

## Karel Teige jako teoretik architektury

Rostislav Švácha

Tak jako jiní členové české avantgardy, patřil i Karel Teige<sup>1</sup> (1900–1951) k mnohostranným osobnostem, zasahujícím do několika oblastí teoretické i praktické aktivity najednou. Tak jako Bedřich Feuerstein, Jindřich Štyrský, Emil František Burian nebo Vít Obrtel, patřil i on k „umělcům života“, odmítajícím ohraničit svůj svět na úzký profesní výsek, snil o „umění pro všechny smysly“, k němuž se nelze dopracovat jen jediným žánrem nebo jedinou technikou, a zavrhoval Umění s velkým U a Teorii s velkým T, jejichž tvorba byla do Teigovy doby vyhrazena jen vyškoleným specialistům. Teige byl dobrým malířem a grafikem, autorem skvělých obrazových básní a koláží, vynikajícím typografem. Jako teoretika ho zajímaly všechny dobové moderní umělecké žánry včetně slovesných. Snad nejvíce tu však vynikl jako teoretik architektury. Jeho význam pro moderní českou a snad také evropskou architekturu byl tak velký, že časem dokázal zastínit i důležitost mnoha českých praktikujících architektů. Zvláště ve světě se Teige postupně stal nejznámější osobností české architektonické avantgardy. Vděčí za to hlavně své polemice s Le Corbusierem, probíhající v letech 1929–1931. Zájem světových historiků a teoretiků moderní architektury se však již zaměřuje i na jiné neméně důležité aspekty Teigova teoretického myšlení. Víceemně chronologický přehled Teigových názorů na architekturu se snaží podat tato stať.

Teorii architektury se Karel Teige začal zabývat až na podzim 1922, poté, co se seznámil s Le Corbusierem a prvním pražským konstruktivistou a funkcionalistou Jaromírem Krejcarem<sup>2</sup>. Slova „architektura“, „konstrukce“ nebo „stavba“ předtím užíval ve smyslu kompoziční výstavby obrazů nebo básní. V roce 1919 například postavil do protikladu improvizovanost a živelnost poezie Guillauma Apollinaira s „konstruktivností“ a „zcela neiluzivní architektoničností“ Julese Romainse<sup>3</sup>. V tom se už ozvala budoucí Teigova polarita poetismu a konstruktivismu, „básně“ a „stavby“, poprvé jasně zformulovaná někdy na přelomu let 1923 a 1924.

Myšlení ve vyhraněných protikladech a polaritách – stejně jako obdiv k Apollinairovi – zdědil Teige po pražské kubistické avantgardě z let 1911–1914 a ta ho zase převzala od historiků umění Aloise Riegla a Wilhelma Worringer<sup>4</sup>. Teige se odpočátku snažil postavit svůj systém polarit na sociologickou bázi, vyložit ho jako důsledek boje mezi starým buržoazním a novým komunistickým světem. Snaha preferovat za každou cenu všechno nové, průkopnické a revoluční ho v letech 1920–1922 dokonce

přivedla k zamítnutí kubismu, v němž tehdy uviděl překonanou vývojovou fázi moderní tvorby, a k vyhlášení programu „nového umění proletářského“, ve kterém se mísilo Teigovo anarchokomunistické politické přesvědčení se zalíbením v magickém realismu obrazů Henriho Rousseaua a próz Charlese Louise Philippa. Spolu s kubismem tehdy Teige zavrhl předválečný civilismus a futurismus. Futuristický kult stroje a velkoměsta se podle jeho mínění hodil pouze pro amerického inženýra a továrníka<sup>5</sup>. Když však Teige ve svých tehdejších textech popisoval města, stroje nebo továrny, dělal to tak sugestivně, že si musíme položit otázku, zda jeho raný odpor k technické a velkoměstské civilizaci ve skutečnosti nebyl ideologicky zastřeným a násilně popíraným obdivem:

„Před muzeem tyčí se široké a holé tovární budovy s komíny, průmyslová čtvrt velkoměsta; stačí překročit práh a jsme uprostřed chaotického, udýchaného dneška, přeplněného nespočetnými tvary a bezprostředními skutečnostmi“ (1921)<sup>6</sup>.

Koncem roku 1920 založil Teige s několika mladými pražskými básníky, prozaiky a malíři skupinu Devětsil<sup>7</sup>. Odpočátku se snažil teoreticky usměrňovat její aktivitu. Členy Devětsilu spojovalo přesvědčení, že moderní život ve všech svých prostých projevech a krásách je pro moderního umělce daleko podstatnější hodnotou než vznešená, akademická a muzeální instituce Umění s velkým U. „Není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na vizinářského kretěna, jenž byl by pouhým tlučmočníkem transcendentálního světa“, napsal Teige na jaře 1922<sup>8</sup>. Od léta téhož roku probíhala v Devětsilu diskuse o tom, do jaké míry musí vzít moderní tvorba v úvahu technickou civilizaci, k níž se „nové umění proletářské“ stavělo zády, ale někteří členové Devětsilu si už bez ní neuměli moderní život představit. Významnou roli sehrály v této diskusi stati architekta Jaromíra Krejčara, opěvující americké mrakodrapy a průmyslové stavby<sup>9</sup>. Teige vstoupil do sporů v Devětsilu vyzbrojen zkušenostmi z návštěvy Paříže v červnu a v červenci 1922. V Paříži si uvědomil, že „nudný“ nebo dokonce „kýčářský“ kubismus, jak se o něm dosud vyjadřoval, ještě nevyčerpal své možnosti a že je dokonce schopný vstoupit do nové vývojové fáze – Le Corbusierova (Jeanneretova) a Ozenfantova purismu. V něm Teige nyní uviděl vitálnější alternativu „nového umění“ nežli magický realismus. Za zvlášť důležitou vymoženost purismu přitom Teige už koncem roku 1922 pokládal jeho inženýrský a vědecký ráz:

