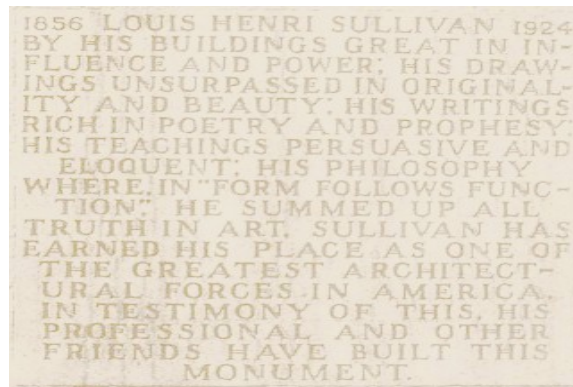


You are in Oslo, Norway
 This page is a part of [Jan Michl's](#) website
 The following text is [in Czech](#).

Tento text je českou verzí autorova článku "[Form follows WHAT?](#)" (1995)



Forma že sleduje co?

Modernistický pojem funkce jako *carte blanche*

Napsal Jan Michl

Motto:

„Drahý Theo! Což se mnou život nikdy nebude zacházet slušně? Tonu v zoufalství. V hlavě mi tak buší! Paní Schwimmerová mě žaluje, protože jsem jí udělal můstek, jak jsem to cítil, a ne tak, aby se hodil do těch jejích směšných úst! Ano! Nemůžu pracovat na objednávku jako obyčejný řemeslník! Dospěl jsem k názoru, že její můstek musí být obrovský a zvlněný, plný divokých, explozivních zubů, vyražejících všemi směry jako plamenné jazyky! A paní Schwimmerová se rozčiluje, že jí můstek nepadne do úst! Je tak pitomě šosácká, že bych jí nejraději jednu vrazil! Pokusil jsem se jí tam vsadit protézu, ale trčí ven jako křišťálový lustr. Přesto mi připadá nádherná. A paní Schwimmerová tvrdí, že nemůže kousat! Co je mi do toho, jestli může kousat nebo ne! Theo, já už to takhle moc dlouho nevydržím! [...] Co mám dělat? -- Vincent.“

Woody Allen: „Kdyby byli impresionisté dentisty (Fantazie s přenášením temperamentů)“

Účelem tohoto eseje je osvětlit známé heslo, o němž se má za to, že bylo řídicím principem funkcionalistické architektury 20. století – totiž heslo *forma sleduje funkci*.

Náš zájem o toto heslo, a o funkcionalismus vůbec, však není motivován antikvárním zájmem o jev starý osmdesát či sto let. Domníváme se, že řada aspektů funkcionalistického myšlení je do jisté míry stále součástí naší přítomnosti a že takové téma, přestože se bezprostředně netýká dnešního dění, je v mnohém stále aktuální. Navíc je vlastně dodnes nejasné, jak máme architekturu modernistů chápat. Funkcionalisté sami viděli, jak známo, svou architekturu a design jako výsledek výše zmíněného principu. Tvrdili, že vzhled jejich nových budov a objektů, tak nápadně odlišných od předchozích stavebních slohů, nebyl výsledkem estetického programu či stylistických záměrů, ale produktem nové, protiformalistické filozofie, shrnuté do oněch tří známých slov *forma sleduje funkci*. Ptáme se: Řídili se funkcionalisté opravdu podle tohoto pravidla? Lze novost funkcionalistické architektury a designu skutečně považovat za výsledek aplikace tohoto principu? Bylo vůbec možné se podle tohoto principu

v praxi řídit?

Jak kladná, tak i záporná odpověď na tyto otázky s sebou nesou vlastní problémy. Jestliže odpovíme kladně, nebude nám zbývat nic jiného než vzít sebeporozumění funkcionalistů za bernou minci a v podstatě opakovat – a případně přikrášlovat – to, co sami o své architektuře řekli: totiž že šlo o jediný možný výtvarný výraz moderní strokové doby. Takto se dívala na funkcionalismus většina soudobých i pozdějších sympatizujících interpretů. Moderní architektura byla podle nich odlišná od architektury předchozí z téhož důvodu, jaký udávali funkcionalisté sami: proto, že její formy sledovaly „funkce“. Pokud ale z toho či onoho důvodu usoudíme, že heslo funkcionalistů nebylo praktikovatelné – a v průběhu tohoto článku se pokusíme právě takový úsudek podepřít –, interpretace modernistické architektury bude nutně velmi odlišná od toho, jak ji chápali její vlastní tvůrci.

Je pravda, že v minulých dvaceti či třiceti letech se chápání modernistické architektury a designu postupně hodně vzdálilo od toho, jak modernismu rozuměli modernisté sami. Praxe i filozofie modernismu byla vystavena nejrůznějším druhům kritiky, od trpělivých až po nenávistné (Asplund 1980; Banham 1960; Blake 1977b; Brolin 1976; 1985; Collins 1967; Crook 1986; Herdeg 1983; Jencks 1980 [1973]; 1984 [1977]; Krier 1998; Mumford 1964; Norberg-Schulz 1977 [1965]; Nowicki 1972; Tzonis 1972; Watkin 1977; Wolfe 1981). Jak dějepis modernistické architektury, tak i modernistická teorie designu v této době prošly řadou pokusů o radikální revize. Dnes se má více méně za to, že ani architekti a designéři, ani inženýři nezačínají od nuly, či od „funkce“, tedy pouze od bezprostředních problémů (Basalla 1988; Gelernter 1993; Petroski 1992; 1994; Tjalve 1979), prostě proto, že se od nuly začít nedá (srov. také [Michl 2002](#)). Příklady, modely, paradigmata a stávající řešení ze vzdálené či nedaleké minulosti hrají jak ve vzdělávání architektů, designérů a inženýrů, tak i v samotném procesu designu zásadní roli (aniž by při tom existovala všeobecná shoda o tom, jak předlohy konkrétně fungují). Poznámka britského kritika Reynera Banhama vyslovená v osmdesátých letech 20. století, že heslo *forma sleduje funkci* byla „jalová říkanka“ [„an empty jingle“], je dnes v podstatě všeobecně přijímána (Banham 1960: 320). Nicméně přes odmítavý postoj k tomuto heslu (Petroski 1992; Lambert 1993) zůstává stále nezodpovězena základní a poněkud zneklidňující otázka: jak se k takové *jalové říkance* – a především k filozofii designu, jejímž výrazem je – mohlo hlásit několik generací architektů a designérů? Diskuse a závěry obsažené v tomto eseji se opírají o postřehy, myšlenky a soudy řady pozorovatelů, myslitelů a badatelů, kteří podle mého názoru nejpronikavěji přispěli, ať už přímo či nepřímo, k rozřešení této moderní záhady (Abrams 1981; 1989a; 1989b; Ackerman 1994; Allsopp 1952; Banham 1986; Barzun 1974; Brolin 1985; Colquhoun 1993; Engliš 1947; Gombrich 1978b; 1979; Greenberg 1977; Habraken 1993; Lloyd Jones 1991; Muthesius 1964; Peroutka 1923; Posener 1976; Pye 1964; 1968; 1978; Rybczynski 1986; Saarinen 1985; Tzonis 1972). Pro účely tohoto článku používám pojmy funkcionalismus a modernismus jako synonyma.

1. Původ a dětství hesla *forma sleduje funkci*

Na rozdíl od filozofie, kterou reprezentuje, je heslo *forma sleduje funkci* [form follows function] dovozem ze Spojených států amerických. Pochází z článku amerického architekta Louise Sullivana z roku 1896 nazvaného „The Tall Office Building Artistically Considered“ [„Problém vysoké úřední budovy z výtvarného hlediska“] (Sullivan 1947). V tomto článku se Sullivan zabýval otázkou zevnějšku tohoto nového typu stavby, později zvané mrakodrap, který, jak poukázal, byl vynucen vysokými cenami pozemků v centru amerických měst a umožněn vynálezem spolehlivých výtahů a ocelové konstrukce. Sullivan v článku argumentoval pro vertikální výtvarný důraz a trojčlennou kompozici designu budovy. Celek se měl skládat z individuálně pojednané části přízemí se zvýšeným patrem, hlavní střední části sestávající z neurčitého počtu na sebe navršených identických pater úředních místností a atiky s technickým zařízením, zakončující budovu. Sullivan explicitně odmítal současnou architektonickou

praxi, která se snažila jednotlivá patra mrakodrapu – nebo aspoň seskupení pater – hierarchizovat a výtvarně individualizovat. Zdůrazňoval přitom, že vertikálnost a trojčlennost, jež prosazoval, nijak nesouvisí ani s jeho vlastními výtvarnými preferencemi, ani s tradičním trojčlenným dělením antického sloupu či jinými okolnostmi, nýbrž že to tak prostě žádá *přírodní zákon*. Konečnou formulací tohoto údajně všeplatného zákona je právě Sullivanova myšlenka, že *forma sleduje funkci*. (V článku má tento zákon původně *čtyři* slova: forma stále sleduje funkci [form ever follows function].)

Sullivan formuloval tento údajný zákon napřed obecně. Jeho úvodní formulace vlastně předjímá pozdější větu *forma sleduje funkci* a osvětluje myslím dobře její smysl:

Jsem přesvědčen, že je samotnou podstatou každého problému, že obsahuje a naznačuje své vlastní řešení. Toto považuji za přírodní zákon. Prozkoumejme tedy pečlivě ony prvky, vyhledejme onen obsažený náznak, onu podstatu problému. • [It is my belief that it is of the very essence of every problem that it contains and suggests its own solution. This I believe to be natural law. Let us examine, then, carefully the elements, let us search out this contained suggestion, this essence of the problem.] (203)

O něco dále v textu, ještě před vlastním lapidárním shrnutím tohoto údajného zákona, Sullivan píše:

Všechny věci v přírodě mají tvar, to znamená formu, vnější podobu, která nám říká, co jsou, která je odlišuje od nás samotných a od sebe navzájem. – V přírodě tyto tvary bez výjimky vyjadřují vnitřní život, ryzí hodnotu zvířete, stromu, ptáka, ryby, které nám takto předkládají; jsou tak charakteristické, tak poznatelné, že prostě říkáme, že je „přirozené“, aby tomu tak bylo. (...) Podstata věcí nabývá bez ustání tvar skrze hmotu věcí a tento nevýslovný proces nazýváme rozením a růstem. • [All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other. – Unfailingly in nature these shapes express the inner life, the native quality, of the animal, tree, bird, fish, that they present to us; they are so characteristic, so recognizable, that we say, simply, it is „natural“ it should be so. (...) Unceasingly the essence of things is taking shape in the matter of things, and this unspeakable process we call birth and growth.] (207–8)

Krátce nato přichází whitmanovsky rétorická pasáž, kde Sullivan formuluje svůj zákon, či jak říká, „*konečnou souhrnnou formulí*“:

Ať je to vznášející se orel v letu či otevřený květ jabloně, lopotící se kůň, bezstarostná labuť, rozvětvený dub, křivolaká bystřina, větrem unášená oblaka, běžící slunce, forma stále sleduje funkci, a toto je zákon. (...) Je to všeobjímající zákon všech věcí organických i neorganických, všech věcí fyzických i metafyzických, všech věcí lidských i nadlidských, všech opravdových projevů hlavy, srdce a duše, hlásající, že život je poznatelný ve svém výrazu, že forma stále sleduje funkci. Toto je zákon. – Budeme tedy denně porušovat ve svém umění tento zákon? Jsme tak dekadentní, tak slabomyslní, do té míry slabozrací, že nejsme s to vidět tuto tak jednoduchou pravdu? (...) Jde o něco tak podivuhodného, nebo naopak o něco tak obyčejného, každodenního, běžného, že nejsme s to vidět, že tvar, forma, vnější výraz, design, či jak to jen nazveme, vysoké úřední budovy by měl podle přirozenosti věcí následovat funkce oné budovy (...)? • [Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. (...) It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law. – Shall we, then, daily violate this law in our art? Are we so decadent, so imbecile, so utterly weak of eyesight, that we cannot perceive this truth so simple, so very simple? (...) Is it really then, a very marvelous thing, or is it rather so commonplace, so everyday, so near a thing to us, that we cannot perceive that the shape, form, outward expression, design or whatever we may choose, of the tall office building should in the very nature of things follow the functions of the building (...)?] (208)

