

## Obráz a socha v architektuře

Řeklo by se, že obraz, socha a stavební dílo žijí pospolu tak dlouho, že je zbytečné o jejich vztazích nějak obšírně pojednávat. A přece by nebylo nic vzdálenějšího pravdě, než taková domněnka.

V posledním století se zvolna vyvíjela rozlučka mezi výtvarnými uměními, která vyvrcholila po prvé světové válce. Nyní stojíme před otázkou jejich vztahů, jakoby to byla otázka úplně nová. Architektonické časopisy ji čini předmětem svých anket. Zvolili jsme si ji za předmet obšírnější úvahy právě proto, že se nám zdá být velmi aktuální.

Pokusíme se odpovědět na otázku:

Jaké jsou a jaké asi budou příští vztahy mezi obrazem, sochou, obytným prostorem, stavebním dílem a jeho zřizováním?

Chceme-li svůj rozbor zaměřit ke konkrétním věcím, musíme se především ptát: Mají vůbec obraz a socha žít pospolu s architekturou? Je to skutečně spojení tak samozřejmé, jak jsme si na ně zvykli z historie?

Odpověď asi nebude obličná a pronese ji za nás život sám. Vidíme přece, že se člověk ve svém soukromém příbytku obklopuje uměleckými díly a to zcela spontánně, aniž by k tomu docházel po nějaké úvaze, nebo aniž by podléhal nátlaku.

Nepřehlédneme k tomu, že se často spokojuje brakem a paumem. To je již věc hodnocení. Ale základní potřeba rozšiřovat svůj obytný prostor imaginárním prostorem obrazu,

prozařovat jej formami, v nichž jsou vyjádřeny sny a touhy, v nichž je symbolisován vyšší cíl života, tato základní potřeba je patrna i v nejmenším příbytku. Jest tedy dnešním člověku přilomnost uměleckého díla v obytném prostoru stejně nezbytností jako vzduch a chléb. A je-li nezbytností v soukromém příbytku, je jistě stejně nezbytností v prostoru pracovním nebo veřejném, který konec konců není ničím jiným než rozšířením prostoru soukromého.

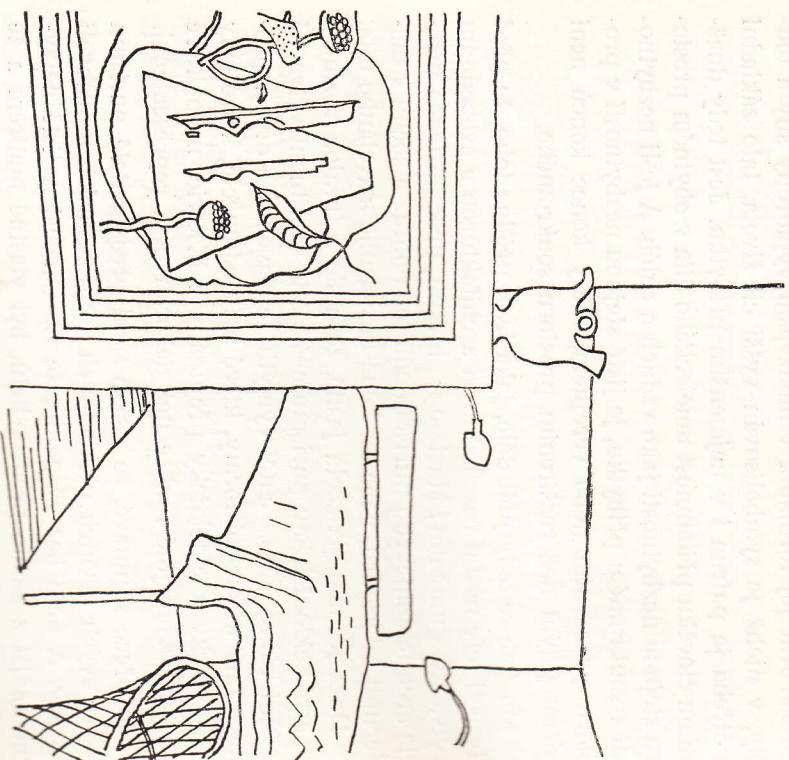
Musíme se tedy ptát dále, jaká byla příčina toho, že před dvaceti lety nastal rozehod mezi architekturou a svobodným výtvarným uměním? Musíme si objasnit, proč důsledná teorie architektonického purismu odmítala obraz a sochu v moderním interiéru, nebo na stěně moderního stavebního díla.

Dnes je nám již zcela jasné, že nešlo o trvalou rozlučku, že architektonickému purismu nešlo o to zamítnout výtvarná umění vůbec, ale že chtěl vymýtit ze stavebního díla a prostoru ony umělecké formy, které byly odumřelé, které byly mechanicky a eklekticky přejímány z historie, nebo které neměly žádné jiné funkce než dekorativní a reprezentativní.

Je přece zajímavé, že právě sami představitelé purismu již ve svých prvních příkladných architekturách umísťovali obrazy. A není bez významu, že Le Corbusier, jistě nejvýznamnější z těchto představitelů, byl vlastně malířem a že mezi malířským a architektonickým purismem jsou zřejmě nejužší inspirační svazky.

Pozorujeme tedy i v novém architektonickém pojetí zcela zřetelný sklon k úzkému spoužití (k úzké symbióse) s druhými výtvarnými uměními. Nejde v podstatě o otázku, zda může nebo nemůže být architektura spojena s malbou a sochařstvím ale veškeré rozpaky, které dnes prožíváme, se týkají spíše toho, jak se toto spojení má stát. Tato otázka po způsobu soužití všech výtvarných složek se rozrůstá do mnoha podružných otázek, jakmile se jí snažíme zodpovědět.

Začneme zkoumat vztah malířského a sochařského díla k architektuře nejprve s hlediska zcela fyzického. Uvidíme,



Obr. 48. Detail z *Le Corbusierova interieru*. Obrazy jsou pevnou součástí stavebních nebo zařizovacích prvků. Tvoří zadní stěny skříní, vyplňují některé plochy přiček, jsou usazeny do betonových rámtů.

že obraz a socha se objevují v souvislosti se stavbou nebo s obytným prostorem ve dvou způsobech a sice jako:

1. dílo přenosné nebo
2. dílo pevné.

V každém případě vznikají jiné předpoklady pro umístění a také pro hodnocení uměleckého díla. Uvažujme tedy o každém způsobu zvlášť.

### 1. Výtvarné dílo přenosné.

Tento případ se týká z největší části obrazů a soch, které si jednotlivec volně rozestavuje, nebo zavěšuje ve svém soukromém příbytku. Umístění volného uměleckého díla v obytném prostoru je možno opět posuzovat předně s hlediska úplně praktického. Nebude jisté vhodné, aby socha stála v průchodném pásnu, nebo aby nějak ztěžovala manipulaci s okny, dveřmi, skříněmi a pod. Musíme též upozorniti na to, že obrazy hustě zavěšené vedle sebe ubírají stěnám bytu reflexní schopnost, ať už se jedná o odrážené světlo přirozené nebo umělé. Končtě nelze zanedbávat ani otázku hygienickou: Na rámech obrazů a sochách se usazuje prach, jehož pravidelné odstraňování zvyšuje potřebu úklidu. Tato hlediska nemají ovšem významu pro sběratele, který věnoval určitou místnost pouze výstavě uměleckých děl a který vládne nepochybně dostatečnými prostředky na udržování své soukromé galerie. Zato pro byty plně sloužící obyvání a zejména pro byty malé, kde manželka a malá sama obstarává úklid, jsou uvedena praktická hlediska důležitá. V bytech nastávají někdy nesnáze s umístěním soch, jsou-li pojalý horizontálně a zabírají-li velkou půdorysnou plochu. Taková díla se stávají nevhodnými pro byty a jsou odkázána na umístění v galerii, jestliže ovšem nenaleznou místa v některé veřejné budově, kde prostor si zase činí jistý nárok na obsah a námět díla. Jak je zřejmo, i praktické okolnosti, zdánlivě malicherné či nevhodné pozornosti umělovy, mohou mít širší důsledky a tedy i význam, s nimiž musíme počítati.

Při umístění přenosných obrazů a soch je také nutno brát zřetel na osvětlení a stanovisko pozorovatele, aby se dílo vůbec mohlo uplatňovat. Mnohdy jsou obrazy schovány v šeru, nebo se v nich lak odráží světlo z oken nebo z umělých osvětlovacích zdrojů, že je prakticky vůbec nemůžeme vnímat.

