

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury
(Kulturologie)

Jakub Kovtun

Od funkcionalismu k životnímu slohu.
Teoretické dílo architekta Karla Honzíka.

From Functionalism to the Style for Living. Architect Karel
Honzík's Theory.

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 15. 12. 2007

Jakub Kovtun

Obsah

OBSAH	3
ÚVOD	6
1. MODERNA A FUNKCIONALISMUS	8
1.1. KOŘENY MODERNY VE 20. LETECH	9
1.2. MÍSTO ARCHITEKTURY V MODERNÍM PARADIGMATU	11
1.3. FUNKCIONALISMUS V ARCHITEKTUŘE	12
1.4. ARCHITEKTONICKÁ MODERNA JAKO REVITALIZAČNÍ Hnutí	13
1.5. PROBLEMATIKA POUŽÍVÁNÍ POJMU <i>FUNKCE</i>	16
1.6. KONSTRUKTIVISMUS A STRUKTURÁLNÍ LINGVISTIKA	18
1.7. JAN MUKAŘOVSKÝ A POLYFUNKČNOST	20
1.7. ROZMANITOST VNITŘNÍCH KRITÉRIÍ MODERNÍCH Hnutí	22
1.8. LIMITY MODERNISTICKÉHO PARADIGMATU	23
2. TVŮRCI MODERNÍHO ARCHITEKTONICKÉHO PARADIGMATU	26
2.1. ADOLF LOOS	26
2.1.1. PROBLEMATIKA ORNAMENTU A JEJÍ EKONOMICKÉ IMPLIKACE	27
2.1.2. PŘEDPOKLADY VZNIKU KVALITNÍ ARCHITEKTURY	29
2.1.3. OBYTNOST	30
2.1.4. OTÁZKA ČISTOTY V POUŽITÍ VÝTVARNÝCH PROSTŘEDKŮ	31
2.2. LUDWIG MIES VAN DER ROHE	32
2.2.1. ARCHITEKTURA JAKO VYJÁDRĚNÍ DUCHA DOBY	33
2.2.2. STAVBA JAKO VÝRAZ RACIONÁLNÍ ORGANIZACE	34
2.2.3. OBYTNOST	35
2.3. ZÁVĚRY	36
3. ČESKÝ FUNKCIONALISMUS – MEZI RADIKALISMEM A LE CORBUSIEREM	37
3.1. SPOR LE CORBUSIER – KAREL TEIGE	38
3.2. BEDŘICH FEUERSTEIN	41
3.2.1. FEUERSTEINOVO JAPONSKO	41
3.3. KATEGORIE FYZICKÝCH A HYPERFYZICKÝCH POTŘEB U VÍTA OBRTELA	43
3.4. LADISLAV ŽÁK A VZTAH ARCHITEKTURY A KRAJINY	45
3.5. ZÁVĚR	46
4. KAREL HONZÍK	48
4.1. ŽIVOT	48
4.2. VE JMÉNU FUNKCE ČI FUNKCÍ?	49
4.3. FYZIOPLASTIKA A PSYCHOPLASTIKA	52
4.4. TVORBA ŽIVOTNÍHO SLOHU	53
4.4.1. ZDROJE SLOHU V UŽITKOVÉ TVORBĚ	53
4.4.2. ZA NOVÝM ŽIVOTNÍM SLOHEM	55
4.4.3. TVORBA PROSTŘEDÍ	57
4.4.4. PROVOZ JAKO KRÁSNÉ UMĚNÍ	58
4.4.5. VZTAH SLOHU A TECHNIKY	59
4.4.6. OTÁZKY URBANISMU A KRAJINY	61
4.4.7. MOBILISMUS	64
4.4.8. HARMONIZACE A SYNTHESA	65
4.4.9. ARCHITEKTURA, SYMBOL, SÉMIOTIKA A PROTIKLAD	67
4.4.10. VZTAH SAUSSUROVSKÉ SÉMIOTIKY K DÍLU KARLA HONZÍKA	70
4.5. POSTSCRIPTUM – HONZÍKOVA TEORETICKÁ TVORBA MARXISTICKÉ ÉRY	72
ZÁVĚR	74
SUMMARY	75
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	76

Úvod

Při pohledu na reprezentativní díla současné české architektury by se mohlo zdát, že ideály a praxe funkcionalismu jsou stále odkazem, který je při vzniku velké části staveb tím nejživotnějším a dosud nejvíc inspirativním.¹ Pokud se ale zamyslíme nad urbanisticky a architektonicky bezútěšnou realitou života v mnoha oblastech, které byly zastavovány v období uplynulých šedesáti let, dojdeme ke stejnému závěru: máme před sebou výsledek určité aplikace funkcionalistických východisek. Tento triviální paradox může mít na první pohled dva druhy příčin: buď je něco v nepořádku se samotnou povahou hnutí, nebo je mu špatně rozuměno a jeho výsledky jsou využívány k obhajobě nehodnotné architektonické tvorby. Taková distinkce se jeví být uspokojivou: vila Tugendhat v Brně a Müllerova vila v Praze, stavby univerzálně přijímané do kánonu modernistické architektury, vznikly na zakázku zámožných objednatelů v době, která je mnohými vnímána jako neproblematické období, v němž společenské klima přálo vzniku ambiciózních a společenská kritéria bořících artefaktů i teoretických koncepcí. Vysvětlení úpadku zejména rezidenční architektury po roce 1948 pak lze chápat jako jeden z mnoha znaků obecného poklesu životní úrovně i kvality veřejné správy v dobách komunistické diktatury. Využívání funkcionalistických argumentů na podporu vzniku obtížně obyvatelné architektury je možné vnímat jako jeden z dalších příkladů zneužití jazyka a projev dobových demagogií.

Existuje však ještě jedna možnost. Jak uvidíme v první kapitole této práce, funkcionalismu je, tak jako každé koncepci s univerzalizujícími aspiracemi, vlastní přehlížet historickou, dobovou i ideologickou situovanost sebe sama, a množství omezení, paradoxů anebo jen hluchých míst v koncepci již obsažených je zřetelné jen při vnější analýze. Mnohé z těchto slabých a v historické perspektivě obtížně obhajitelných bodů je možné pochopit jejich vřazením do dobového kontextu, rovněž je ale možné funkcionalistickou realizaci modernistické ideologie i v individuální rovině

¹ Švácha, R.: *Česká architektura a její příslost*. Praha, Prostor 2004
Česká architektura 1989 – 1999. Praha, Prostor 1999.

chápat jako úsilí zcela adekvátní své době a podmínkám. Tím se však nic nemění na skutečnosti, že funkcionalistické ideály byly po dlouhou dobu (a patrně dodnes jsou) vědomě či nevědomě dezinterpretovány, často i proti duchu nebo intenci, který do nich vložili jejich autoři.

V prvorepublikovém Československu došlo k plodné realizaci architektonického funkcionalismu, která stále není mezinárodně zcela doceněna². Pojednáním významných aspektů teorií architektů, kteří byli pro vznik funkcionalistického hnutí významní v českém prostředí i obecně (Loos, Mies van der Rohe) je zabývá kapitola druhá, recepci díla Le Corbusiera a dále vnitřní diferenciaci hnutí v ČSR je věnována kapitola třetí.

Obsahem čtvrté kapitoly je analýza architektonické a společenské teorie Karla Honzíka (1900 – 1966). Podle našeho soudu je pro pochopení českého funkcionalismu, shrnutí jeho aspirací, vyjádření jeho potenciálu i omezení a i pro svou obecnou hloubku a nedogmaticnost Honzíkovo dílo nejvýznamnějším odkazem, který nám kromě samotných staveb tohoto období byl zanechán. Třebaže Honzíkovo architektonické dílo není příliš rozsáhlé, je spoluautorem stavby budovy VPÚ (dnes Dům odborových svazů) na pražském Žižkově, která je jednou z nejvýznamnějších realizací funkcionalistických ideálů v Československu.

Analýza architektonických děl však není hlavní téma této práce. Hlavní zřetel budeme klást na postupné – byť ne vždy reflektované – opouštění reduktivních funkcionalistických zásad v Honzíkově teoretickém díle vstříc koncepci, která zahrnuje i významovou, symbolickou a reprezentativní složku v architektuře a pro niž Honzík používal jméno *životní sloh*. Teoretickou osou práce pak je vztah Honzíkovy koncepce a strukturální lingvistiky. V závěru práce také provedeme srovnání Honzíkovy koncepce Životního stylu a koncepce jazyka u Ferdinanda de Saussura a ukážeme na jejich shodné rysy.

Strukturalismus má s funkcionalismem zásadní spojitost: usiluje o pochopení estetické kvality objektu prostřednictvím jeho vnitřního

² Frampton, Kenneth.: *Moderní architektura. Kritické dějiny*. Praha, Academia 2004, s. 295

uspořádání, ne aplikací vnějších kritérií. V českém prostředí měl strukturalismus vynikajícího zástupce v estetikovi a teoretikovi Janu Mukařovském, jehož dílo se po určitou dobu vyvíjelo v kontaktu s prací Honzíkovicou.

Hlavní smysl práce je představit Honzíka nejen jako teoretika architektury evropského významu,³ ale i jako tvůrce vlastní originální společenské teorie. Ačkoli Honzík po převratu v roce 1948 změnil ideologické vyznění své koncepce a mechanicky a neorganicky se snažil skloubit ji s oficiální marxistickou doktrínou, jeho dílo z dob první republiky a období těsně po válce a je odkazem, v němž dle O. Nového Honzíka vidíme být „*humanistickým civilistou, který svým demokratickým, politickým pragmatismem a vřelým vztahem k přírodě byl vždy velice blízký Karlu Čapkovi, jemuž byly vždy cizí patos, pompa a monumentalita*“.⁴ Není zde ovšem srovnávána čistě literární hodnota jejich tvorby, ale celkový étos Honzíkovic práce z něj činí osobnost srovnatelného významu. Věříme, že se nám v této práci podaří to přesvědčivě ukázat.

1. Moderna a funkcionalismus

³ Nový, Otakar.: *Česká architektonická avantgarda*. Praha, Prostor 1998, s. 404

⁴ *ibid.*

Moderní hnutí před nás klade složitý problém své definice. Jak dále uvidíme, neexistuje jediná sada spolehlivých kritérií a s velkou rozmanitostí jeho chápání se setkáme jak u jeho protagonistů, tak u jeho interpretů. Pojem funkcionalismus je konkrétnější. Označuje buď analytický směr v humanitních vědách, jehož východiskem je chápání společenských a kulturních fenoménů na základě jejich vzájemných vztahů a úloh, které mají z hlediska optimálního fungování systému jako celku. Jeho předním představitelem v Československu byl Jan Mukařovský (1891-1975), který část svého teoretického díla zasvětil přímo architektuře, ale vlivné v této oblasti byly i jeho studie z estetiky obecně.⁵ V architektuře je tento pojem spjat se širokým proudem, který stavebnímu umění klade jako hlavní úkol korespondenci mezi podobou/formou stavby a jejím účelem. Ve své typické podobě, která je spjata s architekty jako Le Corbusier či Ludwig Mies van der Rohe, je programatoricky antihistorický, usiluje o začlenění technologických novinek do procesu vzniku nových staveb, klade důraz na co největší efektivnost v projektování i ve výstavbě a v neposlední řadě jsou jeho složkou i plány zlepšit životní standard lidstva na základě vědeckých poznatků i z oblastí sociologie a psychologie do své praxe.

Pojem funkcionalismus budeme používat jako označení jedné *metody*, jakým lze dosáhnout obecných kulturních cílů *moderny* (viz níže v této kapitole). *Funkcionalistou* pak budeme označovat zastánce přesvědčení, že k naplnění moderních cílů v oblasti výtvarného projevu je třeba hledat řešení založená výhradně na kritériu funkčnosti.⁶

1.1. Kořeny moderny ve 20. letech

Po skončení 1. světové války se evropské společenské a politické systémy ocitly v troskách. Období, které následovalo, bylo charakterizováno ambicemi vybudovat nová sociální a státní sdružení na nových základech, které by dokázaly zamezit opakování katastrof jako právě skončené války. Ta

⁵ k Janu Mukařovskému viz s. 15 - 16

⁶ Michl, J.: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha, VŠUP 2003, s. 43

byla vnímána jako v lidských dějinách bezprecedentní tragédie. Téma pesimismu bylo do tehdejšího myšlení nikoli snad uvedeno, ale srozumitelně vyjádřeno ve Spenglerově *Zániku západu* z roku 1918. Pojetí, které na vývoj západní společnosti nahlíželo jako na konečný proces a diagnostikovalo příznaky závěrečných fází jeho existence, otřásalo jistotami, jejichž zpochybnění bylo pro širší veřejnost v období 2. pol. 19. stol. a na počátku století 20. nepředstavitelné. Johann Huizinga charakterizuje poválečnou epochu takto: „*Skutečnosti nás zavalují. Vidíme na vlastní oči, jak se staly vratkými skoro všechny věci, které se kdysi zdály pevné a svaté: pravda a lidskost, rozum a právo. Vidíme státní formy, které nefungují, výrobní soustavy, které odumírají. Vidíme síly, které ženou společnost dále do nepřičetného stavu. Zdá se, že skřípající stroj této hrozné doby dospěl k bodu, kdy se zastaví.*“⁷ Západní společnosti a jejich občané hledali jako východisko z této tíživé situace základy nové organizace společnosti, která v budoucnosti umožní vznik sociální struktury zbavené této úzkosti.

Revoluce v Rusku v roce 1917 byla silným impulzem pro celý západní intelektuální svět. Jednou z příčin vzniku 1. světové války v očích mnohých byla hypertrofie moci soustředěné v rukou hospodářských a politických elit, které jí nabyly jen díky soustředění ekonomických zdrojů do svých rukou na úkor méně privilegovaných sociálních vrstev. Ruská revoluce se jevila být prvním úspěšným krokem na cestě ke změně tohoto stavu. Rozšířeným pocitem byla víra v možnost nápravy prostřednictvím prosté změny priorit a jejich efektivního prosazování a také víra v příslib možností pozitivní západní vědy – připomeňme, že k zásadním objevům v oblasti fyziky (formulace kvantové mechaniky, štěpení atomových jader) došlo právě v meziválečném období.

Není proto překvapivé, že komunismus a inženýrské plánování životních podmínek se staly kandidáty na zlepšení situace, v níž se tehdejší západní společnosti nacházely. Vznik levicově orientovaných sociálních hnutí a sdružení v oblasti veřejného života je jednou z charakteristických vlastností

⁷ Huizinga, Johann.: *Ve stínech zítřka*. Praha, Paseka 2000, s. 9n.

tohoto období, Honzík sám byl za 1. republiky členem Devětsilu a Svazu socialistických architektů.

1.2. Místo architektury v moderním paradigmatu

Architektuře přísluší v tradiční uměnovědě výsadní místo mezi ostatními druhy umění: jedním důvodem je skutečnost, že stavba vytváří podmínky pro vznik i prezentaci ostatních uměleckých druhů (zejména v současnosti to určitě není absolutně platná podmínka a je otázka, jestli vůbec kdy byla), jiným, a pro nás podstatnějším, je obhajoba primátu architektury tím, že na rozdíl od jiných uměleckých disciplín se musí vyrovnávat se s objektivní fyzikální podstatou materiálů a zákony statiky a geometrie (jinak řečeno: v ostatních typech umění jakoby umělecký omyl neměl fatální následky). Do třetice uveďme, že architekturu vyvyšuje její poslání poskytovat lidem ochranu, domov a co největší komfort. Architekt je tak umělec, který dovede transformovat obtížně postižitelnou reprezentační i sociální potřebu a s využitím známých technických i materiálních možností obohacuje životní prostor v souladu s místním kulturním potenciálem či geniem loci. Architektura zároveň tyto hodnoty abstrahuje a vyjadřuje ve svých formách. Nebo, jak praví Mies van der Rohe, „*Stavební umění je prostorový střet člověka s prostředím a výraz toho, jak se v něm dokáže osvědčit a jak je dokáže ovládnout.*“⁸ Aby architekt toto vše mohl naplnit, neobejde se bez konstrukce ideálního uživatele stavby. Tvoří-li navíc v době, jejíž charakter je dán hledáním povahy nového člověka a hledání jeho místa v dějinách, teorie nově vznikající, zde funkcionalistické architektury, pravděpodobně bude obsahovat i vlastní koncepci pokroku a společnosti.

Architektura jako oblast, která institucionalizovaně přetváří lidské prostředí, má od svých počátků úlohu vyjadřovat kulturní charakteristiky místa, kde vzniká. Slouží k naší orientaci ve světě, napomáhá fixaci sociální struktury, vytváří podmínky efektivní lidské komunikace. Pro budoucí epochy architektura určité éry uchovává cenné a (mnohdy) jediné dostupné indicie o

⁸ Mies van der Rohe, L.: *Stavění*. Praha, Arbor Vitae 2000, s. 36

svém charakteru. Pro nás je dnes např. románská architektura nejen svědectvím o stavební technologii, užitém umění atd., ale i hmotným dokladem o povaze vztahů mezi společenskými vrstvami, o formách jejich ekonomické závislosti apod. Architektura a její místní a časová specificita je pro nás potenciálně i symbolem uplynulých období nebo společenské třídy, která ji vytvářela.

Pokud je pro nás důležité distancovat se od podoby sociální praxe starší éry, je možné k tomu využít symbolické odmítnutí forem její hmotné kultury. Toto je způsob, jak pochopit potřebu modernistické architektury hledat řešení, která by manifestují nespojitost nové éry s minulostí.

1. 3. Funkcionalismus v architektuře

Funkcionalismus v architektuře je možné vystihnout pomocí změny vztahů mezi prvky klasických Vitruviových kategorií **firmitas**, **utilitas** a **venustas**. Podle tohoto klasického pojetí musí dobrá stavba vyhovět všem třem kritériím, nestačí, aby obstála jen po konstrukční a statické stránce a přitom v uspokojivé míře sloužila svému účelu. Připomeňme, že proporce nebo vyjádření geometrického řádu jsou pro funkcionální i klasickou rovněž vyjádřením krásna. Pro funkcionalismus ale není vztah mezi těmito třemi složkami rovnocenný. **Firmitas** a **utilitas** v případě svojí dokonalé realizace **venustas** vyjadřují samy o sobě.

Jakkoli se mezi sebou jednotliví představitelé funkcionalistické architektury liší v míře estetického tvůrčího podílu, který považují za přijatelný, především v raném období formování hnutí se s různými vyjádřeními této teze setkáme. Rozdíly nalezneme především v oblasti **utilitas**. Pro stoupence funkcionalismu v radikální podobě, jakým byl v generaci československých funkcionalistů např. Karel Teige je užitečnost, jinými slovy kapacita stavby (či designu výrobku) co nejlépe a bez zbytečného vynaložení prostředků plnit své funkce, definována mechanicky, např. velikost a vybavení bytu mají být dány výhradně hygienicky a ekonomicky danými kritérii. Méně radikální zastánci funkcionalismu

(příznačně jimi nebývají zapálení zastánci marxistické ideologie), jako například Le Corbusier⁹, uznávají význam organizace prostoru i podle jiných než čistě utilitárních zásad a vnímání architektury jako artefaktu přikládají význam rovnocenný působení ryze funkčních hodnot.

Do třetí kategorie náleží právě teoretici jako Honzík, kteří připouštějí i význam reprezentativních a symbolických funkcí v architektuře a důsledně (byť ne vždy reflektovaně) poukazují i na limity ve funkcionalistické doktríně obsažené. V pracích těchto teoretiků sice najdeme neoslabenou základní tezi funkcionální priority ve stavebnictví a designu, bývá však vřazena do širšího kontextu. Kategorie obytnosti, jejíž rozpracování se v díle těchto architektů často vyskytuje, zahrnuje i hledisko potřeby obyvatel vytvářet pro sebe významuplné prostředí a tato potřeba zde není redukována jen na funkci lidské fyziologie a utilitárních potřeb.

