

# *TEORIE ARCHITEKTURY A PSYCHOLOGIE*

*REFERENČNÍ TEXTY STUDENTŮ/TEK POD  
VEDENÍM*

*PROF. ING. ARCH. PETRA HRŮŠI A*

*ING. ARCH. KLÁRY PALÁNOVÉ, PH.D.*

ŠK. ROK 2022/23

## Obsah

GESAMTKUNSTWERK .....	2
Maslowova pyramida (ve vztahu k architektuře a bydlení) .....	1
Fenomenologie v architektuře .....	2
Martin Heidegger .....	2
Christian Norberg-Schulz Genius loci: Krajina, místo, architektura .....	1
Jak se dívat na architekturu podle Bruna Zeviho .....	1
TEORIE LEVICOVÉ AVANTGARDY .....	1
FUNKCIONALISTICKÉ TEZE A JEJICH VLIV NA ARCHITEKTURU 20. STOLETÍ.....	2
Kolektivní bydlení .....	1
KONGRESY CIAM A JEJICH VLIV NA VÝVOJ ARCHITEKTURY .....	3
Prostor .....	1
ERICH FROMM A PŘENESENÍ JEHO MYŠLENEK NA ARCHITEKTURU .....	1
Tektonické a stereotomní–Struktura architektonického díla .....	1
Současné architektonické styly a kritické zhodnocení .....	1
Organická architektura .....	1
Secese .....	1
Kubismus .....	2
Parametrická architektura.....	1
Brutalismus.....	4
Loos vs. Le Corbusier vs. Khan.....	7
Platónova úsečka.....	1
KRITICKÝ REGIONALISMUS .....	1
ETIKA.....	2

# GESAMTKUNSTWERK

**Bc. Šwiderová Dorota**

*Architekt nevidí pouze více či méně jasně přirozenost materiálů, ale svou vlastní vycvičenou představivostí a vlastními pocity vše hodnotí jako celek." (Frank Lloyd Wright)*

## ÚVOD

Gesamtkunstwerk dnes vnímáme a používáme ve smyslu jednotného, do detailu propracovaného architektonického díla, jehož jednotlivé složky – od konceptu stavby po jeho sochařské a výtvarné detaily – usilují o vyvolání kompaktního a maximálně působivého dojmu. Proto jej můžeme také nahradit výrazy jako „totální umělecké dílo“ nebo „syntéza umění“. Důležitý je tedy celkový prožitek namísto vnímání jednotlivých prvků. Je to ale v architektuře nutné? [1]

## GESAMTKUNSTWERK

Gesamtkunstwerk lze najít už v antickém Řecku, kde samotné antické tragédie lze považovat jako dokonalý příklad tohoto díla, nicméně pojem Gesamtkunstwerku a jeho obecné vnímání se objevilo až v období Romantismu. [2]

Za propagátora pojmu Gesamtkunstwerk můžeme označit velkého hudebního skladatele romantismu Richarda Wagnera. Kromě hudby se Wagner věnoval psaní, především esejů, ve kterých mimo jiné rozvedl i německý výraz pro „souborné umělecké dílo“. Používal ho ve vztahu k divadlu, jenž se podle jeho představ mělo stát kružnicí, zahrnující v sobě poezii, hudbu, tanec a výtvarná umění. Za ideál takové představy přitom označoval antické tragédie v Řecku. [1]

V samotné architektuře lze spatřit vliv Gesamtkunstwerku na několik hnutí. Jako první z mnoha lze zmínit hnutí Arts and Crafts. Umělci a řemeslníci tohoto hnutí se věnovali různým oborům, včetně keramiky, skla, textilu a nábytku. Cílem bylo vytvořit kvalitní, ručně vyráběné objekty s důrazem na detaily a estetiku. Tyto objekty byly pak integrovány do prostoru, který byl navržen jako harmonické a celistvé umělecké dílo. [3] Perfektním příkladem samotného hnutí a také jeho využití v Gesamtkunstwerku je The Red House Williama Morrisa a Phillipa Webba. Dante Gabriel Rossetti, který spolupracoval na výzdobě interiéru pak často

zmiňoval, že tento dům je „spíše báseň nežli dům“. Tento názor dokazuje onu důležitost celkového prožitku, ne jenom jednotlivých prvků.

Vliv Gesamtkunstwerku lze rovněž spatřit v období secese. Podnítil secesní umělce a architekty, aby překračovali hranice jednotlivých uměleckých disciplín a propojovali je ve svých projektech. Architektura secese se často spojovala s designem interiérů a nábytkem, aby vytvořila harmonické prostředí. Umělci se také angažovali v tvorbě dekorativních prvků a doplňků, jako jsou svítidla, tapety, keramika a sklo, které se prolínaly s architekturou a vytvářely celkový estetický dojem. Příkladem nám může sloužit rezidenční dům Bloemenwerf od slavného belgického architekta a interiérového designéra Henryho van de Veldeho. Co o tomto domě řekl historik umění Kenneth Frampton? Tvrdil, že „Van de Velde postavil dům pro sebe, který bez pochyby měl ukázat konečnou syntézu všech umění, neboť kromě integrace domu se vším jeho vybavením, včetně příboru, Van de Velde usiloval o dokončení celého Gesamtkunstwerku prostřednictvím plynulých forem šatů, které navrhl pro svou manželku“. [4]

Je vůbec nutné se zabývat takovými detaily jako je šatstvo navržené speciálně pro daný objekt? Například podle Adolfa Loose je snaha o dosažení celkového uměleckého díla přehnaná a nepraktická. Loose byl kritický vůči konceptu Gesamtkunstwerku a vyjadřoval své názory na toto téma v jeho eseji nazvané „Ornament a zločin“ z roku 1908, kde kritizuje přístup k celkovému uměleckému dílu a zdůrazňuje důležitost funkce a účelosti ve výtvarném umění a architektuře. [5] Dalším, kdo se stavěl kriticky k myšlence souhrnného umění byl německý dramatik Bertolt Brecht, jenž jej srovnával s hypnózou a tvrdil: „Pokud výraz Gesamtkunstwerk znamená, že integrace je chaosem, nebo a pokud mají být umělecké obory spojeny dohromady, pak budou různé prvky stejně znehodnoceny a každý bude sloužit pouze jako krmivo pro ostatní.“ [4]

Opravdu by ale architektura fungovala bez toho, aby ladilo jedno s druhým? Nepůsobí takto harmonicky sjednocený celek více esteticky příjemněji pro oči i duši? Historička Alice T. Friedmanová s tímto tvrzením souhlasí. O domě Rietvelda a Schröderové řekla, že takto vytvořený dům má „silné závazky k nové otevřenosti ve vztazích uvnitř rodiny a k pravdě ve svém emočním životě.“ To dokazuje, že Gesamtkunstwerk může mít vliv i na psychiku člověka. [4]

Dalším významným hnutím, které také silně propagovalo myšlenku Gesamtkunstwerku, bylo hnutí Bauhausu. Samotný Walter Gropius, jenž stal v čele jeho vedení, ve svém manifestu prohlašoval hledání „velké univerzální, až spiritualistické myšlenky, která musí najít svůj kořen ve velkém Gesamtkunstwerku.“ [4]

Neměl by tedy dobrý architekt mít dokonale sjednocené vytvořené dílo od samotného konceptu až po detaily stavby? Samotný Frank Lloyd Wright věřil, že architektura by měla být v souladu s okolím. Dokážeme si jeho slavnou stavbu Fallingwater, kde toto propojení vícero prvků tvoří genius loci daného místa, představit v centru města nebo na nějakém sídlišti? Wright často navrhoval nejen samotnou

POUŽITÁ LITERATURA

1. BERÁNEK, Matěj. *Co skutečně znamená pojem Gesamtkunstwerk?* [online]. 18.04.2016 [cit. 2023-04-30]. Dostupné z: <https://www.insidecor.cz/blog/co-skutecne-znamenaja-pojem-gesamtkunstwerk/>
2. MUNCH, Andres V. *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus*. Aarhus University Press, 2021. ISBN 9788772194653.
3. Arts and Crafts movement. *Wikipedia* [online]. [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Arts\\_and\\_Crafts\\_movement](https://en.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts_movement)
4. *Gesamtkunstwerk* [online]. [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/definition/gesamtkunstwerk/>
5. LOOS, Adolf. *Ornament and Crime*. Penguin Books, 2019. ISBN 9780141392974.
6. *Gesamtkunstwerk – The Total Work Of Art Through The Ages* [online]. [cit. 2023-05-04]. Dostupné z: <https://magazine.artland.com/gesamtkunstwerk-the-total-work-of-art-through-the-ages/>

budovu, ale i nábytek, zařízení a dekorativní prvky uvnitř, aby vytvořil sjednocený, soudržný estetický dojem. Věřil, že integrace všech těchto prvků je nezbytná pro vytvoření opravdu holistické a uspokojivé architektonické zkušenosti. Tímto způsobem Wrightův přístup k architektuře souzněl s konceptem Gesamtkunstwerku. [6]

## ZÁVĚR

Během existence se pojem Gesamtkunstwerk ve své důležitosti a vnímání měnil. Objevovaly se jak názory podporující, tak i názory kritické. Idea integrovat různé umělecké formy a prvky do jednotného celku je patrná v oblastech jako architektura, divadlo, film a dokonce i v některých moderních multimediálních instalacích. Je však důležité poznamenat, že ne každé umělecké nebo tvůrčí úsilí směřuje k dosažení Gesamtkunstwerku. Architektura je však obor, který se zabývá jak urbanismem, přes krajinu, stavitelství, interiér budov až po samotný detail. Tudíž lze říci, že i přes to, že využít principy Gesamtkunstwerku není nutností, tak je žádoucí se o tento pojem zajímat, jelikož v určitých situacích je celkový prožitek z díla naprosto klíčový.

# Maslowova pyramida (ve vztahu k architektuře a bydlení)

## Bc. Ondřej Mikstein

Maslowova pyramida potřeb je jedním z nejznámějších teoretických modelů, který popisuje, jaké potřeby jsou pro člověka nejzásadnější a jakým způsobem se postupně stávají důležitějšími. Koncept pyramidy vytvořil americký psycholog Abraham Maslow v roce 1943. Model zahrnuje pět základních úrovní, které jsou hierarchicky uspořádány od nejnižších po nejvyšší. Tyto úrovně jsou fyzické potřeby, bezpečnostní potřeby, sociální potřeby, potřeby sebeúcty a seberealizace.

### Fyzické potřeby

Fyzické potřeby jsou na nejnižší úrovni a jsou základními potřebami každého jedince. Tyto potřeby jsou základem pro všechny další úrovně a zahrnují: potřebu potravy, pití, spánku, hygieny a pohybu.

Splnění těchto základních potřeb je nezbytné pro přežití a fungování lidského těla. Pokud nejsou tyto potřeby uspokojeny, jedinec bude mít problémy s fyzickým zdravím a celkovým blahobytem.

### Bezpečnostní potřeby

Bezpečnostní potřeby jsou velmi důležité pro lidský rozvoj a jsou základem pro pocit stability a jistoty, který umožňuje lidem zaměřit se na vyšší úrovně seberealizace a osobního rozvoje.

Tyto potřeby zahrnují fyzické, ekonomické, sociální, ale i právní a psychologické stránky. Jsou potřebným základem pro další stupně, jako jsou potřeby sebeúcty a seberealizace.

### Sociální potřeby

Třetím bodem Maslowovy pyramidy jsou "sociální potřeby", kdy se jedná se o potřebu přijetí a začlenění se do společnosti, potřebu komunikace a interakce s ostatními lidmi, potřebu lásky a přátelství a také potřebu pocitu sounáležitosti. Tento stupeň se často vztahuje k potřebám sociálního uznání a respektu, které mohou zahrnovat úctu a prestiž. Tyto potřeby jsou důležité pro psychické zdraví a blaho člověka a mohou být naplněny například skrze rodinné a přátelské

vztahy, spolupráci s ostatními lidmi nebo účastí v organizovaných společenských aktivitách.

### Potřeby sebeúcty

Potřeby sebeúcty jsou rozděleny do dvou kategorií: respektu k sobě samému a respektu od ostatních lidí.

Respekt k sobě samému zahrnuje pocit, že existence každého jedince má smysl, ale zároveň že si zasloužíte respekt a úctu od ostatních lidí. Avšak nejdůležitějším bodem je sebevědomí neboli schopnost věřit v sebe samotného.

Od ostatních lidí naopak očekáváme v určité podobě uznání a úctu včetně akceptace. To že nás berou všichni takového, jaký jsme s našimi klady i zápory.

Tyto potřeby se vzájemně prolínají a vzájemně se ovlivňují. Potřeby sebeúcty jsou důležité pro osobní rozvoj a spokojenost s vlastním životem, protože pomáhají budovat pozitivní vztah k sobě samému a k ostatním lidem.

### Potřeby seberealizace

Toto je nejvyšší úroveň Maslowovy pyramidy. Tato potřeba se zaměřuje na naplnění svého potenciálu, dosažení svých cílů a seberealizace.

Seberealizace je tedy nejvyšší potřebou v Maslowově pyramidě a zahrnuje potřebu dosáhnout svého plného potenciálu, naplnit své talenty a dosáhnout svých cílů. Tuto potřebu mohou lidé uspokojovat různými způsoby, jako je rozvíjení svých dovedností, učení se nových věcí, nalezení svého poslání nebo cíle v životě, dosažení osobního růstu a rozvoje.

### Poznání

Ačkoliv se může zdát, že všech pět úrovní zahrnuje náš život od samotného začátku do konce, tak sám Maslow těsně před svou smrtí přehodnotil svůj pohled na pyramidu. Na samotný vrchol před

všechny úrovně postavil svou rodinu a možnost s ní trávit čas a žít.

### Maslowova pyramida ve vztahu k architektuře

I když je Maslowova pyramida tvořena primárně na osobnost člověka, tak lze tuto teorii převést i na architekturu?

Tento princip lze vybudovat na pojmu „arché“, který nám udává základní principy a prvky, které nám utvářejí základní architektonickou kompozici. Základní prvek nám nahrazuje fyzické potřeby, které stejně jako „arché“ tvoří základ všeho. Pomáhá nám nastavit základní princip, který však je dotvářen principem bezpečnosti a ochrany, otevřenosti ale i uzavřenosti architektury tak, aby nám poskytly základy pro další stupně.

### Knihy

Maslow, A. H.: Motivace a osobnost. Praha: Portál, 2021. ISBN 978-80-262-1728-2 Maslow, A. H.: O psychologii bytí. Praha: Portál, 2014. ISBN 978-80-262-0618-7

Prof. Ing.arch.Petr Hruša - Úvod do psychologie architektury - k přednáškám o veřejném prostoru 09\_2017

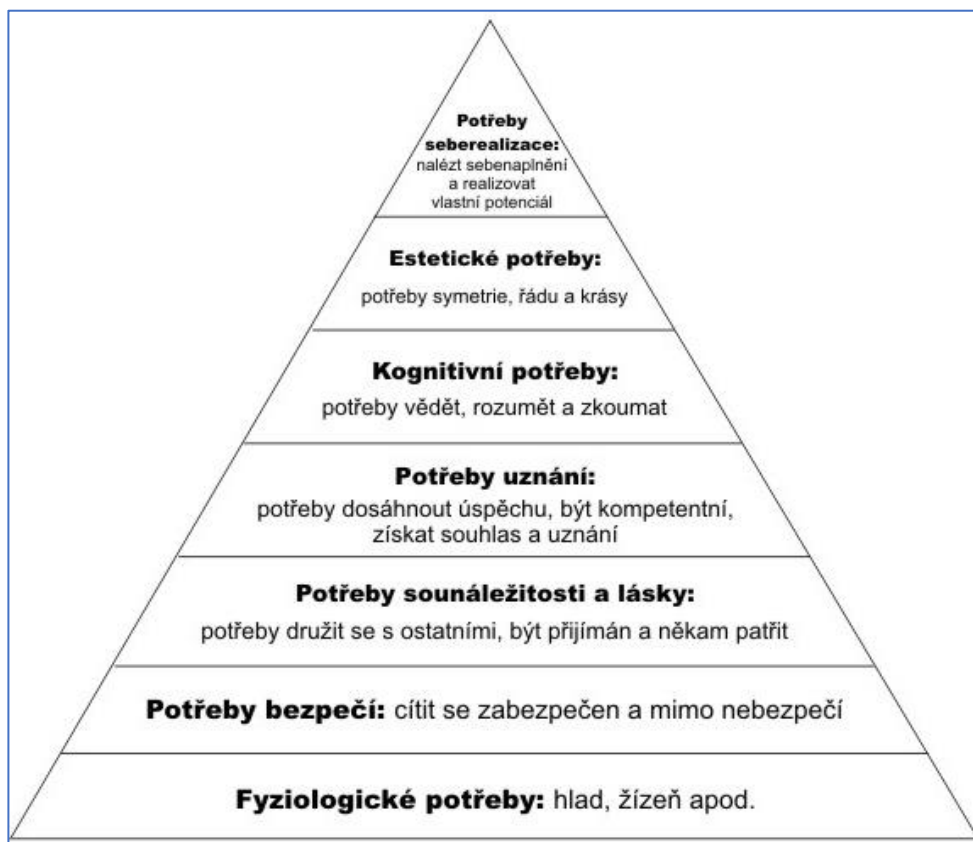
### Blog

Visuin Blog - TIP #41: Maslow a Architekt 21.století – Visuin Blog (odkaz: <https://visuin.com/blog/tip-41-maslow-a-architekt-21-stoleti/>) [dat. 27.3.2023]

První dvě úrovně Maslovovy pyramidy nám utváří základ k sociálním potřebám v architektuře, které nám umožňují utvářet prostředí pro spojování sociálních vazeb. Architektura by měla být nástrojem k soudržnosti a blahu společnosti nikoli pouhým nástrojem pro sebe prezentování či vytvoření pomyslné „jeskyně“ pro bydlení.

Architekturu v oblasti potřeby sebeúcty může být vnímán jako prostor, který podporuje uznání a ocenění individuálních schopností či projevů, které se dají přirovnat k antickému divadlu, které díky své povaze dokáže umocnit zážitek z projevu. Celkově je tak potřeba vytvářet prostory, které umožňují se osobnosti dále rozvíjet a budovat svou identitu.

Všechny tyto hodnoty však završuje možnost seberealizace, čehož by měla být architektura součástí, jelikož dokáže utvářet prostor takový, aby umožnila jedinci dosáhnout svého potenciálu.



# Fenomenologie v architektuře

## Alisher Alikhanov

Fenomenologie je filozofický přístup, který zkoumá a popisuje naše zkušenosti a vnímání světa kolem nás. Architektura je jedním z nejvizuálněji ohromujících umění, které ovlivňuje naše smysly. Když se díváme na budovy, často pocítujeme estetickou spokojenost nebo emocionální reakci. V kontextu architektury hraje fenomenologie důležitou roli při porozumění vztahu mezi člověkem a prostředím, které obývá, a také při analýze architektonické formy. V této eseji se zaměříme na fenomenologii v architektuře a její vliv na tvorbu, vnímání a porozumění architektonické formě a na souvislost mezi architektonickým prostorem a vybranými fenomenologickými mysliteli, konkrétně na věc (Thing) Martina Heideggera, intenci Edmunda Husserla, a přirozený svět Jana Patočky. Budeme zkoumat, jak tyto koncepty přispívají k porozumění architektonickému prostoru.

Fenomenologie v architektuře nám umožňuje hlouběji porozumět tomu, jak architektura ovlivňuje naše vnímání, interakce a vztahy s prostředím. Studium myslitelů, jako je Martin Heidegger, Edmund Husserl a Jan Patočka, nám poskytuje nástroje k pochopení tohoto vztahu. Jak zdůrazňuje Heidegger, "věci nejsou pouze předměty, ale přítomnostmi s vlastním významem a historií" (Heidegger, 1971). Tímto způsobem architektonické objekty propojují člověka s okolním světem a ovlivňují naše vnímání prostoru.

Fenomenologie v architektuře se také zaměřuje na to, jak prostor ovlivňuje naše smysly a jak prostřednictvím našeho vnímání vytváříme vazbu s místem. Husserl vysvětluje, že "vnímání je vždy směřováno k něčemu" (Husserl, 1989). To znamená, že naše vnímání architektury není pouze pasivní, ale je zprostředkováno našimi záměry a cíli. Při vstupu do architektonického prostoru máme určité očekávání a představy o tom, jak se budeme v tomto prostoru pohybovat a jaké zkušenosti budeme mít.

Heidegger, M. (1971). *Building, Dwelling, Thinking*. In *Poetry, Language, Thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row.

Husserl, E. (1989). *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology* (W. R. Boyce Gibson, Trans.). Routledge.

Patočka, J. (1998). *Body, Community, Language, World*. In E. Kohák (Ed.), *Jan Patočka: Philosophy and Selected Writings* (E. Kohák & L. Novotný, Trans.). University of Chicago Press.

Architektonická forma hraje v fenomenologii také důležitou roli. Forma budovy ovlivňuje naše vnímání a uvědomování si prostoru. Heidegger tvrdí, že "formy stavby a tvarování nejsou pouze vnějšími obrysy, ale promítají se do světa, který se nachází v architektonickém prostoru" (Heidegger, 1971). Geometrie, poměry a materiály použité při stavbě mají vliv na naše vnímání a prožívání prostoru.

Patočka zdůrazňuje vztah mezi člověkem a přirozeným světem, který je prostředím naší existence. Architektura může vytvářet prostředí, které nám umožňuje cítit se propojeni s přírodou a respektovat její hodnoty. Jak uvádí Patočka, "přirozený svět vstupuje do architektonického prostoru a ovlivňuje naše vnímání a chápání

prostoru" (Patočka, 1998). Tímto způsobem architektura může podporovat naše životní hodnoty a přinášet nám pocit sounáležitosti s přírodou.

Studium fenomenologie vztahu architektonického prostoru a vybraných myslitelů, jako je Martin Heidegger, Edmund Husserl a Jan Patočka, nám umožňuje hlouběji porozumět tomu, jak architektura ovlivňuje naše vnímání, interakce a vztahy s prostředím. Fenomenologie nám přináší cenné nástroje pro prozkoumání a pochopení vztahu mezi člověkem a architektonickým prostředím. Jak zdůrazňuje Heidegger, "prostor nám přináší světlo, prostor je něco, co nám otevírá nový rozhled" (Heidegger, 1971). Fenomenologie v architektuře nám umožňuje zkoumat zkušenosti, vnímání prostoru, tělesnosti a materiálů a lépe chápat, jak tyto prvky ovlivňují naše pocity, emoce a interakce v architektonickém prostoru. Kombinace konceptu věci (Thing), intentionality a přirozeného světa nám poskytuje širší perspektivu na to, jak architektura ovlivňuje naše životní projevy a jak můžeme vytvářet prostředí, která nám přinášejí smysl a uspokojují naše potřeby.



„Být v pravém slova smyslu znamená mít smysl.“<sup>1</sup> Edmund Husserl,

Věda a filozofie se zabývají podobným problémem. Problémem odvěké lidské vlastnosti pátrat po tom, kdo jsme, odkud pocházíme, jak je možné, že zde vůbec jsme. Jedná se o vlastnost prvotního lidského údivu nad věcmi samými, vzhledem k neuchopitelnosti světa v jeho nekonečné šíři. K problému však přistupuje každý pomocí jiné metody. Fenomenologie je metodou filozofie.<sup>2</sup>

Fenomenologie je filozofický pojem ze začátku 20. století pro zkoumání fenoménu. Zakladatelem je německý filozof Edmund Husserl s českým původem. Ten fenomenologii definoval v mnoha svých dílech různými způsoby. Jedna z jeho definic zní: *"Fenomenologie je věda o fenoménech, a tedy věda o věcech tak, jak se nám ukazují, nikoli věda o věcech tak, jak si o nich myslíme, nebo o nich hovoříme."*<sup>3</sup>

Fenomén je pro lajka něco pozoruhodného, výjimečného. V tomtéž významu pak užíváme i adjektivum „fenomenální“. Ve filozofii tomu je však jinak. Původ má tento výraz v řeckém termínu *fainomenon*, které pochází ze slovesa *fainomai*, neboli „jevit se“. Znamená tak jev ve smyslu toho, co se člověku ukazuje, a to, aniž by rozlišovalo, zda se jedná o skutečnost nebo klam.<sup>4</sup>

*"Fenomén je zřetelně dán jako to, co se nám ukazuje nekazíce se ve smyslových vjemech, avšak také nijak není nezávisle na subjektivní aktivitě nebo na struktuře, v níž se objevuje jako předmět tohoto aktu."*<sup>3</sup> Edmund Husserl.

