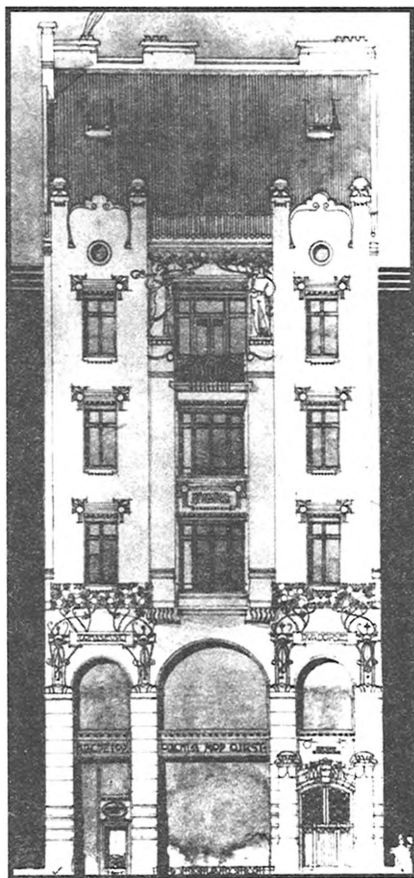


11/

„Moderna, či směr národní.“
Pražská architektonická diskuse
kolem roku 1900

JINDŘICH VYBÍRAL



Praha roku 1900 je dynamickým, bouřlivě se rozvíjejícím organismem, dějištěm živelných zvrátů i místem uskutečnění velkorysých záměrů ekonomických, sociálních, politických i kulturních, svědkem bolestných konfliktů i symbolem nadějných perspektiv probuzeného českého národa. Proces započatý po polovině 19. století vstupuje do své vrcholné fáze. Dřívější provinční rezidence se mění ve skutečné velkoměsto a jako centrum průmyslového podnikání nabývá nového významu. Rozvoj Prahy v roli nejdůležitějšího střediska kapitalistické výroby ve střední Evropě provází pronikavá proměna jejího urbanistického prostředí. Předměstím vtiskují nový ráz průmyslové podniky, centru finanční kapitál. Jen na nejreprezentativnější třídě města, Na Příkopě, vyrostlo v té době pět bankovních paláců. Podmínky pro výstavbu moderních obchodních domů, hotelů, restaurací, sídel úřadů i kulturních institucí vytváří rozsáhlá asanace historického jádra, probíhající od roku 1896. Obrovský stavební ruch ve vnitřní Praze provází horečná výstavba na předměstích, jejímž nejviditelnějším plodem je podoba Královských Vinohrad, velkoryse projektované městské čtvrti s činžovními i rodinnými domy. Vnější podobu nové pražské architektury formuje tvarový repertoár pozdního historismu a secese.¹⁾

V obecném povědomí je v Čechách zakódováno schéma, že mezi zastánci historismu a secese došlo kolem roku 1900 k principiálnímu konfliktu o další orientaci české moderní architektury a že nástup secese je základním mezníkem v její novodobé historii. Tento myšlenkový stereotyp nalézá oporu spíše v populárních pracích, než v ambicióznějších uměleckohistorických pojednáních, avšak jeho vitalita tím nijak netrpí.²⁾ Přitom je zjevné, že přes rozdíly ve stylovém repertoáru neobarokních, neorenesančních, gotizujících a secesních staveb lze v české nebo alespoň pražské architektuře té doby vyzorovat něco jako stylovou jednotu, poměrně koherentní způsob architektonického myšlení, jehož základními rozměry jsou dekorativní výtvarný názor a stylový synkretismus. Zdá se, že secese v Praze patří spíše minulému věku s jeho výrazovým pluralismem a že šev mezi „novým“ a „starým“ vede po úplně jiných kótách.

