

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**



**Denis Kubajura**

**OTÁZKA VZTAHU FORMY A FUNKCE V  
ČESKOSLOVENSKÉ MEZIVÁLEČNÉ MODERNĚ NA  
PŘÍKLADU PUBLIKOVANÝCH TEXTŮ ARCHITEKTŮ**

**Bakalářská práce**

**Vedoucí práce: Mgr. Jiří Tourek, Ph.D.**

**Praha 2020**

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. 8. 2020

.....

Denis Kubajura

## **Poděkování**

Rád bych vyjádřil veliké poděkování Mgr. Jiřímu Tourkovi, Ph.D. za podnětné a inspirativní rady, které mi během psaní této práce poskytoval, za jeho povzbuzující motivaci a rovněž za jeho zajímavé a obohacující přednášky, kterých jsem měl možnost se zúčastnit.

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	<b>5</b>
<b>2. Vymezení pojmů</b> .....	<b>9</b>
2.1 Avantgarda.....	9
2.2 Modernita, modernismus a moderna.....	10
2.3 Devětsil.....	12
2.4 Purismus a konstruktivismus.....	13
2.5 Vědecký a emocionální funkcionalismus.....	17
<b>3. Vztah formy a funkce v textech K. Teigeho a K. Honzíka</b> .....	<b>20</b>
3.1 Formování teorie (1. polovina 20. let – 1925).....	20
3.2 Počínající rozkol (2. polovina 20. let – 1929).....	35
3.3 Hospodářská krize (1929 – 1933).....	52
3.4 Surrealistické představy (1933 – 1936).....	65
<b>4. Závěr</b> .....	<b>72</b>
<b>5. Bibliografie</b> .....	<b>74</b>
5.1 Monografie.....	74
5.2 Seriály.....	76

## 1. Úvod

„Ať už jde o kroužícího orla v letu či o květ jabloně, lopotícího se tažného koně, bezstarostnou labuť, rozvětvený dub, křivolakou bystrinu u pramene, oblaka unášená větrem, běžící slunce, forma vždy sleduje funkci, a takový je zákon.“<sup>1</sup> Tímto poetickým výrokem, proneseným roku 1896 americkým architektem Louisem Sullivanem, uvozujeme následující práci, jejíž cílem je poukázat na vztah vývoje formy a funkce v československé meziválečné moderně. Konkrétně nám půjde o to, jak se touto problematikou zabývali ve své teorii architektury autoři Karel Honzík a Karel Teige v období let 1922 – 1936. Zvolené období pokrývá významnou měrou aktivní teoretické působení zmíněných autorů, neboť právě roku 1922 spatří světlo světa dva zásadní sborníky, které udají tón následnému směřování československé avantgardní architektury a s tím spojené otázce po formě, která má sledovat funkci. Z hlediska vývoje této architektonické formule budeme sledovat proměny zmíněného vztahu u obou teoretiků, a sice do roku 1936. Důležitými mezníky ve zmíněném období chápeme fáze, které jsou v této práci charakterizovány jako *formování teorie, počínající rozkol, hospodářská krize a surrealistické představy* a během nichž se myšlení zkoumaných teoretiků do značné míry proměňuje. Zkoumaný vztah formy a funkce ukončíme rokem 1936, neboť se jedná o období, v němž Karel Teige přestává o architektuře aktivně psát<sup>2</sup>, texty Karla Honzíka pak „začínají ztrácet svižný spád“<sup>3</sup> a zároveň jsou čím dál tím více prodchnuty surrealistickými představami přesahující rámec této komparace.

V práci tedy sledujeme vývoj názorů na funkcionalistickou teorii v architektuře chronologicky od raných dvacátých let do poloviny let třicátých. Prvotním impulsem pro tuto práci byl autorův zájem o funkcionální architekturu, respektive o myšlenkové vzorce teoretiků, kteří se v tomto proudu pohybovali. Po konzultaci s panem kolegou Jiřím Tourkem jsme proto nejprve přešli k rešerši *Stavby*, do níž oba autoři během dvacátých let svými články o moderní architektuře přispívali. To se však po vyhledání všech ročníků zkoumaného

---

<sup>1</sup> Jan Michl, „Gombrichova adopce hesla forma sleduje funkci“. In: František Mikš, Ladislav Kesner, eds. *Gombrich: porozumět umění a jeho dějinám*. Brno, Barrister & Principal 2010, s. 211.

<sup>2</sup> Názory na Teigův aktivní zájem o architekturu se liší. A. Vondrová pokládá za těžiště jeho odborného zájmu léta 1923 – 1934, zatímco R. Švácha roky 1922 – 1936. Srov. Alena Vondrová, „Architekti Devětsílu“. In: *Český funkcionalismus 1920-1940. Architektura*. Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum 1978, nestr; Rostislav Švácha, „Teige jako inspirátor moderní architektury – Teige jako stavebník“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951*, ed. Karel Srp, Michal Bregant. Praha, Galerie hlavního města Prahy 1994, s. 81.

<sup>3</sup> Karel Honzík, „Předmluva“. In: *Za obzorem věčnosti*, ed. Dita Dvořáková-Robová, c. d., s. 17.

období ukázalo poněkud problematické, neboť Karel Teige, jenž byl stálým redaktorem zmíněného měsíčníku v letech 1923 – 1930, se od třicátých let začíná postupně věnovat surrealismu, na krátkou dobu přednáší na Bauhausu v Desavě, vytváří první koláže, a tím časopiseckých statí ubývá na úkor nově vydávaných knih, z nichž můžeme uvést např. *Nejmenší byt (1932)*, *Zahradní města nezaměstnaných; Práce Jaromíra Krejčara (obojí 1933)*, *Architektura pravá a levá (1934)*, *Jarmark umění (1936)* a *Sovětská architektura (1936)*. Pro účel této práce jsme vybrali pouze první ze jmenovaných monografií, a to ze dvou důvodů: prvním z nich byl fakt, že Teige již nepíše do *Stavby* s takovou intenzitou jako dříve, a proto jsme chtěli předložit alespoň nějakou práci z tohoto období, poukazující na jeho posun v myšlení, který se postupně přesunul od zkoumání formy vyplývající z funkce ke zkoumání funkcí sociálních, a právě toto myšlení, týkající se sociálních funkcí v architektuře nabývá od doby velké hospodářské krize na intenzitě. Druhým důvodem bylo kritérium výběru literatury, jež jsme zúžili především na časopisecké stati. Učinili jsme tak proto, že některé výše uvedené prameny byly buď nedostupné, či nesouvisely s pojetím této práce.<sup>4</sup>

U Karla Honzíka byla situace poněkud jednodušší. Oproti K. Teigovi byl praktikujícím architektem, a zřejmě právě z toho důvodu se architektuře a psaní teorie věnoval téměř až do své smrti roku 1966. Všechny jeho texty, které jsou uvedeny v této práci, až na jediný,<sup>5</sup> jsou vybrány z dobových časopisů a sborníků. Při výběru Honzíkových textů jsme se inspirovali strukturou, kterou edičně připravila ve sborníku *Za obzorem věčnosti* Dita Dvořáková-Robová.<sup>6</sup> Oproti autorce jsme však v této práci při citacích dobových textů ponechali původní, starší verzi češtiny a případné chyby v citacích autorů jsme neopravovali. Naše práce je zakončena Honzíkovým textem z roku 1936, v němž je znázorněn autorův názorový obrat, oproti raným létům avantgardy, kdy z výroku „*existuje jisté množství lidí, (...) kteří se zabývají hyzděním jakékoliv hladké stěny jakýmisi samolibostmi*“<sup>7</sup> přechází k názoru, který uznává i staré formalistické tvary, které ve dvacátých let tak striktně odsuzoval: „*člověk*

---

<sup>4</sup> Nedostupnost zmíněných pramenů spočívala buď v jejich poškození, nebo speciálním oprávnění, které bylo vyžadováno pro přístup k těmto pramenům, či byla zapříčiněna aktuální situací a s ní související uzavírkou nebo omezeným režimem archivů.

<sup>5</sup> Jedná se o monografii *Stavby a plány* z roku 1931, kterou psal Honzík společně s Josefem Havlíčkem. Vybrali jsme ji proto, že poukazuje na Honzíkův náhlý a dočasný obrat v architektonické myšlení.

<sup>6</sup> Karel Honzík a Dita Dvořáková-Robová, ed.: *Za obzorem věčnosti*. Praha, Arbor vitae 2002.

<sup>7</sup> *Tamtéž*, s. 35.

potřebuje formu, potřebuji ji jako orientační znak.“<sup>8</sup> a současně jeho architektura začne tento názorový obrat vyjadřovat.

Z hlediska literatury, která se v našem prostředí funkcionalismem zabývala se nejedná o velký počet děl. Jak ještě roku 1978 vysvětluje ředitelka Uměleckoprůmyslového muzea v Praze: „Jedním z podnětů k výstavě ‚Český funkcionalismus‘ byla skutečnost, že tomuto hnutí nebyla věnována ze strany naší uměnovědy zasloužená pozornost. Dosud se totiž nepodařilo souborně shrnout veškeré tvůrčí oblasti, do nichž názory funkcionalismu výrazně zasáhly (...).“<sup>9</sup> O nápravu se o pár let později pokusil Rostislav Švácha, který nástup tohoto myšlenkového proudu ve své knize *Od moderny k funkcionalismu* zasadil do širšího kontextu doby, vysvětlil jeho nástup, projevy a zánik. Společně se Zdeňkem Lukešem sestavili podrobný adresář staveb s názvy ulic, zahrnující významná funkcionalistická díla. V upraveném a doplněném vydání pak Švácha vydal knihu znovu o deset let později.<sup>10</sup> Celkový význam funkcionalismu pro naše prostředí a příběhy tehdejších avantgardních umělců, s jejímiž mnohými členy se znal, shrnul ve svém díle *Česká architektonická avantgarda* nejprve roku 1998, a posléze 2015 Otakar Nový.<sup>11</sup> Výrazně kritickému rozboru podrobil formu a funkci v metafyzické rovině Jan Michl ve svých statích vydaných roku 2003 v ucelené podobě v monografii *Tak nám prý forma sleduje funkci*, kterou později rozšířil o téma designu v díle *Funkcionalismus, design, škola, trh* z roku 2012.<sup>12</sup> Významné Honzíkovy texty představila, a životní dráhu tohoto činného architekta shrnula roku 2002 již zmíněná Dita Dvořáková-Robová.<sup>13</sup> Život a dílo Karla Teigeho představila nedávno ve své monografii *Karel Teige: kapitán avantgardy* historička umění Rea Michalová, která sledovala příběh myšlenkového vývoje tohoto velikána moderního umění.<sup>14</sup>

Na závěr této úvodní kapitoly bychom chtěli zmínit, že naše práce má pouze za cíl poukázat na vztah formy a funkce v architektuře ve sledovaném období u dvou významných

---

<sup>8</sup> Karel Honzík, „Forma jako noeticko-orientační znak“. In: *Kvart*. 1937, roč. 3, s. 262.

<sup>9</sup> Dagmar Hejdová, „Úvodní slovo“. In: *Český funkcionalismus 1920-1940*, c. d., nestr.

<sup>10</sup> Srov. Rostislav Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha, Odeon 1985; Rostislav Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha, Victoria Publishing 1995.

<sup>11</sup> Srov. Otakar nový: *Česká architektonická avantgarda*. Praha, Prostor 2015.

<sup>12</sup> Srov. Jan Michl: *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha, VŠUP 2003; Jan Michl: *Funkcionalismus, design, škola, trh*. Brno, Barrister & Principal 2012.

<sup>13</sup> Viz pozn. 6.

<sup>14</sup> Rea Michalová: *Karel Teige: kapitán avantgardy*. Praha, KANT 2016.

autorů funkcionalismu. Jsme si vědomi limitů, které práce obnáší. Pro ukázkou vývoje vztahu formy a funkce jsme nezahrnuli všechny publikované texty autorů, ale pouze ty, které se nám zdály být pro naše pojetí nejpodstatnější. Jsme si rovněž vědomi toho, že na poli československého funkcionalismu působilo mnoho jiných a podstatných autorů, kteří tomuto hnutí rovněž udávali tón.

Pro zasazení naší práce do širšího rámce, přiblížíme v následující části pojmy, se kterými budeme pracovat, a které definují dobu a život našich zkoumaných autorů. V další části pak přejdeme k samotnému zkoumání vztahu formy a funkce, a pokusíme se ukázat, jak se tento vztah u obou zmíněných autorů v průběhu vymezeného období vyvíjel.



## 2. Vymezení pojmů

### 2.1 Avantgarda

Termín avantgarda, jímž se zkoumaní autoři Karel Honzík i Karel Teige ve svých textech sami označují, byl ve svém původním významu užíván v souvislosti s vojenskou terminologií a označoval „předsunutou jednotku“ či „předvoj“.<sup>15</sup> Přeneseně se tento termín dostal do politického kontextu, v němž označoval politický radikalismus, a jehož první zmínky v tomto novém pojetí pocházejí z Francie konce 16. a začátku 17. století.

Postupem času se termín dostal i do kulturní sféry, a to spisem *De la Mission de l'art et du rôle des artistes* z roku 1845, autora Gabriela-Désiré Laverdanta. Posléze se pojem avantgarda objevuje v deníku Charlese Baudelaira,<sup>16</sup> jenž spojením „les littératures d'avant-garde“ charakterizoval tehdejší radikální levicové spisovatele. O několik let později, konkrétně během roku 1880, se propojení uměleckého a politického radikalismu objevilo v pařížské *La Revue indépendante*, kdy tyto dva přístupy vedle sebe koexistovaly, až nakonec došlo k jejich následnému rozpojení, a termín avantgarda vstoupil do běžného života tak, jak ho známe dnes.<sup>17</sup> Tedy jako radikální smýšlení v umění, „jehož hlavním cílem je extrémní novátorství a stylistický experiment vedoucí k rozšíření vžitých výrazových forem či k průkopnickému vytvoření nové, vývojové linie.“<sup>18</sup>

Právě vytvoření této nové, vývojové linie je charakteristické i pro československou uměleckou avantgardu v čele s Karlem Teigem, konkrétně pak pro členy Devětsilu, jehož byl Teige spoluautorem. I přesto, že se pojetí termínu významově přesunulo do „umělecké“ sféry, originální vojensko-politický význam působil skrytě i nadále, což je patrné jak v Honzíkových, tak i Teigových textech z probíraného období.

---

<sup>15</sup> Jiří Kraus et al.: *Akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia 1995, 2 sv., díl 1., s. 85.

<sup>16</sup> Deník si Baudelaire vedl v letech 1862 – 1864.

<sup>17</sup> Ondřej Kavalír, „Evropa modernismu a avantgard“. In: *Revoluční sborník Devětsil* (dále *RSD*), ed. Karel Teige, Jaroslav Seifert. Praha, Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy 2010, s. 211.

<sup>18</sup> Ingeborg Fialová-Fürstová: *Expresionismus*. Olomouc, Votobia 2000, s. 23.

## 2. 2 Modernita, modernismus a moderna

Ačkoli bylo heslo avantgarda poměrně jasně definováno, nyní se pokusíme o vysvětlení poněkud problematičtějších pojmů, které s avantgardou úzce souvisí, a v jejichž rámci se probírání autoři této práce pohybují. Pojem „modernita“ sahá podle Ondřeje Kavalíra v kulturní oblasti opět k Baudelairovi, jenž roku 1863 ve své stati *Malíř moderního života* popisuje pocity tehdejší doby a vyjadřuje je v pojmech „přechodnosti, prchavosti, nahodilosti“. Cílem moderního umělce je pak „zachránit přítomnost před zastaráváním a v tom, co je proměnlivé, nalézt záblesk věčnosti.“<sup>19</sup>

Sociologie chápe modernitu jako historický proces spojený s přechodem od tradiční k moderní společnosti, během něhož došlo k radikální transformaci evropské civilizace v oblasti kulturní, politické, společenské a ekonomické. Počátek tohoto procesu bývá některými autory spjat s koncem 18. století, kdy v evropských zemích nastupuje průmyslová revoluce, šíří se ideje francouzské revoluce a takzvaného věku osvícenství. Jiní autoři naopak kladou počátky modernity již do období italské renesance 15. století, nebo do souvislosti s protestantskou reformací v 16. století, či do období revoluce v přírodních vědách a matematice ve století 17. Jsou však i takoví, kteří považují „modernitu za málo vymezený pojem, který nelze umístit do žádného určitého období a není vyhrazen jen pro evropský historický vývoj.“<sup>20</sup> Svého vrcholu modernita dosahuje na konci 19. a v průběhu 20. století.

Jak je z výše uvedené definice patrné, jedná se o různě chápaný pojem, který nemá jasné časové zařazení, a proto je podle Austin Harrington vhodnější mluvit spíše než o období, jako o „osobitém postoji k času.“ V této souvislosti pak modernitu můžeme chápat jako kritickou reflexi minulosti a zároveň jako kritický odstup od ní, s čímž se pojí i aktivní vytváření budoucnosti pomocí kolektivně determinovaného a racionálně zamýšleného jednání. Nové vnímání času má za následek skutečnost, že lidé již neuvažují o minulosti jako o cyklicky opakovaných událostech, ale jako o ukončeném sledu událostí vrcholících v současnosti.<sup>21</sup> V praktickém životě lidí se jednalo o důraz na efektivitu, produktivitu a systematickosti, tedy aspekty, jež Max Weber nazval souhrnně racionalizací, a jež se objevují v Teigových teoriích purismu a posléze konstruktivismu.

---

<sup>19</sup> Ondřej Kavalír, „Evropa modernismu a avantgard“. In: *RSD*, c. d., s. 212.

<sup>20</sup> Austin Harrington et al.: *Moderní sociální teorie*. Praha, Portál 2006, s. 47.

<sup>21</sup> *Tamtéž*.

Jestliže modernitu chápe sociologie jako historický proces, poté pojmem *modernismus* „označuje specifická kulturní a intelektuální hnutí, jež rozličnými způsoby dramatizují tuto zkušenost [zkušenost modernity, pozn. aut.].“<sup>22</sup> Kulturní historie nahlíží na modernismus jako na kulturní, intelektuální a umělecké počiny, které se projevují zhruba od poloviny 19. století u autorů, jako je Flaubert, Baudelaire, Dostojevskij a Nietzsche. Přestože se modernismus projevoval v různých oblastech odlišnou rychlostí a odlišným způsobem, je pro něj charakteristický dominantní prvek – antitradicionalismus, tedy boj proti tomu, „jak se věci vždy dělaly“. Konkrétním příkladem u probíraných autorů je vymezování se vůči tradičnímu myšlení konzervativního měšťáka a jeho obdiv pro krásné dekorativní formy.

Pokud chápeme modernitu jako nejobecnější pojem z výše jmenovaných, v němž se avantgarda a modernismus uplatňují, pak samotná moderna v rámci modernity může mít dva významy. Zprvce se může jednat o „nadčasový princip a výraz ve své době nejvyšší a aktuální modernosti, která se často vymezuje proti tomu, co předcházelo.“ Kavalír uvádí jako příklad spor klasických a moderních autorů ve francouzské literatuře 17. století nebo spor mezi romantiky a klasicisty z počátku 19. století.<sup>23</sup> Relevantním příkladem pro tuto práci by byl spor, či spíše úplné zavrnutí kubismu puristy, resp. funkcionalisty, a to kvůli jeho „nadbytečnému“ dekoru a tvoření pro formu samotnou. Zadržé může být moderna chápána převážně v německém prostředí jako specifická kulturní epocha počínající romantismem, a trávající do 20. století, kdy je nahrazena pozdní modernou nebo postmodernou. Modernismus pak vychází převážně z anglosaské tradice a je ohraničen obdobím let 1880 – 1945. Chápeme-li uvedené pojmy hierarchicky (modernita – modernismus/avantgarda – moderna), potom můžeme avantgardu pojímat jako „intenzivnější variantu modernismu.“<sup>24</sup>

Pro jasnější pochopení uvedených výrazů můžeme využít koncepci Astradura Eysteinsona, jenž modernismus rozděluje na *avantgardní* a *klasický*, namísto dělení avantgarda – modernismus (moderna). Pokud bychom měli zařadit Teiga i Honzíka do jednoho z Eysteinsonových schémat, pak by se jednalo o avantgardní modernismus, jehož kritéria se objevují v teoriích zkoumaných autorů. Jako příklad můžeme některé z nich uvést: – *radikální reprezentace*, – *prvky hnutí / skupinové aktivity*, – *manifest jako žánr a forma*

---

<sup>22</sup> *Tamtéž*.

<sup>23</sup> Ondřej Kavalír, „Evropa modernismu a avantgard“. In: *RSD*, c. d., s. 213.

<sup>24</sup> *Tamtéž*, s. 214.

vyjádření, – antiúmělecké zobrazení, radikalizované až k bodu, kdy je smazána hranice mezi uměním a jinými aktivitami.<sup>25</sup> Z hlediska klasického modernismu – i když není námětem této práce – bychom mohli v architektuře probíraného období hovořit o novoklasicismu, a pokud bychom měli zmínit konkrétního architekta, pak by jím byl Antonín Engel, jenž ve 20. letech minulého století užíval „nejvypjatější klasicistkou mluvu.“<sup>26</sup>

### 2. 3 Devětsil

Umělecký svaz Devětsil byl založen na podzim roku 1920 v pražské kavárně Union. Klíčovou úlohu v něm sehrál Karel Teige, který společně Jaroslavem Seifertem o dva roky později redigoval zásadní manifest tohoto hnutí v Revolučním sborníku Devětsil. Sám Teige přispívá svými statěmi *Nové umění proletářské* a *Umění dnes a zítra* k dalšímu směřování Devětsilu, jenž se v té době stává centrem ideové, literární, výtvarné a divadelní aktivity tehdejší nastupující generace.<sup>27</sup> Sborník byl reakcí na tehdejší společenské uspořádání, kriticky se vymezil vůči panující formalistické estetice a nabídl pojetí nové estetiky a nového umění, které mělo být úzce propojeno s každodenním životem, a které se mělo stát samotnou lidskou existencí.

Toto nové umění mělo být proletářské a sloužit širokým vrstvám společnosti. Ideovou základnu spatřovali členové Devětsilu v komunismu, který jim jako jediný možný mohl poskytnout východisko pro nový život – v opozici ke kapitalismu – jenž dokázal způsobit hrůzy světové války. Kromě mravního otřesu prochází tehdejší společnost také duchovní krizí způsobenou otřesem křesťanských hodnot a Nietzscheho výrokem o mrtvém Bohu. Společně s tím převažuje mezi lidmi nedůvěra v technologický pokrok umocněná potopením Titanicu roku 1912 a použitím bojových plynů ve válce. Právě komunismus, kterého má být dosaženo prostřednictvím revoluce, má nastolit nový, spravedlivější řád a poskytnout člověku novou orientaci ve světě.<sup>28</sup>

Ve stejné době, kdy se Teige podílí na vydání manifestu Devětsilu, spolupracuje také s architektem Jaromírem Krejcarem na sborníku *Život II*, který zásadní měrou přispěje k

---

<sup>25</sup> Astradur Eysteinnsson, „What’s the Difference?“ Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde“. In: *Europa! Europa?*, ed. Sascha Bru, Peter Nicholls. New York, Walter de Gruyter 2009, s. 32 – 33.

<sup>26</sup> Rostislav Švácha, „Novoklasicismus“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 191.

<sup>27</sup> Rumjana Dačeva, „Karel Teige – data“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951*, c. d., s. 172 – 174.

<sup>28</sup> Tomáš Vučka, „Devětsil a proletářské umění“. In: *RSD*, c. d., s. 223 – 224.

formování československého funkcionalismu a s ním spojené otázky po vztahu formy a funkce. Právě v tomto sborníku se poprvé a veřejně objevují v našem prostředí zásady purismu tak, jak je formuloval Le Corbusier a současně s tím také programové teze konstruktivismu zveřejněné Iljou Erenburgem roku 1921. Karel Teige ve sborníku publikuje stať *Umění přítomnosti*, v níž rozvádí Le Corbusierovy ideje a tím přispívá k teorii architektonického purismu v našem prostředí. Jaromír Krejcar ve článku *Made in Amerika* poukazuje na „americké inženýrské stavitelství a průmyslové návrhářství, v nichž spatřoval jeden z možných inspiračních zdrojů nové architektury. Formální požadavky kladené na novou architekturu, které především požadovaly, aby tvar byl podřízen funkčním složkám architektury, byly dokumentovány ukázkami rurální architektury, inženýrských staveb a hromadně vyráběnými předměty.“<sup>29</sup> Podřízenost tvaru funkci, tedy téma, jež Teige v následujících letech rozvádí ve svých studiích, tak s největší pravděpodobností do našeho prostředí přinesl právě Krejcar.

Jak podotýká Alena Vondrová, byl sborník zásadní nejen pro svou vysokou informativní hodnotu, ale i pro pokrokově orientované architekty, pro něž představoval důležitý inspirativní zdroj či podporoval jejich vlastní názory, což byl příklad puristické čtyřky.<sup>30</sup> Členové puristické čtyřky patřili v následujících letech k neaktivnějším architektům pražského Devětsilu. Rovněž Teige byl v rámci hnutí velice činným autorem. Zpočátku se věnoval obecným a později také konkrétnějším otázkám týkajícím se architektonické tvorby. Do jeho počátečního zájmu spadá purismus, jenž po návštěvě Paříže, kde se s tímto novým hnutím setkal, rozvíjí v letech 1922 – 1924.<sup>31</sup>

## 2. 4 Purismus a konstruktivismus

Za zakladatele purismu je obecně považován Le Corbusier společně s Amédée Ozefantem, kteří vydali roku 1918 manifest *Après le Cubisme*, v němž kritizovali kubistické tvarosloví. Následně tito dva autoři své ideje o čistotě výtvarné formy dále rozváděli v pařížské revui *L'Esprit Nouveau* do svého rozchodu v roce 1925. Zatímco jejich malby se nechaly inspirovat takovými kubistickými prvky, jakými byly kombinace abstraktních forem

---

<sup>29</sup> Alena Vondrová, „Architekti Devětsilu“. In: *Český funkcionalismus 1920-1940, c. d.*, nestr.

<sup>30</sup> Puristickou čtyřku (neformální sdružení architektů) tvořili: K. Honzík, J. Frágner, E. Linhart, V. Obrtel.