Jedná se tedy o to, co se nám ukazuje. Ukazuje se to vždy někomu a ukazuje se to nějakým konkrétním způsobem. Může to být předmět, ale také událost, situace či zážitek. To, že se nám věci ukazují, znamená, že nám dávají smysl. Jenže jak je to myšleno, že se nám věci ukazují? Ukazují se nám třeba tak, že na ně ukážeme prstem, nebo si je představuje, anebo o nich s někým mluvíme. Vše, co se nám tímto způsobem ukazuje lze nazvat *fenomémem*.

Edmund Husserl ve své pozdní filozofii dospěl k pojmu *lebenswelt*, neboli přirozený svět. Žijeme ve

světě, který se nám ukazuje ve vnímání. Jedna věc odkazuje k druhé a k další, aniž si to uvědomujeme. Husserl tomu říkal, že se ukazují v horizontech – odkazují k sobě navzájem a k širším souvislostem.<sup>5</sup> Kritizuje tak vědu, že pokládá vědecké soudy za jediné správné, ve skutečnosti podle něj jde však o nepůvodní civilizační konstrukty. Moderní věda se pohybuje v uzavřené sféře vlastního výkladu a zapoměla na svůj původ.<sup>2</sup>

Klíč k nalezení pravé podstaty poznání je reduktivní proces. Ten se skládá ze tří kroků, epoché, eidetické a transcendentální redukce. Epoché spočívá v uzavřování, zdržení se úsudku, odhlédnutí od všech doposud platných tvrzení o světě a předpoklů a transformace všech skutečných daností na fenomény (jak jsou jednotlivá jsoucna dána našemu vědomí, jak se nám jeví). U eidetické redukce jde o přeměnu fenoménů, o obdržení jejich základní podstaty. Transcendentální redukce má umožnit popsat podmínky, za kterých je fenomenologický výzkum možný.<sup>6</sup>

Na tuto filozofii navázal český filozof a žák Husserla Jan Patočka svou habilitační prací s názvem „Přirozený svět jako filozofický problém“, kde tuto problematiku dále rozpracovává. Patočka zde znovu upozorňuje na přesvědčení, že pod vlivem vědeckých závěrů se mění náš celkový životní pocit. Způsob, jakým moderní věda rekonstruuje naši představu o přirozeně jsoucím veškerenstvu, jehož nejcharakterističtější rysem je to, že „je zde právě bez našeho svobodného zásahu, na základě pouhého faktu naší zkušenosti přede vším stanoviskem teoretickým“, postihuje celkové jeho nazírání, které má ve výsledku charakter nepůvodnosti, odvozenosti, v níž je moderní člověk odsouzen žít.<sup>2</sup>

V dnešním světě často přehlízíme význam osobní zkušenosti ve prospěch objektivních faktů a kvantifikovatelných dat. Fenomenologie, jako filozofický přístup, nám otevírá nové perspektivy k poznání světa a lidského bytí. Edmund Husserl a další filozofové, jako Jan Patočka, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre nebo Maurice Merleau-Ponty nás vyzývají k odstranění předpoklů a otevření se bezprostřednímu vnímání fenoménů.

Použité zdroje:

1 Edmund Husserl citát: Být v pravém slova smyslu znamená mít smysl. | Citáty slavných osobností. Citáty slavných osobností: Největší sbírka citátů, myšlenek a aforismů [online]. Dostupné z: <https://citaty.net/>

2 Auguste Comte byl blázen: Úvod do fenomenologie — K zamyšlení. K zamyšlení — Úvahy, eseje, zamyšlení [online]. Copyright © 2014, K zamyšlení [cit. 16.05.2023]. Dostupné z: <https://www.kzamysleni.cz>

3 Husserl, E. (2006): Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii

4 Fenomén – Wikipedie. [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/>

5 Pojmy z filozofie: Fenomenologie - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2023 Google LLC [cit. 16.05.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com>

6 Theses.cz – Vysokoškolské kvalifikační práce [online]. Copyright ©sUjke [cit. 16.05.2023]. Dostupné z: [https://theses.cz/id/xmza4c/Cieslarova\\_-\\_Husserlova\\_redukce.pdf](https://theses.cz/id/xmza4c/Cieslarova_-_Husserlova_redukce.pdf)

# Martin Heidegger

Architektura, věc nebo předmět?

**Bc. Jiří Januška**

Z určitého pohledu lze na architekturu nahlížet jako na věc, ve smyslu myšlení věci, jak nad ní uvažuje Martin Heidegger. Ale není také předmětem, když Heidegger charakterizuje předmět jako to, co před námi stojí, jako výplod či výtvor? Dle Heideggera věcnost džbánu spočívá v tom, že džbán jest jakožto nádoba. Je architektura taktéž nádobou? Není podstatným právě to, co je uvnitř této nádoby, ať už v pravém či přeneseném smyslu slova? Tím prázdnem, jež pojímá džbán tekutinu si představuji prostor, který pojímá obyvatele, uživatele, návštěvníky architektury. Onu hrnčířskou práci svádí architekt ve své hlavě, představivostí a následně za pomoci kreslicích či zobrazovacích prostředků a vytváří prázdnou – prostor. Místo tvořené dnem a stěnami obdobně jako u džbánu. Budeme-li o architekturu uvažovat vědeckotechnicky, jak nastiňoval Heidegger takové uvažování o džbánu, zůstanou nám jen cihly, hlína, beton, sklo a jiné materiály a věc, zmizí. Avšak i když materiál je jak v případě džbánu, tak v případě architektury v koncovém důsledku velice důležitý, není ovšem tou pravou podstatou uvažování o věci jakožto věci. Přestaneme-li se na architekturu dívat jako na věc a začneme ji posuzovat dle vědeckého poznání, budeme se omezovat ve vidění a vnímání vždy jen na naučenou typologii – zádveří, chodba, místnost 1 apod... Kdežto když na ni pohlédneme jako na věc, je-li opravdu věcí, můžeme vnímat prostupy, otevírání se nebo uzavírání se, emoce jako klid nebo naopak vztek. Sám Heidegger ve své knize *Původ uměleckého díla* píše, že věcí je to, co je nositelem svých znaků a to, co lze vnímat smysly naší smyslovosti skrze vjemy. A to je to, co architekturu dělá věcí a liší se od předmětu.

Navození něčeho, co vnímáme všemi smysly. Nikoli pouhé ustavení čtyř stěn. Prostor, jež na nás působí.

Měla by být architektura věcí nebo předmětem? Z mého pohledu by měla být věcí, jelikož má být charakteristických vlastností, stabilních rysů spočívajících v tom, <sup>[2]</sup> *že látka je spojena s formou*, umět stát sama osobě, tak, aby s ní nebylo zacházeno jako s předmětem. Tím, že je látka spojena s formou chápeme to, že forma nám uspořádání látky určuje. Zeď – tvrdá, nepropustná látka, výplň okna – tvrdá, vesměs křehká látka, průhledná více či méně.

Dílo (v tomto případě si myslím, že jeho práce dílem jest.) Martina Heideggera je z mého pohledu dílem velice rozsáhlým, i když se de-facto soustřeďuje na pár základních okruhů jako je např. bytí a jeho studium je náročné. Myslím si, že aby člověk začal dobře chápat jeho slova, která píše svým specifickým jazykem, měl by na filozofických fakultách být předmět „Heideggerologie“ po celou délku studia minimálně. Osobně jsem přečetl necelé tři jeho knihy, ale pokaždé když se k nějakému odstavci vrátím, připadá mi, že čtu něco jiného. Z jiného pohledu, s novými otázkami. Stěžejním a však nejnáročnějším dílem je kniha *Bytí a čas*. Je fascinující, jaký má tato kniha přesah, že např. v knihách o sebezvoji (nutno také vybírat kvalitní) je tato kniha s jejími úryvky citována. V případě pochopení Heideggerova díla je dle mého názoru jít do hloubky a nastudovat taktéž autory ze kterých vycházel on sám. Hegel, Platón či německý básník Friedrich Hölderlin.

***Je-li bytovaním džbánu čisté a hostinné nalévání, tak u architektury můžeme vytvářet pokoj.***

## ZDROJE

[1] HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk: německo-česky*. Třetí, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2021. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-807-2983- 421.

[2] HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH, 2016. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-807-2982-073.

[3] HEIDEGGER, Martin. *Konec filosofie a úkol myšlení: německo-česky*. Třetí, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2021. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978- 807-2983-414.

# Christian Norberg-Schulz

Genius loci: Krajina, místo, architektura

**Bc. Aneta Zemanová**

## Místo v pojetí Norberg-Schulze?

Fenomenologické téze norského teoretika, jenž průkopnický ovlivnil pohled na sféru architektury, není třeba představovat. Katalyzátorem, který napomohl vzniku prvním krokům k „fenomenologii architektury“ a samotné knize *Genius loci: krajina, místo, architektura*, se stala filozofie Martina Heideggera. Primárním záměrem teoretika Norberg-Schulze je pochopení pojmu „místo“ jakožto těžiště lidské existence.

Místo? Locus? Jakou podstatu má právě ono „místo“ na konkretizaci „genia loci“? Každé místo je bezpodmínečně spjata s lidskou kulturou a naopak. Veškeré lidské jednání potřebuje prostředí, v němž se může odehrávat. Pro odhalení a pochopení termínu, který v sobě skrývá „genius loci“, nám napomůžou myšlenky a názory Christiana Norberg-Schulze, který odpoví na to, „*Co je genius loci?*“ hledá ve fenomenologii architektury, která je vnímána „*jako teorie, jenž chápe architekturu v konkrétních existenciálních pojmech*“.<sup>1</sup> Jako příklad si můžeme uvést synonym ve slovech bydlení a existenciální opora ve smyslu: „*Člověk bydlí, pokud se může orientovat ve svém prostředí a identifikovat se s ním, či krátce řečeno, jestliže zakouší své prostředí jako významuplné.*“ (Christian Norberg-Schulz). Pro správné pochopení termínu „místo“ je podstatné na něj nenahlížet jako na synonym pro určení polohy, ale jako na totalitu, jenž vytváří vztahy konkrétních věcí.

V knize proto autor vytváří zcela nový pojem tzv. „*existenciální prostor*“, který zahrnuje základní vztahy mezi člověkem a jeho prostředím. Pojem „*existenciální prostor*“<sup>2</sup> můžeme definovat dvěma podstatami: prostorem a charakterem, jež odpovídají psychické funkci orientace a identifikace, jež jsou prvními kroky k poznání „genia loci“. Právě z této dvojí perspektivy lidé rozpoznávají „místo“ a dochází k procesu identifikace neboli spřátelení se,

neboť to tvoří nedílnou podmínku pro pocítění „genia loci“.

Heidegger proto říká: „*Identifikace a orientace jsou základní stránky bytí člověka ve světě.*“ Existenciálním účelem architektury je tedy proměnit polohu v „místo“. Odhalit významy potenciálně přítomné v daném prostředí. „*Architektura patří k básnictví a jejím cílem je pomáhat člověku bydlet.*“ (Christian Norberg-Schulz).

Jak tedy vymezuje Norberg-Schulz „místo“? Při bližší specifikaci nelze definovat „místo“ pomocí analytických či vědeckých pojmů. Zjednodušeně lze charakterizovat „místo“ jako jev, který je definován specifickými vlastnostmi a atmosférou. Jedná se o komplexní celek, ve kterém existuje nesčetně souvisejících a navzájem provázaných rovin. Při položení otázky, zda různé aktivity potřebují různá prostředí, je odpověď jednoznačná. I základní lidské potřeby jako je spánek či stravování se uskutečňují různým způsobem a vyžadují „místa“ s odlišnými vlastnostmi. Proto i města, obce, vesnice obsahují odlišná „místa“. Jako příklad si můžeme uvést slovo „jarmark“ či jakoukoliv jinou událost. Jarmark? Jasně definovaný pojem, a i přesto si při jeho představě bezpochyby každý vybaví určitý vztah k nějakému „místu“. Často je na „místo“ nahlíženo z funkčního hlediska, kdy má naplňovat konkrétní účel. I přes fakt, že „*duch místa – tedy genius loci*“ je ovlivněn třemi složkami, tedy prostorem, charakterem a umístěním, jež jsou nezbytné pro lidskou orientaci a identifikaci ve světě. Lawrence Durrell napsal: „*Pokud se s Evropou seznamujete pomalu, ochutnávající vína, sýry, a charaktery různých zemí, začnete si uvědomovat důležitou determinantou každé kultury je koneckonců duch místa.*“

V současné době je pro moderního městského člověka bližší identifikace s věcmi, které vytvořil člověk, jako jsou domy či ulice nežli přírodní

<sup>1</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architecture: presence, language and place*. Milan: Skira Editore, 2000. ISBN 8881187000.

<sup>2</sup> Norberg-Schulz definuje existenciální prostor jako prostor, duchovní i fyzický, je vymezen místy,

cestami a oblastmi, které člověk považuje za základní organizační schémata, prostřednictvím kterých dokáže vnímat své prostředí a vysvětlit jeho význam.

prostředí. Identita člověka je tedy do značné míry funkcí míst a věcí. Proto je teorie distance pro pochopení „*genia loci*“ neaplikovatelná. V rámci plnohodnotného vnímání „*ducha místa*“ je podstatný dlouhodobý osobní kontakt s daným „*místem*“, kdy díky našim lidským smyslům nás „*místo*“ pohltí a my se stáváme centrem dění.

Úkolem architekta je proto vytvořit smysluplná místa, která umožní podstatu lidské existence, jež se rozprostírají mezi nebem a zemí. Le Corbusier napsal: „*Účelem architektury je vzrušovat nás. Architektura nás vzrušuje, jestliže dílo v nás souzní s univerzem, jehož zákony chápeme, uznáváme a posloucháme.*“

#### **Seznam literatury / použitých zdrojů:**

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Překlad Petr Kratochvíl, Pavel Halík. Praha: Dokořán, 2010.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Oslo: Universitetsforlaget, 1963. HAVEL, Ivan M. a Monika MITÁŠOVÁ. *Prostor prožívaný jako prostor k jednání*. In: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004.

LE CORBUSIER, Saugnier. *Za novou architekturu*. Praha: Rezek, 2004.

*(práce je neúplná, vyžaduje doplnění, pozn. korektora)*

# Jak se dívat na architekturu podle Bruna Zeviho

Bc. Adéla Burianová

## ÚVOD

„Chceme-li opravdu učit, jak se dívat na architekturu, musíme si především stanovit jasnou metodu. Průměrného čtenáře, který listuje knihami o estetice a kritice architektury, zarazí neurčitost jejich termínů: „pravdivost“, „pohyb“, „síla“, „životnost“, „smysl pro míru“, „harmonie“, „působ“, „volnost“, „měřítko“, „vyváženost“, „proporce“, „světlo a stín“, „eurytmie“, „symetrie“, „rytmus“, „hmota“, „objem“, „vzlet“, „ráz“, „kontrast“, „osobitost“, „analogie“ – to všechno jsou architektonické znaky, jichž autoři běžně používají, aniž blíže vysvětlí, co znamenají. Všechny mají v dějinách architektury své oprávnění, ale pod jednou podmínkou: že bude vysvětlena podstata architektury.“ [1]

## PODSTATA ARCHITEKTURY A JEJÍ TEORIE

Jako první otázka se nabízí, co je to architektura? Architektura je umělecká disciplína, která se věnuje tvorbě prostorových struktur, které slouží různým účelům. Od ostatních uměleckých disciplín se liší svou trojrozměrností. Monopolem architektury je vnitřní prostor, který nelze přesně pochopit pomocí různých zobrazovacích metod jako jsou půdorysy, pohledy nebo fotografie. Prostor je něco v čem se lidé pohybují a žijí, a proto mu lze porozumět nejlépe přímou zkušeností. Ta je podmíněná teoretickým chápáním architektonických termínů, které byly převzaté z jiných uměleckých disciplín. Budeme-li je bezhlavě používat, aniž bychom si uvědomili jejich význam v oblasti architektury, nejsme schopni vysvětlit, jakou hodnotu má prostor. „Kdo bude chtít bez znalosti angličtiny číst Hamleta, bude se muset napřed seznámit s významem každého slova, pak pomocí slov pochopit smysl vět, pak se poučit o dějinách Británie v 16. století a o duševním i materiálním životě Shakespeara,“ [2] píše Zevi v kapitole Prostor, podstata architektury.

Pokud je základem architektury prostor, kolik má rozměrů? Tři tradiční dimenze jsou šířka, délka a výška. V 19. století, kdy se zdálo, že technika objasnila všechno, člověk objevil čtvrtý rozměr „čas“. Postupná změna zorného úhlu může předmět zobrazit úplně novým způsobem. Tento rozměr je ovšem zapotřebí chápat v oblasti architektury zcela jinak než v malířství a sochařství. Ve všech

disciplínách je úzce spojen s pohybem, nicméně v architektuře je tento pohyb závislý na pozorovateli nikoliv na autorovi. Zevi vysvětluje tuto čtvrtou dimenzi následovně: „V malířství je čtvrtý rozměr obrazivou vlastností předmětu, je to jeden z prvků reality předmětu, jež může malíř ze své vůle promítnout na plochu, aniž je přitom zapotřebí jakékoli fyzické účasti pozorovatele. V sochařství se děje totéž: „pohyb“ sochy je její inherentní vlastností, kterou při jejím pozorování zažíváme svým rozumem a svými smysly. V architektuře je tento jev zcela odlišný a zcela konkrétní: zde je tvůrcem čtvrtého rozměru člověk pohybující se v budově a sledující ji z různých stanovíšť, tímto pohybem pozorovatel dotváří prostor v jeho celistvé skutečnosti.“ [3]

Pokud bychom se zabývali detailněji architektonickým prostorem, zjistili bychom, že má nekonečně mnoho dimenzí. Také bychom mohli pokračovat „prázdnem“, které jsme si sami vytvořili v podobě ulic, náměstí, zákoutí, parků, nabízí se rozebírat pojmy „harmonie“, „hmota“, „osobitost“ a další, nicméně uvažuji o tom, jak kniha Bruna Zeviho ovlivnila celkový pohled na architekturu. Z tohoto důvodu se nyní zaměřím na obecnější téma, a to na teorii architektury.

Jedná se o soubor názorů a přístupů, jež se zabývají tím, jak by měla architektura vypadat a jak by měla fungovat. Jak může laik pochopit pojem „teorie architektury“ a jaký je vztah mezi teorií a praxí? Podle Zeviho a jeho knihy Jak se dívat na architekturu se teorie zaměřuje na vztah mezi architekturou a prostředím, ve kterém se nachází. Na to, jak vytvořit prostor, který nejenže funkčně splňuje svůj účel, ale také vytváří harmonický a příjemný zážitek. Zevi říká: „Prostorová teorie není překážkou ostatním teoriím, protože nepůsobí ve stejné oblasti. Je to teorie nadřazená nebo chcete-li podřazená. Přesněji: není to specifická teorie jako teorie ostatní, protože o prostoru je možné podat výklad politický, společenský, vědecký, technický, fyziopsychologický, hudební, geometrický, formalistický.“ [4] Z tohoto tvrzení je zřejmé, že teorie úzce souvisí s praxí a především s tím, jak se člověk rozhodne teorii architektury uchopit – politicky, technicky, formalisticky? A proto také existují různé názory. Od tvrzení, že teorie je základ pro praxi až po názor zcela opačný, že teorie je výsledkem praxe. V současné době můžeme najít

mnoho teorií, podle kterých lze chápat architekturu. V knize *Jak se dívat na architekturu* popisuje Bruno Zevi tři kategorie prostorové teorie: obsahovou, formalistickou a fyziopsychologickou. Tyto tři kategorie teorií představují různé přístupy k pochopení vztahu mezi architekturou a prostorovým uspořádáním. Každá z nich má své výhody a omezení v aplikaci v praxi architektury. Jakým způsobem můžeme tyto teorie chápat? Obsahová teorie poukazuje na to, jak architektura ovlivňuje obsah a význam prostoru a jaký má vliv na lidské zkušenosti. Formalistická teorie se naopak soustředí na vizuální prvky architektury, jako jsou linie, barvy a tvary, a na to, jak tyto prvky ovlivňují vnímání prostoru. Fyziopsychologická teorie se pak zabývá tím, jak architektura ovlivňuje fyziologické a psychologické zážitky lidí, kteří se v prostoru nacházejí. „*Kdo se však ponoří hlouběji, do komplexního bádání o organické jednotě mezi člověkem a architekturou, ví, že základem uceleného, obsažného pojetí architektury je*

*prostorová teorie, a bude pak každou složku budovy posuzovat měřítkem prostoru“* [5] shrnuje na závěr architektonické teorie Bruno Zevi.

## ZÁVĚR

Jak tedy kniha *Jak se dívat na architekturu* ovlivnila pohled na architekturu? Kniha je považována za jedno z klíčových děl moderní architektonické teorie a kritiky. Nabízí jeden ze způsobů, jakým bychom měli přistupovat k architektuře, a to z hlediska organického a přirozeného vývoje staveb, které jsou začleněny do svého okolí. Zevi zdůrazňuje důležitost organického přístupu k architektuře, který by měl být založen na harmonii mezi formou a funkcí, mezi stavebními materiály a přírodním prostředím, a mezi budovou a jejím okolím. Kniha je napsána srozumitelně a čtivě. Nabízí mnoho inspirativních myšlenek pro studenty architektury a architektky samotné.

## POUŽITÉ MATERIÁLY Seznam zdrojů

[1] ZEVI, Bruno. *Jak se dívat na architekturu*. Přeložil Libuše MACKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1966. Otázky a názory. Kapitola 1. Nezáměr o architekturu - str. 13

[2] ZEVI, Bruno. *Jak se dívat na architekturu*. Přeložil Libuše MACKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1966. Otázky a názory. Kapitola 2. Prostor, podstata architektury - str. 16

[3] ZEVI, Bruno. *Jak se dívat na architekturu*. Přeložil Libuše MACKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1966. Otázky a názory. Kapitola 2. Prostor, podstata architektury - str. 20

[4] ZEVI, Bruno. *Jak se dívat na architekturu*. Přeložil Libuše MACKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1966. Otázky a názory. Kapitola 5. Architektonické teorie - str. 145

[5] ZEVI, Bruno. *Jak se dívat na architekturu*. Přeložil Libuše MACKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1966. Otázky a názory. Kapitola 5. Architektonické teorie str. 146

# TEORIE LEVICOVÉ AVANTGARDY

## Bc. Marie Peršalová

Předvoj, jenž je českým ekvivalentem pro avantgardu, je vyjádřením skrytě militaristických motivů, jenž stály u zrodu avantgardního umění i základních principů, které svým radikálním přístupem dalece překračují hranice přirozené vnímatelnosti, a ačkoli jsou v mnohém duchaplné, působí ve svých projevech často velmi nepřírozně. Subjektivní přístup k tvorbě na základě radikalismu pak zůstává závislý na experimentech, o které se v mnohém opírá. Pochopení a poznání nejen avantgardy, ale také celkové situace 20. století bylo poznamenáno nejen vědeckým kodifikováním a mylným zobecňováním, ale zároveň sovětskými komunistickými dogmaty spojenými s diktaturou moci, jenž způsobilo strnutí vědeckého poznání v kamenném totalitním řádu, jemuž se měli lidé po celém světě podříditi. Nemůže však poskytnout lidem míru morálních a hlavně duševních jistot tak, jako náboženská víra, která sice mnohdy neovládá politické reprezentanty, její vliv na společnost je však mnohem hlubší, a proto je nemyslitelné duchovní život vyčleňovat tak, jako tomu u mnohých avantgardních hnutí bylo.

