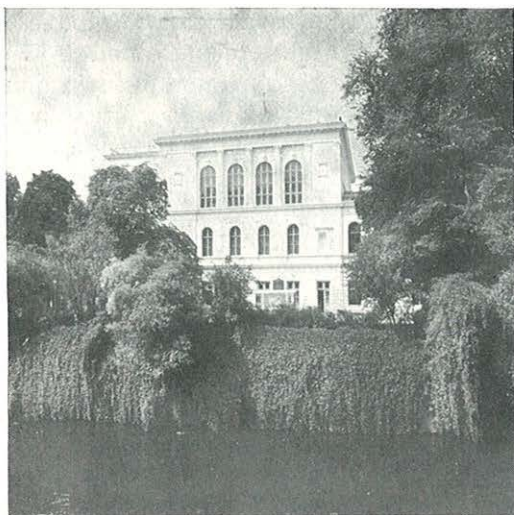




MARIE BENEŠOVÁ

Česká architektura 1860–1960

*Novorenesanční budova
na Slovanském ostrově, přestavba —
arch. Jindřich Fialka 1884
(snímek Č. Šíla)*

Příspěvek k historii vývoje české architektury v období 1860–1960, v němž se odehrál vývoj od historismu 19. stol. k moderní architektuře dvacátého věku, je pokusem o plynulou interpretaci historie architektury tohoto období. Je koncipován přísně historicky, vycházejí z příslušných dobových teorií a myšlenkových proudů; sledované teoretické předpoklady jsou v této metodě konfrontovány a ověřovány kriticky výsledky současné teorie umění a architektury.

Nástin uvedené problematiky se jeví zejména pro historii české architektury 19. a 20. stol. jako naléhavý. Až dosud se nedospělo ke stejným metodickým východiskům, jimiž by byla posuzována obě staletí, nehledě k tomu, že v hodnocení 20. stol. bylo dosud dosti bezradně nakládáno s obdobím 1910–14, které v relaci evropské je pro českou architekturu velmi čestné a tvůrčí a podle slov německého

teoretika Adolfa Böhne je v době všeobecné evropské stagnace jediným přínosem k evropskému vývoji. Právě tak jako architektura moderny i neobyčejně mnohotvárná doba poválečná, charakterizovaná několika svébytnými proudy, byla dosud jednostranně vykládána kritérii vývoje k moderní architektuře.

V současné době, kdy se pokoušíme zdůvodnit hodnoty celého zmíněného období, nejenom ty, které mají svůj význam pro vývoj moderní architektury, ale všechny, které hodnotami skutečně jsou, je třeba přistoupit s jednotnými kritérii, která by seriózně naše tvrzení o hodnotách architektury obou století jednotně posoudila. Vždyť není tak daleko doba, kdy jsme obtížně obhajovali architekturu 19. stol. proti nevraživosti ctitelů hodnot stáří na jedné straně i proti těm, kteří to, co směřovalo k progresivnímu a modernímu, nepovažovali za vhodné povšimnutí. Pře-

desílám, že budu hovořit o architektuře jako specifickém uměleckém druhu, náležejícím do oblasti výtvarné. Na základě výsledků současné české materialistické nauky o umění není důvodů pokládat českou architekturu l. 1860—1960 za jev jiného druhu, než tomu bylo v historii. V oné době nedošlo ve smyslu společenského i praktického poslání architektury k tak podstatným strukturálním změnám, abychom měli důvod ji jako jev vřazovat v jiné vazby. Uvádím to proto, že se v minulosti někteří o to pokoušeli, jak dokládá např. teoretický názor Adolfa Loose nebo program konstruktivismu Karla Teigehe, či programové prohlášení Stavby z r. 1924.

Tedy architektura jako specifický umělecký druh má své místo v řadě umění a v současném třídění je zařazována jako typický projev výrazový (nefigurativní) oproti např. malířství nebo sochařství jako druhům zobrazivým (figurativním). Aniž bych dále rozvíjela tuto problematiku, která v mé stati není předmětem řešení, avšak slouží jako výchozí teze, chci poukázat na okolnost, že právě tak jako typický druh výtvarného projevu — malířství — v současnosti silně inklinuje k výrazovosti (nefigurativnosti), tak také architektura, typicky výrazový projev co do charakteristiky druhu, má svá stadia, a to nikoliv ojedinělá, kdy silně inklinuje k zobrazivosti. Jsou to vlastně všechny renesance, které se tak zhusta v historii architektury vyskytují. V obdobích renesancí je však nutno poukázat na to, že formy architektury, které vnímáme, nevyvěrají vždy z prostorového řešení stavby a zejména v novější době nejsou adekvátní účelu a konstrukci. Průčelí je komponováno zvláště jako plocha, plášť, podle požadavků formulovaných dobou a společností.

Proti těmto obdobím existují ona, kdy architektura je vytvářena nikoliv ve smyslu odrazu výtvarných projevů ve skutečnosti již existujících, ale jako celistvý koncept formový, vzniklý abstrakcí objektivních předpokladů — determinant, kdy architektonická forma je jejich syntézou na vyšším stupni společenského požadavku své doby.

Teoretické východisko nelze v této souvislosti dále zdůvodňovat ani rozvádět; je však zpracováno a jako výzkumný problém obhájeno a částečně i publikováno. Slouží v první řadě jako důkaz, že architektura celého formově tak různorodého období jako jsou l. 1860—1960 je ve svých dílech kterékoliv kvalitativní řady stejně hodnotná, lišíc se toliko metodou tvoření. Toto teoretické východisko, založené na tezích materialistické estetiky a dovozené dobovými teoriemi zmíněného období, odmítá interpretaci historie architektury uplynulého sta let kritériem vývoje moderní architektury, které pokládalo za hodnotné jen to, co bylo možno zařadit do jejího rodokmenu, aniž si vědělo rady se skutečnými hodnotami, které danému hledisku nevyhovovaly.

