

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
MODERNÍ ARCHITEKTURA A POJEM PROSTORU

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Jana Mikolášková

Studijní obor: Estetika

Ročník: IV.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným stanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích

Jana Mikolášková

Anotace

Tato práce se zabývá pojmem prostoru na příkladu děl Le Corbusiera a Adolfa Loose, jelikož porovnání jejich tvůrčích postupů je nanejvýš zajímavé. Jejich myšlenky ovlivnily směr, kterým se moderní architektura ubírá. Dále se zabývá psychologicko-sociálními podmínkami prostoru v českém prostředí a poukazuje na to, proč byla myšlenka funkcionalismu, ve své čistě technické formě, neudržitelná.

Annotation

This work deals with the concept of space in the works of Le Corbusier and Adolf Loos, because every comparison between their works is so interesting. Their ideas involved the next evolution way of the modern architecture. Furthermore, this work deals with psycho-social terms of space in the Czech discourse and it points out why was the idea of functionalism, in its purely technical form, unsustainable.

OBSAH

ÚVOD.....	2
1 TVŮRČÍ KONCEPTY LE CORBUSIERA A ADOLFA LOOSE	4
1.1 Le Corbusierova architektura.....	4
1.2 Architektura v pojetí Adolfa Loose.....	8
1.3 Le Corbusier versus Adolf Loos.....	11
2 POJETÍ PROSTORU V UVAŽOVÁNÍ O ARCHITEKTUŘE V KONTEXTU ČESKÉHO FUNKCIONALISMU.....	14
2.1 Karel Teige a jeho přístup k moderní architektuře.....	15
2.2 Psychosociální pojetí prostoru u Karla Honzíka	21
ZÁVĚR.....	28
SEZNAM UŽITÉ LITERATURY.....	30
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	31

ÚVOD

Tato práce se zabývá moderní architekturou jakožto novým životním slohem a pojmem prostoru, který se díky tomu, že se architektura vymanila z historizujících slohů, mohl dál rozvíjet a stát se důležitým myšlenkovým pilířem v uvažování o moderní architektuře.

V první části práce se zabývám komparací architektů Le Corbusiera a Adolfa Loose. Toto porovnání pokládám za důležité, jelikož jak Le Corbusier, tak Loos měli zásadní vliv na formování funkcionalismu v českém prostředí, kterým se zabývám v druhé části práce. Le Corbusier přichází se svou koncepcí pěti prvků moderní architektury ve svém díle *Vers une Architecture* (Za novou architekturou), tato koncepce se stala podnětnou pro další vývoj architektonické tvorby. Le Corbusier zde mimo jiné přichází i se svou teorií, která uvádí, že dům je stroj k obývání. Tuto myšlenku následně přejali s nadšením funkcionalisté a dospěli tak k čistě technické formě funkcionalismu. S myšlenkou - dům jako stroj - zastávali vědecký přístup z hlediska funkcionalismu. Nejviditelnějším zastáncem názoru, že dům je stroj k obývání, se v českém prostředí stal Karel Teige, jímž se zabývám v druhé části práce. Za druhou významnou postavu pro vývoj moderní architektury považuji zástupce vídeňské školy Adolfa Loose, kterým se budu zabývat v první části práce. Loos přichází s modelem Raumplanu. Loos pokládá za důležitou korespondenci vnitřku (tedy určitého naladění) a vnějšku (konstrukce) budovy. Při následné komparaci Loose a Le Corbusiera se zaměřuji na porovnání jejich staveb, kde vyzdvihuji jejich společné prvky. Z toho je vidět, že se oba autoři významně ovlivňovali. Zároveň se zabývám i jejich vzájemnými rozdíly například u Loose je důležité vnitřní naladění stavby, kdy si pohrává s objektem a subjektem v prostoru na principu jeviště a hlediště.

V druhé části práce se zabývám pohledem na český diskurs z hlediska funkcionalistické architektury. Zvolila jsem zde Karla Teigeho jako zástupce vědecké větve funkcionalismu. Teige dochází ke koncepci minimálního bytu, jelikož vychází

z názoru, že člověk je tvorem společenským a svůj život tráví v institucích a tudíž bytový prostor snižuje na úplné minimum. Forma u Teigeho tedy následuje funkci, což je i hlavním heslem funkcionalismu. Jako druhého teoretika architektury jsem zvolila Karla Honzíka. Honzík je zástupcem poetické větve funkcionalismu. Ve své teorii spatřuje hlavní východisko pro utváření prostoru ve sledování provozu. Vnáší tak do architektonické tvorby psychosociální prvky.

Cílem této práce je tedy komparace Le Corbusierovy teorie architektury a vídeňské školy, z níž jsem zvolila jako hlavního zástupce Adolfa Loose, který vytvořil svou koncepci Raumplanu, proti němuž vystupuje Le Corbusierův Plan Libre. Tyto dva zástupce jsem zvolila záměrně, jelikož jsou předchůdci funkcionalismu a měli zásadní vliv na následující podobu moderní architektury. U funkcionalismu se zaměřuji zejména na popsání teoretického rámce v českém prostředí a jako hlavního zástupce jsem zvolila Karla Teigeho, kvůli jeho kritice Le Corbusiera, a dále jsem vybrala Karla Honzíka, který byl mimo jiné i zástupcem českého purismu, který se opíral o myšlenky především Adolfa Loose, Le Corbusiera a Ozenfata. U Karla Teigeho jsou vidět rysy čistě technického smýšlení o funkcionalismu a v porovnání s Karlem Honzíkem tvoří zajímavý protiklad. U Karla Honzíka se formuje pojetí architektury, jakožto nového životního slohu. Honzík si uvědomuje, že člověk je bytostí polyfunkční, a tím vnáší Honzík do architektury prvky psychosociální, což je specifický modus uvažování v rámci českého architektonického prostředí.

1 TVŮRČÍ KONCEPTY LE CORBUSIERA A ADOLFA LOOSE

1.1 Le Corbusierova architektura

Le Corbusier se stal předchůdcem funkcionalismu poté, co vydal v roce 1923 svůj manifest *Za novou architekturu*. Le Corbusier již byl unaven historizujícími slohy a hledal krásu, harmonii a řád i mimo architekturu. Poté, co viděl díla amerických inženýrů (sila, továrny), stal se jejich obdivovatelem. Propadl tak kouzlu estetiky inženýra. Jelikož architektura začala upadat a naopak díla inženýrů se začala bujně rozvíjet, stanovil Le Corbusier tři výzvy pro architekty, aby přestali být pouhými štukatéry a zaměřili se ve svých dílech na objem, povrch a plán.

Hlásal tedy návrat k primárním tvarům (kužel, koule, kvádr, krychle...), jelikož ty jsou nám nejvíce příjemné a jejich čistota se nám jeví nejvíce krásná. Dále tvrdil, že *"(...) úkolem architekta je oživit povrchy, které obalují objemy, aniž by se z povrchů stali paraziti, kteří objem rozežirají k svému prospěchu."*¹ Dle něj by tedy měl povrch co nejvíce souznít s objemem stavby, avšak zde musí být vždy nějaké rušivé prvky např.: okna a dveře, což obchází tím, že stanovuje pravidlo volného průčelí, a tak z něj dělá vymežující prvky formy. Plán pojímá jako generativní činitel určující jak urbanistický rytmus, tak charakter stavby. Tvrdí, že *"moderní život žádá a očekává nové plány pro domy a města."*² Přichází tak s myšlenkou domů na pilotech, kterou například zrealizoval na Kolektivním domu v Marseille. Díky pilotům tak pod domem mělo vzniknout místo pro zeleň a pro setkávání lidí. Dále tvrdil, že *"bez plánu vládnou nepořádek a libovůle."*³ Abychom zabránili libovůli je důležité vybrat správnou regulační linii, což je dle Le Corbusiera *" (...) jedna z vrcholných operací architektury."*⁴

Le Corbusier také mluví o tzv. iluzi plánů. *"Plán vždy musí postupovat zevnitř navenek"*⁵ (vnitřní prostor je jádrem budovy, plášť je projekcí vnitřního uspořádání), avšak dobová architektura (Le Corbusierovy doby) vytváří jen iluzi plánů. Není tvořena na základě pravého plánu. Architektura tak opustila plán jako základ, vytvořila

¹ LE CORBUSIER: *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, s.25

² Tamtéž, s. 33

³ Tamtéž, s. 33

⁴ Tamtéž, s. 57

⁵ Tamtéž, s. 146

ze stavby pouhá schémata, vzory, které jsou aplikovány na kostry staveb a budova tak není řešena podle plánu zevnitř navenek.

Dále ve svém manifestu přichází Le Corbusier s heslem, že "*Dům je stroj k obývání.*"⁶ Tento obrat je často Le Corbusierovi vyčítán. Tvrdil, že pokud si odmyslíme, že například parník, letadlo či automobil jsou stroje k dopravě, zjistíme, že jsou to dobře stanovené problémy, jelikož odpovídají svému standardu.⁷ Najít odpovídající standard dle Le Corbusiera znamená "*(...)vyčerpát všechny praktické a rozumové možnosti, vyvodit typ uznáný odpovídajícím funkcím, uvést na maximální výkon při minimálním použití prostředků.*"⁸ Tedy to samé musíme provést i u domů a představit si, že dům je stroj k bydlení. Později se tohoto výroku ujali s nadšením funkcionalisté, a tak dospěli k čistě technické formě funkcionalismu.

V důsledku sériové výroby domů si Le Corbusier uvědomoval, že každá rodina má své individuální potřeby, a proto přišel s projektem Domino. Začal pracovat s obytným prostorem tak, že použil základní betonové desky a příčky se aplikovaly dle přání zadavatelů (rodiny).

Le Corbusier zavedl pět pravidel moderní architektury:

1. *Pravidlo sloupů (pilotů).* Piloty jsou volně stojící tenké betonové sloupky, které se táhnou od přízemí k prvnímu patru stavby. Piloty jsou umístěovány takovým způsobem, aby byla zachována vizuální transparentnost budovy.⁹ Le Corbusier tedy vytvořil požadavek, že je třeba stavět domy na sloupech (pilotech), aby byl vytvořen dostatek prostoru pro zeleň a volný pohyb pod domem.

2. *Pravidlo střešních zahrad.* Vodorovný povrch se znovu objevuje v horní části budovy. Vyztužený beton (železobeton) umožňuje v této úrovni přístupné terasy namísto šikmých střech. Budova vystupuje elegantně proti obloze a vytváří horizontálně čistou linii bez římsy.¹⁰ Tento požadavek má tedy jasnou souvislost s tvarem budov. Střešní zahrady na plochých střeších měly tedy pravděpodobně zlepšit ovzduší, klima a životní prostředí vůbec.

⁶ LE CORBUSIER: *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, s. 72

⁷ Tamtéž, s. 116

⁸ Tamtéž, s. 108

⁹ Podle: KELLY, Michael.: *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3, str. 139

¹⁰ Podle: Tamtéž, s. 139

3. *Pravidlo volného půdorysu.* V protikladu k tradiční výstavbě podle "bezzvládného" plánu, kde se příčky nosných zdí musí navzájem překrývat od podlahy k patru, volný plán vede k oddělení konstrukčních a rozdělovacích funkcí. Konkrétní podlaží odpovídá sloupům, které jsou od sebe rozmístěné ve velké vzdálenosti, zatímco příčky jsou zanesené do architektonického návrhu podle přání.¹¹ Příkladem pravidla volného půdorysu je Le Corbusierův projekt Domino, kdy je postavena základní konstrukce budovy, do níž se podle potřeb rodiny vybudují příčky.

