

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Karel Ďurža

Klasicismus v české architektuře
19. a 20. století

Klasicizující tendence v české architektuře
19. a 20. století

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2017

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne: 15.7. 2017

Karel Ďurža

Bibliografická citace

Klasicismus v české architektuře 19. a 20. století [rukopis] : Klasicizující tendence v české architektuře 19. a 20. století : diplomová práce / Karel Ďurža ; vedoucí práce: Vladimír Czumalo. -- Praha, 2017. -- 302 s.

Anotace

Studie zpracuje téma klasicismu v širším smyslu tohoto pojmu na materiálu české architektury. V úvodní kapitole pojmově vymezí klasické, klasicismus a neoklasicismus. Samostatně stručně pojedná o formování klasického kánonu v Evropě a nastíní vývoj klasicismů v dějinách české architektury v evropském kontextu. Systematicky pak v samostatných kapitolách zpracuje problematiku klasicismu 1. poloviny 19. století, období přísného a pozdního historismu a rané a vrcholné moderny. Zvláštní pozornost bude věnovat tématu klasického v českém myšlení o umění v meziválečném období a v letech okupace. Po analýze klasicizujících tendencí v architektuře socialistického realismu stanoví základní klasicizující snahy ve druhé polovině 20. století a na počátku století 21. Závěrečná kapitola na základě vybraných příkladů identifikuje rysy, které lze považovat za specifické pro klasicismus v české architektuře.

Klíčová slova

klasická architektura, Antika, klasicismus, klasický, klasičnost, novoklasicismus, palladianismus, empír, historismus, secese, moderna, socialistický realismus, postmoderna

Abstract

The thesis is aimed at the subject of classicism in a broader sense of this term and is based on the classicism period architecture in the Czech Republic. The introductory chapter intends to briefly and independently define and clarify the terms classical, classicism and neoclassicism, deal with the shaping of the classical canon in Europe and

outline the evolution of classical features in the history of the Czech architecture in the European context. In separate chapters the thesis systematically follows the matters of classicism in the first half of the 19th century, in the periods of pure and late historicism and early and paramount modernism. Special attention has been paid to the matters of classicism in the Czech thoughts on art in the interwar period and during the German occupation. Having analysed the classicism-style tendencies in the socialist realism architecture the thesis identifies basic classicism-style aspirations in the 2nd half of the 20th century and in the beginning of the 21st century. The final chapter is dedicated to the identification of the main overall specifics of classicism in the Czech architecture based on a list of examples.

Keywords

classical architecture, ancient history, classicism, *classical*, *classicity*, *neo-classicism*, *palladianism*, empire style, historicism, art nouveau, modern style, socialist realism, postmodernism

Počet znaků: 690 690

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce Vladimíru Czumalovi za to, že mi poskytl prostor pro samostatné řešení práce.

Obsah

ÚVOD	14
1) KLASICISMUS V LITERATUŘE DĚJIN UMĚNÍ.....	16
2) KLASICISMUS – POJMOVÉ VYMEZENÍ	28
<i>Od barokního klasicismu k modernímu klasicismu</i>	30
<i>Další pojmy spojené s klasicismem</i>	31
3.) KONSTRUKCE KLASICKÉHO VÝVOJ VZTAHU K ANTICE V EVROPSKÉM UMĚNÍ.....	33
4) KLASICISMUS V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE PRVNÍ POLOVINY 19. STOLETÍ.....	48
I.) Novoklasicismus v evropském kontextu od poloviny 18. století	49
II.) Počátky novoklasicismu v Českých zemích.....	55
III.) Vliv vzdělávacích institucí na šíření novoklasicismu	60
IV.) Architektura „Státního klasicismu“, „Úřednická architektura“ a Budování pevností	63
V.) Klasicistní zámky a usedlosti	71
VI.) Pražské paláce a pražská stavební činnost v době klasicismu	84
VII.) Lázně v období klasicismu	118
VIII.) Sakrální architektura v období klasicismu	121
5) KLASICISMUS V OBDOBÍ PŘÍSNÉHO A POZDNÍHO HISTORISMU	134
I.) Raný historismus (1840–1860).....	134
II.) Přísný historismus (1860–1890).....	138
III) Pozdní historismus a eklektismus konce století.....	169
6) KLASICISMUS A ČESKÁ MODERNA	181
I.) Rostlinná moderna	181
II) Geometrická moderna	192
7) NOVOKLASICISMUS A HLEDÁNÍ STYLU 208 MLADÉ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY.....	208
8) KLASICISMUS JAKO TÉMA TEORIE ARCHITEKTURY OD 30.LET DO KONCE DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY	230
9) KLASICISMUS A SOCIALISTICKÝ REALISMUS	242
10) KLASICIZUJÍCÍ TENDENCE V SOUČASNÉ ARCHITEKTUŘE.....	252
11) ZÁVĚR – SPECIFIČNOST KLASICISMU V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE	258
Seznam použitých zkratk:	265
Seznam použité literatury:.....	266
Obrazová příloha:	272
Seznam vyobrazení:	300

ÚVOD

V tomto díle se zabývám klasicistní tendencí. Sledované období je poměrně široké a zahrnuje rozličné výtvarné projevy. Hlavní pozornost nezkoumá, ani nemůže zkoumat, díla do podrobností. Mnohem podstatnější rozměr této práce spočívá v sledování principů architektonického vývoje. Kladu si zde otázky ohledně původu a důvodu formálních znaků architektury. Historické souvislosti se v této knize objevují, ovšem jejich hlavní význam spočívá v dokreslení doby, v níž architektura vznikala. Nicméně klíčové téma této práce je klasicismus.

Práce se skládá ze čtyř hlavních úseků. První úsek, který obsahuje 1., 2. a 3. kapitolu, předestírá teoretické otázky, které se vztahují ke klasicismu. Nejprve se zmiňují o literatuře, v níž klasicismus v různých polohách figuruje. Poté se rozebírají výrazy jako klasický nebo klasicistní. Sleduje se utváření a kodifikování klasicistních principů v architektuře v antice, renesanci a posléze v 17. a 18. století.

Další je tvořen rozsáhlou kapitolou číslo 4. Tato kapitola je nejobsáhlejší. Pojednává o klasicistní architektuře v době, kdy klasicismus byl hlavním výtvarným proudem, který následoval po baroku. Toto období, vymezené přibližně lety 1770–1850 vystupuje v dějinách umění jako klasicismus a novoklasicismus. Tedy mohli bychom podstatu kapitoly pojmenovat jako zkoumání klasicistní tendence v rámci klasicismu první poloviny 19. století.

Třetí okruh zahrnuje 5. až 10. kapitolu. Zde vystupuje klasicistní tendence už nikoliv hlavní výtvarný proud, nýbrž se stává jednou z mnoha tendencí. Klasicistní tendence a „konkurenčními“ proudy na sebe často reagují. Někdy dochází ke spojení klasicistní tendence a aktuálního uměleckého proudu. Takovou stylovou interakcí procházel klasicismus s aktuálním proudem v období tzv. přísného historismu, nebo v období secese a moderny a nebo také v rámci puristické a funkcionalistické tvorby.

Poslední, tedy čtvrtý, okruh se pokouší vyvodit na základně popsaného vývoje podstatu klasicistní tendence.

Tato práce se zakládá na předpokladu, nebo víře, že v uměleckém vývoji lze vysledovat cosi jako nadčasovou tendenci. Do určité míry se do tohoto elaborátu promítá touha objevit něco neměnného, a tedy věčného. Je to do jisté míry reakce na současné zdůrazňování všeho moderního, které podléhá neustálému pohybu. Má práce v podstatě čerpá z tradiční postmoderní představy, že žádný postup, ať tradicionalistický nebo modernistický, si nemůže činit nárok na to, aby se stal jediným správným. Snažím

se vyvarovat „diktátu konzervativnosti“ i „diktátu modernosti“. Nechci hodnotit, která etapa přinesla lepší architekturu, a která horší. Účelem této práce není tvořit „umělecké modly“ nebo naopak odsuzovat umělecké projevy. Zcela v souladu s pojetím Vídeňské školy se snažím zdůrazňovat, že žádný výtvarný projev nemá být povyšován nebo zatracován, ať už z politických, ideologických nebo jakýchkoliv jiných důvodů. Když umělecký vývoj nahlížíme z hlediska tvarů, a nikoliv z hlediska předem dané hierarchie, teprve potom můžeme sledovat výtvarnou tendenci.

1) KLASICISMUS V LITERATUŘE DĚJIN UMĚNÍ

Klasicismu se dotýká řada uměleckohistorických knih. Úkolem této práce je sledovat především klasicistní tendence v širokém časovém úseku 19. a 20. století, tedy nikoliv pouze klasicismus první poloviny 19. století. Literatura, která se zabývá klasicismem, nebo klasicistní tendencí, se dá rozdělit do několika základních okruhů.

Knihy zabývající se dobou klasicismu do roku 1850

První okruh představuje literatura, která zkoumá první polovinu 19. století, tedy onu dobu, která je nejtěsněji spojena s pojmem klasicismus, nebo novoklasicismus. Jinak řečeno tento okruh knih pojednává o klasicistní architektuře v období, kdy klasicismus představoval dominantní sloh. Touto dobou se zabýval Dobroslav Líbal v díle >>Architektura raného, vrcholného a pozdního klasicismu<< (Čtvero knih o Praze, 1980). Líbal sledoval klasicismus v pražské architektuře, přičemž hranice jeho bádání byla vymezena lety 1780–1850. Autor popsal klasicismus jako tvorbu odvozenou z klasické antiky. Zároveň připomněl, že v utváření novověkého klasicismu měl zásadní význam Andrea Palladio v 16. století, a že v 17. a 18. století se tento styl pěstoval především ve Francii, Holandsku a Anglii. Dobroslav Líbal zdůrazňoval, že české prostředí zůstávalo vůči klasicismu výrazně rezistentní. Zde se měla podle Líbala projevat silná domácí tradice barokní, ale také dobová politická a kulturní situace, ve které se Praha a celé české prostředí ve druhé polovině 18. století ocitly. Toto dílo poukazuje na skutečnost, že klasicismus byl v Praze do roku 1800 vnímán jako cizorodý jev. To se mělo projevit při Pacassiho klasicistní přestavbě Pražského hradu, která zůstala dlouho bez odezvy.¹

Autorka Taťána Petrasová se tomuto tématu věnovala ve svém díle >>Architektura „státního“ klasicismu, palladiánského neoklasicismu a počátků romantického historismu<< (2001). Dílo je součástí uměleckohistorického sborníku Dějiny českého výtvarného umění. Už v názvu se autorka pokusila vyjmenovat základní výtvarné proudy přelomu 18. a 19. století. Jako podstatný zdroj klasicistní architektury je zde uváděna architektura, která podléhala státnímu dohledu. Jednalo se především o výstavbu pevnostních měst (Terezín, Josefov) a o výstavbu tzv. „úřednické“ architektury. Podle autorky se tento okruh staveb vyznačoval

¹ LÍBAL 1980, 35-122.

jednoduchostí, až strohostí, fasád, přičemž tato strohost byla dáována záměrně na odív. Další okruh klasicistní architektury zastupoval palladiánský neoklasicismus, který nepodléhal úředním nařízením habsburské monarchie, nýbrž vycházel z celoevropských snah. Tento proud se vyznačoval větší velkorysostí a plastičností forem. Jako hlavní výtvarný prostředek se zde užívaly sloupy. Jak název napovídá, tato tvorba se vztahuje k dílu Andrey Palladia. Zájem o jeho stavební postupy posílil ve 30. letech 18. století ve Francii a především v Anglii, kde toto hnutí se označuje jako neopalladianismus. V průběhu 18. století se palladiánský novoklasicismus, nebo neopalladianismus, šířil přes německy mluvící oblasti do českých zemí. Petrasová dospěla k názoru, že tato velkorysejší varianta klasicismu získala uplatnění především v soukromých zakázkách aristokracie (zámek Kačina).²

Ve stejném sborníku je vložena kapitola >>Architektura neoklasicismu, Morava 1780–1840.<< (2001) od Pavla Zatloukala. Tato kapitola zaměřená na moravský klasicismus představuje upomíná na tradiční vazby mezi Moravou a Rakouskem. Podstatná část této kapitoly vypráví o výstavbě Liechtensteinského Lednicko-Valtického areálu na pomezí Moravy a Rakouska. Autor zde poukázal na prolínání klasicistních a romantických prvků, které vznikaly ve stejné době.³

Taťána Petrasová a Rostislav Švácha se zamýšleli nad architekturou této doby v knize >>Velké dějiny zemí Koruny české (tematická řada: Architektura)<< (2009). Šváchova kapitola se nazývá >>Dohasínání baroka a nástup klasicismu<< a kapitola Petrasové nese název >>Od ideje osvícenského klasicismu k takzvané úřednické architektuře<<. Oba autoři nastínili kulturněhistorický kontext doby, především josefínských reformy. Tento dobový kontext, spojený s osvícenstvím, umožňuje vysvětlit některé změny, kterými architektura procházela. Zároveň se zde upozorňuje na stylovou vícekolejnost této doby. Sleduje se zde setrvačnost barokního slohu, který se nejcitelněji projevuje v rámci sakrální architektury. Jako příklad této setrvačnosti se zde zmiňuje tradiční „barokní“ dispozice kostelů, tzv. „Wandpfeilerhalle“ (hala se vtaženými pilíři). Podle Šváchy souvisel posun od baroka ke klasicismu se změnou vnímání uměleckých děl. Umělecká díla se přestala vnímat jako předměty náboženského kultu, a zároveň se stávala předmětem vědeckého zájmu. Petrasová přisuzovala velký význam tehdejšímu stavebnímu ředitelství při šíření tzv. „státního klasicismu“.⁴

² PETRASOVÁ 2001,27-57.

³ ZATLOUKAL 2001a, 191-208.

⁴ ŠVÁCHA 2009; PETRASOVÁ 2009.

Richard Biegel ve své knize >>Mezi barokem a klasicismem<< (2012) se zabýval přechodnou fází mezi oběma styly, která probíhala ve druhé polovině 19. století. Autor popsal hlavní umělecká centra této doby. Poté popsal tvorbu hlavních architektů, kteří tehdy v českém prostředí tvořili, zařadil sem např. Anselma Luraga, Josefa Jägera nebo Mathiase Hummela. Podrobněji se zabýval Pacassiho přestavbou Pražského hradu. Závěrečná část Biegelovy knihy pojednává o české architektuře druhé poloviny 18. století, při čemž architektura je rozčleněna podle stavebních typů. Autor se zde zamýšlel nad palácovou, zámeckou nebo sakrální architekturou. Poté se zabýval veřejnými stavbami a státními zakázkami. Autor zkoumal formální znaky architektury v souvislosti se stavebním typem.⁵

Knihy Jiřího Kuthana >>Aristokratická sídla v Českých zemích 1780–1914<< (2014) poskytuje obsáhlý přehled šlechtických sídel na našem území. Knihy obsahuje dvě základní části, a sice Období klasicismu, a potom Období romantismu a historismu. Autor popisoval architektonické souvislosti na jednotlivých stavbách, seřazených podle abecedy. Velká pozornost se přitom věnuje zadavatelům staveb, tedy šlechtickým investorům. Velkou roli v této knize hrají vzájemné vazby mezi různými evropskými kulturními středisky.⁶

Knihy zaměřující se na dobu po roce 1850

Dalším okruhem jsou knihy, které popisují klasicismus, ale jejichž časový není omezen na první polovinu 19. století. Pavel Vlček popsal architekturu 19. století ve své knize >>Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. století. Tato kniha sleduje širší dobový i zeměpisný kontext, všímá si vývoje architektury v evropských zemích i v USA.⁷

Obsáhlá kniha >>Příběhy dlouhého století<< (2002) od Pavla Zatloukala líčí vývoj 19. století v rámci moravské architektury. Jako názorný příklad vývoje jsou zde uváděny konkrétní stavby z Moravy a Slezska.⁸

V dalších knihách se těžiště přesouvá do druhé poloviny 19. století. Architekturu této doby se zabývá kniha >>Pražské vily pod křídly mílka<< (1994) od Jana Bažanta. Autor se zde věnoval klasicismu i historismu. Dodává zároveň, že novorenesanční architektura druhé poloviny 19. století představovala hlavní proud

⁵ BIEGEL 2012.

⁶ KUTHAN 2014.

⁷ VLČEK 2009.

⁸ ZATLOUKAL 2002.

historizující tvorby, zároveň se prý jednalo o vyhraněný typ klasicismu. Tento klasicismus tíhl jednoznačně k italské architektuře, stává se přitom určitým symbolem latinské, tedy nadnárodní, kultury. Zároveň renesanční tvarosloví sloužilo jako připomínka prosluněného italského Jihu, o němž obyvatelé střední Evropy snili. Klasicismus byl zde popisován jako výtvarný prostředek, který stojí mimo kategorie modernosti a konzervativnosti, a který vyjadřuje především touhu po stálosti.⁹

Období přísného a pozdního historismu bylo vylíčeno v knize >>Praha národního probuzení<<. Tématem se zde zabýval Emanuel Poche. Zdůrazňoval zde dualismus tzv. přísného historismu, kde vystupovala především novorenesance a novogotika. Poche ovšem uváděl, že novorenesance nakonec získala převahu. Vystupuje zde myšlenka, že novorenesance reagovala svou plasticitou na výraznou plošnost pozdního klasicismu.¹⁰

Mojmír Horyna do sborníku Dějiny českého výtvarného umění přispěl kapitolou >>Architektura přísného a pozdního historismu 1860–1890<< (1998). Autor vysvětloval souvislosti nástupu novorenesance ve druhé polovině 19. století. Zásadní význam byl zde přisouzen architektovi Gottfriedu Semperovi, který zdůrazňoval, že umělecký výraz architektury má vycházet z objektivních zákonitostí architektury, tady z materiálu, konstrukce nebo účelu stavby. Horyna připomínal, že přísný historismus, který po roce 1860 ovládl uměleckou scénu, se zakládal právě na objektivizaci uměleckých tvarů. Právě renesanční tvary se měly ukázat pro druhou polovinu 19. století jako nejlépe použitelné.¹¹

Pavel Zatloukal, jehož hájemstvím je tradičně moravská architektura, vložil do téhož sborníku kapitolu >>Architektura přísného a pozdního historismu, Morava 1860–1890<<. Autor popisoval dvojkolejnost přísného historismu, kde se prosazovala jednak novogotika v rámci sakrální architektury, a jednak novorenesance v profánním stavitelství. Zatloukal zde připomněl, že Morava měla měla tradičně těsnější vazby s císařskou Vídní než Čechy, což se promítalo také do moravské architektonické tvorby. V této souvislosti jsou zmiňovány okružní třídy některých moravských měst, budované tehdy podle vídeňského vzoru.¹²

Historik umění Jindřich Vybíral sledoval architektonický vývoj 19. století ve svém díle >>Česká architektura na prahu moderní doby<< (2002). Autor se zde formou

⁹ BAŽANT 1994.

¹⁰ POCHE 1980, 7-34; 122-204.

¹¹ HORYNA 2001, 133-196.

¹² ZATLOUKAL 2001b, 265-279.

esejů zamýšlel nad různými architektonickými jevy této doby. Zabýval se zde např. otázkou historismu nebo moderní renesance. Popisoval tehdejší hledání národního slohu. Zamýšlel se také nad vztahem eklektismu konce století a nastupující secese. Vybíralova kniha zkoumá stěžejní témata architektury 19. století. Jako klíčové téma této knihy se jeví vztah tradičních architektonických forem a nových technologií, či nových úkolů.¹³

Knihy sledující klasicizující tendenci po roce 1900

Další okruh knih zahrnuje literaturu, jejíž převážná část je věnována architektuře po roce 1900. Tyto knihy se zabývají obdobím, které se rozešlo s tradičním historismem 19. století. V těchto knihách se řeší otázka klasicismu, ale zkoumá se především jako výtvarná tendence. Jinými slovy tato literatura se zabývá klasicizujícími tendencemi v dobách, v nichž klasicismus nepředstavoval hlavní výtvarný styl, nýbrž reprezentoval tendenci. Obširná kniha Petra Wittlicha >>Česká secese<< (1982) se tématu klasicismu několikrát dotýká. V úvodní části knihy se popisuje vznik nového secesního slohu. Velký význam se zde přisuzuje všeobecnému vyčerpání a devalvaci uměleckých tvarů, které zapříčinil historismus. Secese byla reakcí na tuto devalvací. Jako zásadní rys nového slohu se prosadilo hledání tvarů, které především nekopírují ustálené vzory. Výrazně se zde projevila snaha odpoutat se od dosavadní praxe, založené na historizujícím akademismu. Jako hlavní inspirační zdroj byla povýšena příroda. Podle Wittlicha se nové secesní umění nesnažilo zahrnout všechny předešlé umělecké projevy. Oceňovaly se mnohé projevy tvůrčí, nebo „autentické“ umělecké činnosti, k níž docházelo v různých dobách. Soudilo se nicméně, že současné umění má právo na vlastní projev. Zároveň se v secesním umění prosazovala snaha vyčíst na základě zkoumání uměleckého vývoje určité zákonitosti, které jsou společné všem dobám. Zvláště po roce 1905, kdy v secesním umění sílily geometrizující a abstrahující projevy, začal být vnímán klasicismus jako doporučený výtvarný rámec. Zároveň se často soudilo, že architektonické prvky se mohou během času měnit v závislosti na dobovém vkusu, ale základní klasicistní rámec by měl být zachován.¹⁴

Mnohovrstevnatý vývoj pražské architektury první poloviny 20. století zkoumal Rostislav Švácha v knize >>Od moderny k funkcionalismu<< (1994). Autor se v této knize zabýval různorodými stylovými projevy. Využívá přitom širší časové souvislosti.

¹³ VYBÍRAL 2002.

¹⁴ WITTLICH 1982, 7-34; 315-336.

Do výtvarného projevu se promítají různé tendence, v zásadě nadčasové. Švácha zde například popisuje kubistickou architekturu jako projev expresionistické tendence, kterou je možno vysledovat v dynamických kompozicích radikálního baroka. Švácha vysvětluje některé architektonické jevy na základě klasicizující tendence. Tak postupoval při vysvětlování některých staveb geometrické moderny. Pochopitelně zkoumal klasicizující snahy v meziválečném období, kde zmiňuje v této souvislosti především Antonína Engela. Podstatná část knihy pojednává o nástupu purismu a funkcionalismu. Ale i zde autor objevuje některé klasicizující postupy.¹⁵

Zdeněk Lukeš nastínil vývoj secesní architektury v rámci sborníku Dějiny českého výtvarného umění IV.. Lukešova kapitola nese název >>Architektura secese v Čechách 1896–1914<< (1998). Také v této kapitole se objevují vazby mezi secesí a klasicismem. Připomíná se zde klasicizující tvorba Otty Wagnera. Autor upozornil, že tzv. klasicizující secese představovala jeden z významných, ale přehlížených, výtvarných proudů secesní architektury.¹⁶ K podobným výsledkům dospěl Pavel Zatloukal při zkoumání moravské architektury. Zatloukalovo dílo >>Architektura secese na Moravě a ve Slezsku<< (1998) pojednává o různých výtvarných jevech, které v rámci secesní architektury zaznívaly. Autor si všiml činnosti architektů, kteří přímo souviseli s Vídeňskou secesí. Velkou pozornost věnoval silnému vlivu lidové architektury. Moravskou secesní architekturu ovlivnila také klasicizující tendence. Jako zajímavý příklad spojení místní tradiční architektury a palladiánského klasicismu zde vystupuje Hoffmannova vila Primavesi v Koutech.¹⁷

Meziválečnou architekturu rozebíralo několik kapitol se svazku Dějiny českého výtvarného umění. Klasicizující tendence se v těchto kapitolách objevuje v různých podobách, jednak jako novoklasicismus Engelův, nebo jako ozvěna klasicizující moderny, nebo jako výraz konstruktivistického klasicismu a nebo jako klasicizující funkcionalismus. Kapitolu >>Architektura dvacátých let v Čechách<< (1998) spáchal Rostislav Švácha. Autor zde vycházel ze základní struktury, kterou uplatnil v knize Od moderny k funkcionalismu. Tentokrát zkoumal dobový vývoj v rámci architektury celých Čech.¹⁸ Soudobou moravskou architekturu popisoval Zdeněk Kudělka v kapitole >>Architektura dvacátých let na Moravě<< (1998).¹⁹ Ve výkladu meziválečné

¹⁵ ŠVÁCHA 1994.

¹⁶ LUKEŠ 1998, 126-153.

¹⁷ ZATLOUKAL 1998, 154-180.

¹⁸ ŠVÁCHA 1998, 10-35.

¹⁹ KUDĚLKA 1998, 36-59.

architektury pokračuje kapitola od Vladimíra Šlapety >>Architektura třicátých let v Čechách, na Moravě a ve Slezsku<< (1998).²⁰

Další svazek Dějin českého výtvarného umění je věnován období čtyřicátých a padesátých let. Rostislav Švácha v kapitole >>Architektura čtyřicátých let<< (2005) pojmenoval několik hlavních okruhů, které se do dobové architektury promítaly. Zmínil zde technokratismus, ve kterém zaznívaly klasicizující prvky především v souvislosti s konstruktivistickým racionalismem, který se objevoval v díle Augusta Perreta, a který nacházel uplatnění v baťovském Zlíně už od 30. let. Dále se Švácha zaměřil na otázku monumentalismu, kterou se ve 40. letech zabývala řada myslitelů i tvůrců. V této souvislosti se klasicizující postupy, založené na rytmizaci, řádu nebo symetrii, ukázaly jako osvědčený prostředek pro navození monumentality.²¹ Další kapitola nese název >>Architektura padesátých let<< (2005). Autor kapitoly, Pavel Halík, se zde věnoval především architektuře socialistického realismu. Tento styl byl zde popsán jako svérázný klasicizující projev, ve kterém zároveň zaznívala inspirace historismu i lidové architektury. Vedle tohoto hlavního proudu se připomíná další směr, který souvisí s klasicismem, a sice abstrahovaný klasicismus, pěstovaný např. Jaroslavem Fragnerem už od 30. do 60. let.²²

V závěrečné části Dějin českého výtvarného umění, které začínají bruselskou výstavou EXPO uspořádanou v roce 1958, se klasicizující linie objevuje zřídka. Kapitola s názvem >>Architektura 1958–1970<< od Rostislava Šváchy líčí pestrá směs architektury 60. let. Jako stěžejní umělecký okruh je zde popsán tzv. bruselský styl, který získal jména podle proslulé výstavy, na které se českoslovenští tvůrci setkali se značným uznáním. Bruselský styl se zaměřoval na estetiku běžného života. Velká pozornost byla věnována užitému umění. Švácha připomněl, že bruselský styl zahrhl historizující postupy socialistického realismu. Ve tvarování architektury hrály velkou roli křivky nebo dynamicky skládané linie. V pestré stylové směsi bruselského stylu se objevovaly odkazy na předválečný funkcionalismus, expresionismus nebo na organickou architekturu, která se pěstovala především v severní Evropě. Jako další „přísada“ bruselského stylu je popsán konstruktivistický racionalismus, který se někdy

²⁰ ŠLAPETA 1990, 388-412.

²¹ ŠVÁCHA 2005, 30-73.

²² HALÍK 2005, 293-339.

projevoval jako abstrahovaný klasicismus, jenž se podobal meziválečné tvorbě Augusta Perreta.²³

Další architektonický úsek zkoumá kapitola >>Architektura sedmdesátých a osmdesátých let<<²⁴ a celé zkoumání architektury je uzavřeno kapitolou >>Architektura 1989–2000. Obnova disciplíny<<. Obě kapitoly vložil do díla >>Dějiny českého výtvarného umění VI.<< Petr Kratochvíl. Autor se zamýšlel nad hlavními stylovými proudy architektury 90. let, tedy nad postmodernou, nebo novou modernou a nebo nad dekonstruktivismem. Klasicizující tendence se zde připomíná v souvislosti s postmodernou, která v českém prostředí zakořenila kolem roku 1980, ale která se zde dočkala masivnějšího přijetí až na počátku 90 let. Postmoderna s oblibou čerpala z rozličných stylových projevů, včetně moderního funkcionalismu, nebo tradiční renesance. Klasicismus posloužil jako jeden z několika inspiračních zdrojů postmoderny. Autor zároveň konstatuje, že klasicizující citace se v rámci české postmoderny objevují méně než v západní postmoderně.²⁵

Knihy sledující klasicizující tendence především z pohledu teorie architektury

Další okruh knih popisuje uměleckohistorické jevy v širších souvislostech. Na počátku 40. let vyšly knihy Vojtěcha Birnbauma a Olgy Frejkové, kde se klasicismus sleduje jako nadčasová tendence nebo jako nadčasový výtvarný princip. Klasicismus jako výtvarnou tendenci chápal už v roce 1934 Antonín Matějčík.^{26 27} Český historik umění Vojtěch Birnbaum napsal úvahu >>Barokní princip v dějinách architektury<< (1941), kde se zamýšlel nad podstatou barokní tvorby. Jeho úvahy navazovaly na formálně-genetický postup tzv. Vídeňské školy a Heinricha Wölfflina. Autor zde podporuje tvrzení, že barokní princip představuje nadčasový jev, který je možné sledovat v antice, gotice nebo v samotném porenasanním baroku 17. a 18. století. Birnbaum navrhol následující definici baroku: „*Barokní architektura tvoří skupiny rázu a původu čistě uměleckého, jež nadřazuje útvarům rázu a původu tektonického; tyto tektonické útvary jsou tak pouze prostředkem k vyjádření uměleckých hodnot, jež vznikají v tvůrčím lidském duchu nezávisle ne nich; předmětem barokního*

²³ ŠVÁCHA 2007, 30-70.

²⁴ KRATOCHVÍL 2007a, 386-415.

²⁵ KRATOCHVÍL 2007b, 876-901.

²⁶ FREJKOVÁ 1941, 5-7.