I když podle uvedeného výchozího stanoviska jde v celém 19. stol. o architekturu obraznou v období romantismu i klasicismu obdobně jako ve druhé polovině 19. stol., zúžuji svůj předmět na období, kdy počíná u nás architektura, kterou lze nazvat již skutečně českou, neboť plní své plné poslání ve jménu českého národa, jsouc i dotována převážně českým živlem.

S rozhodným politickým i hospodářským nástupem české buržoazie počíná se koncipovat architektura novorenesanční co do slohového pojetí především ploch vnějších i vnitřních, zhusta i celkových hmot. Formové koncepce tvoří skutečně plášť, kterým je soustava prostorů oblé-

kána. Odvolávám se tu na výrok Gottfrieda Sempera, který prostřednictvím Vídně nesporně ovlivnil náš vývoj: „Dnes se vyčítá architektům nedostatek vynalézatosti, protože se neuplatňuje nová světo-
dějná idea, provázená silou a sebevědomím. Jsme přesvědčeni, že ten nebo onen mezi našimi mladšími kolegy bude mít štěstí, že pro ni najde novou formu. Dokud se tak nestane, musíme se, pokud to ještě půjde, oblékat do starého.“ Citát byl často uváděn v souvislosti s moderní architekturou 20. stol. Nám však poslouží jako důkaz, že i novorenesanční architekt cítí rozpor mezi koncepcí prostorovo-funkční, popřípadě mezi konstrukcí a pláštěm — architekturou, za níž byla pokládána skutečně stěna — její kompozice, členění, detail i výzdoba.

Česká novorenesanční tvorba je zastoupena celou řadou významných děl veřejných budov opravdu reprezentativního rázu, která mají význam nejenom uměleckohistorický, ale fungují jako symboly vrcholu českého národního obrození politického, hospodářského i kulturního. Jejich tvůrci Ignác Ullmann, Antonín Barvitijs, Josef Zítka a Josef Schulz mají své pevné místo v historii české architektury jako generace Národního divadla. Všichni tvořili, jsouce inspirováni klasickou renesancí italskou více či méně transformovanou pro potřeby objektů s funkcemi druhé poloviny 19. stol. i pro prostředí Prahy. Právě touto architekturou nabyla Praha postupně v měřítku rázu velkoměsta. Jmenujme několik příkladů nejmarkantnějších pro metodu tvoření. Na počátku období Ullmannova Česká spořitelna je prototypem reprezentativní budovy, připomínající benátskou renesanci; v tomto případě v celkovém konceptu s ústřední halou, s ochozem i průčelím představuje první stadium slohové-

ho navázání, kdy budově v podstatě koncipované jako renesanční, byl vnucen nový účel a provoz, charakteristický nikoliv pro 16., ale pro 19. stol. Zítkovo Národní divadlo, jako historicky nejceněnější doklad doby, charakterizuje druhé vývojové stadium, kdy specifický divadelní provoz třetí čtvrti 19. stol. je pojat do schránky výrazné hmoty, završené střechou, čínící doplněk renesančnímu Belvederu Pražského hradu, a články, jejichž palladiánský kompoziční princip posloužil k pádnosti výtvarného působení. Zítkovo a Schulzovo Rudolfinum pak představuje třetí stadium, kdy požadavek Semperova důrazu na účel a jeho odeznění v kompozici se skutečně projevil v oddělení hmot budovy dvojího účelu. I když byly vyvozeny určité důsledky v rozdílném systému použitých článků i v systému členění ploch, přesto jde o plošný koncept opět na téma klasické renesance. České prostředí podminilo však specifický projev neorenesanční architektury tzv. českou novorenesancí Antonína Wiehla, pro kterého — po klasických začátcích — byla inspirací domácí renesanční česká forma 16. stol. charakterizovaná použitím lunetové římsy, atiky se štíty a čučky a zejména plochým průčelím, pojednaným ornamentálním i figurálním sgrafitem.

Kromě reprezentativní architektury bylo týmiž i řadou jiných architektů, jejichž úroveň dosahovala poměrně vysokého průměru, vytvořeno množství drobnějších zejména obytných objektů.

Postupně ke konci století stupňuje společnost své požadavky stále více v oblasti spíše obytné a účelové než reprezentativní. Jako zdroj inspirace vystřídal renesanci baroko při stupňování obrazné tvůrčí metody v architektuře, nedodržující v mnohých případech tvarovou logiku, zdůvodněnou v původním formovém systému



Národní muzeum — Josef Schulz, 1886—1890 (snímek Č. Šíla)

konstrukcí, která překonána v 19. stol. přestala být vazbou formového systému. Tak počíná ona tvarová „nekázeň“ eklektismu a zároveň rozklad ještě v renesanci dodržovaného formového systému. Jestliže používám termínu „nekázeň“, pak to není ve smyslu normativním, protože by to zde nebylo na místě. Je míněno skutečné používání různorodé slohové mnohdy nespojitých drůzů architektonických článků, které však signalizuje velmi závažný moment směřující ke zlomu. Zatím se odehrál ve velké nepřehledné pokladnici, již představuje celou dosavadní historii formované architektonické tvarosloví.