„Obrazy Ozenfantovy a Jeanneretovy, blízké z jedné strany Juanu Grisovi a z druhé Légerovi, podobají se suchým inženýrským výkresům. Purismus je vyvrcholením, zvědečtěním kubismu. A je předzvěstí nové architektonické, konstruktivní epochy.“<sup>10</sup>

Nový puristický a neocivilistický program Devětsilu vyjádřil Teige statěmi „Umění dnes a zítra“ a „Purismus“, napsanými na podzim 1922 pro Revoluční sborník Devětsil a pozoruhodnou Krejčarovu antologii Život II. Načrtl v nich panorama soudobé umělecké tvorby: básnické, malířské, sochařské, filmové, divadelní, fotografické a už také architektonické. Pro architekturu považoval tehdy za směrodatné Behrensovo, Wrightovo, Perretovo, Oudovo a Le Corbusierovo dílo spolu s americkými inženýrsko-průmyslovými stavbami. V obou statích Teige pokračoval ve výpadech proti akademickému Umění, proti němuž stavěl samotný život, jeho „divokou a údivnou všednost a konkrétnost, jež předčí všechnu fantazii“<sup>10</sup>. Skutečné nové umění a nová ne-akademická architektura by podle Teigeho měly posilovat svůj neosobní a vědecký charakter,

zcela v duchu Flaubertovy věty „L'art de demain sera impersonnel et scientifique“. V souvislosti s tvůrčí prací Teige od té chvíle užíval přírodovědeckou terminologii: mluvil o „vědecké estetice“, „experimentech“, „hypotézách“, „prognózách“, „laboratorích“.

Spolu se sovětskými produktivisty z Rodčenkova a Ganova okruhu, o jejichž aktivitě se dovídal prostřednictvím Ilji Ehrenburga a německého marxistického teoretika architektury Adolfa Behneho, spolu s tvůrci z Bauhausu a s holandskými avantgardisty Oudem a Stamem tak Teige zaútočil na tradiční hodnotovou hierarchii architektury, které nahoře kralovalo Umění vznešených paláců a chrámů a dole se krčily ne-umělecké inženýrské a průmyslové stavby. Evropská avantgarda dvacátých let tento hodnotový žebříček převrátila. Hodnotou číslo jedna se pro ni staly transatlantické parníky a průmyslové stavby, a to právě proto, že neměly vůbec nic společného s Uměním. Umění v architektuře se v Teigových statích z dvacátých let stalo předmětem „likvidace“<sup>12</sup>. Z bahna akademismu, historismu a dekorativismu mohla podle Teigeo tehdejší architektura vybědnout pouze tehdy, zbavila-li se svého dosavadního uměleckého charakteru a stala se tak naprosto účelnou a ekonomickou tvorbou – vědou.

Vědecký, neboli – jako tomu Teige ve dvacátých letech říkal – „konstruktivistický“ základ měly dostat ty žánry umělecké produkce, které sloužily nějakému praktickému účelu: architektura, interiérový design, typografie, urbanismus. Teige však věděl, že účelný a vědecky založený konstruktivismus musí mít svůj adekvátní protějšek v těch žánrech, které nemají sloužit ničemu jinému než lidské emotivitě, „nedefinovatelné potřebě lyrismu“. U těchto žánrů – malířství a poezie – neztrácí pojem umění svůj smysl. Teige chtěl omezit témata devětsilských básníků a malířů na čistý bezúčelný lyrismus apollinairovské provenience, jemuž na přelomu let 1923–1924 začal říkat „poetismus“. Konstruktivismus a poetismus byly v Teigových představách rovnocennými póly lidské produktivity a vždy se měly ideálně doplňovat, ale nikdy slučovat: konstruktivistická báseň nebo poetistická architektura se mu jevily jako nonsens.

Konstruktivismus se podle Teigeo ukázněně řídí vědeckými zákony, poetismus je však „svobodný a bezhraničný, nezná předpisů ani zákazů“<sup>13</sup>. „Poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus“ (1924)<sup>14</sup>. Přísně polarizované pojetí konstruktivismu a poetismu vyjadřoval mimo jiné i název knihy, do které Teige v roce 1927 soustředil své stati věnované tomuto problému, Stavba a báseň. Když si Teige v roce 1924 uvědomil, že i obyvatelé moderních konstruktivistických měst by mohli toužit po poetistické relaxaci, také jim chtěl na to vymezit zvláštní ohraničená území, buď parky s divně vinutými cestičkami, anebo speciální zábavné okrsky, „Magic-City“, „magická města nové poezie“:

„Veliké skluzavky projížděly by celou plochou prostranství, skrze hlavní restauraci, odevšad viditelné, využívající rozmanitých výšek budov a pavilónů. Jednotlivé atrakce co nejrozmanitější, aby se využilo všech pohybových možností. Efektní atrakce optické a fonetické, barevné reflektorické hry v pohybu, základním elementem takové Magic-city je pohyb...“<sup>15</sup>.

