

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta humanitních studií

Vladyslava Chlanta

**HLEDÁNÍ NÁRODNÍHO STYLU V ROZMEZÍ
LET 1880-1925**

bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Blanka Altová Ph.D.

2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně pod vedením PhDr. Blanky Altové Ph.D. a použila jen uvedené prameny a literaturu.

.....

V Praze dne 28. 6. 2013

Vladyslava Chlanta

Poděkování

Zde bych také ráda poděkovala vedoucí bakalářské práce PhDr. Blance Altové Ph.D., především za její cenné rady a připomínky, ale i za její celkový pozitivní přístup k práci.

OBSAH

ÚVOD	9
1. HLEDÁNÍ NÁRODNÍHO STYLU	19
1.1. Výstavy – počátky národní reprezentace	39
1.2. Shrnutí a závěry	46
2. ČESKOSLOVENSKO A NOVÉ HLEDÁNÍ	49
2.1. Teoretické pozadí – protagonisté	54
2.1.1. Teoretické pozadí – kritikové	60
2.2. „Národní styl“ v praxi	62
2.2.1. Banka československých legií	63
2.2.2. Krematoria	67
2.2.3. Palác pojišťovny Riunione Artiatca di Sicutrà	71
2.2.4. Zahradní města, český byt a jiné	74
2.3. Instituce a šíření „národního stylu“	79
2.4. Spolky, organizace a sdružení	83
2.4.1. Výstavy – počátky státní reprezentace a konec „národního stylu“	85
ZÁVĚR	93
RESUMÉ	109
SUMMARY	111
SEZNAM OBRAZK	113
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	119

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se zabývám problematikou hledání a utváření národního stylu v české a československé architektuře posledních dvou desetiletí 19. století a prvních dvou dekád 20. století. Pro lepší pochopení významu národního stylu v architektuře se zaměřuji také na souvislosti a podmínky, ve kterých vznikala potřeba hledat nějaký specifický „národní“ popř. „státní“ projev. Zkoumám tedy tuto problematiku jednak v teoretické rovině – v textech samotných architektů nebo historiků a kritiků umění – a pak v rovině praktické – v realizaci staveb, které měly už z hlediska své funkce představovat národní či státní ideu.

Hlavním pramenem zkoumání procesu hledání a povahy národního stylu je samotná architektura. U tohoto typu obrazového pramene je třeba mít na zřeteli, že jeho prostřednictvím vyjadřují své představy a ambice nejen architekti, ale také stavebníci. Architektura – architektonický sloh může být vyjádřením identity určité skupiny lidí, kteří vědomě utvářejí, sdílejí a vyjadřují určité představy a usilují o jejich zhmotnění, trvání, zviditelnění. Je tedy třeba zkoumat, kdo stojí za volbou stavebního typu, slohu, motivů a symbolických významů s nimi v té době spojovaných a komu chce toto sdělení adresovat, s kým ho chce sdílet, vůči komu se vymezuje. Obecně lze architekturu chápat jako umělecké dílo, které v hodnotícím slova smyslu je artefaktem, tedy výtvozem lidské ruky, a je také souborem vlastností, díky kterým byl dílu určitou jednající osobou či institucí, tj. „světem umění“ přisouzen status uměleckého díla, architektury.¹ Architektura promlouvá nejen sama o sobě, ale také v kontextu místa, podává tedy i svědectví o společenských vztazích v daném místě – v urbanistickém celku.

V práci s literaturou užívám metod komparace a kompilace. V prvním případě jde o srovnávání různých přístupů k hledání specificky národního projevu v průběhu vývoje, jestli se jednotlivé snahy v něčem spíše shodují či

¹ Dickie, G., Co je umění? Institucionální analýza, *Aluze* 2/2008 – Studie, s. 1; http://aluze.cz/2008_02/09_studie_dickie.php

odlišují. Podklady k takovému zhodnocení jsem získala prostřednictvím metody komplikace, tedy pomocí čerpání již z existující odborné literatury, která se danou problematikou zabývá. V této souvislosti jsem hojně čerpala z dobových textů, abych získala přehled o dobových představách, pojmech a jejich významech. Problematiku zkoumám i prostřednictvím současné odborné literatury. Tak sleduji vývoj, porovnávám názory a zkoumám pojmy, kterými byly dané snahy v dané době i v době zpětně označovány. To znamená, že budu srovnávat dobové názory s těmi pozdějšími, obecně se však snažím pochopit především dobové významy a prožitky, které se vztahují k národním tendencím.

Časově jsem práci vymezila lety 1980-1925, to znamená od pokusu vytvořit svéráznou českou novorenesanci až po vyvrcholení národních i státních architektonických reprezentací ve stylech dvou dekád 20. století a státní účasti Československa na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925. Současná historička umění Vendula Hnídková (*1978) právě rok 1925 považuje za konec československého „národního stylu“, současně s tím ale obecně končí hledání národního stylu, protože od tohoto okamžiku československá architektura pak směřovala ke kosmopolitnímu konstruktivismu a funkcionalismu let třicátých.

Jako takové se téma národní identita umění do Čech dostává ve druhé polovině 19. století, zde se pouze zmíním o několika jménech tohoto i pozdějšího období, stručně shrnu jejich názory, ale podrobněji se jim budu věnovat až v průběhu práce. Jak jeden z prvních se tímto tématem se zabýval kritik, historik umění a víceméně první český estetik Miroslav Tyrš (1832-1884). Podle něj vznik národního umění představoval přirozený jev, který demonstruje vyspělost národa a jeho politického života.²

Obecnou charakteristickou historizujících snah 19. století podal český architekt Saturnina Ondřeje Hellera (1840-1884) ve stati *Renaissance moderních průčelí našich a vztah její k renaissance původní* z roku 1883. Jeho díla využívám

²Viz Tyrš, M., *O podstatě díla uměleckého*, Praha 1873; Týž, *O podmínkách vývoje a zdaru činnosti umělecké*, Praha 1873.

k pochopení důvodu, proč architekti vycházely z již existujících historických slohů a toho, jak jej využívali a jestli opravdu šlo o ono kopírování bez přítomnosti tvůrčí síly architekta.

Další významnou osobností, která přispěla k národní charakteristice uměleckého projevu, byl historik umění Otakar Hostinský (1847-1910), jeho dílo vznikalo v době, kdy se v architektuře historických zemí habsburské monarchie projevoval odklon od kosmopolitního charakteru rakouského klasicismu. I přesto, že pro Hostinského nebyl „národ“ měřítkem kvality uměleckého díla, požadoval, aby umělecké dílo mělo národní charakter, aby odráželo život lidu, tím pádem se lidová tvorba stala vhodným inspiračním zdrojem, který má umělec i architekt na rozdíl od cizích vlivů již připravený a nějak zpracovaný.³ Hostinský ve své stati *Umění a společnost* z roku 1907 uvažuje také o pojmu „sloh“ či jeho modernější obdoby „styl“, toho bych zde využila k jeho definici. Na přelomu 19. a 20. století měl tento pojem svou celospolečenskou nebo spíše celonárodní rovinu. Podle Hostinského šlo o shodu a propojenost všeho toho, „*co v první řadě určuje tvar uměleckého díla, účel totiž, hmota a způsob jejího zpracování,*“ důsledností a jednotou nabývá počin určité a pevné podoby.⁴ Rozlišoval mezi estetickým, tedy technickým pojetím, které je blízké současnému pojetí, a historickým, které vzniká „*kdykoliv ustálily se u některého národa nebo v některé zemi postupem doby zvláštní, od jiných odchylné tradice útvorné, jejichž hlavní rysy všemu současnému uměleckému tvoření byly společné*“, tj. že pro dobu, národ, zemi byli tyto prvky charakteristické.⁵ V této době byl sloh chápán jako osobitý ráz projevu, který odlišoval danou tvorbu od všeho jiného; šlo o sdílení osobitých představ z nitra umělce s širší společností. Pokud měl vzniknout sloh nový, sloh ve smyslu historickém, musel dle dobových představ vycházet z půdy národní – zde je patrné, že nešlo pouze o rovinu estetickou.⁶

³ Hostinský, O., *Umění a národnost*, in: sborník *O umění*, Praha 1956, s. 72.

⁴ *Ibid.*, s. 35.

⁵ *Ibid.*, s. 36.

⁶ *Ibid.* s. 70.

Prvním mluvčím generace nastupující v devadesátých letech 19. století, která do Čech přinesla nové moderní tendence, se stal historik umění Karel B. Mádl (1859-1932). Význam jeho díla spočívá v tom, že uvedením a převyprávěním zásad mladého architekta Jana Kotěry (1871-1923) zasadil moderní individualisticky založené snahy do kontextu hledání národního stylu, jejich tvorbě přisuzoval titul „slohu doby“, „našeho slohu“ atd.⁷

V sledování hledání specifického projevu první republiky čerpám především z dobového tisku i teoretických prací těch, kdo se přímo i nepřímo podíleli na formování zásad „národního stylu“. Nepřímý vliv na tento proces měl historik umění Zdeněk Wirth (1878-1961), který v předválečné době a intenzivně v době poválečné vydává své studie a statě o architektuře českých městeček a vesnic, lze předpokládat, že takto probudil a rozšířil zájem o lidovou tvorbu.⁸ Jeho o něco mladší kolega V. V. Štech měl v podstatě přímý vliv na teoretickou základnu „národního stylu“ první republiky, jde především o jeho chápání země jako tvořivé síly a z ní vycházející konkrétní architektonické prvky, z nichž nejvýznamnější místo zaujímá ornament a ve zpracování průčelí domu rytmika ploch.⁹ Ústřední zájem však přikládám statím teoretického otce „národního stylu“, Pavla Janáka (1882-1956), který zde podává kompletní formulaci stylu jak v jeho praktické, tak i v ideové rovině a zmiňuje se též o otázkách, které v této době a pro danou tvorbu nabývají na důležitosti.¹⁰

Po roce 1918 o „slohu“ uvažoval např. kritik a teoretik V. M. Nebeský (1889-1949) především ve statí *Sloh nové doby* si všímal si proměny jeho významu.¹¹ V poválečných letech se objevilo užší chápání slohu jako znaku a udavatele doby, který usiluje o sjednocení individuálních snah a kulturní

⁷Viz Mádl, K. B., Sloh naší doby, *Volné směry* 4/1900, s. 189-195; Mádl, K. B., Přichází umění (1898), in: *Karel B. Mádl: výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959, s. 60-68.

⁸Viz Wirth, Z., Lidové a moderní umění, *Styl* 2, 1909-1910, příloha Kronika, prosinec, s. 9—16; Týž, Selský dům, *Stavitel* 2, 1920-1921, s. 141-1-148; Týž, *Dědina*, Praha 1925.

⁹Jde o názory shrnuté především ve dvou statích z let 1916-1918: O národní umění (1916) a Smysl země (1918), obě statě přetištěné v autorově sborníku *Včera*, Jan Štenc, Praha 1921.

¹⁰Jde hlavně o tři statě, kterým se budu

¹¹Nebeský, V., Sloh nové doby, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1989, s. 29-31; pův. in: *Tribuna*, 1919, (23. 9.), s. 1-2.

integraci. Vlastní dobu Nebeský charakterizoval jako tzv. neslohovou, jíž chybí onen jednotící rys, ale která přesto vzplanula potřebou jej vytvořit – zde odkazuje na „národní styl“ Janáka a Gočára. To, jestli se jim povedlo takový sloh vytvořit, je také předmětem zájmu této práce. Těmito architekty byla architektura chápána především jako obraz, který nesl určitý význam a promlouval k divákovi, tzn., zaměřoval se především na zpracování a významy fasád, kde dle V. V. Štecha měl architekt *„rozvinovat veškerou akci do povrchu, proměňovati konstrukci a kompozici hmoty v rytmus ploch, převaděti struktivní články v soustavu bohatého a živého ornamentu.“*¹²

Téma národní kultury a národního stylu je aktuální i v dnešní době. „Národní“ kultuře se věnuje výše zmíněný historik Miroslav Hroch (*1932), který ve svém díle podává svědectví o tom, jakou úlohu měla tato kultura pro formování a ustanovování národu i státu v Evropském prostředí. Ve své práci *Národy nejsou dílem náhody* z roku 2009, formuluje názor, že národní kultura a tudíž i umění a architektura představuje vztah mezi kulturou a abstraktním národem, který je charakterizován třemi složkami – tvůrcem, dílem a publikem.¹³ Tvůrce ve většině případu přijímá dobový názor, že svým dílem přispívá k posílení národa – rozšiřují jeho bohatství, oslavují jej, ale i kritizují, z toho je patrné, že i dle Hrochova názoru „národní“ umění nemá čistě estetický charakter, z toho vychází další poznatek, že funkce díla nebyla definitivní, v průběhu let se mohla proměňovat, čehož i tato bakalářská práce také snaží všimnout. Publikum hrálo neméně důležitou roli, protože vstřebává ony významy, k němu dílo od počátku směřuje. V rámci práce se bude sledovat jak tvůrce a jeho úvahy, tak dílo samotné (fasády), ale i to, jak jej vnímala široká i odborná veřejnost.

V době, kterou sleduji, se měnilo i pojetí pojmu národ. Také tomuto tématu se obšírně věnuje Miroslav Hroch. Ve stejné publikaci z roku 2009 píše, že většinou byl pojem „národ“ badateli chápán jako *„odvěkou alegorií, jejíž existenci je možno a nutno oživovat, obrozovat, poněvadž je specifickou hodnotou lidského*

¹² Štech, V. V., Smysl země, in: *Včera*, Praha 1921, s. 239.

¹³ Hroch, M., *Národy nejsou dílem náhody*, Praha 2009, s. 203-205.

rodu," což odpovídalo i dobovému většinovému názoru.¹⁴ Tato definice vycházela ze dvou přístupů, první se zaměřoval na viditelné rysy, mezi které ve střední Evropě patřily jazykové a kulturní charakteristicky kombinované s politickými, teritoriálními či „pokrevními“ rysy. Podle druhého přístupu je národ definován „subjektivně, tedy tím, zda si určitá skupina lidí svoji příslušnost k národu uvědomuje a přeje si ji,“ v praxi se však oba přístupy prolínaly.¹⁵

Zde je třeba zdůraznit rozdíl mezi předválečnými a poválečnými snahami o hledání národního slohu. Jde především o to, že v době předválečné byli Češi součástí mnohonárodnostní habsburské monarchie, představovali tedy kulturní národ, který usiloval o federalistické uspořádání monarchie, tedy žádali politickou svobodu pro národ. V takovém kontextu se myšlenka českého národního slohu v architektuře začala rozvíjet zejména v komunální politice. Po roce 1918 se Češi nebo spíše Čechoslováci stávají státním národem (bez rozlišení jazykových a etnických rozdílů) a architektura v „národním slohu“ byla tedy reprezentací státu – státního národa a demokratických principů, na nichž je založen.

Po roce 1918 byl utvořen politický konstrukt národa česko-slovenského, který však v rámci dobového výkladu ani v rámci ústavy či v jiném oficiálním textu nebyl jasně definován, vznikl k vytvoření „slovanské“ většiny nad tzv. českými Němci, aby tak v rámci programu „sebeurčení“ mohl vzniknout samostatný „národní“ stát. V tzv. Washingtonské deklaraci se požadovalo spojení se „slovenskými bratry“, kteří byli kdysi součástí českého národního státu, „za státní národ tak byli prohlášeni Čechoslováci bez zřetele na jazykové a etnické rozdíly.“¹⁶ V prvních letech Československo usilovalo o vytvoření a posílení československé identity, jinými slovy měla myšlenka „českoslovenství“ spíše státoporný charakter a „národní styl“, který vytvořila česká větev národa, měl reprezentovat Československo jako stát, z tohoto pohledu lze mluvit o státním stylu.

¹⁴ Hroch, M., (13), s. 18.

¹⁵ Ibid., s. 19.

¹⁶ Pavlíček, V., O české státnosti, díl 1, Praha 2002, s. 156

Téma národa či národní kultury bylo v době po roce 1918 velmi aktuální, poukazují na to i samotné názvy statí z týdeníku *Národ*, kterými jsem se v průběhu psaní práce setkala. V roce 1917 např. architekt a tvůrce „národního stylu“ Pavel Janák, do *Národa* napsal svou stáž *Národní věc a čeští architekti*, redakce dále v roce 1918 vytiskla články s názvy jako *Duše národa*, *Národ dříve a dnes*, *K našemu společnému programu*.

Otázce hledání národního stylu se v současnosti věnuje historik architektury Jindřich Vybíral (*1960), který se zaměřuje především na architekturu 19. století a snaží se zkoumat nejen estetickou hodnotu architektury, ale i ony společenské kontexty, ve kterých vznikala, tyto úvahy vydává souborně v knize *Česká architektura na prahu moderní doby*. „Národnímu stylu“ Československa se v současné době věnuje historička umění Vendula Hnídková, která se zabývá studiem moderní a současné architektury. V tomto roce organizovala výstavu ve Veletržním paláci na téma *Národní styl. Kultura a politika* a k příležitosti výstavy vydala také stejnojmennou knihu, ze které ve své práci čerpám. Vedle těchto českých autorů jsem v práci využila knihu francouzského historika Bernarda Michela (*1935), *Praha- město evropské avantgardy (1895–1928)*, který od roku 1957 stále udržuje styky s českým vědeckým prostředím a od roku 1964 studoval české archívy, a tak obohatil poznání českých a československých dějin o pohled zvenčí. Michel se ve své knize nezaměřil pouze na umělecké směry, ale zkoumá také dobovou situaci, na jejímž pozadí se rozvíjel český národ a jeho kultura. Prahu popsal jako jedno z center Rakousko-Uherského intelektuálního a uměleckého dění a centrem veškerého dění po vzniku samostatného Československa.

V této části práce bych se ještě ráda zmínila i o polemice ohledně pojmů, kterými se tvorba architektů v první polovině dvacátých let 20. století ať již v dané době či později označovala. Jak se ve své studii v roce 2009 zmínila V. Hnídková, pojmů vzniklo hned několik, což samo o sobě do jisté míry svědčí o nejasné podstatě stylu, o jeho rozsahu a o rozrůzněnosti jeho vnímání. Autorka zmiňuje pojmy jako rondokubismus, obloučkový styl, obloučkový dekorativismus,

obloučkovy kubismus, barevny svéráz, povalečný eklekticismus, národní sloh, národní dekorativismus, česky dekorativismus, sloh popřevratový, lipany styl, art deco či sloh Legiobanky.¹⁷ Osobně jsem se při vlastním studiu dobového tisku a odborných prací z dvacátých let i současných studií setkala jen některými z nich, dobovým označením byl národní dekorativismus, což bylo označení vymyšlené samotnými protagonisty národního stylu, užívali Z. Wirth, V. V. Štech či O. Starý ve své rozsáhlé studii *Česká moderní architektura*.¹⁸ Pojem lípaný styl se objevuje v charakteristice Gočárový architektury v podání F. Žákovce (1878-1937) z roku 1923, je to také pojem, kterého následně zneužil kritik a teoretický obhájce mladé generace „nové architektury, K. Teige (1900 1951).¹⁹ Pojem „národní styl“ je také dobovým vynálezem, ve své stati jej užil např. u V. V. Štecha ve stati *Národní umění* z roku 1916.²⁰

Ve starších i některých současných odborných textech se užívá pojem rondokubismus, aby se tak vyjádřila kontinuita předválečného a poválečného kubismu. Historička architektury Marie Benešová (*1948), v roce 1969 nazvala svou knihu o poválečné architektuře *Rondokubismus*.²¹ Tento pojem užila i ve svém příspěvku do *Dějin českého výtvarného umění* z roku 1998, kde napsala, že jak kubismus, tak i pozdější rondobismus kladly hlavní důraz na zrakový prožitek díla, tvorba se podle ní liší pouze v užitých prostředcích – jsou abstraktnější, nejde již o dynamičnost, ale plastičnost; na stejném místě se zmínila i o pojmu obloučkový dekorativismus, který kvůli již zmíněným skutečnostem neodpovídá charakteru stylu, „obloučkovitost“ lze prý přisoudit pouze některým stavbám, ale rozhodně ne stylu jako celku.²² Z pozdějších autorů, kteří se této problematice věnují, a kteří přicházejí s dalším termínem, se zmíním o Rostislavu Šváchovi (*1952), který „národní styl“ první republiky v publikaci *Lomené, hranaté a oblé tvary* z roku 2000 označil jako třetí kubistický styl, takže jej stejně jako M.

¹⁷ Hnídková, V., Rondokubismus vs. národní styl, *Umění* 57, 2009, s. 74.

¹⁸ Starý, O., Česká moderní architektura, *Stavba* 4, 1925-1926, s. 1-9, 151-162, 167-181, 183-196, s. 193.

¹⁹ Žákovec, F., Gočár a Janák, *Národní listy* LXIII, 1923, č. 37, s. 4.; Teige, K., Architektura na dvou výstavách SVU Mánes, *Stavba* 2, 1923.

²⁰ Štech, V. V., Národní umění, in: *Včera*, Praha 1921, s. 204.

²¹ Benešová, M., Rondokubismus, *Architektura ČSR* 28, 1969, s. 303-31.

²² Benešová, M., in: *Dějiny českého výtvarného umění* (1890-1938) 4/1, Praha 1998, s. 249.

Benešová klade do souvislosti s tvorbou Janáka a Gočára z rozmezí let 1909-1914.²³

Nejnovější příspěvek o tvorbě prvních poválečných let je od Venduly Hlídkové, která nepřijímá zmíněné pojmy starších autorů a ve své práci z roku 2009 upozorňuje na to, že už v době před první světovou válkou lze vysledovat postupný odklon hlavních představitelů od kubistických zásad, mimo jiné o tom mluví zmíněný citát Pavla Janáka, který rok 1918 vnímal jako skutečnou hranici mezi těmito dvěma etapami své tvůrčí činnosti.²⁴ Zmíněné pojmy podle Hlídkové plně nezachycují plnou šíři stylu, který nezasahoval pouze do sféry architektury, ale zajímal se o víceméně celou sféru lidského života, architekti se zabývali problematikou občanského bytu, zařízením, drobnými domácími doplňky. Dobový styl zasahoval také do podoby tiskovin, státních papírů, známek atd. Osobně souhlasím s názorem V. Hnídkové, že právě pojem „národní styl“ nejlépe vyjadřuje to, o co architektům a historikům umění v dané době šlo. Chtěli vytvořit styl, který by byl adekvátním vyjádřením doby, který by vyjadřoval charakter národa. Bylo to hledání národního stylu, pokus o jeho vytvoření, o kterém se určitě nedá říci, že byl zcela neúspěšný. Proto ve své práci užívám právě tohoto pojmu.

Zkoumání národního stylu v této práci, kde přívlastek „národní“ označuje snahu o uchopení podstaty českého ducha, vychází ze dvou stanovisek, což také odpovídá rozdělení práce. V první části *Hledání národního stylu* je práce zaměřená na hledání specificky českého projevu v rámci rakousko-uherské monarchie, kdy v průběhu 19. století vrcholí české emancipační snahy a národ usiluje o politickou samostatnost, což se do umění promítá ve snaze o odlišení se od uměleckého projevu monarchie a tak vytvořit „*novou, našemu životu, našim pokrokům, našemu citu, vkusu a naší zálibě odpovídající formu zevně i vně*“²⁵ Druhá část práce je zaměřená na hledání specifického architektonického projevu, který by po roce 1918 reprezentoval československý stát. Abych tyto dvě hlediska od sebe odlišila,

²³ Švácha, R., *Lomené, hranaté a oblé tvary*, Praha 2000, s. 49.

²⁴ Janák, P. Čtyřicet let nove architektury za námi – pohled zpět, *Architektura II*, 1940, s. 129–132.

²⁵ Mádl, K. B., *Přichází umění (1899)*, in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959, s. 63.

budu v práci užívat dvě označení – národní styl se bude označovat předválečné tendence, kdy se specificky českému stylu přiřazovaly názvy jako česká novorenesance apod., a „národní styl“ v uvozovkách, což poukazuje na charakter architektury první poloviny dvacátých let 20. století, která vzniká již v rámci republiky.

Cílem práce je sledování vývoje, co a proč bylo za národní styl v architektuře ve vymezeném období považováno a v jakém kontextu se potřeba národního stylu formovala a sloužila a proč a kdy ztratila svůj společenský a umělecký význam.

1. HEDÁNÍ NÁRODNÍHO STYLU

Obecně se o 19. století a jeho kultuře uvažuje jako o věku, který postrádal střed, a přeci tu jeden existoval a byl charakteristický pro celou tehdejší Evropu, byl jím *nacionalismus*. Podnítl vznik nových národů a spolu s tím se stál základem nové moderní kultury.²⁶ Protože je vývoj nacionalismu v rámci mé bakalářské práce důležitý jen okrajově, tj. pouze jako uvedení do problematiky národního stylu především architektonického v rámci českých zemí, nebudu se jím zabývat podrobněji a průběžně budu odkazovat na odbornou literaturu, kde jsou téma nacionalismu i jiná podrobně zpracovaná.

Architektura byla vždy vnímaná jako reprezentace moci, od 17. století jako metafora absolutního panství vyjadřovala a utvářela obraz velkých systémů, obzvláště římskokatolické církve a centralizovaných států. V době formování občanské společnosti se pluralita reprezentačních potřeb odrážela v pluralitě historizujících slohů. V habsburské mnohonárodnostní monarchii se stal státním slohem nejdříve klasicismus, posléze novorenesance, tedy slohy, které se odkazovaly k antickým počátkům lidské civilizace. V katolické sakrální architektuře to byl novorománský a novogotický sloh, který byl spojován s počátky křesťanství. Zároveň se však v rámci jednotlivých národních hnutí zejména v oblasti střední Evropy hledaly slohové formy, které měly v monumentálním měřítku nejen spojení konkrétního národa s počátky lidské civilizace, ale také jeho vlastní specifickou minulost. Architektura se v rámci požadavku německého architekta Rudolfa Wiegmana z roku 1861, kdy „*každý svébytný národ musí mít svoje vlastní stavitelské umění*“ spolu s dalšími způsoby vizualizace idejí tedy stala vedle slovesné kultury důležitou formou reprezentace utvářející se národní společnosti.²⁷ Vzhledem k tomu, že realizace velkých

²⁶ Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002; s. 141.

²⁷ Rudolf Wiegman, in: Vybíral, J., *Ibid.*, s. 141. Podrobněji Wiegman, R., *Gedanken über die Entwicklung eines zeitgemässen nationalen Baustyles*, Allgemeine Baizeitung 6/1861, s. 207.

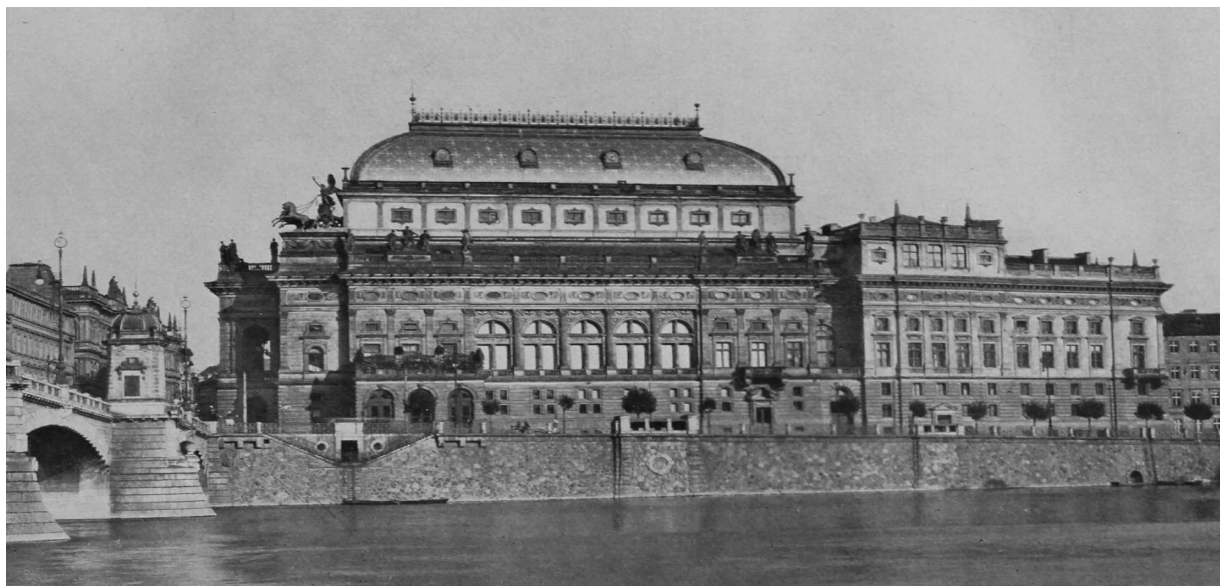
stavebních projektů vyžadovala také velký kapitál, začíná se architektura jako způsob reprezentace národní identity uplatňovat až v poslední fázi národních hnutí, respektive až po jeho skončení, kdy se k myšlence národa hlásí všechny vrstvy společnosti a postupně se utváří i vlastní národní kapitál.

V Čechách tedy můžeme sledovat, že již od druhé poloviny 19. století se objevila potřeba národní architektury. Dochází k tomu v době po vyhlášení rakouskouherského dualismu (1866) – tehdy sice zanikly naděje Čechů na federální uspořádání monarchie, ale o to více se vzepjalo úsilí o prosazení česká státoprávní myšlenky i o to, aby císař František Josef I. přijal českou (svatováclavskou) korunu. Ke hledání českého národního slohu v architektuře docházelo zejména při realizaci zakázek městských a obecní správ, poté co byla v roce 1861 zavedena rozšířená samospráva. V tomto roce byl v Praze zvolen první český starosta a v městských radách pražských měst byla převaha českých zastupitelů. Zároveň se také v tomto období završila poslední fáze českého národního hnutí, takže národní zájmy byly prosazeny ve všech vrstvách české společnosti, která pak dále usilovala o emancipaci národa.

V tomto kontextu je pak pochopitelné, že i architektura se stala prostředkem k vyjádření „národní vůle k životu a kulturního chtění národa.“²⁸ Z uměleckohistorického hlediska byla šedesátá léta obdobím přísného historismu. Nejrozšířenějším evropským historizujícím slohem této doby byla novorenesance, která poskytovala všem národům možnost rozvíjet styl z dědictví italské renesance. I v Čechách od šedesátých let 19. století představovala *"nepochybně nejoblíbenější výtvarnou podobu české architektury. Zatímco vliv nerománského a neogotického slohu byl omezen téměř výhradně na sféru církevních staveb, novorenesance poskytovala přiměřený stylový kostým obytným domům, sídlům veřejných institucí, užitkovým stavbám i kostelům."*²⁹ V Praze se

²⁸ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 141.

²⁹ Vybíral, J., *Ibid.*, s. 71.



Obr 1. Josef Zítka, Národní divadlo v Praze (1868-1883)

prosadila díky architektu Vojtěchu Ignáci Ullmannovi (1822-1897)³⁰ a udržela se ještě do let devadesátých.

