UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM
2012 – 2014

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Monika Jančiová

Vizuální podoba interiéru jako výraz hodnotové orientace doby-funkcionalismus

Praha 2014

Vedoucí diplomové práce:
PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER FULL-TIME STUDIES

2012 - 2014

DIPLOMA THESIS

Monika Jančiová

The visual appearance of the interior as an expression of value orientation period-functionalism

Prague 2014

The Diploma Thesis Work Supervisor:
PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne *Jméno autorky* Monika Jančiová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat paní PhDr. Soně Štroblové za cenné rady, připomínky, ochotu a odborné vedení při psaní diplomové práce.

Anotace

Diplomová práce je členěna na úvod, následujících osm kapitol a závěr. Práce se zabývá nejdůležitějšími aspekty interiéru v období funkcionalismu, jak jednotlivě tak v jejich vzájemném působení jako celku. Jsou zde uvedeny materiály, které daly funkcionalismu jeho charakteristickou podobu. V závěru práce jsou popsány vybrané významné funkcionalistické stavby. Cílem je pochopení zásad tohoto směru a vyhodnocení jeho kladů a záporů.

Klíčové pojmy

architektura, funkcionalismus, historie, interiér, materiály, vizuální podoba

Annotation

The diploma thesis is dividend into an introduction, the following eight chapters and a conclusion. This work addresses the most important aspects of interior in functionalism, both individually and in thein interaction as a whole. Are given materials that give the characteristic appearance of functionalism. The conclusion describes selected functionalism buildings. The aim is to understant the principles of respekt and evaluace pros and cons.

Key words

architecture, functionalism, history, interior, materials, visual appearance

OBSAH

ÚVOD ... **8**
1 VYMEZENÍ POJMU INTERIÉR ... **9**
1.1 Rozvržení prostoru ... 10
2 HISTORIE INTERIÉRU ... **12**
3 CHARAKTERISTIKA FUNKCIONALISMU ... **15**
4 JEDNOTLIVÉ PRVKY INTERIÉRU ... **22**
4.1 Barvy ... 22
4.1.1 Barva a její vnímání ... 22
4.1.2 Vlastnosti barev ... 23
4.1.3 Působení barev ... 24
4.2 Užité materiály ve funkcionalistickém interiéru ... 28
4.3 Nábytek ... 29
4.3.1 Funkcionalistický design – Krásná jizba ... 39
4.4 Světlo ... 42
4.5 Svítidla ... 45
4.6 Bytový textil ... 48
4.7 Keramika a porcelán ... 50
5 BYTOVÝ INTERIÉR, VEŘEJNÝ INTERIÉR ... **52**
6 FUNKCIONALISTICKÉ STAVBY ... **56**
6.1 Vila Tugendhat ... 56
6.2 Müllerova vila ... 60
6.3 Zemanova kavárna ... 64
7 VLIV INTERIÉRU NA PSYCHIKU ČLOVĚKA ... **67**
8 HLOUBKOVÉ ROZHOVORY ... **73**
8.1 Rozhovor autora s Ing. arch. Zdeňkem Lukešem ... 73
8.2 Rozhovor autora s Mgr. Jakubem Potůčkem ... 82
8.3 Rozhovor autora s Doc. ing. arch. Radomírou Sedlákovou, CSc. ... 87
8.4 Vyhodnocení rozhovorů ... 92
ZÁVĚR ... **94**

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ ... **91**
SEZNAM OBRÁZKŮ ... **97**
PŘÍLOHY ... **98**

ÚVOD

Období po první světové válce bylo dobou změn nejen v politickém zřízení, ale také ve společnosti. Společnost mladého státu s nově získanou svobodou mohla nyní sama určovat další směr vývoje. Nastávají důležité změny v rozvoji průmyslu i životní úrovně obyvatel. Všeobecně bylo kritizováno umělecké řemeslo, které se jevilo jako neefektivní a pro moderní společnost nevyhovující. Snahy směřovaly především k průmyslové produkci. Základní myšlenka funkcionalismu „forma sleduje funkci“ si udržela své významné místo v uměleckém průmyslu dodnes a položila základ moderní výrobě. Na samém počátku tohoto nového myšlení, které se snaží oprostit stavby či výrobky od nadbytečného dekoru a podřídit návrhy svých produktů jejich funkci stálo několik institucí, osobností a spolků. Z osobností například Le Courbusier, u nás pak brněnský architekt Adolf Loos.

Diplomová práce se věnuje objasnění funkcionalismu, uměleckého proudu, který vznikl ve 20. letech 20. století a po několik desetiletí byl v čele světového vývoje architektury a designu. Práce popisuje jeho historický vývoj, průběh a další umělecké směry, které se funkcionalismem buď inspirovaly, anebo se od něho snažily odlišit. Zabývá se především funkcionalistickými interiéry, jejich skladbou a koncepcí. V závěru jsou popsány významné funkcionalistické stavby.

Obraz o bytovém zařízení, vznikajícím pod vlivem funkcionalismu v našich zemích by nebyl úplný bez zmínky o činnosti několika významných interiérových architektů a o jejich individuální tvorbě. V této době byly stavebníky a objednavateli příslušníci středních vrstev, lékaři, úředníci, herci, právníci, spisovatelé apod. Tehdejší bohaté vrstvy preferovaly hlavně dekorativní nábytek. Interiérová tvorba našich funkcionalistických architektů byla vedena střídmostí jak v bytové rozloze, tak v materiálech a prostředcích. Vývojové zrání funkcionalistické koncepce a pojetí interiéru prošlo zhruba třemi vzájemně se prolínajícími stádii. Věčná, strohá funkčnost je v souladu s estetickou složkou. Dostatek prostoru, světla a lehkost všech kusů nábytku zdůrazňují téměř stylově čistý a vzdušný charakter těchto interiérů. Obecné jednoduchosti nově navrhovaných výrobků se podřizovalo také řešení barevnosti, které vycházelo z přirozených barev materiálu. Účelně sloužící tvary nahrazovaly potřebu umění.

TEORETICKÁ ČÁST

1 VYMEZENÍ POJMU INTERIÉR

Většina lidí potřebuje mít okolo sebe soukromý prostor, interiér, který jim umožní vykonávat některé činnosti, které oni sami považují za privátní. Prostor, ve kterém se cítí dobře a který je chrání svými hranicemi. Před teplem, zimou, deštěm a také před ostatními lidmi. Tento prostor nazýváme obytný prostor a činnostem v něm vykonávaným říkáme bydlení. Jen málo lidí chce všechny činnosti bydlení vykonávat o samotě a tak společně bydlíme s osobami, které jsou nám blízké. *„Interiér je vnitřní prostor stavebního objektu. Je to vyhrazený prostor pro činnosti lidí, pro které je určen a navržen i stavební objekt, který jej obklopuje.“*[1] Základní hybnou pákou vývoje člověka vždy bylo uspokojování jeho základních a později odvozených potřeb. Již v paleolitu byla nejstarším obytným příbytkem člověka jeskyně anebo kruhová chýše, později srub, hliněný, kamenný dům. S úrovní společnosti postupně narůstaly i kulturní potřeby člověka a jeho zájem o prostředí, ve kterém se pohyboval. Nejprve se jeho činnost zaměřila na estetické ztvárnění jednoduchým předmětů, později na zútulnění prostoru, který si ohraničil. Tvůrčí činnost jako odvozená potřeba, lidstvo provázela od počátku existence a s rozvojem řemesel se zdokonalovala. *„Tvorbu interiéru lze definovat jako činnost, která vytváří podmínky pro uspokojení potřeb člověka v rámci daného hmotného a společenského prostředí.“*[2]

V interiéru dochází k detailnímu vnímání vnitřního prostoru jako celku a jeho jednotlivých součástí. Člověk tvoří se svým prostředím celek, kde zhmotňuje své pocity, které odrážejí jeho praktické, sociální i jiné zkušenosti. Životní prostředí lze rozčlenit na tři oblasti, přírodu, umělé prostředí a sociální prostředí. Pro člověka je důležité především obytné prostředí, které je sjednocením uměle vytvořeného prostředí

[1] HÁLA, B. *Interiér. Tvorba obytného prostoru.* 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 2009. 11 S. ISBN: 978-80-247-3216-9.
[2] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, J. *Interiér-člověk a nábytek.* 1.vyd. Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. 4 S. ISBN 80-7157-157-1.

a přírody. Utváření vnitřních prostorů je hlavní charakteristikou interiérové a architektonické tvorby.

1.1 Rozvržení prostoru

Při řešení bytového interiéru lze pracovat se čtyřmi základními pracovními nástroji, které má interiérový architekt k dispozici a jejichž pomocí lze uzpůsobit základní koncepci, která je dána stavebním konceptem domu požadavkům konkrétního klienta a tvůrčí myšlence autora interiéru. Prvním z nástrojů je prostorové řešení, které se obvykle nazývá dispozice bytu. Hlavním předmětem řešení je členění celkové plochy, vazba na vnitřní prostory, vazba na technologie vybavení stavby a vazba na prostor exteriéru. Dále jsou to stavební prvky ohraničující a dělící prostor bytu. Patří sem podlahy, stavební otvory a jejich výplně, stěny, stropy apod. Je možné je upravovat tak, aby podpořily cíl autora interiéru, jak po stránce výtvarné, tak funkční. Jejich dokončení a povrchové úpravy musí být ve vzájemném souladu s cílem tvůrce stavby, ale i s tvůrcem interiéru. Patří sem také poloha technologického vybavení budovy – kanalizace, voda, elektroinstalace a další. Zařizovací předměty jsou dvojí. Za prvé pevně svázané se stavbou a za druhé volně vložené v prostoru. Obvykle jsou definovány jako nábytek, ale jedná se i o technická a technologická zařízení v interiéru. Čtvrtým nástrojem je práce se světlem a vzduchem. Světlo je nedílnou součástí prostředí, ve kterém žijeme, a jeho parametry lze v interiéru přesně nastavit.[3]

Prostor a členění bytu ovlivňuje jeho provoz v takové míře, že je důležité určité slučování nebo oddělování základních činností podle konkrétní dispozice. Volnost pohybu v interiéru vyžaduje rozmístění zařizovacích předmětů tak, aby nebyla narušena hlavní pásma pohybu při procházení bytem. Klidová místa v interiéru jsou vhodná zejména pro umístění nábytku, který je nezbytný pro základní činnosti v bytě, jako je stolování, odpočinek apod. Provoz domácnosti ulehčuje přehledné ukládání věcí a je zpravidla umístěno do míst, které jsou snadno přístupné. Provoz a činnosti v interiéru se musí sledovat nejen z hlediska materiálního, ale i psychologického, etického

[3] HÁLA, B. *Interiér. Tvorba obytného prostoru.* 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 2009. ISBN: 978-80-247-3216-9.

a sociologického. Důležitým prvkem je také atmosféra interiéru, která je navozena rozmístěním nejrůznějších předmětů. Zde je pak důležitou zásadou oddělit klidová místa s nábytkem od komunikačních zón.[4]

[4] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, J. *Interiér-člověk a nábytek*. 1.vyd. Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. 4 S. ISBN 80-7157-157-1.

2 HISTORIE INTERIÉRU

V meziválečných časech byla tvorba smělá, jednoduchá – klasická. Zhoršila-li se hospodářská situace, nebo jestliže hrozily válečné konflikty, byl výraz tvorby měkčí, „baroknější“. V nepříznivých dobách byla klasická volnost a jednoduchost prostoru nahrazována bohatými tvary, které zaplňovaly interiér a vytvářely tak pocit bezpečí, jako protiklad vnějšímu světu. Pocit ochrany před blížícím se nebezpečím je psychicky umocněn zmenšováním prostoru, který člověk vjemově obsáhne. Změnou k bohatosti tvarů je emotivně zmenšována vzdálenost mezi předměty a člověkem – interiér navozuje atmosféru bezpečí.

Prostředkem zmenšování prostoru se stala barva, tvar a ornament. Dokladem tohoto tvrzení je rozmach baroka v zemích zmítaných Třicetiletou válkou a naopak nástup klasicismu v zemích hospodářské konjunktury válkou nedotčených. Touha po změně vycházejících z přesycení dosavadním stavem se stala motivem módních změn, ale projevila se až teprve po změně politického klimatu. Rokoko, rušící symetrii a dvorský ceremoniel baroka se projevil až po smrti Ludvíka XIV. Po napoleonských válkách otřásajících střední Evropou se uplatnil specifický měšťanský styl Biedermeier.[5]

Biedermeier se stal posledním slohem, který plně odpovídal své době. Místo měšťanských domů a paláců vstoupil do popředí nájemní dům, který byl výsledkem narůstání obyvatelů měst, kteří při zakládání průmyslových podniků a velkých manufaktur přicházeli z venkova. Nábytek byl postupně pořizován podle finančních možností a většina měšťanstva žila ve svých bytech skromně. Tato doba, vyčerpaná napoleonskými válkami z hospodářských důvodů směřovala k prostotě a jednoduchosti. Středem domácího života v období Biedermeieru se stala světnice. Místo zámeckých salónů byl příbytek měšťanů vybavován tento pokoj pohodlným, jednoduchým, poctivě vyrobeným mobiliářem. Skladbu nábytku přejali měšťané do svých obydlí ze zámeckých a palácových salónů. Biedermeier se vyznačoval jednoduchými liniemi a zaoblenými tvary. Respektoval hodnoty minulosti. Vášeň k upomínkovým

[5] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, F. *Interiér – člověk a nábytek*. 1. vyd. Brno: Mendelova lesnická a zemědělská univerzita, 1995. ISBN: 80- 7157-157-1.

drobnostem a předmětům vyvolávala potřebu vystavovat je na odiv návštěvám. Novým druhem nábytku, byly nejen otevřené etažéry, ale i prosklené vitríny, vzhledem k prudkému rozmachu sklářské výroby. Tento sloh opustil vojenskou strohost a přednost dal pohodlí, skromnosti a jednoduchosti. Biedermeier byl později přijímán i šlechtou. Přesto, že si aristokracie pro svá sídla objednávala reprezentační předměty, v duchu napoleonského empíru, postupně se stávala uživatelem jednoduchého nábytku.[6] Tento sloh, vycházející z pozdního rokoka, klasicismu a empíru byl reakcí na válečnou nejistotu minulých let.

Bouřlivé události, které se šířily celou Evropou, znovu vyvolaly nejistotu a ještě hlubší orientaci na bytový interiér v období druhého rokoka. V období romantismu se zřetelně odděluje ve městech průmysl od bydliště. Průmyslový rozmach podporoval rozvoj kanalizace, vodárenství, které zvyšovaly kulturu bydlení pavlačových a schodišťových domů. Koncem 19. století mají novorenesanční domy tří až pěti pokojové byty s předsíní. Komfort bydlení v tomto období utvářela komora, spíž a sklep. Vrcholné období průmyslové rozmachu je ukončeno obdobím secese a první světovou válkou. Doba krátkého trvání secese na přelomu 19. a 20. století byla naplňována novými objevy. Po ulicích jezdily nové automobily a k nebi se začaly vypínat ocelové konstrukce. Byl to čas poznamenaný změnami evropského myšlení, novými postoji a projevy ve společnosti, architektuře i v umění. Secesní architektura a tvorba nábytku používala ornamentálních křivek. Její tvůrci čerpal inspiraci z přírody. Nejprve to byly květinové motivy, později abstraktní ornamenty a následně i ornamenty a tvary vycházející z geometrie. Hlavním prvkem se stala křivka a typ éterické ženy – subtilní postava s dlouhými vlnitými vlasy. Stejně jako secesní styl byla i barevnost interiérů dílem architektů a malířů. Používalo se světlých a jasných barev, které nahradily šedé tóny pseudohistorických prostorů. Mezi oblíbené barvy patřila světle zelená, fialová a růžová. Vizuální působivostí nové barevnosti interiérů, společně s rozevlátými liniemi, udávala secese prostředí zcela nový nádech.

Doba jejího trvání byla časem rozvoje elektrického osvětlení. Rozzářily se nejen ulice, ale také interiéry. Nový názor pronikl architekturou, bytovým zařízením, reklamou i módou. Cílem tvůrců tohoto tylu byla komplexní účast všech oborů umění

[6] KAVKOVÁ, J. *Bydlení – historie bydlení, biedermeier. Měšťanský sloh přiměřenosti.* [ONLINE]. 2012 [cit.2013-11-1]. Dostupné z: http://www.bydlet.cz/305863-bydleni-historie-bydleni-biedermeier-mestansky-sloh-primerenosti/

při utváření předmětů všedního dne. Jakmile se nový styl rozšířil do obecného užívání, začal být spojován s romantickým názorem, na zařizování prostorů – na pouhou dekoraci ploch nábytku. Díky strojní výrobě se napodobovaly výrobky, které měly charakter řemeslného zpracování.[7] V meziválečném období byla definována funkcionální teorie, která významně ovlivnila bydlení poválečného Československa.

[7] KAVKOVÁ, J. *Bydlení – historie bydlení, secese. Dekorativní secesní styl není jen Alfons Mucha.* [ONLINE]. 2012 [cit. 2013 – 11- 1]. Dostupné z: http://www.bydlet.cz/314616-bydleni--historie-bydleni-secese-dekorativni-secesni-styl-neni-jen-alfons-mucha/

3 CHARAKTERISTIKA FUNKCIONALISMU

Odmítnutí výtvarných reakcí poválečného romantismu a expresionismu a odpor k přežívajícím akademickým schématům se staly základem racionalistického hnutí, ze kterého se ve dvacátých letech konstituoval funkcionalismus. Poválečná generace především mladých tvůrců se odkláněla od estetických norem a ornamentálních prvků ke zjednodušeným tvarům, usilovala o reformu prostoru a účelnost tvaru. Základní impulsy dala tomuto hnutí krátce po první světové válce francouzská architektura, ztotožněná zejména s dílem architekta Le Courbusiera, holandského hnutí De Stijl, německým Bauhausem a sovětským konstruktivismem. Z hlediska celkového vývoje architektury 20. století byly uvedené avantgardy vývojovým článkem mezi obdobím, kdy se architektura vzdálila formovým jistotám historických slohů, a dobou, ve které se její tvarosloví znovu ustálilo a to především na základě funkčních myšlenek a nové konstruktivní vůle.[8] Od poloviny dvacátých let se programové síly evropské avantgardy sjednotily pod společným programem funkcionalismu. Nastupující generace, která vyšla z principu individualistické moderny, tj. umělecky cítit a racionálně vidět, jej rozvedla o nový způsob funkcionalistického myšlení.

Avantgarda znamená doslova předboj armády která kráčí za ním. Existovala od vzniku lidského společenství, které bylo vždy diferencované na odvážnou ofenzivní menšinu, konzervativní zastánce tradic. Měnila své stanovisko podle situace a rozhodovala o dalším vývoji. Objevovaly se avantgardy náboženské, vědecké, politické a kulturní, které za své úsilí o změnu myšlení, nazíraní na člověka a hmotný svět často platily krutými postihy. Vždy narušovaly stávající řád a jeho jistoty. Funkcionalismus byl ve svých základech chápán jako metoda a především program, který se opíral o utopické předvídání vývoje společnosti. Česká avantgarda se zařadila mezi světový předvoj a svými teoretickými pracemi přispěla k prohloubení zásad nového směru. Nejdůsledněji byly zásady funkcionalismu aplikovány zejména při řešení individuálních staveb a interiérů. Nacházeli uplatnění při řešení náročných rodinných vil a při vybavování jejich vnitřních prostorů. Architektonická avantgarda nastoupila později, než avantgarda literátů, výtvarníků, divadelníků apod.

[8] STAŇKOVÁ, J. PECHAR, J. *Tisíciletý vývoj architektury*. 2.přeprac.vyd. Praha: SNTL, 1979. ISBN: 04-323-79.

Architektonická avantgarda vytvořila v roce 1928 svou vlivnou internacionálu CIAM (Congrés Internationaux d Architecture Moderne – Mezinárodní kongresy moderní architektury), která konstituovala Mezinárodní styl (Internationale Style) a úspěšně se vzbouřila proti dosavadní nadvládě investorů, stavebních úřadů i akademii umění. Avantgarda v našich zemích působila ve svých sdruženích – V Devětsilu, v Levé frontě, ve Svazu socialistických architektů a ve všech architektonických a uměleckých spolcích necelých třicet let. V čele Devětsilu stál Karel Teige, hlavní představitel československé meziválečné avantgardy. Teige prosazoval myšlenku, že průmyslová výroba přinese socializaci, demokratizaci a obecné zvýšení životní kultury. Zahrne člověka komfortem a úslužně fungujícím pohodlím, nikoliv luxusem. Vyřazoval umělce z jakékoli účasti na průmyslovém umění, to má být výsledkem pouze prací dělníka a inženýra.[9]

Základní tezí funkcionalismu se stalo heslo „forma následuje funkci." *„Požadavek účelného řešení, chápaný nejen jako problém estetický, ale i technický, hospodářský, sociální a kulturní zároveň, převážil nad konstrukčním romantismem a výtvarnou expresí, které se v evropské tvorbě ujaly těsně po první světové válce."*[10] Důležitým hlediskem v teorii architektonického konceptu byly především funkční požadavky. Tento záměr však nebyl chápan jako neměnný, ale spíše jako perspektiva, kterou je dále třeba poznávat, přesně formulovat a vytvářet. K důležitým cílům náležela také obnova harmonických vztahů mezi člověkem a jeho prostředím, která vyvolávala zájem o proměny architektury v souvislosti s rekonstrukcí sociálních podmínek společnosti. Tato společenská problematika přivedla architekty k novému řešení bydlení, které se staly ústředním motivem meziválečného funkcionalismu. Významným vlivem působícím na moderní architekturu bylo zalíbení v technice. Používání železa a oceli, využití elektřiny a některé průkopnické pokusy o klimatizaci, to všechno začalo již v 19. století, ale teprve 20. století tyto věci přivedlo k dokonalosti a možnosti stavět v zcela novém měřítku. Stavba byla pokládána za organizaci životního dění ve smyslu sociálním, technickém, biologickém, hospodářském a psychologickém. Funkcionalismus byl chápán nejen jako soubor nových, konstrukčních, funkčních a estetických zásad architektury, ale také jako způsob myšlení. Dalším prvkem

[9] NOVÝ, O. *Česká architektonická avantgarda.* 1.vyd. Praha: PROSTOR s.r.o., 1998. ISBN: 80-85190-70-2.
[10] STAŇKOVÁ, J. PECHAR, J. *Tisíciletý vývoj architektury.* 2.přeprac.vyd. Praha: SNTL, 1979. 344 S. ISBN: 04-323-79.

skrývajícím se za moderní architekturou byla estetika. V předchozích staletích poskytovalo setkání jednoho materiálu s druhým příležitost k určité oslavě, například k sochařské či řezbářské práci nebo k architektonickému článku. Nyní bylo toto detailní zpracování omezeno na montáž standardních součástí. Dekorativní nadbytečné prvky, které se dříve používaly k tomu, aby naznačily účel stavby nebo snahu jejího majitele, byly z estetického důvodu odmítnuty a tím byla do značné míry odstraněna symbolická funkce celé stavby. Soudilo se, že vnější tvar a forma stavby by měly být určeny jejími vnitřními funkcemi což pro mnoho architektů znamenalo, že vnější vzhled stavby byl pouze pláštěm pro, co probíhalo v interiéru. Tato estetika vedle k moderní architektuře značně strohé a jednoduché, která pro společnost měla jen nepatrné obsahové sdělení anebo je neměla vůbec.[11]

Podmínkou pro vznik funkcionalistické architektury a interiérů byla dobrá materiálová základna, zajišťující kvalitu produkovaných staveb. Bylo nutné, aby výrobci stavebních hmot byli schopni dodat výrobky a materiály vytvářející charakter architektury nové doby a to nebylo možné bez průmyslové základny s určitou tradicí. Stavební výroba řemeslného charakteru, již nebyla schopna vytvořit požadovaný vzhled a funkci stavby. Druhým takovým momentem bylo vymizení ornamentiky a zjednodušování tvarů. Posledním vlivem byl stále větší vstup technického zařízení do budov. Do doby funkcionalismu mělo u nás tradici stavitelství historizujících slohů a také industriální stavitelství v období slohu secese a individuální moderny. Tyto dva poslední směry společně s průmyslovým stavitelstvím byly dobrým základem pro funkcionalismus. Užitím obkladů, prvních fasád či jejich částí konstruovaných na principu kov-sklo, předznamenala secese i období funkcionalismu. Odpoutáním se od ornamentu a dekorativních prvků byly vytvořeny výborné podmínky pro vznik výrobků pro stavbu svébytného rázu. Stavební produkce ve 20. letech v našich zemích byla pestrá a měla značnou oporu v průmyslu. Jistota v provedení se projevovala i v činnosti výrobců a firem v rámci bývalé monarchie. V zemi byla výroba všeho druhu a vyráběly se materiály na základě silikátových hmot, dřevěné a kovové výrobky. Dovozy výrobků byly omezené jen na některé speciální zařízení a zařizovací předměty jako například sanitární keramika a u nás méně používaná strojní zařízení.

[11] RAEBUR, M. a kol. *Dějiny architektury*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1993. ISBN: 80-207-0185-0.

Československé stavitelství bylo od 20. let na vzestupu, který trval až do doby velké krize. Místní bytová nouze a úvěrová politika dala vzniknout stavebnímu ruchu, který se díky své kvalitě staveb stal po dlouhá léta neopakovatelným. Samotné stavitelství se ubíralo několika směry. První směr byl založený na stavební produkci a na tradici, vycházejících z předchozích období a tento směr zpočátku převažoval nad snahami funkcionalistickými a konstruktivistickými, které byly nejprve jakýmsi výstřelkem výrazu užitým na stavbách pro speciální účely, ale s postupem času konstruktivistický a funkcionalistický názor ve třicátých letech převážil. Také investoři soukromých činžovních domů stavěli v druhé polovině třicátých let domy podle funkcionalistických zásad. *„Funkcionalisticky racionální sloh tak zcela nahradil národní sloh první poloviny dvacátých let a byl přijat jako výrazový prostředek mladého státu i pro veřejné stavby, které byly po dlouhé roky zřizovány v tradiční podobě.“*[12] V meziválečném Československu tehdy panovaly příznivé podmínky, neboť se jednalo o prostředí tolerující různost názorů. Zejména střední vrstvy viděly ve funkcionalismu praktické uplatnění střídmosti a účelnosti vlastních životů. Raná dvacátá léta charakterizovala víra v sociální spravedlnost, budoucnost, láska k civilizačním artefaktům, nové průmyslové technice a k prostým geometrickým tvarům. Architekti s radostí objevovali nevídané možnosti a způsoby nových výtvarných projevů svých funkcionalistických a netradičně pojatých struktur s novými materiály a konstrukcemi.

Zásady, které zformulovaly funkcionalistickou architekturu, přinesly podstatné proměny i v názoru na interiér. Promítly se jak ve změně jeho skladby, tak v koncepci každého jednotlivého předmětu. Životní prostředí člověka bylo nyní zvažováno z hledisek vyplývající z kulturních i hmotných potřeb člověka industrializované společnosti 20. století. Jednalo se o využití nových průmyslových metod a technik, o nový sociální program a byla formulována nová estetika. Stejně tak, jako v ostatních oborech architektury krystalizovaly zásady řešení bytového interiéru v opozici proti současné situaci. Kritika byla namířena proti uměleckému řemeslu a proti dekorativní rukodělnosti. Hygienické, účelné, ekonomické bydlení pro všechny se mohlo realizovat jedině za pomocí vědecky řízené, masově průmyslové výroby. Po první světové válce, která otřásla dosavadními jistotami, a politickým zřízením probíhal v Evropě doslova

[12] ŠLAPETA, V. JANDÁČEK, V. *Stavební kniha 2004. Český funkcionalismus.* Brno: EXPO DATA: Česká komora autorizovaných inženýrů a techniků, 2004. 108 S. ISBN: 80-86769-17-8.

živý dialog. Všestranně diskutovaná byla zejména standardizace výroby. Velká pozornost se soustřeďovala především k novým průmyslovým postupům a materiálům, které slibovaly vyřešit náročné ekonomické úkoly a ukázaly se velmi inspirativní pro nová tvarová řešení. Prvořadým požadavkem byla účelnost, kdy každý výrobek musí odpovídat úkolům, které na ně kladl provoz, a předměty mají mít hodnotu dokonalého nástroje.[13] Konstrukční jednoduchost a lehkost vyplývaly jednak z požadavků strojové výroby a jednak se požadovaly pro své hygienické, psychologické i provozní hodnoty. Nová tvarová řešení nábytků a předmětů vycházela z nové organizace půdorysu a provozu interiérů. Reforma organizace bytového provozu s sebou také přinesla redukci množství kusů nábytkového vybavení v interiéru a omezení na minimum ve prospěch volného a vzdušného prostoru.

Byla to doba naplněná optimismem a nadšením z prudce se rozvíjejícího se průmyslu. Prudký rozvoj průmyslu vyvolal představu, že věda a technika nahradí architekturu jako umění. Teoretici výtvarného umění na počátku 20. století nazvali tento silný proud reformací. Tvůrci a zejména pak teoretici nabyli přesvědčení, že kulturní náplň nebude spoutána ohledy na minulost a usilovali o zcela nové radikální přístupy. Funkcionalismus se odlišoval od předchozích období i tím, že měl zcela jinou a novou etickou náplň. Návrháři se snažili o uspokojování každodenních potřeb obyčejných lidí. Již od samého počátku funkcionalismu byla pozornost mnohých tvůrců orientována na sociální problémy bydlení a vyústila ve snahu vyrábět nábytek, který bude dostupný všem.