Aniž by si to Teige jasněji uvědomoval, ponechávalo si jeho vymezení domén konstruktivismu a poetismu hierarchickou strukturu, v níž svobodný poetismus zaujímal výsadní postavení a ukázněný konstruktivismus jen posluhoval někde dole. Nějak tak to asi cítili Teigovi přátelé z Devětsilu, zvláště architekti, kteří navíc zřejmě nechápali, proč by pro vitální ideu „Magic-City“ měly být ve městě vyhrazeny pouze zvláštní distrikty a proč by tato idea neměla být obsažena v projektech obchodních, činžovních, rodinných a všech ostatních domů. Od roku 1925 se proti Teigově doktríně architektury jako vědy postavila většina devětsilských architektů: Bedřich Feuerstein a Josef Havlíček, kteří ji svorně prohlásili za ideový extrémismus, Karel Honzík, jehož polemická stať ve Stavbě 1926–1927 se výmluvně jmenovala „Estetika v žaláři“, Vít Obrtel, podle něhož by v architektuře mělo jít o harmonickou syntézu vědy a poezie, „komfort fakt a pocit“<sup>16</sup>, nebo Evžen Linhart a Jaroslav Fragner, oba zaujatí krásou čistých geometrických forem. Projekty a texty na téma „Magic-City“ publikoval v letech 1926–1931 čestný člen Devětsilu Josef Chochol, někdejší příslušník kubistické avantgardy. Ba i Teigův nejbližší přítel mezi architektky, Jaromír Krejcar, napsal v roce 1927: „Umění je mrtvo, ať žije umění!“<sup>17</sup>.

Teige proto hledal oporu mezi architektky mimo Devětsil, v okruhu revue Stavba, kde mu jisté sympatie projevovali Oldřich Starý, Ludvík Kysela a Oldřich Tyl. V Brně, které se v meziválečném období stalo stejně významným centrem moderní architektury jako Teigova Praha, se k Teigově koncepci přikláněli Jan Víšek, Jaroslav Grunt a zvláště autor mnoha místních domů s lacinými byty pro chudé Josef Polášek, méně už nejlepší brněnský architekt Bohuslav Fuchs, jehož stanoviska měla blízko k Jaromíru Krejcarovi. V aktivitě brněnského centra hrály ovšem teoretické programy daleko menší roli než v Praze. Po důkazech o tom, že nová architektura se nutně musí stát vědou, Teige pátral i za hranicemi Československa. Věřil tomu, že je nachází u sovětských konstruktivistů, jejichž aktivitu studoval in situ v Moskvě a v Leningradě v roce 1925. Názory Mojseje Ginzburga nebo bratří Vesninů však ani zdaleka nebyly tak „vědecké“, jak si to Teige přál a jak to pak doma předstíral ve svých textech<sup>18</sup>. Mnohem lépe si Teige rozuměl s Martem Stamem, Hansem Wittwerem a zejména s druhým ředitelem Bauhausu Hannesem Meyerem.

Autoritou Teigových oponentů uvnitř české avantgardy se naproti tomu stával Le Corbusier. Snad právě proto na něj Teige od roku 1929 zaměřoval svou kritickou palbu.

Předmětem Teigových kritických výpadů byly Le Corbusierova kniha Une maison – un palais a projekt Mundanea z roku 1928. Le Corbusierovi Teige vytýkal, že se snaží udělat z moderní architektury něco nepřírozeně důstojného a vznešeného a stále zřetelněji přitom podléhá akademickým bludům. Z nich Teigeho nejvíce iritovalo Le Corbusierovo pečlivé komponování objemů a fasád pomocí „tracés régulateurs“ a důraz na architektonickou monumentalitu.

Slovu „monumentalita“ zprvu Teige dával dvojí význam: kladný, označující Archipenkův nebo Lipchitzův smysl pro mohutnost a dokonalou proporcionalitu plastické formy<sup>19</sup>, ale už i záporný, vyjadřující snahu akademické architektury hrát si na něco vznešeného a povyšovat se tak nad niveau každodenního života. Moderní architektura

musí podle Teigeho „mamutí těla monumentality“ neprodleně opustit, protože jinak by se prohřešila proti požadavkům maximální účelnosti a ekonomie. Jejím úkolem jsou nikoliv „umělecké“ monumenty, nýbrž funkcionální instrumenty. V tomto ohledu se Teige shodoval s jinými českými avantgardními architekty, například Ladislavem Žákem nebo Jaroslavem Fragnerem, kteří ve svých textech z dvacátých let odmítali zbytečně monumentální a důstojný vzhled nových veřejných budov Československé republiky. Teige však navíc postřehl, že dosavadní akademičtí architekti si při dosahování dojmu monumentality pomáhají zvláštními metaforami, „rétorickými figurami“, přebíranými z klasicistické tradice. Dvěma takovými figurami, v nichž podle Teigeho spočíval blud Wagnerovy, Poelzigovy a nyní i Le Corbusierovy metafyziky a monumentality, byly představy paláce a chrámu. V kritice Le Corbusierova projektu Mundanea ve Stavbě 1928–1929 o tom Teige píše:

„Wagner a právě tak Le Corbusier, přesto, že chápou důležitost praktických a utilitárních požadavků, vidí poslední cíl architektury, o níž věří, že je královnou umění, ve vybudování nějakého chrámu a svatostánku. Myslí na katedrálu ve chvílích, kdy nejsou zaměstnání řešením aktuálních otázek. Neboť myslí na »palác«. Poelzig chce stavět »pro pána boha«, tam prý začíná architektura“<sup>20</sup>.

Kritikou Mundanea začalo období Teigovy teoretické aktivity, ve kterém se nejvíce soustředil na architekturu. Vydal knihu Mezinárodní soudobá architektura (1929), na pozvání Hannese Meyera předčítal na Bauhausu obsáhlou přednášku „K sociologii architektury“, kterou pak v roce 1930 otiskl ve zvláštním čísle své revue ReD.

Následovaly knihy Moderní architektura v Československu (1930), Nejmenší byt (1932), Práce Jaromíra Krejčara (1933), Architektura pravá a levá (1934) a Sovětská architektura (1936). Více než dříve se Teige v těchto textech zabýval vnitřním uspořádáním obydlí, formou jeho půdorysu a sociálními faktory, které u základních stavebních typů a půdorysů podmiňují jejich vývojové změny. Zaměření jeho prací se protínalo s tématy kongresů CIAM: frankfurtského, na jehož výzvu Teige napsal svůj nejdélší text Nejmenší byt, a bruselského, kterého se v roce 1930 osobně zúčastnil jako delegát československé skupiny CIAM/CIRPAC.

Léta, v nichž Teige promýšlel všechny tyto práce, byla dobou Velké hospodářské krize, která téměř rozvrátila československou ekonomiku. V důsledku toho se radikalizovala česká levicová avantgarda, vinící ze všech špatností kapitalismus a buržoazii a oslněná sovětskou propagandou. Teige ve svých textech zjevně přestal spoléhat na svou vlastní zkušenost a intuici a začal v nich snít o novém utopickém světě poskládaném z marxistických pouček – zejména Engelsových, ze spisů Zur Wohnungsfrage a Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. Avantgardní architektura, její vědecká a racionalistická metoda, se v tehdejších Teigových představách měnila v nástroj kritiky iracionálního kapitalistického řádu. Avantgardní architekti by měli zahrnout úkoly, které jsou úzce spjaty s kapitalistickým systémem a jeho ideologií, a zaměřit se naopak na takové, které by mohly být jakýmsi „embryem“ nového socialistického řádu v lůně rozkládajícího se kapitalismu. V tomto směru se Teigův program podobal Ginzburgově teorii avantgardní architektury jakožto „sociálního kondenzátoru“.

„Špatným“ stavebním úkolem, vyjadřujícím údajně ideologii buržoazního individualismu a tradičního rodinného života, se Teigovi zdál být především rodinný dům, v němž viděl buržoazní novotvar aristokratických zámků a letohrádků. Antitezí rodinného domu se v Teigově myšlení stával dům kolektivní, koldům, dům-komuna, stavební typ dokonale zrcadlící kolektivismus průmyslového proletariátu, jehož příslušníci údajně nežádají o žádná partikulární práva a jsou proto ve věcech svých bytových potřeb ochotni připustit „dokonalou uniformitu“<sup>21</sup>. Vnitřní provoz koldomů, s kolektivizovaným stravováním, zábavou a výchovou dětí na jedné straně a s jednomístnými obytnými buňkami, „kabinami“ nebo „celami“, na straně druhé, měl být uspořádán tak, aby zaměstnanou ženu osvobodil od kuchyňské dřiny, ale respektoval tak zároveň i Engelsovu hypotézu o rozpadu tradiční „buržoazní“ rodiny v epoše průmyslové velkovýroby. Teige v podstatě přijal radikální sovětskou koncepci „obytných úlů“. Na rozdíl od sovětských vzorů však přece kladl větší důraz na jedincovo soukromí, zvláště na to, aby si avantgardní architekti nepletli jednomístnou obytnou buňku s tradiční manželskou ložnicí. V knize Nejmenší byt věnoval této otázce mnoho místa:

„Manželská ložnice je pelechem nízkých forem měšťáckého sexuálního života, jevištěm strindbergovských dramát, líhní, zjevem úžasné erotické banality a dekadence“<sup>22</sup>.

V obou Teigových pražských bytech od Jaromíra Krejčara (1927–1928) a Jana Gillara (1937–1938) manželská ložnice opravdu nebyla<sup>23</sup>.