1.4. Architektonická moderna jako revitalizační hnutí

Ukázali jsme, že představitelé moderního hnutí v architektuře vnímají jako úkol svojí doby měnit lidské životní prostředí k lepšímu. Vědomí krize a nutnosti změny je další součástí modernistického diskurzu. Vlivným popisem meziválečné situace je dílo José Ortegy de Gasset. Ten považuje specializaci, která je důsledkem stále větší náročnosti jednotlivých oborů lidské činnosti, za ústřední příznak krize moderní doby. Důsledkem specializace je rozpad jednotící hodnotové struktury společnosti, která tak ztrácí svoji identitu i tvůrčí energii.¹⁰ To je na první pohled v rozporu s nadějemi, které do rozvoje vědeckého poznání vkládali představitelé moderny. Ve skutečnosti modernisté potřebu duchovní společenské a organizační osy pociťovali, ale zastánce moderny z nich činí právě víra v lidskou schopnost vydobýt ji pozitivní vědeckou cestou a řízením společnosti nezřídka hraničícím s praktikami sociálního inženýrství. Přesvědčení, že tragédie minulých epoch je důsledkem absence pozitivního poznání, však samo hraničí s vírou, která v pozitivním poznání nemá oporu.

⁹ k Le Corbusierovi a jeho polemice s K. Teigem viz s. 33 – 34

¹⁰ Ortega y Gasset, J.: *Vzpouřa davů*. Praha, Naše Vojsko 1993

T. S. Kuhn ve své vlivné práci *Struktura vědeckých revolucí* z roku 1962 redefinoval přístup k dějinám vědy. Oproti představě jejího spojitého vývoje a postupného hromadění poznatků, které jsou nestranně posuzovány a přidávány k sumě lidského poznání, přichází s pojetím, které na ústřední místo staví podmíněnost vědeckého poznání sdíleným systémem hodnot, metod, explikačních modelů a také vědeckou vírou, sdílenými vzory a kanonizovanými příklady, používanými odborníky a specialisty v určité oblasti. Pro soubor těchto vlastností použil Kuhn termín *paradigma*. K jeho změně nedochází plynule, ale v procesu *vědecké revoluce*, v němž se mění paradigma jako celek.

Vědecké revoluci předchází období nárůstu množství nevyřešených otázek a pochybností v rámci stávající teorie. Ačkoli naším předmětem není změna vědecké metodologie, je dle našeho názoru možné hledání nového základu pro lidské poznání i sociální praxi funkcionalistickými architekty v těchto kategoriích popsat. Kuhn o období, které předchází vědecké revoluci, píše: *„Zmnožení vzájemně soupeřících artikulací teorie, ochota zkusit cokoli, výraz jasné nespokojenosti, odvolávání se na filosofii a spory o základ, to vše jsou příznaky přechodu od normálního k mimořádnému výzkumu.“*¹¹ Karel Honzík ve své vzpomínkové knize líčí etapu formulování funkcionalistického stanoviska v polovině 20. let jako dobu, v níž se kritika a teorie architektury omezovaly na artikulaci heslovitých zásad zaměřených na jednu (konstrukční) stránku tvůrčího procesu: *„A takových hesel jsme pak slyšeli mnoho: „Architektura – toť prostor,“ „Architektura – toť hygiena,“ „Architektura – toť věda.“ Pro nádherné, nevidané stromy, které náhle vznesly své koruny nad překvapenými současníky, náhle nikdo neviděl celý les rodícího se slohu.“*¹²

Tato citace dobře ilustruje další Kuhnovu charakteristiku období změny paradigmatu, a sice že *„Každá skupina používá své paradigma k tomu, aby jím argumentovala při obraně paradigmatu samotného.“*¹³

¹¹ Kuhn, T. S.: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha, Oikoyomenh 1997, s. 97

¹² Honzík, K.: *Ze života avantgardy*. Praha, Československý spisovatel 1963, s. 115

¹³ Kuhn, T. S.: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha, Oikoyomenh 1997, s. 100

Kulturní antropolog A. F. C. Wallace rozvinul příbuznou koncepci v analýzách hnutí náboženské obrody¹⁴. Revitalizační hnutí se prostřednictvím vědomého a organizovaného úsilí některých členů společnosti snaží docílit takové kulturní změny, která povede ke zvýšení kvality života. Proces revitalizace má tyto fáze:

1) *revitalizace mazeway*. Wallace tento termín používá pro označení kognitivního systému, který umožňuje jedinci orientaci v sociokulturním prostředí. Období po konci 1. světové války lze charakterizovat rozvratem dřívějších spolehlivých hodnot a nového hledání možností zvládnutí nových podmínek.

2) *poskytnutí ochrany a péče členům hnutí*. Obdobou této fáze je v procesu zrodu konstruktivistického hnutí formování uměleckých skupin, které svým členům nabízejí exkluzivní statut, posílený vymezováním se vůči příznivcům konkurenčních skupin.

3) *diferenciace hnutí na proroky, učně a vyznavače*. Architektonický funkcionalismus ctí jako své zakladatelské osobnosti A. Perreta, M. van der Rohe, A. Loose a především Le Corbusiera. Vztah české funkcionálně orientované moderny k posledně dvěma jmenovaným byl navíc v Loosově případě posílen faktem jeho místa narození (Brno) a častými pobyty v Československu, Le Corbusier ČSR rovněž navštívil, v roce 1929 se navíc stal aktérem významného teoretického sporu s vůdčí postavou radikálního pojetí funkcionalismu u nás, Karlem Teigem. Učně v tomto pojetí zastupuje mladá generace českých funkcionalistických architektů, jejímž příslušníkem je i Karel Honzík. Vyznavači jsou všichni ti, kdo z hlediska funkcionalistických architektů svojí činností a názory vyjadřují přesvědčení o změně světa ve výše naznačených intencích. Nejživěji přijímané apely na morálku představitelů moderny pocházely od A. Loose.

4) *stanovení zásad*, které umožní prosazení doktríny diplomaticky nebo násilně. Především revoluce v Rusku a změna tamějšího politického režimu se mnoha funkcionalistům jevily jako vzor pro jediný možný způsob

¹⁴ Soukup, V.: *Dějiny antropologie*. Praha, Karolinum 2004, s. 420

pozitivní změny společenské organizace. Mimo marxistické paradigma se prosazovanou zásadou stala potřeba co nejvyšší racionalizace lidské činnosti, nikdy však zcela prostá některých předpokladů s marxismem konzistentních, např. nutnosti zániku soukromého vlastnictví půdy, které motivuje k pozemkovým spekulacím, jejichž následkem je neúměrná cena stavební plochy.¹⁵

5) *rutinizace* je závěrečnou fází působení revitalizačního hnutí, která zajišťuje dodržování kulturních inovací hnutím zavedených. Podstatný je zde opět prvek srovnání se soudobým Ruskem, vyšší míra institucionální kontroly je mnoha konstruktivisty vnímána jako období přechodné, které samovolně skončí realizací nutných změn.

I z této perspektivy je tedy zřejmé, že historická výlučnost, kterou si konstruktivisti příslušníci moderny nárokovali, je přinejmenším strukturně fenoménem historicky opakovatelným. Užívání polemické rétoriky je dalším dokladem pocíťované nutnosti změny ve směřování společnosti.

1.5. Problematika používání pojmu funkce

Podle Jana Michla pojem funkce tak, jak je užívaný funkcionalisty, dává smysl jenom tehdy, když jej chápeme jako „*odkaz nikoli k lidskému, nýbrž mimolidskému, metafyzickému světu účelů, záměrů, či plánů.*“¹⁶ Důvodem je nedostatečné rozlišování dvou pojetí funkční dokonalosti, které Michl nazývá funkční dokonalostí ve slabém a silném smyslu.¹⁷ První kategorie označuje dokonalost v relativním smyslu slova, tj. když je předmět nebo stavba „*tak dobr[á], jak je to v dané situaci v lidských možnostech.*“¹⁸ Toto pojetí předpokládá, že technologická inovace a především měnící se potřeby lidstva činí kritérium funkčnosti a požadavků na ni kladených předmětem vývoje a změny, přičemž ani lidské potřeby nejsou univerzálně fixované. Některé elementární formy, jako například láhev či šroubovák,

¹⁵ srv. Honzík, K.: *Mobilism*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 238 - 253

¹⁶ Michl, J.: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha, VŠUP 2003, s. 105

¹⁷ *ibid.*, s. 14n.

¹⁸ *ibid.*, s. 105

pravděpodobně zásadní změny své formy již neprodělají, protože složí pouze jediné mechanické funkci.

Přenášení tohoto srovnání do komplexnějších oblastí, což je postup, který stoupenci funkcionalismu mnohdy volí jako ilustraci nevyhnutelnosti aplikace vlastní metody, má mnohé společné rysy s extrapolací struktury základních jazykových prvků do oblasti významu v lingvistice.¹⁹

Funkční dokonalost v silném smyslu je projevem přesvědčení, že „určitá věc je už dále nevylepšitelná, že úsilí ji vylepšit už „dokonalo“ a je ukončeno, protože už není co zlepšovat“ a že vize funkční dokonalosti je „myslitelná, jen když předpokládáme, že každý jednotlivý problém má pouze jedno jediné skutečně správné řešení.“²⁰ O funkční dokonalosti je možné mluvit snad u jednoduchých nástrojů k jednoduchým účelům (přibližně právě objekty jako lahev nebo šroubovák). V případě složitých objektů, které jsou výsledkem architektonické nebo designérské činnosti, je však nemožné kategorii dokonalé funkčnosti využívat.

Ve světle výše řečeného se jako hlavní dichotomie objevuje na jedné straně vtiskování výtvarného charakteru, a tedy popírání provizornosti spojením s konkrétními kulturními významy, objektům, které jsou na druhé straně vždy provizoriem, tj. vždy jsou funkčně dokonalé nanejvýš ve slabém smyslu. Čas a prostor naší existence jsou fakty neustálé změny, což není slučitelné s domněnkou existence definitivně platných řešení aktuálních problémů.²¹ Dle Michla byla přitažlivost funkcionalismu založena na představě, že „*funkcionalismus hájil dokonalost v běžném, slabém významu slova.*“²²

¹⁹ viz následující kapitola

²⁰ Michl, J.: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha, VŠUP 2003, s. 105

²¹ *ibid.*, s. 21

²² *ibid.*, s. 25

1.6. Konstruktivismus a strukturální lingvistika

Strukturalismus popisuje předměty svého zájmu především se zřetelem k funkci, kterou mají jednotlivé prvky systému z hlediska optimálního fungování tohoto systému. Strukturální lingvistika nám poskytla mocné nástroje k popisu jazyka jako synchronního systému, v němž jsou funkce jednotlivých gramatických prvků popisovány z hlediska svých vztahů v rámci celku. Prvky systému, které nejsou z hlediska celku funkční, jsou buď v procesu svého zániku, nebo naopak novou funkci získávají. Pro rozvoj ostatních vědeckých disciplín se ukázala být zvláště plodnou fonologie, jejíž metodologické základy byly spjaty s pracemi vzniklými v rámci Pražského lingvistického kroužku.

Spolu s centry v Kodani, Paříži a Moskvě byly Praha a Pražský lingvistický kroužek jedním z nejvýznamnějších středisek rozvoje lingvistiky v 30. letech i díky působení N. S. Trubeckojeho, jehož dílo *Grundzüge der Phonologie* z roku 1938 má pro obor zakladatelský význam.

Fonologie se zabývá těmi jazykovými jednotkami (fonémy), které mají distinktivní platnost, tj. schopnost odlišit význam. Budeme-li členit lexikální jednotku na její menší části, budeme postupovat od slabiky (intuitivně vyčlenitelné) k hlásce (tu již v proudu řeči jednoznačně oddělit nelze, povědomí o hláskách je v našem a příbuzných jazykových systémech však fixováno znalostí hláskové abecedy). Další jednotkou v pořadí je foném. Rozdíl foném/hláska spočívá v tom, že foném je jednotkou vyšší roviny abstrakce – nemůžeme jej slyšet, můžeme pouze konstatovat, že určité hlásky našeho jazyka mu odpovídají. Základní metodou zjišťování jejich existence je tvorba tzv. minimálních párů, tedy dvojic slov, která se liší pouze v jednom bodě/fonému, ale mají odlišný význam. Po abstrahování úplného rejstříku fonémů určitého jazyka pak lze vytvořit jeho úplný fonologický systém.²³ Pro nás je zde nejpodstatnějším momentem fakt, že základní metodou jeho sestavení je tvorba binárních opozic.

²³ Helbig, G.: *Vývoj jazykovědy po roce 1970*. Praha, Academia 1991, s. 21–40

V humanitních oborech se rutinně setkáváme s extrapolacemi tohoto postupu do oblasti významů (foném odpovídající „a“ sám o sobě nic neznamena, tj. nemá označované – jeho jedinou kapacitou je být odlišitelný od všech ostatních fonémů daného jazyka). Tvořivé výsledky lidské činnosti jsou v těchto typech analýz buď programově, nebo bezděčně zbavovány svých sémantických kvalit a jsou posuzovány pouze jako výraz organizace celku.

Ruský lingvista Roman Jakobson, který po působení v Pražské m lingvistickém kroužku před 2. světovou válkou v USA v 50. letech formuloval fonologii v dodnes aktuální podobě²⁴, měl svůj uměnovědný protějšek v Janu Mukařovském, zakladatelské osobnosti československé strukturální estetiky. Zázemím i literární vědec Mukařovský se zabýval ontologickým statutem slovesných děl a snažil se jej vymezit pomocí jim vlastní funkce. Tu Jakobson ji v 60. letech definoval jako funkci, již nazval poetickou a caharakterizoval ji jako orientovanou na samotné sdělení. Princip fungování uměleckého literárního díla spočívá v zakódování významu i do formální – z hlediska ostatních jazykových funkcí významuprosté – složky.²⁵ Jakkoli je tento přístup vhodný pro diskuze o povaze slovesného umění obecně, je obtížné jej aplikovat v analýzách fungování polyfunkčních objektů, jimiž jsou mj. i architektonická díla.

Připomeneme – li slavný Le Corbusierův výrok „*dům je stroj na bydlení*“²⁶, srovnání se zdá být opodstatněné: příčinou jeho přitažlivosti je odkaz na stroj, symbol odvržení estetiky a příklonu k inženýrství. Ale ne všechny stroje, a stavby už vůbec ne, jsou objekty vykonávající jednoduché, neměnné a jasně definované funkce. Argumentovat ve prospěch architektury zcela oproštěné od tvůrčího vkladu svých autorů, jejíž formy budou výhradně výrazem vědeckého poznání, je možné pouze při nerozlišování funkční dokonalosti v silném a slabém smyslu.²⁷ Některé strukturalistické koncepce však kritérium integrace rozmanitých funkcí v architektuře zahrnují. Vliv na

²⁴ např. *Fundamentals of Language*, MIT Press 1956 (společně s M. Halleem).

²⁵ Jakobson, R.: *Lingvistika a poetika*. In: *poetická funkce*. Jinočany, H+H 1995, s. 72 – 101

²⁶ viz např. Honzík, K.: *Ze života avantgardy*. Praha, Československý spisovatel 1963, s. 129

²⁷ viz kap. 1. 4., s. 11-12

české teoretiky a zejména Karla Honzíka pak mělo právě dílo Jana Mukařovského.

1.7. Jan Mukařovský a polyfunkčnost

„Uvedli jsme definici funkce: přizpůsobení věci účelu, kterému má sloužit. Věcně nelze proti ní nic namítat, dokud však omezíme zřetel toliko na vztah mezi věcí a účelem, zastíráme si zdroj a vlastní střed funkcí, instanci, která dodává smyslu účelům a je základem funkční rovnováhy, totiž člověka.“²⁸ Již jsme uvedli Jakobsonovo ryze lingvisticky motivované stanovení ústřední funkce uměleckých děl. Mukařovský jej však dále obohacuje o sociální a interindividuální kontext. V práci *Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty* z roku 1936 jsou tyto tři aspekty estetická v lidském životě pojaty jako nezastupitelné a vzájemně neredukovatelné. Estetická funkce v nás vzbuzuje zájem o hmotnou formu znaku nebo předmětu v intencích Jakobsonovy teorie.

Estetická hodnota pak postihuje v artefaktech obsažený podíl lidské tvořivosti, která, byť není zcela prosta vnější determinace, ponechává volný prostor pro individuální tvorbu. V uměleckých dílech je realizována ve vztahu k funkcím mimoestetickým, které přetváří prostřednictvím jejich vytržení z účelových funkčních závislostí.²⁹

Estetická norma nakonec vyjadřuje sociální aspekty díla. Jak uvidíme, tato složka, která se manifestuje např. pomocí uměleckých slohů, je ve funkcionalistickém diskurzu využívána pro demonstraci úpadku předchozích období. Na její místo má nastoupit racionalizovaná a zcela efektivní bezslohovost, která zároveň vyloučí ekonomické ztráty způsobené komerčním využitím proměn dobových estetických norem a (měšťáckými) potřebami manifestace sociálního a ekonomického statutu.

Je možná námitka, že Mukařovského koncepce není v protikladu s hodnotami radikálního architektonického funkcionalismu. Analýza

²⁸ Mukařovský, J.: *Předmluva*. In.: Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 11

²⁹ Mukařovský, J.: *Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty*. In: Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno, Host 2000, s. 81-148

autonomních děl volného umění nemá společný předmět s oblastí užitého umění, které je třeba od individuální tvořivosti oprostit a kde její podíl není přípustný.

Mukařovský téma polyfunkčnosti a kreativity dále rozpracoval v práci *Místo estetické funkce mezi ostatními*, přednášce proslovené v roce 1942.

„Funkcionalismus architektonický totiž vychází z předpokladu, že budova má jedinou, přesně vymezenou funkci danou účelem, za kterým je stavěna (...). Jako vývojová etapa architektury byl funkcionalism takto pojatý neobyčejně plodný, a jako polemika s předchozím obdobím (...) byl i teoreticky oprávněný.³⁰ Zde je patrný podstatný rozdíl mezi pojetím funkcionalismu jako přechodné historické a kulturní etapy a jeho vnímáním jako konečné fáze rozvoje lidstva, v níž dojde ke konečné realizaci nadčasově platných sociálně organizačních zásad. Mukařovský dále říká:

„(...) budova, zejména obytná, nemůže být vyčerpána funkcí jedinou, poněvadž je dějištěm lidského života a lidský život je mnohotvárný. (...) Budova, popř. místnost [musí být] udělána tak, aby vyhovovala i takovým potřebám člověka, které sice v účelu budovy nebo místnosti výslovně obsaženy nejsou, ale jsou nezbytné tomu, kdo místnosti užívá, právě proto, že je úplná, mnohostranná lidská bytost.³¹ Zde se představuje pojetí architektury jako oboru, který se soustředí především na tvoření dobrých podmínek obyvatelnosti, přičemž určující pro jejich stanovení jsou kritéria daná jejich uživateli. Interindividuální báze uživatelských potřeb není popírána, ale teorie nepřichází s jejich fixním výčtem a znovu předpokládá vhodnou definici organizace prostoru uživatelem.

Teoretická báze, již představuje Mukařovského myšlení, má společné rysy s myšlením mnoha předchůdců i představitelů moderny, především A. Loose a Le Corbusiera, jimž se budeme věnovat ve 2. kapitole.