Důvody je nutno hledat v dobových

teoriích, které jsou nosné. Materialismus Semperův, který ovlivnil i naše prostředí, stanovil pro proces umělecké tvorby jako rozhodující základní faktory: účel, materiál a techniku. Skutečně tyto faktory sehrály neobyčejně významnou roli v celém vývoji druhé půle 19. stol. tím, že vyvíjejíce se rovnoměrně s civilizačním vývojem této doby, připravily objektivní užitékové předpoklady architektury pro úroveň moderního života v době, kdy kulturní požadavky obecného konzumenta byly hluboko pod civilizačními. Tato společnost nemohla být inspirátorem toho, po čem prahnul Semper, „oblékat se do nového“, a naopak chtěla okusit konzum

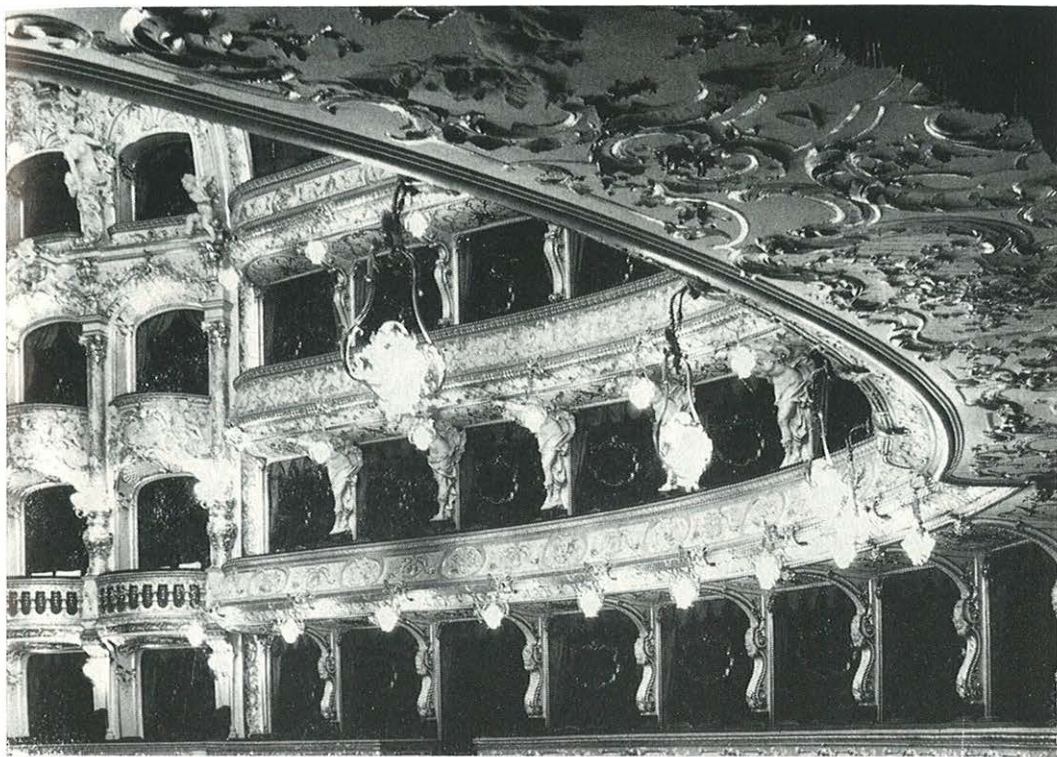


Smetanovo divadlo — Fellner a Helmer, 1886—1887 (snímek J. Janátková)

dosud obdivovaného nedostupného, i když v nepřiměřeném obraze a nikoliv ve skutečnosti, která již patřila minulosti. To charakterizuje vkus doby druhé půle, zejména konce 19. stol. u nás. Nastala tedy odluka prostorově konstrukčního a výtvarně výzdobného konceptu budovy. Zatímco první je čím dál tím více ovládán vědeckými metodami řešení, má výtvarná kompozice průčelí na rozhraní obou staletí zesílenou funkci evokace zážitku ve smyslu Lippsovy teorie večitění. Článek historického tvaroslovného zásobníku je v této době jako sdílný znak naprosto bez souvislosti k tradičnímu systému. Proto může být snadno nahrazen znakem jiným,

sdílnějším, ideově případnějším. Manifestací této civilizační a kulturní dvojkolejnosti, charakteristické pro celou Evropu druhé půle 19. stol., byly v našem prostředí obě proslulé výstavy, Jubilejní r. 1891 a Národopisná r. 1895.

Touto stručnou teoretickou vsuvkou chei navodit historickou situaci zlomu od architektury eklektismu k architektuře secese, směru, který nazývám středo-evropsky podle vídeňské secese. Již v období eklektismu byly v kompozici průčelí často nahrazovány architektonické klasické články motivy architektury vesnické, zejména však motivy živé přírody, flóry i fauny. Česká architektura má vý-



Hlediště Smetanova divadla (snímek J. Janatková)

stižné příklady tohoto postupného vývoje. Pozvolný vývoj od eklektismu k naturalismu je v našem prostředí nesen několika významnými architekty jako Josefem Fantou — Hlavní nádraží, Janem Koulou — Čechův most, Antonínem Balšánkem a Osvaldem Polívkou — Obecní dům, jejichž vývojově následná díla jsou dokladem jejich vnitřního názorového přerodu.

Na rozdíl od tohoto proudu, který se vyvíjí v souladu s požadavky domácí obecné zakázky možno říci na úrovni společenského a hospodářského stavu české společnosti, lze vysledovat, počínaje rokem 1898, tj. datem Kotěrova příchodu do Prahy, nový proud v orientaci české

architektury. Je nezatížený historismem, nový, hotový a zralý. Jan Kotěra, Wagnerův žák, vynikající kreslíř a impulsivní tvůrce, pracuje ve smyslu mistrových tezí o moderní architektuře, které možno nazvat teorií architektonického racionalismu. Otto Wagner, zdůrazňující jako tři podstatné faktory architektonické tvorby účel, konstrukci a poezii, vyznává dobový směr výtvarné metody jen jedním z nich — poezií, ponechav ji jako souřadnici dvou předchozích. Tím nepřekonal dualismus v teorii, aniž secese jako směr překonala podvojnost v pojetí architektury. Jestliže se sami tvůrci secese nebo Jugendstilu nebo dokonce Art nouveau domníva-



