

**Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií**

Bakalářská práce

**Kubistická architektura a plastika jako umělá morfologie mimořádnosti
s dominantní reprezentační funkcí.**

Autor: Jana Gabrielová

Praha 2008

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Svoboda

Obsah

Úvod:

Kubistická architektura a kubistické užité umění jako národní emancipační projev.....3

Kapitola 1.

Estetické teorie Worringer a Riegla, jako základ pro vztyčení Hranolu a pyramidy.....10

Kapitola 2.

Aplikování teoretických postojů na kubistickou architektonickou tvorbu a užité umění

Teoretická východiska kubistické architektury.....16

Kapitola 3.

Zrod kubistické plastiky v tvorbě Otto Gutfreunda.....24

Kapitola 4.

Barokní gotika jako inspirační zdroj kubistické architektury.....28

Kapitola 5.

Od krystalické formy ke kruhu a válci,

Poválečné směřování kubistických tvůrců.....31

Závěr.....35

Úvod

Kubistická architektura a užité umění jako národní emancipační projev

Následující stránky se budou věnovat tématu kubistické architektury, související plastiky a užitého umění, jakožto českému specifiku. Budou zde objasněny jednak podněty vedoucí k tak rychlému, prakticky současnému, přenosu kubistických podnětů do českých podmínek, ale především důvodům, jež vedly k aplikaci kubistických postupů v architektuře a plastice.

Kubismus jako umělecký styl vznikl na počátku 20. století ve Francii, tedy v době plné společenských zvrátů a také mimořádného rozvoje vědy. Ani umění tedy rozhodně v této době nemohlo stát stranou všeobecné proměny a i na jeho poli se objevovaly snahy o nové postupy, jež by odpovídaly nárokům, které s sebou přinášela nová doba. V ní mnozí lidé, nejen umělci, spatřovali příslib změn k lepšímu v mnoha oblast života a vkládali proto do nového století velké naděje. Nepochybně zde sehrála důležitou roli i idea pokroku. Mnohá tato očekávání a naděje však buď pohřbila nebo přivedla k novému prověření okamžikem svého vzplanutí první světová válka.

Období počátku 20. století se zdá být k položení základů kubismu – jednoho z nejvýznamnějších uměleckých směrů 20. století - přímo stvořené, protože, jak píše Pierre Francastel ve svém díle *Malířství a společnost: „Je-li výtvarný prostor odrazem obecných tendencí společnosti, jejích matematických, fyzikálních a geografických koncepcí, pak se tento prostor musí nutně změnit, jakmile se společnost transformuje natolik, že dojde k převrácení všech zjevných intelektuálních a morálních hodnot, které doposud ozřejmovaly svět.“* (Pierre Francastel: *Malířství a společnost*, Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 72). K prvním útokům na dosavadní renesanční systém uchopení výtvarného prostoru došlo již na konci 19. století ze strany impresionistů, kteří k iluzivnímu podání viděného zúročili dobové poznatky a názory na lidské vidění. Jejich postupy, stejně jako postoje fauvistů, aplikujících teorii barev a využívání nenarušených barevných ploch, však již nebyly pro novou generaci počátku 20. století dostačující. Bylo třeba najít nový přístup. Průkopníky nového směru byli umělci vycházející z prostředí Pařížské moderny. Do Paříže, jakožto uměleckého centra přicházeli tvůrci z celé Evropy, aby ve zdejší specifické umělecké atmosféře našli své vlastní, nové výtvarné vyjádření. Takto se do centra uměleckého dění dostal, poprvé roku 1900, také

španělský malíř Pablo Picasso (1881 – 1973), považovaný spolu s Georgem Braquem (1882 – 1963) za průkopníka kubismu. Název pro tento směr se zrodil, stejně jako název fauvismus, u francouzského novináře a kritika Louise Vauxcellese, který v případě názvu kubismus vycházel ze slov Henriho Matisse, který ohodnotil Braqueův obraz krajiny zaslaný na Salon d'Automne (Podzimní salon) jako obraz s malými krychlemi („avec le petit cubes“). Picasso a Braque však samozřejmě nebyli jediní, kdo utvářeli podobu nového směru. Veřejná prezentace kubistických děl ostatních umělců hlásících se k tomuto směru se však uskutečnila roku 1910, kdy byly vystaveny práce Jena Metzingera a Fernanda Légera na „Salon des Indépendants“ (Salonu nezávislých). Braque nasposledy vystavoval na Salonu nezávislých v roce 1909, později už vystavují s Picassem jen v cizí zemi. Ve větším počtu pak byli kubističtí umělci vystaveni v roce 1911 na „Salon des Indépendants“ (Salonu nezávislých), kde jim byl vyhrazen sál číslo 41. Byla zde prezentována tvorba Roberta Delaunaye, Alberta Gleize, Jeana Metzingera, Marie Laurencin, Le Fouconniera a Fernanda Légera.

Dá se říci, že v této době existovaly na území Paříže dvě skupiny kubistických umělců. Zatím co jedni vystavovali na Salonech, druzí (především Braque a Picasso) prezentovali svá díla prostřednictvím galeristy Daniela-Henryho Kahnweilera, který podporoval nový umělecký směr také teoretickou statí *Der Weg zum Kubismus*, vydané v roce 1916 ve zkrácené verzi ve švýcarském časopisu „Die Weissen Blätter“ v Curychu. Knihu samotnou pak vydal pod zkráceným jménem Daniel Henry v roce 1920.

Přírozeně to však neznamená, že by se obě skupiny vzájemně nestýkaly. Naopak setkávaly se a diskutovaly v prostorách restaurací a kaváren na Montparnassu a Montmartru, v jejichž blízkosti měli umělci své ateliéry.

Výsledky takových diskusí a častá konfrontace názorů, čímž zajisté docházelo ke vzájemnému ovlivňování původních stanovisek jednotlivých umělců, daly vzniknout jednomu z nejvýznamnějších uměleckých směrů počátku 20. století.

Ačkoliv se tvůrčí postupy umělců v rámci tohoto směru na mnoze odlišují, jsou obvykle zahrnovány do jednotlivých údobí kubistického směřování. Kubismus se tedy, pokud jde o malířství, obvykle člení na údobí přípravné, nebo také geometrické spadající do let 1907 – 1909, analytické v letech 1910 – 1912 a syntetické v letech 1913 – 1914. Toto rozčlenění se děje na základě různého způsobu pojetí obrazového prostoru. Cílem kubismu je tedy jeho nová konstrukce, již si žádá nová doba. Dochází k odmítnutí tvorby iluzivně znázorňující prostor tak, jak by jej vnímalo naše oko, tedy skládáním jednotlivých barevných hodnot do celkového dojmu, který se takto snažili vyvolat impresionisté, vycházejíc z vědeckých poznatků o fungování lidského zraku. Kubismus chce vytvořit nový, skutečný prostor. Autoři,

inspirovaní Cézannovým postupem redukce předmětů na základní geometrické tvary, za účelem evokace prostorových vjemů, usilují o převedení věcí na plátno se zdůrazněním jejich objemových vlastností, které Cézanne tvaroslovně popisuje modelací v jejich tvarové skutečnosti, tedy trojrozměrnosti. Postupy jímž takového účinku dosahovaly se pak v průběhu kubistického údobí i v rámci tvorby jednotlivých malířů vyvíjely.

Prvním krokem k novému pojetí prostoru, vycházejícím ze Cézannova postupu byla geometrizace, tedy rozložení jednotlivých elementů v prostoru na základní geometrické prvky s jejichž pomocí jsou pak v nové obrazové realitě zpodobňovány. Rozvíjením tohoto postupu dospěli tvůrci k fázi, kdy je prostoru roztříštěn do tak velkého počtu malých plošek, čímž na mnoze dochází téměř k překročení hranice k abstrakci. Proto se pak autoři vracejí zpět k předmětům a k jejich novému připomenutí pak využívají například koláž, kdy za použití prvků ze skutečné životní reality jako jsou například noviny, etikety nebo tapety budují s životním prostorem propojenou realitu obrazovou.

Proti tomuto způsobu charakterizování a členění kubismu se však staví Pierre Francastel : „*O podstatě kubismu*“, jímž míní autor výhradně kubismus před rokem 1914 a nikoli poválečné ohlasy, „*existuje mnoho protichůdných názorů. Jedni trvají na tom, že se odvracel od světa, inspiroval se několika Cézannovými poznatky a zaměřil se na sestavování zcela umělých objektů. ...Pro jiné kubismus naopak vytváří pod vizionářským přeludem opět realitu viditelného světa. Kubismus podle nich vycházel ze Cézannova umění, z tradice impresionismu, jehož záměrem prý nebylo vytvořit poetickou realitu, ale omezit se na věrné reprodukce toho, co tvůrci viděli...a cílem kubismu se podle nich nestalo zobrazování prostoru, ale objemu, tak jak je zaznamenáván lidským okem....Podle jiných zase kubismus našel rytmus v okamžiku, kdy opustil geometrického ducha renesance a tím založil nový realismus.*“

Dle Francastela, ale „*...kubismus ve skutečnosti není definován jednou či druhou teorií, ba dokonce ani žádnou další, která teprve bude objevena. Je realismem a zároveň nahodilým obrazem světa, není konkrétní metodou, ale obecnou orientací výtvarného myšlení kolísající často mezi protichůdnými tužbami.*“ (Pierre Francastel: Malířství a společnost, Brno: Barrister & Principal, 2003,s. 116-117)

Francastel vnímá kubismus jako definicemi jen stěží postižitelné hnutí, které bylo samo sobě dosti proměnlivé a dynamické, jako umělecké prostředky, jichž kubističtí umělci užívali. „*Jedním z prvních kubistických zájmů byly rozměry prostoru. Tu hodlal zavádět slavný čtvrtý rozměr – pohyb vzájemným přemísťováním některých částí objektů, potom zase*

chtěl zachytit prostor výhradně pomocí zakřivených forem tradičních dimenzí. Kubismus není možné definovat, protože procesy, které založil, ve skutečnosti dosud pokračují....

Jednou z nepřehlédnutelných vlastností kubismu je jeho otevřený charakter. Nepoužívali jeden kód víceméně systematicky objevený, zkoušeli jich několik. Mezi prvnímu kubisty není ani jeden, který by dodržoval nějakou doktrínu, přesněji řečeno vzhledem k tomu, že žádná doktrína nebyla, ani jeden z nich nezůstal věrný jedné nebo druhé sérii individuálních či kolektivních pokusů z let 1910 – 1914.“ (Pierre Francastel: Malířství a společnost, Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 118) Podle Francastela by bylo možné definovat kubismus teprve ve chvíli, kdy by byl ustanoven nový akademismus. Až na jeho základě by pak bylo možno určit, který z nepřeborného množství uměleckých pokusů se stal základem pro obecné řešení.

A jaké byly inspirační zdroje tohoto dynamického a výjimečného uměleckého směru? Jeden z nich byl již zmíněn: výtvarné postupy uplatňované Cézannem. Jak píše Vincenc Kramář ve svém díle Kubismus z roku 1921: *„Cézanne viděl... opět trojrozměrné věci v prostoru, ty byly předmětem jeho zvědavosti, a přivésti plně jejich krásu k platnosti stavbou obrazu, bylo jeho uměleckým cílem. Dostavily se nutné konflikty a jejich důsledky, deformace a dekolorace t.j. znásilnění přirozených tvarů a lokálních barev.“ (Vincenc Kramář: Kubismus, Moravsko-slezská revue, Brno, 1921; s.9-10) Podle Kramáře se právě kubismu podařilo vyřešit „konflikt mezi podáním předmětu a stavbou obrazu“. Stalo se tak díky „zrušení uzavřené formy“.*

Dalším pramenem z něž kubističtí tvůrci čerpali při utváření nového řešení obrazové reality se stalo umění tzv. primitivních, respektive přírodních národů. Tvorba zejména afrických kmenů se v době na počátku 20. století těšila mezi avantgardními umělci velké oblibě. Důležitou roli sehrála zejména snadná dostupnost děl přírodních národů ve Francii, jakožto koloniální mocnosti, a umělci je s chutí kupovali a shromažďovali ve svých ateliérech. Zájem o tvorbu přírodních národů podnítily výstavy sošek z Konga konané již od 90. let 19. století v Paříži. Picassa kromě těchto zaujalo pod vlivem vykopávek vystavených v Louvru také iberské umění (umění původních obyvatel Pyrenejského ostrova). Sošky z oblasti Afriky a Oceánie představovaly tak bohatý inspirační zdroj snad právě kvůli tomu, že jejich tvůrci nebyli dotčeni uměleckými postupy zakotvenými v umění západní civilizace a představovaly tak k zásadní protiklad k západnímu akademismu a jím nastoleným uměleckým konvencím, proti nimž se umělci avantgardy bouřily. Velkou mírou stylizace a využívání základních geometrických forem při zobrazování lidského těla a zejména tváře, již se sošky

přírodních národů vyznačovaly, pak kubisté, a nejen oni, využívali při hledání možnosti konstrukce nového obrazového prostoru.

Pierre Francastel však pohlíží na propojení avantgardního umění s tvorbou přírodních národů zcela odlišným způsobem, vnímá jej z hlediska odlišení módy a stylu. Podle něj je neobhájitelné, „že směr moderního malířství byl určen zkušeností s černošským uměním, ruským baletem nebo znalostmi románského umění“ (Pierre Francastel: Malířství a společnost, Brno: Barrister & Principal, 2003 s.120), které byly jako inspirační zdroje pouze diktátem módy. „Autoři využili módu, kterou částečně akceptovali a částečně prosazovali tak, že nacházeli v jejich projevech, či přesněji v určité interpretaci jejich projevů potvrzení toho, co hledali.“ ((Pierre Francastel: Malířství a společnost, Brno: Barrister & Principal, 2003 s. 120) Problém pak Francastel také vidí v tom, že dnes také chápeme a interpretujeme umění přírodních národů pod vlivem interpretací současných umělců, která se nutně nemusí shodovat s tím, jak tato díla chápali samotní jejich tvůrci.