Stálé sousedství obrazu a vnitřního zařízení přivádí pochopitelně do popředí otázku jejich vzájemného vztahu. Ja-

kého druhu jsou tyto vztahy, je věci dalšího pozorování. Jednak jde o vztah vnější, prostorový, jednak o vztah vnitřní — rodový, slohový. Můžeme být sebevěššími odpůrci stroje- nosí, a přece každý z nás, má-li jednou provždy pověst ob- raz ve svém bytě, zkouší, kde by se nejlépe „vyjmal“, při čemž nemá na mysli jen otázku praktické: provozní, světelné nebo hygienické, ale vysloveně „komposiční“. Obraz se na- jednou stává článkem celého interiéru, jeho komposiční slož- kou. Komposiční zřetel, který vede k rozváznému umístění obrazu v interiéru, je ovšem daleko více na místě u díla pevně spojeného se zařízením, méně už u obrazu přenosné- ho, jehož pohyblivou podstatu popírá. V obou případech je velké nebezpečí, že se obraz stane pouhou barevnou skvrnou, pouhým dekorativním přívěskem zařízení, a že se přestane přihlížet k jeho vlastnému obsahu a k jeho vlastní umělecké hodnotě. Avšak nemusí vždy jít o takový výstřelek. Není-li komposice v rozporu s praktickými ohledy a jestliže podpo- ruje a zdůrazňuje umělecké hodnoty díla, pak jistě jí nelze ničeho vytýkati. Daleko závažnější než vztah komposiční, prostorový, je ovšem vztah vnitřní, řekněme slohový. Theo- reticky můžeme říci: každé dobré dílo, ať z té či oné doby, toho či onoho směru, zapadá skvěle do dobrého interiéru, ať už je to interier zařízený moderním nábytkem, nebo starým nábytkem.

Ovšem nelze přehlédnout zvláštní výrazové vztahy, které uvádějí věci do užšího příbuzenství. Tak na příklad je ná- padné, že se moderní architektura a moderní funkční interier mimořádně snaší s veškerými projevy, ramennými, elementární- mi nebo počátečními. Primitivnost přirozená nebo rafinovaná, raná golika nebo renesance, lidové umění, barbarisovaný Ba- rok, moderní elementarismus, to jsou asi tak ony druhy, které nalézají v moderním interiéru obzvláště příznivé prostředí. Bezpochyby bude tu nutno hledat příbuzenství v kulturním klimatu. Architektura sama, když se zbavila svého času veš- keré ornamentální a historisující přítěže, měla povahu ele- mentární, počínajíc od nulového bodu. Je pochopitelné, že

vyhledávala umělecké projevy téhož druhu nebo z podobné- ho duchovního klimatu. Protože buduje na technických vy- nálezech a výbojích má také moderní architektura vztah k ex- aktivnímu a vědeckému charakteru map, diagramů, fotografií a podob. děl. (Jako příklad uvedme montáže vědeckých foto- grafii na stěnách vestibulu ve švýcarském pavilonu univer- sitní čtvrti pařížské.)

Avšak těmito zjevy se nelze nijak bezvýhradně řídit. Pro osobu jistého a kultivovaného výběru jest příbuzenství vy- věrající z kvality díla nadřazeno všem svazkům slohovým. Mů- že tedy umístit v interiéru a vedle sebe díla nejrozličnějších epoch a nejrozličnějších směrů bez obav, že mezi nimi vznikne nesoulad, a to proste proto, že si dovedl zvolit dobré zařízení, a že dovedl vybrat dobrá umělecká díla, odpovídající jednot- němu cílení.

Tento soulad dobrých věcí může být pochopitelně porušen každou polovičatostí, pseudostylem, falešnou modernou nebo kyčem. Často stačí na příklad jen rám, provedený v jakémsi falešném barokním slohu, aby vnesl mezi obraz a interier výskakovou neshodu. Malíři — často proti svému vlastnému zájmu — opatřují své obrazy lištami podivně historisujícími, dekorativními, secesními, které nejsou v žádné vnitřní ko- ordinaci k obrazům ani k interierům.

Je překvapující, v kolika současných obydlích panuje ná- padný nesouzvuk mezi věcmi. Je způsoben především ne- určitým slohem nábytku, špatnými imitacemi nebo náznamy historických slohů, dále všelijakými nevkusnými doplňky, hračkami, figurkami, které jsou vydávány za umělecká díla a jimiž snaživý konsument zaplňuje kdejakou plochu. Často je nutno hledati příčinu v tom, že mnozí lidé shromazďují ve svých bytech nejrůznější předměty jen proto, aby do nich ukládali peníze, aby s nimi spekulovali, aby se jimi honosili, nebo proto, že je považují za památku. Zájem spekulacní, sentimentální, representacní, nebo snobistický bývá ovšem spojen s nedostatkem smyslu pro umění.

Vedle těchto žalostných případů jsou ovšem i případy

upřimného zaujetí pro umělecká díla, které selhává a vyúsťuje v bezradnost a nedostatek výběru. Jak si vysvětlit tento zjev? Vždyť jsme řekli, že přece tajemství harmonie mezi věcmi je velmi jednoduché — že stačí prostě vedle sebe klast věci dobré a hodnotné. Jestliže se ale ve skutečném životě setkáváme s tolikerym nesouzvukem, pak si jej lze vysvětlit jen dvojným způsobem: buď je uvedená poučka příliš theoretická a neodpovídá plně pravdě, anebo poklesl výběr dnešních lidí natolik, že nepoznají co je dobré a co špatné. Věc není skutečně tak jednoduchá, aby se dala vyjádřit nějakou zásadou. Vedle značného nedostatku uměleckého výběru u šedesátých vrstev existuje také velká různost v hodnocení. A tato různost názorů bývá tak vyhrcoena, že jedni považují za dobré, co druzí zavrhují. Tyto rozpory neexistují jen mezi laiky, ale i mezi kritiky a znalci umění.

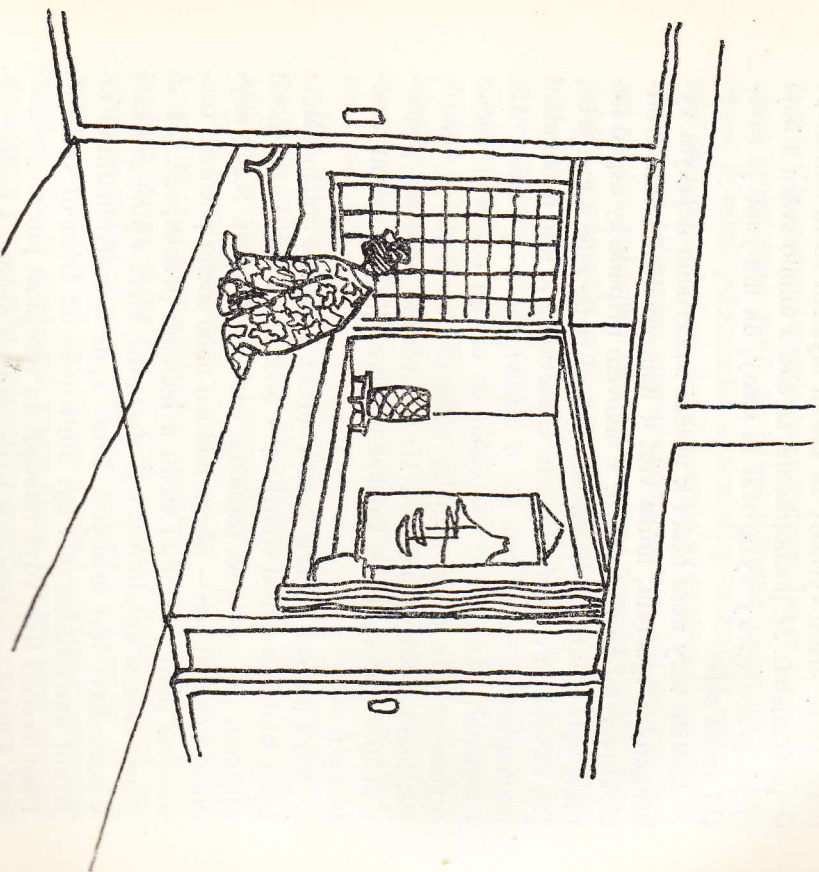
Pak ovšem nelze zmatek a nesoulad forem připisovat jen na vrub jednohlavcovy nevkusu. Příčiny jsou hlubší a dotýkají se samých kořenů kulturní krise.

