

**RADMILA VESELÁ**

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

## **Bitevní pole: moderní architektura**

### **Auguste Perret versus Le Corbusier – Le Corbusier versus Karel Teige\***

*„Lze si těžko představit větší kontrast dvou tváří, větší protiklad osobností, než jaký vytvářely postavy těchto dvou vynikajících moderních architektů. Perretův kulatý obličej, s jemnou, prorůžovělou pleť, mírný pokojný pohled a měkce zbarvený hlas, věneček světlých vlasů pod plochým slamáčkem, a Le Corbusierova ostře řezaná tvář, na níž i kůže působila drsně, pohled při debatách útočně zaměřený, který se ovšem při běžných společenských setkáních skrýval pod napůl sklopenými víčky.“*

Marie Prušáková Honzíková<sup>1</sup>

*„... je konec malým dětinským snům... chci se bít se samotnou pravdou? ... Chci pokračovat v tomto životě studia, práce a boje ještě dlouho, ... dokud nebudu vědět dost. Chci to, protože v tom cítím Dobro.“*<sup>3</sup> Plamen této výzvy k boji za pravdu i se sebou samým Le Corbusier udržoval celý život. Jeho prohlášení v dopise Karlu Teigovi, převzaté do slavné *Obrany architektury* (1931), že poprvé odpovídá na kritiku, musíme považovat za jednu z jeho manipulativních figur, které přesto nezabývají výrok určité oprávněnosti vzhledem k rozsahu, a zejména významu textu i období, v němž byl napsán. Pakliže Le Corbusier nepovažoval za nutné reagovat na výtky konzervativní kritiky, na jednu kritiku řadu let předtím přece reagoval.

Ve sloupci věnovaném Podzimnímu salonu 1923 v deníku *Paris-Journal* zazněla Perretova znevažující slova o mladé generaci „*dělačů objemů*“ v čele s Le Corbusierem, která ve jménu odvrhnutí všeho nadbytečného dekoru vytváří funkčně nedořešenou architekturu s řadou nedostatků. Le Corbusier dostal prostor výtky odmítnout v následujícím čísle deníku, ale k nastoleným otázkám se vracel ve všech svých spisech publikovaných ve dvacátých letech a často i později.

Debata, která se po rozhoření konfliktu rozproudila,<sup>4</sup> byla posléze převzata kritiky z různých táborů, měla nemalý význam pro další směřování francouzské architektury, zejména další vývoj

---

\* Stat' je výsledkem výzkumu řešeného na FF UK za podpory Grantové agentury UK, č. 250078.

<sup>1</sup> Marie Prušáková Honzíková, *Když hoří obrazy*, Praha 1989, s. 90.

<sup>2</sup> Dopis Charlesi L' Eplattenierovi z 22. 11. 1908, in: Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève 1971, s. 34.

<sup>3</sup> Dopis Charlesi L' Eplattenierovi z 25. 11. 1908, ibidem, s. 35.

<sup>4</sup> Vztah těchto dvou osobností byl průběžně komentován a stal se předmětem řady studií, nejpodrobněji viz Giovanni Fanelli – Roberto Gargiani, *Perret e Le Corbusier confronti*, Rome – Bari 1990, dále ve statích: Bruno Reichlin, Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier, *Daidalos*, září 1984, s. 65–78. – Perret, Le Corbusier, Divergences et connivences, *L'Architecture d'aujourd'hui*, únor 1987, č. 249, s. 46–47. – Pierre Saddy, Deux héros de l'époque machiniste, ou le passage du témoin, in: Jacques Lucan (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris 1987. Teprve poměrně nedávny objev Le Corbusierových dopisů Augustu Perretovi, vydaných v roce 2002 v edici Linteau s komentářem a poznámkami Marie-Jeanne

puristické estetiky a krucálního tématu francouzské moderní architektury – vztahu nosné struktury a obalu. Akcelerovala i vlastní Le Corbusierovu potřebu písemně vyjadřovat a precizovat své ideje a představovat své projekty, jejichž realizace byla často v nedohlednu. I když polemický tón a tendence k manifestům byla Le Corbusierovi vlastní, nutnost odpovídat na útoky tyto tendence znásobila. A naopak, k probíhající diskusi můžeme vztáhnout Perretovu snahu o propracování vlastního jazyka železobetonové architektury aplikovaného na tradiční systém podpory a břemene a rozvíjeného od druhé poloviny dvacátých let.

Oč v tomto konfliktu mezi mistrem a jeho bývalým spolupracovníkem vlastně šlo? Vždyť do něj vstoupili bojovníci z jedné strany barikády proti dosud vládnoucímu silnému konzervativismu L'École des Beaux-Arts. Oba architekti shodně proklamovali základní požadavky moderní architektury – co nejlepší vyřešení architektonické úlohy z funkčního a ekonomického hlediska, oba propagovali rovné střechy a volný půdorys, realizovatelný pomocí železobetonové struktury, oba se snažili využít vědeckotechnologický pokrok pro své záměry. Jaký byl tedy neuralgický bod jejich vztahu? Šlo o podstatné otázky určení architektury, otázky ideologické či estetické, nebo konflikt způsobila žárlivost domýšlivého mistra na talentovaného žáka?

Než se pokusíme přehlédnout vývoj celé debaty, představíme naše dva soupeře, ve zkratce shrneme teoretické základy jejich postojů a naznačíme vývoj jejich vztahu do roku 1923.

V první polovině dvacátých let začala hvězda Augusta Perreta strmě stoupat.<sup>5</sup> Autor divadla na Champs-Élysée, obecně považovaného za nejmodernější architektonické dílo předválečné Paříže, realizoval během jednoho roku (1922–1923) stavbu, která se vepsala do historie moderní architektury jako jedna z ikon – kostel Panny Marie Utěšitelky v Le Raincy u Paříže, také zvaný Notre Dame du Béton armé.

Nutnost ekonomického řešení stála pravděpodobně za rozhodnutím navrhnout kostel na principu tovární haly. Zároveň však tato stavba navazuje na klasické řešení kostelního prostoru – valeně klenutá hlavní loď se dvěma bočními loděmi zaklenutými příčně valenými klenbami. Stěny z betonového mřížoví, zcela nezávislé na nosné struktuře, vyvolávají dojem katedrálních vitráží, neschází průčelí s věží. Stavba představuje ztělesnění Perretovy teze o architektuře, která dosahuje určitého stupně krásy pouze působením vlastní nahé konstrukce a převedením výplňové části v ornament. Užití pohledového betonu pro tento druh stavby, stejně jako aplikace prefabrikovaných perforovaných betonových desek, vzbudilo velký ohlas ve Francii i v zahraničí.

Architekt, který ukončil brilantní studia na École des Beaux-Arts, aniž absolvoval závěrečné zkoušky a získal diplom, byl do dvacátých let v konzervativní architektonické obci považován za černou ovci. Důvodem nebyla absence diplomu, ten k profesi architekta nebyl nutný.<sup>6</sup> Ale sloučení architektonického navrhování, vyhrazeného vyškoleným architektům, s podnikatelskou praxí v rodinné

---

Dumont, však pomohl lépe osvětlit jak vztah Le Corbusiera k Augustu Perretovi, tak korigovat dosavadní pohledy na Le Corbusierovy umělecké počátky a zrání.

<sup>5</sup> K dílu Augusta Perreta, které je u nás mnohem méně známo než Le Corbusierova tvorba, uvedme alespoň dvě základní práce: Maurice Culot – David Peyceré – Gilles Ragot (edd.), *Les Frères Perret, l'œuvre complète*, Norma, IFA, Paris 2001. – Jean Louis Cohen – Joseph Abram – Guy Lambert (edd.), *Encyclopédie Perret*, Paris 2002.

<sup>6</sup> Titul architekta nebyl závazný (do roku 1940) a diplom nebyl uznávaný státem (do roku 1914), značná část studentů tak ukončila studia bez diplomu.

stavební firmě bylo pro toto elitářské prostředí nepřijatelné.<sup>7</sup> Druhým důvodem se stal akademickými architekty opovrhovaný materiál, který podnik bratří Perretů začal prosazovat.<sup>8</sup> Železobeton, rozšířený na počátku 20. století jako konstrukční materiál, byl stále jen výjimečně využíván u obytných budov jako materiál výrazový. Bratři Perretové projevili značnou odvalu, když svou reputaci založili na jeho viditelném použití. Viděli v betonu materiál, který odpovídá moderní době a věnovali veliké úsilí zkoumání a vylepšování jeho vlastností ve své laboratoři. Jestliže jejich první budova z železobetonu, slavný dům v ulici Franklin z roku 1903,<sup>9</sup> byla postavena ve spolupráci betonářskou firmou a obložena keramickým obkladem, garáže v ulici Ponthieu již prezentovaly čisté betonové plochy.

Jako dědic racionalistické tradice se Auguste Perret teoreticky poprvé projevil v dopise uveřejněném v *Cahiers de l'art moderne* na podzim 1913, když obhajoval své autorství koncepce divadla na Champs-Élysées. Vytýčil zde požadavek ekonomického stavění, spočívajícího v racionálním a jednoduchém řešení zadaného problému. Aby zpochybnil autorské nároky svého předchůdce van de Veldeho, argumentoval principem nutnosti shody vzhledu stavby s konstrukčními prostředky. Ze čtyř skupin symetricky umístěných dvojic opěrných bodů vyvozuje nejen základní strukturu, ale architekturu celého divadla. Základní struktura, kostra, musí být přiznaná, veškerý zbytečný dekor eliminován. Nalezneme zde také zdůraznění principu reprezentace konstrukce. Text svědčí o protnutí vlivu dvou velkých teoretiků 19. století: Julienu Gaudeta a Viollet-le-Duca, a tím i dvou systémů 19. století, neoklasicismu a neogotiky. Podmínky pro překlenutí protikladu klasické a neogotické linie položil sám Perretův velký vzor Viollet-le-Duc tím, že zdůrazňoval neměnnost principů vzhledem k proměnlivosti forem. Fúze obou systémů pak byla umožněna Gaudetovým teritoriálně i časově volným pojmáním termínu „klasický“: „*Klasické je všechno, co si zaslouží jím být bez ohledu na čas, zemi, školu.*“<sup>10</sup>

Hlavní Viollet-le-Ducovy principy, které umožňují přiblížení obou epoch, jsou principy, které použil při výše zmíněné obhajobě autorství divadla na Champs-Élysées. Zvláštního smyslu pro něj nabývá třetí princip, reprezentace konstrukce, v níž „*každý článek přijímá formální vzhled, který zjevuje a dramatizuje jeho funkci ve struktuře*“.<sup>11</sup> V souladu s Gaudetem, ale v rozporu s Viollet-le-Ducem přebírá teorii o původní dřevěné antické architektuře, jejíž konstrukční formy převzala pozdější kamenná díla. Na jejím základě dochází k přesvědčení o příbuznosti nové betonové architektury s antickou, se kterou tu první pojí právě otisk dřevěného bednění. Propracovávání architektonického systému zdůrazňujícího nosnou konstrukci i esteticky se Perret věnoval celý život.

<sup>7</sup> Roku 1895 Perretův profesor Julien Gaudet publikoval *Code des devoirs professionnels*, kodex profesních povinností architekta, a formuloval zde akademický náhled na separaci architektonické tvorby (jako volné umělecké profese) a podnikatelské praxe.

<sup>8</sup> Vedle Augusta, nejstaršího ze synů kameníka a podnikatele Marie-Clauda Perreta, který byl ideovým vůdcem, zde pracovali Gustav, spíše specializovaný na konstrukční a prováděcí fázi, a Claude, který měl na starosti účetní a administrativní záležitosti. Po otcově smrti v roce 1905 pojmenovali bratři rodinný podnik Perret frères. Zahrnoval architektonickou kancelář A.-G. Perret, technickou laboratoř a stavební firmu. Otázky teoretické jsou výlučně sférou Augustova působení, stejně tak jako korespondence.

<sup>9</sup> Stavba, na kterou banky, podle Perretových pozdějších vzpomínek, odmítly dát úvěr z obav, že subtilní betonová konstrukce nebude stabilní.

<sup>10</sup> Julien Gaudet, *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris 1901, cit. s. 82.

<sup>11</sup> Joseph Abram, *Perret et l'école de classicisme structurel (1910–1960)* I, École d'architecture, Nancy 1985, cit. s. 38.

Díky své koncepci tradice a víře v existenci permanentních, objektivních podmínek se Perret v pozdější etapě tvorby snažil dopracovat ideálu věčného díla: „*Stavba má přetrvávat, má vytvářet minulost, minulost, která prodlužuje život.*“ Perret tímto tvrzením šel proti dobové snaze o originalitu a proměnlivost díla, jakkoli zapíranou. Naopak jeho snahou bylo zlepšovat vlastní, již uspokojivě vyřešené typy. Takto je třeba chápat jeho pozdější stavby ze třicátých až padesátých let – Musée des travaux public, Mobilier national nebo podíl na přestavbě Le Havru. Jedním z jeho základních rčení se stalo „*dělat to, co by staří mistři dělali na našem místě, s našimi prostředky a materiály, pro naše potřeby*“. I když Auguste Perret nebyl nikdy považován za teoretika, teoretické uvažování, jak upozornil Joseph Abram, bylo nedílnou součástí jeho díla a vytváří s ním pozoruhodnou a komplexní jednotu.