Sullivan tuto svou formuli opakoval o pět let později ve svých *Kindergarten Chats* [Hovorech z mateřské školky] (Sullivan 1965), což byla série 52 „sokratovských“ dialogů mezi moudrým architektem (tj. Sullivanem samotným) a jeho věděníchtivým žákem, publikovaných na pokračování po 52 týdnů v jednom americkém architektonickém týdeníku. Sullivan zde, spíš filozoficky a ideologicky než prakticky, rozvedl svou teorii, kterou naznačil v článku o mrakodrapu. Jeho formule se zde ale

vyskytuje pouze sporadicky, což možná souvisí s tím, že ji půl roku poté, co byla v roce 1896 zveřejněna, v publikovaném projevu explicitně kritizoval Sullivanův bývalý dlouholetý partner Dankmar Adler (Adler 1972), s nímž se Sullivan v té době rozešel. (Právě Adler v tomto textu jako první zredukoval Sullivanův zákon na ona tři dodnes známá slova a Sullivan, zdá se, později tuto zkrácenou formuli převzal.) Formule byla potom několikrát pochvalně citována Sullivanovými přívrženci i kritiky architektury, kteří diskutovali o Sullivanově díle (Bragdon 1918, Rebori 1916). Sullivan nakonec znovu přitáhl pozornost k této větě ve vlastním životopise, publikovaném pod ostentativním názvem *Autobiography of an Idea* [Autobiografie jedné ideje] v roce 1924 – v roce svého úmrtí (Sullivan 1956 [1924]). Přestože je zde tato formule zmiňována jako jádro jeho filozofie architektury, Sullivan jí věnoval méně než stránku textu a nijak se nepokoušel blíže vysvětlit, jak je možné se jí konkrétně řídit. V této pasáži neříká o moc víc, než že v době, kdy začal pracovat u Adlera (tj. na začátku osmdesátých let 19. století), testoval formuli, k níž dospěl

skrze dlouhé uvažování o živoucích věcech, totiž že *forma sleduje funkci*, což by v praxi znamenalo, že architektura měla naději se znovu stát živoucím uměním, pokud by se architekti této formule opravdu drželi.

• [through a long contemplation of living things, namely that form follows function, which would mean, in practice, that architecture might again become a living art, if this formula were but adhered to]. (258)

Tato formule se, jak se zdá, stala explicitním heslem amerických přívrženců modernismu až v polovině třicátých let 20. století, zřejmě poté, co v roce 1935 vyšla první Sullivanova biografie od Hugh Morrisona obsahující diskusi Sullivanovy teorie architektury (Morrison 1971). Už pouhý rok nato byl v knize o americkém průmyslovém designu Sullivan označován jako „*autor příliš často citovaného axiomu o formě a funkci*“ (Cheney 1936: 30). Kanálem, jímž se tato formule posléze dostala do širšího povědomí evropských architektů, byla podle všeho kniha německého historika a teoretika modernistické architektury C. W. Behrendta, jenž emigroval do Spojených států, nazvaná *Modern Building: Its Nature, Problems and Forms* [Moderní stavba: její povaha, problémy a formy]. Kniha byla původně publikována v USA v roce 1937 a rok nato vyšla v Londýně (Behrendt 1938). Tato publikace, jak se zdá, poprvé propojila historický a teoretický vývoj evropské modernistické architektury s vývojem americkým a mezi jiným prezentovala jak teorie Louise Sullivana, tak také myšlenky Sullivanova předchůdce Horatia Greenougha. (Je sice pravda, že se Walter Gropius zmínil o Sullivanově formuli i o jejím autorovi už v roce 1934 ve své přednášce v Londýně, ale nešlo o víc než o jednu větu [Gropius 1934: 66]; mimo to se zdá, že Gropius se dověděl o tomto hesle teprve potom, co emigroval z Německa. V každém případě je poměrně jisté, že ve dvacátých letech bylo toto heslo – na rozdíl od filozofie, kterou reprezentovalo – v odborných evropských kruzích, včetně Bauhausu, stále ještě neznámé.) Ve třicátých letech v Americe a ve čtyřicátých letech v Evropě začala tedy být formule *forma sleduje funkci* používána jako resumé nové filozofie architektury a designu. Formule shrnovala přesvědčení modernistů, že „moderní epocha“, plná nových stavebních typů a nových „funkcí“, je těhotná novými formami a novou estetikou, vlastní výhradně této epoše. Zároveň naznačovala, že ústředním úkolem modernistického architekta a designéra, zastiňujícím veškeré jeho další povinnosti a loajality, je fungovat jako „porodník“ [„midwife“] této nové, objektivní estetiky (Teague 1949: 216; Colquhoun 1993: 343), či jako médium, skrze něž doba vytvoří nový, nové epoše odpovídající formální jazyk, nezávisle na stylistických přáních či vkusových preferencích jednotlivců nebo skupin.

2. Funkcionalisté adoptují pojem funkce

Ačkoli Sullivan byl otcem hesla *forma sleduje funkci*, nebyl to on, kdo pojem funkce uvedl do architektury. Tento pojem se v architektonickém diskurzu objevuje už někdy okolo poloviny 18. století díky Carlu Lodolimu, italskému jezuitskému knězi s vyhraněnými názory na architekturu (Rykwert 1976; Kruft 1994: 197–9).

Otec Lodoli byl významnou postavou v kulturních kruzích Benátek své doby (Frisch 1975). Kromě jiného začal jako první sbírat malby italských primitivů, tzn. pozdně gotických a raně renesančních malířů, v době, kdy jejich malby byly považovány za prakticky bezcenné a kdy s nimi obchodovali vetešníci (Alsop 1982: 115–17). Lodoli se intenzivně zajímal o architektonickou teorii a později byl nazýván Sokratem architektury, nejen proto, že opakovaně zpochybňoval v té době běžné názory na architekturu, ale také proto, že po něm nezůstaly žádné texty. Jeho myšlenky a teorie ho přežily díky dvěma knihám, z nichž první napsal Francesco Algarotti, jeden z jeho kritiků, a druhou jeho obdivovatel Andrea Memmo (Kaufmann 1944; 1982).

Podle obou autorů byl Lodoli velmi kritický k tomu, co označoval jako nadbytečné užívání ornamentu a dekorace jak v tehdejší, tak i ve starší architektuře (jde o dobu začínající neoklasicistické reakce na rokoko). Jádrem Lodolihu učení byla podle jednoho z těchto autorů maxima, že by se nemělo stavět na odív „in rappresentazione” nic, co není ve „funkci” „in funzione”, tzn. co není fungující součástí struktury. Je pravděpodobné, že Lodoli zavedl i pojem organické architektury (Rykwert 1976; Kruft 1994: 197–9), což podle něho byla architektura založená na funkčních, racionálních kritériích. Lodoliovské názory na architekturu byly později zahrnuty do knihy o slavných architektech, kterou napsal v 18. století Francesco Milizia (De Zurko 1957).

Pravděpodobně právě skrze Miliziovu populární knihu se už zmíněný Sullivanův teoretický předchůdce Horatio Greenough (1805–1852) někdy ve třicátých nebo čtyřicátých letech 19. století dozvěděl o Lodolimu a jeho pojmu funkce. Greenough, významný americký neoklasicistický sochař zabývající se o problémy architektury (Kruft 1994: 347–51), prožil totiž většinu svého života ve Florencii. (Greenough strávil mimochodem ve čtyřicátých letech 19. století opakovaně řadu měsíců v Lázních Jeseník a okolí, kde se léčila jeho žena; srov. Wright 1972: xxiii–xxiv.) Za svého života v Itálii se Greenough dostal pravděpodobně také do kontaktu se současnou francouzskou přírodovědou a zřejmě i s pracemi Georsege Cuviera o srovnávací anatomii, kde hrál pojem funkce ústřední roli.

Greenough napsal ve čtyřicátých letech 19. století řadu zásadních článků o architektuře, v nichž kritizoval současný historismus a plédoval pro program, v němž by pojem funkce byl absolutním východiskem architekta přístup k designu (Greenough 1962). Jako příkladné tvary uváděl často formy nalezené v živé přírodě, již explicitně považoval za boží výtvar. Psal například, že

boží svět má zřetelnou formuli pro každou funkci, a my se marně snažíme si tvary vypůjčovat: musíme tvary vytvořit, a toho lze dosáhnout pouze tak, že zvládneme principy • [God's world has a distinct formula for every function, and we seek in vain to borrow shapes; we must make shapes, and can only effect this by mastering the principles.] (123)

Greenough také tvrdil, že jeden z nejdůležitějších principů obsažených v přírodě je „*princip nesmlouvavého přizpůsobení forem funkcím*” [„the principle of unflinching adaptation of forms to functions”]. (118) Zde je na místě poznamenat, že Sullivanova formule *forma sleduje funkci* vyjadřuje v podstatě stejný princip jako ten, který obhajoval padesát let předtím Greenough, pouze s tím rozdílem, že Greenough jej nikdy neshrnul do tak pádné formulace jako Sullivan.

Greenough nebyl jediný, kdo se v Evropě v polovině 19. století podobnými myšlenkami zabýval. Jak francouzský architekt Viollet-le-Duc, tak německý architekt Gottfried Semper znali funkční klasifikace Georsege Cuviera, na nichž byly postaveny jeho sbírky v Musée d'Histoire Naturelle v Paříži, a oba výslovně považovali tyto klasifikace a analýzy za model ke studiu staveb a užitkových artefaktů (Steadman 1979). Jejich role inspirátorů nové architektury se nicméně od Greenoughova a Sullivanova přínosu odlišovala. Na rozdíl od obou Američanů, o nichž lze říci, že ve svých teoriích byli čistými ideology, byli jak Viollet-le-Duc, tak Semper autory obsáhlých a seriózních historických studií.

Architektonické myšlení Greenoughovo i Sullivanovo bylo zasazeno do zřetelně metafyzického rámce. Oba tito američtí autoři měli blízko ke svému krajanovi Ralphu Waldo Emersonovi, reprezentantu americké filozofické pozice známé jako transcendentalismus. Tento poetický a zároveň spekulativní trend myšlení, jehož nejzajímavějším a dodnes čtivým představitelem Emerson byl, měl kořeny v německé romantické filozofii Shellingově a Hegelově, uvedené do anglosaského světa prostřednictvím anglického básníka Samuela Taylora Coleridge. Greenough se s Emersonem setkal ve třicátých letech 19. století ve Florencii a oba udržovali kontakty i v pozdějších letech (Schaffer 1947; Wright 1958). Emerson mimo jiné tvrdil, že ho zajímá to, co nazval „*metafyzikou architektury*“, čímž zřejmě myslel architekturu, o níž je možné říci, že je výsledkem nutnosti, na rozdíl od architektury založené na údajně svévolných či náladových koncepcích. V jeho eseji *O přírodě* (Emerson 1836) nalezneme například větu „*Příroda, která vytvořila zedníka, vytvořila dům*“ [„Nature who made the mason made the house“], což je formulace, která naznačuje, že Emerson měl představu jakési „přirozené“ architektury charakterizované „přirozenými“ tvary (ačkoli odpověď na otázku, co to znamenalo konkrétně, zůstává nejasná; srov. také Honzík 1947: 233). Také Sullivanovo architektonické dílo bylo označeno jako transcendentalistické (Menocal 1981).

