JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ROLE ORNAMENTU V ARCHITEKTUŘE

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.
Autorka práce: Eva Smištíková
Studijní obor: Estetika
Ročník: Čtvrtý

2011

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným stanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. července 2012

Eva Smištíková

Velmi děkuji panu Mgr. Denisu Ciporanovi Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, za cenné a inspirativní rady a za jeho ochotu a trpělivost.

Anotace

Tématem bakalářské práce je problematika ornamentu a jeho proměňující se role v architektuře. Poté, co studentka podnikne stručnou sondu do historicky se proměňující funkce ornamentální výzdoby v architektonických dílech, se hlouběji zaměří na z hlediska vývoje architektury klíčovou dobu nastupujícího modernismu, která je charakteristická radikálním přehodnocením funkce ornamentu coby symptomu komplexní proměny chápání architektonické tvorby.

Annotation

The topic of this bachelor thesis is an ornament issue and its changing role in architecture. After a student takes a brief investigation into the historically changing fiction of ornamentation in architectural works, does a deeper focus on a key era of incoming modernism from architectural evolvement point of view, which is characterized by a radical reassessment of the ornament as a symptom of complex apprehension transformation of architectural design.

Obsah

Obsah 6
1. Úvod 8
2. Ornament 11
2.1 Etymologie slova ornament 11
2.2 Charakteristika pojmu 12
2.3 Ornament a dekor 13
2.4 Zásady a principy výstavby ornamentu 13
2.5 Funkce ornamentu 15
2.6 Vznik ornamentu 16
2.6.1 Ornament jako produkt touhy zachytit krásu přírody 17
2.6.2 Ornament jako první produkt uměleckého chtění 18
2.6.3 Strach z prázdnoty 20
2.7 Nástin dějin ornamentu 21
3. Moderna 24
3.1 Secese 25
3.1.1 Sociální předpoklady secese 25
3.1.2 Ornament esencí umění 26
3.1.3 Ornament jako nositel symbolu 28
3.1.4 Význam secesního umění 29
3.2 Funkcionalismus 30
3.2.1 Nová tvarová estetika 32
3.2.2 Negace umělecké povahy moderní architektury 35
3.2.2 Architektura jako věda 38
3.2.2 Adolf Loos a „Ornament a zločin“ 41
3.2.4. Polemika o funkčnosti čisté plochy 42
3.2.5 Polemika o funkčnosti jako základním principu tvorby architektury 43
3.3.6 Karel Honzík a ornament 45
3.3 Návrat k ornamentu? 48
3.3.1 Psychoanalýza a politické vlivy 49

3.3.2. Oslabení silně vědeckého postoje k architektuře u Karla Teigeho 50
3.3.3 Hledání nového architektonického jazyka 51
3.3.4. Konec moderny a vznik nových směrů 55
4. Závěr 56
Použitá literatura 57

1. Úvod

Diplomová bakalářská práce „Role ornamentu v architektuře“ zkoumá problematické postavení ornamentu v umění. Ústředním tématem práce je analýza proměňující se role ornamentální výzdoby v architektuře a snaha tyto změny provázat s děním ve společnosti. Práce si neklade za cíl být vyčerpávajícím souhrnem charakteristik ornamentální tvorby, podává pouze jeden z možných pohledů na ornamentální problematiku v jednotlivých obdobích.

První část práce se zaměřuje na charakteristiku samotného ornamentu. Ten je zkoumán z několika pohledů, které odkrývají jeho významné vlastnosti a upevňují tak jeho místo v oblasti umění. Téma ornamentiky bylo vybráno záměrně, protože v odborných diskuzích a publikacích zabývajících se problematikou umění bývá často opomíjeno, přestože ornament, jak bude ukázáno později, významně poznamenal veškerou uměleckou tvorbu od jejího počátku až po současnost.[1] Významnou pozici ornamentu v umění podporuje i skutečnost, že žádnou z doposud žijících či zaniklých kultur nelze myslet bez ornamentálních děl pro ni charakteristických.

Tvorbu ornamentu lze tedy označit jako přirozenou potřebu člověka, která jej provází po celou dobu jeho existence. Nejzřetelněji se tato potřeba projevuje v architektuře a užitém umění. Přestože užité umění tvoří významnou část umělecké tvorby, v této práci se budeme věnovat převážně architektuře.[2] Stavby ať už veřejné či soukromé se nejenom podílí na tvorbě prostoru, ve kterém žijeme, ale také ovlivňují jeho recepci. Interakce mezi architektonickými díly a vědomím vnímajícího člověka je neodmyslitelnou součástí našeho každodenního prožívání světa. Bruno Zevi k nezbytnosti architektury v životě jedince dodává: „Každý může zavřít rádio nebo odejít z koncertu, nemít rád kino nebo divadlo a vůbec nečíst knihy, ale nikdo nemůže

[1] Tvrzení „veškerou uměleckou tvorbu“ se může jevit jako příliš silné. Mnozí by mohli namítnout, že se toto tvrzení vylučuje s architektonickým pojetím funkcionalistů, které odmítá ornamentální tvorbu a popírá jakoukoli estetickou působnost ornamentu, tak jak ji chápou historické architektonické slohy. Ovšem, přestože funkcionalističtí architekti a teoretici prahnou po absolutní absenci ornamentu v uměleckém i společenském dění, sami svými četnými teoretickými pracemi zabývajícími se ornamentální výzdobou prohlubují vědomí o její existenci a tím i zájem o ornament, byť často negativní. Proto i zde lze hovořit o působení ornamentu na umění, poněvadž už samo odmítnutí ornamentu musí mít dopad na uměleckou tvorbu.

[2] Je však třeba zmínit, že architektura a užité umění spolu úzce souvisí a s tímto vědomím je také k architektonickým dílům v práci přistupováno. Tato souvislost je nejvíce patrná v první polovině 20. století, kdy se architektonická tvorba a tvorba užitého umění prolínají. Architekturu a užité umění nelze striktně oddělovat, tvoří totiž celek, při jehož zkoumání musíme mít na zřeteli vždy všechny jeho části.

chodit se zavřenýma očima kolem staveb, které tvoří rámec našeho denního života a jsou známkou lidské práce v krajině.“[3]

Jedny z nejstarších teoretických prací, které se zabývají architekturou a okrajově narážejí také na téma ornamentiky, nalézáme už v antickém období. V této době byla poprvé architektura zařazena mezi umění (ars).[4] Za jednoho z nejvýznamnějších teoretiků architektury tohoto období je považován Marcus Vitruvius Pollio. Z jeho encyklopedicky pojaté práce *Deset knih o architektuře*[5] vychází také většina následných snah o zvědečtění architektury. V našem zkoumání ornamentální tvorby však bude největší pozornost věnována přelomu 19. a 20. století, době, kdy se začíná, zejména díky nově nabytým technickým a vědeckým možnostem, formovat myšlení moderní společnosti, jehož cílem je oprostit se od všeho historického a akademického a vytvořit si vlastní teoretickou koncepci, jež by lépe odpovídala potřebám nové doby. S tím také souvisí značná nedůvěra stávající společnosti ve vše, co bylo doposud vytvořeno, napsáno nebo vysloveno. Z pohledu umělecké tvorby se výtvarná díla začínají rozcházet s realistickými formami zobrazení a ústí ve zcela autonomní obrazový svět.

Práce se zde soustředí na onu změnu nazírání ornamentální tvorby, ke které došlo na začátku 20. století a v letech pozdějších. Na dobu, kdy se společnost nachází ve velmi proměnlivé době, jak po stránce ekonomické, technické a umělecké tak také sociální. Tyto změny, jejichž vznik, jak už bylo naznačeno, je podmíněn hlavně novými poznatky v technické oblasti a následné industrializaci společnosti, mají za následek proměnlivost požadavků, které jsou kladeny na architekturu a na celou oblast umění a jeho chápání. Ornament se zde stává předmětem uměleckých diskuzí, nejprve v pozitivním posléze negativním hodnocení. Zatímco v 19. století převládá idealisticko-pragmatické přesvědčení, že nové pojetí ornamentálních děl se stane hlavní silou obnovy a reformy upadající společnosti,[6] zájmy modernistů[7] se ubírají jiným směrem. Během krátkého období se z ornamentu, jako základního a nezbytného elementu uměleckých děl ve všech oblastech uměleckého průmyslu a architektury, stává „nicotná přízdoba“,[8] esteticky zhoubný element, který parazituje na nově požadované „čistotě“ funkčních tvarů.

[3] ZEVI, Bruno: *Jak se dívat na architekturu*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 8.
[4] HÖCKER, Christoph: *Architektura*. Brno: Computer Press, a.s., 2004, s. 98.
[5] VITRUVIUS, Marcus: *Deset knih o architektuře*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1979.
[6] V podobě secesního slohu.
[7] Převážně názory funkcionalistů.
[8] ČAPEK, Josef: *Málo o mnohém*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1929, s. 68.

Práce se v tomto ohledu, tj. z hlediska ornamentální tvorby, zaměřuje na dva pro ni významné umělecké přístupy, tedy secesi a funkcionalismus. Oba směry, přestože jsou zcela protikladné, sehrály v chápání ornamentu důležitou roli.

2. Ornament

Činnosti potřebné k zachování člověka a tvorbu věcí užitkových vždy doprovázely i činnosti, které přímo s existencí člověka nesouvisely, ale přesto se staly potřebné pro jeho duševní život.[9] Jednou z takových činností je i ornamentální tvorba. Člověk a ornament spolu „žijí“ už několik tisíc let. Z dochovaných prací je zřejmé, že už lidé v době kamenné pokrývali stěny skal, kmenů a jiných předmětů svými výtvory, jež připomínají ornamentální tvary a u nichž nelze popřít estetické působení. Wolfhart Henckmann a Konrád Lotter k tomu uvádí: „Svými nejstaršími výtvory v raném paleolitu patří ornament k prvním formám estetického projevu.“[10]

Také nejstarší civilizace, jako je Čína, Indie, Egypt či národy obývající území Mezopotámie (Sumerové, Akkadové, Babylóňané), vyjadřovaly své nejskrytější myšlenky a představy o světě skrze ornament. Z toho lze usuzovat, že každá doposud známá civilizace si vytvořila svou vlastní formu ornamentiky, nebo ji alespoň modifikovala z jiných kultur.

2.1 Etymologie slova ornament

Slovo ornament pochází z latiny, konkrétně ze slova ***ornare*** - *zdobit.*[11] Slovo ***ornamentum*** znamená totéž co *ozdoba, okrasa*. Ovšem nejen ve smyslu zkrášlovat, zdobit, ale ve významu slova můžeme nalézt také vizuální vyjádření skrytého řádu. Původní slovo ***ordo***, z něhož se postupem vývoje odvodilo slovo ***ornare***, znamená v překladu *řád, pořádek.*

Spojitost ornamentu a řádu nalezneme také ve výkladu řeckého slova *kosmos,* které je ekvivalentem slova *ornament*. Slovo kosmos se v řečtině dříve překládalo jako řád, později označovalo také šperk či ozdobu. Ornament tedy není jen příkrasou, ale lze jej pojímat také jako symbol duchovní uspořádanosti světa. Bohumír Mráz píše: „Ornamentální rytmus není estetickou samoúčelností, formální hrou, ale vyjadřuje duchovní řád, který proniká vším děním.“[12]

---

[9] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 3.
[10] HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrád: *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 139.
[11] BALEKA, Jan: *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997, s. 256.
[12] MRÁZ, Bohumír a dědicové: *Dějiny výtvarné kultury 3*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003, s. 71.

2.2 Charakteristika pojmu

Slovem ornament se nejčastěji rozumí zdobný prvek, jenž se řídí určitými pravidly. Definovat jej lze jako soubor prvků, motivů a článků navzájem spjatých určitou rytmikou, proporčně, symetricky a ve své formě rozmanitě pojatou souvislostí.[13] Zároveň je ornament vždy součástí určité struktury díla, ať už plošného (kresba, malba, mozaika, intarzie..) nebo trojrozměrného (architektura, sochařství, užité umění).[14] Ornamentální vzory mohou být namalovány, vyhloubeny, vytištěny, vyšity, vyřezány nebo vsazeny či přidány jako plastická forma na jakýkoli materiál.[15] Ornament a materiál, na němž je umístěn, tvoří neoddělitelnou a navzájem se ovlivňující skladbu, ve které každý prvek ornamentální výzdoby i každý tvar materiálu má své místo a plní určitý účel, který se může měnit v závislosti na proměňující se funkci daného díla. Ornament jako součást určitého díla se „na jedné straně podřizuje struktuře nebo funkci svého nositele, na druhé zdůrazňuje jeho estetický účinek tím, že oživuje a člení jeho plochu nebo ozřejmuje jeho praktický účel.“[16]

Není možné určit přesný počet druhů ornamentu, ovšem díky svým často podobajícím se a opakujícím se strukturálním prvkům, je možné je členit do jednotlivých skupin. Wolfhart Henckmann a Konrád Lotter uvádí, že doposud můžeme najít něco přes pět tisíc ornamentů, které lze dělit podle různých hledisek a zákonitostí: podle motivů, struktury základního tvaru (čtverec, kruh, trojúhelník), způsobu řazení, rytmizace, symetrie nebo asymetrie (rokaj v rokoku), techniky provedení, materiálu apod.[17] Nejčastější dělení, k němuž se přiklání také Jiří Eliška, vychází z příslušnosti ornamentu k námětovým zdrojům a stupni stylizace.[18] První skupinu tvoří *ornamenty figurativní (předmětové),* které se dále dělí na *zvířecí (zoomorfní), rostlinné, věcné* a *antropomorfní.*[19] Zde zobrazení často kopíruje a lehce abstrahuje přírodní formy. Druhá skupina je tvořena *ornamenty čistě abstraktními* – ornamenty *geometricky abstraktní* a ornamenty *stylizované z figurativního základu.*[20] Takové ornamenty jen vzdáleně odkazují na svůj původ, v krajních polohách tvar výchozího motivu úplně obcházejí.

[13] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 5.
[14] BALEKA, Jan: *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997, s. 256.
[15] HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrád: *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 139.
[16] Tamtéž, s. 139.
[17] Tamtéž, s. 139.
[18] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 6.
[19] Tamtéž, s. 6.
[20] Tamtéž, s. 6.

Přesnou dělící linii mezi různými druhy ornamentu nelze však zcela přesně vymezit, neboť vzájemné vztahy a souvislosti mezi ornamenty jsou velmi úzké a ne vždy zcela zřetelné.

2.3 Ornament a dekor

Specifické významy pojmů ornament a dekor je třeba rozlišit, abychom neinklinovali k nesprávnému výkladu. Jak už bylo zmíněno, ornament je definován jako zdobný motiv a souhrn těchto motivů lze pak v rámci určité oblasti umění nazývat ornamentikou. Pojem dekorace používáme, pokud na danou problematiku nahlížíme z hlediska zdobného systému jako celku. Dekorativní pojetí tedy zahrnuje celkový zdobný systém nebo dílčí, módně podmíněnou etapu obliby určitých výrazových prvků.[21] Dekor je vzhledem k ornamentu pojmem širším a obecnějším. Nejen ornament, ale i obrazy (např. krajina) mohou působit dekorativně. Motiv obrazu nabude ornamentální funkce až ve chvíli, kdy se uplatní alespoň jedna ze zásad výstavby ornamentu.

2.4 Zásady a principy výstavby ornamentu

Prazákladem ornamentální tvorby je sama příroda. Struktura ornamentů často vychází z přírodních forem a systémů, které zobecňuje. Ne všechny teorie, jak bude později ukázáno, s tímto tvrzením sympatizují, ovšem bez ohledu na to, z čeho ornament ve své tvorbě vychází, lze v jeho produkci sledovat určité opakující se principy. Jeden z nejvýznamnějších principů výstavby ornamentu je rytmus.

„Bez rytmu ornament neexistuje.“[22]

Rytmus vzniká na základě vzájemně se opakujících konstantních elementů ornamentu.[23] Recipient, který daný ornament pozoruje, tyto elementy vnímá jako jednotu výrazu, neboť pravidelné opakování navozuje dojem sjednocení a následné jednoty celku. Takové rytmické uspořádání je klíčové nejen na poli potřeb estetických,

[21] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 5.
[22] Tamtéž, s. 9.
[23] WERSIN, Wolfgang von: *Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit*. Stuttgart: Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1940, s. 9.

ale i potřeb fyziologických.[24] Ve vnitřní zkušenosti je rytmus spojen se samou tělesností člověka. Naše vnitřní tělesné uspořádání se řídí určitými pravidelně se opakujícími procesy.[25] Biologická rytmičnost souvisí s tendencemi člověka vyhledávat a tvořit pravidelné vzorce ve všech časových etapách prožívání. Už Aristoteles rozpoznal, že smysl pro melodii a rytmus je lidem vrozený.[26] Navázal tak na myšlenky Platóna, který chápal cit pro rytmus jako dar bohů člověku, jemuž tento cit umožňuje začlenit se do dokonalého kosmického řádu.[27]

V ornamentální tvorbě je patrná i určitá snaha o vyváženou strukturu. Jiří Eliška poznamenává: „Už v rytmickém opakování je obsažena i vzájemná symetrie prvků.“[28] Symetrie je zde chápána jako souměrnost dvou a více prvků. Požadavek symetrického a harmonického uspořádání jednotlivých prvků v ornamentální tvorbě, který můžeme pozorovat zejména ve středověku a novověku, pravděpodobně vychází z antického umění, v němž symetrie plní důležitou funkci. V antice harmonie nepředstavuje pouze určující princip, jímž se řídí umělecká tvorba, ale je jí podřízen celkový způsob života.[29] Potřeba řádu a harmonie tvoří významný rys antické estetiky.[30] Můžeme říci, že antičtí myslitelé považovali souměrnost a vyrovnanost prvků za konstitutivní moment krásy.[31]

Důležitou roli ve výstavbě ornamentu hraje také dynamika, která má významné postavení při klasifikaci jednoty. Stavební jednotkou dynamické struktury ornamentu je jednota vzájemně protikladných částí.[32] Pojmy jednota a dynamika se mohou jevit jako zcela protikladné, ovšem v oblasti ornamentiky tomu tak není. Ornament na sebe může brát nekonečné množství podob, tyto podoby se však vždy podrobují obecnému zákonu abstraktních linií a ploch, který říká, že ačkoliv jsou linie v libovolném uspořádání,

[24] WERSIN, Wolfgang von: *Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit*. Stuttgart: Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1940, s. 9.
[25] Např. tlukot srdce, spánkový cyklus, trávení, činnost mozkových vln - vše je podřízeno určitému rytmu.
[26] ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008, s. 53.
[27] HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrád: *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 160.
[28] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 10.
[29] Významné místo harmonie v antické kultuře pramení z mravně výchovného ideálu života, jenž se nazývá kalokagathia. Cílem je eticky i esteticky rozvinutá osobnost člověka, přičemž je velmi důležitá umírněnost a harmonie všech složek této osobnosti. Srovnej: VOLEK, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966, s. 8-9.
[30] VOLEK, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966, s. 8-9.
[31] Umělecký vývoj dlouho čerpal z této koncepce krásy, převážně období renesance. Měla ale i své odpůrce, už Plótínos odmítal krásu věcí zakládat na jejich symetrii a souladu částí vzhledem k sobě navzájem i vzhledem k celku. Taková krása je podle něj neživotná a její jednota je spíše mechanická nežli organická (PLÓTÍNOS: *Dvě pojednání o kráse*. Praha: Rezek, 1994, s. 19.). Na konci 17. století a na počátku 18. století normativní myšlenku antické symetrie vystřídalo moderní pojetí. Primární funkcí symetrie není arbitrárnost, ale snaha opírat se o neměnné zákony (HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995. Str. 173.).
[32] WERSIN, Wolfgang von: *Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit.* Stuttgart: Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1940, s. 10.

vždy směřují k určité uzavřené jednotě.[33] Nejde tedy o primární vyjádření pohybu, ale spíše o pocit vyváženosti a rovnováhy.