Až do konce svého života zůstával Perret v povědomí jako jeden z největších dobových francouzských architektů, jehož renomé vyzařovalo do celého světa. Perretovo zařazení mezi pokračovatele nejlepší francouzské architektonické tradice i jeho početné realizované dílo z něj činilo referenční postavu pro většinu francouzských architektů. Jeho pedagogická činnost pak vytvořila skutečnou perretovskou školu s mezinárodním vlivem, zejména v období třicátých až padesátých let 20. století.

Charles-Édouard Jeanneret, budoucí Le Corbusier, dorazil poprvé do Paříže na jaře roku 1908,<sup>12</sup> aby se zdokonalil v povolání, které mu předurčil jeho učitel Charles L`Eplattenier na provinční umělecké škole v rodném městě La Chaux-de-Fonds. Učinil tak navzdory přání svého učitele, aby své architektonické vzdělání získal u mistra vídeňské školy Josefa Hoffmanna, a obavám rodičů z bohémského života v Paříži. Ucházel se o místo u renomovaných architektů dosud módního Art Nouveau. Když neuspěl v žádném ateliéru, vyzval ho Eugène Grasset, původem rovněž Švýcar, jehož kniha *Méthode de composition ornamentale* byla chloubou L`Eplattenierovy knihovny, aby zašel k dosud ne příliš známým bratrům Perretům.

U bratrů Perretů pracoval Jeanneret jako kreslíř na částečný úvazek šestnácti měsíců,<sup>13</sup> s platem, který považoval za dostatečné živobytí. Auguste Perret si mladého umělce zcela podmanil, a ten odmítal návrhy L`Eplatteniera vydat se okamžitě do Německa pro získání technických zkušeností: „*U Perreta mi dávají velice zajímavou práci, při čemž se učím nové věci... Protože pracuji každý den v muzeích, je mi o to dražší svoboda, které se u Perretů těším.*“<sup>14</sup>

V kanceláři bratrů Perretů se mu otevřel nový svět, v němž architektonické představy, praktické zkušenosti a ovládnutí technologií představovalo zdánlivě nevyčerpatelný zdroj informací. Dosavadní Jeanneretovo myšlení prošlo hlubokým přerodem, nicméně jen do jisté míry, protože v hloubce jeho osobnosti zůstala schémata, která se v něm zakořeňovala od útlého věku. Tato schémata se pokusil rozkrýt Paul Turner,<sup>15</sup> který na základě rozboru Jeanneretovy četby, umožněné zachováním jeho knihovny, rekonstruoval formování umělcovy osobnosti. Z jeho poznámek v knihách a s pomocí

<sup>12</sup> Do Paříže dorazil po zhruba ročním cestování – tříměsíčním putování po Itálii, kde na něj mimořádným způsobem zapůsobila kartouza Ema, půlročním pobytem ve Vídni a cestě přes Německo.

<sup>13</sup> Počínaje 1. červencem 1908 a listopadem 1909 konče.

<sup>14</sup> Dopis Ch. E. Jeannereta z 21. 7. 1909, in: Marie-Jeanne Dumont, *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*, Éditions du Linteau, Paris 2002, s. 42.

<sup>15</sup> Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et mouvement moderne*, Paris 1987.

jeho korespondence a poznámek v denících dokázal Turner rekonstruovat barvitý obraz Jeanneretova myšlenkového světa v době jeho zrání. Následující odstavce odrážejí jen střípky zážitků a zkušeností téměř dvacetiletého období, v němž se formovala Le Corbusierova osobnost.

Turner poukazuje zejména na význam knihy *L'Art de demain* (Umění zítřka) Henryho Provensala, patrně doporučené L'Éplattenierem, z níž na mladého Jeannereta zapůsobil silně Provensalův idealismus, víra v univerzálnost uměleckých forem, ve věčné principy absolutna a v umění budoucnosti, jež se bude zakládat na propojení umění a vědy. Provensalovo Absolutno se v umění odkrývá pomocí božských zákonů, „*věčných zákonů jednoty, počtu a harmonie*“, v nichž nalézáme tři koncepty, hrající významnou roli v pozdějším Le Corbusierově uvažování. Nezanedbatelný vliv mělo i Provensalovo elitářské kategorizování, vyzdvihující úzkou skupinu vyvolených. Najdeme je i v další četbě Jeanneretova mládí, *Velcí zasvěcenci* od Edouarda Schurého a *Tak pravil Zarathustra* Friedricha Nietzscheho. Pro budoucího Le Corbusiera je významná Provensalova úvaha na téma ideální krásy, která má vyjadřovat ducha a myšlení, a ne se pokoušet svádět smysly.<sup>16</sup> Krása podle Provensala zjevuje skryté univerzální principy přírody. A umělec musí hledat a objevovat „*esenciální formy*“ přírody, a to zejména formy „*kubické*“, jako nejdokonalejší a nejuniverzálnější. Vzhled nové kubické architektury má vycházet z kompozice hmot, jejichž vizuální efekt vzniká z „*rozážné hry objemu a prázdna, světla a stínu*“.<sup>17</sup> Všechny tyto myšlenky se promítly do základů Le Corbusierovy puristické estetiky.

Posílit Le Corbusierovo tíhnutí ke klasickým jednoduchým formám mohla i Tainova *Cesta po Itálii*, z níž čerpal přesvědčení, že architektura je uměním expresivním, zjevujícím emoce a upřímnost umělce. Z období prvního pařížského pobytu je třeba zmínit *Život Ježíšův* Ernesta Renana, v němž vedle Ježíšova odsouzení architektonického dekoru Jeanneret našel teorii klimatu, deklarující, že teplejší kraje tíhnou k většímu idealismu. Myšlenka duchovní čistoty, *pureté*, tak dobře padnoucí asketickému založení mladého muže, se o několik let později výrazně promítla do jádra Le Corbusierovy doktríny.

Historii architektury však Jeanneret před vstupem do perretovské kanceláře pozornost nevěnoval. Teprve v Paříži si uvědomil, jak nedostatečné je jeho vzdělání. Dopis L'Éplattenierovi z listopadu 1908 svědčí o tom, jaký náraz, ba šok, to pro něj byl. Jeanneret svého bývalého učitele obvinil z toho, že se vlastně doposud nic nenaučil, že je lhář stejně jako Grasset a mnoho dalších, protože vlastně neví, co to architektura je. On sám se bude muset znovu ponořit do studia, aby opravdu porozuměl architektuře. V jednom z předchozích dopisů zpravuje L'Éplatteniera o svých studiích a stěžuje si na nedostatečné vzdělání z La Chaux-de-Fonds i v jiných oblastech, zejména v kresbě.

Přes zkušenosti, které posléze získal v Behrensově ateliéru, považoval Jeanneret pouze Perreta za skutečného učitele architektury, za mistra, který ho uvedl do principů velké architektury a zejména klasického architektonického myšlení. Marie-Jeanne Dumont upřesňuje význam, jaký měl pobyt

<sup>16</sup> Mezi Provensalovými citacemi z antických autorů si Jeanneret zatrhnul platónské „*krása je nádhera pravdy*“, které nalezneme i mezi oblíbenými citacemi Augusta Perreta.

<sup>17</sup> Turner (pozn. 15), s. 30.

Jeannereta v Perretově blízkosti.<sup>18</sup> Nejednalo se o technické či grafické vzdělávání, ale o intelektuální obohacování: „Byla to konverzace s Perretem, která ho nejdříve ohromovala, pak provokovala, podněcovala, okouzlovala do té míry, že si z ní nestále poznamenával úryvky.“<sup>19</sup>

Zcela neznámý byl pro Jeannereta svět francouzské racionalistické tradice, jak jsme ho naznačili výše. Perret ho přivedl k četbě Viollet-le-Duca<sup>20</sup> a odkryl mu základní principy racionalismu. V *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (tak významném pro Perreta v době jeho mládí) nalezneme Jeanneretovy poznámky svědčící o přímém Perretově komentáři i vlivu, jaký v té době na něj měl: „M. Perret mi řekl: ‚Uchopte kostru a budete mít Umění‘“. Přes velikou původní Jeanneretovu nechuť ke klasické monumentalitě ho Perret na příkladu Versailles naučil oceňovat klasickou francouzskou architekturu.

Vedle práce v atelieru a příležitostného sledování staveb prováděných firmou<sup>21</sup> navštěvoval Jeanneret v Paříži muzea a knihovny a účastnil se přednášek na École des Beaux-Art (aniž vstoupil do některého atelieru), vedle historie i matematiky a statistiky.<sup>22</sup>

Po odchodu z Paříže zdokonaloval Jeanneret své technické znalosti v Německu v kanceláři Petera Behrense a podnikl dlouhou cestu do střední a východní Evropy a Istanbulu. V Německu Jeannereta zaujaly teoretické postoje Hermanna Muthesia, pro něhož je architektonická krása kvalitou duchovní, překonávající všechny materiální či funkční zřetele, i Muthesiovo tvrzení o imanentních estetických zákonech proporcí, harmonických barev, rytmu a expresivní formy. Inspirativní pro něj bylo Muthesiovo přesvědčení, že určitá inženýrská díla, pokud vyjadřují univerzální formální principy, dosahují velké estetické hodnoty. Obdobnou ideu už mohl Jeanneret nalézt u Viollet-le-Duca. Poválečný Le Corbusierův program, hlásaný v *L'Esprit nouveau*, je nemyslitelný bez znalostí zásad Werkbundu.

Během cesty na Blízký východ obdivoval Jeanneret lidovou architekturu, která pro něj představovala nejen výraz ekonomie a efektivnosti, ale i formální a duchovní pravdy. Zároveň ho přitahovala čistá bělost budov, působících o to výrazněji v plném světle. Zjevením pro něj byl Parthenón, stavba vyjadřující Zákon a věčné formální principy provázané matematikou.

Období od návratu z cest na konci roku 1911 do La Chaux-de-Fonds po Jeanneretovo přesídlení do Paříže v roce 1917 bylo Le Corbusierovým historikům poněkud zahaleno. Teprve objev asi padesáti Jeanneretových dopisů Augustu Perretovi z let 1908–1917 podkryl toto poslední období

<sup>18</sup> S tím připomíná, že se Le Corbusier během svého pobytu v Behrensově kanceláři s velkým německým architektem ani jednou nesešel.

<sup>19</sup> Dumont (pozn. 14), s. 13.

<sup>20</sup> Paul V. Turner cituje ve své práci zápis z exempláře *Dictionnaire Viollet-Le-Duca* uloženého v Le Corbusierově nadaci: „Toto dílo jsem si koupil 1. srpna 1908 za první plat od pana Perreta. Koupil jsem ho, abych se učil, protože znaje, teprve budu moci tvořit.“ Viz Turner (pozn. 15), s. 64.

<sup>21</sup> „Na stavenišťích Perretů jsem viděl, co je to beton, revoluční formy, které vyžaduje. Těchto osm měsíců v Paříži mi křičí: Logika, pravda, poctivost, za snem o umění minulosti. ... Paříž mi říká: Spal, co jsi miloval, a zbožňuj, co jsi spálil.“ Dopis L'Éplattenierovi ze dne 22. listopadu 1908, citováno dle Petit (pozn. 2), s. 34.

<sup>22</sup> Le Corbusier vzpomíná, jak mu Perret řekl: „Kdybych měl čas, dělal bych matematiku, která k ničemu není, ale formuje ducha.“ Dělal jsem matematiku, která mi prakticky nikdy k ničemu později nebyla, ale snad mi formovala ducha.“ Citováno dle Petit (pozn. 2), s. 30.

dozrávání a dosud nejasný důvod návratu do rodiště.<sup>23</sup> Bohužel v opačném směru se korespondence nedochovala.

Pravděpodobně ne pouhou náhodou se Perret setkal s Jeanneretem na konci července 1911 v Istanbulu, kam první z nich pravidelně zajížděl kontrolovat stavbu francouzské ambasády architekta Chédanna. Perret nabídl svému bývalému spolupracovníkovi účast na projektu divadla na Champs-Élysées. Ten lákavou nabídku nerad odmítl a v řadě dalších dopisů psaných po návratu z cest opět z La Chaux zaznívá lítost i stesk po Paříži.