Velká mnohotvárnost v umění a výrobě vůbec je důsledkem celé řady hospodářských, sociálních a kulturních zjevů, z nichž asi nejvýznamnějším je vystupňovaný individualismus posledního století. Každý umělec pokládá za nejvyšší cíl své tvorby nalezení vlastního výrazu a tedy i odlišení od ostatních umělců. Každý hledá své vzory jinde. Kromě toho probíhá souběžně s překolným technickým a vědeckým vývojem řada převratných vln v novém nazírání na skutečnost přírodní a uměleckou. To je vedle panujícího individualismu druhý významný zjev: *Vývoj nových forem, které stojí v ostrém protikladu proti minulým*. Není divu, že se důsledky jeví v mnohotvárnosti a protikladnosti. Současná tvorba prošla za posledních sto let více směry a módami, než snad kdy která kultura v dějinách. Ale také zvýšená znalost dějin, zeměpisu a národopisu nám přiblížila nejrozmanitější díla stará nebo exotická. Jsme skutečně obklopeni nebývalou mnohostí forem, z nichž mnohé vyrostly jako plody protikladů. Vezměme za příklad obrazy realistické, impresionistické a kubis-

tické, které přece vyrostly ze směrů myšlení často nejlhostnějších, které přece pochopitelné, že cosi z tohoto sváru a boje musí grafologicky vyzářovat ze stěny, na niž jsme je zavěsili vedle sebe.

Jestliže tedy není láska k umění usměrněna nějakým vyhraněným výběrem, může vést k nahromadění velmi protichůdných forem v obydlích. V takovém případě by aspoň neměly být kladeny a hromaděny těsně vedle sebe a nad sebe, jak to vidáme v mnoha bytech. U sběratele je toto hromadění pochopitelné, neboť mu jde o uskladnění a vystavení. Ale i sběratel, věnuje-li se své vášni ve větším rozměru, začne sdružovat díla chronologicky nebo dle uměleckých směrů, jak tomu bývá v galeriích. Majitel většího bytu má podobnou možnost vyhradit každou místnost jinému druhu uměleckých děl.

Ale v malých bytech je tato oláзка obzvláště obtížná. Měla by se tu doporučovat střízlivost v počtu věcí. Bylo již tolikrát zjištěno, jak mnohost zatlačuje osobitou kvalitu. Stačí, abychom nějakou věc — obraz, nádobu nebo sochu postavili osamoceně před prázdnou stěnu a budeme překvapeni, jak se ihned začnou uplatňovat její vlastnosti, které úplně zanikaly v sousedství věcí druhých. Tento způsob individualního zažívání uměleckého díla byl kultivován na Dálném východě. Před dvaceti lety, když vstoupil na veřejnost puristický směr v architektuře, požadující holou plochu průčelí i vnitřní stěny, jakož i volnost obývaného prostoru, byl nejjednodušeji vznesen návrh, aby byl zaveden obdobný způsob umístování uměleckých děl v byte, jaký je obecným zvykem v Japonsku. Tam totiž každý majitel obrazů má svinité obrazy uloženy ve skříní a zavěšuje je podle potřeby ve výklenku, který se nazývá Tokonoma. Svinitý obraz „Kakemono“ má ovšem velkou výhodu, že jako svitek je lehce přenosný a že zabírá nepatrné místo ve skříní. Obtížnější je to s naším tabulovým obrazem. Ač je přenosný, není zvykem této jeho vlastnosti využívat. Způsob Tokonomy by byl uskutečnitelný i u nás, kdyby byla k bytu připojena jakási komora pro obrazy a so-



*Obř. 49. Tokonoma, výklenek pro zaořkovaní obrací.*

chy, které právě okamžitě nehodláme vnímati. Obřaz i sochu by bylo pak možno vynésti jen v případě skutečného zájmu a umístit je jen tam, kde jsou nejlépe osvětleny, kde nepřekážejí provozu. Ostatní plochy by pak mohly zůstat volně, snadno čístitelné a podržující plnou světelně reflexní kapacitu. Mobilní obřaz by pak mohl být v případě potřeby zavěšován, nebo prostě dočasně postaven na polici, socha na stojan a pod. Obřaz takto izolovaný by byl nejlépe vnímán, neboť ve většině případech, kdy obřazy jsou vrřeny vedle sebe, kon-

kurují si a rozptylují pozorovatele. Přes to však, že bylo nejjednou nabádáno k tomu, aby byl u nás zaveden způsob Tokonomy, nezdá se, že by námět byl dosáhl popularity, nebo rozšíření. Nikomu se nechce tabulový obřaz s rámem, obvykle dosti těžkým, přemířet. Je tedy zvykem, že obřaz zůstává jednou pro vždy viset na jednom místě, a to vešle obřazů jiných. Odmítá-li však někdo způsob Tokonomy, může se pokusit aspoň o to, aby přibližná díla sdrůžoval ve skupiny tvořící samostatné části stěny, oddělené navzájem prázdnými pásy zdi nebo nábytkem.

V každém případě je střídmost v počtu uměleckých předmětů na jejich prospěch. Jedno jediné dílo vynikající jako kontrast v prázdné ploše uplatňuje lépe svou hodnotu, než desítky děl vedle sebe a nad sebou. Pravidla, která jsme zde uvedli, nejsou ovšem bez výjimek a nelze je uplatňovat mechanicky.

Jsou případy, že laik se obrací o radu k umělcům, nebo k architektovi, který mu zařídil byl, neboť se chce dát věstí i ve věci nákupu a instalace obřazů a bytových doplňků. Činí to v dobré vůli vyhnout se omylům a také z pokorné nedůvěry ke svému výběru.

Ale právě proto, že v lakových případech si úpravy neprovádí majitel bytu sám, a že je ani architekt nevymyslí sám pro sebe, nesou často známku čehosi neosobního, co může vyznít až chladně, jestliže se majitel bytu neodváží projevit svou osobnost. A jakmile majitel bytu svou osobnost projeví, pak již všechno odvisí od jeho vkusu a smyslu. A nemá-li vlastního vyhraněného a kultivovaného výběru, pak bude nepochybně celý řád a sloh architektem uspořádaný porušen všemožnými přehlmaty.

Konec konců musí konsument hledat cestu z bezradnosti a bezslohovosti sám a sám. Individualism, jehož éra dosud trvá, žádá od umělců, aby byli silnými a zcela svěřáznými individualitami. Totéž ale žádá od konsumenta. Jenom osobitě vyhraněný jedinec si dovede vytvořit jedlnou prostředí

a doveče je doplnit příslušnými uměleckými díly, která jsou v soulase s celým jeho temperamentem.

Takový jednotlivec si umí vytvořit v každém prostoru své vlastní individuální klima, a to prostředky třeba velmi skromnými. Nezáleží na tom, zda-li má po ruce nábytek moderní, seriový, nebo zda jsou to kusy staré, jeho životní umění spočívá právě v tom, že doveče zabýdlet každé prostředí a že mu svým výběrem a sestavou vtiskne jednotný charakter. V takovém přebytku mají obrazy zvláštní funkci, a to tu, že spoluvytvářejí ovzduší, doplňují je svým imaginárním prostorem, svou abstraktní mluvou.