Vzájemné vztahy, poměry a vazby tvarů a jejich velikostí, které mají v ornamentu podobu vztahů prvků k sobě navzájem a současně vztahů jednotlivých částí k celku, nazýváme proporce. Na rozdíl od historických slohů, které usilovaly o co nejdokonalejší vyjádření proporčních vztahů prostřednictvím proporčních kánonů, ornament o takové kvality neusiluje.[34] Výrazové prostředky iluzionismu nebo realismu jsou zde popírány. Proporce ornamentálního zobrazení se vždy musí přizpůsobit tvaru a místu, kterému je ornament určen.[35] Proporce lze dělit na dva základní typy: *reálnou proporčnost*, která respektuje tvarové, prostorové i barevné vztahy zobrazovaných věcí, a *dekorativní proporčnost,* jež je na realitě zcela nezávislá.[36] Tato dekorativní proporčnost může být *citově určená*, proporční vztahy jsou zde ovlivněny citovou angažovaností tvůrce, nebo *hodnotově určená*, jestliže jsou dominantní prvky dány hierarchií hodnot (např. egyptská ornamentální výzdoba).[37]

Ornamentální tvorba je v rámci uplatnění osobitosti více omezující nežli například volná tvorba, ale i zde nalezneme principy tvůrčí práce, jako je fantazie, představivost, originalita, schopnost stylizace a další.

2.5 Funkce ornamentu

Funkce ornamentu je podmíněná historickému vývoji a vzhledem k němu se také neustále proměňuje.[38] Vznik nejstarších ornamentů byl pravděpodobně podřízen účelům symbolickým, nikoli technickým procesům. Kresby, malby, rytiny plnily často rituální a kultovní účely. Velký význam má ornament také ve spojitosti se zdobením lidského těla, zvláště lidských obličejů.[39] Pro domorodé kultury byly ornamenty často kolektivní a symbolickou záležitostí a plnily mnoho funkcí, převážně však sjednocovaly komunitu. Malby či kresby na kůži fungovaly tedy také jako znak sociálně etnický a sdělovaly příslušnost k danému rodu či kmeni. Claude Lévi-Strauss ve své knize *Smutné tropy*,[40]

[33] WERSIN, Wolfgang von: *Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit*. Stuttgart: Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1940, s. 11.
[34] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 11.
[35] Tamtéž, s. 11.
[36] Tamtéž, s. 12.
[37] Tamtéž, s. 12.
[38] BALEKA, Jan: *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997, s. 256.
[39] LEVI-STRAUSS, Claude: *Smutné tropy*. 2. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2011, s. 207-208.
[40] LEVI-STRAUSS, Claude: *Smutné tropy*. 2. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2011.

kde se zabývá převážně životem a myšlením domorodých společností, k malbám na tělo uvádí: „Člověk musel být omalovaný, aby byl člověkem, ten kdo zůstal v přirozeném stavu, nelišil se nijak od zvířete.“[41]

Podle Jiřího Elišky ornament může plnit řadu funkcí, z nichž je v určitém historickém období dominantní vždy jen jedna. Základní, často to bývá funkce původní, je funkce praktická (např. ornament usnadňuje práci s předmětem, zpevňuje ho, opticky zastírá opotřebení atd.). Tuto funkci je možno dále specifikovat na funkce zvýrazňující, spojující, ukončující a funkci charakterizující, jestliže ornamentální výzdoba dotváří význam a účel místa či předmětu. Samotná struktura ornamentu může být ovšem nestejně proměnná. Často se stává, že původní smysl ornamentální výzdoby je vývojem zcela zastřen. V takovém případě se často praktická funkce zcela vytrácí a ornament plní pouze funkci estetickou.[42] V jiném případě může struktura ornamentu svými tvarovými změnami odpovídat významovým a vývojovým proměnám. Zde se vedle funkce estetické mohou uplatňovat také funkce jiné, nejčastěji jde o funkci původní, tedy obvykle praktickou či náboženskou. Vysoká variabilnost je zřetelná např. v arabské ornamentice, nízká pak v antickém umění. Ovšem ať už převládá v dané vývojové epoše kterákoliv z funkcí a ornamentální výzdoba má rozmanitou povahu, nikdy jí nelze zcela upřít estetické cíle. Jiří Eliška uvádí, že dekor, pod nějž zde spadá také ornamentální tvorba: „Nesmí být samoúčelným a jen vnějším přizdobením, ale má tvořit kompaktní, logický, esteticky kvalitní celek v souladu s ostatními složkami předmětu.“[43]

2.6 Vznik ornamentu

Stejně jako se prolíná umělecká produkce celým vývojem člověka, je i záliba ve zdobení předmětů uměleckými kresbami, rytinami, obrazy, řezbami a jinými způsoby ornamentální tvorby stará jako lidstvo samo. Už v paleolitu, v době, v níž byl primární potřebou člověka lov, se setkáme s prvními známkami uměleckého chápání a tvoření. Jedna z prvních teorií, která se snaží vyložit původ a zdroj uměleckých potřeb člověka, je teorie mimetická. Učení antické filozofie považuje za základ všeho umění potřebu napodobovat skutečnost. Zatímco Platónova mimetická koncepce chápe umění

[41] Tamtéž, s. 209.
[42] BALEKA, Jan: *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997, s. 256.
[43] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 21.

negativně, Aristoteles je smířlivější a umění přisuzuje pozitivní charakter dokonce i v oblasti poznání. Podle této teorie vznik umělecké tvorby tedy pramení z vrozeného pudu člověka napodobovat skutečnost. Přestože byla tato koncepce mnohokrát obměňována a upravována, vytvořila si ve filozofii vlastní tradici a umělecká teorie z ní dlouho čerpala.

2.6.1 Ornament jako produkt touhy zachytit krásu přírody

Z koncepce mimesis vychází i teorie Jaroslava Kopy, podle níž byl vznik prvních ornamentů ovlivněn přirozenou potřebou člověka pozorovat a napodobovat přírodu. Primární podmínkou samotného uměleckého a ornamentálního tvoření je zde ovšem vrozená lidská touha po kráse. Podle Kopy se prostřednictvím ornamentu může člověk krásy přírodnin nejen dotknout, ale zároveň poznávat a měnit svět kolem sebe. Ornamentální tvorba stejně jako cit pro krásu pramení z přirozené podstaty člověka.[44] Nutkání zachytit krásu a tajuplnou moc přírody a vyšších mocností zde tvoří základní předpoklad vzniku samotného výtvarného umění.

Podle této teorie člověk napodobuje přírodu skrze stylizaci, která směřuje ke geometrii, nebo skrze zobrazení viděné skutečnosti. Kopa uvádí, že je to právě geometricky laděný ornament, který patří k nejstarším estetickým projevům člověka.[45] Proč? To nevysvětluje. Uvádí jen, že na počátku uměleckého vývoje člověk zobrazoval přírodu pomocí nekonečného kombinování základních tvarů (čar, oblouků, kruhů, trojúhelníků, čtverců, mnohoúhelníků aj.).[46] Z toho plyne, že schopnost stylizace není jen vlastností vyspělých kultur, ale provází člověka od samého počátku jeho vzniku. Obdobný názor má i Jiří Eliška, který píše: „Ornament je jedním z dokladů schopnosti zobecňovat složitost přírodních forem a dovednosti vytvořit nový, svébytný obraz světa.“[47]

Přestože moderní estetické koncepce teorii nápodoby jako určující princip umění opouštějí, je třeba teorii Jaroslava Kopy uvést pro úplnost výčtu možných pohledů na vznik ornamentální tvorby.[48]

---

[44] KOPA, Jaroslav: *Ornamentika*. Praha: I. L. Kober, 1936, s. 1.
[45] Tamtéž, s. 3.
[46] Tamtéž, s. 3.
[47] ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 3.
[48] Je však třeba zmínit, že nelze na slova Jaroslava Kopy, tak jak je prezentuje ve své knize *Ornamentika*, pohlížet jako na obecně platná. Přestože v jeho myšlenkách lze nalézat drobné podobnosti s teorií Charlese Batteuxe, např. myšlenku, že příroda je objektem veškeré umělecké tvorby a pozorování a

2.6.2 Ornament jako první produkt uměleckého chtění

Významné postavení ornamentiky v umění zdůrazňoval také německý historik a teoretik umění Wilhelm Worringer, který přišel s jinou teorií vzniku prvních ornamentů, odlišnou od teorie jejich vzniku, jakožto výsledku napodobivého pudu člověka.

V knize *Abstrakce a vcítění* autor zastává názor, že ornamentální díla tvoří východisko a základ všeho „uměleckoestetického“[49] uvažování. Příčinou takového významného postavení ornamentu v oblasti umění je schopnost ornamentiky nabídnout paradigma, které umožňuje jasně odečíst specifickou osobitost absolutního uměleckého chtění,[50] které skrze ornamentální výtvory dosahuje jasných a neposkvrněných forem.[51] W. Worringer píše: „Je v povaze ornamentiky, že v jejích výtvorech dochází umělecké chtění národa nejčistšího a nejjasnějšího výrazu.“[52]

Absolutním uměleckým chtěním se rozumí skrytá vnitřní potřeba člověka, která je nezávislá na objektu a modu tvorby a projevuje se jako „vůle k formě“.[53] „Ona potřeba je primárním momentem každé umělecké tvorby a každé umělecké dílo je ve své nejvlastnější podstatě pouhou objektivizací tohoto a priori daného uměleckého chtění.“[54] Umění tedy představuje určitou odpověď na jisté psychické potřeby dané epochy, proto pochopení každého uměleckého stylu musí brát v úvahu jeho motivaci. Potřebu uměleckého chtění nesmíme však zaměňovat s potřebou člověka napodobovat přírodu. Napodobivý pud je podle Worringera člověku vlastní, jeho dějiny však spadají do dějin dovedností bez estetického dopadu.[55]

„imitace krásné přírody“ hrají v umění důležitou roli, je teorie Jaroslava Kopy velmi zjednodušující. Kopa uvádí množství tezí, jejichž pravdivost nedokládá žádným vysvětlením či příklady. Také neodkazuje na žádné teorie, které by podpořily jeho tvrzení, že prostřednictvím tvorby ornamentů člověk nahlíží krásu přírody a dotýká se jí, stejně jako neuvádí, z čeho vychází, když tvrdí, že ornament lze pokládat za základ samotného umění. S jeho myšlenkou, že primárním principem tvorby uměleckých děl je nápodoba přírody a potřeba zobrazovat její krásu, polemizoval už dva roky po vydání Kopovy knihy Josef Čapek. Ve svém díle *Umění přírodních národů* píše: „Zdá se mi, že umění je ve svém zrodu hodně těsně spjato s citem náboženským, že v něm od začátku nevystupovala nahá umělecká vůle výlučně a odděleně svobodná, nýbrž že se hned, třebaže neuvědoměle a ještě neformulovaně, vázala ještě k dalšímu smyslu a úmyslu. A že tedy jeho veškerou bytostnou složkou není jen holá potřeba krásy a nápodoba přírodních věcí, ale podstatně také aktivní potřeba duchovního výrazu.“ Josef Čapek původ umění shledává v magii a s ní spjatých náboženských obřadech a rituálech a v bojích člověka o jeho život.
Srovnej: ČAPEK, Josef: *Umění přírodních národů*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 53.

[49] WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001, s. 60.

[50] Pojem „absolutní umělecké chtění“ poprvé zavedl rakouský historik umění Alois Riedl, z jehož myšlenek Wilhelm Worringer ve své knize *Abstrakce a vcítění* vychází.

[51] WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001, s. 60.

[52] Tamtéž, s. 60.

[53] Tamtéž, s. 28.

[54] Tamtéž, s. 28.

[55] Tamtéž, s. 30.

To, proč autor přikládá ornamentální výzdobě tak významné postavení a řadí ji na samý počátek umělecké tvorby, bude zřetelnější, pokud si objasníme dvě protikladné potřeby v umění. Jedná se o potřebu vcítění a potřebu abstrakce. V průběhu vývoje umění se jejich vůdčí postavení proměňovalo vždy v závislosti na důvěře či nedůvěře společnosti ve svět smyslových vjemů. Tam, kde je vztah člověka a vnějšího světa založen na důvěře, se umělecké chtění přiklání k organické přesvědčivosti a uplatňuje se zde potřeba vcítění. Recipient prostřednictvím uměleckého díla zakouší sebe sama v jiném smyslovém předmětu za účelem odpoutat se od své individuální existence a uspokojit tak své estetické potřeby. Worringer píše: „Ve formě uměleckého díla zakoušíme sebe sama. Estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek.“ [56]

Protipólem potřeby vcítění je potřeba abstrakce, jež představuje touhu uniknout nahodilosti lidského bytí. Autor zdůrazňuje, že potřeba abstrakce časově vždy předchází vcítění, jelikož až racionální poznání a užívání rozumu, nikoli instinktu ujišťuje člověka v poznání světa a umožňuje mu ztotožnit vjemy věcí s jejich skutečnou existencí. Psychické předpoklady schopnosti abstrahovat vycházejí z pocitu hledání a vnitřního zneklidnění člověka, který pociťuje nejistotu pramenící z proměnlivosti a nestálosti tohoto světa. Potřebné pocity jistoty lze nalézt právě skrze tvorbu abstraktních ornamentálních forem. Worringer k tomu dodává: „Tyto abstraktní zákonité formy jsou tedy ty jediné a nejvyšší formy, v nichž člověk může najít klid tváří v tvář nezměrné zmatenosti obrazu světa.“[57] Podstatou umělecky abstrahovaných forem je vyjmout objekt z nekonečné změti bytí a učinit jej nutným a nezpochybnitelným. Jedině skrze takové tvoření se objekt přiblíží své absolutní hodnotě.[58] Z takových potřeb ztvárnit podstatu věci se vyvinul první umělecký styl: *geometrický styl*,[59] který tvoří základní stavební kámen veškerého výtvarného umění. Worringer k tomu píše: „Nutkání abstrahovat tedy stojí na počátku každého umění a zůstává určující i u některých na vysokém stupni kulturního vývoje stojících národů.“[60]

Jestliže se však podíváme do historie, najdeme i díla, která teorii o ornamentálním prapůvodu umění odporují. Jedná se například o tvorbu z rané doby kamenné,

[56] WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001, s. 32.
[57] Tamtéž, s. 36.
[58] Potřebu abstrahovat nalezneme v umění všech nejstarších přírodních národů, později také u kulturně rozvinutých orientálních národů a znovu se objevuje i v moderní kultuře. V 19. století opět vyvstává potřeba znázorňovat „věc o sobě“. Šíří se teze, které chtějí umění očistit od všech zbytečných příměsí a ponechat jen to co je umění vlastní. Ovšem co bylo dříve instinktem, se zde stává produktem poznání. Viz esej: GREENBERG, Clement: Modernistická malba, 1960.
[59] WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001, s. 61.
[60] Tamtéž, s. 33.

konkrétně nálezy z Dorrgone, La Madeleine, Thungenu a další, jejichž ornamentální výzdoba vykazuje spíše naturalistické prvky zobrazení nežli prvky lineárně geometrické. Takové výtvory jsou zcela v rozporu se zmiňovaným vývojem umění. Autor ovšem na tato díla myslel a s tímto rozporem se vyrovnává následovně: „Tyto výrobky jsou tedy čistými produkty napodobivého pudu, jistoty pozorovacích schopností, patří tedy dějinám zručnosti. Neboť kdekoli jinde nahlédneme umělecké začátky těch národů, které vykazovaly umělecký vývoj, nalezneme potvrzení předpokladu, že umění nezačalo naturalistickými útvary, nýbrž ornamentálně abstraktními. Estetická potřeba směřuje ve svých prvopočátcích k lineární anorganičnosti odmítající jakékoli vciťování.“[61]

Pokud tedy, jak tvrdí autor, je geometrický styl prvním stylem vůbec a jeho vznik pramení z přirozených psychických potřeb jednotlivých národů bez závislosti na přírodních předlohách, jak lze vysvětlit vznik rostlinného ornamentu? Jeho existenci v umělecké tvorbě nelze popřít a je zřejmé, že u vzniku rostlinných ornamentů nelze pominout obecnou představu dané rostliny. K tomu W. Worringer ovšem píše: „Nikoli rostlinný útvar, nýbrž zákonitost jeho utváření byla tím, co člověk přenesl do umění.“[62]

Je tedy zřejmé, že W. Worringer a Jaroslav Kopa přistupují k vzniku ornamentu odlišně, oba se ale shodují v tom, že ornamentální tvorba úzce souvisí se samotným vznikem umění. Pokud bychom s tímto výrokem souhlasili a označili ornament za první projev umělecké vůle, souběžně s tím bychom mu přisoudili uměleckou a estetickou působnost, protože pokud umělecké dílo dokáže v jeho recipientovi vyvolat estetický prožitek, musí toho být schopen i ornament, jenž je prazákladem tohoto uměleckého díla.

