

## **Surrealismus a český funkcionalismus**

*Rostislav Švácha – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha*

K nejdůležitějším programům avantgardy dvacátých až čtyřicátých let 20. století patřil funkcionalismus v architektuře a surrealismus v rozmanitých aktivitách jeho stoupenců. Oběma těmito směry se už věnovala nepřeborná umělecko-historická literatura. Vzájemné vazby mezi funkcionalismem a surrealismem se však zatím téměř nezkoumaly. Malý zájem historiků umění o toto téma může mít logické a přirozené příčiny. Většina funkcionalistů i surrealistů sice sdílela tytéž politické názory, levicové až komunistické, což platí především pro dobu po vydání Bretonova *Druhého manifestu surrealismu* v roce 1930. Zdá se nicméně, že se dál než za toto politické souznění vazby mezi funkcionalismem a surrealismem nikdy nedostaly.<sup>1</sup>

Funkcionalismus si zřejmě zahrnil cestu k surrealismu popíráním svého uměleckého statutu. André Breton i jiní přední surrealisté, pokud vůbec vzali aktuální architekturu na vědomí, zase odsuzovali její programy za přehnaný a odlišný racionalismus. Jako by vstřícnější poměr mezi oběma směry ohrožoval u obou jejich specifické jádro. Předtím, ve dvacátých letech, taková netečnost mezi –ismy architektury a umění neexistovala, jak to může ukázat příklad neoplasticismu, purismu nebo zvláštního prolínání konstruktivismu a poetismu v tvorbě českého avantgardního sdružení Devětsil. Surrealismus dokázal najít společnou řeč s architekty pouze v kuriozitách, jak je nedávno výstižně označil James Williamson:<sup>2</sup> v Beisteguiově mansardě od Le Corbusiera (1929–1930), v koláži bytu, kterou v *Minotaure* 1938 otiskl surrealistický malíř a architekt Roberto Matta Echaurren, ve výstavních instalacích ze čtyřicátých let a v projektu *Nekonečného domu* (1947–1950, 1959) Friedricha Kieslera.

### **1. Teorie**

Vedoucí role v pražském Devětsilu se od počátku dvacátých let ujal Karel Teige, teoretik, jehož pozornost se upínala k umění i architektuře.<sup>3</sup> Pro tuto podvojnost se Teige stane hlavním hrdinou mého vyprávění. Byl to právě on, kdo v letech 1923–1924 zformuloval teorii o komplementárním doplňování poetismu a konstruktivismu. Poetismus měl uspokojovat emotivní složky lidské psychiky. Teige ho vyhradil básníkům a malířům. Konstruktivismus naproti tomu pojímal jako produkt racionality a jeho program měla plnit přísně účelná a vědecky založená architektura. K naukám, které u architektury upevňovaly její vědecký statut, řadil Teige stavební fyziku, hygienu, taylorovskou

<sup>1</sup> Jaroslav Anděl, Třicátá léta: Podivné partnerství – funkcionalismus a surrealismus, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, IVAM Valencia, Praha 1993, s. 124–169.

<sup>2</sup> James Williamson, Acropolis, now!, in: Thomas Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, Routledge, London – New York 2005, s. 318–332.

<sup>3</sup> Eric Dluhosch – Rostislav Švácha (ed.), *Karel Teige 1900–1951. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London 1999. – Jean-Louis Cohen, Introduction, in: Karel Teige, *Modern Architecture in Czechoslovakia*, Los Angeles 2000, s. 1–5.

ergonomii, od konce dvacátých let též marxistickou sociologií. Díla poetistů zůstávala uměním, díla konstruktivistů nikoli.<sup>4</sup>

Někteří architekti Devětsilu však odmítali vést mezi poetismem a konstruktivismem tak ostrou hranici. Karel Honzík, Vít Obrtel, Jaromír Krejcar nebo Josef Havlíček se tomu vzpírali hlavně s argumentem, že také architektura má sloužit potřebám lidské emotivity. Hlavním tématem poetistických básníků Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta se stala oslava moderní velkoměstské třídy. Devětsilští architekti ji začali oslavovat také, například tak, že opatřovali přísná konstruktivistická těla svých budov křehkým poetistickým ornamentem reklamních nápisů a logotypů, vlajek a pruhovaných slunečních plachet. V tom spočíval smysl Krejcarova návrhu obchodního domu Olympic (1926–1927) nebo Havlíčkova projektu Habichova domu v Praze (1927–1928).<sup>5</sup>

Teigovou vírou, že architektura se musí z umění přeměnit ve vědu, však tyto oponenti neotřáslí. Nástup Velké hospodářské krize v roce 1929 naopak Teigeho v jeho přesvědčení posílil a přinesl mu nové stoupence. Přední místa mezi nimi získali Jan Gillar, Jiří Kroha, Augusta Müllerová, Josef Kittrich, Ladislav Žák a skupina PAS (Karel Janů – Jiří Štursa – Jiří Voženílek). Všichni tyto architekti přijali Teigovo pojetí architektury jako racionální kritiky iracionálních kapitalistických poměrů. Většina z nich také sdílela jeho hypotézu o rozpadu tradiční „buržoazní“ rodiny na emancipované jedince mužského nebo ženského pohlaví. Podle Teigovy knihy *Nejmenší byt* z roku 1932 už takoví lidé nebudou chtít bydlet v rodinných domech či bytech pro celou rodinu, nýbrž v *koldomech* s jednomístnými obytnými kabinami a kolektivizovanou obsluhou.<sup>6</sup> Návrhy *koldomů* i jiných budov, které okruh Teigových stoupenců od počátku třicátých let vytvářel, vycházely vstřícně z Teigovy vizi vědecké architektury svými ostentativně přísnými a asketickými formami.

