

Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií  
Bakalářská práce

Bydlení jako téma architektury a filosofie

Vypracovala: Berazavik Darya

Vedoucí práce: Mgr. Ing. arch. Marie Pětová, Ph.D.

Praha 2012

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci nazvanou „Bydlení jako téma architektury a filosofie“ vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

1. Úvod.....	3
2. Co je bydlení? Filosofické hledisko .....	4
2.1 Bydlení z jazykového hlediska .....	4
2.2. Prostor.....	7
2.3 Podstata bydlení. ....	9
2.4. Urbanizace z hlediska Heideggerova bydlení.....	12
3. Bydlení jako téma architektury.....	14
3.1 Život Antonia Gaudího.....	14
3.2 Analýza architektonického kontextu epochy Antonia Gaudího .....	15
3.3 Revoluce pocitu originality.....	16
3.4 Casa Mila jako prostor pro bydlení .....	19
3.5. Gaudí a filosofie .....	22
4. Závěr.....	26
Seznam literatury a zdrojů:.....	27

# 1. Úvod

Architektura má v našich životech významné postavení. Každý člověk potřebuje mít pocit domova. Architektura tak vytváří jeho vlastní mikrokosmos. Dvacáté století je stoletím technologie a urbanizace. Prostory k bydlení, které architektura dvacátého století utváří, jsou však do značné míry uniformní. V této práci se pokusím uchopit význam samotného pojmu „bydlení“ a zodpovědět na otázku: „co to je bydlení“? Pojem bydlení není českou ani zahraniční literaturou příliš popisován. Většina autorů zabývajících touto problematikou se opírá o dílo Martina Heideggera. Konkrétně zejména o jeho přednášku „Stavění, bydlení, myšlení“ (Building, Dwelling, Thinking). Skrze pojem „bydlení“ chci v této práci pohlédnout na architekturu. K architektuře přitom přistupuji prostřednictvím konkrétního příkladu tvorby Antonia Gaudího. Na základě Gaudího tvorby se pokouším dospět k samotnému významu bydlení u tohoto architekta. Tento úkol je ztěžován tím, že Gaudí o své tvorbě a o svém pojetí důvodů k bydlení sám nepojednával. Prostřednictvím Heideggerova pojetí bydlení se tedy pokusím pohlédnout na filosofii Gaudího architektury. Nakonec se tedy ve své práci dostávám k zásadní otázce: je architektura prostředkem k bydlení? Nebo je samotné bydlení spíše záležitostí našeho myšlení a jeho studium tak patří do jiné oblasti bádání.

## 2. Co je bydlení? Filosofické hledisko

V práci zabývající se filosofickými aspekty bydlení se budu opírat o esej Martina Heideggera „Stavění, bydlení, myšlení“<sup>1</sup> z roku 1951. Důvodem pro výběr této Heideggerovy práce je to, že autor jako první rozpracoval pojem „bydlení“ jako filosoficky pojem a uvedl jej do každodenního filozofického pojmosloví.

### 2.1 Bydlení z jazykového hlediska

Pro pochopení podstaty pojmu „bydlení“ se Heidegger tedy nejprve ptá na význam slova „stavění“, protože, podle Heideggera, „pravě jazyk vykládá nám podstatu věci“<sup>2</sup>. Autor popisuje, že ve staré horní němčině a staré angličtině slovo „stavění“ - „bauen“, „baun“ – znamená „bydlet“, tj. „zůstat, setrvat na místě“<sup>3</sup>. Autor však zdůrazňuje, že tento význam byl během času ztracen. Dále ale Heidegger upozorňuje, že staré „bauen“ také znamená „střežit, udržovat a pěstovat“. Dle Heideggera totiž máme dva způsoby stavění:

- a. Stavění jakožto pěstování (lat. „cultura, colere“)<sup>4</sup>
- b. Stavění jakožto vyvýšení budov (lat. „aedificare“)<sup>5</sup>

Tyto dva způsoby tvoří tzv. „opravdové stavění“<sup>6</sup>, čímž, podle Heideggera, je bydlení. Stavění jako bydlení je součástí naší každodennosti. Heidegger pokračuje ve své analýze lingvistické stránky slova „stavění“ a říká, že „opravdové stavění“ jakožto bydlení, je něčím, co obýváme. Stavění jakožto bydlení znamená způsob, kterým existujeme ve světě. Heideggerovo „bydlení“ totiž znamená být.

Tato Heideggerova analýza je užitečná nejenom pro pochopení slova bydlení prostřednictvím prizmatu stavění, nýbrž také pomáhá pochopit cíl architektury vcelku, artikulovat samotný důvod ke stavění. Heideggerův výklad je užitečný při analýze architektonické tvorby Antonia Gaudí. S takto definovanou platformou významů slova Heidegger dospívá k závěru, co všechno musíme rozumět, když slyšíme slovo stavění, „bauen“: stavění je bydlení, bydlení je způsob existence ve

---

1 „Building, Dwelling, Thinking“. Leach, N. Rethinking Architecture: A reader in Cultural Theory. London: Routledge, 1997. s.100

2 „It is language that tells us about the nature of a thing“. Leach, N. s. 100.

3 „To remain, to stay in a place“. Leach, N. s. 100

4 „Building as cultivating, Latin colere, cultura“. Leach, N. s.101

5 „Building as the raising up of edifices, *aedificare*“. Leach, N. s.101

6 „Genuine building“. Leach, N. s. 101

světě, stavění jako bydlení vyjadřuje způsob lidské existence: člověk totiž pěstuje a staví nové budovy.



## 2.2. Prostor

Podstata prostoru téměř vždy byla aktuální otázkou vědy. Nejdříve se stručně podíváme na prostor v matematickém pojetí. Podle matematiky prostor je „logické myslitelná forma (nebo struktura), která slouží jako prostředí, ve kterém se uskutečňují jiné formy nebo konstrukce. V elementární geometrii slouží rovina nebo prostor jako prostředí, ve kterém se budují různorodé figury“<sup>7</sup>. Prvním geometrickým prostorem je prostor Euklidovy geometrie. Ale geometrie existovala v jiném pojetí ještě před Euklidem. Platónské pojetí geometrie je základem, díky kterému můžeme lépe porozumět tomu, co přišlo později: Euklidova geometrie a vývoj matematické vědy během historie<sup>8</sup>.

Základní pojem Platónovy filosofie - idea. Ideje jsou to, co můžeme na geometrických objektech nebo reálných objektech vidět, jsou to „určité vidy, určitá vzezření“<sup>9</sup>, totiž to, co můžeme v řadě určitých objektů evidovat jako stejný jev (např. přímost, křivost, barva, atd.). Idea musí být prvoevidovatelná, to znamená, že „jsme schopni ji evidovat bez jakýchkoli předchozích znalostí a evidencí“<sup>10</sup>. Právě tato kvalita je charakteristickým příznakem objektu a odlišuje objekt od jeho pouhé ideje.

Heidegger říká, že „prostor je něco, pro co byl dělán pokoj“<sup>11</sup>. Takže pokoj je vybudován, aby měl prostor. Každý pokoj má zeď, a zeď je hranice pokoje. Nemusíme tuto hranici chápat pouze jako něco, co odděluje. Naopak, hranice je něco, z čeho počíná existence prostoru. Prostor totiž začíná existovat uvedením hranice. Umístění budov dovoluje prostoru vzniknout, zakládá existence prostoru. Když se ocitneme v muzeu nebo v kavárně, vstupujeme do prostoru, prostoru, který vlastní tato lokace. To znamená, uvedením zdí kavárny začíná existence prostoru, který patří této kavárně. V prostoru kavárny existuje idea, a poloha kavárny umožňuje existenci prostoru.

