

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Text a jeho čtení: Polemika o ornamentu. Názory Adolfa

Loose a jeho současníků

Kristýna Koděrová

Plzeň 2016

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Teorie a filozofie komunikace

Diplomová práce

Text a jeho čtení: Polemika o ornamentu. Názory Adolfa

Loose a jeho současníků

Kristýna Koděrová

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Jarmila Doubravová, CSc.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2016

Chtěla bych poděkovat vedoucí mé diplomové práce paní Prof. PhDr. Jarmile Doubravové, CSc. za cenné rady a připomínky, za vstřícný přístup k mé osobě a za veškerou energii, kterou do vedení mé práce vložila.

Zároveň bych také ráda poděkovala mému příteli, který se významným způsobem zasloužil o shromáždění informací o historii vily v Čisté u Rakovníka, č. p. 33, jež ve stručnosti uvádím v úvodu této práce a jež mi byly inspirací a motivací pro její sepsání.

Obsah

| | |
|--|----|
| 1. Úvod | 1 |
| 2. Kulturněhistorický kontext | 4 |
| 2.1 Pojetí ornamentu | 4 |
| 2.2 Hnutí uměleckých řemesel a spolek Secese | 8 |
| 2.2.1 Velká Británie a Spojené státy americké | 9 |
| 2.2.2 Rakousko-Uhersko a Německo | 12 |
| 3. Adolf Loos | 16 |
| 3.1 Život a dílo | 16 |
| 3.1.1 Mladá léta a zdroje inspirace | 16 |
| 3.1.2 První tvůrčí období (1896 – 1914) | 19 |
| 3.1.3 Válečná léta (1914 – 1918) | 26 |
| 3.1.4 Druhé tvůrčí období a pobyt v Paříži (1919 – 1928) | 28 |
| 3.1.5 Mezi Prahou a Plzní (1928 – 1932) | 32 |
| 3.1.6 Poslední práce (1932 – 1933) | 38 |
| 3.2 Polemika o ornamentu | 40 |
| 3.2.1 Strategie myšlení | 40 |
| 3.2.2 Ornament a zločin | 52 |
| 3.2.3 Skrytý ornament? | 63 |
| 4. Závěr | 71 |
| 5. Seznam použité literatury a pramenů | 74 |
| 5.1 Literatura a tištěné zdroje | 74 |
| 5.2 Internetové zdroje | 76 |

| | |
|-------------------|----|
| 6. Resumé | 78 |
| 7. Přílohy | 79 |

1. Úvod

Tato práce představuje téma ornamentu v názorech i dílech architekta Adolfa Loose. Ještě předtím, než bude podrobněji přiblížen její obsah a struktura, bych v tomto úvodu ráda zmínila důvody, které mě vedly k volbě tématu.

Můj zájem o architektonickou tvorbu, a zvláště pak tu Loosovu, pramení z nedlouho zjištěného faktu, že se v mém blízkém okolí nachází stavba od Loosova současníka a pokračovatele, architekta Lea Meisla. Meisl, který žil v letech 1901 – 1944, byl plzeňským rodákem a jeho tvorba se soustředila zejména na adaptace interiérů pro židovskou klientelu a projekty činžovních domů a vil. Kvůli svému židovskému původu byl však vlivem historických událostí nucen svou architektonickou činnost předčasně ukončit a po zadržení v Praze, kde se údajně skrýval, byl následně deportován do Terezína; tam roku 1944 zemřel.

Podobně neblahý osud postihl i MUDr. Jaroslava Součka, pro kterého Meisl pravděpodobně v roce 1936 dokončil rodinnou vilu se soukromou lékařskou ordinací v obci Čistá u Rakovníka. Souček měl taktéž židovský původ, a strach před možnou deportací do koncentračního tábora ho dohnal až ke spáchání sebevraždy – na jaře roku 1942 se v prostorách vily předávkoval morfiem.

Vilu poté obýval zbytek jeho rodiny, manželka Anna Součková ji vlastnila až do konce svého života na sklonku sedmdesátých let. Od roku 1993 vila spadá pod vlastnictví obchodní společnosti, jejímž jednatelem a zároveň společníkem je můj otec. Odtud tedy pramení moje přímá zkušenost s Meislovou tvorbou. Současný vlastník se snaží o zachování a údržbu původních prvků vnitřního vybavení (v některých případech zjevně ovlivněných principy Loosovy tvorby), vnější podoba vily se však změnila vlivem nešetrných stavebních úprav zhotovených po roce 1970.

Tyto strohé údaje o neutěšené, leč poutavé historii vily a jejích obyvatel jsou ovšem to jediné, co se v rámci soukromého bádání podařilo shromáždit. Stejně tak o Meislově životě a díle jsou bohužel dochovány jen velmi stručné informace. Bibliografické údaje o jeho osobě uvádí na svých stránkách projekt *Plzeňský architektonický manuál (PAM)*,¹ v tištěných zdrojích lze nalézt zmínku o Meislovi pouze v knize *Loos – Plzeň – souvislosti*

¹ Viz zdroj: ŠUBRTOVÁ, A.: *Leo Meisl*, <http://pam.plzne.cz/architekt/26-leo-meisl>.

= *Loos – Pilsen – connections*, autorů Petra Domanického a Petra Jindry.² Vzhledem ke krátkému období Meislova života a minimu dochovaných zdrojů je obtížné získat o jeho osobě další údaje, jejichž souhrn a rozbor by se mohl stát předmětem samostatné diplomové práce. Z tohoto důvodu se v této práci moje pozornost soustředí na architekta mnohem známějšího – Adolfa Loose.

Loos, který stejně jako Meisl navrhl množství vil a zařízení soukromých bytů pro zejména židovské zákazníky, působil mimo jiné také v Plzni, kde jeho odkaz stále žije prostřednictvím zrekonstruovaných původních interiérů. V rámci zájmu o zvolené téma jsem osobně navštívila prostory domu manželů Jana a Jany Brummelových, interiéry zařízené pro Josefa a Štěpánku Voglovy a opakovaně byt pro rodinu Wilhelma Krause. V poslední uvedené realizaci jsem se také na jaře 2015 zúčastnila konané přednášky amerického profesora dějin architektury a designu na Texaské univerzitě v Austinu a jednoho z předních světových znalců Loosových děl Christophera Longa,³ jenž v jejím rámci přednesl své poznatky o Loosově způsobu uvažování, které budou v této práci reflektovány a dále posuzovány vzhledem k uvedenému obsahu.

Cílem práce je pojednat o postavení a funkci ornamentu v Loosových názorech i dílech. Vzhledem k tomu, že Loos architektonicky tvořil na základě své myšlenkové strategie, kterou stanovil již ve svých raných textech z roku 1898 psaných především pro *Neue Freie Presse*, bude v práci věnována pozornost nejen rozboru jeho slavné eseje *Ornament und Verbrechen* (1908), ale také ostatním článkům a statím, které byly již za jeho života shromážděny a vydány ve sbírce *Ins Leere gesprochen* (1921) a *Trotzdem* (1931). Na výklad Loosových myšlenek prostřednictvím interpretace jeho textů bude zaměřena samostatná kapitola. Ta bude předcházet a uvádět do kontextu polemiku o ornamentu, jež Adolf Loos vedl právě prostřednictvím eseje *Ornament und Verbrechen*.

Téma ornamentu bude vyloženo také v rámci kulturněhistorického vývoje od druhé poloviny 19. století do konce třicátých let 20. století v Rakousko-Uhersku, tam vzhledem k vzniku a vývoji spolku Wiener Secession a Wiener Werkstätte, ale také v Německu v souvislosti se sdružením Deutscher Werkbund a Weimar Bauhaus. Vývoj ve Velké Británii bude uveden především ve spojitosti s rozvojem průmyslové revoluce a s vývojem hnutí Arts and Crafts jako odpovědí na tuto nastalou ekonomicko-společenskou situaci.

² DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 220.

³ LONG, Ch. *Adolf Loos and the Strategy of Sorting*. [přednáška]. Plzeň: Pěstuj prostor, z. s.; Plzeň 2015, o. p. s., 21. května 2015. In: *YouTube* [online]. [vid. 5. 2. 2016]. Záznam dostupný z: <https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGHukKPw>. Více informací in: <https://soa.utexas.edu/people/christopher-long>.

Tradice hnutí uměleckých řemesel bude zmíněna také v rámci vývoje průmyslu a architektury na území Spojených států amerických. Pro úplnost bude první kapitola věnována pojetí ornamentu z hlediska obecných definic i vývoje ornamentalistiky v evropské architektuře přelomu 19. a 20. století.

Z metod bude užito popisu a analýzy k uvedení do obecného kontextu Loosovy doby i jeho děl, a komparace; té především v rámci reflektování tématu u dalších významných architektů, na které Loos ve svých článcích reagoval. Vzhledem k tomu, že kapitola přibližující podrobněji osobnost Adolfa Loose bude kromě životopisných událostí tvořena také popisy jednotlivých architektonických realizací, bude tento text práce doplněn obrazovými přílohami. O fotografie bude obohacena také kapitola, ve které se zamyslím nad (možnou) existencí ornamentu v Loosových návrzích a uskutečněných projektech.

V práci se opírám o texty odborníků, kteří se osobností Adolfa Loose a jeho díly dlouhodobě zabývají či zabývali. Kromě již zmiňovaného Christophera Longa je to například Maria Szadkowska, která je kurátorkou Müllerovy vily v Praze a jejího Studijního a dokumentačního centra Adolfa Loose či Petr Domanický, pracovník památkové péče a kurátor sbírek a výstav v Západočeské galerii v Plzni. Ze zahraničních autorů využívám textů od Augusta Sarnitze nebo architekta a kunsthistorika Burkhardta Rukschcia, který se mimo jiné zasloužil o rekonstrukce a restaurování Loosových nejvýznamnějších vídeňských realizací⁴. Pojetím i obsahem specifická je potom publikace vydaná Loosovou druhou ženou Elsie Altmann, která obsahuje detailní informace o Loosově osobním životě.

Zvláštní vazbu měl k Loosovi také Bohumil Markalous, který byl za svého života s architektem v kontaktu a výrazně se zasloužil o šíření jeho odkazu prostřednictvím publikování jeho článků. Markalous je pro tuto práci významný ještě z jednoho hlediska – uspořádal první české vydání Loosových statí do souboru *Řeči do prázdna* (1929), přičemž jednotlivé texty upravil v řeč „loosovky českou“ na přání samotného architekta. Z druhého vydání tohoto souboru statí budu v práci při rozboru Loosových myšlenek vycházet. Zároveň budu reflektovat i německy psané texty ze sbírky *Trotzdem*, neboť je mou snahou předložil Loosovu polemiku o ornamentu v jejím co možná nejuvěrohodnějším vyznění.

⁴ Na informačních webových stránkách města Vídně se uvádí realizace obchodního a obytného domu Goldman & Salatsch, Kärntner baru či Strasserova dům. Viz zdroj: *Wien Geschichte Wiki*: Burkhardt Rukschcio, https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Burkhardt_Rukschcio.

2. Kulturněhistorický kontext

2.1 Pojetí ornamentu

Než v textu přistoupíme k samotnému rozboru Loosovy polemičky, budeme se soustředit na definici a vymezení hlavního pojmu, tedy ornamentu, stejně jako na jeho formu a funkci ve vztahu k architektuře.

Obecnou definici pojmu ornament nabízí například *Ottův slovník naučný* v osmnáctém svazku z roku 1902. Tam je ornament definován jako okrasa či ozdoba, která se nejčastěji využívá ve stavitelském umění a uměleckém průmyslu a může se vyskytovat na předmětech libovolné hmoty a látky. Ornament je tu popsán jako to, co pouze doplňuje samu architekturu, které se podrobuje a od které je ornament odvislý jako od základní tvarové kostry. Úkolem ornamentu je tedy podtrhnout tvary a členění předmětů, na nichž je vyveden, účinně jim nechat vyniknout a rozhodně je nezakrývat. Naopak předmět či stavba má ornamentu umožnit uměleckou působivost, kterou by neměla strhnout svou účelností a rázem. Ornament může nabývat podoby prohloubeného (tj. rytého, vyřezávaného a následně barvou vyplněného), plochého (kresleného a malovaného) nebo vypouklého dekoru (buďto s plochým, nebo vysokým reliéfem).⁵

Jako ozdobu a dekorativní přídavek definuje ornament *Meyersův velký konverzační slovník*. Také tam se setkáváme s přiřazením ornamentu k architektuře a uměleckému průmyslu a vymezením jeho postavení, jakožto dekoru závislého na základním tvaru předmětu, jež má zkrášlit. Mimo to je ornament odvislý od účelu předmětu, času a místa vzniku, povahy materiálu a procesu výroby. Stejně jako v předchozím zdroji, i zde se rozlišují tři základní podoby ornamentu: ornament hmotný, povrchový a lineární, a to ve vypouklé, polovypouklé i ploché formě. Druhy ornamentu jsou dále rozlišovány podle toho, co zpodobňují, na geometrický, vegetabilní a animální dekor s možností jejich vzájemného mísení a různou měrou přesnosti ve věrnosti vyobrazení (od stylizace po naturalistické ztvárnění), která závisela na dobových preferencích uměleckých slohů různých historických epoch.⁶

⁵ OTTO, J. *Ottův slovník naučný: Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, heslo: Ornament, sv. 18, s. 887.

⁶ MEYERS. *Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, heslo: Ornament, sv. 12, s. 133.

Popsat celý historický vývoj tohoto druhu dekoru není v této práci možné, a to vzhledem k rozsáhlosti tématu i specifikaci práce. Ve stručnosti lze uvést, že ornament se vyvíjel spolu s tím, jak se vyvíjely dějiny lidstva a potřeba člověka zdobit a krášlit objekty kolem sebe, sebe nevyjímaje⁷. Výrazný rozkvět lidských kultur s sebou pochopitelně přinesl i zájem o uměleckou činnost, ve které se ornamentální výzdoba rozvíjela v závislosti na dobových i geopolitických možnostech a tendencích. Proto bude na následujících stranách věnována pozornost druhé polovině 19. století a přelomu do století 20. jakožto doby, kdy využití ornamentu, a to nejenom v architektuře, bylo více či méně spojeno se společenskými diskuzemi, jejichž výsledkem byl ambivalentní vztah k celkovému směřování vývoje umělecké činnosti.

Historicky podmíněná diskuze o povaze krásného umění a jeho vztahu vůči umění užitému se vztahovala mimo jiné právě i k architektuře. Ta byla tradičně pojímána jako jedno z krásných umění, proti čemuž stálo užitkové stavitelství. To mělo svoji podstatu v konstrukci, zatímco charakteristickým znakem architektury se stala dekorace. Z tohoto náhledu byla architektura přímo spjata s uměleckou výzdobou, která se zpravidla projevovala tím víc, čím víc se dbalo na reprezentační funkci staveb. Jednotlivé reprezentační budovy byly opatřeny množstvím uměleckých dekorací, které zde plnily funkci symbolu společenského postavení jejich majitelů či uživatelů. V tomto smyslu je pro rozvoj umělecky dekorované architektury zvláště významná éra měšťanské společnosti, která měšťským stavbám připsala zvláštní význam a statut, jako nositelům svých myšlenkových a uměleckých ideálů. S proměnou historických událostí se měnilo i zaměření a ambice reprezentační dekorované architektury, která v druhé polovině 19. století zastupovala nejen své vlastníky, potažmo stavebníky, ale nově i širší veřejnost jako svého potenciálního uživatele.⁸

Symbolika společenského postavení elit i poslání jednotlivých budov byly publiku předváděny nejen pomocí finančně i umělecky náročné výzdoby, ale na síle jejich estetického působení se projevovalo také krajinné umístění, měřítko, architektonický styl a v souvislosti s tím i vybrané stavební materiály či nové konstrukční techniky. V případě výzdoby, nejčastěji v podobě sochařské a malířské tvorby včetně ornamentu⁹ (později v secesi také keramiky, vitráže, mozaiky i kovotepectví), hrálo roli její umístění, četnost

⁷ Viz Loosův názor na tetování jedinců uvedený v kapitole 3.2.2 této práce.

⁸ PRAHL, R., ŠÁMAL, P. *Umění jako dekorace a symbol*, s. 8–9.

⁹ Ornament je specifický druh dekoru, viz definice pojmu výše zmíněné. Podle Praha a Šamala se může stát ornamentem i figurální výzdoba, je-li chápána v rámci celku stavby jako její dekorativní část. In: PRAHL, R., ŠÁMAL, P. *Umění jako dekorace a symbol*, s. 11.

výskytu, rozměry a samozřejmě i obsah. Tyto parametry rozhodovaly o možnosti a způsobu „čtení“ dekorované architektury, stejně jako o předání poselství dobovému adresátu a záleželo tedy i na záměru zhotovitele výzdoby, zda bude „čitelná“ pro širší veřejnost¹⁰ či pouze určitou společenskou vrstvu.¹¹

Dobový důraz na symetrii a harmonii celku a detailu se projevoval i v případě upoutání pozornosti veřejného publika. Opakováním motivu drobného dekoru v plastice či ornamentu ve formě i obsahu vracelo pozornost společnosti od detailu k celkovému dojmu z budovy, nesoucí dobové odkazy a poslání zároveň i v každé své části. Jak však upozorňuje Prahla a Šámal, „čtení“ zdobné reprezentační architektury se vlivem povahy a vývoje měst i jejich obyvatel v průběhu 19. století značně proměnilo. Architektura začala plnit roli jakéhosi plátna pro symboly politického výrazu a národní identity. Požadavek emancipace jednotlivých etnik a národnostních skupin v rámci Rakousko-Uherské monarchie na přelomu století obsadil své místo i v kultuře a projevil se právě i skrze architektonické umělecké dekorace. Nejen jejich víceznačný obsah, ale i prosazovaná národnostní příslušnost uměleckých tvůrců byla výrazem této změny. Politické značení výzdoby však nezastínilo dekorativní tradici, naopak s ní bylo spjato ve vzájemně vlivném vztahu.¹²

Jak už bylo naznačeno, také osobnost samotných tvůrců se mnohdy odrážela v působení poselství staveb opatřených dekorem. V poslední třetině 19. století architekti, kteří měli nesporný vliv na podobu staveb i jejich výzdoby, kterou autorsky zpracovávali v často konkrétních návrzích, rovněž svorně navazovali spolupráce s umělci, a to v ohledu k distinkci kompetencí mezi koncepcí a realizací výzdoby. Dělbá práce tak vůči sobě vymezila pojmy architekt, stavitel i umělec jakožto označení jednotlivých tvůrců v rámci společného díla.¹³ Toto vzájemné spojení naplňovalo tradiční ideál tzv. Gesamtkunstwerku, absolutního uměleckého díla, které mělo v kruzích evropské estetiky působit jako pojítko v rámci stylové rozrůzněnosti i jako vztyčný bod pro přenesení umění do života.¹⁴

A právě nesourodý vývoj i potřeba hledání stylových tendencí v umění a architektuře přispěl ke snahám o emancipaci těchto provázaných oblastí lidské tvorby.

¹⁰ K podpoře toho byly „jednotlivé reprezentační novostavby popisovány a komentovány v obecných periodících, někdy opatřeny i výpravnými publikacemi anebo tištěnými průvodci“. Takové „čtení“ ovšem zůstávalo výsadou jen úzké části společnosti. In: PRAHL, R., ŠÁMAL, P. *Umění jako dekorace a symbol*, s. 15.

¹¹ Tamtéž, s. 9, 13–14.

¹² Tamtéž, s. 15–16.

¹³ Tamtéž, s. 12.

¹⁴ MILLER, A. *BRNO ECHO: Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*, s. 8.

Ukazovalo se to v přístupech jak novoklasicismu, kdy se uplatňovala eliminace zdobných detailů ve prospěch celkového vyznění stavby, tak v období secese, kde byla ještě spjatost umělecké intervence s architekturou naprosto samozřejmá. Prahla se Šámalem však neopomíjí zmínit názor, že vrcholně dekorativní secese znemožňovala působivost čistě architektonického výrazu stavby, a tím ovšem nedokázala plně vyznít ani sama zdobnost, přestože, nebo snad právě protože byla zastoupena ve vysoké míře.¹⁵

Naproti tomu příchozí moderna „zachovávala smysl pro detail, ale kladla v dekorativním působení důraz hlavně na vlastní prostředky architektury“¹⁶. Dobově podněcená a stupňovaná debata o kritice přílišné stavební a fasádní dekorace na počátku 20. století zasáhla i do smýšlení výtvarných umělců, kteří se ohrazovali proti posuzování uměleckého díla jako pouhé dekorace a usilovali o chápání svébytné hodnoty jejich tvorby. K tomu částečně přispěli tendence převládající již v druhé polovině 19. století o obrodě řemeslných tradic, poctivé práce a stávajícího uměleckého průmyslu.¹⁷ Tyto tendence, které se seskupily a vyhrotily v rámci Hnutí uměleckých řemesel, s jejímž vznikem je spojeno prostředí Velké Británie a které se přes Spojené státy americké přeneslo zpět na evropský kontinent, kde právě vznikala secese, se ukázaly být důležitým krokem v otázce ornamentalismu. Proto bude jejich vývoj podrobněji nastíněn v následující kapitole.

¹⁵ PRAHL, R., ŠÁMAL, P. *Umění jako dekorace a symbol*, s. 17.

¹⁶ Tamtéž, s. 17.

¹⁷ Tamtéž, s. 17–18.

2.2 Hnutí uměleckých řemesel a spolek Secese

V umělecky rozkolísané době *fin de siècle*, přelomu století, se hledání nového stylu, poplatného dobovým požadavkům, ukázalo být definující potřebou. Održení se od historismu a vyvíjení nových uměleckých forem jakožto reakce na nové potřeby rychle rostoucí evropské populace, přinesla ve svém rozkvětu průmyslová revoluce. Překotnou přeměnu stávajících uměleckých a kulturních hodnot tehdejší Evropy alespoň částečně zpomalilo hnutí Arts and Crafts, jež svými ideály cílilo na opačnou stranu, než kde stál rozvíjející se průmysl a nové strojní technologie. V následujících podkapitolách jsou zmíněny nejvýznamnější odnože tohoto hnutí, vycházející z původní tradice myšlenek a zásad, byť se jedná o uskupení často i vnitřně názorově nejednotná. Na příkladu prvních vývojových fází Hnutí uměleckých řemesel ve Velké Británii a poté i ve Spojených státech však můžeme odhalit původ tendencí, které na počátku 20. století panovaly v Evropě u Wiener Werkstätte, Deutscher Werkbund i Weimar Bauhaus. Také spolek Secese a posléze uplatňovaná secesní estetika je tím, co sjednocovalo Evropu a stanovilo předpoklady pro rozvoj moderního umění a architektury 20. století, jakkoliv od sebe byla secesní a moderní forma nejen ornamentu rozdílná.

Jak upozorňuje Steven Adams, autor publikace *Hnutí uměleckých řemesel*, musíme podstatu hnutí Arts and Crafts spatřovat ve společenském poslání spíše než v uměleckém stylu.¹⁸ A právě společenské poslání vyznívá jako jednotící prvek všech níže zmiňovaných tendencí uměleckého vývoje, které na dobovou otázku ornamentalismu poskytovaly vlastní verze odpovědí.

¹⁸ ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 125.

2.2.1 Velká Británie a Spojené státy americké

Když se v roce 1851 konalo v Británii zahájení Světové výstavy, byla tato země, průmyslová velmoc, na svém vrcholu. V dějinách Evropy je britská viktoriánská doba 19. století označována za „zlatý věk“, neboť se v této době odehrával kromě koloniální politiky také velký hospodářský rozmach, který vyústil v průmyslovou revoluci.¹⁹

Vliv masové industrializace však nebyl přijímán pouze kladně. Již od počátku století byly ve společnosti patrné tendence k opatrnosti před důsledky průmyslového bohatství. Jedním z nich bylo rozdělení společnosti podle majetku a z toho vyplývající, ale chybějící vzájemná sociální odpovědnost a loajalita. Běžnými se staly protesty podporující vědomí, že „industrialismus společnost spíš zhoršuje, než zlepšuje“²⁰. Toto stanovisko zastávala většina stoupců hnutí Arts and Crafts^{21, 22}.

Výše jmenovanou Světovou výstavu odmítl navštívit William Morris, pozdější zakladatel a ředitel společnosti Morris a spol., spolku „dělníků výtvarného umění“, jenž deklaroval reformní pohled na anglický dekor. Dekorativní umění mělo být podle Morrise přirozenou lidskou formou pro vyjádření pocitů člověka, který měl při své tvorbě ideálně vycházet z přírody. To by podle něj zapříčinilo i krásu vytvořeného díla. Zároveň odmítl tehdejší vkus, který na strojově vyráběném nábytku obhajoval vysokou míru zdobnosti. Firma nabídla vlastní jednodušší variantu nábytku, ale aby se vyrovnala nízké ceně velkovýroby, používala levné materiály, které dále technicky náročnými procesy upravovala do zdánlivého luxusu, a tím se také rozcházela s principy Hnutí. Přesto firma uváděla do praxe takové estetické a sociální ideály, které udávaly jeho základní směr.²³

Inspirátoři jeho vzniku, Thomas Carlyle a John Ruskin, hlásali jednak „odpor k modernímu průmyslovému kapitalismu“²⁴, zároveň kladli důraz na hodnotu lidské tvůrčí práce. Takové byly sjednocující myšlenky. Praktickou podobu získaly v díle britského architekta A. W. Pugina, který ve slohu novogotiky propagoval ideu křesťanství a hlásal, že „umění a architektura mají schopnost obrodit a zušlechtit společnost“²⁵. Zálību

¹⁹ KULHÁNEK, I. *Klopýtání přes budoucnost. Dějiny Evropy od Vídeňského kongresu 1815 do roku 2005*, s. 47–48.

²⁰ ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 16.

²¹ Anglický výraz se do češtiny nejčastěji překládá jako: *Hnutí uměleckých řemesel*. V textu bude rozlišováno mezi hnutím a Hnutím, přičemž první výraz obecně vyjadřuje cílené seskupení, druhý je pak zkratkou pro označení Hnutí uměleckých řemesel.

²² ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 15–16.

²³ Tamtéž, s. 40–45, 48.

²⁴ Tamtéž, s. 17.

²⁵ Tamtéž, s. 19–20.

v novogotických stavbách po Británii převzala i Amerika, kde tak začala vznikat architektura, která měla reflektovat životní styl majetnějších obyvatel venkova.²⁶ Hnutí Arts and Crafts rozvíjející se na odlišných kontinentech tedy sjednocovaly stejné ideje.

Spojení mezi britským a americkým vývojem Hnutí nebylo zpočátku úplné. K vzájemnému propojení došlo po roce 1876, kdy se ve Philadelphii konala Stoletá výstava. Američtí umělci objevili díla britských vystavovatelů, která jim ukázala, jak lze ztvárnit myšlenky Hnutí v praxi. Snaha o nalezení vlastní kultury a uměleckého stylu, nezávislého na evropském vývoji, která se v Americe ozývala, se posléze zaměřila na koloniální minulost země.²⁷

Americký vývoj hnutí Arts and Crafts však nebyl, na rozdíl od britského, zatížen neblahým dopadem mohutné strojové výroby a umělci Spojených států ochotně přijali možnost tvůrčí technické práce, kterou jim stroje poskytovaly. Spojit myšlenky Hnutí s mechanizovanou výrobou se dobře povedlo zejména architektovi F. L. Wrightovi²⁸. Ten se s principy Hnutí seznámil prostřednictvím Ruskinova díla a stal se v roce 1896 jedním ze zakládajících členů jeho chicagské odnože (Chicago Arts and Crafts Society).²⁹

Wrightova „organická architektura“ reflektovala Morrisovy původní požadavky na splynutí budovy s jejím okolím, stejně tak splňovala provázanost interiéru s exteriérem, jednou ze základních zásad Arts and Crafts. Nastolil kompromis mezi neslučitelnými ideály Hnutí, jakými byla výhradně ruční nákladná výroba a zároveň přístupná cena výrobků pro obyčejný lid, když se roku 1901 v přednášce *Umění a řemeslo stroje* vymezil proti Morrisovu názoru a zdůraznil prospěch používání strojů. Wright vnímal stroj jako jeden z řemeslných nástrojů emancipace a integroval ho do výrobního procesu, konaného rukou umělce. Tento pohled převzaly a dále rozvíjely řemeslné dílny v Německu.³⁰

Druhá polovina 19. století přináší do Evropy vlnu estétství sdružovanou kolem britského obchodního domu Liberty's a okruhu obdivovatelů básníka Oscara Wilda.