3. Forma *sleduje* funkci = funkce *předchází* formu

Po tomto krátkém historickém přehledu se nyní pokusme podívat zblízka na pojem funkce. Naznačme už zde další vývoj našeho šetření. Shledáme, že slovo funkce se používá ve dvou odlišných významech, z nichž však žádný nepřispívá k pochopení smyslu hesla *forma sleduje funkci*. Ukáže se, že slovo funkce je v tomto hesle používáno ve třetím významu, který ovšem oproti dvěma předchozím neodkazuje k žádné zkušenostní realitě, nýbrž k myšlenkovému světu, který nacházíme už v Greenoughově i Sullivanově filozofii architektury a jež budeme nazývat *funkcionalistickou metafyzikou designu*. Domníváme se, že pouze tento třetí, metafyzický význam pojmu funkce dává funkcionalistickému heslu logický (ne však praktický) smysl.

Ze způsobu, jakým Greenough i Sullivan (a v podstatě všichni funkcionalističtí architekti a designéři) slovo funkce používají, stejně jako ze samotného hesla *forma sleduje funkci* zřetelně vyplývá, že „funkce“ je považována za něco, co existuje před formou, předtím, než forma vznikne a co existuje nezávisle na ní. To je z hlediska hesla logické: můžeme tvrdit, že formy *sledují* funkce, pouze pokud považujeme „funkce“ za něco, co *předchází* formám.

Dodejme však hned, že žádná z přírodních ani společenských věd nezná a nepoužívá slovo funkce v tomto významu. Ať už se tyto vědy zabývají hmotnými objekty, či nehmotnými jevy, pojem funkce zde bez rozdílu odkazuje k tomu, co nějaký existující objekt či jev dělá nebo jak se v tom či onom kontextu chová. Když se např. ptáme po funkci pylu v souvislosti s rozmnožováním rostlin, po funkci srdce v lidské fyziologii nebo po funkci fasád v souvislosti s náměstím, pyl, srdce i fasády existují předtím, než se kdo začne vyptávat po jejich funkcích. Jak v přírodních, tak ve společenských vědách tedy „formy“ existují před funkcemi; pojem funkce vzniká jako závěr pozorování už existujících forem (či jevů). Ve funkcionalistické teorii designu je tomu však přesně naopak: „funkce“ se považuje za něco, co formě předchází.

To není všechno. Sullivan považoval svou formuli za všeobjímající přírodní zákon a kromě jiného tvrdil, že mezi jeho inspirátory byl i Charles Darwin. Sullivanův domnělý přírodní zákon ovšem spíše koliduje než souhlasí s Darwinovým vysvětlením funkčních adaptací v přírodě, jak na to také v posledních letech poukázalo několik historiků architektury (Jordy 1972: 86; Andrew 1985: 60). Podle Darwinovy teorie přírodního výběru vedou malé náhodné odchylky ve fyzické a mentální výbavě jedinců z téhož

vrhu k odchylkám v tom, jak úspěšně jsou s to se adaptovat životu ve svém konkrétním prostředí. Jednotlivci, kteří jsou takto lépe přizpůsobeni svému habitatu, mají v situaci neustálé soutěže o potravu a místo větší šanci přežít do dospělého věku a mít vlastní potomky, kteří dále dědí výhodné vlastnosti svých rodičů. Specifický habitat funguje podle Darwina jako prostředek výběru, zatímco dědičnost akumuluje vybrané, tzn. relativně výhodné odchylky. Tímto způsobem se během generací postupně vyvíjejí a vylepšují jednotlivé adaptace, svým charakterem připomínající výsledky záměrného designu. Darwinovské vysvětlení, že zdánlivě záměrná „řešení“, která nalzáme v živé přírodě, jsou vlastně výsledkem přirozeného výběru, je tedy spíš argumentem proti Sullivanově formulaci než pro ni. Podle darwinistických biologů vznikají nejprve nové formy, nebo lépe řečeno malé náhodné modifikace forem, zatímco funkce, tzn. funkční využití modifikovaných forem, se objevují posléze – pokud se objeví vůbec. Pokud by tedy architekt či designér chtěl vzít opravdu vážně přesvědčení modernistů, že je třeba následovat principy nalezené v přírodě, a vzal si jako východisko Darwinův princip přírodního výběru, potom by takový princip paradoxně žádal opak toho, co žádá Sullivanova formule: ne aby designéři začali od „funkcí“ a pátrali v nich po jediné správných (protože jediné možných) formálních řešeních, náležejících oné „funkci“, nýbrž aby začali od forem, jež nalzájí okolo sebe, a zkusili, kterou lze ať už v nezměněné, či v modifikované podobě použít pro řešení daného úkolu. Je však třeba dodat, že toto by sotva byl revoluční způsob, jak vytvořit novou architekturu – takový postup používá každý řemeslník, designér či architekt odnepaměti ((srov. [Michl 2002](#))).

Zde je ale třeba poznamenat, že Greenough publikoval své úvahy nějakých deset patnáct let předtím, než se Darwinova teorie přirozeného výběru objevila na scéně, a Sullivan psal v době, kdy se mělo všeobecně za to, že Darwinova teorie přírodního výběru byla omyl (srov. Rádl 1909; Bowler 1983). Darwinovská biologie se konsolidovala teprve ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století, kdy se došlo k tomu, že mendelovská genetika a Darwinova teorie se navzájem doplňují a posilují. Jinými slovy, nelze obviňovat ani Greenougha, ani Sullivana či pozdější funkcionalisty z toho, že nepochopili moderní biologii. To nicméně neznamená, že prefunkcionalistická i funkcionalistická filozofie designu měla to neštěstí, že příliš těsně následovala dobové teorie o přírodě. Žádný z modernistů, ani v 19. století, ani ve století 20., nebyl pasivní obětí ať už předvědeckých, či vědeckých koncepcí své doby. Zdá se spíše, že přijetí (a vůbec hledání) takových teorií bylo motivováno snahou podepřít a zajistit si to, co vidíme jako hlavní cíl modernistů, totiž status vlastní umělecké autonomie (o tom níže v kap. 9 a 10).

4. **Zamýšlené fungování – či skutečné fungování?**

Lze samozřejmě namítnout, že nakonec není důvod, proč by pojem funkce ve smyslu, v jakém jej používají architekti a designéři, musel nutně souhlasit s tím, jak se tento pojem používá ve vědě. Vědci přece pozorují a zkoumají věci, které už existují, zatímco architekti a designéři jsou aktéry, jejichž cílem je tvorba věcí nových. Není proto přirozené (mohlo by se dále namítnout), že *aktérův* pojem funkce nesouhlasí s *pozorovatelovým* pojmem funkce? A není možné vysvětlit rozdíl mezi funkcionalistickým a vědeckým pojmem funkce tím, že funkcionalistický pojem funkce je vlastně synonymem pro pojem *účelu*? „Forma sleduje účel“ je formulace, která je, zdá se, lépe srozumitelná. Pojem účelu či záměru věcí není, na rozdíl od pojmu funkce, odvozen z předchozí existence věcí – naopak, účel tvorbě lidských výrobků nutně předchází.

Shledáváme tedy, že slovo funkce se běžně používá ve dvou odlišných významech. Abychom mezi nimi rozlišili, nazvěme první z nich *skutečným fungováním* a druhý *zamýšleným fungováním*.

Skutečné fungování reprezentuje pojem funkce v tom významu, v jakém jej užívají vědci – tedy to, co někdo shledal, že nějaký tvar, objekt, či jev opakovaně dělá, jak se chová, čili jak skutečně funguje, nezávisle na tom, zda to, co bylo zjištěno, bylo součástí původního záměru, a bez ohledu na to, zda lze vůbec o nějakém záměru mluvit. Chápeme-li slovo funkce v tomto významu, nedává ovšem věta *forma*

sleduje funkci smysl, protože „funkce“ ve významu skutečného fungování je něco, co je odvozeno od existující formy. Pojem funkce v tomto významu může formu pouze následovat, nikoliv předcházet.

„Funkce“ ve smyslu *zamýšleného* fungování odkazuje na druhé straně k účelu či záměru týkajícího se fungování toho či onoho artefaktu bez ohledu na to, zda tento účel či záměr je nebo není skutečně naplněn. Pouze v tomto významu slova funkce je smysluplné říci, že *forma sleduje funkci*. Pojem funkce je zde synonymem pro pojem účelu či záměru, a oba dva, jak známo, předcházejí činu: forma ještě neexistuje, teprve se po ní – s ohledem na účel či záměr – pátrá.

Znamená to tedy, že Sullivanova věta *forma sleduje funkci* vlastně říká, že „forma sleduje zamýšlené fungování“ nebo, ještě jednodušeji, že „forma sleduje účel“? Domníváme se, že nikoliv. Ani Sullivan či Greenough před ním, ani funkcionalisté po něm nemohli mít na mysli pojem funkce ve významu *lidských* účelů či záměrů, a to nejenom proto, že myšlenka, že forma sleduje *zamýšlené* fungování (tj. že forma sleduje *účel*) neříká vlastně nic víc než to, že každá záměrně zvolená forma vzniká za nějakým účelem. Heslo „forma sleduje účel“ by totiž fungovalo spíš jako obrana historizující architektury 19. století (která, jak známo, dbala *reprezentativních* účelů a od níž se modernističtí ideologové jednoznačně distancovali) než jako heslo nové architektury, odmítající platnost výtvarné řeči architektury předchozí. To, co Greenough, Sullivan i pozdější funkcionalisté slibovali a co řadu mladých architektů a designérů opakovaně nadchlo, byla možnost *objektivní* výtvarné řeči, údajně implicitně obsažené v povaze nové moderní epochy a proto nezávislé na módě či osobním vkusu kohokoliv. Pouze taková výtvarná řeč mohla být považována za radikální alternativu k historismu a eklektismu 19. století. Bez vize takové řeči – a víry v její pravdivost – by funkcionalisté museli považovat novou estetiku své architektury pouze za módní změnu stylu.

Vize objektivních forem a objektivního designu, vyplývajících z charakteru nové epochy, tedy nemohla budovat na *lidských* účelech či záměrech. Musela být postavena na takovém pojmu funkce, který s lidskými účely, zámysly a záměry neměl nic společného.

5. Pojem funkce jako jádro funkcionalistické metafyziky designu

Domníváme se, že funkcionalistický pojem funkce, tak jak jej používá Sullivan, Greenough i pozdější funkcionalisté, dává smysl pouze tehdy, když jej chápeme jako odkaz nikoliv k lidskému, nýbrž mimolidskému, metafyzickému světu účelů, záměrů a plánů. Tento fundamentální rys funkcionalistické filozofie zde nazýváme funkcionalistickou metafyzikou designu. Ačkoliv řada kritiků poukázala na metafyzicky orientované rysy modernistického myšlení (Barr 1934; Hitchcock 1951: 94; Fitch 1963; Mumford 1964: 167; Pye 1964: 95; Meikle 1979: 151, pozn. 78; Jormakka 1985), metafyzická stránka funkcionalistické teorie designu zůstala do značné míry v pozadí pozornosti.