Teigův velký vliv na aktivitu architektonické sekce pražské Levé fronty a československé skupiny CIAM podnítl v letech 1930–1932 vznik několika zajímavých projektů kolektivních domů od architektů Jana Gillara, Josefa Špalka, Josefa Havlíčka a Karla Honzíka, Ladislava Žáka a skupiny PAS (Janů – Štursa – Voženílek). Někteří příslušníci levicové avantgardy se však na ideu koldomů dívali skepticky. Trockista Vít Obrtel ji označil za produkt nenormálních poměrů hospodářské krize, na nichž „nelze stavět věže architektonických cílů“. Jaromír Krejcar varoval před jejím vnučováním nepřipravenému publiku. Podle Ladislava Žáka by vnitřní uspořádání koldomů mělo počítat s rozmanitějšími formami rodinného života a mělo by proto být variabilní a proměnitelné. Když Teigovi přátelé Václav Hlinský a Evžen Linhart projektovali v roce 1946 koldům v Litvínově, řídili se tímto Žákovým doporučením. Ve třicátých letech ovšem žádný kolektivní dům v Československu nevznikl. Nechtěla ho ani „buržoazie“, ale ani „proletariát“ – jak se to ukázalo během soutěže dělnického komunistického družstva Včela na projekt domu s lacinými byty v roce 1931. Neúspěch soutěže Včely však podle Teigeho neměl avantgardu odradit od laboratorního zkoumání koncepce koldomu na příbuzných architektonických typech<sup>24</sup>. Oceňoval v této souvislosti například pražský penzion Arosa od Karla Hannauera, Masarykův studentský domov v Brně od Bohuslava Fuchse a lázeňský dům v Trenčianských Teplicích od Jaromíra Krejčara.

Vzdor velké závislosti na sovětských autoritách Teige neztrácel víru v moderní avantgardní umění. Nepřijal program socialistického realismu, o němž soudil, že je to stará buržoazní veteš v novém rouše. Místo toho se od raných třicátých let začal

zajímat o Bretonův surrealismus. Zajímavou pasáž, ve které se nečekaně mísí lecorbusierovská sluneční mystika se surrealistickou imaginací, nalezneme už v Nejmenším bytě z roku 1932, ve výkladu o socialistickém sídlišti:

„Zdi domů, náš masivní šat, oddělující nás od přírody v exteriéru, stanou se membránou mezi naším tělem a plasmatickými a biomechanickými energiemi okolního světa; domy budou využíkovat jemné vibrace a proudy dýchající země, pokoje otevrou se přístupu slunečních potenci: bytový prostor nebude mít jen negativní funkce izolovati nás od výkyvů teploty čtyř ročních dob, nýbrž bude mít aktivní funkce, působící na náš životní rytmus a tonus. Sídliště nebude kamennou pouští, ale místem fluktuace lidské a přírodní vitality, bude symbiózou lidského, zvířecího a vegetativního společenství, bude hnáno nejen parou a elektřinou, ale i energiemi slunce, měsíčním magnetismem, bude harmonovat s životem přírody, s dny a nocemi, s přílivem a odlivem, apod. Ve věci bydlení je slunce vynález docela nedávný a typicky socialistický“<sup>25</sup>.

V roce 1934 se Teige stal členem Skupiny surrealistů ČSR. Důsledně od té chvíle integroval surrealistickou teorii do svého názorového systému. Místo dvojice poetismus – konstruktivismus se v Teigově myšlení začala vyhraňovat dvojice surrealismus – funkcionalismus, aniž by však Teige někdy přesněji definoval vztah obou těchto polů. V každém případě to byl právě surrealismus, jeho „vědecká“, freudismem podložená nauka o lidském podvědomí, co prohlubovalo zájem Teigův, zájem jeho brněnského přítele Jiřího Krohy a pražské skupiny PAS o psychologické působení architektury na „životní tonus člověka“. Právě v tom se Teigova nová koncepce funkcionalistické architektury lišila od jeho strohého konstruktivismu dvacátých let. V knize Sovětská architektura (1936), věnované dějinám sovětské avantgardy až po její smutný konec, Teige konstruktivismus sebekriticky charakterizoval jako „racionalistickou paměť“, jednostranně preferující praktické a ignorující psychologické funkce architektury. Funkcionalismus musí všechny tyto funkce syntetizovat. Bude to sice stále dělat na bázi vědy, ale tak, aby se byt stal místem, které „podporuje psychickou koncentraci a poskytuje materiální a emocionální komfort“<sup>26</sup>.

S menším entuziasmem než dříve mluvil Teige v knize Sovětská architektura o ideji kolektivizace bydlení, jejímž výsledkem by podle něho neměly být „kasárenské ubikace“ a „kasernování lidí“. Spíše než s omyly avantgardy však tato kniha polemizovala s pompézními architektonickými produkty stalinismu, které ovládly sovětskou scénu po soutěži na Palác sovětů v roce 1932. U nových moskevských klasicistních paláců Teigeho pobuřoval jejich akademický historismus a monumentální rétorika. V Nejmenším bytě Teige věřil, že architektonická monumentalita se v architektuře jeho doby stala nástrojem, kterým se opevňuje před proletářskou revolucí upadající buržoazie. Na stránkách Sovětské architektury však přiznal, že stejně dobře může monumentalita sloužit „proletářskému“ státu, jehož byrokracie – jak si to Teige jasně uvědomil – potřebuje probudit v lidových masách „duch vlády a autority“, hypnotizovat je a udržovat je tak v klidu a pořádku:

„Pověřivá úcta k minulosti zapomíná, že ony stavební památky feudální či buržoazní společnosti, které jsou bezostyšně sovětskými architekty kopírovány nebo kom-

pilovány, jsou ve skutečnosti přehradami, které opevňovaly vládnoucí třídu, které byly výrazem její autority a majestátu, namířeným proti podrobeným a revolučním třídám. Katedrály, zámky a paláce, toť nástroje, jimiž církev a stát ukládaly věčné mlčení lidu. Tyto památky svou monumentalitou posilovaly sebevědomí vládnoucí vrstvy a lidu vnukaly pokoru a často i skutečný strach<sup>27</sup>.

