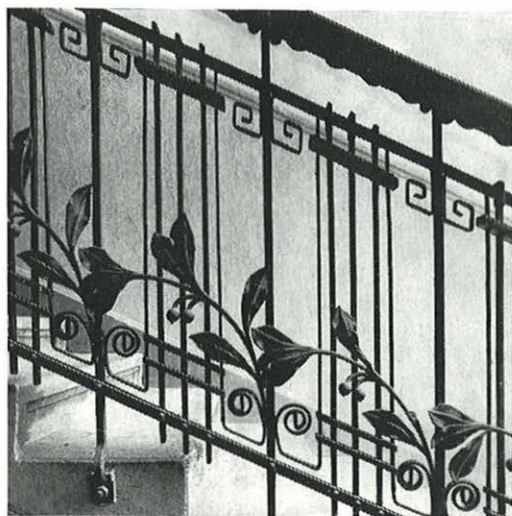


Důležitost kulturní atmosféry určitého období a zachování jejích stop

*Schodišťová mříž
v secesním obytném domě
(snímek Z. Helfert)*



Při zkoumání a tvorbě jakékoliv historie jde vždy o metamorfózu, tj. o proměnlivou skutečnost, o problém vystopovat a pochopit důvod, podstatu vzniku té které památky, její eventuální změny v průběhu zpracování i v čase, její základní vztah k okolí, a to nejen ve vší vývojové logice, ale i ve vší nezbytné životní nečekanosti. Komplexní poznávání, tedy široký kulturní záběr, dává možnost pochopit památku také do hloubky, a to v její současnosti i v jejím eventuálním vyzařování do budoucna.

Každá etapa bývá prudce napadávána bezprostředně následující generací či generacemi podle všeobecných podmínek. Každá etapa tak prochází nezáviděníhodným obdobím napaditelnosti až k posměchu, kdy je z módy — démodé — jak říkají Francouzi. Někdy podle aktivity současnosti může být prohlašována za zcela škodlivou a zavrženíhodnou. Po třiceti,

někdy až po šedesáti letech podle kumulace událostí, se pak objevuje jakási přirozená návaznost a nový zájem. A právě zde začíná být důležitý jakýkoliv dokument, vybraný z jakéhokoliv zřetele. Odstupem času mizí pamětníci a tak dokument, věc sama o sobě se stává jediným a vlastně tím nejživějším svědkem. Je až zázračné, jak kostra přesných dat doplněná nečekaným dokumentem, zápisem, rodinnou památkou, někde drobností pokládanou již za vyhoditelnou veteš, dovede někdy právě v kontextu s celou kulturní a všeobecnou historií obrátit pozornost k docela novým a nečekaným souvislostem a tím i závěrům. O ty souvislosti, vyčtené z věcně a prostě řazeného materiálu šlo také pořadatelům výstavy Praha 1860—1960. Roztřídili jej více než důmyslně podle stavebních typů.

Stavební typ v architektuře je něco podobného jako námět v obraze. Právě

přes námět stejně jako přes stavební typ lze nejbezpečněji dojít k výchozí životní atmosféře té které památky stejně jako k dalším obdobím, ve kterých dílo bylo udržováno nebo chátralo. Už sám typ navozuje východiska zkoumání i mnohých věcných otázek. Řečeno poněkud rozvedeně; značně nás zajímá nejen, kdo byl architektem a kdo stavebníkem, nýbrž i odkud pocházeli zedníci, kolik se zúčastnilo profesí, kde a jak a za kolik se získala stavební plocha, jak velký výskyt saturoval poptávku určitého stavebního typu, v jakém časovém rozmezí a na jak a kým nebo čím vymezených plochách se stavělo, z jakého nebo z jakých materiálů a především z jakých také pohnutek, jestli z krajní nutnosti, pro reprezentaci, v jak houfném výskytu nebo ojediněle atp. Pro aktivního architekta jsou všechny tyto otázky zahrnuty již v tvorbě díla, které je tím pak schopno je evokovat. Ovšem pro památkářský průzkum jsou všechny tyto otázky daleko náročnější. A to tím náročnější, čím starší je památka. A právě tyto otázky jsou velice důležité pro pochopení kulturní atmosféry. Odpovědi na ně dává zhusta sám objekt. Ve spojení s výzkumem dokumentačním mohou velmi prohloubit a zkvalitnit památkovou praxi.

Pro historika umění stejně jako pro teorii v ochraně památek je máloco tak zajímavého jako sledování formálního vývoje slohů, stylů a mód ve spojitosti s celkovou náladou a náplní té které epochy, v toku proměnlivého života, v kontinuitě a logické návaznosti v čase.