Teoretickou a uměleckou podstatu funkcionalismu formuloval architekt Le Courbusier. Čeští umělci vzhlíželi k Paříži, kde nalezli v Picassovi a Le Courbusierovi své idoly. Nový životní sloh pro ně znamenal symbol politického odvratu od Vídně a tímto novým životním slohem, plným pocitu dálek a dynamismu se brzy identifikovala i mladá česká inteligence, která v něm nalezla svoji „image“, plnou mládí, naděje a optimismu. Právě tato skutečnost způsobila, že se v Československu během krátkého trvání dvaceti let tzv. první republiky postavil velký počet moderních staveb. Česká architektura se stala symbolem národní identity a dokonce i podstatnou součástí státní propagandy a to byl i jedním z důvodů, proč s ní Le Courbusier

[13] ADLEROVÁ, A. *Bytové zařízení. Český funkcionalismus 1920-1940*. 1.vyd. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum. Brno: Moravská galerie, 1978.

sympatizoval a ona s ním. Přestože na českou architekturu této epochy působily ještě další jiné vlivy, zvláště německý Bauhaus, holandská architektura rotterdamské a amsterdamské školy, Adolf Loos a ruský konstruktivismus. Le Courbusierův vliv byl díky jeho jasné až metafyzicky čisté řeči architektonických forem nejsilnější.[14] Švýcarský malíř a architekt Charles Eduard Jeanneret, který se v roce 1917 usadil v Paříži, publikoval a tvořil nejdříve pod jménem Saugnier, což bylo jméno po matce, později LeCourbusier-Saugnier a nakonec zvolil definitivně Le Courbusier, pod nímž je znám po celém světě. Hlavním posláním moderní architektury se mu stal sociální program zdravého, levného a hygienického bydlení pro všechny lidi na zemi. Cestu k tomuto cíli viděl v prostotě a jednoduchosti urbanistické tvorby. Vzorem mu byli renesanční předchůdci, díky kterým vypracoval dva plány ideálních měst. Měl také zásluhu na tom, že bytová otázka a urbanizace se staly hlavním posláním mezinárodní avantgardy architektů sdružených v CIAM. Toto volné sdružení vzniklo při společném setkání představitelů moderní evropské architektury v roce 1928 ve švýcarském La Sarraz. Účastníci zde přijali programové memorandum kdy cílem CIAM bylo: *„…vyjádřit soudobé architektonické problémy a předložit vůdčí myšlenku moderní architektury, usilovat o proniknutí této myšlenky do technických, hospodářských a sociálních kruhů, bdít nad architektonickými realizacemi.“*[15] Principy funkcionalistického města formulovala CIAM v Athénské chartě v roce 1933. Funkcionalisté definovali funkční město jako formu určenou čtyřmi základními body: práce, bydlení, rekreace a doprava.

Základem Courbusierovi světové proslulosti byl soubor studií Esprit Nouveau, které souborně publikoval pod názvem „Vers une Architekture“ (Za architekturou), dále to byly názory na město „Urnbanisme“, ve kterém požadoval uvolnění center měst pro dopravu a zvětšení ploch zeleně. Druhým jeho největším přínosem byla definice základních znaků funkcionalistické architektury, které v roce 1927 shrnul do pěti bodů: 1. Piloty vyzdvihující dům nad terén, 2. Zahrada na střeše, 3. volný půdorysný plán, 4. Horizontální okno, 5. Volné průčelí bez nosných konstrukčních prvků. Le Courbusier vnesl do železobetonové konstrukce novou převratnou myšlenku tím, když svislé

[14] ŠLAPETA, V. JANDÁČEK, V. *Stavební kniha 2004. Český funkcionalismus.* Brno: EXPO DATA: Česká komora autorizovaných inženýrů a techniků, 2004. ISBN: 80-86769-17-8.
[15] ŠLAPETA, V. JANDÁČEK, V. Stavební *kniha 2004. Český funkcionalismus.* Brno: EXPO DATA: Česká komora autorizovaných inženýrů a techniků, 2004. 5 S. ISBN: 80-86769-17-8.

podpory spojil s vodorovnými deskami, tvořícími plochu celého podlaží. Dosáhlo se tím dvou možností. Za prvé vnitřní rozdělení pater není závislé na konstrukci a každé patro může být jinak odděleno a za druhé tyto desky mohou přesahovat před svislé podpory a tedy dělení průčelí není závislé na nosných pilířích, může mít okna přes celou šířku patra nebo toto předsunuté průčelí lze prosklít.[16] Toto schéma a pět bodů se stalo definicí slohových vlastností funkcionalismu.

Le Courbusier měl také představu ,,slunečního města", kde by během dne v bytě bylo několik hodin přímé sluneční osvětlení, kde by obyvatelé byli soustředěni v malém počtu vysokých domů, čímž by byly pozemky ušetřené využily by se pro zelené parky. Sklo bylo výtvarným prvkem staveb již v době modeny a secese, ale funkcionalismus mu odebral barevnost a světlo se snažil představit v nebarevné podobě, což bylo možné dvojím způsobem. Prvním z nich, bylo užití velkých čirých ploch nebo tvarových skel doplněných například skly s drátěnou vložkou, osazených do pevných rámů. Velké obliby však dosáhl sklobeton. Příčky a stěny, kopule a stropy jsou důležitou a nezbytnou součástí funkcionalistické stavby.[17] Tehdy se usilovalo o větší sepětí interiéru s exteriérem a o citlivé zasazování architektury do prostředí. Díky technickým vlastnostem železobetonového skeletu a možnostem jeho výtvarného a provozního využití se vytvořil typ městského obchodního a administrativního domu. Ve 30. letech se v Československu kladl důraz na rodinné domky a na bydlení v nájemních domech. Navrhovaly se také kolektivní domy. Obytná architektura byla chápána jako reforma všech složek, které s bydlením souvisejí, a proto se na základě průzkumů sestavují požadavky, které vyjadřují základ vědy o bydlení. Cílem bylo řešit byt nikoli pouze jako skupinu prostorových jednotek, ale jako domov. Bylo třeba postupovat radikálně, pomocí racionální výstavby účelné a hospodárné a tak se formulovaly požadavky hromadné výroby, typizace a normalizace. Výsledkem byly jednak rodinné domy a vily stavěné individuálně, jednak vilové kolonie podle jednotícího regulačního projektu, jejichž příkladem je vilová kolonie v Praze na Babě. Současně se budovaly objekty technické stavby všeho druhu, včetně mostů, letišť, údolních přehrad a mnoho dalších.

[16] HEROUT, J. *Staletí kolem nás.* 4.dopl.vyd. Praha: Panorama, 1981. ISBN: 11-116-81.
[17] STAŇKOVÁ, J. PECHAR, J. *Tisíciletý vývoj architektury.* 2.přeprac.vyd. Praha: SNTL, 1979. ISBN: 04-323-79.

4 JEDNOTLIVÉ PRVKY INTERIÉRU

4.1 Barvy

4.1.1 Barva a její vnímání

Samotná barva věcí prozrazuje mnohem více, než si sami uvědomujeme. Barvy jsou jedním z nejefektivnějších nositelů symbolů a informací kolem nás. Bez barev a světla nelze žít, jsou všude kolem nás, ovlivňují to, jak se cítíme i jakou máme náladu. Využíváme je na světelná značení (signalizaci), v umění, sportu, obchodu, průmyslu, ale také v politice či náboženství. Svět, ve kterém žijeme je plný nejrůznějších barev, ale na otázku, co je to barva lze odpovědět mnoha způsoby.

Barva je jedním z nejdůležitějších nositelů atmosféry v interiéru, výrazně dokáže změnit jakýkoliv prostor, zanechává dojem a společně s nejrůznějšími strukturami a vzory pomáhá vytvořit jedinečné místo k životu. Pod pojmem barva označujeme všechny látky, které jsou schopné odrážet světelné paprsky určitých vlnových délek. Barva ale také může být vlastností lidského mozku nebo mysli, můžeme ji vidět v představách či ve snech bez použití percepčního systému a proto je většinou definována jako psychologický vjem.[18]

Jiří Kulka ve své knize Psychologie umění tvrdí, že pojem barvy lze jen těžko vymezit „*…neboť barva je vlastně psychickým počitkem. Není tedy objektivním, na lidském subjektu nezávislým jevem. Její fyzikální východisko lze sice definovat pomocí vlnové délky, avšak počitek barvy je dále závislý na citlivosti a stavu zrakového orgánu, na celkovém psychickém stavu člověka a na podmínkách pozorování.*“[19] Barva je všude kolem nás a její působení utváří psychické klima, jelikož člověk vnímá barvu dřív, než koncepci tvaru předmětu. Kromě toho, že barva v člověku vzbuzuje určité pocity, její význam je především tektonický – může tvary zjednodušit, nebo naopak rozčlenit. Barva má významný vliv na vizuální vnímání tvaru i prostoru. Platí, že tmavé předměty se zdají být menší, než světlé předměty stejné velikosti. Také je známo, že vodorovné

[18]HRADECKÁ, J. a kol. 2013
[19]KULKA, J. *Psychologie umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Grada, 2008. 110 s. ISBN 978-80-247-2329-7.

šrafy rozšiřují předměty a svislé je naopak prodlužují. Pro barevné ladění interiéru je důležité, z které světové strany jsou osvětleny. Barva deformuje vjem prostoru a sama je deformována umělým světlem, především při používání výbojkového osvětlení. Osvětlení zářivkami vyzařujícími bílé světlo například zvýrazňuje barvy zelené, fialové a modré. Světlo žárovek naopak umocňuje teplé barvy.[20]

4.1.2 Vlastnosti barev

U každé barvy rozlišujeme její tři základní vlastnosti tón, světlost (jas) a sytost. Barevný tón (předmětu nebo světla) je určen skladbou vlnových délek, které předměty odrážejí anebo vyzařují. Jsou to například zelený, červený a žlutý tón. Barevný odstín můžeme popsat jako to, co běžně označujeme slovem barva. Světlost souvisí s vnímáním množství světla, které je vnímaným objektem vyzařováno. Určuje, jak velké množství světelné energie dopadne do našeho oka nebo na nějakou látku, která je citlivá na světlo. Jedná se o stupeň odlišení určité barvy od černé, přičemž nejnižší světlost má barva černá, nejvyšší bílá. Poslední vlastností je sytost, která určuje obsah barvy nebo čistotu světla. Barvy s nejvyšší sytostí jsou ty, které můžeme získat rozkladem bílého světla na jednotlivé složky.[21]

Barvy lze dále dělit různými způsoby například na primární, nebo také na základní a barvy sekundární neboli odvozené, na barvy světlé a tmavé, kdy nejsvětlejším barevným tónem je žlutá a nejtmavším modrá. Každý tón má své vlastní světlejší a tmavší odstíny. Světlé barvy působí dojmem lehkosti a radosti oproti tomu tmavé barvy jsou těžší a vážnější. Dále se dělí na barvy teplé a studené. Prostředí, ve kterém se vyskytují teplé barvy je subjektivně vnímáno jako o 2-3 stupně celsia teplejší. Teplé barvy nabývají nápadně na své výraznosti při větší intenzitě osvětlení a to především ve sluneční záři. Důležitou úlohu v podání barev hraje světlo, sytost barvy závisí na jeho intenzitě. *„Pestré barvy nejvíce vynikají v přímém slunečním osvětlení, které zvyšuje jejich sytost, zvláště když jsou na lesklé podložce, která světlo*

[20] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, J. *Interiér-člověk a nábytek*. 1.vyd. Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. ISBN 80-7157-157-1.
[21] STÝBLO, P. *Teorie digitální fotografie*. 2006

odráží. Pestré barvy jsou červená, modrá, žlutá, s příměsí bílého nebo šedého tónu intenzita barvy slábne.“[22]

V průběhu dne se mění barevná teplota světla ráno a večer, což je způsobeno delším průchodem slunečních paprsků atmosférou. Ve stínu ztrácejí teplé barvy na sytosti a jeví se jako chladnější, tedy méně teplé. Naopak studené barvy, které jsou soustředěné na půlkružnici okolo modré, nabývají na výraznosti i v případě, že je menší intenzita osvětlení. Tyto barvy jsou spojeny s chladem a zimou. Barvy dále můžeme rozdělit na spektrální a mimospektrální, neutrální a chromatické, syté a bledé, klidné a vzrušující atd. Učením o barvách se velmi důkladně zabýval J. W. Goethe, který označil teplé barvy jako aktivní a studené jako pasivní. Podle J. W. Goetha v sobě soustředí modrá barva jednotu a protiklad klidu a vzruchu, ovšem záleží na odstínech.[23]

4.1.3 Působení barev

Prožívání a vnímání barev je podmíněno mnoha faktory a v různých kulturách se liší. Každá barva má v sobě určitý psychologický citový vztah. Ten je ovlivněn osobností člověka, jeho náladou, zkušenostmi, ale hlavně kulturou, ve které žije. Barvy ovlivňují nejen naše pocity, ale také psychiku a fyziologické stavy. Je známo, že teplé barvy nás podceňují ke zvýšené činnosti. Například jsme citlivější k vnímání zvuku, máme zvýšenou chuť k jídlu, dochází ke zvyšování svalového napětí. Oproti tomu studené odstíny mají opačný účinek, kdy dochází k celkovému útlumu tělesných funkcí. Barvy jsou pro naše životy velmi důležité, platí to po celém světě a pro každou zemi jsou určité barvy významné, oblíbené či specifické. Barvy v interiéru hrají výraznou roli, a proto je důležité znát jejich jednotlivé symboliky, vlastnosti a psychologické působení.

Bílá barva má v naší kultuře důležitý význam, jelikož je hojně využívána při rituálech jako symbol pravdy, nevinnosti a čistoty, což je jedním z hlavních důvodů proč jsou nevěsty oblékány do šatů bílé barvy. Do této barvy se obléká také zdravotnický personál, zde bílá evokuje sterilitu a pořádek. Je to jednota všech barev.

---

[22]MYŠKA, M. *Fotografujeme krajinu*. 1.vyd. Brno: Computer press, a.s.. 2005. 56 s. ISBN 80-251-0890-2.
[23]KULKA, J. *Psychologie umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Grada, 2008. 110 s. ISBN 978-80-247-2329-7.

Symbolizuje světlo, počátek bytí, jednoduchost, lehkost ale i prázdnotu a chlad. Bílá barva je často dávána do protikladu k barvě černé kvůli fyzikálním vlastnostem těchto barev, ale také symbolikou.

Žlutá barva je výrazem vzrušení, veselí, radosti, symbolizuje slunce, a proto ji vnímáme jako jasnou, teplou a zářivou. Je to optimistická barva, která přináší dobrou náladu a aktivitu. Motivuje, povzbuzuje, přináší radost a odstraňuje negativní myšlenky. Zároveň je barvou žárlivosti a výstrahy. V interiérech je hojně používána a je velmi oblíbená. Hned po bílé je barvou největší odrazivosti. Prostor opticky rozšiřuje a je vhodná do severních tmavých prostor, jako jsou vstupní haly nebo předsíně a také do prostoru bez přirozeného světla.

Oranžová barva je výrazem energie, tepla a přátelství. Je mezistupněm mezi žlutou a červenou a často je spojována se vzrušením. Je barvou veselí a vzdoru, dokáže však zdůraznit i pocit neštěstí. Je považována za jednu z nejvýraznějších barev. Oranžová vyzařuje radost, optimismus, elán a mládí. Podporuje dobrou komunikaci, vzbuzuje chuť do dobrodružství, zvědavost, stimuluje dobré zažívání a intelekt. Podporuje tvůrčí myšlení a touhu experimentovat. Oranžová v interiéru je nepřehlédnutelná, poutavá a dominantní. Dokáže ho rozzářit a dodat mu teplo. Výborně se hodí pro dekorace a nejrůznější doplňky, hlavně se sklem, kovem a dřevem.

Červená barva ztělesňuje čilost, dynamiku, sílu, živost, je výrazem žádostivosti, vzrušivosti, podnikavosti a tvořivého úsilí. Je symbolem lásky, vášnivosti, půvabu, ale také ohně, krve, boje a revoluce. Aktivizuje komunikaci, podporuje sebedůvěru, dodává odvahu a vitalitu. Červená byla vždy barvou liturgickou, slavnostní, královskou. Je to žhavá, erotická, temperamentní barva, která přitahuje pozornost, zdůrazňuje sílu, vybízí k akci. Také může dráždit a vyvolat vztek či nebezpečí.

Fialová barva patří k nejzajímavějším z celého barevného spektra, působí důstojně a slavnostně, vyvolává pocit odstupu při zachování emocionálního kontaktu. Je barvou mystiky a vede k duchovnímu rozvoji. Na většinu lidí má fialová barva uklidňující vliv. Symbolizuje pokání, skryté tajemství, povýšenost, důstojnost, mystiku, tajemnost a také utlumenou vášeň. Může dobře vyjádřit skrytou touhu a citlivost. Celkově je tato barva vnímána s něčím nevysvětlitelným až záhadným a je také součástí šatníku duchovních.

Modrá barva symbolizuje klid, vyrovnanost a uvolnění. Nejčastěji evokuje u diváka dojem hluboké vody. Má velmi mnoho odstínů. Například světlomodrá působí přívětivě, vyvolává představu touhy a ticha zatímco tmavomodrá bývá vnímána jako vážná až deprimující a vzbuzuje dojem noblesy a chladu. Modrá barva symbolizuje oblohu, nekonečnost, nedosažitelnost, víru a usmíření. Vyvolává pocit pohody, oddanosti a něhy. Je také barvou důvěryhodnosti a čistoty. Opticky zvětšuje a rozšiřuje prostor do šířky, do výšky i do dálky. Skvěle působí vedle nejrůznějších materiálů jako je kámen, dřevo, sklo či kov.

Zelená barva je barvou přírody, lesa, jara, svěžesti a nového života. Podobně jako modrá vyjadřuje klid a vyrovnanost. Celkově je vnímána spíše pozitivně, přináší pohodu, energii, bezpečí, uvolnění. Podporuje hravost a kreativní myšlení. Symbolizuje naději, přátelství, mládí, jistotu, bezpečí, zlepšuje paměť a podporuje koncentraci. Zelená barva je tichá, vyrovnaná a ochraňující.

Hnědá barva jasně popisuje půdu a zemi. Je to realistická barva, která ztělesňuje zdravý život. Často je spojována s venkovem a tradicí. Je také mlčenlivá, střízlivá, stabilní, reálná. Symbolizuje dřevo, kůži, čokoládu, kávu, což u člověka vyvolává příjemné asociace.

Šedá je barva neutrální. Symbolizuje špínu, stáří, opotřebovanost, nemoc, strach, nedostatek. Tmavě šedá vyvolává pocity deprese a ohrožení. Je pasivní, vyrovnaná, nenápadná, smutná. Často je spojována s představou pokory a chudoby.

Černá barva je symbolem noblesy, důstojnosti, vznešené vážnosti a bohatství. Na někoho může černá barva působit depresivně, pro jiného je symbolem elegance a výrazu jednoduché designové krásy. Výborně se kombinuje s ostatními barvami. Nejvíce ji sluší fialová či žlutá. Podle nauky feng šuej je černá barvou kouzel a záhad a někdo za ni může vidět i lstivé intriky.

Podle Jiřího Kulky se expresívnost barev a její symboličnost mění v průběhu věků, od kultury ke kultuře i individuálně psychologicky. Symbolické funkce, které barvám připisujeme, jsou podmíněny naši evropskou kulturou. Staré zvyky a vědomosti se tradují a žijí dál i v globalizovaném světě. V Indii, Číně, Africe nebo kdekoli jinde, kde nedominuje naše kultura, jsou barvy podřízeny jiným pravidlům, které s těmi našimi nikterak nesouvisí. Rozdílnost je zřejmá. Například v orientálním světě je bílá barvou smutku, pro Číňany je modrá symbolem nesmrtelnosti, zatímco pro Evropany

bývala modrá vždy symbolem víry. Zelená jako symbol naděje a přátelství byla až do období středověku považována za barvu lásky.[24]

Lidé obvykle posuzují barvy podle následujících hledisek:

- Podle dopadu, vtíravosti, nápadnosti
- Podle kritéria obvyklost – neobvyklost
- Podle prožitku příjemnosti nebo nepříjemnosti
- Podle dimenze teplo – chlad[25]

„První je závislé zejména na sytosti barev, částečně i na jejich tonu. Obvyklost či neobvyklost jsou dány frekvencí výskytu. Prožitek příjemnosti a nepříjemnosti je závislý na zvyšující se sytosti, někdy na jasnosti barvy (preference pastelových tonu). Dimenze teplo – chlad je podmíněn zejména barevným tonem.“[26]

Nejčastěji se vyskytujícím uspořádáním barev podle obliby je u dospělých jedinců zelená, modrá, žlutá, červená, oranžová, bílá a fialová. František Vyskočil z Přírodovědné fakulty Univerzity Karlovy tvrdí, že rozdíly ve vnímání barev jsou mezi muži a ženami na první pohled poměrně malé, ale v praktickém životě mají přece jenom velký význam. Naše barevné vidění je založené na čípcích, což jsou nervové buňky, které vnímají tři druhy barev, a z toho se následně skládá barevný obraz. Ženy jsou schopné popsat a vidět velmi jemné detaily, jelikož mají překrývání jednotlivých spekter mnohem lepší. Souvisí to s tím, že ženy při svém způsobu vedení domácnosti, ať už to bylo v pravěku nebo v dnešní době, musí rozhodovat mezí tím, jestli je nějaká potravina požívatelná nebo nepožívatelná a proto barvy vnímají mnohem citlivěji. Základní rys jejich orientace je na detaily a na blízko, mají lepší barevné spektrum a široké periferní vidění. Mužům se velmi dobře vrývá do paměti barva červená, modrá a černá. Mají barevné elementy napojeny na jiné buňky a jejich sítnice oka je až o dvacet procent silnější než u žen. Důvodem je, že mužské tyčinky a čípky jsou napojeny na velké takzvané magnoneurony, které vedou do oblasti mozku, která je určená pro odhad perspektivy a vzdálenosti.[27]

---

[24]KULKA, J. *Psychologie umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Grada, 2008. 110 s. ISBN 978-80-247-2329-7.
[25]

[26]KULKA, J. *Psychologie umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Grada, 2008. 122 s. ISBN 978-80-247-2329-7.
[27]VELINSKÝ, F. VYSKOČIL, F. *Odlišnost ženského a mužského mozku I.-Barvy, orientace a pozornost.* [ONLINE]. 2012 [cit. 2013-11.1].
Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/planetarium/priroda/_zprava/odlisnosti-zenskeho-a-muzskeho-mozku-i-barvy-orientace-a-pozornost--1028587

4.2 Užité materiály ve funkcionalistickém interiéru

Vývoj nových metod a materiálů výroby zaznamenal od poloviny 19. Století a zejména pak ve 20. století významný pokrok. V dřívějších dobách bylo stavební řemeslo odkázáno na jednoduše vytvořené materiály, mezi které patří kámen, dřevo, pálená hlína a v omezené míře také kov. Rozvinutý průmysl tak mohl upustit od řemeslné práce a začal vyrábět materiály ve vysoké kvalitě a ve velkém množství. Jako stavební materiál se začal hojně používat beton, cement a ocel. Ocel je slitina uhlíku a železa. *„Její charakteristické vlastnosti ji předurčují jako vhodný materiál pro různé druhy stavebních konstrukcí včetně nízkopodlažních i výškových budov a také pro střešní konstrukce všech rozpětí.“*[28] Zejména pak železobeton byl velmi oblíbeným stavebním materiálem. Používalo se také truhlářských výrobků. Dřevěné podlahy byly užívány v podobě parket, později se do místností stále častěji prosazovalo linoleum a guma, oba poměrně nové umělecké materiály pro podlahy. Funkcionalismus vytvořil několik konstrukčních principů platných ve stavitelství dodnes. Prvním z nich, je omezení množství materiálu do konstrukce vložené, druhým je pak snížení objemu konstrukce jejím zjednodušením na méně vrstev, což vyžaduje vyšší technologický standart.

Základem funkcionalistického interiéru byly ušlechtilé materiály a to především chrom, kov a bílý mramor, často doplněný kůží a dřevem. Začala se využívat ocelová trubka, která byla elegantní, lehce a snadno udržovatelná s lehkými a geometrickými tvary. Funkcionalismus prosazoval názor, že architektura i design mají rozvíjet především funkci stavby a ne jejich dekorativnost. J. E. Koula ve své knize Poznáváme architekturu tvrdí, že jednou z nejdůležitějších kompozic je vnitřní architektura - interiér. *„Je to velmi odpovědná komposice různých předmětů, zařízení, hmot, jejich struktur a barev, při níž je třeba zvážit i účelnost, funkčnost celého zařízení i všech jeho složek.“*[29] Je to kompozice snad ze všech nejzávažnější, kdy jde o byt člověka, místo, na kterém mu nejvíce záleží, kde je doma anebo o prostor, který je veřejný a v němž se shromažďuje mnoho lidí za nejrůznějšími účely.

---

[28]TANGAZOVÁ, T. *Škola interiérového designu. Základy architektury a designu interiérů.* Praha: Nakladatelství Slovart, s.r.o., 2006. 92 s. ISBN 978-80-7209-856-9.
[29]KOULA, J. E. *Poznáváme architekturu*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1973. 95 s. ISBN 14-470-73.

4.3 Nábytek

V nábytkářském průmyslu došlo v období funkcionalismu k velkým změnám. Masivní dřevo bylo nahrazováno lamelami, laťovkami a od třicátých let i dřevovláknitými deskami. Patentovaná dřevovláknitá hmota se vyrábí od 70. let 18. století. Mnoho funkcionalistických umělců nalezlo oblibu v ohýbaném kovu kruhového nebo hranatého profilu. Konstrukce z tohoto materiálu byly samonosné a díky vysoké pružnosti dosahovaly i pružících vlastností.[30] V kombinaci s dalšími materiály tak vzniklo v této době několik originálních kousků nábytku, které se i dnes těší velké oblibě

Nové požadavky na hygienu, účelnost podmínily odlišné pojetí nábytku a projevily se v jeho konstrukci, skladbě, výrobních metodách, tvarovém pojetí a materiálu. Jak upozorňuje ve své knize Programy české architektury Josef Pechar a Petr Ulrich, bylo třeba dbát na několik zásad. Hygienické požadavky vedly ke studiu fyziologických potřeb a požadavků těla tak, aby například u křesel a židlí nespočíval tlak těla nesprávně. Také v oblasti hygieny bylo nutné, aby byl prostor dostatečně čistitelný, podlahy beze spár, hladkého povrchu, snadno umývatelné, nábytek vystavěný do zdí, což umožňovalo snadnější čistění interiéru.[31]

Představa, jak má tento nábytek vypadat krystalizovala v našich zemích i ve světě postupně během 20. let. Nábytková produkce byla průmyslová, jelikož jedním ze symbolů této doby byla strojová a tovární výroba nábytku tak, aby mohl sloužit široké veřejnosti a aby byl vyráběn ve velkých sériích v určitých typech. Průmysl 19. Století o tom přinesl přesvědčivý důkaz, jímž byl Thonetův sedací nábytek z ohýbaného dřeva.

Světoznámý truhlář Michael Thonet se narodil v německém Boppardu a ve svých třiadvaceti letech založil vlastní firmu na výrobu nábytku. Objevil princip, kterým předběhl svou dobu. Jako první docílil trvalé ohebnosti z bukového dřeva, ze kterého následně vyráběl vrstvený ohýbaný nábytek, na který v roce 1840 dostal patent. Nejvíce ho však proslavil model kavárenské židle č. 14. Thonetka se skládá z kruhového sedáku a obloukových nohou z ohýbaného dřeva, je lehká a pevná. Patří k nejznámějším typům

[30]FEXOVÁ, L. *Interiér v období funkcionalismu*. Bakalářská práce. 1.vyd. Brno: Mendelova univerzita v Brně. Lesnická a dřevařská fakulta. Ústav nábytku, designu a bydlení, 2010
[31]PECHAR, J. ULRICH, P. *Programy české architektury*. 1981

nábytku a bylo jich vyrobeno na desítky milionů kusů. Tato židle se stala jasným favoritem funkcionalistických interiérů. Nový tvar byl výsledkem nové konstrukce, perfektně odpovídal účelu a byl jednoduchý a nadčasový. Thonet dokázal skloubit dohromady několik aspektů, které dnes uznáme jako body charakterizující design. Patří k nim estetická úroveň, nová forma, nové technologie, nízké výrobní náklady, sériová výroba, logické konstrukce. Dokázal, že je možné průmyslově vyrábět esteticky i technologicky vysoce kvalitní výrobky ve velkých sériích.

První ucelenou představu o nábytkovém vybavení domu a interiéru vytvořenou již jednoznačně podle funkcionalistických zásad přinesla výstava Die Wohnung (bydlení) ve Stuttgartu v roce 1927. Na německém sídlišti Weissenhoff představilo své tvůrčí práce a návrhy více než sto architektů, mezi nimiž byli i čeští zástupci. Vedení výstavy bylo svěřeno avantgardním tvůrcům, které řídil Mies van der Rohe, za spoluúčasti učitelského sboru Bauhausu.

