

Ornament and Ideology.
Karel Teige and the Theory of Architecture

The purpose of this paper is a charitable interpretation of Karel Teige's architectural criticism which can be regarded as one of the few original contributions to the Marxist theory of art and culture to have come out of Czechoslovakia.

Teige's approach involves a dualism of architecture as art – which he rejects – and architecture as technology, or science – which he promotes. He based this preference on two theoretical elements

of Marxism: the materialist theory of history – in particular the base/superstructure model – and the critique of ideology. For Teige, it was only under the conditions of industrial capitalism that the growth of forces of production caused the separation between the utilitarian and aesthetic functions of architecture. Hence, only at this point it became possible to classify architecture as an element of the economic base. Ornament, as an aesthetic aspect of architecture, is ideology in the original Marxist sense of “false consciousness”

– which implies that ideology can acquire both propositional and plastic form. Ornament in architecture hides the transient and contradictory nature of the building types such as banks, factories and parliaments, or, rather, the institutions housed in them. The paper also compares Teige's contributions with the ideas of some later Marxist theorists of architecture (Lefebvre, Tafuri, Jameson). It appears that Teige is perhaps more rudimentary, yet clearer and more coherent than the recent authors. These virtues also enable us to detect

the limits of Marxism in the field of the theory of architecture.

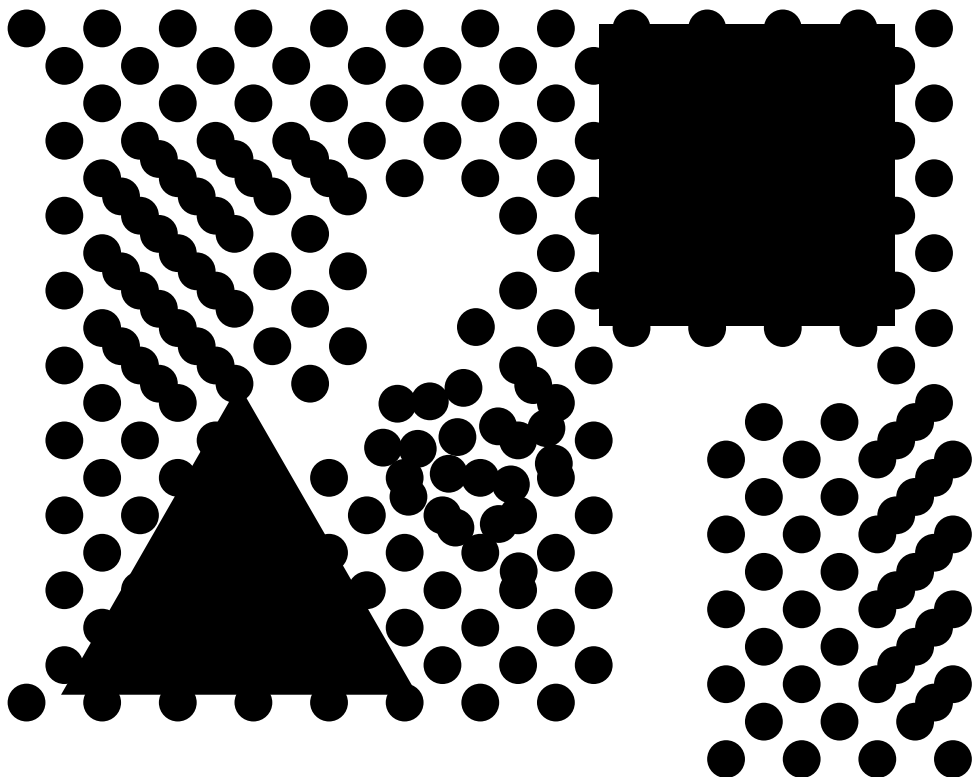
Keywords: Karel Teige – theory of architecture – Marxism – base and superstructure – ideology

Klíčová slova: Karel Teige – teorie architektury – marxismus – základna a nadstavba – ideologie

Autor působí ve Filosofickém ústavu AV ČR a na Katedře teorie a dějin umění AVU. Jeho specializací je filosofie myslí a jazyka, filosofie vědy a estetika.
tomas.hrbek@avu.cz

Ornament a ideologie. Karel Teige a teorie architektury

Tomáš Hříbek



Karel Teige byl jedním z prvních autorů, a to v mezinárodním měřítku, kteří systematicky spojili architekturu, urbanismus a marxismus. Zatímco Teige se této práci věnoval zhruba od první poloviny dvacátých do poloviny třicátých let minulého století, přičemž jeho dílo bylo vlivem vnějších okolností posléze na dlouhá desetiletí odsouzeno k zapomnění, v zahraničí došlo, nezávisle na jeho zakladatelské práci, k rozkvětu marxistického studia architektury a urbanismu zhruba až od sedmdesátých let. Mám na mysli zvláště působení Manfreda Tafuriho, Henriho Lefebvra a Fredrica Jamesona, z nichž každý měl během posledního půlstoletí enormní vliv na poli kulturních studií obecně, včetně teorie architektury. Teigovu práci je však těžké srovnávat s příspěvky zmíněných novějších autorů. Ačkoli koncepce těchto pozdních marxistů jsou obvykle komplexnější a také expanzivnější než poměrně přímočaré a rudimentární úvahy Teigovy, rád bych ukázal, že práce českého autora vyniká větší jasností a koherencí. Možná to souvisí i se skutečností, že Tafuri, Lefebvre a Jameson působili již v době, kdy se řečiště marxismu rozlilo do nebývalé šíře „kritické teorie“, která navíc absorbovala vlivy jiných tradic, od fenomenologie až po strukturalismus. Naproti tomu Teige dokončil svou koncepci v téže době, kdy Lukács, Gramsci a Benjamin teprve pokládali základní kameny toho, co bylo později nazváno „západním marxismem“.¹ Nemohl tedy být touto literaturou ovlivněn, a pokud jde o marxismus a sociální teorii obecně, musel si vystačit s tehdy dostupnými texty Marxe a Lenina, střípky z Hegela a Fouriera, a především s Engelsovým spiskem *K bytové otázce* (1872). Engels však psal desítky let před nástupem moderní architektury a jejími prvními apologiemi v textech Loose, Le Corbusiera, Behneho, Tauta či Giediona, jež se rovněž objevily vesměs teprve v téže době jako Teigeho

1 Perry ANDERSON, *Considerations on Western Marxism*, London: New Left Books 1976; Perry ANDERSON a kol., *Western Marxism: A Critical Reader*, London: New Left Books 1983.

publikace. Náš autor musel tedy vykonat většinu práce sám a výsledkem je koncepce, jež ve srovnání s novějšími příspěvky možná vypadá prostě, avšak vyniká nad nimi jasností, což mimo jiné umožňuje snadnější identifikaci mezi marxismu nejen v teorii architektury, ale v teorii umění obecně. Mám na mysli zvláště aplikovatelnost hierarchického modelu základny a nadstavby a pojmu ideologie, s nimiž Teige konzistentně pracuje. Na následujících stránkách nejprve připomenu teze několika současných marxistických teorií architektury (oddíl 1); poté stručně vysvětlím, jak Teige pracuje s historickým materialismem (oddíl 2); analyzuji různé varianty pojmu ideologie a Teigovu kritiku ornamentu jako ideologie (oddíl 3); a v závěru pak zpochybním univerzální použitelnost historického materialismu pro interpretaci architektury.

