



Co Bauhaus dal – a co vzal

V loňském roce uplynulo sto let od vzniku
nejvlivnější modernistické školy

Jan Michl

Lze s jistotou říci, že jméno Bauhaus je dnes v České republice známé velké většině lidí. Nicméně pouze asi tak jedno, možná dvě procenta z nich spojují Bauhaus nejenom se švýcarským obchodním řetězcem se zbožím pro domácí kutily, dům a zahradu, ale také s německou modernistickou školou designu a architektury z doby po první světové válce. O této oslavované škole,¹ která dala světu dnešní všudypřítomnou minimalistickou estetiku, pojednává neoslavným způsobem následující článek. Autor se domnívá, že sté výročí jejího vzniku by nemělo být důvodem pouze k oslavám toho, co Bauhaus dal, ale také ke zvážení důsledků sedmdesát let dlouhého vlivu této přední modernistické instituce – důsledků toho, co Bauhaus vzal.

Soustředím se zde pouze na jednu stránku dalekosáhlého působení této školy – na dopad bauhausovského chápání vlastní nové estetiky. Bauhaus totiž zavrhl jeden do té doby zcela základní pojem pedagogiky designu, a zároveň jej vypudil i z interního diskurzu o designu a architektuře.² Právě toto zavržení lze, podle mého názoru, považovat jak za klíč k enormnímu vlivu této školy, tak i za její daleko nejproblematictější důsledek.

O co jde? Mám zde na mysli zavržení pojmu styl a vůbec nutnosti stylového rozhodování, v situaci moderní stylové rozmanitosti včerejška a dneška.

Pojmem stylové rozmanitosti myslím konkrétně všechno to nové a zároveň jiné než esteticky modernistické, co nacházíme okolo sebe a o co se dnešní vysoké školy designu a architektury nezajímají. Příkladem mohou být různé esteticky tradicionalistické typy rodinných domů, historizující a vůbec nemodernistické typy nábytkového designu, ať už v obchodech či v hotelových interiérech, rozmanité druhy figurativního designu či dekorativních a ornamentálních řešení atd. Prostě všechny ty nemodernistické stylové idiomy, o které je na trhu stále zájem, ale kterými se školy už nějakých 70 let odmítají zabývat – a které mají následkem toho často podprůměrnou výtvarnou kvalitu. Součástí této stylové rozmanitosti jsou také současné zahraniční ambiciózní a kvalitní architektonické alternativy k modernistické architektuře, které se ale v dnešních, většinou pro-modernistických médiích téměř neobjevují a o nichž se téměř nepíše.

Čtenář možná v této chvíli nevěřícně zakoučí očima: Copak není pojem styl něco zcela překonaného, starodávného, předmoderního? Nepatří ten pojem někam do předminulého století? A nevystačíme si s moderními, věcnými pojmy jako *forma* nebo *estetika*?

Právě že ne. Kdyby byl design typem čistého, abstraktního umění, tedy činností, kde je namístě vytvářet formy kvůli formám samotným či usilovat

o estetická řešení pouze kvůli jejich estetické libosti, asi bychom si s takovými pojmy vystačili. Ale tak tomu jak známo není. Design je profese a smyslem každé profese je, přímo či nepřímo, služba jiným skupinám lidí, v tomto případě skupinám odlišným od designérů a architektů samotných. Dříve tuto skutečnost připomínal právě pojem styl chápaný jako věc vhodné volby. S tím jak Bauhaus a posléze Bauhausem inspirované modernistické školy po polovině minulého století hodily pojem styl přes palubu, odletěla přes palubu i designérova tradiční odpovědnost za vhodnost či nevhodnost jím zvolených stylových řešení z hlediska daného kontextu. Estetická řešení designérů i architektů se začala v důsledku této radikální změny obracet především k výtvarným preferencím jejich vlastní komunity. Jinými slovy, designéři začali odteď pracovat obráceni k publiku zády.³ To by sám o sobě nebyl problém, kdyby vysoké školy vychovávaly ještě jiné než takto obrácené architektky a designéry. Tak tomu ale nebylo a stále není. Modernistický idiom měl posledních sedmdesát let, skoro na způsob vlády jediné strany, na vysokých školách designu a architektury v podstatě monopolní postavení.⁴

Proč modernisté pojem styl zavrhlí a odhodili? Jedním důvodem bylo, že podle modernistů – tj. stoupců myšlenky, že *moderní doba* musí mít výhradně svou vlastní, moderní estetiku – nebylo už pojmu styl potřeba. Tvary a vůbec estetická stránka věcí i budov měly teď, v každém jednotlivém případě, vyplynout z jejich funkčních, konstrukčních, materiálových, výrobních či jiných mimoestetických tvarových určení. Smyslem práce designérů i architektů podle modernistů bylo vyjít vstříc údajnému historickému nároku *moderní doby* na svůj vlastní estetický výraz. Ten musel být nejenom zcela odlišný od všech předchozích stylových epoch, ale zároveň, údajně tak jako ony minulé epochy, určený pouze povahou vlastní doby. Odtud důraz na tvárnou roli nových funkcí, konstrukcí, technologií atd. – a nezájem o pojem styl.

