

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra dějin umění

Americký a český rodinný dům, 1900-1940

Magisterská diplomová práce

Bc. Hana Říhová
Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.
Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vytvořila samostatně podle pokynů vedoucího diplomové práce a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 29. června 2010

Podpis

Děkuji prof. PhDr. Rostislavu Šváchovi, CSc., za svědomité vedení práce, cenné rady a připomínky. Poděkování patří rovněž mým rodičům za podporu během celého studia a mému manželovi za jeho trpělivost.

Obsah

1	ÚVOD	1
2	RODINNÝ DŮM PODLE FRANKA LLOYDA WRIGHTA	4
2.1	ARCHITEKT A STROJ, 1894	5
2.1.1	<i>Dům Winslow, River Forest, Illinois, 1893</i>	<i>11</i>
2.2	ARCHITEKT, ARCHITEKTURA A KLIENT	14
2.3	ČLÁNKY PRO ČASOPIS THE LADIES' HOME JOURNAL	19
2.3.1	<i>Domov v prérijním městě</i>	<i>20</i>
2.3.2	<i>Malý dům se spoustou místností.....</i>	<i>22</i>
2.3.2.1	<i>Dům Willits, Highland Park, Illinois, 1902</i>	<i>23</i>
2.3.3	<i>Ohnivzdorný dům za \$5,000.....</i>	<i>25</i>
2.3.3.1	<i>Dům Robie, Chicago, Illinois, 1906-1909</i>	<i>27</i>
3	RICHARD JOSEF NEUTRA	30
3.1	FUNKCIONALISMUS V NEUTROVĚ DÍLE	36
3.1.1	<i>Dům zdraví dr. Philipa Lovella, Los Angeles, Kalifornie, 1927.....</i>	<i>37</i>
3.2	VÝZNAM PŘÍRODY	40
3.3	TŘICÁTÁ A ČTYŘICÁTÁ LÉTA	43
3.3.1	<i>Dům Grace Lewis Millerové, Palm Springs, Kalifornie, 1937.....</i>	<i>45</i>
3.3.2	<i>Pouštní dům, Palm Springs, Kalifornie, 1946-47.....</i>	<i>46</i>
3.4	POVÁLEČNÉ OBDOBÍ	48
3.4.1	<i>Dům Konstancie Perkinsové, Pasadena, Kalifornie, 1955.....</i>	<i>49</i>
3.5	WORLD AND DWELLING	50
3.6	JEDNOTNOST RODINNÝCH DOMŮ	52
4	CHARLES WILLARD MOORE	56
4.1	DŮM JOBSON, PALO COLORADO CANYON, CALIFORNIA, 1961	65
4.2	KONDOMINIUM, SEA RANCH, CALIFORNIA, 1963-1965	73
4.3	DŮM RUDOLPH II, WILLIAMSTOWN, MASSACHUSETTS, 1979-1981	78
5	JAN EVANGELISTA KOULA.....	84
6	ZÁVĚR	96
	POZNÁMKY	100
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY (ABECEDNĚ)	105
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY (CHRONOLOGICKY).....	109
	SUMMARY.....	113
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	114

1 Úvod

Diplomová práce se zaměřuje na rodinné domy dvacátého století. Speciálně na díla čtyř architektů, Franka Lloyda Wrighta, Richarda Josefa Neutry, Charlese Willarda Moora a Jana Evangelisty Kouly. Všechny čtyři architekty spojuje touha sdílet názory na architekturu s veřejností. Publikovali články, knihy či veřejně přednášeli. Snažili se veřejnosti vysvětlit, v čem jsou jejich domy výjimečné a proč by se mělo stavět podle jejich představ.

První tři osobnosti vynikajícím způsobem mapují vývoj rodinného domu v průběhu dvacátého století v Americe. Jan Koula zde zastupuje názory českých architektů.

Frank Lloyd Wright se bezpochyby stal nejvýznamnější osobností americké architektury. Je proto pochopitelné, že mu odborná veřejnost věnovala velkou pozornost. Vyšly o něm stovky publikací nejrůznějšího druhu, zaměření či rozsahu. Mimo jiné vycházely i soubory jeho vlastních textů. V oblasti vývoje rodinného obydlí zastává nezastupitelné místo. Na přelomu dvacátého století Wright hledal nový styl architektury, odlišný od historizujících slohů devatenáctého století, styl, který by odpovídal potřebám nové společnosti. Jak se utvářel jeho pohled na rodinný dům, jaké prvky pro něj hrály nejdůležitější roli, jakým způsobem vnímal vliv nového životního stylu rodiny na její obydlí či jaké názory v tomto období zastával, prozkoumáme v první kapitole diplomové práce. Nahlédneme zejména do jeho vlastních textů publikovaných v daném období. Aplikaci Wrightových názorů

v praxi ověříme na konkrétních stavbách, které podrobněji rozebereme.

Richard Josef Neutra, téměř neméně významný architekt rodinných domů, původem z Vídně, emigroval do Spojených Států v roce 1923. Setkal se tam s Wrightem, který jej pozval ke studiu do svého sídla v Taliesinu. Neutrův styl, formovaný poučením z díla významných evropských architektů, například Adolfa Loose, Otto Wagnera nebo Ericha Mendelsohna, nyní získává podněty i od Wrighta. Do jaké míry si Neutra ponechal evropské zkušenosti, nakolik jeho tvorbu ovlivnil Frank Lloyd Wright a jakým směrem se rozvíjel jeho styl, probereme v druhé kapitole. Hlavním zdrojem informací nám budou Neutrovy vlastní texty publikované v několika knihách. Získané informace opět prozkoumáme na konkrétních stavbách, které představují mezníky ve vývoji Neutrova stylu.

Charles Willard Moore zastupuje následující generaci architektů, kteří opět připouštějí to, co bylo od počátku dvacátého století nepřípustné: použití historizujících vzorů. Na rozdíl od předchozích dvou architektů není Charles Moore modernistou. Jeho tvorba vycházela především z historického kontextu a ze studia okolí stavby. Své zkušenosti a názory předával především jako učitel. Působil na několika prestižních amerických univerzitách. Mimo to byl také spoluautorem řady spisů, v nichž se snažil vysvětlit svůj názor na rodinné obydlí. Kam tedy směřoval vývoj daného architektonického konceptu ke konci dvacátého století a proč tomu tak bylo, se dozvíme z díla Charlese Moora.

Vývoj rodinného domu v Čechách kolem poloviny 20. století lze nejlépe pochopit z výstižných textů architekta Jana Evangelisty Kouly. Zabýval se architekturou, bytovým

designem a všeobecným otázkami bydlení. Měl blízko k vědecké větvi českého funkcionalismu. Vyučoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a vydal tři publikace, vztahující se k problematice bydlení. Jak se lišil Koulův postoj od jeho amerických současníků a na jaké zásady kladl důraz při navrhování rodinného domu, probereme v kapitole čtvrté.

2 Rodinný dům podle Franka Lloyda Wrighta

Frank Lloyd Wright¹ byl nejen plodným architektem, ale také plodným spisovatelem [1]. Zanechal nám množství textů v různých formách, knihy, články, eseje, rukopisy a navíc ještě nemalé množství nepublikovaných textů. Vybrané texty byly vydány ve spolupráci nakladatelství *Rizzoli/New York* a *The Frank Lloyd Wright Foundation*. Jednotlivé písemnosti editor Bruce Brooks Pfeiffer řadil chronologicky, a to v pěti vydaných svazcích.

I když Wrightovy stavby ve většině případů odrážely požadavky klientů, své texty naopak architekt adresoval širokému publiku. Nejenom elitě či profesionálním architektům. Snažil se upozornit americké občany na důležitou roli architektury z národního kulturního hlediska.

Veškeré Wrightovy písemnosti, kresby, návrhy, rukopisy, periodika a knihy jsou uloženy v jeho arizonském sídle ve Scottsdale, zvaném Taliesin West². Toto sídlo, ve kterém architekt přebýval od roku 1938 až do smrti, zůstalo hlavním centrem *The Frank Lloyd Wright Foundation*. Je nutno podotknout, že množství dokumentů, které se zde dochovalo nedotčeno i přes dva ničivé požáry, je přinejmenším obdivuhodné. Nacházejí se zde například dřevoryty zobrazující známé anglické katedrály, jež v jeho dětském pokoji zavěsila jeho matka, nebo knihy sahající až do roku 1666 a další dokumenty nejrůznějšího charakteru³.

V následujících kapitolách jsou vybrány a volně přeloženy části článků, v nichž se Wright nejvíce vyjadřoval k aspektům rodinného domu, a to zejména z období posledních let 19. století a přelomu 20. století, kdy jeho postupné hledání ideální formy domu vyústilo ve zrození slavného prérijního stylu. Poté jsem do textu

vložila příklady konkrétních staveb, které odpovídají architektoým představám o rodinném domě v daném období.

Architektoým hlavním úkolem je podle Wrighta přenést ducha doby do podoby moderního domova. A nejen všeobecné schéma, ale každý detail hraje v konečném výsledku významnou roli. Prostředí domova má daleko větší vliv na duševní vzrůst a fyzické zdraví než například prostředí katedrály. Wright věří, že by zde mělo být tolik typů domů, kolik je typů lidí. Podle něj je povinností a privilegiem každého architekta, chránit individualitu klienta, jenž si jej pro stavbu svého domu vybral. Možnost charakterizovat muže a ženu v podobě pevného a trvalého materiálu je jedním z nejzajímavějších úkolů architekta, ale také velkou zodpovědností. Vše, čím klienti jsou, v co věří, by mělo být v domě snadno čitelné. Dobrý architekt by měl být schopen vyjádřit v charakteru domu ty, co v něm budou žít.

2.1 Architekt a stroj, 1894

Nejstarší Wrightův text publikovaný v knize *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, 1992,⁴ je v podstatě psanou verzí přednášky, která vznikla už v roce 1893. Název příspěvku neodpovídá zcela jeho obsahu, který je zaměřen téměř výhradně na navrhování domu. Je to způsobeno tím, že kopie přednášky nenese žádný název, a tak Bruce Pfeiffer použil nadpis na uvedený na jeho složce.

Pfeiffer v úvodu textu dále poznamenává, že je důležité si uvědomit, že už v tak raném období Wright předložil myšlenky, které prosazoval po zbytek života.

Wright uvádí přednášku těmito slovy „*The more true culture a man has, the more significant his environment becomes to him.*“⁵

Za velmi důležité považuje Wright správně rozlišit rozdíl mezi slovy „dům“ a „domov“. Domov pro nás ztělesňuje místo, kde se cítíme dobře, kde najdeme bezpečný úkryt a kde je vše přizpůsobeno našim požadavkům a potřebám. Je to velmi důležité místo, kde každý najde svůj klid, a tvoří tak pevný bod v životě člověka, rodiny. Proto Wright zřejmě považoval za nutné, předat své myšlenky těm, kteří se právě snaží o jeho zrealizování. Každý detail na této cestě za vybudováním domova je důležitý. Zda bude dílo na konci kvalitní nebo ne, podle Wrighta rozpoznáme velmi snadno, a to podle toho, zda na nás bude působit harmonicky nebo disharmonicky. To, že je něco harmonické, znamená, že vzájemné vztahy mezi jednotlivými prvky a potažmo jejich vztah k celku jsou pravdivé. Takový vztah nevznikne pouze na základě vkusu, ale spíše vzdělanosti a kultivovanosti, jimiž jsou veškeré naše instinkty korigovány. Fasádu domu Winslow můžeme bezpochyby uvést jako dokonalý příklad harmonického vyvážení všech architektonických elementů. Dalšími hodnotami, kterými je potřeba se řídit, je jednoduchost a klid. Jednoduchost, ve smyslu krásy nacházející se v užitečnosti, ze které bylo vše přebytečné a nepotřebné odstraněno, a klid ve smyslu jednoty celku, naprosté rovnováhy a úplnosti. Jsou to kvality vyjadřující opravdový význam díla; vznikají v procesu harmonizace všech elementů domova, jakými jsou konstrukce, materiály, okna, dveře, stěny, střecha, jejich proporce a možné kombinace.

Proces vytváření domova odpovídajícího zmíněným představám není jednoduchý a žádá si pomoc odborníka. Wright se tohoto úkolu ujal a v původní přednášce předává posluchačům své představy o tom, jak by měl takový harmonický domov vypadat a čeho by se měl stavebník naopak vyvarovat.

Nejprve přednáší formální rady, občas zachází i k podrobnějším detailům, ale věnuje se i významovému dopadu. Co se týče vnějšího vzhledu, měl by dům zapadat do okolní krajiny, nepůsobit v ní cize, nenarušovat ji. Dá se říct, že vnější vzhled tedy ovlivňuje krajina. Vnitřní uspořádání však plně záleží na stavebníkovi, který musí pečlivě zvážit, jaké místnosti bude jeho rodina skutečně využívat. Jejich proporce by pak měly být navrženy v harmonickém vztahu. Všeho, co nemá reálný význam, by se měl stavebník vyvarovat. Měl by být důsledný od začátku až do konce v každém detailu, jedině tak může svůj dům naplnit onou harmonií, která bude pocíťována v každodenním životě a zároveň bude dobrá „*pro bolavé oči a unavené nervy*“⁶.

Střed ideálního domu leží v příjemném a prosluněném obývacím pokoji, jemuž dominuje majestátní krb, pevně začleněný do centra domu, kde si majitel bude topit dřevem a ohřívat si u něj nohy. Veškerý nežádoucí rozruch nebo nevítané návštěvy odvede od klidu obývacího pokoje vstupní hala či přijímací místnost. Dalším neméně významným prostorem v přízemí je jídelna a s ní spojená kuchyně, tedy pracovní oddělení, jak ji Wright často hanlivě nazýval. Její vybavení a uspořádání, se všemi vymoženostmi moderní doby, které usnadňují práci v kuchyni a vedou k pohodlnějšímu způsobu života, by mělo odpovídat životnímu stylu obyvatel. Pohodlí a užitečnost ve všech místnostech jdou ruku v ruce s krásou. Speciálně Wright upozorňuje na otevřená schodiště, která jsou sice krásná, ale nepraktická. Nabádá proto k jejich úplnému oddělení od hlavních místností. V domě Winslow je schodiště viditelně odděleno i z vnějšku.

V případě prvního poschodí Wright upozorňuje, že mu nebývá věnována patřičná pozornost. Mělo by přirozeně vyplývat

z půdorysného uspořádání přízemí. Místnosti na spaní by měly být stejně pohodlné jako obývací pokoj. Wright myslí i na služebnictvo a doporučuje přenechat mu alespoň dva pokoje.

Největší výhrady má Wright ke zneužívání výhod podlaží, k tzv. „šatníkové mánii“⁷. Ženy v domácnosti prý často nesprávně hodnotí užitečnost domu podle množství a velikosti tmavých míst, ve kterých je nacpána hromada věcí, ukrytých před lidským zrakem a ventilací. Běžným způsobem užití jsou šatníky plodištěm nemocí a trpí nedostatkem úklidu. Skříně a prosvětlené, vzdušné úložné prostory budou naprosto dostačující. Nejvhodnější je však použití vestavěného nábytku jako součásti původního schématu. Tímto způsobem se dá ušetřit spousta peněz. Vytvoří se dokonalá a neměnná jednota vnitřku i vnějšku. Jednotící charakter mají i barvy. Vzhledem k jejich vlivu na duševní rozpoložení obyvatel je dobré jejich použití pečlivě zvážit. Wright doporučuje jemné teplé tóny raději než modré, šedé a růžové. Nezbytnou součást interiéru tvoří dekorace nejrůznějšího charakteru a Wright i na tomto místě vyzývá k opatrnosti. Mezi nejčastější konvenční výzdobné prvky patří záclony, které bez jakéhokoliv smyslu pro soulad a hygienické opodstatnění zdobí okna. Bohužel na nich většina žen trvá a argumentuje tím, že bez záclonek to není ten pravý domov. A s takovým argumentem lze jen těžko soupeřit, pokud jde o návrh domova, kde se jeho obyvatelé mají cítit jako doma. Nemá však cenu kupovat drahé záclony, ke kterým majitelé nemají žádný vztah a pořídili si je jen proto, že to odpovídá dobovým konvencím. Paní domácí si má koupit takové okenní ozdoby, které si pořídí pro jejich půvab a pro potěšení z nich vycházející.

Další neřest, které propadá valná část majitelů domů, představují drobné detaily, kterými jsou některé obydlí doslova přeplněná. Každý by měl pečlivě zvážit, zda nadměrným množstvím

různých drobností nenaruší hlavní schéma stavby, které pak spíše připomíná nějaký bazar a ne prostředí pro žití. Každý architekt svádí s touhou zkrášlovat dům drobnostmi různého druhu nekonečný boj. Pokud bude architekt příliš slabý, aby si prosadil svůj názor, může se stát, že jím navržené harmonické uspořádání zmizí v záplavě nepodstatných věcí. Co je tedy při výzdobě interiéru povoleno, probereme v následujících řádcích. Wright nedoporučoval levný nábytek dostupný na tehdejšímu trhu, protože je jen pouhou imitací starého ručně řezaného nábytku. Raději méně přebytečného nábytku než více. Kvalitní nábytek, který nenapodobuje žádné starší vzory, je ideální, ale stále dost drahý. Závěsy a tapety inspirované tvorbou Williama Morrisa a dalších firem podobného ražení jsou víc než vítány.

Obrazy nebo fotografie ve vhodných rámečcích vkusně doplní interiér. Platí zde však pravidlo, raději jedno kvalitní dílo, které bude užitečně krásné, či krásně užitečné, než vagón plněný pouze drahými.

Neméně důležitým dekorativním prvkem jsou květiny. Wright věří v jejich dobrý vliv na domov. Upřednostňuje rostoucí rostliny nebo aranžmá květin v jednoduchých vazách, klidně i větvičky, sušené polní kvítí, to vše, pokud je naaranžováno s citem, vytváří nádherné věci, na které je radost pohledět. A ještě dodává: pokud má člověk dvacet centů na jídlo pro rodinu, tak by z toho měl utratit tři centy za květiny do vázy uprostřed rodinného stolu.

Tímto způsobem by měl být uspořádán interiér domu podle Wrightových představ. Pokud stavebník nebude schopen najít prostředky na vybudování takového domu, tak ať se do toho raději nepouští. Raději žádný dům než špatný. Zároveň upozorňuje, že nejde o žádný luxusní domov. Vše je založeno na jednoduchosti a užitečnosti, nic navíc. Ani z vnějšího pohledu nejde o okázalou

stavbu. Hlavní roli hraje okolí domu, kterému se zevnějšek plně podřizuje. A pokud by si stavebník nevěděl rady, má se obrátit na přírodu a z ní čerpat inspiraci.

Co se týká stylu, nedoporučuje Wright žádný určitý styl. Spíše varuje před následováním například koloniálního stylu. Takový dům odpovídal tehdejším životním potřebám, které se však postupem doby změnily. Důležité je, aby dům byl postaven jako domov s ohledem na jeho harmonické uspořádání. Při pohledu na dům Winslow opravdu není možné jej zařadit do dobových stylů. I v jeho sousedství nenalezneme nic podobného. Proto se také zpočátku dům potýkal s nepochopením a možná i posměchem. Pfeiffer k tomu uvádí výstižnou poznámku dalšího Wrightova klienta: “ *we want you to build our house, but I don't want you to give us anything like that house you did for Winslow. I don't want to go down the backstreets to my morning train to avoid being laughed at.*”⁸

Charakter domu podle Wrighta určují jeho obyvatelé, a protože každý člověk je jiný, má jiné očekávání, jinou představu o domově, proto by mělo existovat tolik stylů, kolik je odlišných typů lidí. Každý dům by měl být šitý na míru, těm, kdo v něm budou bydlet.

Hlavním účelem, pro který tento Wrightův článek vznikl, je jeho vliv na posluchače, jak se jich dotýká a jakou roli bude hrát v jejich životech a částečně v životech malých dětí. Na jeho konci Wright nabádá budoucí stavebníky rodinných domů k tomu, aby opravdu pečlivě zvážili každý jeho element, a připodobňuje důležitost této činnosti k výchově dětí. Například uvádí: ze stejného důvodu, z jakého učíme naše děti mluvit pravdu, nebo lépe, žít v pravdě, prostředí, ve kterém vyrůstají, by mělo být tak skutečně krásné, jak jen jsme jej schopni vytvořit. Snažíme se děti

přimět k tomu, aby cítily velký význam jednoduchosti a důstojnosti v jejich každodenním životě, a docela pravděpodobně je ve stejnou dobu učíme zpívat nebo hrát hudbu, která se nerovná ničemu jinému než podřadnému hluku. Učíme je hodnotě důslednosti a necháváme je žít a dýchat v domech, ve kterých je vztah téměř všech objektů nedůsledný. Věříme, že mír a harmonie převáží mezi malými bratry a sestrami, když podlahy, stěny a stropy kolem nich jsou ve válce a každá forma a barva se hádá s tou vedlejší.

Celkovým souhrnem pojmu domov, a všemi prvky v něm obsaženými, kterými se snažíme uspokojit naše požadavky užitečnosti a naší touhy po kráse, je atmosféra. A ať už je dobrá nebo špatná, to malé dítě ji bude dýchat stejně samozřejmě jako prostý vzduch. Jak můžeme očekávat, že dětská intuice zůstane neposkvřněná, když ji učíme respektovat a pečovat o absolutně bezvýznamnou práci, kterou je obklopen v devíti z deseti případů.

Když je věc z uměleckého hlediska dobrá, můžete si být jistí, že podstatná pravidla a organické požadavky nebyly v celkové skladbě ignorovány. Byly buď intuitivně cítěny, anebo pečlivě uváženy. A jestli je to stavba, malba nebo koberec, její výraz může být krásný nebo užitečný, pouze pokud poctivost bude od samotného počátku zachována i v jejich konstrukci.

2.1.1 Dům Winslow, River Forest, Illinois, 1893

Ze zásad výše uvedených vycházel Wright při návrhu a stavbě, své první zakázky, domu pro Williama H. Winslowa v River Forest, 1893 [2,6]. Jde o příklad rané Wrightovy tvorby, která oscilovala stejně jako Sullivanova, mezi klasickým řádem a vitální asymetrickou formou⁹. Následovali tak vzor architekta Richardsona, který pro venkovské stavby užíval asymetrického

schématu a pro městské veřejné instituce ponechal schéma symetrické. Nově vznikající americká kultura si však žádala přehodnocení tohoto řešení. Wright i Sullivan zaměřili své síly na hledání nového, amerického stylu. Wrightovo přechodné řešení nalezneme právě v domě Winslow, o kterém Kenneth Frampton uvádí: „*městské*“ *symetrické průčelí do ulice a „rurální“ asymetrické zahradní průčelí. Tato stavba již anticipuje strategii Wrightova prériového stylu, v němž nepravidelné deformace v zadní části formálního průčelí vhodně začleňují nepříjemné služebné prvky.*¹⁰ Rozvoj hlavních rysů budoucího prériového stylu Frampton spatřuje, po vzoru Granta Carpentera Mansona, v přechodu od oken padacích ve prospěch oken křídlových, což vedlo od bodových oken k oknům pásovým. Poprvé se také ve Winslowově domě objevuje nízkosklonná střecha. To jsou hned dva výrazně charakteristické prvky prériového domu. Stále však v díle přetrvávají starší výzdobné prvky, jak podotýká řada teoretiků, převzaté od Sullivana (ozdobné pásy, kordonaé římsy a arkádová stěna před krbem).

Velký vliv na Wrightovu tvorbu v raném období měla japonská kultura. První kontakt s ní zprostředkovala Kolumbijská výstava, uspořádaná v Chicagu v roce 1893. Inspirace japonským stavitelstvím vnesla do Wrightovy tvorby hned několik významných prvků. Tak především krb, srdce každého prériového domu, vychází z japonského motivu zvaného takoma¹¹. Ten zastává pozici centra rodinného dění, od něhož se rozvíjí další prostorové uspořádání domu. Dále silné přesahy střech a interiérové uspořádání¹² prostoru pomocí paravánů, na rozdíl od příček¹³.

Návrh domu Winslow byl dokončen krátce po Wrightově odchodu od Sullivana v roce 1893. Elegance a vznešenost stavby byla dosažena bravurním použitím materiálů a vyvážeností

proporcí. Stal se prvním krokem na cestě za hledáním nového jazyka pro americké rodinné domy.¹⁴

Vzhled průčelí svou velkolepostí, formálností a vyvážeností navazuje na klasické vzory[3,5]. Wright zde použil jednoduché, přírodní materiály, jako je římská cihla, litý beton a terakota[4]. Cihlové přízemí vyrůstá ze soklu z umělého kamene a od patra je rozlišeno použitím tlumené, tmavě hnědé terakoty. To vše završuje střecha s mírným sklonem a širokými přesahy, spolu se širokým a nízkým komínem. Velmi pozorně dům popsal Manson: „*From the short distance away, the band of tiles becomes only a neutral tone differentiating the second story from the first; and, as the door and windows have only slight enframement, the great shadow of the eaves is the principal decoration – an ornament so moving and uncomplex that the eye finds particular pleasure in following the fall of its shadow into the little valleys and interstices of the tilework.*“¹⁵

Ačkoli je průčelní fasáda v publikacích asi nejzobrazovanější, zahradní fasáda je daleko zajímavější [7,8]. Odhaluje mnoho z Wrightova smyslu pro proporce a jasnou vyváženost formy a objemu. Skrz jednoduchý čtvereční plán vyrůstá osmiúhelná schodišťová věž, umístěná mimo střed a osvětlená úzkými vertikálními okny, které opticky prodlužují délku stavby. Veškeré znaky přísné klasické symetrie byly opuštěny a smysl pro volnost se zde projevil naplno. Pohled na kompozici zadní části, s prodlouženým křídlem, ostrými hranami, protlačujícími se vnitřními prostory, vyvolává pocit neustálého neklidu. Zároveň však naznačuje počáteční experimentování s konceptem odstředivého půdorysu. Křídlová okna lemující polokruhové zakončení jídelny jsou jen dalším z mnoha inovativních prvků zde využitých¹⁶.

Vincent Scully při popisu domu Winslow konstatuje“...*Wright was attempting, by ornament and at the very early date, to achieve that expression of spatial continuity...*“¹⁷

2.2 Architekt, architektura a klient

Tři roky po dostavbě domu Winslow, 1896, publikuje Wright článek *Architect, Architecture, and The Client*. Jde v podstatě o jeho první esej, připravenou pro přednášku na universitě Guild of Evanston v Illinois. Dřívější myšlenky týkající se navrhování rodinných domů a rozebrané v předchozích kapitolách jsou zde vyjádřeny daleko jasněji.

Jednou ze zásad, které Wright opětovně odsuzuje, je vypůjčování si stylů z dob dávno minulých. Je to jako bychom nosili šaty z předchozího století a všichni kolem by si uvědomili, že tady asi není něco v pořádku. Řek by se asi divil, kdyby viděl proporce jeho chrámových staveb, přetvořené v jejich pouhou imitaci. Majitel domu, který má zálibu v řeckých dekorativních prvcích, by měl být donucen nosit také řecké tuniky a tógy.

Zaujetí styly minulých století se však neprojevovalo jenom na vnějším vzhledu staveb, na jejich formě, ale i na vnitřním vybavení, nábytku a dalších dekorativních prvcích. Wright se snaží naznačit, že lidé, životní styl, to vše se změnilo, a že nelze na nový způsob života aplikovat stále dokola staré formy, které vznikly jako produkt jiné doby, jiného životního stylu. Neodsuzuje poučení z historických stylů pro vlastní obohacení, ale odmítá vyzdobování vlastních domovů něčím, co patřilo někomu jinému. Hned také navrhuje řešení, návrat k upřímnosti. K upřímnosti, která nic neskrývá, a naopak ukazuje svůj účel.

Muž, který zamýšlí postavit dům pro svou ženu a děti, zcela jistě nechce, aby se jeho domov stal pouze místem pro stravování a spánek. Měl by vypovídat něco o něm a jeho rodině, o jejich životním stylu, zájmech a podobně. Uvědomuje si, že v jeho ruce spočívá odpovědnost, jakými věcmi si svůj příbytek vyplní. A že ty věci by měly být v harmonickém vztahu s jeho životem, aby se tam cítil dobře. Jak toho dosáhnout? Proč se neinspirovat přírodou, její jednoduchou a pravdivou formou? Tu nelze zcela napodobit, ale alespoň se lze inspirovat jejími účelnými, ale zároveň krásnými tvary. Takový dům naplní tichá, uklidňující atmosféra, s tlumenou září stylizovaných tónů dřeva. Pečlivě provedená konstrukce vynikne jednoduchostí forem. Pokud má být tento úkol úspěšně realizován, je potřeba, aby si stavebník velmi pečlivě vybral architekta, aby prozkoumal jeho práce, jeho školení a představy. Ale hlavně by si ještě před vyhledáním architekta měl ujasnit všechny své požadavky. A až najde správného architekta, měl by mu plně důvěřovat, jako odborníkovi v daném oboru.

Je zde celá řada věcí, které musí klient zvážit. Například, že jeho představy o bydlení jsou proveditelné na základě architektoých rozhodnutí. Musí také dobře zvážit, kolik chce do domu investovat, aby se nestalo, že se stane pouze něčím víc než pouhým správcem velkého majetku. Wright zde píše: uvědomte si, že můžete vlastnit pouze to, co můžete vstřebat a užít si, ne víc, abyste se nestali otroky svého majetku. Je tedy potřeba usměrnit své touhy na ty nezbytné a zvážit uspořádání budoucího obydlí jako místa pro život.

Do domu vejdemo skrze široké, jednoduché dveře, vedoucí do zúženého vstupního prostoru, který bude vzápětí uvolněn a rozšířen. Tento motiv zúžení a následného uvolnění po vstupu do domu můžeme pozorovat v celé řadě dalších Wrightových domů.

Vstupní prostor nás obklopí svou klidnou osvěžující atmosférou, nesoucí v sobě rysy majitelovy osobnosti.

Při formování půdorysného plánu přirozeně největší důraz leží na obývacím pokoji. Wright nabádá k zamyšlení nad významem názvu místnosti – „*living room*“, to doslova znamená místnost, ve které se žije. A od tohoto faktu by se mělo odvíjet celé další uvažování o tom, jak by měl asi obývací pokoj vypadat. V první řadě by z něj měla vyzařovat příjemná, vlídná a tichá atmosféra. Také by měl být obývacímu pokoji přenechán značný prostor v porovnání s ostatními místnostmi. Ten bude prosluněn velkými okny a v jeho středu bude situován mohutný krb. Srdce místnosti, ba i celého domu. Uspořádání ostatních místností se bude odvíjet od tohoto dominantního centra.

Kuchyně ani jídelna by neměly zabírat příliš mnoho místa. Jejich velikost by měla odpovídat reálným potřebám rodiny. Jídelna by opět měla být světlým a útulným místem, čehož lze dosáhnout jejím vsazením do prosluněného přístřešku u obývacího pokoje. Wright vždy myslel na to, aby všechny pracovní záležitosti či jiné návštěvy nenarušovaly dění v obývacím pokoji. Dříve je vsazoval do vstupní haly, tentokrát do pracovny. Také se zde hlouběji zamýšlí nad kvalitou bydlení služebnictva, aby příliš netrpělo nesnesitelným vedrem v létě v podkroví anebo chladem a vlhkem v suterénních prostorách. Pokud možno, umístil by je po straně domu.

Dřívější problém s úložnými prostory, šatníky, řeší využitím sklepních prostor. Ty mohou ulehčit šatníkům a skříním v domě.

Nově Wright poukazuje i na koupelnu, která má být hlavně moderně vybavena.

Veranda, jak Wright trefně poznamenává, prokletí amerických domovů, v podstatě prodlužuje obytné prostory, či vytváří oddělený pavilon přístupný z obývacího pokoje nebo prodlouženou chodbou. Veranda je vlastně takovým letním pohodovým místem prozářeným sluncem.

Jak bude vypadat finální podoba půdorysu, záleží na několika faktorech. Tak především na proporcích jednotlivých místností, odvozených do určité míry také z finančních možností stavebníka. Celková idea však zůstane nezměněná.

Co se týče vybavení domu, zastává Wright stejný názor jako předtím. Interiér by měl být přirozeně propojen s exteriérem. Není potřeba jej vyplňovat drahým a dokonalým nábytkem, stačí jen několika kusů, těsně spjatých s domem. U dalších věcí, jako věšáků, záclonek, drapérií či odkrytých topení, je potřeba pečlivě zvážit jejich estetické a funkční vlastnosti, ale i proporce a celkový dojem.

Stěny nesou bohaté a příjemné barvy, rámované zdůrazňujícími pruhy dřeva. Schodiště by mělo být uzavřeno například skleněnými dveřmi, aby nenarušovalo cestu směrem k obývacímu pokoji.

Podlahu pokrývá dřevěná voskovaná podlaha, ladící s okolními voskovanými dřevěnými stěnami, či různými ozdobnými tkaninami nebo trvalými dekorativními texturami. Tyto stěny by však podle Wrighta neměly zdobit žádné obrazy. Významná umělecká díla by mohla v prostém obývacím pokoji ztratit svoji exkluzivitu a mohla by se stát běžnými a obyčejnými. Proto je pro ně nejideálnější umístit je do muzea i či galerie, kde se jim dostane patřičné pozornosti a péče.

Dům však můžeme vyzdobit třeba čerstvými květinami, okrasnými vázami, aranžovanými suchými květinovými dekoracemi, což se od původních Wrightových názorů příliš neliší.

To vše završuje střecha s mírným sklonem, oproštěná od střešních oken a jiných zbytečností, které by narušovaly dokonalost její jednoduchosti.

Celek domu vyniká svou jednoduchostí v organickém smyslu, konzistentností a výraznou individuálností, tak jak by si ho ideální klient podle Wrighta představoval. Z jeho předchozího článku dobře víme, že takto dokonale navržený dům musí i harmonicky zapadat do svého okolí. V tomto případě tento vztah Wright ještě upřesňuje, že by nemělo být jednoduché rozpoznat, kde končí dům a kde začíná zahrada.

Dobrý architekt by v sobě měl mít vlastnosti architekta, malíře, sochaře, básníka a ženy v domácnosti, aby byl schopen navrhnout a zrealizovat takovýto dům, s ohledem na dobové trendy, to vše v plné harmonii detailu i celku.

Na konci článku Wright konstatuje: *“I have to believe that the time is not so very far distant when the “American Home” will be really owned by the man who paid for it. It will belong to its site and to the country. It will grow naturally in the light of a finer consideration for the modern opportunity which is a more practicable truth and beauty. An American home will be a product of our time, spiritually and physically. It will be a great work of art, respected the world over, because of its integrity, it is real worth”*¹⁸

2.3 Články pro časopis *The Ladies' Home Journal*

V prvním desetiletí dvacátého století přichází náhlý konec všech přechodných, reminiscenčních a někdy neproduktivních kvalit ve Wrightově díle. Začíná rozvíjet novou formu domácího obydlí, díky němuž začne jeho věhlas velmi rychle stoupat. Tato nová forma nese název *Prérijní dům*¹⁹. Samotný název, jak uvádí Grant Carpenter Manson²⁰, zprvu vyvolával rozpaky či posměšky. Nicméně velmi brzy poté si mnozí další začali uvědomovat, že název *Prérijní dům* vyplývá z jednoho z jeho hlavních rysů. Tedy, že svou přísnou horizontalitou se snaží, aby dům co nejlépe zapadl do okolní krajiny, prerie. Ačkoliv je velmi těžké určit, kde se poprvé *prérijní dům* objevil, většina odborníků se shoduje, že to byl návrh na dům pro časopis *Ladies' Home Journal*, vycházející ve Filadelfii. Spojení mezi Illinois a Filadelfií zapříčinil ředitel nakladatelství Curtis Publishing Company, Eduard Bok, který zmíněný časopis vydával. Eduard Bok, po shlédnutí architektury na Středozápadě, byl přesvědčen o nízkém vkusu americké veřejnosti. Rozhodl se proto, že využije svoje publikace jako médium, pomocí kterého seznámí Američany s možnostmi kvalitnějšího designu. Plánoval, že koupí návrhy od známých amerických architektů a pak je znovu prodá čtenářům, a to celý set za pouhých 5 dolarů. Ačkoliv nehodlal diktovat architektům své názory, přece jenom měl několik požadavků. Mezi nimi například salonek neboli předpokoj měl být nahrazen obývacím pokojem nebo pokoje pro služebnictvo by měly být přesunuty nahoru do poschodí. Požadoval též u domu příčné větrání. Právě tyto požadavky však odradily mnohé architekty, které Bok žádal o spolupráci. Frak Lloyd Wright však nabídku s nadšením přijal²¹.

Eduward Bok tedy pověřil Franka Lloyda Wrighta, aby navrhl čtyři domy na zakázku, a ty byly následně v časopise uveřejněny. První dva návrhy byly vydány v roce 1901; „*A Home in a Prairie Town*“ a „*A Small House With „Lots of Room in it“*“. Další návrh časopis vydal o šest let později v roce 1907, pod názvem „*A Fireproof House for \$5,000*“. Poslední z nich vyšel se značným zpožděním až v roce 1945 a zde není uveden, protože jeho datace přesahuje rámec vytyčeného období Wrightovy tvorby. Největším přínosem prvních tří článků bylo ustanovení typu prérijního domu. Jednotlivé domy architekt rozebírá z různých hledisek a na konci každého článku uvádí jejich rozpočet. První dům je například zasazen do kompozice čtyř domů, které sdílejí své nejbližší okolí, ale na druhou stranu zachovávají potřebnou míru soukromí. U třetího domu je rozebírán především materiál a výhody spojené s jeho použitím, tedy beton. Jednotlivé domy tedy poskytují široké veřejnosti inspiraci pro stavbu jejich vlastních domovů, s využitím nejnovějších technologií, zachováním pohodlného bydlení kolem rodinného krbu, to vše za nízké náklady²². Jednotlivé domy jsou na základě článků publikovaných v knize *Frank Lloyd Wright Collected Writings*²³ rozebrány pro podrobnější představu v následujících třech kapitolách.

2.3.1 Domov v prérijním městě

Článek „*A Home in a Prairie Town*“ vydal časopis *The Ladies' Journal* v roce 1901 [9]. Frank Lloyd Wright zde v podstatě rozvinul všechny charakteristické znaky Prérijního domu. Cílem v tomto případě bylo stanovení celkového rozpočtu stavby, a to včetně návrhu. Výslednou hodnotu Wright stanovil na 7000 dolarů²⁴.

„*A Home in a Prairie Town*“ zároveň obsahuje návrh bloku čtyř domů, které vzájemně využívají společného prostranství. Blok domů se rozprostíral na čtyřech stech čtverečních stopách. Tuto rozlohu považoval Wright za základ pro vybudování prérijní komunity. Způsob uspořádání prérijních domů zajišťuje dostatek prostoru celé komunitě, ale i dostatek soukromí jednotlivým domům. Domy, i když budou vycházet z podobných plánů, se budou odlišovat. Jeden z nich Wright podrobněji popisuje ve výše jmenovaném článku.

Půdorys přízemí je volně otevřeným, plynoucím prostorem, s dělicími stěnami omezenými na minimum anebo nahrazenými přepážkami. Výsledkem je koncept jednoho prostoru, pro běžné užití i pro zábavu. Prostor plní funkce obývacího pokoje, jídelny a knihovny najednou. Půdorys takového domu nebrání rodině v něm žijící běžnému způsobu života. Jednotlivé místnosti jsou uspořádány tak, aby nebránily volnému využívání, a to bez jakéhokoliv pocitu zmatku, jako v pěti domech ze sedmi, v nichž lidé v dnešní době nejčastěji bydlí.

Obývací pokoj spolu s galerií bezpochyby působí luxusním dojmem. Galerie vnáší do kompozice interiéru prvek variability i hloubky. Sluneční světlo přicházející z galerie rozpouští přítmí v prostoru verandy. Druhé patro vyplňují tři ložnice a dále pokoje a koupelna pro služebnictvo.