1. *Teige a novější teorie architektury*

Již jsem zmínil, že k rozkvětu marxistické teorie architektury došlo během sedmdesátých let, ačkoli její počátky sahají do předchozí dekády, jež vyvrcholila „rokem spektaklu“ – 1968. Jedním z děl, jež mělo mít v následujícím období v kruzích teoretiků architektury, urbanismu a sociologie města největší vliv, je *La Production de l'espace* (Produkce prostoru, 1974)² filosofa a sociologa Henriho Lefebvra. Veterán francouzského marxismu se již během předchozího období vymezil jak vůči oficiální doktríně tamní komunistické strany, tak vůči tehdy módnímu marxistickému strukturalismu (v díle autorů, jako byl Louis Althusser). Lefebvrova pozice je blízká humanistickému marxismu, který se především v díle Karla Kosíka v téže době objevil

2 Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris: Editions Anthropos 1974.
O Lefebvrovi referoval již v osmdesátých letech například marxistický sociální geograf David Harvey, ale ke skutečné explozi zájmu došlo až po publikaci anglického překladu jeho základního spisu jako *The Production of Space* v roce 1991.

i v Československu. Lefebvre a Kosík se shodují přinejmenším v pojetí skutečnosti jako lidské praxe. Na druhé straně, u československého filosofa bychom marně hledali obdobu onoho praktického pojetí prostoru, které francouzský autor podrobně prozkoumal v *Produkcí prostoru*, navzdory tomu, že oba myslitelé vycházejí v podstatě z týchž zdrojů.³ Lefebvre je v rámci marxistické tradice zřejmě první, kdo systematicky studuje prostor spíše jako výsledek lidské činnosti než aspekt mimolidské přírody nebo neosobních zákonů geometrie. Jeho projekt je relevantní pro teorii architektury a urbanismu proto, že se soustřeďuje na budovaný prostor, a to zvláště v městském prostředí. Lefebvre se zabývá produkcí ve smyslu záměrného jednání i nezáměrných důsledků, jež nás však samozřejmě v mnoha ohledech ovlivňují a omezují. Lidé – a nikoli jen jednotlivci, ale celé třídy nebo profesionální skupiny (architekti) – produkují množství druhů prostoru. Jsou-li tyto prostory produkty, pak jsou rovněž – speciálně za kapitalismu – druhem zboží, čili mohou být nabízeny na trhu. Prostor tedy není jen neutrální médium, v němž se lidský život odehrává, protože aktivně omezuje určité druhy aktivity a umožňuje jiné. Produkce se odehrává během určitého, více či méně dlouhého intervalu, což znamená, že prostor není neutrální pozadí historie, ale sám je historický. A konečně, prostor také nelze redukovat na soubor elementů, které se v něm nachází. Prostor je vztah mezi místem, symbolickými významy a způsoby života, jež umožňují specifické druhy subjektivit a sebeidentifikace.

- 3 Pokud jde o Kosíkovu verzi humanistického marxismu, mám pochopitelně na mysli jeho *Dialektiku konkrétního* (Praha: ČS 1963); Lefebvre nabízí podobný program marxismu jako „kritiky každodenního života“ v Henri LÉFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*, Paris: Grasset 1947, 3. kap. Lefebvre i Kosík se opírají o raného Marxe, Hegela, v druhém plánu o Heideggera; pro Lefebvra je důležitý navíc i Nietzsche. Vzhledem k tomu, že Heideggerův vliv je u Kosíka ještě patrnější než u Lefebvra, je zvláštní, že si pro své účely adaptoval teorii časovosti z *Bytí a času*, ale nikoli analýzy prostorovosti, již německý filosof nabídl již ve třetí kapitole této knihy, nemluvě o mnohem podrobnějších analýzách v jeho pozdějším díle.

Lefebvrův projekt se může jevit blízký Teigovu, protože i československý autor analyzoval, zvláště v monografii *Nejmenší byt* (1932), sociální a symbolické významy různých typů obytného prostoru. V šedesátých letech někteří domácí autoři skutečně naznačovali, že Teige anticipoval humanistický marxismus *Ekonomicko-filosofických rukopisů*, které byly publikovány až v roce 1932, ale spíše než k Lefebvrovi (jehož dílo u nás tehdy myslím nebylo známé) byl Teige v tomto ohledu přirovnáván k maďarskému zakladateli západního marxismu Gyorgy Lukácsovi.⁴ Avšak taková interpretace se mi jeví málo přesvědčivá. Za prvé, průkopníkem humanistického marxismu nebyl ani Teige, ani Lukács. Ani jeden z nich výslovně nepřesunul těžiště pozornosti ze strukturních sociálních sil na člověka, ačkoli Lukács alespoň znovuobjevil pojetí skutečnosti jako zvěčněné praxe, které bylo klíčové pro pozdější humanistické marxisty včetně Kosíka a Lefebvra. Za druhé, Teigovo pojetí marxismu, jak podrobněji ukážu dále, bylo v podstatě engelsovsky pozitivistické v tom smyslu, že praxi považoval nanejvýš za způsob transformace předem dané skutečnosti, a historický materialismus za „vědeckou sociologii“, jež dokáže odhalit fakta o kapitalistické společnosti efektivněji než buržoazní sociologie, která zřejmě zůstává v zajetí ideologických mystifikací. Teigův přínos spočívá v relativně přímočaré aplikaci tohoto demystifikačního modelu na architekturu, případně urbanismus.

Je-li ohniskem Teigovy marxistické koncepce architektury teorie ideologie, pak má mezi novějšími autory spíše než k Lefebvrovi blíže k Manfredu Tafurimu, profesoru dějin architektury na univerzitě v Benátkách. Tafuri publikoval koncem šedesátých let článek „Per una critica dell'ideologia architettonica“ (Ke kritice ideologie

4 O takové dobové interpretaci se zmiňuje Peter A. ZUSI, „The Style of the Present: Karel Teige on Constructivism and Poetism“, *Representations*, roč. 88, 2005, s. 102–124. Absenci humanismu v Lukáčsových *Dějínách a třídním vědomí* jsem se věnoval v kapitole „Kosík's Notion of ‚Positivism‘“, in: Joseph G. FEINBERG – Jan MERVART–Ivan LANDA (eds.), *Karel Kosík's Dialectics of the Concrete*, Leyden: Brill 2020.

architektury, 1969), který později rozšířil v knize *Progetto e utopia* (Plán a utopie, 1973).⁵ Stejně jako ve svých ostatních textech, i zde oslňuje Tafuri erudicí, s níž je schopen milníky ve vývoji architektury a architektonického myšlení uvádět do souvislostí se změnami v umění, filosofii, sociální historii a ekonomii. Zpochybnění autonomie architektury, její představení jako integrální součásti vývoje kapitalismu, je hlavním výtěžkem Tafuriho marxismu. Zároveň se však vyjadřuje natolik volně, že například není jasné, co přesně míní „ideologií architektury“, resp. „urbánní ideologií“, jež se rozhodl kritizovat. Někdy se zdá, že Tafuri má na mysli teoretické koncepty a ideje, aktivně prosazované významnými evropskými a americkými architekty a urbanisty od osvícenství až do šedesátých let dvacátého století; jindy ideje, jichž jsou tito tvůrci spíše nevědomými nositeli než aktivními autory; a konečně, konkrétní architektonické formy. Kromě toho Tafuri hovoří jak o ideologii architektury, tak o architektonickém utopismu, přičemž někdy to vypadá, že se jedná o dvě různé věci, zatímco jindy je utopie pouze jednou z podob ideologie. Posledně zmíněná varianta odráží stanoviska klasického marxismu – čímž mám na mysli původní Marxovy formulace historického materialismu, o nichž bude řeč podrobněji v následujících dvou oddílech –, avšak věc se komplikuje tím, že v *Plánu a utopii* věnuje Tafuri určitý prostor rozboru Mannheimovy koncepce, v níž se mezi ideologií a utopií rozlišuje z hlediska jejich funkce. K Mannheimovi se ještě vrátím v oddíle 3, zde postačí říci jen tolik, že zatímco ideologie je podle Mannheimu apologie *statu quo*, utopie konstruuje nějakou ideální alternativní skutečnost. Utopie doprovázely architekturu od osmnáctého století až do moderní doby – od vizionářských projektů Boullého přes Fouriérové plány falanšter, zahradní města konce devatenáctého století a sny ruských

5 Z Tafuriho důležitých raných děl viz rovněž *Teorie e storia dell'architettura* (Teorie a dějiny architektury) z roku 1968 (knihla byla přeložena do angličtiny jako *Theories and History of Architecture*, Cambridge, MA: The MIT Press 1980).