Naše teze tedy je, že pojem funkce v tom smyslu, v jakém jej používali funkcionalisté, má sotva co společného s přáním lidí z masa a krve, ať už stran toho, jak má budova či předmět, fungovat, nebo stran toho, jak má vypadat. Greenough, Sullivan i jiní protofunkcionalisté odkazovali opakovaně k instancím jako „Bůh“, „tvůrce“, „nekonečný tvořivý duch“, „esence“, „účel“, „rozum“, „příroda“ atd., když chtěli zaštitit svou vizi objektivních forem nezávislých na proměnlivém lidském vkusu, přelétavé módě a reprezentativních tendencích (Greenough 1962; Sullivan 1965). Funkcionalisté ve dvacátých a třicátých letech už neodkazovali k Bohu či Stvořiteli, ale k požadavkům „*ducha doby*“, „*moderní epochy*“ či „*věku stroje*“. Ať už ale šlo o odkazy na Boha, Přírodu nebo Dějiny (odkazy na *ducha doby*, *epochu* či *věk* je třeba chápat jako odkazy k autoritě Dějin), šlo ve všech případech o odkazy k údajným přáním vyššího, mimolidského Uživatele. Tohoto mimolidského Uživatele funkcionalisté, více nebo méně zřetelně, chápali jako konečného a nejvyššího objednavatele a svého nejvlastnějšího

klienta, kterého má ona nová, jimi zprostředkovaná výtvarná řeč uspokojit.

Máme tedy za to, že funkcionalistický pojem funkce lze pochopit, až když se vzdáme úsilí mu připsat smysl vztahující se k lidské činnosti a vůbec ke světu lidských uživatelů. Pokusy vykládat funkcionalistický pojem funkce jako něco, co má co do činění s lidskými uživateli, jejich potřebami a preferencemi (Blake 1963; 1977a; Jordy 1972; Janson 1982; Blake and Lampugnani 1986; Benton 1990), podle našeho názoru nemohou vést k pochopení toho, o co funkcionalistům šlo. Naopak zastírají právě to, co bylo pro funkcionalistické architekty a designéry pravděpodobně nejpřitažlivější, totiž že jejich filozofie designu dovolovala, ba přímo vyžadovala obrátit se k uživatelům zády.

Jako shrnutí naší dosavadní diskuse o pojmu funkce můžeme říci toto: funkcionalistický pojem funkce se nekryje ani s funkcí ve významu *skutečného* fungování věcí, ani s funkcí ve významu *zamýšleného* fungování věcí. Tvrzení, že „funkce“ existuje *před* formou, dává logicky smysl pouze v případě, když (a) pojem funkce chápeme jako „účel“ či „požadavek“ a když (b) takové účely či požadavky zároveň připisujeme nikoliv lidskému, ale *mimolidskému* objednavateli – Objednavateli s velkým O, ať už je nazýván Bůh, Příroda či Dějiny, tedy onomu vyššímu Uživateli s velkým U, který měl, pokud šlo o architekturu a design, údajně své vlastní záměry, plány, přání a preference. Pouze v této interpretaci lze pojem funkce ztotožnit s pojmem účelu jako něčeho, co je nezávislé na funkčních a estetických preferencích lidských objednavatelů a uživatelů a co takto garantuje „objektivní“ výtvarnou řeč. Máme jinými slovy za to, že funkcionalistický pojem funkce a věta *forma sleduje funkci* jsou logicky smysluplné pouze v rámci funkcionalistické metafyziky designu. To zároveň vysvětluje, proč se heslo *forma sleduje funkci* ukázalo jako prakticky nepoužitelné v každodenní skutečnosti: funkcionalistický pojem funkce se k takové skutečnosti prostě nevztahoval.

Nyní několik textových ilustrací k těmto našim tezím. Pojem funkce v metafyzickém smyslu lze ve funkcionalistických textech nalézt někdy více a někdy méně zřetelně. V článku zakladatele Bauhausu Waltera Gropia z roku 1926 je pojem funkce v tomto smyslu spíše naznačen než jasně artikulován (Conrads 1986):

...Bauhaus se snaží prostřednictvím systematického praktického a teoretického průzkumu formálních, technických a ekonomických oblastí odvodit formu objektu z jeho přirozených funkcí a omezení. – Moderní člověk, který se obléká do moderního, nikoliv historického oděvu, potřebuje také moderní, jemu a jeho době odpovídající bydlení, vybavené současnosti odpovídajícími věcmi denní potřeby. – Věc je určována svou povahou. Aby byla vytvořena tak, aby správně fungovala, ať už jde o nádobu, židli nebo dům, je třeba její povahu nejprve prozkoumat. Musí totiž svému účelu dokonale sloužit, tzn. naplňovat své praktické funkce, být trvanlivá, levná a „krásná“. Takové zkoumání povahy objektu nás vede k závěru, že rezolutním uvažováním o všech moderních metodách výroby a konstrukce a moderních materiálech vznikají formy, které jsou neobvyklé a často překvapivé a liší se od tradičních forem (...). • [...das Bauhaus [sucht] durch systematische Versuchsarbeit in Theorie und Praxis – auf formalem, technischem und wirtschaftlichem Gebiet – die Gestalt jedes Gegenstandes aus seinen natürlichen Funktionen und Bedingtheiten heraus zu finden. – Der moderne Mensch, der sein modernes, kein historisches Gewand trägt, braucht auch moderne, ihm und seine Zeit gemässe Wohngehäuse mit allen der Gegenwart entsprechenden Dingen des täglichen Gebrauchs. – Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, dass es richtig funktioniert – ein Gefäss, ein Stuhl, ein Haus –, muss sein Wesen zuerst erforscht werden; denn es soll seinem Zweck vollendet dienen, dass heisst, seine Funktionen praktisch erfüllen, haltbar, billig und „schön“ sein. Diese Wesensforschung führt zu dem Ergebnis, dass durch die entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien Formen entstehen, die, von der Überlieferung abweichend, oft ungewohnt und überraschend wirken (...).] (90)

Z textu je zřejmé, že lidští uživatelé jsou zde ve středu zájmu spíš nominálně než reálně: tím, co je pro Gropia především důležité, je moderní forma objektu. Ta leží skryta v „*povaze věci*“ bez zřejmé souvislosti s konkrétními přáními a konkrétními potřebami uživatelů. Gropius naznačuje, že pouze ty požadavky, které *architekt* považuje za „přirozené“ nebo „objektivní“, tzn. ty, jež údajně existují nezávisle na subjektivních preferencích uživatelů, je třeba brát vážně.

Jindy je metafyzický rodný list pojmu funkce výraznější. Když americký průmyslový designér Walter Dorwin Teague psal v roce 1940 o pojmu funkce ve svém ideologickém spisu *Design This Day* [Design dnes / Zformuj dnešek] (Teague 1949 [1940]: 53), znělo to zprvu, jako by „funkce“ měla spojitost s požadavky uživatelů. Avšak brzy se ukázalo, že Teague, podobně jako Sullivan, chápe „funkci“ jako jakýsi „osud“ objektu :

Funkce věci je její raison d'être, její oprávnění a její cíl, a těmi mohou být veškeré její možné varianty testovány a přijaty nebo odmítnuty. Je to jakýsi životní pud vyvěrající z věci a určující její vývoj. Věc nabývá významu a její forma platnosti pouze tehdy, když věc uskutečňuje svůj osud a tento svůj osud odhaluje upřímně a přesně. To znamená daleko víc než pouhou účelnost či efektivnost: znamená to onen zdokonalený řád, který nacházíme v přírodních organismech svázaných prostřednictvím rytmu takovým způsobem, že jejich části nelze změnit bez toho, aniž by byl zasažen celek. • [The function of a thing is its reason for existence, its justification and its end, by which all its possible variations may be tested and accepted or rejected. It is a sort of life-urge thrusting through a thing and determining its development. It is only by realizing its destiny, and revealing that destiny with candor and exactness, that a thing acquires significance and validity of form. This means much more than utility, or even efficiency: it means a kind of perfected order we find in natural organisms, bound together in such rhythms that no part can be changed without wounding the whole.] (32; srov. také str. 54)

Tím, že zde pojem funkce zřejmě odkazuje spíše k metafyzickému než ke každodennímu, konkrétnímu světu, zůstává zcela nejasné, čeho se má vlastně designér *konkrétně* chytit. Teague si sám v textu stěžuje na to, že pojem funkce je těžko definovatelný a že „*definice má neustále sklon nám vyklouzávat, zrovna když jsme ji skoro uchopili*“. Není vyloučeno, že právě tuto neuchopitelnost pojmu funkce pocítovali funkcionalisté jako lichotivý důkaz toho, že se pohybují v blízkosti základních metafyzických veličin, a že nejasnost těchto formulací byla chápána jako znak hloubky (o tom Gombrich 1991: 419; Lovejoy 1964: 11). Také odkazy funkcionalistů na funkční a estetickou dokonalost (srov. [Michl 1991](#)), přesněji řečeno jejich zřejmá víra, že dokonalost je realistický cíl designérova úsilí, je možné chápat jako odvolání se na existenci vyššího Řádu či Rozumu, považovaného za původce a garanta takové dokonalosti (srov. Teige 1966a: 365–6; 1966b: 140–1; Taut 1929: 9; Honzík 1936: 10; Read 1964: 18; Bill 1949; De Zurko 1957).

6. Nová vize – a její cíl

Je snadné udělat si představu o povaze objektivní estetiky, která na takovém pojmu funkce měla vyrůst, i o nadšení, jež myšlenka takové estetiky musela u mladých architektů a designérů vzbuzovat. Správné funkční řešení mělo být totožné se správným výtvarným řešením, protože každá jednotlivá „funkce“ měla podle této představy své vlastní a jediné výtvarné řešení, které k této „funkci“ patřilo. To, co funkcionalisté nazývali „funkční formy“, byly podle nich formy *zároveň* funkčně i výtvarně dokonalé. Z tohoto hlediska se funkcionalistický designér ve své práci neuchyloval ani k *tradičním* formálním řešením, jako to dělali přívrženci historismu, ani nevymýšlel *nové* formy, tak jako to údajně dělali „pseudomoderní“, „modernističtí“ designéři či reprezentanti secese před nimi. Funkcionalistický designér pouze odhaloval a odkrýval formy, které byly obsaženy v bezprostředních problémech, tj. „funkcích“. Dělat něco jiného vedlo podle funkcionalistů k „maškarádě“ (Berlage 1966; Prestiano 1985: 106–7; Wagner 1983: 72; Gropius 1975: 53; Taut 1929: 2), v nejhorším případě přímo k podvodům (Sullivan 1965: XII). „Funkční formy“ ve smyslu, v jakém je definovali funkcionalisté, byly považovány za přímý opak historizující a eklektické architektury 19. století, kterou funkcionalisté označovali za formalistickou, protože v jejich očích byla výsledkem ignorování oněch pravdivých výtvarných řešení, která byla údajně inherentně obsažena ve funkčních problémech. (Na základě stejné logiky považovali funkcionalisté svou vlastní architekturu a design za neformalistické či anti-formalistické.)

Výhodou „funkčních forem“ byla podle funkcionalistů jejich estetická univerzalita. Protože byly záležitostí pravdy, nikoli výsledkem snahy vycházet vstřícně estetickým požadavkům konkrétních

uživatelů, bylo možné očekávat, že budou přijatelné, či přímo přitažlivé pro každého člověka bez ohledu na jeho sociální či kulturní kořeny. „Funkční formy“ proto z hlediska přívrženců funkcionalismu vytvářely společnou výtvarnou řeč napříč sociálními i kulturními hranicemi. Protože se takové formy údajně nevztahovaly k žádné módě, nemohly proto ani z módy vyjít; neexistovalo nebezpečí, že by zastaraly, neboť šlo o formy pravdivé, a tudíž nadčasové (Behrendt 1938: 194–5; Munari 1971: 150). Podle názoru jednoho autora z dvacátých let (Taut 1929: 166) bylo možné z hlediska moderní architektury považovat problém vkusu za problém, který je *passé*. Funkční formy podle funkcionalistů umožňovaly ukončit ono nezměrné plýtvání prostředky, které s sebou nesou módní změny způsobené honičkou za společenskou prestiží. V očích svých přívrženců funkcionalismus prostě otevřel cestu k přirozeným, nutným, pravdivým výtvarným řešením, vlastním moderní epoše.

