

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

## **Bakalářská práce**

Jacqueline Kahlová

# **Raumplan Adolfa Loose na příkladu Semlerova bytu v Plzni**

The Raumplan of Adolf Loos at the example of the family  
Semler's apartment in Pilsen

Praha, 2018

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda vyjádřila svůj vděk panu profesoru Lahodovi za vedení mé bakalářské práce, za mimořádně uskutečněné konzultace a podnětné připomínky.

Dále bych chtěla poděkovat Západočeské galerii v Plzni, jmenovitě panu řediteli Romanu Musilovi za možnost studia objektu a za poskytnutí mnoho cenných materiálů.

Obzvlášť velký dík bych v této souvislosti chtěla věnovat panu kurátorovi sbírky architektury Západočeské galerie, panu Petru Domanickému, bez jehož ochoty, vstřícnosti a četných velmi podnětných konzultací by tato práce nebyla mohla vzniknout.

V neposlední řadě bych svůj vděk chtěla vyjádřit trpělivé a neobyčejně ochotné architektce Jetě Nallbani za vyhotovení axonometrických projekcí.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne

.....

Jacqueline Kahlová

## **Abstrakt**

Cílem této práce je pokus o zhodnocení Loosova Raumplanu na příkladu bytu rodiny Semlerových v Plzni (1932–1934). První, teoretická část textu osvětluje ideové zásady (ekonomii prostoru, hierarchizaci soukromí) tohoto konceptu. Autorka přitom uvádí, do jaké míry se jeho jednotlivé aspekty v Loosem realizovaných projektech naplnily. Druhá část práce se věnuje samotné, v odborné literatuře doposud opomíjené Semlerově rezidenci, která vykazuje jako jediný z tzv. Loosových interiérů v Plzni znaky onoho prostorového systému. Tento unikátní objekt vznikl adaptací dvou bytů uvnitř staršího činžovního domu. Navržený byl patrně za účasti Adolfa Loose v roce 1932, realizovaný byl však až po jeho smrti v letech 1933–1934 jeho asistentem Heinrichem Kulkou. Po nastínění historie bytu a jeho zevrubném popisu se autorka pokusí na pozadí vylíčených teoretických a praktických zásad poodhalit, do jaké míry se zde Loosův ideální prostor skutečně zrealizoval a zda se v Plzni některé principy Raumplanu v porovnání s dalšími takto charakterizovanými objekty naplnily lépe či hůře.

## **Abstract**

This thesis attempts to evaluate Loos's Raumplan on an example of the Semler's family flat in Pilsen (1932–1934). The first theoretical part explains the principles (economy space, hierarchy of privacy) of this concept. The author presents to which extent the individual aspects of Loos's projects were implemented. The second part focuses on Semler's Residence itself (ignored by the specialised literature so far) that, as the only one from the so called Loos's interiors in Pilsen, shows the signs of the mentioned space system. This unique project was made of several layers by refurbishing of two flats in an older block of flats. It was designed in 1932, probably with Adolf Loos's attendance, implemented after his death by his assistant Heinrich Kulka in 1933 – 1934. After an outline of the history of the flat and its detailed description, the author attempts to reveal to which extent the Loos's ideal space was really implemented here on the background the presented theoretical and practical principles. Also whether any Raumplan principles in Pilsen were achieved more successfully or less in comparison with other objects with the same character.

## **Klíčová slova**

Raumplan

Adolf Loos

Heinrich Kulka

Plzeň

Semlerova rezidence

Müllerova vila

Prostor

Interiér

## **Keywords**

Raumplan

Adolf Loos

Heinrich Kulka

Pilsen

Residence of family Semler

Vila Müller

Space

Interior

## **Zkratky**

AOSS MMP – Archiv odboru správního Magistrátu města Plzně

NPÚ, u. o. p. – Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Plzni

RP – Raumplan

ZČG – Západočeská galerie

# Obsah

Úvod.....	8
1. RAUMPLAN.....	11
1.1.    Prostorové uvažování jako architektonický koncept.....	11
1.2.    Ekonomie života.....	14
1.2.1.    Ekonomie prostoru.....	14
1.2.2.    Ekonomie pohybu.....	18
1.3.    Maskování architekturou.....	19
1.3.1.    Dům jako frak – Loosovy exteriéry.....	20
1.3.2.    Pokoje na míru – Loosovy interiéry.....	24
1.3.3.    Teatrálnost Loosových interiérů.....	29
2. BYT SEMLEROVÝCH V PLZNI.....	33
2.1.    Kontext.....	33
2.2.    Historie bytu Oskara a Jany Semlerových.....	34
2.1.    Základní charakteristika objektu.....	37
2.2.    Exteriér – Vila prostupující činžovní dům.....	38
2.2.1.    Severní průčelí.....	38
2.2.2.    Západní a východní průčelí.....	39
2.2.3.    Jižní průčelí.....	39
2.3.    Interiér – Cesta domem.....	39
2.3.1.    Vstupní vestibul.....	39
2.3.2.    Salónek pod galerií.....	40
2.3.3.    Obytná hala.....	41
2.3.4.    Hala se schodištěm.....	43
2.1.1.    Galerie.....	44
2.1.2.    Pánský pokoj.....	45
2.1.3.    Zimní zahrada.....	45
2.1.4.    Jídelna.....	46
2.1.5.    Servisní prostory.....	47
2.1.6.    Schodiště.....	48
2.1.7.    Vstupní hala.....	48
2.1.8.    Pokoje chlapců.....	49
2.1.9.    Dámská ložnice.....	50

2.1.10.	Pánská ložnice.....	51
2.1.11.	Koupelny.....	52
2.1.12.	Servisní prostory II .....	52
2.1.13.	Šatna.....	52
3.	POKUS O VYHODNOCENÍ RAUMPLANU NA PŘÍKLADU SEMLROVA BYTU ..	54
3.1.	Raumplan jako ekonomické řešení? .....	54
3.1.1.	Ekonomie prostoru.....	54
3.1.2.	Ekonomie pohybu .....	56
3.2.	Semlerova maska.....	56
3.2.1.	Exteriér.....	56
3.2.2.	Interiér.....	57
3.2.3.	Teatrálnost Semlerovy rezidence .....	60
	Závěr .....	62
	Seznam použité literatury a pramenů.....	64
	Seznam vyobrazení .....	68
	Obrazové přílohy	

## Úvod

V předloňském roce se veřejnosti otevřela část zrekonstruovaného bytu Oskara Semlera v Plzni – objekt, který byl pravděpodobně navržen Adolfem Loosem a následně realizován jeho žákem a asistentem Heinrichem Kulkou. Semlerova rezidence vznikla v letech 1932–1934 sloučením dvou bytů uvnitř činžovního domu, který je situován na tehdy nejžádanější adrese města, tj. na Klatovské třídě. Nejde tu jen o příklad dobového exkluzivního bydlení průmyslnické rodiny, nýbrž také o jediný z mnoha Loosem projektovaných interiérů v Plzni, v němž uplatnil víceúrovňové řešení prostoru. Vzhledem ke skutečnosti, že nešlo o novostavbu, ale o adaptaci starší stavby, byly zde možnosti jeho realizace poněkud omezené. Brněnský kunsthistorik Zdeněk Kudělka měl Semlerův byt označit dokonce za tradiční mezonet<sup>1</sup>, popírajíc tím charakter Raumplanu.

Raumplan (dále už jen RP) neboli prostorový plán je koncept, kterým Adolf Loos vzdoroval „plošnosti“ historismu a secese – jejímu důrazu na řešení fasády v neprospěch samotného prostoru. Usiloval o architekturu, která by se vzdala horizontálního (dvojměrného) dělení pater a sestávala z různě velkých, v plynulém sledu na sebe navazujících pokojů uvnitř kompaktní stavby. Onen záměr vyvíjel postupně a nesytematicky, dle Kulkova svědectví intuitivně. V obytné architektuře aplikoval prvky RP nejprve izolovaně, od roku 1918 lze pak ve vilové zástavbě sledovat specifický systém prostor a komunikací, k jehož vzornému řešení dospěl v pražské vile Františka Müllera (1928–1930).

Loos přes svoji bohatou publikační činnost žádnou ucelenou teorii ke svému RP nevytvořil. Zmiňuje se o něm pouze fragmentárně v několika málo řádcích. O definici se snažil až jeho asistent a autor samotného pojmu RP Heinrich Kulka ve své historicky první monografii o Loosově díle: „Adolf Loos: Das Werk des Architekten“ z roku 1931. Jeho zdánlivě racionální argumenty jsou však velmi obecné a neposkytují jasná tvůrčí pravidla. K náležitým otázkám RP je proto nutno se dobrat nejen studiem samotných objektů, ale také četbou „mezi řádky“ Loosových četných polemických článků. Za jeho konceptem je totiž nutno spatřovat více než pouze atypické konstrukční řešení prostoru. Autorka jej chápe jako zhmotnění Loosových úvah přesahující ryze architektonicko-stavebnický ráz, neboť se do něj promítají obecnější otázky jako Loosovo pojmání kultury, reprezentace, rodinného života a sexuality.

---

<sup>1</sup> RŮŽIČKA 2016, 59.



Na základě Loosových textů (i těch nezmiňujících se explicitně o RP) a Kulkovy monografie se autorka pokusí v první části práce vydefinovat, oč v jeho řešení prostoru jde, a kriticky nahlédnout na ideje, s nimiž je spojován, a jakým způsobem se v praxi projevují. Kromě uvedených zdrojů jí pro tuto část práce posloužilo nemalé množství sekundární literatury, od monografií po teoretické eseje, zkoumající RP většinou z jednoho konkrétního úhlu pohledu (ve vztahu k módě, pojmu masky apod.).

V druhé, praktické části práce konfrontuje autorka uvedené ideové a praktické principy se Semlerovým bytem, kterému byla v dosavadní literatuře věnována poměrně malá pozornost. Kromě několika článků v periodikách, sbornících<sup>2</sup> a výstavních katalogích<sup>3</sup> neexistuje k tomuto objektu rozsáhlejší publikace. Česká kunsthistorička Věra Běhalová byla první, kdo se zasloužil o badatelský počín s ohledem na Loosovo dílo v českých zemích. Ve svém v roce 1968 vydaném textu o Loosově plzeňském souboru „Die Wohnungen von Adolf Loos in Pilsen“ uvádí rovněž byt pro Oskara Semlera. V sedmdesátých letech pak pracovala na studii k dílu Heinricha Kulky, v níž na základě svědectví tehdy ještě žijícího Kulky zpochybnila Loosovo autorství Semlerovy rezidence, které připsala právě jeho asistentovi.

Toto tvrzení nelze z dosavadně známých zdrojů potvrdit ani jednoznačně vyvrátit. Nabízí se samozřejmě otázka, zda by se v bytě Oskara Semlera v porovnání s Loosovými, ale také Kulkou samostatně realizovanými objekty našly prvky, které by bylo možné přisoudit výhradně jemu. Této analýze by však muselo předcházet důkladné studium pozůstalosti Heinricha Kulky, kterou uchovává sbírka architektury vídeňské Albertiny.

Vzhledem k omezenému formátu této práce, ale také z důvodu nedostupnosti potřebných materiálů se autorka zaměřila na komparaci Semlerova bytu ve vztahu k Loosově teorii a jeho architektonické tvorbě. Vycházela přitom z archivní rešerše a vlastního průzkumu v terénu. Nápomocné jí byly také náhledy architektonických výkresů k adaptaci bytu Oskara Semlera, signovaných Heinrichem Kulkou, které jí ke studiu poskytla Západočeská galerie

---

<sup>2</sup> Kromě Věry Běhalové se o tomto bytu zmiňuje rovněž Zdeněk Kudělka v příspěvku „Činnost Adolfa Loose v Československu II“ (1974), vydaném ve sborníku brněnské univerzity. Ze současných badatelů se jím v několika člancích a příspěvcích zabývá zejména kurátor sbírky architektury ZČG Petr Domanický. Zajímavá studie k dílu Heinricha Kulky, uvádějící mimo jiné i Semlerovu rezidenci, vyšla z rukou německé kunsthistoričky Tanja Poppelreuter pod názvem „Raumplan after Loos“ (2015).

<sup>3</sup> Nejprínosnější titul ve vztahu k Semlerovu bytu představuje výstavní katalog Západočeské galerie „Loos – Plzeň – Souvislosti“, vydaný v roce 2011 Petrem Domanickým a Petrem Jindrou, který se snaží postihnout širší kontext Loosova působení v Plzni. Nejen plzeňské práce pak zmapovala trojice kunsthistoriček Dagmar Černoušková, Marie Szadkowská a Leslie van Duzer v monografii „Adolf Loos – dílo v českých zemích“ (2009).

Cenným zdrojem je taktéž svědectví přeživšího syna Oskara Semlera Viléma (Willyho) Semlera, který na svůj někdejší plzeňský domov vzpomíná několika řádky v autobiografii „Rodinné těžítko“ (2015).

v Plzni. Na základě získaných poznatků provede detailní popis objektu. Snaží se o rekonstrukci jeho původního stavu včetně zachovalých interiérových doplňků, které představují v Loosově díle neoddělitelnou součást jeho prostorového konceptu. Zvláštní důraz klade přitom na popis pohybu uvnitř domu, který je jedním z klíčových aspektů RP.

K objasnění samotného objektu nechala autorka zhotovit tři axonometrické projekce, které přikládá k obrazové příloze této práce. První projekce znázorňuje provedené stavební zásahy ve starším činžovním domě, tedy nové a původní konstrukce Semlerova bytu. V další projekci byly vyznačeny jeho různé výškové úrovně, doplněné o popisky jednotlivých pokojů. Poslední vizualizace potom poukazuje na možnosti pohybu uvnitř domu.

Po zevrubné analýze bytu Oskara a Jany Semlerových se autorka pokusí poodhalit, do jaké míry a zda vůbec se zde koncept RP naplnil a zda v porovnání s jinými, za RP objekty označovanými realizacemi, splňuje některá kritéria více, či méně.

# 1. RAUMPLAN

## 1.1. Prostorové uvažování jako architektonický koncept

„Někteří architekti nevytvářejí interiéry tak, aby se v nich žilo, ale tak, aby vypadaly dobře na fotografii. Jsou to tzv. grafické interiéry [...] Fotografie totiž předkládá nehmotnost, avšak já ve svých místnostech toužím po tom, aby si byli vědomi uzavřeného prostoru, aby cítili látku, dřevo, a především aby to pocíťovali svými smysly, zrakem a hmatem.“<sup>4</sup>

Adolf Loos byl jedním z prvních evropských architektů, kteří reflektovali obrat uměnovědného paradigmatu od architektonické formy k jejímu vnitřku – tedy k prostoru.<sup>5</sup> Do konce 19. století se teorie architektury obešla bez konstruktivního pojmu architektonického prostoru<sup>6</sup>, který jako samostatnou kategorii zavedl až lipský historik umění August Schmarsow.<sup>7</sup> Ve svém legendárním inauguračním projevu „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“ (1893) označil prostorovost za její bytostnou podstatu, neboť jde o veličinu, která je vlastní každému typu stavění (od chatrče po palác) a která ji tím odlišuje od dalších druhů vizuálního umění. Vyzýval proto k analýze, teorii a také k tvorbě architektury zaměřené na její vnitřní systém.<sup>8</sup> Nešlo mu však o ryze formalistické studium prostorové skladby, nýbrž především o otázku, s jakými představami člověk daný prostor vytvořil a jakým způsobem jej následně prožíval.<sup>9</sup> Pod vlivem dobové psychologie vnímání a estetické teorie vcítění vycházel Schmarsow z předpokladu, že probíhá recepce architektury nikoli pouze na rovině vizuální, nýbrž zapojením celého smyslového a duševního aparátu, že je člověk tedy schopen prostor

---

<sup>4</sup> LOOS 2012, 174.

<sup>5</sup> ŠVÁCHA 2001, 487.

<sup>6</sup> Do té doby pracovala teorie architektury povětšinou s alternativními pojmy, jakými byly objem, proporce, struktura, ohraničení, uzavření, orientace ad. In: RISSELADA 2012, 10/ KEMP 2009, 127. Samotný termín prostoru býval užíván mimo architektonickou oblast k označení něčeho prázdného (viz latinský termín *spatium* mínící vzdálenost či rozsáhlost mezi předměty), tedy například v souvislosti s prázdným prostorem malovaného obrazu. In: RISSELADA 2012, 10.

<sup>7</sup> Schmarsow nebyl zcela první, který se zamýšlel nad architektonickým prostorem – již Gottfried Semper například hovořil o nutnosti uzavření prostoru. Zajímalo jej však samotné ohraničení, nikoli prostor v něm. Ze Schmarsowových významných současníků lze jmenovat sochaře Adolfa Hildebrandta, který se zabíral vztahem mezi sochou a architektonickým prostorem. Schmarsow byl však průkopnický v chápání prostoru jako takového jako autonomní kategorii, která podle něj ve významu přecházela architektonickou hmotu. KEMP 2009, 117.

<sup>8</sup> Kritizoval současnou architektonickou produkci i teorii, kterou hodnotil jako dekorativní a povrchní – jako „Bekleidungskunst“ (Obkladové umění), narážejíc tím nejen na historizující a secesní tvorbu, nýbrž také na Semperovu teorii odívání. LONG 2016, 3.

<sup>9</sup> SCHMARSOW 1894, 470sq. Jde o významný moment dematerializace teorie architektury, který byl základem pro současné přístupy zkoumající stavby z pohledu jejich produkce, užití a recepce. In: DÜNNE/ GÜNZEL 2015, 456.

doslova „cítit“.<sup>10</sup> Východiskem pro onen cit mu byl *Raumgefühl* (smysl pro prostor), pramenící z konstituce lidského těla, která se rovná osám tvořícím prostor (vzpřímená postava určuje vertikálu, rozpažení rukou horizontálu a pohyb hloubku). Onen smysl pro prostor spojený s *Raumphantasie* (prostorovou představivostí) jsou pak předpokladem pro vznik trojrozměrného umění, Schmarsowem nazývaném *Raumgestalterin* (tvořitelkou prostoru).<sup>11</sup>

Prostorová skladba architektury (její kompozice, proporce a rytmus) je tedy projekcí lidského těla podléhající aktivitě, která je v daném místě vykonána. Nachází-li se tělo vleže, přísluší mu prostor, jehož osovou dominantou bude v návaznosti na podélnou osu těla horizontála, tedy místnost s nižším stropem (jako příklad uvádí Schmarsow stan). Je-li prostor určen k pohybu, dominují osy vertikální a hloubková (jako na příklad hlavní loď křesťanské baziliky mířící do hloubky k oltáři).<sup>12</sup> Zcela určujícím faktorem při tvorbě i chápání architektury byl Schmarsowovi pohyb, neboť se od něj odvíjí nejen prostorové uspořádání<sup>13</sup>, nýbrž také povoluje pojmout hloubku jako takovou, jako hlavní princip trojrozměrnosti.<sup>14</sup> Teprve dynamická interakce člověka s prostorem podle něj umožňuje uchopit jej také jiným než pouze vizuálním smyslem. Pohybem vpřed, otáčením se, stoupáním či klesáním po schodech je člověk s to vnímat rytmus a strukturu stavby – prožít ji také fyzicky – cítit ji tedy „tělem i duší“.<sup>15</sup>

Loosův architektonický koncept vznikl ze snahy vyjádřit onen esenciální charakter architektury – její prostorovost. V díle svých předchůdců a současníků spatřil zcela zásadní nedostatek v dvojrozměrné povaze jejich staveb. Podle Loose uvažovali architekti historismu a secese v ploše fasády a půdorysu věnujíc nepřiměřené úsilí výtvarnému řešení vnějšího pláště. Prostorem nazývali pak to, co náhodou zbylo mezi zdmi.<sup>16</sup> Teprve prolomením plochy (horizontálního patra) objevil Loos onu „třetí dimenzi“ architektury: „Adolf Loos přinesl světu v zásadě novější, vznešenější pojetí prostoru [...] tak, jak se dříve hovořilo o půdorysu, lze od dob Loose hovořit o Raumplanu.“<sup>17</sup> Při realizaci Müllerovy vily v Praze prozrazuje v rozhovoru s Karlem Lhotou: „Nenavrhují půdorysy, fasády, řezy, já navrhují prostor. U mě vlastně

---

<sup>10</sup> SCHMARSOW 1894, 470. Sledoval tím aktuální uměnovědní diskurz, který se zaobíral vztahem mezi uměním a recipientem – tedy způsobem jeho vidění a vnímání (Vischer, Wölfflin, Fiedler, Hildebrandt, ad.). In: LONG 2016, 3

<sup>11</sup> SCHMARSOW 1994, 470.

<sup>12</sup> Ibidem, 474.

<sup>13</sup> LONG 2016, 8.

<sup>14</sup> KROUPA 2010, 181.

<sup>15</sup> LONG 2016, 8sq.

<sup>16</sup> KULKA 1931, 13.

Ona výtka se vztahovala rovněž na některé avantgardní tvůrce – Mies van de Rohe například tvrdil, že se architektura odehrává mezi dvěma horizontálními rovinami. In POSENER 1984, 52.

<sup>17</sup> Ibidem, 14.

neexistují ani přízemí, ani patro či sklep, jsou zde pouze propojené místnosti, předsíně, terasy. Každý prostor vyžaduje určitou výšku – jídelna jinou než spížírna – proto se jejich stropy nacházejí v různých výškách.“<sup>18</sup>

Počátky Loosova „prostorového myšlení“ lze spatřit v eseji „Das Prinzip der Bekleidung“ (Princip odívání) z roku 1898, zjevně inspirovaném teorií odívání (*Bekleidungstheorie*) Gottfrieda Sempera. Zde prvně proklamoval svoji zásadní tezi, tj. že má architektura vznikat zevnitř, vytvářením jednotlivých prostor. Otázku konstrukce, potažmo pláště přitom považoval za druhořadou: „Architekt má za úkol vytvořit teplý, útulný prostor. Koberce jsou teplé a útulné. Proto se rozhodne rozložit je po podlaze a čtyři pověsit, aby tvořily zdi. [...] Koberce na zdech i podlaze potřebují nosnou kostru, držící je ve správné poloze. Vymyslet takovou kostru je až druhotným úkolem architekta [...] i lidstvo se učilo stavět v tomto pořadí. Na začátku všeho byl oděv [...] Člověk hledal ochranu před nepřízní počasí, ochranu a teplo během spánku [...] Pokrývka je nejstarším architektonickým prvkem [...] Jsou architekti, kteří pracují jinak. Jejich představivost nevytváří prostory, ale hmotu zdí [...] Avšak pravý umělec, architekt, nejdříve cítí účinek, kterého chce dosáhnout, a až poté vidí vnitřním zrakem prostory, které zamýšlí vytvořit.“<sup>19</sup> Zatímco vychází představa textilního původu stěny ze Semperova názoru<sup>20</sup>, je zde akcentací na samotný prostor a zejména důrazem na architektovu představivost zřejmý odkaz Schmarsowův.

Lze říci, že Adolf Loos sám sebe chápal jako onoho *Raumgestalter*, který pomocí své *Raumphantasie* apeloval na divákův *Raumgefühl*. Chtěl, aby člověk prostor, který jej „pokrývá“, cítil. Ve víceúrovňovém řešení interiéru pak uviděl možnost zprostředkovat prostorovou diferenciaci, kterou vnímal patrně jako předpoklad pro uchopení prostoru jako takového – jeho odlišných kvalit. Klíčovým nástrojem pro senzibilizaci prostorového citění mu byl ruku v ruce s víceúrovňovostí důmyslně řešený pohyb uvnitř domu.

Onen pocit z architektury byl podle Loose jiným médiem nežli fyzickým prožitkem nepřenositelný. Proto také opovrhoval architektonickými výkresy. Při navrhování svých domů postupoval, jak víme z Kulkova svědectví, mnohdy zcela intuitivně: „Během stavby provede mnoho změn. Projde prostorem a řekne: Výška tohoto stropu se mi nelíbí, změňte ji! Kvůli myšlence Raumplanu bylo obtížné dokončit projekt předtím, než samotná konstrukce umožnila představit si prostor tak, jak měl být.“<sup>21</sup> Z téhož důvodu odmítal také propagaci svých interiérů

---

<sup>18</sup> WORBS 1984, 65.

<sup>19</sup> LOOS 1962, 106.

<sup>20</sup> Semper odkázal rovněž na etymologickou podobnost pojmů *Wand* (stěna) a *Gewand* (šat, oděv). In: KRUF 2000, 357.

