

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav pro klasickou archeologii

## **Diplomová práce**

Barbora Weissová

**„Antičnost versus klasičnost“ ve 20. letech 20. století  
v československé architektuře**

**„Antique versus classical“ in the 20's of the 20th century in  
Czechoslovakia**

Rok: 2009

Vedoucí práce: Mgr. Patrik Líbal, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s využitím uvedených pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 13. 4. 2009

.....  
Barbora Weissová

## Poděkování

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Patriku Líbalovi, PhD. za jeho odbornou pomoc, mnoho cenných rad v průběhu tvorby mé práce a v neposlední řadě také za psychickou podporu.

## **Anotace**

Architektonický vývoj v Československu ve 20. letech 20. století byl velmi komplikovaný. Setkává se zde mnoho různých směrů, ale nakonec se většina architektů přiklání k funkcionalismu. Obrací se přitom na jeho zakladatele, Švýcara Le Corbusiera. Ten se překvapivě inspiroval mnohými architektonickými zásadami antického Řecka a Říma. V jeho duchu pokračují i naši tvůrci a zabývají se aplikací starých forem do nové doby s použitím zcela nových materiálů.

## **Annotation**

Architectural progress in the 20's of the 20th century in Czechoslovakia was very complicated. Lot of tendencies came together at once, but finally majority of architects decided to prefer functionalism. They appealed to his founder, Swiss architect Le Corbusier. He inspired his work by many architectural fundamentals of antique Greece and Rome. Czechoslovak architects followed his thoughts and tried to use ancient modalities in combination with brand new materials.

## **Klíčová slova**

Architektura

Tradice

Funkcionalismus

Le Corbusier

Antičnost

Klasičnost

## **Key words**

Architecture

Tradition

Functionalism

Le Corbusier

Antique

Classical

# OBSAH

<b>I.</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>6</b>
I.A	Antičnost versus klasičnost .....	6
I.B	Vztah Řeků k architektuře .....	7
<b>II.</b>	<b>KOMPARACE VITRUVIOVÝCH A LE CORBUSIEROVÝCH TEORIÍ</b> .....	<b>8</b>
II.A	Vitruvius jako předobraz Le Corbusiera .....	8
II.B	Předobrazy moderní architektury .....	9
<b>III.</b>	<b>PŘEHLED VÝVOJE ČESKOSLOVENSKÉ ARCHITEKTURY</b> .....	<b>16</b>
<b>IV.</b>	<b>HLEDÁNÍ ZCELA NOVÝCH CEST V ČESKOSLOVENSKÉ ARCHITEKTUŘE</b> .....	<b>19</b>
<b>V.</b>	<b>ČESKOSLOVENSKÁ TVORBA A OSTATNÍ EVROPA</b> .....	<b>21</b>
VII.A	Cesty do zahraničí .....	21
VII.B	Zahraníční architekti v Praze .....	22
<b>VI.</b>	<b>POSLÁNÍ MODERNÍ ARCHITEKTURY</b> .....	<b>24</b>
<b>VII.</b>	<b>NEJDŮLEŽITĚJŠÍ CENTRA NOVÉ ARCHITEKTURY V ČESKOSLOVENSKU</b> .....	<b>25</b>
<b>VIII.</b>	<b>KLASIČNOST</b> .....	<b>26</b>
<b>IX.</b>	<b>NA POMEZÍ KLASIČNOSTI A ANTIČNOSTI</b> .....	<b>31</b>
<b>X.</b>	<b>ANTIČNOST</b> .....	<b>33</b>
X.A	Le Corbusier .....	33
X.A.1	Myšlenkové proudy, které ho ovlivnily .....	33
X.A.2	Le Corbusierův obdiv k antické architektuře a výroky s ním spjaté .....	34
X.A.3	Počátky vlastní tvorby .....	36
X.A.4	Definice architektury .....	37
X.A.5	Le Corbusier – Saugnier: PURISM, MINULOST, PŘÍTOMNOST .....	38
<b>XI.</b>	<b>PSYCHOLOGIE PŮSOBENÍ OBJEKTU NA ČLOVĚKA</b> .....	<b>40</b>
XI.A	Le Corbusierova teorie .....	40
XI.B	Lipsova teorie vcítění .....	40
XI.C	Worringerova teorie abstrakce .....	41
<b>XII.</b>	<b>ANTIČNOST V ČESKOSLOVENSKÉ ARCHITEKTUŘE</b> .....	<b>42</b>
<b>XIII.</b>	<b>PÍŠÍCÍ TVŮRCI S ANTIKIZUJÍCÍMI TENDENCEMI</b> .....	<b>47</b>
<b>XIV.</b>	<b>LE CORBUSIER A NAŠI ARCHITEKTI</b> .....	<b>72</b>
<b>XV.</b>	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>73</b>
<b>XVI.</b>	<b>POUŽITÁ LITERATURA</b> .....	<b>81</b>
<b>XVII.</b>	<b>SEZNAM ILUSTRACÍ</b> .....	<b>85</b>
<b>XVIII.</b>	<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b> .....	<b>87</b>

# I. ÚVOD

## **I.A Antičnost versus klasičnost**

Jedná se o dialog forem, který se objevuje v Evropě počátkem 20. století a v Československu vrcholí zejména mezi světovými válkami.

Záměrem mé práce je poukázat na rozdíl mezi vnitřním pochopením architektury jako organického celku a naopak pouze slepým přejímáním antických prvků na vnější členění fasády bez důrazu na jejich vnitřní soulad. K tomu dochází zejména v klasicizujících slozích ve 2. polovině 19. století a určitá skupina architektů tento vývojový trend následuje i v pojednávaném období. Těmito tvůrci se budu zabývat pouze okrajově. Jejich přístup k tvorbě jsem označila pojmem **KLASIČNOST**. V jejich případě se již nejedná přímo o historizující architekturu, ale setkáváme se u nich také pouze s přejímáním konkrétních antických prvků bez jejich zařazení do souvislostí s proporčním systémem celé stavby. 20. léta 20. století jsou pro tuto práci klíčovým obdobím. V této době totiž dochází ve vývoji evropské architektury k velmi zajímavému paradoxu. Postupně nastupuje naprosto nový, revoluční a progresivní funkcionalismus, ve kterém ale můžeme nalézt mnohé z antických idejí a zásad popsaných již římským teoretikem architektury Vitruviem. Jedná se v tomto případě o mnohem hlubší využití pravidel antického stavitelství, než s jakým se setkáváme v klasicizujících formách. Přestože konečný výsledek funkcionalistické architektury je na první pohled značně odlišný, tyto stavby mnohem důsledněji dodržují aspekty pro řecké stavitelství nejelementárnější. Jedná se zejména o vnitřní harmonii a soulad prvků, o symetrii a propracované proporční vztahy a také o respekt k prostředí, do kterého jsou objekty zasazeny. Tento typ tvorby ve své práci označuji jako **ANTIČNOST**<sup>1</sup> a podrobněji ho přiblížím a dále rozvedu v následujících kapitolách.

Mým záměrem není podat vyčerpávající výčet staveb a architektů tohoto období. Věnuji se spíše teoretickým tezím několika našich tvůrců a na nich chci ukázat jejich vazby na antickou architekturu, mnohdy do značné míry zprostředkovanou spisy Le Corbusiera.

---

<sup>1</sup> Patrik LÍBAL; „Antikisierung“ und offene Gesellschaft in der Zwischenkriegsperiode, in: Hercynia XII, Praha 2008

Přestože se má studie týká architektury v Československu, věnovala jsem celou jednu stat' Le Corbusierovi, neboť byl naprosto zásadním hybatelem ve vývoji funkcionalismu a jeho počáteční inspirace jsou neodmyslitelně spjaty s antickou architekturou.

**Le Corbusier totiž hledal své pravzory v antickém myšlení a učení<sup>2</sup>.**

Dále se pokusím ukázat, nakolik analogické jsou mnohé myšlenky Vitruvia a Le Corbusiera a jakým způsobem mohlo dojít k jejich modifikaci až do funkcionalistické podoby.

Nepředkládám zde ale žádné dogma. Jedná se zejména o hledání kořenů, z nichž moderní architektura vyrůstala, ať už byly konečné výsledky jakkoli různorodé.

Architekti se v této průlomové době museli vypořádat s nutností stavět „fabriky“ a snažili se v nich nalézt trochu „poezie“. A to nejen tu dobovou, ale také vázanou na historii. Mnozí chtěli vytvořit něco tak velkolepého, jako byl Le Corbusierem často vzpomínaný Parthenón.

V nejobsáhlejší a také nejzásadnější části své práce se pokusím zachytit, jakým způsobem se architekti tvořící v Československu zajímají o antiku a co je na ní vlastně konkrétně nejvíce fascinuje. O toto se snažím vždy s maximálním využitím jejich vlastních slov. Často uvádím jejich názor na vlastní tvorbu a dobu, ve které žili.

## **I.B Vztah Řeků k architektuře**

Řecká architektura, ze které Vitruvius čerpal ve většině svých knih, vycházela důsledně z modulů získaných ze struktury lidského těla a dotvářela tak prostor ve vztahu k těmto modulům. V jejich stavbách můžeme jasně vyzorovat, jak Řekové chápali strukturu lidského makrokosmu, která byla v přirozeném souladu se strukturou přírody a krajiny. Proto jim mimo jiné nezpůsobovalo potíže umisťovat své stavby do krajiny tak, aby s ní harmonicky splynuly v jeden celek.

Mnoho ze základních principů architektury, které se v krystalicky čisté podobě vyskytovaly u starých Řeků, můžeme vysledovat v moderní době. Nejedná se o věrnou nápodobu řecké architektury, ale zásadním aspektem je snaha o vytvoření podobně harmonického prostoru, byť zcela odlišnými prostředky.

---

<sup>2</sup> LE CORBUSIER; Parthenón, Sborník Život, 2.svazek, Praha 1922, J. Krejcar (Ed.)

Vymezený prostor by měl dle těchto tezí stále splňovat základní požadavky obytného prostoru a architektury, které vycházejí z utváření a přirozených potřeb člověka, a být s nimi v prostorovém, funkčním a estetickém souladu.

Na následujících stranách nejdříve uvádím teze římského teoretika architektury Vitruvia<sup>3</sup> a zároveň (pro větší přehlednost v poznámkách pod čarou) reakci Le Corbusiera, případně jeho názor, který je do značné míry s Vitruviem v souladu.

## II. Komparace Vitruviových a Le Corbusierových teorií

### II.A Vitruvius jako předobraz Le Corbusiera

#### Vitruvius

##### KNIHA PRVNÍ, II

##### II. SLOŽKY A HLEDISKA STAVITELSTVÍ

1. Stavitelství sestává z **ideového usměrnění** (ordinatio), jež se řecky jmenuje taxis, z **rozvržení** (dispositio), jemuž Řekové říkají diathesis, z **eurythmie**, ze **symmetrie**, z **ladnosti** (dekor) a z **hospodářské rozvahy** (distributio), jež se řecky jmenuje oikonomia.
2. **Ideové usměrnění** (ordinatio) je přiměřená vyrovnanost několika článků díla o sobě a uspořádání celkové proporcionálnosti k dosažení symmetrie. Spočívá na **rozměrovosti díla** (quantitas), která se řecky jmenuje posotés. Tato rozměrovost je výsledek **poměrové míry (modulus)**, převzaté z části díla samého a z částí jednotlivých jeho článků, který vyhovuje souladnému dojmu celého díla....
3. Eurythmia je **ladný vzhled díla a příjemný dojem z jeho členění**. Dosahuje se jí, jestliže články díla mají výšku přiměřenou šířce a šířku délce a odpovídají-li vůbec všechny své symetrii.
4. Symmetria je pak **soulad vyvěrající z článků díla samého navzájem** a správný poměr mezi jednotlivými jeho částmi a vzhledem k útvaru celkového. Tak jako u lidského těla z předloktí, nohy, dlaně, prstu a z ostatních jeho částí vyplývá symetrická

---

<sup>3</sup> VITRUVIUS: De architectura libri decem (Deset knih o architektuře), překlad A. Otoupalík, 3.vydání, ARISTA – edice Antická knihovna 2001

(úměrná) povaha jeho eurythmie (celkového souladu), tak je tomu i u výtvorů stavebních. Propočít symetrických vztahů se stanoví především u posvátných chrámů buďto podle průměru sloupů, nebo podle triglyfu nebo i embatéru (jednotka míry, modulus), u balisty podle otvoru v její hlavici, nazývaného Řeky peirtreton, u lodě podle vzdálenosti veslových obrtlíků od sebe, jíž se říká dypéchaia, a stejně tak i u ostatních výtvorů podle jejich článků.

5. **Ladnost** (dekor)<sup>4</sup> je vyváženost zjevu díla, provedeného z účelově hodnocených součástí za dodržení jejich vnitřní zákonitosti. Dosahuje se jí **řádovou zákonitostí (statio), což se řecky** jmenuje thematismos, nebo **obvyklostí** (consuetudo) nebo **přírozenou povahou věci** (natura). ...
7. Přírozeně je však dána ladnost (dekor) tehdy, když se především za místa pro zřízení chrámů vyvolí vždy **nejzdravější kraje** a vhodné prameny, ...

## KNIHA PRVNÍ, III

### III. Druhy staveb

2. Při provádění těchto prací se však musí **dbát jejich pevnosti, účelnosti a ladnosti**. **Pevnosti** se bude dbát, zapustí-li se základy až na srostlou půdu a vybere-li se všechen stavební materiál bedlivě bez přehnané šetrnosti. **Účelnosti** se bude dbát, rozvrhnou-li se místnosti vyrovnaně, bez obtíží pro používání a budou-li položeny každá podle svého druhu příhodně a s náležitým zřetelem na světové strany. **Ladnosti** se bude zajisté dbát, bude-li dílo mít milý a ušlechtilý vzhled a budou-li vzájemné poměry jednotlivých jeho článků vykazovat správné vztahy symetrie.

## KNIHA TŘETÍ, I

### I. PODKLAD ROZMĚROVOSTÍ<sup>5</sup> CHRÁMŮ

#### (LIDSKÉ TĚLO, MÍRY, ČÍSLA)<sup>6</sup>

<sup>4</sup> „Kde je řád, je také harmonie a odtud pochází estetický a utilitární řád.“ Le Corbusier na tomto principu vyzdvihuje např. i obytné dělnické čtvrti, které dodržují svým uspořádáním symetrii. Zároveň také hovoří o Akropoli v Athénách: „Zdánlivě neuspořádaný plán může zmýlit jen laika. Symetrie není chudá, je určována podivuhodnou krajinou rozprostírající se od Pírea k Pentelskému vrchu. Plán je pojat s ohledem na pohled z dálky: osy sledují údolí a úhlová natočení jsou dílem zručného scénografa.“ (Za novou architekturu, str. 39)

<sup>5</sup> „Stavitelství je nejen umění řádu, hezkých hranolů pod světlem. Existuje něco, co nás obzvláště uchvacuje, a to je rozměr. Měření, rozdělení do rytmických velikostí, vše je oživeno stejným duchem, všude vládne jednotné a subtilní vztahy, navozují rovnováhu, řeší rovnice.“ L.C.

<sup>6</sup> „Aby stavěl dobře a správně, rozdělil (člověk) své úsilí, aby dílo bylo pevné a užitečné, uplatnil měřítka, přijal modul, zreguloval svou práci, vnesl do ní řád. Kolem něj je neuspořádaný les plný lián, překážek... Měřením vnesl řád. K měření použil patu, loket či palec. Tím, že věcem vnutil řád své paže, vytvořil modul, který pořádá celé jeho dílo; a toto dílo je v jeho měřítku, v jeho zvyklostech, v jeho pohodlí, podle jeho míry. Je v lidském měřítku. Je s ním v souladu: to je to hlavní. Ale když se rozhodoval o tvaru uzávěry, tvaru chýše, o situování oltáře a jeho příslušenství, činil tak instinktivně v pravých úhlech, v osách, v čtverci a v kruhu. Protože ani

1. Kompozice svatyní spočívá na **symetrii** (poměrovém souladu)<sup>7</sup>, jejíž pravidla musí stavitelé s největší bedlivostí dodržovat. Tento soulad se podává z **proporcionálnosti**, jež se řecky jmenuje analogiá. Proporcionálnost je rozměrová rovnováha příslušné části členů v celém stavebním díle a díle jakožto celku ve vztahu k části přijaté za výchozí (**modulus**), z níž vyplývá idea symetrie. Bez symetrie a proporcionálnosti nemůže totiž žádná svatyně dospět k správnému kompozičnímu pojetí, nemá – li dokonalé učlenění údů, jako je tomu u náležitě stavěného člověka.
2. Příroda totiž vytvořila lidské tělo tak, že obličej od brady k hornímu konci čela k začátku vlasových kořínků měří 1/10 těla; stejně tolik i natažená dlaň od kloubu v zápěstí ke konečku prostředního prstu. ...

V této pasáži se Vitruvius dále zabývá mnoha obdobnými poměrovými souvislostmi, jejichž úplný výčet není v tomto případě potřebný.

3. Podobně musí vykazovat články posvátných chrámů rozměrový vztah, skládající se z jejich jednotlivých úseků co nejsouladněji v poměru k soubornému celku. ...
4. Vytvořila-li tedy příroda lidské tělo tak, aby proporce jeho částí zachovávaly daný poměr k jeho celkovému útvaru, je zřejmé, že staří důvodně zavedli, aby se při stavebních výtvorech zachovával přesný rozměrový soulad jejich jednotlivých částí v poměru ke vzhledu celkového útvaru. Zanechali-li proto řády všech stavebních děl, pak to bylo zvláště ohledně chrámů božích, poněvadž vynikající provedení i nedostatky těchto děl trvají věčně.

## KNIHA ŠESTÁ, II

### II. Přízpůsobení rozměrů staveb staveništi

1. Stavitel nesmí o nic pečovat víc než o to, aby se stavbám proporcionálnostmi jednotlivých částí dostávalo správného konstruktivního provedení. Když se tedy stanoví základna souladných vztahů a když se propočtem určují jednotlivé rozměry, je věcí také duševní bystrosti postarat se o vyrovnanost stavby ubráním nebo přidáním v jednotlivostech se zřetelem na přirozenou povahu stavebního místa, na způsob

---

nemohl tvořit věci jinak, měl dojem, že tvoří. Neboť osy, kruhy a pravé úhly jsou pravdami geometrie a jsou to účinky, které náš zrak měří a poznává; zatímco jinak by to byla náhoda, anomálie, libovůle. Ale tím, že určit vzdálenosti mezi předměty navzájem, vynalezl rytmy, které oko cítí, rytmy jasné v jejich vztazích. A tyto rytmy jsou u zrodu lidských pohnutek. Zní v člověku svou organickou fatálností; stejnou fatálností, která vede děti, starce, divochy i vzdělance k vyznačení zlatého řezu. Modul měří a sjednocuje; regulační linie staví a uspokojuje. L.C. str. 53 - 55

<sup>7</sup> Le Corbusier (Vers une architecture): „Rytmus je stav rovnováhy, vycházející z prostých nebo složených symetrií, anebo z rafinovaného vyvažování. Rytmus je rovnice: vyrovnání (symetrie, opakování) (egyptské a hinduistické chrámy); vyvážení (kontrasty) (Athénská akropole); modulace (rozvíjení) (Svatá Sofie). Str. 37

používání a na vzhled stavby a zařídit, aby se zmenšení nebo přidání v rozměrech projevovalo jakožto přeformování zdůvodněné a aby v celkovém zjevu díla nic nechybělo.

Vitruvius dokonce věnuje celou jednu knihu strojům, které pokládá za odvětví stavitelství. „Stavebnictví samo má tři odvětví: vlastní stavebnictví, zhotovování hodin a sestrojování strojů.“<sup>8</sup>

Vztah k dodržování proporcionální dokonalosti dokazuje také teze významného teoretika architektury – Leone Battista Alberti: „Stavba musí být provedena tak, aby se na ní nemohlo nic změnit beze škody pro celek.“<sup>9</sup>

## II.B Předobrazy moderní architektury u nás

- Vídeňská škola a Otto Wagner<sup>10</sup>

V roce 1894 nastupuje na Vídeňskou Akademii výtvarných<sup>11</sup> umění jako profesor speciální třídy architektury Otto Wagner, průkopník moderny a osobnost, která svou tvorbou a názory zásadně ovlivnila vývoj architektury nejen v generaci svých žáků, ale i v té následující. V průběhu práce se zmíním o mnoha osobnostech vycházejících z jeho školy. Sám Wagner byl žákem dvou renomovaných architektů, Augusta Sicarda von Sicardsburg<sup>12</sup> a Eduarda van der Nülla<sup>13</sup>. Po dokončení akademie získal Wagner práci ve studiu architekta Ludwiga von Förstera<sup>14</sup>, autora projektu Ringstrasse. Svou první tvůrčí etapu, jež byla tomuto

---

<sup>8</sup> VITRUVIUS; Deset knih o architektuře, kniha III., překlad A. Otoupalík, 3. vydání, ARISTA – edice Antická knihovna 2001 s. 41.

<sup>9</sup> Leone Battista ALBERTI; Deset knih o stavitelství, Praha 1956

<sup>10</sup> August SARNITZ: Otto Wagner, průkopník moderní architektury, Praha 2006

<sup>11</sup> Akademie výtvarných umění ve Vídni (Akademie der bildenden Künste Wien) byla založena roku 1692 dvorním malířem Petrem Strudlem jako soukromá umělecká škola. Roku 1725 získala nového ředitele v osobě Jacoba van Schuppena a nový status c.k. Dvorní akademie (k.k. Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst). Akademie sídlí od roku 1877 na Schillerově náměstí, v budově jejíž projekt vznikl v rámci budování vídeňské Ringstrasse. Status university získala škola roku 1998.

<sup>12</sup> August Sicard von Sicardsburg (1813 – 1868), rakouský architekt, mezi jehož nejvýznamnější díla patří projekt neorenesanční budovy Vídeňské státní opery – první stavby v rámci Ringstrasse (vyprojektováno během dlouholeté spolupráce s kolegou Eduardem van der Nüllem). V roce 1843 se stal profesorem na Vídeňské akademii.

<sup>13</sup> Eduard van der Nüll (1812 – 1868), vídeňský architekt, spolupracovník Augusta Sicarda von Sicardsburg, s nímž mimo jiné vyprojektoval Vídeňskou státní operu. V roce 1844 získal profesuru na Vídeňské akademii.

<sup>14</sup> Ludwig Christian Friedrich von Förster (1797 – 1863), rakouský architekt, od roku 1842 profesor na Vídeňské akademii. Förster se podílel na projektu vídeňské Ringstrasse, dále navrhl synagogu ve Vídni – Leopoldstadtu, Velkou synagogu v Budapešti, kostel Gustava Adolfa ve Vídni, Elisabethbrücke tamtéž atd.

stylu zdatně poplatná, sám Wagner označoval za „určitou volnou renesanci“<sup>15</sup>. Nutno dodat, že díky těmto svým začátkům se Wagner dostal do širšího povědomí a dosáhl úspěchu. Mezi Wagnerova raná díla patří např. synagoga ortodoxní židovské komunity v Budapešti (1868) nebo několik obytných domů. U většiny z nich bohužel scházejí plány i bližší specifikace, a to proto, že jim v době, kdy Wagner publikoval své dílo, nepřikládal valného významu.

Své důležité práce, skicy a projekty vydal Wagner v souborných svazcích *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke (Některé návrhy, projekty a realizované stavby)*. V publikacích, jejichž první svazek vyšel roku 1889 a další tři následovaly v letech 1897, 1906 a 1922, jsou uváděny projekty, které splňují Wagnerovy představy o moderní architektuře jeho doby.

Obecně lze říci, že v popředí Wagnerova zájmu stálo řešení otázky bydlení, zejména obytné činžovní domy, které se s rozmachem a růstem měst staly výraznými místotvornými prvky.

Roku 1899 vstoupil Wagner do Vídeňské secese, v čemž lze vidět deklaraci jeho definitivního rozchodu s tradicí. „Tento krok uznávaného, prominentního architekta a oblíbeného architekta vyvolal rozruch mezi vídeňskými současníky, spatřovali v tom naprostou zradu. „Zdravé cítění lidu“ se bouřilo, dokonce se objevily i hanlivé pamflety. Mělo to však ještě jeden osudový důsledek: o další veřejné zakázky se od nynějška Wagner snažil marně.“<sup>16</sup> Mnohé jeho pozdější projekty tak zůstaly nerealizovány – například návrh nové budovy Akademie výtvarných umění, Moderní galerie či ministerstva obchodu.

Otto Wagner – jeho myšlenky týkající se vývoje moderní architektury

**„Artis sola domina est necessitas“, tj. jedinou vládkyní umění je nezbytnost.**

Tuto větu Gottfrieda Sempera vyslovil Otto Wagner ve své úvodní přednášce na Vídeňské Akademii výtvarných umění, kde získal profesuru a roku 1894 vedl speciální třídu architektury. Výrok, který Wagner označil jako své krédo dále vykládá ve knize *Moderne Architektur (Moderní architektura)*, věnované svým žákům jako „průvodce na tomto uměleckém poli“.