4. *Pravidlo volného průčelí.* Plášť budovy je na konstrukci také nezávislý. Záručně mohou být vyklenuty z průčelí do jejího interiéru. Kompozice fasády, umístění otvorů, je teoreticky dána pouze světlem a výhledem z vnitřku budovy.¹² Pro pravidlo volného průčelí je tedy důležitá jeho korespondence s vnitřkem budovy.

5. *Pravidlo pásových oken.* Opět platí, že železobeton osvobozuje plán a fasádu. Otvory v konstrukci budovy vedou z jednoho konce budovy ke druhému bez přerušení. Pásové okno (stuha), které slouží k panoramatickému výhledu, se tak stalo až do dnešních dnů známkou moderní architektury.¹³

Le Corbusier se mimo jiné zabýval i nepopsatelností (neuchopitelností) prostoru. Tvrdil, že estetická emoce je funkcí prostoru. Projevuje se dvěma způsoby:

1) Akce díla na své okolí: vibrace, pláč nebo křik (tak jako na nás například působí Parthenón na Akropolis v Aténách)

2) Reakce na nastavení: zdi místností, veřejná náměstí, ale i umístění v přírodě - zda se jedná o kopcovitý terén, planinu či ostré obrysy horského úbočí¹⁴

První způsob je tedy naší bezprostřední reakcí na dílo a druhý způsob je reakce na to, jakým způsobem spolu souzní krajina a stavba, jež pak v nás, jako celek, vyvolávají právě estetickou emoci. Životní prostředí tedy souvisí s reakcí na umělecké dílo. Tato dvě pravidla by se také dala připodobnit k třetímu Newtonovu fyzikálnímu zákonu akce a reakce a to tím, že je to obousměrný proces. Dílo působí na nás a my na něj.

¹¹ Podle: KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3, str. 139

¹² Podle: Tamtéž, s. 139

¹³ Podle: Tamtéž, s. 139

¹⁴ Podle: VIDLER, Anthony: *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix, s. 53

Je tedy důležité, aby tvůrce vnesl do díla emoce (akce), které my následně z díla pocítíme, a tím dosáhneme "ineffable space" tedy nepopsatelnosti prostoru (reakce).

Pro Le Corbusiera byla nepopsatelnost (neuchopitelnost) prostoru transcendentním místem. Le Corbusier se ve své stati *Le ineffable space* zabývá velkolepostí prostoru ve vztahu ke kubistické avantgardě. Kubisté tvrdí, že při tvorbě uměleckého díla je důležitá tzv. čtvrtá dimenze, kdy nastupuje určitá míra intuice a jasnovidnosti. Le Corbusier tvrdí, že ve svém životě, kdy pátral po harmonii, našel tuto čtvrtou dimenzi v praxi pouze u architektury, sochařství a malířství. Čtvrtá dimenze, podle Le Corbusiera, je okamžikem neomezeného úniku, který je zapříčiněn mimořádným souzněním užitých tvárných prostředků. Což je tedy reakce na umělecké dílo, kdy se nám zjevuje fenomén. Není to však účinek zvoleného předmětu, podle Le Corbusiera je to vítězství proporcionality v čemkoliv (například v rozboru díla, stejně tak jako v uskutečňování autorových záměrů ať už vědomých či nevědomých). Ať již docílením či nedocílením těchto záměrů, měly by tyto intence vždy kořenit v intuici, která je, jak tvrdí Le Corbusier, zázračným katalyzátorem získané i zapomenuté moudrosti. Celistvost a zdařilost díla se skrývá ve spoustě implikací, které se mohou zjevit pouze těm, kdo si je zaslouží. Následně se nám otevírají neomezené hloubky uhlazených zdí, odsunujeme potencionální přítomnost a nakonec zakoušíme zázrak nepopsatelnosti prostoru. Le Corbusier tvrdí, že si není vědom, že by zakusil zázrak nazývaný víra, ale je si vědom toho, že žije v nepopsatelném prostoru.¹⁵

Le Corbusier pojímá architekturu jako umění a tvrdí, že při zakoušení architektonického díla by se měla dostavit estetická emoce. Architekt by měl do díla vnášet harmonii, řád, měl by se vrátit k primárním tvarům, stavět v lidském měřítku a uspokojit tak našeho ducha. Ač funkcionalisté těžili z Le Corbusierových teorií nejvíce, stal se později terčem jejich kritiky za to, že uvažoval o architektuře jako o formě umění.

¹⁵ Podle: LE CORBUSIER: *Ineffable Space* (1945). Reprinted in Joan Ockman, ed., *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Rizzoli and Columbia Books of Architecture, 1993), s. 66

1.2 Architektura v pojetí Adolfa Loose

Adolf Loos byl zastáncem toho, že architektura má evoluční vývoj. Tedy, že se pokračuje v zavedených tradicích a následně se selektují jednotlivé prvky. Tímto názorem se chtěl vymanit z vídeňské secese, Jugendstilu a později i od avantgardy, která hlásala odklon od tradice.

V Loosově pojetí architektury je důležitý pojem Raumplanu¹⁶, nebo-li prostorového plánu. Pokud se zaměříme na Loosovy stavby před první světovou válkou nalezneme ještě další dvě koncepce v pojetí plánu. Kromě prostorového plánu nám zde vystupuje obytný a materiálový plán. Obytný plán "*je způsob jakým je uspořádán půdorys, určitý dvourozměrný nebo horizontální prostor.*"¹⁷ Díky obytnému plánu nás pohlcuje interiér a omezujeme svůj zájem o venkovní prostředí. Prostorový plán "*je způsob, jakým je uspořádán či poskládán určitý trojrozměrný nebo vertikální prostor.*"¹⁸ U Raumplanu je pro Loose typická jednoduchost a lehkost fasády. Celý objem stavby je zahalen do tvaru krychle. Proto je někdy stejně jako Le Corbusier považován za předchůdce funkcionalismu. Co se týče interiéru, ten má stejně jako exteriér, tvar krychle, avšak v nejranějších dílech můžeme nalézt i kruhové prostory.¹⁹ To je však jen ojedinělou výjimkou. V řešení Raumplanu je také zajímavé, že Adolf Loos po nás chce, abychom okna nežívali k výhledu ven, ale Loos otáčí náš pohled směrem do vnitřku pokoje a pohrává si s rolí objektu a subjektu jako na divadle. Poslední materiálový plán "*je způsob jakým jsou použity různé stavební a povrchové materiály, které mají zajistit texturu, a tedy také pocit a atmosféru.*"²⁰ Loos užíval ve svých stavbách cihly, dřevo a beton a nosné železobetonové konstrukce u něj nehrály žádnou významnou roli. Toto můžeme pokládat asi za největší odlišnost mezi ním a funkcionalistickými architekty. Jeho omítky postrádají jakékoliv ornamenty.²¹

¹⁶ Pojmenování této koncepce vymyslel jeho žák Kulka. Není to tedy přímo Loosův termín.

¹⁷ BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 53

¹⁸ Tamtéž, s. 53

¹⁹ Tamtéž, s. 55

²⁰ Tamtéž, s. 53

²¹ Tamtéž, s. 55

V interiérech Loos používá kazetové stropy, které mají účel navození správné atmosféry v místnostech.²²

Tyto tři plány vymezil Loos jako stěžejní ve svých pro svou teorii. Po první světové válce začíná Loos ve svých dílech užívat i klasických prvků. V jeho dílech tak objevíme sloupy a římsy. Poprvé použil sloupů a říms u přestavby Strasserova domu. (OBR.1) Sloupy mají tu funkci, že vnímáтели při jeho recepci utvářejí prostorový obraz. U Strasserova domu však nalezneme jen jeden osamocený sloup, což v nás může evokovat pocit, že jsme se setkali s výstřelkem avantgardy, jelikož se nám tento sloup může jevit jako objet tróuvé.²³ Johan van de Beek však toto pokládá za hlavní problém neoklasicismu, jelikož správně bychom měli vnímat tento sloup ve vztahu k mramorovému obložení stěn v jídelně, a tak vymezuje právě problém vzdálených stěn a sloupů. Loos nakonec však od klasických prvků upouští a prolíná anglické architektonické prvky s francouzskými. Spojení anglického a francouzského prototypu bydlení vedlo ke vzniku salonů.²⁴ Loos tak začíná vkládat do svých děl další kontrastní prvky. Asi nejdůležitějším je metoda dělené úrovně, kdy například při vstupu do domu nalezneme nízkou šatnu a za ní hned vysokou vstupní halu, která se tyčí až k obytné úrovni stavby.²⁵ Jak jsem již zmiňovala výše, v odstavci o prostorovém plánu, Adolf Loos prolнул do svých staveb principy divadla a pohrává si s prostorem jako s jevištěm a hledištěm. K tomuto efektu užívá právě výše zmíněných dělených úrovní. Dobrým příkladem je Mollerův dům (OBR.2 a 3), kdy při pohledu na stavbu nalezneme v úrovni prvního patra lodžii, která je osazena oknem. Loos však využití tohoto okna pro interiér domu nezamýšlel pro pohled ven. Záměrně navrhl interiér tak, že před okno umístil pohovku, avšak ta vede náš pohled pouze do interiéru, nikoliv směrem ven z domu. Světlo z okna tak máme v zádech a zde nastupuje princip, na kterém funguje jeviště a hlediště. Díky dělené úrovni jsme my jako pozorovatelé z hlediště (slunný výklenek s pohovkou) pohodlně usazeni a čekáme, kdo se nám na jevišti například host či člen rodiny objeví. Zajímavé je, že ten, kdo je pohodlně usazen na pohodlné pohovce, vidí nečekaného hosta dříve než on jeho. Tento efekt je docílen právě oknem, ze kterého

²² Loos na kazetové stropy užíval dřevo nebo kámen. Kazetová výzdoba někdy přecházela i na stěny interiéru.

²³ Objet tróuvé je metoda, kterou užívala avantgarda. Volně by se tento výraz dal přeložit jako nalezený objekt nebo užití výrazu ready made. Objet tróuvé je tedy akt, kdy je předmětu denní potřeby udělen statut uměleckého díla.

²⁴ BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 58 - 59

²⁵ Tamtéž, s. 56 - 57

přichází světlo z ulice. Dále si Loos pohrává s prostorem a momentální situací. "*Prostorový plán vyplývá z daného půdorysu a situace jako (funkční) nezbytnost.*"²⁶ Co se týče vztahu mezi prostorem a materiálovou složkou je toto pojetí nejlépe vidět na jeho již zralých dílech a to zejména u domu Mollerova domu, Tristana Tzary a v Müllerově vile. (OBR. 2, 4 a 5)

Loos ve své stati *Oděvnictví jako princip architektury* tvrdí, že "*architektonickým hlavním úkolem je poskytnout lidem teplý a útulný prostor.*"²⁷ Tím zároveň tvrdí, že pokud architekt navrhuje stavbu, měl by rozvrhnout i interiér, ve kterém by lidem bylo příjemně, což je dle něj "*druhotným architektonickým úkolem.*"²⁸ Loos zde spojuje princip odívání s vývojem architektury. Tvrdí, že lidé ještě dříve, než se naučili stavět si své příbytky, si museli osvojit principy odívání. Člověk primárně chtěl být v teple a potřeboval tedy pokrývku, která by ho ochránila před nevlídným počasím, chtěl se zahřát něčím při svém spánku, a tudíž oděv byl na počátku všeho. Podle Loose je tedy oděv něčím, co by se dalo pokládat za nejstarší architektonický element a je tedy starší než konstrukce. Zároveň i zdůrazňuje to, že by si tento vývoj architektury měli uvědomovat i architekti v dnešní době. Pokud by architekt postupoval jinak, tak podle Loose nebude utvářet prostory, ale jen pouhou hmotu zdí.²⁹ Loos tak považuje za nefalšovaného umělce takového architekta, který si napřed uvědomí účinek, jehož touží docílit a až následně se mu v jeho představách zjeví prostory. K tomu, aby na nás stavby působily určitým dojmem, architektovi pomáhá výběr materiálu.