³⁰ Mukařovský, J.: *Místo estetické funkce mezi ostatními*. In: Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno, Host 2000, s. 174

³¹ *ibid.*

1.7. Rozmanitost vnitřních kritérií moderních hnutí

Stále vycházíme z předpokladu, že obtíže, které způsobuje modernita jako pojem k definici jsou reflektovány i v mnohoznačnosti významu pojmu funkcionalismus v architektuře. Hilde Heynenová³² identifikuje programatičnost a tranzitornost na straně jedné a idyličnost a antiidyličnost na straně druhé jako hranice pojmového pole definujícího modernu. První pár vystihuje možnost moderní hnutí vnímat buď jako projekt pokroku a emancipace, který obsahuje osvobozující potenciál, jako definitivní fázi vývoje společnosti, nebo naopak jako jev přechodný, který takovým nutně je kvůli svému negativnímu vymezení proti předchozím epochám a příslibu světlejších zítřků. Dle Jeana Baudrillarda například moderna sama obsahuje předpoklad svého úpadku a nástupu postmoderní situace.³³

Termín idyličnost vystihuje takové přístupy k moderně, které ji kladně hodnotí jako období rozvoje kooperace a úsilí budovat lepší svět a které vítají moderní dobu jako příležitost k rozvoji tvůrčího potenciálu lidstva. Antiidyličnost v moderně naopak spatřuje dobu vyhrocení nepřekročitelných rozdílů, fragmentarizaci vědění a zkušeností a nemožnosti integrovat avantgardu se sociálním jádrem procesu sociální změny. Teoretické a architektonické dílo Le Corbusiera tak stojí na pozicích idyličnosti a programatičnosti a teorie např. Karla Teigehe vyjadřují antiidyličnost a tranzitornost. Ty identifikujeme i v díle Honzíkové, ale tam se již jednoznačně kategorizaci vzpírají. Teprve po vyrovnání třídních rozdílů a redistribuci zdrojů vzniknou podmínky pro definitivní změnu životních standardů lidstva, ale platnost samotných avantgardních ideálů zůstane nezměněna. V tomto procesu bude znovu hrát ústřední roli architektura, která má ze své podstaty nejblíže k řízení a facilitaci života společnosti, neboť vytváří prostředí podmiňující veškeré sociální interakce. Architektura i design v procesu nikdy nekončící oscilace mezi vznikem forem a jim adekvátních funkcí mají za úkol realizovat jejich nejvhodnější poměr v daném momentu. Jak uvidíme, je tot

³² Heynenová, H.: *Architektura a modernost*. In: Kratochvíl, Petr /ed./ : *O smyslu a interpretaci architektury*. Praha, VŠUP 2005, s. 93 – 113

³³ *ibid*, s. 100

jedna z centrálních teoretických tezí Honzíkova díla . Forma ideálně co nejefektivněji vyjadřuje průnik soudobých možností technologických a harmonizačního tvůrčího vkladu ve výše naznačených intencích.

1.8. Limity modernistického paradigmatu

V jednom bodu se všechny proudy moderního myšlení stýkají: ve víře v jednosměrný, univerzální vývoj lidského poznání a v lidskou schopnost tyto poznatky využívat v souladu se snahou získat co největší životní komfort pro co největší množství lidí. Modelovou postavou modernismu je vzdělaný inženýr, který díky své erudici a moderní formě ušlechtilosti pracuje na takové změně předmětného světa kolem sebe, která povede k vytvoření lepších podmínek pro naplnění univerzálních lidských potřeb v budoucnosti. Příběh vývoje moderního umění je spjat s *“(…) model[em] morální akce, jejímž příkladem jsou jednotliví umělci – kteří se stále více osvobozují od tradičního modu zobrazování, čímž dosahují stále větší subjektivity a stále větší svobody ducha.”*³⁴

V architektuře nedořešený problém představuje aspekt rozchodu s historií. Jako by funkcionalisté ve svém projektu hledání nového prostředí pro nového člověka přinejmenším v raných fázích rozvoje hnutí ztratili respekt k historickým hodnotám architektury minulých dob. Připomeňme řadu funkcionalistických návrhů (vedle známějších projektů jiných architektů i Karel Honzík navrhoval probourání velké části Nového města komunikací spojující Vyšehrad a Holešovice³⁵). Jen postupně do funkcionalismu pronikalo i vědomí problému vhodného začlenění nové architektury do krajinného i urbánního kontextu.

V práci dále budeme pojednávat i postupně narůstající míru docenění funkčnosti symbolické a významové složky architektury, a to jak z hlediska

³⁴ Duncan, C.: *MoMiny Maminy*. In: Pachmanová, M. /ed./ : *Neviditelná žena*. Praha, One Woman Press, 2002, s. 117

³⁵ Honzík, K.: *Vysoké stavby (se zvláštním zřetelem k Praze)*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 298 – 322

jejích účinků na uživatele, tak z hlediska symbolizace jako formotvorného elementu přítomného v samotném konstrukčním procesu. Pro vyznavače radikální funkcionalistické doktríny promýšlení těchto otázek hraničí s nepřijatelným estetizováním architektury.

Další potíž představuje propojení aspirací mnoha vyznavačů modernismu s politickou ideologií. Zejména mezi architekty byla rozšířeno přesvědčení, že jedinou cestou k docílení přístupu všech sociálních vrstev ke kvalitnímu bydlení je zánik soukromého vlastnictví půdy. Další příčinou prominentního postavení marxismu bylo jeho vnímání jako nutného předpokladu ekonomické revoluce, která ve stavebnictví umožní standardizaci. Rozšíření možností technologie umožňující zavádění efektivnějších postupů ve výrobě bylo vítáno jako nadějný poselství budoucího osvobození člověka od manuální práce a zániku sociální stratifikace v její soudobé neuspokojivé podobě. Víra v možnost předepsat společnosti řešení, jehož přijetí je jen otázkou dobré vůle či zbavení se předsudků byla rozšířeným krédem.

Především požadavek standardizace, který architekti jako Le Corbusier nebo Honzík vítali, se však ukázal být rozporuplným. Modernisté ve svém vymezování se proti minulosti předpokládali, že v budoucí společnosti vznikne i zcela nový model výroby a distribuce, který nahradí kapitalistickou ekonomiku. Modernismus ovšem žádnou novou podobu výrobních vztahů pozitivně nedefinoval.

Důsledkem centralizovaného plánování se stalo něco zcela jiného, a to právě přispěním standardizace, která architekturu redukovala na tvorbu struktur z betonových prefabrikátů, s architektonickým podílem omezeným jen na aplikaci statických zásad. Důsledné promýšlení podmínek obytnosti takto vzniklých sídel bylo neexistující disciplínou, problémy, které se mohly stát předmětem kritické reflexe, byly jen „*povrchové a dílčí: estetické, prostorově organizační, technické. Pořád zůstávala ta vidina, že stačí*

*napravit pár drobných nedostatků, domy obarvit, zateplit, nechat obrůst „zelení“ (...) – a panelák bude jako klíčka.*³⁶

Rozdělení aspektů architektury tyto tři složky se v striktně funkcionálním paradigmatu zdá být neproblematické, ale jsou to právě teoretické podněty autorů jako Mukařovský nebo Honzík, které poukazují na nutnost vycházet při určování zásad pro tvorbu dobře obyvatelných prostorů z polyfunkční a mnohoznačné individuální i sociální reality.

Bohuslav Blažek ve své práci dále ukazuje, že tyto důsledky selektivně chápaných funkcionálních ideálů nesouvisí s povahou politických systémů, v jejichž rámci vznikly. *„Zejména tam, kde tomu přála ekonomická dynamika a přírodní podmínky, obrovský kus práce na likvidaci vesnice dokázal udělat i demokratický kapitalismus. (...) Dlouhodobý dopad krátkozrakého ekonomismu a marketingu se vůči venkovu jeví podobně zhoubný jako následky hýřivé antiekonómie scelených kolchozních lánů.*³⁷

Venkov je oblastí mnohem více postiženou utilitární aplikací funkcionálních zásad než města. Zatímco ve městech jsou nevhodně urbanizované celky zpravidla v kontaktu s méně postiženými částmi a i nevhodně prováděná urbanizace může mít alespoň návaznost na nepoznamenané oblasti, změny násilně prováděné na venkově jsou mnohem hlubšího rázu, protože dramatičtěji mění sociální organizaci tak, jak je vyjádřena prostorovou organizací, o přímých hospodářských dopadech nemluvě.

³⁶ Blažek, B.: *Venkov, města, média*. Praha, Sociologické nakladatelství 1998, s. 112

³⁷ *ibid.*, s. 184

2. Tvůrci moderního architektonického paradigmatu

Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe a Le Corbusier mají v dějinách moderního hnutí zakladatelskou úlohu. Jejich myšlení se věnuje nejen architektonickým postupům, ale i charakteru společnosti. Teorie Adolfa Loose (1870 – 1933), již pojednáme nejdříve, byla funkcionalistům blízka svým asketickým a racionálním étosem, kladně bylo přijímáno jeho hodnocení sociálních a ekonomických důsledků stylového úpadku doby. Loosovy práce o problematice ornamentu a módy byly pregnantním popisem tradice, již funkcionalisté chtěli vykořenit.

Práce Ludwiga Miese van der Rohe (1866 – 1969) je v rámci naší práce významná svým apelem na racionální formu organizace architektury a dále vyjádřením potřeby nalezení jednotícího rysu úsilí moderní společnosti. Metodou redukce architektonické formy Mies van der Rohe vytvořil díla, která jsou na rozdíl od Loosovy architektury vnímána jako špičkové příklady funkcionalistických realizací.

2.1. Adolf Loos

Loos byl fascinován výtobytky moderní techniky ve službách lidské civilizace. Předmětem jeho obdivu byla technická infrastruktura (článek z roku 1898 *O plumbírech jako o prvních řemeslnících ve státě*), která pak lidem umožňovala častěji se mýt, Anglie (která Rakousku a Německu měla navrátit dědictví germánství, kterým měl Loos na mysli jak uměřenost, racionálnost a nakonec i nepouťovost tamní produkce předmětů každodenní potřeby, tak i čistotnost), moderní anglosaská kuchyně (která na rozdíl od rakouské nevěnuje až perverzní množství času a energie jeho přípravě, ale uvědomuje si, že jde právě jen o jídlo, a chová se podle toho). Společným jmenovatelem těchto preferencí je odpor k ornamentálnosti a nehospodárnosti.

2.1.1. Problematika ornamentu a její ekonomické implikace

Stať *Ornament a zločin* z roku 1921 uvádí Loos poukazem na geografickou i kulturní relativitu: „*Děcko i Papujec žijí mimo všechnu mravnost. Papujec zabíjí všechny své nepřátele a pojídá je: není zločincem. Ale moderní člověk, který zabíjí svého souseda a jí ho, nemůže být než zločincem nebo zvrhlíkem. Papujec tetuje svou kůži, své veslo, svou pirogu, vše, co mu přijde pod ruku. Není zločincem. Moderní člověk, jenž se tetuje, je zločinec nebo zvrhlec.*“³⁸

Jde-li o kulturu v jiném stadiu vývoje, než je stav naší vlastní, je zbytečné její projevy odsuzovat, naopak jsou hodny obdivu. To samé se týká umění dřívějších epoch. Snažit se je opravovat nebo se mu vysmívat je směšné, obnovovat jej jako platné i pro naši dobu je ovšem prohřeškem jak proti vkusu, tak, jak uvidíme dále, proti ekonomické logice. „*Tou měrou, jak se rozvíjí kultura, ornament mizí z užitkových předmětů.*“³⁹ Je dle Loose totiž výrazem krátkozrakosti, že za hodnotné z lidského díla minulosti se považuje pouze to, co je ornamentálně zdobeno (a ne třeba staré nářadí). Co má ale Loos svým současníkům ještě víc za zlé, je snaha ornamentálního umění (rozumějme tím cokoli, co zakrývá svůj materiální původ, cokoli, co hraje zdobnou úlohu, ale s využitím uměleckých forem, které nevznikly z přirozené potřeby současnosti) restituovat historicky překonané epochy: „*Tyto pokusy jsou odsouzeny hned v samém jejich zrodu: žádná moc na světě, ani státní, nemůže zadržet vývoj lidské kultury. Je to jen otázka času. Co mne zlobí, není škoda estetická, je to škoda hospodářská, která pochází z tohoto směšného kultu minulosti.*“⁴⁰

Jsou-li lidé platnými estetickými normami nuceni nakládat značné prostředky na dekorativní předměty a zařízení (a Loos dovede být adresný a sžíravě ironický na adresu institucí, spolků a osobností, jež považuje za původce tohoto stavu), trápí na tom nejen oni sami, ale i výrobci těchto

³⁸ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 140

³⁹ *ibid.*, s. 141

⁴⁰ *ibid.*, s. 143

předmětů. Loos viní velikost poptávky po nich z neblahé ekonomické situace řemeslníků, kteří je vyrábějí. Ta není ale viníkem jediným: v době, ve kterém existence ornamentálního umění ještě měla své opodstatnění, nebyli řemeslníci nuceni pracovat tak tvrdě, neboť statut exkluzivity, zajišťovaný vlastnictvím uměleckého předmětu, byl vyhrazen jen nemnoha, resp. jich lidé nevlastnili mnoho. Dnes ovšem máme dříve nedostupné technické možnosti, a je proto amorální, že společnost nutí výrobce dekorativních předmětů k práci bezmála otrocké. *„Platím-li za stříbrnou leštěnou schránku stejnou cenu jako za schránku cizelovanou, rozdíl výrobní doby jde k dobru dělníka. A kdyby ornament úplně zmizel ze světového trhu – pokrok, jenž se snad uskuteční po tisíci letech – normální doba pracovní klesla by jen z této příčiny z osmi na čtyři hodiny. Neboť ještě dnes polovice vší práce, která se ve světě koná, je věnována k vytvoření ornamentu.“*⁴¹

Dalším rysem uměleckého průmyslu Loosovy doby, který považuje za opovržením hodný, jsou rychlé změny módy, k nimž z logiky existence zpozdileckého vkusu tak často dochází. Zboží se musí měnit tak často, že neustálou nucenou obměnou trápí jak zákazníci, tak řemeslníci, kteří budou dál společností namáháni. Zboží ale tak jako tak nebude kvalitní, protože energie a práce jsou znovu věnovány ornamentalizaci a nikoli trvanlivosti. Loos si přitom uvědomuje, že ne vše je třeba vyrobit v té nejvyšší kvalitě, a na příkladech plesové róby nebo efemerní architektury (obojí na jedno použití) ukazuje možnost uplatnění dekorátéra v současnosti. Stejně tak má využití ornamentiky své místo všude tam, kde je třeba zdůraznit vztah poddanství, služby nebo *oddanosti něčemu mimo vlastní osobu*,⁴² tedy v případě vojáků, kléru apod. Pro vše ostatní ale platí: *„Předměty ručně tvarované mění svůj tvar podle zákona, jež stanovím takto: Trvalost tvarů je v přímém poměru s jakostí materiálů. Jinak řečeno: Tvar ručně pracovaného předmětu je uspokojující teprve tehdy, když jej tak dlouho můžeme strpět, pokud tento předmět sám může sloužit.“*⁴³ Na jiném místě: *„Proto nedospěl*

⁴¹ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 100

⁴² *ibid.*, s. 145

⁴³ *ibid.*, s. 147

*moderní ornament poslednímu stupně ošklivosti, leda že by byl proveden v cenném materiálu a péčí dobrého pracovníka.*⁴⁴

Podobně jako o ručně tvarovaných předmětech uvažuje Loos o jídle: jí roastbeef, poněvadž: *„Moderní člověk těžko už snáší takové výstřelky energie,*⁴⁵ kterou je třeba vložit do přípravy tabule konce století, poseté nadívanými hlavami zvěře.

2.1.2. Předpoklady vzniku kvalitní architektury

*„Architekti jsou k tomu, aby zaznamenali hloubku života, aby promyslili potřebu až do nejzazších důsledků, aby pomáhali sociálně slabším, aby vypravili co největší počet domácností a dokonalými, užitkovými věcmi, a nikdy nejsou tu architekti k tomu, aby vymýšleli nové formy.*⁴⁶

Kvalitní architektura má být jakousi „porodní bábou“ zhmotněného ducha doby. Tuto architektonickou teorii je možno lehce zařadit do kontextu teorií modernity, které předpokládají, že s využitím soudobých poznatků o technologiích a o sociální může být docíleno vzniku společnosti, která svým členům umožní lépe se seberealizovat a zároveň je zbavit části povinností, které jim současnost klade na bedra. I Loos očekává v budoucnosti změnu k lepšímu, co se zmizení ornamentalizace a racionalizace výroby zboží týká.

Jinou pozoruhodnou tezí je Loosovo předvzděčení, že sejmutí jha výroby dekorativních předmětů z řemeslníků povede pak k jejich důstojnější, práci nepřetížené existenci. To je předpoklad, který byl stejně jako mnohé představy teoretiků moderní společnosti hodnocen buď v rámci paradigmatu socialistické revoluce, nebo byl vnímán jen jako výsledek nedostatečného sociálního uvědomění příslušníků moderní společnosti.

⁴⁴ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 149

⁴⁵ *ibid.*, s. 155

⁴⁶ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 163, zaznamenáno B. Markalousem.

2. 1.3. Obytnost

V Loosově podobenství *Povídka o ubohém boháči* je nám představen osud muže, který, jsa velmi bohatý, najal si architekta (a dekorátéra v jedné osobě), aby mu vystavěl dům zcela dle svých představ, jako živoucí *Gesamtkunstwerk* od základů po kliku. Architekt mu vyhoví, ovšem našemu hrdinovi pak nepovolí jakkoli si svůj byt zařídit v souladu s vlastním vkusem, neboť by tak porušil jednotu celého díla. Zoufalý muž se snaží oponovat tvůrci totality svého obydlí: „Ale,“ *dovolil si domácí pán namítat, „ budu si přece smět něco koupit!“*

„Ne, to nesmíte! To by tak scházelo. Věci, které nejsou mnou kresleny? Neučinil jsem dost, když jsem vám dovolil Charpentiera? Sochu, která mě připravila o celou slávu mé práce? Ne, vy už si nesmíte nic koupit!“

„Ale když mi vnoučátko daruje svou práci ze školky?“

„Nesmíte ji přijmout.“⁴⁷

Pro Loose je domov místo, které nesmí být architektem dekorováno. Je svědkem našich životních tragédií i radostí, a o předmětech naší každodenní potřeby, kterých je náš domov schránkou, již víme, že jejich hodnota spočívá v tom, že jejich trvanlivost odpovídá jejich účelu. *Intimita* je hlavní vlastnost domova. Obydlí nesmí postrádat „*duševní souvislost s obyvatelem*“, vlastní pokoje „*zůstanou vždy duševním majetkem toho, kdo je vymyslel.*“⁴⁸ Pro dosažení domova jako existenciálního útočiště platí imperativ: „*Svůj byt zařídíte jen vy sami. Tím právě si jej osvojíte. Provede-li to někdo jiný, ať malíř, nebo čalouník, nebude byt vaším obydlím.*“⁴⁹

Z architektonické perspektivy, tj. z pohledu toho, kdo musí realizovat hmotné podmínky vzniku obydlí ve výše uvedeném smyslu, je podle Loose třeba postavit na hlavu nynější stav věcí. Obrazotvornost některých (nebo většiny, v Loosově sžíravém jazyku) architektů totiž „*(...) nevytváří místnosti, nýbrž tělesa ze zdí. Co z těchto těles zbyde, jsou potom místnosti. A pro tyto místnosti se potom dodatečně volí onen způsob odívání, který se pro ně zdá*

⁴⁷ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 20.

⁴⁸ *ibid.*, s. 92

⁴⁹ *ibid.*, s. 38

*vhodný. Pravý architekt cítí však jinak, je si vědom nejdříve účinku, který chce přivodit, a pak teprve vidí svým duchovým okem prostory, které chce vytvořit.*⁵⁰

Jde o využití týchž myšlenek, které Mies van der Rohe směřuje k organickému vzniku architektonické formy příští doby⁵¹, zde ovšem organicky vzniká osobní mikrosvět, který je naplněný předměty, které mají význam jen pro nás jako jednotlivou lidskou bytost. Ten vzniká i z omylů nebo nevkusnosti, které se třeba dopustíme – ale arbitry krásy nebo toho, jak své intimní prostředí prožíváme, jsme my sami. „*Příkrývka je nejstarší architektonický prvek.*“⁵² První představa obydlí jsou čtyři příkrývky/koberce, vztyčené dokola a jeden na podlaze. „*Ale z koberců nelze postavit dům. I koberec na podlahu, i koberec nástěnný vyžadují kostru, která by je držela ve správné poloze. Vynalézt tuto konstrukci je tedy teprve druhotným úkolem architekta.*“⁵³

2.1.4 Otázka čistoty v použití výtvarných prostředků

Ano, bylo by možné hovořit i o hygieně, vždyť Loos poukazováním na nízkou úroveň hygieny svých krajanů podporoval svoji snahu přivést německy mluvící národy na ze svého hlediska uspokojivou civilizační úroveň. Budeme se teď ale věnovat jednomu z centrálních imperativů moderny: povinnosti jednotlivých uměleckých druhů využívat postupů, které jim jsou imanentní.