Jednalo se o stavební výstavu s třiatřiceti vzorovými domy předních německých a zahraničních architektů, mezi které patřil například švýcar Le Courbisier, Gropius, Holanďani Stam a Ouda, rakušan Josef Franka a mnoho dalších. Jednalo se většinou o jednodušší stavby, nikoliv pro zámožnější vrstvu, ale spíše pro vyšší střední třídu. Domy se stavěly podle představ architektů a teprve potom co byly postevany, tak se lidé mohli přijít podívat a pokud se někomu dům líbil, mohl si ho koupit. Jak popisuje v jednom z rozhovorů pro Český rozhlas historik architektury Zdeněk Lukeš: *„…skutečně se jednalo o výstavu v pravém slova smyslu. To mělo velký úspěch. Například z Československa tam jezdili davy architektů, výtvarníků, teoretiků a dokonce i studentů. Například Pavel Janák tam jezdil se svými žáky z Uměleckoprůmyslové školy.“* [32] Výstava odhalovala, jaké podmínky panovaly v dobovém myšlení, které se ve finále v architektuře muselo projevit. Pro nedostatek bytů s rychle přibývající populací se dům stal po válce spotřebním zbožím. Celá tato doba byla charakterizována použitím nových materiálů, technologií, nových přístupů v bytovém zařízení, ve stavebnictví, osvětlení a na druhé straně opuštěním historických slohů a z toho vznikal nový výraz architektury. Například použitím betonu, oceli a velkých skleněných ploch, které umožnily novou interakci interiéru a exteriéru. Všechno se stávalo přehledné

[32] ŠŤÁHLAVSKÝ, D. *Design, architektura, stavebnictví.* [ONLINE]. 2010 [cit. 2013-11-1]. Dostupné z: http://prehravac.rozhlas.cz/audio/759362

a transparentní. Stuttgartská výstava, mapující současný stav architektury měla velký úspěch. Přinesla zcela nové impulsy, zejména prototypy kovového nábytku z ohýbaných trubek, objevil se zde i montovaný nábytek a vestavěné skříně. Československo patřilo k zemím, ve kterých se funkcionalistický koncept bytového zařízení podařilo realizovat poměrně časně. Značný podíl na tom měla nejen dobrá tvůrčí a teoretická příprava našich architektů, ale také zodpovědný přístup výrobních závodů ovlivňovaných Svazem československého díla.

V roce 1925 přinesl časopis *Stavba* redakční stať, ve které autoři formulovali zásady funkcionalistické architektury pro vytváření bytového zařízení a shrnuli je do pěti požadavků: využití nosnosti materiálu, maximální hygiena, účelnost, nízká cena, lehkost. Využití nosnosti materiálu nutně vede k rozptýlení formální jednoty interiéru, což lze uvést například u židle, neboť nemá tytéž formální a konstrukční prvky jako skříň. Jinou nosnost má ohýbané dřevo, jinou překližka, kov apod. Hygienické zřetele vyžadují konstrukci nábytku tak, aby vyhovoval fyziologickým potřebám těla, snadno se udržoval. Důležité bylo také osvětlení a větrání. Účelnost rozhoduje jak o celkové dispozici bytu, tak o konstrukci nábytku. Nízké ceny bylo dosaženo omezením počtu nábytkových kusů na minimum a použitím dobrých, levných materiálů.

Významnou osobností, která stála u zrodu moderní nábytkové tvorby a následně celé koncepce bytové kultury, byl architekt Jan Vaněk. V roce 1891 se narodil do rodiny majitele prosperující stolařské dílny, což následně ovlivnilo výběr jeho budoucí profese. Motivován přáním svého otce vystudoval odbornou školu pro zpracování dřeva v Chrudimi a po jejím úspěšném absolvování odešel do Německa, kde získal potřebnou praxi u nábytkářských firem Ve Stuttgartu, Mnichově a Heilbronnu. Při své praxi se setkal s řadou významných osobností udávajících směr vývoji moderní interiérové tvorby. Po návratu, v roce 1912 převzal otcovu firmu, kterou reorganizoval a rozšířil a dále vedl pod názvem „Uměleckoprůmyslové dílny“. Ve své době byly jediným podnikem zabývajícím se tovární výrobou nábytku.

Brzy po válce založil velký, moderně vybavený nábytkářský podnik Spojené Uměleckoprůmyslové závody se sídlem v Brně a Vaněk byl jejím ředitelem. Již v prvních letech po založení patřily k nejlépe vybaveným nábytkářským podnikům v celé Evropě. Těsně před polovinou dvacátých let minulého století navrhl Jan Vaněk na tehdejší dobu nezvykle moderně řešené kusy nábytku jednoduchého kubického tvaru.

Úzká knihovnička a sekretář s odklopnou přední deskou posazené na nízký sokl sem ukázaly esteticky, funkčně i skladebně velmi výhodné. Hladká forma umožňovala přistavit skříňky k sobě a vytvořit tak jednoduchou sestavu. *„Měl hladké, jednoduché tvary a svou koncepcí reagoval na nové půdorysné dispozice bytů, umožňoval jejich maximální využití a snadné proměny.“*[33]

Tento přistavovací nábytek předznamenal historicky novou etapu vývoje nábytku a stal se základem pro další vývoj a rozpracování.

V roce 1924 dostal nábytek Uměleckoprůmyslových závodů další novou podobu, ve které byl současně obsažen zárodek skladebného stavebnicového nábytku. V následujících letech se stavebnicový nábytek stal hlavním předmětem továrny a začal ve smyslu funkcionalistických zásad přetvářet byty a to zejména středních vrstev. Sektorový nábytek začal vytlačovat dosavadní komplety salónů, ložnic a jídelen, jelikož volitelné skladby sektorového nábytku lépe vyhovovaly individuálním možnostem a potřebám. Ke skříňkovému nábytku, který byl základem sektorových sestav, byly vyráběny sériově nejrůznější typy židlí, lůžek, křesel, stolů apod.[34]

Maximální účelovost v životě i v práci lze sledovat ve všech polohách Vaňkovi tvorby. Jeho hlavním cílem bylo zlepšit úroveň bydlení v Československu s důrazem na estetičnost, hygienu a pohodlí pro každého. Přestože navrhoval luxusní interiéry pro vyšší společenskou třídu, jeho přáním bylo umožnit všem vrstvám obyvatelstva levné a zároveň moderní bydlení ve tvarově i funkčně hodnotném nábytku, který by byl sériově vyráběn a přitom umožňoval libovolné variace bud podle charakteru zařizovaného interiéru nebo podle představ majitele.[35]

Do dějin Uměleckoprůmyslových závodů se zapsal nejen jako ředitel, ale také jako zručný designér a grafik pod jehož vedením byl v Brně zaveden program typového nábytku a vytvořil také podobu propagačních materiálů firmy. Jeho inzeráty byly tištěné téměř ve všech dobových časopisech. Jan Vaněk působil v čele Uměleckoprůmyslových závodů do roku 1925, kdy opustil nejen svou funkci ředitele, ale i celou firmu. V průběhu dalších let založil vlastní podniky, které byly spojené

---

[33] ADLEROVÁ, A. et al. *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. 1. vyd. Praha: Národní galerie, 1993. S117. ISBN 80-7035-056-3.

[34] ADLEROVÁ, A. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938. (IV/2)* 1.vyd. Praha: Academia, nakladatelství AV ČR. ISBN 80-200-0623-0.

[35] BAXOVÁ, P. *Jan Vaněk: Podnikavý návrhář, civilizovaný podnikatel*. [ONLINE]. 2010 [cit. 2013-11-1]. Dostupné z: http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=2148&lang=1

většinou s bytovým designem. Patřila mezi ně PMB Praha, což byla Poradna moderního bydlení, DDZ Praha – dílny pro dům a zahradu. S.B.S.Brno – Standart bytová společnost Brno, která dodávala vybavení bytu mnoha společensky vysoce postaveným osobnostem. Vyráběla například část mobiliáře pro vilu Tugendhat. Typickým pro toto období byl barevně lakovaný červený, žlutý, modrý či bílý nábytek jednoduchého tvaru.

Vaněk se také aktivně věnoval vydavatelské činnosti. Těsně před svým odchodem začal vydávat brněnský časopis Bytová kultura, sborník průmyslového umění, který je považován za jednu z nejzajímavějších tiskovin věnovaných interiérové tvorbě a nábytku, časně informoval o nových zásadách bydlení a současně vychovával nové budoucí konzumenty. Vaněk Publikoval odborné studie, stati i komentáře v několika dalších časopisech. Spolupracoval s řadou významných architektů například s Bohuslavem Fuchsem na zařízení hotelu Avion, navrhl interiérové vybavení Loosovi Müllerovy vily v Praze na Ořechovce a Miesovi vily Tugendhat. V neposlední řadě navrhoval interiéry domů slavných osobností, mezi které patřil Karel Čapek, Alice Masaryková, Vítězslav Nezval či Jaroslav Seifert.

Po první světové válce v nábytkové tvorbě i v Čechách přetrvával historismus a doznívala secese. Uměleckoprůmyslové závody byly zcela výjimečným realizátorem nových myšlenek a ve své době patřily k nejvýznamnějším výrobcům nábytku u nás. Jako jedny z prvních dokázaly přizpůsobit design svých produktů módním trendům. Tehdejší obecná kultura bydlení a vžité způsoby zařizování obydlí a interiérů byly závislé na vyhraněných tradičních formách. Ve většině nábytkářských firem přežíval secesní a posléze modernizovaný nábytek s ozdobnými prvky. Přílišná strohost a prostota navrhovaného zařízení vzbuzovali mezi lidmi zápornou reakci. Trvalo ještě mnoho let, než věcnost a skromnost předmětů byla přijata širokou společností. Jan Vaněk vytvářel se svými spolupracovníky z Brna centrum úsilí o moderní nábytkovou tvorbu. Vaňkovu sektorovou řadu H a nábytkové typy ve spolupráci s Ivanem Kadlíčkem, Albínem Hadačem a Vladimírem Marečkem dále rozpracoval a rozvíjel architekt, designér, pedagog a teoretik Jindřich Halabala.(1903-1978), který od roku 1930 pracoval jako hlavní architekt Spojených uměleckoprůmyslových závodů.

Jeho činnost byla velmi rozmanitá. Navrhoval některé kusy nábytku, určoval charakter a propagaci výrobku, odpovídal za skladbu sortimentu, zavedl vysokou kulturu prodeje. K jeho specialitám patřily pohovky a polohovací křesla, které byly

vyráběny z ohýbaného bukového dřeva. Polohu si člověk mohl nastavit podle toho, jestli se díval na televizi, četl noviny nebo poslouchal rádio. Během několika let Halabala navrhl množství stolů, židlí, kuchyňských a ložnicových sestav a nejrůznější bytové doplňky, které do dnešní doby symbolizují slavnou éru českého nábytkového designu. Jeho nábytek byl elegantní, vysoce funkční, skladebný, variabilní, dokonale zpracovaný, zároveň levný a dostupný všem vrstvám obyvatel.

První smontovaný nábytek vznikl v ČSR podle návrhu Jana Vaňka. Byla to zmíněná sestavovaná knihovna, vyráběná jako typ U 1. Uměleckoprůmyslové závody pak tento typ sektorových dílů stále zdokonalovaly. *„Hlavním motivem pro tuto produkci byl podnět tehdejšího Svazu českého díla ve snaze poskytnout širokým lidovým vrstvám možnost zvýšení úrovně bydlení.“*[36]

Jindřich Halabala tuto ideu posléze dovedl do sestavy tzv. obytného koutu, který byl uveden na trh v roce 1935. Od roku 1937 byl pak sortiment rozšířen o typ 104 N podle návrhu architekta Oldřicha Osolsobě, vyráběný z přírodního masivního jasanu. Výroba obou posledních typů skončila v roce 1948 a postupně byla nahrazována novým typem sestavovacího nábytku například typem Montisektor, který byl vyvinut v Uměleckoprůmyslových závodech v Rousínově. Nutnost snižovat výrobní náklady vedla k myšlence uspořit na balení a montáži dodat spotřebiteli nábytek v dílech, které by si mohl sám smontovat.

Další produkce pak byla postupně ovlivněna vývojem nových technologií, například sklolaminátovými skořepinami a dřevotřískovými deskami. Dále vnitřku skříní byla věnována značná pozornost jako nejdůležitější složce, vnějšek byl zcela hladký. Nově se řešil lůžkový nábytek, tradiční postel nahradil gauč. Byl to opět Jan Vaněk, který u nás vytvořil první typ pohovky s volnými polštáři pro sériovou výrobu. Gauče se velmi rychle staly součástí snad každé domácnosti a vedle Uměleckoprůmyslových závodů je vyráběla celá řada velkých i malých firem zabývající se výrobou nábytku. Také postele prošly výraznějšími změnami. Jejich konstrukce byla mnohem lehčí, koncem 20. let se objevily i různé sklápěcí systémy, ale na dlouhou dobu se však neujaly. Sedací nábytek díky již zmiňované Thonetově ohýbané židli byl z části na úrovni dobových požadavků. V Československu se thonetky staly nejpoužívanějším

[36] WOHRLIN, T. *Nábytkové slohy. Od Antiky po současnost*. 1.vyd. Praha: Grada, 2008. 182 S. ISBN 978-80-247-2034-0.

typem židle v domácnosti, na úřadech, v kavárnách aj. Sedací nábytek Uměleckoprůmyslových závodů byl pohodlný, až na výjimky mu chyběla lehkost a elegance. Také polstrovaná křesla procházela vývojem, jehož smyslem byla vícefunkčnost, snadnější čistitelnost a celkové odlehčení. Pevné čalounění bylo nahrazováno polštáři.

Největším přínosem funkcionalismu v nábytkářském průmyslu bylo využití pružící kovové trubky. Kovový nábytek sahá hluboko do historie, je znám už z předchozích období, ale byl spojen spíše s nábytkem, který se používal například v nemocnicích.[37] Konstrukce z tohoto materiálu byly samonosné a díky vysoké pružnosti dosahovaly také pružících vlastností.

V Československu, kde byla celá řada továren na kovový nemocniční nábytek, panovaly velmi příznivé výrobní podmínky. Již v roce 1928 se na brněnské výstavě objevily první typy trubkového nábytku. „Výstava soudobé kultury" realizovaná rok po úspěšném vystoupení funkcionalistů na stuttgartském Weissenhofu, ovlivnila nejen tvorbu českých výrobců nábytku a designérů, ale také širokou veřejnost.[38]

Výstava, pro kterou byl vystavěn moderní areál několika budov, sehrála důležitou vývojovou roli, stala se manifestací bytového zařízení a funkcionalistické architektury. Svaz československého díla vypsal k výstavě soutěže na zařízení lidového bytu, bytový textil, keramiku, svítidla, stolní sklo, porcelán, hřbitovní umění, hračky apod. a zaslané návrhy vyhodnocovala jeho porota podle kritérií obrážejících novou orientaci Svazu. Tato soutěž poprvé shromáždila výtvarníky, kteří se věnovali novému typu tvorby, průmyslovému výtvarnictví, tedy designérské práci. Svaz vystavil výsledky soutěže většinou v kontextu s proměnou architektury a skladby bytového zařízení. Dispozice, stavby a nábytek byl navržen architekty mladé generace, mezi které patřili Josef Havlíček, Karel Honzík, Hana Kučerová-Záveská, Jiří Kroha, Oldřich Starý, Jan Vaněk, Jindřich Halabala a další. *„Jejich společným rysem byly hladké geometrické tvary, neokázalé provedení, přehledné účelné uspořádání."*[39] Své uplatnění zde našly i netradiční materiály, jako byl nábytek z lisované překližky či nábytek z ohýbané

[37] ADLEROVÁ, A. *Bytové zařízení. Český funkcionalismus 1920-1940*. 1.vyd. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum. Brno: Moravská galerie, 1978.
[38] LOSOS, L. *Historický nábytek: konstrukce, údržba, restaurování*. 1.vyd. Praha:Grada Publishing, a.s., 2013. ISBN: 978-80-247-3546-7.
[39] ADLEROVÁ, A. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938. (IV/2)* 1.vyd. Praha: Academia, nakladatelství AV ČR. 439 S. ISBN 80-200-0623-0.

kovové trubky, které se v tehdejší době stávaly favority. Někteří autoři vybavili interiéry i thonetkami, neboť jejich pojetí, přesto že vzniklo v devatenáctém století, plně odpovídalo současným kritériím.

Na výstavě „soudobé kultury“ se zásady moderní architektury zcela prosadily a ve třicátých letech je již nebylo třeba probojovávat, jelikož se staly obecným vlastnictvím v Československých poměrech. *„Šlo zde už o velkou oficiální demonstraci moderní architektury všech odstínů, o spojení úsilí starých průkopníků, wagneriánů i starších absolventů českých vysokých škol, s podstatně mladší avantgardou na poli experimentů, které nabízejí v nejštědřejší míře právě výstavy.“*[40] Na expozici se podílelo přes třicet českých a moravských architektů navštívili ji členové československé vlády, tehdejší prezident Tomáš Garrigue Masaryk a desetitisíce hostů ze zahraničí. Výstava nevznikla ovšem v Brně náhodně. Tato metropole Moravy byla tehdy naším největším městem. Byly zde vydávány Lidové noviny vedené od roku 1904 šéfredaktorem Arnoštem Heinrichem. Podařilo se mu získat takové pracovníky, jakými byli bratři Čapkové, Rudolf Těsnohlídek, Josef Ludvík Fisher nebo Jaromír John. Brno bylo rovněž centrem divadelní i architektonické avantgardy a svou pobočku zde měli pražský Devětsil a Klub architektů. Interiéry na výstavě soudobé kultury reprezentovaly rané stádium funkcionalismu, kdy tvarovému pojetí nábytku často chyběla proporční jistota, byl zbytečně těžký, ale v jeho dispozici byli již přítomny všechny hlavní zásady této doby.

Změna, která se poprvé zřetelně projevila v obytných interiérech expozice Svazu československého díla v Brně roku 1928, byla v dalším vývoji stimulována interiérovou tvorbou našich předních architektů, kteří tvůrčím způsobem reagovali na dění v Evropě. Nejpřínosnější byl vývoj ve sféře rodinných domků, kde se výrazným způsobem uplatnily zásady moderního bydlení. Rodinné domy tvořily nejpočetnější typ ve výstavbě meziválečného bytového fondu. U nás převažoval typ malého, úsporného domku *„…jehož půdorys byl určován novou skladbou funkčních součástí domu - společenské, soukromé, hospodářské a jejich vzájemným propojením.“*[41] Centrem interiéru byla společenská část, obvykle jen jedna místnost, do které se soustředily

[40] NOVÝ, O. *Česká architektonická avantgarda.* 1.vyd. Praha: PROSTOR, 1998. 225 S. ISBN 80-85-190-70-2.
[41] ADLEROVÁ, Alena. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938. (IV/2)* 1.vyd. Praha: Academia, nakladatelství AV ČR. 440 S. ISBN 80-200-0623-0

funkce salonu, jídelny, pracovny nebo knihovny. Byla situována v přízemí jako největší místnost v domě a její součástí bylo otevřené schodiště do patra. Místnosti se členily jen nábytkem do funkčních zón a koutů. Jídelní kout byl umístěn vedle kuchyně a vzájemně byly propojeny okénkem, kterým se podávalo jídlo. Knihovny, situované volně do prostoru utvářely optickou příčku mezi jednotlivými zónami pokoje. Zařízení kuchyně začalo procházet velmi zásadní změnou, kdy se prosazovala malá „laboratorní" kuchyň, uspořádaná do pracovní linky s moderní technikou, která se však u nás ujímala jen vzácně. Soukromá část s malými ložnicemi pro jednotlivé členy rodiny byla situována v patře, v blízkosti se nacházela komfortně vybavená koupelna. Šatní skříně, zabudované do stěn byly soustředěny ve společné šatně. Byt se maximálně otvíral do zahrady, do okolí a to širokými okny, terasou, balkony na kterých se v létě odehrával život rodiny.

Jaké rozmanitosti řešení a výborných vynikajících výsledků bylo možno dosáhnout při dodržování funkcionalistických zásad, o tom vypovídá tvorba tehdy nastupující generace architektů o čemž svědčí například první realizace - interiéry brněnského domu Bohuslava Fuchse nebo také zařízení vlastního pražského domu Evžena Linharta. *„Fuchs velmi důmyslně využil možností kontinuálního prostoru o různé výšce a s velkým smyslem pro tvarový soulad zakomponoval do něho hmotově jednoduché nábytkové zařízení."*[42] Interiérovou tvorbou se také zabýval Jaroslav Žák. Jeho interiéry se vyznačují příznačnou emotivní měkkostí, která byla pro jeho celý architektonický projev typická. Velkou pozornost věnoval nábytku z ohýbané ocelové trubky a často ho v zařízení bytu uplatňoval. Navrhování nábytku a interiérů bylo těžištěm Antonína Heythuma, Karla Honzíka, Františka Zelenky a dalších.

Během třicátých let, především v tvorbě další generační vlny, ustupovala strohost a důležitým tvarovým motivem se stala vlnová křivka, která zaoblovala nábytek jak v celkovém obrysu, tak v detailu nábytku a spoluurčovala kompoziční řešení prostoru. Toto pojetí charakterizuje práce Augusty Müllerové, Josefa a Emy Kittrichových a Lubomíra Šlapety.

---

[42] ADLEROVÁ, Alena. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938. (IV/2)* 1.vyd. Praha: Academia, nakladatelství AV ČR. 441 s. ISBN 80-200-0623-0.

K prosazení funkcionalistických zásad přispěly dvě instituce, byl to již zmíněný Svaz československého díla a Krásná jizba. SČSD se zrodil v roce 1914 z popudu architekta Jana Kotěry jako Svaz českého díla. Kotěra se později stal jeho prvním předsedou. Činnost Svazu byla přerušena první světovou válkou (1914-1918) a obnovena byla v roce 1920. Ve své době byl Svaz československého díla významným činitelem, který se snažil pro tehdejší společnost objevit obsah pojmu „umělecký průmysl“. Svého cíle se snažil dosáhnout zejména prostřednictvím přímé spolupráce mezi průmyslovými výrobci a výtvarníky. Dnes bychom je mohli nazvat designéry. Dalším důležitým úkolem Svazu byla propagace kvalitních průmyslových výrobků a myšlenek moderního bydlení mezi veřejnost. V neposlední řadě měl Svaz své zásluhy na budování dobrého jména republiky v zahraničí a to prostřednictvím organizování několika vlastních výstav našeho obchodu a průmyslu či účasti na mezinárodních výstavách, na které býval povolán státem. Do jeho obsahové náplně dále patřila podpora uměleckého průmyslu, výtvarníků, škol, družstev, poskytování odborného poradenství, udílení stipendií a různé debaty a přednášky. Na domácí půdě se konaly výstavy i během protektorátu a války.

Svaz vydával několik knih a také vlastní tiskoviny, mezi které patřily časopis *Výtvarná práce* a populárně zaměřený obrázkový magazín *Žijeme* (1931-1932), měl stálou rubriku v časopise *Výtvarné snahy*. Souvisle po celá třicátá léta sledoval otázky bytové kultury časopis nakladatelství Družstevní práce *Panoráma.* Přestože se omezoval jen na činnost Krásné jizby a jeho cíle byly především informativní, díky výrazné koncepci se tak zařadil mezi populární propagátory funkcionalismu. To do jisté míry platí i o několika dalších obrázkových časopisech, které se ve svých rubrikách věnovaly propagaci hygienického bydlení. Patřily mezi ně *Salon*, *Eva* a *Světozor.*[43]

Za skutečnost, že již koncem 20. let se do výroby dostaly první funkcionalisticky koncipovaná svítidla, porcelán, práce z kovu a stolní sklo můžeme vděčit SČSD. Všestranná činnost Svazu se v letech 1929-1931 svědčila o výborné organizační a koncepční činnosti mladé generace, která se začala ve vedení Svazu prosazovat. Tyto Aktivity byly narušeny hospodářskou krizí a v jiné formě obnovovány v roce 1936.

[43]ADLEROVÁ, A. *Bytové zařízení. Český funkcionalismus 1920-1940*. 1.vyd. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum. Brno: Moravská galerie, 1978.

4.3.1 Funkcionalistický design – Krásná jizba

Pro první realizaci funkcionalistického designu dozrála v Československu situace přibližně po polovině 2O. let. Jejich zrod připravily rozsáhle ideologické a teoretické diskuze, které předtím probíhaly v našich i zahraničních avantgardních časopisech. Důležitý význam pro utváření našeho funkcionalistického designu měla také jeho úzká vazba k architektuře. Významným faktorem, který tehdy určoval vývoj designu, bylo vědomí společensko-ekonomické úlohy průmyslové výroby. Zastánci funkcionalismu požadovali průmyslovou výrobu užitkových předmětů namísto jejich tradiční řemeslné produkce. Interiéry byly vybavené jednoduchými předměty, které odpovídaly přísným nárokům na tvarovou čistotu bez nadbytečného dekoru a zdobnosti. Masová produkce, která byla spojena s nižšími cenami, umožňovala demokraticky přístup k modernímu vybavení všech domácností. V Československu se principy funkcionalismu začaly ujímat už v závěru dvacátých let. Výrazně se zde prosazovali mladí výtvarníci, kteří byli ovlivněni zahraničními vzory. Podstatnou roli v propagování nových trendů hrála prodejna užitkových předmětů Krásná jizba Družstevní práce.

Svůj program zaměřila na pokrokově orientované střední vrstvy obyvatelstva, přičemž využila zázemí členů a čtenářů knižního nakladatelství Družstevní práce, jehož byla součástí. Výrobky, které prodávala, zadávala ke zhotovení nejrůznějším továrnám a měla právo prodeje. První návrhy keramiky a skla převzala ze zmíněných soutěží Svazu československého díla. K rozvoji jejich aktivit došlo zejména po roce 1929, kdy se jejím uměleckým poradcem stal Ladislav Sutnar, čelní představitel českého funkcionalismu.[44] Sutnar prosadil v celém repertoáru výrobků geometricky přísné tvary bez dekoru, což dávalo vyniknout vlastnostem materiálu. Sklo, porcelán, chromovaný kov nebo nerezová ocel, tedy materiály s vysokou tvrdostí a leskem tak odpovídaly jeho nárokům na tvarovou přesnost. *„Sutnar preferoval tvrdé, vysoce lesklé a precizní materiály a rovněž tyto kvality učinil součástí své vyhraněné estetiky.“*[45] Vycházel z tvarově stereometrických těles koule a ovoidu, vzácněji pak válce a kuželu. K jeho nejzdařilejším výrobkům patří čajová souprava z laboratorního skla, porcelánový servis

[44] ADLEROVÁ, A. et al. *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v československu*. 1.vyd. Praha:Národní galerie v Praze, 1993. ISBN 80-7035-056-3.
[45] ADLEROVÁ, A. et al. *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v československu* 1.vyd. Praha: Národní galerie, 1993. 117 S. ISBN 80-7035-056-3.

a jídelní příbor. Novinkou bylo, že tyto výrobky se neprodávaly v kompletech, ale zákazník si mohl zvolit sestavu podle vlastní potřeby a mohl ji doplňovat o další jednotlivé kusy. Ve dvacátých a třicátých letech se novou podmínkou moderního života stalo prosvětlené, účelné, vzdušné uspořádání interiéru a jemu odpovídající užitkové předměty. Sutnar vypracoval celý program Krásné jizby- grafický kabinet, knihkupectví a výstavní síň pro všechny předměty denní potřeby. Prosadil sériovou výrobu a zasloužil se o masový odbyt moderního vybavení v domácnostech. [46]

Do Spojených států přijel v roce 1939. Usadil se v New Yorku a právě zde navrhl velice revoluční grafický symbol. Když se koncem šedesátých let začaly používat v běžném telefonním styku závorky, vyznačující směrové číslo telefonního účastníka, byly jen předzvěstí doby, kdy bude technický pokrok zcela zahlcovat člověka informacemi, které nepotřebuje. Potřebu třídění a vizualizaci informací a systematického členění si Sutnar velmi dobře uvědomoval a byly to právě jeho značky, které pomohly milionům Američanům se několik desítek let netopit v záplavě znaků. Stal se průkopníkem informačního designu. Byl to člověk s neobyčejnou vnímavostí pro potřeby tehdejší doby. Ihned od jeho nástupu se Krásná jizba stala průkopníkem funkcionalistického designu. [47]

V evropském měřítku se Ladislav Sutnar nejprve prosadil svými progresivními návrhy hraček, které v Německu vyhrávaly evropské soutěže. Tvary hraček měly poloabstraktní podobu. S barvou pracoval zcela minimálně a zásadně odmítal jakýkoliv dekor. Důraz na abstraktní tvary měl v mladší nastupující generaci podporovat fantazii, tvořivou hru, imaginaci a intelekt. Hlavním tématem evropské avantgardy byla právě hra. Jednou z jeho nejdůslednějších pedagogických hraček byla stavebnice, kterou navrhl ve dvacátých letech a získal za ni několik mezinárodních ocenění. I zde bylo hlavním cílem připravovat dítě hrou na budoucí povolání. Stavebnice spočívala v jednoduchém principu, kdy každá stěna kostky je odlišná a variant a kombinací je nekonečné množství, které může dítě postavit a to nejen budov, ale také konglomerací budov. Dítě se tedy stává nejen architektem, ale také urbanistou. Tímto způsobem Sutnar dosáhl zcela nového vztahu člověka ke svému prostředí.