Dovolte, abych se pokusila ukázat příklad takové kontinuity a dynamiky na několika záběrech Prahy mezi l. 1891—1914, a to na několika stavebních typech a na některých základních faktech. Začneme „Jubilejní výstavou zemskou králov-

ství českého v Praze 1891“. Byla pořádána na oslavu stoletého jubilea první průmyslové výstavy v Praze r. 1791. Tato výstava byla v r. 1791 otevřena na počest korunovace Leopolda I. Historickým aktem korunovace volený král český automaticky stvrzoval stará práva české koruny a to v tisíciletých, neměnných a neměnitelných hranicích. Zajímavý detail ceremoniálu byl ten, že královskou přísahu musel volený český král přednést v jazyce českém.

Je známo, jak silně se uplatňovalo průběhem celého devatenáctého století národní a národnostní uvědomování a sebevědomí. A to nejenom v Čechách. Slohový nástup historismu souvisí s touto linií. Pro Prahu a pro její uměleckohistorický a kulturní profil je velmi typické, že historismus stylový, formální, měl vždy silný národně ideový podtext. Odtud takové zdůraznění státoprávního zřetele na Jubilejní výstavě. Výstava, původně jmenovaná jako Všeobecná zemská výstava, vyzněla manifestačně česky. Hlásá to obsáhlá pamětní publikace zaznamenaná-vající konkrétně všechna fakta a dodávající typicky dobové popisy událostí. Obsahuje 519 vyobrazení s 36 zvláštními přílohami, informujícími dokonale o bohatství exponátů. Dílčí katalogy měly znázornit, jak píše předmluva, jednotlivá oddělení kulturního života v Království českém. Bylo co „znázorňovat“. Již jenom architektura všech pavilónů se vstupní branou, která vítala návštěvníky heraldickým znakem království a královských měst, byla opravdu přehledem a znázorněním jak rozsahu, tak úrovně architektury, tak širě a vysoké úrovně i všeho ostatního podnikání. 110 výstavních objektů i dokonalá úprava zahrady a parková, výborné osvětlení a nejrůznější atrakce si věru zasloužily miliónovou návštěvu



Boční chodba v Domě umělců (snímek Štencův archiv)

a všechno nadšení s výstavou spojené. Architektura uzavírala definitivně nejrozšířenější módy devatenáctého století a zároveň svou oslňující rozmanitostí tehdy módních exotismů se stávala stavebním vzorem.

Oba ústřední pavilóny umění, umění současného a retrospektivního, symetricky vedoucí k hlavnímu pavilónu byly postaveny v nejoblíbenějším slohu, neo-*renesanci*. Také důstojná jezdecká socha husitského krále Jiříka z Poděbrad od Bohuslava Schnircha, nebezpečného soupeře Myslbekova na známý pomník sv. Václava a hlavního sochaře Národního divadla, byla typickým výtvarným výrazem bojujícího historismu. Celková koncepce výstavy, i když vycházela ze soupeřícího vlastenectví, neměla v sobě v základě již nic z historismu. Byla projevem současnosti a aktuality, o kterou v Praze jde za všech okolností a podmínek. Smělá konstrukce hlavního průmyslového paláce, dokonalé zavedení plynového osvětlení, umná světelná fontána od nestora české elektrifikace Františka Křižíka, stejně jako upoutaný balón pánů Wolfa a Hoffmanna i pozdější produkce francouzských letců, to všechno už patřilo do Prahy moderní. Vedle historismů a velice módních exotismů té doby a vedle ctižádosti té nejaktuálnější aktuality objevil se na Jubilejní výstavě ještě jeden ideově slohový prvek — lidové umění. Na Jubilejní výstavě byl realizován v podobě populární „české chalupy“, navržené arch. Koulou. Je zajímavé, že všechny tři tendence se objevily znovu v dalších rychle za sebou následujících výstavách: Národopisné v roce 1895 a výstavě Stavebnictví a inženýrství v roce 1898. Velký úspěch výstavy Jubilejní, stejně jako všeobecný výstavní trend ve světě byl hlavní příčinou dalších výstav v Praze. Všechny

tři, Jubilejní, Národopisná i Inženýrská zanechaly stopy ve výtvarné tváři města.

