

6. Le Corbusier – hudba a architektura

Le Corbusier (1887–1965), vlastním jménem Charles-Édouard Jeanneret, se narodil v roce 1887 ve francouzské oblasti Švýcarska v městečku La Chaux-de-Fonds. Jeho původním záměrem bylo stát se cizelérem a rytcem hodin, nicméně ve škole uměleckých řemesel vedené malířem Charlesem L'Eplattenierem, ovlivněné myšlenkami Johna Ruskina a hnutí *Arts and Crafts* se definitivně rozhodl pro architekturu. Le Corbusier pocházel z umělecké rodiny. Jeho matka byla klavíristka, bratr Albert Jeanneret (1886–1973) houslista a hudební skladatel. V letech 1910–14 byl Albert žákem Jacquese Dalcroze v Gartenstadt Hellerau. Zanechal více než 150 kompozic (klavírní skladby, písně, sborová tvorba, komorní i orchestrální tvorba a také 10 symfonií). Věnoval se především výchově mládeže, v Paříži založil roku 1919 *École française de rythmique et d'éducation corporelle* (Francouzskou školu rytmiky a tělesné výchovy), institut, ve kterém rozvíjel metodu J. Dalcroze. Spolupracoval s *L'Esprit Nouveau*, později se zapsal na pařížskou Scholu Cantorum a vytvořil svoji vlastní školu rytmiky a tělesné výchovy.

Ačkoliv měl Le Corbusier k hudbě velmi blízký vztah, postrádal jakékoliv hudební školení a dokonce ani neuměl číst noty. „*I am a musician at heart [although] not at all by profession,*“ prohlásil kdysi.¹⁹⁷ Přesto hudbu miloval a už od mládí navštěvoval koncerty a operní představení. Pro nás je zajímavý jeho vztah ke slovanské hudbě, včetně české. Jako dvacetiletý mladík pobýval v zimě 1907–08 ve Vídni a mimo jiné zde navštívil koncert z hudby slovanských skladatelů. Na programu byla *Symfonie* (číslo neudává) Antonína Dvořáka, *Vyšehrad* Bedřicha Smetany, Mahlerova *Píseň o mrtvých dětech* a Čajkovského *Slavnostní ouvertura „1812“*. Rodičům v dopise přiložil svůj pokus o romantickou kritiku:

„Les Slaves affirment leur âme. C'était si beau, si un, que j'en fus profondément malheureux, remué, et pas loin de pleurer. La nature, la plaine et le peuple par Dvorak. Les Héros¹⁹⁸ de Smetana. Le navrement longuement, écrasement, noirement et lacement poignant de ces enfants toujours morts et de ces mères qui se lamentent, seul voix de femme avec le orchestre dans une salle fait obscure. Puis cette propagande révolutionnaire de Tchaikowski, qui commence par des longs solos de cellos, lamentablement passionés d'espoirs trop hauts; puis un coup la vulgarité gaillarde de la marseillaise.“¹⁹⁹

197 LE CORBUSIER. *Modulor 2*. Cambridge: MIT Press 1958, s. 330.

198 Vzhledem k tomu, že autor dopisu komentuje Smetanův *Vyšehrad*, není jisté, co se tímto označením míní.

199 In BIENZ, Peter. *Le Corbusier und die Musik*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1998, s. 15.

Zastavme se ještě na chvíli u časopisu *L'Esprit Nouveau*. Tato „mezinárodní ilustrovaná revue pro současné aktivity“²⁰⁰ byla založena v Paříži 15. října 1920. Jejími zakladateli byli Charles-Édouard Jeanneret (přezdívkou Le Corbusier poprvé použil právě v tomto časopise),²⁰¹ básník a dadaista Paul Dermée (1888–1951) a malíř Amédée Ozenfant (1886–1966). Ozenfant od roku 1915 vydával časopis *L'Élan* a v Le Corbusierovi probudil zájem o malířství. V roce 1918 oba představili své obrazy v Galerii Thomas a jako doplněk k výstavě společně vydali manifest *Après le cubisme*, ve kterém formulovali svůj estetický program. Vyzdvihovali zde klasické hodnoty: „objekty nejdokonalejší banality, [...] jejichž přednost spočívá v perfektní čitelnosti a snadné poznatelnosti, vyhýbají se rozptylování a odvádění pozornosti“²⁰² které se staly trvalým základem Le Corbusierova tvůrčího myšlení. Jak upozorňuje Cohen, ve stejném roce, kdy Jean Cocteau v *Kohoutu a harlekýnovi* velebil románské ctnosti, Ozenfant a Jeanneret srovnávali řeckou architekturu s moderní průmyslovou výstavbou.