Pochybnost o závažnosti vlivu umění přírodních národů na tvorbu kubistických umělců prezentuje Francastel na příkladu Picassa a jeho Avignonských slečen, které jsou v literatuře často uváděny jako důkaz vlivu afrického umění na vývoj kubismu. „Picassův styl neurčilo černošské umění, k zvláštnímu využití jeho vlastního umění ho podnítil jeho osobní styl, jeho analytická vize světa založená na harmonii smyslů a inteligence a zároveň na určitém způsobu zacházení s nadáním k plastickému rukopisu, které je založeno jako schopnost virtuosa na určitém psychofyziologickém spojení.“²

Ať už byla díla přírodních národů přímým inspiračním zdrojem pro kubistické umělce či nikoliv, jejich nový a převratný postup při konstruování obrazového prostoru nemohl zůstat bez odezvy ani v místech vzdálených pařížskému centru, tedy i v českých zemích. Mnoho českých umělců té doby odjíždělo studovat a sbírat zkušenosti do Paříže, aby se vraceli zpět obohaceni o poznání nového směru, kubismu. Praha i ostatní města se otvírala vlivům uměleckým i vědeckým přicházejícím zpoza hranic tehdejšího Rakousko - Uherska v němž se Češi snažili už od konce 19. století vydobýt pro sebe a svou kulturu lepší pozici. Do těchto snah se přirozeně nemohli nezapojit tehdejší umělci, hledající ten pravý způsob vyjádření soudobého duchovního života.

Postoj ke kubismu a obecně směřování při hledání nového způsobu vyjádření v „novém umění“ však nebylo v řadách mladých českých umělců jednotné, což vedlo mezi

² „Běžně se hovoří o vlivu černošského nebo románského umění. Často se zapomíná na to, že některé povrchní podobnosti vznikly použitím jistých vzorců pro vyjádření naprosto odlišných pocitů. Pocit nebo záměr Avignonských slečen nemá nic společného s inspiračním zdrojem-rituální maskou černé Afriky.“ (Malířství a společnost str. 120)

nastupující generací tvůrců k řadě sporů a zároveň takováto atmosféra znamenala posílení kritického vztahu k bezprostředním uměleckým předchůdcům. Rozmíšky mezi mladými výtvarníky sdružovanými v té době v uměleckém spolku spolu Mánes nakonec vyústily v odtržení části malířů, sochařů a architektů, kteří zastávali kubistická stanoviska a v založení nového uskupení Skupiny výtvarných umělců. Ke kubismu se v této době na počátku 20. století a zejména mezi lety 1911 – 1914 hlásili z řad malířů například Bohumil Kubišta, Emil Filla, Antonín Procházka, Václav Špála, Josef Čapek, Otakar Kubín, dále sochař Otto Gutfreund a architekti Vlastislav Hofman, Pavel Janák a Josef Gočár. Hlavním teoretikem Skupiny se stal Pavel Janák publikující své statě v Uměleckém měsíčníku, vlastním periodiku Skupiny.

Čeští kubističtí umělci však pouze nekopírovali postupy již objevené pařížskými umělci, ale ke kubismu přistupovali vlastním způsobem a rozhodli se aplikovat kubistické postupy i na umělecká odvětví pracující nikoli s plochou, jako malířství, ale s hmotou, tedy na sochařství, architekturu a užité umění. Pavel Janák a Josef Gočár proto také roku 1912 založily Pražské umělecké dílny, jako středisko návrhů a výroby kubistického nábytku. Byla zde tedy patrná ambice, aby tento umělecký směr zakořenil nejen jako malířský proud ale přímo jako umělecký styl, zasahující do nejrůznějších oblastí společenského života a odpovídající nárokům, jež si doba žádala.

Základním výtvarným prostředkem kubistické architektury se staly soustavy šikmých geometrických forem, které se uplatňovaly především na průčelí a detailu. Kubistická architektura se tak na pohled přibližuje sochařským metodám odebírání a vršení hmoty.

Český architektonický kubismus, jehož hlavní rozvoj spadá do období mezi lety 1910–1914, jakožto ve své době zcela výjimečný zjev v oblasti architektury, sice našel své následovníky i v zahraničí, ale na rozdíl od Čech nebyla tato tvorba tak mohutně teoreticky podepřena a širšího ohlasu mezi zahraničními tvůrci se proto nedočkala.

První světová válka s sebou kromě utrpení přinesla také změnu v nahlížení na dosavadní společenský vývoj, který se mnohým, po tragickém vyústění politických a hospodářských sporů, zdál být veden zcela špatným směrem. Je tedy logické, že konec války byl spojen se snahami o nalezení nového směru, jímž by se měla společnost nadále ubírat. Ani tyto snahy však nebyly jednotné. Názorová nehomogenost se pak přirozeně odrazila i v oblasti umění a vytýčení jeho dalších úkolů.

Stranou této polemiky nezůstala ani architektura, na jejíž příští směřování se objevovala řada protichůdných názorů. Čeští předváleční kubisté Pavel Janák a Josef Gočár se přiklonili k postoji, jenž vznikl na podkladě určitého národního uvědomění. Vznikl tak

architektonický směr zvaný rondokubismus nebo též dekorativismus, kde jsou pro kubismus charakteristické tvary kosouhlé nahrazeny tvary válcovými, kruhovými či půlkruhovými. Dekorativismus podobně jako kubismus se nesoustředil jen na architekturu jako takovou, ale zanechal svůj otisk i na užitém umění, ať už na nábytku nebo na drobných předmětech interiéru. Od předválečného kubismu jej vzdalovalo i využití barev a měkkost výrazu, jež dávaly tušit vazbu na slovanský folklor a také to, že nebyl podpořen teoretickými pracemi tvůrců.

Zatímco rondokubismus se od kubistického dynamismu oprostil, v české poválečné architektuře se tuto tendenci snažil rozvíjet ve svých kubofuturistických studiích Jiří Kroha. Tím se však snahy vytvořit na podkladu kubistických východisek novou architekturu uzavírají.

Kubistická architektura a plastika, kterou u nás rozvíjel Oto Gutfreund, si vytýčila jako cíl překonání hmoty, s níž je však právě architektura a plastika bytostně propojena. K rozpohybování hmoty využívali umělci nejen malířského systému šikmých ploch a sochařský uzpůsob práce s hmotou, ale jako důležitý inspirační zdroj při naplnění onoho stanoveného cíle sloužila architektura gotiky a baroka. Proč právě tato období objasňuje Pavel Janák ve statí Hranol a pyramida: „*Upoutávají naši pozornost živostí ducha, kterým hmota jest u nich pronikána, a pak dramatickostí výrazových prostředků, jimiž vytvořeny jsou jejich tvary;...*“ (Pavel Janák: Hranol a pyramida, Umělecký měsíčník 1, 1911/12, s. 162-170 in Jiří padrta: Osma a Skupina výtvarných umělců, Odeon, Praha 1992) Modifikací těchto tvarů spolu se sochařským zacházením s hmotou dospěli tvůrci kubistické architektury k novému specifickému stylu.

Estetické teorie Worringer a Riegla, jako základ pro vztyčení Hranolu a pyramidy

Teoretická východiska kubistické architektury

Kubistická architektura, jakožto specificky český fenomén mohla vzniknout jen díky své náležité podloženosti ze strany teoretiků Skupiny výtvarných umělců. Hlavním teoretikem, jak bylo již zmíněno, se stal architekt Pavel Janák. Z hlediska základů pro utváření nové podoby architektury má asi největší význam jeho stať Hranol a pyramida uveřejněná v Uměleckém měsíčníku I. 1911-1912. Jak je z textu patrné, Janák při formulování programu nové architektury vychází z prací dvou významných soudobých teoretiků, ze Spätrömische Kunstindustrie Aloise Riegla z roku 1901 a z díla Abstraktion und Einfühlung Wilhelma Worringer z roku 1908.

Ve své stati Hranol a pyramida Janák nejprve dělí evropskou architekturu, v jejíchž mantinelech se naše „domácí architektura“ pohybovala, na dvě odlišné skupiny: na jižní, antickou a severní křesťanskou. Obě tyto skupiny při tom představují „nejvzdálenější póly“ architektonické tvorby, přičemž za základní příklady protilehlých skupiny považuje architekturu řeckou a gotickou v období kolem roku 1300.

Jižní architektura je pro Janáka „jakýmsi naturalismem v architektuře, neboť spočívá na přírodním způsobu stavění (kladění balvanů na sebe)“. V tomto způsobu architektonické tvorby tak zůstává zachován „hranolový povrch a hmotnost“ jednotlivých stavebních prvků, nevyjadřuje tedy, jakým tlakům a silám každý z kamenů, z nichž se stavba skládá, čelí a jak je dále přenáší.

Naproti tomu severní druh architektury „směřuje od vezdejšího pozemského stavění ku kráse nadpřírodní.“ Zde se usiluje o vytvoření jediného živoucího celku a jednotlivé „stavební jednotky“ se ztrácí, pozbývají své hmotnosti, jsou rozpuštěny v architektonickém celku. Ke konečnému cíli, úplnému překonání hmoty, šla severní architektura, od uvolnění zapříčiněného slohem románským, prostřednictvím jednoho slohu. Dále se však ukázalo, že cíl severní architektury je nedosažitelný, kvůli omezení, jež kladly samotné vlastnosti hmoty.

Kromě zmiňované gotiky a prvotního uvolňujícího impulsu v podobě románství, však v průběhu doby došlo ještě jednou ke vzednutí snah směřujících k překonání hmoty duchem a k jejímu svádění k abstrakci – v baroku, kdy „materiální klid antických forem (sloupů a kladí)“, které se dostaly ke slovu v době renesance, „byl ožívován myšlenými a hmotu oduševňujícími pohyby.“

Na vývoji naší architektury se pak podílely oba architektonické vlivy, tedy jak severský, tak i jižní. Zatímco ve znamení prvního z nich se uskutečňovala architektonická

tvorba, jak píše Janák, po dobu prvních šesti století, druhý zmiňovaný přišel ke slovu sice později, ale jeho vlivu podléhá architektura na našem území až do autorovy současnosti, tedy do prvního desetiletí 20. století.

Těchto východisek pak Janák dále v textu využívá ke kritice moderní architektury, která „*náleží dosud materialistickému názoru uměleckému*“, jímž je charakterizována *jižní názorová skupina*. Na jedné straně se sice moderní architektuře podařilo oprostít „*od starých historických forem a tradic*“, typických pro architektonickou tvorbu 19. století, , na druhé straně za svůj imperativ přijala věčnost a účelnost, čímž zásadně odmítla *nadhmotné duchovní formy*. Došlo zde tedy k návratu k uznávání hmoty a ke způsobu stavby, kdy je hmota vršena na sebe „*dle prostého technického a přírodního zákona o nesení břemen podporou*.“ Tento postup vede k tvorbě, jejíž vnější ráz je utvářen vodorovnými, svislými, či plošnými prvky a jiné *tvarové možnosti* nepřipouští. jedním dechem však Janák dodává, že tento charakter neubírá architektonickým dílům jejich uměleckou hodnotu.

Tento typ moderní architektury, však již přestává vyhovovat soudobému citění a potřebě výrazu, který u ní chybí. Pozornost se tak přesouvá od architektury řecké a renesanční k architektuře gotické a barokní, v níž mohou Janákovi současníci nalézt uspokojení nového citění. Opět se tedy hlásí o slovo *duch a vůle k abstrakci*, které jsou pro sever příznačné.

Jako protiklad vůči umělecky tvarované hmotě a uměleckému tvoří vůbec stojí hmota tvarovaná přírodou a přírodní tvoření. Charakteristickou silou, která je s hmotou v přírodě svázána je tíže, která směřuje k *vyrovnání všech hmot* ve vodorovnou plochu. Překážku v tomto směru představuje pro tíhu tření. Působení svislé síly na vodorovnou plochu hmoty pak podle Janáka představuje v přírodě základní *tvarovou dvojici*. Jako hmotu formovanou přírodou pak charakterizuje tu, která vznikne kolmým odlomením navršené hmoty, na níž opět působí tíže. Ostatní tvary, tedy ne kolmé, pak v přírodně vznikají pouze za přispění třetí síly. Za nejkrásnější příklad takového působení pak Janák považuje proces krystalizace, při němž vznikají tvary charakterizované šikmostí plochy, kterou chápe jako, na rozdíl od klidné kolmé dvouplošnosti, za projev dramatického procesu působení většího množství sil. Jako jediný možný prostředek sloužící k výtvarnému překonání hmoty duchem, vidí využití právě šikmé plochy.

Prvotním popudem ke stavbě byla pro lidstvo snaha chránit se před působením určitých vlivů, sil přírody. Jediným problémem, který pak museli první stavitelé při své činnosti řešit byla snaha, aby stavba odolala působení tíže, aby ji překonala. K tomuto účelu pak bylo využíváno stavebního postupu vycházejícího z přírodního systému dvojploší. V souladu s přírodním systémem byl pak opracováván i stavební materiál do podoby hranolu.

Je tedy zřejmé, že „*geometrický tvar hranolu pro hmotu...vyšel z užitečnosti, z techniky, nikoli z myšlenkových uměleckých a filozofických závěrů.*“

Touze po oživení, rozpořybování hmoty ducha přemýšlejícího o její podstatě, však způsob práce s hmotou založený jen na technických úpravách materiálu, sledujících vyhovění účelu, nemůže dopomoci k naplnění a proto umělecký cit dramatizuje mrtvou hmotu prostřednictvím šikmých ploch. Vrchol abstrahování od přírodního hranolu představuje pyramida, tvořená soustavou šikmých ploch.

Odtud také vyplývá rozdíl mezi architekturou a *přírodním stavěním*, neboť architektura v sobě propojuje jak snahu naplnit stanovený účel, tak i umělecké vyjádření spočívající v abstrahování hmoty. Pracuje tedy jednak s přírodním systémem dvojploší, ale zároveň s, k překonání hmoty směřující, šikmou plochou nebo křivkou.