Je to důležitý prvek, pomocí něhož můžeme vyjádřit výraz stavby, jakými jsou veselost, útulnost, ale i bázeň a strach atd.³⁰ Loos následně vyvozuje zákon odívání, který zní: "*musíme pracovat tak, aby nebylo možno zaměnit obložený materiál se samotným obložením.*"³¹ To dle něj znamená, že určitý materiál můžeme natřít jakoukoliv barvou s výjimkou té, která danému materiálu náleží.

²⁶ BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 72

²⁷ LOOS, Adolf: *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Dr. Bohumil Markalous*. 2. vyd. Kutná Hora: Tichá Byzanc, s. 79

²⁸ Tamtéž, s. 80

²⁹ Tamtéž, s. 80

³⁰ Tamtéž, s. 80 - 81

³¹ Tamtéž, s. 83

1.3 Le Corbusier versus Adolf Loos

Porovnání děl Le Corbusiera a Adolfa Loose je nanejvýš zajímavé. Le Corbusier přichází s Plan Libre a Adolf Loos s prostorovým plánem neboli s Raumplanem.

Adolf Loos však nikdy teoretické pojetí Raumplanu nerozpracoval. O teoretický rámec a o zavedení tohoto pojmu se postarali jeho žáci Kulka a Neumann, kteří s Loosem úzce spolupracovali. U Raumplanu je tedy důležité to, že nosná zeď se mění v nezávislou konstrukci, a tak dochází k regulaci vztahů mezi otevřenými pokoji, které na sebe vzájemně navazují.³² Raumplan je tedy dle Loose: "*osvobození plánu v prostoru, který je velkou revolucí v moderní architektuře.*"³³ Adolf Loos se svého prostorového plánu pevně držel a neustále ho rozvíjel. Nejdůležitějším prvkem je pro něj užití dělených úrovní. Loos si plně uvědomuje, že každá místnost domu potřebuje jinou výškovou úroveň. Například šatna při provozních podmínkách nevyžaduje tak vysoké stropy jako například vstupní hala či obývací pokoj nebo jídelna. Loos si plně uvědomoval, že navození správné atmosféry v pokojích se odvíjí nejen od vybavení interiéru, ale také od prostorového řešení pokoje samotného. Je tedy potřeba vytvořit specifický prostor pro každý pokoj tak, aby co nejlépe sloužil svému účelu a zároveň, aby plynule navazoval na pokoje další. Výškové rozdíly mezi jednotlivými pokoji Loos vždy dorovnával pomocí dalšího podlaží, aby jednotlivé přechody tvořily přirozený dojem. Zajímavé je i to, jak si Loos pohrává s objemy svých staveb. Na porovnání jsem zvolila Loosovy tři nejvýznamnější stavby Mollerův dům, Müllerovu vilu a dům Tristana Tzary. Na řezech těchto domů (OBR. 7) je vidět, jak objemy budov od přízemí až po rovnou střechu na sebe navazují tak, že bychom mohli průřezy těmito budovami přirovnat k pomyslným schodištím, po kterých stoupáme pohledem až k vrcholu stavby.

Le Corbusier na rozdíl od Adolfa Loose, jehož pojetí Raumplanu se formovalo několik let, vyvinul své prototypy domů již na začátku své tvorby. Vytvořil systém Domino a dům typu Citrohan, na kterých uplatňuje svých pět bodů moderní architektury. U Domina řešil možnosti, které může nabízet trojrozměrná konstrukce budovy a u Citrohanu (název je odvozen od značky automobilu Citroen a tato paralela odkazuje k prostorovému a funkčnímu uspořádání), kde se zabýval eventualitami

³² BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 114 - 115

³³ Tamtéž, s. 116

obytného prostoru.³⁴ Pokud se budeme zabývat pěti body moderní architektury, které Le Corbusier sestavil spolu s Pierrem Jeanneretem, tak za nejdůležitější prvek v této koncepci budeme pokládat pravidlo volného půdorysu neboli Plan Libre. Toto pravidlo zaručuje, že se stavba rozvíjí charakteristickým způsobem, a to z vnitřku k vnějšku budovy. Pro volný půdorys jsou tedy typickými konstrukčními prvky sloupy a kompaktní stropní deska.³⁵ Le Corbusier díky železobetonové konstrukci překonává ustálený princip nosných zdí, který se stal zásadní pro západní kulturu. V nosných zdech mohl být jen omezený počet oken či dveří. Pokud by se počet otvorů ve zdech překročil, stabilita budovy by byla ohrožena. S železobetonovou konstrukcí tento problém odpadá, jelikož fasáda domu již nemá nosnou funkci, a proto si Le Corbusier může dovolit, díky volnému průčelí, stěny ze světla. Respektive stěny, kdy okna tvoří 100% celého povrchu fasády. Do prostoru domu tak proudí, co nejvíce světla z venkovního prostředí. Vnitřek budovy na nás tedy pak působí jako vzdušný a dostatečně osvětlený prostor. Dle Le Corbusiera je důležité, abychom se začali dívat z interiéru směrem ven.³⁶

Adolf Loos se jednou o Le Corbusierovi vyjádřil, že "*těch pár dobrých věcí, které v Le Corbusierově díle najdeme, Le Corbusier ukradl od něj.*"³⁷ Toto tvrzení vyplývá z Le Corbusierova názoru, že architekti by se měli nechat inspirovat od inženýrů a propojit tak svou tvorbu s průmyslovými výrobky. V časopise L'Esprit Nouveau, který Le Corbusier založil spolu s Ozenfatem a Derméem, se o Loosovi vyjádřil, že jako jeden z prvních předpověděl, že průmysl zasáhne i do dalších odvětví a že se stane pro estetiku důležitou součástí.³⁸ Z toho lze usuzovat Loosův vliv na úvahy Le Corbusiera. Loos tvrdil, že Le Corbusier vedl své myšlenky o zavedení průmyslových konceptů do architektonické tvorby zcela správně. Tvrdil, že to byla zcela logická a nevyhnutelná cesta, kterou by se měl architekt ubírat.³⁹

³⁴ BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 122 - 124

³⁵ Tamtéž, s. 74 - 75

³⁶ Tamtéž, s. 181 - 182

³⁷ Tamtéž, s. 24

³⁸ Tamtéž, s. 23 - 24

³⁹ Tamtéž, s. 24 - 27

Pokud budeme chtít porovnat stavby Loose a Le Corbusiera nejvhodnějším příkladem bude Loosův Mollerův dům a Le Corbusierův dům Planeix. (OBR. 2 a 6) Na obou stavbách je na první pohled vidět návrat k základním euklidovským tvarům. Obě stavby mají tvar krychle. V úrovni prvního podlaží vystupuje objem budovy do popředí a je v něm u obou staveb situovaná ložnice. Na Loosově stavbě je patrné, že se snažil rozmístit okna tak, aby byl pohled do domu z ulice co nejvíce minimalizován, naopak do zahradní strany se dům více otevírá světlu. U Le Corbusiera jsou umístěna pásová okna směrem do ulice. Souvisí to s jeho přesvědčením, že pásová okna vytváří prosklené stěny, jimiž má do domu přicházet co nejvíce světla. Rozdíl tedy mezi Loosem a Le Corbusierem v situování oken spočívá v tom, že Loos okna nechce využívat k pohledu směrem ven a otáčí tak náš pohled směrem do interiéru stavby. Jak jsem již zmiňovala výše, Loos si pohrává s prostorem interiéru jako s divadelní scénou a pohrává si s pojmy objektu a subjektu, herce a diváka, majitele a hosta. V případě Mollerovy vily je obyvatel domu subjektem, který pozoruje scénu, na které se vynořuje host jako hlavní objekt určený k pozorování. Jedinou výjimkou, kdy Loos tento akt otočil, je dům Josephine Bakerovou. Tato budova ve svém nitru totiž skrývá dvoupodlažní bazén. Hra se světlem zde probíhá tak, že bazén je osvětlen střešním oknem a tudíž pronikající světlo oslepuje plavce, majitele domu. Proto se zde otáčí role objektu a subjektu, kdy obyvatelka domu se stává objektem zájmu, který pozoruje host, jakožto sledující subjekt. Domy Adolfa Loose v sobě tedy zahrnují jeviště, kde se odehrává rodinný život.⁴⁰ Le Corbusier však ve svých stavbách naopak chce, abychom svůj pohled zaměřili směrem ven. Díky volnému průčelí využívá pásových oken a tvoří tak stěny ze světla, které nás přímo vybízí k pohledu z oken. Loos přejal jako jediný architektonický prvek z Le Corbusierových pěti bodů moderní architektury rovnou střechu. Asi největším rozdílem mezi myšlenkami Loose a Le Corbusiera je ten, že Le Corbusier měl až skoro utopistickou víru v přenášení průmyslových prvků do architektury. Další podstatným rozdílem je, že Le Corbusier zastával názor, že architektura je umění. Loos však tento názor nesdílel.⁴¹

⁴⁰ BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 32 - 37

⁴¹ Tamtéž, s. 28 - 29

2 POJETÍ PROSTORU V UVAŽOVÁNÍ O ARCHITEKTUŘE V KONTEXTU ČESKÉHO FUNKCIONALISMU

V českém prostředí se v první polovině dvacátého století začaly vést debaty o účelnosti architektury. Samozřejmě otázka účelu v architektuře v celosvětovém měřítku se řeší již od svých počátků, avšak svou ucelenou podobu dostala až ve 20. letech 20. století.

