

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav dějin umění

Magisterská diplomová práce



Bc. Kristýna Pražanová

De Stijl a avantgardní umění meziválečného Československa
De Stijl and Avant-Garde Art in the Czechoslovakian Interwar Period

Praha 2020

Vedoucí práce: prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.

Úvodem práce bych ráda vyjádřila své nesčetné díky panu profesorovi Rostislavu Šváchovi za odborné vedení, cenné připomínky a rady, stejně jako za důvěru a podporu, kterou mi v průběhu celé práce vyjadřoval.

Poděkování patří také mým nejbližším – rodině a přátelům, bez jejichž podpory by tato práce nevznikla.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. května 2020

.....

Kristýna Pražanová

Abstrakt

Diplomová práce *De Stijl a avantgardní umění meziválečného Československa* pojednává o nizozemském uměleckém hnutí De Stijl (1917–1931) a vztahu jeho představitelů k české meziválečné avantgardě; jak v rovině praktické, tak teoretické. Práce poukazuje na prozatím nepříliš zpracovanou provázanost tvorby destijlovských umělců, v čele se zakladatelem hnutí Theo van Doesburgem, a českých umělců v době první republiky.

Celou prací se prolínají postavy Theo van Doesburga a Karla Teigeho, kteří v rámci svých domovských zemí platili za vůdčí osobnosti a ambasadory místní umělecké avantgardy.

Práce sleduje především oblast architektury, kde došlo k navázání nejintenzivnějších a nejvýraznějších vztahů mezi nizozemskými a českými umělci.

Klíčová slova

De Stijl, Theo van Doesburg, Karel Teige, Devětsil, meziválečné umění, architektura

Abstract

The diploma thesis *De Stijl and Avant-Garde Art in the Czechoslovakian Interwar Period* focuses on the Dutch art movement De Stijl (1917–1931) and the relationship of its protagonists to the Czech avant-garde scene of the interwar era; both on the practical as well as theoretical level. The work aims to examine the yet rather insufficiently mapped interconnection between the creative output of De Stijl's artists, led by the movement founder Theo van Doesburg, and the body of work of Czech artists active in the First Czechoslovak Republic period.

The figures of Theo van Doesburg and Karel Teige are prominent throughout the whole thesis. These two artists were considered as leading personalities and ambassadors of the avant-garde movements in their respective countries.

The thesis focuses especially on architecture as the relations between the Dutch and Czech artists were the most salient and most intensive in this area.

Key words

De Stijl, Theo van Doesburg, Karel Teige, Devětsil, art between the wars, architecture

„Tak jako naše písmo je špatným překladem slova, jsou naše slova špatným překladem myšlenek. Vyjadřují v jedné dimenzi, co náš duch zahlédl ze všech stran.“

Karel Teige

OBSAH

Úvod	8
Avantgarda	10
Vymezení pojmu „avantgarda“ a jeho nazírání v průběhu času	10
Charakteristické znaky	14
Nizozemská avantgarda – De Stijl	16
Československá avantgarda – Devětsil	30
Theo van Doesburg a Karel Teige	37
Theo van Doesburg, apoštol radikální myšlenky	38
Karel Teige, katalyzátor avantgardního umění v českých zemích	40
De Stijl a česká avantgarda 20. a 30. let 20. století	45
Theo van Doesburg a Československo	45
Kontakty nizozemské a české architektury od počátku 20. století	54
Teigova koncepce vědecké architektury a Van Doesburgovy názory	60
Česká moderní architektura v nizozemských časopisech	62
Destijlovske inspirace v české meziválečné architektuře	70
Praha	72
Brno	76
Architektura mimo centra	87
Závěr	89
Seznam literatury	91
Seznam vyobrazení	101
Obrazová příloha	106

ÚVOD

V souvislosti s pojmem De Stijl si mnozí vybaví, že se jednalo o skupinu umělců z Nizozemska, dále dřevěnou židli od Gerrita Rietvelde a minimalistické obrazy Pieta Mondriana, kde divákovo oko spočine na černých pravoúhlých liniích v kombinaci se čtverci či obdélníky v základních barvách. Jedním z úkolů této diplomové práce tak je ukázat, že se pod termínem De Stijl skrývá mnohem víc než tyto dnes již ikonické umělecké artefakty.

Hlavním cílem práce však je uvést do souvislostí teoretické a umělecké vyjádření nizozemských umělců sdružených v období 1917 až 1931 kolem časopisu *De Stijl* ve vztahu k české meziválečné avantgardě, a zmapovat tak tuto specifickou, ač neprávem mnohdy opomíjenou kapitolu v příběhu výtvarného umění první poloviny dvacátého století.

Zabývá-li se česká uměleckohistorická literatura vztahem mezi nizozemským (konkrétně destijlovským) a českým meziválečným uměním, činí tak zřídka a často se tématu dotýká jen okrajově. Z dosavadní literatury vyplývá, že ze všech směrů a kontaktů mezi nizozemským a českým prostředím byly ty „architektonické“ nepochybně nejbohatší a nejintenzivnější. Jako celek ovšem nejsou příliš zpracované, existují pouze dílčí (byť četné) zmínky. Mnohdy se texty nezabývají konkrétními vztahy, ale spíše jen letmo dávají do souvislostí jednotlivé aspekty tvorby Theo van Doesburga a Karla Teigehe.

Výběrem tématu navazuji na svoji bakalářskou práci, ve které jsem zpracovávala možné vlivy nizozemského malíře Jana Tooropa v díle českých umělců přelomu 19. a 20. století. V obou případech bylo prvotním impulzem k orientaci na nizozemskou kulturní oblast předchozí studium nizozemského jazyka, které podnítilo můj zájem o nizozemské umění a umožnilo mi hloubkové studium původních teoretických textů.

V úvodní části práce ve stručnosti pojednám avantgardní umění (avantgardu) v obecné rovině. Nejprve vymezením samotného pojmu „avantgarda“ a poté souhrnem jeho nazírání v průběhu času. Kapitola pak bude zakončena výčtem charakteristických znaků avantgardního umění a jeho stoupců.

Tento obecný úvod připraví základ pro stati přibližující avantgardní hnutí dvacátých a třicátých let 20. století ve sledovaných zemích, tj. v Nizozemsku a Československu. Nizozemská část bude věnována De Stijlu, česká pak převážně Devětsilu.

Po těchto vzhledech do geografické problematiky avantgardního umění budou následovat medailonky hlavních protagonistů příslušných avantgardních hnutí – Theo van Doesburga,

reprezentanta nizozemské umělecké skupiny, a Karla Teigeho, zastupujícího české avantgardní umělecké prostředí.

Cílem navazující části je shrnutí vzájemných interakcí nizozemských a českých umělců v době mezi světovými válkami. Důraz bude kladen především na vztah Van Doesburga k Československu, potažmo ke Karlu Teigemu. Významnou oblastí společného zájmu obou protagonistů byla soudobá architektura, k níž se vehementně vyjadřovali ve svých teoretických statích. To velkou měrou určilo strukturu a směřování i této práce – následující kapitoly budou orientovány architektonicky.

Nejprve zde přiblížím povědomí československých architektů o tvorbě jejich nizozemských souputníků. Dále se zaměřím na Van Doesburgovo a Teigovo nazírání architektury. Celou kapitolu uzavřou ozvěny české moderní architektury v nizozemských dobových periodikách.

Závěrečná kapitola této práce obsáhne konkrétní případy vlivu nizozemských architektů z okruhu skupiny De Stijl na jejich československé kolegy.

Tato práce je z velké míry založena na dobových pramenech a textech samotných umělců, dále pak na monografických dílech věnovaných hlavním protagonistům, ale také na přehledových publikacích mapujících dané období. Podstatná část informací týkajících se Theo van Doesburga (rukopisy, pohlednice, dochovaná korespondence aj.) byla čerpána přímo z Archivu Theo a Nelly van Doesburgových, který je uložen v Nizozemském institutu dějin umění v Haagu (RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis); tyto dokumenty jsou velkou měrou dostupné i on-line.

Významným přínosem pro tuto práci mi byl také studijní pobyt v Nizozemsku. Na Universiteit van Amsterdam jsem navštěvovala mimo jiné semestrální kurz s názvem „De Stijl in Context“ vedený Janem de Vriesem, jedním z nizozemských odborníků, který se specializuje právě na problematiku De Stijlu.

Poznámka: Části, k nimž dosud neexistuje český překlad, přeložila autorka.

Citované texty z 20. a 30. let 20. století byly ponechány v původním znění bez redakčních zásahů.

AVANTGARDA

„Heslo doby zní: rychle. Smysl doby je: proměna.“

Josef Hora¹

Vymezení pojmu „avantgarda“ a jeho nazírání v průběhu času

Umění 1. poloviny 20. století je hojně doprovázeno přívlastkem „avantgardní“. Již ze samotné etymologie slova lze mnohé vyčíst: „avantgardu“ coby slovo francouzského původu, kde *avant* znamená *před* a *la garde stráž*, lze přeložit jako (vojenský) *předvoj*. Ve výtvarném umění pojem avantgardy zastřešuje umělce, umělecká hnutí a skupiny, kteří ve své době představují v rámci umění směr průkopnický, objevný a umožňují tak prorazit cestu dalšímu uměleckému vývoji.

Původně vojenský termín „avantgarda“ byl ve frankofonní jazykové oblasti ve spojení s uměním poprvé použit v eseji Henriho de Saint-Simona *Umělec, vědec a průmyslník* z roku 1825.² V závěrečné části knihy se nachází rozhovor mezi třemi v titulu knihy zmíněnými postavami – myslitelem, prakticky smýšlejícím podnikatelem a umělcem. A právě ten v závěru své řeči pronáší: „*Spojme se. Abychom dosáhli našeho cíle, každému z nás připadne úkol. My, umělci, budeme sloužit jako avantgarda: ze všech zbraní, které máme k dispozici, je (síla) umění nejpoctovější a nejrychlejší. Chceme-li šířit nové myšlenky mezi lidmi, používáme k tomu lyr, ód či písní, příběhů nebo románů; tyto myšlenky zapisujeme do mramoru či na plátno... Naším cílem je (působit na) nitro a představivost, a proto je náš vliv nejintenzivnější a nejvýznamnější. (...) Pokud se dnes naše role zdá omezená či druhořadá, je to z prostého důvodu: Umění v současnosti chybí základní prvky, které jsou pro jeho úspěch nejdůležitější – společný podnět a celkový plán.*“ A tak zatímco umělec má v publiku podnítit nadšení pro nové uspořádání společenského stroje, učencovým úkolem je vypracovat plán na jeho uskutečnění a průmyslník má nalézt prostředky pro jeho financování. Saint-Simonem představená role umělce se v průběhu 19. století stala součástí skutečného francouzského uměleckého světa, kde ji lze sledovat například v tvorbě Gustava Courbeta. Roku 1845 užil

¹ HORA 1919, 3.

² WOOD 2002, 216.

Gabriel Désiré Laverdant ve svém spisu *De la mission de l'art et du rôle des artistes*³ pojmu „avantgarda“ v kulturním pojetí, když napsal, že umění, coby projev společnosti, ve svém nejvyšším stadiu vyjadřuje nejpokročilejší společenské tendence, stává se průkopníkem. Aby však bylo jasné, zda skutečně plní svou úlohu předvoje (avantgardy), je třeba vědět, kam lidstvo směřuje a jaký je jeho osud. K Laverdantovu textu Renato Poggioli⁴ poznamenává, že obraz avantgardy (umění nevyjímaje) je v té době podřízen ideálům politického radikalismu.

V deníku z let 1862–1864 použil Charles Baudelaire ve vztahu k radikálním levicovým spisovatelům spojení „*les littérateurs d'avant-garde*“.⁵

Ke konci století pak přichází ze strany umělců požadavek, aby byla politická radikalizace promítána do umění radikalizací uměleckých technik.

Přestože byl termín „avantgarda“ a koncept avantgardního umění jako takového během desátých až třicátých let 20. století již poměrně zavedený a rozšířený, v anglicky psaných textech na něj čtenář narazil málokdy. Zlom přišel až s esejí Clementa Greenberga *Avantgarda a kýč*⁶ publikovanou roku 1939 v podzimním čísle newyorského časopisu *Partisan Review*. Greenberg zde vyslovuje tezi, že hlavní funkcí avantgardy nebylo „experimentovat“, ale jejím úkolem bylo „*najít cestu, která by kulturu uprostřed ideologického zmatku a násilí udržela v pohybu*“.⁷ Z textu dále vyplývá, že v pohybu je i sama avantgarda, čímž jsou ospravedlněny avantgardní metody, kterým se nelze vyhnout. Umělci své umění zredukovali na výraz absolutna, při jehož hledání dospěli k „abstraktnímu“ a „nezobrazivému“ umění. Mezi takové umělce řadí například Pabla Picassa, Georsege Braqua, Pieta Mondriana a další, kteří našli zdroj inspirace přímo v médiu, ve kterém pracovali. Během tohoto uměleckého vývoje došlo podle Greenberga k pohlcení obsahu formou do té míry, že se umění stalo svým vlastním obsahem. Avantgarda se dle Greenberga stala uměním pro umění (*l'art pour l'art*) – soustředila se sama na sebe.

Šedesátá a sedmdesátá léta se nesla ve znamení zájmu o avantgardní umění. Již počátkem 60. let vydal Renato Poggioli v italštině knihu *Teorie avantgardy*, jejíž anglický překlad vyšel o 6 let později.⁸ Poggioli hovoří o čtyřech momentech společných všem

³ LAVERDANT 1845, 254.

⁴ POGGIOLI 1968, 9.

⁵ POGGIOLI 1968, 10.

⁶ GREENBERG 2000, 69–74.

⁷ GREENBERG 2000, 70.

⁸ POGGIOLI 1968.

avantgardním hnutím. Prvním je *moment aktivismu*, kdy přichází radost z dynamismu, dobrodružství a akce. Druhým je *avantgardní antagonismus*, vyznačující se nepřátelstvím, vzpourou proti (buržoazní) tradici či akademismu. Třetím je *moment nihilistický*, při kterém dochází k ničení všeho, co stojí v cestě překračování hranic. Posledním momentem je pak *moment „agonismu“*, který spočívá ve snaze avantgardních umělců zajít za hranici možného, i za cenu selhání. Umělec je zde vnímán jako hrdina a zároveň oběť.⁹

V roce 1974 vyšla zásadní kniha věnovaná chápání avantgardy pocházející z pera německého literárního historika Petera Bürgera – *Teorie avantgardy*.¹⁰ Bürger ve své práci vycházel mimo jiné z Theodora Adorna a Waltera Benjamina. Snažil se navázat na Adornovy teze o estetické radikalitě nového, čímž chtěl docílit pochopení avantgardy jako radikálního výrazu moderny.¹¹ Co se týče chápání pojmu avantgardy, vymezuje se vůči jeho obvyklému nazírání coby toho nejprogresivnějšího v rámci moderního umění.

Základní kategorií jeho teorie je tzv. historická avantgarda. „*Historická avantgardní hnutí*“ podle něj představují útok na autonomii umění. Pojmem „*historická avantgardní hnutí*“ Bürger označuje několik uměleckých směrů počátku 20. století: dadaismus, surrealismus, konstruktivismus, futurismus. Jejich jádro je dle něho tvořeno dvěma principy – útokem na instituci umění a revoluční proměnou života jako celku, realizovanou pomocí umění.¹² Peter Bürger vrací pojmu avantgardy jeho časem potlačený politický původ.

Pozornost byla knize věnována bezprostředně po jejím vydání, ale i dlouho poté. Kupříkladu dva roky po vydání Bürgerovy knihy vyšel sborník článků, které na ni reagovaly – *Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*.¹³ K Bürgerově knize se později vyjádřil mimo jiné také Benjamin Buchloh či Hal Foster.

V roce 1999 na Bürgera navázal Richard Murphy se svou prací *Teoretizace avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*; kniha vyšla v českém překladu v roce 2010.¹⁴ Murphy se ve svém díle snaží na příkladu expresionismu ukázat avantgardní umění – oproti jeho standardnímu nazírání – coby umění nejednotné, „*s různou mírou avantgardnosti*“.

⁹ KAVALÍR 2010, 219–220.

¹⁰ BÜRGER 1974.

¹¹ LIESSMANN 2000, 128.

¹² MAGID 2015, 18.

¹³ LÜDKE 1976.

¹⁴ MURPHY 2010.

Také v Československu došlo v 60. a 70. letech k rehabilitaci meziválečných avantgard. Vedle řady statí a sborníků věnujících se problematice do té doby téměř „zatracované“ avantgardy začaly v polovině 60. let vycházet mimo jiné knihy vzpomínek avantgardních umělců (viz například Karel Honzík: *Ze života avantgardy: zážitky architektovy*, 1963; Adolf Hoffmeister: *Čas se nevrací*, 1965 apod.) či teoretické studie z doby mezi válkami. Prostoru se dostalo také osobnosti Karla Teigeho, „jehož jméno se ještě nedávno nesmělo objevit na stránkách našeho tisku“¹⁵, a jeho teoretickým statím, které byly pro československou avantgardní scénu ve své době určující. První díl třísvazkového výboru z Teigova obsáhlého díla byl publikován v roce 1966 pod názvem *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*, následován o tři roky později druhým dílem *Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let*. Poslední, třetí svazek *Osvobození života a poezie: studie ze čtyřicátých let*, vyšel až roku 1994.

Zajímavým počinem byl jistě také rozhlasový pořad *Avantgarda bez legend a mýtů*. Tento patnáctidílný cyklus Československého rozhlasu byl odvysílán mezi 1. březnem a 14. červnem 1967; prepis cyklu byl následně v nízkém nákladu vydán v sešitové podobě o pěti svazcích.¹⁶

Výstižně období počátků „vzkříšení“ avantgardy popsal Květoslav Chvatík ve své knize *Strukturalismus a avantgarda*: „(...) očitá-li se dnes toto téma na pokraji nového zbanalizování, neznamená to pochopitelně, že je všechno již vyřešeno. Naopak: teprve nyní může a musí dojít ke skutečné diferenciaci stanovisek a koncepcí, k věcnému odlišení a střetání názorů, které se v počátečním antidogmatickém odporu zdály splývat.“¹⁷

Počátkem 70. let bylo publikováno zásadní třísvazkové dílo *Avantgarda známá a neznámá*¹⁸, obsáhlý soubor teoretických a polemických projevů československé avantgardy.

Další vlnu výrazného zájmu o avantgardu je pak možné sledovat od devadesátých let až do současnosti. Dokladem je mimo jiné časopis *New Literary History*, který věnoval v roce 2010 své čtvrté číslo otázce „*What Is an Avant-Garde?*“.¹⁹

¹⁵ CHVATÍK 1970, 9.

¹⁶ *Avantgarda bez legend a mýtů: rozhlasový cyklus o patnácti dílech*. Praha 1967. Názvy jednotlivých částí: 1. *At' žije život*, 2. *Avantgarda bez legend?*, 3. *Kouzelníci*, 4. *Devětsil*, 5. *Avantgardní divadlo I.*, 6. *Avantgardní divadlo II.*, 7. *Tvorba životního slohu*, 8. *Živé svědectví hudby – 20. léta*, 9. *Živé svědectví hudby – 30. léta*, 10. *Levá fronta – dokumenty*, 11. *Výtvarníci avantgardy*, 12. *Vladislav Vančura*, 13. *Surrealismus*, 14. *Dědictví avantgardy*, 15. *Závěrečná tribuna*.

¹⁷ CHVATÍK 1970, 9.

¹⁸ VLAŠÍN 1970, VLAŠÍN 1971, VLAŠÍN 1972.

¹⁹ *New Literary History*, roč. 41, č. 4, podzim 2010.

Charakteristické znaky

Jak již bylo v textu zmíněno dříve, jako avantgardní bylo v uměleckém světě označováno umění pokrokové, umění předznamenávající přicházející změny. Avantgardní umělci se svými počiny vymezovali vůči předchozím uměleckým formám, v tvorbě experimentovali a ve svých představách se upínali k budoucnosti. Impulzem k novému hledání (nejen v umění) byla jak neklidná doba, ve které se tehdejší společnost nacházela, tak i celkový krach humanitních ideálů, ke kterému s hrůzami válečných konfliktů došlo. Byla to mimo jiné víra ve spravedlivější společnost, která určovala podobu umění vznikajícího krátce po konci 1. světové války. Utrpení rázem vystřídala euforie ze života a společnost se upnula k utopistické vizi nového světa. Při hledání struktury tohoto nového světa však často docházelo až k radikalizaci sociálních a politických reforem a ani uměleckému světu se nevyhnul příklon k extremistickým politickým hnutím, jakými byly například fašismus či komunismus.

Socialistická ideologie vnesla mezi umělce touhu po kolektivismu, která vyústila v jejich sdružování do uměleckých skupin a hnutí. Avantgardní umělci vystupovali proti dosavadní struktuře, bojovali za zrušení umělecké autonomie, snažili se o zapojení života do umění a odmítali instituci umění jako takovou.

Poválečný svět byl silně ovlivněn rozvojem vědy a techniky. Umělci nacházeli inspiraci ve vědeckých objevech, technických vynálezech i v nových materiálech. Stejně intenzivně se v poválečných dílech odrážela již zmíněná euforická atmosféra, doprovázená novým stylem velkoměstského života (filmem, jazzem, moderními dopravními prostředky aj.) či fascinací exotikou dalekých krajů, kulturou primitivních národů a zámořskými cestami.

Společným jmenovatelem avantgardních meziválečných skupin byla snaha o šíření výtvarných počinů a nových teorií, které se v jejich střezech líhly, mezi širokou veřejností, a především pak mezi ostatní umělce. Za tímto účelem začaly jednotlivé skupiny vydávat vlastní časopisy a letáky. A protože avantgardní skupiny nesdružovaly jen umělce jednoho uměleckého odvětví, mohl v periodikách čtenář nalistovat mimo jiné stránky s poezií, obrazy soudobých malířů (bohužel často lakonicky opatřené pouze popisky bez bližšího vysvětlení), prezentace nejnovějších projektů a architektonických realizací, recenze nového uměleckého média – filmu, ale také mnoho teoretických textů, na kterých si avantgardní umělci obzvláště zakládali.

Jelikož se jednalo o období opravdu nebývalé teoretické aktivity a pro avantgardní umělce bylo důležité své myšlenky a vize jasně formulovat a vymezit se tak vůči stávající situaci, začali psát manifesty. Tato veřejná programová prohlášení podepisovali a jako tribunu pro jejich distribuci využívali právě již zmíněných letáků a skupinových časopisů.

Lokální propojení přestalo avantgardním umělcům brzy stačit a začali navazovat kontakty na mezinárodní úrovni. Vznikla tak síť avantgard, která protkala celou Evropu. Výměna revolučních myšlenek probíhala nejen korespondenční formou mezi jednotlivými umělci či hnutími, ale i skrze dobová periodika. Avantgardní skupiny se vzájemně podporovaly a na stránkách časopisů otiskovaly příspěvky svých zahraničních kolegů. Ojedinelé nebyly ani reklamy na spřízněná periodika. Kromě písemné interakce se umělci nebránili ani osobním setkáním. V některých případech se opakovaně navštěvovali, organizovali různá soirée či přednáškové cykly. Někteří umělci působili jako hostující profesori na myšlenkově spřízněných školách v zahraničí. U mladých generací pak docházelo v rámci studií k exkurzím do zahraničí, případně k dlouhodobějším pobytům a stážím, což po návratu domů často vedlo k uplatňování nabytých zkušeností ve vlastní tvorbě a ke zprostředkování nových poznatků ostatním kolegům.

NIZOZEMSKÁ AVANTGARDA – DE STIJL

V roce 1928 pořádalo amsterdamské Stedelijk Museum výstavu s názvem A. S. B. – Architectuur, Schilder- en Beeldhouwkunst (Architektura, malířství a sochařství), na které byla představena díla soudobých nizozemských umělců. Jednou z hlavních organizátorek výstavy byla malířka Charley Tooropová, dcera významného nizozemského malíře přelomu 19. a 20. století Jana Tooropa. K výstavě přizvala zvučná jména té doby, jakými byli mimo jiné Carel Willink, Peter Alma, Bart van der Leek, Piet Mondrian, J. J. P. Oud, Gerrit Rietveld a další. Během konání výstavy (4. 2. – 1. 3. 1928) organizátoři pořádali doprovodné akce v podobě čtení a přednášek (např. J. J. P. Ouda) či koncertu Willema Pijpera, významného nizozemského skladatele a hudebního kritika 1. poloviny 20. století.

Jak se lze dočíst ve večerním vydání deníku *Het Vaderland*²⁰ ze dne 8. února 1928, výstava nebyla věnována konkrétní umělecké skupině. Byl na ní vítán každý a výsledkem bylo, že na výstavě mohl návštěvník spatřit rozličná díla tvůrčích individualit meziválečné doby. Přesto je možné nalézt společné rysy jejich tvorby – snažili se nenásledovat otrocky své předchůdce, naopak lekcí svých učitelů využili k tomu, aby přišli s něčím vlastním. Jejich cílem bylo zbavit se dosavadních konvencí a rutiny a přijít s něčím naprosto novým.

Koncepce výstavy byla ovšem kritizována a sama Tooropová expozici nakonec označila za „*chaotickou a zmatenou*“.²¹ Přesto výstava ukazuje řez poválečným nizozemským avantgardním uměním. Ze seznamu výše jmenovaných vystavujících umělců nelze nepostřehnout, že hned několik z nich bylo členy uměleckého hnutí De Stijl.

²⁰ A. S. B. *Tentoonstelling*, in: *Het Vaderland, Avondblad B*, 8. 2. 1928, 1.

²¹ DEN BOEF/VAN FAASSEN 2013, 147.

De Stijl (skupina, která nikdy nebyla uzavřeným hnutím)

„Holandsko se pozná shora podle geometrie svých kanálů. A tento pohled vysvětlí mnohé i v architektuře země, kde tolik vládne pravý úhel. Holanďané už dávno namalovali na tváři země neoplastické obrazy Mondrianovy a Doesburgovy.“

Karel Honzík²²

De Stijl, pojem spojovaný především s neoplasticismem a jménem Pieta Mondriana, by se dal charakterizovat také jako „one-man show“ muže, který si doslova musel založit vlastní časopis, neboť už nebyl nikdo, kdo by chtěl jeho články uveřejňovat. Řeč je o Theo van Doesburgovi, umělci a teoretikovi umění, jehož hlas byl ve dvacátých letech 20. století nejvýrazněji slyšet v zemi tulipánů a sýrů, tedy v Nizozemsku, ale znali jej také mimo ni.

Řekne-li se De Stijl, o co se vlastně jedná? Yve-Alain Bois nabízí ve svém textu *The De Stijl Idea*²³ hned tři definice, přičemž mimo jiné vychází z Van Doesburgova úvodního textu čísla *De Stijl* věnovaného deseti letům existence časopisu.²⁴ Dle Boise jsou možnosti uchopení tohoto fenoménu následující: De Stijl coby časopis, De Stijl coby skupina umělců kolem něj sdružených, De Stijl coby myšlenkový názor.

Ač se první možnost může zdát z hlediska vymezení nejpraktičtější, neboť je ohraničena přesně danými daty, omezit De Stijl na „časopis“ je příliš úzkoprsé (jak píše Bois), neboť podle tohoto vzorce by pak muselo být vše v časopise uveřejněné považováno za De Stijl.²⁵ Jak se pak v takovém případě ovšem vyrovnat s mezinárodními přispěvateli časopisu, jako byli kupříkladu Hugo Ball, Gino Severini či El Lisickij? Různorodost jejich článků i názorů by mohla vznést pochybnost, zdali měl De Stijl vůbec nějakou jednotnou povahu.

De Stijl – skupina je v tomto případě také celkem vágní možností, vezme-li se v potaz, že uskupení umělců sdružujících se kolem Theo van Doesburga a jeho časopisu se velmi dynamicky proměňovalo. Někteří umělci spolupráci ukončili hned po prvním roce existence časopisu, jiní zůstali několik let, než se i jejich postoj k umění s Van Doesburgovou vizí rozešel. Stejně jako někteří odcházeli, jiní přicházeli. Takovým příchozím byl například

²² HONZÍK 1963, 177.

²³ BOIS 1990, 101–122.

²⁴ VAN DOESBURG 1927d, 2–9.

²⁵ BOIS 1990, 101.

Cornelis van Eesteren či Gerrit Rietveld, jehož židle se v průběhu času stala jedním ze synonym pro De Stijl jako takový.

Jak píše sám Van Doesburg, byla to myšlenka, ze které se postupně vyvinul De Stijl coby hnutí.²⁶ Snad se to může zdát jako příliš banální, ale je to právě ona myšlenka, jež činí De Stijl specifickým fenoménem. „(...) *Myšlenka, že jeden jediný princip se má vztahovat ke všem uměleckým oblastem, aniž by narušoval jejich soudržnost, a naopak, že na základě tohoto principu bude zachována jedinečnost každé z příslušných uměleckých disciplín.*“

V mnohých textech se lze dočíst, že Theo van Doesburg společně s Pietem Mondrianem rozvíjeli abstraktní umění od roku 1917. Snad je tomu proto, že v onom roce vydal Van Doesburg první číslo časopisu *De Stijl*. Avšak oba dva umělci se o abstraktní umění zajímali již mnohem dříve. V případě Pieta Mondriana je možné vývoj směrem k abstrakci jasně sledovat jak na plátnech jeho obrazů, tak v teoretických textech, kterým se intenzivně věnoval až do své smrti.

Piet Mondrian ve svém umění po celý život směřoval k abstrahování znakových forem. Podívá-li se divák na jeho obrazy, může na nich již od počátku 20. století sledovat snahu o zjednodušování znázorňované reality a o postupné odpoutávání se od materiálního světa. Prvním významným krokem byl kolem roku 1908 příklon k luminismu pod vlivem malíře Jana Tooropa. Ve stejné době se v Mondrianově tvorbě již výrazněji odráží teozofické učení. Sám Mondrian to ovšem odmítal a roku 1909 napsal: „... *má práce zůstává zcela mimo sféru okultního, i když se snažím osvojit si okultní poznání, abych mohl věcem lépe rozumět.*“²⁷ Přesto to byla právě teozofie, která nasměrovala jeho tvorbu dál. Do té doby možná nebyl schopen přesně formulovat, kam v umění směřuje, ale v roce 1914 jeho myšlenky nabyly konkrétní podoby. Nyní si byl Piet Mondrian již zcela jistý tím, čeho chce dosáhnout. Jednalo se o univerzální pravdu. O stav, kdy jedinec, v tomto případě malíř, dosáhne skrz své umění podstaty věcí a odkryje tzv. univerzální krásu.

Nápomocný mu v tom byl ve svém smyslu i kubismus. Ve chvíli, kdy se s ním Mondrian detailněji seznámil, uvědomil si, že jeho cesta k dosažení vytyčeného cíle musí vést jinudy. Kubistické znázorňování objektů ze všech možných stran ve snaze zachytit realitu co nejcelistvěji mu bylo vzdálené. On sám se naopak snažil z pláten vytěsnit veškerý prostor. Velmi rychle pochopil, že abstraktní umění je logickým vyústěním kubismu. Obrazy

²⁶ VAN DOESBURG 1927d, 5.

²⁷ GOLDING 2003, 13.

s nádechem kubistických forem proto ustupovaly do pozadí, aby je nahradily malby, kde byla realita zredukována na hru černých linií a barevných ploch.

Ani to však Mondriana neuspokojilo a pokračoval ve své snaze dál, až dosáhl toho, co jej proslavilo a co je dnes známo pod označením „neoplasticismus“ či „nové zobrazování v umění“. Napomohlo tomu mimo jiné seznámení s Dr. M. H. J. Schoenmaekersem, bývalým katolickým knězem, který se zabýval teozofií a hojně o ní psal. Schoenmaekers tehdy pobýval v Larenu, oblíbené vesničce umělců, která leží zhruba 30 kilometrů od Amsterdamu.²⁸

Především dvě Schoenmaekersovy knihy měly pro Mondriana nesmírný význam. Jednalo se o *Het Geloof van den nieuwen mensch* (*Víra nového člověka*, 1907) a *Het nieuwe wereldbeeld* (*Nový obraz světa*, 1915). Druhá jmenovaná nabyla důležitosti ve spojení s Mondrianovou pozdější praktickou i teoretickou tvorbou, neboť právě z ní přejal mimo jiné termín *Nieuwe Beelding* – „nové zobrazování“ (do angličtiny překládaný jako neoplasticism).²⁹ Jakou váhu zřejmě Mondrian Schoenmaekersovým knihám přikládal, si lze domyslet i ze skutečnosti, že výše zmiňovanou knihu *Nový obraz světa* si ponechal až do své smrti.³⁰ Přičemž je nutné podotknout, že Mondrian neuchovával téměř nic – knihy rozdával, obdržené dopisy ničil, dokonce snad prý žádal ostatní, aby stejně nakládali i s dopisy, které jim zasílal.

Avšak nebyl to nikdo jiný než Theo van Doesburg, díky komu získala Mondrianova snaha po dosažení jím vytoužené univerzální pravdy jasný směr. Stalo se tak v říjnu roku 1915, kdy se v nizozemských novinách *De Eenheid* objevil Van Doesburgův článek zabývající se Mondrianovou tvorbou. Van Doesburg se v něm o Mondrianově díle vyjadřoval s neskrývaným nadšením.³¹ Nikdo tehdy netušil, že článek v okrajových, nízkonákladových novinách, jakými *De Eenheid* byly, bude mít za následek nejen přátelský vztah obou umělců, ale vyústí také v intenzivní spolupráci na poli (nejen abstraktního) umění.

Co se týče vzniku časopisu *De Stijl*, Van Doesburg s myšlenkou založit platformu pro soudobé nizozemské avantgardní umění koketoval již kolem roku 1915. Se svým záměrem se tehdy svěřil Pietu Mondrianovi, ten však nejprve zaujal skeptický postoj. Všechny Van Doesburgovy návrhy ohledně spolupráce odmítal se slovy: „*Zůstávám mimo vše [dění]*.“³² Mimoto byl toho názoru, že na podobný časopis není společnost ani doba ještě připravena.

²⁸ SEUPHOR 1956, 129.

²⁹ SEUPHOR 1956, 134.

³⁰ SEUPHOR 1956, 57.

³¹ SEUPHOR 1956, 137.

³² VAN STRAATEN 1983, 62: „*Ik blijf buiten alles.*“

A také že Van Doesburg sám nemá dostatek materiálů, které by vydaly na seriózní periodikum. Mondrianův skepticismus ovšem Van Doesburga od jeho plánu neodradil.

Původně zamýšlel Van Doesburg, na rozdíl od Mondriana nadšený příznivec futurismu, časopis pojmenovat *De Rechte Lijn (Přímka)*. Pod vlivem architekta H. P. Berlageho a dalších nakonec Van Doesburg pro svůj časopis zvolil název *De Stijl*, přičemž pojem „stijl“ byl Van Doesburgem užíván v teoretických textech z let 1915–1916 jako absolutní koncept.³³ „De“, v nizozemštině používané coby člen určitý, má každému naznačit, že se jedná o „ten nejlepší, jediný styl použitelný v moderním umění a kultuře“.³⁴ Hans L. C. Jaffé podotýká, že název měl mimo jiné vyjádřit, že tato skupina umělců vytvoří kolektivní, a tedy antiindividualistickou uměleckou formu, jak vyplývá z předmluvy prvního čísla časopisu.

Pro Van Doesburga bylo samozřejmostí, že časopis bude mít mezinárodní charakter. Na obálce prvních čísel bylo ostatně uvedeno, že časopis bude vycházet měsíčně a bude obsahovat články od nizozemských a zahraničních spolupracovníků. Paradoxem je, že v celém prvním ročníku se objevil jen jeden zahraniční článek a tím bylo *Avantgardní malířství* od Gina Severiniho.³⁵

První číslo časopisu *De Stijl* vyšlo v říjnu 1917. [1] Krom toho, že byl Theo van Doesburg zakladatelem časopisu, stal se také jeho jediným redaktorem. Navzdory tomu však během prvních tří let existence časopisu zaujal vedoucí pozici Mondrian se svými dlouhými a velmi intelektuálními články.³⁶

Předmluva prvního čísla je sice podepsána „Editoři“, avšak není pochyb, že jejím autorem byl Theo van Doesburg. Hned první věta proklamovala cíl časopisu: přispět k rozvoji nového vědomí krásy. Následovala úvaha, že skutečně moderní umělec má dvojí poslání – vytvořit čistě vizuální umělecké dílo a naučit veřejnost vnímat krásu čistého výtvarného umění. Proto si časopis *De Stijl* kladl za úkol vytvořit užší vztah mezi umělcem a veřejností a také mezi jednotlivými obory výtvarného umění. V závěru tohoto prvního příspěvku stála myšlenka, že jakmile si umělci z jednotlivých oborů uvědomí, že jsou si rovni a že mají

³³ JAFFÉ 1982, 25.

³⁴ JAFFÉ 1982, 25.

³⁵ *De Stijl*, roč. 1, č. 1, říjen 1917.

³⁶ SEUPHOR 1956, 137.

společnou řeč, nebudou již úzkostně lpět na své individualitě. Naopak – „budou sloužit obecnému principu nad rámec omezující individuality“.³⁷

Jak je patrné z otištěných článků, od prvního čísla časopisu se členové De Stijlu zabývali otázkou vztahu malířství a architektury. Vydání obsahovalo články *Nové zobrazování v malířství* od Mondriana, *Pozice moderního malířství v architektuře* od Barta van der Lecka, *Moderní malířství v interiéru* od Antonyho Koka a příspěvek *Monumentální podoba města* od J. J. P. Ouda. A již zde byl očividný rozdíl názorů: malíř Van der Leck zastával striktní rozlišování mezi architekturou a malířstvím, na druhé straně architekt Oud ve svém hledání nové monumentální architektury vycházel z H. P. Berlageho, který vyznával absolutní prolínání uměleckých disciplín, tzv. gesamtkunstwerk.

Hnutí De Stijl se v podstatě rozdělilo na dvě skupiny. První se soustředila kolem Van Doesburga a její základny se nacházely v Leidenu a Haagu. Vytvořili ji Vilmos Huszár, Antony Kok, Georges Vantongerloo, J. J. P. Oud a Jan Wils. Druhou skupinu tvořili jen dva umělci – Mondrian a Van der Leck, usazení ve výše zmíněné vesničce Laren, kde tak došlo k vysoké koncentraci mladých avantgardních umělců směřujících k abstrakci, neboť již v roce 1916 právě tam směřovaly mimo jiné i kroky Van Doesburgovy. V samém počátku měli Mondrian s Van der Leckem stejný cíl – chtěli skupinu bez architektů. Zastávali názor, že malířství je vyspělejší a pokrokovější než architektura.

První manifest³⁸ hnutí, jehož „cílem je přispět k novému pohledu na život“, se objevil v prvním čísle druhého ročníku časopisu a byl určen především k přilákání zahraničních členů a donátorů. O tom svědčí i fakt, že již při publikování v samotném čísle časopisu *De Stijl* byl manifest otištěn nejen v nizozemštině, ale rovnou také ve francouzštině, angličtině a němčině.

Manifest se skládal z devíti bodů. Osm bodů programu oznámilo stylistická východiska, na kterých bylo hnutí založeno, zatímco devátý bod poskytoval zájemcům informace, jakým způsobem je možné se na činnosti časopisu podílet. Členové De Stijlu ve své proklamaci hlásají, že nové vědomí doby na rozdíl od starého směřuje k univerzálnu (nejen v umění). Nové umění odhalilo podstatu nového vědomí doby – rovnováhu mezi univerzálním a individuálním. Nové vědomí je připraveno uvědomit si samo sebe ve všem, včetně vnějšího života, ovšem v cestě mu stojí tradice, dogma a převládající individualismus. Proto zakladatelé nového zobrazování vyzývali všechny, kdo věří v reformaci umění a kultury, aby odstranili tyto překážky rozvoje, které brání čistému vyjádření, extrémnímu

³⁷ *De Stijl*, roč. 1, č. 1, říjen 1917, 2.