Exteriér je formulován dlouhými pásy oken, chráněnými střechou nízkého sklonu, s přesahujícími okraji. Ze střechy vyčnívají nízké a široké komíny, které jsou poněkud neobvyklé, na rozdíl od tradičních štíhlých a vysokých. Terasovité členění celku výborně odpovídá charakteru okolní prérijní krajiny.

2.3.2 Malý dům se spoustou místností

Hlavním cílem druhého návrhu z roku 1901 pro časopis *Ladies' Home Journal* bylo navrhnout pohodlné bydlení za rozumnou cenu. To bude využívat nejnovější technické trendy a nové uspořádání prostoru. Cenu takového domu stanovil Wright na 5800 dolarů²⁵.

Zevnějšek domu závisí na komplexu nízkých štítů, raději než na tehdy běžných valbových střeších [11]. Wrightova záliba ve štítech, která se projevila již v předchozích pracích, sporadicky přetrvává u prérijních domů až do roku 1906²⁶. Wright to vysvětluje tím, že každý obyčejný stavebník má slabost pro sedlové střechy. Štíty tohoto domu jsou lehce vymodelovány tak, aby jejich vnější obrys působil křehce.

Plán přízemí tak trochu opomíjí ekonomické limity ve prospěch světla, vzduchu a výhledů, příjemných věcí příznačných pro předměstská obydlí, jak uvádí Wright. Vyplňuje ho jídelna, obývací pokoj, kuchyně a malá vstupní místnost spolu se schodištěm [12]. I když jídelna, zakončená zimní zahradou, zabírá v celkovém půdorysu poměrně velký prostor, srdcem domu zůstává obývací pokoj, s jednoduchým cihlovým krbem. Jejich propojení je však velmi plynulé, a to i bez toho, aby soukromí obou místností bylo narušeno. Z obývacího pokoje se otevírá pohled do vstupní haly, v níž je zakomponována malá neformální místnost, něco jako „čekárna“, jejíž funkcí je odvádět z hlavních pokojů nepotřebný rozruch od nežádaných návštěv. Schodiště je umístěno mezi vstupem a prostornou, pohodlnou kuchyní se spižírnou. Pokoje pro služebné s koupelnou jsou situovány v půli cesty mezi druhým poschodím a podkrovím.

Po vzoru druhého domu publikovaného v roce 1901 pod názvem „*A Small House with „Lots of room in it“*“ byl ten samý rok postaven podobný dům pro Warrena Hickoxe v Kankakee v Illinois a o rok později také dům Warda Willitse v Highland Parku ve státě Illinois. Spolu s domem B. Halley Bradleye tvoří prototypy pro další prérijní domy, ale také pro domy pro středně bohaté na předměstí Chicaga²⁷.

2.3.2.1 Dům Willits, Highland Park, Illinois, 1902

Dům Ward Willits²⁸, postavený v roce 1902, pokud byl navržen dříve než domy Hickox a Bradley v Kankakee, je prvním postaveným mistrovským dílem v prériovém stylu [13,14,15]. V tomto raném období se Wright zaměřil na použití materiálů v souladu s jejich přirozenými vlastnostmi. V jejich přirozenosti spatřoval krásu, a proto je pečlivě studoval, aby je byl schopen vyjádřit v jejich nejpřirozenějších formách. Zabýval se cihlou, betonem, sklem, ale hlavně dřevem, které, stejně jako v tradičním americkém stavitelství, i zde hrálo významnou roli. Celý vnější vzhled domu je přísně artikulován dřevěným skeletem, který, jak připomíná Scully, poukazuje na dřívější Wrightovy stavby ovlivněné stylem *Stick Style*.²⁹ Linie vnějších dřevěných sloupků dveří obývacího pokoje jsou přirozeně prodlouženy skrze betonovou zeď k okenním sloupkům přízemí, které jsou zakončeny střechou s nízkým sklonem [16]. Takové zacházení s dřevěnými liniemi poukazuje na pečlivé zvážení jejich estetické funkce. Wright tento rytmus linií nazývá „*eye music*“³⁰ Jinak by plocha zdi zela prázdnotou. Dřevěné lišty plní estetickou funkci i v interiéru, a to zakrýváním různých přechodných částí. U protažených prvků v exteriéru, jako jsou například balkony, zajišťují dřevěné lišty nejen estetickou funkci, ale i stavební, užitkovou. Zakrývají vrchní

hranu stěn a tím je chrání proti dešti či sněhu. Z estetického hlediska dominují horizontální linie, jakoby připoutávaly dům k zemi a tím jej učinily součástí prerie. Terasy vyčnívající z domu vytvářejí přechod k zemi plynulejším způsobem a celkové spojení tak vypadá velmi přirozeně.

Celkový kontrast tmavých pásů a světle omítnutých stěn připomíná japonské vzory. I když Wright tvrdí, že se inspiroval japonskými tisky, většina teoretiků se shoduje na vlivu japonského chrámu Ho-o-den, vystaveného na veletrhu v roce 1893 v Chicagu [10].

Samotné použití cementové omítky na celém povrchu stavby bylo relativně nové, avšak u prérijních domů celkem běžné a z ekonomického hlediska levnější než cihla nebo kamenné zdivo.

Tam, kde byl předchozí Winslow House pevně uzavřený, je Willitts House explozivně otevřený. Jeho křížový půdorys, hojně Wrightem užívaný, se vířivě rozevírá od centrálního krbu³¹ a jednotlivá křídla se tak mohou volně rozprostřít do prerie a splynout s ní. Obývací pokoj pozvolna přechází do jeho vlastní terasy skrze okna rozprostírající se od podlahy až ke stropu a nabízející nezapomenutelný výhled do okolních zahrad. Jídelna taktéž přesahuje na zastřešenou terasu, chráněnou před sluncem i deštěm. Třetí protažení nalézáme u vstupní místnosti. Manson v půdorysu vidí precedent pro prérijní domy se symetrickými křídly³². Při navrhování půdorysu se opět mohl Wright inspirovat zkušenostmi převzatými z japonské architektury.

Z hlediska prostorového uspořádání dům přestává být jen pouhou skupinou izolovaných pokojů, ale stává se spletitým a různorodým prostorem, který nerušeně plyne mezi nízkými přepážkami či mřížkami namísto oddělujících zdí [17]. Nábytek byl navržen tak, aby tvořil nedílnou součást interiéru, uspořádaného

pouze zmiňovanými jednoduchými liniemi přepážek a mříží, které prohlašují, že jednoduchost, jak Wright věřil, je vhodná pro moderní stavby.

Vincent Scully se pokusil vyjádřit význam domu Willits jako obrazu moderní doby. Srovnává ho s Palladiovou vilou z 16. století, která taktéž využívá křížový půdorys. Střed Vily Rotonda se nachází ve válcovitém prázdně, kdežto u Wrighta se nachází v masivním tělese. V Palladiově vile proto člověk může obývat centrum domu, ale u Wrighta se nachází v „proudění“ kolem už obsazeného středu domu. Půdorys palladiánského domu je vynikajícím výrazem před-industriálního, humanistického světa, kde je lidská bytost pevně uchycena v centrální pozici. Wrightův půdorys je obrazem moderního muže, zachyceného v neustálých změnách a proudění, držícího se, pokud cítí, že musí, čehokoliv pevného, ale už nikdy více sebe samého jako centra světa. Dům tohoto moderního muže byl v podstatě uspořádán kolem proudícího prostoru, kde se ze stěn staly pouhé prostor definující přepážky³³.

V domě Willits Wright vstřebal všechny dřívější inspirační vzory a dospěl do stádia, kdy se z něj stal vynikající interpret jeho doby. Dům a jeho půdorys, s mnoha flexibilními variacemi, sloužil jako takový vzor pro množství následujících préríjních domů.

2.3.3 Ohnivzdorný dům za \$5,000

Čtyři léta po dokončení domu Willits vychází třetí článek pro *Ladies' Home Journal*, zvaný „Ohnivzdorný dům za \$5000“ [18].

Když kolem roku 1906 začal Frank Lloyd Wright používat beton jako samostatný stavební materiál, byla to ještě novinka. Nicméně se rozhodl jej použít i na stavby rodinných domů a za jeho největší výhodu považoval jeho ohnivzdornost. Podrobnosti

takového domu rozebral v článku publikovaném v *Ladies' Home Journal*, v dubnu 1907³⁴.

Wright začíná článek upozorněním, že cena stavby stoupla přibližně o 40 procent v posledních šesti letech. Jako dostatečně nízký cenový standard trvalé a nízkonákladové stavby, která před šesti lety stála \$3500, stanovuje \$5000.

Rozvíjející se průmysl přinesl pevnější betonovou konstrukci, kterou si bude moci dovolit běžný stavebník domu. Kombinaci betonu a železa považuje Wright nejen za přirozeně pevnou konstrukci, ale i za velmi ekonomickou. Struktura je mnohem trvalejší, než kdyby byla vytesána z jednoho kusu kamene, protože nejde pouze o monolitické zdivo, ale o jeho propletenost s ocelí. Taková struktura se architektovi jeví odolnější, nevodivá a vlhku odolná, je hřejivější než dřevěný dům v zimě a chladivější v létě.

Plán pro malý dům tohoto typu je výsledkem procesu eliminace prvků na základě zkušeností v plánování levných domů. To, co zůstalo, vypadá dostatečně uceleně.

Jediným dekorativním prvkem domu v létě jsou rostliny, v zimě je dům kompletní i bez nich. Plán bude naprosto oproštěn od všech přebytečností, jako jsou zadní schodiště či podkroví. Jako další úložný prostor pro věci, pro které se nenajde místo v úložných prostorách domu, mohou sloužit suché a dobře osvětlené suterénní prostory. Otevřený prostor kuchyně je spojen se spižírnou, což je velmi pohodlné a užitečné. Z kuchyně se dá nerušeně přejít ke schodišti, bez toho, aby bylo narušeno dění v okolních místnostech, například v obývacím pokoji. Stejně tak hlavní vchod je snadno dostupný bez průchodu obývacím pokojem.

Stěny, podlahy a střecha tohoto domu jsou vlastně monolitickými odlitky, formovanými běžným způsobem, tak aby napodobovaly dřevařské práce. Centrální komín nese zátěž jak

podlaží, tak střechy. Podlahu v patře a střechu vyztužuje betonová deska, která je s využitím šterkového betonu průměrně 5 palců široká. Střešní deska přesahuje tak, aby chránila stěny před sluncem. Vnější povrch střechy je s pomocí asfaltu a šterku vodovzdorný. Zároveň je střecha mírně nakloněna, tak aby byl odtok vody sveden ke komínu, který zabrání případnému zamrznutí potrubí v zimě. Za účelem dokonalejší ochrany místností v patře před letní sluneční výhni navrhoval Wright instalovat asi 8 palců pod střechou jakoby falešný strop, z omítnuté kovové lišty. Vzniklá mezera umožňuje cirkulaci vzduchu, který je následně odsátý širokým otvorem v komíně. V létě je do tohoto prostoru vzduch nasáván skrze prostory pod okapy, viditelnými zvenku. Tyto otvory mohou být jednoduše uzavíratelné pomocí jednoduchých zařízení umístěných v oknech druhého poschodí.

Odhadovaná cena takového domu bude kolem \$5300.

2.3.3.1 Dům Robie, Chicago, Illinois, 1906-1909

Podobný ohnivzdorný dům, postavený z betonu a oceli, nikoli ze dřeva, si objednal mladý úspěšný podnikatel, ředitel firmy na výrobu jízdnicích kol Frederic C. Robie [19,20,21]. Původně vystudovaný inženýr měl celkem jasnou představu o tom, jak by jeho dům měl vypadat. Například si přál, aby jeho obývací pokoj, ráno než půjde do práce, prozářily sluneční paprsky, či aby mohl pohledět na sousední domy, ale bez narušení jeho vlastního soukromí [22]. Pečlivě proto vybíral architekta, který bude schopen vyhovět jeho požadavkům. Pfeiffer v publikaci z roku 1989 uvádí trefnou poznámku z rozhovoru s jeho synem: *“He visited several prominent architects in the Chicago area and invariably got the reply, „I know what you want, one of those damn Wright*

houses.““³⁵ Wright a Robie se poprvé setkali rok před vydáním článku *Ohnivzdorný dům za \$5000*.

Pro lepší představu o tom, jak se Wright snažil zasadit dům do krajiny, je nutné připomenout, že v roce 1908, kdy byl dům vystavěn, jeho okolí nebylo tak přeplněno okolními domy, jak je tomu dnes. Stále zde převažoval charakter prerie, takže dominantní, jakoby nekonečné horizontální linie domu sem perfektně zapadaly.

Masivní konstrukce objemů domu, vybudovaného z cihel a betonu, je orientována podél jedné osy. To bylo do jisté míry dáno rohovou parcelou. Celkově převažující horizontální linie, přísně uspořádaný dlouhý pás oken, střechy s nízkým sklonem, završené mohutným komínem, vyvolávají v myslích pozorovatelů dojem lodě, jak byla stavba často přezdívána.

Prvnímu podlaží dominuje enormní prostor, prosvětlený již zmiňovanou řadou oken. Tento volně plynoucí prostor obsahuje dvě hlavní místnosti vytvářející domov, obývací pokoj a jídelnu. Přejít z jedné do druhé definuje centrální masivní krb, ten však nijak nenarušuje jednotu a celistvost prostoru [23,26]. Další servisní místnosti jsou situovány do paralelního křídla, do kterého byla zakomponována možná vůbec poprvé v historii americké architektury garáž. Veškeré vybavení interiéru od sedaček, židlí, světel, přes koberce a jiné textilie, navrhl sám Wright [24,25]. Dosáhl tak úplného sjednocení vnější i vnitřní formy domu. Všechny části domu tak byly v dokonalém harmonickém vztahu, tak jak si to Wright představoval³⁶.

Dlouhou místnost pro množství oken tehdejší vytápěcí systém nebyl schopen v zimě vytopit. Wright sám se pokusil řešit tento problém pečlivě kontrolovaným přísunem světla, pomocí speciálně tvarovaného okapu, jehož sklon umožňoval v zimě největší přísun

slunečního svitu a v létě naopak nejmenšího [27]. V zimě totiž bylo sluníčka potřeba nejvíce a v létě bylo zase žádoucí, jej držet ven z domu³⁷.

Dům Robie velmi brzy vyšel v tisku a měl obrovský, celosvětový význam. Sám majitel si to velmi dobře uvědomoval a fotograficky si dokumentoval samotný průběh stavby, což nebylo tehdy obvyklé. Pfeiffer upozorňuje na velký ohlas domu právě mezi mladou generací evropských moderních architektů. Mnohé další Wrightovy prérijní domy, postavené převážně ze dřeva, jsou velmi pohodlnými obydlími, ale hodí se spíše do prérijní krajiny Středozápadu. Ale dům Robie, postavený z betonu, cihel, železa, s jeho uhlazeným zmodernizovaným vzhledem, je opravdovým domem strojové doby, ale také uměleckým dílem. Tento dům se stal nejvíce publikovaným Wrightovým prérijním domem od okamžiku jeho dokončení. Shrnoval všechny inovační prvky rozvíjené v letech 1893-1909. Ztělesňoval silnou, sochařskou, dynamickou abstraktní kompozici objemů, spoutaných výraznými liniemi, ale zároveň byl ukrývajícím a chránícím. Wright zde použil beton, cihly, železo a sklo s hlubokým porozuměním jejich praktickému potenciálu a nerozlučně je spojil uměleckou citlivostí. Tato stavba by sama o sobě mohla stát na počátku nové éry obytné architektury³⁸.

Na závěr je vhodné poznamenat, že Wright nebyl žádným strádajícím umělcem, o zakázky nemělo jeho studio nouzi. Velkou roli hrál i fakt, že většina jeho klientů pocházela z vyšší třídy, byli vysoce respektovaní ve svém okolí, často i vizionářští, stejně jako jejich architekt. Klienti velmi rychle dokázali rozpoznat jednoduchost a upřímnost, hlavní kvality Wrightova díla³⁹.

3 Richard Josef Neutra

Dalším architektem, jehož názory na rodinné domy budeme rozebírat v následujících kapitolách, je Wrightův žák pocházející z Rakouska, Richard Josef Neutra. Neutra byl stejně jako Wright plodným spisovatelem a zanechal nám spoustu článků, přednášek, korespondence⁴⁰, neformálních konverzací, ale mimo jiné dvě hlavní publikace, *Survival Through Design*⁴¹ a *Live and Shape*⁴². V textech neustále zkoumal lidský život, člověka a přírodu kolem něj. A právě tato témata stála v centru jeho autobiografie *Live and Shape*. Mimo to zde s ironickým smyslem pro humor odhaluje zkušenosti z osobního života, kterými se dříve příliš nezabýval. Vzpomíná na své rodiče, sourozence, na dětství strávené ve Vídni, zkušenosti z první světové války, ale i počátek budování architektonických znalostí. Zaznamenává své reakce na tehdejší architekty Otto Wagnera, Adolfa Loose, Louise Sullivana a především Franka Lloyda Wrighta. Kniha *Survival Through Design* obsahuje spíše náročnější filozofické eseje.

Neutra vyrůstal ve Vídni (narodil se tam 1882)⁴³. Za mlada se díky svým sourozencům, kteří se pohybovali ve vyšších společenských kruzích, setkal například s Gustavem Klimtem, Arnoldem Schönbergem a výše zmiňovanými architekty. Rakousko opustil v roce 1919. V následujícím roce pracoval pro významného švýcarského zahradního architekta Gustava Ammanna. Zkušenosti z této spolupráce využíval po zbytek své kariéry. Ještě před emigrací do Spojených států v roce 1923⁴⁴ krátce pracoval u berlínského architekta Ericha Mendelsohna, který ho později ve Státech navštívil. V Americe nejprve pracoval v New Yorku⁴⁵. Později odešel do Chicaga, kde se seznámil s Frankem Lloydem

Wrightem, který jej pozval na následující podzim a zimu 1924 ke studiu v Taliesinu⁴⁶ [28].

Neutra, na rozdíl od jiných umělců a architektů, emigroval do Ameriky dobrovolně. Hlavně proto, aby se seznámil se Sullivanem a Wrightem. Stejně jako mnoho dalších evropských architektů byl ovlivněn německou publikací Wrightovy tvorby vydanou v Berlíně 1911⁴⁷.

Pár let později se zlákan geografickou polohou a výhodnými klimatickými podmínkami přestěhoval do Kalifornie. Úspěch, jakého zde postupem času dosáhl, lze srovnat s úspěchem Wrighta a Sullivana na Středozápadě⁴⁸.

První léta v Kalifornii Neutra spolupracoval s Rudolfem Schindlerem. Roku 1926 si otevřel vlastní praxi. Následující rok se zdá být pro jeho kariéru průlomový. Vyhraje zakázku na jedno z jeho nejslavnějších děl, dům zdraví pro Philipa Lovella. V tuto dobu zároveň publikuje pravděpodobně nejstarší článek věnovaný architektuře rodinných domů v knize Grety Grey, *House And Home, A Manual And Textbook Of Practical House Planning* pod názvem *Human Habitation Under New Conditions*⁴⁹, rozebraný v následujících odstavcích.

Stejně jako Wright, i Neutra ve svých textech naráží na otázky historizující imitace a velmi chytře zde poznamenává, že po všech těch novodobých materiálních, konstrukčních i technologických vynálezech ve stavebním průmyslu by se současný dům postavený ve stylu používaném před všemi zmiňovanými výdobytky jevil přinejmenším jako „malý zázrak“. Bohužel i takové zázraky se děly přímo před našima očima. Někteří Američané žili v prostých obydlích podobných středomořským rybářským chatrčím, ke kterým však přistavili garáž pro nejnovější model automobilu. Proč tomu tak bylo? Možná proto, že zmiňované

stavební vynálezy moderní doby ještě nebyly dostatečně zažity. Žádný konkrétní vzor rodinného domu ještě nebyl přizpůsoben nové civilizaci, novým potřebám. Proces integrace se nedá uspěchat. Bude trvat dost dlouho, než bude vyškolená nová generace architektů schopných vstřebat a řešit celou řadu problémů vycházejících z používání nových vynálezů. Rodinný dům Neutra považuje ze všech architektonických druhů za nejvýstižnější výraz nadcházejících let.

K čemu takový rodinný dům slouží? Především k výchově dětí. Stejně jako Wright, Neutra věří, že vzhled dětského pokoje se velmi pevně vtiskne do fyzických i psychických zvyků dítěte. Koupelna, kde se děti učí základním hygienickým návykům, různá zákoutí domu, zahrádka, dvorek, ulice, kde dům stojí, komunita, do které je zasazen, to vše významným způsobem formuje mysl dětí v období, kdy jsou ještě poddajné.

Dům by měl být navržen jako dvougenerační, vhodný pro dospělé, ale i děti, jejichž potřebám by měl být vyhrazen dostatečný prostor. Design pro komfort a prestiž dospělých nijak neosloví mladší obyvatele. Neutra z pozice zkušeného architekta může dosvědčit, že v pozorně navrženém obydlí, které harmonicky splývá s okolím, nezamořené historickými dekoracemi, se budou děti cítit dobře.

Pro každý opravdu moderní dům, městský, předměstský nebo venkovský, velký nebo malý, postavený buď pod tlakem ekonomické situace, a nebo se slabostí pro luxusní prvky, by měla být přijata určitá základní pravidla.

1. Kontrolované vnitřní klima, bez ztráty intimního vztahu s vnějškem.

2. Technologicky podpořenou obyvatelnost i v omezeném prostoru.

3. Důraz na hygienu obydlí.

4. Intimní vztah mezi vnějškem a vnitřkem, díky kterému se zahrada stane důležitou součástí obydlí.

5. Estetické uspokojení, založené na formální a esenciální integraci všech obytných funkcí a na střídmosti dekorace.

Neutra poznamenává, že generace dvacátých let dvacátého století si daleko více uvědomuje důležitost vztahu k přírodě. Proto si klade otázku, proč vlastně vzniklo obydlí? Zajištění ochrany před nepříznivými vlivy okolí určitě nebylo jediným důvodem. Uvědomuje si, že například některá řemesla by byla venku těžko proveditelná. Vést smysluplnou konverzaci je také snadnější v intimitě přístřeší než ve volném prostoru. Domnívá se tedy, že vývoj obydlí směřuje k zajištění přirozeného způsobu života ve „venkovních podmínkách“, ale s tím rozdílem, že budeme moci eliminovat nepříznivé vlivy počasí. K tomu nám budou sloužit nová zařízení jako centrální vytápění, klimatizace či přístroje udržující ideální hodnotu vlhkosti.

Komfort a ekonomičnost lze skloubit! Konstatuje Neutra. Ale ne způsobem, jaký uplatňovaly předchozí generace. Pohodlí tehdy zajišťovali otroci nebo sluhové. Inspiraci lze čerpat z unikátních kajut zaoceánských parníků či vlakových kupé, a ne z obrovských paláců císaře Diokleciána v Dalmácii nebo Sýrii či honosných sídel francouzských králů. Pohodlí moderního domova by nemělo být závislé na sociálním bezpráví, tak jako v minulosti.

Kuchyně by měla být pečlivě promyšlena, aby hospodyně ušetřila kroky a byla snadno obsluhovatelná i bez pomoci služebnictva. Ložnice, kterou běžně užíváme pouze k osmi hodinám spánku, může umístěním denního i nočního gauče a malého stolku sloužit jako permanentně užívaná soukromá studovna, kam lze příležitostně uniknout od rodinného života, za účelem čtení knihy,

psaní dopisu nebo praktikování nějakého koníčku. Obývací pokoj, využívající výhody vestavěného nábytku, nadále zůstane nejrozsáhlejší místností v domě.

Zahrada rozšiřuje obytné území. To z ní činí důležitou součást domova. Při její realizaci se nám mohou stát vzorem japonské zahrady, které i na malé parcele vytvářejí plnohodnotný a osvěžující prostor.

Moderní dům není obsluhován otroky ani sluhý, to však neznamená, že jeho obyvatelé a hlavně paní domácí by měli sami sebe zotročit při jeho úklidu. Neutra doporučuje použití snadno omyvatelných materiálů s minimem spojů, neprosakujících povrchy či lapače prachu. Z hygienického hlediska by se mělo zvážit uplatnění těžko dostupných míst, meziprostorů, záclon nebo materiálů s vysokým vlasem, ať už u čalouněného nábytku či koberců.

Dokončení interiéru by se nemělo stát šíleným honem za nepotřebnými dekoracemi. Poctivý design, věrný dobře promyšleným praktickým a psychologickým požadavkům, nikdy neomrzí jeho obyvatele a zanechá stimulující prostor pro jejich vlastní individuální a přirozený projev. Inspiraci můžeme znovu hledat v přírodě, kde každý tvar znázorňuje konkrétní funkci života. Jak řekl H. L. Sullivan „*form follows function*“.

První architektonické novinky se objevily na obchodních budovách. Začaly se používat nové druhy materiálů, jako například ocel. Použití oceli přineslo oddělení pozice architekta a inženýra.

I když i v rezidenční architektuře nalezneme využití novodobých technologií, ještě dlouho zde převažovala konzervativní linie. Neutra nalézá několik vysvětlení této situace. Dosud byl domov považován za posvátnou instituci, ve které se objevuje tendence odolávat jakýmkoliv změnám a je ovládána tradicí. Mimo to, rodinné domy nemají potřebu na sebe poutat

pozornost, tak jako domy obchodní. Chybí mezi nimi zdravá dávka soutěživosti, která by architekty vybízela k experimentování s novými materiály a technologiemi. Z těchto důvodů zůstalo budování rodinných sídel z velké části v rukou najímaných tesařů, kteří pracovali podle starých vzorů s osvědčenými materiály.

Odlišná situace vznikla na Středozápadě, který byl díky své izolovanosti méně svázaný s minulostí Východu. Ani dřívější generace zde nevytvořily žádné uctívané stavební slohy. A právě proto zde zůstalo volné pole působnosti určené k experimentům, které vedly k prvním příkladům nového architektonického hnutí v obchodních budovách Richardsona a Sullivana.

V architektuře rodinných domů dosáhl prvních úspěchů Frank Lloyd Wright se svým prérijním stylem, který se vyznačoval nízkými stropy, širokými okapy, využíváním pásových oken a zdůrazňováním horizontálních linií. Wright přinesl nový originální způsob používání oceli, cihly, litého betonu a betonových bloků. Měl řadu následovníků, kteří se s jeho vzorem vypořádali různými způsoby. Někteří se pouze inspirovali a dále tvořili svým osobitým stylem, ale objevili se i takoví, kteří pouze napodobovali. Nepochopili tedy hlavní Wrightovo poselství, které odrazovalo od následování naučených forem či vzorů a doporučovalo řídit se především funkcí.

Architekti mezinárodního stylu, který se rozvíjel převážně v Evropě a v Americe, jakoby zahodili staré formy a pracovali v přítomnosti. Zaměřili se na objem a prostor, přičemž využívali výhody nových železobetonových konstrukcí, které umožňují lehký a vzdušný vzhled staveb. Snažili se vyhybat jakýmkoliv vzorům. Použité materiály zanechávali v jejich přirozené formě, oproštěné od aplikovaného ornamentu. Do popředí tak vstoupilo harmonické vyvažování prázdných ploch.

V interiérech byl kladen důraz na pocit rozměrnosti, a to i v relativně malém prostoru. K tomu sloužil například vestavěný nábytek.

Obchod a průmysl ukázal cestu rodinným domům. Ženy v domácnosti se naučily, že metody obchodu jsou aplikovatelné na dům jako produktivní a konzumní objekt, který je součástí ekonomické struktury. Efektivita domácnosti se stala důležitým pojmem a vedla k vynalezení řady funkčních produktů usnadňujících práci v domácnosti⁵⁰.

3.1 Funkcionalismus v Neutrově díle

Nejnápadnějším rysem mezinárodního stylu v Neutrově tvorbě jsou dlouhé pásy oken, jejichž rytmus dokonale doplňuje horizontální ráz omítnutých nebo dřevěných pásů zdí. Tyto rané funkcionalistické domy z třicátých let dvacátého století, často nazývané „*minimalistické boxy*“, se vyznačovaly propleteností objemů, umírněností a dokonalými detaily. Střecha působila spíše jako pouhé křehké víčko uzavírající krabici. Střešní přesahy ještě nebyly tak výrazné jako v pozdějším období. Stále zde převažuje vliv evropských architektů, například Adolfa Loose. Tyto rané stavby se ještě nerozvíjely horizontálně, ale vertikálně, na rozdíl od pozdějších Neutrových staveb, které charakterizovala horizontální orientace, stejně jako u Wrightových prérijních domů. Převládal zde ještě vzor například Le Corbusiera, jehož stavby jakoby stály, kdežto Wrightovy a Neutrové pozdější stavby jakoby seděly, či dokonce ležely⁵¹.

Nejvýznamnějším příkladem raného, evropsky orientovaného vývoje Neutrové tvorby v Kalifornii je dům Philipa Lovella⁵².

3.1.1 Dům zdraví dr. Philipa Lovella, Los Angeles, Kalifornie, 1927

*If any one building epitomizes the International Style in the United States, it is surely Richard's Neutra canonical Lovell Health House.*⁵³ Dům zdraví ztělesňoval vzájemný vztah mezi moderní formou uspořádání prostoru a novým způsobem života. Philip Lovell, původem z New Yorku, byl přírodním léčitelem, který prosazoval přírodní způsoby léčení bez použití léků [29]. Zdůrazňoval, že nemocím je třeba předcházet zdravým životním stylem, do kterého spadá cvičení, masáže, spaní pod širým nebem a hlavně vegetariánská strava připravená z čerstvých surovin. Odmítal alkohol, kofein i tabák. Své názory publikoval například v článcích pro *Los Angeles Times*, a nebo na veřejných přednáškách. Sám sebe považoval za „radikála“ ve svém oboru, a proto se rád ztotožňoval s radikály z jiných oblastí, například z politiky, ekonomiky, umění a architektury. Pro stavbu svého městského domu hledal architekta, který by s ním sdílel názory na životní styl a který by byl schopen postavit unikátní dům odpovídající všem jeho požadavkům. Porozumění i nadšení našel v Neutrovi. Dr. Lovell byl nadšeným fanouškem architektury a Neutra zase medicíny. Výsledkem jejich spolupráce byl ideální moderní dům, vhodně zasazený do idylické krajiny [35,36].

Vstup do domu je situován do druhého patra, které je vyplněno sérií uzavřených ložnic, v plánech označovaných jako obývací pokoje, z nichž každá má svůj vlastní spací přístřešek [31]. Jednotlivá patra propojuje velkolepé a osvěžující schodiště. Moderní krb vytváří koutek vyzývající k lenošení u ohně. V západní části prvního patra se rozprostírá velkorysý objem obývacího pokoje a jídelny, zakončený na jedné straně dalším

přístřeškem pro spaní a na druhé knihovnou [32]. V severní půlce středního patra se nachází pokoje pro hosty, kuchyně a servisní prostory. Právě kuchyň byla navržena na základě konzultace s nepostradatelnou osobou rodiny Lovellových, pravou rukou paní domu, uklízečkou a kuchařkou paní Westermanovou, která si přála především zvětšení pracovních ploch pro přípravu vegetariánských jídel. Pokud sejdem po schodech ještě níže, dostaneme se do přízemí s částečně krytým bazénem a místností na hraní.

Celkový architektonický výraz je přímo odvozen z ocelové rámové konstrukce, pokryté lehkým syntetickým pláštěm⁵⁴ [34]. Hines v monografii o Neutrovi uvádí, že šlo o vůbec první kompletně ocelovou konstrukci v Americe⁵⁵. „*The frame was the house the house was the frame*“⁵⁶. Konstrukce dala význam domu strukturálně i esteticky. Použité materiály, ocel, sklo i beton, sestavil Neutra do pamětihodné kompozice. Hines ve vyvážené kompozici asymetrických pravoúhlých tvarů fasády spatřuje odkaz na abstraktní holandské malíře Mondriana a van Doesburga.

Originální stavbu sledoval i Frank Lloyd Wright, který napsal: „*The boys tell me you are building in steel for (a) residence-which is really good news. Ideas like that one are what this poor fool country needs to learn from Corbusier, Stevens, Oud and Gropius. I am glad you're the one to teach them.*“⁵⁷

Navzdory Neutrovu trvání na použití stejného strukturálního modulu ve všech částech domu je interiér vybaven celkem luxusně, vypadá skoro jako veřejná instituce a ne jako soukromý dům. Neutra navrhl většinu nábytku. Skřínky, postele, stoly byly povětšinou vestavěné, ale najdou se i volně stojící kusy. Interiéru dominovaly modré, šedé, bílé a černé barvy.

Stejně jako na konstrukci stavby dohlížel Neutra i na zahradní architekturu. Její vzhled formovaly vrstvy betonu

kopírující kontury strmého svahu. Linie betonových zídek, následně překryté zelení, lyricky vyvažovaly přísný charakter domovní fasády [30]. Pečlivě rozmístěné gymnastické vybavení v zahradě na sebe vzalo podobu abstraktní kompozice [37].

Výsledná cena domu plus jeho vybavení, bez započtení práce architekta, se vyšplhala na 58,672,32 dolarů. Cena s poplatkem za návrh byla jen o trochu vyšší, 65,000 dolarů⁵⁸.

Když se tedy dostavba blížila ke zdárnému konci, dr. Lovell mohl jen stěží zakrýt své nadšení. Dům zahrnoval všechny základní zdravotní principy a strukturální ideje, které požadoval. Nejdůležitější pro něj byl vliv domu na jeho tři syny. Nazýval dům společenskou školou, kde se děti naučí správným návykům. Školy by se podle něj měly inspirovat konceptem domu zdraví, aby tam děti zůstávaly dobrovolně déle.

Lovell doufal, že Neutrův příklad představí moderní druh architektury, který se v Kalifornii udrží. Věřil, že takový druh architektury může být napodobitelný i v mnohem skromnější verzi. Za účelem rozšíření jeho idejí o zdravém bydlení pozval čtenáře svých knih na prohlídku domu. Odezva na jeho pozvání byla ohromná, reakce se však různily. Někdo dům shledával jako šokující, jiný jej obdivoval. Lovell tak nabyl dojmu, že svým čtenářům a jiným zájemcům musí vyjádřit svůj názor na Neutrovu práci. Obdiv, pochvalu i poděkování Neutrovi pak nastalo vyvěsíl v domě pro všechny návštěvníky.⁵⁹

V roce 1930 byla stavba dokončena. Po vyčerpání z náročné práce se Neutra rozhodl odjet na dovolenou. Zamířil do Číny, Japonska a Evropy, aby načerpal síly a inspiraci pro následující léta.⁶⁰

3.2 Význam přírody

Barbara Mac Lamprecht, autorka dosud nejrozsáhlejší publikace věnované Neutrově tvorbě,⁶¹ poznamenává, že není možné porozumět architektonickým záměrům, pokud nepochopíme jeho vztah k přírodě. Dále vysvětluje důvody tohoto tvrzení.

Lidé jsou jedním z mnoha aspektů přírody. Kosmos, kterého jsme součástí, je plný dynamických procesů, které se nás týkají, mají na nás vliv i přes svou velkou vzdálenost. A lidská kůže není neprostupná skořápka, ale spíše membrána, skrze kterou se tyto procesy dostávají hluboko do našeho těla. Neutra věří v nesmírný dopad zmíněných tezí. Dal si za úkol porozumět člověku, proto, aby pro něj mohl vytvořit „*ulitu*“ odpovídající komplexu jeho potřeb.

Pokud je nejpodstatnějším parametrem lidská povaha, musíme jí porozumět. Stejně jako když pracujeme se dřevem, musíme znát jeho vlastnosti, jeho měkkost nebo naopak tvrdost, barvu, jeho působení na psychiku. Neutra tuto teorii dovedl až ke srovnání lidského obydlí s hlemýždím a konstatoval, že lidé nevyžadují odlišnější domov. Dokonce nerozlišoval ani mezi bohatými či chudými.

Ve srovnání s Wrightovým uvažováním lze říct, že i když jejich myšlenky vycházely ze stejných základů, že příroda je nejdůležitějším inspiračním zdrojem, ubírali se rozdílnými směry. Pro oba byl důležitý klient, ale Wright bral každého zákazníka jako individuální osobnost, kdežto Neutra v každém člověku spatřoval kousek stejného vesmíru.

Neutruv pohled na vliv přírody⁶² měl i další důležitý dopad na lidské obydlí. Frank Lloyd Wright zdůrazňoval pojem srdce ve vztahu k domu. Pokud budeme hledat takové posvátné místo

v Neutrově obydlí, tak to bude terasa, nejraději se sálavým vytápěním, aby byl vztah mezi vnitřkem a vnějškem nabitý dvojznačností. Obvyklá hranice mezi vnitřkem a vnějškem musí být redukována do tenké skleněné plochy, takže nic nemůže zasahovat do onoho mocného a prvotního vztahu, ať jde o vlídnou krajinu předměstí či děsivou majestátnost švýcarských Alp. Neutra dokonce přesunul krb z centra domu a posunul ho blíže k venku. Dost často umisťoval krb v pravém úhlu ke sklu, takže příroda byla vždycky v koutku oka obyvatele. Také měl v oblibě krb konzolově zavěšovat, proto, aby se vznášel a byl tak blíže lidskému tělu.

Jeho koncept propojení vnitřku a vnějšku také vysvětluje, proč v pozdějších pracích často používal nepřerušovaný standardní osm stop dlouhý strop, který překrývá skleněné stěny, které později přecházejí v hluboké přesahy. Ty splňují tři věci: vtahují okolní krajinu dovnitř, dovolují pod sebou pobyt a standardní rozměry snižují cenu konstrukce. Přesahy střech tvořily jeden z hlavních rysů také Wrightova stylu, v jednom se však liší. Tato odlišnost spočívá v tom, že zmiňované převisy střech spíše chránily interiér před okolními vlivy, než aby ho s nimi spojovaly jako v případě Neutry.

Raději než navrhnout dům vytvořil Neutra přechod mezi obydlím a krajinou. To však neznamená, že by samotný dům byl něčím nepodstatným, spíše naopak. Hovořil o lidské potřebě „*kotviště pro duše*“. Každý člověk potřebuje vědět, kde je jeho domov, a protože lidé jsou součástí přírody, tak by měl domov být spíše určitým územím, ne jenom konkrétním bodem⁶³.

Vztah mezi okolní krajinou a domem, to je to, co dělá jeho domy tak kouzelnými a naplňuje je bohatým poselstvím. A proto, jak už bylo řečeno, že lidé jsou součástí přírody, není potřeba ji nijak sentimentalizovat, zotročovat či romantizovat. Víme, že domy

stojí na pevných betonových základech, jejich formy odpovídají inženýrským výpočtům a zahrnují řadu projektů a razítek. Jakékoliv předstírání, že dům je zakořeněn v zemi a čerpá z ní živiny, je sice na jednu stranu krásnou poetickou metaforou, ale na druhou stranu zcela zavádějící. Neutrovy stavby byly vždy jasně odděleny od země, bez jakéhokoliv předstírání jejich zakořenění. V tom se zásadně odlišoval od Wrighta, který zastával názor, že stavba a země potřebují nějaký základní vztah. Domov by měl být svým způsobem určitým znakem země, doplňujícím okolní přirozené prostředí. Wright v podstatě odsuzoval moderní způsob výrazného oddělení stavby od země. Neutra zcela opačně očekával, že lidé ocení protiklad mezi konstrukcí stavby a přírodou. Tuto rozdílnost se snažil zdůraznit dokonalým opracováním materiálů, aby ještě víc vynikly oproti hrubým, neopracovaným povrchům přírody. Často natíral dřevěné povrchy stříbrnou barvou, za tuto neupřímnou praxi byl podle morálních modernistických zásad otevřeně kritizován.

Všechny zásady o vztahu k přírodě však sám Neutra porušil v jedné stavbě z roku 1935. Byl to dům hollywoodského režiséra Josefa von Strenberga⁶⁴, který byl bohužel zničen v roce 1971 [39,41]. Tento dům byl něco jako industriální hrad s příkopem, obehnaný vysokou zdí. Aluminiem pokrytá ocelová zeď uzavírající nádvoří nemohla poskytnout sebemenší přístup k přírodě [40]. Barbara Mac Lamprecht přirovnává tuto zvláštní stříbrnou stavbu k závodní trati na střeše továrny Fiat v Turíně. Neutra dokonce vytvořil dráhy na trati, střídáním pruhů trávy a betonu⁶⁵.