Tato teze nespočívala „ve zřeknutí se tradovaného tvarosloví forem, ale jeho podřízení hlediskům praktičnosti, funkčnosti.“<sup>17</sup> Největší úkol architekta viděl Wagner v hledání

---

15 August SARNITZ: Otto Wagner, průkopník moderní architektury, Praha 2006, 10.

16 August SARNITZ 2006 (pozn. 15) 14.

17 August SARNITZ 2006 (pozn. 15) 11.

takových forem, které by byly nejen funkční, ale i krásné. Neboť ne vše praktické je také krásné.

„Každý tvar stavitelský povstal z konstrukce a postupně se vyvinul ve tvar umělecký.“<sup>18</sup> Umělecké tvary ovšem během dob doznávají změn. Jednak se v průběhu časů mění ideál krásna, zároveň však nezůstává stejný ani stavební materiál, prostředky, potřeby a účely staveb. „Může se tedy s jistotou dovozovati, že nové účely musí zroditi nové konstrukce a proto také nové tvary“.<sup>19</sup> Tento problém je pro Wagnera velmi aktuální, neboť jak píše, právě moderní doba (tj. 2. polovina 19. století) přinesla víc nových konstrukcí než kdy před tím.

Konstrukce by se však neměla hledat pouze ve strohém počtářském nebo statickém přístupu. Měla by být věcí vynalézavosti stavitele, který zvolí ty konstrukce, které se hodí co nejpřirozeněji do celkového obrazu a souzní s povstávajícím tvarem uměleckým. „Správně promyšlené konstrukce nejsou toliko životní podmínky každého stavebního díla uměleckého, nýbrž ony také přinášejí tvořivému modernímu stavitelskému umělci hravě bezpočet pozitivních povzbuzení při vynalézání nových tvarů – v nejplnějším významu tohoto slova.“<sup>20</sup>

### **„Nepraktické nemůže být krásné.“**

Tato zásada úzce souvisí s výše vyřčeným a zároveň se týká problému architektonické kompozice. Právě kompozice stojí na počátku každé stavebně umělecké tvorby a je podmíněna mnoha faktory. Má se přidržovat materiálu a techniky, ne naopak. Je třeba také brát v potaz správné spolupůsobení architektury s uměním malířským a sochařským. Zde Wagner píše, že pokud se jedná o výzdobu architektonických děl, musí si architekt vždy podržet vůdčí úlohu, poněvadž vše se musí podřídit základní myšlence architektem pojaté. Dále zdůrazňuje, že stavitel musí dbát na poměr velikosti stavby a uměleckých děl. Nedoporučuje přílišné používání figurálních soch v moderní architektuře, za lepší volbu považuje ornamentální tvary, jednoduchost a jasnost.

Co se týče půdorysného uspořádání, je i zde ceněna jasnost a jednoduchost, která je často podmiňována souměrností díla. Souměrnost značí vážnost a důstojnost a „teprve tam, kde útvar místa, účel, prostředky a vůbec příčiny užitkové znemožňují dodržení souměrnosti

---

<sup>18</sup> Otto WAGNER; Moderní architektura, Praha 1910, 45.

<sup>19</sup> Otto WAGNER 1910 (pozn. 18) 45.

<sup>20</sup> Otto WAGNER 1910 (pozn. 18) 55.

jest oprávněno řešení nesouměrné.<sup>21</sup> Úmyslně nesouměrné komponování pro docílení domněle malebného účinku je dle Wagnera zavrženímhodné.

V závěru kapitoly „Komposice“ se Wagner věnuje jednotlivým kompozičním zásadám, které by měly provázet architektonickou tvorbu. Je to zejména „snadná orientace v každém díle stavitelském“, „jasná a snadno pochopitelná charakteristika díla“, „nejdokonalejší splnění účelu každého díla“, „uvážená velikost budov a pomníků se vztahem na obraz města, náměstí nebo ulice“, „seskupení jednotlivých stavebních děl k celkovému dojmu“, „působení slunečního světla a atmosférických srážek“, „využití vedut a průhledů v exteriéru i interiéru“, atp. Závěrem ovšem dodává, že všechny tyto poznámky jsou bezcenné bez architektova vlastního uměleckého nadání, fantazie a vkusu.

### Otázka slohu

V knize *Moderní architektura* se Otto Wagner vyjadřuje i k otázce architektonických slohů. V úvodu píše: „I v odborných kruzích jest pohříchu velmi rozšířena domněnka, jež platí téměř za nutný požadavek, že architekt musí každé své kompozici dáti zvolením některého tak zvaného slohu určitý podklad, ba dokonce také žádá, aby vždy pěstoval s obzvláštní láskou onen směr slohu, k němuž má náklonnost.“<sup>22</sup> Wagner však považuje tento požadavek za nesprávný, neboť jednotlivé slohy byly na různých místech vyvíjeny podle dobových a místních zvyklostí, odlišností a podle ideálu krásy své doby. Tak zvaný sloh byl tedy určitým ideálem krásy té které časové periody. „Umělcům všech dob byla jasně dána úloha vytvářeti z toho, co jich došlo a k nim bylo přeneseno, nové tvary, jež pak představovaly umělecké tvary doby.“<sup>23</sup> Historismus 2. poloviny 19. století považuje Wagner za nevhodný, neboť historické slohy jsou pro tuto dobu nevhodné, své oprávnění měly kdysi a pro moderní dobu je třeba vytvořit výraz jiný. „Úkol umění, tedy i moderního, zůstal týž, jaký byl ve všech dobách. Moderní umění musí nám poskytnouti tvary moderní a od nás vytvořené, jež vyžadují naše umění a naše jednání“<sup>24</sup>, nikoliv nápodobu či přesné opakování starého. „Zastáncům parlamentních budov v řeckém stylu a novogotických kostelů a radnic oponuje tím, že všichni lidé, kteří tyto budovy navštěvují, jsou stejně moderní a že není obvyklé jezdit do parlamentu bosý v triumfálním voze nebo chodit do kostela či na radnici v roztrhané haleně.“<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Otto WAGNER 1910 (pozn. 18) 37.

<sup>22</sup> Otto WAGNER 1910 (pozn. 18) 18.

<sup>23</sup> Otto WAGNER 1910 (pozn. 18) 19.

<sup>24</sup> Otto WAGNER 1910 (pozn. 18) 20.

<sup>25</sup> August SARNITZ 2006 (pozn. 15) 13.

Nový sloh by měl odpovídat nejen požadavkům přítomnosti, ale i novým materiálům a počítat s novými technickými a vědeckými vymoženostmi. Není vhodné brát si jakýkoliv historický sloh jako podklad ke slohu novému, architekt se musí snažit vymýšlet nové tvary, případně zdokonalit tvary stávající tak, aby se co nejlépe hodily moderním konstrukcím a potřebám, a tedy co nejvíce odpovídaly pravdě. Je však pravdou, že toto tvoření nového slohu potřebuje, stejně tak jako slohy předešlé, ke svému vývinu čas.

V roce 1895, rok po svém nástupu na Vídeňskou Akademii, vydal teoretické dílo *Moderne Architektur (Moderní architektura)*, v němž definuje svoje teze a vysvětluje své názory na moderní architekturu.

### III. Přehled vývoje československé architektury v meziválečné éře<sup>26</sup>

#### **Od „národního stylu“ po funkcionalismus, nejdůležitější stavby a jejich tvůrci**

Architektonický vývoj českých zemí po 1. světové válce byl vzhledem ke společenským a technickým proměnám neobyčejně komplikovaný. V Praze i jiných větších městech skončila éra secese a historismu a již na prahu 20. let se objevilo několik různorodých cest, kterými se naše tvorba vydala. Tyto směry byly do jisté míry paralelní; vzájemně se totiž ovlivňovaly a prolínaly.

1. **Předobrazy puristické architektury** se objevily již ve starším díle projektanta **Adolfa Loose** a nověji v návrzích některých českých avantgardistů těsně před začátkem 1. světové války. Tyto návrhy však zpočátku zůstávaly pouze zajímavými vizemi.
2. **Pozdní kotěrovská**<sup>27</sup> **nebo wagnerovská**<sup>28</sup> **moderna** je stylem tvorby některých příslušníků starší generace architektů.

V raných 20. letech konkurenční zápas těchto stylů akceleroval s nástupem **puristicko-funkcionalistické „nové architektury“**. Ta si postupně podmaňovala stoupence starších koncepcí.

Zároveň však dochází během 20. let k vyhranění **protikladných stanovisek uvnitř „nové architektury“**. Na následujících stranách se jimi budu podrobněji zabývat.

**Starší generace našich architektů** se zprvu většinou přiklonila k tzv. **národnímu slohu**<sup>29</sup>. U jeho zrodu stál **Pavel Janák**<sup>30</sup>, k protagonistům patřili zejména **Josef Gočár**<sup>31</sup>, **Ladislav Machoň**, **Otakar Novotný** a **Rudolf Stockar**. Velký vliv měl na tyto architekty historik umění **Václav Vilém Štech**. Podle Štechových statí z let 1914 – 1918<sup>32</sup> se české

---

<sup>26</sup> Otakar NOVÝ; Česká architektonická avantgarda. Kulturně – politická situace po vzniku Československa, Praha 1998, s. 161 – 168.

<sup>27</sup> Otakar NOVOTNÝ; Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, Jan KOTĚRA; zakladatel moderní české architektury, Praha 2001

<sup>28</sup> Kotěrovská moderna pracuje často s režným cihelným materiálem, wagnerovská je více klasicizující.

<sup>29</sup> Jinak také rondokubismus, obloučkový sloh či sloh Legiobanky.

<sup>30</sup> Viz. níže strana 64 – 69.

<sup>31</sup> Viz. níže strana 54 – 56.

<sup>32</sup> Václav Vilém Štech; Včera, Praha 1921

umění už od 19. století vyznačuje třemi stálými znaky; **kulturním osvětářstvím, oslavou ctností venkovského lidu a permanentní ornamentalizací výtvarné formy**. Také proto se národní sloh stává velmi výraznou dekorativní architekturou s nacionalistickým podtextem. Kubisticky prolamovaná průčelí nahradil pestrý dekor složený z geometrických ornamentů v národních barvách; zejména v červené a bílé. V detailu se pak objevily dokonce i reminiscence na lidovou architekturu. Klasickým příkladem tohoto národního dekorativismu se na počátku 20. let stala **Gočárova Legiobanka v Praze Na Poříčí** (1921 – 1923)<sup>33</sup>.

**Nejpůsobivější práce Pavla Janáka** z údobí národního stylu, **krematorium v Pardubicích** (1921 – 23), byla míněna jako evokace staroslovanské pohanské svatyně, včetně typicky „staroslovanského“ pohřbívání žehem.

Na rozdíl od neúspěšného kubismu se národní sloh těšil všeobecné přízni a stavby s cylindrickým nebo kvadratickým dekorem fasády zaplavily Československo. Ale přebujelé dekorace Janákova pražského paláce Adria<sup>34</sup> v Jungmannově ulici (1922 – 25) se již setkaly s významnou kritikou nastupujících puristů a funkcionalistů.

#### **Tvůrci „národního slohu“ se postupně vydali novým směrem.**

V letech 1923 – 25 navrhují již ve stylu zbaveném nacionalistických podtextů. Jejich stavby jsou zdobeny střízlivějšími, tektonicky zdůvodnitelnými prvky, zejména lezénami, mohutnými konzolami balkonů a hlavních říms a nezvykle tvarovanými atikami. Jedná se o **Gočárovu Koželužskou školu** u Moravského mostu v Hradci Králové (1923 – 24), **Janákův pražský palác Škodových závodů** v sousedství Adrie (1925 – 26), soubor Machoňova poštovního ředitelství, reálky a paláce Passage v Pardubicích (1923 – 26) a Liskovu reálku v Jaroměři (1925 – 28).

**Od roku 1923** začíná Josef Gočár a po něm i další spříznění architekti navazovat skutečné **kontakty s puristicko-funkcionalistickou moderní architekturou**. Dělo se tak přes umírněné holandské modernisty Dudokova směru. Jedná se o jakýsi kompromis tehdejší české architektury, v jehož smyslu vzniká **Gočárův palác Zemědělské osvěty** ve Slezské ulici v Praze (1924 – 26), **gymnázium v Hradci Králové** (1924 – 26) a **československý pavilon na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži** v roce 1925.

**V letech 1925 – 1927** přijímají tito architekti **bílé formy puristické architektury** a od roku **1928 lze u nich zaznamenat další posun k funkcionalismu**. Tento poslední vývojový segment začíná Strnadovou vilou v Praze Bubenci (1925 – 27) a **mateřskou školou**

<sup>33</sup> Gočár navrhl vertikální budovu banky s fasádou členěnou přesnou skladbou půlválců, kruhů a oblouků. Monumentální parter připomíná antické vítězné oblouky, ale forma a obsah výzdoby je samozřejmě soudobý.

<sup>34</sup> Spoluautor Josef Zasche. Obrys paláce s mohutnými nárožními věžemi je inspirován renesančními severoitalskými stavbami.

**v Hradci Králové (1926 – 28) od Josefa Gočára, pokračuje Janákovou vilou Petrův dvůr v Náchodě (1927 – 30) a končí v letech 1928 – 1930 pražskou budovou Mánesa od Otakara Novotného, kostelem sv. Václava v Praze-Vršovicích od Josefa Gočára, jakož i Janákovými projekty letiště v Mariánských lázních a hotelu Juliš v Praze.**

## IV. Hledání zcela nových cest v československé architektuře

Roku 1921 formuluje ve sborníku *Musaion*<sup>35</sup> Josef Chochol za všechny moderně smýšlející architekty své doby tendenci nové architektury jako úsilí „**učiniti formu zmocněným výrazem toho účelu, jehož je tváří, přestatí na přesné funkci tohoto účelu, oprostít formu ode všech zbytečností, aby klasická rafinovanost její prostoty nebyla křížena uměleckými rýhami a divokými ozdobnými malbami jako tvář náčelníka Irokezů.**“

Z výroku je patrné, že mladší generace nekompromisně odsoudila dekorativismus hned zpočátku a označila jej za slepou náhražku secesního ornamentu. Tím vznikla zásadní otázka, jak by měla skutečná moderní architektura, odrážející dynamický rozvoj vědy a techniky, vypadat. Mladí architekti zpočátku tápali mezi myšlenkami Jana Kotěry a kubismem, ale nová doba od nich vyžadovala úplně nové způsoby řešení.

Postupně z těchto tvůrců vykryštovalo několik architektonických skupin a okruhů; skupina **kolem architektů Jana Černého a Jiřího Krohy**<sup>36</sup> vydávala časopis *Stavitel*. Její představitelé vyšli z kubismu a dospěli k novému pojetí s důrazem nikoli na fasádu, ale na uspořádání vnitřního prostoru.

Další skupina vyšla z **přísného Kotěrova tvarosloví** let 1908 – 1912. Snažili se ho chápat v jeho geometrické podstatě a v účincích světla a stínů – pojímali monumentalitu modernějším způsobem; kvalitu spatřovali spíše v mohutnosti a dokonalé proporcionalitě jednoduché plastické formy. Stoupenci této koncepce – **Jan Závorka, Kamil Roškot**<sup>37</sup> nebo **František Janda** – byli z okruhu revue *Styl*, **Josef Štěpánek, Adolf Beneš, Ludvík Gilbert, Vladimír Wallenfels a J. K. Říha** zase publikovali ve *Staviteli*.

Zajímavou osobnost této skupiny představoval **Kamil Roškot**. V mnoha projektech se dopracoval k obrazům celých měst, jejichž abstraktní geometrické tvary jakoby vyřezával z jediného kusu hmoty. Jeho velkorysé projekty většinou nebyly realizovány, ale Ústí nad Orlicí nebo hrobka českých králů v katedrále sv. Víta jsou vynikajícími příklady monumentální architektury evropské úrovně, která vznikla na základě jeho návrhů. Jak by asi jeho velkolepé koncepce vypadaly v praxi, můžeme odhadovat jen nad realizovanými díly

---

<sup>35</sup> Svazek II.

<sup>36</sup> Více viz. níže strana 49 – 51.

<sup>37</sup> Více viz. níže strana 69.

jiných, příbuzně zaměřených architektů; Jana Zázvorky (Památník osvobození na hoře Vítkov v Praze z let 1926 – 32) a Josefa Gočára (urbanistické úpravy kolem Ulrichova náměstí v Hradci Králové).

Karel Teige hovoří v souvislosti s Roškotovými projekty nepříliš pochvalně o germánském rázu jejich „chtěné“ monumentality, „jež trpí tíhou a hmotností“(1927)<sup>38</sup>.

Nejmladší a nejradikálnější stoupenci nového směru již **od roku 1923 propagovali na stránkách Stavitele díla Le Corbusiera a holandských funkcionalistů**<sup>39</sup>. To se samozřejmě odrazilo i ve vzhledu jejich vlastních projektů. Podařilo se jim sloučit smysl pro moderní monumentální se subtilnějším a křehčím tvarovým cítěním, za nímž už stála funkcionalistická koncepce stavby jako účelné sestavy velmi tenké obalených a často úplně otevřených prostorů.

---

<sup>38</sup> Karel Teige; Pražské výstavy podzimní sezóny, Stavba VI, 1927 – 1928, str. 112.

<sup>39</sup> Pro nastupující generaci ukázaly nevídané možnosti také puristické studie starších kolegů Jiřího Krohy a Bedřicha Feuersteina, ale hybnou silou pro zásadní změny byly především zahraniční zdroje. Již výše zmíněné manifesty a první poválečné projekty Švýcara **Le Corbusiera**, práce okruhu německé avantgardní školy Bauhaus, holandská racionální architektura a také ruský konstruktivismus; to byly hlavní inspirační vzory české avantgardy, která se, alespoň v počátcích, soustředila zejména kolem osobnosti **Karla Teigeho**.

## **V. Československá tvorba a ostatní Evropa**

### **Styky našich architektů se zahraničními tvůrci**

#### **V.A Cesty do zahraničí**

Na rozdíl od časů přelomu 19. a 20. století přestávali architekti v této době pozvolna cestovat za poznáním světa antiky a renesance a jejich uměleckými ideály na jih. Skončily znamenité Římské ceny a mnohé z mladších architektů odradil zastaralý způsob výuky historických slohů na architektonických školách, který dával přednost memorování a překreslování před tvořivou aplikací principů klasické architektury. Mnozí vycítili spor mezi „dechem doby“, uskutečňující bez ostychu odvážná inženýrská díla mimo jakékoli slohové soustavy, a strnulým lpěním na dekorativnosti a řádovosti.

V Itálii vládl Mussolini a architekti tak začali dávat přednost Holandsku, Francii, Německu, SSSR a později i severským zemím před Itálií; kolébkou anticko-křesťanské kultury středomoří a Evropy. Výjimku představují architekti Pavel Janák, Josef Gočár, Kamil Roškot, Jan Víšek a Rudolf Kraus.

Pro nejstarší generaci byla velice důležitá osobnost Otty Wagnera (1841 – 1918)<sup>40</sup>, často proto bývá označován za „průkopníka moderní architektury“ (viz str. 11 – 15).

#### **FRANCIE**

Řada československých architektů absolvovala v Paříži u Augusta Perreta, ale největším magnetem pro ně byla návštěva Le Corbusiera. Karel Teige ho navštívil (stejně jako bratry Perrety) již při své první cestě do Paříže v roce 1922. Ve 30. letech přijal Le Corbusier Josefa Gočára s jeho synem Jiřím a s Adolfem Loosem, dále Josefa Havlíčka a Karla Honzíka, Jaroslava Fragnera, Bohuslava Fuchse a řadu dalších.

#### **VELKÁ BRITÁNIE**

Vztahy v Velké Británii byly mnohem chladnější; již v roce 1908 se do Londýna vypravil Jan Kotěra, 1909 Josef Gočár a 1918 navštívil teoretika „zahradních měst budoucnosti“ Ebenezera Howarda umělecký historik a vydavatel Stylu Vilém Dvořák. Do tohoto výčtu může být zařazena snad ještě pouť Karla Honzíka, spadající až do roku 1937.

#### **NĚMECKO**

Velkou přitažlivost měl pro mladé architektky slavný Bauhaus ve Výmaru a poté v Dessau v Německu. V letech 1929 – 1932 zde studovalo šest architektů z ČSR. Jako externí

---

<sup>40</sup> SARNITZ August; Otto Wagner, Praha 2006

docent zde dokonce rok přednášel sociologii Karel Teige. První mezinárodní výstavy Bauhausu v roce 1923 se zúčastnil Devětsil menší expozicí. Waltera Gropia navštívili v Berlíně roku 1930 Josef Havlíček a Karel Honzík. Bauhaus nebyla zdaleka jediným centrem německých průkopníků a protagonistů meziválečné moderní architektury. Další významní architekti, jako např. Hanz Poelzig, bratři Bruno a Max Tautové, Hugo Häring, Erich Mendelsohn, působili vedle Behrense v Berlíně. Ve Vratislavi zase zakotvili Hans Scharoun a Adolf Rading. Nepočítaje s výjimkou Bauhausu, Behrense a Scharouna, byly naše styky s Německem spíše sporadické.

## **HOLANDSKO A BELGIE**

Holandsko a Belgie byly již před první světovou válkou a po celé meziválečné období zeměmi našich moderních architektů. Cihlová architektura přitahovala především žáky Jana Kotěry, profesori Janák i Gočár sem pořádali školní exkurze se svými posluchači. Gočár oceňoval především dílo Holand'ana Dudoka a jeho kouzelné zahradní město Hilversum.

## **V.B Zahraniční architekti navštěvují Prahu**

Le Corbusier a Adolf Loos se stávají dvěma póly, kolem nichž vibruje a postupně krystalizuje nová česká funkcionalisticko-konstruktivistická architektura. Také práce ruských konstruktivistů, sociálně nesmlouvavé, působily na teoretická i stavební díla naší nové architektury.

Návštěvy významných levicových architektů ze západních a středoevropských zemí učinily z Prahy a Brna nejvýznamnější mezinárodní „**ideovou burzu**“ architektonické avantgardy před založením CIAM v roce 1928 ve Švýcarsku.

Zahraniční návštěvy v Praze zahájil svou přednáškou už v roce 1922 Angličan Henry Chapman, sekretář Mezinárodní federace plánování zahradních měst. V roce 1923 navštívil Karla Teigeho<sup>41</sup> v Praze přední teoretik německé avantgardy Adolf Behne. Tentýž rok uspořádal SVU Mánes výstavu a přednášku Berlageho<sup>42</sup> a Angličan Raymond Urwin přednášel o zahradních městech. Jako hosté SMK Devětsil přednášeli v roce 1924 na podzim v Praze a v Brně Henrik P. Berlage a Theo van Doesurg z Holandska, doprovázeni Jacopem J. P. Oudem. Tentýž rok navštívil Prahu belgický architekt Henry van de Velde a přednesl zde

---

<sup>41</sup> Více viz. níže strana 43 – 46.

<sup>42</sup> Hendrik Petrus Berlage (1856 – 1934), holandský architekt, žák Gottfrieda Sempera. Ovlivněn holandskou cihlovou architekturou a tvorbou F. L. Wrighta, jehož ideje pomáhal šířit po Evropě. Je nazýván „otcem moderní architektury v Holandsku.“

dvě přednášky. Znal už deset let Otakara Novotného a roku 1924 napsal článek o moderní architektuře v Československu.

V letech 1924 – 1925 uspořádal Klub architektů v Praze a Brně pod názvem Za novou architekturu cyklus přednášek Jacopa J. P. Ouda, Waltera Gropia<sup>43</sup>, Le Corbusiera Amédée Ozenfanta z Paříže a Adolfa Loose z Vídně. Doprovázeni byli přednáškami Oldřicha Starého, Karla Teigehe, Oldřicha Tyla a Jana Víška.

Le Corbusier se vrátil v říjnu 1928 do Prahy se dvěma projevy pro založení CIAM v La Sarraz. Na kongresu Federace pro intelektuální spolupráci proslovil přednášku O nových formách praktického umění a v režii Devětsilu v Osvobozeneckém divadle reprízu svého projevu v La Sarraz Technika podkladem lyrismu.

V roce 1929 přednášel jako host Klubu architektů o moderní belgické architektuře v Městské knihovně v Praze Victor Bourgeois, který opakoval svou přednášku v Bratislavě.

V letech 1929 – 1934 měl v Praze řadu přednášek druhý ředitel Bauhausu Hannes Meyer.

Současně v této době již vznikají funkcionalistické realizace, které posunuly československou tvorbu do popředí evropského vývoje. Spolu s architekturou francouzskou, holandskou a německou se tak i československá stává rozhodující silou v uplatnění funkcionalismu na sklonku 20. let. Pražský palác Olympic nebo sanatorium Machnáč v Trenčianských Teplicích od Jaromíra Krejčara, Tylův a Fuchsův palác Pražských vzorkových veletrhů, Benšovo nové pražské letiště v Ruzyni, hotel Avion v Brně od Bohuslava Fuchse, vily Ladislava Žáka<sup>44</sup>, továrny Jaroslava Fragnera<sup>45</sup> nebo dvojice Mühlstein – Fürth<sup>46</sup> a mnoho dalších architektů a jejich realizací proslavilo československou architekturu po celém světě, stejně jako školy Bohuslava Fuchse<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Představitel Bauhausu.

<sup>44</sup> Více viz. níže strana 67.