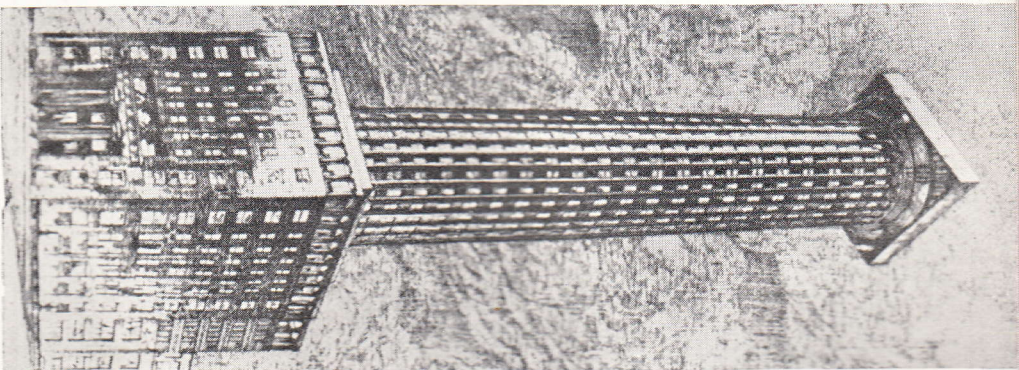
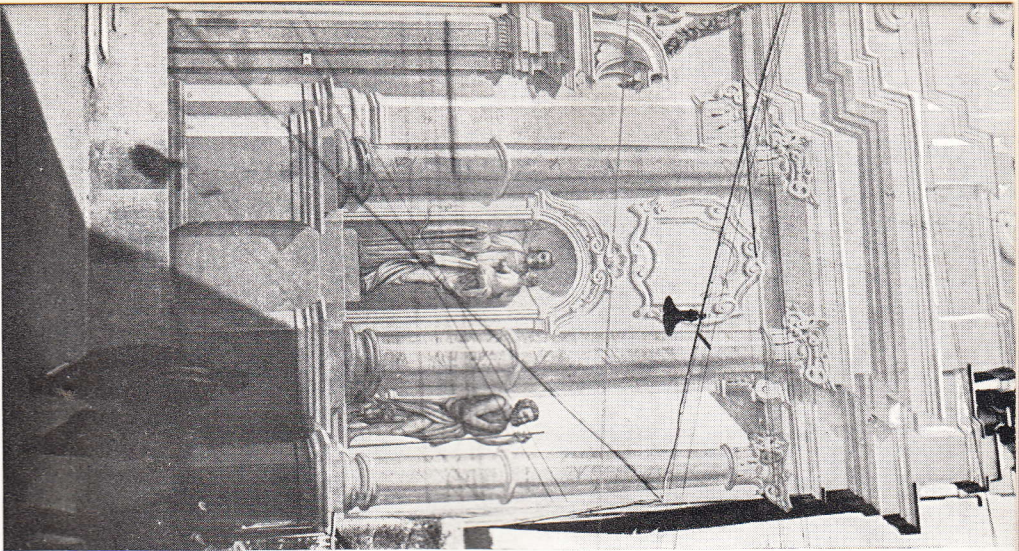
Avšak tento slohový individualism má pochopitelně i svá úskalí. Často se může zvrhnout v afektovanost a samolibost. Obrazy se pak stanou pouhou štafáží, která slouží k ozdobě jejich majitele. Přemrštěný individualism nám dává na jedinou počítovat potřebu nějakého slohu obecnějšího, nadosobního. Vidíme, že i zde, jako ve všech věcech ducha, vládne pravidlo umětenosti.

Bylo by chybou, kdybychom nevěnovali zvláštní pozornost olázce uměleckého díla v bytě nejmenším, nebo řecké- me lidově. Jak vypadají poměry zde? Víme, že se mezi vrstvami nemajetnými kolportují nejhorší druhy výrobků, tak zvané „levné originály“ pokoutních paumělců, nebo ne- hodnotné laciné barvolesky. Tento brak zvyšuje bezútěšný dojem polovičatosti a nekvalitnosti, uvážíme-li, že byt bývá zařízen odpadkovými kusy nábytku náhodně sehnányými.

A přece máme ještě v dobré paměti, jak vypadal lidový byt v době selské kultury, která dnes dohasíná v zapadlých vesnicích. Jaký vnitřní souzvuk panoval v selské jizbě a jak se krásně družila malba na skle k jednoduchým nástrojům a zařízením. Dnešní lidové vrstvy nemají už svého skromného, ale opravdového umění, v náhradu za ně se jim dostává odpadku a braku, neboť na hodnotná umělecká díla nemají dosti peněz. Při tom nelze u těchto nejširších kruhů obyvatel- stva popřít zájem po umění, přes to, že je vedena pokaze- ným vkusem. Umělcům je dána láčka k přemýšlení, jak vyjít