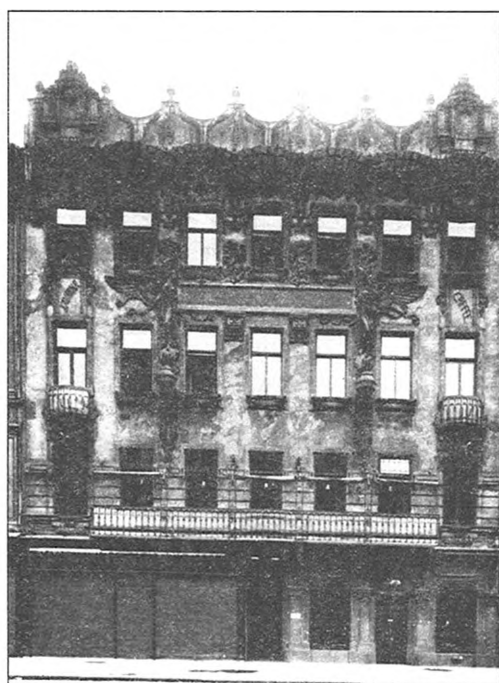
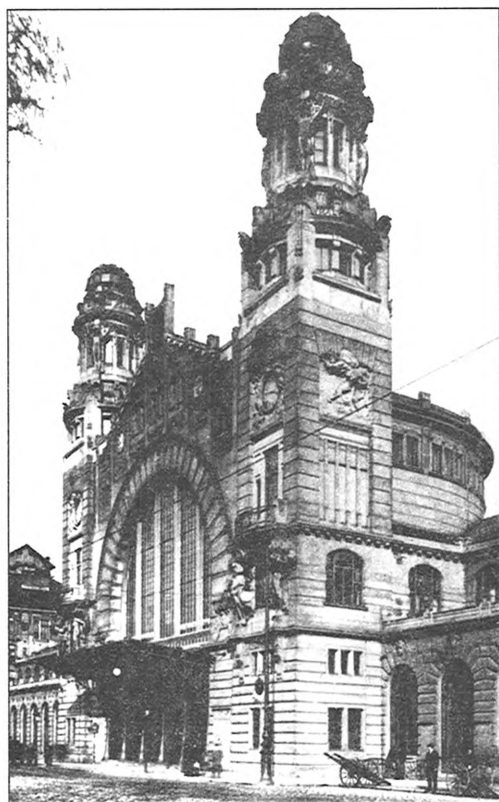
Při prvním pohledu do dobových svědectví toto mínění nic nepotvrzuje. Secesní architektura se už před rokem 1900 stala terčem útoků konzervativních architektů a publicistů coby „nezdravý úkaz“, „chudoba a malomoc vzniklé z pouhé negace“. ³⁾ V nemístné ješitnosti a touze po originalitě se měli pražští secesionisté dopustit toho bludu, že se snažili popřít platnost umělecké tradice a vytvořit „na předešlém stadiu umění zcela nezávislý nový sloh“, vzdali se ovšem stálého pevného základu veškeré architektury, souboru tektonických článků. „Zde vizte,“ vkládá architekt A. Bráf do úst přívržence secese, „jak pečlivě jsem se vyhnul jakékoliv architektonické tradici: risality, římsy, obruby a štíty jsou pro mne antikvisovaným, překonaným stanoviskem. Obezdím prostě otvory okenní a dveřní a klidnou plochu stěn přenechám štukatérovi anebo malíři, aby ji vyzdobil naturalistickými motivy.“ Nedostatek reliéfnosti však při-

pravil novou architekturu o všechnu monumentalitu a vyvolal dojem monotonie a bezvýraznosti. Bráfův útok jako by byl veden přímo proti první secesní stavbě v Praze, kavárně Corso, Na Příkopě z let 1897-1898, dílu Friedricha Ohmanna, tehdy profesora dekorativní architektury na pražské Umělecko-průmyslové škole: mezi výtvarnými postupy ostrakizované secese uvádí oživení siluety, kontrast plné zdi a otvorů a oživení ploch malbou a štukem.

Zatímco jedna strana v tomto konfliktu obhajovala status quo a často ex post hledala argumenty k podepření své projekční praxe, tábor modernistů do něj vstoupil vybaven teoretickým konceptem, pro nějž teprve hledal konkrétní vyjádření. První estetickou reflexi zaměřenou proti praxi historismu publikoval H. G. Schauer pod příznačným názvem *Architektura budoucnosti* již v roce 1890. Svou kritiku napřel především proti stavu, kdy se architektura vyvíjí v izolaci od skutečnosti a života: „řeší problémy co nejsložitější, na místo aby se vrátila k vlastním a nejjednodušším živlům a poměrům technickým a uměleckým“. Základní podmínku vzniku nového stavitelství spatřuje v přiblížení se „duchu času“. Jeho zárodky nalézá tam, „kde moment dekorativní co nejvíce ustupuje, kde za to v celé konstrukci myšlenka účelnosti veskrze proniká“, tedy v produktech inženýrského myšlení, jako jsou tunely, viadukty, železniční mosty, obzvláště pak v jejich železných konstrukcích.⁴⁾