³⁸ *De Stijl*, roč. 2, č. 1, listopad 1918, 2–5.

následku veškerého konceptu umění. Téměř v samém závěru manifestu je uvedeno, že „soudobí umělci, po celém světě poháněni stejným vědomím, se intelektuálně účastní světového tažení proti nadvládě individualismu. Sympatizují tak se všemi, kteří, ať už myšlenkově, či materiálně, bojují za vytvoření mezinárodní jednoty v životě, umění i kultuře.“

Manifest byl vedle Theo van Doesburga podepsán také Robertem van 't Hoffem, Villosem Huszárem, Antony Kokem, Pietem Mondrianem a Georgesem Vantongerlooem. Přestože se k hnutí De Stijlu řadí také Bart van der Leek či J. J. P. Oud, ani jeden z nich manifest nepodepsal.

Již dva roky po založení časopisu spolupráce v rámci skupiny vázla. Mondrian a Van der Leek už spolu o De Stijlu příliš nehovořili, 13. března 1919 napsal Van Doesburg Oudovi, že Huszár s časopisem/hnutím dále nespolupracuje, a 20. května se oddělil i Wils. Prohlubovaly se naopak kontakty se zahraničními umělci. Stalo se tak po Mondrianově usazení v Paříži na konci července roku 1919.³⁹

V roce 1920 Mondrian společně s Van Doesburgem připravil koncept druhého destijlovského manifestu, který předznamenal hlavní sféru zájmu De Stijlu – rok 1920 byl věnován literatuře. Manifest⁴⁰ byl publikován v *De Stijl* v dubnu 1920 a podepsali jej Van Doesburg, Mondrian a Antony Kok. Podobně jako první manifest De Stijlu, byl i tento otištěn hned v několika jazykových mutacích – tentokrát v nizozemštině, němčině a francouzštině.

Pod heslem „*Slovo je mrtvé (...) nemá žádnou moc*“ volal nový manifest po obrodě literatury. Ke zdůraznění některých pasáží jeho autoři již využili vizuálních prostředků nové typografie a předznamenalí nástup dadaismu. Mondrian začal vystupovat coby Dada Piet, Van Doesburg své prozaické texty a básně podepisoval jako I. K. Bonset. V květnovém čísle *De Stijl* se objevil první příspěvek I. K. Bonseta *X-beelden*.⁴¹ V *X-beelden [2]* se I. K. Bonset / Van Doesburg pokouší vyjádřit zvuk pomocí typografie, kterou tak využívá coby jakousi partituru.⁴² Tyto experimentální „zvukové básně“ jsou vizuálním hybridem destijlovských a zároveň dadaistických myšlenek. Van Doesburgova pozornost zde byla věnována stejnou měrou zvuku, formě i významu, jež byly vyjádřeny pomocí expresivní typografie.

³⁹ VAN STRAATEN 1983, 89.

⁴⁰ *De Stijl*, roč. 3, č. 6, duben 1920, 49–54.

⁴¹ BONSET/VAN DOESBURG 1920, 57.

⁴² SLAGTER 1986, 236.

Následujícího roku Van Doesburg otiskl v časopisu *De Stijl* básně *Letterklankbeelden*.⁴³ [3] Stejně jako u *X-beelden*, i zde slouží uspořádání, velikost písma a slov coby prostředky, kterými I. K. Bonset / Van Doesburg podpořil obsah a vyznění své básně. Uvedl zde do praxe myšlenky věnované roli hlásek (hláska = klank), v rámci poezie a pomocí typografie dal prostor volným, dalo by se říci i elementaristickým, veršům. Součástí těchto obrazovo-zvukových básní byly dokonce instrukce k jejich správnému předčítání. Podobný postoj zastávali také například Raoul Hausmann a Kurt Schwitters, jejichž texty Van Doesburg později publikoval ve svém časopise *Mécano*.⁴⁴

Dadaistický časopis *Mécano*⁴⁵, který byl v anotaci na jeho připravované vydání (otištěné v čísle *De Stijl* koncem roku 1921) popsán jako „*mezinárodní časopis pro mentální hygienu, mechanickou estetiku a neo-dadaismus pod vedením I. K. Bonseta a Theo van Doesburga ve spolupráci se všemi tvůrci nového zobrazování*“⁴⁶, začal Van Doesburg vydávat v roce 1922 pod již výše zmíněným pseudonymem I. K. Bonset. [4]

Na přelomu let 1920 a 1921 se Van Doesburg vydal do Výmaru, kde byl jeho cílem Bauhaus. Ačkoliv tam pobyl jen několik dní, škola v něm zanechala hluboký dojem a on byl rozhodnut se tam co nejdříve vrátit. Dopis, který napsal svému příteli Antonymu Kokovi 7. ledna 1921, byl plný nadšení: „(...) *Ve Výmaru jsem otočil vše radikálně vzhůru nohama. Je to nejznámější akademie, na které nyní vyučují nejmodernější vyučující! Každý večer jsem tam hovořil s učiteli a všude jsem šířil semě Nového ducha, De Stijl bude brzy opět radikálnější. Mám plno síly a vím, že naše postřehy zvítězí: Nad všemi a vším...*“⁴⁷ Zdá se, že pro Van Doesburga byl Bauhaus spíše prostředkem pro šíření jeho vlastních idejí než místem, které by jej v jeho uměleckém smýšlení výrazněji formovalo. Jeho úmysly také výstižně demonstruje další pohlednice, kterou Van Doesburg poslal 12. 9. 1921 Kokovi. Na pohlednici je vyobrazena výmarská škola, avšak obohacena o nespočet nápisů „*De Stijl*“.⁴⁸ [5] Van Doesburg během roku Bauhaus na krátko opustil, aby se tam opět vrátil a nakonec 8. března

⁴³ BONSET/VAN DOESBURG 1921, 160.

⁴⁴ BROOS 1982, 159.

⁴⁵ Van Doesburg vydal pouze čtyři čísla tohoto časopisu – v lednu 1922, v červenci 1922, v říjnu 1922 a v zimě roku 1923. Čísla z roku 1922 měla podobu velkých složených listů primárních barev. První bylo žluté, druhé modré a třetí červené. Poslední číslo mělo barvu bílou a celkově bylo pojato konvenčněji než čísla předešlá. Van Doesburg na časopisu spolupracoval mj. s K. Schwittersem, H. Arpem, F. Picabiou, R. Hausmannem či T. Tzarou.

⁴⁶ *De Stijl*, roč. 4, č. 11, 1921, 45.

⁴⁷ VAN STRAATEN 1983, 99.

⁴⁸ VAN STRAATEN 1983, 101.

1922 zahájil ve svém ateliéru ve Výmaru kurz věnovaný principům De Stijlu. Ovšem pokud doufal, že by mohl být jmenován učitelem na Bauhausu, jeho naděje se během roku 1922 za velmi vypjatých okolností zcela rozplynula.⁴⁹ A tak, ačkoliv svým působením na Bauhausu jeho prostředí silně ovlivnil, vrátil se začátkem prosince rozčarován zpět do Nizozemska.

Třetí manifest De Stijlu se pod názvem *K novému světonázoru*⁵⁰ objevil ve čtvrtém ročníku časopisu v srpnu 1921. Stejně jako předchozí destijlovský manifest byl otištěn ve třech jazykových mutacích – nizozemštině, němčině a francouzštině. Tentokrát členové De Stijlu skrze manifest hlásali počátek nového pohledu na svět. Zavrhli kapitalisty, stejně jako socialisty, neboť obě skupiny byly z jejich pohledu pouhými podvodníky. Jedině nositelé (nového) ducha byli upřímní a na rozdíl od zmíněných kapitalistů a socialistů chtěli pouze nezištně dávat. Oproti starému světu nechtěli tito nositelé vytvořit kult, církve či novou školu. Svým obrácením se dovnitř, k nové duchovní síle, se stavěli do opozice ke „směšným socialistickým 1-2-3 internacionálám“, které byly dle jejich soudu založeny pouze na slovech a povrchním obalu. Autoři manifestu se dle svých slov nesnažili rekrutovat pro své myšlenky nové lidi, protože věřili, že ten, kdo se k nim připojí, stejně již dávno k tomuto novému duchovnímu směru patří.

Vzhledem k nepříznivé domácí ekonomické situaci se Van Doesburg rozhodl na jaře roku 1923 přesídlit do Paříže. Usadil se tam v dubnu, v měsíci, kdy začaly přípravy na výstavu architektonické frakce De Stijlu v pařížské galerii L'Effort Moderne Léonce

⁴⁹ V čísle časopisu *De Stijl* věnovaném deseti letům jeho existence (č. 79–84, 1927) se Van Doesburg tímto tématem obšírně zabývá. Konstatuje, že již během trvání jeho destijlovského kurzu, který se těšil tak hojně účasti, vznikl konflikt mezi uměleckým smýšlením, jaké razil De Stijl, a mezi tím na výmarské škole. Dokonce se prý stal v očích vedení školy tak nepohodlným, že se snažila vliv De Stijlu potlačit – studentům zakázala navštěvovat Van Doesburgův kurz a hledala způsoby, jak se nyní nepohodlného redaktora z nizozemského časopisu zbavit. Ve Van Doesburgově článku dále stojí, že na jeho ateliér bylo dokonce několikrát zaútočeno. Okna ateliéru byla roztržena kameny, jindy je snad prý dokonce zasáhly výstřely z pušky. Tuto skutečnost potvrzuje i text Nelly van Doesburgové *De Stijl and the Bauhaus* (nedatováno), ve kterém je navíc možné se dočíst, že Van Doesburgovi bylo jedním z žáků sochařství vyhrožováno zastřelením, pokud Výmar neopustí. Závěrem svého textu Van Doesburg zmiňuje ještě článek jistého barona Dr. V. Erffy (posluchače Van Doesburgových přednášek ve Výmaru), který vyšel 10. května 1927 v *The Chicago Evening*. Erffa v něm píše, že před příchodem Van Doesburga se škola podobala spíše klášteru, který ztratil veškerý kontakt s okolním světem, a až za Van Doesburgova působení se začala opět rozvíjet. Popularita nizozemského umělce a jeho hnutí na půdě Bauhausu dosáhla takových rozměrů, že málem způsobila převrat ve vedení školy, a proto byl Van Doesburg vypuzen. Tento nešťastný závěr jeho působení ve Výmaru Van Doesburga velmi zasáhl. Tón výše zmíněného textu je jasným dokladem, že Theo van Doesburg ani po letech nepřekonal rozčarování z bauhauského neúspěchu.

⁵⁰ *De Stijl*, roč. 4, č. 8, srpen 1921, 125–126.

Rosenberga.⁵¹ K organizaci výstavy Van Doesburg přizval mladého architekta Cornelise van Eesterena, se kterým se seznámil roku 1921 ve Výmaru. Výstava trvala jeden měsíc, od 15. října do 15. listopadu 1923, a kromě Van Doesburgových architektonických modelů zde byly k vidění také návrhy od zmíněného Van Eesterena, dále Vilmore Huszára, Willema van Leusdena, J. J. P. Ouda, Geritta Rietvelda, Miese van der Rohe a Jana Wilse.⁵² V dopisu⁵³ z 18. října 1923 Van Doesburg Antonymu Kokovi nadšeně a podrobně popsal celou expozici, která byla rozprostřena celkem do pěti sálů. [6] Výstava se skládala převážně ze zcela nových děl, což se, jak Van Doesburg poznamenal, odrazilo nejen na jeho zdravotním stavu, ale také na jeho finanční situaci.

Krise De Stijlu nastala v roce 1925. Postupně v rámci hnutí převládal názor, že architektura je to jediné pravé umění, zatímco malířství a sochařství jsou až dalšími v řadě. V tomto momentu se Mondrian od Van Doesburgových názorů distancoval a od De Stijlu se nakonec zcela oddělil. Přestože byl Mondrian nakloněn Van Doesburgovým snahám o rozšíření záběru De Stijlu, aby tak obsáhli co nejširší škálu uměleckých oborů, netěšilo jej, že vedoucí postavení nepatřilo malířství. Piet Mondrian totiž zastával názor, že malířství by mělo jít ruku v ruce s architekturou, ale zároveň by stále mělo mít vedoucí úlohu. Přesto své obrazy sám často charakterizoval jako architektury a byl si vědom, že jeho myšlenkám nejlépe rozuměli architekti a urbanisté.⁵⁴ Mondrianův následný odchod tak nebyl způsoben osobními spory s Van Doesburgem, jako spíše rozčarováním, že jeho dřívější spojenec Bart van der Leek kladl stále větší důraz na architekturu.

Zásadním zlomem v názorovém vývoji De Stijlu ovšem bylo Van Doesburgovo vymezení se vůči Mondrianovu myšlenkovému konceptu – *neoplasticismu*. Tento moment rozdělil destijlovské působení na dvě období: první, které bylo založeno právě na principech neoplasticismu, a druhé, již ve znamení Van Doesburgovy nové teorie – *elementarismu*. Tato nová etapa byla periodou vyznačující se především architektonickými realizacemi, zároveň se však jednalo o období rozporů uvnitř De Stijlu – proti myšlence elementarismu vystoupili někteří z Van Doesburgových spolupracovníků. V čem tedy spočíval základní rozkol v teoriích vedoucích představitelů De Stijlu?

⁵¹ Van Doesburga s Rosenbergem seznámil v Paříži v roce 1920 Mondrian. I po skončení Van Doesburgova pařížského pobytu si pravidelně dopisovali.

⁵² VAN STRAATEN 1983, 117–120.

⁵³ VAN STRAATEN 1983, 118–119.

⁵⁴ GOLDING 2003, 29–30.

V říjnovém čísle prvního ročníku *ReDu* byla publikována Mondrianova stat' *Neoplasticismus a malířství*⁵⁵, a tak se s neoplasticismem, byť se zpožděním, mohli seznámit také českoslovenští čtenáři. Ve druhém ročníku časopisu bylo následně otištěno pět zákonů neoplasticismu.⁵⁶ Piet Mondrian zastával názor, že výtvarný prvek má být plochou nebo pravoúhlým hranolem v primární barvě (žlutá, červená, modrá) a v nebarvě (bílá, šedá, černá). V architektuře pak dle něj prázdný prostor platil za nebarvu a hmota za barvu. Za nezbytné považoval vyvážení výtvarných prvků, stejně jako kompozice. Konstantní rovnováhy se dle Mondriana „*docílí vztahy poloh a vyjádří se přímkami (ohraničujícími výtvarné prvky) v jejich základní opozici (svislá – vodorovná)*“. Důležité pro vytvoření rovnováhy byly také vztahy proporcí. [7]

Všechny tyto zásady byly platné a typické pro první léta působení De Stijlu. Ovšem již během roku 1924 začal Theo van Doesburg pracovat s myšlenkou na nové, elementaristické kompozice. Od kompozic neoplasticistních je odlišovala diagonála, pomocí které chtěl Van Doesburg vnést do obrazů element dynamiky. O těchto svých obrazech hovořil jako o *kontra-kompozicích* [8]; ty přímo navazovaly na axonometrické projekce architektonických modelů z roku 1923.⁵⁷

Teprve v roce 1926 věnoval Van Doesburg tomuto novému stadiu tvorby dva články. Jednalo se o *Malířství – od kompozice ke kontra-kompozici*⁵⁸ a *Malířství a sochařství – o kontra-kompozici a kontra-plastice. Elementarismus (fragment manifestu)*⁵⁹. Van Doesburg zde píše, že elementarismus se zrodil „*částečně jako reakce na už příliš dogmatický neoplasticismus a na jeho nezřídka krátkozraké uplatnění, částečně jako jeho následek* (...)“⁶⁰; a vůči neoplasticismu se ve svých textech opakovaně vymezuje. Jako jeden z důležitých rozdílů mezi oběma přístupy uvádí, že neoplasticismus je vyjádřen pouze v ploše – tedy dvojrozměrně, zatímco elementarismus pracuje s prostorem a časem (přičemž speciálně čas autor uznává jako důležitý valér výtvarného díla), a tedy s možností čtyřdimenzionality obrazu.

Pokud neoplasticismus překonáním ústředního bodu pootevřel nové možnosti, pak elementarismus zcela nově nahlédl optické vjemy jako takové. Na uměleckém díle nerozlišuje levou či pravou polovinu a radikálně ruší klasickou optickou frontalitu obrazu. Proti

⁵⁵ MONDRIAN 1927.

⁵⁶ MONDRIAN 1929.

⁵⁷ VAN STRAATEN 1983, 135.

⁵⁸ *De Stijl*, roč. 7, č. 73–74, 1926, 17–27.

⁵⁹ VAN DOESBURG 1926–1927, 82–88.

⁶⁰ VAN DOESBURG 1926–1927, 82.

vyváženým proporcionálním kompozicím neoplasticismu staví nevyvážené kontra-kompozice jako jev dočasného prostorového napětí barvy, linie nebo roviny, vždy v opozici vůči přirozené a architektonické struktuře. Potlačení přísné státnosti evokuje elementarismus v divácích nové duchovní hnutí spojené s novou optikou.

Stojí za zmínku, jak se Van Doesburg ve svém textu⁶¹ z přelomu let 1926 a 1927 vyjadřoval o architektuře. Z textu vyznívá, že architekturu řadí zcela mimo umění. Z předchozích zkušeností totiž vyplývá, že umění a architektura jsou dva naprosto odlišné a neslučitelné faktory. Van Doesburg proklamoval, že elementarismus vědomě usiluje o konec umění a staví se nepřátelsky vůči jakémukoliv dekorativnímu užití nových principů. Elementární principy implementované jako architektura vytvářejí elementární architekturu, která je prosta jakéhokoliv estetického záměru a „nemá, aby vyjádřila svou dobu, než přímku a horizontální a vertikální plochy“.⁶²

Elementarismus se neomezuje jen na umění a architekturu, ale týká se také lidí a společnosti. Chce obnovit smysl života, individuálně i kolektivně. Chce posílit a vzbudit ducha odporu a vzpoury v příštích generacích. Tato agitace, která je spíše psychologická než politická, vyžaduje „hrdinskou spontánnost“. Dle Van Doesburga je elementarismus „nejčistějším a nejpřímějším vyjádřením lidské mysli (...) která se vždy revoltuje, na rozdíl od přírody“.⁶³ „Aniž by se moderní člověk separoval od světa, osvobozuje se od něj spirituelně. Vesmír je mu toliko systémem vztahů. Nazírá jej v novém rozměru. Sestrojuje si z residuí starého svět nový a proti oktogonálnímu systému klade šikmosměrnost.“⁶⁴

Princip zásadního zápasu, který začíná elementarismem, spočívá v následujícím: zcela zničit iluzionistický světonázor ve všech jeho podobách (ať už se jednalo o náboženství, či přírodní nebo umělé otupení mysli) a zároveň vybudovat elementární svět přesné a krásou naplněné reality. Důležitým úkolem je také kousek po kousku rozebrat dekorativní reliéf, který zakrývá divákův pohled na svět, náboženské pozůstatky a všechny ostatní formální tradice.

„Elementarista“ je duchovní rebel, buřič, který na úkor vlastního klidu úmyslně narušuje mír pravidelnosti a opakování běžného občanského života. V souvislosti s hnutím označoval Van Doesburg za elementaristy ty, „kdož zůstali věrni *De Stijlu*“. Sám k takovým

⁶¹ VAN DOESBURG 1926–1927, 82–88.

⁶² VAN DOESBURG 1929, 213.

⁶³ VAN DOESBURG 1926–1927, 82–88.

⁶⁴ VAN DOESBURG 1929, 214.

věrným řadil Cornelise van Eesterena, Gerrita Rietvelda, Willema van Leusdena, Miese van der Rohe či Antonyho Koka.

Když byl v časopise *ReD* spolu s Mondrianovými zásadami neoplasticismu otisknut zároveň i Van Doesburgův článek přibližující historii De Stijlu (a osvětlující právě zmíněný elementarismus), redakce *ReDu* pod článek připsala, že „*se neztotožňuje se všemi úsudky a závěry obsaženými v tomto článku*“⁶⁵, z čehož lze usuzovat, že se její členové k Van Doesburgovým myšlenkám stavěli rezervovaně, ne-li zcela odmítavě.

Příležitost realizovat své teorie týkající se elementarismu a také uplatnění barvy v architektuře se Van Doesburgovi naskytla v roce 1927, kdy mu byl svěřen úkol vytvořit návrh vnitřního zařízení restaurace Aubette ve Štrasburku.⁶⁶ [9] Ke spolupráci na zakázce se Van Doesburg dostal skrze svého přítele Jeana Arpa, který jej seznámil s majitelem tohoto restauračního zařízení.⁶⁷ Van Doesburg hovořil o „projektu Aubette“ jako o dlouho očekávaném gesamtkunstwerku zásad destijlovského hnutí, nutno však podotknout, že již v duchu elementarismu. Kromě zářivých barev, kterými zpracoval schodiště, stěny, podlahy i stropy několika sálů, vypracoval Van Doesburg pro Aubette také například návrhy výtvarného zpracování popelníků či pozvánek, na kterých využil své modulární abecedy z počátku 20. let.⁶⁸ Realizace destijlovských myšlenek v architektuře byla pro Van Doesburga velkým tématem, není tudíž překvapivé, že v roce 1928 bylo jedno číslo časopisu *De Stijl* kompletně věnováno právě tomuto štrasburskému projektu.⁶⁹

Během roku 1927 vyšlo jubilejní číslo časopisu k deseti letům od založení De Stijlu.⁷⁰ Ačkoliv byl Mondrian Van Doesburgem vyzván, aby do vydání také přispěl, žádost odmítl: „(...) *po tvém svévolném vylepšení? neoplasticismu je pro mne jakákoliv spolupráce nemožná* (...).“⁷¹ Narážel přitom na Van Doesburgův článek *Malířství a sochařství* otištěný v *De Stijl* č. 78, kde Van Doesburg mimo jiné napsal, že elementarismus je „*konečně, a především, přísnou korekcí neoplasticistních myšlenek*“.⁷²

⁶⁵ VAN DOESBURG 1929, 215.

⁶⁶ JAFFÉ 1983, 113–120.

⁶⁷ JAFFÉ 1983, 113.

⁶⁸ MIDDENDORP 2004, 82.

⁶⁹ *De Stijl*, roč. 8, č. 87–89, 1928.

⁷⁰ *De Stijl*, roč. 7, č. 79–84, 1927.

⁷¹ VAN STRAATEN 1983, 154.

⁷² *De Stijl*, roč. 7, č. 78, 1926–1927, 82–88.

Ačkoliv se Piet Mondrian odmítl na jubilejním čísle časopisu *De Stijl* podílet, v roce 1929 své přátelství s Van Doesburgem obnovil.⁷³

Když na jaře roku 1931 Theo van Doesburg zemřel, zanikl s ním přirozeně také časopis *De Stijl* a celé destijlovske hnutí. Přesto však ještě po Van Doesburgově náhlé smrti vyšlo jedno, poslední číslo časopisu. [10] Stalo se tak v lednu 1932. Sestavila jej Van Doesburgova žena Nelly a v podstatě celé číslo se neslo ve znamení oslavy Van Doesburgovy osobnosti. V úvodu čtenáři našli básně *Pro Theo van Doesburga* od Jeana Arpa, následovanou výběrem z Van Doesburgových teoretických textů, ale i deníkových zápisů. Celé vydání pak bylo zakončeno vzpomínkami Van Doesburgových přátel a spolupracovníků z *De Stijlu*, včetně Pieta Mondriana.

⁷³ MONDRIAN 2002, 171.

ČESKOSLOVENSKÁ AVANTGARDA – DEVĚTSIL

„Já mám sílu,
ty máš sílu,
sdružíme se v Devětsilu.
A tam ty a já a my
budem dělat programy.“
Jiří Wolker⁷⁴

Umělecký svaz Devětsil, česká paralela k De Stijlu, byl od počátku koncipován jako společné dílo nejen výtvarných umělců, ale také literátů, ve své podstatě spolužáků ze školních lavic gymnázia v Křemencově ulici v Praze. Vznik názvu je opředěn dnes již notoricky známým příběhem, který popisuje Jaroslav Seifert ve své vzpomínkové knize *Všecky krásy světa*: „Bylo nás právě devět. Ale to nebyl nikterak důvod ke jménu spolku. V té době právě vyšla Krakonošova zahrada bratří Čapků a v té jsme listovali, hledající příhodný název. Hoffmeister navrhol Zlaté kapradí. To bylo však zamítnuto. Ale v téže knížce objevil Teige – devětsil. Toto jméno bylo okamžitě přijato.“⁷⁵

5. října 1920 tak byla pražská kavárna Union svědkem založení Uměleckého svazu Devětsil. Vladislav Vančura, na jehož popud spolek vznikl, se stal jeho předsedou, funkci jednatele získal Adolf Hoffmeister a roli teoretického mluvčího zastával Karel Teige.⁷⁶ Ten byl ústřední postavou celého Devětsilu; zdá se, že se chopil této role zcela nekompromisně, jak vyplývá ze vzpomínek Adolfa Hoffmeistera: „Když došlo k otázce, kdo by měl být tajemníkem Devětsilu, měli jsme na vybranou buď zvolit Karla Teiga, nebo Karla Teigeho. Pak tu byl sice ještě Karel Teige, ale přesto jsme se sjednotili na tom, že bude nejlépe, zvolíme-li mezinárodním tajemníkem US Devětsil Karla Teigeho.“⁷⁷

První devětsilský manifest na sebe nenechal dlouho čekat – byl otištěn 6. prosince 1920 v *Pražském pondělí*.⁷⁸ Devětsilští zakladatelé v něm hovoří o změně, o nutnosti revoluce; umělci se mají postavit vedle dělníků a společně bojovat za nový, lepší život. Aby bylo možné dosáhnout „velkých věcí“, je třeba sdružovat se do skupin.

⁷⁴ WOLKER 1932, 321.

⁷⁵ SEIFERT 1982, 341.

⁷⁶ MICHALOVÁ 2016, 63.

⁷⁷ HOFFMEISTER 1988, 61.

⁷⁸ U. S. Devětsil, in: *Pražské pondělí*, 6. 12. 1920.

Umělecký svaz Devětsil se stal ve 20. letech místem, kde se postupně sdružila většina pokrokových umělců, ať už se jednalo o malíře, architekty, spisovatele, fotografy, divadelníky, či publicisty. Zatímco Akademie výtvarných umění v té době plnila funkci „*dodavatele profesionálně školených sil*“, Devětsil tvořil v rámci formování mladé generace „*ideové středisko, jehož teoretické postuláty z počátku vytvářely názorovou základnu téměř pro celou generaci*“.⁷⁹

Složení Devětsilu se v průběhu jeho působení organicky proměňovalo. Již v počátcích panovaly názorové rozpory mezi některými členy Devětsilu a Karlem Teigem. Například apolitické smýšlení Karla Vaňka se s Teigovými názory zcela vylučovalo. Když Vaněk v květnu 1921 Devětsil opustil, Teige si oddychl: „*Tu je nyní Devětsil čistě komunistický, což je pro jeho jednotný charakter nesporná výhoda.*“⁸⁰

Na rozdíl od De Stijlu neměl Devětsil hned od počátku vlastní publikační tribunu. Práce svých členů proto publikoval mimo jiné v časopisech *Orfeus*, *Musaion*, *Červen* či *Veraikon*. Některá z těchto periodik dokonce věnovala Devětsilu speciální čísla. Teprve na podzim roku 1922 vyšel *Revoluční sborník Devětsil*. [11] Názorová proměna, která se tehdy v Devětsilu odehrávala, je zde dobře patrná a odráží se na rozporném charakteru sborníku. Úvodní stať *Nové umění proletářské*, napsaná Teigem a Seifertem počátkem roku 1922, názorově odrážela první fázi Devětsilu. Oproti tomu Teigova závěrečná úvaha *Umění dnes a zítra* již naznačovala nové možnosti internacionální tvorby. Jak podotýká František Šmejkal⁸¹, mnohdy dokonce přímo protirečila tezím vysloveným v úvodu sborníku.

Počátkem roku 1923 (ačkoliv v tiráži je uveden prosinec 1922) vydal Výtvarný odbor Umělecké besedy obsáhlý sborník – „výtvarnou paralelu“ k *Revolučnímu sborníku Devětsil* –, *Život II. Sborník nové krásy*. Jednalo se, jak název napovídá, o druhý ročník sborníku, který, redigován architektem Jaromírem Krejcarem, již zcela zrcadlil novou devětsilskou orientaci – oslavu současné civilizace a moderní techniky. V duchu podtitulu čísla („*Nové umění – Konstrukce – Soudobá intelektuální aktivita*“) opěvovaly jednotlivé články konstruktivismus, umění přítomnosti, estetiku strojů a zaoceánských lodí.

Se změnou původní orientace Devětsilu došlo k názorovým rozporům mezi jeho členy, což vyústilo v odchod několika z nich (mj. Adolfa Hoffmeistera). Teigův poměrně rapidní názorový obrat byl mezi ostatními vtipně glosován, avšak Teige měl i na to odpověď:

⁷⁹ ŠMEJKAL 1998, 152.

⁸⁰ MICHALOVÁ 2016, 69.

⁸¹ ŠMEJKAL 1998, 155.

„*Krystalizace názorová u mladé generace pokračuje příliš rychle, než aby se ohlížela na to, jak smýšlela před rokem.*“⁸²

Nejen po stránce obsahové, ale také po té vizuální byl sborník *Život II* ve své době výjimečným počinem. Jeho obálka [12] výstižně ilustrovala směřování nového umění, potažmo celé společnosti. Jednalo se o kolektivní dílo Bedřicha Feuersteina, Jaromíra Krejčara, Josefa Šímy a Karla Teigehe neboli tzv. Skupiny čtyř. Obálce dominuje mohutný dřík dórského sloupu umístěný na pozadí mořské hladiny. Tuto nevšední fotomontáž doplňuje v pravém dolním rohu umístěné kolo automobilu, které již odkazuje na zalíbení v technickém pokroku.

Život II předznamenal směr, kterým se později ubíraly všechny časopisy Devětsilu (*Disk, Pásmo, Stavba, ReD*) – bylo jím mezinárodní avantgardní umění, kterému se chtěli členové Devětsilu přiblížit a které chtěli přiblížit českému publiku. Sborník obsahoval nespočet zahraničních příspěvků, mezi nimiž byl mimo jiné Le Corbusierův text *Architektura a purism*. Toto vydání časopisu se zcela odlišovalo od ostatních uměleckých periodik – bylo určeno modernímu člověku a jeho cílem bylo představit tehdejší život z různých perspektiv.

Karel Honzík ve své knize *Ze života avantgardy* vzpomíná, jak Karel Teige s Vítězslavem Nezvalem při procházkách noční Prahou „objevili“ poetismus. Jednalo se o další z výjimečných momentů československé avantgardní umělecké scény, což dokládají i zprostředkovaná slova samotného Nezvala: „*Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umírat.*“⁸³ Dá-li se v souvislosti s De Stijlem a Van Doesburgem hovořit o „zvukových básních“, u Devětsilu a Teigehe se pak jedná o „básně obrazové“. Ve své stati *Obrazy*⁸⁴ Teige prohlásil, že „*je třeba vytvořit nový typ obrazu. Palety a štětce zahodíme do starého železa, umění vyrovná se se strojem ne tím, budou-li malovány strojové formy, ale postaví-li se na strojový základ, přijme-li strojovou výrobu. (...) Poezie je jediným uměním konstruktivní doby. Kubismus uvedl obraz na cestu poezie. Poetismus dospívá fáze obrazu a básně. Pokoušíme se s několika kamarády z Devětsilu vytvořit nový tvar obrazu a básně – obrazové básně.*“ Dle Teigehe došlo v umění k logickému vyústění, totiž ke spojení moderní malby s poezií, a v rámci poetismu tak kladl důraz na vizuální stránku básní: „*Recitace stává se nesmyslem a ekonomie básnického výrazu je především optická, výtvarná,*

⁸² MICHALOVÁ 2016, 99.

⁸³ HONZÍK 1963, 68.

⁸⁴ TEIGE 1924b, 34–40.

typografická, ne fonetická a onomatopoická.“⁸⁵ Snad také proto, že „optická báseň stává se internacionální“.⁸⁶ Manifesty poetismu, tohoto směru nového „umění života, umění žít a užívat“, vyšly v roce 1924. Jednalo se o Nezvalova *Papouška na motocyklu čili O řemesle básnickém*⁸⁷ a především Teigův *Poetismus*⁸⁸, kde toto nové umění vzniklé „ve světě, který se směje“, popisuje jako „ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné“.

Stejně jako ostatní meziválečná hnutí a skupiny, i Devětsil se snažil zapojit do mezinárodní umělecké sítě. Na stránkách svých periodik zveřejňoval překlady článků německých, francouzských, ruských, ale například i nizozemských umělců a teoretiků. Krom toho také organizoval přednášky a výstavy a jeho členové navazovali osobní kontakty se zahraničními avantgardními centry.

V roce 1923 začal Devětsil vydávat vlastní časopis *Disk*. [13] Redaktory byli Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert a Karel Teige. Vzhledem k nedostatku finančních prostředků však vydali pouze dvě čísla. Jak poznamenává František Šmejkal, na *Disku* je již možné pozorovat všechny rysy avantgardních časopisů, jakými byla mezinárodní orientace, nezvyklá typografická úprava či proklamativní styl řeči poválečných manifestů.⁸⁹

V zimě roku 1923 Devětsil zorganizoval v pražském Rudolfinu akci, „*kteřá vyvolala největší vnitřní ruch*“ – dadaisty inspirovanou výstavu *Bazar moderního umění*.⁹⁰ Již samotný název měl dát najevo, že nepůjde o konvenční uměleckou expozici. Ve výstavních prostorách totiž návštěvníci nenašli pouze umělecká díla; mezi hlavní exponáty patřila kupříkladu kuličková ložiska či kadeřnická vosková panna, jak později vzpomínal Karel Honzík.⁹¹ Většina vystavených obrazů a kreseb již byla vytvořena na geometrickém schématu mimo jiné odvozeném z nizozemského neoplasticismu.⁹² Přední místo na Bazaru ovšem zaujímala architektura. Architektonická část výstavy se, stejně jako ta malířská, vymezovala vůči dekorativismu a vykazovala ovlivnění lecorbusierovským purismem.

Ostatně také Karel Teige se v té době, poté, co se seznámil s architektem Jaromírem Krejcarem a s Le Corbusierem (na podzim roku 1922), již zabýval architekturou a její teorií.⁹³

⁸⁵ TEIGE 1923, 19–20.

⁸⁶ TEIGE 1924b, 40.

⁸⁷ NEZVAL 1924, 220–223.

⁸⁸ TEIGE 1924c, 197–204.

⁸⁹ ŠMEJKAL 1998, 156.

⁹⁰ HONZÍK 1963, 74.

⁹¹ HONZÍK 1963, 75.

⁹² ŠMEJKAL 1998, 164.

⁹³ ŠVÁCHA 1998, 145.

Mezi lety 1923 a 1930 dokonce redigoval významnou architektonickou revue *Stavba*, která pod jeho působením dosáhla světového formátu. *Stavba* vznikla v roce 1922 v okruhu Klubu architektů, spolku absolventů české techniky. Vedle Klubu architektů byl význačným také spolek Sdružení architektů, který tvořili vesměs studenti pražské Akademie výtvarných umění a který vydával časopis *Stavitel*.⁹⁴

Během roku 1923 vstoupili do Devětsilu architekti tzv. Puristické čtyřky – Karel Honzík, Vít Obrtel, Evžen Linhart a Jaroslav Fragner. Tito absolventi Českého vysokého učení technického v Praze společně se svými devětsilskými kolegy postupně směřovali ve své tvorbě od purismu k funkcionalismu.

Koncem roku 1923 následovala další významná událost – 15. prosince 1923 byl založen Brněnský Devětsil. Tato odnož začala vydávat vlastní časopis v březnu roku 1924. Bylo jím *Pásmo* [14] redigované Artušem Černíkem, Františkem Halasem a Bedřichem Václavkem, který byl zároveň předsedou spolku. Tato „revue internationale moderne“ zprostředkovávala českému čtenáři nejnovější tendence moderního umění a dávala prostor zahraničním tvůrcům po dobu následujících zhruba dvou let. Vzhledem k finančním obtížím vycházelo *Pásmo* sporadicky a v polovině roku 1926 přestalo vycházet úplně.⁹⁵

Devětsilská avantgarda mezi lety 1925 a 1929 dominovala českému kulturnímu prostředí, a jak poznamenal Milan Blahynka⁹⁶, neměla vážnějších konkurentů. Počet členů spolku neustále narůstal a jejich aktivita byla enormní. Není proto divu, že postupně vznikaly nové sekce Devětsilu. Rok 1926 byl pro Devětsil v tomto ohledu obzvláště bohatým: při divadelní sekci vzniklo Osvobozené divadlo, architekti se spojili do vlastní sekce Devětsilu ARDEV, konala se *Výstava Svazu moderní kultury Devětsil* (jak se Umělecký svaz Devětsil od roku 1925 nově nazýval, aby zdůraznil svůj naprosto moderní program).

Roku 1927 vyšlo první číslo *ReDu* (*Revue Devětsilu*), nejvýznamnějšího devětsilského časopisu, za jehož redakcí a grafikou stál Karel Teige. [15] Jakmile jej začal v říjnu 1927 Teige řídit, stal se časopis „průsečíkem evropské avantgardy“.⁹⁷ Ačkoliv *ReD* „působil v roli

⁹⁴ ŠVÁCHA 1995, 225.

⁹⁵ MICHALOVÁ 2016, 132.

⁹⁶ BLAHYNKA 1972, 8.

⁹⁷ SRP 2009, 98.

kolektivního měsíčníku, stal se především přímým odrazem Teigeho teoretických a uměleckých zájmů“.⁹⁸

Některá z čísel měsíčníku byla zaměřena monotematicky; k takovým patřila například *Mezinárodní soudobá architektura* (1928), *Foto – film – typy* (1929), *Marinetti a italský futurismus* (1929), *Bauhaus* (1930) a mnoho dalších. Poslední číslo časopisu *ReD* vyšlo v roce 1931.

Doplňkem *ReDu* byl v roce 1927 vydaný almanach *Fronta*, který vzešel z produkce Brněnského Devětsilu. I v tomto případě se jednalo o „*mezinárodní sborník soudobé aktivity*“, jak předestíral jeho podtitul. Podruhé už *Fronta* bohužel nevyšla, neboť Brněnský Devětsil v roce 1927 zanikl. Na jeho odkaz se však pokusily navázat dva časopisy, redigované jeho bývalými členy – *Horizont* (1927–1931, redigovaný Jiřím Krohou a J. B. Svrčkem) a *Index* (1929–1939, redigovaný Bedřichem Václavkem).⁹⁹

Do let 1925 až 1928 je možné situovat vrchol zmíněného poetismu. V reakci na hlasy proklamující tomuto směru brzký konec Teige s Nezvalem publikovali v červnovém vydání *ReDu*¹⁰⁰ z roku 1928 další manifesty – *Kapku inkoustu* z pera Nezvalova a *Manifest poetismu* od Teigeho, jehož závěr se nese v optimistickém duchu: „*Poetismus, toť ,náruč štěstí, v němž celý svět se soustřeďuje jako kolibřík. Hledajíce štěstí, usilujeme o pocity harmonie a rovnováhy. Vypracováváme řád a umění šťastného života, nezakrývájice skutečnost iluzemi.*“ Za předchůdce tohoto Teigova textu je možné považovat jeho starší stať *Poezie pro pět smyslů*, kterou publikoval v *Pásmu* v roce 1925. Avšak i přes snahy vyvrátit těmito manifesty nepřátelské tendence a potvrdit svébytnost směru, poetismus jakožto umělecký směr postupně dozníval.