Jaromír Krejcar jako první definoval program funkcionalismu v Revue *Stavitel* a ve sborníku *Život II.* Byl inspirován Le Corbusierem a tvrdil, že "*forma vzniká z funkce*"⁴². Dalším pilířem pro rozvoj teorií o funkcionalismu zásadně ovlivnilo revue *Stavba* pod vedením Karla Teigehe. Začíná se zde řešit názor, že by se z architektury měla vytěsnit umělecká složka. Architekt se tak má stát inženýrem a být strůjcem vědeckého pokroku a nemá dát průchod svým uměleckým ambicím. Z toho vyplývá, že funkcionalisté požadovali, aby se architektura stala vědou, protože jako umění již nemá budoucnost.⁴³

Ne všichni se však ztotožnili s tímto názorem. Tak dochází ke sporu mezi vědeckým a poetickým funkcionalismem. Poetický funkcionalismu si kladl důležitou otázku, zda může vědecký (inženýrský) funkcionalismus uspokojit i naši emocionální stránku. Tak se dostává do popředí pojem krásy. Proti Teigeheho teorii ryzího vědeckého funkcionalismu vystoupili členové *Devětsilu*, který vedl právě sám Karel Teige. Hlavními odpůrci Teigeheho se tedy stali Karel Honzík či Vít Obrtel. Karel Honzík tvrdí, že je důležité vnášet do architektonického díla krásu a emoce. Architektura nemá uspokojovat jen fyzické potřeby, ale má uspokojit i našeho ducha. Architekt by měl dbát při prostorovém plánování svých staveb na provozní podmínky. Vít Obrtel nakonec, kvůli debatě Teigeheho s Le Corbusierem, přešel ve svých úvahách od funkcionalismu k novoplatonismu a chtěl, aby se architektura ubírala cestou k absolutní krásě.⁴⁴

⁴² ŠVÁCHA, R.: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia - Aesthetica 21, Historia artium III, 2000, s. 234. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis

⁴³ Tamtéž, s. 233 - 249

⁴⁴ Tamtéž, s. 233 - 249

Jasně se ukázalo, že mezi vědeckým a poetickým funkcionalismem je třeba najít kompromis. K tomu ve svých úvahách došel zejména Karel Honzík a dále například i Jan Mukařovský.⁴⁵

2.1 Karel Teige a jeho přístup k moderní architektuře

Karel Teige patřil k tzv. umělcům života. Byl dobrým básníkem, typografem, malířem a grafikem, a také teoretikem. Nejvíce vynikl jako teoretik architektury. Jeho význam pro českou, a dalo by se říct i pro světovou architekturu, byl tak velký, že svého času zastínil i některé praktikující architekty. Teige se začal teorií architektury věnovat roku 1922. V té době se seznámil například s Le Corbusierem nebo s Jaromírem Krejcarem. Karel Teige byl také ovlivněn kubistickou avantgardou, díky níž byl schopen užívat protikladného myšlení. Teige se svůj systém polarit snažil postavit na sociologické bázi. Vykládal ho jako dopad boje mezi buržoazním a komunistickým světem. Roku 1920 založil skupinu Devětsil, kde se usilovalo o to, aby se nepreferovalo pouze akademické Umění s velkým U, jelikož moderní život ve všech svých krásách ukazuje umělci mnohem více podstatnějších hodnot než pravé akademické Umění. Teige poté, co se odpojil od kubismu, byl zaujat novým uměním proletářským. Avšak roku 1922 se v Devětsilu začala řešit otázka, do jaké míry by se umělec moderní doby měl zabývat technickým rozvojem, i když proletářské umění se k této myšlence stavělo zády. Po návratu z Paříže roku 1922 byl Teige okouzlen tím, že kubismus, který se pro něj stal již mrtvou formou, se mohl dále rozvinout, a to do Le Corbusierova a Ozenfatova purismu. Nejvíce se mu na purismu líbil jeho vědecký a inženýrský ráz. Tyto myšlenky Teige zužitkoval, když tvrdil, že nové umění a neakademická architektura mohou posilovat vědecký charakter.⁴⁶

Ve svém spise *Konstruktivismus a likvidace umění* chce dokázat, že je potřeba překonat tradiční umění, a že má být vytvořena moderní konstrukce architektury. To dokazuje hned v úvodu, kdy píše "*konstruktivismus nesmí nám znamenati nějakou dočasnou estetickou či artistní modu, (...) není to pražádný uzoučký umělecký ismus, (...) konstruktivismus je začátkem a znamením nové architektury, nástupem nové epochy*

⁴⁵ ŠVÁCHA, R.: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia - Aesthetica 21, Historia artium III, 2000, s. 234 - 249. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis

⁴⁶ ŠVÁCHA R.: *Karel Teige jako teoretik architektury*. Philosophia - Aesthetica 16, Historia artium II, 2000, s. 145 - 156, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis

kultury a civilizace vůbec."⁴⁷ Z textu vyplývá jeho nelibost až odpor k estétství. Prohlašuje "zřikáme se estétského fetišismu"⁴⁸ Tvrdí, že civilizace moderní doby se oprostila od řemesel a umění, a stala se tak civilizací stroje. Umění dle Teigeho nemá věčné hodnoty, a tak čelí svému zániku. Pokud rozumíme umění jako určitému produktu, artefaktu, pak v tomto smyslu je umění věčné, ale jestliže za umění považujeme obory řemesel, které jsou lehce nahraditelné, zde se umění ubírá ke svému konci. Konstruktivisté dle Teigeho přichází s programem nového života. Nechtějí přijít s návrhem nového umění. Nová doba klade do popředí funkcionalismus, formalismus v této době již nemá místa, a proto upadá. Základním kritériem doby se tedy stává prahnutí po funkčnosti. Moderní život utváří své produkty podle biologické podstaty člověka (lidské měřítko) a rozchází se tak s estetickými měřítky a tzv. uměním. Člověk se tak stává slohovým principem architektury (konstruktivismu). Karel Teige byl okouzlen estetikou stroje. Zde je vidět právě vliv Le Corbusiera, který přišel s myšlenkou domu jako stroje. Dům je podle něj tedy stoj, který je stvořen k tomu, aby se v něm bydlelo.⁴⁹ Požaduje, aby byl stanoven standard, který tak definuje moderní dům a vymaní se tak z historizujících slohů. Naše střechy nepotřebují okázalé a nesmyslné řešení jako tomu bylo dopsud, skrze okna není vidět, fasády jsou zbytečně přezdobené, dům není jen úkryt před nepříznivými venkovními vlivy. Proto skrze standard, který vidí u stojů (letadlo, parník, automobil), což je dobře stanovený dobře problém, požaduje to samé i pro domy. Odtud tedy výrok "dům jako stroj". V podstatě zavedení standardu do architektonického prostředí u něj znamená návrat k primárním tvarům, a tak zavedení nové podoby prostoru, než jak tomu bylo u historizujících slohů.⁵⁰ Teige však myslí pojem dům jako stroj odlišně. Dalo by se říci, že tento termín užívá až k fetišizaci stroje jako takového. Stroj, to je pro něj synonymum nové krásy.⁵¹ Tvrdí, že pravé krásy může dosáhnout pouze umělec moderní doby (konstruktér). "*Principy mechanické dnešní estetiky nebyly vymyšleny umělci ze řemesla, ale moderními konstruktéry, kteří nemysleli na umění. Šlo jim o dokonalé splnění konkrétního úkolu, (...) co nejekonomičtějšího, co nejpresnějšího a nejúplnějšího naplnění a vyřešení, dospívá se bez všech vedlejších estetických zámyslů k nejčistší*

⁴⁷TEIGE, K.: *Konstruktivismus a likvidace umění*. [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>

⁴⁸ Tamtéž

⁴⁹ LE CORBUSIER: *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, s. 94

⁵⁰ Tamtéž, s. 85 - 116

⁵¹ TEIGE, K.: *Konstruktivismus a likvidace umění*. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>

moderní kráse."⁵² Dále tvrdí, že nelze rozlišovat mezi krásou a účelností tvaru, jelikož nemůžeme říci, že by krása mohla začínat tam, kde bychom našli dokonale splněnou účelnost. Z toho vyplývá, že pokud dospíváme k účelné dokonalosti, tak se automaticky pobíráme i k ideálu krásy. Teige tedy konstatuje, že "(...) *veškerá krása začíná asi tam, kde přestává lhostejná účelnost.*"⁵³ Prohlašuje, že tvůrce na začátku svého tvůrčího procesu musí mít matematickou intuici, kterou následně vystřídá již jenom čistá racionalita, a tak se dopravujeme k dokonalosti účelu, jelikož matematický duch stroje je schopen vysvětlit vše. A z toho vyplývá, že čím bude stroj dokonalejší, tím bude i krásnější.⁵⁴ Toto je v přesném rozporu s názorem Le Corbusiera, který prohlašuje, že v procesu tvorby je vše řízeno přesným matematickým výpočtem a díky tomu poté v určitém momentu nastupuje estetická emoce. Když zůstaneme u myšlenky domu jako stroje i nadále, Teige asi nejvíce rozvinul své myšlenky v návrhu minimálního bytu nebo-li *spacích kabin*. Tvrdil, že architektura se vyvíjí díky technickému pokroku a tudíž řešení obytného prostoru snižuje na naprosté minimum. Vidina kolektivního domu s bytem pro jednoho, však byla neudržitelná, jelikož člověk není stroj.⁵⁵

Konstruktivismem se dále zabývá ve spise *K teorii konstruktivismu*, kde tvrdí, že člověk je slohovým principem architektury (jak už bylo výše zmíněno) a dodává, že konstruktivismus nepojímá architekturu jakožto výtvarné umění, jelikož výtvarné umění popírá vůbec. Konstruktivistická estetika tak odmítá a priori tvarový princip, jako tomu bylo u estetiky, jež se zabývala výtvarným uměním. Konstruktivismus si klade za požadavek maximální funkčnost, která jde ruku v ruce s principem věčné dokonalosti. Krása tedy není výhradní vlastností umělecké formy. Konstruktivismus tak vrací do hry antickou myšlenku: co je užitečné (= dokonalé), je krásné. Konstruktivistická architektura není pro Teigeho umění, nýbrž čistou vědou, jež může fungovat jen ve společnosti s dobře organizovanou strukturou.⁵⁶

Ve spise *Mechanická krása* Karel Teige tvrdí, že se neustále vyvíjí standard a funkce. Tak se zde objevuje teleologie funkce a formy. Teige zde věří v radikální

⁵² TEIGE, K.: *Konstruktivismus a likvidace umění*. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>

⁵³ Tamtéž

⁵⁴ Tamtéž

⁵⁵ TEIGE, K.: *Minimální byt a kolektivní dům*. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>

⁵⁶ TEIGE, K.: *K teorii konstruktivismu*. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/news.php?type=17&action=show&id=2947>

modernismus, což znamená, že neustálý technický vývoj vede až k ideálu krásy. Ideál krásy se tedy odvíjí od účelného technického zdokonalení. O formě tvrdí, že jak technická tak umělecká, nemůže být věčná. "*Forma je jen ustrnulým momentem nějakého procesu. (...) Živá, funkční forma je forma ve vývoji směřujícím téměř k absolutní dokonalosti, standardu. Jednotlivé dílo je zastávkou, ne cílem tohoto vývoje.*"⁵⁷ Tato myšlenka jasně podporuje slavné heslo funkcionalismu: forma sleduje funkci. Zároveň je zde dobře vidět vliv Le Corbusiera, když Teige mluví o vývoji směrem ke standardu. Teige okouzlen estetikou stroje tvrdí, že nově vzniklá mechanická estetika právě vyžaduje podmíněnost formy k funkci. V *Mechanické kráse* uvádí příklad houslí, u kterých tvrdí, že svým tvarem se řadí do kategorie absolutního standardu. Tvar houslí je technická forma, která je v tomto případě věčná, ale jelikož věčná forma je formou mrtvou a člověk ještě nikdy nedospěl k ideálnímu tvaru v žádném oboru, je Teige nucen finální a stálou podobu tvaru houslí popřít. Tvrdí, že tento tvar houslí, který se neměnil po celá staletí, nekoresponduje s moderní hudbou, a proto housle nejsou mrtvou formou a mají stále potenci vývoje svého tvaru.⁵⁸