2.6.3 Strach z prázdnoty

Potřebu ornamentu a jeho užití lze také vysvětlit pomocí pojmu *horror vacui*, který zavedl Aristoteles ve čtvrté knize svého díla Fyzika.[63] Pojem zde označuje nemožnost vytvořit v přírodě prázdné místo – vakuum, jelikož příroda sama klade odpor vzniku prázdna. Později se tímto pojmem začal označovat strach z prázdného místa všeobecně. Ve výtvarném umění pojem označuje strach z nevyplněných prostor. Což

[61] WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001, s. 62-63.
[62] Tamtéž, s. 66.
[63] ARISTOTELÉS: *Fyzika*. Praha: Rezek, 1996.

znamená, že člověk překrývá ornamentem prázdné prostory za účelem naprosté eliminace prázdných míst. Zřetelný je tento princip hlavně ve středověkém umění, kde strach z neznámých a obtížně zkrotitelných prázdných ploch byl jedním ze stěžejních dynamizačních principů.

2.7 Nástin dějin ornamentu

Z toho, co už bylo zmíněno, je patrné, že chápání architektury a ornamentální tvorby v jednotlivých dějinných obdobích je významně podmíněno kulturními, sociálními a náboženskými vlivy dané doby.

Ve starověkém umění, jestliže na něj pohlížíme značně zjednodušeně, zastává ornamentika významné postavení, zatímco postavení architektury je proměnlivé.[64] Ornamentální vzory vlastní starověkým kulturám se různí, jednotícím pojítkem je zde však hluboký vztah ornamentu a náboženského vyznání daných kultur. Tato spojitost ornamentu s hlubokým náboženským citem je zřetelná z častého využívání ornamentálních vzorů v chrámech a stavbách zasvěcených náboženským obřadům a jiným s tím souvisejícím procesům. Z období starověku si zde nastíníme postavení ornamentu v kultuře egyptské a antické.

Vztah ornamentu a Egypta je velmi silný, odvodit to lze také ze samotného pojetí jejich písma, které zastávalo v egyptské společnosti velmi významné postavení. Vedle své funkce sdělovací, písmena, jež měla podobu hieroglyfů, představovala posvátné znaky, skrze které se lze přiblížit nadpozemskému světu. Lze říci, že egyptské hieroglyfy samy svou stavbou představují jednotlivé ornamenty, které jsou ve své nejstarší podobě často odvozeny od lidských a zvířecích postav. Egyptská ornamentika velmi čerpala a aspirovala se zvířecí říší. Také v antice má ornament významné postavení, zejména v oblasti architektury. Vizuální stránka budovy, tedy hlavně její výzdoba, tvoří v antice nedílnou a významnou část stavby. Postavení výzdobných prvků v architektonické tvorbě v tomto období zdůrazňoval, již v úvodu zmiňovaný Marcus Vitruvius Pollio, který se jim věnuje v sedmé knize svého díla *Deset knih o*

[64] Například Platón umělecký aspekt architektury zcela popírá. Aristoteles je poněkud smířlivější a architekturu řadí do umění, i on však chápe a vysvětluje architektonická díla na základě exaktních a matematických zákonů. Až Marcus Vitruvius Pollio poukázal na význam architektonického díla v oblasti umění. Jako první také rozpoznal vzájemný vztah architektury a urbanismu a nezapomněl přitom ani na lidský faktor, který podle něj tvoří základní východisko všech druhů umění.
Srovnej: CHODURA, Radko: *O architektuře a výchově. Skriptum pro předmět architektury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 1991, s. 5-6.

architektuře.[65] Definuje se zde adekvátní výzdoba různých druhů staveb.[66] Podle Vitruvia každá budova v závislosti na svém účelu vyžaduje specifické ozdobné prvky, přičemž jednotícím a nezbytným principem je vždy ladnost[67] (decor).[68]

Ve středověkém umění vedle své zdobné a praktické funkce ornament stejně jako ve starověku slouží převážně náboženským účelům. J. J. Filipi ve své knize *Plošná stylizace dle přírody* píše: „Ornament středověký neměl účelu pouze zdobného, svou tajemnou řečí mluvil ke zbožnému křesťanu také o Bohu, církvi atd., čímž ovšem překračoval značně hranice své působnosti, a proto je nám dnes tak nesrozumitelný.“[69]

Naproti tomu renesanční ornamentální tvorba tak silným symbolickým charakterem nedisponuje. Z ornamentu sloužícímu církvi se v této době stává ornament světský.[70] Jeho primární funkcí je zdobnost, ovšem ne ve smyslu nakupení zdobných částic, ale renesanční ornament je součástí stavby, je prvkem, jenž doplňuje harmonický celek stavby a podporuje vážnost, klid a jednoduchost budovy.[71] Krása architektonických a ornamentálních tvarů je vyvozována z geometrických a matematických zákonů a stejně jako v antice se v renesančním umění a architektuře upřednostňuje řád a symetrie.

Barokní ornament, který je charakteristický svou barevností a pestrostí forem, obdobně jako barokní architektura, reprezentuje opět vzrůstající moc církve, která vrcholí v rokoku. Cílem ornamentální výzdoby chrámů je dosáhnout „oslňujícího efektu“, vyvolat údiv a vyzdvihnout majestát církve.[72] Podle těchto kritérií se také určuje hodnota architektury a ornamentální tvorby.

V 18. století antický odkaz opět ožívá v podobě klasicismu. Svůj podíl na tom má také objevení lávou zalitých Pompejí. Ornamentální tvorba stejně jako ta architektonická zde čerpají z řeckých a římských vzorů.

Vývoj a podoba ornamentální tvory se v průběhu vývoje společnosti neustále proměňovala. Často čerpala své vzory z předešlých období a nově je přetvářela, ornamentální vzory však vždy, třeba jen okrajově, doprovázely lidskou tvorbu.

---

[65] VITRUVIUS, Marcus: *Deset knih o architektuře*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1979.
[66] Je však třeba dodat, že pod pojem výzdoba autor zahrnuje nejen ornamentální tvorbu, která se nejvíce uplatňuje při tvorbě jevištního pozadí (scaena), ale také vnitřní a vnější vybavení staveb, tedy hlavně štukové a omítkové práce a nástěnné malby.
[67] VITRUVIUS, Marcus: *Deset knih o architektuře*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1979, s. 246.
[68] Dekor zde není chápán tak, jak jej chápeme dnes, ale myslí se jím úsilí o vyváženost zjevu díla, která tvoří základ pro všechny možné podoby výzdoby různých druhů staveb.
[69] FILIPI, Jaroslav J.: *Plošná stylizace dle přír*ody. Praha: Dědictví Komenského, 1912, s. 4.
[70] Tamtéž, s. 4.
[71] KOPA, Jaroslav: *Ornamentika*. Praha: I. L. Kober, 1936, s. 121.
[72] Tamtéž, s. 121.

Podstatná změna přichází v 19. a 20. století, kdy se významně mění životní podmínky člověka. Přicházejí nové vědecké objevy a skrze průmyslový a strojový rozvoj se zrychluje životní tempo společnosti, čímž se mění také vztah člověka ke světu, přírodě i k sobě samotnému.

3. Moderna

Rychle se rozvíjející devatenácté století nahlíží na architektonickou tvorbu jako na jednu z nejdůležitějších činností člověka. Zvýšený zájem o architekturu na přelomu 19. a 20. století[73] pramení z nově nabytých možností architektonické tvorby. Dříve si společnost „vystačila" s dvěma či třemi druhy staveb, během 19. století se však požadavky na architektonickou tvorbu velmi rozvětvily. Vznikají budovy, které mají novou službu a účel, nelze již tedy čerpat ze starých typů staveb. Je třeba hledat nové architektonické formy a tvary.

Architektonickému rozvoji významně napomohl technický vývoj a nové vědecké poznatky, které architektuře umožnily vytvářet nebývalé konstrukce, dosahující nezvyklých rozměrů a výšek. Prostřednictvím železobetonu a rozvíjejícího se těžkého průmyslu mohli architekti realizovat i ty nejskrytější ideje, které byly dříve nemyslitelné. Pohyb a rychlost, jež ovládly svět, se vtiskly do představ a způsobu života celé společnosti. To mělo za následek zvrat ustálených estetických měřítek a platných teoretických zásad, jež čerpaly z historizujících principů předešlých slohů, a to nejen v architektuře, ale i v celé kulturní oblasti. Moderní pojetí svobody a pokroku s sebou však přineslo nové představy o životě a umění. Značnou úlohu sehrály také utopistické a idealistické představy jednotlivých sociálních reformistů v jednotlivých zemích a úvahy o novém sociálním uspořádání světa, vycházející z marxistické teorie.[74] Všeobecně se však smyslem umělecké a architektonické práce stalo hledání nových uměleckých forem, které by se nevylučovaly s nově nastoleným myšlením společnosti. Toto myšlení se vyznačovalo vědomím o neustálém pohybu, vnitřní energii živé a neživé hmoty, touhou po poznání a využití dynamiky přírodních procesů.[75]

Ovšem odklon od historických forem měl i negativní dopady. Moderní proměnlivé období ztrácí dřívější jistotu slohového výrazu. Řada často souběžně se

[73] Vznik moderny a moderní architektury se nejčastěji uvádí v 80. letech 19. století.
[74] Karel Marx se na konci 19. století ve svých teoretických pracích zaobírá kritikou feudalismus, zejména však kapitalismu. Kritika kapitalismu směřovala k nevyhovující situaci dělníků, kteří jsou podle Marxe pouhým prostředkem k dosažení blahobytu buržoazie. Stejně tak zaujímá Marx kritické stanovisko k buržoaznímu umění, které je podle něj v úpadku, jelikož ztratilo veškerou posvátnost a stalo se „uměním pro pobavení". Karel Marx hlásal potřebu revoluce, která je nevyhnutelná pro osvobození společnosti z dosavadní krize. Prostředkem k osvobození a úplné emancipaci všech lidských kvalit je komunistická společnost, která odstraní příčinu útlaku a teroru, tedy osobní vlastnictví. Srovnej: CHALUMEAU, Jean-Luc: *Přehled teorií umění. Přehled filozofie a historie umění a kritiky.* Praha: Portál, 2003, s. 77-78.
[75] SYROVÝ, Bohuslav a kolektiv: *Architektura – svědectví dob*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury, 1977, s. 387.

uplatňujících uměleckých proudů,[76] kterými se moderna vyznačuje, se snažila vypořádat s touto nejistotou vlastním způsobem a skrze různé výrazové prostředky. Z pohledu ornamentální tvorby jsou nejdůležitější dva umělecké směry a to secese a funkcionalismus, jež v relativně krátkém období přináší zcela odlišné pohledy na ornament.

3.1 Secese

3.1.1 Sociální předpoklady secese

Kolébkou secese byla Anglie, kde v polovině 19. století došlo k ideové reakci proti průmyslové revoluci. Celosvětový rozvoj industrializace také nemalou mírou přispěl ke změně společnosti. Potřeba sjednotit průmysl a umění nabyla univerzální charakter. Intelektuálové si pod tíhou měnící se společnosti začali klást otázky po novém pojetí krásy. To ovlivnilo i tvorbu architektů, kteří si uvědomili, že i z průmyslově produkovaných materiálu lze vytvářet nebývalé formy a stavby. Touha vdechnout „ducha“ neživým a neosobním produktům industriální doby otevřela dveře novým syntézám mezi fyzickými objekty a idejemi.[77]

Cílem secesních umělců bylo vytvořit nový, svébytný styl, který by byl nezávislý na všem historickém. Vedle touhy po novém pojetí umělecké tvorby se umělci skrze umění snažili bojovat proti nízkým morálním hodnotám stávající společnosti. Hlavním propagátorem revolty byl filozof John Ruskin, který hlásal návrat k řemeslné práci, jež měla představovat prostředek obrany proti ošklivosti produkované průmyslem a návrat k nové formě spiritualismu.[78] Směr kritiky se upíral k masové produkci a degradaci estetické kvality předmětů každodenní potřeby. V rámci své filozofie, ovlivněné myšlenkami socialismu, chtěl John Ruskin člověka osvobodit od tovární dřiny a vrátit mu svobodu. Prosazoval, aby každá domácnost disponovala užitnými předměty, kterým lze přisoudit určitou estetickou hodnotu.[79]

[76] Vedle secese, která je často řazena do počátků vzniku moderny, to byly hlavně avantgardní směry jako abstraktivismus, surrealismus, dadaismus, futurismus, kubismus, kubofuturismus, v architektuře funkcionalismus, purismus, konstruktivismus, socialistický realismus, nacistická architektura a další.
[77] MERLIN, Jeremy: *Ismy, jak chápat architekturu*. Praha: Slovart, s. r. o., 2006, s. 90.
[78] MRÁZ, Bohumír a dědicové: *Dějiny výtvarné kultury 3*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003, s. 73.
[79] Ovšem způsob výroby takových předmětů vedl zcela k opačnému efektu. Ručně vyráběné předměty byly finančně náročné a jen málokdo si je mohl dovolit.

Secesní sloh se stal posledním mezinárodním slohem, jemuž se podařilo vtisknout své umělecké znaky všem projevům moderního života a stát se tak nejen slohem, ale životním stylem doby. Přestože toto hnutí je relativně homogenní, nelze popírat jeho národní specifika v jednotlivých zemích.[80]

3.1.2 Ornament esencí umění

Ve spojitosti s historickou architekturou lze mluvit o ornamentu jako o významném prvku, jehož existence ovšem nepřesahuje funkci doplňovat charakter dané stavby, jež je často náboženský. Až secesní pojetí umělecké tvorby umožnilo ornamentu zcela odpoutat se od náboženských účelů a stát se primárním uměleckým výrazem a ideálem krásy. Ornamentální vzory zde pronikají do všech oblastí umělecké tvorby a ornament se stává jádrem celého secesního slohu, „přičemž ornament není pro secesního umělce něčím přidaným, co jen doplňuje nebo zdobí, ale samou podstatou umění.“[81] S tím také souvisí záměrné potlačení praktických funkcí ornamentálních děl a upřednostnění funkce estetické. Dekorativní funkce zde není vytvářena bezděčně, ale jde o vědomou snahu zvýraznění zdobnosti. Ornamentální výzdobu secesních staveb tedy nelze chápat jako určitý přidaný prvek, ale ornamentální tvary utvářejí celistvý ráz architektonické hmoty. Bohumír Mráz k tomu dodává: „Jestliže dříve ornament pouze zdobil historizující slohovou architekturu, stává se teď architektura jako celek jediným ornamentem.“[82]

Secesní ornament má mnoho podob, nejčastěji však vzniká jako pohybující se křivka v ploše, jež vyvolává v divákovi dojem nenásilného pohybu. Jedním z nejčastějších inspirativních zdrojů secesní tvorby je sama příroda. Přírodní tvary, z nichž secesní ornamentika čerpá, jsou často upravovány podle zásad proporcionality a eurytmie.[83] Zájem secese o přírodní svět není náhodný, Petr Wittlich uvádí, že v něm lze pozorovat hlubší symbolický význam, který vychází z romantického naladění tehdejší společnosti a z převládajícího mýtu o přírodním ráji.[84] Zároveň však můžeme říci, že rostlinný ornament napomáhal secesním umělcům oprostit se od neadekvátních

[80] Tato specifičnost je patrná také z odlišných názvů, kterými jednotlivé země označují uměleckou produkci na přelomu 19. a 20. století: Art Nouveau, Jugendstil, Moden style atd.
[81] MRÁZ, Bohumír: *Secese*. Praha: Obelisk, 1971, s. 13.
[82] Tamtéž, s. 14.
[83] Tamtéž, s. 13.
[84] WITTLICH, Petr: *Česká secese*. Praha: Odeon, 1982, s. 315.

a netvůrčích principů historismu.[85] Formu secesní umělecké tvorby určuje také sama touha autora vytvořit dokonalé dílo, které je syntézou přírody a umělcovy nadpozemské sféry fantazie, snů a vizí. Secesní ornament ovšem prošel v průběhu svého vývoje zřetelnými změnami, od téměř věrného napodobení přírodních předloh až k silně geometrizovaným tvarům. Postupná geometrizace ornamentálních vzorů souvisela také s tím, že se myšlení společnosti začalo pomalu odpoutávat od intuitivního světa přírodních mýtů a začal se klást větší důraz na racionální myšlení.