² Pojízdný model dílenského křídla budovy Bauhausu v Desavě se vydává na propagační cestu při příležitosti stého výročí založení školy.

Hlubší důvod byl ale ten, že bez radikálního odmítnutí pojmu styl, ve smyslu něčeho, co designér vědomě volí, by pozdější enormní vliv Bauhausu byl nemyslitelný. Východiskem bauhausovské pedagogiky designu bylo přesvědčení, že designér vlastně tvary volit nemá, že o nich přísně vzato nemá rozhodovat, nýbrž že má pouze jako médium dávat průchod „tvarovým determinantám“ *moderní doby*.⁵ Bez ztracení pojmu styl by totiž vzniklo nebezpečí, že nová estetika Bauhausu bude viděna pouze jako další módně určená stylová alternativa (kterou ve skutečnosti nepochybně byla), stejně jako Bauhaus ve své době vnímal o dvacet let starší secesní idiom. Bauhaus sám a vůbec všichni modernisté tedy vykládali svou novou estetiku jako nikým nezvolený estetický výraz – přesněji řečeno jako výraz zvolený pouze *moderní dobou* samotnou. Jenom takto nadosobně chápaná estetika si po druhé světové válce mohla dělat nárok na monopolní postavení ve vysokém školství architektury a designu, postavení, které si také rychle získala a které si dodnes, i když v méně nesmlouvavé podobě, stále udržuje.⁶



Zde předkládaný kritický pohled na chápání bauhausovské estetiky vychází z autorova přesvědčení, že estetika či forma každého výrobku či budovy, za niž kdy designér nesl odpovědnost, je vždy výsledkem *záměrných* stylových rozhodnutí dotyčného designéra. Ten, ať chce nebo nechce, je neustále nucen vztahovat se buď k nějakým už etablovaným, nebo právě vznikajícím estetickým polohám a stále mezi nimi volit s myšlenkou na jejich vhodnost pro daný úkol.

Na podporu této teze lze v krátkosti uvést toto: Bauhausem a všemi modernisty zastávaný názor, že estetiku v konečném ohledu určují mimoestetické faktory, je názor charakteristický nikoliv pro pohled designéra, ale pro perspektivu historika, onoho širokouhlého pozorovatele *už existujících* věcí. Pro designéra, který navrhuje věci *ještě neexistující*, jsou

závěry historika podobně málo použitelné, jako je málo použitelná rada následovat člověka, který jde za námi. Historikova perspektiva ale modernistické designéry a architektky fascinovala, protože jim umožňovala „klamat tělem“: dovozovala jim dočasně se převlékat za historika-pozorovatele a jeho hlasem prezentovat vlastní stylová rozhodnutí jako výsledek mimoestetických, pro *moderní dobu* údajně charakteristických determinant. Tedy přesně tak, jako to dělal Bauhaus a po něm všichni modernisté, a přesně opačně, než jak designér ještě neexistujících věcí ve skutečnosti o estetice vznikajících produktů či budov přemýšlí a jak o ní rozhoduje – tedy skrze vlastní stylové volby.

Troufám si proto tvrdit, že bauhausovská a vůbec modernistická teze o povinnosti designérů a architektů vyhovovat údajně touze *moderní doby* po vlastním estetickém výrazu měla jeden hlavní cíl: tím bylo vyjmout estetické otázky zcela a úplně z pravomoci uživatelů. Hlavním úkolem architektů a designérů teď už nebylo vycházet vstříc klientům, zákazníkům a uživatelům, ale v nové roli porodních asistentů přivádět na svět údajně historicky nutný, imanentní, *vtomý*⁷ výraz *moderní doby*. Fantaskní teze modernistů, že skutečným zákazníkem designérů a architektů je vlastně *moderní doba* (tedy zcela fiktivní klient), sice zčásti pomáhala radikálně nový stylový idiom prodávat publiku, ale designérům a architektům byla svou naprostou vágností k ničemu. Těm nezbývalo, pokud šlo o stylová rozhodování, než orientovat se podle toho, co dělali jejich kolegové a co vyzdvihovaly odborné časopisy, tedy podle řešení, která byla právě v módě.