---

[46] PIECKOVÁ, E. *Design vizuální komunikace*. [ONLINE]. 2004 [cit. 2013-11-1]. Dostupné z: http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=340&lang=1

[47] SOUKUP, J. *Apoštol infověku*. [ONLINE]. 2003 [cit 2013-12-1]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/1123984534-apostol-infoveku/203542152540002/

Pod jeho vlivem se nakladatelství Družstevní práce rozhodlo kultivovat a modernizovat české domácnosti. Průmyslové podniky se tehdy vzpíraly moderním návrhům, modernímu designu, představě účelného, hygienického, prosvětleného, úsporného bydlení, ke kterému patřily také nové užitkové předměty. K tomu, aby realizoval moderní návrhy, využil subskripce, tedy principu předplácení v masové základně Družstevní práce. Později získal kapitál k tomu, aby se jeho návrhy mohli realizovat a díky tomuto kroku se moderní design rozšířil v Evropě v té době nebývalým, masovým způsobem do většiny domácností středních vrstev.[48]

První republika se potýkala s problémem bytové výstavby a bytové otázky. K nejzdařilejším způsobům jak ji vyřešit patřila vzorová kolonie funkcionalistických domů Baba na Praze 6, která byla postavena jako experimentální osada moderního bydlení. Ladislav Sutnar byl nadšeným realizátorem této kolonie a jeho dům se stal nejzdařilejší ukázkou úsporného a jednoduchého bydlení, ve kterém byl každý kousek prostoru účelně využit. Sutnar věnoval propagaci Krásné jizby mimořádné úsilí. Jak popisuje v knize Umění pro všechny smysly Alena Adlerová: *„Formou přesvědčivé a kultivované moderní reklamy, kterou rozvíjel na stránkách časopisu Družstevní práce Panorama, dovedl získávat, udržovat a rozšiřovat poměrně početný okruh zákazníků.“*[49] Důvodem oblíbenosti jeho produktů byla praktičnost a vysoká kvalita použitého materiálu. Názorově jednotný profil Krásné jizby udržel Sutnar i při velkém počtu spolupracujících výtvarníků. Odpovídaly mu jak návrhy stolního skla Aloise Meteláka či Ludviky Smrčkové, keramické soupravy Heleny Johnové a především kovové doplňky Bohumila Južniče. Významnou osobností pro odvětví textilu byl Jan Kybal, který navrhl záclony, ubrusy, koberce s jednoduchými geometrickými desény. Svými sektorovými knihovnami přispěli Jan Vaněk a J. E. Koula, který vedl bytovou poradnu Krásné jizby.

Ladislav Sutnar byl významným představitelem funkcionalistické typografie a vůdčí osobností moderního grafického designu. Díky jeho organizačním, publicistickým, manažerským schopnostem se stal vlivným představitelem životního stylu třicátých let. S odvahou razil nové cesty myšlení a tvorby, položil základy

[48] SOUKUP, Jan. *Apoštol infověku.* [ONLINE]. 2003 [cit 2013-12-1]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/1123984534-apostol-infoveku/203542152540002/

[49] ADLEROVÁ, Alena. et al. *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v československu*. 1.vyd. Praha:Národní galerie v Praze, 1993. 117 S. ISBN 80-7035-056-3

informačního designu a vybudoval základy moderní vizuální komunikace v oblastech reklamy a marketingu. Krásná jizba měla se svým náročným programem úspěch i v době hospodářské krize také díky Sutnarově moderně koncipované reklamní kampani, kterou vedl na stránkách Panoramy, což byl časopis nakladatelství Družstevní práce. Svědčí o tom i spolupráce s fotografem Josefem Sudkem, jehož vedl k tomu, aby fotografie vyjadřovaly hlavní myšlenku Krásné jizby. V roce 1948 se Krásná jizba rozpadla splynutím s Ústředím lidové umělecké výroby. Během třicátých let vzniklo několik dalších podniků s programem dobrých bytových předmětů, ale nebyly však tak ortodoxně funkcionalistické. [50]

4.4 Světlo

Proto, aby se byt stal domovem a plnil svoje poslání, nestačí vytvoření určitého prostoru a jeho vybavení nábytkem nezbytným pro činnosti člověka. Obyvatelnost interiéru je závislá na několika dalších faktorech utvářejících jeho fyzikální, sociologické a psychologické klima. Patří sem komfort prostoru, osvětlení, barvy, materiál – dekorativní předměty atd.

Světlo je fyzikálně definované jako elektromagnetické vlnění o vlnových délkách 380-770 nanometrů [nm] a uplatňuje se jako silný biologický podnět pro vytvoření čtyřiadvaceti hodinového rytmu biologických funkcí, které ovlivňují sekreci hormonů v těle. Světlo však neovlivňuje fyziologické pochody jen svými fyzikálními účinky, ale především účinky psychickými. Hovoří se o psychofyziologii světla, která definuje vliv psychického i fyzikálního působení na výkonnost člověka, jelikož ve většině případů nelze jejich působení oddělit. O světle rovněž nelze hovořit jen v obecné rovině, jelikož se setkáváme vedle světla přirozeného i se světlem umělým, jehož účinek lze ovlivnit. Volbou parametrů osvětlení se utváří určité světelné klima objektu, které vyvolává v člověku určitý tonus, tedy napětí, které se projevuje ve formě únavy, jako sklíčenost nebo euforie, jako pohoda nebo neklid. Tyto stavy však v člověku vyvolává i denní světlo, které má odlišné hodnoty ráno, v poledne a večer.

[50] ADLEROVÁ, A. et al. *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v československu* 1.vyd. Praha: Národní galerie, 1993. ISBN 80-7035-056-3.

Základem všech těchto pocitů je zrakový dojem, zachycený naším zrakovým ústrojím, které je u každého člověka jinak vnímavé. Zrakem rozlišujeme tvary předmětů, oko rozezná intenzitu světla a dovede si ji přizpůsobit. Zrak se u většiny lidí chová podobně, i když různé vlivy, například rozdíly v barevném vnímání žen a mužů, úbytek ostrosti vidění u starších osob a vlivy psychického a fyzického stavu mohou charakter vidění měnit.[51]

Oko je fyziologický přijímač, zachycující světelné podněty z okolního prostředí. Převede je do mozkové kůry, kam je promítána přesná topografie sítnice. Vjem je souběžně zhodnocen centry vidění, ke kterým náleží například paměť na barvy, tvary, symboly a další. V tom se liší vidění u malých dětí a dospělých. Vnímané informace jsou zpracovány tak, aby byly jednoznačné, nikoli přesné a z tohoto důvodu existuje mnoho zrakových klamů. V sítnici oka jsou ukryty dva druhy světločivných orgánů, kterými podráždění světlem vnímáme. Tyto světločivné orgány tvoří čípky a tyčinky. První, čípky, reagují na vyšší světelná kvanta a jsou citlivé na různou vlnovou délku. Výsledkem je barevný vjem, zvaný barevné nebo fotopické vidění. Tyčinky reagují na malá energetická kvanta světla. Výsledkem je černobílý obraz, při kterém rozlišujeme tmavé a světlejší plochy a vnímáme tedy pomocí kontrastu. Vidění se označuje jako noční, skopické nebo černobílé.[52]

Přechod z vidění čípkového na tyčinkové je pomalý, naopak adaptace na světlo je krátká. Adaptace oka při změně jasu při barevném vidění trvá dvě až tři minuty, při šedém vidění až třicet i více minut. Duhovka se okamžitě přizpůsobí velikosti jasu, sítnice mnohem pomaleji. Z tohoto důvodu jsou přechody ze světla do tmy mnohem nepříznivější, než naopak. V interiéru je proto třeba dbát na přechody z místností o různém osvětlení, jelikož nároky které jsou kladeny na akomodační schopnosti oka jsou velké. Vstup z temné místnosti na ostré světlo je stejně tak nepříjemný jako vstup do neproniknutelné tmy. Časté přechody mezi místnostmi, ve kterých jsou značné světelné rozdíly zvyšují únavu, stres, snižují výkonnost a negativně působí na psychiku člověka.

---

[51] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, J. *Interiér*-člověk *a nábytek*. 1.vyd. Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. ISBN 80-7157-157-1.
[52] MONZER, L. *Osvětlení a svítidla v bytech.* 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 1998. ISBN 80-7169-620-X.

Kromě intenzity světla je důležitým hlediskem psychofyziologického působení zorné pole, ve kterém se uplatňuje celá činnost zraku, tedy vnímání. Zorné pole odráží jasy různých kontrastních stupňů, barvy a určuje rozdělení činnosti očí při vnímání. Mechanické vidění požaduje, aby všechny články a tvary byly viditelné bez nežádoucích optických klamů, aby celek i detaily byly jasné a přehledné. Barvy a jasy na nás působí z celého prostoru. Významnou skutečností je rozdíl mezi celkovým vnímáním prostředí, při kterém oko volně těká a vybírá si místo pro chvilkové zastavení, anebo pozoruje a soustřeďuje se na konkrétní oblast prostoru.

Barevná citlivost oka není pro všechny barvy stejná a v průběhu dne se přizpůsobuje právě jasům. Oko dokáže vnímat jasy v širokém rozsahu, takže vidíme při svitu hvězd a v přímém slunečním světle a potřebuje určitý čas k tomu, aby mohlo začít pracovat za změněných podmínek. Čím je změna větší, tím delší čas je potřebný k adaptaci zraku. Vztahy mezi odrazivostí povrchů a množstvím světla jsou základem techniky osvětlování. Jasy se dělí do čtyř základních skupin. Stíny – světlé plochy – velmi světlé plochy – zdroje osvětlení. Stupně jasu jsou dány poměrem intenzit osvětlení soustředěného – rozptýleného a směrem, kterým soustředěné světlo působí. Rozptýlené světlo je například světlo denní. Soustředěné světlo vytváří stíny a kontrasty, které tvary zdůrazňují, a naopak rozptýlené světlo vjem proporcí zkresluje a může vést ke ztrátě orientační schopnosti. Soustředěná složka působí vždy šikmo shora. Každé jiné osvětlení působí nepřirozeně. Podobně vhodný poměr světla rozptýleného a soustředěného vyžaduje i každý prostor. V případě, že je proporcionalit a narušena, necítíme se v daném prostoru dobře a to se projevuje zejména psychickým dopadem na člověka. Světlo působí i na náš duševní stav cestou vědomého vnímání. Radujeme se ze slunečného dne, z prosvětleného prostoru. Prostor, který je zalitý sluncem je pro nás biologicky prospěšný vizuálně působí radostným a povzbuzujícím dojmem. Střídání různých světelných druhů a stupňů patří k základním lidským potřebám. Jejich střídáním se člověk snaží vyvážit protichůdné účinky světla a tmy a nalézt optimální světelné klima, které mu vyhovuje.

Karel Monzer v knize Osvětlení a svítidla v bytech uvádí že: *„Lidé pociťují nejen naléhavou potřebu světla, ale také šera, pološera a tmy. Základem je jakási biologická rovnováha, daná dlouhodobým střídáním dne, noci a přechodových stavů,*

s nimiž životní funkce a návyky souvisejí.“[53] Světlo, respektive osvětlení je jedním ze základních předpokladů, abychom naše okolí mohli vůbec vnímat. V bytech se uplatňuje denní světlo, večer se neobejdeme bez umělého osvětlení, které vytváříme pomocí nejrůznějších světelných zdrojů. Intenzita světla, tvar svítidel a souvislost s barvami v interiéru ovlivňují naše vidění a psychiku. Správně zvolené a umístěné osvětlení napomáhá k relaxaci a usnadňuje manuální činnosti. Princip dobrého nasvícení interiéru je v jeho určitém sladění, kterého lze dosáhnout třemi způsoby. Celkové osvětlení slouží k orientaci v interiéru. Intimní osvětlení zdůrazňuje rostliny a předměty kdy odražené světlo překrývá vlastní zdroj, který nevnímáme. Lokální osvětlení slouží pro konkrétní druh činnosti. Tam, kde práce vyžaduje větší soustředěnost, je požadována i vyšší světelnost. Také barvy reagují na světlo různým způsobem. Světlé plochy, především bílá a žlutá barva odrážejí nejvíce paprsků. Méně světla odrážejí sytější barvy a plochy s texturou. V samotném interiéru hraje úloha osvětlení důležitou roli. [54]

4.5 Svítidla

Když se na konci dvacátých let začaly v našich městech, především v Praze a Brně objevovat první neony, byla to velká událost. Ze skleněných, barevných trubic se daly vytvářet nejrůznější nápisy a obrazce. Vzácný plyn má dobrou elektrickou vodivost, jelikož má malý odpor, čehož lze úspěšně využívat ve světelné technice. Později bylo možno nápis nebo logo rozsvěcovat nebo zhasínat postupně anebo mohlo blikat. Využívalo se také odrazu tím, že se pod trubice umisťovaly reflexní plochy. Později se přišlo na to, že obrázky mohou obsáhnout celé průčelí. Tento způsob se nejčastěji využíval na nečleněných površích funkcionalistických staveb. Neonové trubice někdy lemovaly průčelí staveb, vytvářely svíticí výtvarné prvky na střechách či

[53] MONZER, L. *Osvětlení a svítidla v bytech.* 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 1998. 14 S. ISBN 80-7169-620-X.
[54] BRUNECKY, P. ŠVANCARA, J. *Interiér – člověk a nábytek.* Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. ISBN 80-7157-157-1.

přisvětlovaly pasáže. Neony se hojně využívaly také v interiérech, například v Müllerově vile v pražských Střešovicích.[55]

Řádné osvětlení interiérů denní i umělé, bylo jedním ze základních požadavků funkcionalismu. Vyrobit úsporné, výkonné, tvarově jednoduché svítidlo se stalo stěžejním úkolem, na kterém pracovalo po celém světě mnoho odborníků a firem. V meziválečném Československu bylo možné pořídit kovová reflektorová svítidla se stříbřenými reflexními vrstvami, chráněnými dodatečnou skleněnou vrstvou proti odlupování a proti vlivu tepla. Na trhu byla svítidla označována jako „zrcadlové reflektory", z foukaného dvojdutého nebo jednoduchého skla a také svítidla pro výlohy. Vnitřní stěna reflektoru byla upravena tak, aby se světlo rozptylovalo a tříštilo. Tohoto efektu bylo dosahováno profilováním, rýhováním nebo matováním odrazné plochy. Svítidla pro výlohy byla dodávána buď bez krycích skel anebo s nimi. Po roce 1918 se osvětlování výkladů stalo důležitým tématem obchodní politiky. Rozvoj osvětlování výloh souvisel s mnoha technickými a společenskými faktory tehdejší doby. Obchody začaly přesahovat osvětlenými a prosklenými výlohami ve spodních patrech domů a elektrické světlo se začalo nejen v ulicích, ale i v obchodních domech vyskytovat v mnoha podobách. Nejednalo se jen o osvětlené výlohy, ale ve velkém množství se objevovaly nejrůznější svítící písmena, neonové nápisy, prosvětlené štíty restaurací, obchodů a jiných dalších podniků. Účinek elektrického osvětlení byl násoben použitím různých barev a aktivních prvků a osvětlení výlohy se stalo hlavním tématem dne. Odborníci v oblasti reklamy a světelné techniky upozorňovali na význam kvalitního osvětlení výloh a obchodů pro reklamu a tím zvýšení prodeje. Zajímali se o specializovaná svítidla a přizpůsobovali druh a orientaci svítidel hloubce a velikosti výkladu.[56]

Když se tehdy obchodník rozhodl pro zřízení moderního osvětlení výkladu s použitím reflektorových svítidel, měl možnost vybírat s nabídky několika domácích i zahraničních firem. Ze zahraničních výrobků byly na trhu německá i nizozemská reflektorová svítidla značky Philips nebo americká svítidla značky Sterling od firmy

[55] LUKEŠ, Z. *Architektura: svět prvorepublikových reklam.* [ONLINE]. 2011 [cit. 2013-12-5]. Dostupné z:http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-svet-prvorepublikovych-neonovych-reklam-pio-/p_architekt.aspx?c=A110321_205957_p_architekt_wag

[56] LNĚNIČKOVÁ, J. *Historická svítidla pro výklady I část.* [ONLINE]. 2008 [cit. 2013-12-5]. Dostupné z: http://www.earch.cz/cs/historicka-svitidla-pro-vyklady-i-cast

Ericsson. Domácí firmy nestály stranou. Dominantní postavení na trhu svítidel měla firma Sklárny a rafinerie Josef Inwald a.s., Praha-Zlíchov, která udávala směr vývoje i v tomto odvětví osvětlovací techniky. V Praze mimo jiné využívala první československou světelně technickou laboratoř, kde se vyráběla světla pro výlohy. Firma u nich kladla důraz zejména na jejich maximální jednoduchost a možnost snadné manipulace při úpravách výloh. Firma Inwald po roce 1918 vyvíjela vlastní reflektorová svítidla se zrcadlovými vrstvami a ve dvacátých a třicátých letech se nejrozšířenějšími stala její výlohová svítidla vyvíjená v rámci řady Modul-Inwald, jejímž autorem byl Miloslav Prokop. Tato řada reflektorových svítidel se vyznačovala mnohostrannou variabilitou jednotlivých prvků a patřila k nejlepším funkcionalistickým svítidlům. V oboru osvětlování výloh to byla reflektorová svítidla několika typových řad. Řada Modul R zahrnovala zrcadlové reflektory pro přímé osvětlení s montážemi z lesklého niklu, které byly dodávány ve třech průměrech a ve čtyřech variantách jako pevné nástropní svítidlo, závěsné svítidlo, nástropní svítidlo na kloubu a stahovací závěsní svítidlo. V základním modelu byla všechna svítidla k dispozici bez skleněných krytů. V této řadě bylo možné zkombinovat čtyřicet osm nejrůznějších typů svítidel pro konkrétní využití.[57] Pro zrcadlové reflektory řady Inwald byly charakteristické kryty ze železného plechu. Používaly se žárovky z čirého skla nebo lehce matované žárovky.

Veškeré součásti těchto svítidel byly sériově vyráběné a jejich dobrá světelná kvalita, skladebnost, promyšlené proporce jim zaručovaly všestranné využití a podstatně zkvalitnily a zlevnily naše tehdejší osvětlovadla. O spolupráci Prokopa často žádali moderní architekti a tak měl možnost osvětlit několik budov a interiérů svými moderně funkčními svítidly. Například hotel Avion od brněnského architekta Bohuslava Fuchse, dále interiér cukrárny a kavárny Julišova domu na Václavském náměstí, kde vyprojektoval světelný strop. Osvětlil také filmové ateliéry a terasy na Barrandově, novostavbu budovy Mánes, památník na Žižkově, obchodní dům Bílá labuť, lázně Velichovky a několik dalších veřejných interiérů hotelů, restaurací, kaváren atd. Průmyslově vyráběná svítidla Modul byla doporučována v mnoha tehdejších časopisech pro svou účelnost, výborné světelné podmínky a jednoduchý elegantní vzhled. Prestižní zakázkou bylo pro Prokopa vytvoření projektu slavnostního osvětlení nového

[57] LNĚNIČKOVÁ, J. *Historická svítidla pro výklady II.část.* [ONLINE]. 2008 [cit 2013-12-5]. Dostupné z: http://www.earch.cz/cs/historicka-svitidla-pro-vyklady-ii-cast

brněnského výstaviště pro již zmíněnou Výstavu soudobé kultury. Přestože jeho projekt z finančních důvodů nebyl uskutečněn v plném rozsahu, podařilo se osvětlit vstupní bránu, pavilony a vyhlídkovou věž výstaviště. Prokop také spolupracoval s firmou Franta Anýž, pro kterou koncem dvacátých let navrhl několik svítidel.

V polovině třicátých let se u nás rozšířila výroba osvětlovadel z lisovaných a levných plastických hmot, především z futuritu a bakelitu. Byly určeny zejména pro nemocniční, tovární, kancelářské a jiné provozy a pouze v malé míře se počítalo s tím, že budou sloužit i v interiérech. Noblesní práci se světlem dovedli k dokonalosti architekti, kteří se specializovali na design luxusních obchodů.

4.6 Bytový textil

Textilie jsou jedním z nejproměnlivějších aspektů interiéru. Ať už jsou textilie svým designem klasické nebo moderní, spojením vlákna, barvy a textury vznikají tkaniny, plstěné materiály a jemné hedvábné látky, které hrají velmi důležitou úlohu při určování charakteru interiéru. Mohou být použity ke zvýraznění vlastností daného prostoru nebo ke zlepšení a pohodlí domova.[58]

Bytový textil bylo odvětví, které funkcionalismus postavil na nový názorový základ. Těžká, vzorovaná, převážně tmavá bytová textilie, typická pro 19. století, secesi i kubismus a dekorativismus 20. let se stala přímo exemplárním příkladem nehygienického a neúčelného bydlení, jemuž byl vyhlášen boj. Textil se v interiéru omezil na minimum, důležitá byla nenápadnost materiálu, vzorů i barev, přirozená ušlechtilost, schopnost vytvořit přívětivé prostředí a trvanlivost. V období funkcionalismu se v interiérech užívalo především světlých a lehkých látek. Textilní průmysl se k těmto požadavkům zpočátku stavěl váhavě. Barevná škála jeho výrobků se prosvětlila, ale i nadále vyráběl pestře vzorované látky ve stylu art deco, což bylo závěrečnou fází secese. Potřebu moderní jednoduché textilie u nás krylo jen několik málo ateliérů. Antonín Kybal byl výraznou osobností české textilní tvorby 20. století. Velmi rychle se dokázal uchytit v proudu funkcionalistického designu. Jeho produkty

[58] TANGAZOVÁ, T. *Škola interiérového designu. Základy architektury a designu interiérů*. 1.vyd. Praha: Slovart, s. r. o., 2006. ISBN 978-80-7209-856-9.

byly prodávány v již zmíněné Krásné jizbě, prodávaly se zde jak jeho koberce, tak i drobnější realizace jako například ubrusy. Design výrobků byl neutrální, aby mohl ladit v co nejširším spektru interiérů. Vytvářel náročně zpracované tapiserie i stovky návrhů dezénu pro průmyslovou výrobu.

Velký díl své rozsáhlé tvorby založil Kybal na využití základních tkalcovských postupů, rozmanitosti struktur přírodních vláken a rozvážně volených barevných kombinací. V následujících letech přibyly tištěné a tkané textilie se zoomorfními motivy, které byly tématem ručně vázaných koberců zhotovovaných většinou na zakázku. Koberec je zařizovacím prvkem známým již od starověku, používal se nejen k zateplování zdí a podlah jako předchůdce čalounění, ale zároveň vždy plnil funkci estetickou. Ručně vázaný nebo tkaný koberec byl vždy považován za cenný artikl.[59]

Interiérová tvorba vděčí třem ateliérům za vytvoření bohaté škály kvalitních textilií v období funkcionalismu. Dílně Marie Teinitzerové v Jindřichově Hradci, dále ateliéru Boženy Pošepné a Jaroslavy Vondráčkové, pracujících s tkalci v severovýchodních a jižních Čechách. Věnovali se bytovému tkanému textilu s jednoduchými, barevně výraznými desény pruhů a kár a jejich výrobu zadávali domácím tkalcům. Autoři se velmi dobře orientovali v nové úloze, která připadla textilu v interiéru. Jednoduchými prostředky vytvářeli funkčně diferenciovanou škálu bytových textilií, jejichž barevnost sahala od neutrálních přírodních tonů až po ostré, jasné barvy, které byly určené k vytváření kontrastů a akcentů. Snažili se propojit estetickou a výrobní kvalitu s cenovou dostupností. Umožnilo jim to překonat obtížná léta hospodářské krize, jelikož si vytvořili stálý okruh zákazníků. Všechny uvedené textilní dílny spolupracovali s našimi předními bytovými architekty a výrobní flexibilita jim umožňovala reagovat i na individuální požadavky. [60] V období funkcionalismu se v interiérech objevila také ruční krajka. Byla to zejména Marie Serbousková – Sedláčková, která zbavila ruční krajku dekorativních motivů a aplikovala ji na ryze užitkové předměty, především na tzv. anglické prostírání. Krajky nebo čisté záclony se tradičně používají k tomu, aby do místnosti propouštěly dostatek světla a zároveň

[59] HRADECKÁ, J. a kol. *Škola interiérového designu. Pro všechny, koho zajímá dobré bydlení.* 1.vyd. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-3559-7.
[60] ADLEROVÁ, A. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938. (IV/2)* 1.vyd. Praha: Academia, nakladatelství AV ČR. ISBN 80-200-0623-0.

zajišťovaly soukromí. Krajka je struktura, která pracuje se světlem- částečně ho zachycuje a jindy zase propouští.

4.7 Keramika a porcelán

Keramická nádoba, jeden z nejstarších projevů lidské civilizace, došla ve svém tisíciletém vývoji několikrát k maximálně jednoduchému, účelnému a pro svou dobu skutečně standardnímu tvaru. Novověká průmyslová a manufakturní výroba vyvinula řadu kvalitních a hygienicky nezávadných keramických materiálů, které byly vhodné pro užitkové nádobí. Toto diferenciované zázemí bylo k dispozici těm, kteří ve dvacátých letech usilovali o reformu provozu domácností, v němž vaření mělo důležité místo. Podněty pro koncepci takových výrobků přišly z oblasti hotelového a kavárenského porcelánu. Společenský život po první světové válce odrážel svou podobou rozmach a vzestup následující po vzniku samostatné republiky. Pojem zlatá dvacátá jsou výstižným označením atmosféry doby pro meziválečné Československo. Kavárny byly ideálním místem pro setkávání členů uměleckých skupin, které se aktivně zapojovaly do společenského života. Ve 2. polovině 20. let u nás vznikl v porcelánce Epiag tvarově ušlechtilý soubor Wagon-restaurant vyráběný bez dekoru. Kolem roku 1930 začala první větší výroba porcelánu sloužícího především k zapékání, případně k servírování velmi horkých pokrmů. Továrny uvedly v průběhu 30. let na trh glazované čajové a kávové soubory hladkých elementárních tvarů – válcové, soudkové, půlkulové, vzájemně kombinovatelné, užívané jak v domácnostech, tak v kavárnách. Vznikl tak porcelán, který odpovídal požadavkům doby. Přestože část naší výroby porcelánu byla stále ovlivněna historizujícími styly ve tvaru i dekoru, naše porcelánky uvedly na trh několik kvalitních souborů geometricky hladkých tvarů, jako například soubor Regent továrny Bohemia v Nové Roli, nebo Juliana továrny Puls, které se ve výrobě udržely ještě několik let po 2. světové válce.

Zásady funkcionalismu dodnes neztratily obecnou platnost. Ve vzácnějších případech nezestárly ani jednotlivé předměty. Funkcionalismus byl směr, který si vložil do štítu heslo životního minima. Potřeby člověka redukoval na základní životní funkce, učil neplýtvat, toužil po tvarovém řádu, požadoval ekonomiku jak ve spotřebě, tak

v procesu výroby. Československo se zařadilo do světového proudu snah o účelné, kvalitní, hygienické bytové zařízení. Nejen česká funkcionalistická architektura a typografie, ale i průmyslová výroba bytového zařízení- nábytku, svítidel, porcelánu patřila mezi nejpokrokovější a názorově nejdůslednější v Evropě.[61]

[61]ADLEROVÁ, A. *Bytové zařízení. Český funkcionalismus 1920-1940*. 1.vyd. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum. Brno: Moravská galerie, 1978.

5 BYTOVÝ INTERIÉR, VEŘEJNÝ INTERIÉR

Pod slovem interiér, rozumíme vnitřní prostor v budově soukromé, obytné nebo veřejné, který je vybaven takovým zařízením, především nábytkem, ale i jinými předměty, jako jsou svítidla, záclony, textilie, koberce atd. aby mohl být užíván účelně, pohodlně ale vkusně. Podle toho, komu je interiér určen, hovoříme o interiéru bytovém (soukromém) a interiéru veřejném, který slouží společnosti, tj. kolektivu pro nejrůznější účely. Bytový interiér je interiér našich bytů a neměl by být využíván kolektivem. Interiér veřejný – tj. interiér ve veřejných budovách, divadlech, kinech, školách, restaurací, kavárnách, nemocnicích apod. Jedná se i o interiéry průmyslové, i když zde nejde o vybavení nábytkem, ale technikou. Jejich účelné rozestavění vede k tomu, že celek působí esteticky jako interiér, vnitřní architektura.