V secesní architektuře můžeme rozpoznat dva hlavní směry ornamentiky: *dekorativní*, který se zaměřuje na spojení ornamentu s částmi staveb, převážně fasád, tak aby tvořily harmonický celek a směr *progresivní*, který vedle ornamentální výzdoby klade důraz také na prostorové vyjádření půdorysu, který je koncipován tak, aby byl v souladu s účelem stavby.[86] Díky snaze o funkčnost staveb na tento směr navázala hnutí jako De Stile, Bauhaus a konstruktivismus. Můžeme říci, že v tomto ohledu secesní architektura položila základy pro rozvoj architektury 20. století a otevřela cestu k moderním stavbám.[87]

Výrazný vliv na vzestup ornamentiky měl také objev japonského umění, které výrazně zapůsobilo na dosavadní evropské umělecké hodnoty. Japonský vliv byl zásadní v tom, že se oproti iluzionismu začala oceňovat plošnost, asymetrie, graciézní silueta a dekorativnost kompozice.[88] S tím se také pojí záliba v dynamických liniích, neobyčejných lomených barvách a v estetickém využití rozličných materiálů. Pevnost, hmotnost, trvalost, stabilita a nehybnost jsou se secesí v rozporu.[89] Co se týče secesního cítění, vyznačuje se zvláštními kvalitami, které spíše než k citovým výkyvům a silnému vypětí vůle tíhnou spíše k vyrovnané náladovosti.[90] Ústředním znakem cítění je stylizace. Stylizovaná secesní díla pak rafinovaně oscilují mezi přepisem skutečnosti a

[85] Moderní umělci, jak se secesní tvůrci rádi označovali, totiž návrat k tradici a kombinování historických motivů nepovažuje za tvůrčí čin. Proti „estetice dojmu" historických slohů, která podle nich maskovala skutečnost za iluzi a pravdu za dojem se snažili postavit požadavek pravdivosti a tvořivosti, posléze se také u některých secesních architektů objevují snahy a vyzdvižení účelnosti a prostorovosti a s tím spojené potřebné vyjádření stavby. Požadavek pravdivosti staveb jako jeden z prvních položil John Ruskin ve svém výroku: „..building must be truthful". Jedním z prvních českých architektů, kteří upozornili na neudržitelnost historizujících principů v architektonické tvorbě byl Jan Kotěra, který svou představu o umění vytyčil ve stati „O novém umění". Srovnej: ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria publishing, a. s., 1995, s. 51- 61.
[86] PETERAJVÁ, Ludmila: *Secesia*. Bratislava: Pallas, 1974, s. 37.
[87] HARDY, William: *Art Nouveau*. Praha: Svojtíka a Vašut, 1997, s. 30.
[88] Tamtéž, s. 20.
[89] Tamtéž, s. 8.
[90] MRÁZ, Bohumír: *Secese*. Praha: Obelisk, 1971, s. 13.

ornamentem. Cítění secesních umělců je také charakteristické upřednostněním formální stránky díla před stránkami ostatními.

V rámci estetického vnímání secesní architektury tvoří tedy struktura ornamentální výzdoby podstatný prvek, který ovlivňuje estetický soud recipienta.
V případě recepce samotné stavby si však musíme uvědomit, že ornament nelze hodnotit samostatně, jeho hodnota se vždy váže na předmět či materiál, kterého je součástí.[91]

3.1.3 Ornament jako nositel symbolu

Ornament neplní v rámci secesní architektury jen funkci estetickou, ale je zároveň i nositelem významu. Každý formální prvek ornamentální výzdoby tedy nese určitý symbolický význam.[92] Jako příklad můžeme uvést slova Bohumíra Mráze: „Sám secesní ornament, lineární a plošný, není pouhou dekorací, dynamická vlnovka symbolizuje duchovní síly, proud života, nebo akt lásky...“[93]

Ornament jako lineárně plošný symbol umožnil umělci zbavit se závislosti na skutečnosti a plně rozvinout jeho imaginaci. Díky secesní plošnosti, lineárnosti, zdůraznění siluety a popření perspektivy se umění odpoutalo od prostorovosti a plastičnosti dob předešlých. Secesní tvorba je tedy odrazem schopnosti člověka vytvářet syntézu smyslových obrazů a abstraktních pojmů a schopností spojovat paměťové a vybavovací výkony s produktivním vytvářením novotvarů. Díky symbolickému charakteru ornamentální výzdoba nesměřuje k sémantické jedinečnosti, ale nabývá významové víceznačnosti.[94]

V rámci zkoumání secesní symboliky nelze opomenout také symboliku barev, která v mnoha případech dílům či ornamentům dodává symbolický charakter. Časté používání protikladných barev jako černé a bílé není jen vizuální hrou, ale protiklady mohou navozovat jednotu životních rozporů, aktivního a pasivního, subjektivního a objektivního, pozemského a nadsmyslového.[95] Pro secesní barvu je charakteristické, že se odpoutala od předmětu. Barevné pole přestalo plnit pouze iluzionistickou funkci a

[91] MRÁZ, Bohumír: *Secese*. Praha: Obelisk, 1971, s. 14.
[92] Symbol zde chápeme jako určitou formu nepřímého zobrazení, jako dynamický pojem, jehož prostřednictvím přijímáme a poznáváme smyslově nedostupné sféry zkušenosti.
Srovnej: HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrád: *Estetický slovník.* Praha: Svoboda, 1995, s. 173.
[93] MRÁZ, Bohumír a dědicové: *Dějiny výtvarné kultury 3*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003, s. 71.
[94] Tamtéž, s. 28.
[95] Tamtéž, s. 71.

obraz přestal fungovat jako napodobení skutečnosti. Bohumír Mráz píše: „Secesní barevnost není pouhou charakteristikou zobrazovaného předmětu, ale vytváří hodnotu samu o sobě.“[96]

3.1.4 Význam secesního umění

Jedním z významných počinů secesních umělců, který byl už dříve zmíněn, je odklon od akademismu dob dřívějších. Tento akt umožnil umělcům oprostit se od daných konvečních pravidel zobrazování a plně rozvinout jejich tvůrčí schopnosti. Nelze rovněž opomenout symbolický charakter secesních děl, který byl prezentován v předchozí kapitole. Příklon k symbolismu v oblasti umění napomohl vymezit se vůči předchozímu realistickému přístupu a naznačil, že určitá formální část díla nemusí plnit jen druhořadou funkci, čímž napomohl rozvinout formalistickou teorii umění. Rozvoji umění ovšem napomohl nejen symbolický charakter secesních děl, ale svou úlohu sehrál také zájem secesních umělců o formu díla, nikoliv o obsah. Tím, že se umění už nemuselo omezovat na vyprávění příběhů,[97] mohlo plně rozvinout veškeré své výtvarné prostředky, které byly dříve zastírány. S tím souvisí i odlišné chápání krásy architektonických děl, jež se nově neodvozuje od krásy jednotlivých prvků stavby, ale z uspořádání a vzájemných vztahů všech prvků budovy.[98] Secesní stavba tedy představuje složitý celek, v němž se kloubí mnoho vzájemných vztahů jednotlivých stavebních elementů. Tvorba budov se zde zakládá na proporcích a systému vzájemného uspořádání architektonických a ornamentálních prvků.

Význam secesních staveb pro následný vývoj umění můžeme vedle odmítnutí historismu, akademismu a zdůraznění formy díla vidět také v kladném přístupu secese k hledání nových tvárných prostředků architektury, v začlenění svěžího elementu do strnulých staveb, ve zdůraznění výtvarné stránky při koncipování staveb ve městech a také například ve vztahu secesních staveb k hmotě.[99] Secese opět poukázala na potřebu

[96] MRÁZ, Bohumír a dědicové: *Dějiny výtvarné kultury 3*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003, s. 13.
[97] Vyprávění příběhů není vlastní jen malířství, ale také historizující stavby často skrze svá alegorická průčelí a časté používání soch měly za cíl evokovat, oživovat či připomínat různé historické události či propagovat náboženské nebo politické cíle.
[98] Už v charakteristice ornamentu jsme zmínili, že hodnota ornamentu vždy souvisí s dílem, na kterém je ornament uplatněn. Stejně je tomu také u secesních budov, kde, přestože zde ornament tvoří významný, někdy i základní prvek staveb, musí být stavba vždy hodnocena jako celek, pokud usilujeme o vyjádření její hodnoty.
[99] STARÝ, Oldřich: Česká moderní architektura IV. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění IV*. Praha: Klub architektů, 1925-26, s. 183-186.

lehkosti a nehmotnosti staveb, která je pro další vývoj architektury nezbytná.[100] Z blízkého vztahu secese a přírody a z toho plynoucího pojímání secesních staveb jako organických útvarů, které se neobejdou bez v různé míře stylizovaných rostlinných ornamentů, jež se vinou a prostupují celou budovou, vzešly také první snahy o prostorové, tvarové i stylové spojení vnitřní i vnější části budovy, a které pak vyvrcholily ve funkcionalismu.

3.2 Funkcionalismus

Poněkud odlišně než secese přistupuje k problematice uměleckého díla funkcionalismus, který poukazuje na potřebu zohledňovat v architektonické tvorbě vedle formálních také funkční stránky díla a potřeby uživatele stavby. Cílem funkcionalistů je tvora nové epochy uměleckého tvoření, která vychází z člověka samotného a jeho potřeb, nikoliv z uměleckého kánonu dané doby. Funkcionální představy o tvorbě nové architektury se stejně jako mnohé, nejen architektonické směry v umění, nezrodily jen z architektonické teorie a samotné stavební praxe, ale přihlédly také k mimovýtvarným okolnostem.[101] Vznik funkcionálního myšlení neovlivnily jen důsledky probíhající průmyslové revoluce, moderní organizace práce v továrně a tehdejší kult inženýrství a strojové techniky, ale také názory na účelnost, jak je chápala tehdejší americká pragmatická filozofie.[102] Na evropské půdě nelze opomenout vliv rozvíjejícího se socialismu a špatnou bytovou situaci pramenící z hospodářské krize, s níž se tehdejší společnost potýkala.[103] I přes nepříznivou společenskou situaci nové vědecké objevy a postupně převládající levicově orientované názory na život společnosti způsobily, že v ní zavládl technooptimismus.[104] Víra v techniku, jakožto prostředku vedoucímu k nové funkční společnosti, se projevila také v architektonické tvorbě v podobě nového úsilí o tvarové zjednodušení vedoucímu ke konstrukční čistotě. Vzniklo mnoho různých představ o „čistotě“ uměleckého výrazu, jelikož si mnoho

[100] Takové chápání staveb vychází zejména z nadšení a z inspirace secese japonským uměním. Je však třeba podotknout, že požadavek odhmotnění staveb můžeme spatřovat už v gotické architektuře, kde je však podmíněn náboženskými potřebami. Zvýšení a provzdušnění doposud masivních katedrál mělo symbolizovat přiblížení se „Božímu království“ a usnadnit sv. Duchu „proniknout k věřícím“.
[101] HAAS, Felix: *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 173.
[102] ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 263.
[103] Světová hospodářská krize, jež svět postihla v první polovině 20. století, měla svůj původ v nepříznivé ekonomické situaci poválečné doby způsobené zadlužením vítězných mocností. Krize vyvrcholila v roce 1929 propadem akcií na americké burze.
[104] HAAS, Felix: *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 173-174.

teoretiků i architektů představovalo tvorbu architektonických forem, které dále nelze nijak redukovat, nepatrně odlišně. Všechny tyto představy ovšem spojovala společná potřeba nahradit funkci estetickou[105] funkcí praktickou. Potřeba funkcionalismu zakládat své stavební principy na účelnosti, jednoduchosti, na přirozených vlastnostech materiálu a na promyšleném uspořádání hmot a prostorů naznačuje, že dosavadní pojetí krásy nemohlo obstát a musela vzniknout „nová“ krása.[106]

Těmto nově nastoleným uměleckým potřebám se začalo vzdalovat secesní ornamentální pojetí staveb, které nesplňovalo požadovanou věcnost architektury. Postupem času byla secese nahrazena novou racionalistickou architekturou, která zcela eliminovala ornament a před člověka postavila „čisté plochy“.

Funkcionalisté nechápali tedy architekturu na základě estetických či stylistických záměrů, ale jako výsledek aplikace principu *„form follows function*“.[107] Hodnotu budov definuje jejich funkce. Nová funkcionální estetika spatřovala míru krásy v odpovídajícím přizpůsobení se formy funkci. Podklady takového vnímání architektury dal Bauhaus, „který chápal stavbu jako integraci všech uměleckých druhů a rovněž zařízení (nábytek, spotřební předměty koncipoval z hlediska jejich užitečnosti).“[108]

Poprvé myšlenku funkcionalismu formuloval Sullivan[109] ve svém článku „The Tall Office Building Artistically Considered“.[110] Zde se architekt zamýšlí nad formou zevnějšku nového modelu stavby – mrakodrapu. Sullivan striktně odmítá výtvarnou individualitu staveb.[111] Architektura má šanci stát se živoucím uměním, jen pokud se bude architektonická tvorba držet principu formy a funkce.[112] Pojem funkce je zde používán v odlišném významu než v případě společenských a přírodních věd, kde forma vždy odkazuje k existenci určitého hmotného objektu nebo nehmotného jevu. Zde je funkce podřízena existující formě. Jinak je tomu ve funkcionalismu, který jí

[105] Estetická funkce je zde myšlena ve smyslu, v jakém ji chápou historické slohy, do nichž v tomto případě řadíme také secesi. Určujícím principem tvorby díla je zde krása a potřeba vzbudit zájem recipienta a vyvolat v něm libost pramenící z pozorování takového díla.
[106] HAAS, Felix: *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 173.
[107] SULLIVAN, Louis: The Tall Office Building Artisticallly Considered. In: *Lipponcott's magazine.* 1896, s. 408-409.
[108] HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrád: *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 13.
[109] Zde máme na mysli konkrétní Sullivanovu myšlenku či spíše heslo, které je pokládáno za základ a východisko funkcionální architektonické tvorby v první polovině 20. století. Je třeba to upřesnit, jelikož kořeny funkcionalistické teze lze nalézt už v antice. Také Platón ve svém díle *Hippiás Větší* spatřoval krásu v tom, co je zároveň funkční. Krásu věci podle něho určuje nejen harmonie všech složek, ale také shoda věci s její funkcí, pro kterou je věc předurčena přírodou nebo člověkem.
[110] SULLIVAN, Louis: The Tall Office Building Artisticallly Considered. In: *Lipponcott's magazine.* 1896.
[111] Tamtéž, s. 408-409.
[112] SULLIVAN, Louis: *The Autobiography of an Idea.* Nev York: Press Of The American Institute Of Architects, Inc, 1924. s. 258.

přiřknul autonomní povahu. Pokud forma sleduje funkci, funkce předchází formu a existuje nezávisle na ní. Architekti jsou tvůrci věcí nových, vědci jsou pozorovatelé věcí existujících.

3.2.1 Nová tvarová estetika

Hospodářské, politické, společenské a umělecké změny, jež moderní člověk musel překonat, se projevily také v oblasti estetického cítění. Dosavadní estetické názory na umění stavitelské, které vycházejí z idey krásy a ze kterých čerpaly převážně historické slohy, jsou kritizovány a označovány za překonané. Stále častěji se objevují více či méně podobné myšlenky jako: „Hra s estetickými názory historických dob nás již neuspokojuje. Tvoříme si vlastní tvarovou řeč a vlastní estetiku.“[113]

Jedním z prvních architektů, kteří upozornili na potřebu změny estetického nazírání moderních architektonických děl, byl Le Corbusier. Estetická hodnota staveb podle něj má více než z uměleckých principů dřívějších slohů vycházet z tvorby moderního průmyslu.[114] Netvrdí tím však, že příklonem k všeobecnému způsobu technické produkce moderní epochy se architektonická tvorba vzdaluje umělecké oblasti, jen je třeba vedle zdobnosti přihlédnout také k proporcím, hře objemů a hmot stavby.

K překonaným historickým slohům řadí Le Corbusier také secesi, přestože i ona se snažila prostřednictvím své tvorby odpoutat od historismu a akademismu. Ve svém článku „Rozhodná chvíle architektury“,[115] který vyšel v časopise Stavba, analyzuje problematiku a nutnost zániku secesního umění. Uvádí, že požadavky moderní doby není možné skloubit s dekorativní tvorbou. Moderní, produktivní a k ekonomii tíhnoucí styl života vedl ke vzniku nového ducha doby, který se odpoutal od přírody a od potřeby jejího zobrazení a její krásu vyjadřuje prostřednictvím systému architektonické organizace.[116] Le Corbusier píše: „S uměním dekorativním vzešel nový duch, zrozený

[113] LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre: Konstruktivní poznámky. In: *Mezinárodní soudobá architektura*. Praha, 1928.
[114] Le CORBUSIER: Rozhodná chvíle architektury. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění IV.* Praha: Klub architektů, 1925-26, s. 51-56.
[115] Le CORBUSIER: Rozhodná chvíle architektury. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění IV*. Praha: Klub architektů, 1925-26.
[116] Tamtéž, s. 51-56.

ze stroje, a zatlačil nedotčené a slepé masy, ztracené ve své neznalosti dějinné chvíle, jimiž se končí beze slávy epocha předstrojová.“[117]

Odmítnutí secesního umění a veškerých zdobných prvků souvisí s Le Corbusierovým pojetím architektonických děl, na která je třeba podle něho klást, zejména z důvodů vzniku strojové výroby a moderního způsobu života, odlišné požadavky než na architektonická díla historická. Stroj je zde chápán jako významný činitel, který přinesl nový pohled na architekturu a odhalil skutečné projevy stavby, jimiž jsou objem, povrch a plán.[118]

„Architektura se projevuje elementy objemu a povrchu. Objem a povrch jsou určovány plánem. Plán je generativní silou.“[119]

Skrze stroj a jeho schopnost plně odpovídat svému účelu a potřebám člověka si architektonická tvorba uvědomila, že je třeba soustředit se také na ekonomická a funkční hlediska života moderního člověka, jelikož moderní technologie a mechanika a lidé tvoří dnes neoddělitelné části celku, které se vzájemně doplňují. Le Corbusier píše, že: „V každém moderním člověku je mechanika. Cit pro mechaniku existuje a je motivován každodenní činností. Tento cit vůči mechanice je úctou, vděčností a obdivem.“[120] Potřeba zpřístupnit architektonická díla běžnému životu a vyzdvihnout jejich funkčnost vedla Le Corbusiera k chápání stavby jako stroje, jež slouží člověku. Z výroku: „*dům je stroj k obývání*“[121] později čerpal také Karel Teige, který jej pojal ovšem příliš doslovně, což ho vedlo k upřednostňování technické a konstrukční stránky budov.[122]

V Le Corbusierově myšlení, na rozdíl od mnoha jiných funkcionalistických teorií, nejsou architektonická díla vydělována z oblasti umění. Naopak, architektura je zde

[117] Le CORBUSIER: Rozhodná chvíle architektury. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění IV*. Praha: Klub architektů, 1925-26, s. 51.
[118] Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005, s. 8.
[119] Tamtéž, s. 16.
[120] Tamtéž, s. 100.
[121] Tamtéž, s. 72.
[122] Le Corbusier ve své stati „Obrana architektury“ upozorňuje Karla Teigeho, že výrok „*dům je stroj k obývání*“ nelze chápat tak, jak to činí on. V architektonické tvorbě podle Le Corbusiera nelze upřednostňovat konstrukci před kompozicí, jelikož jen skrze kompozici nahlédneme celek a řád díla. Konstrukční uspořádání se pojí s problémy hmoty, zatímco architektonická díla jsou vyjádřením ducha. Le Corbusier ve stati píše: „Kompozice je vlastní lidskému duchu: zde je člověk architektem a zde slovo architektura nabývá přesného smyslu.“ Srovnej: LE CORBUSIER: Obrana architektury. In: *Musaion*. Praha: Aventinum,1931, s. 29.

