

EMANUEL POCHE

Hodnoty české architektury období 1860–1960 v kontextu evropského vývoje



*Národní kulturní památka Národní divadlo
s budovou tzv. Prozatímního divadla
(snímek J. Janatková)*

Od počátku našich uměleckých dějin jsou české země oblastí syčenou vlivy vyspělejších evropských kultur, kondenzátorem, napájeným pokrokovými proudy měnícího se slohového i uměleckého dění evropského. Už od období Velkomoravské říše zasahují sem i střetávají se tu vlivy okolního kulturního světa, aby buď jen zapojily naši vlast do kontextu svého uměleckého procesu, nebo aby tu dozrály v osobitěm tvůrčím projevu do extrémů svého slohového záměru. Zprvu evropský jih, později západ odevzdával sem přímo i zprostředkovaně své poučky, jimiž živil úrodnou půdu přirozené české tvořivosti, vždy chápavé pokroku a za zvláště příznivých okolností i schopné naplnit a dovršit ideově i formálně dané podněty do maxima výtvarného účinu. To bylo v gotice Petra Parléře a Benedikta Rieda, v baroku Santina-Aichla a u obou Dienzenhoferů. V době, kdy české země ztratily svou po-

litickou samostatnost v rámci habsburského soustátí, komplikuje se na čas odvěký plynulý transport myšlenek z kulturních center italských a francouzských a do tohoto procesu vstupuje jako přestupní stanice i císařská Vídeň, přetavující svým způsobem jejich poučky v univerzální státní styl. Centralizujícím úsilím Vídně, zprvu politickým, ale od doby Marie Terezie i kulturním, přerůstá postupně vliv stavební kultury sídelního města do polohy téměř výhradního udavatele směru všude tam v říši, kde jde o velké změny budovatecké.

To trvá i v Praze v období politického a národního znovuzrození v posledním padesátiletí existence rakousko-uherské monarchie. Kdysi královské město, zdeptané josefinským centralismem na správním středisku provinčního charakteru, se okolo r. 1860 probouzí k politickému i národnímu uvědomění se všemi aspekty sociální

i hospodářské povahy, které v dosavadním 19. století přineslo vítězství buržoazie nad feudalismem. Stále ostřeji se diferencuje politicky i jazykově česká většina od německé menšiny obyvatelstva, aniž by však zatím došlo k odlišení i na poli a ve formách stavební podnikavosti, stejně jako nenastává rozdíl v obsahu a prostředcích hospodářské podnikavosti. Dokonce dochází k paradoxu, že i stavby spojované s představami české národní kultury, jako Národní divadlo a Národní muzeum, se vědomě opírají o příklad soudobé architektury vídeňské, onoho centra, proti jehož nadvládě je přímo namířen úkol a smysl těchto staveb.

Příčinou byla nepochybně progresivní úroveň vídeňské architektury druhé půle 19. stol., teoreticky i prakticky vedené proslulou vídeňskou akademií výtvarných umění a ateliéry vynikajících projektantů.

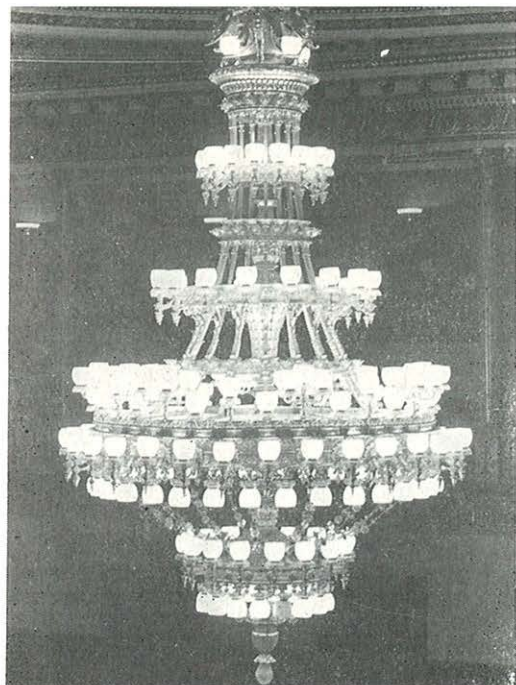
Přitažlivost vídeňské školy byla stupňována i tradiční zvyklostí českých adeptů nejružnějších oborů lidské práce, chodit na vyučenou do Vídně. A konečně neposledním důvodem tláhnutí nastupující mladé generace českých architektů k Vídni byla i zaostalost pražského polytechnického učení, které teprve nastoupením Zítkovým do funkce řádného profesora architektury po návratu z Vídně r. 1864 dostalo významného učitele a činitele.