*„Byl to pohřeb, smrt mého mládí... Protože L`Eplattenier, můj učitel a přítel, se mnou počítal. Připojil mne ke svému vyučování a můj úkol mne zavázal, zavazuje zůstat.“*<sup>24</sup> Divadlo na Champs-Élysées Perreta proslavilo i ve Švýcarsku a Jeanneret se k němu hrdě hlásil: *„... de Praetere mi v Curychu vyprávěl o nepříjemnostech s van de Veldem. Neznal vás, byl jsem velmi hrdý, že jsem mu mohl říct, že vás znám a že vás mám moc rád.“*<sup>25</sup>

Další dopisy přinášejí jak informace o Jeanneretově projekční práci.<sup>26</sup> Snažil se od počátku o prosazování železobetonu, vstupoval do soutěží, plánoval publikace, žádal také rady a doporučení.<sup>27</sup> Prosazování se v předválečném Neuchâtelu bylo pro Jeannereta bolestně obtížné, sám píše v souvislosti se „*zoufalými bitvami*“ o neurastenii. V dopisech psaných od vypuknutí války líčí svoje zklamání z rozpolčeného národa a hrdě se hlásí ke galskému příbuzenstvu, jehož situaci na bojištích bedlivě sleduje. Nadále také získává zprávy z kulturní Paříže, sleduje, jak se vytváří hnutí pro obrodu umění po válce, ale také jak jsou mladí architekti i sám Perret ze strany nacionalistů osočováni z němčourství. Perretovi radí, které německé projekty a realizace publikovat, aby se hájil proti článku Léona Daudeta *L`art boche*.<sup>28</sup> Toto byl jeden z impulsů pro projekt srovnávací studie německé a francouzské architektury *France ou Allemane*. Perreta Jeanneret žádal o zprostředkování informací o moderní francouzské architektuře a o reprodukce děl. Mimo setkávání za několika krátkých pobytů v Paříži navštívil Jeanneret Augusta Perreta také v Saint-Clair, venkovském van Rysselberghově sídle na jihu Francie. Chtěl s ním prodiskutovat systém Dom-Ino, vyvíjený v souvislosti s otázkou budoucí rekonstrukce země inženýrem Maxem Du-Bois, i získat rady ohledně budoucího podnikání v Paříži, neboť si přál spolupracovat na betonových projektech se švýcarskými inženýry. Začínající architekt potřeboval také konzultovat konstrukční otázky svých železobetonových staveb jako v případě sálu kina Scala. O vile Anatole Schwoba (1916), v níž Jeanneret nejzřetelněji navázal na základní principy mistrova díla, se Perretovi rozsáhle rozepsal o tom, že princip půdorysu vychází ze studií „domu-láhvě“ z roku 1909 a že věří, že Perret bude souhlasit s tím, že „*v něm zanechal více než Peter Behrens*“.<sup>29</sup>

<sup>23</sup> Důležitá je i další korespondence, zejména s rodiči, L`Eplattenierem a Williamem Ritterem. Ten rozeznal talent a pozoruhodnou osobnost mladého „horalu“ a rozhodl se doplnit jeho chatrné klasické vzdělání. Povzbuzoval ho v jeho cestě na Východ a nutil ho ke každodenní korespondenci. Později ho podporoval v nelehkém rozhodování opustit La Chaux-de-Fonds.

<sup>24</sup> Dopis bratřím Perretům z 14. 3. 1912, in: Dumont (pozn. 14), s. 61.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Jeanneret si otevřel samostatnou projekční kancelář v únoru 1912. V propagačním dopise, kterým oslovil potenciální klienty, nabízí své projekční služby a představuje se jako specialista na železobeton s odkazem na svou praxi u bratří Perretů a Petera Behrense.

<sup>27</sup> Například doporučení pro Paula Ditisheima v březnu roku 1913, jímž měl slavný autor divadla na Champs-Élysées dosvědčit, že u něj Jeanneret působil a je schopen zvládnout železobetonové konstrukce.

<sup>28</sup> Dopis Augustu Perretovi ze dne 30. 6. 1915, in: Dumont (pozn. 14), s. 143.

<sup>29</sup> Dopis Perretovi ze dne 21. 7. 1916, ibidem, s. 181.

Systém Dom-Ino představuje velmi svobodnou aplikaci strukturálních úvah o rychlém a efektivním využití železobetonu na modul sestavený ze tří desek, šesti pilířů a schodiště vytvářející dvoupodlažní jednotku. Paul Turner na základě analýzy vývoje systému konstatuje, že Jeanneret posléze ustoupil od nejjednoduššího řešení s ustupujícími pilíři ve prospěch řešení technicky složitějšího, ale umožňujícího čisté pilíře a desky bez přechodových prvků. V tomto řešení vidí již převahu formálního, estetického rozhodování, směřujícího k radikálnímu zabrazení formy, odklon od racionalistických východisek k privilegování vizuálního konceptu, neboť takto na pohled jednoduchá forma může být konstrukčně složitá. V systému Dom-Ino se slučují dva protichůdné systémy, zdůrazněná architektonická struktura je koncipována idealistickým způsobem.

Během války narůstala Jeanneretova potřeba opustit maloměstské a závistivé prostředí. Časem i jeho rodiče pochopili, že v La Chaux není pro mladého radikálního architekta místo.<sup>30</sup> Po příchodu do Paříže na počátku roku 1917 začíná Jeanneret publikovat své názory. Nejdříve v jednotlivých kapitolách slavného společného manifestu s Amedéem Ozenfantem *Po kubismu* z roku 1918, který ukazuje, jak výrazné stopy v něm jeho idealisticky zaměřená četba zanechala. Nalezneme zde zárodky puristických idejí i odkaz na železobetonovou inženýrskou architekturu.

I v této době Jeanneret ještě projevuje potřebu Perretovy morální podpory: „*Auguste Perret, kterého zpravuji o své práci, ve mně má plnou důvěru. A tři slůvka od něj, ... u kterého je vše v pořádku, střízlivost a koncentrace (můj opak), mi stačí.*”<sup>81</sup>

Definitivní přerod z období vzdělávání a příprav do období až horečnaté vlastní aktivity představuje rok 1920, založení časopisu *L'Esprit nouveau* i zrození nové identity s novým jménem. Je také počátkem nového směřování architektonické tvůrčí činnosti vyjadřující úsilí o syntézu idealistického vzdělání a Perretova racionalismu, respektive jeho podřizování vlastním estetickým představám. Po systému Dom-Ino je to patrné například na projektu Troyes, patrně z roku 1920, kde dojmu ideálního kubického objemu postupně obětuje veškeré vystupující články–řimsy, okenní i dveřní rámování.

Auguste Perret mohl projekty, ukazující tuto pro něj neakceptovatelnou tendenci, nalézt na stránkách *L'Esprit nouveau*<sup>32</sup> či na výstavách Salonu a na adresu mladé generace architektů padla v prosinci 1923 tato obvinění: „*Mladí architekti pášou ve jménu objemu a plochy tytéž chyby, jaké byly páchány v předchozích dobách ve jménu symetrie, kolonády či arkády: přikládají příliš velký význam jednomu detailu na úkor celku ... a nestarají se o zbytek, ale tento zbytek je důležitý: je to a.b.c. řemesla, na které zapomínají, postavit především obyvatelný dům.*”<sup>83</sup>

<sup>30</sup> Janko Čadra, přítel Williama Rittera, který představoval pro Jeannereta v tomto období významnou duševní podporu, si poznamenal 7. 11. 1915 do deníku slova Jeanneretovy matky: „*Nejsi tu populární, máš jiný vkus, chceš svým zákazníkům vnutit své záměry, nelíbíš se jim, budeš muset odejít do Paříže!*” Nepublikovaný deník je uložen ve Slovenské národní knihnici v Martinu. Za zpřístupnění kopie děkuji Marii-Jeanne Dumont.

<sup>31</sup> Dopis bratru Albertovi a rodičům, 5. 12. 1917, citováno dle Rémi Baudouin – Arnaud Dercelles (edd.), *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1900–1925*, Paris 2011, s. 422.

<sup>32</sup> Jehož byl dva roky akcionářem.

<sup>33</sup> Guillaume Baderre, M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au Salon d'automne, *Paris-Journal*, 1923, 7. 12. Přetištěno in: Christophe Laurent – Guy Lambert – Joseph Abram (edd.), *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Paris 2006, s. 116–118.



Perret má za to, že přestože Le Corbusier hlásá význam účelnosti, ve skutečnosti ji neaplikuje. „... jejich makety, oživené pouze hrou plného a prázdného, mají velmi vážný vzhled, ale ... ve jménu rozumu jim vyčítám dvě těžké chyby, které jsou důsledkem jejich přání přemrštěné jednoduchosti: ruší téměř kompletně dva vnější detaily prvořadě důležitosti: římsy a komíny.“

Le Corbusierovi dále Perret vyčítá, že kvůli efektu objemů má tendenci sdružovat okna a nechávat velké partie slepé, z toho vyplývající nedostatečné osvětlení považuje za důsledek přepjaté snahy o originalitu. V krychlových objemech vidí nebezpečí formální sterility. Opravdu živá architektura se musí umět vyvíjet v neustálém kontaktu se zkušeností: „Funkce má vytvářet orgán, ale orgán nemá přesahovat funkci“.

Perret jasně vycítil Le Corbusierův primárně estetický postoj a klade proti němu svou definici krásné architektury, která se stane jádrem jeho doktríny. Rozvíjí se ve třech stupních: architektonická díla musí být přísně podřízena účelu, jemuž jsou určena, získávají tak „Charakter“. Rozvážným užitím nutného minima materiálu získávají „Styl“. Když jsou naplněny tyto podmínky, musí architekt hledat harmonii proporcí, aby stavba mohla získat označení „Umělecké dílo“.

Na kritické výtky Augusta Perreta mohl Le Corbusier odpovědět obratem. Guillaume Baderre otiskl rozhovor s „čelným představitelem nové techniky a estetiky“ v následujícím čísle *Paris-Journal*. Le Corbusier zde vyjádřil lítost nad tím, že Auguste Perret útočí na jednoho ze svých přátel ve významném deníku a znevažuje jeho seriózní úsilí. Aby ukázal, že on ctí profesní solidaritu, nechal uveřejnit v rámci interview zprávu z připravovaného čísla *L'Esprit nouveau*, vítající snahu nominovat Perreta na École des Beaux-Arts. „Zde je muž, kterého potřebuje estetické hnutí dneška, inženýr, konstruktér.“<sup>184</sup> Le Corbusier odmítá Perretovy poukazy na neznalost řemesla, vždyť každou problematickou otázku pečlivě zkoumal. Nejcitelněji zasáhla Le Corbusiera Perretova kritika jeho horizontálních oken. „Okna jsou mojí hlavní starostí, starostí technika i estetika... Okna zcela adaptovaná na nové podmínky železobetonu a metalurgie, ale přizpůsobená lidským potřebám...“<sup>185</sup> Zejména nařčení, že kvůli ozvláštňení fasád vytváří nezdravé příbytky, vyvolalo u Le Corbusiera prudkou reakci. „Chtěná zvláštnost, říká Perret, ale ano, chtěná; ale ne pro potěšení ze zvláštnosti, ale pro vpuštění co největšího proudu vzduchu a světla do mých domů... A jsem nařčen, že stavím nezdravé brlohy, když to je přesně to, co nejvíce nenávidím a čeho se snažím nejvíce vystříhat.“<sup>186</sup>

Pokračování debaty zajistil sám Guillaume Baderre, když v *Paris-Journal* z 28. 12. 1923 znovu „navštěvuje“ Le Corbusiera a stává se advokátem jeho horizontálních oken: vertikální okna jsou důsledkem tradičních konstrukčních principů dovolujících jen malá rozpětí. Železobeton toto omezení překonává a umožňuje široké otevření otvorů, zejména okenních, které pak dodávají daleko více světla než tradiční vertikální. Používá argument, který nadále provází celou debatu, že nejvíce je třeba světla v úrovni očí, respektive v oblasti střední výšky prostoru, čemuž odpovídá horizontální okno, na rozdíl od vertikálního, jehož dobrá polovina světla není využitelná. Ilustraci k těmto argumentům poskytl Le Corbusierův projekt domu rodičů v Corseaux, na břehu Ženevského jezera, tzv. vily Le Lac.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

Perretova veřejná kritika nebyla první trhlinou, která se ve vztahu Le Corbusiera k milovanému mistrovi projevila. V předchozím roce mu k Perretovi přeběhl zákazník jedné z prvních vil. Le Corbusier se domníval, že v důsledku pomluv, které rozšiřoval sám Perret. Le Corbusier prý „*pro realizaci svých bláznovství neváhá vrhat své klienty do dobrodružství, která je mohou přivést na mizinu*“.<sup>37</sup>

V citovaném dopise, stejně jako v *Paris-Journal*, cítíme ponížení a poranění vztahu, ale z dopisů rodičům zní spíše fanfára k boji: „*Stávám se konkurentem Augusta Perreta, který se cítí popíchnutý v důsledku úspěchu kronik L'Esprit nouveau a má chuť zápasit. Uvidíme, kdo z nás odolá.*“<sup>38</sup> A dále: „*Bojuji s Aug. Perretem, tento zápas již začal v důsledku výrazného zabarvení našich tendencí, které jsou nyní známy a sledovány. Konflikt generací a pochopitelná žárlivost Augusta.*“<sup>39</sup>