<sup>31</sup> Alena Vondrová, „Architekti Devětsilu“. In: *Český funkcionalismus 1920-1940, c. d.*, nestr.

s realistickými fragmenty a zacházení s prostorem v těsných a dvojznačných vrstvách, jejich nové směřování nepřímo vyjadřovalo odmítnutí bizarního a fragmentovaného světa Picassova a Braqueova, ve prospěch matematického řádu a přesnosti,<sup>32</sup> tedy Teigeho následných východisek.

Snahy o oproštění architektury od dekorativismu se u nás poprvé objevují v projektech architekta Josefa Chochola, který měl možnost realizovat stavbu „*tvarově čistou*“ již roku 1921 v Jindřišské ulici v Praze. Prakticky ve stejné době začaly do Prahy pronikat zprávy o podobných tendencích i v evropské architektuře. Konkrétně se jednalo o architektonickou tvorbu holandskou (J. J. P. Oud) a již zmíněnou architekturu francouzskou (Le Corbusier). Rostislav Švácha k tomu dodává: „*v souhře těchto domácích i zahraničních podnětů se začalo v Praze formovat jedno z evropských center puristicko-funkcionalistické architektury.*“

33

Český purismus tvořily a rozvíjely tři skupiny. První z nich tvořili architekti Devětsilu, druhou pak absolventi české techniky sdružení v Klubu architektů a souznící s časopisem *Stavba*. Poslední skupinou byli absolventi Akademie výtvarných umění, kteří se pohybovali okolo časopisu *Stavitel*. Členové všech skupin mezi sebou skrytě soupeřili, zároveň však spolupracovali. Puristé měli zálibu v prostých věcech a smysl pro velké jednoduché objemy. Z architektonického hlediska se obraceli ke klasicistické architektuře konce 18. století, která jim sloužila jako určitý vzor, a o které Teige i Honzík mluví jako o „*empíru*“.<sup>34</sup> Slovo, které se v puristickém slovníku objevovalo zřejmě nejčastěji, bylo adjektivum „*nový*“, a to v souvislosti s uměním, formou, estetikou, krásou či architekturou. Kubisté a rovněž před nimi i modernisté užívali stejného termínu, činili tak však „*z nedostatku jiného označení, nelpěli na tomto názvu, kdežto pro stoupence purismu byla novost jejich umění jednou z jeho nejpodstatnějších vlastností.*“<sup>35</sup> Novost znamenala rozchod se starým a puristická architektura signalizovala znamení nového společenského řádu, ke kterému se mělo po válce dospět.

Nový řád byl spojen také s vidinou samostatné republiky, v níž puristé spatřovali spravedlivější a rozumnější uspořádání, než bylo to v předešlém režimu. Architekti z okruhu

---

<sup>32</sup> William Curtis, „Le Corbusier's quest for ideal form“. In: *Modern architecture since 1900*. London, Phaidon 1996, s. 163 – 181. Jedná se o vlastní překlad autora.

<sup>33</sup> Rostislav Švácha, „Purismus“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 225.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, s. 225, 234. Srov. např. Karel Teige, „Nové umění proletářské“. In: *RSD*, ed. Karel Teige, Jaroslav Seifert. Praha, Nakladatelství Večernice (V. Vortel) 1922, s. 6; Karel Honzík, „Dopis Jaroslavu Fragnerovi“. In: *Za obzorem věčnosti*, ed. Dita Dvořáková-Robová, c. d., s. 37 – 38.

<sup>35</sup> *Tamtéž*, s. 250.

Stavby spatřovali v účelnosti purismu paralelu s účelně zreformovaným kapitalistickým řádem. Naopak ti z okruhu Devětsilu chápali purismus jako výraz revolučnosti. Puristické umění pro ně znamenalo nový život značící novou, socialistickou společnost, jejímž podkladem byl „*marxismus, jako technický materialismus*“ v otázce funkční účelnosti pak byla pro estetiku klíčová „*metoda konstruktivistického purismu*“, jak ji vyjádřil člen Devětsilu Josef Jíra.<sup>36</sup>

Pokud bychom měli určit časové trvání purismu, pak můžeme hovořit zhruba o letech 1922 – 1925, jako o „*heroickém*“ období purismu. Zajímavé je, že český purismus dozívá ve stejném roce, kdy se Le Corbusier rozchází ve Francii s A. Ozenfantem. Rozpor, který začal znepokojovat české puristy spočíval v nesouladu mezi architektonickou funkcí jejich projektů a potřebami dělníků, pro něž měla být nová architektura určena, kteří však v mnoha případech stále neměli kde bydlet. S tím souvisel i fakt, že objednávky nových projektů mohl zajišťovat buď stát pro své nově vznikající instituce nebo si je mohli dovolit bohatí klienti, namísto chudých dělníků. Právě kvůli těmto rozporům dostával purismus poněkud laboratorní smysl, svědčí o tom i málo realizovaných projektů z uvedeného období. Teoretici, zvláště ti devětsilští, se to snažili napravit svou koncepcí „*předobrazů*“, díky které měla být dosavadní puristická architektura pouze jakýmsi prototypem pro budoucí socialistickou společnost, v níž se pak měla naplno projevit.<sup>37</sup>

Jestliže česká avantgarda v první půli dvacátých let programově vychází ze zásad Le Corbusierova purismu a Erenburgova konstruktivismu, a její rané období nazýváme jako puristické, poté období následující můžeme charakterizovat jako konstruktivistické. Sám Teige svou původně puristickou teorii prohlubuje a postupně rozvíjí program konstruktivismu, který uvede v článku *Konstruktivismus a likvidace umění* roku 1925 v internacionální revue *Disk II*. Pojem konstruktivismus chápe synonymně v souvislosti s pojmy konstruktivní – funkcionální a pojímá jej jako obecnou tvůrčí metodu, nikoli jako umělecký výraz a s ním související estetickou stránku, pro kterou nemá pochopení. Architektura má podle něj ztělesňovat „sociálně angažovanou vědeckou tvůrčí metodu“. Právě tento výrok byl důvodem následného sporu mezi ním a puristickou čtyřkou, zvláště aktivně se v tomto sporu angažoval Karel Honzík a Vít Obrtel. Ve sporu šlo právě o

---

<sup>36</sup> *Tamtéž*, s. 258.

<sup>37</sup> *Tamtéž*.

estetickou stránku v architektuře<sup>38</sup>, která byla pro Honzíka v jeho tvorbě zásadní a nepostradatelná.

Pokud jde o pojmy konstruktivismus a funkcionalismus a jejich adjektiva, v Teigově pojetí konstruktivismus „hlásá popření formalismu funkcionalismem“<sup>39</sup>, z čehož vyplývá, že funkcionalismus je nástrojem konstruktivismu, tedy jeho podsložkou. U Honzíka se ve zkoumaných textech z období let 1922 – 1936 setkáváme spíše s nikoliv takto vyhraněným chápáním těchto termínů, které užívá spíše volněji, na rozdíl od jeho vzpomínek z let šedesátých, které v ucelené podobě vydal v monografii *Ze života avantgardy* roku 1963, a kde mluví výhradně o konstruktivismu. Jeho výrok nám také ukazuje, v čem byl podle architekta odlišný „mezinárodní styl“<sup>40</sup> v našem prostředí od ostatních směrů podobného ražení v evropském prostoru: „český (a přesněji řečeno devětsilovský) konstruktivismus a purismus byl odlišný od všech druhých tím, že se doplňoval s poetismem, ba dokonce že se s ním prolínal. (...) Projevoval se také zcela zvláštním charakterem architektonických konceptů, odlišných od sovětského konstruktivismu, francouzského purismu a německého racionalismu.“<sup>41</sup> Tehdejší architektky nazývá s odstupem času „poetistickými funkcionalisty“, což je podobné chápání funkcionalismu jako prostředku k dosažení konstruktivismu, které Teige popsal výše. Pokud jde o konkrétní autory zabývající se touto tematikou, pak se užívání těchto termínů liší. R. Švácha mluví v „Bibli moderní architektury“<sup>42</sup> v našem prostředí o vědeckém a emocionálním funkcionalismu. Z. Lukeš oproti tomu rozlišuje na příkladu pražských realizací staveb moderní architektury mezi funkcionalismem a konstruktivismem.<sup>43</sup> Pojmenování tohoto proudu československé meziválečné architektury tedy kolísá. Zdá se však, že spíše převažuje termín funkcionalismus. V této práci pracujeme s oba pojmy a chápeme je synonymně.

---

<sup>38</sup> Resp. o vybavení formy z funkce. Alena Vondrová, „Architekti Devětsilu“. In: *Český funkcionalismus 1920-1940*, c. d., nestr.

<sup>39</sup> Karel Teige, „Konstruktivismus a likvidace umění“. In: Karel Teige: *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 129 – 143 (*Disk II*, 1925, s. 4 – 8).

<sup>40</sup> Mezinárodní styl (*International Style*) je souborné označení moderního hnutí v architektuře na evropském kontinentě ohraničené (převážně) obdobím mezi dvěma světovými válkami. Viz Petr Vorlík: *Dějiny architektury dvacátého století*. Praha, České vysoké učení technické 2010, s. 60 – 62.

<sup>41</sup> Karel Honzík: *Ze života avantgardy*. Praha, Československý spisovatel 1963, s. 73.

<sup>42</sup> Srov. Rostislav Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d.

<sup>43</sup> Srov. např. Zdeněk Lukeš: *Praha moderní*. Praha – Litomyšl, Paseka 2012.



## 2. 5 Vědecký a emocionální funkcionalismus

Pro nástup funkcionalismu měla významnou roli tvorba několika architektů, kteří „*tehdy dovedli své osobní koncepce puristické architektury do polohy, z které se už některé typické znaky českého purismu vytratili, a místo nich se začal vyhraňovat nový, modernější styl.*“ Se vznikem tohoto stylu pak souvisela snaha těchto architektů „*vyrovnat se s názorovým systémem funkcionalismu, který tak našel v (...) [jejich, pozn. aut.] díle svou formovou a stylovou paralelu a nabídl pro ni své jméno.*“<sup>44</sup> Kromě architektů měla na vznik funkcionalismu vliv také Teigova teorie, která učinila architekturu vědou. Podle Šváchy zapůsobila tato teorie v procesu formování nového stylu jako „*třídič*“, který rozdělil českou avantgardní architekturu na přísné vědecké funkcionalisty, a na ty, kteří vyznávali estetickou složku. Honzík k tomu z retrospektivy dodává: „*Tedy likvidace umění? Jistě – totiž pro okamžik. Pro okamžik, aby se umění očistilo od mechanických zvyklostí, od fetišů, od zákonností pocházejících z doby rukodílných řemesel, žebříňáků a lojových svíček. Všechno tento kult mimo-uměleckého krásna měl očistit lidské vnímání, lidské smysly, obnovit jejich přímý styk s novými skutečnostmi.*“<sup>45</sup>

Definovat funkcionalismus bývá zpravidla problematické, neboť uvnitř tohoto proudu existovalo mnoho rozdílných větví a skupin, které se mezi sebou přely a soutěžily, a proto také ani v soudobých pramenech nenalezneme jednotnou definici.<sup>46</sup> Můžeme však říct, že se funkcionalismus „*zrodil z moderní organizace práce v továrně, z dobového kultu inženýrství a strojové techniky a z oné záliby v účelném jednání, kterou tak jasně vyjádřila americká pragmatická filozofie.*“ Nezanedbatelný vliv na rozvoj funkcionalismu mělo rovněž sovětské Rusko, kde se kolem roku 1920 projevovalo podobné smýšlení, vyzdvihující do popředí účelnost v rámci produktivismu a konstruktivismu.<sup>47</sup>

Podle funkcionalistické teorie musela forma vycházet z funkce. Půdorys stavby a rozmístění jednotlivých prostor měly odpovídat funkci, jež měly jednotlivé místnosti plnit. S tím souvisela také logická návaznost jednotlivých pokojů, které na sebe navazovaly podle jejich dané funkce. Tak např. „*kuchyň sousedila se spíží a jídelnou, jídelna s obývacím*

---

<sup>44</sup> Rostislav Švácha, „Vědecký a emocionální funkcionalismus“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 263.

<sup>45</sup> Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 73.

<sup>46</sup> K této problematice srov. např. Jan Michl: *Tak nám prý forma sleduje funkci*, c. d.

<sup>47</sup> Rostislav Švácha, „Vědecký a emocionální funkcionalismus“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 263.

*pokojem, pokoj s pracovním, ložnice s koupelnou a terasou a podobně (...).*“<sup>48</sup> Tato logická návaznost měla umožnit člověku byt racionálně využit a zároveň měla přizpůsobit bytovou dispozici lidským potřebám tak, aby se člověk mohl volně po bytě pohybovat, jak v knize z roku 1931 popisují architekti Honzík a Havlíček: „*život v (...) bytu se má konati přímým, nepřetrhávaným pohybem.*“<sup>49</sup>

Tato obecná definice funkcionalismu je společná oběma ze zmiňovaných názorových proudů. Ve sporu vědeckých a emocionálních funkcionalistů šlo zpočátku především o to, zda má být v architektuře přítomná estetická složka umožňující lidem nejen racionálně bydlet, ale také své obydlí vnímat v psychologickém smyslu, tedy aby obydlí na své uživatele působilo estetickým dojmem. Mezi charakteristiky emocionálního funkcionalismu bychom tak mohli zařadit: „*schopnost vyjadřovat poezii velkoměstské třídy, důraz na lyrický obsah technicistního tvarování celkového objemu stavby i jejích technicistních detailů i smysl pro hru zářivých bílých ploch a šedých nebo černých stínů.*“<sup>50</sup> Právě tato poezie, lyrika a smysl pro hru byla v rozporu s přísným racionalismem vědeckých funkcionalistů – jak popisuje Honzík. „*Cílem nám byla poezie, i když jsme se hlásili ke konstruktivismu. Bylo to tedy zaměření značně odlišné od vyznání druhých konstruktivistů, jejichž heslem byl ‚racionalismus‘ (...). Ti totiž viděli svůj cíl většinou v úplném splnění účelu, přičemž věřili, že estetická hodnota jim samovolně vyplyne.*“<sup>51</sup>

Vědečtí funkcionalisté pojímali architekturu jako určitý logický (resp. matematický) výsledek, který měl vyvstat z precizně určených funkčních požadavků daného projektu. V takto chápaném smyslu nemohli architekti–vědci uzнат estetickou složku, neboť by tím popřeli architekturu jako vědeckou disciplínu – vyjádřeno jinak: znamenalo by to „*zasívat rozpory mezi funkcí a formou. Forma bude nalezena, nebude-li hledána*“ jak vystihl roku 1923 architekt Krejcar.<sup>52</sup> Právě představa o automatickém vyplynutí formy po splnění daného účelu byla pro funkcionalistickou teorii značně problematická a během života námi zkoumaných autorů nebyla dořešena. Honzík tuto problematiku upřesňuje a shrnuje následujícími slovy: „*Teige se pochopitelně přidržel Lamarckovy biologické teze, že forma sleduje účel. V*

---

<sup>48</sup> *Tamtéž.*

<sup>49</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: Mezinárodní soudobá architektura 3, Stavby a plány (dále MSA 3). Praha, Odeon 1931, s. 5 – 8.

<sup>50</sup> Rostislav Švácha, „Vědecký a emocionální funkcionalismus“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 271.

<sup>51</sup> Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 78.

<sup>52</sup> Rostislav Švácha, „Vědecký a emocionální funkcionalismus“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 294.

*podstatě jsme ji vyznávali všichni, jako ostatně ji vyznávali už protofunkcionalisté z 19. století. Jenže tato teze aplikovaná v teorii architektury se snadno stává neupotřebitelnou akademickou frází. Architekti, kteří stáli nad prknem, kteří se potýkali v konkrétních půdorysech s mnohoznačností funkcí, zápasili s formou – abych tak řekl – jako se hmotou. Poznávali přímo hmatatelně, že výtvarná obrazivost musí nutně sehrát úlohu porodní báby, dopomoci formě, aby se z funkce zrodila. Jinak, použilo-li se výtvarně nezajímavého vyvození formy z funkce, výsledek byl amorfní.”<sup>53</sup>*

Dalo by se říci, že počátek sporu mezi oběma autory započal Teigovým článkem o funkcionalismu jako čisté vědě, a následnou Honzíkovou reakcí na něj. Právě Honzíkův kritický postoj s největší pravděpodobností podpořil dopis architekta Bedřicha Feuersteina adresovaný Teigovi, v němž odsuzoval jeho „*ideový extrémismus*.“<sup>54</sup> V následujících letech se Teige i Honzík a ostatní architekti z těchto dvou odlišných táborů přeli o to, zdali má být architektura racionální, nebo spíše emocionální, a jistý zlom nastal až od počátku 30. let, kdy vědečtí funkcionalisté začali svůj ortodoxní přístup postupně přehodnocovat. Švácha vidí za tímto obratem na poli racionálního funkcionalismu několik příčin, mezi nimiž jmenuje: krach konstruktivismu v SSSR, ústup hospodářské krize a rozpor mezi hlásanými vědeckými potřebami pro člověka a jeho reálným životem. Roku 1936 Teige napsal: „*Úzká materiální utilitárnost nemůže býti nadále jediným argumentem architektonického řešení*.“<sup>55</sup> Tento výrok znamenal obrat v jeho dosavadním myšlení, současně však se ve stejném roce Teige přestává aktivně zajímat o architekturu.

---

<sup>53</sup> Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 84 – 85.

<sup>54</sup> Rostislav Švácha, „Vědecký a emocionální funkcionalismus“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 294.

<sup>55</sup> Rostislav Švácha, „Vědecký funkcionalismus: od extrému ke kompromisu“. *Tamtéž*, c. d., s. 377 – 383.

### 3. Vztah formy a funkce v textech Karla Teigeho a Karla Honzika

#### 3.1 Formování teorie (1. polovina 20. let – 1925)

Karel Honzík i Karel Teige se oba narodili roku 1900, společně studovali na Reálném gymnáziu v Křemencově ulici v Praze, prožili světovou válku a následně se dočkali vzniku demokratického Československa. Jejich cesty se načas rozešly. Karel Honzík zvolil cestu architektury na pražském ČVUT, zatímco Karel Teige se přihlásil ke studiu dějin umění na FF UK. V prvním případě se jedná především o praktikujícího architekta a teoretika architektury, v případě druhém pak převážně o teoretika, který se v rámci svého celoživotního působení věnoval mnoha různým uměleckým odvětvím. Kromě teoretické činnosti se Teige zabýval také výtvarnictvím, organizoval výstavy a přednášel.

Protože válka znamenala v našich zemích radikální předěl mezi starým a novým sociálním uspořádáním, mohli autoři začít svobodně formulovat své názory, a přitom radikálně zavrhnout starý řád. Začali se označovat jako avantgarda a počali přispívat k teorii moderní architektury. V následující části se zaměříme na texty publikované zmíněnými autory v první polovině dvacátých let, kterou Honzík charakterizuje jako dobu „okouzlení“, během níž s Teigem chodili Prahou a rozmlouvali o „*budoucím světě, o budoucí tvorbě. Světová revoluce klepala na dveře. Jak se bude pracovat, jak žít? Jak se budou stavět města? Jak se bude jíst? Sedět? Jezdit? Lítat? Každý rozvíjel svou vizi. Přenášeli jsme se s jakousi okřídlenou lehkostí do daleké budoucnosti, s naprostým přesvědčením, že do ní vkročíme zítra, pozítří, možná jen o několik minut později. Fantazie lehčí vzduchu, lehčí času, nás unášela (...)*“.<sup>56</sup> První texty představují devětsilský manifest, ze kterého oba autoři vycházejí. Následně budou představeny stati, v nichž se začínají objevovat náznaky nové architektury. V tomto období, jak zmínil Honzík, *každý rozvíjel svou vizi*, přesto se oba autoři argumenty svých textů vzájemně podporují a panuje mezi nimi shoda.

---

<sup>56</sup> Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 68.

## Karel Teige: Nové umění proletářské, 1922

Karel Teige, své rané úvahy poprvé uceleně rozvedl s dalšími autory v revolučním sborníku Devětsil roku 1922. I když jsou zde jeho názory o architektuře prozatím zastoupeny pouze okrajově (věnuje se zde především umění v obecném smyslu), můžeme v tomto období spatřovat názory shodné s Honzíkem. Teige je v některých aspektech možná ještě přísnější a přímočařejší. Jeho výchozí pozice má základ v marxismu. Představa proletářského (budoucího) umění není vyšším stupněm umění buržoazního, nýbrž je jeho protikladem. Tvrdí, že „vývojové dění naplňuje se právě tak reaktivními revolučními nástupy období nových, která jsou protikladem více nebo méně příkrým vzhledem k fasím předcházejícím a jednak existuje téměř neporušitelná kontinuita vývojová, zákonitá vývojová linie, tedy to, co zveme tradicí.“<sup>57</sup> A dále pokračuje: „(...) Ale ani epochy nejrevolučnějšího antitradicionalismu a novotárství nemají svou kulturu a své umění s nebe spadlé. Musí nutně vycházeti z forem předešlých, byť by sebe více toužily se jich oprostiti a naplniti jejich protiklad. I jim musí býti období, bezprostředně předešlé, předstupněm na jejich dráze.“<sup>58</sup> Znamená to tedy, že budoucí formy budou do určité míry vycházet z forem předešlých, ale zároveň budou jejich protikladem. Typickým příkladem může být stroj, který sice byl vynalezen v buržoazní době, avšak jeho účelnost a „funkční čistota“ je zároveň protikladem dekorativního historismu.

Dále se Teige dostává k problému estetiky. Zmiňuje nutnost „odpsychologisovati, což znamená odduševniti a odmystečtíti estetiku“<sup>59</sup>, která bude pro jeho tvorbu na dlouhou dobu určující, a která bude základem pro formulaci nového architektonického vyjádření. Jeho postoj – „umění je humanisací vědy“ (inspirované Gino Severinim) bude zprvu jeho jediným možným východiskem. Teige rovněž hovoří o budoucí estetice spíše jako o sociologii než psychologii umění, tedy jako o pouhém popisu, spíše než dojmu, tak charakteristickém pro estetiku dob minulých.<sup>60</sup> Minulé století podle něj: „se stylovou degenerací rozšířilo krutý mor historisujícího eklektismu v architektuře, učinivši z ulic a měst hotové museum odstrašujících příkladů“<sup>61</sup>, názor, který se shoduje s Honzíkovými slovy.

---

<sup>57</sup> Karel Teige, „Nové umění proletářské“. In: *RSD*, c. d., s. 6.

<sup>58</sup> *Tamtéž*.

<sup>59</sup> *Tamtéž*, s. 7.

<sup>60</sup> *Tamtéž*.

<sup>61</sup> Karel Teige, „Nové umění proletářské“. In: *RSD*, c. d., s. 10.

Jak bylo zmíněno výše, válka znamenala předěl mezi starým a novým: „(...) zachvěli jsme se hrůzou a odsoudili řád, jehož civilisace ve čtyřech letech války pozřela deset milionů lidských duší. Umělci, kteří nebyli jen kejklíři a čirými formalisty, ale muži, jejichž srdce je na pravém místě, řekli záhy resolutní – ne proti měšťáckému řádu a měšťácké civilisaci.“<sup>62</sup> Teige nám zde přibližuje pohled na tehdejší situaci a z ní vyplývající opovržení starým řádem, a přidává: „cit nám vešel popřítí starý svět. Na cestě za novým můžeme se opřítí jen o rozumový názor. V umění právě tak.“<sup>63</sup> Tato slova vyjadřují Teigeho následný postoj, který se zpočátku striktně opíral o vědecký funkcionalismus.

### Karel Teige: Umění dnes a zítra, 1922

Teige v této stati, jež je poslední kapitolou manifestu dále rozvádí a popisuje myšlenky týkající se minulého a nového umění. Kritizuje minulé umění pro jeho rozchod se společností, a to pozvolným procesem od dohasínání empírového slohu vzešlého z Velké francouzské revoluce. Toto staré „umění pro umění“ je kletbou, jež se vzdálilo obyčejnému životu: „a přece nemá umění smyslu samo o sobě, má svůj smysl, účel a poslání toliko v životě a jako stroj je strojem jen pokud funguje, tak i umění je uměním jen pokud plní své funkce.“<sup>64</sup>

Vývojová linie umění, jak tvrdí, doznala v poslední době značných transformací, v nichž se jednotlivé směry navzájem střídaly (např. impresionismus, kubismus, futurismus), avšak tyto změny zůstaly bez výraznější ozvěny v životě. Jak jednotlivé směry, tak život kráčely svou cestou, jen jedna z nich je však tou pravou. „Zatím co umění a umělci odříznuti od skutečného života utonuli ve falešném artismu, stupňujícím formovou esoteričnost, v špatně provětrané atmosféře ateliérů, knihoven (...) šel život lidstva nezadržitelně svou cestou vpřed, zcela mimo oblast umění a umělecké kultury“<sup>65</sup>. Spojení mezi uměním a divákem bylo přerušeno.

Teige se na tomto místě vymezuje vůči „měšťácké kastě, utopené v sentimentálním kýči“ a mluví o proletariátu a pokrokové inteligenci, jimž přísluší zítřejší svět. Jak podotýká, tato třída se dosud obešla bez umění, a zcela právem, neboť „má srdce a mysl otevřenou mohutnějším krásám skutečnosti (...) a nachází zadostiučinění v kinu, při nedělním

---

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 187.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 187 – 189.

*footballovém matchi, v cirku, ve varieté, při lidové slavnosti, vidí ve skutečnosti krásy, které mají životní sílu.*“ Jedná se o aktivity nebo druh zábavy typické pro tuto vrstvu tehdejšího lidu v opozici s knihovnami, galeriemi či divadly, která byly doménou bohatší buržoazní vrstvy. Teige proto navrhuje obnovit kontakt umění „*s tímto zdravým jádrem lidu, nositelem příštích životních forem*“<sup>66</sup>.

Mezitímco v rámci umění Teigovy doby vzniká mnoho rozmanitých uměleckých směrů, život lidem ukázal nové tvary krásy, proti níž se klasická jeví jako nevýrazná. Tato nová, dokonalá krása pak vyrůstá jedincům před očima z jejich jasného názoru, vědomého cíle a konkrétního poslání. Z takto definované krásy je patrný náznak rodícího se poetismu, jakéhosi životního způsobu, jež oba zkoumané autory, Honzíka<sup>67</sup> i Teiga prostupoval a jehož manifest Teige uveřejnil roku 1924 ve sborníku *Host III*. Pojetí poetismu bude zásadní pro následnou definici teorie architektury u obou autorů.