Ačkoliv prohlašuje, že „inženýr je králem věku“, není Schauer žádný naivní futuristický snilek. Jeho text obsahuje řadu bystrých postřehů a předvídavých úvah: o tom, že ačkoliv „stavitel přijme půdu a popudy od inženýra, vlastní svůj úkol však bude musit samostatně a dle imanentních zákonů umění řešiti“, nebo o tom, jak „i železná konstrukce nezatlačí kámen, nýbrž jen jej pozmění, podepře“, neboť „nižádná revoluce a nižádná evoluce nedovede změnit konstitutivních prvků bytosti lidské“. Podobně i další mluvčí moderny se vyhýbali extrémním stanoviskům, a to i v otázce vztahu k tradici. Historik umění K. B. Mádl deklaroval přesvědčení, že vzdát se všech uměleckých a technických vymožeností minulých dob je totéž co sebevražda. „Nikdo z nových, ani na nejradikálnějším křídle, neopovrhne starým uměleckým dědictvím, naopak všude od něho vycházejí, všude je mají za východní základ svého vlastního tvoření.“⁵⁾ A podobně vůdce mladé generace českých architektů, Wagnerův žák Jan Kotěra, nepochybuje o tom, že „každý stupeň v dějinách lidského rozvoje, a tedy také rozvoje umění, má svou basi v minulosti a čím jsou základy širší, tím větší může být stavení“.⁶⁾

Co modernisté odmítají, je reprodukce, kopírování, neautentický konvenční výraz. „Nutno tvořit, a ne kombinovat a vypočítávat variace a permutace,“ prohlašuje Mádl.⁷⁾ Spontánní tvořivost, v novoromantickém duchu až sakralizovaná, se stává hlavním kritériem hodnoty díla. Nové umění nemůže vyrůst ze starého ani ze studia nebo experimentace v rovině architektonického jazyka, protože více než o samoúčelné nalezení nové formy jde o vyjádření nových



- ◀ **Osvald Polívka, Novákův obchodní dům,**
Vodičkova ul., 1901-1904. (Foto Národní galerie v Praze.)
- ◀ **Josef Fanta, Hlavní nádraží,**
1900-1909. (Foto Národní galerie v Praze.)
- ◀ **Friedrich Ohmann, kavárna Corso,**
Na Příkopě, 1897-1898. (Foto Národní galerie v Praze.)

obsahů, o nalezení kvalitativně nového propojení umění a života. „Styl jako nejvyšší kulturní hodnota, jednota umění a života, stává se předmětem našeho doufání,“ píše v roce 1903 výtvarný a literární kritik F. X. Šalda.⁸⁾ Architektura nastupujícího 20. století musí proto být odpovědí na konkrétní potřeby každodennosti. Umělec tvoří pro současný život, používá současné materiály a technologické postupy. „Z vnitřního ustrojení utváří se zevnějšek, jehož hlavní tvary, rozvrh, dekorace, všečen ráz zase jen z onoho životního jádra vyrůstá, duchu, tužbám, vkusu našich dnů odpovídá,“ napsal k tomuto tématu K. B. Mádl.⁹⁾ „Možná, že konstrukce nabude vrchu nad dekorací a nejspíše, že je možno již dnes označiti tuto novou architekturu jako realistickou, která pro podporu, břemeno, jich rozdíl, přechody, rozměry, hledá přesný umělecký tvar a ve výzdobě, spořivé, precizní a náladové, vychází od reálného světa.“

Mádl formuloval tuto předpověď v článku o Janu Kotěrovi a sám Kotěra to byl, kdo nejpregnantněji v Praze tlumočil, zcela v duchu O. Wagnera, hlavní zásady architektonické moderny: „Tvorba architektonická má na zřeteli prostor a konstrukci, nikoliv tvar a výzdobu. Prvé je vlastní pravdou architektury, druhé může být nanejvýš vyjádřením této pravdy. Nová forma může vzniknout nikoliv z estetické spekulace, ale toliko z nového účelu, z nové konstrukce. Každé hnutí, které by nemělo své východisko v účelu a konstrukci, nýbrž mělo svůj vznik ve formě, zůstává nutně romantickou utopií.“¹⁰⁾ Dekorace má v Kotěrově pojetí konstruktivní architektury své pevné místo: vizualizuje tektonické řešení stavby. Tento postup aplikoval Kotěra již při řešení své první pražské realizace, Peterkova domu na Václavském náměstí z let 1899-1900, jehož průčelí se hlásí ještě k zásadám wagnerovské rané secese. Jeho další díla už dokládají úsilí o zjednodušení tvaru, o očištění fasády od maliřského či plastického ornamentu, na jehož místo nastupuje dekorativní textura cihlové vazby.