Zaostřím teď víc zblízka na samotný pilíř bauhausovského a vůbec modernistického sebechápání, tedy na onu klíčovou, iluzorní představu, že abstraktní estetiku, kterou s Bauhausem spojujeme, nelze chápat jako zvolený, a proto volitelný (a tudíž také odmítnutelný) stylový idiom. Tuto představu



lze shrnout do jedné věty o třech tezích, které se následně pokusím vyvrátit:

- 1) Bauhaus žádný stylový idiom nevyučovalo,
- 2) neboť nově formy byly výrazem funkčních řešení,
- 3) což znamenalo konec éry stylového pluralismu.

1. Bauhaus prý žádný stylový idiom nevyučovalo.

Tvrdím, že studenti Bauhausu i pozdějších modernistických škol si novou estetiku, kterou s Bauhausem spojujeme, osvojili přesně tak, jako všichni studenti kdykoliv předtím, totiž pomocí následovníhodných stylových příkladů. Častá prohlášení, že škola žádný stylový idiom nevyučovala, nicméně odpovídala skutečnosti, i když pouze ve smyslu *de iure*, nikoliv *de facto*. Učitelé na Bauhausu o správném stylu a správných stylových rozhodnutích ze zásady nemluvíli, protože pojem styl považovali za přežitek. Studenti ale *de facto* žili celou dobu obklopeni normativními, stylově zavazujícími

příklady nového modernistického idiomu, navzdory tomu, že modernističtí pedagogové *de iure* pojem styl odsuzovali nebo přímo zesměšňovali.

Nemodernistickým pozorovatelům Bauhausu bylo bezpochyby zřejmé, že stylové instrukce fungovaly svým způsobem nerušeně dál, i přes pedagogické zavržení a vytěsnění pojmu styl. Zde je několik příkladů takového nepřímého působení modernistických, stylově normativních řešení přímo z prostředí Bauhausu. Taková řešení bylo z hlediska studentů v podstatě nemožné vnímat jinak než jako příklady nabádající ke stylovému následování.

Škola samotná organizovala pravidelné veřejné výstavy studentských prací, které fungovaly jako soubory autoritami schválených esteticky závazných stylových řešení. Také dlouhá řada vlastních publikací Bauhausu poskytovala studentům autoritativní informace o tom, co bylo považováno za správný styl *moderní doby* (nemluvě o působení soudobých pro-modernistických odborných časopisů). Především ale vlastní budova Bauhausu

AVANTGARDNÍ TYPO. Modernistickou grafickou úpravu obou stránek charakterizuje tzv. sazba do bloku, bez odstavcových zarážek. Toto anti-tradiční, minimalistické řešení, v němž začátek nového odstavce lze poznat pouze podle nedokončeného řádku odstavce předchozího, bylo čisté stylovou změnou, zdůrazňující sice novost úpravy, ale znejasnňující členění jednotlivých odstavců. Mezi modernisty přišla tato stylová novinka do módy ve 20. a 30. letech minulého století. Levá stránka je převzata z knihy *Minimální byt* od Karla Teigeho (1932), pravá pochází z publikace *Forma sleduje vědu* od Rostislava Šváchy a kol. (2000). Grafik knihy z roku 2000 vtipně vylepšil přehlednost své záměrné stylové výpůjčky tím, že do prostoru nedokončených řádků na konci odstavců vložil červené lišty, čímž zároveň posílil novo-avantgardistické vyznění své grafické úpravy. Foto JM.

v Dessau, postavená v letech 1925–26 podle návrhu Waltera Gropia a ve své době oslavovaná jako vynikající příklad modernistického pojetí architektury, představovala rozsáhlý esteticky normativní soubor názorných příkladů toho, jak má nový styl architektury i nové formy designu vypadat.

Připustit, že Bauhaus či pozdější modernistické školy tak či onak vyučují konkrétnímu stylovému idiomu, by ale, jak už naznačeno, radikálně podrylo monopolní nároky, které si modernistická estetika od začátku dělala jak ve školní a později vysokoškolské pedagogice, tak v profesní praxi. Nepřímo by totiž takové doznání připouštělo, že stejný nárok na místo na slunci mají také existující nemodernistické stylové idiomy. To nemohli stoupenci modernismu v žádném případě dovolit.