²⁷ MATĚJČEK 1936, 21-22.

architektonického tvoření jsou tedy subjektivní skutečnosti lidského ducha, ne objektivní skutečnosti přírodních sil a tektonických zákonů". Autor zároveň pojmenoval tři základní barokní směry, a sice „*baroko monumentální*“, „*baroko perspektivní*“ a konečně „*baroko klasicistické*“.

Přítom nej názorněji se Birnbaumova definice baroka dá sledovat na baroku perspektivním, nebo dynamickým, kde jsou jednotlivé původně klasické tvary deformovány tak, aby se pomocí lidského perspektivního vnímání dosáhlo působivé tvarové skladby. Další dva barokní směry, a sice monumentální a klasicistický, nepracují s deformacemi půdorysů a tvarů tak výrazně jako perspektivní baroko. Podle Birnbauma se zakladatelem monumentálního směru stal Michelangelo. Jednotlivé články, které měly původně logické opodstatnění ve stavebním systému, jako sloupy, kladí nebo frontony, se spojují do celků. Místo velkého množství detailů se na fasádě uplatňují větší a lépe viditelné skupiny. Objevuje se vysoký pilastrový řád. Michelangelo při stavbě Paláce konzervátorů projevil tento barokní postup, když k každý vysoký pilastr obklopil dvojicí menších sloupů. Kombinace vysokého pilastru a dvojice sloupů vytváří dohromady jakousi trojúhelníkovou výtvarnou figuru. Jako základní prvek monumentálního baroka se projevuje gradace hmot. Tektonickým tvarům, např. sloupům, je ponechán tvar, ale umístění těchto původně tektonických prvků má sloužit gradaci hmot, která se zakládá ani ne tak na tektonických zákonech hmoty, jako spíše na optickém zcelování. Konečně baroko klasicizující se podle Birnbauma prosadilo v díle Andrey Palladia a pokračovalo pak v 17. a 18. století především v západní a severní Evropě. Základní podstata tohoto směru se zakládá na využívání sloupořadí jako hlavního výtvarného prvku. Sloupořadí je sice odpozorováno z antické tradice a zákonů tektonicky, ale jeho hlavní význam zde spočívá v tom, že představuje hlavní členící prvek staveb. Přitažlivost sloupořadí vyplývá především z toho, že poměrně jednoduchými a výraznými tvary člení stavbu, a že zároveň tyto tvary odkazují k logickým stavebním postupům. Právě toto klasicizující baroko, jak ho jmenuje Birnbaum, a částečně také monumentální baroko, mělo následovníky v pozdějších dobách. V průběhu 17. století se rozvíjelo ve Francii nebo Anglii. Tento směr zároveň tvořil podstatný inspirační zdroj klasicismu druhé poloviny 18. století a 19. století.²⁸

²⁸ BIRNBAUM 1941.

V témže roce vyšla kniha >>Palladianismus v české renesanci<< (1941). Její autorka Olga Frejdková hned v úvodní kapitole se pokusila vymezit základní pojmy, a sice klasismus a klasicismus. V následující kapitole se autorka zabývala klasicismem Andrey Palladia, kde nacházela v souladu s Vojtěchem Birnbaumem barokní postupy. Palladio, který vlastně navazoval na L. B. Albertiho, využíval antické prvky tak, že dotyčná stavba byla zcela ovládnuta plastickou kompozicí. Alberti a především Palladio upřednostňovali trojrozměrné kompozice proti dosavadnímu plošnému dekorativismu. Palladianismus tedy podle Frejkové představoval barokní klasicismus; klasicismus proto, že pracoval s antickými tvary, především sloupy; barokní proto, že využívání architektonických prvků sloužilo především k plastickému členění stavby podle představ architekta. Frejková si v této knize všímala odlišností mezi palladianismem a tzv. českou renesancí. Zdůrazňovala přitom, že evropské prostředí severně od Alp tíhne obvykle k barokním tvarům. Tím si vysvětlovala zdejší oblibu pozdní gotiky, která se vyžívala v barokních tvarech a hříčkách. Na proti tomu tzv. severská renesance vymezená zhruba lety 1530–1580 nedosáhla srovnatelně tvůrčích výsledků jako pozdní gotika. Budovy severské renesance, kam patří i česká renesance, představovaly jakousi výtvarnou koláž. Citace Anticko-renesanční architektury se většinou omezovaly na drobnější prvky, vyčtené obvykle z reprodukcí. Jednalo se většinou o sloupy nebo suprafenestry, které rámovaly stavební otvory. Většina fasády byla obvykle pokryta plochým grafickým ornamentem, tedy sgrafitovou výzdobou. Výraznější plastické pojetí se dalo sledovat v horní části stavby, kde probíhala jednak římsa a nad ní se vyjímalý mnohdy zdobené štíty. Díky těmto štítům získávaly stavby malebné siluety, do jisté míry byla tato malebnost skromným pokusem, jak „přeložit“ kladinou a neosobní renesanci do jazyka barokního severu. Frejková byla toho názoru, že oblasti severně od Alp přijaly skutečnou italskou renesanci až na základě Palladiovy architektury. Tato architektura měla právě ony „barokní“ plastické vlastnosti, které vyhovovaly Severu. K tomu se přidává myšlenka, že dynamický barok, vzešlý z Itálie, se setkal na sever od Alp s mnohem větším přijetím než italská renesance.²⁹

Klasicismu se dotkla kniha Vladimíra Czumala >>Česká teorie architektury v letech okupace<< (1990). V této knize se klasicizující tendence objevila v souvislosti s hledáním monumentálního výrazu v moderní architektuře. Autor popsal rozpornou situaci v Protektorátu, kdy architektura v praktické rovině stagnovala, ale o to větší

²⁹ FREJKOVÁ 1941.

pozornost se soustředila na teorii architektury. V této knize se připomíná teoretická činnost architekta Karla Honzíka, Karla Hannauera a nebo Oldřicha Stefana.³⁰

Petr Urlich se zabýval klasicismem ve své knize >>Klasický a abstraktní model v architektuře 20. století.<< (1992). Podle této knihy umění 20. století oscillovalo mezi dvěma principy, přičemž abstraktní princip se zakládal na využívání tvarů geometrických a často nečleněných, zatímco klasický model představoval onu výtvarně sdělnou stránku architektury. Tedy abstraktní model měl většinou řešit otázky ryze funkční, zatímco klasický model uměl propůjčit architektuře žádané sémantické (sdělné) vlastnosti.³¹

Rozsáhlou syntézu učinil Martin Horáček ve své knize >>Za krásnější svět<< (2013), kde sledoval tradicionalismus v rámci architektury 20. a 21. století. Autor na mnoha případech „moderní“ architektury ukazoval tradiční schemata a postupy. V první části knihy rozebíral vývoj metodologických přístupů, které souvisejí s architekturou, např. dílo Heinricha Wölfflina. Poté autor zaměřil pozornost na vývoj světové architektury od konce 19. století do počátku 21. století. Další část knihy rozebírá architekturu v českém prostředí. Martin Horáček zhodnotil různé tradicionalistické principy v architektuře. Zamýšlel se nad lidovým stavitelstvím, nad historizujícími tvary a také nad klasicizující tendencí. Podle autora spočívá význam zmíněných tradičních postupů především v tom, že tyto postupy dokáží snadněji dodržet strukturální řád než strohá moderní architektura. Přitom autor zdůrazňoval hodnotu celého prostředí, kde jednotlivé části se mají harmonicky podílet na celku. Jinak řečeno například klasicizující architektura má větší naději na to, že nenásilně „zapadne“ do svého okolí než například stavební hmota, která sleduje výhradně ekonomická a provozní hlediska, ale která své okolí a lidské vnímání obvykle ignoruje.³²

³⁰ CZUMALO 1990.

³¹ URLICH 1992.

³² HORÁČEK 2013.

2) KLASICISMUS – POJMOVÉ VYMEZENÍ

Než začneme sledovat klasicismus, měli bychom si všimnout, co mohou znamenat výrazy >>klasický<< nebo >>klasicistní<<.

Klasičnost

Na příklad v Ottově slovníku naučném se dočteme několik významů slova >>klasický<<. Vyjadřuje jednak dokonalost, je synonymem vynikajícího a vzorného.³³ Dále pak se v tomto slovníku připomíná, že klasický „značí totéž co antický nebo řecko-římský, patřící ke vzdělanosti řecko-římské“. Tyto dva významy, tedy dokonalost a řecko-římská tradice, tvoří podstatu >>klasičnosti<< podle Winckelmanna.³⁴ V Ottově slovníku se objevil další význam klasičnosti, a sice: „klasičnost je dokonalost uměleckého díla, kde materie s formou se prolínají a v jeden celek svrchovaný splývají“. Jinými slovy klasičnost se vyznačuje souladem obsahu a formy. Zároveň slovo >>klasický<< může popisovat nejplnější vyjádření nějakého jevu, národa, uměleckého stylu nebo filosofického směru. Může vyjadřovat dobu rozkvětu, jakýsi zlatý věk. V této souvislosti se do Ottova slovníku dostala citace Josefa Jungmanna z roku 1827: „V klasickém spise pohledává se netoliko jasnost mluvy a sní čistota, nýbrž také ukončená krása a jednota a sličnost všech částek“.³⁵

V Urlichově knize z roku 1992 se můžeme setkat s hlavními významy klasičnosti. Urlich nejprve zopakoval definice z Ottova slovníku. Poté zmínil Gaudetovu definici klasičnosti: „Klasické je všechno to, co zůstalo vítězně ve věčných

³³ OTTO 1899, 14. díl, 309-312. Odvozeno od lat. slova >>Classic<< (třída). Dočteme se v historických pramenech, že za vlády římského krále Servia Tullia se zmíněný výraz vžil jako pojmenování první a nejbohatší třídy.

³⁴ FREJKOVÁ 1941, 5-6.

³⁵ OTTO 1899, 14. díl, 309-312. Objevuje se zde citace z díla: Josef Jungmann: O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české. In. Časopis českého musea, 1827 Sebrané spisy. sv. 1. 37.

bojích umění, všechno to, co zůstalo v držení a obdivu universálně proklamovaném...“.³⁶

Klasicismus

Slovo >>klasicismus<< na rozdíl klasičnosti označuje podle Olgy Frejkové „soubor teoretických pouček a praktických norem, vztahujících se k onomu nově vytvořenému uměleckému dílu, jež tradičně v sobě pojí ideu vznešenosti a dokonalosti (*di eccellenza e di perfezione*)“.³⁷

Frejková zároveň upozornila, že pojmem klasicismus může být myšlena jednak epocha a jednak tendence. Klasicismus chápán jako epocha označuje období, které navazuje na Andreu Palladia, tedy období započaté v 16. století a vrcholící kolem roku 1800. Stavby z tohoto dlouhého časového úseku, které bychom dnes označili jako klasicistní nebo barokně klasicistní, v době svého vzniku postrádala přívlastek klasicistní. Poprvé slovo klasicismus ve smyslu epochy použil Cicognara v roce 1813.

Jako výtvarná tendence byl klasicismus chápán později. Cornelius Gurlitt vystoupil s tím, že klasicismus se neomezuje na nějaký přesně ohraničený časový úsek. Klasicismus byl podle něj „stylový směr sledující vždy souběžně snahy barokní“.³⁸ Podobně na klasicismus nahlížel Alois Riegl, který ve struktuře klasicistického tvaru spatřoval jen vůli vyrovnávat proudy barokní.³⁹ Jinou definici bychom našli u Maxe Dvořáka, který ve všech klasicistických snahách spatřoval především aktivní umělecký vztah k antice. Antická architektura zde slouží jako vzor tektonických zákonů a formálních motivů bez ohledu na čas. Zároveň autor připomíná různorodé výsledky všech klasicistních snah.⁴⁰ Také Antonín Matějčík ve své práci z roku 1934 chápal klasicismus jako uměleckou tendenci.

Paul Klopfer rozlišoval oba výrazy, tedy >>klasicismus<< a >>klasičnost<<, přičemž uznával vymezení stylu jako tendence i jako období. Klasicismus považoval za školské užití klasických forem antiky. Klasicismus podle něj může označovat období. Zde se jedná o završení uměleckých snah renesance a baroka vzešlého z renesance. Naproti tomu klasičnost popisuje podle Klopfera maximální vyjádření kteréhokoliv

³⁶ URLICH 1992, 22-23.

³⁷ FREJKOVÁ 1941, 5-6.

³⁸ FREJKOVÁ 1941, 5-6.

³⁹ FREJKOVÁ 1941, 5-6.

⁴⁰ FREJKOVÁ 1941, 5-6.

stylu. Autor toto pojetí odvodil od Gurlitta a Wölfflina.⁴¹ Vojtěch Birnbaum ve své knize z roku 1941 označil architektonický klasicismus jako součást širšího baroka. Barokní princip, založený na vítězství tvůrčího ducha nad zákony hmoty, se dá podle Birnbauma sledovat na klasicismu, o jehož nastolení se postaral především Andrea Palladio. Rozhoduje zde plastické tvarování hmoty, využívání perspektivy a absolutní vztah ke sloupořadí. Klasické slohy přinášely architektonická díla, u kterých byl vliv perspektivy omezován nebo vnímán jako jakási nutnost. Naproti tomu barokní projevy, včetně klasicizujícího baroka, perspektivu nejen tolerovaly, ale aktivně využívaly.⁴²

Další definici klasicismu nabídl Gustav Pauli. Podle něj klasicismus představuje normativnost nebo hráz pro rozvoj silných individualit. Gustav Pauli společně s Hansem Rosem se snažili architektonický klasicismus vysvětlit jako stylizaci naturalistických forem. Tedy důležitý rozměr klasicismu tkví v naturalistické inspiraci, tedy odvozování ornamentu z přírody. Druhý rozměr klasicismu se zakládá na stylizaci, někdy až abstrakci, která vnáší do díla jistý prvek normativnosti.⁴³

Olga Frejková, vycházejíc z Pauliho a Roseho, shrnula klasicismus jako korektiv, který pomocí nadosobního zákona a řádu, usměrňuje tvůrčí činnost.⁴⁴

OD BAROKNÍHO KLASICISMU K MODERNÍMU KLASICISMU

Pokud sledujeme klasicismus jako označení epochy, můžeme se setkat s označením klasicismus a také s výrazem >>novoklasicismus<<. Toto dělení se vyskytuje například v encyklopedii Brockhaus, kde klasicismus v užším slova smyslu označuje umění 16. a 17. století, zatímco pro umění druhé poloviny 18. století je použito označení >>novoklasicismus<<.⁴⁵ Toto dělení se obvykle dodržuje v západní Evropě. Někteří čeští historici označení novoklasicismus přenášejí na české umění první poloviny 19. století.⁴⁶

Můžeme zde zmínit cizojazyčné názvy pro tato období. Pro klasicistní architekturu, která vznikla rámci „barokního“ 17. století, se užívá v Německu označení „*barocker Klassizismus*“ (barokní klasicismus), ve Francii je to označení „*architecture classique*“ (klasická architektura), anglicky hovořící oblasti mají výraz „*Classical*

⁴¹ FREJKOVÁ 1941, 6.

⁴² BIRNBAUM 1941, 7-20.

⁴³ FREJKOVÁ 1941, 7.

⁴⁴ FREJKOVÁ 1941, 7.

⁴⁵ FREJKOVÁ 1941, 8.

⁴⁶ VLČEK 2009.

architecture“ (klasická architektura). V mezinárodně se vžilo označení „klasický styl“ (klasicismus).

Pokud se zaměříme na styl, který následuje po baroku a rokoku, a jehož hlavní období je vymezeno lety 1770–1830, zjistíme, že v německé jazykové oblasti se pro toto období užívá výraz „*Klassizismus*“ (klasicismus). V tomto ohledu se německá a česká terminologie shodují. V ostatní Evropě, především v západní, se obvykle volí název „*neo-classicism*“ (neoklasicismus).

Klasicizující projevy, která se prosadily po roce 1900, dostávají různá pojmenování. Ve střední Evropě se často setkáme s výrazem „*Neoklassizismus*“ (Novoklasicismus), můžeme se také v souvislosti s touto dobou setkat s výrazem „*nový klasicismus*“.⁴⁷ Důležitá poloha klasicismu po roce 1900, která se vyznačuje absencí detailní výzdoby, a která pracuje s abstrahovanými architektonickými tvary, se v angličtině označuje jako „*stripped classicism*“ (svlečený klasicismus). Ve druhé polovině 20. století se vynořil styl, který dostal pojmenování „*moderní klasicismus*“. Do podoby staveb se výrazně promítají moderní technologie a postupy, spojené například s funkcionalismem. Klasicizující charakter těchto budov se obvykle zakládá na symetrickém průčelí, na zdůrazněném architrávu (či korunní římsě) z betonu nebo oceli. Průčelí bývají skleněná, doplněná často rovnoměrně rozmístěnými podporami.⁴⁸

Tato práce sleduje klasicismus jako tendenci. Vzhledem k víceznačnosti výrazů se pokouším pojmenovávat jednotlivé výtvarné jevy. Raději volím formulace jako „klasicismus v českém prostředí první poloviny 19. století“. V období po polovině 19. století, kdy klasicismus přestal být hlavní architektonickou polohou, se snažím označovat klasicistní jevy jako >>klasicizující<< nebo jako projevy >>klasicistní tendence<. Pokud popisujeme dílčí motiv, nebo citaci antické architektury, jeví se výhodné označení „antikizující“.

DALŠÍ POJMY SPOJENÉ S KLASICISMEM

Než začneme sledovat vývoj klasicismu, popišme si některé výrazy, které se někdy v různých souvislostech objevují s klasicismem.

⁴⁷ KOCH 2008, 264-266.

⁴⁸ HORÁČEK 2013, 126-130.

***Akademismus** „je v dějinách výtvarného umění konzervativní umělecká metoda vypracovaná akademickými školami, založená na dodržování norem, zpravidla mechanicky odvozených z antického umění“.*⁴⁹

***Biedermeier** (biedermeyer) „je německý název měšťanské módy 2. čtvrti 19. století (u nás doby předbřeznové, zřetelné nejen v bytovém zařízení, zejména v nábytku masivních, zbytnělých tvarů, vyšlých z empiru (odtud i označení měšťanský empir), ale vůbec v celém poklidném intimním, všeho heroismu vzdáleném citění této doby, v malbě milující idylické žánry a půvabné krajinky“.*⁵⁰

Empír (empir, empire) nebo také císařský sloh získal název podle francouzského slova „empire“ (impérium, císařství). Tento sloh se prosazoval přibližně v letech 1800–1830.⁵¹ Inspirace se hledala v antickém Řecku, Římě nebo ve starém Egyptě. V empiru se projevila snaha jít ke kořenům antického umění. V empiru našel uplatnění nejstarší řecký řád – dórský. Zároveň se uplatňoval jónský řád nebo sloupy s palmetovými hlavicemi. Výrazným motivem empiru byla sloupová postavená před průčelí budov. Trojúhelníkový štít obsahuje často reliéf, nápis nebo letopočet. Štít může také být složen z několika stupňovitě řazených nízkých pruhů. Na fasádách se objevují mnohdy slepé arkády, obvykle v přízemí. Fasády často pokrývá bosáž. Na dvěřích a vratech se často nachází motiv slunce. Okna se od této doby častěji vyráběla zdvojená, přičemž venkovní okno se obvykle posunulo blíže k lici zdiva.⁵²

Luiséz je označení pro sloh, který se rozvinul ve Francii za vlády Ludvíka XVI., podle něhož nese název. Jedná se o přechodný styl mezi rokokem a (novo)klasicismem. Tento styl se promítal do jednotlivých staveb různými ornamenty, obvykle pravidelnými a plochými. Používaly se vavřínové festony většinou s mašlemi, dále pak pravoúhle zalamované voluty či meandry.⁵³

⁴⁹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013, 12.

⁵⁰ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013, 31. Označení >>biedermeier<< vzniklo ze spojení jmen dvou vídeňských, tehdy populárních divadelních figurek.

⁵¹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013, 58.

⁵² HEROUT 2011, 73-76. Napoleon se stal císařem v roce 1804.

⁵³ HEROUT 2011, 73-76.

Palladianismus, jak název napovídá, navazuje na klasicistní směr utvořený v renesanci, který pěstoval především Andrea Palladio [paládjo] (1508–1580). Jedná se o zásadní proud v rámci klasicistní tvorby.⁵⁴ Tento proud, nebo tendence, se vyznačoval častým používáním sloupořadí, obvykle se objevovaly sloupy nebo pilastry vysokého řádu. Dekorativnost této architektury bývá umírněná.⁵⁵ V 17. století se tento směr rozvíjel především v západní a severní Evropě, vyvažuje svou střízlivostí a ukázněností soudobý radikální barok.⁵⁶

3.) KONSTRUKCE KLASICKÉHO VÝVOJ VZTAHU K ANTICE V EVROPSKÉM UMĚNÍ

Klasicismus se výrazně obrací k antice. [1] [2] Těží z antiky výrazové prostředky. Ale zájem antikou není vlastnost pouze klasicismu. Antika se vepsala do evropských dějin tak mocně, že přitahovala tvůrce a myslitele pozdějších staletí. V antické době se prosadily výtvarné formy, které se staly poznávacím znakem antického odkazu. Pokud se čerpalo z antiky, záleželo samozřejmě, jaké antické období a jaká stylová poloha jsou tím hlavním zdrojem výtvarné činnosti. Karolinská renesance, románské umění, italská renesance 15. a 16. století, klasicismus, novorenesance, to všechno jsou období, která se nějakým způsobem obracela do antiky. Takový obdiv antických hodnot nacházíme překvapivě i v gotice a nebo v baroku. Je patrné, že tato významná uměleckohistorická období dala světu různorodá díla, ačkoliv vycházela ze stejného zdroje, tedy z antiky. To dokazuje, že antika nebyla jednotné období jak z hlediska myšlenek tak z hlediska výrazových prostředků. A zároveň to ukazuje, jak se jednotlivá období lišila ve svém vnímání antiky.

Dvůr Karla Velikého těžil své formy převážně z antiky pozdně římské. Objevila se myšlenka obnovení římského impéria. Ale bylo myšleno impérium křesťanské, ve kterém hlavní úlohu získaly budovy křesťanského kultu. Karel Veliký se pokusil

⁵⁴ FREJKOVÁ 1941, 9-16.

⁵⁵ Všeobecná encyklopedie, 3. díl, 1997, 405.

⁵⁶ BLAŽIČEK/KROPÁČEK 2013, 151.

obnovit velikost římské křesťanské říše. Chtěl se stát po vzoru císaře Konstantina ochráncem křesťanské víry ve své říši. Proto byly nanejvýš ctěny kultovní předměty, které připomínaly velikost císařského Říma. Těžiště evropské kultury se ovšem posunulo jinam. V roce 800, kdy Karel Veliký obnovil císařskou moc a stal se císařem, bylo hlavním střediskem jakési politické moci v Evropě území mezi dnešní Francií a Německem.

Z uměleckého hlediska sehrály v Karolínské říši velkou úlohu památky, které vznikly v dobách, kdy se na tomto tomto území rozprostíralo římské impérium, což platí hlavně pro architekturu jižní Francie. Potom bylo možné pozůstatky antiky nacházet v dnešní Itálii, což bylo středisko římské říše. Takové pozůstatky minulosti bylo možné nacházet při cestách, které se ovšem konaly jen sporadicky. Technologie stavění byly z velké části zapomenuty. Prosadil se způsob, jak se odkazovat na slavnou minulost římské říše. Z římské architektury byly vybrány jednotliviny, které bylo možno poměrně snadno přemísťovat a napodobovat. Jednalo se o hlavně o sloupy a hlavice sloupů. Tyto jednotliviny vytržené ze své původní stavební logiky pak měly za úkol esteticky doplňovat stavby a sloužily zároveň jako citace slavného římského císařství.

Tento přístup rozvinula pozdější doba. Ottonská renesance v zásadě pokračovala v tomto trendu, to znamená, že architektura má demonstrovat skutečnost, že noví císaři navazují na staré římské císaře. Stavby ve své stavební logice přeci jen zdokonalily. Stylizace motivů, převzatých z římské pozdní antiky, se posunula od své předlohy poměrně daleko. Vyvíjely se klenební systémy a tektonika staveb se dostala do popředí zájmu. Abstrahovaná podoba antické římské architektury, jako jsou lizény a obloučkový vlys, velmi dobře posloužily jako prostředek podtrhující statiku budov. V 11. a 12. století se tento výtvarný princip rozšířil po Evropě, později dostal označení románský sloh. Tento název podtrhuje skutečnost, že sloh čerpá z římské antiky, byť velmi volně. V podstatě se jedná o přístup, kdy poměrně subtilní výtvarné prostředky, odvozené z římské architektury, byly přilepené na masivní těžké stěny nových staveb, a tím alespoň opticky vyjadřovaly zákony tektoniky.

Gotika, která vládla umělecké tvorbě ve 13. až 15. století, navazovala také na odkaz minulosti. „Chvalozpěvy“ na antiku se odehrávaly tentokrát na univerzitách a v kláštorech. Myšlenka římské říše pokračovala. Vždyť v té době existoval mocný státní útvar Svatá říše římská, která svým názvem dávala najevo, k jakému odkazu se hlásí. Antičtí filosofové jako byli Platón nebo Aristoteles, byli vyzdvihováni jako podstatný zdroj evropské vzdělanosti. A církevní myslitelé z nich čerpali mnohé, ač zmínění

filosofové patřili do pohanských časů, a tudíž nepatřili a ani nemohli patřit mezi křesťany. Tedy některé prvky antiky platily stále za jednu z hlavních autorit středověku vedle křesťanství. Ovšem respektování antiky se odehrávalo v rovině myšlenkové. Vedle toho se dobové umění zcela vzdálilo antickému odkazu. Ano, objevovala se občas díla, která čerpala z antického odkazu, takovou snahu nacházíme například u některých gotických soch. Gotická architektura ve svém celku opustila antický přístup ke hmotě stavby. Architektura jako celek musí vycházet z jistých zákonů tektonicky. Antická architektura si tektoniku zvolila za své hlavní téma. Nejen, že s tektonikou pracovala jako s nutností architektonického řemesla, ale osvojila si výrazové prostředky, které tektoniku zdůrazňovaly. Hlavním tématem antické architektury se staly sloupy nesoucí vodorovné břemeno. Tento základní konstrukční a posléze výtvarný princip se stal středem zájmu antické architektury. Gotická architektura pochopitelně také musela respektovat tektonické zákonitosti. Ovšem tento úkol řešila odlišným způsobem. Ve středověku a zejména v gotice se zájem stále více obracel ke klenebám. Klenební systémy byly hlavním určovatelem gotických staveb. Prosadila se klenební žebra, která umožnila odlehčení klenby. Tato žebra byla vynášena sloupy nebo příporami. Tedy jedná se o tektonický princip, který pracuje jednak se svislými sloupy, a jednak s šikmými klenebními žebry. Tedy liší se od antického modelu svislé podpory a vodorovného břemena. V gotice se daleko více pracuje s šikmými tlaky. Což v důsledku vede k tomu, že se vytrácí jasná hranice mezi nesoucím a neseným. Na začátku gotiky kolem roku 1200 je stále patrná snaha oddělovat nesoucí sloupy od nesených klenebních pasů a přípor, tedy dodržovalo se rozlišování mezi nesoucím a neseným. Bylo dodržováno klasické schéma podpory a břemene, byť břemeno vytvářelo šikmé tlaky. Ve druhé polovině 13. století v gotické architektuře se stále více objevuje úsilí spojit přípory a šikmá klenební žebra v jeden celek. Tím ovšem mizí jasná hranice neseného a nesoucího, a přitom je žebro a přípora spojeno v jeden prut, který plynule přechází od podlahy k vrcholu klenby. Vzniklo architektonické schéma, které pracuje se zcela jinými výrazovými prostředky než architektura antická. Při tom antické i gotické schéma představují dva odlišné ale přesto stejně důležité stavební principy v dějinách evropské architektury.