Základní předpoklady pro vytvoření bytového interiéru jsou dány už samotným půdorysem bytu: výškou a velikostí prostoru, umístění a rozměry dveří a oken, kamen, topných těles atd. Stěny, které vymezují interiér, zpravidla bývají pevné, fixní, nepohyblivé, ale mohou to být i tenké příčky, měnitelné, variabilní. Právě tak, jak si žádáme variabilní vnitřní prostory, usilujeme i o variabilitu nábytkového zařízení. Máme různé druhy lůžkových pohovek, křesel, stoly, které můžeme sestavovat. Nábytkové zařízení může být buď fixní, tj. určené na jedno místo. Například kuchyňská linka nebo stůl, skříňový nábytek v ložnici aj., nebo přenosné, jako jsou křesla, židle, stolky, postele a mnoho dalších.[62]

Prostor a členění bytu ovlivňuje jeho prostor natolik, že je nutné určité slučování základních činností podle konkrétní dispozice. Volnost pohybu v interiéru vyžaduje takové rozmístění předmětů, aby nedošlo k narušení hlavního pásma pohybu při procházení bytem. Důležitá je koncentrace volných ploch do souvislých celků, která jsou výhodná především pro cvičení, úklid a dětské hry. Klidová místa jsou vhodná pro umístění nábytku nezbytného pro základní činnosti v bytě (odpočinek, práce, stolování). Provoz domácnosti usnadňuje přehledné ukládání věcí. Množství nábytkových zařízení by nemělo ovládat prostor tak, aby se v něm pro člověka nenašlo místo. Celková plocha bytu byla dříve z pohledu hromadné výstavby dělena na užitkovou a obytnou. Za

[62] KOULA J. E. *Poznáváme architekturu.* 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973. ISBN 14-470-73.

užitkovou plochu se považovala plocha všech veškerých místností včetně příslušenství. Obytná plocha je součtem všech podlahových ploch obytných místností (ložnice, pokoje, kuchyně). Do obytné plochy se nepočítá plocha příslušenství tj. koupelna, balkón, předsíň a komora. Interiér, který není omezen fixními stěnami, lze mnohem lépe přizpůsobit potřebám uživatelů. Oddělení jednotlivých prostorů lze vytvořit tak, že částečně opticky splývají a zároveň jsou od sebe funkčně oddělené. Toho lze dosáhnout například skleněnou stěnou, rostlinami, nízkým nábytkem, malbou stěn apod. Další snadnou cestou, jak rozdělit prostor je umístění jednotlivých kusů nábytku do prostoru – sedací pohovka, sloup skříněk atd. Volného prostoru lze dále dosáhnout vodorovnými liniemi, které navozují atmosféru klidu. Podobný účinek mají i záclony, visící přes celou plochu stěny. Také dekorace a obrazy se umísťují tak, aby jejich horní či spodní hrany tvořily shodné linie. Podobně působí i barevnost stěny. Zásadním prvkem je atmosféra bytu, která je navozena rozmístěním jednotlivých předmětů.[63] Bydlení je definováno jako jedna ze základních lidských potřeb. S bydlením se pojí celá řada emocionálních prožitků, mezi nimiž je hlavní složkou těžko definovatelný pocit domova. Je v něm obsažen lidskému společenství, vztah k rodině, ale i k věcem, kterými je člověk obklopen ve svém bytě. Vědomí domova, znamená vědět, že v tomto místě vždy najdeme pocit bezpečí, jistoty. Počátek zkoumání vztahu mezi obydlím a rodinou souvisí s rozvojem funkcionalismu v architektuře. Bydlení se tehdy začalo zkoumat jako provoz nebo soubor různých činností – funkcí.

Veřejný interiér má zcela jinou funkci a jiné poslání, než interiér bytový. Každý druh budovy si žádá jiné řešení vnitřních prostorů, podle svého poslání a účelu. Jiný výraz má interiér školy, divadla, výstavního pavilonu, kavárny, jiného rázu je také nábytek a celé ostatní zařízení zmiňovaných budov. Zde záleží na výběru materiálu a jeho zpracování. Veřejný interiér bývá z trvanlivějších, hodnotnějších hmot, ušlechtilých materiálů, dražších kovů, vzácných mramorů, dokonalých skel, tedy již použitým materiálem je vyjádřena jeho podstata, důležitost a společenský význam. Nejen materiálem, ale i jeho zpracováním se projevuje význam interiéru veřejné

[63] BRUNECKY, P. ŠVANCARA, J. *Interiér – člověk a nábytek.* Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. ISBN 80-7157-157-1.

budovy. Odpovědný architekt má tak obtížný úkol interiérem vhodně vyjádřit význam a funkci dané budovy.[64]

Používání termínu „veřejný interiér“, není úplně přesné, ale v každodenní praxi je vžitým pojmem, který označuje nebytové prostory občanských staveb. Veřejný interiér není jen prostor, který je přístupný pro širokou veřejnost, ale i prostor větší části veřejnosti nepřístupný a také prostor speciálního určení, přístupný pouze personálu. Vzhledem k tomu, že pro utváření klimatu těchto budov platí stejné, obecně platné zásady, používá se pro ně obecný termín – veřejný interiér. Pod pojmem veřejných interiéru se rozumí ubytovací zařízení (hotely), odbytová střediska (vinárny, restaurace, kavárny), objekty administrativy, dále zdravotní, sociální, vzdělávací, kulturní zařízení a také sakrální objekty. Z výše zmíněného je patrné, že veřejné interiéry slouží především k uspokojení základních i odvozených potřeb člověka. Mezi hlavní zásady veřejných interiérů patří výborná funkce objektu, bezpečnost provozu a vytvoření vhodného psychologického klimatu prostoru.

Prvním a podstatným úkolem, který musí každý architekt před vlastní projekční činností splnit, je důkladné studium hlavních atributů provozu, pro který je interiér určen. Současně musí být řešeny fyziologické a bezpečnostní aspekty determinující zdravotní stav obyvatel, při dlouhodobém pobytu v prostoru, jako jsou hygienické parametry prostředí – stav ovzduší, osvětlení, hlučnost, teplota a bezpečnostní pravidla. Také musí znát, jako prostředí chce z hlediska psychologického klimatu vytvořit a velmi citlivě musí skloubit požadavky člověka, který prostor užívá. K úspěšnému dosažení cíle má architekt kromě osobní invence a kreativity k dispozici výrazové prostředky (kompozice, osvětlení, barva, proporce, tvar, materiál, forma). Prvořadým úkolem veřejného interiéru je umožnit uživatelům rychlou orientaci a navodit pocit jistoty a bezpečí v neznámém prostoru, jelikož většina z nich, se ocitne v daném prostoru poprvé. Znalost problematiky veřejných interiérů je důležitá zejména pro nábytkáře, jelikož značná část produkce běžného či atypického nábytku je určena právě pro veřejné interiéry. Nábytek patří k nejvýznamnějším složkám v interiéru, jelikož na rozdíl od zařizovacích předmětů sanitárních a technických, u kterých se oceňuje zejména dobrá funkce, je ve vztahu k nábytku obsažen i prvek citový, musí mít

[64] KOULA J. E. *Poznáváme architekturu.* 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973. ISBN 14-470-73.

vlastnosti, které přispívají k navození pocitu domova. Důležitá je zdravotní nezávadnost materiálů vzhledem ke koncentraci škodlivých látek v uzavřeném prostoru. Nároky na zdravotní aspekty interiéru, které jsou určeny pro předškolní, školní, zdravotní, sociální a tělovýchovné účely jsou mnohem vyšší, než požadavky na běžné interiéry.[65]

[65] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, F. *Interiér – člověk a nábytek.* 1.vyd. Brno: Mendelova univerzita, 1995. ISBN: 80-7157-157-1.

6 FUNKCIONALISTICKÉ STAVBY

6.1 Vila Tugendhat

V roce 1928 se v Brně zrodila myšlenka postavit vilu rodiny Tugendhat, dílo, které předběhlo svou dobu. První prezident Československa Tomáš Garrigue Masaryk byl nadějí moderní budoucnosti. Ve světě se prosazovaly nové směry architektury – imprese, exprese, kubismus, konstruktivismus a secese. Každé evropské město mělo svůj osobitý styl a své umělecké období. V Brně se celá řada architektů zasadila o rozkvět funkcionalismu. Stavěly se soukromé vily, hotely, úřední budovy a kavárny. „Ornament je zločin" tuto zásadní větu prohlásil architekt a brněnský rodák Adolf Loos deset let před první světovou válkou. Hravě sarkastickým a dramatickým tónem vedl Loos kampaň proti ornamentalismu, který v té době zachvátil evropský design.[66] Bylo to velmi odvážné a provokativní. Projevil se tak zcela nový způsob přemýšlení o vztahu krásy a funkce. Ve stejné době, kdy Adolf Loos prosazoval v Brně novou uměleckou filozofii, založil svůj ateliér nadějný a mladý architekt, který se na jedné straně stal polobohem a na druhé ničitelem krásy. Mies van der Rohe.[67]

Mezi dvěma světovými válkami nastal v Brně intenzivní stavební průlom. Ve stavebních dějinách představuje období mezi léty 1919-1939 sice jen nepatrný okamžik, ale kvantitou a zejména kvalitou nově vzniklých staveb nebylo nikdy předtím ani potom překonáno. Po vzniku samostatného Československa nastartovalo stavební rozmach mimo jiné ustanovení Brna zemským hlavním městem a jeho rozšíření o okolní obce. Z dříve převážně německého průmyslového města se silnými vazbami k Vídni, se stalo významné hospodářské centrum s převládajícím českým živlem. V hlavním městě Moravské země bylo třeba vybudovat sídla centrálních správních úřadů, ale také školských, vědeckých, politických a kulturních institucí. Příchod nových obyvatel tak podnítil rozsáhlou bytovou výstavbu. Tyto okolnosti se tak staly jedinečnou příležitostí, která nebyla promarněna, a byly zde vytvořeny ideální

[66] MILLER, A. *Brno echo: Ornament a zločin Adolfa Loose k dnešku*. Brno: Moravská galerie, 2008. ISBN: 978-80-7027-186-5.
[67] KALLUS. O. *Národní klenoty. Vila Tugendhat – srdce z onyxu*. [online]. 2012 [cit. 2014-01-2]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/10361869257-narodni-klenoty/211563235200011-vila-tugendhat-srdce-z-onyxu/video/

podmínky pro intenzivní rozvoj osobité stavební kultury. Již v prvním desetiletí Československa vznikla řada staveb, které patří nejen k ikonám brněnského funkcionalismu, ale v dnešní době se řadí mezi špičky evropské moderní architektury. K nejznámějším tehdejším stavebním firmám patřily ty, které vedli Artut a Mořiš Eislerovi, Alois Kuba a Václav Dvořák, František Hrdina nebo Stanislav Neděla. V letech 1924 a 1925 přednášeli v Praze a Brně evropští průkopníci moderní architektury – Le Courbisier, Walter Gropius, Adolf Loos a další. Na podzim roku 1925 navrhl Bohuslav Fuchs v parku na kolišti Zemanovu kavárnu, která je považována za první funkcionalistickou stavbu v Brně a v Československu vůbec.

Ludwig Mies van der Rohe přijel roku 1928 do Brna a okouzlila ho nejen poloha parcely pro stavbu rodinné vily manželů Grety a Fritze Tugendhatových, ale také vysoká úroveň brněnského stavitelství. Novomanželé se po delším pobytu v Německu rozhodli, že se trvale usadí v Brně a postaví si zde rodinnou vilu. Oba pocházeli z německých židovských rodin průmyslníků a oba také byli od dětství přesyceni bohatými interiéry svých domovů, a proto jejich přáním bylo pořídit si jednoduchý a moderní dům. Předem dána byla lokalita v brněnské rezidenční čtvrti Černá Pole, jelikož pozemek byl součástí Gretiny rodičovské, tzv. Low - Beerovy vily. Parcelu, která skýtala výhled na historické panorama města Brna, daroval Gretě její otec jako svatební dar v březnu roku 1929 a stavbu jejího nového domu také financoval. Ještě před sňatkem, který Greta a Fritz uzavřeli na konci července roku 1928 v Berlíně, požádali oba snoubenci architekta Ludwiga Miese van der Rohe o projekt své brněnské vily.

Stavba byla realizována za autorova dozoru v letech 1928-1930 brněnskou stavební firmou Artura a Mořiče Eislerových a několika dalšími domácími a zahraničními firmami. Záhy došlo k různým reakcím. Architektonická avantgarda levicově zaměřená tehdy nepřijala stavbu kladně, jelikož ji považovala za nadměrný luxus. Narážela na fakt, že za drahé materiály by se dalo postavit několik domů pro chudší obyvatelstvo. Mies nebyl stejně tak jako Adolf Loos zaujatý ornamentem a zdobností, ale plochou. Kvalita a čistota materiálu pro něho představovala vrchol krásy. Šlo o vyjádření vztahu člověka a moderního světa. Tím, jak tvořil, měl velice úzký vztah k holandské skupině De Stijl. Architekti z této skupiny byli většinou už před rokem 1917 příznivci rané moderny. Jejich formálním vzorem byl americký architekt

F. L. Wright, průkopník nového chápání prostoru a stavění z betonu. Architektura De Stijlu rozvíjela stavbu z jednoduché formy krychle. *„Sled místností byl členěn pravoúhlými plochami, které však neměly dům ani prostory ohraničovat, nýbrž je po formální i funkční stránce učinily rozšiřitelnými.“*[68] Architektura byla pojímána jako souhra času, prostoru a funkce. Umělci z této skupiny spatřovali v přímém geometrickém řádu a čisté abstrakci formálně estetický výraz industrializované společnosti. Mies van der Rohe navrhl nejen samotnou podobu vily, ale také nábytek a veškeré detaily v interiéru. Toužil po přirozeném propojení přírody s domem a rozhodl se zbavit zeď její tradiční úlohy, nosné funkce. Na svou dobu vytvořil revoluční ocelový skelet, který mu poskytl možnost zkomponovat otevřený prostor, do kterého se dostávalo více denního světla. Základním prvkem ocelového skeletu je dvacet devět ocelových sloupů, které jsou ukotveny v betonových patkách v kopaných studních. Lidé, kteří tehdy žili mezi čtyřmi stěnami, byli náhle překvapeni vizí života v tzv. plynoucím prostoru, který nemá přesné hranice mezi interiérem a exteriérem.

Stavba představuje jedinečné novátorské a umělecké řešení ve smyslu prostorového uspořádání, architektonického výrazu, konstrukčního systému, detailů a začleněni stavby do přírodního prostředí jeho okolí viz. obr. 1. Univerzální hodnota tohoto díla je nadčasová. Důležitý je také nejen vysoký technický standart, jak architektonické konstrukce, tak i topení a klimatizace, zapouštění rozměrných okenních tabulí nebo propojení jednotlivých funkčních zón, ale také kvalitní exotický materiál a celková pečlivost a důkladnost v provedení. Vila je funkčně rozdělena na tři části, které tvoří samostatné jednotky: společenskou, obytnou a technickou. Druhé podlaží vyplňuje hlavní obytný prostor a společenskou místnost se zimní zahradou. Prosklená zahradní fasáda s rozměrnými okenními tabulemi od země až ke stropu vizuálně propojuje interiér s venkovním okolím. Sloupy, které vertikálně dělí celý prostor, jsou součástí nosné konstrukce domu. Obaleny chromovým plechem zakrývají nosnou funkci svého jádra a jsou vizuálně chápány jako součást interiérového vybavení. Celý obytný prostor pak působí jako prodloužení venkovní zahrady a to zejména, když se zapustí velké skleněné tabule a oba prostory se mezi sebou propojí. Druhou část podlaží tvoří moderně vybavené zázemí. Kuchyně s přípravnou jídel, jídelním výtahem,

[68] HAUFFE, T. *Malá encyklopedie. Design*. 1.vyd. Brno: Computer press, 2004. 72 S. ISBN: 80-251-0284-X.

komorami a místnostmi pro personál. Ve třetím podlaží se nachází nenápadný vstup z ulice a přes halu dostupné ložnice rodičů, dětské pokoje, koupelny a šatny. V suterénu se nacházejí užitkové prostory sloužící k hospodářskému a technickému provozu domu a také fotokomora Fritze Tugendhata, který byl vášnivým foto a kino amatérem.[69] Mies van der Rohe osobně navrhl i interiérové vybavení vily, a to nejen v jejich pevných detailech – oknech, dveřích či zabudovaných skříních, které vyplňují celou výšku stěny a tím se stávají důležitými estetickými součástmi architektonické kompozice, ale také v zařízení a vybavení vnitřních prostor. *„Nábytek a vnitřní zařízení, které skoro průběžně navrhovali Mies a Lilly Reichová, byly nedílnou součástí celkové koncepce.“*[70] Dům byl vybaven souborem nábytku, který byl převážně navržen pro brněnskou vilu. K nejznámějším patří křesla typu Tugendhat a Barcelona, židle typu Sttutgart a Brno a tvarově elegantní lehátko tzv. chaise longue, které se vyrábějí dodnes.

Na návrhu zahrady spolupracovala s architektem Markéta Roderová – Müllerová. Mies kladl důraz na velké travnaté plochy s ojedinělými porosty v duchu tzv. zdůrazněné prázdnoty. Používal rostliny na fasádách. Terasy se suchými zídkami z volně ložených kamenů, tvořily optickou podnož stavby a staly se tak podstatným prvkem pro vyznění pohledu na dům ze spodní části zahrady. Také ve vstupní části z ulice byly umístěny rostliny v nádobách. Těsné propojení vegetace a domu završila v interiéru zimní zahrada s jezírkem a vodními rostlinami. Architekt navrhl pro vilu Tugendhat nejen křesla, stoly, lampy, závěsy, knihovnu, ale do interiéru umístil i dívčí torzo německého sochaře Wilhelma Lehmbrucka. Mezi dvě nejdražší a zároveň nejatraktivnější elementy prostorného obytného interiéru patří onyxová stěna, která ozářená zapadajícím sluncem ožívá okrovým zabarvením a půloblouková stěna z makassarského ebenu, která funguje jako elegantní „závěs“, oddělující jídelní kout od obytného prostoru.[71] Rodina opustila Brno už tři měsíce před Mnichovem, v květnu roku 1938. Díky tomu, že měli dobré kontakty v Německu, dostávali informace o vývoji situace, v níž by její setrvání znamenalo jistou smrt pro celou rodinu. Čas, který od vzniku brněnské stavby uplynul, stále stupňoval proslulost vily zejména v souvislosti s historickým hodnocením epochy moderní architektonické tvorby a potvrdil její

[69] LIŠKA, P. *Vila Tugendhat.* Brno: Metoda, spol. s. r. o., 2008. ISBN 978-80-86549-48-4.
[70] TEGETHOFF, W. *Vila Tugendhat – význam, rekonstrukce, budoucnost. Mezinárodní sympozium 11.2. -13.2 2000 v Domě umění města Brna. Villa Tugendhat – Bedeutung, Restaurierung, Zukunf. Internationales Symposium 11.2. -13.2 2000 im Haus der Kunst der Stand Brunn*. ISBN 80-7009-125-8.
[71] LIŠKA, P.*Vila Tugendhat.* Brno: Metoda, spol. s. r. o., 2008. ISBN 978-80-86549-48-4.

důležité postavení. Vila Tugendhat, nejvýznamnější realizovaná stavba Ludwiga Miese van der Rohe se stala jedním z hlavních mezníků v historii architektury 20. století a v prosinci roku 2001 byla zapsána do Seznamu světového kulturního dědictví UNESCO.

6.2 Müllerova vila

Müllerova vila byla postavena v letech 1928-1930 v Praze – Střešovicích, mezi ulicemi Střešovická a Nad hradním vodojemem. Již od samého počátku vzbuzovala úctu, obdiv, ale i opovržení. Stavba, která se po několika letech své slávy i úpadku stala národní kulturní památkou. *„Jedno z nejznámějších děl architekta Adolfa Loose, které navrhl ve spolupráci s architektem Karlem Lhotou, propagátorem Loosových názorů u nás, bylo postaveno během necelých dvou let.“*[72] Stavebníci patřili k vyšším společenským vrstvám – inženýr František Müller byl spolumajitelem stavební firmy Kapsa Müller, která se specializovala na průmyslové a mostní objekty. Vila v sobě skrývá propracovaný koncept interiéru, který je znám pod pojmem Raumplan (prostorový plán). Jedná se o specifické řešení interiéru ne podle klasických pater, ale podle určitých výšek a objemu jednotlivých místností, které jsou uzpůsobené funkci. Koncept Raumplanu je tím, čím Müllerova vila vyniká a díky čemu se dostala do historie moderní architektury. Architektova koncepce interiéru je založena na dramatickém odstupňování výšek jednotlivých místností podle jejich symbolického významu i funkce, komponovaných kolem ústředního schodiště. Umožňuje tak vzájemné pohledové propojení místností a hru s prostorovými iluzemi a maximální využití vnitřního prostoru vily. Místnosti, které jsou umístěny v různých horizontálních úrovních, jsou propojeny několika stupínky schodů. V Raumplanu je důležité jak estetické hledisko, tak praktické, jelikož každá místnost má jiný rozměr. Loos byl tehdy díky realizacím vil ve Vídni i jinde světově uznávaným architektem. Jeho stavby, na rozdíl od pozdějších funkcionalistických staveb byly vždy zařizované nákladnými materiály a kladl se v nich důraz na poctivou rukodělnou práci. Architekt rezignoval na

[72] KRAJČI, P. *Slavné pražské vily*. 1.vyd. Praha: Umělecká agentura Foibos, a.s. a Národní technické muzeum, 1999-2004. 103 S. ISBN: 80-7037-128-5.

členění interiéru na jednotlivá podlaží a namísto toho užil polopater, která jsou v různých úrovních propojena. Každou místnost přizpůsobil přesně danému účelu a funkci. Celému domu tak dominuje obývací pokoj, kolem kterého jsou soutředěny další místnosti s nižším profilem. Ve fasádě jsou okna rozhozena tak, jak to nejlépe vyhovuje vnitřnímu uspořádání. Loos tímto způsobem dával najevo, že ho zajímá především pohodlí obyvatel a exteriér je až na druhém místě. První návrh Müllerovi vily byl zpracován Karlem Lhotou podle diktátu Adolfa Loose v roce 1928, ale po konzultacích a korekturách s Františkem Müllerem byla složka definitivních plánů hotova v roce 1929 a v tomto roce získal projekt stavební povolení. Dostavělo se v květnu roku 1930.

Zvenčí je Müllerova vila, která má litou, železobetonovou kostru vyplněnou zdivem na první pohled strohým hranolem na kterém vynikají žlutá okna. Hlavní vchod je z ulice Nad hradním vodojemem. Vstup do vily je situován pod úrovní přístupové cesty. Dveře mají původní mosaznou kliku ukončenou černou koulí. Vedle nich stojí kamenná lavice, vložená mezi dva travertinové kubusy. Tímto vchodem se dostaneme do poměrně tmavé chodby, která na první pohled upoutá sytou terakotovou barvou. Stěny jsou obloženy rozměrnými, zelenými deskami z čirého skla. Na podlaze se nachází zemitě zbarvené dlaždice. Po stranách vstupních dveří jsou dvoje dveře natřené na bílo. Po levé straně od vstupu se nachází hovorna (dnes kancelář a pokladna), která dříve sloužila k přijímání návštěv, jež nebylo nutné dovést do obytné části vily.
Také vestibul má unikátní barevnost: bílou, tlumeně rudou a tmavě modrou. Strop je temně modrý a radiátory mají rudý nátěr, základní barevnost doplňují zlatě žluté záclony. Proti vstupu do vestibulu je umístěna lavice, což byl Loosův v interiérech hojně využívaný kompoziční prvek. Obývací pokoj je rozlehlý. Jeho plošné rozměry jsou 11 m a 5,60 m výška je 4,30m. Architekt zde využil kontrastu mezi drobnými rozměry vstupní niky a obývacím pokojem k vytvoření momentu překvapení, kterému podlehl každý návštěvník. V této části prostoru se hojně uplatnila Loosova prostorová koncepce Raumplanu. *„…spojitého prostoru o nestejných výškách, které odpovídají symbolickému a funkčnímu významu jednotlivých částí.“*[73] Do Raumplanu jsou zahrnuty i dva soukromé pokoje, dámský budoár a pánská pracovna. Ostatní prostory – ložnice

[73] KRAJČI, P. *Slavné pražské vily*. 1.vyd. Praha: Umělecká agentura Foibos, a.s. a Národní technické muzeum, 1999-2004. 104 S. ISBN: 80-7037-128-5.

rodičů, dětí a hosta, fotokomora, koupelna, japonský salonek a střešní terasa s výhledem na panorama Pražského hradu byly situovány v horních patrech. Obslužné místnosti - kotelna, prádelna, garáž a kuchyně byly umístěny buď do suterénu, nebo okolo menšího, obslužného schodiště. Obývací pokoj nemá dveře, není jimi oddělena ani jídelna, dokonce ani nástup na schodiště do pater. Loos měl vytříbený cit pro barvy, což mu umožnilo používat nejrůznější barevné kombinace. Hlavní barevný tón tvoří zelenošedý vzácný mramor, kterým jsou obloženy stěny a nosné pilíře. V každém interiéru používal možnost různého typu osvětlení. Tvrdil, že je dobré volit osvětlení podle potřeby a momentální nálady. Z velkého a vzdušného pokoje vedou dále dvě schodiště – první vede do dámského budoáru a druhé do jídelny, která se nachází o půl úrovně výše a díky dvěma chybějícím stěnám je vidět z obývacího pokoje.

Přístup z jídelny, která je maskovaná skříňovými dveřmi vede do prostoru přípravny, jimiž je možné projít do moderní, čisté a dokonale funkční kuchyně, která je přístupná i ze servisního schodiště. Samotná kuchyň má dvě okna s vysokými parapety. Loos byl zastáncem názoru, že při práci není třeba pozorovat, co se odehrává venku. Ve své době byla vybavena nejmodernějším zařízením. Nachází se zde sporák, který byl původně plynový, ale paní Müllerová ho po několika měsících vyměnila za elektrický. Vestavěný kuchyňský nábytek je z měkkého dřeva a žlutě natřený. Kuchyň má dveře vedoucí na provozní schodiště, po kterém lze sejít do spíže, do sklepů a vstupní chodby anebo vystoupit do patra, kde měla pokoj služebná. Hlavní schodiště společně s galerií tvoří pomyslnou osu domu. Z obývacího pokoje vede ke knihovně, dámskému budoáru a k jídelně. Dále nahoru do ložnice, do dětských pokojů a do pokoje pro hosty. Schodiště je ukončeno galerií.[74]

Dámský budoár je místnost, která na první pohled upoutá svou barevností, jelikož architekt vybral pro obložení stěn světlý citroník, což není dřevo, které by bylo běžně používáno. Jedná se o dřevo velmi nákladné. Podlahu kryje zelená plsť a na ní je v dolní části pokoje položen orientální koberec. Kromě této barevnosti je místnost doplněna i dvěma lampami. První z nich je stahovací, vyrobená z pergamenu, která je příkladnou ukázkou Loosova stylu. Prosazoval, aby byl na stole volný prostor a tak je zavěšoval nad stůl. Druhá lampa je z českého horského křišťálu, uvnitř kterého je

[74] Muzeum hl. města Prahy. *Müllerova vila*. Dostupné z: http://www.mullerovavila.cz/1253-mullerova-vila

žárovka. Díky tomu, že užíval čistě jen kus materiálu, který není zdobený, působí moderně. Adolf Loos odlišoval mužský a ženský svět. Když se dáma nacházela v budoáru, mohla sledovat dění, které se odehrávalo v obývacím pokoji. Za budoárem je malá pracovna v anglickém klubovém stylu. V interiérech jsou využity luxusní materiály.[75] Loos používal ušlechtilý kámen, exotická dřeva, kůži, vybraný textil a matované sklo. Finančně ani koncepčně nebyl stavebníky omezován a tak se mu podařilo zhmotnit téměř v nejdokonalejší formě své názory na podstatu architektury, utváření prostoru i návrhy interiérového vybavení. Koupelna je funkcionalisticky strohá, ale zároveň elegantní a luxusní. Vybavení bylo dovezeno z Londýna od firmy Twyford, oblíbené značky architekta. Společná, prostorná koupelna s původní vanou, záchodem, bidetem, dvěma umyvadly a s dvojitým dnem pro udržení tepla a se systém rozsvěcení a zhasínání taháním za provázky z důvodu by nedošlo k nebezpečnému kontaktu mokré ruky s elektřinou. Z koupelny je možno vstoupit přímo do ložnice manželů, která je největší místností tohoto podlaží. Má velké okno se vstupem na balkón a čtvery dveře, které vedou do pánské a dámské šatny, do chodby a koupelny. Stěny ložnice jsou pokryty původní restaurovanou francouzskou tapetou, na které je vyobrazena přímořská krajina. Dochoval se zde i původní nábytek z měkkého dřeva. Z ložnice je zpřístupněna pánská šatna. Její nábytek provedený z dubu i dřevěné obložení stěna realizovala firma architekta Jana Vaňka. Adolf Loos s firmou S.B.S. Brno rád spolupracoval, neboť její úroveň dosahovala vysoké kvality a byla mu tak zárukou, že výrobky budou vysoce funkční. Také nábytek v dámské šatně byl vyroben stejnou firmou. Teplá, zlatavá barevnost javorové dýhy působí v interiéru dojmem prozářeného, světlého podélného prostoru. Dětské pokoje se dělí na dvě části - ložnici a hernu. Nábytek je vyroben z hladkých geometrických tvarů, z měkkého dřeva, lakovaný modrou, zelenou a žlutou barvou. Mezi další interiéry vily patří pokoj pro hosta, pokoj pro služebnou, poslední patro vily, letní jídelna, terasa, fotokomora, prádelna a kotelna, garáže a sklepy.