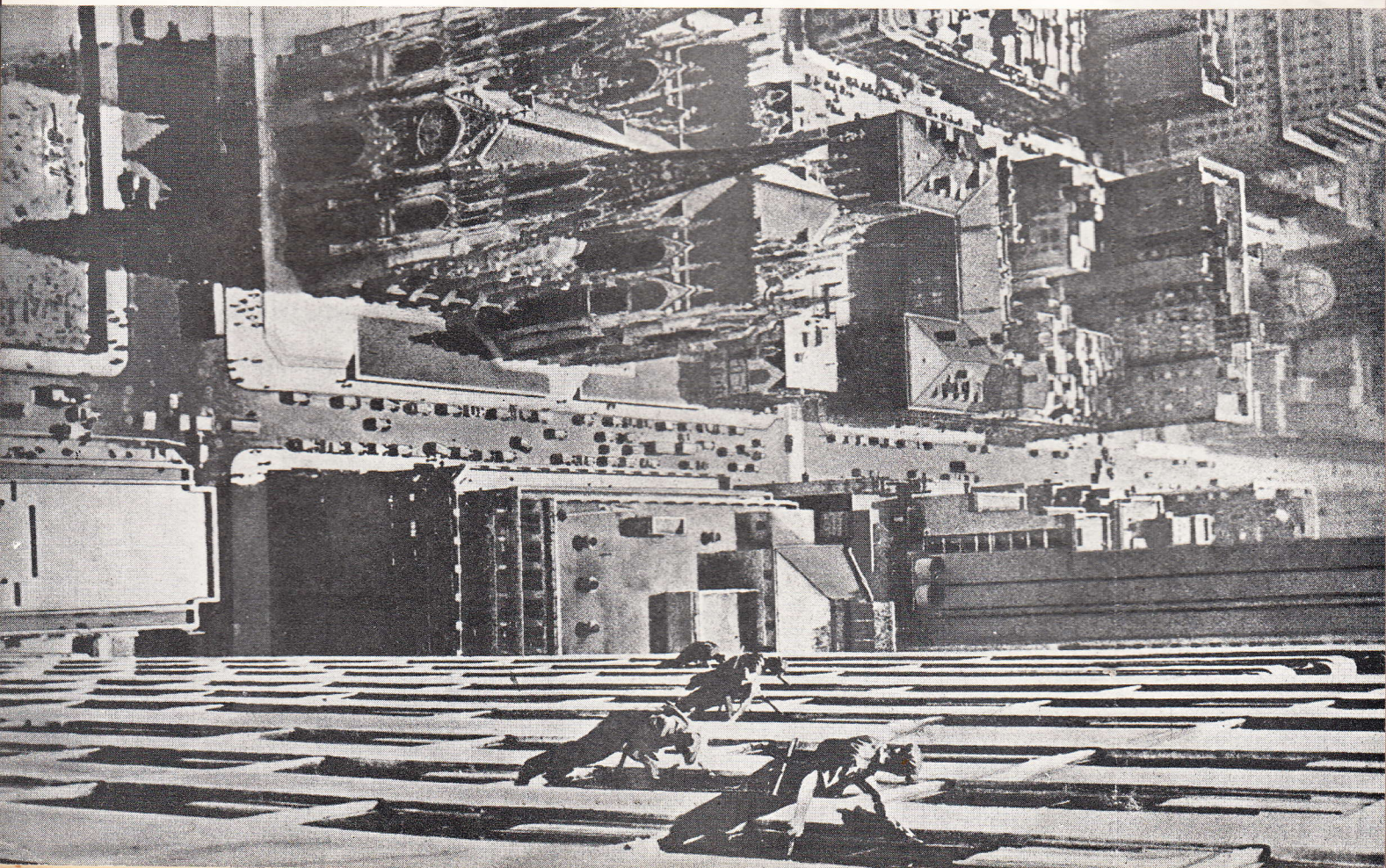


XXIX. Domorodé stavení v Hadramautu. (Jižní Arabie.) Z knihy H. Helfritz „Chicago der Wüste“.

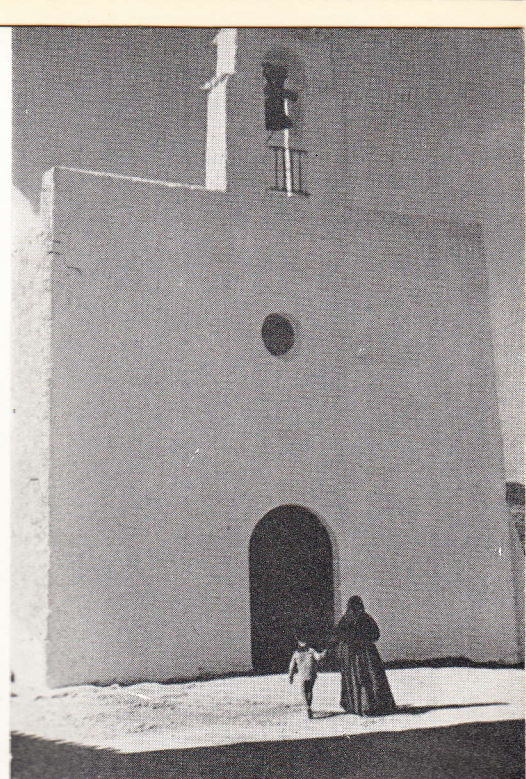
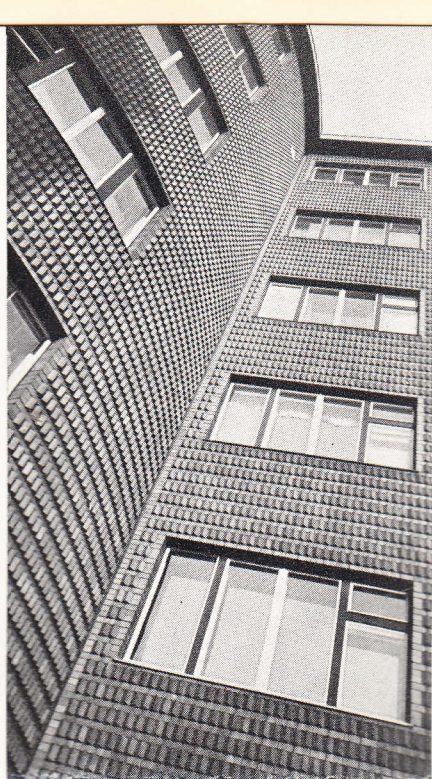
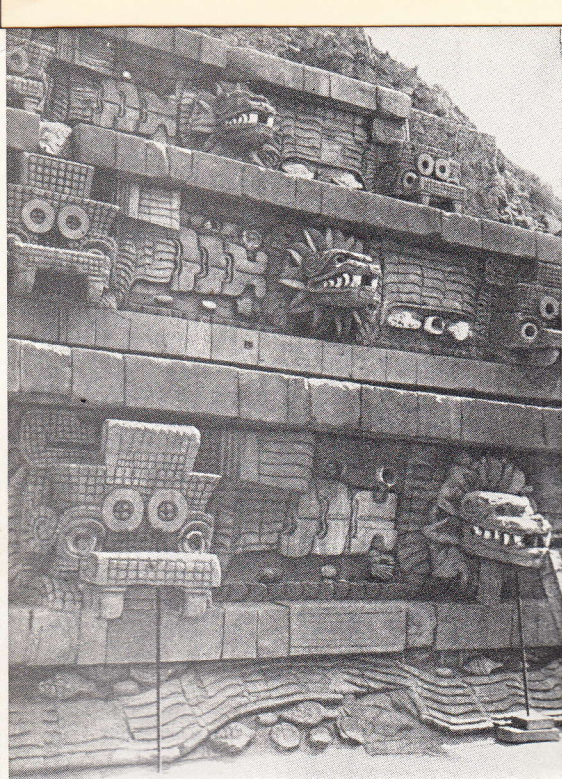


**XXX.** Symboly v architektuře: Vlevo kostel ve Spormannu (Itálie), jehož průčelí je sice holé, ale litse plastiky je docílena malbou. (Foto Honzík.)

Vpravo: A. Loosuv návrh mrakodrapu pro novinářský trust, jehož tvar je pojat jako reklamní symbol. (Ze souborného díla Loosova.)



**XXXI.** Převrácení symbolů. Kostel dříve dominující obcím, je dnes ponořen na dně mrakodrapových měst. Obrázek je použitý i v jiném směru: Ukazuje způsob čištění oken na vysokých stavbách. (Přetisk z Ill. London News.)



**XXXII.** Vlevo: Plastická průčelí aztéckých staveb. Uprostřed: Ochranná úprava průčelí. (Arch. K. Kotas). Vpravo: Kostel na ostrově Ibize. Holé průčelí jako zdroj výtvarného účínu. (Foto archiv: Zd. Wattersonová.)

této žízni po umění vsílí. Snad by mohla být technicky dokonalejší reprodukce hodnotných uměleckých děl jakýmisi vychodiskem. Na rozdíl od dřívějších barvoletisků dosahuje dnešní reprodukční technika skvělých výsledků, a nebude asi sporné o tom, že výborná reprodukce dobrého uměleckého díla je lepší nežli originál od paumělce. Jsou ovšem odpůrci reprodukce, kteří dokazují, že nelze plošně vyjádřit plastiku olejové barvy a že slopa ruční práce tvoří nedílnou součást uměleckého díla.

Proti tomu však jiní myslitelé (na př. zejména K. Teige) trvají na tom, že umělci mohou nalézt takovou techniku, kterou by bylo možno přesně vyslínout tiskem. Vidí v dalším zdokonalení reprodukce vyřešení otázky nejširšího konsumu, neboť pokládají za nemyslitelné, aby umělci mohli sami vlastnoručně vyhovět milionové populáncce po hodnotném díle. Dokonce i otázka umíslení v bytě zdá se tím snáze řešitelná, neboť reprodukce se již blíží svou snadnou přenosností a skladností konsumu.

Nechej podávat žádný definitivní názor v této otázce. Bude nepoehybně přednětem dlouhých diskusí. Jedno se však zdá být jisté, že se umělci budou muset zamyslet nad otázkou nejširšího lidového konsumu.

Na počátku kapitoly o výtvarném díle přenosném jsme řekli, že se s tímto druhem obrazů a soch nejčastěji setkáváme v soukromých příbytcích. Musíme ale poukázat i na případy, kdy se přenosné dílo objevilo ve veřejných prostorech a budovách. Nemáme na mysli jen umělecké výstavy a galerie. V nejnovejší době byl zaváděn zvyk umísťovat přenosné obrazy a sochy ve foyerech divadel, v kavárnách, klubech a pod. Tento způsob má v sobě cosi svěžího, a je důžno její vltati už proto, že seznamuje s vývojem umění i onu veřejnost, která nenavštěvuje výstavy. Kromě toho se tu hodnota uměleckého díla dává k dispozici více lidem, než jediné osobě majitelově.



## 2. Výtvarné dílo malířské a sochařské pevně spojené s architekturou.

Věnujme pozornost tomu případu, jistě závažnějšímu, kdy malířské nebo sochařské dílo je jednou pro vždy zasaženo do architektonického díla a má tvořit jeho stárou a neoddělitelnou součást.

Jestliže se s přenosnými obrazy a sochami setkáváme nejčastěji v soukromém obydlí, jsou díla pevně spojená se stavebním dílem nejčastějším zjevem v prostorech a budovách veřejných.

Je pochopitelné, že toto pevné spojení vede k užším vztahům, než tomu bylo v případě volného, mobilního svazku. Zjev je méně nápadný v soukromém obydlí. Tam je obraz pevně vmontovaný do zařízení celkem stejné povahy jako obraz přenosný. Architekt ovšem věnoval náležitou péči kompozičním vztahům, hledat harmonické poměry mezi obrazem, zařízením a prostorem.

Ale v okanziku, kdy se obraz nebo socha spojí nerozlučně s veřejnou stavbou, nebo veřejným prostranstvím, cítíme, že toto spojení začíná ovlivňovat základní pojetí uměleckých děl. Tato díla se neobracejí již jen k jednotlivci, ale k veřejnosti, ke společenství. Myslenky, které vyjadřují, jsou nad osobní. Protože jsou trvale spojena se stavbou a přetrvávají generace, hovoří i k paměti, vzpomínce. Všechny tyto vlastnosti spolu tvoří něco, co lze zvatí „monumentalitou“.

Ohlédneme-li se do minulosti, vidíme, že výtvarné umění pevně spojené s architekturou mělo monumentální úkoly dvojitého charakteru. Jednak popisovalo život a oběti bohů, vládců, hrdinů. Jednak představovalo, nebo tvořilo obecné symboly. V obou případech bylo naprosto srozumitelné a čitelné pro široké lidové vrstvy, k nimž se obracelo. Položme si nyní otázku, zda a do jaké míry odpovídá sklon současného umění jmenovaným vlastnostem.

Celý druhý díl devatenáctého a počátek dvacátého věku jsou provázány poklesem monumentálních sklonů. Umění

skutečně živé, přestávalo hovořit k veřejnosti a obracelo se k jednotlivci, dovolávajíce se jeho intelektu, jeho zvidavosti, jeho smyslu pro poesii. Jednou to bylo umění lyrické, intimní, jindy zase experimentální, intelektuální a dosáhlo jistě monumentalitly jen touto cestou, lze-li užít toho paradoxu. Svým založením je individualistické, nemajíc někdy obecné platnosti, ani srozumitelnosti. Nemáme tím ovšem na mysli jen srozumitelnost věcnou, ale spíše vnitřní, symbolickou. Toto umění hovoří někdy jen k jednotlivcům přiměřeně kultivovaným.