Americký modernistický kritik Clement Greenberg (1909 – 1994) představuje myšlení tímto přístupem formované, a přestože je o generaci mladší než Loos a Mies van der Rohe, bude v této souvislosti užitečné si je představit. Greenberg: „*Základ modernismu tkví (...) v užití charakteristických metod dané disciplíny ke kritice disciplíny samotné.*“⁵⁴

⁵⁰ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 80

⁵¹ viz násl. oddíl

⁵² Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 80

⁵³ *ibid.*, s. 79n.

⁵⁴ Greenberg, C.: *Modernistická malba*. In: Pospiszyl, T(ed.) : *Před obrazem*. Praha, OSVU 1998, s. 35.

„(...) vlastní a náležitá oblast schopností jednotlivých umění se shoduje s tím, co je vlastní povaze jeho prostředků. Úkolem sebekritiky se stalo očištění působení jednotlivých disciplín umění od všech takových efektů, které by mohly pocházet, pokud si to lze představit, z výrazových prostředků jiných disciplín. Tímto se každá z uměleckých disciplín stala „čistou“ a v této „čistotě“ našla záruky své kvality a zároveň i nezávislosti.“⁵⁵

Loos si rovněž stěžuje, že podle fotografií nelze posoudit jeho vlastní nábytek, který je na ní zbaven vší hmotnosti, již mu chtěl dodat.⁵⁶ Fotografie jen reprezentuje, a je to něco stejně nevhodného, jako iluzivní malířství. Dochází k nesouladu funkcí. Stejně se přistupuje k dekorativismu a ornamentu: Loos opovrhne všemi náhražkami a radí svým čtenářům, které úpravy jsou přípustné. Jsou to pouze ty, které se neprotiví jeho „*principu pokrývání*“, který „*zakazuje barvou napodobit hmotu, která je pod ní.*“⁵⁷ I z této pozice Loos kritizuje autory interiérů, od jejichž stolu pocházejí ornamentální návrhy: „*Ale oni diletanti, kteří chtějí ze svého ateliéru tvořícímu umělci – umění pochází od umění – předepisovat, předklesovat, co by měl dělat, necht' se omezí na svůj obor – obor grafického umění.*“⁵⁸

Grafické návrhy předmětů každodenní potřeby nebo interiérových ozdob jsou pro Loose tím samým, čím pro Greenberga musela být barokní malba a pro modernistické architekty historizující stavitelství.

2.2. Ludwig Mies van der Rohe

Pro Miese van der Rohe je tím, co určuje charakter naší doby, technika. V 19.století, během jejího bouřlivého rozvoje, došlo k rozpadu dřívější jednoty prostředků a cílů, což způsobilo stagnaci vývoje architektonické formy. V současnosti je proto třeba v co největší míře čerpat potenciál vědeckotechnické revoluce co nejvíc, a jedině tak bude moci vykristalizovat univerzální forma, jakou pro gotiku byla její katedrála. „*Naší opravdovou nadějí je, že spolu technika a architektura srostou, že jednoho*

⁵⁵ Greenberg, C.: *Modernistická malba*. In: Pospiszyl, T(ed.) : *Před obrazem*. Praha, OSVU 1998, s. 36

⁵⁶ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 158.

⁵⁷ *ibid.*, s. 85.

⁵⁸ *ibid.*, s. 113

dne bude jedna výrazem druhé. Teprve potom budeme mít architekturu, která bude symbolem naší doby.“⁵⁹

2. 2. 1. Architektura jako vyjádření ducha doby

„Není kritériem právě to, co člověk vycítí u široké masy?“⁶⁰, ptá se van der Rohe a chce tím říci, že vhodná podoba architektury je výsledkem působení ducha doby, která sama diktuje podobu svých artefaktů.

„Musí být možné nechat zmizet aristokratismus malého počtu, připustit skutečnost masy, skutečnost, že každý z mnoha má právo na život a statky. Masa nám nesmí být šablonou. Musí se sama ze sebe rozčlenit, neboť jedině tak lze síly v ní obsažené učinit prospěšné celku.“⁶¹ Objevuje se tu ryzí racionalistický předpoklad: duch doby je přítomen všude okolo nás, záleží jen na naší schopnosti se mu vystavit a v souladu s ním i jednat a tvořit. Neznamená to ale, že zanikne sociální hierarchie: dojde k novému rozčlenění, které už ale vyjde ze společnosti jako takové, z její vlastní entelechie. Mies van der Rohe i architektonickou formu pojímá jako výsledek průmětu kvality materiálu, dobového klimatu, technických možností a nevnucování předem připravených obsahů architektuře.

Architektonická forma vnucená stavbě sama o sobě je jev příbuzný tomu, jak umělecký průmysl soustředí svoje síly na nepodstatnou a nesmyslnou ornamentalizaci. Forma, kterou stavba má, souvisí s jejím účelem, vychází z něj a je jím prorostlá. V rozhovoru s Ch. Norberg-Schulzem Mies van der Rohe říká: „*Jak vidíte, celá stavba je jeden velký prostor. Myslíme si, že je to nejhospodárnější a nejpraktičtější cesta v dnešní výstavbě. Účely, jimž budova slouží, se neustále mění, a my si nemůžeme dovolit nechat budovu pokaždé strhnout. Z toho důvodu jsme opravili Sullivanovu poučku „forma se řídí funkcí“ a zkonstruovali praktický a hospodárný prostor, jemuž jsme funkce přizpůsobili.*“⁶²

⁵⁹ Mies van der Rohe, L.: *Stavění*. Praha, Arbor Vitae 2000, s. 71

⁶⁰ *ibid.*, s. 34

⁶¹ *ibid.*, s. 44n.

⁶² *ibid.*, s. 15

Podobné obsahy, které Loos ozřejmuje prostřednictvím příkladů z oblasti uměleckého řemesla, Mies van der Rohe promýšlí na základě odmítání *formy* samé o sobě, případně i architektury, pokud znamená vehikulum nevhodného vnucování forem.

„Neznáme formu, známe jen stavební problémy.“

„Forma není cílem, nýbrž výsledkem naší práce.“

„Neexistuje forma sama o sobě.“⁶³

2. 2. 2. Stavba jako výraz racionální organizace

Existuje tedy jedna forma nadřazená formám ostatním, časovým, lokálně nebo funkčně příslušným. Je to forma racionální organizace, forma, která, je-li vytvořena v souladu s univerzální účelností jako imanentní vlastností dobré architektury, umožňuje, že tato přežije zánik svých původních potřeb nebo funkcí. *„Vymýšlet si zajímavé formy nic nestojí, ale něco propracovat, k tomu je třeba daleko víc.“⁶⁴* Často uvádí, inspirován prací E. E. Viollet-le-Duca, že forma gotické katedrály zrála několik století, a na tehdejší architekturu vyzdvihuje, že je dílem kolektivním a anonymním, jakoby vytvořeným duchem doby samotným. (Připomeňme zde jeho výrok o mase.) Mies van der Rohe sám ale o své práci nemluví jako o architektuře; říká jí stavění nebo stavební umění a zdůrazňuje tak objektivní charakter vzniku stavby. Nejde ale jen o jednoduché podřízení se účelu stavby a zajištění její variabilní využitelnosti. V dobré architektuře jde o dvě složky: využití soudobých materiálů i hodnoty, které jsou *„zakotveny v duševním určení člověka“*.⁶⁵ To je také vysvětlení toho, proč nedošlo k rozšíření architektonického kubismu: nešlo jen o to, že se nevyrovnal s novými stavebními materiály nebo technologiemi (vysvětlení nabízené J. Kroutvorem⁶⁶); zásadní význam má fakt, že vztah duchovního a technického v architektuře je nerozlučný. Každý materiál má své vlastnosti, každá doba své duchovní obsahy. *„To platí i o oceli a betonu. V podstatě si od materiálů*

⁶³ Mies van der Rohe, L.: *Stavění*. Praha, Arbor Vitae 2000, s. 19.

⁶⁴ *ibid.*, s. 14

⁶⁵ *ibid.*, s. 63

⁶⁶ Kroutvor, J.: *Praha, město ostrých hran*. Praha, Volvox Globator 1992

jako takových mnoho neslibujeme, mohou nám k něčemu být, teprve až s nimi začneme správně zacházet.“⁶⁷

Je-li tvůrce architektury práv složce duchovní i materiální, vzniká nadčasová stavba. Mies van der Rohe popisuje nezbytnost zahrnutí obou rovin do tvůrčí práce tak, že se: „(...)nezaměřuje pouze na účely, nýbrž i na hodnoty. Účely nás svazují se specifickým řádem doby. Hodnoty jsou naproti tomu zakotveny v duchovním určení člověka. Vytyčování účelů určuje povahu naší civilizace, stanovování hodnot pak úroveň naší kultury.“⁶⁸

K tématu morálního gesta a odpovědnosti architekta Mies van der Rohe říká: „Stále znovu jsme svědky toho, že se práce vynikajících stavitelů míjejí účinkem, protože jejich dílo neslouží duchu doby. Přes své velké nadání zůstávají koneckonců diletanty, neboť je bezvýznamné, s jak velkým elánem se pouštíme do chybné věci. Záleží jen na tom podstatném. Nelze kráčet vpřed s pohledem upřeným vzad a být nositelem vůle doby, žijeme-li v minulosti.“⁶⁹

2.2.3. Obytnost

Mies van der Rohe se otázkám bydlení teoreticky zvlášť nevěnoval. Jeho obytné stavby jsou postavené na transparentnosti: vnější prostor jako by vnikal dovnitř, dům samotný je téměř redukován až na zachycení jednoho stanoviště v přírodě. To jeho stavby přibližuje stavbám Le Corbusierovým.

Způsob pobytu v takovém domě akcentuje náš vlastní pohled, který se zabydluje v okolí stavby. Je otázka, považoval-li Mies van der Rohe své domy za možný vzor pro masovou výstavbu. Možná ano: vnímat je můžeme jako prototypy domů, které budou vznikat hromadně v budoucnosti, kdy naše technická epocha nalezne svoji obdobu formy gotické katedrály. Rozhodně si lze těžko představit stavby, které by technickým pokrokem umožněnou odlišnost od architektury dřívějších dob dávaly okázaleji najevo. Samotné

⁶⁷ Mies van der Rohe, L.: *Stavění*. Praha, Arbor Vitae 2000, s. 66

⁶⁸ *ibid.*, s. 63

⁶⁹ *ibid.*, s. 22n.

stavbě zde musí předcházet nalezení vhodného místa, neboť ona sama své okolí přetváří v minimální míře.

2.3. Závěry

V díle obou architektů můžeme sledovat rozšiřování modernistických schemat. Loos si ve svém zápalu proti ornamentu, který je mu symbolem nehospodárnosti jen zdánlivě protiřečí se svým pojetím domu jako prostředí, které si lidé musí zabydlet sami. Van der Rohe promýšlí především kompoziční a teoretické aspekty architektury, ale jeho dílo je prosté mravních imperativů určených uživatelům staveb. Představy o smyslu architektury u obou tvůrců výrazně konvergují. Loos: „*Architekti jsou k tomu, aby zaznamenali hloubku života, aby promyslili potřebu až do nejzazších důsledků, aby pomáhali sociálně slabším, aby vypravili co největší počet domácností a dokonalými, užitkovými věcmi, a nikdy nejsou tu architekti k tomu, aby vymýšleli nové formy.*“⁷⁰ Zajímavým aspektem je rovněž praktická absence podpory jakékoli společenské ideologie, hlavním krédem je pouze soulad architektonických i designérských výrobků a charakteru doby. Podobný imperativ se objevuje i v pracích Le Corbusiera.

Rozbor koncepcí architektů, kteří v českém prostředí hledali možnosti modifikace funkcionalistické teorie ve smyslu zahrnutí potřeb uživatelů architektury v jiném než utilitárním smyslu, bude tématem další kapitoly. Analýza sporu K. Teigeho s Le Corbusierem je i přes zaměření kapitoly na české osobnosti zařazena z důvodu zásadního významu, který jeho práce měly jak pro definici funkcionalismu v jeho raných fázích, tak pro inspirativní úlohu, kterou jeho dílo mělo pro všechny, kdo se snažili toto restriktivní paradigma revidovat.

⁷⁰ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 163, zaznamenáno B. Markalousem.

3. Český funkcionalismus – mezi radikalismem a Le Corbusierem

V období po konci 2. světové války bylo v české architektuře navazováno na několik tradic: pracovali zde zástupci wagnerovské moderny (Engel, Hypšnam, Roith, Krásný), v tvorbě Kotěrově, Gočárově a Janákově se v obloučkovém kubismu objevuje snaha vytvořit nový národní sloh. V kontrastu s těmito snahami Jiří Kroha navazoval na lomené a dramatické dědictví rané fáze kubismu v úsilí vyjádřit svou architekturou dobové společenské tendence pomocí staveb monumentálních a expresivních. Vedle úsilí těchto architektů pak mladší generace, sdružená v Puristické čtyřce, jejímž členem byl i Honzík, usiluje o zachování kubistických východisek ve věci objemu staveb, ale od nepatřičné míry romantizace a expresivity architekturu naopak chtějí oprostít. Ke stanoviskům skupiny stál blízko i Bedřich Feuerstein. Pod vlivem tvorby a teorie Le Corbusiera se postupně v očích této mladší generace architektů důraz přesouval od hledání čistě formálního jazyka v puristickém duchu i na otázky organizace staveb z hlediska jejich užití a provozních vlastností. Příslušníci tohoto proudu byli podobně jako Le Corbusier fascinováni technickými výtvarnými objevy, spatřovali v nich výraz racionalizace životních podmínek, formy továren a parníků vnímali bezmála jako autentický výraz hmoty, její vlastní entelechie. Tento proud se později rozštěpil na dvě větve. Jednou byli architekti z okruhu revue Stavba (Tyl, Kysela, Starý, Špalek), kteří se pod vlivem Karla Teiga pokoušeli dosáhnout architektonické formy prosté monumentality. Architekti z okruhu Devětsilu se více soustředili na hledání poetičtějšího výrazu moderního života, byli fascinováni elektrickými světly a životem nočních bulvárů. K architektům tohoto proudu se řadí Karel Honzík, Vít Obrtel a Jaromír Krejcar. Jejich pojetí funkcionalismu můžeme označit jako emocionální.⁷¹

V tomto kontextu teď můžeme přistoupit k pojednání o z hlediska rozdílných přístupů k funkcionalismu symptomatickém sporu Le Corbusiera s

⁷¹ *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*. Praha, Academia 1998, s. 11-35

Karlem Teigem, dále blíže pojednáme dílo Bedřicha Feuersteina, na jehož pozadí ukážeme jiný aspekt problému monofunkčnosti a polyfunkčnosti v architektuře, a nakonec se budeme zabývat teoriemi Ladislava Žáka a Víta Obrtela, neboť mají mnohé styčné body s prací Honzíkovou.

3.1. Spor Le Corbusier – Karel Teige

Le Corbusier s P. Jeanneretem vypracovali v roce 1929 návrh na novou budovu Společnosti národů Munadaneum v Ženevě. Návrh počítal s rozmístěním staveb ve formě pravidelných elementárních tvarů, jejichž dispozice i vzájemné prostorové vztahy byly určovány poměrem zlatého řezu. Brzy po publikaci projektu Teige v časopise *Stavba* zaútočil na tento návrh ze svých pozic radikálního konstruktivismu.⁷²

Hlavním bodem kritiky je obvinění, že návrh nevznikl jako výraz živé myšlenky, ale jako spekulace. Dle Teiga totiž Le Corbusier namísto pokusu o vyjádření pokrokovosti a vědeckého charakteru nové doby použil formy z historického, *eo ipso* překonaného rejstříku. Tvrdí, že takto koncipovaná stavba připomíná archeologické hmotné památky kultur jihoamerických indiánů. Teige dále rozvíjí svou argumentaci zpochybněním možností vzniku monumentální architektury, tj. takové, jejíž ústřední funkce jsou symbolické a reprezentativní, vůbec. Píše, že problémy moderní architektury je možné řešit jen v rámci zadání užitkové architektury (otázka bydlení je zde příznačně ponechána stranou), a že tedy „*[n]emáme ryzích architektonických řešení kostelů, paláců, zámků, které bychom mohli co do jejich čistoty a funkční preciznosti, tedy co do pravé, vlastní architektonické hodnoty srovnati v dnešní stavební tvorbě s architekturami moderních účelů.*“⁷³ Jediným možným výsledkem pokusů o vytvoření v citaci zmíněných typů staveb je neautentická stavební forma.

Ke Corbusierově koncepci domu – paláce, která sice používá metaforu domu jako stroje na bydlení, ale která zároveň neodsouvá stranou otázku architektonického potenciálu Teige podotýká, že „*heslo dům – palác*

⁷² Švácha, R.: *Le Corbusier*. Praha, 1989, s. 113 - 127

⁷³ *ibid.*, s. 116

může vést k těžkým omylům, k zanedbávání fyzických a konkrétních potřeb ve prospěch požadavků víceméně fiktivních.⁷⁴ Dalšími argumenty, které dle Teiga dokazují nepřekonatelné nedostatky v Corbusierových východiscích je zlatořezová orientace, jejíž užití je nevhodné i z hlediska symbolického, protože odkazuje na dědictví klasických hodnot v umění, které jsou však již překonané a od nichž cítí Teige historickou potřebu se distancovat. Všechny problémy shrnuje Teige takto: „Kompozice: tímto slovem lze vyřknout veškerou architektonickou vinu Mundanea.“⁷⁵

Kompozice, neboli tvůrčí podíl architekta, je to samé, jako vnášení vnějších ideologických představ a estetických hodnot do architektonického díla. Takové vlastnosti má monumentální architektura, ta už však patří historii: „místo monumentů tvoří architektura instrumenty.“⁷⁶

Le Corbusier svou odpověď Teigemu napsal cestou do Moskvy a publikována byla v časopise *Musaion* v roce 1931.⁷⁷ Nazval ji *Obrana architektury*. Na vyhrocený antisubjektivismus Teigův odpovídá především formulací teze primátu estetické funkce v lidském životě. Výsledkem pokroku je tvorba nástrojů, které stále lépe plní aktuální mechanické funkce.

Odvolává se zde na i Teigem použitou rovnici Hannese Meyera o vztahu funkce a ekonomie jako jediných dvou determinant vnějších forem architektury, ale přisuzuje jí platnost jen v oblasti tvorby (monofunkčních) nástrojů⁷⁸ (připomeňme pojem funkční dokonalosti ve slabém smyslu). Vlastní oblastí architektonické tvorby je právě kompoziční úsilí a hledání řádu, které teprve jsou realizací lidského tvořivého ducha. Tvorba dobrých nástrojů není cíl, ale prostředek k dosažení cíle, a jejich podoba je historicky proměnlivá, neboť i instrumentální funkční potřeby se mění, jsou provizorní.

Le Corbusier dále relativizuje význam doslovného užívání svého přirovnání dům – stroj na bydlení. Pro funkcionalisticky orientované architektky má tato sentence až heraldickou platnost, ale Le Corbusier říká, že

⁷⁴ Švácha, R.: *Le Corbusier*. Praha, 1989, s. 119

⁷⁵ *ibid.*, s. 121

⁷⁶ *ibid.*, s. 125

⁷⁷ *ibid.*, s. 128 - 148

⁷⁸ *ibid.*, s. 133

bezprostředně následující otázkou, již si architekt musí klást, je problém kvality, který zahrnuje promyšlení povahy tvorby prostředí pro bydlení.⁷⁹

Odpovědí je mu právě hledání řešení problému kvality. „*Architektura se objevuje až v okamžiku, kdy jedná lidská vůle sledující tvůrčí cíl, kdy pořádá, komponuje prvky svého problému, aby z nich vytvořila organismus.*“⁸⁰

Srovnání s organismem je architektky, jež se zabývají otázkami funkčnosti, hojně využívanou metaforou, která jako všechny metafory určité aspekty popisované reality vyzdvihuje, jiné naopak potlačuje.⁸¹ Můžeme ji použít jak pro podporu radikálních teigovských tezí (organismus jako organizovaný systém prvků jen za účelem přežití), tak i tezí Le Corbusierových (organismus jako adaptivní systém, který je schopný změny a hledání funkčního optima i v měnících se podmínkách). Ani Teige sám nebyl zcela konzistentní ve svém přijetí ryzí mechančnosti. Ve studii *K nové architektuře*, publikované v roce 1923,⁸² řeší problém vztahu inženýrských staveb a jejich umělecké hodnoty. Tu jim přisuzuje na základě toho, že v sobě obsahují: „*číslo, to jest řád, na němž stojí veškeré umění.*“⁸³ Je tedy vidět, že téma řádu je využíváno jak zastánci, tak odpůrci radikálního funkcionalismu, kteří přitom vycházejí z rozdílných premis.