<sup>45</sup> Více viz. níže strana 61 – 62.

<sup>46</sup> Více viz. níže strana 68.

<sup>47</sup> Více viz. níže strana 58 – 60.

## **VI. Poslání moderní architektury**

V architektuře nastupujícího funkcionalismu se ústřední otázkou doby stává problematika bydlení. Necelý rok po světoznámé výstavě bydlení ve Stuttgartu, na níž zcela zvítězily myšlenky funkcionalismu, se v Brně uskutečnila Výstava soudobé kultury, která manifestovala proniknutí nových zásad do téměř celé oblasti činnosti lidí. Urbanistický koncept výstavy (Emil Králík, 1927 – 1928) s architekturou pavilonů a skupinou rodinných domů, z nichž progresivním pojetím dispozice i konstrukce vynikl dům Oldřicha Starého, znamenal počátek vrcholného údobí našeho meziválečného vývoje. Toto programové vystoupení moderní architektury bylo podnětem k vybudování vzorné kolonie moderního rodinného bydlení v Praze na Babě (urbanistický koncept P. Janáka, 1928 – 1932), která doposud představuje jeden z nejcennějších souborů funkcionalistické tvorby v Československu. Proběhla také řada soutěží na kolektivní bydlení.

Tématem dne se ve 30. letech stal tzv. nejmenší dům a nejmenší byt. Karel Teige píše roku 1932 knihu Nejmenší byt a Jiří Kroha komponuje Sociologický fragment bydlení jako manifest za práva na minimální standard pro nemajetné.

## **XIX. Nejdůležitější centra nové architektury v Československu**

Na sklonku 20. let se stalo nejvýznamnějším centrem funkcionalistické architektury **Brno**, na jehož výstavbě se vedle Fuchse a Poláška podíleli Jan Víšek, Josef Kranz, Jindřich Kumpošt, Jiří Kroha, Arnošt Wiesner a mnozí další. Unikátní, ale nesmírně nákladnou stavbu světové úrovně představovala vila Tugendhatovy rodiny od německo – holandského architekta Ludwiga Mies van der Rohe<sup>48</sup>. V Brně také vznikl na svou dobu moderní výstavní areál.

Dalším významným centrem moderní architektury byl **Hradec Králové**, kde se Josefu Gočárovi podařilo vytvořit živé centrum s dvojicí nových náměstí – Masarykovým a Ulrychovým. Konečně Baťův **Zlín**, původně provinční městečko, velkoryse doplnila řada továren, škol a administrativ stavěných na základě jednotného konstrukčního systému převzatého z USA. Podle Baťova hesla - Společně pracovat a individuálně bydlet - se postavilo množství malých rodinných domků se zahrádkami, opět podle amerického vzoru. Pracovali zde František L. Gahura, Vladimír Karlík, Miroslav Lorenz a další projektanti, kteří pro Baťovu firmu navrhovali továrny a obchodní domy po celém světě.

---

<sup>48</sup> Více viz. níže strana 68 – 69.

## VIII. KLASIČNOST

Na rozdíl od **klasicizující moderny**, která je víceméně kontinuální s předchozím, tj. secesním obdobím a svým článkováním vychází z tvarosloví 19. století, hovoříme také o **moderním klasicismu**, prakticky bezozdobném slohu, v němž jsou však stavby členěny ve srovnání s funkcionalismem převážně vertikálně.

Vedle Jana Kotěry měla Wagnerova vídeňská škola mnoho českých žáků, ale žádný z nich nenásledoval svého učitele v ideovém zápasu tak jako Kotěra. Mnozí šli spíše proti tendenci vyspělého Wagnera zpět k začátkům, k variacím na jeho renesanční schémata. To je patrné především na **Antonínu Engelovi**. Dále uvádím ještě **Františka Roitha** (vily v Ořechovce) a **Bohumila Hübschmanna**, kteří navrhli řadu bankovních paláců a podíleli se na regulacích měst.

- **Antonín Engel (1879 – 1936)**

Navrhl velkorysý urbanismus na hranicích pražských čtvrtí Dejvice a Bubeneč. Hlavní dominantou se mělo stát centrální náměstí, ze kterého vycházejí radiální třídy. Palácové domy na náměstí mají monumentální průčelí ve stylu moderního klasicismu. Celý koncept však zůstal nedokončen – paláce rektorátu pražské techniky nebyly postaveny a ani pozdější soutěže nepřinesly definitivní řešení.

Ve 20. letech je podle jeho projektu budována po technické stránce moderní **Pražská vodárna** s klasicizujícím architektonickým výrazem v exteriéru (obr. 29). Tato „filtrační stanice“ má rozdílné tváře vnějšku a vnitřku. Fasádu má téměř zítkovskou, nicméně podanou ve wagnerovském duchu s rozměrnými kovovými, geometricky členěnými okny. Nelze přehlédnout ani drobný kubizující dekor v hlavicích a patkách sloupů, jímž je ještě umocněn efekt sloupořadí. Interiér projektovaný ve spolupráci s inženýrem Bedřichem Hácarem a přiznávající železobetonovou konstrukci se systémem volných parabolických oblouků o velkých rozponech lze však bez nadsázky považovat za konstruktivistický.

Fasáda svými vystupujícími tetrastyly působí dojem „**novodobého peripteru**“.

- **Jozip Plečnik (1872 – 1957)<sup>49</sup>**

**Svou tvorbou vnesl Slovinc a Wagnerův žák Plečnik do moderny charakteristický neoklasicistický styl s výraznými řeckými a byzantskými prvky. V mnoha realizacích se přiklání ke starší egejské kultuře.**

Patří k nejoriginálnějším a nejvybranějším zprostředkovatelům atmosféry jihu. Diplomová práce vysloužila Plečnikovi stipendium, tzv. Římskou cenu, a umožnila mu procestovat značnou část Evropy. Obdržel pas do Itálie (obr. 30,31), Španělska, Portugalska, Francie, Belgie a Německa. Tím získal mnoho inspiračních zdrojů.

Jeho názory na antiku lze vysledovat v definování úloh, které zadával svým studentům na speciální škole dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde učil v letech 1911 – 1921 jako nástupce Jana Kotěry. Dochované výkresy jeho žáků (například studie vítězného oblouku, pomníků nebo okrsku pokladnic) ukazují volnost, velkorysost a vznešenost zadání, které nebylo svázáno rigidními pravidly, a přesto ducha antiky vyzařuje daleko silněji než některé mnohem pečlivěji a v tradičním duchu zpracované rysy pražské polytechniky.

Plečnik usiloval o vytvoření nového slohového jazyka pro osvobozenecý slovinský národ, který by mohl úspěšně postavit proti italskému a rakouskému vlivu. Do Prahy se mu podařilo přenést „kousek jihu“ a zejména díky podpoře prezidentovy dcery, dr. Alice Masarykové, uskutečnil za patnáct let usilovné práce rozsáhlé dílo nejen na Pražském hradě, ale i na zámku v Lánech. Vytříbený výběr materiálů a graciézní řešení celku a detailů udělaly z Plečnikových úprav skvosty. Inspirace architekturou jihu je zvláště zřetelná v řešení jižních zahrad Pražského hradu s nádherným výhledem na město a několika sloupovými pavilónky, ve fascinujícím prostoru sloupové síně vedle Matyášovy brány nebo v čtelných hradních kašnách, doplněných archetypálními plastikami.

**Hluboká, složitě skrytá symbolika pražských i lublaňských staveb vychází často ze středomořského prostředí, včetně řady přímých citací z etruské a mínojské architektury.**

**Úpravy Pražského hradu** (obr. 29, 30, 31, 32)

Jože Plečnik byl v roce 1920 pověřen T. G. Masarykem, mužem antice velmi nakloněným<sup>50</sup>, přestavbou tehdy dosti zchátralého Pražského hradu v důstojné sídlo hlavy

<sup>49</sup> Dajman PRELOVŠEK; Josip Plečnik. Život a dílo, Brno 2002

demokratického státu. Nejdříve vypracoval projekt na úpravu tzv. Jižních hradních zahrad. Komorní Rajsskou zahradu propojil s Hradčanským náměstím monumentálním schodištěm a do středu zahrady umístil monolitickou žulovou mísu. Navazující protáhlou zahradu Na Valech propojil se III. nádvořím tzv. Býčím schodištěm. Dále snížil ohradní zeď, aby umožnil pohledy na pražské panoráma. Důležité body akcentoval drobnými architektonickými prvky: altány, sloupy, pyramidou a vyhlídkovými terasami. První hradní nádvoří nechal Plečnik znovu vydláždít a před Matyášovu bránu umístil dvojici vlajkových stožárů z kmenů moravských jedlí. V západním křídle Nového paláce pak vytvořil impozantní sloupovou síň jako nástupní prostor pro hradní audience. Třetí, hlavní nádvoří, dostalo rovněž novou dlažbu a bylo architektonicky sceleno a doplněno o nové elementy, z nichž nejvýraznější je obelisk z mrákotínské žuly.

Plečnikovy zásahy mají nadčasový charakter. Původní prvky jsou kongeniálně doplněny o nové elementy s antickými motivy. Jeho architektura působí celkově ohromujícím dojmem, kterého dosahuje použitím čistých linií a tvarů antické architektury, jako např. dórského sloupoví.

### **Úpravy parku – Lány (1920 – 1935)**

Plečnik byl prezidentem Masarykem také pověřen, aby upravil jeho letní rezidenci v Lánech. Do interiéru zámku zasáhl jen minimálně, vytvořil však novou kompozici části parku, včetně rybníka s hrází a kašnou, dále lávku na ostrůvek a můstky přes zásobní potok. K drobným intervencím patří váza z umělého kamene, včelín, úpravy a přístavba zámeckého skleníku a nevelké hospodářské stavby. Před vstupem do obory navrhl Plečnik Památník padlým z první světové války, který tvoří tříska z mrákotínského monolitu, a oplocení hospodářské budovy s kašnou. Plečnikovy úpravy respektují pozdně klasicistní koncepci parku a obdobně jako u Pražského hradu ji citlivě doplňují o nové prvky.

### **Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně (obr. 33, 34, 35)**

Praha 3 – Vinohrady, náměstí Jiřího z Poděbrad

1928 - 1932

---

<sup>50</sup> T. G. Masaryk v knize E. Ludwiga Duch a Čin (Praha 1946) pobaveně vzpomíná, jak nahrazoval fürstenberské lovecké trofeje na chodbách lánského zámku zarámovanými fotografiemi a tisky z antického světa – „chrámy a bohy, torsy a bohyněmi“. Nelze opomenout ani jeho četné návštěvy Středomoří (Itálie, Řecko, Palestina), nehledě na zdravotní pobyt na Capri v roce 1920 (v době silně podlomeného zdraví po ukončení bojů za samostatný stát).

Kostel je nejvýznamnější Plečnikovou pražskou realizací kromě jeho návrhů pro Hrad. Na nový vinohradský chrám byla původně vypsaná soutěž, ale nakonec na doporučení expertů i účastníků soutěže byl chrám přímo zadán Plečnikovi. Ten v průběhu 20. let původně navrhl několik variant. Definiční projekt ve stylu starokřesťanské baziliky získal podobu jednododního prostoru s dřevěným kazetovým stropem, k němuž přiléhá mohutná věž zakončená obřím proskleným ciferníkem hodin. Uvnitř věže je systém ramp, umožňujících výstup ke kruhovému oknu, jež rámuje pražské panorama. Dalším působivým prostorem je krypta pod chrámovou lodí, přisvětlovaná luxfery v podlaze kostela. Na výzdobě se podíleli také architekt Otto Rothmayer a významní sochaři Damián Pešan<sup>51</sup> a Bedřich Stefan<sup>52</sup>. Stavba pro Královské Vinohrady nese řadu „královských“ motivů: cihly vystupující z líce fasády připomínají hermelínový plášť, věž je zakončena motivem královského jazyka. Symbolické spojení s Hradem vyjadřují zlomky z katedrály sv. Víta zasazené do oltářní stěny krypty. I při pohledu z areálu Hradu lze obrys věže Plečnikova chrámu pozorovat jako výraznou dominantu pražského panoramatu.

**Tento kostel je v celku i detailech vybranou poctou jihu, včetně bělostného vrcholku hranolové věže, která měla připomínat bílou Akropol, vznášející se nad mořem pražských střech.**

- **František Roith (1876 – 1942)**

**Městská knihovna** (obr. 36)

Praha 1, Mariánské náměstí

1924 – 1928

Tato reprezentační veřejná budova se nachází v centru metropole a je ve stylu pozdní moderny. Čelní fasáda otočená do náměstí je tvrdě členěna horizontálními lezénami. Šestice soch nad průčelím ji změkčuje a antikizuje, neboť se, podobně jako u antické sochařské výzdoby, jedná o alegorie. Jejich autorem je Ladislav Kofránek.

---

<sup>51</sup> Sochařské vybavení oltářů i celého interiéru

<sup>52</sup> Madona nad vchodem

- **Bruno Paul (1874 – 1968)**

V Praze nenajdeme mnoho budov, které by v tomto období projektovali zahraniční architekti. Jedna z významných staveb tohoto druhu je v oblasti Střešovic (stejně jako Müllerova vila) a jedná se o vilu Traubovu.

### **Traubova vila**

Praha 6 – Střešovice, Pod Hradbami 17

1928 – 1929

Její noblesní architektura není zvenčí funkcionalistická ani loosovsky puristická, ale spíše ji lze považovat za velmi kultivovaný projev moderního klasicismu.

Jedná se o jednoduchý horizontální kubus s uskočeným horním patrem. Za nenápadným průčelím krytým kamennými deskami se skrývá zajímavý interiér s velkou obytnou halou s okny do zahrady. Dominantním motivem tohoto prostoru je elegantní křivka schodiště. Celý interiér je pojednán v duchu pozdního art – déco.

Jedná se o velmi citlivé zakomponování antické noblesnosti a okázalé vznešenosti do soukromého obydlí.

## IX. Na pomezí klasičnosti a antičnosti

- **Bedřich Feuerstein (1892 – 1936)**<sup>53</sup>

U nás studuje u Jana Kotěry a soukromě u Jozipa Plečnika (obr. 28). Získává stipendium francouzské vlády a odjíždí roku 1924 do Paříže, kde absolvuje a pracuje téměř 3 roky u Augusta Perreta<sup>54</sup>. (U Perreta pracoval také Bedřich Rozehnal). V tomto ohnisku nového vývoje poznává a vidí, co česká architektura dosud nepoznala, aby pak v Praze mohl podnítit obrat v tomto směru. U nás se ale bohužel nesetkává s uznáním

„Stal se obětí prostřednosti a tuposti našeho prostředí.“<sup>55</sup>

V jeho osobě se kloubí zdánlivě neslučitelné; používá explicitní antické prvky, ale zároveň to byl přesvědčený purista. Proto jeho architektonické tvorbě vymezují v rámci mé práce zvláštní kapitolku.

### **Krematorium** (obr. 25,26,27)

Nymburk

1922 – 1923

Spoluautor Bohumil Sláma

Představuje mistrovskou syntézu tehdejších vlivů. Svými mohutnými sloupořadími a půlválcovými čely tamburu vysoké obřadní síně se krematorium jeví jako slavnostní **Panteon**<sup>56</sup>, tedy jako článek v řetězci **klasicistické monumentální rétoriky** (obr. 28). Dynamický půdorys připomínající prérijní domky Franka Lloyda Wrighta<sup>57</sup> a zřetelné mašinstické prvky naopak Feuersteinovo dílo zasazují do kontextu užitkových staveb **moderní průmyslové civilizace**.

Nová architektura se v tomto raném díle odrazila hlavně svou formou. Lapidárnost forem odkazuje až k architektuře francouzských utopistů konce 18. století (Ledoux, Boullée). Jedná se o cylindrickou stavbu na oválném půdorysu ukončenou mohutnou deskou. Autoři navrhli i urbanismus hřbitova, jehož hlavní osa je lemována válcovými náhrobky.

---

<sup>53</sup> KOLEKTIV; Bedřich Feuerstein. Výběr z díla, Praha 1956; Stanislav KOLÍBAL; Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000

<sup>54</sup> Kenneth FRAMPTON; August Perret a vývoj klasického racionalismu 1899 – 1925, v Moderní architektura. Kritické dějiny, Academia 2004, str. 125 – 129.

<sup>55</sup> Karel ČAPEK napsal po jeho brzkém skonu

<sup>56</sup> J. SUMMERSON; The Classical language of architecture, London 1980, str. 38 – 40.

<sup>57</sup> Pfeiffer Bruce BROOKS; Frank Lloyd Wright, Slovart 2005

Krematorium bylo nejen budovou, ale i „pomníkem“. Purismus krematoria byl pro něj problémem především výtvarným, umnou hrou objemů ve světle. Jan E. Koula toto dílo považuje za

**„první uskutečněné dílo puristické architektury ve smyslu definice Le Corbusierovy.“**

Z této stavby na vás dýchne antická monumentalita, sloupořadí je skutečně velmi obdobné jako u římského Panteonu.

Feuerstein se zajímavě a velice výstižně vyjadřuje v jednom ze svých dopisů z Paříže o tom, jak vnímá Karla Teigeho:

„Psal mi Krejcar o novém Devětsilu, o výstavě atd. Vše se mi moc líbí a myslím, že jsme to v Praze konečně vyhráli nad „Stavbáky“ – konečně je to samozřejmé a ani tak nesnadné. Teige není ani dost málo tvůrčí člověk. Je to kompilátor. Krédo moderní architektury: vykradený Le Corbusier, kde vyškrtnuta partie estetická.“<sup>58</sup>

### **Vojenský zeměpisný ústav**

Praha, Rooseveltova ulice

1921 – 1925

Fasáda tohoto objektu, prakticky členěna pouze mohutnými kordónovými římsami, navržena a postavena podle puristického návrhu Bedřicha Feuersteina, byla provedena s výtvarnou spoluprací sochaře Břetislava Bendy<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Dopis: Paříž 15. listopadu 1925

<sup>59</sup> Ženské postavy na nárožích

## X. ANTIČNOST<sup>60</sup>

### X.A Le Corbusier<sup>61</sup>

#### **X.A.1 Myšlenkové proudy, které ho ovlivnily**

Četba spisů Johna Ruskina<sup>62</sup>, jeho vášnivé moralizování a touha po umělecké prostotě a pravdivosti na něj hluboce zapůsobily. Přestože John Ruskin zbožňoval středověk, nenáviděl průmysl a žil v přesvědčení, že období gotiky bylo dobou harmonické společnosti a dokonalého rozvoje člověka, stal se velmi významným také pro rozvoj moderní architektury, neboť upozomoval na nutnost funkčního uspořádání stavby:

„Když jde o veřejnou budovu, má být rozvržena tak, aby byla co nejúčelnější... to má být zcela nezávislé na vnějším vzhledu nebo estetických úvahách jakéhokoli druhu a vše má být provedeno pevně, bezpečně a s nejmenším nutným nákladem. Obětovat některý z těchto požadavků vnějšímu vzhledu je zbytečnost a absurdnost. Místnosti nesmějí být tmavší proto, aby okna byla uspořádána symetricky.“

Pro následující dobu má zásadní význam také Ruskinovo tvrzení: „všechny nejpůsobivější formy a myšlenky jsou bezprostředně odvozeny z přírody...“.

V září 1907 uskutečnil Le Corbusier cestu do severní Itálie a koncem roku pak do Vídně, kde se důkladně seznámil s geometrickou secesí Josefa Hoffmanna. Na jaře 1908 se objevil v Paříži v ateliéru u Augusta Perreta<sup>63</sup>, jehož geometrický, mírně klasicizující a velmi konstruktivně cítěný styl se v té době jevil jako nejadekvátnější ztvárnění architektonických možností nového stavebního materiálu – železobetonu. Auguste Perret (1874 – 1954) objevil pro Le Corbusiera krásu inženýrských staveb 19.století, jako byla Eiffelova věž nebo Galerie strojů, vyzýval ho k návštěvám pařížských obrazáren a muzeí, nutil ho studovat filosofii a teorii umění.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Patrik LÍBAL; „Antikisierung“ und offene Gesellschaft in der Zwischenkriegsperiode, 59 – 60. in: *Hercynia XII*, Praha 2009.

<sup>61</sup> Norbert HUSE: *Le Corbusier*, Votobia, Olomouc 1995, KOLEKTIV; *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon 2008, Rostislav ŠVÁCHA: *Le Corbusier*, Odeon 1989, DARIOVÁ Sophie; *Le Corbusier. Sociolog urbanismu*. Praha 1967.

<sup>62</sup> John RUSKIN; *Lectures on art*, Oxford 1880, (překlad V. A. JUNG; *Výklady o umění*, Praha 1901), Soudobí architekti byli s tímto teoretikem a jeho vlivem také všeobecně obeznámeni – Styl 5 (10), Henry van de Velde: *Tři hříchy proti umění*, 1924 s. 1 – 13.

<sup>63</sup> Kenneth FRAMPTON 2004 (pozn. 38)

<sup>64</sup> August Perret s oblibou říkával: „Musí se stavět tak, aby vše bylo dokonalé, výzdoba obvykle zakrývá chybu v konstrukci.“

Podle Paula Turnera (1971) patřilo k tehdejším Le Corbusierovým klíčovým zážitkům seznámení se spisy novoplatonika Henriho Provensala, hledícího na umění jako na zosobnění věčných zákonů krásy, a četba Nietzscheho knihy Tak Pravil Zarathustra, která jej přímo omámila vidinou „umělce – proroka, stojícího se vztyčenou hlavou a bojujícího o svou pravdu až do sebezničení“.

O jeho tvůrčím neklidu svědčily i časté Corbusierovy studijní cesty. V Berlíně pracoval v ateliéru Petra Behrense<sup>65</sup>, kde se zřejmě také seznámil s designérem Johanese Lauweriksem, jehož myšlenky podle Heinze Spielmanna předznamenaly pozdější koncepci moduloru (1980) (obr. 21, 22, 23, 24).

## **X.A.2 Le Corbusierův obdiv k antické architektuře a vybrané výroky s ním spjaté<sup>66</sup>**

V roce 1911 následovala delší a pro Le Corbusierovo tvořivé hledání snad důležitější cesta do jihovýchodní Evropy, při níž spolu s přítelem Augustem Klipsteinem navštívil Prahu, Vídeň, Budapešť, Bukurešť, Istanbul, Athos, Athény (obr. 1, 2, 3), Řím (obr. 9) a Florencii. Největším zážitkem pro ně byl Parthenón na athénské Akropoli. O toto architektonické dílo klasického Řecka se pak Le Corbusier mnohokrát opíral a nacházel v něm neustále nové stránky a významy (obr. 4, 5, 6, 7, 8).

V roce 1911 mu Parthenón byl „**TRIUMFEM SÍLY**“, zněl mu „**PRONIKAVÝM BŘESKEM**“, a popadal ho před ním „**pocit mimořádné osudovosti člověka**“. Nápadná, byť podle Charlese Jenckse (1973) zatím nahodilá, byla i jeho poznámka, že „**Parthenón je STRAŠNÝ STROJ<sup>67</sup>, který drtí a podrobuje si na míle daleko.**“

Minulost a přítomnost pro něj nebyly protiklady; v Athénách, kde se týdně věnoval studiu Parthenónu, se rozhodl odejít do Chicaga, pravděpodobně proto, aby studoval tamější průmyslové a výškové stavby.

O několik let později ve své knize **Vers une architecture (1923)** již ukazuje ve velmi provokativních konfrontacích spojení mezi světem strojů a uměním. Považoval sílu dopravy a strojů za znovuoživení oněch principů, které také v minulosti vyzdvihovaly velké umění: „Parthenón zde chceme předvést spolu s autem (obr. 10) proto, abychom poznali, že se zde

---

<sup>65</sup> Kenneth FRAMPTON; Německý Werkbund 1898 – 1927, in *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Academia 2004, str. 130 - 137

<sup>66</sup> Kenneth FRAMPTON; Le Corbusier a L'Esprit Nouveau 1907 – 1931, in *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Academia 2004, str. 176 – 188.

<sup>67</sup> Obdiv ke stroji, který zde dospěl k tak neobvyklé metafoře, se však ozývá i z jiných Le Corbusierových postřehů z cesty na Balkán, souborně vydaných teprve v roce 1966 v knize *Le Voyage d'Orient*.

jedná o dva výběrové produkty ze dvou různých oblastí, kde jedna je dokončena a druhá se vydává na dráhu pokroku... nemusíme tedy dělat nic jiného, než srovnávat naše domy a paláce s auty. A nesouhlasí-li něco tady, pak už nesouhlasí vůbec nic.“

„Vytváření tvarů je čistou tvorbou ducha; povolává skutečného umělce. Geometrie zformování Parthenónu poukazuje na vášeň, velkorysost a velkodušnost Feidia.“

„Když Feidiás stavěl Parthenón, nevytvořil ani dílo stavitele, ani inženýra, kresliče plánů. Všechny prvky již existovaly. Vytvořil dílo dokonalosti a vznešené duchovnosti.“

„Aby se mohlo čelit problému dokonalosti, je třeba směřovat k zavedení standardů.“

Parthenón je produktem výběru aplikovaného na určitý standard.“

**Le Corbusier usiluje ve své době o zkonstruování stejně důležité stavby, jakou byl pro dobu klasického Řecka Parthenón. Cítí v tom jisté poslání a většina jeho tezí nakonec směřuje právě k tomuto závěru, k potřebě „vlastního Parthenónu“, zosobňujícího tehdejší dobu a kulturu.**

V historii se obrací také na Řím, který sice již neoceňuje do všech detailů tak jako předcházející Parthenón – „Tak kupředu, akantové hlavice a zdobené vlasy, bez měřítka a vkusu!“, ale vyzvedává „lekcí Říma“ ve smyslu jeho „regulačních linií“.