V průběhu tohoto období se jako tzv. „vídeňská novorenesance“³¹ uplatnila jednak u stavby Rudolfiny neboli Domu umělců, kterou k příležitosti výročí 50. let od svého založení objednala Česká spořitelna a postavili ji v letech 1876–1881 architekti Josef Zítka a Josef Schulz, nebo u Schulzovy budovy Uměleckoprůmyslového muzea z let 1897–1900, která vznikla na objednávku pražské Obchodní a živnostenské komory. Zároveň však sloužila novorenesance i jako sloh českých liberálů u staveb ryze národních, jako příklad lze uvést budovu Muzea Království českého, která je rovněž dílem Josefa Schulze a vznikla mezi lety 1885–1891. Avšak nejlepším příkladem „vyjádření národní vůle“ byla stavba

³⁰ Český architekt, který studoval na Akademii výtvarných umění ve Vídni u profesorů Augusta von Siccardsburga a Eduarda van der Nüllu. Své studium završil cestou do Itálie a od roku 1854 pracuje jako samostatný architekt v Praze. Počátky jeho tvorby jsou ještě spojovány s gotickým tvaroslovím staveb, časem se však dostává k novorenesanci a těsně před počátkem šedesátých let dochází k svéráznému renesančnímu stylu. Do roku 1874 realizuje v Praze řadu staveb, potom odchází na venkov. Navzdory svému českému původu, patřil k německy mluvící části obyvatelstva, to mu však nebránilo, aby se stal jednou z nejvýznamnějších osobností české architektury, která usilovala o vytvoření specifického národního architektonického projevu – tím se podílel na emancipaci české kultury v rámci habsburské monarchie. Příklady staveb: Česká spořitelna, Prozatímní divadlo, Vyšší dívčí škola, Sokolská tělocvična atd. Viz: Horyna, M., in: *Dějiny českého výtvarného umění (1780-1890)* III/2, Praha 2001, s. 134-140.

³¹ Nebo také „úřednický sloh“ kosmopolitní renesance, který byl v rámci habsburské monarchie upřednostňován jako styl úředních institucí a jako výraz liberální, v národních věcech nestranné vlády.



Obr 2. Ignác Ullmann, Vyšší dívčí škola v Praze (1866-1867)

Národního divadla, které, dle slov F. Žákovce, završila národní zápas o kulturní samostatnost.³² Národní divadlo bylo v letech 1868–1883 postaveno ve stylu novorenesance prostřednictvím státních prostředků, díky finanční půjčce a z peněz veřejné sbírky a bylo dílem významného architekta Josefa Zítka (1832-1909).³³

Jak již bylo poukázáno, v českém prostředí jsou počátky novorenesance spojovány především s osobou architekta Vojtěcha Ignáce Ullmanna, právě jeho dílo se dle názoru Jindřicha Vybírala stalo prvním významným pokusem o českou svéráznou architekturu, byla to budova Vyšší dívčí školy v Praze z let 1866-1867. Zde Ullmann vycházel z tzv. „obloučkového stylu“³⁴ Heinricha Hübsche, ale na rozdíl od něj se pro Ullmanna „různě uspořádané arkádové fasády staly novou osnovou jeho osobní interpretace neorenesančních principů,“³⁵ užil zde také sgrafitovou techniku výzdoby. Na druhou stranu autor uvádí, že v dané době

³² Wirth, Z., Matějček, A., *Česká architektura XIX. století (1800-1920)*, Praha 1922; s. 36.

³³ Blíže Horyna, M., In: *Dějiny českého výtvarného umění (1780-1890) III/2*, Praha 2001, s. 143-154.

³⁴ Tj. zvláštní podoba „konstruktivismu“ 19. století, který chápe techniku klenutí jako stylový činitel, za jeho zakladatele je považován německý architekt Heinrich Hübsch.

³⁵ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 74.

nebyla tato stavba chápána jednoznačně jako reprezentace národa, byla stavěná spíše do jedné roviny s teoretickými zásadami Gottfrieda Sempers (1803-1879).³⁶

Takový závěr vychází z postřehů historika umění Jindřicha Vybírala, který píše, že architekti, historici a teoretici umění, publicisté v průběhu 19. století o národním slohu uvažovali v rámci historizujících slohů, kdy volba slohu vyplynula ze spolupráce stavebníka a architekta, protože dle slov Saturnina Ondřeje Hellera právě „*ve volnosti takto uznané spočívá také veškerá spružina uměleckého tvoření.*“³⁷ Konkrétní sloh se volil dle praktických zřetelů, které převládaly nad vývojovými hledisky, vybíral se sloh, který mohl nejvíce odpovídat dobovým potřebám společnosti, a který se mohl nejvíce přizpůsobit, jak v roce 1883 psal Heller, slohy by měly být v souladu s *“účelem budovy a s poměry stavebními, hlavně však s rozměry průčelné plochy v souhlase nalézaly.”*³⁸ Tak se vedle čistě estetického hlediska zohledňovala i jiná, např. móda, použitý materiál, konstrukční postup, místo a stavební rozpočet, jak uvádí Heller. Dále dodává, že *„všeliká úprava budovy jest patrně závislá na účelu a vnitřním rozdělení. [...] Jedině vnitřním, vhodným rozdělením dostává stavební idea, účel budovy, svého pravého ztělesnění; údělem průčelí jest pak důstojná a přiměřená reprezentace stavebního účelu na venek.”*³⁹

I když slohy 19. století čerpaly z minulosti, architekti odmítali prázdné kopírování a požadovali, aby se historické normy přizpůsobovaly dobovým technickým prostředkům, paralela mezi architekturou minulosti a budoucnosti podle Hellera spočívala pouze v rámci „*podrobností*“ tedy detailu.⁴⁰ Protože nešlo o napodobování, ale o přizpůsobování starého novému, připouštěli čeští architekti vývoj směrem k neustálému zdokonalování.⁴¹ V době, kdy se styl domovní fasády vybíral podle účelu stavby, byla i jednou z otázek stavebníků,

³⁶ Vybíral J., (pozn. 26), s. 147.

³⁷ S. O. Heller in: Vybíral, J. (pozn. 26), s. 72. Blíže Heller, S. O., *Renaissance moderních průčelí našich a vztah její k renaissance původní*, Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém 18/1883, č. 1, s. 1-7.

³⁸ Heller, S. O., *Renaissance moderních průčelí našich a vztah její k renaissance původní*, Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém 18/1883, č. 1, s. 5.

³⁹ Heller, S. O. (pozn. 12), s. 3.

⁴⁰ Vybíral, J. (pozn. 26), s. 75.

⁴¹ Vybíral, J. (pozn. 26), s. 78.

jaký historický sloh je nejvhodnější pro stavby kulturních institucí státních (zemských) nebo národních. Obecně sdílenými architektonickými vzory v habsburské monarchii na začátku druhé poloviny 19. století byly stavby i teoretické dílo Gottfrieda Sempera, který již od třicátých let směřoval k novému chápání slohu i architektonického díla, které vnímal jako komplexní systémy.⁴² Další významnou inspirací byly stavby vídeňské Okružní třídy, která byla budována v rozmezí šedesátých a devadesátých let a kterou Jan Koula komentoval slovy, že její architekti „*nejenže pochopili nedosažitelně ducha starých architektur, nýbrž dovedli z nich tím způsobem čerpati, že vyvinuli na základě jich a s použitím nových, netušených motivů novou architekturu, pro moderní dobu úplně vhodnou.*“⁴³

Pokusy o vytvoření svérázného českého projevu se tedy i přes to, že státní ideologie habsburské monarchie nerada připouštěla národní obdoby univerzální („vídeňské“) novorenesance, prosadily. Hlasatelem stylotvorné úlohy prostředí se v Čechách stal Otakar Hostinský (1847-1910),⁴⁴ který ve své studii z roku 1896 napsal: „*má-li vůbec kvěsti nějaká budoucnost, umění musí vyjít z půdy národní,*“⁴⁵ nacionalismus ani vlastenectví se dle něj nemělo stát měřítkem kvality umění, avšak pokud jde o umění jako reprezentativní celek – jak zevně tak i uvnitř ducha národa, musí rozhodně mít podobu národní, protože jedině tak bude zaručeně mít „*potěšnou*“ budoucnost.⁴⁶ Rozhodujícími prvky architektury byly „*účel budovy, materiál stavební, podnebí aj., [...] a co se zde přizpůsobiti nechá národní povaze, jsou toliko rytmy a poměry linií (též polychromie) – tedy hudební takřka dojem stavby.*“⁴⁷ Nejen v teoretické rovině se v českém prostředí časem

⁴² Viz Horyna, M., in: *Dějiny českého výtvarného umění 1780-189*, III/2, Praha 2001, s. 133-134.

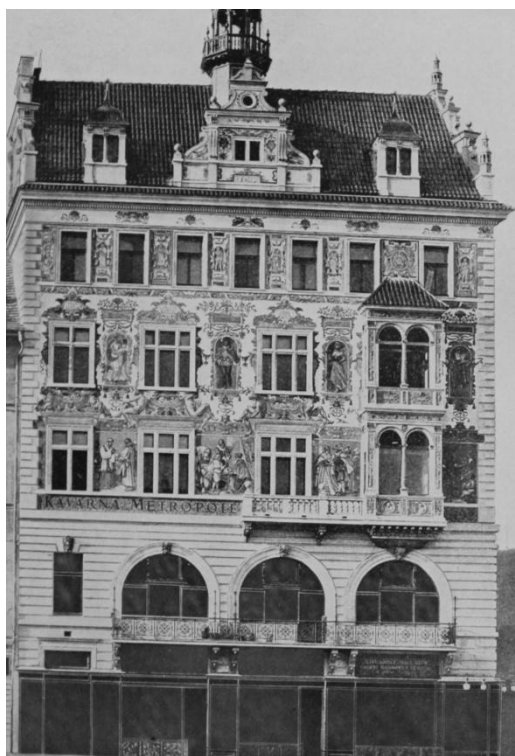
⁴³ Koula, J., *Dvorní divadlo ve Vídni, Zprávy spolku inženýrů a architektů v Kralovství českém 23/1888-1889*, s. 74.

⁴⁴ Prof. Otakar Hostinský byl významným českým estetikem, teoretik hudby a divadla a profesorem pražské univerzity, který se řadil k českému realistickému hnutí a který významně ovlivnil kulturní vývoj v rámci zemí Koruny české.

⁴⁵ Hostinský, O., *Umění a národnost*, in: *O umění*, Praha 1956, s. 70.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 71.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 73.



Obr 3. Antonín Wiehl, vlastní dům, (1895-1896)

projevovalo čím dál, tím větší úsilí o „*vlastní svéráznou formu uměleckou*“,⁴⁸ která měla být oproštěna od cizích vlivů.

Jedním z takových pokusů bylo dílo architekta Antonína Wiehla (1846-1910),⁴⁹ který zejména v rozmezí let 1882-1895 rozvíjel specificky českou podobu novorenesance. Inspiroval se renesančními stavbami v Čechách z konce 16. století a jako jeden z prvních užil i motivy lidového umění. Typickou ukázkou české novorenesance je Wiehlův vlastní dům na rohu Vodičkovy ulice a Václavského náměstí, postavený v letech 1895-1896, který má sgrafitovou

fasádu. Témata a motivy sgrafit vycházely ze známých příběhů z minulosti národa a ze života významných osobností, v případě Wiehlova domu šlo o náměty ze života kupce z doby Rudolfa II., které zkomponovali Mikuláš Aleš a Josef Fanta a provedli Ladislav Novák a Arnošt Hofbauer. Ve Wiehlově tvorbě je patrný typický znak české kultury devadesátých let 19. století, tj. její utváření v „*negativní vazbě vůči kultuře německé, cestou počestvování a poslovanšťování jejích předmětů*.“⁵⁰ Wiehlovými následovníky byli Osvald Polívka (1859-1931), Jan Vejrych (1856-1926).⁵¹

⁴⁸ Wirth, Z., Matějček, A. (pozn. 32), s. 44.

⁴⁹ Byl český architekt, který absolvoval Českou techniku u Josefa Zítka, od roku 1873 působí jako samostatný stavitel. Pod Zítkovým vlivem byla jeho tvorba ovlivněná italskou renesancí, avšak později, v duchu českého vlasteneckého vzepětí konce 19. století, ji začíná kombinovat s prvky české renesance – bohatě členěnými štíty, sgrafitem atd. Na výzdobu svých domů povolával přední umělce tzv. generace Národního divadla, tj. Alše, Ženíška, Myslbeka, Suchardu, Schnircha aj. Př. staveb: Vlastní tzv. Wiehlův dům, Nynější Muzeum Bedřicha Smetany a další.

⁵⁰ Vybíral, J. (pozn. 26), s. 153.

⁵¹ Blíže kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1780-1890) 3/2*, Praha 2001.



Obr 4. Antonín Wiehl, Fara u sv. Petra (1893-1894)

K úsilí Antonína Wiehla se přidali i další architekti a jeho spolupracovníci, např. Josef Fanta (1856-1954), Jan Koula (1855-1919) atd. teoreticky s nimi spolupracoval český historik umění, kritik, estetik, německého původu, Miroslav Tyrš (1832-1884).⁵² Tyrš wiehlovskou variantu renesance doporučoval pro její esteticky přijatelnou a ekonomickou variantu, „*tam pěstujeme při nových stavbách především tento malebný a při vší působnosti umělecké přec nikoli nákladný druh renaissance své.*“⁵³ Co se týče stylu i teoretického zakotvení novorenesance, dle

současného názoru J. Vybírala zde nešlo o politickou agitaci architektury, Tyršův národně zabarvený historismus přispěl k rozvoji více méně pouze v estetické rovině.⁵⁴ Díky skutečnosti, že v českých zemích tehdy žili i Němci, měla Wiehlova (5) podoba novorenesance omezené využití, navíc v této době většinu zakázek dostávali němečtí architekti. V roce 1922 historik umění A. Matějček napsal, že s Wiehlem se z českého umění na čas vytratil „*pravý tvůrčí zájem a jednota názoru a slohu.*“⁵⁵ Na konci 19. století už bylo zřejmé, že novorenesanční tvarosloví už je vyčerpané a architekti hledali inspiraci v dalších historických směrech.

V posledních dvou desetiletích 19. století v českých zemích „*vysvobození ze systému historických stylů přineslo novobaroko, které se zpočátku jevílo jen jako*

⁵² Byl český kritik, historik umění, estetik, profesor dějin na UK a na ČVUT v Praze, předseda výtvarného odboru Umělecké besedy a člen poroty pro sochařskou výzdobu Národního divadla německého původu. Podílel se na založení organizovaného tělovýchovného hnutí v Čechách, zejména Sokola; (wiki).

⁵³ Tyrš, M., *Ve prospěch renaissance české, Národní listy* 11. a 16. Listopadu 1882; Přetištěno ve sborníku *O umění*, díl 6, Praha 1937, s. 61-64.

⁵⁴ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 149.

⁵⁵ Wirth, Z., Matějček, A. (pozn. 32), s. 50.

*další modus historismu – styl staveb pro společenský život, který by nahradil novorenesanci.*⁵⁶

Ještě v této době, bylo baroko v Čechách stále spojováno s dobou násilně rekatolizace země po bitvě na Bílé hoře. Tento přístup se odráží i v koncepci českých dějin F. Palackého a na něj navazujícího T. G. Masaryka, kteří baroko spojovali s katolicismem a s potlačováním husitství, v němž spatřovali „smysl českých dějin“. Česká společnost se v 19. století velice výrazně sekularizovala a po roce 1903 našlo v zemi odezvu i antiklerikální hnutí vyvolané konzervativními aktivitami papeže Pia X. po roce 1903. Česká společnost se stále výrazněji odvracela od katolicismu (tedy i od baroka jako historické epochy i uměleckého slohu) a církev v zemi ztrácela vliv i moc.⁵⁷

Avšak na počátku osmdesátých let se v evropském umění začal projevovat zájem o baroko jako umělecký projev. V intelektuálním a uměleckém prostředí habsburské monarchie mělo ohlas dílo vídeňského historika umění Alberta Ilga (1847-1896) *Zukunft des Barockstyles*, v němž pozitivně hodnotil „volně plynoucí fantazii baroka proti znormovaným postupům renesance odkázané na předlohové knihy“⁵⁸ Pod vlivem tohoto odborného zájmu o barokní umění a architekturu se i v v Čechách začala věnovat pozornost památkám doby baroka a jejich restaurování. V Čechách působil od roku 1881 vídeňský architekt a restaurátor barokních staveb Achille Wolf (1832-1891). Evidenci pražských (i mimopražských) barokních staveb prováděl vídeňský architekt Friedrich Ohmann (1858-1927) spolu s českým historikem Kerlem B. Mádlem (1859-1932) a publikovali ji v roce 1896. Významným počinem pro obecné přijetí a přehodnocení baroka byla kniha švýcarského historika umění Hienricha Wölffina *Renaissance und Barock* z roku 1888.

⁵⁶ Petrasová, T., Neobaroko, secese (1884-1918), in: *Velké dějiny země koruny české: Architektura*, Praha 2009, s. 597.

⁵⁷ Michel, B., *Praha – město evropské avantgardy 1895-1928*, Praha 2010, s. 24-27, 31-34.

⁵⁸ Petrasová, T., (pozn. 29), s. 598.



Obr 5. Ferdinand Fellner – Hermann Helmer, Městské divadlo v Karlových Varech (1884-1886)

V souvislosti se zájmem o barokní architekturu a umění vůbec se prosadilo novobaroko jako poslední z historizujících slohů. První novobarokní stavbou v Čechách bylo Městské divadlo v Karlových Varech (1884-1886) od dvojice vídeňských architektů Fellner – Helmer, stavbu zamluvila přímo městská rada. K proměně dobového názoru na baroko přispěla i restaurátorská praxe a vedle již zmíněných vídeňských architektů se na restaurování barokních kostelů zaměřil pražský architekt Antonín Barvitijs (1823-1901).⁵⁹ Provedl rekonstrukci barokního interiéru kostela sv. Voršily v Praze na Novém Městě (1883-1884) a restauroval kostel sv. Jana Nepomuského v Kutné Hoře (1884-1886). Vzhledem k tomu, že barokní stavby viditelně určovaly ráz řady českých měst a zejména pražských historických měst, byly vnímány jako součást národního dědictví, stalo se baroko další inspirací při hledání národního stylu. Novobaroko se podobně jako česká novorenesance stalo projevem přítomnosti reálné potřeby „národního stylu“, slovy Otakara Hostinského si doba žádala „*zvláštní vkus národní*“.

⁵⁹ Český architekt, představitel novorenesance, mimo jiné navrhoval i produkty užitého umění. Mezi jeho díla patří Gröbova vila (spolu s J. Schulzem), Kostel svatého Václava na Smíchově v Praze a jiné.



Obr 6. Fridrich Ohmann, průčelí pojišťovny Assicurazione generali v Praze (1894-1896)

*odpovídající jeho psychologické povaze a jeví se nejen v umění, ale i v celém jeho životě.*⁶⁰ Užití novobaroka pokračovalo i v prvním desetiletí 20. století, kdy se k němu přiklonili také dřívější protagonisté české novorenesance, Antonín Wiehl a Jan Koula.

Od počátku devadesátých let 19. století se v architektuře českých zemí začaly objevovat prvky, které učinily z novobaroka předchůdce secese, je to vidět např. na stavbě vily ve Svitavách od Gerga Wanderleye (1888-1891) či na Průmyslovém paláci Jubilejní zemské výstavy z roku 1891 od Bedřicha Münzbergera s dekorem od Friedricha Ohmanna. Právě dílo Friedricha Ohmanna (1858-1927),⁶¹ znamenalo definitivní prosazení novobaroka v pražském prostředí. Přichází sem v roce 1888, kdy nastupuje na místo učitele dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslovou školu, roku 1892 se stává profesorem a od roku 1896 docentem na pražské Akademii výtvarných umění. Ohmann se v Praze stal vůdčí osobností architektury dekády 1889-1898, jeho inspirací byly

⁶⁰ Mádl, K. B., in Vybíral, J., (pozn. 26), s. 222.

⁶¹ Viz např. J. Vybírala *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002. Podrobněji Horyna, M., in: *Dějiny českého výtvarného umění (1780-1890) III/2*, Praha 2001, s. 187-191.



Obr 7. Fridrich Ohmann, Café Corso (1897-1898)

zejména stavby architektů Jana Blažeje Santiniho (1677-1723) a Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1689-1751). Ohmann působil také jako restaurátor, restauroval Dientzenhoferův kostel v Přešticích (s J. Fantou) v letech 1897-1898, ve Zlonicích v letech 1895-1898. V Kutné Hoře, pro řád Voršilek, navrhl v letech 1895 - 1899 do nedokončené Dientzenhoferovy klášterní stavby kapli Nejsvětějšího srdce Páně. V Praze měl Ohmann možnost obdivovat i barokní architekturu vídeňského reprezentanta tzv. „říšského slohu“ Fischera z Erlachu (1656-1723).

Ohmannův zájem o baroko avšak měl čistě estetický charakter, protože se nehlásil k českému národu, neměl potřebu a také vědomě nepřispíval k hledání a formování českého svérázného architektonického projevu. Baroko v Čechách – české baroko vnímal jako lokální umělecký projev. Nevěnuji se tedy jeho dílu podrobněji, i když si uvědomuji, že jeho vklad do českého umění je významný.

Novobaroko se nestalo ani státním slohem habsburské monarchie, ta dávala prostřednictvím sítě svých stavebních kanceláří v letech 1870-1914 u profánních staveb přednost novorenesanci a u sakrálních staveb novogotice. I přes Ohmannův energický zásah do české architektury, bylo stále jasnější, že historizující „*stylové formy se vyčerpaly a že architektura musí hledat nové cesty*“.⁶² K osobě Friedricha Ohmanna je ještě třeba dodat, že dle historika umění K. B. Mádla byl Janem Křtitelem pražské secese, byl prvním, kdo se nebál vykročit

⁶² Lukeš, Z., in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938*, IV/1, Praha 1998, s. 130.

směrem k moderní architektuře.⁶³ Jeho pozdní dílo, jako například budova domu na Příkopech, kde architekt navrhl Café Corso (1897-1898), je jasnou prezentací dobového kompromisu mezi starými historizujícími slohy a novou výrazovou mluvou secesní.

Kolem roku 1900 se v architektuře pražské a posléze i české prosadili modernisté. Hnutí modernismu ve své obecné rovině bylo důsledkem generačních sporů – konfliktu mezi zastánci historismu v architektuře a nositeli moderních tendencí. Představitelé moderny kolem roku 1900 se přihlásili ke stylu „secese“. Tento pojem odkazuje k římským dějinám, kdy skupina neurozených svým odchodem – secesí – demonstrovala nespokojenost se společensko-politickou situací. V českých zemích „secese“ nepředstavovala pouze estetický rozchod, ale i politický – v letech 1892-1893 se na scéně objevily nové návrhy společenských reforem, se kterými přišla mladá generace intelektuálů a dělníků, což lehce rozdmýchlo situaci, které zemský místodržící František Thun následně využil k šíření intrik a obvinění, celou situaci završila zatčení a soudy.⁶⁴ Vedle těchto konfliktů vyprovokovaly v Praze roku 1897 Badeniho jazyková nařízení velkou vlnu česko – německých konfliktů,⁶⁵ Francouzský historik Bernard Michel v souvislosti s tím píše, že se tato situace promítla i do sféry umění: došlo k odmítnutí nacionalismu jako součásti uměleckých programů a hlavním cílem uměleckého snažení se stala umělecká hodnota a individualismus. Michel pak sleduje, jak se od této chvíle pražští umělci stali aktivním činiteli, kteří již nechtěli „otevřít okna do Evropy“, ale usilovali o nalezení a zaujetí svého místa mezi novými evropskými směry.⁶⁶ I když jak uvidíme, nebylo to tak jednoduché a jednoznačné.

Postupně se na české architektonické scéně prosazovala mladá generace, její nástup byl spojen s celkovou proměnou vzdělávání umělců.⁶⁷ V Praze byla roku 1885 založená Vysoká škola uměleckoprůmyslová, která měla přispět

⁶³ Mádl, K. B., Friedrich Ohmann v Praze, *Volné směry* 4/1900, s. 181-186.

⁶⁴ Michel, B., *Praha – město evropské avantgardy (1895 – 1928)*, Praha 2010, s. 11.

⁶⁵ Blíže Ibid., s. 40-42.

⁶⁶ Ibid., s. 11.

⁶⁷ Ibid., s. 177.

k výuce a zachování užitého umění a řemesla, v dnešním chápání šlo o design. V devadesátých letech nová škola zatlačila pražskou Akademii výtvarných umění do pozadí. Vzdělání si umělci doplňovali mimo Prahu, co se týče architektů, zaměřovali se především na Vídeň. Studenti obou pražských uměleckých škol se od roku 1887 sdružovali v nově založeném spolku Mánes, velká část nových názorů a přístupu byla od roku 1896 publikovaná na stránkách spolkového časopisu *Volné směry*.⁶⁸ K rozmachu moderní architektury navíc přispěla široká poptávka po nových stavbách v souvislosti s asanací Starého Města a Josefova a vznikem nových městských čtvrtí a příměstských částí.⁶⁹

Mladí architekti odmítali jak českou novorenesanci a novobaroko, tak i „kompromis“, který nabízel dílo Ohmannovo, protože, jak v roce 1900 napsal horlivý zastánce mladé generace K. B. Mádl: je „*nutno tvořit, a ne kombinovat a vypočítávat variace a permutace.*“⁷⁰ Již roku 1898 v rámci debaty na téma „českého svérázu“ mladá generace požadovala uměleckou tvorbu, bez nápodoby minulosti.⁷¹ Pozornost mladší generace architektů se upínala především k umělecké kvalitě, nikoli již k národnímu tématu nebo charakteru uměleckého slohu. Největší autoritou se pro tuto generaci stal charismatický vídeňský architekt a pedagog Otto Wagner,⁷² který v letech 1894 až 1913 působil na vídeňské Akademii výtvarných umění a stal se propagátorem nového architektonického směru přelomu 19. a 20. století – secese⁷³. Jeho osm českých žáků významně zasáhlo do vývoje české moderní architektury, jeden z nich, Jan

⁶⁸ Ibid., s. 181.

⁶⁹ Ibid., s. 190.

⁷⁰ Mádl, K. B., Sloh naší doby, *Volné směry* 4/1900, s. 189-195, s. 159.

⁷¹ Secese do Čech přichází v „*atmosféře aktualizovaného nacionalismu, který vyostřovali sami umělci polemikami o povaze Wagnerovy architektury,*“ což ovlivnilo vnímání reprezentativní architektury (Okresní dům a hotel Urban v Hradci Králové, 1903-1904; Národní dům v Prostějově 1905-1907, oba od J. Kotěry či další stavby od O. Polívky, A. Balšánka) i zakázky německé klientely (zejména stavby L. Bauera, např. vila K. Reissiga v Brně z let 1901-1902); viz T. Petrasová in *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*, Praha 2009, s. 600-604.

⁷² Viz např. článek J. Vybírala, Otto Wagner: od historismu k moderní architektuře v časopise *Architekt* 9/1998, s. 52-55. Dále Sarnitz, A., *Otto Wagner (1841-1918): průkopník moderní architektury*, Slovart, Praha 2006.

⁷³ Viz Lukeš, Z., in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*; popř. Gilarová, Blümllová a kol., *Čas secese: kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. Století*, Pelhřimov 2007.



Obr 8. Jan Kotěra, Peterkův dům
na Václavském náměstí (1899-1900)

Kotěra, po odchodu Friedricha Ohmanna z Prahy v roce 1898 nastoupil jako profesor architektury na Uměleckoprůmyslovou školu.⁷⁴

O Kotěrově první stavbě, kterou byl Peterkův dům na Václavském náměstí z let 1899-1900, historik umění A. Matějček v roce 1922 napsal, že je to moderní architektura, ve které Kotěra „oproštuje v duchu svého velkého učitele objem i plochu architektury od dosud nezbytné výstroje říms, risalitů a chambran a zacházeje s plochou takto osvobozenou zcela samostatně.“⁷⁵ Na počátku se Kotěra ve své tvorbě užíval mezinárodní ornament vídeňského naturalismu, ale záhy, po Národopisné výstavě roku 1895,⁷⁶

kteřá odhalila bohatství české lidové architektury, a pod vlivem tehdejší atmosféry v české kultuře, kde stále šlo o vytvoření „českého svérázu“ odlišného od všeho cizího, převyprávěl učení svého učitele a v symbióze s lidovým projevem vytvořil vlastní podobu stylu – českou secesi. Praha se díky Kotěrovi stala dalším místem rozkvětu evropské secese a mladá nastupující generace začínající svou aktivní dráhu na přelomu 19. a 20. století našla v Kotěrovi vůdčí osobnost.

V roce 1900 Kotěra ve svém článku *O novém umění ve Volných směrech*, naznačil směřování české moderny, kde rozhodující význam přikládal „účelu a

⁷⁴ Vedle Jana Kotěry to dále byli František Kysela, Josip Plečnick, František Roith, Bohumil Hypšman, Antoník Engel, Josef Chochol a Pavel Janák. Viz o tzv. „wagneriánech“ a roli Otty Wagnera, in Novotný, O., *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998, s. 84-87.

⁷⁵ Z. Wirth, Z., Matějček, A., (pozn. 32), s. 73.

⁷⁶ Blíže podkapitola této práce *Výstavy – počátky národní reprezentace*.

konstrukci jako hlavním silám, jejichž následkem je forma: „nový tvar vznikne tudíž z nového účelu, z nové konstrukce přizpůsobené místu,“ reprodukoval tak individuální přístup svého učitele O. Wagnera.⁷⁷ Je nutné poznamenat, že Kotěra nepopíral význam historismu a tradice, měl pro ni relevantní pochopení – představovala základ tvorby. Jeho vztah k historismu byl relativní proto, že požadoval především jasnou formulaci nových témat v architektuře bez stop imitace [historismu], dle něj nové umění nemohlo vyjít ze starého, ani ze studia nebo samoučelného tvarového experimentu, protože dle jeho názoru nejde tak o nové formy, jako spíše o vyjádření nových obsahů, o nové propletení umění a života.⁷⁸ Dle Kotěry nová architektura měla být odpovědí na konkrétní potřeby každodenního života společnosti a měla využívat současné materiály a technické vymoženosti. Svými postoji se Kotěra dekorace nezříkal, právě ta byla pro nový styl charakteristická, ale uvedl ji do souvislosti s prostorem a konstrukcí, které považuje za vlastní pravdu stavby, v tomto kontextu tvar a dekorace představovaly jen hmotné vyjádření této pravdy. Kotěrův spolupracovník, již zmíněný historik umění K. B. Mádl, tyto úvahy shrnul v kritice *„bezúčelné dekorace“*.⁷⁹ V dalších letech, tj. zejména v rozmezí let 1906-1912 se Kotěra odvrací od secesního tvarosloví a směřuje k *„přísnějším a tekoničtějším formám,“* jak tento obrat ve svém díle označil Rostislav Švácha.⁸⁰ Tato vývojová linie v rámci tématu bakalářské práce není podstatná, proto zde pouze odkážu na odbornou literaturu, která se tímto proudem české moderny blíže zabývá.⁸¹ (10)

Pokud jde o význam Kotěry v hledání národního stylu, není možné říci, že by ve svém teoretickém díle formuloval jeho jasnou definici, avšak v onom požadavku, aby architektura odpovídala době a místu směřoval ke specificky

⁷⁷ Novotný, O., *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998, s. 96.