*Wichterlův dům na Novém Městě, Václavské náměstí, malby podle kartonů
M. Alše a J. Fanty, 1895—1896 (snímek Štencův archiv)*



*Valterův palác ve Voršilské ulici, arch. Bedřich Ohmann, plastická výzdoba Celda Klouček, 1891
(snímek J. Janatková)*

li, že zbořili za sebou již všechny mosty, pak jistěže připravili ono boření. Nieméně z hlediska kritérií, kterými jsem se i v nutné stručnosti snažila charakterizovat způsob architektonické tvorby jako obrazný, nelze připustit, že architektonická tvorba secese by se zásadně od tohoto obrazného způsobu lišila. Naopak, náhradou architektonických článků za rostlinné a figurální, jimiž je pojednáno plošné průčelí namísto článků historických, tuto metodu výtvarného pojednání průčelí bez ohledu, nebo s malým ohledem na účelovou a konstrukční stránku stavby, jenom dovršuje. Domnívám se tedy, že mohu uzavřít etapu analyzovaného vývoje tezí, že secesní projev v architektuře není začátkem nového výtvarného architektonického projevu moderní architektury 20. stol., ale že je logicky nutným zakončením obrazné éry minulého století svým dominujícím naturalismem, tak odpovídajícím stadiím vrcholení, jak se již vícekrát objevilo v minulosti.

Jan Kotěra způsobil u nás zvrát, neboť přišel z prostředí, v němž toto snažení již dozrálo, vyvěrajíc z prokročilejších společenskohistorických podmínek. Svědčí o tom Lidová banka na Václavském náměstí i mnohé z Kotěrových secesních architektur mimopražských. Jan Kotěra realizuje počínaje r. 1906 své vynikající dílo Muzeum v Hradci Králové a v následujících letech Urbánkův, Laichterův i svůj vlastní dům v Praze. Tato díla již nejsou secesní. Náleží k úseku vývoje moderny, kterou lze u nás datovat asi od r. 1906 do první světové války.

Co je to moderna ze zorného úhlu námi stanoveného hlediska? Byl překonán dualismus pojetí architektury? Je výtvarný výraz výsledkem, syntézou řešených vztahů tvorebného procesu metodou abstrakce? Do jisté míry ano, i když překonání

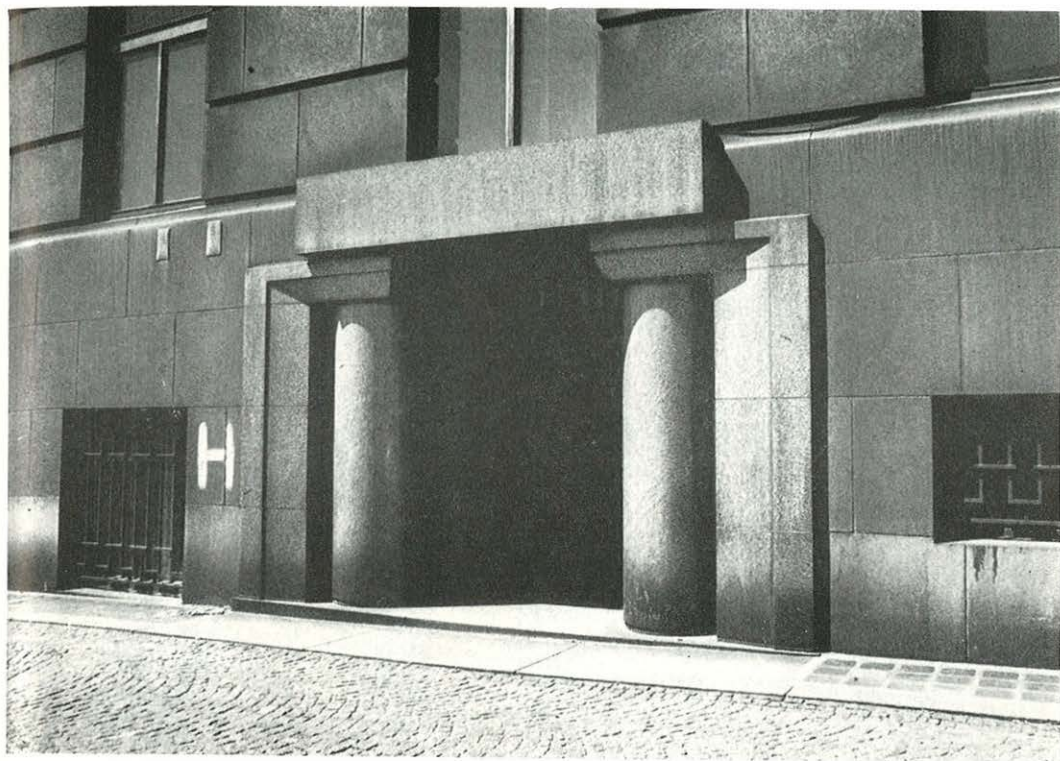
podvojnosti se událo na poměrně nízkém stupni zejména co do možností vyvození nových formových důsledků vztahů funkčních i konstrukčně materiálových. Programově racionální objektivní faktory architektonické tvorby, účel, konstrukce, materiál, technologie, teoreticky zdůrazňované po celé půlstoletí, vykrystalizovaly ve svých vztazích tak, že byly s to podmínit sourodý architektonický výraz — ovšem v úrovni, kterou bychom mohli nazvat po způsobu kritérií, které stanoví dílo Aloise Riegla *Spätrömische Kunstindustrie* z r. 1901, jako výtvarně možné, nevybočující, avšak co do koncepce již celistvé. Jen několik málo děl překročilo meze onoho možného v rámci moderny. Je to v první řadě dílo Josefa Gočára — Wenkeův dům v Jaroměři a téhož autora schodiště v Hradci Králové. Ve většině ostatní tvorby, i když architektonicky velmi hodnotné, nebylo dosaženo programového záměru. Hodnota těchto děl spočívá především v pojetí, které umělecky čerpá ještě z metody minulé éry, projevujíc nové snažení změnou detailu, pokud ho užívá, v geometrii a formami, které jsou svázány s možnostmi a vlastnostmi použitého materiálu. Vcelku však toto období, trvající poměrně krátce, má charakter spíše „očistný“ — sociální, než tvůrčí, jak to ve svém článku „Od moderní architektury k architektuře“ charakterizuje Pavel Janák, jeden z oddaných stoupenců Wagnerových u nás. Od r. 1910 je však Janák vášnivým zastáncem architektury tvořené „jako projev ducha“, která je výsledkem nikoliv možného, ale záměrně chtěného, to znamená, že architekt svým tvořením má překonat materiálnost hmoty. Tím, že ji oduševňuje a překonává v ní klid, kterým na nás působí architektura budovaná z principů, jimiž je ovládána hmota v přírodě, vyvolává v ní i u diváka pocity divo-



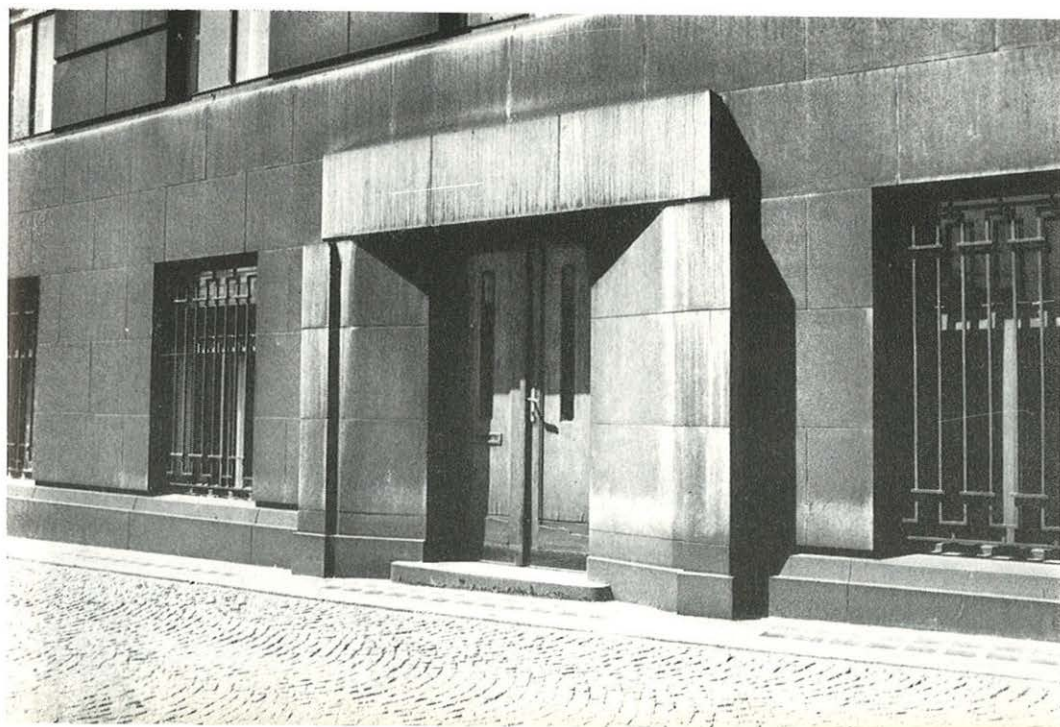
Dům U černé Matky boží na Ovocném trhu — arch. Josef Gočár, 1911—1912 (snímek Z. M. Zenger)



Štencovy domy v Salvátorské ulici — arch. Otakar Novotný, 1909 (snímek Z. Helfert)



Portály budovy ministerstva zemědělství (snímky J. Janatková)





Budova býv. zajišťovacího úřadu na Gottwaldově nábř. — arch. Jiří Stibral, plastická výzdoba L. Šatouna 1902 (snímek J. Janatková)



Suchardova vila ve Slavičkově ulici — arch. J. Kotěra, 1904 (snímek Štencův archiv)

Palác Koruna na Václavském náměstí — arch. Antonín Pfeiffer, 1910–1913 (snímek Štencův archiv)



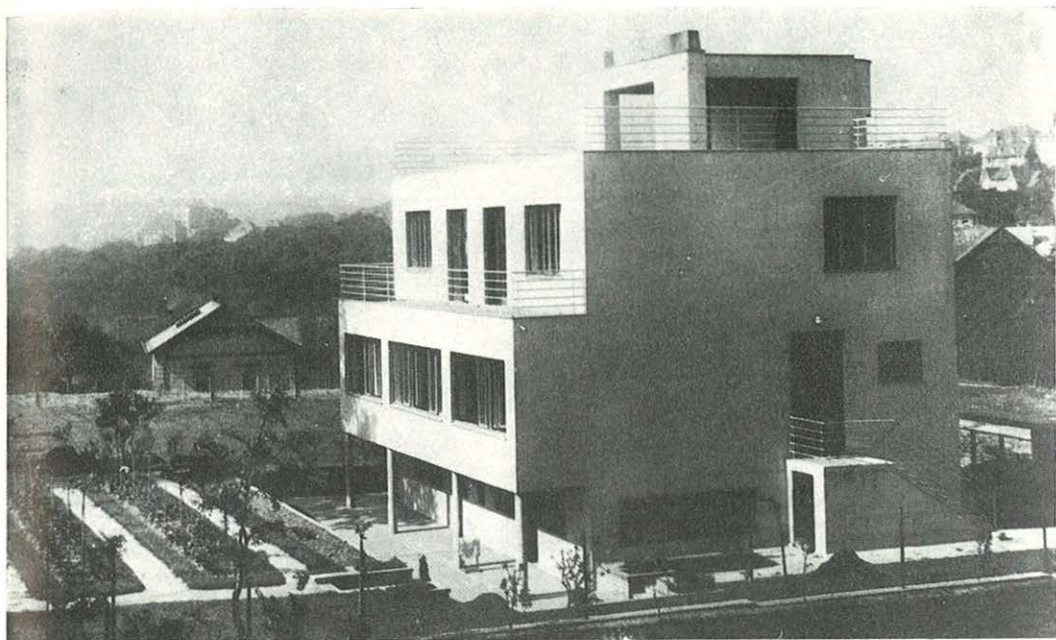


Národní technické muzeum na Letné — arch. Milan Babuška, 1941 (snímek Z. Helfert)

ké dynamičnosti a výrazné plasticity. To je stručně řečeno zásadní program kubismu v české architektuře, tvořené a proklamované skupinou výtvarných umělců, k níž kromě architektů Pavla Janáka, Josefa Gočára, Josefa Chochola a Vlastislava Hofmana náleží celá plejáda kubistických malířů, sochařů a grafiků. Skupina jako celek si stanoví dále v programu „tvoření, v němž umělecké myšlení a abstrakce přejme vedení...“. Zdůrazňují tvornou metodu abstrakce u směru českého kubismu oproti racionalismu na jednom a naturalismu na druhém pólu pojetí architektury předchozí. Janákova teorie abstrakce vede ke krystalickým formám kubismu, formám, které oživují hmotu. Myšlenka tvůrce vniká do hloubky hmoty všude tam, kde ji neuznává, kde s ní necítí. Šikmé útvary podle teorie

kubismu v architektuře vyvolávají pocity dramatické, směrově hnuté, zostřené. Kubistická teorie pak odhaluje dvojí pojetí architektury a poukazuje na architekturu, která dvojplášťem vyjadřuje technické stavění oproti abstraktnímu přetváření trojplachou, šikmou či křivkovou soustavou.

Křivková soustava, která hmotě přidává, je charakteristická pro baroko. Kubistická zásada znamená, že umělec se do hmoty hrouží, ubírá ji ve směru šikmé plochy. Teorie architektonického kubismu v Čechách má své kořeny jednak v okouzlení malířským kubismem francouzským, které se projevilo zprvu spíše v nastoupení společné cesty výtvarných umělců všech odvětví. Formové paralely lze ve skutečnosti konstatovat až později, v dalším vývojovém stadiu. Avšak teoretické koře-



Rodinný dům na Smíchově — arch. J. E. Koula, 1935 (snímek J. Janatková)

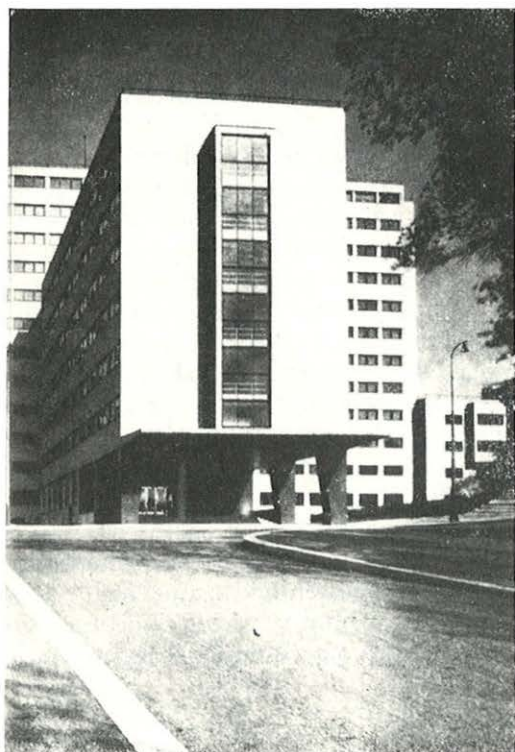
ny tohoto architektonického hnutí — včetně učení o tom, že stanovisko zraku vytvořilo v architektuře svůj zvláštní útvar — průčelí, a o tom, že čím více se umělcova představa blíží k subjektivnímu a abstraktnímu, tím více jí odpovídá průčelní typ, a že vytvořit prostor jako trojrozměrný není vyjádřením prostoru, ale že vytvořit prostor a objem lze především protvářením jejich povrchových ploch — odhalujeme především v teziích A. Riegla, které ve své době nejvíce ovlivnily teoreticky naše prostředí. Jestliže francouzský malířský kubismus vábil, pak Rieglovy myšlenky tím, že odpovídaly českým intelektuálním záměrům, ovlivnily názorovou změnu od racionalismu a naturalismu k výtvarné abstrakci, aniž by ratio užitékového poslání bylo potlačeno. Kubistická architektura se prakticky tvo-

řila čtyři léta, a přece byla dovedena do stadia kulminace, takže předznamenal téměř všechny výtvarné tendence architektury, které splnily své historické poslání až po první světové válce. Ještě před válkou a v jejím průběhu se v architektonické tvorbě jeví téměř všechny nuance budoucího formového štěpení. Tendence od formového principu jehlance ke krychlím a hranolům, tendence k prvkové divizi forem odvozených v ploše z kruhu a v prostoru z válce a půlválce, tendence fantastickoplastická, více inklinující k sochařství, tendence puristické i tendence expresivní či kubofuturistické mají v kubismu svůj pevný základ.