„ryzím faktem uměleckým“.[123] Stavby jsou uměleckými díly, jimž nelze upřít estetické působení. Podle Le Corbusiera je v povaze samotných prvků, z nichž se jednotlivé stavby skládají, aby zasahovaly lidské smysly.[124] Architektonická díla jsou zdrojem emocí. Nejčistší emoce pocházejí z recepce „primárních či subtilních forem (koule, krychle, válec, horizontální, vertikální, šikmá linie atd.)“.[125] Le Corbusier k procesu recepce architektonických děl píše: „Když jsme zasaženi, jsme schopni vnímání, které překonává surové vjemy, tedy vznikají určité vztahy, které působí na naše vědomí a uvádějí nás do stavu radosti (souzvuk se zákony universa, které nás řídí a jimiž podřizujeme všechno naše konání), kde člověk zplna využívá darů svých vzpomínek, zkoušek, rozumu a tvorby.“[126]

Krása budov se tedy odvozuje od dvou základních požadavků, tím jsou prostorovost stavby a geometrická původnost tvarů, z nichž se stavba skládá.[127] Ryzí morfologické prvky a tektonické elementy tvoří základní podmínku prostorového umění. Le Corbusier je přesvědčen, že odvozené nebo složené tvary jsou méně krásné, než ty primární.[128] Čím více se tvarové uspořádání stavby vzdaluje těmto základním geometrickým formám, tím více je oslabena estetická působivost stavby.[129]

Světla a stíny odhalují ony primární architektonické tvary, které recipient vnímá jako čistý, hmatatelný a jednoznačný obraz. Umění architektonické je „velkolepou hrou objemů seskupených ve světle.“[130] Švácha k tomu dodává: „Le Corbusier věřil, že schopnost vychutnat krásu těchto tvarů a rozjímat nad nimi je obecně lidskou vlastností a že lze emotivní působení objemů na člověka vědecky dokazovat a měřit.“[131]

Přestože Le Corbusier chápal svou teorii jako očistu architektury od zbytečných elementů a upřednostňoval geometričnost a funkčnost staveb, je v jeho myšlenkách patrná i snaha o určité zduchovnění architektonických děl a vyzdvižení jejich vznešenosti. Architektonická díla představují něco víc než pouhé uspokojování lidských potřeb pramenících z konstrukční práce architektů. Tvorba architektury se nemá řídit pouze svým účelem, ale má také skrze své tvarové a kompoziční uspořádání a vhodné

[123] NOVÁK, Mirko: *Le Corbusierova prostorová estetika*. Praha: Nakladatelství české akademie věd a umění, 1929, s. 18.
[124] Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005, s. 7-8.
[125] Tamtéž, s. 8.
[126] Tamtéž, s. 8.
[127] NOVÁK, Mirko: *Le Corbusierova prostorová estetika*. Praha: Nakladatelství české akademie věd a umění, 1929, s. 9.
[128] Tamtéž, s. 9.
[129] Tamtéž, s. 10.
[130] Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005, s. 16.
[131] ŠVÁCHA, Rostislav: *Le Corbusier*. Praha: Odeon, 1989, s. 34.

začlenění do krajiny podněcovat estetické cítění recipienta. Pouze účelnost nezaručuje krásu budov.[132] „Architektura má jiný smysl a jiné cíle než přiznávat konstrukci a odpovídat potřebám. Architektura je umění par excellence dosahující stavu platónské velikosti, matematického řádu, přemýšlení, vnímání harmonie prostřednictvím vztahů uvedených do proporcí.“[133]

Le Corbusierovi názory na cítění a tvorbu moderní doby lze shrnout jeho vlastními slovy: „Rozum a estetika. Stroj a výtvarnost, klid a krása.“[134]

3.2.2 Negace umělecké povahy moderní architektury

Vedle názorů Louise Sullivana, který na konci 19. století upozornil na potřebu zdůraznit funkčnost staveb, se začínají objevovat podobné myšlenky také na evropské půdě. Jeden z nejvýznamnějších evropských architektů a teoretiků, který navázal na Sullivanovy postřehy, byl již zmiňovaný Le Corbusier. Svou představu o funkčnosti a vzhledu staveb zpracoval ve své knize *Za navou architekturu*,[135] která je často označována jako základ evropského funkcionalistického myšlení. Chápat Le Corbusiera jako zakladatele funkcionalismu je velmi zjednodušená teze. Jeho teorie architektury tvoří spíše inspirativní zdroj, z něhož si funkcionalisté vybírají určité myšlenky, a opomíjejí jiné. Zatímco Le Corbusier chápe architekturu jako prostorový a harmonický celek, z jehož podstatných vlastností není vydělena potřeba vzbuzovat city v recipientech stavby, většina příznivců funkcionalismu, výrazněji se s tím lze shledat u představitelů českého vědeckého funkcionalismu, opomíjí, mnohdy i popírá význam vizuální stránky architektonického díla a její schopnost citově zasáhnout člověka.[136] Tehdejší československí funkcionálně smýšlející teoretici a architekti jdou často ještě

[132] Le Corbusier, přestože jako jeden z prvních upozornil na potřebnou funkčnost a účelovost architektury, nechápe je jako primární a jediné principy architektonické tvorby, jak to později činí převážně zastánci vědeckého funkcionalismu.
[133] Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005, s. 85.
[134] LE CORBUSIER: Rozhodná chvíle architektury. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění IV*. Praha: Klub architektů, 1925-26, s. 56.
[135] Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005.
[136] Záměrně jsou zde zmínění zástupci českého funkcionalismu, jelikož poválečné názory na architekturu, které propagovala generace mladých českých a slovenských funkcionalistů, významně poznamenaly nejen domácí architektonickou tvorbu, ale jejich vliv dosahuje světové úrovně. Otakar Nový k významu československé země v oblasti meziválečné architektonické tvorby uvádí: „Československo se stalo v tomto smyslu skutečnou evropskou metropolí avantgardy.“ K šíření nových principů, jimiž by se měla moderní funkcionalistická stavba řídit, docházelo zejména prostřednictvím avantgardních revuí jako Stavba, Volné směry, Styl, a dalších. Srovnej: NOVÝ, Otakar: Cesty knihy. In: HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě.* 3. vyd. Horizont: Praha, 1976, s. 8-9.

dále a moderním stavbám upírají jakékoliv umělecké ambice.[137] Je patrné, že v případě vědeckého funkcionalismu je upřednostňována mechaničnost Le Corbusierovy teorie a potlačována úloha ideje či ducha. Úsilí vzbuzovat libost je vystřídáno potřebou funkčnosti, věcnosti a jednoduchosti. R. Švácha k chápání mechanického vztahu mezi formou a funkcí dodává: „Zde patrně sehrály klíčovou roli úvahy o přirozené kráse průmyslových staveb zaoceánských parníků, kterou teoretici dvacátých let nevysvětlovali skrytým uměleckým cítěním jejich projektantů – inženýrů (jak zněl před válkou výklad Hermanna Muthesia a jiných myslitelů německého Werkbundu), nýbrž právě tím, že na vzniku těchto úžasných výtvorů technické civilizace se tradičně pojímané Umění nijak nepodílelo, že jejich forma není produktem ničeho jiného než siločar provozu, matematických výpočtů a správně aplikovaných technologií.“[138]

Jedním z nejproduktivnějších míst, v němž čeští a slovenští teoretici a architekti publikovali své názory na architekturu, byla revue Stavba.[139] Zde se rozvíjela a obměňovala „česká teorie funkcionalismu.“ V třetím ročníku Stavby čeští funkcionalisté, kteří se označovali jako Klub architektů, zveřejnili hlavní principy nové moderní architektury ve stati „Náš názor“. Některé z nich zde uvedeme jako příklad myšlenkového a názorového rozpoložení našich teoretiků této doby:

„Pro nás systém vytvoření nové architektury jest analogický výrobnímu systému moderního stroje. Řídí jej tytéž zásady racionality ekonomie, matematického řádu. A po dobrém stavebním díle žádáme totéž co po dobrém stroji.“

„Dnešní architekt musí mít zvýšený sociální smysl. Tvořiti estetické hodnoty na úkor sociálních jest sociální křivdou.“

„Nové konstrukce nesmí předurčovat žádný estetický zámysl.“

[137] V souvislosti s českým funkcionalistickým hnutím, lze mluvit o dvou odlišných přístupech. Jde o vědecký funkcionalismus a emocionálně orientovaný funkcionalismus. Vědeckou odnož reprezentují převážně názory Karla Teigeho a Adolfa Loose. Nejvýraznějším zastáncem emocionálně nebo-li také „poeticky“ orientovaného funkcionalismu je pak Karel Honzík. Důvodem, který vedl k rozdělení funkcionalistů na dva tábory, byl Teigeho přístup k architektonické tvorbě. Teige hlásal zánik architektury jako umělecké disciplíny a zrod architektury jako vědy. Tato myšlenka se mnohým českým teoretikům a architektům zdála až příliš radikální, neboť zcela opomíjela tvůrčí přístup k práci, který je podle nich v tvorbě architektury nutný. Chápání architektury obou směrů funkcionalistického myšlení bude prezentováno prostřednictvím myšlenek zmiňovaných příznivců v dalších kapitolách práce. Srovnej: ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 263-314.

[138] ŠVÁCHA, ROSTISLAV: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 234.

[139] *Stavba: měsíčník pro stavební umní*. Praha: Klub architektů, 1922-1938.

„Zamítáme tedy takovou estetiku, která předurčuje stavební dílo, protože jest škůdcem konkrétního pokroku v architektuře.“

„Nemůžeme uznat pro novou architekturu tradici v dispozici, ani konstrukci a výstavbě, ani ve vzhledu.“

„Nová architektura bude vyrůstat z jednoho vědeckého předpokladu, bude v tom smyslu jednotná, a tím vytvoří samobytně sloh své doby.“[140]

Při tvorbě moderní funkcionalistické stavby není třeba brát ohled na její estetico-formální zřetel, jak to dělala například secese, jelikož už sama dobře účelně řešená stavba působí esteticky.[141] Estetická kvalita takových budov se zakládá na mimovýtvarných hodnotách, neboli je výsledkem takových hodnot, tedy účelnosti, hygieny, ekonomie apod.[142] Způsob tvorby architektonických děl ovšem ani zde nevyřazuje tvůrčí aspekty architekta, jak by se mohlo zdát, jen je modifikuje a uzpůsobuje potřebám samotných budov. Stavba „neopírá se o žádné slohové schéma, nýbrž je v každém případě zvláštním novým výrazem vzájemného prolnutí všech elementů pod vládou organizující a tvořící vůle.“[143]

S odmítnutím estetické funkce architektury jakožto určujícího principu krásy stavby se nutně pojí negace ornamentální tvorby, jež je na estetické funkci budov založena. Ornament neboli také estetický element „není tudíž již nadřazený a samoúčelný, jako při fasádnických architekturách, ignorujících ústrojenství stavby, nýbrž postaven na roveň ostatním elementům a s nimi podřazen celku a včleněn do celku.“[144] Pojem celku se stal určujícím principem moderní tvorby. Budovy jsou chápány jako součást prostoru, který je v určitém vztahu k okolnímu světu, nikoliv jako prostor sám pro sebe vytvořený. Harmonie a rovnováha všech elementů stavby se neomezují jen na vnější stránku, ale hodnota díla se vždy vztahuje ke všem jeho částem.

Funkcionalismus si vytvořil vlastní pohled na estetickou stránku díla, v němž je ornamentální tvorba ve spojitosti s moderní architekturou chápána většinou negativně. Pokud architekt při tvorbě moderní stavby přece jen použije ornamentální vzory, není na ně nahlíženo jako na zdobné prvky, ale jako na nutné užitné části budovy. Jejich

[140] STARÝ, Oldřich a kolektiv: Náš názor. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění III*. Praha: Klub architektů, 1924-25, s. 157.
[141] HAAS, Felix: *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 177.
[142] Tamtéž, s. 177.
[143] HUBERSEIMER, Ludwig: Internacionální nová architektura. In: *Mezinárodní soudobá architektura*. Praha, 1928.
[144] HUBERSEIMER, Ludwig: Internacionální nová architektura. In: *Mezinárodní soudobá architektura*. Praha, 1928.

funkce je čistě praktická. Často však, ani takové chápání ornamentální tvorby není akceptováno a ze samotné podstaty umělecké tvorby se z ornamentu stává nežádoucí prvek. Ornament, i přestože mu nelze upřít tisíciletou tradici, se nyní nachází na okraji architektonických snah. Negace ornamentu a s ním spojené zdobnosti je patrná na mnoha funkcionálních stavbách i v teoretických pracích. Jako příklad nám mohou posloužit slova Karla Teigeho:[145] „Tvorba architektonická má na zřeteli prostor a konstrukci, nikoliv tvar a výzdobu. Prvé je vlastní pravdou architektury, kdežto druhé může býti nanejvýš vyjádřením této pravdy. Nová forma může vzniknout nikoliv z estetické spekulace, ale toliko z nového účelu, z nové konstrukce. Každé hnutí, které by nemělo své východisko v účelu a konstrukci, nýbrž mělo svůj vznik ve formě, zůstává nutně romantickou utopií.“ [146]

Spojitost vzniku moderní architektury s odmítnutím uměleckých ambic architektonických děl předznamenával ve svých textech už Jaromír Krejcar.[147] Vrcholu toto pojetí dosáhlo v pracích právě Karla Teigeho, který architekta zcela vyloučil z umělecké oblasti a přisoudil mu status technického inženýra. Náplní takto chápané architektovy práce není tvořit, ale organizovat společnost a vyhýbat se jakýmkoli apriorním estetickým či uměleckým záměrům.[148]

3.2.2 Architektura jako věda

Teigeho názory na umění reprezentují myšlení českého vědeckého funkcionalismu, pro nějž jsou charakteristické radikální názory na architektonickou tvorbu. Jak už jsme zmínili, na rozdíl od Le Corbusiera Karel Teige vyděluje architekturu z oblasti umění a identifikuje ji s vědeckou činností bez jakýchkoli estetických nároků, jak je známe z dob dřívějších.[149]

Za hlavní a nejdůležitější kritérium tvorby architektonického díla považuje Karel Teige jeho funkčnost, která se odvíjí od konstrukce stavby. Zcela zavrhuje formu, nebo

[145] Významný český kritik a teoretik umění, ale také výtvarný umělec, básník a publicista první poloviny 20. století. Jeden z nejvlivnějších mluvčích české avantgardy. Roku 1920 spoluzaložil Umělecký svaz Devětsil, který přinesl zcela jiný pohled na dosavadní uměleckou tvorbu.
[146] TEIGE, Karel: *MSA 2, Moderní architektura v Československu*. Praha: Odeon, 1930, s. 41.
[147] ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 234.
[148] Tamtéž, s. 234.
[149] To ovšem neznamená, že by vědečtí funkcionalisté zavrhovali myšlenky Le Corbusiera. Naopak často z jeho názorů na architekturu vycházejí, jen je modifikují podle svých představ.

obsah.[150] Od rozvíjející se moderní architektury vyžaduje věcnost, racionálnost, funkčnost a hlavně účelnost, nikoliv prostorovost. Spolu s tím je také upřednostňován vědecký, mechanický přístup při tvorbě architektonických děl před přístupem tvořivým a nahodilým. Ve svém článku „Moderní architektura v Československu“[151] Karel Teige píše: „Architektura, jíž dává naše doba absolutně novou techniku, nové materiály a konstruktivní způsoby a jíž táž doba postavila před úkoly odlišné od těch, jimž mělo sloužiti v náboženském a feudálním středověku, vyděluje se rovněž ze svazku výtvarných uměn, přestává býti uměním a dekorativním řemeslem, stává se vědou, technikou, průmyslem.“[152]

Teigeho systematický přístup k architektuře úzce souvisí s novou, „strojovou“ organizací společnosti. Vznik moderní mechanické estetiky, mezi jejíž příznivce patři i Karel Teige, byl ovlivněn objevem stroje a vznikem následné strojové výroby. Individuální ruční práce byla nahrazena strojovou, posléze taylorismus[153] i z dělníka učinil stroj. Mechanizace se stala symbolem moderní doby, která s sebou přinesla novou potřebu dokonalých tvarů. Přesná a neomylná strojová výroba vytvořila novou podobu krásy, která se nově nezakládá na ornamentální výzdobě, ale podle Karla Teigeho na přesné konstruktivnosti a úplné účelnosti. Konstrukce se tak stala základním principem architektonické tvorby, od níž se odvíjí všechny ostatní prvky stavby. Z pohledu čisté funkčnosti chápe Karel Teige již zmiňovaný výrok: „*dům je stroj k obývání*“,[154] který na rozdíl od Le Corbusiera je jím chápán čistě technicky. Stroj představuje v Teigeho mechanické estetice prvek, který svou dokonalou konstrukcí dosahuje úplné a čisté funkčnosti, proto je třeba principy strojové výroby přenést také do architektonické tvorby, jen tak se architektura přiblíží svým pravým potřebám. Principy ekonomičnosti a funkčnosti, které se běžně uplatňují při tvorbě průmyslových budov, se musí podle Karla Teigeho uplatňovat také při stavbě obytných domů.