Le Corbusier svůj text zakončuje uznáním adekvátnosti přístupu vycházejícího z monofunkciálních kořenů pro řešení aktuálních sociálních potřeb, ovšem mimo oblast architektury. „*Můžeme však tímto úkolem zaměstnat architekta úplně bezesbytku, lokálně? Nikoliv.*“⁸⁴ Jinak tomu je pouze v případech hledání řešení problémů dočasné sociální nezbytnosti.

⁷⁹ Švácha, R.: *Le Corbusier*. Praha, Odeon 1989, s. 137

⁸⁰ *ibid.*, s. 142

⁸¹ Lakoff, G.: *Metafory, kterými žijeme*. Brno, Host 2002, s. 30

⁸² Teige, K.: *K nové architektuře*. In: Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 112-120

⁸³ *ibid.*, s. 113

⁸⁴ Švácha, R.: *Le Corbusier*. Praha, Odeon 1989, s. 146

3.2. Bedřich Feuerstein

Bedřich Feuerstein (1892 – 1936) má mezi českými architekty mimořádné postavení díky své zkušenosti s prací v ateliéru jednoho z nejvýznamnějších předchůdců moderny, Augusta Perreta, kde pracoval v letech 1924 – 1926.⁸⁵ Jeho zájmem byla pro svou kubičnost a zároveň omezenou míru zdobnosti i empírová architektura, s jejíž ruskou podobou se seznámil v Petrohradu. I jeho pojetí je postaveno na odlišení významu pojmu funkční dokonalosti v architektuře na straně jedné a tvorbě nástrojů s jasně definovatelným účelem na straně druhé. Monumentalita není ve stavebním umění pozůstatkem neuměřenosti dřívějších období a její odmítání *en bloc* radikálními funkcionalisty hodnotí jako ztrátu jedné z jejích integrálních funkcí. O problému tvůrčího vkladu v konstruktivismu říká: „*Je-li kdo konstruktivistou, je to Perret, jelikož je konstruktivně tvůrčí.*“⁸⁶

Po práci v Paříži odjíždí Feuerstein na cestu do Japonska, kde se setkává s modelem privátního bydlení, který považuje za plodný i pro evropské pojetí problematiky obytné architektury.

3.2.1. Feuersteinovo Japonsko

I Loos obdivuje plošnost japonského výtvarného projevu (podle Greenberga nezbytnou vlastnost malby).⁸⁷ Českého avantgardního architekta Bedřicha Feuersteina osud do Japonska přivedl. Feuerstein v Japonsku strávil několik let a byl tamní architekturou okouzlen. Popisuje při chrámech *šintó* umístěvané brány *torii*: „*Jsou to dva sloupy k sobě poněkud nakloněné a přeložené trámem neb dvěma trámy horizontálními. (...) Někdy jsou takovéto torii postaveny prostě před malebnou skupinu několika borovic nebo před kus krásné přírody. V těch krásných stromech či v tom pahrbku spí duše Japonska, a poutník jdoucí kolem upoután branou se zastaví,*

⁸⁵ Švácha, R.: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha, Victoria publishing 1995, s. 230n

⁸⁶ Feuerstein, B.: *Mezi domovem a světem*. Praha, Arbor Vitae 2000, s. 107

⁸⁷ Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001, s. 30

zatleská do rukou, aby na sebe upozornil a pokloní se hluboce kráse přírody."⁸⁸

Plní tak úlohu prvku, který krajinu člení na významuplná místa, a co možná nejvíce odlehčovaná architektura Miese van der Rohe je jiným, geograficky vzdáleným a z našeho hlediska sofistikovanejším výrazem téhož fenoménu. Co Feuersteina na japonském domě dále fascinovalo, byla variabilní dispozice vnitřních zdí tradičního japonského dřevěného domu. Základní délkovou jednotkou jeho interiérů je zhruba ekvivalent našeho lokte, tj. jednotky odvozené z rozměrů lidského těla. Rohože na jeho podlaze tvoří pravidelnou čtvercovou síť, je tedy jednoduché měnit je nebo s nimi jakkoli manipulovat. Přes den z místností mizela i lůžka, takže obyvatelé mohli využít i velký nedělený prostor přízemí. Feuerstein zdůrazňoval úlohu, kterou v japonském domě hraje koupelna a čistota v japonské kultuře vůbec (na častý výskyt veřejných lázní ve své vlasti apeloval i Loos). Účelnost organizace japonského domu je umocňována minimálním využíváním nábytku vůbec, zahloubením koupelnového zařízení pod úroveň podlahy a nakonec i existencí zvláštních dveří do kuchyně u většiny těchto staveb.⁸⁹

Nenucená účelnost, která vycházela z lidského rozměru, byla téměř dokonalým ztělesněním představ západních architektů o spojení vlastností kultury, ducha doby a co nejjednodušší organizace prostoru spolu s maximální hospodárností. Tradiční japonská architektura byla výjimečná ještě tím, že v rámci města *"[n]ení naprosto žádné monumentality. Vše je spíše intimní. Vyjímají se ulice čistě obchodní, spousta zeleně, ale i v částech obchodních je mnoho starých stromů."*⁹⁰ Je třeba podotknout, že Feuerstein zde hovoří o architektuře obytné, kde je absence monumentality na rozdíl od staveb s veřejnou sociální funkcí žádoucí.

S postupující industrializací ovšem vzal charakter těchto míst zasvé už ve 20. letech 20. století. Intimita a modernost interiérů byla zasazena do městské krajiny jim svým duchem příbuzné, přičemž se stále jednalo o

⁸⁸ Feuerstein, B.: *Mezi domovem a světem*. Praha, Arbor Vitae 2000, s. 40n.

⁸⁹ *ibid.*, s. 41 – 71

⁹⁰ *ibid.*, s. 60

hromadné bydlení. Tradiční japonská zástavba je arkádií evropské architektonické moderny.

Pasáž věnovanou Feuersteinovi uzavřeme jeho výstižným popisem situace architektury, která mechanicky aplikuje funkční východiska: „*Teige není ani dost málo tvůrčí člověk. Je to kompilátor. Krédo moderní architektury: vykradený Le Corbusier, kde vyškrtnutá partie estetická.*“⁹¹

3.3. Kategorie fyzických a hyperfyzických potřeb u Víta Obrtela

Vít Obrtel (1901 – 1988) se s teigovským paradigmatem vyrovnával pomocí zavedení kategorií fyzických a hyperfyzických potřeb. Ochrana před přírodními vlivy je sice nepominutelnou funkcí architektury, ale postulování této potřeby jako jediné relevantní by mělo za důsledek bydlení v jeskyních až do dnešních dob.⁹² Funkce domu je mnohoznačná. Role architekta spočívá v organizaci životních podmínek a z procesu jejich vytváření nejsou vyloučeny ani barvy, či dokonce výzdobné prvky jako *zahrady s roztodivnými stromy* nebo *jezera s altány*.⁹³ Obrtelovo teoretické dílo neobsahuje univerzální recepty jak stavět, důraz je kladen právě na průnik sfér obou typů potřeb jako na podmínku vzniku staveb k obývání

Pro vymezení vlastní architektonické praxe od konstruktivismu Obrtel zavádí termín neokonstruktivismu. Ten sice vychází z konstruktivního řádu facilitovaného stavebně-technologickým pokrokem, ale počítá s potřebou individualizované architektury. Redukci funkce domu na útočiště považuje za nevhodnou i z hlediska ideologického, poněvadž konstruktivisté se ve své „*službě hmotě*“ a důrazem na ekonomičnost dostali do sousedství kapitalistického stavebnictví. Neokonstruktivismus chce dosáhnout změny směrem ke „*službě hmoty*“⁹⁴ a varuje před bezhlavou redukcí významu obytných funkcí.

⁹¹ Feuerstein, B.: *Mezi domovem a světem*. Praha, Arbor Vitae 2000, s. 114

⁹² Obrtel, V.: *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo*. Praha, Odeon 1985, s. 50

⁹³ *ibid.*, s. 51

⁹⁴ *ibid.*, s. 130

Je-li takto nedeterministicky pojat vztah mezi architekturou a životem, otevírá se tím Obrtelovi cesta zahrnout do své koncepce i podíl individua na duševním dotváření pocitu, který v něm architektura vzbuzuje. „*Věda nám zaručuje uspokojení fyzických potřeb, umění potřeb psychických. K životu potřebujeme nejen jistoty, ale i pravděpodobnosti.*“⁹⁵ Ve studii *Renesance* z roku 1936 se Obrtel nevyhýbá ani užívání pojmu krása, jež je pro něj platnou kategorií i pro popis fungování architektury. V procesu vnímání krásna dochází k „*odhmotňování artefaktu a jeho zpětného ponořování v původní stav absolutní dokonalosti.*“⁹⁶ Krása spočívá především v proporcích, jak je patrné z Obrtelova pojetí role námětu v umění. Námět je prvkem, který do výtvarného díla vnáší obsahy, které jsou dílu vnější, je odvozený z přírody a jako takový se svému vzoru nemůže rovnat. Popisnost je vlastnost autentickému tvůrčímu aktu antagonistická. Studii uzavírá konstatování, že výtvarná umění slouží absolutní kráse. Prvotní inspirace je plodem intuitivního nazírání, hmotná manifestace díla musí být však provedená v souladu s přírodními zákony. „*Pro život jest umění potřebné právě tak, jako myšlení a chléb.*“⁹⁷

Několik poznámek k architektuře z roku 1935⁹⁸ kritizuje funkcionalistická východiska na základě jejich ambicí nabízet definitivní řešení otázek tvorby prostoru a hraničící z toho důvodu se sektářstvím. Na příkladu tří stejně funkčních budov s určitými rozdíly v architektonickém pojetí ukazuje, že radikální funkcionalismus by vždy byl jako nejkrásnější nucen zvolit budovu s nejvyšším podílem technických inovací. To je důsledek „*jakési imaginární rozumovosti, vyplývající z nadřazování prvků technických nad prvky výtvarné, respektive jejich úplné pomnutí. Věda bez umění.*“⁹⁹ Zopakujme, že architekturou hodnou toho označení je jen ta, která obsahuje i emocionální a estetickou složku.

⁹⁵ Obrtel, V.: *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo*. Praha, Odeon 1985, s. 155

⁹⁶ *ibid.*, s. 264

⁹⁷ *ibid.*, s. 267

⁹⁸ *ibid.*, s. 276 - 283

⁹⁹ *ibid.*, s. 278

Část věnovanou Obrtelovi uzavřeme jeho pozoruhodným závěrem, který představil ve studii *Intermezzo* z roku 1934.¹⁰⁰ Architektuře je vlastní menší funkční vázanost než volným uměním. Příčinou této odlišnosti je povinnost architektury vyhovět fyziologickým i duchovním potřebám.

3.4. Ladislav Žák a vztah architektury a krajiny

Ladislav Žák (1900 – 1973) do přemýšlení o architektuře nejdůsledněji zahrnul aspekt, který se blíží zavedení ekologických kritérií do architektonické tvorby.¹⁰¹ Často vzpomínaný je jeho příspěvek do diskuze k architektonické soutěži o návrh zastavění Letenské pláně, kde poukazuje na význam volných prostranství v městské zástavbě a polemicky navrhuje nevyvíjet na Letné žádnou stavební činnost.¹⁰²

Žák je přesvědčen, že pro úpravy přírodního prostředí platí stejné zásady jako pro funkcionalistickou architekturu. Východiskem jeho koncepce je požadavek korespondence povahy lokálního přírodního prostředí a jeho vědomé organizace v zahradách, parcích a obytných prostranstvích vůbec. Snahy napodobovat cizí vzory pro něj představují stejné riziko jako vnášení forem historizujícího rejstříku do architektonické tvorby. Architekturu anglických parků tak Žák popisuje jako útvar vytvořený pro šlechtu, v němž je však patrný její uměřený, protestantský charakter (tento bod byl patrně polemicky zaměřen proti lokálním českým formám). Vysoce kladně hodnocená zhuštěná kompozice japonského a čínského zahradního umění je mu výrazem charakteru tamní společnosti, který Žák popisuje jako beztřídní.¹⁰³ Tento aspekt je dalším střípkem do našeho obrazu ideologické motivovanosti mnoha představitelů funkcionálně orientované moderny.

Problematika vztahu k tradici je v Žákových pracích opět pojednána na základě příkladu z oblasti ochrany životního prostředí. Namísto péče o krajinu, jež by následovala promyšlený plán a byla otevřená změně se

¹⁰⁰ Obrtel, V.: *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo*. Praha, Odeon 1985, s. 270 - 274

¹⁰¹ Švácha, R.: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha, Victoria publishing 1995, s. 445

¹⁰² Žák, L.: *Obytná krajina*. Praha, Arbor Vitae 2006, s. 43n.

¹⁰³ *ibid.*, s. 69 - 88

setkáváme s praxí rekonstrukce původní flóry. To je však scestné jak z hlediska možné změny klimatických poměrů, tak z hlediska změn ve využití půdy. Bezmyšlenkovitá konzervace je stejně kontraproduktivní jako lpění na nedotknutelnosti fondu architektonického dědictví.¹⁰⁴

Práci *Obytná příroda nové vesnice* z roku 1961¹⁰⁵ i přes pozdní datum svého vzniku zahrnujeme z důvodu popsání jiného problematického momentu paradigmatu funkcionální moderny. Snaha mechanicky aplikovat např. corbusierovské formy vilové výstavby v oblastech klimaticky odlišných způsobuje ztrátu funkčnosti architektury samotné (důvodem je nedostatečná ochrana před přírodními podmínkami), další omezení funkčnosti pak plyne z nutně neúplné korespondence formy stavby s jejím krajinným okolím. Důsledkem použití cizích forem ve smyslu morfologie je pak i homogenizace architektonických projevů a z ní vyplývající jednotvárnost.

K tématu funkční dokonalosti Žák přispívá svým postřehem, že ze sklenice nedokonalého tvaru se pije stejně pohodlně jako z funkčně dokonalé, tedy pravděpodobně ideálně kruhové. Stádia designu užitkových předmětů jsou 1) umělecký unikát šlechty, 2) měšťácký neumělecký brak, 3) účelná průmyslová měšťanská kvalita, 4) účelná lidová průmyslová kvalita.¹⁰⁶ Navazování na lidově řemeslné tradice Žák shledává užitečným pro schopnost umožnit pochopení tradic lidové tvorby z dob před úpadkem její řemeslné úrovně způsobené tržními zákonitostmi.

3.5. Závěr

V této kapitole jsme viděli, že vnitřní kritika radikálních funkcionalistických metod vedla v případě námi pojednaných architektů k výsledkům, které obohacují rigidní teoretický rámec o myšlenky, které by při důsledném vyvedení závěrů vedly k rozbití lineárního vývojového modernistického rámce. V teoriích jsou mnohdy implicitně obsaženy předpoklady rovnocennosti významu jednotlivých historických období nebo

¹⁰⁴ Žák, L.: *Obytná krajina*. Praha, Arbor Vitae 2006, s. 110

¹⁰⁵ *ibid.*, s. 127 - 143

¹⁰⁶ *ibid.*, s. 67

zejména v díle Žákově restituce lidové řemeslné tvorby nejen jako ukázky likvidace úrovně lidové tvorby kapitalismem, ale i jako stále aktuální možnosti pro tvorbu designu. Publikační činnost v posledních letech ukazuje, že o teoretické dílo těchto „osvícených“ funkcionalistů je stále větší zájem. V další kapitole rozebereme dílo jejich z hlediska komplexnosti vlastní teorie nejvýznamnějšího představitele tohoto proudu, Karla Honzíka.

4. Karel Honzík

V úvodu této kapitoly se zaměříme na nejranější Honzíkovy teoretické projevy, které se od výchozích tradičních funkcionálních tezí začínají diferencovat jen postupně. Pak přejdeme k nejdůležitější Honzíkově koncepci 30. let, kategoriím psychoplastiky a fyzioplastiky. Těžištěm kapitoly je pak rozbor zásadní Honzíkovy teoretické syntézy *Tvorba životního slohu*, vydané roku 1946. Do ní Honzík začlenil své dosavadní teoretické výsledky a vytvořil z nich volně spjatý celek. Pak srovnáme povahu Honzíkovy teorie s pojetím jazykového znaku u zakladatele strukturální lingvistiky, Ferdinanda de Saussura. Závěr kapitoly se v krátkosti zmíní o povaze Honzíkova marxistického přehodnocení vlastní práce v 50. letech.

4.1. Život

Karel Honzík se narodil v roce 1900 ve Francii. Po vyrůstání v Plzni a gymnaziálních studiích v Praze zahájil v roce 1918 studia na škole architektury ČVUT v Praze. Brzy poté se spolu s architekty Jaroslavem Fragnerem, Vítem Obrtem a Evženem Linhartem sdružuje do neformální skupiny Puristická čtyřka, jejíž architektonické návrhy byly poprvé publikovány ve *Stavbě* roku 1922. Rok poté se Honzík stává členem Devětsilu a Klubu architektů. Po pobytech v Belgii a Francii dokončuje v roce 1925 studia architektury, nedlouho poté je jmenován předsedou architektonické sekce Devětsilu ARDEV. V roce 1929 spolu s Josefem Havlíčkem zakládá ateliér H & H. Vstupuje do Levé fronty. V roce 1930 spolu s Havlíčkem Honzík odjíždí na cestu do Německa a Holandska. V roce 1931 podepisují Havlíček s Honzíkem smlouvu o spolupráci na projektu novostavby administrativní budovy Všeobecného penzijního ústavu. V roce 1932 se žení. Další léta jsou ve znamení cestování (Itálie, Dubrovnik, Velká Británie). V roce 1936 ukončují Honzík s Havlíčkem svoji spolupráci. Během 2. světové války se Honzík věnuje teoretické práci a sblížuje se s architektem

Jaroslavem Žákem, po zničení vlastního bytu během bombardování koncem války pobývá s rodinou v Hlásné Třebani a Dobřichovicích. Po skončení války navržen na místo profesora ČVUT, s Bohuslavem Broukem usiluje o založení časopisu *Životní sloh*. Vstupuje do KSČ, v roce 1948 jmenován docentem ČVUT. Průběžně pobývá v sanatoriích, kde se léčí z chronické plicní tuberkulózy. V roce 1949 je jmenován mimořádným profesorem soudobé architektury. V roce 1953 se Honzík distancuje od dědictví konstruktivismu a v otevřeném dopise se přihlásí k postupům socialistického realismu. Do svého úmrtí v roce 1966 se dále léčí, publikuje a tvoří experimentální návrhy architektonických děl.¹⁰⁷

4.2. Ve jménu funkce či funkcí?

*„Stane se nám často, že uslyšíme při posuzování stavebního díla slovo osobitost. (...) Nuže toto slovo, hodné ještě jen kabaretu, Edenu nebo Um. prům. školy, prohlásíme nadále ve spojení se slovem architektura za žvást.“*¹⁰⁸ Jako kdybychom v tomto článku z roku 1923 psaném pro časopis *Socialista* cítili duch Adolfa Loose a jeho kritiky všech ve věci umělecké výchovy nepokrokových institucí. Mnozí mladí studenti architektury se stále hlasitěji bouřili proti strnulému obsahu učiva na pražských architektonických školách. *„Architekt je inženýr“*¹⁰⁹ je maxima, která by podle Honzíka měla být vytesána do portálu architektonických škol. V jiné práci z tohoto období¹¹⁰ Honzík tvrdí, že hledání tvaru (čili formy) není vůbec architektonickým problémem a v duchu Teigova přístupu považuje jedině utilitární architekturu za možnou inspiraci další tvorby. Pro porovnání s budoucí podobou Honzíkova myšlení uveďme, že v téže práci je současná přítomnost architektonického a výtvarného prvku kritizována jako romantizující.