konstruktivistů z dvacátých let až po technokratické výstřelky kosmického věku (*Archigram*). Naopak ideologické jsou modernizace Paříže ve druhé polovině devatenáctého století, Le Corbusierův urbanismus a přeměna moderní metropole v centrum zábavy a konzumu v šedesátých letech. Při popisu posledně uvedeného zmiňuje Tafuri vyčerpání kritického potenciálu moderního umění a jeho přeměnu z předvoje v zadní voj, čímž má na mysli především americký pop art, v němž nevidí nic víc než estetizaci konzumu. Toto povrchní umění může estetizovat i architekturu a město jako takové. Tafuri píše:

Tak tedy město jako nadstavba. Umění je nyní vlastně pověřeno, aby dodalo městu nadstavbovou tvář. Pop art, op art, analýzy městské „obrazové způsobilosti“ a *esthétique prospective*, všechny tyto věci směřují k jednotnému cíli, jímž je zakrýt rozpory současného města, rozpustit je v polyvalentních *obrazech*, obrazně povznést onu formální složitost, která – pokud ji interpretujeme prostřednictvím správných parametrů – se ukazuje být pouhou explozí neřešitelných konfliktů, jež se vzpírají plánům pokročilého kapitalismu. Obnova pojmu *umění* tak slouží této nové zastírací roli.⁶

Citovaná pasáž je důležitým dokladem snahy po uplatnění klíčové distinkce klasického marxismu mezi základnou a nadstavbou. Město je ohniskem sociálně-ekonomických konfliktů, charakteristických pro kapitalismus, ale tyto konflikty dokáže maskovat ideologická nadstavba, v níž

6 Manfredo TAFURI, „Towards a Critique of Architectural Ideology“, in: Kenneth Michael HAYS (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, MA: The MIT Press 1998, s. 29 (franc. text a kurzíva v orig.; čes. překl. T. H.); srov. též Manfredo TAFURI, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, Cambridge, MA: The MIT Press 1976, s. 137.

podle Tafuriho od jisté doby mohou zcela dominovat obrazy, tedy umění, nad idejemi a slogany. Jak uvidíme vzápětí, v oddíle 2, rozlišení mezi základnou a nadstavbou je klíčové pro Teigovu teorii architektury. Poté se vrátíme k pojmu ideologie, abychom zjistili, do jaké míry Teige anticipuje některé novější kritiky ideologie architektury, jako je zvláště Tafuri.

Dojem souvislosti mezi Teigem a pozdějšími autory jako Lefebvre a Tafuri je však vzápětí třeba korigovat. Je tu totiž jeden podstatný rozdíl, který jsem zatím nezmínil. Nejlépe si ho lze uvědomit prostřednictvím textů amerického kritika Fredrica Jamesona, jenž se pokusil o formulaci marxistické kulturní teorie, která by odpovídala epoše postmodernismu.⁷ U Jamesona je tak výslovně tematizováno něco, co je teprve naznačeno či anticipováno u Lefebvra a Tafuriho – to jest, že modernismus je historická perioda, jež se již uzavřela. Tafuri si v roce 1969 nebo 1973 ještě není vědom takového konce, ale jak je zřejmé ze shora citované pasáže o pop artu a soudobém urbanismu, každopádně věří, že modernismus ztratil jakýkoli subversivní potenciál. Tafuri píše doslova, že úkolem kritiky ideologie architektury je v první řadě „rozptýlit iluzi, jež se snaží prostřednictvím imaginace anticipovat podobu architektury pro osvobozenou společnost“.⁸ Toto je marxismus zbavený jakékoli naděje na emancipační potenciál moderní kultury, jež se prý stala integrální součástí totálního systému kapitalu.⁹ Lefebvre, podobně jako Tafuri, ještě nevidí konec

7 Jameson se architektuře věnuje zvláště v první a čtvrté kapitole svého nejvýznamnějšího spisu *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*, Praha: Rybka Publishers 2016; orig. Fredric JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1991. O Tafurim viz starší článek z roku 1982, Fredric JAMESON, „Architecture and the Critique of Ideology“, in: HAYS (ed.), *Architecture Theory since 1968*, s. 440–461.

8 TAFURI, „Towards a Critique of Architectural Ideology“, s. 32 (překlad T. H.).

9 Jameson upozorňuje, že Tafuri se místy odklání od tohoto hlubokého pesimismu, když například píše o některých italských městech, v nichž se během sedmdesátých let dostala k vládě komunistická strana, což prý vzbudilo naději v konec korupce a možnost změny. Jameson to nazývá „teorií enkláv“, na rozdíl od „teorie totálního systému“. JAMESON, „Architecture and the Critique of Ideology“, s. 452–3 (překlad T. H.).

modernismu. Na rozdíl od svého italského kolegy sice není takovým pesimistou, ale přesto je i on přesvědčen, že modernismus selhal. Například historickou roli Bauhausu hodnotí následovně:

Způsobil nebo zdůvodnil změnu estetické perspektivy, nebo byl pouhým symptomem změny v sociální praxi? Pravděpodobně spíše to druhé, navzdory mínění většiny historiků umění a architektury. Pokud jde o otázku, co Bauhaus svou smělostí dokázal vytvořit v dlouhodobém měřítku, nelze než odpovědět: celosvětovou, homogenní a monotónní architekturu státu, ať už kapitalistického, nebo socialistického.¹⁰

Jestliže modernismus selhal, je třeba se ptát, co by mělo přijít na jeho místo. To je otázka, které se o nějakých deset let po Lefebvrovi a Tafurim věnuje Jameson. Jako marxista odmítá módu antimodernistického historismu, která se prosadila během sedmdesátých a osmdesátých let čili v době nástupu neokonzervatismu. Ale uvědomuje si, že se již nelze ztotožnit ani s klasickým modernismem, jehož morální jistotu a politickou vizi jsme ztratili.

Typickým nositelem této vize a jistoty byl právě Karel Teige, jenž dokončil svou koncepci moderní architektury na začátku třicátých let, tedy předtím, než modernismus dospěl do krizové fáze, kterou o tři desetiletí později rezignovaně popsal Tafuri. Jak uvidíme, Teige ještě v roce 1932 žil nadějí, že moderní architekti dokáží navrhnout nové obytné struktury, které již uvnitř nehostinného kapitalistického prostředí budou fungovat jako zárodky nové, postkapitalistické formy života. O pár let později je Teige svědkem konce tohoto snu poté, co byl modernismus zakázán ve

10 Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, Oxford: Blackwell 1991, s. 126 (překlad T. H.).

stalinském Sovětském svazu i v hitlerovském Německu. Je možné, že Teige propadl v polovině třicátých let podobné beznaději jako o třicet let později Tafuri, ale v roce 1947 – snad povzbuzen koncem války – se k tématu architektury vrátil a vydal jímavý text o obytné krajině.¹¹ Něco ze zklamání způsobeného totalitními režimy v Teigovi ovšem zjevně zůstalo, protože zcela eliminoval architekturu v původním slova smyslu a ponechal jen cosi jako anglické parky, vyzdobené moderními sochařskými díly. Tato pozdní Teigova skepse vůči architektuře anticipuje pesimismus novějších autorů, kteří jsou již svědky konce modernismu.

2. Základna, nadstavba a stavba

Je dosud zvykem odbývat Teiga jako diletanta, který sice nadšeně propagoval avantgardní umění a architekturu své doby, avšak na metodickou práci se nezmohl, ať už byl příčinou tohoto deficitu nedostatek času, nebo schopností. Proto prý nevyřešil, případně si dokonce ani neuvědomoval, zásadní rozpory, jež jeho publicistiku údajně charakterizují. Tak se věci jeví například Jaroslavu Andělovi, jež vidí v Teigově díle rozpor zvláště mezi jeho podporou konstruktivismu na jedné straně, a stejně nadšenou propagací poetismu na straně druhé. Mnohoznačným výrazem „konstruktivismus“ se během dvacátých let označovala celá škála kulturních aktivit, od architektury po geometrickou abstrakci, v rozsáhlém prostoru mezi Moskvou a Berlínem.¹² Teige, jež tento termín převzal z dobové sovětské literatury, mu dal rigoróznější význam, když jím pojmenoval své nekompromisně

11 Karel TEIGE, „Předmluva k architektuře a přírodě“, in: *Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let*, Praha: Aurora 1994, s. 257–290.