Heidegger se také ptá na vztah mezi člověkem a prostorem. Autorovi se totiž zdá, že „člověk stojí na jedné straně a prostor na druhé“<sup>12</sup>. Ale, jakožto lidské bytosti, se vždy nacházíme uvnitř prostoru, jsme obklopeni prostorem – což však neznamená, že je člověk a nad ním a všude kolem je prostor. Jsme jako obyvatelé zapojeni do prostoru. V kontextu tématu práce a

---

7 Bolshaja Sovetskaja Enciklopedija: v 30 t. Moskva: Sovetskaja enciklopedija, 1969-1978. cit.[2012-08-10]  
Dostupné z <http://www.slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%9F%D1%80%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE/>

>

8 Vopěnka, P. Úhelny kámen evropské vzdělanosti a moci. Souborné vydání Rozprav s geometrií. Praha: Prah, 2000. 918s.s.69

9 Vopěnka, P. s.70

10 Vopěnka, P. s.70

11 „A space is something that has been made room for“. Leach, N. s. 105

12 „A man stood on one side and space stood on the other“. Leach, N. s.106

Heideggerovy eseje slovo „obyvatel“ zaměním slovem „bydlící“, „osoba, která bydlí“. Takže pokud bydlení je způsobem existence, tak člověk je bydlící osobou. Člověk jako bydlící osoba se nachází v rámci prostoru. Jak říká Heidegger, když se zamyslíme nad polohou starého mostu, poloha mostu a distance je částí podstaty našeho myšlení. Nezáleží na tom, zda jsme byli na tomto mostu nebo nikoliv. Myslíme na něj, a přesto dorazíme k tomuto mostu blíže. „Prostory se otevírají tím, že pronikají do bydlení člověka“<sup>13</sup>. Například když vcházíme do svého pokoje, pronikáme do pokoje – nikoliv však ve smyslu, že proniká naše tělo, nýbrž pronikáme prostřednictvím naší zkušenosti s prostorem tohoto pokoje čili tím, že se neustále nacházíme poblíž nebo v určité vzdálenosti od věci a umístění. Jako bydlící osoby přetrváváme v prostorách celý svůj život.

Na závěr svého uvažování o problematice prostotu týkajícího se bydlení Heidegger poukazuje na to, že umístění dovoluje vznik prostoru a prostor vpouští člověka bydlícího – „vztah člověka a prostoru není nic jiného než bydlení“<sup>14</sup>.

---

13 „Spaces open up by the fact that they are let into the dwelling of man“. Leach, N. s.107

14 „The relationship between man and space is none other than dwelling“. Leach, N. s.107



## 2.3 Podstata bydlení.

Zamysleme se chvilku nad podstatou bydlení: každý člověk má nárok na bydlení a každý z nás někde bydlí. Prostor, který používáme k bydlení, je skutečně různorodý a občas se může zdát, že je k bydlení přizpůsoben jen částečně nebo k němu není přizpůsoben vůbec. Vezměme si ku příkladu nádraží.

Přicházím na nádraží, abych si koupila jízdenku – nádraží pro mě totiž není místem, kde bydlím, nýbrž je spíše veřejným prostorem vlakové nebo autobusové stanice, místo, které lidi používají v kontextu přepravy nebo cestování; pro své zaměstnance je pak místem výkonu zaměstnaní. Bohužel však je mnoho lidí, kteří na nádraží bydlí – totiž pro které nádraží není stanice, nýbrž místo bydlení. Obecná otázka „kde bydlíš?“ může znamenat krajinu, město, městskou část, ulice, dům. Odpověď na tuto otázku je asociace sebe s místem, cosi jako identifikace člověka s určitým místem. Já nebydlím na nádraží, to znamená, že neidentifikuji sebe s nádražím, ale člověk, který neustále bydlí na nádraží, se s nádražím identifikuje a vrací se zde. Takže otázku „kde bydlíš?“ je možné parafrázovat jako otázku „s kterým místem se identifikuješ?“.

Předem vzniká otázka: co je to stavění? Jak již bylo zmíněno, umístění umožňuje prostor a prostor vpouští člověka bydlícího. Takže umístění, místo, dovoluje prostor. Například pokoj: místo nebo umístění uznává pokoj, ale také ten pokoj uvádí. Umístění tedy je coby útulek nebo dům. Umístění pokojů, které má prostor v tomto dvojím významu, je stavění. Heidegger v tomto výkladu dochází k velmi zajímavému postřehu. Tím, že stavění tvoří věci jako umístění, se stavění přibližuje k podstatě prostoru více, než matematika nebo geometrie.

„Podstata stavění spočívá v nechání bydlet“<sup>15</sup>. V současné době vznikají každý den nové budovy. Avšak v nových budovách často nedochází k bydlení. Ve svém díle „Genius Loci“ Christian Nornberg-Schulz říká, že základní význam architektury je v tom, „že architektura je prostředkem, který člověku poskytuje existenciální oporu“<sup>16</sup>. Architektura je stavění, architektura je tedy prostředkem existenciální opory. A když podle Heideggera bydlet je být, existovat, znamená, že architektura je prostředkem opory bydlení. Pokud podstata stavění je v „nechání bydlet“, znamená to, že stavění přece jenom není možné, pokud neexistuje bydlení. Neexistuje-li bydlení, a bydlení znamená být, pak neexistuje nic. Myšlení je vždy částí bytí

---

15 „The nature of building is letting dwell“. Leach, N. s.108

16 Nornberg-Schulz,C. Genius Loci: k fenomenologii architektury. Praha: Odeon, 1994. s. 52

člověka. Pokud ale vycházíme z teze, že bydlení znamená být, tím pádem myšlení je částí bydlení, je stavění rovněž částí bydlení. „Jenom pokud jsme schopní bydlet, můžeme stavět“<sup>17</sup>.

Nornberg-Schulz ve své rozpravě o architektuře říká, že „bydlet mezi nebem a zemí znamená „usídlit“ se v „rozmanitostí všeho, co je mezi“, tj. konkretizovat obecnou situaci do umělého místa<sup>18</sup>. Nejde tady o „usídlení“ jako o pouhý hospodářsky vztah, nýbrž narážíme zde na Heideggerovo „bydlení“, bydlení jako stavění, bydlení, které je formou naší existence ve světě.

Jak člověk konkretizuje tuto obecnou situaci do umělého místa? Odpověď na tuto otázku spočívá v našem vztahu k přírodě. Vztah člověka k přírodě se během historie mění. Existence, bytí archaického člověka, odlišuje se od bytí člověka moderního. Metafyzický systém archaického člověka se vyjadřuje v mýtu, rituálu a v symbolech, což je fundamentálním rozdílem v porozumění existenci mezi člověkem archaické společnosti a člověkem moderním. Ve vědomí archaického člověka předměty vnějšího světa, stejně jako i lidské úkony samy o sobě, nemají žádnou autonomní vnitřní hodnotu.

Chování archaického člověka je opakováním dějství, které již bylo uskutečněno a prožito nějakým bohem, předkem nebo hrdinou. Podle představ primitivního člověka svět, který jej obklopuje, jakož i kterákoliv pozemská stavba (chrám, město), má svůj mytický praobraz či archetyp, přičemž tento vzor „nejenže předchází pozemské architektuře, ale nachází se také v ideální (nebeské) „oblasti“ věčnosti“<sup>19</sup>. Časem dochází k pohromám, osobním neštěstím a přírodním nehodám, které přesahují rámec obvyklého života podle mýtu a archetypů. Jakékoliv neštěstí archaický člověk přesto nechápe jako nesmyslné nebo náhodné – vyplývá z osobní viny nebo z jistých magických či démonických vlivů. Archaický člověk konkretizuje přírodní síly v architektuře „bud „přímo“ prostřednictvím linií a ornamentů, anebo jsou konkretizovány jako umělé, člověkem vytvořené věci, představující věci přírodní“<sup>20</sup>.