To všechno však by asi tehdy nerozchovalo, kdyby obecné ovzduší architektonické tvorby této doby už nebylo prosyceno společnou ideou, platnou tehdy pro veškerou buržoazní Evropu, ideou *novorenesancismu*.

Po období slohového zmatku, který představuje tzv. romantický historismus čtyřicátých a padesátých let, v němž se na pražské půdě vedle sebe hlásí ke slovu reminiscence hlavních slohů feudalismu, románského, gotiky i baroka, sjednocuje

se okolo r. 1860 architektonická tvorba na společné základně v obnově estetiky renesanční Itálie 15. a 16. věku. Doznívají ještě romantické koncepce, tak svůdné pro měšťáctvo doby pobřežnové, kdy napodobování někdejšího životního stylu potlačovaného feudalismu bylo ideálem všech majetných příslušníků buržoazní třídy. Dostavuje se karlínský kostel jako románská bazilika, navrhuje se nemocnice obchodnictva na Karlově ve slohu novogotickém (1861), Hlávka činí přípravy k projektu porodnice jako parafrázi anglické pozdní gotiky a Maličský začíná 1861 se Stahlburgovým palácem v Panské ulici jako stavbou ve slohu druhého rokoka. Ale to už jsou opravdu dozvuky individuální citovosti, opojení z úspěchu nové vládnoucí třídy, která ještě nemá čas na to, soustředit se na závazný slohový a umělecký výraz, odpovídající jejímu společenskému profilu. K tomu dochází až za konsolidace poměrů, právě v době okolo r. 1860. Rozvíjející se průmyslový kapitalismus této doby si uvědomuje svou historickou návaznost na florentský i benátský protokapitalismus 15. věku, odhaluje tu pojednou nejen souvislosti společenské a hospodářské, ale i souvislosti kulturní. Na místě obdivu k hmotnému odkazu a životnímu stylu minulosti feudální začíná imponovat výtvarná sféra městských republik vlášského quattrocenta a cinquecenta se svým logickým rozumovým ustrojením staveb a jejich prostorovou i hmotnou skladbou, adaptovanou z odkazu řecké a římské antiky.

Není pochyb o tom, že na tento myšlenkový zvrat působily i úvahy západoevropských výtvarných teoretiků a filozofů vyvolané obecnou krizí estetického cítění, způsobenou mechanizací i prospěchářstvím živelného průmyslového podnikání. Dávno před tím, než hesla o harmonické



Národní divadlo, lustr v hledišti (snímek Č. Šíla)



souhře funkce, materiálu a formy jako odvčkého nezbytného předpokladu obecné kvality každého výtvaru v oblasti hmotné kultury pronikla do světa užitého umění, kam byla především namířena, prosazoval je v architektuře třicátých a čtyřicátých let hlavní představitel kontinentálního šiku těchto reformistů, drážďanský Gottfried Semper. Vycházel z vědecké analýzy principů a pojmů „krásy“ výtvarné kultury antické i renesanční a výsledky zkoumání sytil své představy dokonalé architektonické skladby a formy. Vtělil je v l. 1837—41 do projektu drážďanského divadla a o pět let poté do plánů tamní galerie a vytvořil tak prototyp architektury, v níž prostředí novodobého kolektivního vnímání uměleckého díla je oděno do formy nové renesance.