²⁶ ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 17–20.

²⁷ Tamtéž, s. 76.

²⁸ Frank Lloyd Wright, americký architekt působící ve Spojených státech od konce 19. století do poloviny století 20., byl mnoholetým žákem architekta a hlavního představitele chicagské školy Louise H. Sullivana v ateliéru Adler and Sullivan. Wright později sám vedl vlastní architektonickou školu, jejímiž žáky se stal např. Rakušan Richard Neutra (také žák Adolfa Loose) či Čech Vladimír Karfík (taktéž Loosův žák). Wright citlivě vnímal evropské umělecké vlivy (Evropu poprvé navštívil v roce 1909), blízká mu byla zvláště architektura holandská a německá. Kriticky se vyjadřoval k tvorbě Le Corbusiera i Waltera Gropia, od architekta Ericha Mendelsohna přebíral stylotvorné prvky. Do českého prostředí Wrighta významněji uvedl jeho český žák Antonín Raymond, který měl v Praze roku 1925 přednášku *O americkém stavitelství*. Později šířil Wrightův styl kritik Vilém Dvořák In: ŠLAPETA, V. *Frank Lloyd Wright a česká architektura*, s. 7, 12–13, 45–47, 59.

²⁹ ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 88.

³⁰ Tamtéž, s. 90.

Dekoratívni výtvarné umění, ke kterému tolik inklinovali, se začalo projevovat i v architektuře. Revolucionářský charakter staveb Hnutí překryl v tomto případě dekorativní estétismus, který vycházel z tradic anglické obce počátku 18. století a stejně jako v malířství dbal spíše na vizuální efekt. Výjimku tvoří architekt E. W. Godwin, který se sice zprvu nechal inspirovat gotickým slohem a slohem královny Anny, v pozdější tvorbě však odmítl povrchovou dekoraci a přešel k jednoduchému stylu geometrických tvarů bez plastických ozdob, čímž předznamenal vývoj architektury 20. století.³¹

Na evropském kontinentu byly patrné stále silnější tendence k oproštění od historie a nalézání nových forem a témat. V Anglii se v tomto ohledu profiloval například architekt C. R. Mackintosh, který opustil historické vzory a ve svých dílech předkládal formální čistotu a jednoduchost. Znovu se také objevil zájem o ideály hnutí Arts and Crafts, zvláště požadavek na účelnost umění, a skrze něj i uspokojování společenských potřeb. Tyto principy přijaly nově vzniklé německé spolky Deutscher Werkbund a Weimar Bauhaus i Vídeňské dílny (Wiener Werkstätte).³²

³¹ ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 95, 104–105.

³² Tamtéž, s. 106.

2.2.2 Rakousko-Uhersko a Německo

Vlivy britského umění a architektury ve Vídni, toužící po pokroku a novátorství, vzbudily zájem. Zvláště vymanění z historických slohových předloh posloužilo jako společný cíl i skupině Secese³³ založené v roce 1897, která si stanovila výmluvné heslo: „Dejte historii umění a umění svobodu“^{34, 35}.

Pro Vídeň, rozrůstající se evropskou metropoli, hlavní město národnostně roztržitého Rakousko-Uherska a sídlo vládnoucí habsburské monarchie, byl požadavek vzniku nového tvůrčího směru spojen s tendencemi vypořádání se s populační explozí³⁶. Po roce 1857, kdy byly svrženy hradby bránící historické centrum města, se mezi ním a okolními předměstími vytvořil otevřený prostor vhodný k zástavbě.³⁷ Rakouská liberální strana tak měla k dispozici prostor k vytvoření nové kultury střední vrstvy v místě, jež dostalo pojmenování Ringstraße. Vznikl zde široký pás veřejných a soukromých budov, u nichž byla kontrolována pouze výška a zachování šířky vzhledem k šířce ulice. Nová výstavba, která dbala spíše než na funkční účelnost na kulturní reprezentaci, překonala co do koncentrovanosti a působivosti i souběžnou městskou rekonstrukci Paříže.³⁸

Jednalo se o „zkrášlení obrazu města“ řízené ideály kulturní buržoazie, která svými okázalými budovami v podstatě odřízla vnější část města od historického centra, Schorske píše doslova o „sociologické dělicí hranici“³⁹. Pocit izolace z orientace všech budov směrem k ulici byl v tomto případě ještě umocněn nesourodými historickými slohy, ve kterých byly budovy vystavěny. Různorodost architektury měla odrážet různorodé funkce jednotlivých staveb.⁴⁰

³³ Pojem zastřešující v sobě hned několik jednotlivých hnutí, které se lišily zpravidla místem vzniku a názvem. Tak je vídeňský spolek označován jako Wiener Secession (1897), německý jako Jugendstil (1892), anglický jako Modern Style a francouzská nová vlna výtvarného umění jako Art Nouveau (1895). In: VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 9–10. V této práci označuje „Secese“ s velkým počátečním písmenem vždy vídeňský spolek Wiener Secession. Stejný pojem psán jako „secese“ má obecný charakter označení stylové příslušnosti.

³⁴ Srovnej popisovaný vývoj emancipace výtvarného umění v kapitole 2.1 této práce.

³⁵ ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 115.

³⁶ Kulhánek uvádí, že do roku 1900 mělo Rakousko-Uhersko více než 45 milionů obyvatel, na přelomu století již počet přesáhl 50 milionů. Samotná Vídeň zaznamenala od roku 1850 do roku 1880 nárůst obyvatel o téměř 300 tisíc, na 730 tisíc. In: KULHÁNEK, I. *Klopýtání přes budoucnost. Dějiny Evropy od Vídeňského kongresu 1815 do roku 2005*, s. 64, 74–75.

³⁷ KULHÁNEK, I. *Klopýtání přes budoucnost. Dějiny Evropy od Vídeňského kongresu 1815 do roku 2005*, s. 74.

³⁸ SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*, s. 45–47.

³⁹ Tamtéž, s. 51–52.

⁴⁰ Tamtéž, s. 52–53.

Plochu Ringstraße četně zaujímaly činžovní obytné doby, což bylo ovlivněno velkým nárůstem obyvatel a potřebou městských bytů. I zde fasáda plnila funkci estetickou a reprezentativní, a bohatostí ornamentů a jiných zdobných prvků vyjadřovala vysoké postavení rodiny navenek, přičemž také zvyšovala výši nájemného, neboť mnoho obytných budov bylo v soukromém vlastnictví rodiny, která obývala reprezentativní patra níže k ulici a ta vyšší pronajímala. Kupci a zároveň obyvateli těchto domů se stávala movitá aristokracie a buržoazie, což odráželo společenské tendence liberálů podporující jejich vzájemně spřízněné vztahy.⁴¹

Zástavba Ringstraße si získala také své kritiky z řad tehdejších architektů. Jedním z nejmóraznějších postav se stal Otto Wagner, který „odmítal maskování modernosti a jejich funkcí slohovými škraboškami historie“⁴². Zavrhl historismus, který se rozmáhal v architektuře celého 19. století a snažil se o vybudování města⁴³, které by reflektovalo moderní život a potřeby člověka. Kládl důraz na funkci a účelnost, na možnosti růstu města i podnikání v něm, což roku 1895 formuloval i v předmluvě své vlivné učebnice *Moderní architektura*.⁴⁴

Tento Wagnerův text, přinášející jeho kritiku strnulé architektury panující v Rakousko-Uhersku v 19. století a neadekvátní reakci umění na potřeby moderního člověka, stál přímo u zrodu spolku Secese. Skupina vídeňských umělců a intelektuálů, se kterými Wagner navázal styky, z potřeby povznesení umění jejich doby založila časopis *Ver Sacrum* (Posvátné jaro) a po formálním ustanovení spolku v roce 1897 skrze jeho stránky vyjadřovali touhu po naplnění ideálů nového hesla⁴⁵, a to konkrétním závazkem k monarchii.⁴⁶

V souvislosti s osobností Otty Wagnera, člena v nově vzniklém spolku Secese, lze poukázat na dynamický architektonický vývoj, kterým tehdy procházely neformální spolky i školní instituce vlivem svého vedení. Sám Wagner, původně ovlivněn renesancí, později „zdůrazňoval nadřazenost funkčnosti a požadoval, aby architekt otevřeně přizpůsobil formu účelu, jemuž má sloužit“⁴⁷. Tento příklon k pozdějšímu nástupu funkcionalismu

⁴¹ SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*, s. 60, 63–65.

⁴² Tamtéž, s. 68–69.

⁴³ Wagner roku 1893 zvítězil se svým soutěžním návrhem na nový stavební plán Vídně. In: SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*, s. 80.

⁴⁴ Tamtéž, s. 80–81.

⁴⁵ Viz poznámka č. 28. Rakousko-Uherský vývoj vlivem Secese směřoval k větší otevřenosti vůči změnám a projevům v evropském výtvarném umění, tedy heslo spolku bylo transformováno do konkrétnější podoby: „Povznést umění v monarchii a monarchii skrze umění.“ In: SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*, s. 88.

⁴⁶ Tamtéž, s. 87–88.

⁴⁷ Tamtéž, s. 87.

ovšem neznamenal, že by se vzdal ornamentálního tvarosloví secese, architekt pro něj stále představoval také umělec⁴⁸. Jako profesor na akademii formoval umělecké myšlení řady později vlivných evropských architektů, mezi nimi zvláště Jana Kotěru, Josefa Hoffmanna, Josipa Plečnika. Kromě nich Josef Maria Olbrich, jeden ze zakladatelů skupiny Secese, který vytvořil hmotnou manifestaci spolku v podobě jeho výstavního pavilonu, (Obr.1) u něho působil jako asistent.⁴⁹

Na podobu Ringstraße měla svůj vliv kromě Wagnera také přední osobnost vídeňské Secese, malíř Gustav Klimt. Ostatně Wagner ho považoval za „největšího umělce, jakého kdy země nosila“⁵⁰. Klimt stál v čele skupiny již od jejího zahájení, spolu s ním i jmenovaný Olbrich, Hoffmann a Koloman Moser. Právě posledně dva uvedení se stali iniciátory vzniku dalšího uměleckého sdružení, totiž Wiener Werkstätte.⁵¹

Takzvané Vídeňské dílny se ustanovily roku 1903 a zakladatelé Hoffmann a Moser sdružení názorově propojili s odkazem Morrise a Ruskina. Jelikož obě uskupení byla provázána stejnými členy, i Wiener Werkstätte se po vzoru Secese rozhodly odstranit hranici mezi krásným a užitým uměním, zároveň reflektovaly vzájemný vztah mezi vlastnostmi materiálů užitých k výrobě předmětů a jejich designem. Vzhledem k uměleckým „moderním“ tendencím k využívání výhod průmyslové výroby a po vzoru tradiční úcty Hnutí k výrobě rukodělné, se i zde projevila rozporuplná snaha o neslučitelné ideály, které spolu se z toho vyplývajícími finančními problémy prohloubily neefektivnost Vídeňských dílen. Jejich rozpad se však konal až v roce 1932.⁵²

Za dobu trvání Wiener Werkstätte vzniklo na německém území společenství označované jako Deutscher Werkbund. Shromáždilo v sobě revoluční ideály několika uskupení, mezi nimi i odnož pokrokových stoupenců učení Hermanna Muthesia, které hlásal jako profesor na katedře užitého umění Berlínské odborné školy. Deutscher Werkbund bylo založeno roku 1907 a po vzoru amerických tendencí usilovalo o to, aby využití strojové mechanizace nebylo na úkor blahobytu zaměstnanců dílen. Reforma uměleckých řemesel měla spočívat i ve sjednoceném řízení německého umění a průmyslu, kterého bylo dosahováno nově nastolenou estetickou výchovou veřejnosti. Nově se řešila i otázka tvůrčí individuality a autonomie umělců. Deutscher Werkbund se těšil značné přízni

⁴⁸ Petr Vorlík cituje hesla jako: „Není života bez lásky a umění“ a „Jedinou vládkyní umění je nezbytnost“, které si měl Wagner umístit na svůj dům z roku 1886. Dále také zmiňuje Wagnerův pozdější pohled: „Umění musí dát své posvěcení všemu, co vzniká“ In: VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 15, 133.

⁴⁹ VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 15, 17.

⁵⁰ SCHORSKE, C. E. *Vídeň na přelomu století*, s. 89.

⁵¹ VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 18–19.

⁵² ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 116–117.

svých členů, historické okolnosti první světové války však zapříčinily jeho rozpad i negativní přeměnu budovaných hodnot.⁵³

Právě rozmach zbrojního průmyslu, který byl za Velké války předmětem sériové výroby, zapříčinil to, že Weimar Bauhaus, spolek sloučených uměleckých škol založený v roce 1919 v čele s Walterem Gropiem znovu oživil základní požadavek Hnutí o zájem o rukodělnou výrobu. Ustanovil řemeslo jako výchozí bod veškeré tvůrčí činnosti, čímž také znovu nastolil soulad mezi krásným a užitým uměním. Avšak teprve po přemístění Bauhausu do Dessau, kde byla vybudována samostatná budova školy, mohly být rozvíjeny ideály jeho učení v plné podobě. Zájem Bauhausu byl odvislý od nejednotných názorů členů učitelského sboru. Po přestěhování z Výmáru do Dessau se škola začala soustřeďovat na konstrukci průmyslových prototypů, přesto stále dbala na design vycházející z racionálních potřeb moderního života. Zároveň zde vzniklo uvědomění si rozporu mezi formou a funkcí věcí. Tíhnutí k sociálním a ekonomickým otázkám v architektuře a rozvíjení její praktické podoby v urbanismu přišlo do Bauhausu v roce 1928 spolu s novým vedením Hannese Meyera. Ten byl ve funkci pouhé dva roky, přesto školu posunul výrazně levicovým směrem k důrazu na kolektivní práci, která měla za cíl produkci sériově vyráběných předmětů. Politická nestabilita prostředí Bauhausu třicátých let 20. století nakonec vyústila v nucené ukončení jeho činnosti v čele s Ludwigem Miesem van der Rohe v srpnu 1933.⁵⁴ Tím došlo i k zániku posledního významného uskupení umělců - řemeslníků, které se rozvíjelo v duchu tradice hnutí Arts and Crafts.

Shodou okolností ve stejné době, v jaké končí činnost Bauhausu, umírá v prostředí Vídně i Adolf Loos. To, co spojuje tuto osobnost s ideály Hnutí uměleckých řemesel, je důraz na kvalitní vzdělání řemeslníků, reflektování vlastností použitých materiálů, důraz na poctivě odvedenou práci a v případě Muthesia⁵⁵ i shodný zájem o anglickou měšťanskou architekturu. Přesto byl tento architekt výrazným kritikem jejich počínání, zvláště u příkladu Wiener Werkstätte. Dříve, než přejdeme k podrobnější analýze toho, co Loos vnímal jako správný přístup k architektuře i věcem denní potřeby, který deklaroval svými kritickými texty, přiblížme si jeho život i dílo v následující kapitole.

⁵³ ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 119–121.

⁵⁴ Tamtéž, s. 121–123.

⁵⁵ Hermann Muthesius vydal dílo *Das Englische Haus*, kde se zabývá myšlenkou funkce stavby vzhledem k jejímu vnějšímu vzhledu na příkladu anglické zástavby, v odlišnosti od domů německé buržoazie. In: ADAMS, S. *Hnutí uměleckých řemesel*, s. 118.

3. Adolf Loos

3.1 Život a dílo

3.1.1 Mladá léta a zdroje inspirace

Adolf Loos, (Obr.2) narozen 10. prosince roku 1870 v Brně, byl jediným synem Adolfa a Marie Loosových.⁵⁶ Otec vedl vlastní kamenickou dílnu, matka se starala o chod domácnosti. Později do rodiny přibýly dvě dcery, starší Irma Marie a mladší Hermína. Zatímco Adolf trávil svůj čas nejraději s otcem a jeho spolupracovníky v dílně, sestry zůstávaly v domě s matkou. K té si Adolf Loos ml. ani za svého dětství nevybudoval pevné rodinné pouto, jeho matka byla přísnou, náročnou a nadmíru šetrnou⁵⁷ ženou. Pro Adolfa se tedy stalo velkým potěšením docházet do otcovy kamenické dílny, kde se již jako malý chlapec seznamoval s prací kameníka a sochaře, s přístupem k přírodním a kvalitním materiálům a s důležitostí řemeslné práce.⁵⁸ Nečekaná smrt otce v roce 1879 tak Adolfa Loose velmi zasáhla a stala se mezníkem pro stále se prohlubující neshody s vlastní matkou.⁵⁹

Ta po smrti svého manžela přebírá zodpovědnost za dílnu, najímá kamenického mistra a tlačí mladého Loose do vzdělání, neboť je potřeba, aby se o ni i o sestry postaral a převzal rodinné řemeslo. Po roce 1880 Loos zahájí svá studia na 2. vyšším gymnáziu v Brně, kde ovšem není dobrým žákem, stejně tak na vyšším gymnáziu v Jihlavě, kde setrval dva roky⁶⁰. Jeho kmotr proto radí matce, aby mladého Adolfa poslala na rok do benediktinského gymnázia v Melku. Po roce se odtud Loos vrací a špatné studijní výsledky způsobí, že musí dostudovat jinde. V letech 1885 – 1888 navštěvuje státní průmyslovou školu v Liberci, aby nakonec mohl o rok později složit maturitu na škole stejného zaměření

⁵⁶ Adolf Loos st. se oženil s Marií Hertlovou v roce 1869. Oba pocházeli z Jihlavy. Marie, vdaná Loosová, byla z rodiny patřící k nižšímu šlechtickému stavu, z rodu baronů Wecker von Roseneck. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 71. ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 14.

⁵⁷ Srovnej viz kapitola 3.2.1 Strategie myšlení.

⁵⁸ Na tuto skutečnost, která měla nesporný vliv na pozdější názory i tvorbu Adolfa Loose upozorňuje nejen Maria Szadkowska v textu *Znovuobjevování*, in: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 22, ale velmi detailně ji popisuje také Elsie Altmann-Loos v díle *Můj život a Adolf Loos*, s. 10–12, druhá Loosova žena, o níž bude v práci níže pojednáno.

⁵⁹ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 10–12.

⁶⁰ A kde se měl údajně seznámit se svým budoucím sokem Josefem Hoffmannem, jak uvádí Vladimír Šlapeta. In: ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 9.

v rodném Brně.⁶¹ V těchto školních letech se u Loose také poprvé objevují příznaky sluchové choroby, která se později rozvine do stavu silné nedoslýchavosti, až hluchoty.⁶²

Po nesnadných studijních letech Loos začíná svůj dospělý život jednoroční vojenskou službou ve Vídni. Výcvik pro něho nepředstavuje přítěž, Loos se projevuje jako dobrý voják a osobní volno vyplňuje mladickými kratochvílemi. Poznává tak Vídeň jako bohaté kulturní město předválečné doby a přestože nehospodárně zachází s financemi a dělá rodině dluhy, rozhodne se zde zůstat a nevrátit se zpět do rodného Brna. Toto rozhodnutí se ovšem nesetkává s pochopením Adolfovy matky, která i přes osobní naléhání nedonutí mladého Loose, aby se vrátil k rodině a převzal živnost. Jejich vztah tím utrpí další výraznou ránu, matka se Loosovi odcizila, on chce žít svůj svobodný život ve Vídni.⁶³

K dalšímu osobnímu střetu mezi synem a matkou dojde poté, co Loos ve Vídni onemocní syfilis. Nemoc se u něj rozvinula do pokročilého stádia, rozhodl se tedy vrátit se na čas do rodného domu a nechat si od matky zaplatit léčbu. To nakonec Adolfa Loose zachránilo na životě, nemoc však způsobila jeho trvalou neplodnost. Loos to ale nebral jako životní přítěž, spíše jako znamení pro to žít svůj život svobodně a v plnosti se věnovat svým plánům.⁶⁴

V roce 1890 začne navštěvovat technickou vysokou školu v Drážďanech, neboť si uvědomí, že pro jeho budoucí kariéru je studium architektury nezbytné. Německo však není zemí, kde by byl mladý Adolf Loos šťastný, na studiích zůstává další dva roky a aniž by je dokončil, odchází zpět do Brna.⁶⁵

Při příležitosti uvedení světové výstavy v Chicagu⁶⁶, která se zde konala v roce 1893, pociťuje Loos touhu odjet do Ameriky. I přestože mu v cestě i tentokrát brání vlastní matka⁶⁷, Adolf nakonec odjíždí ještě tentýž rok do Philadelphie za příbuznými svého zesnulého otce.⁶⁸ Kromě Philadelphie pobývá také v St. Louis, New Yorku a samozřejmě

⁶¹ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 12–13.

⁶² Tamtéž, s. 276.

⁶³ Tamtéž, s. 15–18.

⁶⁴ Tamtéž, s. 18–19.

⁶⁵ Tamtéž, s. 19–20.

⁶⁶ *World's Columbian Exposition* či také *The Chicago World's Fair*, byla výstava konající se od 1. května do 30. října roku 1893 k příležitosti 400. výročí objevení Nového světa Kryštofem Kolumbem. Viz zdroj: Encyklopedie of Chicago: *World's Columbian Exposition*, <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1386.html>.

⁶⁷ Které musí před odjezdem nejprve písemně slíbit, že se vzdává nároku na dědictví i kamenickou dílnu po otci, že všechna jehodědická práva tímto připadají jeho sestrám, že na ni jako na matku již dále nebude klást žádné nároky a že nebude pobývat v rodném domě. Loos vše podepsal. In: ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 20.

⁶⁸ Tamtéž, s. 20.

v Chicagu, kde navštěvuje světovou výstavu, seznamuje se s prezentovaným uměním a poprvé se zde setkává také s myšlenkami amerického architekta Louise Henryho Sullivana⁶⁹. Přestože Loosův pobyt v Americe nebyl zaměřen na získání architektonické praxe – pracoval zde na různých pracovních pozicích, nikdy však právě jako architekt, zásadně se podepsal na jeho tvorbě i smýšlení a byl mu trvalým zdrojem inspirace až do konce života.⁷⁰ Loos se v tzv. Novém světě seznámil nejen se stylem architektury, která byla značně ovlivněna událostmi ničivého požáru v Chicagu roku 1871, i s prací s novými stavebními prvky a technikami, které Adolf Loos z císařské Vídně neznal⁷¹, ale pronikl zde také k místní kultuře⁷², jež mu byla zdrojem i námětem jeho pozdějších kriticky laděných článků, nejen o srovnávání kultury evropské, pro něho úpadkové, a angloamerické, pokrokové a hodné následování.

Roku 1896 se Loos vrací zpět do Vídně, neboť mu, jako poručíkovi v záloze, byl doručen povolávací rozkaz⁷³ na vojenské cvičení v Uherském Hradišti, kterého se také posléze zúčastnil.⁷⁴ Při zpáteční cestě do monarchie ještě navštěvuje Londýn a Paříž. Zvláště anglická metropole se mu spolu s vlivem americké kultury stala významným inspiračním zdrojem v pozdějším tvůrčím období.⁷⁵

⁶⁹ Jeho vliv na Loose dokládá jak Maria Szadkowska, in: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 23, tak Gilbert Lloyd, majitel Marlborough Fine Art Gallery v Londýně, in: RUKSCHCIO, B. *Adolf Loos – Apartment for Richard Hirsch*, s. 21. Sullivan (1856–1924), autor myšlenky, že „forma vždy sleduje funkci“ byl zakladatelem a hlavním představitelem tzv. Chicagské školy, mimo jiné učitelem F. L. Wrighta, viz poznámka č. 28.

⁷⁰ RUKSCHCIO, B. *Adolf Loos – Apartment for Richard Hirsch*, s. 34.

⁷¹ Tamtéž, s. 21.

⁷² „Pojmem „kultura“ chápal chování v každodenním životě, oblékání, jídlo nebo bydlení. Mohli bychom ho nazvat „raným dekonstruktivistou kulturního života, srovnávacím kulturním antropologem, který vynáší „mladou Ameriku“ proti „staré Evropě“.“ In: SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 15.

⁷³ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 22–23.

⁷⁴ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 49.

⁷⁵ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 14–15.

3.1.2 První tvůrčí období (1896 – 1914)

Loosova architektonická činnost začíná v témže roce, 1896, v ateliéru Carla Mayredera, který se zabýval vypracováním urbanistického plánu Vídně a jehož ateliér později získal ocenění za zpracování regulačního plánu města Brna, na němž se měl podílet právě i Adolf Loos.⁷⁶ O rok později si Loos již zakládá svůj vlastní vídeňský ateliér⁷⁷ a získává první soukromou zakázku na interiér krejčovského salónu Ernsta Ebensteina.⁷⁸ Zároveň se jedná o období začátku Loosovy publikační činnosti, píše především kritické články nejen na architektonická témata pro týdeníky *Die Zeit* a *Die Wage*, později přispívá do novin *Neue Freie Presse*. V červenci 1898 je mu otištěna kritická esej *Die Potemkinsche Stadt* ve vídeňském secesním časopise *Ver Sacrum*⁷⁹ a do konce roku uskuteční také svůj architektonický návrh interiéru pro obchod Goldman & Salatsch,⁸⁰ pro který o pár let později vytvoří obchodní a obytnou budovu, jež se posléze stane Loosovou nejvýznamnější a také nejdiskutovanější realizací.

Jako vídeňský architekt se Loos skutečně etabloval až realizací kavárny Café Museum v roce 1899. Zrealizovaný návrh interiéru i exteriéru přízemí kavárny si objednal Ferdinand Rainer, který se i přes četné výtky okolí k Loosově práci stal jeho obdivovatelem, o čemž svědčí i fakt, že si o čtyři roky později nechal od architekta zařídit i vlastní byt. Kavárna Café Museum vzbuzovala rozruch především kvůli tomu, že Loos do její úpravy (zvláště vnější fasády) nezakomponoval žádné dekorační prvky. Absence ornamentu ve veřejném uměleckém prostranství vídeňské secesní éry způsobila, že kavárna si vysloužila posměvné označení „Café Nihilismus“.⁸¹

Na přelomu století Loos pracoval jako architekt na projektu vídeňského alžbětinského kostela (Elisabethkirche), dále se věnoval interiéru Vídeňského ženského klubu (Wiener Frauen-Club)⁸² či návrhu prostor bytu pro Gustava a Marii⁸³ Turnowských nebo bytu pro klienta Huga Steinera s rodinou, jimž o deset let později projektoval další

⁷⁶ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 24. Na straně 82 téže publikace je uvedeno, že podle průzkumu z roku 2004 vedeného PhDr. Dagmar Černouškovou neexistují v dostupných archívech záznamy, které by tuto informaci potvrdily.

⁷⁷ Tamtéž, s. 24.

⁷⁸ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 49.

⁷⁹ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 24–25.

⁸⁰ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 277.

⁸¹ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 23.

⁸² ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 277.

⁸³ Za svobodna Marie Krausová, sestra Alfreda, Karla a Rudolfa Krause. In: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 57.

zakázku, slavnou Steinerovu vilu ve Vídni-Hietzingu.⁸⁴ Loos rovněž pracoval stále jako publicista, svůj článek uveřejnil např. v deníku *Neues Wiener Tagblatt*.⁸⁵

V roce 1902 se Adolf Loos opět zúčastnil vojenského cvičení, tentokrát v Kroměříži. Nedaleko odtud, v dalším českém městě, Lednici, v témže roce uzavřel manželství s Linou Obertimpfler, mladou začínající herečkou.⁸⁶ Lina, celým jménem Karoline Obertimpfler, pocházela ze zámožné vídeňské rodiny kavárníka a Loosův odlišný životní styl nedokázala přijmout. Kvůli finančním potížím i manželčině odhalené nevěře byl sňatek po třech letech od svatby rozveden.⁸⁷

Zatímco na poli manželském se Adolfu Loosovi příliš nedařilo, v oblasti pracovních záležitostí získával další významné zakázky. Příkladem jeho inovativní tvorby se stal byt, který si Loos se svou první ženou Linou pronajal ještě před svatbou a který užíval až do konce svého života. Architekt byt obohatil o vybudování krbového koutu i dámské ložnice, kterou navrhl pro Linu. Byt se stal deklarací Loosova tvůrčího uvažování, estetických a řemeslných zásad i přiznaných sympatií k angloamerické bytové kultuře.⁸⁸

Ještě před velkou architektonickou prací, kterou byla stavba vily Karma, Loos zakládá vlastní časopis, *Das Andere*. (Obr.4) Jedná se o přílohu časopisu *Die Kunst*⁸⁹, který redigoval Peter Altenberg. *Das Andere* nesl podtitul *Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*⁹⁰, jediným příspěvatelem byl Adolf Loos a od října 1903, kdy vyšlo první číslo, Loos vydal pouze jedno další vydání.⁹¹

Na plánech pro přestavbu vily u Ženevského jezera pracoval Loos od ledna 1903. Vilu Karma, jak ji majitel, vídeňský profesor fyziologie Theodor Beer pojmenoval, Loos nedokončil. Po četných neshodách a několikerém přerušení práce ke konci roku 1906 ze zakázky odchází a dostavby se ujímá švýcarský architekt Hugo Ehrlich. I přes tuto skutečnost patří realizace vily Karma k nejslavnějším a nejobdivovanějším Loosovým dílům, zvláštní důležitost si získala pro architektovu příkladnou práci s materiály.⁹²

⁸⁴ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 25.