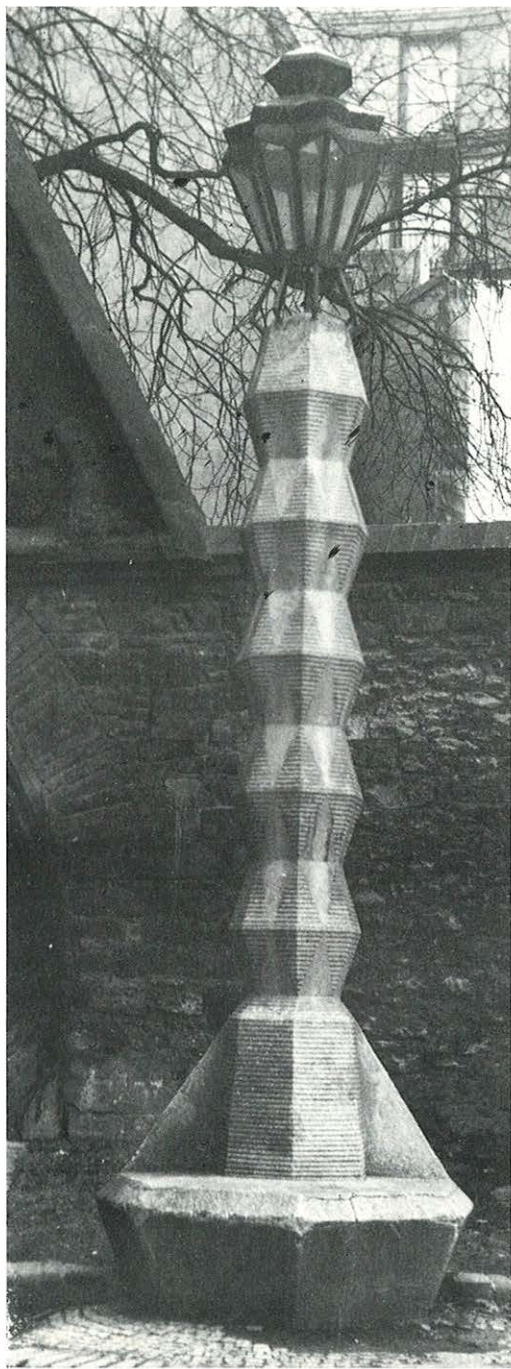
Ovšem podhoubí výtvarného růstu bylo již připraveno dříve. Pro vzestup výtvarných tendencí a realizací a vši umělecké produkce bylo důležité založení Umělecko-průmyslové školy v Praze v r. 1885, pak základní reorganizace pražské Akademie i zakládání uměleckých škol a kursů na českém i moravském venkově. Také otevření domu umění — Rudolfiny — v r. 1885 mělo svůj význam.

Pro zvýšení hladiny všeho výtvarného podnikání bylo velmi důležité založení nového výtvarného spolku v Praze v r. 1887. Jeho zakládající členové byli vesměs žáci Umělecko-průmyslové školy a nově registrované akademie. Nový výtvarný spolek nazvali podle malíře Josefa Mánesa. O předsednictví požádali Mikoláše Alše, tvůrce mnohých sgrafit a „Špalíčku“ národních písní. O deset let později začali vydávat významný výtvarný časopis, který pojmenovali „Volné směry“. Všechna tato data ukazují na přirozenou symbiózu modernosti a domácích tradic. Pro oborovou cílevědomost, světovost i pro atmosféru tehdejší osvětovosti je typické, že hned od druhého roku trvání spolku zavedli pravidelné členské výstavy, které měly konkurovat jak kvalitou, tak výběrem vystavujících výtvarníků s výstavami cizinců i domácích v Rudolfinu.

Plakát druhé výstavy spolku Mánes, která se konala ve známém výstavním salónu „U Topičů“, patří ke stopám, které evokují atmosféru spolku před r. 1900 stejně jako návrh vedoucího architekta Jana Kotěry pro výstavní pavilón spolku pod zahradou Kinských, v němž byly realizovány výstavy po r. 1902. Pavilón byl postaven v závratné rychlosti pro první velkou soubornou výstavu Augusta Rodina. Je to událost důležitá

pro celou střední Evropu, stejně jako pražská výstava Munchova, konaná o tři roky později. Po r. 1902 otvírali Mánesáci každým rokem pravidelně dvě až tři výstavy cizincům. Někdy těm nejznámějším, jindy už nyní takřka zapomenutým, ale ze všech světových stran. V krásném Kotěrově pavilónu se vystřídaly takřka všechny národnosti. Především ovšem Francouzi, kteří znamenali pro Čechy vždy politickou rovnováhu proti obchvacujícímu německví. Z francouzských impresionistů, postimpresionistů a kubistů byla vystavena v průběhu prvního desetiletí díla z nejslavnějších; ale i z ateliérů německých a rakouských přicházela pozoruhodná díla a naši výtvarníci zase recipročně vystavovali jak ve vídeňském Hagenbundu, tak v Berlíně, především v Galerii Mietke. Ze severu kromě Muncha vystavovali Švédové a Dánové, angličtí grafikové, z Rusů Roerich po evropském turné, v roce 1911 skupina „Mir iskusstva“, byli tu Jihoslované, Chorvati, Poláci i finský grafik Gallela. V souborech uměleckých spolků i jednotlivě defilovala v prostoru Kotěrova pavilónu cizí umění s pravidelností a v systému, jenž byl hodný podivu, ne-li závisti. Instalace význačnějších výstav navrhoval většinou sám architekt Kotěra. Jednou z nezapomenutelných instalací byla hned první — Augusta Rodina, jak podle dochovaných fotografií, tak i podle ústního podání přítomných. Pro odbornou připravenost výstav je velice příznačná nejen dokonalá, tehdy vždy velmi moderní, to znamená volná instalace, ale i včasná propagace celé akce: hodnotné plakáty, výtvarné pozvánky i připravená publicita, nejdřív ve spolkovém časopise, pak v denních listech. Také o návštěvnost i průvodce ve výstavě se starali většinou sami členové spolku.