Citují, co pravil Josef Kaplický v *Životě č. 2* 1943:

„Vypěstovaná senzitivnost dnešního člověka, jeho jako nikdy před tím vystupňovaný individualismus vedly i ve výtvarnictví ke chvátě individualismu, k touze zaznamenatí nejprchavější vibrace ducha autorova a nulno doznatí, že toto obírání se sebou samým obohailo a rozmnožilo škálu pocitů a pocitů zaznamenaných uměním měrou dosud nedosaženou.“

Tuto zvýšenou reaktivnost a individualistické uzavření se do sebe, považuje Kaplický za příčinu, proč se přešlo k menším formátům soch a k tabulovému obrazu, které umožňují lelné a citlivější záznamy.

Vedle tohoto živého individualistického umění doznávalo na sklonku 19. století tradicemi monumentální umění, které čerpalo již jen z historie a které nápodobilo výsledky předchozích kulturních epoch. Umělec přijímal jen vnější slupku, gesto, tvar, ale ducha, z nichž bylo fenomeny vyvěřely, nemohl probudit k bývalému životu. Znázorňoval božstva, v něž věřila již jen část obce, užíval symbolů mytologických, biblických a feudálních, jejichž smyslu nemohl porozumět občan méně spěhlý v dějinách.

Jestliže před sedmdesátí lety zaplavovali průřecí veřejných slarcb geniové nic nepředstavující, bolynné „ničeho“ a přetékající rohy hojnosti, zástupy anděličků s bezobsažnými gesty. Byly to všechno jen zvětralé trosky kdysi živých symbolů, jimž na veřejném prostranství antickém nebo středověkém rozuměl obecný lid jako běžné denní řeči.

Důležitým činitelem v tomto nedávném úpadku byla i stránka hospodářská. Společnost nebo jednotlivci, kteří chtěli budovat stavbu bohatě zdobenou plastikami po vzoru historických paláců, nechtěli, nebo snad ani nemohli věnovat na tuto výzdobu dostatečný peněžní obnos. Stávalo se tedy, že se architekt utíkal ke svépomoci a že si navrhoval „sochařskou i malířskou výzdobu“ sám (maje při ruce četné knihy vzorů) a dával ji provádět štukatářským firmám. To byl zřejmě konec monumentálního umění. Mladší architekti, které odpuzovala prázdnota těchto dekorací, zbavených původního významu, odvrátili se od monumentálního umění vůbec. Přišla nová architektura, zaměřující se novými provozními a technickými úkoly, svou vlastní elementární estetikou, která se nadále chtěla obejít bez jakékoliv dekorace, do níž přirozeně zahrnovala i ono eklektické monumentální umění. Mezi dekorativism, monumentality a tradicí bylo položeno rovnítko. Dnes víme, že toto rovnítko bylo jen časovým bojovým prostředkem a začínáme jednotlivé pojmy zařazovat na jejich příslušná místa v hierarchii hodnot.

Vidíme, že monumentální umění ze sklonku 19. století nebylo úpadkové proto, že bylo monumentální, ale proto, že nemělo již žádných jiných funkcí než dekorativních. Ztratilo nadobro své sdělovací a znakové funkce, nepředstavovalo ani neznamenalost nic pro nejšířší veřejnost. Monumentality tu zůstala jako pouhá osobní neb třídní reprezentační funkce, za níž nestála již žádná obecná potřeba, žádná naplňující myšlenka náboženská nebo sociální. Zjev nelze tedy posuzovat jen v rámci umění, neboť jeho pravé kořeny tkví ve společnosti.

Ptejme se tedy takto: Jsou v dnešní společnosti, v jejích duchovních potřebách dány předpoklady monumentálního umění?

Tu se nám ovšem dostane s mnoha stran kladné odpovědi. Mohutná dějství společenská směřující k nadoborním ideálům zdají se být dostatečným impulsem pro vznik monumentálního umění, ale jsme příliš v samém středu dění, než

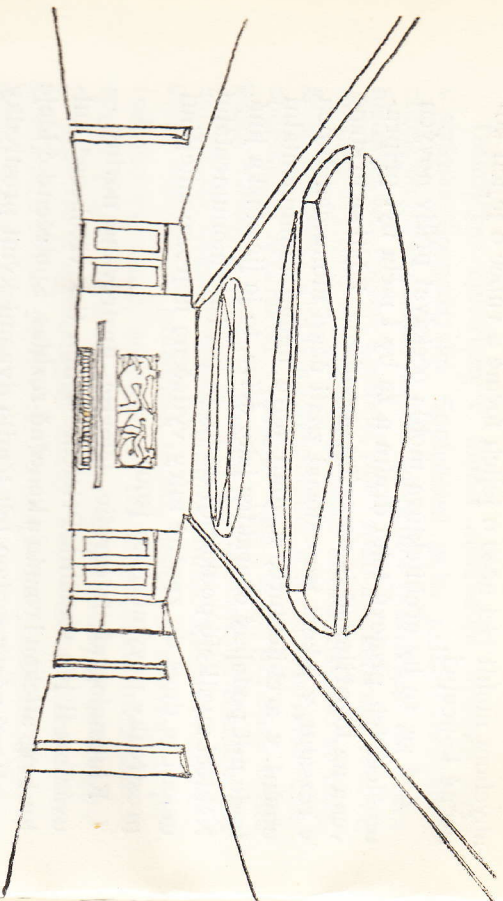
abychom mohli říci něco o jejich formě a vůbec o jejich konečné koncepci.

Zdá se, že by architektura mohla očekávat příliv nových uměleckých projevů toho druhu a že by i měla být připravena na to, přijmout je do svého organismu. Zdali se to stane v rozsahu, v jakém jsme dosud znali účast monumentálního umění v architektuře, a zdali nové umění monumentální bude mít podobný charakter jako dříve, to je již otázka jiná. Někteří myslitelé poukazují na to, že popisné monumentální umění je dnes do značné míry vytláčeno nejrozmanitějšími prostředky novými, jako jsou:

Kinematograf, fotografie, televise, ilustrované noviny — uvádíme-li jen visuelní. Přičtíme k nim tisk všeobecně, knihu biografickou i román a konečně rozhlas. Společenské ideje a světový názor mohou být těmito dynamickými prostředky dostatečně a možná daleko účinněji propagovány, než poměrně nehybnou a neproměnlivou stěnou fresky, reliéfu, nebo hmotou sousoší.

Dříve nebylo po ruce jiných sdělovacích prostředků. Kromě ústního sdělení, knězova kázání, nebo písně, byla to jediné vnější i vnitřní přičetl domů a kostelů, z nichž se obecný lid dozvídal o vzezření a životě svých bohů, vládců nebo představitelů. Freska, obraz a socha v kostelích a veřejných budovách v sobě dlouho zahrnovaly mimo jiné i funkce ilustrované knihy, novin, biografu, televise a pod.

Ač se nezdá, že by moderní život měl zvláštní potřebu epické nebo popisné malby ve veřejném prostoru, nelze předeem vyloučit vznik potřeb nových, třeba zprvu zcela praktických. Vezměme za příklad poučnou malbu ve školách, které by se mohly ujmout umělci. Také v dílnách bývá používána potřeba grafických znázornění, jimiž se vysvětluje postup výroby, nebo jimiž se pracující poučuje o chybách, nebezpečích nebo účelném použití nástrojů. I z takových praktických popudů by mohl časem vzejít druh uměleckých děl, tvořících současně veřejného prostoru. Ale vedle umění, které

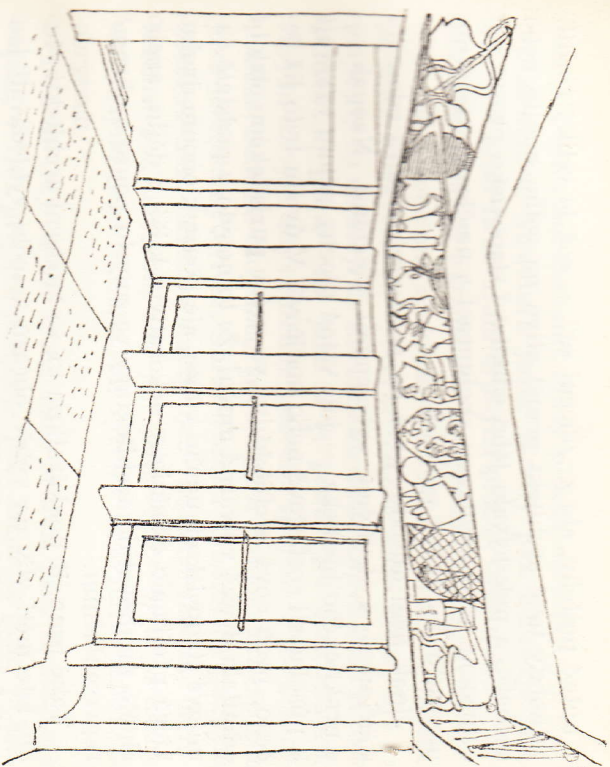


Obr. 50. Reliéf sochaře B. Stejana v hale CM. banky v Praze od architekta F. Marka.

nazýváme epickým, může být téžisté umění monumentálního i jiné.