Jak se ukazuje, umění čas od času sáhlo k antice jako ke svému inspiračnímu zdroji. Tato inspirace obvykle posloužila jako jisté osvěžení uměleckého vývoje. Týká se to karolinské renesance. Rovněž se takové oživení antických forem objevilo kolem roku 1300. Tyto středověké návraty k antice měly vnímaty ovšem antiku svým

osobitým způsobem. Vždy se jednalo o stylizaci antiky. A zejména tyto středověké renesance antiky netvořily kontinuální program. Spíše se jednalo o tendenci, která v evropském umění byla přítomna, ale pouze ojediněle vyhrézávala na povrch. Renesance 15. a 16. století je jiná. Její návrat k antice byl programový. Této etapě náleží označení, které si sama dala, neboť oživila antický odkaz jako kontinuální program. Antika nebyla velebena pouze pro umělecké formy, které z ní vzešly. Renesanční humanisté spatřovali v antice pozemský ráj, kde byl středem všeho snažení člověk. Byl to pohled idealizovaný, ale zafungoval dobře. Nepřekvapí ani, že hlavní myšlenkový postoj té doby se nazývá humanismus, tedy filosofie, ve které se člověk stojí na prvním místě. Toto duchovní prostředí se pochopitelně opíralo o literaturu. Bylo to prostředí, kde učenci oslavovali člověka, ale činili tak ve svých palácích, vzdáleni starostem běžných lidí, a pokud možno tak, aby se s běžnými lidmi nesetkali. Nicméně díky horlivé literární činnosti, která pramenila hlavně z vynálezu knihtisku, se vzdělanost šířila rychleji než ve středověku. Vzdělanost začala platit za nutnost každého šlechtice či dvořana. To, co ve středověku bylo obvyklé leda v církevních kruzích, se v renesanci rozšířilo i mimo hranice církve. Vzdělání se stalo devízou mocných a svobodných lidí. Součástí této vzdělanosti byla znalost umění. Antika sloužila jako vzor, neboť se věřilo, že právě antika kladla důraz na pěstování člověka všestranného, tedy člověka zdatného jak fyzicky tak duševně. Obdiv k antice vzrostl natolik, že vznikaly obavy, aby přílišný návrat k antice nezpůsobil „zpohanštění“ křesťanské“ kultury. Objevovaly se takové obavy zejména v protestantských kruzích, které byly zvláště citlivé na „pohanský přepych“ a zůstávaly často velmi dlouho věrné gotickým formám. Renesanční formy získávaly v Itálii převahu v průběhu 15. a 16. století. Nespornou autoritou byl Vitruvius, římský architekt doby Augustovy. Jeho dílo Deset knih o architektuře se stalo povinnou četbou renesančních architektů. Renesanční myslitel Leon Batista Alberti záměrně navázal na Vitruviův odkaz. Snažil se řídit pravidly, která vyčetl a která konfrontoval s dochovanými antickými památkami. Následně své poznatky a myšlenky shromáždil ve své knize, a vytvořil jakousi příručku správného stavitelství, vycházející z římské antiky prvního století před n.l.. Renesance tak uchopila antiku a nabídla ji všem následujícím dobám, které tak měly antické umění vždy k dispozici, a z něhož mohly kdykoliv čerpat. Tedy jednalo se o vzkříšení antických forem. Na starověkého Římana Vitruvia navázal v 15. století Leon Battista Alberti. Z jeho pojetí vycházeli mnozí architekti. Alberti se snažil antické prvky zhmotnit, nikoliv pouze jako citace antických detailů, nýbrž se snažil z těchto prvků vytvořit plastický architektonický systém. Oblíbil si

motiv triumfálního oblouku, který na fasádách mohl vytvářet výraznou edikulu, složenou ze svislých podpor, vodorovného kladí a vnitřního klenutého otvoru. Tento motiv umožňoval plastické pročlenění fasády a zároveň při tom nebyl svázán pouze s výzdobou v rámci jednoho patra. Jako plastický prvek renesanční architektury se projevila zmíněná plastičnost fasád. Plastické pojetí se projevilo nejenom v Alebrtiho oblíbeném motivu vítězného oblouku, ale také v povrchu fasád. Renesanční fasády získávaly často bosáže, kde přicházela ke slovu výrazná reliéfnost kamenného povrchu.⁵⁷

Po Albertim převzal v 16. století pomyslnou štafetu klasičnosti Andrea Palladio. Podobně jako Alberti podpořil svou architektonickou činnost teoretickými spisy. Antika mu byla také hlavní autoritou. Palladio postavil do středu svého zájmu sloupořadí. Tento architektonický motiv spolehlivě připomínal antickou architekturu. Soustava sloupů a vodorovných překladů vycházela navíc z tektonických zákonů hmoty. Tyto poměrně jednoduché výrazové prostředky budí dojem jakési logičnosti, zákonitosti, spolehlivosti a neměnnosti. Andrea Palladio si tento výrazový prostředek oblíbil a svou tvorbu v podstatě postavil na využívání a variování tohoto motivu. Palladio vzhlížel k antice. Snažil se důsledně čerpat z antiky. Proto se dá říci, že v 15. století je klasická architektura nejvíce spojena s Albertim, a v 16. století ji nejlépe vystihuje Palladio. Tedy Palladio bývá právem označován za architekta klasického. Ovšem jeho „klasicismus“ vycházel z několika zdrojů. A tento „klasicismus“ měl také několik výrazových poloh. Andrea Palladio se inspiroval různými fázemi antiky. Čerpal jednak z přísně formálního materiálu klasického Řecka 5. a 4. století před n.l., dále čerpal z helenistického baroku, a nakonec z baroku římského, který vycházel z baroku helenistického. Jak je patrné, Palladiova inspirace se dá souhrnně označit jako antika. Ale vidíme, že antika sama prošla několika vývojovými fázemi. Pokud si některý architekt vybere antiku jako hlavní zdroj své tvorby, musí buď si vybrat konkrétní stavbu nebo konkrétní slohovou etapu, a nebo musí z poměrně mnohvrstevnaté antiky vytvořit syntézu. Dílo klasicisty Palladia dokazuje, že klasicismus zahrnuje více poloh. Sám Palladio využíval několik stavebních přístupů. Jak bylo řečeno, Palladio pracoval často se sloupy. Pracoval s nimi jako s výrazovým prostředkem. Ale nakládal s ním různě podle uměleckého záměru. Významnou Palladiovu uměleckou polohu

⁵⁷ HORÁČEK 2013, 34-37. Renesanční využití rustikových fasád sledoval např. historik umění Heinrich Wölfflin. Především si všiml častého řešení fasád, kde rustika směrem vzhůru se zjemňuje. Toto zjemňování podle Wölfflina značí vítězství formy nad hrubostí materiálu. Jako příklad uváděl renesanční palác Gondi ve Florencii, který postavil Giuliano da Sangallo v letech 1490–1501.

reprezentuje slavná Basilica Palladiana ve Vicenze. Palladio provedl výraznou rekonstrukci této středověké stavby. Palladiovo průčelí obsahuje dvě patra, která jsou oddělena mírně oblamovaným kladím. Obě patra jsou prolomena řadou palladianských motivů. Někdy bývá motiv označován za serliánský podle architekta Serlia, který jej také používal a který patrně inspiroval Palladia. Tento výtvarný motiv je tvořen trojicí otvorů, souměrných podle svislé osy, přičemž střední otvor má obvykle polokruhové nadpraží a dosahuje největší výšky a většinou i šířky, zatímco boční otvory jsou ukončené vodorovným nadpražím. Pokud bychom nakreslili tvar všech nadpraží „palladiánského“ motivu, dostali bychom tvar řeckého písmene „omega“ (Ω). Všechny tři části tohoto motivu jsou odděleny sloupy.⁵⁸

Další výtvarná poloha Andrey Palladia pracuje se sloupy odlišným způsobem. Hlavní slovo zde získává vysoký sloupový, či pilastrový řád. Nabízí se označení „klasicismus velké formy“. Jedná se o velkorysé členění fasády, kde je celkový ráz fasády svěřen výhradně architektonickým prvkům. Ozdoby v něm nejsou nutné, spíše se stávají zbytečnými. Hlavní důraz je kladen na tektoniku stavby, která je zdůrazněna vysokým řádem a korunní římsou. Patrové členění stavby se naopak ztrácí neboť římsy, které většinou vodorovně člení fasádu na jednotlivá patra, zde chybí. Tuto polohu reprezentují dvě Palladiovy stavby. Je to Orazio porto ve Vicenze, kde nacházíme průčelí, plasticky členěné vysokým řádem polo-sloupů a vysokých patek. A jako druhý příklad této stylové polohy vystupuje palác Valmarana, kde se pracuje s vysokým pilastrovým řádem. Tento výtvarný princip získal později označení po svém šířiteli, a sice „pallasianismus“. Tuto výtvarnou polohu vystihuje označení „monumentální klasicismus“, případně „klasicismus velké formy“.⁵⁹

Třetí poloha Palladiovy tvorby využívá sloupořadí, dodržující patrové uspořádání budovy. Tedy je zde použit sloupový nebo pilastrový řád, který je v každém patře korunován vodorovnou římsou. Toto pojetí fasády působí klidným dojmem v porovnání s předchozím pojetím, které využívá vysokého řádu. Patra budovy se klidně a přirozeně vrství na sebe a tato stavební struktura je přiznána na fasádě stavby. Jako příklad takové fasády můžeme uvést Palladiovu vilu Pisani. A nebo můžeme zmínit Vilu Rotonu ve Vicenze. Stavba má základní čtvercový půdorys. Každá strana je pojatá jako průčelí řeckého chrámu, který se skládá ze sloupů, vodorovného architrávu a

⁵⁸ FREJKOVÁ 1941, 12-13.

⁵⁹ FREJKOVÁ 1941, 13-14. **obr. 3**

trojúhelníkového tympanonu. Je to evokace antiky, která má na první pohled, a pro jistotu ze všech stran, přesvědčit diváka, že umělec čerpá z antiky.⁶⁰

Palladio nakládal se sloupořadím poměrně volně. Jak jsme si ukázali, využíval několika způsobů členění fasády. Byl to jednak motiv palladiánský, který se na fasádě opakuje na způsob arkád. Dále to bylo využití vysokého řádu, který probíhal několika patry a který členil fasádu svisle. A potom se jedná o využití sloupořadí jako uzavřeného jednopatrového úseku, který mohl stát jako jednopatrová kolonáda, a nebo mohl být vrstvený v patrech na sebe. Palladio zdůrazňoval, že antická architektura mu slouží jako zdroj nejlepší umělecké tvorby, i jako zdroj správnosti a neměnnosti stavitelských pravidel. Přesto neváhal s těmito pravidly nakládat svobodně podle uměleckého záměru. Palladiova svobodomyslnost se neprojevuje tak mocně, protože si osvojil výtvarný jazyk, který se vyznačuje solidností a stálostí. Vojtěch Birnbaum nacházel v Palladiově díle barokní rysy. Podle něj spočívá „barokovost“ Andrey Palladia v tom, že sloupořadí využívá jako čistě umělecký prostředek. Nezajímá se tudíž o zákonitost tektoniky, nýbrž o svobodné umělecké vyjádření, kterému sloupová kolonáda pouze slouží jako vhodný výrazový prostředek. Birnbaum označuje tuto stylovou polohu jako „klasicistický barok“ a zahrnuje do ní Bramanteho, Palladia, klasicismus francouzský, anglický, nizozemský, severoněmecký atd.⁶¹ [3] [4]

Jak už bylo zmíněno, antika sloužila jako podstatný zdroj inspirace. Můžeme mluvit o klasicistní tendenci, která se snaží důsledně čerpat z antického vzoru. Tento přístup se prosadil od 15. století jako jeden z hlavních pilířů umělecké tvorby. Vedle klasicismu se objevovaly tendence odlišné. V 16. století se prosadilo umění, které je možno označit jako antiklasické. Pro tuto výtvarnou polohu se vžilo označení manýrismus. Manýrističtí umělci, ať malíři, sochaři nebo architekti usilovali o jiné hodnoty než klasicismus. Terčem jejich zájmu nebyli hodnoty klasického Řecka a Říma jako uměřenost, tektonika, vyváženost, soulad formy a obsahu; nikoliv. Jejich cílem se stala rafinovanost a komplikovanost. S těmito hodnotami pak často souvisela umělcova originalita a také umělcova genialita. Genialita je pojem dosti subjektivní, iracionální a neuchopitelný. Klasicismus nehledal v první řadě geniální umělce, hledal spíše umělecké přístupy neměnné, vypočítatelné a logické. V 17. století získal klasicismus oporu v akademiích. Čím více se umělecké experimenty množily, tím větší úsilí vyvinuli umělci a teoretici klasicismu. Tito klasicisté se stali pomyslným „ostrovem uměleckých jistot a

⁶⁰ FREJKOVÁ 1941, 13-14.

⁶¹ BIRNBAUM 1941, 1-19.

pravidel v moři barokního chaosu.“ Tak sebe nepochybně vnímali umělci a umělečtí teoretici z Francouzské královské akademie (zal. r. 1648).

V 17. století to bylo právě baroko, které se úspěšně šířilo Evropou. Baroko byl umělecký směr, který vycházel z renesance, neboť využilo technických prostředků předchozí doby. V rámci barokní architektury dochází často k radikálnímu tvarování prostoru. Dochází ke kupení hmoty do nových tvarů. Přitom je ovšem příznačné, že většina barokní architektury se drží klasického antického výtvarného rejstříku. Využívá kupříkladu sloupy, pilastry, kladí, římsy, frontony, nebo edikuly. Z hlediska použití architektonických článků baroko vychází z klasicismu. Zvláště raná fáze baroka se vyznačuje mnohdy určitým návratem ke klasickým hodnotám vrcholné renesance. Malířství raného baroka věrněji zachycuje přírodu než malířství manýrističtí. Architektura raného baroka využívá často vysokého pilastrového řádu, kterému tak přiznává určitou tektonickou logiku. V Českých zemích se období raného baroka vyznačuje často klasicizujícími tendencemi. Raný barok se mnohdy více podobá klasicismu druhé poloviny 18. století než vrcholnému baroku.⁶² Ovšem z hlediska tvarování prostoru se jedná o přístup velmi svébytný, alespoň co se týče tzv. dynamického baroku. Tento sloh ve jménu tvarování prostoru se mnohdy vymyká zákonům tektoniky a často i tektoniku popírá. Ovšem dosahuje toho architektonickým tvaroslovím, které vychází z tektonické zákonitosti. Základní výtvarné prvky baroka se shodují s klasicismem. Pilastry, sloupy, římsy a kladí byly obecně používané a srozumitelné výtvarné prvky. Dynamický barok tvaruje prostor plastickým způsobem, využívá známých tektonických prvků, které deformuje. Kladí je rozeznatelné podle převážně vodorovné polohy a podle tradičně profilované římsy. Kladí jako srozumitelný výtvarný prvek vzešlý z tektoniky byl v baroku užíván zcela netektonicky, bylo zalamované či oblamované. Deformace páchaná na srozumitelných prvcích ještě mocněji vynikne.

⁶² SMOLKA 2001, 21-24. Periodizace hudby vychází z periodizace dějiny výtvarného umění. Vzhledem k tomu, že hudba je svébytný druh umění, nedají se mechanicky přenášet vlastnosti výtvarné na hudbu. Přesto i v dějinách hudby se došlo k závěru, že hudba raného baroka a hudba má společné rysy s hudbou klasicismu. V raném baroku i v klasicismu došlo k určitému očištnému procesu. Rané baroko opustilo složité struktury renesanční kontrapunktické polyfonie a místo toho prosadilo melodicko-harmonický přístup. Hovoří se o tzv. akordicky doprovázené monodii. Vedoucí místo zde získává jeden nebo dva hlasy, které jsou doprovázené akordickým doprovodem. Akordy vytváří strukturu, v rámci níž se vedoucí hlas či hlasy mohou pohybovat volněji. Podobné zjednodušení nacházíme v hudebním klasicismu, který se vymezil proti komplikovanosti pozdního baroka. Pozdní baroko čerpalo z polyfonie tradice a vytvořilo jakousi syntézu akordického a kontrapunktického přístupu. Klasicismus jasně upřednostil akordicky doprovázenou monodii. Opustil tak polyfonii a složitou přezdobenou melodiku pozdního baroka.

Ale zpět ke klasicismu... Klasicismus, pěstovaný na akademiích, musel svou argumentaci zdokonalovat zvláště tváří v tvář dynamickému baroku, které ovládlo uměleckou tvorbu italskou a středoevropskou, a ve Francii tvořilo přinejmenším uměleckou alternativu. Baroko tedy ovládlo umělecký prostor na velkém území Evropy a ovlivňovalo i oblasti, kde převládl výtvarný názor klasický. V rámci barokní tvorby ovšem došlo ke zvláštnímu rozporu mezi praxí a teorií. Evropský barok mocně zasáhl do architektury 17. a 18. století jako aktivní tvořivá síla, zároveň ale téměř scházela nějaká souvislejší barokní estetická teorie architektury. Klasicismus měl v této době k dispozici větší teoretickou základnu než dynamické baroko. Klasicizující polohu baroka v 17. století reprezentoval na římské Akademii svatého Lukáše Giovanni Pietro Bellori (1613–1696), který se těšil přízni švédské královny Kristíny.⁶³ Zvláště Francouzská královská akademie tvořila teoretickou oporu klasicismu této doby.⁶⁴ Vypadá to, že barokní architekti cítili mnohem větší potřebu stavět, než psát. Když sledujeme argumentaci výtvarných kritiků, všimneme si, že odlišné umělecké přístupy se shodně opírají o antické a novověké autority. Východiska byla shodná, ale výsledky se lišily. Manýrističtí umělci a teoretici podporovali v umění rafinovanost a v oceňovala se neklasická díla, ale argumentovalo se klasickými vzory. Barokní tvůrci nacházeli v klasických předlohách antiky a renesance zdroj své tvorby, která se svým předlohám také vzdálila.⁶⁵

17. století se vyznačuje nebývalou různorodostí ať už z hlediska praktické umělecké tvorby tak z hlediska uměleckých názorů. Francouzská akademie, která se v 17. století stala hlavní ochránkyní klasicistních principů, prozrazuje pestrost akademických výroky. Tyto výroky mohly být protichůdné, jak dokazuje spor „starých a moderních“. Zároveň se akademické prostředí v 17. století vyznačovalo určitou pluralitou názorů, které stály vedle sebe. Tato názorová pluralita nutila umělce tříbit své názory a vyžadovala si od nich přesnější argumentaci. Když se zaměříme na známý

⁶³ KROUPA 2007, 76-83. Oporou klasicismu, případně barokního klasicismu se stali akademie. Byla to např.: Akademie svatého Lukáše v Římě (zal. 1593), nebo Královská akademie v Paříži (zal. 1648) a nebo Francouzská akademie v Římě (zal. 1666).

⁶⁴ BIEGEL 2012, 73-75; 319. V 17. století se vyvinul ve Francii styl, který se opíral jednak o vitruviánskou teorii a jednak o francouzskou domácí tradici. Oporou této tvorby se stala francouzská Královská akademie. Vzhledem k tomu, že časově tato tvorba spadá do barokní doby, tedy 17. a 18. století, vžilo se pro ni označení >>barokní klasicismus<<, nebo >>klasicizující barok<<. Ve francouzském prostředí se označuje jako >>classicisme à la française<<. (Jean-Marie Pérousen de Montclos: *Historie de l'Architecture Française – De la Renaissance à la Révolution*. Paris 1995.

⁶⁵ TATARKIEWICZ 1991, 381-385. Nacházíme v této knize zajímavou myšlenku. „*Carda nevytvořil osobitou estetiku manýrismu proti estetice klasické, ale našel místo pro manýristické umění v klasické estetice.*“

akademický spor mezi „starými“ a moderními“, který probíhal v 80. letech 17. století, zjišťujeme, že oba tábory pracovaly se slovem „vkus“. Oba se o toto slovo opíraly, ale vnímaly ho odlišně. François Blondel patřil mezi „staré“ a chápal slovo vkus jako umělecký princip téměř neměnný, který v různých dobách dostával pouze různé odstíny. Tento správný umělecký princip nacházel, jak bylo zvykem, v antice, při čemž kladl důraz na matematické proporce staveb. Tedy Blondel vyzdvihoval antiku, nacházející v antické architektuře uplatňování proporčních principů a zákonitostí tektoniky. Antiku oceňoval, neboť došel k názoru, že antická architektura vycházela z proporcí ze matematických pravidel a z proporcí lidského těla, tedy proporcí neměnných. Ale jeho zájem o životní kulturu antického člověka byl méně výrazný než u renesančních teoretiků. Zajímaly jej zákonitosti architektury.⁶⁶ [7]

Na proti tomu moderní, které zastupovali bratři Perraultové, přistupovali k pojmu vkus volněji. „Dobrý vkus“ v jejich pojetí podléhá době, ve které je uplatňován. U těchto „moderních“ je patrná snaha o určité uvolnění uměleckých pravidel. Co se týče tohoto akademického sporu mezi „starými“ a „moderními“ je dobré zdůraznit okolnost, že spor se odehrával převážně na bázi teoretické, při čemž v praktické rovině se výtvořily obou táborů mnohdy velmi podobaly. Jejich praktickou uměleckou tvorbu, ať už „starých tak moderních“ bychom dnes označili jako klasicismus nebo akademismus. Akademismus v tomto případě nemá mít hanlivý příděch, který získal v 19. století. Určitý posun se projevil i v hodnocení malířské činnosti. V 15. a 16. století se rozvíjelo malířství hlavně v Itálii a Nizozemí. Ruku v ruce s tímto vývojem kráčely teoretické traktáty, které většinou stranily nějaké oblasti z pozic lokálního patriotismu a nebo konkrétnímu malířskému génioví, jako to sledujeme v případě Michelangela. Objevil se spor o to, co v malířství hraje větší úlohu, zda je to barva a nebo kresba. Francouzská akademie v 17. století sice tíhla k normativnosti a většinou vyzdvihovala úlohu kresby, ale právě na akademii nacházíme snahu postihnout více malířských přístupů.⁶⁷

V 18. století akademická tradice pokračovala. Archeologické vykopávky v Pompejích ovlivnily náhled na antiku. Umělecké sbírky se množily a bylo třeba je

⁶⁶ KRUF 1993, 137-140.

⁶⁷ KROUPA 2007, 85-87. Roger de Piles (1635-1709) používal bodovací systém malířské tvorby. Rozlišoval různé aspekty malířské činnosti, jako byla barva, kresba, kompozice nebo výraz. Roger de Piles z hlediska kompozice obodoval nejvíce Rubense. Z hlediska kresby nejlépe ohodnotil Raffaela a potom Michelangela, bratry Caraccie a Poussina. Z hlediska barvy dal nejvíce bodů Tizianovi a Giorgionemu. Co se týče výrazu, nejvíce bodů získal Raffael. Roger de Piles se zúčastnil sporu mezi tzv. „Poussinisty“, kteří vyzdvihovali úlohu kresby, a „Rubensisty“, kteří zdůrazňovali úlohu barvy. Roger de Piles, náleže mezi „Rubensisty“, vyzdvihoval pochopitelně barvu. V jeho bodovacím systému ovšem nenacházíme jediného génia, který předčí všechny ostatní malíře. Má zde místo více velikánů. Nedá se mluvit o jasném „vítězi“. Každý z umělců vyniká v nějakém aspektu.

nějakým způsobem třídit. Jako vhodný způsob třídění se osvědčilo řazení památek podle takzvaného „stylu“. Styl v podstatě nahradil někdejší pojem „vkus“ (goût). Ovšem styl v sobě skrýval rozměr národní či lokální. Hrabě Caylus třídil sbírky na základě tohoto stylového hlediska. Všimal si, že na určitém území vznikají díla, která se vzájemně podobají. Tuto podobnost označoval jako styl, lépe řečeno národní styl. Johann Joachim Winckelmann pokračoval v tomto třídění uměleckých děl. Terčem jeho zájmu se stalo antické sochařství. Povoláním byl archeolog a estetik. Navázal na dlouhé uctívání antiky, které mělo od dob renesance různá zabarvení. Winckelmann se pokusil tento obdiv obhájit racionálními argumenty. Winckelmann rozlišoval dva druhy stylu. První význam v jeho pojetí označoval osobní styl umělce. Tímto výrazem v podstatě nahradil starší označení „manýra“, které v té době měla už trochu hanlivý příděch. A druhý význam stylu popisoval jako styl nějakého národa či kulturního celku. Winckelmann zaměřil svou pozornost na tento druhý význam stylu. Mezi různými národy vyzdvihl starověké Řecko. Své estetické názory demonstroval na sochařství.⁶⁸

Winckelmann odvozoval odlišnosti umělecké tvorby různých epoch a kultur na základě klimatického a společenského uspořádání daného kulturního celku. Dokonalost uměleckých forem nacházel v antickém Řecku a tuto dokonalost vysvětloval tím, že právě Řecko se nacházelo v dokonalých podmínkách, ať už klimatických, tak společenských. V této myšlenkové struktuře se nachází Řecko v mírném vlídném podnebném pásmu a to určovalo povahu řeckého života i řeckého umění. V svém pojetí používá Winckelmann slovo klasický. Tímto slovem popisuje vše, co souvisí s antikou a zejména se starověkým Řeckem. Známý archeolog tak v podstatě vyslovil to, co bylo tušeno dříve; Totiž to, že nejlepší zdroj umělecké tvorby nabízí starověké Řecko; A také to, že dokonalost Řecko spočívá v jeho výhodných podmínkách klimatických a společenských. Winckelmann vymezil klasičnost jako to, co souvisí se starověkým světem, zejména s antickým Řeckem. Dále rozlišil čtyři etapy sochařské tvorby v antickém Řecku. Mluvil o stylu starém, vysokém, krásném a poslední etapu označoval jako styl napodobitelů. Pouze první tři etapy zasluhovaly označení klasika, zatímco čtvrtá etapa, do níž náleželo hlavně umění helénistické, byla považována za úpadek. Winckelmann navázal na tradici „normativní estetiky“, která se tak mocně prosazovala na Francouzské akademii. Tedy věřil, že krása je vypočitatelná podle měřitelných kánonů lidského těla. Zdůrazňoval, že klasické Řecko skýtá ten pravý zdroj veškeré

⁶⁸ WINCKELMANN 1986, 32-33.

umělecké tvorby. Francouzská akademie v 17. století používala označení >>dobrý vkus<<. Byl to výraz, který ale neměl jednoznačné vysvětlení. Zahrnoval jednak rozměr estetický a formální, a také rozměr mravní. Antika byla ctěna, protože se stala od renesance autoritou. Francouzská akademie z antiky čerpala, ale věřilo se, že umělecké kánony objevené v antice mohou vést k různým výsledkům a přiznávalo se, že antika může být překonána. Archeolog a estetik Winckelmann záměrně pracoval s názvem styl, neboť tento název nebyl tak mocně spojen s mravními hledisky jako v případě vkusu. Styl vystihoval v první řadě formu uměleckého díla, etické a mravní hodnoty ustupují. Estetika se tak z velké části zbavila mravnostního nánosu, který do té doby měla. Další podstatný přínos Winckelmannův spočívá v tom, že označil starověké Řecko za jediný dokonalý zdroj umění. Předšlé generace většinou velebily antiku. V renesanci se čerpalo více z římských předloh. Klasicisté jako byl Palladio nebo později Blondel vzhlíželi k antickému umění jako celku. Nabízí se úvaha, jestli známý motiv, který se často označuje jako „palladiánský“, případně „serliánský“, nevznikl spojením řeckých a římských tvarů. Tento motiv se skládá ze tří otvorů, při čemž krajní otvory jsou zakončené vodorovným nadpražím a střední otvor je zakončený obloukově. Celá nadpražní část tohoto motivu připomíná tvar řeckého písmene „omega“ (Ω) a může v sobě spojovat řecký vodorovný architráv a římské archivolty. Starověké Řecko bylo vnímáno jako významná součást antiky. Při tom se čerpalo více z římských autorů. Winckelmann jasně pojmenoval podstatu klasicismu, a sice že nejlepší a nejklassičtější vzory umělecké tvorby se dají nalézt jedině v antickém Řecku. Tím vytyčil hlavní směr následující umělecké tvorby.⁶⁹ Další vůdce římského neoklasicismu Anton Raphael Mengs (1728–1779) hledal také objektivní zákonitosti krásy, a také při tom dával za příklad antické umění. Tíhl více ke znalectví, všiml si tudíž řemeslné úrovně exponátů. Ze své pozice znalce se snažil dokázat, že Winckelmann postavil svou teorii klasického Řecka ve skutečnosti na římských kopiích.⁷⁰ Jakkoliv se v 18. století rozvinul zájem o starověké Řecko, obliba starověkého Říma neutuchala, a mnozí dokonce v této době upřednostňovali římské památky před těmi řeckými. Zatímco jedni se stali přívrženci řecké architektury hlavně pro její jednoduchost, druzí vyzdvihovali architekturu římskou, oceňující především její malebné kvality. Hledisko „malebnosti“ souznělo s

⁶⁹ WINCKELMANN 1986, 33-36.

⁷⁰ KROUPA 2007, 98-99. Anton Raphael Mengs vydal v roce 1762 Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei.

dobovým preromantismem a sentimentalismem. Díky tomuto dobovému uměleckému pohledu se dočkaly uznání zříceniny starověkého Říma, ale také zříceniny středověké.⁷¹

Díky Winckelmannovi získal klasicismus teoretickou a terminologickou oporu. Právě Winckelmann používal slovo „klasický“ s odkazem na Řecko. Tím slova jako klasický nebo klasičnost jasněji vymežil. Klasicismus jako umělecký přístup existoval před Winckelmannem, ale nazýval se souhrnně jako klasicismus. Přitom Winckelmann prosadil klasicismus jako označení konkrétního uměleckého přístupu. Winckelmann v dobovém osvícenském duchu chtěl jevy nahlížet rozumem a chtěl také nacházet zákonitosti. Představa, že vše má nějakou logickou příčinou, jej zajisté uspokojovala. Logická příčina dokonalosti klasického Řecka spočívala, jak věřil, v dokonalých přírodních podmínkách Řecka. Winckelmann chtěl vidět logické příčiny, a proto je viděl.

Pohled na antiku se zvědečtil. Za tímto posunem stálo zmíněné hledání příčin klasického umění. Nový pohled na antiku byl způsoben z velké části archeologickými vykopávkami antických měst. Antika, která vzdor vší racionalitě vzbuzovala ve svých obdivovatelích jakousi tajemnou úctu, byla náhle zbavována své posvátné tajemnosti. Tyto okolnosti stály za ustálením klasicismu jako uměleckého slohu. Název klasicismus připomene do jisté míry vznik renesance, neboť také renesance sama sobě dala název a tento název také vnutila všem následujícím pokolením. Jiné umělecké slohy jako gotika nebo baroko získaly své názvy v době, kdy dotýčný sloh ztratil své vedoucí postavení a byl nahrazen jiným slohem. Navíc gotika i baroko v sobě původně skrývaly negativní hodnocení. Gotické umění bylo líčeno v příznivém světle v celoevropském měřítku kolem roku 1800. Baroko se dočkalo rehabilitace až na konci 19. století.⁷² Na proti tomu klasicismus a renesance sebevědomě vytvořily svá jména, možná díky antice, k níž se hlásily, která jim zaručovala jistou záštitu. Klasicisté jako Winckelmann si uvědomovali, že v minulosti existovala jakási klasicizující tendence umělecké tvorby. Ale teprve v době Winckelmannově začal klasicismus platit za nejlepší architektonický vzor. Velká část evropské umělecké tvorby druhé poloviny 18. století se vědomě hlásila ke klasickému odkazu jak prakticky tak slovně. Umění vzniklé ve druhé polovině 18.