3.3 Třicátá a čtyřicátá léta

Období 30. a 40. let 20. století je považováno za Neutrovo nejkreativnější. Neexistovalo něco jako typický Neutrův dům, byly zde vzory, formule, témata, motivy, které vyvyšovaly jeho práci nad ostatní modernisty⁶⁶.

Typickým Neutrovým elementem, který může být rozšířen nebo znásoben k vytvoření domu, byl dlouhý, úzký, volně podepřený pavilon, z jedné strany prakticky uzavřený a z druhé naopak otevřený, s konzolovou střešní deskou, obzvlášť širokou na otevřené straně. Na straně uzavřené pravděpodobně nalezneme vysoké, úzké pásy ocelových křídlových oken, které vpouštějí dovnitř světlo bez narušení soukromí, nebo stěnu. Otevřenější část většinou vyplňují daleko větší křídlová okna nebo zasouvací skleněné stěny, které spojují vnitřek a vnějšek. Sestava těchto základních a opakujících se elementů získala nakonec individuální charakter podle požadavků klienta, místa a programu.⁶⁷

Neutra si dal za cíl vymyslet dům, který by bylo možno replikovat, prefabrikovat, masově produkovat, se současným zajištěním jeho vysoké kvality oslovující všechny společenské třídy. K tomu, aby toho dosáhl, začal ve velkém používat jednodušší, lehčí, modulární průmyslové materiály, čímž předčil spousta tehdejších architektů.⁶⁸ Stručně řečeno, Neutrova tvorba zhmotnila teorie mezinárodního stylu daleko víc než tvorba jiných architektů⁶⁹.

Cenu stavby dokázal Neutra snížit například redukováním času stráveného navrhováním. Toho dosáhl za pomoci řady prvků, které měl předem připravené. Ve zbylém čase se mohl věnovat místu a konkrétním potřebám klienta.

Běžné provedení kuchyní a koupelen bývá skromné: podlahy z linolea nebo asfaltových dlaždic, kuchyňská linka z laminátu nebo dlaždic, skříňky natřeny bíle nebo z přírodního dřeva. Tyto místnosti nebyly zamýšleny jako luxusní. Především měly dobře sloužit účelu. Luxus Neutra vidí jinde než běžný pozorovatel. Například v ucelenosti nepřetržitého vztahu s přírodou či v pevnosti konstrukce.

Specifickým rysem Neutrových domů z třicátých let byly pásy světla překryté průsvitným sklem, umístěné v podhledu střechy. Zjemňovaly přechod mezi vnitřním a vnějším prostorem, zvyšovaly jeho kvalitu. Osvětlením krajiny zároveň chránily před potencionálním nebezpečím. Odrazy těchto světla na skleněných plochách Neutra s oblibou nazýval „*světelné záclony*“⁷⁰.

Paradoxně Neutra z počátku věřil, že jeho nejdůležitější stavby jsou ty, které slouží širším komunitám, jako školy, obchody, divadla, muzea a další. Postupem času však musel uznat, že stavby, které mu opravdu přinášejí slávu a věhlas, jsou rodinné domy.

První malý dům Neutra nerealizoval v Los Angeles, ale v rodné Vídni [42]. V podstatě jediná stavba, kterou pro Vídeň navrhl, patřila mezi sedmdesát dalších, navržených třiceti dvěma architekty v roce 1932, při příležitosti mezinárodní bytové výstavy. Akci uspořádala nezisková stavební organizace Geshiba za finanční podpory města a ve spolupráci s rakouským Werkbundem. Výstavy se účastnil například Adolf Loos, Josef Hoffmann a další.

Neutra připravil opatření pro stavbu pravděpodobně během pobytu ve Vídni roku 1930, ale samotný návrh vypracoval v Los Angeles o rok později. Šlo o jednoduchou jednopodlažní krychli se sklepem a s plochou střechou. Neutrova „chata“ zaujímala místo nejmenšího domu na výstavě. Když měl Neutra poprvé v roce 1955 vidět tuto stavbu, tak byl zděšen jejím provedením, které proběhlo

bez jeho přítomnosti. Nicméně jeho pokus, vytvořit něco z ničeho, vytvořit umělecky hodnotné dílo z projektu skromného velikostí i rozpočtem, zůstal jedním z jeho největších životních zájmů⁷¹.

Mezi řadou následujících domů vynikají domy Miller, Kaufmann a Tremaine, které podle Barbary Lamprecht vytyčují důležité body podél Neutrovy cesty k systematické architektuře⁷².

3.3.1 Dům Grace Lewis Millerové, Palm Springs, Kalifornie, 1937

Interiéry nejlepších Neutrových domů z třicátých let odhalují jeho schopnost delikátně pracovat s prostorem a jeho přechody. Začíná se vzdalovat formám mezinárodního stylu ve prospěch prchavých kvalit světla z japonských čajoven, které navštívil v Katsuře. Nejlépe je to vidět v domě Grace Millerové⁷³ [43]. Tento dům vyhrál první cenu v soutěži House Beautiful v roce 1937. Nejvíce si Neutra vážil přijetí a ocenění jeho idejí veřejností.⁷⁴

Neutra měl originální pohled na názvy jednotlivých místností. Nejsou podle něj nutné, protože všechny pokoje jsou součástí jednoho velkého obytného prostoru. Takový názor odkazuje na japonský koncept takzvaného flexibilního základního pokoje, používaného pro život, spaní i zábavu [44]. Grace Millerová přesně takové místo požadovala. Každý detail jejího domu odpovídal jejím specifickým potřebám. Například požadovala, aby výhled z gauče na jezírko a horizont za ním nebyl ničím rušen. Neutra proto protáhl okna až ke stropu, tak, že žádný vertikální sloupek nemohl stát v cestě výhledu. Dokonce šatník byl navržen přesně podle počtu klobouků, svetrů a další garderoby, kterou vlastnila.⁷⁵

Grace Millerová⁷⁶ původně zvažovala najmutí Franka Lloyda Wrighta, kterého nakonec získal industriální magnát Edgar

Kaufmann pro stavbu dnes nejznámějšího amerického domu 20. století Falling Water (1934-37).

3.3.2 Pouštní dům, Palm Springs, Kalifornie, 1946-47

Pouštní dům se nachází pouhých pět minut od domu Miller [45]. Rozpočet na pouštní dům se vyšplhal na 300.000 dolarů, zatímco dům Miller stál pouze 7.500 dolarů⁷⁷.

Nepochybně jde o jeden z nejslavnějších Neutrových domů. Jeho stavebníkem byl v architektonických kruzích dobře známý bohatý obchodník z Pittsburghu Edgar Kaufmann. Proslavil se tím, že zaměstnal Franka Lloyda Wrighta na stavbu dnes už celosvětově uznávaného domu Falling Water. Nezodpovězenou otázkou zůstává, proč si pro pouštní dům znovu nevybral Wrighta? Hines nabízí jedno možné vysvětlení. Kaufmann od pouštního domu očekával daleko velkorysejší pocit světla a otevřenosti, než jaký mu mohl Wright poskytnout, i přes to, že jeho práci hluboce obdivoval.⁷⁸ Neutra se z tohoto hlediska zdál být daleko vhodnějším kandidátem.

U pouštního domu Neutra opustil vertikálnost funkcionalistických, evropských staveb a vše podřídil převážně horizontálním liniím. Jediný vertikální prvek tvořil komín.

Neutra při navrhování počítal se severozápadním větrem, který může přinést velmi nepříznivé počasí, a proto dům z toho směru zaštilil pevnou zdí nebo žaluziovými okny. Vítr, pokud není příliš silný, přináší i příjemné ochlazení od žhnoucího horka, z toho důvodu zase Neutra navrhl nepatrné otvory v atice, které využijí vítr k odvádění horkého vzduchu z domu ven.

Půdorys je uspořádán ve tvaru pomyslného větrníku [47]. V jeho středu se nachází obývací pokoj a ostatní soukromé ložnice

jsou jakoby rozvířeny na konce jednotlivých křídel. Tento důmyslně uspořádaný půdorys ponechává všem ložnicím dostatek soukromí. Jednotlivé pokoje jsou s obývací místností propojeny zastřešenými chodníky či chodbami a venkovním atriem. Výhodou tohoto půdorysu je, že z každé strany, z každého úhlu, nabízí jiný a zároveň unikátní pohled.

Jako vždycky je hranice mezi vnitřkem a vnějškem potlačena. V případě pouštního domu je toho dosaženo velmi rafinovanými cestami. Kamenné zdivo je propleteno celým projektem, běží podél garážové zdi, proniká do domu, objeví se u krbu a nakonec spojuje vzdálenou užitkovou místnost s hlavní ložnicí. Topení a chlazení přesahuje i do prostoru bazénu. Neutra je dokonce umístil do nízké sedací zdi, spojující dům a bazén. Celý roh obývacího pokoje je možné otevřít směrem k bazénu, pomocí zasunutí dvou skleněných stěn [46]. Tyto skleněné zdi jsou zavěšeny za ocelové břevno zasazené ve stropu. Neutra zachovává otevřený roh i strukturálně skrze vystrčený trám, jehož podpůrný sloup umístil daleko za okraj stavby. Tento motiv extravagantní linie, sahající daleko za okraj střechy, se stal významným rysem hlavně pozdější architektonické tvorby. Nazývaný „*pavoučí noha*“⁷⁹, vytváří něco jako zkonstruovanou krajinu.⁸⁰

Hines uvádí, že nejdříve ze všeho byl dokončen bazén, kde si Neutra vychutnával průběh stavby, zatímco se koupal ve vodě. Kaufmann sám byl Neutrou ohromen a rád pravidelně přicházel na staveniště. V jeho čepici a kalhotách s laclem byl několikrát mylně pokládán za stavaře.⁸¹

Pouštní dům je široké veřejnosti znám z nezapomenutelné fotografie vynikajícího fotografa moderní architektury, Juliuse Shulmana. Snímek byl zachycen z východní strany domu s bazénem

za svitu měsíce. Tato vynikající a velmi oblíbená fotografie byla publikována v nesčetném množství knih i na internetu.

Dům Tremaine v Santa Barbaře také využívá větrníkového půdorysu, který je na rozdíl od pouštního domu jasněji definován [48,49,50]. Pro dům Tremaine Neutra zvolil systém levného a rychlého stavění, s využitím neškolené pracovní síly. I použití materiálů bylo omezeno na beton, kámen, sklo a sekvojové dřevo.⁸²

3.4 Poválečné období

Padesátá léta dvacátého století⁸³ ohlašovala zlaté období Neutrovy tvorby. Elementy jako zrcadlíci sebazény, pavoučí nohy, střešní přesahy a pozoruhodné pohledy zachytil vynikající fotograf Julius Shulman, čímž ještě více zdůraznil jejich jedinečnost.

Proměna Neutrova stylu začala už na počátku čtyřicátých let a navázala na mistrovská díla předchozího období. Architekt začal opouštět studený, tvrdý a zároveň křehký strojový vzhled raných prací. Směřoval ke znázornění jemnější, hřejivější a uvolněnější atmosféry. Zaměřil se na myslí těžko polapitelné efekty. Hliník a beton třicátých let uvolnily cestu přírodním materiálům, kamenům a dřevu. Často používal citlivě umístěná zrcadla a liliová jezírka, zdůrazňující působivou krásu zrcadlících se obrazů.⁸⁴

Pavoučí nohy vymyšlené v pozdních čtyřicátých letech se staly nejcharakterističtějším prvkem Neutrovy pozdní práce. Naznačují rozšíření domu do nekonečna, ale zároveň jeho ukotvení k zemi. Připomínají gotické opěrné pilíře; jsou to takové jejich nestrukturální, modernistické ekvivalenty.

3.4.1 Dům Konstancie Perkinsové, Pasadena, Kalifornie, 1955

Jedním z Neutrových nejoblíbenějších domů poválečného období byl dům Konstancie Perkinsové. Klientka se s Neutrou seznámila na jeho přednášce, věnované nízkorozpočtovému projektování. Po přednášce vyšla Konstancie na pódium a vyzvala Neutru, aby pro ni navrhl dům.⁸⁵

Dům Konstancie Perkinsové je shrnutím Neutrova dosavadního systému a jasným manifestem všeho, v co věřil. Jako důkaz v matematice potvrzuje jeho mnohoznačné teze o prostoru, přírodě, vnímání a způsobu péče o lidi jako unikátní bytosti. Byla to pro něj výzva z hlediska rozpočtu, ambiciózního a inteligentního klienta a malé městské parcely ve svahu [51]. Použil veškeré znalosti a schopnosti, aby mohl tento dům za 17.000 dolarů realizovat.⁸⁶

Exteriérová světla v podhledu příjemně rozšiřují večerní prostor. Nepřerušovaný strop s hlubokými přesahy vytváří dojem jeskyně. Pavoučí nohy prodlužují obytný prostor a spojují dům s okolím.

Stejně jako Grace Millerová, vyžadovala Konstancie Perkinsová funkční a flexibilní prostor. Zejména pro výuku studentů, ale i pro zábavu. Živila se jako učitelka umění. Aby nebyla oddělena od hostů při vaření, nechala si v malé kuchyni udělat otvor, skrze který k nim mohla hovořit. Rafinovaný obytný prostor ve tvaru písmene L, bystře odpovídající potřebám majitelky, zahrnuje i postel a pracovní stůl. Postel směřuje k obývacímu pokoji a nabízí pohled přes střešní zahradu k horám v pozadí [52]. Přístup k přírodě pro ni byl, stejně jako pro Neutru, velmi důležitý. Často přepracovávala Neutrovy návrhy. Byla to

právě ona, kdo navrhl, dnes velmi oblíbený, rohový bazének na konci obývacího pokoje [53]. Intimní výsadbu kolem bazénku vhodně doplňuje vzdálený horizont.⁸⁷

3.5 *World and Dwelling*

V knize *World and Dwelling*⁸⁸ vydané v roce 1962, Neutra napsal: „*A home must fit into the world*“.⁸⁹ Už ze samotného názvu článku vyplývá, že se autor bude věnovat vztahu mezi obydlím a světem. A hned v první větě dává najevo, že tyto dva pojmy nelze oddělit. Svět, ve kterém žijeme, je pravděpodobně jediným místem, kde jsme schopni existovat, a obydlí symbolizuje naše zakotvení v tomto světě. Je to místo, kam se neustále vracíme a kde nalézáme úkryt a bezpečí. Domov je pro nás velmi důležitým místem.

Každé zvíře žije ve svém vlastním světě. Tento svět je formován jednak jeho schopnostmi vnímat, to znamená vidět, slyšet či cítit, ale také jeho fyzickým vybavením, které mu usnadňuje nebo naopak limituje pohyb. Stejným způsobem si podle Neutry formuje svět i člověk. Život každého jedince se odehrává v jeho vlastním světě, který dobře zná a kterému rozumí. Protože každá bytost vnímá svět trochu jinak, nebude se člověk nikdy schopen vcítit do světa vznášejícího se ptáka, jednoduše nemá křídla. Architekt by však měl mít dar vcítění, aby co nejlépe rozpoznal světy jeho klientů a jejich domov, jejich pevný bod, pak navrhl přesně podle jejich potřeb.⁹⁰ Stejně jako když si necháváme šít oblek, najmeme si krejčího, který průběžně kontroluje všechny míry, aby dosáhl perfektně sedícího obleku, v němž se budeme cítit pohodlně a fyziologicky bude odpovídat našim potřebám.

Co je to tedy obydlí? Odpověď je pro dnešního člověka stále trochu zmatená a nejasná. Podle Neutry je domov „*psychosomatickým kotvištěm pro duše*“.

Nabádá stavitele lidských obydlí, aby začali u pozorování zvířat, zejména ptáků. Jejich obytný prostor mezi větvemi je prohřátý slunečním zářením, přirozeně odvětrávaný a dokonale chráněný před jarními bouřkami. Architekti by tak mohli vnést trochu naturalismu do dnešního technického věku. Hnízdo však pro zvířecí behavioristy neznamena domov, ten znamená spíše „*teritorium*“. Ani člověk neobývá pouze dům, ale i jeho okolí. Lidské teritorium zahrnuje cestu z ložnice do koupelny, z jídelny do práce nebo do nákupního centra. Zkrátka zahrnuje každodenní pohyb člověka a jeho rodiny, od východu do západu slunce. Dům plus teritorium se dohromady rovná člověkem obývaný prostor. Neutra tedy považuje za nutné všechny aspekty člověkem obývaného prostoru zohlednit při navrhování jeho „*hnízda*“.

V roce 1956 Neutra navrhl dům v severní Kalifornii ve městě San Mateo pro Berta Schwinda, pilota amerických aerolinií [54,55,56]. Jeho život, každý třetí den, tvoří lety do Chicaga. Otáčivá židle v kokpitu je součástí jeho života, stejně jako kuchyňská linka, kde před odletem rychle vypije šálek kávy. Domovem je pro něj pohled do skříňky v koupelně, když ráno hledá žiletku, nebo pohled na známé krajinné rysy při letu 20000 stop nad Skalnatými horami a pak nad planinami, zatímco je držen deset minut nad letišťem O'Hare, protože jiné letadlo dostalo povolení k přistání. Dole pod ním už může rozeznat limuzínu, která ho a druhého pilota vezme do hotelu v centru, s tak dobře známým barem, kde si dá skleničku před spaním. To vše se pro něj opakuje, běžný režim, něco jako jeho domov, který je součástí světa kolem.

Dům s jeho známou střechou a jeho hypotékou je pouze malým kolečkem ve velké mašinérii jeho bohatého denního scénáře. Daleko za to vše sahá člověkem obývané teritorium, stejně jako ptačí teritorium sahá daleko za hnízdo ptáka.

Samotný dům je pozoruhodným studijním objektem, „*individuálním případem*“, který ledacos vypoví o jeho majitelích. Po Darwinovi žijeme v období, které věří v evoluci a připisuje individuálním odchylkám a mutacím obrovskou roli. Domov však není osamocenou lampou postavenou uprostřed mrtvé temnoty. Čím více je jednatel spojen s jeho okolím, tím živější je on i jeho domov.

I když je mojí prací nelehký úkol, návrh rodinného domu, s klienty z masa a kostí, vždycky se spustí mé vlastní myšlení v mnohem větší šíři než případ, kterým se zabývám, říká Neutra. Možná budou klienti využívat omezený pozemek, ale v širší krajině. Jsem šťastný a vděčný za širší výhledy, otevřené průhledy a hřejivé zkušenosti a poděkování získané ze stavění pro odlišné osobnosti.

3.6 Jednotnost rodinných domů

Nejčastější kritikou následujících staveb je jejich podobnost. Vidět jeden Neutrův dům znamená vidět stovky dalších. Taková tvrzení však vyplývají z nepochopení architektovy strategie. Na rozdíl od Wrighta Neutra nehledá výjimečné řešení pro každou zakázku, ale spíše pružný, organický algoritmus pro život.⁹¹ V němž nejdůležitější roli hraje místo, klient a rozpočet. Na podobnosti neshledává nic závadného. Neutra svůj postoj částečně vyjádřil v esejí publikované v knize *Survival Through Design*.⁹² Zakládá ho na poznacích a zkušenostech z cest. V jednotlivých

zemích pozoroval přirozenou jednotnost vzhledu rodinných domů. Sjednocujícím prvkem mohla být například střešní pokrývka, která svými vlastnostmi určovala sklon střech. Dále způsob rozmístění okenních otvorů, dveří, konstrukce stěn, to vše vypadalo v rámci jedné oblasti velmi podobně. Taková standardizace prvků vznikla udržováním tradičních postupů při budování obydlí. Vedlejším a hlavně kladným produktem takového sjednocení byla harmonie celkového vzhledu.

Například švýcarská vesnice má stejné opakující se kouzlo, jaké můžeme vidět v jedlových lesech za ní. Každý strom tam vypadá stejně jako ten vedle, protože všechny vyrůstají ze stejné půdy, získávají stejné množství slunečního záření přes den i v průběhu celého roku, snášejí stejnou nálož sněhu a odolávají stejným větrům. Nesčetné množství turistů utratilo milióny dolarů za to, aby si mohli vychutnat tuto poklidnou a půvabnou jednotu, bez pocitu jednotvárnosti. Opakování jednotlivých elementů, zásadovost, podle Neutry vede k harmonii.

Když se přesuneme přes Tichý oceán k japonským ostrovům, zjistíme, že celá národnost žije v zevrubně standardizovaných obydlích po tisíce let.⁹³ Jde o druh takzvané masové standardizace bydlení, která sahá daleko za cokoliv, o co se pokusila populace v průmyslovém věku. Přeplněná japonská města se skládají z domů a ty pak z místností, které jsou striktně rozděleny podle základních plošných standardů, které vycházejí z podlažní desky o rozměrech třikrát šest stop. Tyto čistě pospojované podlažní desky tvoří podlahu všech místností a jsou tak mnohonásobkem jedné standardní míry. Milióny domů se skládají z těchto základních místností, dokonce zde není ani tak velký rozdíl mezi městskou a venkovskou oblastí.

Všechny posuvné příčky v exteriéru či interiéru jsou tři stopy široké. Jsou srovnané s podlažními deskami, stejně jako zásuvky pro kimona, která jsou ušita z pláten tkaných na tkalcovských stavech o šířce tří stop. A tak oděvy, které Japonci nosí a ukládají ve speciálních zásuvkách, ustanovily základní rozměry pro pokoje a stavební řemeslo.

Taková standardizace rozměrů zásuvných dveří, přepážek, vestavěných zásuvek, konstrukce střechy, umožnila projektantovi rozvrhnout půdorys nejjednodušší cestou.

Evropský dům nemůže odpovídat japonskému, protože životní styl je odlišný. I oblečení musí být zavěšeno v šatnících a ne poskládáno v zásuvkách. Dveře mají otočné panty a nezasouvají se. Design je jednoduše úzce spojen s přežívajícími sociálními modely.

Jednotnost sloužila lidským bytostem dávno před příchodem moderního průmyslu, který rozhodně tuto kvalitu nepřinesl, spíše naopak. Moderní průmyslová výroba směřovala ke zničení prospěšné míry jednotnosti, která dosud převládala. Obnova jednotnosti, tak důležitá pro mentální komfort obyvatel, pro snadnější pochopení a vcítění se, bude očividně vyžadovat mnoho úsilí a hodně peněz.

Kdyby měla společnost znovu získat mentální komfort, „krása“ bude muset být založena, tak jak tomu bylo v některých signifikantních obdobích minulosti, na rozsáhlém uznání standardů vlastní mentální a technické doby, a to v úplné harmonii.

Celkový pohled na architekturu se zdá být největší propastí mezi Wrightem a Neutrou. Neutru charakterizuje slovo jednota, Wrighta různorodost. Wright hledal stále nová řešení, ale Neutra tak dlouho hledal, až našel ideální řešení a to pak obměnami aplikoval podle požadavků různých klientů. Neutrův styl lze

charakterizovat jako nekonečný osobní eklektismus, vždy důsledný, ale zároveň plný překvapivých detailů.⁹⁴

4 Charles Willard Moore

S blížícím se koncem milénia se v architektuře objevila kuriózní situace. Pluralita byla povolena. Objevuje se široké přijetí historických precedentů, což bylo v předchozích letech nepřípustné.⁹⁵ Architekti projevovali větší citlivost k ekologii, přírodě a organickému designu. Mezinárodně se v architektuře projevoval velký zájem o nezávislou identitu regionů a národních kultur. Jedním z představitelů tohoto hnutí je i Charles Moore (1925-1993).

Pokud bychom měli nalézt slovo, které by charakterizovalo architektonický přístup Charlese Moora, bylo by to slovo *místo*. „*Place*“, napsal Moore, „*is the projection of the image of civilization onto the environment*“.⁹⁶ Místo je jedním z nejtrvalejších kulturních fenoménů, který sdílíme, základní pro to, co znamená být člověkem, ustanovit společnost a vtisknout stav bytí na určitém místě do povrchu zeměkoule.⁹⁷ *Místo* se více či méně projevuje v celé Moorově teoretické tvorbě a prosadil ho i v názvu knihy, ve které se nejvíce věnuje našemu tématu - *The Place of Houses*. Knihou se budeme podrobněji zabývat v následujícím textu, teď pojdme zpátky k samotnému architektovi a podívejme se, jakým způsobem vnímali tvorbu tohoto umělce historikové umění.

Velmi výstižně Moorovu tvorbu charakterizoval Thomas Krens v předmluvě k Moorově monografii editované Eugenem Johnsonem⁹⁸ Význam architekta Charlese Moora spočívá v tom, že lépe než kdokoliv jiný dokázal ve své tvorbě elegantně, vtipně a inteligentně reflektovat protikladné tendence své doby. Charakteristické znaky Moorovy tvorby jako hravost, drama a

překvapivost dělají jeho stavby srozumitelnějšími a přístupnějšími široké veřejnosti, zároveň naznačují pochopení pro běžný populistický architektonický projev.

Navrhování architektonických prostorů se u Moora stalo rozpoznáváním užtkové podstaty architektury v kontextu měnících se elementů přirozeně se vyvíjející civilizace. Pochopení doby se v Moorově tvorbě projevuje velmi výrazně, pojímá však dobu komplikovaněji, než by se mohlo na začátku zdát. Uvědomoval si daleko více než ostatní, že stavba obytné struktury není jen otázkou teorie navrhování. Dobře věděl, že tvary staveb jsou pravděpodobně daleko více determinované různými postoji a tlaky dané kultury než jasnovidnými a osobitými prvky významných architektů.⁹⁹

Moorova schopnost zapojit projevy kultury do jeho díla byla unikátní. Například při zkoumání přírody si uvědomoval, že nově vznikající společnost si nechtěla architekturou podmaňovat okolí, spíše hledala harmonii. Harmonie pro Moora neznamenal jen tradiční, romantické vytvoření vyváženého vztahu k přírodě, ale i vztahu k měnícím se názorům a artefaktům tehdejší společnosti a její každodenní zkušenosti se světem.

Často byl prezentován jako vizionář, který zavedl osobní koncept navrhování, koncept přesahující existující zásady. Jeho silnou stránkou bylo, že pracoval s kulturou a ne se zásadami aktuálního stylu. Vyhýbal se hledání ochrany pod deštníkem pomocných a dobře zformovaných idejí. Intuitivně chápal, že základní rozdělení moderní společnosti se nachází mezi tím, co je známé, a tím, co známé není. Tuto propast se snažil přemostit jemným způsobem, takže zůstával otevřený, neikonoklastický, nedogmatický a srozumitelný. Výsledkem jsou humorné, barevné,

ironické a komplikované stavby, které vyjadřují pocit živoucí a vibrující přístupnosti.

Moorův celoživotní zájem spočíval ve snaze zkusit učinit každé obydlí centrem světa jeho obyvatel. Své teorie, jak toho dosáhnout, zkoušel nejprve sám na sobě. Postavil si osm domů. *„Tyto domy spojují (kromě toho, že jsou levné a já jsem je obýval) velká gesta, a protože zde nebyl žádný klient, kterého bych mohl urazit, kromě sebe, ukazují osm speciálních způsobů, jak se procházet po tenkém ledě.“*¹⁰⁰ Zkušenosti načerpané z tohoto „cvičení“ později uplatnil například v domech Jobson, Johnson či v komplexu staveb v Sea Ranch, kterým budeme v textu věnovat více pozornosti.

Proces Moorova navrhování se odvíjel od tří základních bodů: formy, tvaru a řádu, které Kent Bloomer dále rozebírá.¹⁰¹ Když Charles Moore ve svých raných přednáškách zmiňoval slovo forma¹⁰², odvolával se k definici Louise Kahna. Kahn řekl, že forma reprezentuje nejzákladnější organizační princip ve struktuře. Jako kolo, ve kterém něco obíhá kolem statické osy. Tvar (silueta) kola je specifickým uspořádáním formy, jako například vodní kolo s jeho lopatkami.

Většina architektů s touto definicí souhlasí a uvědomuje si, že existuje pouze několik opravdu základních prostorových forem, týkajících se rozmístění místností a průchodů v mezích interiéru budovy. Každá z těchto základních forem může nést rozdílný tvar, ovlivněný přesouváním stěn, využíváním rozdílných systémů konstrukcí nebo zapojením rozdílných světelných podmínek. To vše se podřizuje konkrétnímu druhu prostorové formy.

Řád dodává stavbám hodnotu a metaforický význam. Moore se při jeho zapojování znovu obracel ke Kahnovi, v tomto případě k jeho strategii obsluhovaných a sloužících prostorů. Naznačoval

tím, že některé prostory jsou jednoduše méně posvátné než ostatní (touha uspořádat prostor dramatizováním rozdílů v důležitosti).

Při zkoumání Moorova metodického přístupu nesmíme opomenout ani mysteriózní, romantické a okouzující atributy. Charles Moore je osobností plnou překvapení, vynalézavou a talentovanou. Radost, kterou mu architektura přinášela, pro něj byla velmi důležitá, ale nikdy neprohlašoval, že by mohla nahradit praktické nebo ekologické požadavky stavby. Jen jednoduše navrhl, že radost je jedním z architektonických programů.

Charles Moore ji zajisté nacházel i ve stavbách, které za svého života navštívil. Poznatky z cest chtěl zachovat a zpřítomnit ve své tvorbě. Je také známo, že měl neobyčejně dobrou paměť, která v kombinaci s jeho neúnavným cestováním po světě ustanovila působivý soubor znalostí. Je obdivuhodné, že po poznání tolika různých přístupů zůstal naprosto nezávislý na jakýchkoliv zdrojích, obdobích, stylech či kulturách. Vše, co viděl, si však velmi dobře pamatoval a dokázal nenuceně zapojit do svých projektů.

„Architektura je živá tradice, závislá na obnově či opakování“, prohlašoval Moore. Základy velkých architektonických tradic a stylů, stejně jako dogmata křesťanství a demokracie, nejsou čisté a neměnné. Namísto toho se modifikují a v průběhu času svazují se zvyky místních populací, následovníků a možných vetřelců!¹⁰³

Nicméně podrobný rozbor či návod, jak používat tři základní elementy, formu, tvar a řád, nalezneme v už zmiňované knize *The Place of Houses*, nejdůležitějším zdroji architektových úvah o obytných stavbách. Společně ji napsali tři autoři, Charles Moore, Gerald Allen a Donlyn Lyndon. Knihu začali psát jako vzorník domů, podobný těm, které vycházely v devatenáctém století. Tyto

knihy nabízely několik typů domů, které bylo možné napodobovat. Výsledkem ale byla kniha, která také popisuje vzory, ty se však nemají napodobovat, nýbrž mají pomoci budoucím stavebníkům o domech uvažovat. *The main premise of this book is that any one who cares enough can create a house of great worth – no anointment is required.*¹⁰⁴

V tom spočívá největší rozdíl mezi Moorem, Neutrou a Wrightem. Ti prosazovali spíše své teorie o tom, jak má dům vypadat. Architekt hrál hlavní roli. I když Wright i Neutra zdůrazňují, jak jsou názory klienta důležité, vždy jsou korigovány a podřízeny architektovi, který má hlavní slovo. Snad to způsobil fakt, že jak Wright, tak i Neutra byli silně ovlivněni nově vznikajícím mezinárodním stylem, který se nepodřizoval vkusu zákazníků, ale realizoval převratně novou ideu architektury, která sahá daleko za hranice regionů a jednotlivých zemí. Jde tedy o změnu přístupu k obytným domům z hlediska stylu a jeho odlišného vnímání. Moore staví do hlavní role klienta a snaží se mu vyjít vstříc, ať už jsou jeho požadavky jakékoliv. Knihu *The Place of Houses* napsal se svými přáteli proto, aby pomohl čtenářům navrhnout jejich dům bez pomoci architekta, snažil se zaměřit účel stavby na jejího uživatele. V následujících odstavcích proto rozebereme nejdůležitější poznatky z této knihy.

*„Doposud jsme stavěli často nesprávným způsobem, takže místo toho, co měl například středověk (kde většina toho, co bylo postaveno, zajišťovalo bezpečí, a všechno ostatní venku za zdmi bylo děsivé), jsme vytvořili svět, ve kterém ty nejčizejší, nejodlišnější věci jsou ty, které jsme postavili pro nás samotné, zatímco naopak příroda vypadá stále stejně přirozeně.“*¹⁰⁵ Správná architektura, neboli naše domy musí být pro nás příjemná, musí pro

nás mít nějaké poselství a musí k nám nějakým způsobem patřit. Jinak není naše a nemůžeme ji obývat.

Vybudovat si prostředí, ve kterém bude jasné, kde a kdo jsme, vyžaduje hledání něčeho „obyvatelného“ a to jak fyzicky, tak i metaforicky, to znamená, že můžeme jít za hranice místa, kde se právě nacházíme, kamkoli nás naše představivost zanese. Fyzicky i metaforicky spočívá základ architektury v budování teritoria pro život.

V první části knihy, nazvané *Houses in several places*, se autoři pokusili ukázat dvě věci. Za prvé, že dům by měl být v citlivém vztahu s okolím a okolí s ním. Za druhé, že dobrý dům je vytvořená věc, z mnoha ekonomicky a smysluplně uspořádaných částí. Nejde pouze o materiály, ze kterých se dům staví, ale i o těžce postižitelné rytmy, duše a sny lidských životů. Zároveň obydlí zastřešuje důležité lidské aktivity, které v souhrnu vyjadřují postoj k životu. Ač je dům pouze malinkatým kouskem reálného světa, staví se tak, aby zahrnoval celý svět.

Následuje kapitola *The order of rooms*¹⁰⁶, kde se autoři zabývají vývojem seskupení místností.

Na většině míst a ve většině dob byly domy vytvořeny z místností velkých podle jejich účelu, finančních zdrojů a způsobu zastřešení. K jednotlivým místnostem byly přiřazeny aktivity a poté názvy: obývací pokoj, salónek, jídelna, ložnice a tak dále. Dveře umožnily úplné oddělení jednotlivých místností, čímž zajistily soukromí a udržení tepla například v zimních měsících.

Tradice amerických domů poskytovala jen několik způsobů sestavení místností vytvářejících dům. Mnoho těchto způsobů vyústilo, obrazně řečeno, v „krabici“. Jakmile si osadník určil, kolik pokojů potřebuje a kolik si jich může dovolit, snažil se je sestavit jednoduše a ve vhodném vzájemném vztahu.

Na seskupení místností měly vliv materiální zdroje v daném místě, podnebí, topografie a částečně region. Později se tyto vzory přemísťovaly z jednoho místa na druhé, až je bylo možno nalézt téměř všude. Velmi časté bylo seskupení místností kolem centrálního komína, zajišťujícího teplo v krutých zimách.

Na jihu Virginie zimy nepředstavovaly takové překvapení pro nové osadníky, ale horké léto ano. Jejich krby se často umísťovaly vedle venkovních zdí raději než uprostřed, a tak byly místnosti uspořádány kolem centrální chodby, která procházela středem domu a otevírala se na obou koncích stavby, což usnadňovalo větrání.

Byl to Frank Lloyd Wright, kdo dal pokojům nový význam. Jeho hledání organické architektury vedlo krátce po roce 1900 k odstranění bariér mezi jednotlivými místnostmi. Pokoje se jemně a elegantně propojily a vznikl „volný půdorys“. Stejně jako zrušil vnitřní bariéry, tak zrušil i vnější. Tradiční „krabici“ domu prolomil prodloužením oddělených křídel směrem ven. Následný tvar už nebyl uzavřený a kompaktní, ale rozprostíral se směrem do krajiny a tak se stával její součástí.

Po kapitole věnované řádu místností, který poskytuje prostor pro život, následuje kapitola o řádu „*strojů*“ (autoři myslí na veškeré zařízení domu od kuchyňských spotřebičů po vestavěný nábytek), které ulehčují specifické domácí práce, a nakonec kapitola o řádu snů, který obohatí elementy prvních dvou řádů a dá individuální hodnotu celku.

Na počátku navrhování domu je potřeba zvážit vhodné seskupení všech místností¹⁰⁷. Autoři stanovují všeobecný princip, který čtenáře povede v průběhu procesu seskupování a který vychází z faktu, že dobrý dům musí mít ozvuky (rezonance), to znamená, že autor musí následovat toto pravidlo: jedna plus jedna se musí rovnat více než dvěma.

Nesmíme zapomenout na důležitý element, který vznikne seskupením místností, a tedy prostor. Ten je pravděpodobně snadněji zapamatovatelný než fyzické části, které ho tvoří. Je to v podstatě iluze.

Když tedy zaranžujeme místnosti v určitém řádu, nebude to jen nějaké sestavení, ale schéma celého domu, které o nás bude hodně vypovídat. Tak například upřednostňování formálního života zakomponováním přijímací místnosti, nebo rodinného života důrazem na obývací pokoj. Sestava také prozradí druh řádu, který je nám nejbližší – symetrický, harmonický, vyrovnaný, členitý nebo překvapivý.

Sestavováním místností dohromady získáme prostor, schéma a vzhled z venku. Když přemýšlíme nad uspořádáním místností, musíme také myslet na to, jak se toto seskupení projeví v krajině. Nesmíme zapomínat na to, že vytváříme místo pro život, a tedy smysluplné uspořádání interiéru.

Pro snadnější pochopení autoři v průběhu celé knihy uvádějí příklady, na kterých demonstrují své teorie. Z hlediska časového aplikují domy z minulosti i současnosti a z hlediska autorství používají jak své stavby, tak stavby jiných architektů.

Zcela odlišné pojetí skladby místností ukazují autoři na dvou domech. Jeden je starý a velký, druhý nový a malý. Prvním z nich je Stratford Hall ve Virginii [59]. Místnosti jsou v něm seskupeny do půdorysu ve tvaru písmene H. Boční křídla obsahují pokoje určené běžným denním aktivitám obyvatel a pro formálnější potřeby slouží pokoje situované uprostřed domu. Celý dům dává obřadně najevo význam rodinného prostoru ve společnosti i v krajině. Dům vyčnívá do krajiny, jako by si ji nárokoval či kontroloval [60]. Seskupení místností, to, jak je dům zapojen do krajiny, styl a použité materiály, ze kterých je postaven, to vše ho

činí mocným. Všechny části Stratfordova domu nevytvářejí jenom obydlí, ale i sen o nárokování si, organizování, kontrolování krajiny a vytváření výjimečného místa pro život.

Druhý dům se jmenuje Johnsův a nachází se v Sea Ranch v Kalifornii [62]. Levný prázdninový dům o velikosti jedné patnáctiny Stratfordova domu, se kterým nemá nic společného, vyniká ekonomičností a vytváří představu o symbolické důležitosti vnitřního centrálního prostoru. Dům je situován na hřebeni kopce s výhledem na pobřeží. Autorem je Charles Moore, který spolu s klientem postavil impozantní formu, a to jednoduchým způsobem.

Před domem leží malá, rozkvetlá zahrádka, která se nesnaží odlišit od okolní krajiny. Dům je nenásilně vsazen do okolí. Pod pyramidální střechou se nachází jednoduchá geometrická forma s centrálním vstupním přístřeškem. Po vstupu skrze dvojité skleněné dveře staneme přímo v hlavní místnosti a uvědomíme si, že interiér je něčím, co pyramidální střecha zvenku neodhalila: překvapivý oktogonální pavilon odvolávající se k velkým sálům, tumbám anebo hudebním pavilonům z parků [61]. Mezi sloupy se prostor centrálního pavilonu rozšiřuje do nik, které jsou určeny pro specifické účely. Střešní okna zdůrazňují tvar oktogonu. Vnitřní prostor dále osvětluje záře z oblohy a moře. Tento jednopokojový dům se zdá být centrem svého vlastního světa, je to úkryt v lese, ze kterého můžeme prozkoumávat pobřeží.

V Johnsonově domě nebyl prostor, peníze ani potřeba vytvořit oddělené pokoje, tak jak tomu bylo v domě prvním. Ačkoli je dům jednopokojový, obsahuje mnoho dimenzí. Poskytuje prostor pro soubor různých aktivit bez plýtvání místem a s pocitem velikosti a objemnosti [63]. Propojení mezi specifickými a symbolickými oblastmi je zajištěno otevřenými prostory mezi sloupy a rafinovaněji skrze střešní otvory v horní části oktogonu.