12 Pro základní přehled variant konstruktivismu během dvacátých let, viz Christina LODDER, „Art into Life: International Constructivism in Central and Eastern Europe“, in: Timothy BENSON (ed.), *Central European Avant-gardes. Exchange and Transformation, 1910–1930*, Cambridge, MA – London, UK: The MIT Press, s. 172–198.

reduktivní pojetí moderní architektury, která již není uměním, nýbrž technologií, resp. „vědou“. Na rozdíl od internacionálního „konstruktivismu“ byl „poetismus“ názvem lokálního uměleckého směru – zřejmě nejoriginálnějšího místního příspěvku ke klasické avantgardě –, pro který bylo typické rozostření hranice mezi avantgardním uměním a populární kulturou. Výsledkem tohoto rozostření měla být estetizace každodenního života. Program konstruktivismu, přinejmenším v onom specifickém smyslu „likvidace umění“¹³, který mu dal Teige, je na první pohled v rozporu s programem poetismu coby umění nového druhu. Jak píše zmíněný Jaroslav Anděl, na rozdíl od architektů Devětsilu, kteří „snili o syntéze poezie a konstrukce, pro Teiga, který postupně začal oba principy oddělovat, neměla poezie v architektuře místo“.¹⁴ Andělovi je záhadou, jak mohl Teige oba tyto principy se stejnou vervou hájit, když je považoval za protichůdné kulturní trendy. Zdání rozpornosti se však rozptýlí, uvědomíme-li si, že Teige na vztah konstruktivismu a poetismu uplatnil hierarchický model, jak se lze přesvědčit například z manifestu *Poetismus* z r. 1924. Teige zde píše: „Poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus [...] Poetismus je protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu. Bázuje na jeho půdoryse.“¹⁵ Je-li konstruktivismus „bází“ poetismu, zatímco poetismus „doplňkem“ konstruktivismu (jakkoli údajně „nezbytným“), znamená to, že konstruktivismus determinuje charakter poetismu, a nikoli naopak. Jinými slovy, konstruktivismus a poetismus se k sobě mají jako základna a nadstavba v klasické Marxově formulaci historického materialismu.

Jak známo, Marx tento model stručně popsal v předmluvě ke své knize *Ke kritice politické ekonomie* z r. 1857:

13 Karel TEIGE, „Konstruktivismus a likvidace „umění““, in: *Svět stavby a básně: Studie z 20. let*, Praha: Československý spisovatel 1966, s. 129–143.

14 Jaroslav ANDĚL, „Dvacátá léta: Překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu“, in: Jaroslav ANDĚL (ed.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*, Praha: Národní galerie 1993, s. 38.

15 Karel TEIGE, „Poetismus“, in: *Svět stavby a básně*, s. 123.

Ve společenské výrobě svého života vstupují lidé do určitých, nutných, na své vůli nezávislých vztahů, výrobních vztahů, které odpovídají určitému vývojovému stupni jejich materiálních výrobních sil. Souhrn všech těchto výrobních vztahů tvoří ekonomickou strukturu společnosti, reálnou základnu, nad níž se zvedá právní a politická nadstavba a které odpovídají určité formy společenského vědomí. Způsob výroby materiálního života podmiňuje sociální, politický a duchovní životní proces vůbec.¹⁶

Marx v této kanonické pasáži nabízí svou vlastní architektonickou metaforu: společnost je budova, která se neustále přestavuje. Mnohoznačné výrazy, které použil, vytvořily během posledních sto padesáti let prostor pro značně odlišné interpretace historického materialismu. Lze se však shodnout snad alespoň na tom, že Marxovi šlo původně o identifikaci základních sil, jež jsou kauzálně zodpovědné za dějinný pohyb společnosti jako celku. Podle citované kanonické formulace je tímto základním činitelem historické změny růst výrobních sil, mezi něž se počítají přírodní i lidské zdroje, přírodní materiály, a zvláště technologie. Těmto výrobním silám vždy odpovídá sociální rámec určitých výrobních vztahů – tj. určitý stupeň dělby práce, typ vlastnictví a způsob rozdělování bohatství – a institucionální nadstavba – legální, politické, náboženské, vzdělávací, umělecké a jiné instituce, případně též ideologie. Jak je vidět, ačkoli původně byla řeč o dvou úrovních společnosti, tj. o základně a nadstavbě, v podstatě jde spíše o třístupňový model: výrobní síly jsou fundamentální kauzální silou; na nich závisí charakter výrobních vztahů; a úroveň výrobních sil a vztahů nakonec determinuje charakter

16 Karel MARX – Bedřich ENGELS, „Předmluva ke kritice politické ekonomie“, in: *Vybrané spisy I.*, Praha: Svoboda 1950, s. 370.

neekonomických institucí a ideologie. Marx zjevně předpokládá jakousi optimální synchronizaci mezi těmito třemi úrovněmi společnosti. Ale vzhledem k tomu, že výrobní síly permanentně expandují, narážejí časem na meze stávajících výrobních vztahů a nadstavbových institucí, a vynucují si jejich revoluční proměnu. Ačkoli Marx a Engels nazvali svou doktrínu historickým materialismem, obsahu jejich klasické teorie, jak je vyjádřena v kanonickém citátu, by přesněji odpovídalo označení „technologický determinismus“.¹⁷ Mnozí pozdější marxisté, zvláště humanističtí, by tuto charakteristiku odmítli coby výraz scientistického redukcionismu. Problém však není determinismus, nýbrž spíše představa společnosti jako budovy, jejíž horní patro je jaksi nadbytečné. Tento hierarchický systém historického materialismu, který nám vnucuje Marxova architektonická metafora, je třeba odmítnout ve prospěch nehierarchického, funkcionálního modelu. A je zajímavé, že rovněž Teigeho můžeme číst buď ve shodě s hierarchickým modelem, což nevede k dobrým koncům, nebo se pokusit o alternativní funkcionální interpretaci.

Na první pohled to vypadá tak, že Teige aplikuje na oblast architektury hierarchický model historického materialismu: architektura, redukovaná ve smyslu konstruktivismu na druh technologie, je součástí základny, zatímco umění – včetně umění moderní metropolitní každodennosti, jakým je poetismus – náleží k nadstavbě společnosti. Technologická architektura, kterou oslavuje konstruktivismus, je výsledkem bezprecedentní akcelerace výrobních sil během 19. století – je to architektura průmyslové éry, na rozdíl od architektury odpovídající éře řemeslné produkce předchozích staletí. V moderní době je i dům průmyslovým výrobkem, spíše než rukodělným uměleckým dílem. V důležité

17 Nejrigoróznější obhajoba historického materialismu coby technologického determinismu nabídl G. A. COHEN, *Karl Marx's Theory of History: A Defence*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1979. Pro podobně exaktní kritiku této interpretace viz Richard MILLER, *Analyzing Marx: Morality, Power and History*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1984, kap. 5.

stati „K teorii konstruktivismu“ (1928), kterou Teige posléze zařadil do své monografie *Moderní architektura v Československu* (1930), aplikuje historicko-materialistický model následovně:

Určité řemeslné útvary, zrozené pod hospodářským tlakem určité doby, pozbývají platnosti nebo mění podstatně svou povahu, jakmile historický vývoj zaznamená změnu výrobních prostředků a společenské organizace. Ony speciální formy řemesel, nazývané uměním, nutno chápati jako určitou etapu v dějinném vývoji, nástupem mechanické civilizace a dnešní společnosti postupně překonávanou. Osudy uměleckých forem dají se vyvoditi nikoliv z psychologie člověka či ideologie společnosti, nýbrž především a původně z objektivních faktů, z výrobních poměrů, z konkrétních účelů, z určitých materiálů a nástrojů, z daného stupně dopravnictví, vědeckých a technických objevů.¹⁸

Stručně řečeno, formy architektury průmyslového věku nelze odvodit z elementů nadstavby, dejme tomu z nějaké estetické filozofie, nýbrž naopak z charakteru výrobních sil, typických pro průmyslovou éru, tj. z povahy ekonomické základny.