Rodinova výstava zapadala dokonale



Kubistický sloup na Jungmannově nám. — arch. Vlastislav Hofman (snímek D. Uldřichová)

do vkusu tehdejší secese. Podle vyprávění očitého svědka střední pole hlavní místnosti bylo vysázeno temně fialovými maceškami. S úbělem mramoru a sáder velkých Rodinových plastik tvořily zvláště výrazný a působivý celek. Smysl pro květinu v tehdejší době, obrazy se ve vzkríšeném zájmu o parky a zahrady, tvořil v rukou zkušených a světově školených zahradníků pravé zázraky. Projev se přirozeně v architektonických návrzích, které znova začínají velmi počítat s přírodním okolím navrhovaných budov, zvláště při plánech soukromých vil, hotelů a lázeňských budov. Ruku v ruce jde přirozeně zájem o stylizovaný dekor květinový, tolik patrný na fasádách i v každém detailu interiérů. Jan Kotěra, výtečný kreslíř, architekt, který od samých začátků spojoval poezii s účelem a který patřil svým mládím ještě do období impresionismu, se stal právem vedoucím architektem tohoto období. Roku 1899 byl jmenován profesorem Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Jeho činnost se projevuje i na mezinárodním kolbišti až do roku 1914, kdy všechn rozlet byl přerušen první světovou válkou.

V Praze prvního desetiletí našeho století došlo k nebyvalé akceleraci výtvarného vývoje. V jediném desetiletí se nachází souběžně impresionismus, postimpresionismus, secese, expresionismus a jak známo, začíná se i s kubismem v malířství, sochařství i architektuře. Praha jako urbanistický celek se podílela na všech změnách, náladách, tužbách i realizacích. Podívejme se, jak vypadala v červnu roku 1908, zachycena malířem Antonínem Slavíčkem a kamerou fotografa Straky v roce 1906. V tvůrčím vzepjetí namaloval A. Slavíček za necelých čtrnáct dní podlouhlé panoráma, nazvané Praha z Letné, temperu na plátně o rozměrech 390 × 188

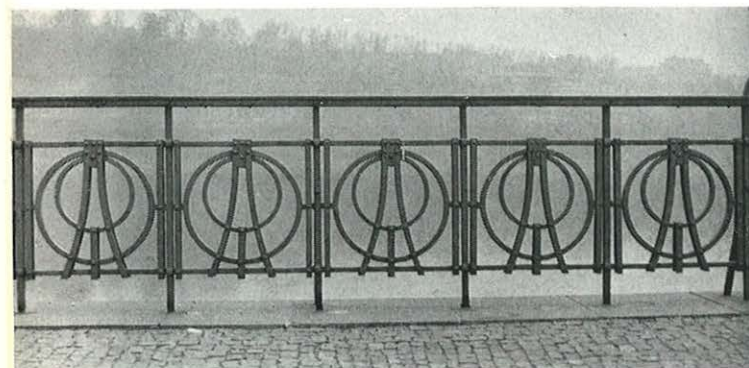
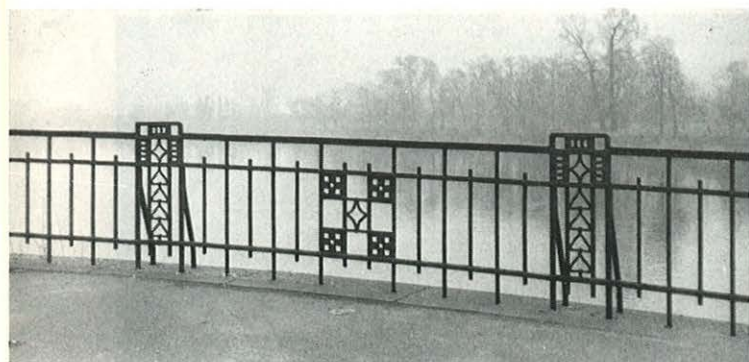
cm. Zobrazuje město historické a zároveň moderní podle jeho vlastních slov „plné moderního ruchu“, které „stopil v plné slunce“. Není však bez prostorové stavby, která nenásilně, ale jasně a pevně prostupuje kompozici dominantami středověkých věží. Ty věže odpovídají konkrétní a jasné o dva roky mladší fotografii, brané také z letenského vrchu. Fotografie navíc přináší překrásný dokument o míře rozestavenosti v prvním plánu, o horečném stavebním podnikání na Starém Městě v nově vznikajících ulicích na místě bývalého ghetta.