Ačkoli se teorie levicové avantgardy opírá o politické principy, názory a ideály doby, je nutné podotknout, že dobový kontext dalece přesahuje pouze politické naladění společnosti. Naopak za vyvrcholení situace, jenž dokreslovala pozadí avantgardních hnutí lze považovat zejména napětí mezi poválečnými lety, kdy docházelo spíše k potlačování aspektů souvisejících se společenskou revoltou ve prospěch uměleckých kvalit, kdy tomuto depolitizovanému charakteru odpovídají teorie T. W. Adorna i C. Greenbergeho a znovobjevování někdejší avantgardní jednoty politiky a kultury odpovídající požadavkům doby. (Bürger, str. 5, 2015).

Vůbec poprvé byl termín avantgarda užít ústřední postavou utopického socialismu Henrim de Saint-Simonem v jeho esejí Umělec, vědec a průmyslník roku 1825. (Bürger, str. 12, 2015). Jeho úvaha se opírá o názor, že může umělec sloužit jako průkopník společenských změn díky své schopnosti působit skrze emoce a fantazie. Avantgarda je tak během celého 19. století vnímána spíše v rámci radikální politické pozice, která je v kontrastu s mnohými teoretiky, jako je např. Théophile Gautier, který zaujímá názor, že „pouze neužitečné je krásné, vše co je užitečné, je ošklivé, protože je výrazem potřeby, a potřeby člověka jsou stejně mrzké a

odporné jako jeho ubohá, nestálá přirozenost.“ (Gautier, str. 99, 1924). Později dochází k posunu chápání avantgardy, které spočívá zejména v uchovávaní autonomie nejen umění, ale také kultury.

Avantgardní hnutí jsou historicky nejen dle teorií Petera Bürgera orientovány na novou životní praxi, která souvisí se svobodou umění. Avšak splynutí umění a života je přímo podmíněno předchozí autonomií umění, která je doplněna o princip pojící se ke společenským změnám, zejména pak v tom slova smyslu, že společnost již není buržoazní. Nejsou však tyto principy v přímém rozporu s myšlenkou týkající se kritického odstupu vůči společnosti a požadavkem na svébytnost umění? Jedná se o nejednoznačnost určení vztahu avantgardy a autonomie umění, či základních principů avantgardy samotné?

Karel Teige se ve svých dílech teoretického zaměření v mnohém ztotožňuje s názory německého teoretika Adolfa Behna, Hannesem Meyerem a s hlavním představitelem sovětské konstruktivistické skupiny Mojsejem Jakovlevičem Ginzburgem. V těchto dílech často popisuje jiný přístup k avantgardě, než je tomu u teorie Petera Bürgera, neboť Karel Teige přistupuje k architektuře nikoli jako umělec, ale jako vědec, jenž veškeré intuitivní poznání umění přisuzuje pouze vědě. Avšak nestává se tak architektura pouze bezduchým stavitelstvím? Teige přisuzuje Devětsilu v počátečních fázích dvě úlohy – otevřít se Evropě a zároveň ji předběhnout v rámci prosazení nové koncepce kultury, jenž vedla k popření domácích tradic i zvyklostí, které vedly k postupné ztrátě kořenů a s časovým odstupem se projevilo jako omyl nejen Karla Teigeho, ale i ostatních teoretiků, prosazujících se po únoru 1948. Emigrace kultury českého národa v souvislosti se zvyšováním kvality děl, jenž byly vystavovány mezinárodní konfrontaci se ale stala bezduchá, a ačkoli jsou mnohé počiny ideově velmi promyšlené, bez místních tradic a prožitků zůstanou vždy jen v teoretické rovině.

Mnohé Teigeho názory byly kontroverzní a jeho vrstevníky odsuzovány, s mnohými vedl dlouhodobé spory, či prudké vyměňování názorů skrze své publikace. Teigeho polemika s názory Jaromíra Krejčara vrcholí v zodpovězení otázky položené K. Teigem: „Je architektura uměním, nebo



vědou?“, kdy Jaromír Krejcar bez váhání odpovídá: „Architektura byla, jest a bude uměním.“ (Nový, str. 362, 2015). Navzdory tomu prosazuje Krejcar strojovou výrobu, průmyslovou tvorbu a inženýrskou práci. Dlouhodobé dialogy mezi Krejcarem a Teigem vedly k maximálnímu ústupku, který byl Teige ochoten udělat v rámci svých děl, kdy uznává, že funkce architektury nejsou pouze materiální povahy, ale rovněž i kulturní a kulturotvorné. Avšak záhy prohlašuje, že moderní je jen architektura revoluční, politicky směřující. Jeho názory, dílo i působení mu, jak se zdá přisuzuje roli vypravěče moderní architektury a celé kulturně-politické avantgardy 20. století, neboť žádný z jeho kolegů v Devětsilu, Levé frontě či KSČ nebyl natolik vzdělaný, jako byl Karel Teige. Nicméně se jeho kolegové, konkrétně z Levé fronty zasloužili kupříkladu o řešení bytové otázky v podobě kolektivních domů (Jan Gillar a Josef Špalek), námětu „Koldomů“ (Josef Havlíček a Karel Honzík) apod. Nově vznikající projekty se tak staly manifestem prosazovaných sociálních názorů, demonstrováných i na četných výstavách, pořádaných zejména Levou frontou, které vedly k prosazení těchto principů do tvorby soudobých architektů. Společenská morálka promítající se nejen do architektury, ale umění obecně umožnila vzniknout řadě projektů a studií, jenž zcela nezištně, avšak experimentálně vedla k uspokojení tehdejší společnosti.

Kromě politických a společenských orientací se teorie levicové avantgardy rovněž prosazuje jako antihistorická. Společnost, zahrnující i tehdejší tvůrce, hledí vstříc nadějnějším zítřkům, což z hlediska tehdy nedávných událostí není nepochopitelné. Jen stěží si lze představit pocety tehdejší společnosti. Náboženská morálka a tradice byly postaveny mimo zájem společnosti, naopak v reformaci architektonické avantgardy je velice patrná morálka obracející se na sociální až socialistické ideály. Ideálem se tak stal

celospolečenský prospěch. Převaha kvantitativních, hmotných, provozních a hygienických kritérií vedla k vytvoření cesty pro konzumní průmyslovou společnost. (Nový, 579, 2015) Ačkoli se avantgarda v době svého vzniku i působení považovala za antisloh, což přímo souvisí s popřením předchozích snah, principů, tradic, lidovosti a umění samotného, vytvořila nový sloh moderní architektury, kde však byly zásadní zejména prostředky a způsob, kterým dokázala prosadit „dobré“ záměry vedoucí k jednotnější společnosti.

Avantgarda nikdy nebyla homogenní, ani bezkonfliktní. Nebyla jednotným uměleckým proudem a její protagonisté zastávali mnohdy přímo protichůdné myšlenky a názory. Dokázali však nalézt jeden v druhém ponaučení a její hluboké konflikty byly vedeny uvnitř jí samotné, na povrch se potom dostávaly tlumené, často rozličné teorie zastávající však jeden princip – jednota a obhajoba společných potřeb, společné fronty avantgardní architektury vůči všem ostatním. Tyto rozličné teorie byly z velké části zpolitizovány vlastními tvůrci - první manifest CIAM z La Sarraz v roce 1928 již vycházel z politických programů a měnil tradiční architektonickou práci v úkol celé společnosti. Měnil tradiční architektonickou tvorbu v uspokojování lidových potřeb a v konečném důsledku měnil architekturu v řemeslo – umění ve vědu. Je skutečně malý projekt, jenž zachovává tradiční architektonické principy opravdu malým v porovnání s programem, jenž je velkým, jenž pouze odpovídá na potřebu společnosti, na funkci, kterou má splňovat? Není potom malý projekt velký a velký projekt malým? Neboť k takovému projektu je nutné mýti pouze kreslicího papíru, naproti tomu k vytvoření onoho malého programu je třeba pracovat nad rovinou životního slohu. Vztáhneme-li toto na malířství, je možno hovořit o jisté analogii, neboť podobal-li by se obraz skutečnosti ve všem, nebylo by možno hovořit o stylizaci, ani o uměním samotném. (Zich, 36, 1921).

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy: Stárnutí moderny*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015. Edice VVP AVU. ISBN 9788087108598.

GAUTIER, Théophile. *Slečna de Maupin*. Přeložil Josef VOREL, Praha, Moderní bibliotéka, 1914. ISBN 978-38-43074-01-8.

NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Vydání druhé. Praha: Prostor, 2015. ISBN 978-80-7260-321-3.

ZICH, Otakar. *Drobné umění II: O výtvarné stylizaci*. Praha, 1921, 36.

## SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Teige. *ceskaliteratura.cz* [online]. Praha, 2018 [cit. 2023-04-30]. Dostupné z: <https://www.ceskaliteratura.cz/studie/teige.htm>

# FUNKCIONALISTICKÉ TEZE A JEJICH VLIV NA ARCHITEKTURU 20. STOLETÍ

**Bc. Markéta Hrůzová**

Funkcionalismus vznikl ve 20. století po velkých světových událostech:

Architektura, která byla a je ovlivňována mnoha faktory, jak už každodenním životem, úspěchy, tak i masivními pády. Cokoliv ovlivňuje člověka, ovlivňuje i jeho vnímání prostoru a jeho potřebu. Války ničí města, zanechávají na lidech následky, které potřebují čas. Na co ale čas není, je naléhavá potřeba oprav a náhrad zničeného bydlení a celých měst. Otázka tedy spočívá v tom, jak najít součinnost pro tyto dva protichůdné procesy? [1]

Po světových válkách přistupovali k nápravám architekti různými způsoby. Zrodilo se i několik uskupení a uměleckých stylů. Přístupy architektů se zobecňují do tří hlavních principů.

*„První se točil především kolem obnovy zničeného do předválečného stavu. Tento přístup byl romantický; lidé byli nostalgičtí po svém starém a „normálním“ životě a válku vnímali pouze jako událost, která přerušovala jejich pokračující tok normálu. Tento přístup vyústil v přesné repliky klasické architektury, které již neslouží potřebám a životnímu stylu komunit.*

*Druhý přístup se inspiroval principy z předválečné architektury, ale nesnažil se je napodobovat: stavby, jsou vyvážené, monumentální, uspořádané, ale neobsahují zbytečnou ornamentiku nebo nadměrnou výzdobu.*

*Třetí přístup se snažil úplně zbavit toho, co je poškozeno a zničeno, a stavět od nuly. Města byla potřeba rychle přebudovat; mnoho lidí bylo bez domova, vysídleno a služby byly zničeny. Toto vyústilo v několik architektonických stylů, které odmítly minulost a doufaly v novou budoucnost, která reprezentuje všechno; poškození, technologie a dokonce i potřeby vyjádření.”[2]*

V těchto třech principech můžeme najít odpověď na vznik funkcionalismu. Toto hnutí se snažilo o vytvoření lepšího světa a života pro lidi v nejšířším smyslu a právě architektura měla být používána jako prostředek k tomuto tvoření. [3]

Axiom „forma sleduje funkci“ pochází z článku od architekta Louise Sullivana z roku 1896. *„Všechny věci v přírodě mají tvar - formu, vnější podobu, která nám říká, co jsou, která je odlišuje od nás samostatných a od sebe navzájem. V přírodě tyto tvary vyjadřují vnitřní život, jsou tak charakteristické a poznatelné - přirozené. Ať je to vznášející se orel v letu či otevřený květ jabloně, rozvětvený dub, větrem unášená oblaka, forma stále sleduje funkci, a toto je zákon.” [5]*

Velikost budovy, hmota, prostorová gramatika a další charakteristiky měly být řízeny výhradně funkcí budovy. Z toho vyplývá, že pokud jsou splněny funkční aspekty, architektonická krása je přirozeně následovaná. Mezi architektury funkcionalismu je rozšířeno přesvědčení, že ornament neplní žádnou funkci. Přesto, že toto tvrdí i Sullivan tak je ironické jeho rozsáhlého použití složitěho ornamentu. [3]

„Forma sleduje funkci“ může být také přeloženo jako „funkce předchází formu“. Slovo funkce je používáno ve dvou významech. V přírodních i společenských vědách „formy“ existují před funkcemi. Pojem funkce vzniká v závěru pozorování již existujících forem či jevů. Ve funkcionalismu je tomu však přesně naopak: „funkce“ se považuje za něco, co formě předchází. [4]

V tomto stylu měla funkce své vlastní jediné výtvarné řešení, které k této funkci patřilo. Podle funkcionalistických architektů byly funkční formy jak funkčně, tak i výtvarně dokonalé. Architekti se snažili vycházet vstříc estetickým požadavkům konkrétních uživatelů. Funkční formy vytvářely společnou výtvarnou řeč, díky, které se nevztahovaly k žádné módě a tudíž nemohly ani z módy vyjít. Funkcionalismus měl tedy za úkol reprezentovat a zaručit zájmy uživatelů, čemuž tak ve výsledku nebylo.

V dnešní době je funkcionalismus a estetika často rámováno jako vzájemně se vylučující volba. Ve skutečnosti při větším rozboru a hledání existují architekti, jako například Will Bruder, James Polshek a Ken Yeang, kteří se snaží uspokojit všechny tři Vitruviánské cíle - utilitas, venustas, firmitas a nespadat do skupiny architektů, kteří se řídili hlavním heslem: Forma sleduje funkci. Philip Johnson řekl: *„Odkud se bere forma, nevím, ale nemá to vůbec nic společného s funkčními nebo sociologickými aspekty naší architektury.”. [3]*

Použité zdroje:

[1]Destructivism: How does War Affect Architecture? - Arch2O.com. Arch2O | Architecture and Design magazine [online]. Copyright © Christoph Petras, Berlin [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.arch2o.com/destructivism-how-does-war-affect-architecture/>

[2]World war and the architecture that was left behind - RTF | Rethinking The Future. RTF | Rethinking The Future - Architecture Awards | Courses | Magazine [online]. Copyright ©Andrew Kroll [cit. 01.05.2023]. Dostupné z: <https://www.re-thinkingthefuture.com/2022/09/03/a7708-world-war-and-the-architecture-that-was-left-behind/>

[3]Functionalism in architecture – HiSoUR – Hi So You Are. HiSoUR – Hi So You Are – Hisour – History+Tour. Virtual Tour, Artwork Exhibition, Discovery History, Global Cultural Online. [online]. Dostupné z: <https://www.hisour.com/functionalism-in-architecture-28224/>

[4]„Form follows WHAT? The modernist notion of function as a carte blanche.“ *1: 50 – Magazine of the Faculty of Architecture & Town Planning* [Technion, Israel Institute of Technology, Haifa, Israel] 10, Winter (1995): 31–20 [sic].

[5]Louis Sullivan quote: All things in nature have a shape, that is to ... | Quotes of famous people. Quotes of Famous People: The Biggest Collection of Quotes, Thoughts, and Aphorisms [online]. Dostupné z: <https://quotepark.com/quotes/1942527-louis-sullivan-all-things-in-nature-have-a-shape-that-is-to-say/>

# Kolektivní bydlení

## Bc. Ondřej Mandok

Kolektivní bydlení je forma bydlení, která v sobě soustřeďuje hned několik funkcí. Umožňuje sdílení prostor, zdrojů a zodpovědnosti mezi větším počtem lidí.

Vývoj kolektivního bydlení v Čechách lze sledovat od konce 19. století až do současnosti. V této době došlo k rozvoji průmyslu a urbanizace, což vedlo k výstavbě velkého množství bytů a domů pro rostoucí počet obyvatel [1]. Byly také budovány první měšťanské činžovní domy, které poskytovaly byty s moderním vybavením, jako jsou toalety a koupelny. Tyto domy byly určeny pro střední třídu a vyšší vrstvy společnosti a byly vystavěny v centru města [2]. Po první světové válce se začaly stavět první bytové domy pro pracující třídu. Tyto domy byly často postaveny v zanedbaných oblastech měst a jejich účelem bylo poskytnout levné a zdravé bydlení pro dělníky a jejich rodiny. Hlavní téma kolektivních domů neboli koldomů se objevilo v souvislosti s nástupem funkcionalistické architektury, která razila myšlenku „*dům jako stroj na bydlení*“ (Le Corbusier). Koldomy měly také přinášet řešení potřeb bytu po Velké hospodářské krizi [2].

Jedním z nejatraktivnějších projektů architekta Le Corbusiera na toto téma je nepochybně Berlínský kolektivní dům. Autor uplatnil svůj modulový systém, vycházející z lidských proporcí, nazvaný modulor [3]. Objekt rozložený do 17ti pater byl navržen jako samostatný mikrosvět, který měl poskytnout obyvatelům vše, co potřebují pro každodenní život, aby nemuseli opouštět svůj bytový dům. Tento koncept měl sloužit jako model pro další podobné stavby. Obecně je zajímavá práce v interiérech, kde se v obytných místnostech nachází sériově vyráběné umyvadlo, radiátor nebo holé žárovky v sousedství cenných materiálů a nejmodernějších výtvarných děl [4].

Myšlenka se také uchytila za druhé světové války v podniku Baťa [5] a v Litvínově. „*Hned po válce se zhmotnila v kolektivních domech ve Zlíně a v Litvínově, který je z architektonického hlediska nejkomplexnějším kolektivním domem v Československu*“ (říká doc. Mgr. Hubert Kamil Guzik, Ph.D., historik architektury). Kolektivní dům ve Zlíně navrhl Jiří Voženílek a byl postaven v roce 1950. Jedná se o dům s jednopokojovými až čtyřpokojovými byty s minimálními kuchyňkami,

předpokládalo se společné stravování obyvatel v restauraci v přízemí [6]. „*Restaurace byla po určité době zrušena. Objekt je doplněný o křídlo pro děti, které v sobě soustřeďuje jesle, mateřskou školu a družinu. Nejznámějším je však kolektivní dům v Litvínově od architektů Evžena Linharta a Václava Hilského. Finální návrh vyšel ze soutěže v roce 1947 a jeho výstavba trvala 10 let. Autoři zvolili kompozici dvou zalomených křídel – „hokejek“, propojených centrální částí s restaurací, mateřskou školou a zdravotnickým zařízením [7]. Objekt je navržený až pro 1 400 nájemníků, proto bylo zapotřebí vyřešit komunikační prostory, které jsou skutečně velkolepé a měly působit jako ulice.*

Kolektivně bydlet však neznamená pouze sdílet prostory. Toto pojetí má mnohem širší význam. Dané téma se rozebíralo také v Ostravě, kde vznikaly v 19. a 20. století dělnické kolonie. Tyto byly primárně navrženy pro zaměstnance blízkých továren a dolů a jejich rodiny. Kolonie většinou sestávala z několika řadových domů se společnými dvory a případně také zahradami. Jako příklad můžeme zmínit Štítovou kolonii ve Vítkovicích. Společným jmenovatelem těchto řadových dvojdomků je rezné neomítnuté zdivo. Charakteristický vzhled domům dodává středový rizalit, který stavbu zvýrazňuje ve vertikálním směru i ve směru horizontálním do ulice, do níž jsou v mírně vystupujícím středovém rizalitu umístěny hlavní vchody do obou částí dvojdomku [8]. „*Kolonie jsou příkladem kolektivního bydlení, ale zároveň snahou o architekturu, o to, aby charakter tohoto bydlení měl architektonický a urbanistický ráz*“ (popisuje Mgr. Martin Strakoš, památkář a historik architektury).

Jaká je dnešní vize kolektivních domů? Dnes se kolektivní domy využívají různými způsoby v závislosti na jejich původním účelu a současných potřebách obyvatel. Některé kolektivní domy zůstaly v původním stavu a slouží jako bytové domy pro rodiny či jednotlivce, jiné byly přestavěny na kancelářské prostory, hotely, či zařízení pro seniory [9]. Některé kolektivní domy jsou dokonce využívány jako kulturní centra, muzea nebo galerie. Dnes se mnohem více dostává do popředí participativní bydlení. Velkým rozdílem je fakt, že kolektivní domy byly řízeny direktivně, tudíž o tom, kde se postaví rozhodoval stát a rovněž se neuvažovalo nad udržitelným měřítkem. Budoucí obyvatelé nebyli zapojováni do procesu návrhu.

Opakem to je u participativního bydlení, kde je hlavním konceptem zapojení obyvatel do toho, jak bude jejich domov vypadat, fungovat a bude

využíván. Participativní bydlení se snaží o vytvoření společenství, které je založeno na solidaritě a udržitelnosti.

### Kolektivní dům v Berlíně

Autor: Le Corbusier

Místo: Flatowallee 16, Berlín, Německo

Realizace: 1956 - 1958

Zdroj: archiweb.cz - Unité d'habitation 'Typ Berlin'. Archiweb, s.r.o. 1997 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/unite-d-habitation-typ-berlin>



### Kolektivní dům ve Zlíně

Autor: Jiří Voženílek

Místo: Osvoboditelů 3778, Zlín, Česká republika

Realizace: 1950 - 1951

Zdroj: ŠLAPETA, Vladimír. *Alfabet: AAA - Abecední album architektů 1900-2022*. I. vydání v českém jazyce. [Praha]: Czech Architecture Week, 2022. ISBN 978-80-11-01091-1, s 235.



## Kolektivní dům v Litvínově

Autor: Václav Hlinský, Evžen Linhart

Místo: Podkrušnohorská 1580, Litvínov, Česká republika

Realizace: 1948 - 1958

Zdroj: archiweb.cz - Kolektivní dům v Litvínově. Archiweb, s.r.o. 1997 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z:

<https://www.archiweb.cz/b/kolektivni-dum-v-litvinove>



## Štítová kolonie ve Vítkovicích

Místo: Lidická a Nerudova, Městská část Ostrava-Vítkovice, Česká republika

Realizace: 1883 - 1885

Zdroj: Ostravské dělnické kolonie. Štítová kolonie | Vltava. Český rozhlas Vltava [cit. 27.04.2023].

Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/ostravske-delnicke-kolonie-socialni-bydleni-i-snaha-o-architekturu-8561971/1>



## Zdroje

- [1] KUBEŠ, Jan. *Kolektivní bydlení podle Le Corbusiera*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita v Brně. Vedoucí práce PhDr. Aleš Filip, Ph.D.
- [2] VÁCHOVÁ, Věra Váchová a Milan KAJÍNEK. Vývoj architektury kolektivního bydlení – myšlenky a historie. In: *The Epoch Times* [online]. Praha, 2021, 28.3.2021 [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://www.epochtimes.cz/2021/03/28/koldomy-vyvoj-architektury-kolektivniho-bydleni-myslenky-a-historie>
- [3] LUKEŠ, Zdeněk. Le Corbusier v Berlíně. In: *Lidovky* [online]. 2018, 3.8.2018 [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/relax/design/le-corbusier-v-berline.A180801\\_142747\\_In-bydleni\\_ape](https://www.lidovky.cz/relax/design/le-corbusier-v-berline.A180801_142747_In-bydleni_ape)
- [4] DULLA, Matúš. *Kapitoly z historie bydlení*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2014. ISBN 978-80-01-05433-8, s 179.
- [5] MAZALOVÁ, Blanka. Kolektivní bydlení není výplodem socialismu. In: *Český rozhlas* [online]. Olomouc, 2017, 19.11.2017 [cit. 2023-04-16]. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/kolektivni-bydleni-neni-vyplodem-socialismu-presvedcuje-unikatni-vystava-muzea-6372189>
- [6] ŠLAPETA, Vladimír. *Alfabet: AAA - Abecední album architektů 1900-2022*. I. vydání v českém jazyce. [Praha]: Czech Architecture Week, 2022. ISBN 978-80-11-01091-1, s 235.
- [7] ŠLAPETA, Vladimír. *Alfabet: AAA - Abecední album architektů 1900-2022*. I. vydání v českém jazyce. [Praha]: Czech Architecture Week, 2022. ISBN 978-80-11-01091-1, s 79.
- [8] JEMELKA, Martin, ed. *Ostravské dělnické kolonie*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2015. ISBN 978-80-7464-754-3, s 578.
- [9] KOUKAL, Jiří. Lidí přibývá, místa ubývá a kolektivní bydlení zůstává tématem: Rozhovor s Hubertem Guzikem. In: *Česká televize* [online]. Praha, 2019, 13. 6. 2019 [cit. 2023-04-18]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/lidi-pribyva-mista-ubyva-a-kolektivni-bydleni-zustava-tematem-rozhovor-s-hubertem-guzikem-bv4ik>

## Zdroje:

Kniha Kapitoly z historie bydlení, autor: Matúš Dulla a kolektiv

Kniha Alfabet, autor: Vladimír Šlapeta a kolektiv

Kniha Česká rodina na počátku 21. století, autor: Věra Kuchařová a kolektiv  
Kniha Ostravské dělnické kolonie III., autor: Martin Jemelka



# KONGRESY CIAM A JEJICH VLIV NA VÝVOJ ARCHITEKTURY

**Bc. Kristýna Adamčíková**

CIAM neboli Congrès International d'Architecture Moderne byl mezinárodní kongres architektů konaný v letech 1928 až 1956 za účelem společenské proměny a to pomocí rozvoje bytových, komerčních a veřejných projektů. S prvotní myšlenkou přišel Le Corbusier, a to proto, že si uvědomoval že o hodnotě modernismu je třeba vlády přesvědčit, díky čemuž se rozhodl založit politickou organizaci sdružující architektky obdobného myšlení. Anthony Flint ve své knize *Muž doby moderní, architekt zítřka* uvádí že „šlo o to, podpořit moderní architekturu, uvést ji do prostředí technických, obchodních vůbec společenských elit a pustit se do konkrétní práce na řešení architektonických problému, přestavby stávajících a výstavby nových sídel a budování cenově dostupných obytných domů jak v industrializovaných kapitalistických, tak i v komunistických společnostech“. Kongresy CIAM tak přišly s řadou idejí jež vyústily například ve vyhlášení Athénské charty která se stala manifestem pro moderní přestavbu měst ve 20. století a vyvolaly tak reakce po celém světě. [1]

Období založení CIAM je období neklidu, první světová válka je u konce a světem zmitá velká hospodářská krize. Jedná se tedy o období jež bylo vhodné pro rozvoj pokrokových myšlenek a to hlavně v oblasti urbanizace. Problémy, kterým čelila města průmyslové společnosti, byla krom špatného bydlení například tvorba a vyklízení slumů, znečištění a nedostatek otevřených prostor. Víze moderního města tehdy znamenala funkční organizaci jednotlivých částí, mrakodrapy na rozlehlých otevřených prostranstvích, minimální standardy bytových jednotek a zdůraznění automobilové dopravy se spojenou segregací chodců. Myšlenky byly dále objasňovány, a to zejména Gropiem, jež na třetím kongresu konaném v Bruselu vychvaloval právě onu vysokou zástavbu nájemních domů na něž vytvořil schémata jež ještě více podtrhovaly chápání myšlenek CIAM v meziválečných letech. Tyto myšlenky našly uplatnění hlavně v socialistickém světě, a to zejména pro využití stavebních technologií, idejí minimálního bydlení a funkčnosti prostoru. [2] A přestože byla výšková a do jisté míry prefabrikovaná výstavba vnímána z velké části jako symbol technického pokroku na počátku 20. století,

existovaly i hlasy jež byly s touto myšlenkou v opozici. [5]

Jedním z velkých teoretiků architektury první poloviny 20. století na našem území byl Karel Teige, a přestože se obdobně jako kongresy CIAM zabýval otázkou ideálního minimálního bydlení moderního člověka, jeho teorie kontradikuje teorie CIAM. Karel Teige byl proti masové výstavbě standardizovaných domů a dle myšlenek psaných v díle „Nejmenší byt“ lze říci, že se stavěl proti výstavbě velkých sídlišť a stál si za myšlenkou korespondující s funkcionalismem ve stylu založení bydlení na jednoduchosti, racionalitě a individualitě. [4]

Dále Baykan Günay ve svém příspěvku *History of CIAM and Team 10*, a obdobně pak i Eric Mumford v díle *CIAM and its Outcomes*, urbanismus meziválečného období v teorii CIAM definuje jako urbanismus založený na uspořádání jednotlivých funkčních prvků s použitím výškových budov, jež spolu ale vzájemně nekomunikují. Posun v tvorbě můžeme dle něho sledovat po ukončení druhé světové války a to ke kompaktnějšímu designu za použití nízkopodlažních budov se stálým zachováním některých původních principů CIAM. „Jedná se o posun od internacionalismu k partikularismu...“. Tento posun je lehce viditelný například u Le Corbusierova Čandigarhu, zůstává však pravdou, že přísné funkční dělení ploch a otevřené prostory jsou stále dominantními prvky. [2] Po ukončení války začali být myšlenky urbanismu CIAM zpochybňovány skupinou známou jako Tým 10, jež požadovala aby se CIAM vrátil k používání tradičnějších městských kategorií jako dům, ulice, čtvrť a zároveň nabídl jiný druh městského plánování, který by usnadnil život na ulici a propojení lidských sdružení. Tým 10 odmítl městská náměstí a moderní monumentalitu jako srdce města ve prospěch rozptýlených kolektivních funkcí v rámci velkých megastruktur, což byla myšlenka představena na CIAM 8 v roce 1951. [5] Obdobně se v období 50. let 20. století objevuje další velmi zásadní kritika funkcionalistických měst založených na principech CIAM, a to sice dílo americko-kanadské novinářky Jane Jacobs. *Smrt a život amerických velkoměst* tak představuje neotřelý spis v němž je budování města založeno na komunitním přístupu a na rozdíl od modernímu urbanismu se zde jako základní jednotka objevuje člověk. [3]

Kongresy CIAM se staly klíčovým fórem pro diskuzi o urbanismu a architektuře v první polovině 20. století. Položily základy moderní architektury a urbanismu a byly důležité pro další vývoj těchto

disciplín. Jejich přínos můžeme vidět i v silné reakci, kterou jejich ideje vyvolaly a které jsou i nadále aplikovatelné v současné době.

#### ZDROJE

[1] FLINT, Anthony. Le Corbusier: muž doby moderní, architekt zítřka. Přeložil Tomáš SUCHOMEL. Brno: Barrister & Principal, 2017. ISBN 978-80-7485-130-8.

[2] GÜNAY, B. (1988). History of CIAM and Team 10., doi: [https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:XNBDSMADLcOJ:scholar.google.com/+CIAM+and+its+influence+on+the+evolution+of+architecture&hl=cs&as\\_sdt=0,5](https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:XNBDSMADLcOJ:scholar.google.com/+CIAM+and+its+influence+on+the+evolution+of+architecture&hl=cs&as_sdt=0,5)

[3] JACOBSOVÁ, Jane. Smrt a život amerických velkoměst. 1. vyd. Překlad Jana Solperová. Praha: Odeon, 1975, 281 s. ISBN 978-80-905064-4-2

[4] Karel Teige: Byt pro existenční minimum. archiweb.cz [online]. Copyright © Archiweb, s.r.o. 1997 [cit. 16.05.2023]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/news/karel-teige-byt-pro-existencni-minimum>

[5] MUMFOD, E. (2019). CIAM and Its Outcomes. *Urban Planning*, 4(3), 291-298. doi:<https://doi.org/10.17645/up.v4i3.2383>

# Prostor

## Bc. Michal Janitek

Pro člověka, který má zde na světě vymezený čas k žití, je prostor přirozeným místem lidského pobytu k životu. Jestliže bydlet znamená obývat tento svět, co činí prostor mezi nebem a zemí obývatelným? Je to prostor daný – absolutní – bezprostřední okolí? Stačí to k obývání světa – KOSMU, nebo je třeba základních věcí a elementárních forem – architektury, se kterými se už člověk dokáže v prostoru identifikovat? Zdeněk Neubaer definuje prostor lidského světa jako napětí mezi dvěma rozdíly – nebeským a pozemským řádem, kde je člověk obyvatelem KOSMU, jehož domovem není bezprostřední okolí, ale veškerenstvo. [1]

Jednodušší interpretací by mohlo být, zda je samotný vesmír prostorem, nebo co tedy prostor není. Ve vesmíru neexistuje žádné nahoře ani dole, je zde silný dojem nekonečna, tedy chybí absolutní rozměr a je zde patrné odtržení od veškerého dění, života a napětí. Přesto ale vesmír utváří prostor pro obývání Země – světa. Zde vnímám silnou paralelu s domem, poskytující prostor pro naši zkušenost, kterou dokážeme pochopit a vnímat. Ale je to pouze umělé završení přírodního prostoru, které dotváří – dobývá a doplňuje prostředí člověka pro jeho samotnou existenci. [2] Architektonický prostor je tedy pouze dodatkem tomu přírodnímu, kde se utváří konflikt vnitřního a vnějšího prostředí, kde jeden prostor se stává doplňkem toho druhého. V knize Architektonický prostor od D.H. Laana je dům parafrází na obuv pro člověka. Obuv a šat doplňuje lidské tělo, stejně jako dům doplňuje přírodní prostor. Stejně jako obuv umožňuje snášet tvrdý zemský povrch, neboť je zem příliš tvrdá pro bosé nohy, dům umocňuje přírodní prostor a definuje přirozený obývatelný prostor pro člověka.

„Architektura je optickým odrazem dějin“ [3]. Co sloužilo a slouží k vytvoření prostoru? Statický prostor starého Řecka, přes konstrukční prostorové pojetí a vědomí vnitřního prostoru Římské architektury spojila až křesťanská architektura do jednoho celku. Ideál v nekonečném prostoru hledala gotika, kde její nekonečné perspektivní linie ubíhaly do dále, kde vládnul rozměrový kontrast a kontinuita prostoru. Kde tvorbu prostoru inspirovaly duchovní a náboženské hodnoty.

Každá budova štěpí vnější prostor, takže pozorovatel ať se nachází vně, či uvnitř nemůže vidět vše co se nachází uvnitř a naopak. Proto už v gotice byla snaha odhmotnit stěnu a zachovat

kontinuitu mezi vnějším a vnitřním prostorem, která přetrvává dodnes. *Soudobý prostor převzal gotický sen o nepřetržitém prostoru a o odhmotnění konstrukce, jako důsledek společenských změn.* [3]

Přes duchovní a křesťanské pojetí prostoru se formovalo téma prostoru, jako bydlení s otázky a problémy minimálního bytu, dělnického bydlení, realizace sídlišť, čtvrtí, zahradních měst až po solitérní mrakodrapy tříšticí veřejný prostor svou introvertní individualitou.

Bruno Zevi v knize Jak se dívat na architekturu píše, že architektura pracuje s trojrozměrností, která obklopuje člověka, jejíž celý smysl je hlavně v jejím vnitřním prostoru. Kde průčelí – fasáda, představuje pouze obal, ve kterém je ukryto jádro architektury. *Obal může být sebedokonalejší, ale není nic než obal.* [3] Podobná paralela vesmíru a země, domu a přírody je rovněž architektury a jejího okolního prostoru. B. Zevi definuje jádro architektury jako podstatu vnitřního prostoru, ale obal zvenčí, který je nic, než obal je motivem urbanistického prostoru, kde pouhý obal architektury, tedy její forma a fasáda je důležitá složka formující prostředí identity místa. Urbanismus hledá vztah mezi zastavěným a nezastavěným prostorem, skrze něhož uchopuje prostor. Rovněž plastiky, obelisky, vítězné oblouky, fontány, mosty, lávky – věci vyloučené z architektury se podílí na utváření vnějšího urbanistického prostoru.

Architektonický prostor domu je pevně vymezen šesticí entit – podlahou, stěnou a čtyřmi stěnami. Ty utváří jádro a samotný vnitřní prostor. Jedná se o jakýsi mikrokosmos, jenž definuje prázdný prostor určitým tvarem. Celou podstatou dle Zeviho nejsou stěny, ale její vnitřní svět. Urbanistický prostor je makrokosmem toho architektonického, který postrádá jednu, někdy i více entit k utváření prostoru, ale jedná se stále o urbanistický prostor. Absenční entitou v urbanismu je strop, bez kterého by vnitřní architektonický prostor nebyl definovatelný. Rovněž takové náměstí může postrádat jednu či dvě vymežující stěny, které můžou nahradit například stromořadí, alej apod. Prostor samotný, ať už architektonický, či urbanistický je charakteristický tedy svými absolutními hranicemi. Prostředí bez hranic, nedefinovatelné, např. vesmír bez začátku a konce, či oceán bez hladiny a dna je vnímán jako chaos.

Vnitřek je tvořen tím, že se vytyčí. Vytvoří se vnější skutečnost, kde je vnějšek zcela závislý na vnitřku a naopak. Vnitřní prostor je zcela závislý na zdech. Vnější prostor na vlastních absolutních hranicích. Geometricky je trojrozměrnost prostoru vyjádřena objemem, definovaný triádou přímkou – křivkou – plochou. Objem je vyjádřen matematicky – délkou, šířkou a výškou. Malířství pracuje se dvěma rozměry a sochařství se třemi, ale člověk zůstává mimo něj, jako nezávislý pozorovatel. *Je něco jiného sedět v hledišti a pozorovat jeviště, nebo se pohybovat na jevišti života.* [3]

V prostoru je patrný dynamický prvek, kde je rozdíl mezi pozorováním a aktivním používáním. Smysl architektonického prostoru dle Zeviho není výsledek součtu výšek, šířek a délek. Je to právě to prázdno, prostor vymezený od prostoru vnějšího, který činí tento svět obyvatelným, ve kterém se lidé pohybují a žijí.

Použitá literatura:

[1] JEHLÍK, Jan. Rukověť urbanismu: architektura poznávání a navrhování prostředí. Vydání druhé, upravené. Praha: Ausdruck Books, 2018. ISBN 978-80-270-4920-2.

[2] LAAN, H. van der. Architektonický prostor: patnáct naučení o povaze lidského obydlí. Zlín: Archa, 2012. a Architektura. ISBN 978-80-87545-13-3.

[3] ZEVI, Bruno. Jak se dívat na architekturu. Přeložil Libuše MACKOVÁ. Praha: Československý spisovatel, 1966. Otázky a názory (Československý spisovatel).

## Závěr

Kolik má architektura tedy dimenzí? Architektonický prostor je podmíněn trojrozměrností – objemu, jenž je závislý na vlastní zkušenosti člověka. Zevi hovoří o více než čtyřech dimenzích architektonického prostoru. Je nutný čas a faktor dynamiky pozorovatele – tedy samotný pohyb člověka. Pohybem v čase člověk vnímá prostor na základě vlastní zkušenosti a smyslů, jako tančící tanečník hudbu a taneční sál, na rozdíl od pouhého pozorování tance. Architekt k demonstraci prostoru používá půdorysy, pohledy, řezy a perspektivní zobrazení. Taková demonstrace prostoru ale postrádá onen zásadní dynamický prvek přímé zkušenosti, kontaktu s prostorem samotným. Důležitým jevem v prostoru jsou výchozí – záchytné body, sloužící k orientaci a směřování člověka, bez kterých by prostor nabyl charakteru chaosu, jako Mínoův labyrint, postavený Daidalem, ze kterého nikdo nenajde cestu ven.

# ERICH FROMM A PŘENESENÍ JEHO MYŠLENEK NA ARCHITEKTURU

## Bc. Marcela Gižová

Násilí, nelidské podmínky, strach a nejistota, místy pocity naděje a odhodlání těmto strastem čelit střídá s koncem druhé světové války směs úlevy, radosti ale i hořkosti nad zkázou, kterou za sebou zruďná etapa zanechala. Lidé museli překonat traumata, pustit se znovu do vybudování světa. Jaký však mohl být život postavený na troskách, které byly výplodem lidské nenávisti ve společnosti, která byla schopna zničit i svou identitu a kulturní dědictví?

*„Jsme tím, čím musíme být dle potřeb společnosti, ve které žijeme.“<sup>1</sup>* A tehdejší společnost potřebovala rychle ubytovat statisíce až miliony navrátilivších se vojáků z války, levně a efektivně vystavět města a komunikace. Takové požadavky byly kladeny i na charakter jedince ve společnosti. Rychle rostoucí stavby, které začaly vznikat v návaznosti na poválečný technologický pokrok zcela korespondovaly s nově nastoleným „věcným“ životním stylem založeným na negativních zkušenostech z předchozích let a společnosti s hlubokými ekonomickými a sociálními rozdíly. Významný psycholog a sociolog Erich Fromm staví konzum, povrchní zájmy a přání, egoismus a hromadění majetku do protikladu k typům lidí, kteří jsou kreativní, myslí rozumně a své schopnosti využívají v interakci k okolí. *„Není šťastný ten, kdo se zajímá jen o sebe.“<sup>2</sup>*

Zásady jeho práce lze v mnohém aplikovat i na oblast architektury. Stejně jako každý člověk musí nejprve poznat a pochopit prostředí, ve kterém vyrůstá, aby v něm dále mohl vytvářet vztahy a formovat svou osobnost, tak i architekt musí navázat důvěrný vztah s okolím své tvorby, seznámit se s jeho historií, kulturou i uživateli. To vše ho nedeterminuje, ale působí na něho a udává mu směr. Stejně jako někteří lidé ve společnosti, kteří mají autoritářský nebo podřízující se charakter, tak i některé stavby nesou znaky nevýrazné či naopak téměř agresivní v závislosti na svém prostředí. Nicméně žádné z nich nemají pro vývoj silnější význam, jelikož nejsou schopny změnit strukturu, která má tendence se zachovat. *Pouze základní přetvoření systému vaší osobnosti v dlouhodobé perspektivě vytvoří změnu. Ta pak zahrne vaše myšlení, jednání, cítění, váš pohyb, vše. A dokonce i jeden krok, který je integrovaný a vztahuje se k celku, má větší dopad než deset kroků, které jdou jedním směrem.<sup>3</sup>* Cesta sebepoznání a osvobození

od závislosti je základním předpokladem fungování lidí ve zdravé společnosti. *„Jak může člověk poznávat svět? Jak má člověk žít a správně reagovat, jestliže samotný nástroj jednání, kterým se má rozhodovat, mu není znám? My jsme průvodce tohoto „já“, které dokáže určitým způsobem žít v světě, rozhodovat se, mít priority, mít hodnoty.... Čím lépe sebe poznáme, o to správnější jsou naše rozhodnutí.“<sup>4</sup>* Sociální struktura ve spojení s psychikou jedince má zásadní vliv na proces formování člověka, vytváření vztahů k lidem a k sobě samému.

Stejně jako psychoanalytik zkoumá hlubiny lidských duší, tak i architekt se snaží proniknout pod povrch a odhalit to, co je skryté, transformovat to do prostoru, který je více než jen hromada zdí a střeš, který oslovuje naše smysly, evokuje naše emoce, ožívuje naše vnitřní světy. Fromm si velice dobře uvědomuje roli jedince ve společnosti a zná jeho potřeby. Zabývá se důležitostmi sociálních vztahů a komunity pro lidskou existenci. Zdůrazňuje, že člověk je bytost s potřebou lásky,<sup>5</sup> smyslu života, a že potřebuje někam patřit. Má touhu navazovat ve společnosti, jejíž je součástí, vztahy a sdílet své zkušenosti. Prostor, ať už vnitřní nebo veřejný, přizpůsobený lidskému měřítku, má tyto potřeby splňovat, má sloužit jako místo setkávání. Bohatství však nespočívá v blahobytu, okázalosti a nenasytosti, ale naopak ve zkvalitnění životního stylu a životního a duchovního prostředí. *„Naším cílem by mělo být více, nikoliv mít více.“<sup>6</sup>*

Ve světě, kde se okolní prostředí mění s neuvěřitelnou rychlostí, hledají lidé stabilitu a příjemné útočiště, které jim poskytne pocit bezpečí, soukromí a pohody, kde můžou nerušeně trávit intimní chvíle. Tímto místem se stává domov. Je to nejen místo, kde žijeme, ale je i zrcadlem naší duše. Místo, které otevřeně zhmotňuje ve fyzickém prostoru lidské touhy a umožňuje nám být svobodný a být sebou samými. *Kdyby byl člověk zvířetem, byl by dokonale racionální. Pokud jde o člověka: Jeho instinkty nejsou iracionální, ale jeho vášně ano.“<sup>7</sup>* Prostřednictvím návrhů a konceptů komunikujeme s naším podvědomím, architektura se najednou stává prostředkem, skrze který prožíváme svět a sami sebe. Každá linie, každý tvar a každý materiál může mít symbolický význam a vyvolávat v nás specifické emoce.

V člověku existují dvě velmi silné tendence. Kromě strachu z něčeho nového, ze svobody a rizika, je zde ještě prvotní impulz, a to opustit mateřský klín a

osvobodit se. Na své cestě je formován prostředím, kterým prochází, její směr si však vybírá sám. Zda-li se bude dále vzdělávat, posílí svůj zájem o ostatní a prostředí, ve kterém žijí a ponese zodpovědnost za své činy nebo zůstane ovlivněn bezduchým materialismem a konzumem. „*Svoboda je kvalita naší osobnosti; jsme více nebo méně svobodní v tom, zda odporovat tlaku, více nebo méně svobodní v tom, zda dělat to, co chceme dělat a být sebou samými.*“<sup>8</sup>

1.<sup>3</sup> E.Fromm – *Umění naslouchat*, z angl. *The Art of Listening*, Praha, Aurora, 2000.

4 E.Fromm – *Umění naslouchat*, z angl. *The Art of Listening*, Praha, Aurora, 2000.

5 E.Fromm – *Umění milovat*, z angl. *The Art of Loving*. Praha, Akcent, 2008.

6 K.Marx in E.Fromm – *Mít, nebo být?* z angl. *To Have Or To Be?*, Praha, Aurora, 2001.

7.<sup>8</sup> E.Fromm – *Umění naslouchat*, z angl. *The Art of Listening*, Praha, Aurora, 2000.

# Tektonické a stereotomní–Struktura architektonického díla

## Bc. Anna Bortlíková

Struktura architektonických děl se dělí na dva principy. Rozdíly těchto principů jdou vidět na příkladu dvou historických staveb, a to ŘECKÉHO CHRÁMU PARTHENONU a ŘÍMSKÉHO CHRÁMU PANTHEONU. Tyto dva principy pojmenoval německý architekt Gottfried Semper jako tektonický a stereotomní princip. Rozdíl těchto staveb je znatelný z hlediska konstrukce, kdy je u řeckého chrámu už zdaleka viditelná konstrukce. U římského chrámu je konstrukce kopule viditelná až zevnitř stavby. Tyto dva pojmy jsou vzájemnými protiklady, u kterých je hlavním rozdílem to, že u tektonických staveb je snadno rozeznatelný konstrukční systém stavby. Avšak u objektů stereotomních máme pocit, jako by daný objekt byl vystavěn pouze z jednoho kusu, který byl ořezán podle potřeby.

Tektonická stavba je považovaná za konstruktivní, kdy se konstrukce skládá ze systému vertikálních prvků (sloupů) a horizontálních prvků (překladů). Stereotomní stavba využívá strukturálního principu. Takovéto stavby jsou vystavěny např. z opracovaných kamenů a stavba působí jako jednodílná bez známek konstrukčního systému.