⁸⁵ Článek *O ubohém boháči* z 26. dubna 1900. In: SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 18–21.

⁸⁶ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 11.

⁸⁷ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 38–41, dále také doslov Adolfa Opela, in: ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 285–287.

⁸⁸ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 27.

⁸⁹ Celý název zní: *Kunst, Monatsschrift für Kunst und alles Andere*. Z toho důvodu nesla příloha časopisu příznačný název *Das Andere*. In: MARKALOUS, B. *Estetika praktického života*, s. 212.

⁹⁰ Celý název časopisu se do češtiny nejčastěji překládá jako: *To jiné – list pro uvedení západní kultury do Rakouska*.

⁹¹ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 25. Taktéž in: ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 277.

⁹² SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 29.

V tomto období začíná být práce Adolfa Loose patrná taktéž i na českém území. Dříve, než architekt zrealizoval své první významné zakázky na přestavby interiérů bytů v Plzni, dokládá Maria Szadkowska možnou účast na projektu domu MUDr. Julia Perla v Novém Jičíně či návrh na výstavní pavilon firmy Siemens-Halske v Liberci. Tyto zakázky jsou Loosovi přisuzovány na základě údajné osobní korespondence, která se ale v obou uvedených případech nedochovala, autorství tedy zůstává nepotvrzené.⁹³ Z prostředí Vídně se uvádí Loosova práce na obchodu Steiner či projekt vídeňského divadla.⁹⁴

Období počátku 20. století je významné také pro Loosův soukromý život – nejen prvním sňatkem, úmrtím obou svých sester a vynucenou adopcí synovce Waltera⁹⁵, ale také nově navázanými styky s vídeňskými persónami, Arnoldem Schönbergem, Gustavem Mahlerem, Peterem Altenbergem, Karlem Krausem i mladým a ještě neobjeveným Oskarem Kokoschkou.⁹⁶ Právě poslední tři jmenovaní se Loosovi stali celoživotními přáteli, v případě Oskara Kokoschky nabýval jejich vztah zvláště silných sympatií. Adolf Loos se stal Kokoschkovým patronem a mecenášem, uvedl ho do vídeňských intelektuálních kruhů sdružujících se kolem Karla Krause a poskytl mu první významné klienty k vytvoření portrétů z let 1909 – 1910 (modelem se stal i sám Loos; Obr.3), které zahájily umělcovu kariéru a dodnes platí za velkolepý projev evropského expresionistického umění. To, že Loos vlastnil převážnou většinu vytvořených portrétů, bylo způsobeno odmítavým přístupem ke Kokoschkovým dílům ze strany samotných klientů. Architekt, který malíři sháněl zájemce, musel, po jejich odmítnutí obrazy zakoupit, díla odkoupit sám.⁹⁷

Stejně tomu bylo i v případě prvních významných klientů na českém území z řad movitých plzeňských továrníků Wilhelma a Marthy Hirschových. Těm Adolf Loos realizoval interiér jejich bytu v letech 1907 – 1908. Této zakázce ovšem předcházela ještě architektova práce na vídeňských bytech Alfreda Krause z roku 1905 a jeho bratra Rudolfa Krause z roku 1907. Tyto realizace jsou ve spojení s Hirschovými významné nejen

⁹³ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 84–86.

⁹⁴ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 277.

⁹⁵ Roku 1904 umírá na plicní chorobu Loosova mladší sestra Hermína, o tři roky později ji následuje starší Irma Marie. Ta po sobě z nevydařeného manželství zanechává syna Waltera Pirschla. Jelikož se Adolf Loos již dříve vzdal nároků na dědictví, které teď připadalo mladému Walterovi, požadovala Loosova matka, aby rodinné kamenictví i nadále neslo jméno rodiny Loosových. Adolf Loos měl z tohoto důvodu synovce adoptovat k 30. červnu 1915. In: ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 23–24, 278.

⁹⁶ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 24.

⁹⁷ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 280–282.

z důvodu rodinných vazeb⁹⁸, ale sloužily také jako výrazný inspirační zdroj, na jehož základě se manželé Hirschovi k realizaci vlastního bytu rozhodli povolát právě Loose. O více než dvacet let později se Loos jako architekt k této rodině vrátil ještě dvakrát – v roce 1927 pracoval, pravděpodobně již s přispěním Karla Lhoty⁹⁹, na zimní zahradě a verandě v bytě manželů¹⁰⁰ i na interiéru bytu pro jejich syna Richarda Hirsche, který se nacházel jen o patro výš ve stejném domě. Zatímco byt Hirschových byl vlivem historických událostí kompletně zničen, část vnitřního vybavení bytu jejich syna Richarda se v obdivuhodném stavu dochovala dodnes.¹⁰¹

Další zakázky v českých zemích na sebe nenechaly dlouho čekat. Ve Šternberku měl Loos zařizovat byt a zahradní pavilon továrníka Arthura Friedmanna¹⁰², kterému již dříve ve Vídni pomohl s vybavením kanceláře a dalšího bytu. I v tomto případě platí, že architekt získával zakázky v rámci rodinných kruhů – továrníkova manželka Leonie Friedmann byla zároveň sestrou profesora Fischla, jehož byt v Praze Loos ve stejném období zařizoval taktéž.¹⁰³

V prostředí Plzně pracoval Adolf Loos i nadále – od roku 1908 se věnoval zakázce od továrníka Otty Becka s rodinou, který byl bratrancem a zároveň společníkem ve firmě Willyho Hirsche. Jak prameny uvádí, Otto Beck byl Loosovým obdivovatelem již za doby jeho rané publikační činnosti a s jeho interiéry se seznámil v rámci rodinných prohlídek.¹⁰⁴ Byt, který pro Beckovi architekt navrhl, musel být za dvacet let poté přestěhován do jiných prostor, do plzeňského domu patřícímu Františkovi Müllerovi, zadavateli na slavnou Müllerovu vilu v Praze. Prostor původního bytu Otty Becka obýdleli manželé Voglovi, další z významných plzeňských klientů, pro které Loos později pracoval.¹⁰⁵

⁹⁸ Alfred Kraus, nejstarší z bratrů Krausových, si vzal za manželku Rosu Hirschovou, sestru Wilhelma Hirsche. In: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 54.

⁹⁹ S Karlem Lhotou se Adolf Loos seznámil již v Brně prostřednictvím Bohumila Markalouse. Po Lhotově přestěhování do Plzně ho měl Loos oslovit jako pomocného architekta ke svým zakázkám. In: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 70.

¹⁰⁰ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 90.

¹⁰¹ RUKSCHCIO, B. *Adolf Loos – Apartment for Richard Hirsch*, s. 50–54, 90.

¹⁰² Szadkowska Loosovo autorství při těchto realizacích nepotvrzuje, neboť se o tom dochovalo velmi málo písemných podkladů. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 98. Oproti tomu Šlapeta Loosovu intervenci na těchto zakázkách uvádí bez pochyb. In: ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 53.

¹⁰³ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 98.

¹⁰⁴ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 54, 67.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 74.

Na území Čech Adolf Loos průběžněji působil až do roku 1910. Uvádí se jeho práce na úpravě řadového rodinného domu továrníka Karla Herolda v Brně, kterou údajně nedokončil, či návrh na zařízení bytu pana Samka v Krnově.¹⁰⁶

Ve Vídni v letech 1908 – 1911 začíná pro Loose zlomové období. Nejen, že se znovu výrazněji věnuje psaní svých kritických statí a esejí, které získávají podobu veřejných přednášek, jako tomu bylo v případě statí *Ornament a zločin*¹⁰⁷ (*Ornament und Verbrechen*), dále píše třeba texty *Přebyteční* (*Überflüssigen*), *Kultura* (*Kultur*) nebo *Chvála přítomnosti* (*Lob der Gegenwart*)¹⁰⁸, ale pracuje také na cenné zakázce, známé dnes pod jménem Kärntner bar, či také Loos-bar nebo American bar. Tato realizace dodnes stojícího baru na hlavní vídeňské třídě dokazuje především architektovu mistrnou práci s prostorem, důraz na logické uspořádání interiéru i využití velkého množství různorodých luxusních materiálů.¹⁰⁹

Tytéž prvky jsou také jasně patrné ve vůbec nejslavnější Loosově realizaci z let 1909 až 1911 – domu na Michalském náměstí, pro který se vžil název Michalský dům i Loosův dům. (Obr.5) Jednalo se o stavbu obchodního a obytného domu pro firmu s pánskými oděvy Goldman & Salatsch, pro kterou již v minulosti Loos navrhoval interiér. Pozemek, na kterém byl dům vystavěn, se nacházel na lukrativním místě přímo na Michalském náměstí naproti císařskému Hofburgu a byl obklopen budovami zřetelně vyznávajícími vídeňskou předválečnou architekturu. V této souvislosti výsledný návrh, který Loos na požádání majitelů Leopolda Goldmana a Emanuela Aufrichta představil a následně zrealizoval, zaslouženě budil rozruch i veřejné pobouření. Vnější fasáda v horní obytné části domu byla zcela hladká a prosta všech dekoračních prvků, pouze se zasazenými arkýřovými okny, zatímco obchodní část byla od zbytku oddělena výrazným obložení ze zeleného mramoru a nenosným sloupovým v průčelí domu. Nestandardní vypracování stavby s sebou přineslo stížnosti, a realizace tak byla na čas pozastavena. Aby Loos svůj dům obhájil a předešel tak dalším útokům, vystoupil se svojí veřejnou přednáškou s názvem *Můj dům na Michalském náměstí*. Po kompromisním řešení se se stavebním úřadem města Vídně dohodl, že okna obytné části budovy nechá osadit bronzovými truhlíky s květinami. Ty se tam ale vyskytovaly pouze po krátký čas. Stavba, které se hanlivě přezdívalo „sýpka“ či „dům bez obočí“ a která byla tiskem označována za

¹⁰⁶ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 112–118, 123.

¹⁰⁷ S přednáškou na toto téma Loos vystoupil i v Praze, svoji první veřejnou řeč uskutečnil 17. 3. 1911 v Polytechnickém spolku německé techniky. In: ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 11.

¹⁰⁸ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 277.

¹⁰⁹ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 33–34.

urážku Vídně, přinesla svému architektovi nejenom zájem médií i odborné veřejnosti, ale také vleklé zdravotní potíže^{110, 111}.

V této komplikované době omezované požadavky úřadů a stavebními předpisy architekt navrhl jedny ze svých nejslavnějších vil. I ty se ale neobešly bez určitých ústupků z tvůrčího záměru. Příkladem jejich chytrého obejití a důmyslného architektonického řešení je Steinerova vila z roku 1910, která stála ve vilové zástavbě čtvrti Hietzing, kde se mohly nacházet pouze jednopatrové stavby. Loos tento požadavek obešel tím, že z uliční strany využil klenutou střechu k optickému klamu snížení domu, který nechal se svými třemi podlažími vyznít až z pohledu ze zahrady.¹¹² I strohá hladká fasáda je spojujícím prvkem s další významnou realizací, vilou pro dr. Gustava Scheue. Scheuův dům, který měl být pro svoji fasádní nezdobnost nechán zarůst břečťanem, v sobě spojuje Loosovu invenci v podobě terasového členění objektu i moderního prvku ploché střechy.¹¹³

Za období let 1910 – 1913 Adolf Loos pracoval na mnohých dalších zakázkách. Z vídeňského prostředí uvedme slavný projekt obchodu s pánským zbožím Knize & Co., pro které později navrhl další pobočky v Praze, Berlíně a Paříži. Pro obchodní sféru Loos navrhl také svůj další obchodní dům, S. Stein, tentokrát v Alexandrii, výrazný svým terasovým uspořádáním horních pater.¹¹⁴ Vypracoval návrh na zastavění vídeňského Karlova náměstí i návrh Technického muzea ve Vídni, realizoval projekt domu pro Leopolda Goldmana i domu s obloukovou střechou v Sauraugasse¹¹⁵. Navazuje domem pro Helenu Horner, známým pod názvem Hornerova vila, interiéry bytu Bellakových¹¹⁶, bytu pro Valentinu Rosenfeld¹¹⁷ i zakázkou od vídeňského knihkupectví Manz.¹¹⁸

V roce 1912 Loos zakládá ve Vídni vlastní stavební školu, jež je v provozu až do začátku první světové války a ze které vzejdou architektovy žáci a následovatelé, Richard Neutra, R. M. Schindler, Heinrich Kulka i Paul Engelmann.¹¹⁹ Veřejný kulturní prostor formuje realizací projektu Café Capua i velkolepým projektem hotelu na Semmeringu¹²⁰.

¹¹⁰ Pravděpodobně se jednalo o problémy se zažíváním, Loos trpěl na žaludeční vředy. Elsie Altmann zmiňuje počátek těchto obtíží už v době stavby vily Karma. Ve válečných časech se Loosův zdravotní stav výrazně zhoršil a v roce 1918 podstoupil závažnou operaci, která mu přinesla uzdravení. In: ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 45, 51, 56, 66–68.

¹¹¹ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 37–39.

¹¹² Tamtéž, s. 43.

¹¹³ Tamtéž, s. 51–53.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 47, 51.

¹¹⁵ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 56.

¹¹⁶ Tamtéž, obr. 54.

¹¹⁷ Tamtéž, obr. 55.

¹¹⁸ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 278.

¹¹⁹ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 26.

¹²⁰ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 62–72.

V neposlední řadě v těchto letech znovu veřejně vystupuje se svými přednáškami v Praze i Olomouci¹²¹ a publikuje své další články, ať už se jedná o známý článek *Architektura* v časopise *Der Sturm*, článek o Ottu Wagnerovi v *Reichspost* či článek s názvem *Pravidla pro toho, kdo staví v horách* (Regeln für den, der in den Bergen baut), který byl uveřejněn v ročence Schwarzwaldských školních ústavů, další architektovi projektové zakázky z roku 1914.¹²²

¹²¹ V Praze v březnu 1913 přednášel Loos na téma *Člověk s moderními nervy*, tentýž rok v Olomouci vystoupil s přednáškou *O důležitých otázkách uměleckých*. In: ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 12.

¹²² ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 278.

3.1.3 Válečná léta (1914 – 1918)

Se začátkem válečných let se zhoršuje nejen architektovo zdraví,¹²³ ale ubývají i velké pracovní zakázky. Z těch, které Loos projektoval na začátku roku 1914, jmenujme dům rodiny Mandlových,¹²⁴ zakázku pro Anglo-rakouskou banku, projekt činžovního domu pro Fritze Reininghause ve Štýrském Hradci¹²⁵ a vilu JUDr. Viktora Bauera v Hrušovanech u Brna. Tato dodnes dochovaná stavba byla první zakázkou, kterou Adolf Loos v souvislosti s průmyslnickou rodinou Bauerů získal. Již v roce 1916 měly být hotovy plány také pro hlavní tovární budovu cukrovaru v Hrušovanech u Brna, ve stejném areálu, kde se nacházela i zmiňovaná vila obývaná rodinou majitele cukrové rafinerie. Loosův podíl na stavbě továrny však nelze jednoznačně doložit. Naopak doložitelný je Bauerův návrh směrem k architektovi o změně interiéru rodinného zámku v Kuníně u Suchdolu u Nového Jičína, k němuž ale nedošlo. Druhou a poslední realizací se tak po roce 1924 stala až částečná přestavba a zařízení zámečku v Brně V Hlinkách, kde měl Viktor Bauer trvalé bydliště.¹²⁶

Ve vídeňském prostředí se Adolf Loos opět věnuje práci na interiérech soukromých bytů. V roce 1915 pracuje na domu pro Willibalda Duschnitze,¹²⁷ o rok později dokončuje interiér bytu Emila Löwenbacha¹²⁸. Tentýž rok také vypracovává projekt pro zástavbu zahradních pozemků s císařským památníkem¹²⁹ či projekt vídeňského městského muzea.¹³⁰

Na konci první světové války, kterou rakousko-uherská monarchie, ve které Loos žil, prohrála, architektovi zbývalo jen málo klientů, kteří by měli finance a ambice na nové stavby. Kromě realizace pro klenotnictví Hugo & Alfred Spitz a již zmiňovanou nepodloženou práci na Hrušovanském cukrovaru není v použitých zdrojích jiná zmínka o Loosově práci jak na českém území, tak i jinde v Evropě. Situace nebyla příznivá, proto se Adolf Loos znovu uchýlil k žurnalistické praxi, psal recenze pro *Neuses 8 Uhr Blatt*.¹³¹

Soukromý život architekta byl válkou poznamenán rovněž. Přestože se stále potýkal s vleklými zdravotními potížemi, dostal svému rozhodnutí dobrovolně vstoupit do

¹²³ Viz poznámka č. 82.

¹²⁴ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 76.

¹²⁵ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 278.

¹²⁶ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 124, 138–146, 148–152, 156–164.

¹²⁷ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 77–79.

¹²⁸ Tamtéž, obr. 80–82.

¹²⁹ Tamtéž, obr. 83–84.

¹³⁰ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 279.

¹³¹ Tamtéž, s. 279.

vojenské služby, v letech 1917 – 1918 sloužil v Sankt Pölten a ve Vídni.¹³² Mezitím na tuberkulózu onemocněla jeho životní přítelkyně, anglická tanečnice Elisabeth Bruce, která po boku Loose strávila devět let. Ke konci války Bessie, jak byla nejčastěji označována, pobývala již většinu času v zahraničních léčebných sanatoriích a v roce 1921 zemřela u své matky v Londýně.¹³³ Mezitím se stav Adolfa Loose po lékařském zásahu zlepšil natolik, že se opět začal sdružovat s vídeňskou intelektuální elitou a vést svoje přednášky na Schwarzwaldské škole. V těchto kruzích se v roce 1917 seznámil s mladou Elsie Altmann, taktéž tanečnicí, se kterou se architekt o dva roky později oženil.¹³⁴ Jejich manželství bylo rozvedeno v roce 1926.¹³⁵ Po rozpadu Rakousko-Uherska bylo Loosovi prezidentem Masarykem uděleno čestné československé občanství.¹³⁶

¹³² ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 27, 279.

¹³³ Tamtéž, s. 46–58.

¹³⁴ Tamtéž, s. 78, 90.

¹³⁵ Tamtéž, s. 280.

¹³⁶ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 92.

3.1.4 Druhé tvůrčí období a pobyt v Paříži (1919 – 1928)

Rok 1919 přinesl kromě druhého manželství i lepší pracovní příležitosti. Loosovi se naskytla nabídka na přestavbu domu Karla Strassera¹³⁷ ve Vídni a mezitím v Olomouci, již s přispěním svého žáka, architekta Paula Engelmana, pracoval na návrhu domu pro Hermanna Konstandta, který již plně reflektoval Loosův inovativní prvek Raumplanu, z finančních důvodů se však návrh nepodařilo zrealizovat.¹³⁸ V témže roce umírá Loosův dobrý přítel, básník a spisovatel Peter Altenberg, architekt mu proto na vídeňský Ústřední hřbitov navrhuje náhrobek. Se svým dalším přítelem Arnoldem Schönbergem publikuje článek *Směrnice pro úřad pro záležitosti umění* (Richtlinien für ein Kunstamt) a v časopise *Neues 8 Uhr Blatt* potom článek *Odpovědi na otázky z publika* (Antworten auf Fragen aus dem Publikum).¹³⁹

Další projekt náhrobku, tentokrát pro Maxe Dvořáka¹⁴⁰, má Loos na starost jen o rok později. Ve stejném roce pracuje i na zakázce vnitřního vybavení vídeňského obchodu Mandl¹⁴¹ a zvláště pak na architektonickém plánu obytných budov města Vídně, na kterém spolupracuje s Peterem Behrensem, Josefem Frankem, Oskarem Strnadem i Josefem Hoffmannem. Na přelomu let 1920 – 1921 se Loos ujímá role hlavního architekta vídeňského Sídlištního úřadu¹⁴² a v této pozici projektuje sídliště Lainz, Heuberg a Hirschstetten. Nechává si patentovat své konstrukční schéma Domu s jednou zdí (Haus mit einer Mauer) a vypracovává projekt pro hotel Esplanade v Záhřebu. Ke své nové funkci Loos vydává také články, *Den obyvatel sídlišť* v *Neue Freie Presse* a *Učit se bydlet!* v *Neues Wiener Tagblatt*. V roce 1921 Adolfu Loosovi vyšla první ucelená sbírka jeho textů z let 1897 – 1900, knihu *Řeči do prázdna* (Ins Leere gesprochen) vydalo pařížské nakladatelství Georges Crès et Cie.¹⁴³ Od roku 1920 je také znovuobnovena činnost jeho soukromé stavební školy, která funguje až do roku 1922, poté definitivně zaniká.¹⁴⁴

¹³⁷ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 85–91.

¹³⁸ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 134–136.

¹³⁹ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 279.

¹⁴⁰ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 134.

¹⁴¹ Tamtéž, obr. 92–93.

¹⁴² Tuto pozici měl Loosovi zajistit jeho bývalý klient a člen Vídeňské obecní rady, JUDr. Scheu. Upozorňuje na to jak August Sarnitz, in: SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 55, tak Petr Vorlík, in: VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 41.

¹⁴³ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 279.

¹⁴⁴ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 92.

Loosova tvůrčí snaha je v tomto období plně koncentrována mimo československé území. Ani smrt jeho matky nepřiměje architekta přijet do rodného Brna.¹⁴⁵ Jedinou zmínkou o jeho přítomnosti na našem území je návštěva Prahy z léta 1920, kde se měl setkat s bratry Čapkovými.¹⁴⁶ Architekt pracuje raději ve Vídni, projektuje tam vilu v Modenapark¹⁴⁷ i návrh venkovského domu v Gastein¹⁴⁸. V roce 1922 pracuje na velké zakázce pro Josefa Rufera, která je dnes známá jako Ruferův dům, dále představuje dům Fritze Reitera.¹⁴⁹ Rozhodne se také zúčastnit se mezinárodní architektonické soutěže¹⁵⁰ vypsané americkými novinami *The Chicago Tribune*, která pro svoji redakci zadala „vystavět nejkrásnější a nejpozoruhodnější kancelářskou budovu na světě“¹⁵¹. Adolf Loos navrhl velkolepou stavbu vycházející z tvarosloví antického dórského sloupu¹⁵², jež se dle něho měla stát důležitou a potřebnou součástí chicagské městské výstavby.¹⁵³ Soutěžní projekt však k zadavateli, majiteli novin McCormickovi, dorazil se zpožděním a vítězným projektem se stal návrh skupiny amerických architektů reflektujících tehdejší obvyklou stavební estetiku.¹⁵⁴

Následné Loosovy zakázky se již nesou ve znamení jeho světoobčanství a častých cest do zahraničí. V roce 1923 se v Paříži koná Salon d'Automne, na kterém byl Adolf Loos přítomen, však ještě předtím, než v Paříži pobýval dlouhodoběji. V tomto období se věnoval návrhu radnice pro Mexico City, stejně tak jako výraznému projektu Grandhotelu Babylon v Nice¹⁵⁵ nebo návrhu karoserií automobilů pro firmu Lancia.¹⁵⁶ Ve Vídni se pak kromě menších projektových plánů na soukromé vily, z nichž realizovaný byl venkovský dům u vinice pro Carla Spannera¹⁵⁷, zaměřuje na projekt terasových domů¹⁵⁸, taktéž z roku

¹⁴⁵ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 24.

¹⁴⁶ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 12.

¹⁴⁷ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 113–117.

¹⁴⁸ Tamtéž, obr. 118–123.

¹⁴⁹ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 280.

¹⁵⁰ Stejně soutěže se se svým projektem účastnil také Walter Gropius se spolupracovníkem Adolfem Meyerem, ani jejich návrh však nebyl vybrán jako vítězný. Viz zdroj: Bauhaus: *Chicago Tribune Tower*, <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/chicago-tribune-tower>.

¹⁵¹ Překlad původního zadání soutěžního textu. In: SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 57.

¹⁵² Vladimír Šlapeta ve svém textu uvádí do souvislosti minaret Josefa Hardtmutha, který se nachází v parku Lednicko-valtického areálu a Loosův návrh sloupu Chicago Tribune Column. Loos se měl minaretem inspirovat již v roce 1895, kdy v kostele lednického zámku uzavřel své první manželství s Linou Obertimpfler. In: ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 11.

¹⁵³ O tom, že Adolf Loos byl o kvalitách svého soutěžního návrhu přesvědčen, svědčí i architektův text, který do soutěže poslal spolu s projektem. In: KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, s. 37–38.

¹⁵⁴ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 147–150. Taktéž in: SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 57.

¹⁵⁵ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 160–169.

¹⁵⁶ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 280.

¹⁵⁷ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 59.

¹⁵⁸ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 157–159.

1923. Přestože byl nakonec z finančních důvodů Loosův návrh zamítnut¹⁵⁹, soustava obytných vilek v uspořádaném a odstupňovaném sídlištním kompaktu s možností zahrady na střešní terase představovala inovativní koncept a řešení otázky sociálního bydlení, která byla architektovi blízká.

Portál obchodu s pánským zbožím Leschka ve Vídni¹⁶⁰ či další pobočka krejčovského obchodu Knize & Co. v Berlíně, to jsou příklady architektovy realizované práce z roku 1924. Pouze v projektových plánech však zůstal dům pro Alexandra Moissiho na Lidu v Benátkách¹⁶¹, dům pro Helenu Rubinstein v Paříži a stejně tak tomu bylo i u návrhu pařížského hotelu na rohu Champs-Élysées¹⁶² či výstavního paláce s divadlem a hotelem pro čínské město Tchien-Ťin¹⁶³.

V souvislosti se spoluprací se Spojenými UP závody v Brně se Loos na čas přesouvá do Československé republiky. Získává zde četné kontakty s mladými brněnskými architekty, žurnalisty a pedagogy nové školy architektury na české technice, zvláště Bohumilem Markalousem a Janem Vaňkem, architektem a zakladatelem závodů. V rámci propagace jeho firmy se na přelomu let 1924 – 1925 konaly výstavy, jejichž součástí se stal i cyklus přednášek *Za novou architekturu*, který měl mezinárodní účast, včetně Adolfa Loose, jenž vystoupil se svojí řečí na téma *O ekonomii v architektuře*. Na podporu rozvoje i ideového směřování UP závodů byla založena redakce časopisu *Bytová kultura*, s německou mutací *Die Wohnungskultur*, kterou vedl zmiňovaný Bohumil Markalous a kde Loos publikoval své články *Ornament a výchova* (*Ornament und Erziehung*) a *O šetrnosti* (*Von der Sparsamkeit*). Od šestého vydání časopisu byl Adolf Loos stálým členem redakce.¹⁶⁴

Na přelomu těchto let se Loos stává zástupcem UP závodů v Paříži, zřizuje zde pro tyto účely kancelář a sklady a šíří dobré jméno firmy. Navazuje styky s Le Corbusierem, kterého znal již ze společné účasti na přednáškách v Brně a Praze, zakázku zařízení jeho výstavního pavilonu L'Esprit Nouveau v Paříži nábytkem právě brněnských závodů se mu však nepodařilo uskutečnit.¹⁶⁵

Styky s brněnskou firmou naruší Vaňkova rezignace na ředitele UP závodů a žaloba za to, že měl Loosovi neoprávněně vyplatit jistý finanční obnos - Loos měl navrhnout pro

¹⁵⁹ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 55.

¹⁶⁰ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 155.

¹⁶¹ Tamtéž, obr. 170–181.

¹⁶² Tamtéž, obr. 182–188.

¹⁶³ Tamtéž, obr. 189.