⁷⁸ Zde se zřejmě obrací ke kritice dobových experimentů příslušníků konzervativního tábora, především tedy profesorů České techniky, kteří do svých děl začali včleňovat secesní tvarosloví, i když proti němu nedávno ještě vystupovali.

⁷⁹ Mádl, K. B., *Přichází umění* (1898), in: *Karel B. Mádl: výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959, s. 60-68.

⁸⁰ Švácha, R., *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1985, s. 62-95.

⁸¹ *Ibid.*, 62-95.



Obr 9. Antonín Balšánek – Osvald Polívka, Obecního domu (1905–1911)

českému projevu, pro K. B. Mádlu jeho dílo představovalo „*sloh naší doby*“.⁸² K hledání národního slohu Kotěra přispěl i jako pedagog, jedni z jeho prvních žáků na pražské Uměleckoprůmyslové škole, kde působil v letech 1898-1919, byli Otakar Novotný či Josef Gočár, další výzevné osobnosti české moderny jako například Pavel Janák po nějakou dobu pracovali u něj v ateliéru. Od roku 1910 působí také na pražské Akademii výtvarných umění, kde zakládá a vedl ateliér architektury (1910-1923). V této době už nebylo zárukou národní autenticity studium historie, ale modernisté svůj vztah k národu zakládali v samotném procesu tvoření.

Podstatnou roli v procesu formování moderní české architektury sehrál spolek výtvarných umělců *Mánes*. Právě díky Kotěrovi se proto, „*aby i naše moderna byla něčím od jiných odlišným, aby byla naší českou, našemu životu, naším potřebám a materiáliím odpovídající,*“ začal vydávat zmíněný spolkový časopis

⁸² Mádl, K. B., (pozn. 25), s. 60-68.

Volné směry.⁸³ Na stránkách časopisu se vedl boj za moderní architekturu v době předválečné, v průběhu války i v době první republiky. V tomto procesu sehrál významnou roli i další časopis Spolku, *Styl*, vydávaný od roku 1909, k jeho vzniku přispěl český historik umění a jeden z budoucích protagonistů československého „národního stylu“ Zdeňek Wirth. O pár let později se časopis stal platformou kubismu, ale ve dvacátých letech také platformou tzv. „národního stylu“ československého, o kterém pojednám podrobně v kapitole *Československo a nové hledání*. K secesní tvářnosti Prahy přispěli i další architekti, např. Bedřich Bendelmayer svou stavbou hotelu Evropa na Václavském náměstí z let 1903-1906, či Antonín Balšánek a Osvald Polívka svým společným projektem Obecního domu z let 1905–1911.⁸⁴

Další Wagnerův žák, Pavel Janák (1882-1956) v roce 1909 v časopise *Styl* vycházející z učení svého učitele požadoval racionální a „*naprosté odvislosti architektury od formy moderního života [...] bez analogií v historii architektury*“.⁸⁵ Směřování architektury podle Janáka má postupovat „*od společného vývoje až na vědomou tendenci, která jest pokládána za přervání, opuštění [historismu]*“.⁸⁶ Tento článek, v němž Janák individuálně interpretuje učení svého učitele, se však stává příčinou nedorozumění mezi ním a Kotěrou a také počátkem rozkolu do této doby víceméně jednotné české moderny.⁸⁷ Tento rozkol vedl ke vzniku českého předválečného kubismu. Protože však jde o spor umělecký, nikoli o spor v otázce reprezentace národa, nebudu se těmito okolnostmi ve své práci podrobněji

⁸³ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 238.

⁸⁴ Blíže Lukeš, Z., in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938*, IV/1, Praha 1998, s. 127-154. Dále také Michael, B., (pozn. 30), s. 190-192.

⁸⁵ Janák, P., *Otto Wagner*, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 37.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 37.

⁸⁷ Obdivupný článek o Ottovi Wagnerovi byl zveřejněn v časopise *Styl* (1, 1908-1909, č. 2, s. 41-48), vedle článku zde byl otištěn také Janákův návrh na pomník Žižky. Dalším překvapením bylo samotné otištění individualistického pojetí zahraničního programu (právě to se Jana Kotěry „dotklo“), protože do dané doby bylo např. v časopise *Volné směry* otiskovat pouze překlady – to vše přispělo k nedorozumění a rozkolu české moderny. Viz ke sporu také Vendula Hnídková in: *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 15-17.

zabývat, jen se jich lehce dotknu v souvislosti s k poukázáním na další vývoj české architektury doby.⁸⁸



Obr 10. Pavel Janák, sokly se sousoším Jana Štursy v Praze (1910-1912)

O rok později Janák napsal další stať, ve které se ale definitivně odvrátil od wagneriansko-kotěrovské moderny – kritizoval její příliš očištné sklony a nadměru účelový, materiální a konstruktivní charakter.⁸⁹ Dospěl k názoru, že architektonický výraz již neodpovídá dobovým estetickým nárokům a že by v českých zemích měla vzniknout nová, slohově pokročilejší výtvarnost, nová architektura směřující *od moderní architektury k architektuře*.⁹⁰ Zásady nového stylu později blíže rozvedl ve stati *Hranol a pyramida* z roku 1911 zveřejněné v časopise *Umělecký měsíčník*. Tento časopis se stal platformou *Skupiny výtvarných umělců*, která se ve stejném roce vyčlenila

z modernistického Spolku výtvarných umělců Mánes. Mezi těmi, kteří odešli a zasloužili se o vývoj českého kubismu, byli vedle Pavla Janáka další příslušníci nové generace, tj. Kotěrovi žáci Josef Gočár (1880-1945), Otakar Novotný (1880-1959), Wagnerův žák Josef Chochol (1880-1956) a přidává se k nim také atypický absolvent ČVUT v Praze Vlastislav Hofman (1884-1964). O teoretickou část směru se zejména mezi lety 1911-1913 postarali Pavel Janák a Vlastislav

⁸⁸ Viz např. již zmíněné *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*; nebo také Švestka, J., Vlček, T. a další, *Kubismus 1909-1925*, Praha 2006 či další monografie kubismu.

⁸⁹ Janák, P., *Od moderní architektury k architektuře*, in: Vendula, H., *Pavel Janák: Obrysy doby*, Praha 2009, s. 41-47.

⁹⁰ Švácha, R., (pozn. 80), s. 105.

Hofman.⁹¹ Jednou z prvních staveb, kde Janák uplatnil individuální pojetí Wagnerova programu, kdy za výrazové prostředky nového stylu považoval „*geometrické, hranolové a krychlové formy, nejvlastnější podstaty všech forem,*“⁹² byla druhá část výstavby Hlávkova mostu z let 1910-1912, kde v půdoryse i dalším zpracování soklů pro sochy Jana Štursy (1880-1925), se již projevují kubistické principy.⁹³ Stavbami, na kterých jsou již vidět individualistické tvořivé principy jednotlivých architektů, jsou např. Dům U České Matky boží od Josefa Gočára z let 1911-1912, nebo instalace první výstavy *Skupiny* z roku 1912.⁹⁴



Obr 11. Josef Gočár, dům U české matky boží v Praze (1911-1912)

V kubismu,⁹⁵ stejně jak tomu bylo v tzv. „estetice dojmu“ pozdního historismu, se ke slovu dostává subjektivita architekta. Na rozdíl od historismu se však kubista obrací k subjektu svého nitra, proto „*aby tak manifestoval vnitřní nezávislost svého umění – což je ideologie velmi vzdálená jak „vlastenectví“ a okázalé reprezentativnosti pseudoslohové architektury, tak i sociálnímu reformismu moderny.*“⁹⁶ Proto se kubismem podrobněji nezabývám, zmíním se

⁹¹ Protože každý z nich nakonec směřoval k osobitému pojetí kubistických principů, dělí se „kubistická čtyřka“ na dvojice Hofman-Chochol a Janák-Gočár; blíže např. Novotný, O., *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998, s. 106-119, nebo *Dějiny českého výtvarného umění 4/1*; také Švestka, J., Vlček, T. a další, *Kubismus 1909-1925*, Praha 2006 či další monografie kubismu.

⁹² Janák, P., (pozn. 89), s. 40.

⁹³ Sokly byly duté a „nařasené“, tím se stíral půdorys, navíc vzhledem k dispozici řeky, byl most postaven šikmo přes řeku, sokly tím pádem nejsou ani symetrické. Dle V. Hnídkové představují ztělesnění kubistických principů, in: Hnídková, V., *Co je národního na národním stylu*, přednáška k výstavě *Národní styl. Kultura a politika*, Veletržní palác 12. května 2013.

⁹⁴ Blíže se proměně moderní architektury a její principů věnuje Pavel Janák v přednášce *O moderní architektuře*, která je otištěná ve sbírce sestavené V. Hnídkovou, *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 115-126.

⁹⁵ Viz Švestka, J., Vlček, T. a další, *Kubismus 1909-1925*, Praha 2006.

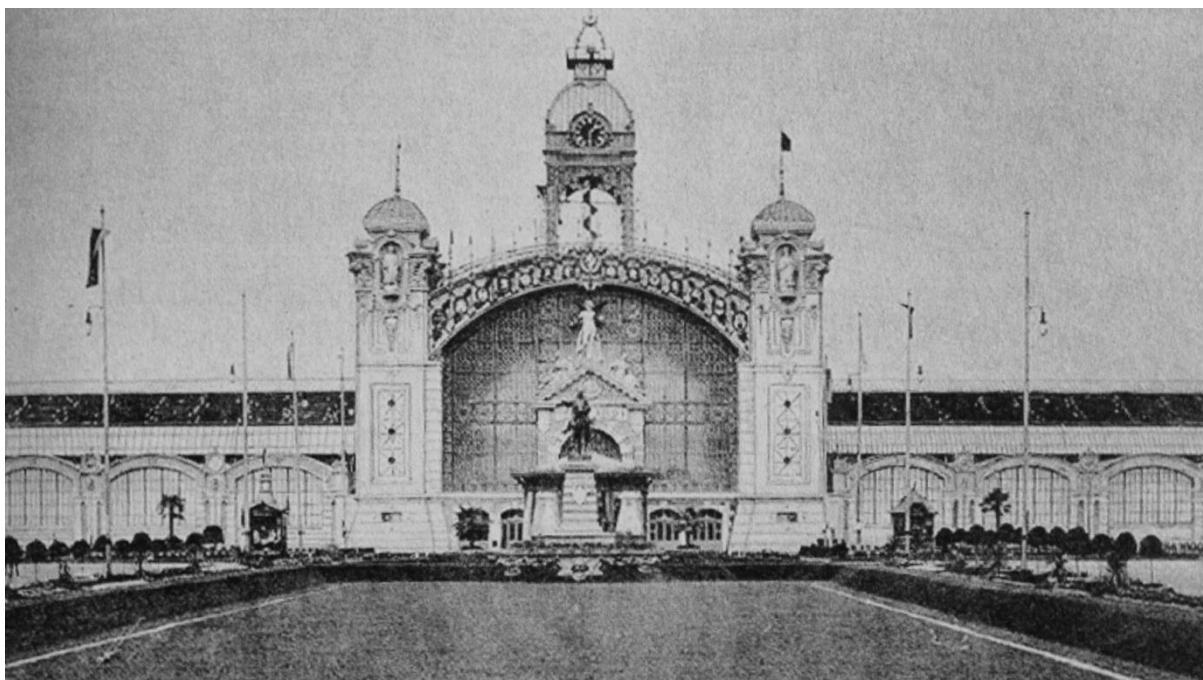
⁹⁶ Švácha, R., (pozn. 80), s. 124.

pouze o některých jeho zásadách a výsledcích až v souvislosti s architekturou, která vzniká na území Československa po první světové válce. Ta na čas částečně přerušila vývoj české architektury a kultury jako takové, i přesto však již v jejím průběhu právě Pavel Janák uvažuje o dalším jejím směřování, přehodnocuje své dosavadní názory a směřuje k vytvoření „národního stylu“ – k státnímu stylu československé republiky.

1.1. Výstavy – počátky národní reprezentace

Na konci 19. století se v Praze realizovalo několik velkých výstavních projektů, které výrazně zasáhly do dalšího vývoje domácí kultury. V roce 1891 to byla Jubilejní zemská výstava a o čtyři roky později to byla Národopisná výstava a v roce 1898 Výstava architektury a inženýrství.

Jubilejní výstava se konala na počest stoletého výročí první zemské výstavy Kabinet českých tovarů, která proběhla v roce 1791 v pražském Klementinu. Jubilejní výstavu uspořádali předseda Výkonného výboru Karel Max hrabě Zedtwitz, v rámci skupinových výboru se přípravy účastnili další osobnosti jako kníže Karel Schwarzenberg, Josef Myslbek, který měl na starosti uměleckou část, rytíř Lanna a po jeho rezignaci hrabě Zdeněk Thun. V rámci její přípravy došlo k roztržce mezi českou a německou stranou, kdy němečtí poslanci nesouhlasili ani s myšlenkou všeobecného zemského, ani jubilejního charakteru výstavy. Roku 1890 němečtí představitelé svou účast definitivně zrušili, proto zde nakonec vystavovali pouze čeští podnikatelé a umělci a výstava se tak stala demonstrací hospodářského, technického a ekonomického vzestupu českého národa. Mimo jiných ji navštívili také ministři vídeňské vlády, ale i sám císař František Josef I. Již zde se ukázalo, že se česká architektura dělí na dva různé tábory: „na jedné straně volný vzlet fantazie a bohatství forem, na straně druhé představa jednoduchých



Obr 12. Bedřich Münzberger, Průmyslový palác na Jubilejní výstavě v Praze (1891)

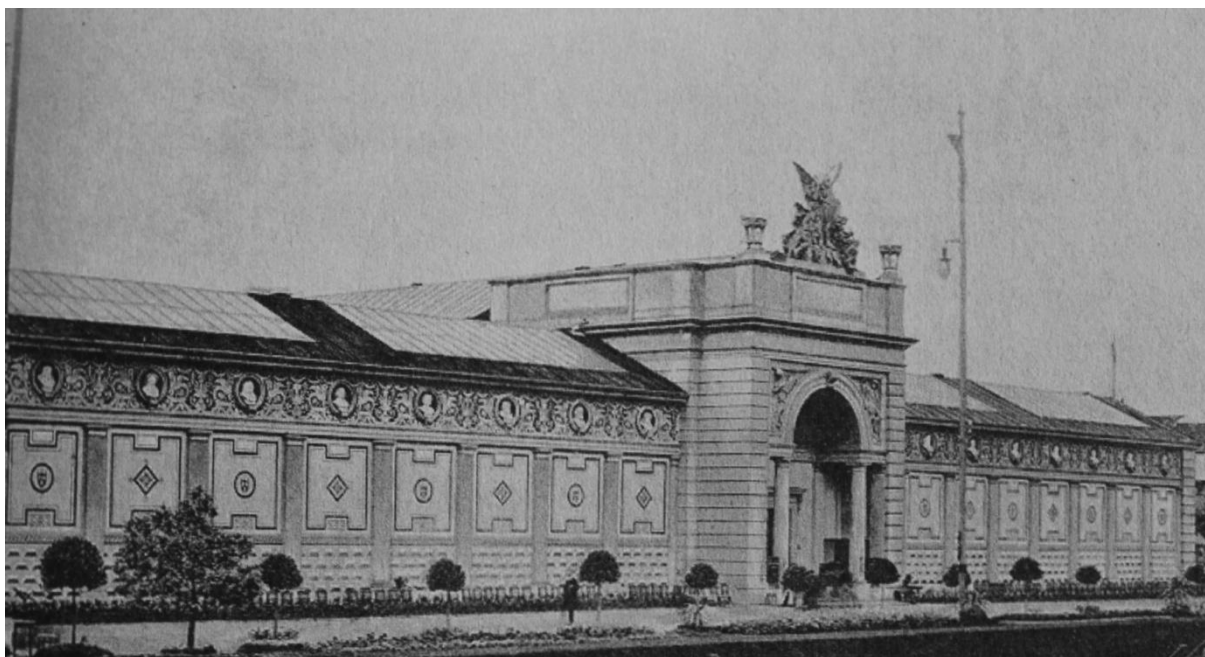
staveb, využívajících tvárné možnosti nových materiálů a přizpůsobujících se novým potřebám,“ jinými slovy historismus vs. moderna.⁹⁷

Vzhledem k neúčasti německých architektů se pro české architekty Jubilejní výstava stala velkou příležitostí, ti zde mohli (někteří i poprvé) předvést a rozvinout své představy. Na projektu výstaviště spolupracovali Antonín Wiehl a Bedřich Münzberger, ti jej rozdělili na dvě části, kdy ve frontálním prospektu byly geometricky seřazené hlavní budovy, vedle toho zádní část, kde měly být umístěny soukromé pavilóny, byla organizovaná nepravidelně.⁹⁸ Oba zmínění architekti se mimo jiné podíleli i na zpracování hlavních pavilónů. Jedním z nich byl Průmyslový palác od B. Münzbergera a inženýra F. Prášila, kteří zde využili železné konstrukce. Další překvapivou stavbou, která využila tohoto „ducha“ moderní doby, byla miniatura „Eiffelovky“ na Petříně postavená dle návrhu architekta V. Pasovského a konstrukce inženýrů F. Prášil a J. Souček.⁹⁹

⁹⁷ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 217.

⁹⁸ Viz Fanta, J., *Architektonika budov výstavních*, in: Sto let práce. Zpráva o všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, díl 1-2, Praha 1893, s. 196-209; dále také Vybíral, J., *Apoteóza práce, triumf národa*, in: *Umění na Jubilejní výstavě před sto lety*, Praha-Plzeň 1991 (katalog výstavy), s. 5-8.

⁹⁹ Petřínská rozhledna byla zbudována jako miniaturní napodobenina Eiffelovy věže ze světové výstavy v Paříži z roku 1889. O její výstavbu se zasloužil Klubu českých turistů, jehož členové pářížskou výstavu



Obr 13. Antonín Wiehl, Umělecký pavilon na Jubilejní výstavě v Praze (1891)

V rámci výstavby rozhledny vznikla také nejdelší lanová dráha tehdejšího Rakousko-Uherska, tím však překvapení výstavy nekončily, druhá „lanovka“, o které se uvažovalo již v roce 1888 a která byla postavena až v souvislosti s Jubilejní výstavou, směřovala od řetězového mostu císaře Františka Josefa na Letnou k tamní Ullmannově restauraci, její projekt byl dílem kanceláře Reiter a Štěpán. Pavilóny retrospektivní a umělecké výstavy od A. Wiehla, který se držel novorenesančního tvarosloví, využil i vlastní podobu „české renesance“, spolu s dalšími jednotlivými pavilóny tedy vytvářely „*atlas historických a exotických forem*.“¹⁰⁰

Spěšně a improvizovaně uspořádaná výstava, jejíž přípravu provázela řada nepříjemností, nakonec vyzněla jako triumf českého národa, což je mimo jiné patrné z frekventovaně užitého prvku triumfálního oblouku jako výrazového prostředku, příkladem poslouží Triumfální bránu od A. Wiehla. Jak psali současníci: „*výstava bude pozoruhodným úkazem všech oněch snah a zápasů na*

navštívili, pro tento účel založili Družstvo pro výstavbu Petřínské rozhledny, které výstavbu finančně podpořilo.

¹⁰⁰ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 217.



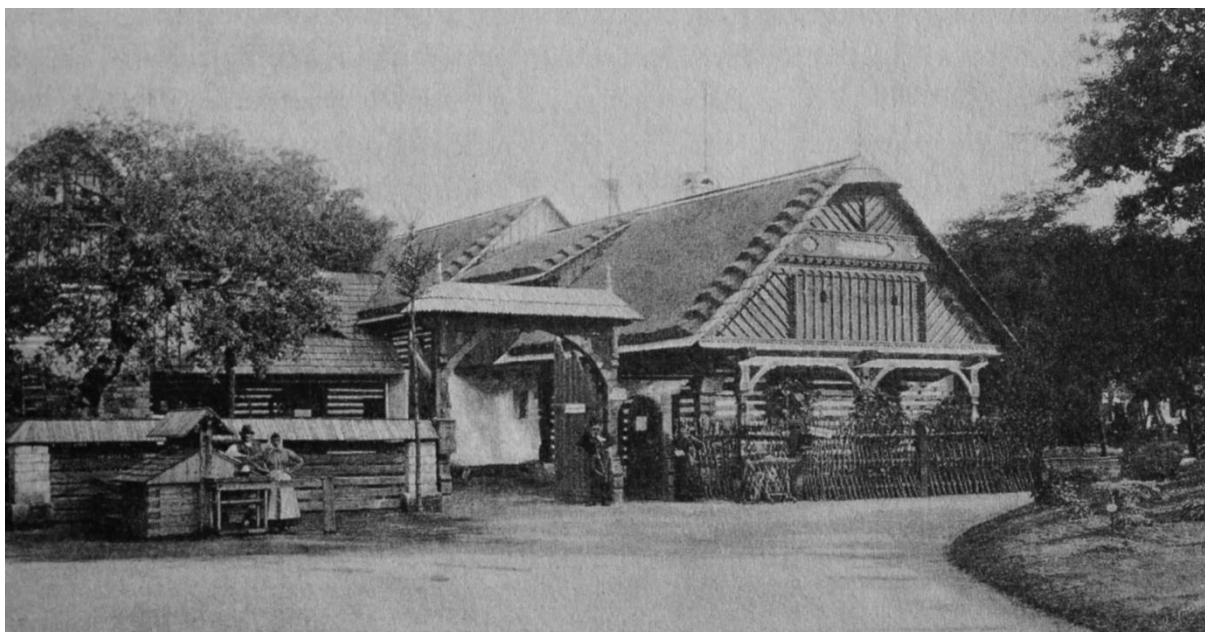
Obr 14. Antonín Wiehl, Triumfální brána na Výstavišti v Praze (1891)

poli plodné práce, kteréž veškerý ruch vědecký, umělecký a hospodářský v Čechách oživují“ a R. Jahn, předseda instalační komise to doplnil: „*výstavou tou oslavujeme triumf české práce,*“ svědčí o tom i výzdoba hlavního pavilonu, kde byly umístěny alegorie Průmyslu a Zemědělství.¹⁰¹ Ale proč zrovna oslava práce? Dle dobových názorů právě práce představovala prvek lidské každodennosti, který je naplněn duchem – vyšší ideou národní, „*avšak jakkoliv velikých očekáváme účinků od naší výstavy na vývoj národohospodářský i na posílení práce vědecké a umělecké, přece v popředí stavíme její hlavní význam, význam vlastenecký.*“¹⁰² Tato sebereflexe a oficiální vizitka české národní společnosti byla důkazem sebevědomí již tehdy nepopíratelně existujícího národa a manifestací jeho nároku na tvůrčí i politickou svobodu, protože „*národ, který se stal hospodářsky svéprávným a vyspělým, nutně musí také dospět k samostatnosti politické a ústavní.*“¹⁰³

¹⁰¹ Ibid., s. 210.

¹⁰² Ibid., s. 210; Původně in: Světozor 1991, s. 302.

¹⁰³ Ibid., s. 210; Původně in: Národní listy 16. května 1891.



Obr 15. Antonín Wiehl – Jan Koulou, Česká chalupa na Jubilejní výstavě v Praze (1891)

Národopisná výstava, která se konala o čtyři roky později, demonstrovala možné cesty a inspirační zdroje pro další vývoj moderní masové kultury, měla ukázat vše to, co „osobitého vytvořil duch lidu československého vlastní silou svého intelektu.“¹⁰⁴ O lidové tvorbě¹⁰⁵ jako přímém inspiračním zdroji národního umění již v roce 1869 uvažoval český estetik Otakar Hostinský, neodmítal tím cizí vlivy, pouze radil, aby umělci „nehledali teprve v cizině to, co sami již doma máme,“ navíc „domácí látky“ poskytují i mnohé výhody technické – je již zpracovaná, jejím přijetím se umělci „dostává jistého základu vskutku národního, aniž by teprve mnoho cizích vlivů odstraňovati musel.“¹⁰⁶

Obecně je zájem o lidovou architekturu v rámci českých zemí a v souvislosti s hledáním národního stylu poměrně mladého data, podle Jindřicha Vybírala (2010) prvním dokladem tohoto zájmu byl letohrádek pod Kunětickou horou, který v podobě roubené chalupy roku 1882 navrhl architekt František

¹⁰⁴ Vybíral, J., (pozn. 26) s. 248

¹⁰⁵ Zvěstovateli návratů ke kořenům, k lidové kultuře byli Ruskin a Eilliam Morris, považovali ji za východisko nové architektury. Kořeny tohoto hnutí v Anglii sahaly hluboko do 18. století, v kontextu pevninské Evropy se o jeho prosazení zasloužil především Jean-Jacques Rousseau.

¹⁰⁶ Hostinský, O., (pozn. 3), s. 72.

Schmoranz.¹⁰⁷ Avšak úvahy o svérázu místní architektury jako první pozitivně podpořila až Jubilejní výstava v roce 1891. Architekti A. Wiehl a J. Koulou zde postavili českou chalupu, která měla představovat rekonstrukci severních, severovýchodních českých staveb. Odtud zřejmě vycházela samotná myšlenka na uspořádání Národopisné výstavy v roce 1895.¹⁰⁸

Pozitivním přínosem této výstavy bylo to, že doposud bez ostychu ničené lidové stavby se staly předmětem zájmu a obdivu, mimo jiné se o ně začala starat i památková péče. O to se zasloužilo i dílo slovenského architekta Dušana Jurkoviče (1868-1947),¹⁰⁹ který pro výstavu připravil dům čičmanské zádruchy, tj. typ kolektivního lidového bydlení. Jeho první významnou zakázkou v Čechách se stal soubor budov pro Klub českých turistů na radhošťských Pustevnách, který stavěl v rozmezí let 1896-1899. V transformaci tvarosloví lidové architektury šel ještě dál v nedokončeném lázeňském komplexu v Luhačovicích – do zděné architektury přenesl „výraznou barevnost a využil hrázděného zdiva způsobem, který organizoval plochu fasády a učinil folklorismus souměřitelným s geometrickou secesí.“¹¹⁰

Díky Národopisné výstavě lidová architektura významně ovlivnila i tvorbu předních českých architektů té doby, týká se to jak představitelů konzervativního tábora starší generace, např. Jana Kouly, který se v této souvislosti prezentoval stavbou vlastní vily v Praze – Bubenči z roku 1896, tak i tábora modernistů v čele s Janem Kotěrou, příkladem uvedu projekty Máchovy vily v Bechyni (1902-1903) a Trmalovy vily v Praze-Strašnicích (1902-1903). Mladá generace se k ocenění „vertikálního revivalu“, jak toto hnutí označují západní dějiny umění, dostala přes dílo jeho zvěstovatelů Johna Ruskina (1819-1900)¹¹¹ a Williama

¹⁰⁷Vybíral, (pozn. 26), s. 247.

¹⁰⁸Petrasová, T., (pozn. 56), s. 605. Srov. s Vybíral, J., Pramen nového tvoření, in: *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 247-258, zde s. 247.

¹⁰⁹Viz Bořutová, D., *Architekt Jurkovič*, Praha 2010.

¹¹⁰Petrasová, T., (pozn. 56), s. 605.

¹¹¹Jde např. o spisy *Sedm lamp Architektury* (1849), kde vyjádřil svou filozofii umění, nebo *Benátské kameny* (1851 – 1853), kde rozvíjel Puginovo poselství, že způsob, jak lidé staví, odráží materiální i duchovní hodnoty jejich kultury.



Obr 16. Jan Kotěra, Trmalova vila v Praze Strašnicích (1902-1903)

Morrise (1834-1896)¹¹². Lidové umění se „pro svou účelnost, poctivost a Inutí k domácím poměrům a prostředkům“ stalo nevyčerpatelným zdrojem popudů, inspirací a v kontextu habsburské monarchie znamenalo další nástroj demonstrace národní identity.¹¹³ V dané době byla lidová kultura považována za specifickou složku kultury národní

a právě národní kultura přestavovala symbol a výraz národní svébytnosti.¹¹⁴ A v rámci národního hnutí, které zasáhlo i Čechy, byla lidová kultura vnímaná také jako symbol „odvěkosti“ národní tradice, i když ve skutečnosti takovou vlastnost neměla.¹¹⁵

Včleněním lidového tvarosloví do repertoáru „vysoké“ architektury, tzn., že se znaky venkovských staveb významově srovnaly s historizujícími slohovými prvky, tak definitivně končí do této doby platné hierarchické uspořádání stylových systémů. Lidová kultura se stala východiskem i pro pozdější architektonické „krize“, stala se odpovědí na pocity nejistoty, které souvisely s odezněním secese, kdy Kotěra a jeho stoupenci z okruhu SVU Mánes dospěli k vyhrocené podobě tzv. geometrické moderny.¹¹⁶ Tak se i po skončení světové války na krátký čas ozvaly znovu ohlasy Národopisné výstavy v díle Pavla Janáka a Josefa Gočára, kteří v rámci československého státu usilovali o vytvoření nové architektury – „národního stylu,“ v němž se ornament a barevnost lidové architektury aplikovaly na fasády „oficiálních“ státních staveb.

¹¹² V rámci hnutí Arts and Crafts oproti průmyslové výrobě prosazoval řemeslnou práci a lidovou tvorbu, byl velkým utopistou, jeho názory byly silně ovlivněny dílem Johna Ruskina (viz pozn. 15).

¹¹³ *Styl* 1/1908, s. 3.

¹¹⁴ Hroch, J., (pozn. 13), s. 203.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 207.

¹¹⁶ Viz *Dějiny českého výtvarného umění 4/1*; Švácha, R., *Od moderny k funkcionalismu*, Odeon, Praha 1985, s. 62-95.

Výstava architektury a inženýrství spojená s výstavou motorů z roku 1898 vedle historizujících staveb představila i nově nastupující módní styl – secesi. K těmto stavbám patřily např. objekt pro Maroldovo panoráma, který navrhl žák Friedricha Ohmanna z pražské Uměleckoprůmyslové školy, Jiří Justich, jiným typem secesní stavby byla budova tzv. „Uránie“ od Osvalda Polívky. I přes velký úspěch výstavy se na konci 19. století i v Čechách projevila celoevropská umělecká krize. V dobových textech, např. ve *Volných směrech*, se čeští architekti ptali obdobně jako ve čtyřicátých letech 19. století architekti němečtí „*v jakém slohu máme stavět?*“¹¹⁷

Tyto tři výstavy konce 19. století je možné vnímat jako projev nabytého sebevědomí českého národa. Čeští architekti byli žáci O. Wagnera, chovali obdiv k jeho průkopnickému dílu, ale zároveň odmítali vše nečeské. Národní ideu však reprezentovali uměleckými řešeními v kontextu evropského vývoje, nikoli citacemi historických národních znaků a témat a snažili se o vytvoření specifického domácího slohu. Jak již bylo zmíněno v předchozí podkapitole, tento požadavek si uvědomovala i nastupující generace modernistů.