Člověk moderní doby se liší od archaického člověka tím, že si uvědomuje historii a kulturní dědictví: „kulturní krajina se zakládá na „kultivaci“ a obsahuje určená místa, cesty a oblasti, které konkretizují způsob, jímž člověk chápe přírodní prostředí“<sup>21</sup>. Tady znovu objevuje pojem „kultivace“, a je jasné, že stavění, stavba, architektura musí tuto kultivaci obsahovat. „I voda může být „stavbou“, tzn. může mít přesné určení jakožto součást kulturní krajiny, nebo být vizualizovaná fontánou.“<sup>22</sup>

---

17 „Only if we are capable of dwelling, only then can we build“. Leach, N. s. 108

18 Nornberg-Schulz, C. s. 50

19 Eliade, M. Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování. Praha: ISE, 1993. s. 12

20 Nornberg-Schulz, C. s. 51

21 Nornberg-Schulz, C. s. 52

22 Nornberg-Schulz, C. s. 52

V návaznosti na předchozí výklad musím zmínit, co je ještě neoddělitelnou součástí lidského bydlení. Člověk je schopen cítit. Cítění je subjektivní ocenění objektu a vzniká neuvědoměle. Například, i když člověk zůstane v hotelu na pět nebo více nocí, přesto zřejmě ví, že hotelový pokoj je jakousi střešou nad hlavou, představuje dočasné místo, kde člověk spí přes noc a kde má své věci. Tento člověk má svůj dům, své bydlení, kam se vrátí z dovolené nebo s pracovní cesty. Jak již jsem říkala, Heidegger poukazuje na to, že ne v každé stavbě dochází k bydlení. Co ale je podmínkou, aby došlo k bydlení? To je pocit domu. Pocit domu, právě emoční strana bydlení. Takže mít tento pocit domu znamená být schopným bydlet, a jenom když jsme schopni bydlet, můžeme stavět.

Závěrem své krátké analýzy podstaty bydlení chci uvést, co to je opravdové bydlení slovy Nornberg-Schulze, který také vycházel z Heideggerova vykladu bydlení: „Slovo "bydlení" zde znamená víc než jen střechu nad hlavou a určitý počet metrů čtverečních, které máme k dispozici. Zaprvé znamená potkat další lidi pro výměnu nápadů, produktů a pocitů, něco jako vyzkoušet život jako množství možností. Zadruhé znamená dohodnout se s ostatními, čili přijmout soubor společných hodnot. A konečně znamená být sám sebou, ve smyslu mít svůj vlastní, zvolený malý svět“<sup>23</sup>.

---

23 The word "dwelling" here means something more than having a roof over our head and a certain number of square meters at our disposal. First, it means to meet others for exchange of products, ideas and feelings, that is, to experience life as a multitude of possibilities. Second, it means to come to an agreement with others, that is, to accept a set of common values. Finally, it means to be oneself, in the sense of having a small chosen world of our own. Nornberg-Schulz, C. The Concept of Dwelling. New York: Rizzoli, 1985, s.7

## **2.4. Urbanizace z hlediska Heideggerova bydlení**

Urbanizace je „poměšťování“, přeměna sídlištní struktury na sídliště městského typu<sup>24</sup>. Urbanizace má dlouholetou historii, první městské civilizace se objevují koncem 4 tisíciletí př. n. l.. Zde se však budu zajímat urbanizací, kterou vyvolala industrializace, neboli industriální revoluce. Zrušení nevolnictví a rozvoj strojové výroby mělo za následek to, že do se měst přistěhovalo mnoho lidí z venkova. Město potřebuje pracovní sílu. Později kvůli technickému pokroku ve smyslu vývoje elektroniky a informačních technologií vzniká jev, kterému se říká „moderní urbánní společnost“<sup>25</sup>. Města potřebují více a více prostoru: budování továren, vytváření podniků, poptávka po pracovní síle. V postindustriální společnosti město už není nadále městem, nýbrž se přetváří ve velkoměsto neboli megapolis. „Ve skutečnosti je moderní urbanistický systém uspořádán podle principů, které se zcela liší od těch, jež v dřívějším období oddělovaly předmoderní města od venkova“<sup>26</sup>.

Jednou z hlavních charakteristik megapole je to, že neustále potřebuje prostor. Prostřednictvím čeho roste velkoměsto? Na tuto otázku přeci můžeme odpovědět ze své vlastní zkušenosti: prostřednictvím pohlcování vesnic, absorbováním vesnic do svého území. Co se ale stává s člověkem, který bydlel ve vesnici, která je nyní již částí velkoměsta? Člověk tak ztratí svůj dům, pocit domova, nová situace odepírá samotnou myšlenku domova, neboť onen prostor kolem dokola, který byl tak důležitý pro bydlení, je již jiný. V tomto velkoměstě se člověk již nemůže cítit doma, protože jeho domovem byla vesnice, čili odlišný prostor. Takový člověk přestává být bydlící osobou. Ale co potřebuje tento člověk, aby znovu začal bydlet? Musí mít ten pocit domova, musí se znovu naučit bydlet. Velkoměsta nabízí hodně obývacích pokojů, všichni známe činžovní vícepodlažní domy. Jsou tak podobné, skoro stejné, že je někdy těžké najít ten, ve kterém máme svůj vlastní byt. Dochází v těchto domech k opravdovému bydlení? Podle Heideggerova výkladu ne. Tyto domovy jsou jako útulek, střecha nad hlavou, nejedná se však o opravdové stavby. V tom spočívá problém současné architektury a velkoměsta. Ale tento problém je hlubší, zasahuje také problém industrializace, postmoderní urbanizace a společnosti jako celku. Ten problém má své východisko ve špatném pochopení podstaty techniky. Pochopení techniky je tématem Heideggerova eseje „Otázka techniky“<sup>27</sup>. Podle Heideggera techniku nemůžeme chápat jako prostředek vyrobený člověkem pro dosažení určitého cíle. Zrovna tato chyba převrací náš vztah k přírodě. Začínáme přikazovat přírodě. Například předmoderní člověk

---

24 Malina, J a kolektiv. Antropologický slovník. Brno: CERM, 2009. s.4352

25 Malina, J a kolektiv. s. 3408

26 Giddens, A. Důsledky modernity. Praha: Slon, 1998. s.15

27 „The Question Concerning Technology“ Heidegger, M. The Question Concerning Technology, and Other Essays. New York: Harper&Row, 1977. s.3

budoval větrný mlýn a mlýn se podřizoval větru, čili přírodě. V současné době se vodní elektrárna podřizuje člověku; člověk totiž využívá přírodu ke svým cílům. V tomto dle Heideggera spočívá velký omyl postmoderní doby. Technika by měla být chápána spíše jako dílo, musí mít svou uměleckou stránku, musí hledat utajený smysl. Heideggerův výklad techniky zdůrazňuje stanovisko podstaty techniky: technika je totiž činností člověka, realizace procesu přírody a vytvoření kulturního objektu čili objektu naděleného kulturou, objektu, který přináší nové porozumění.

Totéž však lze přenést i na architekturu. Architektura coby stavění musí přinášet nové pochopení, protože stavění je nejenom uvedením nových budov, ale také kultivací. Architektura a stavění musí konkretizovat přírodní sílu.

Na závěr však vzniká další otázka. Problém současné společnosti spočívá v nedostatku bytu a v lidech, kteří domov nemají. Heidegger říká, že aby lidé tento problém vyřešili, „musí se naučit bydlet“<sup>28</sup>. Řešení se pro Heideggera nachází v myšlení. Když se člověk zamyslí nad bezdomovectvím, už to není utrpení. Karlstena Harries ve svém výkladu Heideggerova díla tvrdí, že tou skutečnou bídou bydlení dle Heideggera „není něco, čeho bychom se mohli zbavit“.<sup>29</sup> „Nemůžeme být ve světě skutečně doma, pokud vnitřně nepřijmeme fakt, že jsme poutníci a nikde nejsme plně doma“<sup>30</sup>. To bych však mohla také říci, že když jsme poutníci a nějaký člověk bydlí na nádraží, běžně jej nazýváme bezdomovcem. Ale opravdu je bezdomovec, bydlí-li na nádraží a má tam ten pocit domu?

Ted se ale podíváme na druhou zkoumanou otázku, totiž jak nazírá na bydlení architektura. Podíváme se na architektonickou tvorbu Antoního Gaudí a pokusíme se prostřednictvím jeho tvorby zjistit, co je bydlení z hlediska architektury a zda existuje něco jako ideální architektura, totiž architektura, která chápe bydlení v tom Heideggerově smyslu.