Změnu ve vztahu s bývalým mistrem reflektuje už kniha *Vers une architecture*. Knihu s tímto názvem měl v úmyslu napsat již brzy po skončení války, jak o tom svědčí oznámení na konci katalogu k výstavě obrazů Ozenfanta a Jeannereta v galerii Thomas. Ale potřebu realizovat tuto ideu můžeme spojovat s narůstajícím konfliktem s dosavadní Le Corbusierovou autoritou, Augustem Perretem.<sup>40</sup> Mimo jiné tomu napovídá i fakt, že značná část knihy je tvořena články z *L'Esprit nouveau*. A jestliže Perretovy domy, publikované v *L'Esprit nouveau* v prosinci 1921, mizí z kapitoly o sériových domech, jeho věžové město zůstává, ale s poněkud ironickým komentářem. Víme už, že to jsou dvě pro Le Corbusiera důležitá témata, která s Perretem konzultoval během války písemně i osobně. Tehdy Perret podle Le Corbusiera vymyslel termín Ville-Tours a verbálně načrtl svou vizi města s mrakodrapy, jejíž grafické ztvárnění však sám nikdy neuskutečnil. Le Corbusier se o to pokusil v *L'Esprit nouveau* a rozvíjel tuto ideu vlastním směrem. Perretovu vizi, představenou v rámci interview v *Intransigent*,<sup>41</sup> zkritizoval pro její příliš „romantický“ vzhled, pro „závoj neužitečného futurismu“<sup>42</sup> na jinak správné myšlenky. Rozdílnost obou urbanistických koncepcí pak ukázala i grafická podoba, kterou Perretovým vizím dodal jeho spolupracovník Jacques Lambert.<sup>43</sup> Perretovy mrakodrapy dostaly obdobný křížový půdorys jako Le Corbusierovy. Obohaceny o balkony byly publikovány v časopise *La Science et la vie*.<sup>44</sup> V této podobě je Le Corbusiere znovu podrobil kritice v knížce *Almanach d'architecture moderne*.<sup>45</sup>

Le Corbusier se v také v *Almanachu* v článku s titulkem Malý příspěvek ke studiu moderního okna<sup>46</sup> vrací k otázce horizontálního okna. Přímou na první straně nad titulem nalezneme Le Corbusierovu kresbu Augusta Perreta, sedícího pohodlně v křesle před svým vlastním horizontálním oknem ve výstavní budově Pavillon de Bois. Le Corbusier v článku představuje skutečné setkání se spokojeně se tvářícím Mistrem a s odkazem na prudkou debatu rozvířenou Perretem evokuje jejich

<sup>37</sup> Dopis Augustu Perretovi z 18. 5. 1922, in: Dumont (pozn. 14), s. 207.

<sup>38</sup> Dopis rodičům z 20. 5. 1922, in: Baudouin – Dercelles (pozn. 31), s. 633.

<sup>39</sup> Dopis rodičům z 18. 6. 1922, ibidem, s. 633.

<sup>40</sup> Kniha vyšla těsně před veřejnou eskalací konfliktu 27. 10. 1923.

<sup>41</sup> Ce que j'apprends à propos des villes de demain. C'est qu'il faudrait les construire dans des pays neufs, *L'Intransigent* XLI, 1920, 25. 11., s. 4. Přetištěno in: Laurent – Lambert – Abram (pozn. 33), s. 102–103.

<sup>42</sup> Le Corbusier-Saugnier, Trois rappels à MM. Les Architectes III, *L'Esprit nouveau*, 1921, č. 4, s. 457–470.

<sup>43</sup> Jean Labadié, Les cathédrales de la cité moderne, *L'Illustration*, 1922, 12. 8. Přetištěno in: Laurent – Lambert – Abram (pozn. 33), s. 111–114.

<sup>44</sup> Jean Labadié, À la recherche du „home scientifique“, *La Science et la vie*, 1925, 1. 12., č. 102, s. 547–556.

<sup>45</sup> Le Corbusier, Petite contribution à l'étude d'une fenêtre moderne, in: idem, *Almanach d'architecture moderne*, Paris 1926, s. 94–97.

<sup>46</sup> Ibidem.

tehdejší dialog: „*Velice pěkné, vaše podélné okno.*“ Perret dle Le Corbusiera neakceptuje tento humorný výpad a jde do protiútku: „*Horizontální okno není žádné okno, protože okno, to je člověk sám!*“ Na protější stranu umístil Le Corbusier fotografii s výhledem na jezero z vily Le Lac.

Tato dvojstránka inspirovala Bruno Reichlina<sup>47</sup> k pozoruhodné stati, věnované polemice Le Corbusiera a Perreta o tvaru moderního okna. Reichlin poukazuje na dvě zcela rozdílné představy o bydlení, dokonce dvě kultury, v širším, antropologickém slova smyslu, které v průběhu debaty vypluly na povrch za čistě estetickými a technickými otázkami. Reichlin rozvíjí úvahy o úloze okenních otvorů v souvislosti s vnímáním prostoru vnitřního i vnějšího: tradiční okno nenabízí jen pohled ven, zároveň definuje místo a vymezení, což má též význam prostorového a pocitového vyloučení. Perret preferuje vertikální okno, které oživuje vnitřní prostor tím, že nabízí „*un espace complet*“ – kompletní výsek vnějšího prostoru ulice, zahrady a nebe – oproti horizontálním oknu, „*které nás odsuzuje k věčnému prohlížení panoramatu*“.

Horizontální Le Corbusierovo okno umožňuje odstranit omezení i vlastní hranice. Takto vykládá Reichlin význam fotografie horizontálního okna vily Le Lac, na níž vše, co je konkrétní součástí interiéru mizí v nedefinovatelném temném popředí, ze kterého od hrany ke hraně vystupuje „*jedno z nejkrásnějších panoramat světa*“.<sup>48</sup>

Marie Dormoy v článku Le Corbusier předkládá další Perretův argument ve prospěch vertikálního okna, „*které dělá prostor veselejší... , protože díky této formě můžeme objevovat přední plán, pestřejší a živější část výhledu*“.<sup>49</sup> Reichlin to dává do souvislosti s tím, jaká byla obliba motivu okna u romantických malířů a jaký význam mělo pro vývoj moderního obrazového prostoru. Víme, že Perretovi u horizontálního okna nejvíce scházel kousek nebe. Reichlin skutečně konstatuje, že „*horizontální okno zhoršuje vnímání a správné zhodnocení hloubky prostoru pozorované krajiny ... prolamuje pohledovou pyramidu v horizontálách do obou stran a tak mizí samo z optické oblasti pozorování pozorovatele*“.<sup>50</sup>

Filosofické dimenze problematiky Reichlin staví na odrazech fenoménu okna jako prolomení ochranné zdi v literárních dílech a odkazuje i k Walteru Benjaminovi a jeho popisu interiéru jako „*vnitřního Univerza*“, ale i „*ochranného pouzdra*“ soukromí lidí. Le Corbusierova horizontální okna dle Reichlina trhají „*ochranný obal*“ privátní sféry, kterou dobývá vnější svět. „*V nepatrném prostoru domu u jezera je příroda náhle hmatatelně na dosah v celé své velkoleposti, se změnami počasí a střídáním ročních období*“.<sup>51</sup> Tuhle Reichlinovu úvahu mohla inspirovat i slova Perretovy mluvčí Marie Dormoy. Když říká Le Corbusier, že dům „*má být takovou lidskou Hranicí, jež nás obklopuje, odděluje od antagonistického přírodního fenoménu... , jak máme přijímat zcela prosklený Ozenfantův ateliér, v němž se opravdu cítíme být venku, ať mrzne, či pálí slunce? To je ta přírodní hranice? To je to lidské prostředí, jeho absolutně nahé místnosti, vypadající spíše jako nemocnice než lidské obydlí?*“<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Bruno Reichlin, Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier, *Daidalos*, 1984, č. 13, s. 65–78.

<sup>48</sup> Le Corbusier, *Une petite maison*, Zürich 1954.

<sup>49</sup> Marie Dormoy, Le Corbusier, *L'Amour de l'Art*, 1930, květen, č. 5, s. 212–219.

<sup>50</sup> Reichlin (pozn. 47), s. 74.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>52</sup> Dormoy (pozn. 49), s. 216.

Na tyto úvahy navazuje i Beatriz Colomina, ale dochází k poněkud obráceným závěrům. Okno, které je především orámováním, poukazuje na proměnu základního významu prostoru v Le Corbusierově pojetí. Le Corbusier zpochybňuje Perretem deklarovanou autoritu tradičního pojmu reprezentace jako subjektivního představení objektivní reality. Souhlasí s Reichlinem, že pohled na krajinu prostřednictvím okna zahrnuje pocit oddělení, cézury mezi krajinou a viděným; krajina se tak stává čistě vizuální záležitostí. Podle Colominy horizontální Le Corbusierovo okno zdůrazňuje tuto cézuru, oproti „tradičnímu prostoru perspektivního znázorňování západního umění“... Le Corbusierovo okno „odpovídá fotografickému prostoru“.<sup>53</sup> Odkazuje na pasáže v Le Corbusierově knize *Précision*,<sup>54</sup> kde autor obhájí lepší kvality osvětlení horizontálním oknem „vědeckým způsobem“, s odkazem na fotografické grafy ukazující časy expozice. Colomina propojuje způsob vidění jako řady pozic za fotografickým aparátem s filmovým vnímáním prostoru, realizovaným „architektonickou procházkou“ Le Corbusierovými vilami z dvacátých let. Takto je možno, jako u domu rodičů v Corseaux, interpretovat dělení okna na tři pole, z nichž každé nabízí relativně nezávislý obraz a sugeruje pocit série fotografických snímků či sekvence filmových obrazů. Na rozdíl od Perreta, pro nějž vertikální otvor představuje stojícího člověka, v Le Corbusierově horizontálním okně člověk za objektivem volně „pluje“ pohledem bez kontaktu se zemí. „Utvářející geometrie architektury přešla od kuželu perspektivního pohledu lidského oka k úhlu kamery.“<sup>55</sup>

Pro tento názor Beatrice Colominy by mohla svědčit i kresba z Le Corbusierovy knihy *Une maison-un palais*, doprovázející kapitolu Des bureaux. Zachycuje průhled na jezerní hladinu a krajinu na horizontu z paluby parníku, zastřešeného plachtou, jejíž horizontální břevno podpírají tyče. „Tato procházka po jednom z parníků na Lemanském jezeře nám potvrzuje, z hlediska podívané [au point de vue du spectacle], princip podélného okna,“ komentuje kresbu Le Corbusier.<sup>56</sup> Kresba, intenzivně připomínající pohled průběžným oknem vily rodičů v Corseaux, evokuje představu proměnlivého panoramatu v určeném horizontálním výseku.

Prakticky založený Perret svoji obhajobu vertikálního okna postavil na třech bodech, jak je širěji rozvedl v odpovědi na anketu Jak koncipujete okno?<sup>57</sup> časopisu, *L'Architecture d'aujourd'hui*. Lepší distribuce světla, lepší užitné vlastnosti (ventilace, otevírání, údržba a čištění) a již zmiňovaný preferovaný kompletní výsek vnějšího světa. Perretova argumentace se v anketním příspěvku vrací i k paralele vertikálního okna a lidské figury. Obrací se do oblasti psychologie a tvrdí, že horizontální linie je smutná, je linií spánku a smrti, zatímco „vertikála je linie vzpřímených lidí, je to linie samotného života“.<sup>58</sup>

<sup>53</sup> Beatriz Colomina, *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, Orléans 1998, s. 114. Původní vydání anglicky *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge 1994.

<sup>54</sup> Le Corbusier, *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930.

<sup>55</sup> Viz Colomina (pozn. 53), s. 248.

<sup>56</sup> Le Corbusier, *Une maison-un palais. À la recherche d'une unité architecturale*, Paris 1928, cit. s. 99.

<sup>57</sup> Marcel-Eugène Cahen, Comment concevez-vous la fenêtre? M. Auguste Perret, *L'Architecture d'aujourd'hui* I, 1930, č. 2, s. 6-7. Přetištěno in: Laurent – Lambert – Abram (pozn. 33), s. 198–200.

<sup>58</sup> Auguste Perret, Les besoins collectifs et l'architecture, in: *Encyclopédie française* XVI, Paris 1935. Přetištěno in: Laurent – Lambert – Abram (pozn. 33), s. 273–288.

Řadu argumentů tohoto zkušeného technika můžeme akceptovat za předpokladu, že si uvědomíme, jaké typy oken jsou dávány do protikladu – okno vertikální, jako typické výrazně výškové „francouzské“ okno, a okno horizontální, jako typické pásové okno, jaké používal Le Corbusier ve dvacátých letech. Také Le Corbusiera otázka horizontálního okna zaměstnávala dlouhodobě, což lze vyčíst jak z realizovaných i nerealizovaných projektů, tak z řady náčrtů.<sup>59</sup> V pasážích, které Le Corbusier věnoval oknům ve svých knihách *Une maison-un palais* nebo *Précision*, však zaznívá přesvědčení, že Perretovy argumenty nejsou opodstatněné a že Le Corbusier nabízí i možná technická vylepšení.<sup>60</sup> Pro Le Corbusiera se podélná okna, umožněná osvobozením fasády od konstrukce stávají „základem nové architektonické estetiky. Nic neodolá nadřazenosti posuvného podélného okna“.<sup>61</sup> Tím projevuje nová architektura svá „nezpochybnitelná práva“.