### TEKTONIKA

*Tektonika je nauka o stavebních konstrukcích a o jejich architektonickém vyjádření a je součástí architektoniky. [2]*

Do tektonické architektury patří stavby, u kterých je patrná statická funkce viditelná už ze samotného tvaru objektu.

Mezi základní tektonické systémy patří:

- Systém sloupu a kladí (ty tvoří architráfový systém)
- Systém stěny (stěnová konstrukce)
- Systém skeletový (skeletová konstrukce)
- Systém oblouku a klenby (klenební konstrukce)

*Německý archeolog se zaměřením na architekturu Karl Bötticher pojednal tektoniku v 19. století pomocí pojmu „helénská tektonika“. Toto byl základ pro vyhledání jakékoli architektury. [3]*

Architekti a inženýři používají čtyři způsoby, jak se vyrovnat s gravitací a to pomocí:

- Viditelné zdůraznění pevnosti
- Dosáhnutí stability elegantním provedením
- Vytvořením nerovnováhy a následného vyrovnání
- Inspirování se bočními tahy a vyjádřením je tvarem

### Zjevná pevnost

Tohoto pocitu ze stavby lze docílit pomocí zviditelnění tíhy, kdy je možnost předimenzování, zešikmení opěrných zdí nebo použití těles o optimálním objemu (válce, mnohostěny). Dále je to aplikováno na nosnících a klenbách, které jsou mohutně vystavěny. U pilířů jsou spíše plné než duté. Dalším prvkem je zviditelnění otvorů pomocí orámování šambránami.

### Stabilita a elegantní provedení

Existují různé způsoby rozkladu průběhu sil. Inženýři se mohou inspirovat hmotou stromů, které mají pevné kořeny, kmen a větve postupně se zmenšující v drobné větvičky. Další možností je použití skořepin inspirované vaječnou skořápkou. Od gotických staveb vystavěných z kamene až do 20. století se inženýři inspirovali těmito prvky. Dvacáté století se vyznačuje elegantními skořepinami. Tím došlo k minimalizování množství použitých materiálů, bez ztráty stability. Příkladem architektury na hraně fyzikálních zákonů z pohledu gravitace stavba koncertního sálu v Lucernu od Jeana Nouvela. Tato stavba je speciální převislou markýzou, která se „vznáší“ nad náměstím a řekou. U pavilonu v Barceloně od Miese van der Rohe můžeme pozorovat jakoby se střecha vznášela nad zdmi. K tomuto efektu dochází díky tomu, že se zdi nedotýkají střechy. Tuto hru s optickou iluzí umocňují chromované sloupy, které svým leskem odhmotňují stavbu.

### Vyvážená nerovnováha

Zde např. Calatrava využívá principu, kdy stavbu záměrně dožene k nerovnováze a následně jí vyváží pomocí skrytého prvku. Konkrétně toto uplatnil u

mostu Alamillo v Seville. Ten je zavěšený na jedinném betonovém pylonu a stability docílil díky neviditelnému závaží v jeho vrcholu a v základové patě. Další typickou stavbou je El Lissitzkova tribuna pro Lenina. Ačkoliv je tato metoda fascinující město by se takovým to způsobem nedalo stavět, a proto tyto principy se využívají jen pro určité objekty.

#### Boční tlaky a tíha zeminy

Při návrhu staveb nesmíme krom gravitace opomíjet další jevy jako jsou boční síly (tlaky), země, voda a vítr. U staveb, které čelí zemnímu tlaku využíváme princip mohutnosti např. u gravitační hráze. Zde se používá mohutnost konstrukce, sklon a rozšiřování směrem k základně. Klenbová hráz dosahuje nejen elegance a úspory materiálů, ale hlavně pevnosti, kdy je schopna udržet milion krychlových metrů vody. Zajímavým jevem je jak lidská psychika poohlíží na způsob stability. Třeba u příkladu dokonale vertikální opěrné zdi, můžeme mít tendenci si myslet, že se překlopí, ačkoliv má skrytá dostačující ukotvení. Na rozdíl od toho kolonáda od Antonia Gaudího je částečně zapuštěná do země. Je zde využito principu: nakloněného oblouku a rustikálnosti materiálu. Z tohoto si můžeme uvědomit, že důležitou roli nehraje pouze technické provedení, ale také celkový dojem z daného prostoru.

#### STEREOTOMIE

Pojem stereotomie se skládá ze dvou řeckých slov a to (stéreos – pevný) a (tome – řez). Spojením těchto slov vzniká tzv. kamenorez. V němčině je tento pojem znám pod slovem Steinschnitt a ve francouzštině jako coupe des pieress.

Ve stereometrii jde o řezání (tesání a jiné metody) trojrozměrných těles na menší části, tak aby se z

Literatura:

1. MEISS, Pierre von. Od formy k místu: úvod do studia architektury ; + O tektonice : úvod do studia architektury. Přeložil Michaela BROŽOVÁ. Ve Zlíně: Archa, 2018. a Architektura. ISBN 978-80-87545-61-4.

Internetové prameny:

2. <http://fast10.vsb.cz/studijni-materialy/taea/teorie-architektury.html>

3. [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2020/DU0205/um/Archit\\_uvod\\_1\\_20.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2020/DU0205/um/Archit_uvod_1_20.pdf)

4. <https://cs.frwiki.wiki/wiki/St%C3%A9r%C3%A9otomie>

5. [https://en.wikipedia.org/wiki/Stereotomy\\_\(descriptive\\_geometry\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Stereotomy_(descriptive_geometry))

nich daly vytvořit (spojit) požadované složité tvary jako jsou klenby, stěny, oblouky a schody. V podstatě jde o odjímání kusů hmoty ze surového kusu. Je to věda a umění zároveň. Odborník na stereotomii musí být kromě dobrého matematika i výborný designer. Musí umět rozdělit kruh na různý počet částí o stejné velikosti. A to díky znalostem pravidel jednoduché popisné geometrie na základě rozpoznatelných poměrů.

Příkladem stereotomních staveb jsou např. Abbaye Toussaint d'Angers a Arles hôtel de Ville sall.

*Teoretické studium stereotomie je založeno na pojednáních, kde jsou vyvinuty techniky kreslení, představující díla, která mají být vytvořena. Tyto geometrické techniky, rozvíjející umění linie, kodifikoval Gaspard*

*Monge v deskriptivní geometrii a jsou založeny na projekcích. [4]*

*V praxi inženýr nakreslí zamýšlené kamenné zdivo, na kterém ukáže, kde se mají nacházet spáry v líci, a řezač kamene pak detailně každý blok rozepíše a nařeže tak, aby přesně seděl s ostatními. [5]*

Otázkou zní, zdali se bude těchto dvou pojmů jako je stereometrie a tektonika nadále využívat z hlediska nových materiálů a technologií.

*„Objevem skořepinové klenby a používáním železobetonu se staly v moderní architektuře principy tektoniky a stereotomie bezpředmětnými“*  
Václav Richter



## Tektonické a stereotomní

### Bc. Josef Kašpar

Tektonické je termín využívaný pro konstrukční, či s konstrukcí spojené, avšak nezabývající se jen složkou konstrukce ale i vztahy k celé sestavě, jejíž je součástí. Termín je spjatý s architekturou již od řeckého významu „ τεκτονικός “ [tektonikos] tedy stavitel či tesař. Homér ho ve své básni zmiňuje ve spojitosti se stavitelským uměním. Avšak dochází i k poetické konotaci, která se poprvé objevuje u Sapfó, kde tekton přebírá roli básníka nebo u Aristofana, který ho spojuje s vytvářením falešných věcí. S časem dochází k dalšímu vývoji významu od konkrétní fyzické osoby, k obecnému pojmu, a to konstrukce. Nejstarší výskyt termínu v angličtině pochází z roku 1656, kde se objevuje ve slovníku s významem „patřit budově“. To je přibližně o sto let později po prvním použití anglického termínu architekt. V roce 1850 německý umělec tento pojem použil pro označení umění, které zdokonaluje obydlí a místa. Dnešní význam je poprvé vypracován Karlem Bötticherem jako *Tektonika Helénů* a publikacemi Gottfrieda Sempera *Čtyři prvky architektury* a nedokončenou studií „*Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetic*“ - *Styl v technickém umění nebo praktická estetika*.<sup>[1]</sup>

Tektonice nelze upřít technologii a uměleckou formu. Karl Bötticher identifikuje tři základní rozlišnosti. Vzniká objekt technologický, scénografický a tektonický. Tektonický objekt má dvě zobrazení. Jde o konstrukční prvek, který se jeví a zdůrazňuje svoji statickou funkci, jako tomu je například u dórského sloupu. Druhý způsob zastupuje konstrukční prvek vědomý a přítomný ale skrytý. Jde o podobné části s rozdílem, který stanovil Gottfried Semper mezi termíny stavebně-technický a stavebně-symbolický. Zde vzniká rozdělení postavené formy na dva materiálové postupy. Na tektoniku rámu, ve kterém jsou spojeny části různých délek do prostorového pole převážně dřevěných či kovových konstrukcí a na stereotomii takové hmoty, která ztělesňuje formu stejných nahromaděných jednotek, především z masivních materiálů, jakými jsou udusaná zemina, kámen, cihla a později beton. Vzniká tedy princip odívání do tektonických a stereotomních stylů.<sup>[2]</sup>

Stereotomie pochází z řeckého pojmu řezání kamene, kde „ στερεός “ [stereós] má význam pevné hmoty a „ τομία “ [tomia] řezání. Jde o celek, který je chápán jako kontinuální, v jehož těle je průběh všech sil skrz celou konstrukci.

### Princip 4 prvků

Gottfried Semper ve svých spisech uvažuje, že archetypálním původem všech budovaných forem je textilní výroba, odkazující na primitivní kočovné kmeny. Uzel vytváří prvotní, hlavní spoj, který je minimální jednotka v architektonické struktuře. Odmítá paradigma Laugierovy *primitivní chýše* zastávající tři základní prvky - sloup, trám a střechu a racionalizuje původ architektury do 4 základních neredukovatelných prvků. Těmi jsou ohniště, zemní práce, rám se střechou a textilní stěna. S tím přichází i 4 činnosti: lisování pro ohniště, tesařství pro střechu, tkaní pro stěny a stereotomie pro základy. Tato Karibská pra-chýše vytváří vzor pro jeho již zmíněné materiálové postupy tektonice rámu a stereotomii základu.<sup>[3]</sup>

Pro Sempera jsou důležité lingvistické a antropologické poznatky. Zabýval se etymologickým, duchovním i sociálním významem slov spojených s architekturou. Často tak využívá jejich konotací. Původ ohniště měl spojen s původem oltáře. Vycházel z latinského „*aedificare*“ což v překladu znamená vytvořit ohniště. Slovo stěna se zde opírá o význam „*Gewand*“ „*Wand*“ a „*Winden*“ to lze přeložit jako oděv či vyšívat.<sup>[4]</sup>

V jeho teorii nacházíme v tektonické architektuře princip vzdušnosti a postupného odhmotňování směrem k nebi, jde o architekturu kostěnou, světlou a stojící na špičkách, jde o architekturu pláště. Naopak stereotomní architektura vytváří hmotu, která sedí na zemi a hlouběji se do ní zanořuje. Jde o architekturu jeskyně nebo

pódia, která je těžká, masivní a úplná. Gravitace zde tvoří jasný rozdíl v přenášení sil, tektonická architektura pracuje s momenty a klouby a jako systém jednotlivých částí, stereotomní architektura přenáší síly hromadně v konstruktivní kontinuitě.<sup>[5]</sup>

Jde o směřování na dvě strany, tedy ke světlu a ke tmě. V tektonice právě světlo tvoří onu lehkost materiálu a samotné světlo je konstruováno časem. Avšak musí být i chráněno, před množstvím, které ji zaplavuje. Stereotomní architektura světlo hledá, sluneční paprsky musejí nejdříve prorazit hmotu a až při jejich zachycení uvnitř je možné spatřit onu celistvost.<sup>[6]</sup>

Jde o dva vzájemné paralelní protiklady. Hlavní důraz je kladen na přechod mezi stereotomií a tektonikou, který je tvořen prvotním uzlem, co tvoří podstatu a tělo architektury, a místo, ve kterém se jednotlivé kultury stavebnictví rozlišují.

1, 2 FRAMPTON, Kenneth. ARCHITECTURAL DESIGN. Essay RAPPEL À L'ORDRE: THE CASE FOR THE TECTONIC. RAPPEL À L'ORDRE: THE CASE FOR THE TECTONIC. Biblioteka Cyfrowa Politechniki Krakowskiej, 1990, 60 s.

3 KUCKER, Patricia. ACSA. The Semperian Paradigm: Developing Issues of Tectonics in Foundation Design. European Conference Copenhagen, 1996, 7 s. Dostupné také z: <https://www.acsa-arch.org/chapter/the-semperian-paradigm-developing-issues-of-tectonics-in-foundation-design/>

4 FRAMPTON, Kenneth. ARCHITECTURAL DESIGN. Essay RAPPEL À L'ORDRE: THE CASE FOR THE TECTONIC. RAPPEL À L'ORDRE: THE CASE FOR THE TECTONIC. Biblioteka Cyfrowa Politechniki Krakowskiej, 1990, 60 s.

5 B BAEZA, Alberto Campo. ETSAM. From cave to hut. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003. Dostupné také z: <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2022/02/2003-From-cave-to-hut.pdf>

6 BAEZA, Alberto Campo. ETSAM. From cave to hut. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003. Dostupné také z: <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2022/02/2003-From-cave-to-hut.pdf>

# Současné architektonické styly a kritické zhodnocení

Bc. Anna Bortlíková

Po první světové válce se architektura uchylovala racionálnější směrem, kdy preferovala funkčnost, odmítala ornament a dekoraci. Došlo k odpoutání se od tradičních forem. Pro 20. století je typické neustálé hledání ideálního jednotného slohu, ten ale nebyl jako jednotící prvek nalezen. Vzniklo nespočet různých architektonických slohů, ale ne všechny měly dlouhého trvání a po chvíli zanikly. Ale našly se i takové styly, které ve svém období dominovaly a pak takové, které na to navazovaly.

19. a 20. století bylo charakteristické dynamickým rozvojem techniky a vědy. Toto se projevilo nejen v architektuře, ale v celém rozvoji společnosti. Díky průmyslu vznikají nové materiály, jako je železobeton, ocelová skeletová konstrukce apod. to umožňuje výstavbu jak do výšky, tak do délky. Materiály umožňující překlenutí velkých rozponů, jako tomu bylo u stavby Crystal palace.

Začalo docházet k nárůstu populace, růstu životní úrovně a vzdělanosti. V západních zemích se uvolňují tradice a mění se životní styl. Díky průmyslu se lidé z vesnic začínají stěhovat do měst za práci. To mělo za následek potřebu začít rychle stavět objekty pro hromadné bydlení. Vzniká typizace výroby a standardizace dílů. Došlo k eliminaci sezonnosti výstavby a díky tomu mohla začít masová výroba za použití strojové techniky. Vznikají první typizovaná sídliště jako je německé sídliště Weissenhof. Toto sídliště vzniklo na základě mezinárodní architektonické soutěže.

Rychlejší cestování umožnil vývoj železniční dopravy. To podpořilo pořádání mezinárodních výstav, kde se „předváděly“ nejnovější technologie a výtvarné postupy. Architektura se začíná zbavovat národnosti a stává se univerzálnější.

Vývoj architektury se projevuje v oblasti bydlení, sociální, vzdělávání, zábavy a kultury. Zlepšuje se ateliérový model, kdy architekti jsou v bližším kontaktu s inženýry. Na druhou stranu architekturu ovlivňuje plánování a sociální hnutí.

Koncem 19. století vznikají školy architektury. V případě Ameriky to byla Chicagská škola architektury, kterou založili například Luis Sullivan, Adler a Burnham a další. Tato škola vznikla jako reakce na situaci v Chicagu, kdy se po požáru mohly stavět budovy pouze do výšky z hlediska ceny

pozemků. Dalším aspektem byla ochrana nových staveb před dalším požárem. V Německu vznikla v Dessau škola výtvarného umění Bauhaus. Byla to jedna z nejvýznamnějších škol umění, designu a architektury v té době. Vznikla roku 1919, ale v roce 1933 musela z ideologických důvodů skončit.

Architekturu v 1. polovině 20. století poznamenaly válečné konflikty. Do 80. let 20. století to byl konflikt mezi demokratickým západem a totalistickým východem. Z jistého hlediska to mělo za následek urychlenější vývoj ať už architektury tak celkového rozvoje.

První světová válka měla za následek značné omezení tvorby architektů v té době.

Velký vliv na architekturu měla aktivita organizace CIAM. Ta vznikla na popud řady významných architektů jako byli Le Corbusier, Adolf Loos, Josef Gočár, Jaromír Krejcar a Oldřich Starý. *Zabývali se tématy urbanismu, národohospodářství, architektury a veřejného prostranství, architektury a státu. Architekti zdůrazňují požadavek kolektivního pozemkového hospodářství, kritizují výchovu architektů i výsadní postavení oficiálního akademismu.* [6]

Bohužel druhá světová válka nejenže omezila tvorbu architektů v té době, ale také byly vybombardovány mnohé lokality, které se následně staly místem rozvoje až do současnosti (nejvíce v Berlíně).

Le Corbusier vyjmenoval pět bodů, které tvoří moderní architekturu. Prvním bodem jsou sloupy. Na sloupech jsou vyzvednuty stavby a dovolují tak architektovi chránit dům před zemní vlhkostí na rozdíl od starých budov. Mezi výhody patří ještě protáhnutí zeleně v rámci přízemí. Druhým bodem jsou střešní zahrady. Díky novým technologiím je umožněno vytvářet zelené střechy. Ty zvětšují množství zahrad ve městech a chrání budovu před přehříváním prostoru pod střechou. Třetím bodem je volný půdorys. Ten vzniká za pomoci pilířů, které přenášejí všechny konstrukce ve všech patrech. V takových půdorysech můžeme umisťovat příčky libovolně a v každém patře jinak. Na rozdíl od starších domů, které musely mít půdorys neměnný ve všech patrech. Čtvrtý bod definují horizontální okna neboli pásová. U skeletových staveb je

umožněno umísťovat okna, jakkoliv a můžeme je vést od sloupu po sloup bez toho, aby došlo k narušení statiky. Pátým bodem je volné průčelí. To znamená, že můžeme vést okna jakkoliv, abychom s nimi vyřešili průčelí podle libosti.

Řada těchto bodů byla uvedena do praxe, ale s různou mírou úspěšnosti. Jedna z úspěšných tézí byl návrh volného půdorysu. Ten se v hojné míře začal využívat. Naproti tomu střešní zahrady nemají takový úspěch ani o sto let později. Zelené střechy jsou náročné na technologii a samotné provedení tak, aby došlo ke kvalitní realizaci. V případě špatného provedení to může mít až fatální následky. Horizontální okna se také rozšířila, ale následně byla nahrazena zavěšeným pláštěm.

V poslední třetině století se hledají alternativní zdroje a hledá se způsob jakým změnit životní úroveň. Vznikají větší požadavky na hygienu, ať už v rámci domů, tak i celého města.

#### Literatura:

1. ŠEFCŮ, Ondřej. Architektura: lexikon architektonických prvků a stavebního řemesla. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-3120-9.
2. NORBERG-SCHULZ, Christian. Principy moderní architektury. Přeložil Lubomír KOTAČKA. Praha: Malvern, 2015. ISBN 978-80-7530-032-4.

#### Internetové prameny:

3. <https://docplayer.cz/3627288-Architektura-vybrane-kapitoly-z-dejin.html?fbclid=IwAR3YzC3d1m0W55ONzT6LZUT5CnGIYvXLnPPzXyItq7jSp3kxhm3DAsZMfO1A>
4. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Weissenhof>
5. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Funkcionalismus>
6. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Congr%C3%A8s\\_International\\_d%27Architecture\\_Moderne](https://cs.wikipedia.org/wiki/Congr%C3%A8s_International_d%27Architecture_Moderne)

V 90. letech 20. století dochází ke stavebnímu nárůstu, a to má za následek zlepšené materiálové základny ve stavebnictví. Zefektivnil se způsob provádění staveb, tím došlo k uplatnění moderních architektonických tendencí, a to zejména u významných projektů či veřejných staveb.

#### Kritické zhodnocení

Ve 20. století došlo k vytvoření podobně kvalitních děl jako u historických slohů. Ale obrovské stavební produkce měly za následek i negativní účinky, které nebyly do té doby příliš běžné. *Šlo zejména o častou neschopnost vytvořit kontext se starší zástavbou a krajinou.* (Citace kniha) Nastal problém s produkcí nesourodých staveb, které byly disproporční a zároveň výrazně závadné. Ztratila se originalita, kterou „převálcovala“ typizace staveb. V budoucnu se ukázalo, že některé teorie zaváděné do praxe bez domyšlení důsledků mohou mít dalekosáhlé následky v oblasti sociální a kulturní.

# Organická architektura

Bc. Jakub Bělunek

Pojem organická architektura, jejíž podstatu významu najdeme ve slově orgán, přeneseno do češtiny z německého organ, latinského organum (nástroj, smyslové ústrojí) odvozeno z řeckého órganon (náradí) od érgon (dílo), byl zaveden až v polovině 19. století francouzským estetikem H.F.R. de Lammenaisem v jeho knize De l'Art et du beau (O umění a kráse) a o pár let později u amerického sochaře Horatia Greenougha. Přitom samotný pojem organický (živý, ucelený, jsoucí s živočišným nebo rostlinným původem, organismem) byl původně označován jako ústrojný, tedy životu příslušící. Pokud bychom měli organickou architekturu definovat, jednalo by se o prostorovou tvorbu inspirovanou přírodou, živočichy, rostlinami, vodou, nebem atd. v souladu s harmonickým propojením a symbiózy s okolní přílehlou krajinou, tzn. volné pokračování krajiny rozpínající se do interiéru a naopak. Při návrhu se pak často uplatňuje přírodních materiálů a dynamický tvar křivky, odkazující na asymetrii stavby živých i neživých organismů. Samotný základ staveb přitom může vycházet z geometrických útvarů (kruh, čtverec, obdélník), kdy modulová geometrie je úzce spojena s přírodou a tím tedy s organickou architekturou. Nicméně se mohou objevit i názory vyvracející toto propojení. Příkladem je architekt Imre Makovec:

*„Organická architektura nemá geometrii. Nevyjadruje zákonitosti. Organická architektúra chce, byť živým tvorom. Jej modelom je živý svet. Jej organizačným princípom je metamorfóza.“<sup>2</sup>*

Hlavní rozkvět organické architektury, někdy také označována jako živá či digitální architektura (alternativa organické architektury, kvůli současným 3D programům v technologii), nastal ve 20. století a zasloužil se o ní architekt Frank Lloyd Wright, kterého považujeme za prvního velkého architekta organiky, jež se odvrátil od geometrických forem se snahou přiblížit architekturu, co nejvíce potřebám člověka a určitému prostředí. Sám F. L. Wright však nikdy neformuloval, co jeho organická architektura je, ale vždy se opíral o základní principy, kterými se řídil. Těmito východisky byla jednoduchost (simplicity), jednota (unity), harmonie (harmony), kontinuita (continuity), hloubka (depth), plasticita (plasticity), tenkost (tenuity), disciplína (discipline), lidské měřítko (human scale) a koncept préríjního domu

(Prairie House). Za vrcholné Wrightovo dílo pak považujeme Vilu nad vodopádem, známou jako „Fallingwater“ neboli Dům E. J. Kaufmanna v Pensylvánii nebo Guggenheimovo muzeum v New Yorku. Nejbližší definici, co si pod pojmem organický představuje, se Wright přiblížil v rozhlasovém interview v roce 1953, kde na tuto otázku odpověděl:

*„Organický znamená pravdivý – ve filosofickém smyslu podstatný – všude tam, kde se celek má k části jako část k celku a kde se povaha materiálu, povaha účelu, povaha celkového provedení projevuje jako nutnost. Z této povahy vyplývá, jaký charakter může člověk budově propůjčit.“<sup>3</sup>*

Z toho vyplývá, že charakter, který může člověk budově propůjčit se bude opírat o instinkt, intuici, vcítění, pocitové složky psychiky nebo dokonce o archaické či mýtické vrstvy nevědomí. Svou složitostí a rozsáhlostí, se definice organické architektury liší od současných architektonických stylů jako jsou minimalismus, dekonstruktivismus, neofunkcionalismus, či proudů High-Tech, atd. které mají jasně stanovenou definici.