Karel Teige také řeší otázku bytu pro existenční minimum. O bytu pro existenční minimum tvrdí, že je nutné si uvědomit životní sloh a způsob života třídy existenčního minima neboli proletariátu. Třída proletariátu dle Teigeho vytváří novou společnost a Teige tvrdí, že je "*tedy třídou, která poprvé připouští dokonalou uniformitu ve věcech životních a bytových potřeb.*"⁵⁹ Dosavadní styl bydlení v činžovních či rodinných domech je dle Teigeho neodpovídající životu této třídy. Dále Teige tvrdí, že s rozmachem velkopřemyslu je ženě otevřena cesta veřejné výroby, a tak je žena vyhnána z domácnosti, aby se začlenila do výrobního procesu a získala své místo ve veřejném životě. Tím ženě odpadají povinnosti, jako je kuchyň, praní, úklid, výchova dětí atd. Proto je útvar byt-domácnost již nepotřebný. Ideálním návrhem moderního neboli minimálního obydlí je pro Teigeho kolektivní dům.⁶⁰ Ten definuje takto: "*Nejmenší byt je třeba řešiti jako obytnou buňku pro dospělého jednotlivce; tyto buňky jest třeba seskupiti do velkých obytných úlů.*"⁶¹ Jádrem tohoto nejmenšího bytu

⁵⁷ TEIGE, K.: *Mechanická krása*. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2953&type=17>

⁵⁸ Tamtéž

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ Tamtéž

⁶¹ TEIGE, K.: *Minimální byt a kolektivní dům*. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>

je pro Teigeho *spací kabina*. Tuto individuální buňku si představuje jako prostor bez všech obývacích funkcí. Vyřazuje z něj například jídelnu, pracovnu. Tento byt však naprosto vylučuje soužití dvou osob v jedné buňce. Minimální byt tak není přizpůsoben pro společenský život. Teigeho idea je, že do tohoto bytu člověk chodí pouze přespat, ale za zábavou, sportem a společenským životem musí jedinec vyrážet ven. Kolektivní dům musí být mnohopatrový, můžeme si představit například mrakodrap, aby se do něj vešlo co nejvíce lidí a zároveň, aby byl zabrán co nejmenší zastavěný prostor a vzniklo tak v okolí více místa pro zeleň. Tím, že Teige dospěl k myšlence minimálního bytu, které předcházela kvantitativní vývoj (př.: palác, zámek, měšťanský byt, luxusní byt, minimální byt), tvrdí, že právě tyto změny, které přinesl architektonický a technický pokrok, způsobují, že kvantita se mění v kvalitu.⁶² *"Dospíváme k obydlí skládajícímu se z velkého počtu obytných cel s centralizovaným a industrializovaným hospodářstvím,"* a dospíváme tak k *"továrně na bydlení."*⁶³ Minimální byt je pro Teigeho převratem bytového řešení.

Jak už bylo výše zmíněno Le Corbusier zásadně ovlivnil vývoj funkcionalismu, jelikož funkcionalisté nejvíce těžili právě z teorií Le Corbusiera. Zajímavá je právě debata Le Corbusiera s Karlem Teigem. Tato diskuse se odehrávala kvůli kritice Karla Teigeho na Le Corbusierův návrh budovy Mundanea, který zůstal pouze na papíře a nebyl nakonec realizován. O Le Corbusierově stavbě Teige tvrdí, že má nemoderní a historizující charakter, jelikož mu připomíná Mayské a egyptské stavby. Dle něj projekt Mundanea nevznikl z aktuální životní potřeby, tak jak vzniká moderní architektura, ale z abstraktních úvah, které jsou dle něj utopistického charakteru. Mundaneum Teige považuje za krok, který sešel z cesty moderní architektury. Dokonce ho považuje za nebezpečí, kterého je třeba se vyvarovat. Mundaneum pro něj představuje blud paláce, z kterého číší historismus a akademismus a dokazuje tak, že kvůli tomu nelze architekturu chápat jako umění. Obviňuje Le Corbusiera z toho, že ve chvíli, kdy nepocítuje aktuální potřebu, kterou vyvolává moderní architektura, ihned myslí zpátečnický na katedrálu a chce stavět svatostánky. Teige mu hlavně vytýká jeho slavnou myšlenku, že dům je stroj k obývání tím, že kritizuje jeho požadavek po harmonii, důstojnosti a akademickém potenciálu, jelikož tvrdí, že právě těmito prvky se do jeho děl dostává

⁶² TEIGE, K.: *Minimální byt a kolektivní dům*. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>

⁶³ Tamtéž

estétství a akademismus.⁶⁴ Když Le Corbusier přijel do Prahy vytýkal Veletržnímu paláci, že je tvořen podle zlatého řezu, proporčně. Teige Le Corbusiera nyní na projektu Mundanea kritizuje právě za to, že ho celý koncipoval podle zlatého řezu a že do něj vložil numerologické a astronomické symboly. Z toho vyvozuje, že Le Corbusiera vedly k tomuto návrhu pouze apriorní estetické spekulace.⁶⁵ Dalším dokladem o Teigově čistě technickém smýšlení o funkcionalismu je jeho tvrzení, že "*estetická intervence v produkci utilitárních výrobků, tedy i v produkci architektonické, vede neklamně k věčné nedokonalosti a je přímo jejím znamením, (...) přistupuje k věcným hodnotám jako nezbytná oběť.*"⁶⁶ A dospívá k závěru, "*že tam, kde diktát praktického života řídí architektovu práci, přestává náklonnost k umění.*"⁶⁷ Vytýká tedy Le Corbusierovi to, že se zabývá hodnotami jako je například teplota či pohodlí. Varuje ho, aby se poučil ze svého špatného návrhu, kde rozvíjí dům-palác místo toho, aby rozvíjel své stavby ve směru vědecko-technickém. Le Corbusier se proti těmto názorům vyhraňuje argumentem, že estetika je základní lidskou funkcí a že estetický rozměr našeho života je nepopiratelný. Vysvětluje mu starou pravdu, že to, co se nám líbí, je užitečné, ale zároveň upozorňuje na to, že to, co je užitečné, nemusí být nutně krásné. Vytýká Teigovi, že se domnívá, že se člověk pod vlivem mašínismu tehdejší doby najednou prudce změnil, i když do nedávna byl plně spokojen se životem v souladu s harmonií. Následně mu vysvětluje jeho výtku k výroku dům je obývací stroj. Tvrdí, že se s tímto výrokiem obracel pouze na akademiky a že při své tvorbě nezapomíná na otázku kvality. Poukazuje na to, že pro Teigeho je typický romantismus stroje, který pro něj představuje čistou věčnost (Sachlichkeit).⁶⁸

⁶⁴ ŠVÁCHA, R.: *Corbusier v Praze*. [online]. [cit. 2014-04-04]. Dostupné z: http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige_corbusier.pdf

⁶⁵ Tamtéž

⁶⁶ Tamtéž

⁶⁷ Tamtéž

⁶⁸ Tamtéž

2.2 Psychosociální pojetí prostoru u Karla Honzika

Karel Honzík vynikl jako teoretik architektury. Za jeho průkopnické dílo by se dala označit kniha *Tvorba životního slohu*, ke které napsal předmluvu Jan Mukařovský. Honzík publikoval v časopisech *Stavba*, *Kvart*, *Volné směry* atd. Karel Honzík se odvrátil od technického funkcionalismu, který zastával zejména Karel Teige, a tím se vzbouřil spolu s dalšími členy proti myšlenkám tehdejšího Devětsilu, který vedl právě Karel Teige. Karel Honzík přichází s teorií, že architektura není řešením funkce, ale že architektura je prostor. Architekturu tak zkoumá jako prostor ve vztahu k provozu.

Na začátku knihy *Tvorba životního slohu* tvrdí, že "*architektura je netoliko harmonickou skladbou hmot a ploch, je především organizací životních, hospodářských a konstruktivních funkcí, z nichž právě čerpá své tvary.*"⁶⁹ Musíme si dle Honzika uvědomit, že architektura má nyní mimořádné postavení v užitkové tvorbě, která vytváří prostředí. Architektovým zájmem by se tak měl stát prostor v souvislosti s jeho klimatem a obyvatelnou kvalitou. Z toho vyplývá, že architekt tak musí zkoumat životní provoz a užitkovou tvorbu, a stát se tak odborníkem životního slohu.⁷⁰ Architekt se dle Honzika musí zabírat slohotvornými neboli tvárnými podmínkami, které udávají věcem určitý tvar a výraz. Honzík vymezuje osm slohotvorných součinitelů. Prvním a zároveň základním tvárným součinitelem, od kterého se vše odvíjí, je pro Honzika společnost. Dále přichází otázka sociální ekonomie, která existuje ještě před vznikem věci samotné. Nejde zde ještě o tvar, ale spíše o smysl a význam, který daná věc přinese společnosti. Prostor a jeho klimatická kvalita je dalším součinitelem. Klima v této fázi vtiskuje tvar prostoru, předmětům, domům, oblečení atd. Důležitý je také vliv prostředí na našeho ducha, který Honzík označuje jako mesopsychiku. Za další slohotvorný součinitel považuje Honzík provoz, který je pojímán jako soustavný a užitkový pohyb osob, dopravních prostředků, a tak je hned po klimatu druhým činitelem, který vtiskuje prostoru a věcem příslušný tvar. Dále je to skladba hmoty. Povaha a skladba hmoty má větší význam než samotné technické zpracování. U mechaniky opět nastupuje mesopsychický vliv hmoty. Od výrobní techniky se odvíjí charakter věcí. Za poslední slohotvorný součinitel považuje Honzík technickou ekonomii, při které klade důraz

⁶⁹ HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, s. 25

⁷⁰ Tamtéž, s. 25 - 26

na to, aby věci byly vyráběny úsporně.⁷¹ Vedle těchto slohotvorných součinitelů souběžně nastupují tři subjektivní součinitele: subjektivní výraz, harmonisace a synthesisa. U subjektivního výrazu autor vtiskuje dílu něco ze své vlastní povahy, mohou to být například sny, vzpomínky atd. Při harmonisaci se tvůrce snaží vyvážit prvky vznikajícího díla a dát je do jasných vztahů. Synthesa pak dodává dílu konečnou podobu. Tato hierarchie, kterou Honzík načrtl, nesmí být porušena, neboť by došlo k porušení funkce i formy dané věci. Z toho vyplývá, že je u užitkového díla důležité dodržení všech tvárných činitelů a všech funkcí.⁷²

Jelikož se funkcionalismus stal novým životním slohem 20. století, je třeba osvětlit také to, jak Karel Honzík definuje sloh. Sloh se v našich představách jeví jako určitá abstrakce. Do jisté míry v nás slovo sloh může vzbuzovat pocit nedůvěry. Pro Honzika je však důležité, že sloh neomezuje ani pohyb ani vývoj formy. Honzík tvrdí, že *"forma a sloh jsou mosty poznání, které nás přivádí ke skutečnosti pochopením jejich vztahů."*⁷³ Proto nám podle Honzika sloh připadá jako nezbytná část našeho vnímání, je to pomůcka, při které si uvědomujeme sebe sama. Toto je vidět například i u oděvů. To, že je oděv nejstarším architektonickým prvkem, již tvrdil Semper, ale tvrdil to i Adolf Loos. Když se podíváme na dějiny a vývoj slohů, je očividně jasné, že každý historický sloh s sebou nesl i oděv, který vycházel právě ze staveb své doby. Z toho vyplývá, že se přizpůsobujeme rychle měnícím se podmínkám doby a při střetávání s dalšími kulturami přejímáme jejich fetiše, což může ve výsledku působit jako chaos forem.

