

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

MODERNÍ ARCHITEKTURA A POJEM PROSTORU

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

Autor práce: Jana Mikolášková

Studijní obor: Estetika

Ročník: III.

2013

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

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

V Českých Budějovicích

Jana Mikolášková

## **Anotace**

V této práci se studentka bude zabývat pojmem prostoru, jak v otázce filosofie a psychologie, tak částečně i v literatuře, a zejména ve funkcionalistické architektuře, která se stala životním slohem 20. století. Dále se bude zabývat psychologicko-sociálními podmínkami prostoru a poukáže na to, proč byla myšlenka funkcionalismu, ve své čistě technické formě, neudržitelná.

## **Annotation**

In this work student will deal with the concept of space in terms of philosophy, psychology and partly in the literature and especially in modern architecture, which became a living style of 20th century. Furthermore, student will deal with psycho-social terms of space and will point out why was the idea of functionalism, in its purely technical form, unsustainable.

# Obsah

1	Úvod .....	2
2	Prostor.....	4
2.1	Kantovo pojetí prostoru.....	5
2.2	Postava Flâneura .....	6
2.3	Agorafobie.....	7
3	Moderní architektura .....	10
3.1	Le Corbusierova architektura .....	10
3.2	Český funkcionalismus .....	14
3.2.1	Karel Teige a jeho přístup k moderní architektuře .....	15
3.2.2	Psychosociální pojetí prostoru u Karla Honzíka.....	20
3.2.3	Jan Mukařovský a jeho úvahy o funkcionalistické architektuře.....	27
4	Závěr.....	29
5	Seznam užitých literatury .....	31

# 1 Úvod

Tato práce se bude zabývat moderní architekturou jakožto novým životním slohem a pojmem prostoru, který se stal důležitým myšlenkovým pilířem v uvažování o moderní architektuře. Pohled na vznik moderní architektury je dvojitý. První souvisí s názorem, že moderní architektura vznikla jako důsledek sociální. Druhý pohled souvisí s průmyslovou revolucí, která se silně promítla do tehdejších životů. Začaly se užívat nové materiály jako například beton, ocel, sklo a železo. Vznik moderní architektury spadá tedy do začátku 20. století. Za hlavní myšlenkový proud této doby můžeme považovat funkcionalismus.

Podnět, který mne vedl k napsání této práce, byl především zájem o moderní architekturu. Zároveň to byla zajímavost problematiky vnímání prostoru, jelikož toto téma skrývá opravdu široký potenciál. Prostor nás ovlivňuje a formuje tak naši každodenní zkušenost. Tudíž zkoumání vývoje pojmu prostoru v architektuře vede k velice zajímavým postřehům.

Na začátku práce se budu zabývat vnímáním prostoru v architektuře a budu vycházet z díla Waltera Benjamina Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Jelikož jsem již zmínila, že téma prostoru je velice rozmanité, budu se v této práci zabývat nejen prostorem z hlediska moderní architektury, ale budu se zde také zabývat problémem absolutního prostoru z hlediska filosofie, vztahem literatury a urbanismu a psychologickými aspekty urbanismu. V druhé části práce se již budu věnovat moderní architektuře. Hodlám se zabývat myšlenkami Le Corbusiera, ze kterých nejvíce těžili právě funkcionalisté. Co se funkcionalismu týče, zde se zaměřím zejména na českou větev. Budu se zde zabývat teoriemi Karla Teigehe, který se svým přístupem k architektuře zařadil do čistě technického smýšlení o funkcionalismu, a tudíž redukuje prostor potřebný pro člověka v architektuře na minimum. Po druhé světové válce proti tezi Karla Teigehe vystupuje Karel Honzík, který vrací opět do hry pojem prostoru. A tímto se vymaňuje z čistě technické formy funkcionalismu. Řešení pojmu prostoru v architektuře tedy nastupuje s poetickým funkcionalismem. Zároveň s otázkou koncepce prostoru přichází uvědomění si, že člověk je polyfunkční bytostí, proto jsem

do práce zařadila i pohled Jana Mukařovského, který se k otázce funkcí v architektuře také vyjadřuje.

## 2 Prostor

Člověk je od své přirozenosti zaujat vnímáním prostoru a objektů, které jsou v něm situované. Schopnost prostorového vnímání si však jedinec musí postupně osvojovat v průběhu života, jelikož nám není dána dědičně. Například novorozenec ještě nevnímá svět kolem sebe tak, že by chápal své já jako takové a odděloval ho od okolního prostoru, ve kterém se nachází. Člověk tedy v průběhu svého života získává čím dál více komplexnější pohled na prostor, který ho obklopuje, a ve kterém žije. Proto konkrétní prostor, ve kterém žijeme, je spojen s naší každodenní zkušeností. Anglická encyklopedie Britannica definuje vnímání prostoru jako "*Proces, jehož prostřednictvím si lidé a jiné organismy uvědomují vzájemné polohy svých těl a objektů kolem nich. Vnímání prostoru poskytuje podněty, jako je hloubka a vzdálenost, které jsou důležité pro pohyb a orientaci v okolním prostředí.*"<sup>1</sup>

Samotný prostor je ve své podstatě mírou všech rozmístěných materiálních objektů. Jestliže v prostoru nacházíme pravidelnost, jedná se spíše o uměle vybudovanou formu než o formu přirozenou.

S vnímáním prostoru souvisí studium percepce, což se začalo nejvíce rozvíjet v 19. a 20. století. Walter Benjamin se ve své eseji Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti zabývá recepcí uměleckého díla. Vnímatel podle něj soustřeďuje svou pozornost na umělecké dílo, noří se do něj a dílo vnímá pomocí kontemplace. Rozptýlená masa lidí zas naopak dílo noří do sebe a dílo pojmá jako svou součást. Toto v souvislosti s urbanismem souvisí s pojmem optické nevědomí. Tento pojem obnáší naši každodenní zkušenost například naši každodenní cestu do práce či do školy atd. Procházíme ulicemi a plně nevnímáme domy, architektonické památky a další objekty kolem nás. Pouze tyto objekty míváme. Tato cesta se stává předmětem naší každodenní zkušenosti natolik, že se pro nás předměty a stavby stávají neviditelnými. Pouze je míváme a nezastavujeme se u nich jako například cizinci, kteří vidí tuto ulici poprvé. Stavby podle Benjaminova mohou být recipovány dvěma způsoby, a to taktilně a opticky. Podle Benjaminova takovouto recepci nepochopíme, pokud budeme k dílu přistupovat koncentrovaně (tedy tak, jak to činíme například při vnímání maleb). Taktilní recepce je závislá na návyku a nikoliv na soustředění pozornosti. Ve spojitosti s architekturou je i

---

<sup>1</sup> Space perception. 2013. *Encyclopædia Britannica Online*. Retrieved 12 April, 2013, from <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/557415/space-perception>



optická recepcí spojena s návykem. Je to dáno tím, že se uskutečňuje spíše nahodilým pohledem než koncentrací. V závěru Benjamin tvrdí, že recepcí v kontaktu s architekturou má za určitých podmínek kanonickou hodnotu, jelikož dějinný vývoj, kterému je lidské vnímání vystaveno, nelze často uchopit pouze pomocí kontemplance. Můžeme jej zdolávat taktilně, tedy návykem.

## 2.1 Kantovo pojetí prostoru

Immanuel Kant se zabýval možnostmi absolutního prostoru v Kritice čistého rozumu. Dle něj prostor nelze uchopit empiricky, protože je nezávislý na lidské zkušenosti, ale můžeme si ho představit jako mřížku, do které jsou pozorované objekty umístěny. Prostor podle Kanta není diskursivní. Tvrdí o něm, že to je čistý názor. Prostor je dle něj bytostně jednotný, jelikož pokud mluvíme o více prostorech, tak jen mluvíme o části jednotného prostoru. Podle Kanta je tedy "*původní představa prostoru apriorní názor, a nikoliv pojem.*"<sup>2</sup> Prostor musí být názorem, jelikož pouze z pojmu nemůžeme odvodit věty, které by daný pojem překračovaly. Podle Kanta prostor nereprezentuje vlastnost věcí o sobě, ani jejich vzájemné vztahy. Dále tvrdí, že prostor "*není nic jiného než pouhá forma všech jevů vnějších smyslů, tj. subjektivní podmínka smyslovosti a jen za této podmínky se pro nás vnější názor stává možným.*"<sup>3</sup> Věta, která zde již byla zmíněna výše, že prostor je mírou všech rozmístěných materiálních objektů, podle Kanta platí, jen pokud tyto věci považujeme za předměty, které vzešly z našeho smyslového názoru. Kant si taktéž uvědomoval vzájemné propojení prostoru s časem. Prostor a čas dle něj zajišťují subjektivní vjemy, ale lidský rozum zajišťuje poznání objektivní. Naše výklady nás tedy učí objektivní platnost prostoru, vzhledem k nabízenému předmětu z vnějšku, a dále nás učí idealitu prostoru (rozumem uvažujeme věci samy o sobě). Uznáváme tedy empirickou realitu a zároveň i transcendentální idealitu, "*tj. prostor se stává ničím, odhlédneme-li od podmínky možnosti veškeré zkušenosti, a přijmeme ho jako něco, co mají za základ věci samy o sobě.*"<sup>4</sup> Dále Kant tvrdí, že v podstatě vůbec nic, co můžeme nazít v prostoru, není věcí o sobě. Předměty

---

<sup>2</sup> KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. 1. vyd. Překlad Jaromír Loužil, Jiří Chotaš, Ivan Chvatík. Praha: Oikoymenh, 2001, 567 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 36., str. 58

<sup>3</sup> KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. 1. vyd. Překlad Jaromír Loužil, Jiří Chotaš, Ivan Chvatík. Praha: Oikoymenh, 2001, 567 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 36., str. 59

<sup>4</sup> KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. 1. vyd. Překlad Jaromír Loužil, Jiří Chotaš, Ivan Chvatík. Praha: Oikoymenh, 2001, 567 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 36., str. 60

o sobě nám nejsou známy, a proto to, co nazýváme vnějšími předměty, jsou pouhé představy naší smyslovosti, kterou formuje prostor.

## 2.2 Postava Flâneura

Na konci 19. století se začala evropská města rapidně rozrůstat. Začala vznikat velkoměsta a metropole, což vedlo k rozvoji nových vědeckých oborů, jako jsou například politická geografie, psychologie, sociologie či psychoanalýza. S rozvojem metropolí také souvisí zájem o prozkoumání prostoru nových měst.

Keith Tester ve své knize *The Flaneur* porovnává typ Baudelairského básníka s Flâneurem. Baudelairův básník je muž, kterého přirovnává k "myslící třtině", což je Pascalův termín. Znamená to tedy, že lidskou bytost pojímá jako myslící třtinu, která si uvědomuje svou křehkost a uvědomuje si i to, že se zmítá ve větru okolností. Původně postava Flâneura byla situovaná do Paříže do doby 19. století, ale aktivita Flâneura také sloužila k uchopení podstaty a důsledků podmínek modernity a post-modernity. Jeho definice Flâneura je ve své podstatě tautologická. Flâneur je tajemný muž, který si libuje ve flânerii, což je aktivita, kterou Flâneur provozuje. Tudíž Flâneura jako takového lze poznat jen skrze jeho aktivitu tedy flânerii. Flânerie je pozorováním něčeho prchavého a pomíjivého, což směřuje k trvalému uvědomění si sebe sama. Jedinec chodí do veřejných prostor, kde sleduje dění a v tomto pozorování hledá smysl života.<sup>5</sup> Tato aktivita je spojena se svobodou, proto můžeme Flâneura najít například v díle *Nausea* od Jeana Paula Sartera, kde hlavní hrdina Antoine Roquentin, jehož život by se dal přirovnat k sérii osamělých procházek v přírodě, se pokouší uniknout z této samoty, a tak hledá smysl života ve velkoměstě, ve veřejných prostorech, ve veřejném dění. Flâneur je podle Testera tedy hrdinou modernity tzn., že pozoruje velkoměsto a splývá s davem.

---

<sup>5</sup> Tester, Keith: Introduction. In: Tester, Keith (ed.): *The Flaneur*. London: Routledge, 1994, str. 1 - 21

## 2.3 Agorafobie

S rozvojem velkoměst však nesouvisí pouze jenom hledání smyslu života a tendence splynutí s davem, ale vynořují se také patologické problémy nových měst a života v nich. Ve společnosti se začínají rozšiřovat psychické poruchy a na scénu tak nastupuje strach, úzkost atd. Objevení tohoto druhu fobie korespondovalo se společenským a politickým uspořádáním měst. Lékaři se snažili bojovat s těmito poruchami a léčit tak strach z velkoměst ať už bojovali například s agorafobií nebo s klaustrofobií, které se většinou objevovaly u buržoazní vrstvy obyvatelstva.

Vídeňský architekt Camillo Sitte ukazuje, jak příčiny této nové nemoci (agorafobie) souvisí s novým pojetím urbanismu. Sitte toto zdůrazňuje skrze estetický princip monumentálního měřítka. Uvádí zde celkem vtipný příklad toho, jaké důsledky by agorafobie mohla mít například pro sochy. Lidé si k umístění soch, podle Sitteho, vždy raději vybírají stará malá náměstí než ta velká a prázdná. Avšak s nástupem velkoměst musíme počítat s tím, že se právě tyto velké prostory začnou objevovat. Proto si dle něj musíme položit otázky: Pokud vytesáme monumentální podstavec z kamene či kovu a umístíme ho na veliké náměstí, jakou velikost sochy máme určit? Měla by mít dvojnásobnou, trojnásobnou či větší velikost oproti lidskému měřítku?<sup>6</sup> Pro sochu se monumentální podstavec ve své podstatě může jevit tak, jako by stála na velikém náměstí. Tímto Sitte dokazuje, že by agorafobií mohly trpět i sochy. Na tomto příkladu je dobře vidět, že v tradičně pojatých městech, které měly malé a v lidském měřítku vybudované prostory, byla tato nemoc dosud nepoznaná. Lidé nemuseli řešit pojem prostoru, který by převyšoval jejich lidské měřítko. Nyní se však objevuje potřeba se tímto problémem zabývat.

Agorafobie se stala novým onemocněním. Lidem, kteří byli zvyklí na útulná a malá náměstí, tak nová moderní náměstí přijdou gigantická, ve své podstatě prázdná, až despoticky nudná, protože ve své paměti neustále uchovávají estetické prožitky ze starých, menších měst. Univerzálním trendem doby se tedy stal strach z otevřených prostor.

Carl Otto Westphal popsal jako první příznaky agorafobie. Kromě bušení srdce, pocitu tepla, třesu, zrudnutí či strachu ze smrti jeho pacienti pocítovali také hrůzu z

---

<sup>6</sup> VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix, str. 25 - 27

úzkosti, kterou by prožili po následném přechodu prázdné ulice či náměstí. Jejich strach ještě umocňoval pocit, že by se mohli střetnout s cizími lidmi, nebo že by se někdo mohl vynořit zpoza hranice jejich zorného pole.

Název agorafobie měl dlouhý vývoj, k definitivnímu názvu této choroby se dospělo až v roce 1865 v Dictionnaire de médecine (Littre a Robin). Agorafobie zde byla definována jako forma šílenství, spočívající v akutní úzkosti, projevující se bušením srdce a strachem ze všeho, co nás obklopuje. Z této definice tedy vyplývá, že agorafobie je vlastně prostorovým onemocněním. Nutné je však dodat, že toto onemocnění se objevuje pouze ve městech. Pro jedince byl otevřený prostor v přírodě uklidňující, avšak otevřený prostor ve městech mu naháněl strach a hrůzu. Gustave le Bon doplnil roku 1883 definici ve výše zmíněném slovníku o jeden důležitý bod, že agorafobie je druhem šílenství, ve kterém se pacient obává přítomnosti davů, a díky tomu není například schopen se rozhodnout, zda může přejít ulici či nikoliv.<sup>7</sup>

Roku 1879 byl popsán první případ pravého opaku agorafobie, tedy strach z uzavřených prostor, klaustrofobie. Benjamin Ball popsal případ francouzského vojáka, který pocíval panickou hrůzu z toho, že byl sám uzavřený v malém prostoru. Obě tato onemocnění mají tedy vizuální příčinu, občas může předcházet závrať, obě jsou důsledkem života v moderních městech a dají se označit jako neurastenie, tedy jsou typem úzkostné neurózy.

S ohledem na to, co Nietzsche označoval za feministické, může být pověst agorafobie lehce matoucí, jelikož v doktorské hantýrce dostala název "choroba žen v domácnosti." Avšak je vědecky prokázáno, že agorafobií či klaustrofobií trpí převážně muži. Vysvětlení toho, proč je agorafobie spojována se ženami, je prosté. Ze společenského hlediska, muži přece běžně neomdlévají, netrpí závratěmi či dokonce strachem a úzkostí na veřejnosti. Proto byla agorafobie převážně spojována se ženami a homosexuály.<sup>8</sup>

Sigmund Freud tvrdí, že u agorafobie a všech jejích poddruhů se dá nalézt shoda s nutkavou neurózou. "*Shoda spočívá v tom, že zde stejně jako tam se určitá představa stává nutkavou spojením s určitým artefaktem, který je k dispozici. (...) U fobií*

---

<sup>7</sup> VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix, str. 28. - 30

<sup>8</sup> VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix, str. 35

*spojených s nutkavou neurózou je však 1) tento artefakt artefaktem monotónním, vždycky je to afekt úzkosti; 2) nepochází z nějaké vytěsněné představy, nýbrž ukazuje se být při psychologické analýze již dále neredukovatelný, stejně jako není ani napadnutelný prostřednictvím psychoterapie."*<sup>9</sup> U agorafobie tedy neexistuje žádná vytěsněná představa, od které by se dal úzkostný afekt oddělit.

Historik umění Wilhelm Worringer se snažil rozvinout důsledky agorafobie. Viděl ji jako základní onemocnění lidského údělu od primitivních dob až po současnost. Worringer určil agorafobii jako základní příčinu neustálého posunu umění směrem k abstrakci. Potřeba abstrakce je důsledkem vnitřního neklidu, který vznikl v člověku díky jevům vnějšího světa, a tento stav můžeme popsat jako obrovský duševní strach z prostor. Abstrakce, pro Worringera, zdaleka nebyla novou a moderní formou. Ve skutečnosti pro něj byla něčím mnohem starším. Abstrakce byla dle něj zrozena z úzkosti a založena na neméně primitivním strachu z přírody a současně i z touhy po pravidelnosti, která je zastoupena v geometrické abstrakci. Tvrdí, že strach z prostor je jasně manifestovaný již na egyptské architektuře. Dále tvrdí, že fyzický či duševní strach z otevřeného prostoru je tím samým návratem do okamžiku, kdy se v nás probouzí instinktivní strach, a máme pocit, že jsme ztraceni v celém universu. A právě tento strach položil základy umělecké tvorbě.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1892-1899*. V Psychoanalytickém nakl. vyd. 1. Překlad Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2000, str. 254 - 255

<sup>10</sup> VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix, str. 43 - 44

### 3 Moderní architektura

Ve vývoji moderní architektury nejdříve přišlo okouzlení estetikou inženýra, kdy například Le Corbusier řešil pojem prostoru zcela zásadně. Poté přišla fascinace estetikou stroje, ze které se zrodila čistě technická forma funkcionalismu, a otázka prostoru se nakonec dostala do popředí až po druhé světové válce díky překonání čistě technické formy funkcionalismu.

#### 3.1 Le Corbusierova architektura

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

Hlásal tedy návrat k primárním tvarům (kužel, koule, kvádr, krychle...), jelikož ty jsou nám nejvíce příjemné a jejich čistota se nám jeví nejvíce krásná. Dále tvrdil, že „(...) úkolem architekta je oživit povrchy, které obalují objemy, aniž by se z povrchů stali paraziti, kteří objem rozežírají k svému prospěchu(...)”.<sup>11</sup> Dle něj by tedy měl povrch co nejvíce souznít s objemem stavby, avšak zde musí být vždy nějaké rušivé prvky jako např.: okna a dveře, což obchází tím, že stanovuje pravidlo volného průčelí, a tak z něj dělá vymežující prvky formy. Plán pojímá jako generativní činitel určující jak urbanistický rytmus, tak charakter stavby. Tvrdí, že *„moderní život žádá a očekává nové plány pro domy a města.”*<sup>12</sup> Přichází tak s myšlenkou domů na pilotech, kterou zrealizoval například na Kolektivním domu v Marseille. Díky pilotům tak pod domem mělo vzniknout místo pro zeleň a pro potkávání lidí. Dále tvrdil, že *„bez plánu vládnou nepořádek a libovůle.”*<sup>13</sup> Abychom zabránili libovůli, je důležité vybrat správnou regulační linii, což je dle Le Corbusiera *„ (...) jedna z vrcholných operací architektury.”*<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 25

<sup>12</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 33

<sup>13</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 33

<sup>14</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 57

Le Corbusier také mluví o tzv. iluzi plánů. *"Plán vždy musí postupovat zevnitř navenek"*<sup>15</sup> (vnitřní prostor je jádrem budovy, plášť je projekcí vnitřního uspořádání), avšak dobová architektura (Le Corbusierovy doby) vytváří jen iluzi plánů. Není tvořena na základě pravého plánu. Architektura tak opustila plán jako základ, vytvořila ze stavby pouhá schémata, vzory, které jsou aplikovány na kostry staveb, a budova tak není řešena podle plánu zevnitř navenek.

Dále ve svém manifestu přichází Le Corbusier s heslem, že *"Dům je stroj k obývání."*<sup>16</sup> Tento obrat je často Le Corbusierovi vyčítán. Tvrdil, že pokud si odmyslíme, že například parník, letadlo či automobil jsou stroje k dopravě, zjistíme, že jsou to dobře stanovené problémy, jelikož odpovídají svému standardu. Najít odpovídající standard dle Le Corbusiera znamená *„ (...)vyčerpát všechny praktické a rozumové možnosti, vyvodit typ uznáný odpovídajícím funkcím, uvést na maximální výkon při minimálním použití prostředků."*<sup>17</sup> Tedy to samé musíme provést i u domů a představit si, že dům je stroj k bydlení. Později se tohoto výroku ujali s nadšením funkcionalisté a dospěli tak k čistě technické formě funkcionalismu.

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

Le Corbusier zavedl pět pravidel moderní architektury:

1. Pravidlo sloupů (pilotů). Piloty jsou volně stojící tenké betonové sloupky, které se táhnou od přízemí k prvnímu patru stavby. Piloty jsou umístěny takovým způsobem, aby byla zachována vizuální transparentnost budovy.<sup>18</sup> Le Corbusier tedy vytvořil požadavek, že je třeba stavět domy na sloupech (pilotech), aby byl vytvořen dostatek prostoru pro zeleň a volný pohyb pod domem.

2. Pravidlo střešních zahrad. Vodorovný povrch se znovu objevuje v horní části budovy. Vyztužený beton (železobeton) umožňuje této úrovni přístupné terasy

---

<sup>15</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 146

<sup>16</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 72

<sup>17</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 108

<sup>18</sup> KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3, str. 139

namísto šikmých střech. Budova vystupuje elegantně proti obloze a vytváří horizontálně čistou linii bez římsy.<sup>19</sup> Tento požadavek má tedy jasnou souvislost s tvarem budov. Střešní zahrady na plochých střechách měly navíc zlepšit ovzduší, klima a životní prostředí vůbec.

3. Pravidlo volného půdorysu. V protikladu k tradiční výstavbě podle "bezvládného" plánu, kde se příčky nosných zdí musí navzájem překrývat od podlahy k patru, volný plán vede k oddělení konstrukčních a rozdělovacích funkcí. Konkrétní podlaží odpovídá sloupům, které jsou od sebe rozmístěné ve velké vzdálenosti, zatímco příčky jsou zanesené do architektonického návrhu podle přání.<sup>20</sup> Příkladem pravidla volného půdorysu je Le Corbusierův projekt Domino, kdy je postavena základní konstrukce budovy, do níž se podle potřeb rodiny vybudují příčky.

4. Pravidlo volného průčelí. Plášť budovy je na konstrukci také nezávislý. Záručně mohou být vyklenuty z průčelí do jejího interiéru. Kompozice fasády, umístění otvorů, je teoreticky dána pouze světlem a výhledem z vnitřku budovy.<sup>21</sup> Pro pravidlo volného průčelí je tedy důležitá jeho korespondence s vnitřkem budovy.

5. Pravidlo pásových oken. Opět platí, že železobeton osvobozuje plán a fasádu. Otvory v konstrukci budovy vedou z jednoho konce budovy ke druhému bez přerušování. Pásové okno (stuha), které slouží k panoramatickému výhledu, se tak stalo až do dnešních dnů známkou moderní architektury.<sup>22</sup>

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

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

---

<sup>19</sup> KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3, str. 139

<sup>20</sup> KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3, str. 139

<sup>21</sup> KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3, str. 139

<sup>22</sup> KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3, str. 139



2) Reakce na nastavení: zdi místností, veřejná náměstí, ale i umístění v přírodě zda se jedná o kopcovitý terén, planinu či ostré obrysy horského úbočí. Životní prostředí souvisí s reakcí na umělecké dílo.<sup>23</sup>

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

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

---

<sup>23</sup> VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix, str. 53

## 3.2 Český funkcionalismus

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

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

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

Jasně se ukázalo, že mezi vědeckým a poetickým funkcionalismem je třeba najít kompromis. K tomu ve svých úvahách došel zejména Karel Honzík a následně i Jan Mukařovský.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Švácha, R.: Teorie českého funkcionalismu. *Philosophia - Aesthetica* 21, *Historia artium* III, 2000, str. 233 - 249. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*

### 3.2.1 Karel Teige a jeho přístup k moderní architektuře

Karel Teige patřil k tzv. umělcům života.<sup>25</sup> Byl dobrým básníkem, typografem, malířem a grafikem, a také teoretikem. Nejvíce vynikl jako teoretik architektury. Jeho význam pro českou a dalo by se říci i pro světovou architekturu byl tak velký, že svého času zastínil i některé praktikující architekty. Teige se začal teorii architektury věnovat roku 1922. V té době se seznámil například s Le Corbusierem nebo s Jaromírem Krejcarem. Karel Teige byl také ovlivněn kubistickou avantgardou, díky níž byl schopen užívat polaritní a protikladné myšlení. Teige se svůj systém polarit snažil postavit na sociologické bázi. Vykládal ho jako dopad boje mezi buržoazním a komunistickým světem. Roku 1920 založil skupinu Devětsil, kde se usilovalo o to, aby se nepreferovalo pouze akademické Umění s velkým U, jelikož moderní život ve všech svých krásách ukazuje umělci mnohem více podstatnějších hodnot, než právě akademické Umění. Teige poté, co se odpojil od kubismu, byl zaujat novým uměním proletářským. Avšak roku 1922 se v Devětsilu začala řešit otázka, do jaké míry by se umělec moderní doby měl zabývat technickým rozvojem, i když proletářské umění se k této myšlence stavělo zády. Po návratu z Paříže roku 1922 byl Teige okouzlen tím, že kubismus, který se pro něj stal již mrtvou formou, se mohl dále rozvinout, a to do Le Corbusierova a Ozenfatova purismu. Nejvíce se mu na purismu líbil jeho vědecký a inženýrský ráz. Tyto myšlenky Teige zužitkoval, když tvrdil, že nové umění a neakademická architektura mohou posilovat vědecký charakter.

Ve svém spise *Konstruktivismus a likvidace umění* chce dokázat, že je potřeba překonat tradiční umění, a že má být vytvořena moderní konstrukce architektury. To dokazuje hned v úvodu, kdy píše "*konstruktivismus nesmí nám znamenati nějakou dočasnou estetickou či artistní modu, (...) není to pražádný uzoučký umělecký ismus, (...) konstruktivismus je začátkem a znamením nové architektury, nástupem nové epochy kultury a civilizace vůbec.*"<sup>26</sup> Z textu vyplývá jeho nelibost až odpor k estétství. Prohlašuje "*zříkáme se estétského fetišismu*"<sup>27</sup> Tvrdí, že civilizace moderní doby se oprostila od řemesel a umění, a stala se tak civilizací stroje. Umění dle Teigeho nemá věčné hodnoty, a tak čelí svému zániku. Pokud rozumíme umění jako určitému

---

<sup>25</sup> Švácha R.: Karel Teige jako teoretik architektury. *Philosophia - Aesthetica* 16, *Historia artium* II, str. 145 - 156, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*

<sup>26</sup> Karel Teige: *Konstruktivismus a likvidace umění*. In: [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>

<sup>27</sup> Karel Teige: *Konstruktivismus a likvidace umění*. In: [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>

produktu, artefaktu, pak v tomto smyslu je umění věčné, ale jestliže za umění považujeme obory řemesel, které jsou lehce nahraditelné, zde se umění ubírá ke svému konci. Konstruktivisté dle Teigeho přichází s programem nového života. Nechtějí přijít s návrhem nového umění. Nová doba klade do popředí funkcionalismus a formalismus již v této době nemá místa, a proto upadá. Základním kritériem doby se tedy stává funkčnost umění. Moderní život utváří své produkty podle biologické podstaty člověka (lidské měřítko) a rozchází se tak s estetickými měřítky a tzv. uměním. Člověk se tak stává slohovým principem architektury (konstruktivismu). Karel Teige byl okouzlen estetikou stroje. Stroj, to je pro něj synonymum nové krásy. Tvrdí, že pravé krásy může dosáhnout pouze umělec moderní doby (konstruktér). "*Principy mechanické dnešní estetiky nebyly vymyšleny umělci ze řemesla, ale moderními konstruktéry, kteří nemysleli na umění. Šlo jim o dokonalé splnění konkrétního úkolu. A my tvrdíme, že kdykoliv dostane se konkrétnímu úkolu a problému dokonalého, co neekonomičtějšího, co nejpresnějšího a nejúplnějšího naplnění a vyřešení, dospívá se bez všech vedlejších estetických zámyslů k nejčistší moderní kráse.*"<sup>28</sup> Dále tvrdí, že nelze rozlišovat mezi krásou a účelností tvaru, jelikož nemůžeme říci, že by krása mohla začínat tam, kde bychom našli dokonale splněnou účelnost. Z toho vyplývá, že pokud dospíváme k účelné dokonalosti, tak se automaticky pobíráme i k ideálu krásy. Teige tedy konstatuje, že „(...) veškerá krása začíná asi tam, kde přestává lhostejná účelnost.“<sup>29</sup> Prohlašuje, že tvůrce na začátku svého tvůrčího procesu musí mít matematickou intuici, kterou následně vystřídá již jenom čistá racionalita, a tak se dopracujeme k dokonalosti účelu, jelikož matematický duch stroje je schopen vysvětlit vše. A z toho vyplývá, že čím bude stroj dokonalejší, tím bude i krásnější. Toto je v přesném rozporu s názorem Le Corbusiera, který prohlašuje, že v procesu tvorby je vše řízeno přesným matematickým výpočtem a díky tomu poté v určitém momentu nastupuje estetická emoce. Le Corbusier tedy na rozdíl od Teigeho z tvůrčího procesu naprosto vypouští intuici.

Konstruktivismem se dále zabývá ve spise K teorii konstruktivismu, kde tvrdí, že člověk je slohovým principem architektury (jak už bylo výše zmíněno) a dodává, že konstruktivismus nepojímá architekturu jakožto výtvarné umění, jelikož výtvarné umění popírá vůbec. Konstruktivistická estetika tak odmítá a priori tvarový princip, jako tomu

---

<sup>28</sup> Karel Teige: Konstruktivismus a likvidace umění. In: [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>

<sup>29</sup> Karel Teige: Konstruktivismus a likvidace umění. In: [online]. [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17>

bylo u estetiky, jež se zabývala výtvarným uměním. Konstruktivismus si klade za požadavek maximální funkčnost, která jde ruku v ruce s principem věčné dokonalosti. Krása tedy není výhradní vlastností umělecké formy. Konstruktivismus tak vrací do hry antickou myšlenku: co je užitečné (= dokonalé), je krásné. Konstruktivistická architektura není pro Teigeho umění, nýbrž čistou vědou, jež může fungovat jen ve společnosti s dobře organizovanou strukturou.

Ve spise *Mechanická krása* Karel Teige tvrdí, že se neustále vyvíjí standard a funkce. Tak se zde objevuje teleologie funkce a formy. Teige zde věří v radikální modernismus, což znamená, že neustálý technický vývoj vede až k ideálu krásy. Ideál krásy se tedy odvíjí od účelného technického zdokonalení. O formě tvrdí, že jak technická tak umělecká, nemůže být věčná. "*Forma je jen ustrnulým momentem nějakého procesu. (...) Živá, funkční forma je forma ve vývoji směřujícím téměř k absolutní dokonalosti, standardu. Jednotlivé dílo je zastávkou, ne cílem tohoto vývoje.*"<sup>30</sup> Tato myšlenka jasně podporuje slavné heslo funkcionalismu: forma sleduje funkci. Zároveň je zde dobře vidět vliv Le Corbusiera, když Teige mluví o vývoji směrem ke standardu. Teige okouzlen estetikou stroje tvrdí, že nově vzniklá mechanická estetika právě vyžaduje podmíněnost formy k funkci. V *Mechanické kráse* uvádí příklad houslí, u kterých tvrdí, že svým tvarem se řadí do kategorie absolutního standardu. Tvar houslí je technická forma, která je v tomto případě věčná, ale jelikož věčná forma je formou mrtvou a člověk ještě nikdy nedospěl k ideálnímu tvaru v žádném oboru, je Teige nucen finální a stálou podobu tvaru houslí popřít. Tvrdí, že tento tvar houslí, který se neměnil po celá staletí, nekoresponduje s moderní hudbou, a proto housle nejsou mrtvou formou a mají stále potenci vývoje svého tvaru.

Karel Teige také řeší otázku bytu pro existenční minimum. O bytu pro existenční minimum tvrdí, že je nutné si uvědomit životní sloh a způsob života třídy existenčního minima neboli proletariátu. Třída proletariátu dle Teigeho vytváří novou společnost a Teige tvrdí, že je "*tedy třídou, která poprvé připouští dokonalou uniformitu ve věcech životních a bytových potřeb.*"<sup>31</sup> Dosavadní styl bydlení v činžovních či rodinných domech je dle Teigeho neodpovídající životu této třídy. Dále Teige tvrdí, že s rozmachem velkopřemyslu je ženě otevřena cesta veřejné výroby, a tak je žena vyhnána

---

<sup>30</sup> Karel Teige: *Mechanická krása*. [online]. [cit. 2013-04-26]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2953&type=17>

<sup>31</sup> Karel Teige: *Minimální byt a kolektivní dům*. [online]. [cit. 2013-04-27]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>

z domácnosti, aby se začlenila do výrobního procesu a získala své místo ve veřejném životě. Tím ženě odpadají povinnosti, jako je kuchyň, praní, úklid, výchova dětí atd. Proto je útvar byt-domácnost již nepotřebný. Ideálním návrhem moderního neboli minimálního obydlí je pro Teigeho kolektivní dům. Ten definuje takto: "*Nejmenší byt je třeba řešiti jako obytnou buňku pro dospělého jednotlivce; tyto buňky jest třeba seskupiti do velkých obytných úlů.*"<sup>32</sup> Jádrem tohoto nejmenšího bytu je pro Teigeho spací kabina. Tuto individuální buňku si představuje bez všech obývacích funkcí. Vyřazuje z něj například jídelnu, pracovnu. Minimální byt by se měl stát místem pro spánek, duševní a citový život, zkrátka pro odpočinek. Tento byt však naprosto vylučuje soužití dvou osob v jedné buňce. Minimální byt tak není přizpůsoben pro společenský život. Teigeho idea je, že do tohoto bytu člověk chodí pouze přespat, ale za zábavou, sportem a společenským životem musí jedinec vyrážet ven. Kolektivní dům musí být mnohopatrový, můžeme si představit například mrakodrap, aby se do něj vešlo co nejvíce lidí a zároveň, aby byl zabrán co nejmenší zastavěný prostor a vzniklo tak v okolí více místa pro zeleň. Tím, že Teige dospěl k myšlence minimálního bytu, které předcházela kvantitativní vývoj (př.: palác, zámek, měšťanský byt, luxusní byt, minimální byt) tvrdí, že právě tyto změny, které přinesl architektonický a technický pokrok způsobují, že kvantita se mění v kvalitu. "*Dospíváme k obydlí skládajícímu se z velikého počtu obytných cel s centralizovaným a industrializovaným hospodářstvím,*" a dospíváme tak k "*továrně na bydlení.*"<sup>33</sup> Minimální byt je pro Teigeho převratem bytového řešení.

Jak už bylo výše zmíněno, Le Corbusier zásadně ovlivnil vývoj funkcionalismu, jelikož funkcionalisté nejvíce těžili právě z teorií Le Corbusiera. Zajímavá je právě debata Le Corbusiera s Karlem Teigem. Tato diskuse se odehrávala kvůli kritickému vyjádření Karla Teigeho ohledně Le Corbusierova návrhu budovy Společnosti národů Mundaneum, které zůstalo pouze na papíře a nebylo nakonec realizováno. O Le Corbusierově stavbě Teige tvrdí, že má nmoderní a historizující charakter, jelikož mu připomíná Mayské a egyptské stavby. Dle něj projekt Mundanea nevznikl z aktuální životní potřeby, tak jak vzniká moderní architektura, ale z abstraktních úvah, které jsou dle něj utopistického charakteru. Mundaneum Teige považuje za krok, který sešel z

---

<sup>32</sup> Karel Teige: Minimální byt a kolektivní dům. [online]. [cit. 2013-04-27]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>

<sup>33</sup> Karel Teige: Minimální byt a kolektivní dům. [online]. [cit. 2013-04-27]. Dostupné z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17>

cesty moderní architektury. Dokonce ho považuje za nebezpečí, kterého je třeba se vyvarovat. Mundaneum pro něj představuje blud paláce, z kterého číší historismus a akademismus a dokazuje tak, že kvůli tomu nelze architekturu chápat jako umění. Obviňuje Le Corbusiera z toho, že ve chvíli, kdy nepocítuje aktuální potřebu, kterou vyvolává moderní architektura, ihned myslí zpátečnický na katedrálu a chce stavět svatostánky. Teige mu hlavně vytýká jeho slavnou myšlenku, že dům je stoj k obývání tím, že kritizuje jeho požadavek po harmonii, důstojnosti a akademickém potenciálu, jelikož tvrdí, že právě těmito prvky se do jeho děl dostává estétství a akademismus.<sup>34</sup> Když Le Corbusier přijel do Prahy, vytýkal Veletržnímu paláci, že je tvořen podle zlatého řezu, proporčně. Teige ho nyní na projektu Mundanea, kritizuje právě za to, že ho celé koncipoval podle zlatého řezu, a že do něj vložil numerologické a astronomické symboly. Z toho vyvozuje, že Le Corbusiera vedly k tomuto návrhu pouze apriorní estetické spekulace. Dalším dokladem o Teigově čistě technickém smýšlení o funkcionalismu je jeho tvrzení, že *"estetická intervence v produkci užitkových výrobků, tedy i v produkci architektonické, vede neklamně k věčné nedokonalosti a je přímo jejím znamením, (...) přistupuje k věcným hodnotám jako nezbytná oběť."*<sup>35</sup> A dospívá k závěru, *"že tam, kde diktát praktického života řídí architektovu práci, přestává náklonnost k umění."*<sup>36</sup> Vytýká tedy Le Corbusierovi to, že se zabývá hodnotami, jako je například teplota či pohodlí. Varuje ho, aby se poučil ze svého špatného návrhu, kde rozvíjí dům-palác místo toho, aby rozvíjel své stavby ve směru vědecko-technickém. Le Corbusier se proti těmto názorům vyhraňuje argumentem, že estetika je základní lidskou funkcí, a že estetický rozměr našeho života je nepopiratelný. Vysvětluje mu starou pravdu, že to, co se nám líbí je užitečné, ale zároveň upozorňuje na to, že to co je užitečné nemusí být nutně krásné. Vytýká Teigovi, že se domnívá, že se člověk pod vlivem mašinství tehdejší doby najednou prudce změnil, i když do nedávna byl plně spokojen se životem v souladu s harmonií. Následně mu vysvětluje jeho výtka k výroku dům je obývací stroj. Tvrdí, že se s tímto výrokem obracel pouze na akademiky, a že při své tvorbě nezapomíná na otázku kvality. Poukazuje na to, že pro Teigeho je typický romantismus stoje, který pro něj představuje čistou věčnost (Sachlichkeit).

---

<sup>34</sup> Corbusier v Praze. In: Rostislav Švácha: Le Corbusier. In: [online]. [cit. 2013-07-09]. Dostupné z: [http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige\\_corbusier.pdf](http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige_corbusier.pdf)

<sup>35</sup> Corbusier v Praze. In: Rostislav Švácha: Le Corbusier. In: [online]. [cit. 2013-07-09]. Dostupné z: [http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige\\_corbusier.pdf](http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige_corbusier.pdf)

<sup>36</sup> Corbusier v Praze. In: Rostislav Švácha: Le Corbusier. In: [online]. [cit. 2013-07-09]. Dostupné z: [http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige\\_corbusier.pdf](http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige_corbusier.pdf)

### 3.2.2 Psychosociální pojetí prostoru u Karla Honzika

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

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



Vedle těchto slohotvorných součinitelů souběžně nastupují tři subjektivní součinitele: subjektivní výraz, harmonisace a synthesisa. U subjektivního výrazu autor vtiskuje dílu něco ze své vlastní povahy mohou to být například sny, vzpomínky atd. Při harmonisaci se tvůrce snaží vyvážit prvky vznikajícího díla a dát je do jasných vztahů. Synthesa pak dodává dílu konečnou podobu.<sup>37</sup>

Tato hierarchie, kterou Honzík načrtl, nesmí být porušena, neboť by došlo k porušení funkce i formy dané věci. A z toho vyplývá, že je u užitkového díla důležité dodržení všech tvárných činitelů a všech funkcí.

Jelikož se funkcionalismus stal novým životním slohem 20. století, je třeba osvětlit také to, jak dle Karla Honzíka chápeme sloh. Sloh se v našich představách jeví jako určitá abstrakce. A do jisté míry v nás slovo sloh může vzbuzovat pocit nedůvěry. Avšak pro Honzíka je důležité, že sloh nevyklučuje ani pohyb, ani vývoj. Honzík tvrdí, že *"forma a sloh jsou mosty poznání, které nás přivádí ke skutečnosti pochopením jejich vztahů."*<sup>38</sup> Proto nám podle Honzíka sloh připadá jako nezbytná část našeho vnímání, je to pomůcka, při které si uvědomujeme sebe sama. V moderní době si člověk dle Honzíka formuje velmi rychle věci podle podmínek sociálních, klimatických, ekonomických atd., které jsou neustále proměnlivé. Tak se stává, že forma užitkových věcí se spíše více podobá nejužší zkušenosti, než aby odrážela symbol naší osobnosti. Jelikož zde proti myšlence biologické asimilace formy vždy existovala forma ideologická. Proto Honzík dělí slohy na bioplastické a ideoplastické. U bioplastického slohu se mísí formy: sociálních vztahů, provozní, klimatické, mechanické, výrobně technické a mesopsychické.<sup>39</sup> Ideoplastický sloh užívá obměn ideových forem a zcela náhodně zde najdeme formy biotické (například vystižení klimatických podmínek). Z toho tedy vyplývá, že biotický sloh pokaždé vytváří nové specifické formy oproti slohu ideoplastickému, který v zásadě své formy, bez ohledu na okolní podmínky, opakuje stále dokola. Ale na druhou stranu bioplastický sloh bude za určitých biotických podmínek vytvářet stejnou formu, ale ideoplastický sloh za stejných biotických podmínek může utvářet různé formy, jelikož čerpá pouze z ideových zdrojů. Tedy

---

<sup>37</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 26 - 29

<sup>38</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 35

<sup>39</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 49

pokud zůstává účel stavby stejný u bioplastického slohu bude tvar isomorfní, jelikož pouze ideoplastické slohy mohou měnit svůj tvar, i když účel nebyl změněn. Zásadním pravidlem bioplastického slohu je podle Honzíka zásada, že se žádná z forem nesmí změnit v nehybný symbol a druhým pravidlem, které již bylo zmíněno výše je, že není třeba měnit formu pokud se nezměnili biotické podmínky.

Honzík tvrdí, že společnost na počátku dvacátého století zjistila, že prostředí, ve kterém žije, není přizpůsobeno jejímu měřítku. Proto bylo důležité vnést do architektonického myšlení antropometrismus. Zlidštění staveb podle Honzíka musíme však chápat "*nejen tělesně, ale i psychicky, nejen staticky, ale i dynamicky, nejen singulárně, ale i plurálně.*"<sup>40</sup> Měřítkem všech věcí tedy není pouze jednotlivec, ale celá společnost. Sociální vztahy se tedy dají považovat za tvarotvorné a formativní veličiny. A tak vedle fyzikálních sil, se sociální síly projeví jako slohotvorné. Dále zde Honzík řeší princip výstavby a utváření okolního prostředí. Architekt musí čekat než mu národní hospodář a politik poskytnou půdu. Honzík tvrdí, že architekt by měl spolupracovat spolu s vládou a hospodářskou správou země. A po dohodě s hospodářem a politikem by měl utvářet životní prostředí pro danou společnost. Architekt by tedy neměl čekat na to až mu vláda umožní stavět, ale měl by se aktivně zapojit do spolupráce s vládou jelikož má lepší krajinné, prostorové a výtvarné představy.

Funkcionalismus měl dvě myšlenkové vlny. V první vlně se říkalo, že konstruktér tvoří architekturu a v druhé vlně se tvrdilo, že to, co tvoří architekturu je prostor. Jde již tedy o určitou hodnotu a kvalitu obytného prostoru. S hodnotou a kvalitou obytného prostoru souvisí jeho obyvatelnost, kterou Honzík definuje takto: "*Obývatelností nějakého prostoru, ať přírodního, nebo uměle vytvořeného, vyjadřujeme souhrn podmínek, které způsobují, že tento prostor je příhodný k obývání.*"<sup>41</sup> Pojem obyvatelnosti se vždy nemusí shodovat s pojmem funkčnosti a účelu, jelikož musíme zamýšlet soulad s provozem. Příkladem může být účelně zařízený dům, který však ve své podstatě není vhodný k obývání, jelikož je postaven na hlučném místě, výhledu a světla se mu nedostává díky kopci atd. Obyvatelnost prostoru tedy udává vztah mezi jedincem a krajinou či urbanismem, do kterého je zasazen obývaný prostor. Často se však stává, že prostor je neobyvatelný z toho důvodu, že projektantovi unikla nějaká

---

<sup>40</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 64

<sup>41</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 112 - 113

funkce. Honzík tak stanovuje sedm základních podmínek (sociální, atmosferické, akustické, světelné, pohledové, provozní a psychické), za kterých je určitý prostor obyvatelný, ale dodává, že splněním těchto podmínek nelze obydlet každý prostor, který si usmyslíme. Dochází k závěru, že architektura by se dala označit za "umění mesologické"<sup>42</sup>, jelikož obyvatelnost je mesologickým pojmem a jedním z hlavních úkolů architektury je vytváření obyvatelného prostředí.

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

Psychologické požadavky prostoru nemůžeme přesně uchopit, jelikož vycházejí z našeho podvědomí. Honzík definuje psychologii obytného prostoru takto: "*Stavba je v podstatě úkryt, a to nejen úkryt před fyzikálními nepohodami: deštěm, sluncem, zimou nýbrž i úkryt, který hledáme v pozadí svých uvědomělých potřeb. Pocit, že jsme trvale obklopeni kol dokola volným prostorem, není nám příjemný. Máme raději volný prostor jen v úseku, který jsme schopni obsáhnout svým pohledem.*"<sup>43</sup> Paralelně by se k tomuto popisu dal připojit Diogenův příběh. Diogenes žijící v sudu (minimální prostor) se vzdal, kvůli svému pohodlí všech předmětů, které mohlo nahradit jeho tělo, jen aby se mohl pohodlně ukrýt do sudu a pozorovat kruhovým otvorem vesmír. Z toho vyplývá,

---

<sup>42</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 114

<sup>43</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 126

že stavba by se měla pro nás stát útočištěm, naším úkrytem, který postupuje od uzavřenosti k volnosti prostoru, a tak bychom měli docílit prostorového komfortu, který uspokojí našeho ducha.

O bytech Honzík tvrdí, že mají nízký stupeň obyvatelnosti. Tím nemyslí minimální byty. Jedná se například i o luxusně vybavené či velikostně nadstandardní byty. Tento nízký stupeň se odvíjí od zanedbání prostorového a provozního komfortu. Luxus považuje jen za pouhý lesk, který zakrývá cokoliv nezdravého ve vnitřní podstatě bytu. Takové byty nepovažuje za krásné z obytného hlediska. Za krásné považuje domy jakožto stroje k bydlení, do nichž proudí dostatek světla, jsou situována v tichém prostranství s dostatkem zeleně a se současným technickým vybavením. Lidé si dle něj musí uvědomit, že ideální bydlení je již pro ně vymyšleno v plánech a teoriích. Na nich už je pouze tyto ideje realizovat. Honzík tvrdí, že pravého obyvatelného bytu lze dosáhnout, pokud proběhne "*industrializace stavebnictví, regulace cen pozemků, regulace vzájemného poměru mezi mzdou a činží, mobilisace půdy a stavebních objektů.*"<sup>44</sup> Dodává, že tato pravidla obyvatelnosti obytného prostoru by neměla platit pouze pro byty, ale rovněž i pro dílny, jelikož lepší pracovní podmínky mají vliv na podávání lepšího pracovního výkonu.

Důležitým pojmem je pro Karla Honzíka provoz. Provoz definuje jako "*společenský a hospodářský pohyb, zaměřený k nějakému cíli, obvykle užitému.*"<sup>45</sup> Tento pohyb nesměruje k trvalým změnám, ale spočívá v pravidelném opakování, a tím nemůžeme říci, že by byl nevypočitatelný. Provoz nesměruje k pohybovému vývoji. Již z důvodu opakování a určité periodicity na něj nelze uplatnit koncept vývoje. Provoz je tedy složeným pohybem, který je složen z velkého množství jednoduchých úkonů (úkon jednotlivce, úkony lidí, strojů...). Tyto úkony se následně složí v jeden celistvý úkon, který označujeme jako provoz. Provoz dospívá ke své zákonitosti pomocí zkušenosti, kdy například vyřazujeme chybné a neefektivní pohyby. Díky tomu, že má provoz svou zákonitost, můžeme hovořit o formě provozu. Honzík tvrdí, že provoz lze považovat za krásný, pokud je dokonalý. Provoz nás nutí, abychom dle něj vytvářeli i ty nejmenší předměty a tak nám utváří celou řadu tvarů. Protože provoz je výsledkem našeho života, můžeme říci, že život je ukryt v každém tvaru. Honzík tvrdí, že můžeme mluvit o

---

<sup>44</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užité tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 131

<sup>45</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užité tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 137

estetické povaze provozu. Provoz může být krásný či ošklivý, a tak Honzík označuje provoz jako krásné umění, které nejlépe vystihuje dnešní dobu. "*Provoz je jakousi symfonií, pohybovou symfonií života.*"<sup>46</sup>

Co se týče věcí v provozu, pro ně je provoz jedním z testovacích prostředků, kterým dosahujeme užitečného tvaru. Naše doba nás nutí myslet provozně, a tak se u nás rozvíjí provozní citění, které úzce souvisí jak s pohybovým tak s energetickým citěním. Výtvozem provozního citění je tedy dynamický tvar. Díky tomuto pohybovému a dynamickému myšlení si uvědomujeme různé druhy sil a pohybů, které na nás v každodenním životě působí. Honzík, tvrdí, že každodenní život má své proudnice a tvrdí o nich, že jsou biodynamické. V půdoryse měst nacházíme dopravní a provozní proudy, avšak tyto biodynamické proudy mohou vytvářet jiné tvary, než jaké jsme si vytvořili v naší volné fantazii. Toto Honzík dokládá na příkladu nově otevřeného parku, kde jsou vybudovány cesty, avšak chodci si vyšlapají svou cestu skrz trávník. Znamená to tedy, že biodynamický (provozní) obrazec se vždy nemusí krýt s původním plánem. Toto se například může dít i u plánu bytu či domu a právě to pak vede k neobyvatelnosti mnoha bytů. Dobrým příkladem z dnešní doby je také výstavba obchodních center. Cesty, kterými přichází zákazníci do obchodního centra se také skoro nikdy nekryjí s následným provozem. Honzík tvrdí, že pro biodynamickou představivost, je důležité si uvědomit, že člověk je mírou všech věcí, avšak pouhé zjištění rozměrů nestačí, je důležité si uvědomit pohyb, abychom vyhověli provozu. O účelnosti Honzík tvrdí, že v dřívějších úvahách se tvrdilo, že dosažení účelu stavby nebo předmětu je jednoduché, jelikož k němu stačí pouhá racionalita, ale ve skutečnosti dosažení účelnosti je složitější než se může zdát. Účelnost pro Honzika totiž není jen věcí rozumu, jelikož k jejímu dosažení potřebujeme určitou míru intuice a fantazie.

Jak už bylo zmíněno výše provoz má vztah k utváření věcí. Tento vztah má několik aspektů. Například pokud máme nový předmět, který nebyl dosud moc používán, nemáme dostatek provozních zkušeností a dáváme předmětu hypotetický tvar, o kterém se domníváme, že bude účelný. Po zavedení do provozu následně zjišťujeme, zda jsme vystihli optimální tvar. Dále se při vytváření předmětu můžeme uchýlit ke zvyku, jelikož všeobecně spoléháme, že určité vzory, které nám dala minulost jsou dobré, jelikož jsou ověřeny provozem. Toto utváření věcí však není dle Honzika

---

<sup>46</sup> HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užité tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946, str. 147

správným postupem, jelikož se můžeme lehce dopustit kopírování a pokud bychom se nepatrně odchýlili od daného tvaru můžeme zničit účelnost předmětu. Honzík také upozorňuje na častou chybu, která se děje zejména u sériové výroby. Tedy, že myslíme na snadnou výrobu na úkor účelnosti.

Podle Honzíka největším estetickým odpůrcem určitého období je fáze, která bezprostředně následuje, jelikož usiluje o překonání fáze nynější. Ruší tak vznik estetického dojmu. Honzík sleduje paralelu techniky a umění. Výkon vynálezce je dle Honzíka spíše umělecký než vědecký, i když jeho cílem není dosáhnout estetického účinek. Technické dílo je vždy ve své podstatě vynálezem, ale stejně se musíme zamýšlet, jestli je krásné či ošklivé nebo jestli je uměleckým dílem či není. V době technické reprodukovatelnosti Honzík usuzuje, že například reprodukce obrazů neškodí originálu. Proto argument, že umění je v originálu pro něj není kritérium, které by odlišovalo umění od techniky. Honzík dospívá k názoru, že technické dílo může být uměleckým dílem, ale nesmíme na něj praktikovat principy svobodných umění. Dělí tento druh umění na užitkový a nadužitkový.

### 3.2.3 Jan Mukařovský a jeho úvahy o funkcionalistické architektuře

Jak bylo výše zmíněno, Jan Mukařovský napsal předmluvu k Honzíkově knize *Tvorba životního slohu*. Ačkoliv Mukařovský byl průkopníkem strukturalistické sémiologie, spíše než na architekturu jí aplikoval úspěšně na básnictví a malířství. O analýzu znakové povahy funkcionalistické architektury se bohužel nepokusil, spokojil se s tvrzením, které uveřejnil v článku *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, že funkcionalistická architektura neznamená víc než svůj služebný účel. Nicméně Karel Honzík přichází s uvědoměním si, že člověk je polyfunkční bytostí a stejně tak si toto uvědomuje i Jan Mukařovský. Své úvahy o architektuře shrnul do stati *K problému funkcí v architektuře*, která vyšla v revue *Stavba*.