Taková vize vznikající jednoty funkčního a výtvarného světa byla pro designéra svůdná jak z osobních, tak z profesionálních důvodů. Funkcionalističtí architekti a designéři se nyní považovali za nástroje, jejichž prostřednictvím se formulovala ona tak dlouho očekávaná pravdivá výtvarná řeč moderní doby. Jejich tradiční role odborníků, povoláných vyhovovat požadavkům, přáním a potřebám stavebníků, uživatelů a majitelů, byla teď na překážku jejich novému poslání. Sami sebe nyní viděli jako avantgardu, která začala budovat nový svět uvnitř hranic světa starého. Funkcionalisté se bezesporu poznávali v tom, co německý filozof G. W. F. Hegel řekl ve svém *Úvodu k přednáškám o filozofii dějin* (1821) o lidech, které nazýval „světodějnými“ [„welthistorische“]. Podle Hegela (1881: 31–33; 1922?: 67–68; 1933: 69–71) to byli:

...myslící lidé, kteří chápali, co je nutno udělat a čeho čas nastal. Byla to pravda jejich doby a jejich světa, takřkajíc příští rod, který už ležel v lůně času. Bylo jejich věcí vědět toto všeobecné, znát nejbližší příští krok jejich světa, učinit toto svým cílem a vynaložit na to svou energii. Světodějnými lidmi, hrdiny doby, je třeba vidět jako ty jasnozřivé; jejich činy, jejich slova, jsou to nejlepší z jejich epochy. (...) Jsou to velcí lidé, protože chtěli a vykonali něco velkého: ne něco, co si vyfantazirovali či umanuli, nýbrž to pravé a nutné. • [...]

denkende, die sich Einsicht hatten vor dem, was not und was an der Zeit ist. Das ist eben die Wahrheit ihrer Zeit und ihrer Welt, sozusagen die nächste Gattung, die im Inneren bereits vorhanden war. Ihre Sache war es, dies Allgemeine, die notwendige, nächste Stufe ihrer Welt zu wissen, diese sich zum Zwecke zu machen und ihre Energie in dieselbe zu legen. Die welthistorischen Menschen, die Heroen einer Zeit, sind darum als die Einsichtigen anzuerkennen; ihre Handlungen, ihre Reden sind das Beste der Zeit. (...) Es sind grosse Menschen, eben weil sie ein Grosses, und zwar nicht ein Eingebildetes, Vermeintes, sondern ein Richtiges und Notwendiges gewollt und vollbracht haben.]

Přestože vize funkcionalistů měla politické implikace (většina funkcionalistů byli socialisté, obhajující silný stát a řízené hospodářství), nešlo jim primárně o politickou moc. Vše nasvědčuje tomu, že cílem jejich snažení – a pointou jejich metafyziky designu – byla umělecká autonomie. Tím, že výtvarné požadavky trhu byly z hlediska funkcionalistické metafyziky prohlášeny za nelegitimní (anebo v nejlepším případě problematické), fungovala funkcionalistická filosofie designu ve skutečnosti jako (skryté) vyhlášení takové autonomie. Teoreticky a mentálně se přívrženci funkcionalismu takto přiřadili do elitní skupiny svobodných umělců (jak přesvědčivě argumentuje Brent Brolin v knize *Flight of Fancy* [zhruba: Úlet]; viz Brolin 1985). Lze říci, že funkcionalističtí architekti a designéři vlastně opakovali osvobozovací proces, jímž se o několik staletí dříve malíři a sochaři vymanili z kategorie služebných či mechanických umění a přesunuli se do kategorie umění liberálních. Malíři a sochaři se začali považovat za definitivně zbavené požadavků konvenčního vkusu poté, co romantická filozofie umění v desetiletích před a po roce 1800 prosadila pohled na umělecké dílo jako na produkt génia, tedy produkt údajně nejenom bez vztahu k požadavkům a preferencím publika, ale obvykle v opozici k nim (Abrams 1981; 1989a; 1989b). Tak se stalo, že umění, které bylo dříve považováno za důležité kvůli kupujícím, uživatelům, vlastníkům či klientům, začalo být nyní považováno za stále důležitější kvůli sobě samému. Podobným způsobem – a podle příkladu malířů a sochařů – se nyní začali architekti a designéři považovat za osvobozené od tradiční povinnosti vycházet vstříc výtvarným, symbolickým, institucionálním a jiným přáním a požadavkům objednavatelů a uživatelů.

Jinými slovy: je nepochybné, že jádrem funkcionalistické filozofie designu nebyly praktické otázky vytváření architektury či produktů, a už vůbec ne starost o co nejlepší fungování budov a objektů, jak jméno funkcionalismus zdánlivě naznačuje a jak se doposud často soudí. Funkcionalistickou filozofii designu, shrnutou výstižně do hesla *forma sleduje funkci*, je třeba chápat jako filozofii osvobozenického boje. Tím, kdo měl být osvobozen – osvobozen od požadavků stavebníků, zadavatelů, uživatelů, vlastníků –, byl architekt a designér.

7. Uživatel na obtíž

Pokud se ve funkcionalistických textech objevují přímé odkazy na uživatele či objednavatele, mají téměř bez výjimky mentorský tón, který prozrazuje, že funkcionalistický architekt si vyhrazoval právo rozhodovat o tom, co je pro uživatele vhodné jak ve funkčním, tak ve výtvarném smyslu. Ostatně, být akceptován jako uživatel hodný pozornosti funkcionalistického architekta předpokládalo, aby se dotyčný uživatel napřed kvalifikoval jako člověk *moderní*, tzn. jako osoba, jejíž estetické preference se v podstatě kryjí s preferencemi architekta. Funkcionalistické odkazy na uživatele sotva kdy prozrazují ochotu brát jejich přání, požadavky a potřeby úplně vážně (srov. např. Taut 1977: 123). Klient, jehož názory na funkční i výtvarné otázky byly až do příchodu modernismu považovány za legitimní součást procesu designu, byl teď (alespoň v teorii) prohlášen za prakticky redundantního. To bylo nakonec logické: protože se mělo za to, že výtvarné řešení je inherentním produktem funkčního řešení, nemělo smysl věnovat výtvarným preferencím klientů či uživatelů pozornost. Pokud se uživatelům „funkční formy“ nelíbily, bylo to považováno za problém uživatelů, nikoliv architekta: architekt podle své vlastní teorie předběhl dobou, zatímco uživatelé byli pravděpodobně vězni estetické senzibility, která s dobou nedržela krok. Dodejme, že takový pohled byl z hlediska funkcionalistické metafyziky designu logický a racionální.

V očích funkcionalistického architekta nebyly ony formy a výtvarná řešení, k nimž došel, určeny žádnému konkrétnímu adresátovi: jejich cílem údajně nebyli konkrétní jednotlivci, sociální skupiny či konkrétní publikum. Výtvarná artikulace budov a produktů si nekladla za cíl líbit se těm, kteří budovy či objekty měli užívat, či těm, kteří se na ně nemohli nedívat. Podle funkcionalistů měla jejich vlastní výtvarná řešení povahu „přirozené“ estetiky: šlo o přirozený výraz „funkcí“, podobně jako v případě stébel trávy, kůry stromu či ulity šneka, jež se, jak by funkcionalisté pravděpodobně řekli, také neobracejí k nějakému publiku. Formy, které sledovaly „funkce“, nebyly součástí vizuální *komunikace* – protože komunikace je závislá na už známých, konvenčních formách (k tomuto tématu viz Ames Jr. 1949; Gombrich 1978a, Etlinger 1961). To pravděpodobně vysvětluje, proč se funkcionalistická filozofie designu obešla bez pojmu estetické funkce: estetická stránka budov a objektů prostě nebyla v jejich očích něco *užitečného*, něco, co by mělo *fungovat* – byla pouze výtvarným výrazem budovy či objektu, a v posledním ohledu sebevyjádřením moderní doby. „*Jak se mohou formy rostoucí organicky zevnitř starat o to, co se uživatelům líbí či nelíbí?*“ by se asi zeptal přívrženec funkcionalismu.

8. Důsledky pro designéra – a designérovy důsledky

Dříve než dospějeme k otázce jak se vlastně dívat na funkcionalistickou architekturu a design, dotkneme se dvou problémů, k nimž vedlo povýšení designéra z jeho tradiční role odborníka sloužícího lidským uživatelům do nové role odborníka sloužícího údajně vyššímu, mimolidskému Uživateli, představovanému pojmy jako *Příroda* či *Dějiny*, *Zeitgeist*, *Nová Epocha* atd. První problém se týká vlivu funkcionalistické ideologie na designérovu schopnost myslet vlastní hlavou a dívat se vlastníma očima. Druhý se týká různého dopadu výtvarných inovací funkcionalistů.

Designér, který přijal „funkci“ jako objektivní východisko procesu designu, byl nucen vnímat svou vlastní práci jako proces odhalování objektivních forem a považovat řešení, s nimiž byl spokojen, za výsledek objektivní nutnosti. Protože jádrem funkcionalistické filozofie designu byla doktrína, že podstatou procesu designu je hledání inherentních, a tudíž jediných možných řešení, přijetí této doktríny zabraňovalo jejímu přívrženci pochopit, že ona domněle inherentní řešení, k nimž došel, byla ve skutečnosti založena na jeho vlastních výtvarných rozhodnutích a že on sám, ne „funkce“, materiály, konstrukce či nová doba, nese za tato rozhodnutí zodpovědnost. Čím víc se spoléhal na to, že „funkční“ východisko zaručovalo objektivní estetiku, tím méně byl s to pochopit, že jeho výtvarná řeč se ve skutečnosti obracela k estetické senzibilitě a výtvarným preferencím jeho vlastních kolegů plus menšiny jiných lidí vybavených podobným „kulturním kapitálem“ (Bourdieu 1984), tj. k lidem, kteří tuto senzibilitu a tyto preference sdíleli. Čím víc designér věřil, že jeho úkolem je být prostředníkem ducha doby, tím víc měl sklon nekriticky přebírat formová řešení a výtvarné invence nejvyhlášenějších modernistických architektů, jako byli Le Corbusier, Mies či Gropius. Když si duch doby podle mínění odborníků vybral tyto architekty za své nejlepší – neboť nejobjektivnější – prostředníky, musí přece být v pořádku přisvojit si výtvarnou řeč, kterou moderní době zprostředkovali!

Poté, co funkcionalistická filozofie designu ovládla po druhé světové válce postupně většinu škol architektury a vůbec uměleckoprůmyslové školství v převážné části industrializovaného světa, stal se odmítavý postoj funkcionalistů k estetickým preferencím jiných lidí než těch, kteří patřili k jejich vlastní privilegované skupině, všeobecnou normou. Není tedy překvapující, že většina architektů a designérů, která prošla odbornými školami, byla schopna navrhovat pouze pro spřízněné duše. Tak jako jejich funkcionalističtí rodiče a prarodiče, kteří věřili, že dospěli k objektivní estetice, měli i architekti a designéři dalších generací výrazný sklon považovat otázky výtvarného znázornění institucionální či sociální prestiže svých budov a produktů za „překonané“: také oni věřili, že jejich výtvarná řešení, údajně inherentně obsažená ve „funkcích“, vzala v úvahu vše, co bylo hodno v úvahu vzít.