Honzík tak přichází s teorií biotického slohu, která se zaměřuje zejména na klima, materiál, provoz a výrobu. Tak se stává, že forma užitkových věcí se spíše více podobá nejužší zkušenosti, než aby odrážela symbol naší osobnosti. Jelikož zde v opozici vůči myšlence biologické asimilace formy, neustále vystupuje forma ideologická.⁷⁴ Honzík proto dělí slohy na bioplastické a ideoplastické. U bioplastického slohu se mísí formy: *"sociálních vztahů, provozní, klimatické, mechanické, výrobně technické a mesopsychické."*⁷⁵ Ideoplastický sloh užívá

⁷¹ HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, s. 26 - 29

⁷² Tamtéž, s. 29 - 31

⁷³ Tamtéž, s. 35

⁷⁴ Tamtéž, s. 45 - 49

⁷⁵ Tamtéž, s. 49

obměn ideových forem a zcela náhodně zde najdeme formy biotické (například vystižení klimatických podmínek). Z toho tedy vyplývá, že biotický sloh pokaždé vytváří nové specifické formy oproti slohu ideoplastickému, který v zásadě své formy, bez ohledu na okolní podmínky, opakuje stále dokola. Na druhou stranu, ale bioplastický sloh bude za určitých biotických podmínek vytvářet stejnou formu, ideoplastický sloh za stejných biotických podmínek může utvářet formy různé, jelikož čerpá pouze z ideových zdrojů. Tedy pokud zůstává účel stavby stejný u bioplastického slohu bude tvar isomorfní, jelikož pouze ideoplastické slohy mohou měnit svůj tvar, i když účel nebyl změněn, což poznamenal i Adolf Loos.⁷⁶ Hlavním pravidlem bioplastického slohu je podle Honzíka zásada, že se žádná z forem nesmí změnit v nehybný symbol a druhým pravidlem, které již bylo zmíněno výše, je, že není třeba měnit formu, pokud se nezměnily biotické podmínky.⁷⁷

Honzík tvrdí, že společnost na počátku dvacátého století zjistila, že prostředí, ve kterém žije, není přizpůsobeno jejímu měřítku. Proto bylo důležité vnést do architektonického myšlení antropometrium. Zlidštění staveb podle Honzíka musíme však chápat "*nejen tělesně, ale i psychicky, nejen staticky, ale i dynamicky, nejen singularně, ale i plurálně.*"⁷⁸ Měřítkem všech věcí tedy není pouze jednotlivec, ale celá společnost. Sociální vztahy se tedy dají považovat za tvarotvorné a formativní veličiny. A tak se sociální síly vedle fyzikálních sil, projeví také jako slohotvorné.

Dále zde Honzík řeší princip výstavby a utváření okolního prostředí. Architekt musí čekat, než mu ekonomická a politická složka, jež řídí stát, poskytne půdu k jeho tvorbě. Honzík tvrdí, že by architekt měl spolupracovat spolu s vládou a hospodářskou správou země. Po dohodě s hospodářem a politikem by měl utvářet životní prostředí pro danou společnost. Architekt by tedy neměl čekat na to, až mu vláda umožní stavět, ale měl by se aktivně zapojit do spolupráce s vládou, jelikož má lepší krajinné, prostorové a výtvarné představy.⁷⁹

V rámci funkcionalismu se postupem času vyvinuly dvě odlišné myšlenkové vlny. Karel Teige, který je hlavním zástupcem první vlny tvrdil,

⁷⁶ HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, s. 49 - 50

⁷⁷ Tamtéž, s. 50

⁷⁸ Tamtéž, s. 64

⁷⁹ Tamtéž, s. 69

že konstruktér tvoří architekturu, je to tedy čistě technické chápání prostoru. V druhé vlně, kde nejvlivnější postavou byl Karel Honzík přetrvával názor, že to, co formuje architekturu je prostor, který Honzík vztahuje k okolnímu provozu. Jde již tedy o určitou hodnotu a kvalitu obytného prostoru. S hodnotou a kvalitou obytného prostoru souvisí jeho obyvatelnost, kterou Honzík definuje takto: "*Obyvatelností nějakého prostoru, ať přírodního, nebo uměle vytvořeného, vyjadřujeme souhrn podmínek, které způsobují, že tento prostor je příhodný k obývání.*"⁸⁰ Pojem obyvatelnosti se vždy nemusí shodovat s pojmem funkčnosti a účelu, jelikož musíme zamýšlet soulad s provozem. Příkladem může být účelně zařízený dům, který však ve své podstatě není vhodný k obývání, jelikož je postaven na hlučném místě, výhledu a světla se mu nedostává díky kopci atd. Obyvatelnost prostoru tedy udává vztah mezi jedincem a krajinou či urbanismem, do kterého je zasazen obývaný prostor. Často se však stává, že prostor je neobyvatelný z toho důvodu, že projektantovi unikla nějaká funkce. Honzík tak stanovuje sedm základních podmínek (sociální, atmosferické, akustické, světelné, pohledové, provozní a psychické), za kterých je určitý prostor obyvatelný, ale dodává, že splněním těchto podmínek nelze obydlet každý prostor, který si usmyslíme.⁸¹ Dochází k závěru, že architektura by se dala označit za "*umění mesologické*"⁸², jelikož obyvatelnost je mesologickým pojmem a jedním z hlavních úkolů architektury je vytváření obyvatelného prostředí.

Dále tvrdí, že zájem o techniku v první vlně funkcionalismu dospěl až k pojetí stroje jakožto kultu. Moderní domy přinesly to, že jedinec byl ochoten žít ve stísněném prostoru, v některých případech šlo o zredukování prostoru pod únosnou mez. Byty se tak daly připodobnit k rozložení železničních vozů na spací a jídelní. Bytem pro existenční minimum, řešeným na malé ploše se v této době zabývalo mnoho studií. Později se však ukázalo, že prostor patří k primárním lidským potřebám. Technický komfort nám tak nemůže nabídnout to, co komfort prostorový. Naše města se stávají neobyvatelná například z důvodu dopravy. Dnešní volná prostranství jsou podřízena dopravě, jelikož jsme se podvolili komfortu, který skýtá moderní doprava. To dokazuje to, že přes všechny technický pokrok jsme zapomněli na prostor. Už z vývoje lidského obydlí a prostředí, ve kterém člověk žil a žije, lze jednoduše vyčíst, že ještě dříve

⁸⁰ HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, s. 112

⁸¹ Tamtéž, s. 112 - 114

⁸² Tamtéž, s. 114

než člověk začal stavět, pečlivě zkontroloval prostor a utvořil si ho obyvatelný k obrazu svému. Jelikož však konstrukce a technika začaly nabývat takového rozměru, až se člověk postupně začal zavírat do menších a menších prostor, je nutné pojem obyvatelnosti prostoru opět dostat do popředí.⁸³

Psychologické požadavky prostoru nemůžeme přesně uchopit, jelikož vycházejí z našeho podvědomí. Honzík definuje psychologii obytného prostoru takto: "*Stavba je v podstatě úkryt, a to nejen úkryt před fyzikálními nepohodami: deštěm, sluncem, zimou nýbrž i úkryt, který hledáme v pozadí svých uvědomělých potřeb. Pocit, že jsme trvale obklopeni kol dokola volným prostorem, není nám příjemný. Máme raději volný prostor jen v úseku, který jsme schopni obsáhnout svým pohledem.*"⁸⁴ Paralelně by se k tomuto popisu dal připojit Diogenův příběh. Diogenes žijící v sudu (minimální prostor) se vzdal, kvůli svému pohodlí, všech předmětů, které mohlo nahradit jeho tělo, jen aby se mohl pohodlně ukrýt do sudu a pozorovat kruhovým otvorem vesmír. Z toho vyplývá, že stavba by se měla pro nás stát útočištěm, naším úkrytem, který postupuje od uzavřenosti k volnosti prostoru, a tak bychom měli docílit prostorového komfortu, který uspokojí našeho ducha.⁸⁵

O bytech Honzík tvrdí, že mají nízký stupeň obyvatelnosti. Tím nemyslí minimální byty. Jedná se například i o luxusně vybavené či velikostně nadstandardní byty. Tento nízký stupeň se odvíjí od zanedbání prostorového a provozního komfortu. Luxus považuje jen za pouhý lesk, který zakrývá cokoli nezdravého ve vnitřní podstatě bytu. Takové byty nepovažuje za krásné z obytného hlediska. Za krásné považuje domy, jakožto stroje k bydlení, do nichž proudí dostatek světla, jsou situována v tichém prostranství s dostatkem zeleně a se současným technickým vybavením. Lidé si dle něj musí uvědomit, že ideální bydlení je již pro ně vymyšleno v plánech a teoriích. Na nich už je pouze tyto ideje realizovat.⁸⁶ Honzík tvrdí, že pravého obyvatelného bytu lze dosáhnout, pokud proběhne "*industrializace stavebnictví, regulace cen pozemků, regulace vzájemného poměru mezi mzdou a činží, mobilisace půdy a stavebních objektů.*"⁸⁷ Dodává, že tato pravidla obyvatelnosti obytného prostoru by neměla platit

⁸³ HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, s. 118 - 125

⁸⁴ Tamtéž, s.126

⁸⁵ Tamtéž, s. 126 - 127

⁸⁶ Tamtéž, s. 128 - 130

⁸⁷ Tamtéž, s. 131

pouze pro byty, ale rovněž i pro dílny, jelikož lepší pracovní podmínky mají vliv na podávání lepšího pracovního výkonu.⁸⁸

Důležitým pojmem je pro Karla Honzíka provoz. Provoz definuje jako "*společenský a hospodářský pohyb, zaměřený k nějakému cíli, obvykle uživatelskému.*"⁸⁹ Tento pohyb nesměřuje k trvalým změnám, ale spočívá v pravidelném opakování, a tím nemůžeme říci, že by byl nevypočitatelný. Provoz nesměřuje k pohybovému vývoji. Již z důvodu opakování a určité periodicity na něj nelze uplatnit koncept vývoje. Provoz je tedy složeným pohybem, který je složen z velkého množství jednoduchých úkonů (úkon jednotlivce, úkony lidí, strojů...). Tyto úkony se následně složí v jeden celistvý úkon, který označujeme jako provoz. Provoz dospívá ke své zákonitosti pomocí zkušenosti, kdy například vyřazujeme chybné a neefektivní pohyby. Díky tomu, že má provoz svou zákonitost, můžeme hovořit o formě provozu. Honzík tvrdí, že provoz lze považovat za krásný, pokud je dokonalý. Provoz nás nutí, abychom dle něj vytvářeli i ty nejmenší předměty, a tak nám utváří celou řadu tvarů. Protože provoz je výsledkem našeho života, můžeme říci, že život je ukryt v každém tvaru. Honzík tvrdí, že můžeme mluvit o estetické povaze provozu. Provoz může být krásný či ošklivý, a tak Honzík označuje provoz jako krásné umění, které nejlépe vystihuje dnešní dobu.⁹⁰ "*Provoz je jakousi symfonií, pohybovou symfonií života.*"⁹¹ Možnou inspirací pro Honzíkům pojem prostoru v provozu by mohla být metoda, kterou užíval Adolf Loos. Ten užíval metody dělených úrovní, kdy si uvědomoval, že každý prostor potřebuje jiné provozní předpoklady. Každá z místností tedy vyžaduje jiné výškové podmínky. Což je podobné Honzíkově představě o provozu v pohybu, který předpokládá určité pohybové úkony, od nichž se odvíjí charakter stavby potažmo i jejího okolí.