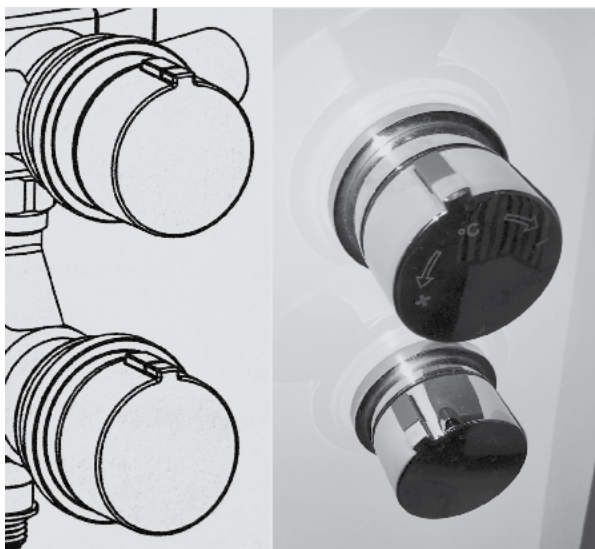
Proto Walter Gropius a představitelé Bauhausu, stejně jako přívrženci školy, např. Karel Teige, ve dvacátých a třicátých letech opakovaně a rozhořčeně odmítali tvrzení, že abstraktní estetika Bauhausu představuje konkrétní *stylový* (tzn. *volitelný*) idiom, a především že Bauhaus studenty vede, byť nepřímo, k jeho osvojování. Podle Gropia nebyla estetika Bauhausu volitelným stylem, tedy výsledkem jakýchsi „modernistických vrtochů“, jak napsal, nýbrž „nevyhnutelným logickým produktem intelektuálních, sociálních a technických podmínek naší doby“.⁸ To je názor, který stoupenci modernismu, včetně mnoha historiků architektury a designu, zastávají dodnes. Pro naprostou většinu evropských modernistů byla tedy nová estetika nikoliv *zvolený stylový idiom*, nýbrž *nezvolený výraz* tzv. určujících moderních faktorů.

Modernistické zapuzení pojmu styl i nutnosti stylového rozhodování bylo v profesionálních modernistických kruzích přijato s nadšením, mimo jiné také proto, že nabídlo modernistickým designérům praktické, nepadnutelné alibi. Popírání faktu, že designér styl volí, totiž umožňovalo bránit se v případě, že se proti výslednému estetickému řešení zvedly námitky klientů či uživatelů, pomocí tvrzení, že designér u toho, když tvar vzniká, vlastně nebyl – formu přece určovala

funkce! V rámci profese, a také když výsledek sklídl veřejný potlesk, mohl designér zároveň přijímat od kolegů a obdivovatelů chválu za „tvůrčí vystižení tvarových determinant“. Kdo by se chtěl rozloučit s tak báječně pružnou teorií? Není divu, že ani Bauhaus, ani pozdější modernisté žádnou jinou teorii designu nevyvinuli.

V raných 30. letech, ještě během existence Bauhausu, se však objevila opačná a přesvědčivá interpretace bauhausovské abstraktní estetiky coby výsledků zřejmých stylových rozhodnutí. Tato interpretace ale nevznikla v Evropě, nýbrž ve Spojených státech, a to v souvislosti s výstavou soudobé evropské architektury v newyorském Muzeu moderního umění (MoMA) v roce 1932. Ve výstavním katalogu, nesoucím název *The International Style: Architecture since 1922*, doložili dva mladí američtí historici umění, že zdrojem nové estetiky „mezinárodního stylu“ nebyla nová funkční metoda, jak evropští modernisté tvrdili, ale nové abstraktní malířství vzniklé v Evropě během první světové války a po ní na základě výtvarných impulzů Picassova a Braquova kubismu.⁹

Američané poukázali na to, že abstraktní, nefigurativní styl nové evropské architektury byl produktem velmi malého počtu vůdčích evropských architektů. Podle Američanů šlo především o čtyři tvůrce: Waltera Gropia, J. J. P. Ouda, Le Corbusiera a Ludwiga Miese van der Rohe. Ti údajně jako první vytvořili onu novou, abstraktní výtvarnou řeč či stylový idiom, a to na základě post-kubistických uměleckých experimentů holandského neoplasticismu a francouzského purismu. Architektonická řešení jmenovaných architektů se potom stala stylisticky závaznou normou pro prakticky všechny ostatní modernisty. Tezi o funkčním původu modernistické estetiky, obhajovanou evropskými modernisty, Američané v textu katalogu označili za nesmysl. V Evropě však, nepochybně v důsledku silného vlivu a téměř posvátného postavení Bauhausu mezi modernisty, nebyla tato teze o kořenech současné designové estetiky ve volném umění



FORMALISMUS V KOUPELNĚ.