---

[150] TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně. Výbor z díla I*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 135.
[151] TEIGE, Karel: *MSA 2, Moderní architektura v Československu*. Praha: Odeon, 1930.
[152] Tamtéž, s. 243.
[153] Taylorismus je termín, jenž byl odvozen od jména Frederika W. Tailora, který na počátku 20. století ve Spojených státech amerických prosazoval vědecký přístup řízení výroby. Na základě studií byly přiřazovány dělníkům jednotlivé denní úkoly a k nim odpovídající co nejúspornější pracovní pohyby ve vyměřeném čase, za který bylo třeba danou práci vykonat. Skrze standardizaci práce a stanovení přesné struktury pracovního výkonu se mělo docílit vyšších výkonů dělníků a zvýšení tempa výroby. Celá koncepce vychází z teze o tzv. člověku ekonomickém (homo economicus).
Srovnej: TAYLOR, Frederick W.: *Zásady vědeckého řízení*. Praha: Technicko-hospodářská jednota, 1947.
[154] Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005, s. 72.

Takto chápaná moderní architektonická tvorba definitivně eliminuje už tak oslabené postavení ornamentu v architektuře. Karel Teige stejně jako secesní umělci sice souhlasí s myšlenkou o odpoutání se od historických slohů a vytvoření svébytného moderního stylu, který by odpovídal potřebám nové doby, je třeba to však podle něj provést zcela jiným způsobem než skrze ornament. V knize *Stavba a báseň*[155] se uvádí: „Snaha nahradit historické slohy nějakým „slohem" moderním je falešná potud, pokud se „slohu" rozumí jako určitému formovému, dekorativnímu a ornamentálnímu řádu."[156]

Jelikož spíše než uměním je zde architektura vědou, není proto třeba při tvorbě architektonických děl uplatňovat ornamentální fantazii, jak tomu bylo dříve. Už v prostém vyplnění architektonického úkolu, tkví podle Teigeho, záruka kvality díla. Teige k vyjádření krásy v architektuře píše: „Krása netkví v dekoru, ale v podstatě architektury, v rytmu a harmonii dispozic, v proporcích konstrukce."[157]

Nové, mechanické cítění nezavrhuje pojem krásy zcela, jen ho chápe v jiných dimenzích, než tomu bylo dříve. Nyní je to přísný matematický řád a geometrické uspořádání architektonických prvků, z nichž vyplývá zvláštní soulad, který se dotýká etického cítění člověka. Estetizace budov už není žádoucí, potřebné symetrie a souladu všech částí budovy lze dosáhnout dodržováním technických pravidel. Není tedy třeba zastírat a hyzdit stavby ornamentální výzdobou, aby byla vytvořena čistá harmonie.[158]

Jeden z nejdůležitějších požadavků, který Teige na architekturu klade, je typizace, standardizace budov a stylová čistota tvorby. Krása architektury se neobejde bez ušlechtilé uniformity.[159] Takové chápání krásy souvisí s Teigeho nadšením pro průmyslovou pásovou výrobu a její propagací. Značně zjednodušeně můžeme říci, že monotónní opakování jediného prvku považoval Karel Teige za kladnou estetickou hodnotu.[160]

Ornament v teorii Karla Teigeho tady tvoří nepodstatnou složku architektonických děl. Je to prvek, jehož funkce nijak nepřispívá k požadované

[155] TEIGE, Karel: Architektura průmyslové doby. In: *Stavba a báseň: Umění dnes a zítra*. Praha: Olymp, 1927.
[156] Tamtéž, s. 64.
[157] TEIGE, Karel: K nové architektuře. In: *Stavba a báseň: Umění dnes a zítra*. Praha: Olymp, 1927, s. 57.
[158] Tamtéž, s. 8.
[159] Zde je ovšem třeba zmínit, že takové požadavky na architektonické dílo způsobují, že se stírají rozdíly mezi jednotlivými budovami. Pokud bychom dodržovali principy výstavby budov, jak je vyslovuje Karel Teige, měli bychom zde nezměrné množství budov navzájem si podobných, jejichž hodnota by byla zcela identická, čímž by se však otázky estetiky architektury staly zcela bezpředmětnými.
[160] ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 276.

užitečnosti celku. Jednou z funkcí ornamentální výzdoby je podle Teigeho zahalování nedostatků stavby, což je zcela v rozporu s požadovanou konstrukční čistotou architektury. Stavba je zde hodnotou samou o sobě.

3.2.2 Adolf Loos a „Ornament a zločin“

Ještě radikálněji než Karel Teige přistupuje k ornamentální tvorbě také vědecky smýšlející architekt a teoretik Adolf Loos. Už samotný název jeho práce „Ornament a zločin“[161] předznamenává negativní pojímání tohoto ozdobného prvku. Adolf Loos ornament chápe následovně: „Toť skutečné zlo, toť zločin sám, nad nímž nesmíme stát se založenýma rukama.“[162]

Kritika ornamentu se zde zakládá na neschopnosti ornamentu vyhovět požadavkům moderní doby. Ornamentální tvorba podle Adolfa Loose už nepřispívá ke kulturnímu vývoji člověka, s rozvojem moderního myšlení se stal ornament zcela neplodným. Adolf Loos k neužitečnosti ornamentální tvorby píše: „Ornament není již spjat s naší kulturou žádným organickým úvazkem, přestal být výrazem naší kultury. Ornament, jenž se dnes vyrábí, není již plodem ani společnosti, ani tradice; je to rostlina bez kořenů, neschopná rozvíjet se a znovu ožít.“[163] V takovém případě je podle Adolfa Loose zapotřebí odstranit ornament ze všech složek lidského života. Lidé překlenuli dobu, po kterou pociťovali potřebu tvořit ozdobné formy. Moderní člověk ztratil radost a uspokojení z tvorby těchto forem.

Stejně jako v jiných oblastech lidské práce i v architektuře nahlíží Adolf Loos na ornament jako na pouhou přízdobu, zbytečnost, která architektonické dílo nijak neobohacuje. Ornament nejen že nepřispívá k významu stavby, on její hodnotu snižuje. Ozdobné tvary podle Loose dokonce „hyzdí“ materiál, na němž jsou vytvořeny, a „parazitují“ na čistých a funkčních tvarech stavby. Ornamentální výzdoba zbavuje stavby a věci jejich stálosti a vytváří z nich „chvilkovou věc“, ničí jejich původní funkci a vytváří z nich módní záležitost.[164]

Jeho kritika se však týká výhradně moderního ornamentu. Starší, historizující ornamenty Adolf Loos akceptuje. Ornamentální tvorba je tedy dle něj závislá na požadavcích dané kultury a její vyspělosti. Nejvýznamnějším projevem ornamentální

[161] LOOS, Adolf: Ornament a zločin. In: *Řeči do prázdna*. 2. vyd. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001.
[162] Tamtéž, s. 143.
[163] Tamtéž, s. 146.
[164] Tamtéž, s. 149.

tvorby dob dřívějších je podle Adolfa Loose iónský sloup. V něm se spojuje ušlechtilost a všestrannost požadovaných zdobných forem.

Negativní postoj Adolfa Loose k ornamentální tvorbě, stejně jako u ostatních zastánců vědeckého funkcionalismu, pramení z pojímání podstaty architektonických děl. V otázce postavení architektury v umění, stejně jako Karel Teige i Adolf Loos architekturu z oblasti umění vyděluje. Architektonická díla dříve byla uměním, nyní[165] jsou to díla stavitelská, která jsou určena výhradně k užití. Výjimku tvoří pouze náhrobek a pomník. Uměleckou povahu architektury nahradila povaha technická, jejíž potřeby se zcela odlišují od potřeb zdobných.

3.2.4. Polemika o funkčnosti čisté plochy

Zatímco architektonickou tvorbu ovládala idea funkčnosti, ornament z oblasti lidského tvoření zcela nezmizel, jak by mnozí předpokládali. Žil dále, ale jen v jakémsi „pokoutním přítmí“.[166] Po odmítnutí zařadit ho do umělecké oblasti se jej zmocnili návrháři a lidé, kterým dnešní svět přezdívá fušeři a kýčaři. Bez nároku na uznání vyčkával až do poloviny třicátých let 20. století, kdy se opět začíná objevovat v diskuzích zabývajících se smyslem a formou architektonické tvorby.

Po zkušenostech s funkcionalistickými stavbami se před druhou světovou válkou objevují názory, jež zpochybňují status čisté plochy jako principu zabezpečujícího funkčnost a praktičnost. Jak se ukazuje v praxi, „odstranění ornamentu ze staveb nás nezbavuje nutnosti pečovat o holé plochy.“[167] Zjišťuje se, že ornamentální členění stěn stavby nemělo jen estetickou povahu, ale také je možno v něm spatřovat praktické účely, které tkvěly ve větší pevnosti a odolnosti vůči opotřebování stavby.[168] Křivky a spáry často vyrovnávaly dojmové nerovnosti zdiva. Oproti tomu „čistá“ stěna bez ornamentálních zásahů zvýrazňuje každé malé opotřebení, každý kaz a je třeba o ni pečovat často s vyšším nasazením než o stěny ornamentální, tak aby splňovala požadavek čistoty, tedy čistoty bez „kazů“.[169]

Pozice ornamentu se v důsledku tohoto zjištění začíná komplikovat, jelikož kritický pohled příznivců funkcionalismu na ornament se zakládá právě na nezbytné

[165] Ve 20. století.
[166] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě*. 3. vyd. Horizont: Praha, 1976, s. 243.
[167] Tamtéž, s. 244.
[168] Tamtéž, s. 252.
[169] Tamtéž, s. 252.

péči o ornamentem poseté zdi. Vědečtí funkcionalisté adekvátně hlásali, že při nedostatečné péči o ornamentální tvary se z nich velmi rychle stávají špinavé, nesouměrné ozdoby hyzdící stavbu. Jelikož se však nyní ukazuje, že rozdíly v nutné péči o funkcionální i ornamentální stavbu či stěnu, tak aby byla esteticky přijatelná její recepce,[170] jsou zcela zanedbatelné, objevuje se nyní otázka, jak se tedy od sebe liší stavby a stěny bez „jediné ozdoby" a stěny poseté ornamentem z pohledu funkčnosti, účelnosti a kvality díla. Ústředním bodem v diskuzích zabývajících se ornamentální tvorbou se tedy stává myšlenka, zda odstranění ornamentální výzdoby z architektonických děl zajišťuje kvalitu díla, kterou od něj vědečtí funkcionalisté vyžadují.

3.2.5 Polemika o funkčnosti jako základním principu tvorby architektury

Pochybnosti v oblasti funkčnosti architektonických děl si začali klást především architekti a teoretici v meziválečném období, které označujeme emocionálními funkcionalisty.[171] Stejně jako všechny dosavadní umělecké proudy a jejich hesla i teze: „*Všechno, co je krásné, je zároveň účelné."* se nyní objevuje v hledáčku kritických pohledů emocionální odnože funkcionalismu. Jeden z nejvýznamnějších představitelů této odnože Karel Honzík upozorňuje na to, že stejně jako lze toto heslo vykládat v pozitivním slova smyslu, lze jej vykládat i takto: „Vše je krásné, co je nejsnazší, nejlacinější nebo co vynáší."[172]

Není však správné domnívat se, že emocionálně orientovaní funkcionalisté zcela odmítají pojem funkčnosti v architektonické tvorbě, naopak požadavek funkčnosti tvoří i pro ně významnou podmínku výstavby architektonických děl. Poetičtí funkcionalisté, jak jsou také někdy označováni, se však ve svých teoretických pracích snaží především upozornit na to, že je třeba si uvědomit, že moderní architektonická tvorba není a nemůže být podmíněna pouze materiálními potřebami člověka, popřípadě vlastními stavebními látkami a konstrukcí stavby, jak to činí vědecky orientovaný směr funkcionalismu. Honzíkova kritika teorie architektury vědeckých funkcionalistů[173] se zakládala především na absenci psychické stránky architektury v jejich tezích. Ve stati

[170] Tedy aby stavba či stěna splňovala požadavky, které jsou nutné k vyvolání estetického prožitku.
[171] Mezi emocionální funkcionalisty řadíme především Karla Honzíka, Jaroslava Fragnera, Víta Obrtela a další.
[172] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě.* 3. vyd. Horizont: Praha, 1976, s. 246.
[173] Tato kritika se vztahuje zejména k principům, které kladl na architektonickou tvorbu Karel Teige.

„Estetika v žaláři“[174] se Honzík zabývá myšlenkami, které Rostislav Švácha výstižně převedl do otázky: „Stačí inženýrský, vědecko-funkcionalistický přístup k architektuře uspokojit naše emoce, vyhovět našemu přirozenému smyslu pro krásu?“[175]

Honzík se zabývá vztahem krásy a účelnosti, jenž je podle něj mnohem komplikovanější, než jak jej chápou vědecky orientovaní funkcionalisté. Poukazuje na fakt, který byl naznačen už dříve, že idea účelu a její docílení jsou dvě odlišné veličiny.[176] Podle Honzíka není v silách architekta-inženýra[177] docílit úplné účelnosti stavby, jelikož ta se váže pouze k průmyslově vyráběným věcem, nikoli k architektuře. Honzík ve stati píše: „Prvý překlad zní: Vše ideálně účelné je krásné. Druhý překlad: Ideální účelnost zůstane vždy cílem, jemuž se jedna osoba více nebo méně přiblíží, ale které nikdy všestranně nedosáhne tam, kde se nejedná přímo o výrobky průmyslové, na nichž pracovala dlouhá řada individualit, jež byly modelovány dlouholetým korektivem života a pracovní metody, čili standardizace.“ Honzík také upozorňuje na to, že za krásnou funkcionalistickou stavbu je často označována i budova co do účelnosti méně dokonalá.[178] Pojem krásy, který Honzík opět „oživuje“, tedy nepramení pouze z funkčnosti stavby a jí vyhovující konstrukce, ale dotýká se také subjektivní roviny člověka. Podle Honzíka se také pojmy krása a nedokonalost nemusí nutně vylučovat.[179] Není však správné potřebu účelnosti z architektonické tvorby zcela vydělovat. Budova podle Honzíka musí být koncipována účelně, pokud chceme docílit díla, jež by mohlo být označeno za krásné, ovšem zůstává v rukou architekta, aby se tato krása vybavila. Architekt musí „vybrat ze všech možných funkcionálních krás tu nejkrásnější.“[180] K tendencím vědeckých funkcionalistů zakládat hodnotu architektonických děl pouze na jejich splnění požadované funkce Honzík dodává: „Kdyby stačilo pouhé dokonalé fungování, aby bylo vytvořeno celého harmonického výtvoru, nerozlišovali bychom anatomickou krásu a ošklivost.“[181]

---

[174] HONZÍK, Karel: Estetika v žaláři. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění V*. Praha: Klub architektů, 1926-27.
[175] ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 236.
[176] HONZÍK, Karel: Estetika v žaláři. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění V*. Praha: Klub architektů, 1926-27, s. 166.
[177] Jak jej chápe především Karel Teige a vědecká odnož českého funkcionalismu.
[178] HONZÍK, Karel: Estetika v žaláři. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění V*. Praha: Klub architektů, 1926-27, s. 169.
[179] Tamtéž, s. 169.
[180] ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 236.
[181] HONZÍK, Karel: Estetika v žaláři. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění V*. Praha: Klub architektů, 1926-27, s. 169.

Pojímání architektonických děl, jak to činí Karel Honzík, se neomezuje pouze na materiální architektonické principy, ale soustředí se také na duchovní potřeby člověka a potřeby celé společnosti.[182] Karel Honzík nechápe architektonickou tvorbu pouze jako určitou činnost člověka a stavby jako produkty této činnosti, ale budovy a prostor, který tato tvorba vytváří, jsou spojeny se samou životností člověka.[183] S tím souvisí i cíle architektonické tvorby, které by se neměly omezovat pouze na tvorbu forem, ale měly by se soustředit na organizaci klimatu a na tvorbu celého životního prostředí.[184] Nejde tedy jen o hmotu, ale architektura se vždy vztahuje k prostředí, ve kterém je vytvářena.[185] Podle Otakara Nového byl Karel Honzík „jeden z prvních socialistických teoretiků architektury, kteří opustili úzké hranice jejího oborového chápání a vytušili, že základem jejích historických proměn jsou společenské procesy.“[186] Sám Karel Honzík v tomto ohledu uvádí, že přestože jsou sami architekti přesvědčeni, že tvoří na základě své fantazie a vůle, není nikdy v jejich silách vymanit se sociálním a fyzikálním vlivům, do nichž spadají vlivy klimatické, technologické, provozní a mechanické.[187]

Z myšlenek Karla Honzíka je zřejmé, že usiluje o soulad mezi přírodou a člověkem. Architektura podle něj nemá potlačovat přírodní prostředí a soustředit se jen na potřeby člověka, ale má tvořit harmonický celek, jenž vytváří optimální klima, ve kterém se kloubí pozitivní vztahy člověka k prostoru, přírodě a k němu samotnému.