<sup>21</sup> COLOMINA 2012, 193.

pomocí fotografických snímků.<sup>22</sup> Je známo, že pro své potenciální klienty pořádal architektonické vycházky po jím realizovaných objektech.<sup>23</sup> „Je mou největší hrdostí, že vnitřní prostory, které jsem vytvořil, nevyvolávají na fotografii naprosto žádný účinek. Že obyvatele mých prostor nepoznávají na fotografiích vlastní byt [...].“<sup>24</sup> Dobrá stavba může na člověka působit tedy pouze na živo, je-li uvnitř jejího prostoru.

Teoretickým východiskem Loosova RP bylo tedy nové pojetí prostoru – představa, že je autonomní entitou, kterou lze smysly uchopit – „cítit“, že lidské tělo zahaluje jako oděv. Přestože Loos Schmarsowa jmenovitě nikde neuvádí, je zřejmé, že vychází antropocentrické a senzualistické pojmání architektury právě z jeho úvah. Myšlenku odívání stěn (tedy upřednostňování obkladu před zviditelněním stavební konstrukce) přejal opět z textů Semperových, které patřily ostatně k téměř jediným zdrojům z oblasti akademické teorie architektury, na kterou se Loos jmenovitě odvolával.<sup>25</sup> Stejně jako Gottfried Semper předpokládal, že materiály a tvary mají svoji významotvornou hodnotu a že je třeba s nimi cíleně pracovat.<sup>26</sup> Ve své tvorbě se snažil odkaz (nejen) těchto dvou teoretiků osobitým způsobem převést do praxe, tedy konkrétně působit na člověka pohybujícím se domem a učinit z něj slovy Christophera Longa „prostorový spektakl“.<sup>27</sup>

## **1.2. Ekonomie života**

„Postavil bych dům jako ukázkou řešení rozdělení obývacích pokojů v prostoru, nikoli v ploše, jak se to dosud poschodí za poschodím dělalo. Tímto vynálezem bych lidstvu ušetřil při jeho vývoji mnoho práce a času [...] Před Emmanuelem Kantem ještě lidstvo neumělo myslet v prostoru a architekti byli nuceni dělat záchod tak vysoký jako sál.“<sup>28</sup>

### **1.2.1. Ekonomie prostoru**

Přes Loosovo intuitivní – na lidskou senzibilitu mířené architektonické uvažování, vyzdvihoval v souvislosti s RP zejména jeho ekonomické přednosti. Otázka šetrnosti, tedy správného vynaložení prostředků byl konstantním faktorem Loosových úvah, který se promítal

---

<sup>22</sup> Vyjímaje fotografie pořízené počátkem třicátých let Martinem Gerlachem pro Kulkovu monografii.

<sup>23</sup> BOCK 2015, 83.

<sup>24</sup> LOOS 2015, 88.

<sup>25</sup> STRICKER 2008, 224.

<sup>26</sup> KRUF 2000, 360.

<sup>27</sup> LONG, 2016, 9.

<sup>28</sup> LOOS 2015, 195.

do všech oblastí života. Již v jeho nejcitovanější esejí „Ornament und Verbrechen“ (Ornament a (je) zločin) dospěl k závěru, že je klíčovým problémem ornamentu jeho ekonomická neúnosnost.<sup>29</sup> Ve vztahu k architektuře se v tomto směru vyjádřil prvně během obhajoby svého tiskem dehonestovaného domu na vídeňském Michaelerplatz: „[...] Dá-li se každému prostoru pouze ta výška, která odpovídá jeho povaze (*Natur*), lze stavět ekonomičtěji.“<sup>30</sup> A také Kulka postavil definici Loosova RP na jeho ekonomických vymoženostech: „Adolf Loos [...] pohlížel na prostor svobodně, navrhoval prostory na různých úrovních a neomezoval se na jednotlivá podlaží, skládal sousedící místnosti do harmonického, nerozdělitelného celku, do něčeho, co ekonomicky využívá prostor. Místnosti nemají podle svého účelu a významu jen různé velikosti, nýbrž mají i různé výšky. Tato skutečnost Loosovi umožňuje vytvořit větší obytný prostor za použití stejných konstrukčních prostředků, protože může tímto způsobem umístit v téže krychli, na tomtéž základu, pod toutéž střechou, mezi týmiž obvodovými stěnami více prostoru. Tím využívá materiálu a stavebního bloku až do posledního zbytku. Jinými slovy by se dalo říci, že architekt uvažující v ploše potřebuje větší stavební prostor, aby vytvořil stejnou obytnou plochu [...] Základy prostorové ekonomiky (*Raumökonomie*) tvoří jedinec: Adolf Loos. Vychází najevo základní princip: Teprve když se spojí stavební statika s prostorovou ekonomikou, můžeme hovořit o moderním (úsporném) stavebním díle.“<sup>31</sup>

Stěžejní argument RP tedy zní, že řešením různých výškových úrovní prostorů lze lépe využít objemu uvnitř domu a získat tím více obytné plochy. Více obytné plochy za méně prostředků je krédo důvěrně známé z dobových funkcionalistických teorií, které by však v konečném důsledku muselo vyústit v minimalistický koncept, tedy v rozvržení prostorů na jedné výškové úrovni s co nejmenšími, minimálním potřebám člověka odpovídajícími rozměry. Pohlédne-li se však na Loosův výše uvedený výrok, tj. že byli architekti dříve nuceni „plýtvat“ prostorem při řešení toalety, neboť se nacházela ve stejné výškové úrovni jako rozměrný sál, je patrné, že zde vycházel ze zcela jiných předpokladů. Pochopitelnějším se Loosův pojem ekonomiky stává s ohledem se na jeho definici architektury: „Architektura probouzí v člověku náladu. Úkolem architekta je tuto náladu přesně vyjádřit. Pokoj musí vypadat útulně, dům

---

<sup>29</sup> Nejen, protože byl esteticky dlouhodobě nepřijatelný: „Moderní ornamentik své výrobky již po třech letech sám popírá. Kultivovaným lidem jsou ihned nesnesitelní [...]“,<sup>29</sup> nýbrž protože znamenal i plýtvání pracovní síly jeho výrobce a výrobního materiálu. „Ornamentik musí pracovat dvacet hodin, aby dosáhl příjmu moderního dělníka, který pracuje osm hodin [...] předmět opatřený ornamentem při stejné ceně materiálu a prokazatelně třikrát delší pracovní době je nabízen za polovinu ceny, za jakou se prodává hladký předmět. Odpadnutí ornamentu má za následek zkrácení pracovní doby a zvýšení mzdy.“<sup>29</sup> In: LOOS 2015, 76sq.

<sup>30</sup> WORBS 1984, 65.

<sup>31</sup> KULKA 1931, 14.

pohodlně. Budova soudu musí člověku, který se potají dopouští neřestí, připadat, jako by mu někdo hrozil vztyčenou pěstí. Bankovní dům musí říkat: zde jsou tvé peníze bezpečně a dobře uschovány u poctivých lidí [...] To je architektura.“ Úlohou architekta bylo tedy precizovat požadovanou atmosféru. Směrodatná byla přitom funkce prostor – jejich *Natur*. Sál měl jakožto středobod společenského dění v domě za úkol vyvolat slavnostní atmosféru, působit reprezentativně, toaleta měla naopak zprostředkovat pocit intimity. Loos proto předimenzované rozměry sálu (na rozdíl od racionalistických architektů a teoretiků) nezpochybňoval, ba naopak vnímal příliš vysokou toaletu jako nepříznivý důsledek proporčně adekvátně řešeného sálu. Nešlo zde tedy pouze o ekonomicko-finanční úsporu ve smyslu potřebného minima, jak místy vsugerovává zejména Kulkův text<sup>32</sup> (výška sálu by se v tomto případě musela přizpůsobit výši nižší toalety), nýbrž také (zejména) o správné hospodaření s daným prostorem (luxusem), a to ve prospěch působivosti architektury.<sup>33</sup> Loosova ekonomie vycházela z představy, že náleží každému prostoru podle jeho povahy vlastní rozloha a výška a že lze tímto způsobem zamezit plýtvání objemu stavby, tj. zabránit vzniku „špatných místností“ (*Hohlräume*).<sup>34</sup>

V praxi se mu onen ideál z technických a provozních důvodů dařil realizovat pouze částečně. Ve vilách označovaných jako RP objekty se na různých výškových úrovních nacházejí povětšinou jen první dvě podlaží. Počínaje intervencí ve vile Mandl z roku 1916 zavedl Loos ve vilové zástavbě řešení, kdy prostory do domu vkládal v poměru 2:3 – naproti dvěma nad sebou umístěnými prostory v jedné části domu vestavěl tři podlaží do části druhé.<sup>35</sup> Tato hra s výškovými úrovněmi se odehrává zpravidla v místech suterénu, přízemí a patra, zatímco bývá druhé (popřípadě třetí patro) ponecháno v rovině, tedy bez výškových skoků. Inspirací mu přitom byla, jak známo, anglická architektura ze sklonku 19. století.<sup>36</sup> Tentýž

---

<sup>32</sup> Dietrich Worbs poukazuje na Kulkovy ambice Loose v rámci dobové diskuze o ekonomickém stavění zviditelnit. In: WORBS 1984, 66.

<sup>33</sup> ROTH 1995, 171.

<sup>34</sup> Ibidem, 172.

<sup>35</sup> První náznak budoucího víceúrovňového řešení lze spatřit v Loosem přestavěné vile Karma v Montreaux (1903–1906), kde zavedl posuny výškových úrovní na dvou místech, tj. zvýšením části suterénu a vestavbou mezipatra ve druhém podlaží, které se do zdejšího hudebního salónu otevírá v podobě galerie se schodištěm. Onen motiv pak plně rozvinul v obchodním domě Goldman & Salatch na vídeňském Michaelerplatz, jehož vnitřní prostor Loos rozehrál do spletité soustavy různě vysokých otevřených mezipater, navzájem propojených schodišti. V rodinném domě se víceúrovňový interiér uplatnil prvně v adaptované vile Mandl (1916). Zde je patrné budoucí schéma posunu výšek v poměru 2:3, které od přestavby vily Strasser ve Vídni (1918–1919) aplikoval ve většině dalších projektů rodinných domů (vila Rufer, Vídeň (1922); vila Tzara, Paříž (1925–1926); vila Moller, Vídeň (1928); venkovské sídlo Kuhner, Payerbach (1928); vila Müller, Praha (1928–1930); dvojdům na Werkbundsiedlung, Vídeň, (1931–1932)). In: WOBRS 1984, 68sqq.

<sup>36</sup> Loos nebyl zdaleka jediným architektem, jenž usiloval o prolomení tradičního dělení pater ve prospěch víceúrovňového prostoru. Již angličtí architekti 19. století počínaje Normanem Shawem se



poměr podlaží se nachází již v londýnském domě Normana Shawa („Shaw House“) z roku 1875, kde však byly, jak si Rostislav Švácha všimá, prostory odměřené od podlahy. Loos spouštěl výšky svých prostor naopak od stropu, tedy od podlahy nejvyššího patra.<sup>37</sup> Výškově rozdílné pokoje přitom vrstvil kolem středních podpor v podobě pilířů, které v těchto místech vytlačily nosné stěny uvnitř domu. Zpočátku využíval zcela tradiční konstrukční metody, kdy do nosného obvodového pláště vetknul zděné podpory s dřevěnými stropy. Ty nahradil v obytných interiérech, počínaje stavbou Müllerovy vily (1928–1930), železobetonovou konstrukcí.<sup>38</sup>

---

snažili rozehrát místnosti uvnitř stavby do různých výškových úrovní. Onen vývoj získal své počátky během anglické reformy bydlení, pro kterou razil americký teoretik Henry-Russel Hitchcock termín *Domestic revival*. V sedmdesátých letech se v rámci ní začal prosazovat typ venkovského domu, do něhož byla znovuzavedena středověká patrová hala s galerií. Prvním teoretikem a největším propagátorem tohoto fenoménu byl německý architekt Hermann Muthesius, díky kterému se anglická architektura těšila zejména ve střední Evropě značnému ohlasu. Muthesiovo trojsvazkové dílo „Das englische Haus“ (1904) se stalo základní četbou architektů moderny a bylo jedním z mála zdrojů, na který se Loos jmenovitě odvolával. Muthesius zde mapuje vývoj onoho jim nazývaného *Landhausstil*, v jehož vzniku spatřil romantický návrat do anglické tradice, nikoli účelnost ve smyslu prostorové ekonomiky.

Německý historik architektury Julius Posener se v jedné ze svých studií věnuje předchůdcům RP a líčí mimo jiné na základě Muthesiova díla genezi anglického domu, v němž se zpočátku izolovaná hala (např. Philip Webbův „Clouds House“ v Sailsbury z roku 1891) řešením impozantních schodišť a částečnými posuny výškových úrovní postupem času stále více otevřela vůči navazujícím pokojům a „rozhybala“ vnitřní prostor domu. Jeden z průkopníků v tomto směru byl Norman Shaw, jehož vlastní dům v Hampsteadu je v jedné půli dvou – ve druhé třípatrový (což se podepsalo také do podoby fasády domu). Loosovému RP se pak podle Posenera nejvíce přiblížil o generaci mladší Mackay Hugh Baillie Scott, který kromě výškové diferenciaci začlenil do prostoru obytné haly také jídelnu. Baillie Scott byl nadto rovněž významným teoretikem, který své postřehy o dobovém vývoji shrnul v knize „Houses and Gardens“ (1906). Švácha uvádí, že Scott posuny výškových úrovní hodnotil mimo jiné také z hlediska estetické působivosti vznikajících průhledů. In: ŠVÁCHA 2005, 10. Zejména v Německu a Rakousku na počátku 20. století zaznamenaly pak prostorové experimenty anglické architektury značný ohlas. První náznaky kompozic s různými výškovými úrovněmi lze spatřit již u secesních mistrů, jakými byli Josef Maria Olbrich či Josef Hoffmann (a dalších). Ve Vídni to byli pak zejména mladší Oskar Strnad a Josef Frank. Poslední z nich dovedl podle Posenera ideál RP posunout ještě dále, a to jmenovitě ve Vile Beer (1928–1930) kde odlišné výškové úrovně integroval do jediného prostoru, zatímco Loos uvažoval v jednotlivých prostorových jednotkách, které následně propojil. Posener poukazuje zároveň na to, že se náznaky podobných prostorových úvah vyskytovaly také u autorů, kteří vycházeli zřejmě z jiných než anglických předloh (jako možnou inspiraci uvádí architekturu středozevní oblasti). Jmenuje například Antonio Gaudího či představitele francouzské a belgické secese Hectora Guimarda, Victora Hortu anebo Henry Van de Veldeho. Domnívá se, že snaha „dát prostor do pohybu“ byla univerzálnějším požadavkem doby. In: POSENER 1984, 52sq.

Rostislav Švácha shledává „precedenty“ RP ve veřejných stavbách 19. století. Poukazuje na vstupní haly a schodišťové vestibuly, které disponují rovněž různými výškovými úrovněmi. In: ŠVÁCHA 2005, 9.

<sup>37</sup> Loosův RP nazývá proto „anglickým domem vzhůru nohama“ In: ŠVÁCHA 2005, 10.

<sup>38</sup> BOCK 2015, 79sq.

### 1.2.2. Ekonomie pohybu

Další ekonomickou myšlenku Loosova RP obsahuje jeho koncept komunikací. Staví-li architekt v ploše, dělí-li se prostor do tradičních pater, „jsou tím zbytečně prodlužovány provozní dráhy v domě, tím se stane jeho údržba méně rentabilní a obytný prostor hůře obyvatelný [...] Komunikace uvnitř domu by měly být, pokud možno krátké, neboť má být šetřeno obytnou plochou i cestou.“<sup>39</sup>

Tato slova vykazují hned dva podstatné aspekty. Zaprvé měl být ušetřen samotný prostor ve smyslu Loosovy *Raumökonomie* (maximálního využití objemu stavby). Dále měly být dispozice a komunikace domu uspořádány ku prospěchu efektivního pohybu v něm: „Místnosti se musí propojit tak, aby byl přechod mezi nimi sotva postřehnutelný a přirozený, zároveň však účelný.“<sup>40</sup> Loosova snaha byla tedy vytvořit plynulý tok jednotlivých prostor, poskládat je a vzájemně propojit tak, aby vždy logicky navazovaly na funkci nadcházející místnosti (tj. kuchyň v návaznosti na jídelnu, jídelna se vstupem k dalším servisním prostorům apod.). Cesty a schodiště měly zajistit ekonomický provoz domácnosti, úsporu času a práce (blížící se v tomto ohledu pojmu ekonomie známý z avantgardních teorií). Zároveň měl být obyvateli a návštěvníkovi domu zaručen co největší komfort („ekonomie komfortu“).

Tradiční schodišťovou halu proto Loos nahradil několika krátkými schodišti s podestami, které integroval přímo do obytného prostoru. Onen koncept umožnil jednak zamýšlenou prostorovou úsporu, neboť mu na rozdíl od schodišťové haly neubíral prostor obytné plochy,<sup>41</sup> jednak rozdělil tímto způsobem také stoupání uvnitř domu do vícero etap, a to vždy po několika schůdkách na další výškovou úroveň, které se tak stalo méně náročným (sotva postřehnutelným): „Po schodech se kráčí snadněji, neprobíhají-li v jednom kuse z jednoho patra do druhého, ale když se stácejí. Tímto způsobem je člověku brán strach ze stoupání. V Raumplanu jsou schody řešeny tak, že tvoří jednotlivé podesty zároveň přístup k výškově rozdílným prostorovým jednotkám!“<sup>42</sup> Onen systém komunikací tudíž zcela vyhověl aspektu komfortu, jak jej ve svém eseji „Das Haus als Weg und Platz“ výstižně popsal Loosův mladší

---

<sup>39</sup> KULKA 1931, 14sqq.

<sup>40</sup> WORBS 1984, 65sq.

<sup>41</sup> ROTH 1995, 174sq.

Prvním dokladem tohoto řešení je opět obchodní dům Goldman & Salatch, který je považován za vůbec první plnohodnotný RP. V kategorii rodinného domu se systém „rozporcovaného“ schodiště s podestami, integrovaného do obytného prostoru, ustálil až se stavbou vily Strasser (1918–1919).

<sup>42</sup> Tato slova silně připomínají popis domu Normana Shawa v knize „Die englische Baukunst der Gegenwart“ (1900) od Hermana Muthesiuse: „Ve vztahu k uspořádání schodiště sleduje Norman Shaw vždy myšlenku, která se vymyká běžně známému. Neukazuje předem celý průběh schodiště, nýbrž jej pokládá povětšinou do rohu prostoru tak, že má stoupající před sebou vždy jen několik schodišťových stupňů. Úspěch onoho uspořádání spočívá v tom, že lze vstoupit do patra, aniž by si člověk uvědomil, že sem došel po schodech. In: ROTH 1995, 174.

kolega Josef Frank: „Dobře organizovaný dům musí být řešený jako město s ulicemi a cestami, které vedou k místům (náměstím), ležícím mimo provoz tak, aby se na nich dalo odpočívat.“<sup>43</sup>

Ironie Loosovy ekonomie spočívá v tom, že ji nelze uplatnit v jednopodlažním prostoru. Bez výškových skoků nelze do prostoru umístit schody, bez schodů nelze vytvořit RP, bez RP nelze docílit prostorové úspory. Loosova druhá manželka Elsie Altmann-Loos vzpomíná ve své biografii na příhodu, kdy měl Loos odmítnout i přes finanční potíže adaptaci jednoho bytu jen z toho důvodu, že nebylo možné rozšířit jej o další patro.<sup>44</sup> Z toho vyplývá, jak bylo již výše naznačeno, že sledoval konceptem RP hlubší záměr než pouhou prostorovou úsporu. Dvoupodlažní dispozice domu, z níž Loosův RP vycházel, mu byla výrazem vyšší kultury bydlení, jak ji velebil na příkladu anglo-amerického vzoru: „Angličané a Američané umísťují dvoupodlažní byty do budovy, která má deset nebo dvacet poschodí. Lidé velmi oceňují, že nemají obývací pokoje vedle ložnic, chtějí mít místnosti oddělené schody. Představují si pak, že mají svůj dům. Tím se u člověka pozvedá pocit vlastní hodnoty. Proto teprve teď chápu, proč se Angličan a Američan před večerí převleče [...] v bytě, kde lze z jídelny projít dvoukřídlymi dveřmi do ložnice, nemůže mít člověk pocit, že se musí převléknout.“<sup>45</sup> Má-li člověk možnost ustrojít se před večerí v šatně, aby následně sestoupil dolů na večerí, pociťuje dle Loosových slov „psychologickou úlevu“.<sup>46</sup> Onen akt mu byl projevem kultivovanosti, kterou se svým teoretickým i praktickým dílem snažil zavést do „zaostalé“ střeoevropské společnosti. Shledával v sobě reformátora všední kultury, která mu byla synonymem pro kulturu obecně.

### 1.3. Maskování architekturou

„Dnešní inteligentní člověk musí před svými druhy nosit masku. Ona maska je druhem jeho oděvu, daná a známá všem lidem. Jen hlupáci nosí osobité oblečení. Potřebuji vykřičet do světa, kdo a jací ve skutečnosti jsou.“<sup>47</sup>

Loosova obytná architektura byla určena vyhraněné klientele: modernímu inteligentnímu člověku, tj. obyvateli velkoměsta, který pohlcen abstraktními vztahy

---

<sup>43</sup> In: POSENER 1984, 52. Také Frank čerpal z Muthesiových textů. Muthesius ani Frank své úvahy přitom na rozdíl od Loose neargumentovali ekonomicky.

<sup>44</sup> ROTH 1995, 177.

<sup>45</sup> LOOS 2015, 185.

<sup>46</sup> ROTH 1995, 183.

<sup>47</sup> LOOS 2012, 172.

kapitalistické společnosti toužil „prosadit nezávislost a individualitu své existence [...]“.<sup>48</sup> Onen „boj identit“<sup>49</sup> se odehrával skrytě prostřednictvím módy, kterou německý sociolog Georg Simmel charakterizoval jako strategii na bojišti oděvu.<sup>50</sup> Tato strategie sledovala dva cíle: společenskou reprezentaci svého nositele (demonstrující, kým je) na jedné straně a ochranu jeho osobní identity (jaký vskutku je) na straně druhé. Právě osobní identita byla zvnějšku napadnutelná a zranitelná. Loos i Simmel se v této souvislosti chopili metafory masky jakožto oděvu, který měl osobní „já“ městské bytosti střežit jako ochranný štít.<sup>51</sup> Nešlo zde však o výrazovou masku v duchu antického dramatu, která by nositeli vtělila jinou, nějaký významný charakter ztvárňující roli, ba naopak. Maskou byla Loosovi (stejně jako Simmelovi) uniformita, tj. nenápadné vzezření:<sup>52</sup> „[...] oděv je moderní, když je člověk ve stejném kulturním centru při určité příležitosti v nejlepší společnosti, pokud možno nejméně nápadný.“<sup>53</sup>

Masku v tomto smyslu však nelze chápat pouze jako do sebe uzavřený úkryt, rovněž ne jako pouhou demonstraci určité sociální příslušnosti. Nenápadný uniformní vzhled byl Loosovi také cestou, jak dát najevo hloubku individua. Chápal ji jako výraz „duchovní nadřazenosti“ o níž hovořil již Friedrich Nietzsche: „Vše, co je hluboké, miluje masku.“<sup>54</sup>

### 1.3.1. Dům jako frak – Loosovy exteriéry

Masku moderního městského člověka omezil Loos v oblasti módy na pánský oděv – jmenovitě na jednoduchý společenský frak, ideálně anglického střihu. Loosova osobní záliba v ručně šitých oblecích vycházela mimo jiné z přesvědčení, že právě krejčovství bylo jednou z posledních pevností uměleckého řemesla, které nebylo „zkorumpováno“ secesní estetikou.<sup>55</sup> Pánský oděv reprezentoval nejen moderní všední kulturu, nýbrž byl pro Loose měřítkem kultury celého národa.<sup>56</sup> Právě užitému umění přisuzoval kulturu vytvářející povahu, které nemělo být zaměňováno s uměním výtvarným (jak bylo učiněno jeho secesními kolegy). Byl to v Loosových očích předmět denní potřeby, který měl vypovídající hodnotu o společnosti,

---

<sup>48</sup> COLOMINA 2012, 39.

<sup>49</sup> MORAVÁNSKY 2008, 61.

<sup>50</sup> COLOMINA 2012, 39.

<sup>51</sup> Simmel konstatuje ve svém eseji „Das Problem des Stils“ (1907), že vzniká módní styl moderního člověka z potřeby zahalit „osobnostní“ („Verhüllung des Persönlichen“), in: MORAVÁNSKY 2008, 75.

<sup>52</sup> Ibidem, 61sq.