⁷¹ KROUPA 2007, 100-101. Do „řecké“ skupiny patřili především Giuseppe Maria Pancrazi, který vydal Památky starověké Sicílie v letech 1751–1752. Podporoval ji samozřejmě Winckelmann. Řecká antika se těšila výrazné oblibě ve Velké Británii (neo-palladianismus). Ke druhé, tedy „římské“, skupině náleží např. abbé Marc-Antoine Laugier (1713–1796) a nebo Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778).

⁷² KROUPA 2007, 179-180. Heinrich Wölfflin (1864-1945) měl nepochybně velkou zásluhu na tom, že baroko začalo být vnímáno jako hodnotný umělecký styl. Například Wölfflinův učitel Jacob Burckhardt považoval baroko za „zdivočelou renesanci“, což nezní zrovna přívětivě označení.

století a později, tedy v době kdy klasicismus byl vymezen jako termín, bývá označováno jako neoklasicismus. Zdůrazňuje se tím, že této tvorbě předcházeli starší klasicismus.

Umění se vyvíjelo jinak ve střední Evropě, jinak v jižní Evropě a jinak v západní Evropě. Anglie a zejména Francie tíhly ke klasicismu, zatímco velké části Evropy se vyžívaly v baroku. Francie udržovala klasické formy jako trvalé hodnoty od 17. století. Sehrála v tom významnou úlohu francouzská akademie. Do tohoto uměleckého principu se v první polovině 18. století vklínilo rokoko, které si libovalo v uvolněnosti a hravosti. Střední Evropa přijala v 17. století baroko za svůj sloh. Barokní sloh se zde těšil oblibě a životnost baroka se výrazně vtiskla do charakteru umění a krajiny. V tomto prostředí vystoupil Winckelmann jakožto křísitel pravé klasiky. V jeho díle je patrná snaha vymezit se proti barokní divokosti. Své estetické názory vylíčil na řeckém sochařství. Vnímá, že i antické Řecko mělo svou „barokní dobu úpadku“. Takový vývoj nacházel analogicky v novověkém umění. Uznával, že novověk se moudře obrátil k antice. Ale podle Winckelmannova došlo k chybnému vývoji proto, že novověk čerpal také z „úpadkových fází“ antiky, jako byl starověký Řím; a z těch „správných“ antických předloh se inspiroval nedůsledně. Pozornost se kolem poloviny 18. století zaměřila na klasické Řecko. Winckelmann oceňoval na řeckém sochařství určitou vyváženost, sám užíval výraz „tichá velikost“, nacházel ji v sochách klasického Řecka. Nutno připomenout, že měl k dispozici římské kopie řeckých předloh. Vzápětí se oficiální estetika klasicismu prosadila v architektuře. Pochopitelně hlavní slovo teď dostala architektura klasického Řecka. Tato architektura se zachovala ve svých tvarech poměrně dobře. Ale nezachovala se barevnost řecké architektury, která hrála podstatnou úlohu. Byla tedy napodobována podoba zachovalých řeckých staveb. Tudíž klasicismus není tak barevný jako bývaly antické předlohy, naopak tíhne k bílým povrchům. Bílá barva dodává uměleckým dílům, sochařským i architektonickým, onu „tichou vznešenost“, a dalo by se říci až neživotnost a nadčasovost.

Právě v polovině 18. století se vyhranil klasicismus proti baroku. Víme, že existoval určitý klasicizující proud v době baroka, ale nyní se jednalo o klasicistní vymezení proti dynamickému baroku. S odkazem na předešlé klasicistní tendence se klasicismus oficiálně ustálený po polovině 18. století někdy nazývá jako neoklasicismus, nebo jako pobarokní klasicismus. Je potřeba odlišovat jednotlivé klasicismy ve Francii, neboť zde vládla tento umělecký princip v době, kdy ve střední a jižní Evropě vládlo baroko. V Českých zemích hovoříme o klasicismu, ale je dobré

upřesnit, že se tento klasicismus český, nebo středoevropský, časově kryje se zmíněným novoklasicismem francouzským. Bude tedy výhodnější držet se přesnějšího výrazu pobarokní klasicismus a nebo novoklasicismus. Tento sloh se v Českých zemích ve srovnání s předešlým barokem projevil slaběji. Baroko zde zapustilo hluboké kořeny a barokní přístup dlouho přetrvával, neboť se těšil veliké oblibě. Proto se dá mluvit o přechodném stylu, v němž se prolínají baroko a klasicismus. Určitý posun směrem ke klasicismu se projevuje zklidněním a zploštěním fasád. Připomeňme si, že baroko i klasicismus používaly často tytéž výrazové prostředky, jako byly římsy, sloupy a vysoký pilastrový řád. Byl to schodný architektonický jazyk, akorát v případě dynamického baroka používán s velkou fantazií a pohybem, a v případě klasicismus byl používán ukázněně a klidně. Novoklasicismus druhé poloviny 18. století a první poloviny 19. století. bývá označován za svébytný druh romantického historismu podobně jako novogotika. Byl to romantický návrat do minulosti, která byla již vědecky vyložena a uchopena. Lidé nyní vědomě snili o antickém Řecku. Tedy novoklasicismus po polovině 18. století náleží časově i svým návratem do vysněné minulosti k romantickému historismu. Připomeňme základní znaky klasicismu. V případě malířské tvorby je patrná snaha o přehlednost a jasnost forem. Kresebnost získává převahu nad úlohou barvy. V tomto ohledu novoklasicismus navazuje na předešlé umělecké spory vedené mezi zastánci kresby a zastánci barevnosti. Klasicismus se zřetelně přiklání na stranu kresebnosti, a hlásí se k odkazu Raffaela a Poussina. Ve druhé polovině 18. století se hlavním reprezentantem klasicistní malby stal Jean Louis David. V případě sochařství se projevuje uměřenost. Veškerý účinek je svěřen bílé barvě, která dodává sochám nadčasový charakter. Hlavním zdrojem umělecké tvorby se stalo antické Řecko, ovšem sloužilo jako vyjádření důstojnosti a tiché velikosti. Není proto divu, že klasicistní umění se na poli sochařském projevilo zejména v pomnicích a epitafech. Klasicistní architektura využívá rovněž bílé barvy, která zde působí nadčasově. Klasicistní fasády se vyznačují zmíněným klidem a vyvážeností. Architektonická forma fasád vychází ze zákonů tektoniky. Tektonický zákon, složený ze vztahu podpory a neseného břemene, se stal hlavním tématem nejen konstrukčním, nýbrž také výtvarným. Už zmíněná vyváženost a uměřenost určuje podobu klasicistních staveb. Vyváženost a tektonické zákony hmoty platily za hlavní výtvarné principy pro všechny následující klasicismy. Dá se hovořit o klasicistní tendenci, která pokračovala v 19. a 20. století. Klasicismus se vyznačuje vyvážeností, symetrií, konstrukční logikou. Ovšem dají se objevit různé výtvarné polohy tohoto směru. Již v 16. století Palladio naznačil ve svém

díle skutečnost, že klasicismus může získávat různé výrazové odstíny. Podobně klasicismus po polovině 18. století pokračuje v tomto vícevrstevnatém přístupu. Jednu polohu tvořil jakýsi klasicismus velké formy, který pracuje s rovným nadpražím a vysokým sloupovým nebo pilastrovým řádem. Tento přístup se stal osvědčeným vyjádřením tektoniky, monumentality a solidnosti. Vedle toho v rámci klasicismu existoval přístup, který odkazoval k římským a renesančním zdrojům. Používal také pilastrový či sloupový řád, ovšem dával přednost klenutému nadpraží. Tento model našel hlavní uplatnění ve vítězných obloucích. Tento stavební princip také vzbuzuje dojem tektoniky, monumentality a solidnosti. Vzhledem k tomu, že se čerpá z římských imperiálních vzorů, je v tomto případě zdůrazněna složka monumentální. A nakonec klasicistní architektura zahrnuje přístup, který by se dal označit jako minimalistický či úsporný. Výrazové prostředky jsou zredukovány. Užívají se poměrně nízké sokly, fasády jsou hladké, pouze na nárožích se objevuje bosáž. Svislé prvky jako pilastry nebo sloupy nemají takovou úlohu jako v předchozích případech. Někdy zcela chybí. Celkový dojem staveb ovládá zmíněná souměrnost a vyváženost, někdy až puristické střídání stěn a oken. Fasády jsou členěné hlavně vodorovně, římsami a suprafenestrami. Tento úsporný „ukázněný“ princip se prosadil hlavně na venkovských a měšťanských obytných domech v první polovině 19. století. Klasicistní tendence 19. a 20. století využívá všech zmíněných výtvarných poloh a podle potřeby je také kombinuje.

4) KLASICISMUS V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE PRVNÍ POLOVINY 19. STOLETÍ

Často bychom si přáli, aby umělecký vývoj byl jasně ohraničený a ohleduplně vymezený podle jednotlivých století. Umění kráčelo obvykle vlastní cestou. A všechny pokusy členit umění do pevně vymezených úseků jsou v nejlepším případě přibližné. Tato schemata mohou posloužit nanejvýš k lepší orientaci v uměleckém materiálu a k jeho třídění. Pokud chceme nějaký umělecký styl vymežit časově, většinou postupujeme schematicky podle století, nebo volíme výstižnější členění podle historických událostí. Jedná se ovšem vždy o časovou pomůcku, která nikdy neplatí stoprocentně. Historici někdy kladou začátek 19. století do roku 1789, v němž spatřují zásadní společenskou

změnu, která přišla s Velkou francouzskou revolucí. S vypuknutím První světové války mělo 19. století naopak skončit. Používá se označení „Velké 19. století“, vymezené lety 1789 a 1914. Tato periodizace je výstižnější, než kdybychom jednoduše zvolili hraniční roky 1800 a 1900, neboť rok 1789 se stal významnějším historickým mezníkem než rok 1800, a rok 1914 přinesl více změn než rok 1900. Budeme sledovat architekturu 19. století. Nezačneme schematicky rokem 1800, protože tento rok nepřináší z hlediska architektury nějaký výraznější zlom. K podstatnějším změnám výrazu došlo už ve druhé polovině 18. století.

Habsburská monarchie, jejíž součástí byly České země, prošla proměnou s nástupem Marie Terezie a zejména jejího syna Josefa II. na trůn. Zmíněný Josef II., který se stal císařem v roce 1780, dokázal za deset let své vlády vybudovat mocný úřednický aparát, změnit strukturu i postavení církve nebo zrušit nevolnictví. Tyto tzv. Josefské reformy ovlivnily Habsburskou monarchii a měly pro nastávající 19. století v Habsburské monarchii srovnatelný dopad jako Francouzská revoluce ve Francii. Konec konců jak Francouzská revoluce tak tzv. osvícenští panovníci, mezi něž patří Josef II., vychází z osvícenských racionalistických kořenů. V našich podmínkách se tedy nabízí hledat počátek 19. století již v roce 1780, kdy se vlády definitivně ujal Josef II. Rovněž v oblasti architektury nastala v této době změna. Novoklasicismus získal výraznou převahu nad barokem, které se ještě za vlády Marie Terezie těšilo velké oblibě. Tedy poslední třetina 18. století představuje určitý výtvarný posun směrem ke klasicismu, který pak ovládal výtvarné cítění v první polovině 19. století. Druhá polovina 18. století byla dobou přechodu od baroka ke klasicismu, lépe řečeno k neoklasicismu. Tento přechod se projevil zejména zklidňováním a zplošťováním fasád, pravidelností a důslednější aplikací „antikizujících“ prvků.⁷³

I.) NOVOKLASICISMUS V EVROPSKÉM KONTEXTU OD POLOVINY 18. STOLETÍ

Francouzská architektura

Poslední čtvrtina 18. století se na českém území projevila jako přechod od slohu barokního ke slohu klasicistnímu. Klasicismus konce 18. století, někdy označovaný jako pobarokní klasicismus, nebo neoklasicismus, pochází z Francie. Už jsme si ukázali, že

⁷³ BIEGEL 2012, 51-52.

právě Francie udržovala odkaz klasicistních idejí v dobách, kdy se většina Evropy vyžívala v barokním slohu. Také Francie opustila na nějaký čas přísný klasicistní řád a nechala se unést hravostí a uvolněností. V první polovině 18. století se ve Francii prosadilo tzv. rokoko, které se svou hravostí vymezuje proti přísnému klasicismu, který dosud ovládal francouzské umění. Rokoko se vyznačovalo zdobností a nepravidelností. Důležitou úlohu získává dekor. Rokoko dostalo svůj název podle důležitého dekorativního prvku, podle rokaje, který se vyznačuje onou zmíněnou nepravidelností. Tedy ve francouzském prostředí se rokoko vyhraňovalo proti dosavadnímu klasicismu. Hravost a zdobnost rokoka se rozšířila po Evropě kolem poloviny 18. století. Ovšem ve střední Evropě nebylo rokoko vnímáno jako vymezení se proti dosavadnímu přísnému klasicismu. Zde vládlo baroko, často právě dynamická poloha barokního slohu. Rokoko v prostředí střední Evropy, včetně Českých zemí, posloužilo spíše jako rozšíření a obohacení výrazových prostředků baroka. Proto rokoko na našem území není považováno za samostatný sloh, ale spíše se jedná o závěrečnou etapu barokního slohu, který se vyznačuje zjemněním dekoru. Ve střední Evropě se kolem roku 1700 prosadilo dynamické baroko. Bylo to baroko velké formy. Tedy pracovalo se s celou hmotou stavby. V pozdějších dobách 40. a 50. let 18. století byla velká forma opouštěna. A hlavní slovo pod vlivem rokoka získával detail a dekor. V Českých zemích barokní sloh doslova zdomácněl. A s tím souvisí výrazná setrvačnost baroka na tomto území. Rokoko pro České země přineslo zjemnění formy dosavadního baroka, nicméně vše se odehrává v rámci barokního slohu. Podobnou kontinuitu barokního slohu můžeme objevit i později, kdy se začal prosazovat klasicismus. Přechod od rokoka ke klasicismu se ve Francii odehrával za vlády Ludvíka XVI (1774-1793). Pro umění této doby se někdy užívá označení Styl Ludvíka XVI. Nazývaný někdy *luiséz*.⁷⁴ V ornamentice získaly široké uplatnění vavřínové věnce, různé festony, zvlněné stužky mnohdy svázané do mašle, rohy hojnosti, medailony, masky, květinové koše a také zmíněné voluty často pravouhle zalamované na způsob meandru. Jistě zde hrály svou roli objevy pozdně římského umění, které se udály. Jedná se především o objevy v Herculaneu v roce 1719 a Pompejích v roce 1748.⁷⁵

⁷⁴ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 523-524. Rovněž se prosadilo označení >>luiséz<<, nebo >>Louis Seize<< (*Ludvík XVI.*). Tento směr se uplatnil především v architektuře a v interiérovém vybavení (vzory tapet, tištěné hedvábí). Využívaly se nekomplikované symboly: úl, probodené srdce, pochodeň, ptáci, ratolesti, hudební nástroje.

⁷⁵ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 523-524.

Novoklasicismus kolem roku 1800 získal definitivní převahu a stal se hlavním uměleckým směrem Evropy. K jeho rozšíření přispěl do jisté míry vzestup francouzského císaře Napoleona Bonaparta. Francouzská vojska pod jeho velením dobývala Evropu. Vojevůdce Napoleon stejně jako jiní imperátoři vnímal antický Řím jako vzor. Římská říše se těšila velké úctě především díky svým vojenským úspěchům. Na tyto úspěchy chtěli mnozí dobyvatelé navázat. Napoleon tedy navázal na římský odkaz. Klasicismus zapustil ve Francii hluboké kořeny již v 17. století v akademickém prostředí. Také ve druhé polovině 18. století před nástupem Napoleona ovládl klasicismus francouzské umělecké cítění, čímž bylo vystřídáno rokokové období. Jako příklad návratu francouzského klasicistního přístupu můžeme uvést kolonádu na náměstí, které dnes nese název Place de la Concorde. [8] Tuto stavbu zde zbudoval Ange-Jacques Gabriel (1698–1782) v letech 1757–1775. Na fasádě probíhají vysoké sloupy přes dvě patra. Monumentální podoba této stavby patrně souvisí s dobovým neopalladianismem, který byl pěstován především v Anglii.⁷⁶

V 70. letech 18. století se ve Francii navíc začaly objevovat experimenty, které získaly souhrnné označení „revoluční architektura“. Ta se vyvinula z radikální polohy tehdejší architektury, kde hlavní slovo získalo strohé kubické cítění hmoty. Přívlastek „revoluční“ byl historiky umění zaveden až později.⁷⁷ Klasicistní hodnota: prostota a symetrie byly nejen respektovány, ale navíc byly umocněny ve prospěch funkčnosti. Zdůrazněna byla radikální poloha. S touto „revoluční architekturou“ souvisely i revoluční myšlenky a utopické představy uspořádání společnosti. Vedle prosté funkčnosti zde hrála roli fantazie. Hlavní „revolučnost“ této architektury však spočívala nikoliv v politických pohnutkách, nýbrž ve tvarování hmoty. Vznikla snaha oprostit se od architektonické výzdoby. Stavby jsou pojímány jako strohá architektonická tělesa, jejichž účel je nanejvýš „dovysvětlen“ pomocí nějakého výtvarného prvku. Hlavními představiteli této klasicistní odnože se staly Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) a Étienne-Louis Boullée (1728-1799).⁷⁸

Když se pak Napoleon stal v roce 1804 císařem, navázali francouzští architekti na novo-klasicistní architekturu předešlých let. V souvislosti s Napoleonovou

⁷⁶ BIEGEL 2012, 77-78.

⁷⁷ BIEGEL 2012, 78-88. Ve francouzské uměnovědě byl pojem >>revoluční architektura<< zaveden v roce 1952 Emilem Kaufmannem. Viz Kaufmann 1952

⁷⁸ BIEGEL 2012, 81. Po smrti Blondela v roce 1774 a Ludvíka XV. získaly převahu palladiánské vlivy. Již pozdní dílo Ange-Jacquesa Gabriela prozrazuje tuto orientaci. Řecky orientovaný klasicismus se projevil u Jacquesa Gondoina (budova Chirurgické školy) a u Jacquesa-Denise Antoina (budova pařížské mincovny z let 1767-1775).

korunovací se klasicistní umění po roce 1804 označuje jako empírové. Empír vyjadřoval monumentálnost Napoleonovy Francie.⁷⁹ Antické Řecko a Řím poskytl potřebný materiál pro vyjádření této monumentality. Empír používal zároveň motivy ze starého Egypta. Připomínaly se tak Napoleonovy vojenské úspěchy v Egyptě. Zároveň se tak podtrhával císařův majestát, neboť Egypt působil svou autoritou starobylostí.⁸⁰ Na empírových dílech se tak nezdálo objevily antické formy doplněné zmenšenými pyramidami, nebo stylizované reliéfy, a nebo motiv sfingy. Empír se stal jakýmsi historismem starověku, čerpaje z různých starověkých vzorů. Nutno však přiznat, že hlavní slovo měla inspirace řecko-římská. Hlavní slovo získal nejstarší řecký architektonický řád, neboli dórský řád, který používal kanelurované sloupy bez patek. Opět se prosadil vítězný oblouk jako oblíbený výtvarný prostředek. Napoleonova válečná politika tento prvek používala právě pro jeho srozumitelnost a demonstraci neporazitelnosti. Jednoznačnou citací římské imperiální architektury je pařížský Vítězný oblouk (Arc de Triomphe), který vystavěl François Thérèse Jean Chalgrin (1757–1827) v letech 1806–1808.⁸¹

Architektura ve Velké Británii a Spojených státech amerických

Klasicizující architektura se rozvíjela v západní Evropě od 17. století.

Klasicistním snahám přála nejen Francie, ale také Anglie. Například Christopher Wren (1632–1723) postavil v Londýně klasicistní chrám sv. Petra a Pavla v roce 1675.

Klasicizující směr si udržel v Anglii převahu i v 18. století. Od počátku 18. století se začal především v Anglii rozvíjet tzv. neopalladianismus. Tento klasicizující směr se vyznačoval tím, že na průčelích budov hrály hlavní výtvarnou roli sloupy a pilastry, které zpravidla probíhaly více patry. Navazovalo se zde na monumentální klasicismus Andrey Palladia (např. Orazio porto ve Vicenze). K tomuto směru se přidávali britští architekti už kolem roku 1700, např. Nicholas Hawksmoor (1661–1736) nebo William Chambers (1723–1796).

⁷⁹ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 524-525. Z francouzského prostředí vyšlý název >>empír<< má původ ve slově *empire* (vláda, nebo spíš říše). Užívá se také označení >>style empire<< nebo >>style impérial<<. Název napovídá mocenské souvislosti šíření tohoto uměleckého proudu. Zásady tohoto směru se ustálily za Napoleona I., který podporoval kodifikování empírových zásad. Na rozvoj empíru měli vliv architekti Ch. Percier a P. F. Fontaine.

⁸⁰ HEROUT 2002, 56-85. *Označení >>empírový<< se někdy užívá pro stavby vzniklé před rokem 1804, pokud vykazují příslušné vnější znaky, a naopak zase jiní umělci historikově vyhrazují v našem tento umění název jen omezenému počtu prvořadých architektur prvé poloviny 19. století a všechny ostatní označují povšechným pojmenováním klasicismus* (Jaroslav Herout).

⁸¹ HRŮZA 2000, 306-315.

Klasicismus se vlivem kolonialismu dostal mimo evropské území. Spojené státy americké přijaly klasicistní architekturu, kterou do těchto míst zavlekla především Velká Británie.

Monumentální klasicismus se jevil jako nejvhodnější styl reprezentativních budov nově vzniklého státního útvaru Velkorysou klasicistní podobu dostal washingtonský Kapitol, který navrhl W. Thornton, a který dokončil B. H. Latrob v roce 1814. V podobném duchu byl postaven Bílý dům v letech 1793–1801 podle návrhu Jamese Hobana. (1762 ?–1831)⁸²

Architektura v Rusku

Zásadní změnu ve vývoji ruské architektury znamenalo panování cara Petra Velikého, který se ujal vlády 1689. V ruské architektuře si ještě v 17. století vystačili s byzantským tvaroslovím. Hlavní pozornost se zaměřovala tradičně na sakrální tvorbu. Vznikaly různé variace základního schématu, založeného na půdorysu řeckého kříže. Jako hlavní stavební materiál sloužilo dřevo. Car Petr Veliký si uvědomoval kulturní zaostalost Ruska a pokusil se to změnit. Tento „osvícený“ vladař hledal inspiraci v tehdejší politické a kulturní velmoci, a sice ve Francii. Nejviditelněji se tento kulturní obrat směrem na Západ projevil v architektuře. Jako architektonický jazyk byl přijat francouzský klasicismus. Petr Veliký nechal vystavět město Petrohrad, které se mělo stát „výkladní skříní“ nového Ruska. Klasicismus, který určoval podobu tohoto města, vyhovoval státní reprezentaci. Byl výtvarně působivý, účelný a především byl považován za nadnárodní styl, který vyjadřoval příslušnost k evropské civilizaci. Petrohrad (Sankt Peterburg) se stal v roce 1717 hlavním městem Ruska. Při výstavbě tohoto města hráli zásadní roli zahraniční architekti, především z Itálie a Francie. Působil zde Domenico Trezzini (1670 ? 1–1734), ten např. Navrhl petrohradský kostel sv. Petra a Pavla (1714–1733). V Petrohradě se projevil architekt Varfoloměj Varfolomějevič Rastrelli (1700–1711), autor Zimního paláce (1754–1764). Do podoby města zasáhli např. Jean Baptiste Alexandre le Blond (1679–1719), nebo ruští architekti Michail G. Zemcov (1688–1743) a Petr M. Jeropkin (1690–1740), a nebo později německý architekt Leo von Klenze. Klasicismus se postupně šířil do ruských měst. Hlavním šířitelem ruského klasicismu byla ruská aristokracie.⁸³

⁸² HRŮZA 2000, 295-301.

⁸³ HRŮZA 2000, 288-294.

Architektura v německých zemích

V německých oblastech získal klasicismus převahu během druhé poloviny 18. století. Přicházely sem podněty především ze západní Evropy. V německém městě Wörlitz u Desavy vyrostla v letech 1796–1773 vila (zámek), jejíž tvarosloví se zakládalo na monumentálním klasicismu, případně na palladianismu. Tuto stavbu navrhl drážďanský architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800). Vila ve Wörlitz posloužila jako inspirace českého zámku Kačina.

Na konci 18. století se v pruské architektuře střetl vliv tradiční antické řecké architektury a tzv. „revoluční architektury“, která přicházela z Francie (architekti Ledoux a Boullé). Vznikla tak pruská varianta „revolučního klasicismu, který představoval určitý mezistupeň mezi tradičním klasicismem a vyhraněnou nezdobnou „revoluční“ polohou. V pruském klasicismu se využívaly kubické tvary. Určitá tvarová redukce projevila v detailu. Architektonickým představám tohoto směru vyhovoval dórský řád případně zvýrazněný jónský řád. Často se objevovali lizény nebo mělké pilastry, nebo slepé bosované arkády. Pruský klasicismus našel uplatnění v kasárenských a úřednických zakázkách. Jedním z hlavních šířitelů tohoto směru se stal Carl Gotthard Langhans (1732–1808). V letech 1788–1791 byla v Berlíně postavena podle Langhansova návrhu novoklasicistní Brandenburská brána.⁸⁴ Ve stejném duchu tvořil David Gilly (1748–1808), který stál u zrodu berlínské stavební akademie (1799), kde se šířilo pruské pojetí klasicismu.⁸⁵ Tento směr ovlivnil řadu architektů ve střední Evropě. Můžeme zde zmínit berlínskou mincovnu z let 1798 - 1800 od Heinricha Gentze. Z této stavby čerpal inspiraci český architekt Georg Fischer, když se zabýval stavbou pražské celnice.⁸⁶

V rámci německého (novo)klasicismu se vyjímají dva architekti, kteří získali vzdělání u Davida Gillyho, a sice Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) a Leo von Klenze (1784–1864). Schinkel v roce 1815 v Berlíně postavil klasicistní (empírovou) Novou strážnici, která silně připomíná řecký dórský chrám. Byl také autorem berlínského Starého muzea (1823–1830), jehož průčelí je řešeno jako kolonáda jónských sloupů. Architekt Leo von Klenze pracoval na jihu Německa, dlouho byl ve službách mnichovského krále Ludvíka Bavorského. Podle jeho návrhu vyrostla Stará pinakotéka v Mnichově nebo Walhala u Řezna, která dostala podobu řeckého dórského

⁸⁴ HRŮZA 2000, 282-287.

⁸⁵ BIEGEL 2012, 104-106.

⁸⁶ PETRASOVÁ 2001, 49-50.

chrámu. Mimo německé oblasti se Klenze uplatnil jako autor nové Ermitáže v Petrohradě a také působil v Řecku.⁸⁷ Architekti Schinkel a Klenze se projeví jako věrní napodobitelé řecké antiky, využívali výtvarné možnosti dórského řádu. Příklon k nejstaršímu řeckému řádu, čili k dórskému řádu, se dal sledovat kolem roku 1800 ve Francii i v německých oblastech. V této době se dá hovořit o vrcholném (novo)klasicismu, případně o empíru.⁸⁸

Rakouská architektura

Rakousko, Bavorsko a České země byly poznamenány barokem silněji než západní nebo severní části Evropy. Státní novoklasicismus podporovaný císařovnou Marií Terezií a jejím nástupcem Josefem II. narážel na houževnatou barokní tradici. Výsledkem byla vícekolejnost rakouské architektury. Část architektury se vyvíjela stále v duchu baroka. Největší část architektury se projevovala jako výtvarný přechod mezi barokem a klasicismem. A nakonec třetí část představovala „čistý“ novoklasicismus. Tento proud získal převahu až kolem roku 1800. Ve Vídni se kolem roku 1750 prosadili architekti Balthasar Neumann, Jean-Nicolas Jadot a především Nicolò Pacassi (1716–1719). Architektovi Pacassimu byla svěřena prestižní zakázka, dostavba vídeňského Hofburgu (1746). Architekt řešil tuto fasádu plošně, téměř „graficky“. Na fasádě vystupují mělký rizalit, pročleněný vysokými pilastry. Velká část fasády je opatřena bosáží, nebo spíše rastrem. Tyto rastrované úseky se střídají s hladkými plochami, které se uplatňují na pilastrech a nebo v tenkém vodorovném pásu mezi prvním a druhým patrem. Podobným „grafickým“ způsobem postupoval Pacassi během přestavby Pražského hradu. Stejně jako Pacassi celá řada architektů se projeví zároveň v Rakousku a v českých zemích, to se často dělo od 16. století až do rozpadu rakouského mocnářství. Například Ferdinand Hatzendorf von Hohenberg postavil Gloriet ve vídeňském Schönbrunnu (1773–1775), tentýž autor zbudoval ve Slavkově kostel Vzkříšení Páně (1786–1788). Mezi rakouskou a českou architekturou se projevovaly těsné vazby, což bylo dáno mj. politickými souvislostmi. V obou zemích byl klasicismus používán ke státní reprezentaci. V obou zemích byl nastupující klasicismus ovlivňován silnou barokní tradicí. České země vzdorovaly klasicistním snahám patrně ještě více než rakouské prostředí, neboť v Čechách a na Moravě působily nejen konzervativní síly, ale také odstředivé síly, které reagovaly na centrismus vídeňských

⁸⁷ HRŮZA 2000, 309-317.

⁸⁸ HRŮZA 2000, 309-317.