Oba funkčně odlišné ovládací prvky sprchového koutu mají identický tvar, co do velikosti, barvy i povrchové úpravy, navzdory tomu, že horním prvkem se nastavuje teplota vody a dolním síla přívodu vody do ruční sprchy nebo do sprchové hlavice (symboly na předních stranách kohoutů jsou ve skutečnosti téměř nečitelné). Oba prvky mají navíc zrdcadlově hladký povrch a také jejich pouze nepatrně vystupující tlačítka způsobují, že ve sprše je značně nesnadné s nimi manipulovat namýdlenou rukou. Posedlost minimalistickými, „stylově čistými“ řešeními na úkor jejich funkčních stránek (jako zde) je výsledkem sedmdesát let dlouhé vlády bauhausovského formalismu, ovládajícího prakticky všechny školy západního světa. Výrobce: Firma Oras, Finsko, foto JM.

dodnes otevřeně přijata. (S realistickým pohledem na práci designéra, nepřímým odmítajícím bauhausovský přístup k designu, přišli až pozdější kritici modernismu.)

2. Na Bauhausu prý funkce určovala formu.

Zdrojem představy, že pojem styl je nyní passé, byla klíčová modernistická myšlenka shrnutá už na konci 19. století v americkém, později velmi vlivném hesle, které znělo: *forma následuje funkci*. Tato myšlenka vycházela z metafyzicky podloženého přesvědčení, že každá funkce, konstrukce nebo materiál a vůbec každá epocha obsahují už jaksi dopředu své vlastní, esteticky správné a pouze jim příslušející formy. Samotné heslo sice nebylo během existence školy známé (v Evropě se rozšířilo až po druhé světové válce), ale modernistická představa, že funkce, konstrukce, materiál, technologie atd. se musejí stát východisky očekávaného výrazu *moderní doby*, byla pro bauhausovské pojetí designu zcela určující.

Myšlenka shrnutá v hesle *forma následuje funkci* se ale v praxi ukázala jako pouhý přelud –

přestože představa, že funkce determinuje tvary, zní bezprostředně přesvědčivě. Lze například říci, že funkcí židle je umožnit sezení, a zdá se tedy, že ona „funkce“ židle existuje jaksi samostatně, ještě předtím, než se designér vydá hledat pro tuto „funkci“ vhodnou formu. Od takové „funkce“ je tedy možno, zdá se, začít. To je ale jenom zdání.

O tom, co nazýváme „funkcí“ židle, totiž víme pouze a výhradně díky tomu, že samotná židle, resp. její forma *už* existuje. Jinými slovy, existující forma židle ve skutečnosti teprve ono fungování židle – tedy „funkci“ židle – umožňuje. Designér židle, který se domnívá, že začíná od *funkce* židle, začíná proto nutně, ať chce nebo nechce, od její *formy*. Ostatně, tvary úplně prvních nástrojů nebyly vyvinuty na základě „funkcí“, pro něž se teprve tvary hledaly; tyto tvary nebyly *vynalezeny*, ale *nalezeny*. Předměty nalézané v přírodě nabízely různé použití, a ono zpočátku velmi primitivní fungování (tedy „funkce“) takových nalezených forem bylo postupně vylepšováno. Řečeno obecně, formy vedou k funkcím, nikoliv naopak. Požadavek, aby funkce táhla formu, byl podobně nelogický jako požadavek, aby vůz táhl koně. Funkce chápaná jako něco, co existuje před formou, tzn. nezávisle na

formě, jak heslo vlastně prohlašovalo, byla jinými slovy čirá fantazie. Modernisté tudíž od „funkce“, tj. „z gruntu“ nikdy nezačínali a ani začínat nemohli. Designéři i architekti, ať už si toho jsou vědomi nebo ne, začínají vždycky formou – protože forma je to, co dává funkci.

Nicméně s tím, jak studenti designu i architektury přijali představu, že ne designér, ale funkce, konstrukce, materiál atd. jsou v posledním ohledu zodpovědné za výsledné formy výrobku či budovy, objevila se zdánlivě logická, ale zcela mylná představa, kterou by bylo možno označit jako *sémantický automatismus*. Modernistické, údajně funkčně určené tvary jednotlivých věcí či budov prý vypovídaly, jaksi samy od sebe, bez designérova či architektova přičinění, o své identitě, údajně podobně, jako o vlastní identitě vypovídá např. vzhled orla nebo hýla anebo vrány.¹⁰ Otázky okolo volby stylu a vůbec stylové úvahy byly podle této představy něčím, čím bylo protismyslné se zabývat.

Modernistická domněnka o důvodu poznatelnosti lidských produktů byla ovšem od základu pochybená. To, k čemu výrobky či budovy slouží, jsme s to pochopit pouze pomocí minulé zkušenosti s nimi, z vyprávění o nich nebo z jejich předchozích zobrazení naznačujících jejich účel. Tedy v podstatě podle předchozích tvarových a stylových řešení, respektive podle jejich minulých, už známých a teď konvenčních rysů, k nimž výrobek nebo budova nějak odkazuje. Pokud takovou zkušenost nebo informace nemáme, prostě netušíme, k čemu ony objekty jsou. Každý asi uhodne, že nevelký ležící železný objekt ve tvaru U bude zřejmě koňská podkova. Kdo by ale bez minulé zkušenosti či předchozích vědomostí poznal, že onen obrovitý brouk, co se tiše šine po trávníku, je robotická sekačka?