Každý prostor po vnitřním obvodu domu, určený specifickému využití, stejně jako oktagon uprostřed vyvolává pocit určité grandióznosti, ale v podstatě je příliš malý na to, aby byl pouze funkční nebo efektivní. A tak si v tomto miniaturním domě půjčuje jedna část od druhé a každá část přinejmenším splňuje dva odlišné úkoly. Dohromady, stejně jako ve Stratfordově domě, odpovídá pravidlu, že jedna plus jedna se rovná víc než dvě.

4.1 Dům Jobson, *Palo Colorado Canyon, California*, 1961

Johnsonovu domu předcházela víkendový dům Jobson v kaňonu Palo Colorado, postavený v roce 1961. Eugene Johnson uvádí v monografii o Moorovi, že jde o možná nejčistější příklad díla z Moorova prvního nezávislého, vyspělého období [64]. Popisy konkrétních Moorových staveb (tedy Víkendový dům Jobson, Kondominium v Sea Ranch a dům Rudolf II), uváděných v této práci, vycházejí ze statě Eugena Johnsona publikované v knize *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, jehož názory na dané téma se zdají nejpřínosnějšími.¹⁰⁸

Jobson vlastnil pozemek v kaňonu Palo Colorado, kam jezdil se svou ženou o víkendech kempovat. Ale po čase paní Jobsonová ztratila zájem o kempování, a proto oslovili Charlese Moora, aby jim navrhl jednoduchý víkendový domek. Pan Jobson požadoval pouze jeden velký prostor, jednu velkou místnost se spací plošinou, ze které se bude možné dívat dolů, rozpočet pod deset tisíc dolarů a jinak dal architektovi volnou ruku.¹⁰⁹ Moore pro něj navrhl něco jako memento dřívějších víkendů – velký dřevěný stan.

Střecha je podepřena čtyřmi štíhlými dřevěnými sloupy, které stojí v rozích čtverce. Tento čtverec je geometrickým jádrem

kubického objemu, se kterým návrh domu začíná. Čtverec zahrnuje obývací pokoj, vstup, jídelnu a je dále rozšířen netradičním způsobem, a to přidáním fragmentů větších čtverců. Vrchní pravý roh architekt useknul, aby přinesl přímo do interiérového prostoru dramatický výhled na pobřeží Tichého oceánu.

Exteriér nese znaky nepravidelné formy. Autor zde, stejně jako později v Johnsonově domě, použil pyramidální střechu. Střecha sestupuje dolů, dokud ji nepřeruší obvodové zdi, takže některé okraje střech jsou vysoko od země a jiné naopak nízko. Tedy žádné střešní přesahy jako u Wrighta nebo ploché střešní desky u Neutry. Střecha je odřezána v místě setkání se vzrůstající zdí. Z pyramidy pak zůstává jen fragment. Někdo může říct, že geometrie půdorysu je aditivní, anebo že geometrie střechy je subtraktivní. Johnson předpokládá, že Moore zkombinoval vzory dvou architektů – Alvara Aalta a Louise Kahna. Aalto Moora inspiroval ve zkrácení střechy obvodovými zdmi (Villa Carré [67]) a u Kahna našel použití pyramidové střechy (lázně v Trentonu).

Sloupy v jádru stavby zastávají dvě funkce, geometrickou – definují centrum - a strukturální – podepírají střechu a střešní baldachýn. Zároveň ohraničují schodiště, které je tak široké, že zabírá téměř celou šířku spodní části vysokého a úzkého objemu [65]. Johnson se domnívá, že inspiraci pro takové schodiště, zabírající většinu prostoru spodní části vertikálního objemu, mohl Moore vidět v Michelangelově knihovně u chrámu San Lorenzo ve Florencii [68]. Michelangelovo grandiózní schodiště, vedoucí do knihovny, převedl Moore do chatrných dřevěných schodů, vedoucích do úzkého podkroví. Taková trivializace či nadlehčení významného historického momentu reprezentuje důležitý rozchod se starší generací architektů. Moore nebyl jediný, kdo tímto

způsobem zacházel s minulostí. Robert Venturi používal podobné experimenty, při kterých využíval historických prvků.

Z hlediska symetrie a zasazení domu do krajiny Johnson předpokládá další zdroj Moorovy inspirace, která tentokrát sahá do tradiční americké architektury rodinných domů, zejména z hlediska použitých materiálů.

Moorovo využívání komplexních zdrojů se však vždy podřizuje jeho výjimečnému talentu. Aby předešel chaosu pramenícímu ze spojení zdánlivě neslučitelných idejí, vše striktně uzemní geometrií.

K bohatosti idejí a zdrojů domů Jobson a Johnson přidává Moore otevřené prostory, které jejich malinkým rozměrům dodávají velikost [66]. Moore v těchto domech překvapivě ukázal trojdimenzionální přístup. Třidimenzionální objemy, které se rozvíjejí intelektuálně i fyzicky složitou cestou, zkoušejí zobrazit mentální vnitřní prostor klienta. Tyto objemy jsou produktem architektonické představivosti, která má blíže k sochařství než k malířství.

Z uvedených příkladů vyplývá, že existují různé způsoby, jak místnosti v rámci domu uspořádat. Aby autoři knihy čtenářům nebo možná budoucím stavebníkům usnadnili cestu, nabízí několik způsobů, jak dosáhnout požadovaného cíle: spojením nebo nakupením místností, uspořádáním místností kolem jádra domu, uspořádáním místností tak, aby čelily určitému bodu venku. Poslední dva způsoby zahrnují využití takzvané velké místnosti.

Každý nezapomenutelný dům, který známe, byl zformován jedním z těchto způsobů nebo jejich kombinací. První způsob neboli spojení místností znamená, že jednotlivé pokoje mohou být spojeny v řadě. Takové sestavení je jednoduché a tudíž snadno zapamatovatelné, protože zastřešení místností je stejné jako

zastřešení domu. Můžeme ponechat střechu zároveň jako strop. Osvětlení je ideální, protože umožňuje přísun přirozeného světla z obou stran. Problém tohoto způsobu však spočívá v cirkulaci vzduchu. Tento problém lze vyřešit tak, že přidáme podélný cirkulační prostor, který spojí dva nebo více pokojů a může být aplikován i oboustranně.

Druhý způsob seskupení místností je nakupit je. Buď se mohou seskupit kolem centrálního bodu, nebo chodby, anebo můžou být kompletně sestaveny spolu s chodbou kolem nich. Většina domů, různých velikostí, je organizována tímto způsobem, ačkoliv to obecně vede k tomu, že světlo může přicházet buď z jedné strany, nebo z dvou přilehlých stran. Při zastřešování takového typu domu se neobejdeme bez stropů, díky tomu však získáme další pokoje v podkroví.

Třetí způsob seskupuje pokoje kolem jádra domu. Jádro může být pevné, jako například komín v domě Warda Willitse, nebo ho může tvořit soubor domácích zařízení a prostor, ve kterém se nacházejí. Místnosti mohou být také obtočeny kolem otevřeného prostoru. Výhodou otevřeného vnitřního dvora, stejně jako místností spojených v řadě, je přísun světla a vzduchu z obou stran. Dvorek nabízí soukromí před okolním světem, ale místnosti ústící do dvora naopak své soukromí ztrácejí. Tím, že dům sahá do hloubky jedné místnosti, vzniká další výhoda, a to v podpoře střechy místnosti, ale zároveň i střechy celého domu. Uvědomit si pak vztahy jednotlivých místností k celku je mnohem jednodušší. Další velká výhoda spočívá ve snadnosti, s jakou dům hraničí s ostatními domy či pozemky patřícími jiným obydlím. Naopak nevýhodu skýtá nepřístupnost vzduchu ke dvorku, ale také fakt, že tento dvorek musí být obklopen místnostmi, volnými zdmi nebo zdmi sousedícího domu.

Čtvrté schéma organizuje pokoje tak, že se řadí podél jedné linie, aby se stavěly proti venkovnímu prostředí. Například může být dům sestaven tak, že důležité místnosti se vysunou do popředí a stavějí se tak čelem vůči venkovnímu prostoru, zatímco podřadné místnosti se umístí vzadu a jsou přístupné z první řady místností.

Tento druh sestavení místností charakterizuje fakt, že jsou uspořádány ve vztahu s něčím za nimi. Z toho vyplývá hlavní výhoda, že toto schéma umožňuje výhled z místností na cokoli, proti čemuž se tak stavějí čelem. Je však nutné si uvědomit, že toto uspořádání má význam, jen pokud je čemu čelit, ať už je to zajímavý prostor, či zahrádka.

Poslední dvě možnosti sestavení interiéru se vztahují k vynálezu pokoje, který svým významem převyšuje všechny ostatní. Taková místnost se nazývala různými jmény a obsahovala pozůstatek jejich specifického vzhledu: slavnostní síň či dlouhá galerie. Často tvoří základ aranžování interiéru. Tato řekněme velkolepá místnost hrála důležitou roli jako komunikační prostor skrze celý dům, umožňovala přístup do všech místností, a to jak symbolicky, tak fyzicky. Byla největší, nejvyšší a nejdůležitější místností celého domu.

Taková velkolepá místnost v sobě může zahrnovat všechny místnosti. V minulosti se však taková sestava objevovala jen velmi zřídka. Typickým příkladem takového schématu je skleněný dům Philipa Johnsona v Connecticutu. V podstatě jde o jednu místnost, zahrnující všechny funkce či místnosti celého domu. Jeho jednoduchý tvar je snadno zapamatovatelný. Podobnému schématu odpovídají japonské domy. Zejména flexibilitou přepážek a silnou formou, které dominuje střecha. Moore na konci poznamenává, že právě toto schéma velmi často využíval. S čímž lze bezpochyby souhlasit. Nalezneme ho například v kondominiu v Sea Ranch.

Po pečlivém zvážení sestavy místností následuje fáze zahrnutí domácích zařízení¹¹⁰, kterým jsou naše domovy přeplněny a které vyžadují vhodné uložení. Jejich správné umístění, nenarušující promyšlené seskupení místností, je obzvláště namáhavé. Nicméně autoři knihy *The Place of Houses* nabízejí čtyři způsoby, jak tento problém vyřešit:

Seskupit místnosti kolem zařízení

Umístit zařízení uvnitř místností

Umístit zařízení venku

Vměstnat zařízení mezi místnostmi

Dům Goetsch-Winkler, navržený Frankem Lloydem Wrightem, je téměř celý sestaven kolem strojů. Byl postaven v roce 1939 v Michiganu a patřil do skupiny domů, které, jak Wright doufal, vytvoří vzor pro malé předměstské domy. Všechna zařízení zde tvoří součást domu, nejsou od něj oddělena, slouží speciálním účelům a jsou v domě pevně ukotvena. *They are not only fixed in the space: they fix the place.*¹¹¹ Všechna zařízení a vybavení si vymezují své místo v plynoucím prostoru obývacího pokoje a chodeb. Dokonce jsou jimi utvářeny i nejdůležitější pokoje. Obytný prostor domu Goetsch-Winkler je „*machine specific*“. Veškeré zařízení a vybavení se velmi úzce spíná s domem.

Kondominium v Sea Ranch ilustruje opačný cíl. I když nepochybně jde o prázdninový dům, a proto je zde toto řešení snadněji realizovatelné než u celoroční rezidence, nabízí způsob umístění zařízení, který vychází z jejich přísného oddělení od pokojů. Zde jsou zařízení umístěna do bloků kompaktních věží, které tvoří přirozenou součást obytných prostorů. Kotel je například umístěn pod podlahou. V hlavním patře se nachází sporák, lednice, umývadlo, myčka a spižírna. Šatník, další umývadlo a koupelna se záchodem se nachází v ochozu. Takové

schéma umožňovalo ponechat zbylé oblasti kondominia čisté a jednoduché.

Umístění části zařízení mimo vlastní dům přináší taktéž jednoduchost, ale i ekonomičnost. Nabízí se ale otázka vzhledu exteriéru.

Účinnost vměstnání zařízení mezi místnostmi spočívá v tom, že umožňuje použití souboru místností o podobné velikosti. Následné seskupení se vyznačuje spíše tradičním způsobem, který nenarušuje žádné novodobé vybavení domova.

Nezbytnou součástí téměř každého rodinného domova se stává garáž, musíme tedy zvážit i její zapojení do celkového uspořádání domu. Nabízí se zvážení těchto otázek: chcete vystupovat z auta přímo do domu, nebo chcete auto nechat někde vzadu a ujít nějakou vzdálenost k domu? Chcete, aby automobil přijížděl k hlavnímu vchodu nebo k zadnímu, nebo k oběma? Chcete auto chránit pevnou garáží, přístřeškem nebo jenom igelitovým obalem? Je potřeba zvážit také finance, které budou zapotřebí k vybudování příjezdových cest a jakým způsobem ovlivní garáž celkovou strukturu obývaného území. Její výhodou může být sdílení prostoru s jinými zařízeními domu.

Další fází navrhování domu je jeho zasazení do krajiny¹¹². Různé podmínky okolí mají značný vliv na vznikající dům. Autoři knihy navrhuji čtyři možná řešení, jak zasadit dům do jeho prostředí, a to splynutí, nárokování, stavění se čelem a obklopování.

Splynutí znamená, že když kopce či stromy hrají významnou roli v krajině, může se dům mezi ně zamíchat, tak, že se stane jejich součástí, ačkoliv je vytvořený člověkem. Například Sea Ranch. Nárokování je opakem spojení. Uplatňuje se, když má dům jasný a výrazný tvar kontrastující s okolím. Dům odpovídá tomu,

čím ve skutečnosti je, a to dílem člověka, záměrně odděleným od přírodního uspořádání. (Wright – zakořeněnost domu, Neutra – už oddělenost domu od země, zdůraznění jiných než přírodních materiálů). Dům se tak jeví, že má sílu si nárokovat, protože v podstatě vlastní část pozemku.

Vztah stavění se čelem k okolí řeší případ stavby s impozantní fasádou, která čelí krajině, ulici, náměstí nebo určitému pohledu. Tato metoda vyžaduje od jednoho průčelí, aby odpovídalo určitému specifickému rysu místa, který může být odlišný od způsobu, jakým jsou místnosti domu uspořádány. Obklopení je v podstatě určitou verzí nárokování si, kde je však všechno dění stočeno směrem dovnitř.

Venkovské plochy samozřejmě nabízejí daleko více možností než městské nebo předměstské. Dům nacházející se na otevřené venkovské ploše může být s okolní krajinou spojen pomocí udržování nízkého profilu. Vynikajícím příkladem této techniky je oslavovaný Wrightův Taliesin. Čelící metoda vyniká na Palládiových stavebách venkovských vil ze 16. století. Ve venkovské krajině se méně používá obklopující typ, pravděpodobně proto, že se spíše otevírají krajině kolem, než že se jí uzavírají. Zdají se vhodnější pro městské nebo předměstské části, kde je požadováno zajištění většího soukromí.

Ve většině amerických měst si domy nárokují své okolí. Často měly frontální verandy. Dnes je většina domů zastrčena směrem dozadu od ulice, chodníky byly opuštěny a verandy odstraněny. Vstupní dveře se staly neužitečnými, protože lidé začali více využívat zadních dveří spojujících dům s garáží. Výsledkem takového přehodnocení je, že stopy lidského obydlí zmizely z fasád domů a místo toho, aby si nárokovali prostor před domem, tak ho bez výrazu ignorují. Trávníky před domem se staly

zbytečným jevištěm kulis domů stojících podél ulice, oproštěných od všeho kromě kolem projíždějících aut.

Nutno dodat, že popsané způsoby adaptace domů v krajině mohou být kombinovány. Kondominium v Sea Ranch spojuje hned tři metody. Svou povrchovou úpravou kondominium zapadá do krajiny, ale výrazný tvar jednotlivých budov a speciálně prostřední věže, si krajinu spíše nárokuje a zároveň jsou domy seskupeny kolem centrálního dvora a parkoviště.

4.2 Kondominium, Sea Ranch, California, 1963-1965

Kondominium V Sea Ranch (1963-1965) je významným architektonickým počinem, i Kenneth Frampton ho zahrnul do své publikace o mistrovských dílech americké architektury dvacátého století.¹¹³ Kondominium bylo postaveno skupinou MLTW, založenou v roce 1963, jejímiž členy byl Charles Moore, Donlyn Lyndon, William Turnbull a Richard Whitaker [69].

Sea Ranch se nachází v překrásné, polodivoké pobřežní oblasti asi sto mil na sever od San Franciska. Původním záměrem bylo narušit okolní krajinu příkrých útesů, za nimiž se rozprostíraly mírně se vlnící svahy, co nejméně [70]. Architekti zamýšleli navrhnout skupinu nepravidelně tvarovaných struktur, uspořádaných v souladu s okolní krajinou [74]. Četba knihy Vincenta Scullyho *The Earth, The Temple and The Gods* ještě víc podpořila jejich už tehdy výraznou touhu po vztahu mezi stavbou a přírodou. V recenzi Scullyho knihy Moore píše: „...*four of us collaborated on an article in this magazine arguing that the proper concern of the architect is not chiefly to manipulate materials, form, or space but to contribute to the conscious creation of place (of what Susanne Langer has called „ethnic domain a dále:*

„...Vincent Scully is writing with sensitivity and power about the making of place in ancient Greece, describing some of the most moving places that man has ever made his own – and what's more, describing how he did it.“¹¹⁴

Sea Ranch je komplexem deseti v jádru identických jednotek prázdninových domů uspořádaných v jednotnou strukturu [73]. Kubický objem vertikálně zvyšuje sedlová střecha, která na jedné straně sahá až do výše třetího patra [78,80]. Uvnitř se nacházejí konstrukce podobné „stodolám“. Dlouhé sloupy, směřující k centru nebo ke stranám (žádné podpěry v rozích), podpírají systém diagonálních trámů, které stoupají ještě výš, kde drží konstrukci střechy. Světlo dovnitř vchází okny, různých rozměrů, zabudovaných ve stěnách i ve střeše [76]. Interiér je organizován velmi jasně. Schody vedou na můstek spojující podkrovní prostor na spaní s koupelnou. Ze spacího „balkónu“ lze shlížet do obývacího pokoje, zatímco žebřík poskytuje přístup k dodatečnému spacímu prostoru [75].

Zvenku kondominium nejeví absolutně žádné známky složité architektury, jaká se nachází uvnitř. Masu obytných jednotek spojených do půdorysu ve tvaru písmene U zastřešuje velká svažující se střecha, která kopíruje přírodní sklon krajiny. Jediným rušivým prvkem střechy je diagonální sklon střechy věže. Celá idea o jednotné střeše kopírující sklon okolní krajiny vychází znovu ze stavby Alvara Aalta, *Villa Carré* poblíž Paříže¹¹⁵ [79]. Jednoduchost exteriérových forem dává vnějšímu vzhledu soudržný charakter, bez náznaku nudnosti.

Bytové jednotky obklopují nepravidelný dvůr a tomu všemu dominuje věž s nakloněnou střechou. Taková sestava připomíná zase Alvara Aalta, ale tentokrát stavbu městského centra s Săynätsalo ve Finsku, postavenou padesátých letech¹¹⁶ [81].

Obdobnými prvky jsou dominantní šikmá věž a široké nepravidelné schodiště. Alvar Aalto nebyl jediným zdrojem inspirace pro Sea Ranch. Jeho autoři zamýšleli nejen přizpůsobit vzhled stavby krajině po formální stránce, ale i po stránce tradice místní architektury. Masivní použití dřeva, jaké vidíme na kondominiu, bylo v této oblasti běžné od 19. století. Šikmé střechy a hrubě opracované dřevěné obklady se odvolávají k hornickým, kalifornským stavbám. V blízkosti Sea Ranch se objevuje i další důležitý vzor – ruská pevnost Ross z 19. Století [77]. Ruská pevnost je zasazena do svahu vedoucímu k moři stejně jako kondominium. Nelze opomenout ani ovčí stodoly stále zachované v blízkém okolí, jejichž široké střechy a sloupo-trámové konstrukce jsou velmi blízké konstrukcím domů v Sea Ranch. Sea Ranch tedy mnoha způsoby čerpá inspiraci z tradice místního stavebnictví, bez toho, aby je imitoval, stejně jako v případě Aaltových staveb.

Sea Ranch oslavovaly jak domácí, tak mezinárodní architektonické časopisy. Zdá se, že kondominium v Sea Ranch uspokojilo potřebu architektury, pociťovanou v západním světě v šedesátých letech, která neopustila moderní principy, ale vyměnila je za modernisty univerzálně evokovaný pocit, že budova patří k místu, ve kterém byla postavena. Spojení místní a mezinárodní tradice, bylo něčím, co mnoho architektů hledalo, ale bylo to něco, čeho skupina MLTW unikátně dosáhla ve stavbě, která se vyznačuje lehce zapamatovatelným vzhledem.(Wright kladl důraz hlavně na spojení domu s přírodou a ne s kulturou jako Moore). Sea Ranch vědomě znovu zavedl téma regionalismu do domovní americké architektury dvacátého století¹¹⁷

Následující fáze vytváření obydlí zahrnuje další sérii aktů, která podpoří obyvatelnost domu. Jde se o modulaci schématu¹¹⁸.

Objevují se zde dvě třídy schématu: nuance nacházející se uvnitř místa a ty přidané.

Architekti na počátku dvacátého století výrazně odmítali zálibu v přebírání vzorů z minulosti a vůbec odmítali jakékoliv neopodstatněné dekorace. Například Adolf Loos¹¹⁹ prohlašoval, že „*Ornament je zločin*“. Stejně tak Wright i Neutra varovali před přehnanými dekoracemi. Veškeré elementy obydlí měly být hlavně funkční, a takovými dekorace jednoduše nebyly. Ve většině případů o tom, jak bude nakonec dům vypadat z vnějšku i zevnitř, rozhodoval architekt. Neutra byl zjevně dost neoblomný, co se týče vnitřního vybavení domu jeho obyvateli. V jednom internetovém rozhovoru¹²⁰, natočeném Neutrovým vnukem Justinem Neutrou, Neutrov klient John Clark uvádí: „*Neutra přicházel do domu bez jakéhokoliv ohlášení, proč? Protože ten dům vlastní! Byl tak hodný, že nám v domě povolil bydlet a zaplatit za něj.*“ Dále přidává historku se zrcadlem. Jeho žena si chtěla pověsit v domě zrcadlo, aby mohla sledovat své ladné křivky. Neutra jí na to odvětil: „*Absolutely not, you will put the hole in that wall, if you do that. I will not allowed you put the hole in my wall*“! (V žádném případě, tím uděláš díru ve zdi a já ti nedovolím udělat díru v mé zdi!) Tyto poznámky velmi dobře ilustrují, kdo měl rozhodující slovo. Architekt rozhodoval o tom, co je pro klienta dostatečně vhodné, z hlediska vytvoření obydlí šitého na míru klientovi.

Moore a jeho spolupracovníci chtěli vytvořit stavbu, která bude po estetické stránce kvalitní, ale zároveň se v ní obyvatelé budou cítit jako doma, a proto zřejmě do procesu navrhování nechali vstoupit i samotného klienta. V knize tedy v poslední fázi návrhu rodinného domu, takzvaném konečném doladování, vybízejí čtenáře, aby se nejprve pečlivě rozhlédli kolem sebe a to, co viděli

sami sobě popsali a uvědomili si, jaké rysy krajiny kolem jsou opravdu důležité. Tento proces nazývají mapováním.

Druhý proces nazývají sběratelstvím. Jde hlavně o dekorování domova a tím také podporu tvrzení o zakotvení na daném místě.

Mapování ustanoví vztah mezi námi a něčím známým. Pomůže nám uvědomit si, kde se nacházíme, a popsat strukturu toho místa. To vše povede ke srozumitelnosti, která učiní naše obydlí obyvatelným. To neplatí jenom o krajině kolem, ale i o domu samotném. Tak například okna mohou svým tvarem poskytovat výjimečná místa, kde si sednete na půl cesty mezi vnitřkem a vnějškem. Dveře mohou být umístěny tak, aby zdramatizovaly průhledy do místností. Světlo může zaplavit celý dům, nebo jen vybrané části. Změna úrovní podlaží poskytuje odlišná stanoviště v rámci jednoho pokoje a odlišení využití jednotlivých částí. Struktura samotného domu, střecha, stěny, sloupy, souvisí s okolím. Je nutno si uvědomit, že i v domě jsou výjimečná místa, například kolem krbu.

Na konci procesu navrhování stojí sbírání, doplňování, dekorování. Autoři knihy tuto možnost připouštějí, na rozdíl od moderních architektů z počátku dvacátého století, kteří dekorace zavrhovali. Pro člověka je sbírání přirozenou záležitostí. Děti si podřizují stěny pokojů tím, že je pokreslí, a kontrolují teritorium místnosti pomocí rozptylování jejich hraček. Vysokoškoláci už sice nekreslí po zdech, ale mají jiné záliby, například knihy. Dospělí jednají podobně. Podřizují si prostor domu ornamentálními židlemi, stoly, rostlinami nebo vystavováním obrazů. To vše rozpoznáváme jako naše vlastní. Tyto doplňky jsou nesmírně mocné.

V dotváření interiéru plní významnou funkci také barva. Rozšiřuje kvality místa, zesvětlováním nebo naopak ztmavováním.

Barva nese svůj vlastní význam, vymalováním můžeme značným způsobem změnit charakter prostoru. Bílé barvy, kterými byly vymalovány moderní domy, jak někdo poznamenal, jsou nebarevné. Snad se vyhýbaly kvalitám, které barva přináší.

Jsou tu ale i další charakteristiky domu, které mohou přilákat naši pozornost více než stavba samotná. Možná toužíte obklopit se obrazy a materiály, které s domem nemají vůbec nic společného. Možná jste fascinovaní sbírkou drobných sošek vojáků, lodí či lahví. Obklopováním se věcmi, které pro vás mají speciální význam, které jste si vybrali mezi ostatními, které znáte, můžete přidat dimenzi místu, které obýváte, a podpořit vaši představivost. Jsou však bezcenné, pokud k nim nemáte osobní vztah.

Takovým způsobem by tedy měl probíhat návrh rodinného domu podle knihy *The Place of Houses*.

4.3 Dům Rudolph II, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981

Přelom sedmdesátých a osmdesátých let doprovázela řada změn ve stylu Charlese Moora. Lze zde pozorovat přesun od téměř obsedantní irregularity z konce šedesátých let, pozorovatelné v domě Klotz, nebo v ještě extrémnějším příkladu, domu Goodman, směrem k symetričtějšímu palladiovskému půdorysu. Dům Rudolf II., postavený ve Williamstown ve státě Massachusetts a navržený v roce 1979, je v tomto smyslu nejlepším příkladem ¹²¹ [82,83,84].

První Moorův návrh kombinuje elementy z italské architektury 16. století, zejména z Palladia. Půdorys hlavního podlaží ve tvaru U obklopuje čtvercový dvůr s kruhovým chodníkem (či ochozem). Ten vede k obdélníkovému vstupu, umístěnému kousek od dvou točitých schodišť, které připomínají

schodiště ve vile Giulia a které dále poskytují přístup k bazénu na severní straně domu. Dům však byl příliš široký a nevhodný pro svažité terén. V nové verzi architekt šířku značně zredukoval. Střed výsledného kompaktního schématu ležel ve čtvercovém obývacím pokoji, završeném oktogonální kupolí. Schéma s oktogonem uprostřed čtverce už dříve Moore použil u prvního Rudolfova domu. Rozdílnost mezi záměnou symetrie za asymetrii v případě prvního domu a opačná záměna v druhém Rudolfově domu je příznačná pro některé ze změn, kterými Moorovo myšlení prošlo v průběhu sedmdesátých let. Tento příklon k souměrnosti je často připisován vlivu Roberta Harpera.¹²²

Zájem o Palladiův styl projevil Moore na stránkách knihy *The Place of Houses*, kterou publikoval spolu s Donlynem Lyndonem a Geraldem Allenem. V rámci kapitoly věnované seskupení místností kolem centrálního bodu, Moore jako příklad uvádí právě Palladiovu vilu LVII., 1570, která ztělesňuje vnitřní uspořádání domu kolem takzvaného hlavního sálu, do kterého se ostatní místnosti otvírají. Sál tak poskytuje základ pro uspořádání zbylých prvků.¹²³ Dům Rudolf II. je zřetelně ovlivněn zmiňovanou Palladiovou vilou.

Eugene Johnson nabízí zajímavé srovnání druhého Rudolfova domu a domu Johnsova, aby ukázal, jak stejné základní elementy mohou být použity odlišnými způsoby. Oba zastřešuje pyramidální střecha, ale v případě Rudolfova II. domu je završena čtyřmi komíny. Rohy střechy jsou prolomeny skrze oddělené sklony střech pavilonů. Vstup tvoří polokruhový portikus s bílými sloupy. Vnější okraj Rudolfova II. domu není pokryt napnutou, monochromní slupkou jako v případě Johnsova domu. Namísto toho jsou stěny centrálního čtverce z cihel, zatímco části vyčnívající za hranice vnitřního jádra jsou pokryty růžovou omítkou. V domě Johnson se pomocné místnosti, obklopující oktagon, rozvíjejí tak, jak to

diktuje funkce, aby vytvořily nepravidelný exteriér, který dává malou nápovědu o přítomnosti oktogonu v jádru. V Rudolfově domě II. jsou funkce nacpány do předem vytvořeného, symetrického tvaru se čtvercovými pavilony v rozích. Stejně jako Johnsonům dům si dům Rudolf II. nechává centrální osmiboké jádro jako překvapení. Pouze otevřený, asymetrický prostor kuchyně a jídelny v Rudolfově domě II. nese pocit spojených prostorů s nejasnými hranicemi, který můžeme pozorovat v Johnsově domě.

Dominantním rysem interiéru je zcela jistě osmiboká kopule, která vypadá, jakoby se vznášela [85]. Ve skutečnosti je ale podpírána skrytými železnými pruty. V místě, kde Brunelleschi v kopuli florentského dómu umístil žebra, ponechali Moore a Harper prázdná místa. V exteriéru lze vidět další odkazy k renesanční architektuře pilastry, které zde však neplní stejnou funkci jako v renesanci. Nejsou pevnými nosnými prvky, nýbrž prosklenými plochami. Konstrukce v rozích byla rozptýlena, stejně jako v případě Moorova vlastního domu v Orinde, postaveném v roce 1962. Pokud má termín postmodernismus alespoň nějaký význam, zcela jistě se musí týkat tohoto detailu, který vtipně kombinuje moderní a klasické řešení v neslučitelné formě. Může se zdát, že půdorys odkazuje k půdorysu raně křesťanského chrámu. Ale tento fakt by bylo potřeba důkladně ověřit. V dostupné literatuře o spojitosti půdorysu Rudolfova domu II. a půdorysu raně křesťanské baziliky autorka práce nenašla jedinou zmínku.

Na závěr kapitoly bych ráda uvedla zajímavý článek, který Moore publikoval v knize *American Domestic Vernacular Architecture, Home Sweet Home*.¹²⁴

Moore v úvodu zmiňuje Websterovu charakteristiku lidového stylu. Lidový styl může znamenat umělecký, technický a speciálně

architektonický projev, využívající nejběžnější formy, materiály a dekorace místa, období či skupiny.¹²⁵

Moore ve svém příspěvku kritizuje opomíjení lidové architektury. Připomíná, že historie architektury byla psána o domech určených významným klientům a navržených vynikajícími architekty. Staveb běžného lidu si nikdo nepovšimnul, než se o něj začali zajímat antropologové a designéři, jenž se snažili tuto problematiku stáhnout pod svá křídla. Téměř všichni, kdo se zabývali problematikou regionální architektury, se snažili sestavit normy, typologie a kategorie, které jí dají náležitý akademický význam. Většina akademiků hledala podobnosti a možnosti organizování tohoto velkého množství informací o ještě větším množství staveb. Jejich organizační snahy zastřešily normy a zúžily definice, čímž odmítli objekty nesoucí zvláštní nebo svérázné znaky osobitosti.

Zájem o architektury byl naprosto opačný. Převážně se historici soustředili především na zvláštnosti a osobitosti architektů, příklady důmyslného použití materiálů, stavění s novými technologiemi, či vliv okolní krajiny.

Kniha, ve které je článek uveřejněn, je vlastně katalogem k sérii výstav, které zahrnují anonymní stavitele, ale někdy i známé architektury, ty však spíše výjimečně. Americká historie architektury obsahuje obyčejné elementy, stejně jako elementy exkluzivní. Paměť(vzpomínky) je považována za legitimní a povznášející, a tak může být přítomná v tom, co nazýváme lidová architektura.

J. B. Jackson poznamenal, že speciálně evropská architektura nebyla nadčasovým fenoménem až zhruba do 18. století, pokud vůbec někdy byla trvalá. Její pomíjivé kvality jsou prokázány v archeologických vykopávkách v Yorkshire, kde zbytky antické

vesnice odhalily, že každá generace měnila své domy. Dále doplňoval, že domy obyčejných lidí, kdekoliv v průběhu historie, byly flexibilní a neustále se měnící. Byly to pouze domy majitelů půdy, které zahrnovaly monumentalitu a stálost. Stejný mluvčí podotýká, že americká lidová architektura je módní. A dnes o to více, že obrazy z celého světa jsou šířeny skrze televizory a proto lidé kdekoliv na světě mohou měnit jejich styl velmi rychle. Lidová architektura tak odpovídá stále se zrychlujícím, módním impulsům.

Část slávy lidové architektury spočívá v přibývání nových příležitostí, tak jako v malých městech Texasu, které byly obydleny lidmi z Alsaska, Hesenska, Polska a bývalého Československa, kteří stavěli domy, které velmi dobře reagovaly na okolní podmínky. Ale jinou důležitou část jejich úsilí ovlivňují vzpomínky na domov, který po sobě zanechali, část, která umožňuje uhodnout, odkud stavitel pocházel. V naší době se lidé stěhují tak mnoho, a je zde tolik vyspělé technologie, zapojené do stavění domu, že je těžké hádat přesnou provenienci kohokoliv. Ale tím, jak se móda rychle mění, stává se jednodušší stanovit přesné datum vzniku domu, 1917 nebo 1921 nebo 1932.

Jiná část americké lidové architektury, možná v tomto příběhu ze všech nejdůležitější, se týká snů, míst a časů, sahajících daleko za tradici rodné země stavitele. Mluví o slávě dávných dob a aspiracích do budoucna. Moore rád vzpomíná na činy jeho pradědy, farmáře, který žil v domě ve stylu řeckého revivalu, jenž postavil jeho otec, také farmář, na hranici Michiganu, a který zachovával jeho farmářské knihy v latině a jeho deníky v řečtině. To bylo neobvyklé pro člověka, který nebyl aristokrat, nýbrž hlavně farmář a to ještě v pohraničí. Ačkoliv zašel dále než většina Američanů v přijetí antické minulosti, možná reprezentuje klasický

příklad schopností paměti jako obohacujícího média života. S několika málo výjimkami Američané nejsou zemědělci, připoutaní jako jejich předkové k jednomu kousku země. Pocházejí téměř všichni z nějakého jiného místa a jejich stavitelství či lidová architektura je vlastně směsí místa se vzpomínkami na vzdálené domovy.

Zdá se, že téměř každá stavba americké lidové architektury pochází odněkud odjinud. Má vztah k minulosti, k přítomnosti, k trendům, k módě a ke snům o slávě, někdy klasifikované jako samolibost. Americká architektura, v tom nejlepším, je téměř vždycky samolibá, to znamená, že předstírá vznešenost (velkolepost), která je někdy blízká a jindy vzdálená. Druh původní architektury je zcela odlišný od toho, co máme v této zemi, možná s výjimkou rezervace Hopi. Americká lidová architektura není trvalá nebo nadčasová, ale je to bohatá kombinace spojení se zemí, touhy být v souladu s úžasným novým místem a časem snu o jiných místech a jiných časech, které mohou být daleko.

Charles Moore byl neobyčejným architektem, kontextuálním. Dokonale pochopil svou dobu a kulturu, zabýval se všemi jejími aspekty, které vynikajícím a nenásilným způsobem dokázal aplikovat ve svých dílech. Přesto vnímání jeho stylu ostatními architekty bylo někdy poněkud zdráhavé. Někteří Moorovi současníci charakterizovali jeho stavby různě, například jako zranitelné, nejisté, riskantní, bláznivé, tajemné, chaotické nebo tak tenké, že by se jimi dalo projet Volkswagenem. Všeobecně provokovaly představu většiny architektů o tom, co vlastně architektura je. Philips Johnson řekl: „*Say I design like anyone, but don't say I design like Charles Moore*“¹²⁶

5 Jan Evangelista Koula

Hned v předmluvě knihy *Obytný dům dneška*¹²⁷ její autor Jan Evangelista Koula uvádí, že ústředním problémem architektury se stává obytný dům. Ne že by mu v minulosti bylo věnováno méně pozornosti, ale nikdy se tolik neusilovalo o to, aby poskytoval zdravé obydlí všem, to znamená i sociálně slabším.

Způsob, jak poskytovat kvalitní bydlení pro všechny, spatřuje autor v průmyslovém vývoji: „*Nebylo by možno zvýšiti životní míru, životní standard, kdyby nebylo standardních výrobků, sériové výroby, kdyby nebylo průmyslové výroby vůbec. Jen díky této výrobě může míti moderní člověk obydlí, jenž by bylo každým coulem jeho obydlím. Obytný dům jako nástroj bydlení, dokonalý a pro všechny.*“ Pod těmito slovy by se zcela jistě podepsal i Richard Neutra. Není divu, vychází ze stejného, evropského prostředí. I on totiž usiloval o dostupnost ideálního obydlí pro všechny a za pomoci využívání moderních technologií a sériové výroby. Že Neutra byl v kontaktu s českými architekty, dokazuje dobová fotografie zachycující Neutru v společnosti s bratry Šlapetovými¹²⁸ [89]. Čeští architekti však Neutrovo dílo dobře znali i z reprodukcí v domácích architektonických časopisech.

Strojová výroba byla dlouhá desetiletí považována za vhodnou pouze pro stavby inženýrské, průmyslové a užitkové. Tyto stavby se vyznačovaly racionalizací, typizací a ekonomičností. Proč tyto rysy nebylo devatenácté století schopno aplikovat také na obytné domy, ptá se Koula? A odpovídá v podstatě velmi podobně jako Neutra: člověk lpí na zvyklostech a tradicích. Nějakou dobu trvá, než se ztotožní s novými vynálezy a pochopí je. Koula ještě dodává, že změna přichází pod tlakem vnějších událostí, například

vlivem hospodářské situace. V případě 20. století považuje za impuls ke změně ve stavebnictví obytných domů první světovou válku. Po ní se projevila velká chudoba, bylo potřeba oprostit se od věcí nepotřebných a neužitečných. Bylo nutno zevrubně přehodnotit dosavadní priority, a to i v architektuře. V tomto směru sehrály významnou roli nové technické předpoklady, bez nichž by změna nebyla možná. Byla-li první polovina 19. století počátkem nových inženýrských konstrukcí, pak první polovina 20. století byla počátkem stavby nového obytného domu.

Tvůrcem moderní architektury není moderní architekt, nýbrž spíše moderní stavebník. Kdyby stavebníci zastávali stejné názory jako jejich předchůdci v devatenáctém století, tak by se vzhled staveb o moc nezměnil. Možná by jen používali odlišné, modernější materiály.

Vlivem Velké francouzské revoluce se vlády ujala namísto šlechty buržoazie, ta se chtěla vyrovnat šlechtě, a tak napodobovala její způsoby. Z důvodu změny hospodářských podmínek si však nemohla dovolit takový přepych jako šlechta, a tak byla nucena uchýlit se k napodobeninám. Celé devatenácté století podle Kouly, a hlavně jeho druhá polovina, bylo muzeem napodobenin historických vzorů. *„Každý chtěl být považován za něco lepšího, nikoli státi se opravdu něčím lepším. ...Nezáleželo na tom, co to je, nýbrž jak to vypadá; nezáleželo na jakosti, nýbrž na bohatství a na množství.“*¹²⁹ Kvůli snížení cen bylo nutno vše vyrábět ve velkém, k čemuž dobře posloužila průmyslová výroba.