Pro věci v provozu je provoz jedním z testovacích prostředků, kterým dosahujeme uživatelského tvaru. Naše doba nás nutí myslet provozně, a tak se u nás rozvíjí provozní cítění, které úzce souvisí jak s pohybovým, tak s energetickým cítěním. Výtvozem provozního cítění je tedy dynamický tvar. Díky tomuto pohybovému a dynamickému myšlení si uvědomujeme různé druhy sil a pohybů, které

⁸⁸ HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a uživatelské tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, s. 135

⁸⁹ Tamtéž, s. 137

⁹⁰ Tamtéž, s. 136 - 147

⁹¹ Tamtéž, s. 147

na nás v každodenním životě působí. Honzík tvrdí, že každodenní život má své proudnice a tvrdí o nich, že jsou biodynamické. V půdoryse měst nacházíme dopravní a provozní proudy, avšak tyto biodynamické proudy mohou vytvářet jiné tvary, než jaké jsme si vytvořili v naší volné fantazii. Toto Honzík dokládá na příkladu nově otevřeného parku, kde jsou vybudovány cesty, avšak chodci si vyšlapají svou cestu skrz trávník. Znamená to tedy, že biodynamický (provozní) obrazec se vždy nemusí krýt s původním plánem. Toto se například může dít i u plánu bytu či domu a právě to pak vede k neobyvatelnosti mnoha bytů. Dobrým příkladem z dnešní doby je také výstavba obchodních center. Cesty, kterými přichází zákazníci do obchodního centra se také skoro nikdy nekryjí s následným provozem. Honzík tvrdí, že pro biodynamickou představitost, je důležité si uvědomit, že člověk je mírou všech věcí, avšak pouhé zjištění rozměrů nestačí, je důležité si uvědomit pohyb, abychom vyhověli provozu. O účelnosti Honzík tvrdí, že v dřívějších úvahách se tvrdilo, že dosažení účelu stavby nebo předmětu je jednoduché, jelikož k němu stačí pouhá racionalita, ale ve skutečnosti dosažení účelnosti je složitější než se může zdát. Účelnost pro Honzíka totiž není jen věcí rozumu, jelikož k jejímu dosažení potřebujeme určitou míru intuice a fantazie.⁹²

Jak už bylo zmíněno výše, provoz má vztah k utváření věcí. Tento vztah má několik aspektů. Například pokud máme nový předmět, který nebyl dosud moc používaný, nemáme dostatek provozních zkušeností a dáváme předmětu hypotetický tvar, o kterém se domníváme, že bude účelný. Po zavedení do provozu následně zjišťujeme, zda jsme vystihli optimální tvar. Dále se při vytváření předmětu můžeme uchýlit ke zvyku, jelikož všeobecně spoléháme, že určité vzory, které nám dala minulost, jsou dobré, jelikož jsou ověřeny provozem. Toto utváření věcí však není dle Honzíka správným postupem, jelikož se můžeme lehce dopustit kopírování, a pokud bychom se nepatrně odchýlili od daného tvaru můžeme zničit účelnost předmětu. Honzík také upozorňuje na častou chybu, která se děje zejména u sériové výroby. Tedy, že myslíme na snadnou výrobu na úkor účelnosti.⁹³

⁹²HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, s. 148 - 164

⁹³ Tamtéž, s. 174 - 176

ZÁVĚR

V první části ukazují pohled na přístup Le Corbusiera k moderní architektuře, který nám umožnil vytvořit si obrázek o tom, co si z jeho teorie převzali funkcionalisté, a jak následně z tohoto základu rozvíjeli teorie další. V díle Le Corbusiera nacházíme definici architektury jako takové: "*architektura je umnou, přesnou a velkolepou hrou objemů seskupených ve světle.*"⁹⁴ Z této definice tedy vyplývá, že Le Corbusier pojímal architekturu jakožto umění. V této práci je také uvedena komparace Le Corbusierova pojetí volného půdorysu neboli Planu libre a Raumplanu Adolfa Loose. Zde je vidět, jak se oba tvůrci vzájemně ovlivňovali, což dokazují nejenom na komparaci jejich staveb, kde například Adolf Loos přejal od Le Corbusiera do své tvorby pravidlo rovné střechy. Loos jako jeden z prvních předpověděl vliv průmyslu na architekturu. Pro Le Corbusiera se však inspirace touto myšlenkou zvrhla až k utopistické víře v průmysl, což ho tedy značně od Loose odlišuje. Ve výsledném porovnání Loose a Corbusiera je také patrné, že jejich další významný rozdíl je ten, že Le Corbusier dává architektuře statut umění.

Ve druhé části práce se z hlediska funkcionalismu ukazuje, že pojetí architektury jako umění či nikoliv se stává jedním z bodů diskuse mezi vědeckou a poetickou větví funkcionalismu. Proto jsem z českých funkcionalistů zvolila Karla Teigehe, který je zástupcem čistě technického smýšlení o funkcionalismu a spadá tedy do kategorie vědeckého funkcionalismu. Dalšího zástupce z řad českých funkcionalistů jsem zvolila Karla Honzika, který se řadí k poetické větvi českého funkcionalismu. Právě na příkladu teorií Karla Teigehe je dobře vidět, proč byla čistě technická forma funkcionalismu neudržitelná. Karel Teige požaduje zejména maximální funkčnost, která však z jeho děl vylučuje estetiku. Krása tedy již není nutnou podmínkou umělecké formy. Teige se snaží udržet maximální funkčnost a zároveň i věčnou dokonalost. Přichází s myšlenkou bytu pro existenční minimum, kdy tvrdí, že člověk je tvorem společenským, který tráví většinu svého života ve společnosti ostatních lidí, tedy v podstatě žije ve veřejných budovách, a proto nepotřebuje velké byty. Tím tedy omezuje prostor potřebný k obývání na naprosté minimum. Zároveň vypouští z běžného života estetiku, která je však základní lidskou funkcí a v našem životě

⁹⁴ Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 16

má nepopiratelný rozměr. Proto jsem do protikladu postavila teorii Karla Honzika, který se těmto názorům vzpírá. Karel Honzík si již uvědomuje polyfunkčnost lidské bytosti a začíná opět řešit otázku prostoru. Tentokrát se však nezaměřuje pouze na fyzické potřeby člověka, jako Teige, ale řeší otázku prostoru s ohledem na jeho psychosociální aspekty. Tvrdí, že nejen lidské tělo udává rozvržení prostoru, ale i lidská mysl, což jsou právě psychosociální potřeby. V architektuře se projevují dva směry. První je individualismus, kdy si každý jedinec dle svého vlastního vkusu vybuduje příbytek. Individualismus může vnášet do architektury chaos, jelikož tak vzniká změt' a neexistuje jednota. Druhým směrem je kolektivismus. Ten má společenský přesah a udává jednotu. Architektura má v tomto smyslu rukopis, řád (tedy *sloh*). Karel Honzík vyslovuje požadavek optima, kdy tvrdí, že ideální je se při tvorbě držet zlaté střední cesty. Svou tvorbu se pak snaží umístit do středu mezi tyto dva radikálními póly. Zastává tedy názor, že základní potřebou je potřeba prostoru, která dominuje nad technikou. Zkoumá architekturu jako prostor ve vztahu k provozu. Oslavuje pohyb jako sílu, která má být plynulá, nebrzděná, nepřetržitá. Pohyb si vždy nalezne svou trajektorii a architekt tuto trajektorii musí pochopit. U Karla Teigeho je tedy vidět, že se odchýlil od tvorby na pomezí individualismu a kolektivismu, a že se více přiklání k jednomu z těchto pólů a to ke kolektivismu. Příkladem je jeho idea minimálního bytu, kdy tvoří čistě technicky zajištěné byty.

Představili jsem si zde tedy vývoj myšlení českého funkcionalismu, který je řízený slavným heslem forma sleduje funkci. Ukázali jsme si, jaký dopad měli myšlenky Le Corbusiera a Adolfa Loose na vývoj funkcionalismu. Na teoriích Karla Teigeho jsme si ukázali, proč byla čistě technická forma funkcionalismu neudržitelná a na příkladu teorií Karla Honzika jsme si ukázali, jak se skrze pojem prostoru, který spatřoval v provozu, krásně vymanil právě z této čistě technické formy funkcionalismu. Moderní architektura se ve své podstatě stala jedním z orgánů lidského života a vydobyla si své postavení jakožto nový životní sloh.

SEZNAM UŽITÉ LITERATURY

- BEEK, Johan van de, LOOS a Le CORBUSIER,. *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012
- CORBUSIER,, Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005
- HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946
- KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3
- LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Dr. Bohumil Markalous*. 2. vyd. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001
- ŠVÁCHA, R.: *Karel Teige jako teoretik architektury*. *Philosophia - Aesthetica* 16, *Historia artium* II, 2000, s. 145 - 156, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*
- ŠVÁCHA, R.: *Teorie českého funkcionalismu*. *Philosophia - Aesthetica* 21, *Historia artium* III, 2000, s. 234 - 249. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*
- VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix

ELEKTRONICKY DOSTUPNÉ ZDROJE:

- TEIGE, K.: *Konstruktivismus a likvidace umění*. [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>
- TEIGE, K.: *K teorii konstruktivismu*. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/news.php?type=17&action=show&id=2947>
- TEIGE, K.: *Mechanická krása*. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2953&type=17>
- TEIGE, K.: *Minimální byt a kolektivní dům*. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>
- ŠVÁCHA, R.: *Corbusier v Praze*. [online]. [cit. 2014-04-04]. Dostupné z: http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige_corbusier.pdf

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



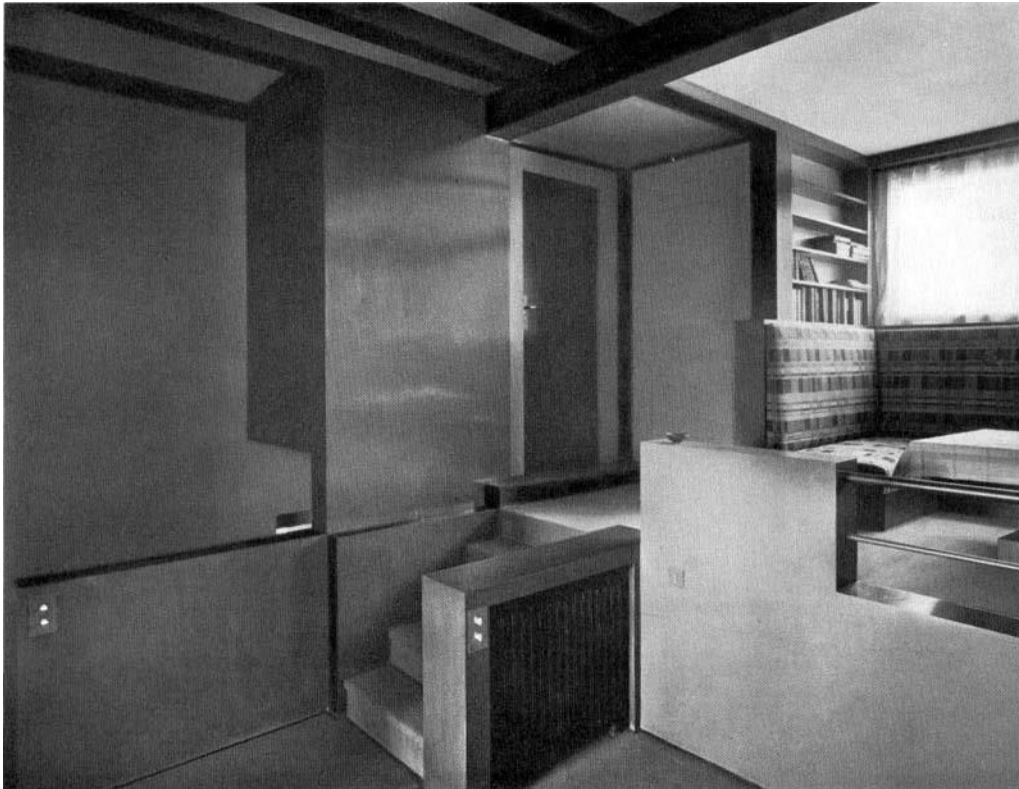
OBR. 1 - Adolf Loos, Strasserův dům, Vídeň (1918 - 1919). V tomto interiéru je vidět klasicistní prvek v podobě sloupu.