**„Jednota postupu, síla záměru, klasifikace prvků.“**

Na příkladu Říma se pokouší dokázat, že stavitelství bylo vždy také řádem. „Římský řád je jednoduchý, kategorický řád.“

Analogickou sílu našel také v římské architektuře. „Síla intence, klasifikace stavebních prvků dokazuje zcela určitý duševní stav: strategie, zákonodárství. Stavitelství je pro takové záměry přijatelné, odměňuje se jim. Světlo lichotí čistým tvarům, tyto tvary žijí. Jednoduchá stavební tělesa rozvíjejí obrovské plochy, jež mají výrazný, rozmanitý charakter, podle toho, zda se jedná o kopule, klenby, válce, pravoúhlé hranoly nebo pyramidy... Pantheon, Koloseum, akvadukty, Cestiova pyramida, Vítězný oblouk, Konstantinova bazilika, Caracallový lázně. **Žádné fráze, jen řád, jednota idejí, smělost, konstrukce, použití základních tvarů těles, zdravá etika.“**

„Tím, že jsem při srovnávání různých národů narazil na jednotu základních lidských předpokladů, jsem získal jistotu, že vypukla nová doba. Lidem je to ještě utajeno, očista je proto životní nutnost.“

### X.A.3 Počátky vlastní tvorby

Le Corbusier začal svou architektonickou tvorbu realizacemi tří vil v secesním stylu mezi lety 1905 – 1907. Poté se inspiroval na cestách a začíná explicitně používat antické prvky. Ve 20. letech ale již otevřeně přechází k funkcionalismu a na antiku se obrací zejména v proporčních vztazích.

#### **Vila Jeanneret-Perret (1912),**

(Chemin de Pouillerel, La Caus-de-Fonds, Švýcarsko)

V této vile již můžeme sledovat antické vlivy. Jedná se zejména o zastřešení cesty vedoucí ke vchodu pergolou, která je podobná té, kterou si Jeanneret nakreslil v Pompejích. Fasáda a členění místností připomínají domy Petra Behrense.

#### **Vila Schwob (1916),** (obr. 16, 17, 18)

Rue du Doubs, La Chaux-de-Fonds, Švýcarsko

V této vile je velmi dobře patrná podobnost s architekturou v Pompejích (obr. 11, 12, 13, 14, 15). Srovnáme-li řazení místností se skicami pořízenými v Pompejích v roce 1911, všimneme si, že půdorys kolem atria reprodukuje tzv. Diomedovu vilu (obr. 19, 20). V jednom dopise Ritterovi z června 1920 Jeanneret popisuje vilu jako východisko pro nový program, ve kterém zpracuje své vzpomínky z cest: „Zabývám se vážnými, ba dokonce vědeckými díly, to znamená obrazy, které by měly představovat přinejmenším rozšíření mé vily Schwob... Ale moje pozornost se soustředí na Parthenón a Michelangela... Spolehlivé umění. Stále znovu jeden vzor; Parthenón, toto drama.“

#### **Vila La Roche-Jeanneret (1923)**

(Square du Docteur-Blanche, Paříž)

V této vile jsou místnosti řazeny jako „architektonická procházka“. Le Corbusier zde poprvé prosadil myšlenku, na kterou přišel při prohlídce athénské Akropole – promenádního divadla – a kterou našel popsanou v „Historie de l'architecture“ Augusta Choisy.

V roce 1926 formuloval při navrhování sídliště Weissenhof 5 bodů nové architektury<sup>68</sup>:  
1. Dům na pylonech, 2. Zahrada na střeše, 3. Volný půdorys, 4. Pásová okna, 5. Volné průčelí.

---

<sup>68</sup> Les 5 Points d'une architecture nouvelle

Průčelí vily **Stein-de Monzie (1926 – 28)** je vloženo do hranolu. Je ploché, členící linie vycházejí ze zlatého řezu a určují rozměry a umístění otvorů. Fasáda domu vedoucí do zahrady nabízí pohled na souhru prostorů rozličných objemů a na chodbu spojující zahradu s balkonovými terasami a terasy mezi sebou. Britský teoretik architektury Colin Rowe srovnával rastr půdorysu, složený střídavě ze širokých a úzkých polí, s Palladiovou vilou Malcontenta a zjistil skryté shody, které se v Le Corbusierově díle často vyskytují.

Tyto domy, v nichž Le Corbusierův puristický styl dospěl k nebyvalé křehkosti, se staly předmětem zájmu mnoha evropských architektů. Nechyběli mezi nimi ani čeští tvůrci, kteří sledovali jeho tvorbu již od let 1921 – 1922 a v letech 1925, 1928 a 1935 měli dokonce možnost uvítat Le Corbusiera v Praze.

**„Neexistuje primitivní člověk, jen primitivní prostředky. Myšlenka je konstantní a od začátku v plné síle.“**

#### **X.A.4 DEFINICE ARCHITEKTURY,**

jak ji podal sám Le Corbusier ve své přednášce v pražském Osvobozeném divadle. Hovořil na téma: **„Technika jako základ lyrismu“**.

**„Není architektury a není lyrismu tam, kde není technické perfektnosti, tam, kde se s technikou dosud zápolí. Teprve svrchované ovládnutí technických prostředků a jejich maximální vytěžení, perfektní zodpovědění potřeb moderního člověka, dává architektuře vznešenou krásu „božských proporcí“. Lyrickou krásu matematického řádu. Obydlí pro zdravého a jasného člověka, obydlí obšťastňující a okouzlující tohoto člověka.“**

## X.A.5 Le Corbusier – Saugnier: článek pro časopis UMĚNÍ<sup>69</sup>

### PURISM, MINULOST, PŘÍTOMNOST

#### MINULOST

#### PARTHENÓN

**Parthenón** jest prostý hangár, uschovávající sochu a poklady. Tedy Parthenón je nejvznešenějším prostředkem dojetí. Všechno je tu problémem plastickým, hra objemů, podivuhodná přísnost, vztahy tak mocné a tak subtilní, poněvadž poslouchají systému regulujícího. Dokonalost, poněvadž zákony optické poskytly specifické deformace. Válce, krychle, horizontální linie nepopisují, nevysvětlují žádné legendy: žádná literatura se naň nedá navázati, ani dogma, ano mystika; objemy a linie jedině oživují naše smysly a jsou tak uzpůsobeny, že náš duch je unesena s srdce nám překypuje. Cítíme živě harmonii.

**Coloseum.** Římané vytvořili systém konstruktivní, cihly a cement, obloukovou klenbu. Každé dílo je konstruováno tímto způsobem. Tento způsob dodává dílu jednoty vzezření; celkový obal díla shrnuje elementární princip. Jednota struktury, systém struktury a systém plastický; shodný duch celkový. V celku je tu **jednota**, veliká síla a majestátnost.

**Katedrála.** Středověk vytvořil ve dvou stoletích, od r. 1050 do r. 1250, úžasný systém konstruktivní. Svazek principů čistě racionálních rozvíjí všechny své důsledky od klenby až po základnu; plán a elevace jsou určeny systémem. Ale převážná jeho forma „croisée d’ogives“,

**křížení lomených oblouků**, je formou druhořadou, tedy slabou; krásy je tu ubráno; všeobecný plastický systém vychází z ostrého úhlu (lomený oblouk, štíty, penakle atd.), trapná fyziologická sensace, plastický výkvět, přičleněný k barbarismu ještě svěžímu.

Katedrála je zježená, elementy plastické jsou daleko od čistých forem; krása uniká. Katedrála vyjadřuje utrpení (naše smysly trpí). Katedrála je drama člověka, bojujícího proti těžkopádnosti a usilujícího namáhavě o zvýšený stav kultury.

#### PŘÍTOMNOST

Inženýr připravil cestu: všechny prostředky jsou tu. Obrovská produkce průmyslová dovolila naší kultuře, aby projevila své aspirace estetické: mimo produkci uměleckou, v produkci průmyslové se vyjadřuje styl. Díla počtu nám je odhalují. **Počet** nás uvádí automaticky ve styk se zákony Vesmíru a s disciplinou, přibližuje nás k harmonii. Ale praktický čin

<sup>69</sup> Le Corbusier; sborník Umění, Praha 1926, 62 – 65.

architektury zůstává spojen s tradicemi napříště bezvýznamnými. Je roztržka mezi konstrukcí a architekturou. Ve Francii je to Akademie (École des Beaux-Arts), jinde „Moderne Architektur“. S jedné strany banalita forem a úprav, padělky „stylů“: **lenost a smrt**. S druhé strany **libovůle**, fantazie (rovněž libovolná). Celý maškarní slovník minulých epoch, forem nelogických, bez příčiny, bez kořenů v konstruktivním činu. Seškrabte povrchní lak, vyveďte se z bludu „mody“, najdete staré věci, staré úkazy mezi abnormálními adaptacemi na konstruktivní novinky. Předběhněte o dvacet let, „Moderne Architektur“ nám bude dělat hanbu.

Jako systém plastický má formy nečisté. Duch prostřední, který nutno nenáviděti, vidíte-li, jak se stejně všude šíří, opíraje se o lenost, duch invalidy, nuzný, který přivede ostatně docela klidně po 20 letech „secese“ („roztržky“) ke „stylům“.

Architektura je dovedná, přesná a skvělá hra objemů nahromaděných pod světlem, to je harmonický rytmus ploch, světla a stínu. Je to kresba podstatných rysů, klasifikace plastických účelů, jejich vláda. Je to výraz zvýšené vůle. Řád panuje na podkladě **EKONOMIE**.

Purism je stav ducha, směrnice určitého rázu, vyznačená zákonem ekonomie (v širokém smyslu, - logika, plastika, myšlenka). Vychází z **výběru**, hledá rozřešení jasné a podstatné, třídění, vládu, řád.

## **XI. Psychologie působení objektu na člověka**

Dojmy, které v nás vyvolávají jednoduché geometrické tvary, jak již uvedl Mirko Novák<sup>70</sup>, bývají vysvětlovány dvěma teoriemi. Jedná se o Lippsovu teorii vcítění a Worringerovu teorii abstrakce. Uvádím je zde obě společně s názorem Le Corbusiera, neboť do značné míry vysvětlují fenomén obdobného dojmu, který v nás vyvolávají monumentální památky antické a funkcionalistické stavby zároveň. Tyto teorie se navzájem zdánlivě vylučují, ale ve skutečnosti se na vědeckém poli doplňují – nebudu se jimi zabývat příliš podrobně, jen je nastíním. Podstatné je to, co z nich vyplývá; není důležitá parciální shoda jistých tvarů; jsou to jednoduchost a symetrie, co činí z objektů v našem vnímání srovnatelné monumenty.

### **XI.A Le Corbusierova teorie<sup>71</sup>**

„Primární tvary jsou krásné, protože se jasně čtou. Dnešní architekti už nevytvářejí prosté tvary. Inženýři, kteří pracují s výpočtem, uplatňují geometrické tvary, které uspokojují náš pohled svou geometrií a našeho ducha matematikou; díla inženýrů se tak blíží velkému umění“.

### **XI.B Lippsova teorie vcítění – „Einfühlungstheorie“<sup>72</sup>**

Estetický dojem je požitekem z vlastní činnosti apercepčním. Spočívá v nerušeném rozvíjení imaginativních tendencí, které individuum v objekt vcítuje. Dovoluje-li daný objekt, aby vnímající individuum tyto své tendence v něm nerušeně rozvíjelo, jde o tzv. *vcítění pozitivní* (positive Einfühlung). Nedovoluje-li jim se volně vyvíjeti, omezuje-li je jakkoliv, jde o tzv. *vcítění negativní* (negative Einfühlung). Činnost apercepční se stává estetickým požitekem jedině v případě vcítění pozitivního, tj. tehdy, kdy obrazivá aktivita individua se v apercipovaném objektu nerušeně rozvíjí. Negativní vcítění pak, podle Lippse, nepůsobí vůbec estetických dojmů.

---

<sup>70</sup> Mirko NOVÁK; Le Corbusierova prostorová esthetika, Praha 1929

<sup>71</sup> LE CORBUSIER; Vers une architecture, Paris 1924

<sup>72</sup> Theodor LIPPS; Ästhetik. Psychologie des Schönen Kunst. I.,II., Leipzig 1920 – 23

## XI.C Worringerova teorie abstrakce<sup>73</sup>

Podle Worringera vysvětlíme sice teorii vcítění estetické dojmy, které mají svůj původ v evropském, a to zejména antickém a renesančním umění, ale jsme ji nuceni opustit, jde-li o vysvětlení estetického snažení a dojmů, které překračují tento rámeček. V těchto případech je podle Worringera zapotřebí pohlížet k úplně jinému duševnímu ději, jenž je spíše opakem toho, co Lipps nazývá vcítěním. Tento děj popisuje jako tzv. „Abstraktionsdrang“, tj. touha dopracovat se abstrakcí takových tvarů, jež se nevyskytují v přírodě organické, pro něž v ní nenalezneme příklad, tvarů neživotných, neskutečných, právě vyabstrahovaných, které svou absolutní životností a neorganičností vylučují, aby v ně individuum mohlo vcítovat tendence své obrazivosti, neboť tyto tendence jsou fyziologického původu. Takovými tvary jsou podle Worringera jednoduché tvary geometrické. Jejich estetická působivost pak spočívá právě v tom, že zůstávají naprosto cizími všem tendencím organického života a všem vzorům organické přírody: jsou z jiného světa, jsou oporou člověku, jenž vidí pomíjivost a labilitu všeho, co je organické, jenž má úzkost z neomezeného prostoru a potřebuje opěrného bodu, v jeho nekonečných rozlohách.

Těmito příklady jsem se pokusila objasnit základy, na kterých je založena prostorová estetika Le Corbusiera. Naše schopnost vnímat jednoduché geometrické tvary v nás vyvolává ryzí plastické dojmy, z nichž lze vyjít k novému pojetí architektury a založit na nich estetickou koncepci prostoru.

---

<sup>73</sup> Wilhelm WORRINGER; *Abstraktion und Einfühlung*, München 1921

## XII. Antičnost v československé architektuře

Nejradikálnějším seskupením byl **Devětsil**, který v čele s teoretikem Karlem Teigem propagoval program českého purismu a poetismu.<sup>74</sup> V rámci skupiny Devětsil vznikla architektonická sekce, v níž sehráli klíčovou roli Jaromír Krejcar, Oldřich Starý, Josef Havlíček a Jan Gillar.

Velmi významnou byla tzv. **Puristická čtyřka**, jejíž členové Evžen Linhart, Jaroslav Fragner, Vít Obrtel a Karel Honzík, se od roku 1920 pokoušeli navázat na kubismus, aniž by se chtěli stát dekorativisty či expresionisty<sup>75</sup>. Vedle kubismu patřily k jejich inspiračním zdrojům také české větve purismu a strohé užitkové stavby josefínského klasicismu a empíru. V neposlední řadě musím zmínit také malířský primitivismus a magický realismus Henrika Rousseaua a Jana Zrzavého, od nichž se učili pohlížet na svět dětskýma očima a nacházet poezii v těch nejobyčejnějších prvcích, jako byly lampy, okapy, trubky atd.

Stejně jako průkopníky architektury v jiných zemích, i u nás architektky Devětsilu a tvůrce kolem Stavby zaujala krása strohých továrních budov a jiných inženýrských staveb, krása parníků, letadel a rychlíkových vagónů, o níž se v tradičních estetických naukách vůbec nemluvilo, ale tím vášnivěji se o ní rozepisoval ve svých teoriích Le Corbusier na stranách pařížské *L'Esprit Nouveau*, později sepsané v knize *Verse une architecture* (viz výše).

Někteří čeští architekti obdivovali inženýrské stavby proto, že jim tyto ikony moderní doby připadaly stejně vznešené a monumentální jako paláce a chrámy. To bylo stanovisko, k němuž již mířil Jan Kotěra<sup>76</sup> a které zaujali např. také Oldřich Tyl nebo Josef Chochol. Mladší architekti paradoxně parníky a továrny pokládali za krásné proto, že monumentální vůbec nebyly. Oni totiž přestali vidět ve vznešenosti a monumentalitě kladnou hodnotu<sup>77</sup>.

Od působivých barevných studií domovních průčelí postupně přešli mladí tvůrce k architektonickým projektům a posléze také k realizacím. Jejich stavby, publikované nejprve v Teigeho sbornících společně s poezií, výtvarnými díly a technickými vynálezy naplno

---

<sup>74</sup> Zálību v empíru sdíleli členové Puristické čtyřky s architektem Bedřichem Feuersteinem. Sešli se s ním v roce 1923 v Devětsilu.

<sup>75</sup> Fragnerovy a Linhartovy kresby z let 1920 – 1921 kombinovaly tvarosloví picassovských koláží se zvláštními mašinstickými strukturami. Vít Obrtel tehdy dospíval k jakémusi nulovému bodu architektury absolutně očištěné od všech ornamentů a detailů.

<sup>76</sup> Otakar NOVOTNÝ; Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958; Jan Kotěra, zakladatel moderní české architektury, Praha 2001

<sup>77</sup> Rostislav ŠVÁCHA; Průmyslové stavby v pohledu třech generací, in: Průmysl a technika v novodobé české kultuře, Praha 1988, str. 243 – 246.

využívaly nových materiálů, a to především železobetonu. Skeletové konstrukce umožňovaly uvolnit půdorys (nosné zdi byly nahrazeny štíhlými sloupy) a průčelí tvořil jen lehký plášť s pásovými okny. Zpravidla ploché střechy s terasami byly propojovány rampami a subtilními schodišti.

Vývoj stylu z puristického k funkcionalistickému můžeme nejlépe pozorovat na projektu Fragnerova nemocničního pavilonu v Mukačevu (1922 – 24, stavba 1924 – 28), Krejcarově projektu vily spisovatele Vladislava Vančury (1924) a budově Pražských vzorkových veletrhů v Praze-Holešovicích od Oldřicha Tyla a Josefa Fuchse (1924 – 28).

Zajímavé je také sledovat díla Pavla Janáka a Josefa Gočára, kteří nejsou v dnešní době vnímáni jako klasičtí funkcionalisté, ale pro ně to byla hlavní intence, ke které špli nejen použitím nových materiálů, ale také propracováním proporcí a výtvarné stránky díla. Proto jejich stavby uvádím mezi těmi antikizujícími.

**Naši teoretici architektury a píšící architekti často mezi sebou vedli spor:**

### **Je architektura umění, nebo věda?**

- **Karel Teige (1900 – 1951)<sup>78</sup>**

Na otázku, jak má nová architektura socialistické éry vypadat, odpověděl ideový mluvčí Devětsilu Karel Teige **konceptí vědeckého konstruktivismu** s velmi výraznými **doktrinářskými rysy**. Nová architektura nebude uměním; bude to přísně racionální, přísně ekonomické a přísně účelové stavění. Nebude vytvářena formovou spekulací, nýbrž strohým opisem vědecky analyzovaných funkcí. Pouze takovým způsobem lze podle Teiga řešit bytovou tíseň proletářských vrstev a pokud se jedná o nadstavbu Teigovy konstruktivistické teorie, byl přesvědčen, že právě jen racionální a účelná architektura bude vyhovovat světonázoru vítězného proletariátu.

Karel Teige napsal v průběhu svého života mnoho sborníků o architektuře. Já jsem z nich vybrala teze pro pojednávané období charakteristické. Je z nich patrné zejména „povědečtění“ architektury (tzv. vědecký funkcionalismus) ve smyslu využití zásadních konstrukčních metod společně s přihlédnutím k funkčnosti a k čisté kráse.

---

<sup>78</sup> Eric DLUHOSCH/Rostislav ŠVÁCHA; Karel Teige 1900 – 1951, L'enfant terrible of the czech modernist avant-garde, Massachusetts 1999

„Není divu, že noví architekti, dříve než pokročili k praxi, usilovali o teoretickou výzbroj, a není také divu, že nový architektonický názor vyžadoval obsáhlé literární propagace. Nebylo to plané teoretizování. Loos ostatně správně podotýká, že dobrá architektura, jak se co má stavět, může se psát: **Parthenón se může psát.**“<sup>79</sup>

V průběhu let 1923 – 1927 definoval konstruktivismus a funkcionalismus takto: „...všechna umělecká tvorba závisí na architektuře jakožto umění konstruktivním, prostě na stavební vědě, jejíž osou je stroj...Namísto dosavadního uměleckého formalismu – klade konstruktivistická doba funkcionalismus. Nejde jí o formy, jde o skutečnosti maximální funkčnosti... Konstruktivistům je **člověk mírou všech věcí**...civilizace strojová je podstatně v rozporu s civilizací umění a řemesel...v té chvíli, kdy dospíváme k všestranné účelné dokonalosti, dospíváme zároveň a automaticky ke kráse...Rozhodnutí se pro nejvýhodnější /implicitně nejkrásnější/ výsledek je dílem matematické intuice...“<sup>80</sup> „Konstruktivismus stojí plně a pevně na stanovisku té civilizace, jejímž duchovním motorem je inženýr...“<sup>81</sup>

V roce 1928 Karel Teige ještě píše: „...Konstruktivistická estetika neuznává apriorní princip tvaru; tvar vyrůstá z účelu, z materiálu a konstrukce je výsledkem splněné funkce...“, ale současně také doplňuje funkcionalismus o nové aspekty: „...Stroje i architektura se rodí z výpočtu a výpočet ponechává vždy několik možností, otevírá cestu několika způsobům... Definoval-li konstruktivismus architekturu jako vědu, zdůrazňuje tvořivou intuici a vynalézavost jako zbytnou podmínku...Princip exaktní účelovosti neznamena jen úzkoprsý utilitarismus...tou měrou, jakou účel determinuje architektonickou tvorbu, vytváří architektura nové účele...neomezuje účel architektury na úzký technicismus a prakticismus...“

Dále definuje všeobecně pojem architektura:

„Architektura ovšem zůstává sférou, která patří do sféry materiální i do sféry duchovní kultury. Tím právě odlišuje se dnes architektura od umění, které je, jakožto mnohotvará poezie, výhradně složkou duchovní kultury, jedním specifickým výrazem lidské psychiky. Architektura takto situovaná nemůže být omezována na pouhý technicismus a ztotožňována se stavební technikou. Architektura dnes není uměním, ale není také jen utilitární technikou; **architektura je vědou.**“

<sup>79</sup> Karel TEIGE; Moderní česká architektura, in: Veraikon X. 1924, s. 130.

<sup>80</sup> Karel TEIGE; K nové architektuře, Praha 1923

<sup>81</sup> Karel TEIGE, Stavba a báseň, Praha 1927

Na architektury z okruhu Stavby měl Karel Teige velký vliv, neboť tento časopis v letech 1923 – 1931 redigoval. Praktickému inženýrskému zaměření většiny z nich vyhovovala Teigeho definice architektury jako vědecké disciplíny<sup>82</sup>.

S méně příznivým ohlasem se Teigeho koncepce vědeckého funkcionalismu setkala v jeho domovském sdružení, v Devětsilu. Teigovi ideoví devětsilští protivníci si byli dobře vědomi, že jeho konstruktivistická teorie je až příliš úzce svázána se svou dobou. Kritizují jeho až přílišné zjednodušování architektury. Ta by podle jejich názoru měla vycházet ze samotného člověka s jeho složitou fyzickou i duchovní podstatou s jeho mnohostrannými, sotva předem vypočitatelnými potřebami.

Nejlepší devětsilští architekti se nikdy nepřestali zajímat o emotivitu architektonické formy a jejich pojetí funkcionalismu můžeme tedy označit za „emocionální“<sup>83</sup>. Jejich obraznost ovlivňovaly jiné aspekty Teigeho teoretických modelů, např. jeho **idea „magických měst nové poezie“** z roku 1924<sup>84</sup> i jeho nadšené popisy velkoměstských avenue a bulvárů s hlučnými kavárnami, reklamními nápisy, svítícími neonovými poutači, pruhovanými slunečními plachtami a vlajícími prapory. Z této teorie vychází jejich **„oslava moderní velkoměstské ulice“**. Najdeme ji v návrhu obchodního domu Holand America Line od Františka M. Černého (1924). V Krejcarově projektu obchodního domu Olympic v Pražské Spálené ulici (1925 – 27), v obchodním domě Habich ve Štěpánské ulici od Josefa Havlíčka (1927 – 28), anebo ve Feuersteinově projektu paláce Chikatetsu Building v Tokiu (1929).

Intimnější polohu devětsilské architektonické tvorby, stále se však vyznačující romantickou „nautickou“ symbolikou, představuje vlastní vila Evžena Linharta v Praze-Dejvicích (1927 – 29), letní dům v Černošicích od Karla Straníka (1929) nebo Gibianova vila v Praze-Bubenči (1927 – 29) od Jaromíra Krejcara, jehož zalíbení v krytých i otevřených palubách, komínech, zábradlích a aerodynamických tvarech parníků se dokonale projevilo v lázeňském domě Machnáč v Trenčianských Teplicích (1929 – 32). Apoteózou strohé „industriální“ krásy továren se naopak stala elektrárna ESSO v Kolíně (1929 – 32) od Jaroslava Fragnera.