Le Corbusier se několikrát pokusil o ukončení neplodného nepřátelství, jak svědčí dopis, pravděpodobně z roku 1925,<sup>62</sup> v němž nabízí smír, nebo dedikace knihy *Quand les cathédrales étaient blanches*. Naopak sám publikoval, jako specifický nástroj propagace, Perretova odsuzující slova na adresu pavilonu *L'Esprit nouveau* na Výstavě dekorativního umění v roce 1925: „Není v tom architektura.“<sup>63</sup> A jak konstatuje Danièle Pauly,<sup>64</sup> pavilon nevyvolal zdaleka tolik útoků ze strany konzervativního tisku jako Melnikovův pavilon Sovětského svazu.

V druhé polovině dvacátých let však nabírá kontroverze obrátky. Perret neopomněl téměř v žádném svém proslovu pranýřovat „umělce bez řemesla“ nebo alespoň neadresně některých z jejich hříchů. Kritizuje i další typické prvky staveb Le Corbusier a dalších „romantiků“ – spirálová schodiště a neschůdné rampy, příliš tenké stěny a špatně izolované střechy. „Jejich stroje na bydlení jsou velmi často neobyvatelné.“<sup>65</sup> Do debaty se zapojují Perretovi „mluvčí“, zejména kritici umění Marcel Mayer a Marie Dormoy. Ti posouvají názory Augusta Perreta do roviny nezpochybnitelných pravd, podložených autoritou všeobecně uznávaného Mистра-Konstruktéra. To nutilo Le Corbusiera k promýšlení a precizování svých postojů více než neustálá kritika z konzervativního tábora.

Společným jmenovatelem příspěvků Perretova tábora je rozdělení moderní francouzské architektury na dva proudy – racionalisticky-klasicistický, představovaný Perretem, Françoisem Le Coeuem nebo Henrim Sauvagem, a romanticko-puristický s Le Corbusierem a Pierrem Jeanneretem, Robertem Mallet-Stevenssem a André Lurçatem. Do té doby poměrně jednotně vnímané hnutí proti stále převládajícímu akademismu proti sobě postavil Marcel Mayer v článku *L'architecture du béton*

<sup>59</sup> Některé studie byly uveřejněny například v O. Stonorov – W. Boesiger (edd.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète, 1910–1929, 1937*.

<sup>60</sup> Jedním z nich jsou „pojízdne lávky“ pro čištění průběžných oken uvažované při projektu pro Palác národů. Otázka ventilace okny pak v souvislosti s uvažovanou závěsnou stěnou přestává být zcela aktuální, neboť bude dle Le Corbusiera nahrazena umělou klimatizací.

<sup>61</sup> Le Corbusier (pozn. 56), s. 101.

<sup>62</sup> Dopis Augustu Perretovi, Fondation Le Corbusier (FLC) E1-11-290, in: Dumont (pozn. 14), s. 220–222. Dopis pravděpodobně nikdy nebyl odeslán.

<sup>63</sup> Le Corbusier, *Almanach* (pozn. 45), s. 138.

<sup>64</sup> Danièle Pauly, *Les modernes à l'exposition 1925 et la critique*, in: Catherine Coley – Danièle Pauly (edd.), *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922–1932*, Nancy 2006, s. 47–58.

<sup>65</sup> Auguste Perret, [Architecture], text přednášky z 3. února 1931, in: Laurent – Lambert – Abram (pozn. 33), s. 203–216.

armé: Les romantiques, publikovaném v *L'Amour de l'Art*.<sup>66</sup> Aniž jmenoval jednotlivé architekty, opatřuje Mayer fotografie staveb titulky romantismus nebo klasicismus. Přebírá dřívější Perretovy výtky „romantikům-puristům“, nebo též „výtvarníkům“ či „dekoratérům“, kterým schází smysl pro konstrukci, jejíž nejkrásnější nosné části schovávají pod omítkou, a kteří nespravedlivě ruší římsy, jen aby překvapovali. Romantismem nazývá jejich „posedlost svobodou“, fanatismus logiky, hledání pohybu, malebnosti, a zejména originality. „Ale kde je srdce, kde je duše, věčné elementy umění v této chladné doktríně, agresivní, nesmiřitelné, kalvinistické, v níž se stávají jen logika a kalkul vůdci a rádci individua a společnosti.“<sup>67</sup>

Mayer věří v přechodnost módy těchto „konstruktivistů“, ale poukazuje k „nebezpečí“, která představují puristé pro obecenstvo a pro „francouzské ctnosti, jako jsou ‚bon sens‘ a ‚gout‘“. Narážíme zde na nacionalistickou notu, která celý spor provází. Bezcharakterní produkci „špatných stavitelů“ vidí Meyer leckde v Evropě (Československo nevyjímaje), zatímco pouze ve Francii nalezneme stavby, které řečeno s Valéryem Eupolinem „zpívají“, jako divadlo na Champs-Élysée nebo kostel v Le Raincy. „Velcí racionalističtí architekti“ se svými díly, jimž nechybí harmonie, krásné uspořádání, správné proporce, vznešené linie a rytmus, vřazují do historie velkých konstruktérů současnosti i minulosti. Potřebují k tomu ovšem typické francouzské ctnosti, jako jsou pochopení a znalost díla starých mistrů, upřímnost a vkus. Zde se plně projevuje změna pozice Perreta na konci dvacátých let; boj proti historismu a za prosazení železobetonu je vybojován a Perretovo úsilí směřuje k vřazení tohoto stavebního prostředku (a vlastní osoby jako autora reprezentativních příkladů) do historie architektury a k vytvoření jeho specifického řádu a řeči, do níž se promítají i odkazy na teoretické traktáty 17. a 18. století.

Mezi příspěvky Marie Dormoy je důležitý článek Le Faux Béton, postavený na základní racionalistické tezi prezentace struktury. Dormoy akcentuje jeho morální aspekt. Pranýřování jsou jak architekti, kteří betonovou strukturu skrývají za historizující kulisy, tak ti, kteří „pod záminkou jednoduchosti, logiky a upřímnosti tvoří uboze a nudně... a vymýšlejí architektonickou lež“.<sup>68</sup>

Nacionalistický Mayerův tón převzala Dormoy ve zmíněné stati o Le Corbusierovi, který je prezentován jako cizinec bez vztahu k francouzskému způsobu života, člověk odmítající tradice a neuznávající „věčné zákony“. Le Corbusier může být dobrý teoretik a rafinovaný výtvarník, ale není architekt, protože architektura není výtvarné umění, ale umění konstrukční.

Jestliže ve dvacátých letech tento spor zakládal plodnou odbornou diskusi, po roce 1930 ztrácel svou dynamiku. Oba protagonisté byli zaměstnání novými úkoly a perretovskou argumentaci převzala akademická strana.<sup>69</sup> S rostoucím nacionalismem třicátých let se prosazoval klasicistní nehumanismus, do jehož tábora se vřadili i kritici umění, podporující v polovině dvacátých let avantgardní umění.

<sup>66</sup> Náznyky tohoto dělení nalezneme ovšem i dříve: viz Gaston Varenne, Le classicisme des frères Perret appliqué aux problèmes de l'architecture moderne, *La demeure française* III, 1927, č. 3, s. 24–37.

<sup>67</sup> Marcel Mayer, L'architecture du béton armé. Les romantiques, *L'Amour de l'Art* IX, 1928, č. 3, s. 82–87.

<sup>68</sup> Marie Dormoy, Le Faux Béton, *L'Amour de l'Art* X, 1929, č. 4, s. 127–132.

<sup>69</sup> Souvisí to též s konečným oficiálním uznáním stárnoucího mistra: v roce 1930 je pozván k výuce na l'École spéciale d'architecture a v roce 1943 získává titul akademika.

Skutečný závěr tohoto „*tance konceptů... v němž se hrálo o definici a osud moderní architektury*“,<sup>70</sup> představuje mimořádný portrét, kterým Le Corbusier přispěl do monografického čísla *L'Architecture d'aujourd'hui* věnovaného Augustu Perretovi. Le Corbusier zde položil základ budoucího hodnocení Augusta Perreta, když oddělil dvě dosud neodlučitelné polohy Konstruktéra, dobyvatele moderních technik a forem, a Architekta, který je příliš poplatný akademickým východiskům. Toto oddělení ilustruje poukazem na kostel v Le Raincy, jehož řez obdivuje, ale jehož fasády označuje za masku. K tomu bychom mohli vztáhnout důležitou myšlenku, kterou nalezneme v kapitole *Une maison outil* v knize *Almanach d'architecture moderne*: „*Myslím, ... že architektura vyznačuje a že se neobléká; mohla by být spíše vůní než závěsem.*“<sup>71</sup> Le Corbusier vysvětluje, že se nedomnívá, že by architektura byla něco přidaného na konstrukci, ale že je obsažena ve zvláštní kvalitě rozvrhu; „*architektonický potenciál je zahrnut v duchu, který stanovuje řád uskupení prvků domu*“. Le Corbusierův článek trefně postihuje Perretovy charakterové slabosti i jeho silné stránky. Vyjadřuje skutečnou vděčnost za to, co se od Perreta naučil: „*... byl pro mě něco jiného než šéf kanceláře. Za našich téměř každodenních setkání mluvil o Paříži a jejím pohádkovém bohatství, tak dobře skrytém spěšnému cestovateli či nepozornému obyvateli... Jsem rád, že mám příležitost vyznat svou vděčnost tomuto muži a definovat jeho podstatné profesní kvality: statečnost, mládí, ekonomii, eleganci; a morální vlastnosti neústupnosti a kuráže.*“<sup>72</sup>

Jako další pokus uzavřít dlouholetý rozkol můžeme vnímat i pasáže o Perretovi v Le Corbusierově knize *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*. Nadále však zůstávali rivaly, jejich koncepce se střetly při poválečné obnově Marseille. A Perret si opět neušetřil poznámku na adresu budovy Unité v časopise *l'Art* 18. listopadu 1949: „*... je možné se ptát, kdo bude chtít bydlet v této stavbě. Nevidím jiné řešení, než tam umístit sociální péči.*“ Jestliže Le Corbusier nikdy nepřestal Perreta oceňovat jako průkopníka moderní architektury a vzpomínat na dobu u mistra prožitou, Perret o Le Corbusierovi osobně téměř nemluvil, ani o tom, co si od něho Le Corbusier kdysi odnesl. Pierre Dalloz vzpomíná: „*Když se ho ptáte na Le Corbusiera, mrštně se vyhne odpovědi: ‚Naučil jsem ho jezdit na kole.’*“<sup>73</sup> Až několik let před svou smrtí Auguste Perret prohlásil: „*Ve Francii jsou pouze dva architekti. Ten druhý, to je Le Corbusier.*“<sup>74</sup>

\*

Odpověď na otázku po důvodech rozkolu mezi našimi protagonisty tedy rozhodně není jednoznačná. Joseph Abram společně s Paulem Turnerem zdůrazňují protiklad jejich estetických principů. Abram poukazuje na protiklad vznikající avantgardní estetiky, vycházející z malířských, zejména kubistických výtvarných umění a z nového pojetí prostoru, a Perretovy autoreferenční estetiky, vztažené pouze k architektonické tradici a konstrukční praxi. Perret se záměrně stavěl proti

<sup>70</sup> Dumont (pozn. 14), s. 30.

<sup>71</sup> Le Corbusier (pozn. 45), s. 138.

<sup>72</sup> Le Corbusier, Perret, *L'Architecture d'aujourd'hui* III, 1932, č. 7, s. 7-9.

<sup>73</sup> Pierre Dalloz, *Un hommage à Auguste Perret, L'Architecture d'aujourd'hui* XXIII, 1953, únor – březen, č. 46, s. 10–

11.

<sup>74</sup> Tato slova zachycuje strojopisná poznámka neurčeného autora, uchovaná v FLC T-2-20, 422, in: Dumont (pozn. 14), s. 239–240.

konceptu architektury založené na pikturní estetice.<sup>75</sup> Marie-Jeanne Dumont dokonce staví Le Corbusierův „*estetický idealismus*“ proti Perretovu „*konstruktivistickému materialismu*“, což není zcela správné vzhledem k tomu, jak oba shodně oceňovali klasické hodnoty jako řád, harmonie či uspořádání, kvůli kterým se i Perret dopouštěl manipulací s prezentací konstrukce.