Habsburků. Regionální, či zemský, patriotismus ovlivňoval separatistické tendence českého prostředí alespoň v oblasti kulturní a umělecké.⁸⁹

II.) POČÁTKY NOVOKLASICISMU V ČESKÝCH ZEMÍCH

Ve Francii nebo Británii získal klasicismus hlavní slovo už v 17. a to pokračovalo také v 18. století. Klasicistní formy se hojně prosadily v severských zemích a v Holandsku. Zároveň se klasicistní tvarosloví šířilo do Ruska především proto, že ruští panovníci se chtěli vyrovnat velikosti francouzského dvora. A zároveň se klasicismus dostal na americký kontinent prostřednictvím evropských koloniálních mocností, především Velkou Británií. Vedle těchto zmíněných oblastí, kde měl klasicismus tradiční oporu, existovaly oblasti, kde byl klasicismus přijat později. Mezi tyto „opožděné“ oblasti patřila Itálie, Španělsko a Portugalsko spolu s koloniální latinskou Amerikou, dále Habsburské mocnářství, kam náležely České země, a dále se klasicismus ujímal pomaleji u většiny německých a polských oblastí. Toto opoždění bylo dáno jednak proto, že zmíněná území se nacházela daleko od center klasicistního vkusu, především od Francie, a jednak proto, že na těchto územích zakořenilo baroko. Bohatý barokní výrazový rejstřík si držel velkou setrvačností. Tvůrci baroka byli technicky schopni tvořit klasicistně, byli schopni „ukáznit“ architektonický výraz, ale nechtěli se baroka vzdát. Baroko jim vyhovovalo, protože jim nabízelo širokou škálu uměleckého projevu a zároveň nabízelo možnost zůstat srozumitelný pro zúčastněné. Zejména v Habsburské monarchii se baroko těšilo velké oblibě.

Barokní tvarosloví přežívalo v Českých zemích dlouho. Druhá polovina 18. století se stalo přechodným obdobím mezi barokem a klasicismem. V této době se uplatňovaly souběžně dva tehdejší slohy, a sice francouzské rokoko a novoklasicismus, který má své kořeny také Francii. Rokoko, jak bylo řečeno, se stalo poslední fází barokního slohu, a vyznačovalo se zjemňováním forem. Základní výrazový materiál baroka i klasicismu vychází ze stejných antických kořenů. Oba slohy využívají stejné výtvarné prvky. Jedná se především o sloupy, pilastry, hlavice, kladí a římsy. Klasicismus od baroka se v zásadě liší mírou zdobnosti a dynamičností architektury. Klasicistní architektura v porovnání s barokní působí klidným a vyváženým dojmem. Zároveň se klasicismu od současného rokoka odlišuje menší mírou dekorativnosti. Na

⁸⁹ BIEGEL 2012, 116-135.

konci 18. století klasicismus získal převahu. V českém prostředí se vyvíjela architektura od baroka směrem ke klasicismu tak, že se stavby stále více zplošťovaly a zbavovaly zdobnosti. Zároveň se prosadily jiné výzdobné prvky, které více odpovídaly estetice racionální uměřenosti. Byly využívány vavřínové věnce, festony, girlandy, zvlněné stužky, rohy hojnosti, pravoúhle zalamované voluty a podobně.

V architektuře dochází k jistému zklidnění a zploštění fasád. Základní členění barokních i klasicistních fasád bývá stejné. Bylo zmíněno, že oba slohy často využívají vysokého pilastrového řádu. Klasicismus konce 18. století je možné vnímat jako „ukázněné baroko“. V jistém smyslu se architektura konce 18. století podobá architektuře raného baroka kolem poloviny 17. století, a to zejména pro svou ukázněnost a klidný výraz. Můžeme uvést několik staveb tohoto přechodného období mezi barokem a klasicismem. Tyto stavby vznikly v poslední třetině 18. století a na počátku 19. století. Do této doby patří přestavba Pražského hradu, dokončená v roce 1775 podle projektu Nicolò Pacassiho.⁹⁰ Z dalších pražských realizací jsou to zejména Stavovské divadlo (dříve Nosticovo) postavené Antonínem Haffeneckerem v letech 1781–1783. Dále je to Strahovská knihovna, dílo Ignáce Palliardiho z roku 1783.⁹¹

Ve druhé polovině 18. století byl barokní odkaz v Českých zemích stále živý. Setrvačnost baroka se projevila především v sakrální architektuře. Církevní stavby se staly už v barokních časech hlavní oporou dynamického baroka. Sakrální architektura na našem území tvořila svébytný výtvarný proud, který zachovával barokní cítění déle než profánní stavby.⁹² Ještě kolem roku 1800 se můžeme setkat s kostely, zvláště ve venkovském prostředí, které se v různé míře hlásí k baroknímu tvarosloví.⁹³ Některé stavební celky navíc vznikaly poměrně dlouho, často s přestávkami a v několika stavebních etapách. Mohlo se tak stát, že ke starším barokním částem budovy byly přidány nové části, které respektovaly její celkový ráz. Patrně sami tvůrci sakrálních staveb usoudili, že kostelům více „sluší“ monumentalita baroka než umírněnost klasicismu.^{94 95} Tedy nemusely zde hrát hlavní roli pohnutky ryze zpátečnické. Baroko

⁹⁰ PETRASOVÁ 2001, 33-35.

⁹¹ POCHE 1980, 36-38.

⁹² BIEGEL 2012, 39-45.

⁹³ VLČEK 2012, 238-240. Kostel sv. Matěje v Dejvicích, ačkoliv je dnes součástí velké Prahy, v době svého vzniku byl součástí venkovského prostředí. Tato stavba patří svým výrazem a dobou vzniku (1771) na pomezí baroka a klasicismu. Venkovské prostředí mělo jistě vliv na skromné a komorní pojetí této stavby. Zároveň terénní podmínky, do kterých je kostel zasazen, se postaraly o monumentální účín této jinak malé stavby.

⁹⁴ BIEGEL 2012, 35-56. Autor upozorňuje na setrvačnost barokního tvarosloví v sakrální architektuře druhé poloviny 18. století.;

se udrželo v sakrální architektuře dlouho nikoliv proto, že by se klasicismus nelíbil, nýbrž proto že se baroko líbilo více. Druhá polovina 18. století a především počátek 19. století znamenaly z hlediska sakrální architektury nesporný útlum. Zatímco v 17. a v první polovině 18. století, tedy v době barokní, vzniklo na našem území obrovské množství církevních staveb, a mnoho jich bylo také opraveno a zrekonstruováno, tak nastupující klasicistní architektura druhé poloviny 18. století byla z hlediska sakrální architektury skromnější.⁹⁶ Stavební útlum byl dán jednak tím, že většina sakrálních staveb vyrostla v předešlé době, jednak tím že nový císař Josef II. se snažil omezit církevní mocenskou strukturu, která ovšem byla dosud hlavním správcem sakrálních staveb. Kláštery, které byly shledány zbytečnými pro potřeby státu, byly většinou zrušeny. Z hlediska sakrální architektury se poslední třetina 18. století a počátek 19. století vyznačují těmito rysy: Jednak nastupuje klasicismus, který se vyznačuje především zklidňováním půdorysu a fasády budov, u výzdoby se klade důraz na uměřenost až ukázněnost. Zároveň v sakrální architektuře pokračuje vliv předešlé barokní doby. A konečně v této době došlo na poli sakrální architektury k útlumu stavební činnosti.

Dědictví baroka se projevilo i v pevnostní architektuře. Bastionový typ pevnosti, který získal svůj charakteristický hvězdicový půdorys v průběhu 17. století, se využíval i později. Bastionové pevnosti byly vytvořeny tak, aby co nejlépe odolávaly dělostřelecké palbě. Jelikož barokní pevnostní typ v tomto úkolu obstál, nebylo nutné jej měnit ani později. Každé takové pevnostní město bylo budováno jako jednotné dílo. Půdorysné schéma pevnostního města je obvykle pojato jako centrální hvězdice V Českých zemích ve druhé polovině 18. století je tento „barokní“ fortifikační typ zastoupen třemi pevnostními městy. Jedná se o Josefov, Hradec Králové a Terezín. Tyto pevnosti vznikly v 80. letech 18. století, tedy v době vlády Josefa II. Tento panovník sice neměl příliš pochopení pro význam sakrálních staveb, ale o to víc se zaměřil na vojenské záležitosti. A právě vojenské pevnosti a kasárna prozrazovaly hlavní úsilí císařovy vlády.⁹⁷

⁹⁵ LÍBAL 1980, 35-40. Tato kniha si také všimá poměrně plynulého přechodu od baroka ke klasicismu. Tento přechod dokládá hlavní průčelí Strahovské knihovny z roku 1783, jejímž autorem se stal Ignác Palliardi.

⁹⁶ LÍBAL 1980, 63-68. Kolem roku 1800 vzniklo v Českých zemích poměrně málo kostelů. Jako příklad církevních staveb z této doby můžeme uvést kostel sv. Kříže na pražských Příkopech. Stavba je spojena s Georgem Fischerem.

⁹⁷ PETRASOVÁ 2001, 30-32. Barokní pevnosti se vyvíjely v 17. a 18. století. Vycházelo se zejména z francouzské pevnostní školy, kterou zastupoval Sébastien Vauban (1633-1707).

Klasicistní architektura se uplatnila pochopitelně v profánní oblasti. Aristokratická sídla, neboli zámky představují v našich končinách tradiční stavební typ, který se vyvíjel v předchozí renesanci a baroku. Zámky nebyly na konci 18. století zasaženy takovým stavebním útlumem, kterým prošly kostely a kláštery. Zámecké stavitelství kvetlo dál i kolem roku 1800. Nejznámějším příkladem klasicistní zámecké architektury v Českých zemích se stal zámek Kačina. Hrabě Chotek si tento zámek zvolil za své sídlo. Návrhy této stavby vytvořil Bernard Poyete (1742-1824), zástupce tzv. revoluční architektury“ ve Francii. Zámek Kačina byl budován od roku 1806. Při stavbě zámku působili architekti Johann Philippe Joendl (1782-1866) a Georg Fischer.⁹⁸ V zámecké architektuře byl tradičně kladen důraz na spojení staveb a zahrad, nebo parků. Kolem roku 1800 význam ještě zesílil význam zeleně. Zahradní architekti opouštěli „barokní“ francouzský typ zahrady, kde je květena podřízena geometrickým tvarům. Nyní se proti této spoutanosti cenila volnost a rozlehlost parků. Možná to souviselo s pomalým ale nezadržitelným rozvojem průmyslu. S tím bylo spojení postupné mizení „divoké přírody“. A právě v tu chvíli se stala divoká příroda spojencem člověka. Byla mu vzácnější. Ale nutno poznamenat, že parky měly do divoké přírody daleko. Spíše vytvářely jakousi poetickou variaci přírody. Zde mohl návštěvník nikým nerušen rozjímat, nikým nerušen, a mohl se stát alespoň na chvíli poutníkem. Doba na přelomu 18. a 19. století z hlediska zámecké architektury se vyznačovala větší různorodostí než starší doba. Ve stejné době, a někdy i na stejném místě, byly budovány stavby různých stylů. Vedle tehdy hlavního klasicismu se objevily různé polohy romantismu, tedy například novogotika, nebo exotická architektura. To dokazuje dobové prolínání klasicismu a romantismu. V případě parkových úprav zámeckých pozemků se často doplňuje ukázněnost klasicismu a nespoutanost romantismu. Jsou to spojené nádoby.

Nástup klasicismu se projevoval omezením sakrální architektury, ale zároveň rozvojem pevnostní architektury. V obou těchto stavebních typech se v mnohém navazovalo na barokní předlohy. Rovněž zámecká tradice se mohla opírat na odkaz minulosti. Na konci 18. a na počátku 19. století se prosadil nový jev. Rozvinulo se lázeňství. Předchozí baroko, ačkoliv utvářelo krajinné celky a počítalo se vztahem architektury a krajiny, a ačkoliv se v baroku zřizovaly špitály a invalidovny, rozvoj lázeňství spadá do doby pozdější. Baroko tak v Českých zemích v tomto ohledu

⁹⁸ PETRASOVÁ 2001, 36-39.

neposkytlo výraznější příklad pro vytváření lázeňských měst. Klasicismus v lázeňských městech získal možnost, kde mohl a musel projevit své tvůrčí možnosti, aniž by se opíral o starší příklady lázeňských měst. Dílčí stavby lázeňských měst získávaly historizující tvar, především klasicistní, ale i například novogotický. Docházelo zde k podobné výrazové různorodosti jako v případě tehdejších zámků. Tvůrci těchto měst se museli vypořádat především s celkovým rozvržením lázní. Řešil se tedy urbanistický rozvrh města a jeho zasazení do krajiny, využití parků a zeleně. Klasicismus vyhovoval lázeňskému prostředí jistě proto, že se hlásil k antickým lázním. Řecké a římské lázně prosluly díky tomu, že kladly důraz na péči o tělo. Tím vytvořily určitý vzor lázeňství pozdějšího. Klasicistní architektura včetně té lázeňské dával přednost bílé barvě, která ještě podtrhovala dojem čistoty. Zároveň základní klasicistní výrazový rejstřík stavěl na prostotě a klidné vyváženosti, které byly nejuvýstižněji vyjádřeny sloupovou kolonádou. Kolonády se ujaly v lázeňské architektuře silně a představují hlavní architektonický symbol lázeňství. Kolem roku 1800 vyrostla v Západních Čechách dvě lázeňská města, a sice Františkovy a Mariánské lázně. Františkovy lázně byly založeny v roce 1793. Získaly jméno svého zakladatele císaře Františka I.⁹⁹ Mariánské lázně vznikaly ve stejné době. Autorem urbanistického rozvrhu tohoto města se stal Georg Fischer (*1768)¹⁰⁰

Klasicismus tedy získal různá nová odbytiště. Byla to pevnostní města a lázeňská města. Vedle toho vznikaly urbanistické celky, které souvisí s rostoucím počtem městského obyvatelstva a zároveň s rozvojem průmyslu. Projevovalo se to tím, že rostla nová předměstí, jako například pražský Karlín. Urbanistické řešení Karlína je založeno na síti kolmých ulic, což odpovídalo klasicistnímu smyslu pro řád s přehledností. Zároveň byly budovány nové solitérní budovy v již existující zástavbě. Můžeme uvést jako příklad nájemní dům Platýz, který byl zasazen do staré zástavby na dnešní Národní Třídě v Praze.

⁹⁹ PETRASOVÁ 2001, 47-48.

¹⁰⁰ VLČEK 2004, 175.

III.) VLIV VZDĚLÁVACÍCH INSTITUCÍ NA ŠÍŘENÍ NOVOKLASICISMU

Pražská stavovská inženýrská škola

Nastupující klasicismus čerpal z několika opor. Opíral se o všeobecnou změnu výtvarného vkusu, dále o podporu ze strany panovníka a také našel oporu v tehdejší vzdělávacím systému.

V roce 1707 byla založena pražská Stavovská inženýrská škola. O její založení se zasloužil Chhristian Josef Willenberg.¹⁰¹ Podařilo se mu získat od císaře Josefa I. potvrzovací dopis. Technické dovednosti a znalosti v Evropě 17. a 18. století byly těsně spjaty s vojenskou technikou. Proto technické školy ve svých začátcích navazují na vojenský odkaz. Dobové stavitelství se zabývalo především fortifikačními záležitostmi. Na těchto školách byla přednášena matematika, geometrie a vojenské stavitelství.¹⁰² V tomto duchu byla založena i Pražská inženýrská škola.¹⁰³ Tato instituce se stala zárodkem dnešního Českého vysokého učení technického. Vyučovalo se německy, což v době vzniku této školy nebylo obvyklé, neboť na tehdejších školách středních i vysokých vládla latina.¹⁰⁴

Pražskou inženýrskou školou prošla řada odborníků, kteří rozvíjeli vědecké poznání školy. Po Willenbergovi tuto školu vedl od roku 1726 inženýr Jan Ferdinand Schorr (1686-1767). Snažil se původní vojenské zaměření školy rozšířit o civilní technické úkoly, například budování vodáren a mlýnů.¹⁰⁵ V roce 1751 byla Schorrovi udělena definitivní profesura, čímž se pozice technické výuky upevnily a zároveň technická výuka získala určitou nezávislost na pražské univerzitě.¹⁰⁶ Po Schorrově smrti

¹⁰¹ JÍLEK/LOMIČ 1973, 53-65. Ch. J. Willenberg (*1655 v Lehnici ve Slezsku) usiloval o inženýrské dovednosti, které souvisely především se schopností tvořit opevnění. Willenberg v 80. letech 17. století navštívil Francii, která určovala vývoj pevností architektury. V této oblasti proslul francouzský maršál S. Vauban. Willenberg nechodil patrně do technické školy. Jako většina inženýrů tehdejší doby získával dovednosti přímo na poli. Zároveň tyto zkušenosti podpořil samostudiem.

¹⁰² JÍLEK/LOMIČ 1973, 59-60. Willenberg zaslal žádost o založení technické školy v roce 1705 císaři Leopoldovi. Vyřízení žádosti provedl až Leopoldův syn Josef I. ve dne 18. 1. 1707.

¹⁰³ JÍLEK/LOMIČ 1973, 50-51. Technická výuka v Habsburské monarchii probíhala nejdříve na dolnorakouské stavovské akademii ve Vídni od roku 1689. Výuka zde probíhala do roku 1749; Dále zásluhou slezských stavů vznikla rytířská akademie v Lehnici, která v té době spadala pod českou korunu; roce 1715 navíc vznikl tzv. Chaosský vídeňský ustav, kde se vyučovalo civilní i vojenské stavitelství. Ve stejné době byla založena technická škola v Belgii, která v té době byla čerstvě získaným územím Rakouska.

¹⁰⁴ JÍLEK/LOMIČ 1973, 79;185. V roce 1803 se tato instituce změnila na Polytechnický ústav, z něhož se vyvinulo České vysoké učení technické.

¹⁰⁵ JÍLEK/LOMIČ 1973, 90-97.

¹⁰⁶ JÍLEK/LOMIČ 1973, 97-101; 114-115; 133-144. Nezávislost pražské Stavovské technické školy na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě nebyla samozřejmá. Od roku 1787 Stavovská škola na čas podléhala Univerzitě, konkrétně Filozofické fakultě. Tehdejší rektor matematicko-fyzikální sekce filozofické fakulty Diesbych chtěl vpustit do technické třídy pouze absolventy gymnázia a filozofického

v roce 1767 se vedení školy ujal František Antonín Linhart Herget (1741-1800). Snažil se o to, aby se řady studentů rozrostly. Přitom kladl důraz na to, aby sociální rozvrstvení studenstva bylo pokud možno různorodé. Vedle šlechty, která tradičně měla dobrý přístup ke vzdělání, se měly dostat znalosti mezi hospodáře a zemědělce. Odvolával se na to, že takto vzdělaní lidé budou hospodařit lépe, což se promítne do hospodářské situace celé země. Toto pojetí výuky se jistě velmi blížilo názoru císaře, který svým dekretem z roku 1776 poskytl Hergetovi poměrně volné pole působnosti a navíc umožnil vyžívat jako zázemí Klementinum, které nedlouho před tím opustili jezuité. Hergetovou zásluhou se také pevně ustálil vyučovací rozvrh a také vyučovací osnovy jednotlivých předmětů.¹⁰⁷ Za jeho působení se prosadila bezplatné studium, a to nejpozději v roce 1787.

Zřízení pražského stavebního úřadu v roce 1788 a Hergetova činnost

Herget byl profesor matematiky a inženýrských věd a zabýval se především stavitelstvím a zeměměřičstvím.¹⁰⁸ Podílel se na vzniku josefského katastru kolem roku 1785. Byl gubernií v této době pověřen jednak funkcí hlavního zkušební komisaře všech zeměměřičů, kteří byli spojeni se zmíněným katastrem, a jednak funkcí vrchního inženýra zemské komise pro regulaci berně, která se z katastru stanovovala. Od roku 1788 Herget vykonával funkci českého zemského stavebního ředitele. Byl první v Českých zemích, kdo tento úřad zastával¹⁰⁹ Tato významná úřední funkce určovala tehdejší stavební dění, například výstavbu veřejných budov, silnic a kasáren. Celé dvě příští generace vystudovaných techniků se budou zajímat především o práci ve státní správě, na jejímž vrcholu stálo zmíněné generální ředitelství.¹¹⁰ Zároveň stavební ředitelství v celém habsburském mocnářství vypracovala normalizované plány budov. Tím se architektonický výraz sjednotil a České země přišly do jisté míry o svou „architektonickou identitu“ a svébytnost. Byl tak ražen úřední cestou nadnárodní styl, kterému dobře vyhovovala soudobá klasicistní tvorba.¹¹¹ Jak bylo řečeno, Herget se

studia, zatímco prakticky uvažující Herget se snažil zpřístupnit technické vzdělání širokým vrstvám obyvatelstva z měst i venkova, nikoliv pouze filosofům. Spojení Stavovské inženýrské školy s Univerzitou ovšem způsobilo povznesení prestiže i úrovně technické výuky.

¹⁰⁷ JÍLEK/LOMIČ 1973, 118-128.

¹⁰⁸ KRATOCHVÍL 2009, 526-527. František Ant. L. Herget (1741–1800).

¹⁰⁹ KRATOCHVÍL 2009, 526-527. Podle císaře Josefa II. vypracoval vídeňský dvorský architekt Franz Anton Hillebrand návrh na centralizaci stavebnictví v celé Habsburské monarchii. Podle něho vznikly stavební úřady v letech 1787–1788, které začaly řídit veškerou stavební aktivitu.

¹¹⁰ JÍLEK/LOMIČ 1973, 146-151.

¹¹¹ PETRASOVÁ 2001, 33-34. Dvorský stavební úřad (*Hofbaumi*) byl nahrazen v letech 1787–1788 novým úřadem. Jednalo se o Generální dvorské ředitelství (*Generalhofbaudiraktion*). To obsahovalo tři

uplatnil jednak na pozici pedagogické, rovněž na pozici státního úředníka, ale zároveň působil jako architekt, přičemž úloha architekta a úředníka „schvalovatele“ se v jeho případě značně prolíná. Architektonické počínání Hergetovo plně odpovídá potřebám a náladě doby. Většinou se jedná o přestavby budov, které patřily nedávno zrušeným církevním řádům. Těmto původně řádovým stavbám byly vnuceny nové účely, především účely vojenské, lékařské, školní a nadační. Podle Hergetova návrhu (nebo spíše povolení) byl přestavěn Ústav šlechtičen na Karlově náměstí na Všeobecnou nemocnici (1789). Během této přestavby se kladl důraz na osovou souměrnost. Byla využita bosovaná nároží v přízemí, dále pak římsy a jednoduché šambrány oken. Hergetovými dalšími podniky se staly např. úprava domu emeritních kněží u kostela sv. Karla Boromejského na Zderaze (1781), přestavba konventu bosých karmelitánek pro řád anglických panen (1782), úprava kláštera servitů v ulici Na slupi (1785), exerciční dům u sv. Apolináře (1790–1791), později přestavěn na porodnici) a Norbertinum (1791, demolováno v r. 1898).¹¹²

Pražská Stavovská inženýrská škola, nebo spíše katedra, se vyvinula v roce 1803 do polytechniky. Právně zůstávala zatím součástí Univerzity. Výuka byla zahájena až v roce 1806. Ředitelské funkce se tehdy chopil František Josef Gerstner (1756-1832). Během jeho působení se Polytechnika definitivně osamostatnila, psal se rok 1815. Gerstner neusiloval o odtržení polytechniky. V zásadě si představoval jistou autonomii technického vzdělání v rámci Univerzity. Toto kompromisní řešení se ale nepovedlo. Nevraživost učitelského sboru, jak filosofické fakulty tak technického sboru, nakonec vedla k odtržení Polytechniky. Vedle pedagogické činnosti se Gerstner zaměřoval rozvoj stavebního průmyslu a železniční dopravy.¹¹³

Do nově vzniklé polytechniky byla začleněna katedra stavitelství, a to v roce 1805. Do jejího čela byl jmenován Jiří (Georg) Fischer. Ale návštěvnost této katedry nespĺňovala očekávání. Nakonec vedoucí polytechniky Gerstner se obrátil na dvorskou studijní komisi s požadavkem, aby se titulem architekta mohl napříště honosit pouze

velká oddělení. První bylo Dvorské stavební ředitelství (*Hofbaudirektion*) a dohlíželo na dvorské stavby ve Vídni a na jejích předměstích. Druhé bylo Generální ředitelství (*Generalbaudirektion*), dohlížející na stavby ve všech korunních zemích monarchie. A třetí oddělení (*Vereinigte General- und Hofbaudirektion*) zajišťovalo komunikaci mezi oběma předchozími odděleními. Generálnímu ředitelství, které sídlilo ve Vídni, podléhala zemská stavební ředitelství (*Landesbaudirektion*)<<. Ta začala v Čechách působit zřízením Pražského stavebního úřadu. Jejich činnost byla zahájena 5.5. 1788. v Praze a Brně. Pražský stavební úřad ovládal krajské stavební úřady v Čechách.

¹¹² PETRASOVÁ 2001, 33-34.

¹¹³ JÍLEK/LOMIČ 1973, 194-233. Gerstner například pomohl svým návrhem na stavbu první koňské železnice, která by překlenula šumavské pohoří. V mostním stavitelství jako jeden z prvních prosazoval využíval výhod železa. Ruku v ruce s tím stanovil mechanické zkoušky kovů.

absolvent vídeňské akademie nebo pražské techniky.¹¹⁴ Zmíněný Jiří Fischer (1768–1828), který se zpočátku nechtěl připojit ke Gerstlově polytechnice, se nakonec stal jednou z nejznámějších osobností pražské polytechniky. Tento absolvent vídeňské Akademie výtvarných umění sloužil po studiích nejprve na stavebních úřadech v Innsbrucku a ve Vídni a poté působil v pražské stavební direkcii na pozici účetního setníka. Byl tehdy přímým podřízeným zmíněného Františka Hergeta. Fischer se uplatnil jako činný architekt, zároveň jako profesor stavební katedry a zároveň jako vysoký státní úředník. V roce 1811 byl jmenován zemským stavebním ředitelem a vystřídal v této funkci Františka Hergeta.¹¹⁵

Vedle Stavovské inženýrské školy, která se vyvinula do Pražské polytechniky, vznikla v této další vzdělávací instituce. V roce 1799 byla v Praze zřízena Akademie výtvarných umění.¹¹⁶ Tato soukromá instituce zahájila svou činnost v propůjčených prostorách pražského Klementina v roce 1800.¹¹⁷ Do čela této školy byl postaven Josef Bergler, který prošel italskou zkušeností. Počátky akademie byly spojené především svou výukou kresby. Kreslilo se podle odliktů antických soch. Tedy pražská Polytechnika a pražská Akademie se staly teoretickými oporami umělecké činnosti první poloviny 19. století v Českých zemích.¹¹⁸

IV.) ARCHITEKTURA „STÁTNÍHO KLASICISMU“, „ÚŘEDNICKÁ ARCHITEKTURA“ A BUDOVÁNÍ PEVNOSTÍ

„Státní klasicismus“

Do umělecké tvorby českých zemí se zapala řada architektů, kteří pocházeli z různých míst Evropy. Každý pochopitelně měl osobitou životní cestu, a díky tomu tvořil osobitým způsobem. Přes všechny odlišnosti jsou tyto osobnosti označovány jako

¹¹⁴ JÍLEK/LOMIČ 1973, 230-234. Myšlenka zřídit stavební fakultu se rodila v letech 1800 až 1803. Měla být součástí nově zřizované polytechniky, ale vyskytla se i možnost, že bude působit jako samostatná instituce. To chtěl prosadit G. Fischer. Ale nakonec Gerstlovým přičiněním se stavební katedra stala součástí polytechniky.

¹¹⁵ JÍLEK/LOMIČ 1973, 234-235. Fischerova vojenská hodnost (setník) byla u tehdejších stavebních, především urbanistických, úředníků běžná.

¹¹⁶ KROUPA 2007, 73. Pro srovnání připomeňme, že vídeňská Akademie byla založena v r. 1692. U jejího zrodu stál malíř Peter Strudel von Strudenforff.

¹¹⁷ HLAVAČKA/KAŠE/KUČERA/TINKOVÁ 2013, 326-328. Připomeňme, že již v roce 1709 byla podána žádost císaři o založení umělecké akademie v Praze. Iniciátory této žádosti byli pražští umělci - architekt František Maxmilián Kaňka, malíř Václav Michal Halbax a sochař František Preiss. Návrh neuspěl, mimo jiné také pro odpor zastánců cechovního způsobu výuky. Umělci, kteří usilovali o akademické vzdělání, byli tak dále nuceni studovat na vídeňské akademii. Pražská akademie v Klementinu působila od roku 1800 do roku 1886.

¹¹⁸ HLAVAČKA/KAŠE/KUČERA/TINKOVÁ 2013, 326-328.

architekti klasicistní, nebo jako neoklasicistní. Při pohledu na jejich dílo vskutku docházíme k názoru, že stavby pocházející od různých architektů v tomto časovém období vykazují společné znaky. Cílem této kapitoly není vyjmenovat všechny osobnosti, které na našem území v dané době působily. Ukážeme si některá důležitá jména a s nimi spojené stavební zakázky. Budeme sledovat souvislosti. U jednoho stavebního podniku se mohlo setkat více architektů, a to různým způsobem. Zároveň bychom si měli všimnout okolnosti, že jeden architekt mohl tvořit v různých uměleckých polohách. Musíme si uvědomit, že první polovina 19. století se nesla v duchu nejen klasicismu nýbrž i v duchu romantismu. Klasicismus této doby bývá pokládán za specifickou variantu romantismu. A tak v ve stejné době mohly vznikat stavby, které získaly klasicistní tvarosloví, a stavby neogotické. Tyto dvě výtvarné polohy, v jistém smyslu opačné, tvoří v podstatě dvě strany téže mince, dvě polohy dobového výtvarného snažení. V zájmu architekta proto bylo, když se tento různorodý výrazový rejstřík osvojil.