Karel Teige vytvořil vlastní polaritu poetismu a konstruktivismu, která byla reprezentována v roce 1927 publikovanou knihou *Stavba a báseň* s podtitulem „*Umění dnes a zítra, výběr statí z let 1919–1926*“. Teige v rámci svého dualistního systému zdůrazňuje význam obou komponentů, kdy je konstruktivismus „*chápaný nikoliv jako ateliérový ismus, ale jako směrnice veškeré novodobé kulturní a civilizační práce*“ a poetismus naopak představuje „*elán básnivosti a vynalézavosti, očišťující poezii od všech cizorodých elementů*“

⁹⁸ SRP 2009, 101.

⁹⁹ ŠMEJKAL 1998, 187.

¹⁰⁰ *ReD*, roč. 1, č. 9, červen 1928.

*a snažící se propátrati bílá, dosud neprozkoumaná místa na mapě estetiky, vytvořiti ryzi poezii slov, barev, světél, vůní, těles, pohybu, poezii pro všechny smysly člověka“.*¹⁰¹

Koncem 20. let vůdčí role Devětsilu slábla. Byl to důsledek polemik uvnitř svazu, způsobených mimo jiné politickou diferenciací do té doby jednotné levicové avantgardy, avšak přispělo k tomu také založení Levé fronty, která absorbovala architektonickou frakci Devětsilu a přejala i mnoho z jeho dosavadních aktivit. Navzdory těmto okolnostem Karel Teige ještě vydal třetí ročník *ReDu*. Poslední, desáté číslo ročníku ovšem vyšlo až počátkem roku 1931. Podobně jako skupina De Stijl, také Devětsil se počátkem 30. let „rozplynul“.

¹⁰¹ TEIGE 1927, 185.

THEO VAN DOESBURG A KAREL TEIGE

V předchozích kapitolách, věnovaných avantgardním hnutím v Nizozemsku a v Československu, se na mnohých místech opakovaně vyskytují dvě jména – Theo van Doesburg (1883–1931) jako zástupce nizozemské umělecké skupiny a Karel Teige (1900–1951) coby představitel českého avantgardního umění téže doby. Vzhledem k významu, jaký pro meziválečnou uměleckou scénu Van Doesburg s Teigem měli, oprávněně představují opěrné body celého textu.

Oba aktéři měli mnoho společného. Jak Van Doesburg, tak Teige stáli v druhé půli druhé dekády 20. století u zrodu avantgardních hnutí ve svých zemích. Podíleli se na jejich vzniku aktivní výtvarnou činností a stejně tak byli plodní v rovině teoretické. Oba se zabývali uměleckým děním ve své zemi, ale i ve zbytku Evropy a vše patřičně komentovali v časopisech, u jejichž zrodu byli taktéž přítomni. U Van Doesburga se jednalo zejména o časopisy *De Stijl*, *Het Bouwbedrijf*, *Bouwkundig Weekblad*, u Teigeho pak o *Revue Devětsil*, *Stavbu*, *Rozpravy Aventina* či *Pásmo*. Nedílnou součástí jejich uměleckých (a v Teigově případě také teoretických) snah byla typografie. Oba rovněž přednášeli na německé architektonické škole Bauhaus, i když s časovou odlukou bezmála jedné dekády. Významnou oblastí zájmu obou protagonistů byla soudobá architektura, k níž se vehementně vyjadřovali ve svých teoretických statích.

Následující kapitoly mají za cíl v krátkých medailoncích představit Theo van Doesburga i Karla Teigeho. Spíše nežli o vyčerpávající podání informací z jejich bohatého tvůrčího života se jedná o snahu zachytit podstatu jejich mnohovrstevnatých osobností a alespoň v náznaku obsáhnout šíři jejich tvůrčího záběru. Vzhledem k náhlému úmrtí Theo van Doesburga počátkem třicátých let je také Teigův medailonek tímto obdobím ohraničen.

Theo van Doesburg, apoštol radikální myšlenky

Christian Emil Marie Küpper – Theo van Doesburg – I. K. Bonset – Aldo Camini. Van Doesburg nebyl „jen“ teoretik a umělec mnoha talentů, ale též mnoha jmen. A za každým z nich se skrývala jiná z Van Doesburgových osobností.

První, Christian Emil Marie Küpper¹⁰², je rodné jméno, které bylo ovšem již v roce 1908 vystřídáno všeobecně známým „Theo van Doesburg“.¹⁰³ Van Doesburg tehdy převzal jméno svého nevlastního otce Theodoruse Doesburga.¹⁰⁴ Tato první z Van Doesburgových osobností stála za zrodem celosvětově známého uměleckého hnutí De Stijl, byla podepsána pod řadou článků vztahujících se mimo jiné k soudobému umění včetně architektury či tehdy stále populárnějším médiím, jakými byly fotografie a film. V neposlední řadě také významnou měrou ovlivnila evropské umělecké dění včetně budoucího směřování Bauhausu.

Poté, co se během prosince 1919 Van Doesburg blíže seznámil s dadaistickou literaturou, začal v prvních měsících roku 1920 vystupovat pod pseudonymem I. K. Bonset a publikovat dadaisticky orientované básně a články.¹⁰⁵ Tímto alter egem Van Doesburg dostal svému hravému já, neboť „I. K. Bonset“ je přesmyčkou nizozemské věty „Ik ben zot“ neboli – „Jsem blázen“.

Již následujícího roku, 20. dubna 1921, „našel“ Van Doesburg v ateliéru malíře C. C.¹⁰⁶ v Miláně rukopis nedávno zesnulého italského malíře a spisovatele Alda Caminiho, Van Doesburgova třetího uměleckého já.¹⁰⁷ První část *Caminoscopia. 'n Antiphylosophische levensbeschouwing zonder draad of systeem* (Caminoskopie. Antifilozofická životní ideologie bez jasné vize či systému), jak byl rukopis nazván, byla Van Doesburgem otištěna téhož roku v červnovém čísle časopisu *De Stijl*.¹⁰⁸ V krátké předmluvě Van Doesburg popisuje svůj milánský objev a podotýká, že v něm (v *Caminoscopia*) čtenář nalezne „*kromě základního spojení s koncepcí moderního života také poznání světa sestávajícího z nových rozměrů a proporcí*“.¹⁰⁹ Aby Van Doesburg dosáhl dojmu pravosti nalezeného díla, neváhal do fejetonu začlenit i část, která byla údajně nečitelná. Caminiho fejeton byl ovlivněn italským

¹⁰² TUIJNOVÁ 2003b, 7.

¹⁰³ JANSSEN/WHITE 2011, 36.

¹⁰⁴ SLAGTER 1986, 235.

¹⁰⁵ VAN STRAATEN 1983, 94.

¹⁰⁶ Jedná se o italského malíře jménem Carlo Carrà.

¹⁰⁷ VAN STRAATEN 1983, 100.

¹⁰⁸ *De Stijl*, roč. 4, č. 5, červen 1921, 65–71.

¹⁰⁹ *De Stijl*, roč. 4, č. 5, červen 1921, 65.

futurismem. Van Doesburg se v něm coby Camini snažil čtenáři ukázat, že svět již není statický, ale naopak se stává dynamickým. Rukopis fejetonu byl v *De Stijl* postupně publikován až do srpna 1924, kdy jeho vydávání Van Doesburg ukončil lakonickým „na pokračování“, ovšem již bez pokračování.¹¹⁰

Od samého počátku se Van Doesburg snažil, aby si jej s jeho dalšími identitami nikdo nespojoval. V jubilejním čísle k desátému výročí vydávání časopisu *De Stijl*¹¹¹ dokonce otiskl Bonsetovu fotografii.¹¹² Ve stejném čísle byla taktéž uveřejněna tabulka s hlavními spolupracovníky časopisu. Van Doesburg je zde uveden jako zakladatel časopisu a autor textů po celých deset let, I. K. Bonset jako přispěvatel od třetího ročníku (1919–1920) a Aldo Camini je zaznamenán jako autor textů mezi lety 1921 až 1924.¹¹³ Van Doesburgovo rozdělení tvorby mezi tři různé osoby svědčí o jeho snaze oddělit ambice básnické a literární od těch výtvarných. Dle Jaffého téměř nikdo z Van Doesburgových přátel až do roku 1927 netušil, kdo je skutečným autorem otiskovaných článků.¹¹⁴ Na pravou míru vše definitivně uvedlo poslední číslo časopisu *De Stijl*, vydané krátce po Van Doesburgově smrti jeho ženou Nelly van Doesburgovou v lednu 1932.

Jak píše Marguerite Tuijnová ve své knize *Mon cher ami ... Lieber Does ... Theo Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde* (Amsterdam 2003), Theo van Doesburg byl vskutku renesančním člověkem: „*Nebyl jen malířem (...) Etabloval se jako plodný umělec na poli básnickém, literárním, výtvarném, architektonickém, tvořil návrhy vitráží, zabýval se typografií a fotografií. Jeho návrhy a skici, ve kterých umně kombinoval barvu a prostor, jsou jedinečné.*“ Zároveň však dodává, že tato jeho všestrannost mu byla taktéž na škodu, neboť způsobila, že ve výsledku nebyl v žádné z výše zmiňovaných oblastí naprostým odborníkem, což mu mnozí vyčítali.¹¹⁵

Přesto byl Theo van Doesburg vůdčí osobností nizozemské (a evropské) meziválečné avantgardy. Zásadní Van Doesburgovou vlastností, která jej předurčila k roli lídra *De Stijlu*, byla dle Jaffého schopnost vždy zvládnout jakýkoliv úkol, mimo jiné realizaci destijlovských ideí v různých životních oblastech, s neúnavným nadšením a zcela nesobeckou oddaností dané věci.¹¹⁶ Byl to on, kdo coby editor časopisu *De Stijl* vybíral, které články budou

¹¹⁰ VAN DOESBURG 1983, 102.

¹¹¹ *De Stijl*, roč. 7, č. 79–84, 1927, 9.

¹¹² JAFFÉ 1983, 68.

¹¹³ *De Stijl*, roč. 7, č. 79–84, 1927, 59–62.

¹¹⁴ JAFFÉ 1983, 80.

¹¹⁵ TUIJNOVÁ 2003b, 21.

¹¹⁶ JAFFÉ 1956, 147.

publikovány, byl tím, kdo stál v čele destijlovského hnutí a přijímal nové členy, ale zároveň také tím, kdo se s některými spolupracovníky názorově rozešel a způsobil jejich odloučení od skupiny či ukončení spolupráce v rámci časopisu.

V podobném duchu Van Doesburgovu originální, dominantní, rozpolcenou a do všech stran expandující osobnost vystihl krátce po jeho smrti Karel Teige, když ve vzpomínkovém článku napsal: „*V tom je celý Doesburg: vždycky a ve všem na krajní levici, vždy v opozici proti módě, proti oficielnosti a polooficielnosti: člověk nezištné, obětavé práce, neúnavný propagátor a solidární spolubojovník všech radikálních myšlenek, nadšený spolupracovník, dobrý a srdečný kamarád...*“¹¹⁷

Karel Teige, katalyzátor avantgardního umění v českých zemích

CHARLES TEIGE

Teige – čti po francouzsku též

Je kritikem a básníkem a malířem je též

Nekosil jen sil a sil dokonce devětsil

Všem manifestům dal své imprimatur

Po celém světě svých pět miniatur

V reprodukcích nespočetných tisk

Do světa vrhl nádherný svůj disk

Heslo je Teige a tisíc vykřičníků

..... atd.

Adolf Hoffmeister¹¹⁸

Hoffmeisterův epigram výstižně shrnuje všechny aspekty Teigovy osobnosti, včetně jeho aktivit na poli uměleckém (v disciplínách teoretických i praktických).

Ačkoliv měl Karel Teige zpočátku ambice především malířské¹¹⁹, postupně sílila jeho skepse nad vlastním dílem a od malířství se nakonec zcela odvrátil. O to aktivněji se podílel na kulturním dění nejen v Československu, ale i v Evropě. Od 14 let četl Teige německy

¹¹⁷ TEIGE 1931b, 135.

¹¹⁸ HOFFMEISTER 1962, 53.

¹¹⁹ EFFENBERGER 1966, 575.

a francouzsky, což mu umožnilo držet krok s evropskou avantgardou.¹²⁰ Dopisoval si s mnohými významnými představiteli meziválečné avantgardy a navazoval s nimi spolupráci. Jeho rodný dům (dnes v Černé ulici 14 na Novém Městě pražském) se stal místem, kde se rodily všechny nové myšlenky zaobírající se soudobým uměním. Právě tato adresa – v té době Černá 12a, Praha 2 – se stala útočištěm pro četnou skupinu tehdejších umělců a intelektuálů pohybujících se kolem Teigeho a zároveň korespondenční adresou známou i v zahraničí.

V roce 1920 se Teige podílel na založení Uměleckého svazu Devětsil.¹²¹ Teigovu úlohu v rámci Devětsilu popisuje výstižně, s nadsázkou a nádechem fotbalového komentátora, ve svém textu *S. M. K. DEVĚTSIL* Karel Konrád: „*V centralhalvu je Karel Teige. Tento Káďa S. M. K. DEVĚTSILU je páteří celého mužstva. Je všude: dře se s každým míčem, vypomáhá obraně a žene útočnou řadu dopředu: stále je bystrý. Teigův zahraniční rozhled umožňuje mu, aby dirigoval veškeré útočné akce, aby řešil nejnebezpečnější situace. Jeho hra hlavou je bezvadná. Kolmými, nekompromisními uličkami tlačí v pravém slova smyslu celý forvard vpřed, nedopřáváje mu ani chvíli pohovu, aniž by vyjmul z úst lulku, tento odznak všech kapitánů, o nichž jsme přesvědčení, že jim tolik sluší neopouštětí velitelský můstek ani na Boží hod velikonoční a na Silvestra. Fair play, přesná kontrola míčů, vědecká taktika a smysl pro souhrn činí z Teiga nejpopulárnějšího hráče. Vším právem.*“¹²²

Karel Teige byl již od útlého věku plodným přispěvatelem do mnohých časopisů, novin či sborníků. Postupem času některé časopisy také sám redigoval a podílel se na jejich typografické úpravě. Typografie jako taková nabyla během dvacátých let na významu nejen na území Československa, ale i ve zbytku Evropy a Teige se jí zabýval jak v praktické, tak i v teoretické rovině – již od dvacátých let psal rozsáhlé studie věnující se její moderní formě. Mezi hlavní náměty jeho teoretických textů patřilo mimo jiné téma zraku coby vůdčího smyslu. „... *Výtvarná emoce je rezultat perturbace zrakového smyslu, je navozena fenomény optickými. Není tu osobních koeficientů jako v literatuře. Hudba a malba specializovány smyslově. (...) Všemohoucí a všudypřítomná geometrie. Smysly moderního člověka jsou jiné než člověka doby předstrojové. (...) Zrak člověka je poután geometrií. Je rafinovaný, hbitý, pronikavý. A jeho duch je náročný. Umění má vznešenou funkci tvořit celky – předměty – systémy. Řád pro dům, pro mozek, pro osobu, pro umění.*“¹²³ Od dvacátých let (až do let

¹²⁰ EFFENBERGER 1966, 576.

¹²¹ MICHALOVÁ 2016, 62.

¹²² KONRÁD 1927–1928, 140.

¹²³ SRP 2009, 220.

čtyřicátých) poměřoval vše smyslovým vjemem, včetně rychlého vývoje civilizace. Typografie tak v jeho pojetí odpovídala celkovému pokroku společnosti.¹²⁴

Během své typografické činnosti ve 20. letech navrhl Teige nespočet knižních obálek, plakátů, ale také tiskovin pro různá periodika; pro *Disk* (a později také pro *ReD*) například navrhl dopisní papíry, obálky a další doplňkové tiskoviny.¹²⁵ Ačkoliv Teige nevystudoval žádnou školu uměleckého zaměření, po roce 1927 se upevnilo jeho postavení coby typografa a nezbyvá než souhlasit s Karlem Srpem, který napsal, že „*ačkoli Teige nebyl profesionálně školený typograf, stal se prvním ze své generace, kdo udržoval a prosazoval souvislosti domácí typografie se světovou a povznesl ji z okrajové na mezinárodní úroveň. Způsobil, že během dvacátých let patřila typografie v Čechách k nejpokrokovějším a nejpokročilejším v Evropě.*“¹²⁶

Poté, co se Teige v roce 1923 ujal vedení časopisu *Stavba*, začaly se v jeho obsahu postupně odrážet Teigem navázané kontakty se soudobou evropskou a sovětskou avantgardou. Podobně jako Theo van Doesburg a ostatní evropští avantgardní umělci, také Karel Teige obracel svou pozornost k představitelům ruského konstruktivismu. Ve svém příspěvku u příležitosti berlínské El Lisického výstavy Teige píše, že již neexistují -ismy. Posledním směrem je dle něho konstruktivismus, který je „*bud' pouhým nedorozuměním (...) nebo racionální tendencí k elementární tvorbě, pro niž otevírá cestu, a pak není ismem v obvyklém, dosavadním úzkém smyslu slova. Pro dnešní uměleckou přeměnu a obrodu přicházejí, zdá se, z Ruska a Holandska mocnější impulsy než z unavené Francie, která doposavad byla iniciátorkou moderních proudů.*“¹²⁷

Zájezd do Moskvy a Leningradu, kterého se na podzim 1925 Teige účastnil spolu s první českou delegací levicových intelektuálů ze Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem, prohloubil jeho zájem o tamní kulturu a stal se impulzem pro celou řadu statí na téma sovětského umění.¹²⁸ Po návratu Teige publikoval mimo jiné rozsáhlou studii *Dnešní výtvarná práce Sovětského Ruska*.¹²⁹ Tuto a další stati následně v roce 1928 vydal v knize *Sovětská kultura*.

Svou pozornost zaměřil Teige ve dvacátých letech též na architekturu a věnoval jí nespočet textů zabývajících se mimo jiné i sociální otázkou bydlení. Významnou měrou se

¹²⁴ SRP 2009, 220.

¹²⁵ SRP 2009, 37.

¹²⁶ SRP 2009, 7.

¹²⁷ TEIGE 1924a, 188.

¹²⁸ DAČEVA 1994, 177.

¹²⁹ EFFENBERGER 1966, 598.

podílel na koncipování a pořádání výstav a přednáškových cyklů, na kterých se mezi přednášejícími objevila také celá řada zahraničních hostů evropského formátu.

V říjnu roku 1929 se stal Karel Teige hostujícím docentem na Bauhausu; ocitl se tam tak téměř o deset let později než Theo van Doesburg. První kontakty s Bauhausem ovšem Teige navázal již v roce 1923, ve stejném roce, kdy v Berlíně navštívil Adolfa Behneho. Škola na podzim téhož roku uspořádala ve Výmaru výstavu *Mezinárodní architektury*, jíž se mimo jiné účastnili také členové Devětsilu, Teigeho nevyjímaje. Ten se ve Výmaru osobně setkal s Walterem Gropiem a Hannesem Meyerem. Započalo tak údobí, během kterého se Teige zajímal o aktivity Bauhausu, vyjadřoval se k nim a zprostředkoval je českému publiku. Na počátku roku 1930 pak Teige na Bauhausu, toho času již umístěného v Desavě¹³⁰, zahájil přednáškový cyklus o sociologii architektury. Podklady přednášek následně zpracoval a vydal v dvojčísle *ReDu* nazvaném *K sociologii architektury*.¹³¹ Druhá část přednáškového cyklu¹³², která měla proběhnout v podzimním semestru, se již neuskutečnila. Důvodem bylo potlačení komunistické frakce školy a Meyerovo vyloučení z Bauhausu. Události z Desavy se staly jednou ze známek nastupujícího nacismu. Teige na protest přerušil s Bauhausem veškerou spolupráci a během září 1930 napsal i několik protestních článků¹³³ vyjadřujících se k tamní alarmující situaci.

Školou Bauhausu a jejím vývojem se Teige zabýval v poměrně oslavném textu *Deset let Bauhausu*, který byl otištěn ve *Stavbě* v dubnu 1930.¹³⁴ Teige v počátcích Bauhausu neopomíná zmínit ani vliv De Stijlu: „*V té době je Bauhaus vystaven velmi silnému vlivu autorů skupiny de Stijl. Theo van Doesburg založil dokonce tehdy ve Výmaru jakousi protiškolu. Vliv destijlovského neoplasticismu působil na Bauhaus, i na samotného Gropia, zdravě v tom smyslu, že byl nápomocen v likvidaci expresionistických atavismů, avšak naproti tomu zamořil jeho tvorbu nadlouho novým ‚ortogonálním‘ formalismem.*“¹³⁵

Teigovu vrstevnatou osobnost a šíři jeho zájmů dobře vystihuje stručná charakteristika, kterou je možné si – stejně jako v úvodu této kapitoly – vypůjčit z pera

¹³⁰ V polovině dvacátých let se škola musela pod tlakem politických okolností přesunout z Výmaru do Desavy.

¹³¹ TEIGE 1930b, 163–220.

¹³² Tato část cyklu měla být věnována „*vývojovým dějinám obsahových a výrazových problémů současné literatury a poezie, materiálu a technice nové literatury a v neposlední řadě nové typografii*“. (Vratislav Effenberg: *Nové umění*. In: TEIGE 1966b, 575–619).

¹³³ TEIGE 1966b, 571.

¹³⁴ TEIGE 1930a, 146–152.

¹³⁵ TEIGE 1966a, 480.

Adolfa Hoffmeistera. Ten Teigemu skládá poklonu konstatováním, že „*vlivně ovlivňovat generaci, to je umění drobného výstředníka*“. Pro něho je Karel Teige v nejlepší slova smyslu „*malý bosko, jenž netvoří vlastně mnoho sám, ale organizuje, ukazuje, radí, motivuje, mění, doporučí, poroučí a skoro učí. Učitel generace.*“¹³⁶

¹³⁶ HOFFMEISTER 1962, 56.

DE STIJL A ČESKÁ AVANTGARDA 20. A 30. LET 20. STOLETÍ

Theo van Doesburg a Československo

Snad první kontakt mezi Theo van Doesburgem a českou výtvarnou scénou je možné vysledovat u malíře Emila Filly, který se spolu se svou ženou po mnoha nepřízních osudu ocitl na podzim roku 1914 v Nizozemsku.¹³⁷ Fillovi se tam ve snaze pomoci českému národu v těžkých chvílích zapojili do československého zahraničního odboje a dostali se do kontaktu s domácí tajnou organizací Maffie. Navzdory politickým aktivitám se Filla nepřestal věnovat ani výtvarným zájmům. Během roku 1916 navázal kontakt s Theo van Doesburgem. Krátce se zdálo, že by spolu mohli spojit síly pod hlavičkou De Stijlu (Van Doesburg Fillu dopisem vyzýval k účasti), ale ačkoliv ve Fillově knize z roku 1934 *Hlídky české mafie v Holandsku. Vzpomínky Emila Filly na válku a odboj*¹³⁸ je uvedeno, že se Filla aktivně na vzniku časopisu *De Stijl* podílel a jeho jméno coby spolupracovníka bylo dokonce uvedeno v prvním čísle destijlovskeho periodika, ke spolupráci nakonec nedošlo.¹³⁹ Je však pravda, že Emil Filla Van Doesburga zaujal svým výtvarným kubistickým projevem. Když Van Doesburg napsal 8. dubna 1916 pro časopis *Eenheid* recenzi výstavy *Der Sturm, expresionisté a kubisté*, označil v ní Fillu za „*architekta zátiší*“.¹⁴⁰ O jeho obdivu pro Fillovy obrazy svědčí také skutečnost, že Fillu přizval k účasti na výstavě skupiny De Sphinx, která se konala začátkem roku 1917 v Leidenu. Fillův vystavený obraz *Tác s hrozny* (1915) Van Doesburga zaujal natolik, že si dokonce pořídil jeho fotografii. Z dochovaných fotografií Van Doesburgova leidenského ateliéru se také zdá, že Van Doesburg měl zmíněný Fillův obraz pověšený ve svém studiu ještě dva roky po výstavě.¹⁴¹

V Archivu Theo van Doesburga a jeho ženy Nelly, který je uložen v Haagu v Nizozemském institutu dějin umění (RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis; dále v textu již jen jako RKD), se mezi 15 metry archiválií nachází mimo jiné také Van Doesburgův osobní adresář. Ačkoliv není nijak datován, Marguerite Tuijnová se domnívá, že

¹³⁷ FILLA 2007, 9.

¹³⁸ HAJŠMAN/FILLA 1934, 35–36.

¹³⁹ ZEMÁNEK 1993–1994, 78–90.

¹⁴⁰ ZEMÁNEK 1993–1994, 79.

¹⁴¹ ZEMÁNEK 1993–1994, 82.

jej Van Doesburg mohl začít používat zhruba v roce 1921.¹⁴² Adresář velmi dobře ilustruje Van Doesburgovu širokou síť mezinárodních kontaktů, které během let navázal. Je možné v něm nalézt kontaktní údaje nepřeberného množství významných osobností, jakými byli například Marcel Duchamp, Tristan Tzara, László Moholy-Nagy, Alexander Archipenko, Le Corbusier, Lajos Kassák či Amédée Ozenfant, stejně jako seznam časopisů, se kterými chtěl Van Doesburg velmi pravděpodobně spolupracovat, nebo s nimi již spolupráci dokonce navázal. Nutno podotknout, že seznam není kompletní, neboť v něm chybí mimo jiné Piet Mondrian či Kurt Schwitters. Pro vztah k českému prostředí je však důležité, že součástí adresáře je též následující záznam:

„Devětsil
Karel Teige
Union Intern. des
artistes d'avant
garde Révol.
Praha II, Černá 12a“

K osobnímu setkání Karla Teigeho, který již od školních lavic neúnavně sledoval nejnovější kulturní trendy, s tehdy již celoevropsky známým Nizozemcem Theo van Doesburgem došlo v Paříži na konci srpna 1924. K tomuto časovému určení badatele přivádí dopis¹⁴³ Bedřicha Feuersteina datovaný k 23. srpnu 1924, kde Feuerstein Van Doesburga zpravuje o Teigově příjezdu do Paříže.¹⁴⁴ Vztah samotného Bedřicha Feuersteina k Van Doesburgovi byl, zdá se, komplikovaný. Například v dopise ze září 1924, adresovaném architektu Josefu Havlíčkovi, Feuerstein píše: „*Pokud se týče Doesburga. Stýkám se zde s ním. Je to jakýsi teoretický extrakt holandské architektury, přivedený do absurdnosti, ale velmi charakteristický. Jsem s ním spíše v hádce než ve shodě. Onehdy jsem ho dovedl k Perretovi a ti dva se velmi pohádali.*“¹⁴⁵ O dva měsíce později se o něm vyjadřuje ještě přísněji: „*Ten Doesburg je nemožný, ale je to přísný teoretik (myslím na špatné cestě), ale přijde na ty věci sám. Než, nahlédněme do minulosti ‚redakčních puristů‘. Vývoj opět rapidní.*“¹⁴⁶

¹⁴² TUIJNOVÁ 2003a, 1.

¹⁴³ WHITE 1995, 63.

¹⁴⁴ Z dopisu Bedřicha Feuersteina Theo van Doesburgovi, 23. 8. 1924; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110002836>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁴⁵ Paříž 13. září 1924, in: LUKEŠ 1987, 112.

¹⁴⁶ Paříž 18. listopadu 1924, in: LUKEŠ 1987, 114.

Pařížské setkání Karla Teigehe a Theo van Doesburga, osobností evropské meziválečné avantgardy, vyústilo v jejich spolupráci nejen později téhož roku, ale i v letech následujících. Prvním plodem tohoto nově vzniklého přátelství byla mimo jiné účast zástupců skupiny De Stijl na přednáškovém cyklu *Za novou architekturu*, který proběhl za účasti zahraničních i českých architektů. Přednášky byly pořádány Klubem architektů a UP závody v Brně od listopadu 1924 do února 1925 v Praze a v Brně a nabyly mezinárodního významu.¹⁴⁷ Pionýři nové evropské architektury se poprvé sešli na jednom místě. Jak píše Karel Honzík, uspořádání takovéto akce, která z Prahy a Brna učinila „nejvýznamnější mezinárodní ideovou burzu teprve se rodící internacionály mezinárodní architektonické avantgardy“, dokládá iniciativu československých architektů a teoretiků v začátcích konstruktivistického hnutí.¹⁴⁸

Souběžně s již zmíněným přednáškovým cyklem navštívili Československo také konzervativnější německý zahradní architekt Leberecht Migge a právě Theo van Doesburg. Van Doesburg přednesl v Československu svou přednášku hned dvakrát – v Brně a v Praze. Z rukopisu uloženého v Archivu Theo van Doesburga a jeho ženy Nelly vyplývá, že tatáž přednáška byla kromě Brna a Prahy prezentována také ve Vídni. Jak čtenáře zpravuje titulní strana *Socialistické budoucnosti* ze dne 24. 10. 1924, brněnská přednáška Theo van Doesburga, pronesená v němčině, proběhla v prostorách dívčí školy Vesna, kde ve stejném roce pořádal přednáškový cyklus Brněnský Devětsil.¹⁴⁹ Téměř dvouhodinová řeč se těšila velkému zájmu početného publika.

O Van Doesburgově brněnské přednášce, věnující se nové nizozemské architektuře, se mohli dočíst čtenáři *Lidových novin* v rubrice „Kulturní kronika“ 26. října 1924.¹⁵⁰ Krom jiného¹⁵¹ se v tomto brněnském deníku psalo: „Doesburg zdůraznil, že úsilí mladých jejich [destijlovských] architektů nespěje k uzavřenému kubusu, nýbrž k takovému vyřešení prostoru, které by nejlépe vyhovovalo funkčnímu úkolu díla, praktické potřebě a niternému obsahu práce.“ Důraz je nově kladen na požadavek čtyřdimenzionality (nové časoprostorové jednoty), na možnosti pohyblivého rozdělení prostoru a v neposlední řadě na uplatnění barvy v novodobém stavebnictví coby samostatného, prostorotvorného prvku. Z přednášky prý také vyplynulo, že Van Doesburg „umění chápe a uznává jen jako projev života“.

¹⁴⁷ HONZÍK 1963, 108.

¹⁴⁸ HONZÍK 1963, 108.

¹⁴⁹ *K dnešní přednášce holand. architekta p. Théo van Doesburga*, in: *Socialistická budoucnost*, roč. 12, č. 256, 24. 10. 1924, 1.

¹⁵⁰ *Kulturní kronika*, in: *Lidové noviny*, roč. 32, č. 540, 26. 10. 1924, 9.

¹⁵¹ *Kulturní kronika*, in: *Lidové noviny*, roč. 32, č. 540, 26. 10. 1924, 9.

V československém uměleckém prostředí vzbudila přednáška značný ohlas. Její český překlad byl publikován, a to nepochybně Teigovou zásluhou a v Teigově překladu, ve třetím ročníku *Stavby* pod názvem *Nová architektura holandská*.¹⁵² Van Doesburg zde dává do souvislosti soudobou moderní nizozemskou architekturu a vlivy, které ji formovaly. Velkou výhodou pro vznik nové architektury v Nizozemsku byla skutečnost, že na rozdíl od nizozemského malířství nebyla tamní architektura svazována slavnou tradicí, a proto pro ni bylo snazší požadovat pro sebe nový charakter a věnovat se experimentům. Architektky P. J. H. Cuypere a H. P. Berlageho oslavuje coby průkopníky, díky kterým bylo možné „osvobodit architekturu z její imitativní povahy“ a umožnit mladým architektům zabývat se architekturou racionální a elementární.¹⁵³ A protože, jak Van Doesburg tvrdí, „vždy ovlivňují a kontrolují se navzájem rozmanitá umění v určité periodě vývojové“¹⁵⁴, díky „důsledkům v malířství, architekti van 't Hoff, Rietveld, Oud, Wils atd. rozvinuli prakticky i teoreticky architektonickou koncepci ve smyslu zásad propagovaných konstruktivistickou revue: *De Stijl*.“¹⁵⁵

Nizozemské umění jako takové konečně Van Doesburg ve *Stavbě* charakterizuje coby umění, v jehož rámci se kvantita podřizuje kvalitě. A snad je to dáno i omezeným územím, na kterém byla tato „nízká“ země vybudována, a stísněným prostorem pro budování domů podél kanálů, že „rozvoj holandského umění zabírá vždy spíše do hloubky než do šířky“.¹⁵⁶

Jen několik dní po Van Doesburgově vystoupení v Brně se uskutečnila pražská přednáška, konkrétně 28. října 1924.¹⁵⁷ V rámci své návštěvy Prahy Van Doesburg zavítal mimo jiné do bytu architekta Karla Honzika, který toto setkání zachytil ve své knize vzpomínek *Ze života avantgardy* z roku 1963. Honzík zde líčí, jak k němu Karel Teige tohoto váženého zahraničního hosta přivedl, neboť jej postupně provázel všemi ateliéry členů Devětsilu, kteří se účastnili veřejné soutěže na Úrazovou dělnickou pojišťovnu v Praze, a ukazoval mu jejich návrhy.¹⁵⁸ Honzík zaznamenal setkání téměř poeticky:

„*Theo van Doesburg, když nás Teige seznámil, usedl na stůl a nasadil si monokl. Jednou nohou stál na zemi, druhou kýval ve vzduchu. Levou ruku měl opřenou pěstí v bok.*

¹⁵² VAN DOESBURG 1924–1925c, 90–94.

¹⁵³ VAN DOESBURG 1924–1925c, 91.

¹⁵⁴ VAN DOESBURG 1924–1925c, 90.

¹⁵⁵ VAN DOESBURG 1924–1925c, 91.

¹⁵⁶ VAN DOESBURG 1924–1925c, 94.

¹⁵⁷ MICHALOVÁ 2016, 206.

¹⁵⁸ HONZÍK 1963, 108.

To bylo gesto, jímž doprovázel své hovory, které se zdály být připraveny pro stenografující žurnalisty.

Musím říci, že jsme se my mladí nesmírně obdivovali koncepcím Doesburgovým a jeho spolupracovníka Van Eesterena. A neméně jsme cenili Doesburgovy manifestační písemné projevy, navzdory jeho lakýrkám a jiným podivnůstkám.

*Šli jsme pak do kavárny, a sotva jsme usedli, Van Doesburg začal před sebou skládat popelník, cigaretu, tašku, zápalky a špičku do obrazců všelijak asymetricky vyvážených. Kdykoliv vytvořil novou sestavu, pohlédl na nás vítězoslavně, očekávaje pochvalu.*¹⁵⁹

Van Doesburg v průběhu svého pobytu v Československu spolu s Teigem vypracoval manifest, jež nazvali *Výzva! / Aufruf!*. S jeho pomocí chtěli vyburcovat konstruktivisty k organizaci kongresu, opoziční výstavy, sestavení internacionální publikace, za doprovodu moderních představení (divadelních či filmových), to vše na protest vůči výstavě dekorativního umění *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, která se měla uskutečnit v Paříži na jaře roku 1925. Cílem tohoto manifestu bylo objasnit pojem konstruktivismus, ukázat antidekorativní umění a také evropský rozměr konstruktivistického hnutí jeho „trvalým organisovaným stykem a výměnou vynálezů, vymožeností, prací a projektů ze všech zemí“. *Výzva!* byla datována k 29. říjnu 1924 a podepsána Theo van Doesburgem a Karlem Teigem coby představiteli přípravného komitétu.¹⁶⁰ Tento manifest konstruktivistů vznikl jako reakce na odmítnutí účasti členů De Stijlu coby zástupců Holandska na výše zmíněné výstavě *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*.¹⁶¹

Pobyt Theo van Doesburga v Československu byl soudobým tiskem velmi intenzivně sledován. Kromě již výše zmíněných článků v *Socialistické budoucnosti* a v *Lidových novinách*, týkajících se uskutečněných přednášek, byl v *Rovnosti* otisknut rozhovor člena Brněnského Devětsilu Artuše Černíka s Van Doesburgem. Rozhovor byl rozdělen do dvou částí, z nichž první vyšla 28. října a druhá 31. října 1924. V úvodní části¹⁶² Van Doesburg hovoří o svých dojmech z Vídně, kde ocenil architekturu, jež se dle jeho soudu pomalu propracovává k De Stijlem vytyčeným cílům. Uchvácen byl však mezinárodní výstavou divadelní techniky, především pak její výtvarnou formou. V následujícím pokračování¹⁶³ se již Černík s Van Doesburgem zabývají mimo jiné také otázkou moderní architektury

¹⁵⁹ HONZÍK 1963, 108–109.

¹⁶⁰ TEIGE/VAN DOESBURG 1924, 1.

¹⁶¹ WHITE 1995, 63.

¹⁶² ČERNÍK 1924a, 3.

¹⁶³ ČERNÍK 1924b, 3–4.

a urbanismu. Van Doesburg v náznaku zmiňuje také některé vady a přednosti československého stavebnictví.¹⁶⁴ Černík položil Van Doesburgovi tři otázky:

1. „*Co považujete pro moderní architekturu za nejdůležitější?*“

Za vznikem a vývojem moderní architektury Van Doesburg vidí především urbanismus, který je nutné řešit nejen z hlediska sociálního, ale také materiálního. Jednotlivé dokonalé domy by měly být skloubeny „*v celky, v bloky městské zcela novým a původním způsobem*“. Je třeba decentralizovat města, vytvořit nové půdorysy, neboť „*dosavadní centralisace znamená i kus sociální minulosti, v níž dosud žijeme*.“¹⁶⁵

2. „*Je důsledné provedení moderní architektury dnes možné?*“

Van Doesburg zastává názor, že to možné není; bylo by potřeba mezinárodní revoluce: „*Namísto plýtvání hmot je nutno postavit ekonomisaci produkce. Síla organizace spotřebitelů je hybnou silou, jejíž moc vzroste úměrně se zesílením oné administrativy, onoho všeužitečného důmyslu, jež spojí světová vlna přeměny, jež již bije do břehů doby. Schopnost odborníkova je jedinou zárukou zdařilé reformy*.“¹⁶⁶

3. „*Co soudíte o budoucnosti ruské architektury a ruského konstruktivismu?*“

Práce ruských umělců a architektů hodnotí Van Doesburg jako „*pěkné, avšak bezvýhledné*“, neboť nepřinášejí užitek. Naději na obrodu a praktický úspěch naopak vkládá do severních zemí a zakončuje: „*Pokud mám mluvit o svých názorech na schopnosti jednotlivých národností, kladu na přední místo Němce a Slovany. Jsou plni energie, ruchu a práce. Vybíjejí velikou činnost. Jsou dobře živenou půdou, kam nepadá svěží sémě nadarmo. Plody, jež vydají tyto kmeny, budou významné. Jen jedinou výstrahu chci dáti tomuto mladému státu. Nechť neupadá v anachronistickou zálibu v historických, starých stylech. (...) Pohled zpět nesmí vzbuzovati závratě, nýbrž toliko poučení*.“¹⁶⁷

Ani po návratu Van Doesburga zpět do vlasti intenzivní kontakty mezi ním a Karlem Teigem, potažmo ostatními představiteli československé meziválečné avantgardy, neustaly. Tituly, jakými byly například *Pásmo*, *Stavba*, *ReD* a další, publikovaly Van Doesburgovy texty zaobírající se především architekturou, ale také mimo jiné i otázkou umění a jeho konce. Někdy se jednalo o překlady článků Van Doesburgem již dříve napsaných (a uveřejněných například v časopisu *De Stijl*), jindy šlo o texty, které vznikly přímo pro dané periodikum.

¹⁶⁴ ČERNÍK 1924a, ČERNÍK 1924b.

¹⁶⁵ ČERNÍK 1924b, 3.

¹⁶⁶ ČERNÍK 1924b, 3.