Mezi další významné světové představitele organické architektury následně patří: **Jörn Utzon**, známý slavnou operou v Sydney, inspirovanou motýlími křídly, finský architekt **Alvar Aalto**, jež spojil myšlenky funkcionalismu a expresionismu s organičností architektury v regionální tradici a navrhnul Protituberkulózní sanatorium v Piamu, tu propojil s okolní krajinou, která sloužila pro lepší pohodu a klid pacientů při jejich léčbě. Dále pak **Erik Gunnar Asplund** nebo **Bruno Zevi**, jež pokračoval v organických principech po druhé světové válce. U nás se o to zasloužil, již zesnulý architekt **Jan Kaplický**, kterého nemůžeme přímo označit za představitele organické architektury, ale většina jeho děl právě organiky využívá. Mezi jeho nejznámější návrh organického bloku v Čechách patří: Národní knihovna v Praze, přezdívaná chobotnice, která ale nakonec nebyla postavena kvůli nesplnění zadávacích podmínek a dalších společensko-ekonomických příčin.

Od roku 1989 se pak v Čechách hovoří o „Nové době“ organické architektury, jejíž úvahy kladou otázku, co ještě je a co již není organická architektura? Někdo pokládá organickou

architekturu za téměř vše, jiní zase konstatují, že organická architektura prakticky neexistuje. Proto v současnosti nikdo neví, jak tento problém objektivně uchopit, protože definice organické architektury se může vzájemně odlišovat, ale taky dokáže být časově stálá a připravena reagovat na vývoj ve společnosti. Dělení této architektury není jinak vymezeno, ale je jisté, že během „Nové doby“ byla organická architektura rozdělena na čtyři charakteristické díly – revitalizaci (ctí genia loci,

ducha místa), bioarchitekturu (naturalistická a expresivní), ekoarchitekturu (minimalizace ekologické a energetické zátěže) a bloby (spojující moderní technologie a přírodu do celku).

Z této charakteristiky potom vyplývá problematika organické architektury řešící problém tvaru stavby (forma), harmonii (zásah do krajiny) a udržitelný rozvoj ve všech oblastí.

2. PÁSZTOR, Petr. Čítanka organickej architektury. 1. vyd. Košice: fakulta umení TU, 2003. 82 s.

3. HAAS, F. Architektura 20. století. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1993. s. 464

DOSTALIK, Jan. Estetika organické architektury. Ohlas díla F. L. Wrighta na Moravě. Brno: 2007. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 69 s.

ČÁBELKOVÁ NAHORNIAKOVÁ, Marcela. Organická soudobá architektura a bydlení. Brno: 2012. Dizertační práce. Vysoké učení technické v brně, Fakulta architektury. 125 s.

Dům a zahrada [online]. [citováno 10.04.2022]. Dostupný z WWW: <https://www.dumazahrada.cz/clanek/organicka-architektura-je-ovlivnena-rostlinou-zivocisnou-sferou.html>

Wikipedie, otevřená encyklopedie [online]. Aktualizováno: 26.02.2020, [citováno 10.04.2022]. Dostupný z WWW: [https://sk.wikipedia.org/wiki/Organick%C3%A1\\_architekt%C3%BAra](https://sk.wikipedia.org/wiki/Organick%C3%A1_architekt%C3%BAra)

# Secese

Bc. Lukáš Černý

Secese, jakožto mezinárodní umělecký sloh se objevuje na přelomu 19. a 20. století ve Vídni. Secese z latinského *secessio* = *odštěpení*, přichází nejen v malířství, sochařství, ale také v architektuře. Sloh byl pojatý více umělecky nežli funkčně. Za hlavní prvky je považována ornamentálnost, plošnost a záliba v neobyčejných barvách a estetickém využití rozmanitých materiálů. Secese čerpá z lidových tradic a romantismu, který je inspirován přírodou, proto dochází k objevování florálních ornamentů a barev jak v interiéru, tak i v exteriéru. K tradičním materiálům se téměř po sto letech od průmyslové revoluce dostává také ocel, která se používá ke zdobným prvkům, ale také slouží jako konstrukce. Ocel v podobě konstrukce se nijak nemaskuje, a to čím dál tím častěji.

Dne 3. dubna 1897 ve Vídni, vzniká Sdružení rakouských výtvarných umělců, kteří se vzbouřili estetickému konzervatismu, který podle nich způsoboval izolaci Vídně od jiných uměleckých proudů v Evropě. Členy tohoto sdružení byli malíři, architekti a sochaři. Prvním prezidentem tohoto spolku se stal malíř Gustav Klimt. V zastoupení architektů zde byl Joseph Maria Olbrich (rodák z Opavy), Josef Hoffmann a Otto Wagner. Při zakládání této skupiny byl sepsán manifest dramatikem Hermannem Bahrem, ve kterém bylo psáno: *"Chceme vyhlásit válku sterilní rutině i rigidnímu byzantismu a také všem formám nevkusů... Naše Secese není bojem moderních umělců proti starým mistrům, ale bojem za opravdový rozvoj tvorby oproti takzvanému umění podvodníků, kteří se umělci pouze nazývají a umění samotnému pranic neprospívají."* (1)

Téhož roku byl členy spolku postaven nový výstavní pavilon ve Vídni, a to Pavilon Secese, na jehož průčelí je napsané jejich heslo *„Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“* (v překladu: *„Každé době její umění, každému umění jeho svobodu“*). Spolek se 14. června 1905 rozpadl navzdory neshodám mezi jednotlivými umělci. Ačkoliv došlo k rozpadu spolku, styl secese sehrál klíčovou roli v šíření v celé Evropě.

Velkým kritikem ornamentu byl významný rakouský architekt a teoretik architektury, klasik moderní architektury a čelný představitel architektonického purismu Adolf Loos (rodák z Moravy). Loos odmítal

ve vlivném článku *„Ornament a zločin“* z roku 1910, cokoli, co brání plnému využití všech funkcí díla. Označil ornament za zbytečný, a to jak v architektuře, tak i ve věcech denní potřeby jako například nábytek, oblečení nebo nádobí.

Ornament označoval za zločin, který bere čas a peníze. Podle Loose ornament zpomaloval vývoj ekonomiky, protože právě výroba prvků s ornamentem spotřebovává více materiálu a času, což nakonec zvyšuje i cenu věci. *„Platy řezbářů a soustružníků dřeva klesají ustavičně, a ceny, které se platí vyšivačkám a krajkářkám jsou veřejným skandálem. Tato zastaralá zaměstnání nutí své oběti pracovat dvacet hodin, aby vydělaly mzdu odpovídající osmihodinné práci moderního dělníka. Potlačení ornamentu má za následek zkrácení denní pracovní doby a rozmnožení mzdy.“* (2)

Adolf Loos také poukazuje na fakt, že například nádobí, které je zdobené ornamenty, je tak honosné, že se nedá užít ke každodennímu podávání pokrmů. Svými názory také podotýká, že odpoutáním se od ornamentu, povede k tomu, že se ceny předmětů nemusí zdražovat ani slevňovat, výroba zabere méně času, čímž se může zkrátit pracovní doba a navýšit mzda zaměstnancům výroby.

Začátkem 20. století se začíná objevovat minimalismus a funkcionalismus. První světová válka spjatá s krizí, která po ni následovala, začíná tyto dva směry značně urychlovat. Na scénu přichází v 50. letech minimalismus, který se v poválečné době zabývá především poptávkou po minimálním bydlení z důvodů přílivu vesničanů do měst, jež je jako v každé době spojováno s nedostatkem bytů k bydlení. Minimalismus byl spíše o úspoře místa než úspoře financí, ale bylo zde vidět postupné odpoutání se od ornamentů. Tímto se začíná minimalismus pomalu přibližovat funkcionalismu, který především reaguje na tehdejší sociální situaci ve společnosti. Touto tematikou se zabýval roku 1929 ve Frankfurtu nad Mohanem Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) z francouzského překladu *Mezinárodní kongres moderní architektury*, kdy řešili především bydlení pro sociálně slabé obyvatele.

1. GALLAND, M.Sol García. Gustav Klimt. Praha: Rebo, 2006.

2. *Archiweb* [online] [cit. 2022-05-22]. Dostupný z WWW: <<https://www.archiweb.cz/news/adolf-loos-ornament-a-zlocin>>

Použité zdroje:

- *Archiweb* [online] [cit. 2022-05-22]. Dostupný z WWW: <https://www.archiweb.cz/news/adolf-loos-ornament-a-zlocin>
- ZEVI, Bruno: *Jak se dívat na architekturu*. Praha: 1966
- SOL GARCÍA GALLAND, María. Gustav Klimt. Přeložil Anna TKÁČOVÁ.

Čestlice: Rebo, 2006. Galerie mistrů. ISBN 80-7234-495-1.

- PhDr. Jiří Jung, Ph.D. – přednáška Vídeňská secese 12. 10. 2020, Dějiny architektury a urbanismu V.
- doc. Mgr. Marek Sibinský, Ph.D.- přednáška romantismus, secese 25.11. 2020, Dějiny umění
- Vídeňská secese – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADde%C5%88sk%C3%A1\\_secese](https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADde%C5%88sk%C3%A1_secese)
- Secesní architektura – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Secesn%C3%AD\\_architektura](https://cs.wikipedia.org/wiki/Secesn%C3%AD_architektura)
- *Archiweb* [online] [cit. 2022-05-22]. Dostupný z WWW: <<https://www.archiweb.cz/news/karel-teige-byt-pro-existencni-minimum>>



# Kubismus

Bc. Lucie Kytková

Kubismus označuje avantgardní umělecký směr vznikající na počátku 20. století ve Francii. U jeho zrodu stáli malíři Georges Braque a Pablo Picasso, kteří našli nový způsob, jak vyjadřovat své vidění světa zcela revolučním způsobem. Princip spočívá v jeho prostorové koncepci díla, předmět nezobrazuje jen z jednoho úhlu, ale z mnoha úhlů současně. Zároveň znamenal i obrovskou změnu v přístupu ke skutečnosti, nejen ve vidění, ale především v práci s realitou. Zobrazovaný předmět byl rozkládán až na nejjednodušší geometrické tvary – především krychle. Tento nový umělecký směr se brzy stal fenoménem po celé Evropě, zejména v malířství a sochařství.

## Architektura

V architektuře byl tento styl postaven na dokonalé a zároveň hravé kombinaci hranolů, krychlí a jehlancových tvarů, byl od začátku revoluční ve svém pojetí prostoru – na jednotlivé části objektů šlo nahlížet z mnoha úhlů současně. *Přestože je kubismus v historii architektury pouze epizodickou kapitolou, do českého prostředí se zapsal zlatým písmem. V žádné jiné zemi se totiž kubistická architektura neuchytila tak jako u nás.*<sup>2</sup>

Specifikem nejsou pouze ostře lomené hrany na fasádách, ale jedná se i o hru světla a stínů. Tyto prvky jsou důležitou součástí vnímání architektury, které bývají často opomenuty.<sup>1</sup> Budovy jsou stavěny tak aby při pohledu ze všech stran působily esteticky vyváženě. Není vyzdvihována pouze jedna fasáda.

Je až dobovým paradoxem, že se dnes obdivovaný sloh při svém zrodu nesetkal právě s vřelým přijetím. *Většina tehdejších odborníků ho hodnotila kriticky jako příliš chaotický, výstřední a nepraktický. Starší generace, jež vyrostla na historismu a secesi, vnímala kubismus jako divoký experiment, ta nastupující ho odmítala jako nežádoucí odklon od pragmatické moderny Jana Kotěry.*<sup>2</sup> Malá skupina novátorských umělců (z neznámějších např. Josef Gočár, Emil Králíček, Pavel Janák nebo Josef Chochol) se však nevzdala a během krátké doby navrhla a vyprojektovala několik jedinečných budov, které jsou dodnes ozdobou pražských ulic.

Neznámější představitelé kubistické architektury

Za nejradikálnějšího kubistu byl v Česku považován právě **Josef Chochol** (1880 - 1956), který vytvářel výrazné trojrozměrné fasády téměř bez klasického dekoru.

Nepřehlédnutelnou stavbou je jeho trojdům na Rašínově nábřeží, *zejména jeho centrální část, zakončená polygonálním štítem a zvýrazněná dominantním arkýřem nad hlavním vstupem.*<sup>3</sup> Zcela mimořádným příkladem kubismu v čisté architektonické podobě je pak nedaleká Kovařovicova vila. Třetí a podle odborníků jasně nejlepší Chocholovou realizací je pětipatrový činžovní dům stavitele Hodka na nároží Neklanovy a Přemyslovy ulice. Architekt skvěle využil svažitého terénu i faktu, že obě ulice tu svírají ostrý úhel, což umocňuje celkovou kompozici stavby.

Ikonická a současně nejstarší stavba českého kubismu ovšem vznikla v samém centru Prahy, na rohu Celetné ulice a Ovocného trhu. Dům U Černé Matky Boží podle návrhu architekta Josefa

**Gočára** byl postaven v roce 1912 na místě strženého barokního domu, od nějž převzal název i původní znamení – barokní sošku černé Madony s dítětem. *Přestože se proti výstavbě tehdy moderního objektu v samém srdci města vzdmlula vlna odporu, pražský magistrát nakonec Gočárův návrh akceptoval.*<sup>4</sup>

Významným reprezentantem tohoto směru u nás byl také **Pavel Janák** (1882–1956), architekt, designér a teoretik umění. Jeho práce byly výrazně ovlivněny studiem u profesora Otto Wagnera ve Vídni. V roce 1912 spolu s Josefem Gočárem založili Pražské umělecké dílny. Věnoval se kubistické architektuře, keramice a realizoval i kubistické interiéry. V nábytkové tvorbě ověřoval možnosti proměny formy až na hranu konstrukčních, řemeslných a funkčních možností.

## Úpadek

Začátkem první světové války začal kubismus upadat. V plné síle tento směr v Česku existoval jen 3 roky (1911 – 1914) a bylo realizováno všehovšudy pouze 14 významných kubistických staveb, pomineme-li přestavby domů. V poválečném období se k němu ještě vraceli například architekti **Otakar Novotný** a **Vlastislav Hoffman**, kteří přispěli některými významnými stavbami (např. dnes už

zbourané Krematorium v Moravské Ostravě), ale směr se dále nerozvíjel a postupem času bohužel úplně zanikl.

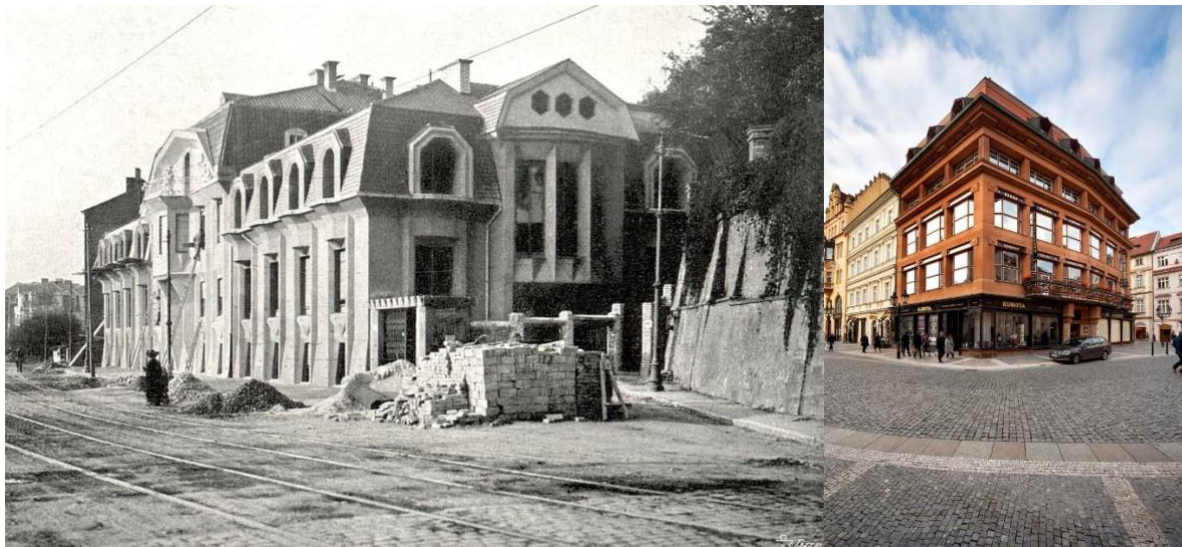
Ve dvacátých letech 20. století přišli architekti s jeho dekorativnější odnoží

rondokubismem (někdy se také můžete setkat s názvem „české art deco“).

Byla to krátká, ale výrazně nacionální epocha. Tu potom vystřídal architektura holandské cihly, a následně bílá architektura funkcionalismu.

<sup>1</sup> ANDĚL, Jaroslav, Jiří ŠVESTKA, Tomáš VLČEK a Pavel LIŠKA. Český kubismus 1909-1925: malířství, sochařství, architektura, design. [Praha]: i3 CZ, 2006. ISBN 80-239-6658-8.

<sup>2 3 4</sup> Pražská kubistická architektura je světový unikát [online]. [cit. 2022-06-01]. Dostupné z: <https://www.prague.eu/cs/prectete-si/prazska-kubisticka-architektura-je-svetovy-unikat-17083>



Obrázek 1 Kubistická trojčata pod Vyšehradem krátce po realizaci, vznik 1912-1913 autor: Josef Chohol

Obrázek 2 Dům U Černé Matky Boží – první pražská kubistická stavba z roku 1912 – autor: Josef Gočár

Zdroje:

ANDĚL, Jaroslav, Jiří ŠVESTKA, Tomáš VLČEK a Pavel LIŠKA. Český kubismus 1909-1925: malířství, sochařství, architektura, design. [Praha]: i3 CZ, 2006. ISBN 80-239-6658-8.

HNÍDKOVÁ, Vendula. Kontexty architektonického kubismu. Brno: Moravská galerie v Brně a Společnost přátel MG, 2011. ISBN 978-80-7027-243-5.

Legiobanka - architektura ve znamení rondokubismu[online]. [cit. 2022-06-01]. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/legiobanka-architektura-ve-znameni-rondokubismu-8126869>

Pražská kubistická architektura je světový unikát[online]. [cit. 2022-06-01]. Dostupné z: <https://www.prague.eu/cs/prectete-si/prazska-kubisticka-architektura-je-svetovy-unikat-17083>

Obrázek 1 Kubistická trojčata pod Vyšehradem krátce po realizaci, vznik 1912-1913 autor: Josef Chohol .....

2 fotografie dostupná z: <https://vysehradскеj.cz/kubisticky-trojcum/>

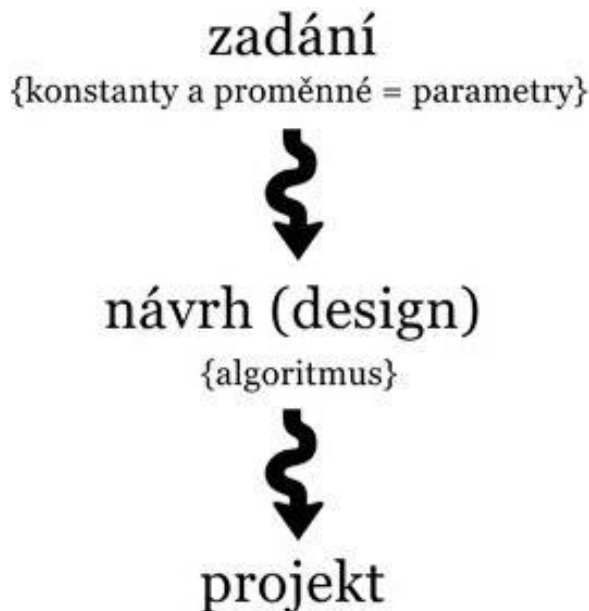
Obrázek 2 Dům U Černé Matky Boží – první pražská kubistická stavba z roku 1912 – autor: Josef Gočár..... 2 fotografie dostupná z: <http://www.cz-kubismus.cz/dum-u-cerne-matky-bozi>

# Parametrická architektúra

**Bc. Jakub Farský**

## Úvod

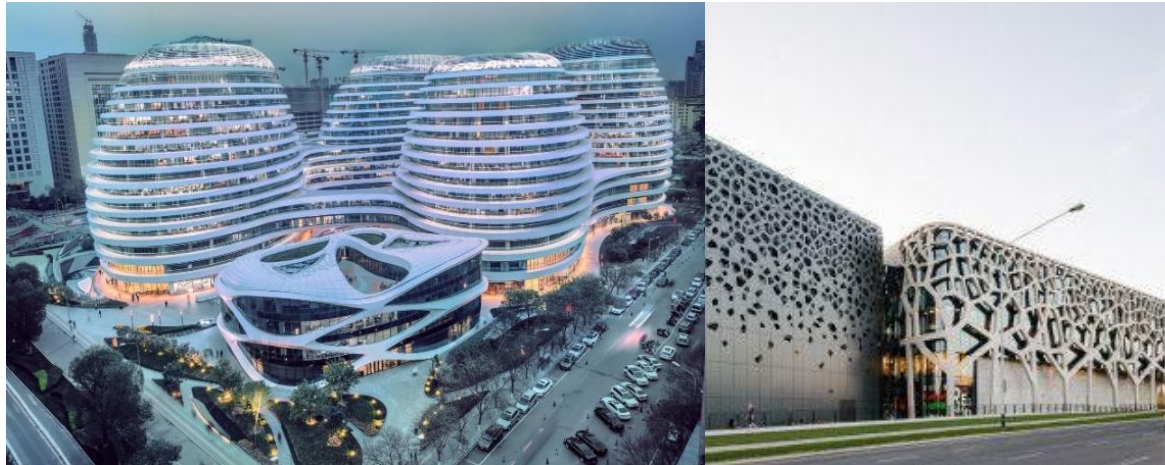
Parametrická architektúra alebo parametricizmus je moderné nasledovanie v avantgardnej architektúre. Princípiálne spojuje klasické navrhovanie a moderné počítačové technológie. Návrhy vznikajú v software na základe algoritmov, kde je možné vytvárať najrôznejšie formy, ktoré je možné ľubovoľne upravovať a meniť. Tento druh navrhovania dovoľuje v reálnom čase upravovať parametre modelu a meniť tak výslednú podobu modelu, čo umožňuje ľahšie modelovanie nových organických tvarov, amorfných či abstraktných foriem. To, čo niekedy trvalo architektovi nakresliť týždne, dnes vie vytvoriť za pár hodín. *Štýl sa začal rozvíjať v 90. rokoch 20. storočia. Pojem oficiálne zaviedol v roku 2008 Patrik Schumacher, spolupracovník iráckej architektky Zahy Hadid.* [1] Parametricizmus vďaka výkonným softvérom vytvára efektívne návrhy, ktoré maximalizujú úspory materiálov, dimenzie prvkov, čo ovplyvňuje výslednú cenu projektov. S parametrickou architektúrou úzko súvisí aj 3D tlač, ktorá na základe súboru dát dokáže vytvoriť hmotný model.



Obrázok 1: Diagram. Obrázok 2: Pobrežní mlha v Chile, Alberto Fernández, Chile.