1.2. Shrnutí a závěry

K čemu tedy na přelomu 19. a 20. století v české architektuře došlo? A jaké následky to mělo? Jak je zřejmé ze zásad prosazovaných Janem Kotěrou, došlo ke změně společenského i uměleckého vkusu – skončilo období historismu. Architekti generace aktivní v devadesátých letech (včetně některých příslušníků starší generace) se vymezili vůči snahám představitelů předešlých generací, kteří veškeré budoucí tvoření spatřovali pouze v ohlžení se zpět. Vycházejíc z celkové společenské situace se mladá generace distancovala také od nacionálně laděných

¹¹⁷ Bylo tomu tak na sjezdu německých architektů v roce 1844.

tendencí a hlavním zřetelem tvorby pro ni byla především estetická hodnota užívaného tvarosloví, individualistický přístup k tvorbě a úsilí srovnat se s celoevropskými přístupy a novými tendencemi. S příchodem Kotěry se architektonická tvorba od přelomu století vyznačovala úsilím o vytvoření nového slohu, který měl dle zásad Otty Wagnera, odpovídat své době a vyznačovat se racionalitou a logikou tvoření. Dle obecných zásad měl architekt vycházet z účelu a konstrukce stavby a v praxi opřít jak architektonický objem, tak i plochu stavby. Díky Národopisné výstavě se v moderní „národní architektuře“ odrazil i respekt k lidové architektuře, dokonce i inspirace barokem (platí i pro pozdější kubismus) a zásadami humanismu, který již v té době v českém prostředí prosazoval budoucí prezident Československa T. G. Masaryk.

Dle dobových názorů byla secese na přelomu 19. a 20. století *„očistou a návratem k podstatným uměleckým funkcím a položila svou redukci základy k výstavbě nového umění, schopného opět se tvořivě podílet na základním problému lidského osvojení a utváření skutečnost.“*¹¹⁸ Podle jejího pozdějšího zhodnocení architektem Pavlem Janákem v jeho přednášce z roku 1920, byla jakýmsi odrazovým můstkem, kdy nové umění *„otevřelo bránu tvořivosti, osvobodilo myšlení a fantazii a prohlásilo návrat k umělecké pravdě a životu.“*¹¹⁹ Vlastenecké cítění již nehledalo oporu v historii (vlastenecké cítění historismu se projevovalo v dodržování slohu, který se prosadil jako nejvhodnější k projevení českého svérázu), ale v současnosti, která byla dostatečně sebevědomá, vytvořila vlastní kulturu – důležitý už nebyl program, ale talent architekta, který svým individualistickým dílem povznášel i celý národ.

Takový posun ve vývoji české architektury nepředstavoval jen kvalitativní změnu, ale vedl k zásadní změně celkového vnímání tvořivosti, ke změně myšlení v rámci nově se utvářející moderní kultury, která se stala reálnou politickou silou, usilovala a následně demonstrovala vzestup národa ve všech sférách jeho života a stala základem dalšího vývoje. Architekti hledali odpovědi na požadavky doby a

¹¹⁸ Wittlich, P. in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 27

¹¹⁹ Janák, P., O moderní architektuře, přednáška z roku 1920, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy Doby*, Praha 2009, s. 115-126, zde s. 118.

snázili se v rámci dané společenské situace vytvořit specificky českou podobu architektury. Kultura se sice stala politikou silou, ta se však, jak uvádí J. Vybíral, i přes zmíněnou účast architekta „české novorenesance“ Wiehla a teoretika Tyrše ve veřejném dění, nepotkala s národní politikou a nestala se tedy politickou manifestací. Myšlenka politizace architektury ani jednomu z nich nebyla vlastní; pěstování národního slohu se stalo jakousi rutinou, diktátem vlastenecké povinnosti.¹²⁰ Navzdory těmto faktům mohlo dílo Ullmannovo a Wiehlovo, ne však pražské baroko, které bylo spojováno se ztroskotavší monarchií, posloužit příkladem pro pozdější snahy, kdy se po světové válce slova chopí i politická elita, a kdy bude třeba hledat onen specifický výraz pro nově vzniklý stát – Československo.

¹²⁰ Vybíral, (pozn. 26), s. 155.

2. ČESKOSLOVENSKO A NOVÉ HLEDÁNÍ

Jak ukázala první část mé práce, český národní svéráz se od samého počátku rozvíjel v kontrastu k architektuře monarchie, vůči tzv. „úřednickému slohu“, kterým byl klasicismus. Ne jinak tomu bylo i v době první republiky, architekti se stejně jako samotná státní politika, rozhodli záměrně přerušit veškerou spolupráci s vládními i kulturními metropolemi bývalé habsburské monarchie i sousedního Německa a vesměs se také odklonili od vídeňské školy architekta Otto Wagnera. Jak uvádí historička umění V. Hnídková, tento odklon se projevil již v předválečné době, kdy se někteří mladí čeští architekti obrátili proti idejím svého učitele Otty Wagnera, nejvíce patrné je to ve stati jednoho z nich, Pavla Janáka, *Od moderní architektury k architektuře*.¹²¹ Podle Janáka se tím „otevřel prostor k svébytnému uměleckému projevu.“¹²² Tato Janákova stať přispěla stať ke vzniku českého kubismu.¹²³

Politicky a kulturně se československá první republika orientovala na Francii, částečně Anglii a USA. Avantgardní českoslovenští umělci se obraceli také k sovětskému Rusku. Někteří architekti také hledali inspiraci v lidové tradici, podobně jako např. architekti v Polsku. K formulování „národnostní teze“ v českém umění významně přispěla už v roce 1914 výstava v Kolíně nad Rýnem, kterou organizoval německý Svaz díla.¹²⁴ Pro tuto výstavu vznikl samostatný pavilon českých architektů a designérů, který vytvořil architekt Josef Hoffmann (1870-1956)¹²⁵ ve spolupráci s architekty Otakarem Novotným (1880-1959)¹²⁶ a

¹²¹ *Styl* 2, 1909-1910, č. 9, příl. Kronika, s. 105-109.

¹²² Hnídková, V., *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 50.

¹²³ Pro české prostředí byl podstatným článkem *Architektura a plastika s hlediska abstrakce a včítění*, který byl vydán v roce 1912 v časopise *Styl* (*Styl* 4, s. 77-100).

¹²⁴ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 50.

¹²⁵ Český a rakouský architekt a designér, věnoval se návrhům nábytku, skla, látek, šperků apod. stal se významnou osobností německé secese a byl také zakladatelem Wiener Werkstätte. Jeho dílo je charakteristické čistotou linií a geometrickými formami. Od roku 1892 studoval na vídeňské akademii a od roku 1894 zde byl také studentem Otty Wagnera.

¹²⁶ Významný český architekt a návrhář, který v letech 1900–1903 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u profesora Jana Kotěry a později se stal hlavním architektem v Kotěrově ateliéru. Učil na pražské

Františkem Kyselou (1881-1941)¹²⁷. V souvislosti s touto výstavou byl také pod vedením architekta Jana Kotěry založen Svaz českého díla, který v meziválečném období sehrál významnou roli jako Svaz československého díla.¹²⁸ Jak následně kriticky zhodnotil Janák, výstava neměla čistě estetický charakter, stala se politickou manifestací, „*vždy víc a víc ozývají se v něm akcenty: německé umění, silná německá myšlenka, vítězství německého ducha, a vše směřuje k boji dobývání a přemocí jiných kultur národních.*“¹²⁹ Zajímavou skutečností je, že již v této době (v textu katalogu výstavy) se začaly rýsovat pozdější názory historika umění V. V. Štecha (1885-1974), které pak ovlivnily teorii pozdějšího „oficiálního“ stylu první republiky. V. V. Štech chápal *genia loci* jako předpoklad ovlivňující a transformující veškeré umělecké projevy do specificky české podoby.¹³⁰ Podle Štechových statí z let 1914 – 1918 se už od 19. století české umění vyznačuje třemi stálými znaky, a to kulturním osvětářstvím, oslavou ctností venkovského lidu a permanentní ornamentalizací výtvarné formy.¹³¹ Obecně však většina českých umělců nezastávala tak radikální postoje, i přesto v některých případech výstava přispěla k vyhranění české identity, ať už jde o účast umělců ve válce v rámci českých legií, či hledání svébytného českého projevu v umělecké rovině.¹³²

Akademii a od roku 1929 se stává řádným profesorem Uměleckoprůmyslové školy, v letech 1935–1937 byl její rektorem. Od roku 1902 byl členem SVU Mánes, v letech 1913–1915 a 1920–1931 byl jeho předsedou. Působil rovněž jako redaktor časopisů, vydávaných SVU Mánes. Byl také redaktorem spolkových časopisů v letech 1911–1913 *Stylu*, v roce 1915 redaktorem časopisu *Volné směry*.

¹²⁷ Český malíř, grafik a průmyslový a scénický výtvarník, který se ve spolupráci s architekty Janákem a Gočárem obzvláště podílel i na formování „národního stylu“ první republiky. V letech 1900 – 1904 a 1905 – 1908 vystudoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze (u prof. J.Maška). Krátce navštěvoval i pražskou Akademii výtvarných umění (1904–5, u prof. H.Schweigera). Od roku 1917 byl až do své smrti profesorem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Byl členem předválečné Skupiny výtvarných umělců a později SVU Mánes spolu se jmenovanými architekty.

¹²⁸ Jak lze předpokládat, válka činnost organizace přerušila, po válce se však vrací k životu právě jako Svaz československého díla v roce 1920 a jeho předsedou se stal J. Gočár. Dalšími členy byli P. Janák, V. H. Brunner, Fr. Kysela nebo také D. Jurkovič. Svaz usiloval o zlepšení kultivaci bydlení prostřednictvím kvalitních výrobků, v roce 1936 na Národní třídě vzniká Dům uměleckého průmyslu. Svaz se účastnil významných a úspěšných výstav, v roce 1925 organizoval československou expozici na výstavě v Paříži, významně zasáhl i na Výstavě soudobé kultury v roce 1928 v Brně. Svaz zanikl až po Druhé světové válce v roce 1948.

¹²⁹ Janák, P., K výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem 1914, *Národní listy* 54, 1914, č. 149 (2. 6.), s. 2-3.

¹³⁰ Hnídková, V., (pozn. 17), zde 74.

¹³¹ Švácha, R., *Architektura dvacátých let v Čechách*, in *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, Praha 1998, s. 18. Odvolává se na výbor ze Štechových článků z let 1910-1920, *Včera*, Praha 1921.

¹³² Hnídková, V., (122), s. 53.

Také Pavel Janák, který již v průběhu války uvažoval o možné podobě nové české architektury. V roce 1917 vedl na stránkách týdeníku *Národ* polemiku, ve které se postavil proti tendencím tzv. národního svérázu.¹³³ Obával se, že pod vlivem výstavy Svérázu, kterou uspořádala Renata Tyršová v roce 1915, se mnozí umělci postupně obrátí – a také se obraceli – k etnografickým inspiračním zdrojům.¹³⁴ Janákovi následně oponoval Jan Koula, který ve stati *Ještě o svérázu* poskytl dvojí chápání problematiky svérázu, která jistě podpořila jeho pozitivní přijetí. V prvním pojetí šlo o „*souhrn uměleckých tvarů a umělecké činnosti, jež svérázně se odlišuje od jiných a tvoří pro národ svérázně charakteristický soubor*“ a v druhém pojetí byl svéráz chápán jako „*souhrn snah po ochraně a obrodu umění lidového a snah, aby se umění to stalo i propříště složkou umění národního.*“ Právě tato druhá možnost zřejmě přispěla přehodnocení dosavadních negativně laděných postojů.¹³⁵ Odmítavé stanovisko vůči svérázu článkem *O vyschlém prameni* zaujal i historik umění Antonín Matějček, který se v dané době s Janákem setkal ve Vídni. Matějček „selské umění“ nepovažoval za kategorii srovnatelnou s „velkým uměním“, protože tato ani ne kategorie v pravém slova smyslu není schopná lidstvu poskytnout nic, žádné nové hodnoty.¹³⁶

Poslední tečkou za touto diskusí byla v roce 1918 Janákova stať *Národní věc a čeští architekti*, v níž zhodnotil dřívější národní snahy a konstatoval, že v dosavadním vývoji se architektura jen minimálně setkala s „národním životem“. Dle jeho mínění k první generaci národně orientovaných architektů, patřili J. Zeyer, A. Wiehl, J. Koula a J. Fanta. Janák o nich zde napsal, že „*jsou to malí mistři v nejlepším slova smyslu*“ a vyzdvihl jejich podíl na výstavách Jubilejní a Národopisné. Ale podotýkal, že ani přes tyto úspěchy neovlivnili a nepřispěli k formování národních ideálů.¹³⁷ Předválečný architekt byl „*bezohledný bojovník, nezávazný individualista,*“ současný architekt se měl stát „*básníkem svého*

¹³³ Janák, P., Opět na rozcestí o svérázu, *Národ* 1 (5), 1917, č. 32, s. 576-578.

¹³⁴ Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 22.

¹³⁵ Koula, J., Ještě o svérázu, *Národ* 1 (5) 1917, č. 36, s. 643-644.

¹³⁶ Matějček, A., O vyschlém prameni, *Národ* 1 (5), 1917, č. 37 a 39, s. 660-662, 693-694.

¹³⁷ Janák, P. Národní věc a čeští architekti, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 97. Původně in: *Národ* 2, 1918, č. 23 a 24, s. 295, 305-306.



Obr 17. Jan Kotěra a Ladislav Machoň, Právnická fakulta v Praze (1926-1929)

domova,“ tzn. aktivně se podílet a tvořit národní život.¹³⁸ Již zde lze vysledovat stopy nového pojetí hmoty, které dále rozvine v rámci pojetí reprezentace mladého státu. Tehdy, i přes výše shrnuté postoje, začnou architekti „*nacházet stylové poučení v dosud striktně odmítaném lidovém umění,*“ přispěje k tomu díky válce posílené prožití češství, ale i snaha architektů vytvářet dílo srozumitelné širší veřejnosti.¹³⁹ Podrobněji se dalšímu a v rámci „národního stylu“ konkrétnějšímu teoretickému vývoji budu věnovat v kapitole *Teoretické pozadí – protagonisté.*

Nadšení pro hledání nové podoby české tvorby pro nový stát nebylo vlastní pouze tvůrcům „národního stylu“, kteří si vytkli za cíl, aby umění „*bylo do poslední míry možností českých*“ a představovalo všeobecný požadavek vycházející z dobové situace, tak se předválečná různorodost stylů stala vlastní i době

¹³⁸ Ibid., s. 98-100.

¹³⁹ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 77.

meziválečné.¹⁴⁰ „Velikosti doby“ nejdříve odpovídala monumentální architektura znovuzrozeného novoklasicismu, což se projevilo i u modernisty J. Kotěry (1871-1923), zejména v jeho návrhu Právnické fakulty z roku 1921, který teprve v roce 1931 realizoval L. Machoň (1888-1973).¹⁴¹ Ve stejném duchu byly postaveny i ministerské budovy na vltavském nábřeží: bývalé Ministerstvo železnic (dnes dopravy) od A. Engla (1879-1958) postavené v letech 1927-1933 a komplex ministerstev na Palackého náměstí z let 1924-1931 od B. Hypšmana (1878-1961). Ve stejné době přežíval i předválečný kubismus, např. v Hoffmannově pražském nájemním domě v Kamenické ulici z let 1923-1924 nebo v tvorbě O. Novotného či v expresivnější podobě architektury J. Krohy (1893-1974), který např. v letech 1923-1924 projektoval úřednické vily Zemského ústavu choromyslných v Kosmonosích (realizace 1924-1926).

V prvních letech republiky na českém vysokém učení technickém studovala mladá generace architektů, kteří o pár let později založili avantgardní skupinu Devětsil, jejíž prostřednictvím postupně prosadili tzv. „novou architekturu“, tj. konstruktivismus, funkcionalismus. Mezi všemi těmito snahami však hned na počátku v roce 1918 v jediném válečném čísle *Volných směrů*, kde se objevilo několik úvah o budoucí národní architektuře od významných českých architektů, tj. již zmíněných V. Hoffmanna či O. Novotného, poprvé z vítězů nezeměnil styl Janákův a Gočárův, protože pouze P. Janák měl tehdy připravenou víceméně ucelenou koncepci té době odpovídající národní architektury.¹⁴²

¹⁴⁰ Nebeský, V., Sociální pozadí našeho uměleckého života, in: Nebeský, V., *O architektuře, užitém umění a kritice*, Praha 1989, 116-122, zde s. 120. Pův. in: *Tribuna* 5, 1923, č. 230 (3. 10, 9. 10.), s. 1-2.

¹⁴¹ Český architekt, který architekturu studoval na české technice v Praze u J. Schulze a J. Fanty, od roku 1909 působil v ateliéru J. Kotěry. Byl aktivní členem Společnosti architektů, Klubu architektů, Inženýrské komory, SVU Mánes, Svazu architektů ČSSR a ČSR. V letech 1928-38 pracovníkem Státní regulační komise hl. m. Prahy, současně však projektuje a realizuje velké množství staveb.

¹⁴² První ucelenější a konkrétnější stát vydává Janák v jediném válečném čísle *Volných směrů* z roku 1918, jde o stať *Ve třetině cesty*. Ve stejném čísle i jiní architekti prezentují své úvahy o budoucí tváři architektury, např. O V. Hoffmanna a jeho článek *O dalším vývoji naší moderní architektury*, či O. Novotného a stati *Zápisky z interregna*, jejich názory jsou však buď příliš mlhavé, nebo se zaměřovali na těžký životní úděl architektů. Víz Hnidková, V., *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 54-55.

2.1. Teoretické pozadí – protagonisté

V této podkapitole bych ráda přiblížila teoretické zázemí „národního stylu“, půjde především o úvahy hlavního teoretika Pavla Janáka, ale aby byl obraz ucelenější, je dobré začít u úvah jeho současníků historiků umění V. V. Štecha a Z. Wirtha, kteří se mimo jiné zabývali také povahou a významem lidového umění.¹⁴³ I přes odmítavé stanovisko Wirtha i Janáka k inspirační úloze svérázu a ne zcela přátelskému vztahu Janáka a Štecha, nelze popřít jasný vliv Štechovy i Wirthovy intelektuální a teoretické činnosti na formování celého fenoménu „národního stylu“ v úvahách teoretického otce stylu, Pavla Janáka.¹⁴⁴ Již před válkou se většina teoretiků a architektů stavěla proti lidové kultuře, projevilo se to v jednom čísle *Stylu*, které se na tuto otázku přímo zaměřovalo.¹⁴⁵ Maximální hodnota, která byla lidové tvorbě přisuzována, fungovala pouze ve smyslu historického dokumentu či estetické starožitnosti. Jinak bylo lidové umění považováno za nevhodný inspirační zdroj moderní architektury.¹⁴⁶ Posledním výkřikem těchto postojů byla mimo jiné i výše zmíněná polemika Janák-Koula-Matějček.

Jak lze předpokládat, situace se změnila po vzniku Československé republiky, přispěl k tomu ohled na masové nadšení širokých vrstev obyvatelstva. K proměně názoru na „národní styl“ přispěla i řada vůdčích osobností a další hlediska.¹⁴⁷ V této souvislosti k tomu V. Hnídková zmiňuje o Z. Wirthovi, který v dané době začal publikovat své studie zaměřené na malá města a vesnice, v nichž se zabýval i uměleckými projevy s nimi spojenými.¹⁴⁸ Jak jsem se již zmínila, Wirth lidové umění nikdy nepovažoval za inspiraci umění národního. Je to patrné

¹⁴³ Blíže k oběma osobnostem v kapitole *Instituce a šíření „národního stylu“*, k jejich teoretickému dílu pak kap. *Teoretické pozadí – protagonisté*.

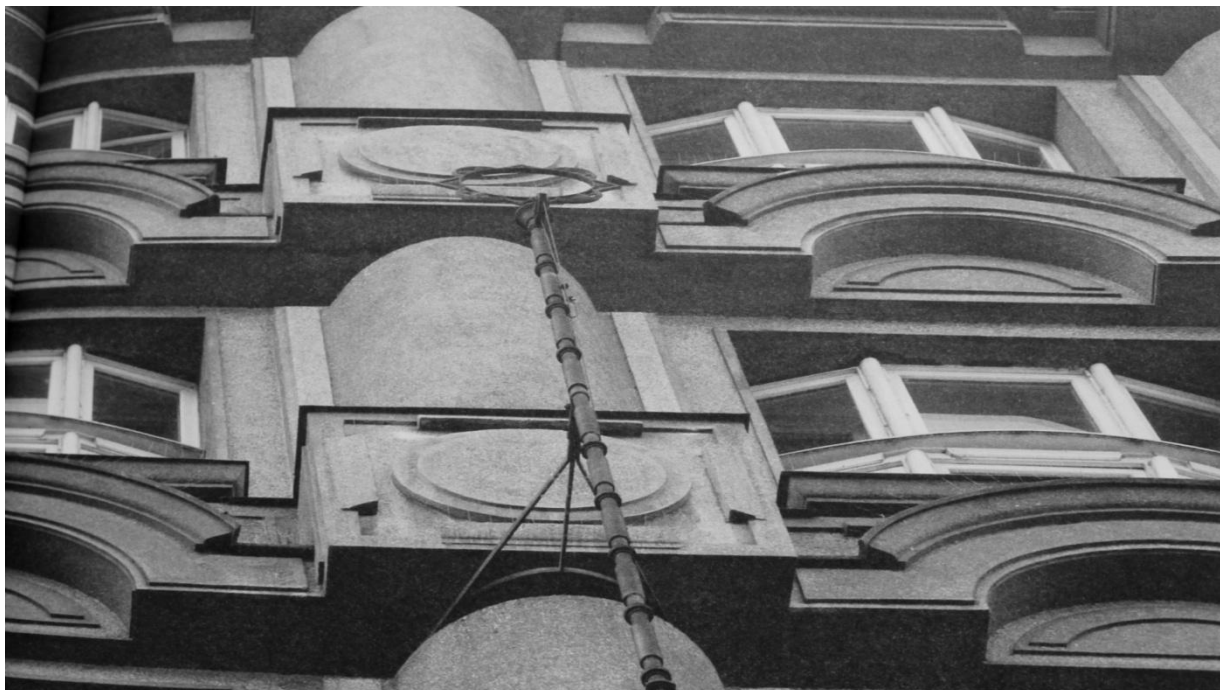
¹⁴⁴ Hnídková, V., (pozn. 122) s. 82.

¹⁴⁵ *Styl* 2, 1909-1910, prosinec.

¹⁴⁶ Wirth, Z., *Lidové a moderní umění*, *Styl* 2, 1909-1910, příloha kronika, prosinec, s. 9-16, zde s. 16.

¹⁴⁷ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 77.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 77.



Obr 18. Josef Gočár, detail Banky československých legií (1921-1923)

ve stati *Lidové a moderní umění*, kde jej komentuje nejednoznačnými slovy: „Vidíme velikou zásobu prvků a motivů, osobitý způsob jejich stylisace, úžasný barevný smysl, pohybující se však v chudém a topograficky omezeném počtu tónů, praktickou, přímo živelnou schopnost jevící aplikaci ornamentální výzdoby a při tom naivní pojetí všude, kde jde o vyšší zásady umělecké komposice a vytváření formy.“¹⁴⁹ A právě v onom „rozporuplném pnutí mezi klasifikací a fascinací“ vidí V. Hnídková vodítko k pochopení „autentických hodnot lidového umění, které poskytly tvůrčí východisko Wirthovým blízkým spolupracovníkům Pavlu Janákovi a Josefu Gočárovi.“¹⁵⁰ Tak oproti kubistickému důrazu na „rozhybané, krystalické, do jehlanců formované hmoty,“ se po roce 1918 architekti obrací k plasticitě, „hmota nebyla více sochařský modelována, ale stala se architektonickým útvarem abstraktně článkovaným.“¹⁵¹ Nový přístup se projevuje v syté barvě – v architektuře (průčelí) často založené na dvou kontrastních barvách,¹⁵² dále

¹⁴⁹ Wirth, Z., (pozn. 146), s. 10.

¹⁵⁰ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 79.

¹⁵¹ Benešová, M., *Architektura kubismu*, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938* (IV/1), Praha 1998, 329-353, zde s. 349.

¹⁵² O tom Janák uvažuje již v roce 1916 v článku *Barvu průčelím* publikovaném v časopise *Venkov*. O barevnosti architektury dále píše V. Hnídková ve stati *Rondokubismus vs. národní styl*, in: *Umění* 57, 2009, č. 1, především s. 83.

různorodých řemeslně vypracovaných formách a ornamentu charakteristickém pro vesnickou architekturu – obloučky, terčíky, válečky atd., navíc se u nich objevuje propojenost této lidové inspirace s prvky předešlých architektonických slohů.¹⁵³

Z. Wirth si všímal vlastností lidové tvořivosti, zejména její schopnosti přeformovat, zjednodušit a tedy po svém pojmout jakékoli vzory a využít je dle libosti pro určité objekty a materiály.¹⁵⁴ O tom píše i historik umění V. V. Štech, který to chápe jako přizpůsobení, „přebásnění“ cizích vlivů zemí, půdou, čímž dle jeho názoru vzniká charakteristický lidový ornament.¹⁵⁵ Své myšlenky Štech rozvinul především ve dvou statích, první vyšla pod názvem *O národní umění* v roce 1916 v časopise *Venkov*, druhá *Smysl země* v roce 1918 v časopise *Budoucnost*. V první z nich mluví o tom, jak se v průběhu války víc vyzdvihovala lidová tvořivost, sám však v lidovém projevu zdůrazňoval především význam onoho ornamentu, který je charakteristický pro celou českou tvorbu, kde se všechny tvořivé síly obracely k všeobecnému prospěchu, k národu a kde tím, co vše přizpůsobovalo a sjednocovalo, byla „*země sama, půda jako tvůrce i udržovatel všeho živého*“.¹⁵⁶ Půda, která spojuje jednotlivce s národem a veškerému lidskému tvoření dává společenský podklad, její místní tradice, lidová kultura se i dle názoru Pavla Janáka měla stát východiskem nového národního umění¹⁵⁷ – v tomto ohledu se stavby mohly do určité míry přizpůsobovat místům, ve kterém měly zpřítomňovat státní ideu a státní svrchovanost. Na konci statě Štech zdůrazňuje, že „*každá otázka po národním umění jest nutně otázkou po hromadných ideálech; otázka formy je otázkou obsahu*“.¹⁵⁸ Ve statí z roku 1918 dodává, že právě „*půda tvoří národní vědomí a jenom pokud jsou lidé k ní*

¹⁵³ Pěknou střízlivou charakteristiku i kritiku „národního stylu“ podává J. E. Koula ve statích *Dvě výstavy architektury a Pavel Janák*, in: *Drobné umění II*, 1921, s. 16-17 a 27-33.

¹⁵⁴ Wirth, Z., (pozn. 146), s. 10.

¹⁵⁵ Štech in Hnídková, V., (pozn. 122), s. 82. Pův. Štech, V. V., *Podstata lidového umění*, in: *Pod povrchem tvarů*, Praha 1941, s. 43-51, zde s. 45.

¹⁵⁶ Štech, V. V., (pozn. 20), s. 208.

¹⁵⁷ Štech, V. V., *O národním umění*, in: *Včera*, Praha 1921, s. 208. – Janák, P., *Ve třetině cesty*, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrysy doby*, Praha 2009, s. 112.

¹⁵⁸ Štech, V. V., (pozn. 20), s. 221.

*připoutání živelnými svazky, jsou skutečným mravním celkem.*¹⁵⁹ Zde se zmiňuje také o konkrétnější podobě takového stylu, v němž se tvořivá síla soustřeďuje na vnější povrch díla a pracuje se strukturou a kompozicí v „*rytmech ploch*“ a vnitřní ideje pronikají na povrch díky bohatosti ornamentu.¹⁶⁰

Nyní se dostávám k úvahám samotného teoretického tvůrce „národního stylu“ Pavla Janáka, postupně se zmíním hned o několika jeho statích. Především ve článku *Ve třetině cesty*, který Janák publikoval v jediném válečném čísle *Volných směrů*. Přehodnotil v něm své předválečné názory a jasně formuloval zásady a vývoj české národní architektury – rozlišil zde tři etapy.¹⁶¹ Sám viděl počátky tohoto směřování již v předválečném kubismu, protože již zde se architekt ptal po významu hmoty pro architekturu. Výdobytkem této první třetiny vývoje bylo poznání, že „*není zvláštních samobytných členů a článků, ale jest jen jednotná hmota, jež se spojuje a zcela utváří duchem,*“ architektura tedy vzniká „*v hmotě podle volné představy ducha a nezávislé na obtížích hmoty a tíže.*“¹⁶² Nejde zde však ještě o novou architekturu, vzniká tu pouze *tkáň*, tj. svět hmoty v malém. Ale každá tkáň potřebuje také *osnovu*, kterou Janák chápal jako „*onen řád, podle něhož tkáň a její tvary se seskupují v celky.*“¹⁶³ Janák chtěl dojít „*k čistému, nám vlastní osnově podle našeho citu,*“ požadoval tedy nový styl, který by byl charakteristický pro jeho dobu (což je požadavek totožný s předválečným kubismem), a který měl vzniknout vykrytím tkáně v zákonité celky, tedy v osnovu jako zákon, kterému „*je vše podrobena a který ovládá všechny hyb a růst architektury v každém jejím místě.*“¹⁶⁴ Teprve tkáň a osnova, dávají podle Janáka dohromady „*celou architekturu, ovšem jako samobytný projev v hmotě bez sloužení lidskému účelu*“ – a toto je druhá třetina cesty.¹⁶⁵ Poslední třetinou je právě onen *účel*, který definoval a do architektury včlenil způsobem podobným Štechovi, „*hmota je totožná s půdou – vlastní, nad níž vyrůstá kmen – národní život a duch,*

¹⁵⁹ Štech, V. V., (pozn. 12), s. 234.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 232-245. Srov. např. také s Hostinský, O., *Umění a národnost*, Praha 1869, s. 73.

¹⁶¹ Janák, P., *Ve třetině cesty*, *Volné směry* XIX, 1918, s. 218.226.

¹⁶² Janák, P., *Ve třetině cesty*, in: *Hnídková, V., Pavel Janák: Obrysy doby*, Praha 2009, s. 110.

¹⁶³ *Ibid.*, s. 111.

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. 112.

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 112.

který z této řady totožností vychází, vrací se do ní a vytváří z jejích jednotlivých oblastí organisované celky architektury,“ pouze „*architektura objímající již tvořivě i život je architekturou národní.*“¹⁶⁶ Jinými slovy aktuálním úkolem české architektury podle Janáka byl *sociální účel*, který předválečná architektura (naráží i na vlastní kubistickou tvorbu) opomíjela. Následně Janák konstatoval, že „*národ jako celek i jednotlivci nemají dosud úměrného a k nim souhlasného bytu,*“ čímž uvedl téma svého dalšího článku.¹⁶⁷

Ve stati *Nedočkává procházka* Janák prostřednictvím imaginární procházky ideálním českým městečkem konkretizoval výše shrnuté představy.¹⁶⁸ Své vyprávění začal popisem obecného vzhledu osady, tvrdí, že české řešení bude vycházet z „*přirozenosti, svobody života. [...] Domy nebudou stát ani jako vojenská řada v pozoru, ani jako uspořádaný slavnostní průvod, ale jako stojí skupina lidí či rodin,*“ následně dodal, že nepřijal žádné koncepce ani normy, protože „*zákon života je nám vyšší než zákon estetický.*“¹⁶⁹ Janák se také zabýval českým rodinným domem, za jeho podstatný archetyp považoval českou chalupu, ale nakonec dospěl k názoru, že je nutno vyjít z celoevropského fenoménu „vily“, protože jak se ukázalo, má tento typ „*vážnou dobovou podstatu, že je zjevem životným, byť znečištěným.*“¹⁷⁰ Půjde tedy o nalezení umělecké, charakteristicky českého jádra tohoto typu, kdy „*jeho podkladem je přirozený růst a učlenění, které jsou vlastní i našemu selskému domu a které odpovídají přirozenosti, již životu chceme dát.*“¹⁷¹ Nové domy „*se budou více hýbat a tvářit, neboť naše hmota je duchem živější, výmluvnější.* Dále se Janák zabýval barevností architektury, nepředstavoval si ji však jako lidovou malovánku a nepřijímal ornament ve starém smyslu, soudil, že

¹⁶⁶ Ibid., s. 112.