Dostupné z: BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 73



OBR. 2 - Adolf Loos, Mollerův dům, Vídeň (1928)

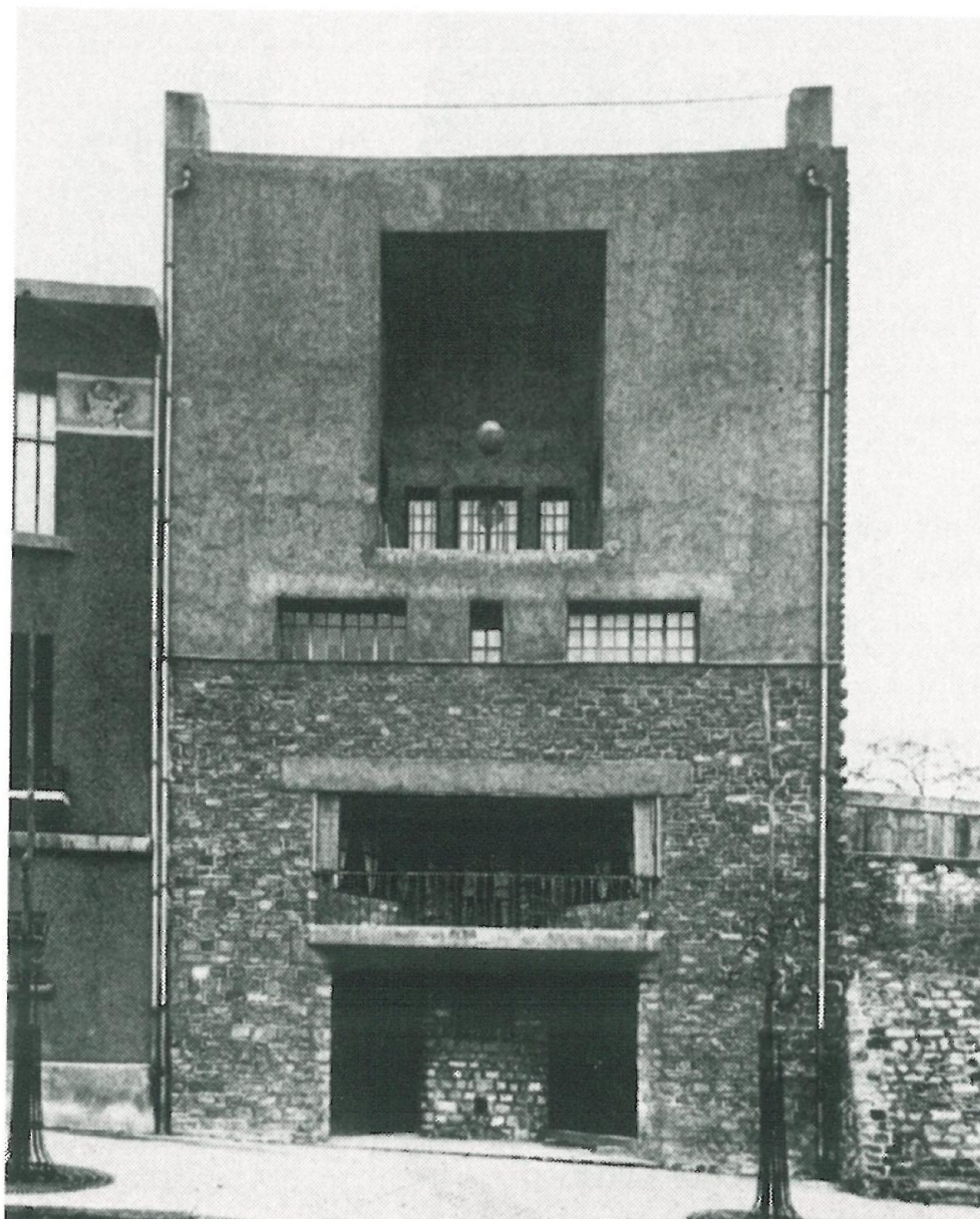
Dostupné z: <http://www.hawhsu.com/wp-content/uploads/2008/05/distraction3.jpg>



OBR. 3 - Interiér Mollerovy vily. Na fotografii je vidět vyvýšený sedací kout v obývacím pokoji.

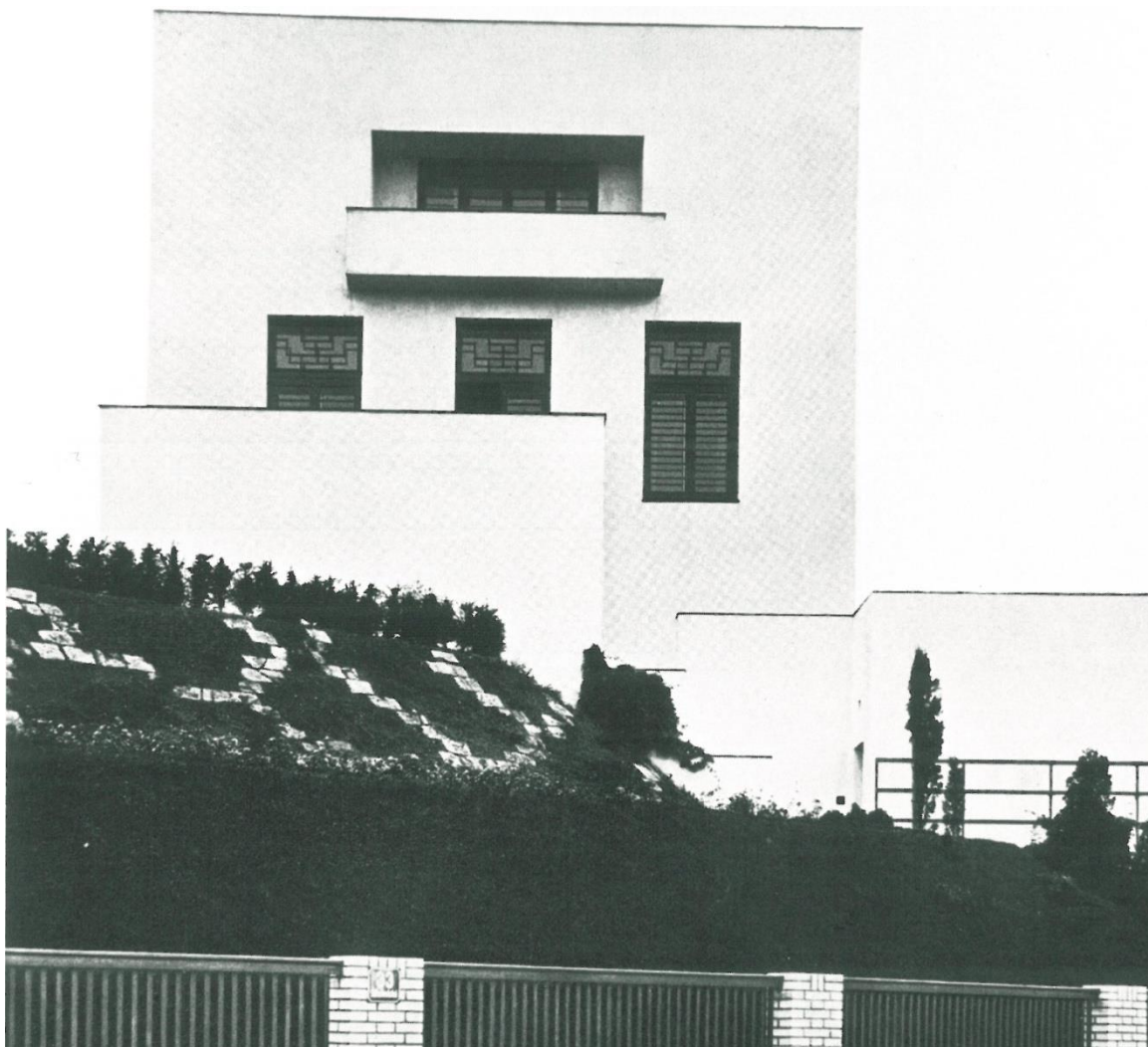
Dostupné z:

http://2.bp.blogspot.com/_kjcR3Pr4bZo/TTtvdexhUZI/AAAAAAAAABY/zA1xpESLySs/s1600/007+-+moller+living+room+%2528auto%2529.jpg



OBR. 4 - Adolf Loos, dům Tristana Tzary, Paříž (1925 - 1926)

Dostupné z: BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s.105



OBR. 5 - Adolf Loos, Müllerova vila, Praha (1929).

Dostupné z: BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 109



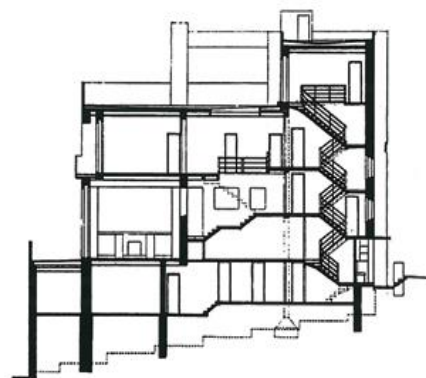
OBR. 6 - Le Corbusier a Pierre Jeanneret, dům Planeix, Paříž (1927)

Dostupné z:

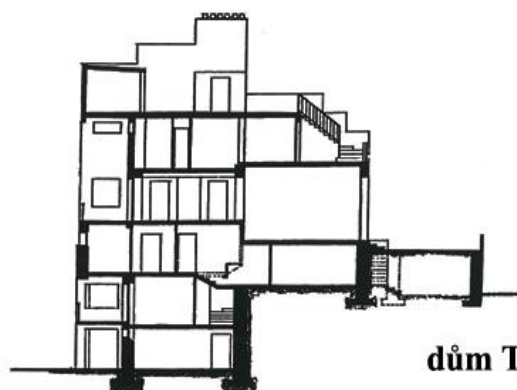
<http://tiresomemmoi.files.wordpress.com/2013/03/maison-planeix-2.jpg>



Mollerův dům



Müllerova vila



dům Tristana Tzary

OBR. 7 - Řezy staveb Adolfa Loose.

Dostupné z: BEEK, Johan van de, LOOS a LE CORBUSIER: *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos - Le Corbusier*. Editor Max Risselada. Zlín: Archa, 2012, s. 104 - 108