---

<sup>28</sup> They must ever learn to dwell. Leach, N. s.109

<sup>29</sup> Harries, K. Etická funkce architektury. Praha: Arbor vitae, 2011.s.175

<sup>30</sup> Harries, K. s.175

### 3. Bydlení jako téma architektury.

M.Heidegger v svém díle řekl, že stavíme nikoli kvůli tomu, že musíme stavět, nýbrž stavíme proto, abychom bydleli. V této kapitole se podíváme na postoj architektury k pojmu bydlení. V návaznosti na Heideggerův pojem bydlení se musíme zeptat, zda existuje něco jako „ideální architektura“? To znamená architektura, která staví, aby člověk bydlel, architektura, která přináší onen Heideggerův pocit „doma“. Při náhledu na architekturu budu vycházet z tvorby jednoho z nejlepších architektů konce 19 a začátku 20 století Antoniho Gaudí. Antonio Gaudí je největší postavou katalánské architektury všech dob a je známý po celém světě.

#### 3.1 Život Antoniho Gaudího

Pro lepší pochopení architektonické tvorby Antoniho Gaudího musíme vyjít z jeho biografie.

Antoni Gaudí y Cornet se narodil 25. června 1852 ve městě Reus (Tarragona). V této době byl Reus katalánským rodištěm celé řady umělců. Antoniův otec Francesc Gaudí y Serra (1813-1906) byl kotlářem a jeho matka Antonia Cornet Bertran (1813-1876) byla dcerou kotlářů<sup>31</sup>. Povolání jeho otce, jak Gaudí sám přiznával, mělo vliv na jeho prostorovou koncepci, jeho zájem o dekorativní a ruční práce.

Již od raného věku měl Gaudí zdravotní problémy, které mu často nepovolovaly, aby vedl normální život. To byl důvod jeho časté absence na základní škole. Svou absenci však nahrazoval tím, že mnoho času věnoval pozorování přírody, zvířat a rostlin. Právě proto byly tyto prvky základem pro budoucí rozvoj jeho architektonických konceptů.

V roce 1883 byl zapsán na střední církevní školu „Colegio de Segunda Enseñanza de los Padres Escolapios“<sup>32</sup>. Od této chvíle se Gaudí začíná intelektuálně zdokonalovat, přičemž se stalo důležitým bylo to, že měl velmi dobré známky v geometrii. Jelikož byla tato škola církevní, počíná zde pravděpodobně rovněž architektova zbožnost.

V roce 1868 se Gaudí přestěhoval do Barcelony za účelem studia na vysoké škole architektury (Escuela Técnica Superior de Arquitectura). Aby se dostal na vysokou školu, musel udělat přístupový kurz v zemské škole architektury (Escuela Provincial de Arquitectura) a rovněž na Fakultě přírodních věd (Facultad de Ciencias). Během svého studia se Gaudí zúčastnil dvou

---

31 Ve španělštině „calderero“, člověk, který pracuje s kotlem, ale v české odborné literatuře ohledně života A.Gaudího je o povolání jeho otce označováno jako kovář.

32 A las once años, ingreso en el Colegio de Segunda Enseñanza de los Padres Escolapios para César el Bachillerato. Casanelles, E. Nueva visión de Gaudí. Barcelona: La Polígrafa, 1965. s.20

oborů studia: kreslení a vymýšlení částí budov a projektování. V únoru 1878 Gaudí získal titul architekta

### **3.2 Analýza architektonického kontextu epochy Antonia Gaudího**

V kontextu, ve kterém architekt Antonio Gaudí vyrůstal, probíhalo velmi silné umělecké katalánské hnutí, které se nazývá novecentismus, který byl založen literátem Eugenio D'Orsem. Je to umělecké hnutí mnohem uzavřenější a klasičtější než modernismus coby návrat ke klasicismu. Typologie architektonické tvorby novecentismu je založena na hledání tradičních idejí. Novecentismus nedovoľoval volnou představivost, takže architektonická tvorba novecentismu nechávala stavbu zcela uzavřenou, bez povolení jakékoliv mimořádných změn. Nicméně, v tuto dobu běžný modernismus ruší všechny tyto body nepohyblivosti a důraznosti. Modernismus dává přednost fantazii, kreativě a také novému revolučnímu a originálnímu jazyku umění a forem. Objevují se dříve neviditelné formy a to vše při zachování jednoho ze základních pilířů novecentismu: funkčnosti. Pro modernismus musí mít každá architektonická tvorba smysl a funkci: od prostého sloupce po ozdoby (dekorace) žebříku nebo distribuce celého domu. Architektura je navržena s důrazem na detail a funkci tohoto detailu (nemocnice, byt, residence...), ale vytvořena pro snění bydlící osoby.

Pro architekta bylo v buržoazní španelské společnosti počátku dvacátého století velmi obtížné porušit dosavadní kánony a dovolit si pracovat kreativně a originálně. Pro tuto svou kreativitu byl Gaudí kritizován, neboť společnost sama o sobě byla novecentistická a podporovala umělecký tradicionalismus. Gaudí navíc musel stavět pro buržoazní tradicionalisty, jeho stavby však nakonec byly bydlením pro každého, protože žádná z jeho staveb nezůstala nepovšimnuta a pro každého má svůj osobní význam. Jedná se o architekturu, která nikdy nevyjde z módy a která si získala svou popularitu tím, že má metafyzický smysl a svůj vlastní jazyk. „Gaudí je nejdiskutovanějším člověkem pro všechny obyvatele a návštěvníky Barcelony. A to je přirozené. Gaudí se snažil dát současné Barceloně originální architekturu, architekturu, která má původ, a to je nejdůležitější „podnik“, který lidská mysl může pochopit“<sup>33</sup>. Pro Gaudího spočívala originalita v návratu k původu, návratu k přírodě. Proto se přírodní prvky vyskytují v každé Gaudího stavbě. To by ale nebylo možné bez jeho talentu a jeho dokonalé znalosti materiálů a jejich plastových účinků. Chceme-li toto vše použít, stačí se jen podívat na Casa Mila, která má

---

33 “Gaudí es el hombre más discutido por todos los vecinos y visitantes de Barcelona. Y es natural. Gaudí ha intentado dotar a la Barcelona moderna de una arquitectura original, y ésta es la empresa más atrevida que puede concebir la mente humana”. Casanelles, E.s.89

téměř podobu komplexu bytových prostorů, a jež je unikátní v celém světě a kterou nelze s žádnou stavbou na světě porovnávat.

### **3.3 Revoluce pocitu originality**

Salvador Dalí (1904-1989), surrealistický umělec, měl s Antonim Gaudí mnoho podobností. Nejen že byl Kataláncem a oba měli do své tvorby zahrnuti středomořsky pocit. Oba chápali svět originálním způsobem, dílo bylo pro oboje významovým celkem. To bylo způsobeno tím, že hledali inspirace v přírodních geometrických formách, nechávali své kreativitě a imaginaci volný průběh, a že se vymykali novecentismu. Podle Tvůrkyně roku Dalí (2004), Montse Aguer, "Dalí řekl, že Le Corbusier stavěl stroje (budovy) pro bydlení; Dalí si však myslel, že architekti musí stavět stroje (budovy) pro snění<sup>34</sup>", jak tomu bylo v případě s architekturou Gaudího. Tak jsou zde díla jako La Sagrada Familia, která umožňují snít mystický svět, nebo Park Güell, s jeho nekonečnými formami, které vytváří prostor mimo realitu.

Představa, že "modernismus představuje výskok ve smyslu originality," fráze, která vysvětluje Dalího uznání coby významného architekta, zdůrazňuje, že bez modernismu by Gaudí ani Dalí nemohli svou originalitu založit v surrealismu. Dalí byl navíc jedním z prvních zastánců Antoniho Gaudího coby architekta i jeho architektonické tvorby. Zatímco modernisty a zastanci novecentismu byl Gaudí kritizován.

V roce 1933 napsal Dalí článek pro časopis „Minotaure“, který se nazýval „De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style“. V tomto působivém článku představil tvorbu Gaudí dalším surrealistům, popsal jeho architektonickou tvorbu i osobnost. Pro Dalího „Gaudího architektura je zvýšením životní věže z masa a kosti až do nebe pro vynikající Sředomoří“, „Gaudí je vynálezce středomořské gotiky určené zářit na slunci starověkého Řecka“. V tomto uznání, které vzdává Dalí Gaudímu, neobjevuje se termín modernista, ale jen několik rysů modernismu. Dalí při popisu Gaudího tvorby užívá nového termínu „středomořská gotika“. Když Dalí říká „zvýšení životní věže z masa a kosti až do nebe“, odhaluje vlastnosti modernismu: fantazie, kreativita, subjektivita a potěšení samá sebe tím, že člověk odhaluje umění sám; v modernismu totiž každý člověk hledá a odhaluje svůj metafyzický smysl. Pro vtištění metafyzického smyslu modernistické architektury Gaudí užívá zakřivených linií, přírodních tvarů, tvarů zvířat a ozdobení, dekorace předmětů, nábytku i samotné stavby.