V rámci umění v širokém smyslu slova se Karel Teige zabývá i architekturou, kterou v tomto raném období Devětsilu definuje. Ve shodě s ostatními autory české avantgardy – především pak architektky – považuje empir za poslední reálný sloh. „*Senilní nemohoucnost střídá historické slohy, neschopna vytvořit nové skutečnosti*“<sup>68</sup>. Tak jako kubismus sleduje čistě dekorativní účely, tak umělecký průmysl<sup>69</sup>, místo aby jeho produkty sloužily potřebám každodenního života, přináší do něj namísto toho „uměleckou bezradnost a estetický zmatek.“

70

V době, kdy se umělci–architekti pokoušeli vytvořit nový sloh, moderní technické a inženýři „*vyvodili z dobových požadavků ve smyslu přesné konstruktivnosti a úplné účelnosti a z předpokladů strojové výroby tvary tak dokonalé, okouzující svou nahou, čistou a přísnou krásou; (...) z rozumné práce, smělé a důkladné, i při mechanické výrobě typové rodí se nová krása. Americký inženýr zvítězil nad dekorativisujícím architektem, protože jeho dílo více odpovídalo dobovým požadavkům.*“ Teige jako příklad těchto dokonalých tvarů uvádí aeroplány, automobily, moderní továrny, telefonické aparáty, lokomotivy, kdy „*z proporci*

---

<sup>66</sup> *Tamtéž*, s. 189.

<sup>67</sup> Karel Honzík z retrospektivy hovoří o mystickém *okouzlení dobou*, o víře, že mohou přetvořit svět. Toto okouzlení, jež tehdejší rané období devětsilské avantgardy prostupovalo, podle Honzíka trvalo 2, 3, 4, roky (od doby kdy vstoupil do Uměleckého svazu Devětsil, pozn. aut.), dokud se neobjevily rozpory; Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 58 – 59.

<sup>68</sup> Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 189.

<sup>69</sup> Umělecký průmysl z dílen umělecko-průmyslových škol, v našem prostředí pak Umělecko-průmyslová škola v Praze (původně UPŠ, neformálně označována jako UMPRUM, pozn. aut.).

<sup>70</sup> Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 190.

*přísného matematického řádu line se zvláštní soulad, který nepotřebuje přísady dekorace, aby se dotkl estetického citu“*, a jak dále dokazuje, tito inženýři mysleli na konkrétní úkol a účel (funkci) vyráběné věci, nikoli na umění, proto „*krása není výhradou tak zv. umění.*“<sup>71</sup> Teige tímto výrokem vztyčuje tlustou čáru mezi umění a architekturu. Zmíněné pojetí bude jeho následným východiskem, jenž bude postupně zdokonalovat v následujících letech, a které povede k přísnému pojetí architektury jako vědecké disciplíny.

Ne mnoho historických architektur (konkrétně jejich síla a plasticita) se podle něj může rovnat s výdobytky moderní doby, jež reprezentují aeroplány, newyorské doky, transatlantiky, modely aut: „*jejich formy, podrobené účelu, jsou nality životem i jsou-li typy, standarty a ne unikáty. Jejich kázeň vnucuje jim ušlechtilou uniformitu.*“<sup>72</sup> Nejen forma sledující účel, ale také uniformita ve smyslu sériové výroby bude pro Teigeho stěžejním smyslem architektury. Navrhuje proto, aby se současná architektura inspirovala těmito skutečnostmi a zároveň čerpala nikoli z gotiky či baroka, ale ze slohů doposud opomíjených.<sup>73</sup> K tomu dodává, že pro architekturu má obrodný význam Le Corbusierův purismus, jenž svou logicky jasnou estetiku vyvozuje z kubismu společně se soudobou technikou.<sup>74</sup>

Nové umění, jež má mít podle Devětsilu podmínku v nové sociální organizaci života – sociální revoluci, má být uměním revolučním, proletářským bez dosavadního snobismu a akademismu. Toto umění proletariátu je však třeba teprve nalézt. Jak konstatuje Teige, jisté elementy nové krásy a nového umění jsou již zde. Jsou součástí každodenního i slavnostně svátečního života. Nové umění přestane býti uměním<sup>75</sup>, protože v novém světě je nová funkce umění. Umění nemá být pro život, ale být součástí života, jeho vyjádřením – má se stát duševní hygienou, tak jako je sport hygienou fyzickou. „*Tendence moderního umění je dána jeho účelností (...), nechť přivlastní si naprostou neomylnou funkčnost vlastní stroji. (...)*“

---

<sup>71</sup> *Tamtéž.*

<sup>72</sup> *Tamtéž.*

<sup>73</sup> Mezi tyto slohy řadí Teige např. architekturu mexickou, tibetskou či africkou.

<sup>74</sup> Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 190.

Právě purismus a jeho čistota forem měla na Teigeho značný vliv při formulaci definice současné architektury oproštěné jakéhokoli dekoru. Obrázky parníku, lokomotivy a automobilu otištěné v revolučním sborníku Devětsil jsou dosti podobné těm, které od roku 1920 publikoval Le Corbusier v magazínu *L'Esprit Nouveau* a později, roku 1923 vydal v ucelené podobě v knize *Vers une architecture (Za novou architekturu)*. Zde také pronesl svou slavnou větu o „stroji na bydlení“. Karel Teige podnikl roku 1922 téměř měsíční cestu do Paříže, kde se mimo jiné setkal právě i s Le Corbusierem. Rumjana Dačeva, „Karel Teige – data“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951*, c. d., s. 173.

<sup>75</sup> Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 198 – 199.



*Inženýr, stavě viadukt, myslí toliko na požadavky konstrukce, ekonomie, účelnosti: hotový viadukt bývá často více uměním než dekorativní architektura.*<sup>76</sup>

### Karel Honzík: Ze současné architektury, 1923

V prvním veřejně publikovaném a zároveň uceleném Honzíkovi textu o architektuře se dočítáme: „*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. Netřeba věc příliš vysvětlovat, ale počítejme se skutečností, že všichni si dosud neuvědomují, co architektura je. Už proto existuje jisté množství lidí, tak zvaných umělců architektů, kteří se zabývají hyzděním jakékoliv hladké stěny jakýmsi samolibostí. Máme dost zdravého rozumu, abychom si uvědomili, jaký cíl se tím sleduje. Je to pěstování krásy naprosto nezdůvodněné, neboť estetika není sobě důvodem.*“

77

Honzíkova kritika namířena vůči předmoderní tvorbě eklektického historismu jasně ukazuje jaký postoj k tomuto slohu avantgarda zaujímal. „Osobitost“ budovy zde vyjadřuje jakým způsobem stavba působí zvenčí (kromě již zmíněného slova bylo před válkou běžné mluvit o *dojmu*<sup>78</sup>, tedy jakémusi zdání, který stavba zosobňuje). Do příchodu avantgardy bylo běžnou praxí, že půdorys navrhl stavební podnikatel, zatímco architekt pouze dekoroval zevnějšek, byl tedy jen jakýmsi uměleckým dekorátérem. Dále zde Honzík hovoří poprvé o krásě (estetice), kterou v tomto období jasně zavrhuje. Jeho argument zní: „*(...) Umění nutno hledat tam, kde originalita nemá platnost, kde je vše podřízeno přísnému, asketickému řádu. Tam, kde se konstruktivní tradice (která je tímto řádem) chce znásilnit originalitou, dochází k smutnému ztroskotání. Příkladem jsou nám německé návrhy domů ve formě květin (jaká křečovitost).*“<sup>79</sup>

Honzík zde jasně uvádí, že umění má být podřízeno přísnému řádu a nemá podléhat originální invenci architektově, nýbrž má vzniknout z jasně dané teorie (zde si můžeme

---

<sup>76</sup> *Tamtéž*, s. 200 – 202.

<sup>77</sup> Karel Honzík, „Ze současné architektury“. In: *Za obzorem věcnosti*, c. d., s. 35 – 36 (*Socialista* I, 3. 5.1923, č. 3, s. 4).

<sup>78</sup> Srov. Rostislav Švácha, „Mezi pozdním historismem a modernou“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 47 – 51.

<sup>79</sup> Karel Honzík, „Ze současné architektury“. In: *Za obzorem věcnosti*, c. d., s. 35 – 36.

povšimnout jeho radikálního příklonu k „vědeckému funkcionalismu“ – o němž bude pojednáno později – a který zároveň jakoukoli emocionální stránku v architektuře neuznává). Jeho kritika je namířena i vůči secesi, pro níž jsou charakteristické „*návrhy domů ve formě květin*“, a kterou funkcionalisté sice neuznávali jako rovnoprávný sloh, přesto cenili její jistou originalitu oproti historismu.<sup>80</sup> Honzík dále pokračuje, jaké vlastnosti by měl mít architekt: „(...) *Architekt je inženýr. Tento inženýr vymýšlí ekonomické a účelné obydlí, pohodlné židle, stoly, skříně, jsa přesvědčen, že tyto věci budou tím krásnější, čím více se přiblíží dokonalé užitečnosti. V jeho světě neexistují floskule jako originalita nebo epigonství, neboť není tolik krás na světě, kolik je mozků, ale existuje jen jedna Krása (kolektivní), plynoucí z jediného Genia, jehož jsme všichni radostnými vykonavateli*“. V tomto odstavci Honzík opakuje, jakou roli by architekt měl v celém procesu hrát. Už to není umělec–dekoratér, ale architekt inženýr, který tvoří účelně a tím zároveň krásně: věci budou tím krásnější, čím budou blíže dokonalé účelnosti. Krása zde jaksi automaticky vyvstává z účelu věci. Nejedná se zde už o „líbivou krásu“ – typický znak historismu, ale o jakousi krásu ve skrytém smyslu slova, kterou architekt netvoří, ale která se utvoří sama – vyplyne sama od sebe. S jistou nadsázkou zde můžeme říct, že Honzíkův „Genius“ je v tomto smyslu Bůh<sup>81</sup>.

V uvedeném textu z roku 1923 můžeme jasně spatřovat odsouzení předešlé architektury a určení pravidel pro architekturu, která by měla přijít. Honzík se zde striktně drží racionální linie, která je v tomto formujícím se období (jak pro architekta samotného, tak pro teorii architektonické avantgardy) rozhodující a dominantní. Jak si ukážeme později, architekt tuto přísnost začne postupně opouštět ve prospěch emocionální (do jisté míry krásné) architektury.

### Karel Teige: K nové architektuře, 1923

Článek, jenž vznikl jako reakce na vydání nové Le Corbusierovy knihy *Vers une architecture*<sup>82</sup>, reaguje na některé ze zásadních konceptů tohoto velkého francouzského architekta a Teige v něm rozvádí určité charakteristické prvky moderní architektury, které nastínil v předešlém roce. Předmětem jeho výkladu je stroj, sloh, inženýrská architektura, předchůdci moderní architektury, Amerika a Le Corbusier.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Srov. Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 198.

<sup>81</sup> Srov. Jan Michl, „Forma že sleduje co?“ In: *Tak nám prý forma sleduje funkci*, c. d.

<sup>82</sup> Srov. pozn. 74.

<sup>83</sup> Karel Teige, „K nové architektuře“. In: *Stavba*. 1923, roč. 2, s. 179 – 183.

Teige tvrdí, že veškerá umělecká tvorba se odvíjí od architektury: „(...) jakožto umění konstruktivního, stavebního, prostě od stavební vědy, jejíž osou jest stroj.“ V této souvislosti je zajímavé sledovat, jak autor definuje roli umění a architektury. Poprvé zde uvádí, že architektura je nadřazena umění. Otevřeně zde uvádí, že umění vychází z architektury, a ta je zároveň uměním. Aby se však nedostal do rozporu s dřívějším prohlášením *umění přestane býti uměním*,<sup>84</sup> vzápětí dodává, že architektura je vědou. Je otázkou, zda výrok o konci umění je věcí budoucnosti, podmínkou proletářské revoluce, či zda je v tomto smyslu umění již přítomno, když v Devětsilu oznamuje „(...) V novém světě je nová funkce umění.“ V tomto „novém světě“, o kterém Teige mluví se zřejmě jedná o stav, který má teprve nastat. Na stejné straně však Teige uvádí: „(...) Proletěte v myslí jako v kinu a panoramatu celým světem a máte, na tomto světě pohromadě, elementy nové krásy a nového umění : jsou součástí každodenního i slavnostně svátečního života.“<sup>85</sup> Tyto elementy jsou tedy zároveň jakési úryvky současného života a umění. Zároveň se zdá, že i přesto, že revoluce ještě neproběhla, nové umění je v současné době již přítomno. Tomuto tvrzení by odpovídal i výrok o staviteli viaduktu, jehož počín je více *uměním* než dekorativní architektura.<sup>86</sup> A také příklad lidového obrázkáře, skladatele světské hudby nebo malíře plakátů, kteří při své tvorbě nemyslí na umění, ale jak Teige dodává „(...) je-li produkt jejich práce dobrý, je uměním (...).“<sup>87</sup> Z uvedeného vyplývá, že „nové umění“ je do určité míry v současném světě již přítomno, ale otázkou přesto zůstává, do jak velké míry.

Vraťme se zpět k Teigeho příspěvku. Umělecká architektura podle něj protkaná pseudomoderním dekorativismem je v jeho století potlačena vládou stroje. „Z konstrukcí moderního průmyslu rozvíjí se moderní mechanická estetika<sup>88</sup>, (...) a ze strojové produkce zrodily se první typy nového slohu.“<sup>89</sup> Nový sloh je ustavičně tvořen před zraky lidí. Teige se brání všeobecné tehdejší tezi o „bezsluhové“ době a tvrdí, že sloh vzniká nikoli v ateliérech, ale z kolektivní práce dělnické a technické. Z této anonymní a ukázněné práce „(...) rodí se ve výhni industrie svět nových forem a bezčetná a mnohotvárná krása světa není vytvářena jen umělci, nýbrž vlastně vším souborem civilisovaného lidstva. (...) Jsme svědky zrodu nových forem a skutečností, které nikde v minulosti nemají obdoby (průmyslové umění,

---

<sup>84</sup> Srov. pozn. 75.

<sup>85</sup> Srov. Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 199.

<sup>86</sup> Srov. pozn. 76.

<sup>87</sup> Srov. Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d., s. 202.

<sup>88</sup> V této době mluví Teige o mechanické estetice, pro kterou později použije termín krásy.

<sup>89</sup> Karel Teige, „K nové architektuře“. In: *Stavba*, c. d., s. 179.

železobetonové stavby, auta, aviony, radiotelegrafie, kino, fotografie, linotyp) – a lze tedy hovořiti zde o moderním slohu, jenž se vyznačuje ještě pregnantnější vznešenou uniformitou, než antika nebo gotika.“<sup>90</sup> Zde, se již rýsují konkrétnější obrysy nových forem, konkrétně produkty, které moderní doby stvořila. Teige tímto dále rozvádí a upřesňuje teze podané v manifestu *Umění dnes a zítra*.<sup>91</sup>

V odstavci *Inženýrská architektura* je popsán důsledek úpadku architektury. Z důvodu společenských proměn v 19. století zaniká manufaktura a společně s ní i umělecký řemeslník, jenž je nahrazen strojem a vzápětí taylorismus učiní stroj i z dělníka. Doba proměňuje i roli architekta, jenž se z umělce stává dekorátérem a fasádníkem. Vývoj však jde kupředu a mezitím „(...) stavební inženýr ruku v ruce s ostatními technickými vynálezci, pod diktátem účelu, s krajní ekonomikou a využitím všech civilizačních vymožeností, sestruje z nových, neklasických materiálů (beton, železo, sklo) účelové stavby průmyslové. Architekti tradičního založení stanuli tváří tvář nicotě, když inženýr–konstruktér zasáhl přímo do středu života.“<sup>92</sup> Teige vyzdvihuje průmyslové stavby, u nichž bylo poprvé užito moderních materiálů: konstruktér sledující účelnost stavby a její ekonomii tak tímto pokořuje architekta, který se ocitá v krizi. V této rané fázi však ještě nehovoří o obydlí pro člověka. Otázku bydlení začne do hloubky Teige řešit o něco později. Navrhuje však rozebrat roli umění popsanou výše, konkrétně pak, zdali je v případě inženýrských staveb a průmyslových výrobků možné mluvit o uměleckém díle.

Teige zde nabízí zajímavou a zároveň poněkud nejednoznačnou výpověď, která si zaslouží rozbor. Tvrdí, že si můžeme být jisti tím, že inženýrské stavby a výrobky stojí zcela mimo historický slohový kánon i mimo formální doktríny architektury 19. století. „*Jejich autoři zaměřovali se řešením konkrétního úkolu a nikoliv formovou hrou, či estetickými spekulacemi.*<sup>93</sup> *Forma, jež jest vlastním znamením umění, nebyla jejich cílem, ale spíše výsledkem, či dokonce vedlejším produktem jejich práce.*“<sup>94</sup> Teige chápe formu jako součást

---

<sup>90</sup> *Tamtéž*.

<sup>91</sup> Srov. Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d.

<sup>92</sup> Karel Teige, „K nové architektuře“. In: *Stavba*, c. d., s. 180.

<sup>93</sup> Je otázkou, zda např. The Crystal Palace (Křišťálový palác) dokončený v Londýně roku 1851, nebo Průmyslový palác v Praze z roku 1891 k jejichž postavení byly využity moderní materiály (především ocel a sklo) by splňovaly Teigeho požadavky moderní průmyslové stavby a jejich konstruktéři by byly oslavováni, když vezmeme v úvahu, že první z jmenovaných staveb byla postavena ve viktoriánském a druhá v secesním, resp. historistním slohu. Oba paláce jsou zároveň průmyslovými stavbami.

<sup>94</sup> *Tamtéž*.

umění, jako její znak, který k ní neodmyslitelně patří. A jak konstatuje, forma nebyla cílem inženýrovým, byla v jeho práci pouze výsledkem ba dokonce vedlejším produktem – něčím, na co během své tvorby ani nepomýšlel – a dodává: „*A přece lze říci, že jsou tyto stavby uměleckými díly, poněvadž obsahují v sobě číslo, to jest řád, na němž stojí veškeré umění.*“<sup>95</sup> Řád je tedy podstatným rysem umění, základem, na němž je umění vystaveno, zatímco forma je až vedlejší. Zdá se, že Teige tímto výrokem rozšiřuje svou představu o umění v současném světě (jak ji Teige definoval výše<sup>96</sup>), a která je tak roku 1923 zase o kus blíže nově definovanému umění, tak jak ho v předešlém roce uvedl v Devětsilu.

V pokračování myšlenky o roli uměleckého díla průmyslových staveb a výrobků však své tvrzení poněkud zlehčuje, jako by si byl vědom vratkosti svého výroku: „*(...) Pochází-li slovo umění od slovesa uměti, nelze odpírati tohoto označení skutečností, jejichž umělecká dokonalost je plně prokázána. Harmonická, vznešeně chladná krása korunuje úspěch precizního rozřešení problému. Ostatně spor, zdali aeroplan je uměleckým výtvozem či nikoliv, je spor čistě slovní, jenž nemá podstaty; kladná ani záporná odpověď nezmění ničeho na prostém a očividném faktu, že jest krásný.*“<sup>97</sup> Podstatu uměleckého díla Teige odsouvá do pozadí a posuzuje jej podle krásy a dokonalosti, jež se tak pro něj stávají zásadním kritériem.

Dále se Karel Teige dostává k otázce formy, kterou nyní detailněji rozvádí, avšak stále spíše se jedná o pojednání na obecné rovině. V důsledku nových skutečností, tvrdí, bylo třeba se odvrátit od historismu. Je třeba vytvořit nové tvary odpovídající novým potřebám života. „*Velké sociální přeměny rodí vždy nové tvary. Nové konstrukce, krásné v hře proporcí a objemů zničily lásku k dekorativnímu detailu. Potřeba — účel — konstrukce určuje podle Sempera tvorbu. Nové účely a nové formy sociálního života rodí nové úkoly.*“<sup>98</sup> Potřebu nových forem zdůrazňuje, ale prozatím se nejedná o jejich konkrétní podobu. Právě upřesnění definice formy u obytných staveb povede k neshodám uvnitř devětsilských architektů.

Teigův text rozebírá rovněž americké mrakodrapy, jež spatřuje jako důležitou architektonickou zkoušku, která v sobě nese moderní konstrukci a je také novým typem domu. Doporučuje je vsadit do urbanistické koncepce stavby měst, mrakodrapy považuje za standard moderní doby, jež by však měly dát na odiv svou konstrukci a neměly by být uměle

---

<sup>95</sup> *Tamtéž.*

<sup>96</sup> Srov. pozn. 76.

<sup>97</sup> Karel Teige, „K nové architektuře“. In: *Stavba*, c. d., s. 180 – 181.

<sup>98</sup> *Tamtéž*, s. 181.

zkrášlovány: „(...) při jejich stavbě, jako namnoze i jinde architekt nepochopil inženýra. Živ ze vzpomínek na historické slohy evropské, nejčastěji renesanci, ale i gotiku, ovšem v těch dopravovaných případech, jež řádily v 19. stol. v Evropě, maskuje, zapírá a ignoruje americký architekt smělou konstrukci. Hrůzná gotika ničí monumentální účín nejvyšší budovy světa (...) Wolworth Building.“<sup>99</sup>

Na závěr shrnuje Teige své poznatky a dostává se k Le Corbusierovi, na jehož knihu je článek reakcí. Teige, jenž navázal na několik zásadních bodů knihy, které dále rozpracoval, chválí Le Corbusiera pro jeho pojetí krásy, modernosti, účelnosti technické formy a také pro jeho moderní architektonickou estetiku, „estetiku inženýra“; tedy rysů, o kterých Teige výše hovoří, a proto si nelze nepovšimnout inspirace, jež na něm Le Corbusierova práce zanechala, a kterou bude dále rozvádět ve svých úvahách. Ačkoli ho Teige považuje za apoštola doby, přesto má k jeho teorii určité výhrady – např. v jeho tradičním základu tkvícím v klasicistní harmonii nebo v inspiraci historií, pro níž může být příkladem Parthenón.<sup>100</sup>

#### Karel Teige: Omyl, 1923

Karel Teige se vztahuje ve druhém ročníku Stavby ve článku „Omyl“<sup>101</sup> také k architektuře nádražních budov. Text Teiga je reakcí na stížnost Společnosti architektů adresované ministerstvu železnic týkající se projektu nových nádraží v tehdejší Československu. Architektům vadí, že nádraží jsou projektována ve státních kancelářích, a ty tak vylučují soukromé výtvarníky z účasti. V dopise architektů stojí: „*Projekty prý nedbají individuálního rázu krajiny a jsou řešeny prý podle jednotné šablony hůře než za starého režimu.*“ Teige se proti těmto námitkám ohrazuje a zastává se projekčních kanceláří. V reakci nato navrhuje tři typy uniformních nádražních budov podle velikosti města (městečko, okresní město, větší průmyslové město) a zároveň se v jeho textu objevuje volání po racionalitě, ekonomii a již zmíněné uniformitě patrné z devětsilského manifestu vydaného o rok dříve: „*Je racionelní, aby tyto budovy byly uniformní nejen z ohledu ekonomie výrobní (náklady na stavbu se výrobou ve velkém podstatně sníží), ale i z ohledů funkčnosti komunikace. Bude tedy třeba určitý počet identických oken, dveří, nábytku, návěští, dlaždic, ostatního zařízení.*“

---

<sup>99</sup> Tamtéž.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 181 – 183.

<sup>101</sup> Karel Teige, „Omyl“ (Rozhled). In: *Stavba*. 1923, roč. 2, s. 186 – 187.

Teige chválí kolektivní práci „úředníků–projektantů“ kvůli jednotnému konceptu a velkorysé plánovitosti, jež mohou společně dosáhnout, na druhé straně přidává výtku: „*Nechceme tvrditi, že naše nádražní budovy, navrhované dnes úřední prací, byly by vzorné produkty; nejsou zdaleka dokonalé, tu a tam dokonce opravdu odpuzující, a zejména nikoliv tak racionelně a ekonomicky prováděné, jak by bylo možno a nutno, avšak sotva jejich průměrná úroveň je horší, než průměr staveb našich „soukromých výtvarníků“ ve městech i na venkově.*“<sup>102</sup>

Teige rovněž přidává kritiku uměleckého provádění staveb, které jim nepřísluší: *umění přestane býti uměním.*<sup>103</sup> A dále specifikuje, jak by měla uniformita (v tomto případě sériová výroba) vypadat: „*Nádražní budova není věcí aplikovaného umění, ale umění inženýrského, technického a stavebního. A moderní technická, inženýrská architektura, který vytvořila nejkrásnější stavby dnešku vzniká v kanceláři při soustavné praxi a ne z umělecké intuice. Je nutno stavěti nádraží v sériích jako se vyrábějí v sériích lokomotivy, vagony, strážní budky, semaforey, a celé příslušenství železnice. Je to prostě v zájmu funkčnosti dopravy (...). Požadovati, aby nádraží byla individualisovaná, aby vyhovovala individuálnímu rázu krajiny, je nepřijatelnou sentimentalitou a luxusem (...). Ostatně je pravda, že uniformita železnice se hodí právě tak na Saharu jako do Alp, do Labské nížiny jako do Českého ráje.*“<sup>104</sup>

Teige dodává, že tato identická nádraží krajinu neničí, a právě kontrast přírody a civilizace v sobě skrývá mocnou moderní krásu.

#### Karel Honzík: Stavební romantismus, 1924

Honzík, jenž se v předchozím textu *Ze současné architektury* vymezuje vůči historizujícímu slohu a hlásí se k přísné účelnosti architektonické tvorby, se ve článku *Stavební romantismus*<sup>105</sup> věnuje otázce architektonické formy. Svou stat' zahajuje pozitivně: „*Architektura se osvobozuje. (...) Viděli jsme, jak z chaotického roztoku tak zv. architektury vyloučena byla parazitní přimíšenina dekorativismu.*“<sup>106</sup> Vývoj jde podle něj dobrým směrem. Místo ornamentu nastupují v moderní architektuře „holé zdi“. Dodává však, že ještě přesto

---

<sup>102</sup> *Tamtéž*, s. 186.

<sup>103</sup> Srov. pozn. 75.

<sup>104</sup> Karel Teige, „Omyl“ (*Rozhled*). In: *Stavba*, c. d., s. 187.

<sup>105</sup> Karel Honzík, „Stavební romantismus“. In: *Stavba*. 1924, roč. 3, s. 9 – 11.

<sup>106</sup> *Tamtéž*, s. 9.

probíhá v této architektuře symbolický boj mezi dvěma kontrastními prvky, které definuje jako: *Účel — Fantasie*. Právě tyto dva prvky mají svůj podíl na vzniku tvaru. Honzík zde má na mysli architekty, kteří nesouhlasí s Teigeho přísným stanoviskem architektury jako čisté a racionální vědy a snaží se do ní vnést prvky estetiky.