To, jestli výtvarné inovace funkcionalistů byly nakonec přijímány pozitivně, nebo negativně, souviselo do značné míry s otázkou, zda funkcionalistická řešení byla uživateli vnucena, či zda měl možnost si je sám zvolit. Pokud byly práce funkcionalistických architektů a designérů výsledkem přímé osobní objednávky, jako v případě návrhů vil a rodinných domů, byly výsledky většinou neproblematické. Pokud šlo o modernistický design spotřebního zboží, držela komerční, svou podstatou pluralitní kultura kapitalistické ekonomiky v šachu tendence funkcionalistů nutit výrobce i uživatele, aby přijal jejich vlastní estetiku a další hodnoty. Za těchto okolností, tzn. v prostředí politického a ekonomického pluralismu, obohatila inovativní výtvarná řešení funkcionalistů život řady lidí tím, že přispěla k rozmanitosti výtvarných výrazů a stylistických variací předmětů i budov, které měli lidé jako kupující, majitelé či uživatelé v západní Evropě od meziválečné doby k dispozici.

Výtvarné inovace funkcionalistů se nicméně projeví jako problematické v situacích, kdy byly uživatelům vnuceny, tzn. tam, kde uživatelé, kupující, či majitelé neměli na vybranou, protože administrativní rozhodování z různých důvodů nahradilo fungování trhu. Existují např. důvody k domněnce, že se přívrženci modernismu snažili aktivně zabránit vytvoření volného trhu s byty, protože situace bytové nouze jim, na rozdíl od hypotetické situace dostatku domů a bytů, dávala možnost administrativním způsobem prosadit vlastní výtvarná řešení bez odporu budoucích uživatelů. Modernistické výtvarné vize byly, často ve formě prefabrikované bytové výstavby, vnuceny sociálně nejslabším vrstvám obyvatelstva, které neměly na vybranou a jež měly zároveň ze všech vrstev obyvatelstva nejdále k rafinované abstraktní estetice, kterou funkcionalisté milovali. Notorický formalismus Le Corbusierových urbanistických vizí a jejich vliv na sídlištní bytovou výstavbu až do sedmdesátých let 20. století je pravděpodobně primárním příkladem dysfunkčního dopadu metafyzicky založené filozofie designu, která legitimizovala tvorbu architektury jako autonomní uměleckou činnost.

Právě v kontextu funkcionalistického formalismu se nám možná vybaví nešťastný Vincent z našeho úvodního motta, z něhož Woody Allen udělal zubaře s mentalitou autonomního umělce.

9. Funkcionalisté – nebo formalisté?

Jak se tedy dívat na nové formy funkcionalistické architektury a designu? Ukázali jsme, že heslo forma sleduje funkci, pokud šlo o jeho praktické použití, byla opravdu *jalová říkanka*; je jisté, že „funkce“, ve smyslu, který tomuto pojmu připisovali funkcionalisté, nikdy žádnou formu neurčila a že forma nikdy žádnou „funkci“ nesledovala. Jak vyplývá z naší předchozí argumentace, podstatu funkcionalismu vidíme ve všezastíhující starosti funkcionalistů o formální, výtvarnou, estetickou stránku budov a objektů; vidíme tedy funkcionalismus jako formalistické hnutí. Funkcionalisté však, jak známo, chápali sami sebe přesně opačně. Přestože se jejich názory v detailech různily (srov. např. Taut 1929: 6, 170–1), shodovali se nicméně v tom, že jejich architektura byla bytostně anti-formalistická a že funkcionalismus znamenal vítězství nad formalismem dřívější architektury. Svou novou výtvarnou řeč považovali za objektivní: tvrdili, že tato řeč je historicky nutným objektivním výsledkem forem sledujících „funkce“, nikoliv výsledkem osobních, subjektivních výtvarných rozhodnutí designérů. Sami sebe považovali za zprostředkovatele výtvarné řeči, skryté v útrokách nového strojového věku, ducha doby či moderní epochy.

Ačkoliv nemáme pochybnosti o tom, že tento funkcionalistický sebeobraz byl zásadně *mylný*, je nutné připustit, že sebechápání funkcionalistů je obhajitelné a že je třeba ho brát zcela vážně. Kterou z obou interpretací funkcionalismu budeme považovat za správnou, závisí na tom, jak se postavíme k tomu, co jsme nazvali funkcionalistická metafyzika designu. Oba výklady funkcionalismu se podle našeho názoru liší tak radikálně proto, že funkcionalisté byli ve vztahu ke své metafyzice *věřícími*, zatímco pozice nás nefunkcionalistů je pozice *nevěřících*. Funkcionalisté tím, že věřili své teorii vzniku forem z „funkcí“, a tím, že byli přesvědčeni, že podle této teorie také pracují, nemohli dělat nic jiného než svou architekturu také touto teorií vysvětlovat. Když neustále zdůrazňovali, že je nezajímají formy kvůli formám samotným (tedy z formalistických důvodů), byl to nepochybně pravdivý výrok. Pravdivý byl ovšem pouze a výhradně v souvislosti s jejich monistickou, v postatě náboženskou vírou, že existují *předzjednaná* řešení, v nichž forma a funkce jsou v bytostné harmonii, a že takové totožnosti funkce a formy lze dosáhnout tím, že forma bude nalezena v dané „funkci“. V této souvislosti lze také chápat, proč funkcionalisté obviňovali historizující architekturu 19. století z formalismu (srov. Teige 1969: 76 a dále): z hlediska funkcionalistické metafyziky designu byl přístup 19. století k architektuře formalistický, protože historizující architekti své formy vědomě *volili a komponovali* podobně jako scénografové, místo aby – tak by zněla modernistická námitka – nechali formy svých budov *vyrůst* z rozboru „funkcí“, konstrukcí a materiálů. Sebechápání funkcionalistů bylo v principu deskriptivním prohlášením o tom, co přijali jako normu, tj. co *měli* podle své metafyziky dělat a čeho *měli* dosáhnout – nikoliv výsledkem úvah o tom, čeho ve skutečnosti (tj. nezávisle na své metafyzické teorii designu) dosáhli a jak. Tak jako náboženští fundamentalisté, i funkcionalisté byli nuceni mentálně operovat pouze uvnitř rámce vymezeného jejich vírou, a tudíž vidět výsledky své víry pouze brýlemi víry samotné.

Patříme-li na druhé straně k těm, kteří buď nikdy nesdíleli, nebo už nesdílejí doktríny opírající se o funkcionalistickou metafyziku, funkcionalistická praxe se začne jevit zásadně jinak. Teprve když nemáme potřebu vidět tuto praxi výhradně brýlemi funkcionalistické teorie, vystoupí funkcionalistická architektura a design ve své vypjatě formalistické orientaci. Teprve tehdy jsme s to zřetelně vidět, že funkcionalisté simulují výtvarnými prostředky dojem, že formy budov a předmětů jsou výsledkem nikoliv designérových vědomých výtvarných rozhodnutí, nýbrž nutným důsledkem mimovýtvarných, tj.

užitkových, technických, výrobních, konstrukčních či jiných řešení. Jinými slovy, funkcionalistická architektura je divadelním představením, jehož tématem je zrušení architektury jako divadelního představení. Funkcionalisté předstírají, že nic nepředstírají: komponují nepřítomnost kompozice, a inscenují nepřítomnost inscenace, přičemž jim jejich metafyzická teorie designu zabraňuje v tom, aby zřetelně viděli, co dělají. S tím, jak se všeobecná podpora modernismu mezi odborníky začala od šedesátých let 20. století postupně rozpadat, začali také původní přívrženci modernistické metafyziky vidět své hnutí a jeho výsledky z vnějšku, což bylo zdrojem řady „nových“ objevů (např. Blake 1977b; 1993). Vůdčí modernisté jako Gropius či Mies však nikdy nepřestali považovat sami sebe za porodní asistenty v ústřední porodnici ducha doby.

To, zda tedy přijímáme, nebo odmítáme funkcionalistickou metafyziku designu, funguje, jak se zdá, jako jakýsi mentální přepínač. Buď je tento přepínač v poloze *VĚŘÍM*, a potom všechno to, co funkcionalisté o sobě a o své architektuře řekli, jakoby souhlasí. Anebo je přepínač v poloze *NEVĚŘÍM*, a potom se všechno jeví úplně jinak. Zdá se, že žádná mezipoloha neexistuje. Ptáme-li se tedy, jak se stalo, že „*budova školy designu mohla vypadat jako továrna, či obytná budova mohla připomínat automobilovou výrobní halu na předměstí Detroitu*“ (Banham 1986: 7), anebo podivujeme-li se, proč fasády funkcionalistických vil vypadaly jako zvětšené abstraktní obrazy, reliéfy či skulptury, lze nabídnout dvě zcela odlišné odpovědi v závislosti na poloze zmíněného metafyzického přepínače.

Je-li přepínač v poloze *NEVĚŘÍM*, jsou skutečné prameny výtvarné obrazivosti funkcionalistů zřejmé. Víme, že architekti v době před a okolo první světové války přebírali řadu vizuálních prvků z technických řešení lodního designu (de Maré 1973) stejně jako z industriálních staveb, jako byla severoamerická obilná sila a tovární stavby s plochými střechami (jak poukázal Reyner Banham, tyto americké budovy znali přívrženci funkcionalismu pouze z drobných fotografických reprodukcí; srov. Banham 1986: 18). Víme dále, že s tím, jak se na počátku dvacátých letech 20. století etablovalo nové post-kubistické abstraktní umění, začali funkcionalističtí architekti a designéři, vědomě či nevědomě, budovat na abstraktní estetice, jejímiž nadšenými přívrženci byli a s níž měla řada z nich praktické zkušenosti (Hitchcock 1948). Estetika abstraktního umění se potom stala hlavním zdrojem estetiky modernistické architektury a designu (srov. Michl 1996). Pro nás, kteří patříme k nevěřícím, postačuje existence těchto dvou vnějších pramenů funkcionalistických výtvarných řešení k tomu, aby radikálně zpochybnila tvrzení funkcionalistů, že jejich formy nebyly výsledkem výtvarné volby, nýbrž funkční nutnosti. Východiskem funkcionalistických forem byly v obou případech, a zcela prokazatelně, *už existující* tvary či *už existující* estetika, nikoliv „beztvaré“ funkční problémy.

Pokud je ale přepínač v poloze *VĚŘÍM*, výtvarná řešení zmíněných škol, obytných budov či vil, ač z hlediska nevěřícího převzatá z už existujících forem a už existující estetiky, znakem formalismu nejsou – z toho důvodu, že funkcionalisté prohlásili technické budovy a později také abstraktní umění za autentický, organický výraz moderní doby. Tím pádem neexistoval v očích funkcionalistů důvod považovat estetické odkazy k technickým řešením lodního designu, továrním budovám či samotné přivlastnění si estetiky abstraktního umění za znamení toho, že funkcionalistická praxe nesouhlasila s funkcionalistickou teorií, ale naopak za důkaz toho, že teorie funguje přesně tak, jak fungovat má. *Zeitgeist*, duch doby, se zde prostě vyjadřoval skrze designéra, tak jak se od obou očekávalo (Behrendt 1938; Hitchcock 1932; Hitchcock 1948; Read 1966; Bill 1952). „*Konec konců heslo forma sleduje funkci byl pouze princip, jehož smyslem bylo dobrat se nové výtvarné řeči vlastní své době. Takže v čem je vlastně problém?*“ by mohl znít komentář funkcionalistického designéra. Funkcionalistická filozofie designu tím, že stála na metafyzickém základě, byla zřejmě s to vstřebat jakýkoliv konflikt s vlastními principy a v myslích přívrženců takový konflikt bez nesnází přežít. (Toto je samozřejmě komentář z úst nevěřícího).