¹⁶⁷ ČERNÍK 1924b, 4.

Vedle Van Doesburgových textů se zde objevovaly také příspěvky od Van Doesburgových destijlovských souputníků – J. J. P. Ouda, Cornelise van Eeesterena či Pieta Mondriana.

Jak vyplývá z korespondence s Emilem Fillou, Van Doesburg plánoval začátkem druhé poloviny 20. let opět navštívit Prahu. V dopise Fillovi z počátku roku 1925 se lze dočíst, že měl Van Doesburg zájem navázat spolupráci se spolkem Mánes a zorganizovat v Praze vlastní výstavu.¹⁶⁸ Ve Fillově odpovědi z 11. 1. 1925 se dočítáme, že on sám o tomto Van Doesburgově návrhu – ten se týkal i uspořádání konference a hudebního soirée (v podání jeho ženy Nelly, vystupující pod pseudonymem Pétro van Doesburgová) – nemůže rozhodnout, ale je třeba věc konzultovat s výborem Mánesa; hodlá to zde přednést na další schůzi.¹⁶⁹ Podobné dotazy Van Doesburg ovšem neadresoval pouze Fillovi, neboť, jak zmiňuje Rea Michalová, v dopise z 2. 1. 1925 se Van Doesburg dotazuje Artuše Černíka, „*co bude s jeho výstavou*“.¹⁷⁰

Koncem listopadu 1928¹⁷¹ Karel Teige s nadšením očekával tucet výtisků nejnovějšího vydání časopisu *De Stijl*, které mu měly být Van Doesburgem zaslány. Zároveň jej žádal, zda by mu mohl poslat také vydání časopisu *Het Bouwbedrijf*, ve kterém se nacházejí články Van Doesburga o československé architektuře.¹⁷²

V únoru následujícího roku¹⁷³ Teige urgoval zaslání nejnovějších čísel *Het Bouwbedrijf*, které si velmi přál přečíst. Současně Van Doesburgovi poděkoval za zaslání články, fotografie a dokumentaci k *De Stijl*, které by se měly objevit v dalších vydáních *ReDu* a *Stavby*. Jak z dopisu vyplývá, Van Doesburgova pozitivní reakce na adresu *ReDu* byla pro pražského rodáka důležitá a potěšující zároveň; především v době, kdy byl, dle Teigových slov, časopis vystaven „*útočné a nepřátelské kritice*“. V této souvislosti Teige Van Doesburga prosil, zda by mohl zveřejnit noticku či krátký proredovský článek. Na konci

¹⁶⁸ Z dopisu Theo van Doesburga Emilu Fillovi, nedatováno; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001636>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁶⁹ Z dopisu Emila Filly Theo van Doesburgovi, 11. 1. 1925; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001636>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁷⁰ MICHALOVÁ 2016, 205.

¹⁷¹ Z dopisu Karla Teigeho Theo van Doesburgovi, 23. 11. 1928; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001774>, vyhledáno 9. 3. 2017. Korespondence mezi Theo van Doesburgem a Karlem Teigem probíhala od počátku ve francouzštině.

¹⁷² Články byly uveřejňovány v rubrice *Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitsland, Oostenrijk, Tsjecho-slowakije etc.* a vycházely v letech 1926 až 1927.

¹⁷³ Z dopisu Karla Teigeho Theo van Doesburgovi, 8. 2. 1929; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001774>, vyhledáno 9. 3. 2017.

dopisu Teige přislíbil zaslat Van Doesburgovi dvě malby¹⁷⁴ ve stylu artificialismu od Štyrského a Toyen spolu s poetistickou knihou od Konstantina Biebla, která obsahovala Teigem vytvořené konstruktivistické typomontáže, a vyjádřil přání, aby byly reprodukce ve Van Doesburgově knize o malířství otištěny v dobré kvalitě.

V jednom z dalších dopisů, tentokrát z prosince 1929¹⁷⁵, Karel Teige doufá, že by v únoru či březnu mohli vydat číslo *ReDu* věnované Van Doesburgově novému hnutí.¹⁷⁶ Když pak vyšlo březnové číslo *ReDu*¹⁷⁷, skutečně v něm mohli čtenáři nalézt příspěvky nizozemských umělců. Konkrétně se jednalo o stat' Theo van Doesburga *Orientační poznámky*¹⁷⁸, která obsahovala historii hnutí De Stijl a také část o elementarismu, a Pieta Mondriana *Neoplasticismus*¹⁷⁹. Články byly doplněny třemi stranami malířských a architektonických příkladů neoplasticismu a elementarismu.

Kontakty Theo van Doesburga s českým prostředím se neomezovaly jen na pražskou a brněnskou avantgardu. Čilá korespondence probíhala ve druhé polovině 20. let také mezi Van Doesburgem a českým abstraktním malířem Františkem Kupkou.¹⁸⁰ Kupka byl v té době již usazen v Paříži, kde se s Van Doesburgem navštěvovali. Z dopisů vyplývá, že Van Doesburg Kupkovu tvorbu upřímně oceňoval. Také Kupkovi bylo Van Doesburgovo dílo blízké a rád se s ním setkával, jak dokládají pozvání Van Doesburga s chotí ke Kupkovým na večeri¹⁸¹ či mnohé výzvy, aby se za ním Van Doesburg zastavil v café Coupole, kde Kupka „bývá každý čtvrtek 16:30–18:00 se svými žáky“.¹⁸²

Bylo samozřejmostí, že spolu diskutovali také o Van Doesburgově myšlence založit další hnutí a revue. Kuráž, s jakou se do realizace tohoto nápadu Van Doesburg pouštěl,

¹⁷⁴ Díky Archivu Theo van Doesburga a jeho ženy Nelly lze reprodukce identifikovat. Jednalo se o Štyrského *Noční rychlík* (olej, 1927) a obraz s názvem *Cigaretový dým* (olej, 1927) od Toyen.

¹⁷⁵ Z dopisu Karla Teigeho Theo van Doesburgovi, 7. 12. 1929; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001774>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁷⁶ S největší pravděpodobností se jedná o Abstraction–Creation, o kterém se Van Doesburg zmiňuje také v korespondenci s Františkem Kupkou.

¹⁷⁷ *ReD*, roč. 2, č. 7, březen 1929.

¹⁷⁸ VAN DOESBURG 1929, 211–215.

¹⁷⁹ MONDRIAN 1929, 235.

¹⁸⁰ Tomáš Pospiszyl v doslovu ke knize *Piet Mondrian: Lidem budoucnosti* zmiňuje, že tato korespondence nebyla dosud vydána (MONDRIAN 2002, 159).

¹⁸¹ Z dopisu Františka Kupky Theo van Doesburgovi, 27. 1. 1929; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001668>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁸² Z dopisu Františka Kupky Theo van Doesburgovi, 3. 12. 1929; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001668>, vyhledáno 9. 3. 2017.

Kupka velmi obdivoval.¹⁸³ V únoru 1931 již Van Doesburg Kupku zpravoval o rozhodnutí některých umělců včetně jeho samého založit v Paříži *Mezinárodní společnost abstraktních malířů*; byli jimi Arp, Herbin, Giacometti a Hélión. A ve stejném dopise zval Kupku na návštěvu do svého domku v Meudonu.¹⁸⁴

Poslední dopis, který Kupka na Van Doesburgovu adresu zaslal, se již nesl ve smutném duchu; jednalo se o kondolenci Van Doesburgově vdově.¹⁸⁵

Vzhledem ke značnému vlivu, jímž na československou i evropskou avantgardu Theo Van Doesburg působil, je samozřejmé, že jeho náhlá a nečekaná smrt na počátku roku 1931 vzbudila mnoho reakcí. Karel Teige jeho památce věnoval dva téměř identické vzpomínkové texty – v *Musaionu* a v devátém ročníku *Stavby*.

*„Zemřel vůdce dnešní holandské moderny, jeden z nejvýznačnějších představitelů abstraktního malířství, důležitý předchůdce moderní nizozemské i evropské architektury, jeden z nejaktivnějších pionýrů nového umění, nadšený propagátor tvorby moderního ducha, nejradikálnějších směrů – zakladatel slavné skupiny De Stijl – Theo van Doesburg,“*¹⁸⁶ píše Karel Teige hned v úvodu svého příspěvku pro *Musaion* a dále pokračuje: *„S Doesburgem ztratilo moderní hnutí sílu, která vystoupila z rámce svého vlastního tvůrčího oboru. Více než to či ono dílo znamená pro historii vývoje moderní kultury Doesburgova smělá iniciativa, jež se nebála utopismu (protože je lépe přestřelit než zůstatí pozadu), jeho propagátorský elán, jeho obětavé nadšení apoštola radikální myšlenky – zkrátka jeho úloha předchůdce, animátora, vůdce.“*¹⁸⁷ Z tónu Teigova textu je zjevné, že se smrtí Theo van Doesburga meziválečná evropská avantgarda přišla o jedinečnou a nenahraditelnou osobnost.

Zcela na konci textu ze *Stavby* pokládá Teige rétorickou otázku: *„Kde najde pro svou další práci a další postup toto hnutí [mezinárodní moderny, poznámka autorky] náhradu za předčasně ztraceného Doesburga, spolupracovníka a kamaráda, na jakého nezapomeneme?“*¹⁸⁸

¹⁸³ Z dopisu Františka Kupky Theo van Doesburgovi, 10. 9. 1929; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001668>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁸⁴ Z dopisu Theo van Doesburga Františku Kupkovi, 9. 2. 1931; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001668>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁸⁵ Z dopisu Františka Kupky Theo van Doesburgovi, 16. 3. 1931; Archiv Theo a Nelly van Doesburgových (0408), RKD, Haag: <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001668>, vyhledáno 9. 3. 2017.

¹⁸⁶ TEIGE 1931a, 121.

¹⁸⁷ TEIGE 1931a, 127.

¹⁸⁸ TEIGE 1931b, 135.

Kontakty nizozemské a české architektury od počátku 20. století

Čeští architekti byli již zkraje 20. století s nizozemskou architekturou dobře obeznámeni. Už v době před první světovou válkou o ni jevíli zájem a pořádali do Nizozemska dokonce studijní cesty, aby se s ní blíže seznámili. Architektura „nízkých zemí“ byla přitažlivá pro Jana Kotěru, a především pak pro jeho žáky – Pavla Janáka a Josefa Gočára.

Jan Kotěra (1871–1923) měl o soudobé nizozemské architektuře dobrý přehled.¹⁸⁹ Významné v tomto ohledu byly pro Kotěru zahraniční zkušenosti. Po cestě do Ameriky roku 1904 následovaly v letech 1905 a 1906 cesty do Nizozemska a Anglie, které mu otevřely mimo jiné obzory možného využití režného cihelného zdiva.¹⁹⁰ Z Nizozemska, kam se vydal na studijní cestu se svými žáky z Uměleckoprůmyslové školy, navíc přijel obohacen o poznání teoretického i praktického díla Hendrika Petrusa Berlageho (1856–1934), které jej velmi zaujalo. Dokonce natolik, že po návratu nechal v časopise *Volné směry* otisknout nespočet fotografií Berlageho Amsterdamské burzy spolu s článkem od Willema Vogelsanga.¹⁹¹ U Berlageho tvorby našel zalíbení v jejím přísném geometrickém řádu, prostorové kázni, stejně jako v záměrné plošnosti průčelí a dekorativním minimalismu.

Kotěrovi žáci Pavel Janák (1882–1956) s Josefem Gočárem (1880–1945), stejně jako jejich učitel, šířili povědomí o nizozemské architektuře a jejích nejnovějších trendech mezi svými studenty a taktéž s nimi podnikali odborné exkurze do Nizozemska.¹⁹² Jednou z takových cest byla exkurze Gočárovou školy v květnu 1924, kdy se jako nově zvolený profesor Akademie výtvarných umění v Praze vydal se studenty do Amsterdamu, Haarlemu, Hilversumu či Zandvortu. Podobnou cestu se svými studenty pak Gočár podnikl ještě v letních měsících roku 1927.¹⁹³ Že byly tyto zahraniční exkurze významné pro něj samého, stejně jako pro jeho žáky, lze vyčíst ze vzpomínek Františka Marii Černého. Gočár své studenty vedl k bedlivému pozorování svého okolí: „*Po celou dobu Gočár fotografoval, kreslil na ubrousky u oběda nebo večeře. (...) Chtěl, abychom kreslili: ‚Františku, domluvte některým.‘ (...) myslím, že to byly zajímavé kresby i po stránce podání; kreslit přeci jen dá víc než fotografovat.*“¹⁹⁴

¹⁸⁹ NOVOTNÝ 1958.

¹⁹⁰ KARASOVÁ/ŠLAPETA 2001, 24.

¹⁹¹ *Volné směry: měsíčník umělecký*, roč. 10, č. 1, 1906, 277–288.

¹⁹² NOVÝ 1998, 171.

¹⁹³ BENEŠOVÁ 1958, 52.

¹⁹⁴ ČERNÝ 1971, 282.

Pavel Janák se vydal do Nizozemska poprvé v září 1923, kdy s Janem Štursou a V. V. Štechem navštívili Amsterdam a Haag, kde se setkali s H. P. Berlage. Do Nizozemska se následně Janák podíval ještě dvakrát, a to se studenty Uměleckoprůmyslové školy. Na zhruba čtrnáctidenní cestu se vydali v červenci 1924. Podívali se do Amsterdamu, Haarlemu, Hilversumu, Naardenu, Markenu, Haagu a Rotterdamu. O 13 let později – roku 1937, opět v červenci – navštívili mimo jiné Brusel, Antverpy, Rotterdam, Haag a Amsterdam.¹⁹⁵ Pavel Janák sám na sebe bral většinu organizačních záležitostí, zajišťoval potřebné dokumenty apod. Pro studenty se nejednalo o pouhý výlet: každý dostal před odjezdem úkol, který měl vypracovat.¹⁹⁶

Vzhledem ke zmíněným skutečnostem není překvapivé, že mnozí z českých architektů či teprve studentů architektury si zdánlivě prostou nizozemskou cihlovou architekturu velmi oblíbili. Zvláštní pozornosti se těšila hlavně tvorba již zmíněného H. P. Berlageho. O tom, že byl v očích českých architektů důležitou postavou, svědčí také skutečnost, že jej Společnost architektů (v jejímž výboru byli Gočár i Janák a mezi členy patřili mimo jiné i Kotěra, Josip Plečnik, Dušan Jurkovič, Jaroslav Syřiště či Oldřich Tyl) pozvala do Prahy, aby zde proslovil dvě přednášky. Zároveň Společnost uspořádala výstavu jeho kreseb, fotografií a plánů ve výstavní síni pavilonu Mánesa ve Vodičkově ulici.¹⁹⁷ 3. října 1924 si tak mohli přítomní v Mozarteu poslechnout Berlageho přednášku *O vývoji moderní architektury v Holandsku*. Pravděpodobně se jednalo o přednášku opravdu výjimečnou, neboť v *Národních listech* o ní vyšel oslavný článek. Zajímavá je pasáž, která popisuje obsah přednášky: „[Berlage] *vyličil růst moderní architektury holandské z národních tradic k novým moderním formám, za neustálého zápasu i vzájemného prostupování dvou principů architektury: organického, konstruktivního a zdobného, umělecké formy.*“¹⁹⁸ V příspěvku Josefa Richarda Marka¹⁹⁹ je pak obsah přednášky dále rozveden. Druhá přednáška se týkala architektury v Indii, konkrétně v nizozemských koloniích na Jávě a Sumatře.²⁰⁰

V amsterdamském ateliéru u H. P. Berlageho byl někdy počátkem třicátých let dokonce zaměstnán jeden z českých architektů, Gočárův žák Jaroslav Fišer.²⁰¹ Podílel se tam

¹⁹⁵ KIESLING 2011, 299–300.

¹⁹⁶ KIESLING 2011, 107.

¹⁹⁷ *Výtvarné umění: H. P. Berlage*, in: *Národní listy*, roč. 64, č. 264, 24. 9. 1924, 5.

¹⁹⁸ *Architekt dr. H. P. Berlage*, in: *Národní listy*, roč. 64, č. 274, 4. 10. 1924, 3.

¹⁹⁹ MAREK 1924, 5.

²⁰⁰ *Výtvarné umění*, in: *Národní listy*, roč. 64, č. 275, 5. 10. 1924, 5.

²⁰¹ NOVÝ 1998, 171.

na výstavbě budovy Gemeentemuseum (od 1. října 2019 nazýváno Kunstmuseum Den Haag) v Haagu.

Pozornosti se mezi českými soudobými architekty dostávalo také tvorbě Willema Marinuse Dudoka (1884–1974). Dudokovým architektonickým dílem, a především pak zahradním městem Hilversum, byl uchvácen Josef Gočár.²⁰² Svědectví o jeho nadšení pro Dudokovu tvorbu dokládají vzpomínky Františka M. Černého na školní exkurzi v roce 1924, již se účastnil: „Gočár mi říkal: ‚Františku, počkal až na Dudoka, to jsem zvědav, co budou říkat, až to uvidí, to je ono.‘ A skutečně. Byl-li de Klerk okouzlující, byl Dudok fascinující. Stavby malých rozměrů úžasně působící, doslova strhující a uchvacující svojí architekturou, a navíc i před stavbou cítíte, že sice jste venku, ale v prostoru (...) A pak, když jsme viděli, co všechno uvnitř stavby zmáhal jako architekt do nejmenšího detailu a co nejjednodušeji (...) Uvádím to proto, že Dudok na mne působil poměrně suše, asi jako J. P. Oud (...) namítal jsem panu profesorovi, ale jeho odhad Dudoka byl správný. Později jsme Dudoka poznali osobně v jeho úřadě, kde řídil výstavbu města.“²⁰³ Gočárův zájem o Dudokovo dílo se odrazil v jeho vlastní tvorbě. Prvky geometrické moderny s odkazy na dudokovskou architekturu jsou patrné u Domu zemědělské osvěty na Vinohradech, pocházejícího z let 1924–1926.²⁰⁴

Kromě samotné architektury Gočára zaujala také struktura města Hilversum, jehož byl Dudok nejprve ředitelem oddělení plánované výstavby a následně hlavním městským architektem. Poznatky z Dudokova města Gočár později zúročil ve svých návrzích pro Hradec Králové.²⁰⁵

Dudokovo dílo zanechalo dojem také na Josefu Poláškově, který měl spolu s ostatními studenty Janákovy exkurze do Nizozemska v roce 1924 to štěstí, že si mohl výklad o Dudokových stavbách v Hilversumu vyslechnout přímo z úst samotného autora.²⁰⁶ Nizozemsko muselo na Poláška opravdu hluboce zapůsobit, neboť se tam o několik let později vydal na půlroční stipendijní pobyt, na jehož základě následně vydal knihu *Holandské stavebnictví*.

Bylo to právě v té době, počátkem dvacátých let, kdy, dle Vladimíra Šlapety, čeští architekti upustili od tzv. národního slohu a vrátili se k „nulovému bodu“, tj. ke Kotěrově

²⁰² NOVÝ 1998, 171.

²⁰³ ČERNÝ 1971, 282.

²⁰⁴ ŠVÁCHA 1995, 209–210.

²⁰⁵ POTŮČEK 2009, 68.

²⁰⁶ ŠLAPETA 1999, 76.

cihelné architektury a nizozemskému vzoru.²⁰⁷ Mezi českými architekty to po první světové válce skutečně vřelo; „generace 1900“ se hlásila ke slovu, a jak píše Karel Honzík, chtěla ven z béd – nejen obraz, ale i forma se měly stát „*bójemi, které zachrání člověka z moře krutosti*“.²⁰⁸ Raná dvacátá léta se pro ně stala dobou tápání: „*Najednou jsme měli pocit, že se nám nic z dosavadních stavebních slohů nelíbí. Hledali jsme nejen v architektuře, ale i v obrazech, v literatuře, ve filmech. Nějaký osvobozující podnět! Nějakou jistotu, že NĚKAM jdeme! Že máme cíl!*“²⁰⁹

Snad právě výše zmíněné exkurze českých studentů spolu s návštěvami a přednáškami nizozemských architektů v Praze a Brně přispěly k obratu v soudobé české architektuře. Ohniska této proměny byla tři. Prvním se stala skupina architektů kolem časopisu *Stavitel*; jednalo se především o Kotěrovy žáky druhé generace, Josefa Štěpánka, Bohuslava Fuchse, Františka M. Černého a Adolfa Benše. Ti všichni byli silně ovlivněni nizozemskou architekturou. Druhé ohnisko tvořili hlavně absolventi architektury na pražské vysoké škole technické: Oldřich Tyl, Ludvík Kysela, J. K. Říha, Oldřich Starý, Jan Víšek a další. Tito konstruktivisté se sdružili v Klubu architektů a vydávali časopis *Stavba*. Poslední skupina sestávala z architektů Devětsilu, byla věkově nejmladší a po vzoru svého teoretického mluvčího Karla Teigehe se hlásila k purismu. Kromě Bedřicha Feuersteina k ní patřili též architekti tzv. Puristické čtyřky – Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Evžen Linhart, Vít Obrtel – a výraznou pozici v ní získal Jaromír Krejcar.

Výjimečnou úlohu na cestě k přiblížení moderní (nejen) nizozemské architektury československému publiku sehrál přednáškový cyklus *Za novou architekturu*. Jednalo se o cyklus sedmi přednášek uspořádaných v zimě 1924–1925 Klubem architektů v Praze a v Brně; „*byly to večery slavné, nezapomenutelné a měly vliv na precizování stanovisek nové české architektury*“.²¹⁰

Hned první přednášku 26. listopadu 1924 proslovil Nizozemec, člen De Stijlu, J. J. P. Oud a týkala se *vývoje nové myšlenky o holandském stavebním umění*. Architekt Jan E. Koula vzpomínal, že Oud během ní mimo jiné pronesl, že „*moderní architektura jest individualistická, sloh doby bude kolektivní*“.²¹¹ Druhý příspěvek přednesl Walter Gropius na téma *industrializace ve stavebnictví*. Dalším přednášejícím byl Oldřich Starý se svým

²⁰⁷ ŠLAPETA 1981, 309–319.

²⁰⁸ HONZÍK 1963, 11.

²⁰⁹ HONZÍK 1963, 8–9.

²¹⁰ KOULA 1940, 54.

²¹¹ KOULA 1940, 94.

příspěvkem *Vývoj k nové architektuře*. V roce 1925 pokračoval cyklus přednáškou *Purismus a architektura* od Le Corbusiera, který byl hned druhý den následován Amédéem Ozenfantem a jeho příspěvkem *O novém duchu*. Šestá přednášejícím byl Adolf Loos a jeho *Ekonomie v architektuře*. Poslední příspěvek cyklu přednesl 4. února 1925 Karel Teige: *O konstruktivismu*. V Brně se tyto přednášky konaly vždy zhruba o dva dny později; jedinou změnou oproti pražské části cyklu bylo nahrazení Teigovy přednášky příspěvkem od Jana Víška *Technické předpoklady nové architektury*.²¹²

Redakce *Stavby* přednáškový cyklus patřičně okomentovala v příspěvku *Zásady nové architektury (Kritické poznámky k přednáškám hostí v našem přednáškovém cyklu a naše stanovisko)*.²¹³

V roce 1928 byl zájem Karla Teigeho o nejnovější tendence na poli moderní architektury přetaven ve zvláštní číslo *ReDu*, které neslo název *Soudobá mezinárodní architektura*²¹⁴. Čtenářům byly na stránkách tohoto vydání představeny návrhy i realizace předních evropských architektů spolu s vybranými teoretickými statěmi některých z nich. Prostoru se dostalo především Le Corbusierovi, Bauhausu či kolonii ve Stuttgartu, z československé scény pak Vítu Obrtelovi a jeho kolegům z Puristické čtyřky. Na stránkách čísla se objevilo také několik zmínek o soudobé architektonické scéně v Nizozemsku. Zastoupeny byly ukázky z tvorby Gerrita Rietvelde (rodinný dům Rietveld–Schröder v Utrechtu), Cornelise van Eesterena a Theo van Doesburga (společný návrh na kavárnu s restaurací za doprovodu jejich výroku: „*Dali jsme barvě vlastní poslání v architektuře a prohlašujeme, že malířství separované od architektonické konstrukce (tabulový obraz) nemá raison d'être.*“) či ve stuttgartské kolonii postavené domy od Marta Stama a J. J. P. Ouda. Součástí čísla byla také Teigova stať *Soudobá mezinárodní architektura*²¹⁵, ve které se zabýval mimo jiné problémem reformy bydlení a otázkou potřeby revolucionizace.

Následujícího roku Karel Teige při nakladatelství Odeon založil a redigoval edici M. S. A. (Mezinárodní soudobá architektura), kde své myšlenky z *ReDu* dále rozpracovával.²¹⁶ Prvním svazkem edice byla *Mezinárodní soudobá architektura* (1929). Podobně jako ve zvláštním čísle *ReDu*, i zde byly publikovány stať předních soudobých

²¹² SUCHOMELOVÁ 2013, 56.

²¹³ *Zásady nové architektury (Kritické poznámky k přednáškám hostí v našem přednáškovém cyklu a naše stanovisko)*, in: *Stavba* 3, 1924–1925, 153–158.

²¹⁴ *ReD*, roč. 1, č. 5, únor 1928.

²¹⁵ TEIGE 1928, 193–198.

²¹⁶ TEIGE 1966b, 560.

architektů spolu s bohatým obrazovým doprovodem. V závěrečném textu Teige nastínil vývoj nového architektonického myšlení od průmyslové architektury po tu soudobou, se zaměřením především na sovětský a mezinárodní konstruktivismus.

Příklad nizozemského konstruktivismu na československém území lze najít ve výstavní kolonii rodinných domů na Babě v Praze, jejíž výstavba spadá do počátku třicátých let. Autorem Paličkovy vily, postavené roku 1932, je Mart Stam²¹⁷, který představoval jediného zahraničního architekta podílejícího se na výstavbě této osady.

Stejně jako umělci z De Stijlu, ani Mart Stam nebyl československé umělecké obci neznámý. Také jeho články byly publikovány v domácích periodikách. Ve *Stavbě* byly otištěny texty *Moderní stavebnictví*²¹⁸, *Komposice a pokrok*²¹⁹, *Proti „nábytkovému umění“*²²⁰.

Zásadní Stamova stať, původně otištěná roku 1927 v mezinárodní revue *i10*²²¹, byla publikována pod názvem *M-umění v ReDu* koncem roku 1928.²²² Autor se v ní zabývá monumentálním uměním minulosti, tzv. M-uměním, které staví do opozice k soudobé tvorbě. M-umění navrhuje, neboť „život nestrpí žádné representace, žádné monumentálnosti, žádného symbolu“. Podle Stama je potřeba u každého úkolu vycházet z účelnosti a využívat všech technických faktorů, „aby byla každá potřeba splněna“. Důležité však také je, aby konstruktivní schéma poskytovalo mnoho možností a bylo tak všestranně životaschopné.

Že se nejednalo pouze o aktivity jednostranné, dokládá účast československých architektů na výstavách v zahraničí. Jednou z takových byla *Mezinárodní výstava městského stavebnictví* v nizozemském Utrechtu. Na výstavě, která se konala 11. až 20. března 1930, byli se svými projekty zastoupeni Bohuslav Fuchs, Jaroslav Grunt, Miloslav Kopriva, Oskar Poříška, Emil Králík, Jiří Kroha, Josef Polášek či Ernst Wiesner.²²³ Po dobu trvání výstavy byly pořádány doprovodné přednášky nizozemských tvůrců, ale i zahraničních hostů a také exkurze na určitá, architektonicky významná místa v okolí Utrechtu (např. Hilversum či

²¹⁷ Je nutné zmínit, že Mart Stam, ač měl k tvorbě skupiny De Stijl blízko, nebyl jejím členem.

²¹⁸ STAM 1924–1925, 109–110.

²¹⁹ STAM 1927a, 85–87.

²²⁰ STAM 1928–1929, 17–19.

²²¹ STAM 1927c, 41–43.

²²² STAM 1928, 122–123; nejedná se však o překlad originálního Stamova příspěvku z revue *i10*, ale o verzi, která byla otištěna v časopisu *Bauhaus* (roč. 2, č. 2–3, 1927, 16).

²²³ PELČÁK/WAHLA 2011, 88.

Amsterdam). Mottem výstavy byla „Ekonomie“.²²⁴ V krátké zprávě, která byla výstavě věnována v *Lidových novinách*, je možné se dočíst, že „výstavu obeslaly stavební úřady města Prahy a města Brna, odbor pro bytovou péči ministerstva veřejných prací a korporace sdružující naše architektky“.²²⁵

Teigova koncepce vědecké architektury a Van Doesburgovy názory

Na uskutečnění Van Doesburgových přednášek v Československu měl velký podíl Karel Teige, pro nějž se architektura stala jedním z hlavních témat jeho teoretických statí. Teige se architekturou začal zabývat na podzim 1922, po svém seznámení s Le Corbusierem a také s prvním pražským konstruktivistou a funkcionalistou Jaromírem Krejcarem.²²⁶ Již v té době považoval pro vývoj architektury za určující dílo Petera Behrense, Franka Lloyda Wrighta, Augusta Perreta, Le Corbusiera, ale i J. J. P. Ouda.²²⁷ Jak uvádí Rostislav Švácha, evropská avantgarda 20. let otočila žebříček tradičních hodnot v architektuře a místo paláců a chrámů postavila na první místo průmyslové stavby.

Karel Teige začal architekturu velmi brzy vnímat jako vědu a ve stati *Moderní česká architektura* z roku 1924 vyslovil požadavek, aby tak byla architektura skutečně chápána. Vědeckost moderní architektury bude podle jeho tehdejšího názoru založena na postavení architektonické tvorby na „základnu prostého stavebního inženýrství, veskrze účelného, pravdivého a tektonického“.²²⁸ Vůči této Teigově doktríně se ovšem již v polovině 20. let ohradila většina jeho kolegů architektů z Devětsilu.²²⁹

Jistou názorovou příbuznost s Teigem je však možné nalézt u Van Doesburga, který v jednom ze svých článků z roku 1921 pro *Bouwkundig Weekblad* napsal, že „především architektura je bez vědeckého hlediska nemyslitelná“.²³⁰ Podobně je tomu u architekta J. J. P. Ouda, o kterém dokonce sám Teige píše, že „staví novou architektonickou a uměleckou produkci důsledně na industriální, technický a vědecký základ“.²³¹

²²⁴ *De internationale tentoonstelling van gemeentelijke openbare werken te Utrecht. (I.T.O.W.U.)*, in: *Bouwkundig Weekblad Architectura*, roč. 51, č. 10, 8. března 1930, 83–84.

²²⁵ *Mezinárodní výstava městského stavebnictví v Utrechtu*, in: *Lidové noviny*, roč. 38, č. 133, 14. 3. 1930, 4.

²²⁶ ŠVÁCHA 1993, 145.

²²⁷ ŠVÁCHA 1993, 146.

²²⁸ ŠVÁCHA 2000, 28.

²²⁹ ŠVÁCHA 1993, 148.

²³⁰ VAN DOESBURG 1921b, 165.

²³¹ TEIGE 1924–1925, 36.

Od Van Doesburgovy návštěvy Československa až po jeho náhlé úmrtí v roce 1931 se v tuzemských periodikách objevovaly jeho teoretické statě věnující se především architektuře. Po této stránce je zajímavé sledovat také články českých teoretiků a umělců, především pak Karla Teigeho, které reflektovaly nizozemské umění. S ohledem na sílu Van Doesburgovy osobnosti se často jednalo o texty týkající se přímo jeho osoby či hnutí De Stijl.

Významným byl v souvislosti s nizozemským destijlovským uměním třetí ročník *Stavby*.²³² Hned prvním z destijlovsky orientovaných článků je Van Doesburgův text *Obnova architektury*²³³, ve kterém, jak podnadpis napovídá, sepsal „*stručný souhrn zásad, jimiž prakticky i theoreticky se řídí skupina De Stijl 1916–1924 v Holandsku*“. Článek se zabírá *tvarem, potažmo formou, nové architektury, která je „elementární, ekonomická, funkcionální, bez formy“* (což znamená, že oproti slohům minulosti neuznává pražádný v sebe uzavřený typ ani uzavřený prostor); dále se vyznačuje novým *půdorysem* (moderní architektura je otevřená, nemá již nosných zdí, opouští monotónní opakování a snaží se o naprosté popření osy souměrnosti²³⁴); *prostorem a časem*, respektive popřením momentu statickosti a trvání; *barvou* jako výrazovým prvkem časoprostorových vztahů: rovnováha architektonických poměrů může být zjevena teprve barvou; a nakonec *architekturou jako syntézou nové doby*.

O několik stran dále se pak nachází pohled na destijlovské umění z druhé strany, od Karla Teigeho. V textu *De Stijl a holandská moderna*²³⁵ se Teige věnuje nejen De Stijlu, ale také obecnému pohledu na podmínky vzniku moderního umění v Nizozemsku. V rámci části věnované J. J. P. Oudovi se dostává k užití barvy v architektuře a zdůrazňuje problematiku „*architektonické malby*“. Barva je v moderní architektuře často „*dána do klatby jakožto prvek dekorativní*“. Zde se Teige ohrazuje vůči snahám Nizozemců o čistou architektonickou malbu a říká: „*[jejich snaha] je jistě v mnohém ohledu oprávněna a vnitřně důsledná; ale zůstává otázka, kam jinam možno těmito nástěnnými bezpředmětnými kompozicemi čtverců a obdélníků dospěti než k dekoraci, byť k dekoraci monumentálně a neornamentálně komponované; a dnes přece právem zamítá architektura jakoukoliv dekoraci (...)* *Bezpředmětné kompozice orfistické, neoplastické a suprematistické mohou být jen přechodným stadiem vývojového hledání, významným poučením, ale nikoliv však řešením dnešní krise.*“ Další Teigova výtku míří na nábytek navrhovaný Huszárem a Rietveldem, který je podle něj opět „*příliš dekorativní, vylučující seriovou výrobu*“, a jeho autoři tak zcela

²³² *Stavba*, roč. 3, 1924–1925.

²³³ VAN DOESBURG 1924–1925d, 23–26.

²³⁴ Touto myšlenkou se zásady De Stijlu blíží Le Corbusierovi a jeho „volnému plánu“.

²³⁵ TEIGE 1924–1925, 33–41.

opomíjejí skutečnost, že se jedná o věc čistě technického rázu a měla by být uzpůsobena k masové výrobě.²³⁶ Ačkoliv Teige s některými zásadami nizozemského hnutí a jejich převedení v praxi ne vždy úplně souhlasí, celkový tón textu je pozitivní, a je dokonce uzavřen prohlášením, že „šťastné Hollandsko stává se díly svých architektů novým Řeckem (...), je pravou vlastní nového stavebního umění“.²³⁷

Ač se Van Doesburg s Teigem v některých aspektech architektury názorově shodovali, nelze říci, že by Van Doesburg stoprocentně zastával Teigův doktrinářský pohled na architekturu coby vědu. Přestože byl Van Doesburg zastáncem účelné a elementární architektury, důležitou roli pro něj představoval moment časovosti spolu s užitím barvy v architektuře a s tím související dosažení určitého stupně dekorativnosti. Jak vyplývá z úryvku citovaného výše, právě dekorativnost bylo Teigemu trnem v oku.

Česká moderní architektura v nizozemských časopisech

Informace o nizozemské moderní architektuře v českých časopisech a novinách měly svůj protějšek v zájmu nizozemských periodik o architekturu v Československu. Odezva československé produkce v Nizozemsku byla poměrně slušná.

Jako první si práci československých architektů povšimla revue *Klei – Tijdschrift gewijd aan de belangen der klei-industrie*.²³⁸ V roce 1923 v ní byl vedle projektu vily od Karla Honzika publikován také soutěžní návrh městského divadla v Olomouci (1922) dvojice Jaroslava Fragnera a Evžena Linharta a vše doplnil model krematoria v Nymburce (1922) od Bedřicha Feuersteina a Bohumila Slámy.²³⁹ V celém vydání bohužel čtenář nenašel žádný doprovodný text, který by reprodukce návrhů staveb přiblížil nizozemským čtenářům či vysvětlil výběr otištěných studií.

Pro mladé československé architekty se přesto jednalo o důležitou událost. Karel Honzík vzpomíná, že zmíněný návrh městského divadla od Fragnera s Linhartem již odkazoval k puristické koncepci. Porota však nebyla takovému novátorství příliš nakloněna

²³⁶ TEIGE 1924–1925, 40.

²³⁷ TEIGE 1924–1925, 41.

²³⁸ *Klei – Tijdschrift gewijd aan de belangen der klei-industrie*, roč. 15, č. 21, 1. 11. 1923, 249–251 a 254.

²³⁹ Pod reprodukcemi modelu je ovšem chybně uvedeno „*Architecten B. Feuerstein en dr. B. Héma, Praag*“.

a ceny přidělila konvenčním návrhům. Fragner s Linhartem získali čestné uznání. Tento výsledek jistě přinesl rozčarování, které je cítit také z Honzíkových slov: „nejkrajnější modernou byl janákovský dekorativismus“. Naopak potěšující pro ně byla právě ona skutečnost, že „holandský časopis *KLEI* uveřejnil puristický návrh s jinými našimi experimentálními studiemi“.²⁴⁰

V červenci 1924 začal v Nizozemsku vycházet časopis věnovaný architektuře – *Het Bouwbedrijf: maandblad voor bouwkunde, technieken en handel*. Členy redakce byli univerzitní profesor architektury J. G. Wattjes, architekt Jan Wils a ekonom P. W. Scharroo. Ačkoliv byl měsíčník zaměřen především na technické aspekty stavitelství, byly v něm pravidelně otiskovány také články zabývající se soudobými architektonickými tendencemi. Vzhledem k působení Jana Wilsa, člena hnutí De Stijl, v redakci časopisu není překvapením, že své místo na stránkách *Het Bouwbedrijf* získal i další z destijlovských představitelů – Theo van Doesburg.²⁴¹

Van Doesburg, zaměřený na mezinárodní umělecké oblasti, zde ve svých statích s názvem *Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjecho-Slowakije etc.* komentoval právě architektonické dění v zahraničí. Jak vidno z názvu, věnoval se i československé architektuře. Ve svých textech se mimochodem nezdráhal používat až karikaturních výrazů a obratně pracoval také s nadsázkou.

První článek zmiňující se o vývoji architektury v Československu vyšel v srpnu roku 1926.²⁴² Stejně jako Van Doesburgovy příspěvky v dalších číslech měsíčníku, i tento byl bohatě doplněn o architektonické studie, plány půdorysů či fotografie již postavených staveb.

V úvodu úvah o československé architektuře Van Doesburg konstatuje, že „téměř v žádné jiné zemi (kromě Holandska) neprobíhá takové vědomé úsilí o nové stavební formy a nové konstrukční možnosti jako v Československu“, a pokládá si otázku, co k tomu české architektury pohání.²⁴³ Ačkoliv podle Van Doesburga může vývoj moderní architektury v Československu vykazovat určité podobnosti s architekturou nizozemskou, v podstatném aspektu se liší – na rozdíl od Československa hrály v Nizozemsku vlivy „cizích“ architektur vždy vedlejší roli a touha soutěžit v modernosti s jinými zeměmi nebyla nizozemským architektům vlastní.

²⁴⁰ HONZÍK 1963, 31.

²⁴¹ BOEKRAAD 1986, 6.

²⁴² VAN DOESBURG 1926a, 296–298.

²⁴³ VAN DOESBURG 1926a, 296.