Doba poslední třetiny 18. století, kde začínáme své vyprávění o klasicismu, byla zásadně ovlivněna osvícenskými myšlenkami. Osvícenství jak známo kladlo důraz na rozum. České země tehdy prožívaly rozporuplné období. Na jedné straně díky racionálnímu přístupu k vládě se prosadily reformy, které znamenaly v habsburské monarchii pozitivní přínos. Na druhé straně v této době se hlavním rezidenčním městem stává definitivně Vídeň, čímž Praha a celé České země ztrácí svůj dosavadní význam. Racionalismus císaře Josefa II., ale částečně už jeho matky Marie Terezie, vedl k protěžování němčiny na úkor češtiny. Řízení mocného úředního aparátu, soustředěného ve Vídni, vyžadovalo jednotu včetně jednotného jazyka. Zároveň toto omezení češtiny vyvolalo reakci, která získala označení Národní obrození. Josefínské reformy, které kvůli své centralizační povaze upozadily České země včetně českého jazyka, se zároveň zasloužily o rozvoj vzdělání, čímž paradoxně pomohly obrozencům. Už v 18. století se dají v Českých zemích postihnout povzbudivé jevy, který tak trochu prosvětluje „Dobu temna“. Toto povzbuzení, myslím, vyplývá více než z rozvoje politiky, z rozvoje věd a vzdělanosti. Doba vlády Marie Terezie a Josefa II. byla poznamenána válečnými událostmi. V letech 1740-1748 probíhaly Války o rakouské dědictví (1740-1748), potom Sedmiletá válka (1756-1763).

Ale byla to zároveň doba reforem. Jedná se o zavedení povinné školní docházky (1775), dále o Zrušení nevolnictví (1781). Patří sem vydání Tolerančního patentu

(1781)¹¹⁹ a uzákonění svobody tisku.¹²⁰ K tomu se pak připojil zákaz pohřbívání ve městech (1783).¹²¹ Nás především zajímá rozvoj vzdělání, neboť s ním zase souvisí rozvoj vědy, kultury a umění. Vedle povinné školní docházky vznikaly kulturní a vědecké instituce, které se v hojné míře opíraly o zemský patriotismus.¹²² Patří sem založení Učené společnosti (1769-1774),¹²³ Společnosti vlasteneckých přátel umění v roce 1796, Umělecké akademie v roce 1799, rovněž založení Vlasteneckého (později Národního) muzea.¹²⁴ Ovšem je zde potřeba se vrátit na začátek 18. století, kdy se začala formovat výuka technických oborů. S touto oblastí úzce souvisí architektura, kterou se zabýváme.

Josefínské pevnosti

Josef II. samostatně vládl Habsburskému soustátí v letech 1780 až 1790. V tomto období se udály některé změny politické a rovněž změny v na poli uměleckého vkusu, které spolu částečně souvisely. Josef II. navázal na odkaz své matky Marie Terezie a ještě víc sázel na silný centralizovaný stát, který bude spravován kompetentními byrokraty. Příklad takového zřízení se nacházel v Prusku a Francii. Císař Josef II. si byl vědom vojenské zranitelnosti své země, která se ukázala například během obsazení Prahy (v letech 1741-1742) a nebo Olomouce (1741). Ve středoevropském prostoru se vynořila nová velmoc, a sice Prusko, které začalo ohrožovalo Habsburskou monarchii. Rakouský císař a jeho generálové zaměřili svou pozornost na severní oblasti Habsburské monarchie, které hraničily s Pruskem.¹²⁵ Tyto

¹¹⁹ KRATOCHVÍL 2009, 522-523.

¹²⁰ KUTHAN 2014, 51.

¹²¹ KRATOCHVÍL 2009, 522-523.

¹²² BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 259-261. V roce 1774 byla zavedena povinná školní docházka v Habsburské monarchii. Jedná se o jednu z hlavních Tereziánských a Josefínských reforem. Důvody zavedení povinné školní docházky byly různé. Především všeobecná gramotnost umožnila využít obyvatelstvo v náročných manufakturních provozech. Zároveň už od sedmi let děti přivýkaly disciplíně, kterou ve vyšším věku mohly osvědčit v armádě. Školská reforma měla navíc podpořit sebevědomí obyvatel, kteří byli zbaveni poddanských povinností, na které byli zvyklí. Nová školská síť byla z velké části hrazena z majetku nedávno zrušeného jezuitského řádu (1773).

¹²³ JÍLEK/LOMIČ 1973, 111-112.

¹²⁴ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 523.

¹²⁵ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 15-41; 53-70. Habsburská monarchie se v 18. století dostala do válečného stavu několikrát. Její hlavní nepřátelskou silou tehdy představovalo Prusko. Byly to >>Války o rakouské dědictví<< v letech 1740–1748. V tomto konfliktu stanula Habsburská monarchie, podporovaná Velkou Británií, Nizozemím a Ruskem, proti Prusku, které se spojilo s Francií, Španělskem a Bavorskem. Hlavní záminkou sporu se stalo zpochybnění panovnických nároků Marie Terezie v Habsburské monarchii. Především Prusko si činilo nároky na habsbursky ovládané Slezsko. Výsledkem bylo, že Prusové získali většinu Slezska. Během těchto válek byla obsazena Praha i Olomouc.; Potom následovala tzv. >>Sedmiletá válka<< (1756-1763) v ní opět bojovala Habsburská monarchie s Pruskem. Akorát se změnila spojenecké koalice. Po boku Habsburků stanulo Rusko, Španělsko a Francie, zatímco s Pruskem se spojila Velká Británie a Portugalsko. Během války byla Praha v roce 1757 bombardována. Výsledkem

vojensko-strategické plány se zhmotnily nejnázorněji na tehdejších pevnostních městech Terezína a Josefova. Do podoby těchto měst se promítl pádný klasicismus, jehož vývoj sahá k italské renesanční architektuře 16. století.

K tomu se přidaly některé francouzské motivy¹²⁶ ze 17. a 18. století, především uspořádání opevnění.¹²⁷ Přitom architektonický ráz staveb uvnitř pevností čerpal z dobového novoklasicismu. Složitý hvězdicový půdorys bastionového opevnění, užívaný od barokních časů, se spojoval s pravidelností uliční sítě, která vytvářela čtvercové bloky (quareés).¹²⁸ Pevnostní architektura druhé poloviny 18. století tedy těžila z pevnostního stavitelství barokního, kdy se osvědčilo bastionové opevnění.¹²⁹ ¹³⁰ ¹³¹ Dále pak se využívaly těžké masivní bosáže, a to především ve spodní části budovy a na jejich nárožích, což byl architektonický prvek uplatňovaný v hojné míře už od renesance, a zároveň se stal podstatným výrazovým prostředkem pevnostní architektury. A dále pevnostní architektura za vlády Josefa II. mohla těžit ze soudobé architektury klasicistní, a to často z té varianty klasicismu, pro níž se později vžil název „revoluční architektura“, a která si zakládala na prostotě, ukázněnosti a „vojenské“ účelnosti.¹³² Jak

války, která se odehrávala v Evropě i v zámořských koloniích, bylo, že Velká Británie se stala jednoznačným vítězem v koloniální Severní Americe, kde Francie naopak ztratila moc. Zároveň Prusko potvrdilo svou vládu nad Kládskem a Slezskem, které dříve jako součást Českých zemí podléhaly Habsburské monarchii. Habsburkové o tato rozsáhlá území definitivně přišli. Již v roce 1772 se ovšem se nedávnými soupeři Habsburská monarchie, Prusko a Rusko dohodli na dělení Polska, což přineslo Habsburkům územní zisk Haličsko-Vladimířského království, jehož rozloha (80.000 km²) činila dvojnásobek ztraceného Slezska.

¹²⁶ BIEGEL 2012, 298-299.

¹²⁷ PETRASOVÁ 2001, 30-32. Barokní pevnosti se vyvíjely v 17. a 18. století. Vycházelo se zejména z francouzské pevnostní školy, kterou zastupoval Sébastien Vauban (1633-1707).

¹²⁸ PETRASOVÁ 2001, 30-31. Pevnostní architektura měla do jisté míry svůj vlastní vývoj, který z podstaty tíhl k jednoduchosti a účelnosti. Tudíž určitá prostota a jednoduchost, známá z (neo)-klasicistních pevností, se dá sledovat i na barokních pevnostech.

¹²⁹ ČORNEJOVÁ/KAŠE/MIKULEC/VLNAS 2008, 192-208. V Habsburské monarchii měly bastionové pevnosti tradici. Ve druhé polovině 17. století představovaly pro Habsburskou monarchii hlavní hrozbu Francie a především Osmanská říše. Proti turecké hrozbě byla na řece Váhu v Horních Uhrách, v dnešním Slovensku, zbudována pevnost Leopoldov v letech 1665–1669, která dostala jméno podle tehdejšího císaře Leopolda I. Plány Leopoldova vypracoval architekt Johan Melchior Arigspurger.

¹³⁰ BAŤKOVÁ 1998, 732-740. Podobný příklad bastionového opevnění se nachází na pražském Vyšehradě. Středověké opevnění z doby Karla IV. procházelo několika úpravami. Díky přestavbě započaté v polovině 17. století získalo vyšehradské opevnění podobu bastionové citadely. Na těchto úpravách se vystřídal více architektů. Byl to především Carlo Lurago, Gion Decapauli, Giovanni Domenico Orsi, Giovanni Giorgio Rossi aj.

¹³¹ VLČEK 2000, 151-153. Také opevnění Pražského hradu prošlo v barokní době přestavbou. V letech 1660 až zhruba 1730 zde byla budována opevňovací bastionová soustava. Opět se zde objevilo více stavitelů. Před rokem 1660 se odehrával přípravná fáze, ve které se projeví kapitán-inženýr Cyril Geer, stavitel Santino de Bossi, Raimund Montecuccoli, Carlo Lurago. Po roce 1660 se zde objevili stavitelé: Domenico Agostoni, Giovanni D. Ors, Samuel Kňourek, Hristoph Lehner, Jan Pánek aj.

¹³² KRATOCHVÍL 2009, 522-523. >>Úřednická architektura<< kladla důraz především na utilitární stránku architektury. Ve Francii v tomto duchu tvořil např. Jacques V. Gabriel (1667-1742) a Ange-Jacques Gabriel (1698-1782). Pro jejich tvorbu je typická blokovitost a jednoduché vnější členění pomocí bosáží.

bylo řečeno, tento stylový odstín klasicismu, nazývaný později „revoluční architektura“, vytvářel architekturu skládáním základních těles do výsledného tvaru, přičemž dekoraci se přikládal minimální význam. Hlavní význam se naopak přisuzoval celkovému měřítku a proporcím staveb. Tento přístup k architektuře reprezentují francouzští architekti Etienne-Louis Boullé a Claude-Nicolas Ledoux.¹³³

Císař Josef II. se tedy osobně setkal s revoluční architekturou během své návštěvy Francie. Pravděpodobně našel určité zalíbení v této prosté a účelové architektuře a nejspíš ji hodlal využít ve své monarchii. Do Čech se dostávaly některé prvky francouzského monumentálního novoklasicismu prostřednictvím francouzsky mluvících inženýrů z vojenské akademie v Bruselu, který byl tehdy sídlem rakouského Nizozemí (Belgie). Například plukovník Carl de Traux byl povolán do Terezína právě z Belgie.¹³⁴ Umístění dvou hlavních pevností doby josefínské se pochopitelně řídilo přírodními podmínkami a předchozími válečnými zkušenostmi. O umístění Terezína, budovaného v letech 1780–1790, například rozhodly blízkost litoměřických skladů a jejich dostupnost po souši i po vodě. Tato pevnost měla zajišťovat ochranu proti útoku ze Saska. Pevnost Josefov, budovaná v letech 1780–1787, byl založena na soutoku Labe a Metuje v oblasti mezi Hradcem Králové a Jaroměř. Zde hrála roli válečná zkušenost z tzv. Války o dědictví bavorské (1778–1779), kdy byl Hradec Králové obléhán.¹³⁵ Autorem celkového urbanistického rozvrhu Josefova (na místě obce Ples) se stal generálmajor Claude-Benoît DAHUMEL DE QUERLONDE (1721–1808). Plány na výstavbu města předložil už v roce 1764.¹³⁶ Stavba byla zahájena v roce 1781. Součástí pevnosti

¹³³ KRATOCHVÍL 2009, 522-523. Tzv. >>revoluční architektura<< se prosadila ve Francii kolem roku 1760 a představuje proud radikálního neoklasicismu. Tento stylový proud se vyvinul za vlády Ludvíka XVI. paralelně s tzv. >>louiseize<<, což byl v rámci neoklasicismu naopak odstín, který více tíhl k dekorativnosti, vycházející tak z bohaté rokokové tradice. Dekorativnost louiseizního stylu se zakládá na větší střídmosti a pravidelnosti. Objevovaly se zde citace z antické tradice.

¹³⁴ KRATOCHVÍL 2009, 522-523. Josef II. během své francouzské návštěvy se setkal s příklady tzv. >>revoluční architektury<< Byla to například vila slečny Guimardové (dokonč. 1772), postavená podle Ledouxova návrhu, a dále komplex továrny a města solivaru Chaux (dokonč. 1779), který ztělesňoval ideální město, podřízené přísné disciplíně urbanistické, funkční i sociální.

¹³⁵ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 110-179. Tzv. >>Války o bavorské dědictví<< (1778–1779) patří do letitého sporu mezi Habsburskou monarchií a Pruskem o nadvládu ve Střední Evropě. V roce 1777 zemřel bavorský kurfiřt Maxmilán III. Josef. Jeho dědicem byl falcký kurfiřt Karel Theodor. Vznikla dohoda mezi Karlem Theodorem a rakouským císařem Josefem II., podle níž mělo bavorské území, náležející Karlovi Theodorikovi, mělo připadnout Rakousku; a naopak Rakouské Nizozemí mělo připadnout Karlu Theodorikovi. Ovšem pruský král měl z této dohody obavu, neboť by posílila vliv rakouského císaře v říši. V červenci 1778 vstoupila na českou půdu spojená vojska Prusů a Sasů, která překročila hranice v lilií táhnoucí se od Šluknovského výběžku ke Kladsku. V čele rakouské armády stanul císař Josef II., polní maršál František Mořic hrabě Lacy. Zaujali obraně postavení mezi Hradcem Králové a Vrchlabím. Velení rakouské armády u Šluknovského výběžku se ujal polní zbrojmistr Generál Laudon. Spojeným pruským a saským vojskům veleli pruský král Bedřich II. a jeho bratr Jindřich.

¹³⁶ PETRASOVÁ 2001, 30-31.

byly tři vstupní brány (Jaroměřská, Novoměstská a Hradecká). Josefov, složený z několika pevností, byl v podzemí doplněn sítí kasemat. Na východě náměstí byl postaven v roce 1805 kostel Nanebevzetí Panny Marie. Autoři stavby byli vídeňský inženýr Heinrich HATZINGER a Julien hrabě D'ANDREIS. Na jihu náměstí stojí strážnice z roku 1787 podle projektu Carla von Derbeye.¹³⁷ Za hlavního projektanta zdejších budov bývá označován plukovník Franz Lauer, který v roce 1785 převzal po Querlondovi ředitelské místo.¹³⁸ Ovšem pevnost Josefov nedostala příležitost prokázat svou důmyslnost v boji.¹³⁹

Pevnost Terežín se pyšnila podobně důmyslným opevňovacím systémem. Vnitřní uspořádání města bylo založené na soustavě kolmých ulic, přičemž zde nevznikla žádná hlavní dopravní tepna. Tento šachovnicový systém dobře vyhovoval vojenským nárokům jak z hlediska jednoduchosti tak z hlediska prostorových možností. Terežínské náměstí bylo zbudováno tak, že byly vynechány čtyři bloky zástavby. Základní kámen terežínské pevnosti byl položen v roce 1780. A stavební práce trvaly deset let. Autorem návrhu se stal Carl PELLEGRINI, generální ředitel ženijního ředitelství v habsburské monarchii. Terežín stejně jako Josefov je složený ze tří částí. Vlastní jádro má téměř obdélníkový tvar, z něhož vystupuje šest bastionů a dva nárožní raveliny. Pomocí „retranchementů“ bylo spojeno toto jádro s tzv. Malou pevností. Krajina kolem Terežína nenabízela přirozenou ochranu zvlněného terénu. Ale bylo zde možné rozvinout vodní typ ochrany.¹⁴⁰ Terežín byl přístupný po souši dvěma bránami, Pražskou a Litoměřickou. Na fasádách městských domů se uplatňuje velmi málo ozdob, což podtrhuje jejich celkový ukázněný dojem. Podobně jako v Josefově je tento architektonický výraz postavený na střídání hladkých stěn s masivní bosáží, která se uplatňuje například při rámování slepých arkád, nebo u plochých kruhových terčů. U některých staveb terežínské pevnosti známe jména autorů, u jiných staveb nikoliv. Tak

¹³⁷ KRATOCHVÍL 2009, 523-525. Je pravděpodobné, že se na budování této pevnosti podílel také architekt Johann Baptist van Debank, který možná navrhoval zdejší velitelství.

¹³⁸ PETRASOVÁ 2001, 30-31.

¹³⁹ KRATOCHVÍL 2009, 523-525. Součástí návrhu pevnosti byl rukopis polního maršála Karla Pellegriniho s názvem >>Memoir über die Verteidigung der Festung Theresienstadt<< z let 1784-1786. Návrh představuje vrcholnou ukázkou francouzské školy v Mezièr, jejíž pověst založil Sébastien Vauban (1633-1707) a Louis de Cormontagne (1695-1752). Hlavním rysem této pevnostní školy je vypracovaný systém obrany, zejména u nejzranitelnějších částí pevnosti. Byly využívány bastiony, často na nárožích armované. Hradební příkop před bastiony byl vyplněn systémem ravelinů, namířených proti útoku zvenčí, a kleští (tenaille), které umožňovaly střelbu do zad nepřítele, útočícího na hradební zdi (kurtiny). Pevnosti obsahovaly zpravidla vnější a vnitřní val, které byly oddělené příkopem. Tento příkop mohl být podle potřeby zaplavený vodou z blízkých řek. Takto zaplavené mohly být rovněž inundační planiny kolem pevnosti. Celé vojenské dílo bylo navíc doplněné soustavou podzemních chodeb.

¹⁴⁰ PETRASOVÁ 2001, 31-32. Terežín byl založen 10. 10. 1780 za přítomnosti císaře Josefa II., a to týden po založení Josefova.

například architekti Heinrich HATZINGER a Julien D' ANDREIS, které jsme už zmínili v souvislosti s kostelem v Josefově, se v roce 1806 stali autory tereziánského kostela. Stavba zapadá do celkového ukázněného rázu města, a to jak svým průčelím, které je založeno na základním řeckém vztahu pilastrů a tympanonu, tak i svým začleněním do zástavby, aniž by vyčníval z uliční fronty. Další architekt Johann Baptist Van DERBANK je autor budovy velitelství v Terezíně z roku 1788.¹⁴¹ Výraz této stavby určují především slepé bosované arkády. Uplatňuje se zde oblíbené střídání bosáže a hladkých stěn. Římsa je zde vynášena mohutnými konzolami. Tereziánské velitelství se díky těmto prvkům podobá josefovské hlavní strážnici. Pak zde máme řadu staveb, které měly zásadní význam pro chod pevnosti. Je to například dům inženýrů (1780–1781), vojenská nemocnice a kasárna pěchoty (1782–1783), jezdecká kasárna (1784), oba důstojnické pavilony Malé pevnosti (1784–1786), dále malá kasárna pěchoty (1786), zbrojnice (1786–1787), Pražská brána (1886–1787), sklad proviantu (dokonč. r. 1889). Tyto budovy vykazují také mnohé společné znaky s budovami josefské pevnosti.¹⁴²

Pevnostní architektura se uplatnila v Hradci Králové, kde vznikla pěchotní (vodní) kasárna v letech 1785–1788 podle návrhu vídeňského inženýra hraběte CASSAROTTIHO. Jejich podoba odpovídá reprezentativnímu účelu. Na stavební práce dohlížel podplukovník Nikolaus von Kleindorf. Ten se zdráhal Casarottiho návrhy provádět, neboť tyto návrhy zdůrazňovaly estetický účinek na úkor účinku praktického. Pochopitelně vojáka Kleindorfa zajímal především praktický účel architektury. Cassaroti navrhl rozlehlou budovu, kterou opatřil vykrojenými nárožími. Toto řešení, pojaté na způsob vstupní brány, způsobilo, že v budově mohlo být ubytováno o 400 vojáků méně. To se Kleindorfovi nelíbilo. Ale jeho námítky nebyly vyslyšeny a stavba byla vytvořena podle návrhu.¹⁴³ Opět se zde využilo bosování, slepé arkády, římsy blokovitě profilované a někdy nízko nasazené. Výzdoba některých vojenských budov (jízdni kasárna, zbrojnice) se omezovala na římsy, které se zalamovaly nad portálem do podoby klenáků. Některé starší kasárenské budovy byly upraveny a vytvořily tak rozlehlou nemocnici. Zdejší bažinatý terén kolem řeky Orlice si vynutil, že stavby byly zakládány na pilotech, což vyžadovalo značné technické úsilí. Budování pevnosti bylo

¹⁴¹ KRATOCHVÍL 2009, 525-526. Na budování Terezína se podílel Georg d'Anthon, který navrhnul budovy velitelství, přičemž se důsledně držel souměrnosti, a dále navrhl důstojnický pavilon (1788).

¹⁴² PETRASOVÁ 2001, 31-32.

¹⁴³ PETRASOVÁ 2001, 32-33. Kleindorfovi námítky neuspěly. Císař Josef II. si nechal ve vídeňském parku Augarten postavit bránu v roce 1775. Průčelí této brány a řešení kasáren v Hradci Králové se podobají. Nejspíš proto byl císař nakloněn původnímu návrhu, ačkoliv to nebylo zrovna nejekonomičtější řešení.

tedy svěřeno vojenským inženýrům. Vedle nich se zde uplatnili také místní stavitelé civilní architektury. Patří sem Antonín Kermer, Jan Josef Wirch, Josef Jäger, dále Antonín Haffenecker, František Heger a Antonín Müller.¹⁴⁴

„Veřejné budovy“ na přelomu 18. a 19. století

Klasicismus, který ve druhé polovině 18. století ovládl umělecký vkus, mohl v pevnostní architektuře bez potíží uplatnit své hodnoty prostoty, účelnosti a řádu, neboť tyto hodnoty byly v pevnostní architektuře uznávány již před 18. stoletím. Objevily se ovšem zakázky, které neměly téměř žádný předobraz v minulosti, na rozdíl od zmíněných pevností, a nebo kostelů a zámků, což byly naopak stavební druhy s bohatou historií. Zatímco tyto tradiční stavební typy vznikaly z iniciativy církve, šlechty, případně měšťanstva, ve druhé polovině 18. století přebírá hlavní zadavatelskou pozici stát. Proto se někdy mluví o tzv. „státních“ a nebo také o „veřejných“ zakázkách. Mezi tyto „státní“ zakázky patří i zmíněná pevnostní architektura. Ale pevnostní architektura podléhala už dříve státnímu doзору, neboť stát, ačkoliv do mnohých věcí nezasahoval, cítil povinnost rozhodovat o záležitostech vojenských. Ve druhé polovině 18. století se objevily nové veřejné zakázky, a to především úřady, nemocnice a školy.

Centralizovaný stát v Habsburské monarchii začal zasahovat do oblastí, které byly dříve svěřeny do správy církevních a šlechtických institucí. Mnohé kláštery byly zrušeny, vzrostla úloha byrokratického aparátu. To vše posilovalo státní centralizovanou moc. Ale zároveň to přenášelo velkou část zodpovědnosti na stát. Tyto úkoly, vzdělání, zdravotnictví apod., potřebovaly nejen kvalifikované odborníky, ale také budovy. Nedávné zrušení klášterů způsobilo, že mnoho budov ztratilo svůj původní význam a mohlo být využito pro nové účely. Kostely a kláštery byly v této době často upraveny pro potřeby nových státních institucí. Ať se jednalo o přestavby starších budov a nebo o novostavby, podoba veřejných staveb podléhala především zemské stavební kanceláři. Tím byla dána výrazná uniformita této stavební oblasti. V Českých zemích tento sjednocovací proces ovládl veřejné zakázky až na počátku 19. století.¹⁴⁵

Významným počinem tohoto typu se stala přestavba staroměstské Nové mincovny pro účely Vrchního vojenského velitelství. Na této budově se podílel Anton Kunz v roce 1755. Autorem přestavby v roce 1784 se stal Filip Heger.¹⁴⁶ Také kostel sv.

¹⁴⁴ PETRASOVÁ 2001, 32-33.

¹⁴⁵ PETRASOVÁ 2001, 32-33.

¹⁴⁶ BIEGEL 2012, 287-292.

Máří Magdalény na Malé Straně (dnešní čp. 388-III) prošel přestavbou. Byl přestavěný v roce 1790 na sklady a kanceláře architektem Mathiasem Hummelem. A v roce 1792 byl změněný na poštovní úřad. Na této přestavbě se podílel Josef Zobel a Ignác Jan Nepomuk Palliardi. Richard Biegel upozornil u této budovy na graficky pojaté lizény, což patrně mohlo být inspirováno přestavbou Pražského Hradu, od Nicolò Pacassiho.¹⁴⁷ Do třetice uveďme další počín, který opět náleží pražskému prostředí. Jedná se o přestavbu novoměstského ústavu šlechtičen (čp. 499-II) na Všeobecnou nemocnici. Za tímto projektem stál zmíněný Franz Anton Herget, ředitel nově zřízeného zemského stavebního ředitelství a profesor na stavovské inženýrské škole. Fasády této rozlehlé stavby získaly klidný a ukázněný výraz.¹⁴⁸ Toto úsporné pojetí architektury souviselo nejspíš se změnou výtvarného vkusu, který už vycházel jasně z klasicismu. Změna vkusu zde hrála patrně větší význam než nedostatek peněz.¹⁴⁹

V.) KLASICISTNÍ ZÁMKY A USEDLOSTI

Venkovská sídla šlechty, neboli zámky, se budovala v předešlých uměleckých slozích, a sice v renesanci a v baroku. Klasicismus pokračuje v této stavební činnosti, do jisté míry rozvíjí řešení předešlých dob a do jisté míry vytváří vlastní nový umělecký výraz. V zámecké architektuře se podobně jako u jiných stavebních druhů klasicismus prosadil kolem roku roku 1800. Do podoby zámků se promítalo více faktorů. Jednak to bylo dobové vítězství klasicismu, který měl tradiční oporu ve Francii a ve Velké Británii, a který byl nyní hojně přijímán v Prusku a v Rakousku. Jednak se zvláště v Čechách dlouho udrželo barokní cítění, které nezřídka ovlivňovalo podobu klasicismu. Až po roce 1800 se na naše území klasicismus zcela odpoutal od barokní tradice. Pro klasicistní umění po roce 1800 se někdy používá označení empír. Jedná se o pokročilou fázi klasicismu, která se zbavila všech známek barokního patosu předešlých dob,¹⁵⁰ a ve které se objevují důsledné imitace antických prvků, kam patří například vázy, urny a sochařsky vyvedené postavy, pokryté antikizující drapérií. Dále se mohou objevit egyptské motivy.¹⁵¹ Empírová architektura nevzniká pouhým zklidněním osvědčených barokních forem, nýbrž evokováním starověku.

¹⁴⁷ BIEGEL 2012, 287-292.

¹⁴⁸ BIEGEL 2012, 287-292.

¹⁴⁹ PETRASOVÁ 2001, 32-33. Úprava nebyla zrovna levná. Stála takřka 112 000 zlatých.

¹⁵⁰ BAUER 1998, 132.

¹⁵¹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013, 58.

Při budování zámků, nejen klasicistních, hrál pochopitelně významnou úlohu osobní vkus stavitele a objednavatele. Šlechtická sídla na přelomu 18. a 19. století se vyznačují do jisté míry pestrostí. Ve srovnání s barokem došlo sice ke zklidnění výrazových prostředků a k určitému výtvarnému sjednocení. Ale zároveň zámecká architektura této doby zahrnuje více uměleckých poloh než tomu bylo u zmíněné současné úřednické architektury, jejíž podobu určovala normovaná nařízení „shora“. Navíc na šlechtických panstvích se prostupoval nastupující romantismus různých odstínů s novoklasicismem, který je mimo jiné také někdy pokládán za zvláštní druh romantismu.¹⁵² Šlechtická panství přitom navíc umožňovala využití krajiny, jako svébytného uměleckého prostředku. Spojení krajinářské tvorby a architektury vedlo k pozoruhodným výsledkům. Týká se to především liechtensteinského Lednicko-Valtického dominia, dále panství Jana Rudolfa Chotka v Kačíně a ve Veltrusích. Podobné spoluvytváření krajiny a architektury využívali Kinští na Smíchově a především v Kostelci nad Orlicí. V podobném duchu bylo řešeno území státního kancléře Metternicha v Kynžvartě v Západních Čechách. Rozvoj krajinářské tvorby zasáhl usedlosti, které tehdy stály na cestě do Prahy.

Poblíž zmíněné smíchovské vily Kinských se rovněž na území Smíchova nachází zahrada, zvaná Klamovka. Její majitelé Clam-gallasové zde kolem roku 1790 rozvinuli stavební činnost, na jejímž počátku stojí drobná antikizující stavba kruhového půdorysu, tzv. Chrámek noci. Kolem roku 1815 vznikl na Klamovce gotizující altán. V nedalekých Košířích se nachází usedlost Cibulka. Tato usedlost prastarého původu pařila na počátku 19. století bývalému pasovskému biskupovi Leopoldovi Thunovi, který ji nechal přestavět na své sídlo v roce 1817. Součástí usedlosti Cibulka byl velkorysý park, do něhož byly zasazeny drobné stavby rozličných tvarů. Vyrostl zde např. čínský pavilon.¹⁵³ Znamý sochař té doby Václav Prachner (1784–1832), absolvent pražské Berglerovy akademie, vytvořil několik soch pro výzdobu usedlosti Cibulka.¹⁵⁴ Z řemeslníků, kteří zde tehdy pracovali, známe pouze tesaře Zeyera. Nabízí se také možnost, že se na opravě usedlosti podílel ředitel pražské akademie Josef Bergler (1753 – 1829), který je také autorem Thunova náhrobku pro hřbitov na Smíchově. Opravné práce na Cibulce skončily nejspíš v roce 1818.¹⁵⁵

¹⁵² ZATLOUKAL 2001, 191-193.

¹⁵³ LÍBAL 1980, 77..

¹⁵⁴ PETROVÁ 2001, 144-148.

¹⁵⁵ VLČEK 2012, 741-746. Ředitel pražské akademie Josef Bergler (1753–1826) pocházel z Pasova. Působil v Pasově jako dvorní malíř biskupa Leopolda Thuna. Biskup Thun, mimochodem malostranský

Šlechta projevila svou stavební činnost především v baroku. S nástupem klasicismu sice došlo k určitému poklesu stavební činnosti, ale stále tato doba zanechala mnohé architektonické památky. Naším úkolem ale není vyjmenovat všechny klasicistní stavby. Zkoumáme klasicismus a všímáme si jeho různých výtvarných poloh. Přiblížíme si některé stavby, které budou představovat různé výtvarné „odstíny“ klasicismu. Začneme klasicistní polohou, která se označuje jako monumentální a nebo někdy jako palladiánský klasicismus. Pro tento klasicismus „velkých forem“ je příznačné využívání vysokých sloupů, případně pilastrů vysokého řádu, které se uplatňují většinou na ústředním portiku stavby. Do této skupiny můžeme zařadit především Chotkův zámek Kačina a nebo zámek v Kostelci nad Orlicí, patřící Kinským. Další klasicistní polohu představuje vítězný oblouk, který také působí monumentálně. Čerpá zejména z římské antiky a přirozeně z ní vycházející italské renesance. Vítězný oblouk, motiv složený z obloukově klenutého portálu, bočních podpor a vodorovného kladí, nebo římsy, našel uplatnění také u Palladia, nebo u jeho předchůdce L. B. Albertiho. Tohoto motivu využívá například tzv. Laudonův pavilon od Matěje Hummela ve Veltrusích, a rovněž v rámci Lednicko-valtického domína Hardtmunthova kolonáda na „Homoli“, nebo Dianin chrám, přezdívaný též Rendezvous, a nebo chrám Tří Grácií zbudovaný podle návrhu Franze Engela.

Prosadila se také poloha klasicismu, pro níž se nabízí pojmenování klasicismus „klidných forem. Tato poloha, využívaná nejenom u zámků, uplatňuje zklidněné formy. Především zde vyniká ploché a hladké pojetí fasády, která, pokud je členěná, tak zejména vodorovnými římsami. Dále se objevují nadokenní římsy a šambrány kolem oken. Sloupy nebo pilastry vysokého řádu, příznačné pro monumentální výraz, nejsou hlavním znakem této klasicistní polohy. Takové stavby působí svou blokovitostí, případně vodorovným vrstvením hmot. Jako příklad takové tvorby můžeme uvést zámek rodu Lichnovských v Hradci nad Moravicí (v okrese Opava). Autorem stavby se stal v roce 1797 Jan Mihatsch z Krnova.¹⁵⁶

Další klasicistní polohu šlechtických sídel, představuje styl, který se podobá předešlé klasicistní poloze, se vyznačuje ukázněností a úsporností, až minimalismem výzdoby. Tuto polohu klasicismu je možné označit za „úřednickou“ variantu. Vskutku má tato varianta blízko k architektuře staveních kanceláří, která se zhmotnila např. v

rodák, se v roce 1803 dočkal sekularizace pasovského knížectví, čímž ztratil možnost zde vykonávat biskupské povolání a vrátil se do Prahy.

¹⁵⁶ KUTHAN 2014, 172.

pevnostních městech. Podstatným rysem této tvorby se staly poměrně ploché a jednoduché fasády, pročleněné především bosovaným zdivem. Tato varianta našla uplatnění na kynžvartském zámku kancléře Metternicha. Vysoký státní úředník patrně tíhl k této „ukázněné“ klasicistní variantě.

Pochopitelně docházelo k tomu, že se jednotlivé klasicistní polohy prolínaly. Klasicismus uplatňovaný na šlechtických sídlech, případně na „veřejných budovách“, pronikl záhy do širších společenských vrstev, což dokládá například dům Aloise Landfrase v Jindřichově Hradci.¹⁵⁷ Tuto střízlivě vyhlížející budovu a k ní přidruženou zahradu vybuodoval Josef Schaffer v letech 1826–1835.¹⁵⁸ Navíc vedle velkých zámeckých budov, určených k celoročnímu pobytu, vznikala celá řada komorních staveb. Například v Krasném Dvoře, který tehdy patřil Černínům, vyrostl malý klasicistní glorieta na kruhovém půdorysu. Nalezneme zde také malý Goethův pavilon z téže doby, které také čerpá z klasicistního tvarosloví.¹⁵⁹ V podobném komorním duchu je ve Veltrusích postaven Chrám přátel venkova od Matěje Hummela.¹⁶⁰ Klasicismus obohatil šlechtické parky o mnohé stavby malých rozměrů, často se jednalo o altány. Prohlídka takového parku nás navíc přesvědčí o pozornosti, která byla tehdy věnována parkovým úpravám. Zároveň si uvědomíme, že šlechta v klasicistní době, tedy přibližně mezi lety 1780–1840 nepovažovala klasicismus a antické odkazy za jediný správný umělecký projev, ale že zároveň s obdivem pohlížela na středověké a exotické tvary.

Klasicistní doba se ve srovnání s barokem neprojevila na poli šlechtických sídel tak mohutně, především z pohledu velkorysosti a množství zámků. Na většině panství se budovalo zázemí právě v baroku, nebylo tedy mnohdy nutné v následujících časech podnikat výraznější stavební činnost. V klasicistní době často docházelo k tomu, že dříve zbudovaná panství byla dotvořena, opravena, případně „zahuštěna“ dalšími stavbami. V první polovině 19. století se umělecký zájem často soustředil na zámecké případně měšťanské interiéry. Zařizování pohodlného obydlí a s nimi spojeného uměleckého řemesla se dostaly do popředí umělecké tvorby. Dobový umělecký styl birdermeier kladl důraz právě na domácí pohodu a zaměřoval se především na nábytek a umělecké řemeslo.¹⁶¹ Například na jihočeském panství Schwarzenberků se v době

¹⁵⁷ PETRASOVÁ 2001, 53-54. Klasicistní tvarosloví pronikalo do společnosti a stalo se módní záležitostí. Např. v Jindřichově Hradci si nechal tiskař Alois Josef Landfras postavit dům po roce 1825.

¹⁵⁸ KRATOCHVÍL 2009, 545-546.

¹⁵⁹ KUTHAN 2014, 191-195.

¹⁶⁰ KUTHAN 2014, 246-249.

¹⁶¹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013, 31. Biedermeier, nazývaný někdy též „měšťanský empír“ se často používá jako označení měšťanské módy druhé čtvrtiny 19. století (doby předbřeznové). Biedermeier se

klasicismu projevila stavební činnost málo a omezila se na hlavně na úpravy starších budov. Takovou úpravou prošel v této době například zámek Orlík.¹⁶² Mezi významné klasicistní stavby patří nepochybně buquoyský zámek v Nových Hradech (okres České Budějovice). Buquooyvé, kteří nad zdejším panstvím vládli od roku 1620, zahájili v roce 1801 stavbu klasicistního zámku. Stavba vznikla podle návrhu F. Werschafelda. Tři křídla zámku obklopují pravouhlý čestný dvůr. Do středního křídla je navíc vložen sál kruhového půdorysu. Využívá se zde klasicismu monumentálních a zároveň klidných forem.¹⁶³ Samozřejmě bychom mohli jmenovat celý dlouhý seznam klasicistních zámků. Místo toho si ukážeme pouze některé významné zámky a s nimi spojené objednavatele. Tyto „ochutnávky“ nám poslouží k tomu, abychom na nich sledovali různé stylové polohy klasicismu.

Zámek Kačina, Stavební dílo Jana Rudolfa Chotka

Beze sporu nejznámějším příkladem klasicistní architektury v Čechách první poloviny 19. století je zámek Kačina, budovaný v letech 1806–1822. [10] Tuto stavbu si nechal na svém panství Nové Dvory (v okrese Kutná Hora) postavit Jan Rudolf hrabě Chotek (1748–1824), který od roku 1781 zastával významná místa státní správy.¹⁶⁴ Chotek se zajímal o umělecké dění v Evropě.¹⁶⁵ Na stavbu svého zámku chtěl pozvat architekta Bernarda Poyeta, který byl architekt města Paříže (od r. 1785) a který alespoň svými návrhy patří do „revoluční architektury“.¹⁶⁶ Nakonec se hrabě Chotek při budování svého zámku obrátil na drážďanského architekta Christiana Friedricha SCHURICHTA (1753–1832), který předtím působil jako dvorní architekt saského krále. Patrně si ho zvolil pod vlivem četby knih o zahradách.¹⁶⁷ Schurichotvy plány na stavbu

uplatnil především v bytovém zařízení. Vyráběl se nábytek masivních zbytnělých tvarů, vyšlých z empiru. Tato umělecká tvorba souvisela s intimním cítěním doby, všeho heroismu vzdálené.

¹⁶² KUTHAN 2014, 61-66; 229-231. **obr.** 13

¹⁶³ KUTHAN 2014, 37-39; 225-227. **obr.** 10

¹⁶⁴ PETRASOVÁ 2001, 37-38. Jan Rudolf hrabě Chotek zastával více významných funkcí: prezident cenzury knih (od r. 1781), místopředseda finanční komory (1782), nejvyšší purkrabí Čech (1802), konferenční ministr (1805), předseda rakouské dvorské komise pro vytvoření politického zákoníku (do r. 1815, kdy odešel ze státní služby)

¹⁶⁵ KUTHAN 2014, 51-52. Jan Rudolf hrabě Chotek (1748–1824) navázal na svého strýce Rudolfa hraběte Chotka (1706–1771), to se týká jak správy rodových majetků, tak i úřednické činnosti. Jan Rudolf hrabě Chotek pracoval v kanceláři svého strýce už za Marie Terezie. V roce 1802 se stal nejvyšším purkrabím Království českého a prezidentem českého gubernia v Praze.

¹⁶⁶ PETRASOVÁ 2001, 38. Bernard Poyet (1742–1824) od sedmdesátých let 18. století navrhoval v intencích tzv. revoluční architektury, stejně jako Claude Nicolas Ledoux nebo Étienne Louis Boullée. Jeho návrhy z této doby zůstaly neprovedeny. Byl to např.: městská nemocnice, špitál de la Roquette, špitál sv. Anny, sněmovní palác.

¹⁶⁷ PETRASOVÁ 2001, 38. Hrabě Chotek tehdy četl knihy o zahradách od dánského teoretika zahradnictví Christiana Cajuse Laurenze Hirschfelda.

zámku Kačina vytvořil Johann Philipp JOENDL (Jöndl) (1782–1866), který vedl příslušnou stavební kancelář. Od dvacátých let 19. století v jeho díle pokračoval Anton ARCHE (1793–1851)¹⁶⁸ Oba architekti, Joendl i Arche, patřili mezi žáky Geoga Fischera,¹⁶⁹ který působil jako ředitel pražské polytechniky a jako stavební ředitel pražského stavebního úřadu.¹⁷⁰ Konkrétní předloha zámku není jasná. Dá se předpokládat, že palladiánský výraz uplatněný na zámku Kačina, má oporu v novoklasicismu západní Evropy, se kterým se Schuricht seznámil ve Francii a především v Anglii. Tento architektonický výraz získal oblibu pro své spojení jednoduchosti, funkce a krásy. Myšlenky tohoto stylu se šířily různými cestami, například přes Drážďany, a nebo prostřednictvím teoretických a obrazových publikací z Lipska. Takové inspirační zdroje byly součástí knihovny, kterou si hrabě Chotek, co by vzdělaný stavebník, vytvářel.¹⁷¹

První varianta zámku uplatňovala motiv panteonu. Jeho kruhový půdorys a sloupy postavené po jeho obvodu se zdály být vhodným středem celého zámku. Symbolický význam Pantheonu se těšil velké pozornosti v teoriích neoklasicistů. Původní návrhy stavby prošly úpravou. Realizovaná podoba zámku obsahuje několik částí. Je to jednak ústřední jednopatrová budova. Dále jsou to dvě přízemní křídla, která vybíhají z ústřední budovy, dodržují osovou souměrnost a zároveň opisují kolem čestného dvora částečně elipsu. Na koncích obou křídel se nachází pavilony. Jižní pavilon obsahuje knihovnu a v severním najdeme zámeckou kapli a divadlo.¹⁷² Průčelí ústřední zámecké budovy na straně čestného dvora je opatřeno rizalitovým portikem se šesti toskánskými sloupy, které nesou nízký štít s reliéfně provedenou alegorií lovu a zemědělství. Zahradní portikus ústřední budovy, který je nasměrován do anglického parku, je vyzdoben ve štítu bohyní Florou. Autorem jejího návrhu byl Josef Bergler¹⁷³ Ústřední zámecká budova zahrnuje velkorysé reprezentativní místnosti, a sice vestibul, jídelnu a Taneční sál. Sloupy se uplatnily, podobně jako na portiku střední budovy, také na obou zámeckých křídlech. Tato křídla byla doplněna kolonádou „toskánského

¹⁶⁸ PETRASOVÁ 2001, 38. Anton Arche krátce po dokončení zámku Kačina zhotovil konvolut čtrnácti plánů, které zachycují současný stav.

¹⁶⁹ KUTHAN 2014, 180-186.

¹⁷⁰ VLČEK 2004, str. 175.

¹⁷¹ PETRASOVÁ 2001, 38. Ivan Muchka zastává názor, že stavitel nebo stavebník byli ovlivněni přímo z Anglie. Opírali se tak nejspíš o dílo Colina Campbella (*Vitruvius Britannicus*). V díle jsou vytištěny ukázky anglické architektury, které využívají antické a renesanční dědictví.

¹⁷² KUTHAN 2014, 180-186.

¹⁷³ PETRASOVÁ 2001, 39-40. Josef Bergler tehdy působil jako ředitel pražské Akademie.

řádu“ na straně obrácené do čestného dvora.¹⁷⁴ Jižní zámecký pavilon, sloužící jako knihovna, má předsálí, také pročleněné řadou sloupů. Tento pavilon v sobě navíc ukrývá rotundu s patrovým ochozem, nad níž se zvedá kupole s malovaným kazetováním.¹⁷⁵ Zámek Kačina se hlásí k odkazu Andrey Palladia.¹⁷⁶ Na zámku se projevuje charakteristický rys „palladánský“ orientovaného klasicismu, a sice využití sloupů. Připomeňme, že v díle tohoto architekta se sloupy prosadily jako hlavní výrazový prostředek, který je použit všude, kde architekt uzná za vhodné.¹⁷⁷ Pro tuto variantu klasicismu se přívlastek >>monumentální<< jeví jako příležitější označení. V předchozí kapitole jsem navrhl označení >>klasicismus velkých forem<<. Kačina na tuto tradici navazuje. Sloupy tvoří hlavní členící prvek. Uplatnily se na portiku ústřední budovy, na bočních křídlech i na obou bočních pavilonech. Části fasády, které nejsou opatřeny sloupy, se vyznačují nezdobností a strohostí. Přízemní části budovy jsou osvětlené obdélnými okny, přičemž v prvním patře vynikla menší okna čtvercová. Nad přízemními okny se objevují rovné a klidné nadokenní římsy. Takto úsporně řešené fasády tvoří vhodný podklad pro nejvýraznější architektonický motiv zámku, tedy pro řady sloupů. V bočních křídlech se tato sloupová stávají kolonádami. Ústřední portikus a rovněž boční pavilony obsahují volně stojící sloupy, které dosahují výšky korunní římsy a zaujímají tak dvě patra budovy. V použití vysokého sloupového řádu se projevil monumentální klasicismus, jehož počátky se pochopitelně pojí s antikou, a který byl dále rozpracován Bramantem a Palladiem.

Samotná stavba i okolí zámku Kačina vyrůstá z několika uměleckých a kulturních zdrojů. První zdroj se opírá o antické dědictví. Snaží se antické formy recyklovat a vnímá je jako nadčasový výrazový rejstřík, který, pokud je uplatněn správně, dokáže umělecká díla „posvětit“ ideálem neměnné krásy. Tento přístup má, jak jsme si ukázali, dlouhou historii. Vynořil se v renesanci. Jeho nadšeným stoupencem se stal Palladio. Snažily se v tom pokračovat „klasicismy“ ve Francii a ve Velké Británii. A samozřejmě se v plné síle toto úsilí projevilo kolem roku 1800. Druhý umělecký zdroj, který se ve stejné prosazoval, byla tvorba krajiny, a především zakládání rozlehlých anglických parků. Tento umělecký zdroj má mnoho společného s

¹⁷⁴ PETRASOVÁ 2001, 39-40.

¹⁷⁵ KUTHAN 2014, 180-186.

¹⁷⁶ PETRASOVÁ 2001, 38. Kačina navazuje na oblíbený půdorys Palladiovy villy Rotonda, a nebo na další příklady, které ji rozvíjí, a sem patří např. villa Trissini v Meledu a Thieni v Cigogni.

¹⁷⁷ BIRNBAUM 1941, 1-19.

romantismem, který se v Českých zemích začal hlásit o slovo. Zámek Kačina tedy představuje působivou ukázkou palladiánského neoklasicismu, který je zasazený do rozsáhlého krajinného díla.

Jan Rudolf hrabě Chotek prokázal zájem o architekturu na dalších stavbách. S jeho jménem je spojená přestavba Královského letohrádku v Praze–Bubenči. Počátky stavby sahají do doby Přemysla Otakara II. Letohrádek pak prošel úpravami za krále Vladislava Jagellonského a pak za císaře Rudolfa II. Jan Rudolf hrabě Chotek ze své pozice nejvyššího purkrabího prosadil, aby tento letohrádek byl zpřístupněn veřejnosti, což tehdejší císař František I. ztvdil dekretem v roce 1804. Současně probíhala přestavba letohrádku, který nově měl sloužit jako letní sídlo místodržících. Autorem přestavby se stal nejspíš architekt Georg Fischer. Stavbu vedl Alois Palliardi do roku 1806. Letohrádek byl přestavěn v duchu anglické romantické gotiky.¹⁷⁸ Jeho hrotitá okna, přípory a fiály, hlavní členicí prvky budovy, se zde téměř mechanicky opakují. Nevycházejí ze statické nutnosti, nýbrž mají sloužit estetickému dojmu, zcela v duchu evokativní novogotiky.¹⁷⁹

Ale opusťme novogotiku a vraťme se k našemu hlavnímu tématu, ke klasicismu. Na rodovém panství Chotků, v Nových Dvorech (okres Kutná Hora) byla postavena rodinná hrobka Chotků. Stejně jako v případě nedalekého zámku Kačina, i zde se stavělo z podnětu Jana Rudolfa Chotka, který zdejší panství převzal v roce 1787. A také zde se objevili stejní architekti jako na zámku, a sice Johann Philipp Jöndl a Antonín Arche.¹⁸⁰ Tato stavba, dokončená v roce 1829, nezapře svou příslušnost ke klasicistní tradici. Lapidární výraz budovy je umocněn masivními bosovanými plochami stěn bez oken, což navozuje pocit kamenného zdiva; dále pak kladím a odstupňovaným štítem, které se spojují v celistvou hmotu. Střední obdélný vchod do hrobky je navíc po obou stranách doplněn dórským sloupem, což dotváří celkový ráz stavby.¹⁸¹

Jan Rudolf Chotek zanechal další klasicistní stopu na rodovém panství Veltrusy. Chotkové získali toto panství na konci 17. století. Za jejich působení zde vznikl barokní zámek. Velké pozornosti se těšil i zámecký park, budovaný už v barokních časech. Především řeka Vltava určovala uspořádání parku, který byl vymezený jejími dvěma říčními rameny. Toto řešení bylo jistě výhodné z hlediska zavlažování i z hlediska malebnosti, ale zároveň řeka představovala neustálou povodňovou hrozbu. Povodně zde

¹⁷⁸ LÍBAL 1980, 60.

¹⁷⁹ KUTHAN 2014, 233.

¹⁸⁰ KUTHAN 2014, 224.

¹⁸¹ PETRASOVÁ 2001, 40-42.

zasáhly hned několikrát, například v letech 1764, 1784 a 1785. Ty měly na svědomí poškození zámeckého parku a způsobily, že řeka nově protékala pouze prohloubeným levým korytem, zatímco pravým korytem přestala voda proudit. Každá taková velká povodeň si zároveň vynutila opravy a poskytla tak příležitost pro obnovu a oživení parku. Jan Rudolf Chotek podnítil opravy parku, které zahrnovaly opětovné zavodnění vyschlého říčního ramena pomocí regulačního zařízení a stavidel, čímž se vytvořil prostor pro nové ostrůvky, můstky. Zároveň v parku vzniklo malé jezero. Autorem parkových úprav se stal Richard van der Schott.¹⁸² K těmto parkovým úpravám se váže různorodá stavební činnost. Na počátku 19. století prošel starý barokní zámek přestavbou. V zámeckém parku v roce 1785 vyrostla umělá jeskyně se zříceninou. V roce 1787 vznikl Modrý pavilon, dnes nedochovaný. Ze stejné doby pochází takzvaný Holandský pavilon, na jehož fasádě najdeme imitaci cihlového režného zdiva. Z téže doby je Čínská bažantnice. V parku byl také postaven Červený mlýn, na němž se uplatnily novogotické prvky ještě před rokem 1800. Na počátku 19. století byla zřízena oranžerie vedle zámecké budovy.

Ze všech staveb v tomto rozlehlém parku nás především zajímá architektura klasicistní. Do této stylové vrstvy patří kruhový Chrám přátel venkova, postavený podle návrhu Matěje Hummela v letech 1792–1794. Antický výraz této budovy zdůrazňují sloupy stojící po jejím obvodu. Vznikl zde také most přes říční rameno, po němž vedla cesta ke zmíněnému chrámu. Tento tzv. „Dórský“ most se nezachoval. Stejně tak je klasicismem ovlivněn takzvaný Laudonův pavilon, zbudovaný v letech 1792–1797, rovněž od architekta HUMMELA (asi 1732–1800). Průčelí pavilonu získalo podobu vítězného oblouku, kde střední portál, ukončený polokruhovým nadpražím, je obklopen edikulou. Tato edikula se skládá ze dvou sloupů, výrazného kladí a tympanonu. Na stavbě se uplatnila palladiánská poloha novoklasicismu. Další stavbou, která využívá klasicistního tvarosloví, je Pavilon Marie Terezie (1811–1813), zbudovaný nejspíš také podle Hummelova návrhu. V parku byl také zřízený tzv. „Dórský pavilon“ v roce 1811, znovu zbudovaný v roce 1843. Hlavní brána vedoucí do parku, vybudovaná v letech 1845–1846, vznikla údajně podle výkresů Johanna Philippa Jöndla.¹⁸³ Ve veltruském parku se nachází klasicistní hrobní kaple, která je spojena se šlechtickým rodem

¹⁸² KUTHAN 2014, 246. Richard van der Schott má ve veltruském parku zbudovaný pomník, který vznikl po Schottově smrti v roce 1790. Na dalším památníku je znázorněn další významný teoretik zahradního umění Ch. C. L. Hirschfeld. Tato díla dokládají, jaký význam přikládal Jan Rudolf Chotek zahradnickému umění.

¹⁸³ KUTHAN 2014, 246-249.

Kinských. Kapli dal postavit v letech 1832–1835 Rudolf Kinský pro uctění památky svého otce.¹⁸⁴ Autorem této stavby se stal Heinrich KOCH (1781–1861), který s Kinskými v té době spolupracoval.¹⁸⁵ Vedle těchto staveb, které se jednoznačně hlásí ke klasicismu, se ve veltruském zámeckém parku, které těží z jiných zdrojů. Do této „neklasické“ polohy patří zmíněná „Čínská bažantnice“, zmíněný „Červený mlýn“, na němž se uplatnily gotické formy, dále pak sem patří „Egypťský kabinet“ a nedaleký kamenný most, ovlivněný rovněž starověkým Egyptem, což dokládá socha Sfingy, která tento most zdobí.¹⁸⁶

Lednicko – Valtický areál, Stavební činnost Liechtensteinů

Ve stavební činnosti na přelomu 18. a 19. století vynikali Liechtenštejnové. To se projevilo v úpravách jejich Lednicko–valtického panství. Toto území na řece Dyji na pomezí Moravy a Rakouska ovládali Liechtensteinové od roku 1322. Do tohoto území se vepsala řada krajinářských a stavebních počinů. Především barokní doba utvářela toto území. Na tomto rodovém panství působil v barokních časech Karel Eusebius kníže z Liechtenštjna (1611–1684), který navíc rodové državy rozšířil. Byl zároveň literárně činný.¹⁸⁷ Starý barokní zámek byl přestavěn v letech 1766–1772 a získal klasicistní podobu. V liechtensteinských službách tehdy působil architekt Isidor Marcellus Amandus Canevale, který se stal jejich stavebním ředitelem v roce 1781.¹⁸⁸ Tento architekt, který tíhl k francouzské tzv. revoluční architektuře, zaujal Liechtensteiny během svého působení ve Vídni, kde se stal jejich dvorním architektem.¹⁸⁹ Dále pro Liechtensteiny pracoval Josef Meissl senior a především jeho synovec a žák Josef HARDTMUTH (1758–1816), který na konci 18. století vykonával funkci hlavního projektanta knížecích staveb. Lednicko–Valtické panství kolem roku 1800 prošlo úpravami, s nimiž souvisela výstavba nových budov, ve kterých se mísily dobový klasicismus a rozličné polohy romantismu. Rodové panství tehdy ovládal Alois Josef I. z Liechtensteina (1759–1805). Josef Hardtmuth zde navrhl řadu staveb, které později zanikly – např. Lázeň, Sluneční chrám, Čínský letohrádek, Chrám Múz a další.

¹⁸⁴ KUTHAN 2014, 246-249. Jeho otec Ferdinand kníže Kinský se v těchto místech v roce 1812 smrtelně zranil při pádu z koně.

¹⁸⁵ KUTHAN 2014, 248. Sochařskou výzdobu kaple vytvořili Josef Max a M. Käsman.

¹⁸⁶ KUTHAN 2014, 246-249.

¹⁸⁷ KRUF 1993, 187-188. Karel Eusebius kníže z Liechtensteina napsal traktát: *Dílo o architektuře* (Werk von der Architektur).

¹⁸⁸ KUTHAN 2014, 75-76. Isidor Canevale patrně navrhl pro Liechtensteiny klasicistní zámek v dolnorakouském Loosdorfu.

¹⁸⁹ ZATLOUKAL 2001a, 193.

Nejznámější jeho stavbou, která stojí na lednicko-valtickém panství se stal minaret z let 1797–1802, ve kterém se odráží dobový romantický obdiv k exotickým krajům. Dále zde vyrostl podle Hardtmunthova projektu letohrádek Belvedere, a rovněž římský akvadukt a s ním uměle navršené skalisko s jeskyní. Byl zde zbudován lovecký dům se sloupovým portikem, který odkazuje k Palladiovým předlohám. Také na zdejším panství vyrostla „zřícenina“ středověkého hradu – takzvaný Janův hrad. Na panství vznikl v roce 1810 chrám bohyně Diany, nazývaný též Rendezvous, který získal podobu antického triumfálního oblouku. Antické tvarosloví se uplatnilo rovněž při stavbě kolonády, kterou nechal Hardtmunth postavit na kopci („Na Homoli“) nad Valticemi. Tento architekt působil rovněž na liechtensteinském břevclavském panství, kde vytvořil lovecký zámek Pohansko a malý zámeček Lány.¹⁹⁰ Liechtensteinové využili Hardtmunthových služeb během přestavby svého zámku v letech 1806–1808, který se nachází v Nových Zámčích u Litovle. Už v roce 1690 zde Liechtensteinové nechali postavit barokní zámek. Který potom několikrát prošel přestavbou. Hlavně díky polosloupům vysokého řádu zámek působí monumentálně.¹⁹¹ [13]

Na Lednicko-Valtickém panství vystřídal Hardtmuntha architekt Josef KORNHÄUSEL (1782–1860), který dokončoval některé stavby svého předchůdce. Stal se autorem Rybnického zámku. Tato drobná klasicistní stavba nad Prostředním rybníkem vznikla v letech 1814 – 1816. Kornhäusel navrhl také Apollonův chrám, čerpaje přitom nejspíš z francouzské revoluční architektury, především z architekta Clauda-Nicolase Ledoux (1736–1806).¹⁹² Když architekt Kornhäusel odešel z liechtensteinských služeb, nahradil ho Franz ENGEL (+1827). Podle jeho návrhu byl zbudován chrám Tří Grácií s využitím antikizující polokruhové kolonády. Engel také v letech 1826–1827 navrhoval tzv. Hraniční zámek, na kterém se původně měly uplatnit gotické formy, ale na kterém se nakonec stylově uplatnil palladiánský neoklasicismus. Ovšem nevíme přesně, kdo byl autorem této výsledné podoby. V úvahu připadají Hardtmunth, Kornhäusel a Engel. Vedením této stavby byl pověřen liechtensteinský stavitel Josef POPPELAK (1780–1859). Ve vesnici Hlohovec poblíž liechtensteinského zámku vyrostl letech 1832–1835 nový klasicistní zámek. Podle Engelova návrhu byl postaven kostel Nanebevzetí Panny Marie v Bučovicích, stavba členěná pilastry a termálními okny.¹⁹³

¹⁹⁰ KUTHAN 2014, 202-205.

¹⁹¹ KUTHAN 2014, 228.

¹⁹² KUTHAN 2014, 205-208.

¹⁹³ KUTHAN 2014, 102-103.