Dále pak Janák u vybraných dějinných období ukazuje přechod od zcela přírodního způsobu práce s hmotou k jejímu abstrahování. Od „*primérního stavitelství*“ ve všech oblastech tvarově podobného a takřka bez šikmých prvků, z něž vychází „*jižní skupina evropské architektury*“ (Mezopotámie, Malá Asie, Egypt, ostrovní kultury, Řecko), k architektuře starověkého Řecka, kde se začínají některé prvky upravovat směrem k abstrakci, například patky a hlavice sloupů, schodový profil architrávu, římsa, konzoly. V Římě pozdního císařství, nazývaného také římský barok, se objevuje stupňování výrazu v průčelí zalamováním a prohýbáním, například u císařských vil. V baroku se abstrahování hmoty a zesilování výrazu dosahovalo jejím *přidáváním a vršením* a zároveň otáčením a rozpořybováním klidných antických tvarů, jež se tak dostávají do šikmého vztahu k jádru stavby. V gotice, jejíž prvky a postupy se snažilo využít při zdramatizování hmoty i baroko, pak byly prostředky výtvarné abstrakce využity až k vrcholu stavby, který představuje jehlan na věžním hranolu, jehož špička, jediný bod, stavbu co do výšky definitivně omezuje.

Odlišným vývojem pak prošla architektura východu, kde se vývoj dlouhodobě ubíral kontinuálně jedním směrem duchovního vývoje. Architektura se zde nejvíce vzdálila původnímu přírodnímu stavitelství a stala se tak „*plastickým stavebním projevem*“.

A nyní bych se blíže zabývala prameny, jež Janáka dovedly k formulaci jeho pojednání. Jak bylo již zmíněno výše, jedním ze zdrojů bylo dílo vídeňského profesora dějin umění Aloise Riegla *Spätromische Kunstindustrie* z roku 1901. Původně se toto dílo mělo věnovat antickým památkám na území Rakousko – Uherska, Riegl se však rozhodl zkoumat pozdně antické umění s cílem vyvodit na jeho základě zákony platné pro vývoj umění. Vycházel zde z přesvědčení, že podobně jako evoluční biologové 19. století našli

zákonitosti o postupném vývoji druhů jednoho ze druhého, je možné obdobné zákonitosti vývoje nalézt také u dějin umění a jeho stylu.

Ve druhé polovině 19. století převládalo přesvědčení, že umělecké dílo je produktem užitku, materiálu a techniky. Změny v umění pak přicházely pouze, došlo-li ke změně stanoveného cíle, objevily-li se nové materiály nebo pokrok v oblasti technických možností umožnil rafinovanější zpracování.

Riegl však s tímto „*mechanistickým pojetím*“ nesouhlasí a umělecké dílo chápe naopak jako „*výsledek určitého cílevědomého uměleckého chtění, které se dokázalo prosadit v zápase s účelem, materiálem a technikou.*“ „*Těmto třem*“ jmenovaným „*faktorům proto nepřísluší ona role pozitivní, tvůrčí...nýbrž role brzdící, negativní:takřka tvoří koeficient tření uvnitř celkového produktu.*“ (Wolfgang Ullrich-Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Fischer Taschenbuch Verlag 2006, s.190) Chápat umění jako profesionální a účelné zacházení s materiálem se Rieglovi jeví jako příliš povrchní. Proto ve své teorii staví jako protiklad dovednosti chtění, které je původnější a důležitější. Toto chtění vychází z nitra umělce a proto se dostává do sporu s vnějšími faktory, ať už se jedná o vlastnosti materiálu nebo stanovené cíle, které brání jeho prosazení a odporují určitému způsobu vyjádření. V úplně čisté podobě se může umělecké chtění (Kunstwollen) prosadit jedině ve velkém umění., pokud překoná všechny překážky a vnější faktory instrumentalizuje, jinde je donuceno ke kompromisům.

V Rieglově pojetí se tedy umění jeví takřka jako heroický výkon, jako zvláštní úsilí, čelící nepříznivým okolnostem. Proto i umělec zde musí vystupovat jako výjimečná, lidsky tvrdá, bytost, což koresponduje s dobovým přírodovědným názorem o přežití nejsilnějších.

Pojmu uměleckého chtění (Kunstwollen), které už dříve nastínil ve svém pojednání o ornamentu Stilfragen z roku 1893, Riegl ve Spätrömische Kunstindustrie přisuzuje status antropologické konstanty, kterou není možné, stejně jako pudy, ovlivňovat vůlí. Proto také použil na jiném místě označení „*estetický pud*“ (ästhetischer Drang).

Umělecké chtění pak Riegl začlenil do celkové představy o lidském chtění obecně, „*které se zaměřuje na uspokojivé utváření svého vztahu ke světu*“. (Wolfgang Ullrich-Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Fischer Taschenbuch Verlag 2006 str.192). Chtění se tedy v tomto pojetí projevuje v ,pro danou dobu, příslušných představách o světě. Umělecké chtění pak dále dělí na tvůrčí a poetické. Tvůrčí umělecké chtění „*upravuje vztah člověka ke smyslově vnímatelnému zjevování se věcí.*“ (Wolfgang Ullrich-Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Fischer Taschenbuch Verlag 2006 str.192) Riegl jej pak charakterizuje spíše jako projev přání člověka, být obklopen esteticky příjemným prostředím, než jako tvůrčí pud. V uměleckém chtění je tedy současně vyjádřeno, jak barevné a jakým způsobem vytvořené

věci, by si člověk přál vidět. Umělecké chtění se proto nevztahuje jen na mistrovská díla, ale také na estetickou tvorbu, nádobí, oblečení nebo šperk.

Dalším zdrojem pro utváření koncepce nové architektury se stalo dílo Wilhelma Worringera *Abstraktion und Einfühlung* (Abstrakce a vcítění). Worringer navazuje na nauku o vcítění Theodora Lipse, již vidí, jako vrchol moderní estetiky, která nevychází z formy estetického objektu, ale z reakce pozorujícího subjektu. Nemůže být však vztažena na dějiny umění jako celek, neboť se zaměřuje jen na jeden pól lidského uměleckého cíťení, vcítění. Druhý pól, estetiku vycházející z lidského nutkání abstrahovat však opomíjí. Zatímco touha po vcítění, jako předpoklad estetického zážitku, nachází své uspokojení v organické kráse, potřeba abstrakce jej dosahuje v anorganickém, krystalickém, tedy v abstraktní zákonitosti a nutnosti.

Nutkání abstrahovat, stojí podle Worringera na počátku každého umění a jako určující setrvalo u některých národ, například orientálních nebo přírodních. Ale u Řeků a dalších západních národů postupně odeznělo a bylo nahrazeno vcítěním. Psychickými předpoklady potřeby abstrakce jsou pocity ze zakoušení světa a psychické chování vůči kosmu, jež se u jednotlivých národů liší. Zatímco touhu po vcítění podmiňuje šťastný vztah důvěrnosti mezi člověkem a jevy vnějšího světa, nutkání abstrahovat je důsledkem velkého vnitřního zneklidnění člověka způsobeného jevy vnějšího světa. Jedná se zde o strach z nezměrného duchovního prostoru. Stejný pocit úzkosti je také zdrojem umělecké tvorby. Díky racionalistickému vývoji lidstva byl však tento strach ze ztráty místa v celku světa zatlačen do pozadí. U orientálních národů se však vývoj tímto směrem neubíral díky hlubšímu instinktivnímu náhledu na svět, kdy cit pro relativitu všeho jsoucího nestál, jako tomu bylo u primitivních národů, před poznáním, ale nad ním. Proto možnost blaha, kterou se snažili nalézt v umění, spočívala ve vyjmutí jednotlivé věci vnějšího světa z její libovolnosti a zdánlivé nahodilosti a zároveň jejím zvěčněním díky přiblížení abstraktním formám. To vše dohromady bylo prostředkem k nalezení útočiště v proudu jevů.

Oba póly estetického zážitku, touha po vcítění a nutkání abstrakce, jsou stupni všeobecné potřeby pozbytí sebe sama, která je podstatou estetického zážitku. V nutkání abstrahovat, na rozdíl od touhy po vcítění, jako touha pozbytí individuálního bytí, ale jako touha osvobodit se pozorováním nutného a nezpochybnitelného od nahodilosti lidského bytí obecně.

Této dvojici pólů uměleckého chtění (Worringer namnoze čerpá i z Rieglovy teorie), dle Worringera odpovídá, jsou-li promítnuty na produkty uměleckého chtění, dvojice pojmů naturalismus a styl. Pojem naturalismu je přitom třeba jasně oddělit od čistého napodobování

přírody. Vrchol naturalismu představuje antika a renesance, v jejichž vlivu se dle Worringerova jeho současnost nachází. Cílem naturalismu je přiblížení organické přesvědčivosti, ale ne kvůli snaze o znázornění přírodního objektu podle živé skutečnosti. Jde tu spíše o uspokojení citu pro organickou krásu, který ovládl absolutní umělecké chtění. K čistému umění pak náleží naturalismus a ne jen nápodoba přírody, a proto je také přístupné estetickému hodnocení. Psychickým předpokladem naturalismu je pak přirozeně proces vcítění.

Pojem styl pak Worringer spojuje s tendencí abstrahovat. Vytvoření geometrické abstrakce bylo samostatnou tvorbou, která vycházela z podmínek lidského organismu. Vznikla v kultuře primitivního člověka, jemuž však nebyla známa shoda se zákony krystalické formy a v širším smyslu i s přírodními zákony. Geometrická abstrakce, zdánlivě očištěná od závislosti na věcech vnějšího světa a pozorujícího subjektu, se pak pro člověka stala jedinou dosažitelnou absolutní formou. Při snaze přiblížit věci vnějšího světa díky uměleckému znázornění jejich absolutní hodnotě, čehož bylo možné dosáhnout osvobozením věci od nahodilosti a jejím zvěčněním, měl člověk na výběr ze dvou možností. Buď mohl vyloučit znázornění prostoru a všechny subjektivní příměsi, nebo objekt zvěčnit přiblížením abstraktním krystalickým formám. Bylo také možné oba zmíněné postupy vzájemně kombinovat.

Při aplikaci Worringerovi teorie na uměleckou tvorbu, jako příklad si vybral oblast ornamentiky, architektury a plastiky, pak také vystává rozdíl mezi tvorbou severských národů a národů jižních. Protože se touha po vcítění mohla uvolnit jen tam, kde pod vlivem daností, vývoje, klimatických podmínek a dalších okolností vznikl mezi člověkem a vnějším světem onen vztah důvěrnosti. Je tedy patrné, že uplatnění vcítění v umělecké tvorbě je charakterističtější pro oblast jihu. Severní národy, pak vnímaly v drsné přírodě její odpor a proto se potýkali s vnitřním neklidem tváří v tvář jevovosti vnějšího světa. Jejich umělecké chtění tedy směřovalo k abstrakci

Zatímco z touhy po vcítění a tedy naturalismu vystává umění antiky (ačkoliv na začátku umělecké praxe Řecka byla tendence k abstrakci, ta však byla potlačena radostí z organična) a později jej obnovuje renesance, ze směřování k abstrakci a vývoje severského umění vystává románský styl a na něj navazující gotický. S příchodem renesance ale mizí všechna nepřirozenost, jako typický znak umělecké tvorby vycházející z nutkání abstrahovat a s gotikou tak podle Worringerova mizí i poslední styl.

Je tedy zřejmé, že základy na nichž stojí teorie, která se stala pevným podkladem pro vytvoření nového architektonického směru na našem území, vyzruly ze vzájemného propojení význačných estetických teorií počátku 20. století.

Aplikování teoretických postojů na kubistickou architektonickou tvorbu a užité umění

Éra kubistické architektury, jakkoliv byla jen krátkým obdobím, jež bylo navíc rozdělena do dvou etap první světovou válkou, čerpalo svou inspiraci stran výtvarné formy z francouzského malířství, jež aplikovala na architektonická díla a spojila je s teoretickým podkladem čerpajícím ze soudobých estetických postojů. Vznikla tak architektura usilující o překonání hmoty duchem uplatněním abstraktní formy při propracovávání průčelí. Tento postup byl také architektům vyčítán, jakožto nedotaženost přípravy nového architektonického stylu. Tak tomu však není. Architekti se na průčelí soustředili záměrně, protože byli přesvědčeni, že vyjádření prostoru a objemu je možné právě díky prostorovému přetváření povrchových ploch. O čemž pojednává Pavel Janák ve své stati *Obnova průčelí* z roku 1912. U kubistických staveb sice přetrvávají tradiční tektonická schémata průčelí, ale dochází k výraznému posunu, pokud jde o formový řád částí a architektonických článků, přičemž zásady při propracování průčelí vycházejí ze stanovisek formulovaných v Janákově stati *Hranol a Pyramida*. Jde zejména o uplatnění šikmých ploch, jakožto dynamizujícího prvku. Využívání kubických forem by znamenalo podléhání hmotě, o jejíž překonání tvůrci usilovali.

Nejvýraznějšími postavami počáteční fáze kubismu se stali Pavel Janák, Josef Gočár a Vlastislav Hofman. Těžiště jejich tvorby spadá do období mezi lety 1910 – 1914.

Na počátku Janákovy kubistické tvorby stojí návrhy na rekonstrukce historických objektů, jako například radnici v Havlíčkově Brodě nebo domu č.p. 13 v Pelhřimově z let 1913 - 1914, kde je možné ověřit platnost představ kubistických autorů o rozhýbání hmoty v návaznosti na historické předchůdce, kteří sledovali obdobné principy. V případě tohoto domu došlo jeho kubistickou přestavbou k umocnění barokního vzhledu a je tak vlastně potvrzením Janákovy teorie, v níž je kromě gotiky právě baroko vyzdvižováno jako historický styl směřující ke stejnému cíli, jak kubističtí architekti, k překonání hmoty duchem.

Janák se však přirozeně nezabýval pouze rekonstrukcemi, ale navrhoval také vlastní stavby. Například se jednalo o návrhy malých rodinných domů pro Pelhřimov a Jičín. Zde již vycházel ze soudobého půdorysu. Návrhy se vyznačují především zdramatizováním štítů a nadpraží vstupů šikmými motivy či bizarními tvary komínů a zkosením rohů domů. Uplatnění architektonického kubismu na drobných obytných domech byl však být spíše pouze v rovině snu, než skutečnosti schopné dalšího progresivního vývoje.