K samotnému vývoji moderní architektury v Československu Van Doesburg poznamenává, že aby se mladí českoslovenští architekti vymanili z područí „pražského baroku“, obrátili se k ideám vídeňských architektů Otto Wagnera, Friedricha Ohmanna a Josefa Hoffmanna, ale bylo u nich možné najít také vlivy H. P. Berlageho a Henryho van der Veldeho. Van Doesburg tento obrat českých architektů naprosto chápe, neboť jemu samému „skličující tíha české barokní architektury způsobila nespočet nočních můr“.²⁴⁴ K vídeňským vlivům řadí Van Doesburg také Adolfa Loose, jehož „vtipné a bojovné články“, jako byl *Ornament a zločin* či přednášky zaměřené proti vídeňské dekorativnosti, připravily mezi československými architekty půdu pro nové stavební principy.

Počátky české moderní architektury Van Doesburg klade do období kolem roku 1908 a za jejího „zakladatele“ považuje Jana Kotěru. Avšak teprve formulace Jaromíra Krejčara a konstruktivní věcnost Oldřicha Tyla naznačily další směřování nového architektonického vývoje v Československu.

Za obrazový doprovod svého článku Van Doesburg zvolil první projekt vily Vladislava Vančury na Zbraslavi od Jaromíra Krejčara a návrh hotelu (s nápisem „Levné pokoje lásky“) od Víta Obrtela. [16]

O měsíc později Van Doesburg navazuje na své předchozí úvahy, když dvě Kotěrovy stavby (Laichterův dům a Kotěrovu vlastní vilu) označuje za „ukázkou zásad nové, průkopnické architektury“.²⁴⁵ Mezi přední osobnosti architektonické obnovy v Československu zařadil Gočára s Janákem, kteří se jako první pokusili obnovit architekturu z kubistických principů. Van Doesburg konstatuje, že taková „obnova“, která nevycházela z nových požadavků na bydlení, musela vést k okrasné monumentalitě, projevující se pouze vnějším vzhledem.

Nizozemští architekti podle něho pochopili mnohem lépe než ti čeští úkol spočívající v kubistické inovaci. Akceptovali obecně použitelné zásady a zároveň přemýšleli, jak souvisejí moderní estetické požadavky s požadavky na moderní bydlení a jak mohou architektonické návrhy konstruktivně těžit z kubistické umělecké reformy.

Ve svém textu Van Doesburg vyzdvihuje důležitost moderní technologie pro novou architekturu.

²⁴⁴ VAN DOESBURG 1926a, 298.

²⁴⁵ VAN DOESBURG 1926b, 346.

Ve třetím pokračování série článků o vývoji moderní architektury v Československu²⁴⁶ Van Doesburg přednesl myšlenku, že je možné téměř ve všech zemích, u kterých se dá v oblasti architektury hovořit o inovacích, sledovat dvě zcela odlišné architektonické tendence – elementarismus a dekorativismus. V Československu k první skupině patří architekti Jaromír Krejcar, Oldřich Tyl, Vít Obrtel, Jaroslav Fragner a další mladí tvůrci sdružení kolem časopisu *Stavba*, který vydává Karel Teige. Oproti tomu dekorativní směr má svou základnu v časopise *Styl*. Jeho představiteli jsou architekti Pavel Janák, Josef Gočár, Otakar Novotný, Jaroslav Grunt a další.

Na pomezí obou směrů klade Van Doesburg Josefa Chochola a Bedřicha Feuersteina. Ačkoliv přisuzuje Feuersteinovu nymburskému krematoriu přídomek spíše stavby neoklasicistní než moderní, zdá se, že jej tato realizace přesto zaujala – opět si jej vybírá coby vizuální doprovod svého příspěvku a otiskuje v *Het Bouwbedrijf* nejen půdorys, ale také modely a realizaci celého projektu.

Dalším poválečným směrem ve většině zemí zasažených válečnými boji byl tzv. národní sloh. Ten však dle Van Doesburga nevedl k přílišným moderním tendencím. Jako příklad takové architektury uvádí tvorbu Janáka s Gočárem, kteří smísili národní dekor s kubistickými motivy.

Kromě již zmíněných reprodukcí krematoria v Nymburce je článek doplněn o fotografii obchodu s dámskou módou Femina od Jaroslava Grunta a vilu a administrativní budovu od Bohuslava Fuchse, vše z roku 1923 a postavené v Brně.

V příspěvku z konce října 1926²⁴⁷ se Van Doesburg již zaměřuje na architektonické tendence dvacátých let. V české moderní architektuře zdůrazňuje roli Jaromíra Krejcara a Oldřicha Tyla, kteří kolem roku 1921 pokračují v reakci na romanticko-ozdobné excesy „českého Werkbundu“ a svým počínáním následují cestu vytyčenou Janem Kotěrou. Oba architekti rozvíjejí antidekorativní architekturu.

Dokud bylo cílem architektury uspokojit vizuální smysl pro formu a barvu, nacházela se na scestí, což muselo zákonitě skončit romantickou „krásnou“ architekturou. K tomu také opravdu došlo ve všech zemích, kde východiskem architektury místo užitečnosti, hygieny a hospodárnosti byl tvar a barva dekoru. Jako příklad takové dekadence Van Doesburg jmenuje díla Pavla Janáka: rezidenci v Pelhřimově, krematorium v Pardubicích, a především budovu pojišťovny v Praze. Podle Van Doesburga bylo prvním úkolem mladší, moderněji

²⁴⁶ VAN DOESBURG 1926c, 371–372.

²⁴⁷ VAN DOESBURG 1926d, 424–427.

orientované generace oddělit uměleckou krásu (hledanou) od krásy architektonické (nežádoucí).

Na svůj předchozí článek Van Doesburg navázal o měsíc později.²⁴⁸ Upozorňuje, že stejně jako v dalších zemích, také v Československu stále přetrvávalo úzké propojení architektury a plastického umění. Užitečnost, pohodlí a konstrukce zastávaly druhořadý význam, neboť vzhledem k vídeňskému školení architektů, založenému na vizuálně-estetickém základě, „*architektonická краса nevznikla v důsledku logického složení a materiálové ekonomiky, ale byla odvozena od malířské, plastické a ornamentální krásy*“. Užitárnost domu byla považována za nezbytné zlo a jako taková byla začleněna do plánu.

Van Doesburg dále s politováním konstatuje, že „*až na několik příjemných výjimek dosud nedošlo k žádným zásadním změnám a stále se stává, že dobrý, podnikatelský, ale „střízlivý“ návrh musí v očích esteticky orientované poroty ustoupit ve prospěch zcela špatného, nelogického, ale „líbivého“ a umělecky stylizovaného projektu*“.

Za první, kdo se zcela osvobodili od vídeňského vlivu a pokusili se českou architekturu založit na čistě konstruktivních a užitárních principech, označuje Van Doesburg opět Jaromíra Krejcara s Oldřichem Tylem. Za „*jeden z nejdůležitějších projevů mladé české architektury*“ pak považuje Tylovy plány komplexu obchodního domu v Praze.

Jako další mladé architekty, kteří se v Praze i v Brně vydali stejnou cestou jako Krejcar s Tylem, Van Doesburg uvádí mimo jiné Karla Honzíka, Víta Obrtela, Evžena Linhartu, Jaroslava Fragnera, Bohuslava Fuchse, Jana Víška, Oldřicha Starého či Jana E. Koulu. Z brněnské scény si všímá především architektů Fuchse a Víška, „*kteří se obrátili k čisté elementární architektuře*“.

V závěru Van Doesburg dodává, že oproti předválečné době, kdy byla česká architektura pod vídeňským a zejména německým vlivem, se mladá generace architektů zaměřila spíše na Francii a Holandsko. Celý článek zakončuje pro československé tvůrce poměrně nelichotivým prohlášením: „*Češi mají původní tvůrčí iniciativu jako Němci, a proto ani jedna z těchto zemí nemá originální, novou architekturu.*“

V lednu 1927 se Van Doesburg v rámci svého pravidelného příspěvku o soudobé zahraniční architektuře opět k situaci v Československu vrací.²⁴⁹ Ve svém textu se mimo jiné zabývá otázkou standardizace moderního bydlení a s tím související sériové výroby. Aby bylo

²⁴⁸ VAN DOESBURG 1926e, 477–479.

²⁴⁹ VAN DOESBURG 1927a, 40–44.

dosaženo uspokojivých výsledků, musí se stavebnictví stát průmyslem podporovaným dostatečným kapitálem. Zároveň je podle něho nezbytné oprostít se od zatížení dědičným břemenem řecko-latinské kultury a pomocí moderních prostředků nalézt uspokojení v podobě vyvážené duality fyzických a psychických potřeb moderního člověka.

Van Doesburg říká, že z tohoto dualismu pramení dvě odlišné tendence, které se vyskytují paralelně ve všech zemích, zejména pak v Československu, „*kde se hospodářský život vyvíjel zcela odděleně od estetického života, jako paralelní jev*“. V architektuře se tyto tendence zaměřují na jedné straně na čistě funkcionalistickou a na straně druhé na vizuálně estetickou architekturu; což je možné sledovat také v moderním českém stavitelství. Do první kategorie řadí Tyla, Krejčara, Víška a Fragnera, do druhé pak Janáka, Novotného, Obrtela či Chochola. Základní rozdíl vidí v protichůdných pojmech: konstrukci a kompozici. „Konstrukce“ je podle Van Doesburga logické, elementární shrnutí funkce a materiálu, zatímco „kompozice“ je více či méně libovolné složení, uspořádané podle pocitu a vkusu.

Podle Van Doesburga „*snad každého musí napadnout*“, že za obecným vývojem stavitelství se stále více nachází elementární architektura. A ač někteří mohou v této architektuře vidět důsledky dočasného ekonomického útlumu, který přišel po válce, jiní naopak vnímají plochý a přísný moderní vzhled architektury jako „*začátek nové éry, ve které je mezinárodní kulturní povědomí vyjádřeno silněji než kdykoli předtím*“.

Následující úvahou začíná další Van Doesburgova stať: „*Urbanismus a standardizace jsou hlavní myšlenkou nejmladší generace architektů v Československu. Pojem standardizace velmi přesně vyjadřuje ducha naší doby. Alespoň jeho převládající tendence. Objektivně a široce lze říci, že protisměrná tendence je stejně tak přítomná, avšak v moderních stavebních metodách a v obslužných zařízeních nepřevládá. V architektuře se postupně ztrácí. Oba trendy společně: přesnost a standardizace, svévolnost a individuální specializace tvoří tzv. modernu.*“²⁵⁰ Dle Van Doesburgova mínění mají tyto dvě tendence, které se v zásadě vylučují, přece jen něco společného – obě jsou reakcí na napodobování stavebních forem a konstrukčních metod minulosti. Přestože se mezinárodní inovační pokusy v architektuře již vyznačují mimo jiné snahou o zjednodušení, srozumitelnost a přehlednost, bližší pohled často odhaluje, že původní myšlenkový koncept je zcela v rozporu s výslednou realizací.

²⁵⁰ VAN DOESBURG 1927b, 88–91.

V článku, který byl publikován na konci dubna 1927, se Van Doesburg zabývá infrastrukturou měst.²⁵¹ Jeho pozornosti neunikl ani plán tzv. Velké Prahy. Van Doesburg píše, že tento dopravní plán by měl po individuální bytové výstavbě vést v roce 1929 k rozhodujícímu konečnému výsledku renovačních snah v Československu.

Podle Van Doesburga „*mladé země mají tu výhodu, že mohou pracovat na relativně ‚neposkvřené‘ půdě. Nejedvážnější experimenty, stejně jako v bytové výstavbě, se zužitkují, aby konkurovaly starým kulturám!*“ Výsledkem je, že v zemích, jako je Německo, Československo a Rusko, se stal pokus o obnovu umění a architektury součástí moderního vlastenectví. Moderní architektura se tak stala na mezinárodní úrovni jistým faktorem soupeření. „*Zejména Československo bylo poháněno horlivostí pro relativní důslednost v architektuře.*“

Za zmínku stojí také Van Doesburgova stať o brněnské kolonii *Nový dům*.²⁵² Hned v úvodu neopominul v souvislosti s kolonií uvést *Výstavu soudobé kultury* konanou v Brně roku 1928 (k 10. výročí vzniku Československé republiky), kterou shledal, podobně jako stuttgartskou výstavu *Byt se sídlištěm Werkbundu Weissenhof*, „*neobyčejně zajímavou*“. Z brněnské *Výstavy soudobé kultury* si všímá především Obchodně průmyslového paláce, jehož autory byli Josef Kalous a Jaroslav Valenta, a dává ho do souvislostí s halou pařížského letiště Orly z roku 1924 od Eugène Freyssineta. Zamýšlí se však nad tím, zda by pro výstavní prostor z ekonomického hlediska přece jen nebyl lepší řez pravoúhlý než parabolický, protože u pravoúhlého řezu s vertikálními stěnami je možné využití stěn k expozičním účelům. Dodává, že u hlavního pavilonu člověk nabývá dojmu, že spíše než o konstrukci vzniklou na základě účelu zde jde o řešení svévolné. Pavilon *Člověk a jeho rod* od Jiřího Krohy pak Van Doesburg přirovnává ke kleci pro zvířata. Každopádně však oceňuje, že moderní čeští architekti při takové národní události, jakou výročí vzniku republiky bylo, dostali prostor ukázat své dovednosti.

Co se týče samotné kolonie *Nový dům*, je Van Doesburgův pohled neméně kritický. V několika případech vyčítá špatné osvětlení interiérů způsobené příliš malými okny. U několika domů vidí inspiraci Le Corbusierem či Miesem van der Rohe. Vše shrnuje tvrzením, že vzhledem k tomu, že cílem těchto malých domů nebylo přijít s technickými experimenty, ale vytvořit jednoduchý typ domu, není vhodné v tomto případě diskutovat o výhodách či nevýhodách antimonumentální stavební metody. Závěrem Van Doesburg

²⁵¹ VAN DOESBURG 1927c, 217–220.

²⁵² VAN DOESBURG 1928, 519–523.

poznává, že standardizaci se autoři staveb snažili přenést i do interiérů. Ani zde však zřejmě nebyly Van Doesburgovy nároky uspokojeny, neboť prohlašuje, že „*na trhu jsou nyní dostupné židle, skřínky a další potřebné vybavení, které bez nároku na název ‚umělecký nábytek‘ splňují požadavky mnohem lépe*“. Jako příklad uvádí šatní skříň od architekta Víška, kterou porovnává s obdobnou od pařížské firmy Innovation.

Z vybraných Van Doesburgových článků publikovaných v *Het Bouwbedrijf* vyplývá, že přes rozpor ohledně dekorativismu v architektuře, byť tvořeného „*bezpředmětnými kompozicemi neoplastickými*“, spolu s Teigem přece jenom sledovali stejný cíl. Podobně jako Teige, také Van Doesburg kladl důraz na účelnost a ekonomičnost bydlení a kritizoval architektonickou tvarovou svévoli. Též otázka standardizace moderního bydlení a s tím související snaha o sériovou výrobu byly pro Van Doesburga důležitými oblastmi zájmu. Zároveň Van Doesburg zastával názor, že za pomoci moderní technologie má architektura dosáhnout vyváženého uspokojení fyzických i psychických potřeb moderního člověka, čímž se blížil názorům Jiřího Krohy.

DESTIJLOVSKÉ INSPIRACE V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ ARCHITEKTUŘE

„Nová architektura nemá místa pro soukromé city, požaduje úhrnný výraz, to jest: maximum výrazu a minimum prostředků bez úkoru účelnosti.“

Theo van Doesburg²⁵³

Předchozí kapitoly poukázaly na pozoruhodné styky mezi nizozemskou a českou architekturou meziválečného období. Projevovaly se v oboustranném zájmu československých i nizozemských architektů o práci kolegů ze spřízněné země. Ústředními postavami těchto nizozemsko-československých vztahů se stali Theo van Doesburg na nizozemské a Karel Teige na československé straně. Díky Van Doesburgovým přednáškám v Praze a v Brně a také díky velkému zájmu redaktora časopisu *Stavba* Karla Teigeho o jeho projekty i teoretické texty měli českoslovenští architekti dobrou představu o tom, co se v nizozemské architektuře děje a jaké příznačné formy moderní nizozemští architekti užívají. K těmto znalostem přispívaly i další informační zdroje, například exkurze Gočárovoy a Janákovy školy do Nizozemska, stati brněnského architekta Josefa Poláška o nizozemském stavebnictví nebo zprávy českých architektonických časopisů o kolonii Weissenhof ve Stuttgartu (1927), kde postavili zajímavé řadové domky Nizozemci Johannes Jacobus Pieter Oud – v první polovině dvacátých let významný člen De Stijlu – či příslušník internacionální levicové avantgardy Mart Stam.

Lze předpokládat, že povědomí československých umělců o tehdejší nizozemské moderní architektuře vedlo k tomu, že se na moderních stavbách meziválečného Československa občas objevila forma podobná tvarosloví moderních Nizozemců. Podrobné obsáhnutí celého tohoto snad až bezbřehého tématu by si zasloužilo samostatnou diplomovou práci. Autorka se proto soustředí pouze na tvorbu významných osobností architektury meziválečného Československa a bude ji sledovat především ve dvou nejdůležitějších centrech, v Praze a v Brně.

Vznik Československé republiky v říjnu 1918 ovlivnil veškeré oblasti života obyvatelstva, kulturu nevyjímaje. Se zrodem nového československého státu se Praha stala jeho hlavním městem. Také ostatní části mladého státu však chtěly dosáhnout určitého

²⁵³ VAN DOESBURG 1924–1925d, 26.

sebepotvrzení v podobě vlastních center. Vznikalo tak napětí mezi metropolitním centrem – Prahou – a centry na periferii, do níž jako by spadala ostatní města; a ta na Prahu někdy pohlížela nevráživě. Dokládá to poznámka brněnského architekta Jana Vaňka z roku 1929: „*Nový centralismus našeho ražení způsobil, že zde stojí na jedné straně Praha (...) přebytně nasycovaná a přesycovaná kapitály a favorisovaná státem, a na druhé straně soustavně, byť snad ne úmyslně, ochuzovaná – celá republika.*“²⁵⁴

V architektuře to však docela neplatilo, protože v ní se proti Praze postavil velký moravský konkurent, hlavní město země Moravskoslezské – Brno. Zdálo se dokonce, že v počtu významných moderních staveb, a to zvláště v období funkcionalismu, Brno Prahu předčilo. Dokládá to názor Karla Teigeho, který v knize *Moderní architektura v Československu* píše, že „*ze všech československých měst znamená pro nové architektonické hnutí až dosud nejvíce Brno*“.²⁵⁵ Nabízejí se proto otázky, čím se pražská architektonická scéna lišila od brněnské a proč bylo Brno vůči nové architektuře přístupnější.

Hlavním důvodem rozmachu brněnské architektury se zdá být skutečnost, že po vzniku nového československého státu se Brno vymanilo z područí Vídně a zbavilo se své tradiční, na vídeňské centrum orientované kulturní zátěže. Na nový stav Brno rychle zareagovalo, a v dalších letech tak bylo možné sledovat právě zde nebývalý rozmach politický, kulturní a architektonický.²⁵⁶ Rozkvětu jistě napomohl i silný průmysl. Ostatně také Karel Teige upozorňoval na skutečnost, že se jednalo o významné průmyslové a kulturní centrum, které nebylo tolik zatíženo historií, „*jsouc bez stavitelských památek, bez pochybné tradice a minulosti*“, a proto „*to vše dohromady vytvořilo tu moderní architektuře podmínky značně příznivější než v Praze*“.²⁵⁷

Jak uvádí Rostislav Švácha,²⁵⁸ na rozdíl od Brna spolu v Praze soutěžilo několik teoreticko-praktických architektonických koncepcí. Ojedinělý nebyl ani souboj mezi generacemi architektů. Takovýto půtek bylo Brno ušetřeno. Brněnští architekti spolu nepolemizovali tak ostře jako jejich pražští kolegové, ale naopak se snažili semknout.

Dalším důležitým aspektem bylo chování městské správy. Zatímco pražská se často chovala konzervativně a nevyznačovala se moderním architektonickým vkusem, brněnská

²⁵⁴ VANĚK 1929, 1.

²⁵⁵ TEIGE 1930c, 190.

²⁵⁶ RUEDI 1999, 53.

²⁵⁷ TEIGE 1930c, 190.

²⁵⁸ ŠVÁCHA 1993, 104–107.

sama iniciovala a financovala vznik novostaveb v moderním puristickém a funkcionalistickém stylu.²⁵⁹

To vše poskytlo Moravě, a především Brnu, prostor k utvoření osobitého kulturního projevu.

Následujícím výčtem vybraných československých architektů a jejich staveb, které vykazují inspiraci tvorbou skupiny De Stijl, není jejich celkový počet zdaleka vyčerpán. Jedná se především o osobnosti a díla s výrazným vztahem k jejich nizozemským souputníkům.

Praha

V pražském prostředí se jednalo především o dva architekty, u kterých je možné sledovat vztah k tvorbě skupiny De Stijl. Byli jimi František Maria Černý a Vít Obrtel. Oba patřili ve dvacátých letech mezi členy Devětsilu.

František Maria Černý (1903–1978)

Student pražské Akademie výtvarných umění František Maria Černý byl jedním z účastníků Gočárovoy exkurze do Nizozemska v roce 1924. Později napsal, že „*bohatost poznání z cesty po Holandsku byla velická a po návratu domů se různě projevila na školních pracech*“.²⁶⁰ Nebylo proto náhodou, že během jeho pražské návštěvy zaujal Theo van Doesburga právě projekt Františka Marii Černého, kterým se účastnil soutěže na stavbu Úrazové dělnické pojišťovny v Praze v roce 1924.

Byly to právě architektonické soutěže, které v té době dávaly mladým architektům příležitost konfrontovat svou práci s kritikou odborné veřejnosti a také s životní realitou, jak ve své knize vzpomínek poznamenává Karel Honzík.²⁶¹ Soutěž na Úrazovou dělnickou pojišťovnu byla o to výjimečnější, „*že se v ní odrazil vývoj nové české architektury*“, a proto byly její výsledky zveřejněny a patřičně okomentovány redakcí časopisu *Stavba*.²⁶²

Článek ve *Stavbě* i pozdější vzpomínky Karla Honzíka se shodují, že vedle projektu Oldřicha Lisky patřil Černého návrh k nejzdařilejším z přihlášených projektů. Honzík

²⁵⁹ KRČÁLOVÁ 1993, 75–87.

²⁶⁰ ČERNÝ 1971, 282.

²⁶¹ HONZÍK 1963, 114.

²⁶² *Soutěž na Úrazovou dělnickou pojišťovnu. Kritické poznámky*, in: *Stavba*, roč. 3, 1924–1925, 137–144.

dokonce píše, že tento návrh „*vyvolal senzací*“. Van Doesburg jej údajně označil za nejlepší.²⁶³ Čím se tedy návrh F. M. Černého [17], ve *Stavbě* označovaný jako „*H. P.*“, odlišoval od ostatních do soutěže přihlášených projektů? Černý se ve svém návrhu nenechal omezit přísnými podmínkami a přesnými zastavovacími předpisy soutěže, které ostatně redakce *Stavby* kritizovala, a mohl tak vzniknout výtvarně působivý návrh.

Na dochovaných perspektivách a zákresech do fotografie je možné obdivovat Černého precizní práci s kompozičním rozvržením objektu. Na první pohled zaujme kompozice černých a bílých horizontálních pásů vhodně doplněných pásy vertikálními, to vše odkazovalo k nizozemským neoplasticistům. Vzhledem ke svažitému terénu parcely nedisponuje stavba jednoúrovňovou základnou, čehož Černý využívá dál a vytváří efekt postupné gradace směrem vzhůru. Pomocí prolínání jednotlivých bloků o různých velikostech dosahuje rozpořbování celkové masy a zároveň dojmu lehkosti stavby. K odlehčení přispívá také otevřený parter v levé části objektu.

Přestože redakce *Stavby* na projektu F. M. Černého ocenila například dispoziční řešení, umožňující etapovou výstavbu či orientaci hlavní osy rovnoběžně s nábřežím, nevyhnul se návrh ani kritice. Ta se nejprve soustředila na konstrukční stránku projektu, která se jevila jako příliš nákladná, ba dokonce neproveditelná. To bylo pro okruh *Stavby* jedním ze zásadních nedostatků, neboť „*jest nebezpečím pro architekturu, volí-li se směle moderní konstrukce pouze pro jejich estetický účinek či proto, aby se prokázala jejich jsooucnost bez ohledu na ekonomii*“.²⁶⁴ Na to navázala výtka za výtvarnou stránku projektu: „*Projekt arch. F. M. Černého má spíše vzhled obchodního domu než úřední budovy; jest silně inspirován vlivem neoplastické holandské architektury (Mies van der Rohe, Doesburg)*“.²⁶⁵

Redaktorům *Stavby* lze dát za pravdu, že Černého návrh svým neortodoxním zpracováním spíše než administrativní budovu připomíná zmíněný obchodní dům či snad moderní hotelový komplex. Objemovou skladbou a celkovou výstavbou tělesa navrhované stavby lze projekt postavit po bok tvorby nizozemských konstruktivistů. Výrazné horizontální pásy, podobně jako postupnou vertikální gradaci tělesa, je možné najít kupříkladu v návrhu J. J. P. Ouda na továrnu v Purmerendu (1919).²⁶⁶ [18] Snad ještě výrazněji vynikne podobnost

²⁶³ HONZÍK 1963, 108.

²⁶⁴ *Soutěž na Úrazovou dělnickou pojišťovnu. Kritické poznámky*, in: *Stavba*, roč. 3, 1924–1925, 142.

²⁶⁵ *Soutěž na Úrazovou dělnickou pojišťovnu. Kritické poznámky*, in: *Stavba*, roč. 3, 1924–1925, 143.

²⁶⁶ BOEKRAAD/BOOL/HENKELS 1983, 138.

s architektonickou skicou pro „*hotel particulier*“, kterou v roce 1923 společně vytvořili Theo van Doesburg a Cornelis van Eesteren.²⁶⁷ [19]

Ačkoliv návrh zaujal architektonickou veřejnost, dle vyjádření F. M. Černého jej ředitelství pojišťovny označilo za bolševický a neumožnilo jeho provedení.²⁶⁸ Pozdější hodnocení Karla Honzíka si však bylo vědomo jeho kladů: „*Dnes vidíme: umožnit O. Liskovi a F. M. Černému vzájemné soutěžení, to bylo řešení, jež by pravděpodobně bylo přineslo nejlepší výsledky.*“²⁶⁹

Dalším z projektů Františka Marii Černého, u kterého je možné hledat inspiraci v tvorbě členů De Stijlu, je návrh obchodního domu na Václavském náměstí (1924). [20] Myšlenkový koncept architektury jako „*zhmotnělého průsečíku několika nekonečných prostorových plánů*“ Černý obstojně naplňuje i zde, když objem stavby vytváří za pomoci hmot různých velikostí a tvarů, jež se vzájemně propojují v homogenní těleso. Nabízí se zde srovnání s Van Doesburgovými *kontra-kompozicemi* z počátku dvacátých let; konkrétním příkladem může být *kontra-kompozice domu umělců* z roku 1923, kterou Van Doesburg opět vytvořil spolu s Van Eesterenem.²⁷⁰ [21]

Je bohužel nezbytné konstatovat, že zaujetí pro destijlovské myšlenky se Františku M. Černému nepodařilo vtělit do realizovaných architektonických počínů.

Vztah Černého prací z dvacátých let k nizozemské architektuře později analyzoval Rostislav Švácha.²⁷¹

Vít Obrtel (1901–1988)

Soutěže na Úrazovou dělnickou pojišťovnu v Praze se účastnil také Vít Obrtel ve spolupráci s Evženem Linhartem a Aloisem Mikuškovicem. Tento návrh sice nevykazoval podobnost s nizozemským neoplasticismem, přesto je však možné v Obrtelově tvorbě najít vliv De Stijlu, konkrétně elementarismu Theo van Doesburga či sochaře Georgese Vantongerlooa. S Van Doesburgem se Vít Obrtel seznámil v roce 1925 během svého stipendijního pobytu v Paříži.²⁷² S Vantongerloodem byl pak ve třicátých letech 20. století dokonce sdružen v rámci

²⁶⁷ JANSSEN/WHITE 2011, 165.

²⁶⁸ ČERNÝ 1971, 282.

²⁶⁹ HONZÍK 1963, 115.

²⁷⁰ JAFFÉ 1983, 89.

²⁷¹ ŠVÁCHA 1995, 301.

²⁷² ŠVÁCHA 1992b, 52.

mezinárodní umělecké skupiny Abstraction–Création.²⁷³ Nutno též podotknout, že jedním ze zakládajících členů této skupiny byl Theo van Doesburg; skupina působila mezi lety 1931 a 1936.²⁷⁴

Vít Obrtel nebyl pouze architektem. Podobně jako Van Doesburg se věnoval vícero uměleckým oblastem – byl typografem, scénickým výtvarníkem, psal eseje a skládal básně. Ve druhé polovině dvacátých let 20. století se začal věnovat také teoretickým aktivitám. Byl jedním z hlavních mluvčích opozice vymezující se vůči Teigovým vědeckým představám v architektuře.²⁷⁵ V roce 1926 napsal první nekonstruktivistický manifest *Renesance*.²⁷⁶

Spíše než v Obrtelových realizacích je možné najít podobnost s tvorbou jeho nizozemských souputníků z De Stijlu v projektech, které vypracoval v první polovině dvacátých let. Jsou to návrhy hotelů (1921²⁷⁷ [22], asi 1922²⁷⁸ [23]), u kterých lze pozorovat dynamický horizontální rozvin stavebních elementů. Estetického účinku dociluje vrstvením hmot a zároveň penetrací fasád pomocí okenních otvorů, se kterými pracuje podobně jako destijlovští malíři; viz kupříkladu zátiší *Kladivo a pila* od Vilmore Huszára z roku 1917.²⁷⁹ [24]

Nejmarkantněji připomíná destijlovské ideje Obrtelův projekt pomníku z roku 1925.²⁸⁰ [25] Na pohledu z boku i shora je dobře patrné rozpohybování jednotlivých hmot různých objemů, které lze sledovat například také u tzv. objemových studií sochaře Georgese Vantongerlooa vzniklých kolem roku 1920. [26] Vantongerloo v nich zhmotňuje svou myšlenku, kterou sdílel v červnu roku 1918 v dopise Van Doesburgovi: „*Čas a prostor, dva protichůdné elementy, které nejsou nikde a zároveň všude. Tvůrčí síla již objekt nevytváří, ale vychází sama ze sebe, aby se následně opět stvořila.*“²⁸¹

Dále je nasnadě srovnání Obrtelova návrhu pomníku s vizuálním ztvárněním obálky samotného časopisu *De Stijl* z prvních let jeho existence, jehož autorem je Vilmos Huszár. [27]

²⁷³ ROUSOVÁ 1992, 31.

²⁷⁴ VAN STRAATEN 1983, 177.

²⁷⁵ ŠVÁCHA/MATYS 1985, 310.

²⁷⁶ OBRTEL 1926, 3–4.

²⁷⁷ ŠVÁCHA/MATYS 1985, 30–31.

²⁷⁸ ŠVÁCHA/MATYS 1985, 40–41.

²⁷⁹ JANSSEN/WHITE 2011, 45.

²⁸⁰ ŠVÁCHA/MATYS 1985, 48.

²⁸¹ JANSSEN/WHITE 2011, 80.

Brno

Atmosféru poválečného Brna vykresluje Arnošt Heinrich ve svém příspěvku pro *Lidové noviny* ze dne 23. srpna 1919.²⁸² Brno doby habsburské monarchie popisuje jako město nešťastné. Většina obyvatel jej brala jako „přechodnou stanici“ a to se také odráželo v jejich přístupu k němu – nestarali se o ně. Se vznikem nové republiky však přišel zlom. Brno již dále nebylo „vídeňským předměstím“, ale stalo se „druhým městem československé republiky“, „přirozeným střediskem státu a národního života“.²⁸³ S tímto nově nabytým postavením přišly také nové povinnosti doprovázené ctižádostmi, „aby bylo co nejdříve z prvních a nejpokročilejších nejen v republice“.²⁸⁴ A hlavně, „aby tu bylo všecko lepší než v Praze“.²⁸⁵

Podobně na Brno v letech meziválečné republiky vzpomínal básník Ivan Jelínek: „Městu začal brzo praskat kabát ve všech švech. (...) Velice důležitou složku rychle rostoucí inteligence představovali architekti. Byli to neobyčejně nadaní a originální muži jako J. Grunt, J. Polášek, A. Wiesner, B. Fuchs. (...) Mladí architekti, kteří vesměs pracovali pro Městský úřad, zjistili s radostí, že úřad je v nejmenším neomezuje v rozletu. (...) Mladí stavěli soukromé domy i vily v nových vilových čtvrtích, jak se říkalo, v Černých Polích a Masarykově čtvrti. Pověst o nových dílech rychle pronikla do světa; na návštěvy přijížděli slavní architekti z ciziny jako Le Corbusier, Holand'an Mies van der Rohe a členové Bauhausu. (...) Nikdo neomezoval tento radikální architektonický vývoj, který si zdaleka neliboval jen v železobetonových bednách a vedl logicky k vybudování ohromného výstaviště (...).“²⁸⁶

Konkrétní oporu pak našla brněnská moderní architektura v osobě hlavního městského architekta Jindřicha Kumpošta a také u starosty Karla Tomeše, který ve své funkci působil v letech 1925 až 1935. Pro brněnské moderní umění 20. let 20. století byl důležitý Brněnský Devětsil, „svaz pro propagaci a tvorbu novodobé činné kultury“, který vznikl na podnět Karla Teigehe. Od ostatních spolků se odlišoval svou mezinárodní orientací.²⁸⁷ Mezi stěžejní aktivity Brněnského Devětsilu patřilo organizování cyklů odborných přednášek, pořádání různorodých společenských akcí a výstav a vydávání časopisu *Pásmo, mezinárodní leták pro*

²⁸² HEINRICH 1919, 1.

²⁸³ HEINRICH 1919, 1.

²⁸⁴ HEINRICH 1919, 1.

²⁸⁵ HEINRICH 1919, 1.

²⁸⁶ JELÍNEK 1994, 193.

²⁸⁷ ČESÁLKOVÁ/INGERLE 2014, 5.

moderní kulturu. Vycházely v něm články zahraničních přispěvatelů, mimo jiné Theo van Doesburga. Malíř Josef Šíma, v té době usazený v Paříži, ve francouzské metropoli sháněl kontakty na potenciální autory textů, a později dokonce pomáhal *Pásmo* distribuovat. V dubnu 1924 Šíma dopisem zpravuje člena Brněnského Devětsilu Artuše Černíka o přítomnosti a aktivitách Theo van Doesburga v Paříži.²⁸⁸

Petr Ingerle v knize *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy* píše, že v roce 1924 zorganizoval Brněnský Devětsil ve výkladu knihkupectví brněnského nakladatele Stanislava Kočího v ulici U radnice výstavu zahraničních časopisů.²⁸⁹ Krátký komentář k této rozsahem nevelké, ale přesto výjimečné události napsal pro *Rovnost* Jaroslav B. Svrček.²⁹⁰ Dokladem této výstavy může být poslední strana *Pásma* z prosince 1924²⁹¹, na které je zobrazena výstavní výloha a mezi periodiky *Merz*, *Zenit*, *Blok* a dalšími se skvěla také obálka nizozemského časopisu *De Stijl*.

Ke kontaktům s mezinárodní avantgardní uměleckou scénou přispěly kromě Brněnského Devětsilu také brněnské pobočky Svazu československého díla a Klubu architektů, stejně jako činnost designéra a architekta Jana Vaňka a jím vedených Spojených uměleckoprůmyslových závodů. V období 1924–1925 vyšel pod jejich záštitou první ročník časopisu *Bytová kultura*. Také jeho redakce se snažila o navázání kontaktů s evropskými osobnostmi. Tyto snahy vyústily mimo jiné v publikování programu Bauhausu od Waltera Gropia či v otištění názorů několika nizozemských autorů, mezi nimi i neoplasticistů Theo van Doesburga a J. J. P. Ouda.²⁹² Jednalo se o krátký Oudův text *Průmysl jako počátek umění*²⁹³ a dva příspěvky z pera Theo van Doesburga – *Co je užité umění*²⁹⁴ a *Ke skutku podle nové estetiky*²⁹⁵. Architektu Oudovi byl navíc věnován medailon v rubrice zabývající se osobnostmi soudobé architektury *Pracovníci naší doby*.²⁹⁶ Vrcholem těchto snah byl již zmíněný přednáškový cyklus *Za novou architekturu z přelomu let 1924 a 1925*. V Brně se tento cyklus dočkal odezvy v periodikách *Pásmo*, *Bytová kultura*, v almanachu *Fronta* či v časopise *Horizont*.

²⁸⁸ ČESÁLKOVÁ/INGERLE 2014, 38.

²⁸⁹ ČESÁLKOVÁ/INGERLE 2014, 41.

²⁹⁰ SVRČEK 1924, 4.

²⁹¹ *Pásmo*, roč. 1, č. 5–6, 10. 12. 1924, 12.

²⁹² ADLEROVÁ 1993, 118.

²⁹³ OUD 1924–1925, 2–3.

²⁹⁴ VAN DOESBURG 1924–1925a, 21–22.

²⁹⁵ VAN DOESBURG 1924–1925b, 140–142.

²⁹⁶ *Pracovníci naší doby: J. J. P. Oud*, in: *Bytová kultura*, roč. 1, č. 9, 1924–1925, 139.

V některých případech vyústily nové kontakty v aktivní zapojení zahraničních architektů do soutěží vypisovaných na území Moravy. Architekt Oud se například zúčastnil soutěže na hotel Stiassny v Brně. [28] Za myšlenkou výstavby hotelu v Divadelní ulici stála žena brněnského textilního průmyslníka Alfreda Stiassného Hermine. Zřejmě již počátkem roku 1926 byli osloveni tři zahraniční architekti – Peter Behrens, Inno Archibald Campbell a Oud – a spolu s nimi brněnský Ernst Wiesner.²⁹⁷ Proč byli vybráni zrovna oni, není bohužel zatím známo.²⁹⁸ K uskutečnění výstavby hotelu nakonec nedošlo, neboť Hermine Stiassny změnila plány a rozhodla se na daném místě postavit obchodní a nájemný dům – Palác Morava, jehož výstavba byla zadána Ernstu Wiesnerovi.²⁹⁹ Lenka Kudělková naznačuje, že se Ernst Wiesner mohl v půdorysném řešení Paláce Morava inspirovat Oudovými návrhy.³⁰⁰

Oudovo jméno figurovalo na brněnské architektonické scéně ještě o dva roky později, a to patrně zásluhou firmy bratří Eislerů.³⁰¹ Architekt na základě jejich výzvy navrhl trojdům [29], jehož každé patro náleželo jedné domácnosti a přízemí bylo vyčleněno společným prostorám.

K významným brněnským architektům té doby patřili kromě Wiesnera například Miroslav Kopřiva, Bohuslav Fuchs, Josef Polášek, Jaroslav Grunt, Jan Víšek, Oskar Poříška a v neposlední řadě také Jiří Kroha.³⁰² Vzhledem k jejich hojným kontaktům se zahraničím není překvapivé, že u mnohých z nich je možné v určitém období jejich tvorby nalézt očividné vlivy nizozemské architektury, v popředí s tou, která vznikala na půdě De Stijlu.

Bohuslav Fuchs (1895–1972)

Jedním z architektů, u kterého lze pozorovat odkazy na nizozemskou neoplasticistní architekturu, byl Kotěřův žák z Akademie výtvarných umění v Praze Bohuslav Fuchs. Po pražském intermezzu se Fuchs v roce 1923 natrvalo usadil v Brně, kde mu tehdejší městský architekt Jindřich Kumpošt nabídl místo v architektonickém a regulačním oddělení stavebního úřadu. Fuchs se zajímal především o sociální poslání architektury, ale sledoval i její formální problematiku. Jak píše Zdeněk Kudělka, stavbu vždy vnímal jako vyústění vzájemných vztahů jednotlivých složek. Důležitý pro něj byl vztah prostoru a hmoty, kdy se skladba

²⁹⁷ KUDĚLKOVÁ 2005, 12.