Právě tam, kde nastupuje fantazie, která se účastní vzniku tvaru se přestává jednat o čistou architekturu, a proto je podle Honzíka nutné ji z architektury odstranit. Fantazie deformuje výsledné dílo; projevovala se např. v historických stavbách, v nichž společně s fantazií a činností ducha, „*jenž, cítiv se příliš vázán materiálními podmínkami stavby, chtěl diktováním vlastních metafyzických linií ovlivnit zrození tvaru a tím naléztí potvrzení své povýšenosti nad hmotou.*“<sup>107</sup> Tvoření forem tímto způsobem však neodpovídá smyslu moderní architektury, která vychází z přírodního, materialistického stavebního principu, aby se během vývoje nad tento princip povznesla: architektoým úkolem je tedy účelově sledovat možnosti hmoty a pracovat s nimi.

S nástupem nové techniky a nových materiálů může být dosaženo odhmotnění, odlehčení stavby, které však nemá funkci „duchovního odpozemštění“ (jako např. v gotice), ale je „(...) přirozeným důsledkem vykulivovanosti materiálů a odvahy konstruktérovy. (...) Architektonická forma je determinována přírodními silokřivkami“<sup>108</sup>. Tedy i přes vymoženosti techniky se architekt stále musí vypořádávat se zemskými silami, a při svém projektování musí brát v úvahu vlastnosti daného materiálu – s oběma musí pracovat a vytvořit prostor splňující účel.

Spojení dvou bodů v prostoru pevným materiálem, např. betonovým mostem je podle Honzíka sice záměrem smělé fantazie, ale jedná se zde především o hmotný účel – vyhnout se přerušení komunikace – formu tak určí vědecká kalkulace a výpočet. „*Je nutno si posléze uvědomiti, že problém tvaru není vlastním problémem architektoým. Vede k popření materiálu, což je nejhorším bludem. Oduševnění konstrukce, architektova lyrika spočívá v harmonické skladbě prostorů, přesněji řečeno v rytmu účelových tvarů daných půdorysem, (...) nikdy však na vlastním tvoření forem!*“<sup>109</sup>

Dílo, v němž je tvar určován fantazií a účelem nemůže být považováno za čisté architektonické, ale romantické a to proto, že nese prvky architektonické a čisté výtvarné. Zde

---

<sup>107</sup> *Tamtéž.*

<sup>108</sup> *Tamtéž.*

<sup>109</sup> *Tamtéž*, s. 10.



je patrná Honzíkova kritika emoce v architektuře, která do ní nepatří: formy musejí vzniknout automaticky na bázi racionální kalkulace, konkrétně pak při vytváření, resp. rozvržení půdorysu – účelově navrhnutých prostor v poměru k osám. Tato myšlenka koresponduje s výroky Karla Teige, zastávce vědeckého funkcionalismu.

#### Karel Teige: Moderní francouzská architektura, 1924

Karel Teige se v tomto článku<sup>110</sup> snaží ukázat, jaké důsledky přinesla První světová válka pro moderní architekturu. Zdůrazňuje rychlý rozvoj ve stavebnictví na příkladu Francie, který válka přinesla. Na příkladu Francie ukazuje, jakou cestou by se měla moderní evropská architektura ubírat. „*Světová válka byla školou moderní technické a konstruktivní architektury. (...) Válka donutila odpovědět na nejnaléhavější problémy, vyhovět aktuálním potřebám. Její diktát krajní účelnosti, precizní organizace a absolutní ekonomie byl výbornou školou*”.<sup>111</sup> Na tomto místě můžeme spatřovat Teigeho pojmy, s nimiž pracoval v předešlých článcích. Účelnost, organizace, ekonomie jsou pro něj nezbytná hlediska, na nichž postavil základy moderní československé architektury. Oproti jeho předchozím, dosud uvedeným textům je očividné, že od původně poměrně abstraktní roviny, oddělující avantgardu od tradičně pojaté architektury<sup>112</sup> nyní přechází ke konkrétnější události, jež dala vzniknout těmto požadavkům. Mluví o průmyslové architektuře, kterou si přivlastnila válka a dala tak vzniknout novým formám.

Byla to právě válka, která při nedostatku materiálů vynutila přísnou šetrnost a dala vzniknout novým, konstruktivním vynálezům. I tak jako předtím, Teige přikládá zásluhu spíše stavebním inženýrům než architektům, kteří se ujali úkolů dobou kladených. „*A přesto je jisto, že dokonalé stavby inženýrské jsou krásnými, moderními, architekturami právě tak, jako jsou uznávány za architekturu utilitární stavby římské, aquadukty a thermy.*”<sup>113</sup> Tito inženýři podle něj přinesli moderní architektuře nové podněty a inspirace. Industrializace architektury

---

<sup>110</sup> Karel Teige, „Moderní francouzská architektura“. In: *Stavba*. 1924 – 1925, roč. 3, s. 125 – 127.

<sup>111</sup> *Tamtéž*, s. 125.

<sup>112</sup> Abstraktní dvojici pojmů jako tradiční vs. moderní (avantgardní) nebo buržoazní vs. proletářská (kolektivní) společnost, jež oddělují starou architekturu od nové, připisuje nyní Teige jasnější obrysy. Předěl vymezuje a dává do konkrétní souvislosti s válkou.

<sup>113</sup> Je zajímavé sledovat Teigeho záměrné odlišení se od Le Corbusiera, který za inspirativní historickou architekturu považuje např. Parthenón (řecký chrám zasvěcený bohyni Athéně, srov. pozn. 100), zatímco Teige zdůrazňuje utilitaritu římských staveb typu lázní. Karel Teige, „Moderní francouzská architektura“. In: *Stavba*, c. d., s. 125.

zdokonalená válkou umožňuje v továrnách vyprodukovat práci v sérii součástky, které lze na místě rychle smontovat: „(...) *industriace architektury je kategorickým imperativem.*” Teige zde má na mysli sériově vyráběné domky.

Moderní architektura se podle Teiga zrodila z moderních průmyslových staveb. Průmysl přinesl nové stavební programy, metody a organizace výroby, v souvislosti s tím vznikla i nová estetika těchto staveb: „*Průmyslové stavby bývají velké a prosté architektury, odpovídající urgentním potřebám moderního života.*”<sup>114</sup> Tento aspekt nejdůležitějších potřeb pro života začne Teige rozvádět na počátku 30. let a představí roku 1932 v knize *Nejmenší byt*.<sup>115</sup>

Válkou zdokonalená průmyslová výroba, jež by měla být předobrazem moderní architektury v nejširším smyslu slova nás podle Teiga učí, „(...) *že krása spočívá v přesném vyplnění funkce a že pravidlo maxima výsledku při minimu námahy, prostředků a materiálu, determinuje formu. Stroj je naším profesorem estetiky a domy byly správně definovány Le Corbusierem jako obývací stroje.*”<sup>116</sup> Teigeho koncepce tak dostává jasnější obrysy. Krása stavby se odvíjí od její funkčnosti a forma vzniká působením ekonomie za splnění kritéria funkční dokonalosti.<sup>117</sup> Tuto formuli bude používat a rozvádět Teige nadále.

---

<sup>114</sup> *Tamtéž*, s. 127.

<sup>115</sup> Karel Teige: *Nejmenší byt*. Praha, Václav Petr 1932.

<sup>116</sup> Karel Teige, „Moderní francouzská architektura“. In: *Stavba*, c. d., s. 127.

<sup>117</sup> Heslo *forma sleduje funkci*, o něhož se mimo jiné opíral i československý funkcionalismus poprvé v architektuře vyslovil roku 1896 americký architekt Louis Henry Sullivan. Viz pozn. 1.

### 3. 2 Počínající rozkol (2. polovina 20. let – 1929)

Rok 1925 představuje v myšlení Karla Honzíkova zlom. Dosud rozvíjená stanoviska obou autorů se po několika letech rozcházejí. Honzík se nejprve distancuje od Teigeova pojetí architektury v článku *Toporná nemodernost* (1925), aby v následujícím roce upřesnil své další směřování v článku *Estetika v žaláři* (1926), a stal se tak hlavním spolutvůrcem emocionálního funkcionalismu. R. Švácha se domnívá, že to byl právě Honzík, kdo po vzoru Le Corbusierova myšlení zahrnujícího v architektonické tvorbě harmonii společně s racionalitou pojmenuje tuto linii směřování české větve funkcionalismu.<sup>118</sup> Honzík od tohoto rozkolu klade do popředí architektury její komplexní stránku a v dalších letech ji postupně rozvíjí. Architektura má podle něj svým působením ovlivňovat a umocňovat emocionální požadavky člověka.

Karel Teige naopak přináší roku 1925 první, ucelenou koncepci vědeckého konstruktivismu v článku *Konstruktivismus a likvidace umění*, kterou v průběhu následujících let upřesňuje a rozvádí ve stati *K Teorii konstruktivismu* (1928). V jeho pojetí je architektura vědou a její funkce je dána výpočtem: pokud daný úkol dojde k nejpřesnějšímu vyřešení, dospívá se tím automaticky ke kráse, s tím ovšem Honzík nemůže souhlasit.

---

<sup>118</sup> Rostislav Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 271 – 274.

## Karel Honzík: Toporná nemodernost, 1925

Autor v tomto textu shrnuje dosavadní působení avantgardy a ve svých dvaceti pěti letech přináší ostrou reflexi uplynulých let. Tvrdí, že doba revolučních nálad pominula a konzervativci (vůči nimž se avantgarda vymezovala) jsou místo toho nahrazováni revolučními řečníky. Ti, během svých proklamací sváděli se starým režimem teoretické boje, které přitom záměrně zveličovali: „Nuže, nemůžeme se ubránit pocitu, že naše moderní mláď vyšlo za výbojem po takové dosti hladké cestě a při tom gestikuluje, jakoby svádělo boje s armádami nechápavých šosáků a ukazuje na své vymyšlené rány.”<sup>119</sup> I když se doba proměnila a konzervativce nahradil revoluční člověk, i přesto stále existují běžné vlastnosti člověka mezi něž patří i „nepřátelství k jakékoliv výchylce”. Tato vlastnost, jakási nepružnost je podle Honzíka vlastní i největším radikálům, skryta pod maskou radikalismu: „Jestliže včera působilo mezi počestnými občany hrůzu slovo pokrok, působí dnes spíše hrůzu slovo tradice.”<sup>120</sup> Tímto Honzík jasně naráží na Teigeho dosavadní výroky; kritika padá i na efekt, jež dosavadní působení avantgardy formulované především Teigeho stanovisky přineslo. Podle Honzíka se nejedná ani tak o revoluční, jako spíše o průměrné výsledky. V kritice pokračuje, když uvádí, že avantgarda nabyla znaků typických pro inteligenci konce 19. století, díky kterým se jedinci patřící mezi tuto inteligenci ve své době stávali pozoruhodnými a originálními, jež však dnešní době pozbývají platnosti. I když není Teige v textu zmíněn, je nepochybné že Honzík mluví právě o něm: „A tyto vlastnosti, které byly tehdy tajemstvím vzácných duší, mohou být odhaleny a pochopeny dnes dosti chytrým člověkem a velmi rychle osvojeny za účelem zajímavosti.”<sup>121</sup>

Hrát tuto hru podle Honzíka již nemá význam, ostatní si na ni již navykli a kouzlo vyprchalo. Jedná se pouze o roli, nikoli o podstatu – a kdo i nyní tvrdí, že se jedná o podstatu – toho Honzík nazývá šosákem<sup>122</sup>. Po tomto obecném shrnutí dosavadního působení revolučních avantgardních umělců se Honzík dostává k architektuře. Jde o velmi významnou pasáž, neboť právě v ní se autor začíná vymezovat vůči Teigeho pojetí architektury jako vědy. Dosud souhlasná stanoviska opouští a začíná se ubírat novým směrem. Od tohoto momentu začne do přísně racionální architektury vkládat emocionální prvek, který považuje důležitý

---

<sup>119</sup> Karel Honzík, „Toporná nemodernost“. In: *Přítomnost*. 1925, roč. 2, s. 760.

<sup>120</sup> *Tamtéž*.

<sup>121</sup> Karel Honzík, „Toporná nemodernost“. In: *Přítomnost*, c. d., s. 760.

<sup>122</sup> Také měšťák nebo zaostalec (pozn. aut.).

pro samotný estetický účinek, jež by architektura měla reprezentovat, aby nepůsobila příliš monotónně a dokázala tak ovlivňovat lidskou psychiku. Honzík samotnou část začíná kritikou „norem“, jež pro československou architekturu vztyčil Teige v Devětsilu, a do současné doby rozpracovával. Je zajímavé, že s takto ostrou palbou přichází Honzík rok poté, co Teigeho názory nekriticky přijímal a na nichž se sám podílel. „*Vizte, jak se kvapem oškrabávají štuky a ozdoby. Tento výjev byl by jen chvályhodný, nebýti bombastického řečnění, kterým je to doprovázeno. Nebýti rozumových, studených a téměř vojenských předpisů, které se sestavují v hlavním velitelském stanu a podle nichž je dovoleno pilným vojínům projektovati na věky, kde se vyhlašují jako objevy pravdy již objevené. To, co bylo dosud vytušeno citem velmi přesně, jest nyní předříkáváno rozumově. Vůbec, rozum, který dovede býti rozumný jen tehdy, zůstává-li ve svém království, vychází na lup a pytláci: Stáváme se rozumovými.*”<sup>123</sup>

Honzík se jasně staví proti rozumem ovládané architektuře, a proti některým charakteristikám, které Devětsil začal hlásat jako nové životní pravdy, přesto se tyto pravdy objevovaly již v minulosti.<sup>124</sup> Rovněž uvádí výrok Adolfa Loose o ornamentu jako zločinu a dodává, že ačkoli tato myšlenka je originální, nemůže být považována za vědecký axiom, v tomto smyslu, jak ji Teige<sup>125</sup> definoval – je pouze osobním názorem Loosovým. Honzík vůči takto vymezenému pojetí vznáší námitky a přidává vlastní sebereflexi: „*Přes to uslyšíte často mezi hlavními devisami modernosti, jak se uvádí bezozdobnost jako protiklad zločinné zdobivosti, ačkoliv jsme, obrazně řečeno, ještě nesmyli dobře tetování se svých paží a ač důkazy naší zvrhlosti naleznete v časopisech o pár let nazpět.*”<sup>126</sup>

Podle Honzíkových slov se ani tak nejedná o ornament, jako spíše o špatně navrhnutý půdorys. Přesto i v minulosti (před purismem) lze nalézt bezozdobné stavby, které vznikly buď z ekonomických důvodů nebo nadáním architekta. Kromě racionality a ornamentu se Honzík vymezuje i vůči Teigeho pojetí uniformity a jako příklad uvádí mezinárodní typ vily společnou pro celý svět: „*Tedy představte si typ vily stejný pro Čecha, Eskymáka, sudanského*

---

<sup>123</sup> Karel Honzík, „Toporná nemodernost“. In: *Přítomnost*, c. d., s. 760.

<sup>124</sup> Honzík mluví např. o Itálii, kterou roku 1923 navštívil a obdivoval zdejší bezozdobná obydlí. Srov. např. Karel Honzík, „Dopis Jaroslavu Fragnerovi“. In: *Za obzorem věčnosti*, ed. Dita Dvořáková-Robová, c. d.

<sup>125</sup> Teige Loose považoval za otce konstruktivismu, jeho chválu publikoval v mnoha ročnících *Stavby*, ilustrovat to můžeme na článku, v němž Teige cituje Loose a s jehož názory naprosto souhlasí. „*Viděl jsem v Praze, jak se řeže nemilosrdně ušlechtilý materiál, aby se z něho udělaly vykroužené a složité skládané ornamenty. To je hřích! (...) Dobrá architektura, jak se co má stavět, se nepotřebuje kreslit, může se psát. Parthenon možno psát.*“ Karel Teige, „Bytová kultura“. In: *Stavba*. 1924 – 1925, roč. 3, s. 63.

<sup>126</sup> Karel Honzík, „Toporná nemodernost“. In: *Přítomnost*, c. d., s. 760.

*negra a třeba Angličana. Přese všechnu úctu, kterou máme k internacionálním předmětům, nemůžeme uznati mezinárodnost tam, kde je pouhou důsledností nebo literární zálibou. Vilu, kde by se jeden pekl a druhý mrznul (...).<sup>127</sup> Myšlenka uniformity takto definované je pro Honzika nemyslitelná a zároveň nehodná současné architektury, kterou považuje za řemeslo oproti Teigeho chápání architektury jako vědy<sup>128</sup>. Rozumu by se proto neměla nechat tak široká volnost: „Když se shledá, že jisté předměty je výhodno standartisovat, začne se ihned hlásat důkladné standartisování všeho, bezmála i těla, slov, myšlenek. (...) Když se shledá, že je kolektivní činnost v jistém oboru a v mnoha případech lepší než individuální, je to dostatečný signál pro stoprocentní teoretiky [narážka na Teiga, pozn. aut.], aby popřeli vůbec existenci individuality a všechno podřídili kolektivismu. Tak se stane všechno nadmíru jednoduchým, téměř geometricky prostým, všechny činy lze provésti jednosměrně a důsledně.“<sup>129</sup>*

Kritiku standardu a uniformity dává do kontrastu s reálným světem, jež je složitým, pluralitním útvarem a navrhuje, aby místo rozumu jedinec využil svého instinktu a vkusu – Honzík tímto položil základní stavební kameny emocionálního funkcionalismu. Jeho poslední námitka směřuje k formulování výše uvedených předpisů a jejich dodržování.<sup>130</sup> Namítá, že uvnitř tak mladého hnutí vede dodržování předpisů k ustrnutí na místě. Jedincům by proto měla být ponechána větší volnost a argumentuje, že architektura se nejlépe obhájí svým obsahem, nikoli tuhými doktrínami: „(...) bude-li [obyčejná pravda, pozn. aut] rozumově uzavřena do standartní fráze stane se heslem podobným oněm moudrým heslům obskurních sekt, sentencím antinikotinistů, staropanenských spolků a moralisujících vegetariánů.“<sup>131</sup>

---

<sup>127</sup> *Tamtéž.*

<sup>128</sup> Honzík dodává: „(...) architektura je řemeslo par excellence věčné, současné, dnešní.“ Tímto výrokem jasně definoval roli architektury a částečně popřel její chápání jako vědy. Otázka, zda je architektura vědou nebo uměním bude u obou architektu probírána i v následujících letech. *Tamtéž.*

<sup>129</sup> *Tamtéž.*

<sup>130</sup> Srov. pozn. 123.

<sup>131</sup> Karel Honzík, „Toporná nemodernost“. In: *Přítomnost*, c. d., s. 761.

## Karel Teige: Konstruktivismus a likvidace umění, 1925

Ve stejném roce, kdy Honzík přichází s kritikou minulých let a negativně reaguje na vědecky pojímanou architekturu, Karel Teige přichází s prvním uceleným výkladem konstruktivismu<sup>132</sup>, kterým toto hnutí obhajuje a o několik let později jej ještě rozvede a částečně upraví ve článku s názvem *K teorii konstruktivismu*.

Konstruktivismus není pro Teiga jen estetickou módou, ale současnou etapou lidského vývoje, lidské myšlenky a práce. Je to hnutí čínorodé, mezinárodní, vyjadřující „přítomnou chvíli“ a zároveň zmocňující se všech civilizovaných zemí. Je začátkem nové architektury, kultury a civilizace.<sup>133</sup> Svou definici vykládá poněkud zjednodušeně. „*Heslo konstruktivismus, řeklo by se, vykládá se samo sebou, téměř filologicky a etymologicky. Od slovesa konstruovati. A tak konstruktivistické je prostě souznačné s konstruktivním.*“<sup>134</sup> Ač jak Teige sám přiznává je tento výklad poněkud primitivní, je mnohem blíže pravdě, než kdybychom ho pojímali jen jako nejnovější umělecký –ismus. Při vyslovení slova konstruktivismus však nelze myslet na umění, a to proto, že opouští dosavadní estetiku – nezajímají ho formy ale funkce: „*[konstruktivismus, pozn. aut.] hlásá popření formalismu funkcionalismem. (...) S konstruktivismem přikročujeme k regulérní likvidaci umění.*“<sup>135</sup>

Pokud se podle Teiga nemůžeme nyní, ale pravděpodobně ani v budoucnu vyhnout termínu „umění“, pak už se stejně nejedná o krásné umění akademické, chápané v tradičním smyslu. Teige opakuje: „*umění pochází od slova uměti a jeho produktem je umělost, artefakt.*“<sup>136</sup> Naopak umění, jak jej chápe avantgarda značí dovednost, a proto můžeme mluvit např. o umění stavebním. Umění je tedy způsobem, jakým užíváme určité prostředky v určité funkci, a z toho vyplývá, že se jedná o proměnné veličiny. Jak pracuje s uměním konstruktivismus dokládá Teige následujícím příkladem: „*(...) nepřikládáme umění pražádné sakrální a kultické povznešenosti, neobklopujeme je kaditelnicovým dýmem. Zřikáme se upřímně všeho estétského fetišismu. (...) futuristé v Itálii i v Rusku naplivali na oltář umění.*“

<sup>137</sup> V návaznosti na Le Corbusierův výrok o civilizaci stroje a Erenburgově heslu „umění

---

<sup>132</sup> Karel Teige, „Konstruktivismus a likvidace umění“. In: Karel Teige: Svět stavby a básně, c. d., s. 129 – 143.

<sup>133</sup> Podobně optimisticky Teige hovoří o poetismu, jehož manifest vydal o rok dříve.

<sup>134</sup> Karel Teige, „Konstruktivismus a likvidace umění“. In: Karel Teige: Svět stavby a básně, c. d., s. 129.

<sup>135</sup> Jak můžeme ze zmíněné definice vyčíst, konstruktivismus Teige chápe jako hnutí jehož součástí je funkcionalismus, tedy prostředek k dosažení požadovaného cíle, zatímco Honzík mezi těmito pojmy tak zásadní rozdíly nedělá a spíše je užívá synonymně. *Tamtéž*, s. 129 – 130.

<sup>136</sup> *Tamtéž*, s. 130.

<sup>137</sup> *Tamtéž*.

přestane být uměním” Teige vysvětluje, že tradiční umění pozbývá věčných hodnot a spěje k zániku. V novém umění samotném však existují rozdíly:

- 1) Pokud chápeme uměním produkty uspokojující člověka a sloužící jeho potřebě, pak je umění skutečně věčné (i pokud se mění jeho formy).
- 2) Pokud se však jedná o jednotlivé obory řemesel, ty mohou zkrachovat a být nahrazeny.

Teige přesto poeticky dodává, že moderní člověk nachází krásu spíše v dramatu života než v samotném umění, a právě konstruktivismus přichází s „návrhem nové zeměkoule”, na níž život povede k sociální rovnováze, a to za pomoci rozumu: „*[konstruktivisté, pozn. aut.] odešli ze zatuchlých muzeí, z pohřebišť myšlenky, i ten prach vyrazili z obuvi své. Ježto minulost je mrtva a historie přestává být učitelkou, není třeba dovolávat se muzea, tradice, historie.*”<sup>138</sup> Neexistuje věčného trvání ale neustálé obnovy, člověk se stále vyvíjí; z tohoto hlediska je konstruktivismus relativistický – neuznává věčnost a absolutno. Teige pomoci takto chápané dialekticko-materialisticky pojímané historie vysvětluje nemožnost estetiky: absolutní krása je nemožná, neboť ideální typ krásy se neustále mění a dokládá to z dnešního pohledu poněkud urážlivým a rasistickým výrokem. „*Představa krásy je pro negerku ve vyčnělých rtech, pro sportsmena Fairbanks, pro Platóna eféb, pro žida v Tunisu tlustá nevěsta, pro dnešní dívku: ona sama.*”<sup>139</sup> Teige tímto dokládá nemožnost krásy v architektuře, což bude mít za následek v následujícím roce oddělení části architektů, kteří se s tímto stanoviskem nesmíří, mezi nimi bude i Karel Honzík.

Teorie estetiky nemá sama o sobě smyslu, pokud není vztažena k nějakému původnímu dílu, dokáže-li se takové dílo obhájit, nemá smysl jej pak ztracovat. Krása pro konstruktivistický relativismus není samostatnou složkou, ale určitým druhem „dobra”, jak podotýká Teige. Pokud tedy hovoříme v konstruktivistickém smyslu o umění (tj. kráse), pak nejdůležitějším kritériem je jeho maximální funkčnost, nikoli forma: „*Namísto dosavadního uměleckého formalismu — všecko umění bylo formalistické — klade si konstruktivistická doba funkcionalismus.*”<sup>140</sup> Pokud je středobodem konstruktivismu, jakož i slohovým principem

---

<sup>138</sup> *Tamtéž*, s. 132.

<sup>139</sup> *Tamtéž*, s. 134.

<sup>140</sup> *Tamtéž*, s. 135.



architektury člověk, pak stroj je prostředkem, jenž zrušil umění. Jeho vznik způsobil pozoruhodnou poměnu kultury i civilizace a učinil konec řemeslu. Teige připouští, že zprvu sice fungoval špatně a bylo potřeba jisté doby, aby „vytvořil nové vztahy a poměry sociální, duchovní i morální, způsobil změnu prostředí a stal se posléze i profesorem moderní estetiky a likvidátorem umění.”<sup>141</sup>

Stroj vznikl v moderní době, kterou Teige charakterizuje jako dobu vědy a techniky. Tato doba nejprve opustila náboženství, posléze mysticismus a stala se materialistickou. Vynalezla stroj, který zkrátil pracovní dobu při maximálním výkonu řízen axiomem: minimální úsilí a maximální efekt, což je zákon ekonomie a zároveň zákon veškeré práce. Stroj dokáže organizovat energii, jeho forma je symbolem moderní estetiky. Teige na tomto místě oproti svým dřívějším tvrzením upřesňuje, že „(...) *mluvíme-li o estetice stroje, nutno upozorniti, že nehodláme kázati zbožnění stroje*”<sup>142</sup>, a dodává „*mechanická krása, není-li dílem takzvaného praktického rozumu, je prostě dílem moderního člověka; je to pevný bod kultury a doby.*”<sup>143</sup> Na tomto místě stojí za povšimnutí Teigův výrok o mechanické kráse, která určena výpočtem je výsledkem rozumového myšlení, tedy automaticky vyplývající z konkrétní funkce, avšak Teige zde hovoří rovněž o dílu člověka, což by mohlo být vyloženo tak, že člověk by tak krásu mohl svým zásahem určovat a záměrně se na ní podílet. Takto vyložený problém by ovšem zásadně narušoval Teigeho koncepci architektury jako vědy.