Ani ono tradiční monumentální umění nebylo vždy jen zpravořajské, popísané. Tvořilo také, jak jsme už řekli, obecné symboly. A díla, která se obrácejí k veřejnosti, mohou být také svým způsobem lyrická, mohou téžít z poesie všedního kolektivního života, jehož události nemusí popisovat, ale jen připomínat. Abychom užili přirovnání z hudby, mělo by toto umění poměr ke skutečnému dění asi jako kontrapunkt k základnímu zpěvu. Může hovořit symbolem, ale tím, že se do říká obecného denního života, stává se také obecně srozumitelným. Nelze mu upřít monumentalitu, a to ovšem monumentální významu, spíše nežli monumentální dějství. Je zřejmě mnoho cest, jimiž se výtvorné umění může obrátit k veřejnosti a tím se stát vhodnou sláhou současných veřejných sávebních prostorů.

Shrneme-li svá pozorování, dospíváme asi k tomuto závěru: Mají-li být k architektuře opět přičleněna druhá vý-



Obr. 51. Reliéf Laudy a Trichlo ve dvořané Zemské banky. Architekt Karel Stránil.

tvorná umění sláými díly, je třeba, aby našla cestu od individuála ke kolektivu, od soukromého jedince k veřejnosti, při čemž ovšem se musí vyhnout úskalí planého eklektismu, vulgarisace a zbanalisování. Musí růst ze skutečných sociálních funkcí. Teprve na druhém místě se řadí otázka, do jaké míry je architektura připravena, aby tyto umělecké projevy přijala do svého organismu.

Není vždy oprávněné zehrání, které bylo lze slychati mezi umělci, že architekti současné doby svévolně nepřipouštěli druhá výtvorná umění do svých slaveb. V prvé řadě tu často rozhodovala potřeba objednatelova, jímž býval stát, obec, či veřejná instituce. Architekti ovšem často nechťel doporučovati maurstskou výzdobu, nebyli-li přesvědčeni o jejím niterném posání, neboť právě se obával, že by mohl svou architekturu poškoditi nějakou nezdařenou alegorií, která nevezníkla

z nutné potřeby, ale z „nucení se“ — což je veliký rozdíl. (Mnohdy také architekt neměl vlivu na volbu malíře nebo sochaře, a pak bývalo jeho odmítavé stanovisko prostě jen ochrannou před nevídanou spoluprací s umělcem, která mu nezaručovala dobrý výsledek.)

Jinak není důvodu, proč by nová architektura odmítala součinnost s druhými výtvarnými uměními. Naopak — s praktického hlediska — její volné plochy přímo vyzývají k působnosti sochařové nebo malířové. V úvodu bylo již řečeno, proč nová architektura ve svém puristickém období odmítala druhá výtvarná umění. Že to nebylo v podstatě zamířené stanovisko k umění vůbec, ale pouze k onomu druhu, které přejímalo eklekticky dekorativní klíšé z dějin, anebo chtělo zasahovat do architektury ve smyslu pouze soukromé reprezentacním.

Také jsme již poukázali na to, že moderní architekti všude, kde měli vliv na výběr obrazů a soch, vyhledávali jen určité druhy těchto děl. Byly dokonce případy, že architekti, chtěli-li zajistit své dílo před vpádem nějakého nevídaného druhu výtvarných projevů, opatřili raději stěny svých interiérů mapami, grafikou nebo fotografiemi.

Zdá se, že sklon k elementárnosti, záliba v ranných slozích a projevech, vedle jakéhosi biologicko-vědeckého postoje, zůstane pro architekturu příznačná delší dobu. Těmito sklony je také dáno určité klima, jehož odezva bude hledána v obrazech a sochách. Neří ovšem vyloučeno, že i architektura se své strany vyjde druhým uměním — svým ovzdušším — vsílí.

Zvláštní příbuznost nové architektury s rannými slohovými obdobími se jeví také ve způsobu kompozice, jakého obvykle užívá. Je to princip kontrastu a struktury na rozdíl od kumulace a prolínání forem, které jsou příznačné spíše pro fáze reholice. Pozorujeme příznačný rytmus moderní stavby: Vedle velkých ploch skla, jimiž je patrna lnavá hloubka vnitřních prostor, kontrastují pevné jednolitě plochy štítů. Dělení plochy, ať jednotlivými okny, tabulami skla,

nebo obkladovými deskami, nikdy plochu nerozbití, ale tvoří její strukturu. Struktura jedné plochy pak účinkuje jako kontrast proti strukturám druhých ploch. Tyto způsoby nepochybně ukazují náznak pro kompozici připojení výtvarných děl k současně architektuře. Jedno pravidlo je možno již dnes ze zkušenosti vytknout: Obraz, nebo socha, byť se připojí ke stavebnímu dílu, ponechávají si svou autonomii, právě tak, jako si ji ponechává architektura. Hlavní slovy, i když všechna tato díla spojíme v celek kompostně, budeme vždy moci posuzovat a hodnotit každé z nich jako samostatný výtvor. Obraz a socha se nestanou pouhým dekorativním článkem stavby bez vlastního obsahu, architektura pak nedovolí, aby její jasné tvary byly porušeny malířskými nebo sochařskými výtvory ve svých lapidárních obrysech.

Buď se tedy objeví socha nebo sousoší jako samostatný objekt, v tom případě účinkuje jako kontrast proti prázdňným plochám stavby, nebo naopak je výtvarné dílo tak podrobno architektónickému rámci, že působí jako struktura plochy, aby právě nerušila autonomní působení architektónické skladby. To je případ reliéfu, tisky nebo barevného okna. Reliéf tedy působí jednak jako struktura architektónické plochy, jednak jako samostatné autonomní dílo sochařské, ovšem v rámci striktně přikázaném architekturon. Hovoříme-li ovšem o autonomii uměleckých děl doplňujících architekturu, máme na mysli autonomii co do vnímání a hodnocení, nikoliv ale jejich libovolné umístění v prostoru nebo libovolný výraz. Zajisté tím nemyslíme, že by bylo na příklad možno libovolnou sochu libovolně postavit doprostřed prostoru nebo někam ke stěně budovy.

Jak jsme naznačili, sloučení architektury se stálým výtvarným dílem musí být výsledkem jistého výrazového příbuzenství a pevného kompozičního řádu, který spočívá ve vytvoření prostorových vztahů. Protože výtvarné dílo, připojené k architektuře chceme vnímat jako samostatný výtvor, je tím také dán jeho rozměr v prostoru. Blízká socha,

k níž máme přístup, může být drobnější, vzdálená sociata musí být natolik zvěšena, abychom ji mohli vnímat stejně zřetelně. Relief, který lze pozorovat z blízka, může být tak drobný, že na dálku bude skutečně činit dojem pouze zdrcného průčelí. Avšak relief vzdálený, k němuž nemáme blízkého přístupu, bude naopak muset zmocit dva úkoly, být čitelným na dálku i působit jako ohraničená struktura průčelí plochy.

Dnešnímu citění se přičítá umístování v dálece na průčelích nebo na střechách sochy, které by nebylo možno vnímat důkladněji než jako pouhé dekorativní přídatky architektury, zpestřující siluetu. Je důležité se zastavit u olásky rozměru díle. Monumentalita bývá někdy proslé ztotožňována s velikostí nebo s velikolepostí a přece jde o pojmy rozličné, které se ovšem leckdy různé doplňují. Monumentalita není v podstatě odvislá od velikosti. Monumentální dílo neztrácí na své monumentalitě, jestliže je zmenšíme. To proto, že je symbolem, že vyjadřuje nějakou obecně platnou sociální myšlenku a že jeho forma je přiměřena tomuto poslání. Monumentální účin se v každém případě zvěšuje velikostí mírou, velikostí svého významu, řídicí už hmotným rozměrem. Něco jiného je velikolepost. I hora bez jakéhokoliv zvláštního symbolického významu může být velikolepá tím, že ční vysoko nad krajinou. Hangár, most, nádraží, sílo, všechna tato technická díla, sloužící hmotnému užtku, mohou být velikolepá vztahem svého rozměru k okolí. Zmenšíme je však na malý rozměr a ona ztratí na svém účinku. Budou snad harmonická, nikoliv však už velikolepá.