S problematikou propojení historického prostředí a nové kubistické architektury se musel vyrovnat také Josef Gočár při realizaci domu U Černé matky boží v Celetné ulici v

Praze z období 1912 - 1913. Jakkoliv je tento dům odvážný a výrazný, povedlo se jeho autorovi včlenit jej opatrně a citlivě do historického rámce okolí, aniž by však sám upadl do osidel historismu. Obdobné vztahy mezi kubistickými a racionalistickými záměry jako zde panují také u další významné Gočárovovy stavby, budovy lázní v Bohdanči ze stejného období, v níž vrcholí vzestupný vývoj kubistického vyjádření. Základní dispozice budovy symetrického klasicistního rázu, je rozvržena velice přehledně a jasně na principu pravidelného řazení prostorů. Hlavním těžištěm výtvarného vyjádření se zde stalo dlouhé západní průčelí, díky vědomému podtržení horizontály. Neprojevuje se zde však snaha o dosažení, co možná nejvyššího stupně dramatické dynamiky, ale cílem se zde stává vytvoření jednoho pohybového architektonického motivu, jehož rytmická stavba dává vzniknout architektuře. Výsledkem symetrie spolu s barevnou a tvarovou ušlechtilostí je vyvolání dojmu skutečně ovládnuté hmoty. Ne však duchem, jak by se slušelo vzhledem k dobovým názorům, ale výtvarnou myšlenkou schopnou realizace.

Dynamičností a dramatičností spolu s vědomým využitím světla a stínu se naopak vyznačuje Gočárův návrh divadla v Jindřichově Hradci z let 1911 – 1912. Zde se již plně uskutečňuje teoretický program kubismu, neboť je zde dosaženo nejvyššího možného rozkladu hmoty.

Za první ryze kubistické dílo v oblasti architektury, jednoho ze skupiny zakladatelů, Vlastislava Hofmana, se dá označit návrh hřbitova v Ďáblicích (1911 - 1912), z něž však byly do roku 1914 realizovány jen hřbitovní zdi a boční vchod z Ďáblické ulice. V návrhu však mělo být pohřebiště protkané složitým obrazem cestiček uzavřeno ze dvou stran kubisticky ztvárněnou zdí, vchod hřbitova měl být lemován souborem kiosků a provozních budov. Realizované stavby vyrůstají z polygonálních půdorysů, což je dokladem Hofmanovy záliby v gotice, jež je v podstatě součástí programu kubistické architektury. Do jejich skeletových struktur jsou pak vloženy šikmé plochy.

Tito tři jmenovaní však samozřejmě nebyli jedinými kubistickými architekty. Ke kubistické tvorbě přešel v roce 1912 také Josef Chochol, který stejně jako Pavel Janák studoval i ve Vídni u Otto Wagnera. V oblasti pražského Vyšehradu vytvořil v kubistickém stylu hned několik domů. V letech 1912 – 1913 Kovařovičovu vilu, která svým průčelím, dramatinovaným šikmými plochami a kubistickým oplocením polygonální zahrady, představuje ukázkový příklad radikálního kubismu. O kousek dál na Rašínově nábřeží pak stojí Chocholův trojdům ze stejné doby, postavený pro stavitele Františka Hodka, Antonína Baledu a bratry Bayerovy. Na Vyšehradě, v Neklanově ulici je pak situován Chocholův nárožní činžovní dům, jeden z nejvýznamnějších příkladů kubistické architektury. Výrazně

působícím prvkem je kromě šikmých ploch ve fasádě budovy prolamovaná korunní římsa a motiv nárožního pilíře. Dynamičnost celku budovy pak jen podtrhuje její umístění na kosém pozemku.

Další významnou postavou kubismu v architektuře byl mnohdy opomínaný Emil Králíček, ačkoliv nepatřil mezi autory sdružené ve Skupině výtvarných umělců, lze mu přičíst patrně nejvíce architektonických realizací v kubistickém duchu. K nejvýraznějším z nich patří dům Diamant (1912 – 1913) na rohu Spálené a Lazarské ulice v Praze, který v sobě spojuje jak prvky kubismu s uplatněním motivu diamantu vně i uvnitř budovy, tak prvky geometrické secese.

Propojení těchto dvou architektonických směrů uskutečnil Králíček také ve vile Na Libušince na Rašínově nábřeží, která spolu s dalšími sousedícími stavbami, Kovařovičovou vilou Josefa Chochola a modernistickou vilou Sequensových Otakara Novotného vytváří v podstatě přehled soudobých architektonických stylů.

Kubistické zásady uplatňovali více či méně zásadově i další soudobí architekti, jako například Oldřich Liska svými realizacemi na Pardubicku či Královehradecku, Bohuslav Homoláč, Alois Dryák, Otakar Novotný, Ludvík Kysela a mnozí další. Pro většinu z nich však tato tvorba představovala dočasné odbočení. Hlavními protagonisty, jež se snažili v předválečné době přesně realizovat kubistický program, však zůstávají autoři sdružení kolem Skupiny výtvarných umělců.

U většiny z nich však zlom ve směřování přinesla první světová válka, po níž původní kubistické zásady opustili. I v období poválečném se však dá vysledovat několik realizací uplatňujících kubistické zásady, například Maternova továrna v pražských Holešivicích od Rudolfa Stockara z let 1919 – 1920, nebo portál administrativního paláce v Praze v ulici Na Perštýně Aloise Dryáka z let 1919 – 1922 a některé další, jejichž realizace sahá hlouběji do 20. let. Programově se však snažil na předválečný kubismus navázat a dále jej rozvíjet snad jen Jiří Kroha ve svých kubofuturistických studiích.

Kubističtí autoři se v období předválečném však nevěnovali výhradně architektuře. Nedílnou součástí jejich tvorby a konec konců i součástí naplnění programu, jež s stanovili, byla i tvorba v oblasti užitého umění, ať už se jednalo o nábytek, textil, stolní keramiku, lustry a další. Za tímto účelem také roku 1912 Pavel Janák s Josefem Gočárem, Josefem Chocholem a dr. Odeonem Grégrem založili Pražské umělecké dílny pro umělecký průmysl a nábytek, které se staly střediskem návrhů a výroby kubistického užitého umění. Také při výrobě nábytku se snažili uplatňovat program, že *„nábytek nemá jen vyhovovati při jakési účelnosti jen dobrému vkusu, jak se s tím ještě nedávné moderní umění spokojovalo a spokojuje, ale že*

má býti vážným uměním podstatného obsahu.“ (Pavel Janák:O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190). Teoretickým podkladem pro uplatňování kubistických principů při tvorbě nábytku se pak stala stať O nábytku a jiném (1912) hlavního teoretika Skupiny Pavla Janáka. Vychází zde z porovnání úlohy užitého umění v „novém umění“ a moderním umění předchozích dvou desetiletí.

Nábytek chápe jako pokračování přírody a to jak v „*příčinném původu*“ tak i v „*nejpůvodnějším stavu*“, jako „*přírodu rukou člověka rozšířenou*“. Janák si pak klade otázku vztahu nábytku, jakožto součásti „*přírodní oblasti života*“ a „*celku života, jenž se skládá vedle přírodní části (hmotné, jaksi živočišné jevíci se pudem sebezachování) ještě z druhé, duchové části. Obě tyto oblasti života, přírodní a duchovní jsou však od sebe neodvislé.*“ (Pavel Janák:O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190) Zatímco s přírodou souvisí mechanická, výrobní činnost člověka, zatímco duchovní oblastí souvisí lidská činnost umělecká, tvůrčí. „*Nikdy se tyto složky nemísí, působí vždy čistě; zdá-li se kde, že jde o smíšen přechodní stavy, je to vždy již situace mezi dvěma složkami různé síly, ale každou z nich lze o sobě zjistiti. Práci z bytu, nástrojů a nábytku přírodního člověka..., mohlo by býti dovoláno ...jako přechodních útvarů mezi činností praktickou a uměleckou, jakéhosi splynutí obou v novou třetí činnost obojetnou, která je dnes jako tzv. umělecký průmysl kodifikována jako cíl a osvobození oproti hodnotě pouhé praktické...práce, poměry tolik v kvalitě snižené.*“

„*Uměleckoprůmyslové..jest vždy na jedné straně vymezenou čistě praktickou technickou prací, na druhé pak čistě uměleckým vytvářením a pohybuje se mezi oběma těmito mezemi.*“ „*Oboje činnosti, protože je i odděleně od sebe jinde konal (člověk), poskytovaly mu patrně úplný okruh uspokojení jako dokončené a konal je střídavě, dle toho, musil-li býti okamžitě z nutnosti mechanikem nebo byl-li tak volný, že mohl být umělcem.*“ Je tedy zřejmé, že „*uměleckoprůmyslové není žádnou samostatnou činností, živlem, ale vzniká ze součinnosti techniky a umění, tj. je společným polem oblasti přírodní a duchové; čili: duch zná jen činnost praktickou (technickou) a uměleckou (výtvarnou) a obě jsou.. samostatné.*“ (Pavel Janák:O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190)

Toto rozdělení lidských činností na oblast praktickou a uměleckou se týká života přírodního a ideálního člověka, Janák si proto dále věnuje otázce, jak je tomu s uvedenými činnosti v poměrech jeho současnosti. Zjišťuje, že technika a umění se nacházejí ve vztahu jistého napětí díky dvěma protichůdným názorovým skupinám, které se přou o úlohu oněch

dvou činností v životě člověka. „*Oba názory...vidí a vycházejí od fakta, že svět se stává vždy více technickým, že se mechanizuje; první názor pokládá tuto cestu za pravou a slibuje jen zde spásu... a pokládá za samozřejmé, za určený osud, jestliže oblast činnosti duchové ustupuje. Druhý názor, ..., shledává v technice, a to nejen v jejím převládání, ale vůbec již v její povaze, zkázu světa a hlásá, že svět možno a nutno zachránit uměním, které by mělo vše – tedy i techniku – zušlechtit.*“ (Pavel Janák:O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190)

Janák však ani s jedním z dobových názorů nesouhlasí, protože podle něj „*pokud se týče mechanizace světa, neztratil život ... ani nyní svých duchovních složek a je co do obsahu stejně střídáním ... technické a svobodné duchovní činnosti.*“ A dále argumentuje: „*Jiným důkazem, že těžiště života se neposunulo, jest podivuhodný zjev dělby lidstva o práci a na povolání....Dělba práce není ničím jiným než rozložením činností, jež přírodní člověk konal střídavě osobně sám, po šíři současných vrstev, na řadu povolání, jež vzájemně se doplňují a shrnuty dávají opět rovnováhu obou oblastí složek.*“ (Pavel Janák:O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190)

„*Zvláště pak důrazným svědkem v této úvaze jest sekulární život lidstva, myslíme-li totiž na jeho pohyby a změny ve směru vzrůstu významu kultury...Člověku tedy jako jedinci i jako lidstvu jedné doby vždy tedy je vlastní stálý živý pohyb mezi hmotným a duchovým; tento nejeví však jen jako střídání zaměstnání..., ale jest jakýmsi vybíjením obou pólů, při němž hodnoty a povahy obou pólů jsou součinný; na cestě pak od jednoho pólu k druhému ... děje se v člověku jakési přehodnocení materiál: hmota, na které život člověkův jest připjat a která jest podmínkou jeho života, jest... obrácena jím a s ním k duchovému, tj. odhmotňována; nebo když člověk v životě duchovém... jest vzpamatován hmotným životem, usiluje o uskutečnění svých myšlenek alespoň materializací.*“ (Pavel Janák:O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190)

Obecně stanovené vztahy k hmotě a duchovnu pak Janák aplikuje na poměr člověka k nábytku a bydlení vůbec. „*...Člověk nestojí v jednoduchém, jediném a stále témž poměru ke svému bytu*“, nýbrž dochází k proměňování tohoto poměru, „*a to dle toho, na které straně života člověk se nalézá, zda na straně složky hmotné či duchové.*“ (Pavel Janák:O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190) Podle toho pak Janák stanovuje dva typy vztahu k obydlí, které nazývá „*osadník*“ a „*usedlík*“. Hlavní náplní činnosti osadníka je dobývání přírody, obrana vlastního života, přičemž jako úkryt využívá jakýkoliv přístřešek, který jej zajímá jen

z hlediska praktického využití a podle toho je i postaven. Pravým opakem je pak typ usedlíka, který se už nestračuje o svůj život a proto má kromě vyvíjení praktických činností čas také na svobodnou duchovní činnost. Obě činnosti pak v určitém rytmu střídá. Prázdný prostor a holé stěny příbytku mu nevyhovují, proto prostor kolem sebe, který si uvědomuje a nalézá, přetváří a stává se tak výtvarně činným. K těmto dvěma typům pak Janák přiřazuje i rozdílné slohy. „*Osadnictví a jeho výhradně praktická činnost vyvolává a obklopuje se v bytě pouhou praktičností a konstruktivností nebo slohem na podkladě konstruktivním.*“ „...*Vedle toho slohu, jenž ovšem není slohem v pravém slova smyslu, vytváří si usedlictví jiný sloh a jiný způsob životní, ve kterém (vedle zachování praktických požadavků) vládnou duchové požadavky úměrnosti, výrazu, formy a prostorových vztahů a dle nichž nábytek a byt ze zařízení stává se výrazem duchového života a duchovou organizací.*“

„*Nábytek ...stává se přece v jistých vyšších stadiích duchového života předmětem umění, a sice proto, že jeví se tomuto stadiu bytí mrtvou hmotou, v níž duch požaduje si prostorově se orientovati....Umění jest tedy v témž poměru k nábytku jako k přírodě;...nalézá v něm základnu, z níž sice vychází, ale kterou uspořádává, přetváří, rozvinuje, třeba-li i...deformuje dle prostorových představ citu, jež jsou jiné a rozdílné od vnímání rozumem. Všude, kde byl takto duch činným, je povrch přeměněný, hnutý, jako by byl ve svých záhybech a vlnách směsí hmoty, jež jest uvnitř, a prostoru, který je zevně.*“ (Pavel Janák: O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190)