Principy moderní krásy vyplývají z práce moderních konstruktérů, kteří nemysleli na umění, nýbrž chtěli dokonale splnit úkol. „*A my konstatujeme, že kdykoliv dostane se konkrétnímu úkolu a problému dokonalého, co neekonomičtějšího, co nejpřesnějšího a nejúplnějšího naplnění a vyřešení, dospívá se bez všech vedlejších estetických zámyslů k nejčistší moderní kráse.*”<sup>144</sup> Krása je pro Teiga přítomna všude tam, kde bylo dosaženo přesně daného účelu a došlo ke splnění funkce a začíná podle něj zřejmě v momentu, kdy přestává „lhostejná neúčelnost”. Přesně daný účel lze stanovit pouze matematickou intuicí, v níž není místo pro cit, resp. estetiku. „*Matematický duch stroje vysvětluje vše. Vysvětluje jeho zákonitou dokonalost. Vysvětluje i jeho skrytou a rodnou iracionalitu.*” Krása stroje je iracionální hodnotou racionálního výrobku. Matematické myšlení pracující s fikcemi je

---

<sup>141</sup> *Tamtéž*, s. 137.

<sup>142</sup> *Tamtéž*, s. 139.

<sup>143</sup> *Tamtéž*.

<sup>144</sup> *Tamtéž*, s. 140.

uměním přesně uvažovat nepřesná fakta. Tímto argumentem Teige zdůvodňuje iracionální prvek, který je každému stroji vlastní a na závěr dodává poněkud nepřesvědčivý důkaz o kráse stroje, tedy kráse, která může být vztažena i na architekturu, neboť krása stroje je symbolem moderní estetiky. „*Všecka nevysvětlitelnost krásy stroje je patrně v jeho iracionalitě.*”<sup>145</sup>

#### Karel Honzík: Estetika v žaláři, 1926

Článek *Estetika v žaláři*<sup>146</sup> sepsaný Honzíkem reaguje na Ježkovu stat' *Na obranu ryziho konstruktivismu* ze stejného ročníku Stavby. Honzík v něm nejprve přibližuje podstatu sporu<sup>147</sup>, jehož se stat' týká, aniž by zmínil architektovo jméno: „(...) *Její autor zdá se formulovati názor určité skupiny, doposud jen tušený, skupiny, která, jak se obávám, by viděla ráda, aby se provždy prohlásila totožnost inženýra–vědce s architektem.*”<sup>148</sup> Spor souvisí s výrokem „vše, co je účelné, je i krásné”, což podle Honzíka implikuje, že v takto chápaném pojetí by bylo nutné oslavovat všechny moderní stavitelské praktiky. To však není možné. Honzík nesouhlasí totiž s tím, že by „(...) *jen úmysl splniti účel vyjadřoval všechny předpoklady k dosažení nejzazšího cíle. Jedná se tu také o to: Jak a do jaké míry lze účel splniti individuálně!*”<sup>149</sup>

Pouhý úmysl podle Honzíka nestačí, je nutné zohlednit také jiné aspekty, jež jsou součástí účelu. Vysvětluje proto rozdíl mezi **účelností** a jejím **docílením** a přirovnává tyto pojmy k teorii (ideálnímu typu) a praxi. Ačkoli je účelnost poměrně jasná veličina, v praxi se jí nerovná, protože prostředky k jejímu uskutečnění nejsou v našem světě ideální. V ideálním případě tak Honzík nemá nic proti zásadě „vše dokonalé je krásné”, ale v praktické realizaci není jedna osoba docílit účelné stavby. Jinými slovy: architekt je člověk, tj. nedokonalý tvor, jež při návrhu musí zohlednit mnoho faktorů. Z toho vyplývá, že není schopen postavit naprosto dokonale účelnou stavbu: „*Účelnost je užší, nebo širší, podle schopností*

---

<sup>145</sup> *Tamtéž*, s. 142.

<sup>146</sup> Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*. 1926 – 1927, roč. 5, s. 166 – 172.

<sup>147</sup> Vladimír Ježek v článku obhajuje konstruktivismus před architekty, kteří sice konstruktivisticky smýšlejí, ale v jejich pracích jsou patrné náznaky formalismu. „*Pseudokonstruktivní projekty mohly by celou myšlenku poškoditi daleko více než práce zjevných odpůrců.*“ Rovněž směr hájí před politickými útoky namířenými proti tomuto levicově smýšlejícímu proudu. „*Probudila se pojednou snaha naléztí pro inženýrskou architekturu, vyrostlou především z dnešního technického rozmachu, souvislost se sovětovým zřízením v SSSR.*“ A vyjmenovává důkazy prokazující nesouvislost československého konstruktivismu s tím sovětským. Vladimír Ježek, „Na obranu ryziho konstruktivismu“. *Tamtéž*, s. 111 – 113, 124 – 127.

<sup>148</sup> Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d., s. 166.

<sup>149</sup> *Tamtéž*. Tučně zvýrazněno autorem.

architekto­v­ých.<sup>150</sup> Uvedený nepoměr mezi ideálem a praxí Honzík detailněji rozebírá a za tímto účelem stanovuje dva předpoklady:

- 1) *„Vše ideálně účelné je krásné“;*
- 2) *„Ideální účelnost zůstane vždy cílem, jemuž se jedna osoba více nebo méně přiblíží, ale kterého nikdy všestranně nedosáhne tam, kde se nejedná přímo o výrobky průmyslové, na nichž pracovala dlouhá řada individualit, jež byly modelovány dlouholetým korektivem života a pracovní metody, čili ‚standartisace‘.“<sup>151</sup>*

Protože však architektura dosud nezahájila po vzoru některých průmyslových výrobků standardizační metodu, znamenalo by to, že nemůže být krásná. Tímto argumentem vlastně Honzík popírá Teigeho tezi o uniformitě v architektuře, o níž bylo pojednáno výše. Aby však Honzík svůj výrok podpořil, dodává, že estetika tvaru v architektuře je její nezbytnou součástí a nemůže se tedy stát svébytnou složkou, ale vyrůstá ruku v ruce s racionální podstatou, a právě nadaný architekt může tuto součást – estetiku tvaru – vystihnout. Honzík má na mysli fakt, že i když se estetika tvaru vyjevuje spolu se vznikající stavbou, právě zmíněný talentovaný architekt ji může (po)posunout tím správným směrem. Takto zmíněné pojetí tvaru kontrastuje s Teigeho pojetím formy, jež se vyjevuje automaticky. Honzík tímto zpřesňuje teorii emocionálního funkcionalismu. *„Vždyť, máme-li na mysli estetiku tvaru, nejedná se nám o krásu formalistickou, ale o krásu funkcionální, kterou nemůžeme vyřaditi ze svého plánu.“<sup>152</sup>* Honzík pro ospravedlnění estetiky v architektuře užívá spojení „funkcionální krása“ oproti dřívější formalistické kráse 19. století, vůči níž se avantgarda od počátku vymezuje. Tato nová krása, jež je součástí komplexního problému, může podléhat specializaci jako kterákoli jiná složka. A protože v ideálním světě (jak jej charakterizuje Teige) funkce plánu a krásy splývají – neexistují odděleně, v reálném světě těmito funkcím podle Honzíka přísluší oddělené schopnosti.

*„Není možno si představití člověka, v jehož hlavě by se tvořil složitý úkol všestranným, současným a dokonalým uvážením všech funkcí. Už toto rozdělování funkcí, jak jsme naznačili, je dílem lidského myšlení, které není s to chápat celek současně, jako jednotu, ale*

---

<sup>150</sup> *Tamtéž.*

<sup>151</sup> *Tamtéž.*

<sup>152</sup> Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d., s. 168.

*jako složeninu několika kategorií (...).*<sup>153</sup> V procesu, kdy se oddělené schopnosti a jednotlivé složky spojují, lze estetiku zařadit do složek a vkus lze považovat za schopnost. Honzík upozorňuje, že tímto nemá na mysli vytváření formy, vkus pouze napomáhá uhodnutí určitého tvaru pro konkrétní řešení. V otázce vyjevení formy Honzík souhlasí s Teigem, zároveň však dodává, že je potřeba způsobit, aby se forma vybavila – jaksi jí dopomoci: „*Je třeba způsobiti to [vybavení se, pozn. aut.] přímým zasažením, které vyžaduje zvláštní chápání zmíněného automatismu.*”<sup>154</sup>

Na jedné straně souhlasí s Teigeho obecnou tezí o automatickém vyplynutí formy v daném procesu, a to po splnění požadavku funkční dokonalosti, na straně druhé Honzíkovo konkrétnější vysvětlení o uhodnutí formy architektem působí poněkud komicky. Na podporu svého argumentu se inspiruje výrokem Francise Bacona: „*Moc naše se zakládá toliko na znalosti způsobu práce, jaký příroda sleduje*”, a dodává, že tímto je možno vysvětlit vznik umělých organismů stvořených člověkem, resp. nikoli stvořených ale vzniklých „*(...) uhodnutím tvůrčího způsobu přírodního.*”<sup>155</sup> Podle tohoto tvrzení i v přírodě pracuje na určitém organismu tolik specialistů, kolik funkcí tento organismus má, resp. z kolika funkcí je složen – mezi nimi si je možné podle Honzíka představit také estetika. Proto kdyby stačilo k dosažení harmonického výtvoru pouhé dokonalé fungování nebylo by třeba pojmů jako je krása či ošklivost. To tedy znamená, že „*(...) každý předmět je výslednicí celé řady nutností, kterými se tvořivá síla jedince dala vést, splňujíc každou z těchto nutností, ale některou více, jinou méně, podle příslušných schopností.*”<sup>156</sup> Řešení problému by mělo probíhat paralelně, v praxi však se tak neděje. Honzík na příkladu architektonického projektu ukazuje zvládnutí jednotlivých složek v reálném životě. Hovoří o „*veličinách účelnosti*”<sup>157</sup>, které však mezi sebou nabývají různých hodnot a zároveň nikdy nedosahují 100 %. Výše zmíněný axiom *jen dokonale účelná věc může být tvarově krásná* tedy neplatí. Po stránce krásy je třeba, aby ti architekti, jež zajímá krása konstrukce více než konstrukce samotná nedominovali ve výrobě

---

<sup>153</sup> *Tamtéž.*

<sup>154</sup> *Tamtéž.*

<sup>155</sup> *Tamtéž.*

<sup>156</sup> *Tamtéž*, s. 169.

<sup>157</sup> Veličiny účelnosti tvoří: vystižení životního způsobu, půdorys, konstrukce, kultura materiálu, ekonomie a tvar (u něhož jako jediného z uvedených veličin je v Honzíkově textu uveden otazník).

„(...) ale budou-li vyřazováni z úvahy opačnou tendencí suchého a vědeckého násilně zuženého konstruktivismu, chceme býti na straně těch, kteří jsou zamilováni do krásy.“<sup>158</sup>

Estetika je tedy pro Honzika při produkci staveb od této chvíle esenciální součástí a „suchý“, vědecký funkcionalismus hlásaný Teigem by měl být upozaděn. Honzík se dostává k otázce, kdo má na moderní architekturu větší podíl: jsou to estetikové, nebo inženýři? Odpověď zní, že se jedná o kolektivní zásluhu inženýrů, vědců, estetiků a teoretiků<sup>159</sup>, v čemž se rovněž odlišuje od Teiga, v jehož textech se objevuje chvála především inženýra<sup>160</sup>, a přidává argumenty pro svou tezi: „Jestliže by převládání estetiky mohlo vésti k zanedbávání racionelních požadavků a tedy ke zpovrchnění, vedlo by vyloučení estetiky z uvažovaných veličin k beztvárnosti a neutěšené sterilnosti.“<sup>161</sup> Honzík se tím snaží říct, že pokud by nebyla v projektování brána v potaz estetická složka, působila by zástavba monotónně, což jak architekt v 60. letech sám zpětně hodnotí, byla právě tato jednotvárnost jednou z příčin konce funkcionalismu.<sup>162</sup> Dalším z Honzíkových argumentů pro estetickou složku v architektuře je zrak, pomocí něhož jsme ze všech smyslů nejvíce propojeni se světem – emoce, jež zrak poskytuje „převyšují svou silou ostatní způsoby poznání.“<sup>163</sup> Proto, když někteří lidé vnímají rozumem určitý užitkový předmět jako potřebný ale nehezky, je to prý důkaz toho, že jeho vizuální stránka je silnější než jeho potřebnost. Až v okamžiku, kdy lidé začnou reagovat na jeho krásu, budou jej milovat více pro tuto krásu než onu zmíněnou užitečnost: „(...) [krása, pozn. aut] hraje roli prostředníka mezi subjektem a objektem určité potřeby, způsobujíc jejich užitkové sblížení, které by asi nenastalo bez této metafyzické přitažlivé síly. (...) Pouhé trvání života by nebylo jeho dostatečným smyslem, nebýt tajemného a nevysvětlitelného požitku z krásy.“<sup>164</sup> Tolik k Honzíkovým argumentům pro krásu, jejíž nezbytnost u staveb je zjevná, aby došlo ke sblížení lidí s jejich přibytky a mohli je tak „milovat“. Tímto textem se Karel

---

<sup>158</sup> Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d., s. 169.

<sup>159</sup> Honzík i po zdánlivě ostrém sporu s Teigem uvádí ve výčtu i teoretiky, čímž v našem prostředí v oblasti architektury Teiga rozhodně byl. Podobná kritika se objevila i v článku *Toporná nemodernost*.

<sup>160</sup> Srov. pozn. 71.

<sup>161</sup> Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d., s. 169.

<sup>162</sup> Honzík retrospektivně vysvětluje, že se nejednalo pouze o teoretické spory mezi vědeckými a emocionálními funkcionalisty. Velkou roli hrála skutečnost, že vedle architektů a stavebníků existovali také podnikatelé staveb (dnešní developéři, pozn. aut.), kteří díky vzorovým šablonám mohli stavby postavit levněji. Nejenže tímto architektům brali práci, ale také docházelo ve výsledku ke zmíněné jednotvárnosti. Proto, dodává Honzík, by se v Praze opravdu funkčních realizací projektů dalo spočítat na prstech jedné ruky. Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 139 – 144.

<sup>163</sup> Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d., s. 169.

<sup>164</sup> *Tamtéž*, s. 172.

Honzík stává hlavním představitelem emocionálního funkcionalismu a zahajuje etapu nových debat s Karlem Teigem.

### Karel Teige: K Teorii konstruktivismu, 1928

Autor v tomto textu<sup>165</sup>, který je rozdělen na dvě části rozšiřuje své úvahy o konstruktivismu, přidává pohled na minulost výtvarných umění a upřesňuje jejich chápání. Rovněž v textu Teige upřesňuje či drobně upravuje své dřívější výroky. Nemalý prostor věnuje také otázce architektonické formy, jejíž vznik a vlastnosti do detailu vysvětluje, aby tak obhájl své vědecké stanovisko v oblasti architektury, a to v reakci na rostoucí vliv emocionálního funkcionalismu dříve postulovaného Karlem Honzíkem.

V první části přibližuje důležitost konstruktivismu, který je jako univerzální hnutí důležitou etapou vývoje lidské myšlenky a práce. Není tím, čím byly slohy minulosti, neguje tradičně pojímanou estetiku a koncepci umění. Karel Teige to shrnuje následujícími slovy, v nichž pro něj hraje stroj dále důležitou úlohu: „*Naše civilizace není civilizací umění a řemesel, ale civilizací stroje.*”<sup>166</sup> Honzík sice v článku *Estetika v žaláři* explicitně nehovoří o umění, přesto jeho pojetí estetiky v architektuře do určité míry souvisí s uměním.<sup>167</sup> Umění tedy v Teigeho koncepci pozbylo platnosti, v době strojové výroby pro něj není místo.

Tak jako Teige dříve spojoval vznik nového umění v Revolučním sborníku s marxismem, tak i v této době dává konstruktivismus do souvislosti s dialekticko-materialistickou koncepcí, z níž toto hnutí vychází a pohlíží na vývoj v umění jako na změny, jež probíhaly v průběhu historie v souvislosti se změnami výrobními a společenskými v oblasti materiálu, technik a forem. Z tohoto pohledu změny probíhají během historického vývoje, v němž dochází k nástupu nových výrobních prostředků a nové společenské organizace. Protože Teige uznává, že k takové změně již došlo, původní<sup>168</sup> formy řemesel, nazývané uměním, pozbývají platnosti.

Podle této vývojové teorie se umění vyvíjí v průběhu doby tak, že se tvorba osvobozuje od původních utilitárních funkcí, které daly vzniknout právě umění. Estetika je nejprve svázána s utilitárními funkcemi zprvu sloužícími praktickému životu a až později se

---

<sup>165</sup> Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*. 1928 – 1929, roč. 7, s. 7 – 12, 21 – 23.

<sup>166</sup> Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*, c. d., s. 7.

<sup>167</sup> Srov. pozn. 152. Krásu Honzík definuje jako funkcionální a sám se vymezuje vůči tradiční kráse artistní.

<sup>168</sup> Původní, tedy minulá etapa v dějinném vývoji.

osamostatňuje. Například středověké umění je kompromisem mezi estetickými a utilitárními funkcemi, zatímco předhistorické jeskynní malby mají výhradně funkci utilitární. V rámci toho pak architektonické slohy byly kompromisním řešením mezi funkcemi praktickými a estetickými, tedy mezi konstrukcí a dekorací.

V Teigeho době, kdy nastává změna výrobních prostředků a dochází k vítězství industrie, zanikají formy vázané na řemeslnou výrobu. S rozvíjející se specializací se v této době oddělily utilitární funkce tzv. umění od funkcí estetických. Prvně jmenované funkce (původně řemeslných umění) převzal stroj, technika a věda. Architektura, v níž došlo k rozvoji techniky, materiálů a konstruktivních způsobů a byly před ní postaveny nové úkoly doby, „(...) vyděluje se rovněž ze svazku výtvarných umění, přestává být uměním a dekorativním řemeslem, stává se vědou, technikou, průmyslem.”<sup>169</sup> Umění tedy nemůže být součástí konstruktivismu, neboť neodpovídá daným a poznaným skutečnostem doby.

Podle Teiga zkoumá konstruktivistická estetika každou formu: z jakých vznikla podmínek, jaké možnosti nabízí pro budoucnost. Umění pro ni představuje jen jednu etapu, „(...) určitý tvar určitého historického období” a forma je vyvozena z „utilitární potřeby, z účelu a materiálu, nikoli z dekorativních fantazií.”<sup>170</sup> S prvními dvěma jmenovanými by Karel Honzík bezesporu souhlasil, s poslední zřejmě nikoli. A to proto, že sám o dekorativní architektuře nehovoří. V rámci formy mluví o jejím uhodnutí, které souvisí s vkusem architektonickým a jeho přímým zasažením v procesu vyjevování formy. Karel Teige zde svůj výrok ohledně dekorativismu poněkud nadsazuje.

Karel Teige se po krátkém úvodu týkajícího se vymezení konstruktivismu dostává k pojetí historie tak, jak jí toto hnutí chápe. Původní architektonické teorie dělily stavební tvary podle změn dekoračních forem, resp. slohů. Tyto slohy, Teige používá rovněž Le Corbusierův výraz „dekorativní systémy”, však nemají podle autora nic společného s podstatou architektury. Konstruktivismu dělí vývoj jednotlivých epoch podle hlavních konstruktivních systémů: první z nich je epocha kamenného kladí objevující se v Řecku, druhá pak je epochou klenby, do níž spadá Řím, středověk, renesance, barok a empír a poslední, současnou, je epocha železa a betonu. Toto dělení se dotýká změn, jež se projevují ve struktuře budov a podle Teiga představují bezpečnější dělení, než je standardně pojímané dělení podle dekorativních motivů.

---

<sup>169</sup> Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*, c. d., s. 8.

<sup>170</sup> *Tamtéž*, s. 9.

Zatímco dřívější estetika chápala architekturu jako dekorativní umění a jednotlivá období pro ni byly slohy, jejichž smysl odvozovala z ideologické, resp. náboženské náplně, konstruktivistická estetika opustila myšlenku umění. Architektura pro ni už není symbolem, ale řemeslnou aktivitou řešící konkrétní úkoly doby. „*Gotická katedrála je pro nás spíše určitým konstruktivním rekordem než výrazem náboženské extase.*”<sup>171</sup> Na tomto místě je zajímavé si povšimnout, že Teige už nemluví o *novém umění*, jak jej definoval v Devětsilu roku 1922, ale své úvahy obhajuje již jen z pozice konstruktivismu, v němž umění ztratilo platnost. Tak jako Teige hovoří výše o architektuře jako o řemeslné aktivitě (zřejmě metaforicky), tak vzápětí dodává, že změna architektury z řemesla ve vědu, za níž vděčí mechanické civilizaci a novému výrobnímu řádu, lze považovat za nejhlubší metamorfózu, jakou dějiny znají.<sup>172</sup> Minulou architekturu podle něho charakterizovaly změny jednotlivých prvků<sup>173</sup> vyjadřované slohy. Tyto prvky však v nové architektuře neexistují – nabyly totiž naprosto odlišných tvarů a funkcí. Právě proto se nová architektura nemůže rovnat minulé, nemůže být řazena k výtvarným uměním a označována za sloh.

Pro moderní architekturu, jejíž struktura je tak odlišná od architektur předchozích, je hlavní osou člověk: „*Konstruktivismus prohlašuje člověka za slohový princip architektury. Moderní konstrukce (...): bez nosných zdí, s kostrou uvnitř a na povrchu s tenkou pokožkou. (...) Konstruktivismus není tedy uměleckým nebo jen architektonickým ismem, nýbrž směrnicí universální tvorby, metodou lidské práce ve všech oborech, způsobem myšlení funkcionalistického, dialektického, materialistického.*”<sup>174</sup> Z tohoto výroku je patrné, že konstruktivismus převzal roli životního způsobu doby, dříve ztělesňovanou poetismem, jehož manifest Teige uveřejnil roku 1924. Poetismus provázel pocit okouzlení dobou, avšak toto okouzlení se vytratilo postupně s polemickou diskuzí, která započala mezi Teigem a Honzíkem roku 1925, resp. 1926 kritickými články *Toporná nmodernost* a *Estetika v žaláři*, publikovanými zmíněným autorem. Právě v době publikování této stati Karlem Teigem poetismus prochází krizí.<sup>175</sup>

---

<sup>171</sup> *Tamtéž.*

<sup>172</sup> Zmíněné tvrzení je v rozporu s Honzíkovým chápáním architektury, který ji nepovažuje za vědu, ale právě za „*řemeslo par excellence*“. Srov. pozn. 128.

<sup>173</sup> Mezi tyto prvky řadí: okna, stěny, střechy. Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*, c. d., s. 11.

<sup>174</sup> *Tamtéž*, s. 12.

<sup>175</sup> Zdenek Primus, „Obrazová báseň – entuziastický produkt poetismu“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951*, c. d., s. 60.



Jak bylo zmíněno výše, konstruktivismus umění neuznává. V dřívějším umění byl základním stavebním kamenem tvar reprezentovaný formalistickým systémem, zatímco „(...) konstruktivistická estetika [klade, pozn. aut] jako požadavek maximální funkčnost, tedy princip věcné dokonalosti. Nezná krásné formy o sobě, nýbrž formy vztažené k určité funkci (...).”<sup>176</sup> Teige zde opakuje požadavky dřívějších let, základní myšlenka zůstává stejná. Zdá se však, že mírně reviduje pojem naprosto dokonalá forma a mění jej na maximálně a věcně fungující formu, vědom si nemožnosti dosáhnout naproste dokonalosti v reálném světě, upozorněn na tuto skutečnost Honzíkem<sup>177</sup>. Dále Teige také připomíná, že nelze rozlišovat mezi uměleckou a technickou formou („duchovou a mechanickou krásou”) protože každá forma „(...) jakmile dosahuje věcné dokonalosti, stává se produktem, splňujícím maximální požadavky, rekordem svého druhu, nabývá zároveň estetické působivosti.”<sup>178</sup> Teige tuto estetickou působivost formy však dále neupřesňuje, proto není v praktickém životě tedy vůbec jasné, jak bude tato výsledná forma na své obyvatele, kteří ji budou denně obývat, působit. V tomto ohledu je Honzík vůči obyvatelům obytného domu, ale také např. pouhým kolemjdoucím vstřícnější, když říká, že architekt musí výslednou formu uhodnout, tedy se na ni do určité míry podílet, a tvořit tak kromě zvenku „neviditelného” půdorysu i venkovní průčelí. Teigův konstruktivismus tedy poznává, že dokonale konstruovaná a maximálně fungující forma je krásná, což odvozuje z antického názoru, že užitečné (tj. dokonalé) je krásné. I když Teige mírně poupravil své dřívější tvrzení týkající se dokonalosti, nepřistoupil na Honzíkův argument o nutnosti krásy v architektuře.

Ve druhé části Teige detailněji rozebírá fenomén krásy. Konstruktivismus nezná apriorní ideál krásy, je pro něj prázdným pojmem. Krásu chápe až jako druhotný jev účelné dokonalosti, která v lidech vzbuzuje pocit harmonie. Krása je tedy vlastností veškeré dokonalé a správně definované formy a neuznává rozdíl mezi technickou či „uměleckou” formou. První jmenovaná je na rozdíl od původní formy umělecké pomíjivá, protože je vždy součástí určitého procesu; z toho vyplývá, že se nikdy nemůže stát ukončenou – stala by se

---

<sup>176</sup> Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*, c. d., s. 12.

<sup>177</sup> Srov. pozn. 157.