Pro označení takového směru Teige stále používal slovo konstruktivismus. K pojmu funkcionalismus přikročil až v roce 1936, aby tak pojmenoval novou fázi avantgardní architektury, jak ještě uvidíme. V každém případě se Teige nikdy neodchýlil od přesvědčení, že správná architektura musí přesně vyjadřovat svoje funkce. Stanovil to tak, že do vztahu mezi funkcí a formou nesmí proniknout žádné „plus“ architektonických uměleckých tužeb. Za příklad takové pochybné umělecké intervence, která by mohla vnést do vztahu funkce a formy zmatek, vydával Teige Le Corbusierovu zálibu v komponování podle zlatého řezu i jiných klasicistních pravidel.

Avšak ještě horšího prohřešku se Le Corbusier dopouští – napsal Teige ve stati *Mundaneum* z roku 1929<sup>7</sup> –, když se snaží dosahovat u svých projektů monumentálního účinku. Moderní architekt, který takto propadl „*bludu monumentality*“, o sobě totiž říká, že se nedokázal rozloučit se zastaralým pojetím architektury jako umělecké disciplíny. Stále mu tak tane na mysli ideál chrámu nebo paláce,

<sup>4</sup> Soňa Ryndová – Dita Robová – Rostislav Švácha (ed.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922-1948 | Form Follows Science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922-1948* (kat. výst.), Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000.

<sup>5</sup> František Šmejkal – Rostislav Švácha (ed.), *Devětsil. Czech Avant-Garde Art, Architecture and Design of the 1920s and 1930s* (kat. výst.), MOMA Oxford – Design Museum London, 1990. – Rostislav Švácha, K ikonografii české avantgardní architektury, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly* (citováno v pozn. 1), s. 46-51. – Klaus Spechtenhauser – Rostislav Švácha – Antonín Tenzer, *Jaromír Krejcar 1895-1949*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995.

<sup>6</sup> Karel Teige, *Nejmenší byt*, Praha 1932. – Karel Teige, *The Minimum Dwelling*, Cambridge, Mass. – London 2002 (translated by Eric Dluhosch).

<sup>7</sup> Karel Teige, *Mundaneum, Stavba VII, 1928-1929*, s. 145-155. – George Baird, A Critical Introduction to Karel Teige's „Mundaneum“ and Le Corbusier's „In the Defense of Architecture“, *Oppositions*, č. 4, October 1974, s. 80–81.

pro moderní architekturu nepřijatelný. Monumentální stavby však také bývají velmi nákladné, neekonomické, a obnášejí tak plýtvání s prostředky celé společnosti. Z tohoto hlediska Teige monumentalitu odsuzoval jako něco asociálního a amorálního.

Teige se dobře vyznal v současném evropském umění. Asi od poloviny dvacátých let začal sledovat pařížský surrealismus. Dlouho k němu přistupoval s nedůvěrou. Zdálo se mu, že surrealisté podléhají tradici symbolismu a Hegelovy idealistické dialektiky a že se málo angažují na politické levici. Po vydání Bretonova *Druhého manifestu* v roce 1930 se Teigův postoj změnil. Pražský teoretik se tehdy začal na surrealismus dívat jako na legitimního nástupce poetismu. V roce 1934 pak vstoupil do Skupiny surrealistů v Československu, již tvořili hlavně malíři Štyrský a Toyen, básník Nezval a psychoanalytik Bohuslav Brouk.<sup>8</sup>

Zhruba v téže chvíli vypukla v kruzích české kulturní levice debata o socialistickém realismu. Přívrženci tohoto směru varovali před idealistickými složkami v teorii surrealismu a před Freudovou psychoanalýzou, o níž nevěřili, že by se mohla integrovat s marxismem a dialektickým materialismem. Teige a Nezval se naproti tomu načas zabývali myšlenkou, že by se surrealismus mohl stát součástí socialistického realismu. Debata v českých levicových časopisech a sbornících<sup>9</sup> se točila především kolem Bretonových výroků o potřebě najít bod, v němž se sloučí v jedno realita a sen a překlene se v něm rozpor mezi rozumem a intuicí.<sup>10</sup> Socialističtí realisté tyto vize odmítali jako relikty Hegelova idealismu. Teige v nich naopak viděl jasný důkaz Bretonovy naprosto materialistické dialektiky.

Na přelomu března a dubna 1935 navštívil Breton na pozvání Skupiny surrealistů v Československu Prahu a Brno a pronesl v obou městech přednášku „Surrealistická situace objektu“. Text přednášky vyšel česky v roce 1937 v knize *Co je surrealismus?*<sup>11</sup> Karel Teige o ní podrobně referoval už v roce 1935 v časopisu *Volné směry*.<sup>12</sup> V žádném jiném ze svých textů nevěnoval vůdce pařížských surrealistů tolik pozornosti architektuře. Pochválil v něm *Ideální palác* poštmistra Chevala, stavby secese a barcelonskou katedrálu od Gaudího, díla, která se prý nedala spoutat žádným účelem a našla místo toho svou inspiraci ve skrytých lidských touhách a snech. Na architekturu současnosti Breton naopak hleděl jako na oběť racionalismu a utilitárnosti. Poezie však už za to chystá svoji odvetu, prorokoval v roce 1935 pařížský surrealista. Vítaný odklon od suchého racionalismu podle něho naznačila zadní strana Le Corbusierovy koleje švýcarských studentů v Paříži (1930–1932), a to svými „*iracionálně zvlňnými*“ stěnami.