Lidé si uvědomovali, že vlivem změněných životních podmínek je potřeba přeformovat i obydlí. Nebylo již potřeba mnohopokojového domu, náročného na údržbu, přeplněného starožitnostmi, ale domu s menším počtem místností, zato maximálně využitých a účelně spojených. Měřítkem obydlí, ve

kterém se změnila celková vnitřní organizace, se stal člověk, stavebník.

První impulz podle Kouly vychází od žen, které se snažily provoz obydlí zjednodušit, aby trávily méně času péčí o něj a více například péčí o děti či výdělečnou činností. Na výchovu dětí byl v obydlí vůbec kladen větší důraz. Zejména to, jaký vliv má obydlí na duševní i tělesné zdraví dítěte. Stejnými myšlenkami se v třicátých letech za oceánem zabýval Neutra při stavbě Lovellova domu zdraví.

Celkově se projevovala tendence k bližšímu vztahu člověka s přírodou, vpouštěnou do domu verandami, terasami a velkými okny, která přinášela dostatek slunečního svitu a čerstvého vzduchu a ten zase zajišťoval zdravý životní styl. Na ten byl kladen obzvláště velký důraz, a podněcoval člověka k zajištění důsledných hygienických zásad a k péči o tělo, například sportem, aby bylo silnější a odolnější, aby ve výsledku dosahovalo větších výkonů.

Rodinný dům se začíná formovat teprve vlivem anglického hnutí, které k nám přichází přes Německo. Do té doby se u nás objevovaly měšťanské kopie panských sídel, letní vilky, sezónní obydlí nebo romantické vilky klasicizujícího či renesančního charakteru. V nich nelze pozorovat žádný vývoj půdorysu nebo organizace vnitřního prostoru. Vzhledem k odlišné životní úrovni v Anglii a u nás nevyházal podnět změny od stavebníka, ale od architekta. Architekti nabízeli klientům nové impulzy ze severních zemí jako například oddělení obytné části domu od hospodářské, zřízení ústřední místnosti jako středu dispozice, připojení domu k zahradě, tak aby se stala jeho pokračováním. Vedle Baillieho-Scotta byl významným vzorem pro rozvoj půdorysu rodinného domu Frank Lloyd Wright, který v roce 1911 vydal v Evropě knihu

dokumentující jeho dosavadní úspěchy na poli obytných domů. Koula bohužel uvádí, že Wrightovy domy působily na evropské architekty spíše vnějškově, svobodností svého výrazu, než svobodností a funkčností půdorysu, který těžil z životního stylu americké rodiny a z použití nových materiálů a konstrukcí. V prvních desetiletích dvacátého století se u nás tedy nedalo hovořit o jakémkoliv vývoji půdorysu rodinného domu nebo konstrukce. Předválečná architektura u nás řešila spíše formální problémy než uplatnění nového dispozičního nebo prostorového řešení.

Unikátní český kubismus v architektuře po válce vystřídal obloučkový a válečkový dekorativismus. Po období dekorativismu přichází purismus, který zvolil opačný směr; přinesl hladké stěny a vyváženost základních tvarů. Až po fázi, která se zabývala hlavně estetickou formou domů, neodvratitelně přichází i fáze zabývající se otázkami praktického fungování a uspořádání vnitřních místností.

Po válce rodinné domy nepředstavovaly příliš rozšířenou formu obydlí, protože byly jednoduše dražší a nemohly poskytovat přístřeší všem vrstvám. Aby se snížila cena rodinných domků, musí se vyrábět sériově, typizovaně, v podobě dvojdomků, trojdomků nebo v celých řadách či blocích. Aby bylo co typizovat, co sériově vyrábět, musel rodinný dům projít důkladnou revizí. Le Corbusier například nabízí půdorys ve formě jednoho obytného prostoru, který zahrnoval halu, schodiště, obytný pokoj, knihovnu a jídelnu. Ty architekt odděloval různými druhy vestavěného nábytku, tak aby nebyla narušena vzduchová jednota obytného prostoru. Toto uspořádání bylo fixní. Pouze soukromé místnosti, jako například ložnice či koupelny, byly zcela odděleny.

Mies van der Rohe ve stuttgartské výstavní kolonii v roce 1927 představuje poněkud odlišnou dispozici domu. Podstatou je konstruktivní část domu, která je tvořena schodištěm, kuchyní, záchody a koupelnou. Vše ostatní lze měnit. U Le Corbusiera vidíme sice neuzavřený interiér, ale ten měnit nelze.

Úplným opakem jsou domy Franka Lloyd Wrighta. Ten se inspiroval japonskými domy, které vynikají jednoduchostí úprav půdorysu pomocí posuvných stěn.

Nový půdorys měl za co nejnížší náklady dosáhnout co největšího obytného prostoru, který by byl snadno měnitelný a přizpůsobitelný potřebám nájemníka a z něhož by byly odstraněny všechny nepotřebné a zároveň nevyužívané části. Naopak větší důraz byl kladen na balkóny, terasy a střešní terasy, které sezónně obytný prostor rozšiřovaly.

Dosažení nové organizace bylo možné díky novým konstrukcím, materiálům a způsobům, ale také díky zdokonalení různých zařízení a instalací, jako například vodovod, kanalizace, plynovod, elektřina atd. Začalo se uvažovat o činnostech, které dům zastřešuje, a těmto činnostem bylo vyhrazeno speciální místo, které bude odpovídající prostorově i účelově. Účelem bylo logicky seskupit všechny místnosti dohromady, tak, aby ty, které spolu souvisejí, byly co nejblíže, a naopak oddělit místnosti, které z hlediska funkce, provozu či soukromí mají být od ostatních odděleny. Projevovala se tedy tendence oddělit obytné části domu od hospodářských, bydlení od spaní a všeho společenského od soukromého.

Autor zde uvádí tři možná schémata, jak seskupit místnosti. První schéma odděluje soukromé od společného, to znamená, že obytné pokoje jsou spojeny s hospodářskými (kuchyně, obývací pokoj a jídelna) a ložnice zcela odděleny. Nevýhoda toto schématu

spočívá v přetíženosti obytného prostoru, na druhou stranu je takové uspořádání cenově výhodné. V druhém schématu se odděluje vaření a jídlo od obývání a spaní. Nepochybnou nevýhodou tu je nedostatek soukromí pro spánek. Po zvážení předchozích dvou způsobů dochází Koula k závěru, že nejvhodnější schéma by mělo obsahovat více specializovaných prostor, i když malých, ale oddělených či oddělitelných. Ve třetím schématu tedy dojde k oddělení: hospodářské části od obytné i společenské od soukromé. Půdorys domu se tak bude skládat ze čtyř důležitých částí: hospodářské, obývací, soukromé a komunikační. (hospodářská část: kuchyně, spíž, prádelna, sušárna, mandlovna, žehlárna, komora na úklid a sklepy; společenská část: obývací pokoj, jídelna; soukromá část: pracovna, ložnice, šatna, koupelna, záchod, komunikační předsíň a schodiště).

I když se prostor, který zabírají hospodářské místnosti, zmenšil, stále je ještě poměrně velký. Koula poznamenává, že například spíže dnes zabírají daleko méně místa neboť není potřeba velkých zásob jako dříve. Do budoucna předpokládá, že hospodářská část se umístí mimo byt a bude obstarávána kolektivně, a tím také úsporněji. Do té doby má kuchyně být vzornou dílnou, kde je všechno přesně promyšleno a prakticky uspořádáno. Doporučuje její naprosté oddělení od ostatních obytných místností, z důvodu pachů. Nejlépe, kdyby kuchyně s jídelnou byla spojena pouze okénkem na výdej jídla. Koula vůbec kuchyňskému prostoru v knize věnuje hodně pozornosti. Připomíná, že by se architekti měli inspirovat kuchyněmi z jídelního vozu ve vlaku. Minimální prostor, maximální využití. Je potřeba znát všechny práce vykonávané v této místnosti a logicky je uspořádat. Odkazuje zde ke vzoru amerických kuchyní.

Dalšími hospodářskými prostorami jsou například prádelny či žehlírny, při jejich navrhování je třeba si uvědomit, kde budou situovány a jak budou vybaveny. Aby byl využívaný prostor co nejmenší, je vhodné zvážit využití elektrických spotřebičů. Pokud by si však měl člověk pořídit na všechno elektrické spotřebiče, tak by asi taky moc neušetřil. Proto Koula dodává, že by bylo nejvhodnější tyto práce řešit kolektivně a mimo obydlí.

Obvyklou součástí domu je také sklep a půda. Do budoucna doporučuje jejich odstranění, protože jde o nehygienické a nečisté prostory a slouží pouze k ukládání nepotřebných krámů. Dnešní sklepy už však nejsou tmavé, vlhké a nevětrané díry, ale místnosti světlé, vzdušné a izolované proti vlhkosti a chladu, proto je lze využít jako skladiště potravin, paliva, pro praní prádla, pro ústřední topení a podobně. Jsou-li sklepy z větší části nad terénem nebo v terénu svažitém, lze v nich umístit garáže, popřípadě i kuchyni.

Nejdůležitějším pokojem je bezpochyby obývací pokoj, který v sobě spojuje jídelnu, halu, schodiště, balkón a terasu. Jednotlivé části lze příležitostně oddělit skleněnými dveřmi nebo stěnami, tak, aby nebyla narušena kontinuita obývaného prostoru. Zároveň ale architekt varuje před projektováním domu jako jediné nedělitelné prostory (Moorova oblíbeného způsobu uspořádání).

Jídelna, podle Kouly, začíná více spadat do kategorie soukromých místností a nemusí být rozsáhlá, protože v ní pouze několikrát denně jíme. Svému účelu dobře postačí pouhý výklenek v obývacím pokoji.

Za ideální uspořádání soukromých pokojů jako ložnic, koupelen a šaten považuje Koula jejich oddělení. Doporučuje dokonce i oddělené ložnice obou manželů, chlapců i dívek.

Své teoretické zásady ohledně uspořádání půdorysu Koula použil například na domu Václava Poláčka 86]. Poláček se, stejně jako další Koulův klient Jaroslav Šalda, živil vydavatelskou činností. Dům postavený v roce 1932 v pražské osadě Baba se skládá ze suterénu a dvou podlaží. V suterénu se nachází především hospodářské místnosti, jako skladiště, prádelna či garáž [87]. Hlavní obytný prostor je situován do vstupního podlaží, kde nalezneme souvislý obytný prostor obývacího pokoje a jídelny, od nichž je oddělena kuchyně. Dělicí prvek tvoří zde pouze vestavěný nábytek uspořádaný kolem centrálního komínu.¹³⁰ Horní podlaží je věnováno pouze soukromým pokojům, tedy koupelně a ložnicím, které se od sebe nedělí na čtyři samostatné pokoje, které by Koula zřejmě považoval za ideální. Zábradlí po obvodu střechy naznačuje, že se tento prostor sezónně využívá jako terasa.

Běžnou součástí domu je zahrada. Koula zde upozorňuje, že nejde jenom o otázku vztahu domu a zahrady, nebo urbanizace města, ale především o poměr zeleně k zastavěným plochám. Již na konci devatenáctého století si lidé začali uvědomovat, že nelze stavět města bez zapojení zeleně. Nejpokrokovější byla v tomto směru Anglie se svým zakládáním takzvaných zahradních měst. Pro větší zapojení zeleně bylo potřeba zevrubného urbanistického plánu, který změnil město na zdravější místo pro život. Po vzoru Le Corbusierova projektu ideálního města Koula považuje za vhodné umístit do středu města výškové budovy a bydlení odsunout na okraj, kde budou jak domy nájemné, tak rodinné obklopeny zelení.

Dříve byly domy zcela odděleny od zahrad, vývoj však směřuje k jejich zpětnému spojení. Půdorys domu se jakoby rozevřel do zahrady a zahrada se stala jeho součástí. Vtahuje se dovnitř balkóny, terasami, střešními terasami, nebo se umísťuje pod dům po vzoru Le Corbusierových domů na pilotách. Podobnou

strategii při zapojení domu do krajiny zvolil i Frank Lloyd Wright. Jeho stavby se však drží více u země, převažují u něj horizontální linie nad vertikálními.

Cílem veškerého projektování domů, ulic, měst je vtáhnout dovnitř co největší množství zeleně, aby se námi obývaný prostor neskládal pouze z dlouhých řad domů. Jak ale vyřešit vztah mezi rušnou komunikací, které se v městech nevyhneme, a domem? Nejlépe otočením obytných místností domu do zahrady, zatímco ulici budou čelit pouze hospodářské či komunikační prostory. Anebo se to dá vyřešit „*rytmickým ustupováním uliční fronty, z regulační čáry, aby se nevytvořily jen jakési větší předzahrady, nýbrž sadové plochy, jež by chránily proti pouličnímu prachu*“.¹³¹ Kolmé umístění řad domů k ulici se jeví jako nejvhodnější. Domy nejbližší k rušným cestám by měly obsahovat obchody a jiná pracoviště, obytné domy by měly stát až za nimi.

Za nejvhodnější a nejpřirozenější výzdobný prvek fasád považoval Koula stromy, keře a květiny: „*lyricky kontrastují s pravidelnými tvary staveb*“.¹³² Na rozdíl od dřívějších dekorací odvolávajících se k historickým slohům by zeleň měla obklopovat celý dům, ale nijak pevně svázaná, má být ponechána ve své přirozenosti. Stejně tak jako fasády by měly rostliny krásnit i interiér domu.

V poslední kapitole se Koula věnuje důležité otázce, týkající se slohu: „*není moderního slohu, jak není moderního ornamentu. Slovo moderní vylučuje slovo ornament právě tak jako sloh, alespoň sloh jako určitou soustavu tvarů, určitými zákony estetickými navzájem vázaných*“.¹³³ Moderní architektura se podle autora knihy zakládá na funkčních zákonech, které jsou ve své podstatě krásné. Pokud bychom v ní hledali nějaký jednotící prvek, jako formální znak předešlých slohů, našli bychom podobnost

v tom, že moderní produkty plně odpovídaly dobovým potřebám člověka. Duch doby dodává jednotu etickou i mravní, na rozdíl od předchozích slohů, které přinášely pouze harmonické sladění bezúčelných forem. Koula dokonce vyčítá Le Corbusierovi, že z důvodu harmonizace průčelí omezil funkčnost vnitřních prostor. „*Tvořiti hodnoty estetické na úkor hodnot sociálních jest sociální křivdou!*“¹³⁴ Samotná forma je dostatečně harmonická, není potřeba ji nijak povrchově dotvářet.

Koula se zde snaží vysvětlit, že podstatu moderní architektury není možné zaškatulkovat do nějakého slohu. Nenese formální výzdobné znaky, které by ji pomáhaly definovat. Žádné výtvarné projevy nevytvoří přirozené obydlí pro člověka, jen zevrubné přehodnocení podstaty rodinného domu povede k vytvoření místa, kde se bude moci osobitost lidského ducha dále rozvíjet. Pokud by však bylo nezbytné nově vznikající obytné stavby zařadit, spadaly by pod konstruktivismus, vycházející ze samé podstaty onoho slova.

Vilu, ve které se Koulovi pravděpodobně nejlépe podařilo fyzicky vyjádřit jeho pravidla rodinného obydlí, postavil pro Jaroslava Šaldu, nejvýznamnější osobnost meziválečného nakladatelství Melantrich. Koula zakázku získal v době vzniku publikace, kterou jsme v předchozích řádcích rozebírali. Opomenuli jsme však připomenout, že autor zde prezentoval také své názory na interiérové vybavení domu, a tedy návrhy nábytku.¹³⁵

Šaldova vila, postavená v letech 1929-1932, zcela odpovídá zásadám, stanoveným v knize *Obytný dům dneška* [88]. Dům se rozvíjí směrem nahoru, tím se dosáhlo oddělení hospodářského, společenského a soukromého prostoru. Schéma přízemí plně odpovídá Koulově představě o množství malých, ale specializovaných místností. Najdeme zde takové místnosti jako

garáž, kuchyň, sušárnu, prádelnu, ale i drobné zásobovací místnosti, jednu na uhlí a druhou na potraviny. Hlavní prostor prvního patra zabírá obývací pokoj propojený s jídelnou, do něhož lze vstoupit z haly se schodištěm. Zbylý prostor vyplňuje pokoj, šatna, předsíň a pokoj pro služebnou. V druhém patře se pak nachází soukromý sektor ložnic. Dům je organizován tak, aby obývané místnosti byly co nejvíce otevřeny pečlivě vysazené zahrádce. Směrem do ulice se však otevírá jen kvůli zajištění příčného větrání. Vnější vzhled přesně odpovídá vnitřním formám, které jsou obaleny hladkými, nezdobenými zdmi doplněnými horizontálními liniemi zábradlí na balkónech a terasách. Světlé omítky jsou promyšleně prořezávány otvory oken. Všechny tyto horizontální a vertikální linie dohromady vyvolávají dojem zaoceánské lodě.

Z fotografie, kterou sám autor publikoval v knize *Obytný dům dneška* (s. 354-356), je vidět, že taková forma domu jakoby ignoruje své okolí. A nejen přírodu kolem, ale i tradici, v jaké byly postaveny okolní domy se sedlovými střechami. Moore by možná řekl, že tento dům si nárokuje své okolí, vládne mu. A když sáhne hlouběji do Moorových myšlenek, vzpomeneme si na to, jak říkal, že dům, který si postavíme, vypovídá něco o nás, o naší povaze a našich názorech. Co tedy funkcionalistické vily vůbec vypovídají o kultuře a smýšlení lidí v meziválečném období u nás? Chtěli se od něčeho oddělit? Co tím vlastně chtěli dát najevo? Možná, že chtěli za vším, co se doposud dělo a vedlo k válce, udělat tlustou čáru. Je jasné, že odpovědí na tyto otázky je spousta, stejně jako vnějších vlivů.

Zajímalo by mě, zda by bylo možné ze sociologicko-psychologického hlediska zjistit příčiny nebo důvody, které vedly ke vzhledu funkcionalistických staveb. Neutra vyšel z obdobných

podmínek jako Koula a v prvních amerických stavbách, jakými byl například dům pana Lovella, je vidět silný vliv funkcionalistické architektury. Ale později se vzhled i význam jeho staveb značně odlišoval od toho, jakým způsobem se obytná architektura rozvíjela u nás. Prostředí, místo, kultura, tradice, historie, čas, to vše jsou důležité a nezaměnitelné barvy, které vybarvují vzhled staveb daného období.

Na zmiňované otázky odpověděl Rostislav Švácha ve své knize *Od moderny k funkcionalismu* v kapitolách zabývajících se puristickou architekturou u nás. Zprvu se zdá, že puristická architektura se projevovala snahou o očištění se, formálně a esteticky, od nánosů historizujících slohů. Uvědomíme-li si však význam okolních událostí, jako byla první světová válka a následný vznik samostatné Československé republiky, zjistíme, že zmiňovaná očista nebyla myšlena pouze povrchově. Snažila se setřást všechny děsivé a hrůzné zážitky z války a začít od začátku, začít nový lepší život postavený na pevných a jasných základech. S novým začátkem byl často spojován i vznik nového samostatného státního útvaru. Tehdejší teoretikové nacházeli spojitost mezi racionálním a účelným puristickým stylem a novým státem, který by měl stát na obdobných racionálních a účelných společenských základech.¹³⁶

6 Závěr

Při psaní diplomové práce jsem kvůli dlouhodobému pobytu ve Spojených státech vycházela převážně z anglicky psané literatury. Zorientovala jsem se v bohatých amerických knihovnách a vyhledala texty vztahující se k vybraným architektům a k danému stavebnímu druhu – rodinnému domu. V nalezených materiálech se architekti podrobně zabývají otázkami rodinného obydlí. Nejdůležitější poznatky jsem se snažila co nejvěrněji zaznamenat v diplomové práci. Šlo zejména o otázky funkčního výběru a uspořádání místností rodinného domu, ekonomičnosti, formálního vzhledu, využití nových materiálů a konstrukcí, vztahu architekta a klienta, stylu, zasazení do okolního prostředí a další.

Největší prostor a pozornost jsem věnovala Franku Lloyd Wrightovi, protože právě on stojí na počátku vývoje nového rodinného domu. Jeho přínos spočíval v nové interpretaci uspořádání místností. Wright zrušil dělicí zdi a díky tomu vytvořil jednotný obytný prostor, takzvaný „*otevřený plán*“, ve kterém oblasti odlišného zaměření oddělovaly pouhé přepážky umožňující pozvolný přechod z jedné oblasti do druhé. Stejně jako vevnitř, projevilo se narušení uzavřenosti prostorů i zvenku. Tradice obydlí „krabicovitého typu“ byla prolomená. Místnosti se rozvinuly do oddělených křídel, tak, že dům přestal být kompaktním útvarem a rozprostřel se do krajiny. Poprvé se tento typ domu, Wrightem nazývaný *prérijní*, objevil v článku pro časopis *Ladies' Home Journal* v roce 1901. Jeho obsah jsem podrobněji rozebrala v diplomové práci, stejně jako články mu předcházející, ve kterých se už objevovaly náznaky budoucího stylu.

Wright velmi dobře pochopil, že společnost se změnila a že dům 19. století už neodpovídal jejím nárokům. Nebylo už více třeba domu se salónky přeplněnými dekorativními prvky a s širokými schodišťovými halami, které by důstojně reprezentovaly svého majitele. Změněná společnost chtěla spíše dům, který by plně odpovídal požadavkům všech jeho obyvatel, byl cenově dostupný a zajišťoval zdravý způsob života moderní rodiny s využitím výdobytků moderní doby. Nově také Wright ve svých návrzích zohledňoval krajinu kolem domu. Na rozdíl od 19. století se snažil o vytvoření harmonického vztahu mezi stavbou a přírodou.

Ve vztahu k přírodě zašel ještě dál Richard Neutra. Považoval přírodu za přirozenou součást člověka, a proto hranici mezi vnějškem a vnitřkem co nejvíce potlačoval nebo znejasňoval. Například pomocí tenkých, často zásuvných skleněných stěn, pásů světla zabudovaných v převisu střechy, využíváním venkovního topení anebo skrze bazénky zčásti zasahující do interiéru. Neutra chtěl vytvořit domov, ve kterém bychom se cítili jako venku, ale s tím rozdílem, že budeme moci kontrolovat nepříznivé vlivy počasí.

Pod pojmem domov si Neutra nepředstavoval pouze dům, ale i jeho okolí zahrnující všechna místa, která člověk pravidelně navštěvuje, důvěrně zná a která vytvářejí jeho teritorium. Znaky teritoria dokázal v návrhu domu pevně ukotvit Charles Moore, tak, že podle něho dům nemá být spojen jen s okolní přírodou, jako u Wrighta, ale i s kulturou a historií místa. Aby dům do svého prostředí skutečně patřil, musí v sobě zahrnovat všechny tyto pojmy. Moore se řadí ke generaci architektů, kteří znovu připustili to, co bylo například pro Wrighta naprosto nepřijatelné. Vrátili se

k používání historizujících prvků. Pomyslný kruh vývoje amerického rodinného domu se tak uzavírá.

Hlavní úkol architektury první poloviny 20. století spatřoval Jan Evangelista Koula, stejně jako Wright, ve vyřešení problému obytných staveb. I přesto, že si v Čechách architekti dobře uvědomovali, že stávající rodinný dům neodpovídá požadavkům moderního člověka a že je potřeba jej radikálně přehodnotit, zabývali se v prvních desetiletích dvacátého století pouze formálními otázkami. Půdorys tak zůstal prakticky nezměněn. Koula navrhoval nejprve zredukovat množství pokojů na minimum, které pak bude maximálně využité a účelně spojené. Předpokladem vzniku nových staveb, „*strojů na bydlení*“, bylo použití nejnovějších materiálů a železobetonových konstrukcí.

S americkými architekty Koula sdílel i jiné názory, například věřil v pozitivní vliv dobrého bydlení na duševní i fyzický vývoj člověka. Uvědomoval si, že ke zdravému způsobu bydlení patří příroda, proto prosazoval její vtažení do domu pomocí balkónů, oken a různých druhů teras.

Také v Čechách se projevovala snaha o vytvoření jednoho obytného prostoru, důsledně odděleného od hospodářské sféry. Sám Koula například ve svých domech obytný prostor dělil pouze vestavěným nábytkem. Nikdy však český obytný prostor neprolomil hranice domu, tak jak se to stalo u Wrighta a jeho následovníků.

Hlavní rozdíl mezi americkým a českým rodinným domem tedy spočívá v jejich formě. Americký dům první poloviny 20. století se vyznačuje horizontalitou a rozevřeností půdorysu (dům jakoby v krajině „leží“), zatímco český dům se vyznačuje vertikálností a uzavřeností (v krajině naopak „sedí“ či „stojí“). Proč tomu tak bylo, způsobila řada vlivů. V našem prostředí bezpochyby do vývoje rodinných domů zasáhla první světová válka. Po válce

rodinné domy nepředstavovaly rozšířenou formu bydlení, jednoduše proto, že si je všechny vrstvy nemohly dovolit. Pozornost architektů se proto zaměřila k typizovaným domkům, které se mohly vyrábět sériově. Bylo zapotřebí šetřit místem i materiálem.

Všechny jmenované architekty spojuje důraz na potřeby klienta. Ty se však měnily nejen postupem času, ale i daným prostředím, ať už kulturním, anebo geografickým. Rozdíl mezi americkým a českým rodinným domem lze vysvětlovat i z těchto faktorů.

Poznámky

¹ Podrobnosti ze života Franka Lloyd Wrighta se dozvíme z jeho vlastního životopisu: Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, New York 1932.

² Více informací o Wrightově škole architektury zde: Roger Friedland and Harold Zellman, *The Fellowship. The Untold Story of Frank Lloyd Wright and The Taliesin Fellowship*, New York 2006.

³ Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, Volume 1 1894-1930, New York 1992, s. 7-8.

⁴ Ibidem, s. 20-27.

⁵ Ibidem, s. 20. Čím pravdivější kulturu člověk má, tím důležitější je pro něj jeho okolí.

⁶ Ibidem, s. 22.

⁷ Ibidem, s. 22.

⁸ Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright : Slected houses*, Tokyo 1989, s. 24.

Chceme, abyste nám postavil náš dům. Ale nechci, abyste nám dal něco takového, jako Winslowovi. Nechci chodit zadními ulicemi k rannímu vlaku, abych se nestal terčem výsměchu.

⁹ Kenneth Frampton, *Moderní Architektura, Kritické dějiny*, Praha 2004, s. 69.

¹⁰ Ibidem, s. 70.

¹¹ Více o vlivu Japonska na Wrightovu tvorbu zde: Margo Stipe, Two: Wright and Japan, in: Anthony Alofsin (ed.), *Frank Lloyd Wright Europe and Beyond*, Berkeley and Los Angeles 1999, s. 24-44.

¹² Detaily domu Winslow nalezneme zde: Doreen Ehrlich, *Frank Lloyd Wright at a Glance*, London 2002, s. 50-55.

¹³ Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 34-35.

¹⁴ Pfeiffer, Wright Slected houses (pozn. 8), s. 24.

¹⁵ Manson (pozn. 13), s. 62. Překlad citace: Z krátké vzdálenosti, se pás obkladů stane pouze neutrálním tónem odlišujícím první podlaží od přízemí, a protože jsou dveře a okna jen nepatrně zarámována, stává se hlavním dekorativním principem stín ze střešního přesahu. Tedy ornament tak pohyblivý a nekomplexní, že naše oko nalezne určité potěšení v následování dopadu stínu na drobná údolí a mezery v obložení.

¹⁶ Manson (pozn. 13), s. 65-68.

¹⁷ Vincent Scully, *Frank Lloyd Wright*, New York 1960, s. 16. Překlad citace: Wright se už v tak raném období pokoušel dosáhnout výrazu prostorové kontinuity skrze ornament...

¹⁸ Pfeiffer, Wright Collected Writings (pozn. 3), s. 38. Překlad citace: Věřím, že není daleko doba, kdy Americký domov bude doopravdy majetkem toho, kdo si ho zaplatí. Bude patřit do svého okolí i své země. Bude přirozeně růst ve světle lepšího využití moderních možností, které se více shodují s pravdou a krásou. Americký domov bude produktem naší doby, duchovně i fyzicky. Pro jeho celistvost bude významným uměleckým dílem respektovaným po celém světě a to je skutečná hodnota.

¹⁹ Více informací k tématu Wrightových prérijních domů zde: Allen H. Brooks, *Frank Lloyd Wright and the Prairie School*, New York 1984, Alan Hess, *Frank Lloyd Wright Prairie Houses*, New York, 2006, Werner Seligmann, Evolution of the Prairie House, in: Robert McCarter (ed.), *Frank Lloyd Wright a Primer on Architectural Principles*, New York 1991, s. 73-98.

²⁰ Manson (pozn. 13), s. 101.

²¹ Ibidem, s. 103.

²² Pfeiffer, Wright Collected Writings (pozn. 3), s. 73.

²³ Viz Pfeiffer (pozn. 3).

²⁴ Ibidem, s. 73-75.

²⁵ Ibidem, s. 76-77.

²⁶ Manson (pozn. 13), s. 106.

²⁷ Ibidem, s. 108.

-
- ²⁸ Podrobnější informace týkající se lokace Wrightových domu nalezneme zde: William Allin Storrer, *The Architecture of Frank Lloyd Wright a complete catalog*, Chicago 2002.
- ²⁹ Scully (pozn. 17), s. 17.
- ³⁰ Pfeiffer, Wright Selected houses (pozn. 8), s. 55.
- ³¹ Leland Martin Roth, *American Architecture*, Boulder, 2001, s. 305.
- ³² Manson (pozn. 13), s. 111.
- ³³ Scully (pozn. 17), s. 18.
- ³⁴ Pfeiffer, Wright Collected Writings (pozn. 3), s. 81-83.
- ³⁵ Pfeiffer, Wright Selected houses (pozn. 8), s. 70. Překlad citace: „Navštívil několik prominentních architektů v okolí Chicaga a neustále dostával stejnou odpověď, „Já vím, co chceš, jeden z těch zatracených Wrightových domů.““
- ³⁶ Manson (pozn. 13), s. 199-200.
- ³⁷ Viz Roth (pozn. 31), s. 311.
- ³⁸ Pfeiffer, Wright Selected houses (pozn. 8), s. 70-72.
- ³⁹ Ibidem, s. 58.
- ⁴⁰ Dione Neutra, *Richard Neutra Promise and Fulfillment 1919-1932, Selections from the Letters and Diaries of Richard and Dione Neutra*, Carbondale 1986. – dopisy.
- ⁴¹ Richard Neutra, *Survival Through Design*, New York 1954.
- ⁴² Richard Neutra, *Live and Shape*, New York 1962.
- ⁴³ Esther McCoy, *Richard Neutra*, New York 1960, s. 8.
- ⁴⁴ Více o Neutrových projektech po emigraci do Spojených států zde: Willy. Boesiger (ed.), *Richard Neutra 1923-50, Buildings and Projects*, Zürich 1964.
- ⁴⁵ Thomas S. Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 5.
- ⁴⁶ Ibidem, s. 184.
- ⁴⁷ Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten*, Berlin 1911.
- ⁴⁸ Thomas S. Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 6.
- ⁴⁹ Greta Grey, *House And Home, A Manual And Textbook Of Practical House Planning*, Philadelphia 1927, s. 192-209.
- ⁵⁰ Ibidem, s. 192-209.
- ⁵¹ Hines (pozn. 48), s. 109.
- ⁵² Projekt Lovellova domu spolu s dalšími čtyřmi Neutrovými stavbami, byl zahrnut do výstavy *Modern Architecture International Exhibition* v muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1932. Artur Drexler and Thomas S. Hines, *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modernism*, New York 1982, s. 19.
- ⁵³ Kenneth Frampton, *American Masterworks, The Twentieth Century House*, New York 1995, s. 48-53. Překlad: Pokud nějaká budova ztělesňuje mezinárodní styl ve Spojených Státech, je to jistě kanonický Lovellův dům zdraví od Richarda Neutry.
- ⁵⁴ Frampton (pozn. 9), s. 291.
- ⁵⁵ Hines (pozn. 48), 1982, s. 81.
- ⁵⁶ Ibidem, s. 84. Překlad: Konstrukce byla domem a dům byl konstrukcí.
- ⁵⁷ Frank Lloyd Wright to Neutra, n.d. (1929?) Dione Neutra Papers in: Thomas S. Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 84. Překlad: Chlapci, řekněte mi, že stavíte dům z oceli, což je velmi dobrá zpráva. Ideje jako tato, jsou těmi, které se tato chudá a nerozumná země potřebuje naučit od Corbusiéra, Stevensa, Ouda a Gropiuse. Jsem rád, že jste těmi, kdo je učí.
- ⁵⁸ Hines (pozn. 48), s. 86.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 91.
- ⁶⁰ McCoy, (pozn. 43), s. 14. Do Evropy se vrátil 1930 jako americký delegát na konferenci CIAM v Bruselu. Zároveň byl pozván jako řečník do Japonska i do Bauhausu.
- ⁶¹ Barbara Mac Lamprecht, *Richard Neutra, Complete Works*, New York 2000.

-
- ⁶² Více o Neutrově pohledu na přírodu: Richard Neutra, *Nature's forms Grow Quite Differently*, in: *Survival Through Design*, New York 1954, s. 80-90.
- ⁶³ Barbara Mac Lamprecht, s. 52-58.
- ⁶⁴ Více o domu zde: Manfred Sack, *Richard Neutra*, Zürich 1992, s. 44-46.
- ⁶⁵ Lamprecht (pozn. 61), s. 52-58.
- ⁶⁶ Hines (pozn. 48), s. 109.
- ⁶⁷ Ibidem.
- ⁶⁸ Více o prefabrikovaných materiálech: Richard Neutra, *Prefabrication and Personality*, in: *Nature Near late essays of Richard Neutra*, Marlin William (ed.), Santa Barbara 1989, s. 144-157.
- ⁶⁹ Hines (pozn. 48), s. 110.
- ⁷⁰ Lamprecht (pozn. 61), s. 58.
- ⁷¹ Hines (pozn. 48), s. 110.
- ⁷² Lamprecht (pozn. 61), s. 64.
- ⁷³ Více informací v knize: Stehen Leet, *Richard Neutra's Miller House*, New York 2004.
- ⁷⁴ Lamprecht (pozn. 61), s. 59-60.
- ⁷⁵ Ibidem.
- ⁷⁶ Podrobnější informace o domu Lewis Millerove nalezneme v knize: Stehen Leet, *Richard Neutra's Miller House*, New York 2004.
- ⁷⁷ Lamprecht (pozn. 61), s. 62.
- ⁷⁸ Hines (pozn. 48), s. 200.
- ⁷⁹ Příklady „pavoučích noh“ nalezneme například na fotografiích Yukio Futagawa v knize: Rupert Spade, *Richard Neutra*, New York 1971, s. 84.
- ⁸⁰ Popis Pouštního domu vychází s textu Barbary Mac Lamprecht, který je citován v poznámce číslo 52.
- ⁸¹ Hines (pozn. 48), s. 200-201.
- ⁸² Lamprecht (pozn. 61), s. 64.
- ⁸³ Neutrovy projekty z padesátých a šedesátých let dvacátého století nalezneme zde: Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra: 1950-60, Buildings and Projects*, Zürich 1964.
- Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra: 1961-66, Buildings and Projects*, New York 1966
- ⁸⁴ Hines (pozn. 48), s. 193.
- ⁸⁵ Ibidem. s. 257.
- ⁸⁶ Lamprecht (pozn. 61), s. 68.
- ⁸⁷ Ibidem.
- ⁸⁸ Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart, 1962, s. 33.
- ⁸⁹ Překlad: dům musí do světa patřit.
- ⁹⁰ Více informací o vztahu klienta a návrháře zde: Richard Neutra, *Bringing Designers and Consumers Together*, in: *Nature Near late essays of Richard Neutra*, ed. William Marlin, Santa Barbara 1989, s. 131-143.
- ⁹¹ Lamprecht (pozn. 61), s. 50.
- ⁹² Richard Neutra Josef, Quality once was rarity in an industrialized age, however, quality is no longer aristocratic, and „Beauty“ is now on two fronts in battle: with the monster of monotony, and all the novelties of salesmanship, in: Richard Neutra, *Survival Through Design*, New York 1954, s. 53-62. Překlad názvu článku: Dříve v průmyslovém věku byla kvalita vzácností, avšak nyní již není jen pro vybrané vrstvy společnosti. Krása nyní vede bitvu s monotónností na jedné frontě a se všemi novostmi prodejců na frontě druhé.
- ⁹³ Tyto názory, publikované ve výše zmíněné eseji, jsou možná poněkud přehnané, ale je zajímavé pozorovat, jakým směrem se autorovy myšlenky ubíraly
- ⁹⁴ Hines (pozn. 48), s. 205.
- ⁹⁵ Dennis Sharp, *The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture*, New York 1991, s. 242.
- ⁹⁶ Překlad: Místo je promítání obrazu civilizace do prostředí.
- ⁹⁷ Kevin Keim (ed.), Introduction, in: *You Have to Pay for the Public Life, Selected Essays of Charles W. Moore*, London 2001.

- ⁹⁸ Thomas Krens, Foreword, in: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Buildings and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 11.
- ⁹⁹ Ibidem.
- ¹⁰⁰ Charles Willard Moore, The Yin, the Yan, and the Three Bears, in: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Buildings and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 17.
- ¹⁰¹ Kent Bloomer, Form, Shape, and Order in the Work of Charles Moore, in: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Buildings and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 21-28.
- ¹⁰² Pojmu „forma“ se Charles Moore věnoval v esejí publikované v knize: Charles Willard Moore, Gerald Allen, *Dimensions*, New York 1976, s. 11-16.
- ¹⁰³ Kent Bloomer, Form, Shape, and Order in the Work of Charles Moore, in: Eugene J. Johnson ed., *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 22.
- ¹⁰⁴ Překlad: Hlavním předpokladem knihy je, že hodnotný dům může vytvořit každý, kdo má alespoň trochu zájem. Žádné pomazání není potřeba. Charles Willard Moore; Gerald Allen; Donlyn Lyndon, Úvod, in: *The place of Houses*, Berkeley 2000.
- ¹⁰⁵ Charles Willard Moore, Gerald Allen; Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 71.
- ¹⁰⁶ Ibidem, s. 71-107.
- ¹⁰⁷ Ibidem, s. 147-175.
- ¹⁰⁸ Eugene J. Johnson, Performing Architecture: The Work of Charles Moore, in: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 55-91.
- ¹⁰⁹ David Littlejohn, *Architect, The Life and Work of Charles W. Moore*, New York 1984, s. 194.
- ¹¹⁰ Charles Willard Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, in: *The place of Houses*, Berkeley, 2000, s. 176-187.
- ¹¹¹ Překlad: Nejsou pouze zachyceny v prostoru, zařízení zachycuje prostor.
- ¹¹² Moore (pozn. 110), s. 188-203.
- ¹¹³ Frampton (pozn. 53), s. 126-131.
- ¹¹⁴ Kevin Keim (ed.), *You Have to Pay for the Public Life, Selected Essays of Charles W. Moore*, London 2001, s. 108. Překlad: ...mi čtyři, co jsme spolupracovali na článku pro tento časopis, jsme obhajovali, že hlavním zájmem architekta, není pouze úspěšná práce s materiály, formou nebo prostorem, ale i vědomé přispívání k vytvoření místa (jak ho nazvala Susanne Langer „etnické domény.“) a dále Vincent Scully s citlivostí a silou popisuje nejvlivnější místa v antickém Řecku, které si kdy člověk přivlastnil, a navíc popisuje, jak toho dosáhl.
- ¹¹⁵ Johnson (pozn. 108), s. 65.
- ¹¹⁶ Ibidem, s. 66.
- ¹¹⁷ Frampton (pozn. 53), s. 99.
- ¹¹⁸ Moore (pozn. 110), s. 207-238.
- ¹¹⁹ Více o architektovi například Sarnitz, August, *Adolf Loose*, 1870-1933, Köln 2004.
- ¹²⁰ http://www.youtube.com/watch?v=nKT_s2Algx0, 2. 5. 2010.
- ¹²¹ Viz Johnson (pozn. 108), s. 82.
- ¹²² Vytvořil první návrhy domu. David Littlejohn, *Architect, The Life and Work of Charles W. Moore*, New York 1984, s. 282.
- ¹²³ Moore (pozn. 110), s. 173.
- ¹²⁴ Charles Willard Moore, Introduction, in: Charles Willard Moore; Kathryn Smith, Peter Becker (ed.), *American Domestic Vernacular Architecture, Home Sweet Home*, New York 1983, s. 19-20.
- ¹²⁵ Gilbert & Charles Merriam, *Webster's Third New International Dictionary*, Springfield Massachusetts, 1966. Citace převzata z článku citovaného v poznámce 124.
- ¹²⁶ Gerald Allen, *Charles Moore*, New York 1980, s. 10.
- ¹²⁷ Jan, Evangelista Koula, *Obytný dům dneška*, Praha 1931.
- ¹²⁸ Jindřich Vybíral, Nad'a Goryczková, *Slavné vily Moravskoslezského kraje*, Praha 2008, s. 117. Vladimír Šlapeta zde uvádí, že se spolu s bratrem setkali s Neutrou v roce 1931, při jejich pobytu v New Yorku. Po vzoru Neutrových staveb, vznikla vila Josefa Koutoučka v Klokočově u Příbora, 1932-33.
- ¹²⁹ Koula (pozn. 127), s. 12.
- ¹³⁰ Stephan Templ, *Baba*, Praha 2000, s. 32, 100-102.
- ¹³¹ Koula (pozn. 127), s. 349.