Bauhausovské vytlačení pojmu styl, a tím i tradiční odpovědnosti architektů a designérů za vlastní tvarové volby, anulovalo jejich dříve samozřejmou povinnost nějakým způsobem ozřejmit účel zvolených tvarů. Před modernismem bylo designérům i architektům pravděpodobně jasné, že účel a smysl

tvarů lze ozřejmit pouze prostřednictvím odkazů na jiné, v minulosti vzniklé tvary. Takový „historismus“ byl ale, jak známo, v bauhausovském modernismu přísně zakázán. Přesto i bauhausovskou estetiku, ostatně tak jako každou předchozí (i příští) estetiku, je co do původu třeba považovat za svého druhu historismus, v tom smyslu, že každý designér začíná, obrazně řečeno, včerejškem, tedy historií, nikoliv dneškem ve smyslu začínání z gruntu, od nuly. Nakonec i okázale antihistoristní estetika modernismu se viditelně a skoro už sto let stále znovu vrací k 20. letům minulého století. Z toho všeho plyne, že každý designér a každý architekt je svým způsobem „historista“ či „revivalista“.¹¹

Neopodstatněná víra architektů a designérů v to, že tvar jaksi sám od sebe bez jejich přičinění vyjevuje to, co je a k čemu je, a že jej tudíž není nutno nějak ozřejmovat, vedla modernisty nutně k nespoutanému formalismu, tj. k volbě forem kvůli formám samotným, často na úkor funkčních stránek jednotlivých řešení. Zde je ale zároveň nutno připustit, že právě tato formalistní tendence byla příčinou vysoké estetické úrovně charakteristické pro většinu modernistických objektů. Jejich druhou stránkou však bylo to, že většinou zcela postrádaly humor. To nakonec nepřekvapuje. Humor, vtipnost či hravost v designu i architektuře jsou výsledkem vědomí, že designér vždycky pracuje v rámci už existujících, tj. v minulosti zakotvených tvarových a stylových zvyklostí či konvencí, tedy formové řeči, která dovoluje, stejně jako lidská řeč, si s konvencemi pohrávat. Lze tedy říci, že tam, kde nacházíme humor, tam se designér vztahoval, vědomě nebo podvědomě, k existujícím tvarovým konvencím, tedy k minulosti svého oboru.

Existence modernistických tvarových a stylových zvyklostí si ovšem bylo vědomo především publikum, nikoliv modernisté samotní. Ti se celou dobu drželi utkvělé představy, že pracují na odhalování estetických pravd dneška. V takto viděné vlastní činnosti přirozeně nezůstalo pro pojem konvencí, a tudíž ani humoru prakticky žádné místo.



MODERNISTICKÝ OBJEKT NA LETIŠTI.

S tím, jak Bauhaus a po něm všechny modernistické školy vyhnaly z pedagogiky pojem stylu ve smyslu zavedeného estetického idiomu vhodného pro určitý kontext, otupěl u mnoha designérů, architektů a umělců i smysl pro kontext vůbec. Důležitá teď byla pouze údajná estetická kvalita samotná. Jako příklad takového přístupu může sloužit výzdoba odbavovací haly amsterodamského letiště Schiphol. Zatímco pro schvalovací uměleckou komisi představovala zavěšená plastika zřejmě „zajímavou, prostorově vyváženou estetickou kompozici“ odkazující na vznešený svět abstraktního umění, velká většina cestujících měla nejspíš před očima možnou leteckou katastrofu. Ztráta smyslu pro kontext vedla k výrazné natvrdlosti mnoha modernistických objektů ve veřejném prostoru. Foto JM.

A pro nmodernistické estetické preference publika tam nebylo žádné místo už od začátku. Ty už celá desetiletí živořily zcela mimo zájem škol designu a architektury.¹²

3. Bauhaus prý znamenal konec stylového pluralismu.

S nmodernistickými stylovými idiomy souvisí také třetí iluzorní představa. Ta je součástí téměř genetické výbavy všech designérů a architektů odchovaných bauhausovskými školami. Jde o představu,

že nová abstraktní estetika udělala konečnou tečku za obdobím stylového pluralismu a že je teď pouze otázkou času, kdy bauhausovský typ estetiky zvítězí na celé čáře.