¹⁶⁴ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 168–169.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 169.

firmu výstavní pavilon, ale nestalo se tak. Ani časopis *Bytová kultura* v čele s Markalousem nepřežil rozpad vedení. Markalous o rok poté vydává nový časopis *Stavitel*, kde publikuje Loosův článek *Umění a architektura* či manifest *Bez pozlaceného vozu*, který architekt podepsal. Z tohoto období tak v Brně přetrvávala pouze realizace přestavby zámečku V Hlinkách JUDr. Viktora Bauera a Adolf Loos poté soustředí svoje zájmy do Paříže, kde střídavě žije až do roku 1928.¹⁶⁶

A právě pro Paříž měl vyprojektovat v roce 1925 návrh kancelářského komplexu s kinem a restauracemi¹⁶⁷ a o rok později projekt operní budovy pro přítele Arnolda Schönberga. Loos zde vedl přednášky na Sorbonnské univerzitě a přestože se těšil francouzskému zájmu a pobyt v Paříži byl pro něho potěšením, v osobním životě strádal. Jeho neuvážený životní styl, počátek nervového onemocnění i opětovný nedostatek financí způsobily, že v této době došlo k již druhému Loosovu rozvodu, tentokrát s Elsie Altmann; rozvod byl pak řízen na dálku.¹⁶⁸

Přesto však v Paříži v roce 1926 došlo k realizaci jedné z architektonických nejvýraznějších staveb – domu pro básníka a spoluzakladatele uměleckého hnutí Dada, Tristana Tzaru. Tato avantgardní postava pařížské kulturní scény získala s Loosovým přispěním neméně avantgardní dům, který v sobě spojoval všechny jeho architektonické zásady, včetně důsledného užití Raumplanu. Pro Loose tato práce znamenala získání určitého renomé i u francouzské klientely, byť k jiné zakázce za jeho pobytu již nedošlo. Druhý velký projekt, který v Paříži zpracovával, působivý dům pro tanečnici a zpěvačku Josephine Baker, totiž zůstal pouze projektem.¹⁶⁹

Svoji spolupráci s vídeňským Sídlištním úřadem Loos ukončil ještě před odchodem do Paříže v roce 1924, přesto zůstal v otázce sociálních staveb stále aktivní. Odmítnutí pořadatelů, aby se zúčastnil stavby sídliště Weißenhof i předchozí neshody v tvůrčím směřování vyvolaly v roce 1927 konání přednášky *Vídeňská bolest* (*Das Wiener Weh*), kterou Loos vedl a ve které kriticky zhodnotil počínání Vídeňských dílen a jejich čelního představitele, architekta a Loosova soka Josefa Hoffmanna.¹⁷⁰ Z Paříže se tak Adolf Loos znovu přesouvá na území Rakouska a Československa.

¹⁶⁶ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 13.

¹⁶⁷ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 196–202.

¹⁶⁸ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 280.

¹⁶⁹ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 61–62, 65.

¹⁷⁰ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 280.

3.1.5 Mezi Prahou a Plzní (1928 – 1932)

Přestože měl za sebou již několik významných realizací napříč Evropou, nebyl Adolf Loos na českém území známým a věhlasným architektem. Jeho články a kritické stati vycházely převážně v němčině a jeho architektonické smýšlení nebylo kromě jeho žáků a spolupracovníků v odborných kruzích šířeno.¹⁷¹ Loosovy tedy jistě pomohlo jeho působení u brněnských UP závodů k tomu, aby se rozšířil jeho vliv i na české území. Kromě zmiňovaného cyklu přednášek organizovaného Vaňkem a Markalousem vystoupil Loos v roce 1925 v Brně s tématem *O budování sídlišť*. Mezitím, co pobýval v Paříži, uveřejnil Bohumil Markalous překlady jeho textů a záznamy společných rozhovorů do *Bytové Kultury*, což byly „první soustavnější informace o Loosově architektonické a kritické činnosti v české řeči“¹⁷². Taktéž spolupráce s časopisem *Náš směr* a jeho redaktorem F. V. Mokřým, který tam uveřejnil Loosův článek *Ornament a zločin* či otištění vily JUDr. Scheue v časopise *Stavba*, přinesli Loosovi potřebnou pozornost české veřejnosti.¹⁷³ Byl uznán čestným členem Klubu architektů v Praze a roku 1928 se jako československý zástupce zúčastnil I. kongresu CIAM ve švýcarském La Sarraz.¹⁷⁴ Značný byl také zájem o Loosovu práci ze strany Karla Teigehe, patřícího ke skupině mladých architektů; ti vyjádřili Loosovi ideovou podporu.¹⁷⁵

Ještě před uskutečněním Loosových nejznámějších projektů vil a interiérů v Čechách došlo k realizaci Mollerovy vily ve Vídni. Stavba pro manžele Hanse a Annu Mollerovy, továrníky v textilním průmyslu, stojí ve vyhledávané vídeňské čtvrti, a jak v exteriéru, tak také v interiéru reflektuje architektův již vyzrálý charakteristický rukopis.¹⁷⁶

Loosův československý pobyt plný zakázek od movitých klientů z řad jeho přátel však narušila jedna trpká životní zkušenost. Na podzim 1928 byl ve Vídni žalován a poté podmínečně odsouzen za domnělé sexuální obtěžování nezletilých dívek, které se měly vyskytovat v jeho vídeňském bytě a stát Loosovi modelem pro kresbu aktů.¹⁷⁷ Za tuto službu měla být dívkám vyplácena finanční odměna, jejíž výše se podle Elsie Altmann

¹⁷¹ Jak poukazují Domanický a Jindra, in: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 46.

¹⁷² ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 12–13.

¹⁷³ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 13.

¹⁷⁴ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 27.

¹⁷⁵ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 13.

¹⁷⁶ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 67–68.

¹⁷⁷ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 240–245.

později stala důvodem architekta vydírání ze strany rodičů těchto dětí.¹⁷⁸ Jeho advokátem, který přispěl k podmíněnému zproštění viny, byl Loosův bývalý klient JUDr. Gustav Scheu.¹⁷⁹

Mezitím však již architekt pracoval na přestavbě, přístavbě a interiéru domu pro Jana a Janu Brummelovy v Plzni. Realizace, na které spolupracoval s Karlem Lhotou a která se konala v období let 1927 – 1929, je významná zvláště proto, že se jedná o jedinou Loosovu plzeňskou zakázku, která se věnovala nejen vnitřnímu zařazení bytu, ale i exteriéru celého domu.¹⁸⁰ Současně s prací pro Brummelovy Loos obstarává přesun bytu manželů Beckových do domu, který vlastnil František Müller.¹⁸¹ Rodiny Brummelových a Beckových pojila nejen práce stejného architekta, ale také vzájemné přátelství. Adolf Loos v této společnosti poznal svoji třetí a poslední manželku Kláru Beck.¹⁸²

Claire, jak Loos Kláru po francouzsku oslovoval, byla druhá dcera Otty a Olgy Beckových, movitých židovských továrníků z Plzně a Loosových věrných klientů z dob jeho raného architektonického působení ve městě. Seznámili se již v období po skončení války, ovšem manželství připadalo v úvahu až o deset let později, neboť i Klára byla partnerkou výrazně mladší než Loos. Nejprve pracovní výpomoc asistentky, kterou vystudovaná fotografka pro architekta vykonávala, poté přerostla ve vztah a i přes nevoli části rodiny, zvláště otcovu, se Klára v létě 1929 stala Loosovou ženou. Ovšem i toto manželství skončilo rozvodem, a to již o tři roky později.¹⁸³

Jak bylo v práci výše uvedeno, prostor původního bytu Beckových obýdli v roce 1929 manželé Josef a Štěpánka Voglovi. Dům, ve kterém se byt nacházel, patřil Friedlerovým, rodičům ze strany manželky. Loos svůj původní návrh upravil a rozšířil, např. o ordinaci se zázemím pro pacienty, protože Josef Vogl byl povoláním dětský lékař.¹⁸⁴ Právě Vogl měl být tím, kdo Loose přivedl k vypracování návrhu na sál Západočeského autoklubu v Plzni, neboť byl členem jeho výboru. Tento návrh však nebyl realizován.¹⁸⁵

Období posledních let Loosova života je plné velkých architektonických zakázek, které vznikaly na několika místech současně. V letech 1929 – 1930 Loos pracoval také na

¹⁷⁸ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 182–183.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 252–255.

¹⁸⁰ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 104.

¹⁸¹ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 208.

¹⁸² Tamtéž, s. 184.

¹⁸³ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 74–75.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 86.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 92.

venkovském domě Paula Khunera¹⁸⁶ v Payerbachu u Vídně, stejně tak ve Vídni zrealizoval další z řady portálů pro obchod s oděvy, tentokrát značky Albert Matzner¹⁸⁷ a vypracoval projekt tzv. Krychlového domu (Würfelhaus). Ve *Frankfurter Zeitung* publikoval své přednášky *Ornament a zločin* (Ornament und Verbrechen), *Nábytek a lidé* (Möbel und Menschen) i přednášku věnovanou Josefu Veillichovi.¹⁸⁸

Zároveň stále pracoval na interiérových zakázkách v Plzni. Znovu se věnoval práci pro rodinu Brummelových, tentokrát se jednalo o zakázku od druhého ze tří bratrů Lea Brummela s rodinou. Ten architektovi zadal zařízení dvou propojených pokojů, z nichž za spolupráce s Bořivojem Kriegerbeckem vznikla jídelna a obývací místnost s odpočivným koutem, charakteristickým prvkem Loosových interiérů.¹⁸⁹ Přes známosti s bratranci Ottou Beckem, té doby Loosovým tchánem, a Willym Hirschem se pro architektovu práci na interiéru svého bytu rozhodl také rodinný podnikatel Leopold Eisner. Tomu Loos zařídil jídelnu. K práci byl přizván Kurt Unger, mladý student architektury a Eisnerův synovec, který s Loosem spolupracoval i poté a po jeho smrti se stal jedním z jeho pokračovatelů.¹⁹⁰

Práce na plzeňských bytech byla v různých fázích dokončení, když v roce 1928 architekt Karel Lhota nabídl svému spolupracovníkovi Adolfu Loosovi přizvání k velké zakázce,¹⁹¹ kterou obdržel v Praze. Jednalo se o stavbu vily pro Dr. Františka Müllera, významnou osobnost na poli stavebnictví a průmyslnických zakázek, podnikatele a spolumajitele rodinné firmy Müller & Kapsa, kterou vlastnil spolu s Lumírem Kapsou. Tato firma již s Loosem v minulosti spolupracovala na stavebních úpravách bytů, které architekt v Plzni realizoval. Při této příležitosti navázal kontakt s Loosem i Bořivoj Kriegerbeck, který byl v této firmě zaměstnancem a nově byl pověřen vedením stavby Müllerovy vily. Ta byla dokončena na jaře 1930.¹⁹²

Přestože Adolf Loos aplikací svého Raumplanu, koncepcí budování prostoru, výrazně přispěl ke konečné podobě vily, původní návrhy architekta Lhoty respektoval a dodržel rozvržení hlavních místností. Müllerova vila je tak jejich společným dílem a ctí myšlenky obou architektů, jak se sám Loos po dostavbě vyjádřil.¹⁹³

¹⁸⁶ KULKA, H. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, obr. 244–256.

¹⁸⁷ Tamtéž, obr. 242–243.

¹⁸⁸ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 281.

¹⁸⁹ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 114.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 123.

¹⁹¹ 20. září 1928 Loos poskytl rozhovor pro *Pilsner Tagblatt*, ve kterém uvedl: „Mimo to mne požádal Karel Lhota, můj dlouholetý přítel a kolega, abych s ním provedl novostavbu jedné vily.“ In: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 165.

¹⁹² Tamtéž, s. 162, 165.

¹⁹³ Tamtéž, s. 165.

V této vile, která se stala bezesporu nejznámějším Loosovým dílem na českém území, se konala architektova oslava 60. narozenin. 10. prosince 1930 se nejprve celá sezvaná společnost sešla na slavnostní čaj v pražském Společenském klubu a poté se nejužší okruh Loosových přátel a známých sešel v Müllerově vile. K této příležitosti byl Adolf Loos oceněn za svá díla čestnou penzí prezidenta Československé republiky, ve Vídni a Paříži byly k události v časopisech otištěny oslavné články a u vídeňského nakladatelství byl vydán slavnostní sborník příspěvků Loosových přátel, mezi nimiž byl Karl Kraus, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka, Tristan Tzara a další¹⁹⁴.¹⁹⁵

Loosův přínos nejen Československu byl zhodnocen také výstavou jeho životního díla, která se konala v roce 1930 v Hagenbundu ve Vídni, o rok později i putovní výstavou pod záštitou časopisu *Das neue Frankfurt*, která byla kromě několika německých měst vystavena také v Anglii a Basileji. To, co však Loosovi zaručilo pozornost na českém území, bylo v roce 1929 první české vydání sbírky jeho textů z let 1897 – 1900 pod názvem *Řeči do prázdna* (org. *Ins Leere gesprochen*, vyd. 1921), za což mohl vděčit Bohumilu Markalousovi.¹⁹⁶

Přestože již v těchto letech Loos ze zdravotních důvodů pobýval na léčení v lázních a sanatoriích, dále se věnoval práci pro své klienty, zvláště pak ty plzeňské. Když se Gertruda Taussig, dcera majitele chemického závodu, provdala v roce 1931 za Wilhelma Krause, chemického inženýra a toho času také zaměstnance v Taussigově továrně, pořídili si nový plzeňský byt. Loos na této zakázce pracoval spolu s Norbertem Kriegerem a propojením původně dvou samostatných bytů společně vytvořili zázemí manželů Krausových. Původní Loosův návrh byl po narození potomků ještě rozšířen o prostor sousedního bytu.¹⁹⁷

Práci na částečném zařízení bytu Olgy a Huga Naschauerových, kterou mělo být vybavení obývacího pokoje¹⁹⁸, předcházela zakázka od MUDr. Samuela Teichnera na úpravu prostor jeho nové zubní ordinace. Ta se nacházela přímo na plzeňském náměstí Republiky, v domě, který nechali vystavět manželé Weinerovi. Loos zde opět ve spolupráci s Kriegerem zařídil dvě ordinace propojené s čekárnou a prostory lékařského

¹⁹⁴ August Sarnitz ve svém textu dále uvádí Hermanna Bahra, Albana Berga, Josefa Franka, Johannese Ittena, J. J. P. Ouda, Gustava Adolfa Platze, Alfreda Polgara, Ezry Pounda, Bruna Tauta, Georga Trakla, Antona Webera a Stefana Zweiga. In: SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 16–17.

¹⁹⁵ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 16–17, 92.

¹⁹⁶ ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 50.

¹⁹⁷ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 128.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 135.

zázemí.¹⁹⁹ O patro výš si nechal zřídit nový byt také syn majitelů domu Pavel Weiner²⁰⁰ s manželkou Lili. Přestože dodnes dochovaný interiér nese výrazné prvky Loosovy tvorby, autorství je připisováno spíše jeho spolupracovníkům a pokračovatelům Norbertu Kriegerovi a Heinrichu Kulkovi.²⁰¹

Další plzeňská rodina, která využila služeb architekta Loose, byli Semlerovi. Zakladatel rodinné firmy a přímý spolupracovník a přítel Richarda Hirsche Simon Semler měl tři syny, z nichž dva nejstarší sdělili rodinný podnik. Prvním zadavatelem zakázky pro Adolfa Loose se stal nejstarší syn Hugo Semler s manželkou Helenou, pro kterou architekt v letech 1931 – 1932 realizoval dámský pokoj, který byl vybaven klavírem a zároveň tak sloužil jako hudební salon. Poté si i jeho bratr Oskar s manželkou Janou a jejich syny nechal od Loose navrhnout vlastní bydlení. Jednalo se o částečnou přestavbu, přístavbu a zařízení bytu, který se nacházel v domě jen nedaleko toho, kde žil zbytek rodiny. Zatímco v prvním případě práce pro Semlerovy Loos spolupracoval s Norbertem Kriegerem, u druhé zakázky se vzhledem ke zdravotnímu stavu architekta samotné práce podle Loosova návrhu ujal Heinrich Kulka.²⁰²

Mimo Plzeň Loos realizoval návrh na řadovou zástavbu rodinných domů pro pracovníky textilní továrny S. Katzau v Náchodě-Babí, kterou vlastnila rodina Mollerova. Pro Hanse Mollera Loos ve Vídni již předtím vystavěl rodinnou vilu.²⁰³

Sociálními stavbami se architekt zabýval i v roce 1931, kdy navrhl bytový blok pro zaměstnance firmy Kapsa & Müller v Praze-Vinohradech. Na tomto návrhu měl znovu spolupracovat s Kurtem Ungerem.²⁰⁴ I v případě dalšího návrhu na dvojdomek pro výstavbu v bytové kolonii Baba v pražských Dejvicích měl Loos spolupracovníka, tentokrát Heinricha Kulku.²⁰⁵ V obou případech však nedošlo k realizaci. Skutečně vystavěné však byly vzorové domy pro sídliště Werkbund, které Loos jako jeden z přizvaných architektů navrhl, patrně za spolupráce Ungera a Kulky. Jednalo se dva dvojdomy, které, oproti finančně náročným stavbám, jež architekt navrhoval svým

¹⁹⁹ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 138, 140.

²⁰⁰ In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 340–342 se uvádí, že byt byl zařízen pro Karla Weinerja, jeho majitele. Prostor však obýval jeho syn Pavel a Karel Weiner v něm nikdy nebydlel, jak dokládá Domanický a Jindra, in: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 140.

²⁰¹ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 140.

²⁰² Tamtéž, s. 144, 152, 155.

²⁰³ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 252 – 254.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 308.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 314.

soukromým klientům, disponovaly střízlivostí, aniž by ztratily ze své velkorysosti a komfortu užití.²⁰⁶

Na začátku třicátých let pracoval Loos na úpravě a zařízení několika místností v sanatoriu Esplanade v Karlových Varech.²⁰⁷ V dalším českém lázeňském městě, v Mariánských Lázních měl taktéž provést zařízení lázeňského domu Merkur.²⁰⁸ Ani jednu z realizací se nepovedlo zachovat. Maria Szadkowska z prostředí Mariánských Lázní uvádí navíc plány pro dům Dr. Kleina, který měl dle Loosova zadání zpracovat Norbert Krieger, bytový architekt spolupracující s Loosem zvláště na plzeňských zakázkách.²⁰⁹

Ještě před tím, než Adolf Loos na podzim roku 1932 naposledy navštívil Prahu, se zde podílel na dvou pozoruhodných stavbách. První z nich znovu souvisí se stavební firmou Kapsa & Müller, neboť vila, na jejímž zařízení Loos v Praze pracoval, patřila Lumíru Kapsovi, jednomu ze spolumajitelů této firmy. Prvotní projekt pro tuto vilu vypracoval architekt Otakar Novotný, ale jak lze ve zdrojích dohledat, manželé Kapsovi se po seznámení s Loosovou prací na současně realizované Müllerově vile rozhodli, že ho osloví s nabídkou na úpravu společenských prostor domu. Tak se Adolf Loos ve spolupráci s Karlem Lhotou podílel na zařízení vil pro oba stavební podnikatele.²¹⁰

Loos i Lhota se spolupodíleli i na stavbě vily pro JUDr. Josefa Winternitze, který měl poskytovat právnické služby právě firmě Kapsa & Müller. Vila se nachází na pražském Smíchově a její severní průčelí i interiér hlavní obytné místnosti nápadně připomíná uspořádání dříve postavené Müllerovy vily.²¹¹

Tzv. Poslední dům, který byl určen pro dceru manželů Müllerových Evu, vycházel z Loosova návrhu vzorového dřevěného domku, jehož pořízení by bylo dostatečně finančně úsporné i pro dělnickou třídu, ale zároveň neslevovalo z nároků na pohodlí a praktičnost. Domek, kterým Loos prokázal, že i na malé ploše lze využít koncepci Raumplanu, aniž by byl prostor nefunkční, nakonec nedošel k realizaci.²¹²

²⁰⁶ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 83.

²⁰⁷ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 288–292.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 316.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 348.

²¹⁰ DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 170.

²¹¹ Tamtéž, s. 170.

²¹² SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 318, 350–352.

3.1.6 Poslední práce (1932 – 1933)

Adolf Loos v těchto posledních letech svého života již často pobýval v léčebných zařízeních na území Československa. Nejprve ve Zlatých Horách a Karlových Varech, kam se roku 1932 kromě pobytu v Jáchymově, sanatoriu ve Veleslavíně u Prahy a Lázních sv. Markéty u Prachatic na léčení vrátil. V době mezi léčbou architekt stále čteně cestoval po celé Evropě v doprovodu své třetí manželky Kláry, nejhojněji je v této souvislosti uváděna jejich cesta po francouzském pobřeží a pobyt v Paříži.²¹³ Po jejich rozvodu v roce 1932 uskutečňoval své cesty v doprovodu ošetřovatelky Anny Thiele²¹⁴, neboť trpěl nervovou chorobou i hluchotou.

Uvedme však jeho poslední práce, které na sklonku života vykonal. Kromě zmiňovaného návrhu tzv. Posledního domu pro Evu Müllerovou v roce 1932 již o rok předtím navrhl pro nábytkářskou firmu bratří Schurmannových vybavení jídelny²¹⁵ pro Mezinárodní výstavu bydlení (Internationale Raumaustellung) konanou v Kolíně nad Rýnem a ve stejném roce architekt designoval skleněný servis pro vídeňskou rodinnou firmu Lobmeyr.²¹⁶ S vidinou blížícího se konce života si Loos navrhl také podobu vlastního náhrobku – jednoduchý žulový kvádr na podstavci.

Ještě v témže roce vychází Loosovi knižně sbírka článků z let 1900 – 1930 u nakladatelství Brenner, který navzdory všem okolnostem nese nesmiřitelný název *Trotzdem*²¹⁷. Loos také aktivně přispěl do *Prager Presse* článkem *Moderně oblečen* (Modern angezogen) a pro katalog k výstavě Oskara Kokoschky konané v Mannheimu a nesoucí jméno O. K. o něm napsal stejnojmennou esej.²¹⁸

Od zimy roku 1932 se Adolf Loos léčil v sanatoriu pro nervově choré Rosenhügel u Vídně. Tím také skončila jeho architektonická činnost, neboť pro zhoršující se zdravotní stav nebyl schopen práce už ani jako konzultant pro své žáky. Na sklonku života byl převezen do sanatoria Dr. Schwarzmanna v Kalksburgu u Vídně, kde 23. srpna 1933 zemřel. Pohřeb se konal na stejném místě o dva dny později, v listopadu došlo v Praze k uctění architektovy památky, kde se proslovu ujali Oldřich Starý a Karel Teige. Loosův

²¹³ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 28–29.

²¹⁴ Její jméno uvádí Adolf Opel v doslovu knihy Elsie Altmann. In: ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 292.

²¹⁵ Domanický a Jindra ve své publikaci uvádějí, že se jednalo o pozměněný návrh jídelny, kterou Loos původně navrhl a realizoval pro Lea Brummela s rodinou v Plzni. In: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 114.

²¹⁶ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 281.

²¹⁷ Název díla se do češtiny nejčastěji překládá jako: *Přesto*.

²¹⁸ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 281.

hrob se nachází na hlavním vídeňském hřbitově a náhrobek, který zrealizoval Heinrich Kulka, nese strohou podobu, jakou si pro něj Adolf Loos před svou smrtí zvolil.²¹⁹ Vzhledem k absenci přímých potomků byla univerzální dědičkou stanovena Loosova druhá žena Elsie Altmann, kterou architekt jmenoval v závěti již v roce 1922.²²⁰

²¹⁹ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 29.

²²⁰ ALTMANN-LOOS, E. *Můj život a Adolf Loos*, s. 280.

3.2 Polemika o ornamentu

3.2.1 Strategie myšlení

Adolf Loos, na jedné straně výrazná postava vídeňské intelektuální elity, podporovatel umělecké avantgardy a ten, který měl přímý vliv na podobu a rozvoj architektonické kultury 20. století, na straně druhé „neoblíbený a nepohodlný polemik bojující proti vylhanému světu provincialismu a měšťáctví“²²¹ svými kritickými články a veřejnými přednáškami.

Obtížné uchopení Loosovy osobnosti je jakýmsi varovným náznakem toho, že výklad jeho myšlenek a zásad, ať už architektonických či těch, které směřoval k vývoji dobového životního stylu ve Vídni, si zaslouží větší pozornost a prostor. Stejně jako by bylo neúplné a zjednodušující označit Loose za „pouhého“ architekta či kritického literáta, bylo by také nepřesné tvrdit, že Loos odsuzoval jakýkoli ornament, tudíž zčásti i související umělecké tendence, že tvořil pod vlivem směru puristického a funkcionalistického a zavrhoval zdobnost jako prostředek vedoucí ke zkrášlení věcí. V tomto ohledu je Adolf Loos spíše moralista než literát a spíše moderní řemeslník než architekt. Ostatně Loos sám sebe za architekta nepovažoval, jak dokládá jeho hojně citované vyjádření, které sdělil v osobním rozhovoru Bohumilu Markalousovi²²²: „Jsem proto nerad, když se mi říká architekt. Jmenuji se prostě: Adolf Loos.“²²³

Pojmenování architekt pro něj bylo dobou pokřivené, což souviselo s jeho nazíráním na povahu architektury a umění. Jak se vyjadřuje v článku *O umění a architektuře, jež je řemeslo*, předměty denní potřeby vyrábí průmysl právě proto, aby se používaly, a tím také v čase podléhaly opotřebení. Umělecké dílo se však opotřebit nemá, neboť pro Loose je věčné. Umění nemá sloužit k praktickým účelům, ale má mu být poskytnut takový časový horizont, ve kterém by lidská duše dokázala odhalit jeho estetickou působivost. Tím, že je umělecké dílo věčné, také nepodléhá módě. Oproti tomu předmět denní potřeby se užíváním opotřebovuje, ztrácí v čase svoji hodnotu a podléhá

²²¹ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 9.

²²² Ten Loose vidí jako „výtvarníka, sociálního myslitele, hudebníka, filozofa, technika, uměleckého historika obsáhlého vzdělání a světoobčana“, především pak jako člověka „svým etickým založením vzácně vyhraněné povahy“. In: MARKALOUS, B. *Estetika praktického života*, s. 213.

²²³ MARKALOUS, B. *Poznámky z hovorů s Loosem*. Otištěno v *Bytové kultuře*, sešit 2. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 160.

módním vlivům.²²⁴ To je dle Loose v pořádku, neboť „je nutno, aby předmět běžně a všeobecně užívaný ztrácel ponenáhlu na své ceně a aby tak dělal místo předmětu novému“²²⁵. Tato distinkce souvisí s vyhraněním role umělce a řemeslníka, jež už se nepotkává v jedné osobě, ale od 19. století se mezi nimi rozlišuje²²⁶. Podle Loose postihuje stejné členění i architekturu, která „byla uměním, ale dnes není uměním o nic více než tetování nebo obuvnictví“²²⁷. Tedy stavitelské dílo nepovažuje za dílo umělecké, dle něj je vytvořeno proto, aby se užívalo a opotřebovalo, navíc s požadavkem estetické libosti pro svoji dobu. Z těchto úvah Loos vyvozuje, že spíše než architekt, je tedy „řemeslník, který má sloužit člověku a přítomné době“²²⁸.

Pro Loose tedy existuje jasně vymezený vztah umění a průmyslu vzhledem k času. Umění je spojeno s budoucností, zatímco průmysl, vyrábějící předměty denního užití je zakotven v přítomnosti. Zároveň zavrhuje existenci uměleckého průmyslu a užitého umění.²²⁹ Architekt, který se za něj jednak sám pokládá a který za něj také může být ostatními označován, neboť porušuje Loosovu koncepci architekta - řemeslníka, je takový, který se snaží navrhovat předměty denní potřeby jako umělecké dílo. Z toho vyplývá Loosova kritika uměleckoprůmyslových škol (Obr.7) a spolků zaměřujících se na navrhování sériově vyráběných výrobků s uměleckou ambicí. Kritika předmětů, které tato uskupení umělců produkovala, spočívá jednak v tom, že se navrhují výrobky nové, nikoli nejlepší. Tím však dle Loose takový nový produkt nepřináší době nic skutečně nového. Totiž „změny formální nevznikají z touhy po novotě, nýbrž z přání věc co nejvíce zdokonalit“²³⁰.