Byl to také Ozenfant, kdo v březnu 1918 plánoval spolupráci s Erikem Satiem na *Musique d'Ameublement* (Hudba k bydlení; Hudba-nábytek). Při této příležitosti napsal Satie *Le 1^{er} Essai de Musique d'Ameublement (sons industriels)*. Pojem *L'Esprit Nouveau* uvedl Guillaume Apollinaire ve své předmluvě k epochálnímu baletu E. Satieho a P. Picassa *Parade*.²⁰³ Časopis vycházel 5 let a za tu dobu bylo vydáno 28 čísel. Ozenfant s Jeanneretem zde informovali o aktuálním vývoji v politice, umění a vědě. O tom, že Le Corbusier byl univerzální vzdělanec, není pochyb. Už jeho zpráva o cestě na Východ *Voyage d'Orient* (1910/11) ukazuje, že jeho zájmy dalece přesahovaly oblast architektury. Už zde se snaží propojit postřehy z oblasti kultury, folkloru a průmyslu.²⁰⁴ Výhradně hudbě bylo v časopise věnováno 30 samostatných článků. Jejich autory byli Albert Jeanneret, Georges Migot, Henri Collet (autor názvu skupiny *Les Six*), Erik Satie, Darius Milhaud, Adolf Weissmann, Henri Prunières ad.).

Vzhledem k rodinnému zázemí nás zřejmě nepřekvapí, že Le Corbusier chápal architekturu vždy z hudebního hlediska a definoval ji jako „vizuální akustiku.“²⁰⁵ Ve stejnojmenné knize obhajující jeho proporční systém *Modulor* později napsal: „*Music, like architecture, is time and space. Music and architecture alike are a matter of measure.*“²⁰⁶ Je jisté, že Le Corbusier po celý svůj život projevoval živý zájem o hudbu – důkazem toho je jeho knihovna

200 COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Praha: Slovart, 2005, s. 9.

201 Podle svého předka Lecorbésiera nebo také malíře Le Fauconniera.

202 Cit. in COHEN, op. cit., s. 9.

203 BIENZ, op. cit., s. 55–56.

204 Ibid.

205 LE CORBUSIER. Předmluva k Paul Damaz. *Art in European Architecture: Synthèse des Arts*, New York: Reingold, 1956, s. 8–9. Cit. in MATTIS, Olivia. Von Bebop zu „poo-wip“: Jazzeinflüsse in Varèses Poème électronique. In *Edgard Varèse: Komponist, Klangforscher, Visionär*. Basel: Paul Sacher Stiftung 2006, s. 309–317.

206 LE CORBUSIER. *The Modulor*. Cambridge: Harvard University Press 1954, s. 29.

(momentálně archivovaná v Archiv Fondation Le Corbusier v Paříži), která obsahuje velké množství hudebních spisů, mezi nimi např. Stravinského *Poétique musicale*. O kontaktech s hudebním světem svědčí také spolupráce s německým dirigentem Hermannem Scherchenem (1891–1966). Scherchen byl neúnavným propagátorem soudobé hudby, jako dirigent působil zejména v Berlíně, Winterthuru a Curychu, stál u zrodu mnoha institucí pěstujících Novou hudbu s nimi i studia pro elektroakustickou hudbu ve Švýcarském Gravesanu, které založil pod patronací UNESCO. Součástí produkce studia byla i edice *Gravesaner Blätter* (čtvrtletník pro hraniční problémy hudební vědy, elektroakustiky a akustiky – 1. vydání vyšlo v červenci 1955). Byl to právě Scherchen, kdo Le Corbusiera požádal o návrh obálky pro *Gravesaner Blätter*. Ten nechtěl nabídku přijmout, dokud Scherchen nepřijme díla jeho bratra Alberta. Musíme podotknout, že Le Corbusier sloužil jako manažer svého bratra, který zjevně postrádal obchodního ducha.²⁰⁷

Podobně se snažil působit vahou své osobnosti na firmu Philips, která mu vdělila za Pavilon na Expo 1958, a v roce 1961 se mu podařilo v Eindhovenu přesvědčit zástupce společnosti, aby vydali gramofonovou desku s nahrávkami skladeb Alberta Jeannereta s poněkud naivním titulem *La joie est la clé du bonheur* (Radost je klíč ke štěstí). Půl roku po uzavření dohody ředitel firmy Jean Thébault sice vyjádřil pochybnosti nad prodejností této desky, nicméně navzdory všem potížím byla v roce 1963 na světě, s reprodukcí Le Corbusierovy polychromované skulptury na obalu.²⁰⁸

6.1 Individuální estetika

Při hledání Le Corbusierových základních estetických principů vycházíme ze dvou publikací. Jednak z architektova pojednání *Vers une architecture* (Paris: Éditions Arthaud, 1977), jednak ze studie Mirko Nováka *Le Cobusierova prostorová esthetika*,²⁰⁹ který ovšem sám čerpá ze zmíněné Le Corbusierovy publikace.

Základními body Le Corbusierovy estetiky podle nich jsou:

1. Úspornost prostředků, jednoduchost, klasická (antická) střídmost.
2. Harmonie – zákon vesmíru i architektury.
3. Geometrická abstrakce, estetika čistých forem – redukce na základní geometrická tělesa: „*Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière*;

207 BIENZ, op. cit., s. 29.

208 Ibid., s. 30.

209 NOVÁK, Mirko. *Le Cobusierova prostorová esthetika: Příspěvek k rozboru nového tvárného citění*. Rozpravy České akademie věd a umění, Třída I., č. 75. Praha: Česká akademie věd a umění, 1929.

*les ombres et les claires révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; [...] C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes.*²¹⁰

4. Architekt esteticky působí na naše smysly prostřednictvím prostorového uspořádání forem, dává nám měřítko řádu: „*L'architecte, par l'ordonnance des formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émois plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre coeur; c'est alors que nous ressentons la beauté.*“²¹¹
5. Základními prvky architektury jsou světlo, stín, stěna a prostor.
6. Návrh musí postupovat zevnitř směrem ven. Exteriér je tak výsledkem interiéru.
7. Krása spočívá v jasnosti/zřetelnosti forem: „*Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement. [...] Les architectes d'aujourd'hui ne réalisent plus les formes simples. Opérant par le calcul, les ingénieurs usent des formes géométriques, satisfaisant nos yeux par la géométrie et notre esprit par la mathématique; leurs oeuvres sont sur le chemin du grand art.*“²¹²

Mirko Novák ve výše zmíněné studii *Le Corbusierova prostorová esthetika [...]*²¹³ vysvětluje principy estetického působení základních geometrických forem na recipienta pomocí dvou dobově aktuálních teorií:

- a) Lippsovy teorie vcítění (Einfühlungstheorie).
- b) Worringerovy teorie abstrakce (Abstraktionstheorie).

Podle teorie vcítění je estetický dojem požítkem z vlastní apercepční činnosti, spočívá v nerušeném rozvíjení imaginativních tendencí, které vnímající individuuum objektu přisuzuje. Estetický dojem tedy vzniká výhradně na základě objektu, který umožňuje nerušené rozvíjení imaginativní aktivity subjektu. Pokud objekt individuuum takové rozvíjení imaginace umožňuje, jedná se o vcítění pozitivní (pokud ne, jde o vcítění negativní).

Teorie abstrakce bere v úvahu i umění neevropské (umění antické).²¹⁴ Vychází z předpokladu, že člověk vyvíjí duševní činnost, kterou bychom mohli nazvat „tíhnutím k abstrakci“ (*Abstraktionsdrang*). Lze ji popsat jako snahu dopracovat se takových tvarů, které nejsou v organické přírodě k dispozici, tedy tvarů geometrických. Jejich estetická působivost pak spočívá především

210 LE CORBUSIER. *Vers une architecture* Paris: Éditions Arthaud, 1977, s. 19.

211 Ibid., s. 4.

212 Ibid., s. 13.

213 NOVÁK, op. cit., 1929.

214 WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung*. München, 1921.

v tom, že jsou nadřazeny formám organického života, které jsou proměnlivé a nestálé, a proto v protikladu k nim představuje opěrný bod a základ stability.

Podle Nováka se obě teorie nevyklučují, ale vzájemně doplňují. Příčinou libosti geometrických tvarů je jejich pravidelnost, kterou lze definovat jako rytmickou shodu prvků určitého celku.

„Takováto shoda usnadňuje apercepci celku, neboť vjemem části jedné jsme již připraveni ke vjemu stejné části druhé, třetí atd. Jinými slovy, psychickou aktivitu, či psychickou práci, kterou vyvíjíme při vjemu části jedné, máme zčásti ušetřenu při vjemu části druhé, třetí atd. Tím vzniká vědomí snadnosti a úlevy, pocit libosti.“²¹⁵

Estetickou libost zdůvodňuje Le Corbusier „vázaností formy“. Jednotlivé elementy formy mění svůj estetický význam podle poměru, v jakém jsou uvedeny k jiným elementům.

„Čím je forma vázanější, tj. čím zřejmější je vnímajícímu subjektu silově-pohybová (mechanická) spojitost elementů, čím snadnější je mechanická interpretace vnímané formy, tím plasticky ryzejší je dojem, jímž na nás forma působí. [...] Formy, jejichž vázanost je nejsrozumitelnější, jsou jednoduché tvary geometrické, jsou to morfologické prvky prostorové a s hledisek architektury nejjednodušší prvky tektonické: krychle, koule, hranoly, kužele, válce, jehlany.“²¹⁶

Novák sjednocuje obě teorie: vcítění i abstrakce jsou jedním a týmž duševním procesem založeným na mechanické interpretaci pozorovaného tvaru. Čím snadnější je tato interpretace, tím čistší dojem v nás tvar vyvolává.

Proti tradiční historizující koncepci slohu staví Le Corbusier koncepci vlastní. V ní je architektura chápána jako artefakt, otisk ducha ve hmotě. Architektonická abstrakce (*abstraction architecturale*) je abstrakcí nejjasnějších tvarů z nekonečné rozmanitosti forem.²¹⁷ Le Corbusier chápe architekturu jako umění, které reaguje na přímé požadavky života a sociální potřeby. Jeho estetika je zároveň podmíněna vývojem nových materiálů a jejich zpracování (železobeton; *béton armé*, *béton brut*). V 1914 se na výstavě Německého Werkbundu v Kolíně n. R. seznamuje se železobetonem jako stavebním materiálem a o tři roky později zakládá SABA (*Société des applications du béton armé*).

„Nový materiál, technicky dokonalejší, skýtá nové možnosti zpracování, nové formy, novou krásu. Rozvoj průmyslu vyžaduje nové architektonické řešení

²¹⁵ NOVÁK, op. cit., s. 20.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid., s. 22.

velkých komplexů, nové směle železné a betonové konstrukce. [...] Nová estetika jeví se tak jako nutný a neodstranitelný resultát vývoje moderní kultury a civilisace.“²¹⁸

Jedním z nejdůležitějších přínosů Le Corbusierovy estetiky je inspirace mechanickými (tedy pohybovými) formami. Architekt si bere za vzor produkty moderní techniky: zaoceánský parník, letadlo, automobil. Pod fotografii pozorovací stanice letadla Caproni připisuje: „*La poésie n'est pas que dans le verbe. Plus forte est la poésie des faits. Des objets qui signifient quelque chose et qui sont disposés avec tact et talent créent un fait poétique.*“²¹⁹

Inspiruje se nejen vnější podobou strojů, ale také principy jejich fungování. Srovnává Parthenon s automobilem a tvrdí, že kámen opracovaný sochařem a „strojový orgán“ jsou srovnatelně krásné. Toto okouzlení strojem nápadně připomíná údiv italských futuristů nad krásou automobilu (jako by sem doléhalo zvolání F. T. Marinettiho srovnávajícího závodní auto s *Niké samothráckou*).