Interiéry Müllerovi vily jsou barevně pestré, dotváří architekturu, aniž by se omezila na pouhou výtvarnou roli. Architektovi nešlo o barevný ornament, ale barvy a jejich vzájemné kombinace volil tak, aby odpovídaly účelu a významu jednotlivých předmětů a místností ve vile. Oproštěné geometrické tvary, stejně tak jako kontrastní

[75] REJCHOVÁ, Z. VESELKOVÁ, I. *S mikrofonem na točenou*. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiowave/natocenou

barevnou kombinaci použil Adolf Loos tam, kde bylo potřeba zdůraznit a zároveň tak potlačit účelnost daného interiéru. Nejen červeně natřené radiátory, ale i barevný lakovaný nábytek a červené podlahy jsou znakem účelu a funkce. Dětským pokojům a provozním prostorám dominují barvy tehdejšího neoplasticismu – červená, žlutá, bílá a modrá.[76]

Loos vyzdvihoval pohodlí a v interiérech kombinoval nábytek z různých epoch. V obývacím pokoji nesměl chybět krb, pohodlná křesla a kvalitní koberce. Jeho přáním bylo, aby se majitel cítil co nejlépe. Po nástupu komunismu byla vila znárodněna a po smrti pana Františka Müllera byl jeho manželce ponechán pouze malý byt v bývalých pokojích, kde bylo služebnictvo. V poválečné době byla vila v letech 1977- 2000 zrestaurována a jako Národní kulturní památka byla zpřístupněna pro veřejnost.

6.3 Zemanova kavárna

Funkcionalistická architektura se projevovala v Československu nejvíce v Brně a velmi výrazně v realizaci kavárenských podniků. Po roce 1918 došlo k počeštění města a brněnské kavárenství prožívalo svou nejslavnější éru. Kavárenské podniky, které vznikly ještě před první republikou, se dále rozvíjely a šly takzvaně s dobou. Většina z nich pak změnila svou vizuální stránku, jméno a některé z nich i část klientely. Především ale vznikla celá řada nových zařízení, rychle získávajících společenskou prestiž. Kavárny byly otvírány na podobně zajímavých místech, jako tomu bylo dříve – na okružních třídách, na brněnských korzech, předměstích, promenádách a v uličkách. Byly zřizovány buď již v zavedených provozech, ale mnohem častěji byly stavěny ve stylu funkcionalismu. Ke změnám docházelo také na okružních třídách, kde vedle již existujících podniků, přibylo i několik dalších, nových budov.

Období první republiky bylo kavárenským životem přímo typické, byly v podstatě centrem společenského života. Stejně jako v obchodech, i zde platila zásada „náš zákazník, náš pán“. Káva se dovážela z celého světa, podávaly se nejrůznější druhy čokolády a čaje. V nabídce nechyběly ani jiné nápoje, mezi které patřila limonáda

[76] Muzeum hl. města Prahy. *Müllerova vila*. Dostupné z: http://www.mullerovavila.cz/1253-mullerova-vila/

a minerálka. Z alkoholických nápojů pak víno, punč či lahvové pivo. Osobitý ráz dodávalo kavárnám také jejich zařízení a vybavení místnosti. V mnoha případech kavárny nahrazovaly veřejné čítárny a nabízely velký výběr českých, německých i zahraničních novin v několika výtiscích a tak se v nich lidé i často vzdělávali. Mimo to zde byla možnost zahrát si společenské hry jako domino, šachy či kulečník a poslechnout si přitom hudbu nebo si zatančit. [77] Kavárny byly otevřené již od ranních hodin. Setkávaly se zde jak rodiny s dětmi o nedělní procházce, studenti, tak dámy, pro které bylo prostředí kaváren vhodným místem pro setkání. Každá z kaváren, měla své stálé osazenstvo, mezi něž patřily významné osobnosti z uměleckých řad – herců a zejména literátů. Například Rudolf Těsnohlídek, Karel Čapek, Oldřich Nový, nebo Leoš Janáček. Kavárny a československé umění byli pro umělce místem setkávání, hledání inspirace a místem odpočinku. Na rozdíl od pražských literárních salónů poskytovaly daleko uvolněnější atmosféru bez formálně vedené konverzace. Společenský život, který se v prostorách kaváren odehrával často do noci, byl přerušen za okupace a zcela skončil s blížícím se koncem druhé světové války a nenávratně ho poznamenal nástup komunismu, pro něž představoval nepřijatelný životní styl. Většina kaváren byla zrušena a využita k jiným účelům.

Zemanova kavárna, první funkcionalistická stavba v Brně představuje ve vývoji brněnské architektury významný mezník. Jejímu autorovi, Bohuslavu Fuchsovi, se v ní podařilo prosadit většinu základních principů nové architektury. Byla to první budova postavená v čistě funkcionalistickém stylu. Stavba byla situována do parku u Koliště, kde nahradila stávající zařízení. Na místě kavárny stával dříve dřevěný pavilon s názvem Schopp Café Pavillon s venkovním posezením. Po první světové válce tento podnik převzal Josef Zeman a na jeho místě postavil Zemanovu kavárnu. Návrh vytvořil Bohuslav Fuchs, který se zaměřil zejména na její prostorové řešení. Fuchs spojil funkčnost s elegancí a otevřel interiér kavárny pomocí velkých oken do okolního městského parku. Rok poté, byla dokončena a uvedena do provozu. Slavná éra Zemanovy kavárny trvala dvacet let, jelikož v období komunismu byla zestátněna později fungovala jako mateřská školka.

---

[77] VONDRÁČKOVÁ, J. *Zemanova kavárna v Brně. Původní stavba od Bohuslava Fuchse a její replika z 90.let 20. století.* Bakalářská diplomová práce. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007.

Kavárna je jednostranně orientovaná a to z důvodu její pozice na svahu. Horní část je nízká. Minimalistické architektonické řešení podtrhuje jednoduchá barevnost. Šedobílé stěny jsou v ostrém kontrastu červených okenních rámů. Velké plochy skla dodávají pocit lehkosti a vzdušnosti. Z druhé strany kavárny, kde klesá svah, má stavba jiný ráz. Okna, která jsou usazená v pevných zdech tvoří grafické členění velkých ploch a už neslouží k propojení interiéru s exteriérem, ale jejich úkol je osvětlovat vnitřní prostor. Boční vstup je pod úrovní kavárny a ke vstupu do sálu slouží schody. Do kavárny lze vstoupit i zasunutými okny, ale jen v případě hezkého počasí, kdy jsou stažená. Koncem 50. let doslova zmizela z brněnské mapy, byla zbourána, jelikož musela ustoupit novému Janáčkovu divadlu i přes snahy architekta, který chtěl kavárnu přestěhovat.[78] V roce 1964 bylo definitivně rozhodnuto u jejím zbourání. Až roku 1991 se poprvé objevila myšlenka kavárnu znovu postavit a to přibližně o dvě stě metrů dále, než bylo její původní umístění. Stavba byla zahájena až v roce 1994 jako replika původní kavárny a do běžného provozu byla uvedena 15. dubna 1995. [79]

[78] FICOVÁ, Jitka. *Pražské a brněnské kavárny meziválečného Československa v architektuře, literatuře a výtvarném umění.* Magisterská diplomová práce. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2012.
[79] FEXOVÁ, Lenka. *Interiér v období funkcionalismu.* Bakalářská práce. 1.vyd. Brno: Mendelova univerzita, lesnická a dřevařská fakulta. Ústav nábytku, designu a umění, 2010.

7 VLIV INTERIÉRU NA PSYCHIKU ČLOVĚKA

Lidé vždy žili a žijí v určitém čase a prostoru, ale pocit, že jsou trvale obklopeni kolem dokola volným prostorem, pro ně není příjemný. Volný prostor se těší oblibě pouze v úseku, který jsou schopni dosáhnout svým pohledem. Atmosféra, nálada prostoru, který nás obklopuje, se zmocňuje člověka a proporce, světlo, barvy, sloh, obrazy, kompozice, doplňky, nábytek, textil, sloh a dokonce přítomnost dalších lidí vytváří podmínky, které se nazývají psychologickým klimatem. Struktura prostoru, jeho dispozice, předměty, provoz, živé organismy a lidé utvářejí náladu – klima prostoru, které ovlivňuje psychický stav člověka. Geografická poloha určuje podmínky vnějšího působení na interiér a to především zvukem, světlem a nabídkou zorného pole, tedy výhledem člověka. Významným prvkem tvorby psychologického klimatu je vlastní situování objektu v určitém místě. Odlišný pocit vyvolává prostředí chalupy s výhledem do okolí a zcela jiný pocit je navozen pohledem do šedé městské ulice. Jinou atmosféru vyvolá pocit na funkcionalistickou vilu a jiný na gotickou katedrálu. Výhled je podstatným prvkem tvorby psychologického klimatu. V případě, že výhled chybí, působí prostor uzavřeným a stísněným dojmem. Také činnost ve výhledu ovlivňuje psychiku člověka. Pohled do rušné ulice s nepravidelným rytmem navozuje odlišné stavy, než pohled do zalesněné krajiny. Podstatným faktorem je orientace a čas, kdy na objekt dopadá slunce. Severní expozice působí ponurým a chladným dojmem a naopak prostor ozářený sluncem vyvolává euforii a dobrou náladu. Nedostatek slunce během podzimních mlh a plískanic se velkou měrou podílí na negativní náladě a únavě. Tato skutečnost se projevuje v severských zemích za polárním kruhem, kde dlouhé bílé noci vyvolávají sklíčené stavy místního obyvatelstva. Důležitý je také správný čas oslunění určitého prostoru v interiéru. Například ranní světlo v ložnici či kuchyni působí pozitivně a naopak večerní slunce v ložnici zhoršuje kvalitu spánku. Velmi příjemně působí sluneční světlo prozařující prostor nepřímo, prostupem anebo odrazem materiálu. Funkcionalistická vila Tugendhat a její onyxová stěna je toho příkladem. *„Zcela výjimečným kamenným dekorativním a zároveň funkčním prvkem v interiéru vily je takzvaná onyxová příčka. Medově žlutá hornina s bílou kresbou byla vytažena v pohoří Atlas v tehdejším francouzském Maroku v severní Africe. V zimních slunných dnech vyniká onyx zvláštní schopností – určitá místa na zadní straně stěny rudě září,*

jsou-li zepředu prosvícena zapadajícím sluncem.“[80] Také působení materiálu ve slunečním světle je podstatně odlišné. Jinak působí struktura kamene nebo dřeva v záři slunečních paprsků a jinak v podvečerním šeru. Nejen světlo, ale také zvuky mají důležitý vliv na tvorbu psychologického klimatu. Jiné klima má venkovské stavení a jiné městské obydlí s rušnými zvuky dopravních prostředků. Z hlediska vytvoření příjemného klimatu je důležité harmonické propojení exteriéru s prostorem interiéru.

Podstatným činitelem, který utváří určité psychologické klima objektu, je jeho sociální poloha. Každý objekt plní odlišnou společenskou institucionální funkci a vytváří tak odpovídající klima. Například v případě bydlení utváří jiné klima život ve městě a jiné na samotě. Každá sociální poloha daného objektu utváří poněkud odlišnou psychologii prostředí a odlišný pocit bezpečnosti. Největší bezpečí poskytuje náš domov. Tento pozitivní pocit je základní složkou psychologického klimatu domova, který výstižně vyjádři Le Courbusier výrokem: „Klíčem k životu je byt“ ale i v interiéru na člověka zcela jinak působí koupelna nebo ložnice, které jsou prostorem intimním a jinak působí prostor s jídelním stolem, kde se odehrává sociální komunikace rodiny. Atmosféra interiéru je utvářena jeho předměty a musí respektovat sociální polohu prostoru. Pokud tomu tak není, interiér neplní své poslání a lidé se v něm necítí dobře.

Významný vliv na pocity a psychiku člověka má struktura prostoru – interiéru. Jistý počet zdí, příslovečně „čtyři stěny“ ohraničují určité místo, ve kterém člověk tráví svůj čas. Zdi doplněné podlahou a stropem vymezují vnitřní prostor, který svými zařizovacími předměty a svoji skladbou vytváří určitou náladu, ta je určena řadou činitelů, mezi něž řadíme osvětlení a akustiku prostoru, která je určena právě jeho strukturou. Správné členění prostoru - akustika, je předpokladem pro úspěšné ochrany proti hluku. Z psychologického hlediska navozuje hluk negativní postoje vůči lidem, rozmrzelost a špatnou náladu. Na psychiku člověka působí také kromě světla a hluku vlastní objem a členění prostoru. Obecně platí, že zdi místnost vymezují, ale nemusí tomu tak být jelikož dvě místnosti vedle sebe mohou být odděleny pouze náznakově

[80] ČT Brno. *Vila Tugendhat se po rekonstrukci otevírá veřejnosti.* [online]. 2012 [cit. 2014-1-2]. Dostupnéz:http://www.ceskatelevize.cz/zpravodajstvi-brno/zpravy/167016-vila-tugendhat-se-po-rekonstrukci-otevira-verejnosti/

příčkou a tak oba prostory částečně splývají, ale zároveň jsou od sebe oddělené. Takto řešené interiéry vytvářejí příjemné psychologické klima.[81]

Již v nejstarší historii lidstva došlo k rozdělení staveb na profánní a sakrální, na prostory určené účelům světským a bohoslužebným. Prostory světské se s vývojem společnosti rozdělily na stavby hospodářské, kulturní, vojenské, obytné a stavby občanské vybavenosti. Stavby sakrální se dělily na stavby šíření osvěty, jako byli například kláštery. Na stavby liturgické povahy – kostely a chrámy a na stavby charitativní – špitály nebo útulky. Osobité psychologické klima utváří například prostředí knihovny zdůrazněné regály knih a tichem porušeným jen listováním a obracením stránek. Opačné klima na člověka působí v prostředí zakouřeného výčepu, ale i mezi stavbami stejného poslání jsou zřetelné rozdíly podle účelovosti zaměření jejich funkce. Gotická katedrála svými vysokými, štíhlými sloupy, lomenými oblouky, vysokými okny s barevnými vitrážemi vytvářela prostředí prodchnuté mystikou. Zcela odlišně působí interiér barokního kostela s ohromující monumentální okázalostí, která působí na psychiku člověka svými barvami, kontrastem světla a stínu, tvarem, vůní, hudbou s hlavním cílem podřídit člověka všemocné vůli boží. Při tvůrčí činnosti, je důležité mít na zřeteli určité specifické klima prostoru a při utváření interiéru musí navrhované vybavení tyto zásady zcela respektovat.

Významný vliv, který působí na psychiku člověka je textura materiálu, ze kterého je ohraničení prostoru provedeno. Materiál je důležitý jak po stránce technické, ekonomické tak estetické. Každý předmět umístěný v interiéru plní poslání, pro které byl určen. Svou přirozenou strukturou a barvou umožňuje realizovat konkrétní estetický záměr, tedy vytvořit požadovanou atmosféru v interiéru. Také je důležitým prvkem tvorby fyzikálního klimatu prostoru, ve kterém svými vlastnostmi působí na fyziologii člověka. Zcela odlišné pocity vyvolává hrubé, mohutné zdivo románského sklepení a jinou atmosféru utváří roubená chalupa. Jiný dojem zanechá přesně opracovaný kámen gotických portálů nebo sloupů a zcela jiný pocit zanechá povrch panelové, bytové stěny. Interiér, který je ohraničen dřevem, navozuje velmi příjemné pocity uvolnění. Naopak kámen vyvolává pocity strohosti, chladu, až sanitární čistoty. Vodní hladina a kámen interiér ochlazují a naopak rostliny, dřevo a textilie navozují příjemný

[81] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, F. *Interiér – člověk a nábytek.* 1.vyd. Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. ISBN 80-7157-157-1.

pocit tepla. Působení materiálu na psychiku člověka lze doložit i dalšími poznatky. Například malý obytný dřevěný prostor, je příjemný, ale stejně velký prostor vytvořený z kamene působí skličujícím až depresivním dojmem. V interiéru se může krása kamenné zdi projevit tehdy, má-li odstup a dostatek prostoru a teprve až po splnění těchto a několika dalších podmínek může vytvářet příznivé psychologické naladění.

Základními stavebními prvky v interiéru jsou předměty a jejich tvar, barva, kompozice a proporční vztahy utváří v kontaktu s člověkem jeho psychický stav. Důležité jsou vzájemné vztahy – vzájemné kontakty jednotlivých složek, které jsou označovány jako kompozice. Slovo „kompozice“ pochází z latinského „compositio“, což znamená uspořádání, složení, ale také dohodu, smíření. K tomu, aby se mysl cítila v bezpečí, potřebuje pořádek. Tato potřeba pořádku se vztahuje rovněž na umění. Ve svém jádru každý úspěšný obraz vděčí za svůj úspěch spořádané sevřené kompozici a tvaru. Ideálním proporčním vztahům byla již v historii věnována značná pozornost. Princip zlatého řezu převzali od starých Egypťanů Řekové, v renesanci Leonardo da Vinci a ani v dnešní době hledání optimálního modulového řádu neustává. Pravidlo zlatého řezu se vztahovalo k obdélníku, jehož delší strana byla o dvě třetiny delší než strana kratší, například obdélník 5 x 8 a tato proporce je také standardem pro většinu architektonických děl.

Podle Jiřího Kulky je kompozice důležitým estetickým faktorem. *„Dobrá kompozice má také psychologicky pozitivní účin.“*[82] Každý předmět umístěný v určitém prostoru se svým tvarem, barvou – kontrastem, materiálem – dezénem, biologickými i fyzikálními vlastnostmi podílí na tvorbě psychologického klimatu interiéru. Každá, z těchto uvedených složek vytváří určité specifické klima a teprve souhrn všech vlastností vytváří celkovou náladu prostoru. Psychologické klima je tvořeno zdůrazněním přírodního materiálu, jiné je navozeno zdůrazněním barevnosti, jiné zase liniemi nebo tvarem. Linie má velmi emocionální význam. Může být dlouhá nebo krátká, tlustá nebo tenká, může vést pryč nebo dopředu. Je možno ji pociťovat jako pevnou, klidnou, aktivní, uklidňující nebo hrozivou. Například v přírodě převládají křivolaké linie. Nachází se ve větru, dunách, kopcích. Zubaté linie jsou v přírodě rovněž

[82] KULKA, J. *Psychologie umění*. 2.přeprac. vyd. Praha: Grada, 2008. 257 S. ISBN: 978-80-247-2329.

přítomné, nejnápadnější jsou v pohořích. Úhlopříčná linie vzbuzuje dojem pohybu, rychlosti a aktivity. Je pevná a rozhodná.[83]

Kompozice je utváření určité nálady prostoru, při které působí konstantní veličiny – funkce a provoz. Podobně lze hovořit o kompozici předmětů, například sochy, obrazu, nábytku atd., u kterých je komponováním různě emotivně působících složek vytvářen požadovaný estetický účinek. Lze říci, že komponování předmětů je úkolem designérů a komponování prostoru mají ve své kompetenci architekti. V praxi jsou často architekti designéry a funguje to i v opačném případě, jelikož kreativitu nelze striktně vymezit. Podobně, jako vnímáme barvu, vnímáme tvar a formu předmětů. Mluvíme-li o formě, máme na mysli vnější vzhled, tedy nejen jeho tvar, ale i lesk nebo mat, opracování povrchu apod.

Podle Bryana Petersona má tvar zásadnější význam, než forma, struktura i vzor, jelikož tvar je základním prvkem identifikace. Člověk se může domnívat, že cítí vonět růži, ale dokud neuvidí její tvar, nemůže provést její pozitivní identifikaci. Projev tvaru a jeho působení úzce souvisí s barvou, která ovlivňuje jeho vnímání, jelikož barevností lze tvar předmětu zdůraznit anebo naopak. Kromě barvy ovlivňuje rozhodujícím způsobem cítěním tvaru také materiál. Při vnímání tvaru se uplatňuje jeden zvyk – psychologický faktor, který přiřazuje určitému materiálu obvyklý tvar. Dalším důležitým faktorem ovlivňující tvar předmětů je nástroj, kterým je určitý materiál opracován. Je-li tvar hmoty formován lidskou rukou, jako například u výrobků textilních, keramických, proutěných, mluvíme o práci a tvaru řemeslném. Tvar nese stopy nepravidelného opracování a svým způsobem je jedinečný. Naopak tvar průmyslový, vyráběný sériově je charakteristický tím, že veškeré výrobky jsou stejné a nepřesnost je většinou považována za chybu.[84]

Důležitý vliv na utváření psychologického klimatu prostředí má podvědomé sepětí člověka s přírodou. Člověk se díky stále se zdokonalující moderní technice snaží odpoutat od závislosti na přírodě, ale při dlouhodobém pobytu v čistě funkcionálním prostředí může vyvolat frustraci a psychické narušení. Nedostatek přírody se pak projevuje v ochuzení emotivního rozvoje osobnosti, což následně může vést k poruše

[83] PETERSON, Bryan. *Naučte se vidět kreativně. Design, barva a kompozice ve fotografii.* 1.vyd. Brno:Zoner press, 2006. ISBN: 80-86815-08-0.
[84] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, F. *Interiér – člověk a nábytek.* 1.vyd. Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. ISBN 80-7157-157-1.

citových vazeb ve společnosti. I v nejortodoxnějších funkcionalistických stavbách se interiéry „zdobily“ květinami, které jsou dnes již samozřejmou součástí téměř všech domácností. Velké oblibě se rostliny těšily už ve starověku, v novověku význam květin znovu objevil biedermeier a romantismus. Přímo vášní po květinách bylo posedlé období secese, kdy secesní ornament a secesní tvarosloví vtiskly své znaky i těm nejprostším předmětům. Při posuzování dějinného vývoje lze vyvodit závěr, že čím vyšší technické úrovně lidstvo dosáhlo, tím silnější byla její kompenzace v přírodě. Mimo svých estetických vlastností, prokazují velmi cenné služby. Rostliny zvlhčují vzduch a zbavují naše prostředí škodlivých látek, které se uvolňují z nábytku, počítačů či tabákového kouře. Tyto škodlivé látky pohlcují listy, kořeny a zemina. Každá rostlina má jedinečný druh mikroorganismů a tak je schopna pohlcovat určité látky. Mikroorganismy se rychle přizpůsobují a čím déle jsou v prostředí umístěny, tím větší je jejich účinnost. Aby květiny mohly správně plnit funkci čističe vzduchu, nesmí být povrch substrátu zakryt. Již samotný pohled na rostliny pozitivně ovlivňuje psychiku a náladu lidí, přispívá k duševní pohodě a vyrovnává negativní působení přetechnizovaného světa. Vzájemně pozitivní ovlivňování člověka a rostlin bylo prokázáno jak po stránce psychologické, tak po stránce fyziologické a proto mají květiny v interiéru velmi důležitou funkci.[85]

[85] BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, F. *Interiér – člověk a nábytek.* 1.vyd. Brno: Mendelova zemědělská a lesnická univerzita, 1995. ISBN 80-7157-157-1.

PRAKTICKÁ ČÁST
8 HLOUBKOVÉ ROZHOVORY

8.1 Rozhovor autora s Ing. arch. Zdeňkem Lukešem

Ing. arch. Zdeněk Lukeš je historik architektury 19. a 20. století, renomovaný publicista a kritik. V roce 1980 absolvoval fakultu architektury ČVUT. V letech 1980 -1990 pracoval v archívu architektury NTM, prováděl průzkum pražské architektury a také se zúčastnil několika soutěží. Po revoluci nastoupil do Kanceláře prezidenta republiky (1990). V letech 2000-2003 byl děkanem fakulty architektury v Liberci. Je autorem a spoluautorem mnoha článků, knih, kritických prací i učebních textů. Např. *Deset století architektury, Splátka dluhu*, *Architektura 20. Století* – průvodce po architektonických památkách České republiky, který představuje významné stavby tohoto období. Dále *Slavné pražské vily, Praha 1891-1918 – kapitoly o architektuře velkoměsta* a další. Dlouhodobě spolupracuje s ČT, ČR, BBS. Svými odbornými články přispívá do internetových novin Neviditelný pes. V Respektu publikoval řadu článků a v roce 1990 byl externím spolupracovníkem redakce. Ve spolupráci s Galerií Jaroslava Fragnera pořádá různé přednášky a vycházky.

V posledních letech se funkcionalismus do současné architektury dostává čím dál tím více. Čím si tento trend vysvětlujete?

V období funkcionalistické architektury, které tady nastoupilo někdy v polovině 20. let a trvalo do 2. světové války a pak ještě krátce doznívalo, řekněme mezi lety 1940- 1950, tak to bylo takové poslední velké významné období architektury u nás. Po tom nastalo stalinské období, dále se prosadila panelová výstavba atd. V totalitním období se architektura dostala do značného úpadku, takže celkem logicky, když došlo zase k obnovení samostatnosti a řekněme svobody po roce 1989, tak se architekti obraceli jako k inspiračnímu zdroji k tomu poslednímu významnému období a to bylo období funkcionalismu. To může být jeden z důvodů, proč je třeba funkcionalismus zaujal, ale myslím si, že to co oni dělají, že není tak úplně pokus o návrat k funkcionalismu, je to

spíše ovlivněno jedním z těch současných trendů a to je vlastně taková architektura a někdy se tomu říká nová věcnost nebo minimalismus. To znamená jednoduché tvary, čisté materiály, pohledový beton, ocel atd. Někdy je to myslím, spíše vnějšková podobnost, ale je pravda, že někteří architekti se odvolávají k inspiračnímu zdroji funkcionalismu. Na rozdíl od jiných zemí, kde třeba je ta současná architektura trošku pestřejší, kde je více různých trendů zastoupeno, než je u nás.

Výrazným prvkem v období funkcionalismu jsou velká okna. Jakou roli sehrála okna v raném funkcionalismu?

To, že se objevila velká okna, zejména tzv. pásová okna, bylo umožněné konstrukcí staveb. Konstrukcí, která byla skeletová, což bylo něco poměrně nového, protože do té doby až na nějaké výjimky, třeba u průmyslových staveb se to objevilo už dříve, ale u normální architektury se stavělo zpravidla z cihel nebo z kamene a nosné stěny byly tedy z těchto důvodů značně masivní. Zatímco ten skeletový systém umožnil vytvořit lehké obvodové stěny a ty potom nemusely být přerušovány masivní konstrukcí, takže se mohly vytvářet okenní pásy tak, jak to vidíme třeba na Veletržním paláci, protože obvodová stěna nebyla nosná. Takže to byl typický znak funkcionalismu. Koneckonců Le Courbusier, slavný švýcarský teoretik a architekt, stanovil jakési zásady funkcionalistické architektury a základní zásada byl právě ten skeletový systém, který potom umožňoval lehké obvodové stěny s pásovými okny. Dalším principem pak třeba byly ploché střechy nebo to, že ten dům mohl být vyzdvižen nad terén. Courbusier si představoval, že by pod ním probíhala zahrada, což ovšem třeba u nás vzhledem ke klimatickým podmínkám nebylo příliš často využíváno.

Do vilové architektury se funkcionalismus promítl velice rychle. Proč tomu tak bylo?

Rodinné domy byly menší objekty, takže pro architekty to bylo takové řekl bych jednodušší téma, i tam se využívala skeletová konstrukce. Vzorovým příkladem ranně funkcionalistické vily byl v Praze vlastní dům architekta Evžena Linharta v ulici na Viničních horách na Hanspaulce v Dejvicích a to byla stavba, kterou pravděpodobně při

své návštěvě Prahy v roce 1928 viděl i Le Courbusier, která byla právě postavena podle funkcionalistických zásad. Ten dům se velice líbil a samozřejmě ty domy měly krásné proporce zlatého řezu, měly bílé vápenné omítky, ploché střechy a pásová okna, takže působily elegantním dojmem. Navíc tam byly sluneční terasy, balkony apod., protože právě jedním z těch principů funkcionalistické architektury byl přístup ke slunci, architekti se mnohdy inspirovali zaoceánskými parníky apod. Tomu se pak říkalo nautická architektura. Zejména se to líbilo střední třídě, která si potom takové domy u architektů objednávala. Taková funkcionalistická vila se dala vyprojektovat a postavit řekněme během jednoho až dvou let, čili ve velice krátkém období. Postavila se celá řada funkcionalistických činžovních domů. Nicméně nebyly neobvyklé ani daleko větší stavby jako byly třeba nemocnice, školy a dokonce se postavilo i několik funkcionalistických kostelů. Funkcionalistická architektura se postupně uplatnila u nejrůznějších typů budov.

Vila Tugendhat je bezesporu mediální hvězdou. Zná ji téměř každý minimálně v České republice, ale i za jejími hranicemi. Co je na ni z Vašeho pohledu tak unikátní?

Vila Tugendhat je dílo jednoho z nejvýznamnějších světových architektů 20. století. Tím byl německo-holanský architekt Ludwig Miese van der Rohe, je to jeho jediná stavba na našem území. On měl velký význam nejenom tedy pro Německo a pro školu Bauhaus, kde byl profesorem, ale on potom odešel před válkou do Spojených států a tam se velmi výrazně také prosadil, byl autorem celé řady zásadních staveb z 50, 60 let a potom ještě na stará kolena vytvořil v Berlíně Muzeum moderního umění. Čili je to zásadní postava světové architektury, podobně třeba jako Le Courbusier nebo Adolf Loos. Je logické, že i tato stavba je vysoce ceněna právě proto, že on byl jejím autorem, ale to zdaleka není jediný důvod. Jednalo se o radikální příklad funkcionalistické architektury, kde byl navíc velmi bohatý investor. Byla to bohatá brněnská židovská rodina, která vlastnila textilky, takže měla hodně peněz a byla nakloněna moderní architektuře, což u těch bohatých vrstev nebylo zas tak obvyklé. Jak jsem říkal, že většinou stavebníky byla střední třída, lékaři, právníci apod. Rozhodli se, že chtějí mít extravagantní dům, který bude zcela výjimečný, který bude sledovat nejnovější trendy

světové architektury, a proto si vybrali Ludwiga Miese van der Roheho. Našli si krásný pozemek, takový mírně svažitý, s velkou zahradou, v městské části v Černých Polích, hned vlastně nad pozemkem, kde bydleli rodiče. Oni tomu Miesovi dali vlastně volnou ruku. Architekti většinou musí hledat nějaké kompromisy, ale tady nebyl nějak omezován a vystavěl mimořádnou stavbu.