²⁹⁸ KUDĚLKOVÁ 2005, 20.

²⁹⁹ KUDĚLKOVÁ 2005, 12.

³⁰⁰ KRČÁLOVÁ 1993, 78.

³⁰¹ KRČÁLOVÁ 1990–1992, 151.

³⁰² KOHOUT/TEMPL/ZATLOUKAL 2005, 9.

prostorových jednotek odrazila na podobě hmotného pláště stavby. S ústupem Kotěrova vlivu na Fuchse sílil v jeho tvorbě zájem o koncepci De Stijlu.³⁰³

V šedesátých letech 20. století otiskl časopis *Tvar* Fuchsův článek *De Stijl – Le Style – Der Stil – The Style: meziválečná holandská architektonická avantgarda*.³⁰⁴ Architekt se v něm zaměřil na jednotlivé představitele skupiny a snažil se zhodnotit jejich přínos pro moderní architekturu. Vzpomínal také na vnímání skupiny De Stijl v Československu. Uvedl, že zatímco střední generace se obracela spíše k amsterdamské škole Michela de Klerka, u mladších se pozornost vesměs stočila právě k De Stijlu.³⁰⁵ Kromě toho se Fuchs zmínil také o zájmu nizozemských architektonických časopisů o práce architektů z Československa.

Že na Bohuslava Fuchse nizozemská avantgarda vskutku zapůsobila, dokládá mimo jiné i dopis, který adresoval svému pražskému příteli Josefu Štěpánkovi a ve kterém se mu svěřil, jak mnoho mu imponovalo vystoupení J. J. P. Ouda a jeho stavby.³⁰⁶

Destijlovské ozvěny je možné najít především ve Fuchsových dílech vzniklých před rokem 1925.³⁰⁷ Byla to především střídmost projevu založená na pravoúhlém členění ploch, která byla blízká Fuchsovým vlastním názorům a představám o moderní architektuře. Jedním z projektů, na kterých je patrný vliv neoplasticismu, je skupina rodinných domů družstva Rodina (1923–1924) [30] v Masarykově čtvrti. Geometricky členěná průčelí byla komponována stejně jako celý komplex s myšlenkou na co nejmenší náklady a zároveň na dosažení maximálního estetického účinku.³⁰⁸

Obdobně se Fuchs postavil k řešení šesti řadových domků v Barvičově ulici 4–14 (1923). [31] Vladimír Šlapeta uvádí, že zde autor refleктоval německé a nizozemské příklady zahradních měst a „je v nich zřetelná snaha přiblížit se formální úspornosti J. J. P. Ouda“.³⁰⁹ Destijlovské myšlenky se zde promítají v reliéfním dvoubarevném řešení fasády, kde byla plasticky i barvou akcentována prázdná plocha nad vstupem do domu.

Administrativní budovu firmy Tauber v Bystřici pod Hostýnem (1923)³¹⁰ je snad možné nahlížet jako umírněnější verzi Oudova návrhu administrativní budovy v kolonii Oud–Mathenesse v Rotterdamu (1922–1923).³¹¹ [32], [33] U obou staveb pracovali architekti

³⁰³ KUDĚLKA 1993, 88.

³⁰⁴ FUCHS 1964, 130–137.

³⁰⁵ FUCHS 1964, 135.

³⁰⁶ ŠLAPETA/ZATLOUKAL 2010, 256.

³⁰⁷ CRHONEK 1995, 13.

³⁰⁸ KOHOUT/TEMPL/ZATLOUKAL 2005, 66.

³⁰⁹ PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 38.

³¹⁰ CRHONEK 1995, 15.

³¹¹ JANSSEN/WHITE 2011, 161.

s aditivností objemových bloků a zároveň s minimalistickým vzezřením, které bylo doplněno subtilními výtvarnými prvky.

Poučení nizozemskou architekturou je očividné také u brněnské obchodní a administrativní budovy Masné burzy (1924–1926).³¹² Fuchs se i zde zaobírá vztahem mezi prostorem a hmotou, který je promítnut do soustavy zvýrazněných plastických článků na hmotném plášti stavby. Estetický účinek je o to výraznější, neboť se jedná o volně umístěný objekt. Vladimír Šlapeta v souvislosti s Masnou burzou ovšem spíše než o De Stijlu hovoří o vlivu W. M. Dudoka, se kterým se Fuchs setkal na kongresu Mezinárodní federace urbanismu a bytové péče konaném v září 1923 ve švédském Göteborgu.³¹³

Dílem, které stálo na přechodu mezi neoplasticismem a funkcionalismem, je Zemanova kavárna [34], jejíž přestavba a rozšíření spadají do roku 1925. Fuchs zde v jisté míře stále využívá destijlovského aditivního článkového principu. Někteří historici umění v případě této stavby hovoří o inspiraci De Stijlem³¹⁴, jiní už ji dávají zcela do souvislosti s tvorbou francouzského architekta Le Corbusiera.³¹⁵ Podle Jakuba Potůčka stavba „*ilustruje přerod starší polohy Fuchsova díla, inspirované holandským neoplasticismem, v nový styl – funkcionalismus*“.³¹⁶

Z dalších Fuchsových prací tohoto období si tu zaslouží být uveden architektův soutěžní návrh na Zemské výstaviště v Brně, který připomene některé Oudovy práce, například jeho návrh tovární budovy v Purmerendu.³¹⁷ Jak uvádí Zdeněk Kudělka, rozsáhlý komplex strojírenského a obchodně-průmyslového paláce, administrativní budovy, pošty, restaurace s kavárnou a dalších objektů byl Fuchsem pojat jako „*množina jednotlivých článků, sloučených důmyslnou skladbou ve větší celek*“.³¹⁸

Přestože po roce 1925 již Bohuslav Fuchs pracoval převážně v intencích funkcionalismu, koncem dvacátých let se ještě k nizozemskému vlivu vrátil. Zřejmé odkazy na práci nizozemských souputníků vykazuje Domov Elišky Machové v Pisárkách (1929–1930). [35] Tradiční hlavní průčelí z plných ploch proložených okny zde Fuchs nahradil uplatněním nizozemského konstrukčního systému tzv. příčné nosné zdi. Jeho užití po celé délce bloku dalo vzniknout pravoúhlému rastru čel příčných nosných zdí s hlubokými

³¹² KUDĚLKA 1993, 89.

³¹³ PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 302.

³¹⁴ KUDĚLKA 1993, 89.

³¹⁵ KRČÁLOVÁ 1993, 78.

³¹⁶ KOHOUT/TEMPL/ZATLOUKAL 2005, 48.

³¹⁷ KUDĚLKA 1993, 90.

³¹⁸ KUDĚLKA 1993, 90.

balkony.³¹⁹ Pojetí zahradního a uličního průčelí kratšího křídla komplexu připomene obrazy malířů hnutí De Stijl.³²⁰ Ke zdůraznění estetického účinku průčelí Fuchs navíc užil destijlovské barevnosti.

Josef Kranz (1901–1968)

Brněnský rodák Josef Kranz studoval mimo jiné u Jiřího Krohy, u kterého v Brně a v Mladé Boleslavi po absolutoriu v roce 1926 taktéž v rámci praxe pracoval. Následně byl mezi lety 1928 a 1929 zaměstnán v projekční kanceláři Bohuslava Fuchse.³²¹ Ten v té době pracoval na projektu hotelu Avion, jenž také nesl jisté destijlovské prvky. Nepřekvapí tedy, že byl Kranz s hnutím De Stijl a s tvorbou jeho členů obeznámen.

V podobě kavárny ERA (1927–1929) [36] je možné nalézt snad nejjasnější odkaz na nizozemský neoplasticismus na československém území. Oprávněně se tato stavba dává do souvislostí s rotterdamskou kavárnou De Unie [37], která vznikla v letech 1924 až 1925 podle projektu J. J. P. Ouda. Oudova kavárna na první pohled zaujme svou fasádou, která převádí malířské ideje De Stijlu do architektury. Vedle výrazných barevných ploch, vytvářejících dojem abstrakce, zde Oud pracoval také s nápisy, pro něž využil destijlovské typografie. V době svého vzniku vzbuzovala stavba nejen obdiv, ale především také znechucení; ostatně sám Oud o této své realizaci hovořil jako o „žertíku“.³²²

Projekt obytného domu s kavárnou byl Kranzovi zadán brněnským kavárníkem Josefem Špunarem. Kranz v této zakázce čelil mimo jiné náročnému úkolu spočívajícímu v propojení a zároveň dostatečném oddělení přízemí a prvního patra, které náležely kavárně a restauraci, od obytných prostor v patře druhém. Svým ladným prohnutím vytvořilo schodiště elegantní dominantu přízemí. Jeho význam v rámci prostoru byl navíc akcentován výrazným barevným ztvárněním. Ostatně celková barevnost dávala znát svůj inspirační zdroj – bílé stěny doplňovaly jak červené podlahy, tak i modré schodiště s navazující stěnou. Černě natřené sloupy a tmavý mobiliář naopak prostor utvářeny barevnými plochami vhodně „rozbíjely“. K úplné destijlovské barevné škále scházela již jen žlutá barva.

Dostatečný přísun světla v prostorách kavárny a restaurace vyřešil Kranz z uliční strany velkoplošnými okny, zatímco naproti umístil stěnu z luxfer. Luxferové cihly využil

³¹⁹ KUDĚLKA 1993, 93.

³²⁰ KUDĚLKA 1993, 91.

³²¹ HLAVÁČKOVÁ/KORYČÁNEK/SVOBODOVÁ/VALDHANSOVÁ 2012, 340.

³²² <https://thecharnelhouse.org/2014/05/27/jjp-oud-cafe-de-unie-in-rotterdam-1925/>, vyhledáno 13. 10. 2019.

také k osvětlení schodiště vedoucího do 1. patra. Celková kombinace velkých okenních ploch, malých horizontálních větracích křídel a zmíněných luxferových vertikál dává možnost vypořádat inspiraci neoplasticistními obrazy Pieta Mondriana.

Z hlediska destijlovských inspirací zaujme oko diváka především hlavní průčelí domu. Tomu Zdeněk Kudělka přiřkl přídomek „*plakátovitosti*“.³²³ Kranz pro tento původně solitérní objekt vypracoval hned několik variantních projektů, ve kterých pomocí geometrických elementů odkazujících na estetiku De Stijlu pracoval také s výrazným informačním prvkem. Jako hlavní rozdíl mezi jednotlivými řešeními uvádí Jiří Kroupa práci s textem v rámci fasády. První návrh obsahoval nápis UNA, kterým se snad chtěli zadavatel i architekt přiblížit Oudově řešení kavárny De Unie. Od této verze se však autoři odvrátili a dále již pracovali pouze s názvem ERA.³²⁴

Ačkoliv Kroupa souvislost s Oudovým dílem uznává, poukazuje na odlišný způsob, jakým Kranz komponoval geometrické prvky formující hlavní průčelí. Fasádu Kranzovy kavárny tvoří na šířku položený obdélník rozdělený do tří stejných částí.

Ze stejného období jako kavárna ERA pochází také kino AVIA (1927–1929).³²⁵ [38] Jedná se o jedinou část z vítězného projektu soutěže na stavbu areálu tělocvičné jednoty Sokol Brno IV, která byla realizována.³²⁶ Čistá kompozice první etapy kina je užitím geometrických prvků velmi podobná kompozici u kavárny ERA.³²⁷ Průčelí opět dominuje nápis ve spojení s pásy oken různých výšek. Zajímavý je také domnělý alternativní Kranzův návrh na kino Avia.³²⁸ Invenční rozmístění okenních ploch v různě dlouhých pásech, místy doplněných o úzká horizontální větrací křídla či naopak větší, vertikálně působící plochy, a celková práce s hmotou stavby dávají tušit Kranzovo poučení destijlovskými inspiracemi.

Také u rodinného domu manželů Míčkových v Žabovřeskách (1935–1936) [39] lze pozorovat kompoziční podobnost geometrických prvků tak, jak je Kranz již dříve užil při návrzích na kavárnu ERA.³²⁹ Výtvarně pojaté průčelí vily je, jak bylo pro Kranzovu tvorbu typické, vytvořeno rozmístěním tenkých okenních profilů, vertikálního osvětlení schodiště pomocí luxfer a plasticky členěné hmoty.

³²³ KROUPA 2003, 41–42.

³²⁴ KROUPA 2003, 41–42.

³²⁵ PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 304.

³²⁶ ROŠTLAPIL 1969, 376.

³²⁷ ŠLAPETA 2003, 68–69.

³²⁸ *Umění*, roč. 49, č. 6, 2001, 597.

³²⁹ PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 70.

Jiří Kroha (1893–1974)

Na brněnském kulturním životě se po svém působení v Mladé Boleslavi významnou měrou podílel také Jiří Kroha. V roce 1925 se stal mimořádným profesorem na tamní technice. Do Brna nejprve dojížděl a až koncem roku 1927 se rozhodl do města přestěhovat.

V Mladé Boleslavi je možné nalézt několik Krohových prací, které svým vzhledem připomínají destijlovskou architekturu. Jednou z nich je Zemská průmyslová škola, k jejímuž projektování se Kroha dostal poměrně kuriózním způsobem. Po nástupu do technického oddělení Zemského správního výboru v Praze na jaře 1920 dohlížel Kroha na stavební podniky výboru a organizoval veřejné soutěže. Mezi ně patřila i soutěž na projekt Zemské průmyslové školy v Mladé Boleslavi (1922). Jelikož Kroha zasedal v porotě, a sám se tak soutěže účastnit nemohl, zvítězili jiní architekti. Projekt mu však přesto byl počátkem roku 1923 zadán. Jak zmiňuje Rostislav Švácha³³⁰, snad i tento sporný moment mohl negativně ovlivnit vnímání Krohovy osobnosti a potažmo i jeho tvorby. Ať už to bylo způsobeno tímto incidentem, anebo Krohovým lehce extravagantním tvůrčím projevem, po roce 1922 se mu nedostalo ze strany českých architektonických časopisů *Stavba*, *Stavitel* či *Styl* téměř žádné pozornosti.

Zemská průmyslová škola v Mladé Boleslavi, postavená mezi lety 1922 a 1927 [40], je dle Šváchy Krohův „*první projekt, kde kubistickou skladbu pyramidálních a šikmých tvarů vystřídala ortogonální soustava, která vzdáleně připomíná neoplasticistická díla holandských architektů Rietvelde či Ouda*“.³³¹ Projekt a následně i výstavba se dynamicky proměňovaly a například ploché střechy škola získala až v čase provádění stavebních prací. Toto Krohovo dílo bylo veřejností přijato spíše rezervovaně a odborný tisk jej téměř neregistroval. Až v knize *Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století* (1940) se ke škole vrátil Jan E. Koula, který jejímu pojetí vytkl, že ho Kroha řešil „*ryze plasticky, bez souvislosti s půdorysem a konstrukcí*“.³³²

Podobným tvarováním jako Zemská průmyslová škola, opět připomínajícím neoplasticismus, se vyznačují i Krohovy takzvané Úřednické vily v Kosmonosích z let 1922 až 1926. [41]

Při zkoumání inspirací české architektury z Nizozemska si zaslouží pozornost také Krohovy *prvoplány*. [42] Vykladač architektova díla Josef Císařovský i sám Kroha takto začali v šedesátých letech říkat skicám, ve kterých architekt hledal formu stavby v nejužší

³³⁰ ŠVÁCHA 2007, 80–133.

³³¹ ŠVÁCHA 2007, 86.

³³² KOULA 1940, 38.

vazbě na její konstrukční systém.³³³ Oba vznik *prvoplánů* kladli do let 1917 až 1920; Krohovi by v takovém případě náležela v tehdejší domácí architektonické tvorbě role průkopníka. Vedoucí představitelé české architektury, včetně Krohy a jeho prvních publikovaných prací, ještě v letech 1917 až 1920 rozvíjeli kubistickou soustavu s jejími šikmými a lámanými formami. Jak ovšem poznamenal Rostislav Švácha, „*kresby prvoplánů už svou ortogonální skladbou míří za kubismus, k neoplasticismu a purismu, a předbíhají tak o několik let architektonický vývoj*“.³³⁴

Kroha i Císařovský přitom v šedesátých letech vydávali obě kosmonoské vily za přímé realizace *prvoplánů* – tedy za díla, která po koncepční stránce vznikla již v roce 1920. S neoplasticismem spojuje tyto Krohovy práce fakt, že v nich architekt usiloval o silný kontrast mezi horizontálami a vertikálami a pracoval přitom důsledně s asymetrií.

Představitelé pražské avantgardy nicméně ve dvacátých letech Krohovo dílo kritizovali, považovali ho za zastaralé a formalistické, jak se to ostatně ozývá ještě v hodnocení Jana E. Kouly z roku 1940. V knize *Moderní architektura v Československu* (1930) označil Karel Teige Krohovo dílo za pseudomoderní a provinční, za epigonský, „*padělaný*“ konstruktivismus.³³⁵

Charakter Krohova díla se změnil po jeho přesídlení do Brna v roce 1927. Formy architektonických staveb se tehdy začaly rychle přibližovat funkcionalismu. Do tohoto období spadá realizace jeho vlastního domu (1928–1931). [43] Uliční průčelí, jehož hladká stěna je prolomena pouze okenními otvory, působí klidným dojmem. Celková hmota domu je však členěna řadou rizalitů, balkonů a stříšek a dynamický ráz stavby vrcholí v zahradním průčelí. [44] Toto relativně bohaté tvarování může opět připomenout snahy nizozemského hnutí De Stijl, usilujícího o otevření půdorysu a propojení domu s okolím. Na tuto inspiraci poukazuje u Krohova vlastního domu i jeho výrazný kolorit, v němž se uplatňuje zelená, bílá, červená a černá barva.³³⁶

Josef Polášek (1899–1946)

Z Janákových žáků to byl především Josef Polášek, na kterém zanechala exkurze do Nizozemska v roce 1924 [45] největší dojem. Poláškův zájem o tamní architekturu se ještě

³³³ CÍSAŘOVSKÝ 1967, 12–16.

³³⁴ ŠVÁCHA 2007, 91.

³³⁵ TEIGE 1930c, 217.

³³⁶ KUDĚLKOVÁ 2007, 186–189.

prohloubil, když v roce 1928 získal stipendium pro absolventy pražské Uměleckoprůmyslové školy na půlroční studijní pobyt v zahraničí – u Poláška se jednalo právě o Nizozemsko. Cestu Polášek absolvoval v době od 15. 3. do 15. 9. 1928.³³⁷ Na rozdíl od svého učitele Pavla Janáka a jeho generace soustředil Polášek svůj zájem na práce nizozemských průkopníků funkcionalismu, kteří se sdružovali kolem revue *Opbouw*. Patřili mezi ně například Jan Duiker, Bernard Bijvoet, Leendert Cornelis van der Vlught či J. J. P. Oud. Na co se tito architekti soustředili a co bylo také nedílnou součástí Poláškovy tvorby, bylo zakotvení architektury v dobových a kulturních poměrech.³³⁸ Obsáhlý soubor fotografií, které Polášek pořídil během svého nizozemského pobytu, je významným dokladem, který přibližuje jeho tamní aktivity. Z fotografií je patrné, že svou pozornost věnoval obytným komplexům – mimo jiné viděl rozestavěnou vilu Allegondu v Katwijku od J. J. P. Ouda, obytnou kolonii Oud–Mathenesse v Rotterdamu od stejného autora, betonové rodinné domy v Haagu od Jana Wilse či utrechtský dům Rietveld–Schröder, postavený Gerritem Rietveldem pro Truus Schröder-Schröderovou. Zhlédl ovšem také například téměř dostavěný komplex tabákové továrny Van Nelle v Rotterdamu od Johanneese Brinkmana, Leenderta Cornelise van der Vlugta a Marta Stama či sanatorium Zonnenstraat v Hilversumu od Jana Duikera a Bernarda Bijvoeta, kterému věnoval článek v časopise *Stavitel*.³³⁹

Mezi aspekty nizozemské tvorby, které Polášek přímo na místě bedlivě zkoumal, patřily konstrukční vymoženosti. Jednu z nich – konstrukci domu s příčnými nosnými zdmi – přenesl také do československé architektury a ovlivnil jí i své kolegy a další architekty. Svědectví o tom přináší příčný konstrukční systém internátu Elišky Machové v Brně od Bohuslava Fuchse.

Po návratu z Nizozemska šířil Polášek své poznatky mezi laické i odborné československé publikum. Sloužily mu k tomu články, které psal pro časopisy *Styl* či *Stavitel*, ale také přednášky. Jednou takovou byla přednáška s názvem Jak se bydlí v Holandsku – Osvobozená škola, kterou Polášek proslovil 11. 12. 1928 v Uměleckoprůmyslovém museu v Brně.³⁴⁰ V roce 1931 pak konečně vyšla jeho publikace *Holandské stavebnictví*³⁴¹, ve které se architekt hojně věnuje sociálním aspektům bydlení, ale také vývoji měst, a prostor dostává také jedno z dalších pro Poláška důležitých témat – „*továrny na výrobu moudrosti*“³⁴² neboli

³³⁷ LOPATOVÁ 2004b, 162.

³³⁸ ŠVÁCHA 1993, 104.

³³⁹ POLÁŠEK 1929, 6.

³⁴⁰ LOPATOVÁ 2004b, 162.

³⁴¹ POLÁŠEK 1931.

³⁴² POLÁŠEK 1931–1932, 200.

školy. Koncem dvacátých let 20. století nabýval v Nizozemsku na oblibě systém „otevřené“ školy, který spočíval v možnosti propojení učeben s chodbou i se zahradou. Tento systém Poláška zaujal natolik, že se odrazil v brněnských školních budovách, které pro Brno navrhl spolu s Bohuslavem Fuchsem. Jednalo se o Českou obecnou školu smíšenou v Masarykově čtvrti (1928–1929) a o Odbornou školu pro ženská povolání Vesna (1929–1931).³⁴³ [46]

Pozornost si zaslouží i Polášková přednášková činnost v menších moravských městech. Na začátku roku 1930 odjel Josef Polášek do Přerova, aby tam před početným publikem přednesl příspěvek *O moderním bydlení a stavbě škol*.³⁴⁴ Přednášku prý doprovodil „pěknými světelnými obrazy“ nizozemských, německých i brněnských staveb. O rok později byl v Přerově podle Poláškových návrhů postaven rodinný dům pro jeho bratra Jana a po něm následovaly ještě další Poláškovy stavby.

Josef Polášek vytvořil své stěžejní dílo mezi lety 1929 a 1939. Jeho jádro tvořily nájemní domy s malými byty, domy pro chudé a již zmíněné školní budovy. Svou společenskou angažovaností se Polášek snažil přispět k řešení problémů prostých lidí. Pracoval především pro město Brno a za dobu svého působení postavil 11 škol a 6 souborů domů pro chudé.³⁴⁵

Coby kyjovský rodák se Polášek zapojil i do architektonického dění tohoto města. Kromě soukromých zadavatelů se na něj s žádostmi o odborná vyjádření obracela také městská rada. Ve 40. letech architekt pro město Kyjov dokonce vypracoval určovací plán následovaný plánem regulačním.³⁴⁶

Přízemní rodinný dům č. p. 805 v ulici U Parku (1929–1930) se řadí k Poláškovým stavbám, ve kterých mohl dle Rostislava Šváchy využít svých zkušeností z nizozemských cest. Typ přízemního domu s horizontálním propojením obytných funkcí byl v tehdejší Československu vzácným, a je tak nasnadě, že inspirací Poláškovu mohla být právě nizozemská architektura.³⁴⁷

Ještě zřetelněji odkazuje k nizozemským vzorům řadový dům manželů Andělových (1933).³⁴⁸ [47] Poměrně malá rozloha parcely zřejmě stála za Poláškovou volbou omezit rozpočítávání objemů domovních bloků, které bylo pro jeho stavby z tohoto období běžné

³⁴³ ŠVÁCHA 1993, 104.

³⁴⁴ *Místní zprávy*, in: *Haná*, č. 3, 4. 1. 1930, 2.

³⁴⁵ PELČÁK 2004, 7.

³⁴⁶ LOPATOVÁ 1999, 334.

³⁴⁷ ŠVÁCHA 1993, 104.

³⁴⁸ LOPATOVÁ 2004a 13.

a které nechávalo rozehrát kontrasty stínů na bílých omítkách. Výsledkem této „redukce“ bylo, že uliční průčelí domu působí plošně. Polášek na fasádě pracoval s geometrickými tvary a jejich vztahy. Pečlivě zvolil rozmístění jednotlivých otvorů (oken, úzkých luxferových pásů, vrat, vchodu, kulatého okénka) dle horizontálních a vertikálních linií, čímž dosáhl celkového dojmu blízcího se abstraktním obrazům členů De Stijlu.

Také u dalších Poláškem navržených staveb ze třicátých let lze najít inspiraci nizozemskou architekturou. Jedná se především o rodinné domy, které realizoval v Brně.

V případě architektovy vlastní vily (1932–1933)³⁴⁹ jde o zadní trakt [48], který odkazuje k destijlovské estetice. Opět jsou to okenní otvory různých tvarů a velikostí, jež svým umístěním na rastru horizontál a vertikál vytvářejí geometrické obrazce podobné těm na raných dílech nizozemských neoplasticistních malířů. Stejně jako Kranz, také Polášek využívá luxferových cihel, kterými v jednotlivých patrech osvětluje prostor schodiště. Osvěžujícím prvkem celé fasády je úzký balkonek vystupující z hmoty stavby.

U obytného domu dr. Karla Pura a Drahomíry Purové (1936–1937)³⁵⁰ připomíná tvorbu Poláškových nizozemských kolegů plasticky členěné průčelí a příčná nosná zeď.

V neposlední řadě nesou viditelný odkaz destijlovského hnutí také nájemní domy pro chudé města Brna (1936–1938).³⁵¹ Fasáda průčelí domu směřujícího do ulice Dačického se svým vzezřením silně podobá kompozicím neoplasticistních maleb. Přispívá k tomu členění stěny pomocí okenních otvorů – ať už v podobě vertikálních pásů umístěných v prostoru schodiště, nižších horizontálních okenních komponent, či téměř čtvercových okenních sestav, spolu s odlehčením hmoty domu v podobě nárožních otevřených balkonů. [49]

Architektura mimo centra

Příklady avantgardní architektury dvacátých a třicátých let 20. století lze najít i v mnoha menších městech. Trendy udávané architektonickými centry zde však byly často reflektovány s menším či větším zpožděním. Nová architektura se mimo centra dostávala především skrze klientelu, která chtěla stavět moderně. Vedla ji k tomu snaha vyrovnat se velkoměstské společnosti.

³⁴⁹ PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 80–83.

³⁵⁰ PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 230–233.

³⁵¹ PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 296–297.

V projevu architektů, kteří projektovali pro toto maloměstské prostředí, se lze setkat s prvky, které připomínají architekturu De Stijlu. Je však nesnadné rozhodnout, zda autoři takových staveb předobraz z Nizozemska opravdu znali, či zda se inspirovali domácími příklady této destijlovske orientace, a to především Krohovými budovami v Mladé Boleslavi.

V Čechách se tato otázka týká tvorby architektů Karla Tymicha, Rudolfa Ryšána, Vojtěcha Brožka, Vladimíra Bolecha, Čeňka Musila nebo Josefa Semeráda. Například Brožek a Bolech projektovali především pro Mladou Boleslav, takže Krohovy stavby dobře znali.³⁵²

Na Moravě se lze setkat s formami podobnými produkci De Stijlu v díle architektů Aloise Pilce a Roberta Motky z Přerova, Ferdinanda Rocha z Kroměříže nebo Josefa Mati z Bystřice pod Hostýnem.³⁵³ To naznačuje, že bohatě tvarovaná moderní architektura dobře vyhovovala nárokům periferního či maloměstského prostředí. Přítomnost Aloise Pilce na Poláškově přerovské přednášce v roce 1930 však ukazuje k tomu, že těmto „venkovským“ architektům nechyběla ani přímá znalost nizozemské moderní architektury.³⁵⁴

³⁵² ŠVÁCHA 2007, 132–133.

³⁵³ ŠVÁCHA 2007, 132–133.

³⁵⁴ LÁNÍKOVÁ 2018.

ZÁVĚR

Nizozemský časopis *De Stijl* zastával ve své době úlohu mezinárodního avantgardního „tlampače“. Byl platformou pro širokou škálu představitelů různorodých výtvarných stylů – od neoplasticistního malířství Pieta Mondriana přes konstruktivistické utopie El Lisického až po dadaistické básně Kurta Schwitterse a mnohé další. Po celou dobu své existence časopis zároveň fungoval jako ohnisko změn nejen na poli malířství, ale stejně důležitou roli hrál také v souvislosti s užitým uměním, grafickým designem a architekturou. Ostatně sám Theo van Doesburg, redaktor časopisu a hlavní představitel hnutí De Stijl, se právě architekturou intenzivně zabýval. V rámci De Stijlu taktéž působilo hned několik tehdejších významných architektů (J. J. P. Oud, Gerrit Rietveld, Jan Wils a další).

Cílem této diplomové práce bylo nastínit v souvislostech teoretickou a výtvarnou činnost nizozemských destijlovských umělců, především pak Theo van Doesburga, ve vztahu k české avantgardě 20. a 30. let 20. století. Není pochyb o tom, že samotný časopis *De Stijl* uvedl Československo mezi státy s největším ohlasem destijlovského vlivu (viz tabulka otištěná v časopise v roce 1927).³⁵⁵ [50] Hlavním záměrem práce pak bylo přiblížit a zmapovat provázanost uměleckých kontaktů mezi konkrétními nizozemskými a českými umělci. Vodítkem byla analýza dochované korespondence mezi jednotlivými umělci, dále rešerše dobových periodik a kompletace často poměrně útržkovitých informací v dostupné literatuře monografické či přehledové.

Celou práci se zcela logicky silně prolínají postavy Theo van Doesburga a Karla Teigehe. Právě oni dva totiž v rámci svých domovských zemí platili za vedoucí osobnosti a ambasadory místní avantgardy. Viz vzpomínka Adolfa Hoffmeistera týkající se sice charakteristiky osobnosti Karla Teigehe, avšak ve světle sledovaných průníků aplikovatelná i na jeho nizozemského kolegu: „*Vlivně ovlivňovat generaci, to je umění drobného výstředníka. Malý bosko, jenž netvoří vlastně mnoho sám, ale organizuje, ukazuje, radí, motivuje, mění, doporučí, poroučí a skoro učí. Učitel generace.*“³⁵⁶

Z bádání dále vyplynulo, že k navázání nejintenzivnějších a nejvýraznějších vztahů mezi nizozemskými a českými umělci došlo především na poli architektury. Stalo se tak nejen prostřednictvím stránek dobových časopisů, ale také v rovině osobní. Českoslovenští umělci a teoretici se vydávali do Nizozemska, aby tam načerpali nové podněty pro svoji tvorbu,

³⁵⁵ *De Stijl*, roč. 7, č. 79–84, 1927, 59–60.

³⁵⁶ HOFFMEISTER 1962, 56.

avšak také proto, aby se mohli se svými nizozemskými souputníky setkat osobně. Zástupci nizozemské avantgardy zároveň cestovali do Prahy či Brna, aby zde přednášeli, šířili odtud své myšlenky do střední a východní Evropy a upevňovali vazby s místní uměleckou scénou.

Tato provázanost byla dobře patrná i v tehdejším tisku. Hojně publikované informace o nizozemské moderní architektuře v českých novinách a časopisech (především ve *Stavbě*) měly svůj protějšek v neméně intenzivním zájmu nizozemských periodik o architekturu v Československu (např. revue *Klei, Het Bouwbedrijf* aj.).

Mnozí z hlavních českých architektů meziválečné doby se nechali nizozemskými destijlovskými ideami přímo inspirovat a nabyté zkušenosti a znalosti převedli do svých realizací. Ostatně již zkraje 20. století byli čeští architekti s nizozemskou architekturou dobře obeznámeni: už v době před první světovou válkou o ni prokazatelně jevíli zájem, a pořádali do Nizozemska dokonce studijní cesty, aby se s ní blíže seznámili.

Závěrečná kapitola se věnuje analýze konkrétních případů, kdy byli čeští architekti svými destijlovskými kolegy ovlivněni. Tato část práce je rozdělena do trojice podkapitol: Praha, Brno a periferie. Z výsledků bádání vyplývá, že nejpočetnější příklady architektury se zjevnými nizozemskými vlivy lze nalézt na Moravě, konkrétně v Brně. Vysvětlení je možné nalézt nejen v touze po sebepotvrzení tamních architektů (kteří se současně se vznikem Československa vymanili z vídeňského vlivu), ale také mimo jiné také u progresivního smýšlení brněnské městské správy: „*V Brně byly podmínky pro rozvoj nových myšlenek příznivější nežli v Praze, kde trvala tradice starých institucí. Mladý stát převzal v úřadech sídelního města bývalé maloměstské úředníky, prosáklé předsudky z rakousko-uherské říše. Naproti tomu v Brně přicházely impulsy ke zmodernizování ze samotných projektových kanceláří městských, zemských nebo i z nové technické školy.*“³⁵⁷

Části věnované Praze a Brnu jsou doplněny o výčet vybraných československých architektů a jejich projektů a staveb vykazujících ovlivnění tvorbou skupiny De Stijl. Jedná se především o zástupce s výrazným vztahem k jejich nizozemským souputníkům.

Věřím, že tato práce přispěla k ucelenější představě o skupině De Stijl i jejich představitelích a zároveň vytvořila zdroj informací pro badatele, kteří se tématem nizozemsko-československých uměleckých vztahů mezi světovými válkami hodlají zabývat.

³⁵⁷ HONZÍK 1963, 94–95.

SEZNAM LITERATURY

- A. S. B. Tentoonstelling. In: *Het Vaderland, Avondblad B*, 8. 2. 1928, 1
- ADLEROVÁ 1993 — Alena ADLEROVÁ: Meziválečná užitá tvorba a podíl Brna na dění.
In: *Bulletin Moravské galerie v Brně*, roč. 49, 1993, 116–123
- Architekt dr. H. P. Berlage. In: *Národní listy*, roč. 64, č. 274, 4. 10. 1924, 3
- BENEŠOVÁ 1958 — Marie BENEŠOVÁ: Josef Gočár. Praha 1958
- BLAHYNKA 1972 — Milan BLAHYNKA: Zlaté časy avantgardy. In: *VLAŠÍN 1972*, 7–38
- BOEKRAAD 1986 — Cees BOEKRAAD: Theo van Doesburg: De Stijl en de Europese architectuur. De architectuuroopstellen in Het Bouwbedrijf 1924–1931. Nijmegen 1986
- BOEKRAAD/BOOL/HENKELS 1983 — Cees BOEKRAAD / Flip BOOL / Herbert HENKELS: Het Nieuwe Bouwen. De Stijl: De Nieuwe Beelding in de architectuur. Neo-Plasticism in Architecture. Delft 1983
- BOIS 1990 — Yve-Alain BOIS: *Painting as Model*. Cambridge 1990
- BONSET/VAN DOESBURG 1920 — I. K. BONSET / Theo VAN DOESBURG: X-beelden.
In: *De Stijl*, roč. 3, č. 7, květen 1920, 57
- BONSET/VAN DOESBURG 1921 — I. K. BONSET / Theo VAN DOESBURG: Letterklankbeelden.
In: *De Stijl*, roč. 4, č. 11, listopad 1921, 160
- BROOS 1982 — Kees BROOS: Van De Stijl naar een nieuwe typografie. In: *JAFFÉ 1982*, 147–164
- BÜRGER 1974 — Peter BÜRGER: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1974
- BÜRGER 2015 — Peter BÜRGER: *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*. Praha 2015
- CÍSAŘOVSKÝ 1967 — Josef CÍSAŘOVSKÝ: Jiří Kroha a meziválečná avantgarda. Praha 1967
- CRHONEK 1995 — Iloš CRHONEK: *Architekt Bohuslav Fuchs: Celoživotní dílo*. Brno 1995
- ČERNÍK 1924a — Artuš ČERNÍK: Osvěta, literatura, umění. Interview s architektem p. van Doesburgem. In: *Rovnost*, roč. 40, č. 296, 28. 10. 1924, 3
- ČERNÍK 1924b — Artuš ČERNÍK: Osvěta, literatura, umění. O moderní architekturu. Interview s archit. van Doesburgem. In: *Rovnost*, roč. 40, č. 299, 31. 10. 1924, 3–4
- ČERNÝ 1971 — František Maria ČERNÝ: Josef Gočár. In: *Architektura ČSSR*, roč. 30, č. 6, 1971, 282
- ČESÁLKOVÁ/INGERLE 2014 — Lucie ČESÁLKOVÁ / Petr INGERLE: *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno 2014

- DAČEVA 1994 — Rumjana DAČEVA: Karel Teige – data. In: SRP 1994, 171–186
- De internationale tentoonstelling van gemeentelijke openbare werken te Utrecht.
(I.T.O.W.U.). In: Bouwkundig Weekblad Architectura, roč. 51, č. 10, 8. 3. 1930,
83–84
- De Stijl 1917–1932
- DEN BOEF/VAN FAASSEN 2013 — August Hans DEN BOEF / Sjoerd VAN FAASSEN: Van De
Stijl en Het Overzicht tot De Driehoek. Belgisch-Nederlandse netwerken in het
modernistische interbellum. Antwerpen/Apeldoorn 2013
- EFFENBERGER 1966 — Vratislav EFFENBERGER: Nové umění. In: TEIGE 1966b, 575–619
- FILLA 2007 — Emil FILLA: Z holandských zápisníků. Praha 2007
- FUCHS 1964 — Bohuslav FUCHS: De Stijl – Le Style – Der Stil – The Style: meziválečná
holandská architektonická avantgarda. In: Tvar: časopis Ústředí lidové a umělecké
výroby, roč. 15, č. 5, 1964, 130–137
- GOLDING 2003 — John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění. Brno 2003
- GREENBERG 2000 — Clement GREENBERG: Avantgarda a kýč. In: Revue Labyrint, č. 7–8,
2000, 68–74
- HAJŠMAN/FILLA 1934 — Jan HAJŠMAN / Emil FILLA: Hlídka české mafie v Holandsku:
vzpomínky Emila Filly na válku a odboj. Praha 1934
- HEINRICH 1919 — Arnošt HEINRICH: O místním vlastenectví. In: Ranní Lidové noviny,
roč. 27, č. 233, 23. 8. 1919, 1
- Het Bouwbedrijf 1924–1931
- HLAVÁČKOVÁ/KORYČÁNEK/SVOBODOVÁ/VALDHANSOVÁ 2012 — Petra HLAVÁČKOVÁ /
Rostislav KORYČÁNEK / Šárka SVOBODOVÁ / Lucie VALDHANSOVÁ: Brněnský
architektonický manuál. Průvodce architekturou 1918–1945. Brno 2012
- HOFFMEISTER 1962 — Adolf HOFFMEISTER: Předobrazy. Praha 1962
- HOFFMEISTER 1988 — Adolf HOFFMEISTER: Podoby a předobrazy. Praha 1988
- HONZÍK 1963 — Karel HONZÍK: Ze života avantgardy: zážitky architektovy. Praha 1963
- HORA 1919 — Josef HORA: Kulturní smysl doby. In: Akademie, roč. 24, č. 1, říjen 1919, 3–6
- CHVATÍK 1970 — Květoslav CHVATÍK: Strukturalismus a avantgarda. Praha 1970
- JAFFÉ 1956 — H. L. C. JAFFÉ, De Stijl 1917–1931. The Dutch Contribution to Modern Art.
Amsterdam 1956
- JAFFÉ 1982 — H. L. C. JAFFÉ (ed.): De Stijl 1917–1931. New York 1982
- JAFFÉ 1983 — H. L. C. JAFFÉ: Theo van Doesburg. Amsterdam 1983