<sup>53</sup> LOOS 2014, 35.

<sup>54</sup> MORAVÁNSKY 2008, 77.

Viz citát z „Ornament a (je) zločin“: „Moderní člověk potřebuje své šaty jako masku [...] Nepoužívání ornamentu je známkou duševní síly.“ In: LOOS 2015, 81.

<sup>55</sup> STRICKER 2008, 224.

<sup>56</sup> LOOS 2014, 34.

z níž vzešel, nikoli olejové plátno.<sup>57</sup> Do této kategorie řadil rovněž architekturu<sup>58</sup>, která si z oděvnictví měla vzít příklad: „Oblečení je správné, harlekynáda se odehrává v oblasti architektury [...].“<sup>59</sup> Dům se tedy měl co do vzhledu přiblížit dobovému modernímu oděvu. Ve stejném eseji s programovým názvem „Architektura“ konstatuje Loos dále, že byla analogie mezi módním a architektonickým stylem přítomna již od pradávna, a tudíž i v jeho době zcela oprávněná: „Cožpak se nehodil gotický sloh k šatům a huňaté látky, paruka s dlouhými vlasy k baroku? [...] Černý frac je ušit ve stylu naší doby [...] Dům se může, co se vzhledu týče, změnit nanejvýš jako frac [...] musí vypadat nenápadně [...].“<sup>60</sup> Nešlo zde však o pouhý estetický požadavek, dům plnil stejnou funkci jako frac: měl být uvnitř komfortní a zvnějšku reprezentativní. Fasádu domu pojímal Loos přitom v antropomorfní paralele k oděvu jako onu masku, která měla za úkol střežit soukromí svého obyvatele (nositele).<sup>61</sup>

Převážná část Loosových RP vil vyrostla během druhé a třetí dekády dvacátého století v nově vznikajících (převážně vídeňských) předměstích, kde se domy rozprostírají v poměrně malých odstupech podél uliční komunikace. Na rozdíl od anglického vzoru nebyly ohrazeny rozlehlou zahradou krytou vysokým plotem, nýbrž naopak vystavené pohledu kolemjdoucích z ulice, potažmo ze sousední parcely. S ohledem na kontext domů dospěl Loos proto ke zcela odlišnému řešení, než nabízel tolik uctívaný anglický dům. Ve snaze zachovat soukromí svých stavitelů, tedy koncipovat vnější hmotu domu nenápadnou jako mužský frac, nabídl Loos dva způsoby, které by se daly shrnout jako kubický a klasicizující.<sup>62</sup> Zatímco poslední vznikl pouze v podobě nerealizovaných návrhů, prosadil se v praxi nový typ městské vily, který se měl pro svůj puristický vzhled stát vzorem pro nadcházející generaci funkcionalistů. Loosem užívané kubické tvarosloví ve spojitosti s hladkou fasádou nemělo však ideově s avantgardními principy co do činění, nýbrž vycházelo z Loosova kulturně-evolučně argumentovaného programu bez ornamentálnosti, na rozdíl od avantgardy zakotvené v tradici: „[...] Viděl jsem,

---

<sup>57</sup> LOOS 2014, 58.

<sup>58</sup> „Dům se má líbit všem. Na rozdíl od uměleckého díla, které se nemá líbit nikomu. Umělecké dílo je soukromá záležitost umělce. Dům jí není. Umělecké dílo se dostane do světa, aniž někdo pociťuje potřebu jej mít. Dům uspokojuje potřebu. Umělecké dílo není nikomu odpovědné, dům je odpovědný každému. Umělecké dílo chce vytrhnout lidi z jejich pohodlnosti. Dům má pohodlnosti sloužit [...].“ In: LOOS 2015, 93.

<sup>59</sup> Ibidem, 92.

<sup>60</sup> Ibidem, 91sq.

<sup>61</sup> ROTH 1995, 185.

In LOOS 2014, 96. V souvislosti s odíváním architektury operoval také Semper s termínem masky, která měla v jeho pojetí opačnou konotaci, neboť mu byla prostředkem pro zviditelnění, nikoli zahalení. V obou případech však naznačuje hranici mezi veřejným a soukromým prostorem. In: MORAVÁNSKY 2008, 62.

<sup>62</sup> BOCK 2015, 75.

jak staří mistři stavěli, a sledoval jsem, jak se století za stoletím, rok za rokem emancipovali od ornamentu. Musel jsem proto navázat tam, kde byl řetěz vývoje přetržen [...] abych zůstal v linii vývoje, musím se stát ještě značně jednodušším.“<sup>63</sup> Loos navázal v tomto smyslu na hladké fasády měšťanské architektury z konce 18. století,<sup>64</sup> tedy tam, kde byla podle něj kontinuita vývoje s nástupem historismu uměle přetržena.<sup>65</sup>

Také při užívání ploché střechy se odvolával na tradici, tj. na vídeňské renesanční paláce, jejichž atiky simulovaly rovné zastřešení, které kvůli scházejícím technickým možnostem nebylo možné realizovat. Teprve dřevocementová krytina snesla středoevropské, tj. chladnější klima a umožnila Loosovi navázat na snahy renesančních mistrů. Zavedl tak nový typ stavby, který však více než renesanční palác připomíná architekturu středozemních oblastí.<sup>66</sup>

Již dobová kritika se pohoršovala nad podobou domu pro Gustava Scheue (1912), který „byl býval patřil spíše do Alžíru než do Vídně“.<sup>67</sup> Rovně zakončený dům se střešní terasou byl v místech prvního a druhého patra opatřen dalšími pravoúhlými útvary s terasami. Loos předkládal pro vznik tohoto – ve středoevropském prostředí vůbec prvního typu terasovitého domu – utilitární důvody, zcela v duchu „ekonomie komfortu.“ Vliv orientální architektury razantně odmítal. Jeho četné cesty do severní Afriky a na řecké ostrovy nechávají však toto tvrzení na pochybách.<sup>68</sup>

Zcela signifikantním znakem Loosovy tvorby je pravoúhlé odsazení stavební hmoty (vně i uvnitř domu), ať už v podobě teras, balkónů, arkýřů či zábradlí schodiště. Provenienci tohoto motivu spatřil Kulka v archaickém tvaru pyramidy: „Loos probouzí k životu nejjasnější

---

<sup>63</sup> LOOS 2015, 91.

<sup>64</sup> BOCK 2015, 75.

<sup>65</sup> „Na začátku 19. století jsme tradici opustili. Tam chci opět navázat. Naše kultura je založena na poznání velikosti klasického starověku, jež překonává vše ostatní. Techniku svého myšlení a cítění jsme převzali od Římanů [...] Dnešek staví na včerejšku, stejně jako včerejšek stavěl na předvčerejšku. Nikdy tomu nebylo jinak – a nikdy to nebude jiné. Je to pravda, kterou učím.“ In: LOOS 2015, 60. „Pravdivou architekturou“ mu tedy byla ta, která přímo navazovala na antickou tradici. Sám sebe chápal jako pokračovatele architektů, jakými byli Fischer z Erlachu, Schinkel či Semper. In: KÜNSTLER/ MÜNZ 1964, 14.

<sup>66</sup> Ibidem, 113sq.

<sup>67</sup> KULKA 1931, 39.

<sup>68</sup> Christian Kühn poukazuje na příkladu dvou paláců v egyptském Kairu (Al – Kiridliya a Amna bint Salim) na formální (a také ideovou) podobnost islámské architektury a Loosovým pojetím domu, a to s ohledem na uzavřený hladce omítnutý kubus opatřený terasami a hierarchizaci fasády s vyznačením významnějších prostor (pomocí arkýřů, uspořádáním a velikostí oken). In: KÜHN 1989, 37.

Zjevnou inspiraci řeckou architekturou demonstruje pak Karel Ksandr komparací krétských fajáns z muzea v Heraklíonu, na níž jsou zobrazeny domy z období nových paláců (1700–1350 př.n.l.) a uliční fasády Müllerovy vily v Praze, které se jim značně podobá. In: KSANDR 2014, 22.

Friedrich Kurrent upozorňuje na Loosovy četné cesty do Řecka spojené s importem stavebního materiálu (mramor Cipollino z ostrova Euboia či mramor z ostrova Skyros) In: KURRENT 2005, 5.

formu, krychli, a nejdokonalejší stavbu světa, stupňovou pyramidu.<sup>69</sup> Ve spojitosti s RP dosáhla tato symbióza tvarů svého vrcholu v realizacích vídeňské vily Moller (1928) a Müllerovy vily v pražských Střešovicích. U všech domů si lze přitom všimnout jisté diference členění fasády, která bývá na stranách orientovaných směrem k ulici jednodušší a uzavřenější, zatímco se strany propojené se zahradou vyznačují značnou plasticitou. Rozvržení fasády odpovídá většinou vnitřnímu rozmístění prostor – obývací místnosti bývají posazeny do „zadní“ části domu, na kterou navazují terasy a balkóny směrem na zahradu. Provozním místnostem odpovídá opět strohá „přední“ strana domu. Tato veřejná část fasády bývá osazena spíše menšími, soukromá opět většími obdélnými okny, jejichž nepravidelné rozmístění znemožňuje čitelnost uspořádání interiéru. Právě to bylo stěžejním aspektem Loosova konceptu – uzavřená hmota stavby, která nepovolovala zvědavý pohled kolemjdoucího.

Rovněž druhá, byť na první pohled odlišná klasicizující linie Loosovy vilové tvorby vycházela z motivace vtělit domu anonymní uniformitu. I zde užíval Loos jednoduchých kompaktních tvarů, které kombinoval s některými antickými prvky. Patrně nejklassičtějším z nich byl návrh pro vilu Konstandt v Olomouci (1919), která disponovala bočními rizality, sloupovými portiky a honosným dvouramenným schodištěm. Její fasáda měla být opatřena bosovaným zdivem a zakončena kýlovou střechou. Aplikace antických forem pramenila jistě z Loosova obecně známého obdivu ke kultuře starověkého Říma. Kromě toho však pojímal klasické tvarosloví jako jakýsi univerzálně platný, tudíž nenápadný princip – jako „odindividualizovanou abstrakci“<sup>70</sup>, která tak zcela vyhovovala požadavku ochrany soukromí obyvatel domu.

Specifickou skupinu představují domy, jejichž vnější vzhled byl slovy německého kunsthistorika Ralfa Bocka řešen tradičně.<sup>71</sup> V souvislosti s RP (přesněji řečeno s domem disponujícím určitými znaky RP) existuje pouze jeden příklad, tj. venkovské sídlo Kuhner

---

<sup>69</sup> KULKA 1931, 14sq.

Na vliv egyptské architektury odkazují rovněž významní autoři Loosovy druhé monografie Gustav Künstler a Ludwig Münz, kteří na příkladech Loosových návrhů pro obchodní dům v Alexandrii a „Grand Hotel Babylon“ na Riviéře dokládají, že terasy nejsou pouhým pragmatickým řešením, ale že vycházejí z autorovy fascinace pro starověkou kulturu. In KÜNSTLER/ MÜNZ 1964, 113.

Ksandr uvádí paralelu mezi Loosem užívaným motivem pravoúhlého odsazení a schodištěm minojského paláce v Knóssu. In KSANDR 2014, 21.

Kühn pak připisuje onomu motivu symbolický význam připomínající schody, které jsou předpokladem a hlavním inscenačním nástrojem pro řešení RP. In KÜHN 1989, 63. A také Fedor Roth přisuzuje schodům větší než pouhý technický význam. Chápe je jako neoddelitelný element RP, který umožňuje víceúrovňovost, tj. v Loosově pojetí vyšší kulturu bydlení. In: ROTH 1995, 181.

<sup>70</sup> ROTH, 1995, 185.

<sup>71</sup> BOCK 2015, 75.

v rakouském Payerbachu (1928), Loosem realizované ve spolupráci s Heinrichem Kulkou. Tato stavba byla na rozdíl od předchozích objektů zasazena do horského prostředí a úměrně tomu byla navržena pro tento region typickou dřevěnou konstrukcí s výrazným soklem z lomeného kamene, a sedlovou střechou. Přestože zde Loos integroval řadu osobitých prvků (nízký sklon střechy, můstek s terasou či monumentální okno v obytné hale), byl zde opět naplněn požadavek vhodného vnějšku v kontextu prostředí, tedy nenápadnost. Jako by byl na horách nevhodný mužský frak, byl by ve městě nevhodný kroj.

Moderní mužský frak, tj. jednoduchý, je tedy třeba chápat nejen jako doslovnou paralelu k jednoduché fasádě, ale obecně jako metaforu pro příležitosti neboli prostředí domu vhodného zjevu za cílem jednak reprezentovat, jednak uchovat soukromí jeho obyvatel. Exteriér domu představuje proto rámec komplexní hry Loosova RP, jenž nelze omezit pouze na jeho prostorové uspořádání uvnitř. Celý systém je založen na hierarchizaci soukromých a veřejných sfér, projevující se kontradikcí exteriéru a interiéru, stejně jako rozlišením veřejných a soukromých stran na samotné fasádě. Uzavřená uliční fasáda maskuje hloubku domu a jeho obsah, který je pro kolemjdoucího nečitelný a spleť. „Dům má být navenek utajený, ať ukáže uvnitř celé své bohatství.“<sup>72</sup>

### 1.3.2. Pokoje na míru – Loosovy interiéry

Loosovy vskutku bohaté interiéry disponují stejně jako fasáda vnitřními a vnějšími stranami, tj. rodinnými a společenskými prostory. Veřejná část domu tedy nekončila za prahem vstupních dveří, neboť „člověk [...] dělí svůj život striktně na dvě části. Na život ve dne a na život v noci. Na bydlení a spaní.“<sup>73</sup> Součástí denního života byl život společenský, kterému byl uvnitř domu poskytován vyhraněný prostor v podobě elitářského pohoštění. A stejně jako náležel každé společenské (ale také soukromé) aktivitě určitý oděv (večeři oblek, spaní pyžamo), náležel každé místnosti Loosova interiéru vlastní „outfit“, který měl za úkol poskytnout patřičný atmosférický rámec. „Zamýšlený účinek, např. [...] útulnost jako doma, dociluje se pomocí materiálu a tvaru [...] Každý materiál má vlastní řeč tvarů [...]“<sup>74</sup> Kulka doplňuje že „[...] může vzbudit radost a smutek, strach či hravost.“<sup>75</sup> Oděvem nebyl míněn pouze samotný obklad, ale také barva, která je v Loosových interiérech přítomna buď přirozenou barevností dřeva, kamene, kovu, keramiky či jiného materiálu, v podobě textilií

---

<sup>72</sup> LOOS 2015, 118.

<sup>73</sup> LOOS 2015, 151.

<sup>74</sup> LOOS 2014, 96.

<sup>75</sup> KULKA 1931, 36.



anebo barevného nátěru, kterým bývají opatřeny stěny, případně prvky z měkkého dřeva a takové utilitární předměty, jakými jsou radiátory. Barvy a materiály bývají používány v kontrastních kombinacích, zvyrazňujících jejich působivost. Záměrná kontrastnost se nevztahuje pouze na jednotlivé pokoje, nýbrž také na jejich vzájemný vztah. Sousedící či po sobě jdoucí místnosti bývají oděny zcela odlišnými „šaty“, jejichž protikladnost přispívá k zesílení požadované atmosféry.

Zatímco se Loos u exteriéru domu odvolával na paralelu k mužskému oděvu, vstoupil uvnitř domu do hry také dámský šatník. „Dámské oblečení se od pánského liší důrazem na působení vzorů a barev a dlouhou sukni, úplně zakrývající nohy,<sup>76</sup> neboť mělo na rozdíl od pánského oděvu za úkol apelovat na mužskou smyslnost. „Žena se oblékla, stala se muži hádankou, aby mu do srdce vetkla touhu najít řešení [...]. Ženské bylo tedy v Loosově pojetí spojené s tajemným a erotickým, kdežto mužské s veřejným a reprezentativním. Není proto divu, že sledují ložnice Loosových interiérů zjevně dámskou módu, která se ukazuje nejen použitím ornamentu, ale také světlejší a jemněji působící barevností. Vlastní ložnici ve svém vídeňském bytě nazýval Loos explicitně pokojem své ženy.<sup>77</sup> Zatímco lze v Loosem navržených společenských, tedy „mužských“ prostorech vyzorovat mnoho společných znaků, zdá se, že byly soukromé „dámské“ pokoje ponechány osobnímu vkusu stavitelů, neboť se výrazně liší nejen od reprezentativních částí domů, nýbrž i mezi sebou.<sup>78</sup> Toto schéma odpovídalo Loosově představě o elegantní uniformitě muže a individuální přitažlivosti, kterou ztělesňovala žena: „V pánské módě vede ten, kdo zaujímá nejvyšší společenské postavení, nicméně u dam zaujímá první místo ta, která je schopna s největším jernocitem probouzet smyslnost – kokotka.“<sup>79</sup>

Jak se tedy genderově odlišné zóny v domě konkrétně projevují? V obkladech stěn a nábytku (který bývá mnohdy integrovanou součástí nástěnného obkladu) lze mužské atributy charakterizovat bez ornamentálností, užitím zjevně cenných, tj. reprezentativních materiálů, tedy exotických dřevin (mahagon, dub ad.), mramorů (Cipollino, Skyros ad.), travertinu, kovů, kůže a obecně tmavšího koloritu. Parketové podlahy „mužských“ pokojů bývají obloženy perskými koberci či zeleným filcem. V „ženských“ místnostech se objevují světlejší typy rovněž vzácných dřevin (javor, citron) či na bílo natřené měkké dřevo. Lze se setkat s pastelovými barvami, kytičkovanými a figurálními vzory (v podobě potahů nábytku a tapet).

---

<sup>76</sup> LOOS 2014, 89.

<sup>77</sup> STRICKER 2008, 240.

<sup>78</sup> Ibidem, 241.

<sup>79</sup> LOOS 2014, 87sq.

Dalším tvůrčím prostředkem byly textilie, a to nejen v podobě koberců a závěsů, ale také jako nástěnné obklady.

Správný oděv nebyl však jen otázkou dobře zvolené látky, nýbrž také střihu – přeloženo do architektury – umístění a rozměrů jednotlivých prostor a pohybu v nich. Ruku v ruce s materiálovým řešením interiérů šlo tedy řešení dispozice, a to jak celkové, tak jednotlivých místností. Do každého z Loosových RP se vstupuje nejprve do vestibulu – koncipovaného jako malý a poměrně tmavý prostor, který měl za úkol připravit návštěvníka na nadcházející pokoje.<sup>80</sup> Onen úvod do domu, Loosem označený jako „introdukce“, byl jakýmsi meziprostorem, v němž měl návštěvník možnost před vstupem do světa hostitelů „[...] odložit dohromady s kabátem veškerou zlomyslnost [...]“<sup>81</sup> a nasadit si společenskou masku.<sup>82</sup> Měl přispět také ke zvýšení efektu další sekvence, tedy obývací haly, která měla hosta svými naopak předimenzovanými rozměry překvapit a ohromit.<sup>83</sup> Cesta ze vstupního vestibulu do haly je proto vedena oklikou po stáječících se schodech, nepovolující přímý pohled vpřed. Na úpatí této cesty se člověku otevírá vsutku honosný sál, který je vždy nejrepresentativnějším prostorem domu. Zpravidla zaujímá dle vzoru anglické haly dvě podlaží a zahrnuje tak většinou i další prostory – zejména jídelnu a schodiště. Stěny podélného, přísně symetricky řešeného pokoje bývají (rovněž po britském vzoru) do výše několikacentimetrového vlysu opatřeny nákladným obkladem (hladkým i kazetovým), který byl doplněn integrovanými obrazy, akvárii, vitrínami anebo zrcadly. Plocha mezi obkladem a stropem bývá ponechána bílá, vymalovaná nebo vyplněná tapetami (klasickými, textilními i rýžovými) či figurálním reliéfem (vila Strasser). Mnohdy naproti sobě, nebo naproti okennímu a dveřnímu otvoru situovaná zrcadla fungovala jednak jako iluzivní prvky, které opticky zvětšovala prostor, jednak mu dodávala charakter elitářské enklávy v duchu „vidět a být viděn“. Obývací hala nebyla jen výrazem (mužské) reprezentace, ale také projevem sounáležitosti hostitele k určité sociální vrstvě. Ačkoli bývá „oděna do mužského“, lze ve většině interiérů vyzorovat i v rámci jednotlivých místností genderové rozdělení na pánské a dámské zóny, pro které jsou příznačné například určité typy nábytku – ženě příslušel divan, muži křeslo. Zcela signifikantním a rovněž „mužským“ prvkem všech Loosových obývacích pokojů je (opět v návaznosti na anglickou architekturu) křbová nika či přímo do stěny integrovaný krb. Ohniště zde působilo spíše na

---

<sup>80</sup> KULKA 131, 36.

Již například Loosův Kärtner Bar (1908) či krejčovský salón Kníže (1910) ve Vídni disponovali úzkým tmavým zádveřím, které mělo přispět k větší působivosti nadcházejícího interiéru.

<sup>81</sup> Ibidem, 37.

<sup>82</sup> POPPELREUTER 2015, 97.

<sup>83</sup> KULKA 1931, 37.

rovině symbolické, neboť většina Loosem zařízených domácností disponovala již moderními topicími systémy, zatímco byly krby především plynové. Byly spíše připomínkou archaických potřeb člověka (tepla, úkrytu, potravy) a nástrojem k dotváření požadované atmosféry (útulnosti a komfortu) než skutečným zdrojem tepla.

Dle harmonogramu společenské zábavy následovala po slavnostním uvítání v hale večere v jídelně, která na halu přímo navazuje. V těchto místech byla nosná stěna nahrazená pilíři umožňujícími vzájemné propojení prostor. Jídelna bývá k hale posazena diagonálně ve vyvýšené poloze (viz vily Rufer, Tzara, Moller, Müller) a disponuje tak menšími rozměry (v Müllerově vile odpovídá výše jídelny poloviční výši obytné haly). V souladu s ekonomii prostoru (působivostí) nebylo třeba stejných rozměrů, neboť hlavní aktivitou zde je sezení u stolu.<sup>84</sup> Ačkoli bývá s halou opticky propojena, byl vstup z haly do jídelny řešen oklikou přes schody (podobně jako cesta ze vstupního vestibulu do haly). Co se jejího zařízení týče, jde i v tomto případě o prostor spíše mužského charakteru, opět s dřevěným obkladem s vestavěnými vitrínami a reflexními plochami. Signifikantním rysem je integrovaný bufet naproti vstupním dveřím, nad kterým bývá osazené rozměrné zrcadlo tak, že se v něm odrážely hlavy sedícího obecnstva.

Veřejná reprezentativní část domu bývá doplněna o další salóanky se sedacími kouty a ohništi (ve vile Strasser a Moller byly hala a jídelna doplněny hudebním salónkem). V téměř každé vile se nachází knihovna (většinou ve spojitosti s pracovnou) – rovněž nazývaná „gentlemen’s room“, která byla určena mužům k oddechu a kouření po večeři či pánovi domu k práci. Těmto pokojům dominují mohutná kožená křesla, obklad a nábytek z mahagonového či dubového dřeva a bývají vybaveny krbem a zrcadly. Dámský ekvivalent lze spatřit v pařížském domě Tristana Tzary (1926) a zejména pak v podobě dámského budoáru Müllerovy vily v Praze, jejichž zařízení se výrazně liší od zbytku interiéru. V Tzarově vile jsou stěny obepnuty látkou s africkým dekorem, který je doplněn množstvím ženských černošských sošek.<sup>85</sup> V pražském domě Františka Müllera, který sám Loos považoval za své nejvydařenější dílo, se v půdorysu budoáru opakuje půdorys celého domu – jeho spleť tvar je tak sám o sobě jakýmsi ornamentem, který je dotvářen „femininním“ nábytkem ze světlého citronového dřeva a kytičkovaným čalouněním. Dámské a pánské salóny se v hierarchii domu nacházejí na pomezí veřejné a soukromé sféry – byly určeny jak pro intimní soukromé chvíle obyvatelů, tak pro rovněž intimnější okamžiky v rámci společenského pohoštění. Zatímco byla reprezentativní

---

<sup>84</sup> Viz Schmarsowa slova o projekci lidského těla (jeho aktivity) do podoby a rozměrů architektury. In: SCHMARSOW 1894, 474.

<sup>85</sup> KULKA 1931, 41.