Od roku 1937 se Teige věnoval teorii surrealistického malířství a své vlastní umělecké tvorbě. Nezasáhl do debaty o monumentalitě, která se mezi českými moderními architekty rozproudila po soutěži na pomník prezidenta T. G. Masaryka (1937) a která nabídl možnost „čist“ monumentalitu ještě jinak, jako výraz důstojnosti demokratických institucí Československé republiky, ohrožené německým nacismem. K architektuře se Teige vrátil až po deseti letech, v knize L'architecture moderne en Tchécoslovaquie<sup>28</sup> a v jedinečné předmluvě ke knize Ladislava Žáka Obytná krajina z roku 1947.

V předmluvě k Žákově knize Teige znovu otevřel problém monumentality. Dříve ji spojoval s akademismem, s muzeálností, s Uměním s velkým U. Nyní zašel tak daleko, že ji ztotožnil se samotnou architekturou. Pomohl si přitom Marxovým pojmem odcizení, který mezi levicovými intelektuály šířila ve čtyřicátých letech existencialistická filozofie. V mýtickém ráji lidstva, v zlatém věku prehistorického komunismu, kdy ještě neexistovaly společenské třídy a „megalomanie“ panství a autority, žil ještě člověk v souladu s přírodou a s celou lidskou komunitou a nepotřeboval prý pro své bydlení nic než funkční instrument. Jakmile se však instrument začal stávat monumentem, „a tedy architekturou, jak tomuto pojmu rozumí dějepis umění“, začaly se podle Teigeho stavby odcizovat člověku a lidskému měřítku, postavily se proti přírodě a negovaly život. Monumentální palác nebo katedrála slouží jako bašta třídní moci a „kanalizuje člověkovu touhu po ztraceném ráji do nadpozemské a záhrobní existence, aby nevyústila do pozemské budoucnosti“. Monumentalitu tedy Teige pochopil jako historicky zákonitý jev, průvodní znak státní a třídní organizace společnosti, který se ze staveb „rozpuštěného“ beztřídního státu zase vytratí:

„Dnes jde o to, aby se země a příroda staly lidským příbytkem bez paláců, bez chrámů, bez architektury.<sup>29</sup>

Autor knihy Obytná krajina Ladislav Žák vynikl ve třicátých letech jako návrhář moderních zahrad, o které chtěl rozšiřovat obytný prostor svých aerodynamických funkcionalistických vil. Za války začal Žák uvažovat o tom, zda by se takovým obytným prostorem – parkem nemohla stát celá česká krajina, devastovaná kapitalistickou industrializací. Teige se už v Nejmenším bytě obíral podobnou vidinou a Žákův program regenerace a estetického dotváření krajiny proto rád podpořil. Jeho zájem o architekturu, přesněji „architekturu bez architektury“, se tak měnil v zájem o celkové lidské prostředí. Teige začal snít o „surrealistickém prostoru“ a „surrealistické krajině“, v nichž obyvatelé socialistických koldomů budou trávit svůj volný čas. Krajina vstoupí do měst a člověk vstoupí do krajiny, mimo jiné i proto, aby někam do lesního zákoutí, k potoku nebo ke studánce umístil Arpovy Concrétions humaines nebo skeletové plastiky Alberta Giacomettiho. Splní se tak dávná lidská touha prožít ve skutečném světě nejhlubší lidskou báseň, touha obsažená už kdysi ve zkamenělé



přírodě gotických katedrál, v parcích anglického romantismu nebo ve staročínské syntéze krajiny a krajinomalby. Žákova kniha, píše Teige, „směřuje k překonání rozporu techniky a přírody syntézou, v níž vyspělá technika vrátí člověka k nejintimnějšímu soužití s přírodou, k nějakému novému TAO“<sup>30</sup>.

V polemice o Mundaneu vyzval Le Corbusier Karla Teigeho, aby se vymanil z pout své vědecké doktríny a spolehl se na svůj pravý naturel, který není vědecký, nýbrž básnický.<sup>31</sup> Čas od času ho Teige poslechl.