Bretonova přednáška se postavila proti všemu, co dosud Teige považoval u architektury za správné. Všechny argumenty svého nového pařížského přítele proto pražský teoretik nepřijal. Na secesi se například nepřestal dívat jako na produkt dekadentní buržoazie. Bretonova kritika jednostranné účelnosti a racionality se mu však usadila v hlavě. Svědectví o tom přinesla Teigova kniha *Sovětská architektura* z roku 1936.

<sup>8</sup> Lenka Bydžovská – Karel Srp (ed.), *Český surrealismus 1929–1953* (kat. výst.), Argo – Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996.

<sup>9</sup> Kurt Konrad, *Idealismus Nezvalovy tvůrčí metody*, *Index VI*, 1934, s. 29–31. – Karel Teige – Ladislav Štoll (ed.), *Surrealismus v diskusi*, Praha 1934. – Karel Teige et al., *Socialistický realismus. Sborník*, Praha 1935.

<sup>10</sup> Dalibor Veselý, *Surrealism, Myth and Modernity*, *Architectural Design (AD Profile 11)* XLVIII, 1978, č. 2–3, s. 88–95.

<sup>11</sup> André Breton, *Surrealistická situace objektu*, in: idem, *Co je surrealismus?*, Brno 1937, s. 67–106.

<sup>12</sup> Karel Teige, André Breton o surrealismu v poesii a malířství, *Volné směry* XXXI, 1935, s. 178–185.

Teige v ní vylíčil dějiny moderní architektury v SSSR od prvních romantických projektů Tatlinových a Malevičových až do ústupu konstruktivismu, který nastal po soutěži na Palác sovětů v Moskvě v roce 1932. Položil si tu otázku, proč musel konstruktivismus odejít ze sovětské scény. Vytušil, že se tak stalo hlavně z politických důvodů. Připustil však zároveň, že se sovětská konstruktivistická avantgarda příliš soustředila na uspokojování materiálních potřeb člověka a málo brala v úvahu jeho potřeby estetické a psychologické. Utilitarismus dosavadního pojetí moderní architektury pomůže podle Teigeho překonat nový důraz na její psychologickou funkci. Vědecký konstruktivismus tak bude vystřídán ještě vědecktější funkcionalismem. Při popisu stavu, jaký nastane, až se vědecký funkcionalismus prosadí, Teige parafrázoval Bretonova slova o překonání všech rozporů:

*„Vědecká architektura, která se konstituuje jako věda naposled ze všech naučných odvětví, je zároveň z prvních věd, které likvidují dualismus sfér 'citu' a 'rozumu' a které vrátí naukám živou smyslovost, intelektuálnímu procesu lyrické zanícení, oheň a vášně: abstraktní proces myšlení prochází vysokým žárem praktické činnosti, racionální plán bere na se[be] bohatství hmotných forem, odpovídajících nejen utilitárnímu schématu, ale všem lidským dispozicím, a poskytujících dojetí neuhmatelné touze lidského života.“<sup>13</sup>*

Mohlo by se zdát, že v *Sovětské architektuře* Teige sebekriticky přijal argumenty, které proti jeho koncepci vědecké architektury snášeli ve dvacátých letech jeho oponenti v Devětsilu. Teige však nepřestal jejich názory považovat za příliš intuitivní a estétské. Ani on, ani jeho noví stoupenci z třicátých let nechtěli v teorii architektury opustit vědeckou základnu. Pod kontrolou vědy se tak musel ocitnout i zájem funkcionalistů z Teigova okruhu o nároky lidského citu a o psychologickou funkci architektury. Teigův příklon k surrealismu nepochybně způsobil, že vědou, která tento nový zájem podchytí, se stala Freudova psychoanalýza, integrovaná pokud možno do Marxova dialektického materialismu.

V knize *Sovětská architektura* se psychoanalytická terminologie objevila pouze v náznacích. S jasnou výzvou začlenit Freudovu nauku do teoretického systému vědeckého funkcionalismu však v roce 1937 vystoupili Teigovi přátelé ze skupiny PAS, pražští architekti Karel Janů, Jiří Štursa a Jiří Voženílek. Jejich stať „Je možná vědecká syntéza v architektuře?“, otištěná v časopisu *Magazín Družstevní práce*, vytkla dosavadní architektonické produkci úzký záběr na technologické problémy stavění. Lidskou touhu po štěstí, po splnění „*libidinózních přání*“, uspokojovaly moderní směry pouze nahodile a nevědecky, protože jim k tomu chyběla správná metoda. Když se však i poznatky o lidské duši povýší na stejnou úroveň, k jaké se už dopracovaly vědy o stavebních technologiích – a k tomu architektuře napomůže psychoanalýza -, podaří se tak podle Janů, Štursy a Voženílka dosáhnout „*syntetického překlenutí rozporů*“.<sup>14</sup>

Freudovské termíny „*libido*“, „*slast*“ nebo „*vědomí a povědomí*“ vložil do svých statí z let 1937–1938 Teigův přítel z Brna, architekt Jiří Kroha. Pod názvy „*Architektura 1937*“, „*Tvořit architekturu, aby vytvářela lepší lidi*“ a „*Surrealismus v nás*“ je tehdy otiskla brněnská levicová revue *Index*.