Všechny tyto tendence, charakteristické pro českou architekturu prvních poválečných let, k nimž v raných dvacátých letech přibývá poetismus a konstruktivismus,

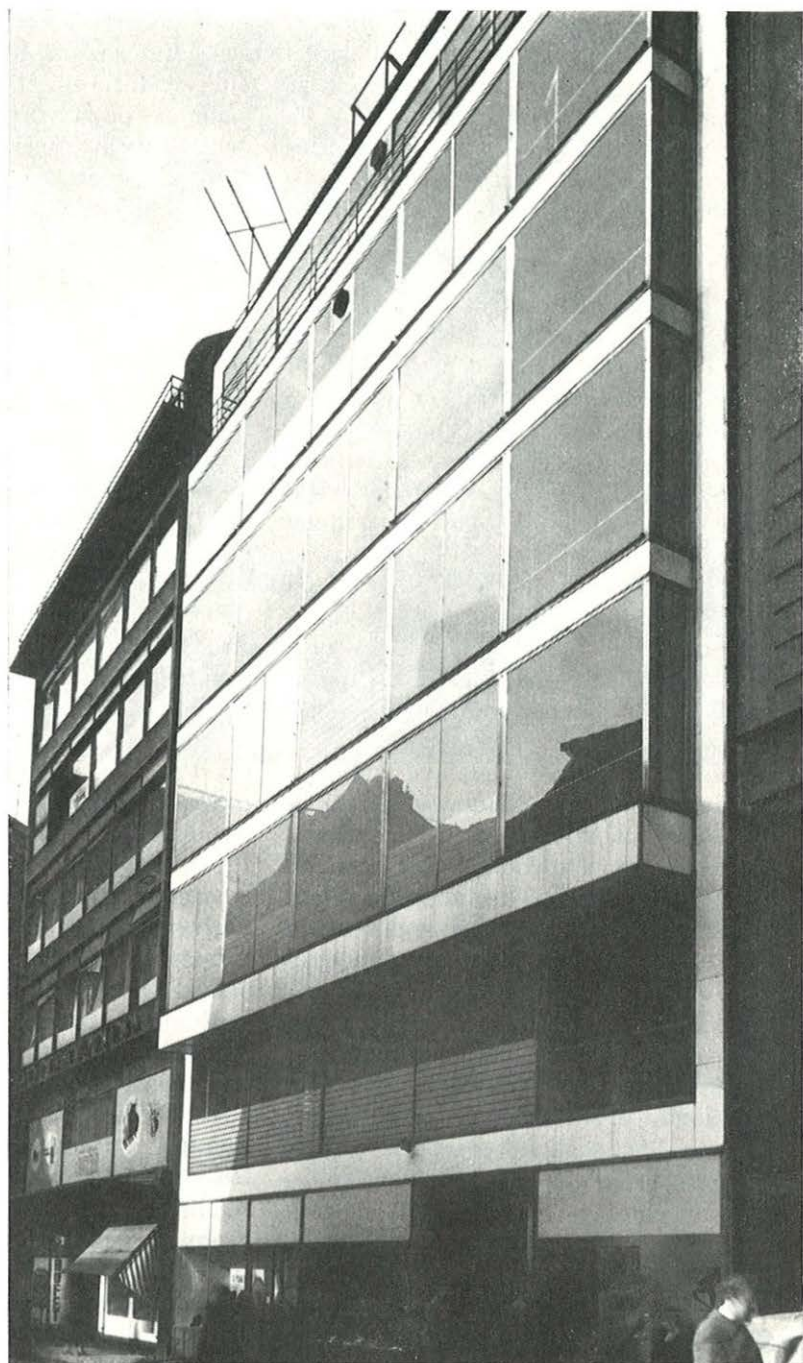


*Domy pro chudé obce pražské v Břevnově —
arch. Hilský, Jaselský, Koželka,
Černý, Machoň ad., po r. 1930
(reprodukce D. Uldrychová)*



*Bývalý Všeobecný pensijní ústav,
dnes sídlo ÚRO,
arch. Josef Havlíček a Karel Honzík,
1930—1932
(reprodukce D. Uldrychová)*

>
*Dům obuví na Václavském náměstí —
arch. Ludvík Kysela, 1928—1929
(snímek K. Vronský)*



mus, proklamovaný nejmladší generací, jsou výhradně povahy výtvarné, bazující na výtvarném principu abstrakce. Jestliže skupina architektů kubistů komponovala v době předválečné ve smyslu abstraktního formového principu kubismu, pak poválečná doba rozrůžňuje individuality neobyčejně mnohotvárným zaměřením. Pavel Janák zvyšuje dekorativní účinnost stěny, aby záhy přešel až k expresivně puristickým formám. Vlastislav Hofman zůstává nejbližší předválečnému výrazu a Josef Gočár potvrzuje sílu výtvarné působnosti kubismu aplikací légerovského divizionismu objemů do architektury. Josef Chochol, odvrhnuv krystalický kubismus, proklamuje již před válkou a ihned po ní čisté formy hladkých stěn, výtvarně technicistního purismu, majícího u něj i později nejbližší ke konstruktivismu. Strukturálně plastické tendence našly svého zastánce v Petru Kropáčkovi, kubofuturistické či expresivní v Jiřím Krohovi.

Výtvarná abstrakce v architektuře inspirovaná kubismem vydala své vynikající plody v prvních několika poválečných letech, aby připravila cestu abstraktní, avšak celistvé syntéze, v níž nebude odděleno výtvarné od technického. Není tedy výtvarná abstrakce v architektuře z l. 1910—1925 nevysvětlitelným pochybením, ale nezbytným vývojovým mezilánkem, bez něhož by nebylo dosaženo tak vysoké úrovně meziválečné funkcionalistické architektury. Neboť všichni tvůrci a proklamátoři funkcionalistického programu z r. 1924 prodělali svou éru výtvarné přípravy v některé z uvedených dobových tendencí.