Kypivý život města, který se tak silně projevoval na konci devatenáctého století i v letech před první světovou válkou rychlým růstem nových staveb — ne rozestaveností — bylo možno sledovat i ve společenském životě Prahy. Vzestupná linka společenské křivky se projevila např. také ve spolkovém výstavnictví. Všechny výstavy v Mánesu, zvláště ty z ciziny, byly zahajovány vernisážemi „v galla“ po francouzském způsobu, s kterým se začalo u příležitosti vernisáže výstavy Rodinovy. Stoupající společenská křivka se týkala jak výtvarníků, tak i rozšiřující se obce návštěvníků. Pro korekci určitých klíšé uvedme, že v tehdejších katalogích výstav byli udáni jako slevu mající: vojáci, děti, studenti a dělníci. V denním tisku, kde se pravidelně referovalo o výtvarných událostech, se často chválila velká návštěvnost z řad dělníků, zatímco na studenty byly občas stesky. Bohatou návštěvností zaznamenávaly tehdy také nejružnější přednášky, besedy a koncerty. Ti nejpokrokovější a tiskem nejčastěji zmiňovaní návštěvníci byli typografové.

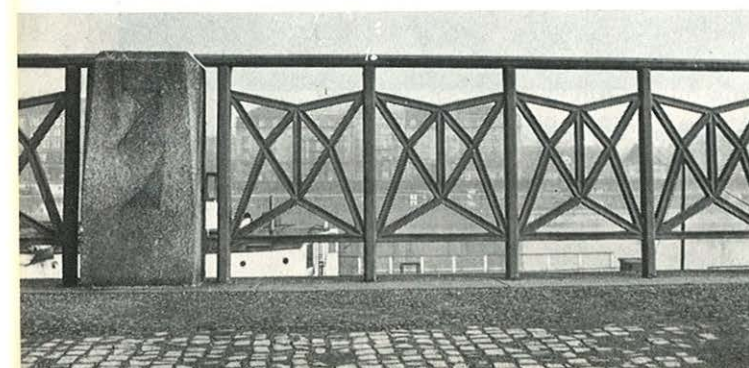
Tím se vracíme k východisku, ke stavebním typům a k úzkým souvislostem urbanistické struktury se strukturou společenskou. A zároveň i ke konkretizaci



Dům rekreace ROH na Poříčí (býv. hotel Imperial), keramické obložení jídelny — arch. Jaroslav Benedikt 1913—1914 (snímek D. Uldrychová)



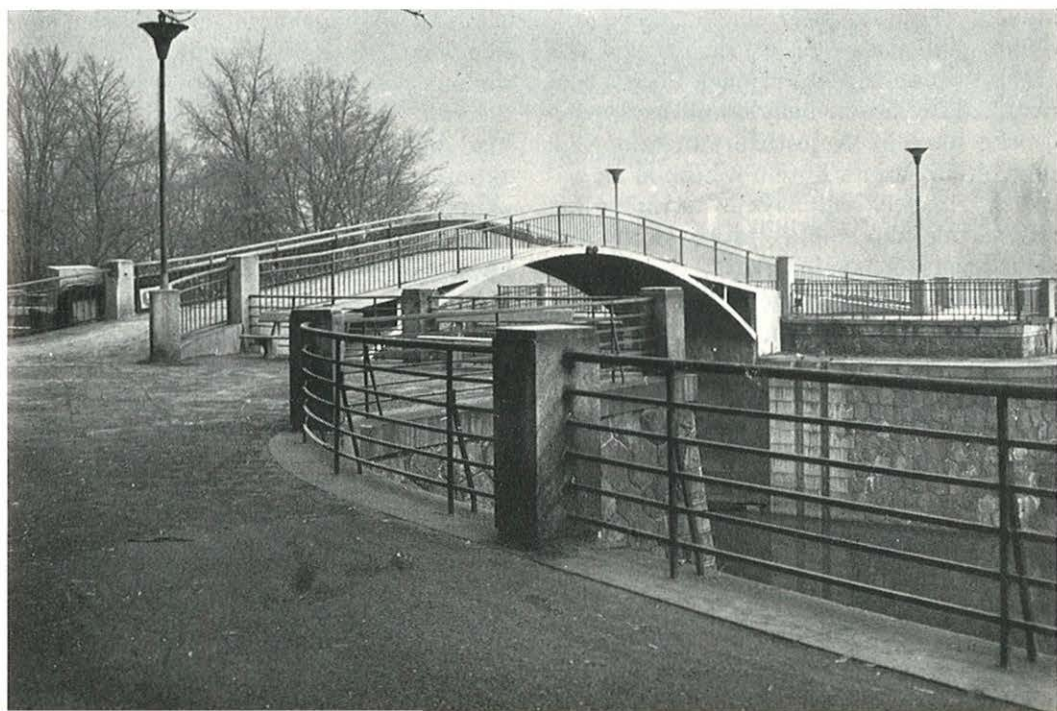
*Secesní pavilón
na nábřeží Kyjevské brigády
(snímek J. Janátková)*