¹³² Ibidem, s. 350.

¹³³ Ibidem, s. 359.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Přemysl Veverka, Radomíra Sedláková, Dita Dvořáková, *Slavné pražské vily*, Praha 2007, s. 128-129.

¹³⁶ Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, s. 250-258.

Seznam použité literatury (abecední)

Anthony Alofsin (ed.), *Frank Lloyd Wright Europe and Beyond*, Berkeley and Los Angeles 1999

Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra 1923-50, Buildings and Projects*, Zürich 1964

Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra: 1950-60, Buildings and Projects*, Zürich 1964

Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra: 1961-66, Buildings and Projects*, New York 1966

Allen H. Brooks, *Frank Lloyd Wright and the Prairie School*, New York 1984

Artur Drexler and Thomas S. Hines, *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern*, New York 1982

Doreen Ehrlich, *Frank Lloyd Wright at a Glance*, London 2002

Kenneth Frampton, *American Masterworks, The Twentieth Century House*, New York 1995

Kenneth Frampton, *Moderní Architektura, Kritické dějiny*, Praha 2004

Roger Friedland and Harold Zellman, *The Fellowship, The Untold Story of Frank Lloyd Wright and The Taliesin Fellowship*, New York 2006

Greta Grey, *House And Home, A Manual And Textbook Of Practical House Planning*, Philadelphia 1927

Alan Hess, *Frank Lloyd Wright Prairie Houses*, New York 2006

Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982

John Jacobus, *Twentieth-Century Architecture, The Middle Years 1940-65*, New York 1966

Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986

Kevin Keim (ed.), *You Have to Pay for the Public Life, Selected Essays of Charles W. Moore*, London 2001

Jan, Evangelista Koula, *Obytný dům dneška*, Praha 1931

Barbara Mac Lamprecht, *Richard Neutra, Complete Works*, New York 2000

Stehen Leet, *Richard Neutra's Miller House*, New York 2004

David Littlejohn, *Architect, The Life and Work of Charles W. Moore*, New York 1984

Grant, Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958

Robert McCarter (ed.), *Frank Lloyd Wright a Primer on Architectural Principles*, New York 1991

Esther McCoy, *Richard Neutra*, New York 1960

Charles Willard Moore, Gerald Allen, *Dimensions*, New York 1976

Charles Willard Moore, Kathryn Smith, Peter Becker (ed.), *American Domestic Vernacular Architecture, Home Sweet Home*, New York 1983

Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000

Richard Neutra, *Survival Through Design*, New York 1954

Richard Neutra, *Life and Shape*, New York 1962

Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962

Dione Neutra, Richard Neutra, *Promise and Fulfillment 1919-1932, Selections from the Letters and Diaries of Richard and Dione Neutra*, Carbondale 1986

Richard Neutra, *Nature Near late essays of Richard Neutra*, William Marlin (ed.), Santa Barbara 1989

Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright : Selected houses*, Tokyo 1989

Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, vol. 1, 1894-1930, New York 1992

Leland Martin Roth, *American Architecture, A History*, Boulder 2001

Manfred Sack, *Richard Neutra*, Zürich 1992

August Sarnitz, *Adolf Loose, 1870-1933*, Köln 2004

Vincent Scully, *Frank Lloyd Wright*, New York 1960

Dennis Sharp, *The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture*, New York 1991

Rupert Spade, *Richard Neutra*, New York 1971

William Allin Storrer, *The Architecture of Frank Lloyd Wright a complete katalog*, Chicago 2002

Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995

Stephan Templ, *Baba*, Praha 2000

Přemysl Veverka; Radomíra Sedláková, Dita Dvořáková, *Slavné pražské vily*, Praha 2007

Jindřich Vybíral, Naďa Goryczková, *Slavné vily Moravskoslezského kraje*, Praha 2008

Dell Upton, *Architecture in the United States*, Oxford 1998

Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, New York 1932

Seznam použité literatury (chronologický)

Greta Grey, *House And Home, A Manual And Textbook Of Practical House Planning*, Philadelphia 1927

Jan Evangelista Koula, *Obytný dům dneška*, Praha 1931

Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, New York 1932

Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958

Richard Neutra, *Survival Through Design*, New York 1954

Vincent Scully, *Frank Lloyd Wright*, New York 1960

Esther McCoy, *Richard Neutra*, New York 1960

Richard Neutra, *Life and Shape*, New York 1962

Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962

Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra 1923-50, Buildings and Projects*, Zürich 1964

Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra: 1950-60, Buildings and Projects*, Zürich 1964

Willy Boesiger (ed.), *Richard Neutra: 1961-66, Buildings and Projects*, New York 1966

John Jacobus, *Twentieth-Century Architecture, The Middle Years 1940-65*, New York 1966

Rupert Spade, *Richard Neutra*, New York 1971

Charles Willard Moore, Gerald Allen, *Dimensions*, New York 1976

Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982

Artur Drexler and Thomas S. Hines, *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Moredern*, New York 1982

Charles Willard Moore, Kathryn Smith, Peter Becker (ed.), *American Domestic Vernacular Architecture, Home Sweet Home*, New York 1983

David Littlejohn, *Architect, The Life and Work of Charles W. Moore*, New York 1984

Allen H. Brooks, *Frank Lloyd Wright and the Prairie School*, New York 1984

Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986

Dione Neutra, Richard Neutra, *Promise and Fulfillment 1919-1932, Selections from the Letters and Diaries of Richard and Dione Neutra*, Carbondale 1986

Bruce Brooks Pfeiffer , *Frank Lloyd Wright : Selected houses*, Tokyo 1989

Richard Neutra, *Nature Near late essays of Richard Neutra*, William Marlin (ed.), Santa Barbara 1989

Dennis Sharp, *The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture*, New York 1991

Robert McCarter (ed.), *Frank Lloyd Wright a Primer on Architectural Principles*, New York 1991

Bruce Brooks Pfeiffer , *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, vol. 1, 1894-1930, New York 1992

Manfred Sack, *Richard Neutra*, Zürich 1992

Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995

Kenneth Frampton, *American Masterworks, The Twentieth Century House*, New York 1995

Dell Upton, *Architecture in the United States*, Oxford 1998

Anthony Alofsin (ed.) *Frank Lloyd Wright Europe and Beyond*, Berkeley and Los Angeles 1999

Barbara Mac Lamprecht, *Richard Neutra, Complete Works*, New York 2000

Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000

Stephan Templ, *Baba*, Praha 2000

Leland Martin Roth, *American Architecture, A History*, Boulder 2001

Kevin Keim (ed.), *You Have to Pay for the Public Life, Selected Essays of Charles W. Moore*, London 2001

William Allin Storrer, *The Architecture of Frank Lloyd Wright a complete katalog*, Chicago 2002

Doreen Ehrlich, *Frank Lloyd Wright at a Glance*, London 2002

Kenneth Frampton, *Moderní Architektura, Kritické dějiny*, Praha 2004

August Sarnitz, *Adolf Loose, 1870-1933*, Köln 2004

Stephen Leet, *Richard Neutra's Miller House*, New York 2004

Alan Hess, *Frank Lloyd Wright Prairie Houses*, New York 2006

Roger Friedland and Harold Zellman, *The Fellowship, The Untold Story of Frank Lloyd Wright and The Taliesin Fellowship*, New York 2006

Přemysl Veverka; Radomíra Sedláková, Dita Dvořáková, *Slavné pražské vily*, Praha 2007

Jindřich Vybíral, Naďa Goryczková, *Slavné vily Moravskoslezského kraje*, Praha 2008

Summary

This diploma thesis describes the evolution of family house in 20th century in United States and Czech Republic. It is focused on work of four architects: Frank Lloyd Wright, Richard Joseph Neutra, Charles Willard Moor and Jan Evangelista Koula. Each of them is selected for his characteristic contribution in given country. To be able to understand their work in more details the thesis is focused on journal papers and books where these architects describes their ideas of family house. The selected examples show the way how the ideas are implemented on real houses. Therefore the main contribution of the thesis is the description and comparison of the elements which affect the final form of family house in United States and Czech Republic.

Obrazová příloha

Obr. 1: Frank Lloyd Wright ve věku třiceti pěti let. Převzato z: Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958 (Úvodní obrázek).

Obr. 2: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893. Foto: autorka

Obr. 3: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – průjezd. Foto: autorka

Obr. 4: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – terakotový pás v průčelí. Foto: autorka

Obr. 5: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – vstup. Foto: autorka

Obr. 6: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – půdorys. Převzato z: Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 66.

Obr. 7: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 zahradní průčelí. Převzato z: Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 64.

Obr. 8: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – schodišťová hala. Převzato z: Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 65.

Obr. 9: Článek „*A Home in a Prairie Town*“ z časopisu *Ladies'Home Journal*, 1901. Převzato z: Leland Martin Roth, *American Architecture, A History*, Boulder 2001, s. 30.

Obr. 10: Japonský chrám *Ho-o-Den*, vystavený na veletrhu v Chicagu v roce 1893, půdorys nakreslený Grantem Mansonem. Převzato z: Vincent Scully, *Frank Lloyd Wright*, New York 1960, s. 43.

Obr. 11: Obrázek domu z článku „*A Small House with „Lots of room in it“*“ z časopisu *Ladies'Home Journal*, 1901. Převzato z: Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 106.

Obr. 12: Obrázek domu z článku „*A Small House with „Lots of room in it“*“ z časopisu *Ladies'Home Journal*, 1901 – půdorys. Převzato z: Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 107.

Obr. 13: Frank Lloyd Wright, *Dům Willits*, Highland Park, Illinois, 1902. Foto: autorka

Obr. 14: Frank Lloyd Wright, *Dům Willits*, Highland Park, Illinois, 1902. Foto: autorka

Obr. 15: Frank Lloyd Wright, *Dům Willits*, Highland Park, Illinois, 1902. Foto: autorka

Obr. 16: Frank Lloyd Wright, *Dům Willits*, Highland Park, Illinois, 1902. Foto: autorka

Obr. 17: Frank Lloyd Wright, *Dům Willits*, Highland Park, Illinois, 1902 – půdorys přízemí. Převzato z: Grant Carpenter

Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 111.

Obr. 18: Obrázek z článku „*A Fireproof House for \$5000*“ z časopisu *Ladies' Home Journal*, 1906. Převzato z: Grant Carpenter Manson, *Frank Lloyd Wright to 1910, The First Golden Age*, New York 1958, s. 182.

Obr. 19: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909. Foto: autorka

Obr. 20: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909. Foto: autorka

Obr. 21: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 Foto: autorka

Obr. 22: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 Foto: autorka

Obr. 23: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 Foto: autorka

Obr. 24: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909. Foto: autorka

Obr. 25: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 – jídelna. Převzato z: Leland Martin Roth, *American Architecture, A History*, Boulder 2001, s. 311.

Obr. 26: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 – půdorys prvního patra. Převzato z: Leland Martin Roth, *American Architecture, A History*, Boulder 2001, s. 310.

Obr. 27: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illinois, 1909 –řez druhého patra naznačující průchod světla v průběhu roku. Převzato z: Leland Martin Roth, *American Architecture, A History*, Boulder 2001, s. 311.

Obr. 28: Frank Lloyd Wright and Richard Neutra, 1924. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 53.

Obr. 29: Philip Lovell, třicátá léta. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 76.

Obr. 30: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929. Převzato: Dell Upton, *Architecture in the United States*, Oxford 1998, s. 171.

Obr. 31: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 - půdorys druhého patra. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 82.

Obr. 32: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – půdorys prvního patra. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 82.

Obr. 33: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – půdorys přízemí. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 83.

Obr. 34: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1928 – konstrukce. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 84.

Obr. 35: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929, Převzato z: Leland Martin Roth, *American Architecture, A History*, Boulder 2001, s. 394.

Obr. 36: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929. Převzato z: John Jacobus, *Twentieth-Century Architecture, The Middle Years 1940-65*, New York 1966, s. 13.

Obr. 37: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – gymnastické vybavení v zahradě. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 88.

Obr. 38: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – obývací pokoj. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 87.

Obr. 39: Richard Neutra, *Dům Stenberg*, Los Angeles, California, 1936. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 135.

Obr. 40: Richard Neutra, *Dům Stenberg*, Los Angeles, California, 1936. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The*

Searching for Modern Architecture, A Biography and History, New York 1982, s. 134.

Obr. 41: Richard Neutra, *Dům Stenberg*, Los Angeles, California, 1936. Esther McCoy, *Richard Neutra*, New York 1960, s.40.

Obr. 42: Richard Neutra, *modelový dům*, Vienna, 1932. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 108.

Obr. 43: Richard Neutra, *Dům Miller*, Palm Springs, California 1937. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 122.

Obr. 44: Richard Neutra, *Dům Miller*, Palm Springs, California 1937 – obývací pokoj spojený s ložnicí. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 122.

Obr. 45: Richard Neutra, *Pouštní dům*, Palms Springs, California, 1946. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 211.

Obr. 46: Richard Neutra, *Pouštní dům*, Palms Springs, California, 1946 – pohled směrem na jih. Převzato z: Esther McCoy, *Richard Neutra*, New York 1960, s. 53.

Obr. 47: Richard Neutra, *Pouštní dům*, Palms Springs, California, 1946 – půdorys. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra*

And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History, New York 1982, s. 211.

Obr. 48: Richard Neutra, *Dům Tremaine*, Montecito, California, 1948. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 213.

Obr. 49: Richard Neutra, *Dům Tremaine*, Montecito, California, 1948. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 214.

Obr. 50: Richard Neutra, *Dům Tremaine*, Montecito, California, 1948. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 215.

Obr. 51: Richard Neutra, *Dům Perkins*, Pasadena, California, 1955 – pohled na vstupní schodiště. Převzato z: Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962, s. 54.

Obr. 52: Richard Neutra, *Dům Perkins*, Pasadena, California, 1955 – půdorys. Převzato z: Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962, s. 54.

Obr. 53: Richard Neutra, *Dům Perkins*, Pasadena, California, 1955 Převzato z: Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962, s. 56.

Obr. 54: Richard Neutra, *Dům Schwind*, San Mateo, California, 1956 – obytná terasa. Převzato z: Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962, s. 75.

Obr. 55: Richard Neutra, *Dům Schwind*, San Mateo, California, 1956 – půdorys. Převzato z: Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962, s. 74.

Obr. 56: Richard Neutra, *Dům Schwind*, San Mateo, California, 1956 – obývací pokoj. Převzato z: Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962, s. 79.

Obr. 57: Richard Neutra, *VDL Research House*, 1932, Dione Neutra ve spacím přístřešku. Převzato z: Thomas S.Hines, *Richard Neutra And The Searching for Modern Architecture, A Biography and History*, New York 1982, s. 115.

Obr. 58: Richard Neutra, *Dům Wise*, San Pedro, California, 1957 - Neutra na návštěvě. Převzato z: Richard Neutra, *World And Dwelling*, Stuttgart 1962, s. 103.

Obr. 59: Neznámý architekt, *Dům Stratford*, Westmoreland, Virginia, 1725. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 86.

Obr. 60: Neznámý architekt, *Dům Stratford*, Westmoreland, Virginia, 1725. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 149.

Obr. 61: MLTW/Moore-Turnbull, *Dům Johnson*, Sea Ranch, California, 1966. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 150.

Obr. 62: MLTW/Moore-Turnbull, *Dům Johnson*, Sea Ranch, California, 1966. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 151.

Obr. 63: MLTW/Moore-Turnbull, *Dům Johnson*, Sea Ranch, California, 1966. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 151.

Obr. 64: Charles W. Moore a Peter Hopkins, *Dům Jobson*, Palo Colorado Canyon, California, 1961. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 53.

Obr. 65: Charles W. Moore a Peter Hopkins, *Dům Jobson*, Palo Colorado Canyon, California, 1961 - pohled na schodiště. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 120.

Obr. 66: Charles W. Moore a Peter Hopkins, *Dům Jobson*, Palo Colorado Canyon, California, 1961 – interiér. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 121.

Obr. 67: Alvar Aalto, *Vila Carré*, Bazoches-sur-Guyonne, France, 1956-1958, exteriér. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 62.

Obr. 68: Michelangelo Buonarroti, Laurentinská knihovna, schodiště, San Lorenzo, Florence, 1523. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 62.

Obr. 69: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965. Převzato z: Kenneth Frampton, *American Masterworks, The Twentieth Century House*, New York 1995, s. 126.

Obr. 70: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965 Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 33.

Obr. 71: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965. Převzato z: Kenneth Frampton, *American Masterworks, The Twentieth Century House*, New York 1995, s. 129.

Obr. 72: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965. Převzato z: Kenneth Frampton, *American Masterworks, The Twentieth Century House*, New York 1995, s. 129.

Obr. 73: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965 – typická jednotka kondominia. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 37.

Obr. 74: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965, - půdorys. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 102.

Obr. 75: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965, Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 103.

Obr. 76: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965 - solárium.

Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 38.

Obr. 77: Neznámý architekt, *Fort Ross*, Sonoma County, California, 1812. Převzato z: Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon, *The place of Houses*, Berkeley 2000, s. 40.

Obr. 78: William Turnbull, *Kondominium*, 1963-1965 - návrh střech, kresba tužkou. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 65.

Obr. 79: Alvar Aalto, *Vila Carré*, Bazoches-sur-Guyonne, France, 1956-1958. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 65.

Obr. 80: William Turnbull, *kresba jižního převýšení kondominia v Sea Ranch*, California, 1963-1965. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 65.

Obr. 81: Alvar Aalto, *Centrum města*, Säynätsälo, Finland, 1950-1952. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 66.

Obr. 82: Charles W. Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II*, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 150.

Obr. 83: . Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II*, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.),

Charles Moore, Building and Projects 1949-1986, New York 1986, s. 150.

Obr. 84: . Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II*, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981 – půdorys. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 149.

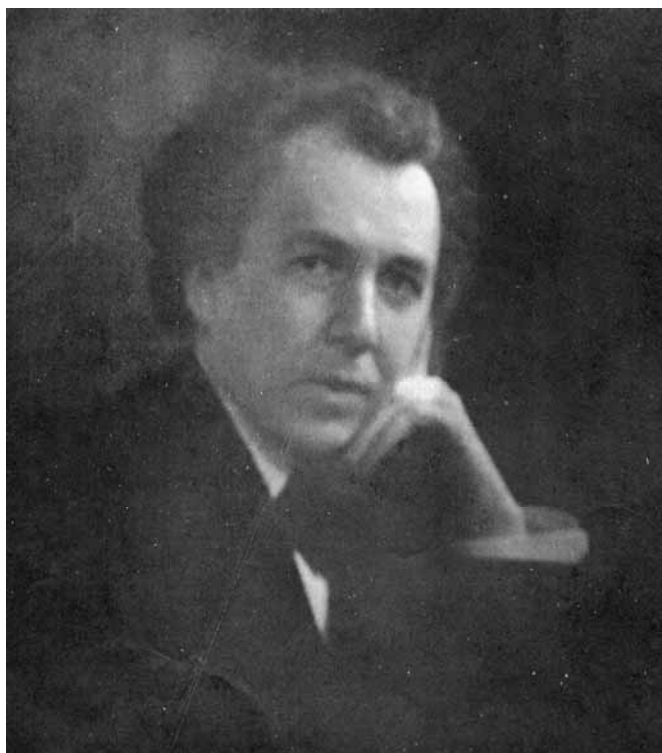
Obr. 85: Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II*, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981 - interiér obývacího pokoje. Převzato z: Eugene J. Johnson (ed.), *Charles Moore, Building and Projects 1949-1986*, New York 1986, s. 151.

Obr. 86: Jan Evangelista Koula, *Dům Poláček*, Praha, 1932. Převzato z: Stephan Templ, *Baba*, Praha 2000, s. 100.

Obr. 87: Jan Evangelista Koula, *Dům Poláček*, Praha, 1932 – zleva horní podlaží, suterén, vstupní podlaží. Převzato z: Stephan Templ, *Baba*, Praha 2000, s. 101.

Obr. 88: Jan Evangelista Koula, *Šaldova vila*, Praha, 1929-1932. Převzato z: Přemysl Veverka; Radomíra Sedláková, Dita Dvořáková, *Slavné pražské vily*, Praha 2007, s. 128.

Obr. 89: Zleva Lubomír Šlapeta, Ludmila Šlapetová, Richard Neutra a Čestmír Šlapeta 6. 7. 1963 v Olomouci. Převzato z: Jindřich Vybíral, Naďa Goryczková, *Slavné vily Moravskoslezského kraje*, Praha 2008, s. 114.



Obr. 1: Frank Lloyd Wright ve věku třiceti pěti let.



Obr. 2: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1900.



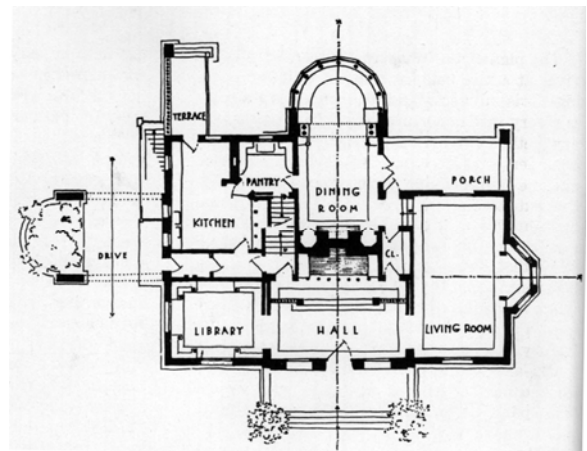
Obr. 3: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – průjezd.



Obr. 4: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – terakotový pás v průčelí.



Obr. 5: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – vstup.



Obr. 6: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – půdorys.



Obr. 7: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 zahradní průčelí.



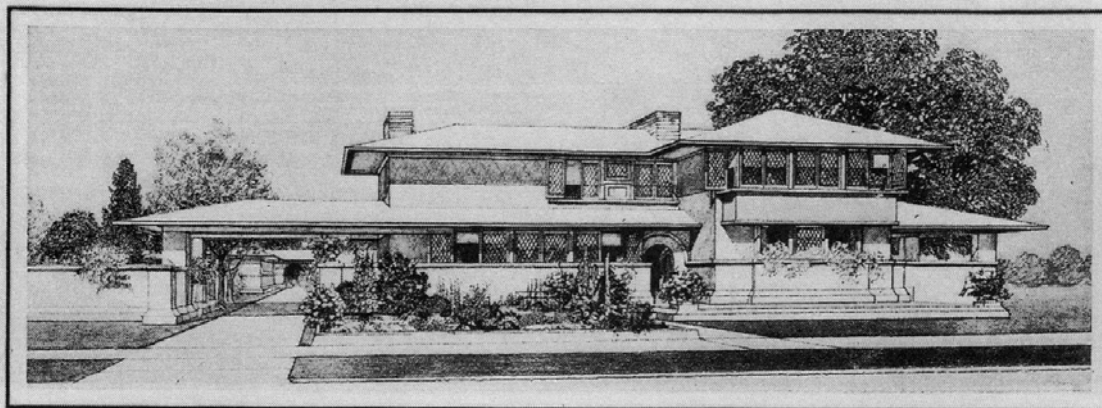
Obr. 8: Frank Lloyd Wright, *Dům Winslow*, River Forest, Illinois, 1893 – schodišťová hala.



A Home in a Prairie Town

By FRANK LLOYD WRIGHT

This is the Fifth Design in the Journal's New Series of Model Suburban Houses Which Can Be Built at Moderate Cost



CITY man going to the country puts too much in his house and too little in his ground. He drags after him the fifty-foot lot, scans the twenty-five-foot lot, finally the party wall; and the homemaker who fully appreciates the advantages which he came to the country to secure feels himself impelled to move on.

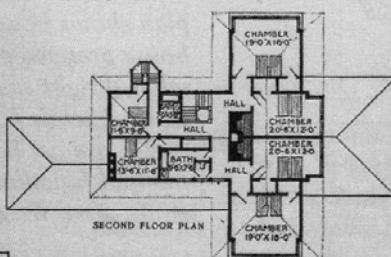
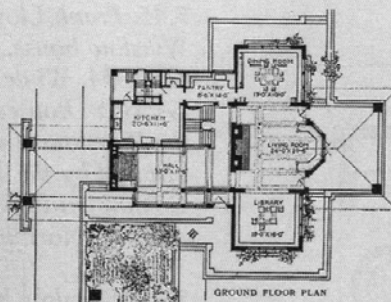
It seems a waste of energy to plan a house haphazard, to hit or miss an already distorted condition, so this partial solution of a city man's country home on the prairie begins at the beginning and assumes four houses to the block of four hundred feet square as the minimum of ground for the basis of his prairie community.

The block plan to the left, at the top of the page, shows an arrangement of the four houses that secures breadth and prospect to the community as a whole, and absolute privacy both as regards each to the community, and each to each of the four.

THE perspective view shows the handling of the group at the centre of the block, with its foil of simple lawn, omitting the foliage of curb parkways to better show the scheme, retaining the same house in the four locations merely to afford an idea of the unity of the various elevations. In practice the houses would differ distinctly, though based upon a similar plan.

The ground plan, which is intended to explain itself, is arranged to offer the least resistance to a simple mode of living, in keeping with a high ideal of the family life together. It is arranged, too, with a certain well-established order that enables free use without the sense of confusion felt in five out of seven houses which people really use.

The exterior recognizes the influence of the prairie, is firmly and broadly associated with the site, and makes a feature of its quiet level. The low terraces



and broad eaves are designed to accentuate that quiet level and complete the harmonious relationship. The curbs of the terraces and formal inclosures for extremely informal masses of foliage and bloom should be worked in cement with the walks and drives.

Cement on metal lath is suggested for the exterior covering throughout, because it is simple, and, as now understood, durable and cheap.

The cost of this house with interior as specified and cement construction would be seven thousand dollars:

Masonry, Cement and Plaster	\$2800.00
Carpentry	\$1000.00
Plumbing	\$200.00
Painting and Glass	\$225.00
Heating—combination (hot water)	\$345.00
Total	\$6970.00

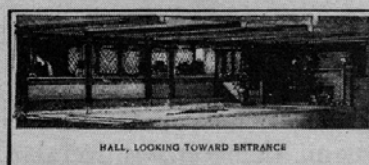
IN A HOUSE of this character the upper reach and gallery of the central living-room is decidedly a luxury. Two bedrooms may take its place, as suggested by the second-floor plan. The gallery feature is, nevertheless, a temptation because of the happy sense of variety and depth it lends to the composition of the interior, and the sunlight it gains from above to relieve the shadow of the porch. The details are better grasped by a study of the drawings. The interior section in perspective shows the gallery as indicated by dotted lines on the floor plan of the living-room.

The second-floor plan disregards this feature and is arranged for a larger family. Where three bedrooms would suffice the gallery would be practicable, and two large and two small bedrooms with the gallery might be had by rearranging servants' rooms and baths.

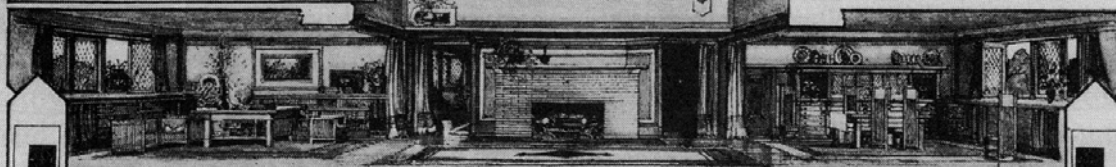
The interior is plastered throughout with sand finish and trimmed all through with flat bands of Georgia pine, smaller back bands following the base and casings. This Georgia pine should be selected from straight grain for stiles, rails and running members, and from figured grain for panels and wide surfaces.

All the wood should be shellacked once and waxed, and the plaster should be stained with thin, pure color in water and glue.

EDITOR'S NOTE—As a guarantee that the plan of this house is practicable, and that the estimates for cost are conservative, the architect is ready to accept the commission of preparing the working plans and specifications for this house to cost Seven Thousand Dollars, providing that the building site selected is within reasonable distance of a base of supplies where material and labor may be had at the standard market rates.



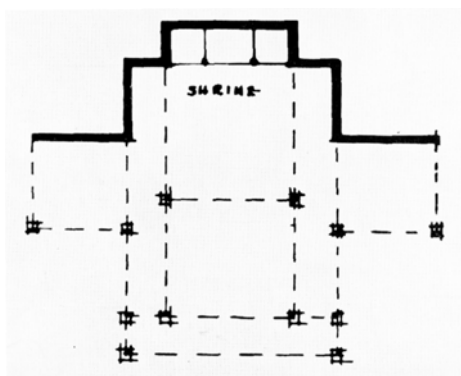
HALL, LOOKING TOWARD ENTRANCE



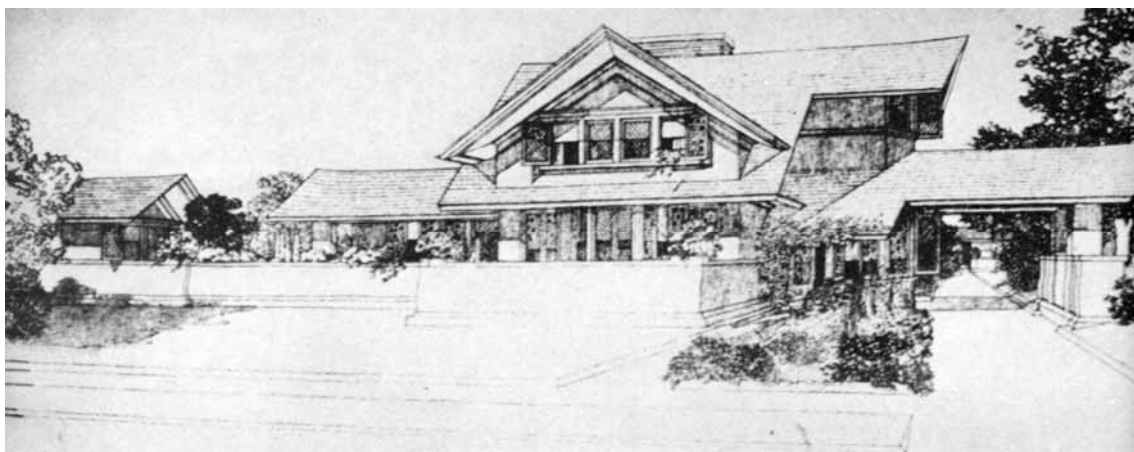
THE LIBRARY

LIVING-ROOM AND GALLERY
INTERIOR VIEW OF THE FIRST FLOOR OF THIS HOUSE

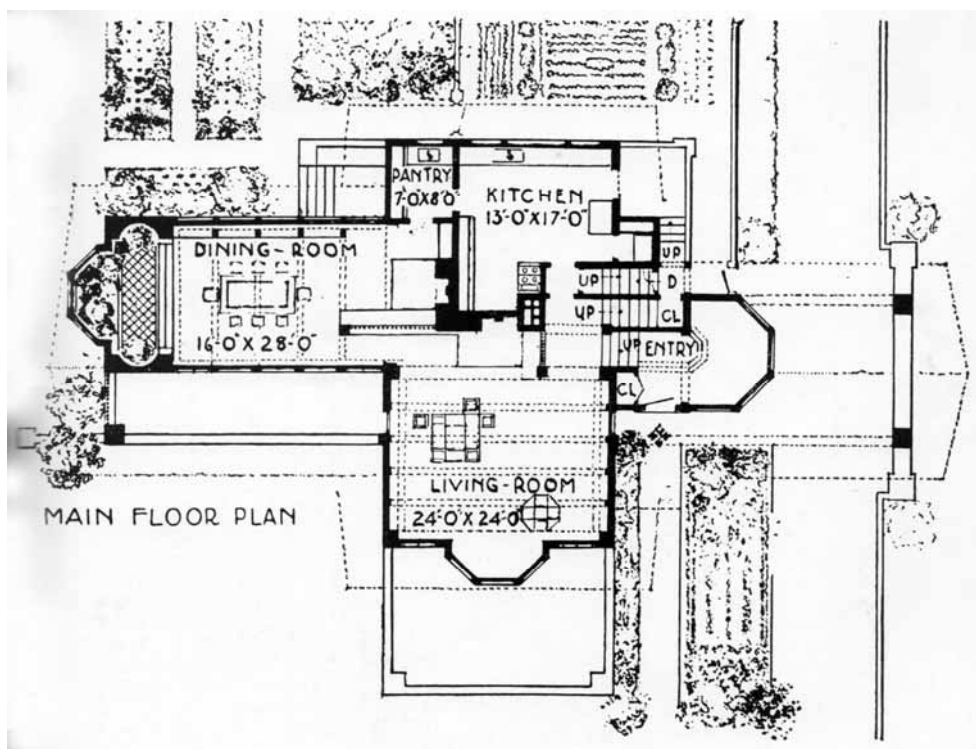
THE DINING-ROOM



Obr. 10: Japonský chrám *Ho-o-Den*, vystavený na veletrhu v Chicagu v roce 1983, půdorys nakreslený Grantem Mansonem.



Obr. 11: Obrázek domu z článku „A Small House with „Lots of room in it“ z časopisu *Ladies' Home Journal*, 1901.



Obr. 12: Obrázek domu z článku „A Small House with „Lots of room in it“ z časopisu *Ladies' Home Journal*, 1901 – půdorys.



Obr. 13: Frank Lloyd Wright, *Dûm Willits*, Highland Park, Illinois, 1902.



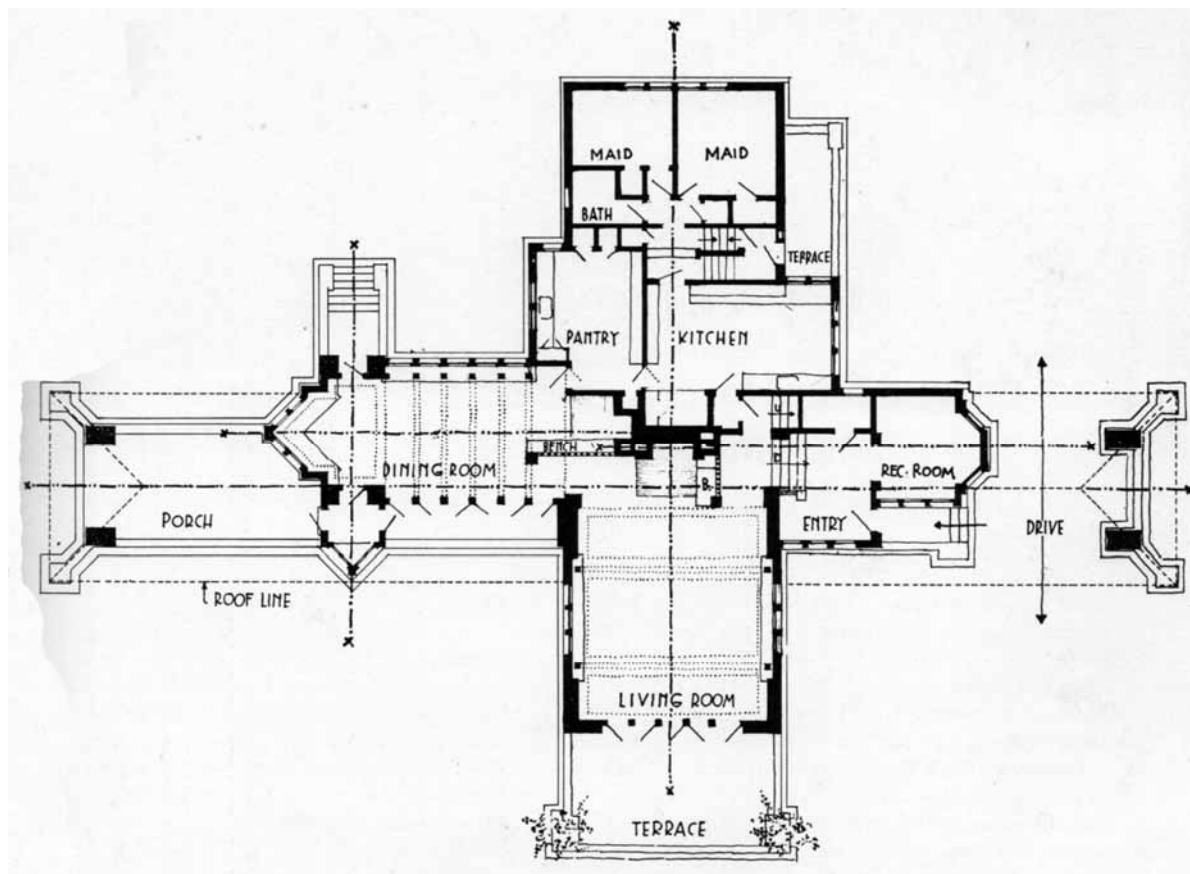
Obr. 14: Frank Lloyd Wright, *Dûm Willits*, Highland Park, Illinois, 1902.



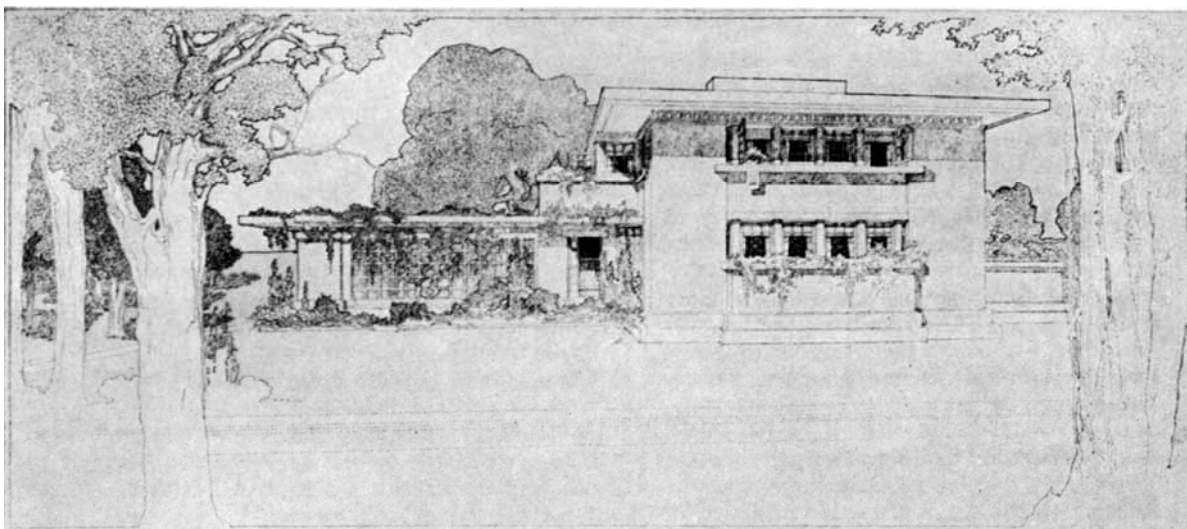
Obr. 15: Frank Lloyd Wright, *Dûm Willits*, Highland Park, Illinois, 1902.