Zásadní divergence vznikla v lůně zásady, obecně moderními architekty uznávané, dle níž má forma vycházet z konstrukční techniky. Zejména ve Francii šlo o otázku po přiznání struktury stavby. Přiznaná struktura je většinou uznávána za charakteristický rys národní architektury: „*Klasická architektura, využívající nové materiály a střežící, aby struktura byla přiznaná, obnovuje tradici velkých epoch francouzské architektury,*“ zatímco „*modernistická architektura, využívající nové materiály, uchovává italskou formuli konstrukce skryté za obložením nebo omítkou; architektura spíše výtvarná než konstruktivní.*“<sup>76</sup> Pro Perreta právě struktura představuje poetický náboj architektury. I když Le Corbusier deklaruje význam konstrukce, její prvky separuje a až teatrálně akcentuje, jednota struktury zůstává skrytá. Teze Marie Dormoy zachycuje i další více či méně zjevné motivy konfliktu, které se již výše objevily – nacionální tón Perretových mluvčích, který odráží postoj celé francouzské společnosti, a také přístup obou architektů k tradici. Ve výše zmíněném článku z *Almanachu* nalezneme v poznámce podstatnou pasáž, kde Le Corbusier kritizuje, že se Perret v nejnovější tvorbě „*pozvolna obrací ke slavným stylům*“. Podle Le Corbusiera se nemá „*ani elegantně*“ zapléstat s historickými formami; „*zůstat v linii tradice spočívá přesně v tom, neevokovat žádnou, hledět dopředu (tzn. tvořit nové prostředky estetiky), a ne nazpátek (tzn. spříznit vnějšími detaily novou tvorbu s historickými styly)*“.<sup>77</sup> Toto pojetí tradice se však neliší příliš od Perretova: „*.... je třeba tvořit, inovovat, abychom zůstali skutečně věrni francouzské tradici.*“<sup>78</sup> Příklad Parthenónu, jehož dokonalost a harmonické proporce oba uznávali, však ukazuje, jak rozdílné prvky si z antické tradice vybírali: jestliže Perret obdivoval jasnou logiku struktury, Le Corbusier jeho matematický řád, jednotu výtvarného systému, geniální kompozici „*stroje na dojmání*“, výraz „*čisté tvorby ducha*“, přesnosti a geometrické správnosti, ale i přísnosti a přesnosti morální.

Toto hodnocení je potřeba doplnit o myšlenky, které se objevují ve studii Bruno Reichlina, vztahující se k rozdílnému pojetí bydlení a pojmu domova jako ochranné skořápky. Vrátime-li se k úvodní citaci, připomeneme si zásadní odlišnost obou charakterů, která se promítala do jejich díla. Obě osobnosti jsou dostatečně známy ze vzpomínek či korespondence a portréty Marie Honzíkovej z motta naší stati tato svědectví zajímavě doplňují. Je nám pak zřejmé, že Perretova „*labužnická*“ osobnost nemohla pochopit střídmost a až fyzickou přísnost staveb a jejich vybavení, navrhovaných Le Corbusierem. Asketický Le Corbusierův duch zase odmítal Perretův zájem o komfort, pohodlí

<sup>75</sup> Peter Collins uvádí, že právě na protest proti Mondrianovu manifestu *L'Architecture future néo-plasticienne*, publikovanému na podzim roku 1925 v *L'Architecture vivante*, se Perret rozešel s touto revuí, jejímž byl patronem. Viz Peter Collins, *Splendeur du béton. Les prédécesseurs et l'œuvre d'Auguste Perret*, Paris 1995, orig. *Concrete. The Vision of a New Architecture: A Study of Auguste Perret and his precursors*, London 1959. V Le Corbusierově nadaci je zachována vlastnoruční Le Corbusierova poznámka, že Perret vyžadoval u nakladatele Morancéa, aby *L'Architecture vivante*, řízená Jeanem Badovicim, nadále nereprodukovala Le Corbusierova díla, „*protože ničí krásnou francouzskou tradici*“. FLC E1-11-245, in: Dumont (pozn. 14), s. 218.

<sup>76</sup> Dormoy (pozn. 49), s. 216.

<sup>77</sup> Le Corbusier, *Almanach* (pozn. 45), s. 138.

<sup>78</sup> Auguste Perret – Sebastien Voirol, *Le Styl sans ornements*, strojopis, n. s., n.d. [1914], IFA Fonds Perret 535, Auguste Perret 548, 559, in: Laurent – Lambert – Abram (pozn. 33), s. 75–98.



v tradičním slova smyslu. Subjektivní prvek tak zůstává konstantou při posuzování různých faset sporu a vysvětluje snad i evidentní nezáměr Augusta Perreta o řešení otázky sociálního bydlení. Pustíme-li se pak na nepevnou půdu domněnek, můžeme si zkusit odpovědět i na otázku po prudkosti Perretových výpadů a nesmiřitelnosti jeho postoje. Argument žárlivosti mistra nás zcela neuspokojí, Perret si se svými pozdějšími žáky uchoval dobrý vztahy. Ale snad bychom našli klíč k odpovědi v jejich respektu k mistrově doktríně. Le Corbusier byl první opravdový Perretův žák, evidentně velmi nadaný, kterému mistr, mnoho let předtím, než tak učinil písemně, odhalil své teoretické principy. Ze semínka, které mistr zasadil, vyrostl zcela jiný květ, než mohl očekávat. Musel se cítit zrazen a své zklamání neunesl. Le Corbusierovo dílo dnes ukazuje, do jaké míry stojí na základech postavených Augustem Perretem.

Kulminační bod boje o prosazování moderní architektury i otázky jejího směřování představují léta 1927–1928, kdy se reálně, nejen papírově, potkávala díla předních evropských architektů na výstavě ve Stuttgartu, tak i jejich autoři při ustanovení kongresů CIAM. Jak ukázala soutěž na palác Společnosti národů, byl rok 1927 také rokem fatální prohry snah etablovat moderní architekturu jako výraz pokrokovosti a demokratičnosti nadnárodní instituce.

Otázka, která v základu rozložila iluzorní jednotu moderního proudu architektury, byla totožná s tou, která vévodila české architektonické diskusi druhé poloviny dvacátých let: Může moderní architektura postulovat nárok na záměrné estetické působení, nebo je její povinností zřít se jakéhokoliv formalismu? Patří emoce do architektury, nebo se její úloha naplňuje bezvadným splněním účelu? Je tedy architektura ještě uměním, nebo je vědeckou disciplínou, která slouží primárně sociální úloze: poskytnout přístřeší všem potřebným?

I když badatelé, věnující se otázce kontroverze Auguste Perret versus Le Corbusier, mluví o období zhruba deseti let, kdy „jejich antagonismus oživoval, nesl, transcendoval debatu”,<sup>79</sup> zdá se mi, že její skutečný vrchol spadá spíše do let 1927–1928, kdy Le Corbusier formuluje pět tezí moderní architektury a završuje tak teoretické propracování puristické architektury. Když mluví Le Corbusier ve stati *Ou en est l'architecture?*<sup>80</sup> o konfliktním bodu ve vývoji architektury, neleží mu tolik na srdci vítězný akademický projekt na palác Společnosti národů, jako spíše hlásící se rozkol mezi dosavadními spolubojovníky o vybojování pozic nové architektury. Proklamuje zde svých pět, respektive šest bodů (jako šestý bod zde slouží požadavek na zrušení říms) nové architektury a zároveň nárok na „*individuální projev svobody*“, „*osobní výběr*“, jak definuje umění. Vstupuje tak do nové široce založené polemiky na mezinárodní úrovni o zásadním určení architektury. Polemiky důležitější pro aktuální situaci než to, co Le Corbusier označoval rád za žárlivost starého Mistra, ale zároveň stavějící na závěrech debaty s Perretem. Jedním z hlavních protagonistů nové polemiky se stane český teoretik umění a architektury Karel Teige, jemuž se Le Corbusier rozhodne odpovědět svou *Obranou architektury*.

<sup>79</sup> Viz Dumont (pozn. 14), s. 31.

<sup>80</sup> Le Corbusier, *Ou en est l'architecture?*, *L'Architecture vivante*, 1927, s. 7–26.

Můžeme se ptát, proč je jejím adresátem právě Teige,<sup>81</sup> když v tomto období Le Corbusiera zaplavily kritiky zprava i zleva. Už jeho domy na stuttgartské výstavě vyvolaly nespokojené komentáře z řad funkcionalistických architektů (Hugo Häring, Alexander Schwab, Bruno Taut či Kurt Schwitters) pro jejich apriorní estetismus, nekorespondující s teoretickou proklamací pěti tezí. Také kongres CIAM ukázal na zásadní neshody v otázce úkolů moderní architektury. Proti Le Corbusierovi (a dalším architektům obhajujícím umělecký charakter architektury) se na něm postavili zejména švýcarští architekti, Mart Stam a Hannes Mayer, a prosadili manifestaci zásadní sociální úlohy architektury ve společnosti.<sup>82</sup> K Le Corbusierovým kritikům se přidal i El Lisickij reagující na projekt Mundanea. Stále více se v argumentaci projevoval sociologický a politický aspekt, který zdůrazňuje i známý útok na Le Corbusiera z opačného tábora, když Alexander von Senger označil Le Corbusierův projekt paláce Společnosti národů za trójského koně bolševismu.

Domnívám se, že vedle možnosti oslovit prostřednictvím „otevřeného dopisu“ širší obecnost byla pro Teiga důležitá i úroveň vztahů Le Corbusiera a Teiga, můžeme-li usuzovat ze vzájemné korespondence na vztah přátelský, nezatížený konkurenční rivalitou. Le Corbusier považoval prostředí české architektonické diskuse za důvěryhodné a svého přijetí zde si evidentně vážil. Praha pro něj představovala jedno z prvních míst, kde se dostalo nadšeného ohlasu *L'Esprit nouveau*, kde na stranách řady odborných časopisů byla publikována jeho díla a texty a kde proslovl jednu ze svých prvních přednášek.<sup>83</sup> Cítil se též velmi polichocen, ale i zavázán, že Václav Nebeský vybral jeho práce pro souhrnnou výstavu francouzského umění, pořádanou Mánesem v roce 1923, ač nebyl Francouz.<sup>84</sup> *Stavba*, nejrenomovanější odborný časopis redigovaný Teigem, sledovala systematicky Le Corbusierovu tvorbu. Teige také inicioval podporu Le Corbusierova projektu paláce Společnosti národů, tak absurdně vyloučeného ze soutěže. I když se v průběhu dvacátých let stupňuje kritický osten vůči Le Corbusierovým estetickým hlediskům, Teige stále považuje Le Corbusierovu tvorbu za velmi inspirativní. Svědčí o tom i Teigův dopis z října 1928 po Le Corbusierově improvizované přednášce v Osvobozeném divadle,<sup>85</sup> v němž je vyjádřeno upřímné přátelství i žádost o další dosud

<sup>81</sup> Karel Teige jako teoretik viz: Vratislav Effenberger, Charakteristika názorového systému Karla Teigehe, in: Karel Teige, *Vývojové proměny v umění*, 1966, s. 339–397. – Rostislav Švácha, Teigova kritika důstojnosti, *Architektura* XLIX, 1990, č. 5–6, s. 12–13. – Karel Srp (ed.), *Karel Teige (1900–1951)*, Praha 1994. – Rostislav Švácha, Karel Teige jako teoretik architektury, in: *Historia Artium* II, 1998, s. 145–156 (Acta universitatis Palackianae Olomouensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica XVI). – Idem, L'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde, in: Eric Dluhosch – Rostislav Švácha (edd.), *Karel Teige (1900–1951)*, Cambridge, Mass. 1999. – Idem, Forma sleduje vědu. Karel Teige a český vědecký funkcionalismus 1922–1948, in: Rostislav Švácha – Mirko Baum – Dita Dvořáková (edd.), *Forma sleduje vědu / Form follows Science. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948*, Praha 2000, s.14–97.

<sup>82</sup> Karel Teige referuje ve *Stavbě* (po prostudování záznamů z kongresu), že „jestliže téměř všichni účastníci sjezdu shodovali se v základních a technických principech“, v detailnějších otázkách se značně rozcházeli. To bylo dle Teiga příčinou poněkud povšechného znění některých bodů „generálního programu moderní architektury“, publikovaného v článku. Karel Teige, Kongres de la Sarraz, *Stavba* VII, 1928–1929, s. 65–71.

<sup>83</sup> Pražskou přednášku přislíbil Le Corbusier Teigovi již v dopise z 25. 9. 1923, FLC. Ve vzpomínkách účastníků teprve Le Corbusierovou přednáškou startovala v Československu avantgardní architektura. „Dojem z jeho přednášky byl tak hluboký, že přes jeho přísnou kritiku české moderní architektury jsme se všichni stali jeho žáky, straníky jeho idejí a spolubojovníky za tendence vyřčené tak spontánně ten nezapomenutelný večer.“ J. E. Koula, Jak jsem přivítal Le Corbusiera v Praze 1925, překlad Viktora Rainiše se nachází v FLC X-1-12-158.