<sup>178</sup> *Tamtéž*. Vyslovením o nemožnosti umělecké krásy se zřejmě vymezuje vůči Honzíkovo pojetí architektury. Problémem však zůstává fakt, že Honzík o umělecké kráse nehovoří, pouze poukazuje na funkcionální krásu, která vzniká z účelu, ale je třeba ji dopomoci. Srov. pozn. 154.

funkcí mrtvou. V následující pasáži Teige reaguje na Honzika: „*Konstruktivistická estetika, jež vyvozuje tvar nikoliv z apriorní spekulace, nýbrž z realizace úkolu určitou dobově vhodnou pracovní metodou, ‚čistou prací‘, vedenou se zřetelem k účelu a funkci a prostou všech cizorodých intencí a elementů, tato ‚estetika stroje‘ konstatuje, že kdykoliv a kdekoliv dostane se konkrétnímu úkolu nejúplnějšího vyřešení, dospívá se bez vedlejších formalistických zámyslů ke ‚kráse‘.*”<sup>179</sup>

Krásu, kterou Teige nazývá také harmonickou estetickou efektivností, nezačíná tam, kde končí dokonale splněný účel. Není možné dělat rozdíl mezi estetikou a funkčností tvaru, a to proto, že krása vzniká sloučením úkolu a tvaru. V momentu, kdy architekt dospívá k maximální účelové dokonalosti, dospívá rovněž k estetické efektivnosti. Počáteční bod této efektivnosti však není možné určit, nelze jej stanovit jako rozhraní techniky a umění. Stejně tak nevíme, kdy např. stavba, která splňuje požadavky účelu na nás začíná působit svou estetikou. Zde nastávají v Teigeho teorii problematické body, na které autor nezná odpověď. Dalo by se namítnout, že tak jako nevíme, v jakém okamžiku stavba působí na člověka svou estetikou a co je vlastně její maximální možnou efektivností, zda se pak tato estetika (krása) u stavby vůbec projeví.<sup>180</sup>

Forma sama o sobě, dodává Teige, není ani krásná ani ošklivá – je neutrální. Začíná na nás působit až tehdy, je-li spojena s určitou přesně vymezenou funkcí. Tak jako výše zmíněný axiom *užitečné = krásné* je možné jej jako každou rovnici převrátit. Teige tak činí proto, že si je vědom skutečnosti, „*(...) že některé stroje nebo některé budovy mohou, jsouce dokonale účelné, při tom býti nevzhledné a ohavné. Jsou-li nevzhledné, může to býti jasným znamením, že jejich účelná dokonalost je nepatrná, pochybná a zdánlivá.*”<sup>181</sup> Nevzhledný produkt je tedy známkou své nedokonalosti. Teige využil převrácení rovnice, aby dokázal, že i když vidíme dva dokonale účelné produkty, pak účelnější bude ten, který je krásnější.

Architektura vzniká z výpočtu, a ten s sebou vždy nese několik možných řešení, což implikuje nepředvídatelnost a rozhodnutí o nejlepším možném výsledku náleží architektu. Teige upřesňuje, že toto „uhodnutí” jak jej formuloval Honzík, je záležitostí matematické

---

<sup>179</sup> Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*, c. d., s. 21.

<sup>180</sup> V tomto ohledu nabízí přesvědčivější východisko Honzík, popisující veličiny účelnosti v procentech a krásu, které musí k jejímu projevení se dopomoci architekt. Srov. Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d.

<sup>181</sup> Pokud se však pohybujeme v reálném světě, znamenalo by to, že opravdu krásné stavby nemohou existovat. Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*, c. d., s. 21.

intuice, nikoli mechanické logiky. Pokud architekt používá k uhodnutí formy mechanickou logiku, nejedná se o vědu ale o pouhé řemeslo, „bezduché stavitelství“, což podle Teiga není správné. Architektura musí být vědou, protože pouze ta implikuje vynalézavost, bez níž by nebylo reálné tvorby ale pouhé reprodukce.

Teige vysvětluje, jak by se v rámci této vědy mělo dosahovat potřebných výsledků a zároveň kritizuje Honzíkovo pojetí architektury jako řemesla: „*Tato architektura, nesnášející uměleckého a řemeslného diletantismu, žádá si specialistů a vynálezců. Dokonalý specialista realizuje dokonalé produkty, zodpovídá daným potřebám. Vynálezce dovede probuditi nové potřeby, je aktivní silou, která žene vývoj kupředu.*“<sup>182</sup> Jak je možné z těchto slov vysledovat, Teige stále mluví o „dokonalém specialistovi“ a „dokonalých produktech“, kterých však lze stěží v praxi dosáhnout. Je očividné, že změna takto pozitivisticky chápaného stanoviska by narušila autorův koncept architektury jako čisté vědy. Proto od tohoto pojetí nemůže ustoupit.

V otázce dokonalé účelnosti Teige vysvětluje, že se nejedná o nic strnulého, naopak je to perspektiva, v níž architektura zpřesňuje správně položené problémy. Některé účely odumírají, jiné se rodí a je právě na architektovi, aby je dokázal vystihnout a vytvářet. A tak, jako účel determinuje architekturu, tak sama architektura vytváří nové účely a odstraňuje ze svého pole ty staré. Díky tomu se stává „(...) kritikou života doby a společnosti.“<sup>183</sup> Tímto tvrzením se Teige dostává k další funkci architektury, kterou je funkce sociální.<sup>184</sup> Konstruktivistická architektura podléhá změnám sociálního řádu, je spojena se způsobem života třídy, a právě konstruktivismus může nabídnout novou organizaci života.

Odpovědí na Honzíkovu stížnost ohledně úzkého zaměření konstruktivisticky chápané architektury<sup>185</sup> je následující Teigův argument: „*Konstruktivismus (...) chce racionelně vytvářet skutečnost, organisovat svět a lidské vztahy, utřídit nejpodstatnější životní podmínky. Konstruktivismus je přesvědčen, že řádné konstruované dílo může vzniknouti a existovati jen v správně organisované společnosti (...). Zjišťuje, že naše civilisace je nátěrem, skrývajícím flagrantní skutečnost individualistické výrobní anarchie.*“<sup>186</sup> Teige na tomto místě již nemluví

---

<sup>182</sup> *Tamtéž*, s. 22. Teige zde záměrně nehovoří o architektu, kterého zřejmě od začátku polemiky s Honzíkem považuje za jakéhosi umělce podílejícím se na záměrném vytváření forem.

<sup>183</sup> *Tamtéž*.

<sup>184</sup> Právě sociální funkce architektury nabude na významu s počátkem Velké hospodářské krize, po níž se ještě prohloubí bytová krize především nižších vrstev. Tuto problematiku začne Teige i Honzík rozvádět během třicátých let a východiskem se stane kolektivní bydlení.

<sup>185</sup> Srov. Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d.

<sup>186</sup> Karel Teige, „K teorii konstruktivismu“. In: *Stavba*, c. d., s. 22 – 23.

o novém umění a revoluci hláсанých roku 1922. Objevuje se zde zmínka o „správně organisované společnosti“ a proto je otázkou, zda považuje konstruktivismus pojatý nyní a tak, jak o něm hovořil v předchozích letech za již uskutečňovaný, nebo zdali se jedná o věc budoucnosti, jako pro něj bylo dříve *nové umění*.<sup>187</sup>

Autor svou stať uzavírá výrokem o úctyhodném rozmachu, jaký architektura zažila ve 20. století, zároveň však zmiňuje, že tento vývoj se projevil převážně v průmyslových stavbách<sup>188</sup> a je nutné se zaměřit i na obytné stavby, pro něž řešení může nabídnout právě konstruktivismus.

---

<sup>187</sup> Srov. Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *RSD*, c. d.

<sup>188</sup> Příkladem v našem prostředí může být realizace obchodního domu Olympic z roku 1928 (Jaromír Krejcar) nebo Veletržního paláce ze stejného roku (Oldřich Tyl – Josef Fuchs). Rostislav Švácha, „Adresář staveb“. In: *Od moderny k funkcionalismu*, c. d., s. 506, 533.

### 3. 3 Hospodářská krize (1929 – 1933)

Předchozí stati nám poodkryly rozkol, který se mezi oběma teoretiky odehrál. Pro pochopení kontextu doby můžeme využít Honzíkův retrospektivní komentář, který nám ukáže, jak se situace během těchto let dále vyvíjela. „*Inženýrský racionalismus se stával legendou, kterou nikdo neověřoval. Postava inženýra, který neslyší, nečichá, nehmatá, nevidí, který jen počítá, rýsuje a počítá, tato postava inženýra nabývala božských obrysů jako nositelka tajemného génia, tajemného ovšem pouze v očích laiků, kteří neznají skutečný tvůrčí proces, z něhož vzniká technické dílo.*“ Teige se při polemikách o estetické složce v architektuře podle Honzíka odvracel „*se značnou podrážděností, která šla tak daleko, že se nám vyhýbal.*“<sup>189</sup>

S nastupující hospodářskou krizí se Honzík podobně jako mnoho jiných architektů obrací k řešení stále více alarmující bytové nouze, která zasahuje čím dál tím větší počet obyvatel. S tím souvisí i Honzíkův příklon ke členům Levé fronty roku 1929, kteří měli blízko k Teigově pojatému vědeckému konstruktivismu. Roku nato vzniká Architektonická sekce Levé fronty (ASLF), do níž Honzík rovněž vstoupí. Sekce ideově vycházela z marxistického světového názoru, a oproti Devětsilu, který byl podobně hodnotově orientován,<sup>190</sup> byla většina zdejších členů v KSČ. Z uvedeného vyplývá, že se Honzíkův vztah s Teigem po předešlém rozkolu zlepšil. I přesto si však stojí za svým pojetím emocionálně laděné architektury, který rozebírá ve stati *Za obzorem věčnosti* (1930).

Co je pro oba naše zkoumané autory v následujících letech společné, je bilance dosavadního působení avantgardní architektury, která z jejich pohledu vyznívá poněkud negativně. Řešení vidí v nástupu nového společenského zřízení, které jako jediné dokáže obyvatelstvo dostat z bídy, v jaké se v současné době nachází. Teige se v tomto ohledu přiklání ke zkoumání sociálních funkcí v architektuře, které pro něj na dlouhou dobu zůstanou klíčovými tématy. Začne rozvíjet otázku malých obydlí, které mají sloužit pouze jako „spací kabiny“. Rovněž se také začíná postupně prohlubovat Teigův vztah k surrealismu, který vyvrcholí během poloviny třicátých let.

---

<sup>189</sup> Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 87 – 88.

<sup>190</sup> A který svou činnost ukončí v létě roku 1931. Rumjana Dačeva, „Karel Teige – data“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951*, c. d., s. 180.

## Karel Honzík: Za obzorem věčnosti, 1930

V následujícím textu Honzík bilancuje dosavadní vývoj od počátku nového století. Pro jeho začátek je charakteristická honba za fakty, v němž vládne rozum: „*Přestali jsme věřit ideím, které se rozcházejí se skutečností, přestali jsme věřit zvykům, které potlačují život, formám, které neodpovídají potřebám.*”<sup>191</sup> Válka spolu s rostoucí výrobou ukázala lidu naději, že mohou žít v blahobytu a nabourávala přesvědčení o idejích a výsadách jednotlivců na tento blahobyt z doby minulé, tradiční. Staré formy se pomalu začínaly hroutit pod rostoucím pokrokem a sblížením národů, avšak setrvačnost způsobila, že tyto formy trvají podle Honzíka stále do současnosti. Nicméně nesporným faktem zůstává, že strojová doba přiblížila zvyky lidí a jejich potřeby: „*Doprava přiblížila národy (...). Stáli jsme náhle před faktem, že příslušníci několika národů užívali stejných vlaků, oblékali se v látky z jedné továrny, jedli maso z jednoho stáda a ovoce z jedné zahrady.*”<sup>192</sup>

Nová doba si žádala nové společenské formy. Bylo potřeba se z těchto přežitých forem vyvázat a opustit pověřivost jejich mystického trvání hlásaného tradicionalisty. Proto bylo zapotřebí začít pochybovat o všech idejích<sup>193</sup>, které už nebylo možné obhájit za pomoci jejich původních příčin. Zmíněné ideje bylo nutné odmítat za použití rozumu tak dlouho, až se podařilo dojít k naprostému začátku. Tento nulový bod, jak o něm Honzík hovoří, lze považovat za počátek avantgardy: „*(...) teprve za tohoto stavu mohli jsme vidět jasně fakta, vidět základní potřeby člověka a základní vztahy společenské.*”<sup>194</sup>

Opovržení a skeptická nálada, které poznamenaly lidi po zkušenosti s válkou, a které se vymezovaly vůči patetickým slovům o ideálech, náboženství a vládnoucím osobám byly projevem rozumové kritičnosti, projevující se mezi všemi vrstvami lidu. Tato rozumová kritika, která prostupovala vědomím společnosti však trvala pouze do doby, než se stala módou – povrchní změnou. Na druhé straně mimo tuto letmou módu existuje i myšlení, jež se utváří pozvolna, a které právě rozum udržuje při životě ještě dlouhou dobu. V tomto bodě

---

<sup>191</sup> Karel Honzík, „Za obzorem věčnosti“. In: *Kvart*. 1930 – 1931, roč. 1, s. 29 – 32. (Při vydání tohoto článku došlo k chybě. Otisknuto bylo „Za obzorem věčnosti“, namísto „Za obzorem věčnosti“, jak Honzík vysvětluje ve své knize *Ze života Avantgardy*).

<sup>192</sup> *Tamtéž*, s. 30.

<sup>193</sup> Mezi tyto neplatné ideje Honzík uvádí např: vlastenectví, hrdinství, autoritu, individualitu, víru, bezprávnost žen a symetrii.

<sup>194</sup> Karel Honzík, „Za obzorem věčnosti“. In: *Kvart*, c. d., s. 30.

Honzík míří na Teigův přepjatý racionalismus: „*V myšlení tedy dosud vládne člověk praktického rozumu. Z jeho přísných zásad pokroku, nevěrectví a volnomyšlenkářství tvoří se již populární žargon, zbanalisovaný neuvědomělostí.*”<sup>195</sup>

Honzík se dostává k otázce architektury a vyslovuje zde dosud nebývalou kritiku ve srovnání s jeho předchozími texty. Jeho kritika se týká dvou bodů, z nichž první z nich je teoretický. Na tomto poli upozorňuje, jaké důsledky má Teigeho pojetí přísně racionální architektury, vůči němuž se vymezil v předchozích letech. Druhý se týká stavební praxe, tedy vzhledu a funkčnosti staveb, jež si podmanili podnikatelé staveb<sup>196</sup>. Oba body se vzájemně propojují, neboť Teigeho pojetí vědeckého konstruktivismu působí v realitě sterilně, stejně jako stále se opakující šablony půdorysů a průčelí stavebních podnikatelů, kteří takto činí za účelem co nejvíce ušetřit. „*Vidíme pomalu pronikání zásad účelnosti a racionalisace mezi lidi prosté jakékoliv individuality, vidíme, jak se kolem nás hromadí čtvrti domů a vil, které manifestují novou věcnost této velké doby, čtvrti tak zoufalé na pohled, že je lépe kráčetí kolem nich se zrakem sklopeným, nebo ve stavu opilém.*”<sup>197</sup>

Takto rezolutní kritika se projevuje u Honzíka teprve přibližně po sedmi letech od vstoupení do Devětsilu roku 1923. Je až překvapivé, jak mládí plně krásných představ o životě a okouzlení se proměnilo do tak ostré kritiky současného stavu nejen společnosti, ale také architektury. Je možné, že na to měla vliv atmosféra a také důsledky Velké hospodářské krize, které ještě více prohloubily krizi bytovou a společenskou, ve smyslu zchudnutí velké části obyvatelstva. S touto krizí je také spojena kritika kapitalistického zřízení, která nabyla ještě větších rozměrů.<sup>198</sup> Honzík přibližuje soudobou stavební praxi a v jeho slovech můžeme shledat hrstku ironie: „*Ano, stalo se, že k vytvoření moderní stavby podle zásad účelnosti stačí obehnat dvě, tři cely holou zdi (nejlépe cihelnou: je to praktické a rozumné). Stačí pokrýti toto vězení střechou (neteče do ní: je to věčné a rozumné). Stačí opatřiti ji malými okny (Je na*

---

<sup>195</sup> *Tamtéž*, s. 31.

<sup>196</sup> Srov. Karel Honzík „Sny v aréně“. In: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 135 – 139.

<sup>197</sup> Karel Honzík, „Za obzorem věčnosti“. In: *Kvart*, c. d., s. 31 – 32.

<sup>198</sup> Ačkoli avantgarda byla od samého počátku spojena s levicovým myšlením, po hospodářské krizi se kritika vůči kapitalismu projevila ve větším měřítku jak v Teigeho, tak Honzíkove textech. Jak již bylo zmíněno, Honzík se roku 1929 stává členem Levé fronty a začne společně s kolegou Josefem Havlíčkem připravovat projekt kolektivního domu pro nadcházející kongres moderní architektury, který se uskuteční roku 1930 v Bruselu. Karel Honzík, „Životopisný přehled“. In: *Za obzorem věčnosti*, ed. Dita Dvořáková-Robová, c. d., s. 114 – 115.

*nich málo skla k čištění a neuniká jimi teplo: Je to věčné a rozumné). Ošklivost tohoto domu lze ospravedlniti tvrzením, že architektura není uměním.*"<sup>199</sup> Poslední věta je očividnou narážkou na Teigeho vědecký funkcionalismus. Honzík k tomu dodává, že ti, kteří chtěli od nového počátku postavit svět na věčnosti, zapomněli na sílu představy (emotivní stránku) a drželi se pouze rozměrů a sil dané hmoty (rozumové stránky). Právě dřívější víra v zázraky, určité nadpřirozeno, pomáhá podle Honzíka dobýt skutečnost a vidět dále za horizont. Pokud si lidé navyknou pouze na čistý rozum, zůstanou uvězněni v ohraničeném prostoru a ztratí odvalu k pokroku. Tímto surrealistickým exkursem zakončuje Honzík svou úvahu.

### Karel Teige: Minimální byt a kolektivní dům, 1930

Teigovo myšlení po Velké hospodářské krizi provází zájem především o sociální stránku obydlí. Vztah formy a funkce ustupuje částečně do pozadí, je zredukován převážně na sociální funkci a s ní spojenou otázkou po definici nové formy, v Teigeho pojetí minimálního bytu, jehož obrysy najdeme v této studii<sup>200</sup> a naplno se projeví vydáním monografie *Nejmenší byt*, ve které autor své myšlenky převede do ucelené podoby. Oproti Honzíkově kritice týkající se strohého racionalismu patrné v předchozím textu, se Teige stále drží svých původních výroků zahrnujících standardizaci a rozum v architektuře.

Bytová krize, podle něj, jež nabývá stále větších rozměrů, má mnoho příčin, které mají z větší míry svůj původ v kapitalismu. Problémem není ani tak rostoucí počet lidí ve městech, jako spíše chudnutí čím dál tím větší skupiny obyvatel, a s tím související nemožnost platit nájemné, které je pro tuto třídu až příliš vysoké. Autor to dokládá následujícím výrokem, když říká že „(...) bytová nouze není pouhým následkem vzrůstu měst, nýbrž že je zapříčiněna hospodářskými podmínkami, v nichž se tento vzrůst měst odehrával, tedy v nadpopulaci relativní, v proletarisaci středních vrstev, v pauperisaci dělnické třídy a v periodických krisích hospodářské soustavy (...).”<sup>201</sup> Teige dodává, že domů je ve městech dostatek: jen je nutné je racionálně využít. Východisko z bytové nouze vidí „mimo rámeček dosavadních stavebních útvarů a způsobů a na jiné hospodářské základně.”<sup>202</sup> Změnou stavebních útvarů

---

<sup>199</sup> Karel Honzík, „Za obzorem věčnosti“. In: *Kvart*, c. d., s. 32.

<sup>200</sup> Karel Teige, „Minimální byt a kolektivní dům“. In: *Stavba*. 1930 – 1931, roč. 9, s. 28 – 29, 47 – 50, 65 – 68.

<sup>201</sup> *Tamtéž*, s. 28.

<sup>202</sup> *Tamtéž*, s. 29.



má na mysli minimální byt – právě ten se podle něj stává od 30. let ústředním problémem architektury a hlavním heslem architektonické avantgardy.<sup>203</sup>

Úkolem architektury je vyjasnit problém nového minimálního obydlí laboratorní prací a brát při tom v úvahu hospodářské a společenské otázky. Teige hovoří o „architektonickém řešení zítřku“. Zmíněný problém klade do popředí lidské potřeby a má ukázat, jak správně bydlet. Má se jednat o standard vyhovující masám z hlediska biologických, sociálních a kulturních potřeb. Minimální byty, které se dosud stavěly jsou podle Teiga nevyhovující, a proto nové bydlení musí splňovat funkce minima plochy, maxima slunce a vzduchu. Kritika padá na československou architekturu, která se těmito tématy dosud systematicky nezabývala.

204

Je nutné si rovněž uvědomit, že „byt pro existenční minimum“ musí brát v potaz životní způsob těch, pro něž je určen – tedy proletariát, který vytvoří novou společnost. Jedná se o jedinou třídu, která má univerzální charakter, jmenovitě pak životní a bytové potřeby. Teige upozorňuje, že dosavadní způsoby bydlení, mezi něž patří rodinné domy a činžáky, neodpovídají životu této třídy. Nedostatek dosavadní domácnosti spatřuje v tom, že se jedná o měšťanský přežitok a rodinu považuje za znak vládnoucí třídy. Proletariát na druhé straně nemá dostatek prostředků k vytvoření rodiny – proto také nemá potřebu žít ve společné domácnosti. Původní pojetí rodiny podle Teiga pozbylo smyslu, neboť „(...) *moderní velkopřumysl otevřel dělnické ženě znovu velkoryse cestu do veřejné výroby, vyhnal ji z rodiny na trh práce a do továrny, a učinil ji namnoze i životelkou rodiny.*“<sup>205</sup> Žena pracující v továrně musí být osvobozena od domácích prací. Teige spatřuje v tomto rozpadu tradiční rodiny podmínku pro úplné zrovnoprávnění ženy s mužem. Domácnost se má proměnit ve „veřejný průmysl“ a taktéž výchova dětí musí být věcí veřejnou. Zárodky nových životních způsobů vidí v hotelích (hotelových domech), jídelnách, jeslích. Teige tyto utopické představy

---

<sup>203</sup> Určitou dvojznačnost můžeme v tomto období sledovat v Honzиковě myšlení. Na jedné straně kritizuje Teigův vědecký funkcionalismus v podobě přísné racionality v textu *Za obzorem věčnosti*, v němž obhajuje emocionální stránku architektury. Na straně druhé se s Josefem Havlíčkem začíná věnovat návrhům kolektivního bydlení, a s tím spojené otázky sociálního bydlení proklamované Teigem. Jak Teige, tak Honzík se roku 1930 účastní architektonického kongresu v Bruselu. Alena Vondrová, „Architekti Devětsílu“. In: *Český funkcionalismus 1920-1940, c. d.*, nestr.

<sup>204</sup> Teige sice kritizuje architekty, kteří se daným tématem dříve nezabývali, avšak podle Šváchy se samotný Teige seznamuje s otázkou koldomů až ke konci dvacátých let. „*O koldomech Teige v letech 1927 – 1928 ještě nemluvil a možná ani nevěděl.*“ Rostislav Švácha, „Teige jako inspirátor moderní architektury – Teige jako stavebník“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951, c. d.*, s. 92.

<sup>205</sup> Karel Teige, „Minimální byt a kolektivní dům“. In: *Stavba, c. d.*, s. 47.

zdůvodňuje výrokem Lenina, který tvrdí, že jedině pokud bude žena aktivní ve veřejném a politickém životě, teprve pak může nastoupit socialistická společnost. Argumentem pro Teiga je kromě zmíněné odlišnosti v rodinných vztazích také častá stěhovavost dělnictva, pro něhož znamená vlastnit nábytek v nájemném domě přítěž.<sup>206</sup>

Tímto se autor dostává ke vzhledu obydlí. Ideální návrh vidí ve formě buňky pro jednotlivce, jež se mají seskupit do „velkých obytných úlů“. V praxi se má jednat o kolektivní dům, který se podobá hotelu. Všechny faktory bydlení mají být kolektivizovány a centralizovány. Buňka bude vlastně spací kabinou a vyloučeno má být vše, co nesplňuje funkce obývací – společné soužití páru podle něj není povoleno. Místo pro ostatní aktivity, kterými jsou např. spánek či strava, mají zajišťovat jiné kolektivní prostory. Teige počítá s komplexy pojímající 1 – 3 tisíce obyvatel, a vzhledově se mají podobat mrakodrapům, protože jedině tak mohou být zachovány venkovní sady. Má se jednat o „zahradní města“ rozvinuté do výšky. Tímto vznikne nový převrat, který má znamenat novou racionalizaci bytu. Teige hovoří o „továrně na bydlení“ a rozvádí tím svou dřívější teorii, kterou se nechal inspirovat Le Corbusierovým výrokem o „stroji na bydlení.“<sup>207</sup>

Kolektivní domy budou schopny poskytovat velkorysý komfort. Tento typ obydlí s sebou nese zrevolucionizování architektury, což znamená „řešiti problém obydlí na vyšší úrovni společenského vývoje a jeho dějin.“<sup>208</sup> Teige dodává, že se nejedná jen o východisko z nouze, ale o zásadu. Jistou překážku vidí ve stávajícím řádu kapitalistického zřízení. Řešením by podle něj mohly být veřejně placené stavby (např. obcemi či státem) a byty poskytované zdarma lidem bez zaměstnání. Ačkoli se jedná o plány, Teige nabízí rovněž představu, jak by k výsledné formě těchto domů mohlo dojít: „(...) pochopíme-li správně vše, co sociologicky musí minimální byt determinovati, uvážíme-li všechny jeho funkce, pak dostaneme samozřejmě i jeho výsledné řešení a architektonickou formuli.“<sup>209</sup> Otázky rozměru podle něj nemohou být určeny jako třídy ve vlaku. Možná je pro obytnou buňku jen jediná bytová míra, konkrétně pak ideální se Teigemu zdá 3 × 3 m<sup>2</sup> nebo 3 × 4 m<sup>2</sup>. Vzorem je mu Sovětský svaz, kde se projekty začínají realizovat a na závěr dodává, že jedině kolektivní dům v nových

---

<sup>206</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>207</sup> Srov. pozn. 74.

<sup>208</sup> Karel Teige, „Minimální byt a kolektivní dům“. In: *Stavba*, c. d., s. 48.

<sup>209</sup> *Tamtéž*, s. 65.

hospodářských poměrech může odstranit bytovou krizi, architekti se proto musí soustředit na sociální a politické otázky, které je stále nutné vyřešit.

### Karel Honzík: Stavby a plány, 1931

Krátká stať sepsaná Karlem Honzíkem a Josefem Havlíčkem, která je předmluvou knihy *Stavby a plány*<sup>210</sup>, nabízí utopii budoucnosti. Jedná se v ní o jakýsi nový začátek moderní architektury nacházející se v této době v přechodu. Tento předěl se velice podobá tomu, co naznačil Teige v předchozím článku. Autoři sice nemluví o minimálním obydlí, souhlasně však dávají Teigemu za opravdu, že nová architektura se musí zabývat především otázkou bydlení chudé třídy. Myšlenka konstruktivismu, jehož hlavním kritériem je funkčnost, definovaná v dřívějších letech,<sup>211</sup> se v textu neobjevuje; s nástupem nového desetiletí ustupuje do pozadí. Je až s údivem, s jakou rychlostí autoři hlásající novou roli architektury ve 20. letech upustili od otázky vztahu formy a funkčnosti.