část do této chvíle zcela otevřena, tj. volně průchozí bez překážek dveří, bývají tyto prostory uzavíratelné. Nejuzavřenějším, tj. nejintimnějším místem celého domu je pak ložnice, která bývá vždy v horním, návštěvě nepřístupném patře. „Postel, ložnice je nejsvatější záležitostí, žádný cizí člověk ji nesmí znesvětit [...]“<sup>86</sup> Místo sexuality bylo tedy místem ženy. Odpovídá tomu nejen jeho nedostupnost ve smyslu uzavřenosti, ale také jeho „oděv“. Loosova vlastní ložnice ve Vídni, která byla doslova zahalena do bílé látky, je patrně nejvýstižnějším příkladem jeho „smyslného prostoru“. Zcela odlišně byla koncipovaná například ložnice Müllerovy vily, která působí výrazně tmavěji a jejíž stěny zdobí figurální tapeta. V dámských ložnicích schází reflexní plochy – jediné zrcadlo se ukrývá ve sklápějící desce dámského toaletního stolu. V návaznosti na ložnici se většinou nacházejí také dětské pokoje (v případě Müllerovy vily se do nich vstupuje přímo dámskou šatnou), pokoj chůvy a koupelna.

Téma hygieny bylo jedním z dalších podstatných aspektů Loosových úvah o bydlení. Koupelnu chápal nejen jako součást moderní domácnosti, byla mu také indikátorem vyspělosti společnosti. Ve střední Evropě na počátku dvacátého století nepatřila koupelna s tekoucí vodou ještě ke zcela standardnímu vybavení (na rozdíl od anglo-amerického vzoru).<sup>87</sup> V rámci své mise kultivovat společnost navrhoval Loos do svých RP objektů hygienické a sociální zařízení, jež odpovídalo nejvyšším standardům doby.

Téměř každý z Loosových klientů obýval dům dohromady se služebnictvem, které se mělo v ideálním případě pohybovat a pracovat odděleně od společenského a částečně také rodinného života. U většiny RP domů lze vypočítat schéma, kdy byly servisní prostory (tj. skladovací místnosti, spižárna, prádelna apod.) situovány do suterénu a podkroví (Vily Strasser, Rufer, Moller). Umístění kuchyně bývá vždy odlišné – za vzorové řešení lze opět považovat vilu Müllerových, kde je kuchyně z jedné strany přístupná ze servisního schodiště, ze druhé ústí její přípravná přímo do jídelny (podobně je tomu také u venkovského sídla Kuhner a vídeňského dvojdomu pro vídeňskou Werkbundsiedlung). Servisní schodiště Müllerovy vily, které se vine spirálovitě ze suterénu až do nejvyššího patra, umožnilo provoz domu od jeho obytné části téměř zcela oddělit. Kromě tedy dvou schodišť (do obytného prostoru integrovaného a servisního) byl dům nadto vybaven osobním výtahem – exkluzivním prvkem, kterým byl

---

<sup>86</sup> BOCK 2015, 60.

Loosův pojem soukromí je třeba vnímat v kontextu dobového „mravnostního procesu“ (*Sittlichkeitsprozess*), v rámci, něž byli ve Vídni na počátku dvacátého století zkoumány a veřejně diskutovány sexuální praktiky některých manželských párů. Proti těmto zásahům do osobního (sexuálního) života ostře vystupoval Loosův blízký přítel, publicista Karl Kraus (viz jeho esej „*Sittlichkeit und Verbrechen*“). In: ROTH 1995, 181sq.

<sup>87</sup> OTTILLINGER 1994, 8sq.

obohacen rovněž dům Strasser (1918–1919).<sup>88</sup> Do vily Moller byl integrován malý stolní výtah, který z kuchyně zásoboval horní obytná podlaží. Úměrně svým funkcím bývají servisní místnosti domu „oděny do pracovního“. Dominují v nich praktické, tj. snadno udržovatelné materiály jako linoleum, keramické dlaždice a nerez, nábytek bývá z měkkého, na bílo (či jiných světlých odstínů) natřeného dřeva.

Loosův RP bazíruje na hierarchizaci diskrétnosti – čím hlouběji do domu pronikáme, tím uzavřenější a intimnější se stávají jeho prostory.<sup>89</sup> Nereguluje přitom jen vztah mezi veřejným a soukromým, tj. obyvatelů domu a jejich návštěvníků, nýbrž také vztah samotných obyvatelů, a to jak vůči personálu, tak vůči sobě samotným. Genderové vyhranění se projevuje v jasně definované typologii místností, v jejich materiálovém a nábytkovém zařízení, v jejich proporcích a pohybem v nich (do a z nich).<sup>90</sup> Dům byl tedy rozdělen do míst zábavy, práce a sexuality a úměrně tomu byl každý prostor, každá zóna a každý pohyb dané potřebě ušit na míru.

### 1.3.3. Teatrálnost Loosových interiérů

„Vyličte jednou, jak se v Olbrichově ložnici odehrává a vyjímá narození a smrt, jak tam znějí bolestné výkřiky syna postiženého neštěstím, smrtelné chroptění umírající matky, jak tam působí poslední myšlenky dcery, jež má v úmyslu spáchat sebevraždu [...] Je pokoj, ve kterém se toto odehrává, vkusný? Kdo se na to bude ptát? Kdo se o to bude starat? Je to pokoj a basta!“<sup>91</sup>

Tato slova z článku *Domov* (1903) jsou jedním z mnoha příkladů Loosova tažení proti vídeňské secesi – proti její mylné představě o domu jako uměleckém díle. Loos dům nechápal jako výtvarný objekt, nýbrž jako dějiště rodinných a společenských příběhů, kde se lidé baví, trpí, rodí a umírají. Byl mu jakýmsi divadelním prostorem, v jehož hře vystupovali návštěvníci i samotní obyvatelé. Každému byla přiřazena role, v jejímž rámci se stal nositelem určité masky. Loos přitom figuroval jako dramaturg, který svým postavám (chudému a bohatému, muži a ženě a dalším) pomocí RP poskytl scénu.

---

<sup>88</sup> BOCK 2015, 208.

<sup>89</sup> O různých výškových úrovních ve spojitosti s reprezentativním či naopak soukromým účelem daného prostoru se vyjádřil již Baillie Scott, jak Rostislav Švácha připomíná. In ŠVÁCHA 2005, 10.

<sup>90</sup> Christian Kühn odkazuje také v Loosově interiéru na paralely s islámskou architekturou, která se projevuje nejen propojením výškově různě vysokých prostor, ale také genderovou diferenciací v některých částech domu. Uvádí, že se vztah dámského budoáru a haly v Müllerově vile rovná islámským prostorům *Haramlik* a *Mandara*. In: KÜHN 1989, 37.

<sup>91</sup> LOOS 2015, 39.

Ta byla konkrétně vytvářena různými vyvýšeninami a rámovanými průhledy – slovy Beatriz Colomina – „stěnami s otvory“.<sup>92</sup> Zcela signifikantním rysem Loosových interiérů je totiž vizuální kontakt s nadcházejícím či sousedním pokojem, se kterým však schází přímý fyzický kontakt, neboť není z místa daného pohledu přímo dostupný. Jde zejména o vztah jídelny a haly (hudebního salónu) či dámského budoáru a haly v případě Müllerovy vily, který vytváří distanc připomínající poměr diváka a herce. Budoár evokuje divadelní lóži, z níž bylo možné okénkem nerušeně sledovat dění v hlavním sále. Analogii Loosovy architektury s divadelním prostorem uvádí ve své monografii již Heinrich Kulka, který píše: „Od pradávna má člověk snahu vzájemně propojit více místností, nikdy však nemyslel na to, učinit tak jiným než pouze jedním směrem. Tím vznikla v bytě řazením pokojů vedle sebe enfiláda. Divadlo má nad sebou vrstvené patrové galerie nebo lóže, které se otevírají do vícepatrového hlavního prostoru. Loos poznal, že by člověk nesnesl tíseň úzké lóže, pokud by se nedíval do velkého hlavního prostoru pod ní [...]“.<sup>93</sup>

Prototyp Loosovy „divadelní lóže“ spatřuje španělská kunsthistorička Colomina v malém prostoru knihovny Ruferovy vily (1922), z jehož okénka bylo možné nepozorovaně sledovat příchod návštěvníka (obyvatele domu), který vstoupil z přijímací haly do obývacího pokoje a byl přitom okénku pootočen zády, tudíž v nevědomosti o svém monitoringu. Onen moment Loos dále rozvinul ve zvýšeném sedacím koutu, umístěném ve výklenku uličního průčelí Mollerova domu. Vestavěná pohovka se nachází pod rozměrným oknem, k němuž je orientována opěradlem, tedy směrem do prostoru s výhledem na halu a hudební salón. Podobně jako ve vile Rufer se „lóže“ nachází nad vstupními dveřmi a schodištěm vedoucím do obývací zóny domu. Vstoupil-li tedy někdo do haly, byl okenním světlem ozářen a divákem sedícím ve výklenku ihned spatřen. Okno zde fungovalo jako reflektor, který osvětloval scénu a zároveň oslepil příchozího. Nešlo tu jen o docílení nějakého divadelního efektu, nýbrž o organizovaný pohled uvnitř domu, který sloužil jako kontrolní mechanismus, systém, který Loos aplikoval již u svého obchodního domu pro Goldman & Salatch (1909–1911) a který posléze přenesl do své vilové architektury. Fungovat přitom mohl pouze pomocí již zmíněné introdukce, tedy specifického řešení vstupní sekvence do domu. Úzké a stáječící se cesty ústící do světlem prozářené haly byly nejen nástrojem k navození silnějšího prostorového zážitku, ale měly návštěvníka, jak již Kulka psal, překvapit. Onen moment překvapení byl klíčový, neboť byl spojen s chvilkovou dezorientací, dávajíc pánu či paní domu mocenský náskok. Podobné motivy lze dále sledovat ve venkovském sídle Kuhner v rakouském

---

<sup>92</sup> COLOMINA 2012, 32sqg.

<sup>93</sup> KULKA 1931, 13.

Payerbachu či ve vídeňském dvojdomu pro Werkbundsiedlung (1931–1932).<sup>94</sup> V obou případech zde jakousi lóži tvoří otevřené patrové galerie, které jsou součástí hlavního obývacího prostoru. Sedací kouty jsou umístěné opět přímo nad vstupem do haly a orientované pohledem do prostoru. Ve vídeňském domě byla přitom integrovaná pohovka podobně jako v Mollerově domě situována zadním čelem před okno.

Jde o další příznačný rys, který umocnil teatrální charakter Loosových interiérů, tedy že je vestavěný nábytek nasměrován vždy do prostoru, který bývá naopak ponecháván prázdný, případně je vybaven pohyblivým mobiliárem. Okna přitom plnila funkci světelného zdroje, které ozařovaly plochu „obývacího jeviště“. Le Corbusier vzpomíná ve své knize „Urbanisme“ (1925): „Loos mě jednoho dne ubezpečil: Kultivovaný člověk se již nedívá z okna. Jeho okno je z matného skla a je tam, aby poskytovalo světlo, nikoli aby jím prošel pohled ven.“<sup>95</sup> A vskutku opatřil mnoho oken svých domů (a bytů) neprůhledným sklem nebo při nejmenším jemnými látkovými závěsy. Některá okna bývají kromě toho členěna rastrem pravoúhlých polí, které lámou světlo ve prospěch vzdušně působícího prostoru, připomínající tak okenní otvory tradičního japonského domu.<sup>96</sup>

Divadelnost byla v neposlední řadě dána určitou kulisovostí Loosovy architektury, tedy užíváním falešných prvků maskujících skutečnou stavební konstrukci. Ve vnitřním prostoru lemují otvory a niky s vestavěným nábytkem mnohdy nenosné pilíře či sloupy, které zde plní ryze dekorativní úlohu. Slouží ke zvýraznění symetrie prostoru, zároveň rámují požadovaný pohled či pohyb. Zejména pak v hale Müllerovy vily evokují monumentální rohové pilíře obytné haly antický řád, dodávajíc tím prostoru slavnostní grácii.

Onen slavnostně-reprezentativní ráz byl umocněn častou aplikací zrcadel, která byla dalším zcela klíčovým prostředkem k vytváření prostorových iluzí. Německá badatelka Marie Theres Staufer se v jedné studii zabývala užitím reflexních ploch v Loosově tvorbě a uvedla je do souvislosti s významem zrcadla francouzské architektury 17. a 18. století.<sup>97</sup> Jmenuje dobové úvahy o správném umístění tohoto tehdy velmi exkluzivního interiérového doplňku, kterému náleželo podle citovaného teoretika Jacques-Francois Blondela nejhonosnější místo celého domu (paláce) nejen proto, že bylo samo o sobě cenným zbožím, nýbrž protože refletovalo – znásobovalo okolní přepych.<sup>98</sup> To odpovídá Loosově aplikaci zrcadel v reprezentativních

---

<sup>94</sup> Který vznikl rovněž ve spolupráci s Heinrichem Kulkou.

<sup>95</sup> BOCK 2015, 78.

<sup>96</sup> Nejen okna, ale celkový koncept Loosova domu vytěsňující vnější svět ve prospěch koncentrace na jeho nitro odpovídá filozofii tradičního japonského domu. In BOCK 2015, 86.

<sup>97</sup> STAUFER 2008, 183sqq.

<sup>98</sup> Ibidem.

prostorech – nejčastěji v jídelně. Obdobnou paralelu spatřuje Staufer v Loosově zálibě umísťovat zrcadla proti okenním či dveřním otvorům, někdy dokonce proti samotnému zrcadlu, a Blondelově požadavku koncipovat reflexivní plochy jako okna a dveře, které prostor opticky rozšiřují.<sup>99</sup> Stejně jako zrcadlo v divadelní lóži zamezilo zrcadlo v bytovém interiéru klaustrofobickému pocitu, o kterém hovoří Kulka. Multiplikuje prostor – klade jej do dalších optických souvislostí tím, že umocňuje pro RP signifikantní simultánní průhledy. Staufer uzavírá svoji úvahu hypotézou, že se Loosova práce se zrcadly mohla do značné míry podepsat na samotném vzniku jeho spleťového prostoru, tedy RP.<sup>100</sup> Na závěr budiž kromě teatrální iluze uveden ještě jeden, neméně významný aspekt tohoto prvku. Zrcadla Loosových interiérů byla mnohdy instalována tak, že odhalovala pohled do odvrácených koutů prostoru, jako například v Strasserově vile, kde zrcadlo ve schodišťové hale dovolovalo pohled z hudebního pódia v patře do vstupního vestibulu v přízemí, aniž by byl pozorovatel příchozím člověkem spatřen.<sup>101</sup> Podobným způsobem bývala zrcadlem opatřena stěna proti knihovně Ruferova domu – proti okénku „divadelní lóže“. Také četná, nad křbovými niky situovaná zrcadla sloužila u ohni sedícímu k přehledu místnosti, k níž byl v danou chvíli pootočen zády.<sup>102</sup> Loosova zrcadla lze tedy chápat jako jeden z dalších nástrojů kontroly, který byl stejně jako mnoho dalších motivů jeho interiéru importem z již zmíněného domu na vídeňském Michaelerplatz, kde mohl pokladník, skrytý za panelovou konstrukcí v patře, sledovat zrcadlem do obchodu vstupujícího zákazníka.

Loosův dům byl tedy místem dějů, interpretací životních pochodů, pro jehož účely musel být komfortní. V Loosově pojetí byl onen komfort zajištěn nejen vytvářením patřičných atmosfér, ale zejména regulací veřejných a soukromých sfér (vně i uvnitř domu), tedy ochranou intimity. Zároveň byl výrazem reprezentace, určité sociální příslušnosti jeho obyvatel, tedy jakousi maskou. Klíčovými nástroji pro tyto funkce byli prostorová působivost – inscenovaný „spektákl“, který návštěvníka oslnil, a současně s ním organizovaný pohled, tedy kontrolní systém umožňující zachovávat „rodinné drama“ v utajení.

---

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.



## 2. BYT SEMLEROVÝCH V PLZNI

### 2.1. Kontext

Továrník Oskar Semler patřil k okruhu dobře situovaných podnikatelských rodin převážně židovského původu, které se zasloužily o značný průmyslový a ekonomický vzestup Plzně na přelomu 19. a 20. století. Vznikem mnoha podniků a závodů (pivovarů, Škodových závodů a mnoha dalších) se v té době stala hlavním výrobním centrem západních Čech.<sup>103</sup> Ruku v ruce s tímto vývojem rostla také ambice místních průmyslníků přiblížit se v kultuře a ve vzhledu města okolním metropolím, jakými byly Praha a Vídeň.<sup>104</sup> S touto motivací byla v Plzni koncem 19. století zahájena čilá stavební aktivita, v rámci níž byla městu vtisknuta jeho současná tvář s převážně historizující architekturou.<sup>105</sup> Během nadcházejících dekád bylo možné sledovat fenomén masových adaptací těchto staveb, kdy byly převážně do činžovních domů vestavěny moderní, někdy dokonce vícepodlažní byty.<sup>106</sup> Jde o specifický rys plzeňské architektury na počátku 20. století, která v porovnání s jinými městy mnohem častěji upřednostňovala velmi nákladnou rekonstrukci stávajícího objektu před novostavbou.<sup>107</sup>

Úzké vazby s Vídní vygenerovaly v této souvislosti nemalé množství zakázek realizovaných Adolfem Loosem [1].<sup>108</sup> V průběhu dvou tvůrčích etap, tj. mezi lety 1907–1909 a 1927–1933 zde vznikl soubor jím navržených obytných interiérů, které za pomoci svých asistentů<sup>109</sup> proměnil ve skutečně reprezentativní sídla.<sup>110</sup>

Většina Loosových interiérů se nacházela na tehdy nejvyhlášenější adrese města, tj. na Klatovské třídě a v jejím okolí.<sup>111</sup> Klatovská třída (původně Ferdinandova, během první

---

<sup>103</sup> SZADKOWSKÁ 2012, 26.

<sup>104</sup> Ibidem, 27.

<sup>105</sup> DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 25.

<sup>106</sup> Ibidem, 33.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Působení Adolfa Loose v Plzni započalo z iniciativy bratranců Otto Becka a Wilhelma Hirsche (společníků firmy Richarda Hirsche – továrny na výrobu drátu a drátěného zboží). Beck byl dle vzpomínek jeho dcery Claire (Loosovy třetí manželky) již v mladých letech zaujatým čtenářem Loosových článků a měl již tehdy snít o tom, zařídit se jednoho dne dle architektonických zásad. Sen se mu měl splnit poté, co se Hirschova sestra Rosa provdala za vídeňského průmyslníka Alfreda Krause, staršího bratra publicisty Karla Krause – známého jako jeden z nejbližších přátel Adolfa Loose. Hirsch a Beck měli tedy možnost poznat nejen Loosem zřízený Krausův interiér, nýbrž také samotného architekta, kterého posléze v roce 1907 pozvali do Plzně, aby zde realizoval úpravy jejich bytů. In: DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 55.

<sup>109</sup> K nejvýraznějším patřili Karel Lhota, Norbert Krieger a Heinrich Kulka.

<sup>110</sup> Řešení Loosových interiérů navazuje v mnohém na architekturu šlechtických sídel 19. století. Zejména motiv dvojice sloupů či pilířů s překladem rámuujícím průhled do vzdálenější místnosti se objevuje v reprezentativních objektech té doby (např. Metternichova kancelář ve Vídni). In: ŠVÁCHA 2005, 9.

<sup>111</sup> Ibidem.

republiky třída Českých legionářů) představovala honosný bulvár se stromořadím, vedoucí od historického jádra Plzně směrem na Klatovy, který kolem sebe soustřeďoval veškerý společenský život (stávalo zde divadlo, obchody, školní budovy, církevní stavby, bankovní a pojišťovací ústavy).<sup>112</sup> Dosažitelnost všech potřebných služeb, blízkost k centru města a také velkorysá provázanost domů se zelení (díky nezastavěným vnitroblokům)<sup>113</sup> učinila z této adresy sídlo plzeňských továrníků, obchodníků, politiků, právníků, lékařů – zkrátka smetánky plzeňské společnosti.<sup>114</sup>

## 2.2. Historie bytu Oskara a Jany Semlerových

Také Oskar Semler [2], spolumajitel výroby drátěných komponent, jakými byly například gramofonové jehly, se počátkem třicátých let rozhodl přesídlit z nedaleké Jagellonské ulici na plzeňskou „Champs-Élysées“.<sup>115</sup> Pro novou rezidenci své pětičlenné rodiny – ženy Jany [3] a synů Oldřicha, Viléma a Štěpána [4] zamýšlel původně provést zvýšení rodinného domu na Klatovské třídě 19.<sup>116</sup> Na trojpodlažním domě měly dle Loosova návrhu za asistence Norberta Kriegera a Ulricha Strauba v roce 1932 vyrůst dvě další patra. Z důvodu statických pochybností a kvůli údajně příliš vysokým nákladům se však projekt nakonec neuskutečnil.<sup>117</sup> Místo toho zakoupil Oskar v témže roce část činžovního domu na Klatovské třídě 110 [5], do něhož nechal vestavět rozměrný vícepodlažní byt.<sup>118</sup>

Okolnosti vzniku bytu rodiny Semlerových jsou z dosud známých zdrojů poněkud mlhavé. Podle svědectví Loosova asistenta a dlouholetého zaměstnance stavební firmy Müller & Kapsa Bořivoje Kriegerbecka se měla patrně v roce 1932 uskutečnit schůze mezi Oskarem Semlerem, Adolfem Loosem a Heinrichem Kulkou, na níž měla být naplánována přestavba Oskarem zakoupeného objektu.<sup>119</sup> Z Loosovy ruky měla vzniknout základní koncepce nového

---

<sup>112</sup> Ibidem, 31.

<sup>113</sup> Ibidem, nepag.

<sup>114</sup> SZADKOWSKÁ 2012, 27.

<sup>115</sup> DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 155.

<sup>116</sup> Činžovní dům zakoupil již v roce 1897 Šimon Semler, v roce 1922 přešel do vlastnictví jeho synů Huga, Oskara a Roberta (jehož podíl bratří roku 1927 odkoupili). V přízemí se nacházely kancelářské prostory Huga a Oskara Semlerových, v patře bydlel Hugo se svou rodinou, ve druhém patře měla byt matka bratrů Semlerových Bertha. In: DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 144sq.

<sup>117</sup> BURKHARDT/ SACHEL 1982, 646.

<sup>118</sup> Samotný dům vznikl již roku 1923 jako penzijní ústav pro úředníky Škodových závodů. In: DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 155.

<sup>119</sup> Ibidem.

bytu, kterou z důvodu architektony pokročilé nemoci následně rozpracoval a realizoval jeho asistent Kulka.<sup>120</sup>

Kriegerbeckovo tvrzení se však neshoduje se vzpomínkou samotného Heinricha Kulky, kterou ve své studii „Beitrag zu einer Kulka-Forschung“ (1974) publikovala Věra Běhalová. Cituje zde pasáže z dopisové korespondence s Kulkou, který zde uvádí, že jej měl Oskar Semler v roce 1933 požádat o výstavbu rodinného domu a že byl vzhledem k omezeným možnostem získání vhodného stavebního pozemku v centru města pověřen vestavět dům do stávajícího činžovního domu.<sup>121</sup> Kriegerbeckovu výpověď interpretuje Běhalová jako mylnou, domnívá se, že došlo k záměně Oskarova bytu s bytem jeho bratra Hugo Semlera, který byl dle Loosových a Hrussových návrhů přestavěn mezi lety 1931 a 1932.<sup>122</sup>

Kulka ani Kriegerbeck se však na pracích bytu Oskarova bratra Huga nijak nepodíleli, je tudíž sporné, co měl Kriegerbeck v této souvislosti zaměnit. Ani s prvním projektem Oskarova bytu na Klatovské 19 z roku 1932 neměli tito architekti dle dosavadních informací nic společného.<sup>123</sup>

S ohledem na věrohodnost Kriegerbeckova svědectví, který Kulkovo autorství popírá, lze namítnout, že Loosovy asistenty ve prospěch vlastní osoby mnohdy zdiskreditoval. Na druhé straně mohla být taktéž Kulkova zpráva Věře Běhalové pokusem o zviditelnění sebe samotného. Ani jednu z verzí nelze bohužel s jistotou potvrdit, ani vyvrátit.

Faktem je, že proběhla samotná stavba Semlerovy rezidence na Klatovské 110 od července 1933 do dubna 1934 pod vedením Heinricha Kulky, který je rovněž autorem dochované plánové dokumentace. Realizaci vykonala, ostatně jako většinu Loosových zakázek v Plzni, stavební firma Müller & Kapsa. Truhlářskými pracemi byla pověřena proslulá firma Emila Gerstla z Prahy, která vybavila mimo jiné také pražskou vilu Františka Müllera. Kovové prvky zhotovil plzeňský kovář Emanuel Velebil, jenž spolupracoval rovněž na dalších projektech Loose i jeho žáků.<sup>124</sup>

Ze vzpomínek Emanuela Velebila je zřejmé, že Kulkovi asistoval Norbert Krieger.<sup>125</sup> Petr Domanický uvádí na základě archivní dokumentace Státního oblastního archivu v Plzni, že měl Kulka na přelomu 1932 a 1933 u Kriegera dokonce bydlet.<sup>126</sup> Tomu by nasvědčovala

---

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> BĚHALOVÁ 1974, 26.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> BURKHARDT/ SACHEL 1982, 646.