To ale není vše. Prvním Teigovým originálním příspěvkem ke kulturní teorii v duchu historického materialismu je myšlenka, že správnou alokaci architektury, umění atd. v modelu základny a nadstavby umožnil právě až moderní industriální kapitalismus. To je postřeh, který nenacházíme ani u těch několika málo Teigových současníků, kteří k propagaci nastupující nové architektury v téže době rovněž použili slovník historického materialismu – jako

byli Rusové Alexej Gan a El Lisickij či Němec Alexander Schwab.¹⁹ V předmoderní éře, tvrdí Teige, lze stěží oddělit estetické a užitkové funkce. Malířství muselo například plnit užitkovou funkci zobrazování; básnictví plnilo původně funkci mnemotechnické pomůcky; a „architektonické slohy byly rozmanitým řešením kompromisu mezi funkcemi praktickými a estetickými, mezi konstrukcí a dekorací“.²⁰ Pokrok výrobních sil však způsobil, že užitkovou zobrazující funkci malířství převzal fotoaparát a film, a funkci ukládání informací, kterou plnila původní epická poezie, postupně převzal knihtisk (a, dodejme, mnohem sofistikovanější informační technologie, které se objevily teprve v posledních desetiletích a jejichž potenciálem by byl technooptimista Teige nejspíš nadšen). Teige tedy konstatuje, že je svědkem zániku malířství v původním slova smyslu, neboť „[m]alířství, zbaveno funkcí ikonických a dokumentárních, vstoupilo kubismem na cestu autonomní barevné poezie“, a podobně stará epická poezie je v moderní době nahrazována „čistou poezií“.²¹ Teprve v moderní době tedy zjišťujeme, že umění v čistě estetickém smyslu patří na úroveň nadstavby, zatímco jeho původní užitkové funkce převzaly efektivnější technologie, jež patří mezi prvky ekonomické základny.

Na tomto místě bychom zřejmě čekali, že nám Teige vysvětlí, čím se stává architektura, je-li osvobozena od své užitkové funkce (kterou je zjevně cosi jako poskytování přístřeší, skladování cenností apod.). Vyhlíží Teige – poté, co plnění užitkových funkcí architektury převzali po uměleckých architekttech inženýři – cosi jako architekturu coby

19 Podobně jako Teige, všichni jmenovaní autoři použili v období cca 1922–1930 terminologii z arzenálu historického materialismu – jako základna, nadstavba či ideologie. Srov. Alexej GAN, КОНСТРУКТИВИЗМ, Moskva: 2. Gostipografija 1922; El LISSITZKY, E., *Rusland: Architektur für eine Weltrevolution*, Braunschweig/Wiesbaden: 1989, orig. 1930; Hannes MEYER, „Übermarxistische Architektur“, in: L. Meyer-Bergner (ed.), *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte*, Dresden: VEB Verlag 1980, orig. 1930; Alexander SCHWAB, *Das Buch vom Bauen*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg & Sohn 1973, orig. 1930.

20 TEIGE, „K teorii konstruktivismu“, s. 362.

21 *Ibid.*, s. 361–362.

čistou poezií? Co by mělo být tím poetickým aspektem architektury, jenž zbývá po redukcí utilitární funkce? Zdá se, že v analogii s výše zmíněnými případy literatury a výtvarného umění se nám nabízejí dvě možnosti. Podle první z nich je zmíněným poetickým rysem architektury – zbavené veškeré užitekivosti – abstraktní prostorová kompozice. Tento názor sdíleli přední reprezentanti architektonického modernismu jako Adolf Loos nebo Le Corbusier. Jako druhá možnost se nabízí, že po redukcí utilitární funkce architektury nám zbyde čistě dekorativní aspekt neboli – ornament. Tento druhý návrh se nejlépe vztahuje k historizující architektuře, jak ji známe z devatenáctého století. Jenže Teige obě tyto možnosti odmítá jako dvě varianty estétského pojetí architektury. První varianta je nepřijatelná jakožto projev estétského formalismu, a *Nejmenší byt* i další Teigovy spisy jsou plné jeho kritiky Loose, Le Corbusiera a Miese za to, že takovému formalismu propadli. Ale co druhý návrh, podle něhož z architektury zbyde dekorativní fasáda? Teige ho odmítá stejně jako modernistický formalismus. Ve stati „K teorii konstruktivismu“ ani jinde nenabízí žádnou exaltovanou oslavu architektonického ornamentu, ale naopak vyzývá k jeho *eliminaci*. To neznamená, že by zcela zahrvoval estetickou funkci; avšak tu nemá plnit tradiční ornament, nýbrž nefigurativní malířství: „tam, kde barevná harmonie nabývala vrchu nad úkoly zobrazovacími, stávalo se zároveň dekorací architektury“²². Ale proč ten odpor vůči ornamentu? To je Teigovo velké téma – podle mého názoru jeho druhý, zřejmě nejzásadnější příspěvek k marxistické teorii architektury –, jemuž vyhrazuji celý následující oddíl.

Článek „K teorii konstruktivismu“ tedy nenabízí žádnou oslavu jakési „čisté“ nebo „poetické“ architektury, jež by strukturně odpovídala čisté malbě a čisté poezii. Naopak zde nacházíme oslavu architektury, jež přísně vzato přestala být uměním (podobně jako dokumentární fotografie nebo historiografie nejsou uměním), neboť byla redukována na

úroveň technologie – konkrétně technologie konstrukce, a tedy náleží na úroveň ekonomické základny. Teige píše:

Architektura, již dává naše doba absolutně novou techniku, nové materiály a konstruktivní způsoby a již doba postavila před úkoly odlišné od těch, jimž měla sloužiti v náboženském a feudálním středověku, vyděluje se rovněž ze svazku umění, přestává býti uměním a dekorativním řemeslem, stává se vědou, technikou, průmyslem.²³

Mohu-li použít klasickou Ruskinovu distinkci, vypadá to, že podle Teigeho má v moderní době budoucnost jen *building*, kdežto *architecture* zanikne.²⁴ Avšak plauzibilita této koncepce samozřejmě závisí na přijatelnosti hierarchického modelu historického materialismu. Podle tohoto modelu se zdá, že nejvyšší patro společenské budovy je v podstatě postradatelné. Umění, a v architektuře ornament, jsou přísně vzato nadbytečné, a v budoucnosti s nimi netřeba počítat. Jenže zdá-li se, že hierarchický model vztahu základny a nadstavby Teigovi vyhovuje ke zdůvodnění anachronické povahy historické architektury s jejími ornamentálními fasádami, ukazuje se problematickým pro pochopení vztahu mezi konstruktivismem a poetismem. Jak upozornil americký bohemista Peter A. Zusi, též hierarchický model základny a nadstavby totiž implikuje, že poetismus je stejně nadbytečný jako architektonický ornament.²⁵ Pokud chceme v Teigově díle hledat nějaké vnitřní rozpory, tak toto je, přinejmenším na první pohled, lepší příklad, než pouze zdánlivý rozpor mezi údajně mimoběžnými programy konstruktivismu a poetismu, o němž psal Jaroslav Anděl. Nabízí Teige nějaké řešení?

23 *Ibid.*, s. 362.

24 John RUSKIN, *Seven Lamps of Architecture*, New York: Dover 1989, orig. 1849.

25 Peter A. ZUSI, „The Style of the Present: Karel Teige on Constructivism and Poetism“, *Representations*, roč. 88, 2005, s. 102–24.