Progresivní čin Semperův zčeřil vody teoretických úvah o slohovém výrazu architektury v celé střední Evropě. Již r. 1844 na III. sjezdu německých architektů v Praze se debatuje na téma: „Sollen wir griechisch oder gotisch bauen?“; tato otázka je i předmětem dvou pojednání v *Allgemeine Bauzeitung* IX a X, (1844—45). Z důvodů, jež jsem již naznačil, zvítězila posléze renesance, odpovídající svou povahou daleko lépe výrazu i provozním podmínkám soudobé převládající architektury civilní než církevně vyhlížející gotika. Ta se nově etablovala na stavbách sakrálních a při stavbě radnice. V Praze staví radnici novogoticky Petr Nobile a po něm Paul

*Národní divadlo, detail nástěnné malby v ložnici
Píseň lásky od Josefa Tulký
(snímek V. Fyman)*



Národní divadlo, detail balkónu hlediště (snímek Č. Šíla)

Sprenger, přičemž pro Sprengera nebyl pobyt v Praze bez užitku. Odnesl si odtud impresi Spezzova průčelí paláce Valdštejnského, jehož členění i formy recentně zužitkoval na fasádě dolnorakouského místodržitelství na Minoritském náměstí ve Vídni. Neboť Sprenger nebyl ortodoxní novogotik a po odchodu ze stavební huti svatoštěpánského dómu, v době, kdy navrhoval pražskou radnici (1842), přisedlal na renesanci jako pohotový vídeňský sekundant drážďanského Sempera, krátce nato vypuzeného nezdařenou revolucí do ciziny. Vídeň se ujímá rozvíjení novorenesanční semperovské estetiky a kontakty, které novostavbou radnice byly mezi Vídni a Prahou utuženy, přinesly v tomto ohledu bohaté ovoce. Praha se probouzí z kulturní letargie a se vzrůstajícím teritoriálním sebevědomím hledá cesty, jak

problémy slohu a architektury řešit po svém. Objevují se výjimečné talenty, jež sice jako předtím stále hledají školení ve Vídni, ale proti dřívějšku nesetrvávají pasívně na vzorech učitelů, ale aktivně a po svém rozvíjejí zde nabyté slohové a výtvarné zásady. Hlavním zdrojem poučení je škola i ateliér proslulé dvojice vídeňských architektů Augusta Siccarda von Siccardsburg a Eduarda van der Nüll, plodných a nápaditých projektantů, kteří od romantického historismu čtyřicátých let přešli v padesátých letech k čisté linii novorenesanční. Josef Hlávka u nich pracoval jako stavitel Opery a rovněž Josef Zitek po studiu v jejich škole na akademii pobyl nějaký čas v jejich ateliéru. Oba přetahovali i ty, kteří byli svázáni s dílem či osobností jejich méně slavného kolegy Karla Roesnera, jako byl Ignác



Dům Lažanských na Smetanově nábřeží — arch. Ignác Ullmann, 1861–1863 (snímek Štencův archiv)

Ullmann, který v Praze padesátých let řídil stavbu Roesnerova karlínského kostela, a Antonín Barvitius, který původně šel do Vídně k Roesnerovi, aby pak přestoupil k modernějšímu Siccardsburgovi. Nejmladším z českých žáků vídeňské učitelské dvojice byl Josef Schulz, spolupracovník a pokračovatel Zítkův. Hledáme-li však v díle všech uvedených českých adeptů novorenesanční vídeňské školy konkrétní vlivy Siccardsburgova a Nüllova architektonického směru, zjišťujeme jen povšechné stylové rysy. Nejvíce u Ullmanna, který v paláci Lažanských skoro zrcadlově přenesl Siccardsburgův Roberthof. Hlávka dal přednost stavebnímu

podnikatelství a Barvitius třináctiletým pobytem v Římě se převážně inspiroval ze zdrojů středoitalské renesance, i když ve svém návrhu na neprovedenou budovu obrazárny Vlasteneckých přátel umění na dnešním Smetanově nábřeží (1870) nezapře vliv Ferstelova vídeňského Museum für angewandte Kunst (1868). Ale ani Ullmann ani Zítek nesetřvali jen na poučkách vídeňské školy. I když není pochyb o tom, že Národní divadlo ve své dispozici a siluete navazuje na vídeňskou operu, jeho výraz je ve smyslu novorenesanční architektonické estetiky čistší a soustředěnější. To proto, že jak Ullmann, budovatel Prozatímního divadla, tak i Zítek,