<sup>124</sup> DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 155.

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Ibidem.

Kriegerbeckova verze, že mohly přípravy na úpravu Semlerova interiéru probíhat již před rokem 1933<sup>127</sup>, tudíž ještě za Loosovy účasti, neboť se Kulka, jak známo, na jiných předchozích plzeňských projektech nepodílel. V průběhu samotné realizace sídlil Kulka natrvalo ve Vídni, do Plzně pak dojížděl jednou měsíčně na týdenní pracovní pobyt. V době jeho nepřítomnosti ponechal řízení stavby Norbertu Kriegerovi.<sup>128</sup>

Obývání nového domova nemělo mít pro rodinu Semlerových dlouhé trvání. V roce 1939 byla pro svůj židovský původ nucena emigrovat a usadila se jako řada dalších Plzeňáků v daleké Austrálii.<sup>129</sup> Osudy bytu jsou od onoho roku nejasné. Vzhledem k jeho lokaci a exkluzivnímu zařízení je pravděpodobné, že se stal sídlem některého z vysoce postavených představitelů nacistického režimu. Oficiálním majetkem německé říše se však stal až v roce 1942.<sup>130</sup>

Po druhé světové válce smutný příběh někdejší rezidence pokračoval. Oskar Semler zažádal v roce 1949 neúspěšně o restituci bytu, který ovšem o rok později přešel do vlastnictví Československého státu.<sup>131</sup> V průběhu dalších desetiletí byly jeho prostory rozděleny do několika bytových jednotek, přičemž obytná hala sloužila patrně již od roku 1947 potřebám nedaleké lékařské fakulty, v devadesátých letech pak dokonce jako fotoateliér.<sup>132</sup>

Přesto zůstala původní podoba interiéru poměrně intaktní, a to především díky iniciativě Věry Běhalové, která se v roce 1969 zasloužila o jeho památkovou ochranu.<sup>133</sup> Vyjma několika vratných zásahů se zachovala původní dispozice bytu, včetně značné části interiérového zařízení (vestavěného nábytku, obkladů stěn, podlahových krytin, svítidel a dalších doplňků). V roce 2003 se dům ocitl na památkově chráněné zóně vilové čtvrti Bezovka, samotný dům byl za kulturní památku prohlášen až v roce 2014.<sup>134</sup>

V současné době<sup>135</sup> se objekt nachází ve správě Západočeské galerie (dále ZČG), která zajišťuje jeho postupnou rekonstrukci. První dvě fáze proběhly v letech 2013 až 2015, v jejichž rámci došlo k základním opravám a zajištění domu, odstranění novodobých konstrukcí a

---

<sup>127</sup> Loos umírá v srpnu 1933.

<sup>128</sup> BĚHALOVÁ 1974, 26.

<sup>129</sup> DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 156.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> NPÚ, ú. o. p. v Plzni, spisovna, složka Loosův interiér, čp. 721 Klatovská 110, Hrušková 2.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> NPÚ, ú. o. p. v Plzni, spisovna, složka domu čp. 721 s bytem Oskara Semlera, Klatovská 110, Hrušková 2.

<sup>135</sup> O získání Semlerova bytu usilovala již od roku 2009, kdy rozšířila svou galerijní sbírku o sbírku architektury. Do své správy jej konečně získala v roce 2012. In: <http://semler.cz/historie-domu-a-bytu/>, vyhledáno 13.5. 2017.

k restauraci a zpřístupnění přízemních reprezentativních prostor.<sup>136</sup> Ty mají být do budoucna vybaveny replikami nedochovaného vybavení (mobiiliářem, textiliemi, osvětlením). Následovat bude rekonstrukce zbylé někdejší soukromé části bytu v patře, kde vznikne mimo jiné badatelské centrum a galerijní prostor ZČG. Krom toho se zamýšlí adaptace některých prostorů ve východním křídle domu (tedy směrem na Klatovskou třídu), a to jak pro účely prezentace a uchování sbírky architektury, tak pro služby návštěvníků (galerijní prostor, zázemí pro edukativní programy, depozitář, infocentrum s prodejnou, kavárna). Nad bytem Oskara Semlera, tj. ve druhém patře, budou situovány provozní a inspekční místnosti.

## 2.1. Základní charakteristika objektu

Nájemní dům ukrývající v sobě Semlerovu rezidenci se nachází na nároží Klatovské třídy 110 a Hruškovy ulice 2, tedy na východním okraji vilové čtvrti Bezovka na Jižním Předměstí Plzně [6]. Solitérní dvoupatrový dům stojí na symetrickém trojkřídlém půdorysu a je ze všech stran obklopený zahradou [7]. Jeho fasáda je členěna několika rizaliti, vysokým soklem a profilovanými římsami. Zakončený je valbovou střechou s trojúhelnými štíty a malými vikýři. Šedobéžová omítka domu je v části Semlerova bytu zpestřena zelenými okenními rámy, které byly ve zbylé části domu ponechány bílé.

Vstup je orientován ze severního dvorního průčelí, kterému dominuje centrálně situovaný válcový rizalit se schodištěm [8]. Od domovního schodiště se v každém podlaží rozbíhaly vždy dva protilehlé byty, v domě se jich tedy nacházelo celkem šest.

Ona symetrie byla narušena vestavbou Semlerova bytu, který vznikl adaptací suterénu a dvou bytů (přízemního a patrového) v západní části domu. Z vnějšku k němu přibýly tři hranolové přístavby s terasami – dvě ve dvorním průčelí ukrývají v sobě zvláštní vstupní vestibul, schodiště a servisní prostory. Do západního průčelí byla do výše patra vložena další obdélná stavba s letní jídelnou a terasou. Přestavba se do vzhledu domu zapsala také odlišným tvarováním některých oken, která narušují prvotní osovou symetrii fasády [9–11].

Uvnitř domu byla i přes stavební zásahy původní dvoutraktová dispozice bytu v zásadě ponechána. K největší intervenci došlo v přízemí jižního traktu, kam byla snížením sklepních stropů a demolicí svislých příček vestavěna rozměrná obytná hala s přiléhající patrovou galerií. [a, 12–17]. Na některých místech aplikoval Kulka po vzoru mnoha tímto způsobem řešených Loosových interiérů neinvazivní rabbitzový stěnový systém, umožňující členitější rozvržení prostoru.

---

<sup>136</sup> <http://semler.cz/rekonstrukce-a-restaurovani-domu-a-bytu/>, vyhledáno 13. 5. 2017.

Rozměry i schématem odpovídá Semlerova rezidence rodinné vile, která disponuje třemi základními sférami: reprezentativní, soukromou a servisní. Jednotlivé části bytu – domu jsou od sebe separované a přístupné různými schodišti. Hlavní schodiště představuje několik schůdků s podestou, které vedou spirálovitým pohybem ze vstupního vestibulu do haly a dále přes galerii až do uzavřeného ložnicového patra. Sem lze vstoupit také přímo z původního domovního schodiště. V severním traktu bylo pak v dostupnosti servisních prostorů v celé výši bytu umístěno ocelové schodiště pro personál. Nad něj byla v západním křídle na hranici servisních a obytných prostorů situována úzká šachta stolového výtahu, kterým byly obsluhovatelny suterén, přízemí, galerie a pokoje prvního patra [b–c].

## **2.2. Exteriér – Vila prostupující činžovní dům**

### **2.2.1. Severní průčelí**

Střední ose severního dvorního průčelí dominuje oblý symetrický rizalit [18], který převyšuje korunní římsu domu a je dělen do tří os pravoúhlých špaletových oken (dvou – a jednodílných). V přízemí jsou situovány dvoukřídlé vstupní dveře s výrazným portálem v přízemí lemovaném dvěma malými okénky elipsovitého tvaru. Na úrovni prvního a druhého patra je rizalit členěn vysokým řádem pilastrů nesoucí kladí, které se ve střední ose prolamuje do půlkruhového oblouku. Meziokenní prostory zdobí centrálně umístěné obdélné bosované kartuše.

Po stranách rizalitu je fasáda v důsledku Kulkovy intervence asymetrická. Východní část dvorního průčelí se nachází v původní podobě. Příčné křídlo je dvouosé, dvorní průčelí bočního křídla trojosé, členěné vysokým řádem pilastrů a opatřeno třemi balkóny s kovovým zábradlím. Do zahrady orientovaná strana bočního křídla je taktéž trojosá, zde s výraznými obdélníkovými okenními parapety, umístěnými nad sebou tak, že suprafenestra okna nižšího podlaží tvoří zároveň parapet okna nad ním. Okenní a dveřní otvory jsou stejně jako v rizalitu pravoúhlé špaletové (jedno – a dvoudílné), ve střední ose jsou doplněny střešními vikýři [19].

Na západní straně byla v rámci stavby Semlerova bytu mezi dvorní průčelí a rizalit vložena hranolová přístavba, sahající do úrovně prvního patra, která je na třikrát odstupňovaná tak, že zde na střeších vznikly dvě malé terasy [20–21]. Terasovité členění stavební hmoty je jedním ze základních rysů Loosových RP vil, jako příklad lze uvést Müllerovu vilu v pražských Střešovicích [21]. Do přízemí přístavby byly osazeny trojkřídlé vstupní dveře zastřešené plochou betonovou deskou s jednoduchým kulatým osvětlením [22], připomínající opět vstupní část do vily Müllerových [23]. Dveře jsou v horní části opatřeny neprůhledným sklem, které

kryje rastr pravoúhlých mříží. Onen motiv se pak dále opakuje v obdélných ocelových oknech přístavby (ukrývající dvě schodiště a servisní prostory) a také v původním zahradním průčelí v místech polozapuštěného suterénu (tedy šatny a prádelny). Druhé patro západního dvorního průčelí a ostatní podlaží zahradního průčelí byla ponechána v původním stavu.

### **2.2.2. Západní a východní průčelí**

Západní a východní průčelí jsou členěna vždy dvěma trojbokými rizality s valbovým zastřešením a třemi osami úzkých okenních otvorů mezi nimi. Okna rizalitů disponují opět různými velikostmi (trojdílnými ve střední ose a jednodílnými v postranních osách). Na západní straně byla mezi rizality vložena hladce omítnutá podélná přístavba se střešní terasou. Tento hranolový útvar sahající do výše patra v sobě ukrýval zimní zahradu, která je po celém obvodu prosklená pásmem rozměrných oken [24].<sup>137</sup> V úrovni suterénu byla přístavba opatřena úzkým podélným oknem, které tak nahradilo dvě okenní osy původního průčelí.

### **2.2.3. Jižní průčelí**

Jižní desetiosé průčelí orientované směrem do Hruškovy ulice je členěno dvojicí obdélných rizalitů (vždy ve druhé a třetí ose nároží), jež jsou zakončeny trojúhelnými štíty a do výše patra opatřeny dvojicí bosovaných pilastrů. Hladká plocha mezi rizality je (v úrovni páté a šesté osy) také ukončena trojúhelným štítem. V západní půli průčelí byla v přízemí, v místech obývací haly Semlerova bytu, původní symetrie fasády narušena dvěma mimořádně rozměrnými okny. Dvojitá ocelová okna jsou krytá z vnější strany neprůhledným sklem a stejně jako okna přístavby dělena do rastru čtvercových polí [25–26].

Celá fasáda je spojená mohutným soklem a silně profilovanými římsami, přerušeny pilastry a okenními parapety (vyjímaje středních os jižního průčelí, které byly ponechány bez plastického členění). S plastičností původní stavební hmoty domu přitom kontrastují prostupující útvary hladkých hranolových oken a přístaveb Semlerovy „vily“.

## **2.3. Interiér – Cesta domem**

### **2.3.1. Vstupní vestibul**

Oficiální vstup pro návštěvníka Semlerova bytu je situován do přístavby při dvorním průčelí domu. Za hlavními vchodovými dveřmi se nachází úzké zádveří, ze kterého lze vstoupit

---

<sup>137</sup> Podle původního návrhu zde měla vzniknout nekrytá jednopodlažní terasa. Viz obr. 11.

skleněnými, v bílém ocelovém rámu zasazenými dveřmi do vstupní haly. Za nimi se člověk ocitne na prvním rozcestí bytu. Po pěti schodech doprava dolů se dostane k servisnímu schodišti (situovanému ve druhé hranolové přístavbě), dalšími třemi schody dolů by došel do šatny, z níž jsou dále dostupné servisní prostory [27]. Dojde-li se na konec samotné haly, lze přes tři schodišťové stupně, podestu a další dva stupně stočené doprava vstoupit do obývacích prostor.

Vstupní vestibul představuje obdélnou místnost, již dominuje tyrkysově zelená barva stěn. Podlaha je kontrastně ke stěnám krytá cihlově červenými keramickými dlaždicemi, strop je ponechán bílý [28]. Jde o kombinaci silně připomínající vstupní halu Müllеровy vily v Praze [29]. Ze stropu je místnost osvětlena obdélným střešním oknem s neprůhledným sklem, které je členěno ocelovým rastrem osmnácti pravoúhlých tabulí – motiv, který je rovněž známý (nejen) ze střešovické vily Františka Müllera [30], byť je neobvyklý pro vstupní část do domu. Neméně frekventovaným detailem v Loosově díle je aplikace zrcadla naproti okennímu či dveřnímu otvoru, dosahující tak optického rozšíření prostoru. Jednoduché obdélné zrcadlo se zde zcela v souladu s tímto kompozičním pravidlem nachází přímo proti vstupním dveřím. Při západní stěně byl umístěn kryt radiátoru ústředního topení, maskovaný jako krb s travertinovým obkladem a mřížkou z úzkých skleněných trubek. Naproti „krbu“ stojí replika původní, velmi jednoduché pohovky bez opěradel, jež se skládá z bílých obdélníkových polštářů posazených na dvou nízkých travertinových nohách hranolového tvaru. Travertinem je obložena také čtvercová podesta, jež vede do obytné části bytu. Schodišťové stupně podesty jsou lemovány dvěma malými kubickými útvary, sloužícími dle dobové fotografie jako odkládací plocha pro květináče [31]. Motiv kubu je opět typicky „loosovským“ prvkem, který se objevuje v různých podobách – jako rám otvoru či niky, ve formě nábytku či ve tvaru samotné stavební hmoty.

### 2.3.2. Salónek pod galerií

Z podesty lze dojít do podélného prostoru pod galerií obývací haly. Podesta vstupního vestibulu a salónek pod galerií bývaly dle Kulkových návrhů z roku 1933 odděleny nedochovanými, zeleně nalakovanými lítačkami.<sup>138</sup> Další cesta sem vedla z provozního schodiště, jehož vstup se nachází při severní stěně salónku, tedy vpravo od nedochovaného sedacího koutu. Dnes jsou patrné pouze stopy po někdejším sezení s malým elektrickým krbem [32]. Centrálně umístěný krb byl doplněn třemi nikami – dvě s policemi na knihy, třetí vpravo od krbu s vestavěným rádiem.<sup>139</sup> Plocha kolem krbu měla být podle Kulkových náčrtů osazena

---

<sup>138</sup> ZČG v Plzni, která poskytla náhledy realizační dokumentace k Semlerovu bytu z pozůstalosti Heinricha Kulky z archivu sbírky architektury v Albertina Wien, HKA 36 103.

<sup>139</sup> Ibidem, HKA 36 55.



modrobílými kachlemi, zřejmě podobně jako ohniště pánské pracovny v Müllerově vile [34]. Většina Loosových krbů byla korunována zrcadlem. Zde bylo nahrazeno onyxovou stěnou, rozdělenou podobně jako Loosova zrcadla do rastru pravoúhlých polí.<sup>140</sup> Celou kompozici rámoval obklad z břízového dřeva, patrně kanadského, kterým jsou dodnes obloženy stěny haly a galerie bytu. Kromě toho zachycuje Kulkova skica úzkou polici na knihy, situovanou v levém rohu nad krbovou stěnou.<sup>141</sup> Kolmo ke stěně stávaly dvě naproti sobě umístěné vestavné lavice, čalouněné černým potahem z koňských žíní.<sup>142</sup> Tato sestava je důvěrně známá z mnoha dalších Loosových interiérů, jakými jsou krbová nika ve vídeňské vile Scheu [33] či ohniště v hale venkovského sídla rodiny Kuhner v Payerbachu. Podlahu kryjí v těchto místech dodnes původní parkety.

### 2.3.3. Obytná hala

Na salónek s krbovou nikou navazuje obytná hala, zaujímající téměř celé jižní křídlo Semlerova bytu. Svou rozlohou 50 metrů čtverečních a výškou 4,45 metrů je největším a také nejhonosnějším prostorem celého objektu. Pro její realizaci bylo nutné vybourat vodorovné a svislé příčky tří původních pokojů a předsíně v přízemí. Výšková úroveň někdejšího přízemí zde byla vložím nové betonové desky o několik centimetrů snížena (ruku v ruce s tímto zásahem byla snížena také úroveň suterénu pod halou). Hala je k průčelí domu posazena svou podélnou osou, tj. kolmo k přístavbě vstupního vestibulu. Přesto se do ní vstupuje oklikou přes podestu a zmíněný salónek. Obdobnou introdukci lze spatřit v Müllerově vile, v níž se do haly vstupuje rovněž zacházkou po zatáčejícím se schodišti vedoucím ze šatny. Salónek se do haly otevírá čtyřmi hranolovými pilíři – motivem, který se v samotné hale opakuje v podobě čtyř falešných rohových pilířů, určujících symetrickou kompozici prostoru. Mezi ně byla na východní stěně v celé šíři osazena krbová nika. Na protilehlé straně je dvojice pravoúhlých krytů na radiátory a mělká vestavěná skříň, nad níž se rozpíná do stěny zabudovaný obraz. Stejnou skladbu prostoru lze sledovat v obývací hale Müllerovy vily, kde je podélná osa také určena centrálně situovaným krbem a protilehlým vestavěným divanem, který rámuje kubické kryty radiátorů [35–38]. Ze severní strany přiléhá k hale Semlerova bytu patrová galerie, naproti ní osvětlují prostor dvě rozměrná okna. Umělé světlo tvoří čtveřice koutových svítidel s válcovými skleněnými stínidly v mosazném rámu, dříve doplněné o čtvercový stropní lustr

---

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> ČERNOUŠKOVÁ/ SZADKOWSKA/ VAN DUZER 2009, 356.

z lisovaného skla. Stěny haly jsou až do výše 40 centimetrového vlysu obložené kanadskou břízou, podlahu kryjí čtvercové parkety ze vzácného makasaru.

Dominantou obývací haly je zmíněný cihlový krb s velkým měděným dýmníkem. Je stejně jako ohniště Kuhnerova domu v rakouském Payerbachu vsazen do plochy kvádrů z šedého lomového kamene [39]. Tento Loosův a Kulkův společný projekt byl se Semlerovou rezidencí porovnáván již v dobovém tisku, jak dokládá článek vídeňského periodika *Die Bühne* [41–42].<sup>143</sup> Po stranách krbu byly do kamenného obkladu vloženy dvě dřevěné knihovní police, do bočních stěn niky dva černě nalakované radiátory topení, dříve kryté mosaznými mřížemi.<sup>144</sup> Celý výklenek je shora osvětlen lištou z mléčného skla, osazené do dřevěného rámu a členěné úzkými trámy [40].

Protější straně haly dominuje kopie monumentálního obrazu „Tshongkhapův život“, vestavěném do dřevěného obkladu stěn [43]. Bavlněné plátno se zlacenou akvarelovou malbou pochází z 18. století a je dílem neznámého tibetského autora. Dá-li se věřit svědectví Bořivoje Kriegerbecka, měl si plátno pořídit sám Loos pro vlastní potřeby. Protože pro něj kvůli údajně příliš velkým rozměrům nenalezl uplatnění, měl jej ve svém návrhu zakomponovat právě sem do interiéru Semlerova bytu.<sup>145</sup> Rodina Semlerových obraz při emigraci v roce 1939 odvezla s sebou do Austrálie, kde jej po válce darovala Národní galerii v Melbourne (kde se nachází dodnes).<sup>146</sup>

Jižní stěna prostoru je přerušena dvojicí monumentálních posuvných oken (3,3 x 3,8 metrů) [44]. Ocelová okna jsou dvojitá – vnější neprůhledné sklo dělí rastr pravoúhlých tabulí, zatímco je vnitřní sklo čiré a členěné horizontálně na dvě části. Prostor mezi nimi byl obložen bílým mramorem. Západní okno sem bylo vloženo do místa rizalitu jižního průčelí, proluka mezi skly tu byla proto větší a využitá, jak dobové fotografie zachycují, jako nádoba pro rostliny [45]. I tento prvek nebyl v Loosově tvorbě ojedinělý, jako příklad lze uvést dvojitě okno s květináčem v jídelně vídeňské vily Steiner (1910). Pod každým oknem v Semlerově hale se v krytu z mramorového rámu a mosazných mříží skrývá trojice černých radiátorů. Horní deska mramorového krytu tvoří zároveň okenní parapet.

---

<sup>143</sup> Neznámý autor: Im Geiste Adolf Loos ´ arbeitet sein Schüler Heinrich Kulka, *Die Bühne*, č. 395, 1935, 26–27.

<sup>144</sup> Vilém Semler vzpomíná na to, že se v krbu zatopilo pouze jednou jedinkrát, neboť rodina disponovala ústředním topením. In: SEMLER 2015, 160.

<sup>145</sup> DOMANICKÝ/JINDRA 2011, 155.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

Osám oken odpovídají osy otvorů protilehlé patrové galerie. Pod ní byl do niky vestavěn bar s mramorovým obkladem a integrovaným zrcadlem se skleněnými policemi. Stěna barového pultu byla opatřena soklem a výrazným kulatým madlem s mosazným kováním [46].

Na obou stranách haly bývaly umístěny sedací kouty volného nábytku – při krbu s masivními křesly kolem kulatého čajového stolu, před obrazem s proutěnými křesílky a subtilnějším kulatým stolkem [45]. Stejně jako v mnohokrát citované Müllerově vile zde byly definovány mužské a ženské zóny uvnitř prostoru. Krbová nika s barem náležela pánům, zatímco byla protistrana, definovaná drobnějším nábytkem (v pražské vile například femininním florálním potahem křesla), určena dámám. Prostor mezi sedacími kouty byl ostatně jako ve všech Loosových interiérech ponechán prázdný. Pouze k jižní stěně bylo posazeno klavírní křídlo.

V Müllerově vile je hala od navazujících prostor dělena pouze čtveřicí hranolových pilířů s pravouhle odstupňovanou stěnou. Výše posazená protilehlá jídelna, dámský salón a schodiště vedoucí do vyšších úrovní jsou člověku opticky přímo na dosah. Obytná hala Semlerovy rezidence zahrnuje v sobě rovněž další prostory, tj. salónek s krbovou nikou a galerii nad ním. Vůči dalším prostorům je však izolovaná. Jídelna, která bývá stejně jako ve střešovické vile součástí haly se zde nachází v separátní místnosti, třebaže je k ní posazena také diagonálně ve vyvýšené poloze [47–48].

#### **2.3.4. Hala se schodištěm**

Z haly se vstupuje zpět do místa salónku, ze kterého vede směrem na západ sedm schodišťových stupňů na podestu [49]. Ona podesta se nachází na výškové úrovni původního přízemí domu a představuje v Semlerově bytě centrální křížovátku, z níž lze vstoupit vlevo do pánské pracovny (pokoje pro hosta), dále do zimní zahrady, která je situována do hranolové přístavby při západním průčelí; vpravo pak posuvnými dveřmi do jídelny, na niž navazují hospodářské prostory. Otočíme-li se člověk o 180 stupňů, nachází se o dalších sedm schodišťových stupňů výše galerie [50].

Stěny jsou zde do výše schodišťového zábradlí obloženy kanadskou břízou, zbývající plocha je v návaznosti na vstupní halu a někdejší salónek pod galerií opatřena tyrkysově zeleným nátěrem, který kryje rovněž do obkladu zabudovaný radiátor topení. Stejně jako v salónku je podesta obložena původními parketami. Osvětlení tvoří dvě původní svítidla, a to nástěnná lampa sestávající ze čtyř jednoduchých žárovek krytých podélným zaobleným sklem v patinovaném mosazném rámu a stropní svítidlo v podobě čtvercové desky z pískovaného skla, uchycené na křížovém rámu, tedy typ osvětlení dobře známý z dalších Loosových

interiérů. Dřevěné zábradlí schodiště vedoucí pak na galerii a obklad stěny na jeho protilehlé straně jsou pravouhle odstupňované stejným způsobem jako stěna obývací haly v Müllerově vile.