Vše je ovšem složitější o to, že se v posledních sto letech stalo velikolepé technické dílo symbolem technické revoluce, symbolem vítězství lidského ducha nad hmotou. V důsledku toho nabývaly jakési monumentality i stavby sloužící účelům zcela hmotným, třeba i skladiště nebo garáže a — to je nutno zdůraznit — tato monumentalita byla odvislá od velikosti, neboť to byla právě velikost, která dokazovala triumf technického ducha (neuvěřitelná výška mrakodrapů, odvážené

rozpony mostních oblouků a pod.). Toto náhodné spojení velikosti s monumentalitou vede k záměně, kterou se nesmíme dát oklamat. Symbol technického triumfu vyprchává z nějakého díla v tom nejbližším okamžiku, kdy je toto dílo překonáno ještě větší a odvažnější stavbou. Kdyby se na př. neukončily Corbusierovy věžové domy, Eiffelova věž v jejich sousedství by rázem ztratila na své velikoleposti, v důsledku toho i na svém symbolickém významu, na své monumentalitě a zůstala by nanejvýše esteticky cennou památkou. Pro umělec tedy zůstává platným pravidlo, že monumentalita je ve své podstatě výrazem vnitřní, nikoliv zevnější velikosti. Nemí většího omylu nad domněnku, že lze monumentalitě docílit bezúčelným zvěšováním rozměrů. Ve větší přepatě to bude cesta k dutému gigantismu, v němž se vážnost symbolu rozplyne.

Řekli jsme, že umělecké dílo je monumentální tím, že vyjadřuje nějaké nadosobní, společenské ideje, a že jeho forma je tomu účelu přizpůsobena. Při tom platí druhé pravidlo, že společenské symboly, které vyjadřujeme, musí být skutečně živá, že musí hovořit k celému společenství nikoliv jen k několika jednotlivcům. Chliti docílili monumentality pouhou formou, bez závažného symbolického obsahu, znamená dopustit se plaušného monumentalismu, v němž se gesto mění v pózu, pathos v komedii.

Ani velikost, ani monumentalisující forma, samy o sobě nejsou tedy s to vyvolat monumentální dojem a obvykle vyznívají na prázdno. Forma musí být naplněna symbolickým obsahem a rozměr volen účelně, ba zcela prakticky.

Navrhujeme-li sál, nebo prostranství pro 15 až 20 tisíc lidí, a postavíme-li v něm sochu jen tak velkou, aby byla dobře čitelná i z nejzazších koutů prostoru, budeme muset sochu zvětšit do přiměřených rozměrů a již toto samovolné a účelné zvětšení bude postačující ke vzniku jisté velikoleposti, akcentující monumentální dojem. Nebude třeba ničeho více k tomu, abychom vyjádřili nadřazenost společenství nad soukromí jednotlivcovy. Sama sociální fysika si vynucuje

příslušné rozměry a příslušnou přirozenou velikolepost. Vše, co je nad to, co je chtlěně zveličeno, dostává se do nebezpečné blízkosti kýče a fráze, a vzdaluje se velikosti niterné, etické.

Pro malíře a sochaře znamená i účelné zveličení formátu nový pracovní problém a obličnější zápas s prostředky.

J. Kaplický praví v pojednání, z něhož jsme už citovali: „Vidíme tedy kolem nás, jak každý máme svůj formát, jak přestoupiti její znamená řidnouli, jak obraz o nějakou pít větší než je osudem autoru dáno, je hned slabší než ostatní jeho produkce, prvky jeho výrazové škály hned selhávají, ztrácejí účinnost, jsou jaksi jen rozlahovány, vypínány po větší ploše.

Ale i tam, kde bude praedispozice pro velkou plochu a pro velký formát, jak těžká bude cesta k němu. Co v malém stačil zvládnout instinkt, jasný okamžik, několik dotyků, náznak, to bude nutno ve velkém vsutku vystavět, vědět, nestáčí jeden jasný okamžik, bude potřeba týdnů a měsíců bičování se...“

Nakonec musíme přihlédnout i k důsledkům kompozicním a praktickým, které nutno řešit při spojení výtvarného díla s architekturou. Architekt bude muset uvést všechny výtvarné složky do harmonických vztahů a do jednotné skladby. Bude muset znát všechny optické klamy, kterými skutečnost a hloubka prostoru oslabují zamýšlený účín nebo zkraslují zamýšlené vztahy.

Důležitý bude i zcela praktický zřetel k tomu, aby dílo mohlo být vnímáno v plné účinnosti. Bude tedy pečováno o to, aby pozorovatel mohl zaujmout vhodné stanovisko provozem nerušené, aby osvětlení obrazu, reliéfu nebo sochy bylo vhodné voleno a vylučovalo oshnění divákovy, nebo vznik rušivých reflexů. Také materiál bude přednětem pozornosti, neboť bude nutno uvažovat o trvanlivosti uměleckého díla a jeho případné ochraně před povětrností. Při tom bude materiál užítý na reliéfu, soše nebo mosaice jistě v nějakém souzvučku s hmotami, jichž bylo užito ke stavbě, nebo s hmotami, z nichž je vytvořen veřejný prostor.

Výtvarná díla si rovněž svým stálým zapojením do stavebního prostoru vyznačují některá přízpusobení architektury, zejména po stránce statické. Krokorec nebo desky nesoucí sošku, sokly tvořící podnože soch, rámy nebo římsy ochraňující malbu nebo relié před povětrností, roznoží konstruktivní a tvarové prvky současně architektury.

Končím poukazem na to, že všechna pozorování, která tu byla vytvořena, nemají za cíl stanoviti nějaké programové zákony. Takové toporné zásady se stávají brzy předsudkem a brání dalšímu vývoji. Poslední instancí musí zůstat tvůrčí instinkt, který nachází stále nové možnosti, stále překvapuje obnovený a výjímky z pravidel.

Zodpovíme v závěru poslední otázku: Jaký prospěch vezjde architektuře a výtvarným uměním z jejich nového sloučení? Malířství a sochařství naleznou tímto sloučením skutečné zapojení do života, neboť odluka od architektury a veřejného prostoru je odsuzuje do galerií, muzeí, nebo k formátu příliš intimnímu.

Architektura pak bude moci tvořit duchovnější prostředí, bude s to vést do obytných, veřejných, ale též do pracovních prostorů ovzduší poznání, krásy a smu, tedy ovzduší, které dává životnímu provozu vyšší smysl.

ΣΗΜΕΡΑ ΟΝΙΜΠΟΥΣ ΔΕΝΟΥΤ

# ТВОРБА

## ŽIVOTNÍHO SLOHU

KAREL HONZÍK

Nástin o architektuře a užitkové tvorbě vůbec

### Образование жизненного стиля

Реэюме на стр. 482

### CREATING THE STYLE FOR LIVING

SHORT CONTENT ON PAGE 491

Д р у ж е в у д а н и е

ВАСИЛАВ ПЕТР В ПРАЗЕ • 1947

Книжовна  
Книжарница и библиотеки  
министерства образования

Jiná kniha o novém životním slohu

*Bohuslav Brouk*

# VIDĚ A VĚCI

Člověk a věci, kterými se obklopuje, vliv věci na člověka a jejich význam v nově se rodící společnosti, to je námět Broukovy knihy úvah, v naší literatuře ojedinělých. Autor sám píše v úvodu: „V našem století jde o dalekosáhlý přerod, pro nějž od dob křesťanských nemáme přirovnání. Zrodí se zcela nová společnost, v níž nebude prázdného místa pro přežití formy života...“ A to, aby si lidé včas uvědomili potřebu nového vztahu k věcem a svému hmotnému okolí, je smysl a cíl právě Broukovy knihy.

edice PLÁNY A DÍLA sv. 4.

S 16 str. fotografií na křídovém papíře  
a s kresbami Václava Bláhy. — Brož.  
195 Kčs, váz. 230 Kčs.

U všech knihkupců.

VÁCLAV PETR, PRAHA II, JEČNÁ 36

KAREL HONZIK

**TVOŘBA  
ŽIVOTNÍHO  
SLOHU**

KAREL HONZIK

**TVOŘBA  
ŽIVOTNÍHO  
SLOHU**

STATI O ARCHITEKTUŘE A UŽITKOVÉ TVORBĚ VÍŠNĚ

VÁCLAV PETR/PRAHA

2 VYD.

P