Výzdoba nábytku a podrobné studia objektů má svůj základ v tom, že účelem modernismu (ve Španělsku probíhal modernismus především v letech 1890-1910) bylo reagovat na potřeby

---

<sup>34</sup> Aguer, M. The Treasures of Dalí. London: Goodman Books, 2011.



buržoazie, která zbohatla díky průmyslu a obchodu. „Pro vynikající Sředomoří“ znamená postavení Katalánska, které bylo centrem španělského modernismu. Katalánský modernismus byl nápomocen existenci dynamické střední třídy, vzdělané a nacionalistické, která souvisela a pracovala s průmyslem. Gaudí tak v několika svých pracích vyhovuje a odpovídá potřebám svého mecenáše Eusebi Güella.

Pojem „Středomořská gotika“ odkazuje na to, že Gaudí včetně katalánského citu své tvorby, byl historicistickým architektem. Jeho tvorba zahrnuje neomudějarský styl<sup>35</sup> (Casa Vicens, Barcelona 1878-1880) a prvky středověku (Palacio Episcopal de Astorga, 1887-1893; Casa de los Botines, León 1891-1894; Colegio de las Teresianas, Barcelona 1880-1890). Gaudího vysoké jehlové věže a rozmanitá dlouhá okna odkazují ke gotickému stylu. Jako „středomořská gotika“ je označována Dalšího originalita Katalánského modernismu, jeho stylové pomíchaní.

„Určená zářit na slunci starověkého Řecka“ znamená, že modernismus jako styl umění má svoje kořeny v minulosti, v klasicismu, má onu klasickou eleganci a kvalitu. Například Gadamer ve svém díle „Aktualita krásného“ říká, že umění minulosti a moderny patří k sobě. Je to jeden celek. Umění moderny čerpalo vlastní síly a impulsy z umění minulosti. „Náš každodenní život je neustálým pohybem současnosti minulosti a budoucnosti“<sup>36</sup>. Modernismus nechce zastavit celý svět nebo tento svět změnit, aniž by opustil tradici po jedné straně, nýbrž na tuto klasickou tradici spoléhá, čehož může být příkladem sál Parku Güell, který má 86 dórských sloupů, a žádný z nich nemá stejný náklon (obr.1). Tato místnost slouží také jako připomenutí funkcionalismu modernistického umění, protože sloupy uvedeného sálu nebyly pouze podporou pro místo, ale také slouží jako odvodnění, protože všechna dešťová voda, kterou toto místo sbírá, se filtruje nebo prochází přes kolony a jde do komory, která slouží jako zásobárna vody pro místnosti.

Takže modernismus udělal revoluci ve smyslu originality a prožíval svůj rozkvět v období mezi rokem 1890 a 1910, a kvůli originalitě jako své vlastnosti dostal v různých zemích různé jména: ve Francii „art nouveau“ (nové umění), v Anglii „modern style“ (moderní styl), v Německu „Jugendstil“ (mlády styl), v Itálii „stile liberty“ (svobodny styl) a tak dále.

Abychom se dostali k analýze architektonické tvorby Gaudího na příkladu bytového komplexu či residence Casa Mila a abychom mohli pochopit, čím bylo pro Gaudí bydlení, musíme se nejprve podívat na historii Katalánského modernismu.

---

35 Neomudejařství – navrat k mudějarskému stylu. „MudejaVyrský styl – umělecky styl Maurů žijících ve Španělsku na uzemí osvobozeném reconquistou. Mudějarský styl byl rozšířen asi od konce 10. stol. do doby kolem roku 1500. Uchovával prvky a techniky islámského umění, byl ovlivněn románským, gotickým a renesančním uměním. Rané období mudějarského stylu se vyznačovali uplatňováním typických islámských forem (podkovovité oblouky, stalaktitová klenba, věže typově podobné minaretům ), v pozdním období vzrostl důraz na zdobnost “. Dudák, V. a kolektiv. Encyklopedie světové architektury. Díl 2. Praha:Baset, 2000. s.617 - 618

36 Gadamer, H-G. Aktualita krásného. Praha:Triáda, 2003. s. 12

### 3.3. Historie Katalánského modernismu

Prameny Katalánského modernismu se vyskytují v Zemské škole architektury, která byla založena v Barceloně v roce 1871 architektem Elies Rogent i Amat (1821-1897). Ovšem již před založením této školy se v pracích jednotlivých architektů objevovala tendence k modernismu. Například, architekt Josep Domènech y Estapà, který bez ohledu na eklektické tendence své tvorby a svého zjevného odmítnutí modernismu, nedokázal se vlivu modernismu vyhnout, modernismus se projevuje v jeho architektonické tvorbě prostřednictvím rakouského stylu secese.

V této době se v Evropě prosazuje myšlenka návratu ke klasickému stylu, myšlenka rekonstrukce architektonické tvorby středověku. A jak jsme již řekli, v Katalánsku se projevuje prostřednictvím novecentismu. Tendence návratu ke klasicismu, které zavedl Viollet-le-Duc, Katalánsko následovalo také, což se projevilo v návratu k exotickým formám islámské architektury a románského a renesančního umění.

Luis Domènech y Montanerův článek "*En busca d'una arquitectura nacional*"<sup>37</sup> („Vyhledávání nacionální architektury“), otištěný v časopise „La Renaixença“, je pro definici architektonického modernismu Katalánska zásadní a ukazuje, jak dosáhnout architektury, která odráží nacionální katalánský charakter. V tomto článku Domènech i Montaner Gaudiho styl schvaluje, přestože o něm přímo nemluví.

Gaudí, Domènech y Montaner, Puig y Cadafalch, Enric Sagnier y Villavecchia, Rubió y Bellver a mnoho dalších vynikajících katalánských architektů naplnili Katalánsko nádhernými budovami.

Využití tradičních stavebních materiálů jako je cihla a uvedení nových (pro danou dobu) materiálů jako je železo, dospělo k tomu, že katalánsky modernismus rozvinul nové technologie architektonického stavění. To můžeme vidět na příkladech mansard a balkonů Casa Mila (obr.2), na podkrovích Bellesguardu (Casa Figueras), apod. Jedná se o příklady toho, jak můžeme z různých stran používat technologie zpracovávání cihly nebo železa pro jejich další použití v architektonické tvorbě či při dekoraci staveb. Modernismus udělal revoluci v dekorativním umění a ve výzdobě interiérů, což bylo vyvoláno „strachem z prázdného prostoru“, nebo-li, jak jev nazývali modernisté latinsky, „horror vacui“. Modernisté jako bych, „zničovali“ prostor prostřednictvím celkové dekorace interiérů. Prostřednictvím tohoto zničení, uvedli modernisté nové materiály a vytvořili nové formy dekorace.

---

<sup>37</sup> Domenech y Montaner, L. "En busca d'una arquitectura nacional" v časopisu La Renaixença, 1878. cit.[2012-08-10] Dostupné z [www http://www.bcn.cat/visitsantpau/assets/docs/arquitectura-nacional.pdf](http://www.bcn.cat/visitsantpau/assets/docs/arquitectura-nacional.pdf)

Katalánský architektonický modernismus se projevuje nejen v bytových domech, ale také v administrativních budovách, školách, nemocnicích, chrámech.