<sup>84</sup> „To je podařené! Každopádně jsem velmi dojat, velmi štasten. Je to také velmi vážné, protože vidíte, že postavení je vybudováno, ale riskantní a přede mnou se rozprostírá život plný drsné dřiny.“ V dopise rodičům ze 17. 1. 1923, viz Baudouin – Dercelles (pozn. 31), s. 646.

<sup>85</sup> Le Corbusier byl pozván do Prahy přednášet na V. kongresu Mezinárodní federace pro intelektuální spolupráci, konaném na počátku října 1928. Mimo rámec kongresu Teige narychlo zorganizoval druhou přednášku 5. října v Osvobozeném divadle s titulem Technika podkladem lyrismu a její text – Les techniques sont l'assiette même du lyrisme, zařadil do knihy

nepublikované práce k otištění. Bylo to ostatně za posledního z dlouhých debatních večerů ve společnosti českých přátel, kdy Nezval pronesl své slavné „*velké vyznání lásky*“ a „*odhalil*“ Le Corbusiera jako básníka.

Le Corbusier musel oceňovat i způsob Teigovy kritické práce, kterou znal z překladů. Teige se snažil tlumočit věrně autorovy myšlenky a záměry, ačkoliv s nimi nemusel zcela souhlasit, jako v případě recenze knihy *Une maison-un palais* či poněkud nestandardního Rozhovoru s Le Corbusierem. Rozhovor, či spíše záznam Le Corbusierových názorů, přetištěný z původního vydání v *Rozpravách Aventina* ve *Stavbě* dostal název Polemické výklady. Teige zde ještě nepolemizuje s Le Corbusierem, ale jako autor rozhovoru obhajuje Le Corbusierovy názory oproti nesprávným výkladům v řadě médií, zejména ve *Stylu*. O Teigově snaze o věcnou a objektivní kritiku svědčil i komentář k rozhovoru, kde vysvětluje, proč uvedl Le Corbusierovy kritické názory na některé pražské funkcionalistické stavby, zejména budovu Pražských vzorkových veletrhů: „... považoval jsem pro nás za poučnější a prospěšnější uvést jeho výtky proti moderní české architektuře, spíše než slova pochvalného uznání, poněvadž je důležitější, abychom byli upozorněni na eventuelní své chyby než na eventuelní přednosti: bez ostrého criticismu a bez kritické upřímnosti k sobě samé octla by se moderní architektura v nebezpečí stagnace.“<sup>186</sup>

Tento postoj Teige zaujímá i v obsažném kritickém článku na adresu Le Corbusierova projektu Mundanea.<sup>87</sup> „*Omyl*“ Mundanea spočívá v nejasném ideovém programu, vytvořeném Paulem Otletem. Utopická představa města světové vědy a kultury, nevycházející z konkrétních potřeb doby, nemůže sloužit za podklad „*ryzí*“ architektury. Nejvíce Teiga dráždí způsob, kterým se Le Corbusier s úlohou vyrovnal – geometrické poměry, zlatý řez, regulační trasy, vše co od počátku v jeho díle kritizoval, se zde kondenzovalo, spolupracovalo na „*evidentním historismu a akademismu*“ aludujícím symbolickou ideu chrámových okrásků dávných civilizací. V rámci snahy o očištění architektury od všeho, co neslouží jasnému účelu, odsuzuje Teige kompozici jako neužitečnou nositelku metafyzických obsahů a z architektury vylučuje vše, co se bez nich neobejde – pomník, chrám, památník, vše, co potenciálně obsahuje „*blud monumentality*“.

Le Corbusier sám Teigovi píše, že se na něj ve své *Obraně* neobrací osobně, ale jako na zástupce určitého názorového proudu, aby „*zaujal stanovisko v aktuální architektonické diskusi, která se vede v levicových kruzích*“. „*Dal jste mi... podnět k tomu, abych odpověděl, vyslovil námitky, neboť od jisté doby jsem označován zdvořile za romantika a méně zdvořile za akademika...*“<sup>188</sup> Jeho obhajoba se důrazně staví za tvůrčí charakter architektury a estetiku považuje za jednu ze základních lidských potřeb. Le Corbusier připomíná svoji argumentaci z knihy *Une maison-un palais*, že architekt vždy řeší estetickou otázku, „*elegantní řešení*“, výběr mezi různými možnostmi. Staví se proti německé *Sachlichkeit* jako extrémní doktríně a odmítá její heslo, že užitečné rovná se krásné; odmítá zjednodušující protiklad konstrukce a dekorace. Dovolává se své přednášky Technika základem

---

*Précisions*. Osvoji si zde zvyk doprovázet výklad náčrtu na velkých listech papíru. Asi šestimetrový „*vlys*“ věnoval pražské Akademii.

<sup>86</sup> Karel Teige, Polemické výklady. Interview s Le Corbusierem, *Stavba* VII, 1928–1929, s. 105–112.

<sup>87</sup> Karel Teige, Mundaneum, *Stavba* VII, 1928–1929, s. 145–155.

<sup>88</sup> Le Corbusier, Obrana architektury, *Musaion* X (II), 1931, s. 27–52.

lyrismu, během níž vyložil svůj názor, že „lyrická událost“ vyrůstá z technických (materiálních, technologických, ekonomických, sociologických) základů. Proti sociálním nárokům – zajištění pouze nezbytného – označovaným jako kvantita, klade výtvarné řešení, kvalitu, něco, co poskytuje trvalejší pocity štěstí. Architektura jako tvůrčí činnost vzniká komponováním, projevením lidského génia. Své regulační trasy obhájí jako pouhou, ale praktickou pomůcku pro „čistou a přesnou práci“.<sup>89</sup>

Teige rád přislíbil otištění *Obrany*, ale z potřeby jazykové jasnosti disputace navrhl, že ji vydá jako speciální číslo *ReDu* nebo *M.S.A.* v originále i v překladu a připojí i svou odpověď, kterou bude mít Le Corbusier k dispozici v odborném překladu, aby ji mohl okomentovat.<sup>90</sup> Z Teigovy korespondence vyplývá, že mu velmi záleželo na srozumitelnosti jeho argumentace. Finální projekt, publikace výše uvedeného, včetně výtahu z Teigovy kritiky, doplněné reprodukcemi *Mundanea*, náčrty s regulačními trasami a kresbami z Le Corbusierovy přednášky z roku 1928, zmařil krach na newyorské burze pár týdnů poté a následná krize. Obrana tak mohla být k Teigově velké lítosti publikována až v roce 1931, a to pouze česky v časopise *Musaion*.<sup>91</sup> Připojená Teigova odpověď již nese známky dopadu krize na společnost, architekturu i názory teoretiků architektury. V obsažném dopise z roku 1929, ve kterém Teige reaguje na Le Corbusierovu *Obranu* (aniž by ještě znal její znění<sup>92</sup>), stojí ve středu pisatelovy pozornosti snaha vysvětlit, že ačkoliv architektura není uměním, ale vědou, mohou být její výtvary svou dokonalostí krásné.<sup>93</sup> V *Musaionu* však Teige přebírá razantnější argumentaci z dřívější stati *Etapy vývoje*. Promítá se zde Teigova idea, v níž v rámci nutného pokroku je Le Corbusier odsunut do pozice iniciátora, který zasluhuje uznání, ale stejně jako jiní průkopníci nové architektury je už *passé* pro svůj formalismus. Nejmladší generace architektů už „neuznává Vaši estetiku a vaši sociální orientaci“.<sup>94</sup>

Co mají obě diskuse společného? Běží jen o kritiku romantického formalismu a estetické role architektury z jiných úhlů pohledu? Jak byla reflektována kontroverze Augusta Perreta a Le Corbusiera v českém prostředí?

Díla obou pařížských architektů byla publikována od roku 1922 na stránkách sborníku *Život II*, časopisů *Stavba*, *Styl*, *Pásmo*, *Bytová kultura* a dalších. Jestliže Le Corbusierův purismus představoval podporu pro Krejcarův a Teigův obdiv k estetice transatlantiků, mrakodrapů a továrních budov, zdůrazňoval význam úzkého propojení architektury a potřeb současného života, kladl důraz na standardizaci a sériovou výrobu, pak Auguste Perret ztělesňoval ideál inženýra a konstruktéra. Tak je k sobě ve sborníku *Život II* přiřazena Eiffelova věž, „smělé konstruktérské dílo... zajisté vyhovující

<sup>89</sup> Polemice Karla Teiga s Le Corbusierem byla věnována poměrně velká pozornost nejen českými, ale i zahraničními badateli: A Critical Introduction to Karel Teige's *Mundaneum* and Le Corbusier's In the defense of Architecture, *Oppositions* 1974, č. 4, s. 80–81. – Alena Kubová, Le *Mundaneum*, erreur architecturale?, in: Pierre Saddy (ed.), *Le passé à réaction poétique*, Paris 1988, s. 48–53. – Důležité místo zaujímá i v řadě statí v knize *Le Corbusier. Une encyclopédie* (pozn. 4) zejména v Bruno Reichlin, *Solution élégante. L'utile n'est pas le beau*, s. 369–377. – K osobnosti Karla Teiga viz též: Eric Dluhosch, Translator's introduction, in: Karel Teige, *The minimum dwelling*, Cambridge 2002. – Jean-Louis Cohen, Introduction, in: Karel Teige, *Modern architecture in Czechoslovakia and other writings*, Los Angeles 2000.

<sup>90</sup> Dopis Karla Teiga Le Corbusierovi z 30. 9. 1929, FLC B2-13-376.

<sup>91</sup> Obdobně ve francouzské verzi se její otištění opozdilo z plánovaného termínu v roce 1930 až do roku 1933, kdy se stala součástí Le Corbusierova monografického čísla v *L'Architecture d'aujourd'hui*.

<sup>92</sup> Text *Obrany* zůstal ležet řadu týdnů v soukromé poště velvyslance Osuského.

<sup>93</sup> „Evidentní fakt, že architektonické dílo, které dospěje k praktické, užité a vědecké dokonalosti, může zároveň dosáhnout nejčistší poezie, stejné čistoty jako poezie básně, obrazu, – nevyvrací nikterak pravdu, že architektura je vědou.“ Karel Teige Le Corbusierovi, 30. 9. 1929, FLC B2-13-376.

<sup>94</sup> Karel Teige, Odpověď Le Corbusierovi, *Musaion* X (II), 1931, s. 52–53.

svému účelu",<sup>95</sup> a Perretovy dílny firmy Esders proti Tatlinově věži III. internacionály, nazvané „horečkou mašinstického ideálu". Pro sborník *Život* napsal Le Corbusier s Ozenfantem původní statí Purismus a architektura, sumarizující myšlenky obsažené v článcích pro *L'Esprit nouveau*.<sup>96</sup>

Karel Teige v roce 1923 otiskuje ve *Stavbě* pravděpodobně první článek o díle bratří Perretů publikovaný mimo Francii.<sup>97</sup> V souladu se způsobem vlastní prezentace Perretů jako pokračovatelů moderní tradice železné architektury 19. století, ale i nejdůležitějších staveb středověkých a racionálních a harmonických staveb antických Teige hlásá: „*Krásá netkví v dekoru, ale v podstatě architektury, v rytmu a harmonii dispozic, v proporcích konstrukce.*"<sup>98</sup> Nová architektura, tak jak ji představují železobetonové stavby bratří Perretů, „*přes to, že používá nových materiálů a opírá se o nejmodernější technické vymoženosti, dovede druhdy působiti velikolepostí a monumentalitou, jaká byla vlastní nejslavnějším stavbám historie.*"<sup>99</sup> Z těchto citací je zjevné, jaký vliv měla na Teiga v období před polovinou dvacátých let klasická rétorika s termíny harmonie, proporce a že pojmy jako velikolepost a monumentalita nebyly pro Teiga prozatím hříchem. To se však brzy změnilo.

O radikalizaci Teigových názorů i redakce *Stavby* svědčí už „*kritické poznámky*" k přednáškám slavných evropských architektů na přelomu rok 1924–1925 v Praze a Brně. Zde se již plně prosazuje odmítnutí estetických záměrů v architektuře. Le Corbusierovi je tu vyčítáno, že moderní konstrukce a technické postupy „*nepodřizuje...bezvýhradně nejvýznamnějšímu faktoru soudobé architektury: ekonomii*"<sup>100</sup> ale využívá je k estetickým cílům. Teige vystupuje proti geometrické proporcionalitě, zlatému řezu, proti víře ve věčné principy krásna, proti rozporu, který vidí mezi Le Corbusierovou teorií účelnosti a ekonomie a mezi estetickými kánony, které Le Corbusier vyznává. Při této příležitosti Teige oceňuje železobetonové stavby Augusta Perreta, které „*se řídí jen praktickou potřebou a ekonomikou*" a v nichž jsou do důsledku domyšleny možnosti tohoto materiálu. Zcela ve shodě s formulacemi Perretovými je Teigův výrok, že forma vychází z pravidla „*maxima výsledků při minimu námahy, prostředků a materiálu*"<sup>101</sup> ale víme, že na rozdíl od Teiga, pro něhož krása spočívá v přesném vyplnění funkce, hledá Perret něco navíc, harmonii proporcí, obdobně jako Le Corbusier.