Historikové dlouho považovali za svou povinnost modernistickou architekturu, design a umění

obhajovat; univerzitní obor dějin umění, často až do devadesátých let 20. století, připravoval téměř automaticky budoucí historiky a kritiky na roli obránců modernismu. Není tomu tak dávno, co literatura o modernismu přestala být výrazně stranická (Banham 1960; Colquhoun 1993; Brolin 1976, 1985; Lloyd Jones 1991; Bell 1992; 1989a; 1989b). Dlouho bylo nesnadné položit zásadní otázku, zda ústředním tématem funkcionalistické filozofie designu – a hlavním cílem přívrženců oné filozofie – nebyla právě designérova výtvarná autonomie. Nicméně dokud nebudeme přistupovat k funkcionalistické filozofii designu jako k výrazu *aspirací* přívrženců této filozofie, obávám se, že nám, jak už řečeno, nebude zbývat nic jiného než vymýšlet nové variace na jejich „deterministické“ chápání, vysvětlování a obhajování vlastní činnosti. Výklady, které vysvětlují funkcionalistickou architekturu a design pouze (či především) jako výsledek vnějších formujících sil (nové funkční úkoly, nové typy budov a produktů, nové materiály, nové technologie, nová doba apod.) nebo vnějších myšlenkových proudů (scientismus, logický pozitivismus, technologický utopismus, totalitární proudy dvacátých a třicátých let 20. století atd.), jsou odsouzeny stále znovu přehrávat ústřední tvrzení exponentů a přívrženců funkcionalismu, totiž že funkcionalistická architektura a design byly výsledkem „historické nutnosti“. Podle mého názoru nelze nalézt klíč k pochopení funkcionalistické filozofie ani jejích výsledků v tzv. determinujících faktorech a okolnostech, nýbrž pouze v *záměrech*, *aspiracích* a *snech* těch, kteří se nadchli pro filozofii designu, jež pojem záměru, aspirace a snu v designu explicitně odmítala a která prosazovala a vysvětlovala svou existenci pomocí kvazivědeckých odkazů na působení objektivních vnějších faktorů. Nechceme popírat, že šetření zkoumající roli různých vnějších okolností přináší nové a zajímavé poznatky. Avšak takovým zkoumáním přispějeme k lepšímu pochopení modernistické teorie designu i modernistické architektury, až když vyjdeme z toho, že jak „deterministická“ filozofie funkcionalistů, tak jejich „deterministická“ sebeinterpretace byly vedeny úsilím prosadit pro svou profesi status umělecké autonomie – či, řečeno jinak, snahou hodit uživatele přes palubu.

10: Závěr

Funkcionalistický pojem *funkce* – stejně jako z tohoto pojmu odvozené jméno *funkcionalismus* – jsou, jak se zdá, hlavní příčinou stále ještě se vyskytujícího přesvědčení, že funkcionalismus reprezentoval a zaručoval zájmy uživatelů. Náš rozbor pojmu *funkce* a hesla *forma sleduje funkci* snad ukázal, že tomu tak nebylo. (Dodejme ještě jednou, že jde o rozbor z pohledu *nevěřícího*). Pojem *funkce*, tak jak byl používán ve funkcionalistické filozofii designu, neodkazoval ke světu uživatelů, nýbrž do sféry, kterou jsme nazvali funkcionalistickou metafyzikou designu, kde „*funkce*“ byly chápány jako záměry vyššího, mimolidského Uživatele. Interpretace záměrů, potřeb a přání „*ducha doby*“ přitom byla považována za výhradní právo funkcionalistů samotných. Tím, že se pojem *funkce* podařilo odpoutat od konkrétního světa lidských uživatelů, jej bylo možné v každém jednotlivém případě definovat tak, aby legitimizoval aktuální výtvarné i jiné preference funkcionalistických architektů a designérů. Funkcionalistický pojem *funkce* fungoval jinými slovy jako *carte blanche*. Není pochyb o tom, že pojem *funkce* i na něm postavené heslo *forma sleduje funkci* byly efektivním rétorickým argumentem pro prosazení nových, nápaditých, překvapujících, z estetiky abstraktního umění vycházejících výtvarných řešení. Není rovněž pochyb o tom, že jako metoda designu bylo toto heslo zcela nepoužitelné: ve funkcionalistické architektuře a designu žádná forma nikdy „*funkci*“ nesledovala, žádná forma nebyla nikdy „*funkcí*“ určena. Heslo *forma sleduje funkci* nejenom nepřineslo slibovaný konec formalismu, ale právě naopak zahájilo – a legitimizovalo – novou epochu intenzivně formalistického pojetí architektury a designu. Funkcionalistické heslo lze jinými slovy vidět jako shrnutí filozofie designu, která v procesu údajného boje proti myšlence *umění pro umění* přivedla nakonec k vítězství právě tuto myšlenku. Domnívám se, že přitažlivost a úspěch funkcionalistické filozofie designu mezi architektky a designéry lze plně pochopit teprve tehdy, když budeme vidět jádro onoho užitkově znějícího hesla *forma sleduje funkci* v jeho skrytém příslibu vytoužené výtvarné autonomie.

Text vyšel původně anglicky jako „Form follows WHAT ? The modernist notion of function as a carte blanche.“ 1: 50 – *Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning* [Technion, Israel Institute of Technology, Haifa, Israel] 10, Winter (1995): 31–20 [sic].

Úvodní ilustrace: Americká pamětní deska na počest Louise Sullivana, odhalená v září 1946 na jeho rodném domě v Bostonu v USA. Převzato z publikace Louis Sullivan, *The Autobiography of an Idea* (New York: Dover, 1965), str. ii.

ODKAZY NA LITERATURU

- Abrams**, M. H. 1989a. „Art-as-such: The Sociology of Modern Aesthetics.“ In *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, edited by M. Fischer. New York and London: W. W. Norton (135–158).
- Abrams**, M. H. 1989b. „From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art.“ In *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, edited by M. Fischer. New York and London: W. W. Norton (159–187).
- Abrams**, M.H. 1981. „Kant and the Theology of Art.“ *Notre Dame English Journal* 13: 75–106.
- Ackerman**, James. 1994. „Transactions in Architectural Design.“ In *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Mass; London: MIT Press (23–36).
- Adler**, Dankmar. 1972. „Function and Environment.“ In *Roots of Contemporary American Architecture: A Series of Thirty-Seven Essays Dating from the Mid-Nineteenth Century to the Present*, edited by L. Mumford. New York: Dover (243–50).
- Allen**, Woody. 1990. „Kdyby byli impresionisté dentisty (Fantazie s přenášením temperamentů).“ In *Vedlejší příznaky*. Přel. M. Žantovský. Praha: Odeon (84–89).
- Allsopp**, Bruce. 1952. *Art and the Nature of Architecture*. London: Isaac Pitman.
- Alsop**, Joseph. 1982. *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*. London: Thames and Hudson.
- Ames** Jr., Adelbert. 1949. „Architectural Form and Visual Sensations.“ In *Building for Modern Man: A Symposium*, edited by T. H. Creighton. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (82–88).
- Andrew**, David S. 1985. *Louis Sullivan and the Polemics of Modern Architecture: The Present against the Past*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Asplund**, Hans. 1980. *Farväll till funktionalismen!* Stockholm: Atlantis.
- Banham**, Reyner. 1960. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press.
- Banham**, Reyner. 1986. *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900–1925*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Barr**, Alfred H., and Philip Johnson. 1934. *Machine Art: March 6 to April 30, 1934*. New York: The Museum of Modern Art.
- Barzun**, Jacques. 1974. *The Use and Abuse of Art*. Washington D. C.: Princeton University Press.
- Basalla**, George. 1988. *The Evolution of Technology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Behrendt**, Walter Curt. 1938. *Modern Building: Its Nature, Problems, and Forms*. London: Martin Hopkinson.
- Bell**, Quentin. 1989. „Art and the Elite.“ In *Bad Art*. London: Chatto & Windus (175–85).
- Bell**, Quentin. 1989. „Conformity and Nonconformity in the Fine Arts.“ In *Bad Art*. London: Chatto & Windus (46–61).
- Bell**, Quentin. 1992. „Fashion and the Fine Arts.“ In *On Human Finery*. London: Allison & Busby (187–99).
- Benton**, Tim. 1990. „The Myth of Function.“ In *Modernism in Design*, edited by P. Greenhalgh. London: Reaktion Books (41–52).
- Berlage**, H. P. 1966. „The New American Architecture.“ [1912] In *The Literature of Architecture: The Evolution of Architectural Theory and Practice in Nineteenth-Century America*, edited by D. Gifford. New York: Dutton (607–16).
- Bill**, Max. 1949. „Schönheit aus Funktion und als Funktion.“ *Werk* (8): 272–74, résumé in English 272.
- Bill**, Max. 1952. *Form: A Balance Sheet of Mid-Twentieth-Century Trends in Design*. Trans. P. M. Shand. Basel: Karl Werner.
- Blake**, Peter. 1963. „Functionalism.“ In *Encyclopaedia of Modern Architecture*, edited by G. Hatje. London: Thames and Hudson (112–13).
- Blake**, Peter. 1977a. „The Fantasy of Function.“ In *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston/Toronto: Little, Brown and Company (15–28).
- Blake**, Peter. 1977b. *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston/Toronto: Little, Brown and Company.
- Blake**, Peter, and Vittorio Magnago Lampugnani. 1986. „Functionalism.“ In *The Thames and Hudson Encyclopaedia of the 20th-Century Architecture*, edited by V. M. Lampugnani. London: Thames and Hudson (112–14).
- Blake**, Peter. 1993. *No Place Like Utopia: Modern Architecture and the Company We Kept*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bonta**, Juan Pablo. 1979. *Architecture and Its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture*. London: Lund Humphries.
- Bourdieu**, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. R. Nice. London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- Bowler**, Peter J. 1983. *The Eclipse of Darwinism: Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Bragdon**, Claude. 1918. „Louis Sullivan: Prophet of Democracy.“ In *Architecture and Democracy*. New York: Knopf (141–59).
- Brolin**, Brent C. 1976. *The Failure of Modern Architecture*. London: Studio Vista.
- Brolin**, Brent C. 1985. *Flight of Fancy: The Banishment and Return of Ornament*. London: Academy Editions.
- Cheney**, Sheldon, and Martha Cheney. 1936. *Art and the Machine: An Account of Industrial Design in 20th-Century America*. New York: Whittlesey House / McGraw-Hill.
- Collins**, Peter. 1967. *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*. London: Faber and Faber.
- Colquhoun**, Alan. 1993. „The Modern Movement in Architecture.“ [1962] In *Architecture Culture 1943–1968*, edited by J. Ockman and E. Eigen. New York: Rizzoli (341–46).
- Conrads**, Ulrich, ed. 1986. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn.
- Crook**, J. Mordaunt. 1986. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago: The University of Chicago Press.