¹⁶⁷ Ibid., s. 113.

¹⁶⁸ Janák, P., *Nedočkává procházka*, *Umění I*, 1919-1921, s. 81-86.

¹⁶⁹ Janák, P., *Nedočkává procházka*, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrysy doby*, Praha 2009, s. 104.

¹⁷⁰ Ibid., s. 105.

¹⁷¹ Ibid., s. 106.



Obr 19. Pavel Janák, vila v Praze (1921-1922)

„zůstane-li, bude mít zcela novou organisaci, jiný poměr k hmotě, bude před námi v nové poloze prostorové,“ barva by měla být součástí výrazu nejen v plošném nátěru ale tak, že by mohla „odstíňovat a doprovázet plastiku architektury širokými tahy“ – do tvorby nového domu, jeho barevnosti a ornamentu by měla opět zasáhnout „tvořivá ruka“ architekta.¹⁷² Zde se dotkl i tématu českého interiéru a nábytku, ten charakterizuje jako „věci, jež nemohou se vymknouti z téhož vážného nazírání prostorového, jež je vlastní celé době,“ a tak i nábytek tvořil významnou a s architekturou jednotnou část českého výrazu.¹⁷³

V posledním významném článku *Architektura – hmota či duch?* Janák prosazoval architekturu odpovídající době, to se však nevztahovalo pouze na zmíněné sociální úkoly, ale i na duchovní obsah doby, na ideje.¹⁷⁴ Protože tento článek vychází až o pár let později, reagoval v něm i na avantgardní snahy nastupující generace, která „vzvedá totožnost architektury a konstrukce za mravní princip nové doby,“ avšak dle jeho názoru jde o pošetilost, protože architektura se nemůže odpoutat od „vždy jistého zákona jednotícího, který lidsky právě je platný a který projevuje se v jistém pořádku, jenž v historických dobách označován byl slovem „sloh“.“¹⁷⁵ Architektura by měla usilovat o provázanost formy a ducha, o plastickou, oživenou a dramatickou formu. Potom už záleží jen na tom v jakém „poslání a v jaké síle duch do hmoty vstupuje. I účelové stavby

¹⁷² Ibid., s. 106.

¹⁷³ Ibid., s. 107.

¹⁷⁴ Janák, P., *Architektura – hmota či duch?*, *Styl* V, 1924-1925, s. 170-174.

¹⁷⁵ Janák, P., *Architektura – hmota či duch?*, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 145.

povstávají za jisté účasti a přítomnosti ducha,“ postupem logiky, díky které vznikají tvary, je třeba „hledat i zásady skladby a stavby prostorové, tedy námi cítěný zákon hmoty vybudovat ve sloh.“¹⁷⁶

Ostatní teoretické práce Pavla Janáka v rámci hledání „národního stylu“ nemají tak zásadní charakter, dál opakoval, rozvíjel či aplikoval myšlenky obsažené ve třech výše zmíněných statích. Většinu z nich vydal v časopise *Drobné umění*, byl jeho redaktorem, a věnoval se v něm především užitému umění a uměleckoprůmyslovému školství.

2.1.1. Teoretické pozadí – kritikové

I přes svůj téměř oficiální charakter nebyl „národní styl“ jedinou možnou cestou vývoje a mnozí architekti se s koncepcí a tvorbou Janáka a Gočára neztotožnili. Obecnou kritiku národního svérázu a jeho významu pro umění již v roce 1918 v *Červnu* podal Josef Čapek (1887-1945)¹⁷⁷, píše, že *„jest to neuchopitelné, uchopitelné snad jen v jednotlivých složkách, nikoliv v jádru; z toho si nelze dělat nástroj práce, ba ani ne její podklad. [...] Přál bych si, aby naše národní povaha byla o to nevědomější, oč by nám byla vlastnější, aby nám nebyla rozněcující otázkou nebo sebemučením, za to však o něco výraznější a jasnější každému, kdo není z nás. Aby nám nebylo o ní tolik přemýšleti a dělati ji předmětem žurnalismu; není naší úlohou, rozvažovati si, jak a odkud ji dělati; máme ji prostě míti.“¹⁷⁸*

¹⁷⁶ Ibid., s. 149.

¹⁷⁷ Český malíř, spisovatel a publicista Josef, který se zapojil do dobových diskuzí jako jeden z těch, kdo usilovalo nové československé umění, byl členem Skupiny výtvarných umělců, Tvrdošijných, navc byl praktikujícím uměleckoprůmyslový výtvarník. Svě statě publikoval v kulturních rubrikách periodik jako *Národní listy*, *Lidové noviny*, *Přítomnost*.

¹⁷⁸ Čapek, J., Co bych nechtěl míti řečeno jen sám za sebe, in: Čapek, J., *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911 – 1937*, Praha 1946, s. 48.

Nejvíce strohým kritikem byl hlavní mluvčí mladé generace Karel Teige (1900-1951).¹⁷⁹ Odklon kubistů k národnímu dekorativismu, který byl ovlivněn „časovými tendencemi vzkypělé nacionální vlny“ charakterizoval jako architekturu, která „asimilovala pro velkoměstské potřeby slovácký ornament a lidové umění“ a následně dodal, že jde o „módní dekorativismus historizující a folklórový.“¹⁸⁰ Ve svém článku *Nové umění a lidová tvorba* se projevil jeho ironický postoj k inspiraci lidovým uměním (krojem), kterou stejně jako celý směr chápal jako módu, „vlastenčení“ a „protiuměleckou horečku“, následně dodal, že svou vyhroceností tato „svérázová mánie znechutila mnoha lidem zdobu našich krojů,“ což ale platí i pro lidovou tvořivost jako celek.¹⁸¹ Ze shrnutého vyplývá, že pro mnohé byl „národní styl“ krokem zpět, návratem k tomu, proti čemu dokonce sami jeho představitelé bojovali. Tento názor lze doplnit citátem dalšího dobového kritika a reprezentanta absolventů pražské techniky Karla Polívky (1894-1970), který ve svém článku z roku 1923 napsal: „Po prvním průlomu, jenž moderní umělecký názor učinil ve starších výtvarných principech, jako by se vášnivý výboj zastavoval. Jako by se vracela zpětná vlna odrazová; docílené moderní výrazové prostředky a elementy se sice dále používají, ale opět na základě týchž zastaralých principů. Barevnost, geometrické formy, jednoduchý rytmus v dělení vertikálním i horizontálním, jsou aplikovány bez vnitřního, logického odůvodnění a tak dochází se k téže stylové nepřírozenosti, jakou byla např. aplikace historických slohů pro budovy nového obsahu a určení.“¹⁸²

Objektivnější kritiku nabídl teoretik a kritik Václav Nebeský (1889-1949), nejdříve připouštěl možnosti vlivu lidové tvorby v díle protagonistů „národního stylu“ jako „prostředek výrazové dramatizace a dynamizace hmoty, kterým dílo oživeno býti mohlo znovu v individuálním rytmu nitra svého tvůrce i krve a ducha národa a doby, ve kterých vzniká“¹⁸³ avšak i on v roce 1921 v souvislosti

¹⁷⁹ Tj. český kritik a teoretik umění, publicista a překladatel, mnohastranný levicově orientovaný člověk. Významně přispěl k vzniku poetismu, svými úvahami a názory zasahoval do architektury, kde se stal významným propagátorem avantgardních směrů, výtvarného umění, filmu a literatury.

¹⁸⁰ Teige, K., *Architektura na výstavě S.V.U. Mánes, Stavba III*, 1923, s. 23.

¹⁸¹ Teige, K., *Nové umění a lidová tvorba*, *Čas* 30, 1920, č. 153 (10. 12.), s. 5.

¹⁸² Polívka, K.: *O nový výraz*. *Časopis československých architektů XXII*, 1923, s. 97-98.

¹⁸³ Nebeský, V., *Moderní česká architektura*, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, Praha 1989, s. 37-39.

s výstavou Svazu československého díla, uvažoval o dobovém stylu jako o „umělecké módě“ a ve srovnání s dřívější vlnou ze sklonku 19. století jej vnímal jako „*období svérázu neméně umělého a falešného, pracujícího moderními motivy výtvarnými.*“¹⁸⁴ Další dobové kritice „národního stylu“ se budu věnovat později při popisu konkrétních realizací.

2.2. „Národní styl“ v praxi

V této kapitole se zaměřím na několik vybraných realizací v „národním stylu“ a zároveň také na otázky, které architektky v těchto souvislostech zaměstnávaly. Popíšu také obory, do nichž tento styl významně zasáhl, avšak primární pozornost věnuji architektuře. V této kapitole se také budu věnovat osobnosti architekta Josefa Gočára, který sice nebyl významný jako teoretiky, ale k hledání národního slohu přispěl především svým architektonickým dílem.

Výběr staveb, které jsou příkladem užití národního slohu přebírám z koncepce výstavy a knihy Venduly Hlídkové. Jsou to stavby určené veřejnosti a spojené s institucemi, které byly důležité z hlediska emancipačních snah české národní společnosti. Ve vybraných částech Prahy nebo případně jiných měst měly zviditelnit a zpřítomnit českou národní, později i státní reprezentaci. Významnou roli měla volba „národního stylu“ v těch částech Prahy, kde existovalo napětí mezi Čechy a Němci. Mimopražské stavby byly stavěny v českých městech, vedle Prahy se tak objevují především v Hradci Králové, kde byl Gočár po boku svého učitele Kotěry a po něm hlavním architektem města, nevěnoval se zde pouze jednotlivým stavbám ale i regulačním plánům města. Několik staveb v národním stylu bylo postaveno také v Pardubicích, nejvýznamnější stavbou je však krematorium od Janáka, o tom později. Obecně se „národní styl“ uplatňoval

¹⁸⁴ Nebeský, V., Umění v módě, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, Praha 1989, s. 67-68.

ve veřejných stavbách typu finančních ústavů, které symbolizovaly a reprezentovaly finanční kapitál republiky, dále při stavbě radnic, pošt, škol, ale i obchodních či obytných komplexů.

„Národní sloh“ byl určující pouze pro fasády těchto staveb či pro mobiliář interiérů, nikoli pro jejich vnitřní členění – to odpovídalo funkci jednotlivých budov. Jak uvádí Hnídková publikovaného v tomto roce, domovní fasády ve dvacátých letech fungovaly *„jako důležitý prostředek pro prezentování, šíření a ideálně také sdílení společných hodnot, a to nikoliv pouze komerčních sloganů,“* tímto způsobem mohli stavebníci a stavitelé demonstrovat svůj nárok na ovlivňování budoucnosti prostřednictvím prezentace minulosti.¹⁸⁵

Poprvé se dekorativní tvarosloví „národního stylu“ objevilo v roce 1919 ve zpracování československého pavilonu v Lyonu – malé dřevěné stavbě, jejímž tvůrcem byl právě Josef Gočár. Prvky, které zde architekt užil, následně rozvinul ve svých dalších dílech, např. v Bance československých legií v Praze, která se v podstatě stala jakýmsi kánonem „národního stylu.“ Tvarosloví, které Gočár stavěna fasádě Legiobanky plně rozvinul, použil později i na fasádě např. Keyzlarovy vily v Červeném Kostelci (1921-1922) či Anglobanky na Masarykově náměstí v Hradci Králové (1922-1923).

2.2.1. Banka československých legií

Záměr vybudovat tuto banku souvisel s působením československých legií na východní frontě a s potřebou řešit těžkou situaci, v níž se legionáři na ruském území ocitli – bylo nutné financovat jejich činnost na frontě. Nový peněžní ústav vznikl v roce 1919 v ruském Irkutsku z rozhodnutí velení československých legií

¹⁸⁵ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 113.

sloučením dvou institucí, Centrokomise a Vojenské spořitelny a stal se v novém státě bankou střední velikosti, významnou roli sehrála zejména na Slovensku.¹⁸⁶

Budova byla postavená v Praze Na Poříčí (dnes ČSOB a součást paláce Archa) podle lehce upraveného soutěžního návrhu architekta Josef Gočára. Horárův projekt byl realizován v letech 1922-1923 a již od roku 1921 Gočár spolupracoval se sochaři Otto Gutfreudem (1889-1927)¹⁸⁷ a Janem Štursou (1880-1925).¹⁸⁸

V konečné realizaci se stavba nedrží uliční osy, je vsazená do pozadí, což souvisí s plánem vytvořit zde moderní městský bulvár.¹⁸⁹ Navíc před budovou ještě měl původně stát sloup s plastikou štítonoše, avšak později bylo od tohoto návrhu upuštěno. Legiobanka je stavba s podélnou dispozicí, pěti patry a je zakončená mansardovou střechou.

Co se týče zpracování průčelí stavby, Gočár zde užil bohatého dekoru, ve srovnání s tvorbou předválečného období nyní užil abstraktnější, nové tvary, které byly bližší i srozumitelnější širší veřejnosti. V Gočárově podání jsou



Obr 20. Banka československých legií v Praze (1922-1923)

¹⁸⁶ Jde především o významnou úlohu, kterou banka sehrála při převedení kapitálu z maďarských bank do menších finančních ústavů.

¹⁸⁷ Otto Gutfreud je jeden z nejvýznamnějších kubistických sochařů, byl průkopník českého novodobého sochařství světového významu. Jeho socha Úzkost z let 1911-12 je považována za první kubistickou sochu. V letech 1903-1906 studuje na Škole výtvarných umění v Bechyni a v letech 1905-1909 dochází na Umělecko-průmyslovou školu v Praze. A v roce 1911 se stává členem Skupiny výtvarných umělců. Tento sochař úzce spolupracoval s oběma představiteli „národního stylu“ Pavlem Janákem a Josefem Gočárem. Jeho dílem je známá socha Úzkost.

¹⁸⁸ Český sochař, který od roku 1894 studoval v do sochařské a kamenické školy v Hořicích. V roce 1899 se dostal na Akademii výtvarných umění v Praze k J. V. Myslbeku, odsud však kvůli nedorozumění s učitelem odchází a v roce 1904 dostává Hlávkovu cestovní stipendium a cestuje. Jeho dílem jsou sochy Píseň hor, Zamyšlený muž, Puberta.

¹⁸⁹ Hnídková, (pozn. 122), s 113.



Obr 21. Josef Gočár, dvorana Banky československých legií v Praze (1922-1923)

geometrické prvky dynamičtější než v případě Janákově – některé části budovy výrazně vystupují z hlavní roviny hmoty a jiné zase výrazně ustupují do pozadí, čehož si všímá i F. Žákovec, když v roce 1923 píše, že pro tuto stavbu je charakteristické „*dramatisování průčelí dekorativními články,*“ především tedy rytmicky se opakujícími červenobílými oblouky, válci, kruhy a polokruhy, a „*tyto články musí býti mohutné a dráti se rázně vpřed.*“¹⁹⁰ F. Žákovec se vyjádřil také k barevnosti stavby, zvolenou kontrastní kombinaci červeno-bílé, prý chtěl architekt poukázat na českou revoluci.¹⁹¹ Takové tvary i barevnost byly přímou manifestací „národního stylu“ a projevily se i v interiéru stavby, vnitřní dvorana s podélnou dispozicí vznikla složením tří navzájem se pronikajících válců. Detaily vnitřních architektonických článků, tj. sloupů a schodiště, také odpovídají těmto tvarům i barevnosti. Stěny jsou však zpracované výrazně barevněji a pestřeji, než fasáda budovy, malby v interiéru byly realizované dle návrhů malíře a grafika Františka Kysely, část vnitřního zařízení dále zpracoval sám Josef Gočár.

Ve finální podobě byly omezené vertikální linie tak, že podpořily centrální organizaci průčelí, tím se také poukázalo na vstup budovy, nad kterým se honosí

¹⁹⁰ Žákovec, F., Gočár a Janák, *Národní listy* 53, 1923, č. 37, s. 4.

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 4.



Obr 22. Josef Gočár, detail Legiobanky (1922-1923)

dva ústřední reliéfy zobrazující motivy z ruského území – bitvu u Zborova a Magistrálu od Jana Štursy, který zde vytvořil i další figurální reliéfy, které stejně jako předchozí dva představují spíše alegorie, i tím jsou široké veřejnosti srozumitelnější – nejsou nijak řazeny a představují pouze jakési symboly. Tyto reliéfy jsou vytvořené v nadživotním měřítku, tak silně kontrastují s o něco výše položeným dílem Otto Gutfreunda. Sochař na architrávu triumfálního oblouku zpracoval motiv návratu legionářů domů. Mimo jiné, jak v roce 2009 uvedla V. Hnídková, tento sochařský program odkazuje na tři roviny významu Legiobanky – především prezentuje zmíněné úspěchy legionářů, dále jejich návrat domů, který samotná banka také finančně podpořila a nadneseně lze mluvit také o pomoci při zapojení legionářů zpět do společnosti, ti se stali hlavními akcionáři, ale i zaměstnanci banky.¹⁹² Jak jsem se již zmínila, i přes to, že nešlo o historizující stavbu, objevil se zde motiv vítězného oblouku. Ve dvacátých letech přetrvával spíše odmítavý postoj k užívání prostředků historismu, ale pokud se takový prvek přece jen objevil, nutně stal „nositelem zdůrazněného ideového poselství,“ v daném

¹⁹² Ibid., s. 118.

kontextu jistě odkazuje na úspěchy legií ve světové válce, ale i jejich přispění k vítězství českých emancipačních snah.¹⁹³

V době stavby byla Legiobanka veřejností přijímána s nadšením, avšak *„ihned po odstranění lešení ozvalo se mnoho hlasů, i cizích, vytýkajících navrhovateli – arch. J. Gočárovi – nedostatek konstruktivního cítění,“* kvůli užití *„všech těch krkolomných, barokizujících nakupenin, robustních článků a forem, odvozených z materiálu úplně cizorodého a nešťastně aplikovaných, jest v naprostém nesouhlasu se zjednodušující tendencí doby,“* navíc se pochybovalo o tom, jestli užití oněch forem jest *„správným vyjádřením smyslu a účelu banky.“*¹⁹⁴ K proměně názoru došlo díky prosazení mladší generace architektů, kteří byli internacionálně zaměřeni a odmítali nacionalisticky orientované ideje a z nich vycházející výtvarný projev. Od tohoto okamžiku již nešlo o radost z nabyté samostatnosti, ale o prosazení se v mezinárodní sféře, tím národní charakter stavby (ale i obecně) v podstatě ztratil svůj dřívější smysl.¹⁹⁵

Přesto však byla Banka československých legií jednou z prvních realizací „národního stylu“, která se následně stala směrodatným vzorem pro českou architekturu.¹⁹⁶ Její význam dokládá i vznik pojmu „styl Legiobanky“ k označení celého směru první poloviny dvacátých let 20. století.

2.2.2. Krematoria

Dalším typem staveb, na nichž se uplatnil „národní sloh“ se stala krematoria. O kremaci a výstavbě speciálních budov k tomuto účelu se začalo uvažovat v průběhu 19. století, tj. v souvislosti s návratem ke zpopelňování nejdříve ve

¹⁹³ Ibid., s. 118.

¹⁹⁴ P. (Polávka?), K., Legiobanka. *Časopis československých architektů* XXII, 1923, s. 127.

¹⁹⁵ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 120.

¹⁹⁶ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 113.

Francii. Toto hygienicky i ekonomicky přijatelnější nakládání s tělesnými ostatky se v Čechách prosazovalo od konce 19. století, kdy v roce 1899 byla založena Společnost pro spalování mrtvol, později se označovala jako Krematorium, posléze jako Společnost přátel žehu, která v roce 1919 konečně prosadila uzákonění žehu v Československu a stavby krematorií. V kontextu situace po první světové válce lze tento nový způsob nakládání se zemřelými považovat „*za jistou esenci náboženských, sociálních a politických poměrů*“, protože v době, kdy byly české země součástí Rakousko-Uherska, kremace představovala tabu.¹⁹⁷ První krematorium na českém území vzniklo v Liberci roku 1917 a postavil je německý architekt Rudolf Bitzan (1891-1937), bylo sice hojně využíváno, ale protože bylo v prostoru hegemonie německého živlu a ještě jej postavil Němec, vznikla potřeba uvést tento typ stavby i do českého prostředí. Již od počátku 20. století se uvažovalo o výstavbě krematoria v Praze, přesto první české krematorium vzniklo v Pardubicích.

Koncem roku 1918 vypsala pardubická městská rada architektonickou soutěž na výstavbu krematoria. Tento úkol vzbudil nečekaný zájem, přihlásilo se celkem 81 architektů s 95 návrhy. Porota (Theodor Petřík, Ladislav Machoň a Josef Gočár) v roce 1919 neudělila první cenu a žádný z návrhů nevybrala k realizaci. Přesto soutěž přinesla řadu zajímavých řešení tohoto úkolu.¹⁹⁸ Podle zadavatelů stavby mělo krematorium v sobě slučovat dvě protikladné funkce. První z nich představuje reprezentativní smuteční sál a druhou kremační pec, Janákův původní návrh se s těmito úkoly plně nevypořádal, proto musel být přepracován. Až v roce 1921 byl doporučen k realizaci přepracovaný návrh Pavla Janáka, který obsadil v soutěži, vedle Bedřicha Feuersteina a Otakara Poláka, druhé místo. Tento návrh realizovala firma Karla Kohouta a Jaroslava Krupaře v letech 1922-1923.

Stavba na volném prostranství tvoří dominantu místa. Dvoupodlažní budově je předřazeno monumentální schodiště, které je završeno ochozem

¹⁹⁷ Ibid., s. 123.

¹⁹⁸ Svobodová, M., Pardubice – pokus o první české krematorium, nepag. *Archiweb* 15. 01. 2007 www.archiweb.cz, kde je uvedena i literatura a prameny k soutěži.



Obr 23. Pavel Janák, krematorium v Pardubicích (1921-1923)

orientovaným v ose východ-západ. Samotná stavba má podélný půdorys a sedlovou střechu. V dekoru je mnohém střídmější než zbytek Janákových staveb, stále zde ale užívá motivu kruhu a válců v národní červeno-bílé barevnosti. Janák *„šťastně odtrhl se od šablonovitých německých vzorů a využil staroslovanských prvků [v dekoru] tak, že celek působí milým, harmonickým, klidným dojmem. Široké, roznosné schodiště utvrzuje dojem svatyně, sloupoví kolem a ohoz velice zdařile napodobí staroslovanské dřevorezby.“*¹⁹⁹ A jak upozorňuje V. Hnídková, jde také o skvělý příklad Štechovy charakteristiky českého umění, které určuje *„proměna prostoru a komosice v ornament, plastiky a malebno, nedbání čisté formy.“*²⁰⁰

Janákova budova krematoria byla v té době označovaná pojmy: "národní sloh", "obloučkový dekorativismus", "rondokubismus", "sloh Legiobanky", "sloh popřevratový", a spojovala v sobě nacionální ideje, hledané v slovanském

¹⁹⁹ K otevření pardubického krematoria, *Východ* 4, 1923, č. 43, s. 1.

²⁰⁰ Štech, V. V., *Dekoratívni umění československé, Výtvarná práce* 2, 1923, s. 122.



Obr 24. Pavel Janák, interiér krematoria v Pardubicích (1921-1923)

dávnověku, českém humanismu i v lidovém selském umění, spolu s idejemi demokratizačními a panteistickými představami spolku Krematorium, který stavbu pomáhal financovat.²⁰¹ Verze z roku 1921 odkazovala k tradici zpopelňování ve starém světě využitím archetypu římské svatyně a toto východisko bylo hojně užíváno v celé Evropě.²⁰² Příklon k takovému archetypu však neznamenal, že „*nehlásali návrat k primitivním formám kremace,*“ šlo spíše o distanci od dosavadní praxe katolické církve a poukázání na existenci „*lokálních historických kultů*“ jako podpoření myšlenky „*autentické tradice a místní svébytnosti, a z ní vyplývajícího nároku na kremaci, protože se zde vyskytovala už v dřívějších epochách.*“²⁰³ Červeno-bílá barevnost fasády přechází do interiéru, kde je doplněna o modrou barvu, což na první pohled mohlo odkazovat na českou národní symboliku a folklór. Jak se domnívá M. Svobodová, má to spíše

²⁰¹ Svobodová, M., (pozn. 198), s. 1.

²⁰² Hnídková, V., (pozn. 122) s. 125.

²⁰³ Ibid., s. 125.

mystický význam a souvisí to s původním nápisem, který byl později v padesátých letech zamalován, na triumfálním oblouku „*Já živ jsem, i vy živi budete*“.²⁰⁴

Kriticky se k stavbě vyjádřil v roce 1924 publicista a šéfredaktor *Stavitelských listů* Emil Edgar (1884-1963), nepopřel výtvarnou kvalitu díla, ale podle něj se zde Janák vyhnul úkolu „*vytvořiti českou moderní architekturu od kořene myšlenkové koncepce až do podrobností barvivého ústrojenství vlastní; spokojil se prostě tím, že stavbu jiného ducha a obsahu pokryl krásnou rouškou, transkripcí staré dřevěné cerkve, v níž se scházely po staletí k bohoslužbám generace uhněteného, negramotného pohorského lidu.*“²⁰⁵ Edgarův názor byl však ojedinělý a vyvolaný kritickými poznámkami Janáka. Ve dvacátých letech vydal E. Edgar několik prací o krematoriích a funerální architektuře. Pavel Janák je podrobil pohrdavé kritice ve Štencově časopisu *Umění*. Obdobně na Edgara reagoval Otakar Novotný v *Národních listech* a Bohuslav Markalous v *Lidových novinách*. Edgar byl v té době šéfredaktorem *Stavitelských listů*, kde pak soustavně kritizoval tvorbu Josefa Gočára i Pavla Janáka a dalších.²⁰⁶

Janákova stavba pardubického krematoria navázala na českou předválečnou architekturu a stala se manifestací nabyté národní svobody. Další krematoria v národním slohu byla postavena v Brně, Nymburce, Ostravě, Olomouci a posléze i v Praze.

2.2.3. Palác pojišťovny Riunione Artiatca di Sicutrà

Další významnou realizací v „národním stylu“ se paradoxně stala budova italské pojišťovny v Praze, které se zkráceně začalo říkat palác Adria. Stavba byla původně navržena německým architektem působícím v Čechách, Josefem

²⁰⁴ Svobodová, M., (pozn. 198), s. 1.

²⁰⁵ Edgar, E.: O povaze architektury kremační, *Stavitelské listy* XX, 1924, s. 112.

²⁰⁶ Altová, B., Možnosti studia evangelické sakrální architektury, *Lidé města* 11, 2009/3, s. 544.



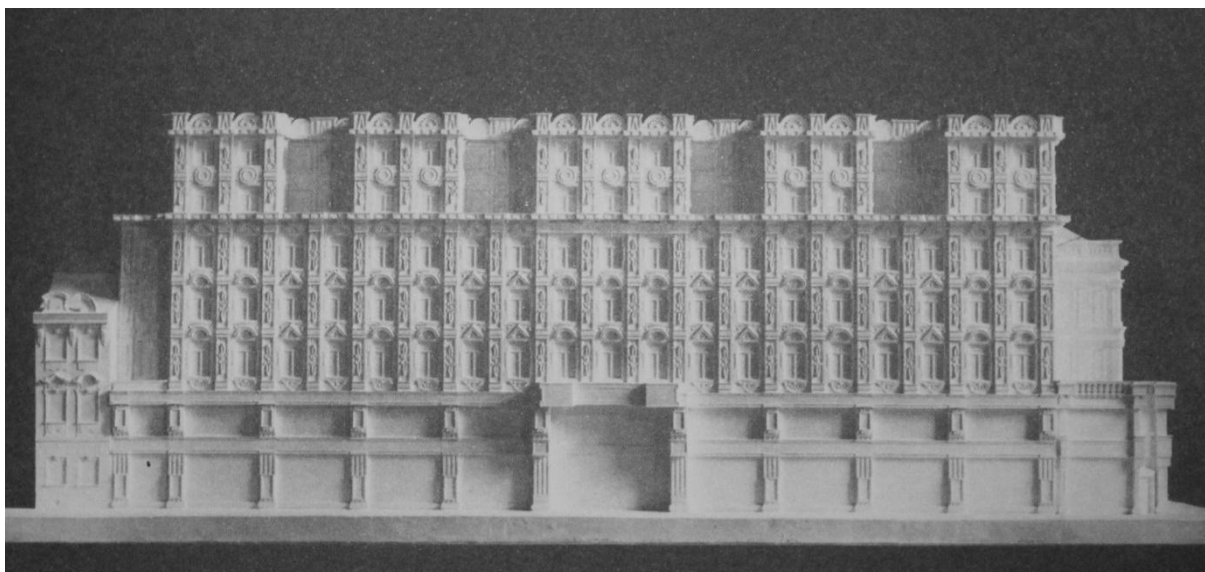
Obr 25. Pavel Janák – Josef Zasche, detail Paláce pojišťovny Riunione Artiatice di Sicutrà (1922-1925)

Zaschem (1871-1957). Výběr Zasche k realizaci této stavby se však přičil nacionálnímu cítění představitelů Klubu Za starou Prahu, Státní regulační komise a dalších uměleckých spolků.²⁰⁷ Nespokojenost vyvolával i výběr parcely ve nároží Jungmannova náměstí a Ferdinandovy třídy (od roku 1918 Národní třídy). Pod nátlakem odborné veřejnosti musela pojišťovna vyhlásit „užší ideovou soutěž mezi vynikajícími českými umělci.“²⁰⁸ Osloveni byli B. Hypšmann, B. Kozák, M. Vaněček, znova i J. Zasche a P. Janák, který byl nakonec vybrán jako vítěz soutěže, což vzhledem ke složení odborné poroty není překvapivé (J. Gočár, J. Guth, J. Chochol, F. Kysela a E. Mölzer).

Palác pojišťovny byl pak společným dílem Zasche a Janáka. Janák zachoval původní Zascheovu dispozici a stavbu realizoval v letech 1923-1924. Janákovým dílem je zpracování fasády, tedy „zredukování architektonické úlohy na pouhý

²⁰⁷ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 129.

²⁰⁸ Národní technické muzeum, Archiv architektury a stavitelství, F 85 – Janák, K 81 spisy, složka 101 Riunione, Dopis Riunione P Janákovi, Praha 21. 2. 1922.