Je sice pravda, že se nový stylový idiom modernistů postupně stal alternativou k velkému množství předchozích nmodernistických typů designu, nikoliv ale v tom smyslu, že by předchozí stylovou rozmanitost nahradil. Novodobý stylový pluralismus, existující už zhruba od poloviny 19. století, nebyl ve skutečnosti novou modernistickou estetikou nahrazen, nýbrž naopak rozšířen – obohacen o modernistický stylový idiom.¹³



JAK SE NOVINKY ŠÍŘÍ. Lidé, stejně jako zvířata, chodí nesnadným terénem vždycky za sebou. Také architekti a designéři následují ty, kteří prorážejí cestu, protože chodit ve stopách někoho je daleko ekonomičtější než si ve všem prorážet cestu sám. Nové, abstraktní formy modernismu tedy následovaly nikoliv „funkce“, ale několik výjimečných jedinců, kteří cestu úspěšně prošlapali jako první. Školy designu i architektury zdůrazňují, že tvořivost je jejich hlavní cíl, a nerady připouštějí, že jejich stejně podstatným úkolem je, aby si studenti před začátkem své kariéry dobře osvojili právě ony už proražené cesty. Foto archiv JM.

Nezapomeňme, že moderní dobu, na rozdíl od předprůmyslových, stylově relativně jednotných aristokratických epoch, charakterizuje postupně rostoucí vkusová a stylová rozmanitost. To zřejmě souviselo se zvyšujícím se počtem obyvatelstva, stoupající životní úrovní a efektivitou tržního typu ekonomiky. Lze proto tvrdit, že nikoliv jednotnost stylového idiomu moderní doby, kterou modernisté prosazovali, nýbrž rostoucí rozmanitost životních stylů a vkusů je právě to, co moderní dobu dělá

skutečně moderní. Bauhausovská a vůbec modernistická snaha o jednotný estetický výraz *moderní doby* se z tohoto hlediska jeví jako do minulosti zahleděné, anti-moderní úsilí.¹⁴

Je nicméně třeba zdůraznit, že fatální pokus vyhnat pojem styl a vůbec nutnost stylových rozhodování z pedagogiky designu neubral nijak sám o sobě na hodnotě a užitečnosti bauhausovského stylového idiomu. Tato nová, čistě abstraktní, věcná stylová řeč se postupně ukázala jako neobyčejně vhodný idiom pro tvarování, resp. pro *styling* nových i starých mechanických nástrojů, nářadí, pomůcek, přístrojů, aparátů, instrumentů a různých moderních spotřebičů, a později také digitálních počítačů a mobilních telefonů a tabletů. Minimalistická estetika se ukázala jako populární také v interiérovém designu.

Ano, užitečná, vhodná a populární – ale ne úplně všude a ne úplně pro všechno a pro všechny. To je pointa, kterou bauhausovští ani pozdější modernisté nebyli ochotni přijmout, prostě proto, že nebyli s to akceptovat, že jejich abstraktní estetika je ve skutečnosti pouze jeden možný stylový idiom mezi ostatními a že v mnoha souvislostech jsou na místě také jiné než modernistické, nefigurativní, čistě abstraktní typy estetiky. Ty ale vysoké školy designu a architektury, jak známo, ignorují.



Uvědomění, že stylová rozmanitost nezmizela a že nezmizí, otevírá designérům i architektům možnost čerpat svá tvarová a stylová východiska také z jiného, dosud zapovězeného nemodernistického světa, toho, který Bauhaus obehnal myšlenkovou zdí pochybných argumentů, aby ochraňovala designéry i architektky jak před svody stylových idiomů předmodernistické minulosti, tak i před faktem současné stylové rozmanitosti. Z kroků tímto směrem ale mají dnešní bauhausovští modernisté stále hrůzu. Není divu, když Bauhaus dal světu minimalistický styl – a zároveň vzal možnost jej jako styl chápat. ■