V úvodu této stati Mukařovský říká, že znak a funkce jsou příbuzné, jelikož tvrdí, že "*věc svou funkci netoliko vykonává, ale také znamená.*"<sup>47</sup> Například pokud máme věc vnímatelnou smysly, většinou si musíme uvědomit tvar a její polohu v prostoru. Věc podle Mukařovského není spjata pouze s jednou funkcí, nýbrž je spjata s celým souborem funkcí, jelikož při užívání můžeme pozorovat mnoho účelů. Funkce podle Mukařovského se v průběhu dějin proměňuje a určuje tak postoj jedince ke skutečnosti. O architektuře uvažuje jako mnohofunkční produkci. Architektura se nedá dle něj rovnat s jinými výtvoři lidské činnosti, ani se strojem, jelikož architektura slouží k tomu, aby ohraničila prostor pro určité činnosti. Architektura dle něj organizuje prostor vzhledem k naší biologické podstatě. Tvaruje tedy prostor, jež nás obklopuje, jakožto celek. Pohrává si s Le Corbusierovou myšlenkou, že dům je stroj k bydlení a tvrdí, že pokud umístíme například šicí stroj do obývacího pokoje, tak bude posuzován z hlediska toho, jak formuje prostor a i z hlediska provozu v bytě. Každý stroj má svou specifickou funkci, pokud ho však pojmem z hlediska součásti architektury jeho specifická funkce se bude uplatňovat jen při jeho užívání. Z toho vyvozuje, že je důležité, aby architektura brala v úvahu fyzické i psychické potřeby člověk. Jan Mukařovský se zde zabývá estetickou funkcí v architektuře, o které tvrdí, že pokud převažuje například v interiéru, tak brání svému užití, jelikož na sebe strhuje přílišnou pozornost. O tomto problému estetické funkce se zmiňuje i Adolf Loos v úvodní kapitole své knihy *Řeči do prázdna*, kdy uvádí příklad muže, který zadal návrh

---

<sup>47</sup> Mukařovský, Jan; *K problému funkcí v architektuře*. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 196

architektovi, aby mu navrhnul interiér jeho domu a nechal ho vybavit uměleckými díly. Ze začátku byl unesen ze svého bydlení, ale postupem času zjistil, že pokud by chtěl do svého bytu dodat například dárek od svých přátel, porušil by tím estetickou funkci svého bytu a i pouhým provozem bytu ho estetická funkce omezovala.

Mukařovský o estetické funkci v architektuře tvrdí, že má specifické postavení. Estetická funkce se může uplatnit, jak na továrně tak i ve vrcholných projevech architektury. Podle Mukařovského estetická funkce v architektuře nikdy nepřesáhne funkci praktickou, pokud by se tak stalo, přiklání se Teigově tezi, z architektonického díla by se stala socha. Dále se podle Mukařovského estetická funkce jeví jako něco přidaného (například ornament<sup>48</sup>). Architektura tedy pod tlakem estetické funkce může ztratit svou funkčnost, ale zároveň se z estetické funkce nemůže vymanit, jelikož je její imanentní vlastností. Spor, který mezi sebou vedli vědečtí a poetičtí funkcionalisté, vidí Mukařovský jako zrcadlící se odraz dějinného sporu o nadvládu či podřízenost estetické funkce v architektuře.

---

<sup>48</sup> Proti užívání ornamentu v architektuře se nejvíce zasadil Adolf Loos ve své knize *Řeči do prázdna*, kde píše, že ornament je zločinem, který plýtvá časem a po finanční stránce se nevyplatí. To zdůvodňuje tím, že to, "co právě tvoří velikost naší doby, jest její neschopnost vytvářeti novou ornamentiku. Přemohli jsme ornament: naučili jsme se tomu, že se bez něj obejdeme. (...) Tato práce pouhého ozdobování znamená pro všechny časy mrhání zdravím a lidskou energií. (...) Moderní ornament nemá ani rodičů ani potomstva, ani minulosti ani budoucnosti."<sup>44</sup> Toto souvisí s jeho názorem, že architektura by neměla být považována za umění, což ale neznamená, že by se měla zříct svých estetických ideálů.

<sup>44</sup> LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Dr. Bohumil Markalous*. 2. vyd. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001, str. 142, 146



## 4 Závěr

V závěru si zrekapitulujeme výsledné poznatky z analýzy moderní architektury a pojmu prostoru. V první části práce se zabývám, tím co je prostor a zároveň ukazuji to, jak prostor vnímáme. Prostor zde zkoumám z hlediska filosofie, kde jsem si vybrala Kantovu teorii, jelikož se jako první zabývá tím, jak vnímáme prostor sami o sobě. Následně jsem si vybrala pohled na otázku prostoru z hlediska literatury a urbanismu, kde uvádím příklad Flâneura, který hledá svobodu ve velkoměstě a právě tento pocit svobody následně stavím do protikladu k agorafobii a zabývám se tak pohledem psychologie a urbanismu. Toto širší rozpětí vnímání prostoru jsem zvolila záměrně, aby byla vidět propojenost různých oborů s urbanismem a architekturou v souvislosti s pojmem prostoru.

Ve druhé části ukazuji pohled na přístup Le Corbusiera k moderní architektuře, který nám umožnil udělat si obrázek o tom, co si z jeho teorie převzali funkcionalisté a jak následně z tohoto základu rozvíjeli teorie další. V díle Le Corbusiera nacházíme definici architektury jako takové a to, že "*architektura je umnou, přesnou a velkolepou hrou objemů seskupených ve světle.*"<sup>49</sup> Z této definice tedy vyplývá, že Le Corbusier pojímal architekturu jakožto umění. Z hlediska funkcionalismu se pak ukazuje, že pojetí architektury jako umění či nikoliv se stává jedním z bodů diskuse mezi vědeckou a poetickou větví funkcionalismu. Proto jsem z českých funkcionalistů zvolila Karla Teigehe, který je zástupcem čistě technického smýšlení o funkcionalismu a spadá tedy do kategorie vědeckého funkcionalismu. Dalšího zástupce z řad českých funkcionalistů jsem zvolila Karla Honzíka, který se řadí k poetické větvi českého funkcionalismu. Právě na příkladu teorií Karla Teigehe je dobře vidět, proč byla čistě technická forma funkcionalismu neudržitelná. Karel Teige požaduje zejména maximální funkčnost, která však z jeho děl vylučuje estetiku. Krása tedy již není nutnou podmínkou umělecké formy. Teige se snaží udržet maximální funkčnost a zároveň i věčnou dokonalost. Přichází s myšlenkou bytu pro existenční minimum, kdy tvrdí, že člověk je tvorem společenským, který tráví většinu svého života ve společnosti ostatních lidí, tedy v podstatě žije ve veřejných budovách, a proto nepotřebuje velké byty. Tím tedy omezuje prostor potřebný k obývání na naprosté minimum. A zároveň vypouští z běžného života

---

<sup>49</sup> CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005, str. 16

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

Představili jsme si zde tedy vývoj myšlení českého funkcionalismu, který je řízený slavným heslem forma sleduje funkci. Ukázali jsme si, jak se vnímání prostoru urbanismu prolíná do dalších vědních oborů, a zároveň jsme zmapovali myšlenky Le Corbusiera, ze kterých vycházeli především funkcionalisté. Na teoriích Karla Teigeho jsme si ukázali, proč byla čistě technická forma funkcionalismu neudržitelná a na příkladu teorií Karla Honzíka jsme si ukázali, jak se skrze pojem prostoru, který spatřoval v provozu, krásně vymanil právě z této čistě technické formy funkcionalismu. Moderní architektura se ve své podstatě stala jedním z orgánů lidského života a vydobyla si své postavení jakožto nový životní sloh.

## 5 Seznam užité literatury

- BENJAMIN, Walter: Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In: Benjamin, Walter: *Iluminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999
- CORBUSIER., Le. *Za novou architekturu*. 1. vyd. Praha: Petr Rezek, 2005
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1892-1899*. V Psychoanalytickém nakl. vyd. 1. Překlad Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2000
- HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu: stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*. 2. vyd. Praha: Václav Petr, 1946
- KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. 1. vyd. Překlad Jaromír Loužil, Jiří Chotaš, Ivan Chvatík. Praha: Oikoymenh, 2001, 567 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 36.
- KELLY, Michael. *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, vol.3
- LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Dr. Bohumil Markalous*. 2. vyd. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001
- Mukařovský, Jan; *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: Studie I. Brno: Host, 2007
- Mukařovský, Jan; *K problému funkcí v architektuře*. In: Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1966
- Švácha R.: Karel Teige jako teoretik architektury. *Philosophia - Aesthetica* 16, *Historia artium* II, str. 145 - 156, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*
- Švácha, R.: Teorie českého funkcionalismu. *Philosophia - Aesthetica* 21, *Historia artium* III, 2000, str. 233 - 249. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*
- Tester, Keith (ed.): *The Flaneur*. London: Routledge, 1994
- VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2000, ix

## **Elektronicky dostupné zdroje:**

<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2948&type=17> (Karel Teige: Konstruktivismus a likvidace umění)

<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2953&type=17> (Karel Teige: Mechanická krása)

<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2952&type=17> (Karel Teige: Minimální byt a kolektivní dům)

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/557415/space-perception>

[http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige\\_corbusier.pdf](http://julie.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/teige_corbusier.pdf)  
(Corbusier v Praze. In: Rostislav Švácha: Le Corbusier)