### **3.4 Casa Mila jako prostor pro bydlení**

„Architektura byla a je chápána jako umění vymezovat prostor“<sup>38</sup>. A je-li architektura uměním, znamená to, že architekt je umělec. „Umění jsou „krásná umění““<sup>39</sup>. Krásné je to, z čeho se můžeme těšit pohledem. „Bez jakéhokoli účelového vztahu, bez možnosti očekávání jakéhokoli užítku, naplňuje se krásné jistým druhem sebeurčení a dýchá radostí představování sebe sama“<sup>40</sup>. Gaudí jako architekt a jako umělec vymezoval prostory, prostory krásné, ze kterých se můžeme těšit pohledem, vymezoval prostory pro bydlení, pro bydlení jako snění. Gaudí však ve svých stavbách také napodoboval přírodu ve smyslu řeckého pojetí umění, pro Gaudího je příroda inspirací k stavění.

Pro lepší pochopení Gaudího architektonické tvorby, jejímž účelem bylo bydlení, podíváme se na Casa Mila.

Casa Mila (obr.3), také známá jako La Pedrera (v katalánštině znamená „kamenolom“), je jedním z mistrovských děl modernistické architektury Antoniho Gaudího. Casa Mila se nachází na bulváru Passeig de Gràcia v centru Barcelony. Pro následující analýzu jsem vybrala právě tuto budovu, protože je to poslední urbanistická tvorba Gaudího, která je tak kulminací jeho architektonické tvorby týkající se bydlení. Tato městská stavba se stala inspirací pro další architekty. "Casa Mila je považována za nejvíce reprezentativní symbol katalánského modernismu, jenž předchází architektonickým výtvorům jako je Věž Einsteina Mendelssohna v Postupimě, nebo v Americe najdeme v synagoze v Clevelandu architektonický celek, který je podobný Gaudího tvorbě".<sup>41</sup>

Stavba byla postavena na zakázku manželského páru Roser Segimon y Pere Milà. Stavba trvala déle než se očekávalo, Gaudí ji měl dokončit v roce 1906, ale byla skončena až v roce 1912. Celá stavba a práce stála pětkrát víc než Gaudí očekával. To bylo vyvoláno pokutami radnice a nekonečnými spory mezi Gaudím a panem Milà. Pan Milà se skoro peněžně zruinoval, když městská radnice odmítla pronájem dalších bytů, než bude potvrzen datum dokončení budovy.

---

<sup>38</sup> Harries, K. Etická funkce architektury. Praha: Arbor vitae, 2011. s.221

<sup>39</sup> Gadamer, H-G.s.17

<sup>40</sup> Gadamer, H-G s.17

<sup>41</sup> La Casa Milà es considerada, como el signo más representativo del modernismo catalán, como obra precursora de la Torre de Einstein de Mendelsson, en Postdam o en América encontraremos el concepto gaudiniano de la unidad arquitectónica en la sinagoga de Cleveland. Casanelles, E. s. 91

## *Inspirace Gaudí*

La Pedrera je sloučením třech hlavních vášní Gaudího života:

*Architektura přírody*: odráží se v mořském vlnění fasády. Gaudí byl inspirován jeskyní v Coballto (las cuevas de Collbató), horami Monserrat (las montañas de Montserrat) a reliéfem San Miquel del Fai (el relieve de San Miquel del Fai)

*Náboženství*: na horní římsy jsou vytesány nápisy Ave Maria

Láská ke Katalánsku: poukazy ke Katalánsku ve vnitřní výzdobě střechy, a k tomu inspirace kterou vyvolala příroda Katalánska.

## *Popis budovy*

„Casa Mila“ se vžila pod označením „La Pedrera“, jak je uvedeno výše, protože je vyrobena z kamenů. Práce, kterou Gaudí provedl s kamenem, dodala inspiraci dalším architektům německého expresionismu, jako byli Erich d 'Mendelsohna a Bruno Taüt. Tato budova v sobě spojuje kámen, původní barvy, která se ztrácí vlivem znečištění a kované železo. Tyto stavby jsou spojením barev (schodiště), sochařství (střecha) a architektury.

La Pedrera má sedm pater, podkroví, které dovoluje vstup světla, terasu a dva velké vnitřní nádvoří (patio), jedno oválné a jedno kruhové. V každém patře vystupují kované balkony, přičemž je každý tento balkon různý. Použití železa je pro katalánské řemeslníky typické a ukazuje spoustu fantazie a zkušeností. La Pedrera je poslední dokončenou Gaudího výstavbou. Vlnité vnější stěny předurčují fantazijní uspořádání vnitřní, ve kterém žádný pokoj není stejný, v němž se všechny pokoje navzájem liší. Také zde nejsou přímé úhly a rovné chodby. Moderní architektura se těmto přímým úhlům celkově vyhýbala, jak řekl jeden z nejvýznamnějších architektů 20 století Friedensreich Hundertwasser: „musíme odmítnout moderní architekturu, ve které je použita přinejmenším jedna přímá linie, i když je použita jenom na okamžik, jenom v konceptuálním smyslu. Přímá linie je bezbožná a nemravná. Přímá linie není tvořivá, tato linie je kreativní lži“<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> “We should reject any modern architecture in which the straight line or the circle have been employed, if only for a moment or if only in a conceptual way. The straight line is godless and immoral. The straight line is not a creative line, but simply a reproductive lie.” Browning Chipp, H., Richardson, B. Hundertwasser. California: University of California, University Art Museum, 1968.

Prvním patrem, které odpovídá prvnímu poschodí, je patro Mila. Je přístupné přímo z výtahu a má plochu 1123 metrů čtverečních. Zde se nacházel byt manželů Mila a Segimon. Vnitřní výzdoba je založena na mořských ornamentálních detailech: sádkartonové podhledy s vlnami moře, plži, chobotnice, atd. Jsou zde obsaženy také náboženské motivy, nápisy „Ave Marie“, zasvěcené Panně Marii, růže, kříže, nápisy „odpusť a zapomeň“.

Gaudí se staral o design nábytku podlaží Mila, hledal solidní a pohodlný nábytek, střídavě používal železo a dával větší význam struktuře nábytku, než dekoru. Gaudí se však rovněž staral o malé detaily, jako jsou koule, kukátka, kliky, které byly vypracované v mosazi a bronzu.

Pro přístup do patra původně existoval jenom jeden vchod. Později byly vytvořeny dva samostatné vchody s hlavním schodištěm do podlaží Mila a dvěma sekundárními schody u každého vchodu. Celá budova má tedy tři schodiště. Gaudího nápadem je nový systém výtahů, které vedou ke každému bytu. Každý byt má svoji vlastní mansardu, a každá mansarda má podkroví. Část budovy, v níž se nacházejí mansardy, se od celkového konceptu budovy zcela odlišuje. To Gaudí vytvořil tak, aby usnadnit tvorbu oblouků, které můžeme vidět v každém bytě a na fasádě budovy. Tyto oblouky tvoří nejen efekt mořské vlny, ale mají také svoje funkce. Jedná se o oblouky, které mají tvar řetězovky, a před Gaudího architektonickou tvorbou se používaly jenom pro výrobu mostů. Gaudí byl prvním architektem, který tento typ oblouků uvedl do architektury. Tento typ oblouků má svoje výhody: jsou levnější, snadné ke konstrukci a také izolují chlad a žár.

K dispozici je šest východů (čtyři jsou mramorové a dva malované) pro přístup na střechu. Schody mají spirálovou formu, jsou napodobením přirozené spirálové formy dýmu a zakončeny jsou kříži s čtyřmi pažemi; pro Gaudího jsou typické.

Jak vidíme, celý interiér Casa Mila pečlivě dbá na detail. Ale to, o co se Gaudí staral především, byla střecha. Podle přesných slov Gaudího, maximálně pečoval o estetiku střechy, protože neuspěšná střecha vypadá jako "plešatý muž s jedním vlasem." Střecha Casa Milá vypadá bezmezně představitivě a fantasticky. Jsou zde komíny a také věže určené k ventilaci. Ty jsou však pokryty helmou a připomínají bojovníky s přílbami. „Bojovníky“ seskupované od dvou do sedmi. Je zde také promenáda, která jde obrysově, a připomíná procházku středověkým hradem. A na promenádě se nacházejí věže inkrustované kousky lahví od šampaňského.