---

<sup>82</sup> Samotného Teigeho k ní inspirovaly Loosovy pochybnosti o tom, zda lze moderní architektonickou tvorbu pokládat za umění, a názory sovětských produktivistů Tatina, Rodčenko a Gana, hlásajících nutnost přerodu ateliérových umělců ve vědecky uvažující konstruktéry a průmyslové návrháře.

<sup>83</sup> Pojetí funkcionalismu této skupiny můžeme najít v teoretických spisech Honzíkových, Obrtelových a Krejcarových.

<sup>84</sup> Karel Teige; O humoru, klaunech a dadaistech, v: Avantgarda známá i neznámá I. Od proletářského umění k poetismu, Praha 1971, str. 571 – 586.

## **Teige versus Le Corbusier**

Záporný postoj, který Teige koncem 20. let naplno vyjádřil v polemice s výroky Le Corbusiera, umožnil architektům kolem Stavby a Devětsilu soustředit se na konstrukční a provozní problémy stavebního díla. Tito architekti již nechtěli vytvářet stavby, které by reprezentovaly, ale stavby, které budou zejména sloužit svému účelu. Vnější forma stavebního díla se tak v myšlení těchto architektů stala něčím druhotným, co musí být vždy určováno jeho účelem a rozložením vnitřního prostoru.

## XII. Píšící tvůrci s antikizujícími tendencemi

### **Jan Evangelista Koula<sup>85</sup> pro standardizaci:**

„U obou výrobků (housle a lokomotiva) nebylo vycházeno z požadavků estetických, snad nebylo mnohdy o nich ani uvažováno. Harmonie obsahů a poměrů ploch bylo dosaženo pouze standardizací výrobku, tj. zdokonalováním, stálým opětováním a zjednodušováním.“

### • **Karel Honzík (1900 – 1966)<sup>86</sup>**

Karel Honzík je jedním z mála českých tvůrců, který ve své osobě spojuje architekta a zároveň také teoretika architektury. První jeho tištěné projevy, ke kterým se posléze nehlásí, nacházíme v anarchokomunistickém listu *Socialista* z roku 1923. Negativně se zde vymezuje proti tvorbě generace kubistů a ztotožňuje architekta s inženýrem. Sám ve své tvorbě přechází k puristickým návrhům. Zajímavým způsobem v nich slučuje tradiční středomošské architektury (Le Corbusierův inspirační zdroj) s domácím zájmem o tradici klasicismu a empíru.

Až do přelomu let 1924 – 1925 nekriticky sdílí názory Karla Teigehe. Sdílí také jeho názor, že „problém tvaru není vlastním problémem architekto­vým“. Obrat u něj přichází až s článkem *Toporná modernost*<sup>87</sup>, v němž začíná polemizovat s Teigehe „pseudovědeckým“ chápáním architektury.

Mluvčím **emocionálního funkcionalismu** se stává článkem *Estetika v žaláři*<sup>88</sup>. Proti Teigehe tendenci násilně zúženého vědeckého funkcionalismu staví požadavek komplexní architektury, která svými uměleckými (estetickými) kvalitami uspokojuje i emocionální potřeby člověka.

„Jestliže by převládání estetiky mohlo vést k zanedbání racionálních požadavků a tedy ke zpo­vrchnění, vedlo by vyloučení estetiky z uvažovaných veličin k beztvárnosti a neutěšené sterilnosti.“<sup>89</sup>

„Ať se uspokojí všechny věčné funkce (jsme samozřejmě pro to), ať všechny pomocné vědy jsou mobilizovány pro architekturu. Ale chceme toto: chceme, aby se současně uvedly v činnost funkce smyslů. Jestliže se v domě dobře uskladí jeho obyvatelé, není tím úkol ještě

<sup>85</sup> Syn architekta Jana Kouly; architekt, malíř, profesor a významný teoretik umění.

<sup>86</sup> Karel HONZÍK; *Funkcionální architektura*, in: *Za socialistickou architekturu*, Praha 1933, str. 80 – 86.

<sup>87</sup> Karel HONZÍK; *Toporná modernost*, *Pásmo II*, 1925 – 1926, str. 43 – 44.

<sup>88</sup> HONZÍK Karel; *Estetika v žaláři*, *Stavba V*, 1926 – 27, str. 166 – 169, 172.

<sup>89</sup> HONZÍK Karel 1926 – 27 (pozn. 72)

zdaleka splněn. (Ač tomu věří všichni ti, kteří nejsou schopni postoupit nad tuto mez.) Chceme však něco více, co doplňuje rázem syntézu celého díla, co nelze měřit barometry, vahami, mikrometry ani elektroměry. Chceme, aby dům lákal, aby se tvářil bydlitelně, svůdně, aby vyvolával touhu být a bydlet v něm, procházet jeho prostory a dotýkat se ploch a tvarů.“<sup>90</sup> Stejný efekt má také antická architektura.

Se změnou společenského zřízení, jako východiskem ze současné krize, počítají Honzík s Havlíčkem v předmluvě k publikaci svých projektů z let 1925 – 1930, v knize Stavby a plány<sup>91</sup>. „Teorií dnešní architektury může být jen hypotéza architektury budoucí.“<sup>92</sup>

Náznamy budoucího ideálního stavu vidí u „Prométhea“ Le Corbusiera a v práci „anonymních konstruktérů“. Tím, komu má být nová architektura určena (nejširším vrstvám) a v jakém společenském řádu se tak může stát (v beztřídní společnosti), se Honzík zabývá ve svém příspěvku pro sborník Za socialistickou architekturu<sup>93</sup>. Příznačně se ale již nevyjadřuje k tomu, jak má tato architektura ve skutečnosti vypadat.

„Rovnováha, úplnost, hierarchie, dokonalost, to jsou vlastnosti harmonického díla, které vnímáme se zadostiučiněním.“<sup>94</sup> Zde výstižně popisuje vlastnosti architektury, které by měla splňovat, a v následujícím citátu je přenáší také do starověku. V jeho definici se jedná zejména o rytmus doby, který se sice radikálně zrychlil a architektura by ho měla následovat, ale zároveň přitom dodržovat pravidla, zejména proporční, která byla dána již v antice.

„Abychom byli schopni tvořit živé estetické senzacce, je třeba být proniknut rytmem současného mechanismu, rychlostí dopravních prostředků, strukturou nových hmot a statikou převislých konstrukcí, jako byli dříve proniknuti rytmem nástrojů, strukturou kamene a dřeva, rychlostí koňských potahů a statikou sloupů a kladí.“<sup>95</sup>

### **Palác Všeobecného penzijního ústavu (obr. 37)**

Praha 3 – Žižkov, náměstí Winstona Churchilla 2

1929 – 1934

Architekti: Karel Honzík, Josef Havlíček

Stavba, která bývala označována za první pražský mrakodrap, tvoří dominantu Žižkova a výrazně se uplatňuje v městském panoramatu. Mladí projektanti a příslušníci avantgardy Karel Honzík a Josef Havlíček prosadili pokrokový křížový půdorys hlavní

<sup>90</sup> Karel HONZÍK; Torba životního slohu, Praha 1976

<sup>91</sup> Karel HONZÍK/Josef HAVLÍČEK; MSA 3, Stavby a plány, Praha 1931

<sup>92</sup> Karel HONZÍK/Josef HAVLÍČEK; MSA 3, Stavby a plány, Praha 1931

<sup>93</sup> Karel HONZÍK 1933 (pozn. 65)

<sup>94</sup> Karel HONZÍK; Úvod do studia psychologických funkcí a architektury, Praha 1944, str. 35

<sup>95</sup> Karel HONZÍK; Tvorba životního slohu, Praha 1976, str. 133.

budovy, k níž přiléhají nízká křídla. Tím je umožněno přímé větrání všech kanceláří. Palác byl – poprvé u nás – vybaven americkou klimatizací. Budova má keramický plášť ze světle béžových tvárníc Rako. V interiérech schodišťových hal se uplatňuje pastelová barevnost. Autoři považovali stavbu moderního paláce za první etapu výstavby nového Žižkova v intencích Le Corbusierových velkorysých urbanistických koncepcí, kde nové výškové dominanty měly nahradit starou strukturu této bývalé pražské periferie.

Fasáda je rytmizována do pravidelných horizontálních pásů.

#### • Jiří Kroha (1893 – 1974)<sup>96</sup>

Jiří Kroha jako přední představitel meziválečné architektury vyplňuje chybějící článek českého postkubistického výtvarného vývoje (obr. 38) směrem k abstrakci. Tento tvůrce vzal vážně Janákovu výzvu (1918)<sup>97</sup>, aby se česká architektura zabývala novými formami architektonického prostoru. Hledá jeho soudobou obsažnost a smysl pro nového člověka. Ještě v roce 1919, v soutěži na krematorium v Pardubicích, volil Kroha šikmé a lomené tvary předválečné kubistické architektury. Ale prostor si nakonec v Krohově díle podmaňuje vnitřek i vnějšek stavebního díla. Již v roce 1920 píše ve stati O prostoru architektonickém a jeho mezích:

**„Myšlenka prostorová předchází vždy myšlenku na půdorys.“**

Touto tezí se již naprosto vymyká původní kubistické teorii, ve které forma a účel jsou hodnoty různé. Dále uvažuje nad koncepcí architektury, která by měla zahrnout živý pohyb: „Přiblížit architekturu lidskou zákonitostem utajeným v architektuře přírodní výstavby a životního pohybu ji naplňujícího...“ (princip velice blízký tvůrčí činnosti, jak ji svého času vymezil Paul Klee: tvořit ne podle přírody, ale jako příroda).

Po studiích na pražské technice podniká několik cest po Německu, Jugoslávii, Francii a Itálii, později roku 1930 cestuje i do SSSR.

Dalšími teoretickými pojednáními jsou články vycházející v časopise Styl: O tvaru a jeho projevu (1920 – 1921), O monumentalitě a řadě tvarové (1922) a Scénické poznámky (1922 – 1923). Píše zde:

„Tvar je krystalizací organických funkcí a konstruktivnosti, je realizací určitého stadia vztahu prostorovosti a hmotnosti; moderní tvar vychází z pohybu, přeměňuje se v hmotnost, aby přecházel v prostorovost (hmotnost vyloučena jako konečný cíl); moderní tvar váže svou smyslovost více než na dva smysly (zrak a hmat) přitom je spjat s **absolutní symetrií**;

<sup>96</sup> KOLEKTIV; Jiří Kroha v proměnách umění 20. století, Brno 2007

<sup>97</sup> Pavel JANÁK; Ve třetině cesty, Volné směry XIX, 1918, str. 218 – 226.

**stupňování tvaru v řadě přináší rytmus jako základ nové monumentality**, zbavené samobytnosti detailu, článku atd.<sup>98</sup>

V letech 1922 – 1923 se Kroha rozhodl vtěsnat své eruptivní tvarové představy do pravoúhlých rámců, vzdáleně připomínajících neoplasticismus holandské skupiny De Stijl, ale bližších některým dílům berlínského expresionisty Ericha Mendelsohna. Když ale uvažoval o monumentalitě, viděl ji spíše v gotických katedrálách, než v antických palácích a chrámech. Podle toho je také orientováno jeho dílo: **Zemská průmyslová škola** (1923 – 27)<sup>99</sup> (obr. 39, 40) nebo **Okresní nemocenská pokladna** (1924 – 26) v Mladé Boleslavi, stejně jako **vily** v Kosmonosích (1924 – 1926) (obr. 41) nebo **Okresní úřad** v Benátkách nad Jizerou (1926 – 28). Jsou to složitě formované a gigantické stroje připomínající organismy, ze kterých do všech stran trčí římsy, arkýře, věže a vlajkové stožáry.

Svémi architekturami chtěl sice Kroha vyjádřit duchovní atmosféru éry strojové civilizace, ale pravověrní funkcionalisté v jeho pracích spatřovali scestný romantismus.

Jiří Kroha patří k těm, kteří, jako řada nejvýznamnějších tvůrců tohoto období, chápou architekturu jako rekonstrukci životního prostředí z pozice bytostných zájmů a sil člověka. Přiznává, že „**princip stroje**“ je samostatným principem průmyslové civilizace, ale odmítá, aby formotvornými faktory architektury byly pouze účel a konstrukce.

V letech 1926 – 1927 definuje konstruktivismus a funkcionalismus takto:  
„Předpoklady současné architektury jsou: průkaznost, pragmatičnost, psychologie...<sup>100</sup>...je to pouze širší definice stavebního umění, které si ve svém vývoji tuto definici zjednodušilo tak, že průkaznost zaměňovalo konstrukcí, pragmatičnost účelem, psychologii estetikou...  
Současná architektura osamostatňuje se od umění výtvarného, nepřestává však uměním být...  
usilujeme o nové stavební sestrojení... technicky řečeno funkcionální... harmonickou architekturu doby... ale organizace jen technické práce stavební nedá ještě architekturu...  
Moderní realizace architektonická značí ideově **integrální souhrn všech složek**...“

<sup>98</sup> Styl 1920 – 1921, Ročník I, Jiří Kroha, O tvaru a jeho projevu, s. 72 – 74.

<sup>99</sup> Obrovský objekt sice nese konstruktivistické znaky, ale jeho půdorys a zejména fasády pokryté římsami, rizality a arkýři desítek typů oken vyvolávají spíš dojem obrovského složitého stroje.

<sup>100</sup> **1. Průkaznost** se týká ústroje, konstruktivního sestrojení, a sama o sobě vytvořila stavby inženýrské. Průkaznost inženýrské práce jest otázkou výpočtu a končí rovnováhou hodnot, event. vystižením jejich vzájemného poměru. Průkaznost konstrukce spočívá ve správném vystižení výpočtu a ve správné aplikaci tohoto výpočtu. **2. Pragmatičnost** jest věcná služba architektonického sestrojení. Pragmatičnost současné architektury znamená zachytit potřebu a účel topograficky tak, aby, nazývajíce se dispozicí stavby, průkaznou konstrukcí vytvořily technické dílo stavební, které ale musí vyhovovat ještě funkcím psychologickým. **3. Funkce** psychologické jsou dnes převážně tradiční; mění se s vývojem funkcí vysloveně estetických ve funkce více méně etické, tj. odtažitě, jež přináší současný život a kterýmižto moderními funkcemi bude vyplněn život tenkrát, jakmile socialismus přestane být cílem a stane se praktickou skutečností.

Zabývá se nejen novými konstrukcemi, technologií a hmotami, ale v následujících letech se stává v ČSR spoluzakladatelem vědy o bydlení – analyzuje různé životní procesy a funkce a vyvozuje z nich bytové, prostorové a časové normy.

- **Zasloužilý umělec Ing. Arch. Vít Obrtel (1901 – 1988)**<sup>101</sup>

Jako tvůrčí architekt se Vít Obrtel představil ještě za svých studií na legendární výstavě Spolku posluchačů architektury v roce 1921. Obrtelovy studie nájemního domu, vily a hotelu se ve stylu jakéhosi zpevněného, zkonstruktivněného a zvědečtělého kubismu ocitly přímo na špici české moderní architektury (obr. 42). Zhruba v této době vynalezl pařížský architekt Le Corbusier pro tento nový styl označení purismus.

Program očištěného, zpurizovaného tvaru, sestavovaného do symetrických a asymetrických objemových kompozic zastával ve svém díle Vít Obrtel i později. Objevují se u něj typické „industriální“ a „nautické“ symboliky, vyznávané tehdy víceméně všemi puristy a funkcionalisty po celé Evropě (obr. 43,44,45). Kromě toho se u něj objevují i některé výlučnější prvky. Jedním z nich je dynamický horizontální rozvin stavebních elementů, dalším zájem o tradici empiru a klasicismu. Toto můžeme pozorovat na detailech jeho staveb, jako např. okno ve tvaru antické termy na projektu výstavního pavilónu z roku 1923 (obr. 46, 47). V této etapě tvorby, sahající cca do roku 1927, můžeme v Obrtelově díle sledovat jeho puristicko-funkcionalistické úsilí o ryzí účelnost. Jeho půdorysné a objemové rozvrhy jsou i v této době příliš velkorysé a vždy příliš kultivovaně komponované na to, abychom je sblížovali s utilitaristickým programem Teigovy rádobý vědecké likvidace umění. Avšak charakter Obrtelova architektonického výrazu byl bezpochyby s Teigovým pojetím konstruktivismu pevně spjat.

První architektonické dílo, které se v zdůraznění svých poetických stránek vymyká dosavadnímu Obrtelovu úplně konstruktivnímu zaměření, byl soutěžní projekt kostela v Praze Vršovicích z roku 1926, vypracovaný společně s Evženem Linhartem. Z konce dvacátých let pravděpodobně pochází projekt kulturního domu, jehož účinek spočívá v elastice dvou půdorysných křivek.

Na přelomu desetiletí pak Vít Obrtel navrhuje dvě své klíčové práce nekonstruktivistického údobí, projekty **Funkcionální vily** a **Vily na antický motiv** (obr. 48). Už na první pohled se tato díla úplně rozcházejí s obvyklou podobou funkcionalistické architektury. Příznačné konstruktivistické krabicové objemy jsou tu vytlačeny

---

<sup>101</sup> Vít Obrtel; Vlaštovka, která má geometrické hnízdo, Praha 1985

podivuhodnými srůsty polygonů, segmentů a esovitě zprohýbaných ploch. Původ této tvůrčí koncepce je možno vidět již v projektu „atriové vily“ z roku 1922, jejíž půdorysný typ s ústřední sloupovou halou, ze které další místnosti vybíhají do všech stran, se opakuje v dispozici vily na antický motiv.

**Těmito dvěma projekty počínají dějiny české odrůdy tzv. organické architektury, která se však v Československu na rozdíl od Německa a USA příliš nerozvinula.** Jejími stoupenci byli vedle Obrtela Vladimír Grégr, Lubomír Šlapeta, Bohuslav Fuchs a Mojmír Kyselka.

### **Úryvky z Obrtelova díla Vlaštovka, která má geometrické hnízdo<sup>102</sup>**

Celé dějiny architektury jsou vlastně dějinami konstruktivních metod, dějinami forem konstrukci vyjadřujících, a v druhé řadě dějinami zdobných elementů souvisejících s funkcí, kterou měla architektura v určitém období. Poněvadž celý středověk a částečně i novověk byl naplněn myšlenkou sloužiti Bohu, funkce architektury stala se jaksí reprezentativní a jejím cílem bylo vyjádřiti vztah člověka k jeho Pánu. Architekti stavěli kaple a katedrály, zdobili je ornamentálními motivy v touze dáti věc svému poslání nejúčelnější a tedy, dle středověké morálky, nejbohatší. Kultura prostorů obytných zatím zcela upadla, přebírala nábožensko-ornamentální motivy k výzdobě nahodilých, neúčelných, poněvadž převzatých forem, až zabředla v čirý nevkus příbytků XIX. století.

Konstruktivisté, ukázavše na úpadek formy vyplývající z nepochopení účelu, vyzdihnuvše člověka a jeho potřeby na první místo, razivše hesla ekonomie, strojovosti, hygieny a všechna ostatní, dali pevný základ všemu dalšímu tvoření.

Přidáním psychologického momentu k momentu fyziologickému v základní požadavky architektonických úkolů vytvoří se stavebně dokonale účelný obytný komplex, kde v prostředí odrazí se veškeré možnosti individua.

...jest třeba se nezastavovati, jest třeba konsekventně domysleti zákony funkcionality, aby zadosť bylo dáno věčnému axiómu, že „vše dokonale účelné jest krásné“.

Funkční hodnoty jsou věčné. Pojem krásna jest proměnný a jest determinován estetickými teoriemi epoch v úsecích období a oblastí. Každá epocha vybuduje svůj pojem krásna odpovídající možnostem materiálu a smyslové i rozumové kultuře vůdčích individuí. Změny v pojímání krásna vyplývají z převratů myšlenkových pochodů způsobených vnějšími příčinami, ať už psychickými či fyzickými. **Každá epocha nachází styčné body v minulých**

---

<sup>102</sup> Vít Obrtel 1985 (pozn. 78)

**údobích, dotykové body příbuzného chápání a vyjadřování krásna, nikoliv v detailu, ale v celkové koncepci, nikoliv ve formě, ale ve struktuře, neboť nakonec člověk zůstává vždy člověkem a krása jest jenom jedna.**

Nové a nové materiály skýtají vždy nové a nové formy naplňující maximální požadavky v konstrukci a kompozici, tedy v celé funkčnosti – v kráse.

Běží tudíž o pokud možno dokonalé využití materiálů v jasných, čistých tvarech, složených v rytmických proporcích v harmonické objekty. Základní geometrické tvary dokonalých objektů korespondují dnes nejplněji s naší senzibilitou.

Nikoliv náhodná krása, nikoliv zavržení krásy, ale maximálně funkční krása ve výsledných kompozicích prostorů nekonstruktivisticky nazírajícího člověka na věci jim a pro něj vytvořené.

Povinností architekta jest vytvářeti harmonický systém jednotek, sloužících všem potřebám individuů určité oblasti a kultury. Prostor architektonické jednotky jest určován jedině účelem v jeho plném smyslu.

Boj o moderní architekturu není, jak se velmi mnozí mylně domnívají, bojem o racionalitu, hygienu, ekonomii atd., nýbrž je bojem o krásno a o hierarchii služebnosti. Sociální mysl, technické znalosti, uplatnění nových materiálů, to vše jsou sice součásti tvořivého procesu, končícího realizací ohraničeného prostoru, ten však nemusí ještě být jednotkou architektonickou. Všechny tyto materiální, fyzické požadavky jsou pouhým předpokladem, značně závislým na pružnosti architekta, jakož i na národohospodářské situaci, jsou jednou částí naplňující pojem krásna a nedotýkající se služebnosti v jejím konečném smyslu. Druhou, dnes opomíjenou částí, vytvářející spojením s výše zmíněnou částí prvou definitivní prostorově harmonickou jednotku, jest tvořivý elán ve výběru a spořádání abstraktních praforem dle řádu poměrů a důsledné pochopení všech potřeb člověka. Pokud se týče hierarchické nadřazenosti, jest tato dána stupnicí: individuum – kolektiv – idea.

Krásno není nám samoučelné, nýbrž jest, jako tomu bylo do jisté míry již u Sókrata, i nám závislé na funkci objektu. „Věc jest tehdy dokonale krásná, když stoprocentně vyhovuje svému účelu.“ Účel pak jest buď fyzikální (stroje), neb hyperfyzikální (sochy, obrazy), neb fyzikální + hyperfyzikální (architektura). Ovšem naprosté dokonalosti, při omezenosti našich prostředků a inteligence, musíme se snažiti pouze co nejvíce přiblížiti. Jest třeba poznamenati, že i v kráse jest hierarchie a že existuje krása časná a krása věčná. Tak můžeme pochopiti krásu stroje, krásu ideje, krásu obrazu atd. Ve stavebnictví vidíme krásu v její služebnosti, dosahované principy technickými a estetickými. Nemůžeme zavrhnouti neb přeceniti ani rozum, ani smysly, ani intuici.

**„Konstruktivisté dali pevný základ tvoření architektury pro člověka, zapomněli však, že člověk nejen pracuje, ale také zpívá.“**

### **Vít Obrtel a Le Corbusier**

Shody v Le Corbusierově a Obrtelově teoretickém myšlení, které byly mnohem častější než sporadické difference, však Víta Obrtela zahnal i do problematičtějších poloh. Jedná se zejména o jeho zálibu v platonismu a pythagoreismu, jež u Obrtela s rokem 1934 vyústila do svérázné teorie absolutní krásy. S čímsi takovým si už umělec pohrával, v učení o věčné podstatě krásna, kterou časná краса historické či moderní stavby pouze jevově aktualizuje. Jeho bezelstná láska k dílu starořeckých filosofů, polemický zápal, s nímž se pokoušel postavit proti Teigovu zjevnému relativismu nějaký pevný, stálý a ničím nepodmíněný estetický ideál.

Lidská hlava je tak sestrojena,  
aby se člověk mohl dívat vzhůru.  
Pravda a poezie se musí vznášet  
nad každou věcí.  
Le Corbusier, 1929

Je zcela správné  
míti střechu nad hlavou,  
ale krásnější jest  
míti hlavu nad střechou.  
Vít Obrtel, 1926

#### **• Josef Gočár (1880 – 1945)<sup>103</sup>**

Příslušník a vůdčí osobnost generace Kotěrových žáků. Svou tvorbou reaguje na podněty světového vývoje, a tak se stává zástupcem hned několika stylů. V jeho díle se odráží vývoj architektury první poloviny 20. století. Fáze jeho tvorby před první světovou válkou v sobě ukrývá mnoho antických staveb; zejména se jedná o použití různých prvků, např. kanelovaných sloupů (viz. níže Wenkeův obchodní dům). Jeho vývojová fáze očišťování od kubistických forem je kromě mnoha pražských fází pevně svázána s tvorbou pro Hradec Králové – Koželužská škola (obr. 49), školní soubor v Labské kotlině, Ambrožův soubor, ředitelství drah a regulační plán. V Ambrožově sboru jsou ještě patrné puristické tendence, ale ředitelství drah v Hradci Králové, spolu se svou monumentální paralelou v kostele sv. Václava ve Vršovicích a v druhém návrhu na státní galerii v Praze, znamenají vrchol jeho období zralosti.