Secesní dům čp. 57/I na Starém Městě (snímek J. Janátková)



*Portál domu čp. 761/II na Jungmannově náměstí
(snímek J. Janatková)*



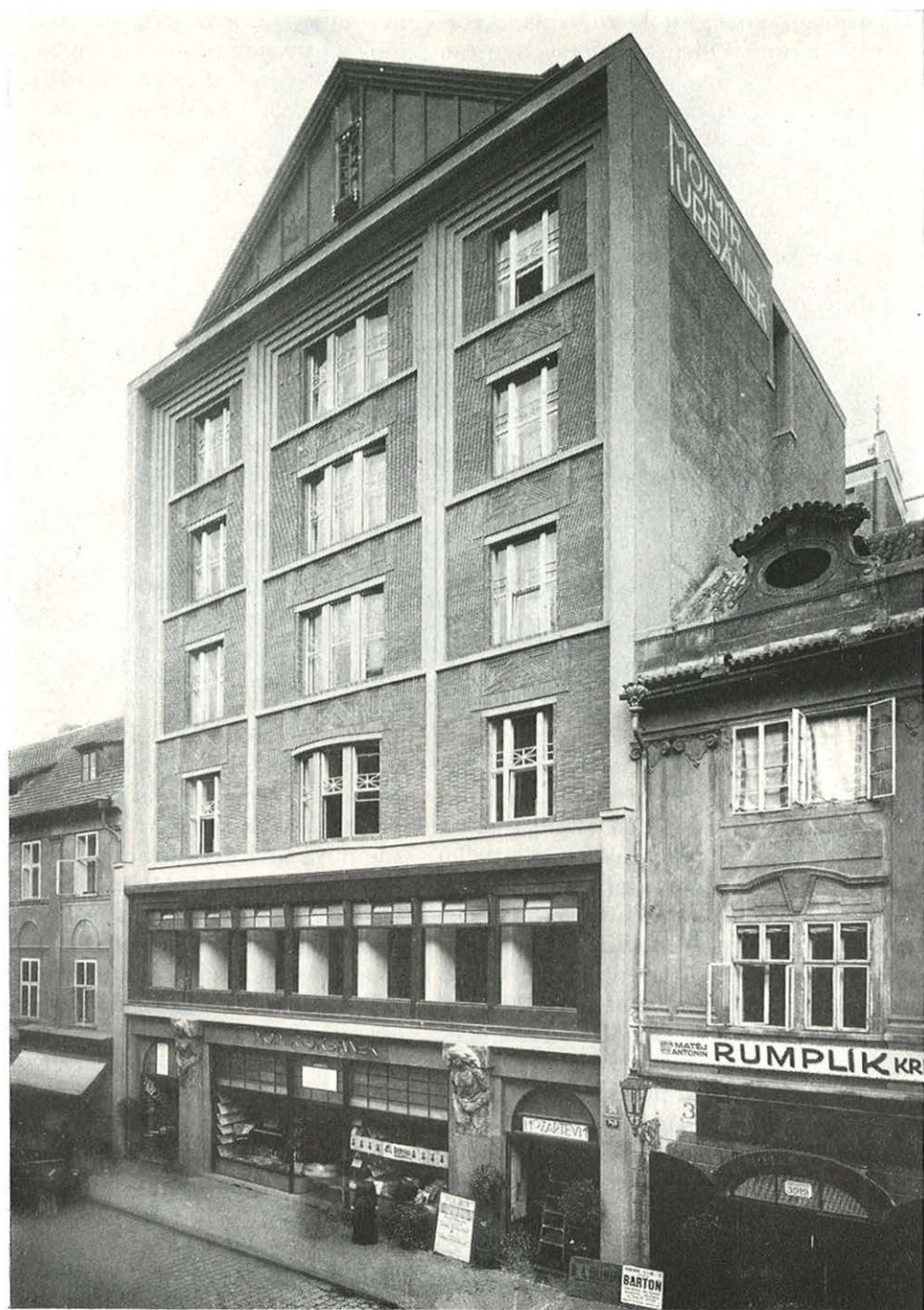
*Průhled schodištěm v Novákově domě čp. 1020/II na Novém Městě — arch. Antonín Wiehl, 1896—1897
(snímek J. Janátková)*