### 3.5. Gaudí a filosofie

Nyní se však vraťme k slovům Martina Heideggera: „Pokud dokážeme bydlet, můžeme stavět“. Gaudí jako architekt stavěl pro buržoazní španělskou společnost. Tahle společnost, která zbohatla díky industriálnímu vývoji, potřebovala luxus a měla peníze na to, aby podporovala moderní umění. Otázka však zní, zda tato společnost chápala ony ideje, které Gaudí a modernismus vůbec přinášel. Jak jsme již řekli slovy Gadamera: „Umění jsou „krásná umění““<sup>43</sup> A právě tuto krásu buržoazní společnost potřebovala. Také Gadamer říká: „jednou ze základních hnacích sil moderního umění je, že by chtělo zrušit odstup, který si od uměleckého díla drží masa diváků, konzumentů, publicum.“<sup>44</sup> Takže buržoazní společnost chtěla existovat obklopena krásným, a také, aby i ostatní mohli vidět jak tato zbohatla rodina „krásně“ bydlí.

Španělská buržoazie od Gaudího nejenom „objednávala“ stavbu, architekt musel také vytvořit nábytek a dekorovat byt podle svého vkusu. To znamená: i když buržoazie měla krásny byt, znamenalo to, že bydlí v opravdovém slova smyslu? Opravdu měla ten pocit domova, když svůj byt nedekorovala, nýbrž bydlí v tom, co vytvořil architekt, včetně nábytku. Tito lidé nemají onu pravou esenci bydlení, kterou ve svém výkladu hledal Heidegger.

Právě Gaudí, v mém pojetí, odpovídá požadavku Heideggera o ideální architektuře, a svou osobností představuje ideálního architekta. Pro některé je Gaudí ideálním architektem, pro druhé je bláznem. Sám architekt svou architektonickou tvorbu nikdy nekomentoval, jeho cílem bylo stavět. Jak řekl Gaudí: „Lidé se dělí na dvě kategorie: jedni, kteří jsou mnohmluvní a druzí, lidé činu. První mluví, druzí konají. Jsem z druhé skupiny. Nejsem médiím dostupný, abych se ke své architektuře vyjádřil“<sup>45</sup>. V Gaudího architektonických pracích existuje mimo funkčnosti také symbolismus. Každý detail má smysl. Pro Gaudího má architektura různé významy. Je to dáno tím, že Gaudí kombinoval různé styly, jeho architektura je už sama sebou jakoby vyprávěním o historii. Další smysl Gaudího architektury spočívá v jeho užití přírody jako důvodu ke stavění, a příroda, jsou to zvířata nebo rostliny, nebo v mnohých dílech objevující se drak, nabývá život, nabývá lidské rysy. Také ale v jeho tvorbě existují něco jako archetypy, jak jsme o tom mluvili na příkladu archaického člověka. Ve Gaudího tvorbě je archetypem život a smrt, kterou on prostřednictvím své tvorby odráží. Prostor je pro Gaudího základem života člověka, základem

---

<sup>43</sup> Gadamer, H-G. s.17

<sup>44</sup> Gadamer, H-G. str.29

<sup>45</sup> Los hombres se dividen en dos categorías: hombres verbosos y hombres de acción. Los primeros dicen; los segundos ejecutan. Yo soy del segundo grupo. Carezco de medios para expresarme. Casanellas, E. s.101

existence člověka. A zde můžeme dojít k výkladu Heideggerovu. Když je prostor pro Gaudího základem života a život je existencí, znamená dle Heideggera bydlení také existenci. Takže základem bydlení je vymezení prostoru, což právě, jak jsme řekli předem, je úkol architekta a architektury. Gaudí vymezoval nové prostory, byly naplněny smyslem, přičemž má každý detail jeho architektonické tvorby kromě svého významu také svou funkci. Když se poprvé díváme se na oblouky Casa Mila, tyto oblouky nevidíme. Vidíme moře, vidíme vlny. A tady přichází ona „krásná“ funkčnost, protože oblouky nemají jenom estetickou funkci, nýbrž také funkci izolace od chladu a tepla.

Virtruvius, který byl zakladatelem teorie architektury a jeden z prvních díval se na architekturu z hlediska filosofie ve svém díle „Deset knih o architektuře“ popsal představu o staviteli, architektě: „Vědomosti stavitelovy, jehož úsudkem jsou hodnocena díla vytvářena jinými uměními, jsou vyzbrojeny celou řadou věd a všestranným vzděláním. Vědomostí tyto se rodí z praxe(fabrica) a z teorie (rationatio)<sup>46</sup>. Gaudí měl tu řadu věd, poznatku, a pořad se zbohacoval své znalosti neboť v praxe, nebo četl knihy o architektuře různých zemí světa, a pak své znalostí implikoval ve své architektonické tvorbě. On byl jedním z malých částí architektů, a zaprvé dělal maketu budovy, a jenom pak náčrt. Dále Vitruvius říká: „Proto stavitele, kteří bez teoretického vědeckého vzdělání věnovali jenom výcviku v manuální obratnosti, nemohli dosáhnout plného docenění svých výkonů; ti, kteří se dobře vyučili obojímu, dosáhli rychleji s uznáním vytčeného cíle, jakoby vyzbrojení všemi zbraněmi.“<sup>47</sup> Gaudí vzal od přírody geometrický princip, a ten geometrický princip dekoroval přírodními formy. Gaudí přesně chápal architektonickou tvorbu jako syntezu praxe a teorie. Gaudí říkal že pro pochopení proporce, nebo vztahu mezi částí musíme „upřesnovat, ale netoulat se“<sup>48</sup>. Také Gaudí upřesnoval, že pro pochopení architektury a stavění, a pro to aby stavět musíme studovat přírodu, že studium přírody nám dáva coby „intuice“, nebo pochopení. Ale pro celkové pochopení otázky architektonické tvorby musíme studovat materiály, ze kterých budeme stavět, a vývoj těchto materiálů pro jejich další používání ve stavění.

Gaudí používal ve své architektonické tvorbě symboly pohanství, nebo symboly archaického člověka, otevírající se svět archetypů archaického člověka, coby kontextuální výklad historie (jeskyně, draky, a tak dál). Také ale nemůžeme opomenout to, že, i kvůli zbožnosti architekta, se asi v každé jeho tvorbě vyskytují symboly křesťanství, přičemž nemáme na mysli chrám Sagrada Familia, ale kontext tohoto filosofického zkoumání bydlení. Takže každá Gaudího stavba, která je určena pro bydlení, má symboly křesťanstva. I když Heidegger říká, že jsme v současné době

<sup>46</sup> Virtruvius. Deset knih o architektuře. Praha: Arista-Baset, 2001. 438 s.; s.29

<sup>47</sup> Vitruvius. s.16

<sup>48</sup> La proporción o sea la ley de relación de las partes con el todo podemos y estamos en el caso de precisarla y no divagar. Casanelles, E.s. 130

ztratili víru, právě Gaudí konstruoval svou architektonickou tvorbu modernismu na základě křesťanství. Proto si mnozí badatelé zabývající se Gaudího tvorbou mysleli, že Gaudího styl není modernismem, ale že se modernismus hodí k stylu Gaudího.

Karsten Harries ve svém díle „Etická funkce architektury“ uvádí citace Gastona Bachelarda z jeho díla „Poetika prostoru“: „Život pro člověka začíná v dobrém spánku a všechna vejce v hnízdech jsou dobře zahřívána. Zkušenost s nepřítelstvím světa – a tedy také sny o obraně a agresivitě – jsou pozdější. Celý život je v zárodku blahobytem“<sup>49</sup>. O tomto blahobytu pojednával také Gaudí prostřednictvím své tvorby a v jeho deníku můžeme nalézt výrok: „Všechno má pozitivní důvod, když nějaká linie je v rozporu s naší intuicí, to znamená, že opravdu není dobrá“<sup>50</sup>. Gaudí říká, že když linie není dobrá, nemůžeme s ní pracovat. Možná proto ve své architektonické tvorbě Gaudí moc nepoužívá přímé linie. Vrátime se k výkladu Harriese citace Bachelarda. Takže Harries říká, že „Bachelard nás nevyzývá ke zbudování snového domu, stejně jako nechce, abychom si stavěli hnízda. Naše domovy je mají pouze připomínat, v tomto ohledu být jejich opakováním, a tak našemu bydlení zaručit kus oné důvěry ve svět“<sup>51</sup>. Právě to ve své architektonické tvorbě provádí Gaudí. Gaudí pravděpodobně považoval přirozené vlastnosti za perfektní systém a způsob dekorace forem. V tomto smyslu, architekt neimitoval stávající formy přírodní formy, jako řemeslník. Ale přes náhled a analýzu přírody chtěl vytvořit nové formy, pochopit zákony přírody, pro použití ve své tvorbě.

