

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra elektronické kultury a sémiotiky



## **Člověk jako múza architektury**

*Diplomová práce*

**Bc. Nikola Kopáčová**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Miroslav Marcelli, CSc.

Praha 2020

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze dne 29. 5. 2020

.....

Bc. Nikola Kopáčová

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Miroslavu Marcellimu, CSc. za cenné připomínky a rady při vedení této práce. Nesmírně si vážím veškeré pomoci. Na Vašich hodinách jsem se nikdy nenudila, byly zábavné a velmi inspirující. Zároveň bych chtěla poděkovat také Mgr. Jiřímu Tourkovi, Ph.D. Díky Vám mám ve městě oči otevřené.

# Obsah

1	Úvod .....	7
2	Teoretická část .....	9
2.1	Prostor .....	9
2.2	Předpoklady modernistického architektonického prostoru.....	10
2.3	Co je to architektura? .....	13
2.4	Město .....	14
2.5	Modulor .....	16
2.6	Konstruktivismus .....	18
2.7	Místo a ne-místo .....	20
2.8	Genius Loci.....	21
3	Metodologie.....	23
3.1	Strategie práce.....	24
3.2	Cíl práce .....	26
4	Výzkumná část .....	27
4.1	Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965) .....	27
4.1.1	Období kolem první světové války.....	28
4.1.2	Poválečné období.....	29
4.1.3	Meziválečná architektura a urbanismus .....	30
4.1.4	Athénská charta .....	34
4.1.5	Poválečná architektura a urbanismus .....	34
4.2	Vývoj architektonických stylů ve Francii 20. století .....	37
4.3	Unité d'habitation, Marseille.....	38
4.3.1	Karel Teige .....	45
4.4	Narkomfin, Moskva .....	49
4.5	Alton Estate (Alton West), Roehampton .....	58
4.5.1	Alton West.....	62
4.6	Gallaratese housing, Milán .....	67
5	Závěr.....	77
	Odborná literatura.....	82
	Prameny.....	84

## **Abstrakt**

Diplomová práce sleduje vztah člověka a architektury, a to od začátku 20. století až do 70. let 20. století. Jako hlavního představitele (a východisko všech postupů) propojení architektonických vizí s člověkem ukazuje Le Corbusiera. Práce popisuje i další příklady architektů a jejich konceptů. Snaží se poukázat na začleňování člověka do architektonických projektů, které následně došly až tak daleko, že ve výsledku z nich člověk zmizel.

## **Klíčová slova**

architektura, člověk, místo, ne-místo, město, prostor, genius-loci, kolektivismus

## **Abstract**

This thesis follows a relation between man and architecture from the beginning of the 20<sup>th</sup> century to the 70s of the 20<sup>th</sup> century. It shows Le Corbusier as the main representative (the base of all processes) of connection between man and all architectural visions. The thesis describes other examples of architects and their concepts. It tries to advert to integrating man into architectural projects, which they have come so far, that at the end the man disappears.

## **Key words**

architecture, man, place, non-place, city, space, genius-loci, collectivism

# 1 Úvod

Člověk je přirozeně živočichem společenským. Už od pravěku se družil k jiným, utvářel skupiny. Ty se pak zvětšovaly, až vytvořily vesnici a později město. Město, ve kterém bydlí jeho obyvatelé. Jde o kultivovaný, společenský, urbanizovaný prostor. V každém vývojovém stádiu, kterým lidstvo prošlo, měli lidé potřebu stavět si přístřešky nad hlavou, chránit se před živly nevyzpytatelné přírody a ubránit se její krutosti. Každý věk, kterým lidstvo prošlo, měl jinou představu o tom, jak by mělo bydlení vypadat. Začalo to od jeskyní a skromných příbytků ze dřeva, kůží a hlíny a dospělo to až k ohromným palácům a dnešním mrakodrapům.

Zastavme se ale u konce 19. století. Tato doba je příkladem toho, kdy se stále více a více lidí stěhovalo do měst. Probíhala soustavná urbanizace. Lidé si pod přesunem do měst představovali lepší život. Často šli za nějakým živobytím. Chtěli se mít zkrátka lépe. Jenže takový příval lidí, nemohla města té doby v žádném případě pojmout a musela se nutně zvětšovat a rozšiřovat, aby i nově příchozí měli kde bydlet. Začátek dvacátého století nezačal zrovna pozitivně. S příchodem první světové války a následně druhé se začíná tato bytová krize, která začala koncem devatenáctého století, prohlubovat. Zejména díky katastrofám, které válka přinesla. V mnoha zemích v Evropě vznikla kvůli devastaci zemí válkou bytová krize. Architekti a urbanisté tehdejší doby museli nutně na tuto situaci reagovat. Museli si proto položit zásadní otázku: Kam všechny ty lidi ubytovat? Začínají se tu poprvé objevovat nějaké plány, které určitým způsobem organizují město a život v něm tak, aby se lidem žilo co nejlépe, aby byly domy (byty) praktické a použitelné. Cílem těchto architektů bylo postarat se o co nejvíce obyvatel. Sama města se snažila bytovou krizi nějak řešit, protože už neměla kapacitu na takový počet lidí. Města proto často sama vyhledávala architekty a zadávala jim zakázky na bytové komplexy. Návrhy takovýchto nových, inovativních budov postupně zaplavovaly Evropu. Ale nejen tu, například i v Sovětském svazu se objevovaly nové návrhy ubytovacích jednotek. Architektura tak musela na takovou dobu nutně reagovat.

Hlavním tématem mé diplomové práce bude člověk v kontextu architektury. Budu sledovat vztah člověka a architektury (urbanismu). To znamená, jak moc se při utváření prostoru bral v potaz člověk. Vývoj této antropologické linie budu sledovat od začátku 20. století, kdy se situace ohledně bydlení začíná silně měnit, až do sedmdesátých let 20. století. Antropologický přístup se totiž začíná se začátkem 20. století profilovat zcela jiným způsobem, než dosavadní představy architektury a postupem času se stává dominantním. Architektura se zkrátka začne utvářet na zcela jiném principu. Město se pod vlivem svých

obyvatel a následných katastrof proměňuje. Většina velkých architektů s tím začne pracovat a brát to v potaz při realizaci svých vizí. Reaguje tím samozřejmě na sledovanou dobu a potřeby lidí. Architektura a urbánní prostor se tak v tomto období stávají součástí každodenního života a na to musí architekti reagovat. Centrálním bodem se stane Le Corbusierova koncepce lidského a nelidského v architektuře. Budu zkoumat jeho návrhy a realizace, a to od jeho utváření prostoru podle rozměrů lidského těla a kolektivistického aspektu – antropologická linie, až k momentu, kdy se jeho architektura stala čistě puristickou, tím pádem zcela neantropocentrickou. Hlavním těžištěm ale budou právě jeho kolektivistické práce, ve kterých s člověkem přímo pracuje. Následně představím několik příkladů architektů z různých zemí, kteří se mnohdy inspirovali koncepty Le Corbusiera, nebo se naopak Corbusier inspiroval jimi. Představím díla architektů ze Sovětského svazu, Velké Británie a Itálie. Ve všech realizovaných příkladech, které uvedu, budu sledovat vztah architektury a člověka. Takovéto projekty měly svá pozitiva, nicméně u nich budu sledovat také negativa, a to pomocí několika autorů různých antropologických i ne-antropologických konceptů. Budou jimi například Karel Teige, Christian Norberg-Schulz nebo Marc Augé. Následně zhodnotím, k jakým výsledkům všechny zmíněné koncepty slavných architektů vedly. Stavby, které jejich autoři realizovali s dobrým antropologickým úmyslem, mnohdy nakonec dobře nedopadly. A to v tom smyslu, že se v nich člověk zkrátka necítil dobře. Velké vize, koncepty, které šly vstříc člověku tak často selhaly. Až se člověk z takových konceptů mnohdy vytratil úplně.

Ve své práci nejprve představuji teoretické koncepty, ze kterých jsem vycházela. Následně představuji užitou metodu zkoumání, tedy kvalitativní výzkum, který se ale nezakládá na kvantitativním sběru dat. Všechny uvedené koncepty budou představeny jako typické příklady přístupů různých architektů. Poté se zaměřuji již na samotný vývoj vztahu architektura-člověk. Jednotlivé vybrané stavby dopodrobna rozebírám se všemi jejich klady i zápory. Následně popisuji, jak vypadají stavby dnes a zda stále fungují podle prvotních vizí architektů, podle kterých stavby navrhli a postavili. Všechny poznatky pak shrnuji v závěru.



## 2 Teoretická část

Teoretická východiska slouží jako základna pro celou práci. Některé z představených teorií jsou stručnější než jiné, a to z toho důvodu, že je následně více rozeberu ve výzkumné části práce.

### 2.1 Prostor

Prostor lze chápat například jako životní prostředí, krajinu nebo region. Na prostor lze ale také nahlížet z kulturně-historického pohledu, který představuje třeba krajina takzvaného úrodného půlměsíce nebo vymezení Sever vs. Jih. Taková představa prostoru souvisí s tím, jak si ho lidé představují a s jakými hodnotami ho spojují a co od něj očekávají. Na prostor se ale dá také koukat jako na nějaké prázdné místo, obklopené (vymezené) například čtyřmi zdmi. Takový pohled už o něco více připomíná architekturu. V této práci budu pojímat prostor především v souvislosti s architekturou. Ráda bych proto představila, jak se do ní právě tento koncept dostal. Kdy si vlastně architekti začali uvědomovat, že něco jako prostor existuje a mohou s ním vědomě pracovat? Nejdříve bych ráda představila tři citáty dvou slavných architektů a jednoho filozofa.

*„Co mě opravdu zajímá, je navrhování architektonického prostoru“ (Denari 1993).*

*„Prostor je ta nejluxusnější věc, kterou může někdo někomu ve jménu architektury dát“ (Lasdun 1997).*

*„Každá definice architektury, o sobě, vyžaduje nejdříve analýzu a představení pojetí prostoru“ (Lefebvre 1992: 15).*

Z těchto tří citátů bychom mohli vyčíst, že prostor je ta nejčistší podstata architektury. Prostor je neredukovatelná vlastnost, která architekturu vyčleňuje od dalších uměleckých činností (zejména malířství a sochařství). Jde o základní kategorii architektury. Někteří autoři takto prostor skutečně chápou. Jenže problém nastává ve chvíli, kdy se zeptáme, co se tím slovem prostor vlastně přesně myslí? Pokud si tuto otázku položíme, ihned se nám tato předchozí tvrzení zpochybní. Před rokem 1890 by kromě malého okruhu německých estetiků a filozofů, nedávalo slovo prostor lidem z architektonického světa smysl. Proč? Protože se dříve v architektuře slovo prostor vůbec nepoužívalo. Nebylo zkrátka předmětem architektonického myšlení. Do samotného středu zájmu se dostalo až v posledních zhruba 130 letech a váže se na rozvoj modernismu v architektuře. Dá se říct, že z toho důvodu patří prostor do specifických dějin okolností modernismu. Slovo prostor tak má opravdu smysl

jen v kontextu moderní architektury tak, jak přišla s 20. stoletím a jeho technickými budovami, mrakodrapy, bezozdobností, čistotou, jednoduchými barvami atd. Zde bych byla nerada, aby se představa moderní architektury zredukovala pouze na funkcionalismus, jelikož modernismus v architektuře není samozřejmě jen to. Podobná nebo vyloženě partnerská slova k prostoru jsou například forma. V dnešní době se tak říká, že základní definice architektury je, že pracuje s prostorem. Jak tomu ovšem bylo dříve?

Slovo prostor (tak jak jej budeme chápat v architektuře) má své základy v Německu začátkem 19. století. Na tomto poli se totiž odehrávala celá debata o významu tohoto slova. V němčině nazýváme prostor slovem *Raum*. Zde ovšem nastává problém, neboť slovo *Raum* nelze do češtiny jednoduše a jednoznačně přeložit. Může znamenat konkrétní jednu ohraničenou místnost, která má podlahu, strop a čtyři obvodové zdi. Na slovíčko se ale také můžeme dívat z filozofického hlediska. Máme zde tak prostor jakožto fyzickou rozprostraněnost a prostor jako čistou filozofickou kategorii. Stávalo se tak, že si tento dvojí význam lidé pletli, někdy dokonce tato dvě, dá se říct rozdílná slova, spojovali dohromady. Rozlišit tyto dva konstrukty (mezi prostorem pojímaným myslí a žitou rozprostraněností) bylo součástí záběru Henryho Lefebvra a jeho knihy *The Production of space* (1992). Pak je zde ještě problém času a jeho vlivu na pojetí prostoru. Pojem prostor totiž nemá neměnný význam. Mění se například podle okolností nebo účelu, jakým je užit. Vždy se proto musíme ptát, vůči čemu se ta zkoumaná kategorie (prostor) vymezuje a v jakém kontextu je užitá.

## 2.2 Předpoklady modernistického architektonického prostoru

Jak jsem již zmínila, pojem prostor má základy v Německu v 19. století, kde je pojem slova prostor (*Raum*), specifický. Vystupují zde dvě odlišné tradice myšlení (samozřejmě je jich zde mnohem více, toto je jen zjednodušený model, který slouží k představě ukotvení prostoru v architektuře).

1. První tradice myšlení se pokouší vytvořit teorii architektury z filozofie (ne tradice). Zastáncem je například Gottfried Semper, významný architekt 2. pol. 19. století, jehož významnou inspirací byl Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Semper se více než kdokoli jiný zasloužil o zavedení pojmu prostor (v tom smyslu, že si ho lidé uvědomovali a začalo se o něm mluvit v různých spojitostech). Chtěl rozvinout přehled o úvodu do architektury. Prvním impulsem k architektuře byla snaha obklopit (vymezit) prostor. Materiální součásti byly podle něj vůči vymezení prostoru až druhotné (to znamená, že zdi mohou být například postaveny

z jakéhokoli materiálu) (Švácha 1985). Budoucnost architektury tak podle něj ležela v utváření prostoru (Švácha 1985). Jako by tak předjímal význačné architektky 19. století, jako byli Mies van der Rohe, celé hnutí Bauhaus, Adolf Loos, Peter Behrens a další. O uzavřenosti v architektuře se sice mluvilo už ve 40. letech 19. století, nikdo však nezašel tak daleko jako Semper, který vyloženě říká, že uzavřenost prostoru představuje základní vlastnost architektury (Švácha 1985). Semper ale toto téma nijak dlouze nerozvíjí. Můžeme ho však považovat za člověka, který tento diskurz nastartoval.

Dalším Semperovým následovníkem, byl například Camillo Sitte se svým dílem *Stavba měst dle uměleckých zásad* (2012). Sitte chápal navrhování města jako umění prostoru, tzv. Raumkunst. Jeho předpisy, jak města vytvářet, se všechny zakládají na principu tvorby vymezeného prostoru (Sitte 2012). Ostatní architekti viděli vymezení prostoru v oblasti interiéru (zejména vnitřku katedrály), Sitte přenesl toto architektonické téma i do prostoru exteriéru -- prostor patří nejen vnitřku budov ale i vnějšku (Sitte 2012). Toto myšlení bylo pak klíčové pro 20. léta 20. století, když ve Vídni vznikala známá Ringstrasse. Na tehdejší dobu byla Ringstrasse nadimenzována v příliš velkém měřítku, dosud se nic takového nepostavilo. Ringstrasse představovala a nabízela ohromné otevřené prostory, oproti uzavřené Vídni, kde byly úzké malé ulice. Camillo Sitte tento nový projekt velmi kritizoval. Nelíbilo se mu, že má nelidské měřítko. Podle něj byl koncept příliš otevřený. Navrhl proto, aby se tento podle něj příliš velký prostor rozdělil na menší části (jednotky). Bylo by to tak uzavřené, vymezené, intimnější a adekvátnější pro lidi.

2. Druhá tradice přemýšlení je zaujatá psychologickými přístupy k estetice. Důraz klade na dvě kategorie: prostor a čas. Hlavním propagátorem tohoto přístupu je Immanuel Kant se svým dílem *Kritika čistého rozumu* (2001). Prostor představuje jakousi vlastnost, možnost (Kant 2001). Díky prostoru a času si můžeme uspořádat naše vjemy a náš svět. V *Kritice čistého rozumu* (2001) říká, co má na mysli prostorem. Prostor podle něj není empirickým pojetím, které se odvozuje z vnější zkušenosti. Prostor je apriorní formou vnímání, představuje se jako čistá intuice, která určuje všechny předměty (Kant 2001). Věci nám proto nejsou přístupné tak, jak jsou samy o sobě, nýbrž tak, jak se nám jeví. Prostor je nutná představa, a priori. Prostor tak není vlastností věcí o sobě ani nevyjadřuje jejich vzájemný poměr. Je formou všech jevů vnějších smyslů, subjektivní podmínkou smyslovosti, která je

před všemi skutečnými vjemy jako čistý názor-a priori. Tohoto konceptu se ujal například Arthur Schopenhauer v díle *Svět jako vůle a představa* (1997). Architektura tak má podle tohoto přístupu, který byl populární hlavně v 70. letech 19. století, svou existenci primárně v našem prostorovém vnímání.

Důležitým autorem pro tento směr je i Fridrich Nietzsche, kterého četl téměř každý umělec a architekt konce 19. a začátku 20. století. Přijímaly ho kruhy, které vytvářely secesi a ranou modernu. V knize *Zrození tragédie z ducha hudby* (1993) představuje dvě základní dělení (která přebírá z řecké mytologie): 1.) Dionýské myšlení – ukazuje se zde důležitost prostoru. Kdybychom měli uvést příklad třeba z hudby, byl by jím určitě Ludwig van Beethoven. 2.) Apollinské myšlení – uskutečňuje se ve snu. Příkladem je např. Mozart se svou snovou a radostnou naladěností. Toto je zde načrtnuto jen pro představu, protože se tato práce nebude tímto Nietzscheho dělením podrobně zabývat, protože Nietzsche to ve směru k architektuře nedopracoval, nicméně ovlivnil celé generace architektů, kteří ho četli. Například Le Corbusier byl jedním z velkých čtenářů Nietzscheho.

Slovo prostor se tak dostalo do popředí díky filozofům a estetikům a až poté ho přejímají architekti. Jeho původ tak stojí mimo architekturu. Architekti tento pojem pak sice přejímají, málo se však zajímají o motivace, které k tomu vedly. Architekti začátku 20. století chtěli legitimizovat a ospravedlnit modernu, ustavit způsob, jak o ní mluvit. Ospravedlnění, která nabízela předchozí doba, pro ně byla těžko představitelná, hledali proto nový (v kontrastu vůči předchozímu) způsob, jak o architektuře mluvit. K tomu jim posloužil právě prostor. Toto slovo přejali z mimo-architektonického slovníku a začali ho používat. Toto pojetí prostorovosti určilo nový druh architektury. Najednou tak používají stejný pojem, jako filozofové a historici, ale nemyslí tím to samé, motivace jsou odlišné. Okolo roku 1920 je tak prostor pevně ustavenou kategorií v architektonickém myšlení stává se součástí architektonického slovníku, ve kterém zůstává až doteď. Myšlenky ale ještě nejsou diskurz a diskurz ještě není rozvinutá realita. Trvalo ještě dlouho, než to architekti vstřebali, a to své pochopení zrealizovali ve stavbách. Začali s tím architekti, jako jsou například Peter Behrens nebo Hendrik Petrus Berlage, architekti, kteří ale nejsou známi kvůli prostoru. Až po nich přichází další generace, která už s prostorem plně a jasně pracuje: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius a další.

Vývoj tak byl velmi složitý a komplexní. Zdá se, že se zde ale v průběhu vývoje ustavily tři hlavní směry myšlení o prostorovosti: 1.) Prostor jako uzavřenost. Přichází s tím Gottfried Semper a dále ho rozvíjí Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens nebo Adolf Loos. Pro většinu architektů od 20. let 20. století to bylo nejběžnější pojetí prostoru. 2.) Druhý směr představuje uvažování o prostoru jako kontinuu (kontinuální a nekonečné). Sem patří například holandská skupina De Stijl, škola Bauhaus, Le Corbusier se svým nekonečně plynoucím prostorem nebo Mies van der Rohe. 3.) Zatřetí jde o prostor jako o rozšíření, extenzi těla. Prvním kořenem je již zmíněné dionýské myšlení. Prostor se chápe z hlediska představovaného nebo vnímaného rozšíření těla v rámci nějakého objektu. Jedním z představitelů je například Sigfried Ebeling, který ovlivnil Miese van der Roheho. Prostor se chápe jako membrána, ochranný obal, mezi člověkem a světem. Prostor je tak tady dán lidskou aktivitou, jak se v něm člověk pohybuje, tak ho nějak určuje, a to zprostředkovává vztah člověka se světem nějak dál. Prostor je aktivován pohybem člověka a jeho touhou žít.

Tato práce se ale bude věnovat převážně prostoru druhého typu, tedy prostoru jako kontinuu, nekonečnu. Hlavním představitelem, který prostor chápe tímto způsobem, bude Le Corbusier.

### 2.3 Co je to architektura?

Pokud bych se pokusila představit jednu jedinou definici, co je to architektura, nedospěla bych ke zdárnému výsledku. Neexistuje totiž obecná shoda, co slovo architektura představuje, a to ani na poli samotných architektů. Ráda bych proto představila alespoň některé možnosti, které by snad mohly architekturu z části nastínit. Podle architekta Paula Sheprharda a jeho knihy *Co je architektura? Esej o krajinách, budovách a strojích* (1994) zaujímá architektura ústřední postavení v civilizační soustavě. Architektura je všude kolem nás. Je naší součástí, stejně jako jsme my součástí jí samotné (Sheprhard 1994). Architektura představuje budovy, ve kterých žijeme, pracujeme nebo se bavíme. Omezit ovšem definici jen na to, že architektura jsou domy, je tristní. Za všemi těmi domy se skrývají muži nebo ženy, kteří je vymysleli, materiály, které použili, místo, které pro stavbu zvolili, prostor nebo styl, který je ovlivnil, program, kterým jim umožnil vše propočítat, nástroj, kterým jim dovolil nákresy vyrobit. Ale ani to nestačí. Ani to nestačí k tomu, abychom vysvětlili, co to architektura je. V tomto výčtu totiž zbývá ještě mnohé, které jsem nezmínila a pravděpodobně ani není v mých silách tu vše sepsat. Nicméně myslím, že není chybou říct, že architektura by se dala považovat za nejobecnější synonymní pojem pro stavitelské umění (Kraus 2005). Architektura se zabývá obecně studiem urbanismu nebo krajiny, ať už jde o

klasické hrubé stavitelství nebo třeba jednotlivé drobné detaily. Existuje dokonce i několik typických zaměření, kterým se architektura věnuje, například zahradní architektura, bytová architektura, krajinářská architektura apod. Pod slovem architektura se ale také může skrývat označení jedné konkrétní stavby, uměleckého pojetí nebo názoru a může být chápána jako umělecké dílo, které je zároveň kulturním a politickým symbolem určité doby. Již v tomto bodě bychom tak mohli vidět jasné spojení architektury a estetiky. Například podle Petra Kratochvíla je architektura „...oblastí, ve které se zřetelně vyjevují základní dilemata doby...“ (Kratochvíl 2005: 12). Proč? Protože v architektuře se ráno probouzíme, čistíme si zuby a oblékáme se. Architekturu (okolní přilehlé budovy) pak jdeme do práce. Z architektury se po práci přesuneme do jiné architektury (knihovny, fitness centra, školy, chaty). V architektuře se rodíme a umíráme. Architektura nás proto provází celým naším životem, a byť si to člověk třeba přímo neuvědomuje, je tu s námi každý den (Kratochvíl 2005). Proto tak dobře ukazuje všechna dilemata a potíže každé doby. Architektura nám může dát mnohé, například velmi pomoci v tom, aby se nám žilo lépe nebo aby si každý člověk žil podle svých představ (Kratochvíl 2005). To nám architektura může umožnit. Životy nám ale také může znepríjemňovat, pokud je architektura nepovedená nebo vyloženě špatná. Člověk je proto s architekturou spojen už od narození a je zřejmé, že takové pouto vydrží až do konce života. Práce se zaměřuje hlavně na architekty 20. století, kteří si toto spojení uvědomují. Jedním z velkých příkladů může být třeba Le Corbusier. A právě to, jak takoví architekti s člověkem a architekturou pracovali, představím později v samém jádru práce. Pojem architektura budu nejčastěji spojovat s konkrétními kolektivistickými stavbami a projekty jednotlivých architektů tohoto období.