A právě ke změně formy věci směřuje Loosova další výtka, vztahující se k jeho názorům na šetrnost, konzervativnost a nadčasovost v tvorbě i způsobu života. Změnu formy bez nároků na zlepšení věci považuje Loos dokonce za nesmysl. Proto je mu nešetrný a marnotratný ten, kdo prahne po novotách, naopak člověk ve svém smýšlení konzervativní je také zároveň šetrný.²³¹ Snaha architekta - umělce o vytvoření nového

²²⁴ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O umění a architektuře, jež je řemeslo*, s. 53–54.

²²⁵ Tamtéž, s. 56.

²²⁶ Viz poznámka č. 8.

²²⁷ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O umění a architektuře, jež je řemeslo*, s. 56.

²²⁸ Tamtéž, s. 57.

²²⁹ Tamtéž, s. 53.

²³⁰ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O tom uměleckém průmyslu*, s. 28.

²³¹ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 151–152.

předmětu, který by sloužil k běžnému užití a zároveň by splňoval nároky modernismu na novou formu, na vzhled odtržený od předloh historismu, je dle Loose nesprávná, ba dokonce nepotřebná. „Nikdy neuznám, že máme měnit vyzkoušené a staletím ustálené formy z nějaké potřeby obrazotvornosti“²³² tvrdí Loos. Jelikož předmět denní potřeby má sloužit k užítku, mohou snahy o změnu jeho formy, o novátorství tvarů, přinášet kromě nešetrného zacházení s materiálem a prací také znemožnění používání dané věci.²³³ A právě to bylo proti Loosovu smýšlení a stalo se základem pro jeho hlavní výtku vůči počínání nově vznikajících evropských hnutí uměleckých řemesel.

Náhled na věcnou formu u Loose úzce souvisí také s pojetím krásy. Forma předmětů denní potřeby dle něj stále trvá, pokud je pro svého majitele esteticky přijatelná a to platí i naopak – pokud je předmět v čase stále schopný plnit svoji funkci, tedy být užitečný, pak si drží i svoji estetickou hodnotu.²³⁴ Musíme tedy „krásu měřit podle času“²³⁵, jak píše Loos v článku *O šetrnosti*. Zároveň tvrdí, že „pro užitkový předmět neexistuje absolutní krása“²³⁶. Ta je totiž vždy spojena také se splněním jeho účelu, neboť pak žádná z částí předmětu není zbytečná ani nepotřebuje doplnit, tudíž předmět tvoří harmonický celek.²³⁷

Zajímavé je srovnání Loosova náhledu na vztah krásy a užitečnosti v souvislosti s architektem Ottou Wagnerem, který byl v této práci zmiňován v rámci vývoje vídeňské architektury přelomu století v poslední části 2. kapitoly. Otto Wagner formuloval větu, že „nepraktické nemůže být krásné“²³⁸, která se však spíše než ke kráse praktických věcí vázala k umění a požadavku na jeho praktičnost, neboť umění mělo dle Wagnera vycházet z nějakého účelu. V myšlenkách Adolfa Loose tato odcitovaná věta podává zcela jiné sdělení: krása věci se váže k její užitečnosti. U Loose praktičnost souvisí s běžnými předměty, ne s uměním. Dokonce tvrdí, že je nutné, aby bylo překonáno velké nedorozumění toho, že umění je možné přizpůsobit nějakému účelu. Proto je pro něj

²³² LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 152.

²³³ MILLER, A. *BRNO ECHO: Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*, s. 8.

²³⁴ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O umění a architektuře, jež je řemeslo*, s. 56.

²³⁵ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 152.

²³⁶ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O sedění*, s. 63.

²³⁷ Tamtéž, s. 62–63.

²³⁸ VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 15.

přípustnost existence užitého umění nesprávná a lživá a teprve tehdy, až si toto rakousko-uherská monarchie uvědomí, získá svoji svéráznou kulturu odpovídající době.²³⁹

Loosův apel na praktičnost věcí, sloužících k běžnému užití a „bezúčelné“ umění, vychází z jeho postoje k modernismu a z chápání toho, co je dle něj moderní. Jako člověk i tvůrce byl Loos velice konzervativní a tímto postojem se nijak netajil, přestože ho odlišoval od postojů jeho současníků, architektů, tvořících ve jménu modernismu jako nového stylu, který zpřetrhal vazby s historismem. Loosův vztah k novátorství zmiňovaný výše naznačuje, že zdaleka nebyl příznivcem progresivních řešení, navíc měl pro tradici a historické předlohy velkou úctu. To, co pro něj bylo moderní, bylo zároveň také v souladu s potřebami aktuální dobové situace.²⁴⁰ Proto pro něj tvorba modernistů, která chtěla dosavadní dějinný vývoj překonat a která chápala výraz moderní jako to nejpokrokovější, nepředstavovala správný vývojový směr. Loos v souvislosti se svými názory na kopírování předmětů starých dob tvrdil, že jeho současníci nemají úctu před vlastní dobou a postrádají ji i pro všechny doby předešlé.²⁴¹

O problematice kopírování se Loos několikrát vyjadřoval ve svých raných člancích, které psal pro *Neue Freie Presse*. V tom, který nese název *Sloh doby a napodobení starých slohů*, formuloval svoje základní stanovisko, kterým se má tvorba ubírat: „Buď napodobovat, nebo tvořit něco docela nového.“²⁴² Tento výrok si žádá rozvedení. Loos totiž prosazoval přípustnost kopírování, ale pouze striktně přesného. V článku s příznačným názvem *Smí se kopírovat? – Ano!* přesné kopírování předkládá jako první zásadu, kterou dle něj dodržují již ve všech kulturních zemích. Zároveň si v témže textu uvědomuje, že kopírování dřívějších slohů a uměleckých stylů souvisí s dobovými sociálními poměry, které vnímal v tehdejší monarchii jako neutěšené. Právě proto se jeho doba uchýlila k napodobování, ale nedodržuje při tom zásady, které pro Loose vyznívají jako ty nejdůležitější. První zásada se týká zmiňované přísné přesnosti v kopírování, druhá vyzdvihuje typ anglického nábytku jako nejvhodnější předlohy pro nábytek moderní.²⁴³ Přitom je třeba znovu upozornit na to, že Loos pojem moderní připisoval tomu, co odpovídá dobové potřebě. V tomto směru jasně prosazoval angloamerickou kulturu jako vzor hodný následování.

²³⁹ LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 107.

²⁴⁰ VAN DUZER, L. *Adolf Loos a zvláště povědomé*. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 45

²⁴¹ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Sloh doby a napodobení starých slohů*, s. 108.

²⁴² Tamtéž, s. 107.

²⁴³ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Smí se kopírovat? – Ano!*, s. 103–105.

Jedním ze základních rysů, promítajících se do Loosovy tvorby i života, je právě rozhodující vliv jeho četných pobytů v zahraničí. Jak je již v této práci uvedeno v kapitole 3.1.1,²⁴⁴ Loos za svůj inspirační zdroj považoval zvláště návštěvu Spojených států amerických, kam odjel roku 1893. Působivost místní kultury na jeho osobu sepsal například v podobě článku s názvem *Americký venkov*, uveřejněný v autorském časopisu *Das Andere*. Jeho zájem o západní kulturu pak deklaruje i samotný podtitul tohoto listu, totiž: *list pro uvedení západní kultury do Rakouska*²⁴⁵. Dle Markalouse získal Loos tímto pobytem schopnost objektivně hodnotit technickou práci a uvědomil si význam průmyslové strojové výroby i cenu domácí řemeslné práce.²⁴⁶ Také americký životní styl ve smyslu, kdy výraz styl zahrnuje nejen přístup k bydlení, ale i ke stravování, odívání, společenské etiketě a dalším oblastem života, viděl Loos jako to, co by bylo záhodno vnést i na území střední Evropy. Kromě tříletého pobytu na americkém kontinentu Loos navštívil také Velkou Británii, pravděpodobně již při cestě zpět do Evropy v roce 1896²⁴⁷. „Jsem vždy tomu rád, že jsem žil delší dobu v Americe a v Anglii.“²⁴⁸ vyjádřil se k tomu Loos.

Anglický nábytek se pro něj nadlouho stal ikonou, kterou velmi rád a velmi ochotně v přesných kopiích zakomponovával do vytvořených interiérů. Tvrdil o něm, že jde o vrchol pohodlí, přičemž soudobí vídeňští tvůrci, tvořící dle uměleckých návrhů, akorát plývají materiálem a prací. Anglické klubové křeslo se mu stalo typem přímo dokonalým, neboť splňuje jeho požadavek šetrnosti a zároveň praktické nadčasovosti.²⁴⁹ Opět se v Loosových názorech spojuje praktičnost a účelnost s krásou, krása s moderností a modernost s kulturou. V tomto smyslu o Angličanech prohlásil, že „dokonalostí své práce jsou lidmi naší doby“²⁵⁰ a že místním truhlářům nelze dát lepší radu než tu, aby typy dokonalého nábytku, jenž také dává dokonalé pokoje, napodobovali.²⁵¹

Loosovy interiéry domů a bytů jsou i do dnešních dob spojeny především s typem anglické jídelní židle z 18. století ve stylu Chippendale²⁵² či židle typu Windsor. Také

²⁴⁴ Viz strana 13–14 této práce.

²⁴⁵ Viz poznámka č. 83.

²⁴⁶ MARKALOUS, B. *Estetika praktického života*, s. 211.

²⁴⁷ Viz poznámka č. 69.

²⁴⁸ LOOS, A. *Řeči do prázdná*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 159.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 160.

²⁵⁰ LOOS, A. *Řeči do prázdná*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Sklo a hlína*, s. 111.

²⁵¹ LOOS, A. *Řeči do prázdná*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O sedění*, s. 66.

²⁵² O tomto typu židle píše Loos i v souvislosti s židlářem, který mu umně vyráběl kopie dle předlohy. Tímto specializovaným truhlářem byl Josef Veillich, který s Loosem spolupracoval po dobu třiceti let. Článek o

barová židlička a odpočívací křeslo Knieschwimmer (Obr.6) se staly součástí výběru Loosova sedacího nábytku, který užíval napříč celou tvorbou.²⁵³ Pokud se týká inspirace ve vybavení interiérů z jiných kultur, pro Loosovu tvorbu se stala charakteristickým prvkem zejména thébská stolička, původně kus nábytku již ze Starověkého Egypta z období kolem roku 1300 před naším letopočtem. Loos se s touto stoličkou seznámil v prostředí Anglie, kde obchodní dům Liberty's napodobil pro svoje prodejní oddělení nábytku stoličku z britského muzea, v němž byla vystavena replika originálu. Loos ji následně použil při zařízení svého vlastního bytu v roce 1903 a poté v mnoha dalších realizacích po celé Evropě.²⁵⁴

Nejednotné seskupení sedacího nábytku v jednom prostoru, které je typickým poznávacím znamením Loosových interiérů, není náhodným jevem. Loos zastával názor, že po vzoru Američanů a Angličanů, kteří dle něj umějí odpočívat, je třeba, aby pro každý druh lidské potřeby odpočinku existoval také odpovídající druh nábytku.²⁵⁵ Obyvatelé jeho realizací si tak mohli zvolit posezení dle libosti a momentální potřeby, což opět potvrzuje nejen Loosův smysl pro praktičnost a účelnost každého předmětu denního užití, ale i vysoce individuální přístup ke svým klientům.

Loos vyznával názor, že každý klient, každý člověk, by si měl svůj pokoj zařídit dle svého. Jen pro toho, kdo bude prostor obývat, splňuje jeho vnitřní vybavení praktický účel. Takže ani archeolog (Loosova narážka na přebírání vzorů klasických stylů pro předměty moderní doby), ani dekoratér, ani malíř se sochařem a zvláště ani architekt by neměli zařizovat lidem jejich interiéry, neboť každý by se měl zařídit dle svého vkusu. Tím by se také z pokojů vytratil onen „sloh“²⁵⁶, který Loos beztak nepovažuje za vhodný, protože „slohové“ byty dle něj tyranizují jejich majitele. A to v tom smyslu, že pokud mají prostor bytu vybaven jednotným „slohovým“ nábytkem, pak se tento nábytek nehodí již k ničemu dalšímu a jinému, a obyvatel si tedy nemůže pokoj individuálně dovybavit.²⁵⁷ Kritiku

Josefu Veilichovi vznikl jako jeden z pozdních Loosových textů k uctění jeho památky v roce 1929. In: LOOS, A. *Trotzdem. Josef Veillich*, s. 252–253.

²⁵³ VAN DUZER, L. *Adolf Loos a zvláštěně povědomé*. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 49–50.

²⁵⁴ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 13–14.

²⁵⁵ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O sedění*, s. 65

²⁵⁶ Výraz je uveden v uvozovkách i v původním vydání textu pod názvem *Die Interieurs in der Rotunde* v *Neue Freie Presse* z roku 1898 a vyjadřuje Loosovo kritické vnímání dobového tíhnutí k přílišné dekorativnosti, označované v textu právě jako tzv. pseudosloh.

²⁵⁷ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Co tedy je pravý sloh?*, s. 90–91.

tohoto přístupu Loos jasně předvedl ve své povídce *O ubohém boháči*, která vyšla v roce 1900 v *Neues Wiener Tagblatt*.

Loos totiž prosazoval zařízení interiérů v souladu s intimitou zákazníka. „Každý kus nábytku, každá věc, každý předmět vypráví příhody, historii rodiny. Byt není nikdy hotový; vyvíjí se s námi a my v něm“²⁵⁸, píše již v článku z roku 1898. Také míra vkusu majitele bytu by se měla plně projevit při výběru zařízení. Takže měl-li objednavatel dobrý vkus, chápal to Loos spíše jako výhodu, pokud mu vkus chyběl, nevadilo to a zařídil se nevkusně²⁵⁹. Pro Loose bylo důležité projevit v obytném prostoru (nikoli však v prostoru, jenž se nedá obýdlit, jako je hygienické zázemí a kuchyň – ty má zařídit příslušný odborník) individualitu a estetické cítění klienta, neboť právě to chápal jako pravý sloh, který spojoval jednotlivé prvky prostoru jednoduše tím, že si je jejich majitel sám vybral.²⁶⁰

Christopher Long ve své přednášce v souvislosti s Loosovým přístupem ke klientům označil Loose za selektora věcí. Loos dle něj pracuje s požadavky prostoru a pomáhá klientovi volit věci, předměty, které by byly praktické a účelně zaplňovaly zvolený prostor tak, aby se celý tento prostor stal účelným. Proto Loos není v současném slova smyslu designérem interiérů, ale spíše odborným pomocníkem pro jejich majitele.²⁶¹ Ostatně sám Loos píše o svém přístupu k zařizování takto: „Chci vás učit úpravě bytu... Chtěli byste postavit starý nábytek do nového bytu? Budu se snažit, abych vám posloužil“²⁶².

Názor, že každý člověk si může zařídit svůj prostor dle svého vkusu, tedy i nevkusně, chybí-li mu tato schopnost estetického cítění, stojí znovu v distinkci k moderním architektům, pro něž znamenalo zařídit se moderně to samé jako zařídit se vkusně.²⁶³ Loos

²⁵⁸ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Co tedy je pravý sloh?*, s. 93.

²⁵⁹ Loos v článku *Kdo si zakládá domov, ať si zařizuje všecko sám* píše: „Váš domov splyne s vámi a vy splynete s ním. Neobávejte se, že váš byt bude nevkusný. O vkusu se lze vždy přít. Kdo vlastně rozhoduje, kdo má pravdu? Pro svůj byt máte vždy pravdu vy. Nikdo jiný!“ In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Kdo si zakládá domov, ať si zařizuje všecko sám*, s. 37.

²⁶⁰ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Co tedy je pravý sloh?*, s. 93–94.

²⁶¹ Zdroj: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGhukKPw>. Viz poznámka č. 3.

²⁶² LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Kdo si zakládá domov, ať si zařizuje všecko sám*, s. 39.

²⁶³ Zdroj: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGhukKPw>. Viz poznámka č. 3.

naproti tomu kvituje snahu svých klientů o doplnění interiéru svými osobními věcmi,²⁶⁴ ke kterým mají citovou vazbu, neboť on „zařizuje lidsky, nikoli umělecky-nelidsky“²⁶⁵.

Od toho se odvíjí i četné příklady realizací, ve kterých Loos reflektuje taktéž osobní zájmy či povolání svých klientů. Ostatně Loosovi klienti byli bohatí a zcestovalí lidé, kteří si ve svých interiérech rádi vystavovali suvenýry z cest, jak to můžeme vidět na příkladu pracovny básníka Tristana Tzary²⁶⁶ nebo odpočivného koutu v pokoji rodiny Otty Becka²⁶⁷.

Loosova citlivost pro materiály a jejich využití se také velmi často přizpůsobovala klientovu vkusu a preferenci. Například u realizace pro Jana a Janu Brummelovy²⁶⁸ v Plzni je nápadná vysoká míra využití různorodých druhů dřev a dřevěných obkladů, což má souvislost s tím, že Jan Brummel byl majitelem obchodu se vzácnými druhy dřeva. Stejně tak interiér bytu v domě manželů Weinerových²⁶⁹ obsahoval několik typů sedacího nábytku s využitím kůže, čímž Loos opět reflektoval Weinerovo povolání coby velkoobchodníka s koženým zbožím.

Z hlediska různorodého vybavení interiérů se můžeme také zabývat otázkou harmonie Loosových děl. On sám tvrdí, že „slohové“ byty ve smyslu, v jakém již byly v této práci zmiňovány, trpí disharmonií.²⁷⁰ Na otázku, zda Loosovy realizace nejsou disharmonické vzhledem k původu a vzhledu jejich vnitřního vybavení, poskytl odpověď opět Christopher Long v uváděné přednášce. Říká, že Loos nepřemýšlel o harmonii vzhledem k materiálům, barevnosti či stylu vybavení, ale chápal ji jako tzv. intelektuální konstrukt, který odpovídal tomu, co vnímal jako moderní, tedy co odráželo dobovou kulturu. Loos tak požadavek harmonie spojil s požadavkem kultury, přičemž kultura je mu tím, co určuje formální podobu věcí.²⁷¹

Toto nazírání na pojetí harmonie se opět rozchází s požadavky na harmonii vyslovené tehdejší moderní architekturou. Loos se s tímto pojetím liší i v dalším směru –

²⁶⁴ Hojně uváděná je v tomto ohledu situace Loosova prvního setkání s jeho třetí ženou Klárou Beck. Ta svému otci Ottu Beckovi namalovala k narozeninám obraz, jenž visel v jejich obývacím pokoji. Loos ho po první návštěvě ihned sundal ze zdi, avšak potom, co se dozvěděl, že se jedná o rodinnou památku, obraz pověsil zpátky. In: DOMANICKÝ, P., JINDRA, P. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*, s. 74.

²⁶⁵ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 162.

²⁶⁶ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 62.

²⁶⁷ Viz poznámka č. 99. Také in: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 100.

²⁶⁸ Viz poznámka č. 175. Také in: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 184.

²⁶⁹ Viz poznámka č. 194. Také in: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 340.

²⁷⁰ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Co tedy je pravý sloh?*, s. 92.

²⁷¹ Zdroj: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGHukKPw>. Viz poznámka č. 3.

modernismus chápe jako kulturně relativní jev, který se z tohoto principu v závislosti na určité kultuře proměňuje.²⁷² Pokud na tomto místě připomeneme, že Loos jako základní princip věci uznával jejich praktičnost a užitečnost, pak tedy vyplývá, že věci, které v dané době plní svůj účel, mohou být moderní pro tu kulturu, která je prakticky využívá. Tudíž to, že Loos při své tvorbě vědomě vycházel z klasických vzorů, forem a stylů nemůže být chápáno jako výraz nemodernosti či ahistoričnosti, ale spíše jen jako konzervativní pohled, který tyto věci vnímal jako vhodně sloužící soudobé lidské potřebě. A pokud se týká konzervativnosti, která byla Loosovým názorům vyčítána, tak ta je mu příznivým projevem šetrnosti²⁷³, neboť deklaruje konzistentnost v názorech i potřebách (tudíž i v užívaných předmětech). Tento typ šetrnosti však dle něj moderní architekti zcela postrádají²⁷⁴.

K rozchodu se smýšlením modernistů se váže již zmiňované negativní hodnocení počínání uměleckoprůmyslových škol a hnutí. Loosova proslulá kritika Vídeňských dílen vychází z jeho názoru, že pokud se předměty denní potřeby navrhují s uměleckou ambicí, s ambicí na dokonalost jejich vzhledu a formy, pak se tím z nich vytrácí jejich modernita. Takové věci nemohou sloužit bezprostřední praktičnosti, a z toho důvodu nejsou moderní. Na otázku, jak se pozná, je-li nějaká věc moderní, dává Loos tuto odpověď: „podle toho, hodí-li se do sousedství věcí starých“²⁷⁵. A pokračuje sebehodnocením vlastní promyšlené koncepce, kterou prakticky aplikoval jako tzv. selektor: „Ujišťuji vás, že můj nábytek hodí se do sousedství evropského nábytku všech století a všech zemí a neméně dobře také k předmětům čínským, japonským a indickým. Ať to někdo zkusí s výtvyry našeho „uměleckého průmyslu“²⁷⁶!

Pokud znovu rozvedeme Loosův požadavek na užitečnost věcí vzhledem k jejich kulturní podmíněnosti, pak z toho vyplyne jasně patrný rozchod se smýšlením moderního směru v architektuře. Loos totiž jako moderní vnímal to, co v dané kultuře slouží svému účelu, tudíž pokud jsou předměty z minulosti stále užitečné a jejich forma trvá, pak jsou dle Loos také stále moderní.²⁷⁷ Směry modernismu, umělecká hnutí a tendence, které

²⁷² Zdroj: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGhukKPw>. Viz poznámka č. 3.

²⁷³ Viz poznámka č. 225.

²⁷⁴ „Dnešní architekt je svým celým založením a vychováním nešetrný člověk“ píše k tomu Loos. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 161.

²⁷⁵ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 161.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 161.

²⁷⁷ Viz poznámka č. 228.

vedly soudobé architektky a umělce k založení spolku Secese²⁷⁸, se tedy v tomto názoru s Loosem rozcházejí v základním nahlížení na kulturní potřeby²⁷⁹ národa.

V práci bylo již několikrát zmiňováno také jméno architekta Josefa Hoffmanna jako toho, kdo byl v rozporu s Loosovými názory. Hoffmann, jeden ze zakládajících členů Wiener Werkstätte²⁸⁰ a vídeňský zástupce pro Deutscher Werkbund, realizoval pro své klienty z řad moderně orientované a movité buržoazie stavby v důsledném principu tzv. Gesamtkunstwerku. Architektovo smýšlení se pochopitelně odráželo i ve fungování Vídeňských dílen jako výrobního sdružení, které dbá na aktivní spolupráci mezi umělci a řemeslníky a které postupně přináší pro potřeby moderního života stále nové druhy předmětů, jež budou mít aspekty uměleckého díla, ale zároveň se vyvarují historických předloh. Těmito výrobky z Vídeňských dílen poté Hoffmann zařizoval své vyprojektované stavby²⁸¹. Pracoval tedy v duchu absolutní umělecké svobody, kdy klientovi předal do detailu zařízenou zakázku, čímž zároveň splňoval ideál dokonale sjednoceného díla, tedy toho, co označuje právě pojem Gesamtkunstwerk.²⁸²

Architekt v podání Hoffmanna byl tedy zároveň umělcem, který tvoří své dílo od prvotních návrhů až po detaily v zařízení interiéru. Z kritického tónu Loosových článků vyplývá, že idea architekta - umělce pro něj byla stejně tak nesprávná jako absolutně dovršené zařizování bez reflektování individuality majitelů. Loos navíc samotné počínání Wiener Werkstätte považuje za nešetné a nesprávné vzhledem k roli a postavení, jaké v nich zaujímal řemeslník coby zhotovitel předmětů. Sám totiž řemeslnickou práci v procesu tvorby vyzdvihoval nad umělecké návrhy, se kterými by řemeslník vůbec neměl být konfrontován či spíše zatěžován. V článku *Hands off!* z roku 1917 se Loos vyjádřil ke svému požadavku na užívání předmětů odpovídající potřebám kultury tak, že právě ty práce, které dobově neodpovídaly, pocházely z dílen řemeslníků, kteří již tvořili

²⁷⁸ Loos se v roce 1903 ve svém časopisu *Das Andere* vyjádřil k nástupu secesního stylu takto: „Přišla secese a rozvrátila dobré začátky.“ In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Co se nám prodává*, s. 32.

²⁷⁹ Loos ve svém textu vyzdvihuje počátek 19. století, kdy se bytové interiéry zařizovaly v jednom „kulturním“, tedy moderním duchu. I přestože se jednotlivé kusy nábytku pořídily od jednotlivých řemeslníků, kteří je vyrobili, hodily se k sobě právě proto, že všechny vyjadřovaly a splňovaly potřeby současné kultury; dle Loose dokonce nesly jeden moderní sloh. A právě ten v jeho současnosti upadl v nemilost, protože lidé začali být nespokojeni s vlastní dobou. „Být moderní, moderně cítit a myslet platilo za povrchní... Poctivému řemeslníkovi byl tento podvod odporný.“ In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Jakési preludium o interiérech*, s. 43–44.

²⁸⁰ Viz poznámka č. 47.

²⁸¹ Příkladem Hoffmannova díla v duchu Gesamtkunstwerku je bruselský palác Stoclet, na jehož výzdobě se podílel i Gustav Klimt a který je od roku 2009 zapsán na seznam kulturních památek UNESCO. In: VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 20–21. Také zdroj: Archiweb: *V seznamu UNESCO je i palác Stoclet od Josefa Hoffmanna*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=&action=show&id=7267>.

²⁸² VORLÍK, P. *Dějiny architektury dvacátého století*, s. 19–21.

v závislosti na umělcích a architektech. Naopak řemeslníci pracující bez architektonických návrhů tvořili stále výrobky dobově moderní.²⁸³

Loos se proto při tvorbě svých staveb a zařízení interiérů vydal jinou cestou a snažil se o takovou spolupráci s řemeslníky, při které by svébytný proces jejich tvorby nezatížil architektonickými návrhy.²⁸⁴ Ostatně sám sebe vůbec nepovažoval za nějakého patentního architekta, ale jak píše v článku *O šetrnosti*, předměty, které používal při zařizování prostor, mohl vyrábět každý řemeslník, protože mu záleželo jen na poctivé práci a změna forem mu v důsledku byla, s výjimkou vylepšení věci, jen zbytečným plýtváním.²⁸⁵

Způsob Loosovy práce se váže také k jeho přístupu k žákům, kteří vzešli z jeho vídeňské soukromé školy. Například Karel Lhota ve svých poznámkách zmiňuje, že Loos trpěl odporem ke kreslení stavebních plánů, neboť prý dělal architekturu psanou, nikoli kreslenou. Sám Loos se k tomu vyjádřil tak, že on své návrhy vůbec nemusí kreslit, neboť „dobrá architektura, jak se co má stavět, může se psát“²⁸⁶. Jeho projekty tak byly „řadou logicky plynulých myšlenek“, jejichž zachycení závisí na úsilí druhého člověka Loosovi porozumět. A právě v tomto pomáhali Loosovi jeho soukromí žáci, již podle jeho pokynů zanašeli myšlenky a stavební postupy do plánů. Kromě sebe samého píše Lhota ještě o Fisherovi a Kulkovi ve Vídni a o Weismannovi v Paříži.²⁸⁷ Seznam Loosových spolupracovníků je však mnohem širší než tento výčet, patří k nim například i Rudolf Wels, Paul Engelmann, Jacques Grog, Norbert Krieger, Kurt Unger a zaměstnanec firmy Müller & Kapsa Bořivoj Kriegerbeck.²⁸⁸

Takzvaná architektura kreslená je u Loose zavržena ještě z jednoho důvodu – jeho důsledné prostorové myšlení nebylo možné na papír plně zachytit. Koncepce Raumplanu, jak u Loose myšlení o rozvržení vnitřního prostoru první pojmenoval právě jeho žák Heinrich Kulka,²⁸⁹ představovala důsledně promyšlený prostorový soulad, nově nesoustředěný jen půdorysně, ale i výškově. Raumplan opět vychází z Loosova důrazu na šetrnost – šetrně a užitečně lze zacházet i s prostorem, a to tak, že určí-li se vhodná výška

²⁸³ LOOS, A. *Trotzdem. Hands off!*, s. 146–147.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 147.