Čím je vila Tugendhat konstrukčně tak výjimečná?

Jednalo se o ocelovou konstrukci. Sloupy křížového půdorysu byly kapotované chromovanou ocelí. Všechno bylo provedeno v naprosto dokonalé kvalitě, protože to byla jedna z takových zásad Ludwiga Miese van der Roheho. Samozřejmě tam vytvořil mimořádný obytný prostor, jehož součástí je i pracovna a taky jídelní část, která je oddělena segmentovou stěnou. Dalším fenoménem je potom maximálně možné prosklení, které ocelová konstrukce umožňuje. Já jsem tam měl jednou možnost přespat. Ráno přijdete do velkého obývacího pokoje a vlastně sedíte na půl v zahradě, protože za těmi skleněnými okny, které vedou od podlahy až ke stropu, tak vidíte vlastně zeleň, což je impozantní. Navíc v letním období tam byl speciální mechanismus, který umožňoval, že ty obrovské okenní tabule zajížděly do trapéz a skutečně tedy došlo k přímému propojení s tou zahradou. Byl to obrovský zážitek. Krásné bylo minimalistické zařízení vily. On tam použil několika kusů nábytku, který sám navrhl. Souběžně s vilou se o něco málo dříve stavěl německý pavilon na světové výstavě v Barceloně. Ten je také velmi podobný, ale po té výstavě byl bohužel zbořen, teď je tam replika. Vila Tugendhat naštěstí přežila, byť tedy později dostala různé nepříliš vhodné zásahy, ale v poslední době byla rekonstruována do původního stavu. Bohužel chybí tam Lebrukovo torzo, výtvarné dílo, které vytvářelo velmi důležitý poetický moment. Dalším krásným prvkem byla onyxová stěna, která je z takového zlatavého kamene a když zasvítí sluníčko, tak se rozzáří. Byla tam celá řada geniálních nápadů. Samozřejmě, co ten architekt vytvořil, bylo více méně dáno. Rodina s tím ani nehodlala nic dělat. Je zajímavé, že děti se v názoru na dům rozcházely, zatímco jeden syn, který pak žil v Jižní Americe, protože rodina musela emigrovat před válkou, tak ten dům nesnášel a vždycky o něm mluvil, jako že to byl dům, který si vytvořil architekt podle svého a že se v něm necítí dobře. Naopak, ti další potomci si toho velice vážili a někteří

se i přímo podíleli na rekonstrukci domu, který dneska patří městu Brnu. Je to takový, řekněme, trošku výstřední kousek. Zajímavé bylo, že dům byl zcela bojkotován Karlem Teigem, teoretikem funkcionalismu, který ho považoval za buržoazní, a nelíbilo se mu, že je takto drahý. Dokonce v architektonickém tisku, který byl tehdy převážně levicový tak se vůbec dům Tugendhat neobjevil, jenom nějaké kritické články, ale zkrátka tam nebyla ani fotografie, což je docela zajímavé, že se k tomu architekti obraceli zády, ale to souviselo třeba i s tím že Karel Teige nebo třeba Jiří Kroha, což byl také významný architekt z té doby, tak propagovali hlavně sociální bydlení a zabývali se teorií nejmenšího domu, nejmenšího bytu apod. tak do tohoto konceptu to moc nezapadalo, ale podobných vil, jako je vila Tugendhat tady vzniklo samozřejmě více.

O jaké vily se jednalo?

Jedna z nejluxusnějších vil byla vila pro továrníka Volmana v Čelákovicích u Prahy, která až donedávna byla v dezolátním stavu, teď se snad má opravovat. Dělali to dva mladí architekti Štursa a Janů, kteří se ovšem báli o Teigovi zmínit, aby je neexkomunikoval, protože patří také k těm levicovým architektům. Koneckonců Janů se stal po válce ředitelem stavebních závodů a byl hlavním propagátorem zprůmyslnění stavebnictví, čehož důsledkem jsou paneláky a Štursa zase vyhrál soutěž na Stalinův pomník se sochařem Švecem. Volmanova vila, která vznikla těsně před válkou tak byla asi stejně drahá jako vila Tugendhat. Je to velmi úžasné dílo.

Po dostavbě vily Tugendhat se mezi teoretiky rozpoutala debata o tom, zda se v domě dá vůbec bydlet. Zda není jen monumentálním dílem architekta Ludwiga Miese van der Roha. Jaký na to máte názor Vy?

Určitě se v ní bydlet dá. Koneckonců já jsem tam krátce s nějakým diplomatem v 90. letech, který se tam přijel podívat, tak jsme tam přespali a říkám, zážitek je to úžasný a mimochodem i brněnští architekti mi tuto možnost dodneška závidí. Myslím si, že člověk musí být naladěný na stejnou strunu, jako je ten architekt. Pak je samozřejmě spokojen a uvědomuje si, že vzniklo jaksi mimořádné dílo. Na druhé straně je třeba pravda, že já osobně si rád nějakým způsobem modifikuju prostředí, ve kterém žiju

k obrazu svému. Nevím, jestli z dlouhodobého hlediska by mě tohle vyhovovalo, ale nicméně tak bohatí lidé jako byli Tugendhatovi samozřejmě nemuseli v takovém domě bydlet trvale. Měli ještě různé další nemovitosti apod. Je to zkrátka otázka naladění na podobnou strunu. Dovedu si docela klidně představit, že by byli lidé, kterým by tenhle typ bydlení nevyhovoval. Sám jeden z těch funkcionalistů mi kdysi vyprávěl, že byl navštívit svého přítele, který byl z velice bohaté továrnické rodiny a bydlel v takové neobarokní vile, až tak trošku mu záviděl, když tam přišel a viděl, že tam plápolá krb a je tam schodišťová hala s dřevěnými obklady a bylo to tam strašně pohodlné a potom se vrátil do toho svého funkcionalistického domku, kde samozřejmě zatékalo, protože problém byl, že oni tenkrát nebyli schopni správně vyřešit izolační vrstvy na střeše, takže do domů zatékalo. Ve vile Tugendhat byl dvojí systém vytápění, kromě ústředního topení tam byla ještě klimatizace. To znamenalo, že tam každý týden muselo přijet nákladní auto s koksem, což byla záležitost, kterou si třeba ne každý mohl dovolit. To byl velký problém u těchto domů.

Architekt nese velkou zodpovědnost za to, v čem lidé žijí. Jak vidíte jeho roli pro společnost?

Bezesporu to tak je. Architekt se dostává do takového klinče, protože na jedné straně má takovou svoji představu a na druhou stranu ten stavebník, ten, kdo mu zadá tu zakázku má taky nějakou představu. Představy mohou být radikálně jiné a samozřejmě velmi záleží na tom, jak silná osobnost je ten architekt, jak silná osobnost je ten stavebník. Někdy je výsledkem nějaký kompromis, se kterým se ten architekt dokáže vyrovnat. Někdy zvítězí stavebník a donutí architekta, aby udělal dům tak, jak si sám představuje a architekt se k tomu třeba pak ani nehlásí. Nebo naopak, když je to osobnost jako třeba Mies van der Rohe, tak se mu podaří třeba přesvědčit toho stavebníka o své pravdě a ten dům koncipuje tak jak sám chce. V tom případě se ale může stát, že původní stavebník se s architekturou nezžije, dům prodá nebo nějakým zásadním způsobem dům přestaví. Někdy se člověk nemůže úplně divit. Jak říkám, často ty funkcionalistické domy byly více méně takové manifesty, ale k praktickému žití to moc nebylo. Pamatuji si, když jsem poprvé navštívil dům La Roche, což je jedna z prvních funkcionalistických vil vůbec, co byla postavena od Le Courbusiera v Paříži,

tak na jedné straně když ten dům vidíte z venku, je nádherný a úžasně to působí, je obklopený zelení atd., ale když vejdete dovnitř, tak některé věci člověka až skoro vyděsí. Všude ten pohledový beton, v jídelně nejsou žádná okna. Jídelna je na výšku dvou pater a pod stropem jsou takové uzounké okenní pásy a přitom je to celé obklopené zelení. Člověk by spíše očekával, že tam bude prosklená stěna do zahrady, ale takhle si tam člověk připadá trošku jako v bunkru. Okna netěsní, jsou nedobře vymyšlená. Ne vždycky bylo výsledkem to, co oni chtěli. Pořád mluvili o jakémsi souladu těch lidských potřeb, architektury a okolní přírody atd. Samozřejmě tohle byla raná práce Courbusiera a on se časem poučil, takže ty jeho další stavby už třeba nejsou tak nevlídné. Někdy to až překvapuje, jak něco co vypadá zvenku jako dokonalá věc, tak uvnitř může působit nepříjemně.

Pane architekte, kdybyste si Vy osobně mohl vybrat jakéhokoliv architekta z období funkcionalismu, aby Vám vyprojektoval dům, kdo by to byl ?

Asi bych se snažil najít někoho, s nímž je možné vést dialog. Někoho, kdo mě nebude tlačit do něčeho, s čím bych nebyl spokojený a myslím si, že takových architektů byla celá řada. Tady u nás například Ladislav Žák. Zejména ve 30. letech ta situace se postupně trošku zlepšila, protože oni už vychytali takové ty mouchy a chyby, které ten funkcionalismus s sebou původně nesl a dokázali stavby koncipovat tak, aby se v nich lépe bydlelo, takže myslím si, že Ladislav Žák byl architekt, který dělal krásné domy, ale přitom to byly myslím dobře fungující záležitosti.

V čem si myslíte, že je hlavní přínos funkcionalismu pro postmoderní dobu?

Hlavní přínos funkcionalismu v době kdy vznikl tzv. ve 20. letech a v době, kdy řekněme vrcholil, což jsou 30. léta. V západní Evropě třeba 40 a 50 léta, u nás se to potom už zastavilo. Tak byl v tom, že vlastně přinesl úplně nový způsob myšlení o architektuře. Přitáhl zcela nové tehdy materiály, zejména železobeton a ocel. To byly materiály, které se používaly dříve, ale považovaly se za podružné. Používaly se třeba na mostní konstrukce, tovární stavby, ale aby si někdo postavil betonový dům, to v té době nepřicházelo v úvahu. V tom funkcionalismus vlastně byl velmi přínosný. Ukázal,

že tyto materiály jsou plnohodnotné. Dále byl přínosný v tom, že ukázal, že se dají dělat stavby podle těchto moderních principů, třeba s plochými střechami, kde můžou být terasy. Dále, že ten skeletový systém umožnil jednak ta velká okna, ale potom ještě zásadní věc také byla, že umožnil flexibilitu vnitřního uspořádání, protože vnitřní stěny nebyly nosné. Byly to jenom lehké příčky, tak to byl jeden z hlavních principů funkcionalismu v tom že, Courbusier říkal, že každý si může vytvořit interiér podle svých potřeb, tzn. do domu se nastěhují dva mladí manželé a potom se jim postupně narodí tři děti, takže si mohou přeskládat vnitřní příčky tak, aby tam vytvořili nějaké nové prostory apod. V praxi to moc nefungovalo, nicméně systém toto umožňoval. V tom byl tehdy nový přínos a i v nové estetice, která se objevila. Přínosem byl odklon od dekorativnosti architektury, kterou představovaly všechny předchozí styly, včetně historismu a secese. Najednou se objevila krása v jednoduchosti. Stavbám říkali stroj na bydlení apod. Samozřejmě na to potom reagovala postmoderní doba v 60 letech tím, že když se nějaký styl vyčerpal tak přijde nějaká protireakce. To máme v celé historii.

Je architektura pokaždé odrazem dobového myšlení?

Když se vyčerpala gotika, přišla renesance, která byla úplně ve všem obráceně. Baroko víceméně renesanci rozvinulo dále, ale potom přišel klasicismus, který byl návratem k jednoduchosti. Stejně tak secese byla kdysi bomba. Když se objevilo, že věci se najednou dají tvarovat do rostlinných motivů a že se nemusí používat tradiční prvky, které přišly z antiky, jako jsou římsy apod. Funkcionalisti na secesi hleděli jako na úpadkový měšťácký styl. To samé kubismus. Byl považován za nějaký podivný výstřelek. Samozřejmě i na funkcionalismus nutně musela přijít jaksi protireakce a to v 60. letech bylo hnutí postmodernismu. Ve své době mělo svůj význam, protože upozornilo na některé nedostatky moderní architektury zejména, že někdy příliš, převládala ta racionalita a vytratily se z toho emoce, které třeba byly v té secesní architektuře, dále potom určitá nepraktičnost. Když přišli postmodernisti s návratem k formám starých stylů, které funkcionalisté odvrhli, byla to jakási přirozená reakce na takovou tu studenost funkcionalistické architektury. Postmodernismus přinesl hodně barev, různých materiálů často kontrastních, byla v tom určitá hravost. Zase vidíte, že

i ten postmodernismus se potom vyčerpal. Dneska když současným architektům řeknete postmodernismus, tak se na to dívají s velikým respektem, což je legrace, protože s nějakým časovým odstupem to bude zase ceněno, zase se znovu objeví atd. Ono se to neustále střídá a vždycky ten styl, který vládne, tak je potom podroben nějaké zdrcující kritice a často se ty zajímavé stavby nenávratně zničí, aby se zpětně zase lidi rozhořčovali nad tím, že některé věci se nezachovali atd. Bohužel postmodernismus přinesl až příliš velké jakoby uvolnění, že už se mohlo téměř všechno a navíc to zdegenerovalo, ale to zdegeneroval každý styl. Tím když se toho ujmou neinvenční lidé, stane se z toho potom banalita, takže to postihlo i postmodernismus, který se dneska více méně z architektury vytratil, ale máme tady styly jako dekonstruktivismus, nebo High-tech, kde se pracuje už s takzvanými kosmickými materiály. Máme tady architekturu organickou, která se v takových vlnách vrací. Hlavně si myslím, že díky výpočetní technice a díky obrovským materiálovým možnostem, které nikdy dříve nebyly, tak architekti mají dneska téměř neomezené možnosti. Dnes můžete postavit a vypočítat jakoukoliv konstrukci. Možná, že když jsou ty možnosti příliš veliké tak to ještě není zárukou, že z toho vznikne nějaká kvalitní věc. Někdy je lepší, když je architekt omezován. Možná ze sebe vydá potom lepší výkon, než když mu řekne stavebník, postavte si, co chcete. Někdy je lepší, když jsou nějaké meze, nějaké limity.
Funkcionalismus samozřejmě i dneska živí je a je zajímavé že, mezi laickou veřejností má celou řadu odpůrců. Já, když třeba píšu článek o nějaké funkcionalistické budově, tak se mi často ozve někdo, kdo říká, že se mu vždycky tyhle stavby hnusily. Někteří lidé to automaticky srovnávají s paneláky a totalitním obdobím. Najít si cestu k funkcionalistické architektuře určitě vyžaduje nějaké úsilí a nějaké znalosti, aby k tomu člověk našel ten správný vztah. Jako v každém období ale platí, že architektura je buď špatná nebo dobrá, nebo průměrná. To, že něco je v nějakém stylu, ještě automaticky není garance kvality.

8.2 Rozhovor autora s Mgr. Jakubem Potůčkem

Mgr. Jakub Potůček je historik umění, pracuje jako kurátor sbírky architektury Muzea umění Olomouc. Specializuje se na českou architekturu 20. století. Je autorem knihy *Hradec Králové – Architektura a urbanismus 1895-2009* a spoluautorem publikací *Slavné vily Olomouckého, Královéhradeckého a Pardubického kraje*. Od roku 2012-Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Katedra dějin umění a estetiky, interní doktorské studium.

Müllerova vila v Praze patří mezi nejslavnější vily na světě. Proč má podle Vás takový význam?

Především je to dochovaná realizace Adolfa Loose. Je v ní dokonale vidět celá Loosovská koncepce, tzv. Raumplanu, toho prostorového plánu. On v podstatě nebyl nijak originálním Loosovým přínosem, v podstatě se s tím setkáváme už u architektury modernismu na počátku 20. století. Třeba v případě těch raných realizací řekněme Wagnerova žáka a Leopolda Bauera, ale Loos to v podstatě dotáhl k dokonalosti a dá se říci tedy, že díky Müllerově vile, její rekonstruované podobě, která je opravdu příkladná a téměř dokonalá můžeme o této stavbě mluvit jako o jedné z nejvýznamnějších.

Brněnský rodák Adolf Loos byl mimořádnou osobností evropské kultury první poloviny dvacátého století a také velký bojovník proti ornamentu. Proč tomu tak bylo?

Loos k tomu svému slavnému výroku „Ornament je zločin“ dospěl takovou až téměř sociologickou metodou, kdy si povšiml, že mezi zločinci ve vězení jsou ponejvíce lidé a toto je vlastně přesmyčka k té jeho známé destrukci. To znamená. že podle něj modernímu kultivovanému člověku ten ornament není blízký, není mu ani přirozený a v podstatě je jakýmsi anachronismem doby a je i patologickým jevem právě té spodní vrstvy společnosti, té luzy. Takže tohle je jenom taková jednoduchá úvaha. Ono to samozřejmě souvisí s celkovým naladěním těch lidí, kteří měli dojem, respektive, kteří byli skutečně přesvědčeni o tom, že přináší zcela něco nového. Ta architektura se

opravdu radikálně změnila. Namísto vžitých tradičních forem přichází už vlastně s abstraktními formami, což je jeden ze zásadních problémů a já se domnívám, že se to promítá i do dneška a souvisí to pak právě s jistou komplikací vnímání architektury, takže pro většinu lidí díky těm abstraktním formám je nesrozumitelná, tudíž se vůči ní vesměs vyjadřují nebo vymezují negativně.

Ke svým návrhům přistupoval nejen jako architekt, ale vždy ho zajímala psychologie užívání domu. Sledoval konkrétní potřeby majitelů a důkladně promýšlel každý detail. V čem jsou podle Vás interiéry Müllerovi vily tak výjimečné?

Ano, upřímně řečeno, to je role každého architekta sledovat potřeby a možnosti stavebníka. On funguje v podstatě na hodně důvěrné až téměř intimní bázi a v podstatě když máte omezený rozpočet, omezené možnosti tak právě na takovéhle úloze se ukáže schopnost architekta. Ne, když disponuje stavebník gigantickým rozpočtem, což jsou samozřejmě i výjimky. Nebýt nehorázně velkého konta manželů Tugendhatových, tak by Mies van der Rohe nemohl nikdy realizovat vilu Tugendhat v této podobě, která stojí na exkluzivitě materiálu a je vlastně jakousi paralelou, jakýmsi opakem právě toho Loosova prostorového plánu. Tam je to ten obytný kontinuální prostor, ale když se k tomu vrátíme zpátky, tak u Loose alespoň mě vždy fascinovalo něco, čemu se dá říkat pluralita stylu. Skoro jako v duchu francouzského revolučního hesla volnost, rovnost, bratrství. On v té době, kdy je přísně stylové vymezení, ale ono nebylo jenom předtím, ono samozřejmě extrémním případem je secese se svými formami a vlastně Loos se v těch svých traktátech vyjadřuje a vymezuje vůči secesionistickému přístupu, konkrétně Henri van der Valdeho v té známé řekněme povídce o ubohém boháči, který v podstatě v zajetí architekta, který vše navrhuje do posledního detailu v rámci jedné stylové vrstvy, tedy v duchu který vládne na přelomu 19. a 20. století. Loos přichází vlastně s pluralitou stylu. Za každou cenu nenavrhuje, on hledá osvědčené kusy nábytku. S oblibou používal ten anglický chipperfield, hledá věci, které už jsou prověřeny časem, které mají nadčasovou estetickou hodnotu, ale zároveň mají dokonale užitnou hodnotu v tom je podle mě největší Loosovo pozitivum, co se jeho obytných interiérů týče. Je to vidět i na těch brněnských slavných známých bytech. Je tam vidět ta

kombinace toho účelného pohodlného nábytku, ale zároveň principů, které vycházejí ze stylu, kterého Loos měl nejvíce rád. Hlavně to byl empír, opravdu on prostě miloval empír a díky tomu, že pocházel z kamenické rodiny a sám to školení měl, tak pro něj pak je typická práce s ušlechtilými materiály, znalost kreseb jednotlivých druhů mramoru, travertinu, který s oblibou používal.

Loos svými stavbami zasáhl do dějin architektury, svými postoji a teoretickými názory ovlivnil nejen své současníky, ale i další generace. Přinesl zcela nový pojem „Raumplan“. V čem tento plán spočívá?

V podstatě ten přístup Loose oproti jiným architektům, obzvláště oproti 19. století, kde je pozice architekta jenom dekoratéra, zbytek dispozice řešil stavitel, spočívá v tom, že on nenavrhuje budovu tak, že nakreslí průčelí, které je třeba dokonalé, ale hledá optimální rozvržení podle potřeby, ale on navrhuje jakoby zevnitř směrem ven. To znamená, že udělal ten obytný prostor, který je vesměs umístěn v kostce. Většině typů domů, co dělal Loos, se říká dům v kubusu, nebo prostě dům v kostce a díky tomu, že pracuje s tím raumplánem, různé prostorové uspořádání v podstatě by se to dalo přirovnat k takové šroubovici DNA. Postupujete jednotlivými prostory, které mají svůj účel daný, podle toho se odvíjí velikost, tak potom se vlastně zpětně projevují na průčelí toho domu ty okenní otvory. Jsou nepravidelně rozvrstvené, různé velikosti a vlastně zpětně tato metoda samozřejmě je estetická. Není to úplně náhodné. Určitě se tam najdou, nikdy jsem to tam nehledal, optimální proporce vycházejících z klasických principů od antiky. Jako zdánlivě kdyby ho ta vizuální podoba těch průčelí nezajímala, určitě to tak je.

Co je podle Vás tím stále živým a inspirativním odkazem Adolfa Loose?

To je velmi jednoduché. Je to práce s nadčasovými kategoriemi, ať už se jedná o poměry, ať se jedná o harmonii. No a potom samozřejmě jak říkám, ten dům je dokonale koncipován pro každého, takže jako Loos je schopný udělat luxusní vilu, ale pak je to ta polarita stylu, protože dneska žijeme v době, která nesmyslně likviduje věci, které mají estetickou hodnotu, které jsou prověřeny časem, výborně fungují, ale jejich

problémem je stáří. Nejsou nové. To koneckonců se ukazuje u valné většiny. Když se podíváte, tak jisté tápání většiny návrhářů spočívá v tom, že když navrhují luxusní interiéry, tak s oblibou často používají stále vyráběné kusy od Miese van der Roheho, které prostě jsou natolik dokonalé, že pochybuji o tom, že by někdo už něco lepšího vymyslel a to samozřejmě také do jisté míry souvisí třeba s přesvědčením, o kterém píše a mluví Le Coubusier, že určité tvary a typy dospěly do dokonalosti a dál už je nelze rozvíjet. To jsou ty objekty, které pak ještě zpětně vzbuzují poetickou reakci. Klasický příklad, Le Courbusier použil dýmku, takže je to dýmka anebo potom koncertní křídlo, že jo. To je svou formou dokonale ustálené.

Co je podle Vás architektura, jak si ji sám pro sebe definujete?

Pro mě je architektura vším tím, o čem jsme promluvili, ale především pro mě zůstává pořád uměním, které je funkční. Na rozdíl od obrazu toho umění, se kterým jsme všichni konfrontováni dnes a denně. Proto by se o ní mělo mluvit od mateřských školek. Ty by o sobě měly být tou nejlepší realizovanou architekturou a zároveň je to prostě něco, co by mělo být jakoby veřejností hlídáno, protože obzvláště ve spojení bláznivých nebo arogantních developerů se může stát, že vznikají zrůdnosti a ty samozřejmě vznikají a na úkor ještě kvalitní historické architektury, ať už obytné nebo průmyslové nebo čehokoliv. Jsem ochotný dát ruku do ohně za to, že ve valné většině takřka ve všech případech, kdy současná architektura nahrazuje něco původního, tak nikdy nedojde k tomu, že by tam vznikla nějaká minimálně stejná ne-li vyšší hodnota. To je jediná premisa, o které lze uvažovat, že v případě demolice staršího objektu vznikne dílo, které je mnohem kvalitnější a má mnohem větší přínos než to, co tam stálo předtím.

V čem si myslíte, že je hlavní přínos funkcionalismu pro postmoderní dobu?

To je zajímavá otázka. Tím, že funkcionalismus a modernismus postavil určité body, které v podstatě jsou zásadní v tom, že to byl první styl, který dokázal řešit jako hromadně bytovou nouzi, problémy prostřednictvím prefabrikace tak zároveň vytvořil nějaká trošku šílená dogmata, která se složitě přenášejí do organismu, ale o tom se

nebudeme bavit, ale zároveň prostě vytvořil jistou formu vážnosti. Ta architektura je vážná, protože architekti byli přesvědčeni, že prostřednictvím svých děl jako vychovávají lidstvo k lepším zítřkům. Přínosem postmodernismu stojícím právě na negaci toho funkcionalismu je, že postmodernismus si umí udělat legraci sám ze sebe a vůči té abstrahované a mnohdy právě nesrozumitelné formě pracuje se srozumitelnými metodami, které právě používala tradiční architektura. O tom nejlíp napsal James v té knize Jazyk postmoderní architektury, kde mluví o tom dvojím kódováním, explicitní a implicitní metafory. Pro znalce jsou ty zakódované s těmi jemnými nyancemi, pro obyčejné lidi je to hlavice, kterou si každý dokáže představit – sloup, okno a tyhle momenty, kdy jakoby vrací architekturu do té fáze, kdy může být univerzálně srozumitelnou, jestli se to stalo, to je otázka. Pokud ten styl se dokázal udržet v nějaké řekněme kultivované podobě, je vynikající.

Architekt nese velkou odpovědnost za to, v čem lidé žijí. Jak vidíte jeho roli pro společnost?

Role architekta je velmi zodpovědná funkce, protože architekt je svým způsobem, svou profesí řekněme takovou rozdvojenou, ambivalentní téměř až schizofrenní bytostí. Musí ovládat techniku a bojovat s přírodními zákony, které tedy do jisté míry trošku popírají technologie a možnosti dnešní doby, ale zároveň samozřejmě musí mít tu invenci a disponovat tou uměleckou složkou. Na druhou stranu architektura je něčím, co může vytvářet vynikající obytný prostor a na druhou stranu může ten prostor totálně likvidovat. Ona totiž funguje přesně, jak jsem říkal ambivalentně podvojně. Může sloužit demokracii ku prospěchu společnosti, ale zároveň může být lehce zneužita prostě totalitami ku státní reprezentaci apod. No a pak samozřejmě je to osobní a morální zodpovědnost architekta, který může být korumpován, může se z něho stát tvrdě prodejná osoba, která za velké peníze je schopna udělat cokoliv a na druhou stranu v podstatě je architekt člověk, který musí mít meze a v případě, nějakých takovýhle rizik odmítnout. Takových je samozřejmě málo.

8.3 Rozhovor autora s Doc. ing. arch. Radomírou Sedlákovou, CSc.

Doc. ing. arch. Radomíra Sedláková, CSc. pracovala v letech 1974-1984 ve Výzkumném ústavu výstavby a architektury v Kabinetu teorie architektury. Věnovala se zejména kritice architektury, kterou provozovala v deníku Mladá Fronta. V roce 1985 přešla do Národní galerie v Praze, ve které založila sbírku architektury a pracuje zde dodnes. V letech 1987-1990 byla kurátorkou Galerie Josefa Fragnera, jediná nejstarší výstavní síní pro architekturu. V letech 1995-2003 přednášela dějiny architektury na fakultě architektury v Liberci, dále v Bratislavě a od roku 2005 na Stavební fakultě ČVUT. Dále se věnuje popularizaci architektury a vydala několik knih. Byla kurátorkou nesčetně výstav nejen v Národní galerii v Praze. Od roku 1993 působí v porotě soutěže Stavba roku a publikuje v médiích tištěných (Development News, Architekt) a webových (stavebni-forum.cz).

Veletržní palác postavila společným návrhem dvojice architektů Oldřicha Tyla a Josefa Fuchse jako jedno z prvních děl funkcionalismu. Stavba byla natolik fascinující, že si ji přijel prohlédnout i sám švýcarský architekt Le Courbusier. Jaký byl jeho vliv na českou architekturu?