- JANSSEN/WHITE 2011 — Hans JANSSEN / Michael WHITE: Het verhaal van De Stijl.
Van Mondriaan tot Van Doesburg. Den Haag 2011
- JELÍNEK 1994 — Ivan JELÍNEK: Jablko se kouše. Praha 1994
- K dnešní přednášce holand. architekta p. Théo van Doesburga. In: Socialistická budoucnost,
roč. 12, č. 256, 24. 10. 1924, 1
- KARASOVÁ/ŠLAPETA 2001 — Daniela KARASOVÁ / Vladimír ŠLAPETA: Jan Kotěra (1871–
1923): zakladatel moderní české architektury. Praha 2001
- KAVALÍR 2010 — Ondřej KAVALÍR: Evropa modernismu a avantgard. In: Devětsil: revoluční
sborník, reprint 1. vydání z roku 1922. Praha 2010, 211–222
- KIESLING 2011 — Norbert KIESLING: Pavel Janák. Praha 2011
- KOHOUT/TEMPL/ZATLOUKAL 2005 — Michal KOHOUT / Stephan TEMPL / Pavel ZATLOUKAL
(eds.): Česká republika. Architektura XX. století. Morava a Slezsko. Praha 2005
- KONRÁD 1927–1928 — Karel KONRÁD: S. M. K. Devětsil. In: Rozpravy Aventina, roč. 3,
č. 11–12, 1927–1928, 140
- KORTEWEG/SALVERDA 1986 — Anton KORTEWEG / Murk SALVERDA (red.): 't Is vol van
KOULA 1940 — Jan E. KOULA: Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století.
Praha 1940
- KRČÁLOVÁ 1990–1992 — Lenka KRČÁLOVÁ: K historii a autorství Paláce Morava v Brně.
In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 34–36, 1990–1992,
149–162
- KRČÁLOVÁ 1993 — Lenka KRČÁLOVÁ: Brněnská architektura 1919–1939. In: Bulletin
Moravské galerie v Brně, roč. 49, 1993, 75–87
- KROUPA 2003 — Jiří KROUPA: Kavárna ERA. In: ERA 21, 3/2003, 41–42
- KUDĚLKA 1970 — Zdeněk KUDĚLKA: Brněnská architektura 1919–1928. Brno 1970
- KUDĚLKA 1993 — Zdeněk KUDĚLKA: Přínos Bohuslava Fuchse brněnské architektuře
dvacátých let. In: Bulletin Moravské galerie v Brně, roč. 49, 1993, 88–93
- KUDĚLKOVÁ 2005 — Lenka KUDĚLKOVÁ: Architekt Ernst Wiesner. In: PELČÁK/WAHLA
2005, 8–21
- KUDĚLKOVÁ 2007 — Lenka KUDĚLKOVÁ: Architektonické a urbanistické dílo Jiřího Krohy
v letech 1927–1936. In: MACHARÁČKOVÁ 2007, 186–189
- Kulturní kronika. In: Lidové noviny, roč. 32, č. 540, 26. 10. 1924, ráno, 9
- LAHODA/NEŠLEHOVÁ/PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA/BYDŽOVSKÁ 1998 — Vojtěch LAHODA /
Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA / Lenka

- BYDŽOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938. Praha 1998
- LÁNÍKOVÁ 2018 — Ivana LÁNÍKOVÁ: Architekt Alois Pilc a Přerov (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2018
- LAVERDANT 1845 — Gabriel-Désiré LAVERDANT: De la Mission de l'art et du rôle des artistes. In: *La Phalange: journal de la science sociale: politique, industrie, sciences, art et littérature*, Paris 1845, 253–272
- LIESSMANN 2000 — Konrad Paul LIESSMANN: Filozofie moderního umění. Olomouc 2000
- LOPATOVÁ 1999 — Kateřina LOPATOVÁ: Meziválečná architektura na Moravském Slovácku. In: *Umění*, roč. 47, č. 4, 1999, 322–336
- LOPATOVÁ 2004a — Kateřina LOPATOVÁ: Josef Polášek 1899–1946. In: PELČÁK/WAHLA 2004, 9–26
- LOPATOVÁ 2004b — Kateřina LOPATOVÁ: Životopisná data. In: PELČÁK/WAHLA 2004, 162–163
- LOPATOVÁ/ŠLAPETA 1999 — Kateřina LOPATOVÁ / Vladimír ŠLAPETA: Josef Polášek. In: *Architekt*, roč. 45, č. 3, 1999
- LÜDKE 1976 — W. Martin LÜDKE (ed.): *Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1976
- LUKEŠ 1987 — Zdeněk LUKEŠ: Dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi. In: *Umění*, roč. 35, č. 2, 1987, 107–128
- MAGID 2015 — Václav MAGID: Předmluva. *Teorie avantgardy v historických souvislostech*. In: BÜRGER 2015, 7–46
- MACHARÁČKOVÁ 2007 — Marcela MACHARÁČKOVÁ (ed.): Jiří Kroha v proměnách umění 20. století (1893–1974). *Architekt, malíř, designér, teoretik*. Brno 2007
- MAREK 1924 — Josef Richard MAREK: H. P. Berlage. In: *Národní listy*, roč. 64, č. 284, 14. 10. 1924, 5
- Mécano 1922–1923
- Mezinárodní výstava městského stavebnictví v Utrechtu. In: *Lidové noviny*, roč. 38, č. 133, 14. 3. 1930, ráno, 4
- MIDDENDORP 2004 — Jan MIDDENDORP: *Dutch Type*. Rotterdam 2004, 80–88
- MICHALOVÁ 2016 — Rea MICHALOVÁ: Karel Teige. Kapitán avantgardy. Praha 2016
- Místní zprávy. In: *Haná*, č. 3, 4. 1. 1930, 2

- MONDRIAN 1927 — Piet MONDRIAN: Neoplasticismus a malířství. In: ReD, roč. 1, č. 1, říjen 1927, 26–27
- MONDRIAN 1929 — Piet MONDRIAN: Neoplasticismus. In: ReD, roč. 2, č. 7, 1929, 235
- MONDRIAN 2002 — Piet MONDRIAN: Lidem budoucnosti. Studie k neoplasticismu. Praha 2002
- MURPHY 2010 — Richard MURPHY: Teoretizace avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny. Brno 2010
- NEZVAL 1924 — Vítězslav NEZVAL: Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém. In: Host, roč. 3, červenec 1924, 220–223
- NOVOTNÝ 1958 — Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958
- NOVÝ 1998 — Otakar NOVÝ: Česká architektonická avantgarda. Praha 1998
- OBRTTEL 1926 — Vít OBRTTEL: Renesance. In: Tam-Tam, č. 6, 1926, 3–4
- LOUD 1924–1925 — J. J. P. LOUD: Průmysl jako počátek umění. In: Bytová kultura, roč. 1, č. 1, 1924–1925, 2–3
- PELČÁK 2004 — Petr PELČÁK: Předmluva. In: PELČÁK/WAHLA 2004, 7–8
- PELČÁK/ŠLAPETA 2012 — Petr PELČÁK / Vladimír ŠLAPETA: Brno. Architektura 1918–1939. Brno 2012
- PELČÁK/WAHLA 2004 — Petr PELČÁK / Ivan WAHLA (eds.): Josef Polášek. Brno 2004
- PELČÁK/WAHLA 2005 — Petr PELČÁK / Ivan WAHLA (eds.): Ernst Wiesner. Brno 2005
- PELČÁK/WAHLA 2011 — Petr PELČÁK / Ivan WAHLA (eds.): Oskar Poříška. Brno 2011
- PEŘINKOVÁ/ŠPAČKOVÁ 2011 — Martina PEŘINKOVÁ / Eva ŠPAČKOVÁ (eds.): Architektura v perspektivě. Ostrava 2011
- POGGIOLI 1968 — Renato POGGIOLI: The Theory of The Avant-Garde. Cambridge 1968
- POLÁŠEK 1929 — Josef POLÁŠEK: Sanatorium Zonnenstraal v Hilversumu. In: Stavitel, roč. 10, 1929, 1–8
- POLÁŠEK 1931 — Josef POLÁŠEK: Holandské stavebnictví. Praha 1931
- POLÁŠEK 1931–1932 — Josef POLÁŠEK: O moderní škole. In: Žijeme I, 1931–1932, 200–203
- POSPISZYL 2002 — Tomáš POSPISZYL: Abstrakce podle Pieta Mondriana. In: MONDRIAN 2002, 152–168
- POTŮČEK 2009 — Jakub POTŮČEK: Hradec Králové. Architektura a urbanismus 1895–2009. Hradec Králové 2009
- Pracovníci naší doby: J. J. P. Oud. In: Bytová kultura, roč. 1, č. 9, 1924–1925, 139
- ReD 1927–1931

- ROŠTLAPIL 1969 — Václav ROŠTLAPIL: Architekt Josef Kranz. In: *Architektura ČSSR*, roč. 18, č. 6, 1969, 376–377
- ROUSOVÁ 1992 — Hana ROUSOVÁ: Skupina Kvart. In: ŠVÁCHA 1992a, 31–33
- RUEDI 1999 — Katerina RUEDI: Zvláštní forma slepoty. Internacionismus v českém modernismu. In: ŠVÁCHA/KRATOCHVÍL 1999, 49–54
- RYNDOVÁ/ROBOVÁ/ŠVÁCHA 2000 — Soňa RYNDOVÁ / Dita ROBOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form Follows Science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948*. Praha 2000
- SEIFERT 1982 — Jaroslav SEIFERT: *Všecky krásy světa*. Praha 1982
- SEUPHOR 1956 — Michel SEUPHOR: *Piet Mondrian: Life and Work*. New York 1956
schatten hier... Amsterdam/s Gravenhage 1986
- SLAGTER 1986 — Erik SLAGTER: Theo van Doesburg / I. K. Bonset 1883–1931.
 In: KORTEWEG/SALVERDA 1986, 235–236
- SMITH/WILDE 2002 — Paul SMITH / Carolyn WILDE (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford 2002
- Soutěž na Úrazovou dělnickou pojišťovnu. Kritické poznámky. In: *Stavba*, roč. 3, 1924–1925, 137–144
- SRP 1994 — Karel SRP (ed.): *Karel Teige (1900–1951)*. Praha 1994
- SRP 2009 — Karel SRP: *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha 2009
- STAM 1924–1925 — Mart STAM: *Moderní stavebnictví*. In: *Stavba*, roč. 3, 1924–1925, 109–110
- STAM 1927a — Mart STAM: *Komposice a pokrok*. In: *Stavba*, roč. 6, 1927–1928, 85–87
- STAM 1927b — Mart STAM: *M-kunst*. In: *Bauhaus*, roč. 2, č. 2–3, 1927, 16
- STAM 1927c — Mart STAM: *M-kunst*. In: *i10*, roč. 1, č. 2, 1927, 41–43
- STAM 1928 — Mart STAM: *M-umění*. In: *ReD*, roč. 2, č. 4, prosinec 1928, 122–123
- STAM 1928–1929 — Mart STAM: *Proti „nábytkovému umění“*. In: *Stavba*, roč. 7, 1928–1929, 17–19
- Stavba 1922–1931*
- SUCHOMELOVÁ 2013 — Marcela SUCHOMELOVÁ: *Jan E. Koula. Důvěrná architektura*. Praha 2013
- SVRČEK 1924 — Jaroslav B. SVRČEK: *Výklad Brněnského Devětsilu*. In: *Rovnost*, roč. 40, č. 318, 20. 11. 1924, 4

- ŠAFÁŘOVÁ 2011 — Vendula ŠAFÁŘOVÁ: Prvoplán a utopie. In: PEŘINKOVÁ/ŠPAČKOVÁ 2011, 58–63
- ŠLAPETA 1981 — Vladimír ŠLAPETA: Česká meziválečná architektura z hlediska mezinárodních vztahů. In: Umění, roč. 29, č. 4, 1981, 309–319
- ŠLAPETA 1999 — Vladimír ŠLAPETA: Poznámky k dílu Josefa Poláška. In: Architekt, roč. 45, č. 3, 1999, 76
- ŠLAPETA 2003 — Vladimír ŠLAPETA: Josef Kranz. In: Architekt, roč. 49, č. 10, 2003, 68–69
- ŠLAPETA/ZATLOUKAL 2010 — Vladimír ŠLAPETA / Pavel ZATLOUKAL (eds.): Slavné vily Čech, Moravy a Slezska. Praha 2010
- ŠMEJKAL 1998 — František ŠMEJKAL: Výtvarná avantgarda dvacátých let. Devětsil.
In: LAHODA/NEŠLEHOVÁ/PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA/BYDŽOVSKÁ 1998, 147–203
- ŠVÁCHA 1992a — Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Vít Obrtel (1901–1988). Architektura, typografie, nábytek. Praha 1992
- ŠVÁCHA 1992b — Rostislav ŠVÁCHA: Vít Obrtel – životopisná data. In: ŠVÁCHA 1992a, 52
- ŠVÁCHA 1993 — Rostislav ŠVÁCHA: Josef Polášek. In: Bulletin Moravské galerie v Brně, roč. 49, 1993, 104–107
- ŠVÁCHA 1995 — Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. Praha 1995
- ŠVÁCHA 1998 — Rostislav ŠVÁCHA: Karel Teige jako teoretik architektury. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica 16. Historia artium 2. Olomouc 1998, 145–156
- ŠVÁCHA 2000 — Rostislav ŠVÁCHA: Forma sleduje vědu. Karel Teige a vědecký funkcionalismus 1922–1948. In: RYNDOVÁ/ROBOVÁ/ŠVÁCHA 2000, 14–97
- ŠVÁCHA 2007 — Rostislav ŠVÁCHA: Jiří Kroha a Mladá Boleslav, 1922–1927.
In: MACHARÁČKOVÁ 2007, 80–133
- ŠVÁCHA/KRATOCHVÍL 1999 — Rostislav ŠVÁCHA / Petr KRATOCHVÍL: Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře. Praha 1999
- ŠVÁCHA/MATYS 1985 — Rostislav ŠVÁCHA / Rudolf MATYS: Vlaštovka, která má geometrické hnízdo: projekty a texty. Praha 1985
- TEIGE 1923 — Karel TEIGE: Malířství a poesie. In: Disk, roč. 1, listopad 1923, 19–20
- TEIGE 1924–1925 — Karel TEIGE: De Stijl a holandská moderna. In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, 33–41
- TEIGE 1924a — Karel TEIGE: El Lisickij. In: Stavba, roč. 2, 1924, 188
- TEIGE 1924b — Karel TEIGE: Obrazy. In: Veraikon, březen–květen 1924, 34–40
- TEIGE 1924c — Karel TEIGE: Poetismus. In: Host, roč. 3, červenec 1924, 197–204

- TEIGE 1927 — Karel TEIGE: Stavba a báseň. Praha 1927
- TEIGE 1928 — Karel TEIGE: Soudobá mezinárodní architektura. In: ReD, roč. 1, č. 5, únor 1928, 193–198
- TEIGE 1930a — Karel TEIGE: Deset let Bauhausu. In: Stavba 8, č. 10, duben 1930, 146–152
- TEIGE 1930b — Karel TEIGE: K sociologii architektury. In: ReD, roč. 3, č. 6–7, 1930, 163–220
- TEIGE 1930c — Karel TEIGE: Moderní architektura v Československu. Praha 1930
- TEIGE 1931a — Karel TEIGE: Theo van Doesburg zemřel! († 7. 3. 1931). In: Musaion, sborník pro moderní umění, 1931, 121–128
- TEIGE 1931b — Karel TEIGE: Theo van Doesburg † 7. III. 1931. In: Stavba, roč. 9, 1930–1931, 120, 134–135
- TEIGE 1966a — Karel TEIGE: Deset let Bauhausu. In: TEIGE 1966b, 477–486
- TEIGE 1966b — Karel TEIGE: Výbor z díla I – Svět stavby a básně. Studie z 20. let. Praha 1966
- TEIGE/VAN DOESBURG 1924 — Karel TEIGE / Theo VAN DOESBURG: Výzva! / Aufruf!. In: Pásmo, roč. 1, č. 7–8, 29. října 1924, 1
- TUIJNOVÁ 2003a — Marguerite TUIJNOVÁ: De Stijl versus futurism. Theo van Doesburg meets Enrico Prampolini. Amsterdam 2003
- TUIJNOVÁ 2003b — Marguerite TUIJNOVÁ: Mon cher ami ... Lieber Does ... Theo Doesburg en de praktijk van de internationale avant-garde. Amsterdam 2003
- U. S. Devětsil. In: Pražské pondělí, 6. 12. 1920, 2
- VAN DOESBURG 1921a — Theo VAN DOESBURG: Klassiek – Barok – Modern. Antwerpen/Paris 1921
- VAN DOESBURG 1921b — Theo VAN DOESBURG: Význam mechanické estetiky pro architekturu a jiné obory (De beteekenis der mechanische esthetiek voor de architectuur en de andere vakken). In: Bouwkundig Weekblad, roč. 42, č. 25, 18. 6. 1921, 164–166
- VAN DOESBURG 1924–1925a — Theo VAN DOESBURG: Co je užité umění. In: Bytová kultura, roč. 1, č. 2–3, 1924–1925, 21–22
- VAN DOESBURG 1924–1925b — Theo VAN DOESBURG: Ke skutku podle nové estetiky. In: Bytová kultura, roč. 1, č. 9, 1924–1925, 140–142
- VAN DOESBURG 1924–1925c — Theo VAN DOESBURG: Nová architektura holandská. In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, 90–94

- VAN DOESBURG 1924–1925d — Theo VAN DOESBURG: Obnova architektury. In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, 23–26
- VAN DOESBURG 1926–1927 — Theo VAN DOESBURG: Malířství a sochařství – o kontra-kompozici a kontra-plastice. Elementarismus (fragment manifestu). In: De Stijl, roč. 7, č. 78, 1926–1927, 82–88
- VAN DOESBURG 1926a — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjecho-slowakije etc. In: Het Bouwbedrijf, roč. 3, č. 8, srpen 1926, 296–298
- VAN DOESBURG 1926b — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland. In: Het Bouwbedrijf, roč. 3, č. 10, 17. 9. 1926, 346–349
- VAN DOESBURG 1926c — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland. In: Het Bouwbedrijf, roč. 3, č. 11, 1. 10. 1926, 371–372
- VAN DOESBURG 1926d — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland, Rusland, Polen Enz. In: Het Bouwbedrijf, roč. 3, č. 13, 29. 10. 1926, 424–427
- VAN DOESBURG 1926e — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland, Rusland, Polen Enz. In: Het Bouwbedrijf, roč. 3, č. 15, 26. 11. 1926, 477–479
- VAN DOESBURG 1927a — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland, Rusland, Polen Enz. In: Het Bouwbedrijf, roč. 4, č. 2, 21. 1. 1927, 40–44
- VAN DOESBURG 1927b — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland, Rusland, Polen Enz. In: Het Bouwbedrijf, roč. 4, č. 4, 18. 2. 1927, 88–91
- VAN DOESBURG 1927c — Theo VAN DOESBURG: Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjechoslowakije, Italië, Zwitserland, Rusland, Polen Enz. In: Het Bouwbedrijf, roč. 4, č. 9, 29. 4. 1927, 217–220

- VAN DOESBURG 1927d — Theo VAN DOESBURG: 10 jaren Stijl. Algemeene inleiding. In: De Stijl, roč. 7, č. 79–84, 1927, 2–9
- VAN DOESBURG 1928 — Theo VAN DOESBURG: Eenige nieuwe architectuurdemonstraties in Tsjecho-slowakije. In: Het Bouwbedrijf, roč. 5, č. 26, 21. 12. 1928, 519–523
- VAN DOESBURG 1929 — Theo VAN DOESBURG: Orientační poznámky. In: ReD, roč. 2, č. 7, březen 1929, 211–215
- VAN DOESBURG 1983 — Theo VAN DOESBURG: Het andere gezicht van I. K. Bonset. Amsterdam 1983
- VAN STRAATEN 1983 — Evert VAN STRAATEN: Theo van Doesburg 1883–1931. 's Gravenhage 1983
- VANĚK 1929 — Jan VANĚK: Kulturní hospodářství. In: Index, roč. 1, č. 3, 1929, 1–2
- VLAŠÍN 1970 — Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuse 1929–1931. Praha 1970
- VLAŠÍN 1971 — Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Praha 1971
- VLAŠÍN 1972 — Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928. Praha 1972
- VOGELSANG 1906 — Willem VOGELSANG: H. P. Berlage. In: Volné směry: měsíčník umělecký, č. 1. roč. 10, 1906, 285–288
- Výtvarné umění: H. P. Berlage. In: Národní listy, roč. 64, č. 264, 24. 9. 1924, 5
- Výtvarné umění. In: Národní listy, roč. 64, č. 275, 5. 10. 1924, 5
- WHITE 1995 — Michael WHITE: Spiritual Hygienists: Van Doesburg, Teige and the Concept of Progress. In: Umění, roč. 43, č. 1–2, 1995, 63–65
- WOLKER 1932 — Jiří WOLKER: Devětsil. In: Dílo Jiřího Wolkera I. Praha 1932, 321
- WOOD 2002 — Paul WOOD: Modernism and the Idea of the Avant-Garde. In: SMITH/WILDE 2002, 215–228
- Zásady nové architektury (Kritické poznámky k přednáškám hostí v našem přednáškovém cyklu a naše stanovisko). In: Stavba, roč. 3, 1924–1925, 153–158
- ZEMÁNEK 1993–1994 — Jiří ZEMÁNEK: Emil Filla and the Beginnings of De Stijl. In: Bulletin of the National Gallery in Prague III–IV, 1993–1994, 78–90

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. De Stijl
In: De Stijl, roč. 1, č. 1, 1917.
2. I. K. Bonset / Theo van Doesburg: X-beelden
In: De Stijl, roč. 3, č. 7, květen 1920, 57.
3. I. K. Bonset / Theo van Doesburg: Letterklankbeelden
In: De Stijl, roč. 4, č. 11, listopad 1921, 160.
4. Mécano
In: Mécano, roč. 1, č. 1, 1922.
5. Pohled Theo van Doesburga adresovaný A. Kokovi, datováno 12. 9. 1921, Výmar
Reprodukce z: VAN STRAATEN 1983, 101.
6. Pohled do expozice výstavy architektonické frakce De Stijlu v galerii L'Effort Moderne, Paříž, 15. 10. – 15. 11. 1923
Reprodukce z: VAN STRAATEN 1983, 120.
7. Piet Mondrian: Kompozice, 1922, olej na plátně, 38 × 34,8 cm
Zdroj: <https://rkd.nl/en/explore/images/251106>, vyhledáno 5. 5. 2020.
8. Theo van Doesburg: Kontra-kompozice XIII, 1926, olej na plátně, 49 × 49 cm
Zdroj: <https://www.guggenheim.org/artwork/1080>, vyhledáno 5. 5. 2020.
9. Theo van Doesburg: Vnitřní zařízení restaurace Aubette, Štrasburk, 1927
Zdroj: <http://www.archdaily.com/791507/ad-classics-cafe-laubette-strasbourg-theo-van-doesburg>, vyhledáno 6. 5. 2019.
10. Obálka posledního čísla časopisu De Stijl
In: De Stijl, leden 1932.

11. Revoluční sborník Devětsil, 1922
In: Revoluční sborník Devětsil, roč. 1, č. 1, 1922.
12. Život II. Sborník nové krásy, 1922/1923
In: Život II. Sborník nové krásy, roč. 1, č. 1, 1922/1923.
13. Disk, 1923
In: Disk, roč. 1, č. 1, 1923.
14. Pásmo, mezinárodní leták pro moderní kulturu, 1924
Zdroj: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Pasmo/1.1924-1925/1/1.png>,
vyhledáno 6. 3. 2019.
15. Karel Teige: Výběr z obálek ReDu (Revue Devětsilu) z let 1927–1930
Reprodukce z: SRP 2009, 102–112.
16. Theo van Doesburg: Stránky článku Architectuurvernieuwingen in het buitenland.
Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjecho-slowakije etc.
In: Het Bouwbedrijf, roč. 3, č. 8, srpen 1926, 296–298.
17. František Maria Černý: Projekt na Úrazovou dělnickou pojišťovnu, Praha, 1924
Zdroj: <https://www.archiweb.cz/en/b/soutezni-navrh-na-urazovou-pojistovnu-delnickou>,
vyhledáno 12. 4. 2020.
18. J. J. P. Oud: Návrh továrny, Purmerend, Nizozemsko, 1919
Reprodukce z: BOEKRAAD/BOOL/HENKELS 1983, 138.
19. Theo van Doesburg a Cornelis van Eesteren: Model pro „Hotel particulier“, 1923
Reprodukce z: JANSSEN/WHITE 2011, 165.
20. František Maria Černý: Návrh obchodního domu na Václavském náměstí, Praha, 1924
Zdroj: <https://www.archiweb.cz/en/b/navrh-obchodniho-domu-na-vaclavskem-namesti-v-praze>,
vyhledáno 12. 4. 2020.

21. Theo van Doesburg a Cornelis van Eesteren: Kontra-kompozice domu umělců, 1923, tužka, křída a kvaš na papíře, 37 × 38 cm
Reprodukce z: JAFFÉ 1983, 89.
22. Vít Obrtel: Návrh hotelu, 1921
Reprodukce z: ŠVÁCHA/MATYS 1985, 30–31.
23. Vít Obrtel: Návrh hotelu, asi 1922
Reprodukce z: ŠVÁCHA/MATYS 1985, 40–41.
24. Vilmos Huszár: Kladivo a pila, 1917, olej na plátně, 31,5 × 53,5 cm
Reprodukce z: JANSSEN/WHITE 2011, 45.
25. Vít Obrtel: Projekt pomníku z roku 1925
Reprodukce z: ŠVÁCHA/MATYS 1985, 48.
26. Georges Vantongerloo: Objemové studie, kol. 1920
Reprodukce z: VAN DOESBURG 1921, 33.
27. Vilmos Huszár: Vizuální ztvárnění obálky časopisu De Stijl z prvních let jeho existence
In: De Stijl, roč. 1, č. 1., 1917
28. J. J. P. Oud: Soutěžní návrh na hotel Stiassny, Brno, 1926
Zdroj: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/338551>,
vyhledáno 14. 10. 2019.
29. J. J. P. Oud: Návrh trojdomu, Brno, 1928
Zdroj: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/311009>,
vyhledáno 14. 10. 2019.
30. Bohuslav Fuchs: Skupina rodinných domů družstva Rodina, Brno, 1923–1924
Reprodukce z: KOHOUT/TEMPL/ZATLOUKAL, 66.

31. Bohuslav Fuchs: Šest řadových domků, Barvičova ulice 4–14, Brno, 1923
Reprodukce z: KUDĚLKA 1970, 91.
32. Bohuslav Fuchs: Administrativní budova firmy Tauber, Bystřice pod Hostýnem, 1923
Reprodukce z: CRHONEK 1995, 15.
33. J. J. P. Oud: Administrativní budova v kolonii Oud–Mathenesse, Rotterdam, Nizozemsko, 1922–1923
Zdroj: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/8098>,
vyhledáno 12. 4. 2020.
34. Bohuslav Fuchs: Zemanova kavárna, Brno-střed, 1925
Reprodukce z: CRHONEK 1995, 29.
35. Bohuslav Fuchs: Domov Elišky Machové, Brno-Pisárky, 1929–1930
Zdroj: <https://www.bam.brno.cz/objekt/c054-domov-elisky-machove>,
vyhledáno 12. 4. 2020.
36. Josef Kranz: Kavárna ERA, Brno – Černá Pole, 1927–1929
Reprodukce z: PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 259.
37. J. J. P. Oud: Kavárna De Unie, Rotterdam, Nizozemsko, 1924–1925
Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/cafe-de-unie>, vyhledáno 14. 10. 2019.
38. Josef Kranz: Kino AVIA, Brno-Černovice, 1927–1929
Reprodukce z: PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 305.
39. Josef Kranz: Rodinný dům manželů Míčkových, Brno-Žabovřesky, 1935–1936
Reprodukce z: PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 71.
40. Jiří Kroha: Zemská průmyslová škola, Mladá Boleslav, 1922–1927
Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 85.

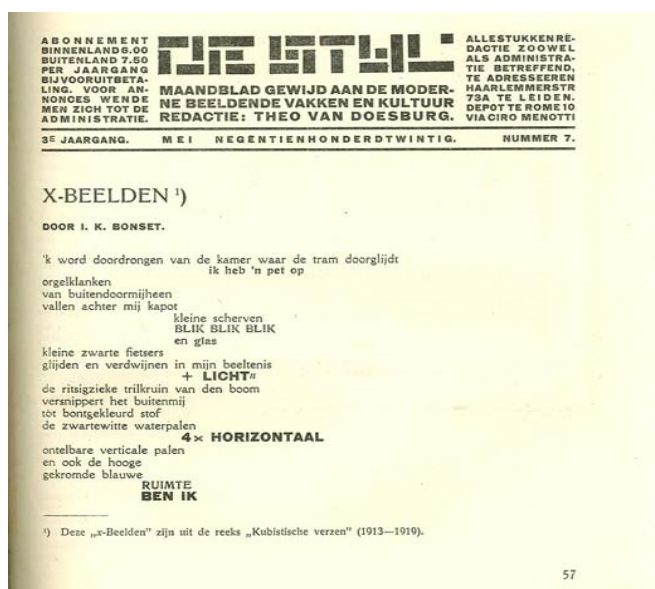
41. Jiří Kroha: Úřednická vila II (čp. 409), Kosmonosy, 1922–1926
Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 91.
42. Jiří Kroha: Série prvoplánů, 1917–1921, skica pastelem
Reprodukce z: ŠAFÁŘOVÁ 2011, 59.
43. Jiří Kroha: Vlastní rodinný dům, Brno-Stránice, 1928–1931
Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 189.
44. Jiří Kroha: Vlastní dům, Brno-Stránice, 1928–1931, zahradní průčelí
Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 186–190.
45. Exkurze studentů profesora Pavla Janáka do Amsterdamu, Nizozemsko, 1924
Reprodukce z: LOPATOVÁ/ŠLAPETA 1999, 76.
46. Josef Polášek a Bohuslav Fuchs: Odborná škola pro ženská povolání Vesna, Brno-Pisárky, 1929–1931
Reprodukce z: PELČÁK/WAHLA 2004, 58.
47. Josef Polášek: Řadový dům manželů Andělových, Kyjov, 1933
Zdroj: http://www.mestokyjov.cz/assets/File.ashx?id_org=7843&id_dokumenty=32523,
vyhledáno 12. 4. 2020.
48. Josef Polášek: Vlastní rodinný dům, Brno, 1932–1933, uliční průčelí a zadní trakt
Reprodukce z: PELČÁK/WAHLA 2004, 97.
49. Josef Polášek: Nájemní domy pro chudé města Brna, Brno-Husovice, 1936–1938, fasáda průčelí domu směřujícího do ulice Dačického
Reprodukce z: PELČÁK/WAHLA 2004, 118.
50. Tabulka států s ohlasem vlivu hnutí De Stijl od roku 1917
In: De Stijl, 7, č. 79–84, 1927, 59–60.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



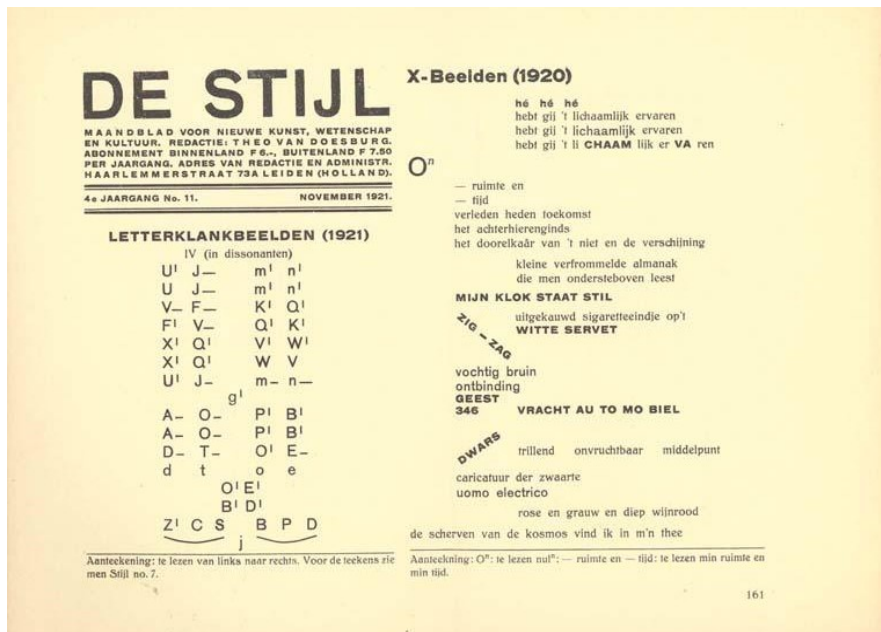
1. De Stijl

In: De Stijl, roč. 1, č. 1, 1917

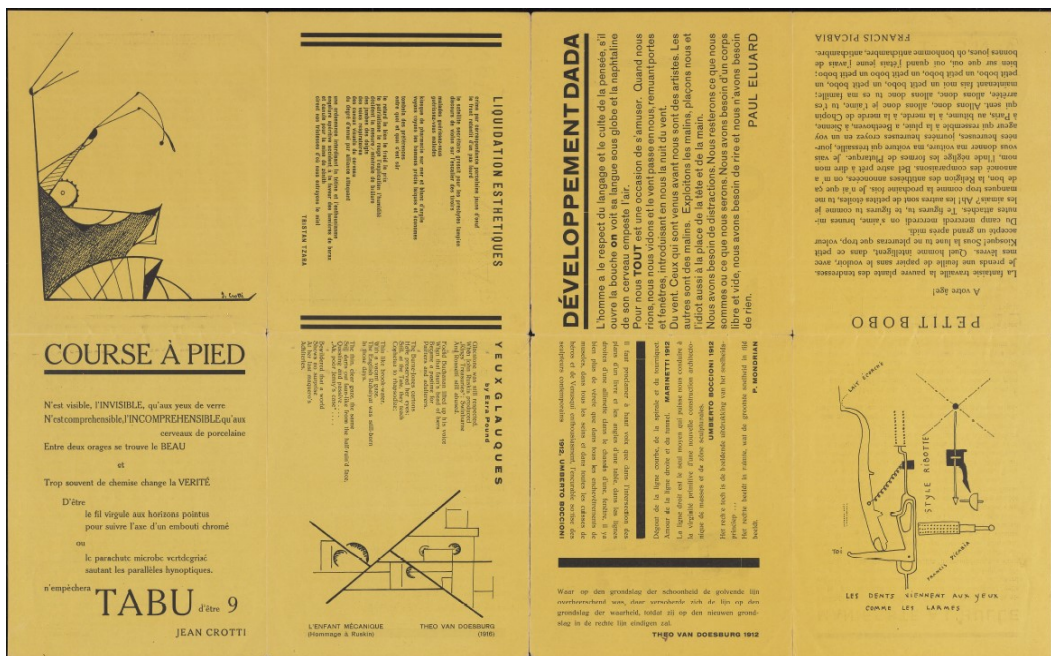


2. I. K. Bonset / Theo van Doesburg: X-beelden

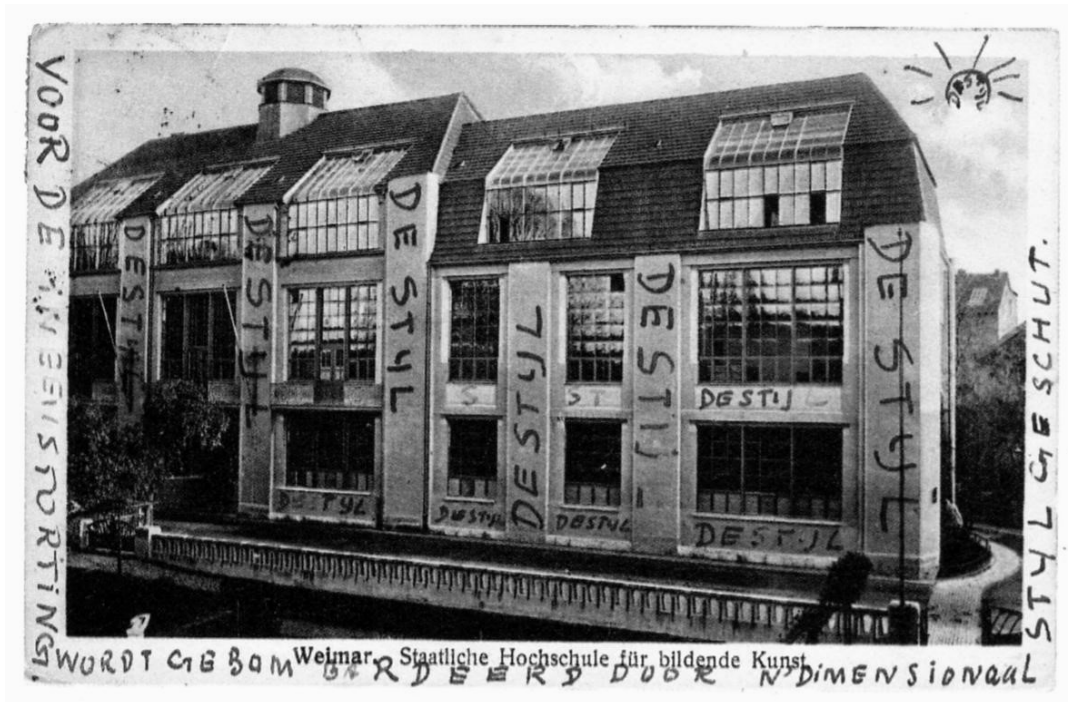
In: De Stijl, roč. 3, č. 7, květen 1920, 57.



3. I. K. Bonset / Theo van Doesburg: Letterklankbeelden
 In: De Stijl, roč. 4, č. 11, listopad 1921, 160.



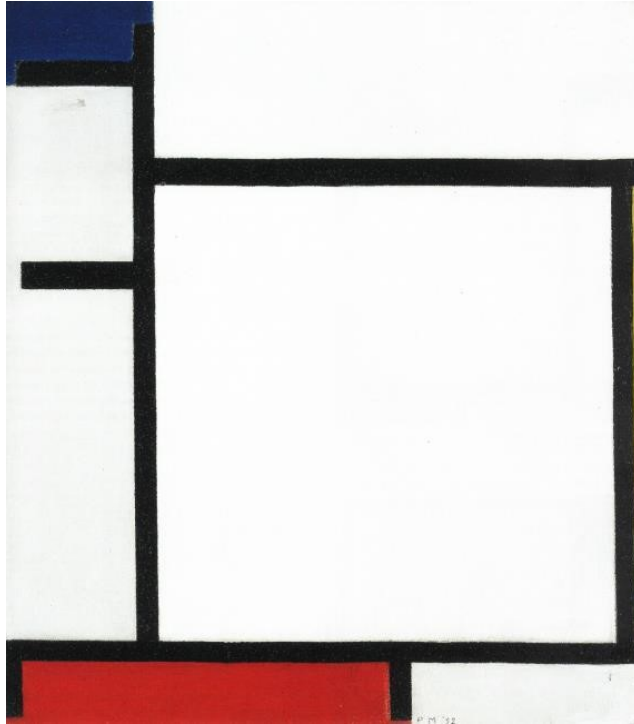
4. Mécano
 In: Mécano, roč. 1, č. 1, 1922.



5. Pohled Theo van Doesburga adresovaný A. Kokovi, datováno 12. 9. 1921, Výmár
Reprodukce z: VAN STRAATEN 1983, 101.



6. Pohled do expozice výstavy architektonické frakce De Stijlu v galerii L'Effort Moderne,
Paříž, 15. 10. – 15. 11. 1923
Reprodukce z: VAN STRAATEN 1983, 120.