projektant definitivního divadla Národního, šli až ke kořenům samotné vlašské renesance, konkrétně k benátskému dílu Sansovinovu a Longhenovu. Zejména stavby Ullmannovy, Česká spořitelna, Technika, Staroměstské mlýny, Šebkův dům, Sokolovna, vyznávají nepokrytě benátský pramen výtvarné inspirace svého původce a podobně i Zítzkova ložnice Národního divadla a střední část bočního průčelí. Jeho projekt Rudolfinu však nezapře ani vliv Semperovy drážďanské opery.

V porovnání s Ullmannem a Zitzkem byl Josef Schulz na Vídní závislejší, avšak současně ve svých vzorech vícestrannější. Vyšel ze Siccardsburga a van der Nülla, avšak vlivem Zitzkovým se inspiroval i Semperem a to netoliko ve svém podílu na Zitzkově Rudolfinu, ale ještě více v projektu Národního muzea, kde se Semperem akceptoval i poučky Semperova spoluautora vídeňských muzeí (1871 a 1872) Karla Hasenauera. To na zadní fasádě pražského muzea zkombinoval s motivy, které odvodil ze zadního průčelí Peraultova pařížského Louvru. Poněvadž je dogmatikem věřícím ve slohový kánon, prozrazuje více ze své zásobnice vzorů než Zítek či Ullmann, kteří stojí sebevědomě nad doktrínami a dávají plný průchod svému nadání.

S nastupujícím bojem české společnosti o národnostní a jazyková práva, který v oblasti architektury vedl r. 1866 k dvoj-
jazyčnému rozdělení Spolku architektů a inženýrů a r. 1879 i k rozdělení pražské techniky, projevuje se tu třídění ve smyslu národně osobitého uměleckého programu. Usilovná snaha českých architektů o vlastní umělecký výraz oslabuje rozhodující působení vídeňských architektů a místo toho čerpá poučení z domácích zdrojů. Mladší generace, Wiehl, Zeyer a Fanta, se

už vzdělává doma na pražské Technice a inspiruje se převážně uměním domácí české renesance, jež nalézá živý ohlas i u těch několika posledních, kteří v historismu vídeňského ovzduší nalézají stále aktuální zdroj poučení. Jan Koula a Václav Roštlapil, žáci Theodora Hansena, se však již nevracejí domů jako přesvědčení neorenesancisté, ale napojeni ideami nového manýrismu, onoho směru, v němž stavba je řešena jako plasticky, arkýři, balkóny i nikami formovaná hmota, oplývající přemírou rozvlněného architektonického i plastického dekoru. Severská pozdní renesance, nizozemská i německá, střídá vlašský korektní styl a svým nacionálně diferencovaným přízvukem opravňuje ideově analogii tzv. české neorenesance Wiehlovy, Koulovy i Zeyerovy. A posléze v závěru tohoto tzv. pozdního historismu vstupuje do pozadí nové tvorby jako zdroj inspirace i domácí vrcholný barok. Tím, čím jsou pro vídeňský soumrak historismu někdejší stavby Fischera z Erlachu (Michalský trakt Hofburgu od Ferdinanda Kirschnera 1899) či Lucase von Hildebrandt (Gotthilfův a Neumannův dům obchodnictva 1905), jsou pro Prahu díla mladšího Dienzenhofera. Není proto náhodou, že tuto lokální notu pražského baroka ze všech nejsilněji vstřebal naturalizovaný vídeňský Polák Bedřich Ohmann, dočasně po deset let do r. 1898 profesor pražské uměleckoprůmyslové školy, a že dovedl, podobně jako jeho vídeňští učitelé, dovršit v Praze vývoj historismu do všech důsledků a v místním duchu. Avšak více než svým tvůrčím kořistením ze starých slohů upoutal Prahu druhou složkou svého výtvarného temperamentu, negací architektonického tvarosloví a dosazováním nových naturalistických plastických a malířských dekorativních motivů na obnažené stěny staveb barevně