### 2.1.1. Galerie

Galerie přiléhá k severní straně obytné haly a rozbíhá se po téměř celé její délce. Tvoří ji betonová deska, kterou drží do obvodové zdi zabudovaný průvlak ocelových profilů. Směrem k hale je zavěšena dvěma ocelovými pilíři. Stěny galerie včetně pilířů a zábradlí oddělující ji od haly pokrývá dýha z kanadské břízy [51]. Ve 40 centimetrů vysokém vlysu jsou uchycena drobná nástěnná svítidla z ohýbaného skla, posazená do mosazného rámu. Nad nimi uzavírá prostor falešný trámový strop se záklopem. Křížem ukládané trámy jsou ošetřeny červeným benátským nátěrem; čtvercová pole záklopu mezi nimi jsou zlacená. Trámový strop byl Loosem hojně užívaným konstrukčním prvkem a stejně i specifická barevnost, tj. kombinace tyrkysových stěn schodišťové haly s tmavě červenou, nebyla zcela nová. Zejména v prostorech Kuhnerova venkovského sídla se ona cihlově červená stala výrazným modelačním prostředkem. Na Semlerově galerii je toutéž barvou vymalována také rohová knihovna, vestavěná do dřevěného obkladu [52]. Sestává ze dvou polic s posuvnými skleněnými dvířky. Police umístěné v severní stěně galerie lemují dva pravouhlé kryté otvory – v levém rohu kryjí jídelní výtah, v pravém úložnou skříňku. Další úložný prostor poskytovala předsazená lavice pod touž policí, která se rozpíná po celé šíři stěny.

Druhý, dnes již nedochovaný sedací kout se nacházel ve východním rohu galerie, kde býval mezi dva stále existující radiátorové kryty vsazen čalouněný divan [54].<sup>147</sup> Typicky „loosovské“ radiátorové kryty tvoří dva dřevěné hranoly s mosaznou mříží. Do východní stěny byla zabudována nika, sloužící patrně jako odkládací plocha a pod ní se nachází integrovaná skříňka [55]. Rovněž zábradlí galerie disponuje vestavěným úložným prostorem, včetně vyklápěcích dvířek, která mohla fungovat jako čajový stolek [56]. Na horní ploše zábradlí bylo po celé jeho délce uchyceno kruhové madlo s mosazným kováním (stejně jako v baru pod galerií). Dřevěné zábradlí s madlem byly přerušeny v meziprostoru pilířů vyplněném mosaznou mříží – prvkem, který je známý z Loosových obchodních salónů, zejména z domu pro Goldman & Salatch ve Vídni. V ose mosazného zábradlí se nachází vstup do severní přístavby, která v sobě ukrývá schodiště vedoucí do ložnicového patra [57].

---

<sup>147</sup> HKA 36 69.

Prostor galerie plnil funkci odpočinkového koutu – lépe řečeno koutů. Opět je možné sledovat rozdělení na část dámskou, kterou tvořilo sezení s vestavěným divanem, a mužskou v místě knihovny. Funkcí ji lze chápat jako ekvivalent k pánské pracovně (knihovně) a k dámskému budoáru v Müllerově vile, kam se společnost (genderově separovaně) přesouvala po společném stolování. Situováním přímo nad vstup obývací haly umožňovala galerie stejně jako dámský salónek v Müllerově vile nepozorovaný pohled na společenské dění, zejména na příchod do obývacího prostoru [58].

### **2.1.2. Pánský pokoj**

V jihozápadním nároží bytu navazuje na obytnou halu pánský pokoj neboli pokoj pro hosta, který je z podesty schodiště přístupný přes malou předsíň [59]. Ta bývala vybavena průchozí šatnou a umývárnu, z nichž se dochovaly pouze keramická dlažba a vestavěná dřevěná police v šatně. Pokoj s předsíní se nachází ve výši původního přízemí a také půdorys staršího domu byl v těchto místech respektován. Na západní straně pokoje se do něj promítá tvar trojbokého rizalitu [60], zatímco východní část je zakončena pravoúhle. Z někdejšího zařízení prostoru, který sloužil jako pracovna Oskara Smlera, popřípadě jako pokoj k ubytování návštěvy, se téměř nic nedochovalo. Z náčrtů Heinricha Kulky lze vyčíst, že zde při východní stěně bývala situována vestavěná rozkládací pohovka, doplněná o kulatý stůl s křesly. Na protilehlé straně místnosti stával před oknem nejspíš pracovní stůl. Z Kulkových skic je zřejmé, že zde měly být stěny opatřeny dřevěným obkladem s integrovaným úložným prostorem. Dnes již není zřetelné, do jaké míry se návrhy realizovaly.

Z pozůstalých prvků se zde nacházejí pouze dvoje vstupní dveře (vedoucí do předsíně a z ní do pokoje) – dvoukřídlé dřevěné dveře (s jedním pevným falešným křídlem) jsou opatřeny světlým nátěrem v odstínu slonoviny. Na vnitřní straně pokojových dveří se zachoval původní obklad z kanadské břízy. Originálem jsou také parketové vlasy podlahy (stejně jako ve schodišťové hale). Špaletová okna pocházejí z doby výstavby domu. Neprůhledné zasklení pochází z doby rekonstrukce. Pod okny jsou do pravoúhlých výklenků vloženy radiátory, původně s červeným nátěrem.

### **2.1.3. Zimní zahrada**

Ze severu přiléhá k pánskému pokoji obdélná přístavba s krytou verandou, která plnila funkci zimní zahrady, respektive letní jídelny. Dovnitř se vstupuje ze schodišťové haly skleněnými dvoukřídlými dveřmi, zasazenými do bílého kovového rámu (stejným způsobem jako dveře vstupního vestibulu). Tato přístavba byla k domu připojena mezi rizality západního

průčelí, jejichž boční stěny se vtiskly do půdorysu verandy, který je tedy na východní straně rovněž trojboký [61]. Podél obvodové zdi byla opatřena pásmem rozměrných oken z čirého skla (v rámci rekonstrukce obnovených). V šikmých stěnách místnosti – tedy původního domu – se zachovala prvotní okna (směrem k pánskému pokoji a jídelně), která byla zasklena neprůhledným sklem. Mezi vstupními dveřmi a oknem pánského pokoje viselo jednoduché pravoúhlé zrcadlo, v němž se odrážel výhled z pásového okna na zahradu. Dobový snímek evokuje původní vzhled zimní zahrady [62], která bývala zařízena volným proutěným sedacím nábytkem a kulatým stolkem, doplněným mnoho rostlinami. Dnes je patrná pouze mramorová dlažba a mramorový obklad okenních parapetů. Radiátory topení pod nimi byly opět červeně natřeny.

#### 2.1.4. Jídelna

Naproti pánskému pokoji přiléhá z druhé strany zimní zahrady jídelna Semlerova bytu. Je stejně jako protější pokoj situována do trojbokého rizalitu západního průčelí, jehož tvar zde byl napodoben na druhé straně místnosti. Tím vznikl centrální prostor na osmibokém půdorysu, který je přístupný ze dvou stran, tj. z podesty schodišťové haly a z navazující přípravný jídlu. Od haly je oddělena posuvnými dveřmi, jejichž prosklenou plochu člení dřevěný rošt na pravoúhlé pole [63]. Stejným způsobem jsou řešena okna rizalitu, před která byla natažena bílá hedvábná látka [64]. Nejen estetika, ale také samotný žánr posuvných dveří, a zejména užití hedvábné látky v oknech odkazují na tradici japonské architektury, jež byla v Loosově díle reflektována mnohokrát. Jeden z nejranějších příkladů užívání „japonského okna“ lze spatřit v prostoru šatny vily Karma v Montreaux (1903–1906) [65] a je s okny zdejší jídelny zcela srovnatelný. Působivost oken Semlerovy jídelny je o to silnější, že jim kontrastuje tmavé dřevo mahagonové dýhy, již jsou do výše 2, 5 metrů obloženy stěny, doplněné o tmavé dubové parkety. Nad vlysem kopíruje půdorys prostoru mahagonová lišta s mléčným sklem, do níž bylo zabudované osvětlení [66]. Řešení osvětlovací římsy v kombinaci s celoplošným obkladem stěn je známé například z hudebního salónu Mollerova domu ve Vídni [67]. Do dýhované zdi zde byly stejně jako v Mollerově vile vloženy prosklené vitríny v mosazeném rámu a se skleněnými policemi. V Semlerově bytě vyplňují stěny vitrín navíc zrcadla dodávající prostoru ještě větší hloubku.

V ose proti vstupu (z podesty schodišťové haly) byla do stěny vložena nika, dříve patrně se zapuštěným bufetem ukončeném mosaznou deskou.<sup>148</sup> Nad ním se dodnes třpytí do obkladu

---

<sup>148</sup> HKA 36 40.

integrovaná deska z katedrálního skla [68]. I v tomto případě lze spatřit možný předobraz v jídelně Mollerova domu [69]. Onen skleněný obraz je z obou stran lemovaný nástěnnými svítidly, podobného tvaru jako koutová svítidla obytné haly, zde však v poněkud jednodušším provedení (stínidlo je z obloukového neprůhledného skla bez rámu).

Uprostřed jídelny stával vestavěný stůl na válcové noze s kulatou deskou, připomínající stůl v jídelně Müllerovy vily, kolem něhož byly rozestavěny jídelní židle (*Speisezimmerstühle*) od firmy F. O. Schmidt, což byl vedle modelu Chippendale Loosem nejužívanější typ sedacího nábytku k jídelnímu stolu [70–71].<sup>149</sup>

### 2.1.5. Servisní prostory

V severním traktu bytu se nacházejí v návaznosti na jídelnu přípravná, kuchyně a zázemí pro personál. Z jídelny do přípravné se vstupuje jednokřídlými dveřmi, ze strany jídelny jsou kryté mahagonovou dýhou, z vnějšku slonovinovým nátěrem. Vstup je situovaný ve střední ose rizalitu, tedy naproti oknům [66]. Přípravnu tvoří úzká chodba s vestavěnou linkou, potaženou nerezovým plechem a několika dřevěnými skříněmi, policemi a zásuvkami v barvě slonové kosti [72]. V jihozápadním rohu místnosti, přímo za vstupními dveřmi jídelny, se za skříňovými dvířky skrývá šachta stolního výtahu. Šikmo naproti byla situována malá toaleta. Stěny zde kryjí bílé keramické kachle doplněné o bleděmodrou keramickou dlažbu. Přípravna je osvětlena rozměrným oknem nad dveřmi vedoucími do kuchyně, která sem přiléhá ze severní strany.

Také v kuchyni se zachovala značná část původního zařízení [73] – mimo vestavěný dřevěný nábytek se světlým nátěrem se zde dodnes nachází dřevěná linka s integrovaným odpadkovým košem, který byl v tehdejší době velmi progresivním kuchyňským doplňkem. Dále se zachovaly dvojitý nerezový dřez a velká rohová digestoř [74]. Obklady stěn a podlahy navazují na přípravnu. Jednodušeji byla vybavena malá místnost v severozápadním koutu bytu přístupném z kuchyně, která sloužila jako zázemí pro personál. Zdejší podlahu kryje dodnes patrný xyolit s cementovým nátěrem. Dále se dochovaly původní vstupní dveře, částečně prosklené tlaceným neprůhledným sklem s mosaznými mřížemi [75]. Tento typ dveří lze spatřit v celé servisní části bytu, dnes již pouze částečně zachovalé – například dveře vedoucí z přípravné na provozní schodiště, které zde ze shora osvětluje obdélný světlík s neprůhledným zasklením.

---

<sup>149</sup> OTTILINGER 1994, 78.

### 2.1.6. Schodiště

Servisním schodištěm situovaným v severní přístavbě byla dostupná každá část Semlerovy rezidence. Jednoramenné, spirálovitě se stáčející ocelové schodiště vede od vstupního vestibulu až do ložnicového patra [76]. Jeho ocelová konstrukce nese původní černý nátěr s bílými výplněmi, červený email byl doplněn až druhotně. Z podesty schodiště, která navazuje na přípravnu kuchyně, lze po několika stupních vstoupit nahoru na další platformu, z níž je přístupná malá prostora spižírny a střešní terasa nad vstupním vestibulem [77]. Na terasu se vstupuje prosklenými dveřmi ze satinovaného skla, které jsou stejně jako přiléhající okno osazené do ocelového rámu a členěné známým motivem čtvercového rastru [78]. Schodiště vrcholí v úrovni patra do úzké haly, ze které je dostupná další, tentokrát menší terasa zastřešující spižírnu. Na druhé straně se potom nachází vchod do soukromé části Semlerova bytu, jemuž předchází malá dvoustupňová podesta směřující do zádveří, ze kterého se sestoupí dvěma stupni a dříve skrze prosklené dveře do vstupní haly ložnicového patra [79].

Z jihovýchodní strany přiléhá k personálnímu schodišti oficiální schodiště, také situované v přístavbě a přístupné z galerie obytné haly [80]. Krátké jednoramenné dřevěné schodiště lemují dřevěné bedněné zábradlí s kovovými válcovými madly, do něhož je v úrovni patra vložena skleněná deska. Ze severní strany je osvětlené rozměrným sedmidílným ocelovým oknem (viz okna servisního schodiště) [81].

Třetí přístupovou cestu do soukromé zóny bytu rodiny Semlerových představuje hlavní schodiště původního domu, situované ve válcovém rizalitu [82]. Zatímco byl vstupní vestibul v nové přístavbě určen zejména návštěvám, samotná rodina využívala primárně tento původní vchod, který vedl bez okliky přímo do ložnicového patra.

### 2.1.7. Vstupní hala

Všechna tři schodiště ústí tedy do podélného prostoru vstupní haly – jednoduché chodby, která byla do výše 2 metrů obložena měkkým dřevem se slonovinovým nátěrem. Podlaha bývala opatřena nedochovanou atypickou krytinou na bázi kaučuku, jak tomu napovídají nalezené fragmenty v místech zádveří provozního schodiště. Zdroj světla poskytuje rozměrné okno nad hlavním schodištěm v přístavbě, které doplňuje trojice menších oken, osazených výše do původní stavební hmoty domu [83]. Po obou stranách haly se nacházejí do obkladu integrované skříně, dříve doplněné o vestavěný sedací kout. Z někdejšího snídaňového koutu<sup>150</sup> umístěného při severní stěně haly se dochoval pouhý otisk. Sestával dle Kulkových

---

<sup>150</sup> BEHALOVÁ 1974, 27.



návrhů ze dvou dřevěných, kolmo k sobě postavených lavic kolem obdélného stolu<sup>151</sup>, z nichž je jedna patrná dodnes [84]. Jako opěrák sloužila prosklená stěna zádveří vedoucího na provozní schodiště. Přímo naproti této lavici se v malé místnosti nachází čtvrtá stanice jídelního výtahu, včetně původního ovládacího panelu [85].

Z haly jsou přístupné všechny další místnosti tohoto podlaží. Z jižní strany k ní přiléhají dva pokoje chlapců a pokoj chůvy, kolmo k hale se nachází západní trakt s dámskou a pánskou ložnicí, koupelnou a pokojem služebny. Ze severní strany na ni navazuje další chodba se servisními místnostmi a sociálním zařízením.

Z oné doposud nerekonstruované části bytu lze původní podobu nedochovaného zařízení místy pouze odhadovat. Zachovala se zde však značná část vestavěného nábytku a řada interiérových doplňků.

### 2.1.8. Pokoje chlapců

Někdejší pokoje synů Jany a Oskara Semlerových jsou situovány do jižního traktu bytu, tedy přímo nad obývací halu. Na dětské pokoje navazuje směrem na východ prostor vyhraněný chůvě dětí. Pokoje jsou vzájemně průchozí, každý je však dostupný také zvláštními dveřmi ze vstupní haly. Zatímco se v pokoji pro chůvu z původního zařízení nic nedochovalo, jsou pokoje chlapců dodnes vybaveny nástěnným obkladem, sahajícím do výše 2 metrů a vestavěným nábytkem ze světlého dubového dřeva. Podlahy kryjí vlysové parkety.

Největší z pokojů byl určen dvěma chlapcům, patrně Vilémovi a Štěpánovi [86]. Jejich postele stávaly kolmo k sobě v severovýchodním rohu prostoru (vlevo za vstupními dveřmi), doplněné byly o kulatý stůl se dvěma křesly.<sup>152</sup> Protějšek postelí představovaly dva symetricky k sobě umístěné psací stoly, situované na druhém konci pokoje před okny.<sup>153</sup> Na této straně byla stěna opatřena dodnes patrnými předsazenými skříňkami. V protilehlé (západní) stěně se nachází přímo do obkladu zabudovaný šatník se zásuvkami [87]. V navazujícím pokoji, určeném patrně nejstaršímu z chlapců, tj. Oldřichovi, byla skříňová stěna zabudována naproti oknu [88]. Dnešní zelenošedá lazura nástěnného obkladu a nábytku vznikla až druhotně. Před oknem naznačuje dnes již prázdná nika místo někdejšího psacího stolu, který je po stranách okna doplněn o vestavěné police. Do výše okenního parapetu lemují někdejší psací stůl dvě předsazené hranolové skříně. Obdobná skříň tvořila kdysi čelo rozkládací pohovky, která

---

<sup>151</sup> HKA 36 23.

<sup>152</sup> HKA 36 18.

<sup>153</sup> Ibidem.

stávala zhruba ve střední ose pokoje podél stěny (naproti vstupu do sourozeneckého pokoje). Stejně jako u předchozí místnosti bývala i zde doprovázena stolkem s křesly.<sup>154</sup>

### 2.1.9. Dámská ložnice

Do ložnice dámy se vstupuje z malé předsíně posazené kolmo ke vstupní hale, z níž je přístupná rovněž pánská ložnice a koupelna. Pokoj Jany Semlerové leží v jihozápadním koutu bytu, tedy nad pánským pokojem v přízemí [89]. I zde se do prostoru promítají šikmé stěny trojbokého rizalitu, z něhož lze vstoupit dveřmi na střešní terasu zimní zahrady. Ona terasa představuje zároveň druhou komunikaci spojující ložnice manželů.

Stěny a nábytek dámského pokoje byly dýhované světlým javorovým dřevem. Obklad stěn sahá stejně jako v ostatních místnostech do výše 2 metrů. Dámský pokoj lze rozdělit na dvě sféry – ložnicovou s vestavěnou postelí, která přiléhala k severní stěně, a šatnu na protilehlé straně, která sestávala z vestavěných skříní a toalety. Na obou stranách aplikoval architekt systém rabitzových stěn, do kterých vložil nábytek. Členění prostoru rabitzovým systémem byl zejména v případech adaptací bytů (u většiny plzeňských interiérů) Loosem hojně užívaným prostředkem.

Nedochované lůžko bývalo do niky rabitzové stěny postaveno čelem, tedy kolmo směrem do prostoru, zabíralo tak značnou část interiéru. Zleva ho lemovala dodnes stojící vestavěná skříň, jejíž protějšek představují vstupní dveře do pokoje. Tím byla do kompozice vnesena obvyklá symetrie. Přímo v nice byla postel doplněna dvěma nočními stolky, a věříme-li Kulkovým návrhům, také visací lampou.<sup>155</sup> Stěna lůžkové niky měla být obložena japonskou tapetou.<sup>156</sup> Motiv niky, která je z obou stran obklopena kubickým útvarem, je snad nejsignifikantnějším rysem Loosových interiérových kompozic. Ekvivalentů k umístění postele zdejšího dámského pokoje je mnoho, našli by se v extravagantní ložnici Loosova vlastního bytu, kdy je do látky a koberce zahalená místnost, taktéž dělená symetrickými stereometrickými tvary [90]. Dále lze připomenout střídmeji zařízený plzeňský byt Willyho a Gertrudy Krausových, který Loos počátkem třicátých let přestavěl [91].

Zejména v případě Semlerovy ložnice přináší stěna zakrývající hlavu spícího potřebný pocit bezpečí a zároveň kontroly, neboť poskytuje nepozorovaný pohled do prostoru, aniž by byl příchozím, který do místnosti vstupuje dveřmi situovanými vedle postele, v prvním okamžiku spatřen.

---

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> HKA 36 16.

<sup>156</sup> Ibidem.

Do osy lůžka byla na protilehlé straně před oknem, taktéž do (stejně široké) niky rabitzových stěn, vestavěna dámská toaleta [92]. Jde opět o prvek, který schází v málokterém Loosově prostoru určeném ženě domu, zmínit lze dámskou šatnu v Müllerově vile (či výše uvedenou ložnici manželů Krausových). Toaletní stůl je vybaven odklápějící deskou se zrcadlem a je uchycen mezi dvě do výše oken sahající skříně se zásuvkami. Po bocích niky se za dřevěným obkladem skrývají dobře zachované šatní skříně.

#### 2.1.10. Pánská ložnice

Soukromý pokoj Oskara Semlera se nachází v severozápadní části bytu, přímo naproti manželčině ložnici [93]. Zdejší obklad stěn tvoří dýha z citrónového dřeva, sahající opět do výše 2 metrů. Kromě toho se zde zachovalo původní orámování horní, neobložené plochy omítky (stejným způsobem byla dle Kulkových návrhů řešena taktéž dámská ložnice)<sup>157</sup>. Dnes tapetou vyplněné části zdi bývaly dříve ošetřeny zeleným nátěrem.<sup>158</sup> Nejen rámování stěn, nýbrž také nika pro postel připomínají pokoje Kuhnerova domu v Payerbachu [94]. Lůžko v Semlerově ložnici bylo (stejně jako v dámské ložnici) vloženo do niky rabitzových stěn, tentokrát však podél stěny. Obdobně jako v Kuhnerově sídle byla nika opatřena vestavěnými policemi (nedochovanými) a válcovými svítidly.<sup>159</sup>

Situováním postele podél zdi byl ušetřen prostor pro stůl s křesly, která tu kdysi stávala. Přes den fungovalo lůžko jako pohovka a tvořilo dohromady s ostatním nábytkem sedací kout, který dodal místnosti charakter pánského salónu. Ten byl umocněn falešným krbem, umístěným v centrální ose východní stěny. Krb obložený mramorem Skyros skrývá za mříží ze skleněných trubic radiátor topení (viz krbová nika vstupního vestibulu). Nad ním se v celé jeho šíři rozprostírá obdélné zrcadlo, odrážející výhled z protilehlého okna – „loosovský“ moment par excellence. Ostatně jako ve všech interiérech byly i zde šatní skříně součástí nástěnného obkladu. Nachází se tu rozměrný trojdílný šatník při východní stěně naproti posteli. Přímo vedle ní se pak dochovala menší skřín včetně původního trezoru. Z rizalitu je ložnice osvětlena trojicí špaletových oken, z nichž je levé zasazené do dveří vedoucích na společnou terasu.

---

<sup>157</sup> HKA 36 156.

<sup>158</sup> HKA 36 11.

<sup>159</sup> Ibidem.

### **2.1.11. Koupelny**

Mezi ložnicemi se nachází velkolepá koupelna přístupná ze společné předsíně. Vstup tvoří trojkřídlé, satinovaným sklem opatřené dveře, které jsou korunovány trojicí oken s čirým zasklením [95]. Na koupelnu s vanou navazovala malá místnost s toaletou. Zachovala se zde řada původních prvků, jakými jsou pochromovaný radiátor (sloužící jako sušicí žebřík na ručníky), baterie a madla vany, mýdlenky, zrcadlo a svítidlo v podobě opálové koule. Původní je také keramické obložení stěn a podlahy.

Na chodbě přiléhající směrem od severu ke vstupní hale se pak nacházela další, tentokrát menší koupelna vyhrazená dětem a chůvě. I zde se dochovala keramická dlažba a některé další prvky někdejšího zařízení (madla vany, sušák na ručníky, opálové svítidlo). Pozoruhodným detailem je kruhový rámeček s červeným zasklením, kterým byly opatřeny dveře toalety. Při rozsvícení fungoval jako kontrolka signalizující obsazenost [96].

### **2.1.12. Servisní prostory II**

Kromě sociálního zařízení byly při chodbě v severním traktu umístěné další servisní prostory, tj. pokoj děvčete, přiléhající ze severní strany na pánskou ložnici, a sklad peřin na protilehlé straně. V obou místnostech se částečně zachoval vestavěný nábytek. Integrovaný úložný prostor se skrýval také za stěnami samotné chodby [97]. Provozní místnosti bývaly stejně jako v přízemí kryté levnějšími a snadno udržovatelnými materiály – pokoj děvčete linoleem, sklad peřin dochovanými dlaždicemi. Chodba byla v návaznosti na vstupní halu opatřena atypickou gumovou krytinou.