## 2.4 Město

Město se může zdát jako uchopitelnější pojem, pro který bychom měli najít jasnou definici. Ovšem i zde narazíme. Žádná univerzální definice města totiž také neexistuje. Pokud se podíváme na město, na které odkazoval Aristoteles ve své *Politice* (1997) (město, které se dá obejít za jediný den) a město typu aglomerace sídlišť, najdeme dvě zcela rozdílné věci. Máme tedy oba koncepty nazývat městem? Jak odlišíme město od vesnice? Podle počtu obyvatel? Nebo spíše rozlohy? Co je ještě polis a co už metropolis? Na tyto otázky není lehké odpovědět. Tato práce se ale bude zaměřovat převážně na město 20. století, kdy nastává výrazná změna v pohledu na město a jeho funkce. Práce tak nebude sledovat podrobný vývoj města od antiky až po současnost. Nicméně pro pochopení města 20. století je nutné představit z historického hlediska dva význačné zlomy, které ovlivnily další vývoj

měst. Jan Gehl v knize *Život mezi budovami* (2000) popisuje tyto dva zlomy jako renesanci a funkcionalismus, přičemž právě funkcionalismus nebo obecněji hnutí moderní architektury, bude primární oblastí zájmu této práce. Podle knihy Gehla a Gemzoa *Nové městské prostory* (2002), kteří se pokouší o zachycení a vymezení funkcí městského prostoru, by měla být města místem setkávání, trhu a dopravy. Nejrůznější sociologové už ale přichází během 19. století a pokouší se definovat, co je to město a také vymezit jeho základní funkce. Například Max Weber pojmenovává ve své studii *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie* (2005) jistý druh společenského osídlení, nazývá ho „městskou obcí“ (Stadtgemeinde). Aby mohlo být určité osídlení nazváno městskou obcí, musí podle Webera (2005) splňovat několik základních bodů. Musí mít hradby, trh, vlastní soud a alespoň z části autonomní právo, s tím spojené formy sdružování, a taky musí být alespoň částečně nezávislé. Správa města musí probíhat skrze úřady, na jejichž správě se alespoň částečně podílejí obyvatelé města (Weber 2005). Takto tedy Weber představuje městské společenství 18. století. V 19. století se tyto složky, které vyjmenoval, téměř nezměnily. I přesto se ale město pomalu proměňuje. Probíhá soustavná urbanizace a města se čím dál tím více zvětšují a stávají se z nich velkoměsta. Hradby, které ve středověku ohraničovaly městské osídlení, se bourají, protože už se za ně lidé nevejdou a město se zvětšuje.

Výrazný zlom ovšem nastává s příchodem 20. století. Všechny složky, které zmiňovali Gehl s Gemzonem (2002) (trh, doprava a místo setkávání) se výrazně proměňují. Vznikají třeba takzvaná maloměsta, která od samotného města nejsou daleko a mají představovat poklidný život v sousedské komunitě, ovšem pořád s veškerým přehledem o dění v rušném městě. Vznik maloměst umožnila hlavně doprava, která se enormním způsobem proměňuje. S dopravou se mění i obchod a s tím tedy i samotný charakter města. Automobilová doprava narůstala a ulice se tomu musely začít přizpůsobovat. Rozšiřovaly se, vznikaly dálnice a prostory určené jen pro automobilovou dopravu. Zmizely například také klasické trhy. Lidé začali chodit nakupovat do nových nákupních center (Gehl, Gemzone 2002).

*„Vývoj ve 20. století rozhodujícím způsobem změnil předpoklady pro funkci prostoru města jako místa setkávání a komunikace mezi občany [...] Tradiční role prostoru města jako významného místa setkávání změnila úplně svůj charakter“* (Gehl, Gemzoe 2002: 13-14).

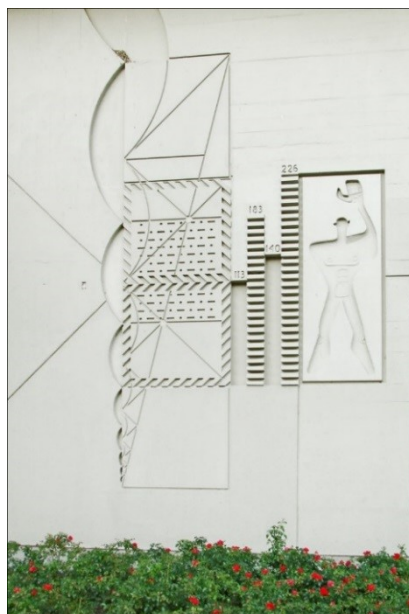
Důležité taky bylo města naplánovat tak, aby byla co nejefektivněji rozvržena. S plánováním se začalo už v renesanci. Nicméně v trochu jiném slova smyslu. Město bylo spíše uměleckým dílem, kde funkce nehrála přílišnou roli. To se změnilo s příchodem moderní architektury, tedy zhruba kolem roku 1930. Jako příklad mohu uvést třeba francouzského architekta Le Corbusiera a jeho návrh *Soudobého města* pro tři miliony obyvatel z roku 1922. Veřejný život z městského prostoru mizí. Staví se mnohoposchodové bloky, které jsou všechny stejné. Barevnost je také výrazně omezena. Vše je bílé, šedé nebo černé. Vznikají speciální autostrády. Každá část města plní určitou funkci. Linie jsou dlouhé, táhlé, rovné a jednoduché. Město musí být hlavně funkční! Člověk se ale v takovém prostoru podle Gehla (2002) necítil dobře, jelikož se zde nedovedl dobře orientovat, vše totiž bylo stejné. Nebyly zde významné body, jako dříve, podle kterých by se mohl po městě dobře pohybovat. Nebyla zde třeba náměstí, která byla typickým znakem města, kde se prakticky odehrával celý společenský veřejný život. Kritizuje tak celkové odcizení člověka od veřejného prostoru.

Podle Gehla a Gemzoma (2002) se situace mění až kolem roku 1970 s příchodem postmoderny. Veřejný prostor se stává znovu důležitým a podstatným prvkem ve městě, jelikož se přehodnocuje kvalita života a bydlení městského člověka.

## 2.5 Modulator

Modulator je systém, který vymyslel francouzský architekt Le Corbusier. Inspiroval se přitom pracemi Marka Vitruvia Pollia, Leonarda da Vinciho a Leona Battisty Albertiho, které se všechny zabývaly matematickými proporcemi lidského těla. Le Corbusier si pečlivě nastudoval veškeré jejich výsledky, které pak následně aplikoval do prostoru, ve kterém člověk žije. O modulatoru, jeho principech a využití, napsal dokonce dvě samostatné knihy: *Le Modulator* v roce 1948 a *Modulator 2* v roce 1955. V angličtině pak vyšly o pár let později, v roce 1954 a 1958. Aby si člověk mohl představit, co přesně modulator je a jaké jsou jeho principy, vypracoval Corbusier názornou ukázkou. Některé modely, co vlastně modulator je, dokonce zapracovával do samotných budov, které postavil. Jeden příklad aplikace principů modulatoru (v podobě reliéfu) přímo na fasádu jeho budovy, můžeme vidět na obrázku číslo 1.





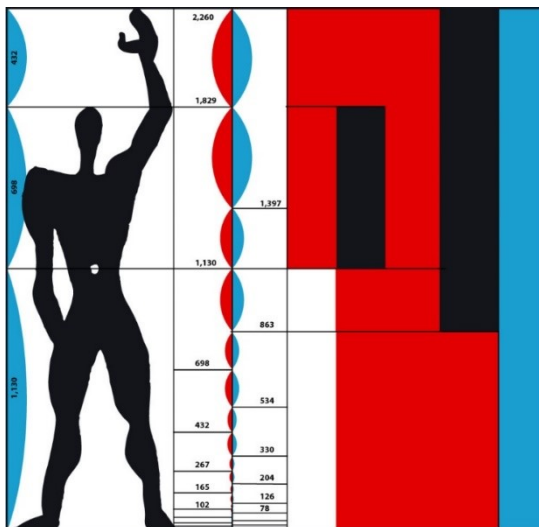
Obrázek č. 1 Reliéf ukázky systému modulator na jednom z domů, které navrhl Le Corbusier.  
Zdroj: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Modulor#/media/Soubor:Corbusierhaus\\_\(Berlin\)\\_\(6305784913\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Modulor#/media/Soubor:Corbusierhaus_(Berlin)_(6305784913).jpg)

Modulor je propracovaný systém, pro který si vzal jako model lidskou postavu. Tato postava má jednu ruku zvednutou nad hlavu. Ovšem Corbusier si nevybral ledajakou postavu. Tato postava měla jasné rozměry, a dokonce i pohlaví. Jde o postavu muže, jehož výšku nejdřív Le Corbusier počítal podle výšky průměrného Francouze, který měří asi 175 cm, později výšku upravil podle dobře vypadajícího anglického gentlemana na 182,88 cm (Corbusier 1958). Na tělo jsou napojené dvě vertikální spirály, které zachycují proporce těla. Modulor je založený na Fibonacciho číslech a zlatém řezu, navíc ještě lidských proporcích a jejich zdvojení (Corbusier 1958).

*„Stavitel si bere za své měřítko to, co je nejjednodušší a nejstálější, nástroj, který s největší pravděpodobností neztratí: svůj krok, chodidlo, loket, prst“ (Corbusier 2005: 66).*

Modulor popisuje Corbusier (1954, 1958) následovně: Celková výška postavy i se zvednutou rukou měří přesně 226 cm. Toto číslo pak vydělil dvěma a vychází tak 113 cm, což je výška, kde je umístěný pupek. Zápěstí na ruce u pasu je pak ve výšce 86 cm. Vzdálenost od země po vršek hlavy je přesně 183 centimetrů. Tato výška je vydělena zlatým řezem (stejně jako výška zápěstí připažené ruky) a vychází ve výši pupku ve 113 centimetrech (Corbusier 1954, 1958). Takto získáme určité posloupnosti čísel (86, 140, 226, 366 a 70, 113, 183, 296), kdy každé je pak součtem dvou předchozích (Corbusier 1954, 1958). Pomocí této metody může pak podle Le Corbusiera (1954, 1958) každý člověk odvodit proporce a velikost prostoru, ve kterém člověk žije. Dokonce jde tato metoda

aplikovat nejen na prostor, ale například i na některé věci, které člověk používá (Corbusier 1954, 1958). Přesné proporce popisuje pro lepší představu obrázek číslo 2.



Obrázek č. 2 Ukázka principu modulator. Zdroj: <https://www.pinterest.pt/pin/391672498834005915/>

Systém modulatoru použil při návrzích několika svých budov, například u kaple Notre Dame du Haut, sídliště v Čandígarh nebo marseilleské Unité d'Habitation.

## 2.6 Konstruktivismus

S koncem říjnové revoluce v Rusku (1917) se ujímá moci Vladimir Iljič Lenin, který se snažil vybudovat ze SSSR moderní stát. A právě konstruktivismus byl jedním z nástrojů, jak toho dosáhnout, protože přesně splňoval podmínky moderního státu. Konstruktivismus se proto stal na několik dalších let hlavním uměleckým směrem tehdejšího Sovětského svazu. Jak již bylo řečeno, jedná se o umělecké hnutí, které je spojeno převážně s Ruskem. Rozšířil se pak ale i do dalších evropských zemí. Toto umělecké hnutí trvalo přibližně do třicátých let 20. století. Konstruktivismus se velice promítl také do architektury. Konstruktivistická architektura byla formou moderní architektury. Konstruktivisté navrhovali hlavně účelné a praktické stavby, odmítali veškerý luxus, ozdoby, přikrášlování budova a důraz kladly na hmotu (Teige 1923). Architekti proto vytvářeli doslova syrové stavby, které působily na první pohled velice stroze, jednoduše a čistě (Teige 1923). Konstrukce těchto budov totiž byla vyzdvížena nad vše ostatní. Do té doby bylo nepředstavitelné, aby byly na domě vidět například ocelové trubky. To vše se vždy schovávalo dovnitř domu, aby podobné technické věci nebyly nikomu na očích, protože podle dosavadních architektů nebyly hezké, byly zde jen proto, že to byla potřeba. Konstruktivisté toto myšlení zcela nabourali (Teige 1925). Podobné „technické“ věci, jako

ocelové trubky nebo třeba železo-betonová konstrukce nebyly skryty, naopak, byly vyzdvíženy nad formu těchto domů. Konstruktivistická architektura kombinovala nové pokročilé technologie a inženýrství se sociální účelem (Teige 1925). Právě po roce 1917 totiž v Rusku vzešly nové sociální požadavky a průmyslové úkoly, které nový režim vyžadoval. Někomu by tento směr mohl možná připomínat raný funkcionalismus a opravdu to není daleko od pravdy. Konstruktivismus a funkcionalismus se liší pouze v tom, že první z architektonických směrů je dynamičtější, najdeme u něj živelnější tvary a hmoty, které vyrůstají z účelu dané budovy (konceptu) (Teige 1925).

Na tomto místě je ještě třeba představit také takzvaný sociální konstruktivismus, kterému se velmi věnovali dva autoři, Peter L. Berger a Thomas Luckmann, kteří spolu napsali knihu *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění* (1999). Podle Bergera a Luckmanna (1999) není realita danému jedinci objektivně dána jako fakt, nýbrž je neustále znovu konstruována. A to právě v procesu sociální interakce a komunikace. Podle těchto autorů (1999) my, jakožto lidé, konstruujeme svět, ve kterém žijeme. Konstruujeme ho skrze naše postoje, které jsou dány naším kognitivním ustrojením nebo kulturou, ve které žijeme. Když bychom se tak znovu vrátili k větě, která zde byla již jednou zmíněná, že konstruktivistická architektura kombinovala nové pokročilé technologie a inženýrství se sociálním účelem, bylo by ještě třeba dodat, že v Rusku sledoval tento typ architektury jasný ideologický plán. Za konstruktivistickou architekturou se totiž skrývá cosi víc. Tento směr představuje metodu, názor, způsob materialistického myšlení, který je platný pro celou jednu společnost. Tento směr jde proti jakémukoli individualismu a je v naprostém souladu s myšlenkovými způsoby marxismu a leninismu. Společnost v tehdejší SSSR se totiž v jednu dobu začala silně utvářet a konstituovat podle přesných konstruktivistických zákonů a principů. Vytvářela jistou sociální realitu, systém, teorii. A právě díky této usilovné konstruktivistické práci se Rusko (později Sovětský svaz) brzy stalo zemí, která mohla konkurovat tehdejší velmoci, Americe. Tato práce se však zaměřila přímo na konstruktivistické stavby a pravidla v architektuře, nicméně bylo nutné představit, že se za tímto celým proudem skrývá cosi víc. Lidé svou činností vytváří (konstruují) svůj vlastní svět a sociální realitu, ve které žijí (Berger, Luckmann 1999). Navzdory tomu si to ale často ani neuvědomují a jimi zkonstruovanou realitu vnímají jako objektivní (Berger, Luckmann 1999). A přesně to se stalo v Rusku.

Mezi největší osobnosti konstruktivismu jako uměleckého hnutí, patří jednoznačně Vladimír Tatlin, Alexandr Rodčenko nebo třeba Antoine Pevsner. V architektuře zase představovali konstruktivistický směr například architekti Konstantin Melnikov nebo Moisei

Ginzburg. Právě jeden z Ginzburgových projektů představím v následujících částech práce. V Československu byl velkým propagátorem konstruktivistického myšlení například Karel Teige, který se o architekturu obecně hodně zajímal a věnoval jí mnoho stránek, nejčastěji v architektonických časopisech. Sám ale taky napsal několik děl o architektuře. Karla Teigeho zde zmiňuji proto, že zejména on v Československu velmi sledoval práce architekta Le Corbusiera a několikrát se k jeho koncepcím vyjadřoval, ať už pozitivně či negativně. Jeho názor na Corbusierovu práci proto ještě později podrobněji rozvedu.

## 2.7 Místo a ne-místo

Město 20. století, které práce sleduje, mělo být podle modernistických architektů městem budoucnosti. Jenže ihned od samého začátku se potýkalo s problémy, které jsem již výše představila, až nakonec celé modernistické hnutí selhává. Práce se zaměřuje hlavně na budovy pro masu lidí, které v té době vznikaly. Jako příklad zde uvedu třeba Unité d'habitation v Marseille od Le Corbusiera. On, i další architekti s podobnými stavbami, které představím, vždy pochopitelně doufali v úspěch staveb, které navrhovali. Prostor, který vlastně tito architekti utvářeli, měl co nejlépe vyhovovat člověku a jeho potřebám. V tomto bodě bych proto ráda představila koncepci antropologa Marca Augého (1995), který používá terminologicky velmi zajímavé pojetí prostoru. Zamýšlí se nad místem, které Augé (1995) uvažuje jako prostor naplněný významem, člověk místo obývá a tím jej i vytváří. Místo je pro nás známé, je to prostor, který jsme si osvojili (Kopáčová 2017). Dle autora je místo spojeno s historií. Je také lokalizováno v čase a prostoru (Kopáčová 2017). Místo nám tedy dává prostorový a sociální řád. Obyvatelé místa se navzájem znají, hovoří stejným jazykem, mají společné tradice, identifikují se s hranicemi místa (Kopáčová 2017). Augé (1995) nám dále také říká, že místo je konkrétní a symbolické. Dá se proto říct, že všechny stavby (koncepty), které se v této práci objeví, byly postaveny za účelem místa tak, jak jsem ho zde výše popsala. Nicméně ani sami architekti nemohli předpokládat, jak ve výsledku stavby nakonec dopadnou a zda se v nich člověk skutečně bude cítit dobře. Oproti místu tak Augé (1995) představuje ještě koncepci ne-místa.

Ne-místo (non-place) oproti místu vztahové není (Kopáčová 2017). Ne-místo je teď a tady, vystihuje ho přítomnost, která nemá žádné vazby na historii (Kopáčová 2017). Jedná se o odosobněné prostory navzájem anonymních aktérů, ve kterých nevznikají žádné sociální vazby (Augé 1995). Třeba Pavel Pospěch (2015) vychází z Augého a přidává ještě další roviny ne-místa. Oproti místu je ne-místo určeno jen k průchodu (Pospěch 2015). Člověk se zde nemá zastavovat, jeho úkolem je tímto prostorem co nejrychleji projít (Kopáčová 2017).

Ne-místa nikdy nejsou cílem sama o sobě. Vždy nás mají dovést od bodu A do bodu B. K tomu napomáhají cedule, nápisy a značky, které jsou v tomto prostoru umístěny, a právě ty jsou řečí ne-míst (Pospěch 2015). Na ne-místech nastává invaze textu do prostoru (Kopáčová 2017). Významným prvkem, který se v ne-místech také objevuje, je svoboda (Kopáčová 2017). Svoboda anonymity, avšak zaplacená identifikací při vstupu do ne-místa (Pospěch 2015).

Právě toto specifické pojetí prostoru Marca Augého (1995) mi pak v empirické části pomůže k tomu, abych ukázala, v čem představené architektonické koncepty případně selhávaly nebo naopak zda byl původní účel staveb zachován. Budu tedy sledovat, zda se vybrané koncepty skutečně staly pro jejich obyvatele místem nebo se naopak proměnily s postupem času v nepřátelská ne-místa.

## 2.8 Genius Loci

Odlišným a také velice specifickým způsobem se pak na místo dívá norský historik a teoretik architektury Christian Norberg-Schulz v knize *Genius loci* (2010). Genius loci představuje pojem, který vznikl ve starověkém Římě. Každá bytost měla podle římské tradice svého *genia*, tedy ochranného ducha, který měl tu schopnost, že oživoval místa (Norberg-Schulz 2010).

„*Genius tak označuje, co věc je nebo čím chce být*“ (Norberg-Schulz 2010: 18).

Pro Římany bylo nesmírně důležité, aby dobře vycházeli s *geniem* lokality, kde žili. *Genius loci*, tedy „duch určitého místa“, tak byl velmi důležitý již pro Římany, nicméně si zachoval svou podobu i po celá následující staletí, až do dnešní doby (Norberg-Schulz 2010). Zejména pak například v uměleckých kruzích. Každé místo má svou specifickou, osobitou atmosféru. Tato atmosféra může být způsobena čímkoli: propojením určitého místa a přírody, barvami, materiálem apod. Jedná se zkrátka o určité mimořádné vlastnosti a významy, kterými je dané místo naplněno. Člověk je skrze *genius loci* propojený s daným místem. Mohli bychom možná použít i výraz *svázaný*. *Genius loci* nezaniká při stavebně strukturálních nebo historických změnách. Dokáže přijímat nové obsahy (Norberg-Schulz 2010). *Genius loci* je často spojováno s pocitem domova, s pocitem něčeho, co je člověku známé a blízké a kde se zkrátka cítí dobře, identifikuje se v daném místě.

V dnešní době, která je zrychlená, se člověk čím dál tím více od míst odpoutává, a to jak fyzicky, tak duševně. Lidé se vymykají z přímé závislosti na místě, kde žijí. Jenže v důsledku právě této problematiky získává *genius loci* ještě větší význam.

*„Aby člověk našel oporu pro svou existenci, musí být schopen se orientovat, musí vědět, kde je. Ale také se musí identifikovat se svým prostředím, tj. musí vědět, jaké je určité místo“* (Norberg-Schulz 2010: 14).

I s pomocí specifického konceptu místa (*genia loci*) Christiana Norberga-Schulze v práci ukážu, s jakými potížemi se vybrané stavby potýkaly a jaké případně nevýhody nebo výhody měly. U každé budovy, kterou v práci zmíním, budu sledovat, zda se z těchto staveb vytratil *genius loci* nebo si ho budovy i přes léta, co už stojí, uchovaly.

### 3 Metodologie

Vztah člověka a architektury je velice zajímavý. Architektura je výtvořem člověka a slouží pro jeho potřeby. Při utváření nějakého prostoru tak architektura nutně vystupuje v hlavní roli, protože je to právě člověk, který skrze architekturu utváří (formuje) nějaké prostředí. Tato práce sleduje přímo koncept. Tedy jak moc se při utváření prostoru bral v potaz člověk. Vývoj takovéto antropologické linie budu sledovat od začátku 20. století až do jeho sedmdesátých let. Antropologický přístup se totiž profiluje zcela jiným způsobem, než dosavadní představy architektury a postupem času se stává dominantním. Architektura se začne utvářet na jiném principu. Se začátkem dvacátého století přichází nová éra, která se v architektuře označuje jako moderna. Myšlenkové nebo umělecké proudy začínají upřednostňovat zcela jiné, nové věci nebo přístupy oproti těm starým, tradičním a z jejich pohledu zastaralým. Začíná se například stavět zcela jinak. Architektura a urbánní prostor se tak v tomto období postupně stávají součástí každodenního života a na to musí architekti reagovat. S příchodem dvacátého století provází lidstvo velké katastrofy, které fatálně zasáhnou jak obyvatele, měst, tak vesnic, architekturu, a celkově všechny sféry lidského života. Začíná to první světovou válkou a pokračuje druhou. Následují také nejrůznější občanské války v jednotlivých zemích. To vše má na život obyvatel zásadní vliv a město, ve kterém žijí, se proměňuje. V mnoha oblastech nastala kvůli zmíněným pohromám bytová krize a města ji musela nějakým způsobem řešit. Většina velkých architektů proto začne s touto situací pracovat a brát ji v potaz při realizaci svých vizí. Centrálním bodem této práce je Le Corbusierova koncepce lidského a nelidského v architektuře (Švácha 1989). Ve stručném shrnutí vývoje jeho práce se pokusím zachytit i dobu, pro kterou stavěl a zmíněné katastrofy, které ovlivnily práci nejen jeho, ale dalších architektů. Architekti 20. století museli reagovat na tehdejší dobu a její požadavky (požadavky lidí). A právě u Corbusiera se velice silně projevuje tendence stavět domy vyloženě na míru člověku. Budu zkoumat jeho návrhy a realizace, které mají kolektivistický aspekt, kde velmi významně pracuje s člověkem – sleduji zde tedy antropologickou linii. Práce se tak nebude věnovat jeho návrhům soukromých vil pro buržoazní třídu. Uvedu také příklad konceptu takzvaného modulu, se kterým Corbusier přichází. Tuto antropologickou (kolektivistickou) tendenci budu sledovat až do bodu, kdy se jeho architektura stává čistě puristickou, tím pádem zcela ne-antropocentrickou. V práci dále představím několik příkladů architektů z různých zemí, kteří se inspirovali koncepty Le Corbusiera, nebo se on inspiroval jimi. Například ze Sovětského svazu, Velké Británie a Itálie. Ve všech realizovaných příkladech, které uvádím,

sleduji vztah architektury a člověka, tedy jak se při jistém utváření prostoru bral v potaz člověk. Přes tuto tematiku se pak dostanu ke třem teoretikům, kteří se prostorem zabývali. Každý z nich na něj ale pohlížel trochu jinak. Budu sledovat, jak pracoval s prostorem Karel Teige, Marc Augé nebo Christian Norberg-Schulz. S jejich pomocí se podívám na pozitivní i negativní stránky vybraných konceptů. Následně ukážu, k jakým výsledkům dané konceptualizace vedly. Stavby, které jejich autoři realizovali s dobrým antropologickým úmyslem, mnohdy nakonec dobře nedopadly. A to v tom smyslu, že se v nich člověk zkrátka necítil dobře. Velké vize, koncepty, které šly vstříc člověku tak často selhaly. Až se člověk z takových konceptů vytratil úplně (Norberg-Schulz 1994). Na stavby se také podívám z pohledu dnešní doby, jak dnes vypadají, co z nich případně zbylo a jaký účel dnes splňují. Porovnám je s původními vizemi a zhodnotím, jestli pořád plní tu funkci, se kterou je architekti postavili nebo ne.