## Parametrický design

Výrazný posun pri navrhovaní stavieb priniesla digitalizácia a v posledných rokoch rôzne výpočtové softvéry, ktoré umožňujú detailné riešenie každej časti projektu. Architekt už tak nenavrhuje len fyzický model, ale umožňuje mu do návrhu zahrnúť vplyvy a správanie prírody, chovanie sa ľudí a pravidiel správania sa v danom prostredí. „V architektúre sa objavuje od konca 90. rokov 20. storočia. Parametrická architektúra je tá, ktorá nie je daná formou, ale algoritmi. Inak povedané – špeciálny softvér na základe algoritmy dokáže generovať najrôznejšie formy, ktoré je možné ľubovoľne a bezprostredne meniť. Algoritmom môže byť hodnota, niekoľko bodov alebo čiar, za ktoré je možné dosadiť rôzne parametre. Tieto môžu týkať ako klímy architektúry, tak aj obsahu, teda provozne-dispozičného riešenia.“ [2] Architektovi umožňuje veľké množstvo procesov návrhu zautomatizovať, čo spôsobuje šetrenie času, a tak ostáva viac času na tvorivú činnosť a dosiahnutie lepšieho výsledku. Taktiež forma tohto spôsobu pracovania vo výučbe poskytuje študentom viac času na skvalitnenie návrhu, čím prirodzene zvyšuje ich šancu uplatnenia na trhu práce. V súčasnej dobe je množstvo tutoriálov k daným programom ako AutoLISP, MAXScript, RhinoScript.



Obrázok 1: Galaxy SOHO, Zaha Hadid Architects, Peking. Obrázok 2: Wárminka shopping, Poland.

Digitálna tvorba architektúry, alebo limit našich digitálnych schopností.

V súčasnosti už takmer žiadny architekt nevytvára finálne návrhy ručne, ale pomocou počítača a moderných technológií, ktoré nám však často kladú určité obmedzenia, ktoré nás limitujú v procese navrhovania. Určitou formou sme odkázaní na limity svojich schopností v danom softvéri, ktoré tak ochudobňujú výslednú podobu architektúry, ktorú tvoríme. Preto musíme byť verný kresleniu svojich ideí na papier a neochudobňovať sa tak o najjednoduchšiu

formu vytvárania architektúry, ktorá tu odjakživa je. „Vytváranie parametrickej architektúry by nikdy nemalo byť samoučelné, ani by nemalo vychádzať z náhodnej kombinácie algoritmov. Celá veda, akási alchymia architektúry, je založená na tom, že najskôr musí byť správna myšlienka, forma, kompozícia, prevádzka a orientácia stavby či súboru stavieb. Až potom prichádza tá „obalová fáza“, keď sa snažíme vytvoriť čo najkrajší, najekologickejší obal našej architektúre.“ [3] Preto by sme sa mali dívať na digitálne tvorby architektúry ako smer a možnosť ako tvoriť architektúru a nie ako určitý limit, čo dokážeme v danom programe vytvoriť a tomu podriadiť aj finálny návrh.

#### Zoznam obrázkov

Obrázok 1: Diagram.....	2	Zdroj: <a href="https://www.noveformy.cz/parametricky-design/uvodem/">https://www.noveformy.cz/parametricky-design/uvodem/</a>
Obrázok 2: <i>Parametrická metóda</i> .....	2	Zdroj: <a href="https://www.designcabinet.cz/parametricka-metoda-na-evropskych-skolach-architektury">https://www.designcabinet.cz/parametricka-metoda-na-evropskych-skolach-architektury</a>
Obrázok 3: <i>Galaxy SOHO, Peking</i> .....	3	Zdroj: <a href="https://sg.trip.com/travel-guide/attraction/beijing/galaxy-soho-49124395/">https://sg.trip.com/travel-guide/attraction/beijing/galaxy-soho-49124395/</a>
Obrázok 4: Wárminka shopping, poland.....	3	Zdroj: <a href="https://cz.pinterest.com/pin/378091331226542510/">https://cz.pinterest.com/pin/378091331226542510/</a>

#### Zoznam citácií

[1] - *Parametrismus* [online]. 2008 [cit. 2022-05-21]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Parametrismus>

[2] - Trendy a technologie měnící architekturu i design: Parametrická architektura jako základ. *Cbre* [online]. 2021, ledna 6, 2021 [cit. 2022-05-21]. Dostupné z: <https://www.cbre.cz/cs-cz/o-cbre/blog/articles/tiskarny-nadomy-virtualni-prochazky-interierem>

[3] - FABIANOVÁ, Anna. Možnosti digitálnej architektúry: Digitálna architektúra ako možnosť a prostriedok. *Alfa.stuba* [online]. 2013 [cit. 2022-05-21]. Dostupné z: <https://alfa.stuba.sk/sk/moznosti-digitalnej-architektury/>

## **Zoznam použitých zdrojov**

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Parametrismus>

<https://www.noveformy.cz/parametricky-design/uvodem/>

<https://www.cbre.cz/cs-cz/o-cbre/blog/articles/tiskarny-na-domy-virtualni-prochazky-interierem>

<https://alfa.stuba.sk/sk/parametricka-dokonalost-verzus-emocionalny-dosah-architektury-na-cloveka/>

<https://reality.trend.sk/realitny-biznis/brutalizmus-masivna-povojnova-architektura>

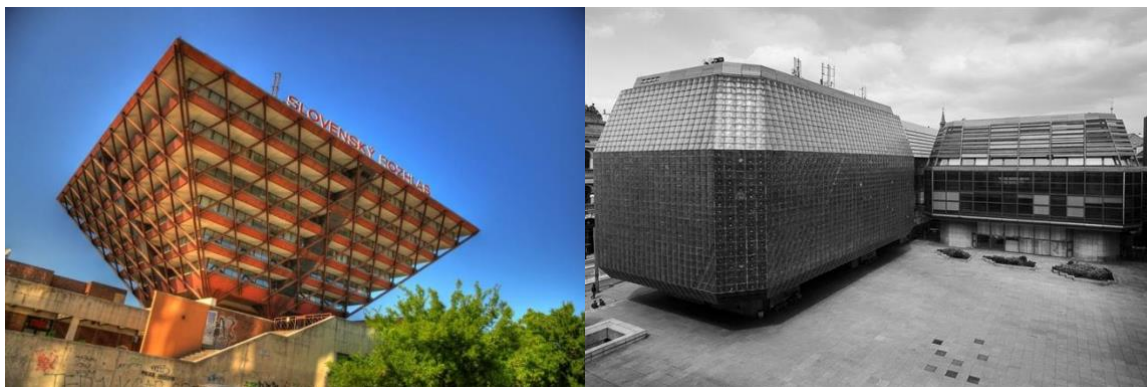
<https://alfa.stuba.sk/sk/moznosti-digitalnej-architektury/>

# Brutalizmus

## Bc. Jakub Farský

### Úvod

Brutalizmus je architektonický štýl príznačný pre modernú architektúru druhej polovice 20. storočia v Spojenom kráľovstve medzi rekonštrukčnými projektmi povojnovej éry. Medzi jeho charakteristické znaky patria uzavretý pôdorys a obrys stavby, čo pomáha vytvárať uzavretú kompaktnú kompozíciu hmôt najčastejšie v tvare kvádra alebo kocky, a dominujú v nich väčšinou horizontálne línie. Ďalším typickým znakom tejto architektúry je využívanie surových materiálov ako pohľadový betón a oceľ, ktoré pôsobia hmotne a ťažko, dostávajú sa do hlbokého kontrastu s zasklenými konštrukciami alebo malými okennými otvormi. Prvými autormi tzv. nového brutalizmu sú považovaní britskí manželia Alison a Peter Smithsonovci. Ďalšími architektami, ktorí navrhovali brutalistické stavby sú Le Corbusier, Stirling a Gowan, Louis I. Kahn, Paul Rudolph a Kenzô Tange.



Obrázok 1: Nová scéna NO, Karol Pragner, Praha. Obrázok 2: Slovenský rozhlas, Svetko a Ďurkovič, BA.

### Vývoj

Brutalizmus vychádza z modernistického hnutia a hovorí sa, že je to reakcia na nostalgiu architektúry 40. rokov 20. storočia. Vznikal v pomeroch a spoločenskej atmosfére po druhej svetovej vojne, keď prevládala dopyt po monumentálnejšej a vážnejšej architektúre akú poskytoval elegantný a moderný modernizmus. Táto zložitá doba si vyžadovala štýl, ktorý by umožnil menej finančne náročnú obnovu vojnou zničených stavieb. Brutalistický dizajn bol najčastejšie používaný pri navrhovaní inštitucionálnych budov ako sú radnice, súdy, knižnice a univerzity. Tento štýl sa čoskoro stal vo Veľkej Británii súčasťou úžitkového lacného bývania, ovplyvneného socialistickými princípmi a čoskoro sa rozšíril do ďalších regiónov sveta. „Termín „nový brutalizmus“, odvodený zo švédskeho výrazu „nybrutalizmus“, prvýkrát použili britskí architekti Alison a Peter Smithsonovci pre ich priekopnícky prístup k dizajnu. Štýl bol ďalej spopularizovaný v eseji z roku 1955 architektonickým kritikom Reynerom Banhamom, ktorý tiež spájala hnutie s francúzskymi frázami *béton brut* ("surový betón") a *art brut* ("surové umenie").“ [1] Brutalizmus bol prejavom ambícií socialistických štátov, ktoré budovali nový povojnový svet z ruín starej doby. Množstvo stavieb je roztrúsených po svete a podávajú svedectvo o dobe, kedy architektúra a umenie boli nástrojom štátov na službu ľuďom a ich potrebám. Po rozmachu prišiel ich úpadok a štátne megalomanstvo ustúpilo dravým súkromným investorom. Súkromný záujem prevážil ten verejný.

### Brutalizmus ako symbol mestského úpadku.

Popularita hnutia ako aj stavieb začala klesať koncom sedemdesiatych rokov, pričom niektorý tento štýl spájali s mestským úpadkom a totalitarizmom. Aj keď veľké množstvo stavieb získalo v deväťdesiatych rokoch status pamiatky, ich masívnosť sa však väčšinou stretáva s nepochopením a kritikou ako sociálne a urbanisticky agresívna. „Rýchly pád architektúry brutalizmu, však strieda rýchly vzostup.“ [2] Často ju popisujú ako neosobnú a klaustrofobickú a ľuďom sa spája s totalistickou atmosférou. Na betónové fasády často pôsobí nepriaznivá chladná klíma a morský vzduch zatiaľ čo u oceľových fasád dochádza ku korózii. „Brutalizmus sa historicky

polarizuje; konkrétne budovy, ako aj hnutie ako celok, vyvolali celý rad kritiky (často označované ako „chladné“ alebo „bezduché“), ale tiež si získali podporu architektov a miestnych komunit (pričom mnohé brutalistické budovy sa stali kultúrnymi ikonami). V posledných desaťročiach sa hnutie stalo predmetom obnoveného záujmu. V roku 2006 niekoľko bostonských architektov vyzvalo na zmenu značky štýlu na „hrdinskú architektúru“, aby sa dištancovali od negatívnych konotácií pojmu „brutalizmus““. [3]

Obrázok 3: Barbican, Chamberlin, Powell, UK. Obrázok 4: Habitat 67, Moshe Safdie, Montreal.

### Recyklácia brutalizmu.

Snaha o obnovu a rekonštrukciu ikonických brutalistických stavieb vo svetových metropolách patria medzi najprestížnejšie oceňované návrhy tých najznámejších architektonických štúdií. Príkladmi takýchto úspešných rekonštrukcií sú Centre Georges Pompidou alebo Barbican, kedy ikonické diela brutalizmu majú významné miesto v architektúre vyspelých miest.



### Zoznam obrázkov

Obrázok 1: *Nová scéna NO*, Karol Pragner , Praha.....2 Zdroj:  
<https://www.archinfo.sk/diskusie/blog/pamiatky-historia/brutalizmus-kam-s-nim.html>

Obrázok 2: *Slovenský rozhlas*, Svetko a Ďurkovič, BA.....2 Zdroj:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Budova\\_Slovensk%C3%A9ho\\_rozhlasu](https://cs.wikipedia.org/wiki/Budova_Slovensk%C3%A9ho_rozhlasu)

Obrázok 3: *Barbican*, Chamberlin, Powell, UK. ....3 Zdroj:  
<https://www.pinterest.co.uk/pin/435090013997140622/>

Obrázok 4: *Habitat 67*, Moshe Safdie, Montreal.....3 Zdroj:  
[https://hmn.wiki/sk/Brutalizmus#cite\\_note-0-11](https://hmn.wiki/sk/Brutalizmus#cite_note-0-11)

### Zoznam citácií

[1] - Brutalizmus: Brutalistická architektúra. *Hmn.wiki* [online]. [cit. 2022-05-19]. Dostupné z:  
<https://hmn.wiki/sk/Brutalizmus>

[2] - LUKEŠ, Zdeněk. Brutalizmus - kam s ním?: Ako pristupovať k stavbám z totalitnej éry? Aké sú východiská a možné riešenia? Článok Zdeňka Lukeša rozoberá tému, ktorá je aj u nás viac než aktuálna. <https://www.archinfo.sk/> [online]. [cit. 2022-05-19]. Dostupné z:  
<https://www.archinfo.sk/diskusie/blog/pamiatky-historia/brutalizmus-kam-s-nim.html>

[3] - Brutalizmus: Brutalistická architektúra. *Hmn.wiki* [online]. [cit. 2022-05-19]. Dostupné z:  
<https://hmn.wiki/sk/Brutalizmus>

## Zoznam použitých zdrojov

<https://www.archinfo.sk/diskusia/blog/pamiatky-historia/brutalizmus-kam-s-nim.html>

<https://www.startitup.sk/brutalizmus-je-na-instagrame-novy-trend-architektonicke-skvosty-najdeme-aj-na-slovensku/>

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Barbican\\_Estate](https://cs.wikipedia.org/wiki/Barbican_Estate)

<https://www.archinfo.sk/diskusia/blog/architektura-vseobecne/moznosti-recyklacie-brutalizmu-zapad.html>

<https://reality.trend.sk/realitny-biznis/brutalizmus-masivna-povojnova-architektura>



# Loos vs. Le Corbusier vs. Khan

Bc. Bartasová Kristýna

## Úvod - prostor

Dle fyzikální definice se jedná o nekonečný trojrozměrný útvar, ve kterém mají tělesa a události relativní polohu a směr. V architektuře je ovšem s prostorem spojeno mnohem větší množství pojmu a definic.

Prostor vnímáme jako to, co nás obklopuje a vytváří nám zázemí, v němž můžeme uspokojovat své životní potřeby, všeobecně rozlišujeme přírodní a architektonický prostor. Dá se definovat formou a velikostí, můžeme rozlišit, zda se jedná o prostor uvnitř či vně, zda je plný anebo prázdný. Rozlišujeme, zda jej tvoří linie, plocha, objem. Prostor má trojnásobnou funkci, jež má základní poměry, měrné systémy, různé formy symetrie a eurytmie.

V této práci se podíváme na tři prostorové plány, jež nám ukazují způsoby, jakými můžeme prostor vymežit, a to jaký je vztah mezi prostorem a konstrukcí. Mezi tyto tři plány patří Raumlplan od Adolfa Loose, Plán Libre od Le Courbusiera a Strukturální Plán jehož představitelem je Louis Khan.

**Raumlplan** – prostorový plán. Jedná se o charakteristický projev Adolfa Loose.

Adolf Loos (12.prosinec 1870 – 23.srpna 1933)

Jedná se o jednoho z nejvýznamnějších evropských architektů 20. stolní.

Narodil se v Brně v rodině kamenosochaře, vystudoval průmyslovou školu v Liberci a následně se vrátil do Brna, kde studoval na německé průmyslové škole s Josefem Hoffmannem. Následovalo studium v Drážďanech odkud jej vyhodili a odjíždí cestovat po USA. Poté se opět vrací do Brna a následně odchází do Vídně, kde se stává hlavním architektem bytové správy. Po řadě realizací odchází tvořit do Paříže, odkud se opět vrací pokračovat ve Vídně.

Je autorem statě Ornament a Zločin. Byl zatčen za zneužívání mladých dívek, a nakonec umírá v nervovém sanatoriu v Kalksburgu ve Vídni.

Jeho nejznámější stavby jsou Mullerova vila, Dům pro Tristana Tzaru, Steinerův dům.<sup>1</sup>

Loosov Raumlplan nebyl dlouho objasněn, on sám jeho teorii nevysvětlil. Až jeho žák a tehdejší spolupracovník Heinrich Kulka vydal slovní a obrázkový popis Loosových prací v níž poprvé vysvětluje slovo Raumlplan:

„Adolf Loos přinesl světu v zásadě novější, vznešenější pojetí prostoru: pohlížel na prostor svobodně, a neomezoval se na jednotlivá podlaží, skládal sousedící místnosti do harmonického, nerozdělitelného celku, do něčeho, co ekonomicky využívá prostor. Místnosti nemají podle svého účelu a významu různé velikosti, nýbrž jsou rozdílně vysoké. Tato zkušenost Loosovi umožňuje vytvořit větší obytný prostor za použití stejných konstrukčních prostředků, protože může tímto způsobem umístit více místností do stejné kostky, na stejné základy, pod stejnou střechu, mezi stejné obvodové stěny, maximálně tak využívá materiál i objem domu.“<sup>2</sup>

Z výše uvedené definice od Kulky můžeme tedy říct, že Raumlplan je prostorové uspořádání místností, které je závislé na jednotném konstrukčním systému, v Loosově případě se jednalo o stěnu a trémový strop, žádný jiný systém nemohl být použit. Raumlplan umožňuje zanechání identit jednotlivých místností tím, že místnosti od sebe odděluje různými výškovými úrovněmi a dodává jim charakteristický výraz.

Je kladen důraz na návrh místností více než na návrh konstrukce. Celková forma objektu působí jako celistvá, ničím nenarušená hmota, v níž se skrývají místnosti, jejichž umístění by se dalo přirovnat k hraní s dřevěnými kostkami. Dynamičnosti i u exteriéru je u této statické formy docíleno významným propojením interiéru a exteriéru pomocí konstrukcí. Interiér jako soukromý a exteriér jako veřejný prostor je propojen terasami, lodžiami, balkony.

**Plán Libre** – volný plán Plán Libre definoval Le Corbusier.

Le Corbusier (6. října 1887 – 27. srpen 1965) teoretik, urbanista a architekt

Narodil se v La Chaux-de-Fonds ve Švýcarsku jako Charles-Édouard Jeanneret.

Vyučil se rytcem na škole uměleckých řemesel École des Arts Décoratifs. Svůj první dům navrhl již v 17 letech, jednalo se o tak tradiční stavbu, že ji nechtěl udávat jako své dílo. Cestoval po Evropě, a poté se v roce 1910 v Paříži setkává s bratry Perretovými a v jejich ateliéru poprvé poznává železobeton. V ateliéru se také poprvé setkává s Grupusem a Miesem van der Rohe.

Po cestování po Evropě, během první světové války vyučoval na škole v La-Chaux-de-Fonds, kde začal pracovat na svých teoretických architektonických studiích s využitím moderní techniky, přichází s domem DOM-INO. V roce 1920 přijímá svůj pseudonym Le Corbusier, a dále pokračuje ve své teoretické tvorbě a navrhuje soukromé rodinné domy kolem Paříže.

Le Corbusier také pracoval na urbanistických studiích. Byl činný v organizaci CIAM. Je autorem Moduloru a položil 5 základních pilířů moderní architektury.

Umírá na francouzské riviéře.

Nejznámější stavby jsou kaple v Ronchamp, vila Savoye v Poissy<sup>3</sup>

Le Corbusier do katalogu pro výstavu moderního bydlení „Die Wohnung“ formuloval pět bodů, jež definují celou prostorovou koncepci plánu. Těchto pět bodů je nazýváno „5 bodů moderní architektury“. Těmito body jsou:

1. Volný půdorys
2. Plochá střecha
3. Volné průčelí
4. Sloupy
5. Pásová okna

Volný půdorys je považován za ústřední z výše zmiňovaných bodů. Jedná se totiž o zcela novou formu architektury, která se rozvíjí zevnitř ven. Le Corbusier nám ukazuje čtyři různé formy kompozic: volně tvarovaná, jednoduchý blok, skeletový systém a blok na pilotech. Všechny tyto formy jsou centrálního charakteru. Dispozice jsou uzpůsobeny tak, aby byl zajištěn volně plynoucí pohyb po prostoru. Le Corbusier zde zavádí pojem „promenade architecturale“.

Plochá střecha, využívaná jako střešní zahrada, má vyjadřovat to, že město má získat svou zastavěnou plochu zpět. Volné průčelí znamená to, že je fasáda zbavena všech konstrukčních nežádoucích prvků. Je zajištěna čistota a jednota fasád. Sloupy jsou spolu s volným půdorysem prvky umožňující být objektu nezávislým v souvislé krajině. Pásová okna ukazují na abstraktní pojetí prostoru, umožní nefyzické propojení exteriéru s interiérem. Architekt pracuje s tím, že výhled z okna je součástí domu.

### Strukturální plán

Tento prostorový plán je spojován s jeho hlavním představitelem Louism Kahnem.

Louis Kahn (20. únor 1901 – 17. březen 1974) architekt, pedagog a teoretik.

Byl jedním z největších architektů 20. století ve Spojených státech, byl známý tím, že kombinuje modernismus s vážou a důstojností starověkých památek. Ke svému osobitému stylu dospěl až v 50. letech a během 20 let se stal součástí panteonu modernistických architektů, mezi něž patřili mimo jiné také Le Corbusier a Mies van der Rohe.

Khan se narodil jako Itze-Leib Schmuilowski v Parmu na území dnešního Estonska odkud jeho rodina, když byl ještě malé dítě, emigrovala do USA, kde Khan zůstal a tvořil do konce života. Khan je kategorizován jako velmi vlivný pozdní modernista. V mládí cestoval po Evropě a zajímal se o středověkou architekturu, jakou jsou hrady a opevněná města, spíše než o vznikající modernistickou architekturu. Toto se v pozdějším jeho životě promítá do jeho architektury. Jeho poslední postavené dílo je Four Freedoms park v NY, jež byl vybudován až po jeho smrti a to v roce 2012.

Strukturální plán je založen na přísné shodě řádu nosné konstrukce a tvaru prostoru. Jeho kořeny sahají až ke chrámové architektuře tisíce let před náš letopočet. Prostor je zde definován stavební konstrukcí. Jedná se o mohutné konstrukce, zejména o sloupy a pilíře, které mimo nosné funkce mají funkci tvorby prostoru. Je zde uplatňován přístup plného a prázdného. Při tomto plánu jsou právě nosné konstrukce to, co udává měřítko, tvar, velikost. Konstrukce jsou voleny tak, aby byly v harmonii mezi sebou, a také aby byla celá budova v harmonii s okolním prostředím. Konstrukce jsou tvořeny základními geometrickými tvary a řád je založen na jejich opakování. Okna jsou navrhována tak, aby byly v souladu s celkovým výrazem budovy.

Všechny konstrukce jsou v úzkém vztahu, tak aby nebyl narušen řád.

Závěr – srovnání

Raumplan a Plán Libre jsou prostorové plány, které vznikly na začátku minulého století. Oproti strukturálnímu plánu, který je zakořeněn již u starověké architektury, a v polovině minulého století se dostává opět do podvědomí.

U Plánu Libre je prostor zcela nezávislý na nosné konstrukci, naproti němu stojí strukturální plán, kde

je prostor absolutně závislý na nosné konstrukci – konstrukce vytváří prostor. Raumplan je umístěn mezi těmito dvěma prostorovými plány. Vnitřní prostor je závislý na nosné konstrukci stěny a stropu, které tvoří hlavní objem budovy a zároveň je vymezen stěnami, které jsou naopak zcela nezávislé konstrukce.