On nepřijel jenom kvůli Veletržáku, on přijel do Prahy vůbec. Veletržák mu ukázali a podle všech článků se dá říct, že tomu záviděl. Měl k tomu výhrady, které byly asi částečně oprávněné, ale částečně plynuly z té jeho závisti. Možná jeho takový trošku odsudek v něčem, říkal, že je to úžasná stavba, ale není to ještě architektura. Poznamenal pak, že vlastně k Veletržnímu paláci se čeští architekti nijak nevyjadřovali, nijak se k němu nevraceli. Co se týče vlivu Courbusiera na českou architekturu, já si myslím, že Le Courbusier je jeden z těch mužů, který měl vliv na architekty dejme tomu v naší architektuře tvořící po roce 1925 a má je do dneška, že každý se každý se musí nějakým způsobem s tím Courbusierovým dědictvím vyrovnávat, protože on obsáhl opravdu téměř celou oblast architektury. Byl velmi teoreticky pilný, byť sám sebe v tom co psal často popíral o tom co staví. Nebyl teoretik on byl spíš tedy opravdu ten zapálený propagátor nové architektury. Ten vliv tam je veliký, nejenom v tom

napodobování, ale vlastně vymezit se. Souhlasím s ním, nesouhlasím s ním, budu se mu podřizovat, nebo budu proti němu. To trvá dodneška kupodivu.

K čemu tehdy budova Veletržního paláce sloužila?

Byl to Veletržní palác s tím, že se tady konaly jarní a podzimní veletrhy vždy dva. Mezi tím se pokoušeli palác udržet nějak při životě, proto, aby sem chodili lidé, tak se tady konaly umělecké výstavy. Bylo tady kino, vlastně ve své době největší kino v Praze, byla tady spousta restaurací, včetně vyhlídkové kavárny na střeše, včetně kulečníkové kavárny v šestém patře. Veletržní palác se dlouho nazýval první, protože ty paláce měly být dva, tam kde je Parkhotel, tam měl stát ještě jeden, pak nahoru měl jít dvě budovy další, jedna s hotelem a jedna s administrativou. No ale první palác byl natolik drahý, že zůstal posledním.

V srpnu roku 1974 v Holešovicích vznikl požár, který Praha nezažila několik desítek let, a skončil kompletním vyhořením celé budovy. Jaká byla jeho příčina?

To bohužel nikdo neví. Uvádí se, že oni se tady dělali nějaké průběžné opravy,, údržby a že zůstal zapnutý vařič v šatně lakýrníků, nebo dělníků abych nespecifikovala profesi. Takže vedle vařiče ležely hadry od fermeže, takže vlastně ten neustále zapnutý vařič a stále vzrůstající teplota způsobily ten požár, a protože na té severní straně je sice Parkhotel, ale moc lidí tam do oken toho Veletržáku nekouká, tak to chvíli trvalo, než to bylo vidět.

Poté, co palác téměř lehl popelem, komunisté nějaký čas uvažovali o jeho demolici. Po mnoha sporech byl však koncem 70. let přidělen Národní galerii pro stálou expozici moderního umění. Jaké sbírky se zde nachází?

Tam nebyly tlaky na to ho zbourat, což když pak uvidíte fotky jak to tu vypadalo, že to zbourání by bylo asi nejjednodušší, i když je pravda, že ten dům je obrovský. Ten dům má 140x80m a 30m na výšku, což na tehdejší dobu byl mrakodrap. Tak jeho likvidace by byla strašně drahá. Tehdy se uvažovalo o tom, že to bude třeba nemocnice nebo

studentská kolej, univerzita, muzeum revolučního a dělnického hnutí, to si pamatuji nejvíc, letecké centrum československých aerolinií. Taky tu měla být budova tzv. všech složek pro Prahu 7 – ONV, OV KSČ, SSM atd. a v jedné z těchto variant myslím, že to byla varianta, která z toho dělala právě tuhle sdruženou administrativní budovu pro Prahu 7, tak se na ochozech malé dvorany objevila, že by tam mohla být galerie no a postupně se to převalilo tak, že galerie o ten palác začala usilovat, protože to odpovídalo její koncepci, že měla sbírky ne v jednom velkém domě, ale že má vždycky sbírky tam, kde to s tím dejme tomu souvisí. Současné umění neměla Národní galerie vystavovat vůbec kde a moderní umění bylo jenom v posledním podlaží Městské galerie, kde je ten prostor relativně malý. Neměla to kde vystavovat a tak když se podařilo k tomuto záměru přilákat tehdejšího ředitele národní galerie akademika Kotalíka, tak ten napřed vzdoroval, ale pak to vzal za své a vlastně Národní galerie měla z Veletržního paláce udělat svoji hlavní budovu. Kromě sbírek moderního a současného umění tady měla být třeba sbírka orientální, měl tady být centrální depozitář, měly tu být všechny technické provozy Národní galerie, vedení Národní galerie, mělo tu být centrální lektorské oddělení. Měl tady být ve spolupráci s československým filmovým ústavem vlastně prostor klubového kina atd. Z toho zbylo opravdu málo.

Meziváleční architekti věřili, že architekturou mohou změnit společnost a spojovali ji s úvahami o sociálních reformách. Může a má mít podle Vás architektura takové ambice?

Ano má, měla je vždycky a bude je mít. Když jsme se bavili o tom Courbusierovi, tak ten je taky autorem toho výroku, buď architektura nebo revoluce, protože byl přesvědčen, že když všichni lidi dostanou kvalitní bydlení a kvalitní prostředí, tak nebudou nespokojeni, ale architekti takovéto přesvědčení o svém sociálním inženýrství mají v sobě, ale to není pravda. Architektura je umění služebné. Architektura samozřejmě má být taková, aby usilovala o krásné, zdravé, pohodlné a tak., ale architekt sám, pokud není synem multimilionáře nic nemůže. Architekt může udělat projekt a tam končí a pokud nemá stavebníka, který o ten projekt má zájem, tak může mít sebegeniálnější myšlenky a zůstane to na papíře. To co je na papíře se nazývá kresba a grafika a ne architektura, že. Takže já si myslím, že architekt ty ambice má,

samozřejmě, ale on má přispívat nebo usilovat o to, aby tvořil člověku příjemné a krásné prostředí a ne jakoby mu organizoval život.

Co je podle Vás architektura?

Je to spor, jestli je architektura každá stavba nebo není. Já si myslím, že každá stavba je architektura a pak se hodnotí jestli je dobrá nebo špatná. Takže samozřejmě většina lidí o architektuře mluví jako o těch dobrých stavbách, ale já jsem přesvědčena, že i garáž nebo kůlna je architekturou svého druhu.

Architekt nese velkou zodpovědnost za to, v čem lidé žijí. Jak vidíte jeho roli pro společnost?

Role architekta ve společnosti je nezastupitelná, což je vidět v současné době, kdy si ta společnost myslí, že architekta nepotřebuje, že důležitější je developer, ale ona to není pravda. Architekt, byť to zní ode mne špatně, já jsem vystudovaná architektka, nejsem historik umění, ale architekt je opravdu školen v tom, aby zvažoval všechny věci dohromady, aby hledal optimální řešení, proto k jaké funkci má stavba sloužit. To znamená, jak tu funkci má co nejlépe uspokojit, jak má být posazena ve městě, jak má reagovat na prostředí. Má být školen k tomu, aby hledal řešení ekonomicky výhodné, provozně výhodné. To, že si někdo najme architekta, nebo že společnost pracuje s architekty, tak ji může vést nejenom k tomu, že prostředí je krásnější, ale ten hlavní důvod proč by ho měla mít, ale protože je opravdu promyšlenější, ekonomičtější a koneckonců estetická funkce je taky funkce a člověk, který žije v prostředí, kterém je ošklivé tak prostě ho to poznamená. Proto ten architekt je, proto ten architekt vznikl, proto ta profese vznikla a proto si ji společnost vlastně má držet pořád. Teď je takový trošku problém. Dřív architekti stavěli s pocitem, že společnost si žádala stavby navždycky. Když stavěly paláce, ten byl na mnoho generací, kostel byl pro boha, ten byl vždycky. Dneska všichni chtějí stavět tak jako na dobu dokud je to výhodné. Vezme si úvěr a stavba je pro něho zajímavá dokud se nezaplatí. Pak je zajímavá, co vydělá a pak už na ní nezáleží. Architektura se trošku mění na spotřební zboží a to není úplně nejlíp ani pro architekturu, ani pro společnost.

V čem si myslíte, že je hlavní přínos funkcionalismu pro postmoderní dobu?

Myslím si, že kdyby nebylo funkcionalismu, tak by nevznikl postmodernismus. Ono když se podíváte na vývoj té architektury, tak mnohé směry vznikají jaksi z únavy s tím právě vrcholícím nebo končícím. Škodolibí historici architektury třeba říkají, že baroko vzniklo z renesance ve chvíli, kdy byli architekti unaveni z těch přísných pravoúhlých tvarů nebo základních geometrických tvarů, tak je chtěli zvlnit. Já si myslím, že funkcionalismus postupně zdegradoval a v socialistických zemích obzvlášť, protože se říkalo, že funkcionalismus říká, že co je užitečné to je automaticky krásné, což samozřejmě neplatí, ale tak se to začalo chápat. Přestalo se dbát na estetickou úroveň a to znamená, že architekty to otravovalo. Lidé byli otrávení a hledali jinou cestu dál a teď, když je něco striktní, tak pak následuje vlna takové jakési opulentnosti a pak po té opulentnosti zase přijde ta striktnost, takže myslím si, že momentálně je teď období druhého novofunkcionalismu, který už teda asi postupně všem leze na nervy a blížíme se zase k nějaké zdobnosti. Takže myslím si, že ten přínos byl právě v tom, že ten funkcionalismus tím jak se vyčerpal a byl zdegradován, tak vedl k vývoji něčeho jiného. V Česku ten postmodernismus měl docela zajímavý v architektuře efekt, protože postmodernismus je ještě výjimečný v tom, že se naučil hledat vlastně v celé historii. Byla to jakási míra eklekticismu, která pojmenovala různé věci a přinesla jeden nový prvek do architektury a to je humor. Historické prvky používá v humorné nadsázce. V Česku ten postmodernismus sem přišel v prosaditelné praxi s velkým zpožděním a ze všeho toho minulého, kam si mohl postmodernismus hrábnout si český postmodernismus hrábl do funkcionalismu, takže vlastně u nás postmodernismus je vlna novofunkcionalismu.

8.4 Vyhodnocení rozhovorů

Na konci rozhovoru byly respondentům položeny dvě stejné otázky. Na otázku v čem si myslí, že je hlavní přínos funkcionalismu pro postmoderní dobu jako první odpovídal pan Ing. arch. Zdeněk Lukeš. Podle něho je hlavní přínos funkcionalismu v tom, že přinesl úplně nový způsob myšlení o architektuře. Přinesl s sebou nové materiály, zejména železobeton a ocel. Jednalo se o materiály, které se používaly již dříve v 19. století, ale považovaly se za podružné. Funkcionalismus ukázal, jak jsou tyto materiály plnohodnotné. Podstatným přínosem byly velká okna a skeletový systém, který umožnil flexibilitu vnitřního uspořádání, jelikož vnitřní stěny nebyly nosné, byly to jenom lehké příčky, což byl jeden z hlavních principů funkcionalismu. Přínos byl i v nové estetice, která se objevila a odklon od dekorativnosti architektury, včetně historismu a secese, na kterou funkcionalisté hleděli jako na úpadkový měšťácký styl.

Z rozhovoru s panem Ing. arch Zdeňkem Lukešem vyplývá, že funkcionalismus dneska stále je živý je a jako v každém období je architektura buď špatná nebo dobrá a nebo průměrná. To, že je něco v nějakém stylu ještě není garancí kvality. Objevila se krása v jednoduchosti a na to potom reagovala postmoderní doba. Postmodernismus přinesl hodně barev, různých často kontrastních materiálů a byla v tom určitá hravost. Názor pana Ing. arch. Zdeňka Lukeše se shoduje s dalšími dvěma respondenty. Mgr. Jakub Potůček tvrdí, že postmodernismus si umí udělat jakoby legraci sám ze sebe. Doc. ing. arch. Radomíra Sedláková tvrdí, že postmodernismus používá historické prvky v humorné nadsázce.

Pan Mgr. Jakub Potůček vidí roli architekta jako velmi zodpovědnou funkci, jelikož architekt je svou profesí rozdvojenou, ambivalentní, téměř až schizofrenní osobností. Musí dokonale ovládat techniku a disponovat uměleckou složkou. Pan Ing. arch. Zdeněk Lukeš vidí roli architekta také jako velmi podstatnou. Podle něho mají architekti dnes díky výpočetní technice a díky obrovským materiálovým možnostem, které dříve nebyly neomezené možnosti. Porovnává představy architekta a stavebníka. Jejich představy podle něho mohou být radikálně jiné a vždy záleží na tom, jak silná osobnost je architekt a jak silná osobnost je stavebník. Rozdílem v odpovědích mezi oběma respondenty je, že pan Mgr. Jakub Potůček se mimo jiné zaobírá problematikou morální zodpovědnosti architekta, který podle něho může být korumpován a může se

z něho stát osoba, která je za velké peníze schopna udělat cokoliv. Podle něho je architekt člověk, který musí mít meze a v případě takovýchto rizik odmítnout. Podle Doc. ing. arch. R. Sedlákové má být architekt školen k tomu, aby hledal ekonomicky a provozně výhodné řešení. Rozdíl vidí v tom, že v dřívějších dobách architekti stavěli s pocitem, že společnost si žádá stavby navždycky, kdežto v dnešní době všichni chtějí stavět po dobu, dokud je to výhodné. Negaci vidí v tom, že architektura se mění na spotřební zboží a to podle jejího názoru není dobré ani pro architekturu a ani pro společnost. Podle ní architektura mluví a patří do mediální komunikace tím, že ze staveb lze číst.

ZÁVĚR

Právě v dnešní době více než jindy ožívají ideály funkcionalismu. Funkcionalismus byl směr, který si vložil do štítu heslo životního minima. Snažil se redukovat potřeby člověka na základní životní funkce, požadoval ekonomiku jak ve spotřebě, tak v procesu výroby. V dnešní době oslovuje svou úsporností, jednoduchostí, velkým prostorem a nadčasovým designem. Jak uvedl v rozhovoru historik umění Mgr. Jakub Potůček: při navrhování luxusních interiérů designéři často používají stále vyráběné kusy od Miese van der Roheho, které jsou zkrátka natolik dokonalé, že pochybuji o tom, že by někdo už něco lepšího vymyslel.

Zásady, které zformulovaly funkcionalistickou architekturu přinesly důležité proměny také v názoru na interiér. Promítly se jak ve změně jeho skladby, tak i u každého jednotlivého předmětu. Podle Ing. arch. Zdeňka Lukeše je hlavní přínos funkcionalismu v tom, že přinesl úplně nový způsob myšlení o architektuře. Tehdy přinesl zcela nové materiály, zejména železobeton a ocel. Dále byl přínosný v tom, že se dají stavby koncipovat podle moderních principů – s plochými střechami, kde mohou být terasy. Funkcionalismus vytvořil několik konstrukčních principů platných dodnes. Skeletový systém umožnil velká okna a flexibilitu vnitřního uspořádání prostoru, protože vnitřní stěny nebyly nosné. Přínosem byl také odklon od dekorativnosti architektury, kterou představovaly všechny předchozí styly. Najednou se objevila krása v jednoduchosti.

Jak vyplývá z názvu směru, jeho charakteristickými znaky jsou co největší respektování funkce, tedy účelu stavby, odstranění zbytečných prostor a značný důraz na logiku. Budovy, interiéry, užitkové předměty či nábytek byly navrženy tak, aby co nejlépe plnily svou funkci a sloužily k jasně danému účelu. V období první republiky funkcionalističtí architekti usilovali o zlepšení sociálních podmínek a nalézání nových řešení forem bydlení a byly odrazem ekonomické a politické situace doby. Při výrobě se dbalo především na hygienické požadavky spotřebitelů. Obecným cílem bylo vytvoření sortimentu cenově dostupných a kvalitních výrobků. Architekti se zamýšleli nad lidskými potřebami a na stavby nahlíželi především z hlediska jejich funkcí a účelu. Člověka vnímali zejména jako bytost s fyzickými potřebami, které tehdy měla funkcionalistická architektura uspokojovat.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

ADLEROVÁ, A. *Bytové zařízení. Český funkcionalismus 1920-1940*. 1.vyd. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum. Brno: Moravská galerie, 1978

ADLEROVÁ, A. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938. (IV/2)* 1.vyd. Praha: Academia, nakladatelství AV ČR. ISBN 80-200-0623-0.

ADLEROVÁ, A. et al. *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. 1. vyd. Praha: Národní galerie, 1993. ISBN 80-7035-056-3.

BRUNECKÝ, P. ŠVANCARA, F. Interiér – *člověk a nábytek.* 1. vyd. Brno: Mendelova lesnická a zemědělská univerzita, 1995. ISBN: 80- 7157-157-1.

FEXOVÁ, L. *Interiér v období funkcionalismu*. Bakalářská práce. 1.vyd. Brno: Mendelova univerzita v Brně. Lesnická a dřevařská fakulta. Ústav nábytku, designu a bydlení, 2010

FICOVÁ, Jitka. *Pražské a brněnské kavárny meziválečného Československa v architektuře, literatuře a výtvarném umění.* Magisterská diplomová práce. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2012

HAUFFE, T. *Malá encyklopedie. Design*. 1.vyd. Brno: Computer press, 2004. 72 s. ISBN: 80-251-0284-X.

HÁLA, B. *Interiér. Tvorba obytného prostoru.* 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 2009. ISBN: 978-80-247-3216-9.

HEROUT, J. *Staletí kolem nás.* 4.dopl.vyd. Praha: Panorama, 1981. ISBN: 11-116-81.

HRADECKÁ, J. a kol. *Škola interiérového designu. Pro všechny, koho zajímá dobré bydlení*. 1.vyd. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-3559-7.

KULKA, J. *Psychologie umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.

KOULA, J. E. *Poznáváme architekturu*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1973. ISBN 14-470-73.

KRAJČI, P. *Slavné pražské vily*. 1.vyd. Praha: Umělecká agentura Foibos, a.s.a. Národní technické muzeum, 1999-2004. ISBN: 80-7037-128-5.

LIŠKA, P. *Vila Tugendhat.* Brno: Metoda, spol. s. r. o., 2008. ISBN 978-80-86549-48-4.

LOSOS, L. *Historický nábytek: konstrukce, údržba, restaurování*. 1.vyd. Praha: Grada Publishing, a.s., 2013. ISBN: 978-80-247-3546-7.

NOVÝ, O. *Česká architektonická avantgarda.* 1.vyd. Praha: PROSTOR s.r.o., 1998. ISBN: 80-85190-70-2.

MONZER, L. *Osvětlení a svítidla v bytech.* 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 1998. ISBN 80-7169-620-X.

MILLER, A. *Brno echo: Ornament a zločin Adolfa Loose k dnešku.* Brno: Moravská galerie, 2008. ISBN: 978-80-7027-186-5.

MYŠKA, M. *Fotografujeme krajinu*. 1.vyd. Brno: Computer press, a.s. 2005. ISBN 80-251-0890-2.

TANGAZOVÁ, T. *Škola interiérového designu. Základy architektury a designu interiérů.* Praha: Nakladatelství Slovart, s.r.o., 2006. ISBN 978-80-7209-856-9.

TEGETHOFF, W. *Vila Tugendhat – význam, rekonstrukce, budoucnost. Mezinárodní sympozium 11.2. -13.2 2000 v Domě umění města Brna. Villa Tugendhat – Bedeutung, Restaurierung, Zukunf. Internationales Symposium 11.2. -13.2 2000 im Haus der Kunst der Stand Brunn*. ISBN 80-7009-125-8.

PETERSON, B. *Naučte se vidět kreativně. Design, barva a kompozice ve fotografii.* 1.vyd. Brno:Zoner press, 2006. ISBN: 80-86815-08-0.

PECHAR, J. ULRICH, P. *Programy české architektury.* 1981

RAEBUR, M. a kol. *Dějiny architektury*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1993. ISBN: 80-207-0185-0.

STAŇKOVÁ, J. PECHAR, J. *Tisíciletý vývoj architektury*. 2.přeprac.vyd. Praha: SNTL, 1979. ISBN: 04-323-79.

STÝBLO, Pavel. *Teorie digitální fotografie.* 2006

ŠLAPETA, V. JANDÁČEK, V. *Stavební kniha 2004. Český funkcionalismus.* Brno: EXPO DATA: Česká komora autorizovaných inženýrů a techniků, 2004. ISBN: 80-86769-17-8.

VONDRÁČKOVÁ, J. *Zemanova kavárna v Brně. Původní stavba od Bohuslava Fuchse a její replika z 90.let 20. století.* Bakalářská diplomová práce. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007

WOHRLIN, T. *Nábytkové slohy. Od Antiky po současnost*. 1.vyd. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2034-0.

Seznam použitých internetových zdrojů

BAXOVÁ, P. *Jan Vaněk: Podnikavý návrhář, civilizovaný podnikatel*. [ONLINE]. 2010 [cit. 2013-11-1]. Dostupné z: http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=2148&lang=1

ČT Brno. *Vila Tugendhat se po rekonstrukci otevírá veřejnosti.* [online]. 2012 [cit. 2014-1-2]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/zpravodajstvi-brno/zpravy/167016-vila-tugendhat-se-po-rekonstrukci-otevira-verejnosti/

KALLUS. O. *Národní klenoty. Vila Tugendhat – srdce z onyxu*. [online]. 2012 [cit. 2014-01-2]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/10361869257-narodni-klenoty/211563235200011-vila-tugendhat-srdce-z-onyxu/video/

KAVKOVÁ, J. Bydlení – historie bydlení, biedermeier. Měšťanský sloh přiměřenosti. [ONLINE]. 2012 [cit. 2013-11-1.] Dostupné z: http://www.bydlet.cz/305863-bydleni-historie-bydleni-biedermeier-mestansky-sloh-primerenosti/

KAVKOVÁ, J. *Bydlení – historie bydlení, secese. Dekorativní secesní styl není jen Alfons Mucha.* [ONLINE]. 2012 [cit. 2013 – 11- 1]. Dostupné z: http://www.bydlet.cz/314616-bydleni--historie-bydleni-secese-dekorativni-secesni-styl-neni-jen-alfons-mucha/

LUKEŠ, Z. *Architektura: svět prvorepublikových reklam.* [ONLINE]. 2011 [cit. 2013-12-5] Dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-svet-prvorepublikovych-neonovych-reklam-pio-/p_architekt.aspx?c=A110321_205957_p_architekt_wag

LNĚNIČKOVÁ, J. *Historická svítidla pro výklady I část.* [ONLINE]. 2008 [cit. 2013-12-5]. Dostupné z: http://www.earch.cz/cs/historicka-svitidla-pro-vyklady-i-cast

LNĚNIČKOVÁ, J. *Historická svítidla pro výklady II. část.* [ONLINE]. 2008 [cit 2013-12-5]. Dostupné z: http://www.earch.cz/cs/historicka-svitidla-pro-vyklady-ii-cast

PIECKOVÁ, E. *Design vizuální komunikace*. [ONLINE]. 2004 [cit. 2013-11-1]. Dostupné z: http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=340&lang=1

SOUKUP, J. *Apoštol infověku.* [ONLINE]. 2003 [cit 2013-12-1]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/1123984534-apostol-infoveku/203542152540002/

STRACHOŇ, Martin. / Wikimedia Commons. [online]. 2010 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zemanova_kav%C3%A1rna_Brno_Koli%C5%A1t%C4%9B_celek_1.jpg

ŠŤÁHLAVSKÝ, D. *Design, architektura, stavebnictví.* [ONLINE]. 2010 [cit. 2013-11-1]. Dostupné z: http://prehravac.rozhlas.cz/audio/759362

VELINSKÝ, F. VYSKOČIL, F. *Odlišnost ženského a mužského mozku I. -Barvy, orientace a pozornost.* [ONLINE]. 2012 [cit. 2013-11.1]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/planetarium/priroda/_zprava/odlisnosti-zenskeho-a-muzskeho-mozku-i-barvy-orientace-a-pozornost--1028587

ŽIDLICKÝ, D. *Fotogalerie exteriérů a interiérů vily Tugendhat, pořízená v únoru 2012* [online]. 2012 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.tugendhat.eu/cz/fotogalerie/fotogalerie-2012.html#

ŽIDLICKÝ, D. *Fotogalerie exteriérů a interiérů vily Tugendhat, pořízená v letech 2009 – 2010* [online]. 2010 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.tugendhat.eu/cz/fotogalerie/fotogalerie-2010.html

[online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.studentpoint.cz/274-architektura-design/9310-10-zajimavosti-prazske-moderni-architektuy-iv.-mullerova-vila/#.UyCn-j95OI8

[online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.praha.eu/jnp/cz/home/zabava/muzea_a_vystavy/mullerova_vila_vstup_do_architektonickeh.html

[online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.flickr.com/photos/lokon/7720358318/

SEZNAM OBRÁZKŮ

Seznam obrázků v příloze 1

Obrázek 1: Vila Tugendhat – exteriér I
Obrázek 2: Vila Tugendhat – nábytek v interiéru I
Obrázek 3: Pohled do interiéru vily Tugendhat..... II
Obrázek 4: Müllerova vila - exteriér II
Obrázek 5: Pohled do interiéru Müllerovi vily..... III
Obrázek 6: Zemanova kavárna – exteriér..... III
Obrázek 7: Pohled do interiéru Zemanovy kavárny IV

PŘÍLOHY

Příloha 1 – Obrázky

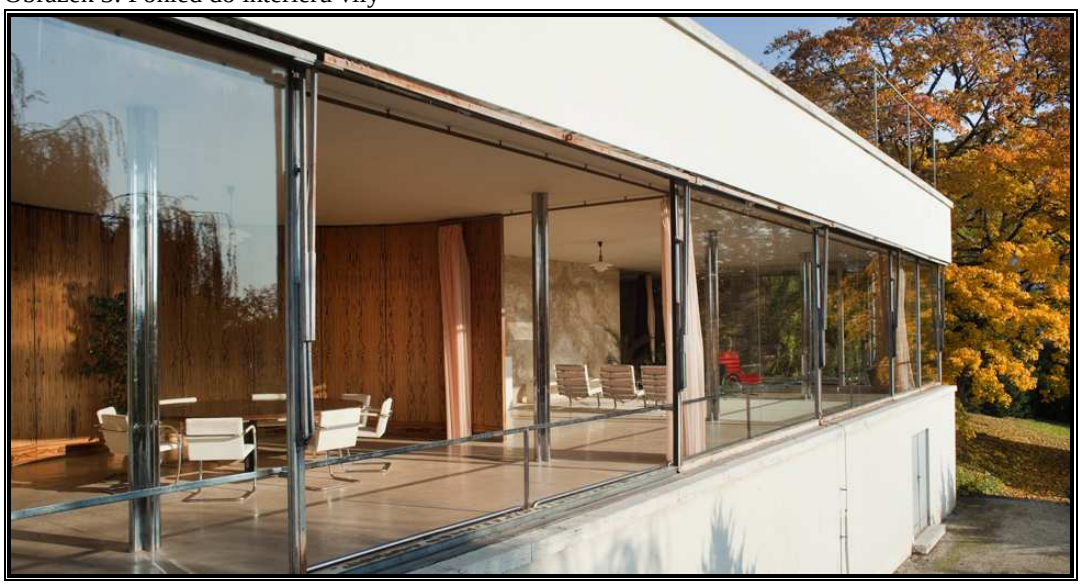
Obrázek 1: Vila Tugendhat – exteriér[86]

Obrázek 2: Vila Tugendhat – nábytek v interiéru[87]

[86]ŽIDLICKÝ, David. *Fotogalerie exteriérů a interiérů vily Tugendhat, pořízená v únoru 2012* [online]. 2012 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.tugendhat.eu/cz/fotogalerie/fotogalerie-2012.html#

[87]ŽIDLICKÝ, David. *Fotogalerie exteriérů a interiérů vily Tugendhat, pořízená v únoru 2012* [online]. 2012 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.tugendhat.eu/cz/fotogalerie/fotogalerie-2012.html#

Obrázek 3: Pohled do interiéru vily[88]



Obrázek 4: Müllerova vila - exteriér[89]

[88]ŽIDLICKÝ, David. *Fotogalerie exteriérů a interiérů vily Tugendhat, pořízená v letech 2009 – 2010* [online]. 2010 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.tugendhat.eu/cz/fotogalerie/fotogalerie-2010.html

[89][online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.studentpoint.cz/274-architektura-design/9310-10-zajimavosti-prazske-moderni-architektuy-iv.-mullerova-vila/#.UyCn-j95OI8

Obrázek 5: Pohled do interiéru Müllerovi vily[90]

Obrázek 6: Zemanova kavárna – exteriér[91]

[90][online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.praha.eu/jnp/cz/home/zabava/muzea_a_vystavy/mullerova_vila_vstup_do_architektonickeh.html

[91]STRACHOŇ, Martin. / Wikimedia Commons. [online]. 2010 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zemanova_kav%C3%A1rna_Brno_Koli%C5%A1t%C4%9B_celek_1.jpg

Obrázek 7: Pohled do interiéru Zemanovy kavárny[92]

[92][online]. [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: http://www.flickr.com/photos/lokon/7720358318/

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Monika Jančiová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční

Název práce: Vizuální podoba interiéru jako výraz hodnotové orientace doby-funkcionalismus

Rok: 2014

Počet stran textu bez příloh: 88

Celkový počet stran příloh: 4

Počet titulů českých použitých zdrojů: 29

Počet internetových zdrojů: 18

Počet ostatních zdrojů: 0

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová