

OLDŘICH DOSTÁL
EVA KONEČNÁ

Praha secesní

Bylo-li před lety vyslovováno jméno secese s opovržením, byla před nedávnem secesní tvorba rehabilitována a na čas se stala dokonce předmětem soustředěného zájmu a obdivu. Její výtvarné principy i tvarosloví začaly znovu ovlivňovat formování mnoha projevů životního stylu a v některých zemích se dokonce uplatňovaly i na novostavbách. Pilně se studoval a vlastně znovu objevil podivuhodný Španěl Antoni Gaudi, secesní, ale spíše futuristický Ital Antonio Sant'Elia, raný van de Velde v Belgii, secesně dekorativizující tehdy moderní železné konstrukce v neobyčejně půvabných interiérech, právě tak jako Guimard v Paříži a další. Ukázalo se, že tato tvorba z konce 19. i počátku 20. století výtvarně předznamenala mnohé z toho, k čemu vývoj architektury — ovšem na nové platformě — obecněji dochází v počátcích druhé poloviny našeho století. Studovala se znovu secese.

Toto studium nebylo neužitečné. Korigovalo do té doby tradovaný názor, že secesní architektura je především úpadkovým formalistním omylem. Takto vystoupil již v r. 1908 radikální modernista Adolf Loos proslulou statí „Ornament je zločin“, odmítající ovšem vůbec chápat architekturu jako umění, takto vykládal secesi meziválečný funkcionalismus a po druhé světové válce si na ni vlastně dlouho nikdo nevzpomněl. Průkopníci funkcionalistické architektury oprávněně konstatovali, že běžný měšťanský secesní interiér je přezdoben a přeplněn, oprávněně pohrdali staviteli, kteří ještě ve dvacátých letech pilně naplňovali průčelí venkovských domků schematizovanými odvary secesního lineárního ornamentu. Problém secese se skutečně již v desátých letech 20. století, a zejména po prvé světové válce, zúžil již jen na problém dekorace a fasády.

Postupně se ale zapomínalo na jeden neobyčejně důležitý fakt, který vyzdvihuje současná doba: secese je nejenom problém ornamentu, předekoratizovaného interiéru či fasády, ale secese je především prvním a zásadním odmítnutím pseudo-historické architektury a eklektické stavitelské produkce, která v dosavadních dějinách architektury byla snad vůbec nejhlubším úpadkem. Z historického hlediska znamená secese skoncování s retrospektivní eklektickou architekturou a prvním novodobě svébytný slohový projev, představující významný krok na cestě k moderní architektuře a jejímu dnešku.



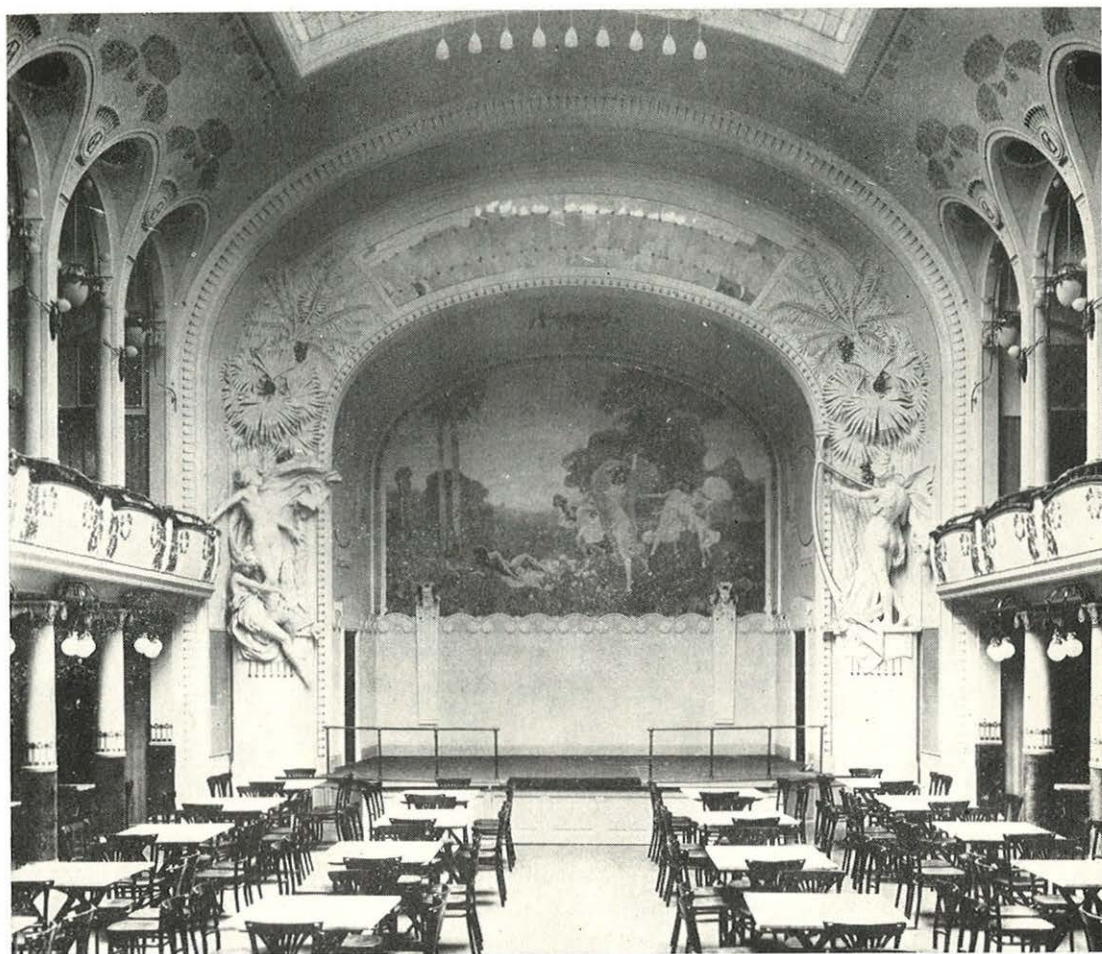
*Brána Starého výstaviště od Antonína Wiebela (zbořena 1948)
s Průmyslovým palácem od Bedřicha Münzbergra z r. 1891.
Snímek: n. p. Kníbtisk*



*Původní interiér hotelu Central
s nástěnnou malbou Karla Špi-
lára. Snímek: n. p. Knihčesk*