<sup>13</sup> Karel Teige, *Sovětská architektura*, Monografie SSSR, Praha 1936. – Cit. podle: Karel Teige – Jiří Kroha, *Avantgardní architektura*, Praha 1969, s. 41.

<sup>14</sup> Karel Janů – Jiří Štursa – Jiří Voženílek, *Je možná vědecká syntéza v architektuře?*. *Magazín Družstevní práce* IV, 1936-1937, s. 176–182.

Hodnotu Krohových textů snižoval fakt, že jejich autor neuměl rozvíjet své myšlenky soustředěně a nedovedl se v nich odpoutat od expresionismu, s jehož programem spojil své architektonické dílo dvacátých let. Buď jak buď, tak jako Breton, Teige a skupina PAS, i Kroha spatřoval slabinu moderní architektury v přepjatém utilitarismu a racionalismu. Člověka taková architektura podle Krohy ochuzuje: nenabízí mu víc než „*spánek beze snu, jídlo bez chuti, oddech bez radosti*“.<sup>15</sup> Děje se tak i proto, že současní architekti příliš ulpěli na datech reality, zatímco by měli pocítovat touhu po nadrealitě. Od surrealismu si Kroha sliboval, že by v architektuře mohl zapůsobit jako regenerační prvek, který otevře stavidla tvořivosti. Architektura se pak stane „*syntézou vědomostí pro všechny*“ a poskytne lidem zážitky svobody a slasti.

Představy poetismu, novoplatónismu a surrealismu se na počátku třicátých let začaly vzájemně proplétat v esejích Víta Obrtela. Tento básník a architekt v jedné osobě patřil mezi členy Devětsilu a kriticky tam vystupoval proti Teigovu pojetí architektury jako vědy. Moderní stavby neměly podle Obrtela zajišťovat lidem pouze fyzickou pohodu, ale i zážitky z hyperfyzické sféry, „*komfort fakt a pocitů*“, „*komfort náhod*“. Na Teigovu koncepci *koldomu* a nejmenšího bytu se Obrtel díval jako na vedlejší produkt kapitalistického vykořisťování. Teige ho kvůli tomu vytlačil z české avantgardní scény. Obrtel proto založil vlastní revui *Kvart*, v níž v letech 1930–1937 tiskl české překlady textů filozofa Plótína, katolických mystiků a německých romantiků, ale i pařížských surrealistů z Bretonovy skupiny. Obrtelova esej „K pracovní metodě“ z roku 1931 ohlašuje smíření reality s nadrealitou, geometrie s „*beztvarým tvarem*“.<sup>16</sup> Eсей „Intermezzo“ z roku 1934 sprádká utopii o světě, v němž se překonají všechny rozpory:

*„Tehdy každý bude tvůrcem a konzumentem. Sen jako čin bude aktivním životem, život bude dynamickým snem. Fyzická práce [bude] radostnou službou ideji, neboť tvořit se budou jen věci užitečné (díla), které nebudou výrobkem ani zbožím. Tak uskuteční se splynutí mikrokosmu a makrokosmu v ráji svobodných představ, věcí a lidí. Ideám budou strženy škrabošky lidské nevědomosti a ony nahé jako nádherní pavouci budou tkátí naše životy.“*<sup>17</sup>

## 2. Praxe

Oponenti Teigovy vědecké architektury, k nimž Vít Obrtel patřil, zdobili ve 20. letech konstruktivistické fasády svých budov poetistickým ornamentem reklamních nápisů, vlajek a slunečních plachet. Stojí za úvahu, zda v době, kdy názory architektů z Teigova okruhu ovlivňoval surrealismus, nezačaly doplňovat jejich funkcionalistický styl nějaké „surrealistické“ znaky. Nemusí to znamenat, že budeme na české scéně 30. let hledat cosi jako surrealistickou architekturu, jejíž existence se vůbec zdá velmi sporná. Zkoumejme raději, jak český funkcionalismus vypadal před dopadem surrealismu a po něm.

Moralistické atmosféře Velké hospodářské krize na počátku třicátých let dobře odpovídal přísný a asketický styl. Bývalý člen Devětsilu, architekt Karel Honzík, zanechal v knize *Tvorba životního slohu* z

<sup>15</sup> Jiří Kroha, *Architektura 1937*, *Index IX*, 1937, s. 68–71. – [Jiří Kroha], *Tvořit architekturu, aby vytvářela lepší lidi*, *Index IX*, 1937, s. 102–104. – Jiří Kroha, *Surrealismus v nás*, *Index X*, 1938–1939, s. 67–69.

<sup>16</sup> Vít Obrtel, *K pracovní metodě*, *Kvart I*, 1930–1931, s. 291–292.

<sup>17</sup> Vít Obrtel, *Intermezzo*, *Kvart III*, podzim 1934, s. 45–47.

roku 1946 svědectví, že stoupenci surrealismu hleděli na tuto stylovou přísnost jako na projev kajícnictví, prohibice:

*"Svého času (kol roku 1933) pokoušeli se surrealisté nalézt pohnutky této prohibice v architektuře. Vykládali ji jako 'flagelantství měšťácké inteligence, která prý se chce trestat za hříchy spáchané vlastní třídou'."*<sup>18</sup>

Bohatší a emotivnější formy se v raných třicátých letech staly terčem zákazů, "tabu", aspoň uvnitř levicové avantgardy. V tom asi spočíval hlavní důvod, proč tehdy Teige a jeho přátelé tak ostře vystupovali proti příliš luxusní a ostentativně umělecké tvorbě Le Corbusierově. Avšak poté, co hospodářská krize po polovině dekády pominula, pominula i "tabu" a prostředky funkcionalismu se začaly obohacovat o nové emotivně působivé prvky. Do značné míry šlo o obecný trend, pro jehož zdůvodnění se nemusíme nutně dovolávat surrealismu. U architektů blízkých Teigovi však nelze vliv surrealistického myšlení pomíjet. Platí to zejména o tvorbě Jana Gillara, skupiny PAS, Josefa Kittricha, Augusty Müllerové. Nové prvky se po polovině třicátých let vyskytly i v projektech Jiřího Krohy a Ladislava Žáka. Za mezníky obratu této skupiny od asketického k bohatšímu projevu můžeme s klidným svědomím považovat Bretonovu návštěvu Československa v roce 1935 a vydání Teigovy knihy *Sovětská architektura* rok poté.

Odpadlík z Teigova kroužku Vít Obrtel si ve třicátých letech oblíbil zakřivené linie, které bychom mohli spojit s představou „*beztvarého tvaru*“ v Obrtelových esejích. Zprohýbaný funkcionalismus jeho projektů *Funkcionální vily* (mezi 1931-34) a *Vily na antický motiv* (kolem 1934) se podobá organické architektuře Huga Häringa nebo Hanse Scharouna.<sup>19</sup> Náklonností k organickým křivkám se vyznačovala i tvorba dalších architektů zaujatých surrealismem, ať už myslíme na Mattovu koláž bytu z revue *Minotaure*, anebo na *Nekonečný dům* Friedricha Kieslera. Nelze však pochybovat o tom, že používání zprohýbaných forem mohlo mít i jinou motivaci než surrealistickou. Z architektů, kteří se ve 30. letech podíleli na Teigových aktivitách, se k organické architektuře přiblížil Ladislav Žák, a to ve vile herečky Lídy Baarové v pražské Neherovské ulici 677 (1937),<sup>20</sup> a Augusta Müllerová ve výstavním pavilonu na zahradě Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (1940).<sup>21</sup>

Müllerová, jedna z prvních českých žen-architektek, projektovala po roce 1930 ve stylu, který se svou přísnou věcností podobal stavbám Hannese Meyera. Podobným asketismem se až do poloviny třicátých let vyznačovaly práce skupiny PAS. Poté však můžeme na projektech tria Janů-Štursa-Voženílek sledovat, jak se vytrácí klatba, kterou Teigův okruh uvalil na Le Corbusierovo dílo. Táhle zakřivené pásy budov na soutěžním projektu nemocnice v Praze-Motole (1936) připomenou Le Corbusierovy urbanistické návrhy pro Rio de Janeiro nebo Alžír.<sup>22</sup> Horní část obchodního a obytného domu od Karla Janů v pražské třídě Milady Horákové 386 (1938–1939), respektive šikmé vytáčení

<sup>18</sup> Karel Honzík, *Tvorba životního slohu*, Praha 1946, s. 392.

<sup>19</sup> Vít Obrtel, *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo*, Praha 1985.

<sup>20</sup> Rostislav Švácha, *The Architecture of New Prague, 1895–1945*, Cambridge, Mass. – London 1995, s. 414–415.

<sup>21</sup> Dita Dvořáková, Augusta Müllerová-Machoňová, in: Soňa Ryndová – Vladislava Valchářová (ed.), *Povolání: architekt(ka) / Profession: (Woman) Architect*, Praha 2003, s. 92-103.

<sup>22</sup> Ryndová – Robová – Švácha (pozn. 4), s. 81.

jejích elementů k východnímu slunci, cituje tvar horních pater u Le Corbusierova domu Armády spásy v Paříži.<sup>23</sup>

Nejzajímavějším produktem PAS se stala vila továrníka Josefa Volmana v Čelákovících u Prahy čp. 1200 od Karla Janů a Jiřího Štursa (1938-39).<sup>24</sup> Historici architektury dodnes tuto velkorysou stavbu vydávají za komický případ, kdy se levicovní architekti zpronevěřili marxismu a vstoupili do služeb bohatého kapitalisty. Podle mě však vila říká něco jiného. Poskytla Janůvi a Štursovi příležitost ukázat, že aktuální úkol levicové avantgardy už v pozdních 30. letech nespočívá v navrhování asketických *koldomů* a nejmenších bytů, nýbrž v zobrazení zájmu o psychologickou funkci v architektuře, k němuž autory Volmanova sídla vybídla psychoanalýza a surrealismus.

V Janů a Štursových kresbách interiérů této vily, v terasovitém uspořádání její ploché střechy, v nezvyklých formách komína a solária objevíme zřetelné narážky na mansardu Charlese de Beisteguiho od Le Corbusiera. Dnes se toto pařížské dílo s jistou samozřejmostí pokládá za projev surrealistických sklonů svého autora, bez ohledu na fakt, že Le Corbusierův poměr k surrealismu byl značně ambivalentní.<sup>25</sup> Do rámce debaty o styčích surrealismu s moderní architekturou vnesl Beisteguiovu mansardu asi až článek novináře Rogera Bascheta, otištěný v březnu 1936 v populárním pařížském časopisu *Plaisir de France*.<sup>26</sup> Zdali Janů a Štursa Baschetův článek četli, nevím, a nejsem si ani jistý, zda cílem obou autorů byla surrealistická architektura. Za důležitý pokládám spíše fakt, že si tu čeští architekti opět vzali za předlohu Le Corbusierovu práci, tedy vzor, na nějž před několika málo lety uvalili klatbu.

Volmanova vila však odkazuje k Le Corbusierovi ještě jedním výrazným prvkem. Hlavní vchod do domu na západní straně chrání zakřivená zídka z neomítaných kamenů. Nepochybně jde o citaci zadní strany Le Corbusierovy Švýcarské koleje, jejíž „*iracionálně zvlněné*“ stěny pochválil před pražským a brněnským publikem v roce 1935 André Breton.

Spoluautor Volmanovy vily Jiří Štursa po sobě zanechal ještě další výtvar, který vycházel vstříc Bretonovým architektonickým preferencím – zálibě pařížského surrealisty v ruinách. Soutěž na dostavbu Staroměstské radnice v Praze z roku 1946 obeslal Štursa s projektem, který integroval do nového celku zbytky neogotického radničního křídla, rozštíleného v květnu 1945 německými vojáky.<sup>27</sup>

Tvorba Jiřího Krohy neprošla během třicátých let tak zřetelnou proměnou jako projekty ostatních příslušníků Teigova kroužku.<sup>28</sup> Kroha totiž nepřestal dbát o emotivní působení svých prací ani ve flagelantské atmosféře hospodářské krize a tvaroval je i tehdy svobodněji než jiní čeští avantgardisté. Po stavbě vlastní vily v Sedlákově ulici 110 v Brně (1930–1932) a po stavbě Patočkovy vily v nedaleké Kaplanově ulici 279 (1935-1937) se Kroha soustředil na téma bydlení v budoucím socialistickém řádu.

<sup>23</sup> Švácha (pozn. 20), s. 341.

<sup>24</sup> Ryndová – Robová – Švácha (pozn. 4), s. 82–84. – Zdeněk Nový, *Stavebně historický průzkum. Areál Volmanovy vily v Čelákovících* (nepublikovaný rukopis), Praha 1998. Za zapůjčení rukopisu vděčím Daniele Vokounové.

<sup>25</sup> Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Cambridge, Mass. – London 1982, s. 306–308.

<sup>26</sup> Roger Baschet, *A la recherche d'un décor, Plaisir de France* III, č. 18, mars 1936, s. 26-29. – Za nalezení článku děkuji Klausovi Spechtenhauserovi.

<sup>27</sup> Bohumil Hypšman, *Sto let Staroměstského rynku a radnice* II, Praha 1947, s. 29. – Vojtěch Krch, Soutěž na Staroměstskou radnici, *Architekt SIA* XLV, 1947, s. 170–175.

<sup>28</sup> Monika Platzer – Klaus Spechtenhauser, *Jiří Kroha 1893–1974. Kubist, Expressionist, Funktionalist, Realist*, ArchitekturZentrum, Wien 1998.

Snil o tom, že prostor bytu za socialismu bude procházet souvislými metamorfózami podle měnících se potřeb jeho uživatelů a narůstajícího počtu dětí. Spojení takového bytu s okolním světem zajistí také jeho technické vybavení, například promítání obrazů ze vzdálených muzeí a galerií na stěny bytu pomocí televizního přenosu. Ve stati „Umění v bytě“ z brněnského časopisu *Blok* (1946–1947) definoval Kroha svoji vizi budoucího bytu jako „přijímající stanici připojenou na civilizační a kulturní sociální síť“.<sup>29</sup> Myslel tedy na totéž, co ve svém programu „korrealismu“ začal ve třicátých letech rozvíjet Bretonův americký spřízněnc Friedrich Kiesler.<sup>30</sup>

S Kieslerovými instalacemi surrealistického umění měly ledačos společného i Krohovy architektonické projekty výstav z pozdních čtyřicátých let. Česká scéna věděla především o Kieslerově úpravě pařížské galerie Maeght pro výstavu Bretonovy skupiny (1947), jednak proto, že se na ní podíleli pražští surrealisté Toyen a Jindřich Heisler, ale také proto, že pro sborník *Mezinárodní surrealismus* o ní napsal zprávu Karel Teige.<sup>31</sup> V úpravě *Slovanské zemědělské výstavy* v Praze (1947–1948) zacházel Kroha s prostředky různých stylů, včetně Kieslerova, natolik marnotratně, až to vyústilo v jakýsi obří surrealistický kýč. V časopisu *Architektura ČSR* o tom sám prozradil, že se na výstavě snažil představit všechny současné umělecké směry, „od surrealistů až po nejrealističtější výtvarníky“.<sup>32</sup> V tomto záměru zřejmě doznívala iluze z třicátých let o možnosti integrace surrealismu se socialistickým realismem.