První známky přítomnosti diferencujícího pohledu na problémy architektury se objevují v článku *Toporná modernost* z roku 1926.¹¹¹ Vidíme

¹⁰⁷ Honzík, K.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 113-118

¹⁰⁸ Honzík, K.: *Ze současné architektury*. In.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 36

¹⁰⁹ *ibid.*

¹¹⁰ Honzík, K.: *Stavební romantismus*. In.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 40

¹¹¹ Honzík, K.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 41- 44

v něm určité vyčerpání z povinného opovržení vším nemoderním a také jistou podezřívavost, způsobenou počínající institucionalizací funkcionálního přístupu ve stavebním průmyslu. Příčinou pochyb je pro Honzíka fakt, že prosazování nové architektury je neadekvátně líčeno slovníkem přehánějícím zásluhy nové generace v boji proti měšťáctví. Dále nabývá podezření, že v rámci každého hnutí, byť sebevíce modernizačního, se vždy vyskytne množství osobností, jež jsou v prosazování nových hodnot příliš konzervativní. Znovu se vrací k Loosově zášti vůči ornamentu, ale i přes respekt k Loosovu postoji mu rozumí jako subjektivnímu vyjádření, nikoli jako programové tezi. Konstatuje, že i starší architekti se vyhýbali přílišnému užívání ornamentu. Kritizuje také homogenitu mezinárodního slohu.

Honzík v článku nepřeceňuje novost proklamované kolektivistické báze nové architektury a identifikuje póly kolektivismu a individualismu jako univerzální rysy skutečného světa.

Nejvýznamnějším bodem je však poukaz na přehnané vnímání odlišností a zásluh vlastní epochy. „*Došli jsme tak daleko, že se začínají teatrálně chválit matematické rovnice, což vyvolává dojem, jako by byly bývaly dosud neuznávány.*“¹¹² Dále Honzík tvrdí, že konstrukt nedostatku efektivnosti starší architektury zcela neodpovídá skutečnosti, ekonomizace byla architektuře vždy vlastní. Stane-li se z funkcionalismu rigidní tezovitě vymezená metoda, jsou na obzoru stejné problémy jako s dřívější architekturou.

Prvním důležitým Honzíkovým příspěvkem k tématu polyfunkčnosti architektury i lidské existence je práce *Estetika v žaláři* z roku 1927.¹¹³ Jedinec nemůže nikdy docílit vytvoření dokonale funkčního objektu. Specializace je důsledkem stále větší složitosti dobových úloh. Honzík tvrdí, že samo oddělování funkcí je projevem lidského myšlení, a proto ve skutečnosti neexistují funkce vytržené z funkčních celků. Hodnota konstrukce stavby samotné, její technické dokonalosti, je radikálními konstruktivisty vnímána jako jediná určující. Kdyby bylo nutné si vybrat, je podle Honzíka

¹¹² Honzík, K.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 44

¹¹³ Honzík, K.: *Estetika v žaláři*. In.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 45-50

cennějším monofunkční přístup estetický nežli konstrukční. V práci je zpochybněn i předpoklad krásy skrývající se jedině ve funkční dokonalosti poukázáním na existenci staveb technicky zastaralých, ale krásných z hlediska strojové estetiky.

Článek *Za obzorem věcnosti*¹¹⁴ z roku 1930 již explicitně pojmenovává novodobé soustředění na věcné a rozumové hodnoty jako ústřední problém Honzíkovy současnosti. Příchod nové doby vyžadoval revizi dosavadních přesvědčení a prominence racionality a její vnucování všem oblastem lidské práce je vnímáno jako neblahé i v rovině působení na osobní život jednotlivců (příklad tělnatějších dívek, které jsou dobovým ideálem astenické krásy a jeho spojením s ideály modernity nuceny trápit se dietami) a jako její další příznak je označena depoetizace světa a existence. Pronikání zásad mechanicky aplikované věcnosti do oblasti architektury je považováno za tragické.

Stať *Úvahy o architektuře* z roku 1933¹¹⁵ se zabývá recepcí funkcionalistické architektury surrealistickým hnutím, které se vůči racionalizaci moderní společnosti i jejích artefaktů vymezovalo. Honzík sice shledává projevy surrealismem ovlivněné architektury architektonicky absurdními, ale chápe impulzy jejich vzniku jako symptomatické pro soudobou antiromantickou a antiimaginativní povahu kultury. I tak však není návrat staré formalistické architektury možný ani žádoucí, přinejmenším kvůli zvýšeným moderním inženýrským nárokům na užitkovou architekturu. Odpor, se kterým je nově přijímáno dílo Le Corbusiera Honzík věrohodně hodnotí jako důsledek Corbusierova trvání na zásadní roli harmonizujícího prvku, který musí být složkou tvůrčího procesu.

Poslední práci v tomto oddílu zahrnutou je *Poznámka k biotechnice* z roku 1934.¹¹⁶ Honzík v ní pojednává shody, které jsou patrné mezi funkčními řešeními některých lidských výtvorů a přírodní „techniky“. Výskyt velkého množství vnějších forem u funkčně velmi příbuzných organismů je

¹¹⁴ Honzík, K.: *Za obzorem věcnosti*. In.: *Za obzorem věcnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 51-54

¹¹⁵ Honzík, K.: *Úvahy o architektuře*. In.: *Za obzorem věcnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 61 - 64

¹¹⁶ Honzík, K.: *Poznámka k biotechnice*. In.: *Za obzorem věcnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002, s. 65n.

východiskem pro formulaci teze o oscilaci mezi formou a funkcí. Příroda, jejímž výtvorům se připisuje větší technická dokonalost než výtvorům lidským, někdy vytvoří formu, která jakoby ještě neměla svůj protějšek ve funkcích, jichž by byla výrazem. Jindy je naopak zachována forma, která již neslouží žádnému účelu. Přežití takové zbytečné formy není známkou regrese, ale spíše platnosti této formálně funkční dynamiky. Implikace existence dokonalých forem je kritizována Janem Michlem¹¹⁷ jako pozůstatek předpokladu možnosti výskytu funkční dokonalosti v silném smyslu v oblasti lidských výtvorů. Tuto kritiku ale v této souvislosti nepřijímáme, protože ačkoli je explikační hodnota tohoto modelu pro pochopení konkrétních manifestací kulturních výtvorů nízká, podobná bipolární dynamika je součástí paradigmat mnoha speciálních věd a Honzík ji zde navíc používá pro idealizované vysvětlení pochopení vzájemné závislosti a rovnocennosti dvojice pojmů, mezi nimiž je v tradičním funkcionalismu hierarchický vztah.

4.3. Fyzioplastika a psychoplastika

Prací o biotechnice představil Honzík jeden z možných způsobů, jak přehodnotit funkcionální dogma o formě sledující funkci (v singuláru). V přednášce proslovené v roce 1937 v Klubu architektů usiloval o obohacení a korekci funkcionalistického paradigmatu ve smyslu docenění úlohy psychických faktorů v architektuře. Přednáška byla vydána tiskem pod názvem *Architektura jako fyzioplastická tvorba*.¹¹⁸

Honzík v ní upozorňuje na platnost označení moderní architektura jen jako názvu určitého historicky situovaného stavebního stylu. Emotivní funkce v architektuře je v plánu buď přítomna apriorně, pak jde o přístup formalistický, nebo je až výsledkem tvůrčího procesu vzniku stavby, pak jde o přístup konstruktivní¹¹⁹. Formy všech epoch jsou funkční v tom smyslu, že neexistuje žádný zcela bezúčelně vytvořený předmět. Vznik veškerých

¹¹⁷ Michl, J.: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha, VŠUP 2003, s. 29n

¹¹⁸ Czumalo, V.: *Česká teorie architektury v letech okupace*. Praha, Karolinum 1990, s. 20

¹¹⁹ Nový, O.: *Česká architektonická avantgarda*. Praha, Prostor 1998., s. 402n.

lidských artefaktů je výsledkem součinnosti dvou tvůrčích principů: fyzioplastického a psychoplastického. Fyzioplastika slouží „*psychickým a fyzickým účelům biosociálním*.“¹²⁰ Psychoplastika je procesem apriorního přisouzení formy, která je považována za emotivní. Starší architektura je psycho-fyzioplastickou směsí, účelem funkcionalismu v architektuře je redukce psychoplastiky na co nejnižší mez. Tradiční dějiny výtvarného umění jsou především dějinami rozvoje psychoplastické formy.¹²¹ Úloha architekta v tomto procesu je tvůrčí, ale ne ve smyslu inženýrském nebo dekorátérském. Architekt se musí spoléhat na svoji formovou představivost a smysl pro harmonii, rovnováhu a selekci.¹²² Vystupuje zde do popředí představa architekta jako znalce totality duševního a formového světa, pro niž začne Honzík používat termín *životní sloh*.

Soudobá vyhroceně dekorativní architektura sovětského Ruska a hitlerovského Německa je ukázkou tvorby s dominujícím psychoplastickým pólem, k níž se obě diktatury uchýlily kvůli potřebě vnější reprezentace.

4.4. Tvorba životního slohu

Tato knižní publikace obsahuje definitivní podobu Honzíkovy teorie. Předmluvu napsal Jan Mukařovský, Honzík dílo předložil jako habilitační spis na ČVUT. Kniha má 30 kapitol, některé rozvíjejí Honzíkovy architektonické teze, další aplikují Honzíkovy závěry i v jiných oblastech, než je architektura. Vybraným kapitolám se teď budeme věnovat

4.4.1. Zdroje slohu v užitkové tvorbě

Stejnomená úvodní kapitola koriguje historický omyl řazení architektury mezi krásná, čili nadužitková umění.¹²³ Mluvíme – li o architektuře obrazu nebo jiného zástupce kategorie umění nadužitkových,

¹²⁰ Nový, O.: *Česká architektonická avantgarda*. Praha, Prostor 1998 s. 402n.

¹²¹ *ibid.*

¹²² Czumalo, V.: *Česká teorie architektury v letech okupace*. Praha, Karolinum 1990, s. 22

¹²³ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 24 - 31

máme tím na mysli řád a kompozici. Harmonická skladba je vlastní všem lidským artefaktům, ale je mylné spojovat řád v tomto smyslu s architekturou. Ta je totiž „netoliko harmonickou skladbou ploch nebo hmot, je především organizací životních, hospodářských a konstruktivních funkcí, z nichž právě čerpá své tvary.“¹²⁴ Architektura má mezi užitkovou tvorbou navíc výsadní postavení, neboť vytváří prostředí. Architekt tak „obhlíží celý životní provoz a celou užitkovou tvorbu.“¹²⁵

Slohotvorné rysy mají svůj základ ve společnosti a rysy, které jsou dílu takto propůjčeny, Honzík nazývá sociomorfní. Klimatické podmínky, provozní potřeby, mechanické vlastnosti hmoty, technika a technická ekonomie jsou dalšími faktory, které objektivně určují architektonickou formu. Subjektivní prvek představují 1) subjektivní výraz, který umožňuje tvůrci do díla vložit osobní, třídní nebo národnostní výrazy, 2) harmonizační úsilí, jímž architekt uvádí do jasných vztahů prvky vznikajícího díla, 3) syntetický zásah. Poslední kategorii Honzík dále nerozvádí a nejeví se nám být významně odlišnou od úsilí harmonizačního. Subjektivní kategorie jsou přítomny ve všech fázích vzniku díla a jeho formování objektivními faktory.

Toto schéma pak Honzík používá pro demonstraci skutečnosti, že v užitkových předmětech musí být přítomny všechny výše uvedené složky. I dílo po všech stránkách dobře navržené bude zbytečné, pokud není využitelné z hlediska sociální ekonomie, tj. pro jeho užití neexistuje jasně stanovená potřeba. Naopak u mnoha funkčně vyhovujících objektů není dostatečně rozvinuta některá kompoziční složka.

Velké množství funkčních kategorií, které Honzík vymezuje, je složité v celkovém působení a fungování díla oddělit. Nemůže zde jít o analytické kategorie, ale o představení programu dobré praxe užitkové tvorby. Podstatným rozšířením schématu je kritérium sociální potřeby artefaktu. Důležitou není jenom efektivnost designu, ale i efektivnost v rámci celku potřeb lidské společnosti.

¹²⁴ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 25

¹²⁵ *ibid.*

4.4.2. Za novým životním slohem

Epochy předcházející 19. století se vyznačovaly jednotným rázem své užitkové tvorby. S využitím definice O. Stefana je dle Honzíka základní vlastností slohu *jistota výrazu*, čili pronikání dobového kulturního prostředí celkem sféry tvůrčích hodnot.¹²⁶ Ačkoli staré i aktuální formy vždy koexistovaly, je jednotný životní sloh stále platnou abstrakcí, neboť jsme v současnosti schopni stylovou jednotu charakteristickou pro dřívější období jasně identifikovat. Sloh z tohoto hlediska není statickou entitou, ale celkem umožňujícím určitou míru funkčně-formální oscilace (v duchu Poznámky k biotechnice¹²⁷). Rozvinutý dobový sloh je navíc díky svému syntetizujícímu aspektu významným poznávacím nástrojem, protože nás „*přivádí ke skutečnosti pochopením jejich vztahů.*“¹²⁸ Tento dialektický vztah mezi člověkem a jeho prostředím je významným rozšířením chápání modernismem deterministicky pojímaného vztahu dobových potřeb a architektury jako jejich pasivní realizace.

Hledání slohu vlastní doby je komplikováno bezprecedentní rozmanitostí forem, jimiž je moderní člověk obklopen. Jednou příčinou jsou změny v sociální struktuře, dalším důvodem je otevírání světa a vliv mnoha forem cizích. Artikulované vyjádření životního slohu nové doby je podmínkou odlišení forem, které jsou „*naším skutečným, vnitřním vlastnictvím od oněch, které jsme nashromáždili věděním a k nimž si chceme uchovat veškerou úctu.*“¹²⁹

Předzvěsti moderní podoby životního slohu Honzík shledává v empíru a v secesi. Empír je významný svou snahou dosáhnout jednotného slohu i za cenu použití historických vzorů, secese naopak svým subjektivním výrazem a antihistoričností. Od konce secesní éry jsou pak tyto dva principy v neustálé vzájemné interferenci.¹³⁰ Technický sloh Honzíkovy současnosti také není

¹²⁶ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 32

¹²⁷ viz s. 46 - 47

¹²⁸ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 35

¹²⁹ *ibid.*, s. 37

¹³⁰ *ibid.*, s. 40

prostý omezení, protože nedoceňuje význam psychologických aspektů slohovosti. Důsledkem obav z technicistní redukce duševního světa je obrat mnoha lidí k umění přírodních národů nebo umění lidovému, které Honzík charakterizuje epitetem Josefa Čapka jako nejskromnější.

Čapek ve stejnojmenné práci vyjadřuje tíž sentiment, když říká: „*Nejsme tu ovšem proto, abychom se moderním životem omámili a stali se modloslužebníky jeho spoutaných a nespoutaných sil.*“¹³¹

Primitivní umění má pro modernisty význam i jako příklad tvorby, která je prostá sekundárních – psychoplastických – forem aposteriori estetiky.

V čem tedy bude životní sloh nové doby odlišný od slohů dob předcházejících? Musí být založen na elementárních formách mezilidských vztahů (a osvobodit se tak od omezení kapitalismu v ekonomice i na poli sociální stratifikace), dále musí obsahovat kapacitu k variabilitě a přizpůsobení se skutečnosti (moderní člověk volí oděny dle klimatického charakteru prostředí, předmoderní společnost lpěla na nutnosti dodržovat oděvní kód bez vztahu ke klimatu), jeho dalším rysem je ztráta statusové symboliky užitkových předmětů a nakonec moderní sloh charakterizuje vědomí zásady funkční variability, resp. polyfunkčnosti. Ta je intuitivně přítomna už ve starší užitkové tvorbě, ale moderní sloh charakterizuje její vědomá preference. Honzík pro vymezení povahy moderního stylu modifikuje své kategorie psychoplastiky a fyzioplastiky a používá místo nich pojmy ideoplastika a bioplastika. Je nasnadě, že moderním úkolem je potlačování první a preference druhé.

V architektuře je lpění na zachování historických budov bez ohledu na jejich slohovou hodnotu výrazem sentimentálního ducha, čili jeden z výrazů ideoplastického cítění.¹³²

Specifickým problémem modernity je právě tlak, který vyvíjí na specializaci jednotlivých aspektů totality slohu. Způsob, jak tento problém překonat, je racionální organizace tvorby prostředí, jíž je možné docílit

¹³¹ Čapek, J.: *Nejskromnější umění*. Praha, Dauphin 1997, s. 51n.

¹³² Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 55

prostřednictvím státního plánování. Pracovníky odpovědnými za tuto činnost budou „*specialisté synthesisy*“,¹³³ neboli znalci životního slohu.

4.4.3. Tvorba prostředí

Prvotní funkcí architektury byla ochrana před klimatickými vlivy. Představa obyvatelů ráje žijících v bezstarostném souladu s přírodou je naší moderní fantazií a je pouze konstrukcí, kterou si člověk vytvořil jako psychologickou obrannou reakci proti bídným podmínkám, v nichž žil. Ideál dosažení klimaticky příznivého prostředí, jehož prvotní podobou jsou právě fantazie o ráji, se stal motorem rozvíjení technik úprav vlastního prostředí na cestě k jejímu vyplnění.¹³⁴ Po konci barokní éry však na tvorbu lidského životního prostředí získávalo stále větší vliv klima psychické na úkor klimatu fyzického (modifikovaných období termínů psychoplastika a fyzioplastika). Střet této tendence s kapitalistickou pozemkovou spekulací je důvodem vzniku radikálně funkcionalistických koncepcí minimálního bytu, které jsou jen výrazem snah o co nejvyšší plošné využití už tak nevhodné architektury. Protějškem minimálního bytu je zde pojem bytu optimálního. Podmínky vzniku takových bytů budou nutně vyvázány z daností kapitalistického pozemkového trhu. Nepůjde o „*zavržení zdravé ekonomie, ale (...) o optimální prostorovou hodnotu.*“¹³⁵

Ta je z hlediska dosavadních bytových koncepcí kategorií dosud málo zahrnovanou. „*V architektuře jsem si dnes vědomi, že vytvoření prostoru je vyšším činem, než vytvoření jednotlivého stavebního tělesa.*“¹³⁶ Její složky jsou jak pocitové (ohraňovaný viditelný prostor navozuje pocit bezpečí, byty mají ale naopak být chráněny před pohledy zvenčí, byt je intimní sféra, nemáme se v něm cítit jakoby napospas žvlům a pohledům jiných lidí¹³⁷), tak hygienické. Nedostatečné oddělení prostor k obývání od hlučného

¹³³ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 59

¹³⁴ Honzík, K.: *Tvorba prostředí*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 70 - 92

¹³⁵ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 75

¹³⁶ *ibid.*, s. 77

¹³⁷ Honzík, K.: *Za prostorovým komfortem*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 118 - 127

vnějšího prostředí je typickým znakem budov vzniklých v rámci zásad bytového minimalismu. Obrácení oken do polootevřených dvorů se jeví být optimálním řešením, v případě již existujících kubických bloků staveb je kýženu změnou změna dvora ve společně využitelné rekreační prostředí (oproti dosavadnímu využití jako smetiště nebo servisních zařízení).

Příbuzné aspekty dále rozvíjí stať *Obyvatelné město*.¹³⁸ Ta se zabývá dodnes aktuálním fenoménem víkendového úprku městských obyvatel na venkov. Honzík v něm spatřuje důsledek nízkého obytného komfortu měst. Potřebě omezit stavební aktivitu ve městech za účelem zachování jejich prostorových kvalit chce vyhovět stavební uzávěrou některých dosud nezastavěných městských parcel, stavba veřejných budov má být prováděna na už dříve zastavěných místech. Honzík dále identifikuje rapidní nárůst objemu automobilové dopravy jako hrozbu obyvatelnému charakteru měst a přimlouvá se za alespoň příležitostné uzavření pražských nábřeží dopravnímu provozu.