Jako hypotézu, kterou budu ve své diplomové práci ověřovat, jsem si tedy stanovila: jaký je osud Le Corbusierových (a dalších) projektů v současné době, na čemž bych ráda ukázala, zda Le Corbusierův (a dalších sledovaných architektů) projekt jednoznačně selhal, anebo jestli se vnímání těchto staveb a jejich hodnoty (z hlediska vztahu člověk-architektura) v průběhu času nějak proměnily.

Základní výzkumné otázky, které v diplomové práci řeším, jsou následující: Jak se vyvíjel vztah člověka a architektury od začátku 20. století do sedmdesátých let 20. století. Jak konkrétně reagovali architekti na prolnutí prostředí a člověka? Jak tomu přizpůsobili své architektonické koncepty? Dopadly všechny návrhy architektů tak, jak architekti očekávali? Případně jaká byla kritika takových vizí? Jak vypadají jejich stavby dnes? Dopadly jejich projekty úspěšně? Nebo ne?

### **3.1 Strategie práce**

Na začátek představím základní vztah člověka a architektury. Tento vztah začnu sledovat od začátku 20. stol. až do 70. let 20. století. Hlavním bodem, který pak bude východiskem pro vše další, bude architektura Le Corbusiera. Představím průřez jeho celoživotní prací. Jeho práci se pokusím rozdělit do jednotlivých období a popsat, z jakého důvodu byla tato období důležitá a podstatná, a jak ovlivnila Corbusierův další vývoj. V tomto momentu představím i některé jeho realizace soukromých vil, byť tyto stavby nebudou hlavním bodem této práce. Představím je zde ale z toho důvodu, že patří do určité vývojové fáze Le Corbusiera, bez které by následné fáze, kde se zabývá koncepty, které jsou už kolektivistické a pro tuto práci podstatné, vůbec nemusely přijít. Jeho celoživotní práci



proto rozdělím na následující období: začátky, období kolem první světové války, poválečné období, meziválečnou architekturu a urbanismus, Athénskou chartu, poválečnou architekturu a urbanismus a následovat bude nejpodstatnější kapitola, na kterou se tato práce přímo zaměřuje a která je východiskem pro další postupy, tedy Unité d'habitation. V přestavených kapitolách popíšu i jeho urbanistické projekty. Představím koncept takzvaného Soudobého města, který demonstruje všechny Corbusierovy urbanistické zásady a následný projekt přestavby Paříže. I přesto, že se práce zaměřuje převážně na architekturu a konkrétní stavby, zmíním i Corbusierovy urbanistické plány, které velmi dobře demonstrují jeho celkovou představu architektury a směru, kterým by se měla ubírat. Navíc do těchto urbanistických projektů plně zapojuje člověka, bere na něj ohled a snaží se město vybudovat tak, aby člověku co nejvíce vyhovovalo. Nejpodrobněji se ale zaměřím na Unité d'habitation v Marseille. U tohoto příkladu rozeberu koncepci zvanou modulator, kterou Corbusier v návaznosti na další autory představuje a aplikuje ji do svých návrhů. Začíná tak utvářet takové prostory, které přesně odpovídají tělesným parametrům lidského těla. V tento moment představím všechny klady i zápory této stavby. Díky koncepcím místa a ne-místa, architektonických teorií Karla Teigehe, a taky *genia loci* představím, že Corbusier zapojoval do svých staveb člověka tak moc, až se z nich zcela vytratil. Corbusier tak bude základním východiskem aspektu lidského těla v architektonických úvahách.

V dalších zemích po celé Evropě se architekti vypořádávali s otázkou, jak řešit současnou architektonickou situaci. A to především co se týče bytové otázky. Války přinesly velkou krizi a nade vším tak byla otázka, jak člověka ubytovat, jak vytvořit prostředí, které by pro něj bylo ideální, a to s ohledem na požadavky tamní doby. Antropologická linie (člověk v rámci architektury) proto hraje důležitou roli i zde, protože antropologický přístup se profiluje zcela jinak než dosavadní geometrizace urbánního prostoru. Koncepty, které v tomto momentě ukážu, jsou tak zcela jiné, než s jakými se společnost doposud setkávala. Architektura začala vycházet z každodennosti a musela víc než kdy jindy začít brát v potaz krizi, kdy lidé neměli kde bydlet. V tomto momentě proto představím několik příkladů, jak se další architekti 20. století vypořádávali s tímto nelehkým úkolem. Jsou jimi Moisei Ginzburg a Ignaty Milinis s budovou Narkomfinu – v Sovětském svazu hledali, jak se co nejideálněji vypořádat s bytovou otázkou. Vznikl tzv. koldom. Měla to být nová, efektivní a osvobozující vize, která ovšem taky selhala. V tomto koldomě už dnes nikdo nebydlí a hrozí, že se dům přestaví na něco jiného. Původní účel budovy se tak možná naprosto změní. Dalšími architekty, které v práci představím, budou architekti rady hrabství Londýna

s bytovými domy Alton West v Anglii, kteří měli za úkol taktéž vyřešit otázku bytové krize ve své zemi. Posledním příkladem bude Gallaratese housing v Miláně od Alda Rossiho.

Bude se tak jednat o kvalitativní výzkum, který se ale nezakládá na nějakém kvantitativním sběru dat. Uvedené koncepty budou představeny jako typické příklady jednotlivých přístupů.

Celý tento koncept, velká vize, která jde vstříc člověku, a kterou odstartoval Le Corbusier, byla krásná, měla ale několik slabin. Proto bych tak ráda u vybraných staveb zachytila klady, které tato vize (člověk a architektura) přinesla a následně i v čem tato vize selhávala. Z antropologického hlediska také u každého vybraného projektu představím, jak do něho zapadá základní koncepce místa a ne-místa (Augé 1995) a *genia loci* (Norberg-Schulz 1994). Téměř všechny realizace, které zde uvedu, se totiž nakonec s odstupem času proměnily v ne-místo nebo se z nich vytratil genius loci. Lze tak říct, že se Corbusierovi jeho ideální koncept z hlediska vztahu člověka a architektury nakonec úplně nevyvedl. A ani dalším jeho zmíněným následovníkům. Jako jednoho z možných Corbusierových kritiků představím Karla Teigeho, jehož představy dobře shrnuje Hubert Guzik ve své knize *Čtyři cesty ke koldomu* (2014). Na každou vybranou stavbu se vždy na konci jednotlivé kapitoly podívám i z dnešního pohledu, jakou funkci dnes splňují, a srovnám je s původními vizemi, se kterými je architekti postavili.

## 3.2 Cíl práce

Cílem práce je sledovat vztah člověka a architektury od začátku 20. století až do sedmdesátých let 20. století. Ráda bych ukázala, jak se architektura a prostor začaly upravovat a přetvářet tak, aby co nejvíce vyhovovaly člověku a jeho potřebám. V tehdejší době bylo velkou otázkou, jak stavět architekturu, která by co nejvíce vyhovovala současným sociálním podmínkám. To znamená hodně bytů, co nejpraktičtější, pro člověka ideální, případně kolektivistické.

Rozeberu několik příkladů, ve které tento základní koncept-architektura pro člověka, dospěl. Hlavním východiskem pro mě bude vývoj lidského a nelidského v architektuře Le Corbusiera. Samozřejmě, že takový přístup měl své kritiky, mezi kterými byli například Christian Norberg-Schulz nebo Karel Teige. Výsledkem práce proto bude objektivní zhodnocení pojetí člověka v architektuře od začátku 20. století až do jeho 70. let., se všemi klady a zápory. Podívám se, jak vypadají představené koncepty dnes, a zhodnotím, zda se původní záměry a projekty architektů vyvedly nebo zda šlo z hlediska vztahu člověka a architektury skutečně o nepodařené koncepty.

## 4 Výzkumná část

### 4.1 Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965)

Charles-Édouard Jeanneret, který později vystupoval převážně pod přezdívkou Le Corbusier, pocházel ze Švýcarska. Je považován za jednoho z největších architektů 20. století. Původně se ale vyučil jako rytec hodinek, jenže ho to odjakživa táhlo spíše k architektuře, o kterou se začal zajímat už jako mladý kluk, zejména díky jeho učiteli ze školy uměleckých řemesel École des Arts Décoratifs (Huse 1995). Svou první architektonickou realizaci vytvořil už v sedmnácti letech. Jednalo se o dům pro rytce Louse Falleta, který je vidět na obrázku č. 3. Ani zdaleka se ale tento dům nepodobal jeho budoucí tvorbě, která se pro něj stala typickou. Díky tomuto návrhu ale Corbusier získal další zakázky. Za peníze, které si prací vydělal, pak cestoval (Huse 1995). Podíval se například do Istanbulu, Paříže, Řecka, Německa nebo taky do Prahy.



Obrázek č. 3 Dům pro rytce Louse Falleta od architekta Le Corbusiera.  
Zdroj: <https://www.architecturaldigest.com/story/le-corbusier-the-built-work-book>

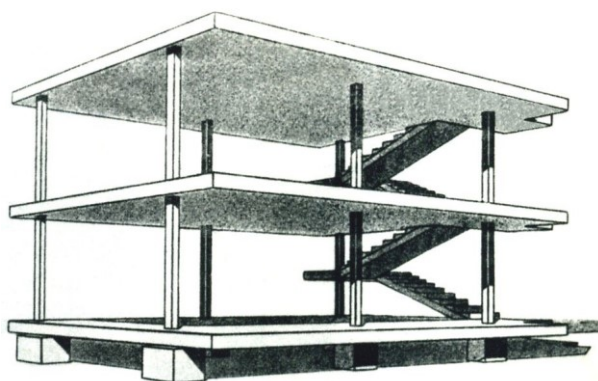
Na svých cestách si zapisoval, kreslil a načrtával všechno, co ho po cestě zaujalo, převážně co se staveb týče (Huse 1995). Všechny tyto poznatky z cest pak nesmírně ovlivnily jeho budoucí tvorbu (Švácha 1989). Jak už jsem jednou zmínila, Le Corbusier byl vystudovaným rytcem, neměl tedy žádné architektonické vzdělání. Přesto byl ve svých dvaceti letech přijat do známého architektonického ateliéru bratrů Perretových, kde se seznámil s prací se železobetonem, kterým byla tato kancelář známá (Švácha 1989). O tři roky později, tedy v roce 1910 pracoval u dalšího světově známého architekta Petra Behrense, kde se pak seznámil například s Miesem van der Roemem.

Corbusierovu tvorbu bychom mohli rozdělit do několika okruhů. Neznamená to však, že jsou jednotlivé stavby/koncepty/teoretické práce vždy striktně zařazeny do jednoho nebo

druhého okénka. Většinu staveb můžeme totiž zařadit do vícero okruhů, které se vzájemně prolínají. Bude se tak pouze jednat o obrazné rozdělení, pro lepší přehled. V tomto zjednodušeném rozdělení proto představím i jeho návrhy a realizace vil a dalších objektů, které nebyly kolektivistické, jelikož zde chci představit širší celé Corbusierovy tvorby. Na konci pak podrobněji rozeberu vybrané Corbusierovy koncepty, které se primárně týkají tématu této práce.

#### 4.1.1 Období kolem první světové války

V letech 1914-1915 vytvořil pro válkou postižené obyvatelé Flander projekt Dom-Ino. Šlo o průlomový koncept, díky kterému se stal světově známým. Jak můžeme vidět na obrázku č. 4, jednalo se o železo-betonovou konstrukci, tedy pouze čistý skelet, ve kterém už nejsou nosnými prvky zdi, jak tomu bylo u všech dosavadních staveb, nýbrž sloupy. Stavbu si pak mohou dokončit sami obyvatelé přesně podle toho, jak sami chtějí a co jim vyhovuje, a to tím, že umístí zdi a příčky kamkoli se jim zlíbí, mohou s nimi v tomto případě volně pohybovat. Této možnosti, volně přesunovat jednotlivé zdi, aniž by se tím porušila konstrukce celé budovy, se říkalo Plan libre a přichází s ním právě Le Corbusier.



Obrázek č. 4 Dom-Ino od Le Corbusiera. Zdroj: <https://nonagon.style/le-corbusier-architect-cheat-sheet/>

Dá se tak říct, že na tomto konceptu pak stojí architektura celého dvacátého století, zejména pak styl, kterému se později začalo říkat funkcionalismus (Švácha 1989). Jeden z prvních domů s železobetonovou konstrukcí, který Le Corbusier postavil, byla vila továrníka Schwoba (Švácha 1989), kterou můžeme vidět na obrázku č. 5. Vila se začala se stavět v roce 1912 a byla dokončena o čtyři roky později, tedy v roce 1916.



Obrázek č. 5 Vila továrníka Schwoba.

Zdroj: [https://www.google.com/search?q=villa+schwob&sa=X&biw=1366&bih=608&sxsrf=ACYBGNTriOLrDDbTkKzHg8rC07VWDhX64A:1578221854388&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=EGg3HcijB0bpkM%253A%252CRYPqcUWYUoC56M%252C\\_&vet=1&usg=AI4\\_-kTdCrnsPSTHscvgE90IPGcUIg35Eg&ved=2ahUKEwjWrofIpuzmAhWColwKHTVdATcQ9QEwAXoECAkQBg#imgrc=EGg3HcijB0bpkM](https://www.google.com/search?q=villa+schwob&sa=X&biw=1366&bih=608&sxsrf=ACYBGNTriOLrDDbTkKzHg8rC07VWDhX64A:1578221854388&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=EGg3HcijB0bpkM%253A%252CRYPqcUWYUoC56M%252C_&vet=1&usg=AI4_-kTdCrnsPSTHscvgE90IPGcUIg35Eg&ved=2ahUKEwjWrofIpuzmAhWColwKHTVdATcQ9QEwAXoECAkQBg#imgrc=EGg3HcijB0bpkM)

#### 4.1.2 Poválečné období

Po válce se Corbusierova tvorba trochu mění a začíná se u něj objevovat výrazný sociální aspekt, který tato práce primárně sleduje. Člověk a jeho potřeby se stávají pro Corbusiera velkou inspirací. Hodně se v tomto období přiklání k prefabrikaci a sériové výrobě (Huse 1995), což lze vidět například na obrázku č. 6, který představuje projekt s názvem Citrohan z roku 1921, kde se projevila jeho klasická koncepce bytu: přední vyšší část byla vyhrazena obydlí, nižší zadní část v přízemí kuchyni, v patře pak ložnici (Švácha 1989).



Obrázek č. 6 Model domu v Citrohan od architekta Le Corbusiera.

Zdroj: [http://www.historiaenobres.net/bigimage.php?Nom\\_foto=LC1922\\_cit03.jpg](http://www.historiaenobres.net/bigimage.php?Nom_foto=LC1922_cit03.jpg)

Jednalo se o dům, který se nikdy nezrealizoval. Budova je ze tří stran uzavřená, čtvrtá stěna je pak otevřená a disponuje velkými okny. Tato koncepce (jako bytová jednotka) byla poprvé prezentována na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925 (Švácha 1989). Moderní architektura se tak, jak ji známe dnes, v začátcích 20. stol. teprve ustavuje.

První velká realizace jeho „kolektivistické“ myšlenky, tedy toho, že do konceptů zapojuje sociální aspekt a začíná už vytvářet budovy pro několik desítek rodin, přišla až po druhé světové válce. Francie byla po obou válkách poměrně zdevastována. Domy byly často ve velmi špatném stavu a lidé mnohdy neměli kde bydlet nebo bydleli v otřesných podmínkách. Z tohoto důvodu pověřila Corbusiera francouzská vláda, aby postavil nějaký velký obytný blok. Vznikl Unité d'habitation (1947-1952) v Marseille, který je vidět na obrázku č. 7. Jednalo se z pohledu tamní doby o jednu z nejzajímavějších staveb 20. století, a to jak z hlediska výtvarné formy, tak z hlediska právě sociálního programu.



Obrázek č. 7 Unité d'habitation v Marseille od architekta Le Corbusiera.

Zdroj: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5234&sysLanguage=en-en&itemPos=58&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home>

Další podobné domy pak Le Corbusier postavil ještě například v Nantes nebo třeba Firminy.

#### **4.1.3 Meziválečná architektura a urbanismus**

Pravděpodobně nejslavnější Corbusierovým dílem, se stala vila Savoye v Poissy u Paříže z let 1928-1931, ve které důsledně uplatnil svých pět bodů architektury (Švácha 1989). Jednalo se o letní dům pro bohatého pařížského podnikatele.





Obrázek č. 8 Vila Savoye v Poissy u Paříže od architekta Le Corbusiera.  
Zdroj: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3c/VillaSavoye.jpg>

Le Corbusier v té době vypracoval projekt nové architektury, kde představuje, jak by měla tehdejší architektura vypadat. Své představy shrnul do pěti podstatných bodů (Corbusier 2005), všechny je můžeme vidět na obrázku č. 8 u vily Savoye:

1. Hmota domu se zvedá na piloty.
2. Volný plán. To znamená, že stěny, které dělí pokoje, nejsou nosnou konstrukcí, jsou to příčky. Do skeletu domu si tak mohou rozmístit stěny a příčky, jak chci.
3. Volné průčelí (důsledek volného plánu).
4. Dlouhé horizontální posouvací okno (tzv. pásové okno).
5. Plochá střecha, která je využita pro zahradu.

Tyto body jasně ukazují, jak Corbusierovi záleželo hlavně na dokonalé funkčnosti svých staveb vzhledem k potřebám moderního člověka (Corbusier 2005).

V roce 1929 odjel Le Corbusier do Moskvy, pro kterou v mezinárodní architektonické soutěži vypracoval návrh na Palác sovětů (Švácha 1989). Během pobytu v Moskvě postupně vstřebával myšlenky konstruktivismu, kterého bylo tamní město plné. Konstruktivismus se pak promítl i do jeho projektů, například budovy Centrosajuz v Moskvě z let 1929-1933 (Švácha 1989). Jednalo se o deskový dům na pilotách, viz obrázek č. 9.



Obrázek č. 9 Centrosajuz od architekta Le Corbusiera. Zdroj: <https://www.archiweb.cz/n/zahranicni/v-moskve-ohrozuje-le-corbusierovu-stavbu-obchodni-centrum>

V roce 1922 představil svou první teoretickou studii-projekt *Soudobého města* pro tři milióny obyvatel. Jak můžeme vidět na obrázku č. 10, město se rozprostíralo na pravoúhlé síti, na které ukazovalo všechny Corbusierovy urbanistické zásady.



Obrázek č. 10 Model soudobého města od architekta Le Corbusiera. Zdroj: <http://pasik4a.blog.cz/0705/le-corbusier-1887-1965>

Hlavní roli zde hrála perspektiva (Corbusier 2005). Zcela zmizel jakýsi trvalý základ prostorové struktury, který jsme ve městech doposavad vždy našli, to znamená systém ulic a náměstí. Budovy jsou uvolněny z těsné blokové zástavby a osamostatněny v prostoru. Budovy taky rostou do výšky. Uprostřed města jsou mrakodrapy a okolo nich obytné budovy. Na kraji města jsou pak zahradní města pro dělnické obyvatelstvo. Hlavním bodem, který bral Le Corbusier při této teoretické studii v potaz, byl prudký nárůst automobilismu (Corbusier 2005). Autostrády se tak v tomto konceptu staly osami města, což můžeme vidět na nákresu Soudobého města, který ukazuje obrázek č. 11. Centrum města se pak stalo především dopravním uzlem. Le Corbusier a vlastně celé hnutí moderní architektury vyloučilo ze svých modernistických koncepcí fenomén ulic (Le Corbusier 1952).





Obrázek č. 11 Projekt City, Le Corbusier. Zdroj: <https://i0.wp.com/thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2014/06/c.jpg>

Ve 30. letech obecně velmi často vznikaly projekty tzv. zářícího města. Rozvíjí se proto takzvané „city“, ve kterém se zrcadlí striktní funkcionalistické myšlení. Důležitou součástí „city“ byly tříступňové, skoro kilometr dlouhé terasy (viz obrázek č. 11) (Halík, Kratochvíl, Nový 1996).

1. První úroveň terasy – kavárny, a to ve výši stromů
2. Druhá úroveň terasy – luxusní obchody
3. Třetí úroveň terasy – na procházku, sály, kluby a restaurace.
4. Dole jsou pak stromy

Dále se zde objevovaly mohutné perspektivy a dimenze (pohledy do dálek), kontrapunktů vertikál a horizontál (dlouhé ulice versus vysoké mrakodrapy), typické byly také parkové úpravy s umělým návrším a mnoho stromů ve spodních patrech. Důležitá byla proporce a hlavně řád, který celému městu dominoval (Halík, Kratochvíl, Nový 1996). Základem řádu pak byla geometrie. Důležité bylo, aby to vše bylo především funkční (Halík, Kratochvíl, Nový 1996). Le Corbusier také ve městě velice silně propagoval jasné přímky, jednoduché linie, pravidelný tvar a pravý úhel (Marcelli 2011). Můžeme zde proto sledovat silnou geometrizaci městského prostoru, do měst chtěl přivést takzvaného ducha geometrie (Marcelli 2011). Oproti tomu Corbusier velmi rozhodně odmítal nejrůznější křivky, jelikož ty byly podle něj svědectvím animálního života (Marcelli 2011). Všechny tyto principy pak při utváření návrhů měst využíval. Byl také zastáncem toho názoru, že by je měl využívat

každý, kdo město nějakým způsobem navrhuje. Sám Corbusier tento názor vyjádřil poměrně jasně ve svém díle *Urbanisme* (1994).

*„Křivá ulice je cestou oslů, přímá ulice je cestou lidí“* (Corbusier 1994: 10).

Mohli bychom proto říct, že jediný Corbusier tak vlastně dal programu funkcionalistického města silnou poetickou vizi a estetický řád (Halík, Kratochvíl, Nový 1996). Tedy jisté kvality. Urbanistická scéna funkcionalistického města je výsledkem racionálního procesu. Estetický moment je zakalkulován do funkčního geometrického rozvrhu, kterému jsou podřízeny všechny elementy i detaily.

Podobnou představu aplikoval na plán důkladné přestavby Paříže roku 1925. Vytvořil taky řadu dalších urbanistických plánů: 1933 rozšíření Antverp, 1935 „Zářící město“, 1929 plán pro Rio de Janeiro a 1930-1942 plán pro Alžír.