Obr. 16: Frank Lloyd Wright, *Dům Willits*, Highland Park, Illinois, 1902.



Obr. 17: Frank Lloyd Wright, *Dům Willits*, Highland Park, Illinois, 1902 – půdorys přízemí.



Obr. 18: Obrázek z článku „*A Fireproof House for \$5000*“ z časopisu *Ladies' Home Journal*, 1906.



Obr. 19: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909.



Obr. 20: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909.



Obr. 21: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909.



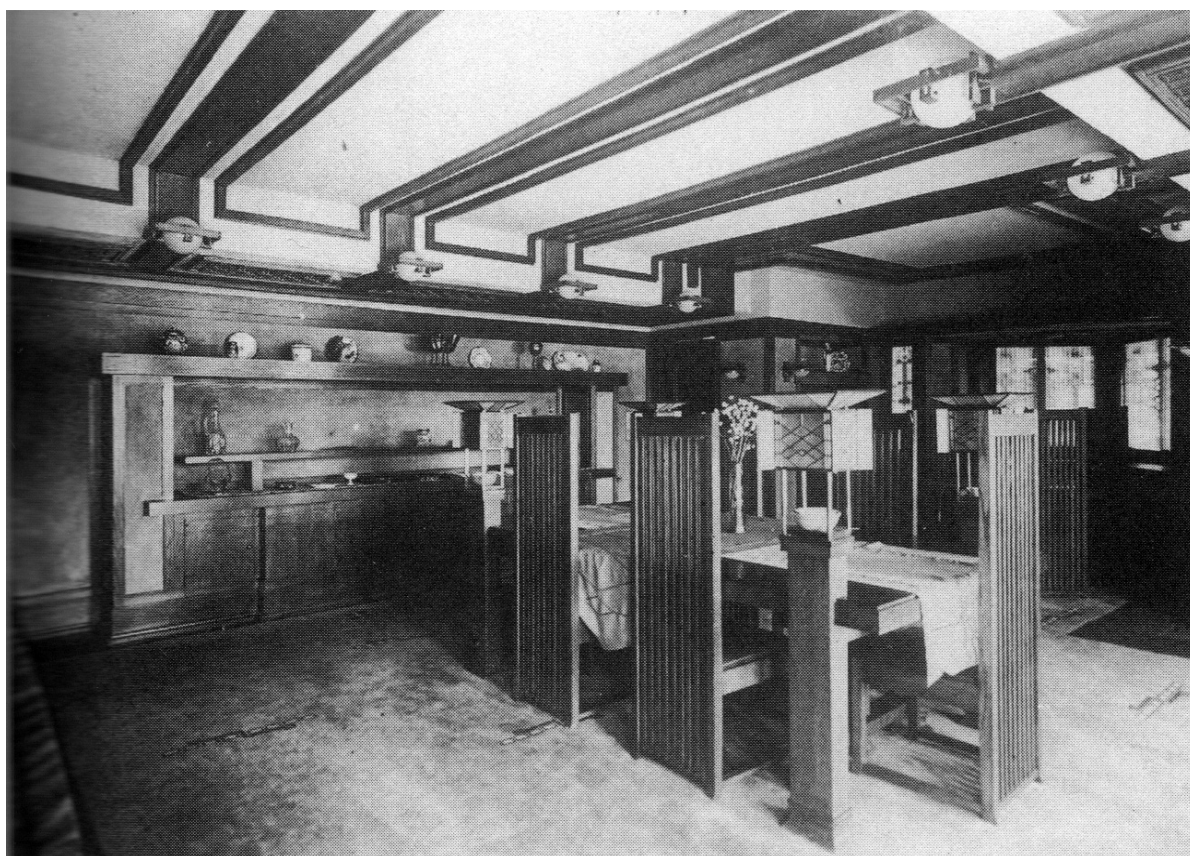
Obr. 22: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illinois, 1909.



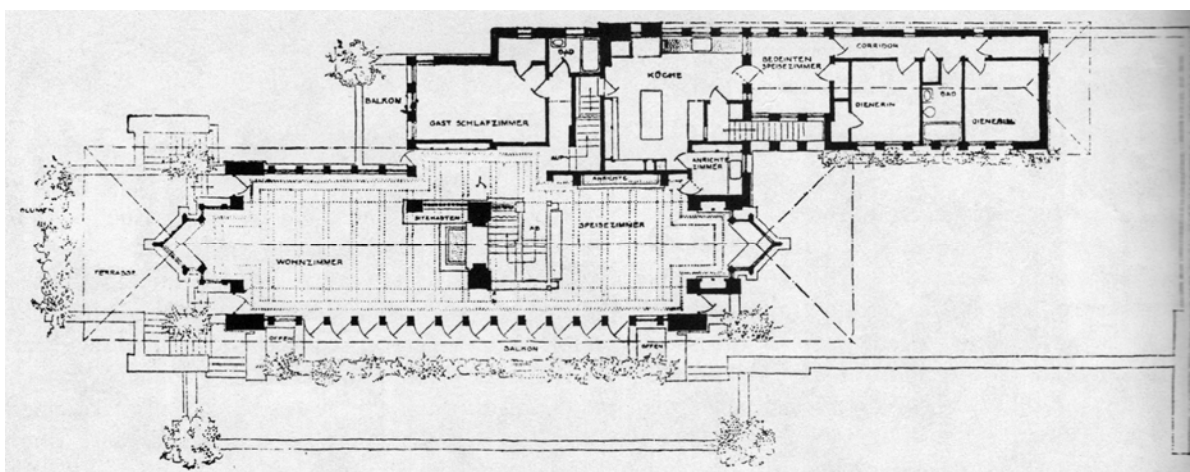
Obr. 23: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illinois, 1909.



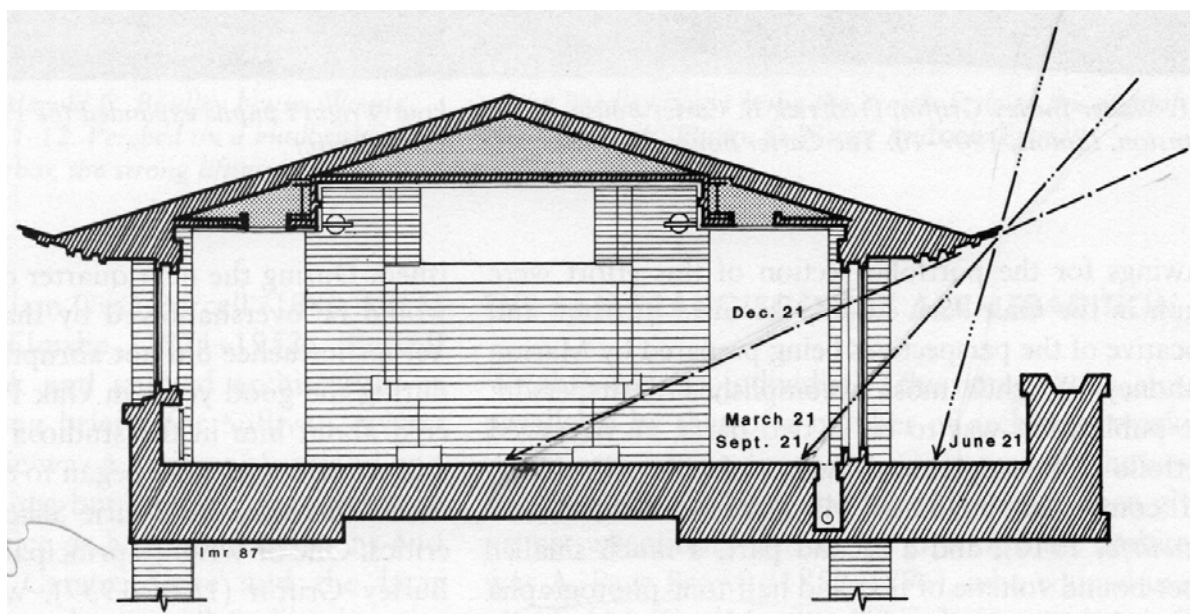
Obr. 24: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 – detail ovětlení.



Obr. 25: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 – jídelna.



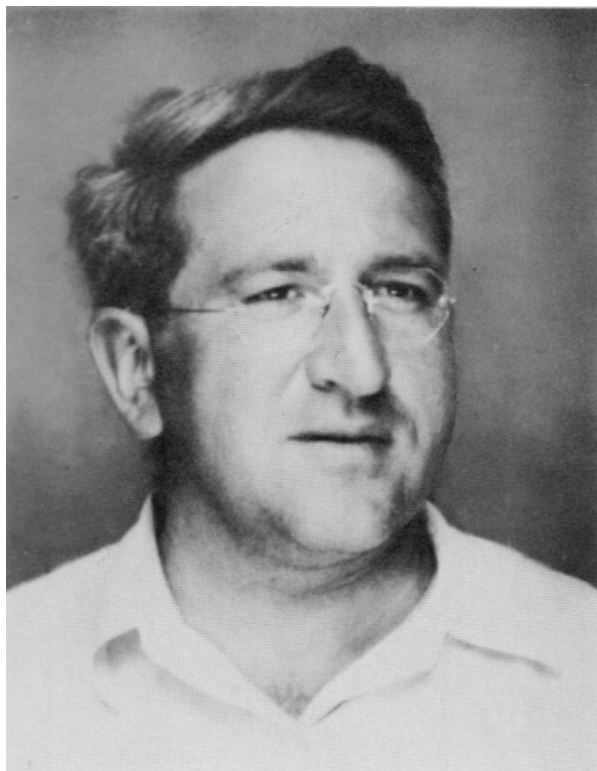
Obr. 26: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 – půdorys prvního patra.



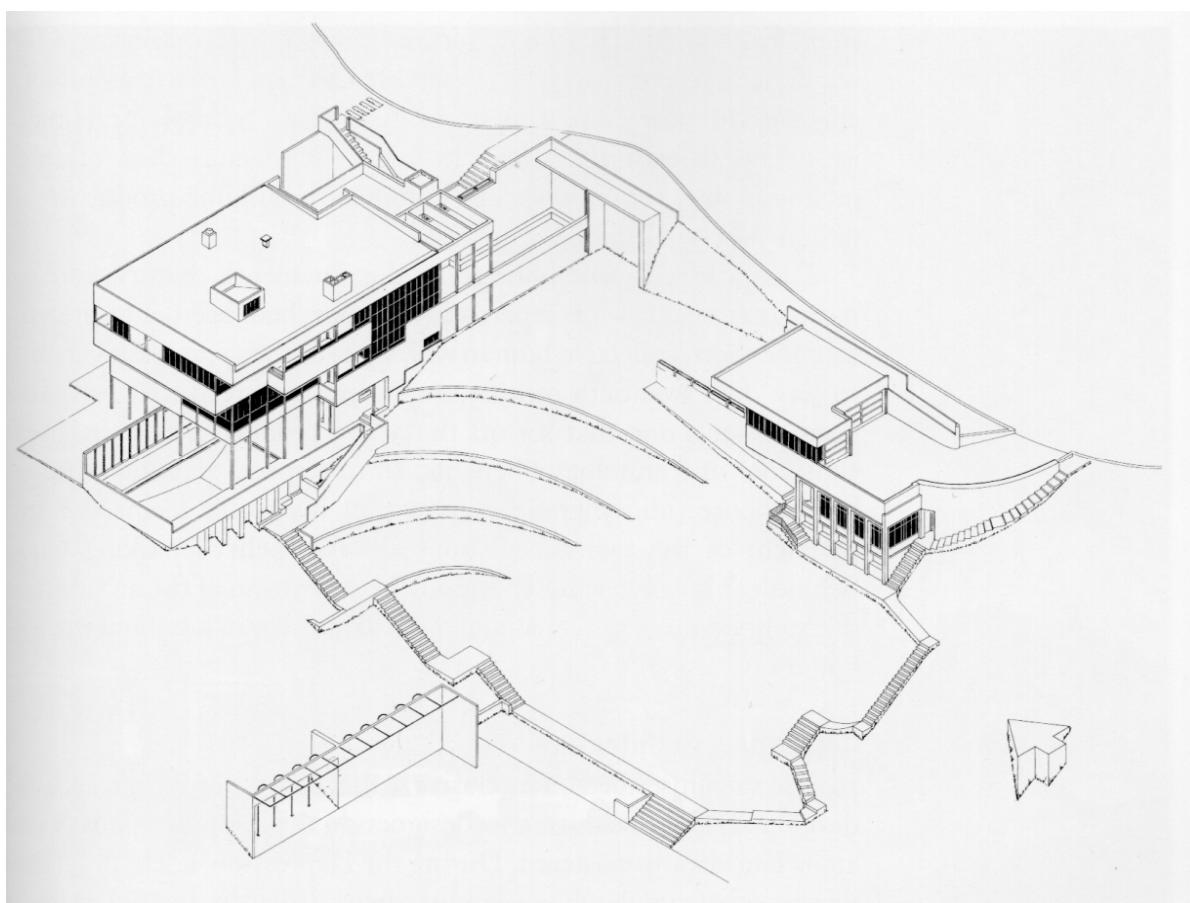
Obr. 27: Frank Lloyd Wright, *Dům Robie*, Chicago, Illionois, 1909 –řez druhého patra naznačující průchod světla v průběhu roku.



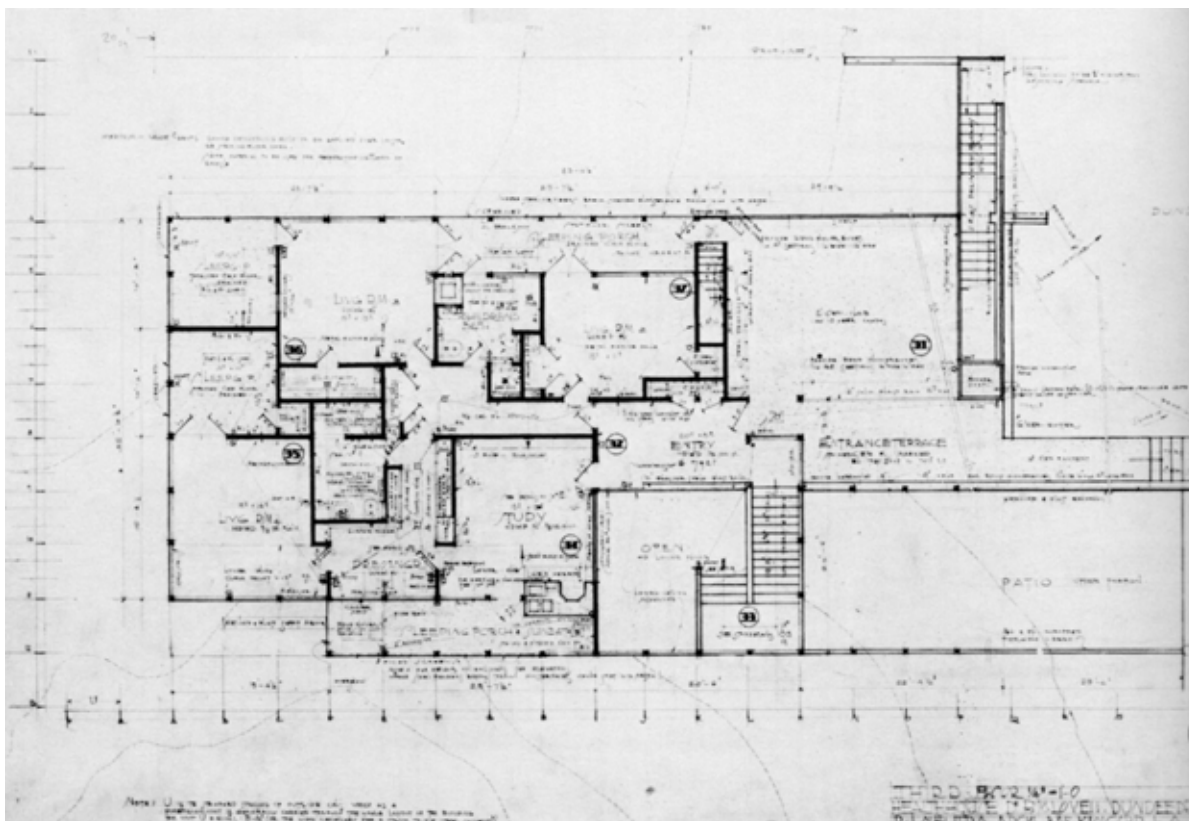
Obr. 28: Frank Lloyd Wright and Richard Neutra, 1924.



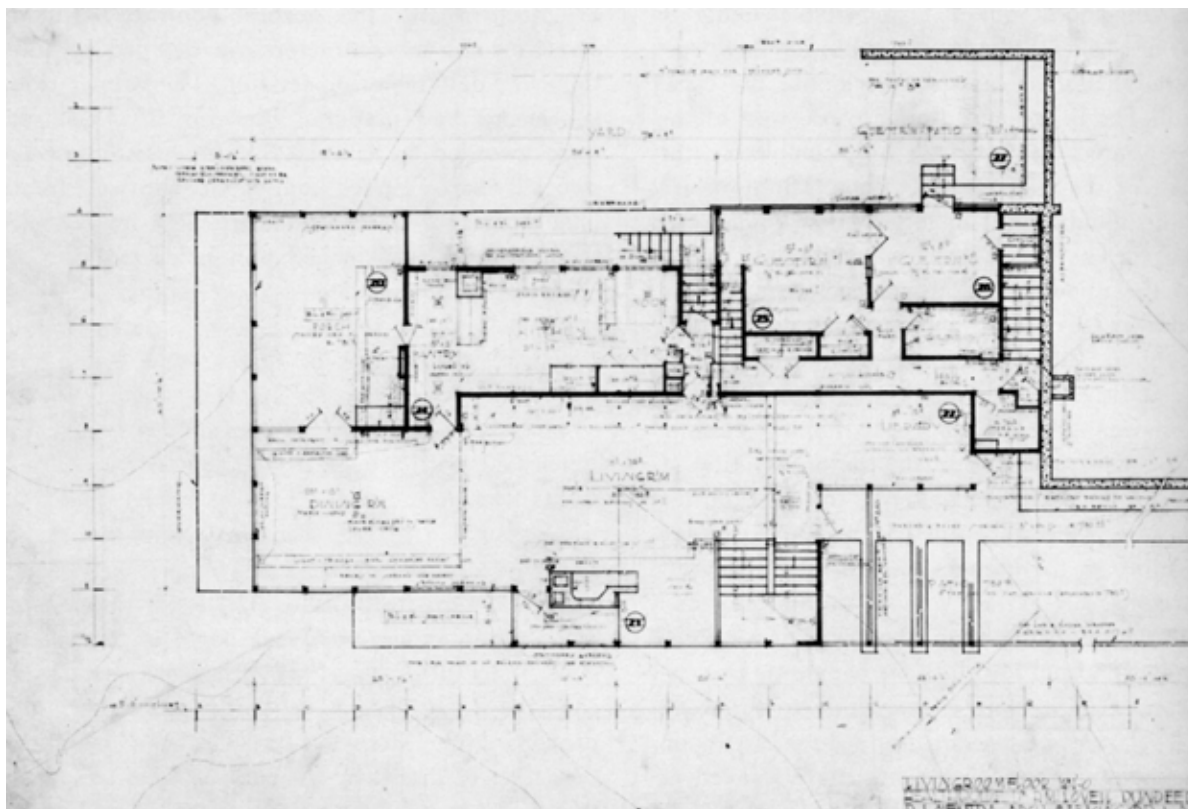
Obr. 29: Philip Lovell, třicátá léta.



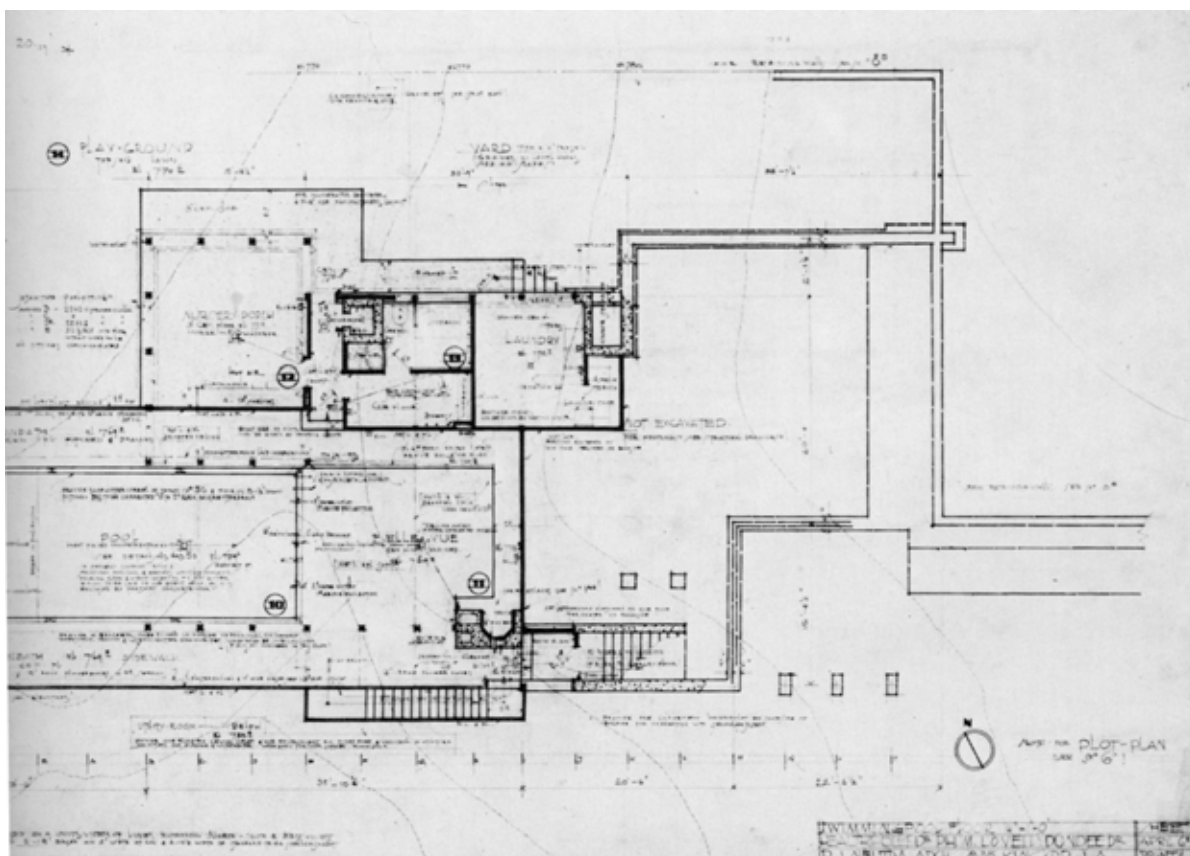
Obr. 30: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929.



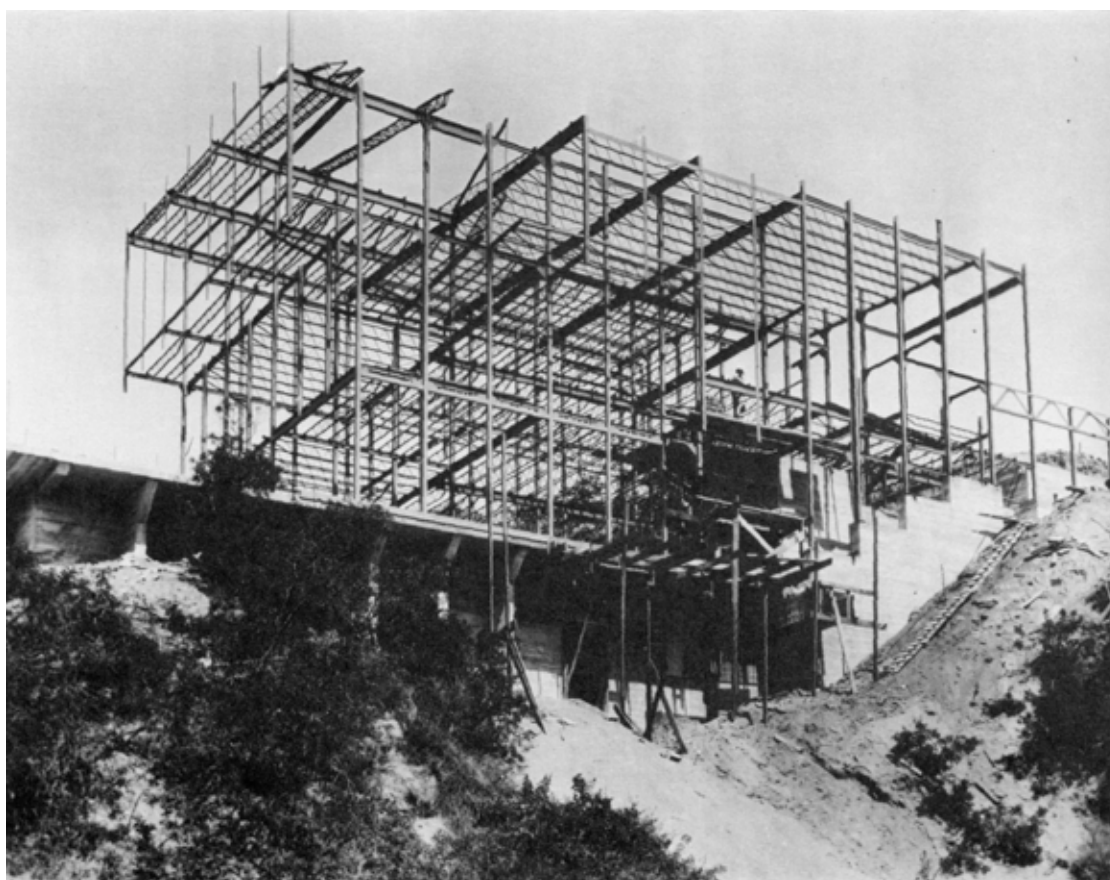
Obr. 31: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 - půdorys druhého patra.



Obr. 32: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – půdorys prvního patra.



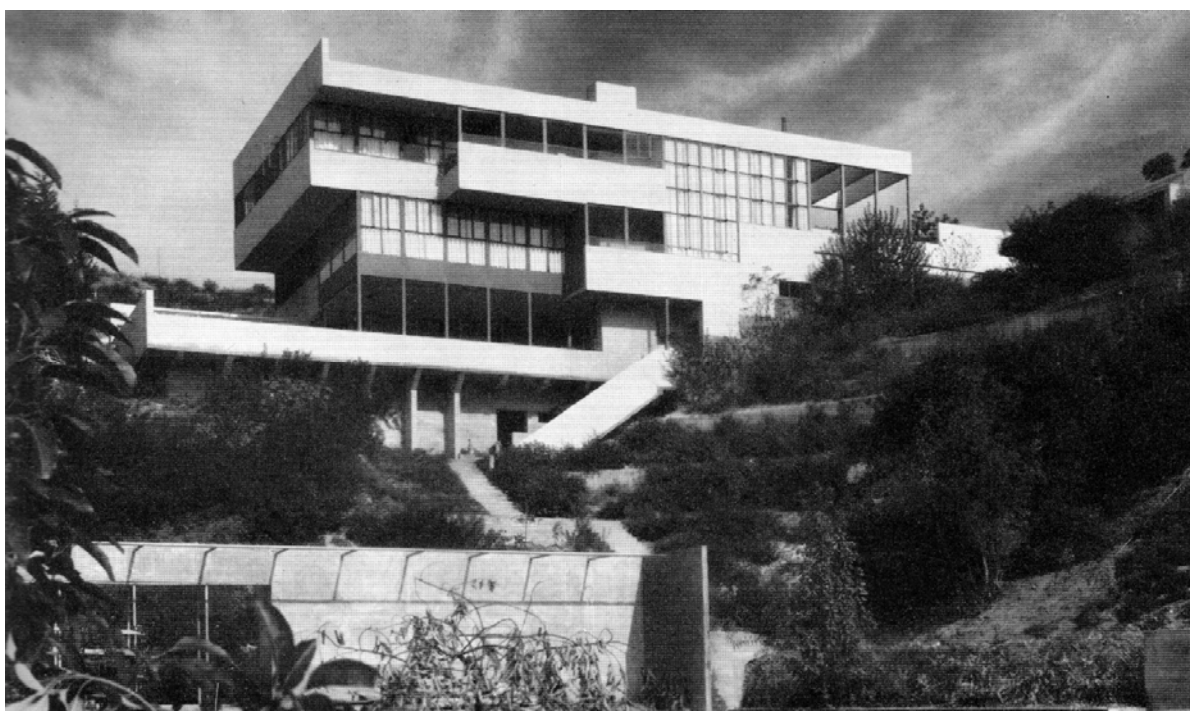
Obr. 33: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – půdorys přízemí.



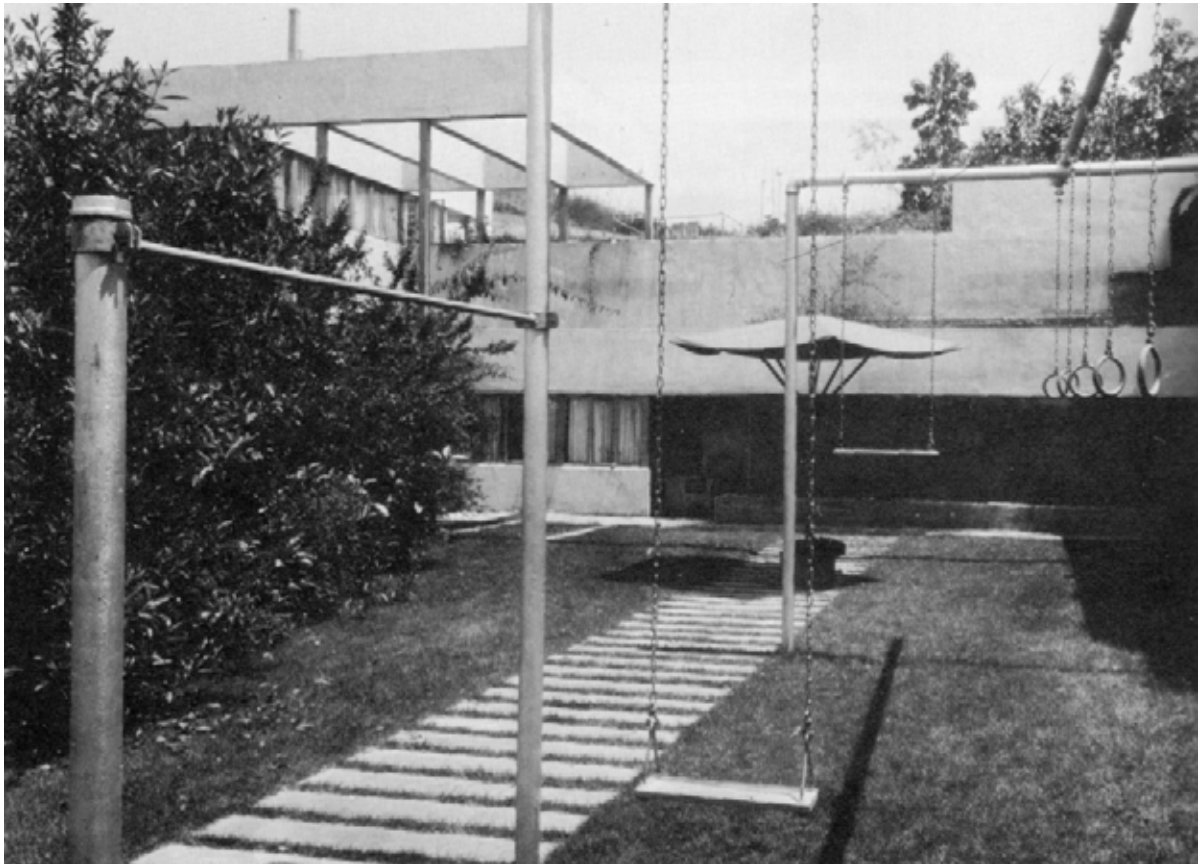
Obr. 34: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1928 – konstrukce.



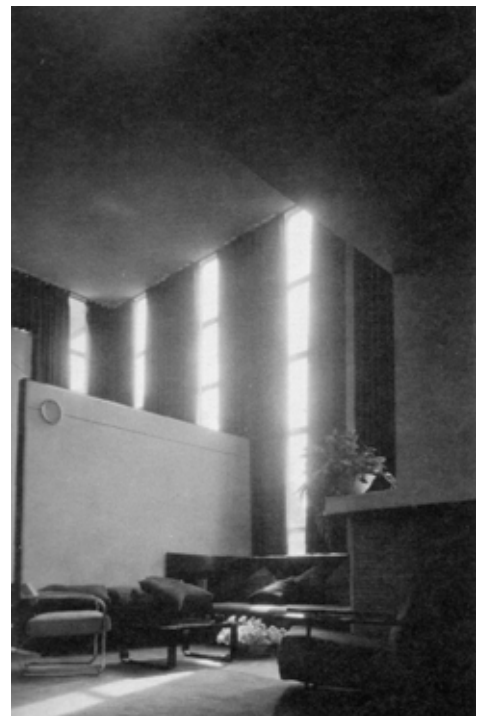
Obr. 35: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929.



Obr. 36: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929.



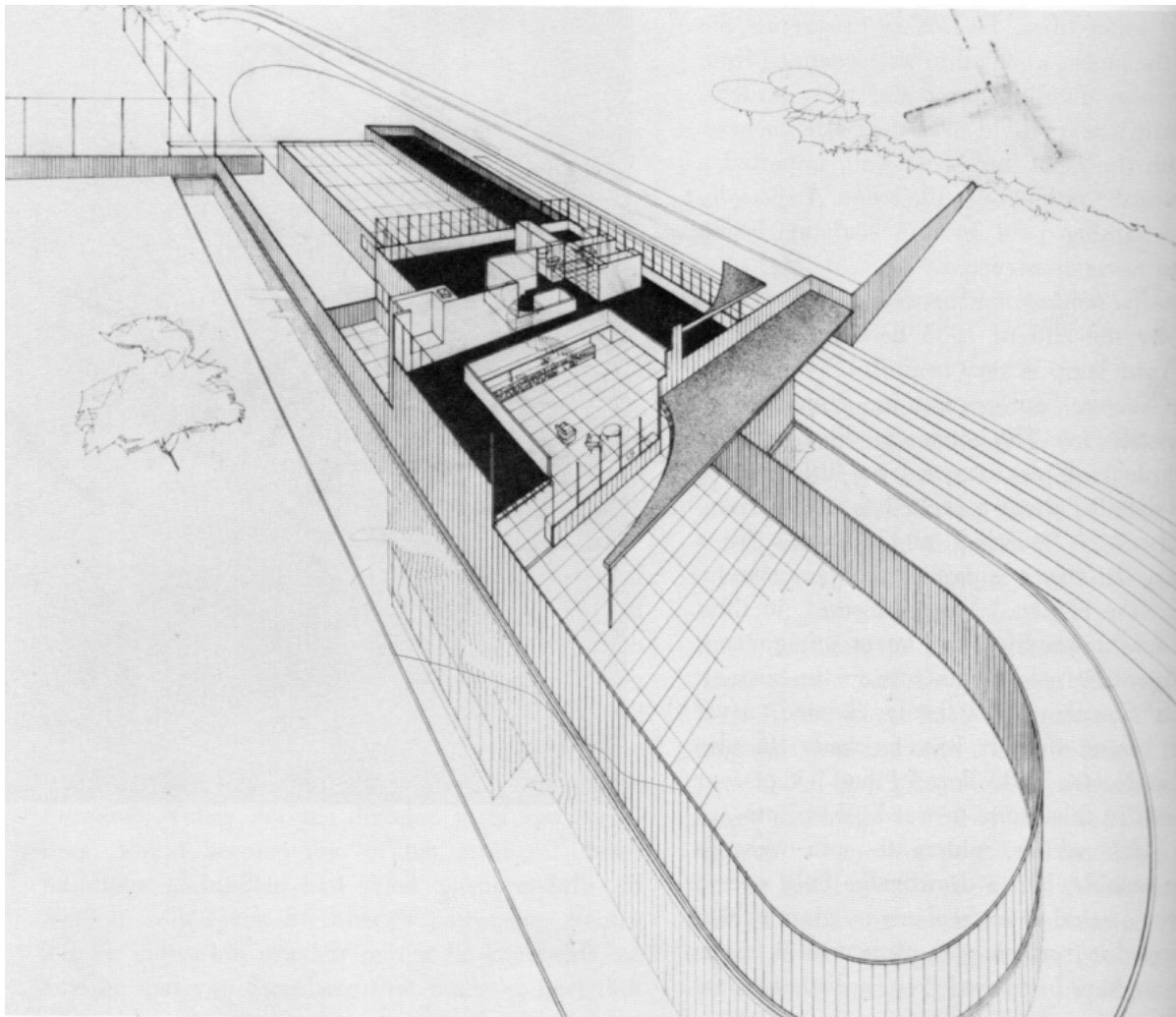
Obr. 37: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – gymnastické vybavení v zahradě.



Obr. 38: Richard Neutra, *Lovellův dům zdraví*, Los Angeles, California, 1927-1929 – obývací pokoj.



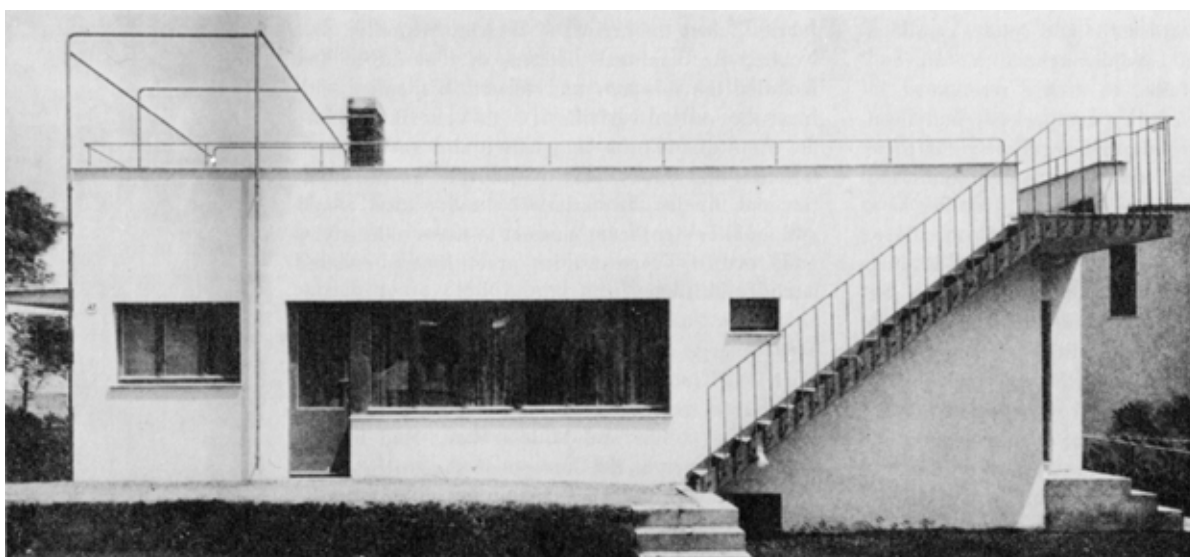
Obr. 39: Richard Neutra, *Dûm Stenberg*, Los Angeles, California, 1936.



Obr. 40: Richard Neutra, *Dûm Stenberg*, Los Angeles, California, 1936.



Obr. 41: Richard Neutra, *Dům Stenberg*, Los Angeles, California, 1936.



Obr. 42: Richard Neutra, *modelový dům*, Vienna, 1932.



Obr. 43: Richard Neutra, *Dům Miller*, Palm Springs, California 1937.