- De Maré**, Eric Samuel. 1973. *The Nautical Style: An Aspect of the Functional Tradition*. [sine loco]: Architectural Press.
- De Zurko**, Edward Robert. 1957. *Origins of Functionalist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Emerson**, Raph Waldo. 1836. *Nature*. Viz online: <gopher://gopher.vt.edu:10010/02/79/10>.
- Engliš**, Karel. 1947. *Malá logika: Věda o myšlenkovém řádu*. Praha: Melantrich.
- Ettlinger**, L. D. 1961. *Kandinsky's 'At Rest', Charlton Lectures on Art*. London: Oxford University Press.
- Fitch**, James Marston. 1963. „Mies van der Rohe and the Platonic Verities.“ In *Four Great Makers of Modern Architecture*. New York: Wittenborn (154–63).
- Gelernter**, Mark. 1993. „The Concept of Design and Its Application to Architecture.“ In *Companion to Contemporary Architectural Thought*, edited by Ben Farmer and Hentie Louw, 399–403. London and New York: Routledge.
- Gombrich**, E. H. 1978a. „Expression and Communication.“ In *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London and New York: Phaidon (56–69).
- Gombrich**, E. H. 1978b. „The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences.“ [1952] In *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon (1–10).
- Gombrich**, E. H. 1979. „The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste.“ In *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*. Oxford: Phaidon (60–92).
- Gombrich**, Ernst H. J. 1991. „Idea in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?“ In *Idea, VI, Colloquio Internazionale*, edited by M. Fattori and M. L. Bianchi. Rome: Edizione dell'Ateneo (411–20).
- Greenberg**, Allan. 1977. „Design Paradigms in the Eighteenth and Twentieth Centuries.“ In *Ornament*, edited by Stephen Kieran, 64–81. Philadelphia: The Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania.
- Greenough**, Horatio. 1962. *Form and Function: Remarks on Art, Design, and Architecture by Horatio Greenough*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gropius**, Walter. 1934. „The Formal and Technical Problems of Modern Architecture and Planning.“ *Journal of the Royal Institute of British Architects* XLI (May 19): 679–94.
- Gropius**, Walter. 1975. „The Development of Modern Industrial Architecture.“ [1913] In *Form and Function: A Source Book for the History of Architecture and Design 1890–1939*, edited by T. a. C. Benton and D. Sharp. London: Crosby Lockwood Staples (53–5).
- Habraken**, N. J. 1993. *Cultivating the Field: About an Attitude When Making Architecture*. Haifa: Faculty of Architecture and Town Planning, Technion – Israel Institute of Technology.
- Hegel**, G. W. F. 1881. „Introduction to Lectures on the Philosophy of History.“ In *Lectures on the Philosophy of History*. Trans. J. Sibree. London: George Bell and Sons (1–107).
- Hegel**, G. W. F. 1933. „Překlad Heglova úvodu k přednáškám o filozofii dějin.“ In *Hegelova filozofie dějin*, red. F. Krejčí. Praha: Nakladatelství volné myšlenky (29–173).
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich. 1922 (?). *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Herdeg**, Klaus. 1983. *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hitchcock**, Henry-Russel. 1948. *Painting Towards Architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Hitchcock**, Henry-Russel. 1951. „The International Style Twenty Years After.“ *Architectural Record* 110 (2): 89–97.
- Hitchcock**, Henry-Russell, and Philip Johnson. 1932. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W. W. Norton.
- Honzík**, Karel. 1936. „A Note on Biotechnics.“ *Concrete Way* 9 (1): 7–12.
- Honzík**, Karel. 1947. *Tvorba životního slohu: Stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr.
- Janson**, H.W. 1982. *Form Follows Function – or Does It? Modernist Design Theory and the History of Art*. Maarsen: Gary Schwartz.
- Jencks**, Charles. 1980 [1973]. *Modern Movements in Architecture*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Jencks**, Charles. 1984 [1977]. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.
- Jordy**, William H. 1972. „Functionalism as Fact and Symbol: Louis Sullivan's Commercial Buildings, Tombs, and Banks.“ In *American Buildings and Their Architects, vol. 4: Progressive and Academic Ideals at the Turn of the Century*. New York, Oxford: Oxford University Press (83–179).
- Jormakka**, Kari. 1985. „An Interpretation of the Functionalist Theory of Architecture.“ *Datutop* [Finland] 9: 5–37.
- Kaufmann**, Emil. 1944. „At an Eighteenth Century Crossroad: Algarotti vs. Lodoli.“ *Journal of the Society of Architectural Historians* IV (April): 23–29 (?).
- Kaufmann Jr.**, Edgar. 1982. „Lodoli Architetto.“ In *In Search of Modern Architecture: A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*, edited by H. Searling. Cambridge, Mass., London: The M.I.T. Press (31–37).
- Kruft**, Hanno-Walter. 1994. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Trans. R. Taylor et al. London and New York: Zwemmer and Princeton Architectural Press.
- Lambert**, Susan. 1993. *Form Follows Function? Design in the 20th Century*. London: Victoria & Albert Museum.
- Lloyd Jones**, Peter. 1991. *Taste Today: The Role of Appreciation in Consumerism and Design*. Oxford: Pergamon Press (srovnej též recenzi této knihy in [Michl 1993](#)).
- Meikle**, Jeffrey L. 1979. *Twentieth Century Limited: Industrial Design in America, 1925–1939*. Philadelphia: Temple University Press.
- Menocal**, Narcisco G. 1981. *Architecture as Nature: The Transcendentalist Idea of Louis Sullivan*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Michl**, Jan. 1989. „Industrial Design and Social Equality.“ In *Den stora nordiska utställningen i Köpenhamn 1888*, edited by S. Parko. Helsingfors: Nordisk forum för formgivningshistoria (67–70).
- Michl**, Jan. 1991. „On the Rumor of Functional Perfection.“ *Pro Forma* [Oslo] 2: 67–81. (česky jako text 1 v této knize).
- Michl**, Jan. 1993. „[Taking Taste Seriously: Peter Lloyd Jones on the Role of Appreciation in Consumerism and Design.](#)“ *Scandinavian Journal of Design History* 3: 113–17. Viz též online: <eng.taste-plj.html>.
- Michl**, Jan. 2002. „[On Seeing Design as Redesign: An Exploration of a Neglected Problem in Design Education.](#)“ *Scandinavian Journal of Design History* 12: 7–23 (česky [zde](#)).
- Morrison**, Hugh. 1971 [1935]. *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Mumford**, Lewis. 1964. „The Case Against 'Modern Architecture'.“ In *The Highway and the City*. New York: Harcourt, Brace & World (162–75).
- Munari**, Bruno. 1971. *Design as Art*. Harmondsworth: Pelican.
- Muthesius**, Hermann. 1964. „Die neue Bauweise.“ [1927] In *Anfänge des Funktionalismus*, edited by J. Posener. Berlin Frankfurt /M Wien: Ullstein (228–29).
- Norberg-Schulz**, Christian. 1977 [1965]. *Intentions in Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Nowicki**, Matthew. 1972. „Function and Form.“ [1951] In *Roots of Contemporary American Architecture: A Series of Thirty-Seven Essays Dating from the Mid-Nineteenth Century to the Present*, edited by Lewis Mumford. New York:

Dover (411-18).

Peroutka, Ferdinand. 1923. „O té avantgarde rrrévolutionnaire.“ *Tribuna*, 6. a 9. ledna.

Petroski, Henry. 1992. *The Evolution of Useful Things*. New York: Knopf.

Petroski, Henry. 1994. *Design Paradigms: Case Histories of Error and Judgment in Engineering*. Cambridge: Cambridge University Press.

Posener, Julius. 1975. „Kritik der Kritik des Funktionalismus.“ *Arch+7* (27): 11–18.

Posener, Julius. 1976. „Critique of the Criticism of Functionalism.“ *Lotus International* 11: 5–11.

Prestiano, Robert. 1985. *The Inland Architect: Chicago's Major Architectural Journal, 1883–1908*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Pye, David. 1964. *The Nature of Design*. London, New York: Studio Vista, Reinhold Book Corporation.

Pye, David. 1968. *The Nature and Art of Workmanship*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pye, David. 1978. *The Nature and Aesthetics of Design*. London: The Herbert Press.

Rádl, Emanuel. 1909. *Dějiny vývojových teorií v biologii XIX. století*. Praha: Jan Laichter.

Read, Herbert. 1964. „To Hell with Culture.“ In *To Hell with Culture and Other Essays on Art and Society*. New York: Schocken Books (10-37).

Read, Herbert. 1966. *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*. 5th ed. London: Faber and Faber.

Rebore, A. N. 1916. „An Architecture of Democracy: Three Recent Examples from the Works of Lovis H. Sullivan.“ *The Architectural Record* XXXIX (May): 437–65.

Rybczynski, Witold. 1986. *Home: A Short History of an Idea*. London: Heinemann.

Rykwert, Joseph. 1976. „Lodoli on Function and Representation.“ *Architectural Review* (July): 21–26.

Schaffer, Robert B. 1947. „Emerson and His Circle: Advocates of Functionalism.“ *Journal of the Society of Architectural Historians* (7, July–December): 17–20.

Steadman, Philip. 1979. *The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*. London: Cambridge University Press.

Sullivan, Louis. 1947. „The Tall Office Building Artistically Considered.“ [1896] In *Kindergarten Chats (revised 1918) and Other Writings*, edited by I. Athey. New York: George Wittenborn (202–13).

Sullivan, Louis. 1956 [1924]. *The Autobiography of an Idea*. New York: Dover.

Sullivan, Louis H. 1965. „Kindergarten Chats (revised 1918).“ In *Kindergarten Chats (revised 1918) and Other Writings*, edited by I. Athey. New York: George Wittenborn (15–174).

Saarinen, Eliel. 1985. „X. Form and Function.“ In *The Search for Form in Art and Architecture*. New York: Dover (216–24).

Taut, Bruno. 1929. *Modern Architecture*. London/New York: The Studio/Albert and Charles Boni.

Taut, Bruno. 1977. „Funktion.“ In *Architekturlehre: Grundlagen, Theorie und Kritik, Beziehung zu den anderen Künsten und der Gesellschaft (1937: Architekturlehre aus der Sicht eines sozialistischen Architekten)*, red. T. Heinisch and G. Peschken. Hamburg/Westberlin: VSA (119–54).

Teague, Walter Dorwin. 1949 [1940]. *Design This Day: The Technique of Order in the Machine Age*. Revised ed. New York: Harcourt, Brace and Company.

Teige, Karel. 1966a. „K teorii konstruktivismu.“ [1928] In *Výbor z díla I: Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel (360–70).

Teige, Karel. 1966b. „Konstruktivismus a likvidace ‚umění‘.“ [1925] In *Výbor z díla I: Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel (129–43).

Teige, Karel. 1969. „Vývoj sovětské architektury.“ [1936] In *Avantgardní architektura*, red. J. Císařovský. Praha: Československý spisovatel (7–83).

Tjalve, Eskild. 1979. *A Short Course in Industrial Design*. London: Newnes-Butterworth.

Tzonis, Alexander. 1972. *Towards a Non-Oppressive Environment*. Boston: I Press.

Wagner, Otto. 1910. „Sloh.“ In *Moderní architektura*. Přel. V. Zákrejs. Praha: Jan Laichter (18–28).

Watkin, David. 1977. *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford: Clarendon Press.

Wolfe, Tom. 1981. *From Bauhaus to Our House*. New York: Pocket Books.

Wright, Nathalia. 1958. „Ralph Waldo Emerson and Horatio Greenough.“ *Harvard Library Bulletin* XII (1 Winter): 91–116.

Wright, Nathalia. 1972. *Letters of Horatio Greenough, American Sculptor*. Madison, Wis.: The University of Madison Press.

Online od 8. února 2004

Kritické poznámky a komentáře vítány: michl.nor[at]gmail.com

Další autorovy české články online:

„[Modernismus versus historismus dnes \(1980\)](#)“

„[Regulace estetické kvality a soutěž](#)“

„[Příběh vázy Savoy](#)“

„[Dva různé osudy: Užité umění a průmyslový design v socialistickém Československu](#)“

„[O myšlence funkční dokonalosti: Příspěvek k realistické teorii designu](#)“

Viz též delší anglický text o institucionálním pozadí československého užitého umění (formát pdf):

[Institutional Framework Around Successful Art Forms in Communist Czechoslovakia.](#)

[Všechny autorovy články online](#)

Pracoviště: [Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo](#), Norsko

Firemní e-mail Google



 google.com/apps



E-mail od Googlu s vaší doménou 30denní zkušební lhůta zdarma.

[Search Jan Michl's website](#)

Find!

Site Map