#### **4.1.4 Athénská charta**

Jednalo se o soubor zásad „moderního urbanismu“, který byl přijat na konferenci na mezinárodním kongresu o moderní architektuře (CIAM) v roce 1933. Soubor pak vydal Le Corbusier v Paříži v roce 1943. Athénská charta se stala teoretickým základem funkcionalistického urbanismu, tedy funkcionalistického města. Jednalo se o klíč k urbanismu, který spočíval ve čtyřech věcech: bydlení, práci, rekreaci (volnému času) a dopravě (Halík, Kratochvíl, Nový 1996).

#### **4.1.5 Poválečná architektura a urbanismus**

Centry moderní architektury byly ve 20. letech Francie a Německo, konkrétně Bauhaus, důležité ale byly také impulzy ze SSSR. Nástup nacistů pak ale znamenal likvidaci moderního hnutí, jelikož v něm nacisté spatřovali nepřátelskou sílu, která musí být zničena.

Jak to tedy vypadalo s architekturou po válce? Začal masová výstavba a přestavba měst, a to zejména podle principů Athénské charty. Původní ideologické obsahy moderního hnutí se ale vytratily. Zúžily se jen na slabý výřez celé dosavadní moderny. Zbyla tak uniformita, sídliště, nerozlišný plynoucí prostor, jednodušnost (Halík, Kratochvíl, Nový 1996). Architekt už neorganizuje celý společenský život, jeho funkce se zúžila pouze na toho, kdo budovu jen navrhne, a to je vše (Halík, Kratochvíl, Nový 1996). To ovlivnilo samozřejmě i hlavního představitele architektury tehdejší doby, Le Corbusiera. Jeho práce se mění. Pokud byla v jeho předchozích stavbách patrná jistá živost a hravost (i přes přísné funkcionalistické

zásady), v jeho nové tvorbě už se zcela vytrácí. V letech 1950-1955 postavil poutní kapli Notre-Dame-du-Haut u města Belfort ve Francii, kterou můžeme vidět na obrázku č. 12 a její interiér pak na obrázku následujícím, č. 13. Tato stavba se svým ztvárněním naprosto vymyká architektonické tvorbě. Kaple je tak příkladem, kdy se Corbusier pouští do brutalistního stylu (Švácha 1989).



Obrázek č. 12 Poutní kaple Notre-Dame-du-Haut u města Belfort ve Francii od architekta Le Corbusiera. Zdroj: <https://www.reflex.cz/clanek/lide-a-zeme/95884/kapli-panny-marie-na-vysinach-u-francouzskoho-mesta-ronchamp-navrhl-slavny-architekt-le-corbusier.html>



Obrázek č. 13. Interiér poutní kaple Notre-Dame-du-Haut, u města Belfort ve Francii od architekta Le Corbusiera. Zdroj: <https://www.reflex.cz/galerie/lide-a-zeme/107186/edit-kapli-panny-marie-na-vysinach-u-francouzskoho-mesta-ronchamp-postavil-slavny-architekt-le-corbusier?foto=3>

Prvky brutalismu bychom mohli najít už v některých předválečných realizacích, v poválečném období se však ještě umocňují. Corbusierovy stavby získaly na plastičnosti, působily více celistvě a sochařsky. Beton začal představovat v jeho přirozeném stavu -- ponechával jej neupravený a hrubý.

Další sakrální stavbou byla zakázka na stavbu vybudovanou v letech 1957-1960. Jednalo se o klášter La Tourette v Eveux u Lyonu, který je vidět na obrázku č. 14. Při návrhu této stavby musel Corbusier dbát na striktní řeholní předpisy, které vlastně samy určily podobu této budovy. Jde o zcela novou formu, ve které ale i přes přísnost, chudost a jednoduchost uplatnil taky sociální cítění a skromnost. Můžeme zde proto vidět, že sociální

téma, které je spojené s člověkem, ho provázelo celý život, až do jeho posledních staveb. Samozřejmě, že se po dobu jeho tvorby různě proměňovalo, ale antropologická linie, je u něj přítomna.



Obrázek č. 14 Klášter La Tourette v Eveux u Lyonu od architekta Le Corbusiera.  
Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/klaster-la-tourette>

Příležitost realizovat své architektonické koncepce dostal Le Corbusier také v Indii, kde se podílel na plánování nového správního centra-Čandígarhu (viz obrázek č. 15).



Obrázek č. 15 Čandígarh od architekta Le Corbusiera. Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/kapitol-v-candigarhu>

Do těchto dvou posledních zmíněných realizací zakomponoval Corbusier svůj známý koncept, takzvaný modulator. Kromě kaple Notre Dame du Haut, a sídliště v Čandígarh, najdeme modulator také v již zmiňovaném marseilleském Unité d'Habitation. Většina aplikací Moduloru ale nebyla příliš přesvědčivá, čímž se bude následně zabývat tato práce.

V tomto krátkém shrnutí jsme tak mohli sledovat Corbusierův vývoj od jistého urbanistického plánování a sociálního vlivu, přes funkcionalismus až k čistému purismu a

aspektům lidského těla a následně i brutalismu. Zaměřím se teď ale na fázi, kdy Corbusier staví kolektivistické budovy. Tedy na Unité d'habitation v Marseille. Následně se podívám i na dalších architektů, kteří se jeho kolektivistickou tvorbou inspirovali, nebo se naopak on inspiroval jimi, a kteří vytvořili svá díla v různých koutech Evropy a tehdejšího Sovětského svazu. Nejprve ale představím vývoj jednotlivých architektonických slohů ve Francii od počátku 20. století.

## 4.2 Vývoj architektonických stylů ve Francii 20. století

Konec devatenáctého století a začátek dvacátého století je ve Francii (a nejen tam) nesen z pohledu architektury ve stylu secese. Jednalo se o zcela nový, dekorativní styl. Oproti moderně, která je stěžejním bodem této práce, byla secese plná barev, ornamentů, dekorací, inspirovala se přírodou a jejími motivy, proto u ní najdeme mnoho prvků v podobě listů, větví nebo třeba květů (Sagner 2007). Secese už ale také využívala zcela nové materiály, které zde předtím nebyly. Šlo o beton, ocel, železo a sklo (Sagner 2007). Po jisté době se však tento styl vyčerpal. Okolo roku 1907 vzniká přímo v Paříži další zajímavý umělecký (architektonický) směr zvaný kubismus. Inspiraci pro vznik toho směru našli mladí umělci v Pablu Picassovi, který vytvořil v Paříži právě okolo roku 1907 několik svých plastik. Kubismus byl založený na jednoduchém principu. Kubističtí umělci rozkládali běžné každodenní věci, se kterými se člověk setkával (vázy, ovoce, talíře, domy) na jednoduché geometrické tvary a znovu je pak skládali do původních obrazů (Pelánová 2010). Takové předměty pak působí trochu zdeformovaně, mimo perspektivu apod. Evropu celkově zaplavovaly v této době samozřejmě i další architektonické styly, jejichž vznik se navzájem prolínal. Ve Francii však tyto styly nebyly z hlediska architektury, tak silné. Kolem roku 1910 vznikl v Německu expresionismus. Nejsilněji se tento umělecký styl projevil jistě v malířství. Dalším uměleckým stylem, který vznikl přibližně ve stejnou dobu, jako expresionismus, bylo nefigurativní umění se svým neslavnějším představitelem Vasilijem Kandinským (Pelánová 2010). Dalšími významnými proudy, které zde v období kolem první světové války vznikly, byly například dadaismus, futurismus, novoklasicismus, později pak surrealismus nebo Art deco (Pelánová 2010). Zaměříme se ale v této práci na období kolem roku 1917. V Evropě se totiž začínají objevovat zcela nové proudy, které s sebou v oblasti architektury (a nejen v ní) přinášejí nečekané věci. Přichází moderna. Jedná se o umělecký proud, který se silně vymezuje vůči všem předchozím uměleckým proudům (Halík, Kratochvíl, Nový 1996). Na modernu se budu v této práci zaměřovat hlavně z hlediska architektury. Moderní architektura se vyznačuje tím, že odmítá veškeré ornamenty a

dekorace, pracuje s čistotou, jednoduchostí a geometričností (Halík, Kratochvíl, Nový 1996). Barvy, které moderní architekti používali, byly často velmi jednoduché a jednolité. Materiál, který při návrzích nejrůznějších budov používali, byl nejčastěji beton, ocel, železo a sklo. Největší popularity ale dosáhla moderní architektura po druhé světové válce. Důležitou roli hráli v moderní architektuře nové technologie, postupy a zmíněné materiály, se kterými architekti začali pracovat. Pravděpodobně nejznámějšími představiteli moderní architektury byli architekti Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe a Walter Gropius.

### **4.3 Unité d'habitation, Marseille**

Druhá světová válka způsobila v Evropě vleklou bytovou krizi. Velký počet bytů byl zničen nebo těžce poškozen. Ve většině států v Evropě, zpusťšených válkou, se nábytek přiděloval jako nedostatkové zboží. Nárok na něj proto měli jen válkou postižené domácnosti a novomanželé. Mnoho lidí proto přežívalo v otřesných podmínkách. Někteří dokonce neměli střechu nad hlavou. Evropa se změnila, města se změnila a rozvrstvení obyvatel bylo také jiné. Na tuto situaci musely státy nějak reagovat. Snažily se o své obyvatele postarat, proto vymýšlely nejrůznější plány, jak lidem zajistit alespoň trochu slušné bydlení. Týkalo se to například Anglie, Francie nebo třeba Itálie. Státy tak hledaly vhodné architekti, kteří by si s touto nelehkou situací dovedli poradit. France například oslovila Le Corbusiera. Tomu nebyl sociální aspekt cizí. Tento koncept u něj najdeme už v realizacích předválečných a meziválečných vil nebo taky u pouze teoretických konceptů. Plně se ale rozvíjí až v jeho rozpracování Unité d'habitation v Marseille. Jak už jsem výše zmínila, francouzská vláda Corbusiera pověřila, aby postavil velký obytný blok, kam by se vešlo hodně lidí, aby se tím částečně vyřešila bytová krize. Le Corbusierovi záleželo na dokonalé funkčnosti svých staveb vzhledem k potřebám moderního člověka (Švácha 1989).

Unité d'habitation v Marseille vznikalo v letech 1947-1952. V tomto obrovském obytném domě, který najdeme na obrázku číslo 16, vzniklo celkem 337 bytů v 23 rozmanitých typech, převážně dvoupodlažních.

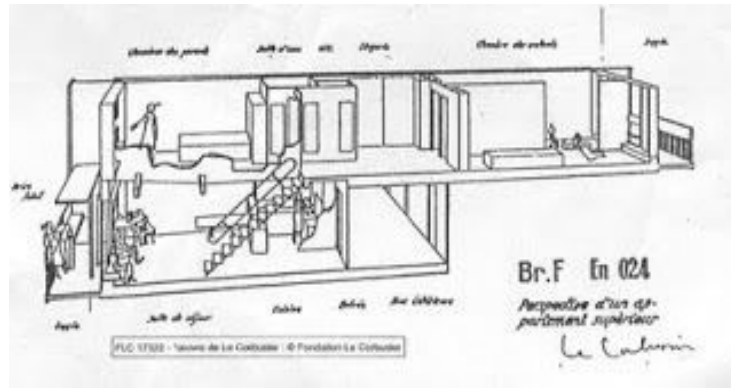




Obrázek č. 16 Fotografie Unité d'habitation z roku 1952.

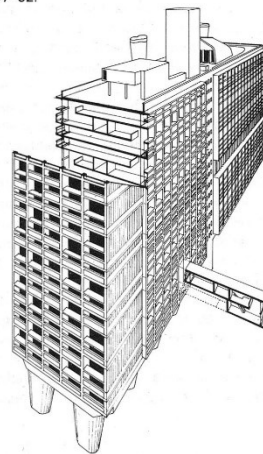
Zdroj: [https://www.archdaily.com/224525/brutalism-architecture-of-everyday-culture-poetry-and-theory-symposium/01\\_corbusier\\_unite01](https://www.archdaily.com/224525/brutalism-architecture-of-everyday-culture-poetry-and-theory-symposium/01_corbusier_unite01)

Řez jedním z dvoupodlažních bytů v tomto obytném domě můžeme vidět na obrázku č. 17. Na tomto obrázku je znázorněn typický byt Unité d'habitation. Do dolního patra bytu umisťoval Corbusier nejčastěji obývací pokoj, nahoře pak byly další jednotlivé pokoje (dva nebo tři). Tento byt měl výhled z obou stran obytného domu. Na pravé straně je vidět v horním pokoji balkon, ze kterého byl výhled na jednu stranu krajiny. V levých pokojích lze pak vidět také balkon a okna, ze kterých měli obyvatelé výhled zase na druhou stranu krajiny. Obývací pokoj byl orientován vždy na jih. Le Corbusier totiž považoval tuto místnost za jednu z nejdůležitějších. Podle jeho propočtů v ní totiž člověk trávil největší část dne, tudíž bylo pro tohoto architekta nesmírně důležité, aby byl tento pokoj dobře osvětlen a měl také hezký výhled. Osvětlení i výhled zajišťovala jeho orientace právě na jih, a také pásová okna. V ostatních místnostech netrávili lidé podle Corbusiera tolik času, a proto zde proslunění těchto místností nebylo zas tak podstatné. Do ložnic se chodili lidé podle architekta pouze vyspat. Z tohoto důvodu nebyly ložnice a případně dětský pokoj ani tolik velké, největší místností byl obývací pokoj. Na následujícím obrázku č. 18 je znázorněno, v jaké části se tento typ bytu nacházel. Jednalo se o páté patro domu. Jelikož byl ale tento byt dvoupodlažní, zasahoval i do šestého patra.



Obrázek č. 17 Řez dvoupodlažním bytem v Unité d'habitation.  
Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/304204149806825454/?lp=true>

217 Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marseilles, 1947-52.

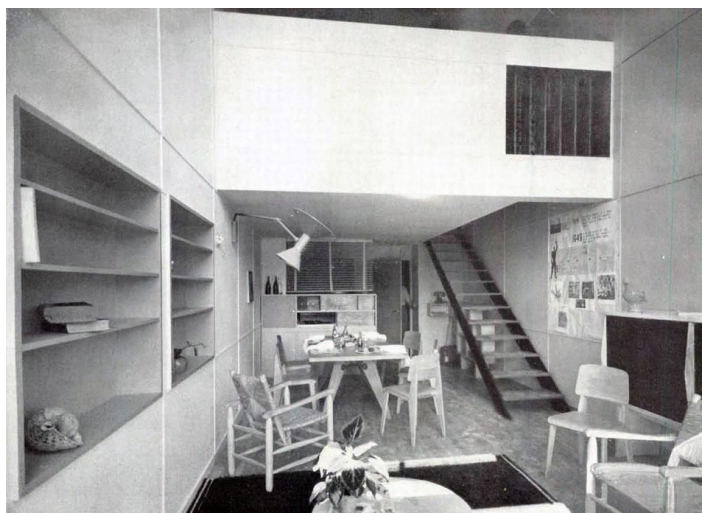


Obrázek č. 18 Na tomto nákresu je zvýrazněný dvoupodlažní typ bytu, který se nacházel v pátém (šestém) patře tohoto domu.

Zdroj: [https://www.google.com/search?q=unite+d%27habitation+marseilles+cut&tbm=isch&ved=2ahUKEwjbpdP60uzmAhUGeVAKHS85D\\_wQ2-cCegQIABAA&oq=unite+d%27habitation+marseilles+cut&gs\\_l=img.3...57782.59317..59539...0.0..0.102.807.9j1.....0....1..gws-wiz-img.....35i39j0i30.PulhXEKorbs&ei=q-8RXpukJ4bywQKv8rzgDw&bih=608&biw=1366#imgrc=ZX8hdHeQH1ktwM](https://www.google.com/search?q=unite+d%27habitation+marseilles+cut&tbm=isch&ved=2ahUKEwjbpdP60uzmAhUGeVAKHS85D_wQ2-cCegQIABAA&oq=unite+d%27habitation+marseilles+cut&gs_l=img.3...57782.59317..59539...0.0..0.102.807.9j1.....0....1..gws-wiz-img.....35i39j0i30.PulhXEKorbs&ei=q-8RXpukJ4bywQKv8rzgDw&bih=608&biw=1366#imgrc=ZX8hdHeQH1ktwM)

Zajímavostí na těchto bytech bylo to, že obývací pokoj a kuchyň byly propojené do jednoho obytného prostoru. To dosud nikdo neudělal. Příklad, jak vypadal obývací pokoj dohromady s kuchyní, můžeme vidět na obrázku č. 19, který představuje interiér jednoho z bytů v Marseillském obytném domě. Na následujícím snímku č. 20 je pak vidět barevná fotografie z dnešní doby, která představuje ten samý interiér bytů, akorát po renovaci a úpravě od Philippa Mohra do stejného stylu, jako ho kdysi navrhl Le Corbusier. Na této fotografii můžeme vidět i barevné provedení bytu, které Le Corbusier navrhl. Objevují se zde typické barvy, se kterými tento architekt pracoval, tedy žlutá, červená, zelená a bílá.





Obrázek č. 19 Původní interiér domu v Unité d'habitation v Marseille. Na obrázku je vidět obývací pokoj, ve kterém je v zadní části umístěna kuchyň. Vpravo pak vedou schody do prvního poschodí bytu.

Zdroj: <https://lecorbuinbn.tumblr.com/image/97129661360>



Obrázek č. 20 Renovace jednoho z bytů v Unité d'habitation od Philippa Mohra do původního stylu

Zdroj: <https://www.archdaily.com/896624/apartment-in-le-corbusiers-unite-dhabitation-renovated-to-original-design-by-philipp-mohr/5b27ef23f197cc3977000111-apartment-in-le-corbusiers-unite-dhabitation-renovated-to-original-design-by-philipp-mohr-photo>

Jednalo se o takzvaný kolektivní dům. Vize byla taková, že v něm bude bydlet několik desítek rodin, které v něm budou mít naprosto vše. Prakticky z něho ani nebudou potřebovat vycházet. Dům byl koncipován jako město samo o sobě. Náměstím tohoto „města“ byla střecha, kde se měli obyvatelé domu setkávat. Sedmým a osmým patrem probíhala jakási obchodní ulice a na střešní terase pak byly jesle, školka, tělocvična a bazén. Dům se tak měl postarat nejen o bydlení a spaní, ale taky zábavu, hlídání dětí, socializaci a další společenský život.

V tomto domě aplikoval Le Corbusier také velice zajímavý typ chodeb. Z dosavadních staveb jsme byli vždy zvyklí, že se chodby táhnou na každém podlaží doleva a doprava a do levé i pravé strany z ní pak vybíhají jednotlivé vchody do bytů. V Unité d'habitation jsou ale domy pouze na každém třetím podlaží, a to kvůli tomu, že jsou v domě dvoupodlažní byty. Chodby jsou

také vždy umístěny na stranách budovy. Na jedné straně chodby je tak výhled z budovy a na straně druhé jsou vchody do jednotlivých bytů. Názorně nám to ukazuje obrázek č. 21.



Obrázek č. 21 Chodba v Unité d'habitation. Zleva je vidět skrze okna výhled z budovy. Vpravo jsou pak jednotlivé vchody do bytových jednotek. Zdroj: <https://www.spacesxplaces.com/marseille-france-architecture-city-guide/architecture-travel-guide-marseille-france-interior-unite-dhabitation-designed-by-le-corbusier-2/>

Z dnešního pohledu by se někomu mohlo zdát, že Unité d'habitation vypadá jako „panelák“. V pojetí Le Corbusiera se však nejedná o panelový dům, tento obytný dům měl být samostatným městem, skrývajícím se v jedné budově (Corbusier 2005). V Corbusierově kolektivních domech jsou ulice s obchody, školky, parky na střeše a množství společenských prostor.

Dům je taky velice zajímavý, co se týče barevného provedení. Corbusier několik let zkoumal principy kubismu a systému barevné škály (i jako malíř). Z této doby také pochází jeho zvláštní smysl pro barevnost (Corbusier 2005). Zatímco jeho funkcionalistické stavby jsou strohé a bílé a nevybočují z tohoto stylu, jeho pozdější stavby, již v duchu brutalismu, barvami doslova září. Jeho syrové betonové konstrukce jsou ozvláštněny červenou, bílou, žlutou nebo zelenou (viz obrázek č. 20). Le Corbusier si dokonce vytvořil svůj vlastní speciální vzorník 63 barev, které v architektuře používal. Jeho stavby jsou také často doplněny přímo o vlastní obrazy a další umělecká díla.

Některé teorie tvrdí, že už je tento Corbusierův dům postavený ve styl brutalismu. Corbusier sám svůj styl brutalismem nenazýval, a to i přesto, že dům skutečně některé brutalistní prvky má. Fasáda je například z hrubého litého betonu, který je jen velmi lehce opracován. Jednalo se v té době o nejlevnější typ betonu. Beton můžeme pak nalézt i

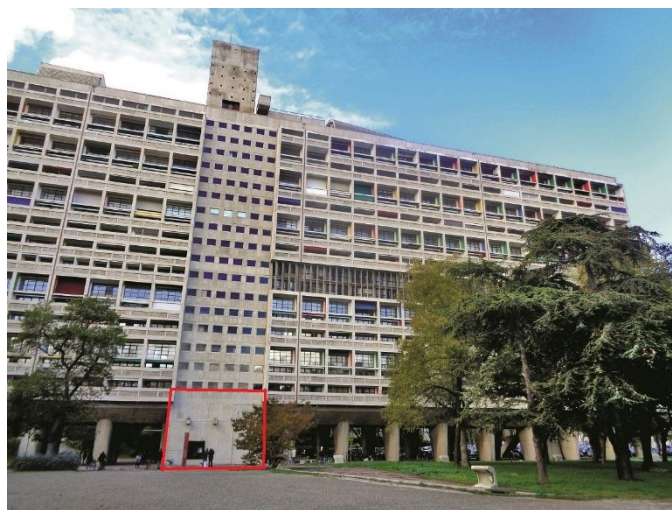
v Corbusierově pozdějších realizacích, při kterých už pracuje vyloženě se surovým betonem, který není opracován vůbec.

Obytný Marseillský komplex je jednou ze staveb, kde Corbusier aplikoval principy modulu. Dům je tak postaven podle přesných rozměrů, které svými parametry odpovídají Corbusierově příkladu postavy průměrného Francouze (Corbusier 1954, 1958). Při vstupu do budovy dokonce můžeme nalézt na přední fasádě reliéf, který modulor popisuje. K vidění je na obrázcích č. 22 a 23. Všechny byty, které v budově najdeme, mají míry podle tohoto plánu. Rozměry reliéfu jsou tak jakýmsi vzorem, na kterém je vidět, jak pak vypadají (co se velikosti týče) všechny byty v Unité d'habitation.



Obrázek č. 22 Reliéf modulu na Unité d'habitation od Le Corbusiera.

Zdroj: <https://www.lescouleurs.ch/en/journal/posts/the-modulor-human-closeness-as-a-basic-value/>



Obrázek č. 23 Pohled na přední fasádu Unité d'habitation, na které je zvýrazněný reliéf, popisující modulor.

Oblast zvýrazněná červeným čtvercem ukazuje, kde na domu se reliéf modulu nachází.

Zdroj: <https://program.rozhlas.cz/corbusieruv-stroj-na-bydleni-7904496>

Celý obytný komplex v Marseilles zároveň splňuje všech pět bodů, typických pro Corbusierovy stavby (Corbusier 2005). Dům se zvedá na pilotách, to znamená, že není



zapuštěný do země. Prakticky pod celým domem se totiž dá projít. Stěny, které dělí jednotlivé byty a pokoje, nejsou nosnou konstrukcí, jedná se pouze o příčky, které lze libovolně přemísťovat. Průčelí je také zcela volné. Tento dům sice nemá okna, která by byla posouvací v jednom celku. Má ale řadu menších oken za sebou, které vytvářejí takzvaný pás, který je pro Corbusiera typický. Posledním důležitým bodem je plochá střecha. Na této střechě sice není zahrada, je na ní ale například bazén a další zábavné nebo relaxační prvky, které jsou vidět na obrázku č. 24. Zahrada tak má sloužit k socializaci a setkávání jednotlivých obyvatel domu. To vše jsou body, které Corbusier zmiňuje ve své knize *Za novou architekturou* (2005). Dílo nastiňuje Corbusierův pohled na moderní architekturu, ukazuje v ní, jak by měla vypadat a jaké principy a zásady by měla ctít (Corbusier 2005).