Na začátek autoři konstatují, že soudobá společnost zažívá dva mohutné otřesy: výrobní a sociální (poslední jmenovaný souvisí s Velkou hospodářskou krizí). Na straně výrobní se jedná o „*stroj, který může poskytnouti dokonalé výrobky všem lidem.*“<sup>212</sup> Právě stroj, zmiňovaný dříve Teigem a také dokonalost kritizovaná v minulosti Honzíkem, dávají tušit, že v této době dochází k Honzíkově názorovému sblížení s Teigem.<sup>213</sup> O nutnosti zaměřit se na výrobu pro všechny lidi bez rozdílu svědčí následující výrok: „*dodnes se distribuce děla podle zásady: ‚Nejlepší výrobky zámožné třídě‘, kdežto čím dále, tím více nabývá půdy zásada: ‚Nejlepší výrobky všem lidem.‘*“<sup>214</sup> Z této teze je patrná přítomnost sociální otázky, která má v budoucnu převážít, a člověk (myšleno dělník) díky tomu přestane být vykořisťován. Záblesky optimismu jsou již patrné podle autorů např. v půdorysech, které se snaží vyrovnat životní způsoby rozdílných tříd.

Stroj, jež se zmocňuje průmyslu zasahuje čím dál tím větší pole stavebních i užitkových prvků<sup>215</sup>. V Teigeho textech dříve hlášená uniformita ve výrobě nabírá stále větší

---

<sup>210</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA* 3, c. d., s. 5 – 8.

<sup>211</sup> Srov. např. Karel Teige, „Konstruktivismus a likvidace umění“. In: Karel Teige: Svět stavby a básně, c. d.

<sup>212</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA* 3, c. d., s. 5.

<sup>213</sup> Tomu nasvědčuje i doslov knihy napsaný Karlem Teigem.

<sup>214</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA* 3, c. d., s. 5.

<sup>215</sup> Autoři vyjmenovávají: nosné konstrukce, okna, dveře, kliky, skříně, židle, boty, límce.

závažnosti i pro Honzíka. V souvislosti s rozvojem strojové doby autoři popisují charakteristiku doby, která se podle nich nachází „horečce metamorfosy“: „*Vše je v proměně, vše je v provisoriu, v přechodu ke strojnímu průmyslu a k novému systému distribuce.*”<sup>216</sup> Stejně jako tato doba, je v přeměně i architektura. Protože se však nachází ve stavu nového zárodku, rodící se teorie<sup>217</sup>, autoři mohou hovořit jen v hypotézách. Předobrazem pro budoucí teorii, jak zmiňují, mohou být jen ty originální architektonické počiny, které se přiblížily „utopii“. Z toho zřejmě vyplývá, že po tolik let hlásaná konstruktivistická architektura, jako kdyby už neměla v současné době co nabídnout.

Autoři pokračují v popisu této utopie. Jako první příklad volí komunikace, které „*mají jíti přímo, doprava a život v továrně, kanceláři a bytu se má konati přímým, nepřetrhávaným pohybem.*” Komunikace mají fungovat jako stroj. „*To je poesie provozu, ať už je to provoz ulice nebo bytu, kanceláře nebo restaurace. To je jedna z vrcholných poesií, která korunuje architektonické dílo.*” Druhým z příkladů architektů je půdorys, „*který musí být potřebně velký, řádně osvětlený a větraný, poskytující plný pocit samoty nebo společnosti. Půdorys musí připravit člověku všechno, co na kterémkoliv místě budovy potřebuje (...).*”<sup>218</sup> V reakci na půdorys by se měl byt podobat organismu, jehož funkcí je uspokojování potřeb člověka.

Tato nová architektura však předpokládá „nového“ člověka, který netrpí bídou. Právě jako budoucí architektura, tak i tento člověk má vzejít z nového (socialistického) uspořádání společnosti. Autoři se zde vyhraňují vůči dosavadní praxi některých obydlí, která stále nesplňují proklamované hygienické podmínky: „*[nová architektura, pozn. aut] neuznává špinavých dvorů, kde žily souchotinářské děti proletariátu.*”<sup>219</sup> Moderní architektura směřuje k poezii života, což je její první cíl. Až na druhém místě je konstrukce, která má být propracována, až v okamžiku, kdy industrializace nabude svého vrcholu. Z těchto slov je zajímavé sledovat obrat, který se v myšlení autorů objevuje. Zmíněná *poezie života* zde až

---

<sup>216</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA 3*, c. d., s. 5.

<sup>217</sup> Autoři mají zřejmě na mysli Teigovu teorii, kterou představil ve studii *Minimální byt a kolektivní dům* a s ní související přeměnu architektury, jejímž ústředním typem se má stát kolektivní dům. Jak podotýká Švácha, byl to právě Teige, jehož „nadšení pro kolektivní domy nakazilo v raných třicátých letech několik vynikajících osobností české architektury (...).“ Rostislav Švácha, „Teige jako inspirátor moderní architektury – Teige jako stavebník“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951*, c. d., s. 89.

<sup>218</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA 3*, c. d., s. 6. Tento druhý předpoklad budoucí architektury není novinkou. Autoři ho po vzoru purismu hlásali již během dvacátých let.

<sup>219</sup> *Tamtéž.*

nápadně připomíná manifest poetismu<sup>220</sup> a jeho tezi o umění života, umění „žít a užívat všech krás světa“. Taktéž konstrukce, která je až druhá v pořadí, popírá konstruktivistické myšlení, které právě konstrukci zdůrazňovalo na předním místě.

Výše zmíněná uniformita se má projevovat ve výrobě stále většího objemu výrobků a rovněž u předmětů, které dosud nepodléhaly typizaci: „*Továrny budou vyráběti konstrukce nosné a stropní, dlažby, okna, kliky, dveře, umyvadla, výtahy, vypínače, ventilátory, sporáky, kotle, zkrátka všechny stavební součásti a všechna zařízení.*“ Laboratoře budou testovat každý díl podílející se na stavbě budovy, budou pracovat na neustálém zdokonalování. „*Domy budou precísní jako skříně mikroskopů.*“<sup>221</sup> Autoři popisují, že jedině touto cestu bude možné dosáhnout moderního technického tvaru, který bude ideálem technické krásy. Experimentováním se podle nich dosáhne vhodné kultury materiálu – kontrastu povrchů, které budou přinášet lidem hmatový požitek.<sup>222</sup>

Autoři své teze shrnují výrokem o době chaosu, která je přítomna, avšak v příhodném okamžiku vznikne „příznivé napětí“, které způsobí realizaci projektů blízkých ideálu. Architektura tak bude „*(...) poesie provozu a hladce fungujících zařízení, poesie technické linie a plastických útvarů, poesie povrchů.*“<sup>223</sup> K pojetí ideálu se podle nich nejvíce přiblížil Le Corbusier se svou dokonalostí a moderní krásou v architektuře a anonymní konstruktéři, kteří přinesli do tohoto světa nové tvary.<sup>224</sup>

### Karel Teige: Nejmenší byt, 1932

Teige v této publikaci shrnuje a zpřesňuje své dosavadní poznatky o funkci *nejmenšího bytu*, na jehož nutnost upozorňuje od počátku světové krize, a který může vyvést současnou bytovou krizi z nouze. Ta podle něj trvá již mnoho desetiletí, zvláštního významu však nabyla po roce 1918, a to napříč Evropou. Podle statistik žije v současné době až  $\frac{3}{4}$  obyvatel na úrovni existenčního minima nebo pod touto úrovní. Ve městech žije  $\frac{1}{4}$  nebo  $\frac{1}{3}$  v přelidněných

---

<sup>220</sup> K této problematice srov. např. Zdenek Primus, „Obrazová báseň – entuziastický produkt poetismu“. In: *Karel Teige: 1900 – 1951*, c. d.

<sup>221</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA 3*, c. d., s. 7.

<sup>222</sup> Honzík už zde nemluví o požitku krásy, jež dosahujeme zrakem. Srov. Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d.

<sup>223</sup> Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA 3*, c. d., s. 8.

<sup>224</sup> Na rozdíl od Honzíka, Le Corbusier není pro Teiga zdaleka tak ideálním příkladem. Ačkoli ho začátkem dvacátých let chválil za přínos, který architektuře přinesl, postupem času se mezi oběma autory objevily spory, které si mezi sebou autoři vyřizovali prostřednictvím statí. Spory souvisely s Le Corbusierovým grandiozním projektem Mundanea.

bytech. Teige hovoří o „páté třídě“, což představuje skupinu nemajetné vrstvy a nezaměstnaných či nekvalifikovaných dělníků.<sup>225</sup> To je důvodem, proč se bytovou krizí začaly zabývat i mezinárodní kongresy architektury, na nichž roku 1930 nechyběla v Bruselu ani Československá skupina s projekty kolektivních domů.

Teige upřesňuje, že architekti musí tuto problematiku řešit současně se sociology, ekonomy a hygieniky, a oproti minulému článku vyjadřuje potřebu stavět kolektivní domy nejen pro proletariát, ale také pro pracující inteligenci, která se rovněž nachází na úrovni existenčního minima. Ačkoli na dané téma vzniká především v Německu mnoho popularizačních článků, Teige pokládá za důležitější sestavit „*kriticky uspořádaný katalog přísně vybraných sériových výrobků nábytku a bytového zařízení (...) nebo vzorník kvalitních malobytových půdorysů důkladně propracovaných a docilujících snížení provozních i stavebních nákladů.*“<sup>226</sup> Objevují se zde opět prvky charakteristické pro Teigeho smýšlení, tedy uniformita spolu s dosažením maximálně možné ekonomie. Rovněž celou knihu provází myšlenka dialektického materialismu. Dialektický vývoj moderní architektury dospívá k momentům, které jsou již v rozporu se stávajícím ekonomickým zřízením, staví se do opozice vůči měšťácké, individualistické kultuře. „*Co, ostatně, jest moderní architektura, vyznávající revolučního heslo konstruktivistického a funkcionálního generálního plánu, jiného než utopie, přeměnit se ve vědu, a vědou, která se stává skutečností.*“<sup>227</sup>

Forma a struktura lidského bydlení již není jen otázkou architektury, jedná se o sociologický problém. Architektura se tak stává výsledkem mnohonásobných vztahů; podle Teiga se jedná o proměnu forem v útvary a struktury vyššího řádu. V autorově myšlení se začíná objevovat kritika podobná Honzíkově, avšak je poněkud konkrétnější. Teige se nezaměřuje na abstraktní pojmy typu přílišné racionality nebo strnulosti formy, jež odvozena z vědeckého výpočtu působí nestravitelně. Kritikou míří na bohaté. Podle něj není dnešní architektura službou veřejnosti, ale službou modernímu stavebníkovi, jenž je ve službě vládnoucí třídy. Mluví o architektuře posledních let, která je vrcholem „*moderního*

---

<sup>225</sup> Karel Teige, „Předmluva“. In: Karel Teige: *Nejmenší byt*, c. d., s. 15 – 16.

<sup>226</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>227</sup> *Tamtéž*, s. 19.

*snobismu*”<sup>228</sup>, ač se jedná kombinaci moderní techniky, radikalismu a formalistické originality – tedy prvků jež sám Teige hlásal v konstruktivismu – moderní vily „(...) *obnoveným vydáním splendidního barokního paláce, sídlem novodobé finanční šlechty.*” Z původně proklamovaného stroje na bydlení se stal stroj na reprezentaci: „(...) *na bezpracovní, lenošný život pánů, hrajících golf a dam nudících se na budoárech.*”<sup>229</sup> Právě proto začala avantgarda vyznávat heslo *nejmenšího bytu* – aby se vymezila vůči této luxusní bytové kultuře.

Teige v návaznosti na tuto problematiku bilancuje dosavadní realizace v československé architektuře a ptá se, do jaké míry je kvalitní moderní architektura u nás zastoupena. Podobně jako Honzík se dívá na vývoj posledních let poněkud pesimisticky. Tvrdí, že chybí zastoupení lidového malobytu a architektura posledních deseti let je z větší části zpátečnická. V případech, kdy je možno hovořit o moderní architektuře, kritizuje provádění realizací, které se odehrávaly především na poli obchodních paláců a luxusních vil.<sup>230</sup> Na racionálním návrhu malých bytů se u nás nepracovalo, v teorii Teige přiznává byla tato problematika opomíjena. K nápravě došlo až s ustavením skupiny architektů, kteří reprezentovali naši zemi na kongresu v Bruselu, a jejichž forma zaujala nejpokročilejší stanovisko etapy vývoje architektonické moderní ideologie, a podle Teigeho tak předstihla vývoj západoevropské architektury. Rovněž poněkud mění své dřívější stanovisko týkající se nového hospodářského zřízení, které pro něj bylo před dvěma lety zásadním kritériem. Nejedná se podle něj o utopii budoucí formy v budoucím socialismu, ale o aktuální řešení kolektivního bydlení v podmínkách kapitalismu. Novou bytovou formu a organizaci, postihující životní způsob třídy, prý nejlépe vystihli Havlíček s Honzíkem v jejich návrhu „Koldomu”.<sup>231</sup>

Autor se po vymezení aktuálních problémů, které pokládá ve svém díle za stěžejní, dostává k popisu vývoje formy, která předcházela současnému stavu, a kterou je nutné vyložit, aby mohl být vysvětlen a pochopen Teigův zájem o minimální byt a s ním související jistý odklon od původně hlášaného vztahu mezi formou a funkcí. Po celé 19. století, pro něž je charakteristický růst měst, docházelo především k rozvoji průmyslové architektury. První pokusy o vytvoření nové bytové formy splňující moderní kritéria se udály ve stavbě rodinné

---

<sup>228</sup> *Tamtéž*, s. 20. Teige vyjmenovává konkrétní architekty, které kritizuje za to, že vstoupili do služeb bohatých, místo aby se soustředili na sociální otázku chudých vrstev. Např. Adolf Loos (vila ve Sřešovicích), Le Corbusier (vila v Poissy), Mies van der Rohe (vila továrníka v Brně).

<sup>229</sup> *Tamtéž*.

<sup>230</sup> Karel Teige, „Moderní bytová architektura v československu“. In: *Nejmenší byt*, c. d., s. 98.

<sup>231</sup> *Tamtéž*, s. 99 – 102.

vily. V secesi se pak podle Teiga ohlašují první předzvěsti této moderní architektury, avšak způsobem poměrně chaotickým. Secesní snaha o překonání historického ornamentu ornamentem moderním naznačuje, že architektura překonává historismus jen povrchně. V secesi, jež je pro Teigeho vyvrcholením historismu, se stále jednalo o krok vzad, avšak přesto negace historismu způsobila reformu starých forem. „*Secese zbavila měšťanské byty křesel, jež byly středověkými trůny (...) avšak nahradila je plastickými, vyřezávanými a dekorovanými předměty, o nichž nebylo možno tvrdit, že se na nich dá sedět.*”<sup>232</sup> V secesi se postupně s průčelím začíná rozvolňovat i forma půdorysu. Pro moderní dům se však stávají vzorem až středomořské a asijské (hlavně japonské) útvary, kterými se nechal inspirovat doyen moderní architektury Frank Lloyd Wright, Teige mu přesto vytýká jeho „high-life style”.<sup>233</sup> Po něm pak nastoupil Le Corbusier s novou organizací prostoru, jež znamenala převrat. Problém Teige spatřuje v jeho pojetí sociální otázky, která se nedotýká lidových obydlí: „*Le Corbusierovy vily jsou poslušny diktátu zákazníka.*”<sup>234</sup>

A právě luxusní vily se staly předlohou dnešní moderní architektury, v čemž spatřuje Teige naprostý omyl. Např. vily v Garches (1927) nebo v Poissy (1929) jsou „*hotovou orgií komfortu, přepychu a estetiky. Jsou spíše sochou než příbytkem.*”<sup>235</sup> Proto nejen Le Corbusier, ale i ostatní moderní architekti zklamali, když svou moderní tvorbu zasvětili bohatým vrstvám společnosti. Právě to bylo pro Teiga největší provinění, kvůli němuž se s největší pravděpodobností nevěnuje myšlence konstruktivismu v takové míře, jako v předchozích letech a snaží se vytvořit jakousi obnovenou teorii moderní architektury, v níž spatřuje i sociální funkci; tou je pro něj myšlenka nejmenšího bytu a kolektivních obydlí, které pomohou lidem začít žít lepší život.<sup>236</sup>

Teige za tuto skutečnost kritizuje především kapitalismus. Právě kvůli vládnoucí třídě moderní architektura „*(...) zprofanovala své znamenité zásady a zkýčarila své ideje. Architektura, která hlásala principy ekonomie a účelnosti, která slibovala, že jednoho dne bude schopna ve smyslu těchto zásad řešit bytovou otázku v sociálním měřítku, dala boháčům nový luxus, luxus okázalé jednoduchosti, vytvořila nové paláce, nové, prý obyvatelné monumentální plastiky; architektura, která slibovala být vědou nové sociální organizace,*

---

<sup>232</sup> Karel Teige, „Vývoj bytové formy a novodobá reforma bydlení“. In: *Nejmenší byt*, c. d., s. 165 – 166.

<sup>233</sup> *Tamtéž*, s. 167.

<sup>234</sup> *Tamtéž*, s. 168.

<sup>235</sup> *Tamtéž*, s. 169.

<sup>236</sup> Podobné rétoriky si lze povšimnout v předmluvě knihy Havlíčka a Honzika *Stavby a plány*.



*zůstala uměním pro snobistické potěšení milionářů.*”<sup>237</sup> Tento emotivní výrok nám dává napovědět frustraci, kterou nejen Teige, ale i Honzík museli ve zmíněné době, která je přibližně obdobím deseti let od vzniku hnutí Devětsil, zažívat. Optimistický výhled spojený s poetismem na počátku dvacátých let, po deseti letech vystřídala bezmoc způsobená otřesem ekonomiky v roce 1929, a rovněž se ukázalo, že ideály, které Honzík i Teige hlásali šly jiným směrem, než sami autoři předpokládali.

Teige zdůrazňuje, že nadále nesmí být uznávána individuální kvalita architekta a jeho díla. Každá hodnota je opravdová, jen pokud odpovídá sociální zkušenosti. Výsledné dílo musí sloužit sociálním a životním potřebám. Toho může architektura dosáhnout jen s pomocí vědy, která přeměňuje svět a slouží věcným potřebám společnosti. „*Užitkový a sociální efekt, nikoliv vzhled a monumentalita, rozhoduje o skutečné hodnotě stavebního díla.*”<sup>238</sup> Na druhé straně ale Teige upouští od laboratorního zkoumání nového sociálního bydlení, které by podle něj vedlo k utopiím, které už v této době nemohou dosahovat revolučního významu.<sup>239</sup> „*Nemá-li být práce na nových, chcete-li ,budoucích' formách bytu (...) romantickou utopií, je nutno, aby nebyla fantastickým vymyšlením libovolných nových forem a kombinací ex nihilo, nýbrž, aby se soustředila na další rozvíjení (...) embrionárních elementů, které bouřlivě vyrůstají v dnešních poměrech jako dialektické protiklady dominujících způsobů, a z nichž se vyvinou nové formy.*”<sup>240</sup> Nové formy se podle Teiga teprve zrodí, nejprve je potřeba pochopit rozpor mezi životem proletariátu a buržoazní domácností, a z tohoto rozporu novou formu odvodit a zároveň nalézt již v dnešních formách elementy formy nové.

---

<sup>237</sup> Karel Teige, „Vývoj bytové formy a novodobá reforma bydlení“. In: *Nejmenší byt*, c. d., s. 169.

<sup>238</sup> *Tamtéž*, s. 170.

<sup>239</sup> Srov. Karel Teige, „Minimální byt a kolektivní dům“. In: *Stavba*, c. d.

<sup>240</sup> Karel Teige, „K novým formám obydlí“. In: *Nejmenší byt*, c. d., s. 296.

### 3. 4 Surrealistické představy (1933 – 1936)

Následující období, pro něž jsou charakteristické surrealistické motivy v architektonickém myšlení především u Karla Honzika, uvádíme texty, které tuto skutečnost dokládají. Ačkoli Honzík nešetří hloubkou svých surrealistických úvah, v architektuře vymezeného období je stále patrný jeho funkcionalistické smýšlení.<sup>241</sup> Z důvodů uvedených na začátku této práce nejsou v této části zastoupeny Teigovy monografie. Sám Teige se začíná stále více zajímat o surrealismus; v březnu roku 1934 je založena Surrealistická skupina v Praze, jejíž je Teige součástí a posléze se stává i jejím programovým mluvčím. Roku 1935 pak začíná tvořit koláže, kterým se bude věnovat až do konce svého života. Ačkoli nejsou Teigovy monografie v této části zastoupeny, přesto je nutné uvést mezník, který se udál na poli vědeckého funkcionalismu v tomto období. V roce 1936 Karel Teige pronáší zásadní větu o konci *úzké utilitárnosti*,<sup>242</sup> která již nadále nemůže být výhradním východiskem vědeckého funkcionalismu. K obhájení této teze, zdůrazňující nutnost působení podvědomých účinků architektury na člověka, si členové tohoto racionálně pojímaného okruhu československé architektury zvolili Freudovu psychoanalytickou teorii současně s uměleckými teoriemi surrealismu. Popřeli tím své dosavadní striktně vědecké chápání architektury a začali vyznávat komplexitu díla, jakou už před nimi zdůrazňoval Karel Honzík. Na vztah formy a z ní vyplývající funkce už to však nemá tak zásadní vliv – zanedlouho započne další světový válka, s níž funkcionalismus pomalu uhasíná.

---

<sup>241</sup> Jako příklad můžeme uvést dokončení paláce Všeobecného penzijního ústavu roku 1934 na Žižkově (dnes Dům odborových svazů). Karel Honzík, „Soupis staveb“. In: *Za obzorem věcnosti*, ed. Dita Dvořáková-Robová, c. d., s. 125.

<sup>242</sup> Srov. pozn. 55.

## Karel Honzík: Úvahy o architektuře, 1933

Honzíkův text<sup>243</sup> je reakcí na pojetí nového směru v architektuře, jež rezonuje v nedávném čísle revue pařížských surrealistů „Minotaure“. Konkrétně se v něm rozebírá budova Casa Batlló v Barceloně na jejíž přestavbě se podílel Antoni Gaudí, a v jehož tvorbě jsou přítomné živočišné a rostlinné prvky. Právě tyto motivy chválí ve zmíněném revue Salvador Dalí a vyslovuje základní znaky, které by měly být směrodatné pro současnou architektonickou tvorbu. Proti funkcionalismu staví do popředí funkce symbolicko-psychicky-materiální a krásu charakterizuje jako „sumu uvědomění našich perversí“. S pojetím architektury, jak ji chápe Dalí, ale i další ze zmiňovaných surrealistů Tristan Tzara, kritizující moderní tvorbu pro svou negaci obrazu obydlí, jehož ideální formu spatřuje ve tvaru jeskyně, Honzík nesouhlasí. Proti názorům surrealistů, avšak částečně i proti Teigovi se Honzík vymezuje: „*teorie se píše, ale architektura se projektuje*“<sup>244</sup> a dodává, že po přečtení surrealistických proklamací o architektuře výše zmíněnými autory může člověk nabývat dojmu, že současný chaos dosahuje apokalyptických rozměrů.

V podobném duchu Honzík hovoří o minulých letech a opětovně tím naráží na Teigeho přílišný utilitarismus a racionalismus přítomný v jeho studiích nařizující architektům směr jejich tvorby. „*Četné sekty bijí na svůj válečný buben už po dobu patnácti let. Přečetli jsme si za tu dobu již mnoho proklamací, které si slibovaly, že budou navždy a bez výhrad veletí architektům. A přece není třeba obav o to, že se bude čerstvě navařená kaše bez rozmyslu hltati.*“<sup>245</sup> Podle Honzíka je směrodatná emoce, nikoli obsah teorií. Mluví o přirozeném napětí mezi teorií a praxí, přičemž obsah těchto teorií nemusí být ve stavební praxi vždy splněn. Pro příklad uvádí funkcionalismus, který si svou myšlenkou během minulých let získal mnoho přívrženců mezi architekty. A právě uvnitř tohoto proudu by se architekt mohl držet jeho obsahu „*a nedbati vedlejších hlasů.*“<sup>246</sup> Podle Honzíka je však důležité podívat se i na jeho nedostatky, které v něm spatřují např. zmínění surrealisté, kteří vidí základ architektury ve fyziologických potřebách a kritizují moderní architekturu pro její nestravitelnost.

---

<sup>243</sup> Karel Honzík, „Úvahy o architektuře“. In: *Volné směry*. 1933 – 1934, roč. 30, s. 226 – 228.

<sup>244</sup> Honzík tím zřejmě naráží na Teigeho teoretické koncepce.

<sup>245</sup> Honzík zde mezi řádky naznačuje fakt, že ne všichni architekti vyznávali Teigův konstruktivismus. Příkladem může být Honzíkův obrat od druhé poloviny dvacátých let, kdy se spolu s dalšími architekty začíná zajímat o estetickou stránku v architektuře. Karel Honzík, „Úvahy o architektuře“. In: *Volné směry*, c. d., s. 227.