3.3.6 Karel Honzík a ornament

Z názorů Karla Honzíka a jeho chápáni architektonických děj je zřejmé, že odmítal myšlenku zcela neornamentálního světa, kterou propagovali vědečtí funkcionalisté. Pochybné se mu také jevilo tvrzení Adolfa Loose, že zbavením se všeho ornamentálního, se lidé vymaní z „barbarství“ tohoto světa, v němž se společnost

[182] To, že člověk a jeho pocity jsou pro Karla Honzíka velmi důležité, lze pozorovat také v tom, jak chápe stroj a jeho funkci. Podle Honzíka nelze na stroj nahlížet jen jako na produkt, s jehož pomocí něco vytváříme, ale je třeba brát ohled také na člověka, jenž stroj obsluhuje a podřídit mu jeho konstrukci. Honzík píše: „...stroj musí být sestrojován nejen, aby ekonomicky vyráběl, ale aby člověk netrpěl fyziologicky i psychicky jeho obsluhou...“ Honzík neodmítá techniku, která je moderní době vlastní, člověk se však nesmí stát jejím otrokem. Srovnej: HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě*. 3. vyd. Horizont: Praha, 1976, s. 40.
[183] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě*. 3. vyd. Horizont: Praha, 1976, s. 47-48.
[184] Tamtéž, s. 50.
[185] Tamtéž, s. 50.
[186] Tamtéž, s. 17.
[187] Tamtéž, s. 49.

nachází.[188] Podle Honzíka není v silách společnosti ani v jejím zájmu opustit ornamentální vzory. Pokud jde o díla samotných funkcionalistů ani zde nelze mluvit o úplném odpoutání se od ornamentálních forem. Mimo to, už samotná kompozice stavby může působit dekorativně. Podle Honzíka samotné uspořádání stavební hmoty vždy směřuje k určitým obrazcům a obrysům, v nichž můžeme nacházet podobnost, opakování a rytmus. Tedy stejné prvky, které můžeme nacházet i u ornamentu.[189]

Ke kritice Loose Karel Honzík dodává, že přestože byl jeho postoj k ornamentu v jeho teoretických pracích striktně odmítavý, v jeho dílech nebo návrzích absolutní absenci ornamentu neshledáváme. Karel Honzík k dílům Adolfa Loose píše: „Vidíme, že jsou sice na svou dobu prostší, ale nikterak prosty veškeré dekorativnosti. I v době po dvacátých letech, kdy byla jeho teorie přijata, kdy byl ornament zapuzen a kdy tedy nemusel činit ústupky dobovému vkusu, nerozpakoval se použít ornamentů.“[190] Honzík upozorňuje na to, že názory Adolfa Loose bychom neměli chápat doslovně, ale abychom se spíše než nad slovy zamysleli nad smyslem jeho myšlenek. Podle Honzíka více než proti samotnému ornamentu Loos bojoval proti konvenci, kýči a fetišismu, které se často pojily právě s ornamentálními vzory.[191] Je také třeba si uvědomit, že v době, kdy Loos svou práci „Ornament a zločin“[192] napsal, byla tato teorie prospěšná a zcela pochopitelná, neboť ornamentální vzory nebyly předmětem uměleckých ambicí, ale sloužily spíše masové výrobě, což snižovalo jejich kvalitu. Nebylo dečky, vázy, hrnku, koberce, stěny a jiných užitkových předmětů, které by nebyly pokryty ornamentem. Karel Honzík se problematice masově vyráběných předmětů s ornamentálními vzory také věnuje a upozorňuje na to, že přestože byla na přelomu 19. a 20. století kvalita ornamentálních vzorů mizivá, nelze ornament kvůli tomu zcela odsoudit. V knize *Tvorba životního slohu*[193] píše: „Dnes se nám však pravda jeví jinak a spotřebitel si musí uvědomit, že pouhé odstranění ornamentu není zárukou kvalitní výroby.“[194] Holá a čistá stěna či budova nemusí být jen vrcholným projevem spojení harmonie a funkce, ale lze skrze ni také maskovat nedostatek vkusu či tvůrčích dovedností.

[188] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě*. 3. vyd. Horizont: Praha, 1976, s 244.
[189] Tamtéž, s. 248.
[190] Tamtéž, s. 244.
[191] Tamtéž, s. 244.
[192] LOOS, Adolf: Ornament a zločin. In: *Řeči do prázdna.* Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001, 2. vyd.
[193] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě.* 3. vyd. Horizont: Praha, 1976
[194] Tamtéž, s. 244.

Karel Honzík tedy vidí v ornamentu prospěšný prvek architektury, který může přispívat k estetickému působení stavby. Přisuzuje architektuře i té moderní estetické působení a snaží se ukázat, že přestože je dnes stavbám vlastní princip účelnosti, není to v rozporu s estetickými cíli architektury budov. Upozorňuje na jisté myšlenkové naladění stávající společnosti, které označuje jako „strach z estetiky“,[195] jenž je pozůstatkem dob, v nichž vládlo radikální odmítání všeho ornamentalismu a historismu,[196] což podle Honzíka často vede k tomu, že „raději věc udělám ošklivě, abych nebyl podezříván z estétství.“[197] Honzík pak dodává: „Patří to k přirozeným vlastnostem pečovat o estetickou stránku souběžně s účelovou.“[198]

Ornament a moderní stavba se tedy podle Honzíka navzájem nevylučují, dokonce lze často pozorovat, že spojení ornamentálních vzorů se strohým prostředím funkcionálních staveb vytváří kontrasty, jež stavbu obohacují a dodávají jí potřebný umělecký výraz, „v napětí, které vzniká těmito kontrasty, nabývá holá plocha živé výtvarné funkce. Není již pouze prázdnou stěnou, je zdrojem estetického účinu.“[199] Je však třeba, aby ornamentální tvary, které pokrývají moderní stavby, neporušovaly geometrické schéma těchto staveb.

Zajímavá je také Honzíkova myšlenka o blízkosti ornamentální a abstraktní tvorby.[200] Obě se podle něj zakládají na shodných či podobných principech. Honzík však neuvádí, o jaké principy konkrétně jde. Na základě poznatků, které byly během práce získány, a zmíněny, můžeme tvrdit, že stejně jako ornament i abstraktní tvorba inklinuje k plošnosti a spíše než lineární jsou upřednostňovány geometrické tvary. Barva u ornamentu stejně jako v abstraktním umění je oproštěna od zobrazovací funkce a má autonomní charakter. V ornamentálních i abstraktních tvarech lze také často pozorovat určité opakující se strukturální prvky ať už symetrické nebo asymetrické, které mají tendenci se opakovat, a tedy vytvářet určitý rytmus. Také kompozici abstraktních obrazů lze členit do různých rovin, které asimilují určité rytmické uspořádání. Abstraktní obraz je spíše vyústěním určitého dynamického aktu nežli racionálně propracovaného díla, což odpovídá i vzniku prvních ornamentů, jejichž

[195] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě. 3.* vyd. Horizont: Praha, 1976, s. 154.
[196] Karel Honzík má na mysli převážně dobu, jež ovládly teorii architektury myšlenky vědeckých funkcionalistů v čele s Karlem Teigem a Adolfem Loosem.
[197] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě.* 3. vyd. Horizont: Praha, 1976, s. 155.
[198] Tamtéž, s. 154.
[199] Tamtéž, s. 264.
[200] Tamtéž, s. 249-250.

cílem byla rituální funkce nebo jen potřeba zaznamenat určitý tvar. Rozvoj abstraktního umění se také kryje s dobou, kdy se architektura začíná s ornamentem rozcházet. Zde se nabízí otázka, zda potřeba vyjadřovat se ornamentálně se nepřenesla z oblasti architektonické do oblasti malířské, v níž nabyla nových dimenzí. Zajímavá by byla také úvaha o tom, jak by se zachovali kritici ornamentu, pokud by formy abstraktního umění opustily rámy obrazů a přesunuly se na stěny budov.

Přestože Karel Honzík problematizoval některé otázky funkcionální tvorby a připouštěl ornamentální tvary v architektuře, nemůžeme však ani tvrdit, že byl přísným zastáncem ornamentu. I on si byl vědom, že ornamentální výzdoba může být v určitých případech bezcenným brakem a mechanickým opakováním schématu. Jeho stanovisko k pozici ornamentu v architektuře nejlépe vystihují jeho vlastní slova: „Bylo by snad užitečnější počítat střízlivěji se skutečností a přiznat, že jisté míry užití ornamentu v některých případech je zcela přijatelné, ba dokonce účelné….Ale vzory by měly vycházet z rukou umělců, ne fušerů a kýčařů, aby byly výsledkem pěstovaného vkusu a výběru, nikoliv pouhým brakem.“[201]

3.3 Návrat k ornamentu?

V třicátých letech 20. století a letech pozdějších názory odmítající ornamentální tvorbu začínají ztrácet na intenzitě. Toto znovuobjevování ornamentálních vzorů je dáno především slábnoucí pozicí vědeckého funkcionalismu v teorii i tvorbě architektury. Byli to právě vědecky orientovaní architekti a teoretici, kteří se zasloužili, skrze své kritické postoje k ornamentu o vymizení ornamentálních vzorů z architektonické tvorby. Je pochopitelné, že s jejich klesajícím vlivem na architektonickou tvorbu se začínají objevovat také pochybnosti o správnosti jejich myšlenek, tedy i těch, které se zabývají ornamentem. Zpochybňovány jsou především názory vztahující se k naprosté eliminaci psychologických a estetických stránek působení architektury na člověka.[202] Příznivcům vědeckého funkcionalismu je nejčastěji vyčítáno, že jejich teze jsou příliš zjednodušující, že přehnaně povyšují objektivní momenty nad subjektivní, tedy rozum nad cit a kolektivní nad individuální.[203]

[201] HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě*. 3. vyd. Horizont: Praha, 1976,., s. 244.
[202] ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 409.
[203] Tamtéž, s. 409.

Nebyl to však jen vědecký funkcionalismus, který ve svých názorech znejistil, i příznivcům emocionálního hnutí přestával jejich architektonický jazyk dostačovat. V diskuzích zabývajících se architekturou se stále častěji objevuje přesvědčení, že architektura není odvislá pouze od dominantního postavení jediné funkce, ale že architektonická díla jsou spjata s celou řadou konstitutivních funkcí, včetně těch, které uspokojují nejen fyzické, ale také psychické potřeby člověka. Rostislav Švácha k tomu uvádí: „Funkcionalistická architektura jako by znejistila ve svém sebevědomí, a začala proto hledat nové cesty, kterými by u svých uživatelů probudila emoce. Architekti se znovu začínají zajímat o barevnost svých domů, k důrazu na prostorové kvality stavby přibyl nový důraz na její kvality plastické, rozmnožily se pokusy narušit přísnou ortogonalitu funkcionalistické architektury bohatšími a rozmanitějšími formami.“[204]

3.3.1 Psychoanalýza a politické vlivy

Významný podíl na zvyšujícím se zájmu architektů o psychické stránky člověka, které byly dříve přehlíženy,[205] měla také Freudova teorie psychoanalýzy.[206] Nejen že upozornila na nepostradatelnou součást lidské existence, kterou je duševno člověka, ale také nabídla dostatečnou vědeckou metodu, ze které mohli architekti i teoretici architektury při studiu psychologických účinků architektury na člověka vycházet.[207]

Vlivu, který psychoanalýza měla, a to nejenom na oblast umění, se nedokázala ubránit většina architektů a teoretiků, kteří působili v první polovině 20. století. Patrné to je také v posupném směšování vědecko-funkcionalistické, psychoanalytické a surrealistické rétoriky v architektonických textech. Cílem architektonické tvorby tedy už není pouze dokonalá funkčnost staveb, ale také snaha uspokojit nároky podvědomí či přímo libida a překonat tak rozpory mezi sférou rozumu a sférou citu.[208] Na potřebu zohlednit při tvorbě architektury vedle fyzických potřeb také potřeby psychické

[204] ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 426.
[205] Tato myšlenka se vztahuje na dobu, kdy podobu architektury určovaly převážně myšlenky vědecky orientovaných funkcionalistů, tedy na první polovinu 20. století, zejména na dvacátá léta.
[206] Psychoanalýza je teorie osobnosti, která poukazuje na význam a vliv lidského nevědomí na lidské chování a prožívání. Autor teorie Sigmund Freud upozorňuje, že chování člověka je vždy motivováno neuvědomovanými procesy, jež probíhají ve vědomí, předvědomí a zejména v nevědomí. Člověk zde představuje bytost, jež je determinována pudovými silami, zejména sexuálním pudem (eros) a pudem destrukčním (thanatos). Srovnej: KRATOCHVÍL, Stanislav: *Základy psychoterapie*. Praha: Portál, 1997, s. 20-24.
[207] ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 237.
[208] Tamtéž, s. 237.

upozornili, jak už bylo naznačeno v dřívějších kapitolách, sami emocionálně orientovaní funkcionalisté, kteří později v tomto směru vývoje chápání architektury pokračovali, a v jejich pracích podíl emocionální složky neustále sílil.

Nebyl to ovšem jen objev psychoanalýzy, který měl vliv na oslabení ortodoxie funkcionalistické teorie, svou úlohu sehrála také ustupující hospodářská krize a nelze nezmínit také vlivy politické, jak ty, jež se odehrávaly na území tehdejšího Československa, ovšem také vypuknutí druhé světové války, která způsobila, že se otázky vývoje architektury na několik let odložily.

3.3.2. Oslabení silně vědeckého postoje k architektuře u Karla Teigeho

Přestože sebevědomí československých vědeckých funkcionalistů v čele s Karlem Teigem bylo v první polovině 20. století velmi vysoké a nepřipouštělo si, že by jejich pojetí staveb nemuselo vyhovovat nastupující komunistické společnosti, neboť reprezentovalo stejné principy výstavby budov, to je funkčnost, užitečnost a spolehlivost, které komunistický režim vyžadoval od způsobu života svých příznivců, toto sebevědomí bylo značně nabouráno. A to zejména v roce 1932, kdy v soutěži o návrh Paláce sovětů v Moskvě Teigeho vědecko-funkcionalistický projekt zcela pohořel. Stalinská byrokracie zde našla totiž zalíbení v klasicismu a monumentalitu, což byly pro funkcionalisty formy zpátečnické.[209] Pro Karla Teigeho to bylo velké zklamání.[210] Po roce 1936 se také možná právě z těchto důvodů na deset let odmlčel. Tyto zkušenosti a také neustále sílící tendence pokládat za neodmyslitelnou vlastnost architektury její schopnost vzbuzovat city u recipientů staveb dokonce vedly Teigeho k přehodnocení jeho vlastní teorie architektury. Ve čtyřicátých letech Teige sebekriticky konstatuje, že jeho silně vědecké pojetí architektury bylo dogmaticky omezené a „že materiální utilitárnost nemůže býti nadále jediným argumentem architektonického

[209] ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 236-237.

[210] Karel Teige viděl v nastupující komunistické společnosti a v navázání diplomatických styků Československa se Sovětských svazem významný a prospěšný čin, který významně ovlivní vývoj naší architektury. Očekával, že skrze „komunistickou“ architekturu společnost opět získá potřebný řád. Podle Teigeho architekt není jen konstruktérem nových staveb, ale je inženýrem ve smyslu práce i života. Jeho vizí bylo, skrze architektonickou práci do iracionálního chaosu tehdejšího kapitalismu vnášet domněle racionální socialistický řád. Teigemu zprvu nakloněná architektonická levice se postupem času stále více radikalizovala a její názory vyústily až v odsouzení Teigeho architektonické konstruktivistické koncepce. Práce Karla Teigeho byly dokonce označeny jako produkt opovrhovaného kapitalismu. Srovnej: ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 276-283.

řešení.“[211] K nutným funkcím architektury, kterými jsou podle něho funkce obytná, pracovní, hygienická a komunikační, v pozdějších letech „připojil také funkci estetickou či „psychoideologickou“, jejíž význam pro harmonický lidský život sice dříve nepopíral, soudil však, že ji budou naplňovat jiné, volné druhy umělecké tvořivosti, hlavně poezie a malířství.“[212]

Tato změna postoje Karle Teigeho k myšlenkám vědeckého funkcionalismu silně nabourala vliv vědeckého funkcionalismu na tvorbu architektonických děl, ovšem také otevřela cestu novému chápání staveb, která zohledňuje také emoce člověka.

3.3.3 Hledání nového architektonického jazyka

Přestože bylo zřejmé, že funkcionalistická teorie ve své silně vědecké formě přestává dostačovat novým požadavkům, které byly na architekturu kladeny, zatím neexistovala jednotná odpověď, jak by měla nová podoba architektury vypadat a zda by se její tvorba měla zakládat na vědeckých, či uměleckých principech. Architekti ani ti více emocionálně založení, jako byl například Karel Honzík, se nechtěli zcela zbavit principu účelovosti, jelikož si uvědomovali, že pro adekvátní fungování staveb je požadavek funkčnosti ve výstavbě architektonických děl nezbytný. Karel Honzík soudil, že forma „se utváří sledováním účelu, v tom není třeba starší funkcionalistické teorie revidovat.“[213] Již zmiňovaný Honzík se snažil s rozporem mezi funkcí a formou, která by více zohledňovala subjektivní potřeby uživatelů staveb, vyrovnat postupem, který bychom mohli zjednodušeně nazvat od účelu k formě. Při tvorbě architektonického díla je podle něj nutno zaměřit pozornost na principy, které zaručují funkčnost stavby, ale konečný tvar podle Honzíka nevzniká automaticky, jak mnozí funkcionalisté předpokládali, ale „jeho finalizace, tak i plné vystižení formotvorných účelů v celé jejich složitosti jsou závislé na subjektivních kvalitách architekta.“[214]

Podle Rostislava Šváchy ovšem ani takto chápaná architektonická tvorba není ideálním řešením, takový postup je totiž velmi blízký mechanicismu, a není proto pro příznivce funkcionalismu, zejména ty emocionální zcela vyhovující alternativou.[215] Podle Šváchy Karel Honzík sice odmítá myšlenku vědeckých funkcionalistů, že

[211] ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 237.
[212] ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 276.
[213] Tamtéž, s. 410-411.
[214] Tamtéž, s. 409.
[215] Tamtéž, s. 411.

adekvátní tvar architektonického díla vzniká automaticky, a to pouze při dodržení podmínek funkčnosti, odmítá však také jakýkoliv apriorní estetický zájem ve výstavbě budov, což následně způsobuje, že architektura je pojímána jako pouhá finalizace funkčního tvaru, ke kterému dospějeme v případě, že nalezneme rovnováhu, proporcionalitu či harmonii mezi všemi složkami, které se na utváření výsledného tvaru podílejí.[216]

Nejasná situace, která nyní vládla v architektonické teorii v přístupu k fyzickým a psychickým potřebám člověka při tvorbě architektonických děl, zaujala také významného českého teoretika umění Jana Mukařovského, který se jí věnuje ve své stati „K problému funkcí v architektuře". Mukařovský uvádí, že architektura, jež organizuje prostor obklopující člověka, musí organizovat tento prostor jako celek a vzhledem k člověku celému, tedy k jeho jak fyzickým tak psychickým jednáním.[217] Funkce, jimiž architektura disponuje, se podle autora vztahují vedle fyzického také na emocionální a psychické rozpoložení člověka. Je zřejmé, že se zde Mukařovský rozchází s radikálními názory vědecky orientovaných funkcionalistů, kteří se soustředí jen na potřeby materiální.