Veškeré architektonické snažení podivuhodné doby dvacátých let prožívá sám ve svém díle Bedřich Feuerstein, počínající krystalickým kubismem; vyvíjí se přes tendence expresivní, v nichž nechybí for-

mové náběhy k váleci a k puristicko-poetistickým formám. Jestliže starší tvůrci se omezovali na práci s plochou, pak mladší generace provedla onen zvrát ve smyslu celistvé architektonické syntézy. V r. 1924 ustupují výtvarné programy do pozadí, aby učinily místo programu novému, racionálnímu, funkcionálnímu, neboť forma architektury jej vyjadřující byla předchozím vývojem připravena a mnohými návrhy i realizovanými díly předznamenána. Zde historická éra výtvarného kubismu končí, neboť její vývojová úloha byla splněna.

Progresivní program Stavby z r. 1924 je platný pro celé meziválečné období české architektury. Program Stavby je racionální, vyzdvihující opět vědu jako rozhodující pro architektonickou tvorbu, neboť podle jejího názoru je věda schopna získat formy z dokonalé hmoty, přesně vyrobené, a má s ohledem na naše prostředí se střeoevropskou tradicí charakter více funkcionální než konstruktivistický. Pro začátek meziválečného období je příznačné množství soutěží s posláním vybudovat novému státu veřejné budovy. Proto raný vývoj českého funkcionalismu lze sledovat převážně na veřejných budovách, z nichž vůdčí místo zaujímá Veletržní palác, Elektrické podniky, Penzijní ústav v Praze, Domov Elišky Machové a Vesna v Brně a mnoho jiných. Celá architektonická plejáda defiluje v autorství těchto a mnoha jiných děl: Oldřich Tyl, Oldřich Starý, Jaromír Krejcar, Bohuslav Fuchs, Adolf Benš, Kamil Roškot, Josef Kalous, Emil Králík, Jiří Kroha, F. M. Černý, Vít Obrtel, Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Josef Havlíček, Evžen Linhart a mnoho jiných.

Období meziválečného vývoje lze rozdělit do dvou zásadních etap, první poměrně krátké, avšak plné co do invence



Skleněný palác v Praze 6 — arch. Richard Podzemný, 1937 (snímek V. Hošťová)

i tvůrčího objemu, vrcholící výstavou soudobé kultury v Brně, manifestací progresivního směru, kde se rovněž skvěle prosadili brněnští architekti. Zde byly snahy o nové pojetí, společenské zaměření a výraz zveřejněny v nejčistší podobě. V souvislosti s výstavbou byly také proklamovány již ustálené představy o moderním bydlení realizací kolonie „Nový dům“. Rozhraní obou meziválečných desetiletí signalizuje, že program byl naplněn. Nové úkoly vyvstaly architektuře, dány novými skutečnostmi. Architekti počali chápat své poslání ne jako službu státu a institucím, ale jako službu člověku a jeho potřebám. Bydlení se stalo progra-

mem dne. R. 1929 je významný zahájením bytových soutěží, jichž se účastnili nejen jednotliví architekti, ale kolektivy s pevným sociálním a politickým přesvědčením a programem. Z bytových soutěží vzešlo několik významných pražských realizací. Roku 1929 byla založena Levá Fronta a architekti v ní zakrátko vytvořili aktivní složku. Účastnili se v kolektivech soutěží a vytvořili koncepty, které svým pojetím předešly dobu, která ještě pro ně nebyla zralá. Vědecké předpoklady architektonické tvorby byly zásadně koncipovány. K významným příkladům vědy o architektuře lze počítat Jiřího Krohy „Sociologický fragment bydlení“ z počátku let

třicátých a teoretické úvahy např. na téma Biotechnika, Obyvatelné město a Architektura jako fysioplastická tvorba Karla Honzika z konce třicátých let.

Česká meziválečná architektura je charakterizována velikou tvůrčí erudiicí. Byly vytvořeny hodnoty dodnes živé a dosazena hodnota dosud nepředstižená, přesahující i ve výtvarném účínu programové a teoretické záměry svých tvůrců.

Poválečné období lze v této souvislosti spíše stručně po sobě seřadit, vyjmenovat, aniž by bylo možno na základě v úvodu stanovených kritérií přistoupit k jeho ucelenému hodnocení. Neboť časový odstup je pro hodnocení příliš krátký.

Česká architektura prvních pěti let po válce je soustředěna na obnovu a dvouletku — úkoly poválečných potřeb státu. Architektura je koncipována v navázání na předválečný program modifikovaný poválečnými poměry. Pokračuje se přesto, že vývoj do roku čtyřicátého byl jako ukončená etapa zhodnocen v r. 1940 velkolepou výstavou „Za novou architekturou“, snad proto, že přerušení bylo násilné.

Konec čtyřicátých let je charakterizován ve vývoji české architektury příklonem k tradicionalismu podloženému teorií socialistického realismu. V tomto úseku,

trvajícím přibližně deset roků, bylo realizováno především mnoho obytných souborů, z nichž na prvním místě nutno jmenovat Ostravu. Přes mnohé rozpory, s nimiž se současná doba staví k tomuto období, je třeba konstatovat, že bylo v této době vytvořeno kvalitní obytné prostředí, životné a žijící. Toto období však čeká na svou analýzu a zhodnocení, jemuž k vědecké objektivitě poslouží čas. Ve dvaceti poválečných letech však nelze jen zdůrazňovat realizaci obytných souborů, které ostatně málokdy v běžné terminologii označujeme až dodnes slovem architektura. V této době bylo pořádáno mnoho soutěží na monumentální úlohy, zejména však urbanistické, které přispěly k třibení názorů na pojetí architektury nové doby. K rozhodnému zlomu ve smyslu odklonu od tradicionalismu, zároveň však k novému zdůraznění artismu došlo při přípravě československé účasti na Světové výstavě v Bruselu. Bruselské pojetí i úspěch silně ovlivnily další vývojové pokračování české architektury.

Tím uzavírám stať, uvádějící do velmi mnohotvárné a dosti komplikované problematiky vývoje české architektury posledního sta let. Je to doba, která si plně zaslouží pozornosti a ještě velké a usilovné práce.