Vše nasvědčuje tomu, že jednotliví obyvatelé Unité d'habitation neměli nikdy žít v anonymitě. Architekt chtěl, aby se setkávali a poznávali. Cílem tak bylo utvořit jedno velké společenství, skutečně „město ve městě“. Střecha byla vlastně „veřejným“ prostranstvím pro obyvatele tohoto „města“. Jednalo se tak o jistý typ komunálního bydlení.



Obrázek č. 24 Střecha Unité d'habitation, na které je vidět bazén a plocha pro setkávání lidí.

Zdroj: <https://program.rozhlas.cz/corbusieruv-stroj-na-bydleni-7904496>

Marseillský Unité d'habitation sloužil jako vzor pro řadu podobných obytných bloků v Evropě a USA, například i pro tři bytové domy na sídlišti Březenecká v Chomutově, kterému se přezdívalo „Experiment“. V menším provedení zopakoval Corbusier tento typ budov i v cizině, například v Nantes, Meaux, Friminy, Berlíně nebo Briey-en-Foret.

Díky tomu, že byla budova postavena podle principu modulu, měla být pro obyvatele domu příjemná. Corbusier chtěl, aby se lidé v této budově cítili co nejpříjemněji, aby jim zde nic nechybělo, a dá se říct, aby z ní prakticky nemuseli vůbec vycházet. Pro obyvatele Unité d'habitation chtěl vytvořit místo tak, jak ho chápe například známý antropolog Marc Augé (1995). Tento dům měl představovat prostor, který je lidem známý, příjemný,

familiární. Anonymita zde nebyla na místě. Dům byl určený pro celou komunu lidí, která se spolu měla setkávat a bavit se.

*Genius loci* tak byl v této budově na jejím samém počátku jistě silně přítomen. Dá se říct, že zde byl v době, kdy ještě budovat fungovala podle přesných pravidel, které navrhl Le Corbusier. Tato pravidla se však časem uvolnila, lidem se podle nich totiž nežilo příliš dobře. Důkazem toho je i to, že pokud se na stavbu a její obyvatele podíváme dnes, zjistíme, že v Unité d'habitation bydlí už pouze obyvatelé vyšší třídy. A to z toho důvodu, že se stavba postupem času stala velmi ceněnou, jelikož ji postavil celosvětově známý architekt. Ceny bytů v této budově proto velice stouply. Dalo by se říct, že se bydlení v Unité d'habitation stalo jistou výsadou. Tak to ale Le Corbusier neplánoval. Budovu stavěl pro lidi, kteří byli v bytové nouzi, a nikdy neplánoval, že se tento obytný dům stane určitým luxusem, tedy nedostupnou věcí pro většinu obyvatel Francie. Je zajímavé, že se Unité d'habitation stal luxusním domem pro vyšší třídu, zatímco jeden z následujících příkladů bydlení v této práci, inspirovaný tvorbou Le Corbusiera, neměl stejný soud. V obytných domech ve čtvrti Alton West v Roehampton bydlí naopak sociálně slabší vrstvy obyvatel. Je proto možné, že tyto přeměny domů a jejich nazírání na ně, souvisí také s náturou jednotlivých národů a jejich požadavků na bydlení. Vnímání tohoto typu bydlení se tak v Unité d'habitation s časem proměnilo. Stalo se pro většinu obyvatel nedostupným a nepřístupným. Komunitní život, který si zde Le Corbusier představoval, zanikl. Pozitivem ale je, že budova stále stojí a není ani vidět, že by se na ní podepsal zub času. Je v dobrém stavu, opravená a funkční, na rozdíl od budovy Narkomfinu v Rusku, kterou zde uvedu hned jako následující příklad další architektonické koncepce, u které není jisté, zda vůbec přečká následující roky a nevznikne místo ní úplně jiná stavba.

#### **4.3.1 Karel Teige**

Jednou z velkých osobností, která se o práci Le Corbusiera zajímala, byl český teoretik umění, překladatel, kritik a publicista Karel Teige (1900-1951). Teige byl ve 20. století velmi významnou osobností na poli českého veřejného života. Kromě architektury se taky jako vůdčí osobnost československé meziválečné avantgardy věnoval i dalším uměleckým směrům, kterými byly například divadlo, výtvarné umění, typografie, fotografie nebo film. V oblasti architektury přispěl několika svými články do známých architektonických časopisů. S Le Corbusierem si dokonce vzájemně dopisovali, a to často prostřednictvím uznávaných časopisů.

Oblast zájmu Karla Teigeho je tak široká, že by její popis vystačil na celou jednu práci. Z toho důvodu se zde teď zaměřím hlavně na jeho zájem o architekturu. Popíšu, jak se jeho postoj k architektuře a jejím směrům vyvíjel po celé 20. století. Na tomto vývoji bych ráda zachytila, jak strašně proměnlivé jeho názory byly a jak po většinu života žil vždy v dualitě různých názorových proudů. V oblasti architektury se proslavil zejména svými teoretickými pracemi. Sledoval dění tamní doby a díky tomu měl přehled prakticky o všem, co se ve světě událo. Velmi dobře znal také všechny význačné osobnosti a jejich práci. Jednalo se přitom o osoby nejen z tehdejšího Československa, ale taky z ciziny (Francie, USA, Sovětského svazu, Švýcarska, Německa apod.). Samozřejmě, že velký přehled měl i ve svém oblíbeném odvětví-architektuře. Té se Teige hodně věnoval, a to především na poli teoretickém. Za největšího průkopníka architektury v tehdejšímu Československu považoval Teige ve 30. letech jednoznačně Jaromíra Krejčara, který byl už od 20. let velkým zástupcem funkcionalismu a purismu (Marcelli 2011). V době, kdy Krejcar razantně zastává architektonické proudy funkcionalismus a purismus, ještě pořád dominuje na poli architektury historismus a dekorativismus. Tedy zcela odlišné směry. Teige si Krejčara za jeho tvrdošíjný postoj vážil a považoval ho za opravdového průkopníka této moderní architektury, a to i přesto, že se později jejich názory rozešly (Marcelli 2011). Sám Teige se stal časem jako teoretik architektury možná ještě známějším, než samotní architekti v Československu. Vděčí za to hlavně své polemice s Le Corbusierem, která se odehrávala v letech 1929-1931.

Teorie architektury začala Teigeho zajímat v roce 1922. Bylo to krátce poté, co se seznámil s architektem Le Corbusierem, a taky Jaromírem Krejcarem (Tenzer, Švácha, Spechtenhauser 1995). Pro Teigeho se časem stalo typické, že přemýšlel ve vyhraněných protikladech. Buď jedno anebo druhé (poetismus nebo konstruktivismus). Tento systém polarit doprovázel Teigeho až do jeho smrti. Teige se celkově vždy snažil preferovat vše nové, moderní, průkopnické a inovativní. Kvůli tomu dokonce v letech 1920-1922 zamítl kubismus, futurismus a předválečný civilismus.

Ke konci roku 1920 založil Teige spolu s dalšími umělci, spisovateli apod. skupinu Devětsil (Devětsil 1990). Jedním ze zakladatelů byl, mimo jiné, taky Jaromír Krejcar. V roce 1922 se dostal s členy Devětsilu do jisté polemiky. V umělecké skupině probíhala debata o tom, do jaké míry musí vzít moderní tvorba v úvahu technickou civilizaci. Teige v té době navštívil Paříž, ze které si přivezl mnoho nových poznatků, díky kterým přehodnotil některé své dosavadní názory. Velice silně se začal zaměřovat na purismus. Nový puristický program Devětsilu, popsal Teige ve dvou statích, *Umění dnes a zítra* (1922) a *Purismus*

(1922). Obě napsal pro *Revoluční sborník Devětsil* (1922) a pro Krejcarovu antologii *Život II* (1922). Představuje v nich, jak by měla vypadat soudobá umělecká tvorba (do které zařadil i architekturu). Teige začíná napadat tradiční architekturu, která staví paláce a chrámy. Statě, které napsal Teige ve 20. letech, taky jasně odstraňují jakékoli umění z architektury (Teige 1925). Podstatné pro něj totiž bylo takzvané nové umění a s ním i ne-akademická architektura. Z architektury chtěl vytvořit účelnou, praktickou a ekonomickou tvorbu, tedy vědu. Tomuto vědeckému stylu také někdy říkával konstruktivistický. Konstruktivismem chtěl Teige překonat estetizující tendence, které se v architektuře nacházely (Marcelli 2011). Konstruktivismus totiž zcela opouštěl všechny umělecké přístupy. Díky tomu se může jasně přihlásit k vědě a výrobě. S tím se pak rodí zcela nová krása (krása strojů).

S těmito Teigeho názory se ale postupem času rozešla většina členů Devětsilu. Proti Teigeho doktríně architektury jako vědy, se postavil například Bedřich Feuerstein a Josef Havlíček, Karel Honzík, Vít Obrtel, Evžen Linhart, Jaroslav Fragner a dokonce pak i Teigeho nejbližší přítel Jaromír Krejcar (Marcelli 2011). Pro všechny už byly Teigeho názory příliš extrémní. Teige proto začal vyhledávat lidi mimo toto uskupení, kteří by se k jeho názorům přikláněli. Našel je například v okruhu revue *Stavba* u Oldřicha Starého, Ludvíka Kysely a Oldřicha Tyla. V Brně s Teigem sympatizovali třeba Jan Víšek, Jaroslav Grunt nebo Bohuslav Fuchs. Po tom, že nová architektura se musí nutně stát vědou, pátral i za hranicemi Československa, například v Sovětském svazu, kde zkoumal třeba názory Moiseje Ginzburga nebo dále u druhého ředitele Bauhausu Hannese Meyera. Pro všechny ostatní, kteří se od Teigeho odklonili, byl zase velkou autoritou Le Corbusier.

Le Corbusier formuloval v letech 1927-1928 pět základních bodů moderní architektury (Corbusier 2005). Završil tím své teoretické propracování puristické architektury. Tím vstoupil Corbusier do diskuse o tom, jak by měla vypadat nová moderní architektura a jaké je její zásadní určení. Do této diskuse se zapojil také Karel Teige, který práci Le Corbusiera dobře znal, a i když se v průběhu dvacátých let pomalu stupňovala jeho kritika vůči Le Corbusierovým estetickým hlediskům, pořád považoval Le Corbusiera za velice inspirativního architekta ba dokonce přítele (Guzik 2014). Časopis *Stavba*, který Teige redigoval, několikrát vydal Corbusierovy články a Teige ho ve svých dopisech mnohdy žádal ještě o další nepublikované práce, které by časopis mohl otisknout. Teige všechny Corbusierovy články sám překládal zcela věrně, a to i v takových případech, kdy s obsahem textu úplně nesouhlasil. Ukazuje se na tom, že Teige se tak Corbusierovy myšlenky snažil tlumočit vždy autenticky. Teige se při psaní svých kritických článků v každém případě snažil o objektivní kritiku. První velký kritický článek (dosud psal jen

drobné kritiky na jednotlivé prvky z Corbusierovy práce) adresovaný Le Corbusierovi, napsal o jeho projektu *Mundanea* z roku 1928. Podle něj měl tento koncept nejasný ideový program. Teige Corbusierovi vytýkal, že se snaží udělat z moderní architektury něco nepřirozeně důstojného a vznešeného a podléhá přitom akademickým bludům. Teigemu taky vadilo, že Corbusier používá ve své práci geometrické poměry, zlatý řez, regulační trasy, zkrátka vše, co už Teige od počátku Corbusierovy práce kritizoval, protože to vše podle Teigeho ještě více zdůrazňovalo architektonickou monumentalitu, proti které Teige bojoval. Úkolem moderní architektury nebylo podle Teigeho vytváření jakýchsi uměleckých monumentů. Důležitá byla podle něj hlavně funkčnost. Le Corbusier zase ve své obhajobě jasně zastává tvůrčí charakter architektury a estetiku považuje za jednu ze základních lidských potřeb. Názor Karla Teigeho na Corbusierovu práci velmi dobře shrnul Vratislav Effenberger.

*„Tam, kde Teige hledá inženýrskou konstrukci, Le Corbusier formuluje inženýrskou estetiku. Teige chce ‚stroj na bydlení‘ chápat jako dokonale konstruovaný soubor životních funkcí“* (Effenberger 1966: 607).

Podle Teigeho měl Corbusier zajít ještě mnohem dál. Měl opustit sledování estetických cílů a umění a začít utvářet stavby, které by byly čistě funkční, praktické a podřízené ekonomii. Krása spočívala totiž u Teigeho v přesném vyplnění funkce (Marcelli 2011). Nemůžeme proto říct, že Teige neměl rád Corbusierovu tvorbu nebo že by si byly tyto dvě velké postavy architektury trnem v oku. Naopak, oba se vzájemně respektovali a po celou dobu (i přes jejich vzájemnou kritiku, která však probíhala vždy s úctou) je pojilo zvláštní přátelství.

S touto Le Corbusierovou kritikou se Teige začal věnovat architektuře hodně teoreticky. O tomto tématu pak napsal několik statí a knih, například: *Mezinárodní soudobá architektura* (1929), *Moderní architektura v Československu* (1930), *Nejmenší byt* (1932), *Práce Jaromíra Krejčara* (1933), *Architektura pravá a levá* (1934) nebo *Sovětská architektura* (1936). V těchto pracích se Teige zaměřuje na samotné interiéry budov. Sleduje, jak vznikají, jakou mají formu, rozměry apod. (Guzik 2014). Zajímá se také o to, jak tyto byty působí na člověka (Guzik 2014). Místo tradičního domu propaguje Teige dům kolektivní, tzv. koldom, se svou dokonalou uniformitou (Teige 1930-1931). V tomto bodě se velmi inspiroval architekturou ze SSSR. V té době vznikaly od mnohých architektů (Jana Gillara, Josefa Havlíčka, Karla Honzíka, Ladislava Žáka apod.) zajímavé projekty



kolektivního bydlení. Ve 30. letech ale žádný kolektivní dům v Československu nevznikl. Od 30. let se Teige zajímal také o surrealismus. V roce 1934 se stal členem Skupiny surrealistů ČSR. Od myšlení poetismus-konstruktivismus se přiklání k novým dvěma vymezením, surrealismus-funkcionalismus (Guzik 2014). Teige se začal zajímat o psychologické působení architektury na samotného člověka (Guzik 2014). Zcela upustil od své prvotní koncepce strohého konstruktivismus z 20. let 20. století. Funkcionalismus měl podle něj za úkol spojit dohromady praktičnost konstruktivismu a zároveň do tohoto směru zapojit psychologismus (Guzik 2014). O zhruba deset let později napsal Karel Teige knihu *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie* (1947). Teige (1947) si představoval ideální surrealistický prostor a surrealistickou krajinu, ve které budou obyvatelé socialistických koldomů trávit svůj volný čas.

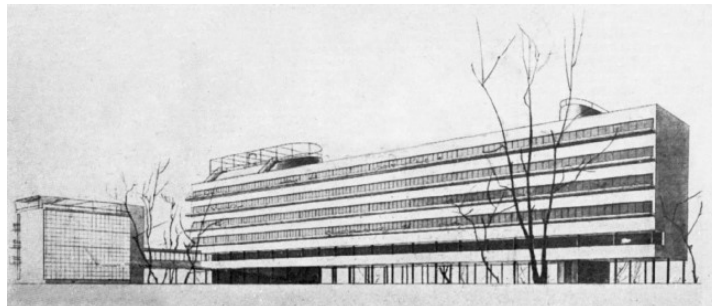
#### **4.4 Narkomfin, Moskva**

Sovětský svaz se po druhé světové válce potýkal s podobnou situací jako třeba Francie nebo Anglie, především, co se bytové otázky týče. Bytovou a celkově společenskou krizi ale nezpůsobila v zemi jen druhá světová válka. Ještě před ní se v SSSR vedly občanské války (1917-1922), které sice nezapříčinily demolici domů nebo jiných komplexů tolik, jako druhá světová válka, přinesly však jiné, možná ještě horší věci: bídu, hladomor, strach, naprostý hospodářský rozvrat a začátek dlouholeté diktatury. Domy nebyly po těchto nepokojích vyloženě na spadnutí, byly ale velmi zchátralé. Jeden pokoj proto většinou sdílelo několik lidí. Často se jednalo o několik generací rodin, jindy to byli lidé, kteří si byli navzájem zcela cizí. Komunální způsob bydlení byl nutný, byla to totiž jediná možnost, jak přežít – sdílet vše, například i jídlo. Po druhé světové válce pak byla situace v SSSR následující: stát kontroloval ekonomiku, díky tomu velmi vzrostla průmyslová výroba (Hopkins 2019). Sovětský svaz se začalo posouvat od zaostalé země blíže k modernímu státu. V architektuře začal převládat jeden silný proud, takzvaný konstruktivismus. Ten odmítal tradiční architektonické slohy. Představy tohoto stylu byly takové, že architektura by měla být zcela čistou, autentickou a zároveň revoluční. Velký vliv měly na konstruktivismus evropské verze modernismu. Konstruktivisté velice často navrhovali průmyslové budovy i nové tovární kuchyně nebo třeba jídelny, kde se mohlo najíst například několik stovek dělníků najednou. V těchto budovách byla zároveň silně přítomna komunistická ideologie, podle které mají být ženy osvobozeny z domácnosti a pracovat (Hopkins 2019). Už na tomto jednom příkladu tak můžeme vidět, že konstruktivisté velice silně věřili v to, že takováto architektura má

velkou schopnost ovlivnit sociální chování lidí (Hopkins 2019). Ukázkovým příkladem může být třeba komunitní dům Narkomfin v Moskvě.

Narkomfin je bytový komplex, který se nachází v centrální oblasti Moskvy. Architekti jsou Moisei Ginzburg a Ignaty Milinis. Původní plán byl takový, že se v těsné blízkosti postaví čtyři stejné budovy pro několik stovek lidí. Zrealizovaly se ale jen dvě. Architekti navrhli tento projekt v roce 1928. Dvě zmíněné stavby byly dokončeny v roce 1932.

Komunitní dům Narkomfin, který je vyobrazený na obrázcích číslo 25 a 26, je jedním z nejznámější obytných domů v Rusku, které měly představovat tento typ bydlení. Dům byl určen pro vysoce postavené zaměstnance takzvané Finanční komise (rusky zkráceně Narkomfin), tedy pro vzdělané lidi. Budova je postavena ze železobetonu a nachází se uprostřed parku ve svahu dolů k řece. Původní návrh (všech čtyř objektů) byl takový, že jednotlivé obytné budovy budou tvořit dlouhý blok bytů. Všechny domy měly stát na pilotách (tedy sloupech), což je jeden z prvků, který převzal Moisei Ginzburg z funkcionalistických pravidel (Buchli 2000). Sloupy pak měly být spojeny uzavřeným mostem s menším proskleným blokem, ve kterém měla být další kolektivní zařízení. Každý dům měl mít také na střeše zahradu. Dům tak architekti postavili na velmi dobrém pozemku s výborným spojením do centra Moskvy a do budovy ministerstva financí.



Obrázek č. 25 Nákras budovy Narkomfin. Zdroj: <https://archi.ru/en/79374/15-faktov-o-dome-narkomfina>



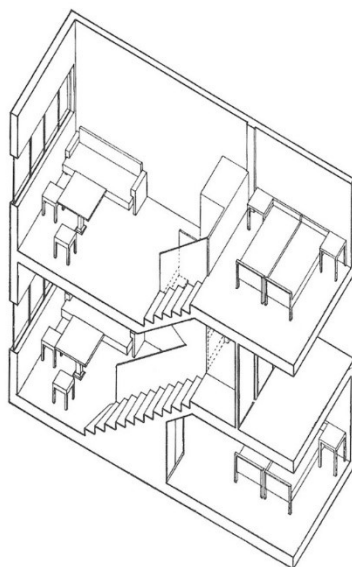
Obrázek č. 26 Budova Narkomfin v roce 1930.

Zdroj:[https://en.wikipedia.org/wiki/Narkomfin\\_building#/media/File:Narkomfinfoto2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Narkomfin_building#/media/File:Narkomfinfoto2.jpg)

V domě se nacházelo několik typů bytů. Většinou ale byly všechny velice malé, prakticky v nich byla pouze postel a někde i menší obývací pokoj. Podle architektů měly tyto byty sloužit jen jako místo, kam se člověk po celém dni vrátí až večer, ulehne do postele, ráno zase vstane a tento prostor opustí. Znovu pak přijde zase až večer. Byty to proto nebyly vícegenerační, a to právě kvůli tomu, že byly tak malé a člověk v nich neměl trávit víc času, než bylo třeba. Vícegenerační byty byly jinak v tehdejší SSSR velice časté (Buchli 2000). Byty v domě Narkomfin byly navíc stavěny podle takzvaného vertikálního plánu. Narkomfin má 54 obytných jednotek, v žádné z nich ale nenajdeme samostatnou kuchyň (alespoň ne oficiálně). Obytných podlaží je v domě pouze pět. Byty byly často dvoupatrové, nahoře se spalo a dole byl menší obývací pokoj. Těchto bytů je v domě většina, patří do skupiny Cell F. Nákres tohoto typu bydlení, můžeme vidět na obrázku číslo 27, kde je dobře vyobrazeno, jak malé tyto byty byly a že v nich vlastně bylo velmi málo věcí. Většinou jen postel (jednolůžková nebo manželská) s nočními stolky, skříň a ve spodním patře stůl, pár židlí a pohovka. Je zajímavé, že tyto byty disponovaly stolkem, u kterého není jednoznačně jasné, zda byl konferenční nebo jídelní. Pravděpodobně měl kombinovat obě varianty. Pokud měl ovšem představovat pouze jídelní stůl, tak obyvatel tohoto bytu neměl moc příležitostí, kdy by na něm jedl, jelikož v těchto bytech nebyly kuchyně. Dům měl společné prostory, kde se nacházela kuchyň pro všechny obyvatele domu, a navíc taky jídelnu. Sami architekti, kteří tuto budovu postavili, žili ve společných bytech, kde neměli žádný soukromý prostor, aby mohli být se svou ženou nebo být sami, aby mohli spát. Takže možná snili o malém, ale soukromém prostoru, kde by mohli být sami. A to chtěli i pro zbytek obyvatel. Tyto byty pak zároveň měly být prostorem, který patřil jen tomu, kdo ho obýval. Nemohly ale být

velké, právě vzhledem k jejich nedostatku, a taky k celkové ideologii státu. Každá bytová jednotka také měla své okno, ze kterého byl výhled do zeleně a přírody.

Tyto typy bytů se pak připojují k venkovní galerii. Každý byt byl ale trochu jiný, odstupňovaný podle toho, jak moc byl takzvaně kolektivizován. Některé byty totiž disponovaly skutečně jen postelí a stolem pro studium, jednalo se tak většinou o jednu malou místnost.



Obrázek č. 27 Ukázka řezů dvěma byty typu F v komunitním domě Narkomfin.  
Zdroj: <https://leidiniu.archfondas.lt/en/alf-02/eanna-bronovitskaya-glimpses-today-visions-russian-avant-garde-architects>

Sponzorem budovy byl finanční komisař (ministr) Nikolay Alexandrovič Milyutin, který měl k dispozici takzvaný přístřešek, který se nacházel na střeše domu. Přístřešek byl původně plánovaný pro komunální rekreační místo v domě. I přestože byl ministrem, byl jeho byt poměrně skromný. Disponoval „jen“ třemi ložnicemi s velmi zajímavým barevným spektrem. Milyutin je také známý jako experimentální urbanista, který vyvinul plány pro lineární město.

Díky dalším komunálním zařízením, které se v tomto obytném komplexu nacházely, měl člověk trávit čas mimo svůj byt. Dům byl totiž rozdělen do několika částí, nacházely se v něm jesle, kuchyně, prádelny, jídelny, umývárny, knihovny, a dokonce třeba i tělocvičny nebo promítací sál. Každá část proto plnila svou určitou funkci. Toto rozdělení mělo podle architektů povzbuzovat obyvatele k socialističtějšímu životu. Všechny tyto společné prostory byly oproti malým bytům prostorově nesmírně velkorysé. Často šlo o prostorově velmi rozměrné haly.