Každopádně by bylo zbytečné v jeho textech hledat abstraktní úvahy o historickém materialismu. Avšak lze v nich určitě najít fragmenty estetické doktríny, která je slučitelná s jistým nehierarchickým pojetím vztahu základny a nadstavby. V již citované programové stati „Konstruktivismus a likvidace ,umění“ (1926) píše Teige mimo jiné:

Vidíme, že tam, kde pracoval cílevědomě inženýr bez jakýchkoliv starostí estetických a nezasahoval do práce umělec, dospělo se novými materiály ryzí a stoprocentně moderní krásy. Stroj nebyl vyroben pro podívání, ale k užitku, a přece pohled na továrnu v chodu je závratným moderním divadlem.²⁶

Tyto a podobné výroky dokládají, za prvé, že eliminace umění není pro Teiga totéž jako eliminace estetiky, včetně eliminace základní estetické kvality, jakou je krása. Moderní krása není výsledkem práce umělce, jenž musí okrášlit výrobek inženýra. Naopak, moderní krása je vlastnost, které nabývá produkt práce inženýra jaksi mimoděk, bez záměrné umělecké intervence – pokud je to praktický, ekonomický, efektivní produkt. Za druhé, moderní utilitarismus znamená potenciálně expanzi estetiky. Samozřejmě, industriální kapitalismus se svými špinavými továrními čtvrtěmi se může jevit jako triumf ošklivosti nad estetikou, která je vytlačena do soukromých salónů, státních muzeí a divadel. Je však třeba si uvědomit, že hovoří-li Teige o továrně jako „závratném moderním divadle“, má na mysli estetický potenciál moderního průmyslu, kterého může dosáhnout, pokud nebude poután kapitalistickými výrobními vztahy. Totéž platí pro architekturu. „Nelze říci, že architektura začíná tam, kde končí konstrukce. Nelze to říci, protože *v té chvíli, kdy dospíváme všestranné, účelné dokonalosti,*

*dospíváme zároveň a automaticky ke kráse.*²⁷ To znamená, že ani architekturu redukovanou na technologii si nemáme představovat jako utilitární strukturu zbavenou estetické přitažlivosti – ať už jako laciný dělnický činžák z devatenáctého století, nebo jako prefabrikovaný dům poválečných sídlišť.²⁸ Dům, který je navržen jako všestranně uspokojivý utilitární objekt – přičemž Teige má na mysli cosi jako ideální variantu Ginzburgova a Milinisova projektu Narkomfin, dokončeného v r. 1930 –, je zároveň krásný, přestože tato estetická vlastnost není výsledkem dodatečné umělecké aktivity. Zatímco umění minulosti bylo sotva něčím víc než cukrovou polevou esenciálně neestetické reality, poetismus prý slibuje odstranit tradiční hranici mezi utilitárním a estetickým, a proniknout estetikou všechny oblasti života. V tomto smyslu můžeme, myslím, spekulovat o Teigově implicitní revizi hierarchického pojetí vztahu základny a nadstavby ve prospěch funkcionálního pojetí. V tomto revidovaném modelu není nadstavba separátní sférou sociální reality, kauzálně závislou na fundamentálnější úrovni ekonomické základny. Ve skutečnosti nemá smysl ptát se, zda například architektura patří na úroveň základny nebo nadstavby, ale spíše které její aspekty jsou specifikovatelné z hlediska její ekonomické funkce, a které z hlediska estetické funkce. Alternativně by bylo možno říci, že některé aspekty architektury jsou bazální, kdežto jiné jsou superstrukturní.²⁹ Toto subtilní pojetí vztahu

- 27 *Ibid.*, s. 140 (kurzíva v orig.). Ve světle této a podobných pasáží je zřejmé Le Corbusierovo nedorozumění, když si Teigovu známou kritiku projektu Mundanea vložil jako projev antiestetického utilitarismu a redukcionismu. Viz Karel TEIGE, „Mundaneum“, *Stavba VII* (1928–29), s. 145–55; Le CORBUSIER, „Obrana architektury“, *Musaion*, roč. II, 1931, s. 27–52.
- 28 Ke kritice obojího by se hodila kategorie odcizení. Vzhledem k tomu, že tato kategorie pochází z již zmíněných Marxových raných rukopisů, jež vyšly tiskem až v roce 1932, nemohl ji Teige včas využít. A ačkoli by bylo anachronismem považovat Teiga za humanistického marxistu *avant la lettre*, najdeme u něj alespoň požadavek lidského měřítka architektury: „Člověk je mírou pro všechny krejčí. Je tedy i *sluhovým principem* veškeré architektury, neboť nejsou-liž naše obydlí podstatně další součástí našeho oděvu?“ TEIGE, „Konstruktivismus a „likvidace umění“, s. 135 (kurzíva v orig.).
- 29 G. A. COHEN, „Restricted and Inclusive Historical Materialism“, in: *History, Labour, and Freedom: Themes from Marx*, Oxford: Oxford University Press 1988, s. 155–79.

základny a nadstavby je v Teigově textu sice přítomno jen implicitně, ale přesto dává více smyslu než obskurní Tafuriho pasáž, citovaná v prvním oddíle.

3. *Ornament a ideologie*

Viděli jsme, že Teige se pokusil za využití kategorií historického materialismu zdůvodnit anachroničnost historické architektury, zvláště ornamentální fasády. Lze si však položit otázku, co je na ornamentu tak špatného, kromě toho, že údajně neodpovídá dosažené úrovni výrobních sil. Na tuto otázku Teige odpovídá s pomocí Marxova pojmu ideologie.

Termín „ideologie“ patří v současných sociálních naukách k nejužívanějším a zároveň nejobskurnějším, protože se sice dá nějak vztáhnout k Marxovi a Engelsovi, ale často je dnes jejich původním intencím velmi vzdálený. Vyčerpávající analýza pojmu ideologie dalece přesahuje možnosti této studie, ale je třeba vymezit alespoň jeho základní parametry.³⁰ Pro naše účely postačí tři rozlišení. První je distinkce mezi *negativním* a *neutrálním* pojmem ideologie. Zdá se, že Marx s Engelsem původně zavedli pojem ideologie pro označení přesvědčení (popř. celých systémů přesvědčení) o společenské realitě, která jsou v jistém speciálním smyslu falešná. Jsou falešná v tom ohledu, že reprezentují společenské poměry v převrácené podobě.³¹ Například kapitalismus je nestálý, rozporný systém, založený na třídním panství buržoazie; avšak v ideologii se představuje jako stabilní, harmonický a ztělesňující funkční kooperaci různých tříd (dělníci jsou tu pro obsluhu strojů, zatímco šéfové pro organizaci

30 Koncizní analýzu současných teorií najde čtenář např. v Raymond GEUSS, *The Idea of a Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1981, zvl. s. 12–22.

31 „Jestliže veškerá ideologie zobrazuje lidi a jejich vztahy jako *camera obscura*, vzhůru nohama, vyplývá tento jev z jejich historického životního procesu, stejně jako převrácení předmětů na sítnici vyplývá z jejich bezprostředně fyzického životního procesu.“ Karel MARX – Bedřich ENGELS, *Německá ideologie I. Feuerbach*, Praha: SNPL, s. 40.

výroby, atd.). Tyto reprezentace jsou však falešné nikoli proto, že by jejich tvůrci či nositelé záměrně neříkali pravdu, tj. že by lhali. Marx a Engels netvrdí, že ideologie je lež. Ideologie je falešná reprezentace společenské reality – „falešné vědomí“, jak to vyjádřil Engels – proto, že slouží zájmům panující třídy, zvláště jejímu zájmu na udržení stability společenského systému. Pozdější marxisté jako Lenin nebo Lukács však připustili možnost pravdivé ideologie – zvláště ideologie dělnické třídy. Pojem ideologie je podle nich sám o sobě neutrální; jeho pravdivostní hodnota závisí na tom, zda vyjadřuje zájmy dominantní, nebo ovládané třídy.