Tradicionalisticky zaměřené architektky iritovalo dílo Jana Kotěry a jeho přátel ze Spolku výtvarných umělců Mánes syrovostí výrazu, nedostatkem reprezentace, „prostředností“ užitých prostředků. Ošklivili si „ploché rámečkování a laťování a skleníkové bednění modernistických facad“¹¹⁾ a dělali se představy, „jakého suchopárného vzhledu by nabyly ulice našich měst, kdyby tento čirý anglosaský utilitarismus měl býti jedinou vzpružinou tvorby“.¹²⁾ Jádrem jejich argumentace vyjadřovalo přesvědčení, že suchá mluva modernistického racionalismu nemá místo ve starobylém rámci českých měst s jejich vlastní stavební a uměleckou tradicí. Modernistům vytýkali bezohlednost k památkovému dědictví a nedostatek národního citění. „Kdyby Praha byla městem moderním, bez slavné minulosti, na niž pamatovati nám velí naše národní bytí“,¹³⁾ pak snad by bylo možné mladým architektům nějaký výstřelek tolerovat, v historickém prostředí však „měla by moderna dokázati svou uměleckou vyspělost, své poctivé smýšlení a svůj pokročilý důvtip umělecký: nevršiti činžovních domů v městě, kde není místo pro americké zvyky a mravy“.¹⁴⁾

Silnější než obavy z tehdy ještě ne příliš aktuální amerikanizace byl odpor ke kulturně-politickému centralismu, averze vůči „uměleckému vrchno-poručenství“ Vídně. Secese byla pro pražský nacionální konzervativismus typickým vídeňským fenoménem, bylo to „hnutí ve Vídni favorisované“¹⁵⁾ a jeho pěstování v Praze se rovnalo zradě národní věci. Potřeba distancovat se od kultury utlačovatelského režimu a naopak manifestovat „českým národním slohem“ vlastní identitu byla tak silná, že i architekti pražské moderny považovali za nutné deklarovat národní ráz své tvorby a nezávislost na vlivu „vídeňské banality“.¹⁶⁾ „My však chceme uhájit, vyjádřit a uplatnit svoji rodovou, národní individualitu, my toužíme po českém národním slohu,“ napsal 1899 K. B. Mádl.¹⁷⁾ Časopis Mánesu *Volné směry* v následujícím roce požaduje, „aby i naše moderna byla něčím od jiných odlišným, aby byla naší českou, našemu životu, našim potřebám a materialům odpovídající“.¹⁸⁾ Nový architektonický časopis *Styl*, vydávaný od roku 1908 především Wagnerovými žáky, uvádí ve svém programovém prohlášení: „Chceme provádět všechny úkoly se stálým zřetelem k vypěstění rázovitého umění, z domácí půdy vyrostlého.“¹⁹⁾ Záruku uchování národní autenticity však modernisté nespatořovali ve studiu, ale v samostatné tvořivosti. Příkladem jim v tom byla tvorba původem slovenského architekta Dušana Jurkoviče, osobitě přetavující principy lidové architektury.

Hlasatelé nacionálního konzervativismu byli v tomto ohledu mnohem ortodoxnější, neochvějně přesvědčení, že „všude tam, kde není umění v úpadku, pěstuje se jeho vývin na národním podkladě, a zas tam, kde importované umění dominuje, lze soudit na slabší potenci domácího umělectva“.²⁰⁾ Jestliže hlavním úkolem domácí architektury, bylo „reprezentovat národně a umělecky“, pak jedinou správnou cestou k naplnění tohoto cíle mohlo být rozvíjení „originální tvorby architektonické na základě domácích památek“.²¹⁾ „Rázovitost“ byla povýšena mezi nejdůležitější estetické predikáty, mezi esenciální hodnoty historické architektury, jako byla „důstojnost“, „případnost“ nebo „skvostnost“. Vývody, jimiž tento názorový směr obhajoval svoji legitimitu, nemusely být ani prvoplánově staromilské, ba zdá se, že bazírovaly na týchž estetických učeních, z nichž čerpaly pionýři středoevropské moderny, zejména na stylových teoriích Gottfrieda Sempera. Nejbystřejší a nejméně úzkoprsý z mluvčích tohoto směru, architekt Antonín Balšánek, kupříkladu nebyl nepřístupný vůči výtvarnému účinku inženýrských staveb, se zájmem sledoval tvorbu O. Wagnera a měl jasno v tom, že je nutné „pro nové úkoly nová řešení hledati, pro nové potřeby nové formy“.²²⁾ V glosách k soutěži projektů přestavby Staroměstské radnice z roku 1902 kritizuje teatrální fasádovitost návrhů („nestavíme přece divadelní dekorace“) a požaduje pravdivé vyjádření vnitřního organismu stavby.²³⁾ Pěstovat rázovitou, lokálně zabarvenou architekturu nepředpokládalo podle něj ignorování požadavků doby, ale udržení zděděných vazeb „ke klimatu, zemi, místu a konečně i materiálu“.²⁴⁾ I on se však strachuje, že by v Čechách mělo

Jan Kotěra, Laichterův dům, Chopinova ulice, 1908-1909.
(Foto Národní galerie v Praze.)



být pěstováno jiné než domácí umění. „Jaké svědectví chudoby bychom si dali, kdyby v městě s tak bohatou minulostí uměleckou ovládl sloh cizí.“ Balšánek soudí, že vlastní rázovitost má vyšší cenu než převzatá bravura. „Degradovali bychom sami sebe, zapřeli bychom vlastní svoji bytost, dokázali, že dovedeme býti jen imitatory, ne však tvořícími umělci. (...) Úkoly, jež nám doba ukládá, jsou v podstatě jiné než v cizině, (...) ráz našich staveb jest skromnější, intimnější, není vypočítán na dojem, vzniklý ohromujícími rozměry a nádherou vnitřní.“ Odmítá připustit, že by „renaissance byla slohem přežilým“, naopak ji pokládá za „výchozí pro modernu českou“ a pro záchranu zdravého vývoje požaduje zřízení katedry pro historii domácího umění na pražské technice. „Sluďte rázovitost s moderností a dosáhneme toho, po čem toužíme: svého vlastního slohového zbarvení, jímž odlišíme se od ciziny.“²⁵⁾

Antonín Balšánek, jako pravý zastánce Jaroslavem Haškem parodovaného mírného pokroku v mezích zákona, hájí bašty „oprávněného a odůvodněného konservativismu, který tradici sice zachovává, ale pokrok nevyklučuje“, a připouští v architektuře inovace, pakliže neskrývají „tendence anarchické“.²⁶⁾ Jeho souvěrci však ještě po roce 1905 neztrácejí jistotu, že „nápadů nedbajících zásad slohových zůstanou dle všeho omezeny na úzký okruh ctitelů vídeňských a nanejvýše ještě jejich nohsledů v Praze“, kdežto „budoucnost bude náležeti modernisovaným historickým slohům“.²⁷⁾

Polemika na téma „moderna, či směr národní“, která proběhla v roce 1898 na stránkách *Volných směrů* a odeznívala ještě i v dalších letech, byla v Praze první věcnou výměnou názorů o směřování české novodobé architektury a pro tříbení názorů obou stran byla podle všeho dialogem klíčovým. Problém „národní rázovitosti“ sblížil válčící tábory a poskytl pole jejich komunikaci, byť k němu jedni přistupovali jako ke kvintesenci historismu, zatímco druzí v něm hledali čistý zdroj přirozené tvořivé síly. Obsahem diskuse pak nebyl jen patos sebeprožívání, nýbrž i promýšlení hledisek druhé strany. Ovocem, které toto naslouchání přineslo, je zjevná vývojová kontinuita české architektury počátku století. Co totiž následovalo, může se zdát překvapivým. V průběhu několika málo let byvší kritikové secese otočili kormidlem a dnes tolik obdivované perly pražského „Art Nouveau“ jsou z valné části jejich díly. Profesor pražské techniky Jan Koula projektuje Čechův most (1905-1908), jeho kolega Josef Fanta hlavní nádraží (1900-1909), další ze spolupracovníků Josefa Zítka, Osvald Polívka, po neobarokních pojišťovnách na Václavském a Staroměstském náměstí navrhuje Novákův obchodní dům (1901-1904), pojišťovnu Praha a dům nakladatele Topiče (1907-1908), až společně s Antonínem Balšánkem vytváří plány Obecního domu (1904-1912). Konverzí k secesi prošel Josef Podhájský, Jiří Stibral a další. „Povrchně jako obyčejně použili několika motivů, natahali paralelně makaronů, nalepili na ně tácky a listí – a Secese, naše Secese byla stvořena,“ glosoval změnu poměrů Jan Štenc.²⁸⁾ Nevraživost, na jejímž počátku byla

polemika o vztahu k tradici, trvala nadále, jen ještě více nabyla podoby generačního a skupinového sporu.