Velice zajímavá byla také okna, která architekti v budově Narkomfin použili. Jednalo se o dřevěná okna s posuvnými rámy s jemnými výřezy pro prsty. Mohli bychom dnes říct pásová. Některá okna pak byla vyměněna v 70. letech minulého století a v posledních letech bylo několik oken nahrazeno izolovanými skleněnými jednotkami.

Důležitou roli také hrálo barevné spektrum interiérů domu. Barvy byly použity vždy tak, aby plnily jistý cíl, efekt, kterého se architekti snažili dosáhnout. Barvou se tak často snažili opticky zvětšovat nebo zmenšovat prostory. Barvy byly v této budově tak důležité, že je přímo pro budovu navrhl profesor ze školy Bauhaus, Hinnerk Scheper, který kvůli tomu speciálně přijel do Moskvy. Architekti zde proto pracovali s barvou velice podobně, jako později Le Corbusier, který si sám vyvinul své vlastní barevné spektrum, které následně používal ve svých stavbách. I on pochopil, že barva je nesmírně důležitá a architekt s ní dokáže kouzla, pokud ji umí správně využít.

Architekti se také museli vypořádat s otázkou přeplněného města 20. století. Lidí bylo ve městech příliš, kapacity města nestačily, a lidé tudíž často neměli kde bydlet nebo byli nuceni žít v otřesných podmínkách. Toto byl proto také jeden z impulsů, proč začaly vznikat stavby typu Narkomfin nebo třeba Unité d'habitation. Ginzburg proto při navrhování tohoto obytného domu vycházel z každodenních zkušeností. Touto stavbou se inspiroval i známý švýcarský architekt Le Corbusier, který studoval Ginzburgova díla při svém pobytu v Sovětském svazu. Velice podobné prvky, které najdeme v budově Narkomfinu, se pak odráží i v Corbusierově Unité d'habitation.

Kolektivistický plán této budovy ale začal upadat hned po jejím dostavění (Buchli 2000). Po zahájení takzvaného pětiletého plánu a upevnění moci Josepha Stalina byly kolektivistické, a tak třeba feministické myšlenky odmítnuty jako „levicové“. Ve třicátých letech minulého století se do přízemí, které bylo původně volné a stálo na pilotách, začalo vestavovat mnoho dalších bytů, které měly pomoci zmírnit hrozný nedostatek bydlení v Moskvě (Buchli 2000). Toto „přistavování“ tak šlo úplně proti původnímu plánu Moiseie Ginzburga a Ignatye Milinise. Budova Narkomfinu má taky ze střechy výhled na velvyslanectví USA, což odradilo ruské obyvatele domu od používání střešní zahrady (Buchli 2000).

Postupem času začali také sami obyvatelé Narkomfinu bojovat s jistými dispozičními nedostatky domu. Lidé stále chtěli konvenční pohodlí, pořád tak žili tradiční život v budově navržené pro úplně jiný životní styl. Tyto malé jednotky, které byly velmi dobré, pokud jste tam žili sami nebo jako mladý pár, nebyly vhodné pro rodinu s dětmi a většina obyvatel byla nešťastná. Původní plán, že kuchyně budou kolektivní a nebudou v jednotlivých obytných

jednotkách, se jim nelíbil. Mnoho obyvatel začalo své byty rozdělovat tak, aby si tam mohli vytvořit menší kuchyně a nemuseli užívat ty kolektivní. Společné kuchyně jim zkrátka nebyly příjemné. Tyto improvizované kuchyně ale často pořádně nefungovaly, protože byly budovány v místech, která k tomu původně nebyla určena (chybělo připojení na vodu, odpad apod.). Vařit v takovéto kuchyni proto bylo i tak poměrně nelehké. Další společenské místnosti už se postupem času také přestaly využívat a někdy se dokonce přestavěly pro jiná využití prostoru. Lidé se tak začali v tomto původně kolektivním domě izolovat od ostatních, začali si budovat své soukromí. Prostory tohoto domu se tak postupně začaly měnit. Lidé se v těchto prostorech chtěli anonymizovat. Tito obyvatelé si chtěli vytvořit svá vlastní místa (Augé 1995) -- byty se vším všudy (kuchyní, koupelnou, záchodem), kde by mohli žít a mít svůj domov a soukromí. Tyto prostory tak byly místem, kde se lidé vzájemně znali a setkávali se. Byli však odděleni od zbytku domu, jehož další prostory se pro ně staly cizími. Přestali se setkávat s jinými obyvateli domu, společenské prostory nevyužívali a často už ani nevěděli, kdo všechno s nimi v tomto jednom domě bydlí. Původní účel budovy se tak naprosto změnil. Z kolektivistické budovy se stalo bydlení jednotlivých rodin nebo individuů, kteří se navzájem neznají a od ostatních se izolují. Vize, se kterou architekti Narkomfin stavěli, neobstála.

Budova Narkomfinu je dnes zapsána v Památníku kulturního dědictví UNESCO. Přesto je ale ve velice dezolátním stavu. Poslední obsazené bytové jednotky opustili jejich obyvatelé už před několika lety. Přesto ale teď budovu ještě občas nějakí lidé obývají.

Tento velký plán, postavit budovu pro velký počet lidí a uzpůsobit ji tak, aby se v ní lidem co nejlépe bydlelo, nakonec selhal. Jednak budově nepřál režim, který byl u moci v době dostavění Narkomfinu. Navíc se pak postupem času ukázalo i to, že původní rozdělení jednotlivých prostor obytného domu pro přesně vymezené aktivity, už lidem po určité době nevyhovoval. V současné době existují různé návrhy na záchranu budovy. Už několikrát hrozila budově demolice. Nejrůznější plány ale třeba navrhují přestavit budovu na luxusní byty nebo hotel. Bývalá budova Narkomfinu se totiž nachází v oblasti, která je, co se týče nemovitostí, velmi lukrativní. Jak vypadala budova v roce 2012, je možné vidět na obrázcích číslo 28 a 29. První z nich ukazuje pohled na celou budovu, která je jasně zchátralá. Okna jsou rozbitá, omítka opadává, střecha se bortí. Druhý obrázek pak ukazuje vnitřek budovy, konkrétně chodbu, ze které jsou vstupy do jednotlivých bytů. Stropem do budovy zatéká, zdi jsou oloupané, sloupy se také postupně drolí, malba už je dávno vybledlá, dveře oprýskané a podlaha zničená. V roce 2017 pak vypadala budova ještě hůř. Ukazuje to obrázek č. 30.





Obrázek č. 28 Budova Narkomfin v roce 2012. Zdroj: <https://leidiniu.archfondas.lt/en/alf-02/eanna-bronovitskaya-glimpses-today-visions-russian-avant-garde-architects>



Obrázek č. 29 Chodba v budově Narkomfin v roce 2012. Zdroj: <https://leidiniu.archfondas.lt/en/alf-02/eanna-bronovitskaya-glimpses-today-visions-russian-avant-garde-architects>



Obrázek č. 30 Narkomfin v roce 2017.  
Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow\\_Narkomfin\\_6894-96a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow_Narkomfin_6894-96a.jpg)

Z právního hlediska byla každá bytová jednotka v budově privatizována (začátkem roku 1992) obyvateli. Později koupil realitní makléř významnou část bytů jako konsolidovaný bytový balíček s městskou agenturou MIAN. Zbytek je stále ve vlastnictví obyvatel, ale s dominancí MIAN vytváří právní pakt, kde obyvatelé nejsou schopni založit sdružení bytů a provozovat budovu nezávisle na obecních úřadech. Městská agentura tak má kontrolu nad budoucností budovy Narkomfin.

V posledních letech se okolo budovy Narkomfinu objevilo několik kauz. Například, že v budově došlo k nezákonné renovaci. Alexey Ginzburg, vnuk architekta Narkomfinu Moiseie Ginzburga, řekl v roce 2014 v článku ohledně renovace budovy: „*Situace je mimo kontrolu*“ (Ginzburg 2014).

Městská agentura MIAN teď chce přestavět budovu Narkomfinu na bytový hotel. Společnost pověřila Alexeye Ginzburga, aby přepracoval novou strukturu interiéru. Náklady na přestavbu by měly vyjít pod 20 000 000 amerických dolarů. Ceny nemovitostí v této oblasti se přitom pohybují okolo 20 000 amerických dolarů za metr čtvereční. V budově ale i přes její havarijní stav, stále bydlí někteří obyvatelé. Vývojáři, podporovaní městem, obvykle nemají problém lidi ze starších domů vystěhovat, zejména pokud už mnoho obyvatel dobrovolně byty uvolnilo. V Moskvě ale bylo proti přestavbě Narkomfinu několik protestů, které proces renovace budovy zastavily. Ruský kód pro památkově chráněné objekty „kulturního dědictví“ navíc zakazuje jakékoli zásadní přepracování vnitřních zdí a příček.

Na konci roku 2015 získala budova nového majitele, společnost s názvem „Liga Prav“ v čele s Gareginem Barsumyanem. V roce 2017 získala společnost sto procent vlastnictví domu a všichni jeho obyvatelé se odstěhovali. V roce 2016 byly zahájeny podrobné restaurátorské průzkumy, které ukázaly, že železobetonová nosná konstrukce budovy je stále v dobrém stavu. Podle vývojáře byly restaurátorské práce jako takové zahájeny v lednu 2018, za úkol to dostala firma Ginsburg Architects, která čekala na tuto příležitost asi třicet let. V domě se také konají prohlídky s průvodcem. Na internetu je webová stránka realitních kanceláří, která konkrétně zdůrazňuje hodnotu této budovy jako vzor konstruktivistické architektury.

Projekt byl schválen Odborem kulturního dědictví. Získání schválení nebylo obtížné, protože si prý architekti stanovili ještě mnohem přísnější normy, než jsou obecná pravidla a předpisy.

Velký projekt modernistického bydlení jednoznačně selhal. Mezinárodní kampaň na zachování budovy Narkomfin trvá už přes dvacet let, zatím se však nic nestalo, budova totiž



leží na velmi cenném pozemku, který je vhodný pro zástavbu. Architekti vlastně tímto projektem předběhli svou dobu. Myslím, že by tento typ bydlení dokázali lidé ocenit víc v dnešní době než ve dvacátém století. Mnoho takovýchto budov totiž dnes vzniká nebo se stávající budovy přestavují do podobného vzhledu, jako je Narkomfin. Na popud současných mileniálů například vznikají nejrůznější komunitní centra. Podobnou vizi už sledují také některé kampusy v Evropě. Z těchto dřívějších „sociálních experimentů“ se tak v dnešní době pomalu stává realita. Možná se ale budova pod taktovkou Ginsburg Architects dočká svého obnovení, a to se vším všudy. Na výsledek jejich práce si ale ještě budeme muset počkat. Už teď ale můžeme s jistotou říct, že zmodernizovaná budova bude sledovat zcela jistě jiné cíle, než pod kterými byla budova za ideologie Sovětského svazu postavena. Architekti možná zachovají všechny prostory tak, jak byly původně postaveny. Jejích účel už ale bude zřejmě jiný. Rozhodně ale půjde o moderní typ bydlení, stejně jako tomu bylo v roce 1932 při dokončení této stavby. Budoucí obyvatelé budovy taky snad ocení její prostory více než obyvatelé ve dvacátém století.

Do budovy se také dříve na určitou dobu nastěhovali lidé, kteří tam nakrátko vytvořili zvláštní komunitu s volnějšími pravidly, než jaké by člověk našel v běžném nájemním domě. Tato volnější pravidla umožnil zejména sám prostor, rozpadající se budova, do které by se zřejmě běžný nájemník nenastěhoval. Zchátralost budovy tak přilákala určitý typ lidí, umělce a volnomyšlenkáře. Nastěhovali se tam také proto, že nájemné za tyto zchátralé prostory, bylo levné. Jak se různě měnilo prostředí a diskuse okolo budovy, začali mít nájemníci s majiteli problémy, nájemné se navíc zvedlo a tito lidé odešli. Budova už od té doby zůstala opuštěná. Je ale možné, že právě tito lidé zde na chvíli našli *genius loci* (Norberg-Schulz 2010) tohoto místa. Jak jsem již psala výše, budova tak, jak je členěna, inklinuje k jiné skupině lidí, než pro jakou ji architekti navrhli. Zcela vyžít se zde mohou právě umělci nebo bohémští lidé, pro které jsou prostory budovy Narkomfin vyhovující a více k životu nepotřebují. Dobré místo by to bylo i pro studenty. Na obrázku č. 31 můžeme vidět jeden z bytů v budově Narkomfin, který si upravil podle svého vkusu hudebník Sasha Rastich, co zde po nějaký čas bydlel. Právě on je představitelem umělce, pro kterého jsou tyto prostory zcela vyhovující právě svými atypickým uspořádáním. S touto komunitou vnikl do budovy jistý klid. Lidé si jí předělali podle svého a takto jim to vyhovovalo.



Obrázek č. 31 Hudebník Sasha Rastich, který po nějakou dobu bydlel v budově Narkomfinu. Na obrázku je vidět jeden z bytů, který si upravil podle svého vkusu.

Zdroj: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/2294/narkomfin-moscow-constructivism-renovation>

Každý z pokojů si lidé z této komunity zařídili trochu jiným způsobem. Někteří si pokoje předělali například do asijského stylu, jiné byty byly zase velmi minimalistické. Projevoval se zde proto určitý vkus každého z obyvatel, individualismus, který převládl nad sociálním radikalismem. Tato budova tak na chvíli umožnila obyčejným lidem naplnit jejich potenciál, ať už se jednalo třeba o umělce, účetní nebo architektu, kteří komunitě domu tvořili. Toto místo pro ně bylo *geniem loci*. Zda se někdy budova Narkomfinu znovu stane znovu tímto místem, není jasné. Musíme si počkat na výsledky rekonstrukce kanceláře Ginsburg Architects. Pokud ano, sloužila by budova ke zcela jinému cíli, než jaký se budově snažili dát architekti Moisei Ginzburg a Ignaty Milinis.

#### **4.5 Alton Estate (Alton West), Roehampton**

Anglie na tom po druhé světové válce nebyla vůbec dobře. Města byla rozbombardována a většina domů se zborila. Válka přinesla mnoho změn ve společnosti, politice, a také například v architektuře. Kvůli nedostatku bytů vznikaly i zde nejrůznější plány, jak bytovou krizi co nejlépe vyřešit. Labouristická vláda proto pověřila anglické obecní správy výstavbou obecního nájemního bydlení (Harwood 2003). Plán výstavby bytů byl velmi rozsáhlý, počítal s vybudováním dvou set až tří set tisíc bytů ročně. Jedním z pokusů, jak zajistit slušné bydlení pro co největší počet lidí, bylo třeba „sídlště“ Alton Estate v hrabství Surrey ve Velké Británii, ve kterém se nachází několik druhů obytných domů. Celý areál je tak rozdělen na jednotlivé části. Každá část (čtvrť) disponuje odlišnými

typy ubytování. Na obrázku číslo 32 můžeme vidět mapu celého areálu Alton Estate v Anglii. Modrý kruh ukazuje čtvrť Alton West, fialový pak Alton East.



Obrázek č. 32 Areál Alton Estate. Modrým kruhem je ohraničena čtvrť Alton West. Fialový kruh zase znázorňuje čtvrť Alton East. Zdroj: <http://www.dorsetstreetflats.com/alton-west-site-plan.html>. Nákresy v obrázku jsou mé vlastní.

Areál Alton Estate vznikl v 50. letech 20. století pod vedením architektů rady hrabství Londýna (LCC). Jednotlivé části areálu se budovaly postupně během celých padesátých let. První jakousi „čtvrť“, která se zde postavila, byl Alton East. Již samotný název této části areálu napovídá, že ji najdeme na jeho východní straně. Alton East byl postavený v letech 1951-1955. Jedná se o dvanáctipatrové budovy, „věžáky“, okolo kterých se pak nachází další, už nižší, domy. Druhou částí Alton Estate, je Alton West, tedy západní část areálu. Zde najdeme domy, které už jsou o něco nižší, než ty v Alton East a více typově připomínají budovy, které najdeme na dnešních sídlištích. Architekti se při stavbě těchto domů inspirovali Le Corbusierem a jeho Unité d'habitation. Alton West se stavělo v letech 1955-1959. Záměrem celého sídliště Alton Estate bylo poskytnout různé typy bydlení, od výškových domů až po nízkopodlažní byty, rodinné domy a bungalovy pro starší lidi. Architekti zde chtěli ubytovat velké množství lidí, a to právě kvůli nedostatku bytových jednotek v celé Anglii (Harwood 2003). Vybudovat takto velké „sídliště“ proto bylo

záměrem. Architekti navrhli pro sídliště Alton Estate pět základních typů, které poskytují různé možnosti ubytování. Tyto typy obytných domů pak budovali postupně.

- a) Dvanácti-poschod'ové věžáky v Alton East
- b) Šesti-poschod'ové domy v Alton West
- c) Nízkopodlažní byty
- d) Bungalovy pro seniory (viz obrázek č. 33)
- e) Rodinné domy (viz obrázek č. 34)



Obrázek č. 33 Bungalovy pro seniory v areálu Alton Estate.  
Zdroj: [http://www.courtauldimages.com/image\\_details.php?image\\_id=191406](http://www.courtauldimages.com/image_details.php?image_id=191406)



Obrázek č. 34 Rodinné domy v Alton Estate. Zdroj: <https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/image-information/poster/alton-east-estate-roehampton-london-the-terraced-houses-in-horndean-close/posterid/RIBA75079.html>

Dále se do areálu Alton Estate přistavila základní škola, aby měli obyvatelé toho území kam vodit děti a neměli to daleko. Dnes už je ale škola zbourána. V areálu se také vybudovalo několik obchodů, a to přímo ve středu celého areálu. Vznikla zde také dokonce



knihovna Roehampton Library. V průběhu let se ale kolikrát upustilo od prvotních plánů architektů a nejrůznější budovy se všelijak přestavovaly nebo dokonce bouraly a nahrazovaly jinými. Původním záměrem architektů ale bylo vybudovat takový prostor, který bude vyhovovat, dá se říct, nejrůznějším potřebám lidí. Žádný člověk není stejný a jednotlivé požadavky (například na bydlení) se u každého liší. Tento areál měl nabídnout širokou škálu možností, jak bydlet. Architekti chtěli, aby zde našla každá věková skupina své místo (mladí lidé, lidé ve středním věku i staří lidé). Navíc se zde mohli ubytovat i lidé z různých sociálních vrstev. Byly zde rodinné domy, které byly o něco dražší, než například bydlení v bytových jednotkách ve dvanácti-podlažních „věžácích“. Sociální vybavenost areálu byla také důležitá, proto se do areálu postupně dostavovaly další veřejné budovy, jako již zmíněná škola nebo knihovna. Ani na nákup to obyvatelé Alton Estate neměli daleko. Stačilo jim ujít sotva pár metrů a už mohli nakoupit potraviny nebo oblečení. Pro prostory obchodů byly vybudovány speciální terasovité domky, které měly dvě poschodí. Vytvářely tak jakýsi pás obchodů, táhnoucí se několik desítek metrů.

Celý areál, který je vidět na obrázku č. 35, je navíc vybudován přímo nad známým Richmond Parkem. Jedná se o oblast, která se snaží zachovat si svůj přírodní a divočejší ráz. V okolí toho území se nacházejí rozsáhlá pole a sady, které jsou někdy protkány budovami z osmnáctého století. Jedná se tak o malebný anglický venkov, který je oblíbeným výletním střediskem Londýňanů.



Obrázek č. 35 Pohled na celý areál Alton Estate. Nalevo jsou domy, inspirované Le Corbusierem-Alton West. Uprostřed a vpravo je pak část vyšších budov-Alton East. Fotografie je z 21. století.  
Zdroj: <https://www.altonestateregen.co.uk/regeneration/history-of-the-area>

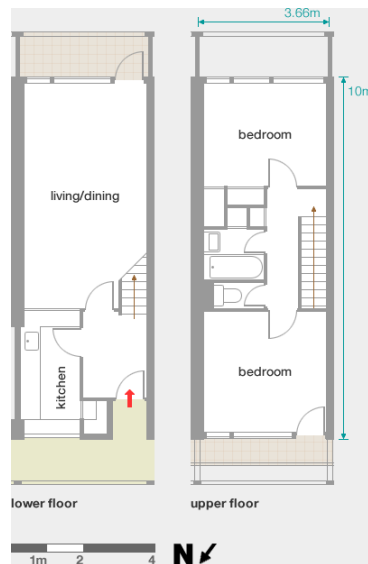
#### 4.5.1 Alton West

V roce 1959, kdy byl Alton West dokončen, představoval tento projekt pro mnoho britských architektů vrchol tehdejšího sociálního bydlení po druhé světové válce (Harwood 2003). Komplex bytových domů byl jedinečný hlavně svým umístěním, tedy ve zmíněném Richmond Parku. Alton West, který můžeme vidět na obrázku č. 36, byl koncipován jako elegantní a harmonické uskupení obytných domů, zasazených do velkorysého parku.



Obrázek č. 36 Alton West, 1958. Zdroj: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/889932ec.html>

Z architektonického (pravděpodobně i společenského) pohledu jde o jeden z nejúspěšnějších pokusů o aplikaci stejných principů, které použil Le Corbusier ve Francii, při výstavbě Unité d'habitation (Harwood 2003). Celý komplex obecních bytů se skládá z jednotlivých šesti poschod'ových betonových domů, které stojí na pilotách. Ty byly typické právě pro Corbusiera. Domy nabízejí možnost ubytování v jednopatrových nebo i dvoupatrových bytech, které se od zmíněného Unité d'habitation dispozičně moc neliší. Jeden z ukázkových půdorysů bytu můžeme vidět a obrázku č. 37. Jedná se o dvoupatrový byt. Ve spodním patře byla kuchyň a menší obývací pokoj. Do horního patra se pak chodilo spát, nacházely se zde dvě ložnice a koupelna.



Obrázek č. 37 Půdorys jednoho z dovupatrových bytů v Alton West.  
 Zdroj: <http://modernarchitecturelondon.com/buildings/alton-west-slab.php>

Střecha budov v Alton West je rovná, nabízí tak výhled do okolní krajiny. Fasáda není členitá, je také zcela rovná, jednoduchá a jednobarevná. Na fasádě pak můžeme vidět ze dvou stran řady oken, která sice nejsou pásová, ale vlastně se táhnou v jedné rovné linii, která může pás připomínat. Z jedné strany domu můžeme taky na obrázku č. 38 vidět jednotlivé balkóny. Ty ale nevystupují z fasády, jak jsme na to zvyklí. Jsou do ní totiž naopak zapuštěny, čímž architekti docílili toho, že fasáda působí jednolitě a nenarušuje ji žádný další prvek. Navíc se zapuštěním balkónů do fasády dané byty opticky zvětší. Někdo by možná na první pohled mohl říct, že dům žádné balkóny nemá, jelikož nejsou hned patrné. Na první pohled bychom tak opravdu mohli říct, že se snad může jednat o naprosto věrnou kopii Unité d'habitation v Marseille. Zde v Anglii ale nenajdeme na domě užití tak širokého spektra barev, jako je tomu právě v Marseille. Tam použil Corbusier odstíny žluté, bílé, zelené, červené a modré. Zde v Roehamptonu má budova poněkud tlumenější barvy, které jsou světlé. Může to být z toho důvodu, že Anglie má zcela jiné světelné podmínky a je zde proto potřeba použít poněkud jiné barvy, než je tomu ve slunné Francii. Jednotlivá barevná spektra domů můžeme pro porovnání vidět na obrázku č. 38, kde je znázorněn jeden z domů v Alton West a na obrázku č. 39, který představuje Unité d'habitation v Marseille.



Obrázek č. 38 Jeden z domů v Alton West.