Proti Teigově vylučování architektury z oblasti umění se nejživěji postavila většina z devětsílských architektů, zejména Karel Honzík, Vít Obrtel a krátce i Jaromír Krejcar, někteří architekti kolem časopisu *Stavitel*, ale také Sdružení architektů na stránkách *Stylu*, intenzivně zápolící o toto téma se *Stavbou*. Otázka estetické role v architektuře však měla ohlas i v širším kulturním

<sup>95</sup> *Život* II, 1922, s. 45.

<sup>96</sup> Le Corbusier-Saugnier, Architektura a purism, *Život* II, 1922, s. 74–80. Později v rekapitulačním článku Etapy vývoje, *Stavba* VIII, 1929–1930, č. 1, vyzdvihl její význam Karel Teige jako „*nejpregnantnějšího vyjádření teorie purismu*" (s. 11).

<sup>97</sup> Jen několik měsíců po prvním monografické stati, která vyšla ve Francii, viz Marie Dormoy, A. et G. Perret, *L'Amour de l'art* IV, 1923, s. 409–416. Dormoy byla v průběhu Výstavy dekorativního umění v Paříži 1925 dopisovatelkou revue *Bytová kultura*.

<sup>98</sup> Karel Teige, A. a G. Perret, *Stavba* II, 1923–1924, č. 7, s. 113–115, 130.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Red., Zásady nové architektury. Kritické poznámky k přednáškám hostů v našem přednáškovém cyklu a naše stanovisko, *Stavba* III, 1924–1925, s. 153–158.

<sup>101</sup> Karel Teige, Moderní francouzská architektura, *Stavba* III, 1924–1925, s. 125–128.

okruhu tehdejšího Československa. Svědčí o tom například zajímavá studie Mirko Nováka Le Corbusierova prostorová esthetika.<sup>102</sup>

V souvislosti s debatou, která se v Čechách rozhořela, debatou sahající až k samotné podstatě disciplíny, je pochopitelné, že kontroverze mezi Perretem a Le Corbusierem příliš v českém prostředí nerezonovala. Můžeme předpokládat, že důkladný čtenář knihy *Vers une architecture* postřehl určité narážky, ale obdobně jako ve Francii představují oba architekti až do roku 1925 čelné průkopníky moderní architektury v boji proti odumřelé akademické tradici. Nápadné nesrovnalosti musely vyplynout z přednášky Marie Dormoy o současné francouzské architektuře pořádané v březnu 1925, když zásadní místo věnovala bratřím Perretům a Le Corbusiera odbyla velmi stručně, jako žaka Perretova: „... všechny myšlenky rozvíjené a aplikované Le Corbusierem se nacházejí v zárodku u Perreta.“<sup>103</sup> Oproti internacionalismu architektů, přednášejících v cyklu pořádaném Klubem architektů, muselo její vystoupení působit podstatně více nacionalisticky než vlastní Perretovy názory, které Dormoy do značné míry papouškovala.

Zdá se, že Teiga nezaujal ani přímý Le Corbusierův pokus o rozšíření bojového pole, mohli tak rozumět dopisu, který zaslal 7. 3. 1925 Teigovi: „Příští týden vám pošlu... malý příspěvek ke studiu moderního okna. Musíte mi publikovat originální kresbu, kterou připojím a která představuje Augusta Perreta pohodlně sedícího v křesle; ...snímek musí být dost velký, aby byla podobnost jasná, protože náčrtek je přesný. Nesmíte říct, že ho máte ode mne. Bylo by užitečné, kdybyste připojil fotku sálu z Palais de Bois, která by ukazovala toto podélné okno. Doufám, že nebudete považovat text za nic jiného než za konstatování a zejména ne za útok proti Augustu Perretovi, kterého respektuji nekonečně více než on respektuje mne.“<sup>104</sup> Jde tedy o tentýž článek s kresbou, publikovaný Le Corbusierem v *Almanachu*. Teige pravděpodobně článek ani kresbu nepoužil, pokud je vůbec obdržel. Zato však Teige podchytil Le Corbusierův odlišný postoj k řešení otázky velkoměsta pomocí mrakodrapů. V referátu o Le Corbusierově knize *Urbanisme*<sup>105</sup> přednáší jeho kritické poznámky k umístění Perretových mrakodrapů na periferii, kde by jim scházela potřebná koncentrace, a jako neekonomickou kritizuje představu spojení mrakodrapů pomocí mostů.

Otázkou zůstává, proč nenajdeme ohlas kontroverze v dopisech Bedřicha Feuersteina, zaměstnaného v letech 1924–1925 v perretovské kanceláři. Lojalita k šéfovi asi nebude dostačující odpovědí, konečně Feuersteinovy dopisy jsou značně otevřené. Ale jako by Le Corbusier ani neexistoval; když Feuerstein píše o svých dojmech z Výstavy dekorativního umění, tak nejvýše hodnotí sovětský pavilon, „pak hned by přišel český, ... z francouzských věcí nejlepší je Mallet-Stevens Pavillon de Tourisme, pak Perret-divadlo“.<sup>106</sup> Zmínka o Le Corbusierovi padla jen několikrát, v souvislosti s projektem vily Karla Stráníka, posléze v kritice „jistých kruhů“, které „vědecky zpracovaly

<sup>102</sup> Mirko Novák, *Le Corbusierova prostorová esthetika*, vyšlo česky a francouzsky nákladem České akademie věd a umění, v sekci Rozpravy, třída 1, číslo 75, Praha 1929.

<sup>103</sup> Marie Dormoy, *L'Architecture française actuelle*, dvě strojopisné verze se nalézají v IFA (Institut français d'architecture), Fonds Perret 535 AP 544/1, cit. s. 10.

<sup>104</sup> Dopis Karlu Teigovi z 7. 3. 1925, FLC R3-0-548.

<sup>105</sup> Karel Teige, *Urbanismus*. In margine Le Corbusierovy knihy „Urbanisme“, *Stavba IV*, 1925–1926, č. 7, s. 100–112.

<sup>106</sup> Dopis Josefu Havlíčkovi, nedatovaný, in: Zdeněk Lukeš, *Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi*, *Umění XXXV*, 1987, s. 104–128.

*Jeannereta*<sup>107</sup> a v osobní kritice Teiga jako kompilátora, který vykradl Le Corbusiera, ale vyškrtl z něho „partii estetickou“.<sup>108</sup>

Úvahy, které by reflektovaly některé sporné body debaty Le Corbusier contra Auguste Perret – římsy, komíny, a zejména okna – se v českém tisku dvacátých let v podstatě nevyskytují. Až koncem dvacátých let vyplnil Teige částečně Le Corbusierovo přání. Ve sborníku *Moderní soudobá architektura I* připojil k Le Corbusierovu článku Architektura a urbanismus,<sup>109</sup> v němž autor vysvětluje svých pět bodů nové architektury, fotografii interiéru vily Le Lac s podélným oknem, k níž přiřadil „podélné okno“, obrovskou skleněnou plochu přízemní vitríny Perretova domu v ulici Franklin. Le Corbusierovo tvrzení o vědecky podložené účelnosti podélného okna doplňují jím dříve publikované náčrtky. Zřejmě na tuto stať reagovali na počátku třicátých let články Emanuela Hrušky O iluzi průběžného horizontálního okna a J. E. Kouly Horizontální okna ve *Stavbě*.<sup>110</sup> Velké skleněné plochy, neodůvodněné z hlediska funkčního i konstrukčního, jsou odsouzeny pro svou náročnou údržbu jako esteticky působivý luxus neslučitelný se sociálním pojetím soudobé architektury. Le Corbusier, jako iniciátor užívání průběžných oken, je zde označen za romantika a jeho řešení oken za výtvarnou manifestaci, což zcela odpovídá nejen rétorické formulaci perretovské strany, ale i dalších kritiků. I některé uváděné technické důvody – horší osvětlení a větrání – souhlasí s Perretovými výtkami.

Jedinou přímou narážku na tento spor tak nalezneme v Le Corbusierově textu *Obrany architektury*, kde Le Corbusier ironicky naráží na své postavení v současné „bitvě slov a tendencí“. Připomíná Perretův odsudek pavilonu *L'Esprit nouveau* a Teigovi vytýká: „... dnes chcete porazit Mundaneum některými díly Augusta Perreta!“<sup>111</sup> Nárážka se evidentně vztahuje na reprodukci Perretovy továrny v Montataire doprovázející Teigovu kritiku Mundanea ve *Stavbě*.

Přestože české prostředí na kontroverzi Perret – Le Corbusier nereagovalo bezprostředně, nezůstalo nezasaženo tím, jakým způsobem se promítla do Le Corbusierových textů. Ačkoliv z rozdílných pozic, obě kritizující strany, Perret i Teige, odsoudily apriorní estetické představy, které formovaly Le Corbusierovy projekty. Perretovy výtky byly založené na praktických zkušenostech a na tradičním cítění soukromého životního prostoru. Teigova kritika byla formulována z ideových pozic, zdůrazňujících sociální aspekty bydlení a jeho nutnou kompletní transformaci. Teigovo trvání na primátu účelnosti a ekonomie splňoval asi více Perret než Le Corbusier, pro inklinaci ke klasickému řádu však přestávaly Perretovy práce Teiga zajímat. Konečně Teige, ve své Odpovědi na Obranu, parafrázuje srovnání francouzských rivalů: „Mundaneum lze porážet některými díly konstruktivního ducha, jež vytvořil Auguste Perret. Mundaneum lze porazit i dílem jeho autora: Vaší budovou Centrosojuzu, právě jako lze porážet akademika a klasicistu Perreta Perretem Konstrukteřem. U Perreta najdeme mnoho prvků akademismu. Pohříchu shledáváme tyto prvky i ve Vašem díle...“<sup>112</sup>

<sup>107</sup> Dopis Josefu Havlíčkovi z 6. 11. 1925, ibidem, s. 122.

<sup>108</sup> Dopis Josefu Havlíčkovi z 14. 11. 1925, ibidem, s. 125.

<sup>109</sup> Le Corbusier, Architektura a urbanismus, in: *Moderní soudobá architektura I*, Praha 1929, s. 7–26.

<sup>110</sup> Emanuel Hruška, O iluzi průběžného horizontálního okna, *Stavba X*, 1931–1932, s. 102–105. – J. E. Koula, Horizontální okno, *Stavba X*, 1931–1932, s. 105–107.

<sup>111</sup> Le Corbusier (pozn. 88), s. 92.

<sup>112</sup> Teige (pozn. 94), s. 108.

Z Teigova úhlu pohledu oba pařížští architekti vytyčili cestu, kterou se má současná architektura ubírat. Svým setrváním na buržoazních stanoviscích a lpěním na víře v určité věčné principy, pronikající architektonickou tvorbu, se však oba rozcházejí se zákonitým vývojem architektury. Teige je přesvědčen, že architektura zbavená zátěže estetických požadavků a symbolických významů bude schopná dostát požadavkům nové beztřídní společnosti. Důsledky těchto ideologických představ bohužel známe. Patrně si jejich nebezpečí byli vědomi i Le Corbusier a Auguste Perret. Le Corbusierovo „*elegantní řešení*“ i Perretova „*zpívající architektura*“ představují onu nezbytnou součást architektury, kterou se tato komplexní disciplína umění staví nad výpočet exaktně daných požadavků.

Na rozdíl od Le Corbusierovy debaty s Perretem polemika s Teigem neobsahovala ony spodní, osobní tóny, které francouzské architektky rozdělily. Zůstala v čistě teoretické a ideologické rovině. Potvrzují to Teigova slova: *„Jsem rád, ... že jste dobře pochopil můj článek, že přesně rozumíte tomu, že se moje kritika neobrací na vás jako tvůrce, ale že se jedná pouze o diskusi o základním bodu architektury, o teoretickou diskusi, které je zcela cizí pochybovat o vašich zásluhách a skutečných kvalitách vašich architektonických děl. Myslím, že není třeba, abych vás znovu ujišťoval o mém hlubokém obdivu, ... k vaší architektonické tvorbě.“*<sup>113</sup> Z Teigovy korespondence vyplývá, že vzájemné přátelství a spolupráce přetrvávala i v následujících letech.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Dopis Le Corbusierovi z 30. 9. 1929, FLC B2-13-376.

<sup>114</sup> Teige připravoval pro plánovanou Le Corbusierovu publikaci o urbanismu kolekci urbanistických studií českých architektů (Fuchse, Havlíčka, Krejčara, Gočára a dalších). Viz Teigovy dopisy Le Corbusierovi ze dne 30. 9. 1929, B2-13-376; z 10. 10. 1929, B2-13-380 a z května 1930, B3-5-123. Později měl Teige pro Le Corbusiera připravit článek o vlivu jeho díla na české architektonické hnutí. Dopis Le Corbusierovi z 18. 1. 1934, R3-05-58.