Dále pak hovoří o vztazích nového umění k nábytku a o problémech s nimiž se potýká. Zejména se jedná o přehlížení materiální rozrůzněnosti, kterou příroda poskytuje, což pramení z jistého vztahu povýšenosti (ovšem v nejlepším smyslu slova), který nové umění vůči přírodě zaujalo. „*Nevidíme materiálu, vidíme ve všech jen hmotu. Ve světě tvarů – možno říci zatím – jde vůbec o myšlenky plastické a je lhostejno, v jakém materiálu...jsou uskutečněny. Je vítána spíše jednobarevnost a barevná prostota a materiálům těchto vlastností je dáována přednost, neboť plastické vztahy v nich častěji vzájemně působí.*“ Další problematický znak, který je pro nový nábytek dle Janáka charakteristický, spočívá v jednoduše. „...*máme na mysli stále hmotný celek, v němž všechny dřívější samostatné členy i údy ztrácejí svoji individuálnost (např. nohy, sloupky, příčky) a jsou jen artikulovanou hmotou v tomto místě.*“ (Pavel Janák: O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190)

Nakonec se Janák ve své stati zabývá výtvarnou stránkou nového nábytku opět z hlediska vztahu složky materiál a ducha. „*Užité umění přijímalo úplnou materiálnost hmoty a*

pro jeho názor měla hmota povrch, který neměl dalších plastických hodnot, jen hmotu končil. Nyní ve vzhledu nového nábytku přirozeně jeví se celá ona vzdálenost a rozdílnost mezi technikou a vytvářením, a sice možno říci, že technika i vytváření jsou na každém kuse současně, jaksi nad sebou; proto právě činí tyto práce tak nezvykle zhuštěný, napjatý dojem, kterého čistě konstruktivní věci nikdy nemají.....A tak nad hmotou kusu vystoupí myšlenková kostra kusu, vyjádřena (např.) je v hranách za dřívější plnou hmotnost, a vnější plochy vůbec zůstávají na věci jako cesta již od skutečnosti k obrazu se přešlo“ (Pavel Janák: O nábytku a jiném, Umělecký měsíčník II, 1912 – 1913 in Jiří Padrta - Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1917, s. 187 - 190)

Hlavními tvůrci návrhů nábytku a užitého umění jsou tedy opět Pavel Janák a Josef Gočár. Jím navrhované interiéry důsledně uskutečňovaly myšlenky kubismu. Již v roce 1909, tedy ještě před založením Pražských uměleckých dílen, dospěl Gočár v interiérově tvorbě do stadia, kdy začal pocítovat potřebu účelové diference jednotlivých nábytkových skupin, což bylo doposud, jakožto důsledek racionalistického názoru opomíjeno. Vrchol a vlastně také konec vývoje Gočárovy kubistické interiérové tvorby představují díla vystavená v roce 1914 v Kolíně na výstavě Werkbundu. Forma některých jím vytvořených interiérových doplňků dosáhla tak extrémní povahy, která již nebyla schopna se dále vyvíjet.

Také Pavel Janák se zabýval uměleckoprůmyslovými předměty ještě před založením Pražských uměleckých dílen. V roce 1907 pomáhal spoluzakládat Artěl, sdružení umělců, kteří vytvářeli právě uměleckoprůmyslové předměty. V tehdejších návrzích nábytkových souprav a bytového zařízení usiloval především o hodnotu a pravdivost tvaru. Později, v rámci Pražských uměleckých dílen vypracoval řadu návrhů nábytku, která však ve srovnání se soudobou kubistickou tvorbou nezabíhá v zájmu dosažení dynamismu do tvarové bizarnosti, stojící již za hranicemi účelu.

Významným dílem spadajícím do oblasti užitého umění je i kubistická lucerna Emila Králíčka na Jungmannově náměstí v Praze, která byla součástí projektu Adamovy lékárny. Také toto dílo, jako mnoho dalších kubistických realizací se ve své době setkala s tvrdým odporem památkářů. Na jejich nesouhlas s kubistickým architektonickým stanoviskem narazili tvůrci i při soutěžích na památníky nebo městské stavby. Například soutěže na Žižkův pomník na Vítkově se v roce 1913 účastnil jak Pavel Janák, tak i Vlastislav Hofman, ani jeden z nich však nebyl úspěšný. Janák při návrhu tohoto pomníku, vypracovaném dokonce ve dvou alternativách, spolupracoval se sochařem Otto Gutfreundem. Pomník zde byl pojat jako fantastická kompozice navršených hmot krystalických tvarů a představuje tak, dá se říci, vrchol Janákova kubistického úsilí.

Vlastislav Hofman, pracující v té době na Stavebním úřadě v Praze, se snažil uniknout rutině všedního dne návrhem pomníku sestávajícího se z kubistické kompozice přístupových cest a polygonální, zdaleka viditelné budovy muzea. Hofman se účastnil také soutěže na Palackého náměstí v letech 1912 – 1913, kde se musel potýkat se dvěma protikladnými úkoly. Na jedné straně bylo třeba uzavřít prostor nábřeží Nového Města a vytvořit pevný rámec pro Suchardův Palackého pomník, na straně druhé však stál úkol zachovat průhled z nábřeží na Emauzský klášter. Ani v tomto případě nebyl jeho návrh díky odporu Klubu za starou Prahu, úspěšný. Další významnou pražskou soutěží byla ta na úpravu Letenské pláně. Návrhu se Hofman věnoval od roku 1912 až do 20. let. Zatímco první návrh byl ještě v charakteristickém kubistickém stylu, později dospěl k podobě, kde kubistické prvky ustupují, aby projekt nebyl pro městskou radu a široké publikum tak kontroverzní. Nebylo to však nic platné. Úspěšným účastníkem architektonických soutěží se stal až za 1. republiky (např. Jiráskův most, lávka na Slovanský ostrov, lávka na Židovský ostrov, pomník Ernesta Denise na Malostranském náměstí, ten byl však za druhé světové války zničen).

Významnou část Hofmanovy tvorby však zaujímá scénografie, v jejímž rámci také aplikoval kubistické postupy, které později doplnil expresivní barevností.

Jak je tedy vidět kubističtí architekti skutečně usilovali o to, aby nový styl zasáhl do co možná nejvíce oblastí lidského života.

Zrod kubistické plastiky v tvorbě Otto Gutfreunda

Stranou snah o nové umění nezůstala přirozeně ani tvorba sochařská. Nejvýznamnější postavou, jež se snažila aplikovat kubistické postupy na hmotu sochařského díla, byl bezesporu Otto Gutfreund, který patřil k zakládajícím členům Skupiny. Vzhledem k tomu, že v letech 1909 – 1910 studoval v Paříži, měl neobyčejnou příležitost seznámit s počátky umělecké avantgardy přímo v místě jejího zrodu a zároveň blíže proniknout do tajů francouzské gotiky.

Prvotním cílem se mu v sochařské tvorbě stala snaha nalézt odpovídající výraz pro duševní rozpoložení, čemuž přizpůsoboval i stavbu formy. Současně si však uvědomoval potřebu odstranit z plastiky dekorativní prvky secese a archaicky laděné stylizace. Jako nejdůležitější úkol, s nímž je třeba se vypořádat, si stanovil oproštění od naturalismu. Právě způsob, jímž je přistupováno k formě, totiž podle něj skýtal možnost objektivizovat obsah a objevovat jeho na první pohled skryté souvislosti.

Plastiky a figury z raného Gutfreundova období jako například *Fabrička* nebo *Job* (1911), stejně jako reliéfy se sociálními či biblickými náměty a reliéfní podobizny (podobizny otce z roku 1911) se vyznačují převážně expresivním laděním, což lze vzhledem jeho důrazu akcentování duševního rozpoložení v umělecké tvorbě, pochopit. V dramatické modelaci se objevují zkratky, postupně dochází ke zploštění reliéfu původně vydutého, začne se více prosazovat stavebnost na úkor malířského pojetí. Podobný postup lze vysledovat i v Gutfreundových kresbách, jež představují nedílnou součást jeho tvorby. V nich *na úkor vyprávějících detailů vystupuje do popředí hlavní motiv jako konstrukční nosný tvar.* (Jiří Šetlík, *Život a dílo Otto Gutfreunda*, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfrund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996) K účinku celkové plastičnosti přispívá i světlo, které formu obtéká i prostupuje. *V tomto směru sehrála asi důležitou roli Picassova hlava Fernandy (1909), jak ji poznal v Kramářově sbírce. Domýšlel geometrický princip její stavby, aby jej po svém mohl rozvést ve spirálové kompozici Úzkosti(1911).* (Jiří Šetlík, *Život a dílo Otto Gutfreunda*, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfrund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996) Tato plastika je založena na vyjádření plastického pohybu ploch, vytvářejících objem. Z nich se jako z rozvlněné zastavené energie hmoty vyjevuje hlava a částečně ruce. *Lidská tvář s ústy mírně pootvřenými v úžasu, v úzkostném semknutí paží, narušujícím abstraktní rytmus ploch a ostrých hran, stavěných pyramidální*

kompozicí.(Vojtěch Lahoda, *Metafyzika závratí*, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996).

Mezi lety 1912-1913 se Gutfreund v kubismu propracoval od fáze analytické k syntetické. Ostrý posun v pojetí formy se projevil nejdříve v reliéfech, např. *Koncert*, *Dvě postavy*, kolem roku 1912). Na plastikách je pak zřejmý ústup dynamické modelace a její nahrazení statutární stavbou, která propojuje různé pohledy (např. *Hamlet*, *Don Quijote*, 1911-1912, kompozice *Milenci*, *Cellista*, *V posteli* 1913-1914) stejně je tomu tak i v případě hlav (*Viki*, *Kubistické poprsí neboli Cylinder*, *Hlava ženy* 1912-1914). A opět se obdobný proces odehrává také v Gutfreundových kresbách, které rozšířil o koláže, které *stvrzují sochařovu potřebu barevného vidění(jak ji ostatně projevili tónováním patiny na sádrách)* (Jiří Šetlík, *Život a dílo Otto Gutfreunda*, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996). Proměňuje se však nejen forma, ale i ikonografie Gutfreundových soch. Psychologické náměty a předmětnost jsou střídány motivy z běžného života, kdy *obyčejné, podstatně lidské mělo zrcadlit i je duševní život či jeho skryté stránky (hudební náměty, zátiší s truhlářským náradím, , nádobím, houskami aj.), aniž zcela vytlačilo motivy psychicky vypjatých situací.* (Jiří Šetlík, *Život a dílo Otto Gutfreunda*, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996)

Inspirací na cestě vedoucí k osvobození sochy od napodobivé reality na jedné straně a dekorativní stylizace na straně druhé, se mu stal způsob výstavby malířské zkratky prostoru. Dostatečný studijní materiál mu v tomto ohledu poskytl právě francouzský malířský kubismus. Tak jako malíři tohoto směru budovali objem prostřednictvím kombinování více pohledů z různých úhlů, přetvářel Gutfreund skutečný objem hmoty na soustavu vzájemně provázaných vymodelovaných ploch. Své postupy, k nimž dospěl, si pak ověřoval studijními kresbami a také teoreticky zdůvodňoval, například ve stati *Plocha a prostor* uveřejněné v *Uměleckém měsíčníku*.

Na začátku stati charakterizuje člověka jako tvora, jež se původně řídil pouze smyslovým chápáním a teprve postupem času začal hledat trvalé hodnoty a měřítka, jimiž by urovnal vztah ke světu, vztah, jež se odehrává na úrovni subjektu a objektu. Člověk se snažil ukotvit svou existenci ve strachu z vlastního zániku v nepravidelnosti a nepředpokladatelnosti vývoje života. Touha o tomto ukotvení, po absolutnu, se stala středobodem lidského myšlení. Prostředkem jímž lez tohoto dosáhnout se jevila cesta víry. Náboženská víra poskytla člověku první možnost vykoupení z nejistoty, za to věda, jakožto víra v absolutní hodnotu rozumu selhala, protože neposkytovala jistotu morálních zásad důležitých pro život. Také filozofie,

podle Gutfreunda, nenaplnila očekávání, protože pramení z téže víry v intelekt a končí tak nihilismem a skepsí.

Gutfreund dále rozlišuje dva typy lidí, podle jejich víry. Učenec, věřící v intelektuální hodnoty, se drží rozumových poznatků, které pro něj představují pevný bod v plynutí života a snaží se proud zastavit, aby mohl nalézt onu absolutní pravdu, po níž touží. Naproti tomu umělec, věřící ve smysly, přijímá proud dění jako odraz kosmu a pevný bod pro něj představuje osud, na který v průběhu života každý narazí. Smysly mu pak zprostředkovávají obraz života, který promítají do umělcova nitra. K poznání vlastní duše a vyjádření vlastních pocitů je pak umělci za potřebí metafor, protože sám sebe může poznat jen zprostředkovaně díky obrazu smysly chápaného světa.

Svět tak vyvstává jako přelud vytvořený smysly, v němž není možné nalézt absolutní hodnotu oddělením zdánlivého a skutečného. Člověk tedy přijímá svět, jak svůj vlastní obraz, který mu zprostředkovaly jeho vlastní smysly.

Umělci se liší od průměrných lidí právě cítěním, protože jejich pozorování se vyznačuje větší intenzitou. Vzájemné odlišnosti mezi jednotlivými umělci pak pramení z „*vyhranění určitého smyslu na úkor smyslů ostatních*“.(Otto Gutfreund: Plocha a prostor in Jiří Padrta Osma a skupiny výtvarných umělců 1907 – 1917,Odeon, Praha 1992 s, 106 - 107) Ačkoliv malíři a sochaři užívají jako média mezi subjektem a objektem, zrak, výsledky jejich vidění jsou jiné. Zatímco sochař nahlíží prostřednictvím obrazu životy své vlastní já, malíř se snaží proniknout do hloubky smyslového obrazu. „*Socha není dematerializací skutečnosti jako malba, ale materializací obrazů vzniklých v nitru.*“ (Otto Gutfreund: Plocha a prostor in Jiří Padrta Osma a skupiny výtvarných umělců 1907 – 1917,Odeon, Praha 1992 s, 106 - 107) Tvůrčí činnost umělce pak přirovnává k tanečnickovy, který materializuje duševní pohnutí vyvolané hudbou. Ke zraku diváka se pak dostává názorný a hmotný výraz *duševních afektů*.