Zdroj: <https://www.flickrriver.com/photos/stevecadman/4282021813/>



Obrázek č. 39 Unité d'habitation. Zdroj: [https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusiers-Unité-dhabitation-in-Marseilles\\_fig7\\_282854099](https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusiers-Unité-dhabitation-in-Marseilles_fig7_282854099)

Prakticky ihned po dostavění se do domů nastěhovali lidé. Po řadu let ale pak stát do těchto budov vůbec neinvestoval peníze. Z poměrně slušného bydlení se tak postupně začal stávat chátrající dům, ve kterém postupně bydleli pouze lidé ze slabší sociální vrstvy. Mnoha lidem se také nelíbilo, že celý areál narušil park, který zde původně byl. Výstavbu Alton Estate považovali za velmi tvrdý zásah do tamní krajiny. V této oblasti se jinak nacházejí poměrně stará venkovská sídla bohatých Angličanů, kterým se výstavba tohoto komplexu také nelíbila. Mnoha z nich to „zazdílo“ výhled, který ze svých sídel měli. Jonathan Glancey



píše ve své knize *Moderní architektura-nejvýznamnější světové stavby 20. století* (2004) následující:

*„Bohužel jen málo lidí ze středních vrstev, kteří chodí venčit psy do Richmond Parku, může sídliště Alton West pochválit. Do značné míry jim totiž brání v kdysi nádherném výhledu na centrální Londýn a katedrálu sv. Pavla. Ani rezavějící auta, odpadky a sídlištní výrostci nedělají z Alton West britskou obdobu Unité d'habitation, ani z Roehamptonu anglické Marseille“ (Glancey 2004: 205).*

Dalším problémem bylo podle Glanceyho (2004) to, že i když byl původní plán architektů velkorysý, nabízeli velmi širokou škálu ubytovacích možností (od „věžáků“ pro bungalovy pro seniory), ne všichni obyvatelé Anglie bydlí v těchto typech ubytování rádi.

*„Významným zjištěním je i fakt, že i když z hlediska kvality zpracování a umístění v krajině je sídliště výrazně lepší než u jiné obecní výstavby téměř v celé Británii, Alton West příliš zajímavě nepůsobí. Pravdou zůstává, že Britové neradi v činžovních domech bydlí. Nebo jsou příliš chudí na to, aby si užívali života vyšších tříd, jež dnes žijí v Unité d'habitation. V Alton West mají alespoň park“ (Glancey 2004: 205).*

V současné době se tak Alton West, jehož dnešní podobu můžeme vidět na obrázcích č. 40, 41 a 42, stal domovem spíše pro nižší sociální vrstvy.



Obrázek č. 40 Alton Wst dnes. Zdroj: <http://modernarchitecturelondon.com/buildings/alton-west-slab.php>



Obrázek č. 41 Alton West dnes. Zdroj: <http://modernarchitecturelondon.com/buildings/alton-west-slab.php>



Obrázek č. 42 Alton West dnes. Zdroj: <https://c20society.org.uk/casework/the-best-low-cost-housing-in-the-world/>

Na předchozích stránkách jsem zmínila, že se budovy v následujících letech po dostavění různě předělávaly, do celého areálu se dostavovaly a následně zase bouraly další budovy (škola, knihovna atd.). Zdá se, že tento projekt měl proto své nedostatky. Lidem v něm chyběly nejrůznější věci, proto se areál vlastně neustále měnil a noví obyvatelé si museli tyto prostory přizpůsobovat podle svého. Tím, že se stát o domy prakticky přestal starat a neinvestoval do nich žádné peníze, odradil lidi z vyšších sociálních vrstev od tohoto typu bydlení. Celý areál se tak stal domovem spíše pro chudinu a je tomu tak dodnes. Úspěch můžeme spatřit v tom, že v areálu lidé bydlí dodnes. Domy jsou obydlené, a to i přesto, že chátrají. Není zde proto stejná situace, jako například u budovy Narkomfin, která je zcela opuštěná a téměř na spadnutí. Projekt ale jednoznačně selhal. Představa, že areál bude obývat rozmanitá sorta lidí, zanikla. Stalo se zde tak úplně opačně než třeba v Corbusierově Unité

d'habitation, který dnes obývá spíše vyšší třída. Toto srovnání je velice zajímavé, protože Alton West je prakticky kopií Unité d'habitation. Nikdo (ani sami architekti) proto zřejmě nemůžou dopředu předpokládat, jak úspěšný jejich projekt bude. Ukáže to až praxe. Možná se zde ukazuje, že také velice záleží na nátuře každého národa, pro který jsou domy stavěny. Třeba by Francouzi tento typ bydlení ocenily, zatímco Angličané mají jinou představu, jak by mělo jejich bydlení vypadat. Jak jsme mohli vyčíst z řádků Jonathana Glanceyho (2004), Angličanům se v těchto domech nelíbí a nechtějí v nich bydlet. Domy pro ně nejsou místem (Augé 1995), do které by se rádi denně vraceli. Celý areál se navíc stal nevídaným prostorem (Augé 1995) pro obyvatele tohoto území, kteří bydlí nedaleko tohoto areálu ve starých velkých domech z 18. století. Dodnes se nesrovnali s tím, že jim „nové sídliště“ zkazilo výhledy. Domy také zcela ztratily svůj *genius loci* (Norberg-Schulz 2010). Ten zde byl, avšak na malou chvíli, těsně po dostavění domů. S postupnými předělvkami a změnami v areálu se ale vytratil, protože komplex budov zkrátka nefungoval tak, jak by měl. V dnešní době tak obyvatelé Alton Estate, a převážně Alton West, nevycházejí s *geniem* lokality, kde žijí (Norberg-Schulz 2010).

Alton Estate byl experiment, který měl představovat nový, moderní typ bydlení. Na chvíli tomu tak zřejmě bylo, ale pak se ukázalo mnoho nedostatků, ke kterým také přispěla vláda tím, že se o domy nestarala. Projekt proto nebyl úspěšný.

#### **4.6 Gallaratese housing, Milán**

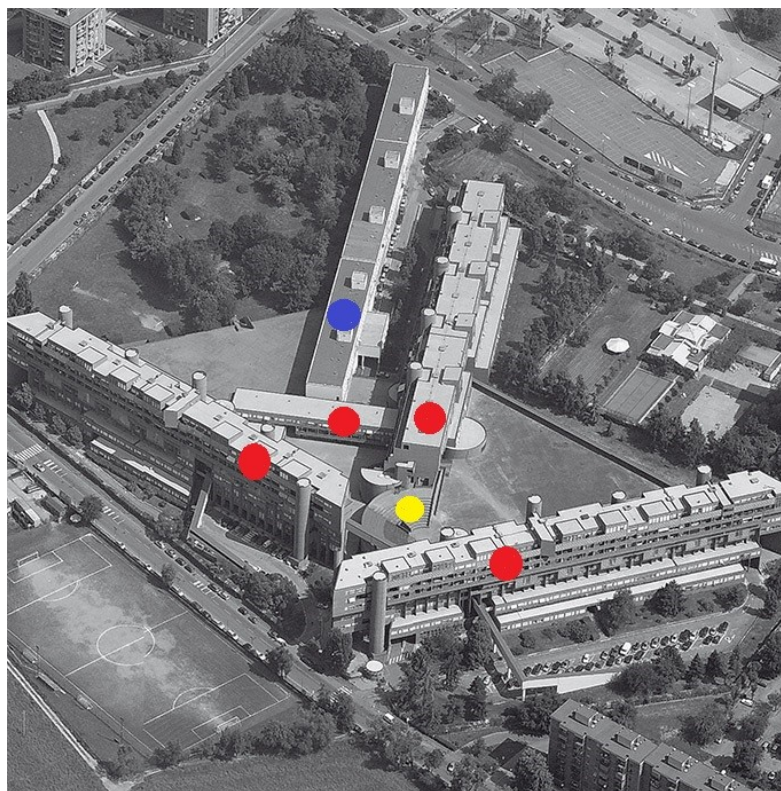
Itálie na tom po druhé světové válce nebyla o moc lépe než například zmiňovaná Anglie, co se týče bytové otázky. Po druhé světové válce zůstala velká část Evropy ochromena velkým nedostatkem bydlení. Italský Milán se situaci snažil zlepšit například tím, že nechal vypracovat řadu plánů pro výstavbu domů pro velký počet lidí. Vedení Milána chtělo vybudovat jakási města ve městě, která by pojímala padesát až sto třicet tisíc lidí. Milán na tom začal pracovat už rok po konci druhé světové války. V roce 1946 tedy začaly vznikat první takovéto bytové komplexy pro několik desítek tisíc lidí. O pár let později se země znovu ocitla v krizi. 50., 60. a 70. léta 20. století nebyla pro Itálii jednoduchá. Země na tom nebyla ekonomicky dobře, byla velice zadlužená, jednotlivé vlády se u moci střídaly velmi rychle, měna slábla a postupně rostla vlna politického radikalismu. Ta pak v sedmdesátých letech vyústila v rozmach teroristických skupiny typu levicové Rudé brigády nebo taky neofašistických skupin. Na mnoha veřejných místech docházelo k častým výbuchům, byly páchány atentáty na veřejně činné osoby. Znovu se také začalo v této době dařit italské mafii. V zemi tak na pár let zavládl chaos. V roce 1956 proto začala druhá fáze

výstavby komunitních domů, známých jako „Gallaratese“. Prostor pro tuto „novou komunitu“ byl rozdělen na dvě části. Na té druhé pracovalo od roku 1967 studio Ayde se svým partnerem Carlem Aymoninem. Ten pak požádal architekta Alda Rossiho, aby na místo navrhl budovu pro několik stovek lidí. Aymonino i Rossi se už před tímto projektem velice zajímali o život komunit ve městě (Rossi 2005). Nikdy vlastně nedělali architekturu, která by byla pouze pro pár lidí. Baval je totiž dav, městské komunity, ve kterých má každý člověk zcela odlišné potřeby pro život. Gallaratese měl být novým projektem, který by dokázal spojit všechny rozdílné pohledy a potřeby lidí do jednoho a vytvořit zcela novou komunitu (město). Když Rossi pracoval na tomto projektu, inspiroval se přitom řadou dalších realizací (experimentů), které se prováděly zejména v 50. letech 20. století. Se stavbou takovýchto „jiných“ návrhů začal jako první Le Corbusier, který postavil Unité d'habitation. Celkově přinesly tyto experimenty modernistických architektů z padesátých let do architektury zcela nové prvky, díky kterým se měli jednotliví lidé, kteří v daných stavbách bydleli, ještě více stmelit. Tito architekti vymysleli například propojující mosty, které měly spojovat jednotlivé obytné domy (obytné bloky) do sjednocenější městské čtvrti. V jejich projektech se tak vždy jednalo o propojení, prolnutí člověka s městem a prostředím, ve kterém žije, a také s dalšími lidmi navzájem. Rozhodně nechtěli, aby byl jedinec v těchto komplexech nějakým způsobem izolovaný nebo odstrčený. Dokonce ani neuvažovali o člověku jako o jedinci. Brali ho jako někoho, kdo je součástí jedné velké komunity, jednoho propojeného města.

Komplex Gallaratese se skládá celkem z pěti budov: A1, A2, B, C a D. Čtyři první budovy navrhl Aymonino, poslední budovu D měl na starosti Rossi. Dohromady disponují všechny budovy celkem 440 bytovými jednotkami.

Aymoninův projekt je o něco složitější a rozmanitější než Rossiho. Celý komplex můžeme vidět na obrázku č. 43, kde je vyznačeno, které budovy jsou od Carla Aymonina a které od Alda Rossiho. Všechny budovy pak ještě propojují další přidané prvky, jako například amfiteátr, mosty, chodby a schody (viz obrázek č. 44, 45 a 46).





Obrázek č. 43 Letecký pohled na komplex Gallarate housing. Modrý puntík označuje budovu Alda Rossiho. Červené puntíky zase budovy Carla Aymonina. Žlutým puntíkem je vyznačen amfiteátr.  
 Zdroj: [https://aplust.net/blog/c\\_aymonino\\_aldo\\_rossi\\_m\\_aymonino\\_massar\\_gallaratese\\_complex\\_hy\\_id\\_or\\_social\\_condenser/](https://aplust.net/blog/c_aymonino_aldo_rossi_m_aymonino_massar_gallaratese_complex_hy_id_or_social_condenser/)

Tři bloky, které vyprojektoval Aymonino, jsou propojeny zvýšenou ulicí, která začíná od bytů nad úrovní terénu. Tyto tři bloky jsou velmi rozmanité. Čtvrtý blok od Rossiho představuje jediný typ, který je trochu jinak variován. Carlo Aymonino využíval při stavbě těchto komplexů několik úrovní terénu. Často zde proto najdeme terasovité prvky, různé vnější i vnitřní oběhové cesty. Dům je velice členitý. Je to z toho důvodu, že Aymonino využíval jednotlivých desek, které postupně skládal na sebe. Desky jsou kolikrát různě velké a díky tomu mají domy několik úrovní, různá zákoutí a sloupy. V bodě, kde se jeho tři budovy setkávají, vybudoval malý amfiteátr, který mohli využívat všichni obyvatelé tohoto komplexu. Amfiteátr může být chápán jako jádro, uzel, bod, ze kterého jednotlivé domy vycházejí. Lze ho ale chápat také jako konec, kde se všechny budovy naopak scházejí dohromady do jednoho centra (viz obrázek č. 46). Vedle amfiteátru jsou pak k dispozici dvě trojúhelníková prostranství (piazze), která mohli znovu využívat všichni obyvatelé komplexu.

Aymoninovy budovy mají také velice zajímavé barevné schéma. Fasáda je zbarvena do tmavě hnědé. Na všech čtyřech budovách, které tento architekt navrhl, pak najdeme společné prvky: červené rámy oken, skleněné tvárnice a balkóny.

Domy A1, A2 a B v sobě mají řadu různých obytných schémat, od bytů ve vnitrobloku, přístupných z veřejného prostranství, jednotek přístupných z jediné vnitřní chodby, až po mezonety jako je tomu třeba taky v Unité d'habitation od Le Corbusiera. Je to dobře vidět při pohledu zvenku na fasádu domu (viz obrázek č. 44, který zobrazuje členitost domu a tím pádem i jeho vnitřních prostor). V domech jsou taky zabudovány výtahy, které mají přepravit obyvatele do nejvyšších pater.



Obrázek č. 44 Gallarate od Carla Aymonina. Jsou zde vidět rozmanité typy bytů.  
Zdroj: <https://divisare.com/projects/339719-carlo-aymonino-burcin-yildirim-gallaratese-housing-a-b-and-c-blocks#lg=1&slide=3>



Obrázek č. 45 Gallarate housing od Carla Aymonina. Zde je vidět jeden z mostů, který spojuje jednu budovu s druhou. Zdroj: <https://divisare.com/projects/339719-carlo-aymonino-burcin-yildirim-gallaratese-housing-a-b-and-c-blocks#lg=1&slide=5>



Obrázek č. 46 Gallarate housing od Carla Aymonina. Zde je vidět amfiteátr a vedle něj veřejné prostranství. V tomto bodě se scházejí všechny tři Aymoninovy budovy.

Zdroj: <https://www.flickr.com/photos/22031710@N02/2126292749>

Aymoninova poslední budova C je dvoupodlažní spojka spojující Rossiho budovu D se zbytkem komplexu, což můžeme vidět na obrázku č. 47.

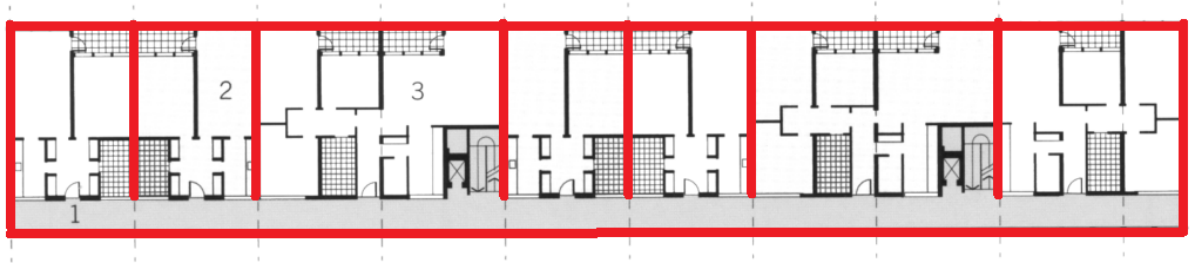


Obrázek č. 47 Propojení budov Aymonino a Rossi.

Zdroj: <http://architecturalfindings.blogspot.com/2008/08/rossis-housing-block-in-gallaratese.html>

Rossiho budova se od těch Aymoninových už na první pohled odlišuje. Členěním, barvou, velikostí, dispozicí a bezozdobností. Rossiho dům je severní přístavbou k celému komplexu Gallarate, jeho podobu můžeme vidět na obrázku č. 49 a 50. Aldo Rossi se díky této stavbě vlastně proslavil. Budovy, které v tomto komplexu postavil Carlo Aymonino, nebyly tak slavné, jako ta Rossiho. Mohlo by to být například tím, že Aymonino vyprojektoval budovy, které vlastně nebyly ničím překvapivým. Tyto tmavě hnědé domy působí velmi složitě a těžce. Možná bychom mohli říct, že jsou navrženy v brutalistním stylu. Podobné domy už v Itálii stály, dalo by se říct, že jich byla tato země plná. Dosud se vlastně stavěly převážně takovéto budovy. Aldo Rossi ovšem přišel s něčím, co zde do té doby ještě nebylo. Rossiho návrh se od všech dosavadních staveb v Miláně výrazně odlišoval. Jeho realizace totiž byla jasná, přímá a jednoduchá.

Výrazným prvkem u Rossiho domu je také, na rozdíl od Aymoninovy červené, bílá barva, která působí velice čistě, jednoduše a klidně, což Rossi jednoznačně chtěl. Velice se podobá nám již známému domu Unité d'habitation od Le Corbusiera. Inspirace Corbusierem je zde na první pohled patrná. Dům stojí na pilotách, není tedy zapuštěn přímo do země. Pod domem se dá volně procházet. Rossiho dům má dvě poschodí. Byty mají různé dispozice, ale to není z vnějšku vidět. Byty se liší také velikostí. Na obrázku č. 48 můžeme vidět půdorys jednoho patra s byty v Rossiho domě.



Obrázek č. 48 Půdorys části prvního patra v Gallaratese housing od Alda Rossiho. Můžeme na něm vidět několik typů bytů, které se různě dispozičně liší. Červené čáry vyznačují oddělení jednotlivých bytových jednotek.

Zdroj: [https://www.google.com/search?biw=1366&bih=608&tbm=isch&sxsrf=ACYBGNRIq7qPxroB-LaLwdwoMofhYaoZQ%3A1579969406175&sa=1&ei=fmssXveoCovMwQKhmZmoCg&q=gallaratese+housing+Aldo+Rossi+&oq=gallaratese+housing+Aldo+Rossi+&gs\\_l=img.3..35i39j0i8i30l2.14820.14820..15114...0.0..0.76.212.3.....0....1..gws-wiz-img.IeFel6bS3H8&ved=0ahUKEwj339fZlJ\\_nAhULZlAKHaFMBqUQ4dUDCAc&uact=5#imgrc=RcAMoikOqgLLbM](https://www.google.com/search?biw=1366&bih=608&tbm=isch&sxsrf=ACYBGNRIq7qPxroB-LaLwdwoMofhYaoZQ%3A1579969406175&sa=1&ei=fmssXveoCovMwQKhmZmoCg&q=gallaratese+housing+Aldo+Rossi+&oq=gallaratese+housing+Aldo+Rossi+&gs_l=img.3..35i39j0i8i30l2.14820.14820..15114...0.0..0.76.212.3.....0....1..gws-wiz-img.IeFel6bS3H8&ved=0ahUKEwj339fZlJ_nAhULZlAKHaFMBqUQ4dUDCAc&uact=5#imgrc=RcAMoikOqgLLbM)

Fasáda tohoto domu je velice jednoduchá, má pouze jednu bílou barvu. Okna mají čtvercový tvar, a i když nejsou navržena přímo vedle sebe (nedotýkají se) tak, abychom je mohli nazvat pásovými, pořád vlastně pás připomínají. Jsou totiž řazena vedle sebe v přesné linii, která se pásovitě táhne po fasádě domu. Střecha je pak rovná, ovšem bez možnosti přístupu obyvatel domu. Na obrázku číslo 49 by se mohlo zdát, že se ze střechy tyčí tři kulaté komíny. To je ovšem mylná představa, jelikož komíny patří jinému bytovému domy, který ale stojí hned za domem Alda Rossiho. Tento architekt se tak při navrhování této budovy jasně inspiroval Corbusierem. Našli bychom zde všech pět Le Corbusierových bodů, které představují, jak by měla vypadat nová architektura (1. Hmota domu se zvedá na piloty, 2. Volný plán, 3. Volné průčelí, 4. Pásová okna, 5. Plochá střecha). Stejně jako Corbusierovi, záleželo i Rossimu na dokonalé funkčnosti stavby, a to vzhledem k potřebám moderního člověka (Rossi 2005).





Obrázek č. 49 Gallarate housing od architekta Aldo Rossiho. 1974.  
Zdroj: <https://divisare.com/projects/340795-aldo-rossi-burcin-yildirim-gallaratese-housing-d-block>



Obrázek č. 50 Dům od Aldo Rossiho, Gallarate housing. Detail balkónů.  
Zdroj: <https://divisare.com/projects/340795-aldo-rossi-burcin-yildirim-gallaratese-housing-d-block#lg=1&slide=8>

Rossi se snažil se vyprojektovat takový typ architektury, který by vydržel generace (Rossi 2005). Jeho plán byl takový, že chtěl postavit jakousi univerzální budovu, která se bude přestavovat podle nejrůznějších potřeb budoucích generací a tím se vlastně zajistí nesmrtnost, a také nesmírná funkčnost této stavby (Rossi 2005). Systém tohoto typu bydlení tak měl být nesmírně flexibilní (Rossi 2005).

Celý blok Gallarate housing je dlouhý přibližně 200 metrů. Všechny domy stojí na vysoké základně (pilotách), která tvoří veřejně přístupné podloubí. Prostor, který najdeme pod všemi budovami, je vybaven několika obchody, kanceláři a veřejnými zařízeními (amfiteátr). Sice je Gallarate housing brán jako jeden komplex (propojení jednotlivých domů by tomu odpovídalo), setkáváme se zde se dvěma zcela odlišnými styly. A to i přesto,

že spolu oba architekti pracovali přes deset let a vytvořilo se mezi nimi velmi silné přátelské pouto. Společně dokonce vypracovali několik klíčových výzkumů o architektuře a historii města. V tomto komplexu se ale setkali dva zcela odlišné postoje a pohledy na architekturu.

Ihned po dokončení se stal obytný komplex předmětem diskuse a kritiky, a to hlavně ze strany levicových skupin. Nelíbily se jim vysoké náklady na byty. Skupiny kvůli tomu uspořádaly dokonce i několik protestů. Město tak bylo vlastně téměř donuceno na chvíli budovu uzavřít. Následně v tomto domě po jistou dobu ubytovalo lidi bez domova. S postupem času ale dům začali pomalu obydlovat lidé z nižší střední třídy.

Tento projekt byl pokusem o umělé vytvoření jakéhosi města ve městě (Rossi 2005). V době výstavby nepatřil komplex přímo do Milána. Dnes, jak se město rozrůstá, už je jeho součástí, byť na severozápadním předměstí Milána. Problém ale tkví v tom, že jakmile někdo takovýto projekt navrhne, nikdy neví, zda se mu skutečně povede, dostat do tohoto umělého města určitou spontánnost života, která je v každém městě třeba, aby fungovalo. Jenže toto „město ve městě“ svou spontánnost od začátku postrádalo. Vše bylo až tak moc uměle vytvořené, že zde chyběla přirozenost a život v takovýchto domech nefungoval. Nebyl zde zkrátka *genius loci* (Norberg-Schulz 2010), propojení města s okolím a jeho obyvateli nefungovalo. I dnes, o víc než padesát let později, zůstává pořád komplexem, který je zcela cizí všem v okolí. A to i přesto, že měl v sobě tento areál nespočet dalších služeb (například obchody), venkovních nebo zastřešených veřejných prostranství. Nedokázal si tím zkrátka vytvořit skutečné město a ani vyvolat určitou městskou strukturu v okolí.