²⁸⁵ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 163.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 157.

²⁸⁷ LHOTA, K. *Nejen slova: O divadle, architektuře a bytové kultuře*, s. 76–78.

²⁸⁸ SZADKOWSKA, M. *Znovuobjevování*. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 36.

²⁸⁹ Tuto informaci uvádí: SZADKOWSKA, M. *Znovuobjevování*. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 35.

místnosti s ohledem na její praktický účel,²⁹⁰ vznikne příjemně členitý, přesto však harmonický prostor, ve kterém se lze tematicky pohybovat s plynulou dynamikou. Loosova nevole k plošným projektům tak zčásti pramenila z jejich nedostatečnosti jako způsobu vystižení myšlenek, zčásti také ospravedlňovala jeho kreslířskou nezručnost,²⁹¹ kvůli které si vysloužil posměšnou kritiku ostatních architektů.²⁹²

Loos však věřil v to, že jeho realizace potřebují být vnímány všemi smysly. I z toho důvodu zavrhoval fotografie svých interiérů a považoval je za klamavé svědectví o jejich hodnotách. Fotografie dle něj odhmatňuje, zkresluje prostor a odvádí lidi od nejvlastnější věci, jakou je Loosovi potřeba dobrého bydlení, a ne jen bydlení esteticky příhodného pro fotografování.²⁹³ Protože stavba ztvárněná pouze plošně nemůže dle něj vyvolávat žádný dojem, byl Loos hrdý na to, že fotografie jeho prostor prý nepoznávali ani sami jejich obyvatelé.²⁹⁴

Prostorová hmota působící na lidské smysly mu stojí v protikladu k ploché a nic nevypovídající „kráse“ fotografie stejně tak, jako moderní předmět denní potřeby vůči nové věci opatřené módním ornamentálním kýčem. Koncepti takto jasně utříděných myšlenek, které v Loosově uvažování fungovaly na základě příslušnosti k odlišným kategoriím, přednesl Christopher Long.²⁹⁵ Přijetím této myšlenkové koncepce se osvětluje Loosova metoda architektonického navrhování, neboť myšlení v jasných kategoriích mu umožňovalo rychle formulovat své úsudky do plynulých logických vazeb. V práci proto bude s touto koncepcí dále zacházeno jako s opěrným bodem i pro uchopení Loosových názorů na ornament, podrobněji pojednaných níže. I pojmy „ornament“ a „zločin“ se mohou jevit jako dvě proti sobě stojící ucelené kategorie, avšak Loosova strategie myšlení je v této souvislosti mnohem rozvinutější.

²⁹⁰ Lhota si v zápisu poznamenal z rozhovoru s Loosem: „Každý prostor potřebuje svou určitou výšku - jídelna jinou než spíž -, proto jsou stropy prokládány v různé úrovni: nyní spojit tyto prostory, aby výstup a sestup byl nejen nepozorovatelný, ale byl nejvyšší účelný, je, jak vidím, pro ostatní velké tajemství a velká samozřejmost pro mne.“ In: LHOTA, K. *Nejen slova: O divadle, architektuře a bytové kultuře*, s. 108.

²⁹¹ K tomu Loos: „Nejlepší kreslíř může být špatný architekt, nejlepší architekt může být špatný kreslíř.“ In: LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 99. Ostatně známé jsou Loosovy pohotové návrhy v netradičním provedení, jako byly například ty, které provedl přímo na stěny nově postavené Müllerovy vily nebo ty, které načrtnul během několika minut na obal od mouky pro byt manželů Hirschových. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 18, 90.

²⁹² LHOTA, K. *Nejen slova: O divadle, architektuře a bytové kultuře*, s. 103–104.

²⁹³ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 157–158.

²⁹⁴ LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 100.

²⁹⁵ Zdroj: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGHukKPw>. Viz poznámka č. 3.

3.2.2 Ornament a zločin

Adolf Loos svoji vlivnou esej *Ornament a zločin* sepsal již v roce 1908, poprvé ji však přednesl formou veřejné přednášky až roku 1910 v Akademickém spolku pro literaturu a hudbu ve Vídni a o rok později v Polytechnickém spolku německé techniky v Praze. Ve Vídni pak ještě v roce 1913 vedl tutéž přednášku ve Spolku akademických architektů. (Obr.8) Jako psaný text byl *Ornament a zločin* však vydán až v roce 1913 ve francouzštině v *Les Cahiers d'aujourd'hui*, roku 1921 pak též francouzsky v *L'Esprit nouveau* pod vedením Le Corbusiera a Amédéea Ozenfanta. České vydání textu proběhlo v roce 1924 v časopisu *Náš směr* za přispění profesora Mokrého a konečně originální německý rukopis byl vydán ve *Frankfurter Zeitung* až v roce 1929.²⁹⁶

Nicméně kvůli datu svého sepsání nebyla tato esej v původním vydání Loosových spisů z let 1897 – 1900 v *Ins Leere gesprochen* (1921) uveřejněna. Bohumil Markalous, který Loosovy texty jako první vydal v češtině v roce 1929 pod názvem *Řeči do prázdna*, však změnil uspořádání i obsah původního německého vydání, oproti němu ovšem knihu doplnil dalšími články, mimo jiné právě i esejí *Ornament a zločin*. Pro účely co nejpřesnějšího vyložení Loosových myšlenek tak bude v této kapitole pracováno jak s tímto českým překladem od Markalouse, tak zvláště s originálním německým zněním v podobě, v jaké bylo uveřejněno ve sbírce *Trotzdem*, vydané roku 1931.

Text *Ornament a výchova*, který Loos jako odpovědi na anketní otázky vydal až na přelomu let 1924 – 1925 v *Bytové kultuře*,²⁹⁷ bude zohledněn v závěru práce.

V prvním odstavci daného textu Loos uvádí přirovnání prvotně zažívaných smyslových vjevů u novorozence a psa. Loos u různých vývojových fází odstupňovaných věkem udává příklady rozvoje zrakového vnímání – ve dvou letech je to vidění Papuánce, ve čtyřech Germána, v šesti Sokrata a v osmi letech dítě vidí jako Voltaire. Vidí tudíž i fialovou barvu, neboť má vědomí toho, že taková barva již existuje, 18. století ji objevilo.²⁹⁸ Schopnost vidění určitých věcí tak Loos dává do kontextu s lidským vývojem, myšleno nejen jako fyziologickou schopnost rozpoznávání, ale především jako mentální vyspělost, která jedince předurčuje k vyššímu stupni kulturní vnímavosti.

²⁹⁶ MARKALOUS, B. *Estetika praktického života*, s. 212–213; SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 10; ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 11.

²⁹⁷ Viz poznámka č. 160.

²⁹⁸ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 79.

Dítě i Papuánc jsou mu svým počínáním amorální. Když se Papuánc chová teritoriálně a ve své přirozenosti zabije člověka, není to zločinec. Když to samé spáchá moderní člověk, pak je to zločinec nebo degenerovaný člověk, píše Loos. To samé platí i pro potřebu tetování. Když Papuánc ve své přirozenosti tetuje sebe i všechny předměty kolem, není na něj optikou Loose pohlíženo jako na zločince, zatímco když se stejného dopustí moderní člověk, je zločinec nebo zdegenerovaný.²⁹⁹ Opět se i zde promítá Loosova tendence k třídění svých myšlenek do jasných kategorií: na jedné straně stojí příklad člověka nízké kultury, který se chová a jedná dle své přirozenosti, na straně druhé je moderní člověk 20. století, svou povahou produkt soudobé kultury, jenž jedná-li s ní v rozporu, pak je taktéž v rozporu se samotnou Loosovskou charakteristikou modernity.

Pro Loose je potřeba tetovat věci kolem sebe, pokrývat vše ornamentem, jak to dělal Papuánc, počátek výtvarného umění, přičemž celé umění má dle něj erotický³⁰⁰ původ. Tak i první ornament byl erotického původu, pro Loose to byl kříž, který měl symbolizovat pohlavní styk muže a ženy, znázorněný postavením dvou čar v poloze vůči sobě horizontální a vertikální. Tento prvotní ornament se, stejně jako veškeré další umění, zrodil z umělcovy potřeby zbavit se tvůrčího přetlaku, kterým dle uvedeného příkladu podle Loose trpěl i Beethoven, když komponoval Devátou symfonii.³⁰¹

Důvod, proč však Loos v dalším odstavci píše o moderním člověku, jenž podlehl této pudivé síle, jako o zločinci a degenerovaném člověku, souvisí s Loosovými názory na soukromou povahu umění. Když v textu *Architektura*, který Loos sepsal o rok později než *Ornament a zločin*, píše v distinkci k veřejné povaze domu o umění, že „umělecké dílo je soukromá záležitost umělce“³⁰², pak se tím vztahuje k celému estetickému a morálnímu vývoji, který ve Vídni proběhl na přelomu století a který ve snaze vyrovnat se s kulturní krizí utvářel potřebu soukromě prožívat nejen umění, ale i niterní duševní stavy.³⁰³ Tak Loosův moderní člověk měl být již schopen ovládat (či spíše potlačovat, a tím překonávat)

²⁹⁹ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 79.

³⁰⁰ Markalous v překladu užívá výraz „smyslný“ původ. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Ornament a zločin*, s. 140–141.

³⁰¹ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 80.

³⁰² LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 107.

³⁰³ Spojitost mezi uctíváním umění a zájmem o duši pro toto období symbolizují především dvě vůdčí osobnosti: Gustav Klimt a Sigmund Freud. Klimtova umělecká angažovanost ve spolku Secese obhajovala její velký zájem na tom, „poskytovat člověku útočiště před tlaky moderního života“. Takový cíl měl plnit i Olbrichův výstavní pavilon Secese. Carl E. Schorske uvádí příklad Klimtova díla *Nudae veritatis* jako toho umění, které zároveň nastavuje prázdné zrcadlo naší duši. Freudovo zkoumání pudového života a psychoanalýza pak obrát k niternímu Já jednoznačně dovršilo. In: SCHORSKE, C. E. *Videň na přelomu století*, s. 27–30, 212–213; podrobněji též kapitola IV. *Politika a otcovražda ve Freudově Výkladu snů* a V. *Gustav Klimt: Malířství a krize liberálního Já*.

ono primitivní puzení, a tím prožívat privátně jak svůj sexuální život, tak také umění, svým původem erotické. Jelikož lidská touha po erotice je Loosovi nepřírozená³⁰⁴, respektive v moderním světě překonaná, pak také ornament, svým původem taktéž erotický, je rovněž proti přirozenosti moderního člověka. Takže zatímco dítě i Papuáanec jsou ještě stále přirozeně vedeni tímto puzením, moderní člověk, chovaje se stejně jako oni, musí být nutně zdegenerovaný.³⁰⁵

Touto úvahou se dostáváme ke kontextu Loosovy hlavní teze celé eseje, totiž že: „evoluce kultury je v souvislosti s odstraněním ornamentu z předmětu denní potřeby“³⁰⁶. Loosovo rozlišení mezi nízkou kulturou a s ní v protikladu moderní, vyspělou kulturou, která ji ve svém vývoji překonala, mu dovoluje dát do spojitosti tohoto vývoje i překonání ornamentu. Je to právě ona mentální vyspělost, která umožňuje vidět fialovou barvu, již dosahuje moderní člověk, člověk poplatný době, ve které je zakotven.

Loos však v textu dále píše, že lidé po vyslovení jeho hlavní teze byli smutní a zklamaní z toho, že nemohou již vytvořit žádný nový ornament. Lidé si totiž nechtěli připustit, že to, co bylo od dob minulých uchováváno jako to nejcennější, tedy předměty opatřené ornamentem, by jim mělo být teď odepráno.³⁰⁷ Zajímavé je Loosovo zdůvodnění toho, proč i soudobí lidé stále vzhlíží k ornamentálně vyvedeným věcem. Dle něj se jedná právě o důsledek toho, že v historii se shromažďovaly pouze předměty s ornamentem, neboť se nehodily ke každodennímu užívání právě proto, že ornament jejich užívání znesnadňoval, a tak se dochovaly neopotřebované. Lidé se tedy mohli tím spíše domnívat, že dříve existovaly jen věci s ornamenty, a tím se podle Loose dopustili omylu.³⁰⁸

Dále tedy Loos vyzívá k povznesení se nad touto mylnou domněnkou a vyzdvihuje velikost doby, neboť ta již není schopna přinášet nový ornament.³⁰⁹ Také v článku *Architektura* píše, že „cesta kultury je cestou směřující od ornamentu k jeho

³⁰⁴ Loos píše v článku o dámské módě v souvislosti s lidskou sexualitou a o tom, jak člověk s námahou potlačuje smyslnost, neboť oproti zvířeti může milovat kdykoliv, nejen na jaře. „A tato smyslnost není jednoduchá, nýbrž komplikovaná, není přirozená, nýbrž nepřírozená. Tato nepřírozená smyslnost projevuje se v každém století, ano, v každém desetiletí jiným způsobem. Leží ve vzduchu a působí nakažlivě.“ In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin!*, s. 96. Na souvislosti mezi tímto Loosovým textem a esejem *Ornament a zločin* v souvislosti s vnímáním erotického původu ornamentu upozorňuje Karsten Harries in: HARRIES, K. *Etická funkce architektury*, s. 48–50.

³⁰⁵ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 80.

³⁰⁶ Originální znění: „Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande“. In: LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 80.

³⁰⁷ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 81.

³⁰⁸ LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 96–97.

³⁰⁹ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 81.

nepoužívání³¹⁰ a v textu *Přepychové vozidlo* zdůrazňuje, že v různých kulturních dějinách se ukázalo, že „čím nižší je úroveň národa, tím více plýtvá ornamentem“³¹¹. A konečně v článku o dámské módě upozorňuje, že „ornament je něco, co musí být překonáno“³¹².

Přesto se však našli taci³¹³, kteří po ornamentu stále toužili. Loos však měl za to, že moderní lidé už ornament ve svém vývoji překonali, už jim nepřinášel radost. Tetování Papuánce se jim znelíbilo, stejně jako ornamentem opatřený předmět nebo honosně zdobené šaty. Tyto moderní lidi Loos oslovoval, když pronášel, že pokoj, ve kterém zemřel Goethe, je krásnější než renesanční okázalost.³¹⁴

K Loosově nelibosti však návrat ornamentu do kultury Rakousko-Uherska zapříčinil stát, což je důsledek jeho úkolu zdržovat národ v kulturním vývoji, neboť dle Loosovy úvahy se nízkému národu snadněji vládne. Tak se v uměleckoprůmyslových muzeích mohl i nadále vystavovat nábytek pokrytý ornamentem. Loos takové počínání chápal jako krok zpět a odmítl uznat, že by ornament u kultivovaného člověka, včetně jeho samého, vyvolával radost ze života.³¹⁵

Touha po oproštění od ornamentu neznamena pro Loose odříkání, jak by si dle něho pomyslel zastánce dekoru, ale nikoli moderní lidé, protože ti mu v tomto porozumí. Na příkladu přezdobeného jídla poukazuje na to, že ornamentem opatřené věci v něm vyvolávají nelibost, tedy přesně opačný efekt než ten, který měly způsobit.³¹⁶ To bylo jistě dáno Loosovým již několikrát zmiňovaným důrazem na praktičnost a šetrnost, vždyť honosná jídla byla svým druhem ukázkou plýtvání. Karsten Harries uvádí, že Loos ke střídmým a výživným jídlům získal vztah při svých zahraničních cestách, kde zájem o jídlo nepřekračoval mez praktického účelu. Jen ve Vídni se o jídlo ještě stále přehnaně dbalo, což bylo nicméně projevem nedostatku charakteru.³¹⁷

S ohledem na šetrnost Loos dále v eseji navazuje úvahami o zaostalém ekonomickém rozvoji, kterému brání stát tím, že podporou ornamentu zpomaluje vývoj národa. Ornament má pro Loose tedy i zásadní politickohospodářský dopad, kdy se při

³¹⁰ LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 95–96.

³¹¹ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Ornament a zločin*, s. 117.

³¹² LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Ornament a zločin*, s. 100.

³¹³ Tato skupina je v textu označena výrazem „Schwarzalben“, Markalous ho překládá jako „zpátečníci, přátelé Minula“. Výraz by snad přesněji odpovídal českému označení „černé ovce“ jako výrazu označujícího ojedinelou skupinu jedinců s odlišnými názory.

³¹⁴ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 81–82.

³¹⁵ Tamtéž, s. 82–83.

³¹⁶ Tamtéž, s. 83.

³¹⁷ HARRIES, K. *Etická funkce architektury*, s. 43–44.

jeho užívání plýtvá lidskou prací, penězi i materiálem. I když moc státu nemůže vývoj zcela zastavit, může ho jen zpomalit, Loos si uvědomuje, že tempo tohoto růstu zpomalují také opozdílci³¹⁸, kteří stále žijí nemoderně. Vyzváním Ameriky jako šťastné země, která tíhou takových opozdílců netrpí, Loos opět odkazuje k prosazování západní kultury jako vhodného modelu, který by si přál pro vývoj ve střední Evropě.³¹⁹

A nejinak je to u Loose také s obdivem ke kultuře anglické. Opět i v této eseji dává anglickou kulturu za příklad a vyjadřuje se ke stylu života lidí, kteří jsou vůči sobě na různém stupni kulturního vývoje. Opozdilec, jenž užívá předměty opatřené ornamenty, chová se nešetrně, protože ornament s sebou nese plýtvání. Takový člověk žije rozmařile, neúsporně, neekonomicky a tudíž potřebuje ke svému životu mnohem více kapitálu, čímž v podobě následných dluhů zatěžuje stát.³²⁰

Pro Loose tedy úroveň kulturního vývoje národa přímo souvisí s ekonomickou prosperitou země. A tato úroveň kultury je odvislá od míry užívání ornamentu. Ale ještě hůře jsou na tom dle Loose země, které ornament vyrábějí, neboť dle něho je práce ornamentika špatně finančně ohodnocena, a to z důvodu, že ornament se již stal pro danou zemi nepřírozeným produktem, je to projev degenerace a zpátečnictví.³²¹

Důvod, proč považuje ornament za nešetrný, a tím také za nepřítele hospodářského rozvoje, uvádí Loos na konkrétních příkladech lidské práce. Ornament jednak zvyšuje pracovní dobu jeho zhotovitelů, protože s sebou nese vyšší pracnost, než jakou by představoval předmět bez ornamentu. Zároveň se na výrobu ornamentu spotřebovává více materiálu, čímž se navyšuje konečná cena takové věci. Prodejní cena, jak Loos podotýká, však někdy svojí výší v poměru neodpovídá ceně výrobní, takže se věc prodává stejně draho, či dokonce levněji, než předmět neopatřený ornamentem. Tudíž „zbavení se ornamentu má za následek zkrácení pracovní doby a zvýšení mzdy“³²². K tomu Loos formuluje své utopické vize, že pokud by ornament vůbec neexistoval, což dle něj může nastat za několik tisíciletí, pak by lidé mohli pracovat jen čtyři hodiny, neboť polovina pracovní doby se potřebuje na výrobu ornamentu. Závěrem shrnuje důvody, proč ornament považuje za plýtvání, které brzdí vývoj země, jež takové předměty užívá i vyrábí:

³¹⁸ Markalous původní výraz „Nachzügler“ vyjadřuje českým slovem „maroděři“. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Ornament a zločin*, s. 143–144.

³¹⁹ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 84.

³²⁰ Tamtéž, s. 85.

³²¹ Tamtéž, s. 85.

³²² Tamtéž, s. 86.

„Ornament je zmařená pracovní síla, a tím také zmařené zdraví. Tak to bylo vždy. Dnes to znamená i zmařený materiál a obojí znamená zmařený kapitál“³²³.

Hovořit o užitečném ornamentu tedy u Loose není možné, přesto mu však tento druh dekoru nevyhovuje ještě z dalšího hlediska, a to vzhledem k odrazu lidského vývoje. U Loose je míra souvislosti mezi stylem života a „pobytem“ v určitém prostředí, a to časovém i místním, synonymní pro posuzování modernity. Když tedy píše, že ornament již není spjat s jeho kulturou, a tím již není jejím výrazem³²⁴, pak to znamená, že ornament je svojí povahou naprosto neodpovídající současnému dějinnému vývoji. Charakter ornamentu však může být dvojího typu – jeden z nich je ornament zastaralý, patřící minulým dobám, který je ovšem v moderní společnosti dle Loose již překonán, jak píše například v článku *Architektura*: „Jsme výš než lidé v době gotiky. Renesance?! Jsme na vyšší úrovni. Stali jsme se jemnějšími a ušlechtlejšími“³²⁵. Přesto tento typ ornamentu z dřívějších dob lidé současnosti pokládají za posvátný, neboť je to odkaz na uměleckou zdatnost předků.³²⁶

Jiný pohled má Loos na druhý typ ornamentu – na zcela nový ornament, vytvořený uměle, neodpovídající žádné tradici, tudíž nijak se nevztahující k historii. Tomu se podrobněji věnuje právě v části eseje *Ornament a zločin*. Píše k tomu: „Ornament, který se dnes vytváří, nemá žádnou souvislost s námi, nemá vůbec žádné lidské souvislosti... není schopen vývoje... moderní ornament nemá... minulost ani budoucnost.“³²⁷ Touhu vytvářet nový, moderní ornament kritizuje v článku *Úpadek kultury* z roku 1908. A to zvláště ve vztahu k ideálům spolku Deutscher Werkbund. Loos totiž píše, že členové spolku si stanovili dobré cíle, kterých však dle něho nikdy nedosáhnou, protože chtějí budovat novou kulturu, namísto rozvíjení té stávající. „Máme svoji kulturu, svoje formy, ve kterých se odehrává náš život, a předměty denní potřeby, jež nám tento život umožňují“³²⁸, vyjadřuje se v článku Loos. Kultura se mění, a tím se podle Loose mění také naše potřeby. Tudíž ty předměty, které vyhovují našim potřebám v souladu se stávající kulturou, jsou moderní, neboť jsou s kulturou v souladu. A již výše bylo zmíněno, že za moderní Loos považoval i předměty z minulosti, pokud stále dokázaly vyhovět dobově aktuálním potřebám. Když tedy Loos v článku kritizuje počínání Werkbundu, obrací se především k jejich cíli o nalezení nového stylu poplatného době. Loos tvrdí, že je zbytečné hledat

³²³ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 86.

³²⁴ Tamtéž, s. 86.

³²⁵ LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 96.

³²⁶ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 90.

³²⁷ Tamtéž, s. 86–87.

³²⁸ LOOS, A. *Trotzdem. Kulturentartung*, s. 74.

něco nového, neboť styl odpovídající době už existuje. Ví o něm a tvoří ho však jen moderní lidé.³²⁹

Pokud kultura určuje formální podobu věcí, neboť ta se odvíjí od lidských potřeb a pokud je potřeba ornamentálně vyhotovených předmětů Loosovou kulturou již překonána, pak tvorba nového ornamentu zcela odpadá a stává se nelogickou. Navíc budeme-li znovu uvažovat o Loosově strategii myšlení v kategoriích, kdy ornament stojí proti účelnému a šetrnému předmětu denní potřeby stejně tak, jako stojí proti modernitě, potom nám z této distinkce vyplyne důvod, proč Loos moderní ornament neuznával. I samotný výraz „moderní ornament“ je z povahy jeho smýšlení vlastně paradoxní, neboť ornament vylučuje modernitu a modernita vylučuje ornament.

V textu *Ornament a zločin* Loos tento nový ornament považuje za výmysl současného průmyslu, který svou ornamentální tvorbou znehodnocuje konečný výrobek. Umělecký průmysl nutí „zdravého“ řemeslníka vytvářet moderní ornament dle svých předloh, neboť podle Loose by toho sám řemeslník ze své moderní povahy nebyl schopen. A tak se vytvářejí výrobky opatřené ornamentem, které jsou příčinou i výsledkem mrhání času, materiálu i financí. Loos v kritickém tónu hodnotí toto počínání rakouského průmyslu jako vědomé plýtvání, neboť se domnívá, že je chtěným cílem, aby takové výrobky málo vydržely. Pak by se tím totiž nutně zvýšila průmyslová výroba, a v důsledku toho také posílila národní ekonomika.³³⁰

Loos takové uvažování považuje za chorobné. Moderní ornament odporuje jeho smýšlení o šetrnosti, neboť vytváří ztráty, a to nejen pro konečného spotřebitele, jenž trpí nízkou kvalitou, praktičností a trvanlivostí výrobku, ale především tvoří ztráty pro jeho výrobce. Poctivá práce řemeslníka, která nemá být zatěžována uměleckoprůmyslovými návrhy, má být také řádně zaplácena. Ale v řemeslech, kde se tvoří moderní ornamenty tomu tak není. To Loos ovšem kvituje, neboť v důsledku zavrhuje celou tvorbu³³¹ moderního ornamentu. Co však považuje za opravdu neestetické, jsou případy, kdy se na předměty opatřené ornamentem plýtvá vším kvalitním, od materiálu až po lidskou práci.³³² Tím totiž dochází k tomu, že takový předmět si déle drží svoji formu, tedy dle Loosovy

³²⁹ LOOS, A. *Trotzdem. Kulturentartung*, s. 74–78.

³³⁰ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 87–88.

³³¹ Markalous v upravené verzi eseje *Ornament a zločin* uvádí navíc toto: „V tom, co nazýváme ‚uměleckým řemeslem‘, slova ‚dobrý‘ a ‚špatný‘ nemají již smyslu“. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Ornament a zločin*, s. 148.

³³² LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 88–89.

logiky tím udržuje i svoji estetickou hodnotu; ovšem míra nešetrnosti spojená s výrobním procesem se tím zvyšuje, a co je nešetrné, nemůže být prakticky účelné, tudíž ani krásné³³³.

Proto se Loos domnívá, že moderní člověk, takový, „který žije na našem kulturním stupni“³³⁴, nemůže ve své době tvořit nové ornamenty. Naopak dokáže hned poznat, že moderní ornamenty jsou „umučené, namáhavě vytvořené a chorobné“³³⁵. „Jiné je to s lidmi a národy, které tohoto stupně ještě nedosáhly“,³³⁶ upozorňuje Loos. Přesto dle něj mají moderní lidé³³⁷ s takovými národy hluboké porozumění v jejich nutkání tvořit ornament. Tím se u Loose opět projevuje jeho veliká úcta k lidské práci a respektování individuality a vkusu jedince. V eseji dále píše o tom, že moderní člověk nechá výrobce ornamentu pracovat, neboť chápe, že jejich práce je pro ně posvátná. Vše vztahuje k příkladu ševce, který mu na botách zhotovil ornamenty. Jeho práce by mohla být snadnější, tedy méně pracná a krátkodobější, pokud by netvořil na botách ornamenty, ale pak by tím dle Loose přišel o veškerou radost ze své tvorby.³³⁸

Z toho Loos na konci eseje vyvozuje následující: „Snesu ornamenty na vlastním těle, když u mých bližních vyvolávají radost. Jsou poté i mojí radostí“³³⁹. To jednak dokazuje, že Loos neodmítal veškerý ornament jako něco naprosto nepřijatelného, vždyť v dané eseji také píše o úctě a posvátnosti k ornamentům minulých dob. Zároveň to opět poukazuje na Loosův vztah k umění a řemeslům, v obou případech vztah velmi silný. Když dále v textu vyjadřuje svoji toleranci vůči ornamentům, které zhotovili Peršané či jeho švec, pak je to v kontextu Loosova vědomí toho, že tito lidé nemají žádný jiný prostředek, jak dojít k vrcholům svého bytí³⁴⁰. Loos tvrdí, že on jakožto moderní člověk, má umění, které je prosto ornamentu. Po těžkém dnu může jít na Beethovena nebo Tristana³⁴¹, což však nemůže udělat jeho švec. A právě proto se Loos domníval, že je nutné respektovat a tolerovat ornamenty u ševce, neboť je to jeho životní radost, jeho posvátná práce, kterou mu on nemůže ničím vynahradit.³⁴²

³³³ Viz poznámka č. 229 v této práci o tom, že u Loose se krása věci váže k její užitečnosti.

³³⁴ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 90.

³³⁵ Tamtéž, s. 90.

³³⁶ Tamtéž, s. 90.

³³⁷ Zde Loos píše přímo toto: „Kážu aristokratům, mímím tím lidi, kteří stojí na vrcholu vývoje lidstva...“ In: LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 90.

³³⁸ Tamtéž, s. 90–91.

³³⁹ Tamtéž, s. 91.