Tato fakta potvrzují naše úvodní pozorování: dekorativní secese se skutečně jeví spíše než mostem k nové architektuře pouze jedním modelem historismu 19. století. Ale aby nás metafyzika sil pokroku a reakce, dobra a zla, implantovaná do dějin architektury, nezavedla na scestí – vždyť za nějakých dvacet let po odeznění naší polemiky jsou již spolubojovníci zemřelého Kotěry, kteří se zatím domohli profesorských postů, skandalizováni vlastními studenty a jejich díla jsou přetřásána v avantgardních časopisech pod titulkem *Trapná architektura*.²⁹⁾ Že by přece jen důsledek „chudoby a malomoci“?

Poznámky

- 1) Srov. zejm. R. Švácha, *Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*, Praha 1985; T. Vlček, *Praha 1900*, Praha 1986; J. Kohout – J. Vančura, *Praha 19. a 20. století. Technické proměny*, Praha 1986.
- 2) Koncepti, která představuje secesi jako obrodné hnutí proti akademismu v architektuře, souvisící i s rozvojem dělnického hnutí, obecnou demokratizací kultury a prosazením moderního životního stylu, zastává např. F. Haas, *Architektura 20. století*, Praha 1975, s. 78.
- 3) A. Bráf, *O některých nezdravých úkazech kolem nás*, Architektonický obzor, 1, 1902, s. 47-48 a 51-53, zde s. 51.
- 4) H. G. Schauer, *Stavitelství budoucnosti*, Národní listy, 1890.
- 5) K. B. Mádl, *Sloh naší doby*, Volné směry, 4, 1900, s. 158-174, zde s. 159.
- 6) J. Kotěra, *O novém umění*, Volné směry, 4, 1900, s. 189-195, zde s. 192.
- 7) K. B. Mádl, cit. v pozn. 5, s. 159.
- 8) F. X. Šalda, *Smysl dnešní tzv. renaissance uměleckého průmyslu*, Volné směry, 7, 1903, s. 137-138.
- 9) K. B. Mádl, *Přichozí umění*, Volné směry, 3, 1899, s. 117-142, zde s. 127.
- 10) J. Kotěra, cit. v pozn. 5, s. 189-190.
- 11) F. X. Harlas, *Moderna v pražských ulicích*, Architektonický obzor, 3, 1904, s. 33-34 a 37, zde s. 37.
- 12) A. Bráf, cit. v pozn. 3, s. 51.
- 13) J. Koula, *K soutěži na plány radnice král. hlav. města Prahy*, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, 1901, s. 124-126, zde s. 124.
- 14) F. X. Harlas, cit. v pozn. 11, s. 37.
- 15) A. Balšánek, *Konkurs na podání návrhů farního kostela*, Architektonický obzor, 1, 1902, s. 24-25 a 27-29, zde s. 29.
- 16) K. B. Mádl, cit. v pozn. 9, s. 140.
- 17) Tamtéž, s. 141.
- 18) *Zprávy a poznámky*, Volné směry, 4, 1900, s. 156.
- 19) *Úvodem*, Styl, 1, 1908, s. 1.
- 20) A. Cechner, *Dostavba justičního paláce a památky po radnici Nového Města Pražského*, Architektonický obzor, 2, 1903, s. 17-18, zde s. 17.

- 21) *Prohlášení A. Cechnera a A. Čenského*, Architektonický obzor, 2, 1903, s. 13.
- 22) *Moderna, či směr národní?* (Z kruhů architektů), Volné směry, 2, 1898, s. 281-287, zde s. 281. – Text je podepsán šifrou B-k.
- 23) A. Balšánek, *Glossy ke konkursu návrhů na přestavbu radnice*, Architektonický obzor, 1, 1902, s. 3-5 a 9-11, zde s. 11.
- 24) Týž, cit. v pozn. 15, s. 28.
- 25) Týž, cit. v pozn. 22.
- 26) Týž, cit. v pozn. 15, s. 28.
- 27) A. Cechner, *Třetí německá umělecko-průmyslová výstava v Drážďanech*, Architektonický obzor, Příloha, 5, 1906, č. 40.
- 28) J. Štenc, *Praha v lesku, Glossy k slavnostním dnům*, Volné směry, 5, 1901, s. 194-196, zde s. 195.
- 29) J. E. Koula, *Trapné architektury*, Stavba, 6, 1927-1928, s. 78.