---

<sup>103</sup> Marie BENEŠOVÁ; Josef Gočár, Praha 1985

### **Baťův obchodní dům (obr. 50)**

Praha 1 – Nové Město, Václavské náměstí 6

1927 – 1929

Architekti: spoluautor Ludvík Kysela, projekční kancelář firmy Baťa, Jindřich Svoboda

Baťův obchodní dům projektoval Jindřich Svoboda za použití typických prvků baťovské architektury i betonových sloupů kruhového průřezu na rozpon 6,20 x 6,20 (m). Elegantní plášť budovy s bílými parapetními pásy, které původně nesly svítící reklamní pásy, navrhl Ludvík Kysela ve spolupráci s Josefem Gočárem. Do Jungmannova náměstí se fasáda Baťova domu obrací rozměrnými okny s útlými parapetními pásy, a je tedy v maximální možné míře transparentní. Dům měl původně důmyslný systém příčného větrání a originální chlazení vodou cirkulující v bronzových okenních rámech. Pasáž byla po rekonstrukci v 90. letech uzavřena.

### **Wenkeův obchodní dům**

Jaroměř

1908 – 1911

Tato architektura je sice zbudována na jasném a přehledném půdorysu s patrnou snahou o prostorové členění a sjednocení za využití pravidelného pilířového systému v konstrukci, ale je přesto tvůrčí novotou nikoli ve vnitřním uspořádání a dispoziční přehlednosti, ale v estetickém záměru. Průčelí, v přízemí i patře jednotně pojaté, působí zejména v patře naprosto překvapivě a v tuzemském prostředí úplně neobvykle. Je to novum estetické, které bylo umožněno využitím nového způsobu konstrukce (na krakorcích) a uplatněním nových materiálů železa a skla. Neobyčejně zajímavá je architektura posledního patra, která působí téměř klasicizujícím dojmem, aniž by Josef Gočár použil jediné slohové formy. Průčelí v nás vytváří dojem jednoduchosti, autor využil týchž principiálních tvůrčích prostředků, jimiž ovládl různé pojetí formy.

### **Kostel sv. Václava (obr. 51,52)**

Praha 10 – Vršovice, náměstí Svatopluka Čecha

1927 – 1930

Architekt: Josef Gočár, Alois Wachsman

Mimořádně působivá funkcionalistická stavba a zároveň nejvýznamnější funkcionalistický kostel tvoří dominantu Vršovického náměstí. Architekt Josef Gočár a jeho

spolupracovník, známý surrealistický malíř Alois Wachsman, využili svažitého terénu a navrhli stupňovité těleso kostelní lodi se štíhlou věží v ose vstupní niky. Kostel je velmi zajímavý nejen svým prostorovým řešením, ale především s ním související konstrukcí. Vnitřní prostor je uvolněn tím, že stropní deska bez podporujících sloupů je zavěšena na železobetonovém systému ne nepodobném polovině mostního oblouku.<sup>104</sup>

Interiér je osvětlen okenními pásy ve stupňovité střeše. Návrh vitráže v apsidě za oltářem je dílem Josefa Kaplického.

Můžeme zde pozorovat téměř „antický portikus“.

- **Adolf Loos (1870 – 1933)**<sup>105</sup>

Živé vazby k dědictví předválečné vídeňské architektury přetrvávaly v české architektuře i ve 20. letech. Přirozeným svorníkem mezi předválečnou Vídní a českou puristicko-funkcionalistickou „novou architekturou“ se stala tvorba Adolfa Loose. Loos po roce 1918 přijal československé státní občanství a po pařížském extempore (1923 – 1926) přenesl do Čech těžiště své aktivity. Její základnou byla Plzeň, kde architekt už v letech 1907 – 1909 upravoval byty průmyslníků Hirsche a Becka, v letech 1927 – 1929 tu stavěl Brummelovu vilu a právě v Plzni také poznal svého nejvelkorysejšího klienta 20. let, stavitele Františka Müllera, jemuž pak v letech 1928 – 1930 postavil vilu v Praze.

V Loosovi dnes musíme vidět především architekta, který jako první prostudoval problém řešený později Le Corbusierem plným rozvinutím volného průmyslu (plan libre). Loosovo typologické východisko spočívalo v řešení otázky, jak zkombinovat platónskou formu s konvencemi nepravidelného objemu.

Adolf Loos patřil také mezi významné teoretiky architektury; v knize Řeči do prázdna<sup>106</sup> se o soudobé architektuře vyjadřuje následovně:

„Středověk máme za sebou. Od zániku západořímské říše nemyslila a necítla ještě žádná doba klasičtější, než doba naše. Viz Thonetovu židli! Nezrodila se z téhož ducha, z něhož povstala řecká židle s ohnutými nohami a opěradlem ztělesňujícím zcela prostě způsob sezení té doby? Pohleďte na bicykl! Nevane z něho duch Periklových Athén? Kdyby Řekové dovedli sestrojít bicykl, byl by se do posledního šroubku podobal našemu bicyklu. Nepodobají se řecké bronzové třínožky – nemyslím ony obětní dary, nýbrž ty, jichž bylo používáno v praktickém životě – úplně našim železným konstrukcím?...“

<sup>104</sup> Architekt Josef Gočár osobně v předešlém období své tvorby působil v oboru mostních staveb.

<sup>105</sup> Kenneth FRAMPTON; Kritické dějiny. Adolf Loos a krize kultury 1896 – 1931, s. 107 – 113. August SARNITZ; Adolf Loos, Praha 2004

<sup>106</sup> Adolf LOOS; Řeči do prázdna, Praha 1929, z originálu *Ins Leere gesprochen* překlad Bohumil Markalous

Z těchto srovnání vyplývá jeho úcta k antickým pravzorům. V moderním provedení architektury vyzdvihuje jejího klasického ducha.

**O šetrnosti** z roku 1924 mimo jiné píše:

„Je-li nějaká věc moderní, pozná se nejlépe podle toho, hodí-li se do sousedství věcí starých.“

„Architekti jsou k tomu, aby pochopili hloubku života, aby promysleli potřebu až do nejzazších důsledků, aby pomáhali sociálně slabším, aby vypravili co největší počet domácností dokonalými užitkovými předměty, ale nikdy nejsou architekti k tomu, aby vynalézali nové formy.“

Téměř okřídlenou a všude notoricky citovanou větu „Ornament je zločin“ podkládá seriózní vědeckou studií na toto téma<sup>107</sup>. Předpoklad vývoje tkví v jeho prohlášení: „Vývoj kultury má souvztažnost s odstraňováním ornamentů z předmětů denní potřeby.“

Myšlenkové pojetí antické a moderní architektury je pro něj určitě srovnatelné, ne – li totožné.

### **Müllerova vila** (obr. 53,54,55,56,57)

Praha 6 – Střešovice, Nad Hradním vodojemem 14

1928 – 1930

Jedno z nejvýznamnějších děl moderní evropské architektury. Dům byl postaven plzeňským stavebním podnikatelem Františkem Müllerem podle projektu Adolfa Loose a českého architekta Karla Lhoty. Jednoduchý hranol vily ukrývá za nenápadnou fasádou radikálně řešený interiér, tzv. Raumplan<sup>108</sup>. Sám autor tento systém charakterizoval slovy: „Nenavrhují žádné půdorysy, fasády, řezy, navrhují prostory. U mne neexistuje žádné přízemí, první patro apod. U mne jde pouze o související kontinuální prostory, patra se prolínají a prostory na sebe navazují.“ Ústřední prostor vily tvoří obývací pokoj na výšku dvou podlaží, z něhož je přístupná jídelna o půl patra výše. Dále jsou zde budoáry, pracovny, dětský pokoj, ložnice, kuchyně – vzájemně propojené, ale rovněž dostupné ze servisního schodiště. Na střeše se nachází terasa s výhledem na panorama Prahy. V interiéru jsou užity vysoce kvalitní materiály: mramory, mahagonové dřevo, opaxit a jiné.

Paradoxem se jeví fakt, že Adolf Loos, svého času nesmiřitelný odpůrce veškerého ornamentu, se nicméně dopouští geometrického ornamentu ve způsobu členění oken místnosti.

---

<sup>107</sup> Ornament a zločin, 1908

<sup>108</sup> Prostorový plán, ve kterém má každá místnost jinou světlou výšku a místnosti jsou propojeny schodišti.

Vila byla majitelům po válce zkonfiskována, ale většina zabudovaného vnitřního zařízení se dochovala.

### **Winternitzova vila**

Praha 5 – Smíchov, Na Cihlářce 10

1931 – 1932

Stavba byla dokončená až po smrti Adolfa Loose jeho spolupracovníkem Karlem Lhotou a je řešena podobně jako daleko slavnější Müllerova vila týchž autorů. I zde je uplatněn loosovský prostorový plán s hlavním prostorem obytné haly. Chybí však precizní detail a ušlechtilé materiály, které můžeme najít ve střešovické vile.

### **Brummelův dům**

Plzeň, Husova 5 (1928 – 1929)

Jedná se o adaptaci staršího domu Brummelových. V té době měl Loos v metropoli několik zakázek na úpravu interiérů. K domku, který ukončoval domovní frontu, Loos se svým spolupracovníkem Lhotou přistavěli kubus s mohutným balkonem krytým markýzou. V patře je luxusní byt s typickými loosovskými prvky – obklady stěn ze vzácných dřev a mramorů, zrcadla opticky rozšiřující prostor, krb atd. Zařízení bytu se dochovalo jen zčásti; celý objekt, dnes izolovaná stavba, stojí v areálu autobusového nádraží.

#### **• Bohuslav Fuchs (1895 – 1972)<sup>109</sup>**

Jako architekt vyrůstá pod vedením Jana Kotěry<sup>110</sup>. Ve svých návrzích a realizacích uplatňuje jeho principy architektonické tvorby. Současně ale akcentuje uměleckou stránku architektury, jako **osobité ztvárnění obsahu a vlivu přírodního či městského prostředí**.

Před rokem 1925 se inspiruje pracemi nizozemské skupiny De Stijl. Racionální tendence této skupiny (střídmost výtvarného projevu založená na pravoúhlém členění ploch) byla velmi blízká Fuchsově ideálu moderní architektury.

Společným rysem jeho realizací je hledání vzájemného příznivého vztahu konstrukce, prostoru a tvaru. K raným projevům jeho funkcionalismu můžeme vzhledem k vytříbenosti forem, členitosti hmot a účelné půdorysné skladbě počítat mateřskou školu v Brně Husovicích

---

<sup>109</sup> Iloš CHRONEK; Bohuslav Fuchs – celoživotní dílo, Brno 1995

<sup>110</sup> Ten se snažil odvrátit pozornost studentů od vnějškového utváření staveb k otázce prostoru a jeho tvárným prostředkům, konstrukci a materiálu. Zdůrazňoval racionální složky konstrukční a účelové jako hybnou sílu tvorby, kdežto formu jako jejich následek, projev individuální umělecké schopnosti.

v Cacovické ulici. Souvislé pásy oken prolamující průčelí a plochá střecha vyjadřují aktivní vztah budovy k exteriéru.

Dílem stěžejního vývojového významu se stala **Zemanova kavárna**. Je první moderní stavbou na území Brna a jednou z prvních, důsledně funkcionalistických prací v českých zemích. Při koncipování půdorysu autor vyšel ze dvou navzájem se prostupujících obdélníkových tvarů, které vytvořily organický celek. Vnitřní prostor uvedl do vztahu k vnějšímu prostředí budovy užitím široce prosklených zásuvných oken, spojujících interiér s terasou a parkem. Jakákoli forma, která by nevyplývala z konstrukce a funkce, byla vyloučena.

**Obřadní síň Ústředního hřbitova v Brně** byla také vybudována na čtvercovém půdoryse s předsazeným prostorem vstupu a hudební kruchty v patře. Výraznými vertikálami architektonického členění fasád směřuje mimo svůj objem do volného prostoru. Čtyři dvojice vertikálních pilířů nesou plochý strop a vytváří „kultovní prostor“, do kterého proniká denní světlo jen úzkými prosklenými štěrbinami.

**Pavilón města Brna** koncipoval jako hranolový horizontální blok, který spočíval ve smyslu Le Corbusierových zásad na podpůrných pilířích, tvořících jeho otevřené přízemí. S lapidárností horizontálního bloku kontrastuje velkorysé řešení vstupní části s prosklenou vertikálně členěnou rozměrnou plochou a představeným, široce založeným schodištěm.

K vrcholným dílům patří **hotel Avion v Brně**. Členité výtvarně komponované uliční průčelí s proskleným přízemím a válcovými skly po stranách vstupu, s výrazným akcentem předsunutého arkýře kavárny, doznívá otevřenými terasami a průběžnými okny pater s hotelovými pokoji. Tato architektonická podoba byla vytvářena se střídou jednoduchostí, bez vnějškové okázalosti. Celek nevznikl formou adice, ale byl promyšlen a komponován vcelku, jako jednotné harmonické dílo.

Ze všech těchto děl na nás dýchá snaha o propojení vnějšího prostoru s vnitřním otevřenými průčelími a sloupovými, stejně jako to můžeme vidět u římských vil.

Uplatněním železobetonového skeletu ve výstavbě škol přistoupil Bohuslav Fuchs k novému architektonickému konceptu. Konstrukce se mu stala prostředkem k volnějšímu zacházení s prostorem – použil systémy podpůrných pilířů (nosná funkce), a tím docílil variací vzájemné vazby interiérů s vnějším prostředím. Jeho školy jsou charakteristické přirozeným vrůstáním do krajiny a maximálním proskleným průčelím. Toto probíhalo se znalostí školských staveb v Německu a Holandsku. Např. obecná a mateřská škola v Brně Masarykově čtvrti na náměstí Míru.

Na vybudování **Moravské banky** z roku 1929 spolupracoval s architektem Arnoštem Wiesnerem. Fuchsova konstruktivní a dispoziční vynalézavost, invenční schopnost a důraz na ušlechtilý architektonický detail se spojily v jednotný celek s charakteristickým projevem Wiesnerovým, jeho smyslem pro přírodní materiál a velkorysostí prostorové koncepce. Svými monumentálními funkcionalistickými formami vnesla velkorysé měřítko do historického centra města Brna výraz naprosto odlišný od pozdního historismu přelomu století.

### **Hydroelektrárna a Plhákův rodinný dům**

Háj u Mohelnice (Šumperk)

1921 – 1922

Architekt: Bohuslav Fuchs, Josef Štěpánek

Pro manžele Plhákovy navrhla dvojice mladých architektů rodinný dům v krásné přírodní scenérii a v jeho blízkosti malou hydroelektrárnu. Styl obou staveb je vzácným příkladem tzv. organické architektury. Je patrné, že byli ovlivněni studii Bedřicha Feuersteina, Jiřího Krohy a architektů tzv. puristické čtyřky, kteří se na počátku 20. let snažili zdynamizovat kubistické formy. Zalomené tvary proto nahradili oblouky a parabolickými prvky. V tomto duchu byl navržen také interiér domu, který se stal místem setkávání osobností moravské kulturní fronty navzdory faktu, že se nachází na samotě.

- **Oldřich Tyl (1884 – 1939)**

Oldřich Tyl měl za sebou kubistickou minulost. V letech 1922 – 1923 v rakovnické ulici Dukelských hrdinů a 1923 – 1926 v pražské Kubelíkově ulici postavil vzorné ukázky domů v puristickém stylu. V roce 1924 zvítězil v soutěži na Veletržní palác v Praze (viz výše). Ve svých dalších, pro jeho tvorbu možná typičtějších dílech – dům YWCA v Žitné ulici v Praze (1926 – 29), záložna v Uhřiněvsi (1926 – 27), pražská pasáž Černá růže (1929 – 33) – omezil Tyl všechny výrazové prostředky na minimum. Vztahy mezi těmi, které používal (okenní otvory, desky balkonů, trubková zábradlí), komponoval s mnohem větší citlivostí.

## **Veletržní palác** (obr. 58)<sup>111</sup>

Praha 7 – Holešovice

1924 – 1928

V architektonické soutěži na dvojici paláců pro Pražské vzorkové veletrhy byla pro realizaci projektu vybrána dvojice architektů – Oldřich Tyl a Josef Fuchs. Z celého konceptu, který zahrnoval i další stavby, byl nakonec realizován pouze tento jeden palác. Vzhledem ke svým impozantním rozměrům si však získal ve světě značnou prestiž. Řadí k prvním funkcionalistickým stavbám nejen v Praze, ale dokonce i v celé Evropě<sup>112</sup>. Po dokončení (1928) ho obdivoval sám Le Corbusier, jakkoli se mu nezdál být dostatečně architektonicky zvládnutý.

Samotná výstavba Veletržního paláce v letech 1926 – 1928 prolomila v Praze nedůvěru k nejmodernější funkcionalistické architektuře a stala se prvním velkým společenským úspěchem nového stylu. Otevřela cestu dalším architektům, kteří se na základě této realizace odhodlali k mnoha dalším funkcionalistickým novostavbám.

## **Palác Bondy/Černá růže s pasáží** (obr. 59, 60)

Praha 1 – Nové Město, Panská 4

1928 – 1933

Jedna z nejelegantnějších pražských pasáží propojuje palác z poloviny 19. století (architekt J. Frenzl) v ulici Na Příkopě s funkcionalistickou novostavbou v Panské ulici. Oldřich Tyl ji zaklenul sklobetonovou klenbou. Po obvodu pasáže jsou ve třech úrovních pavlače s dlažbou ze skleněných tvárnic kladených do ocelového roštu; z nich jsou přístupné obchody. V 60. letech proběhla adaptace pasáže a do místa jejího zlomu bylo vestavěno schodiště ve stylu tzv. bruselského dekorativismu. Nedávno došlo k jeho odstranění – citlivá adaptace architektů ze studia ADNS vrátila pasáži původní velkolepost. Vertikální komunikaci dnes tvoří vložené eskalátory.

---

<sup>111</sup> M. MASÁK/R. ŠVÁCHA/J. VYBÍRAL: Veletržní Palác v Praze, Praha 1995

<sup>112</sup> Velikostí se mu blíží pouze továrna Fiat v Turíně, kterou v letech 1915 – 1921 stavěl Matté Trucco, a také berlínské budovy Petr Behrense, ale ani jeden z těchto architektů neprojektoval v pravém smyslu funkcionalistické stavby.

- **Jaroslav Fragner (1898 – 1967)<sup>113</sup>**

Studoval v ateliéru autoritativního tradicionalisty Antonína Engela. Stává se členem Devětsilu a redakčního okruhu časopisu Stavba. Na přelomu 20. a 30. let vrcholí jeho architektonická činnost sérií vynikajících soutěžních návrhů (Zemský archiv v Praze, školy v Rokycanech, Veltrusech, Českém Těšíně, Poděbradech), projektů a realizací soukromých vil (Barrandov, Kolín, Kostelec nad Černými lesy, Nespeky) a zejména průmyslových areálů továrny Léčiva B.F. v Měcholupech a elektrárny ESSO v Kolíně. Fragnerovy aktivity v Kolíně pokračovaly v průběhu celé jeho tvorby<sup>114</sup> a Fragnerův Kolín se tak stal podobným fenoménem moderní civilizace jako Gočárův Hradec, Fuchsovo Brno či Karfíkův Zlín.

Stavby z vrcholného Fragnerova období představují osobitou symbiózu funkcionalistických principů i vlivů organické architektury. Jeho ideálem bylo přitom zřetelně úsilí o zjednodušení architektonické koncepce v duchu zásad čisté geometrie a klasicizujícího minimalismu.

Je to řada mistrovských děl, původních a hojně napodobovaných, jedinečně zhodnocujících „genia loci“ polohy s výhledy, nástupy a tichými kouty. Artikulace procesu bydlení dosáhla ve Fragnerových odlehčených patrových stavbách i v přízemních domcích dosažitelných mezí svým prostým členěním a vazbou hmot, průhledů, teras a schodišť. Na rozdíl od některých dogmatických racionalistických vrstevníků se Fragner nikdy nezřekl v architektuře ambicí poezie. Usiloval o ni jak výraznou modelací prostoru, tak harmonickým členěním ploch. Citlivě odhaloval hodnoty nových o tradičních konstrukcí a materiálů. Příznačná byla jeho úzkostlivá pozornost k dokončení detailu, úcta k povaze zpracovávané hmoty a respekt k mnohotvárným potřebám kulturního člověka.

## **Elektrárna ESSO**

Kolín, Tovární 21

Na tomto projektu pracoval Jaroslav Fragner po etapách více než 10 let. Komplex budov na labském břehu s vertikálou továrního komína, kdysi nejvyššího v Evropě, je komponován jako sestava bílých kubusů a kontrastně působících technologických zařízení – obnažených žeber chladících agregátů nebo nýtovaných ocelových konstrukcí továrních hal. Jde o přímý důkaz, že také industriální architektura může mít architektonické kvality. Ty na dobových fotografiích dokonce zachytili avantgardní umělci, jakými byli Eugen Wiškovský nebo Josef Sudek.

---

<sup>113</sup> Otakar NOVÝ; Jaroslav Fragner, Praha 1969

<sup>114</sup> Navrhl např. také kolínskou vilu ředitele elektrárny Budila.

- **Josef Kranz (1901 – 1968)**<sup>115</sup>

Patřil k prvním, kteří absolvovali celý běh studia architektury v Brně. Jeho učitelem byl Emil Králík, jeden z iniciátorů brněnské školy. Ještě v rámci studií byl na praxi v projekčních kancelářích předních architektů, jedním příkladem za všechny je jeho participace na projektu hotelu AVION v ateliéru Bohuslava Fuchse. Vytvoření úsporné, situací značně omezené dispozice a interiéru, působícího mocným prostorovým zážitkem, avšak zachovávajícího určitou intimitu, byl přesně tím problémem, který ho přitahoval nejvíce i později ve vlastní tvorbě, ve které můžeme vysledovat proporční vztahy blízké antickým.

Ta zazářila „čistotou formy“ hned zpočátku dvěma realizacemi, kavárnou ERA a kinem AVIA.

V **kavárně ERA** řešil dispozici na běžné, obytné řádové parcele. Příznačnou kvalitou vnitřního prostoru je citlivé lidské měřítko, dosažené překvapujícím propojením a členitostí jednotlivých prostorových částí. Uliční průčelí má velmi lapidární, výtvarně čistý zjev. Obdobně si počínal i u stavby **kina AVIA** (obr. 61). Prostor foyeru je rafinovaně, v aerodynamických křivkách členěn do několika částí. Průčelí charakterizuje znovu kontrast okenního pásu a drobných ventilačních křidélek. Zaoblení části stěn v přízemí a v odsazeném druhém patře nejen přiznává hmoty schodišť, ale dodává i exteriéru stavby aerodynamického působení.

- **Jaromír Krejcar (1895 – 1950)**<sup>116</sup>

Krejcar zaujímá ve vývoji meziválečné avantgardy velmi význačné místo nejen svou tvorbou, ale i propagační a organizační činností. Byl prvním architektem, který reflektoval nové podněty<sup>117</sup> a jeho vliv na další vývoj byl přinejmenším nezanedbatelný. Byl to z redakce Krejcarova vzešlý sborník *Život* (1922), který poprvé v Československu manifestoval zásady konstruktivismu v architektuře.

V roce 1921 publikuje návrh Ústřední tržnice, a toto datum můžeme bez nadsázky považovat za vznik nové architektury u nás. Je to první rezolutní projev opozice proti vládnoucí módě nacionálního, „umprumáckého“ dekorativismu. Krejcarův projekt je nejen nejranějším, ale zároveň i nejradikálnějším a nejvýmluvnějším projevem této opozice proti

---

<sup>115</sup> Vladimír Šlapeta; Josef Kranz. *Architektonické dílo*, Kroměříž 1979

<sup>116</sup> KOLEKTIV; Krejcar Jaromír, Praha 1995, Karel TEIGE; *Práce Jaromíra Krejcarova*, Praha 1933

<sup>117</sup> Obracel se zejména na dílo Le Corbusiera, Waltera Gropia a Adolfa Loose

oficiální dekorativní architektuře a znamením nového názoru. Nové ideje, které se široce rozvinou v tomto desetiletí, můžeme vyčíst právě zde. Jedná se o věcné funkcionální formy.

### **Palác Olympic** (obr. 62,63)

Praha 1 – Nové Město, Spálená 16

1925 – 1928

Známý avantgardní architekt a jeden z protagonistů Devětsilu Jaromír Krejcar – žák Jana Kotěry – projektoval už v první polovině 20. let vyspělou konstruktivistickou stavbu paláce Olympic s železobetonovou konstrukcí, krátkou pasáží a podzemním divadelním sálem. Jedná se o velmi důležité funkcionalistické dílo a také o první příklad zastavění proluky v centru Prahy v tomto duchu. Nad parterem jsou nad sebou dvě pásová okna, zbylá podlaží jsou prolomena širokými okenními otvory. Celé 6. patro předstupuje balkon, 7. je ustoupené. Řešení vrcholové části navozuje atmosféru zaoceánských parníků, jde o jakýsi náznak exotismu. Působivé původní reklamy na tehdy obnažené holé štítové zdi poukázaly na provázanost různých uměleckých disciplín Devětsilu, v němž se scházeli architekti s výtvarníky, básníky, hudebníky a fotografy a vzájemně se ovlivňovali.