7. Piet Mondrian: Kompozice, 1922, olej na plátně, 38 × 34,8 cm
Zdroj: <https://rkd.nl/en/explore/images/251106>, vyhledáno 5. 5. 2020.

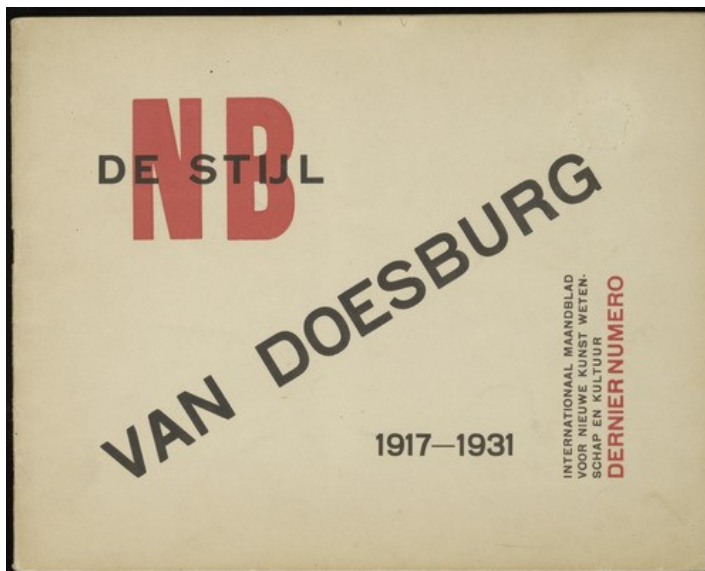


8. Theo van Doesburg: Kontra-kompozice XIII, 1926, olej na plátně, 49 × 49 cm
Zdroj: <https://www.guggenheim.org/artwork/1080>, vyhledáno 5. 5. 2020.



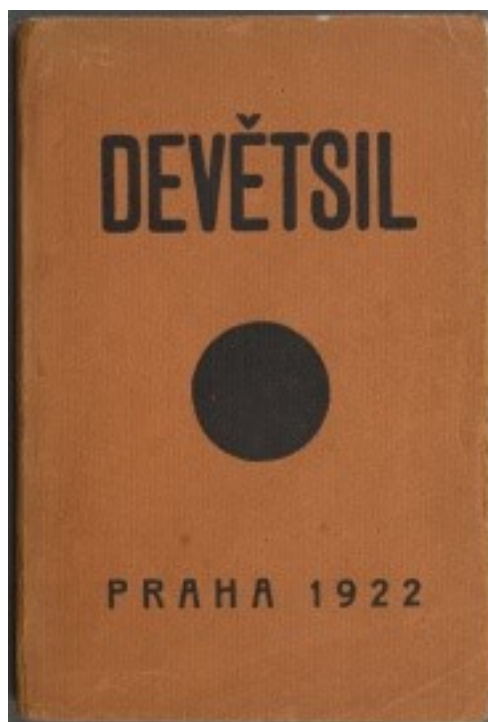
9. Theo van Doesburg: Vnitřní zařízení restaurace Aubette, Štrasburk, 1927

Zdroj: <http://www.archdaily.com/791507/ad-classics-cafe-laubette-strasbourg-theo-van-doesburg>, vyhledáno 6. 5. 2019.



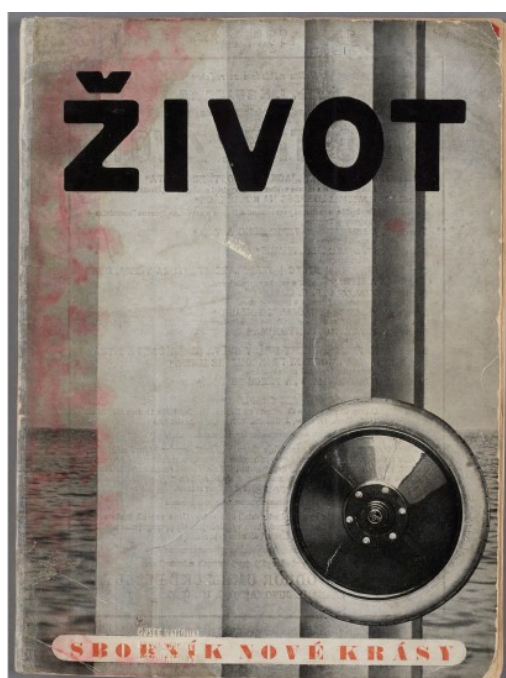
10. Obálka posledního čísla časopisu De Stijl

In: De Stijl, leden 1932.



11. Revoluční sborník Devětsil, 1922

In: Revoluční sborník Devětsil, roč. 1, č. 1, 1922



12. Život II. Sborník nové krásy, 1922/1923

In: Život II. Sborník nové krásy, roč. 1, č. 1, 1922/1923



13. Disk, 1923

In: Disk, roč. 1, č. 1, 1923



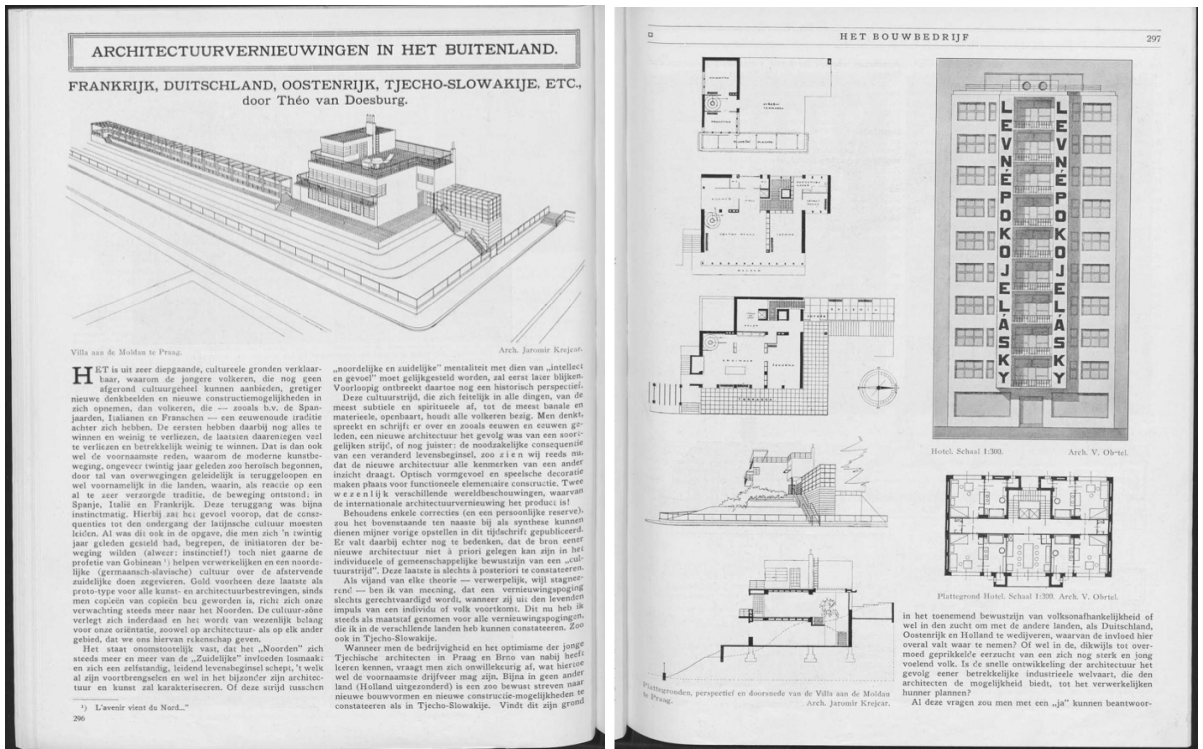
14. Pásmo, mezinárodní leták pro moderní kulturu, 1924

Zdroj: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Pasmo/1.1924-1925/1/1.png>,

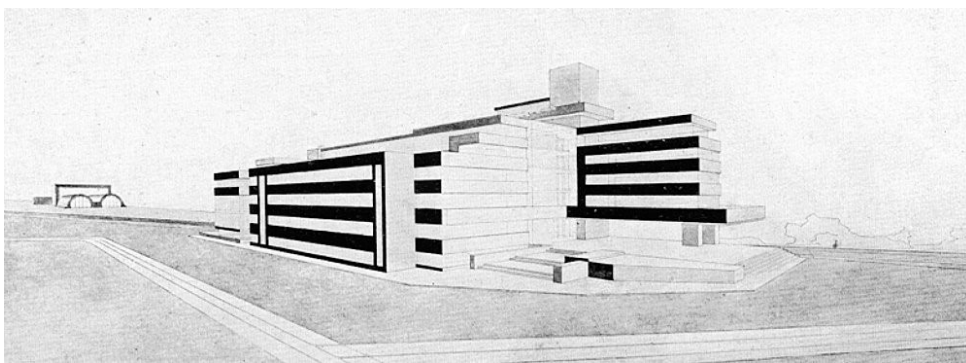
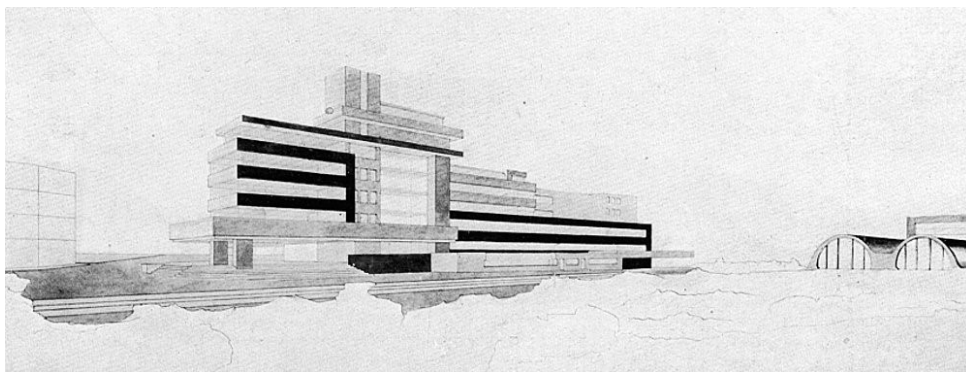
vyhledáno 6. 3. 2019.



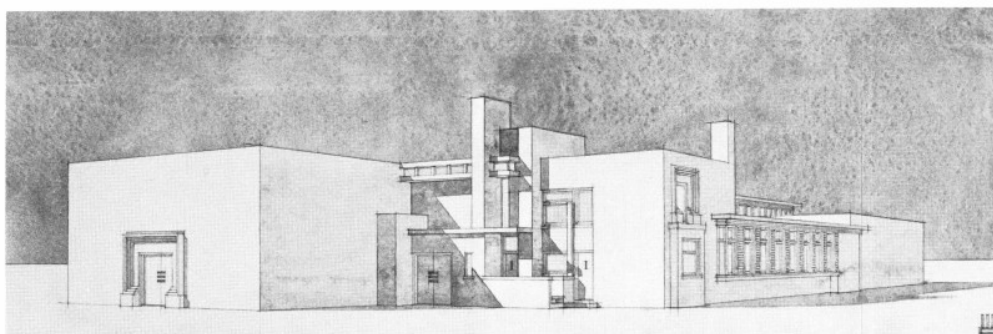
15. Karel Teige: Výběr z obálek ReDu (Revue Devětsilu) z let 1927–1930
Reprodukce z: SRP 2009, 102–112.



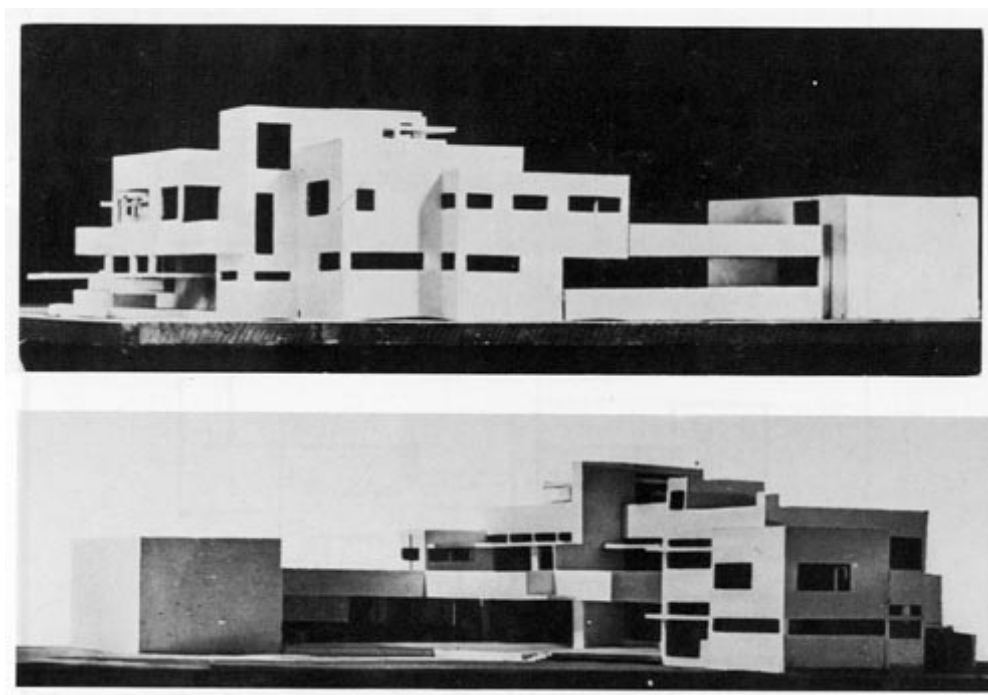
16. Theo van Doesburg: Stránky článku *Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tsjecho-slowakije etc.*
In: *Het Bouwbedrijf*, roč. 3, č. 8, srpen 1926, 296–298.



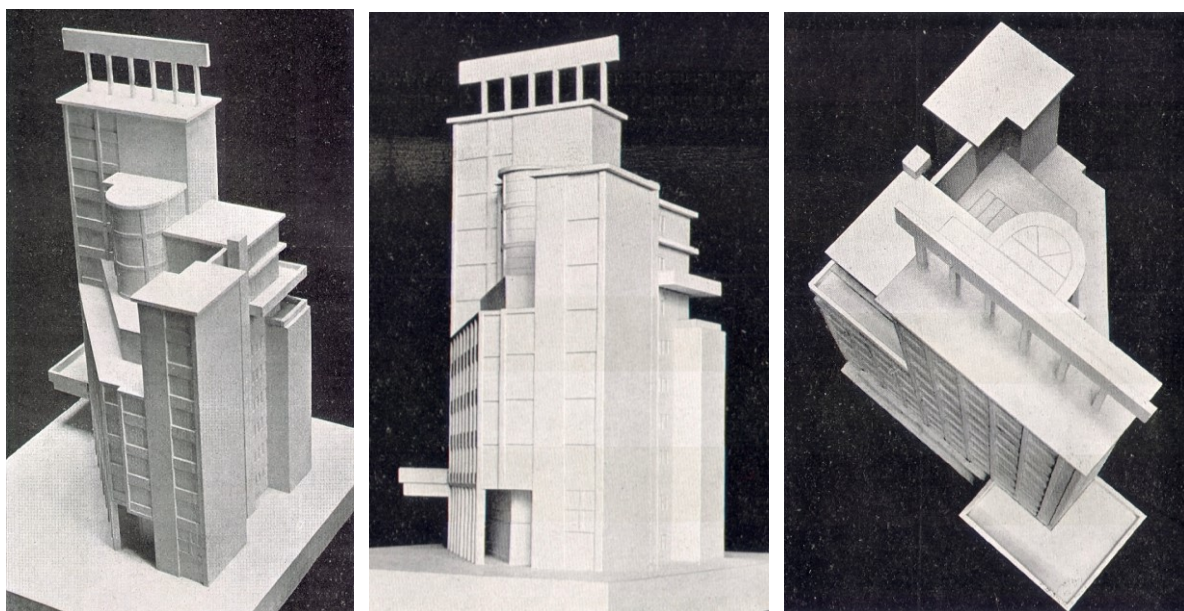
17. František Maria Černý: Projekt na Úrazovou dělnickou pojišťovnu, Praha, 1924
Zdroj: <https://www.archiweb.cz/en/b/soutezni-navrh-na-urazovou-pojistovnu-delnickou>,
vyhledáno 12. 4. 2020.



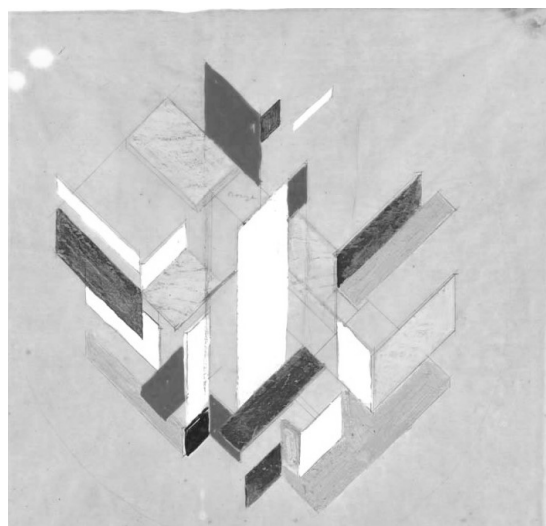
18. J. J. P. Oud: Návrh továrny, Purmerend, Nizozemsko, 1919
Reprodukce z: BOEKRAAD/BOOL/HENKELS 1983, 138.



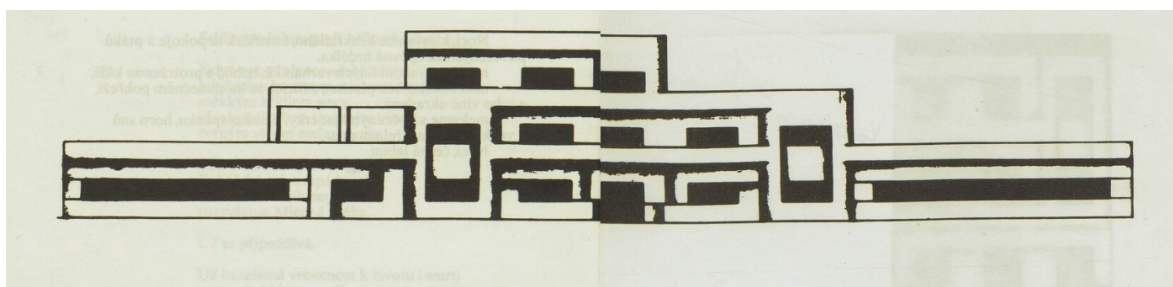
19. Theo van Doesburg a Cornelis van Eesteren: Model pro „Hotel particulier“, 1923
Reprodukce z: JANSSEN/WHITE 2011, 165.



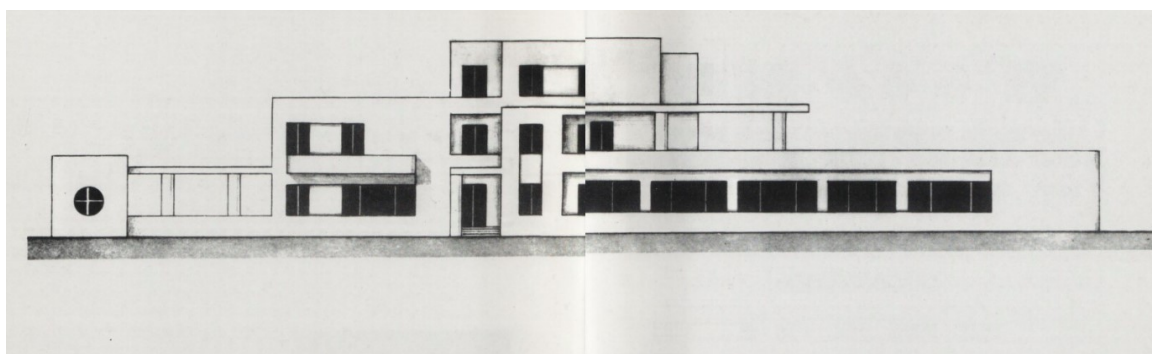
20. František Maria Černý: Návrh obchodního domu na Václavském náměstí, Praha, 1924
Zdroj: <https://www.archiweb.cz/en/b/navrh-obchodniho-domu-na-vaclavskem-namesti-v-praze>, vyhledáno 12. 4. 2020.



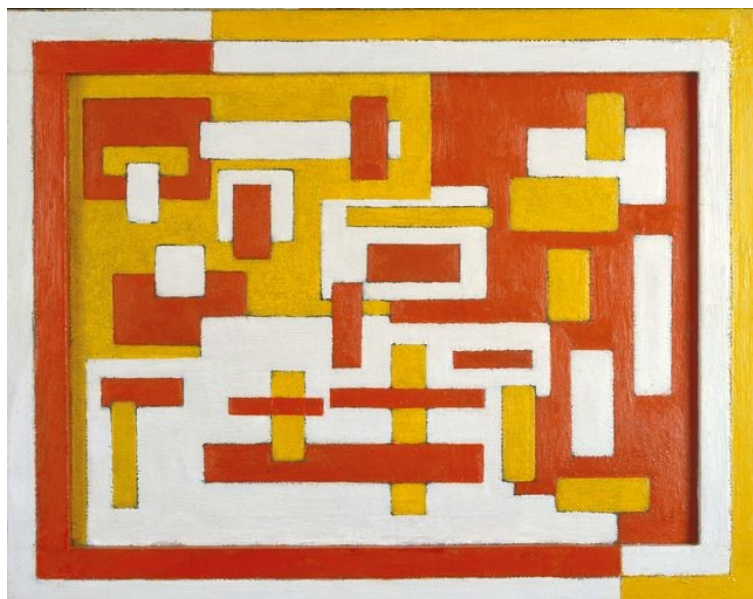
21. Theo van Doesburg a Cornelis van Eesteren: Kontra-kompozice domu umělců, 1923,
tužka, křída a kvaš na papíře, 37 × 38 cm
Reprodukce z: JAFFÉ 1983, 89.



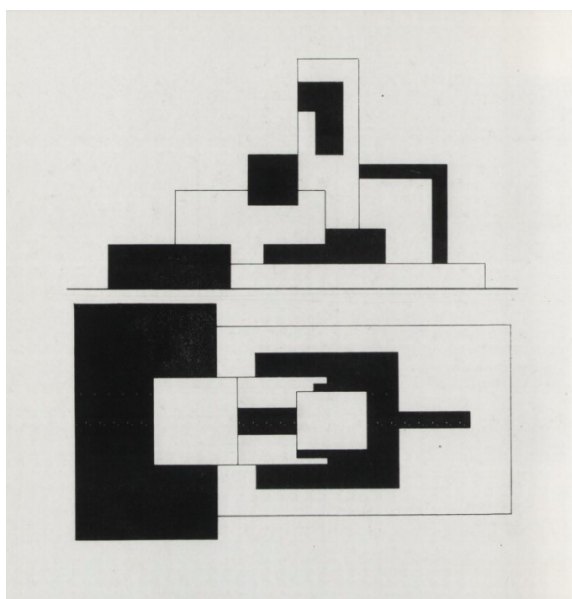
22. Vít Obrtel: Návrh hotelu, 1921
Reprodukce z: ŠVÁCHA/MATYS 1985, 30–31.



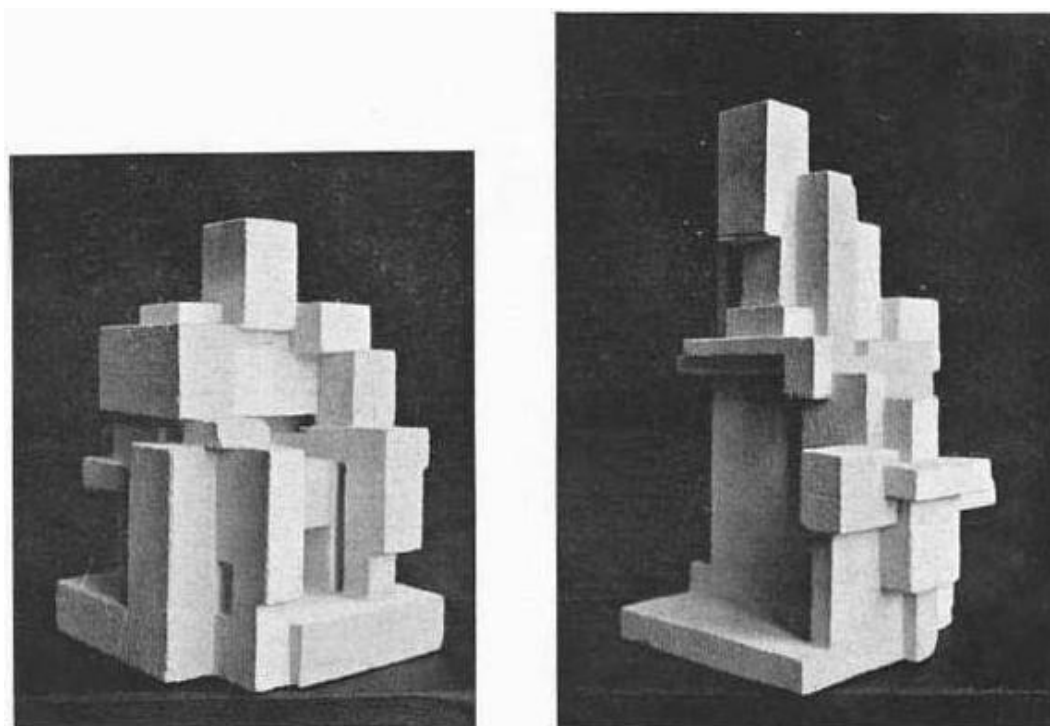
23. Vít Obrtel: Návrh hotelu, asi 1922
Reprodukce z: ŠVÁCHA/MATYS 1985, 40–41.



24. Vilmos Huszár: Kladivo a pila, 1917, olej na plátně, 31,5 × 53,5 cm
Reprodukce z: JANSSEN/WHITE 2011, 45.



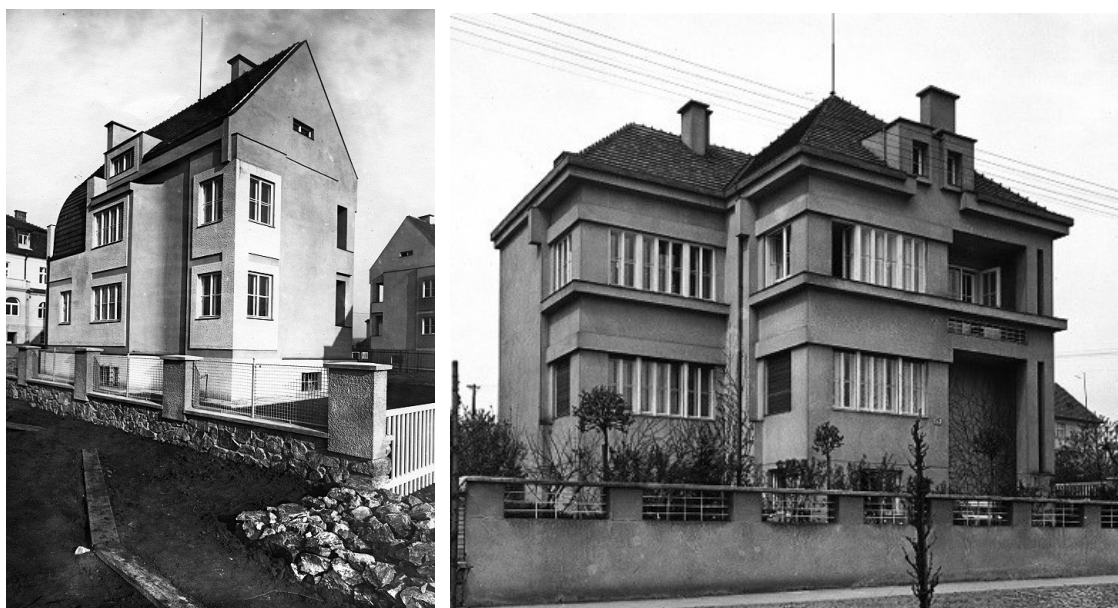
25. Vít Obrtel: Projekt pomníku z roku 1925
Reprodukce z: ŠVÁCHA/MATYS 1985, 48.



26. Georges Vantongerloo: Objemové studie, kol. 1920
 Reprodukce z: VAN DOESBURG 1921, 33.



27. Vilmos Huszár: Vizuální ztvárnění obálky časopisu De Stijl z prvních let jeho existence
 In: De Stijl, roč. 1, č. 1, 1917



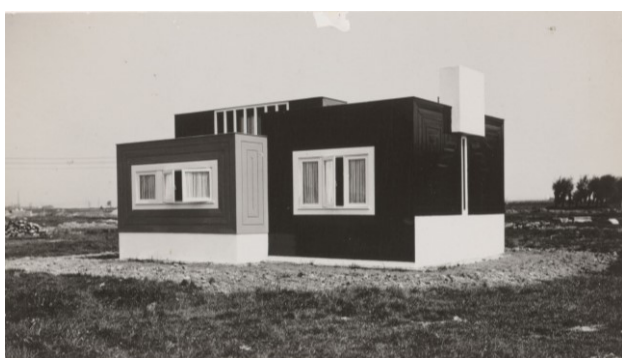
30. Bohuslav Fuchs: Skupina rodinných domů družstva Rodina, Brno, 1923–1924
Reprodukce z: KOHOUT/TEMPL/ZATLOUKAL, 66.



31. Bohuslav Fuchs: Šest řadových domků, Barvičova ulice 4–14, Brno, 1923
Reprodukce z: KUDĚLKA 1970, 91.



32. Bohuslav Fuchs: Administrativní budova firmy Tauber, Bystřice pod Hostýnem, 1923
Reprodukce z: CRHONEK 1995, 15.



33. J. J. P. Oud: Administrativní budova v kolonii Oud–Mathenesse, Rotterdam,
Nizozemsko, 1922–1923
Zdroj: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/8098>,
vyhledáno 12. 4. 2020.



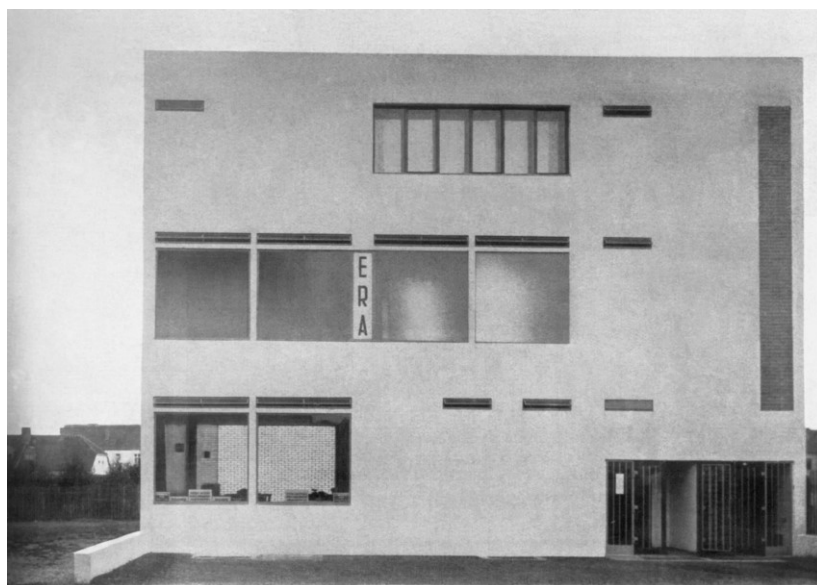
34. Bohuslav Fuchs: Zemanova kavárna, Brno-střed, 1925

Reprodukce z: CRHONEK 1995, 29.



35. Bohuslav Fuchs: Domov Elišky Machové, Brno-Pisárky, 1929–1930

Zdroj: <https://www.bam.brno.cz/objekt/c054-domov-elisky-machove>,
vyhledáno 12. 4. 2020.



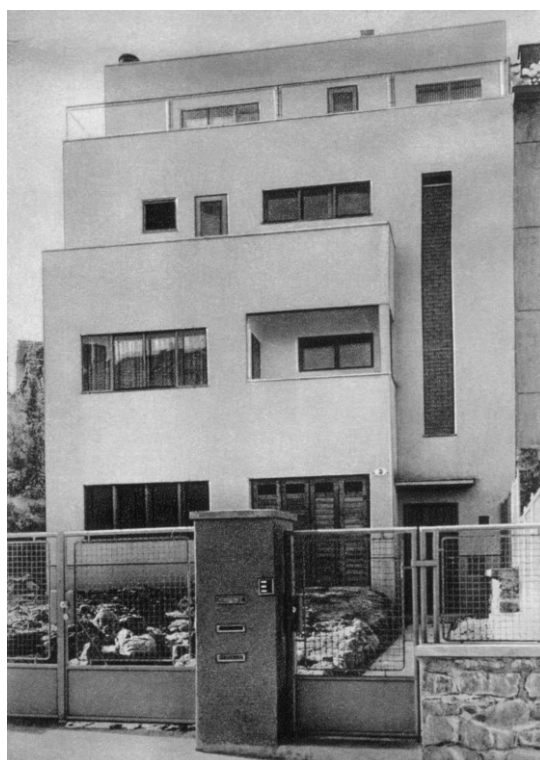
36. Josef Kranz: Kavárna ERA, Brno – Černá Pole, 1927–1929
 Reprodukce z: PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 259.



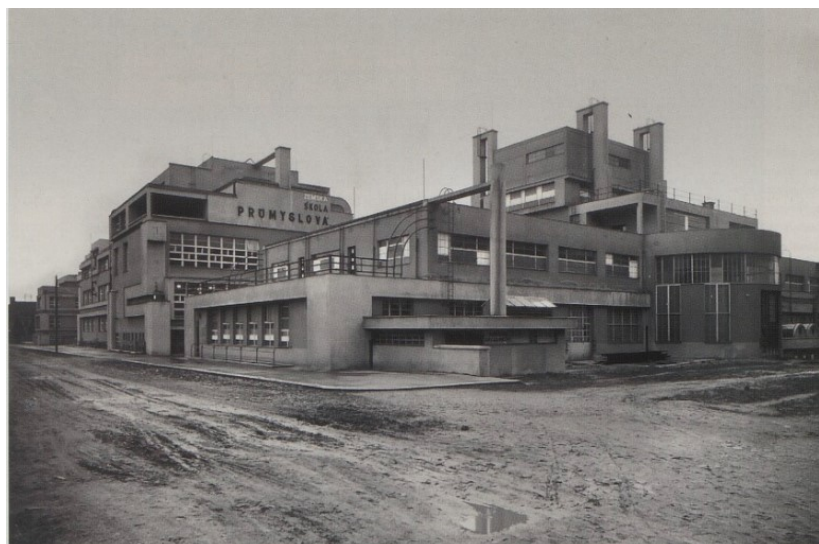
37. J. J. P. Oud: Kavárna De Unie, Rotterdam, Nizozemsko, 1924–1925
 Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/cafe-de-unie>, vyhledáno 14. 10. 2019.



38. Josef Kranz: Kino AVIA, Brno-Černovice, 1927–1929
Reprodukce z: PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 305.



39. Josef Kranz: Rodinný dům manželů Míčkových, Brno-Žabovřesky, 1935–1936
Reprodukce z: PELČÁK/ŠLAPETA 2012, 71.



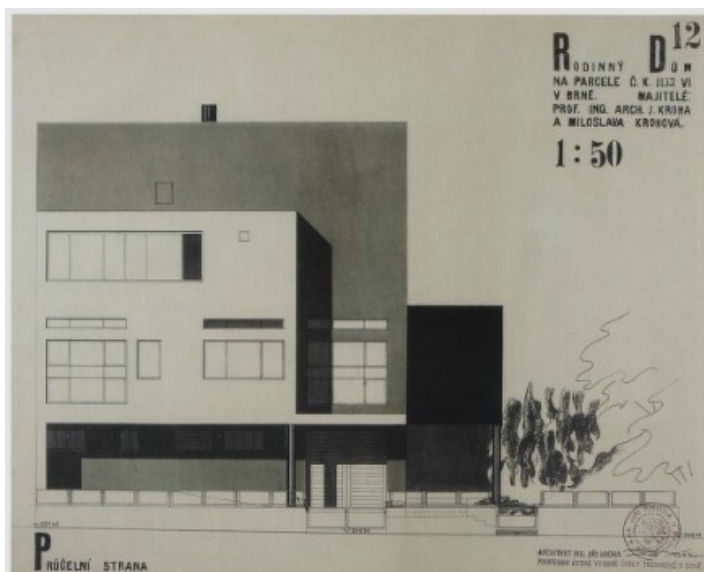
40. Jiří Kroha: Zemská průmyslová škola, Mladá Boleslav, 1922–1927
Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 85.



41. Jiří Kroha: Úřednická vila II (čp. 409), Kosmonosy, 1922–1926
Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 91.



42. Jiří Kroha: Série prvoplánů, 1917–1921, skica pastelem
Reprodukce z: ŠAFÁŘOVÁ 2011, 59.



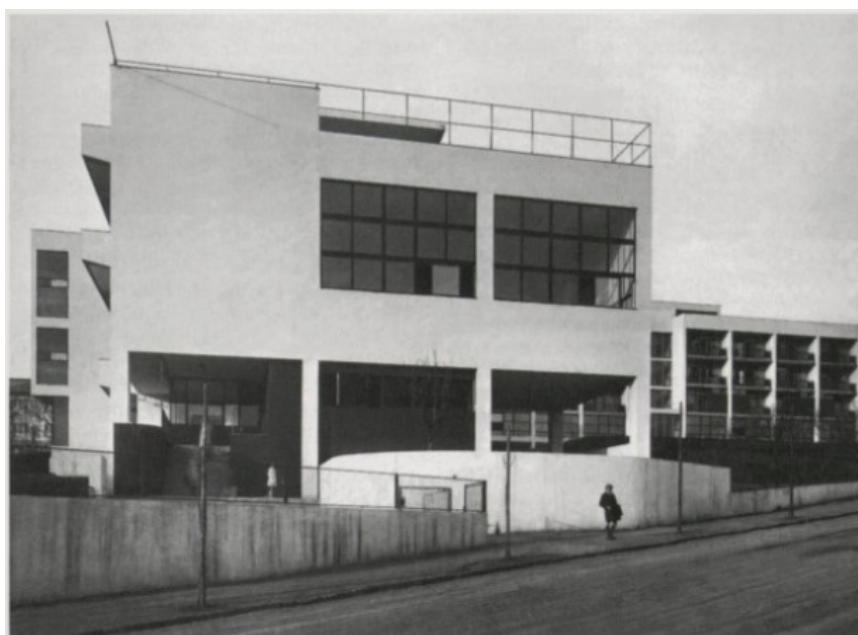
43. Jiří Kroha: Vlastní rodinný dům, Brno-Stránice, 1928–1931
 Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 189.



44. Jiří Kroha: Vlastní dům, Brno-Stránice, 1928–1931, zahradní průčelí
 Reprodukce z: MACHARÁČKOVÁ 2007, 186–190.



45. Exkurze studentů profesora Pavla Janáka do Amsterdamu, Nizozemsko, 1924
Reprodukce z: LOPATOVÁ/ŠLAPETA 1999, 76.



46. Josef Polášek a Bohuslav Fuchs: Odborná škola pro ženská povolání Vesna, Brno-Pisárky, 1929–1931
Reprodukce z: PELČÁK/WAHLA 2004, 58.



47. Josef Polášek: Řadový dům manželů Andělových, Kyjov, 1933

Zdroj: http://www.mestokyjov.cz/assets/File.ashx?id_org=7843&id_dokumenty=32523,
vyhledáno 12. 4. 2020.



48. Josef Polášek: Vlastní rodinný dům, Brno, 1932–1933, uliční průčelí a zadní trakt

Reprodukce z: PELČÁK/WAHLA 2004, 97.