³⁴⁰ Překlad původního výrazu „dasein“.

³⁴¹ „Tristan je mi tím nejvyšším uměleckým dílem...“ In: LOOS, A. *Trotzdem. Was wir sehen und hören*, s. 28.

³⁴² LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 91.

Tyto výroky v sobě mají hlubší souvislosti a jen potvrzují, že Loos byl ohledně svých názorů velmi konzistentní v průběhu celého svého života. Když v eseji *Ornament a zločin* píše, že jeho švec není schopný dosáhnout svého radostného bytí jinak, než že mu bude umožněno stále zhotovovat předměty opatřené ornamentem, pak musíme znovu zdůraznit Loosův zásadní požadavek na spjatost kulturní úrovně s odstraněním ornamentu³⁴³. Švec, stejně jako Peršan či Papuáanec je pro Loose člověkem ukotveným v nízké kultuře, řídícím se dle své přirozenosti a ovládaným pudivou silou, na základě které tvoří svá díla. Jeho práce je tedy poctivá³⁴⁴ a upřímná, má prapůvodní erotický základ a jako taková nás nemůže klamat. Oproti tomu novodobý ornament je klamavý a lživý³⁴⁵ již z podstaty svého vzniku, neboť slouží k zakrytí neutěšené skutečnosti. Pro Loose je otázka pravdy³⁴⁶ položena v základech lidské kultury a znovu, stejně jako při posuzování modernity věcí, nachází pravdu tam, kde existuje harmonický soulad se soudobým vývojem.

Přesto tomuto „prostému“ člověku chybí ještě ona mentální vyspělost člověka moderního, člověka ukotveného v kultuře 20. století, jež by mu umožňovala prožívat radost ze zakoušeného moderního umění – moderního v Loosovském slova smyslu. Takže když Loos píše, že si po náročném dnu může zajít na Beethovena³⁴⁷, ale jeho švec ne, nechce mu tím upřít zážitek z umění, ale je si vědom odlišného stupně jejich „duševní síly“, která by ševci v jeho případě neumožňovala mít z umění takovou radost, jež mu poskytuje jeho práce. Když Loos v závěru eseje tvrdí, že „oproštění od ornamentu přivedlo ostatní umění do netušených výšin“³⁴⁸, pak tím říká, že ve vyspělé kultuře, která absentuje ornament, je předpoklad pro rozvinutí umění soukromého, pravdivého a spjatého s individualitou jedince a jeho nitra.³⁴⁹ Umění, jak již bylo napsáno, vztahoval Loos k budoucnosti. Mělo mít revoluční charakter, ukazovat nové cesty a vytrhnout lidi z jejich

³⁴³ Viz poznámka č. 299 a 304 v této práci.

³⁴⁴ „Tady před ním (ševcem) stojí muž (Loos), který mu rozumí, který oceňuje jeho práci a nepochybuje o jeho poctivosti“, píše Loos. In: LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 91.

³⁴⁵ Karsten Harries ve své knize uvádí, že Loos odsuzoval ornamenty proto, že stejně jako kýče lžou. In: HARRIES, K. *Etická funkce architektury*, s. 47. A Loos ve vztahu k fotografiím svých interiérů tvrdí: „Nikdy jsem nechtěl svými věcmi někoho klamat. Tu metodu zavrhuji“. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 158.

³⁴⁶ LOOS, A. *Trotzdem. Regeln für den, der in den Bergen baut*, s. 339.

³⁴⁷ Pro Loose představoval Beethoven příklad moderního člověka, proto ho v této souvislosti uváděl jako příklad ve svých textech. Viz poznámka č. 294.

³⁴⁸ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 92.

³⁴⁹ Tuto úvahu rozvádí ve své knize Karsten Harries. In: HARRIES, K. *Etická funkce architektury*, s. 52.

pohodlnosti.³⁵⁰ A moderní člověk měl být schopen takové umění uchopit, překonat původní primitivní puzení, a začít prožívat toto umění soukromě.

Tato úvaha však souvisí s ještě jednou distinkcí, která bude s ohledem na celistvost myšlenek nyní vyložena. Loos totiž ve svých textech používal výraz „der moderne Mensch“, který je v této práci překládán jako „moderní člověk“, ale nezaměňoval ho s výrazem „nekulturní člověk“. Pro Loose představovala lidská odpovědnost určité kultuře především racionální konstrukt, neboť jak píše opět v článku *Architektura*: „Nazývám kulturou onu vyrovnanost nitra i zevnějšku člověka, která jedině zaručuje rozumné myšlení a jednání“³⁵¹. Pokud dle něj moderní člověk trpěl poklesky, nazýval ho zdegenerovaným, chápajíc tím jeho momentální chování a projevy jako odpovídající dekadentní kultuře. Znamenalo to tedy, že se pro něho stal nekulturním. Mezi označením „nekulturní“ a „nemoderní“ ovšem není přímá souslednost ani rovnost. Loos v eseji uvádí příklad Papuánce, který je mu svým chováním amorální, ale kterého současně pokládá za kulturního, neboť jinde píše: „Proč mají Papuánci kulturu a Němci nikoliv“³⁵²? Zdá se tedy, že Loos pokládal Papuánce za nemoderního, ale přesto kulturního člověka, zatímco moderní člověk (pro Loose zvláště často úzce určený jako moderní architekt) se svým degenerativním chováním připravil jak o přídomek „moderní“, tak také o přídomek „kulturní“. Odpověď na otázku, která se nabízí, totiž zda může být Papuánec vytvářející ornament a přece svým duchem kulturní, také moderní, se jeví taková: Papuánec postrádá individualitu moderního člověka, danou překonáním primitivního puzení.

Nakolik se tyto myšlenkové konstrukty přibližují k těm Loosovým, můžeme posoudit dle názorů psaných v posledním odstavci interpretované eseje. Loos se v něm vyjadřuje k člověku, který, pokud jde na Devátou symfonii a poté vytváří nový vzor na tapetě, je zdegenerovaný. O oblečení moderního člověka přemýšlí jako o nedostatečném pro výraz jeho silné individuality. A konečně tvrdí, že „absence ornamentu je známkou duševní síly“³⁵³. Přesto moderní člověk ornamenty používá, ale jsou to ty, které mu zhotovil švec na botách, jsou to ornamenty dřívějších či cizích kultur³⁵⁴. Moderní člověk se totiž dle Loose soustředí na jiné věci,³⁵⁵ než je zhotovování „moderního“ ornamentu.

³⁵⁰ LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 107.

³⁵¹ Tamtéž, s. 94.

³⁵² Tamtéž, s. 95.

³⁵³ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 92.

³⁵⁴ Srovnej s Loosovým tvrzením, že pokud není možné zlepšení předmětu, je nesmyslné měnit jeho formu. Viz poznámka č. 227.

³⁵⁵ Tím text eseje končí. In: LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 91–92.

Soustředí se na vynalézání moderních předmětů, které budou moci skutečně sloužit jeho potřebám.

O shrnutí Loosových myšlenek a názorů na ornament se postaral již František Müller, když v rukopisu k tzv. Poslednímu domu pro jeho dceru v roce 1934 uvedl: „Aby bylo jednou pro vždy jasno: Loos nebyl proti ornamentu všeobecně; brojil výhradně proti ornamentům na předmětech denní potřeby, jinde ornament připouštěl, ovšem pouze klasický.“³⁵⁶

³⁵⁶ MÜLLER, F. *Poslední dům*. In: ŠLAPETA, V. *Adolf Loos a česká architektura*, s. 45.

3.2.3 Skrytý ornament?

V předešlé podkapitole byly v rámci rozboru eseje *Ornament a zločin* osvětleny Loosovy názory na vnímání, užívání a zhotovování ornamentu. Při dnešním pohledu na jeho díla, ať už prostřednictvím fotografií,³⁵⁷ či v rámci osobní přítomnosti v interiérech, se však nelze ubránit otázce, nakolik důsledně se mu podařilo převést tyto své myšlenky do praxe.

Mluví-li se o Loosovi v souvislosti s vlastní ornamentální tvorbou, je tak činěno ve vztahu k jeho využívání ušlechtilých materiálů. Sám Loos si kvalitních materiálů vysoce považoval, což, jak již bylo uvedeno v části o jeho životě a díle,³⁵⁸ bylo způsobeno zážitky z jeho raného dětství, které zažíval v otcově kamenické dílně. V dospělosti poté sepsal na téma zacházení s materiály několik článků, ve kterých formuloval tzv. princip odívání jako základní princip architektury.

Pro Loose totiž hodnota materiálu, a posléze z něho zhotoveného předmětu přímo souvisí s kvalitou práce, jakou zhotovitel na výrobku odvedl. V článku, který Loos napsal pro *Neue Freie Presse* již v roce 1898, píše, že „ne množství, nýbrž jakost práce pomáhá určovat hodnotu každého předmětu“³⁵⁹. Jeho doba je však zaměřená spíše na kvantitu, neboť ta je lehce vyčíslitelná a nevyžaduje hlubší znalosti materiálů. Dříve však byla cennější kvalita práce, protože používaný druh materiálu závisel na jeho dostupnosti, tudíž se výrobky, byť z jedné látky, posuzovaly dle provedení. V této souvislosti Loos vyzdvihuje Fishera z Erlachu jako toho, jehož práci s materiálem sám obdivoval.³⁶⁰

A protože Loos neuznával převahu kvantity práce nad její kvalitou, kriticky hodnotil také důraz průmyslové výroby na zvyšování efektivity práce, který s sebou nesl sklon k imitaci drahých materiálů. Imitaci pokládal přímo za demoralizující, neboť ubírala původně poctivým řemeslníkům jejich hrdost i ducha, pokud se ve své práci oddali napodobování. Podle Loose je imitace materiálů důsledkem pro vídeňské poměry typického úsloví: „Rád bych, ale nemohu.“, a tak je nutné zavést pro architekturu princip odívání.³⁶¹

³⁵⁷ S čímž by však sám Loos nejspíše ani dnes nesouhlasil, viz poznámka č. 288.

³⁵⁸ Viz poznámka č. 53 v této práci.

³⁵⁹ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Stavební hmoty*, s. 75.

³⁶⁰ Tamtéž, s. 74–76.

³⁶¹ Tamtéž, s. 76–79.

Když Loos píše, že „pravý architekt... si je vědom nejdříve účinku, který chce přivodit, a pak teprve vidí svým duchovním okem prostory, které chce vytvořit“³⁶², myslí tím na architektovu schopnost dosahovat různých účinků v různých prostorách, přičemž tento účinek vyvolá použitím specifického materiálu a tomuto materiálu příslušející formy. Loos k tomu blíže uvádí: „Každý materiál se vyjadřuje jinou formou a žádný materiál si nemůže dělat nároky na formu materiálu jiného. Neboť formy se vytvořily použitelností a způsobem provedení každého materiálu, vznikly s materiálem a z materiálu. Žádný materiál nepřipustí hřešení v oboru jeho vlastních forem.“³⁶³

Loosův architektonický princip odívání³⁶⁴ je podroben zákonu, který určil takto: „Možnost záměny pokrytého materiálu s pokrývkou samou musí být v každém případě vyloučena.“³⁶⁵ Tento požadavek říká, že se musí vyloučit možnost zakrytí, „odívání“ hmoty prostředkem, který by tuto hmotu napodoboval, tedy například natřít dřevo tak, aby vypadalo jako jeden určitý druh dřeva. K tomu Loos nachází příklady správného „odívání“ v minulosti, kdy středověk natíral dřevo červeně a renesance modře. Soudobí sedláci si dle něj ještě zachovali tento zdravý princip a používají k úpravě svého obydlí jen syté, plné barvy.³⁶⁶ Na tomto místě je vhodné znovu zmínit Loosovu zásadu o tom, že svými díly odmítá klamat.³⁶⁷

Tento apel na zachování specifických forem u jednotlivých druhů materiálů a na vyloučení jejich záměrně lživého „odění“ souvisí s pozdější Loosovou formulací funkce, kterou má dle něj architektura plnit – vzbuzovat v člověku nálady³⁶⁸. Úkolem architekta je

³⁶² LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Oděnictví jako princip architektury*, s. 80.

³⁶³ Tamtéž, s. 80–81.

³⁶⁴ Loos v této myšlence navazoval na Gottfrieda Sempera, nejedná se tedy o jeho originální koncepci. Stejně jako Semper věřil v psychologický účinek vhodně zpracovaného materiálu. In: VAN DUZER, L. *Adolf Loos a zvláště povědomé*. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 47.

³⁶⁵ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Oděnictví jako princip architektury*, s. 83.

³⁶⁶ Tamtéž, s. 83–84.

³⁶⁷ Viz poznámka č. 338.

³⁶⁸ Funkcí a účelem stavby se ve své přednášce zabýval také Christopher Long, který uvedl své zajímavé poznatky ohledně obchodního a obytného domu Goldman & Salatsch. Jeho spodní část, obložená zeleným mramorem, plní funkci veřejné reprezentace, neboť se v ní nacházel obchod s pánským zbožím, zatímco horní část budovy sloužila pro účely soukromého bydlení, a je tudíž mnohem nenápadnější. Zajímavá je však ta část domu, jež není přístupná z ulice, ale z vnitřního dvora, neboť se na první pohled zdá, že se jedná o zcela jinou budovu, postavenou v přísně funkcionalistickém stylu. Long k tomu podává své vysvětlení – dle něj má obchodní část vyvolávat nálady podporující nákup luxusního zboží uvnitř, zatímco obytná část slouží jako projekční plátno moderního života jejich nájemníků. Fasáda ve vnitrobloku je však přísně moderní a ztrácí luxusní výraz, takže nesplňuje hlavní účel celé budovy, totiž prodávat drahé zboží. Zdroj: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGHukKPw>. Viz poznámka č. 3.

tyto určité nálady přesně vyjádřit, to znamená vycítit je z již existujících staveb³⁶⁹ a tvořit v návaznosti na ně.³⁷⁰ Konečný výsledek má být podpořen a umocněn vhodně zvolenými materiály, proto Loos, tvořící zejména pro movité klienty, používal ušlechtilé materiály k výrazu jejich životního stylu plného luxusu a noblesy.

Loos se o luxusu vyjádřil jako o velmi potřebné věci, ovšem opět ve vztahu k sociálním potřebám společnosti. Jelikož si vážil kvalitně odvedené práce, požadoval, aby byla také adekvátně ohodnocena, neboť poskytuje nejlepší příklad těch nejschopnějších pracovníků.³⁷¹ Tudíž luxusní věci (stejně jako ornament) mají pro Loose funkci kulturní i ekonomickou. Při zařizování interiérů svých zákazníků dbal nejen na dodržení zásady, že „pokoj musí vypadat útulně a dům pohodlně“³⁷², ale bral také velký ohled na charakter jejich osobnosti, povolání a zájmy jednotlivých členů rodiny a celkový styl života. Tvorbou pohodlného, praktického a jednoduchého vybavení pokojů, které přesto působily dojmem luxusního přepychu, Loos dokázal vyhovět mnoha požadavkům zámožných klientů, ať už v rámci jejich soukromých domů a bytů, jak tomu bylo například u Müllerovy vily,³⁷³ tak i u zakázek veřejného charakteru, kupříkladu při realizaci portálu pro šperkařství Steiner ve Vídni.

Movité klientele vyhověl Loos ještě v jednom směru. Hlavní obytné prostory jejich bytů a domů často sloužily k reprezentačním účelům, a bylo tudíž záhodno vytvořit velkorysé pokoje, které by odrážely úroveň rodiny. Avšak stejně, jako Loos přemýšlel o oděvu moderního člověka, který potřeboval své oblečení jako masku,³⁷⁴ neboť vše, co „je nápadné platí v dobré společnosti za hrubé a nepřipustné“³⁷⁵, přemýšlel také o vnějším výrazu staveb. Strohý, prostý vzhled vnější fasády soukromých domů tak ve většině případů nenaznačuje honosný charakter vnitřních prostor, což je jasně patrné například u uváděné Müllerovy vily, Steinerovy vily³⁷⁶ nebo také u Brummelova domu³⁷⁷ v Plzni. Z uvedeného je zřejmé, že Loosův přístup v uvažování o vnějším a vnitřním výrazu bydlení se rozchází s obecnou snahou o jeho propojení ve funkcionalismu.

³⁶⁹ Loos uvádí příklad budovy banky, která má na svého klienta působit bezpečně, poctivě a důvěryhodně, aby byl ochotný uložit do ní své peníze. In: LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 109.

³⁷⁰ LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 109.

³⁷¹ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 153.

³⁷² LOOS, A. *Trotzdem. Architektur*, s. 109.

³⁷³ Viz poznámka č. 187.

³⁷⁴ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Verbrechen*, s. 92.

³⁷⁵ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *Dobře se oblékat není krásně se oblékat*, s. 59.

³⁷⁶ Viz poznámka č. 107.

³⁷⁷ Viz poznámka č. 175.

Ve spojitosti k tomuto principu nenápadného „odívání“ fasád, podřízeného vnitřnímu účelnému zařízení, které zároveň posloužilo jako ochrana soukromí i majetku Loosových klientů, můžeme zmínit Loosovu kritiku okázalé veřejné reprezentace majitelů staveb na vídeňské Ringstraße,³⁷⁸ která ve svém případě užíváním ornamentů, nevztahujících se k obytné funkci budov, porušovala Loosův zákon o záměně pokrytého materiálu s jeho pokrývkou. Loos totiž důsledně rozlišoval mezi soukromou a veřejnou stavbou, od čehož odvíjel i základní funkce, které mají domy plnit. A tak zatímco soukromé obydlí úzce vycházelo z potřeb svých obyvatel, veřejné stavby v sobě měly spojovat nejen praktickou potřebu, ale i záměrnou veřejnou prezentaci poskytovaných služeb a produktů, a navíc tuto prezentaci skloubit s náladou společnosti. U příkladu veřejných zakázek na honosné portály obchodních domů tak Loosův výrok, že „on si s fasádou nikdy nehraje, protože tam nebydlí“³⁷⁹, působí, alespoň ve své první části, poněkud nejistě.

Podnětná je v tomto případě poznámka Karstena Harriese, který se zmiňuje o tom, že ornament „odmítá ctít rozdíl mezi soukromým uměním a veřejnou stavbou“³⁸⁰. Při vztahování tohoto výroku k Loosovu způsobu myšlení v kategoriích vyplývá, že ornament svojí povahou a výrazem mísí dvě důležité kategorie: soukromé a veřejné. Vzhledem k tomu, co jsme uvedli v souvislosti s Loosovými názory na obrat moderního člověka do jeho nitra a s tím i souvisejícího soukromého prožívání umění, je důvod moderní ornament, nevztahující se ke své době a každému přístupný již při pohledu na vnější fasádu domu, znovu odmítnout.

Zdá se ale, že tomuto pojetí se úvahově nepřibližuje rozšířená hypotéza, že Loos využíval kresbu a texturu použitých materiálů jako svým druhem ornamentální výzdobu. Ne snad proto, že by Loos chtěl tvořit „moderní ornament“, tedy to, co pod tímto spojením rozuměl, ale spíše z důvodu, že u Loosovy chybí jasně patrná snaha převést výraz povahy materiálu na ornament.

³⁷⁸ Viz poznámka č. 37. Leslie Van Duzer uvádí, že Loos nekritizoval původní zástavbu vyvedenou v přísných kopiích různých historických slohů, ale ty budovy, které byly účelně vystavěny jako obytné, ovšem s fasádou neorenesančních paláců. In: VAN DUZER, L. *Adolf Loos a zvláštně povědomé*. In: SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 46. Ostatně to potvrzuje i článek *O šetrnosti* od B. Markalouse, v němž se měl Loos vyjádřit, že „kdyby nebyla vídeňská Ringstraße vystavěna v sedmdesátých letech a měla být stavěna dnes, měli bychom úplnou architektonickou katastrofu“. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 161.

³⁷⁹ Zdroj: Semler.cz: *Adolf Loos a Heinrich Kulka*, <http://semmler.cz/adolf-loos-a-heinrich-kulka/>.

³⁸⁰ HARRIES, K. *Etická funkce architektury*, s. 45.

V předešlé podkapitole bylo pomocí rozboru Loosových názorů dokázáno, že nezavrhoval ornament ve své klasické podobě, zároveň však odmítal tvorbu ornamentu „moderního“. Jeho doba měla být již ornamentu prosta, a tato myšlenka dle něj vyvolala soudobý nesouhlas těch, kteří po ornamentu stále toužili³⁸¹. K tomu Loos uvedl: „Uvažme, že ušlechtilý materiál a dobrá práce nejenže vyváží chybějící ornamentiku, ale že ji drahocenností daleko předčí. Ano, vylučují ornamentiku...“³⁸² Dále se vyjadřuje k proměně přístupu k materiálu v rámci historie: „Minulé doby si nepovažovaly materiálu tak, jak to cítíme my. To se pak mohlo snadno – a bez výčitek – ornamentovat. Vyměnili jsme ornamentiku dřívějších období za něco nádhernějšího. Ušlechtilý materiál je Boží zázrak.“³⁸³ Tudíž nejen, že Loos vnímal materiál jako to, co svojí jedinečností vylučuje přítomnost ornamentu, ale byl mu svatou substancí, hmotou, se kterou je nutno zacházet s nejvyšší úctou. Ovšem i jeho současnost se od úcty k materiálu odvrátila, dle něj vinou moderních architektů, kteří ve stavitelství odstranili „materiálové cítění“ a zavedli zálibu v novém ornamentu. Loos požadoval toto cítění k materiálu do stavebnictví opět navrátit, když se vyjádřil, že „je třeba zase hmotu zbožnit“.³⁸⁴

Loos tedy jednak pracoval s drahým materiálem jako symbolem určitých hodnot a jako s prostředkem sloužícím k cílenému dosahování požadovaných společenských nálad, jeho hodnotu však podřizoval kvalitě práce, s jakou bylo k materiálu při zpracování přistupováno, přičemž požadavek na „zbožnění“ hmoty je vlastně požadavkem na uctívou práci.

Loosovy dochované realizace jsou dodnes příkladem jeho výjimečného citu pro materiálové zacházení, proslulá je v tomto ohledu například jedna z koupelen ve vile Karma (Obr.9), obložená vysoce leštěným černým mramorem s dynamickým bílým žilkováním. Při pozornějším studiu Loosových realizací si lze však všimnout, že právě k práci s mramorem Loos přistupoval zajímavým způsobem, neboť žilkovaná kresba mramorového obložení je vůči sobě téměř vždy zrcadlově souosá. Na tuto skutečnost upozorňuje Szadkowska při popisu hudebního pokoje v bytě Huga Semlera, přičemž vzniknuvší efekt popisuje jako „symetricky otevřený ornament“³⁸⁵. (Obr.10) I přes nesporně působivý dojem jsou však namísto pochybnosti o Loosově snaze vytvářet zohledněním této přirozené vlastnosti materiálu ornament. Zvláště když uvážíme, že jedním

³⁸¹ Viz poznámka č. 300.

³⁸² LOOS, A. *Trotzdem. Hands off!*, s. 149–150.

³⁸³ Tamtéž, s. 150.

³⁸⁴ LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous. *O šetrnosti*, s. 156.

³⁸⁵ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 332.

ze základních principů Loosovy tvorby je princip osové symetrie, který převzal jako logický základ ze stavitelství minulosti. Zrcadlení přirozené kresby dřeva i mramoru tak vyznívá jako přirozený důsledek dodržení symetrie v uzavřeném prostoru. Navíc, s ohledem na Loosovy názory uvedené výše, nese celkový efekt použitého materiálu předně spíše symbolickou než estetickou funkci.

V Loosově tvorbě však přesto můžeme určitý typ ornamentu nalézt, a to dokonce opakovaně. Uvádí se pod pojmem „skrytý“ či „utajený ornament“ (Geheimes Ornament) a tento název mu údajně udělil sám Loos, když ho použil při popisu své realizace.³⁸⁶ Jedná se o geometrický dřevěný reliéf, v interiéru přítomný jako pás obdélníků vyplněný vertikálním a horizontálním šrafováním, který byl součástí vestavěného nábytku, zpravidla v hlavních obytných prostorách a jídelnách. Loos však tento specifický dekor užil i v obchodních prostorách vídeňského krejčovství Knize & Co³⁸⁷. (Obr.11) V blíže se nacházejících a zpřístupněných realizacích ho můžeme nalézt například na jídelním příborníku v plzeňském bytě Jana a Jany Brummelových,³⁸⁸ (Obr.12) stejně tak jako v nedalekém interiéru manželů Wilhelma a Getrudy Krausových,³⁸⁹ kde se „skrytý ornament“ nachází na vestavěné skřínce pod zrcadlovou stěnou v jídelní části hlavního prostoru. Při pečlivém prozkoumání světelných podmínek obou místností se ukazuje, že „skrytý ornament“ se nikdy nemůže vyjevit jako souvislý celek, neboť je v poloze vzhledem k umístění oken pokaždé kolmý, a tak dopadající světlo zvýrazní vždy jen pouze horizontální, nebo vertikální šrafování. Odtud pravděpodobně důvod jeho pojmenování. Spolu s geometrickou úpravou dřevěných kazet, sloužících k stropnímu obložení, se jednalo o jediný, Loosem záměrně uměle vytvořený dekor interiérů, nevycházející z přirozené textury a vlastností užívaných materiálů.

Loos velmi precizně pracovat s prostorem a světlem tak, aby dosáhl působivých optických efektů, a to zejména pomocí strategicky rozmístěných zrcadlových ploch, v nichž se odráželo vestavné vybavení pokoje, ve většině případů rámované mramorovými pilíři, a vytvářelo tak iluzi znásobeného prostoru. (Obr.13) August Sarnitz o Loosově práci

³⁸⁶ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s. 195. V této knize se uvádí, že šlo o realizaci interiéru bytu rodiny Bellak z roku 1906, kterou však v této práci datujeme až do doby po roce 1910. Dále je uvedeno, že Loos měl název poprvé uvést ve *Wiener Zeitung* roku 1936, což by vzhledem k dataci jeho úmrtí (1933) nebylo možné. Tyto zavádějící informace o „Geheimes Ornament“ jsou z tohoto zdroje uváděny pouze proto, že v ostatních prostudovaných materiálech zmínka o skrytém ornamentu úplně chybí.

³⁸⁷ ZEDNICEK, W. *Wiener Architektur*, s. neuvedena, foto č. 15,16.

³⁸⁸ SZADKOWSKA, M. a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, s.186–188.

³⁸⁹ Tamtéž, s. 279.

napsal, že pojímal „prostor jako stavební materiál“³⁹⁰. Zdá se, že nejen prostorová koncepce Raumplanu, ale i světlo bylo stavebním prvkem, který Loosovi umožňoval tvořit jedinečné interiéry. Uvážíme-li možnou spojitost s vertikální a horizontální polohou šrafu, který je svým postavením vůči osvětlení a postoji člověka v prostoru viditelný vždy jen v jedné své ose, a Loosovým uvažováním nad výškovou i půdorysnou kompozicí prostoru, vlivem které člověk nikdy nemůže vidět celou plochu bytu najednou, dává nám to možnost se domnívat, že „skrytý ornament“ v sobě nese něco hlubšího – vytváří symbol pro Loosovo uvažování, ovšem symbol viditelný vždy jen z určitého úhlu pohledu.

Ještě v jednom případě se dá u Loosovy tvorby hovořit o ornamentu. A to tehdy, vezmeme-li v potaz úvahy Abbotta Millera o tom, že celý vnější výraz stavby se stává sám o sobě (grafickým) ornamentem. Miller uvádí především nerealizovanou stavbu domu, kterou Loos v roce 1926 navrhl pro tanečnici a zpěvačku Josephine Baker³⁹¹ (Obr.14) s tím, že „žádný jiný Loosův projekt neobsahuje tak silný grafický výraz“³⁹². Nutno uznat, že návrh tohoto domu s fasádou opatřenou stejně širokými horizontálními pruhy, ve kterých se střídá bílá a černá barva, je co do celkového výrazu opravdu působivý. Jednalo se tak pravděpodobně o Loosovu snahu touto vyzývavou dekorací vystihnout osobnost³⁹³ umělkyně. Avšak vzhledem k Loosovu pojetí fasád u soukromého bydlení pro jeho klienty jde v tomto případě o odchylku od stanovených zásad. Znovu se nabízí citovat Loosův výrok: „Já si s fasádou nikdy nehraju, tam nebydlím...“³⁹⁴ a povážít jeho význam vzhledem k rozebíranému návrhu. Otázkou však také zůstává, zda Loos tento nekonvenční návrh pojímal spíše jen jako veřejnou prezentaci svých schopností, nebo zda se vážně zasazoval³⁹⁵ o jeho realizaci.