### **Gibiánova vila** (64,65)

Praha 6 – Bubeneč, Charlese de Gaulla 22

1927 – 1929

Kotěrov žák Jaromír Krejcar byl autorem dvou rozlehlých konstruktivistických vil: zbraslavského domu pro spisovatele Ladislava Vančuru a Gibiánovy vily v Bubenci. Členitý objekt s pásovými okny, plochou střechou a bílou vápennou omítkou byl později nepříteli citlivě adaptován. Unikátní je oddělení obytných a obslužných funkcí – obslužné jsou v severním traktu budovy, který s jižní obytnou částí propojuje lávka.

- **Pavel Janák (1882 – 1956)<sup>118</sup>**

Do světa architektury vstupuje po absolvování školení na obou pražských školách technických (Zítěk a Šulc), dvouletém studiu u prof. Otto Wagnera ve Vídni („wagnerián“) a také působení v ateliéru Jana Kotěry, kde spolupracoval s Josefem Gočárem. Jeho tvorba zasahuje do všech vývojových etap světové architektury, pro vybranou dobu je ale zásadní

---

<sup>118</sup> Pavel JANÁK 1918 (pozn. 81)

zejména jeho přehodnocení přístupu k architektuře v polovině 20. let a opětovný návrat k moderní větvi nové architektury.

Jako významný teoretik architektury píše také mnoho statí, a to zejména do Uměleckého měsíčníku. V příspěvku Hranol a pyramida<sup>119</sup> popisuje kořeny naší architektury následovně:

„Rozpětí a pohyby naší domácí architektury byly a jsou vymezeny oběma velkými rodinami evropské architektury, jižní antické a severní křesťanské. Jsou dvěma nejuvzdálenějšími póly, jež umění si našlo: architektura jižní skupiny jest – přes svůj vysoký sloh – jakýmsi naturalismem v architektuře, neboť spočívá na přírodním způsobu stavění (kladení balvanů na sebe) a ponechává stavebním jednotkám (sloupu, kladí) zcela jich samostatnou povahu, hranolový povrch a hmotnost, a zkrásňuje je jen v krásně zpracované a v poměrech urovnané kameny a desky; klade tyto těžké kameny klidně a mlčky na sebe... Podstatným znakem této jižní architektury je, že i tam, kde tvoří ve velkých masách, zachovává stále charakter ložného stavení ve vrstvách.“ Dále se zabývá charakterem severní skupiny, a poté definuje samotnou moderní architekturu: „Také současná nová, tzv. moderní architektura, svým rodem a duchem náleží dosud tomuto materialistickému názoru uměleckému. To třeba zvláště si uvědomiti; neboť myšlenky, které ji uváděly a které sama přinesla, zdánlivě jsou jakýmsi lomem k novému nebyvalému směru.“ V poznámce ještě Pavel Janák uvádí: „Materiálnost jihu projevuje se nejen ve tvaru, ale i v jiných jeho hodnotách, velikost např. byla uskutečňována a představována fysickou velikostí uměleckých tvarů: kolosy atd. v Egyptě, oblíba ve stavění kameny největších rozměrů, zvětšování měřítka chrámu, jestliže jednalo se o významnější chrám, atd.“

Janák věnuje své sympatie zcela jednoznačně „severní rodině“ s její organičností, duchovností a tvárnou plasticitou, neomezovanou striktní pravoúhlostí hranolu. Výjimka však potvrzuje pravidlo a tak paradoxně nacházíme na řadě nejen jeho kubistických staveb přímé citace antického tvarosloví, počínaje kanelováním sloupů a konče vzorovou hlavní římsou<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Umělecký měsíčník, r.I., 1911 – 12, str. 162 - 170

<sup>120</sup> Kanelování sloupů se objevuje u Drechselova domu v Pelhřimově od Pavla Janáka z roku 1912 – 1913 nebo na sloupech třetího poschodí U černé Matky Boží od Josefa Gočára z let 1911 – 1912, který by si zasloužil důkladnou analýzu právě z tohoto hlediska

### **Krematorium** (obr. 66, 67, 68, 69)

Pardubice

1921 – 1923

Na pardubické krematorium byla vypsána architektonická soutěž, která přinesla řadu návrhů ve stylu opožděného kubismu a dekorativismu. Janákova stavba vychází z principu starokřesťanské baziliky. Průčelí i interiér jsou bohatě dekorovány geometrickými obrazci ve stylu Janákova a Gočárova národního slohu. Významnou roli hraje také barva – dominuje červená a světle béžová. Monumentalitu budovy podtrhuje mohutný tympanon s kruhovým oknem. Do obřadní síně se vstupuje po širokém schodišti, žároviště je umístěno v suterénu.

### **Hotel Juliš** (obr. 70, 71)

Praha 1 – Nové město

1925 – 1933

Inspirován Fuchsovým hotelem Avion v Brně projektoval Pavel Janák hotel Juliš na Václavském náměstí. Stojí na místě cenného barokního domu, který Janák v první etapě adaptoval a přistavěl k němu dvorní trakt ve stylu art – déco. Nakonec byl barokní objekt stržen a nahrazen novostavbou, zachoval se jen dvorní trakt. Novostavba do Václavského náměstí má železobetonovou konstrukci se závěsnou stěnou, na níž se střídají okenní plochy s pásy bílého opaxitu. V parteru byla velkoryse pojatá restaurace s kavárnou v několika úrovních se systémem vnitřních ochozů, v horních patrech a dvorním traktu hotelové pokoje. Z úzké pasáže se vstupovalo do suterénního kina.

### **Budova Škodových závodů, Jungmannova 29**

Praha 1 – Nové město

1923 – 1926

Monumentalizující architektura, jejíž průčelí navazuje v edukovaných formách na sousední Palác Adria. Na atice byla původně umístěna plastika Otto Gutfreunda s logem firmy Škoda.

## **Kolonie Svazu československého Díla na Babě**

Praha 6 – Dejvice

1928 – 1940

Architekti: Pavel Janák a další

Po vzoru výstavní kolonie rodinných domů ve Stuttgartu (1927) a Brně (1928) byl podobný koncept po etapách realizován v katastru Dejvic. Urbanistický návrh vypracoval Pavel Janák, který domy situoval na mírný svah podél čtyř paralelních ulic. Parcely jsou šachovnicově rozmístěny. Původně se počítalo i s typizovanými a řadovými domky. První etapa byla dokončena v roce 1932 a hotové domy zpřístupněny veřejnosti. Projekty staveb vypracovala řada významných architektů tří generací. Mimo jiné jsou to Josef Gočár, Ladislav Žák, Josef Fuchs, Evžen Linhart, Oldřich Starý a mnoho dalších. Jediným zahraničním architektem účastnícím se na tomto projektu byl Holanďan Mart Stam. V kolonii převládly stavby s bílou vápennou omítkou.

Zajímavé je, že první takováto kolonie byla kritiky posměšně označována jako „Marocká vesnice“. Mělo to být sice hanlivé pojmenování, ale paradoxně z něj vyplývá, že tyto domy jistým způsobem připomínají Středomoří, které má k antice svými stavbami mnohem blíže než střední Evropa.

- **Oldřich Starý (1884 – 1971)**

„Architektura se vzdává metafyzických zámyslů a chce působiti tím, co skýtá lidstvu na pohodlí, zdraví, příjemné náladě. Účinek jejího tvaru se mísí s jejím obsahem v jedinou harmonii. Ona zde není pro svůj vzhled, ale pro svůj úkol. Její vzhled jest jeho determinací a jeho odduševněním. A nejvýznamnější složky moderní architektury? Hygiena: vzduch, světlo, čištění, větrání, vytápění, umělé osvětlení. Ekonomie, ovšem účelná netoliko v rozměrech, dispozici i uspořádání hmot, ale i v umožnění do krajnosti promyšleného úsporného života. Technické pokroky, které zlepšují hygienu, pohodlí, zlevňují stavbu nebo umožňují technicky dokonalejší její způsob. Konstrukce využívající všech důsledků ohromného rozvoje technické vědy. Dispozice jako rozumový, promyšlený souhrn všech podmínek, které vyplývají ze života (účelu) ekonomie, hygieny a konstrukce.“

- **Ladislav Žák (1900 – 1973)<sup>121</sup>**

Z historicky nedoložitelných důvodů se Ladislav Žák nestal jedním z členů meziválečné moderny, přestože svým věkem i zaměřením by sem ideálně zapadl. Možná byl příčinou jeho nesouhlas s Teigovým programem z let 1922 – 1924 založeným na polaritě poetismu a konstruktivismu. Znejišťovala jej dobová roztržitost a odpuzovaly veškeré snahy o výraz ve stylu geometrické abstrakce. Ale v letech 1925 – 1926 působí v ateliéru Le Corbusiera v Paříži a poté se také významněji zapojuje do architektonické tvorby u nás. Uvádím ho zde, protože se radikálně vyhraňuje jeho názor na architekturu – přimkl se k levicové avantgardě vedené Karlem Teigem a hlásá zásady vědeckého funkcionalismu. Spolupracuje na kolonii Baba.

- **Ludvík Kysela (1883 – 1960)**

**Lindtův dům** (obr. 72)

Praha 1 – Nové Město, Václavské náměstí 4

1925 - 1927

Jeden z prvních pražských obchodních domů ve funkcionalistickém stylu a první funkcionalistická stavba na Václavském náměstí, i když v detailu se ještě objevují dekorativní prvky. Jedná se o první prosklenou fasádu na Václavském náměstí. Železobetonová skeletová konstrukce umožnila navrhnout lehkou fasádu s rozměrnými pásovými okny a tenkými parapety krytými černým opaxitem. Domem prochází krátká pasáž s obchody. V horním patře se čtvertlátcovým ateliérovým oknem byla fotolaboratoř, v suterénu bar zařízený ve stylu art – déco.

**Obchodní dům Bat'a** (viz. výše)

- **Dvojice německých architektů Arnošt Mühlstein (1893 – 1961), Victor Fürth (1893 – 1984)**

Tato dvojice tvůrců patřila k úspěšným pražským německým architektům. Projektovali kvalitní činžovní domy<sup>122</sup> a rodinné domy ve funkcionalistickém stylu, ale nevyhýbali se ani klasicistním návrhům. V Praze také jako první navrhovali už na prahu 30. let romantické vily v kalifornském stylu. K nejlepším funkcionalistickým stavbám patří **trojská vila Schück**<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Dita DVOŘÁKOVÁ; Ladislav Žák. Byt a krajina, Praha 2006

<sup>122</sup> Např. v ulici Československé armády

<sup>123</sup> Praha 7 – Trója, Nad Kazankou 39, postavena mezi lety 1928 – 1930

s půdorysem ve tvaru L, plochou střechou, slunečními terasami a pásovými okny. Je jedním z vrcholných děl tzv. bílého funkcionalismu.

- **Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969)**<sup>124</sup>

„Také příroda by měla žít vlastní život. Neměli bychom ji rušit barevností našich domů a vnitřního zařízení. Ale měli bychom se snažit spojit přírodu, domy a lidi ve vyšší jednotu. Vidíte-li přírodu skleněnými stěnami domu paní Farnsworthové, dostane se jí hlubšího významu, než když stojíte venku. Dokáže toho o sobě daleko víc vypovědět – stává se součástí celku.“<sup>125</sup>

„Smysl a právo každé doby, tj. i té nové, tkví pouze a jedině ve schopnosti vytvořit duchu možnosti a předpoklady k existenci.“<sup>126</sup>

### **Vila Tugendhat (obr. 74, 75, 76)**<sup>127</sup>

Brno – Černá pole

1929 – 1930

Na sklonku 20. let získal tento světově proslulý architekt jedinečnou zakázku od manželů Tugendhatových v Brně. Měl tak příležitost, podobně jako u svého barcelonského pavilonu z téže doby, vyzkoušet si principy prosazované skupinou De Stijl: tedy vytvořit volný obytný prostor na principu pravoúhlých a paralelních ploch. Na mírně svažitém pozemku navrhl stavbu, která je – vedle Loosovy vily v Praze – patrně nejznámější stavbou na našem území. Horizontální bílý kubus domu je řešen tak, že z ulice se vstupuje do horního patra s terasami a ložnicemi, bytem správce a garáží; odtud pak dolů do poschodí, jehož podstatnou část tvoří obývací pokoj s pracovní a jídelnou. Do zahrady se pokoj otevírá obrovskými okny, jejichž skla lze zasunout do pouzder v podlaze. Asketicky řešený interiér doplňuje onyxová stěna, kruhový stůl, který je možné na principu clony v objektivu rozevřít, a další, samotným architektem navržené, kusy nábytku. Stropy jsou nesené ocelovými sloupy křížového průřezu kapírovanými chromovanou ocelí. Travertinové schodiště vede do zahrady. Veškeré zařízení vily bylo provedeno s příkladnou dokonalostí z luxusních materiálů.

---

<sup>124</sup> Claire ZIMMERMANOVÁ; Mies van der Rohe, Slovart 2007, Kenneth FRAMPTON; Kritické dějiny. Mies van der Rohe a výzkum faktu 1921 – 1933 s. 189 – 195.

<sup>125</sup> Fritz Naumayer; Ludwig Mies van der Rohe, z rozhovoru Christiana Norberga Schulze s Mies van der Rohem, Praha 2000

<sup>126</sup> Závěrečná slova projevu na vídeňském zasedání německého Werkbundu ve dnech 22. – 26. června 1930, Die Form, 5, 1930, č. 15, str. 406.

<sup>127</sup> Marie PARDYOVÁ; La Villa Tugendhat à Brno par Mies van der Rohe, 104 – 107. in: Hercynia XIII, Praha 2009

- **Kamil Roškot (1886 – 1945)**

Jeden z nejinvenčnějších českých projektantů Kamil Roškot proslul svými velkorysími projekty monumentálních budov, divadel, výstavních pavilonů, vodních děl i hrobek.

### **Městské divadlo Ústí nad Orlicí**

Husova ulice

Geniálním dílem je divadelní budova v Ústí nad Orlicí. Nevelká stavba, sestavená z elementárních geometrických těles, vyniká dokonalými proporcemi a důmyslně vyřešeným provozem. Klínovitý kubus hlediště zakončuje převýšená hmota provaziště na podkovovitém půdorysu. Do této hmoty proniká hranolovitá nižší hmota zázemí divadla s horizontálními pásy lodžii po stranách. Hlavní vstup do objektu, mistrovsky zakomponovaného do mírně svažitého terénu, je zapuštěn v nice konvexní fasády. Základní princip řešení si Roškot vyzkoušel už dříve na studiích první varianty divadla v Teheránu. V Ústí se mu potom podařilo navrhnout sice nevelkou stavbu, ale s o to monumentálnější účinem.

- **Evžen Linhart (1898 – 1949)**

Klíčová osobnost architektonické sekce spolku Devětsil. Spolu s Jaroslavem Fragnerem, Vítem Obrtem a Karlem Honzíkem byl členem tzv. Puristické čtyřky, jež na počátku 20. let ukázala cestu k avantgardním architektonickým směrům – purismu a funkcionalismu.

### **Linhartova vila**

Praha 6 – Dejvice, ulice Na Viničních horách

1926 – 1929

Vlastní vila architekta Evžena Linharta patří k prvním pražským čistě funkcionalistickým vilám. Jedná se o výborný příklad aplikace Le Corbusierových funkcionalistických zásad, a také o přímou inspiraci jeho tvorbou. Křehká stavba na půdorysu písmene L má bílou vápennou omítku, pásová okna, půlválcové balkony, předsazená rampová schodiště a střešní terasy se subtilním ocelovým zábradlím. Různé úrovně obytného pokoje spojuje rampa.

- **Karel Stráník (1899 – 1978)**

### **Vila továrníka Eismana**

Peruská 18, Praha 2

1931

V této vile můžeme nalézt aplikaci většiny Le Corbusierových zásad. Je ve tvaru kruhové výseče v horní části zahrady, k jihu se otevírá dvěma nad sebou umístěnými velkými, až skleníkovými zaoblenými okny, které působí velice elegantně, zvláště v kombinaci se sousedními pásovými okny. Podobně elegantně byl vytvořen zaoblený schodišťový rizalit.

#### **XIV. Le Corbusier a naši architekti**

Přímo v ateliéru Le Corbusiera pracovali architekti Karel Stráník (viz. výše), Jaroslav Vaculík, František Sammer, Vladimír Karfík, Jan Sokol a Vladimír Beneš. Sám je vynachválil v dopise napsaném spolku Mánes: „Mám velmi často v ateliéru české kreslíře. Našel jsem v nich cenné spolupracovníky, jsou živí, inteligentní a bystří“.

Mezi architektonickou myšlenkou Le Corbusiera a J. Krohy, B. Fuchse a řady dalších českých architektů této doby existuje přes všechny shody nikoli nepodstatný rozdíl, nemluvě o onom ideologickém, jak jej formuloval Teige. Prostorový funkcionalismus u Le Corbusiera je koneckonců jednostranně odvozen z funkcionálnosti užitekových půdorysných ploch a mechanicky dimenzionálních prostorů, na podkladě geometrického principu a jeho stereometrismu. Ale protože vyznává funkci „technické estetiky“ v architektuře jako určitého utvářejícího principu, obhajuje i nutnost kompozice (to mu „vyčítá“ Teige, který obhajuje architektonické tvoření bez těchto předpokladů, neboť konstruktivismus mu splývá s čistě konstruktivním). Kompozice je pak poetickou skladbou (hrou) ekonomicky ztechnizované, modifikované prostorovosti, půdorysu, který je modifikací průmětu a konstruktivnosti a která je modifikací konstrukce. „Estetická stabilita“ je totožná s konstruktivní stabilitou, je technicko-estetického charakteru.

## XV. Závěr

Na konci 19. století se často mísily jednotlivé napodobeniny historických slohů a volně se kombinovaly pro docílení větší bohatosti a efektu. Vzniká eklekticismus, snaha z každého slohu něco vybrat a tento výběr sloučit; to snažení však většinou vedlo k neuměleckému zmatku a chaosu. Na konci 19. století bylo třeba opustit historizující slohy a hledat nový projev, který by byl architektonickým výrazem nového věku. Úsilí vyústilo kolem roku 1900 v secesi, která znamenala likvidaci starých historismů a pokus o vytvoření úplně nových forem. Tak jako se vytvářely klasické architektonické články, pokoušeli se architekti secese o články nové, které by byly obecně přijímány, stejně jako dosud tvary antiky a gotiky.

Velmi rychle ale došlo k zásadnímu obratu. Přestali nahrazovat historický ornament moderním, ale úplně ho opustili. Tak vznikla v prvním desetiletí 20. století nová architektura, tzv. **moderna**. Její díla se vyznačují převážně **klidnou hmotou, logickým půdorysem a promyšlenou konstrukcí**. Nejde jí o laciné efekty, ale o **formovou střízlivost a materiálovou poctivost**. Nové stavební hmoty, především železo a železobeton, jí pomáhají uskutečňovat prostory a tvary dosud téměř neuskutečnitelné.

Nastupující meziválečná generace architektů, která vyšla z principu tvorby individualistické moderny, tj. „racionálně vidět a umělecky cítit“, rozvinula způsob funkcionalistického myšlení, který učinila předmětem soustředěného vědeckého zkoumání.

Základní tezí funkcionalismu se stalo heslo „**forma následuje funkci**“. Požadavek účelného řešení, chápaný nejen jako problém estetický, ale i technický, hospodářský, sociální a kulturní zároveň, formoval celkový vzhled architektonické tvorby. Primárním hlediskem v teorii architektonického konceptu byly ovšem funkční požadavky. Tento záměr nebyl chápán jako neměnný, konstantně daný, ale spíše jako perspektiva, kterou je nutno poznávat, domýšlet a přesněji formulovat.

K cílům doby patřila obnova harmonických vztahů mezi člověkem a jeho prostředím, která vyvolala teoretický zájem o proměny architektury v souvislosti s rekonstrukcí sociálních podmínek života společnosti. Tato společenská problematika přivedla architektky k řešení nových forem bydlení, které se staly ústředním motivem meziválečného funkcionalismu. K tomu přispělo individuální tvůrčí úsilí využít železobetonu, nových konstrukčních soustav a materiálů k vytváření architektonického tvarosloví. Stavba byla pokládána za organizaci

životního dění ve smyslu biologickém, sociálním, technickém, hospodářském a psychickém. Funkcionalismus byl chápán nejen jako soubor nových funkčních, konstrukčních a estetických zásad architektonické tvorby, ale rovněž jako typický způsob myšlení, který ve druhé třetině 20. století v nazírání na svět převládl.

Teoretickou a uměleckou podstatu funkcionalismu formuloval Le Corbusier, malíř, filosof, ale především architekt neobyčejných intelektuálních a výtvarných kvalit, který svými tezemi poskytl rozhodující impulsy celosvětovému vývoji. Původem byl Švýcar, ale pracoval převážně v Paříži. Základem jeho světové proslulosti byl soubor studií v revue *Esprit Nouveau*, které souborně publikoval v roce 1923 pod názvem „Vers une architecture“. Druhým nejzávažnějším činem Le Corbusiera byla definice základních znaků funkcionalistické architektury, které v roce 1927 shrnul do pěti bodů: 1. piloty, vyzdvihující dům nad terén, 2. zahrada na střeše, 3. volný půdorysný plán, 4. horizontální okno, 5. volné průčelí bez nosných konstrukčních prvků. Le Corbusier chápal architekturu jako promyšlenou, přesnou a velkolepou souhrnu objemů ve světle a všechno jeho bádání a umělecké hledání směřovalo k základním hodnotám života, k jeho „poezii“. Jeho základní teze jsou v mnohém podobné zásadám sepsaným římským teoretikem architektury Vitruviem. Le Corbusier usiluje ve své době o zkonstruování stejně důležité stavby, jakou byl pro dobu klasického Řecka Parthenón. Cítí v tom jisté poslání a většina jeho tezí nakonec směřuje právě k tomuto závěru, k potřebě „vlastního Parthenónu“, zosobňujícího tehdejší dobu a kulturu. Proto se také o jeho teze opírám ve větší míře a mým záměrem je ukázat, jak blízký je jeho vztah k antickým proporcím v architektuře.

Architektonický vývoj českých zemí po 1. světové válce byl vzhledem ke společenským a technickým proměnám složitý. V Praze a i jiných větších městech skončila éra secese a historismu a počátkem 20. let se objevilo několik cest, kterými se naše tvorba vydala. Tyto směry se vzájemně ovlivňovaly a prolínaly. Vývoj v Československu probíhal zpočátku dvěma vzájemně se doplňujícími způsoby. První byl ztotožněn s názorem funkcionalistickým, druhý směřoval více k umělecké obrodě architektury, a byl proto zaměřen proti pouhým racionálním dedukcím formy. Ve 20. letech se stal s konečnou platností funkcionalismus vůdčí a jednotící ideou československé architektury. Přestože se ujal ze zahraničních podnětů a byl opozicí vůči přežívajícímu, ale silnému akademismu, velmi záhy našel vlastní cestu, která meziválečnou architekturu v Československu přiřadila v evropskému vrcholu.

Starší generace architektů se zprvu většinou přiklonila k tzv. národnímu slohu, ale již v letech 1923 – 25 navrhují ve stylu zbaveném nacionalistických podtextů. Jejich stavby

jsou zdobeny střízlivějšími, tektonicky zdůvodnitelnými prvky, zejména lezénami, mohutnými konzolami balkonů a hlavních říms a nezvykle tvarovanými atikami. Jedná se např. o Gočárovu Koželužskou školu v Hradci Králové (1923 – 24) a Janákův pražský palác Škodových závodů v sousedství Adrie (1925 – 26). Od roku 1924 začíná Josef Gočár a po něm i další spříznění architekti navazovat skutečné kontakty s puristicko-funkcionalistickou moderní architekturou. Jedná se o jakýsi kompromis tehdejší české architektury, v jehož smyslu vzniká Gočárův palác Zemědělské osvěty ve Slezské ulici v Praze (1924 – 26), gymnázium v Hradci Králové (1924 – 26) a Československý pavilon na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži v roce 1925.

V letech 1925 – 1927 přijímají architekti bílé formy puristické architektury a od roku 1928 lze u nich zaznamenat další posun k funkcionalismu. Tento poslední vývojový segment začíná Strnadovou vilou v Praze Bubenči (1925 – 27) a mateřskou školou v Hradci Králové (1926 – 28) od Josefa Gočára, pokračuje Janákovou vilou Petrův dvůr v Náchodě (1927 – 30) a končí v letech 1928 – 1930 pražskou budovou Mánesa od Otakara Novotného, kostelem sv. Václava v Praze-Vršovcích a železničním ředitelstvím na Ulrichově náměstí v Hradci Králové od Josefa Gočára, jakož i Janákovými projekty letiště v Mariánských lázních a hotelu Juliš v Praze.

Le Corbusier a Adolf Loos se stávají dvěma póly, kolem nichž vibruje či krystalizuje nová česká funkcionalisticko-konstruktivistická architektura. Také práce ruských konstruktivistů, sociálně dost nesmlouvavé, působily na teoretická i stavební díla naší nové architektury.