Tak jako tanečník vychází z hotových hudebních motivů, také sochař čerpá z hotových vnitřních motivů, a nikoli ze zrakových vjemů. *Sochař tedy realizuje imaginární představu ve skutečném prostoru a hmatatelnou formou, zastavuje plynulost dění prostorovou materializací.* (Otto Gutfreund: Plocha a prostor in Jiří Padrta Osma a skupiny výtvarných umělců 1907 – 1917,Odeon, Praha 1992 s, 106 - 107) Tuto tendenci, jak dále píše Gutfreund, je pak možné vysledovat ve všech vrcholných fázích evropského sochařství, ať už se jedná o symbolické vyjádření náboženského cítění, *duchová hnutí doby, nebo tendenci materializovat duševní afekty.* (Otto Gutfreund: Plocha a prostor in Jiří Padrta Osma a skupiny výtvarných umělců 1907 – 1917,Odeon, Praha 1992 s, 106 - 107)

Výjimkou je pak gotické sochařství, které nematerializuje nejvyšší křesťanský pojem Boha. Jelikož Bůh se nachází mimo čas i prostor, vyznačuje se gotická architektura neuzavřeným prostorem. Hmotu nahrazuje plochou. V odhmotnění však pokračuje ještě dále a plochu nahrazuje *tenkými podporami*, takže plocha se navrácí ke své původní podobě, linii. Gotické sochařství však nedospělo až k tomuto stupni odhmotnění, dematerializace, a setrvalo u nahrazení objemu plochou, reliéfem. Ostatní podoby *tzv. gotické skulptury* pak svým cítěním, dle Gutfreunda, patří spíše ke stylu románskému a v pozdějším sochařství k barokní gotice, přičemž jako barokní charakterizuje umění, *jež ztratilo svůj etický smysl a jehož formální cítění jest následkem toho uvolněno*. (Otto Gutfreund: Plocha a prostor in Jiří Padrta Osma a skupiny výtvarných umělců 1907 – 1917, Odeon, Praha 1992 s, 106 - 107)

Jako elementární možnost pochopení plastiky pak Gutfreund vidí *negereské sošky*, u nichž se hmotné znázornění vyznačuje velmi silným výrazem, stejně jako tanec. Sochaři Gutfreundovy doby pak jdou ještě dál a objem nahrazují plochou-*iluzivním objemem*. Socha tak v tomto pojetí přestává být souhrou pevných, v čase neměnných, objemů, jež divákův zrak postupně ohmatává, ale stala se iluzí objemu vyvolávanou nepřetržitým pohybem ploch.

Nové sochařství Gutfreundovy doby se tak zbavuje břemene a těžiště, čím se zásadně odlišuje od barokního sochařství, jako jednoho se svých vzorů, jež čerpá svou sílu dramatického účinku právě z práce s břemenem a těžištěm, respektive *z vyšinutí břemene z jeho těžiště*.

Podobu mezi sochařstvím počátku dvacátého století a baroka, byť dle Gutfreunda pouze zdánlivá, vyplývá z toho, že v obou dobách se sochařská tvorba vyznačuje pohyblivostí a *živostí forem*. Na rozdíl od baroka, v němž je dynamičnost soch výsledkem zápasu, v Gutfreundově době, dle jeho slov, usilují sochaři o *volné rozvinutí akce beze stop boje*, který, jakožto boj bez možnosti konečného výsledku, se děje sám pro sebe, pro kýžené dramatické působení. Gutfreund upomíná, že dramatických efektů baroka ve své tvorbě využili Rodin a Bourdelle, u nějž Gutfreund během svého pobytu v Paříži studoval.

Gutfreundovy postupy směřující k dynamizaci sochy a možnosti zahrnutí více pohledů do jednoho celku se pokoušel rozvíjet také Emil Filla, ale nakonec se více soustředila na malířskou tvorbu navazující na odkaz Picassa a Bragua.

Kubisty naznačenou cestu k rozpohybování sochařské hmoty následovali později italští futuristé, opájejíce se pokrokem moderní doby a sledující zrychlujícího se tepu doby.

Barokní gotika jako inspirační zdroj kubistické architektury

Jak již bylo řečeno, čeští kubističtí umělci usilovali o zrození nového stylu propojujícího svým výtvarným jazykem jednotlivé složky společenského života. Společnou formu představuje soubor tvarů, jež ve své tvorbě jednotliví umělci uplatňovali a každý po svém rozvíjeli možnosti jejich využití. Jak lze číst i v teoretických textech Skupiny výtvarným umělců, bohatou inspiraci a předobraz ideálních tvarů pro ně představovalo období gotiky a baroka. Jako výjimečný jev spojující tvarosloví obou těchto významných epoch a zároveň skvělou studnicí pro čerpání inspirace při hledání nového tvarosloví navazujícího na dřívější tradici se jeví tvorba české barokní gotiky, zejména pak Jana Blažeje Santiniho – Aichla.

Za průkopníka v oblasti studia české barokní gotiky pak je možno označit Zdeňka Wirtha, jež jako první publikoval v roce 1908 studii s názvem Barokní gotika v Čechách v XVIII a 1. polovině XIX. století. Wirth byl v kontaktu s mladou generací architektů díky spolupráci s revue Styl. S mladými kubistickými architekty jej pojil také myšlenkový odkaz Aloise Riegla. Kubistickým architektům se tak naskytly úžasná možnost pozorovat vědecké objevování barokní gotiky, jež pro ně pak představovala obrovský zdroj tvarových možností, pojících v sobě jimi opěvovaná období gotiky a baroka.

Stylový návrat k výtvarné či architektonické tvorbě více či méně dávno minulých dob, není přirozeně ničím novým. Zejména v obdobích hledání nového směru, jímž se má umění a potažmo také společnost ubírat, aby obstáli v době charakterizované nároky zcela odlišnými od období těsně předcházejícího. Právě v období tápání a hledání sebe sama se lidé včetně umělců s důvěrou a obdivem obracejí k dobám zašlé slávy, na jejichž úspěchy by rádi navázali. Přirozeně je zde možné sledovat jistý proces idealizace oněch opěvovaných dob. S takovýmto přístupem se právě setkáváme v dobách českého národního obrození, tedy době konce 19. století, kdy české osobnosti veřejného a uměleckého života hledají prostředek k vyjádření národní výjimečnosti a k ospravedlnění práva na autonomii.

Tvůrcům z počátku 20. století, však nevyhovoval dosavadní přístup k využití historismu, jako dokladu, že český národ i v oblasti umělecké navazuje na bohatou tradici a také jako způsobu pouhého opěvování dob minulých. Jejich cílem bylo vytvořit nový přístup, čerpající sice v jistém smyslu z tvorby dob minulých, ale využívající ji pouze jako základu pro modifikace těchto přístupů, za účelem vytvoření nového stylu.

Není proto divu, že si tedy jako základ, z něž je možné čerpat, vybrali právě tvorbu české barokní gotiky, *vyjadřující barokní představy o prostoru a hmotě tvaroslovím gotizujícím a patřící k nejzajímavějším a umělecky nejvyšším modifikacím historismu vůbec* (Viktor Kotrba, Česká barokní gotika, Academia, Praha 1976; s. 10)

Jak již bylo uvedeno výše, zásluhu na důležitém seznámení kubistických architektů a také širší vědecké veřejnosti počátku 20. století, s českou barokní gotikou nese Zdeněk Wirth. Ve své stati, jež je rozšířenou podobou jeho přednášky, kterou měl ve Společnosti přátel starožitností českých v Praze 16. 2. 1908, osvětluje důvod, proč se doposud barokní gotice nedostávalo zasloužené pozornosti ze strany vědců tím, že doposud se historici umění neřídili Rieglovým požadavkem na nezaujaté a nestranné hodnocení uměleckých děl. Barokní gotika se tak nedostala do centra jejich zájmu, protože *stylový vývoj náhle přerванý reminiscencí několik století starou, nebo, jako v tomto případě, těžko zjištělná, ale existující kontinuita uměleckých forem, jsou pro zaujatého historika zřídou, prohřeškem proti estetickému kánonu doby a bývají odbývány buď mlčením nebo posměškem* (Zdeněk Wirth, Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovině XIX. století, Památky archeologické a místopisné, ročník 22, Praha 1908 in Viktor Kotrba, Česká barokní gotika, Academia, Praha 1976; s. 159) Teprve díky pochopení skutečného úkolu historické uměnovědy, nikoliv kritizování, ale objektivní třídění a vysvětlování jednotlivých uměleckých jevů, spolu s respektem k různým aspektům uměleckého vývoje, umožnilo podle Wirtha vystoupit řadě uměleckých údobí i jednotlivých děl ze škatulky „úpadkových“.

Na pozadí vzniku barokní gotiky stojí podle Wirtha na určitá *kontinuita gotiky v západní Evropě přes celou periodu renesanční a barokní až do romantiky 19. století* zapříčiněná blízkostí středověkých duchovních vlivů na území Francie, Německa, ale i Čech a svou roli zde také sehrála míra konzervativnosti výtvarníků a také psychologické a nacionální důvody. V českých podmínkách dochází k obnově stavební činnosti po období třicetileté války díky šlechtě a řádům, jež touží po obnově svých sídel, klášterů a chrámů. Tuto však chtějí uskutečnit v návaznosti na jejich slavnější minulost (doby Přemyslovců a Lucemburků) Nejintenzivněji se nadšení pro gotiku v Čechách projevovalo mezi lety 1700 -1730, kdy se projevuje nejen na stavbách, ale také při stavbě slavobrán na svatojánských slavnostech a na vybavení interiéru budov.

Jako nejvýznamnější postavu české barokní architektury pak Wirth vyzdvihuje Jana Blažeje Santiniho Aichla. Ten vytvořil mezi lety 1712-1722 *díla, na nichž gotické formy jsou s barokními rovnocenným a někde výlučným prostředkem uměleckým* (Zdeněk Wirth, Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovině XIX. století, Památky archeologické a místopisné,

ročník 22, Praha 1908 in Viktor Kotrba, Česká barokní gotika, Academia, Praha 1976; s. 159), jedná se o přestavby klášterních kostelů v Želivě, v Kladrubech a kaple sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře u Žďáru.

Wirth se však ve své stati nezaměřil jen na rozbor jednotlivých stavbě, za neméně důležitou považoval v barokně gotické tvorbě také její rovinu psychologickou. Barokní umělci ve své tvorbě podřizovali *vše, nejen siluetu, ale i tvar a užití všech článků jedině subjektivně chtěnému celkovému dojmu* (Zdeněk Wirth, Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovině XIX. století, Památky archeologické a místopisné, ročník 22, Praha 1908 in Viktor Kotrba, Česká barokní gotika, Academia, Praha 1976; s. 159). V důsledku tohoto postoje pozbývají jednotlivé tektonické články samy osobě uměleckého významu, architekt tak přestal být vázán jejich formou a mohl pro svůj záměr zvolit jaký sloh chtěl, v tomto případě se z výše uvedených důvodů rozhodl využít gotické formy. Do zorného pole barokního architekta se tedy dostávají ostré, šikmé tvary, přímký, který v kontrastu k barokní zvlněnou linií vytvářejí jedinečný dynamický dojem. Nelze se tedy divit, že se tato specifická architektura stala jedním z inspiračních zdrojů pro moderní české architekty počátku 20. století, kteří hledali výraz pro novou architekturu.

Od krystalické formy ke kruhu a válci

Poválečné směřování kubistických tvůrců

Po zlomu v podobě první světové války lze zaznamenat v řadách umělců, z nichž se mnozí účastnili válečné vřavy, zřetelný odklon, namnoze až striktní odmítnutí předchozího směřování. Bylo třeba najít zcela nové přístupy a do jisté míry se tak distancovat od minulosti poznamenané děsivým válečným konfliktem a na našem území šlo přirozeně také o snahu nalézt umělecké vyjádření odpovídající nové společenské situaci – vzniku samostatného státu. Nejinak tomu bylo i v oblasti architektury. Sice i po roce 1918 můžeme setkat s díly hlásícími se k architektonickému kubismu (např. Maternova továrna v Praze-Holešovicích z roku 1919, portál administrativního paláce v ulici Na Perštýně v Praze 1, vila paní Lipčíkové v Olomouci a další), u většiny z nich dnes již ani neznáme autory, ale hlavní strůjci kubistické architektury již namířili své umělecké snahy jiným směrem.

Josef Gočár a Pavel Janák dali vzniknout architektonickému stylu zvanému rondokubismus (někdy též dekorativismus, či národní sloh). Ačkoliv i zde zůstal vztah architekta k hmotě v podstatě zachován v předešlé podobě, došlo k na první pohled zřejmé změně, v oblasti formy. Zatímco práce s kubistickými tvary vycházejícími z podoby krystalu, jejichž prostřednictvím tvůrci usilovali o nalezení čistého výrazu, v rondokubismu se setkáváme s jednoduchými tvary kruhovými a válcovými. Snaha o celkovou dynamičnost stavby, byla nahrazena skladbou plastických prvků. V rondokubistické architektuře se pak kromě duchovního obsahu zohledňuje také společenská funkce stavby a akcentuje odpovědnost za poslání, jež má architektura naplňovat.

Ačkoliv jsou stavby období rondokubistického a předválečného kubistického na první pohled zcela odlišné o spojitosti mezi nimi nelze pochybovat. Společný oběma etapám je jednak důraz kladený na sílu účinku. V předválečném období jí architekti dosahovali dynamizací tvaru, po válce pak jeho plastičností, přičemž je oběma společné soustředění výrazu do průčelí stavby. Ani v jednom období neuznávají jako základ své tvorby účel, jemuž architektura slouží, aniž by se však užité funkce zcela zříkali. Jako základ architektonické tvorby je zde odmítána i konstrukce, ačkoliv si jí byli tvůrci plně vědomi jako prostředku, umožňujícího tvořit budovy s racionálním půdorysem.