Obr 26. Pavel Janák – Josef Zasche, model Paláce pojišťovny Riunione Artiatice di Sicutrà (1922-1925)

*návrh vnější slupky a vytvoření kulisy veřejného prostoru neznameno pro architekty zásadní koncepční problém, protože právě exteriér byl tou rozhodující složkou stavby, která měla efektivně komunikovat s uživateli města.*²⁰⁹ Zde architekt v plné míře aplikoval základní principy plastického dekoru a „rytmické členění fasády střídáním předstupujících a ustupujících vertikálních hmot,“ znovu užil charakteristické prvky „národního stylu“ – střídají se zde půlkruhové a hranaté jakoby trojúhelníkové vykrojené tvary a mezi jednotlivými řadami se objevuje také pro pojišťovnu charakteristický drobný, „kvetoucí“ dekor a italizující věže, které odkazují k architektonické tradici 19. století. I v případě této stavby byla užita barevnost kontrastní červené s bílou. Takto podaná fasáda v dané době měla své místo ve významné lokaci, manifestovala národ a československou republiku skrze národně orientovaný styl.

Požadovaný monumentální a národně orientovaný charakter stavby doplňují plastiky Janákem doporučených sochařů O. Gutfreunda, jehož mramorové sochy dívek zdobí terasu směrem do Národní třídy, a J. Štursy, který vytvořil dominantu výzdoby – alegorii Adrie. Obecně však „češství“ stavby vycházelo ze skutečnosti, že stavbu provedl představitel „národního stylu“ a

²⁰⁹ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 130.

z očekávaného naplnění architektonických koncepcí, které korespondovaly s programy historiků umění V. V. Štecha a Z. Wirtha. Zpracování „slupky“ však nemělo jasný archetypální vzor a šlo spíše o „*autorskou interpretaci esence češství*.“²¹⁰ Dle F. Žákovce byla stavba výtvořem „*fantasie, kde slovanské již lehce přechází v orientální*.“²¹¹ Pozitivně bylo hodnoceno také skvělé řešení složitého úkolu, který souvisel s dispozicí stavby.

Záhy se ale stavba stala terčem posměchu jak domácích, tak i zahraničních avantgardy a byla považovaná za architektonický omyl, ve kterém Janákův pokus o zahalení cizího charakteru původního návrhu nemá ve srovnání s ním o nic víc český charakter, nemá „*logické a jasné myšlenky: Umělkovanost a nejistota a zejména projevitější se nezkušenost s rozdílem účinku (vchod) ve výkresu a provedení ve skutečnosti, nedostatek vyvážených poměrů i nesprávně volený materiál obkladu co do barevného účinku i zpracování, přímo neuvěřitelná naivnost v detailu [...] jsou hlavními znaky. [...] Falešně nastoupená cesta musila nevyhnutelně dojít až k tomuto fiasku*.“²¹² Hlavní kritik avantgardního křídla K. Teige konstatoval, že tato stavba „*zůstane nejpříznačnějším a nejvíce usvědčujícím dokladem bludu této nacionálně dekorativní školy,*“ přetíženost dekorem nemá v sobě „*ani trochu národní svéráznosti a originality, nýbrž je stavbou celým svým duchem naprosto historickou, renesanční, slohovou*.“²¹³

2.2.4. Zahradní města, český byt a jiné

V poslední podkapitole se budu věnovat několika dalším stavebním typům, kterými se představitelé „národního stylu“ také zabývali. Jak v teorii, tak i v tvorbě dvojice Janáka a Gočára znamenal rok 1918 významný obrat, na rozdíl

²¹⁰ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 131.

²¹¹ Žákovec, F., Gočár a Janák, *Národní listy* 53, 1923, č. 37, s. 4.

²¹² P. K., *Nové stavby v Praze, Časopis československých architektů* 23, 1924, s. 150-151.

²¹³ Teige, K., *MSA 2. Moderní architektura v Československu*, Praha 1930, s. 105.

od předválečného kubismu si začali všímat sociálního hlediska architektury, jejího významu pro život a jeho formování.²¹⁴

V souvislosti s potřebou řešení nové zástavby hlavního města, kterou řídila Státní regulační komise, vytvořili architekti vhodnou koncepci tzv. zahradních měst. Příkladem realizace je jediná

společná práce obou architektů, jde o projekt obytné kolonie ve Strašnicích *Trikolora v kruhu*. Řešení domků odkazuje k typu české chalupy, což se projevuje především na průčelí staveb, kde se hojně užívají specifické dekorativní motivy přejaté z lidového řemesla. Užítí typologie chalupy mělo další význam, chaloupka byla „vážným nositelem autentických hodnot ‚češství‘, výpovědí o odolnosti, ba nezdolnosti národa,“ příkladem síly, „jež mu dovolila přežít.“²¹⁵ Avšak nejlepším příkladem přenesení tvarosloví venkovské architektury do městského prostředí jsou domky letištní správy na letišti ve Kbelích (1920-1921), jejichž autorem byl J. Gočár.

Významnou sférou působnosti „národního stylu“ byl bytový interiér. Tématem malého bytu a jeho zařízením se zabývala např. expozice I. výstavy československého díla zahájená koncem roku 1921. Řešení bytových interiérů se však setkávalo s kritikou ze strany mladé generace, která měla oprávněné námitky vůči opomíjení původně vyzdvihovaného sociálního hlediska – protože výroba nábytku do navrhovaných interiérů byla finančně, řemeslně i materiálově

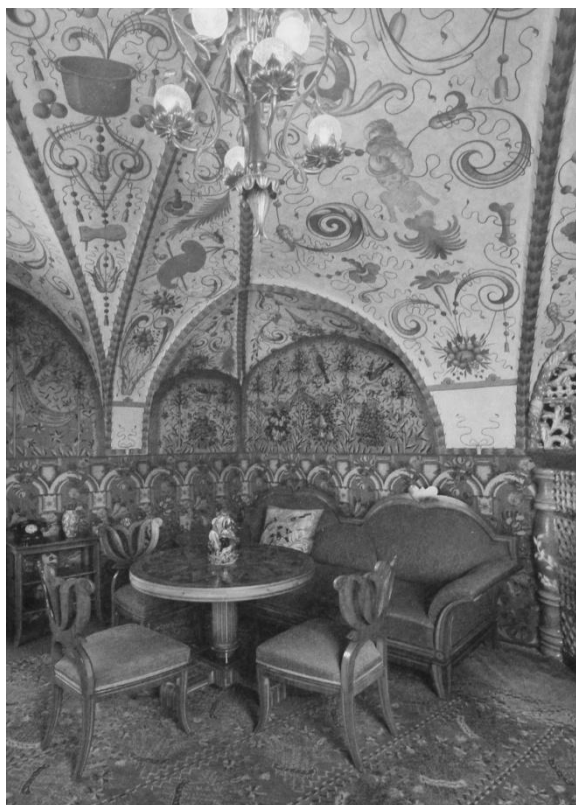


Obr 27. Josef Gočár, domky letiště v Kbelích (1920-1921)

²¹⁴ Janák, P., Čtyřicet let nové architektury, in: Hnídková, V., Pavel Janák: *Obrysy doby*, Praha 2009, s. 208-216. Pův. vydáno in: *Architektura* 2, 1940, s. 129-132.

²¹⁵ Marcura, V., Chaloupka – projekt idyly, in: Hodrová, D., ed., *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997, s. 50.

velmi náročná, a proto takový, byť malý, byt byl spíše luxusní záležitostí.²¹⁶ Vybavení bytových interiérů si u architektů objednávali spíše příslušníci bohatší společenské vrstvy, např. rodina Sochorů ve Dvoře Králové a Bartoňů z Dobenína v Novém Městě nad Metují, pro které v letech 1922-1924 Janák zařídil pokoj



Obr 28. Pavel Janák – František Kysela, velký salon, zámek v novém Městě nad Metují (1922-1924)

v prvním patře jejich zámku.²¹⁷ Tyto bytové interiéry vedle reprezentativních interiérů úřadů a bank jsou nejvýznamnějšími realizacemi architektů „národního stylu“. Dle názoru F. Žákovce se toto překrásné dílo mělo stát směrodatným pro přípravu československé prezentace na mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži, která se chystala na rok 1925.

Výše uvedené příklady realizací kolonií a interiérů jsou skvělou ilustrací Janákových teoretických úvah, které shrnul ve stati *Nedočkavá procházka*.²¹⁸

„Národní styl“ do veřejného prostoru zasahoval i svým zájmem o pomník, což souviselo s poválečným „obrazoborectvím“ a potřebou postavit namísto „stržených rakouskouherských orlů a německých nápisů“ nové pomníky, a tak „navrátit Praze slovenský charakter.“²¹⁹ S tím souvisel také vznik nových „bůžků“, tak ve dvacátých letech „byla česká minulost personifikována v osobnostech heroizovaného významu.“²²⁰ Mimo vyobrazení prvního československého

²¹⁶ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 88.

²¹⁷ Viz. Hnídková, V., Umění, identita a reprezentace. Bartoňové z Dobenína, *Umění* 60, 2012, č. 2, s. 109-126.

²¹⁸ Viz tato práce kapitola *Teoretické pozadí*; nebo také Janák, P., *Nedočkavá procházka*, *Umění* 1, 1918, s. 81-86.

²¹⁹ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 75.

²²⁰ *Ibid.*, s. 95.



Obr 29. Otto Gutfreud – Pavel Janák, pomník Babičky Boženy Němcové, Babiččino údolí (1922)

prezidenta, vznikají sochy Svatopluka Čecha, např. ve Vinohradech od Jana Štursy (od r. 1924), v Litomyšli na Smetanově náměstí byly postavené sochy J. A. Komenského (A. Metelák, r. 1921) a Bedřicha Smetany (J. Štursa, r. 1924). V Praze byla v roce 1920 vyhlášena Soutěž na památník obětí války a našeho osvobození, kdy byl žádán spíše univerzální typ volného či nástěnného pomníku a hlavně ne moc finančně náročného, z 241 návrhů vítězně vyšel společný návrh K. Dvořáka a P. Janáka *Malované dřevo*.²²¹ Na rozdíl od předválečných spíše kubisticky laděných návrhů se Janák vrátil k výrazné inspiraci lidovým uměním, o tom svědčí užití dřeva a „*snad až chtěna řemeslná naivita provedení*.“²²² Československé pomníky se neomezovaly jen na území země, byly vyhlášeny soutěže pro pomník Komenského v Amsterdamu, památník československých legií v Římě atd.

²²¹Hnídková, V., (pozn. 17), s. 80.

²²²Ibid., s. 81.



Obr 30. Josef Gočár, gymnasium v Hradci Králové (1924-1926)

Pozdější realizace obou architektů „národního slohu“ jsou střídmější. Např. pro Gočárovu Koželužskou školu u Moravského mostu v Hradci Králové (1923-1924) či Janákův pražský palác Škodových závodů v sousedství Adrie (1925-1926) jsou charakteristické spíše „*tektonicky zdůvodněné prvky, zejména leženy, mohutné konzoly balkonů a hlavních říms a nezvykle tvarované atiky.*“²²³ Již od roku 1924 začali oba viditelně směřovat k puristicko-funkcionalistické „nové architektuře“, oklikou přes inspiraci holandskou architekturou W. M. Dudoka (1884 -1974). Jeho dílem byly inspirované Gočárovy stavby Zemědělské osvěty v Praze (1924-1926), gymnasia v Hradci Králové (1924-1926), ale i československého pavilonu na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925. Po roce 1925 přijalo jejich dílo bílé puristické formy a roku 1928 došlo k posunu k funkcionalistické architektuře. U Gočára to je patrné v budově Strnadovy vily v Praze-Bubenči (1925-1927) a mateřské školy v Hradci Králové. Janák v tomto stylu postavil Petrův dvůr v Náchodě (1927-1930).

²²³ Švácha, R., (pozn. 131), s. 21.



Obr 31. Otakar Novotný,
učitelská dům v Praze (1922-1923)

Mezi stavby inspirované tvaroslovím „národního stylu“ patří např. pražské nájemní domy od O. Novotného, např. učitelský dům na Letné v Kamenické ulici postavený roku 1923 nebo škola v Skalici z roku 1925 od R. Stockara. I přes odklon hlavních představitelů „národního stylu“ Pavla Janáka a Josefa Gočára od jejich dřívějších idejí, tvarosloví stylu se vytrácelo jen pozvolna, časem přešlo do malých měst a na venkov, kde se jim inspirované stavby objevovaly ještě na počátku třicátých let.²²⁴

2.3. Instituce a šíření „národního stylu“

Vedle jasně formulovaných zásad nové architektury k prosazení a šíření „národního stylu“ přispěly také některé státní instituce. Především tedy umělecké školy, kde působili jeho hlavní představitelé. Zároveň však také úřady - Ministerstvo školství a národní osvěty (tj. kultury). Je také třeba zdůraznit význam osobních vazeb mezi jednotlivými architekty, historiky a teoretiky umění i investory, protože oni ze svých významných úřednických a uměleckých pozic mohli „účinně ovlivňovat formování vizuální identity mladé republiky.“²²⁵

²²⁴ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 102.

²²⁵ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 76.

Díky pedagogickému působení na pražských uměleckých školách měli architekti Gočár a Janák velký vliv na mladou generaci a vývoj české architektury. Již v roce 1910 vznikl na pražské Akademii výtvarných umění ateliér architektury a jeho vedení se jako první ujal architekt Jan Kotěra, který sem přešel z pražské Uměleckoprůmyslové školy a přenesl svůj individualisticky zaměřený přístup ke vzdělávání mladých architektů. Po jeho smrti v roce 1924 toto místo získal jeho žák Josef Gočár, který byl později v roce 1928 zvolen rektorem školy a ve funkci setrval do roku 1932. Vedle toho Gočár zastával také funkci předsedy Svazu československého díla, a stejně jako Janák byl také členem Akademie věd. Janák byl dále členem Státní regulační komise a po odchodu Josipa Plečnika se v roce 1921 stal vedoucím školy dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslové škole a vydržel zde dvacet let, v tomto dlouhé období zastával také funkci rektora školy, nejdříve v rozmezí let 1922–1924 a později také v letech 1939–1941. Svým příchodem na školu změnil Janák koncepci výuky a zaměřil se především na řešení úkolů každodenních potřeb, bydlení a z toho vyplývajících problémů architektury – šlo mu především o umělecký průmysl.²²⁶ Protože i ostatní tvůrci „národního stylu“ jako F. Kysela, J. Benda či V. H. Brunner byli spojeni s prostředím Uměleckoprůmyslové školy, stala se centrem nového stylu a dala vzniknout jednomu z mnohých pojmů, který se jej snaží uchopit – *umprumáčtina*.²²⁷ Janák se však neomezoval pouze na pedagogickou činnost, věnoval se památkové péči po boku Z. Wirtha a spolupracoval se sdružením Artěl, které se od roku svého vzniku (1908) zaměřovalo na užité umění a design a po roce 1920 se stalo akciovým umělecko-průmyslovým podnikem. Dále také se Svazem československého díla, který se o prezentaci českého umění staral v zahraničí již těsně před válkou na výstavě v Kolíně nad Rýnem z roku 1914 a měl velké ambice „sdružovatele“ jednotlivých výtvarníků, výrobních družstev a dokonce i velkých továren, Po obnovení činnosti v roce 1920 se jeho předsedou stal J. Gočár, od roku 1924-1939 funkci zastával P. Janák.

²²⁶ Viz např.: Koželka, K., Pavel Janák a škola, in: *Architektura ČSR*, 4, 1942, s. 90–92; Dudych, K., Pavel Janák - učitel, in: *Československý architekt*, 1957, č. 5, s. 1.

²²⁷ Hnídková, (pozn. 122), s. 76.

Ministerstvo školství a národní osvěty se po roce 1918 stalo významným ohniskem dobového kulturního a uměleckého dění, což souviselo s příchodem historiků umění Z. Wirtha, nejdříve jako úředníka později se stal odborným přednostou, a V. V. Štecha do funkce sekčního rady, oba byli generačně spřízněni s architekty „národního slohu“ (i když Wirth byl o něco málo starší). Z. Wirth byl jednou z nejvýznamnějších osobností české kulturní historie první poloviny 20. století a na českou kulturní scénu vstoupil na přelomu 19. a 20. století. Wirth přispěl ke studiu české architektury, stal se jedním z propagátorů moderních architektonických tendencí v Čechách – podporoval Jana Kotěru a díky společnému působení s Janákem v Klubu Za starou Prahu si našel cestu i k předválečné odštěpené větvi moderní architektury, přispěl také k posílení spolkové a státní památkové péče.²²⁸ Dále významně obohatil českou vědu, od roku 1907 byl členem Archeologické komise České akademie věd a umění, mimořádným členem Královské české společnosti nauk od roku 1931 a do svých řad jej zvolila také Masarykova akademie práce v roce 1927, později byl mezi prvními jmenovanými členy nově vytvořené Československé akademie věd v roce 1952. Svou předválečnou činnost soustředil především v Klubu Za starou Prahu a po povinné čtyřleté službě v armádě se začal aktivně účastnit procesu vybudování nového systému státní správy československé kulturní a vědecké činnosti, díky svým předválečným úspěchům se stal nejlepším adeptem na nejvyšší funkci v této oblasti na ministerstvu. Ze širokého záběru kompetencí souvisejících s jeho úřadem se zaměřoval především na ochranu památek a muzejnictví, později na obor osvěty, přispěl i k celkové koncepci státní organizace památkové péče,²²⁹ pro historické objekty v držení státu se snažil nalézt nové využití a tímto způsobem je zachovat, dohlížel např. na rekonstrukci Pražského hradu, Klementina či Černínského paláce.²³⁰

²²⁸ Viz: Uhlířová, K., *Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*, Praha 201; Roháček, R., Ulrichová, K., eds, *Zdeněk Wirth. Pohled dnešní doby*, Praha 2010.

²²⁹ Viz k tomu: Štoucnér, P., *Organizační vývoj státní památkové péče v letech 1918-1945*, in: *Péče o architektonické dědictví: Vybrané kapitoly k tématu péče o stavební a umělecké památky I*, Praha 2008, s. 45-85.

²³⁰ Viz k jednotlivým rekonstrukcím: Malá, V., *Památková péče na Pražském hradě po roce 1918: Faktografický nástin*, interní materiály Archiv Pražského hradu, 2001; Machoň, L., *Klementinum – živá*

Profesionálním teoretikem a „pachatelem“ národního dekorativismu, jak jej označoval K. Teige, byl V. V. Štech. Byl členem předválečné Skupiny výtvarných umělců, a tehdy se poznal jak s Janákem, tak i s Gočárem, od roku 1918 zastával významnou funkci sekčního rady na Ministerstvu školství a národní osvěty a v letech 1924–1930 přednášel na Uměleckoprůmyslové škole nauku o slohu. Pod vedením Z. Wirtha se zasloužil o formulaci československé politiky v oblasti výtvarného umění včetně uměleckého školství, veřejných zakázek a soutěží, státních nákupů, podpory spolkové činnosti, stipendií a zahraničních reprezentačních výstav, např. výstavy dekorativních umění v Monze (1923) a v Paříži (1925).²³¹ Štech „národní styl“ nejen podporoval svou činností na ministerstvu, ale jak jsem již poukázala, přispěl i k formulování jeho zásad.

V čem skutečně tkvěla podpora „národního stylu“ ze strany Ministerstva školství a národní osvěty jako instituce? Ministerstvo šlo veřejnosti příkladem ve zpracování interiérů svých administrativních a reprezentačních prostor, realizovalo projekt J. Gočára pro zasedací síň v ministerstvu školství na Malé Straně, který zde zařídil zasedací síň, elipsovité knihovny, pracovny pro státního tajemníka a stůl s lenoškou pro ministra.²³² Nejvýznamnější činnost ministerstva však souvisela s tzv. Neumannovým zákonem, který byl schválen v roce 1920 a který vzniká kvůli architektonickému chaosu, kdy jednotlivá ministerstva staví dle své libosti a často nedbají ani výsledků několika málo soutěží, které vyhlásí.²³³ Od okamžiku platnosti zákona byla všechna ministerstva povinná provádět činnost týkající se státních objednávek a reprezentace pouze na základě veřejných uměleckých soutěží, které mělo organizovat právě Ministerstvo školství a národní osvěty. Ministerstvo mělo sestavovat i odborné jury s převahou umělců a mohlo také samo bez soutěže jmenovat některého z umělců dle svého usmyslení a vedle státních zakázek, se na požádání mohlo stejným způsobem

historická památka, in: *Kniha o Praze 1958*, Praha 1958, s. 127-137; Horyna, M., Zahradník, P., Preiss, P., *Černínský palác v Praze*, Praha 2001.

²³¹ Viz např. Wirth, Z.: Václav Vilém Štech, *Umění XVI*, 1945.

²³² Benešová, M., Josef Gočár, Praha 1958, s. 48.

²³³ Zákon o umělecké úpravě předmětů státem vydávaných neb podporovaných, *Umění I*, 1918–1921, s. 442, 445.

zabývat i zakázkám soukromými.²³⁴ Naplněním toho, zejména tedy organizací soutěží, ministerstvo přispívalo k oživení výtvarného života v zemi, v souvislosti s tím se mu vytýkalo, že překračuje rámec svých povinností a „*protěžuje nejmodernější proudy za oficiální.*“²³⁵ Což není tvrzení dalekým od pravdy, protože většina umělců a teoretiků zmíněných v této kapitole byli často členy poradních orgánů a hlavně také členy odborné poroty uměleckých soutěží – to je další důvod proč se „národní styl“ tak prosadil a rozšířil.

Výše uvedené představuje ideální podobu toho, jak by vše mělo fungovat, avšak jak upozorňuje dobový umělecký kritik a historik a ředitel Uměleckoprůmyslového muzea Karel Herain (1890-1953), praxe tak ideální nebyla. Mnohá ministerstva, např. ministerstvo Národní obrany, železnic či financí aj., jednala bez souhlasu ministerstva školství a národní osvěty, zákon tedy obcházela a ve své reprezentaci se uchýlovala spíše ke kombinaci cizích vlivů.²³⁶

Vedle působení ministerstev a dalších institucí k šíření „národního stylu“ přispívala samotná situace po první světové válce (viz úvod třetí kapitoly), styl se prosadil v rámci budování, rozšiřování československé metropole a dalších sídel, tyto snahy vyvrcholily vznikem tzv. Velké Prahy v roce 1922.²³⁷

2.4. Spolky, organizace a sdružení

Spolky a různé umělecké organizace mají v Čechách delší tradici, již od konce 18. století tvořily různé spolky a skupiny nedílnou součást českého kulturního života, která přispívala a ovlivňovala jeho vývoj. Po válce svou činnost obnovilo

²³⁴ Ibid., s. 445.

²³⁵ Herain, K., Statní reprezentace v umění, *Drobné umění II*, 1921, s. 118–120, zde s. 119.

²³⁶ Ibid., s. 120.

²³⁷ Hübschmann, B., Praha současná in: V. Dědina, J. Filip, K. Guth. B. Hübschmann, P. Janák, Z. Wirth, *Jak rostla Praha*, Praha 1939, s. 133-149, zde s. 133-134.

množství z nich, avšak v kontextu uměleckého dění první poloviny dvacátých let 20. století byl nejvýznamnější Spolek výtvarných umělců Mánes, založený již v roce 1877, což tehdy souviselo s nástupem generace devadesátých let, které již nevyhovovala vychladlá Umělecká beseda. „Mánes“ od počátku usiloval o rozvoj všech odvětví moderní české kultury, vychovával umělce, ale i veřejnost a významně se zasloužil o navázání kontaktu českého uměleckého prostředí se zahraničím. Od roku 1896 vydával Spolek vlastní časopis *Volné směry*, který se již brzy stal revue mezinárodního formátu a od roku 1909 byl vydáván i další časopis *Styl*, oba časopisy představovaly platformu, na které se vybrušovaly stylové postoje a ideje českého umění.

Po válce se do Spolku postupně vraceli umělci z odštěpené Skupiny výtvarných umělců, která v roce 1917 ukončila svou činnost, „Mánes“ ji obnovil až v roce 1920 z popudu Jana Kotěry. Mezi „zbloudilými syny“ byli architekti J. Gočár a P. Janák, dále také O. Novotný, J. Chochol, či F. Kysela, V. H. Brunner a další. Prvním poválečným předsedou se stal architekt O. Novotný, který a v této funkci setrval až do roku 1932, kdy na jeho místo nastoupil další architekt J. Gočár. Výše zmínění umělci a jak vidno především architekti se dostali do čela Spolku, který se tak stal jakýmsi centrem „oficiálních“ tvůrčích snah doby. Především na stránkách spolkových časopisů *Volné směry* a částečně i *Stylu* se budovala teoretická základna, odborná veřejnost se díky nim seznamovala s děním v zahraničí. V těchto časopisech se publikovaly fotografie projektů a realizací, recenze na domácí i zahraniční výstavy atd. Za dlouhou dobu své působnosti Spolek organizoval také množství výstav.

Nepochybně k rozmanitosti československého kulturního života svými výstavami přispěla i další sdružení, jde o již zmíněný Svaz československého díla a uměleckoprůmyslový podnik Artěl. O výrobu specifického nábytku a jiných bytových doplňků se i po válce staraly Pražské umělecké dílny, které ještě v roce 1912 spolu založili Janák a Gočár. Ve všech zmíněných organizacích a sdruženích se soustřeďovala veškerá tvůrčí síla „národního stylu“.

Právě členové výše zmíněných sdružení a organizací, plus profesoři z prostředí Uměleckoprůmyslové školy (kteří však většinou patřili k jejich členům), se pravidelně účastnili výše zmíněných soutěží v rámci pravomoci Ministerstva školství a národní osvěty a to buď jako odborné jury či jako soutěžící.²³⁸ Také proto se „národní styl“ nejprve uplatnil v rámci výstavních pavilonů.

2.4.1. Výstavy a další akce – počátek státní reprezentace a konec „národního stylu“

Po vzniku samostatného státu se reprezentace na uměleckých akcích stala prostředkem, jak opodstatnit nárok národa a státu na vlastní existenci, dle dobových názorů obzvláště takový mladý stát jako Československo byl povinen se reprezentovat kvalitní uměleckou produkcí.²³⁹ Dle Nebeského se obě hlediska – domácí i zahraniční, jako předpoklad národního umění – musí propojit, tzn., že je třeba vytvářet „*takové kulturní statky, jaké potřebujeme my, způsobem, jakého žádá od nás svět, s nímž jest nám počítati.*“²⁴⁰ Doma pořádání výstav patřilo k pravidelné činnosti různorodých sdružení a skupin, protože byly vhodným

²³⁸ Hnídková, V., (pozn. 17), s. 79.

²³⁹ Herain, K., (pozn. 235) s. 118.

²⁴⁰ Nebeský, V. M., Vnější podmínky národního umění, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, Praha 1989, s. 43; Pův. in: *Tribuna*, 1920, 4. 4., s. 1-3.



Obr 32. Pavel Janák, zařízení lidového bytu (1921)

nástrojem, jak upoutat pozornost k vlastní existenci a jak širší veřejnosti přiblížit uměleckou tvorbu i své ideje.

Z domácích organizátorů to byl např. Svaz československého díla, který na své první výstavě přelomu roků 1920-1921²⁴¹ propagoval výrobky uměleckého průmyslu, které plní estetická i technická kritéria, a zaměřil se na řešení malého bytu „občanského a dělnického.“²⁴² Svůj nábytek zde představilo množství českých architektů a mezi nimi také Pavel Janák, který z tématu občanského, dělnického bytu vytvořil součást svého pedagogického

programu, toto téma bylo hlavní i pro jeho dílo na druhé výstavě Svazu československého díla roku 1923.²⁴³ Dále na pravidelných členských výstavách S.V.U. Mánes byla vždy přítomná sekce architektů, kteří zde mohli prezentovat fotografie svých architektonických kreseb, realizací atd. O díle Janáka a Gočára prezentovaném na spolkové výstavě z roku 1921 J. E. Koula napsal, že jejich dílo je i přes svůj protitradiční charakter ve zpracování detailu „*svým celkovým smyslem proporcí hodně tradiční: navazují na lidové chápání slohů, v němž je tolik útulného tepla a dobrého řemesla stavebního.*“²⁴⁴ V souvislosti s další výstavou Spolku z roku 1923 vznikl další pojem snažící se pojmově uchopit nový styl, F. Žákovec ve své recenzi užívá označení „lípaný“ styl, kterým charakterizuje především Gočárem užitě formy v jeho stavbě budovy Uměleckoprůmyslových

²⁴¹ Viz např. Koula, J. E., Z I. výstavy Svazu československého díla. *Národní listy* LXI, 1921, č. 350, s. 5.

²⁴² Hnídková, V., (pozn. 122), s. 88.

²⁴³ Viz Koula, J. E., Moderní český příbytek (K II. výstavě Svazu čs. díla), *Národní listy* LXIV, 1924, č. 36, s. 4.

²⁴⁴ Koula, J. E.: Dvě výstavy architektury. *Drobné umění II*, 1921, s. 17.

závodů v Třebíči.²⁴⁵ Tento pojem je však následně užit kritikem „národního stylu“ K. Teigem jako nálepka v recenzi stejné výstavy v časopise Stavba.²⁴⁶

Z hlediska státní reprezentace byly důležitější výstavy zahraniční. Od samotného počátku jim stát věnoval velkou pozornost a prostřednictvím svých úředníků na patřičných místech podporoval účast československé reprezentace na těchto výstavách. Z tohoto hlediska byl významnou osobností V. V. Štech, pomáhal je organizovat a často (stejně jako domácí výstavy) opatroval textovým doprovodem, jeho nepochybný podíl v organizaci a propagaci je zřejmý v případě účasti Československa na výstavách dekorativního umění v Monze roku 1923 či v Paříži roku 1925.

Vzhledem k reprezentativnímu charakteru pavilonu na zahraničních výstavách, žádalo si jejich zpracování takové „pojetí, které by optimálně definovalo identitu daného státního zřízení.“²⁴⁷ V prvních několika letech po první světové válce v rámci podoby staveb a uměleckých předmětů státní reprezentace doma i v zahraničí na čas zvítězil „národní styl“ odkazující na slovanskou folklórní tradici. Na v podstatě první zahraniční výstavě daného charakteru, která se konala v letech 1919 – 1920 v Lyonu, se Československo prezentovalo pavilonem J. Gočára. Architekt jej pojal v duchu lidového architektury – dřevěný s barevnou dekorací a ve stejném duchu vytvořil i jeho zařízení. Vedle toho Pavel Janák v roce 1922 vytvořil folklórní pavilon na výstavě v Rio de Janeiro, spolupracoval na něm spolu s výtvarníkem F. Kyselou, ten navrhl barevná okna pavilonu. Je však třeba zdůraznit, že podoba reprezentace státu nevycházela z nějakých předem daných norem stanovených státem, ale představovala realizaci individuálního přístupů jednotlivých architektů, což V. Hnídková dokládá skutečností, že československý pavilon na mezinárodní výstavě v Benátkách roku 1925 od O. Novotného byl vytvořen naprosto odlišně od pavilonů dvou zmíněných architektů.²⁴⁸ Podoba Novotného pavilonu vycházela z jednoduchých kubických tvarů osvobozených od

²⁴⁵ Žákovec, F: Gočár a Janák. *Národní listy* LXIII, 1923, č. 37, s. 4

²⁴⁶ Viz Teige, K., *Architektura na výstavě S.V.U. Mánes, Stavba* III, 1923, s. 23.