*Hotel Central (nyní Komorní
divadlo) v Hybernské ulici, raně
secesní stavba Bedřicha Ohman-
na z r. 1900. Snímek: n. p.
Knihčesk*

Ve Francii a Belgii, byl tento prvotní styl moderny vznikající v devadesátých letech 19. století nazýván „Nové umění“ (L'art nouveau), v Německu „styl mladých“ (Jugendstil) a ve Vídni – a odtud i u nás –, „Secese.“ Secese v užším slova smyslu vznikla tedy ve Vídni. V l. 1897–8 zde realizoval Josef M. Olbrich, spolupracovník proslulého vídeňského profesora architektury a jednoho ze zakladatelů



moderny Otto Wagnera, tzv. Pavilón secese, který dosud existuje v intaktním stavu i s mottem svého uměleckého vyznání: „Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit“. Slouží nadále původnímu poslání jako výstavní síň. První výstava, která se zde konala v r. 1898 a pro níž byl pavilón zbudován, měla ovšem význam manifestační. Byla to demonstrativní výstava mladé generace (secession — oddělení mladé generace umělců od starší), která i za účasti českých umělců proklamovala nové dobově svébytné umění. Hlavní díla vídeňské architektonické secese vytvořili Otto Wagner, k jehož škole měla česká architektura tolik přímých vztahů, Josef M. Olbrich a Bedřich Ohmann, pocházející z Haliče a pracující v Praze, kde působil od r. 1889 na Uměleckoprůmyslové škole, i ve Vídni, kam se vrátil v r. 1899.

Bedřich Ohmann, vynikající suverénní kreslíř, noblesní eklektik a zároveň umělec s neobyčejným citem pro prostředí, byl vlastně prvním architektem, který realizoval secesi ve výtvarně vyzrálé podobě v Praze. První z jeho secesních děl dnes již neexistuje; byla to budova Café Corso na Příkopech z let 1897—8. O málo později vytvořil hotel Central v Hybernské ulici, realizovaný stavitelem O. Bělským v r. 1900. Tento řadový dům, nyní jeden z nejcennějších dokladů raného nástupu secese v české architektuře, dosud imponuje svým příjemným, tehdy tak novodobým průčelím, byť byl v r. 1929 v parteru poškozen přestavbou od A. Kropáčka pro Komorní divadlo.

S nástupem secese do Prahy došlo k zajímavé skutečnosti, jak tomu konečně v dějinách architektury bývá obecněji; oblast výtvarně recepční se nebývale rychle měnila v iniciační a tak v Praze — i obecněji v českých zemích — se secese rozvinula široce a významně pro další vývoj architektury. Po provinciálním údobí 19. století, navozeném tuhým centralismem vídeňského dvora posledních desítek let 18. století, se česká architektura tímto stylem dostává do popředí evropského vývoje, jak to pak platí stále výrazněji pro celou první polovinu 20. století.

Pozoruhodný je již jen prostý výčet společensky a z hlediska vývoje architektury výtvarně i typologicky významných realizací secesních děl v českých zemích. Z nejzávažnějších je to národní dům od J. Kotěry v Prostějově (1905—7), manifest první české správy města po dlouhé době německých starostů, objekt rozvíjející s překvapivou perfektností moderní funkcionální chápání dispozice, prostoru i skladby hmot. Jan Kotěra je rovněž autorem dvou významných budov v Hradci Králové: Okresního domu (1902—4) a proslulého Městského muzea (1906—1912), ještě v mnohem secesně moderního, jež nejlépe prokazuje vývojový význam secese v přerodu k moderně a je zároveň jednou z tehdy se konstituujících ideových domén péče o českou historii a vzdělanectví. Je to dále vznik českých divadelních scén v řadě měst, od A. Balšánka v Plzni a v Pardubicích, či křehká secesní budova divadla v Mladé Boleslavi (1912) od J. Králíka aj. Zvláště svěbytná díla domácí secese v symbióze s tradicí lidových staveb realizuje Dušan Jurkovič, obnovující v souřadném výtvarném vyznání i památky — secesi je v nové poloze poprvé uplatněna dnes tolik proklamovaná idea dobově svěbytného a nekompromisního projevu při obnově historického souboru. Právě tak osobitá byla secese J. Kouly. Nepopírá ji při rekonstrukci památkových objektů ani K. Hilbert, po J. Mockerovi stavitel pražského domu, obnovující od r. 1905 také pražský kostel sv. Martina. Ve zdi a nedaleko Prahy stavící vlastně u nás nejvýznamnější secesní kostel sv. Jana Křtitele ve Štěchovicích, jehož první plány vznikají r. 1906.

Ústředím vývoje české secese zůstala ovšem Praha, v jejíž samosprávných orgánech zasedali od r. 1888 výlučně představitelé českého obyvatelstva. V atmosféře prosperity a rozkvětu města, v atmosféře poklidného měšťáckého elegantství

— střídání ovšem stále kontrastněji významným formováním dělnického hnutí, zvláště mohutně se projevivšího grandiózními demonstracemi za volební právo v r. 1905 — se stavební aktivita rozvinula nebývalou měrou. V několika málo letech byl život města — zvláště výrazně úspěchy Jubilejní výstavy v r. 1891, Národopisné výstavy československé (1895) a poté Výstavy architektů a inženýrů (1898), kde všude sílila již předznamenání secese — obohacen výstavnými a společensky závažnými realizacemi. Praze se dostalo nové divadelní budovy, velkolepé koncertní síně s řadou společenských salónů a zařízení, velkorysé ústřední nádražní budovy (doba neváhala zbořit sotva třicet let starou nádražní budovu z l. 1870—71 od A. Barvitia a I. Ullmanna), Praze přibyla rozlehlá nová radniční budova, společenské, školské, finanční, správní, obchodní a novodobé hotelové domy, výstavní haly a tržnice i nově koncipované činžovní a rodinné obytné domy. V pražských prostorech se objevily secesní veřejné plastiky a pokračovalo se v obnově stavebních památek.