### 3. Monumentalita

Po politickém převratu v únoru 1948 se Československo stalo satelitem Stalinova Sovětského svazu. Kroha se brzy poté odpoutal od programu avantgardy a zařadil se k prvním, kdo uváděli na domácí scénu socialistický realismus v architektuře. Vysoké pozice si v novém státě vybojovali i členové skupiny PAS. Teige naopak prožíval svá poslední léta v ústraní a ve strachu. Komunistická média ho obviňovala z trockistické úchylny. Po jeho smrti 10. 1. 1951 vydrancovala jeho byt tajná policie. Zárodky tohoto osudu v sobě obnášely Teigovy surrealistické aktivity třicátých let i jeho kniha *Sovětská architektura* z roku 1936.

Od roku 1932 Teiga znepokojovala situace na sovětské architektonické scéně. Pobuřovaly ho sklony sovětských architektů k monumentalismu, jaké už předtím vytýkal Le Corbusierovi. Pařížský architekt se však ani ve svých monumentalistických projevech nevzdal moderního stylu – připouštěl Teige –, kdežto v Moskvě vítězil socialistický realismus. Sovětská architektura se tak vrátila k obnošenému neoklasicismu a historismu 19. století a začala hypnotizovat sovětský lid svým palácovým a chrámovým vzhledem. Teige se pro tento obrat snažil najít sociologické vysvětlení. V knize *Nejmenší byt* z roku 1932 ho přičetl vzrůstajícímu vlivu dělnické a odborářské elity. V *Sovětské architektuře* (1936) a ještě zřetelněji v pamfletu *Surrealismus proti proudu* (1938) si však uvědomil, že

<sup>29</sup> Jiří Kroha, Umění v bytě, *Blok* I, 1946–1947, s. 246–249.

<sup>30</sup> Dieter Bogner (ed.), *Friedrich Kiesler. Inside the Endless House*, Vienna 1998.

<sup>31</sup> Karel Teige, Mezinárodní surrealismus, 1947. – Přetištěno in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger (ed.), *Karel Teige. Osvobození života a poezie. Studie ze 40. let*, Praha 1994, s. 321–335.

<sup>32</sup> Jiří Kroha, „Slovanská zemědělská výstava“, *Architektura ČSR* VII, 1948, s. 273–296. – Jiří Kroha, Výstavy v ČSR, *Blok* III, 1948–1949, s. 108–125.



moci se v sovětském státě ujala byrokratická diktatura, nepříliš odlišná od Hitlerovy diktatury v Německu.<sup>33</sup>

V knize *Sovětská architektura* provedl Teige psychologickou analýzu pohnutek, jaké držitele moci v sovětském státě přivedly k sázce na neoklasicistní palácovou architekturu. Nebyli to podle něho obyčejní lidé, nýbrž vládnoucí byrokratická kasta, kdo si monumentalitu objednáva:

*„Palácové, renesanční a empírové ideály vyskytují se nikoliv ve fantastických vidinách nového svobodného člověka, ale v dumách a snech špatně proventilovaných sovětských akademiků a byrokratů.“*<sup>34</sup>

Zároveň si Teige v knize položil otázku, jaký dopad měly nové stalinské paláce na duši lidových mas. Monumentalitu sovětské architektury už přitom neodsuzoval jen jako něco neekonomického, a tedy asociálního, nýbrž i jako nástroj nelegitimně získané moci nad sovětskou společností. Sovětská byrokratická kasta tak podle Teigeho udržuje svou nadvládu nad lidmi stejným způsobem, jakým používala monumentální architekturu aristokracie a církev v minulých stoletích: *„Pověřčivá úcta k minulosti zapomíná, že ony stavební památky feudální či buržoazní společnosti, které jsou bezostyšně sovětskými architekty kopírovány nebo kompilovány, 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, tot' 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. Dobytí Bastily mělo opravdu symbolický význam, zrovna tak jako stržení Vendomského sloupu v Paříži i Mariánského sloupu v Praze: zde poznáváme, jak dovede revoluční lid nenávidět architektonický monument, jenž jest symbolem třídní nadvlády a panství.“*<sup>35</sup>

Četba stati Nadira Lahijho o vlivu idejí Georgese Batailleho na pozdní Le Corbusierovo dílo<sup>36</sup> mě přivedla je zjištění, že psychoanalytické argumenty proti monumentalitě v architektuře si Teige vypůjčil z Bataillových výkladů v časopisu *Documents* 1929. Nekonformní pařížský surrealista tam o architektuře mimo jiné píše: *„Monumentální stavby se tak tyčí jako nějaké přehrady, čelící všem pochybným žvlům logikou vznešenosti i autority; církev a stát se prostřednictvím paláců a katedrál obracejí na dav s úmyslem ho umlčet. Všechny tyto stavby očividně ponoukají ke společenské rozvážnosti a často i vyvolávají skutečný strach. Symbolické pro daný stav věcí je dobývání Bastily; toto davové hnutí se dá totiž stěží vysvětlit jinak než nenávisí lidu k monumentálním stavbám, jež jsou jeho pravými vládci.“*<sup>37</sup>

Na otázku, proč Teige Bataillův text náležitě neocitoval s uvedením zdroje, mám jednoduchou odpověď. Teige věděl o rozbrojích mezi pařížskými surrealisty a svého přítele Andrého Bretona nechtěl uvedením Bataillova jména dráždit.

<sup>33</sup> Karel Teige, *Surrealismus proti proudu*, Praha 1938.

<sup>34</sup> Teige – Kroha, *Avantgardní architektura* (pozn. 13), s. 79.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>36</sup> Nadir Lahijji, ...The gift of time: Le Corbusier reading Bataille, in: Mical (pozn. 2), s. 119–139.