Návštěvy významných levicových architektů ze západních a středoevropských zemí učinily s Prahy a Brna nejvýznamnější mezinárodní ideovou burzu architektonické avantgardy před založením CIAM v roce 1928 ve Švýcarsku.

Vedle Jana Kotěry měla Wagnerova vídeňská škola mnoho českých žáků, ale žádný z nich nenásledoval svého učitele. Mnozí šli spíše proti tendenci vyspělého Wagnera zpět k začátkům, k variacím na renesanční schémata. To je patrné především na Antonínu Englovi. Dále jsou to František Roith (vily v Ořechovce) či Bohumil Hübschmann, kteří navrhli řadu bankovních paláců a podíleli se na regulacích měst.

Skutečnými průkopníky puristické a funkcionalistické architektury se všemi jejími stylotvornými důsledky se v Čechách stali členové Puristické čtyřky a Devětsilu spolu s tvůrci z okruhu revue Stavba. Hlavním nositelem programu funkcionalismu v Československu byl Klub architektů a právě zmíněný mezinárodně známý časopis Stavba, který vycházel v roce 1921 pod vedením O. Starého. Na Slovensku byl od roku 1931 vydáván časopis Forum pro

umění, stavbu a interiér. Časopis *Stavba* byl prostředníkem styku domácí architektury s tvorbou ve Francii, Německu a Holandsku a přinášel jedny z prvních informací o konstruktivismu v Sovětském svazu. Tento časopis měl zásluhu na vytvoření vlastního programu meziválečné architektury v Československu. V programu *Stavby a Klubu architektů* (z roku 1924) byl již kladen důraz na sociální podstatu architektury, která má plně odpovídat smyslu a potřebám doby. Stejně jako průkopníky architektury v jiných zemích, i naše tvůrce zaujala krása strohých továrních budov a jiných inženýrských staveb, krása parníků, letadel a rychlíkových vagónů, o níž se v tradičních estetických naukách vůbec nemluvilo.

Někteří čeští architekti obdivovali tyto prvky proto, že jim ikony moderní doby připadaly stejně vznešené a monumentální jako paláce a chrámy. To bylo stanovisko, k němuž již mířil Jan Kotěra a které zaujali např. Oldřich Tyl nebo Josef Chochol. Mladší architekti paradoxně parníky a továrny pokládali za krásné proto, že monumentální vůbec nebyly, a oni přestali vidět ve vznešenosti a monumentalitě kladnou hodnotu.

Již první realizace a návrhy překonaly jistotou a důsledností moderního výrazu náměty předních evropských architektů. Jedná se např. o Veletržní palác, obchodní dům Baťa, bývalý Všeobecný penzijní ústav a Dopravní podniky v Praze. Podobně jako v Praze vzniklo v polovině dvacátých let velké a v zahraničí známé středisko funkcionalistické architektury také v Brně, především zásluhou mnoha moderně řešených staveb od B. Fuchse, E. Králíka a mnoha dalších architektů, kteří se v roce 1928 podíleli na stavbě brněnského výstaviště.

Svědectvím trvalého kontaktu československé architektury s předními osobnostmi světového vývoje byla Loosova vila v Praze, vila Tugendhat v Brně od architekta Miese van der Rohe, architektonická činnost J. Plečnika, zejména úpravy Pražského hradu, synagoga v Žilině od Petra Behrense a v neposlední řadě také Le Corbusierova účast při urbanistickém plánování tehdejšího Zlína.

Sílicí tendence racionalizace a zvědečtění architektury našly ve 20. a 30. letech své nejzazší teoretické zpracování v díle Karla Teigeho. Na otázku, jak má nová architektura socialistické éry vypadat, odpověděl ideový mluvčí Devětsilu koncepcí vědeckého konstruktivismu s doktrinářskými rysy. Nová architektura neměla být uměním, ale přísně racionálním, ekonomickým a účelovým projektem. Měla být tvořena strohým opisem vědecky analyzovaných funkcí. Pouze takovým způsobem bylo možné podle Teiga řešit bytovou tíseň.

Na architektky z okruhu *Stavby* měl Karel Teige velký vliv, neboť tento časopis v letech 1923 – 1931 redigoval. Praktickému inženýrskému zaměření většiny z nich vyhovovala Teigeova definice architektury jako vědecké disciplíny. Samotného Teigeho k ní

inspirovaly zejména Loosovy pochybnosti o tom, zda lze moderní architektonickou tvorbu pokládat za umění, a také názory sovětských produktivistů Tatina, Rodčenka a Gana, hlásajících nutnost přerodu ateliérových umělců ve vědecky uvažující konstruktéry a průmyslové návrháře.

S méně příznivým ohlasem se Teigeho koncepce vědeckého funkcionalismu setkala v Devětsilu. Jeho členové kritizovali až přílišné zjednodušování. Architektura by měla vycházet ze samotného člověka s jeho složitou fyzickou i duchovní podstatou, s jeho mnohostrannými a sotva předem vypočitatelnými potřebami.

Nejlepší devětsilští architekti se vždy zajímali o emotivitu architektonické formy a jejich pojetí funkcionalismu můžeme tedy označit za „emocionální“. Jejich obraznost ovlivňovaly jiné aspekty Teigeho teoretických modelů, např. jeho idea „magických měst nové poezie“ z roku 1924 i jeho nadšené popisy velkoměstských avenue a bulvárů s hlučnými kavárnami, reklamními nápisy, svítícími neonovými poutači, pruhovanými slunečními plachtami a vlajícími prapory.

Intimnější polohu devětsilské architektonické tvorby, stále se však vyznačující romantickou „nautickou“ symbolikou, představuje vlastní vila Evžena Linharta v Praze-Dejvicích (1927 – 29), letní dům v Černošicích od Karla Straníka (1929) nebo Gibianova vila v Praze-Bubenči (1927 – 29) od Jaromíra Krejčara, jehož zalíbení v krytých i otevřených palubách, komínech, zábradlích a aerodynamických tvarech parníků se dokonale projevilo v lázeňském domě Machnác v Trenčianských Teplicích (1929 – 32). Apoteózou strohé „industriální“ krásy továren se naopak stala elektrárna ESSO v Kolíně (1929 – 32) od Jaroslava Frágnera.

Záporný postoj, který Teige koncem dvacátých let naplno vyjádřil v polemice s Le Corbusierem, umožnil architektům kolem Stavby a Devětsilu soustředit se na konstrukční a provozní problémy stavebního díla. Tito architekti již nechtěli vytvářet stavby, které reprezentují, nýbrž stavby, které jenom slouží. Vnější forma stavebního díla se v myšlení těchto architektů stala něčím druhotným, co musí být vždy určováno účelem stavby a jejím vnitřním prostorem.

Živé vazby k dědictví předválečné vídeňské architektury přetrvávaly v české architektuře i ve 20. letech. Přirozeným svorníkem mezi předválečnou Vídní a českou puristicko-funkcionalistickou „novou architekturou“ se stala tvorba Adolfa Loose.

Mnoho architektů tvořících v Československu podpořilo svá díla také teoretickou činností obracející se ke kořenům jejich tvorby, k antickým zásadám či k výrokům Švýcara Le Corbusiera.

Jedním z nejproduktivnějších byl Vít Obrtel: „Funkční hodnoty jsou věčné. Pojem krásna jest proměnný a jest determinován estetickými teoriemi epoch v úsecích období a oblastí. Každá epocha vybuduje svůj pojem krásna odpovídající možnostem materiálu a smyslové i rozumové kultuře vůdčích individuí. Změny v pojmání krásna vyplývají z převratů myšlenkových pochodů způsobených vnějšími příčinami ať psychickými, ať fyzickými. Každá epocha nachází styčné body v minulých údobích, dotykové body příbuzného chápání a vyjadřování krásna, nikoliv v detailu, ale v celkové koncepci, nikoliv ve formě, ale ve struktuře, neboť nakonec člověk zůstává vždy člověkem a krása jest jenom jedna. Nové a nové materiály skýtají vždy nové a nové formy naplňující maximální požadavky v konstrukci a kompozici, tedy v celé funkčnosti – v kráse. Jde tudíž o pokud možno dokonalé využití materiálů v jasných, čistých tvarech, složených v rytmických proporcích v harmonické objekty. Základní geometrické tvary dokonalých objektů korespondují dnes nejplněji s naší senzibilitou.“

Jiří Kroha jako přední představitel meziválečné architektury vyplňuje chybějící článek českého postkubistického výtvarného vývoje směrem k abstrakci. Tento tvůrce vzal vážně Janákovu výzvu (1918), aby se česká architektura zabývala novými formami architektonického prostoru. Hledá jeho soudobou obsažnost a smysl pro nového člověka.

Karel Honzík je jedním z mála českých tvůrců, který ve své osobě spojuje architekta a zároveň také teoretika architektury. Až do přelomu let 1924 – 1925 nekriticky sdílí názory Karla Teigehe. Obrat u něj přichází až s článkem Toporná modernost, v němž začíná polemizovat s Teigehe „pseudovědeckým“ chápáním architektury. Mluvčím emocionálního funkcionalismu se stává článkem Estetika v žaláři. Proti Teigehe tendenci násilně zúženého vědeckého funkcionalismu staví požadavek komplexní architektury, která svými uměleckými (estetickými) kvalitami uspokojuje i emocionální potřeby člověka.

Bohuslav Fuchs vyrůstá jako architekt pod vedením Jana Kotěry. Ve svých návrzích a realizacích uplatňuje jeho principy architektonické tvorby. Současně ale akcentuje uměleckou stránku architektury, jako osobité ztvárnění obsahu a vlivu přírodního či městského prostředí.

Před rokem 1925 se inspiroval pracemi nizozemské skupiny De Stijl. Racionální tendence této skupiny, střídmost výtvarného projevu založená na pravoúhlém členění ploch, byla velmi blízká Fuchsově ideálu moderní architektury. Společným rysem jeho realizací je hledání vzájemného příznivého vztahu konstrukce, prostoru a tvaru.

Stavby z vrcholného tvůrčího období Jaroslava Fragnera představují osobitou symbiózu funkcionalistických principů i vlivů organické architektury. Jeho ideálem bylo úsilí o zjednodušení architektonické koncepce v duchu zásad čisté geometrie a klasicizujícího minimalismu. Vytvořil řadu mistrovských děl, původních a hojně napodobovaných, jedinečně zhodnocujících „genia loci“ polohy s výhledy, nástupy a tichými kouty. Artikulace procesu bydlení dosáhla ve Fragnerových odlehčených patrových stavbách i v přízemních domcích dosažitelných mezí svým prostým členěním a vazbou hmot, průhledů, teras a schodišť. Na rozdíl od některých dogmatických racionalistických vrstevníků se Fragner nikdy nezřekl v architektuře ambicí poezie. Usiloval o ni jak výraznou modelací prostoru, tak harmonickým členěním ploch. Citlivě odhaloval hodnoty nových o tradičních konstrukcí a materiálů. Příznačná byla jeho úzkostlivá pozornost k dokončení detailu, úcta k povaze zpracovávané hmoty a respekt k mnohotvárným potřebám kulturního člověka.

Známý avantgardní architekt a jeden z protagonistů Devětsilu Jaromír Krejcar – žák Jana Kotěry – projektoval už v první polovině 20. let vyspělou konstruktivistickou stavbu paláce Olympic s železobetonovou konstrukcí, krátkou pasáží a podzemním divadelním sálem. Jedná se o první příklad zastavění proluky v centru Prahy v konstruktivistickém duchu. Působivé původní reklamy na tehdy obnažené holé štítové zdi poukazovaly na provázanost různých uměleckých disciplín Devětsilu, v němž se scházeli architekti s výtvarníky, básníky, hudebníky a fotografy a vzájemně se ovlivňovali.

Z uvedených citací je možné vyvodit závěr, že naši architekti byli zejména v meziválečném období velice úzce spjati s celosvětovým vývojem a do značné míry inspirováni nejen soudobou architekturou, ale také antickou.

Ze zahraničních tvůrců to byl zejména Švýcar Le Corbusier, který rozdmýchal touhu po vytvoření stejně monumentální architektury, s jakou se setkáváme ve starověkém Řecku a Římě. Jeho blízký vztah k Československu jasně dokládají četné návštěvy Prahy a dalších

měst a zároveň tehdejší silnou inklinaci našich tvůrců k novým myšlenkám funkcionalismu, hlásaným právě Le Corbusierem.

Výsledné stavby sice na první pohled nepřipomínají antické monumenty, ale jejich vnitřní vyváženost a monumentalita jsou klíčem ke spojitosti a evokují nám další kapitolu architektury, která se snaží o vnitřní řádovost a souhru s okolím, zasazení do krajiny a racionální využití architektury – snahy analogické s antickým stavitelstvím.

Na začátku práce jsem shrnula Vitruviovy poučky, které byly základem teorie architektury od renesance a byly běžně respektovány. Přirozený vztah k člověku a jeho prostoru byl pocíťován ještě obecně v historizujících slozích 19.století a následující secese. Nástup moderního umění sice proklamativně odvrhl všechny předcházející historizující tendence, ale pečlivé studium antických památek u jeho zakladatelů nakonec nedospělo k žádným převratně odlišným řešením, neboť zásady strukturálních vztahů, symetrie a dekoru byly zakódovány ve všech studovaných a následně vznikajících stavbách. Zdá se ovšem, že s jedním rozdílem. Zatímco architektura evropská ve vitruviánské tradici počítala s moduly jako se základy staveb a s jejich násobky, nové modernistické hnutí, i když došlo k podobným závěrům, dokázalo vitruviánskou tradici vrátit bezprostředněji k řeckým vzorům.

Mimo jiné šlo ve vztahu celku k částem o to, že základem tohoto vztahu je celek stavby, a že modul je zlomkem celku. V Řecku měl každý chrám svůj odlišný modul, protože byl vytvořen pro tu konkrétní stavbu. Zde, v přirozeném vztahu celku stavby k jeho částem, se jeví být postup architektury 20. a 30.let obdobný způsobu řeckých stavitelů. Modernistické manifesty zřejmě nadsazovaly to, oč ve skutečnosti šlo, a rozdíly mezi vitruviánskou tradicí a tímto uměním nejsou tak velké v problémech strukturálního členění i způsobu, ve kterém je mírou každé správné stavby člověk, jeho postava a potřeby.

Je možné také říci, že nad matematickými a „nelidskými“ tendencemi převládly ty humánní, lidské.

## XVI. Použitá literatura

Literatura k novověku:

- BAMMER ANTON; Vom Funkcionalismus zum Kältekult, in: Studia Hercynia XIII, Praha 2008
- BERLAGE H.P.; Grundlage und Entwicklung der Architektur, Berlin 1908
- BERLAGE Hendrik Petrus; Über Architektur und Stil, Basel 1991
- BENEŠOVÁ Marie; Josef Gočár, Praha 1958
- BOESIGER Willy (ed.); Le Corbusier, Zürich 1972
- BOUZEK JAN; Neue Entdeckungen der klassischen Antike in der zwanziger und dreissiger Jahren und ihre Wirkungen, in: Studia Hercynia XIII, Praha 2008
- CÍSAŘOVSKÝ Josef; Jiří Kroha a meziválečná avantgarda, Nakladatelství československých výtvarných umělců 1967
- COHEN Jean-Louis; Le Corbusier, překlad Jana Holanová, Bonn 2005
- ČERNOUŠKOVÁ D./ČERNÁ I./LIŠKA P.; Vila Tugendhat, Brno 2008
- DARIOVÁ Sophie; Le Corbusier. Sociolog urbanismu. Praha 1967
- DLUHOSCH Eric/ŠVÁCHA Rostislav; Karel Teige 1900 – 1951, L'enfant terrible of the czech modernist avant-garde, Massachusetts 1999
- DOSTÁL O./PECHAR J./PROCHÁZKA V.; Moderní architektura v Československu, Praha 1967
- DVOŘÁKOVÁ Dita; Ladislav Žák, Byt a krajina, Praha 2006
- FOLTYN Ladislav; Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918 – 1939, Bratislava 1993
- FRAMPTON Kenneth; Moderní architektura. Kritické dějiny, překlad Pavel Halík a Petr Kratochvíl, Academia 2004
- GOČÁR Jiří; Od pyramid k panelům, Praha 1959
- GRAF Otto Antonia; Otto Wagner. Das Werk des Architekten svazky 1 – 2, Böhlau 1985
- HAAS Felix; Architektura 20. století, SPN 1987
- HAIKO PETER; Zurück zur Antike, von Ledoux bis Le Corbusier, in: Studia Hercynia, Praha 2008
- HÁJEK Václav; Architektura. Klíč k architektonickým slohům, Grada publishing 2000
- HONZÍK Karel; Architektura jako fysioplastická tvorba, separát čas. Stavba, r. XIV., č. 5, Praha 1938
- HONZÍK Karel; Architektura všem, Praha 1956

HONZÍK Karel; Cestou k socialistické architektuře, Praha 1960  
HONZÍK Karel; Co je životní sloh, Praha 1958  
HONZÍK Karel; Tvorba životního slohu, Praha 1976  
HONZÍK Karel; Úvod do studia psychických funkcí v architektuře, Praha 1944  
HONZÍK Karel; Za oborem věčnosti, Praha 2002  
HONZÍK Karel; Ze života avantgardy, Praha 1963  
HRUŠKA Emanuel; Problémy současného urbanismu, Bratislava 1966  
HRŮZA Jiří; Svět architektury, Praha 2003  
HUSE Norbert; Le Corbusier, Votobia, Olomouc 1995  
CHARANZA Karel/Ulman Jiří; Josef Havlíček. Návrhy a stavby, Praha 1961  
CHRONEK Iloš; Bohuslav Fuchs – celoživotní dílo, Brno 1995  
JENCKS Charles; Le Corbusier and the tragic view of architecture, Great Britain 1987  
KOHOUT Michal/TEMPL Stehen/ŠLAPETA Vladimír; Praha architektura XX.století, Praha 1998  
KOCH Wilfried; Evropská architektura. Encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost, překlad Patr Kaška a Zdeněk Vypel, Universum 2008  
KOLEKTIV AUTORŮ; Dějiny českého výtvarného umění 1890/1930 (IV/2), Academia 1998  
KOLEKTIV AUTORŮ; Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Academia 2004  
KOLEKTIV; Bedřich Feuerstein. Výběr z díla, Praha 1956  
KOLEKTIV; De la fenetre au pan verre dans l'oeuvre de Le Corbusier, Paris 1961  
KOLEKTIV; Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Academia 2004  
KOLEKTIV; Jan Koula, Praha 1955  
KOLEKTIV; Jaroslav Fragner. Náčrty a plány, Praha 1999  
KOLEKTIV; Jiří Kroha v proměnách umění 20.století, Brno 2007  
KOLEKTIV; Josef Gočár. Výstava architektonických návrhů 21.1.-14.2. 1971, Praha 1971  
KOLEKTIV; Josef Gočár. Výstava životního díla, Praha 1947  
KOLEKTIV; Krejcar Jaromír, Praha 1995  
KOLEKTIV; Le Corbusier Le Grand, Phaidon 2008  
KOLEKTIV; Müllerova vila, Praha 2000  
KOLEKTIV; Vybrané stati autorovy a příspěvky ze semináře ke stému výročí architektova narození, Acta UPM XIX. 1985  
KOLÍBAL Stanislav; Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000

KOLÍBAL Stanislav; Le Corbusier. Kdysi a potom, Praha 2003

KORYČÁNEK Rostislav; Česká architektura v německém Brně, ERA 2003

KOULA Jan Evangelista; Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století, Praha 1940

KOULA Jan Evangelista; Poznáváme architekturu, Praha 1973

KROHA Jiří; Nástup v avantgardě 20.let, výbor z prací z let 1914 – 1923, Brno 1863

KRIER L.; Architektura – volba nebo osud, překlad J. Huťa, Praha 2001

KUBINSZKY Von Mihály; Bohuslav Fuchs, Berlin 1986

KUDĚLKA Zdeněk; Bohuslav Fuchs, Praha 1966

KUDĚLKA Zdeněk/TEPLÝ Libor; Vila Tugendhat, Brno 2001

LE CORBUSIER – SAUGNIER; Vers une architecture (Za novou architekturu), překlad Pavel Halík, Praha 2004

LE CORBUSIER; Parthenón, Sborník Život, 2.svazek, Praha 1922, J. Krejcar (Ed.)

LÍBAL Dobroslav/LÍBAL Patrik; Architektonické proměny Prahy v jedenácti stoletích, Praha 2000

LÍBAL PATRIK; Abstrakt vs. Klassisch oder Abstraktion in der Klasik in der Architektur um 1900, in: Studia Hercynia IX, Praha 2004

LÍBAL PATRIK; „Antikisierung“ und offene Gesellschaft in der Zwischenkriegsperiode, in: Hercynia XII, Praha 2008

LOOS Adolf; Řeči do prázdna, Praha 2001

LUKEŠ Zdeněk/SVOBODA Jan; Praha 7 – 100 let moderní architektury 1885 – 1985, Praha 1985

LUKEŠ Zdeněk; Architektura 20.století. Deset století architektury, Praha 2001

MASÁK Miroslav/ŠVÁCHA Rostislav/VYBÍRAL Jindřich; Veletržní palác v Praze, Praha 1995

NEUMAYER Fritz; Ludwig Mies van der Rohe. Stavění, překlad Radovan Charvát, Praha 2000

NOVÁK Mirko; Le Corbusierova prostorová esthetika, Praha 1929

NOVÝ Otakar; Česká architektonická avantgarda, Praha 1998

NOVÝ Otakar;Jaroslav Fragner, Praha 1969

OBRTTEL Vít; Projekty a texty. Vlastovka, která má geometrické hnízdo, Praha 1985

PARDYOVÁ MARIE; La Villa Tugendhat à Brno par Mies van der Rohe, in: Studia Hercynia XIII, Praha 2008

PEVSNER/HONOUR/FLEMING; Lexikon der Weltarchitektur, München 1992

PRELOVŠEK Damjan; Josip Plečnik. Život a dílo, překlad Petra Štajnerová, Brno 2002

ROSSMANN Zdeněk/VÁCLAVEK Bohumil; Nový dům. Katalog výstavy moderního umění, Praha 1928

ROWE C.; Matematika ideální vily a jiné eseje, překlad A. Všečeková, Brno 2007

RUSKIN John; Výklady o umění, Praha 1901

SARNITZ August; Adolf Loos, překlad Jaroslava Burkertová, Praha 2004

SARNITZ August; Otto Wagner, překlad Jitka Kňourková, Praha 2006

SEDLÁK J./ČERNÁ I./ČERNOUŠKOVÁ D./CHATRNÝ J./KUDĚLKOVÁ L./VYBÍRAL J.; Slavné brněnské vily, Praha 2006

SEDLÁKOVÁ Radomíra/FRIČ Pavel; 20. století české architektury, Praha 2006

SEDLÁKOVÁ Radomíra/VÁVRA Zdeněk; Josef Havlíček, Praha 1999

SOKOL Jan; Dlouhá léta s architekturou, Praha 1996

STAŇKOVÁ Jaroslava/PECHAR Josef; Tisíciletý vývoj architektury, Praha 1979

STERN Robert A.M.; Moderner Klassizismus, Stuttgart 1990

SUMMERSON John; The classical language of architecture, London 1995

SVOBODA Jan E./NOLL Jindřich/HAVLOVÁ Ester; Praha 1919 – 1940. Kapitoly o meziválečné architektuře, Praha 2000

SYROVÝ Bohuslav a KOLEKTIV; Architektura. Svědectví dob, Praha 1977

ŠLAPETA Vladimír; Adolf Loos a česká architektura, Praha 2000

ŠLAPETA Vladimír; Josef Kranz. Architektonické dílo, Kroměříž 1979

ŠTECH Václav Vilém; Včera, Praha 1921

ŠVÁCHA Rostislav; Le Corbusier, Odeon 1989

ŠVÁCHA Rostislav; Od Moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století, Praha 1994

TAUT Bruno; Nové bydlení, Praha 1926

TEIGE Karel/KROHA Jiří; Avantgardní architektura, Praha 1969

TEIGE Karel; Jarmark umění, Praha 1964

TEIGE Karel; Modern architecture in Czechoslovakia, Prague 1947

TEIGE Karel; Práce Jaromíra Krejčara, Praha 1933

TEIGE Karel; Předmluva o architektuře a přírodě, Praha 1947

WESTON Richard; Plans, sections and elevations, Laurince King Publishing 2004

WORRINGER Wilhelm; Abstrakce a vcítění, překlad David Filip, Triáda 2001

ZIMMERMANOVÁ Claire; Mies van der Rohe, překlad Jindřich Schwippel, Slovart 2007

### Literatura ke starověku:

ESCHEBACH Hans; Pompeji. Erlebte antike Welt, Leipzig 1978

### Literární prameny:

ALBERTI Leone Battista; Deset knih o stavitelství, Praha 1956

PALLADIO Andrea: Čtyři knihy o architektuře, Benátky 1570, překlad L. Macková, Praha 1958

VITRUVIUS: De architectura libri decem (Deset knih o architektuře), překlad A. Otoupalík, 3.vydání, ARISTA – edice Antická knihovna 2001