S kubistickou tvorbou charakteristickou válcovými a kulovými tvary se nesetkáváme jen v architektuře, ale také v malířství, přičemž za nejvýznamnějšího reprezentanta kubismu, jež s nimi pracuje, lze označit Fernanda Légera. V jeho tvorbě i v rondokubismu je projevu dynamičnosti, jež prožívá autor ve svém nitru, docilováno díky zdůraznění určitého rytmu.

Svou roli však při přerodu hranolu předválečného kubismu v kouli, kružnici či válec sehrála také inspirace slovanskou lidovou architekturou, z níž autoři čerpali, aby dostáli společenskému úkolu vytvoření nového národního slohu.

I v rámci poválečné rondokubistické architektury lze však zaznamenat jistou odlišnost v tvorbě nejvýznamnějších postav tohoto období, Josefa Gočára a Pavla Janáka.

Zatímco Gočár, jak dokládá jeho budova Legionbanky v Praze z let 1921-1923 obohacená o vis z dílny Otto Gutfreunda, spíše transformuje formové představy a v jeho průčelích lze spatřovat spíše než slovanský ornament abstraktní obraz, v poválečném díle Pavla Janáka se projevuje rytmizací průčelí, jež dává tušit vnitřní rytmus nebo ukázněný neklid, jako je tomu například na společném díle Janáka a Františka Kysely, krematoriu v Pardubicích z let 1921-1923. Poněkud odlišný přístup však prokázal ve spolupráci s Josefem Zachem na paláci Riunione Adriatica di Scruta v Praze z let 1922-1925. Styl této stavby je blízký Legionbance Gočára, avšak ozvláštněný o historizující pojetí a ušlechtilé obkladové materiály.

Ačkoliv se zdá, že někteří následovníci Gočára a Janáka jen přejímali již vytvořené kruhové formy a červeno-bílou barevnost, podařilo se rondokubismu etablovat se jako životní styl, oceňovaný národem toužícím po sebevyjádření. V rondokubistickém duchu byly upravovány interiéry vyráběny drobné umělecko-řemeslné předměty, právě tak, jako knižní vazby či písmo.

Naproti tomu Bedřich Feuerstein tvořil i v období 20. let v přímé návaznosti na léta předválečná, ačkoliv svou tvorbou z let 1914-1924 zároveň dokládá propojení s rondokubismem a podává tak ucelený *obraz vývojové zákonitosti a logické názorové i formové posloupnosti* (Marie Benešová, Česká architektura v proměnách dvou století, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1984; s.304). V architektonických návrzích památníků, tohoto příslušníka mladší generace kubistů, je možné vysledovat postupný přechod *od nahromaděných kompaktních hmot, tryskajících v křivkovém pohybu vzhůru, přes letmé setkání s válcovým kubismem až k očišťování organismu architektury od plastického detailu* (Marie Benešová, Česká architektura v proměnách dvou století, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1984; s.304). Ve svém vývoji tedy dospěl od předválečného dynamického kubismu až k architektonickému purismu.

Další výraznou postavou poválečné architektury, ubírající se zcela výlučným směrem je Jiří Kroha. Ke kubistickému vlivu v architektuře přistupoval se značnou dávkou expresivity a svůj postup sám označuje jako kubofuturistický. *Svou představu proklamuje odvážnou formou, která obráží silný, v našem prostředí málo obvyklý vnitřní plamen, což dokumentují jeho soutěžní návrhy na krematorium z roku 1920; v nichž je zároveň propracován koncept*

plasticismu, neobyčejně náročný v prostorové sestavě. Ve velmi krátkém časovém rozpětí se Jiří Kroha postupně dopracovává k stereometrické kompozici „prvoplánů“, kterými se již v roce 1919 přiznal ke své architektonické budoucnosti konce dvacátých let. (Marie Benešová, Česká architektura v proměnách dvou století, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1984; s.305). I on tedy svým tvůrčím vývojem ukazuje, podobně jako Bedřich Feuerstein, směr jímž se měla česká architektura nadále ubírat.

Také kubistické sochař Otto Gutfreund se ve dvacátých letech ve své tvorbě odklonil od předválečného kubistického směřování. Úspěch a všeobecné uznání si získal veřejnými plastikami, zejména pak vytvořením pomníku Babičky Boženy Němcové v Ratibořicích (1921-1922) či reliéfem pro Gočárovu Legionbanku v Praze (1921-1923) Úspěch sklízely i jeho podobizny, které *uváděly diváky způsobem dosud u nás neobvyklým do niterného světa jedinců, bez příkrášlování a psychologizování.* (Jiří Šetlík, Život a dílo Otto Gutfreunda, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996, s.18-19) Nejvyššího ocenění se však dostalo Gutfreundovým žánrovým plastikám z let 1921-1923, tyto zakázky však stály často v rozporu s jeho uměleckými tužbami a některé tvořil z čistě morálních důvodů, jako například ty s legionářskými náměty, jež lze z jeho strany chápat jako hold hrdinství. Tato pozice oficiálního sochaře republiky však vyvíjela na křehkou duši Gutfreundovu nesmírný tlak a podněcovala vnitřní boj, v němž spolu zápasili na jedné straně oficiální sochař republiky a na straně druhé umělec toužící po nezávislé tvorbě. *Gutfreund nepatřil k typu umělců, jimž by stačilo vyžívat se nalezenými a úspěšnými formami. Příliš citlivě vnímal proměny obsahu života. Příčilo se mu, jak se od něj očekávalo, převádět do podob alegorií vznikající ideologické legendy nebo glorifikovat skutečnost, o jejíž rozporuplné povaze se stále častěji přesvědčoval. Sám v sobě i kolem sebe hledal pravdu o životě a lidech přítomnosti, k níž se chtěl vyslovit objektivně nekonvenčních forem.* (Jiří Šetlík, Život a dílo Otto Gutfreunda, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996, s. 18-19). Vrchol jeho soudobé tvorby v duchu sociálního realismu představuje monumentální dílo Rodina (1925). V návaznosti na ni vznikly i *drobné figurální kompozice, do nichž sochař promítl zároveň smyslový zážitek a představu. Zkoušel opět propojit několik pohledů na jeden objekt.* (Jiří Šetlík, Život a dílo Otto Gutfreunda, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996, s.19). Zároveň s touto tvorbou pracoval také na zakázkách veřejných plastik, ať už se jednalo o pomníky dekorativní plastiky pro architekturu či podobizny. Pouze některá tato zadání mu však svou povahou umožňovala pokoušet se opět o nová pojetí tvaru a aplikovat dosud nevyzkoušené přístupy k výrazu. Ukázkou takové tvorby

pro veřejný prostor, v nichž *znovu promýšlel vztah plochy a objemu*(Jiří Šetlík, Život a dílo Otto Gutfreunda, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996) je jednak reliéf určený pro Gočárův pavilon na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži z roku 1925 či kompozice pro atiku Janákova paláce Škodových závodů v Praze (1926-1927), sousedícího s palácem Riunione Adriatica. Kompozice pro Škodovy závody už však předznamenává nový směr, jímž se měla Gutfreundova tvorba ubírat. *Dominantní otázkou pro něj byla polarita mezi smyslovou konkrétností a pojmovou abstraktností plastického znaku. Reflex představy převládá nad podnětem objektivního modelu. Socha se mu stala zas výtvarným pojmem, myšlenka zastínila emoce a instinkty.* (Jiří Šetlík, Život a dílo Otto Gutfreunda, Praha 1989, in katalog k výstavě Otto Gutfreund Národní galerie v Praze 14.12. 1995 – 14. 4. 1996, s. 19)

Gutfreund se tak ve své tvorbě rozchází s neoklasicistním sochařským stylem, který beze zbytku splňoval potřeby a představy poválečné společnosti. Pro něj, jakožto tvůrčího umělce však již představoval zcela vyčerpaný zdroj, jak po stránce obsahové, tak i formální. Tento jeho postoj se projevil také ve sporech při práci na plastice určené pro průčelí Janákovy a Záscheho budovy pojišťovny Riunione Adriatica. Gutfreund si již v této době plně uvědomoval nesmiřitelnost práce na veřejných zakázkách a jeho potřeby tvůrčí svobody. Příležitost k opuštění kolotoče prací na zakázkách mu poskytla nabídka profesury na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Bohužel však již neměl možnost tuto nově nabytou svobodu plně využít, neboť v roce 1927 zemřel.

Závěr

Původně představoval kubismus malířský směr, jež se týkal jen úzkého okruhu umělců, žijících v avantgardní Paříži počátku 20. století. Původci tohoto směru Picasso a Braque, na počátku jistě netušili, jak dalekosáhlé bude mít jejich počínání důsledky a jak velký vliv na budoucnost výtvarného umění. Téměř v zápětí se počal tento podivuhodný styl šířit do dalších zemí, hlásící se k němu a dále jej svým způsobem rozvíjeli jako umělci z Itálie, futuristé Gino Severini, Umberto Boccioni a Carlo Carra, kteří neváhali vydat se za prozkoumáním možností kubismu do Picassova ateliéru. Čeští umělci této doby nezůstali stranou dění a rozvíjeli základní stanoviska kubismu v podmínkách vzrůstajícího se národního sebevědomí. Potřebu soudobé české společnosti na sebeurčení a prokázání jisté výjimečnosti pak reflektovali umělci usilující o aplikaci stanovisek malířského kubismu na architekturu a plastiku..

Nešlo jim však jen o automatické uplatnění šikmých ploch a vícehledovosti na hmotu; cítili jasnou potřebu svůj přístup podepřít teoreticky a obhájit tak novou architekturu. Opřít se zde mohli o vytyčené postoje historiků umění Riegla a Worringer, kteří jim poskytli dostatek argumentů, jež mohli následně využít při formulování vlastních stanovisek. Svou roli sehrály také odkazy zmiňovaných zahraničních teoretiků na historické vzory v podobě gotiky a baroka. Zdě měli čeští umělci navíc jedinečnou možnost konfrontovat teoretické postoje s možnostmi skutečného propojení oněch historických slohů v podobě architektury barokní gotiky. Stejně tak jako tato vznikala díky snahám především církevních činitelů, na obnovu zničených staveb a oživení jejich zašlé slávy díky restaurování, respektive dostavbám, jež sice navazovali na původní gotické základy, ale propojovaly je s tehdy aktuálním barokním přístupem. Také kubistický architekt (Pavel Janák-rekonstrukce Fárova domu v Pelhřimově) si mohl, stejně jako v 18. století Santini - Aichl, vyzkoušet, spojení dvou slohů dělených od sebe staletími, kdy je architekt na jedné straně vázán zachovat původní části a propojit je vlastním tvůrčím přínosem s aktuální architektonickou tendencí.

Při konstruování dynamického průčelí moderní architektury, tak čeští kubističtí architekti čerpali nejen ze soustavy šikmých ploch, s jejichž pomocí budovali kubističtí malíři nový obrazový prostor, ale také z historické tradice české architektury, k níž našel klíč jejich současník Zdeněk Wirth.

Díla architektů Gočára, Janáka, Hofmana, Chochola, Králíčka řady dalších se ve své době sice nesečkala s velkým pochopením ze strany veřejnosti a jimi stanovená východiska nenarazila u ostatních tvůrců na masovou odezvu, nelze chápat kubistickou architekturu jako

nějaký podivuhodný, ba dokonce bizarní exces. To bychom se vraceli k postoji zaujatých historiků umění, před nimiž varoval Riegl.

Ačkoliv byla etapa kubismu vymezena jen krátkým časovým úsekem, její přínos pro následný vývoj české architektury velký přínos. Neboť kdo ví, kudy by se bez výjimečného kubistického projevu cesta české architektury ubírala?

Použitá literatura

Mark Antliff/Patricia Leighton: Cubism and Culture, Thames & Hudson, London 2001

Jan Baleka: Výtvarné umění, výkladový slovník, Academia, Praha 2002

Marie Benešová : Česká architektura v proměnách dvou století, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1984

Marie Benešová: Pavel Janák, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1959

Marie Benešová: Josef Gočár, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1959

Pierre Francastel: Malířství a společnost , Barrister & Principal, Brno 2003

Anne Ganteführer-Trierová: Kubismu, Slovart, Praha 2005

Otto Gutfreund: Katalog k výstavě, Národní galerie v Praze 14. 12. 1995-14. 4. 1996

Viktor Kotrba: Česká barokní gotika, Academia, Praha 1976

Vincenc Kramář: Kubismu, Moravsko-slezská revue, Brno 1921

Zdeněk Lukeš/ Ester Havlová: Český architektonický kubismus, katalog k výstavě Český architektonický kubismus; Podivuhodný směr, který se zrodil v Praze, Galerie Jaroslava Fragnera , Praha 21. 12. 2006-11. 2. 2007

Otakar Novotný: Jan Kotěra a jeho doba, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959

Jiří Padrta: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917, Odeon, Praha 1992

J. Staňková, J. Pechar: Tisíciletý vývoj architektury, Polytechnická knihnice, Praha 1979

Jan E. Svoboda, Jindřich Noll, Ester Havlová: Praha 1891-1918 Kapitoly o architektuře
velkoměsta, Libri, Praha 1997

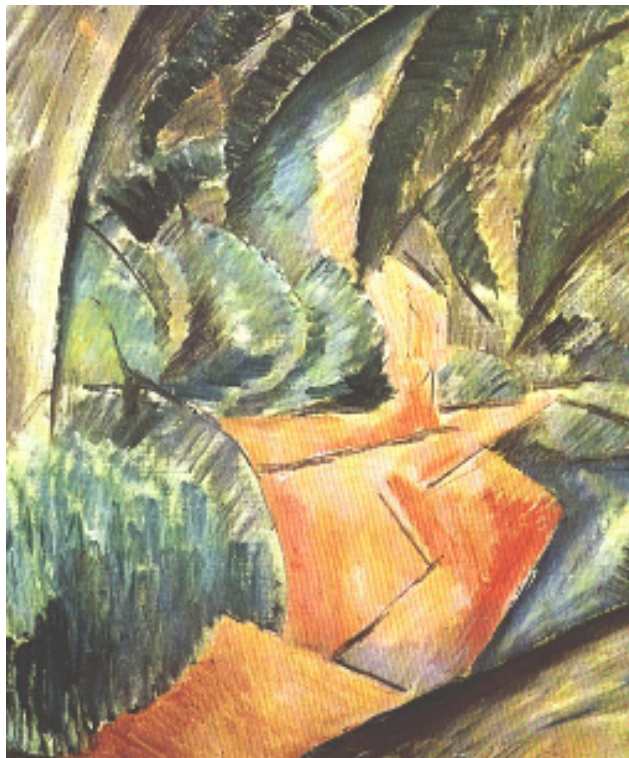
Jan E. Svoboda, Jindřich Noll, Ester Havlová: Praha 1919-1940 Kapitoly o meziválečné
architektuře, Libri, Praha 2000