K charakteristice funkcí, kterými architektura disponuje, Mukařovský uvádí, že žádná věc,[218] není spjata jen s jednou funkcí, ale s celým souborem funkcí. Tento soubor funkcí je zakořeněný v samotném ústrojí člověka. Seskupení a upřednostnění či podřízení určitých funkcí před ostatními nezávisí jen na věci samotné, ale také na tom, kdo danou věc používá. Tedy na kolektivu a také na samotném individuu, které věc užívá ke svým osobním cílům a také do značné míry o užití věci rozhoduje.[219] Jelikož tedy můžeme architektonická díla označit za produkty mnohofukční, jsou podle Mukařovského správné moderní architektonické teorie architektury, které chápou architekturu jako soubor životních procesů, jejichž je dějištěm.[220] S radikálním vydělením architektury z oblasti umění, jak to dělají již mnohokrát zmiňovaní vědečtí funkcionalisté, polemizuje a označuje jej spíše za časově omezenou tendenci než za obecně platný princip. Mukařovský k snahám řadit architekturu do vědecké oblasti píše: „Pramenem toho názoru je tendence, která dočasně ovládla uměleckou teorii i praxi

[216] ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000, s. 237-238.
[217] MUKAŘOVSKÝ, Jan: K problému funkcí v architektuře. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 198.
[218] Architektonická díla nevyjímaje.
[219] MUKAŘOVSKÝ, Jan: K problému funkcí v architektuře. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 196.
[220] Tamtéž, s. 198.

v době kolem počátku minulého století (tendence k tzv. „čistému“ umění), nikoliv napodobivý princip.“[221]

Odmítavé stanovisko k identifikaci architektury s uměleckou oblastí a s ním spojené nežádoucí estetické působení staveb, které příznivci funkcionalismu zastávají, můžeme přisoudit faktu, že přítomnost estetické funkce do jisté míry omezuje funkčnost věci, tedy i budovy. Tuto myšlenku naznačuje také Mukařovský, který estetickou funkci charakterizuje jako dialektické popření funkčnosti. Ve stati píše: „Kterákoli funkce mimo estetickou se konec konců může projevit jen tam, kde jde o užití věci k nějakému účelu, funkce estetická však, ať se projeví kdykoli a kdekoli, čím silnější bude, tím více bude činit účelem věc samu, to znamená bránit jejímu praktickému užití.“[222] Je tedy zřejmé, že míra estetické funkce, již architektonické dílo vykazuje, může ohrozit jeho praktické užití.[223] Architektura se však nikdy nemůže, jak uvádí Mukařovský později, zcela zbavit své estetické funkce, protože je estetická funkce její imanentní vlastností. Přestože se architektonická díla nikdy nemohou zcela zříci svých často skrytých estetických cílů, nikdy se nemůže estetická funkce stát funkcí dominantní[224] bez toho, aby architektonické dílo neztratilo svou podstatu.[225] Kdyby přece jen došlo k tomu, že by praktické funkce byly podřízeny funkci estetické, nebylo by možné taková díla dále nazývat architektonickými, ale stanou se skulpturami.[226]

K otázce, zda architektura patří či nepatří do oblasti umění, Mukařovský uvádí mnoho okolností, které ji s uměním spojují, i těch, které ji od něj oddělují. Nakonec však přichází s názorem, že řešení této otázky, tedy zda má architektura uměleckou či vědeckou povahu je bezpředmětné, neboť nelze zcela přesně stanovit hranici mezi uměním a mimouměním, tedy estetičnem a mimoestetičnem. Na podporu svého tvrzení uvádí, že hranice mezi tím, co je a co není uměním, není lehké určit ani u architektury, ani u ostatních druhů umění. Mukařovský píše: „Pohlédneme-li na umění v celé jeho šíři dobové, prostorové i sociální, objeví se, že směřování k nadvládě estetické funkce

[221] MUKAŘOVSKÝ, Jan: K problému funkcí v architektuře. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 202.
[222] Tamtéž, s. 200.
[223] Jan Mukařovský uvádí jako příklad esteticky působící bytový interiér, který omezuje svou funkčnost tím, že zbytečně na sebe vztahuje pozornost, která není pro dobré fungování věci žádoucí. Srovnej: MUKAŘOVSKÝ, Jan: K problému funkcí v architektuře. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 200.
[224] Toto tvrzení ovšem neplatí v případě jiných výtvarných děl, zejména těch, která spadají do umělecké oblasti, jako je malířství, sochařství, básnictví atd. Zde estetická funkce může a také často je nadřazena funkcím ostatním.
[225] MUKAŘOVSKÝ, Jan: K problému funkcí v architektuře. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 202.
[226] Tamtéž, s. 201.

nad ostatními nepřestává v žádném umění být právě směřováním, které i v nejkrajnějších případech zůstává ne zcela uskutečněno. Ukáže se dále, že každé umění vyúsťuje bez násilného přeryvu v oblast nesporné dominace funkcí mimoestetických, tedy v oblast mimoestetickou.“[227] Blízkost architektury s oblastí jak estetickou tak mimoestetickou můžeme odvozovat i z toho, že uvnitř samotné architektury se podle Mukařovského „stýkají výtvory bez jakékoli estetické záměrnosti s výtvory silně esteticky fungujícími, nýbrž i proto, že od architektury vede přímé spojení k výrobě řemeslné a tovární.“[228] V tomto smyslu Mukařovský architekturu ztotožňuje s mostem, po kterém výboje umění přecházejí přímo do životní praxe.

S ohledem na naše zkoumání významu ornamentální tvorby v architektuře je však důležitá již zmíněná okolnost, že Mukařovský na rozdíl od vědecky orientovaných funkcionalistů zohledňuje v architektonické tvorbě také psychické potřeby člověka. Ovšem to neznamená, že požadavek funkčnosti staveb je odsunut, naopak, Mukařovský poukazuje na to, že i u secesních budov, jejichž cíle jsou často spojovány s emocionálními potřebami, můžeme najít požadavek funkčnosti, přestože tato funkčnost je zaměřena na individuum. Mukařovský při charakteristice jednotlivých architektonických období na adresu secese uvádí: „Vývojové období bezprostředně následující, architektura secesní, posunulo do popředí horizont funkčnosti individuální, příkaz zní, vyhovět nárokům kladeným individuem, uzpůsobit budovu i funkcím fiktivním, jež individuum, třeba na úkor jejího skutečného úkolu, přikládá, odtud rozbujelá lyričnost architektury v tomto období.“[229]

Z toho, co bylo výše zmíněno, je patrné, že samotný princip funkčnosti staveb se nemusí s ornamentem nutně rozcházet. Naopak v upřednostňování ornamentu v secesním umění a v následném odmítání ornamentálních vzorů funkcionalistickými příznivci by Mukařovský viděl logický a výsledný prvek změny vývoje estetických norem, které v danou dobu v dané společnosti převládaly.[230]

---

[227] MUKAŘOVSKÝ, Jan: K problému funkcí v architektuře. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 202.
[228] Tamtéž, s. 202.
[229] Tamtéž, s. 199.
[230] V díle se můžeme podle Jana Mukařovského setkat s několika druhy norem (mimoestetické, technické, praktické..), z nichž nejdůležitější ve vztahu k umění je norma estetická, jež je regulátorem estetické funkce a tvoří pozadí tvorby uměleckých děl a jejich vnímání. Zároveň však estetická norma přesahuje dílo tím, že porušení této normy je nezbytný akt pro vývoj umění. Tyto normy, tvoří obsah kolektivního vědomí společnosti. Podle Mukařovského je tedy umění spojeno s politickým, historickým a společenských kontextem. Srovnej: MUKAŘOVSKÝ, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno, Host – nakladatelství, s. r. o., 2000, s. 81-148.

3.3.4. Konec moderny a vznik nových směrů

Diskuse o otázkách architektonické tvorby spojené s problematikou formy a funkce architektury přerušila ve čtyřicátých letech, jak už bylo naznačeno dříve, druhá světová válka. Po jejím skončení se centrum hledání nové architektonické tvorby přesunulo z Evropy, která byla zničena bombardováním, na americký kontinent. Architektonický vývoj v druhé polovině 20. století je charakteristický neobyčejným množstvím různých idejí a koncepcí, v nichž, stejně tak jako doposud, zastává ornamentální tvorba odlišné postavení. Vedle rozšířené výstavby mrakodrapů je možno zmínit brutalismus, korporativismus, socialistický realismus, strukturalismus, regionalismus, postmodernismus, technoismus, neoracionalismus, dekonstruktivismus, ekoismus, metaracionalismus.[231]

V poválečném levicově orientovaném Československu se staví zprvu v duchu stalinského klasicismu, v šedesátých letech po Chruščovově „kritice zbytečností v architektuře" však naše architektura zcela podléhá „technologii montáže obytných budov z typizovaných panelových dílců."[232] Rostislav Švácha k tomu kriticky podotýká: „Staré vědecko-funkcionalistické sny o maximální ekonomii stavění, o typizaci a standardizaci se v architektuře těchto gigantických sídlišť dočkaly dokonalých karikatur."[233]

I přes velké množství různých architektonických přístupů, které se projevily v druhé polovině 20. století, případně v době pozdější, lze i v tomto období, při značném zjednodušení, rozpoznat v architektonické tvorbě dva základní principy. První umělecky i teoreticky rozvíjí principy funkcionalistického pojetí architektury, nebo v něm lze nalézt alespoň některé z jeho principů, zejména odmítavé stanovisko k ornamentální tvorbě. Vedle toho je tu směřování, jež představuje negaci funkcionalismu a s jeho pojetím staveb se zcela rozchází.[234]

[231] MELVIN, Jeremy: *Ismy. Jak chápat architekturu.* Praha, Slovart, s. r. o., 2006.
[232] ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 481.
[233] Tamtéž, s. 481.
[234] SYROVÝ, Bohuslav a kolektiv: *Architektura – svědectví dob*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury, 1977, s. 430.

4. Závěr

Na základě získaných poznatků lze na závěr práce uvést, že přestože pozice ornamentu v oblasti architektury a umění je historicky proměnlivá a zejména na počátku 20. století ne příliš příznivá, tvoří ornament i nadále nepostradatelný prvek umělecké tvorby. Nejenom že ornament tvoří možná vůbec nejstarší způsob zachycení a vyjádření skutečnosti, ale také jej podle zmiňovaných teorií můžeme spojovat se samotným vývojem umění. Ornament je tedy nejenom ozdobou, ale zejména v secesi se stává podstatným prvkem, z něhož se odvíjí veškeré secesní umělecké tvoření.

Práce se však nesoustředí pouze na představení základních vlastností a principů ornamentální tvorby, vyzdvižení ornamentu a jeho významu v oblasti umění, ale ve větší míře se snaží postihnout a vysvětlit onu změnu v nahlížení na ornamentální tvorbu, k níž došlo na přelomu 19. a 20. století, kdy se pod vlivem měnících se životních podmínek člověka objevují myšlenky, jenž se snaží odstranit do té doby ceněný secesní ornament z architektonické i umělecké tvorby. V této souvislosti jsou uvedeny a podrobněji rozebrány názory na architektonickou a ornamentální tvorbu jak emocionálně, tak vědecky orientovaných funkcionalistů, jež se z velké části o vymizení ornamentu z architektury zasloužily. Zmíněny jsou také společenské okolnosti, které nelze oddělovat od snahy odstranit ornament z oblasti umění, v případě některých teoretiků nejenom z oblasti umění, ale také ze všech sfér lidského života.

Později je však ukázáno, že naprostá eliminace ornamentu z oblasti lidského tvoření, tak jak ji prezentují zejména vědečtí funkcionalisté je nejenom neudržitelná, ale také neuskutečnitelná. Tento názor vychází z nabytých poznatků, že ony funkcionální principy architektonické tvorby, jež odmítají ornament, se soustředí pouze na materiální potřeby člověka a opomíjejí jeho potřeby psychické, bez nichž se však, jak uvádí Karel Honzík či Jan Mukařovský, architektonická tvorba neobejde, neboť úkolem architektury je organizovat prostor obklopující člověka vzhledem k člověku celému jak k jeho fyzickým, tak psychickým potřebám.

Můžeme tedy říci, že ornament v životě lidí i celé společnosti vždy zastával a stále zastává významné a jedinečné postavení, které nelze přehlížet, zejména pokud jde o studium umění a s ním spojených oblastí.

Použitá literatura

ALBERTI, Leon Battista: *Deset knih o stavitelství*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008.

ARISTOTELÉS: *Fyzika*. Praha: Rezek, 1996.

BALEKA, Jan: *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997.

ČAPEK, Josef: *Málo o mnohém*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1929.

ČAPEK, Josef: *Umění přírodních národů*. Praha: Československý spisovatel, 1957.

ELIŠKA, Jiří: *Ornament a dekor*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

FILIPI, Jaroslav J.: *Plošná stylizace dle přír*ody. Praha: Dědictví Komenského, 1912.

HAAS, Felix: *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

HARDY, William: *Art Nouveau*. Praha: Svojtíka a Vašut, 1997.

HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrád: *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995.

HÖCKER, Christoph: *Architektura*. Brno: Computer Press, a. s., 2004.

HONZÍK, Karel: *Tvorba životního slohu.* 3. vyd. *Stati o architektuře a užitkové tvorbě*. Horizont: Praha, 1976.

HONZÍK, Karel: Estetika v žaláři. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění V*. Praha: Klub architektů, 1926-27, s. 166-172.

HUBERSEIMER, Ludwig: Internacionální nová architektura. In: *Mezinárodní soudobá architektura*. Praha, 1928.

CHALUMEAU, Jean-Luc: *Přehled teorií umění. Přehled filozofie a historie umění a kritiky*. Praha: Portál, 2003.

CHODURA, Radko: *O architektuře a výchově. Skriptum pro předmět architektury.* České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 1991.

KOPA, Jaroslav: *Ornamentika*. Praha: I. L. Kober, 1936.

KRATOCHVÍL, Stanislav: *Základy psychoterapie*. Praha: Portál, 1997.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre: Konstruktivní poznámky. In: *Mezinárodní soudobá architektura*. Praha, 1928.

LE CORBUSIER: Rozhodná chvíle architektury. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění IV*. Praha: Klub architektů, 1925-26, s. 51-56.

LE CORBUSIER: Obrana architektury. In: *Musaion*. Praha: Aventinum, 1931, s. 27-52.

Le CORBUSIER: *Za novou architekturu*. Praha: Petr Rezek, 2005.

LEVI-STRAUSS, Claude: *Smutné tropy*. 2. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2011.

LOOS, Adolf: Ornament a zločin. In: *Řeči do prázdna*. 2. vyd. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001.

MELVIN, Jeremy: *Ismy. Jak chápat architekturu.* Praha, Slovart, s. r. o., 2006.

MRÁZ, Bohumír a dědicové: *Dějiny výtvarné kultury 3*. 2. vyd. Praha: Idea servis, 2003.

MRÁZ, Bohumír: *Secese*. Praha: Obelisk, 1971.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: K problému funkcí v architektuře. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 196-203.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno, Host – nakladatelství, s. r. o., 2007, s. 81-148.

NOVÁK, Mirko: *Le Corbusierova prostorová estetika*. Praha: Nakladatelství české akademie věd a umění, 1929.

PETERAJVÁ, Ludmila: *Secesia*. Bratislava: Pallas, 1974.

PLÓTÍNOS: *Dvě pojednání o kráse*. Praha: Rezek, 1994.

STARÝ, Oldřich a kolektiv: Náš názor. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění III*. Praha: Klub architektů, 1924-25.

STARÝ, Oldřich: Česká moderní architektura IV. In: *Stavba: měsíčník pro stavební umění IV*. Praha: Klub architektů, 1925-26, s. 183-196.

SULLIVAN, Louis: The Tall Office Building Artisticallly Considered. In: *Lipponcott's magazine*. 1896.

SULLIVAN, Louis: *The Autobiography of an Idea*. Nev York: Press Of The American Institute Of Architects, Inc, 1924.

SYROVÝ, Bohuslav a kolektiv: *Architektura – svědectví dob*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury, 1977.

ŠVÁCHA, Rostislav: *Teorie českého funkcionalismu*. Philosophia – Aesthetica 21, Historia atrium III, 2000.

ŠVÁCHA, Rostislav: *Le Corbusier*. Praha: Odeon, 1989.

ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995.

TAYLOR, Frederick W.: *Zásady vědeckého řízení*. Praha: Technicko-hospodářská jednota, 1947.

TEIGE, Karel: *MSA 2, Moderní architektura* v Československu. Praha: Odeon, 1930.

TEIGE, Karel: *Stavba a báseň: Umění dnes a zítra*. Praha: Olymp, 1927.

TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně. Výbor z díla I*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

VITRUVIUS, Marcus: *Deset knih o architektuře*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1979.

VOELK, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

WERSIN, Wolfgang von: *Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit*. Stuttgart: Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1940.

WITTLICH, Petr: *Česká secese*. Praha: Odeon, 1982.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001.

ZEVI, Bruno: *Jak se dívat na architekturu*. Praha: Československý spisovatel, 1966.