(snímky Z. Helfert)



Pražská nábřeží



otázek. Kdo pracoval ve velkých nakladatelstvích a reprodukcích ústavů, které chrtily tolik knih a publikací i jiného tisku, autoři původní, překlady i lidovou a odbornou četbu, že si z ní a pro ni zakrátko mohli nakladatelé postavit velké provozní domy? Jenom v Praze jich vzniklo několik. Architekt Kotěra stavěl provozní i obytný dům pro Laichterovo nakladatelství na Vinohradech (1908/9) a v r. 1912/13 dům velké krásy a účelnosti s malou koncertní síní pro hudební nakladatelství Urbánkovo. Architekt Osvald Polívka se ujal velké přestavby domů pro Topičovo nakladatelství na Národní třídě a vynikající grafický Štencův kabinet, vydávající Volné směry a všechny ostatní publikace Mánesa, dostal dokonale moderní pracovní prostředí v novostavbě Kotěrova žáka arch. Otakara Novotného. Arch. prof. Josef Fanta postavil také ještě před světovou válkou dům zpěváckého spolku Hlahol, a to ve sledu nejhonosnějších domů na nynějším Gottwaldově nábřeží. Jeho výstavná zdobnost, užití nejlepších materiálů právě tak jako umístění je dokladem nejen velkého ekonomického vzestupu stavebníka a společenské i sborové ctižádosti zpěváků, ale také i jejich posluchačů. Neboť pro koho by se byly stavěly všechny „Národní“ a „Obecní“ domy, tak časté nejen v Praze, nýbrž i ve všech významnějších městech Čech a Moravy, kdyby pro ně nebylo kulturně společenské náplně? A jestliže vznikalo tolik nových kaváren a hotelů a hospod na nárožích, musely mít svoje návštěvníky, zrovna tak jako houfně stavěné domy musely nacházet svoje platící nájemníky. A byly to domy nákladné a prostorné, často o jediném bytu v celém poschodí. Z toho všeho je patrné, jak při bedlivé umělecko-historické četbě památky se přijde vždy ke struktuře sociologické a společenské.

Podle všech dochovaných zpráv a zachovaných památek se zdá, že v posledních dvou desetiletích před první světovou válkou došlo v českých zemích i v Praze k vrcholení všech dosavadních snah 19. stol. Stalo se tak ve velké kulturní aktivizaci, v ekonomické i politické ctižádosti a samozřejmosti nároků, které posléze vedly zcela logicky i k obnovení státní samostatnosti.

Jestliže se nám jeví komplexní aktivita jako nejzákladnější vlastnost let 1891—1914 v Praze, pak nemůže nikoho překvapit stavební výbuch, který se odehrával takřka souběžně ve všech čtvrtích města. Nejúplněji se projevil na asanovaném prostranství starého ghetta na Starém Městě, na nábřeží mezi Národním divadlem a Podskalím i v některých podskalských ulicích a na druhém břehu na nábřeží smíchovském a na okrsku kolem nově postaveného Smíchovského domu a smíchovské tržnice. Na Starém Městě byla Pařížská ulice určující pro charakter tehdejšího stavitelství a někdy i architektury. Vystavěna v několika málo letech prvního desetiletí tohoto století, dovršila urbanistický plán již středověké koncepce tohoto důležitého okrsku. Její domy často roztočivých tvarů, opatřeny bohatou a různorodou dekorací architektonickou, plastickou, mozaikami, malovanými medailóny a vlysy a občas i čínorodě filosofickými nápisy, poskytují zajímavý podklad ku slohotvornému i sociologickému zkoumání. Při umělecko-historickém průzkumu památek je často možné dojít ke zkušenosti, že hlavním nositelem atmosféry základního charakteru té které doby nejsou díla vynikajících tvůrců, nýbrž produkce zdatného průměru. Ta totiž nachází největší ohlas u konzumentů a tím stabilizuje vkus. Pro tento poznatek je právě Pařížská ulice velmi typická. S li-