## Poznámky

1. V. Effenberger, „Charakteristika názorového systému Karla Teigeho“, in: K. Teige, Vývojové proměny v umění, Praha, 1966, s. 339–397. – V. Effenberger, „Karel Teige“, in: V. Effenberger, Realita a poezie, Praha, 1969, s. 187–222. – G. Baird, „A Critical Introduction to Karel Teige's »Mundaneum« and Le Corbusier's »In the Defense of Architecture«, Oppositions, 4, October 1974, s. 80–81. – O. Máčel, „Karel Teige und die tschechische Avantgarde“, Archithese, 1980, 6, s. 20–25, 32. – K. Frampton, Modern Architecture. A Critical History, London, 1985, s. 160, 251–252. – R. Švácha, Od moderny k funkcionalismu, Praha, 1985. – F. Šmejkal, „Karel Teige“, in: Kapitoly z českého dějepisu umění II, Praha, 1987, s. 240–247. – J. – L. Cohen, „Teige“, in: Le Corbusier. Une Encyclopédie (ed. J. Lucan), Paris, 1987, s. 401–402. – R. Švácha, „Teigova kritika důstojnosti“, Architektura, XLIX, Praha, 1990, č. 5–6, s. 12–13. – Karel Teige, Architecture and Poetry, Rassegna, XV, No. 53/1, Bologna – Milano 1993. – F. Šmejkal, „Poznámky ke Karlu Teigemu“, Umění, XLII, 1994, s. 50–62. – R. Dačeva, „Dopisy Karla Teigeho Jaroslavu Seifertovi“, tamtéž, s. 63–73. – O. Máčel – K. Sierman – H. Císařová, Teige animator. Karel Teige (1900 – 1951) en de Tsechische avantgarde, Amsterdam, 1994. – K. Srp (ed.), Karel Teige 1900–1951, Praha 1994. – V. Effenberger, „Vývojová cesta“, in: Karel Teige. Osvobodování života a poesie, Praha, 1994, s. 600–664. – Poslední publikací věnovanou Teigemu je dvojčíslo 1/2 časopisu Umění, XLIII, 1995, s. 1–181, se statemi Karla Srpa, Erika Dluhosche, Tomáše Strause, Jindřicha Tomana, Zdenka Primuse, Stanisława Czekalského, Mariny Vanci Perahim, Patricia Keillera, Michaela Whiteho, Christiny Lodderové, Martina Hammera, Christiana F. Otta, Krisztiny Passuthové, Urszuly Czartoryské, Polany a Michala Bregantových, Esther Levingerové, Květoslava Chvatíka, Vojtěcha Lahody, Petra Krále, Aleny Nádvorníkové a mnoha dalších badatelů.
2. Srov. R. Švácha – A. Tenzer – K. Spechtenhauser, Jaromír Krejcar 1895–1949, Praha, 1995.
3. K. Teige, „Guillame Apollinaire“ (1919), in: K. Teige, Stavba a báseň, Praha, 1927, s. 145–158.
4. R. Švácha, „Die Kunstauffassungen der Architekten“, in: J. Svestka – T. Vlček (ed.), 1909–1925, Kubismus in Prag, Stuttgart, 1991, s. 202–211.
5. K. Teige, „Nové umění proletářské“, Revoluční sborník Devětsil, Praha, 1922, s. 5–18.
6. K. Teige, „Nové umění a lidová tvorba“, Červen, IV, 1921, s. 175–177.
7. Devětsil. Czech Avant-garde Art, Architecture and Design of the 1920s and 1930s. Oxford – London 1990.
8. Viz poznámka 4.
9. J. Krejcar, „Poslání mladého umění výtvarného“, Československé noviny, I, č. 137, 27. srpna 1922; č. 143, 3. září 1922.
10. K. Teige, „Kubismus, orfismus, purismus a neokubismus v dnešní Paříži“, Veraikon, VIII, 1922, s. 98–112.
11. K. Teige, „Umění dnes a zítra“, Revoluční sborník Devětsil, Praha, 1922, s. 187–202.
12. K. Teige, „Konstruktivismus a likvidace »Umění«“, Disk, II, 1925, s. 4–8.
13. K. Teige, „Estetika filmu a kinografie“, Host, III, 1923–1924, s. 143–152.
14. K. Teige, „Poetismus“, Host, III, 1923–1924, s. 197–204.
15. K. Teige, „O humoru, clownech a dadaistech“, Sršatec, IV, č. 38–40, červenec – srpen 1924.
16. Vít Obrtel (1901–1988). Architektura – typografie – nábytek (katalog výstavy), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1992.
17. J. Krejcar, L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie, Praha, 1928.