Mozarteum v Jungmannově ulici — arch. Jan Kotěra, 1909 (snímek Štencův archiv)

umocněných použitím kovu, skla, keramiky i zlacení. Vídeňská secese, syntéza anglického, belgického i francouzského úsilí vybědnout z krize vypotřebovaného historismu, avšak neschopná vzdát se vnější zdobnosti, dostává tu místní podobu. Pražská secesní architektura se stává v díle Ohmannově i jeho žáků rovnocenným partnerem vývoje nejen vídeňského, ale téměř i světového.

Na tuto úroveň vyvedl českou architekturu v prvním desetiletí našeho věku až Jan Kotěra, od r. 1896 nástupce Ohmannův na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. S příchodem Kotěry, tehdy sedmadvacetiletého absolventa Ottý Wagnera na vídeňské akademii do Prahy se otevřela české architektuře skutečně brána do světa. Dálo se to za bezútesného úsilí domácích uzavřít ji hradbou historizujícího akademismu podpíraného hesly o jeho jediné oprávněnosti jako „umění kotvícího v půdě domácí a vyrůstajícího z ducha vzdělanosti národní“ (Fanta).

To bylo namířeno především proti Ohmannovi, ale postupem doby postihovalo i Kotěru a to tím více, oč se tento svou tvorbou vzdaloval od vžitých zásad architektury jako výhradního výtvarného fenoménu. Už Wagner, přesvědčený zastánce Semperovy nauky o harmonické souhře účelu, látky a způsobu výroby jako prvního předpokladu hodnoty architektonického díla, formuloval takto Kotěruv postoj, který vyzněl v tezi „účel, konstrukce a místo jsou hybnou silou architektury, forma jejich následkem.“ (O novém umění v IV. sv. Volných směrů.) A dále: „Důvodem pro nové hnutí musí být tvoření prostoru a konstrukce a nemůže jím být tvar a forma ozdoby: první je pravdou, druhá vyjádřením pravdy“. To psal Kotěra v r. 1900, kdy ještě zastával názory Wagnerovy o ornamentu jako

nezbytné součásti architektonického projevu a kdy naň působil — třeba podmíněně — secesní účín výtvorů belgického Henryho van de Velde a jeho „Art — Perfection — Beauté“. Avšak vlivem dalšího vývoje nabylo v Kotěrovi přísně tektonické cítění vrehu; odvrhuje ornament a vnější výraz architektury vtěluje do exteriorizace vnitřního prostorového řešení. Není však výlučným konstruktivistou, usiluje v časné stavební konstrukci o určitý osobitý výraz rytmizací či rámováním stěny, řešením oken, či stavebním materiálem. V tom je mu bližší Holandan Berlage než vídeňský Loos a anglická a holandská architektura, hlavně Harrison Townsend, Mackintosh, užitečnější než někteří příliš dekorativizující Wagnerovi odchovanci. Kotěrovo dílo kolem r. 1910 znamená obecný odklon od staletého vídeňského určovatele výtvarné linie české architektury a zahledění se dále do nových světových zdrojů poznání. Ne ve směru těch, kteří za ideál architektonické dokonalosti pokládali bruselský Justiční palác či pařížskou Operu, více ve směru severozápadního racionalismu po linii Holandsko — Anglie. Zde spatřoval skutečný pokrok, zde nová architektura nebyla ještě nahou konstrukcí, ani prostorové řešení nebylo na vnějšku pokrýváno snůškou architektonického formalismu. Proto jako první z umělců obdivoval Wrighta, nikoliv pro jeho konstruktivismus, ale proto, s jakým estetickým smyslem dovedl řešit v reálné fasádě své prostorové záměry.