Portál secesního domu na Starém Městě (snímek D. Ulárychová)

beralistickou benevolencí radí vedle sebe několik základních typů náročných nájemných domů. Ty nejstarší neopominou ještě reagovat na vševládnu barokizující secesi z konce století, jiné vstřebávají ještě reminiscence na klasickou pražskou neo-

renesanci, bohatě zdobenou historizující plastikou, která se námětem i zpracováním objeví i na domech s tendencí gotizující. Rada takových průčelí historizující secese jakoby s radostí přijala mezi sebe ukázkou úhledné secese národopisné. To

v těch domech, které v plošné imitaci velmi jemného štku navozují představu dřevěných, hrazených a vyřezávaných národopisných průčelí. Je tu jasně fixována vzpomínka na Jubilejní výstavu, na populární „Českou chalupu“ právě tak jako na publikované fotografie významných dřevěných statků středních Čech. Někde vedle historizující reminiscence se objeví exotismus, který okouzluje Prahu také již v r. 1891. Architektonicky nejlepší a pro pražskou secesi velmi příznačné jsou domy, jejichž mírně dynamická a půvabná křivka průčelí odpovídá moderně prostorově a účelně řešenému půdorysu. Tyto domy mívají typicky secesní, málo vystupující arkýře a alkovny, s vysokými, často segmentovými okny. Jejich vnitřní vybavení odpovídá vnějšku, též v úměrnosti a vkusu plastického dekoru, většinou rostlinné stylizace, někde s maskaronovými svorníky, v kombinaci s barevnými či matovanými leptanými okny. Dobře zpracované štky, realizované žáky profesora Celdy Kloučka nebo jím samým, jsou doplněny dokonalou prací v kovu v podobě mříží, mřížek a zábradlí, v kování na moderní tehdy výtahy stejně jako na závěsné lustry a různé ozdoby. Právě tak jako vnitřek schodiště a dvory a průjezdy jsou řešeny ve shodě s vnějškem, tak zase vnitřní byty odpovídají interiéru schodiště. Důležité je, že v těchto domech, kde je často počítáno jedno celé poschodí jako bytová jednotka, nebývají už byty v suterénu. Celková úroveň bydlení a vybavení je i přes někdy nesourodý dekor pokrokově moderní. V názoru odpovídá někde i tvorbě arch. Kotěry. Jeho jméno se zde však nevyskytuje. Nejčastější jsou zde stavby arch. Richarda Klenky z Vlastimilu a arch. Vejra. Kotěra v té době stavěl velké kulturní domy mimo Prahu a zabýval se stavbou nebo návrhy rodin-

ných vil. V tomto typu používal i on reminiscence na lidovou architekturu. Ovšem nikdy ne v její pouhé imitaci.

Rodinná vila byla v letech před válkou stejně častou zakázkou architektů jako budovy a místnosti hromadných účelů. Ze všech připomeneme jen několika záběry vilu sochaře Stanislava Suchardy, kterou svému příteli navrhoval Jan Kotěra v r. 1904. Jde o rodinnou vilu s přilehlým ateliérem stavěným pro velkou Suchardovu práci (pomník známého historika Františka Palackého). Půdorys vily je velice přehledný, provozně účelný a hygienický. Mimo vlastní budovu řeší komorní městskou zahradu, ve které je při zadní zdi počítáno s kuželníkem. Stanislav Sucharda nebyl jen dlouholetým předsedou spolku Mánes, nýbrž také vynikajícím funkcionářem a také cvičencem a cvičitelem Sokola. Vila je řešena do dvou poschodí s nepravidelně hrázděným zdivem a terasou přechází do ateliéru. Vnitřek je řešen společensky náročně, s prostornou halou s nezbytným velkým krbem. Vchází se do ní postranním chráněným vchodem. Hala má hostovský kout s barevnými vitrážemi v oknech a galerii v patře. Oba prvky, jak hostovský kout, tak galerie určená pro hudebníky a konečně i krb, se objevují v té době velmi často v renovacích venkovských sídel v Anglii. Je zajímavé a velmi typické pro pražskou atmosféru té doby, že jako nechtěla přejímat ukázky francouzského umění zprostředkováním sousedů, tak také anglické popudy hleděla získávat přímo. Nebudeme příliš přehánět, když řekneme, že snad v každé rodině, která odbírala Volné směry, byl předplacen i anglický umělecký časopis *The studio*. Známé otvírání oken do Evropy se nyní uskutečňovalo v rámci společenské i ekonomické zdatnosti konzumentů umění.