Další provozní zázemí se ukrývalo v suterénu, přístupném ze servisního schodiště. Zdejší prostory byly v důsledku Kulkovy intervence snižené a nacházejí se každý na odlišné výškové úrovni. K největšímu zásahu došlo v místech pod obytnou halou, kde byly stropy sklepních prostor sníženy o necelý metr. Odlišnou výši vykazuje rovněž místnost někdejší prádelny v severním nároží suterénu, která je položena také o několik centimetrů níže než původní suterén. K ní přiléhá o něco výš posazená spižírna a další skladovací prostor, které vznikly v rámci přístavby zimní zahrady. V blízkosti spižírny byla umístěna také první stanice stolního výtahu.

### **2.1.13. Šatna**

Na původní výškové úrovni někdejšího polozapuštěného suterénu se nachází již z úvodu zmíněná šatna, která leží mezi prádelnou a vstupním vestibulem, tedy na rozhraní provozní a reprezentativní sféry Semlerova bytu. Onen topografický mezník se podepsal také na

samotném zařízení šatny, které je o něco jednodušší než v úvodní hale, zároveň vznešenější než přiléhající provozní část [98]. Stěny tu byly ponechány bílé, vestavěný nábytek z měkkého, na bílo natřeného dřeva byl potažen hnědou rýžovou tapetou. Tyrkysovo-zelená barevnost stěn vstupního vestibulu se zde opakuje v barevnosti okenních rámu. Právě tak v souladu se vstupní halou kryjí podlahu šatny červené dlaždice, nad nimiž se podél prostoru rozpíná travertinová lišta. Travertinem (stejným jako ve vstupním vestibulu) jsou opatřeny rovněž schůdky vedoucí směrem nahoru k hlavnímu vstupu do bytu [99].

### 3. POKUS O VYHODNOCENÍ RAUMPLANU NA PŘÍKLADU SEMLROVA BYTU

Adolf Loos usiloval o „stavění v krychli“<sup>160</sup> – o překonání tradičního půdorysu ve prospěch nového mnohohvrstevnatého prostoru. Onen prostor, Kulkou označený jako *Luftraum*<sup>161</sup> (vzdušný prostor), sestával v ideální představě z několika do sebe poskládaných pokojů (krychlí) uvnitř kompaktní stavby, které byly vůči sobě (alespoň v určité části domu) otevřené, skrze které byl tedy pohyb plynulý – „sotva postřehnutelný“. Každá prostorová jednotka byla přitom koncipována individuálně a měla s ohledem na činnost, která je v ní vykonávána, a na atmosféru, kterou zamýšlela navodit, disponovat vlastními rozměry. Řešení každého pokoje současně zohledňovalo dům jako celek, který dispozicí a řízeným pohybem manipuloval lidskými smysly a zesiloval ten, či onen požadovaný pocit (zvídavost, ohromení, překvapení, dezorientaci apod.). Funkce a charakter místností byly v RP vyjádřeny různou rozlohou, výškou, materiálovým a nábytkovým zařízením, světelnou situací a v neposlední řadě také pohybem v nich.

#### 3.1. Raumplan jako ekonomické řešení?

##### 3.1.1. Ekonomie prostoru

Loos shledával v tomto konceptu v první řadě ekonomické výhody, a to jak s ohledem na úsporu prostoru jako takového (*Raumökonomie*), tak ve vztahu k úspoře méně působivého prostoru (kterou autorka nazvala „ekonomií působivosti“). Kulka pak ve spojitosti s RP hovořil rovněž o úspoře finanční. Bylo již řečeno, že se Loosovi jeho ideál rozehrát celý vnitřní prostor domu podařil uskutečnit pouze částečně. Výškové skoky se ve většině jím realizovaných RP objektech omezují pouze na určitá místa. Právě tak je tomu také v Semlerově bytu, kde se ložnicové patro nachází v jedné (původní) výškové úrovni, zatímco je prostor pod ním poskládan z různě vysokých pokojů. Přestože šlo o adaptaci starší stavby, vznikl tedy místo dvou tradičních podlaží, tj. původního přízemního a patrového bytu, prostor o sedmi výškových úrovních, vynechají-li se prostory suterénu a schodišťové podesty, s nimiž by bylo možné dopočítat se až k třinácti výškovým skokům. Jsou to tedy 1. šatna v polozapuštěném suterénu, 2. vstupní vestibul, 3. obytná hala a salónek pod galerií, 4. prostory v úrovni původního přízemí (pánský pokoj, zimní zahrada, jídelna, kuchyně se servisním zázemím), 5. spižírna a terasa nad

---

<sup>160</sup> LOOS 2015, 61.

<sup>161</sup> KULKA 1931, 36.

vestibulem, 6. galerie obytné haly a konečně 7. ložnicové patro. Z hlediska počtu výškových rozdílů překoná Semlerovu rezidenci pouze Müllerova vila v Praze, v níž lze napočítat celkem šestnáct úrovní (včetně suterénu a schodišťových podestí); v Mollerově vile či vile Tzara je jich pro ilustraci „pouze“ osm.<sup>162</sup> Po vzoru těchto a dalších RP vil byly prostory do Semlerova bytu situovány v poměru 2:3, kdy tři úrovně jižní části bytu (galerie, přízemí, hala) odpovídají dvěma úrovním v severní přístavbě (vstupního vestibulu a spižírny). Také nosní stěna oddělující halu od dalších prostor byla podobně jako v předchozích RP objektech nahrazena pilíři, které nesou do obývacího pokoje otevřenou galerii.

Na rozdíl od Loosova ideálního domu nemohla být však konstelace prostor vetknuta do kompaktní kvadratické formy stavby, neboť dispozice Semlerovy rezidence navazuje na dvoukřídlou dispozici původních bytů. Dané uspořádání zamezilo také vzniku transparentnějšího prostoru v reprezentativní části bytu, která je oproti jiným rozvinutým RP uzavřenější.

Zejména v Semlerově rezidenci se pak nabízí otázka, zda tedy provedené stavební zásahy přispěly k prostorovému zisku. Ano, Loosův koncept by pro důslednou maximalizaci prostoru musel vyústit v minimalistickém řešení, v jehož rámci mělo například v místech haly vzniknout naopak více pokojů. Přistoupí-li se však na Loosův pojem úspory ve smyslu ekonomie působivosti, dalo by se říci, že vytěžil z daného prostoru na nejvyšší možné. Snížením přízemí a vestavbou galerie vznikl nový impozantní prostor, který podle Loosových představ zcela vyhovoval požadavku reprezentativního obývacího sálu. Intimnější prostory, tj. jídelna, sedací kouty (v salónku pod galerií a na samotné galerii) a ložnice disponují pak menšími rozměry adekvátními jejich funkci. Kromě toho v místech suterénu a přístaveb prostor jako takový zcela v duchu *Raumökonomie* skutečně přibyl.

Pohlédne-li se na Kulkou avizovanou finanční úsporu („Teprve když se spojí stavební statika s prostorovou ekonomikou, dá se hovořit o moderním (úsporném) bydlení“<sup>163</sup>), ob stojí Semlerova rezidence jen stěží, právě tak jako ostatní Loosovy projekty. Méně nákladná varianta by možná ponechala dispozice obou bytů v původním stavu a propojila je například jedním interním schodištěm. Kulkovy, pravděpodobně ve jménu Loose provedené přestavby nejsou však výsledkem finančně nejúspornějšího řešení, nýbrž realizací záměrně velkolepého a nákladného prostoru.

---

<sup>162</sup> BOCK 2015, 228Sqq.

<sup>163</sup> KULKA 1931, 14.

### **3.1.2. Ekonomie pohybu**

Další ekonomický přínos sliboval RP s ohledem na pohyb uvnitř objektu. Dispozice a komunikace Loosových domů měly být uspořádány tak, aby co nejlépe vyhovovaly pracovním a obývacím úkonům. Ekonomie času, a tudíž práce byla v Semlerově rezidenci naplněna v provozní části bytu, a to patrně lépe než v jakékoli jiné RP realizaci. Zvláštním provozním schodištěm, stolním výtahem a situováním servisního zázemí do severního traktu, z něhož byla současně přístupná každá úroveň společenského a rodinného prostoru v bytě, byla obsluhovatelost rodiny a zvané společnosti na nejvýše efektivní. K jistému ekonomickému přínosu ve vztahu k časové úspoře mohlo přispět také původní domovní schodiště, ze kterého bylo možné vstoupit z hlavních vchodových dveří přímo do ložnicového patra bytu. Schodiště v reprezentativní části Semlerovy rezidence bylo pak stejným způsobem jako v dalších rozvinutých RP interiérech rozporcováno do několika úseků, z něhož vede každý na novou výškovou úroveň. Stoupání zde probíhá jako Müllerově vile spirálovitým pohybem ve směru hodinových ručiček kolem pomyslné střední osy. Tato komunikace odpovídá více než skutečné ekonomii času a práce „ekonomii komfortu“, jak o ní hovořili již Muthesius a později také Frank.

## **3.2. Semlerova maska**

Neméně podstatným aspektem Loosova RP byla hierarchizace diskrétnosti. Dům měl být nedobytnou pevností, která nezvaným nepovolí proniknout do jejího nitra. Zároveň chápal veřejnou sféru domu (vně a částečně také uvnitř) jako součást společenského života, která měla za úkol jeho obyvatele náležitě reprezentovat. Proto Loos koncipoval svoji architekturu s ohledem na tuto dvojí funkci jako masku mající vnitřní a vnější stranu.

### **3.2.1. Exteriér**

Byt Oskara a Jany Semlerových byl vestavěn do západní poloviny trojkřídlého činžovního domu, která je orientována směrem k sousední parcele, nikoli na rušnou Klatovskou třídu. Stavební zásahy se do vnějšku domu zapsaly dvojicí přístaveb v krytém dvoře a přístavbou prosklené verandy při zahradním průčelí. Obě strany se tedy vyhýbají pohledu z uličních komunikací. Do klidnější Hruškovy ulice je pak nasměrované jižní průčelí, které bylo v místech obytné haly opatřeno rozměrnými okny s neprůhledným sklem.

Ačkoli nelze Semlerovu rezidenci zařadit do žádné z dříve uvedených skupin Loosových RP staveb, tj. kubické, klasicizující či tradiční, byl zde klíčový požadavek na



exteriér domu – tedy být nenápadný – zcela naplněn. Vnější vzhled bytu se nijak radikálně nevymyká vzhledu zbývajícího činžovního domu, respektive není pro kolemjdoucího v prvním okamžiku zřejmý. Obdobně jako u vyspělých RP vil disponuje totiž i tato fasáda veřejnými a soukromými stranami. Strany soukromé bývají s vnějškem domu propojené formou teras a balkónů. Stejně tak je tomu také v bytě rodiny Semlerových, kde se do dvora a zahrady otevírají tři střešní terasy. Ve dvorním průčelí sem byl vestavbou různě vysokých hranolových útvarů dokonce také vnesen „loosovský“ moment pravoúhlého odstupňování stavební hmoty – tedy jeden z nejsignifikantnějších formálních prvků jeho architektury.

Na rozdíl od zamýšleného konceptu nekoresponduje však diferenciací zdejší fasády s vnitřním rozvržením bytu. Zpravidla bývá plastičtější a do zahrady otevřené průčelí s terasami přístupné z obývacích prostor. V případě Semlerovy rezidence se provázanost zahrady a pokojů omezuje pouze na manželské ložnice a střešní terasu nad zimní zahradou, zatímco se na terasy ve dvorním průčelí vstupovalo z provozního schodiště. Hlavní obývací prostor byl od zahrady, která je z ulice viditelná, naopak oddělen. Před zvědavým zrakem jej chránilo neprůhledné zasklení oken, jímž jsou opatřeny rovněž nově vestavěná okna dvorního průčelí. Kromě toho se okenní otvory Semlerova bytu od těch v původní půli domu liší okenními rámy v zelené barvě, která byla v kombinaci se žlutou a bílou Loosem hojně užívaným odstínem.

Kontradikce exteriéru a interiéru je v případě Semlerova bytu z důvodu intervence do stávajícího domu slabší než v Loosových novostavbách, které z vnitřního uspořádání skutečně nic neprozrazují. Přesto byla situováním bytu do západní (z ulice neviditelné) části domu, hierarchizací jednotlivých stran fasády a užitím neprůsvitných oken vnějšku domu vtištěna úmyslná nečitelnost, která mu dodala charakter oné masky skrývající členitý obsah jeho interiéru.

### **3.2.2. Interiér**

Maskování pokračuje pak také uvnitř Semlerova bytu, kde byly jasně vydefinovány jeho veřejné, soukromé a provozní sféry. S ohledem na funkci dané části bytu byly jednotlivé prostory nejen individuálně „oděny“ do patřičné výstroje, nýbrž jim odpovídaly také rozměry a pohyb v nich.

Zcela ojedinělý je v případě Semlerovy rezidence zvláštní vstupní vestibul, který byl vyhrazen návštěvě, zatímco rodina a pravděpodobně také služebnictvo užívaly původní hlavní vchod umístěný v rizalitu dvorního průčelí. Vstupní hala, určená tedy ryze reprezentativním účelům, byla stejně jako ostatní úvodní sekvence v Loosových vilách koncipována jako úzká a

poměrně nízká prostora. Zde byla však opatřena střešním oknem, tedy pro tuto část domu neobvyklým prvkem, který zdejší prostor značně prosvětлил. V její návaznosti byly návštěvníkovi dále přístupné přiléhající šatna, salónek s krbem, dvoupatrová obytná hala, jídelna, zimní zahrada, pánský pokoj a galerie. Jednotlivé místnosti na sebe plynule navazují a jejich zařízení by se v Loosově pojetí dalo označit jako „mužské“. Maskulinní charakter jim byl připsán nástěnnými obklady tvrdých a do tmavých odstínů laděných dřevin, užitím mramoru, travertinu a kovových detailů, zrcadly a četnými (falešnými) krby, to vše v hale doplněné o bar. Velmi exkluzivním prvkem pak byla nedochovaná onyxová stěna nad krbem v salóнку pod galerií. Přes vyjmenované společné znaky disponuje však každá prostorová jednotka vlastními – její atmosférou předurčenými vlastními specifiky. Zatímco byl středobod společenského dění, tedy obytná hala, řešena jako předimenzovaný, mimořádně rozměrnými okny prosvětlený sál, jídelna byla koncipována jako uzavřená centrální, výrazně tmavší prostora, evokující útulnost a soudružnost. Také galerie byla od obytné haly částečně oddělena užitím červeného nátěru některých prvků, které současně kontrastují tyrkysové barvě stěn předcházejících prostor, tj. salóнку pod galerií a schodišťové haly.

Galerie otevírající se do obytné haly se nachází na úpatí schodiště vedoucího do ložnicového patra – tvoří zde tedy doslova rozhraní veřejné (mužské) a soukromé (ženské) sféry. Její poloha se promítla také do samotného zařízení, kdy byla jedna strana vybavena „mužskou“ knihovnou a strana druhá „dámským“ divanem (nutno připomenout, že bývaly i čistě reprezentativní části domů vystrojeny femininními zónami, jimiž byly v Semlerově bytě kromě sedacího koutu na galerii také sedací souprava blíže vestavěného obrazu v obytné hale). Situování galerie, která je v podstatě srdcem bytu, silně připomíná dámský budoár Müllerovy vily v Praze, který je zde rovněž poslední stanicí před vstupem do intimní sféry domu. V Plzni byla však navazující soukromá část díky uzavřenému schodišti na rozdíl od pražské vily, kde je schodiště a část ložnicového patra z určitého úhlu pohledu postižitelná zrakem, zcela nedostupná.

Ložnicové patro Semlerovy rezidence se pak vyznačuje světlejší barevností a v místech chodby jednodušším obkladem. Genderové vyhranění se zde projevuje pro Loose typicky odlišným zařízením ložnic muže a ženy. Pokoj Jany Semlerové byl vybaven světlejším dřevem, šatníky a toaletou. Úměrně její „hlavní roli“ matky byla dámská ložnice situována do bezprostřední blízkosti dětských pokojů. Oskarův pokoj měl naopak charakter pánského salónu, a to nejen díky tmavšímu obkladu stěn, ale zejména kvůli pro ložnici neobvyklému krbu se zrcadlem. Součástí soukromého rodinného bytu byl také jídelní kout na chodbě ložnicového patra.

Zcela odděleně od soukromého i veřejného života Semlerových pak fungovalo služebnictvo, jehož prostory se nacházely ve zvláštním traktu v severní části domu. Na rozdíl od vzorové Müllerovy vily, v níž lze do nejvyššího poschodí vstoupit pouze přes provozní schodiště, je zdejší servisní oblast od té obývací vskutku separována. Proto sem bylo vestavěno také ryze „pracovní“ ocelové schodiště, zatímco bylo servisní schodiště střešovické vily zřízené ve stejném duchu jako schody v jejích reprezentativních prostorech. Silnou materiálovou diferenciací těchto sfér lze v Semlerově rezidenci spatřit dále v mnoha detailech, například ve dvoubarevném řešení dveří vedoucích z přípravný do jídelny, které byly z jedné strany kryté mahagonem, z druhé pak měkkým dřevem se slonovým nátěrem. Dvojím materiálovým charakterem se vyznačuje také šatna, která je situována rovněž na pomezí pracovní a veřejné oblasti bytu.

V Semlerově rezidenci je tedy přítomna charakteristická regulace jednotlivých činností a vzájemných vztahů účinkujících osob, a to s ohledem na jejich komfort – v Loosově pojetí tedy s ohledem na respektování neboli maskování jejich soukromí. Zatímco byla tedy reprezentativní část otevřená a volně průchozí, byla část soukromá návštěvníkovi zcela uzavřena, ale nejen to, reprezentativní prostory Semlerova bytu sloužily vskutku téměř výhradně oné reprezentaci, neboť samotná rodina využívala primárně horní patro, kde Oskarova ložnice suplovala dle potřeby pánský salón a sedací kout ve vstupní hale sloužil minimálně pro účely snídaně jako jídelna. Loosovy domy určovaly však také vztahy obyvatel mezi sebou, a i to je v případě Semlerova bytu zřejmé. Nacházejí se zde separátní ložnice oddělené od servisního provozu domu, rovněž v reprezentativní části byly činnosti do určité míry genderově rozdělené. Odlišné fungování rodinných a společenských aktérů se v bytě projevilo neméně výrazně také v obkladu – „oděvu“ jednotlivých zón, který dokázal každé z nich vtělit odlišnou atmosféru.

Ačkoli je nutno dodat, že je materiálová (a také nábytková) nebo chceme-li atmosférická diferenciacie zdejšího interiéru menší než ve vile Müller, kde byly jednotlivé pokoje vůči sobě koncipovány ještě kontrastněji. Obecně lze říci, že přes nepochybně honosné zařízení je celkové vyznění Semlerovy rezidence střídmější než u jejích předchůdců. Nástěnným obkladem zde bylo obecně opatřeno méně ploch než jinde a tam, kde se nachází, je tvoří jednoduché obklady bez kazetování, scházejí výrazné textury kamenných povrchů (jako například v onyxovém obkladu jídelny Strasserovy vily či v mramoru užitém pro obytnou halu v Müllerově vile), také nástěnné textilie tu patrně žádné uplatnění nenalezly. Nevídanými prvky jsou naopak hojně užívané ocelové rámy oken či dveří, kterými se interiér v tomto ohledu přiblížil více než

Loosovým předchozím projektům architektury funkcionalistické. Nevídané jsou rovněž monumentální rozměry oken v obytné hale a přítomnost střešního okna ve vstupní hale. Zcela ojedinělým detailem jsou pak skleněné trubky před falešnými krby, v neposlední řadě samotný krb v Semlerově ložnici.

### 3.2.3. Teatrálnost Semlerovy rezidence

Třebaže je prostorová a materiálová kompozice Semlerova bytu jednodušší, nescházejí zde teatrální momenty, dodávající prostoru nejen vizuální působivost, ale poskytující také možnosti tajného pozorování. Vstoupil-li návštěvník ze vstupní haly po stáječícím se schodišti do obytné haly, byl čelem orientován k oknům a zády ke galerii, z níž byl v danou chvíli snadno snímatelný. Potlačení přímé cesty a řešením ohromných oken, které „vetřelce“ ozařovaly jako reflektory, byl zde navozen onen chtěný moment překvapení a dezorientace, která měla obyvatelům domu zaručit kontrolu. V Semlerově bytě bylo navíc možné spatřit siluetu příchozí osoby již z okna severního schodiště spojující ložnicové patro s galerii, tedy ještě předtím, než vstoupil do samotné budovy. Beatriz Colomina upozornila na dvojznačnost řady prvků Loosových interiérů – na jejich spletnost. Tam kde bylo v určitém okamžiku „pódium“, mohlo se z něj v okamžiku druhém stát „hlediště“. Právě tak tomu bylo i v případě haly a galerie Semlerovy rezidence, která se ve chvíli, kdy návštěvník hostitele spatřil, proměnila z „divadelní lóže“ v „jeviště“, z něhož pán či paní domu v rámci svého „dramatického vystoupení“ sestoupili po schodech dolů. Kromě toho byl na galerii charakter divadelní lóže umocněn vestavěným nábytkem orientovaným do haly.

Další integrované sedací kouty uvnitř bytu, tj. pod galerii a ve vstupní hale ložnicového patra byly situovány ve výklencích tak, že byl sedícímu umožněn rovněž nerušený pohled do prostoru. Mohl příchozího člověka spatřit vždy dříve, než měl on možnost shlédnout svého pozorovatele. Zvláštním způsobem se takováto kontrola odehrávala také v ložnici Jany Semlerové, která mohla z postele skrze zrcadlo toalety zahlédnout vstupujícího do pokoje, aniž by byla ona sama přítom viděna, neboť se její hlava ukrývala v nice rabbitzové stěny.

Rabbitzové stěny byly ostatně jako další nenosné články Loosových interiérů nástrojem k dotváření atmosféry a k zvýraznění té či oné části prostoru. Falešných maskujících a rámuujících článků se v Semlerově rezidenci nachází mnoho. Nejvýraznějším z nich je po vzoru Müllerovy vily čtveřice nenosných pilířů v obytné hale, které názorně dokreslují osovou symetrii prostoru. Dalšími iluzivními prvky jsou zde zrcadla, která se zcela v souladu Loosovými kompozičními pravidly nachází v reprezentativních (mužských) částech bytu.

Umístěné byly přitom vždy naproti okennímu otvoru (viz vstupní vestibul, bar, zimní zahrada, jídelna, ložnice) a přispěly tak k optickému rozšíření prostoru.

Ani v Semlerově bytu neschází tedy pro Loose příznačný kontrolní mechanismus uvnitř domu pářený s divadelní kulisovostí. Předpokladem pro onen systém byla Loosova introdukce – způsob jakým člověk vstoupil na „jeviště“, který je zde zcela srovnatelný s řešením cesty od vstupního vestibulu do haly Müllerovy vily. Úlohu dámského budoáru neboli divadelní lóže plnila v plzeňském bytě galerie, která současně velmi připomíná galerii Kuhnerova sídla v Payerbachu. I zde byla sedací souprava umístěna nad vstup do hlavního sálu a pohled z ní namířen do prostoru.

Z důvodu uzavřenější prostorové kompozice postrádá však Semlerova rezidence pro RP signifikantní rozmanitost průhledů. Simultánních pohledů, kdy je možné z jednoho místa nahlédnout do několika dalších koutů domu současně je tu podstatně méně.

## Závěr

Loosovo teoretické i praktické dílo je skládkou několika mnohdy zcela odlišných podnětů a přístupů, které podle vlastních pravidel nakombinoval. Na jedné straně argumentoval své myšlenky pod záštitou ekonomického řešení, na druhé straně usiloval o to, aby člověk architekturu, v níž žije „cítí“. Onen senzualismus byl podle všeho skutečným východiskem jeho prostorových a materiálových kompozic, které sloužily cílené manipulaci s emocemi. Různorodý charakter jeho místností a způsob jakým se v nich člověk pohybuje byly záměrnou inscenací, která obyvatelům a návštěvníkům domu udávala jasnou roli a směr. Cela inscenace sledovala přitom dva cíle, tj. vyjádřit určitý sociální statut obyvatel domu – reprezentovat je, a zejména pak uchovat jejich soukromí – jejich „rodinné drama“ v utajení. Hlavními nástroji pro tuto hru byly ruku v ruce s přepychovým oslňujícím zařízením interiéru jeho kontrolní mechanismy v podobě řízeného pohledu a pohybu, ale také hrou s iluzí a překvapením. Loosovy objekty jsou na mnoha rovinách založeny na dvojznačnosti – na kontradikci veřejného a soukromého, otevřeného a uzavřeného, jednoduchého a rozmanitého, která se projevuje různými způsoby vně a také uvnitř domu.