- 1 Čtenář se může dovědět víc o vývoji Bauhausu, jeho slávě, vlivu a problémech v informačně bohatém, kritickém eseji Františka Mikše s názvem „Legenda Bauhaus“, publikovaném v *Kontextech* 2/2016, s. 32–46 a 3/2016, s. 33–49.
- 2 V tomto textu, tam, kde to příliš nemate, používám slovo *design* nejenom pro *design produktů*, ale někdy také ve významu *design architektury* a slovo *designér* rovněž ve významu *architekt*. Jinak oba termíny rozlišuji.
- 3 To platilo zejména v architektuře a v trojrozměrném designu, nikoliv ale v dvourozměrném designu, jako je textilní design nebo (zčásti) grafický design.
- 4 V západní Evropě sice už od 50. let, ale v bývalé východní Evropě až od 60. let, poté, co sovětská doktrína socialistického realismu v architektuře byla v druhé polovině 50. let opuštěna.
- 5 Argument, že *moderní doba* si žádá pouze svou vlastní, „moderní“ (tzn. *modernistickou*) estetiku, slouží jako jediná a stále znovu opakovaná obrana dnešních přívrženců modernismu, zejména architektů, proti každé veřejné kritice jejich estetických řešení. Jádro tohoto obranného argumentu formuloval možná nejzřetelněji Mies van der Rohe, později poslední ředitel Bauhausu, už v roce 1924 v článku „Baukunst und Zeitwille“, kde mimo jiné napsal: „Člověk nemůže jít dopředu a přitom se ohlížet dozadu, nemůže být nástrojem vůle epochy, pokud žije v minulosti.“ (Citováno podle Fritz Neumeyer, 1991, *The artless world. Mies van der Rohe on the building art*, s. 245.)
- 6 Dnes vládne na školách sice méně ortodoxie a více opatrné rozmanitosti, ale stále bez artikulované alternativy k modernistické ideologii, jakou v architektuře představuje např. Nikos Salingaros a jiní. Srov. Nikos Salingaros, 2017, *Sjednocená teorie architektury: Forma, jazyk, komplexita*, red. Martin Horáček.
- 7 Dnes zapomenutý český pojem *vtomý* je přesným a etymologicky snadno pochopitelným překladem cizího slova *immanentní*, tedy pojmu, který je jádrem modernistického pojetí designu. Ještě v roce 1946 bylo slovo *vtomý* součástí *Slovníku jazyka českého* v redakci Pavla Váši a Františka Trávníčka. Srov. též Jan Michl, 2012/2019, *Funkcionalismus, design, škola, trh*, text 3: Forma že následuje co?, sekce 5, Pojem funkce jako jádro funkcionalistické metafyziky designu, s. 102–106.
- 8 Walter Gropius, 1935, *The New Architecture and the Bauhaus*, str. 20; Karel Teige, 1930, *Deset let Bauhausu*. In Karel Teige, 1966, *Svět stavby a básně*, s. 477–486. Modernisté používali slovo „modernistický“ jako odsouzeníhodnou stylovou kategorii; jejich preferovaný termín byl „moderní“. V tomto textu používám pojem „modernistický“ rovněž jako stylovou kategorii, ale samozřejmě bez negativních konotací, protože zde obhajují názor, že modernistická estetika byla od začátku a zcela jednoznačně stylovým idiomem.
- 9 Henry-Russel Hitchcock & Philip Johnson, 1932, *The international style. Architecture since 1922*; Henry-Russel Hitchcock, 1948, *Painting towards architecture*; srov. též Michl 2012/2019, *Funkcionalismus, design, škola, trh*, text 2: Dvě doktríny modernismu: funkcionalismus a abstraktivismus. Online: janmichl.com/cz.dvedoktriny.html
- 10 To byla v podstatě teze obsažená v hesle *forma následuje funkci* z roku 1896. Srov. Jan Michl, 2003, „Forma že sleduje co? Modernistický pojem funkce jako carte blanche“; online: janmichl.com/cz.fff.html, a Jan Michl, 2012/2019, *Funkcionalismus, design, škola, trh*, text 4: Gombrichova neúspěšná adopce hesla forma následuje funkci: Okolnosti a problémy, s. 127–158.
- 11 Srov. Jan Michl, 2003, „Vidět design jako redesign“. Online: janmichl.com/cz.redesign.html. Nejenom modernističtí designéři a architekti, ale i historikové designu věřili, že formy následují nikoliv rozhodnutí designérů, ale „funkce“. Někdy to vyplývalo přímo z titulu knihy; srov. Alf Bøe, 1957, *From Gothic revival to functional form*.
- 12 Srov. Jan Michl, 2012/2019, *Funkcionalismus, design, škola, trh*, text 10: Monopol modernismu – nebo stylová rozmanitost ve vzdělávání designérů a architektů?, sekce 1, Dnešní školy architektury a designu versus rozmanitost estetických preferencí trhu, s. 262–264.
- 13 K otázce moderního stylového pluralismu v architektuře viz Martin Horáček, 2013, *Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*. Srov. také Jan Michl, „Monopol modernismu – nebo stylová rozmanitost ve vzdělávání designérů a architektů?“ In Jan Michl, 2012/2019, *Funkcionalismus, design, škola, trh*, s. 249–282.
- 14 Více k této tezi srov. Jan Michl, „Monopol modernismu“ c. d. v pozn. 13, sekce 2, s. 255–260.

Jan Michl (1946), emeritní profesor teorie a historie designu, Oslo, Norsko. Jeho webová stránka je janmichl.com