*Strop pokoje v obytném domě na Vinohradech, nástěnná malba F. Kysely po r. 1925
(snímek V. Havelka)*

A nejen konzumentů. Také výtvarníci si tehdy začali dobývat místo na slunci. Důsledkem jejich stoupající prestiže i zlepšení sociálního postavení jsou v té době nová a ve velké míře se objevující ateliérová okna v nových činžácích, především na Vinohradech a na Letné, a sochařské ateliéry vznikající uvnitř činžovních bloků. Nejen to. Ve stejném desetiletí jako vila Suchardova vznikají v Praze ještě dvě velké vily výtvarníků, sochaře Ladislava Šalouna, tvůrce pomníků Jana Husa na Staroměstském náměstí, a sochaře Františka Bílka na Chotkově silnici.

Ladislav Šaloun si navrhl vilu i ateliér sám jen za pomoci odborného stavitele.

Zvenčí je to typicky secesní stavba vysokých oken s plastickými ozdobami, uvnitř obsahuje mimo velký ateliér velice typicky a pěkně zařízenou venkovskou (národopisnou) světnici. Stavbu dokončil Šaloun v r. 1911 stejně jako František Bílek. Také ten byl sám sobě architektem i sochařem a uměleckým řemeslníkem v duchu moderně chápaného společného umění (Gesamtkunstwerk). Na rohovém pozemku na úpatí Hradčan na Chotkově silnici navrhl a postavil Bílek vilu s ateliérem prostupujícím obě patra a označil ji na vlastní litografii sebevědomě jako Pracovny v Praze. V rodném Chýnově navrhl a postavil tzv. Chaloupku, zase s atelié-

rem. Obojí, ale zejména svoji velmi originální stavbu pražské vily z režného zdiva opatřil tím nejúplnějším vybavením, od symbolické sošky v nejmenším výklenku až po kovové klepadlo ručně řezaných dveří a dekorativních kameninových ostění. Také ve vile Suchardově navrhoval architekt Kotěra celé zařízení, nábytek, lustry, kování, výplně oken i tkaniny. Oba příklady dokumentují, jak zvláštní péče, věnovaná komplexně zařízenému interiéru byla neoddělitelnou součástí dobové atmosféry.

Je velmi typické, že prof. arch. Jan Kotěra vydal v r. 1901 ve Vídni v nakladatelství Antonína Schrolla ilustrovanou publikaci, nazvanou *Práce mé a mých žáků*. Obsahuje záznamové situační kresby, návrhy architektur, ale především návrhy na vybavení interiéru, návrhy na ostění, nástěnnou malbu, tapety, závěsy i koberce, stejně jako na nábytek, na kování, lustry, vázy, sklo, i malý zdobný detail.

Podobnou knihu své práce a svých žáků vydal u téhož nakladatele profesor dekorativní plastiky na uměleckoprůmyslové škole Celda Klouček. Třetí knihou vydanou týměž nakladatelstvím je *Album fotografií významného pražského „majitele dílen pro umělecké průmyslové práce kovové, spojené s ateliéry sochařskými a modelářskými“*. Majitelem a továrníkem těchto dílen, jak bylo psáno vedoucím vši jejich činnosti, byl Franta Anýž. Kniha, kterou vydali u Schrolla v české i německé verzi, tak jako obě předešlé, nesla název: „Ausgeführte kunstgewerbliche Arbeiten in Metall, Leder und Holz“. 35 tabulek tištěných světlotiskem dává představu o začátcích tohoto významného pražského

průmyslového výtvarníka. Jako většina tehdejších výtvarníků také on vyšel z Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Nejdříve v malé dílně modeloval návrhy na drobné ozdobné předměty pro interiéry i jako módní doplňky, později se stal tím nejhledanějším spolupracovníkem architektů při velkých metalurgických zakázkách. Mříže, mřížky, umná kování na schodiště, vrata a balkóny vycházela z jeho dílen a doplňovala moderní stavby, kde soupeřily barva, lesk i tvar, a kde bojovaly o prvenství a zároveň tvořily jednotu ty nejrůznější materiály i techniky zpracování.

Uvedené tři knihy, vydané ještě za života svých autorů, jsou prvořadým dokumentem pro životní prostředí kolem r. 1900.

Vraťme se závěrem k východisku, k důležitosti kulturní atmosféry a k zachování jejích památek. Pro vymezenost času pokusila jsem se namátkově v několika rovinách ukázat na některé markantní souvislosti realizací a psychologického a sociologického podhoubí kultury a umělecké tvorby při vytváření životního prostředí. Pro památkářskou praxi je možno z toho vyvodit, že by se neměla spokojit se soustředěním jen na zachování hmotných dokladů, tj. na restaurování objektů, nýbrž že by měla daleko víc počítat s okolím a pozadím, backgroundem, jak říkají Angličani, té které jednotlivé památky.

Z toho vyplývá, že vlastně zachování hmotného dokladu nemusí být vždy samo o sobě hlavním cílem, ale že je také prostředkem k pochopení předešlých etap, lidí a jejich realizací v celé komplexitě a dynamické nečekanosti až zázračnosti života.