V plzeňském bytu Oskara a Jany Semlerových lze vyzorovat všechny vyjmenované aspekty, s nimiž Loos ve svých textech a v realizovaných městských vilách pracoval. Prostorové a materiálové řešení představuje eklektický sběr z předchozích objektů, zejména tedy z Müllerovy vily a venkovského domu Kuhnerových (dispozice prostor, introdukce, galerie, nábytek, barevnost apod.). Byl zde naplněn základní požadavek koncipovat každou prostorů úměrně její funkci, tedy v souladu s vykonávanou aktivitou v ní a atmosférou, kterou měla zprostředkovat, ačkoli v jednodušším provedení než u Loosových předchozích realizací. Přes mnoho výškových skoků a plynulou návaznost jednotlivých prostor zde schází jejich vrstevnatá provázanost – onen „vzdušný prostor“, jehož ideálnímu řešení se nejvíce přiblížilo vnitřní uspořádání pražské vily Müller. Prostory Semlerova bytu byly z důvodu předchozích dispozic bytů vůči sobě uzavřenější. Střídmější interiérové zařízení včetně uvedených zvláštností, jakými jsou krb v Oskarově ložnici či střešní okno vstupního vestibulu by byli možné připsat Heinrichu Kulkovi, mohli však také odpovídat specifickým přáním samotného stavitele.

Účinněji, než v jakémkoli předchozím RP objektu zde byl organizován pohyb uvnitř domu, a to jak s ohledem na skutečně ekonomičtější provoz domácnosti, tak ve vztahu k zachování soukromí rodiny. Striktní oddělení jednotlivých sfér bytu a různé možnosti

skrytého pohybu a pohledu zajistili Loosem zamýšlenou kontrolu. Ta se nevztahovala pouze na samotný interiér, nýbrž také na exteriér, který je v případě Semlerova bytu vůči jeho vnitřnímu uspořádání rovněž shovívaví, byť v menší míře než Loosovy novostavby.

V neposlední řadě obhájí Semlerova rezidence také funkci reprezentativního sídla, neboť sloužila (patrně více než kdekoli jinde) z velké části výhradně společenskému pohoštění.

Lze tedy říci, že se v Plzni nachází střídmější varianta Loosova RP, která s ohledem na určité aspekty (ekonomii pohybu a hierarchizaci soukromí) vyhověla teoretickým požadavkům možná lépe než vzorová Müllerova vila v Praze. Semlerova rezidence komplexní prostorové řešení pražské vily sice nepřekonala, přesto však disponuje rovněž esteticky působivým a záměrně nepřehledným prostorem plných momentů překvapení, v němž se člověk snadno ztrácí, a který je, jak Loos predikoval, slovy, ba fotograficky vskutku neuchopitelný.

## Seznam použité literatury a pramenů

### Literatura

- BĚHALOVÁ 1974 — BĚHALOVÁ Věra: Beitrag zu einer Kulka – Forschung, in: *Bauforum* VII, 1974, 22–31
- BĚHALOVÁ 1983 — BĚHALOVÁ Věra: Die Wohnungen von Adolf Loos in Pilsen, in: WORBS Dietrich (ed.): *Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos*, in: Adolf Loos. *Raumplan, Wohnungsbau. Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste Berlin*, Berlin 1983, 78–90
- BOCK 2009 — BOCK Ralf: *Adolf Loos: Leben und Werke 1870–1933*, München 2009
- BURKHARDT/ SACHEL 1982 — BURKHARDT Rukschio/ SACHEL Roland: *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg/ Wien, 1982
- COLOMINA 2012 — COLOMINA Beatriz: Stěna s otvory: Domáci voyeurismus, in: RISSELADA Max (ed.): *Raumplan versus Plan Libre*, Zlín 2012, 32–40
- ČERNOUŠKOVÁ/ SZADKOWSKA/ VAN DUZER 2009 — ČERNOUŠKOVÁ Dagmar/ SZADKOWSKA Marie/ VAN DUZER Leslie: *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, Praha 2009
- DOMANICKÝ 2009 — DOMANICKÝ Petr: Byt Oskara Sembera, in: URLICH Petr (ed.): *Slavné vily Plzeňského kraje*, Praha 2009, 123–124
- DOMANICKÝ/ JINDRA 2011 — DOMANICKÝ Petr/ JINDRA Petr: *Loos – Plzeň – Souvislosti*, Plzeň 2011
- DÜNNE/ GÜNZEL 2015 — DÜNNE Jörg/ GÜNZEL Stephan (ed.): *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015
- FRAMPTON 2004 — FRAMPTON Kenneth: *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Praha 2004, 107–113
- IMORDE 2006 — IMORDE Joseph: *Adolf Loss: Der Raumplan und das Private*, in: *Zeitschrift für Kunst – und Kulturwissenschaften*, 2006, 33–48
- KEMP 2009 — KEMP Wolfgang: *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München 2009
- KROUPA 2001 — KROUPA Jiří: *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*, Brno 2001, 175–182
- KRUFT 2000 — KRUFT Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*, München 2013, 355–361
- KSANDR/ULRICH 2000 — KSANDR Karel/ ULRICH Petr: *Müllerova vila*, Praha 2000



- KSANDR 2014 — KSANDR Karel: Müllerova vila versus vila Tugendhatova. Srovnání památkových obnov dvou modernistických objektů (Diplomová práce na Univerzitě Karlovy v Praze), Praha 2014
- KUDĚLKA 1973 — KUDĚLKA Zdeněk: Činnost Adolfa Loose v Československu I., in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Brno 1973
- KUDĚLKA 1973 — KUDĚLKA Zdeněk: Činnost Adolfa Loose v Československu II., in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Brno 1974
- KULKA 1931 — KULKA Heinrich: Adolf Loos: Das Werk des Architekten, Wien 1931
- KURRENT 2005 — KURRENT Friedrich: Adolf Loos a Raumplan in: SZADKOWSKÁ Marie (ed.) Adolf Loos: dílo a rekonstrukce: mezinárodní symposium u příležitosti 70. výročí úmrtí: Plzeň 15-16. října 2003, Praha 2005, 5–7
- KÜHN 1989 — KÜHN Christian: Das Schöne, das Wahre und das Richtige. Adolf Loos und das Haus Müller in Prag, Braunschweig 1989
- KÜNSTLER/ MÜNZ 1964 — KÜNSTLER Gustav/ MÜNZ Ludwig: Der Architekt Adolf Loos, Wien und München 1964
- LONG 2016 — LONG Christopher: The New Space. Movement and Experience in Viennese Modern Architecture, New Haven and London, 2016
- LOOS 1962 — LOOS Adolf: Das Prinzip der Bekleidung, in: GLÜCK Franz (ed.): Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden, Wien/ München, 1962, 105–112
- LOOS 2012 — LOOS Adolf: O šetrnosti, in: RISSELADA Max (ed.): Raumplan versus Plan Libre, Zlín 2012, 172–175
- LOOS 2014 — LOOS Adolf: Řeči do prázdna 1897–1900, Praha 2014
- LOOS 2015 — LOOS Adolf: Navzdory. Ornament je zločin 1900–1930, Praha 2015
- MORAVÁNSZKY 2001 — MORAVÁNSZKY Ákos (ed.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Antologie. Wien/ New York 2003, 153
- MORAVÁNSKY 2008 — MORAVÁNSKY Ákos: Verheimlichte Räume. Adolf Loos und die Ästhetik der Maskierung, in: MORAVÁNSKY Ákos/ LANGER Bernhard/ MOSAYEBI Elli (ed.): Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur, Zürich 2008, 61–82
- OECHSLIN 1991 — OECHSLIN Werner: Raumplan versus Plan libre, in: Daidalos 42, 1991, 76–83
- OTTILLINGER 1994 — OTTILLINGER Eva: Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg 1994

- POPPELREUTER 2015 — POPPELREUTER Tanja: Raumplan after Loos: The European Work of Heinrich Kulka, in: *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 25, 2015, 85–103
- RISSELADA 2012 — RISSELADA Max (ed.): *Raumplan versus Plan Libre*, Zlín 2012
- ROTH 1995 — ROTH Fedor: *Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen*, Wien 1995
- RŮŽIČKA 2016 — RŮŽIČKA David: *Adolf Loos a Plzeň*, in: *Art + Antiques*, říjen 2016, 56–60
- SARNITZ 2004 — SARNITZ August: *Adolf Loos 1870–1930*, Praha 2004
- SCHMARSOW 1894 — SCHMARSOW August: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, in: DÜNNE Jörg/ GÜNZEL Stephan (ed.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2015, 470–483
- SEMLER 2015 — SEMLER Will: *Rodinné těžítko*, Plzeň 2015, 158–161
- STAUFFER 2008 — STAUFFER Marie Theres: *Spiegel in Räumen von Adolf Loos*, in: MORAVÁNSKY Ákos/ LANGER Bernhard/ MOSAYEBI Elli (ed.): *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*, Zürich 2008, 178–188
- STRICKER 2008 — STRICKER Eva: *Raum als Bekleidung. Zur Bekleidungsthematik bei Adolf Loos am Beispiel des Pilsener Umbauprojekts Wohnung Dr. Teichner*, in: MORAVÁNSKY Ákos/ LANGER Bernhard/ MOSAYEBI Elli (ed.): *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*, Zürich 2008, 232–248
- SZADKOWSKÁ 2012 — SZADKOWSKÁ Marie: *Osudová Plzeň*, in: BURKHARDT Rukschio: *Adolf Loos: Apartment for Richard Hirsch*, Praha 2012
- ŠLAPETA 1983 — ŠLAPETA Vladimír: *Adolf Loos a česká architektura*, in: *Památky a příroda VIII*, 1983, nepag.
- ŠVÁCHA 1983 — ŠVÁCHA Rostislav: *Interiéry Adolfa Loose*, in: *Domov XXIII*, 1983, 4–7
- ŠVÁCHA 2001 — ŠVÁCHA Rostislav: *The Architects Have Overslept: Space as a Construct of Art Historians*, in: *Umění 49*, 2001, 487–500
- ŠVÁCHA 2001 — ŠVÁCHA Rostislav: *Ke spisu August Schmarsowa o podstatě architektury z roku*, in: *Umění 49*, 2001, 561–562
- ŠVÁCHA 2005 — ŠVÁCHA Rostislav: *Loosův Raumplan jako anglický dům vzhůru nohama*, in: SZADKOWSKÁ Marie (ed.) *Adolf Loos: dílo a rekonstrukce: mezinárodní symposium u příležitosti 70. výročí úmrtí: Plzeň 15-16. října 2003*, Praha 2005, 7–11
- URLICH 1998 — URLICH Petr: *Adolf Loos a mýtus prostorového půdorysu*, in: *Architekt 44*, 1998, 89–92

WORBS 1983 — WORBS Dietrich (ed.): Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos, in: Adolf Loos. Raumplan, Wohnungsbau. Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1983

## **Prameny**

- Magistrát města Plzeň – stavební archiv, dokumentace domu čp. 721 s bytem Oskara Semlera, Klatovská 110, Hrušková 2
- Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Plzni, spisovna, složky domu čp. 721 s bytem Oskara Semlera, Klatovská 110, Hrušková 2
- Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Plzni, archiv plánů, projektů, průzkumů a restaurátorských zpráv, technická zpráva projektového ateliéru pro architekturu a pozemní stavby, s. r. o, - Architektonické a stavebnětechnické řešení rekonstrukce domu Klatovská 110, odpovídající projektant Ing. arch. Tomáš Šantavý, 2012
- Gírsa AT spol. s.r.o – Ateliér obnovy a konzervace historických staveb, architektonický průzkum, inventarizace a návrh rehabilitace a restaurování interiéru bytu Ing. Oskara Semlera v Klatovské ul. 110
- Západočeská galerie v Plzni, náhledy na stavební plány k přestavbě Semlerova bytu z pozůstalosti Heinricha Kulky z archivu sbírky architektury v Albertina Wien

## **Internetové odkazy**

<http://www.architektenlexikon.at/de/340.htm>

<http://semler.cz/>

<http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto>

## Seznam vyobrazení

1. Zleva: Claire Becková, Adolf Loos, Heinrich Kulka, Olga Becková, 1929. Reprodukce z: DOMANICKÝ/ JINDRA 2011, nepag., titulní list.
2. Oskar Semler, dvacátá až třicátá léta 20. století. Reprodukce z: DOMANICKÝ/ JINDRA 2011, 157, obr. 1
3. Jana Semlerová, dvacátá až třicátá léta 20. století. Reprodukce z: DOMANICKÝ/ JINDRA 2011, 157, obr. 2
4. Zleva: Štěpán, Vilém a Oldřich Semlerovy, 1930. Reprodukce z: DOMANICKÝ/ JINDRA 2011, 157, obr. 3
5. Plzeň, činžovní dům Klatovské třídy 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, pohled z jihovýchodu. Zdroj: <http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto>
6. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, mapa, 2017. Zdroj: <https://mapy.cz/zakladni?x=13.3698869&y=49.7330128&z=17&source=addr&id=9069099>
7. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, satelitní snímek, 2017. Zdroj: <https://www.google.cz/search?q=klatovsk%C3%A1+110+plzen&oq=klatovsk%C3%A1&aqs=chrome.2.69i57j69i60j69i59j69i60j69i59i2.11216j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
8. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/110, neznámý autor, 1923, situační plán, 1933. Zdroj: AOS MMP
9. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, návrh úpravy severního průčelí, 1933. Zdroj: AOS MMP
10. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, návrh úpravy jižního průčelí, 1933. Zdroj: AOS MMP
11. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, návrh úpravy západního průčelí, 1933. Zdroj: AOS MMP

12. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–1934, půdorys, návrh adaptace suterénu v jižním a západním křídle domu 1933. Zdroj: AOS MMP
13. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–1934, půdorys, návrh adaptace přízemí, 1933. Zdroj: AOS MMP
14. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–1934, půdorys, návrh galerie, 1933. Zdroj: AOS MMP
15. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–1934, půdorys, návrh adaptace prvního patra, 1933. Zdroj: AOS MMP
16. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–1934, řez A–B, 1933. Zdroj: AOS MMP
17. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–1934, řez C–D, 1933. Zdroj: AOS MMP
18. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1932–34, schodišťový rizalit dvorního průčelí, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
19. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1932–34, pohled ze dvora, východní boční křídlo, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
20. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, pohled ze dvora, zpadní boční křídlo s přístavbou, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
21. Praha, Müllerova vila, Adolf Loos, 1928–1930, pohled z jihovýchodu, třicátá léta 20. století. Zdroj:  
[https://www.google.cz/search?q=mullerova+vila&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjU0fiE6J3YAhXKJVAKHVRWCCgQ\\_AUICigB&biw=1707&bih=827#imgrc=I7cA06RRx61BmM:](https://www.google.cz/search?q=mullerova+vila&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjU0fiE6J3YAhXKJVAKHVRWCCgQ_AUICigB&biw=1707&bih=827#imgrc=I7cA06RRx61BmM:)
22. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, přístavba se vstupním vestibulem, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
23. Praha, Müllerova vila, Adolf Loos, 1928–30, vstupní nika. Zdroj:  
<https://www.google.cz/search?q=mullerova+vila+v+praze&source=lnms&tbm=isch&>

[sa=X&ved=0ahUKEwiSy8T4nJ3VAhXHxxQKHcD\\_AdUQ\\_AUICigB&biw=1366&bih=662#tbn=isch&q=vila+muller+prag&imgrc=pESoahfM57n9WM](http://www.pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/2/)

24. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, pohled z jihozápadu, přístavba se zimní zahradou, 2017. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/2/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/2/)
25. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, pohled z jihu, 2017. Zdroj: <http://semler.cz/>
26. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, jižní průčelí, pohled na okna obytné haly, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
27. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pohled do šatny, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
28. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, vstupní vestibul, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
29. Adolf Loos, Müllerova vila, Praha, 1928–30, vstupní vestibul. Reprodukce z: LONG 2016, 178, obr. 184
30. Adolf Loos, Müllerova vila, Praha, 1928–30, pohled na střešní okno ložnicového patra. Reprodukce z: LONG 2016, 187, obr. 197
31. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, vstupní vestibul, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: ČERNOUŠKOVÁ/ SZADKOWSKA/ VAN DUZER 2009, 358, obr. 6
32. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, salónek pod galerii, pohled na někdejší křbovou niku, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
33. Adolf Loos, Müllerova vila, Praha, 1928–30, pánská pracovna. Zdroj: <http://www.prague.eu/cs/objekt/mista/493/muzeum-hlavniho-mesta-prahy-mullerova-vila>
34. Adolf Loos, Vila Scheu, Vídeň, 1912–1913, salónek při obytné hale, pohled na křbovou niku, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: KULKA 1931, obr. 52
35. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, pohled na sedací kout před krbem, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: Die Bühne 1935, 39

36. Adolf Loos, Müllerova vila, Praha, 1928–30, obytná hala, pohled na sedací kout před krbem. Zdroj: <http://www.muzeumprahy.cz/1094-mullerova-vila/>
37. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, pohled na sezení před vestavěným obrazem, třicátá léta 20. století. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
38. Adolf Loos, Müllerova vila, Praha, 1928–30, obytná hala, pohled na sedací kout s divanem. Zdroj: <http://www.muzeumprahy.cz/1094-mullerova-vila/>
39. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, pohled na krbovou niku, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
40. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, detail krbové niky, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
41. Reprodukce z periodika „Die Bühne“, 1935
42. Reprodukce z periodika „Die Bühne“, 1935
43. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, pohled na kopii vestavěného obrazu „Tschongkchapův život“ od neznámého autora, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
44. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, pohled na posuvná okna, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
45. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: DOMANICKÝ/ JINDRA 2011, 160, obr. 2
46. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, integrovaný bar pod galerii, 2015. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
47. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, obytná hala, pohled na galerii, třicátá léta 20. století. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/2/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/2/)
48. Adolf Loos, Müllerova vila, Praha, 1928–30, obytná hala, pohled na jídelnu, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: KULKA 1931, obr. 266
49. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pohled na podestu schodišťové haly se zimní zahradou a jídelnou, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová

- 50.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pohled z podesty na galerii, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 51.** Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pohled na galerii s falešným trémovým stropem, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 52.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, galerie, pohled na knihovnu, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 53.** Adolf Loos, Vila Steiner, Vídeň, 1910, obytná hala s falešným trémovým stropem, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: KULKA 1931, obr. 42.
- 54.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, galerie, pohled na niku někdejšího divanu, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 55.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, galerie, pohled na niku a vestavěnou skříň, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 56.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, galerie, pohled na niku a vestavěnou skříňku v obkladu zábradlí, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 57.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pohled na dveře schodiště vedoucí z galerie do patra, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 58.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, galerie, pohled do obytné haly, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 59.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pánský pokoj, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 60.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pánský pokoj, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 61.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, zimní zahrada, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 62.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pohled na zimní zahradu a jídelnu, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: ČERNOUŠKOVÁ/ SZADKOWSKA/ VAN DUZER 2009, 358, obr. 5
- 63.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, jídelna, pohled okna a posuvné vstupní dveře, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 64.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, jídelna, pohled na okna, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 65.** Adolf Loos, Vila Karma, Montreaux, 1903–1906, pohled na okno v šatně, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: KULKA 1931, obr. 20



66. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, jídelna, pohled do přípravný, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
67. Adolf Loos, Vila Moller, Vídeň, 1928, hudební salón. Reprodukce z: MORAVÁNSKY 2008, 225
68. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, jídelna, skleněná deska nad někdejší bufetem, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
69. Adolf Loos, Vila Moller, Vídeň, 1928, jídelna, skleněná deska nad bufetem. Reprodukce z: MORAVÁNSKY 2008, 162
70. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, přípravná, pohled do jídelny, třicátá léta 20. století. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
71. F. O. Schmidt, Jídelní stůl (*Speisezimmerstuhl*), kol. 1900. Reprodukce z: OTTILINGER 1994, 78, obr. 76
72. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, přípravná, pohled z jídelny, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
73. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, kuchyně, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
74. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, kuchyně, pohled na digestoř, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
75. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, servisní zázemí při kuchyni, původní dveře s mosazným chráničem skla, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
76. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, servisní schodiště, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
77. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, střešní terasa nad vstupním vestibulem, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
78. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, servisní schodiště, detail okna, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
79. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, vstupní hala ložnicového patra, vstup na servisní schodiště, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
80. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, schodiště vedoucí z galerie do patra, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová

81. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, schodiště vedoucí z galerie do patra, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
82. Plzeň, dům na Klatovské třídě 721/ 110 s bytem rodiny Semlerových, neznámý autor/ Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, 1923/ 1933–34, původní domovní schodiště, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
83. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, vstupní hala ložnicového patra, pohled na okna schodiště vedoucího z galerie do patra, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
84. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, vstupní hala ložnicového patra, pohled na někdejší sedací kout, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
85. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, ovládací panel jídelního výtahu, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
86. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pokoj dvou chlapců, 2015. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
87. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pokoj dvou chlapců, vestavěná skříň se zásuvkami, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
88. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pokoj chlapce, 2015. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
89. Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, dámská ložnice, 2015. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
90. Adolf Loos, vlastní byt, Vídeň, 1903, ložnice, třicátá léta 20. století. Zdroj: [https://www.google.cz/search?q=adolf+loos+bedroom&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=2PIYXjF9NbaFbM%253A%252C5wgNs7lSkBDCxM%252C&usg=\\_\\_zb05CxSocBW7swGaR1dOtrXJgCw%3D&sa=X&ved=0ahUKEwjqrqYo9jYAhUR26QKHYBcDzMQ9QEIMTAE#imgrc=2PIYXjF9NbaFbM:](https://www.google.cz/search?q=adolf+loos+bedroom&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=2PIYXjF9NbaFbM%253A%252C5wgNs7lSkBDCxM%252C&usg=__zb05CxSocBW7swGaR1dOtrXJgCw%3D&sa=X&ved=0ahUKEwjqrqYo9jYAhUR26QKHYBcDzMQ9QEIMTAE#imgrc=2PIYXjF9NbaFbM:)
91. Adolf Loos, byt rodiny Krausových, 1930–31/ 1935–1936, ložnice. Zdroj: [https://www.google.cz/search?q=byt+krausov%C3%BDch+lo%C5%BEnice&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj\\_y\\_LA09jYAhXB0qQKHYkkDQAQ\\_AUICigB&biw=1666&bih=783#imgrc=DTVYngJBhrLQWM:](https://www.google.cz/search?q=byt+krausov%C3%BDch+lo%C5%BEnice&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj_y_LA09jYAhXB0qQKHYkkDQAQ_AUICigB&biw=1666&bih=783#imgrc=DTVYngJBhrLQWM:)

- 92.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, dámská ložnice, pohled na toaletu, 2015. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
- 93.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, pánská ložnice, 2015. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
- 94.** Adolf Loos – Heinrich Kulka, venkovské sídlo Kuhner, Payerbach, 1929–1930, ložnice. Zdroj: <https://en.wikiarquitectura.com/building/khuner-country-house/>
- 95.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, velká koupelna, 2015. Zdroj: [http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto\[object\]/16/](http://pam.plzne.cz/objekt/c3-721-vestavba-bytu-oskara-a-jany-semlerovych-do-cinzovniho-domu#!prettyPhoto[object]/16/)
- 96.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, detail dveří sociálního zařízení, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 97.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, chodba v severním traktu ložnicového patra, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- 98.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, šatna, třicátá léta 20. století. Reprodukce z: ČERNOUŠKOVÁ/ SZADKOWSKA/ VAN DUZER 2009, 358, obr. 7
- 99.** Adolf Loos (?) – Heinrich Kulka, byt rodiny Semlerových, Plzeň, 1932–34, šatna, pohled do vstupního vestibulu, 2017. Foto: Jacqueline Kahlová
- a)** Axonometrie Semlerova bytu znázorňující staré a nové stavební konstrukce, pohled z jihovýchodu, 2017. Autor: Jeta Nallbani
- b)** Axonometrie Semlerova bytu s vyznačením výškových úrovní a jednotlivých pokojů, pohled z jihovýchodu, 2017. Autor: Jeta Nallbani
- c)** Axonometrie Semlerova bytu znázorňující možnosti pohybu, pohled z jihovýchodu, 2017. Autor: Jeta Nallbani