4.4.4. Provoz jako krásné umění

Provoz je definován jako „*společenský a hospodářský pohyb, zaměřený k nějakému cíli, obvykle užitkovému. Není to pohyb, který by směřoval k trvalým změnám. Naopak, provoz se vyznačuje právě tím, že jeho pohyb se opakuje pravidelně a že tedy není nevypočitatelný.*“¹³⁹ Základní vlastností architektury je právě vyhovění tomuto projevu účelnosti každodenního života. Honzík v dokonale prováděných provozních úkonech (řízení výtahu, hra na hudební nástroj) spatřuje estetické projevy, které jsou krásné jistotou svého provedení. Abstraktní estetický řád (ve smyslu psychoplastiky) není nikdy v souladu s požadavky provozní účelnosti, jejíž funkce je primární. Na první pohled zde Honzík vyjadřuje radikálně

¹³⁸ Honzík, K.: *Za prostorovým komfortem*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 98 - 117

¹³⁹ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 137

funkcionální stanovisko a zdá se, že podobně vyznění tohoto místa vnímal autor sám, když menším písmem v textu bezprostředně po uvedení této teze říká, že není vhodné ji chápat jako zavržení hodnot kompozičních a že tyto spolu s dalšími funkcemi estetického vztahu člověka ke skutečnosti mají jen jiné místo ve funkční hierarchii.¹⁴⁰ Vztah neúčelový, primárně estetické tvorby a architektury Honzík vyjádřil přirovnáním: „*Je – li socha hmotou, kterou oživila duše, je dům hmotou, oživenou předně samotným životem.*“¹⁴¹ Provozní myšlení není rysem charakteristickým pouze pro modernu, ale jeho podíl na uživatelské tvorbě minulosti nebyl uvědomělý. V kapitole *Věci v provozu*¹⁴² je zvyk dále využívat objektů, které již nevyhovují provozním nárokům popsán jako jev podobný sentimentálnímu lpění na nefunkční starší architektuře.

4.4.5. Vztah slohu a techniky

Honzík i radikálněji orientovaní funkcionalisté chápali obavy, které u mnohých vzbuzovala technologizace civilizace, jako výsledek zneužití pracovní síly kapitalismem. Sériová výroba motivovaná pouze ziskem podnikatelů a reklama, tedy umělá produkce potřeb (připomeňme kritiku užitého umění jako statusového symbolu) vedly k úpadku úrovně výroby. Teprve v rukou pokrokovější sociální organizace bude technika využívat svůj osvobozující potenciál, jímž je přesun bezduchých prací na bedra stroje.¹⁴³ Potřebám moderní industrializované společnosti by navíc výroba, jež by se nespolehala na množství technických inovací, nemohla poskytnout nástroje, které potřebuje. Existence sebedokonalejších strojů navíc nebude pro společnost znamenat velký prospěch, pokud nedojde k souběžné změně v oblasti rozdělení zdrojů a jejich distribuce. Sociální změny jsou i podmínkou pozitivního efektu, který má vhodné vnesení technologických poznatků do oblasti architektonické tvorby. Vznik domů, na jejichž konstrukci se stavebníci

¹⁴⁰ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 145

¹⁴¹ *ibid.*, s. 146

¹⁴² Honzík, K.: *Věci v provozu*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 148-164

¹⁴³ Honzík, K.: *Strojová výroba a sloh*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 174-184

snaží šetřit, kde se dá, je obdobou vývoje stále výkonnějších technických zařízení v rámci nespravedlivé ekonomické struktury a vzniklá architektura má stěží obyvatelný, nouzový charakter.¹⁴⁴

Vývoj formy osobního automobilu je ukázkou vzájemné závislosti pojmů forma a funkce. Honzík sleduje, jak je spolu s technologickým vývojem opouštěna kočáru podobná vnější forma a karoserie získává aerodynamický charakter. Ve snaze esteticky co nejpresvědčivěji vyjádřit či symbolizovat hlavní funkci vozidla dochází k formálnímu experimentování, jejich výsledky však mohou být časem funkčně využity např. jako odkládací prostory a funkčně se tak spojit s celkem. (Honzík zde používá termín stroj pro funkční hledisko a obal pro hledisko formy) Znovu se zde tedy setkáváme s dynamikou funkce a formy v podobě z článku *Poznámka k biotechnice*.

Co se týče estetické působivosti technických památek obecně, není pravda, že existence lépe funkčně uzpůsobených řešení by ji omezovala. Je to „*pouze nedokonalost v rámci určitých prostředků, která nám připadá směšnou a která může rušit naše estetické vnímání.*“¹⁴⁵ Poznatky z vývoje speciálních technologických zadání mohou dokonce přispět i k rozvoji forem obytnosti, což je případ pozitivního vlivu vzniku formy Pullmanových lůžkových vozů železnic v USA.¹⁴⁶

Analogie architektury a techniky je dále dovedena poukázáním na paradox apoteózy stroje jako dokonalé realizace estetického účinku a současného upírání téže kvality architektuře. Honzík svoji argumentaci obohacuje o příklady významu intuice a tvořivého vhledu i v ryze technických a racionálních disciplínách. Uznávání funkčnosti jako jediné významné hodnoty v jakékoli oblasti lidské tvorby je příznakem monofunkcionalistické redukce. Architektura a technologie vycházejí z podobných principů, ale liší se podílem lidské kreativity a intuice. Rozdíl mezi technikou a uměním tedy není stanoven jako vztah vzájemně se vylučujících prvků, ale jde o graduální opozici danou různým poměrem přítomnosti žádoucí tvůrčí intervence. Místo

¹⁴⁴ Honzík, K.: *Strojová výroba a sloh*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 183

¹⁴⁵ Honzík, K.: *Technika a umění*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 192.

¹⁴⁶ Honzík, K.: *Sto let architektury vagónů*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 211 - 222.

architektury v této pojmové struktuře je specifické přítomností jak funkcí fyzických, tak i sociálních a biopsychických. Nejjasněji je ontologický statut architektury demonstrován na dílech monumentálního umění, kde se realizují jak funkce utilitární, tak funkce estetické.¹⁴⁷

4.4.6. Otázky urbanismu a krajiny

V urbanizaci po americkém vzoru Honzík spatřuje další výsledek tlaků kapitalistické ekonomiky. Přílišná centralizace, způsobená koncentrací institucí do výškových staveb vede také ke vzniku přívalové vlny osídlování suburbánních oblastí. Dalším důsledkem neorganické dispozice takových míst příliš vysoké koncentrace je byrokratizace lidského života. Honzík si vybírá příklad nemocnic, které v takovém urbanistickém rámci získávají odlidštěný, až průmyslový charakter.¹⁴⁸

Decentralizace navrhovaná Honzíkem je zde v příkrém rozporu s plány zónové urbanizace i dalšími technokratickými představami o výhodách kolektivního bydlení, které z lidí sejme jeho každodenní práce. Ti se tak budou moci všichni zapojit do pracovního procesu a podle radikálních funkcionalistů se tak dosáhne i zrovnoprávnění žen, které nebudou muset nadále plnit svou tradiční roli pečovatelek o děti.¹⁴⁹ Jistě by bylo možné podobně argumentovat ve prospěch vzniku mamutích centralizovaných zdravotnických pracovišť, protože z hlediska dostupnosti a efektivity specializované péče by se evidentně jednalo o vhodnější řešení.

Problém měřítko je dále pojednán v kapitole *Vysoké stavby (se zvláštním zřetelem k Praze)*.¹⁵⁰ Při projektování výškových budov je třeba zvláště důsledně promýšlet vhodnost umístění staveb vzhledem ke krajinnému rázu. Stín, který takové budovy vrhají, je u tohoto typu architektury rovněž významným problémem. Estetické hledisko je u

¹⁴⁷ Honzík, K.: *Technika a umění*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 211.

¹⁴⁸ Honzík, K.: *Centralisace, decentralisace a zdravá míra*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 223 - 229.

¹⁴⁹ Pachmanová, M.: *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha, Argo 2004, s. 167.

¹⁵⁰ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 298 - 332.

výškových staveb také významné, protože svou viditelností formují charakter rozsáhlých oblastí. Pro Prahu Honzík navrhuje jejich budování ne v kotlině Vltavy, ale na jejím obvodu. Z důvodu zlepšení podmínek obytnosti v oblasti Starého města naopak navrhuje redukcí výšky budov v blocích s dvory. Je patrné, že respekt k historickému utváření podoby starých částí Prahy byl u Honzíka rovněž ovlivněný především hodnotami kvality obytnosti dané především objektivními či hygienickými hledisky. Forma výškových budov je vhodná pro administrativní stavby zejména díky omezení nutnosti pěšího překonávání horizontálních vzdáleností, zatímco pro účely rezidenční je vhodnější nízkopodlažní stavba. Příkladem předností této dispozice je Honzíkovy situace matek s dětmi. „*Matka, která chce poskytnout nemluvněti pobyt na volném vzduchu, musí opustit svou domácnost a procházet se s kočárkem venku, v parku, apod. pro práci v domácnosti si musí najít náhradní sílu.*“¹⁵¹ I odtud je patrné, že Honzíková koncepce stále ještě z velké míry vycházela z rigidních představ hraničících se sociálními experimenty, které však byly pro toto období charakteristické. Pro Prahu navrhuje také již zmíněný projekt dopravní komunikace, vyžadující rozsáhlé asanace.

Stať *Zastavění a tvorba krajiny*¹⁵² poukazuje na problémy obou nejběžnějších dispozic staveb v urbánní krajině, uzavřeného bloku a řadového zastavění. Potíž s uzavřenými bloky spočívá hlavně v jejich náhodné dispozici, která nevyhovuje nárokům na dostatečné oslunění a odvětrání. Absence řešení těchto hledisek a funkčních vztahů mezi jednotlivými stavbami v bloku vede Honzíka k tvrzení, že „*konvenční uzavřený blok není tedy žádnou architektonickou jednotkou.*“¹⁵³

Řadové zastavění, které se jako standard výstavby rezidenční architektury prosadilo během 30. let, se na první pohled jeví být vhodně zvolenou formou, která je kompromisem mezi velikostí jednotlivých staveb a jejich racionální organizací. Na rozdíl od uzavřeného bloku ale neskýtá

¹⁵¹ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 309

¹⁵² *ibid.*, s. 273 - 281

¹⁵³ *ibid.*, s. 273

řadová zástavba dostatečnou ochranu před hlukem a znečištěním. Hlavní nedostatek však spočívá v neschopnosti vytvořit chráněný oddělený prostor kvůli snaze zachovat rovnoběžnost výstavby z důvodu optimálního přístupu světla. Určitá monotónnost tohoto typu zastavění netvoří kvalitní prostředí z psychologického hlediska.

Dalším nešťastným rysem řadové výstavby je fakt, že byla rozvíjena zejména v oblasti sociálního bydlení, a tak si s sebou nese stigma „*kasáren pro chudé*.“¹⁵⁴

Zásadní rozdíl mezi blokovou a řadovou zástavbou spočívá v ucelenosti prostorového vjemu. Řadová zástavba výhledy do krajiny vždy „*naznačuje a současně zase přetíná, nebo zachoňuje, může vyvolat v divákovi neuspokojení*.“¹⁵⁵ Dvory i se všemi svými nedostatky sice neumožňují výhled do volného prostranství, ale „*nemůžeme-li vidět prostor krajiny celý, je nám milejší nevidět jej vůbec a mít před sebou sice menší, ale ucelený prostor umělý*“.¹⁵⁶ Proč tomu tak je?

Podle Ch. Norberga-Schulze je prostor soustava míst. Pravdivě žít lze jen v jejich významuplné soustavě. Místo odpovídá základní psychické funkci závisující na identifikaci. Uzavřené prostory usnadňují naplnění základní lidské potřeby prožívání vlastní existence jako významuplné. Toto prožívání se opírá o procesy abstrakce a konkretizace. Pomocí abstrakce zapouštíme kořeny a zbavujeme se závislosti na aktuální situaci. Pomocí konkretizace začnou určité předměty plnit funkci symbolů zjevujících pravdu, a umožní tak přenositelnost významu, který zpřítomňují.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 277

¹⁵⁵ *ibid.*, s. 278

¹⁵⁶ *ibid.*

¹⁵⁷ Norberg-Schulz, Ch.: *Genius Loci*. Praha, Odeon 1994, s. 166 - 168

4.4.7. Mobilismus

Stejnomená stat¹⁵⁸ ve svém úvodu popisuje nám již známé prvky Honzíkovy teorie, a sice postulát vývojové funkčně-formální oscilace a masové opouštění města obyvateli jako příznak jeho špatné obyvatelnosti. Novou kategorií je pojmová dvojice *dějinného* a *provozního* pohybu. Provozní pohyb je periodickým každodenním oběhem přepravy zboží a osob. Dějinný pohyb je procesem hledání optima, jímž je dokonalá forma provozního pohybu, *stabilizovaný pohyb*. Překážkou jeho dosažení je nedostatek plánování, který způsobuje nadkritické množství aberací ze stavu provozní rovnováhy. Honzík tvrdí, že za nedostatečné plánování je odpovědné liberalistické hospodářství, které se soustřeďuje jen na okamžitý prospěch investorů. Stabilizace provozního pohybu je tedy dlouhodobým úkolem celospolečenským. Stabilizaci je však již nyní možné pozorovat na formě některých předmětů. Ty jsou ze své povahy vždy provizorní (všimněme si zde posunu mimo paradigma funkční dokonalosti v silném smyslu). Forma je přitom relativně setrvačná a přežívá i období svojí omezené funkčnosti, což umožňuje její postupné zdokonalování. Fakt provizoria ovšem neznamena, že nebylo dosaženo rozumného kompromisu mezi formou a účelností. Cirkusový stan nebo lokomotiva jsou tedy stabilizovanými, nebo podle Honzíka standardizovanými formami provizoria. Na druhé straně existují provizoria *nestandardizovaná*, která vznikají pouze ad hoc, bez přítomnosti jakéhokoli pořádacího principu. Takové předměty jsou určené jen pro dočasnou potřebu, jsou provizorní v běžném smyslu užití slova. Mnoho soudobých architektonických děl pro Honzíka představuje příklady *nestandardizovaných provizorií*. Ta vznikají, když jedinou motivací stavební nebo designérské činnosti je zisk, anebo s fetišismem hraničící estétská záliba ve věčných, neměnných formách architektury.

¹⁵⁸ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 238-252

Technologický vývoj neustále přichází s novými materiálovými možnostmi a společným znakem většiny takových inovací je tendence k větší flexibilitě. Tento fakt lze dokumentovat rozvojem možností dálkové mezilidské komunikace nebo novou mobilitou stavební technologie, která také získává stále méně lokální ráz díky prefabrikaci a snadné přemístitelnosti. Je tedy nasnadě, že v budoucnosti se objeví ještě dynamičtější způsoby, jak nechat rychle vzniknout nové architektury a odstranit struktury dále nevyhovující. Pokud by lidstvo dokázalo přijít se způsobem rychlé a efektivní likvidace nebo rozebrání staveb, výsledkem by byla možnost snáze dosahovat *stabilizovaného provozního pohybu* pomocí snadného nahrazení nefunkčních staveb novými. To je v rozporu se zásadami starší architektury, která vyzdvihovala zejména hodnoty stability a harmonie. Co této vizi stojí v cestě je soukromé vlastnictví půdy, které je však rovněž jen přechodným stadiem, které bude ukončeno zavedením státního plánování.

„V moři relativity, která nás obklopuje, nalézá se přece cosi absolutního, nezměnitelného, a sice konstanta vztahů.“¹⁵⁹ V každém momentu může být každý předmět, který není případem *nestandardizovaného provizoria* harmonicky vyvážen. Čím více polyfunkční předmět je, tím složitější je této rovnováhy dosáhnout. Proč tedy prcháme o víkendech z měst? Podle Honzíka je to tím, že potřebujeme uniknout statické strnulosti prostředí, které by přitom mělo být v procesu neustále změny ve smyslu *stabilizovaného provozního pohybu*.

4.4.8. Harmonizace a synthesisa

Jednou z příčin úpadku funkcionalistických ideálů v praxi bylo jejich brzké komerční využívání, které způsobilo rozvoj architektury kvality *nestandardizovaného provizoria*. Architekti sami tento proces podle Honzíka usnadnili svým zavržením harmonie jako jedné ze složek historických

¹⁵⁹ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 252

toporných řádů, z jejichž područí svou tvorbu chtěli vymanit. Honzík se zde přiklání ke corbusierovskému využívání dokonalých geometrických útvarů jako tvárných prostředků v architektuře. Na příkladu okna, které bez ohledu na své proporce bude vždy plnit svoji funkci otvoru propouštějícího světlo, ukazuje, že platí teze „*věc prakticky účelná může a nemusí být harmonická.*“¹⁶⁰ Odvolává se na psychologické výzkumy, které ukázaly, že lidé dávají přednost těm geometrickým útvarům, které mají zlatořezové proporce. Zároveň také přestává platit opačná teze, která říká, že vše dokonale účelné je *eo ipso* krásné. Význam přisuzovaný harmonizaci zde nabývá až mystických kvalit, neboť ta se vyskytuje jen v samotném tvůrčím procesu, musí jít o vzepětí k dokonalosti, ale ne její dosahování, které je z definice vyloučeno. „*Věci, které dosáhly plné dokonalosti v tomtéž okamžiku vydechly duši.*“¹⁶¹ Důvod, proč klasicistické pokusy o napodobení antických artefaktů selhávají je v jejich přílišné dokonalosti, zatímco v helénských dílech odhalíme „*kazy nebo poruchy, které právě tolik přibližují jejich díla živoucím dílům přírody.*“¹⁶²

I přes metaforický rozmach tohoto krátkého textu jej považují za místo, kde se Honzík nejexplicitněji distancoval od ideálu funkční dokonalosti v silném smyslu. Tvzením, že dosažením dokonalosti předměty „*vydechnou duši*“ se dotkl hlavního argumentu použitého Janem Michlem proti této ideji: „*Že funkčnost je relativní pojem, plyne samozřejmě už z teoretické úvahy, že absolutně dokonalé řešení znamená jednou provždy dokončené řešení, což je něco, co v našem běžném světě času a prostoru, a tudíž neustálých změn, není vůbec myslitelné.*“¹⁶³

¹⁶⁰ Honzík, K.: *Harmonisace a syntéza*. In: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 394-401.

¹⁶¹ *ibid.*, s. 401

¹⁶² *ibid.*

¹⁶³ Michl, J.: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha, VŠUP 2003, s. 21

4.4.9. Architektura, symbol, sémiotika a protiklad

Stať *Od plochy holé k ploše funkční*¹⁶⁴ klade jako svůj výchozí problém otázku, proč se v soudobé architektuře jako prominentní rys objevuje holá plocha. V duchu závěru ze studie o harmonisaci je nemožné, aby jakákoli hmotná forma vyjadřovala funkční dokonalost. Proto musí být za puristickou a konstruktivistickou vášní něco jiného.

První možností je přežívání Loosovy teze o zločinnosti ornamentu. Tu je však třeba revidovat: v textilním umění je ornament i ryze funkčním prvkem (může např. zakrývat opotřebení). Honzík to však za hlavní příčinu všudypřítomnosti holých ploch nepovažuje. Tou mu je fungování holé plochy jako *symbolu* puristickofunkcionálního architektonického usilování. Pro podporu svého argumentu Honzík používá i historické paralely – věcný charakter románského umění i omezení zdobnosti v protestantismu. Obě tato hnutí vnímala svou úlohu jako zakladatelskou a toto pojetí bylo symbolicky fixováno právě formovým elementarismem. Poznamenejme, že i forma výškové budovy amerického stylu, kterou Honzík zmiňuje vždy jen jako demonstraci špatného pojetí architektury i urbanismu, by mohla být vnímána jako symbol dobového usilování.

Honzík jde dále: zkoumá, jestli je holá stěna sama o sobě výrazem funkčního optima a přichází se zápornou odpovědí. Vhodně použitý ornament na zdech může zakrývat praskliny nebo jiné drobné nedostatky a být tak funkční. Podobnou úlohu má vertikální členění zdí, protože jako výztuha pomáhá předcházet jejich praskání.