Kotěrou se česká architektura dostala, jak řečeno, na úroveň vskutku evropskou a stala se vpravdě moderní. Představuje domyšlení Wagnerových zásad a zároveň osobitý a kritický přístup k pokrokovým směrům předznamenávajícím architektonický konstruktivismus, závazné zásady a znaky architektury dvacátého století.



*Právnická fakulta Karlovy univerzity — arch. Jan Kotěra, Ladislav Machoň, 1914, 1929
(snímek Z. M. Zenger)*

Kotěrovův význam v dějinách architektury nespočívá však jen v progresivnosti řešení vztahů mezi prostorem a jeho vnější formou, ale také v sociálním aspektu jeho staveb a projektů: ohled na člověka, na jeho pohodlí a duševní spokojenost ho poutaly k problémům individualistického bydlení v rodinném domě i v zahradně situovaných dělnických koloniích. I v tom vyrostl v českém prostředí projektant, jehož dílo si nezadá před soudobými krea-cemi F. L. Wrighta a H. Muthesia a jiných propagátorů zahradních měst. Kotěrovým dílem se postavila česká architektura teoreticky i prakticky na vlastní

nohy, jejichž stabilitu zpevňovali oddaní žáci především Gočár, Janák a nejodda-nější z nich Otakar Novotný. Nic neosla-buje Kotěrovův myšlenkový a tvůrčí přínos do architektonické tvorby ani oddanost jeho žáků. Nakonec i oni se oetli v šiku tvůrců, kteří se více méně přesvědčeně připojili ke směru světově proslulejšího a teoreticky progresivnějšího antipoda a vrstevníka Kotěrova Adolfa Loosa, absolutního racionalisty, otec konstruktivismu, který Kotěru šokoval absolutní negací výtvarné složky v architektuře. Jeho devíza „architektura naší doby není uměním“ byla fikcí, falešně vykonstruo-

vanou úvahou asketického teoretika „Ře-
čí do prázdna“, který však sám sebe pro-
hlašoval za umělce. Stejně tak nakonec
museli nějakou formou více méně estetick-
y řešit své úkoly, i když se k tomu z valné
většiny nechtěli přiznat, všichni, kteří šli
dále ve směru konstruktivismu a jeho
ideové základny funkcionalismu. Nejen
ti domácí z Klubu architektů, které ideově
usměrňoval Karel Teige, ti z Devětsilu
a jiní a jiní, ale i ti proroci a představitelé
zahraničního konstruktivismu a funkcio-
nalismu, kteří naše od dvacátých let pod-
něcovali svou stavební teorií a praxí. Ne-
jen Theo van Doesburg, ale i Berlage,
Oud a Dudok v Holandsku, nejen Perret,
ale i Le Corbusier ve Francii, nejen Bruno
Paul, ale i Behrens a Gropius v Německu,
Tatlin a Vesninové v SSSR a Wright
a Neutra v Americe, ti všichni se ani ve
svých vědecky či ekonomicky motivova-
ných koncepcích nevyhnuli tomu, čemu

se říká forma. Jak to kdysi správně defi-
noval Jiří Kroha: „moderní architektura
se pohybuje stále v oblasti tvarosloví“. Janák to pak vyjádřil slovy: „architektura
vzniká z citového poměru k hmotě a z du-
chovních pohnutek, kdežto konstrukce
a stavitelství je racionální způsob užití
hmoty.“ Rozum a cit nutno promítnout
do každého architektonického díla ve vzá-
jemné podmíněnosti, jak to definoval Ko-
těra: „forma vzniká z účelu a konstrukce
tvůrčím zachycením a formulováním ně-
kolika velkých individuí.“ Toto vyznání
se klene přes padesát let nad celým vývo-
jem českého konstruktivismu a funkcio-
nalismu a posvěcuje je jako umělecký feno-
mén. Kotěra jeví se tu nejen jako zakla-
datel, ale i jako věčný ideolog moderní
architektury a jeho odkaz zavazuje, aby-
chom vše, co odpovídá jeho zásadám,
opatrovali a chránili.