<sup>37</sup> G. B. [Georges Bataille], *Architecture*, in: Denis Hollier (ed.), *Documents I*, 1929, č. 2, s. 117. – Reprint Editions Jean – Michel Place, Paris 1991. – Za překlad z francouzštiny vděčím Jitce Hamzové.

V roce 1937 Teige teorii architektury opustil a vrátil se k ní až po deseti letech. Teigovy architektonické zájmy zobrazily v tomto mezidobí jeho surrealistické koláže s architektonickými motivy, které dodnes čekají na adekvátní uměleckohistorický výklad,<sup>38</sup> i výstavba jeho vlastního domu v pražské ulici U Šalamounky 2369 (1937–1938), jehož projekt vypracoval Jan Gillar v čistém a přísném funkcionalistickém stylu.<sup>39</sup>

Po válce, v roce 1947, použila Teigovy psychoanalytické argumenty proti monumentalitě Augusta Müllerová. Postavila se tehdy proti záměru vůdce komunistických odborů Antonína Zápotockého, přestavět východní cíp staré Prahy na monumentální Náměstí budovatelů.<sup>40</sup> Teige v tomtéž roce napsal předmluvu ke knize architekta Ladislava Žáka *Obytná krajina*, svůj nejobsáhlejší a asi nejdůležitější surrealistický text na architektonické téma. Na monumentalitu se v něm zadíval z obecnějšího hlediska, aniž by přitom úplně opustil Bataillovy formulace. Monumentalita se nyní Teigovi začala jevit jako produkt historických zákonů, spjatý s odcizováním člověka od přírody a s formováním společenských tříd a států: „*S přechodem od prvobytného komunismu k státní organizaci třídní společnosti přeměňuje se stavba v architekturu, z instrumentu se stává monumentem, výrazem vlády, autority a bohatství; stává se clonou, bariérou a baštou, kterou feudální majestát vztyčuje proti živelným silám přírody i lidské přirozenosti a kanalizuje tím člověkovu touhu po ztraceném ráji do nadpozemské a záhrobní existence, aby nevyústila do pozemské budoucnosti.*“<sup>41</sup>

Co vzniklo jako produkt historického vývoje, to v tomto vývoji může také zaniknout, říká tady v roce 1947 Teige. V nové společnosti, která pro svou organizaci nebude potřebovat žádný stát, v níž si budou všichni rovni, se lidé obejdou bez monumentálních paláců a chrámů, ba dokonce bez architektury. Spolu s Ladislavem Žákem se Teige oddal utopickým představám o zobytnění přírody a krajiny. Výklady Vojtěcha Lahody nám ukázaly, že stejnou cestou se vydala řada pozdních Teigových surrealistických koláží, v nichž se nahá ženská těla usadila v přírodních scenériích, anebo se sama stala krajinou.<sup>42</sup> Krajina, jak o tom Teige s Žákem snili, projde regenerací, změní se v jeden velký park. Tu a tam v něm lidé zvláště pečlivě ochrání menší území, surrealistické „*parky v parku*“, jejichž ozdobami by se mohly stát Calderovy mobily nebo plastiky Hanse Arpa a Alberta Giacomettiho. Takový svět podle Teigeho umožní lidem překonat všechny rozpory a prožít v něm „*nejhlubší lidskou báseň*“. Politický převrat v roce 1948 odsunul uskutečnění těchto Teigových vizí do velice vzdálené budoucnosti.

## Závěr

Styky surrealismu s českým funkcionalismem třicátých a čtyřicátých let nezlodily žádnou surrealistickou architekturu. Měly však prokazatelný vliv na myšlení předních českých funkcionalistů, vesměs příslušníků Teigova okruhu, a odrazily se v té době i v proměnách architektonické formy.

<sup>38</sup> Hana Císařová, Surrealism and Functionalism: Teige's Dual Way, *Rassegna XV*, 53/1, March 1993, s. 79–87.

<sup>39</sup> Dluhosch – Švácha (pozn. 3), s. 127–129. – Krzysztof Fijalkowski, 'Un salon au fond d'un lac'. The domestic spaces of surrealism, in: Mical (pozn. 2), s. 11–30.

<sup>40</sup> Rostislav Švácha, Zdeněk Pešánek jako architekt, *Umění XLIV*, 1996, s. 425–437.

<sup>41</sup> Karel Teige, Předmluva o architektuře a přírodě, in: Ladislav Žák, *Obytná krajina*, Praha 1947, s. 7–21.

<sup>42</sup> Vojtěch Lahoda, Teige's Collages, 1935–1951: The Erotic Object, the Social Object, and Surrealist Landscape, in: Dluhosch – Švácha (pozn. 3), s. 293–323.

Tomu, aby se tyto styky rozvinuly do větší šíře, zabránila druhá světová válka a nástup stalinismu v roce 1948.

Přesto se vyplatí projevy těchto styků studovat. Lépe tak pochopíme doposud skryté motivy v jednání důležitých aktérů na české architektonické scéně 30. a 40. let. K dalšímu výzkumu nás kromě toho může podněcovat i užívání pojmů „*surreální*“ a „*surrealistický*“ v dnešní světové architektonické debatě. Oba se dnes vyskytují velmi často. Někdy se však málo hodí pro to, co chtějí označit, a někdy se málo rozlišují přesné významy obou slov. Moje stat' chtěla přispět k tomuto rozlišení.