²⁴⁷ Hnídková, V., (pozn. 122), s. 137.

²⁴⁸ *Ibid.*, s. 137.



Obr 33. Josef Gočár, pavilon ČSR na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži (1925)

plošné dekorace, přesto však architekt dosáhl nebývalého monumentálního a zcela reprezentace státu hodného účinku.

Vrcholem státních reprezentačních snah se stala Mezinárodní výstava moderního dekorativního umění v Paříži, která se navzdory původnímu plánu (prvotně rok 1915) konala až v létě 1925. Důvodem pozdějšího termínu byla světová válka i hospodářské potíže na straně samotné Francie, právě tato poválečná výstava ji měla vrátit díky Německu ztracené vůdčí postavení v umělecké sféře a v produkci luxusního zboží. Zdejší československý pavilon byl společným dílem Josefa Gočára, Pavla

Janáka a V. V. Štecha. Organizátorem expozice se stal Svaz československého díla a vzhledem k množství diplomů a ocenění, které za ní československá reprezentace dostala, bylo jejich počínání úspěšné. Budova pavilonu byla postavena dle návrhu předsedy Svazu československého díla Josefa Gočára, jeho monumentální stavba tvarem připomínala loď s dynamicky pojatým průčelím, na jehož vrcholk byla umístěná Štursova socha Vítězství. Prostor stavby architekt rozdělil na dvě části, výstavní prostor v přízemí a hlavní – slavnostní – salon v patře, které spojovalo výtvarně zpracované schodiště dle návrhu F. Kysely. Vytvořením koncepce interiéru byl pověřen architekt P. Janák, který jej navrhl jako reprezentační místnost pro oficiální setkání, zařízením interiéru byl mohutný nábytek – křesla a lavice kolem velkého stolu, zpracovaný v duchu „národního stylu“; sekundárním využitím zařízení bylo jeho následné umístění na Pražský hrad. Celý interiér byl prosycen dekorem, byl zde umístěn křišťálový lustr, řezbářsky zpracovaná dekorace dřeva, malovaný strop, ale i textilní



Obr 34. Instalace v pavilonu ČSR na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži (1925)

produkce od M. Teinitzerové (1879-1960).²⁴⁹ Dekorativnost interiéru doplnily na stěny umístěné gobelíny zpracované v duchu tradičně-řemeslném dle návrhu F. Kysely.

Vize organizátorů byla naplněná, velký úspěch sklídilo dílo Gočárovo, které již neslo náznaky oproštění architektury od tvarosloví „národního stylu“. Negativní kritika československého pavilonu se soustředila především v avantgardním časopise *Stavba*. Hůře dopadla vnitřní část pavilonu, kterému se vytýkala ona přílišná dekorativnost, řemeslný charakter, který není známkou modernosti, ale spíše důkazem historizujících tendencí tohoto dekorativismu, protože *„pracuje duchem systémem historických dob, že není ekonomickým, na základě toho, že jest antisociálním a že není dokonce v některých případech ani*

²⁴⁹ Česká textilní a průmyslová výtvarnice, majitelka uměleckých textilních dílen (od roku 1910), studentka Uměleckoprůmyslové školy, roku 1908 se posílala se na založení sdružení Artěl – ateliéru pro výtvarnou práci. Byla také zakladatelkou dílensky tkané tapiserie v Československu. Sama se věnovala se výrobě drobných předmětů, keramice, hračkám, šperkům, skla, textilní a oděvní výroby včetně doplňků.

*tektonickým – jaký úpadek od počátku století.*²⁵⁰ Hlavní kritik „národního stylu“ Karel Teige v souvislosti s výstavou dodává, že *„dnešní náš umělecký průmysl trpí historismem ne proto, že by napodoboval historické slohy, ale že úsilí vytvořiti nový sloh diriguje staromódním způsobem. Dekorativní slohový chaos 19. století zdá se být překonán tím, že na umělecko-průmyslové škole peče se nová zásoba forem a formiček, z kterých lze sestaviti domky, židle, stolečky, skleničky, vázičky, plakáty, kterými lze vyzdobiti knížičky, textilie, stropy a zdi a které možno vtipně na staré věci také aplikovati. [...] Průmyslové umění instaluje komfort. Umělecký průmysl nabízí přepych primitivům a aristokratům.*²⁵¹

Pařížská výstava dekorativních umění byla ukázkou rozpolcenosti evropské tvorby, na jedné straně byl jakýsi stále přežívající historismus a na druhé moderní tendence avantgardní „nové architektury“, největší úspěch výstavy se dostal Le Corbusierově pavilonu *L'Esprit Nouveau*, ve vztahu ke kterému se Janák kriticky ptal: *„Můžeme bydlet všichni v bílých stěnách? Musíme všichni sedět jedině na těchto židlích?”*²⁵² Přílišná dekorativnost nezůstala bez zahraniční odezvy, německý kritik Paul Westheim píše, že *„tolik pseudoumění, pseudoprůmyslu, pseudoducha, pseudokvality v takovém množství ničí nervy.*²⁵³ Těsně po výstavě Pavel Janák kritikou francouzské reprezentace „národní styl“ ještě hájil, ale časem i sám protagonista po takové koncentraci dekorativních forem došel ke konstatování, že *„umělecký průmysl právě touto přehlídkou musel k tomuto poznání přijít a vzdát se marného snu ve světovou revoluci ve svém jménu.*²⁵⁴ Proto se rok 1925 stal vhodným dělítkem a koncem „národního stylu“.

V souvislosti s pozdějšími ohlasy pařížské výstavy z roku 1925 V. Hnídková zmiňuje další a ne zrovna šťastný pojem související s „národním stylem“ – art

²⁵⁰ Starý, O., (pozn. 18), s. 193.

²⁵¹ Teige, K.: O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění, *Stavba*, s. 102-104, 149-151. Viz dále Průmyslové umění, *Stavba IV*, 1925-26, s. 37-44.

²⁵² Janák, P.: Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život. *Výtvarná práce IV*, 1925-26, s. 222.

²⁵³ Paul Westheim, in: Hnídková, V., *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 140. Též: Teige, Umělecko-průmyslové Wembley, *Svatba 4*, 1925-1926, s. 47.

²⁵⁴ Janák, P., (pozn. 252), s. 207-233 .

deco. Tento označení se dostal do oběhu roku 1966 díky Yvonne Brunnhaner, kurátorce výstavy *Les Années „25“: Art Déco/Bauhaus/Stijl/Esprit Nouveau* a pozdější ředitelce Muzea dekorativních umění v Paříži. Samotný pojem jest označením uměleckých tendencí přechodem od secesního florálního dekoru přes směry jako fauvismus, kubismus, futurismus či expresionismus, inspirovaly se uměním starověkých kultur, jako byl Egypt či exotické Japonsko.²⁵⁵ Problematičnost art deco v souvislosti s „národním stylem“ spočívá v tom, že opomíjí jeho společensko-sociální hledisko, zapomíná na snahy o uchopení specificky českého uměleckého projevu, tzn., že neusiloval o mezinárodní charakter, nechtěl vytvářet luxusní zboží, ale naopak chtěl se přiblížit lidské každodennosti, art deco 20. a 30. let takové rozhodně nebylo.

Tak pod tlakem domácí kritiky mezinárodně úspěšné československé reprezentace dochází k přehodnocení představ o české architektuře, po roce 1925 architekti postupně opouštějí své dřívější snahy a pomalu přes purizující, tj. očišťovací formy směřují k avantgardnímu funkcionalismu, což vrcholí rokem 1928.

²⁵⁵ Hnídková, V., (pozn. 17), s. 76.

ZÁVĚR – OPRAVDU NÁRODNÍ STYL?

Hledání originálního a národ vystihujícího, ale především odlišujícího (od monarchické architektury, ale i od sousedního Německa) uměleckého projevu má své kořeny již v prvních desetiletích 19. století, avšak první opravdoví „bojovníci“ specificky českého výrazu se objevují až v mnohem pozdější době – v šedesátých letech 19. století – v době polarizace neogotiky a novorenesance. Tehdy se novorenesance stala přijatelným slohem, především díky svému neněmeckému původu, pro konstrukci „národní“ architektury, uplatňuje se i v první budově tohoto charakteru, což prozrazuje i její samotný název, ve stavbě Národního divadla od Josefa Zátka (realizace 1868–1883). V duchu tzv. „vídeňské renesance“ byly v Praze této doby postaveny stavby jako Rudolfinum (Josef Zítek a Josef Schulz, 1876–1881), či Schulzova budova Uměleckoprůmyslového muzea (1897–1900). Volba vídeňské varianty původně italského slohu se však některým architektům i v souvislosti s tehdejší společensko-politickým vývojem, kdy Češi neuspěli v prosazení federálního uspořádání monarchie, nezamlouvala – tak začíná hledání specificky českého národního výrazu.

Předstupněm k vytvoření české podoby novorenesance byly snahy architekta Ignáce Ullmana, nejskvělejší příkladem této Ullmannovy verze české novorenesance je budova Vyšší dívčí školy v Praze (1866-1867). Prvním energickým pokusem o vytvoření české novorenesance bylo dílo Antonína Wiehla, který jej formuluje v osmdesátých letech 19. století, především v rozmezí let 1882-1895. Při svém hledání se inspiroval renesančními stavbami v Čechách z konce 16. století (Belveder) a jako jeden z prvních užil i motivy lidového umění. Příkladem „české novorenesance“, jak byl tento sloh i v dané době označován, je architektův vlastní dům na rohu Vodičkovy ulice a Václavského náměstí, postavený (1895-1896), stejně jako Ullmann užívá sgrafitové techniky, prostřednictvím které nechával na průčelích staveb zpracovat motivy známých příběhů z národa a ze života významných osobností. Na průčelí uvedené stavby se

objevily motivy ze života kupce z doby Rudolfa II. (malby Mikuláš Aleš, Josef Fanta, provedli Ladislav Novák a Arnošt Hofbauer). Wiehl v těchto snahách nebyl sám, přidává se k němu i Jan Koula a Miroslav Tyrš, který jeho dílo z racionálních a ekonomických důvodů doporučoval k užití. Wiehlovými pokračovateli byli především Osvald Polívka a Jan Vejrych.

K přijetí renesance za český národní sloh přispívali také historici, kteří utvářeli historické národní vědomí, zde zmíním Zikmunda Wintera, který v roce 1890 vydal knihu *Kulturní obraz českých měst*.²⁵⁶ V ní zdůraznil, že kořeny české renesance jsou přímo v Itálii, odkud se nový sloh dostal do Čech s vlašskými architekty, zedníky a kameníky v 16. století, čímž podpořil pro Čechy důležitou okolnost, že renesance do Čech nepřichází díky Němcům. Winter za důkaz svébytnosti „české renesance“ považoval skutečnost, že v jeho době čeští architekti čerpají inspiraci z letohrádku²⁵⁷ v zahradě Pražského hradu, aby založili novou a specificky českou architektonickou školu. Zde odkazoval na budovu Národního divadla z roku 1865, kdy v návrhu stavby střecha stejný esovitý profil jako střecha letohrádku.²⁵⁸ V konečné verzi pak byl tento profil nahrazen italizujícím obloukem, ale i po této změně je inspirace letohrádkem zřejmá a v pražském panoramatu významná – a současníci si toho byli vědomi.²⁵⁹ V této souvislosti je zajímavé, že první monografická práce o pražském Belvedéru byla vydaná v roce 1897 a napsal ji architekt (nikoli historik) Antonín Balšánek (1865-1921).²⁶⁰

Co se týče „české novorenesance“ v podání Antonína Wiehla, v roce 2002 o ní uvažuje historik umění Jindřich Vybíral, konstatuje, že „spíše regionálně než etnický zabarvený historismus“ v čele s dílem Wiehlovým a teoretickým obhájením

²⁵⁶ Winter, Z., *Kulturní obraz českých měst. Život veřejný v XV. a XVI. Věku. Díl I*, Praha, s. 358.

²⁵⁷ V roce 1866 byla dokončena novoklasicistní rekonstrukce Belvedéru a stavba byla otevřena veřejnosti jako výstavní síň Společnosti vlasteneckých přátel umění.

²⁵⁸ Kresebná studie z roku 1865 v Městském muzeu ve Volyni. Viz Karel Ksandr, *Architekt Josef Zítek*, Katalog díla, Praha 1996, s. 112.

²⁵⁹ Bažant, K., *Pražský Belvédér a severská renesance*, Praha 2006, s. 35.

²⁶⁰ Balšánek, A., *Belvedere, letohrádek královny Anny na Hradčanech*, Praha 1897. Balšánek publikoval i další texty, z nichž je zřejmé, jak se ve Spolku architektů a inženýrů zasazoval o ochranu panoramatu Hradčan a Malé Strany.

estetika Tyrše „měl být výrazem kulturní, a nikoliv politické kolektivní identity.“²⁶¹ Také dodává, že tvorba těchto architektů (Ullmanna, Wiehla, Kouly) v době poválečné představovala nástroj legitimizace národních snah Janáka a Gočára, což ve svém díle z roku 1921 uplatnili historici umění Zdeněk Wirth a Antonín Matějček²⁶² – minulost se transformovala do služeb přítomnosti i budoucnosti.²⁶³ Sám Janák tyto architektky v roce 1918 označil jako „malé architektky“ v pozitivním smyslu, avšak doval, že v dosavadním vývoji (tj. v 19. století) se architektura jen minimálně setkala s „národním životem“.²⁶⁴

V posledních dvou desetiletích 19. století, tedy v době, kdy ještě působila novorenesance i v její české podobě, se v Čechách probouzí zájem o baroko, i přesto, že bylo stále spojováno s dobou násilné rekatolizace, prosazuje se dobový zájem o jeho uplatnění, tento zájem však vycházel spíše z estetické roviny.²⁶⁵ Novobarok nenarušoval tvářnost Prahy a hojně se prosadil v restaurátorské činnosti – v dané době se v souvislosti s pražskou asanací hodně stavělo a projevil se zájem o uchování historických staveb, zde lze zmínit např. o restaurátorské činnosti českého architekta Antonína Barvitia, který rekonstruoval barokní interiér kostela sv. Voršily v Praze na Novém Městě (1883-1884) a kostel sv. Jana Nepomuského v Kutné Hoře (1884-1886). Zajímavostí je, že zájem o baroko do Prahy přichází s vídeňským architektem Fridrichem Ohmannem, ten však o český národní styl vzhledem ke svému původu usilovat ani nemohl, proto zůstává zájem o baroko čistě estetický a neprosadil se v hledání a budování české národní architektury. Novobaroko se navzdory prosazení moderních tendencí udrželo až do prvního desetiletí 20. století, kdy se k němu obrátili protagonisté české novorenesance, Antonín Wiehl a Jan Koula.

Obecně pro národní snahy 19. století platí, že se odvíjeli pouze v rovině úvah o volbě historizujícího slohu z široké palety, který by nejvíce odpovídal potřebě či smyslu, který měla daná budova reprezentovat. Dle slov Saturnina

²⁶¹ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 155.

²⁶² Wirth, Z., Matějček, A., (pozn. 32).

²⁶³ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 45.

²⁶⁴ Janák, P., Národní věc a čeští architekti, *Volné směry*, 1918.

²⁶⁵ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 153.

Ondřeje Hellera z roku 1883 právě „*ve volnosti takto uznané spočívá také veškerá spružina měleckého tvoření.*“²⁶⁶

V devadesátých letech do vývoje české architektury přispěly především dvě z výše uvedených výstav, a to Zemská roku 1891 a Národopisná konaná v roce 1895. První dle slov současníku měla být demonstrací triumfu národa, oslavou práce, která byla vnímaná jako prvek lidské každodennosti, který je naplněn ideou národní, jejíž reprezentací výstava byla, jak se v dané době psalo: „*jakkoliv velikých očekáváme účinků od naší výstavy na vývoj národohospodářský i na posílení práce vědecké a umělecké, přece v popředí stavíme její hlavní význam, význam vlastenecký.*“²⁶⁷ Druhá výstava vyzdvihla lidovou tvořivost, která se stala vhodným inspiračním zdrojem při hledání a formování národní architektury, jak to již v roce 1869 doporučoval Otakar Hostinský.²⁶⁸ A v kontextu habsburské monarchie inspirace lidovou tvorbou znamenala další způsob jak demonstrovat národní identitu.²⁶⁹ Na Výstavě architektury a inženýrství z roku 1898 se jen potvrdila tvůrčí krize, ve které se architekti na sklonku 19. století nacházeli.

Dílo Fridricha Ohmanna představuje můstek mezi historismem a moderní architekturou, jeho pozdější stavby předkládají podobu střední cesty, jde např. stavbu Café Corso (1897-1898). Po jeho díle však architektům dochází, že historizující „*stylové formy se vyčerpaly a že architektura musí hledat nové cesty.*“²⁷⁰ V souvislosti s tím roku 1898 proběhla debata na téma „českého svérázu“, kde se projevila „úzkoprsost“ starší generace, která chtěla národní sloh založený na historizující architektuře a kde mladá generace nastupující v devadesátých letech, jménem Wagnerova žáka Jana Kotěry požadovala formulování zásad nových potřeb doby, nového slohu, který by odpovídal době a který by tedy nečerpal z minulosti.

²⁶⁶ S. O. Heller in: Vybíral, J. (pozn. 9), s. 72. Blíže Heller, S. O., *Renaissance moderních průčelí našich a vztah její k renaissance původní*, Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém 18/1883, č. 1, s. 1-7.

²⁶⁷ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 302.

²⁶⁸ Viz Hostinský, O., (pozn. 3), s. 72.

²⁶⁹ *Styl* 1/1908, s. 3.

²⁷⁰ Lukeš, Z., (pozn. 62), s. 130.

S Janem Kotěrou přichází do Prahy naděje, že takový sloh vznikne, svědectví o tom podává především stat' teoretického obhájce moderny historika umění K. B. Mádl z roku 1898, které dal příznačný název *Přichází umění*. Kotěru zde prezentoval jako toho, kdo do Čech přinesl nové umění doby, takové které chce „uhájit, vyjádřit a uplatnit svoji rodovou, národní individualitu,“ a které touží „po českém národním slohu.“²⁷¹ O něco později v roce 1900 vydal Kotěra ve *Volných směrech* svou stat' *O novém umění*, kde formuloval zásady nastupující moderny – secese, rozhodujícími prvky architektury se staly účel a konstrukce.²⁷² Kotěrovy úvahy dále ve stejném rozvedl K. B. Mádl v článku *Sloh naší doby*, kde se staví proti historismu i vídeňským moderním tendencím, které jsou prý českému národu cizí a hájí tvorbu mladého architekta, která vyháží spíše z domácí inspirace.²⁷³ To koresponduje i se současným názorem Jindřicha Vybírala, který uvádí, že po Národopisné výstavě roku 1895, která odkryla bohatství české lidové architektury, a pod vlivem tehdejší atmosféry v české kultuře, kde stále šlo o vytvoření „českého svérázu“ odlišného od všeho cizího, převyprávěl učení svého učitele a v symbióze s lidovým projevem vytvořil vlastní českou podobu stylu.²⁷⁴ U Jana Kotěry jsem se nesekala přímo s formulací národního stylu, ale jak v roce 1998 v knize *Česká architektonická avantgarda* uvedl Otakar Nový, že Kotěru nelze číst bez zohlednění úvah K. B. Mádl, z výše zmíněného je možné uvažovat o tom, že teoretický „národní“ charakter moderně přisoudil architektův spolupracovník – pro něj bylo Kotěrovo dílo „slohem doby“.²⁷⁵ Inspirace lidovým uměním je patrná např. v architektově stavbě vily Františka Trmala²⁷⁶ v Praze-Strašnicích obě z let 1902-1903.

V případě této generace je třeba říci, že určení národního charakteru její tvorby není tak jednoduché. Zde bych ještě ráda zmínila pozdější názory na její „národní“ snahy. Francouzský historik Bernarn Michel v publikaci *Praha – město*

²⁷¹ Mádl, K. B., (pozn. 25), s. 68.

²⁷² Kotěra, J., *O novém umění*, *Volné směry* 3/1900.

²⁷³ Mádl, K. B., *Sloh naší doby*, *Volné směry*, 4/1900.

²⁷⁴ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 228.

²⁷⁵ Novotný, O., (pozn. 77), s. 99.

²⁷⁶ František Trmal, ředitel pražské veřejné školy Grémia pražského obchodnictva.

*evropské avantgardy z roku 2010 v souvislosti s především politickým vývojem devadesátých let 19. století, kdy došlo k násilnostem z německé strany, na které následně musela odpovědět i strana česká, tvrdí, že nacionalismus již nebyl přímou součástí architektonických programů.²⁷⁷ Architektura té doby se stala viditelně individualizovanější a na rozdíl od dob dřívějších směřuje k estetické hodnotě a k novému slohu bez nápodoby historie, slohu, který by byl hoden své doby. Přesto, jak jsem uvedla výše, ani této generaci se inspirace lidovou tvorbou, která dle názoru historika Miroslava Hrocha z roku 2009 byla chápána jako typ národní kultury, nevyhnula.²⁷⁸ Tak Jiří Vybírala shrnutím svých dřívějších úvah v roce 2013 napsal, že obecné „*přání odlišit se od kultury utlačovatelského režimu a projevit vlastní totožnost bylo tak silné,*“ že i tito architekti-individualisté, kteří začínali svou aktivní profesní dráhu v devadesátých letech „*se [zdůrazňuji nepřímou] přihlašovali k nacionálnímu programu.*“²⁷⁹ Zde se Vybíral zmiňuje také o tom, že v dané době byla moderní secesní architektura chápána jako očista a návrat „*k podstatným uměleckým funkcím a položila svou redukci základy k výstavbě nového umění, schopného opět se tvořivě podílet na základním problému lidského osvojování a utváření skutečnost.*“²⁸⁰*

Na druhou stranu Kotěra k tvorbě národního stylu nepochybně přispěl svou pedagogickou činností na pražské Uměleckoprůmyslové škole, kde působil v letech 1898-1919 a jeho žáky byli Otakar Novotný či Josef Gočár, jeho ateliérem prošel i Pavel Janák. Dva poslední zmínění architekti koncem první dekády 20. století pokračovali v individualistických tendencích moderny, plodem jejich snah byl kubismus, který si nekladal ambice být českou národní architekturou, ale v dané době nepochybně stal stylem, který byl pro české země charakteristický a v celé Evropě neměl obdoby. I když byla tvorba Janáka, Gočára, Chochola a

²⁷⁷ Michael, B., (pozn. 64), s. 11.

²⁷⁸ Hroch, M., (pozn. 13), s. 207.

²⁷⁹ Vybíral, J., (pozn. 26), s. 43.

²⁸⁰ Wittlich, P. in: Vybíral, J., (pozn. 26), s. 27

Hofmana v zahraničí přijímaná pozitivně a s obdivem, doma jej široká veřejnost nechápala a nepřijímala.²⁸¹ To se ale změnilo po skončení první světové války.

Vznikem samostatného československého státu se objevila potřeba hledání nového národního stylu, který by vyjadřoval demokratický charakter nového státu i politický konstrukt československého národa, ale zároveň i pociťovanou historickou kontinuitu státního území. Již v roce 1917 byl v *Národu* vydán článek *K našemu programu*, který chtěl přispět a usilovat o „*programové sjednocení směrův i osob vidoucích stejný cíl a za ním jdoucích, jakož i aby řešil důležité otázky národohospodářské, sociální a osvětové s hlediska všeobecnosti.*“²⁸² Tak již na počátku roku 1918 uvažují architekti o „národní“ architektuře a Janák formuje styl dobově označovaný také jako národní dekorativismus, který bude reprezentovat budoucí stát.

Janák nebyl jediným, kdo hledal nový výraz pro národ a o něco později vzniknuvší stát, avšak jako jediný byl natolik připravený, že se jeho koncept prosadil. Přispěla k tomu i skutečnost, že se v jeho užším okruhu pohybovali architekti, tedy především Josef Gočár, kteří se jeho konceptu chytli a dále jej rozvedli, ale hlavně historici umění, kteří se stali protagonisty stylu a jejich zásluhou, působením na významných postech státní správy, se styl prosadil téměř jako oficiální sloh. Ve své teorii Pavel Janák navazuje na úvahy historika umění V. V. Štecha z let 1916-1918, podle kterého charakter českého umění spočívá v ornamentu, tj. v momentě kdy se všechny tvořivé síly obracely k všeobecnému prospěchu, k národu a kde tím, co vše přizpůsobovalo a sjednocovalo, byla „*země sama, půda jako tvůrce i udržovatel všeho živého.*“²⁸³ I pro Janáka se půda stala významným činitelem národní architektury, jak psal ve stati *Ve třetině cesty* z roku 1918, „*hmota je totožná s půdou – vlastí, nad níž vyrůstá kmen – národní život a duch, který z této řady totožností vychází, vrací se do ní a vytváří z jejich jednotlivých oblastí organizované cesty architektury,*“ právě tím měla vzniknout

²⁸¹ Bystřičan, I., Jak se z cihel stavěl národ, *Britské listy*, 12. 5. 2004, s. 1; <http://blisty.cz/art/18083.html>.

²⁸² S., *Národ I (V)*, 1917, č. 4, s. 1 (titulní).

²⁸³ Štech, V. V., (pozn. 20), s. 208.

národní architektura.²⁸⁴ V roce 1921 Janák nechal přetisknout svůj článek z roku 1916 *Barvu průčelím*, tím upozornil na význam barevnosti pro jeho i Gočárovu architekturu – barva se stala aktivním činitelem, který „odpovídá našemu temperamentu, a že je to v soulase s rázem Prahy.“²⁸⁵

U Štecha se objevila i charakteristika toho, v čem se české národní umění projevuje, především v tom, že architekt „*rozvinovat veškerou akci do povrchu, proměňovati konstrukci a kompozici hmoty v rytmus ploch, převaděti struktivní články v soustavu bohatého a živého ornamentu.*“²⁸⁶ Což Janák i Gočár uplatnili v praxi, pro jejich „národní styl“ byly charakteristické ornamenty blízké lidovému umění – obloučky, terčíky, válečky, poloválečky. Skvělou dobovou charakteristiku stylu podává J. E. Koukla v jednom svém článku z roku 1923, tvorbu obou architektu popisuje slovy: „*Barva čistá a radostná, která oživovala lidový barok, dává i těmto architekturám milý a důvěrný vzhled, [...]. Přes jehlancové a hranolovité abstraktní formy vracejí se tito přátelé-spolupracovníci ke kruhovým, určitým formám, z nichž zvláště Janák vyšel. Přistupuje však další: plastika a barva. Plastické detaily, úseky válců a koulí jsou sice umísťovány někdy ještě ne dosti organicky; a na jejich rozvržení a seskupení je viděti vliv studia východních architektur. Zásada barevnosti fasád a interiérů jest nutnou reakcí proti zšedlým barvám, umělému kameni a tlumeným tonům dřev nábytku. Nelze však barvu v architektuře považovati za více než za dekorativní složku, která může ještě zlidštití široké a stlačené proporce, jež však není elementem soběstačným. Gočárový nebo Janákovy kompozice jsou přes svůj protitradiční (však též jen zdánlivě) detail svým celkovým smyslem proporcí hodně tradiční: navazují na lidové chápání slohů, v němž je tolik útulného tepla a dobrého řemesla stavebního.*“ V roce 1930 ve výstavním katalogu Josefa Gočára shrnul tyto snahy také Zdeněk Wirth, když je srovnal s předválečnou tvorbou, na rozdíl od ní architekti po roce 1918 kladou

²⁸⁴ Janák, P., Ve třetině cesty, Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, s. 218-226.

²⁸⁵ Pavel Janák, *Barvu průčelím*, *Venkov XI*, 1916, s. 3-4. – Idem, *Styl II (VII)*, 1921–1922, s. 4–5.

²⁸⁶ Štech, V. V., (pozn. 12), s. 239.

důraz především na vizuální účinek z užití dekorativních prvků na povrchu hmoty, které kombinují s velmi pestrou barevností.²⁸⁷

Úvaze o charakteru „národního stylu“ se věnují i pozdější historici umění, jde například o současnou historičku Vendulu Hnídkovou, která tomuto tématu věnovala hned několik studií a vydala několik publikací. Ve stati z roku 2009 se v rámci debaty nad vhodnými a nevhodnými pojmy k označení architektury první poloviny dvacátých let 20. století zmiňuje také o rysech, které byly „národnímu stylu“ vlastní, a které vyjadřovaly „českého ducha“.²⁸⁸ Poprvé se „národní styl“ uplatnil v pavilonech (roku 1919), což podporuje myšlenku „národního stylu“ jako státního stylu, jímž se Československo reprezentovalo v zahraničí. Jak tyto pavilony, tak i pozdější stavby měly společné rysy, především „*přísnou symetrii průčelí, abstraktní dekor ze seskupených půlválců, obloučku, obdélníků a výseků dalších geometrických těles, ale také, ale také četné florální ornamenty v souladu s velmi pestrým koloritem.*“²⁸⁹ Na stejném místě se historička věnuje také významu barevnosti architektury, která úzce souvisela s její národní povahou. Upozorňuje na některé chybné domněnky, že šlo o trikombinaci červeno-modro-bílé, která údajně měla odkazovat na stání barvy, avšak tato barevnost se uplatňovala především v uměleckém řemesle, architekturu ovládla kombinace kontrastní červené s bílou, což dokládají četné stavby, např. Gočárova Legiobanka na Poříčí v Praze (1922-1923, či Janákovo Krematorium v Pardubicích (1921-1923). Jak již vyplynulo s citace z Janákovy stati o barevnosti průčelí a na co také upozorňuje Hnídková, barevnost vycházela z „rozvahy“ architekta a nemusela být pouze červeno-bílá, je to patrné i ze studií obou architektů.²⁹⁰

Z pozdějších úvah bych zde ráda uvedla Jindřicha Vybírala, který v článku *Hledání národního stylu* z roku 1997 uvažuje o tom, čím se architektura vytvořená po roce 1918 odlišovala od snah 19. století, rozdílnost spočívala v „*ideologickém programu a prioritně politických a výchovných funkcích, které tvůrci „národní“ po*

²⁸⁷ Wirth, Z., Josef Gočár, *Genf*, 1930, s. 9.

²⁸⁸ Hnídková, V., (pozn. 17), s. 76.

²⁸⁹ *Ibid.*, s. 79.

²⁹⁰ *Ibid.*, s. 83.



Obr 35. Josef Gočár, Anglobanka v Hradci Králové (1922-1923)

roce 1918 výslovně deklarovali.“²⁹¹ V kontextu z doby první republiky se takový program neomezoval pouze na politickou sféru, jeho součástí byli dobrovolně také umělci a architekti.