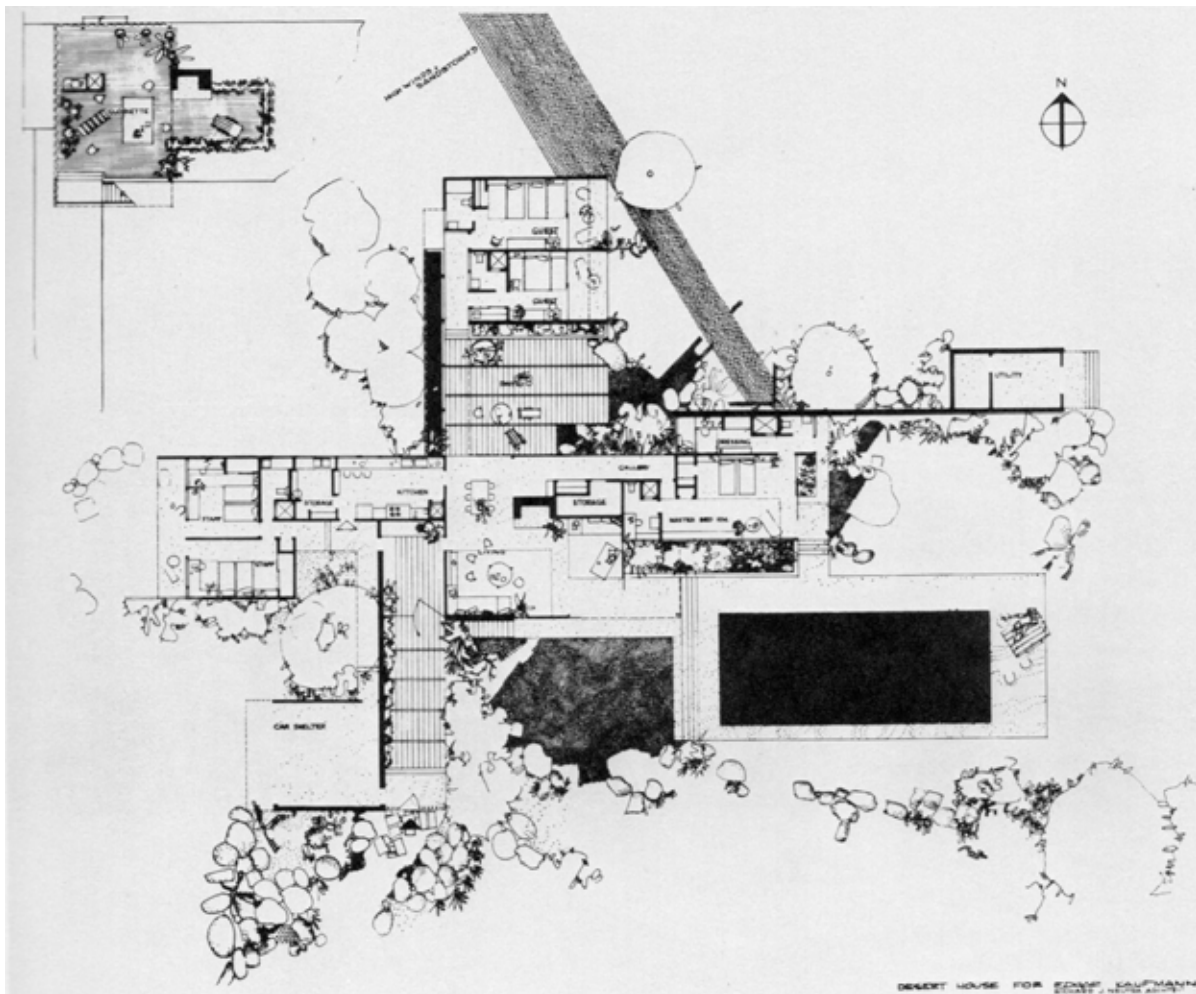
Obr. 44: Richard Neutra, *Dům Miller*, Palm Springs, California 1937 – obývací pokoj spojený s ložnicí.



Obr. 45: Richard Neutra, *Pouštní dům*, Palms Springs, California, 1946.



Obr. 46: Richard Neutra, *Pouštní dům*, Palms Springs, California, 1946 – pohled směrem na jih.



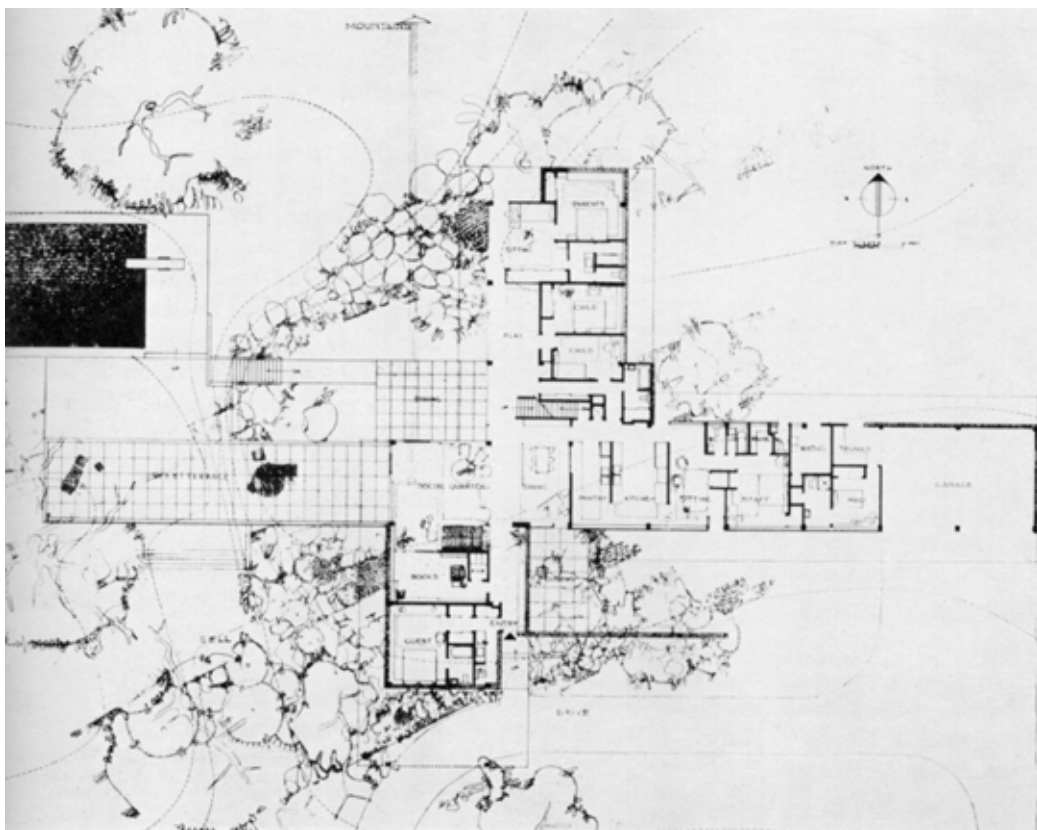
Obr. 47: Richard Neutra, *Pouštní dům*, Palms Springs, California, 1946 – půdorys.



Obr. 48: Richard Neutra, *Dům Tremain*, Montecito, California, 1948.



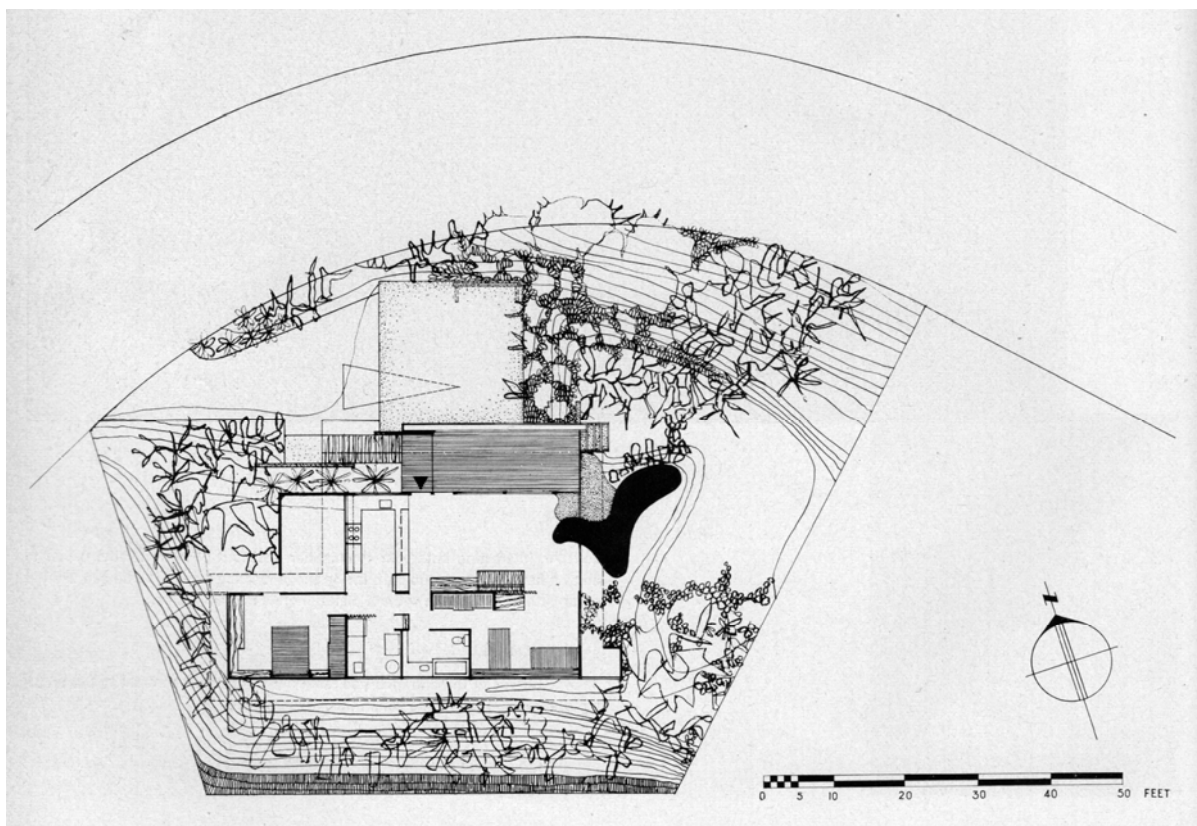
Obr. 49: Richard Neutra, *Dům Tremaine*, Montecito, California, 1948.



Obr. 50: Richard Neutra, *Dům Tremaine*, Montecito, California, 1948.



Obr. 51: Richard Neutra, *Dům Perkins*, Pasadena, California, 1955 – pohled na vstupní schodiště.



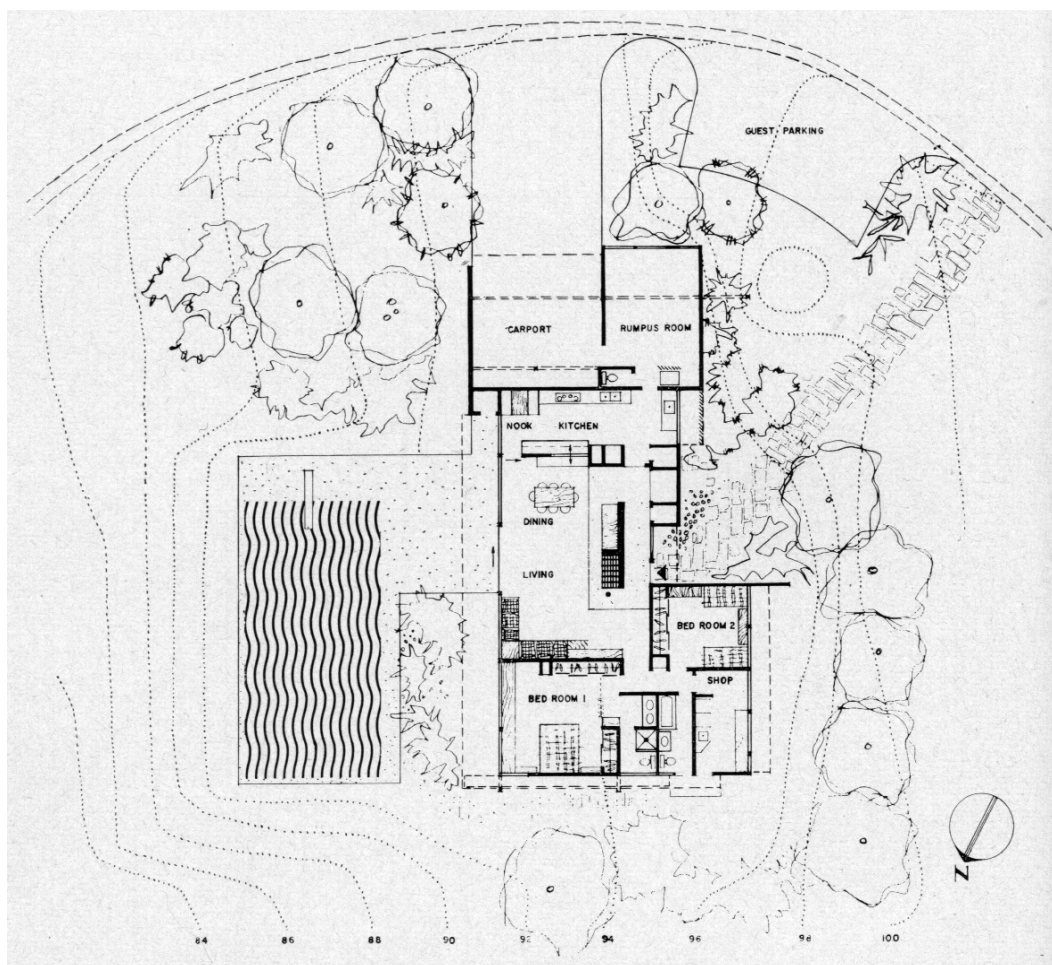
Obr. 52: Richard Neutra, *Dům Perkins*, Pasadena, California, 1955 – půdorys.



Obr. 53: Richard Neutra, *Dům Perkins*, Pasadena, California, 1955.



Obr. 54: Richard Neutra, *Dům Schwind*, San Mateo, California, 1956 – obytná terasa.



Obr. 55: Richard Neutra, *Dům Schwind*, San Mateo, California, 1956 – půdorys.



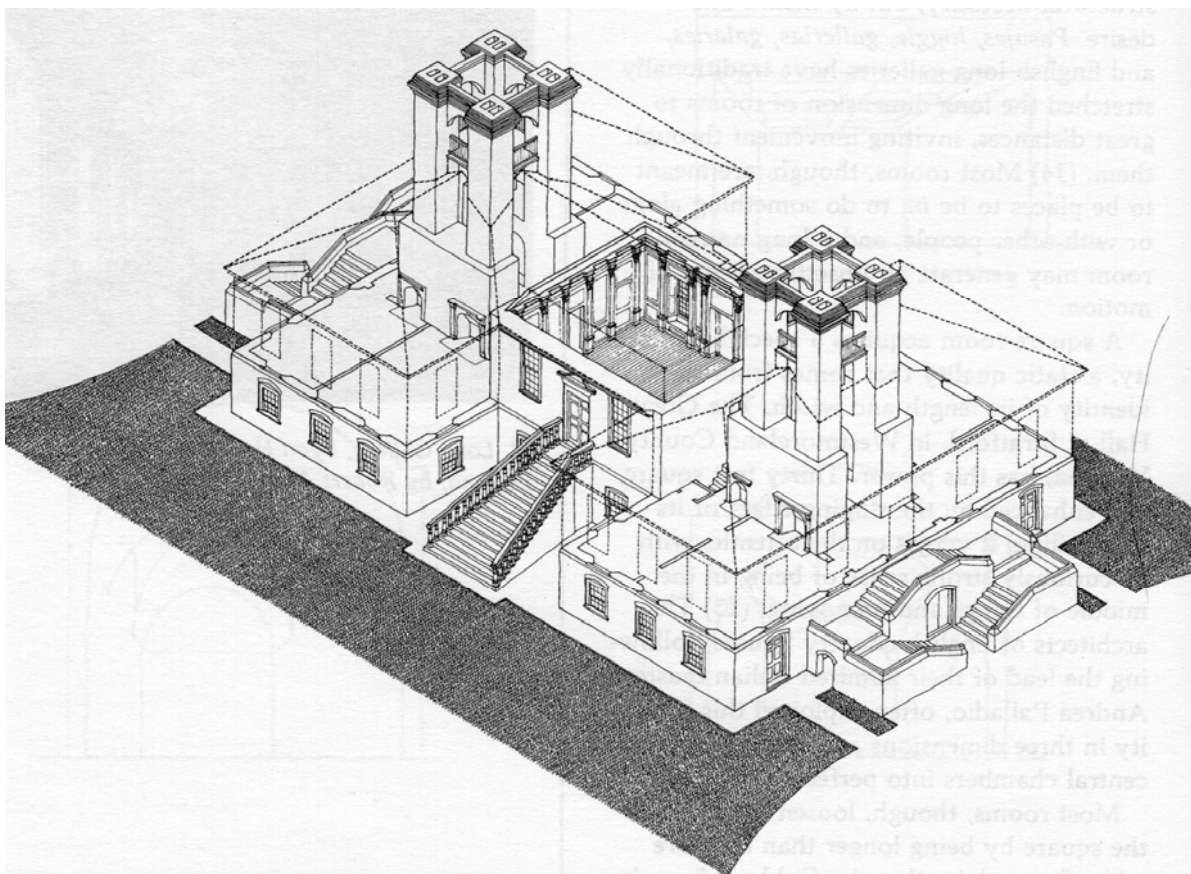
Obr. 56: Richard Neutra, *Dům Schwind*, San Mateo, California, 1956 – obývací pokoj.



Obr. 57: Richard Neutra, *VDL Research House*, 1932, Dione Neutra ve spacím přístřešku.



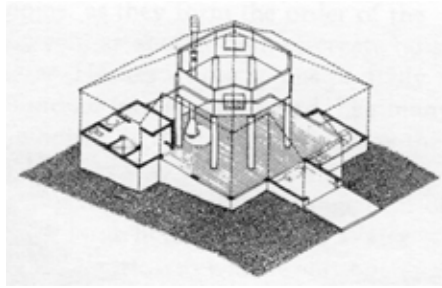
Obr. 58: Richard Neutra, *Dům Wise*, San Pedro, California, 1957 – Richard Neutra na návštěvě.



Obr. 59: Neznámý architekt, *Dům Stratford*, Westmoreland, Virginia, 1725.



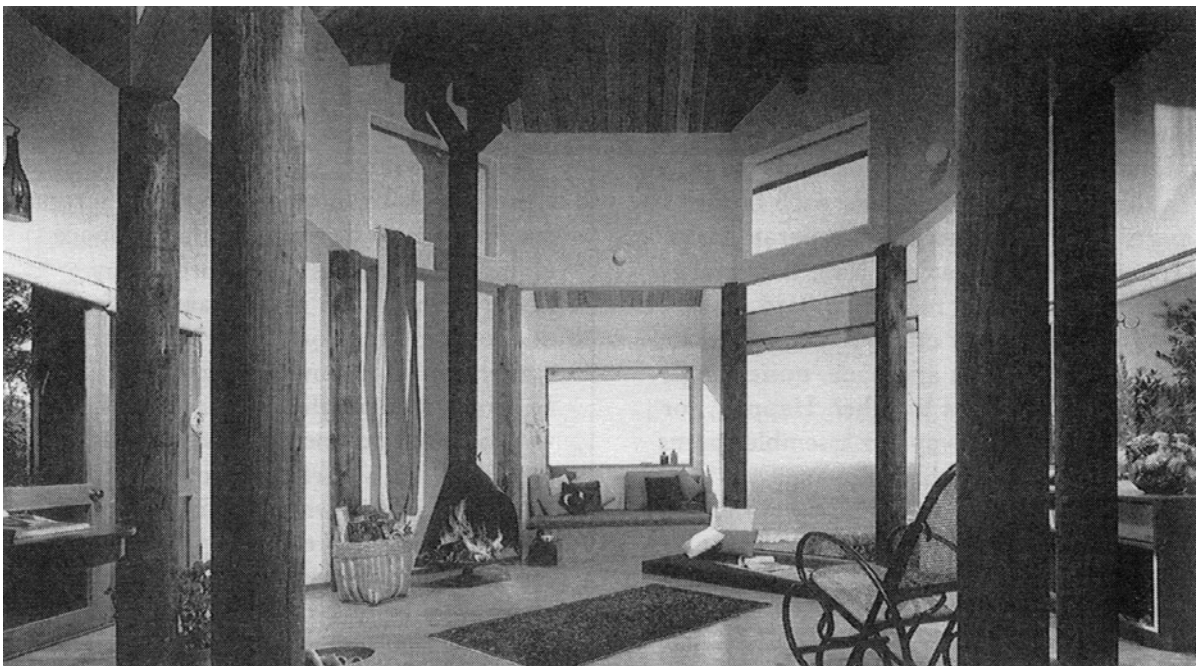
Obr. 60: Neznámý architekt, *Dům Stratford*, Westmoreland, Virginia, 1725.



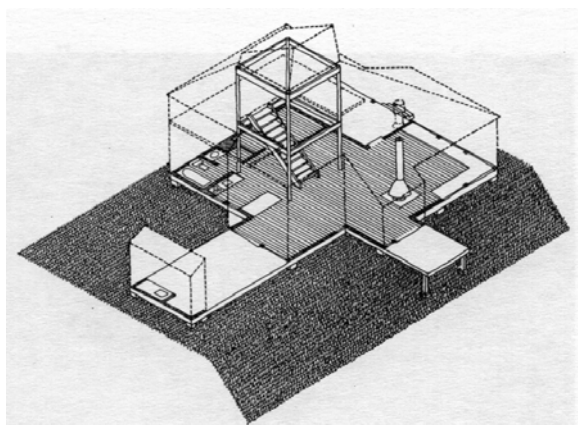
Obr. 61: MLTW/Moore-Turnbull, *Dũm Johnson*, Sea Ranch, California, 1966.



Obr. 62: MLTW/Moore-Turnbull, *Dũm Johnson*, Sea Ranch, California, 1966.



Obr. 63: MLTW/Moore-Turnbull, *Dũm Johnson*, Sea Ranch, California, 1966.



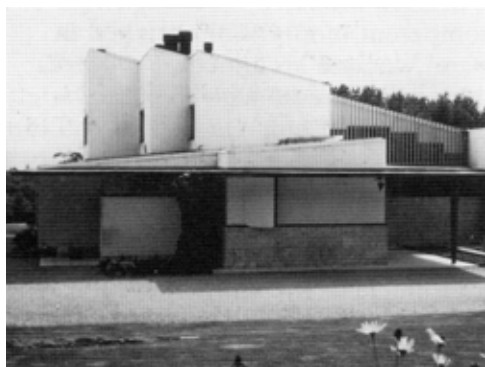
Obr. 64: Charles W. Moore a Peter Hopkins, *Dům Jobson*, Palo Colorado Canyon, California, 1961.



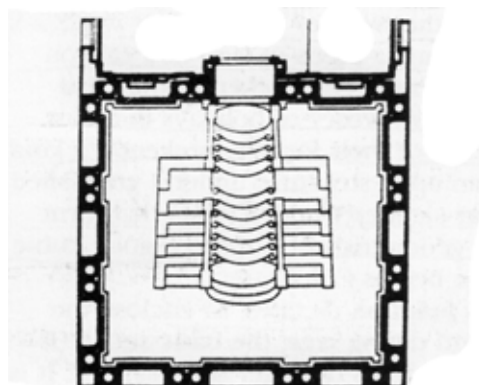
Obr. 65: Charles W. Moore a Peter Hopkins, *Dům Jobson*, Palo Colorado Canyon, California, 1961 - pohled na schodiště.



Obr. 66: Charles W. Moore a Peter Hopkins, *Dům Jobson*, Palo Colorado Canyon, California, 1961 – interiér.



Obr. 67: Alvar Aalto, *Vila Carré*, Bazoches-sur-Guyonne, France, 1956-1958, exteriér.



Obr. 68: Michelangelo Buonarroti, *Laurentinská knihovna*, schodiště, San Lorenzo, Florence, 1523.



Obr. 69: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965.



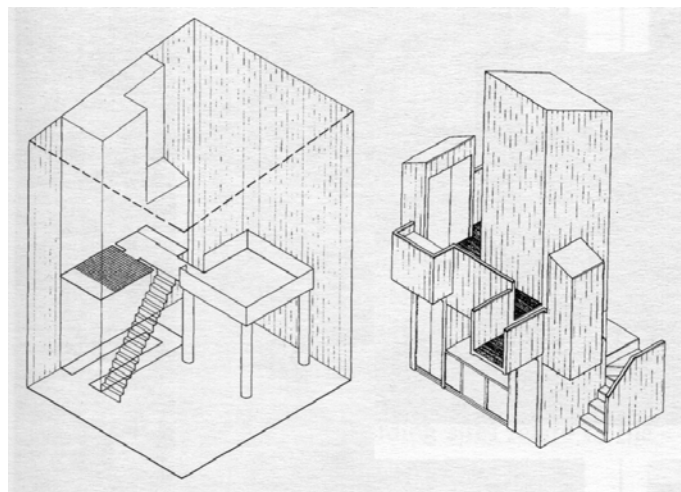
Obr. 70: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965.



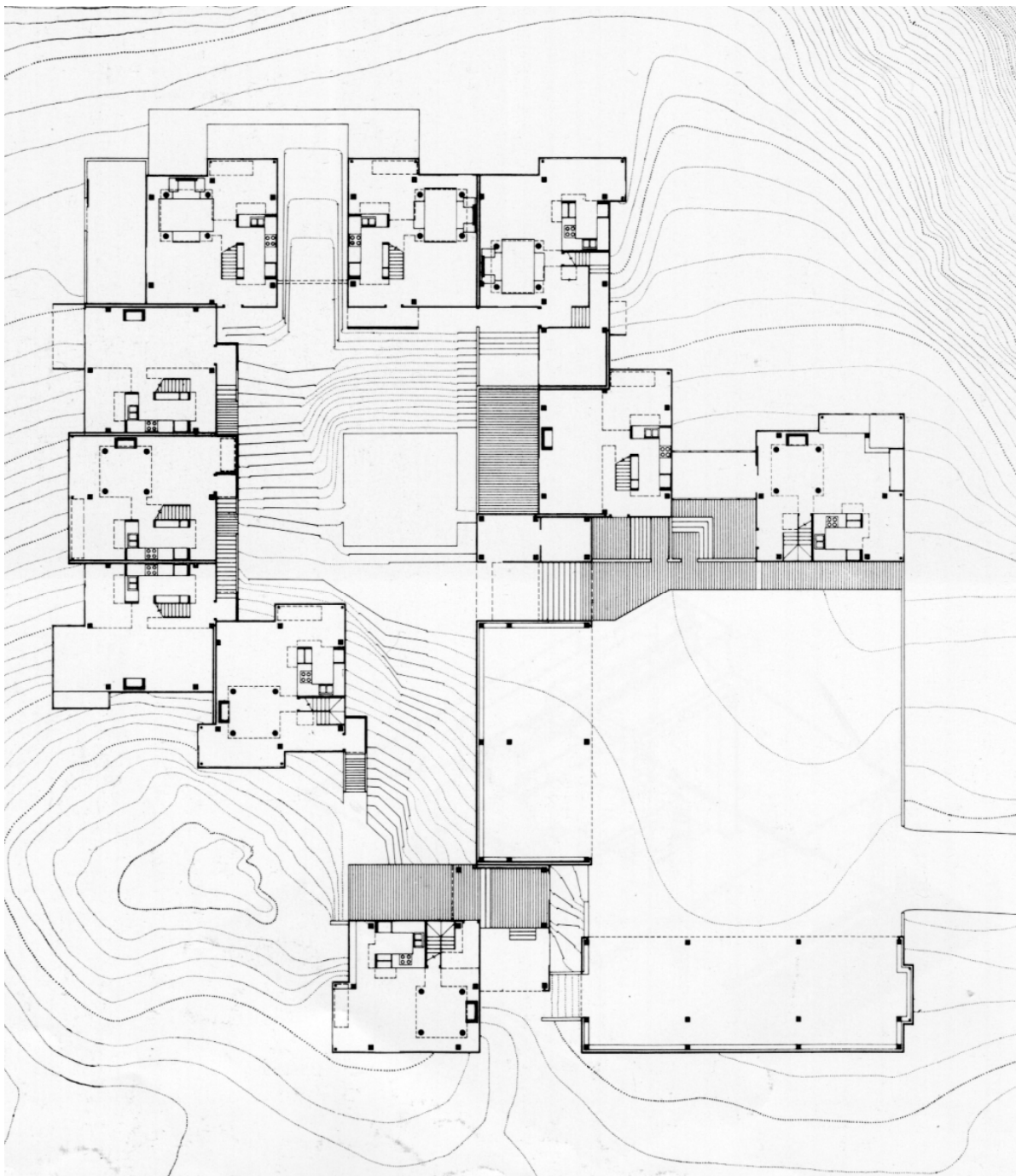
Obr. 71: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965.



Obr. 72: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965.



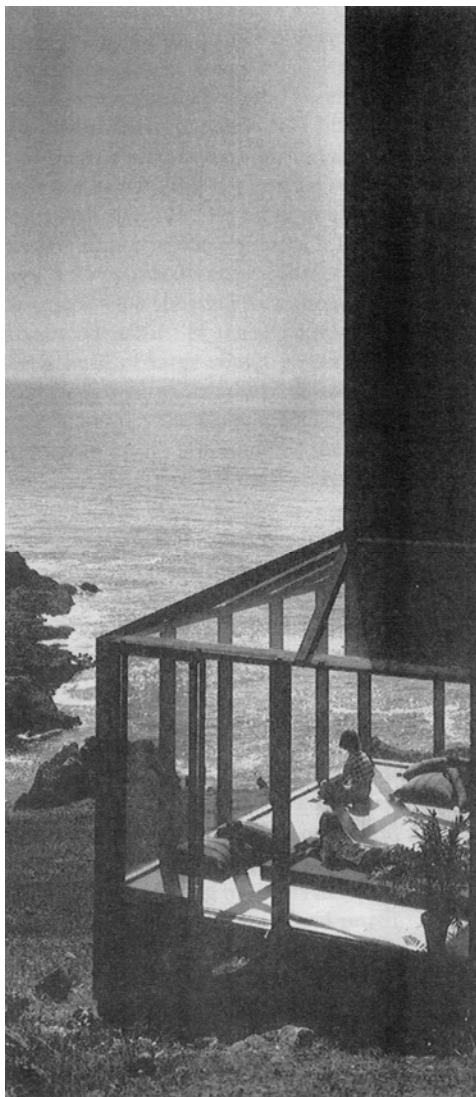
Obr. 73: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965 – typická jednotka kondominia.



Obr. 74: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965, - pūdorys.



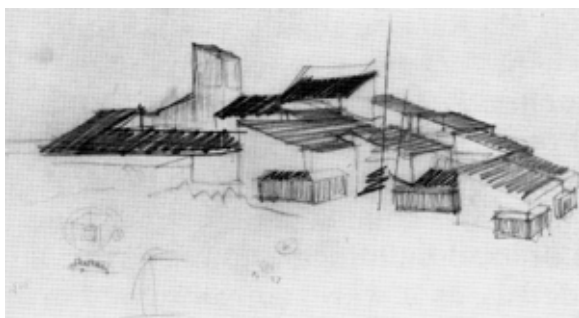
Obr. 75: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963.



Obr. 76: MLTW- Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker, *Kondominium*, Sea Ranch, California, 1963-1965 - solárium.



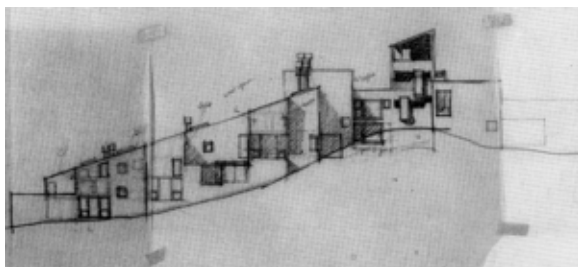
Obr. 77: Neznámý architekt, *Fort Ross*, Sonoma County, California, 1812.



Obr. 78: William Turnbull, *Kondominium*, 1963-1965 - návrh střech, kresba tužkou.



Obr. 79: Alvar Aalto, *Vila Carré*, Bazoches-sur-Guyonne, France, 1956-1958.



Obr. 80: William Turnbull, *kresba jižního převýšení kondominiav Sea Ranch, California, 1963-1965.*



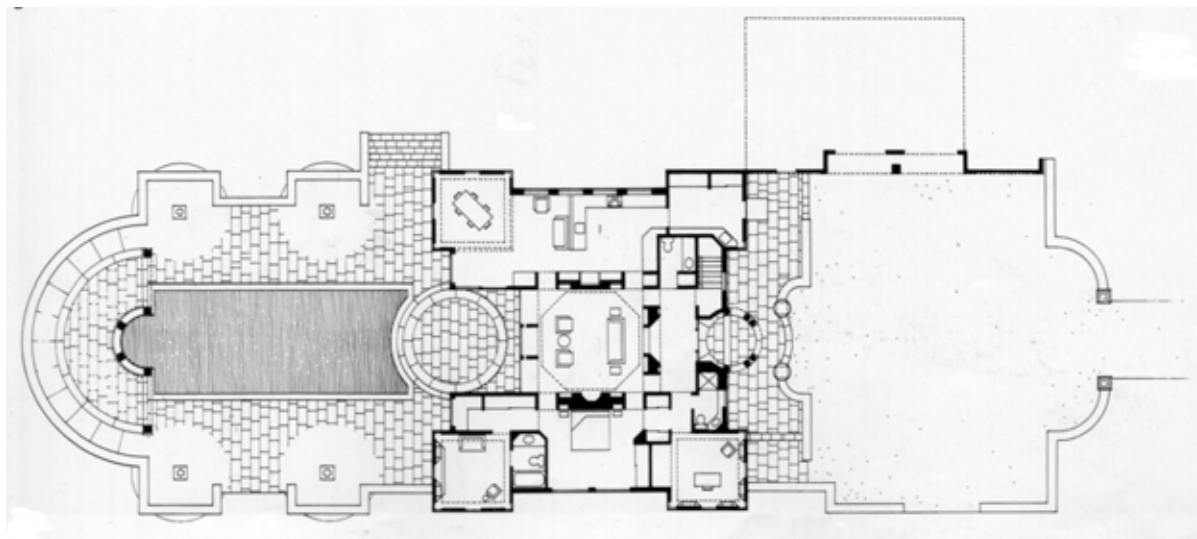
Obr. 81: Alvar Aalto, *Centrum města, Säynätsälo, Finland, 1950-1952.*



Obr. 82: Charles W. Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981.*



Obr. 83: . Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II*, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981.



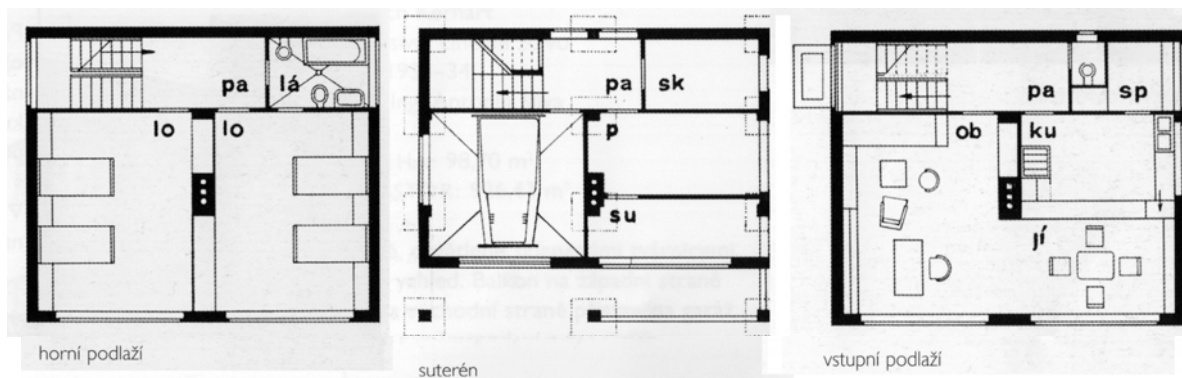
Obr. 84: . Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II*, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981 – půdorys.



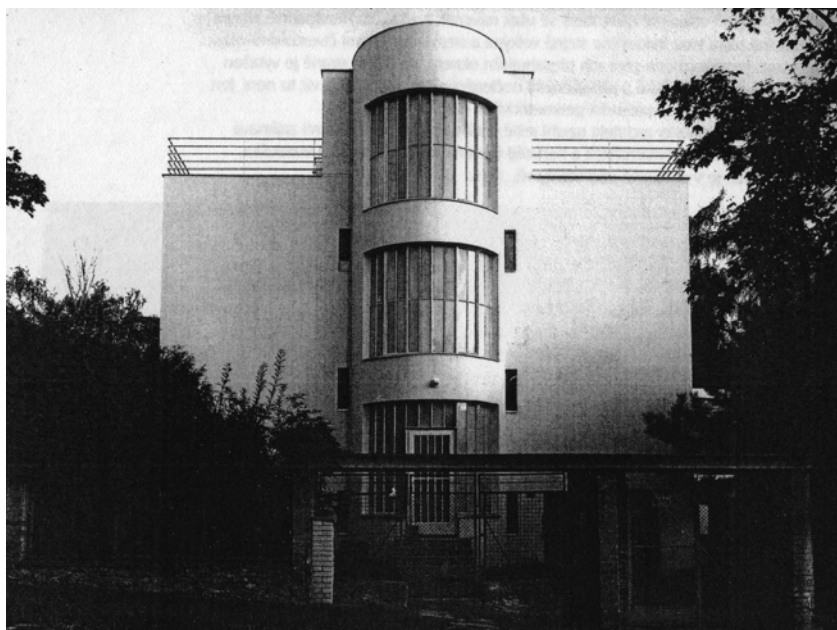
Obr. 85: Moore, Robert Harper, *Dům Rudolph II*, Williamstown, Massachusetts, 1979-1981 - interiér obývacího pokoje.



Obr. 86: Jan Evangelista Koula, *Dům Poláček*, Praha, 1932.



Obr. 87: Jan Evangelista Koula, *Dům Poláček*, Praha, 1932 – zleva horní podlaží, suterén, vstupní podlaží.



Obr. 88: Jan Evangelista Koula, Šaldova vila, Praha, 1929-1932.



Obr. 89: Zleva Lubomír Šlapeta, Ludmila Šlapetová, Richard Neutra a Čestmír Šlapeta 6. 7. 1963 v Olomouci.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Hana Říhová
Katedra:	dějin umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.
Rok obhajoby:	2010

Název práce:	Americký a český rodinný dům, 1900-1940
Název v angličtině:	American and Czech Family House, 1900-1940
Anotace práce:	Diplomová práce se zabývá vývojem rodinného domu dvacátého století v Americe a v Čechách. Speciálně se zaměřuje na díla čtyř architektů, Franka Lloyda Wrighta, Richarda Josefa Neutry, Charlese Willarda Moora a Jana Evangelisty Kouli. Každý z nich specifickým způsobem charakterizuje určité období v dané zemi. Z důvodu bližšího pochopení jejich tvorby, jsou v práci podrobněji rozebrány texty, v nichž se jednotliví architekti blíže zabývají tématem rodinného domu. Jakým způsobem se tyto názory projeví v praxi, je ukázáno na vybraných stavbách. Hlavní přínos práce tedy spočívá v nalezení a srovnání faktorů, které ovlivnily výslednou formu rodinného domu v Americe a v Čechách.
Klíčová slova:	rodinný dům, Wright, Neutra, Moore, Koula, 20. století
Anotace v angličtině:	This diploma thesis describes the evolution of family house in 20th century in United States and Czech Republic. It is focused on work of four architects: Frank Lloyd Wright, Richard Joseph Neutra, Charles Willard Moor and Jan Evangelista Koula. Each of them is selected for his characteristic contribution in given country. To be able to understand their work in more details the thesis is focused on journal papers and books where these architects describes their ideas of family house. The selected examples show the way how the ideas are implemented on real houses. Therefore the main contribution of the thesis is the description and comparison of the elements which affect the final form of family house in United States and Czech Republic.
Klíčová slova v angličtině:	family house, Wright, Neutra, Moore, Koula, 20 th century
Přílohy vázané v práci:	-
Rozsah práce:	126 s., 40 s. obr. příloh
Jazyk práce:	čeština