Na tomto místě ale musíme také říci, že Gaudí, i když se vrátil k přírodě, nezapomenul na techniku. Kvůli tomu například Casa Mila, kterou jsme již popsali, měla centrální vytápění, zásobování teplou vodou, a podzemní garáže. To všechno bylo pro začátek 20. století nové. Gaudí také projektoval rampu ve dvoře Casa Mila, aby se člověk mohl dostat do svého bytu přímo z auta.

Naskýtá se tedy otázka: jestli je něco, jako ideální architektura, ve které existuje opravdové Heideggerovo bydlení, je Gaudí ideálním architektem? Je Gaudího stavění a budovy prostředkem tohoto opravdového bydlení? Harries ve svém díle přivádí popis Adolfa Loose o dobrém a špatném architektovi: „Před bohem nejsou žádní dobří architekti“<sup>52</sup>. Ale nakonec vzniká otázka potřebujeme-li moderní architekturu? Například, když Gaudí dokončil budování a dekoraci Casa Mila, stavba vyvolala hodně kritiky. Obyvatelé Barcelony konce 19. až začátku 20. století si stěžovali, že Gaudí a modernisté udělali Barcelonu podobnou „Monas de Pascua“, což je katalánský velikonoční koláč. Proto městský úřad Barcelony musel nazvat Casa Mila

---

<sup>49</sup> Harries, K. s. 267

<sup>50</sup> Todo tiene su razon positiva y, si una linea repugna a nuestra intuicion, es que realmente no esta bien. Casanelles, E. s. 130

<sup>51</sup> Harries, K. s. 267

<sup>52</sup> Harries, K. s.283



jedinečnou budovou, coby slib, že podobné budovy už nebudou v Barceloně vznikat. Ale ve světě současném musí každý, kdo přijíždí do Barcelony, uvidět Gaudího dílo a jeho architektonická tvorba má dnes mnohem víc milovníků, než architektova života.

I když Gaudí stavěl budovy pro bohaté lidi, stavěl pro sny bydlících osob. Heidegger říká, že se musíme naučit bydlet. Kde se můžeme učit bydlet a jak, prostřednictvím čeho? Gaudí je architekt, který nám právě pomáhá, abychom se bydlet naučili. Přes jeho architektonickou tvorbu, můžeme uvidět ten celý historicky koncept, něco podobného na vyklad o dějinách. V Gaudího tvorbě můžeme vidět dva typy času: lineární čas a čas cyklický. To nám dovoluje pochopit celý koncept světové historie. Gaudího architektonická tvorba, Gaudím utvářené prostory, jsou naprosto dokonalé, protože spojují funkčnost, symboly, umění. Každý detail je naprosto propracován tak, že je připraven k použití člověkem. „Především bychom od architektů neměli čekat příliš mnoho: zda se výtvor, který postaví, prokáže jako opravdový památník, opravdový kostel, zaleží na způsobu osvojení jejich díla – a ten nemají pod kontrolou; mohou se jediné snažit poskytnout vhodný rámec, v zájmu čehož se samozřejmě musí pokusit toto osvojení anticipovat spoluutvářet je“<sup>53</sup>. Tento úkol architekta Gaudí vypracoval geniálně. Ted ale musíme zeptat, i kdyby byl Gaudí ideálním architektem, který vypracovával ideální bytové prostory: dochází v těchto prostorech k opravdovému Heigerroskemu bydlení? Možná ano, ale to také nemůže být zaručeno. Proč? Protože otázka bydlení je docela za rámcem architektury. Otázka bydlení spočívá v myšlení bydlící osoby. Bydlení, jako filosoficky pojem, překračuje architekturu. Je to jako problém bezdomovectví, který nemá žádnou paralelu s nedostatkem bydlení, ale spočívá v myšlení člověka. „Problematika přebývání a bydlení není v první řadě architektonická, nýbrž etická“<sup>54</sup>. A do toho se již zapojuje celá naše společnost, rodina, a víra.

---

<sup>53</sup> Harries, K. s 381

<sup>54</sup> Harries, K. s. 381

## 4. Závěr

Dospěli jsme k tomu, že bydlení je spíše než otázkou architektury otázkou etiky. Pojem „bydlení“ je literaturou doposud jen velmi málo probírán. Při hledání někoho jako „ideální architekt“ lze říci, že se tomuto, na základě Heideggerova pojetí bydlení vypracovanému, ideálu Antoni Gaudí značnou měrou přibližuje. Představa ideální architektury a ideálního architekta však není neproblematická a vyžadovala by další filosofické studium. Gadího filosofickým opodstatněním bydlení byla do značné míry příroda a návrat do přírodních forem. Ukazuje se také, že odpověď na otázku, zda architektura je prostředkem k bydlení, není jednoznačně kladná. Z určitého pohledu architektura dokonce prostředkem k bydlení není. K bydlení jako takovému totiž do značné míry přispívá naše samotné myšlení. Architektura vytváří k bydlení nezbytný prostor. Teprve díky myšlení však z tohoto prostoru utváříme domov, v němž můžeme bydlet.

## Seznam literatury a zdrojů:

### Literatura:

- Aguer, M. The Treasures of Dali. London: Goodman Books, 2011
- Browning Chipp, H., Richardson, B. Hundertwasser. California: University of California, University Art Museum, 1968.
- Casanelles, E. Nueva vision de Gaudí. Barcelona: La Poligrafa, 1965
- Dudák, V. a kolektiv. Encyklopedie světové architektury. Díl 2. Praha: Baset, 2000
- Eliade, M. Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování. Praha: ISE, 1993.
- Gadamer, H-G. Aktualita krásného. Praha: Triáda, 2003
- Giddens, A. Důsledky modernity. Praha: Slon, 1998
- Harries, K. Etická funkce architektury. Praha: Arbor vitae, 2011
- Heidegger, M. The Question Concerning Technology, and Other Essays. New York: Harper&Row, 1977.
- Leach, N. Rethinking Architecture: A reader in Cultural Theory. London: Routledge, 1997
- Malina, J a kolektiv. Antropologický slovník. Brno: CERM, 2009
- Nornberg-Schulz, C. Genius Loci: k fenomenologii architektury. Praha: Odeon, 1994
- Nornberg-Schulz, C. The Concept of Dwelling. New York: Rizzoli, 1985
- Virtruvius. Deset knih o architektuře. Praha: Arista-Baset, 2001
- Vopěnka, P. Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci. Souborné vydání Rozprav s geometrií. Praha: Prah, 2000
- Eliade, M. Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování. Praha: ISE, 1993

### Jiné zdroje:

#### *Články:*

- Domenech y Montaner, L. "En busca d'una arquitectura nacional" v časopisu La Renaixença, 1878. Dostupný z www: <<http://www.bcn.cat/visitsantpau/assets/docs/arquitectura-nacional.pdf>>

#### *Webové stránky:*

[http://cultura.elpais.com/cultura/2004/04/07/actualidad/1081288803\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2004/04/07/actualidad/1081288803_850215.html)

[http://www.salvador-dali.org/serveis/es\\_exposicions\\_temporals.html?ID=10](http://www.salvador-dali.org/serveis/es_exposicions_temporals.html?ID=10)

<http://www.gaudiallgaudi.com/EA001.htm>

### *Obrázková příloha*

Foto Darya Berazavik, pokud není uvedeno jinak

Obrázek 1.



Obrázek 2. Zdroj: [http://barcelona2008.files.wordpress.com/2008/03/casa\\_mila\\_03.jpg](http://barcelona2008.files.wordpress.com/2008/03/casa_mila_03.jpg)



Obrázek 3 Zdroj [http://barcelona2008.files.wordpress.com/2008/03/casa\\_mila\\_03.jpg](http://barcelona2008.files.wordpress.com/2008/03/casa_mila_03.jpg)



Obrázek 4.