Druhou užitečnou distinkci zavedl Karl Mannheim, o němž jsem se zmínil již v prvním oddíle v souvislosti s Tafurim. Mannheim rozlišil mezi *partikulárním* a *totálním* pojmem ideologie. Podle prvního pojmu jsou ideologická jen ta přesvědčení, jež souvisejí s politickým jednáním, s prosazováním třídního panství atd. Druhý pojem klasifikuje jako ideologický celý soubor přesvědčení nějaké třídy, společenské skupiny, či dokonce společnosti jako celku. Takový expanzivní pojem ideologie najdeme u řady nemarxistických sociálních vědců, ale kuriózně též u některých autorů, kteří sami sebe považují za marxisty, například u Louise Althussera.³² Avšak nejsem vůči Althusserovi nefér? Nemůže své totální pojetí ideologie opřít o Marxe? Kanonická

32 Louis ALTHUSSER, *Pour Marx*, Paris: Editions la Découverte 2005, s. 238–9 (kurzíva v orig.; překlad T. H.): „*Ideologie je proto, jako taková, organickou součástí každé sociální totality*. Je tomu jako by lidské společnosti nemohly existovat bez těchto *specifických formací*, těchto systémů reprezentací (na různých úrovních), které jsou ideologiemi. Lidské společnosti vylučují (*sécrètement*) ideologii jako prvek a atmosféru, jež jsou nezbytné pro jejich dýchání, pro jejich historický život. Pouze ideologické pojetí světa by si mohlo představit společnosti *bez ideologie* a připustit si utopickou myšlenku světa, z něhož ideologie (a nikoli pouze jedna z jejích historických forem) zmizela beze stopy, aby byla nahrazena *vědou* [...] A abychom se nevyhýbali té nejpalcivější otázce: *z hlediska historického materialismu je nepředstavitelné, že sama komunistická společnost by se dokázala obejít bez ideologie*, ať už je to morálka, umění, nebo „světový názor““ Mimo jiné stojí v citované pasáži za pozornost nezdůvodněný předpoklad, že umění je jednou z forem ideologie. V jiném textu totiž Althusser tvrdí, že „skutečné umění“ nepatří mezi ideologie – ačkoli se z nich zrodilo –, ale naopak nám je umožňuje vidět. Srov. Louis ALTHUSSER, „A Letter on Art in Reply to André Daspre“, in: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York – London: Monthly Review Press 1971, s. 203–4.

pasáž, kterou jsem v předchozím oddílu citoval z Marxovy předmluvy spisu *Ke kritice politické ekonomie*, pokračuje tvrzením, že „musíme vždy rozlišovat mezi materiálním převratem v hospodářských výrobních podmínkách, jež lze přírodovědecky přesně zjistit, a mezi právními, politickými, náboženskými, uměleckými nebo filosofickými, *zkrátka ideologickými formami*“.³³ To zní, jako by právo, politika, náboženství, umění a filosofie byly takřka z definice ideologické. Domnívám se však, že jde pouze o nešťastnou formulaci, která je v rozporu s většinou Marxových dalších výroků. Marx, pokud je mi známo, nikdy explicitně nedeclaroval, že vše, čemu věří buržoazie, je ideologie. Kromě toho Marx dává do kontrastu ideologii s vědou – speciálně se svým vlastním historickým materialismem –, takže předpokládá, že korektní reprezentace společenské reality je možná. Marx si zkrátka musel být vědom, že projekt kritiky buržoazní ideologie by nedával smysl – tj. podkopával by sám sebe –, kdyby klasifikoval každou formu vědomí jako ideologii.

Poslední distinkce, jež je relevantní pro naše účely, rozlišuje mezi *propozičními* a *nepropozičními* elementy ideologie.³⁴ Dosud jsem hovořil o ideologii pouze v propozičním smyslu, neboť jsem předpokládal, že ideologie zahrnuje přesvědčení, resp. pojmy, ideje atd. Drtivá většina autorů používá pojem ideologie v propozičním smyslu, nebo mu alespoň připisuje prvenství vůči nepropozičním alternativám. Avšak zdá se, že ideologie může být vyjádřena i gesty, rituály či uměleckými formami. Ve skutečnosti tento pojem ideologie anticipoval sám Marx, když v *Osmnáctém brumairu Ludvíka Bonaparta* (1869) ironicky komentoval oblibu klasicismu během Velké francouzské revoluce, jímž se nastupující buržoazní třída ráda zdobila.³⁵

33 MARX, „Předmluva ke kritice politické ekonomie“, s. 370 (kurziva T. H.).

34 Jürgen HABERMAS, *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*, Frankfurt: Suhrkamp 1976, s. 345.

35 Karel MARX, „Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta“, in: MARX – ENGELS, *Vybrané spisy I*, s. 244–348.

Jak jsem zmínil již v prvním oddíle, v novější teorii architektury nese hlavní zodpovědnost za inflaci pojmu ideologie Tafuri, u něhož si nikdy nemůžeme být jisti, zda připoustí vůbec nějaká neideologická přesvědčení, nebo zda je ideologie totální. Zároveň Tafuri netematizuje rozdíl mezi propozičními a nepropozičními formami ideologie a většínou míní architektonickou ideologií systémy přesvědčení, které architekti a urbanisté vtělují do svých projektů. Teigovy spisy sice ve srovnání s texty mladšího italského kolegy neoslňují univerzální učeností, avšak vynikají nad nimi teoretickou a metodologickou jasností. Teige velmi konzistentně aplikuje klasicky marxistický, tj. negativní a partikulární pojem ideologie. A to přesto, že příležitostně užívá leninský idiom „proletářské ideologie“, který však – jak uvidíme – postrádá jakoukoli tendenčnost a v podstatě spadá vjedno s pravdivým popisem reality. Především však, jako zřejmě první autor v jakémkoli jazyce, rozpracoval myšlenku nepropoziční formy ideologie v architektuře. Pro Teiga jsou takovou neverbální ideologií historizující architektonické formy, zvláště pak ornamentální fasáda. Podobně jako propoziční ideologie – ať už je to shora zmíněný příklad, že společnost potřebuje ruce dělníků i hlavy podnikatelů; nebo politický pojem negativní svobody; nebo právní koncepce rovnosti před zákonem; nebo křesťanský koncept posmrtného života, v němž dojdou odměny ti, kteří v tomto slzavém údolí trpně snášeli ústrky – i ideologie ornamentální fasády plní funkci mystifikace skutečných poměrů.

Navzdory nepochybné originalitě Teigova příspěvku je třeba zmínit, že jeho koncepce architektonické ideologie prozrazuje inspiraci staršími myšlenkami brněnského rodáka Adolfa Loose, jehož dílo bylo v českých zemích známější dříve než kdekoli jinde za hranicemi Rakouska. Loos tvrdil již v roce 1898, v článku „Die Potemkinsche Stadt“ (Potěmkinovské město), že ornament je svého druhu *lež*. Nové domy na vídeňské Ringstrasse jsou moderní činžáky, ale předstírají, že jsou renesančními nebo barokními paláci z kamene, se štukaturou. Ve skutečnosti však „jejich ozdobné detaily, jejich konzole, ovocné věnce, kartuše a zubořezy jsou přibité

betonové odlitky³⁶. Přesně vzato, lháři či pokrytci nejsou domy, ale jejich architekti a obyvatelé. Teige systematicky zhodnotil Loosův přínos již ve zvláštní kapitole, kterou mu věnoval v monografii *Moderní architektura v Československu* (vyšla 1930, ale dokončena byla již v roce 1927). Navzdory určitým výhradám, zvláště vůči Loosově bezvýhradné adoraci anglo-americké kultury a preferenci luxusních materiálů, vyjádřil Teige moravsko-rakouskému architektovi nejvyšší uznání za negaci umělecké architektury. Takto tendenčně³⁷ interpretovanému Loosovu postoji pak v *Nejmenším bytě* (1932) dodal ještě originální marxistický *upgrade*. Kritika ornamentu je v této knize součástí „sociologie architektury“, jež ovšem není nějakou „abstraktní naukou o společnosti“, která by pokračovala v ideologické mystifikaci konkrétní historické situace, nýbrž aplikací historického materialismu. Teigemu se podařilo propojit Engelsův podnět, že bytová otázka je neřešitelná v rámci kapitalismu, s rolí urbanismu a kritikou tradiční i moderní architektury způsobem, který nemá, snad s výjimkou textů německého marxisty Alexandra Schwaba, v dané době obdoby. Pokud jde o kritiku ornamentu, Teige s Loosem souhlasí, že zdobná fasáda maskuje změny, jimiž společnost prošla v devatenáctém století, avšak nepovažuje ornament za morální poklesek nějakých jednotlivců. Ornament ve skutečnosti není lež, ať už architektů, nebo jejich klientů, nýbrž forma buržoazní ideologie. Podobně jako typické příklady propoziční ideologie, o nichž tu byla řeč, ideologie ornamentu zakrývá konfliktní charakter třídní společnosti, vytváří zdání stability, harmonie a přirozenosti sociální hierarchie:

36 Adolf LOOS, „Die Potemkinsche Stadt“, in: *Gesammelte Schriften*, Wien: Lesethek Verlag 2010, s. 189 (překlad T. H.).

37 Novější výzkum ukazuje, že Loosův postoj jak vůči historickým slohům, tak vůči myšlence architektury coby umění, byl nuancovaný. Viz zvláště John MASHECK, *Adolf Loos: The Art of Architecture*, London – New York: I. B. Tauris 2013. Masheck přesvědčivě ukazuje, že Loosovu architekturu lze úspěšně interpretovat jako variantu neoklasicismu, zatímco jeho názor na rozdíl mezi architekturou a uměním není anticipací Teigova konstruktivismu, nýbrž spíše výrazem zklamání ze současného stavu věci a výrazem naděje, že architektura bude opět uměním, jako jím byla v minulosti.