18. R. Švácha, „Sovětský konstruktivismus a česká architektura“, Umění, XXXVI, 1988, s. 54–70.
19. K. Teige, „Malířství a poezie“, Disk, I, 1923, s. 19–20.
20. K. Teige, „Mundaneum“, Stavba, VII, 1928–1929, s. 145–155.
21. K. Teige, „Minimální byt a kolektivní dům“, Stavba, IX, 1930–1931, s. 28–29, 47–50, 65–68.
22. K. Teige, Nejmenší byt, Praha, 1932, s. 163.
23. K tomu viz obsáhleji R. Švácha, „Teige jako inspirátor moderní architektury – Teige jako stavebník“, in: Karel Srp (ed.), Karel Teige 1900–1951, Praha, 1994, s. 80–95.
24. K. Teige, „K soutěži na nájemné domy s malými byty pro dělnický spolek Včela v Praze“, Stavitel, XII, 1931, s. 76–92.
25. Nejmenší byt, s. 288.
26. Viz K. Teige – J. Kroha, Avantgardní architektura, Praha, 1969, s. 34, 35.
27. Tamtéž, s. 77–79.
28. Český originál Teigovy knihy, vydané v roce 1947 anglicky a francouzsky jako separát časopisu Československo, obsahuje antologie Teigových statí ze čtyřicátých let Karel Teige. Osvobození života a poezie, Praha, 1994, s. 186–234. Editor antologie (V. Effenberger? J. Brabec?) bohužel z Teigova textu nesmyslně vypustil seznam projektů a staveb československých architektů z dvacátých až čtyřicátých let, které Teige pokládal za důležité. Obdobný seznam urbanistických prací (na s. 226) naopak v edici Teigova textu kupodivu zůstal. Uvedená úprava bohužel tuto antologii silně znehodnotila. Vnucuje se otázka, do jaké míry editoři zasahovali i do jiných Teigových textů.
29. K. Teige, „Předmluva o architektuře a přírodě“, in: L. Žák, Obytná krajina, Praha, 1947, s. 7–21.
30. Tamtéž, s. 20.
31. Le Corbusier, „Obrana architektury“, Musaion, X (II), 1931, s. 27–52.

## Zusammenfassung

### KAREL TEIGE ALS ARCHITEKTURTHEORETIKER

Vom heutigen Sehpunkt aus erscheint Karel Teige (1900–1951) als die wichtigste Gestalt der tschechischen Avantgarde der Zeit zwischen zwei Weltkriegen. Er hat sich einen glänzenden Weltruf errungen vor allem dank seiner temperamentvollen Polemik mit Le Corbusier der Jahre 1929–1931. Teige war guter Maler und Grafiker, Autor interessanter Collagen und hervorragender grafischer Gestaltungen von Büchern und Zeitschriften. Vor allem widmete er sich jedoch der Theorie moderner Kunst, die er als permanente Programmbildung der tschechischen Linksavantgarde verstand.

Als Architekturtheoretiker war Teige in den Jahren 1922–1936 und erneut um das Jahr 1947 tätig. Für seine Texte war die Betrachtung in Polaritäten charakteristisch, die er selbst soziologisch zu erklären bestrebt war, als Folge des Streites zwischen der alten kapitalistischen und der neuen proletarischen Welt. In den Jahren 1922–1925 zielte er vor allem auf Konzeptbildung einer „wissenschaftlichen“ funktionalistischen Architektur. Verwandlung der Architektur in eine wissenschaftliche Disziplin entsprach Teiges hoher Bewertung der Wissenschaft. Liest man jedoch aufmerksamer seine Texte, namentlich die, worin er über die Polarität Poetismus – Konstruktivismus nachdenkt, geht daraus hervor, daß er die zwecklose Poesie immerhin höher anschlug als die „dienstbare“ wissenschaftlich-funktionalistische Architektur: Poesie war ihm die Krone des Lebens.

Seit Ende des zwanziger Jahre richtete Teige seine theoretische Aktivität auf das Problem des sozialen Wohnens. Sein Ideal – die Minimalwohnung – beschrieb er als Schlafkabine für den Einzelnen, stets ohne Eheschlafzimmer und Ehebetten, in denen er überlebte Institutionen der kapitalistischen sozialen Ordnung erblickte. Ohne zu ahnen daß Engels' Hypothesen von gesetzmäßiger Zersetzung der „bürgerlichen“ Familie woran er sich inspirierte, bloße Illusion sind, doch er strebte andererseits darum, nach ihnen selbst folgerichtig zu leben. Durch Gruppierung von Minimalwohnungen sollte das Kollektivhaus, die Hauskommune entstehen, welche den Bewohnern von Schlafkabinen vollkommenes Service an gemeinsamen Eßzimmern, Klubs, Kinderkrippen und Kindergärten sichert. Über das Kollektivhaus dachte Teige in Polarität von öffentlich-privat nach: man kann darin ein Leben in Geselligkeit genießen, andererseits sichern Schlafkabinen vollkommene Isolierung vom Kollektiv, je nach Wunsch.

Le Corbusier zugegen warf Teige seit dem Jahre 1929 übertriebenes Ästhetentum und Vorliebe für rhetorische Figuren der Monumentalität: im Palast und Tempel. Moderne Architektur sollte Teige zufolge sich von einem funktionslosen Monument in funktionelles Instrument verwandeln. Monumentalität schien zunächst für Teige Ausdruck eines teuren und insofern asozialen Bedürfnisses für Staatsrepräsentation oder sozialen Status des Auftraggebers. Im Zusammenhang mit den Bauten stalinistischen Klassizismus, die nach dem Fall der konstruktivistischen Sowjetavantgarde nach dem Jahre 1932 entstanden, begann er die repressorische und furchteinjagende Funktion der Monumentalität zu verspüren. Da fing Teige auch an – etwa Mitte der dreißiger Jahre – unter dem Einfluß des Surrealismus die Wirkung der Architektur auf menschliches Unbewußtsein zu erkennen und korrigierte damals seine allzu enge Auffassung vom wissenschaftlichen Funktionalismus, dessen psychologische Seite er bis dahin außer Acht gelassen hatte.

Übersetzt von R. Chadraba



Karel Teige na sklonku 20. let.