<sup>246</sup> *Tamtéž.*

Tímto se Honzík dostává ke kritice, v níž nabízí ucelený pohled na slabosti konstruktivismu, především pak na přílišném lpění splnění funkce. „*Teorie moderní architektury, které si dávaly střídavě názvy konstruktivism, funkcionalism, věcnost a pod., opily se svou vlastní setrvačností, jejich božstvem se stal účel ve svém nejjfysičtějším smyslu, a to božstvo je hnalo do boje proti každé jiskře formy nebo výrazu.*”<sup>247</sup> Honzík dále vysvětluje – Le Corbusier byl odložen do „starého železa” jen proto, že chtěl do své formy zahrnout prvek harmonie, jež není hodnotitelná rozumem. Honzík také vzpomíná na tehdejší výrok Marta Stama o domech, které mají být vyjádřením věcnosti, nikoli estetiky, a je rád za to, že „(...) nejlepší architekti se nikdy doslovně nadrželi tohoto hesla, jakmile přikročili k vlastnímu projektování a umkli v pronášení zásad (...)”<sup>248</sup> Z toho podle Honzíka vyplývá, že touto revoltou vlastně přispěli k lepšímu vzhledu světa. Na druhé straně od doby vyřknutí Stamova hesla pokročili někteří architekti až k bodu nejzazší věcnosti, vylučující jakýkoli estetický prvek v architektuře, k bodu, který autor nazývá senzuaální abstinencí. „*Každá půvabná linie je hříchem proti účelu a ekonomii a prkenné boudy, náhodně sbité jsou povýšeny na architekturu.*”<sup>249</sup>

Podle Honzíka není sporu o tom, že ke staré formalistické architektuře se nelze vrátit. Současně se však ke stejnému konzervatismu nesmí dopracovat ani funkcionalismus. Forma vyplývá z funkce, což Honzík považuje za prostředek, který však nesmí být pouhým cílem při tvůrčím procesu; musí být pouhým nástrojem a sloužit, nikoli svého tvůrce zotročovat. Rovněž žádná funkce nemá právo na život „*není-li provázena rozechvěním, čili funkcí čivného oblouku.*”<sup>250</sup>

Jak již bylo zmíněno, Honzík se podobně jako v *Estetice v žaláři* ohrazuje proti přísnému ulpívání na rozumovosti a věcnosti. Poněkud ironicky tvrdí, že předchůdci hnutí „Nové věcnosti”, čímž má zřejmě na mysli v našem prostředí Teigův konstruktivismus, byli němečtí profesori nabízející lidem pilulky obsahující všechny důležité látky běžně obsažené v jídle. Honzík však je pro naplnění všech funkcí, zároveň však k tomu přidává surrealistický požadavek pro naplnění smyslového požitku z architektury: „*At' se uspokojí všechny věčné*

---

<sup>247</sup> I když tedy začátkem třicátých let došlo k jistému názorovému sblížení Honzíka s Teigem v souvislosti s bytovou krizí, Honzíkův negativní názor na vědecký konstruktivismus se nezměnil. *Tamtéž.*

<sup>248</sup> Honzík tím má na mysli dříve zmíněného Le Corbusiera, avšak z jeho předešlých výroků vyplývá, že by do stejné skupiny architektů patřil i on sám. *Tamtéž.*

<sup>249</sup> *Tamtéž.*

<sup>250</sup> Oproti Teigemu stanovisku zdůrazňujícímú přesně vymezenou funkci, spojenou s daným účelem.

*funkce (jsme samozřejmě pro to), ať všechny pomocné vědy jsou mobilisovány pro architekturu. Ale chceme toto: **Chceme, aby se současně uvedly v činnost funkce smyslů.** Jestliže se v domě dobře uskladí jeho obyvatelé, není tím ještě zdaleka úkol splněn. (Ač tomu věří všichni ti, kteří nejsou postoupeni nad tuto mez.).”<sup>251</sup> Důležitá je tedy komplexnost výsledku, který nesmí opomíjet smyslové požitky. Kromě zraku a hmatu, tedy požadavků z dřívějších textů<sup>252</sup>, musí vyvolávat dům u lidí pocit jakési harmonie. „*Chceme, aby dům lákal, aby se tvářil bydlitelně, svůdně, aby vyvolával touhu ,býti a bydliti v něm, procházeti jeho prostory a dotýkati se jeho ploch a tvaru’*“.<sup>253</sup>*

Na závěr se autor ptá, která z věd může tyto abstraktní veličiny změřit či určit a rovnou si odpovídá, že žádná. Jedná se totiž o intuici, která je součástí lidské činnosti „(...) kde může nejvýše státí nápis: „*Zde je tajemný pramen tvořivosti.*”<sup>254</sup> Honzík tedy po čase opakuje požadavky z roku 1926 a přidává požadavek komplexity celého díla inspirován surrealismem.

#### Karel Honzík: Poznámky k biotechnice, 1934

V následující úvaze<sup>255</sup> se Honzík dostává po určité časové odmlce zpět ke zkoumání vzájemného vztahu architektonické formy a funkce, kterou posuzuje z hlediska přírodních organismů. Svou stať začíná myšlenkou o lidských a přírodních technikách, které působily vedle sebe, neznaly se, a přesto dospěly ke stejnému výsledku. Přírodní síly působící při architektonické práci a zároveň podílející se na jeho vynalézavosti a výpočtu, nakonec vedou k určité harmonii jeho výtvaru. „*Celá řada úkazů nasvědčuje tomu, že určitá soustava sil a hmoty nachází rovnováhu v konstantních formách.*”<sup>256</sup> Honzík poukazuje na příklad z praxe, kdy deska vystavená tlaku musí být podepřena trámy, aby mohlo být použito jen té nejnutenější hmoty. Výsledná forma je pak součástí přírodní konstantní formy, které se člověk jako tvůrce nevyhne, a jedná se tak podle Honzíka o „*jeden ze silotvarů, k nimž květina došla cestou svého tropismu a lidé intuicí, zkušeností a výpočtem.*”<sup>257</sup> Architekt tedy, stejně jako

<sup>251</sup> Karel Honzík, „Úvahy o architektuře“. In: *Volné směry*, c. d., s. 227.

<sup>252</sup> Srov. např. Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d.; Josef Havlíček, Karel Honzík, „Předmluva“. In: *MSA* 3, c. d.

<sup>253</sup> Karel Honzík, „Úvahy o architektuře“. In: *Volné směry*, c. d., s. 228.

<sup>254</sup> *Tamtéž*.

<sup>255</sup> Karel Honzík, „Poznámka k biotechnice“. In: *Styl*. Praha, Mánes 1934 – 1935, roč. 14 (19), s. 101 – 102.

<sup>256</sup> *Tamtéž*, s. 101.

<sup>257</sup> *Tamtéž*.

příroda vytváří formy, které podléhají přírodním zákonům pod vlivem vnitřních i vnějších sil. Tímto působením rovnováhy přestává být určitý předmět beztvarym a dostává svou jedinečnou formu.<sup>258</sup>

I když je vše v pohybu, pravidlo harmonie stále působí, a proto „(...) *tvar, v němž hmota našla rovnováhu sil, je optimální, je vyřešen beze zbytku, ekonomicky.*”<sup>259</sup> Jakmile však dojde k přidání či odebrání části hmoty, rovnováha se tím naruší, ale poté se opět vydá směrem k nalezení oné harmonie. Honzík přiznává, že lidské výrobky nemohou být dokonalé, avšak dodává, že ani v přírodě se nevyskytuje naprostý soulad mezi formou a účelem; uvádí příklad několika stovek variant jednoho druhu rostlin nebo zvířat, a ptá se, která forma z tolika možných je tou optimální. „*Rozevívá se tu temné a neznámé pole bádání o souvislosti formy a funkce, jejichž synchroničnost a souřadnost se objevuje pouze jako vzácný úkaz nejen v přírodě, ale i v lidské činnosti.*”<sup>260</sup> Honzík tím vlastně naznačuje své původní stanovisko o nemožnosti dosáhnout 100 % tvaru, tedy o nedokonalosti architekta jako tvůrce<sup>261</sup> a přidává poznatek z přírody, kdy soulad tvaru a jeho účelu rovněž není v naprostém souladu. Tímto výrokem, podpořeným působením přírodních sil, které taktéž nedosahují souřadnosti u svých „produktů” tedy naznačuje, že forma a funkce nedosahují, a ani nemohou dosahovat takové úrovně symetrie, resp. součinnosti formy vyplývající z funkce, jakou stavbám v textech z dvacátých let přisuzoval Teige.

Podobně jako forma nedosahuje souladu s její funkcí, můžeme najít zároveň i formu, která svou funkci přežila. Jako příklad uvádí Honzík roháče, jehož kleště nemají pro něj již svého opodstatnění a jedná se pouze o ozdobu. Stejnou setrvačnost formy můžeme spatřit i v architektuře: „*Čas od času odhazujeme a setřásáme formy, které se udržují jenom jako mrtvé usazeniny a prítěž.*”<sup>262</sup> Z toho Honzík vyvozuje, že forma buď svou funkci předbíhá, nebo naopak jí přežívá. Existuje mezi nimi neustálé kolísání, které však přechází k ideálnímu bodu rovnováhy, v němž se forma i funkce opět přiblíží. Jak tento proces funguje, autor přiznává, není zcela jasný. „*Snad najdeme jednoho dne vysvětlení pro tyto rozchody formy a funkce,*

---

<sup>258</sup> Tak například písek, jenž působením gravitace a třením písečných zrn vyjadřuje svou harmonii formou jehlanu.

<sup>259</sup> Honzík však neuvádí, jak architekt takovéto rovnováhy dosahuje v praxi. Uvádí, že se jedná o záležitost zkušenosti a praxe, ty ale probíhají v teoretické rovině. Karel Honzík, „Poznámka k biotechnice“. In: *Styl*, c. d., s. 101.

<sup>260</sup> *Tamtéž.*

<sup>261</sup> Srov. Karel Honzík, „Estetika v žaláři“. In: *Stavba*, c. d.

<sup>262</sup> Karel Honzík, „Poznámka k biotechnice“. In: *Styl*, c. d., s. 101.

*kteřé nás zneklidňují v lidské kultuře. Předstih formy nebo její setrvačnost: to jsou zjevy zaclánějící skutečné poslání těchto forem, poslání, které lze vyčísti jen s námahou (...).*<sup>263</sup>

### Karel Honzík: Forma jako noeticko-orientační znak, 1936

Karel Honzík částečně navazuje na předchozí úvahy o formách. V tomto příspěvku<sup>264</sup> se zabývá působením forem na lidskou psychiku. Z textu jsou patrné surrealistické motivy, které se promítají do Honzíkových úvah o architektuře během 30. let ve stále větší míře. Proč chtějí lidé vidět nové předměty obalené do starých forem, táže se Honzík v úvodu a upřesňuje svou otázku: „Proč chtějí vidět elektrickou lampu jako svícen a nikoli jako elektrickou lampu? Proč chtějí vidět bursu jako Parthenon a nikoli jako bursu?”<sup>265</sup> Protože na dané téma nebyl proveden žádný objektivní výzkum, je třeba se podle architekta dotazovat přátel či příbuzných a hledat odpověď u nich.

V odpovědích na dané téma podle Honzíka převažuje společný rys. Jedná se o jakýsi vztah, kteří lidé k daným tvarům cítí. Tento vztah není estetického původu. „Tvar, či určitá forma, kterou vyhledávají a kterou vyznávají, je jim spíše symbolem bezpečnosti.”<sup>266</sup> Jedná se o orientační znak, spíše než harmonický výraz, který zkoumal Honzík v předchozím článku. Architekt mluví o vlastní praxi, když popisuje zákazníky, kteří jsou ochotni slevit ze svých původních požadavků týkajících se vzhledu stavby, avšak za účelem zachování alespoň jistého odkazu připomínající jim minulost. „Spokojí se i jen náznakem, pruhy v omítce, které by vyjadřovaly jen stopu někdejších sloupů a někdejších plastických kladí. Nevadí jim porušené a téměř zmrzačené vztahy mezi šířkou sloupu a výškou římsy (...). Chtějí však aspoň obrys, aspoň zkratku, která by prozrazovala, že jejich tvarový svět dosud trvá.”<sup>267</sup>

Nejedná se zde ani tak o estetickou působivost. Forma těmto lidem poskytuje pocit jistoty a bezpečnosti. Pokud podle Honzíka zkoumáme tento fenomén hlouběji, dostaneme se k působení formy jako orientačního znaku. Tak, jak se během svého života učíme rozeznávat určité odlišnosti, přiřazujeme různým předmětům pojmy shodné s jejich formou. Tím, že odlišujeme různé předměty od sebe, činíme právě díky jejím odlišným formám.

---

<sup>263</sup> *Tamtéž*, s. 102.

<sup>264</sup> Karel Honzík, „Forma jako noeticko-orientační znak“. In: *Kvart*, c. d., 1937, roč. 3, s. 260 – 263.

<sup>265</sup> *Tamtéž*, s. 260.

<sup>266</sup> *Tamtéž*, s. 261.

<sup>267</sup> *Tamtéž*.

Shromažďujeme formy do „kartotéky forem“ a podle nich se orientujeme. Jakmile však zmizí určitá konkrétní forma z našeho života, rozpadá se tím i naše sbírka forem. Podle Honzíka jsou lidé, kteří v honbě za dobrodružstvím hledají nové formy, na druhé straně větší část lidí se uzavírá před přijímáním dalších forem. Jakmile se formy mění, lidé „ztrácejí pocit jistoty, zdá se jim, jako by padali do temnot neurčitosti, v které nejsou už s to rozlišovat skutečnosti.“<sup>268</sup> Proto je jim zvyková forma noetickým orientačním znakem, díky němuž se mohou ve světě cítit bezpečně.

Trvání na uvyklých formách můžeme podle Honzíka pozorovat sami na sobě, kdy ze zvyklosti ustaneme u těchto forem, a nezkoumáme poznání nových tvarů. V tomto bodě zřejmě Honzík naráží na předešlou kritiku, kdy upozorňoval na ustrnutí, kterého se dopouští architekti držící se stále stejného způsobu provádění staveb, a kteří nezkoumají nové vztahy a skutečnosti.<sup>269</sup> Příkladem lpění na starých formách postrádajících svůj smysl může být zkušenost americké paroplavební společnosti, kterou Honzík názorně zmiňuje. „*Společnost dala do oběhu novou moderní výletní loď, vybavenou veškerým komfortem. Byla to loď, opatřená naftovými motory, takže neměla komínů jako obvyklé parníky. Ale zatím co lístky na ostatních parnicích byly vyprodány, nová loď nemohla být obsazena: cestující měli nedůvěru k parníku bez komínů. (...) A tak, společnost, aby obsadila loď, je nucena namontovat na ni plechové válce. Aspoň imitaci starého, dobrého a spolehlivého parníku.*“<sup>270</sup>

V tomto, ale i v jiných případech vidí Honzík jako důležitý znak pro člověka pocit bezpečí. Oproti minulým letům, a převážně z let rané avantgardy můžeme spatřovat odklon od vyhraněných myšlenek, které se objevovaly v dřívějších textech. Honzík začíná mít pochopení pro lidi, kteří takto konzervují své formy a dospívá k obratu, který se začne projevovat i v jeho architektuře. Tato skutečnost má pro člověka hluboký smysl, neboť „(...) *člověk potřebuje formu, potřebuji ji jako orientační znak.*“<sup>271</sup> Pokrok má svůj smysl jen ve svém cíli, jímž je nalezení nového souboru forem, podle nichž se může člověk ve světě orientovat. Na závěr autor dodává, že nové formy odpovídající novým obsahům a životním funkcím musí být především znovu definovány, a při tom kritizuje neustálé hlásání „pokroku pro pokrok“, není-li v tom obsažen nový nádech. Honzík tedy v tomto posledním zkoumaném

---

<sup>268</sup> *Tamtéž*, s. 262.

<sup>269</sup> Srov. např. Karel Honzík, „Úvahy o architektuře“. In: *Volné směry*, c. d.

<sup>270</sup> Karel Honzík, „Forma jako noeticko-orientační znak“. In: *Kvart*, c. d., s. 262.

<sup>271</sup> *Tamtéž*.



textu dospívá k nedostatečnému působení formy, kterou je třeba revidovat. Právě v tomto období začne jeho architektura vyjadřovat romantické prvky a své stavby začne propojovat s přírodou.

#### 4. Závěr

Z uvedených textů je patrné, že se vztah formy a funkce u námi zkoumaných autorů, Karla Honzika a Karla Teige, postupně v průběhu let proměňoval. Na počátku období „naivního poetismu“, jak je tento časový úsek některými autory charakterizován, Teige i Honzík utváří teorii československé avantgardní architektury, v níž shodně uznávají, že forma vyplývá automaticky, a to z precizně stanovené funkce. Zlom nastává okolo roku 1925, kdy světem znalý architekt Bedřich Feuerstein v dopise adresovaném Teigovi kritizuje jeho ideovou vyhraněnost.<sup>272</sup> Ve stejném roce dochází k revidování Honzíkova dosavadního myšlení. Začíná opouštět osu vědecky definovaného funkcionalismu, jak ji stanovil Teige v revolučním sborníku *Devětsil* a začíná tvořit vlastní teorii o formě a funkci, v níž doporučuje postupovat „od účelu k formě“ a zároveň začne chápat architekturu jako *řemeslo par excellence*<sup>273</sup>, v níž architekt není pouze bezduchým inženýrem sledujícím pouze matematicky daný výpočet – a z něj automatické vybavení formy. Architekt má podle něj tvořit komplexně, a kromě racionální stránky má uvádět k životu i stránku emocionální. Právě díky takto chápané architektuře se stává jedním z předních mluvčích emocionálního funkcionalismu, v němž architekt musí formě „dopomoci, aby se vybavila“. V tomto smyslu se architekt stává spoluvůrcem formy, v čemž Teige spatřuje čirý formalismus a dále pokračuje v rozvíjení teorie vědeckého funkcionalismu, do jehož popředí klade požadavek maximální funkčnosti, která jakmile dosáhne věcné dokonalosti, nabývá zároveň estetické působivosti, tj. krásy.<sup>274</sup> Mezi oběma autory tak nastává období částečného rozkolu, během něhož se Teige „vyhýbá“ architektům, kteří s ním chtějí o estetické stránce v architektuře polemizovat.<sup>275</sup>

V čase hospodářské krize souzní oba teoretici s názory Levé fronty a začínají řešit palčivé problémy týkající se bytové nouze. Jejich názorové smýšlení se právě v této době přiblíží. Teigovo myšlení se přesouvá z té oblasti vědeckého funkcionalismu, kterou charakterizuje výrok Jaromíra Krejčara z roku 1923 o formě, „která bude nalezena, nebude-li hledána“, do oblasti funkcí sociálních, jehož východisko nalezne v otázce minimálního bytu, jehož utopii spatřuje v kolektivním bydlení proletariátu a pracující inteligence. Honzík, jenž

---

<sup>272</sup> Srov. pozn. 54.

<sup>273</sup> Srov. pozn. 128.

<sup>274</sup> Srov. pozn. 179.

<sup>275</sup> Srov. pozn. 189.

Teigovu myšlenku po určitý čas sdílí, se přesto vrací k teorii emocionálního funkcionalismu a hledání těch „správných“ forem pro člověka. Jeho názory jsou od počátku třicátých let ovlivněny surrealismem, jehož některé představy ve své architektonické teorii rozvíjí. Podobně je ovlivněn surrealismem ve stejné době i Karel Teige. Ten se však věnuje převážně surrealistické umělecké tvorbě, aby se roku 1934 stal členem Surrealistické skupiny. Od třicátých let zaznamenává proměnu také přísné racionální myšlení Teigova okruhu vědeckého funkcionalismu, které s působením surrealismu začne postupně uznávat psychologické stránky architektury, tak nezbytné pro ztotožnění člověka se stavbou a její formou.

Zásadním mezníkem se stává rok 1936, v němž Teige oznamuje konec přísné utilitárnosti vědeckého funkcionalismu, a v tom samém roce se také přestává aktivně zajímat o architekturu. Je proto možné, že myšlenka, kterou po několik let hlásal a která se následně ukázala do jisté míry nefunkční, pro něj znamenala prohru, se kterou se jen těžko smířoval. Sám Honzík uznává, že Teige v architektonických kruzích od jisté doby ztrácel důvěru ostatních, právě kvůli svému zatvrzelému přístupu k architektonické formě, avšak polemické argumenty nepřijímal, neboť v nich viděl „otřesení vlastní autority v Devětsilu.“<sup>276</sup> Ve stejném roce, kdy Teige odchází ze scény teorie architektury, Honzík publikuje článek, v němž mění svůj raný přístup ke starým formám a formalistní architektuře a uznává, že i staré formy jsou důležité pro lidskou orientaci ve světě. Jakmile tyto staré formy odejdou, člověk se začíná cítit ztracen a hledá formy nové. Zřejmě právě toto přehodnocení svých dosavadních stanovisek znamenalo v Honzíkově tvorbě obrat, který pro něj znamenal návrat k architektuře s romantickými a rustikálními prvky, a která je zároveň propojena s přírodou. Tyto formy konce třicátých let jsou však už mimo rámec této práce. Druhou světovou válku, která funkcionalismus na určitou dobu odmlčí, následně vystřídá socialistický realismus, který způsobí definitivní konec československého funkcionalismu a s ním spojené hledání vztahu formy a funkce.

---

<sup>276</sup> Karel Honzík: *Ze života avantgardy*, c. d., s. 88.

## 5. Bibliografie

### 5.1 Monografie

CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. 3rd ed., rev., expand., and redesg. London: Phaidon, 1996. 736 s. ISBN 0-7148-3356-8.

EYSTEINSSON, Astradur. "What's the Difference?" Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde. In: BRU, Sascha, ed. et al. *Europa! Europa?: the avant-garde, modernism, and the fate of a continent*. New York: Walter de Gruyter, 2009. 534 s. European avant-garde and modernism studies; 1. ISBN 978-3-11-021771-1.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. V Olomouci: Votobia, 2000. 366 s. ISBN 80-7198-456-6.

HARRINGTON, Austin, et al. *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Praha: Portál, 2006. 495 s. ISBN 80-7367-093-3.

HAVLÍČEK, Josef a HONZÍK, Karel. *Stavby a plány*. Praha: Odeon, 1931. 148 s. Mezinárodní soudobá architektura; 3.(jaro 1931).

HONZÍK, Karel. *Ze života avantgardy: zážitky architektovy*. Praha: Československý spisovatel, 1963. 240 stran. Vzpomínky.

HONZÍK, Karel a DVOŘÁKOVÁ-ROBOVÁ, Dita, ed. *Za obzorem věčnosti*. Praha: Arbor vitae, 2002. 151 s. Texty o architektuře; sv. 1. ISBN 80-86300-30-7.

KRAUS, Jiří a PETRÁČKOVÁ, Věra, eds. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1995. 2 sv. ISBN 80-200-0497-1.

LUKEŠ, Zdeněk. *Praha moderní: velký průvodce po architektuře 1900-1950. Historické centrum*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7432-204-4.

MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige: kapitán avantgardy*. První vydání. Praha: KANT, 2016. 597 stran, 151 stran obrazových příloh. ISBN 978-80-7437-171-4.

MICHL, Jan. *Tak nám prý forma sleduje funkci: sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*. Praha: VŠUP, 2003. 237 s. ISBN 80-901982-7-9.

MICHL, Jan. *Funkcionalismus, design, škola, trh: čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*. Brno: Barrister & Principal, 2012. 327 s., [16] s. obr. příl. ISBN 978-80-87474-48-8.

MIKŠ, František a KESNER, Ladislav, eds. *Gombrich: porozumět umění a jeho dějinám*. Brno: Barrister & Principal, 2009-2010 [i.e. 2010]. 247 s. ISBN 978-80-87029-57-2.

NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Vydání druhé. Praha: Prostor, 2015. 645 s. ISBN 978-80-7260-321-3.

SEIFERT, Jaroslav a TEIGE, Karel, eds. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922. 202 s. Edice Devětsilu; sv. 1.

SEIFERT, Jaroslav a TEIGE, Karel, eds. et al. *Revoluční sborník Devětsil*. Reprint 1. vydání z roku 1922. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010. 247 s. Skrytá moderna. ISBN 978-80-87310-22-9.

TEIGE, Karel. *Nejmenší byt*. Praha: Václav Petr, 1932. 367 s. Edice soudobé mezinárodní architektury; 1. Kmen.

TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966. 637 s., 16 s. obr. příl. Karel Teige – Výbor z díla; sv. 1.

TEIGE, Karel et al. *Karel Teige: 1900-1951: [Praha], Dům u kamenného zvonu 15. února 1994 – 1. května 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. 207 s. ISBN 80-7010-027-3.

VONDROVÁ, Alena, PECHAR, Josef a WITTLICH, Petr. *Český funkcionalismus 1920-1940: architektura*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 1978. Nestr. Český funkcionalismus 1920-1940; [Díl] 3.

VORLÍK, Petr. *Dějiny architektury dvacátého století*. Praha: České vysoké učení technické, 2010. 255 s. ISBN 978-80-01-04517-6.

ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha: Odeon, 1985. 573 stran. Architektura; sv. 4.

ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha: Victoria Publishing, 1995. 590 s. ISBN 80-85605-84-8.

## 5. 2 Seriály

HONZÍK, Karel. Stavební romantismus. *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha: Klub architektů, 1924 – 1925, roč. 3, s. 9 – 11.

HONZÍK, Karel. Toporná nemodernost. *Přítomnost*. Nezávislý týdeník. Praha: František Borový, 1925, roč. 2, s. 759 – 761.

HONZÍK, Karel. Estetika v žaláři. *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha: Klub architektů, 1926 – 1927, roč. 5, s. 166 – 172.

HONZÍK, Karel. Za obzorem věčnosti. *Kvart*. Sborník poesie a vědy. Praha: Purkyně, spolek pracovníků ve vědě a umění, 1930 – 1931, roč. 1, s. 29 – 32.

HONZÍK, Karel. Úvahy o architektuře. *Volné směry*. Měsíčník umělecký. Praha: Mánes, 1933 – 1934, roč. 30, s. 226 – 228.

HONZÍK, Karel. Poznámka k biotechnice. *Styl*. Měsíčník pro architekturu, umělecké řemeslo a úpravu měst. Praha: Mánes, 1934 – 1935, roč. 14 (19), s. 101 – 102.

HONZÍK, Karel. Forma jako noeticko-orientační znak. *Kvart*. Sborník poesie a vědy. Praha: Purkyně, spolek pracovníků ve vědě a umění, 1936 – 1937, roč. 3, s. 260 – 263.

JEŽEK, Vladimír. Na obranu ryzího konstruktivismu. *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha: Klub architektů, 1926 – 1927, roč. 5, s. 111 – 113, 124 – 127.

TEIGE, Karel. K nové architektuře. *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha: Klub architektů, 1923, roč. 2, s. 179 – 183.

TEIGE, Karel. Omyl (Rozhled). *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha: Klub architektů, 1923, roč. 2, s. 186 – 187.

TEIGE, Karel. Bytová kultura. In: *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha, Klub architektů, 1924 – 1925, roč. 3, s. 63.

TEIGE, Karel. Moderní francouzská architektura. *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha, Klub architektů, 1924 – 1925, roč. 3, s. 125 – 127.

TEIGE, Karel. K teorii konstruktivismu. *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha: Klub architektů, 1928 – 1929, roč. 7, s. 7 – 12, 21 – 23.

TEIGE, Karel. Minimální byt a kolektivní dům. *Stavba*. Měsíčník pro stavební umění. Praha: Klub architektů, 1930 – 1931, roč. 9, s. 28 – 29, 47 – 50, 65 – 68.