Miller dále upozorňuje na to, že takový přístup k ornamentu s využitím grafického jazyka lineárnosti, soustřednosti a opakování je výrazně moderní, neboť se vytvořeným optickým efektem vymyká naturalistickým, popř. abstraktním motivům tradičních ornamentů.³⁹⁶ V této souvislosti se můžeme zamyslet ještě nad jednou specifickou formou

³⁹⁰ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 83.

³⁹¹ Viz poznámka č. 165.

³⁹² MILLER, A. *BRNO ECHO: Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*, s. 9.

³⁹³ Podnětná je v tomto směru také zmínka o dobové úvaze vedené v rámci feministických diskuzí o výrazu Loosova návrhu jako o utiskujícím návrhu bělošského architekta západu, který svým projektem představuje diskriminační estetickou vizi černošské ženy jakožto objektu. Josephine Baker byla Afroameričanka. Viz zdroj: SHAPIRA, E.: *Dressing a Celebrity: Adolf Loos's House for Josephine Baker*, http://www.jstor.org/stable/40663079?seq=1#page_scan_tab_contents.

³⁹⁴ Viz poznámka č. 375.

³⁹⁵ Sarnitz uvádí, že Loos návrh tohoto domu vypracoval „z pouhého nadšení a aniž by dostal zakázku“. In: SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 7.

³⁹⁶ MILLER, A. *BRNO ECHO: Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*, s. 10.

ornamentu, vystupujícího v díle Adolfa Loose. A to vzhledem k nařízení, které Loosovi stanovil vídeňský stavební úřad, když požadoval nechat Scheuovu vilu (Obr.15) porůst břečťanem proto, aby se eliminoval účinek hladké bílé fasádní omítky, jakou Loos pro vilu zvolil. Ve srovnání s vegetabilními motivy secesních ornamentů, často právě přímo imitujících pnoucí se břečťan či vinnou révu, působí tento úřední požadavek z roku 1910 poněkud úsměvně. Přesto jsou v dnešní době mnohé fasády Loosových staveb pokryty bujnou vegetací. Tím je sice dosaženo přirozeného propojení stavby s přilehlou zahradou, ale nezasahuje se do vnitřního prostoru určeného pro soukromý život; ten je dle Loosova úmyslu stále intimní a ukrytý. Pokud totiž byla snaha o propojení interiéru s exteriérem³⁹⁷ jedním z hlavních požadavků klasické moderní architektury, pak Loos rád zůstával konzervativní.

³⁹⁷ Srovnej viz tzv. „organická architektura“ F. L. Wrighta, poznámka č. 28.

4. Závěr

Loosovy konzervativní postoje, sociální citění a vysoký důraz na šetrná a účelná řešení tvořily silné předpoklady pro vznik polemiky o ornamentu, jeho nejznámější kritiky estetického počínání modernismu, jež mu kromě světové slávy přinesla i vlnu nepochopení. Jak jsme již uvedli, esej *Ornament a zločin* byla napsána v roce 1908, ovšem i za šestnáct let poté Loos obhajoval její význam. V reakci na anketní otázky sepsal text *Ornament a výchova* (*Ornament und Erziehung*), který byl na přelomu let 1924 – 1925 publikován v *Bytové kultuře*. V něm Loos znovu vysvětloval to, co jeho doba dosud nechtěla pochopit.

Ve své odpovědi na otázku, zda moderní člověk potřebuje ornamente, uvedl, že nikoli, neboť jsou takovému člověku přímo protivné. Jen moderní architekt, ten, kterého označoval za architekta – umělce, stále tvoří ornamente i na předmětech denní potřeby. A dle Loose tak stále dosahuje negativních výsledků, neboť „plýtvat uměním na předměty denní potřeby je nekulturní“³⁹⁸. Absence ornamentu zároveň neznamená odříkání, ba právě naopak – stává se tím, co funguje jako nový stimul, co probouzí k životu. Loos to ve svém příměru vyjádřil velmi trefně, když napsal, že „mlýn, který neklape, mlynáře budí“³⁹⁹.

Jak však dosáhnout odstranění ornamentu, který je výrazem nekulturnosti? Na tuto druhou anketní otázku Loos odpověděl takto: „Ornament zmizí sám od sebe...v přirozeném procesu, jakým prošlo lidstvo ve svém vývoji...“⁴⁰⁰ A v další odpovědi tuto myšlenku rozvíjí, když tvrdí, že tento přirozený proces odstraňování ornamentu neustále probíhá. Zároveň vysvětluje, že právě proto není třeba ornament odstraňovat systematicky a důrazně,⁴⁰¹ je to proces, který svým průběhem samovolně vyloučil ornament tam, kde se ukázal být zbytečným.⁴⁰²

Hodnota předmětu spočívá nejen v jeho poctivém provedení, ale také v hodnotě použitého materiálu, který, když je trvanlivý a ušlechtilý, zlepšuje kvalitu věci; dává jí solidnost a modernitu. Zatímco když se na předmětu použije ornament, zkrátí se tím jeho životnost, neboť se tím stává poplatný módě. Loos však upozorňoval, že i moderní luxusní

³⁹⁸ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Erziehung*, s. 202.

³⁹⁹ Tamtéž, s. 203.

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 203.

⁴⁰¹ Jak si jeho původní esej vyložili puristé a dohnali ji do krajnosti. Tudíž Loos se od nich i od tradiční kritiky, která mu tyto názory připisovala, v tomto textu distancoval. In: LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Erziehung*, s. 205.

⁴⁰² Tamtéž, s. 204–205.

věci, a v tomto případě myslel ty od moderních architektů, byly spjaty s drahocenností a solidností materiálů, a proto je možná nesprávné oceňovat ornament esteticky.⁴⁰³

Klasický ornament, vycházející z klasického vzdělání, jež sjednotilo estetickou výchovu v pojmech a formách, má však dle Loose právo na existenci. Právě ta výuka, kterou Loos označuje za klasickou, dle něj přispěla ke společným rysům západní kultury, a proto vnímá jako nutné, aby se klasický ornament (namísto toho moderního) i nadále rozvíjel.⁴⁰⁴

Toto shrnutí prostřednictvím rozboru dalšího Loosova textu ve stručnosti vystihuje, jaká byla skutečná polemika, kterou Loos za svého života vedl - byla to polemika o kulturní úrovni národů. Moderními lidmi jsou podle Loose Angličané a Američané, zatímco rakouský národ je sužován zdegenerovanými jedinci, kteří stále lpí na ornamentech tam, kde již dávno nemají své místo. Odtud Loosovo pojetí modernity v závislosti na kontextu kultury a nikoli v závislosti na novátorství. Moderní podléhá módě, ale kulturně moderní je svým způsobem nadčasové.

Z tohoto uvažování plyne Loosovo pojetí ornamentu, které se rozchází se smýšlením ostatních architektů jeho doby. Pokud Loos obdivoval tvorbu Otty Wagnera, pak to bylo pouze v jejím klasickém projevu, neboť Wagner v první fázi své činnosti tvořil ve stylu renesance. To Loosovi umožňovalo přijmout jeho tvorbu, neboť byla spojena s klasickým ornamentem. K Wagnerovu příklonu k secesi se ovšem Loos vyjadřoval kriticky a neuznával snahu o novátorství architektonických forem.⁴⁰⁵ Přesto s ním souhlasil v názoru, že moderní život na sebe váže potřebu nové estetické interpretace.⁴⁰⁶

Ornament má pro Loose však více etickou než estetickou funkci. To lze doložit jeho kritickým postojem k dalšímu významnému současníkovi, mimo jiné žákovi Otty Wagnera, Josefu Hoffmannovi. Hoffmannovo příkladné budování Gesamtkunstwerku, bylo Loosovi proti myslí stejně tak, jako počínání architektů na uměleckoprůmyslových školách. Hoffmann tak pro Loose ztělesňoval typ moderního architekta, proti jehož uměleckým ambicím opatřovat předměty denní potřeby moderním ornamentem tolik brojil ve svých novinových článcích. Tyto tendence Loos neuznával vzhledem ke svému principu šetrnosti jako měřítku správné bytové kultury, stavitelství, ale i životního stylu.

Pro Loose architekt, architekt – řemeslník, budoval etickou funkci svých děl tím, že myslel pro-sociálně, pro-ekonomicky, pro-kulturně a konzervativně v oblasti klasických

⁴⁰³ LOOS, A. *Trotzdem. Ornament und Erziehung*, s. 205.

⁴⁰⁴ Tamtéž, s. 205–206.

⁴⁰⁵ LHOTA, K. *Nejen slova: O divadle, architektuře a bytové kultuře*, s. 103.

⁴⁰⁶ SARNITZ, A. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*, s. 7. Také viz poznámka č. 42, 47.

forem stavitelství. Tyto aspekty architektury Loos spojoval s poctivou prací ve smyslu řemeslné tradice. Řemeslník mu byl kulturním člověkem, který se zasazoval o pravdivost v architektuře.

Tuto strategii myšlení dokázal Loos převést na své stavby i zařízení interiérů, architektonická tvorba tak u něj plní také funkci morální. Richard Weiner se v článku pro *Lidové noviny* z roku 1926 vyjádřil o Loosově povaze takto: „Loos vystupuje hlavně jako myslitel, myslitel – uskutečňovatel.“⁴⁰⁷ Přestože byl tento článek pojímán spíše jako kritika namířená proti Loosovi, v tomto výroku přesně vystihuje podstatu jeho architektonické činnosti i životního postoje.

⁴⁰⁷ WEINER, R. *Adolf Loos chůvou*. In: LOOS, A. *Řeči do prázdna*. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous, s. 180.

5. Seznam použité literatury a pramenů

5.1 Literatura a tištěné zdroje

ADAMS, Steven. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha : Svojtka a Vašut, 1997. ISBN 80-7180-254-9.

ALTMANN-LOOS, Elsie. *Můj život a Adolf Loos*. Praha : Pragma, 2004. ISBN 978-80-7349-401-8.

DOMANICKÝ, Petr, JINDRA, Petr. *Loos – Plzeň – souvislosti = Loos – Pilsen – connections*. Plzeň : Západočeská galerie, 2011. ISBN 978-80-86415-79-6.

HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*. Praha: Arbor vitae, 2011. ISBN 978-80-87164-97-6.

KULHÁNEK, Ivan. *Klopýtání přes budoucnost. Dějiny Evropy od Vídeňského kongresu 1815 do roku 2005*. Praha : Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1608-9.

KULKA, Heinrich. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*. Wien : A. Schroll & Co., 1931.

LHOTA, Karel. *Nejen slova: O divadle, architektuře a bytové kultuře*. Z myšlenkového odkazu nejvýznamnějšího českého spolupracovníka Adolfa Loose. Praha : Mladá fronta, 2010. ISBN 978-80-204-2221-7.

LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: soubor statí o architektuře, bydlení, ústrojí a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous*. Kutná Hora : Tichá Byzanc, 2001. ISBN 80-86359-06-9.

LOOS, Adolf. *Trotzdem*. Innsbruck : Brenner-Verlag, 1931.

MARKALOUS, Bohumil. *Estetika praktického života*. Praha : Odeon, 1989.

MILLER, Abbott. *Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*. In: BRNO ECHO: Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku: [23. mezinárodní bienále grafického designu Brno 2008, Pražákův palác Moravské galerie v Brně, 18. 6.–19. 10. 2008/autor výstavy: Abbott Miller]. Brno : Moravská galerie, 2008. ISBN 978-80-7027-186-5.

PRAHL, Roman, ŠÁMAL, Petr. *Umění jako dekorace a symbol: výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*. Praha : Gallery, 2012. ISBN 978-80-86990-91-0.

RUKSCHCIO, Burkhardt. *Adolf Loos: Apartment for Richard Hirsch*. Prague : Adolf Loos Apartment & Gallery, 2012. ISBN 978-80-260-1994-7.

SARNITZ, August. *Adolf Loos. Architekt, kritik, dandy*. Praha : Slovart, 2004. ISBN 80-7209-613-3.

SCHORSKE, Carl, E. *Videň na přelomu století*. Brno : Barrister & Principal, 2000. ISBN 80-85947-58-7.

SZADKOWSKA, Maria a kol. *Adolf Loos – dílo v českých zemích*. Praha : Muzeum hlavního města Prahy, 2009. ISBN 978-80-85394-63-4.

ŠLAPETA, Vladimír. *Adolf Loos a česká architektura*. Praha : Muzeum hlavního města Prahy, 2000. ISBN 80-85394-26-X.

ŠLAPETA, Vladimír. *Frank Lloyd Wright a česká architektura*. In: Frank Lloyd Wright a česká architektura: [výstavní sály Obecního domu, 7. 2.–15. 4. 2001/texty Vladimír Karfík, Vladimír Šlapeta a Milena Lamarová]. Praha : Obecní dům, 2001. ISBN 80-86339-04-1.

VORLÍK, Petr. *Dějiny architektury dvacátého století*. Praha : Česká technika – nakladatelství ČVUT, 2010. ISBN 978-80-01-04517-6.

ZEDNICEK, Walter. *Wiener Architektur*. Photographiert von Walter Zedniecek. [S.l. : S.n.], 1994. ISBN 3-95003-60-08

5.2 Internetové zdroje

BAUHAUS. *Chicago Tribune Tower*. Bauhaus-online[online]. Foundation of Weimar Classics, Bauhaus Dessau Foundation, Bauhaus Archive Berlin. Dostupné z www: <<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/chicago-tribune-tower>>.

ČTK. *V seznamu UNESCO je i palác Stoclet od Josefa Hoffmanna*. Archiweb.cz [online]. 27. 6. 2009 [cit. 20. 3. 2016]. Dostupné z www: <<http://www.archiweb.cz/news.php?type=&action=show&id=7267>>.

LONG, Christopher. *Adolf Loos and the Strategy of Sorting*. [přednáška]. Plzeň: Pěstuj prostor, z. s.; Plzeň 2015, o. p. s., 21. května 2015. In: *YouTube* [online]. [vid. 5. 2. 2016]. Záznam dostupný z www: <<https://www.youtube.com/watch?v=QDYIGhukKPw>>.

Ornament. In *Ottův slovník naučný : Illustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. sv. 18, s. 887. Praha : J. Otto, 1902. VI: Harvard College Library, 1943. Dig. 22. 6. 2007. Dostupné z www: <https://books.google.cz/books?id=IssDAAAAYAAJ&ie=ISO-8859-1&redir_esc=y>.

Ornament. In *Woerterbuchnetz : Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens* [online]. Trier Center for Digital Humanities [cit. 23. 2. 2016] Sv. 12, s. 133. Německá verze. Dostupné z www: <<http://woerterbuchnetz.de/Meyers/?sigle=Meyers&mode=Vernetzung&lemid=IO02204#XIO02204>>.

RYDELL, Robert, W. *World's Columbian Exposition*. The Electronic Encyclopedia of Chicago [online]. Chicago Historical Society. Dostupné z www: <<http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1386.html>>.

SEMLEROVA REZIDENCE/CENTRUM PRO VÝZKUM ARCHITEKTURY. *Adolf Loos a Heinrich Kulka*. Semler.cz [online]. ZČG [cit. 7. 3. 2016]. Dostupné z www: <<http://semler.cz/adolf-loos-a-heinrich-kulka/>>.

SHAPIRA, Elana. *Dressing a Celebrity: Adolf Loos's House for Josephine Baker*. *Studies in the Decorative Arts*[online]. Spring-Summer 2004, vol. 11, no. 2, s. 2–24. [vid. 2. 4. 2016]. Dostupné prostřednictvím JSTORE z www: <<http://www.jstor.org/stable/40663079>>.

ŠUBRTOVÁ, Anna. *Leo Meisl*. Plzeňský architektonický manuál [online]. Plzeň 2015, o. p. s. Dostupné z www: <<http://pam.plzne.cz/architekt/26-leo-meisl>>.

WIEN GESCHICHTE WIKI. *Burkhardt Rukschcio*. Wien Geschichte Wiki [online]. Wien.at: Magistrat der Stadt Wien. Dostupné z www: <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Burkhardt_Rukschcio>.

6. Resumé

This diploma thesis is focused on the role and function of ornament in the opinions and in the works of the architect Adolf Loos. This objective is elaborated in the context of *Ins Leehre gesprochen* (Spoken into the Void) and *Trotzdem*, on the base of the analysis of this essays is formulated Loos's Strategy of Sorting. Special attention is paid to the essay *Ornament und Verbrechen* (Ornament and Crime) as the ideological basis for Loos's polemic about the ornament.

Theme *ornament* is also reflected in the broader cultural and historical context, especially in the development of Arts and Crafts Movement in the territory of Austria-Hungary, Germany, Great Britain and the United States during the second half of the 19th century to thirties of 20th century. In the context of the Art Nouveau are Loos's opinions compared with the works of Otto Wagner and Josef Hoffmann.

Thesis furthermore includes chronological bibliographic information (details) covering the life and work of Adolf Loos, author's thought the possible of existence the ornament in Loos's works and rich photographic attachment.

7. Přílohy

Obr. 1: Ozdobné průčelí hlavního vchodu do Výstavního pavilonu Secese. Josef Maria Olbrich, 1897 – 1898. Na fotografii stav z roku 2006.

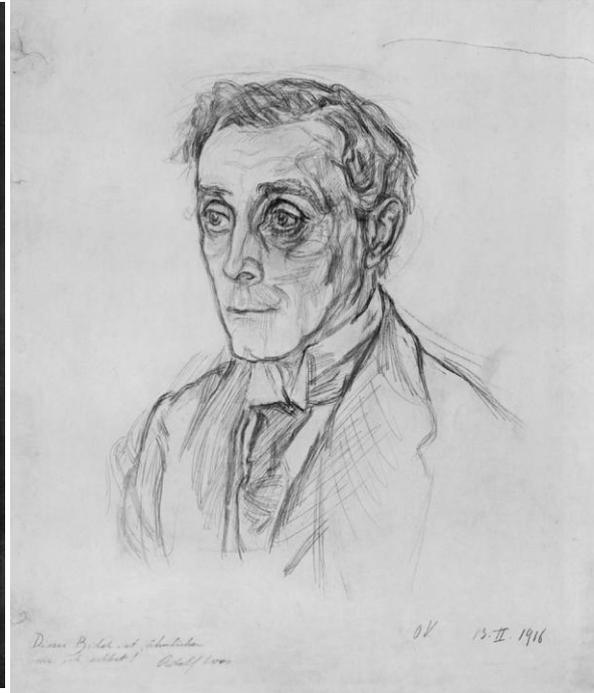


Zdroj:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Secession_Vienna_June_2006_006.jpg>.

Obr. 2: (vlevo) Adolf Loos, 1929. V pravé ruce drží naslouchátko, neboť od mládí trpěl poruchou sluchu.

Obr. 3: (vpravo) Adolf Loos. Kresba Oskara Kokoschky z roku 1916.



Zdroj: <http://photos.geni.com/p13/4d/c7/ef/ee/5344483bc2af64ce/wuz53wuf_large.jpg>.

Obr. 4: První vydání Loosova časopisu Das Andere, 1903.



Zdroj: <<http://cdn.archinect.net/images/1200x/8t/8th6bs2d26desgk4.jpg>>.

Obr. 5: Obchodní a obytný dům Goldman & Salatsch, Michaelerplatz, Vídeň. Vpravo dobová karikatura znázorňující Fischera z Erlachu, kterého Loos jako architekta obdivoval.



Zdroj: <<http://www.architektursprache.de/bilder/02.01.02.003.jpg>>.

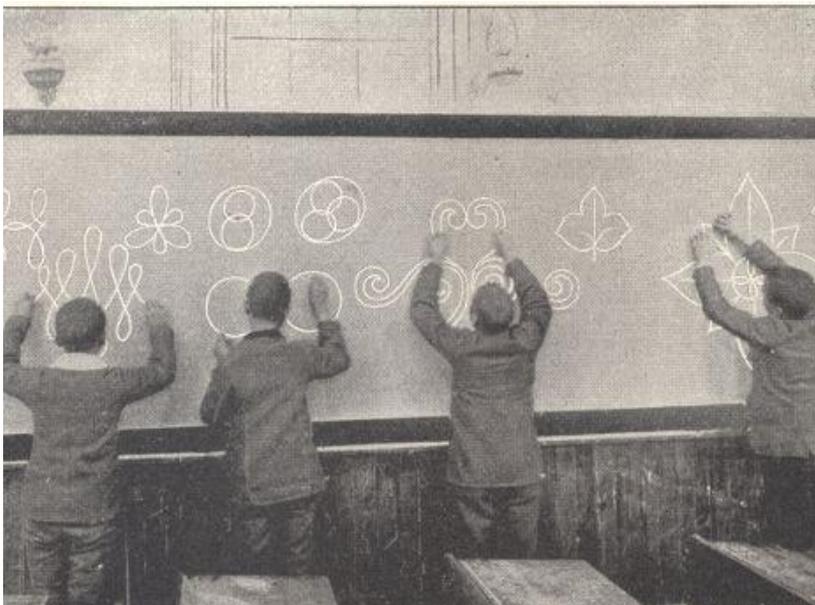
Zdroj: <http://revistadiagonal.com/v2/wp-content/uploads/2012/03/01_caricatura_-_Michaelerplatz.jpg>.

Obr. 6: Sedací nábytek, typ Knieschwimmer.



Zdroj: <https://www.dorotheum.com/40D150520_140_35574_1/Bild/'Knieschwimmer'-Fauteuil,-das-Modell-verwendet-von-Adolf-Loos.jpg>.

Obr. 7: Výuka obouruční ornamentální kresby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, 1899.



Zdroj: < <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2012/ornament%282911-243%29.aspx>>.

Obr. 8: Plakát k Loosově přednášce Ornament und Vebrechen z roku 1913.



Zdroj:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Adolf_Loos_Ornament_und_Verbrechen_Plakat.jpg>.

Obr. 9: Mramorové obložení koupelny, vila Karma, Švýcarsko.



Zdroj:

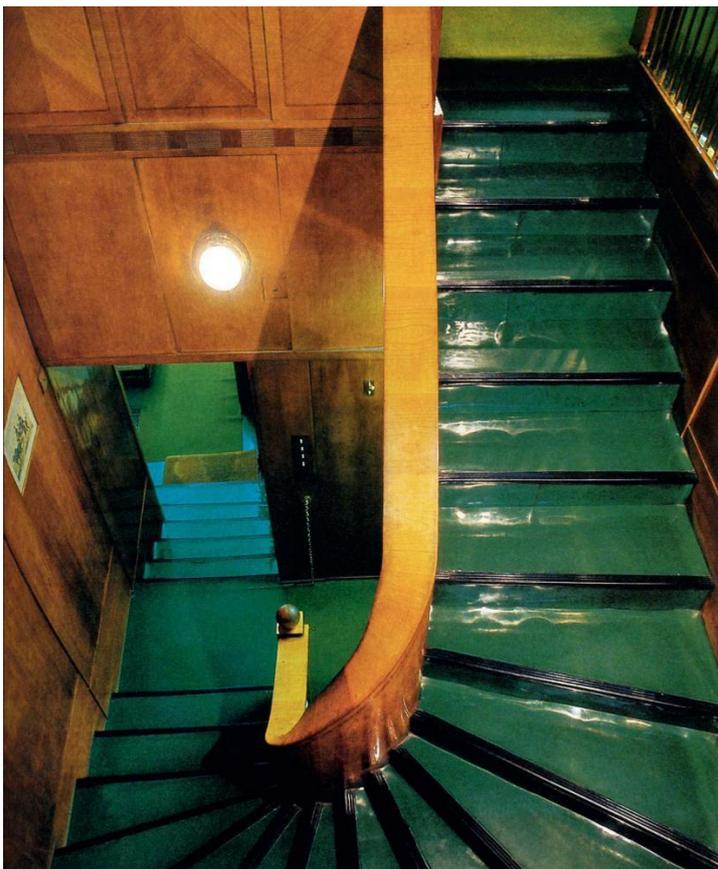
<https://es.wikiarquitectura.com/images/thumb/8/83/Villa_Karma_ba%C3%B1o.jpg/150px-Villa_Karma_ba%C3%B1o.jpg>.

Obr. 10: Detail mramoru Fantastico, hudební salon v bytě Huga Semlera.



Zdroj:< https://scontent.cdninstagram.com/hphotos-xaf1/t51.2885-15/s320x320/e35/12135208_1496121040681478_567081558_n.jpg>.

Obr. 11: Tzv. skrytý ornament nad schodištěm v pánském krejčovství Kniže, Vídeň.



Zdroj: <<http://www.address.cz/data/www.sanquis.cz/articles/files/783.jpg>>.

Obr. 12: Detail skrytého ornamentu na vestavném příborníku, byt Jana a Jany Brummelových, Plzeň.



Zdroj: <http://matusmachus.rajce.idnes.cz/Brummeluv_dum/#Brummel_Loos_032.jpg>.

Obr. 13: Zrcadlení prostoru v jídelní části bytu Krausových, současný stav, Plzeň.



Zdroj: < <http://www.adolfloosplzen.cz/img/loos/bendova-10/bendova-10-int.jpg> >.

Obr. 14: Model domu pro Josephine Baker, nerealizovaný návrh.

Ve srovnání s nápojovou sadou, kterou navrhl Josef Hoffmann pro firmu Lobmeyrer, 1912.

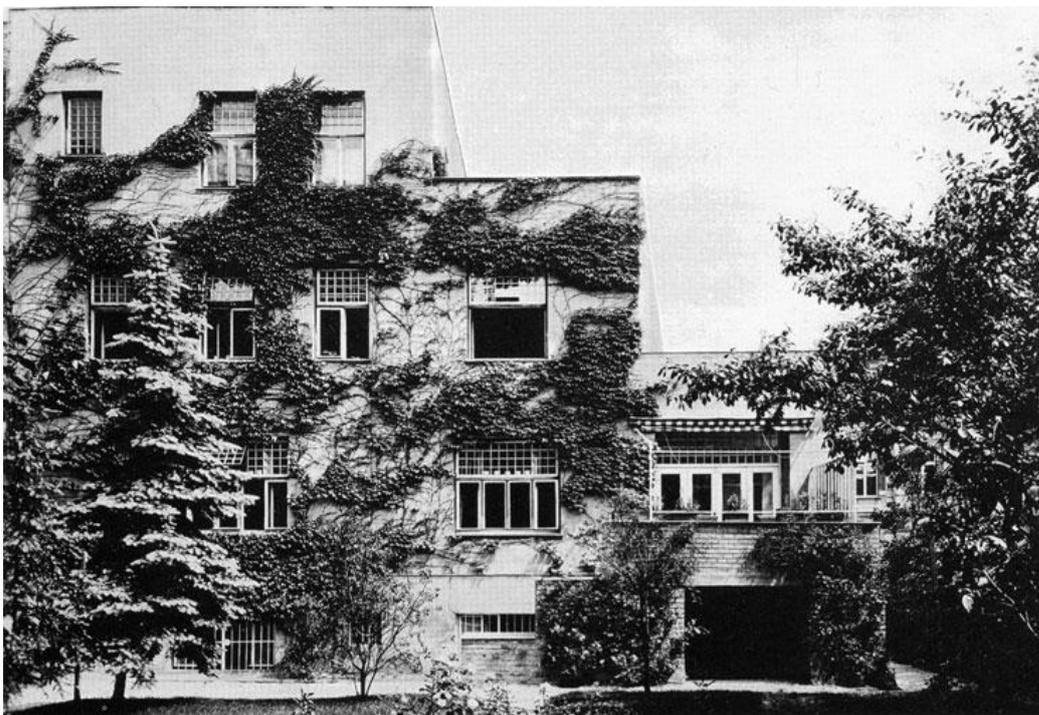


Zdroj:

<http://41.media.tumblr.com/2afd369b56d20a21c2c7371071b82f45/tumblr_mktv9tidHn1ruluyjo1_1280.jpg>.

Zdroj: < <http://d5wt70d4gnm1t.cloudfront.net/media/a-s/artworks/josef-hoffmann/8399-942313523551/josef-hoffmann-series-b-service-1-800x800.jpg> >.

Obr. 15: Vila Scheu, Vídeň. Stav v roce 1930.



Zdroj: <http://www.muzeumprahy.cz/vyznamne-realizace/>.