Samotnému bytovému komplexu příliš neprálo ani okolní prostředí, ve kterém se domy vyvíjely. Ostatní domy nebo bytové komplexy, které Gallaratese housing obklopují, jsou uspořádány v bytových věžích a deskách, obklopených parkovišti a prázdným prostorem. Komplex Gallaratese je od svého okolí izolován. Izolaci ještě umocňuje zeď, kterou je tento areál obehnán a taky výstražné značky u vchodů, které varují před jakýmkoli narušením tohoto prostoru a zakazují vstup těm, kteří zde nebydlí. Závoru, kterou můžou projít (projet) jen obyvatelé komplexu, můžeme vidět například na obrázku č. 51, kde vidíme zadní část domu od Alda Rossiho. Momentálně je v tomto areálu také několik hlídačů, kteří střeží celý komplex a nepustí do něj nikoho, kdo v něm nebydlí. Veřejné prostory, které Rossi s Aymoninem navrhli, tak vlastně nejsou vůbec veřejné. Tato jejich původní představa se tak jednoznačně zborčila.



Obrázek č. 51 Budova Gallaratese od Alda Rossiho. Pohled ze zadní strany.  
Zdroj: [https://www.architectmagazine.com/design/making-the-bones-dance\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/making-the-bones-dance_o)

Můžeme proto jednoznačně potvrdit, že už od začátku nemělo toto místo svého *genia loci* (Norberg-Schulz 2010). Komplex se ocitl pod velkou vlnou kritiky ihned po svém dokončení. Mohli bychom říct, že obyvatelé Milána tyto prostory neakceptovali a nevytvořili si k nim dostatečné pouto. Už od samého začátku tak byl dům odsouzený k zániku. Původní plány města selhaly. S postupem času, zhruba někdy od devadesátých let, se do domu znovu začal vracet život. I když velice pomalu. Aymoninovy i Rossiho domy zůstaly prakticky beze změny zachovány (alespoň zvenku), změnilo se však okolí domu. I přesto, že komplex nebyl tolik oblíbeným místem, přesto jej vytvořili známí architekti, z nichž jeden se Gallaratese velice proslavil a vytvořil si dobré jméno. Komplex tak město začalo brát jako jakousi „památku“. S tím ale také nutně přichází i omezení. Aby se domy udržely v jistém rázu, musely být oploceny a chráněny před nejrůznějšími okolními vlivy. S těmito zábranami, překážkami a omezeními se areál uzavírá lidem, veřejnosti. Architekti vytvořili domy s myšlenkou, že veškerý terén, na kterém domy na pilotách stojí, bude veřejně přístupný, aby zde mohlo dojít k setkávání lidí, komunikaci a ne segregaci. Jenže to se zde právě stalo. Do areálu teď mohou vstoupit pouze ti, kteří zde bydlí, nikdo jiný. Na internetu jsem studovala několik příběhů lidí, kteří, fascinováni touto architekturou, chtěli areál navštívit. Téměř všichni říkají, že museli několik desítek minut prosit ochranku areálu, aby je dovnitř vpustila. Někteří z nich nebyli úspěšní, jiným se to podařilo, ovšem s tím, že je ochranka doprovázela na každém kroku. Dům Alda Rossiho také podle jejich vyprávění nejde téměř vidět. Okolní zástavba je ve velice těsné blízkosti, je proto téměř nemožné, vyfotit si celý tento dům. Pro obyvatele Gallaratese se tyto prostory staly pravděpodobně místem, ve kterém bydlí, vrací se do někoho každý den a mají k němu určitý osobní vztah. Lidé tak začali místo obývat a znovu ho tím také utvářet. Obyvatelé tohoto místa se navzájem

znají, potkávají se každý den a mohou spolu sdílet společenské prostory, které jsou jim v areálu k dispozici (amfiteátr, trojúhelníkové piazzze apod.). Tito obyvatelé bytových domů se také identifikují s hranicemi svého místa. Pro okolní lidi je to však velice nepřátelské území, ne-místo (Augé 1995), do kterého nesmějí vstupovat. Pokud se jim to náhodou povede, hlídači je tímto místem ženou co nejrychleji, nemohou se téměř zastavit a pokochat se okolím. Co nejrychleji jsou pak zase z tohoto areálu vyvedeni ven. Nepřátelské území označuje také mnoho cedulí, tabulek a varovných nápisů se zákazy vstupu. Člověk, který zde nebydlí, a přesto se dostane dovnitř, vidí z jeho pohledu velice odosobněný prostor navzájem anonymních aktérů, ve kterých pro něho vlastně nevznikají žádné sociální vazby (Augé 1995).

Původní myšlenka architektů se ale z části naplnila, konečně v těchto domech někdo bydlí a využívá je. Na druhou stranu ale s postupem času zanikla jejich idea společného setkávání lidí (nejen obyvatel domu), využívání společných prostor i obyvateli jiných domů než Gallaratese. „*Městem ve městě*“ se tak tento komplex nestal.

## 5 Závěr

Architektura je nedílnou součástí prostoru, který obýváme. Obklopuje nás na každém rohu. Jsme její součástí a ona je zase součástí nás samotných. Tato práce se věnovala převážně architektuře od začátku 20. století až do 70. let 20. století. Je to doba, kdy v architektuře (a nejen v ní) postupně nastává nová éra-moderna. S ní přicházejí nejrůznější experimenty známých architektů, kteří se snažili vzít v potaz aktuální společenskou situaci v jednotlivých zemích a postavit budovy, které by byly „ideální“, praktické a pro jejich dobu potřebné. Zároveň to měly být budovy nové, moderní, experimentální a unikátní.

Dvacáté století je také érou, kterou doprovází jedny z nejhorších katastrof v dějinách lidstva. První a druhá světová válka, občanské války a hladomory výrazně poznamenaly další vývoj zemí na našem kontinentu. Práce sleduje hlavně oblast Evropy, a taky tehdejšího SSSR. V oblasti architektury vznikly v důsledku těchto katastrof nové potřeby. Mnoho budov bylo zničených, lidé neměli kde bydlet, a proto se země potýkaly s novou otázkou, kam všechny ty lidi ubytovat. V první polovině dvacátého století tak přicházejí na řadu architekti, které samy tyto země často požádaly o návrhy projektů, které by ubytovaly několik desítek až stovek lidí. Pokud jim tuto možnost nenabídly přímo země, sami architekti se mnohdy chopili nových možností, navrhnout unikátní budovy, protože jim to zkrátka tamní doba a podmínky umožňovaly. Tito vybraní architekti i přesto, že byli z různých zemí, mají společných několik věcí. Ve svých projektech viditelně pracují s člověkem a jeho potřebami, zapojují ho do svých architektonických návrhů a berou v potaz jeho každodenní potřeby. Člověk se tak stal jejich múzou, bez které by dané stavby nefungovaly. Jednalo se o různě mluvící architekty, z odlišných zemí, s jiným zázemím, koncepty a myšlenkami. Další společné téma, kromě člověka, se ale ještě ve všech představených konceptech objevuje, je jím krize. Všechny tyto projekty vyrostly z krize, které panovala v zemích a ve společnosti, kterým měli architekti o trochu ulehčit.

Jednou z nejznámějších postav, která se v této době na poli moderní architektury objevuje, je švýcarský architekt Le Corbusier. Tento velikán má za sebou celou řadu světově úspěšných projektů. Navrhoval rodinné vily, průmyslové budovy, klášter, kapli, kolektivistické bydlení a další. Le Corbusier je považován za otce funkcionalismu, který se velmi detailně zabíral problematikou bydlení. A právě tato problematika se stala základním konceptem této práce, kdy jako první a hlavní příklad sleduje Le Corbusiera, zejména pak jeho Unité d'habitation ve slunné Marseille. Od projektu si sliboval velký úspěch. Když navrhoval tuto budovu, měl už Corbusier za sebou mnoholeté zkušenosti na poli

architektury. Inspiroval se nejrůznějšími stavbami v mnoha dalších zemích, které navštívil. V Unité d'habitation ale Corbusier plně rozvíjí sociální prvek, který mu však ani do té doby nebyl cizí. Do budovy zapojil svůj unikátní výmysl, zvaný modulator. Dům je postaven přesně podle proporcí lidského těla, které Corbusier důkladně propočítal podle velikosti dospělé lidské postavy. Cíl tohoto unikátního projektu byl jediný, Corbusier chtěl, aby byla budova co nejpraktičtější a nejideálnější pro život člověka. Když tak přemýšlel o jednotlivých prostorech v budově, barvách, rozvržení nebo umístění, bral v potaz člověka, jeho potřeby, zkoumal, jak se člověk pohybuje, jak žije a co vše k životu potřebuje. Z těchto poznatků pak vznikl Unité d'habitation. Dům tak chtěl hlavně uzpůsobit na míru přímo člověku. Stavba to měla být silně antropocentrická. Výsledek je však opačný. Byť se Corbusier snažil zapojit do projektu Unité d'habitation člověka co nejvíce, ve výsledku člověk právě z této budovy mizí, ztrácí se a budova se tak stává zcela neantropocentrickou. Jeho práci velice podrobně sledoval Karel Teige, který se proslavil, mimo jiné, jako teoretik architektury. Tito dva spolu vedli dlouhé diskuse v odborných časopisech. Teige i Corbusier si jeden druhého vzájemně vážili, i když to z jejich dopisování nemusí takto působit. Teige se pak stal až jakýmsi kritikem Corbusiera, byť jeho práci obdivoval. Vytýkal mu, že nezašel ještě dál, že jeho stavby nebyly jednodušší, surovější a čistější. Z tohoto pohledu je proto Teige představený v této práci jako jeden z kritiků Le Corbusierovy práce. Ani z pohledu dalších dvou velikánů Marca Augého a Christiana Norberga-Schulze nesplnila stavba svůj účel. *Genius loci* se z Unité d'habitation zcela vytratil a místo tak, jak ho popisuje Marc Augé, se z budovy nestalo. Dům se stal pro většinu lidí nepřístupný a nedostupným. Unité d'habitation je v současné době bydlením pro takzvanou vyšší třídu a dům je od svého okolí jaksi odstřižený. Corbusierova představa bydlení v tomto domě zanikla, protože on tento projekt budoval s tím, že v něm budou bydlet lidé z nejrůznějších sociálních vrstev. Dům je teď vlastně „pouze“ pro určitou sortu lidí, izolován od okolí a dalších lidí. Vnitřní prostory si navíc lidé začali téměř ihned po dostavění budovy, předělávat podle sebe. Zkrátka si je přizpůsobovali tak, aby se jim v nich lépe žilo. Nešlo ale jen o drobné úpravy, které dělá prakticky každý, který se nastěhuje do nového bytu (malování, výměna pár kusů nábytku apod.). Někteří lidé přistavovali do bytů vyloženě jednotlivé příčky, tak, aby jim například vznikl další pokoj nebo aby za příčkou mohli vybudovat provizorní kuchyň, která v jednotlivých bytech většinou nebyla, protože se nacházela jinde a byla společná pro několik desítek obyvatel domu.

V cizině měli i další architekti ten samý nápad, a také příznivé podmínky k tomu, aby vytvořili podobné budovy, jako Le Corbusier. Všichni zmínění architekti se tímto slavným

švýcarským rodákem inspirovali nebo se naopak on inspiroval jimi. I zde ale projekty nedopadly podle představ svých autorů. Příkladem je třeba budova Narkomfin v Moskvě od architektů Moiseje Ginzburga a Ignatyje Milinise. Jednalo se o komunitní dům, který byl určen pro vysoce postavené zaměstnance takzvané Finanční komise (rusky zkráceně Narkomfin), tedy pro vzdělané lidi. V tomto bytovém komplexu ale lidé nechtěli bydlet prakticky už od začátku. Rozmístění jednotlivých obytných prostor lidem zkrátka nevyhovovalo. Kolektivní prostory (společná jídelna, místnost pro zábavu, kuchyň, umývárna, prádelna, střešní zahrada apod.) se využívaly tak málo, až se časem přestaly používat úplně. Samotné bytové jednotky si pak lidé přizpůsobovali k pohledu svému, protože podle nich nebyly prostory dobře členěny. Stejně jako v Unité d'habitation přistavovali lidé do bytů příčky, aby si zde mohli vybudovat provizorní kuchyň, protože ji nechtěli sdílet s dalšími desítkami jiných lidí. Lidé totiž stále chtěli konvenční pohodlí, pořád žili tradiční život v budově navržené pro úplně jiný životní styl. Obyvatelé domu se proto stahovali do ústraní, anonymizovali se a vytvářeli si vlastní místa, kde by se cítili alespoň trochu příjemně. Přestali se setkávat s dalšími obyvateli domu a postupem času ani nevěděli, jaký typ lidí vedle nich bydlí. Kolektivistický dům se stal budovou, ve které vedle sebe žili jednotlivá individua, která se navzájem neznala. Ani z pohledu Marca Augého a Christiana Norberga-Schulze proto dům nedopadl dobře. Pokud zde *genius loci* v průběhu let někdy byl, v současné době zcela jistě zmizel. Navíc doba, ve které byla budova dostavěna, nebyla pro tento typ bydlení nakloněna. Po upevnění moci Josepha Stalina byly kolektivistické myšlenky odmítnuty jako levicové. Ve třicátých letech minulého století se navíc do přízemí budovy, které bylo původně volné a stálo na pilotách, začalo vestavovat mnoho dalších bytů, které měly pomoci zmírnit hrozný nedostatek bydlení v Moskvě. Toto „přistavování“ tak šlo úplně proti původnímu plánu Moiseje Ginzburga a Ignatyje Milinise. Momentálně je dům na pokraji zborcení, firma Ginsburg Architects se ho chystá opravit, otázkou je, jak výsledná akce dopadne. Nicméně v něm bydlení nebude už nikdy stejné.

Velice zajímavý je také areál v Anglii, Roehamptonu, zvaný Alton Estate, konkrétně spíše jedna jeho část-Alton West. Jednalo se o pokus, jak zajistit slušné bydlení pro co největší počet lidí, protože Anglie se také v této době (několik let po druhé světové válce) potýkala s nedostatkem bytů. Celý areál je rozdělen na jednotlivé čtvrti, kdy každá z nich disponuje odlišnými typy ubytování. Najdeme zde dvanácti-poschod'ové věžáky ve čtvrti Alton East, šesti-poschod'ové domy ve čtvrti Alton West, nízkopodlažní byty, bungalovy pro seniory a rodinné domy. Práce se ale zaměřila převážně na čtvrť Alton West. V areálu navíc byly vybudovány ještě prostory, které měly sloužit všem obyvatelům (školka,

obchody, knihovna apod.). Mělo se tak jednat o jakési „město ve městě“. Jeho obyvatelé prakticky nemuseli z tohoto areálu vůbec vycházet, protože zde měli mít vše, co potřebovali. Jak ale bylo v práci zmíněno, Angličané v takových domech moc bydlet nechtějí. Navíc byly tyto budovy (Alton West) také trnem v oku mnohým lidem z okolí, kterým narušily výhledy na tamní krajinu. S těmito obytnými domy to proto dopadlo podobně, jako s Unité d'habitation. Typově se totiž jedná o velice podobné domy, jako Unité d'habitation od Le Corbusiera. Anglické obecní správy, které domy stavěly, se totiž tímto švýcarským architektem velice inspirovaly. Budovy v Alton West stojí dodnes, na rozdíl od Unité d'habitation v nich ale nebydlí bohatší vrstva lidí, nýbrž spíše ta sociálně slabší. Stejný osud jako Unité d'habitation ale měly budovy, co se týče přestavování jednotlivých vnitřních prostor, které si lidé také upravovali podle svého. Prostory tak, jak byly členěny, jim nevyhovovaly. Z pohledu antropologa Marca Augého zde nastala úplně stejná situace, jako v Unité d'habitation a také v budově Narkomfin. Společné prostory přestali lidé časem využívat, stahovali se pouze do svých bytů, které si upravovali a přestavovali tak, aby jim dané prostory co nejvíce vyhovovaly. Obyvatelé tak chtěli být co nejvíce anonymní. Knihovna, škola a obchody, které byly postaveny speciálně pro obyvatele areálu, byly časem zbourány a nahrazeny jinými budovami. Stát do budov ve čtvrti Alton West taky řadu let neinvestoval žádné peníze, proto začaly bytové komplexy postupně chátrat, což vysvětluje to, proč zde nechtěli bydlet lidé z vyšších sociálních vrstev. Představa architektů, že bude areál obývat rozmanitá sorta lidí, zanikla. *Genius loci* tak, jak ho popisuje Christian Norberg-Schulz, se s nejrůznějšími předělvkami domů také vytratil. Projekt proto jednoznačně nebyl úspěšný.

Posledním příkladem této práce je Gallaratese housing v Miláně, zejména pak část, kterou navrhl Aldo Rossi. Tato budova byla stavěna přímo podle požadavků vedení města, které chtělo vybudovat jakési „město ve městě“, ve kterém mělo bydlet několik set tisíc obyvatel. Ti se měli v tomto komplexu navzájem setkávat, komunikovat, využívat společné prostory (pro vaření, nákup, diskuse apod.). Byty byly typově velmi podobné, jako například v Unité d'habitation, kterým se Aldo Rossi do velké míry inspiroval. Nicméně se s těmito prostory stalo přesně to samé, jako v Unité d'habitation. Navíc je teď komplex značně izolován od svého okolí, dům se totiž stal rezidencí pouze pro jeho obyvatele. Původně mohl podloubím pod domem projít každý, teď už je toto „veřejné místo“ přístupné jen obyvatelům komplexu. Prostor je oplocený a uzavřený pro okolí. Na plotě pak visí výstražné cedule, které upozorňují, že pro cizince je vstup zakázán. Areál ještě navíc hlídá speciální ochranka, která dbá na dodržování všech pravidel. Obyvatelé domu si pak jednotlivé vnitřní prostory



také přestavovali a upravovali podle svých potřeb, jako v Unité d'habitation nebo v budově Narkomfin. Je dosti možné, že lidé v té době zkrátka ještě nebyli připraveni na takovéto experimentální stavby. Tyto budovy by lidé pravděpodobně o trochu více ocenili spíše v současné době než ve dvacátém století. Tento projekt proto jednoznačně nebyl z pohledu Marca Augého a Christiana Norberga-Schulze úspěšný. Vize, se kterou Aldo Rossi dům navrhl, se nenaplnila.

Člověk, který byl silně přítomen v každém představeném projektů, nakonec zcela zmizel. Tyto prostory se pro něj staly nepřátelským prostředím, ze kterého buď nadobro odešel, protože se mu v takových prostorech nelíbilo a nebydlelo se mu v nich dobře, nebo si je upravil podle svých potřeb. A přitom se architekti primárně snažili, aby se lidem v těchto domech bydlelo co nejlépe. Svou roli také samozřejmě hrály i jiné podmínky, například to, jak moc se daná města do projektů sama angažovala a jak se pak následně o budovy starala a kolik peněz do nich investovala. Určitou roli sehrálo i to, jak potom vedení města vyjednávalo ohledně dalších osudů budov s dalšími lidmi. Stavby proto zcela změnily svůj účel. Všechny koncepty, které zde tato práce představila, nedopadly dobře a nebyly úspěšné. Jednotlivé vize architektů selhaly a z hlediska vztahu člověka a architektury se skutečně jedná o nepodařené koncepty. Byly to vše nové, experimentální vize, modernistické pokusy, revoluční koncepty, které se však nepodařily.

## Odborná literatura

- ARISTOTLE. 1997. *Politics: Books VII and VIII*. New York: Clarendon Press.
- AUGÉ, M. 1995. *Non-Places. Introduction to Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- BERGER, P. L., LUCKMANN, T. 1999. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK).
- BUCHLI, V. 2000 *An Archaeology of Socialism*. Oxford: Berg.
- CORBUSIER, Le. 1954. *The Modulor*. Cambridge: Harvard University Press.
- CORBUSIER, Le. 1958. *Modulor 2*. Cambridge: MIT Press.
- CORBUSIER, Le. 2005. *Za novou architekturu*. Praha: Rezek.
- DEVĚTSIL. 1990. *Czech Avant-garde Art, Architecture and Design of the 1920s and 1930s*. Oxford: London.
- EFFENBERGER, V. 1966. Nové umění. In: Teige, K. *Svět stavby a básně. Výbor z díla I. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel.
- GEHL, J. 2000. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Brno: Nadace Partnerství.
- GEHL, J., GEMZOE, L. 2002. *Nové městské prostory*. Praha: ERA.
- GLANCEY, J. 2004. *Moderní architektura: nejvýznamnější světové stavby 20. století*. Praha: Albatros.
- GUZIK, H. 2014. *Čtyři cesty ke koldomu: kolektivní bydlení – utopie české architektury 1900-1989*. Praha: Zlatý řez.
- HALÍK, P., KRATOCHVÍL, P., NOVÝ, O. 1996. *Architektura a město*. Praha: Academia.
- HOPKINS, O. 2019. *Jak číst architekturu: obrázkový lexikon*. První vydání. Praha: Grada Publishing.
- HUSE, N. 1995. *Le Corbusier*. Olomouc: Votobia.
- KANT. I. 2001. *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikoymenh.
- KOPÁČOVÁ, N. 2017. *Žitá i prázdná: Etnografie katedrály sv. Víta*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Mgr. Hedvika Novotná.
- KRATOCHVÍL, P. 2005. *O smyslu a interpretaci architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová.
- KRAUS, J. 2005. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Praha: Academia.

- KREJCAR, J. 1922. *Poslání mladého umění výtvarného*. Praha: Československé noviny, I, č. 137, 27. srpna 1922; č. 143, 3. září 1922.
- LEFEBVRE, H. 1992. *The Production of Space*. Oxford, United Kingdom: Blackwell.
- MARCELLI, M. 2011. *Mesto vo filozofii*. Bratislava: Kaliigram.
- NIETZSCHE, F. 1993. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf.
- NORBERG-SCHULZ, CH. 2010. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán.
- PELÁNOVÁ, A. 2010. *Výtvarné avantgardy 20. století*. Praha: Karolinum.
- POSPĚCH, P. 2015. *Od veřejného prostoru k nákupním centrům*. Praha: SLON.
- ROSSI, A. 2005. *Vědecká autobiografie*. Praha: Arbor vitae.
- SAGNER, K. 2007. *Jak je poznáme ?*. Praha : Knižní klub.
- SCHOPENHAUER, Arthur. 1997. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna. Svazek první.
- SITTE, C. 2012. *Stavba měst podle uměleckých zásad*. 2. čes. Vydání. Brno: ÚÚR.
- ŠVÁCHA, R. 1985. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha: Odeon.
- ŠVÁCHA, R. 1989. *Le Corbusier*. Praha: Odeon.
- ŠVÁCHA, R. 1991. *Die Kunstauffassungen der Architekten*. In: J. Svestka – T. Vlček (ed.), 1909-192. Stuttgart.
- TEIGE, K. 1923-1924. *Poetismus*. In: Host, III, s. 197-204.
- TEIGE, K. 1924-1925. *Konstruktivismus a likvidace umění*. In: Disk. II, s. 4-8.
- TEIGE, K. 1925. *Konstruktivismus a likvidace „umění“*. In: Disk, II, s. 4-8.
- TEIGE, K. 1930-1931. *Minimální byt a kolektivní dům*. In: Stavba, IX.
- TEIGE, K. 1931. *K soutěži na nájemné domy s malými byty pro dělnický spolek Včela v Praze*. In: Stavitel, XII.
- TEIGE, K. 1947. *Předmluva o architektuře a přírodě*. In: L. Žák, *Obytná krajina*, Praha.
- TEIGE, K. 1992. *Kubismus, orfismus, purismus a neokubismus v dnešní Paříži*. Veraikon, VIII, 1922, s. 98-112.
- TEIGE, K. 1923. *K nové architektuře*. Praha.
- TENZER, A., ŠVÁCHA, R., SPECHTENHAUSER, K. 1995. *Jaromír Krejcar 1895-1949* (kat. výst.). Praha.
- WEBER, M. 2005. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

## **Prameny**

DENARI, N. 1993. Peter Zellner. *Interview with Neil Denari*. Transitions n. 41.

GINZBURG, A. 13. 4. 2014. *In: The Moscow Times*. [Online]. Dostupné z: The Moscow Times: Constructivist Utopia Narkomfin Endangered by Renovation Project.

HARWOOD, E. 2003. *England: a Guide to Post-War Listed Buildings*. London: Batsford.

LASDUN, D. 1997. *Interview on video shown at Royal Academy*. London.