Proto už není nutné dále ornament proskribovat, ale nesmíme ztrácet ze zřetele, zda je použit tvůrčím způsobem ve fyzioplastickém smyslu. Je pochopitelné, že použití ornamentu, které omezuje funkčnost, je znovu ornamentem ve smyslu Loosovy kritiky.

¹⁶⁴ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 323-354.

Dalším argumentem proti funkčnosti holých stěn je vysoká údržbovost moderních materiálů, jejíž potřeba je zvýšena právě užitím na rovných holých plochách. Přírodní materiály používané lidovým stavitelstvím naopak časem získávají patinu, která může být žádoucím rysem dotvářejícím prostředí.

Existuje však jedna významná funkční potencialita holé stěny. Je zřetelná pouze tehdy, když do funkcionálního paradigmatu zahrneme i otázky kompoziční a harmonizační. Je jí možnost využívat *kontrast*, kterého můžeme docílit například pomocí juxtapozice členěných a nečleněných ploch v exteriéru nebo jeho využíváním v interiéru. Ve volném umění je kontrast konstitutivní prvek tvorby, a zdá se, že jeho explicitní zahrnutí do teorie architektury nedocenil ani sám Honzík - vzhledem k tomu, že na něj jinde v tomto smyslu neodkazuje. Uvažování o hodnotách jako kontrast je však funkcionalistickému paradigmatu cizí, protože v něm je naopak základní devízou soulad mezi jednotlivými prvky struktury a pak struktury se svým okolím. Kontrast je prvkem, který nás nutí přemýšlet o *významu*, který produkuje. V rámci Honzíkovy teorie by kontrast do architektury mohl proniknout jen v procesu fyzioplastického tvoření. Tam je však dominantním úsilí kompoziční, harmonizační a syntetizující. Honzíkovo dílo nám neposkytuje mnoho indicií, zda by princip kontrastu mohl být využit i za těchto podmínek.

Nicméně v rovině hodnocení významu kontrastu v architektuře by v této rovině mohl Honzík téměř souhlasit s Lionelem Venturim, který říká, že *„Architektura je formou i obsahem, abstraktnem i konkrétnem. Její význam vychází z vnitřní povahy a konkrétních souvislostí. Architektonický prvek vnímáme jako formu a současně konstrukci, jako texturu a zároveň materiál. Tyto věčně proměnlivé, složité a protikladné vztahy jsou zdrojem dvojznačnosti a napětí typických pro prostředky, se kterými architektura pracuje.“*¹⁶⁵

Poslední Honzíkova statí, kterou v naší práci rozebereme, je *Užitkový předmět a symbol*¹⁶⁶. Vztahy k architektonickým formám jsou podle

¹⁶⁵ Venturi, L.: *Složitost a protiklad v architektuře*. Praha, Arbor Vitae, 2001/2003, s. 21

¹⁶⁶ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha, Václav Petr 1946, s. 355-393

Honzíka často diktovány předsudky a nepochopením. Na příkladu lodi bez komínu, která není cestujícími vyhledávána právě pro jeho absenci, je ukázáno, že komín nefunguje jenom jako znak *reprezentativní* (v sémiotickém kontextu index, vztah část – celek), ale i jako znak *desiderativní* (konotuje přání cestujících jet parníkem, a taková cesta je i otázka statutu) nebo *sekurativní* (konotuje cestujícím bezpečí velkého plavidla). Kromě těchto tří znakových funkcí může mít předmět pro pozorovatele význam motivovaný jeho osobní zkušeností, negativními zážitky, vzpomínkami apod. Honzík tyto složky znakové roviny předmětů nepřestává vnímat jako vnější prvky, od nichž se je ideální pozorovatel schopen oprostit.

Honzík akceptuje základní sémiotické tvrzení o možnosti všech předmětů fungovat jako znak a má i vlastní koncepci architektury a designu imanentní trojstranné symbolické roviny. Věcné symboly, jak je nazývá, mají buď funkci (Honzíkovými slovy způsob) *orientační* (identifikuje druh a totožnost předmětů), nebo funkci *úkonosti* (jež identifikuje činnost předmětu) a nakonec funkci *fyzilogickou* (vyjadřuje vztah věci k lidské fyziologii). Vedle těchto autentických architektonických symbolů existují i symboly *odtažené*, které zahrnují citové, podvědomé, magické a jiné podobné obsahy. Projevem fungování odtažených symbolů je i vnější vnučování symetrie stavbě. Jiným příkladem užití odtažených symbolů je architektura socialistického realismu v SSSR. V takové architektuře je patrný rozpor funkční a symbolizované formy.

Na možnou námitku, že forma stroje se jeví být prosta jakékoli symbolifikace Honzík přesvědčivě odpovídá, že příčinou tohoto zdání je odvěká přítomnost symbolického aspektu v technických dílech. Příkladem, jak může technický funkční symbol získat odtažitou povahu, je záliba zámožných lidí ve starších vozech.

Honzík se nakonec hlásí k pojetí architektury, která disponuje i výrazovou, vizuální stránkou. Symbolická rovina, která je architektuře vlastní, je vyčerpána kategorií věcných symbolů. Složky, které jsou přístupné pojmovému vnímání, nejsou architektuře vlastní.

V samotném závěru studie Honzík připouští, že určitý prvek odtažené symbolické roviny se může v díle vyskytnout, ale jenom pod podmínkou, že nijak neovlivňuje funkčnost a že je dostatečně abstraktní. Za takové příspěvky považuje například dotvoření některých obytných domů Franka Lloyda Wrighta vernakulárem pueblanských indiánů.

Srovnáme teď Honzíkovo pojetí kritérií architektury funkčního optima se pojetím jazyka Ferdinanda de Saussura (1875 – 1913).

4.4.10. Vztah saussurovské sémiotiky k dílu Karla Honzíka

Známa klasifikace znaků na ikony, indexy a symboly¹⁶⁷ je pozdějším navázáním na zakladatelské dílo moderní jazykovědy *Kurs obecné lingvistiky*. (1916) Zásadním přínosem koncepce bylo pojetí jazykových znaků jako čistě relačních jednotek: „v žádném z případů [znaků] neobjevíme předem dané představy, ale hodnoty plynoucí ze systému. Když řekneme, že tyto hodnoty odpovídají pojmům, rozumí se samo sebou, že dané pojmy jsou čistě diferenční, nikoli pozitivně definované svým obsahem, nýbrž definované negativně svým vztahem k jiným termínům systému. Nej přesněji je lze charakterizovat tak, že jsou tím, čím nejsou ty ostatní.“¹⁶⁸

Otevřeme-li *Kurs* v části věnované jazykové hodnotě¹⁶⁹, zjistíme, že de Saussurovo vnímání jazyka jako znakového systému a) jehož jednotky mají arbitrární význam b) v němž existují pouze rozdíly c) a že tyto rozdíly v něm existují bez pozitivních termínů (charakteristické právě pro jazyk)¹⁷⁰ je platné pro konstrukt jazyka bez vlastních dějin, vývoje a kontaktů s jinými jazyky. Saussure mluví na jiných místech *Kursu* o „nesčetných případech, kdy změna označujícího vede ke změně ideje a kdy je zřejmé, že suma rozlišených idejí odpovídá sumě různých znaků. Pokud se fonetickou

¹⁶⁷ Helbig, G.: *Jazykověda po roce 1970*. Praha, Academia 1991, s. 88

¹⁶⁸ Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha, Academia 1996, s. 148.

¹⁶⁹ *ibid.*, s. 139 – 150.

¹⁷⁰ *ibid.*, s. 148

změnou dva termíny smísí (...) budou i příslušné ideje mít sklon se směřovat, pokud to aspoň trochu bude možné. A pokud se termín diferencuje (...) ? Vzniklý rozdíl bude mít určité sklony stát se významovým, přičemž nemusí uspět hned napoprvé, ba nikdy.”¹⁷¹

Jinými slovy: přirozený jazyk ve svém vývoji určité významy mění, dává novým vznikat i zanikat. Vnímat pouze rozdílnosti nelze, poněvadž to znamená nehledět na společností sdílený a v určitém momentu stabilní význam. Na jiném místě *Kursu* nakonec najdeme i pojem relativní arbitrárnosti znaku ¹⁷², jímž se rozumí možnost odvození hodnoty či významu konkrétní jazykové jednotky na základě významu jiných jazykových jednotek. Absolutní arbitrárnost (u de Saussura nazývaná i “radikální”) je vlastní jen malému počtu jazykových znaků. To je posun, který je v Honzíkově díle patrný jen na jednom místě – ocenění významu kontrastu.

Pokud se teď vrátíme k několik desetiletí mladší klasické sémiotické klasifikační triádě /ikon, index, symbol/, můžeme říci, že bez přítomnosti prvku arbitrárnosti (jejíž největší podíl nalezneme u symbolu) by jazyk neumožňoval generalizaci, pouze s arbitrárností by jazyk neměl schopnost vztahovat se na konkrétní situace a neexistovala by slovo tvorba (obojí indexy).

Pokusme se nyní analogií formulovat, co je Honzíkův *životní sloh*. Je čistě relačním souhrnem hodnot totality kultury, který odpovídá biosociálním potřebám. Vytváří podmínky pro produkci kulturních významů, ale ty nejsou jeho imanentní součástí. Systém aktuálního *životního slohu* má však kapacitu významy organizovat a vytvářet podmínky jejich sociální cirkulace.

De Saussure i Honzík¹⁷³ do typické podoby svých teorií nezahrnují problematiku produkce významů, protože význam není stabilní. Z hlediska tohoto pojetí strukturální lingvistiky je myšlenka dvojjazyčného slovníku absurdní, protože významy lexikálních jednotek nejsou definovány pozitivně a význam mají jenom ve vztazích k vlastnímu systému. Fakt, že slovníky

¹⁷¹ Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha, Academia 1996, s. 148

¹⁷² *ibid.*, s. 160 - 163

¹⁷³ s určitými výjimkami v námi posledních dvou diskutovaných Honzíkových pracích.

zakoupíme v každém knihkupectví, je důkazem toho, že i když jazykové jednotky z definice významově stabilní nejsou, stabilita jejich denotátů v místě a v čase je dostatečná na to, aby přetrvala relativně nezměněna i v historické perspektivě.

Kapacita reflektovat změny systémů obecně není strukturální analýze dobře přístupná. Každý prvek struktury plní v rámci celku nějakou úlohu, ale jen málo z nich je ryze monofunkčních. Připomeňme teď Honzíkovo pojetí konstanty, určující poměr mezi formálním a funkčním pólem *standardizovaného provizoria*.¹⁷⁴ Pokud bychom chtěli na tomto základě předmět analyticky hodnotit, bude obtížné určit, ve kterém bodě oscilace mezi formálním a funkčním se právě nachází. Rozhodujícím je navíc stejně vztah funkce jednoho prvku systému k funkční – životněslohové -- totalitě. Obohatíme-li toto schéma o póly statiky a dynamiky, resp. oscilace formy a funkce, které jsou předmětem neustálého vyrovnávání, bude na základě koncepce *životního slohu* obtížné řídit společenské dění, protože změna jednoho prvku struktury povede k její celkové změně.

Honzíkova mnohokrát artikulovaná potřeba napomáhat prohloubení kulturní identity či *jistoty výrazu* společnosti vědomým řízením je spíš vyjádřením Honzíkovy důvěry v hlubokou spjatost světa lidského a přírodního než strategií umožňující následování a máme po provedené analýze Honzíkova teoretického díla za to, že i přes svůj racionalistický diskurz jeho předpoklady spočívají na metafyzických základech

4.5. Postscriptum – Honzíkova teoretická tvorba marxistické éry

Honzík v tomto období modifikuje své teorie tak, aby dokázaly zahrnout východiska socialistického realismu a jeho monumentalizujícího historismu. V díle *Architektura všem* (1956) tak například o období architektonického funkcionalismu čteme, že „*široké vrstvy lidu si uchovávaly dále zálibu v ozdobě a ctily dále bohaté výrazové bohatství lidového*

¹⁷⁴ viz kap. 4.4.7. ,s. 59 - 60

*ornamentu(...)*¹⁷⁵ Těto citaci předchází pasáž kritizující Loosovu kritiku ornamentalizace jako „nevědeckou“ apod. Odhlédneme-li od těchto projevů dobového intelektuálního dogmatismu, zjistíme, že na struktuře Honzíkovy teorie nebylo kromě povrchní ideologičnosti změněno až tak mnoho, jenom některé dřívější závěry dostaly opačné znaménko. Práce *Co je životní sloh* z roku 1958 je *mutatis mutandis* sžatým úvodem do jeho teoretického díla, i když nejzajímavější aspekty Honzíkových teorií jsou dle našeho názoru obsaženy v pracích věnovaných symbolice v užitém umění v *Tvorbě životního slohu*.

Rád bych zde zmínil ještě studii *Domurbia* z roku 1966¹⁷⁶. Honzík se v ní vyjadřuje k aktuálnímu problému nízké urbanistické hodnoty moderních sídel, která se neuspořádaně horizontálně rozrůstají a spolu s mizením přirozených center a rozptýlení zařízení veřejných služeb zvyšují závislost obyvatel na automobilové dopravě. Řešení, které Honzík nabízí, je výstavba samostatných, soběstačných center (*Domurbia* = *domus* + *urbs*). Ty by umožnily kýženou centralizaci služeb a zároveň by koncentrací obydlí ve výškové stavbě bylo možno opět navrátit prostor zabíraný prostorově náročnou, svým charakterem suburbánní architekturou zpátky přírodě. Zajímavým detailem je Honzíkova poznámka o možném utopickém vyznění návrhu ve srovnání s aktuálními technickými možnostmi československého stavitelství.

¹⁷⁵ Honzík, K.: *Architektura všem*. Praha, SNDK 1956, s. 154

¹⁷⁶ Honzík, K.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor vitae 2002, s. 109-112

Závěr

V práci jsme se pokusili představit teoretické dílo architekta Karla Honzíka v kontextu jeho funkcionalistických východisek, současníků, kteří rozvíjeli příbuzné koncepce a nakonec jsme provedli srovnání východisek architektonického konstruktivismu a strukturalismu.

Po vytyčení dobového kontextu vzniku hnutí funkcionalismu jsme identifikovali dobově charakteristické rysy jak v rétorice, tak v obsahu Honzíkových raných teoretických prací. Společně s dalšími devětsilskými architekty Honzík začíná promýšlet možnosti funkce estetických hledisek v architektuře. Honzíkovy myšlení této doby se vyznačuje absencí dogmatickosti, která mu umožňuje analyzovat nedostatky výsledků radikálního funkcionálního přístupu k architektonické tvorbě. Ve srovnání především s dílem Obrtelovým a Žákovým je Honzík teoretikem nejambicióznějším, protože i přes pocíťovanou potřebu rozšiřování myšlenkového paradigmatu funkcionální architektury metodicky hledá rovnováhu mezi oběma aspekty tvorby – estetickým i konstrukčním.

Vrchol Honzíkovy teoretického úsilí vidíme v pracích věnovaných klasifikaci symbolického prvku v architektuře. Honzík v nich dospěl k systematickému -- byť určitým vylučováním znakové funkce částečně reduktivnímu -- stanovení funkcí symbolu v užitém umění. Do bezprostřední blízkosti začlenění jiných než proporčních symbolických významů se Honzík dostal svým uvažováním o roli kontrastu v kompozici.

Jako základní rys Honzíkovy teorie jsme pak v závěru práce srovnáním jeho koncepce kulturního výrazu *životní sloh* s prací de Saussura stanovili její relační charakter podobný strukturálnímu pojetí jazykového znaku.

Summary

The main focus of the thesis is the theory of architecture of Karel Honzík (1900 – 1966), one of the most distinguished architects of the functionalist period in Czechoslovakia. The first chapter sets out to explore the historical and cultural background of the formation of modernist theories and beliefs. Architectural theories of Adolf Loos and Ludwig Mies van der Rohe and their analysis and evaluation as the most important influences on the formation of the functionalist paradigm in architecture are discussed in the second chapter. In the third chapter, theories of other Czech functionalist architects whose work was related to Honzík's are presented and analyzed, with focus on Le Corbusier's influence. The final chapter follows Honzík's departure from the strict functionalist paradigm towards a comprehensive understanding of architecture as of a process of shaping human environment towards a greater capacity to fulfil both instrumental and emotional human needs. Honzík's theory of architecture is also shown to be closely linked to structuralism, especially to its application in linguistics.

Seznam použité literatury

- Blažek, B.: *Venkov, města, média*. SLON, Praha 1998
- Czumalo, V.: *Česká teorie architektury v letech okupace*. Praha, Karolinum 1990.
- Čapek, J.: *Nejskromnější umění*. Praha, Dauphin 1997.
- Česká architektura 1989 – 1999*. Praha, Prostor 1999.
- Dějiny českého výtvarného umění IV/2*. Praha, Academia 1998.
- Dějiny českého výtvarného umění V*. Praha, Academia 2005.
- Duncan, C.: *MoMiny maminy*. In: Pachmanová, M. /ed./: *Neviditelná žena*. Praha, One Woman Press, 2002, s. 115 – 138
- Feuerstein, B.: *Mezi domovem a světem*. Praha, Arbor Vitae 2000.
- Frampton, K.: *Moderní architektura*. Praha, Academia 2004.
- Greenberg, C.: *Modernistická malba*. In: Pospiszyl, T./ed./: *Před obrazem*. Praha, OSVU, 1998, s.35 – 42
- Haas, F.: *Architektura 20. století*. Praha, SPN 1978.
- Helbig, G.: *Vývoj jazykovědy po roce 1970*. Praha, Academia 1991.
- Heynenová, H.: *Architektura a modernost*. In: Kratochvíl, Petr /ed./ : *O smyslu a interpretaci architektury*. Praha, VŠUP 2005, s. 93 – 113
- Honzík, K.: *Architektura všem*. Praha, SNKHU 1956.
- Honzík, K.: *Co je životní sloh*. Praha, Československý spisovatel 1958.
- Honzík, K.: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. Praha, Václav Petr 1946.
- Honzík, K.: *Za obzorem věcnosti*. Praha, Arbor Vitae 2002.
- Honzík, K.: *Ze života avantgardy. Zážitky architekta*. Praha, Československý spisovatel 1963.
- Huizinga, Johann.: *Ve stínech zítřka*. Praha, Paseka 2000.
- Jakobson, R.: *Lingvistika a poetika*. In: *poetická funkce*. Jinočany, H+H 1995.
- Kroutvor, J.: *Praha, město ostrých hran*. Praha, Volvox Globator, 1992.

- Kuhn, T. S.: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha, Oikoymenh 1997.
- Lakoff, G.: *Metafory, kterými žijeme*. Brno, Host
- Le Corbusier: *Kdysi a potom*. Praha, Arbor Vitae 2003.
- Loos, A.: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001.
- Mies van der Rohe, L.: *Stavění*. Praha, Arbor vitae, 2000.
- Michl, J.: *Tak nám prý forma sleduje funkci. Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*. Praha, VŠUP 2003.
- Mukařovský, J.: *Studie I*. Brno, Host 2000.
- Nebeský, V.: *Smysl modernosti*. Praha, VŠUP 2001.
- Norberg-Schulz, Ch.: *Genius loci*. Praha, Odeon 1994
- Nový, O.: *Česká architektonická avantgarda*. Praha, Prostor 1998.
- Obrtel, V.: *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo*. Praha, Odeon 1985.
- Ortega y Gasset, J.: *Vzpouřa davů*. Praha, Naše vojsko, 1993
- Pachmanová, M.: *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha, Argo 2004.
- Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha:Academia 1996.
- Soukup, V.: *Dějiny antropologie*. Praha, Karolinum 2004.
- Švácha, R.: *Česká architektura a její přísnost*. Praha, Prostor 2004.
- Švácha, R.: *Le Corbusier*. Praha , Odeon 1989.
- Švácha, R.: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha, Victoria Publishing 1995.
- .
- Teige, K.: *K nové architektuře*. In: Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966.
- Venturi, L.: *Složitost a protiklad v architektuře*. Praha, Arbor Vitae, 2001/2003.
- Žák, L.: *Obytná krajina*. Praha, Arbor Vitae 2006.