Dnes shledáváme, že tradice nazíratí formu jako dekoraci a symbol, magickou sílu a fetiš, je svázána s psychologií neproduktivní třídy, že je feudálním přežitkem, že estetismus a architektonický formalismus a monumentalismus je atavismem feudálního středověku, jenž pojímal formu jako samoučelnou, a vzbuzoval nádherou a pompou dekorace pocity pokory a poddanství vůči světské i církevní vrchnosti. [...]

Ve feudální a ranně buržoasní době záležela ideologická stránka architektonické formy (ornamentu a dekoru) v tom, že zevnějškem oslňovala divákův zrak a probouzela v divákovi žádoucí emoce, vrhala jej na kolena nebo plnila jej hrdostí a pýchou.³⁸

Teige uvádí příklady, kdy ideologickou roli plní zvláště zdobné monumentální budovy, které byly sídlem moci v předburžoasní společnosti – paláce a chrámy. Do jejich forem se však v devatenáctém století oděly i instituce nového řádu, jako parlamenty, banky a továrny. Parlament v neoklasicistním slohu budí dojem, že došlo ke vzkříšení staré řecké demokracie; banka, jejíž vchod střeží mohutné dórské sloupy, vzkazuje tím svému zákazníkovi, že je stejně solidní a nezávislá na čase jako klasicismus; a továrna, jejíž průčelí je provedeno v novogotickém stylu, skrývá před zraky kolemjdoucích nejen utilitární montážní halu, ale především fakt, že tato klíčová instituce industriálního kapitalismu je stejně přechodná jako celý tento sociálně-ekonomický systém. Alespoň na okraj stojí za to upozornit i na skutečnost, že citované pasáže naznačují Teigův zájem o psychoanalýzu, konkrétně o propojení marxistického a freudovského

pojmu fetišismu.³⁹ Teige dále pokračuje apelem na nahrazení dosavadní mystifikační ideologie architektury „ideologií nové třídy“.⁴⁰ Předpokládám, že zde máme co do činění s proletářskou ideologií, která tedy není „falešným vědomím“. Teige o ní říká toto:

Ideologická stránka nové architektury není však k tomu, aby naplnila estetické tradice minula novým třídním obsahem, ale aby reální životní a výrobní procesy vědecky organisovala a prostorově utvářela, aby vytvořila konkrétní materiální basi pro nejlepší rozvoj nových životních způsobů, jež obrážejí ideologii nové třídy, a aby napomáhala účelným „půdorysem života“ vzniku a zrání nových kulturních forem a hodnot.⁴¹

Nakolik chápu Teigovy intence, „ideologie nové třídy“ je podle něj, na rozdíl od buržoazní ideologie, prosta jakéhokoli zkreslení a je zkrátka transparentní reprezentací skutečnosti takové, jaká je. Nemáme tedy důvod revidovat názor, že pro Teiga je ideologie v pravém slova smyslu mystifikace reality. Proletářská ideologie spadá prostě vjedno s nezkrasleným popisem faktů.

39 Teige naznačuje, že historická architektura je nejen objektem, který si zjednáva respekt a odvádí pozornost od proměnlivých společenských vztahů, ale zároveň i zástupným předmětem takřka erotické touhy. Další psychoanalytické motivy se však objevují i na dalších místech *Nejmenšího bytu*, což může souviset s faktem, že v téže době rostl jeho zájem o surrealismus. Zájem o psychoanalýzu slibuje osvětlit souvislosti mezi Teigovou prací na poli teorie architektury, sociologie bytové nouze i surrealismu, ale zaslouží si separátní studii.

40 TEIGE, *Nejmenší byt*, s. 30.

41 *Ibid.*

Na začátku této stati jsem uvedl, že jednoduchost a přímočarost Teigova teoretického aparátu umožňuje zjistit limity marxistické kritiky architektury lépe než některé současné eklektické varianty. Řada současných kritiků architektury a sociálních geografů projevuje akutní zájem o politické, mocenské aspekty obytného prostoru, ale taková studia mají obvykle jen vzdálený či nepřímý vztah k marxismu. Stěží bychom dnes hledali někoho, kdo věří v možnost „architektury jako vědy“, jež je jednou z výrobních sil a do jejíhož designu nevstupují žádné estetické, tj. nadstavbové elementy. Marxismus v teorii a historii architektury se od sedmdesátých let minulého století transformoval v různé podoby „kritiky ideologie“, přičemž zdrojem relevantního pojmu ideologie je mnohem spíše Althusser než Marx. Naivnímu realismu také odzvonilo a téměř všechno se jeví sociálně konstruované. Cílem kritiky už není jen kapitalismus, ale přinejmenším stejně často patriarchát, kolonialismus atd.

Domnívám se, že všem těmto novějším přístupům je společné, že pohlížejí na bezprostřední estetickou zkušenost s architekturou s podezřením. Estetická zkušenost je náchylná k ideologickému zkreslení. Tato teze se nám jeví plauzibilní, dokud si neuvědomíme, že se opírá o poměrně omezený rejstřík příkladů – jako jsou použití historizujících fasád pro podporu důvěry v zastupitelskou demokracii, finanční instituce nebo průmyslový sektor. Teige tyto a podobné příklady čerpal z relativně krátkého historického období, stěží delšího než století, mezi triumfem industriálního kapitalismu a domnělými červánky nové beztrždní společnosti, které vyhlížel během dvacátých let. Marxistická kritika architektury jako by byla stvořená pro kulturní artefakty onoho století, v němž se historický materialismus zrodil. Ale potřebují současné politické instituce dekor neoklasicismu? Znejišťuje nás snad, že montážní haly se už neskrývají za neogotickou fasádou? A ano, zní pravděpodobně, že bankovní domy v devatenáctém století potřebovaly vyvolat iluzi své solidnosti. Jenže nedlouho

poté, co zhruba před sto lety začaly vlády pojišťovat vklady, se pobočky bank začaly stěhovat z masivních paláců do vzdušných modernistických pavilónů. Jako bychom museli dát za pravdu bývalým trockistům, kteří od padesátých let proklamovali konec ideologie.

Ještě problematičtější je užití marxistické metodologie pro studium architektury během dlouhých milénií, jež předcházela relativně nedávnému nástupu moderního kapitalismu. Jak vysvětlí přetrvávání klasického stylu po tisíce let, během nichž výrobní síly permanentně rostly a hospodářské poměry se často dramaticky měnily? Jak může studium hospodářských podmínek během staletí evropského středověku pomoci vysvětlit přechod od románského ke gotickému stylu, resp. proměny gotiky? Obávám se, že za takových podmínek je pojem ideologie nepraktický, a zvláště scestnou se jeví althusserovská představa, že umění je určitým typem ideologie.⁴² Není tedy zřejmě náhoda, že se Teige nepokusil použít historický materialismus pro studium předmoderní architektury. Skutečnost, že historický materialismus je nevyužitelný pro podobné účely, ovšem neznamená, že bychom měli odvrhnout tento teoretický model jako takový, resp. hypotézu, že motorem dějin je růst výrobních sil a že jisté aspekty neekonomických institucí daného typu společnosti mají ekonomické vysvětlení. Tato hypotéza je totiž naprosto sluchitelná s přesvědčením, že pro některé instituce, nebo přinejmenším jejich aspekty – mezi nimi například svět umění, jehož součástí je architektura – ekonomické vysvětlení neexistuje.

42 Srov. ALTHUSSER, *Pour Marx*, s. 238–9; citát příslušné pasáže viz pozn. 32.