Wolfgang Ullrich: Was War Kunst? Biographien eines Begriffs, Fischer taschenbuch Verlag,
Frankfurt am Main, 2005

Wilhem Worringer: Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu, Triáda, Praha 2001

Obrazová příloha

Úvod



1. George Braque: Krajina v L'Estaque, olej na látně (1908)



2. Paul Cezanne: Jourdanova chata, olej na plátně(1906)



3. Pablo Picasso: Žena v lenošce, olej na plátně(1910)

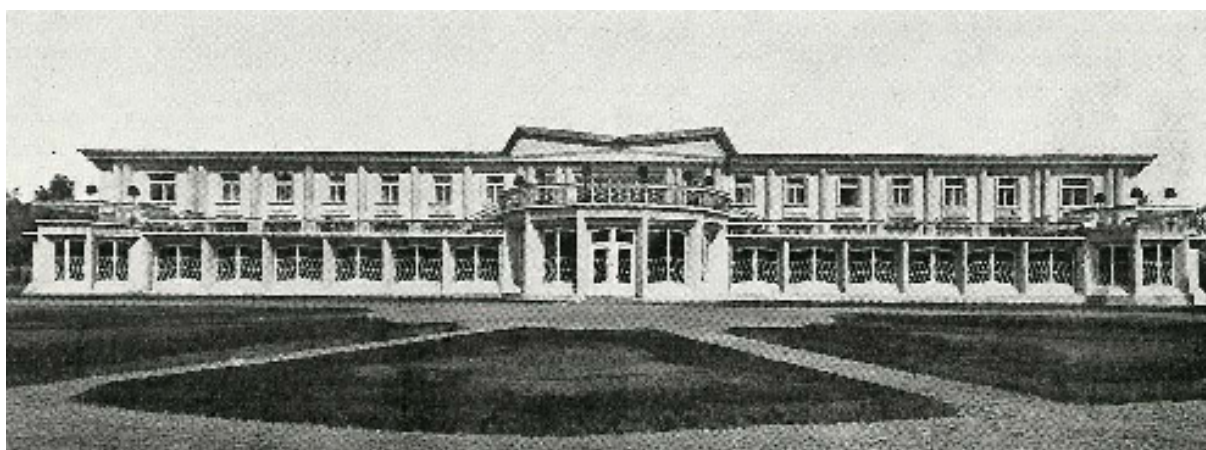


4. Pablo Picasso: Zátiší s houslemi, olej na plátně (1914)

Kapitola 2.



1. Josef Gočár: dům U Černé matky boží,(1912-1913)



2. Josef Gočár: lázeňský dům v Bohdanči,(1911-1912)



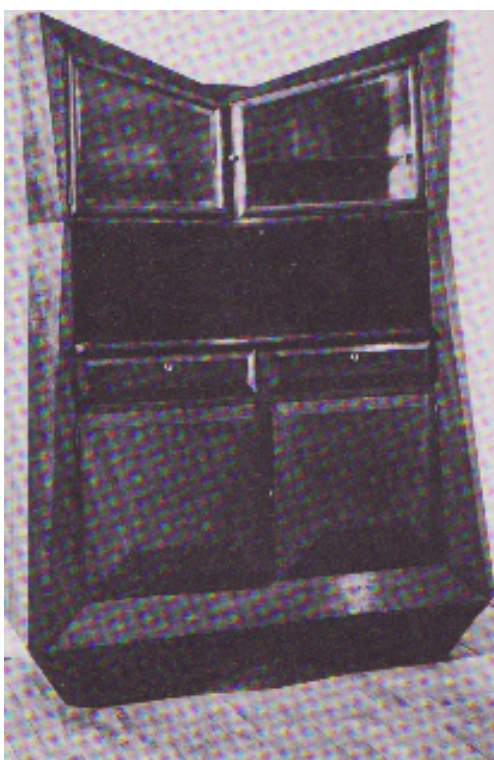
3. Vlastislav Hofman – hřbitovní zeď v Ďáblicích (1912-1914)



4. Josef Chochol: Kovařovičova vila (1912-1913)



5. Josef Chochol: trojdům na Rabínově nábřeží (1912-1913)



6. Josef Gočár: příborník z vlastní jídelny (1912)



7. Josef Gočár, František Kysela: expozice Svazu českého díla na výstavě Werkbundu v roce 1914

Kapitola 3.

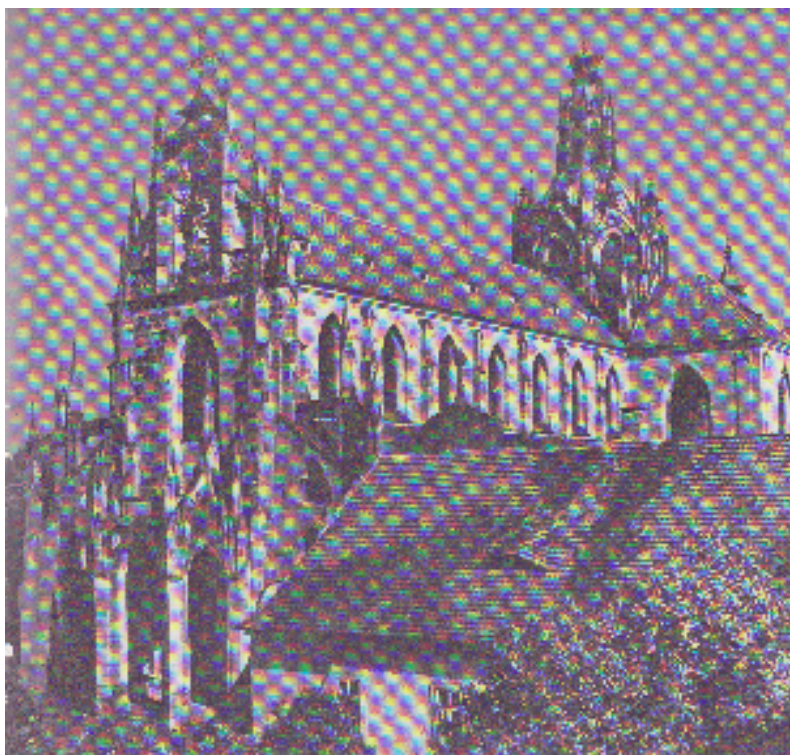


1. Otto Gutfreund: Úzkost (1911)



2. Otto Gutfreund: Kubistické poprsí

Kapitola 4.



1. J. B. Santini-Aichl: Klášterní kostel Panny Marie v Kladrubech



2. J.B. Santini-Aichl: ohoz poutního kostela sv. Jana Nepomuckého, Zelená Hora u Žďáru

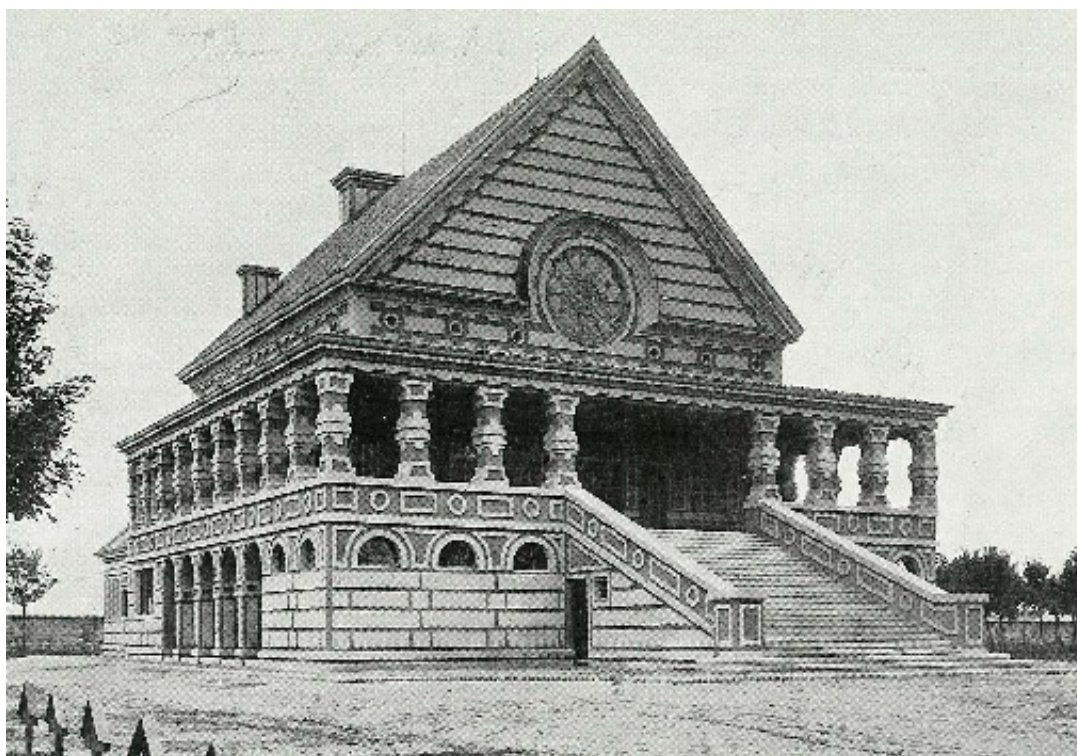


3. varhany na kruchtě v příčné lodi kostela Nanebevzetí Panny Marie, Žďár nad Sázavou

Kapitola 5.



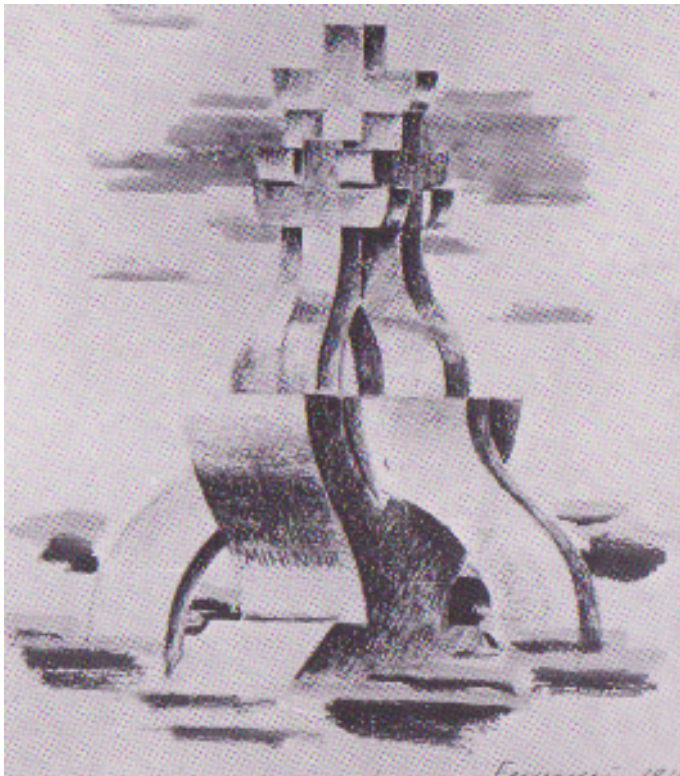
1. Josef Gočár: Legionbanka v Praze (1921-1923)



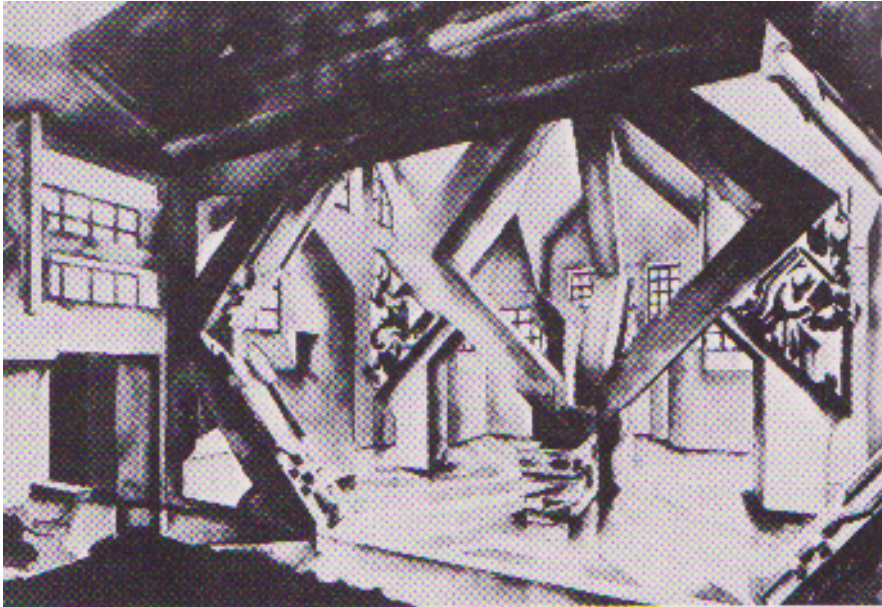
2. Pavel Janák, František Kysela: krematorium v Pardubicích (1922-1923)



3. Pavel Janák, Josef Zásche: palác Riunione Adriatica v Praze (1922-1925)



4. Bedřich Feuerstein: studie válečného pomníku (1915-1918)



5. J. Kroha: studie krematoria (1920)



6. Otto Gutfreund: Rodina (1925)

Závěr:



1. Pavel Janák: rekonstrukce Fárařova domu v Pelhřimově (1913)