Na Václavském náměstí se v r. 1894 rozzařilo první stálé elektrické osvětlení a poté, když prvá Křižíkova elektrická dráha vyjela v r. 1891, začala koncem století již důsledně vytlačovat dráhu koňskou; vrcholně elegantní secesní salónní vůz Elektrických podniků hl. m. Prahy, vyrobený v r. 1899, projektoval J. Kotěra. Město přistoupilo k realizaci impozantních dopravně—inženýrských staveb, ať již to byla pokračující regulace vltavských nábřeží spojená i se zahájením prací na tunelu pod Vyšehradem (1901) či výstavby nových mostů, kamenného od A. Balšánka u Národního divadla (1899—1901) na místě skvěle zavěšené konstrukce B. Schnircha a půvabného secesního Čechova mostu od J. Kouly (1906—8) v pokračování osy nově prorazené Pařížské třídy; začalo se studovat dopravní propojení Prahy se severními předměstími překonáním letenského svahu. Neobyčejně prudce se rozvíjela předměstí, zvláště Žižkov, Vinohrady, Smíchov a Holešovice-Bubny, a tak proti 397 tisícům obyvatel Prahy v r. 1890 dosáhl jejich počet v r. 1910 již úctyhodného čísla 616 tisíc.

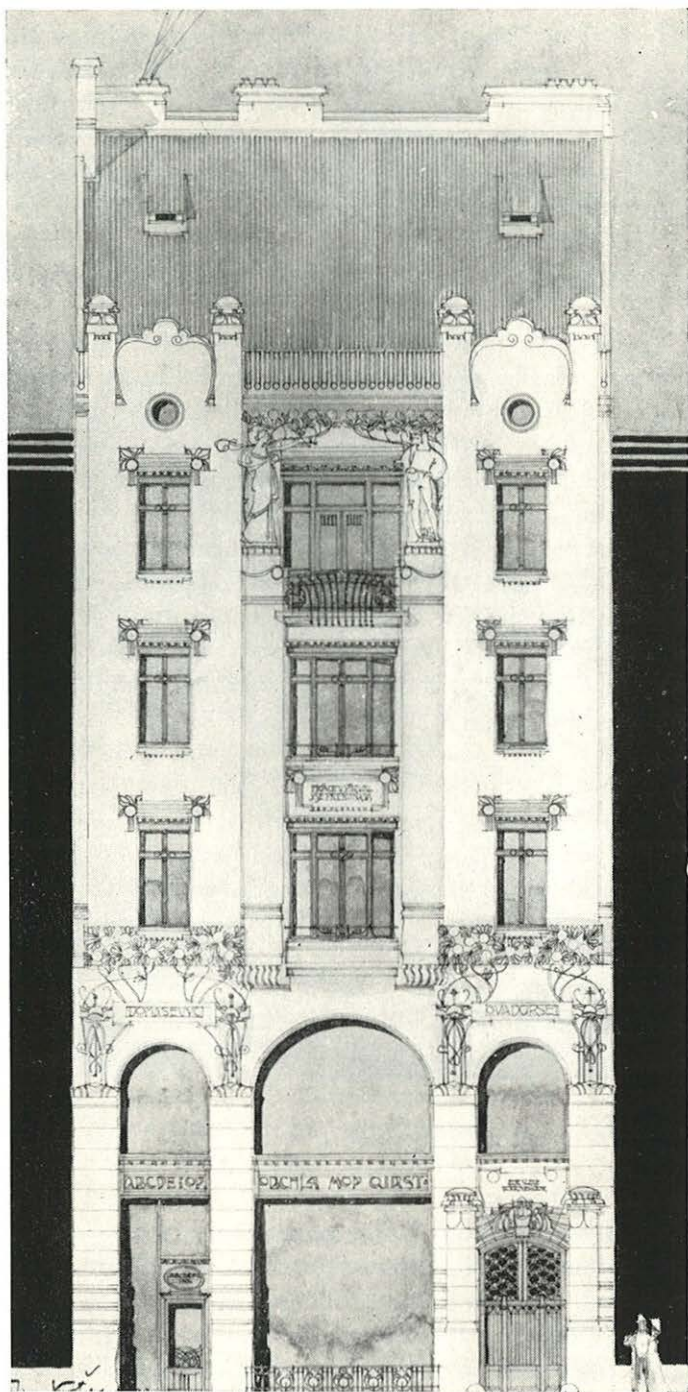
Umělecká atmosféra, do níž toto čilé stavební podnikání zapadlo, byla neméně rozvinutá. Koncem 19. a v počátcích 20. století se v Praze soustřeďuje v uměleckém životě pozornost k novým výbojům, jak v malířství a sochařství, tak v literatuře, hudbě a divadle. Všude v umění se průběhem devadesátých let objevují znaky úsilí o novodobý výtvarný projev i o co nejužší sepětí domácího vývoje s Evropou. Též do stavebního dění začínají pronikat ohlasy blížící se změny, navozené zejména zmíněnými výstavami. V r. 1891 — v době, kdy Praha oslněna výpravnou Jubilejní výstavou propadá rozmařilé atmosféře onoho „fin de siècle“ — vznikl rozsáhlý Průmyslový palác na Starém výstavišti od B. Münzbergra, jedna z nejvýznamnějších železných konstrukcí v české architektuře vůbec, právě tak jako Petřínská rozhledna, inspirovaná pařížskou Eiffelovou věží z r. 1889. V sadech na Letné byl v témže roce 1891 instalován stavitelem K. Šleifem restau-

rační Hanavský pavilón, zhotovený z litiny železárnami v Komárově podle návrhu modeléra Z. E. Fialy. Je zajímavé, že to byly právě železné konstrukce, které předznamenaly změny v chápání stavebního díla a přirozeně navodily i předpoklady pro přiznané a výtvarně působivé užití novodobých stavebních materiálů.

Tyto progresivní rysy zůstávaly však ojedinělými, mnohdy nerozpoznány pod nánosem povinného historizujícího dekoru. Obecně se stavělo eklekticky. Obrovská stavební aktivita na přelomu století se vyznačovala manýristickými pseudohistorickými formami, usilovně napodobovala tvarosloví historických slohů. Vždyť v devadesátých letech teprve vyzrávala do svébytnosti česká novorenesance Antonína Wiehla, právě tak jako J. Schulz, A. Balšánek, F. Schmoranz, A. Turek a jiní stavěli pilně novorenesančně. A. Turek realizoval zároveň novogoticky, zejména ovšem J. Mocker, a F. Mikš ještě v počátcích 20. století koncipoval pseudogoticky nejen dostavbu věží Vyšehradského chrámu (1902—3), ale dokonce i novostavbu farního kostela sv. Antonína v Holešovicích (1908—11). Přitom se bořila řada cenných historických objektů na Starém Městě podle nešťastného asanačního zákona z r. 1893 a na jejich místech, a ovšem i jinde, v urbanisticky obdobně významných polohách (nábřeží), se hromadily eklektické činžovní domy, ochotně realizované módními stavitelskými podnikateli bez jakýchkoliv vpravdě architektonických ambicí.

Tím ovšem větší rozruch vyvolaly po odstranění lešení již uvedené Ohmannovy novostavby. A to nešlo ještě o tak zásadní změnu, jakou o málo později ve Vídni představovaly provokativní činy rané Loosovy tvorby, operující se zcela nekonvenčními a energicky puristickými kubusy, rovnými střechami, terasami, prostými stěnami bez ozdob, s nepravidelně a pouze funkčně rozvrženými okenními otvory nejrůznějších proporcí. Nikoliv; secese chápala architekturu nadále jako stavební umělecký projev interpretovaný v tradičním slova smyslu a usilující ve svém výsledku o výtvarnou působivost až líbivost. Svědčí o tom i tak pro secesi charakteristická symbióza architektury, malířství a sochařství i dekorativních umění a uměleckých řemesel. Stavba musela obvykle na svém vnějšku nadále obsahovat základní soubor konvenčních architektonických článků, od portálů, nadokenních či parapetních říms až po hlavní římsu, štít či atiku a dbát ornamentální výzdoby stěn.

Tyto klasické architektonické články byly ovšem již u prvních secesních Ohmannových staveb vyjádřeny zcela novými tvary. K jejich formování přispěly i nové či nově užívané stavební materiály, zejména kovy, sklo a keramika, z nichž byly řešeny i celé hlavní součásti průčelí; skleněná římsa, konstruovaná ze železných prutů, nebyla výjimkou. Průčelí i stěny interiérů zároveň nabývaly neobvyklé plošnosti a zároveň výrazné dekorativní barevnosti. Malebnost jim místo historického tvarosloví propůjčoval volně nanášený netektonický dekor, založený



*Původní návrh Jana Kotěry
z r. 1899 na Peterkův dům
na Václavském náměstí.
Snímek: n. p. Kníbtisk*

na rozvilinovém ornamentizování rostlinných i figurálních motivů. V chápání plochy a dekoru se zde mnohé zdá být blízké rokoku, což má i dobový vztah. Pražskou secesi v souvislosti s eklektismem těsně předcházelo vzepětí pseudo-baroka; Bedřich Ohmann sám byl virtuózním eklektikem a jeho palác továrníka Valtery ve Voršilské ulici Nového Města z r. 1891 je znamenitou až nerozeznatelnou imitací barokové architektury.

Jan Kotěra neprolnul svou ranou tvorbu vztahem k dekorativním návykům minulosti, ale vztahem k budoucnosti. Je prvním z vysloveně domácích pražských architektů, který realizoval do důsledků secesně, a to již na konci 19. století stavbou Peterkova domu na Václavském náměstí. Tento dům z let 1899—1900 vyrůstal vlastně současně s Ohmannovým hotelem Central. Vznikla tehdy také zajímavá diskuse, kdo z obou — zda Ohmann či Kotěra — je módní a kdo moderní. Kotěra šel nesporně dále. Značně potlačil dekorativní citění a soustředil se, tehdy nedávno po absolutoriu školy O. Wagnera, k základní tektonice stavby. Přízemí s patrem, sloužící obchodu, propojil velkolepě vyvinutou skleněnou stěnou, dominující průčelí. Otázka vztahu k tradičnímu tvarosloví ustoupila jako podřadná zcela do pozadí a stavbou jako by prostupovalo rozhodující střetnutí klasických zvyklostí architektury s úpornou vůlí po uplatnění dosud nevyřčeného nového racionálního ducha. Vítězí koncept vyvozený z logiky nově viděné prostorové skladby objektu. V kontrastu k téměř důsledné plošnosti a jednoduchosti stěny nastupuje o to plastičtější členění celku stavby, organicky odstupňované od přízemí k siluetě i zvýrazňující střední travé. Základní koncepční myšlení o architektuře se dostává do pohybu, zároveň odmítajíc — i v detailu — historický kánon. Něžný rozvilinový ornament, užitý velmi skromně, znamená jen poetizaci tak náhle holé plochy. J. Kotěra, od r. 1899 profesor architektury pražské Umeleckopřemyslové školy, je architektonicky strukturálnější než kreslířsky citící Ohmann a již jeho prvá díla obsahují předpoklady přerodu v racionální modernu, k níž Ohmann nemohl dospět.

Téměř současně s dokončením Kotěrova domu na Václavském náměstí se k secesnímu výtvarnému vyznání, přinášejícímu osvobození od bezzásadového a bezduchého eklektismu, připojují další přední pražští architekti. Byli to většinou zároveň profesori české techniky, kteří neváhali bezprostředně akceptovat sotva zrozený secesní program, a poroty tehdy vyhlášených soutěží neváhaly tyto projekty oceňovat. Pro tyto architektky je však příznačné, že tvořice předtím v některém z pseudoslohů, nadále spájeli se secesí i eklektismus a dospěli k určité pro Prahu specifické symbióze retrospektivních tendencí se secesními. Platí to jak o monumentální tvorbě Josefa Fanty a Antonína Balšánka, tak zejména o Aloisu Čenském. Toto prolínání s eklektismem zůstává převážně však dílčím znakem vzhledu exteriérů.

V samé podstatě architektury, tj. v koncepci dispozice, její vaznosti s kompo-



*Střední část budovy Hlavního nádraží od Josefa Fanty z let 1901–9.
Snímek: n. p. Knihstisk*

nováním vnitřních prostorů, vyvedením logiky této skladby navenek a opatřením stavby dobově nesporně jednoznačnými a svěbytnými prvky, právě tak jako v celém ladění interiérů, je pojetí nové. Jde v těchto souvislostech již o dvě pro Prahu nejvýznamnější realizace, jejichž vznik přísluší doslova přelomu století. V r. 1899 vytváří J. Fanta první koncept pražského Hlavního nádraží (v témže roce zpra-

covává návrh rovněž J. Kotěra), realizovaného v l. 1901—9, a pokud jde o obrovitou železnou halu nástupních perónů, dokončenou až v r. 1914, je nepochybně koncepčně nejpozoruhodnější z pražských secesních monumentálních architektur. Typologicky odpovídá tehdy v Evropě rozšířenému uspořádání nádražní budovy, jehož vývoj v dané konfiguraci předznamenává Duquesneyho realizace Západního nádraží v Paříži z l. 1847—52. Provozním, prostorovým i hmotovým centrem Hlavního nádraží je skvělá ústřední hala, zakončená konchou, dominující celému objektu i vyjádřená navenek obrovitou skleněnou plochou půlkruhovitěho tvaru. K ní se symetricky přimykají dvoutraktová nižší křídla se zvýšenými bočními pavilóny. To vše je jasně vyjádřeno v traktování interiérů i exteriérů, významově odstupňováno a ve hmotách s neskonalým architektonickým přehledem rozvrženo.

Jen dva roky po zahájení této stavby, v r. 1903, vítězí v soutěži na Obecní dům hl. m. Prahy secesní koncept A. Balšánka a O. Polívky. Tato společensky nejrepresentativnější stavba pražské secese byla dokončena až v r. 1911. Ne-najdeme zde důsledné vyvedení a přiznání jednotlivých provozů a hlavních prostorů navenek, jako to učinil v celé prvé čtvrtině 20. století u nás nejdokonalejší měrou Jan Kotěra v dispozičně tak šťastném díle Národního domu v Prostějově. Situační podmínky pražského Obecního domu byly ovšem zcela jiné, nesrovnatelně obtížnější. Balšánkovo a Polívkovo řešení připomíná tehdy realizovanou budovu Poštovní spořitelny od O. Wagnera ve Vídni, která také zaujímá celý blok Starého Města, a je analogické s Národním divadlem, kde před J. Zítkem a později J. Schulzem stála obdobná problematika omezených situačních možností. U Národního divadla převážil proti semperovským zásadám záměr po architektonicky sevřené koncepci celého objemu budovy s mohutným akcentováním hlavního nástupu. To vyhovuje i u Obecního domu na stísněné parcele v těsném sousedství vertikální dominanty gotické Prašné brány a vůči nepravidelnému prostoru nezřetelně vymezeného náměstí. Je zajímavé, že kompoziční vztažnost gotické vertikály s ústředním dominantním motivem vertikální niky s konchou jako akcentem novodobé budovy je předznamenána v české historii, jak to dokládá například přestavba čáslavské radnice od J. J. Wircha z rané druhé poloviny 18. věku.

Stavební program Obecního domu byl víc než nadměrný a svou mnohostranností víc než komplikovaný. Dispoziční úspěch řešení, především zásluhou O. Polívky, je podivuhodný a je umožněn právě tím, co je na secesi nejcenějším: opuštěním předem předpokládaného pseudohistorického vzorce, do něhož je pak program vtěsnán, a nastolením nových funkčních hledisek jako výchozích. Svědčí o tom rozvržení jednotlivých provozů v budově, vzájemné vztažnosti, a přitom diferencování prostorů i jejich příznivá proporcionalita. Od té doby nebyl vlastně dodnes společenský objekt tak složitých provozních vztahů v Praze



*Interiér cukrárny v Obecním domě od A. Balšánka a O. Polívky, projekt
z let 1902–3. Snímek: n. p. Knibitisk*

realizován. Logika dispoziční zde v mnohém předznamenává funkcionální modernu.

Obzvláštním přínosem jsou secesní interiéry Obecního domu, z veřejných prostorů té doby v Praze nejcennější. Dýší osobitou svébytností, zajímavou atmosférou útulné noblesnosti, ušlechtilostí materiálů i řemeslné práce, kouzlem stylově tak jedinečného sepětí architektury, plastiky, malby, dekoru a vnitřního zařízení, v celku příjemného půvabného prostředí. Nebylo by větší škodou, než uvažovat o jejich změnách, a nebylo by nic logičtějšího, než opotřebované vnitřní zařízení i mobiliář nahrazovat důsledně přesnými kopiemi. To by ovšem mělo platit i pro architektonicky noblesní vestibul Fantova nádraží.

U obou těchto nejznámějších a nejvýstavnějších realizací pražské secese je typickou mimořádně bohatá účast výtvarných umělců (S. Sucharda, H. Folkman, Č. Vosmík, L. Šaloun, J. Mařatka, F. Úprka aj.). Mezi nimi zastihujeme zároveň



*Pomník Františka Palackého od Stanislava Suchardy (arch. Alois Dryák) z let 1905–7.
Snímek: S. Voděra*

tvůrce monumentálních pražských pomníků, urbanisticky velmi exponovaných a ovšem již méně obdivovaných pro jejich rozpačitý vztah k prostoru a prostředí, při celkové secesní neurčitosti objemové i siluetární. Je to především Husův pomník na Staroměstském náměstí, realizovaný v l. 1903–1915, od sochaře Ladislava Šalouna a pomník Františka Palackého od sochaře Stanislava Suchardy a architekta Aloise Dryáka ve spolupráci s J. Mařátkou z l. 1905–7. Sentimentálně romantické vyznění secesního umění připomíná stylově opožděný pomník Julia Zeyera z r. 1913 se sochami Josefa Maudra, situovaný ve volné krajinářské kompozici Chotkových sadů.

Kulturní život Prahy, soustředěn k zvýraznění velké minulosti národa a jejích představitelů i k rozvoji všeho umění, byl podpořen realizací další velké české scény, Vinohradského divadla, představujícího vedle Obecního domu druhou z nejvýznamnějších kulturních staveb secesní Prahy. Jeho koncept vznikl v r. 1902—3; v tehdy vypsané soutěži zvítězil Alois Čenský, poplatný však retrospektivním tendencím a doznívajícímu eklektismu víc, než aby tento objekt, realizovaný v l. 1905—7, mohl být charakterizován jako vyloženě secesní. Jde již o architekturu druhého řádu, nicméně významného dosahu urbanistického. Důležitým způsobem dotváří náměstí Míru, jedinečný městský prostor Prahy z doby na rozhraní 19. a 20. století, formovaný jako ústředí tehdy se prudce rozvíjejícího velkého města Královských Vinohrad. Retrospektivní rysy zůstávají v tvorbě A. Čenského i nadále, když v l. 1907—8 realizoval nepřilíh závazný Národní dům na Smíchově, k němuž první návrh vypracoval v r. 1905. Z díla tohoto profesora pozemního stavitelství na české technice je zajímavější konstrukce tržnice na Smíchově, kterou začal skicovat rovněž v r. 1905.

Nevděčným údělem rozsáhlých stavebních akcí, zejména nádraží nebo Obecního domu, byla dlouhá doba realizování. A tak přes svůj raný progresivní koncept působily po dokončení kolem r. 1910 již opožděně, předstízeny rychle postupujícím vývojem české architektury, která v době kolem l. 1908—9 dospěla k plnému vyjádření racionální moderny.

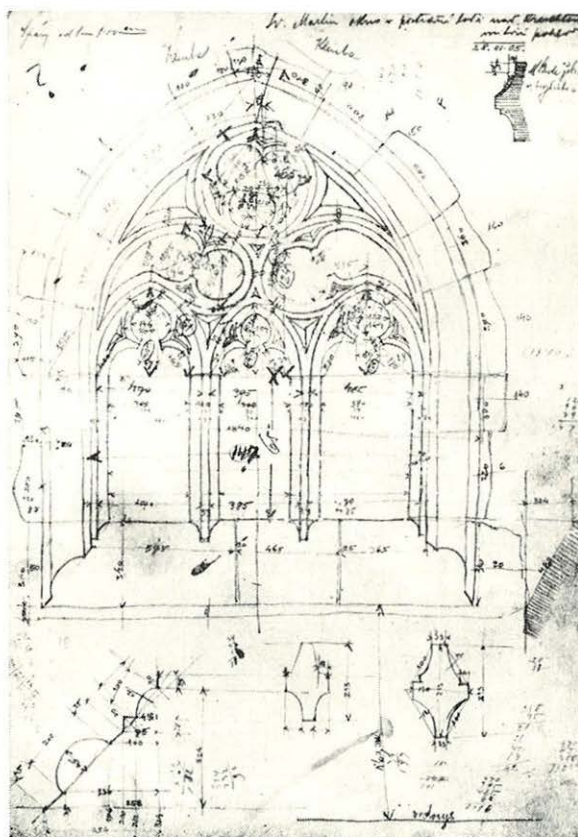
Těžiště působnosti secesní architektury spadá v Praze do úzkého okruhu let 1897/8—1905/6, kdy tento styl byl oprávněn představovat nosný vývojový směr architektonické tvorby. Tehdejší projevy rozvinuté secesní architektury znamenají vývojově důležité iniciační činy. Patří k nim spolu se zmíněnými ranými díly B. Ohmanna zejména tvorba J. Kotěry, rovněž již uvedená Peterkovým domem, O. Polívky, J. Fanty a do jisté míry i K. Hilberta. Nejde o svěbytnost dekorativních rysů secese, rozvíjenou především čilou dílnou předního pražského dekorátéra Celdy Kloučka, nejznámnějšího účastí na Pražské úvěrní bance od O. Polívky, z r. 1902; právě takovéto pojetí secese vyústilo později do bezvýchodného dekorativismu, jenž byl po dlouhou řadu let rozměňován, a posléze zobecněn v širším povědomí jako nejnapadnější znak secesní architektury. Jde o tvorbu, která cílevědomě překonávala konvenci a s každou novou realizací dospívala k celistvějšímu vyjádření nově chápané architektury, celistvějšímu ve smyslu soubornosti architektonického konceptu i ve smyslu všestrannosti jeho uplatnění při řešení nejrozdílnějších úkolů a praktických i ideových potřeb.

V době kolem r. 1900 je v Praze jediným architektem schopným tvořit bez závazků vůči minulosti Jan Kotěra, neomezován jako ostatní žádným z předchozích eklektických návyků. O jeho mimořádných předpokladech pro porozumění smyslu vývoje evropské architektury svědčí jak rané a vyspělé teoretické vystoupení, tak rychle přibývajících realizace, prodchnuté účinně zrajícím výtvarným



talentem. K velké škodě pražského památkového fondu se nedochoval Kotěřův secesní výstavní pavilón, realizovaný v r. 1902 v Kinského zahradě pro prvou Rodinovu výstavu v zahraničí. Zatímco Jan Kotěra rozvíjel novou architekturu na úkolech zejména spjatých s úsilím o reformu bydlení a o nové chápání veřejné stavby (nebyl bohužel povoláván k řešení závažných úkolů v Praze jako to učinila již v r. 1902 města Hradec Králové a v r. 1905 Prostějov), jeho vrstevníci se museli napřed vymaňovat ze zajetí eklektismu.

Rychle se proměňovala tvorba Osvalda Polívky, poplatná ve svém raném údobí novorenesanci. V rozporném, ale již více secesi nakloněném Novákově obchodním domě z let 1902–3 prokázal schopnost velkorysé koncepce. Střední část této budovy, obohacená alegorií Jana Preislera, a zejména prvá dvě podlaží — velko-



*Studie okna postranní lodi kostela sv.
Martina Vezdí od K. Hilberta z r. 1905.
Snímek: archiv NTM*

městsky chápáná a formovaná s trvalou elegancí — naznačují souřadnost s ostatní Evropou. V téže době Polívka také pracoval s A. Balšánkem na vítězném soutěžním návrhu Obecního domu. V roce 1907 projektoval přestavbu domu č. 7 — 1011 na Národní třídě pro pojišťovnu Praha; jeho průčelí se druží k závěrečným dílům vrcholné pražské secese. Byť bylo v přízemí pozměněno, znamená vrcholné rozvedení výtvarných možností secese ve smyslu přehodnocení uplatnění tradičních i iniciativního uplatnění novodobých materiálů v rámci kompozičně vyváženého poetického celku. Sousední dům, vzniklý Polívkovou přestavbou staršího objektu podle dřívějšího projektu v l. 1905—6, je již jednodušší. Ke škodě jeho stylové celistvosti byl nedávno v parteru změněn cizorodou přestavbou.

Větší rezervovanost se v této době vyznačují secesní realizace J. Fanty, i když stavba jeho náročné nádražní budovy byla již v plném proudu. Po střídme Hlávkově studentské koleji z l. 1902—4 na Zderaze, připomínající jeho předchozí renesancistní tvorbu, vřazuje v r. 1905 do tehdy se vytvářející zástavby Gottwaldova nábreží secesní dům Hlaholu, zvlášť cenný svou architektonickou ušlechtilostí.

Řešení činžovních domů obecně znamená jeden ze závažných přínosů pražské secese. Proměňuje se pojetí dispozice v zájmu civilizačního a hygienického standardu, nastupují tendence k diferenciaci funkcí a v té souvislosti k všestrannému vybavení bytu i k respektování provozních vztahů. Zajímavým příkladem je dům U dvou tisíc na Engelsově nábreží č. 70 od V. Havla z r. 1904. Zároveň průčelí činžovních domů se oproštuje od eklektické formálnosti a při značném tvarovém zjednodušení nabývá neobvykle obytné atmosféry s příjemnými detaily až po skleněné markýzy nad lehkými kovovými balkóny. Obdobné přínosy ve smyslu ústupu od reprezentace ve prospěch obytnosti a věcného řešení praktické dispozice přináší vývoj rodinného domu. Konečně celá typologická skupina obytných staveb začíná nabývat nebývalé důležitosti pro rozvoj architektury.

V době kolem r. 1905 začala secese v Praze pronikat již i do tak specifických úkolů, jaké představuje obnova památek. Je zajímavé, že Kamil Hilbert — od r. 1899 po J. Mockrovi proslulý a osvědčený stavitel pražského dómu — ještě v r. 1904 novogoticky obměňoval návrh průčelí novostavby činžovního domu, situovaného nedaleko Fantova Hlaholu na nábreží, a o rok později, kdy tento dům byl realizován, dal při řešení zvlášť složitého a nesnadného úkolu obnovy kostela sv. Martina ve zdi (1905—6) možnost uplatnit se v detailu i secesní mluvě, (snad právě proto, že tolik ctil dochovanou autentickou podstatu památek). Při této obnově došlo k pozoruhodnému setkání dvou tehdy moderních koncepcí: jednak principů konzervace doprovázených analytickou metodou památkové obnovy a na druhé straně secesní tvorby, umožňující svým nárokem na výtvarnou mnohotvárnost i dekorativnost akceptovat formové důsledky analytické obnovy.

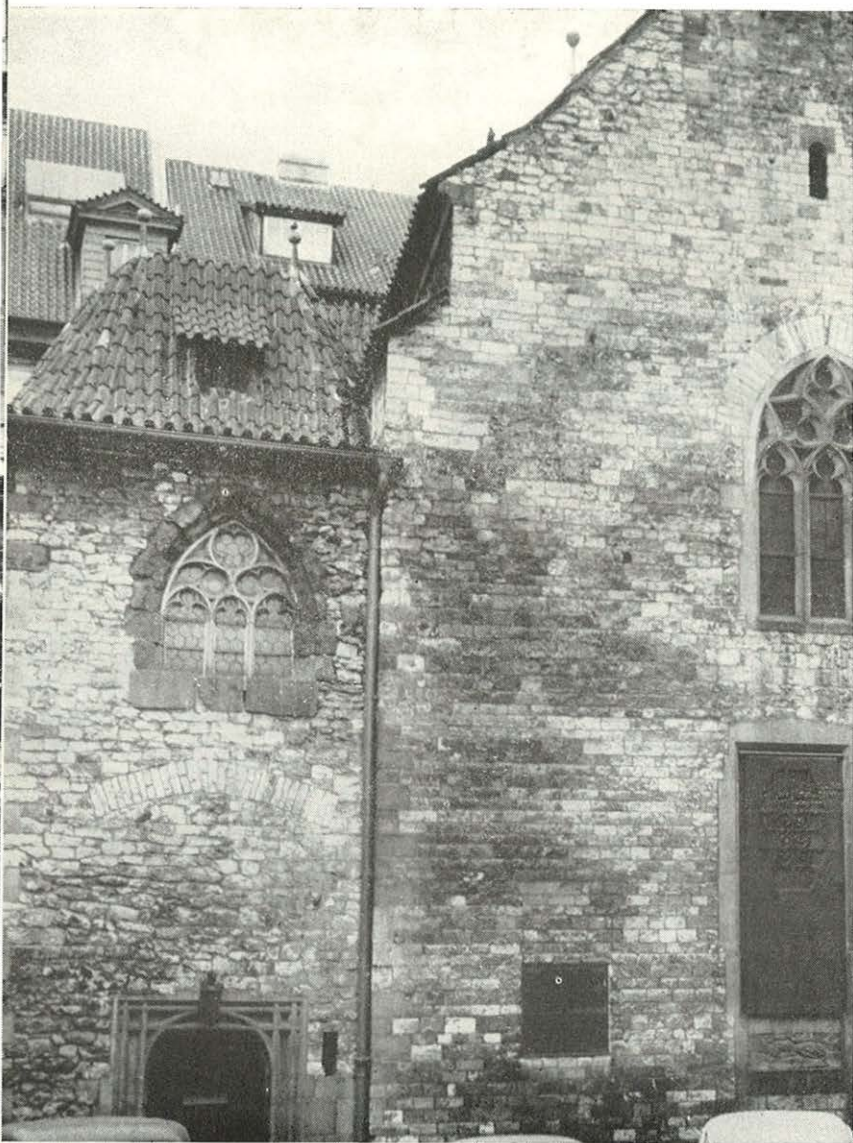
V r. 1907 prošla secese sice pomíjivým, ale vrcholně efektním způsobem hlavními interiéry Prahy. A. Balšánek a J. Fanta využili a umocnili její schopnost dekorativizovat při řešení úkolu velkolepé slavnostní výzdoby města. Oba architekti, zároveň malíři a kreslířští virtuózoové — secese bývá často charakterizována jako styl znamenitých kreslířů — dovedli překvapivě domyslet mnohotvárnost secesní ornamentiky a znásobit jejím použitím slavnostnost městských prostorů,