Avšak nakolik byl „národní styl“ první republiky opravdovou národní, popř. oficiální státní architekturou? Nakolik byl ve srovnání s teoretickým ideálem úspěšný? A nakolik byl architekturou nově vykonstruovaného národa československého? Program „národního stylu“ nebyl čistě esteticky vymezený, sám Janák si uvědomoval odklon od estetického kubismu k architektuře doby, k architektuře sociální a lidové. Snad díky úsilí přiblížit se široký vrstvám obyvatelstva a díky užití prvků jemu blízkého lidového umění byl styl neodbornou veřejností přijímán pozitivně, obzvláště v době poválečné euforie. Avšak ve

²⁹¹ Vybíral, (pozn. 26), s. 144.

zpracování interiérů a předmětů denní potřeby sociální hledisko (zřejmě neúmyslně) ustupovalo – kvůli náročné výrobě vznikaly spíše předměty luxusního charakteru. Tento nábytek se uplatnil především ve vilách a sídlech bohatých vrstev, např. zařízení zámku Bartoňů od Pavla Janáka (1922-1924) a případně v interiérech některých ministerských budov, např. Gočárovo zařízení pracovny pro státního tajemníka ministerstva školství (1919). Navzdory teoretickým i jiným proklamacím, „národní styl“ první republiky nebyl dílem čistě domácí tradice, často užívali osvědčeného tvarosloví historismu, což je patrné hned na několika realizacích.²⁹² Jde například o ono užití triumfálního oblouku v případě Gočárovy Legiobanky, či zřejmá inspirace typem řeckého chrámu a v dekoraci florentskou protorenesancí u Janákova Krematoria v Pardubicích, či viditelný odkaz paláce Adria k italským palácům trecenta.

V rovině státní reprezentace byl „národní styl“, i přes nevraživost domácí mladé generace, nadmíru úspěšný, především tedy v rámci zahraničních výstav, zejména Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži z roku 1925, kde československá reprezentace dostala druhý největší počet ocenění. Časem se ale stal opravdovým krokem zpět, který neodpovídal době, jež už neusilovala o národ vystihující projev, ale o architekturu, která by šla stejným krokem s posledními evropskými proudy.

V praxi se tvorba Pavla Janáka, Josefa Gočára a několika dalších, navzdory úsilí Wirtha a Štecha prosadit ji jako oficiální styl státu, uplatnila především ve stavbě bank či soukromých obchodů a domů nikoli ve stylu státních budov.²⁹³ V této rovině se uplatnili spíše wagneriáni racionálně klasicistní větve, tedy. Již v úvodu druhé části této práce zmínění architekti, A. Engel (budova Ministerstva obrany v Praze-Dejvicích 1926–1934), F. Roith (ministerstvo zemědělství, 1925-1932), či B. Hypšmann a jeho dvě budovy ministerstev na novoměstském břehu Vltavy (1924-1931). (39)

²⁹² Hnídková, V., (pozn. 17), s. 76.

²⁹³ Strakoš, M., Reprezentace architekturou v českých zemích 20. století, *ERA* 21 VII, 2007, č. 4, s. 771.

V rovině státní reprezentace bych ráda zmínila i další část problematiky, v průběhu psaní práce jsem se v odborné literatuře nesešla s řešením otázky státní reprezentace s ohledem na reprezentaci česko-slovenského národa. Reprezentace českého národa – v jehož rámci, respektive v Praze jako kulturním ohnisku, se národní styl utvářel již od šedesátých let 19. Století – je nepopíratelná. Promítla se však do reprezentace národa československého státu i složka slovenská? Hledala se nějaký architektonický sloh, v němž by byly obsaženy i prvky slovenské, moravské, slezské aj.? I přes to, že se odborná literatura tímto tématem příliš nezabývá, je tato otázka velmi zajímavá a ráda bych zde nabídla několik vlastních postřehů především z dobového tisku a tím poukázala na to, že její zkoumání a pochopení je možné.



Obr 36. Antonín Engl, Ministerstvo železnic
(1927-1933)

Po vzniku Československa, již v roce 1919 František Žákovec ve svém *Slovanském programu výtvarnickém* napsal, že „český program měl vždy svou složku slovenskou a nyní, když Slovensko k nám náleží a za ně jsme prolili i krev, míníme ovšem se jím zabývat se vši vážností a intenzitou a tedy i výtvarnický.“²⁹⁴ Protagonista „národního stylu“ historik umění V. V. Štech v souvislosti s tím roku 1921 v úvodu ke své sbírce *Včera* vnímal rok 1918 jako předěl, kdy „ze spojení západně orientované umělecké složky, kterou představujeme my Češi, s východní [tj. Morava, Slezsko a Slovensko] touhou po zformování života podle domácích měřítek vznikne nové československé umění, které půjde od národní kulturní služby

²⁹⁴ Žákovec, F., *Slovanský program výtvarnický, Volné směry XX*, 1919–1920, s. 76.

*k hodnotám všeobecně lidským.*²⁹⁵ Architektonická praxe však byla jiná, tvůrci „národního stylu“ slovenskou složku opomíjeli (nezabývali se jí ani teoreticky). Dokonce i původem slovenský architekt Dušan Jurkovič (1868-1947), který působil na Valašsku, na přelomu 19. a 20. století povýšil tvarosloví slovenské i valašské lidové architektury do roviny tzv. vysoké architektury, se po válce, kdy se vrátil na Slovensko, odvrátil od těchto tendencí.²⁹⁶ Problematičnost účasti Slovenska na formování národního stylu československého státu spočívá v tom, že bylo dlouhodobě součástí Uherska, mělo jinou minulost i kulturní orientaci než Češi, Slezané a Moravané. Bylo dlouhou dobu vystaveno silnému tlaku maďarizace, vlastenecky i kulturně silně ochablé. I přes několik málo výjimek byli Češi Slovákům cizí, mnohem blíže jim po tolika letech uherské nadvlády byli Maďaři.²⁹⁷ Vykořenění vlivu Uher bylo nakonec těžší, nežli se na počátku předpokládalo, muselo se zakročit násilně.²⁹⁸ I samo Ministerstvo školství a národní osvěty v čele se Zdeňkem Wirthem usilovalo o správu věcí slovenských, protože jak psal, *„právě na Slovensku je organizační práce nejvíce třeba, má-li se časem jeho kulturní úroveň i po této stránce vyrovnati zemím bývalé koruny české a mají-li se vyhladiti stopy maďarské lžikultury,*“ to se mu však díky shrnutým okolnostem příliš nedařilo.²⁹⁹

I přes malý dosah státní správy na Slovensko nelze říci, že zde nevznikla potřeba nových státních staveb a že se zde architektura nerozvíjela. Vzhledem k slovenskému kulturnímu ochabnutí v průběhu maďarizace se zde prosadili především čeští architekti, nejde však o okruh kolem tvůrců českého „národního stylu“, jsou to někdejší studenti Jana Kotěry a Josipa Plečnika, kteří oba vedli na českých uměleckých školách ateliéry architektury. Architekty, kteří přišli z Čech a většinou se na Slovensku trvale usadili, byli K. Šilinger (1887–1951), J. Merganc

²⁹⁵ Štech, V. V., *Včera*, Praha 1921, úvod.

²⁹⁶ Hnídková, V., *Co je národního na národním stylu*, přednáška k výstavě *Národní styl. Kultura a politika*, Veletržní palác 12. května 2013. Nebo se o tom zmiňuje také L. Foltyn, in: *Český kubismus 1909-1925*, Praha 2006, s. 254.

²⁹⁷ Peroutka, F., *Budování státu I.*, Praha 1991, s. 130-137.

²⁹⁸ Viz Peroutka (pozn. 294), s. 137-139.

²⁹⁹ Wirth, Z., *Organizace Ministerstva školství a národní osvěty Československé republiky*, *Umění* 2, 1919-1920, Kronika, s. 249.



Obr 37. Klement Šilinger, Obytný dům na Heydukové ulici v Bratislavě (1922)

(1889–1974), A. Balán (1891–1960), J. Grossmann (1892–1957), F. Krupka (1885–1963), J. Marek (1889–1965), V Šebor (1890–1968). Díky tomu na Slovensku vznikala barevná ornamentální architektura, ve které čeští architekti usilovali o vytvoření národního výrazu.³⁰⁰ Národní styl zde pod vlivem místního charakteru přijímal spíše klinou podobu a představoval zde, stejně jako v Čechách, krátkou epizodu. Nejvýznamnější osobností byl Klement Šilinger, v letech 1912–1914 vystudoval pražskou Akademii a od roku 1919 pracoval na Slovensku. I on ve své tvorbě soustředil svou pozornost na

„fasádu, architektonický detail a barevnost,“ vycházel z klasicistního uspořádání a v tvorbě využíval několik ornamentálních prvků „národního stylu“ pražského okruhu.³⁰¹ Šilingerovo dílo je příkladem slovenské obdoby národní architektury, jde např. o stavby družstevních domů v Bratislavě Štětina 1, 2 a 5 (1921–1922), či domy Karadžičova 3 a 5 (1923), Obchodní škola v Nitře (1922), Obytný dům na Heydukové ulici v Bratislavě (1922). Charakteristické znaky českého „národního dekorativismu“ jsou v Bratislavě viditelné také na budově policejního ředitelství ve Špitálské ulici od F. Krupky (1922) i další.³⁰² (40)

³⁰⁰ L. Foltyn, Vliv českého kubismu v slovenské architektuře, in: *Český kubismus 1909–1925*, Praha 2006, s. 254.

³⁰¹ L. Foltyn, (pozn. 297), s. 254.

³⁰² Blíže L. Foltyn, (pozn. 297), s. 254–258.

Navzdory zmíněným skutečnostem a tomu, že „*umělci a historici umění neusilovali apriorně o programové zformování jednotného stylového projevu ve službách konstituování nové československé identity,*“ tak díky optimistické náladě vítězného „tažení“ československé politické reprezentace a díky společnému úsilí úzkého okruhu osobností podobného smyšlení, především díky historikům umění, kteří zastupovali významné pozice ve státní správě, po válce vzniká neuvěřitelně bohatý „národní styl“, který se na čas stál téměř oficiálním a skutečně reprezentativním slohem nového svobodného státu.³⁰³

Jak je vidět, národní projev se hledal i v době, kdy vznikl „národní styl“ první republiky a jak je zřejmé, ani v této době si architekti nebyli jistí, že našli ten „pravý“ národní svéráz, který by plně reprezentoval národ či dokonce stát. Tak po úspěšné mezinárodní výstavě v Paříži roku 1925 hledání národního stylu pomalu končí a i jeho dřívější představitelé pomalu směřují k „nové architektuře“ třicátých let 20. století.

³⁰³ Hnídková, V., (pozn. 17), s. 83.

RESUMÉ

Bakalářská práce se zabývá tématem hledání národního stylu v české a československé architektuře posledních dvou desetiletí 19. století a prvních dvou dekád 20. století. Práce je rozdělená do součástí, kdy první část se tomuto procesu věnuje v době, kdy Češi byli národem ve smyslu kulturním, tedy v rámci rakouskouherské monarchie, a druhá část se zaměřuje na období poválečné, kdy se hledal národní projev v rámci demokratického státu a lze tedy do určité míry mluvit i o státním stylu. Práce tuto problematiku zkoumá jednak v teoretické rovině – v textech samotných architektů nebo historiků a kritiků umění daného období, ale i názorů pozdějších odborníků, kteří se národním stylem zabývali – jednak v rovině praktické v realizacích staveb (konkrétněji zpracování fasád), které měly už z hlediska své funkce představovat národní či státní ideu, architektura se tedy stává pramenem. Vedle toho se práce snaží všimnout dobového společensko-politického kontextu, ve kterém potřeba specificky českého projevu vzniká.

SUMMARY

This thesis focuses on the search for the national style in Czech and Czechoslovak architecture in the last two decades of the 19th century and the first two decades of the 20th century. The work is divided into two parts; the first part covers the period when Czechs were a nation, defined in terms of culture and ethnicity, within the Austro-Hungarian Monarchy, while the second deals with the post-war period, the time of the search for the national expression within a democratic state, which can be referred to, to some extent, as a state style. This work examines this issue from a theoretical perspective, analyzing texts written by architects, historians and art critics of that time, as well as views of later experts who examined the national style, and its practical application to buildings (particularly the treatment of façades), whose role it was to represent a nationalist or state idea. Architecture thus becomes a resource. In addition, this work also pays attention to the social and political context in which this need of a specifically Czech method of expression arose.

SEZNAM OBRÁZKŮ

1. HEDÁNÍ „NÁRODNÍHO STYLU“

1. Josef Zítek, Národní divadlo v Praze (1868-1883), publikováno in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 33
2. Ignác Ullmann, Vyšší dívčí škola v Praze (1866-1867), publikováno in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 73.
3. Antonín Wiehl, vlastní dům na rohu Vodičkovy ulice a Václavského náměstí (1895-1896), publikováno in: Wirth, Z., Matějček, A., *Česká architektura XIX. století (1800-1920)*, Praha 1922; s. 95.
4. Antonín Wiehl, Fara u sv. Petra (1893-1894), publikováno in: kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1780-1890)*, III/2, Praha 2001, s. 179.
5. Ferdinand Fellner – Hermann Helmer, Městské divadlo v Karlových Varech (1884-1886), zdroj: [www stránky města Karlovy Vary](http://www.karlovy-vary.cz/images/vary/divadlo_03.jpg).

(http://www.karlovy-vary.cz/images/vary/divadlo_03.jpg)
6. Fridrich Ohmann, průčelí pojišťovny Assicurazion generali v Praze (1894-1896); *Der architekt 1898*, publikováno in: kol. autorů, *Velké dějiny zemí Koruny české: Architektura*, Praha 2009, s. 601.
7. Fridrich Ohmann, Café Corso (1897-1898), publikováno in: kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/1, Praha 1998, s. 133.
8. Jan Kotěra, Peterkův dům na Václavském náměstí (1899-1900), publikováno in: Wirth, Z., Matějček, A., *Česká architektura XIX. století (1800-1920)*, Praha 1922; s. 74.

9. Antonín Balšánek – Osvald Polívka, Obecního domu (1905–1911), publikováno in: kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/1, Praha 1998, s. 136.
10. Pavel Janák, druhá část Hlávková mostu se sousoším Jana Štursy v Praze (1910-1912), publikováno in: Wirth, Z., Matějček, A., *Česká architektura XIX. století (1800-1920)*, Praha 1922; s. 85.
11. Josef Gočár, dům U české matky boží v Praze (1911-1912), Wirth, Z., Matějček, A., *Česká architektura XIX. století (1800-1920)*, Praha 1922; s. 87.

1.1. Výstavy – počátky národní reprezentace

12. Bedřich Münzberger, Průmyslový palác na Jubilejní výstavě v Praze (1891), publikováno in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 207.
13. Antonín Wiehl, Umělecký pavilon na Jubilejní výstavě v Praze (1891), publikováno in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 209.
14. Antonín Wiehl, Triumfální brána na Výstavišti v Praze (1891), publikováno in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 211.
15. Antonín Wiehl – Jan Koulou, Česká chalupa na Jubilejní výstavě v Praze (1891), publikováno in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 249.
16. Jan Kotěra, Trmalova vila v Praze-Strašnicích (1902-1903), publikováno in: Vybíral, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, s. 252.

2. ČESKOSLOVENSKO A NOVÉ HLEDÁNÍ

2.1. „Národní styl“ v kontextu první republiky

17. Jan Kotěra a Ladislav Machoň, Právnická fakulta v Praze (1926-1929),
www zdroj: (<http://forum.cuni.cz/fukIII01/3-1-15.gif>)

18. Josef Gočár, detail Banky československých legií (1921-1923), publikováno
in: Hnídková, V., Národní styl. Kultura a politika, Praha 2013, s. 116.

19. Pavel Janák, vila v Praze (1921-1922), publikováno in: Hnídková, V.,
Národní styl. Kultura a politika, Praha 2013, s. 69.

2.2. „Národní styl“ v praxi

20. Josef Gočár, Banka československých legií v Praze (1922-1923),
publikováno in: Wirth, Z., Matějček, A., *Česká architektura XIX. století (1800-1920)*, Praha 1922; s. 95.

21. Josef Gočár, dvorana Banky československých legií v Praze (1922-1923),
www zdroj: (<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1024681598-legiobanka/298323230620073/>)

22. Josef Gočár, detail Legiobanky (1922-1923), fotografie roku 1930, www
zdroj:
(http://www.securityprinting.org/akcie/obory/060/p10600_bank_a_leskoslovenskych_legii_legiobanka.jpg)

23. Pavel Janák, krematorium v Pardubicích (1921-1923), publikováno in: kol.
autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/2, Praha 1998, s.
19.

24. Pavel Janák, interiér krematoria v Pardubicích (1921-1923), www zdroj:
(http://www.denik.cz/galerie/g_krematorium_pamatka.html?mm=2232400)
25. Pavel Janák – Josef Zasche, detail Paláce pojišťovny Riunione Artiatica di Sicutrà (1922-1925), publikováno in: kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/1, Praha 1998, s. 350.
26. Pavel Janák – Josef Zasche, model Paláce pojišťovny Riunione Artiatica di Sicutrà (1922-1925), publikováno in: Hnídková, V., *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 133.
27. Josef Gočár, domky letiště v Kbelích (1920-1921), www zdroj:
(<http://plajzka.blog.cz/1102/gocarovy-domky>)
28. Pavel Janák – František Kysela, velký salon, zámek v novém Městě nad Metují (1922-1924), publikováno in: Hnídková, V., *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 91.
29. Otto Gutfreud – Pavel Janák, pomník Babičky Boženy Němcové, babiččino údolí (1922), www zdroj: <http://www.people.cz/travel/cs/articles-detail/aid-11458>
30. Josef Gočár, gymnasium v Hradci Králové (1924-1926), publikováno in: kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/2, Praha 1998, s. 21.
31. Otakar Novotný, učitelská dům v Praze (1922-1923), publikováno in: *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/1, Praha 1998, s. 349.

2.4. Spolky, organizace a sdružení

32. Pavel Janák, zařízení lidového bytu (1921), publikováno in: Hnídková, V., Národní styl. Kultura a politika, Praha 2013, s. 87.
33. Josef Gočár, pavilon ČSR na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži (1925), publikováno in: Hnídková, V., Národní styl. Kultura a politika, Praha 2013, s. 136.
34. Instalace v pavilonu ČSR na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži (1925), publikováno in: Hnídková, V., Pavel Janák: Obrysy doby, Praha 2009, s. 154.

ZÁVĚR

35. Josef Gočár, Anglobanka v Hradci Králové (1922-1923), publikováno in: kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/1, Praha 1998, s. 352.
36. Antonín Engl, Ministerstvo železnic (1927-1933), publikováno in: kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1838)*, IV/2, Praha 1998, s. 17.
37. Klement Šilinger, Obytný dům na Heydukové ulici v Bratislavě (1922), zdroj: autorka a archívy časopisu Projekt a Spolku architektov Slovenska.
(<http://living.hnonline.sk/clanky/hnreality/architekt-ktory-tvoril-mesto>)

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ALTOVÁ, B., Možnosti studia evangelické sakrální architektury, *Lidé města* 11, 2009/3.

BAŽANT, J., *Pražský Belvédér a severská renesance*, Praha 2006; ISBN 80-200-1411-x.

BENEŠOVÁ, M., *Josef Gočár*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1958.

ČAPEK, J., *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění z let 1911 – 1937*, Umělecká beseda Praha 1946.

FOLTYN, L., Vliv českého kubismu v slovenské architektuře, in: *Český kubismus 1909-1925*, Praha 2006.

GALANDAUER, J., *Vznik Československé republiky 1918: Programy, projekty, předpoklady*, Praha 1936.

HARNA, J., KAMENEC, I., *Na společné cestě: česká a slovenská kultura mezi dvěma válkami*, Horizont, Praha 1998.

HNÍDKOVÁ, V., *Národní styl. Kultura a politika*, VŠUP, Praha 2013; ISBN 978-80-86863-62-7.

HNÍDKOVÁ, V., *Pavel Janák: Obrysy doby* (sb. Statí), Arbor vitae, Praha 2009; ISBN 978-80-87164-02-0.

HORYNA, M., KROUPA, J., eds, *Dějiny českého výtvarného umění (1780-1890) III/2*, Academia, Praha 2001, ISBN 80-200-07735-0.

HOSTINSKÝ, O., *O umění*, Československý spisovatel, Praha 1956.

HROCH, J., *Národy nejsou dílem náhody*, Sociologické nakladatelství, Praha 2009, ISBN 978-80-7419-010-0.

HÜBSCHMANN, B., Praha současná in: V. Dědina, J. Filip, K. Guth. B. Hübschmann, P. Janák, Z. Wirth, *Jak rostla Praha*, Praha 1939.

LUKEŠ, Z., BENEŠOVÁ, M., eds., *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1938)* IV/1, Academia, Praha 1998; ISBN 80-200-0587-0 (1. díl), ISBN 80-200-0630-3 (soubor).

MARCURA, V., *Chaloupka – projekt idyly*, in: Hodrová, D., ed., *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997.

MICHEL, B., *Praha – město evropské avantgardy 1895-1928*, Argo, Praha 2010, ISBN 978-80-257-0327-4.

Národní technické muzeum, Archiv architektury a stavitelství, F 85 – Janák, K 81 spisy, složka 101 Riunione, Dopis Riunione P Janákovi, Praha 21. 2. 1922.

NOVOTNÝ, O., *Česká architektonická avantgarda*, Prostor, Praha 1998; ISBN 80-85190-70-2.

PAVLÍČEK, V., *O české státnosti*, 1. Díl, Karolinum, Praha 2002; ISBN 80-246-0489-2.

PAVLÍČEK, V., *O české státnosti*, 3. Díl, Karolinum, Praha 2009; ISBN 978-80-246-1642-1.

PEROUTKA, F., BIENERTOVÁ, E., *Budování státu I.*, Lidové noviny, Praha 1991, ISBN 80-7106-040-2, ISBN 80-7106-036-4.

PETRASOVÁ, T., KRATOCHVÍL, P., ETA, *Velké dějiny zemí koruny české: Architektura*, Paseka Praha-Litomyšl, Artefactum Praha 2009; ISBN 978-80-7432-001-9 (Paseka), ISBN 978-80-7432-000-2 (soubor Paseka), ISBN 978-80-86890-21-0 (Artefactum)

ROHÁČEK, J., UHLÍŘOVÁ, K., eds., *Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby*, Artefactum, Praha 2010; ISBN 978-80-86890-32-6.

ŠVÁCHA, R., eds., *Dějiny českého výtvarného umění (1890-1938) IV/2*, Academia, Praha 1998; ISBN 80-200-0623-0 (2. díl), ISBN 80-200-0630-3 (soubor).

ŠVÁCHA, R., *Lomené, hranaté a oblé tvary*, Praha 2000; ISBN: 80 - 86010 - 35 - X.

ŠVÁCHA, R., *Od moderny k funkcionalismu*, Victoria Publishing, Praha 1985; ISBN 80-85605-84-8.

ŠVESTKA, J., VLČEK, T., eds., *Kubismus 1909-1925*, I3C2, Modernista, Praha 2006; ISBN 80-239-6658-8.

TEIGE, K., MSA 2, *Moderní architektura v Československu*, Praha 1930.

VYBÍRAL, J., *Česká architektura na prahu moderní doby*, Argo/VŠUP, Praha 2002, ISBN 80-7203-475-8.

WIRTH, Z., MATĚJČEK, A., *Česká architektura XIX. století (1800-1920)*, Jan Štenc, Praha 1922.

Články

BYSTRÝČAN, I., Jak se z cihel stavěl národ, *Britské listy*, 12. 5. 2004, s. 1; <http://blisty.cz/art/18083.html>.

DICKIE, G., Co je umění? Institucionální analýza, *Aluze 2/2008 – Studie*, s. 1; http://aluze.cz/2008_02/09_studie_dickie.php

DUDYCH, K., Pavel Janák - učitel, in: *Československý architekt*, 1957, č. 5, s. 1.

EDGAR, E.: O povaze architektury kremační, *Stavitelské listy XX*, 1924, s. 112.

HELLER, S. O., *Renaissance moderních průčelí našich a vztah její k renaissance původní*, Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém 18/1883, č. 1, s. 5.

HERAIN, K., Statní representace v umění, *Drobné umění* II, 1921, s. 118–120.

HNÍDKOVÁ, V., Rondokubismus vs. národní styl, *Umění* 57, 2009, č. 1, s. 74-84.

K otevření pardubického krematoria, *Východ* 4, 1923, č. 43, s. 1.

KOTĚRA, J., O novém umění, *Volných směrech* 4/1900, 189-195.

KOULA, J., Dvorní divadlo ve Vídni, *Zprávy spolku inženýrů a architektů v Kralovství českém 23/1888-1889*, s. 74.

JANÁK, P., Architektura – hmota či duch?, *Styl* V, 1924-1925, s. 170-174. Přetištěno in: Hnídková, V., Pavel Janák: Obrysy doby, Praha 2009.

JANÁK, P., Barvu průčelím, *Venkov* XI, 1916, s. 3-4. –, *Styl* II (VII), 1921–1922, s. 4–5.

JANÁK, P., Čtyřicet let nové architektury, in: in: *Architektura* 2, 1940, s. 129-132. Přetištěno in: Hnídková, V., Pavel Janák: Obrysy doby, Praha 2009, s. 208-216.

JANÁK, P., K výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem 1914, *Národní listy* 54, 1914, č. 149 (2. 6.), s. 2-3.

JANÁK, P., Národní věc a čeští architekti, in: *Národ* 2, 1918, č. 23 a 24, s. 295, 305-306. Přetištěno in: Hnídková, V., Pavel Janák: Obrysy doby, Praha 2009.

JANÁK, P., Nedočkávaná procházka, *Umění* I, 1919-1921, s. 81-86. Přetištěno in: Hnídková, V., Pavel Janák: Obrysy doby, Praha 2009.

JANÁK, P., Od moderní architektury k architektuře, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrysy doby*, Praha 2009, s. 41-47.

JANÁK, P., Opět na rozcestí k svérázu, *Národ* 1 (5), 1917, č. 32, s. 576-578.

JANÁK, P., Otto Wagner, in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 35-38.

JANÁK, P., Ve třetině cesty, *Volné směry* XIX, 1918, s. 218-226. Přetištěno in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009.

JANÁK, P., Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život. *Výtvarná práce* IV, 1925-26, s. 222

KOULA, J., Dvorní divadlo ve Vídni, *Zprávy spolku inženýrů a architektů v Království českém* 23/1888-1889.

KOULA, J., Ještě o svérázu, *Národ* 1 (5)1917, č. 36, s. 643-644.

KOŽELKA, K., Pavel Janák a škola, in: *Architektura ČSR*, 4, 1942, s. 90-92.

KOULA, J. E.: Dvě výstavy architektur. *Drobné umění* II, 1921, 16-17.

MÁDL, K. B., Friedrich Ohmann v Praze, *Volné směry* 4/1900, s. 181-186

MÁDL., K. B., Sloh naší doby, *Volné směry* 4/1900, s. 189-195.

MÁDL, K. B., Přichází umění (1898), in: *Karel B. Mádl: výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959, s. 60-68.

MATĚJČEK, A., O vyschlém prameni, *Národ* 1 (5), 1917, č. 37 a 39, s. 660-662, 693-694.

NEBESKÝ, V., Moderní česká architektura, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, UPM v Praze 1989, s. 37-39; pův. in: *Tribuna*, 1920, (28. 3.), s. 1-2.

NEBESKÝ, V., Sloh nové doby, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, UPM v Praze 1989, s. 29-31; pův. in: *Tribuna*, 1919, (23. 9.), s. 1-2.

NEBESKÝ, V., Sociální pozadí našeho uměleckého života, in: *Nebeský, V., O architektuře, užitém umění a kritice*, UPM v Praze 1989, 116-122, zde s. 120; pův. in: *Tribuna* 5, 1923, č. 230 (3. 10, 9. 10.), s. 1-2.

NEBESKÝ, V., Umění v módě, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, UPM v Praze 1989, s. 67-68; pův. in: *Tribuna*, 1921, (22. 10.), s. 3.

NEBESKÝ, V. M., Vnější podmínky národního umění, in: *O architektuře, užitém umění a kritice*, UPM v Praze 1989, s. 43; Pův. in: *Tribuna*, 1920, (4. 4.), s. 1-3.

POLÍVKA, K., O nový výraz, *Časopis československých architektů XXII*, 1923, s. 97-98.

S., *Národ I (V)*, 1917, č. 4, s. 1 (titulní).

P. (Polávka?), K., Nové stavby v Praze, *Časopis československých architektů 23*, 1924, s. 150-151.

STARÝ, O., Česká moderní architektura, *Stavba 4*, 1925-1926, s. 1-9, 151-162, 167-181, 183-196.

STRAKOŠ, M., Reprezentace architekturou v českých zemích 20. století, *ERA 21 VII*, 2007, č. 4, s. 70-72.

SVOBODOVÁ, M., Pardubice – pokus o první české krematorium, nepag. *Archiweb* 15. 01. 2007 www.archiweb.cz, kde je uvedena i literatura a prameny k soutěži.

ŠTECH, V. V., Dekorativní umění československé (text katalogu výstavy v Monze r. 1923), *Výtvarná práce 2*, 1923, 120-122.

ŠTECH, V. V., O národní umění, in: *Včera. Výbor z článků z r. 1910-1920*, Jan Štenc, Praha 1921, 204-221; pův. in: *Venkov* 1916.

ŠTECH, V. V., Smysl země, in: *Včera. Výbor z článků z r. 1910-1920*, Jan Štenc, Praha 1921, s. 232-245; pův. in: *Budoucnost* 1918.

TEIGE, K., Architektura na výstavě SVU Mánes, *Stavba III*, 1923, s. 23.

TEIGE, K., Nové umění a lidová tvorba, *Čas 30*, 1920, č. 153 (10. 12.), s. 5.

TEIGE, K., O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění, *Stavba 4*, s. 102-104, 149-151.

TYRŠ, M., *O podstatě díla uměleckého*, Praha 1873; Týž, *O podmínkách vývoje a zdatu činnosti umělecké*, Praha 1873.

TYRŠ, M., Ve prospěch renaissance české, *Národní listy* 11. a 16, listopad 1882; Přetištěno ve sborníku *O umění*, díl 6, Praha 1937, s. 61-64.

WINTER, Z., Kulturní obraz českých měst, *Život veřejný v XV. a XVI. Věku*. Díl I, Praha, s. 358.

WIRTH, Z., Josef Gočár, *Genf*, 1930, s. 9.

WIRTH, Z., Lidové a moderní umění, *Styl* 2, 1909-1910, příloha kronika, prosinec, s. 9-16.

WIRTH, Z., Organizace Ministerstva školství a národní osvěty Československé republiky, *Umění* 2, 1919-1920, Kronika, s. 246-253.

WIRTH, Z.: Václav Vilém Štech, *Umění XVI*, 1945.

Zákon o umělecké úpravě předmětů státem vydávaných neb podporovaných, *Umění I*, 1918-1921, s. 442, 445.

ŽÁKOVEC, F., Gočár a Janák, *Národní listy* 53, 1923, č. 37, s. 4.

ŽÁKOVEC, F., Slovanský program výtvarnický, *Volné směry XX*, 1919-1920, 55-85.

Přednášky

JANÁK, P., O moderní architektuře, přednáška z roku 1920, publikována in: Hnídková, V., *Pavel Janák: Obrisy doby*, Praha 2009, s. 115-126.

HNÍDKOVÁ, V., *Co je národního na národním stylu*, přednáška k výstavě *Národní styl. Kultura a politika*, Veletržní palác 12. května 2013.