Všechny plány jsou spojeny s moderní architekturou 20. století a přináší nám nové architektonické směry. Ukazují nám tři různé způsoby, jakými se dá pracovat s prostorem a zároveň to, jaký různý význam může mít nosná konstrukce.

Zdroje

<sup>1</sup> Archiweb [online]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/>

<sup>2</sup> RISSELADA, Max. Raumplan versus Plan Libre.

<sup>3</sup> Dostupné z: <http://www.archizone.cz/>.

<sup>4</sup> ArchDaily [online]. Dostupné z: <https://www.archdaily.com/>.

# Platónova úsečka

Bc. Jakub Bělunek

*„... největším poznatkem jest idea dobra.“<sup>1</sup>*

Poznání, které se postupně snažíme dosáhnout, docílíme pochopením Platónovy úsečky ve vztahu na podobenství o jeskyni, kterou si umíme lépe představit. V 6. a 7. knize Ústavy jsou sepsány tři podobenství o slunci, úsečce a jeskyni, pomáhající odkrýt původ Platónova konceptu na základě příběhu. Díky obrazovosti a symbolice dokážeme vyjádřit podstatu podobenství, kdy slunce symbolizuje dobro, jeskyně vzdělání a úsečka stavy duše stoupající napřed k původu – arche a následně k opětovnému sestupování zpět od tohoto základu.

## Platónova úsečka

Podobenství o úsečce, v řeckém originále Ústavy pojem „*grammén*“ tedy obrys, čára či linka, ale nejčastěji překládáno jako úsečka kvůli jasně vymezenému začátku a konci, znázorňuje pomocí rozdělení úsečky na dva nerovné úseky vztah mezi obrazem – stíny a skutečností – pravdou, přičemž horní úsek I. (episteme – vědění) má větší hodnotu než úsek II. (doxa – mínění). Každý z úseků je pak dělen

na další dva úseky ve stejném poměru ( $a:b = c:d$ ;  $a+b = c+d$ ;  $b = c$ ). Samotná orientace úsečky však není podstatná, dá se aplikovat oběma směry (horizontálně

či vertikálně), ale vždy platí, že intenzita směrem shora dolů klesá a čím níž na úsečce jsme, tím více se vzdalujeme pravdě. Každá část úseku tedy odpovídá našemu stavu duše (a1 – noesis – myšlení, b1 – dianoia – rozum, c2 – pistis – důvěra, d2 – eikasia – zobrazení), kde v nejvyšším stavu úsečky jsou předměty považovány za jsoucna, dle Platóna ideje, zatímco v nejnižším stavu jsou vnímány jako stíny či siluety.

## Podobenství o jeskyni

*„A nyní, pokračoval jsem, představ si rozdíl mezi duší vzdělanou a nevzdělanou tímto podobenstvím.“<sup>1</sup>*

Platónovo podobenství o jeskyni podává přesnou představu o tom, jak Platón chápal vztah světa idejí a světa zprostředkovaný našimi smysly. V knize Ústava je tato situace uvedena v dialogu mezi Sokratém a Platónovým bratrem Glaukónem.

*„Pomysli si lidi jako v podzemním obydlí, podobné jeskyni, jež má ke světlu otevřen dlouhý vchod z šíří celé jeskyně; v tomto obydlí již od dětství žijí spoutáni na nahou i na šjích, takže zůstávají stále na témže místě a vidí jedině dopředu, ale nemohou otáčeti hlavy, protože jim pouta brání; vysoko a daleko vzadu za nimi hoří oheň a uprostřed mezi ohněm a spoutanými vězni jest nahoře příčná cesta, podél níž si myslí vystavěnou zídku na způsob přepážek, jaké mívají před sebou kejklíři a nad kterými ukazují své kousky. Mysli si pak že podél této zídky chodí lidé a nosí všelijaké nářadí, přecházející nad zídku, také podoby lidí a zvířat z kamene i ze dřeva i všelijak vyrobené, přičemž jedni z nosičů, jak se podobá, mluví, druzí pak mlčí.“<sup>1</sup>*

Tuto situaci Sokratés přirovnává obrazu naší každodennosti, všednosti, kdy jediné, co vězni vidí jsou stíny na protilehlé stěně. Pro vězně je to, ale pravdivý skutečný život, neboť nic jiného v životě nepoznali, a proto nerozeznají pravdu od klamu. Stíny před sebou považují za jsoucna, tedy původ arche a nerozeznají, že to, co se jim ukazuje není skutečné. Sokratés situaci dál představuje náhlým osvobozením jednoho z vězňů od pout. *„Jeden z nich jest vyproštěn z pout a přinucen náhle vstáti a otočiti šjí a jíti a hleděti vzhůru ke světlu. Z toho všeho by cítil bolest a pro mžítiky v očích nebyl by schopen dívati se na ony předměty, jejichž stíny tenkrát viděl: co by asi řekl, kdyby tenkrát viděl jen přeludy, nyní však že zří správněji, jsa mnohem blíže skutečnosti. Nuže, a kdyby ho docela nutili hleděti do světla samého, že by ho bolely oči a že by se obracel a utíkal k tomu, nač se dovede dívati a měl za to, že toto jest vskutku zřetelnější, než co se mu ukazuje.“<sup>1</sup>*

Osvobozený vězeň by již musel rozeznávat, co je pravdivé a co jsou jen stíny, ale stále by platilo, že to, co předtím bylo viděno – stíny, jsou mnohem skutečnější, zřetelnější, než to, co se mu nyní ukazuje. Nejistota ze skutečnosti by vyvolala v jeho hlavě zmatek a kdyby nemusel, vrátil by se zpět ke svým stínům. *„Kdyby pak jej někdo odtamtud násilím vlekl tím drsným a příkrým východem a dříve ho nepustil, až by ho vyvlekl na světlo sluneční, zdalipak by při tom vlečení netrpěl bolesti a nevzpouzel se, a když by přišel na světlo, zdalipak by jeho oči, zalité září mohly vidět něco z toho, co by mu nyní bylo jmenováno skutečným světem?“<sup>1</sup>* Následně Sokratés popisuje, jak by se vězeň pomalu

adaptoval na denní světlo, kdy z počátku by rozeznával jen stíny věcí nebo odrazy na vodní hladině. Po zvyknutí na sluneční svit by dokázal rozeznat věci a jeho zrak by se obrátil vzhůru na přímé slunce, které by zprvu nebyl schopen vidět, a tak by se nejprve díval na noční oblohu, hvězdy a měsíc. Až po dokonalém navyknutí na světlo by byl schopen přímému pohledu na slunce a tu by zjistil, že ony stíny, které vídal v jeskyni byly klamy a to, co ony stíny způsobuje je slunce. Vězeň by se tak dostal k původu – arche a to že slunce – idea pravdy ukazuje věci ve světle pravdivě. A co kdyby odpoutaný vězeň, nově naplněn poznáním pravdy, že svět mimo jeskyni je hodnotnější, než ten v ní by se vrátil do jeskyně pro své druhy? „Kdyby takový člověk sestoupil nazpět a posadil se na totéž místo, zdali by se mu oči nenaplnili tmou, když by náhle přišel ze slunce? Tu pak, kdyby zase musel posuzovati ony stíny o závod s oněmi, kteří zůstal stále vězni, dokud má mžiky před očima-, zdalipak by nebyl k smíchu a zdali by se o něm neříkalo, že přišel z té cesty nahoru se zkaženým zrakem a že to nestojí ani za pokus choditi tam nahoru? <sup>1</sup> Načež osvobozený vězeň by se snažil své druhy přesvědčit, že život uvnitř jeskyně je lež a že život vně je skutečnější, ale druzi by ho vnímali za blázna, protože jediný skutečný svět, který poznali je život uvnitř jeskyně, a to co jim říká jsou výmysly. „A kdyby se někdo pokoušel je vyprošťovati z pout a vésti nahoru, zdalipak by ho nezabili, kdyby ho nějak mohli rukama uchopiti a zabíti?“ <sup>1</sup>

Dle Sokrata by ten, kdo by zůstal ve světě idejí a nedokončil by svou cestu poznání zpětným sestupem do útrobu jeskyně, by nezavršil svoji cestu poznání ke svobodě. Právě díky odoláváním argumentům vězňů pozná člověk, co je to pravda.

## Aplikace úsečky na dnešní svět

V dnešním vyspělém světě plných moderních věcí a zařízení můžeme podobenství o úsečce aplikovat na virtuální svět, ve kterém žijeme. Krásným příkladem je kultovní film Matrix z roku 1999, pozvedávající otázku, zda svět, ve kterém žijeme, je skutečný či nikoliv a zda to, co vnímáme bereme za jsooucn. Pokud film přirovnáme platónové úsečce a tím tedy podobenství o jeskyni, zjistíme určité shody. Simulace, svět, ve kterém lidé žijí svůj každodenní život můžeme srovnat s vězni, uvězněnými v jeskyni, kde si žijí svůj skutečný život. Lidé si neuvědomují, že to, co vnímají je simulace, ale pouhý klam virtuální reality promítaný do mozku. Až drobnými nuancemi, rozdíly či pocity (dělá vu – již viděno), kterých si jedinec všimne, vystoupí z této simulace, osvobodí se (vystoupení z jeskyně na denní světlo). Zde podobně jako v podobenství o jeskyni, si nejprve postupnými kroky zvyká na novou realitu, tedy skutečný svět, tak jak byl stvořen. Následně se jedinec opětovně vrací zpět do simulace (Matrixu), kde se snaží pomoci dalším lidem, ale ti pod vlivem virtuální reality se brání této myšlence. Při vstupu zpět už však pochybujeme, co je reálné a co ne a jsme tak blíž pravdě, kterou bychom měli poznat. Otázkou, ale zůstává, jak poznat, co je skutečné a původní jsooucn, tedy idea dobra, když jedno vystoupení ze simulace může být součástí jiné simulace, jiného virtuálního světa. Zde nastává otázka: zda člověk vystupující ze simulace dosáhnul jsooucn, neboť ani on si nemůže být jist, zda to, co vidí je skutečné, protože nově nalezené poznání může být další klam.

1. PLATÓN. Ústava. Přeložil F. Novotný. 2. vyd., Praha: Oikoymenth, 1996. 359 s. ISBN 80–86005–28–3.

BEČIČKOVÁ, Edita. Srovnání podobenství o jeskyni a úsečce z Platónovy Ústavy. Pardubice: 2009. Bakalářská práce. Univerzita Pardubice, Fakulta filozofická, Katedra religionistiky a filosofie. 39 s.

Wikipedie, otevřená encyklopedie [online]. Aktualizováno: 06.03.2022, [citováno 04.04.2022]. Dostupný z WWW:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Podobenstv%C3%AD\\_o\\_jeskyni](https://cs.wikipedia.org/wiki/Podobenstv%C3%AD_o_jeskyni)

Wikipedie, otevřená encyklopedie [online]. Aktualizováno: 25.04.2022, [citováno 04.04.2022]. Dostupný z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Matrix>

# KRITICKÝ REGIONALISMUS

**Bc. Monika Tošenovjanová.**

*„Fenomén univerzalizace představuje vzestup lidstva, současně však představuje i jakousi nenápadnou destrukci nejen tradičních kultur, nýbrž i toho, co lze označit jako tvůrčí jádro velikých civilizací. Je však nutné, aby se za cestu modernizace platilo odhozením dávné kulturní minulosti, která byla smyslem národního bytí? Jak se zároveň modernizovat i vracet se k pramenům? Jak probudit starou spící kulturu a zároveň vstoupit do univerzální civilizace?“<sup>1</sup>*

(Paul Ricoeur / Univerzální civilizace a národní kultury, 1961)

## ÚVOD

Přístup k architektuře, který usiluje o překonání lhostejnosti moderní architektury s ohledem na místo s využitím místních kulturních prvků je označován právě jako „kritický regionalismus“. Termín poprvé navrhli Alexander Tzonis a Liane Lefavre a později slavný kritik a historik architektury Kenneth Frampton.<sup>2</sup>

## KRITICKÝ REGIONALISMUS

Termín „kritický regionalismus“ nemá označovat místní architekturu, která kdysi spontánně vznikala ze složité souhry klimatu, kultury, mýtu a řemesla.<sup>1</sup> Usiluje o reflexi a využití základních daností místního prostředí. V jeho pojetí je tradice spíše než formální inspirací etickým imperativem, nemá proto nic společného s anachronickým historismem, být stejně jako on hledá oporu v minulosti.<sup>3</sup>

Podle teoretika Kenneth Framptona by si měla architektura zachovat kulturní a nekonformní pozici. Ta je v jeho regionalismu zcela zřejmá. Proti tomu právě Frampton staví archaické postoje, které byly vytěsněny různými vlnami modernismu. Na co klade hlavní důraz? Převážně se zaměřuje na místo, které má být realizací stavby vytvořeno, na kontext přirozeného prostředí, na topografii, na cit pro světlo, spíše na tektonické formy než na scénografii a spíše na hmatový smysl než vizuální. Perspektiva se zkrátka rozšířila. Stavba se najednou nenachází v univerzalistickém vzduchoprázdnu, ale začala rezonovat s konkrétním místem, jehož identitu pak také napomáhala budovat.<sup>4</sup> Je zde zjevná snaha

skloubit lokálního genia loci s prostředím, které architektury utvářelo a jež respektují, ale přitom zůstávají otevření vůči širokým aktuálním tendencím.

Kritický regionalismus je dále spojován s pojmem „tectonics“, což znamená propojení architektury a konstrukce. Architekti využívají místní materiály a techniky. Konstrukce má být viditelná a součástí architektury. Tím chtějí utvářet stavby, které jsou nejen krásné, ale také funkční a odolné.

Nelze také nezmínit termín „enigma loci“, v překladu „hádanka místa“, což znamená například když pozdější výstavba ulic a domů respektuje tradici dříve postavených objektů.<sup>5</sup>

Z hlediska kritické teorie musíme na regionální kulturu hledět nikoliv jako na něco daného a relativně neměnného, ale spíše jako na něco, co musí být, alespoň dnes, záměrně kultivováno. Zde v souvislosti s úvodní Ricoeurovou citovanou pasáží vyplývá že, národní a regionální kultury musí být dnes více než kdy dříve konstituovány jako místně skloňované projevy „světové kultury“. Není jistě náhodou, že toto paradoxní označení se vynořuje v době, kdy globální modernizace podkopává se stále rostoucí silou všechny formy tradiční, autochtonní a na zemědělství založené kultury.

Takový proces osvojování a reinterpretace se ukazuje v díle Jørna Utzona především v jeho bagsvaerdsském kostele. Podle Framptona je Utzonův kostel poblíž Kodaně sebevědomou syntézou mezi univerzální civilizací a světovou kulturou. V něm jsou prefabrikované betonové výplňové prvky kombinovány se skořepinovými železobetonovými klenbami. Jedno potvrzuje normy univerzální civilizace, zatímco druhé proklamuje hodnoty idiosynkratické kultury. Utzon dal kostelu formu, která také připomíná stodolu, a použil tak zemědělskou metaforu pro veřejný výraz posvátné instituce.<sup>1</sup>

V případě Aalta mluví Frampton o červených cihlách radnice v Säynätsalo, kde, jak tvrdí, existuje odpor k univerzální technologii a vizi, ovlivněný používáním hmatových kvalit materiálů budovy. Poznává například, že cítí kontrast mezi třením cihlového

povrchu schodiště a pružnou dřevěnou podlahou zasedací síně.

Z Aaltova díla dále vychází architektura portugalského mistra Alvara Sizy. „Většina mých prací nebyla nikdy publikována: některé z věcí, které jsem dělal, byly provedeny pouze částečně. Zbývá čekat. Architektonický návrh, který chce být víc než jen pasivní materializací, odmítá redukovat skutečnost a analyzuje každý její aspekt...“ Tato zvýšená citlivost vůči proměnám fluidní, a přesto specifické skutečnosti, dává jeho dílu mnohem vrstevnatější a zakotvenější charakter. Svě stavby vždy zapojoval do určité topografické situace a do jemnozrné textury místní zástavby.<sup>1</sup>

Snad nikdo ale nevyjádřil ideu kritického regionalismu důrazněji než Harwell Harris ve svém proslulém *Regionalism and Nationalism*. Při této příležitosti poprvé rozvinul své výstižné rozlišení omezeného a svobodného regionalismu: „Oproti regionalismu svázanému omezeními je zde i jiný typ regionalismu: regionalismus osvobozený. Je to projev nějakého regionu, který je obzvláště naladěný na vynořující se myšlenky určité doby. Jako regionální, označujeme takovýto projev pouze proto, že se doposud nevyrotil nikde jinde. Jeho hodnota spočívá v tom, že jeho projev má význam i pro svět mimo tento region...“

Stejně jako často se překrývající pojmy ani kritický regionalismus není stylem. Je spíše klíčovým pojmem ukazujícím k jistým společným rysům, jež nemusí být vždy všechny přítomny. Kenneth Frampton tyto rysy shrnul následujícím způsobem:

- Kritický regionalismus musí být chápán jako praxe žijící na okraji. Je kritický vůči modernizaci, ale zároveň se nevzdává osvobozujících a pokrokových stránek moderní architektury.
- Je chápán jako vědomě svázaná architektura, která klade důraz na místo, kde má být stavba vytvořena. Vztah „místo – forma“ pro architekta znamená, že chápe hranice svého díla jako bod, v němž se přítomný akt stavění zastavil.

- Dává přednost realizaci architektury jako tektonického faktu.
- Klade důraz na specifické faktory – topografie chápána jako třídimenzionální matrice, důležité je proměnlivé světlo ozařující stavbu. Světlo je primární činitel, důležitý pro objem a tektonické hodnoty.
- Zdůrazňuje hmatové i vizuální kvality. Citlivost vůči doplňkovým jevům – úroveň osvětlení, pocity tepla, chladu, vlhkosti a pohybu vzduchu, vůně, zvuky. Brání se nahrazování zkušenosti informacemi.
- Snaží se o kultivaci současné místně zaměřené kultury, ale nestává se uzavřeným v rovině formálních odkazů či v rovině technologií.
- Vzkvétá v místech, která uniknou optimalizačnímu náporu univerzální civilizace.<sup>6</sup>

Kenneth Frampton ke kritickému regionalismu také dodal: „Základní strategie kritického regionalismu spočívá v tom, zprostředkovat dopad univerzální civilizace prvky nepřímo odvozenými ze zvláštností jednotlivého místa. Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že kritický regionalismus závisí na udržení vysokého stupně kritického sebevědomí. Svou řídicí inspiraci může nacházet v takových věcech, jako je škála a kvalita místního světla, tektonika vyvozená ze zvláštního konstrukčního způsobu anebo topografie daného místa.“<sup>1</sup>

## ZÁVĚR

Pro úplnost definice a snazší pochopení rozdílu mezi historizujícím a kritickým regionalismem nabízí srovnání Jana Tichá.<sup>7</sup> Historizující regionalismus se projevuje především na rovině stylu, kde je vnější podobnost staveb na základě souboru určitých tvarů a typických znaků. Kritický regionalismus je soustředěn na kvalitativní vlastnosti a jejich vnímání pozorovatelem, obyvatelem nebo divákem. Zdrojem kritického regionalismu je fenomenologie podle Martina Heideggera a po druhé světové válce podle Maurice Merleau Pontyho. Důraz je kladen na smyslové vnímání. V dnešní době je stále relevantní, zejména v oblastech, které se snaží udržet svou kulturní identitu a autenticitu.

Literatura:

Frampton, Kenneth. Moderní architektura: kritické dějiny. Praha: Academia, 2004.

Kritický regionalismus [online]. [cit. 20. 4. 2023]. Dostupné na:

[https://cs.frwiki.wiki/wiki/R%C3%A9gionalisme\\_critique](https://cs.frwiki.wiki/wiki/R%C3%A9gionalisme_critique)

Kubica, Martin. Artalk. [online]. [cit. 20. 4. 2023]. Dostupné na: <https://artalk.cz/2013/07/15/tz-martin-kubica/>

Kroupa, Jiří. MODERNÍ ARCHITEKTURA MEZI UTOPIÍ, IDEÁLEM A SKUTEČNOSTÍ. [online]. [cit. 20. 4. 2023].

Dostupné na: [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2018/DU1415b/um/Moderni\\_arch-14.pdf?html=1;verze=2017](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2018/DU1415b/um/Moderni_arch-14.pdf?html=1;verze=2017)

Kroupa, Jiří. Enigma loci genius loci: přehled dějin urbanismu. [online]. [cit. 20. 4. 2023]. Dostupné na:

<https://docplayer.cz/44527839-Enigma-loci-genius-loci-prehled-dejin-urbanismu.html>

Švábica, Rostislav. Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře, sborník: Teorie a kritika architektury. |Praha: Česká komora architektů, 1999.

Tichá, J. Regionalismus dnes? Praha: ČVUT, FA, sborník, 2013.



# ETIKA

## Bc. Michaela Herblichová

Etika-etiketa-estetika. Ačkoli se mohou tato slova zdát jako příbuzná, není tomu tak. Slovo etiketa je v oblasti lidského chování označení jako zdvořilé nebo konvenční. Estetika je výraz pocházející z řeckého slova aisthetikos, neboli vnímavost či cit pro krásu. Estetika je pro každého subjektivně vnímaná. Etika pochází z řeckého pojmu ethos a jde o zkoumání mravní dimenze skutečnosti.

„Etika se zabývá teoretickým zkoumáním hodnot a principů, které usměřují lidské jednání v situacích, kdy existuje možnost volby prostřednictvím svobodné vůle.<sup>1</sup> Dělí se na mnoho dalších disciplín. Tato esej je zaměřena na etiku odpovědnosti, které se věnuje Hans Jonas v knize „Princip odpovědnosti“. Dalšími autory v této oblasti jsou pak Max Weber, John Passmore, Karel-Otto Apel a další, kteří se odkazují na Hanse Jonase.

Pojem etika můžeme takto chápat jako mrav – morálka. Jaký je mezi nimi rozdíl? Mrav neboli zvyklost se používá hlavně ve tvaru mravnost. Být mravný tedy znamená jednání, které konáme pro věc, ne kvůli svému prospěchu. Morálka je pak souhrn mravních zásad a názorů na to, co je dobré a co zlé. Etika tak může znamenat i morálku.

Každý by měl cítit odpovědnost za své činy a rozhodnutí. Podle E. Kanta nepotřebujeme žádnou vědu ani filozofii, abychom věděli, co máme dělat. Potřebujeme pouze selský rozum, abychom věděli, jak se chovat v souladu s mravním zákonem.

Svým chováním ovlivňujeme budoucí generace. „Lidé, kteří přijdou po nás, mají právo nás obžalovat, nás předchozí generace jako původce jejich neštěstí, pokud jsme jim bezstarostným jednáním, kterému šlo zabránit, zkažili svět nebo jejich lidskou konstituci.“<sup>3</sup>

„Nemůžeme vytrvale dělat, že nevidíme, jak světu. Kolem sebe neustále ubližujeme. Tolik jsme si zvykli, že jednáme tak, jak jednáme, až jsme sami sebe přesvědčili, že jednáme správně.“<sup>2</sup>

[1]Etika profese: Etika [online]. 1-2 [cit.2023-05-16]. Dostupné z: [https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/1089925/mod\\_resource/content/1/Etika%20profes.pdf](https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/1089925/mod_resource/content/1/Etika%20profes.pdf)

[2]SKÝBOVÁ, Marie. Etika a příroda: proč brát morální ohledy na přírodu? .Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011.ISBN 978-80-87378-80-9.

[3]JONAS,Hans. Princip odpovědnosti: pokus o etiku pro technologickou civilizaci. Praha: Oikoyomenh,1997. Oikúmené. ISBN80-860-0506-2.

*(práce je neúplná, vyžaduje doplnění, pozn. korektora)*