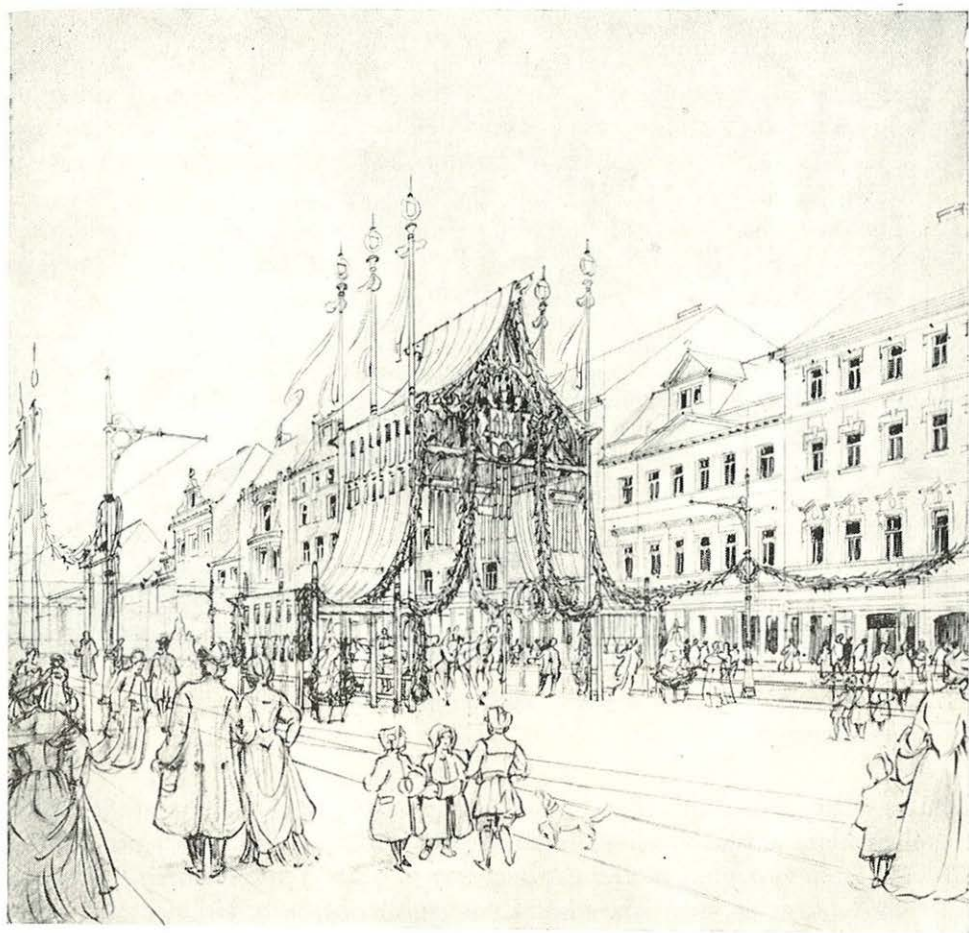
Kostel sv. Martina před obnovou. Snímek: archiv NTM

jak prokazují dochované návrhy výzdoby, zvláště Václavského náměstí. Tento triumf dekorativní povahy secese znamenal však také předznamenání jejího ústupu a zúžení její další působnosti již jen do oblasti ornamentu.

Ohlásila-li v r. 1891 nadcházející možnosti odluky české architektury od historismu ve prospěch secese Jubilejní výstava — i když pouze jednostranně zvýraz-



Kostel sv. Martina po obnově, při níž se uplatnily i secesní prvky. Snímek: NTM — K. Vronský



*Návrh slavnostní výzdoby Václavského náměstí od Josefa Fanty z r. 1906.
Snímek: NTM — K. Vronský*

něním nových stavebních materiálů —, byla to v r. 1908 opět výstava, která symbolizovala dovršení této odluky ve smyslu chápání architektury jako přesně vyhraněné kompozice lapidárních objemů, působících především civilní prostotou jednoduchých přímkových tvarů, ušlechtilou strukturou povrchů a vcelku geometricky vyváženým klidem. To jsou znaky Kotěrova Pavilónu obchodu z výstavy obchodní komory v r. 1908 v Praze, který se bohužel opět nedochoval.

Zatímco další tvorba J. Fanty, A. Balšánka, A. Čenského, K. Hilberta, ale i B. Ohmanna ve Vídni a z jistého hlediska také O. Polívky, v této chvíli ustupuje rychle do pozadí a historicky posuzováno se odmlčuje, převádí českou architek-



Pavilón obchodu od J. Kotěry z r. 1908 na výstavě Obchodní a živnostenské komory. Snímek: n. p. Kníbtisk

туру na pozice racionální moderny v plném slova smyslu Jan Kotěra, aniž cokoliv měnil na zásadním stanovisku k architektuře jakožto umění. Je ctí pro Prahu, že právě tento významný moment se odehrává na pražských realizacích J. Kotěry, z let 1908—9, ať již je to jeho vlastní vila na Vinohradech, či Laichterův dům tamtéž, ohlášeny tak jasnou tektonikou vodárenské věže ve Vršovicích z r. 1906. Kotěrovými současníky v tomto smyslu se nyní stávají především Otakar Novotný a Pavel Janák znamenitými realizacemi v Praze i na venkově a Josef Gočár v Hradci Králové a Jaroměři.

V té chvíli, kdy je konstituována česká moderní architektura — téměř současně s čelným vývojem evropským — zazní v pražské tvorbě ještě jednou výtvarně tak osobitý tón, když sochař František Bílek realizuje v r. 1911 podle svého návrhu vlastní vilu, anglikánsky puristickou, a zároveň monumentalizovanou představenými stvolovými sloupy egyptského typu. Secesní poetismus, ale i sentimentální nádech prvotního romantismu se tu ozývá významným způsobem naposled, jako by některé chtěně nedokončené sloupy Bílkovy vily měly symbolizovat definitivní odklon novodobé tvorby od předchozí historické architektonické mluvy.

Poetizace prostředí, přitažlivý romantismus a tedy nejen rozumové, ale i citové uspokojení z architektury jsou znaky secesní tvorby, které nabývají takové atraktivnosti pro současnost, stále více propadající pravidelně opakovaným rastrům jednotvárných racionalistických průmyslových konstrukcí a technicistnímu inženýrství. Pražská secesní architektura představuje unikátní soubor, vývojově o to významnější, že je právě oním spojovacím a zároveň oddělovacím článkem novodobé architektury vůči historicky klasické stavební tvorbě. Několik málo let usilovné a ušlechtilé tvorby na přelomu 19. století obohatilo život i obraz Prahy o nepostradatelné komponenty, o něž je nutno pečovat jako o souřadnou součást fundamentálních stavebně památkových hodnot města tak bohatého a významného architektonickým děním.

LITERATURA:

- Autorský kolektiv, Dějiny Prahy, redakce Josef Janáček, Praha 1964
E. Poche, J. Janáček, Prahou krok za krokem, Praha 1963