Novák v této souvislosti zmiňuje mašinismus (směr inspirovaný estetikou strojů a mechanických forem) a funkcionalismus. Ten je založen na myšlence standardu a standardizace. Standard je takový formový typ, který nejdokonaleji odpovídá mechanické funkci stroje. Jakmile je ho dosaženo v určitém oboru technické produkce, nelze už v daných podmínkách formu výrobku měnit, protože je dosaženo maximálního výsledku v rámci technických možností. Přizpůsobení mechanické funkci totiž naprosto vylučuje jakoukoliv formální zbytečnost, včetně dekorativních prvků. Takováto ryzí funkční forma by měla být podle Le Corbusiera základem architektonických forem. Všimněme si, do jaké míry se toto vymezení podobá vymezení umění v tradičním smyslu. Uzavřené umělecké dílo (opus) je dokonalé tehdy, pokud v něm už nelze nic změnit, aniž by dílo bylo znehodnoceno. Proto je podle jeho názoru dům „stroj na bydlení“, vyznačující se standardizací, opakováním, pravidelným rytmem a naprostou absencí ornamentu, který nijak nepřispívá k jeho funkci jako domu.

6.2 Modulor

Cohen nazývá Le Corbusierova 40. a 50. léta estetikou „nevyslovitelného prostoru“.²²⁰ Svůj proporční systém postavený na poměrech délek částí lidského těla a členů Fibonacciho řady založil Le Corbusier na principu tzv. zlatého řezu. Odtud také etymologie: „*module*“ (výsek řady) + „*or*“ (zlatý řez). Tento systém představil ve dvoudílné publikaci, jejíž části vyšly v letech 1950 (*Le*

218 NOVÁK, op. cit., s. 25.

219 LE CORBUSIER, op. cit, 1977, s. 113.

220 COHEN, op. cit., 2005.

Modulor, Boulogne-sur-Seine) a 1955 (*Le Modulor 2: La parole est aux usagers*). Modulor je proporční systém založený na dvou číselných řadách: tzv. červené řadě a modré řadě. Každá z nich se odvíjí od jiného čísla, proto také dává jiné výsledky. Červená řada vychází z výšky dospělého člověka 183 cm, s nataženou paží 226 cm. Při takové výšce postavy se solar plexus nachází ve výšce 113 cm, rozdíl mezi tímto bodem a celkovou výškou postavy tedy činí 70 cm. Od hlavy po konec natažené paže je délka 43 cm (=226–183 cm) atd.²²¹ Takto získané hodnoty: 43, 70, 113, 183 jsou základními členy Fibonacciho řady, pro kterou platí $a/b = b/(a+b)$. Poměr mezi libovolnými dvěma následujícími členy řady je tzv. „zlaté číslo“ $\Phi = 0,618$.²²² Výše zmíněná čísla tvoří základ červené řady, kterou lze na obě strany rozvíjet. Základem druhé, tzv. modré řady, je číslo 226 (výška lidského těla po konec natažené paže) a 86 (délka nohy). Z těchto dvou členů je pak opět samozřejmě možné rozvíjet řadu oběma směry.

Ačkoliv se jedná o geometrický princip známý už od antiky, Le Corbusier jej aktualizoval v roce 1948 vydáním prvního dílu svého spisu. Prakticky jej potom použil ve svých projektech *Unité d'habitation* (Marseille) či chrámu v Ronchamp.

Interpretace tohoto přístupu musí brát v úvahu výchozí bod Le Corbusierových úvah, kterým je člověk. V této situaci bychom si mohli připomenout známý Protágorův výrok: „člověk je mírou všech věcí“. Architektura musí vycházet z požadavků člověka a odpovídat jeho potřebám. Druhý plán tohoto přístupu je člověk jako tvor společenský. V tomto bodě Le Corbusier reaguje na poptávku levicových socialistických režimů a snaží se vyjít vstříc jejich požadavkům. Od roku 1917 začíná projektovat dělnická sídliště pro potřeby moderního bydlení s nárokem každého člověka na základní standard ubytování. Jeho zájem přerůstá od architektury jednotlivých staveb po urbanistická řešení celých městských komplexů a opačným směrem prohlubuje svůj zájem o modelování hmoty v prostoru příklonem k sochařství. V roce 1918 maluje svoji první olejomalbu *La Cheminée* (Komín), dále se zabývá sochařstvím, malbou, litografií, kvaší a dalšími technikami. Právě z techniky litografie transformované prostřednictvím nových médií své doby (filmu, světelného designu), vychází v *Poème électronique*, kde používá kombinaci černobílých diapozitivů kolorovaných barevnými světly.

221 V této souvislosti si můžeme připomenout známý nákres proporcí lidského těla od Leonarda da Vinciho.

222 Srov. ATALAY, Bülent. *Matematika a Mona Lisa: Umění a věda Leonarda da Vinci*. Praha: Slovart, 2007, s. 38.