Liechtensteinská doména umístěná především na území Moravy a částečně Rakouska, zahrnovala Valtice, Lednice a Břeclav. Stavělo se zde téměř nepřetržitě od osmdesátých let 18. století až do roku 1836, kdy zemřel Jan Josef z Liechtensteina. Uplatnilo se zde velkorysé utváření krajiny. S tím bylo spojeno zakládání rozlehlých parků, pro které se vžil přívlastek „anglické“. A zároveň v tomto ohromném krajinářském díle vyrostla celá řada staveb, které z krajiny vytváří „galerii“ různorodých architektonických stylů. Návštěvník může sledovat stavby, které se odvolávají antických předloh, náležící klasicistnímu proudu. Zároveň je zde zastoupený romantický proud, který může mít exotické zbarvení jako v případě Minaretu, a nebo se může hlásit ke středověké minulosti. Lednicko-valtické panství je dokladem toho, jak se kolem roku 1800 mohl prolínat klasicismus a počínající romantismus.¹⁹⁴

Vila Kinských v Praze na Smíchově, Stavební činnost Kinských

Smíchovská Vila Kinských se nachází v zahradě, kterou založil Rudolf Kníže Kinský. Stavba vznikla v letech 1827–1831 podle návrhu vídeňského architekta Heinricha KOCHA (1781–1861).¹⁹⁵ Průčelí obrácené do zahrady je patrové a uplatňuje se na něm souměrnost podle svislé osy. Střední část budovy je vyplněna trojosým rizalitem, který obsahuje předložený balkonový portikus. Části budovy po obou stranách rizalitu jsou také patrové a každá obsahuje čtyři okenní osy. Vila je navíc po obou stranách doplněna přízemními přístavky o dvou okenních osách. Okna v přízemí jsou obloukově ukončená, s výjimkou rizalitu, jehož přízemní okna mají rovná nadpraží. Naopak v prvním patře je rizalit opatřený okny s obloukovými nadpražími, zatímco první patro postranních částí budovy má okna s rovným nadpražím. V první patře za ústředním rizalitem je vložený hlavní sál. Boční části vily jsou členěné římsami, které dělí přízemí a první patro. U rizalitu se uplatnilo výraznější svislé členění. Přízemní část rizalitu je vyplněna čtyřmi sloupy, které podpírají balkon. V prvním patře je rizalit pročleněný čtyřmi pilastry, které navazují na sloupy přízemní části. Poněkud převýšené první patro rizalitu je korunováno trojúhelným štítem.¹⁹⁶ Současníci u této smíchovské vily vyzdvihovali především to, že se vila hlásí k

¹⁹⁴ KUTHAN 2014, 208-214.

¹⁹⁵ LÍBAL 1980, 86-88.

¹⁹⁶ KUTHAN 2014, 233.

„antickému ideálu“. Dobový historik umění K. V. Zap v roce 1835 nešetřil chválou. Prohlásil, že vila je nádherná, vystavěna v nejčistším řeckém slohu.¹⁹⁷

Kinští ovládali panství v Chlumci nad Cidlinou (okres: Hradec Králové). Nejvýznamnější stavební dílo této oblasti pochází z barokní doby. Jedná se o zámek Karlova Koruna, postavený podle návrhu Jana Blažeje Santiniho v letech 1721–1723. Klasicistní architektura je zde zastoupena oranžerií, která byla zbudována kolem roku 1820. Obecně je za autora této stavby pokládán Heinrich Koch, který ve službách Kinských v té době tvořil. Ve střední části budovy se uplatňují čtyři dórské sloupy. Mezery mezi nimi jsou prolomeny třemi otvory s polokruhovými nadpražími. Sloupy podpírají kladí s trojúhelným štítem.¹⁹⁸

V Kostelci nad Orlicí si nechali Kinští postavit zámek, jehož autorem byl opět Heinrich Koch. Jako inspirační zdroj této stavby posloužil nejspíš zámek Wörlitz u Dessau z let 1769–1773, jehož autorem byl Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736 – 1800), který v německé oblasti mezi prvními uplatňoval anglický palladianismus.¹⁹⁹ V zámku bylo použito horkovzdušné vytápění, tehdejší technická vymoženost, kterou architekt Koch prosazoval. Tento způsob vytápění se uplatnil i ve smíchovské vile Kinských.²⁰⁰ Zámek v Kostelci obsahuje suterén, zvýšené přízemí a nižší první patro. Ve střední části budovy se uplatňuje portikus, jehož sloupy dosahují úrovně prvního patra. Styk portiku a bočních částí je opatřený nárožními pilastry, které také probíhají dvěma patry. Díky sloupům a pilastrům vysokého řádu, použitým na zámeckém portiku, získala tato stavba monumentální ráz. Uplatnil se zde klasicismus „velkých forem“. Respektive jedná se o dílo, které v rámci novoklasicismu navazuje na dílo A. Palladia.²⁰¹

Heinrich Koch se projevil jako hlavní architekt rodu Kinských. Stál mimo jiné za úpravou barokního paláce Kinských na Staroměstském náměstí v Praze. Rudolf kníže Kinský si zvolil Kocha jako architekta hrobní kaple ve Veltrusích, postavené v

¹⁹⁷ KUTHAN 2014, 125.

¹⁹⁸ KUTHAN 2014, 174.

¹⁹⁹ KUTHAN 2014, 125-127. Franz kníže z Abhat-Dessau (1740–1800) sympatizoval s ideály francouzského osvícenství. Zajímal se o architekturu. Se svým architektem podnikal cesty do Itálie, Francie, Anglie a Skotska. Kníže i architekt se seznámili s Winckelmannem a s jeho dílem, které odkrývalo hodnoty antického umění. Zámek Wörlitz u Dessau patří mezi nejčistší a nejranější projevy anglického palladianismu na německé půdě.

²⁰⁰ KUTHAN 2014, 125-128. Průkopníkem horkovzdušného vytápění se stal Paul Traugott Meissner

²⁰¹ KUTHAN 2014, 188.

letech 1832–1835. Heinrich Koch se stal také autorem dalšího stavebního záměru Rudolfa Kinského, a sice autorem hrobky v Budenicích.²⁰²

Zámek Kynžvart, stavební činnost Metternichů

Kynžvartské panství se dostalo do vlastnictví rodu Metternichů v roce 1630. V té době zde vznikl zámek. Později, v roce 1821, byl zámek přestavěn. Tehdejší jeho majitel, státní kancléř habsburské říše, Klement Václav Lothar Metternich (1773–1859),²⁰³ si pro přestavbu svého zámku vybral prominentního vídeňského architekta Petera von NOBILEHO (1776–1854).²⁰⁴ Stavba získala střízlivý, až minimalistický klasicistní vzhled. Skládá se ze tří křídel, která obklopují čestný dvůr. Stavba je kryta nízkými střechami. Na obou nárožích, kde se stýká střední křídlo s křídly bočními, ční dvoupatrové věžovité pavilony. Střed centrálního křídla na nádvoří i na vnější straně je zdůrazněný atikou s trojúhelným štítem. Fasáda zámku se vyznačuje plošností výzdoby. Pracuje se zde s úspornými římsami, bosovanými pásy a plochými pilastry. V prostorách jihovýchodního křídla bylo umístěno muzeum a kaple. Střední křídlo ukrývá v přízemí vestibul se schodištěm a v prvním patře hlavní sál. Z tohoto ústředního prostoru se vchází do sousedních společenských místností.²⁰⁵

Metternichovi patřila i další panství. Od roku 1816 vlastnil Johannisberg na Rýně. V roce 1826 koupil klášterství Plaské, které tak posloužilo jako určitá náhrada po nedávno prodaném panství Ochsenhausen s knížectvím Winneburg. Metternich byl také majitelem vily ve vídeňském Rennwegu, kde přišel ke slovu neoklasicismus palladiánské ražení. Metternich měl navíc letní sídlo v lázeňském městě Badenu u Vídně.²⁰⁶

VI.) PRAŽSKÉ PALÁCE A PRAŽSKÁ STAVEBNÍ ČINNOST V DOBĚ KLASICISMU

²⁰² KUTHAN 2014, 127-128. Hrobka v Budenicích svou skladbou hmoty odkazuje k dílu Clauda-Nicolase Ledoux, a sice k bažantnici zámku Maupertuis ve Francii.

²⁰³ KUTHAN 2014, 115-116. Klement Václav kníže Metternich-Winneburg (1773–1859) se stal jedním z hlavních evropských politiků po Vídeňském kongresu (1815). V roce 1795 se oženil s Eleonorou Kounicovou. V roce 1801 působil jako císařský vyslanec u saského královského dvora v Drážďanech. Po porážce u Slavkova (1805) byl jmenován vyslancem u Napoleonova dvora v Paříži. Od roku 1809 zastával funkci ministra zahraničních věcí habsburské říše. Podílel se na vzniku protinapoleonské koalice. Po porážce Napoleonovy Francie organizoval Vídeňský kongres. Metternich byl v letech 1821–1848 státním kancléřem rakouské říše. Vysloužil si pověst „restaurátora“ Evropy.

²⁰⁴ VLČEK 2004, 450-451. Pietro Nobile pocházel ze Švýcarska.

²⁰⁵ KUTHAN 2014, 198-201.

²⁰⁶ KUTHAN 2014, 115.

Klasicismus v českém prostředí nedosahoval úrovně předešlého baroka, které si zde získalo velkou oblibu, rozvíjelo se zde a mnohdy vynikalo nad evropský průměr. Klasicismus začal vítězit a stále více ovlivňoval architekturu v Habsburské monarchii. Pražští stavitelé tehdy řešili složitou otázku, jak držet krok s „moderním klasicismem“ a přitom navázat na oblíbené „domácí“ baroko. Za vlády Marie Terezie a Josefa II. Praha ztratila i svůj dosavadní politický význam. Přestala být rezidenčním městem a stala se městem provinčním, ačkoliv rozlohou a počtem obyvatel patřila mezi větší města. Kolem roku 1800 byla Praha vymezena starými hradbami a rozprostírala se na ploše 8 km². Tvořila ji čtyři města, a sice Staré Msto, Nové Město, Malá Strana a Hradčany, která byla administrativně sloučena v roce 1784.²⁰⁷ V těchto čtyřech pražských městech tehdy žilo zhruba 80 000 obyvatel²⁰⁸. Klasicismus nepřinesl české architektuře jenom útlum. Na počátku klasicistní éry se uskutečnila velkorysá přestavba Pražského hradu. V 70. letech 18. století ji vedl vídeňský architekt Nicolo Pacassi, který čerpal z francouzské architektury Ludvíka XV. a Ludvíka XVI. České prostředí se svou bohatou barokní tradicí vnímalo nejspíš Pacassiho přestavbu se značnými rozpaky.²⁰⁹ Na přelomu 18. a 19. století se v pražské stavební činnosti projevovalo několik vlivů. V první řadě to bylo už zmíněné a v tomto prostředí zdomácnělé baroko. Zároveň se zde uplatňovala snaha po zklidňování forem. Dále se do pražské stavební činnosti promítaly čistě neoklasicistní příklady, přebírané zejména z Francie, Anglie, německých oblastí a Vídně. A potom zde hrála roli normovaná nařízení stavebního úřadu, který určoval podobu především „staveb veřejných“ a vojenských. Umělecké tápání, způsobené těmito různorodými vlivy, zapříčinilo, že pražský klasicismus nebyl zcela jednotný, ale naopak v sobě zahrnoval více výtvarných poloh. Na pražských palácích této přechodné doby se nezdá objevuje dosud barokní cítění hmoty, což se dá sledovat například na nadokenních římsách. Ale zároveň začíná vstupovat do hry klasicismus především v detailech a v celkovém zklidňování fasád.

Ve druhé polovině 18. století působila v Českých zemích řada architektů, jejichž tvorba vyjadřovala přechod od baroka ke klasicismu. Byl to například Anselmo

²⁰⁷ LÍBAL 1980, 36-37.

²⁰⁸ POCHE 1980, 7-9. Po připojení Josefova (bývalého Židovského Města) v roce 1850 Prahu tvořilo pět měst a žilo zde celkem 118 405 obyvatel.

²⁰⁹ LÍBAL 1980, 37-39. Přestavba Pražského hradu zůstala v pražském prostředí bez výraznějšího ohlasu.

LURAGO (1701–1765), který opatřil pražský Černínský palác portikem v letech 1747–1750.²¹⁰ Nebo to byl zmíněný architekt Niccolo PACASSI (1716–1719), spojený s tereziánskou přestavbou Pražského hradu, která započala v roce 1753.²¹¹ Další významný architekt Antonín HAFFENECKER (1720–1789) pocházel z Tyrolska a je spojený s úpravou pražského Nosticova paláce (čp. 471-III.) z roku 1760, nebo s palácem Sweerts-Šporckovským v Hyberské ulici, a především je spojený se stavbou Nosticova divadla (1781–1783). Ve stejné době tvořil Jan Josef WIRCH (1732–1783), který v letech 1764–1765 navrhl přestavbu pražského arcibiskupského paláce (čp. 56-IV). Do stejné doby patří architekt Filip HEGER (1734–1804), který v roce 1797 vedl přestavbu paláce Příchovských (dnešního Slovanského domu Na Příkopě), a především Ignác Jan Nepomuk PALLIARDI (1737–1821), který pracoval jednak pro strahovské premonstráty, jednak přestavěl několik pražských paláců. Jedná se o přestavbu Lobkovického paláce (čp. 347-III, v roce 1769) na Malé Straně, nebo Desfourského paláce (čp. 37-II) na dnešní Národní třídě, dále paláce Kolowrat-Krakovských (čp. 154-III) a také paláce Černínského (čp. 155-III) na Malé Straně. V této době se také uplatnil Josef JÄGER (1721/22–1793), který se stal autorem pražského Turbova paláce (čp. 477-III) v letech 1765 – 1767, a nebo autorem přestavby paláce Smiřických (čp. 6-III). Pravděpodobně v Praze tvořil architekt Louis GRENIER (1733–1811), který pocházel z francouzského Amiensu. Nejspíš se podílel na úpravách Valdštejnského paláce. Další architekt působící v Praze byl Anton SCHMIDT (1723–1783), žák inženýra Ferdinanda Schora. Podle Smidtova návrhu vyrostl Kaunický palác (čp. 277-III) na Malé Straně. A v neposlední řadě zasáhl do pražské palácové tvorby Mathias HUMMEL (1732-1800), podle jehož návrhu vzniklo průčelí malostranského Liechtensteinského paláce (čp. 258-III) v roce 1791. Připomeňme, že tento architekt pracoval ve Veltrusích pro hraběte Chotka.²¹²

Na přelomu 18. a 19. století se v Českých zemích objevili architekti, jejichž tvorba se odpoutala od silné domácí tradice baroka. Architekti této „generace“ se dají označit jako klasicisté, případně jako novoklasicisté. Doba klasicismu i v Praze zahrnuje více stavebních poloh. Stavební činnost, nejen pražská, využívala v první polovině 19. století různé tvary a různou výzdobu. Některé stavby z této doby byly postavené bez výzdoby, při čemž důležitou roli zde hrálo hledisko účelnosti a úspornosti, jinde se

²¹⁰ BIEGEL 2012, 145-154.

²¹¹ VLČEK 2004, 465.

²¹² BIEGEL 2012, 145-154.

naopak uplatnila větší zdobnost. Architektura první poloviny 19. století v různé míře vycházela z antického, případně z renesančního stavitelství. Pouze část staveb z této doby se jasně hlásí k antickým předlohám. A pouze tyto některé stavby je možné označit jako klasicistní z hlediska stylu. U velké části stavební produkce této doby nelze jednoznačně vyjádřit umělecký styl tak přiléhavě. Klasicismus, nebo novoklasicismus často slouží jako označení architektury první poloviny 19. století, přičemž jednotlivé příklady této architektury jsou různorodé a někdy až nezařaditelné, a u jejich označení rozhoduje tak především doba jejich vzniku. Zároveň se architektura kolem roku 1800 sice oprostila od baroka, ale zároveň našla vedle antiky nový inspirační zdroj, a sice středověk. Mezi architekty, kteří kolem roku 1800 zasáhli do pražské stavební tvorby, patřil Josef ZOBEL (1746–1814), který je spojený s úpravou Vrbtovského paláce v roce 1800 (čp. 372/III) v Karmelitánské ulici, a nebo s přestavbou bývalého kláštera irských františkánů (hybernů) (čp. 1037/II na Novém Městě pražském).²¹³ Asi nejvýrazněji se kolem roku 1800 projevil Georg FISCHER (1768–1828), profesor pražské polytechniky a od roku 1811 ředitel zemského stavebního úřadu. V této funkci vysokého státního úředníka se stal vykonavatelem státních stavebních regulačních nařízení na území Čech, a rozhodoval, které stavby mohou vzniknout, a které nikoliv. Fischerova aktivní stavební činnost prozrazuje architektův široký záběr. Přinesla kvalitní příklady tehdy aktuálního novoklasicismu, a to i na poli církevní architektury. Zároveň je s Fischerovým jménem spojeno založení Karlína, což nejspíš souviselo s vysokou úřední funkcí tohoto architekta. Fischer zároveň jako jeden z prvních v českém prostředí využil romantickou novogotiku. Bylo to během přestavby Královského letohrádku ve Stromovce.²¹⁴ Pražskou architekturu také ovlivnil mladší Fischerův souputník Heinrich HAUSKNECHT (1774–1828), který pocházel z Horní Falce, a který proslul především stavbou nájemního domu Platýz (čp. 416/I), jehož průčelí se obrací do dnešní Národní třídy. Klasicistní stavba poměrně střízlivého výrazu byla dokončena v roce 1825.²¹⁵

K těmto tvůrcům se v průběhu dvacátých a třicátých let přidali další stavitelé. Můžeme zde jmenovat už dříve zmíněného Heinricha KOCHA (1781–1861), který se narodil nedaleko Špýru. Připomeňme, že vybudoval smíchovskou vilu Rudolfa Kinského v letech 1837–1831. Vedle tohoto významného počínu se Koch patrně uplatnil během přestavby pražského paláce Goltz-Kinských v letech 1836–1839 v

²¹³ VLČEK 2004, 733-734.

²¹⁴ VLČEK 2004, 465; 175.

²¹⁵ VLČEK 2004, 217.

Týnské ulici.²¹⁶ Měli bychom zmínit ještě architekta Vincenze KULHÁNKA (1791–1864), pražského rodáka. Je znám především jako autor Klárova ústavu slepců (čp. 131/III) na Malé Straně z roku 1838. Ve stejném roce vypracoval také plány na přestavbu Rohanského paláce (čp. 386/III).²¹⁷

Tereziánská přestavba Pražského hradu

Kolem poloviny 18. století se uskutečnila přestavba Pražského hradu. V této době se umělecká tvorba v českých zemích řídila převážně barokními představami. Nicméně přestavba Pražského hradu může být považována za první významnější posun na cestě ke klasicismu v rámci Prahy. Pražský hrad, různorodý celek složený z mnoha různě starých budov, měl být za vlády Marie Terezie sjednocen. Několik návrhů na přestavbu Hradu vypracovali Thomas Haffenecker, Anton Kunz a Anselmo Lurago. Návrhy jsou datovány do roku 1754. Přestavba byla nakonec svěřena architektovi Niccolovi PACASSIOVI (1716–1719). Během přestavby bylo sjednoceno jižní průčelí a jednotlivá nádvoří průčelí Pražského hradu. Jižní průčelí, původně velmi členité, opatřené věžemi a hradním příkopem, získalo podobu masivního jednotného bloku. Jako hlavní členicí prvek zde slouží střídání lizénových rámců, obdélných polí okenních otvorů. Okna druhého patra jsou zatížena výraznými trojúhelnými a segmentovými frontony. Při pozornějším pozorování fasády upoutá jistý rozpor mezi grafickou reliéfní skladbou lizén a polí, a naproti tomu plasticitou jednoduchých frontonů. Richard Biegel popisuje myšlenku, že průčelí je sledováno z velké dálky a nebo z bezprostřední blízkosti. Při pohledu z dálky je průčelí součástí panoramatu a vstupuje zde do hry celková skladba hmoty, tedy střední rizalit s atikou a pravidelný rastr lizénových rámců a do nich vsazená okna. Nápadně vystupující suprafenestry v tomto případě zvýrazňují piano nobile. Zároveň při pohledu z dálky tyto suprafenestry splývají do výrazného horizontálního pásu, který se stává důležitým členícím prvkem fasády. Naproti tomu grafické pojetí fasády se střídáním lizénových rámců a polí se naplno projeví při pohledu zblízka. [14]

Úpravou prošly další části Hradu, a sice nádvoří ústavu šlechticů v letech 1753–1755. Zde s ohledem na rozměry tohoto prostoru se nepočítalo s dálkovými pohledy. Tedy chybí zde výrazné frontony, které člení jižní průčelí Hradu. Pracuje se zde s grafickým členěním stěny. Svislé okenní osy se střídají s lizénovými rámci.

²¹⁶ VLČEK 2004, 317.

²¹⁷ VLČEK 2004, 351.

Spodní část fasády vyplňuje vodorovný pás nebo sokl, který dosahuje výšky parapetů přízemních oken. Lizény ve výškové úrovni soklu mírně předstupují.²¹⁸ V roce 1755 byl ústav šlechtičen opatřen sloupovým portikem na kruhovém (ve skutečnosti mírně oválném) půdorysu. Emanuel Poche soudil, že tento portikus patří mezi pozdní ohlasy vrcholného římského baroka.²¹⁹ Pavel Vlček zase spatřuje v tomto díle předzvěst nastupujícího klasicismu.²²⁰ Richard Biegel shrnuje, že v tomto portiku lze najít odkaz baroka i antiky. Portikus je „barokně vklíněn do jinak nevýrazného nároží. Podobně neantický původ mají zdvojené sloupy, které vychází z francouzského „národního řádu“, použitého na kolonádě v Louvru. Výsledek působí harmonicky, což dokazuje Pacassiho stavitelské umění, bez ohledu na to, zda se architekt držel více barokní tradice, a nebo zda se vrátil k antickým kořenům. Pravděpodobně spojil oba umělecké zdroje.²²¹

Úpravy Pražského hradu probíhaly od roku 1755. Byly potom několikrát přerušeny, například se tak stalo během pruského bombardování Prahy v roce 1757. Poslední etapa této rozsáhlé přestavby se uskutečnila v letech 1772–1775, kdy se pracovalo na křídle mezi druhým a třetím nádvořím. Pacassi se zasloužil o scelení hradního organismu a vtiskl mu monumentální ráz, který měl vyjadřovat význam tohoto místa. Jednota fasády je určena střídáním pásů oken a lizénových rámců, které stoupají přes více pater. Architekt se nejspíš neinspiroval soudobou vídeňskou tvorbou, nýbrž vycházel z předlohy téměř o sto let starší. Jako inspirace mu patrně posloužilo Leopoldinské křídlo Hofburgu, jehož plány vytvořil Philiberto Luchese v roce 1660, kterého zde v roce 1668 vystřídal Giovanni Pietro Tencalla. Richard Biegel připomíná tuto myšlenku,²²² kterou dříve vyslovil Rostislav Švácha.²²³ Tvarosloví užitá na císařském Hofburgu v šedesátých letech 17. století posloužilo ve dvou ohledech. Jednak to byl rastr složený z lizénových rámců, který byl použit na fasádě Leopoldinského křídla, který se jevil jako vhodný prostředek pro sjednocení členitých stavebních celků, mezi něž Pražský hrad jistě patřil. A zároveň „vídeňské“ tvarosloví mělo formálními prostředky symbolicky zdůraznit příslušnost české metropole k habsburskému trůnu.²²⁴

²¹⁸ BIEGEL 2012, 161-165.

²¹⁹ POCHE 1989, 665.

²²⁰ Citováno z: BIEGEL 2012, 155-168. (Pavel VLČEK: Josef Jäger a jeho doba, in: Martin EBEL / Jaroslava MENDELOVÁ / Pavel VLČEK: Josef Jäger – kopiáře. Praha 1998. 8).

²²¹ BIEGEL 2012, 164-165.

²²² BIEGEL 2012, 165-167.

²²³ ŠVÁCHA 2009, 250-251.

²²⁴ BIEGEL 2012, 167-168.

Nosticovo divadlo, Pražská stavební činnost Antonína Haffeneckera

Nosticovo divadlo (čp. 540-I.) později označované jako Tylovo, nebo také jako Stavovské divadlo, představuje významnou pražskou veřejnou budovu, na níž se výrazněji uplatnil klasicismus. Iniciátorem stavby se stal hrabě Franz Anton Nostitz-Rieneck (1725–1794), který tehdy působil jako Nejvyšší purkrabí Království českého. Stavební práce probíhaly v letech 1781–1783 podle návrhu Antona HAFFENECKERA (1720–1789).²²⁵ Nosticovo divadlo představuje ojedinělý příklad budovy, ve které se prolíná veřejný a soukromý účel.²²⁶ V českém prostředí nemá patrně předchůdce a na dlouhou dobu ani následovníka.²²⁷ Jedná se o protáhlou stavbu s výrazným vstupním sloupovým portikem a bočním rizalitem. Uplatnily se zde výrazné trojúhelníkové štíty. V 19. století bylo divadlo několikrát přestavěno, čímž se výraz částečně změnil.²²⁸ Původní stavba měla na svém portiku tři vysoká okna procházející dvěma patry budovy a opatřená polokruhovými nadpražími, zatímco po přestavbách bylo každé z těchto tří oken rozděleno výškově na dvě samostatná okna.²²⁹ Nosticovo divadlo lze považovat za významný příklad nastupujícího klasicismu v Českých zemích. Starší umělekohistorická literatura zdůrazňovala skutečnost, že podoba stavby byla určena uměleckým importem, především francouzským klasicismem, a to bez vztahu k domácí barokní tradici, což se projevilo absencí barokního detailu.²³⁰ Pozdější názor naopak upozorňoval na to, že se do této budovy promítaly poměrně silně ohlasy domácího baroka. Toto „barokní“ cítění se projevilo v hmotovém uspořádání vstupní partie, která získala půdorys lichoběžníku se sféricky projmutými boky.²³¹ Jelikož v Českých zemích tehdy veřejná divadla neměla tradici, bylo obtížné najít domácí inspirační zdroje pro tento úkol. Možná byla určitá inspirace objevena v zahraničí.²³² Nosticovo divadlo se do určité míry podobá berlínské opeře, kterou zbudoval v letech 1741–1743 Georg Wenceslaus von Knobelsdorff. Proto se berlínská opera nabízí jako inspirační zdroj

²²⁵ BIEGEL 2012, 293-294. Anton Haffenecker postavil pro Nostitze také zámek v Měšicích.

²²⁶ PETRASOVÁ 2001, 35. Anton Haffenecker (1720–1789) se osvědčil již během přestavby Pražského hradu v letech 1769–1775 podle plánu Nicoly Pacassioho.

²²⁷ BIEGEL 2012, 287-288.

²²⁸ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 530-531. Původně nižší plochostropé hlediště obsahovalo portál s portrétem G. E. Lessinga. Také se zde nacházela opona, kterou pravděpodobně maloval Jan Quirin Jahn.

²²⁹ BIEGEL 2012, 293-294. Divadlo prošlo přestavbami v letech 1858-59 a v letech 1882-1883. Původní podobu divadla známe z vyobrazení Filipa a Františka Heferů z roku 1793.

²³⁰ LÍBAL 1980, 36-40.

²³¹ Citováno z: BIEGEL 2012, 155-168. (Pavel VLČEK: Josef Jäger a jeho doba, in: Martin EBEL / Jaroslava MENDELOVÁ / Pavel VLČEK: Josef Jäger – kopiáře. Praha 1998. s. 8.)

²³² PETRASOVÁ 2001, 35. Objevila se myšlenka, že Nosticovo divadlo pro svou ojedinělost v pražské architektuře budí představu, že se jedná o parafrázi nějaké jiné konkrétní stavby.. Ale všechna srovnání tuto úvahu spíše vyvracejí.

Nosticova divadla. Jistá podobnost obou staveb se projevila především v hmotové kompozici celého díla a zároveň se ukazuje v použití vysokých obdélných oken se suprafenestrami, nad nimiž jsou vytvořena malá obdélná okna. Zároveň jak hlavní vstup berlínské opery, tak boční rizalit pražského divadla byly opatřeny vysokým trojúhelným tympanonem. To také ukazuje na podobnost obou staveb. Přesto se Nosticovo divadlo od berlínské opery liší, a to především konkávními výřezy portiku a větším smyslem pro zdobnost. Berlínská oera byla mnohem více poplatná strohému palladiánskému klasicismu. Je tedy možné, že berlínská opera ovlivnila svým vzhledem Nosticovo divadlo, ale zmíněná strohost berlínské předlohy byla „přeložena“ do „jazyka“ domácí architektury, kde hluboce zakořenilo baroko.²³³

Budova Nosticova divadla v sobě spojuje prvky klasicistní a barokní. Už bylo řečeno, že baroko mnohdy sahá ke klasickému tvarosloví. Typickým takovým „nadčasovým“ prvkem byly sloupy a pilastry, probíhající přes několik pater. Takové řešení objevíme v 16. století ve tvorbě Andrey Palladia, tak v „barokní“ době 17. století a 18. století, a rovněž v novoklasicismu konce 18. století. Vysoký sloupový řád ve všech dobách podtrhával „klasicistní“ charakter staveb. Klasicismus, nebo také novoklasicismus, který ovládl umělecké cítění na konci 18. století, pochopitelně podporoval využívání vysokého řádu. Nosticovo divadlo bylo ozvláštněno konkávně probraným portikem. Portikus, který výškově prochází celou stavbě, je tedy pojatý jako „klasicizující“ edikula, doplněná sloupy. Tento portikus je spojen se zbytkem stavby konkávně probranými zaoblenými přechody, připomínaje „barokní“ tvarování hmoty.²³⁴ Přitom stavba postrádá barokní detail. Inspirační zdroje této budovy nejsou jasné. Ať se čerpalo ze zmíněné berlínské opery nebo z jiných staveb, případně z žádných staveb, je patrné, že architekt Haffenecker prokázal výbornou schopnost vytvořit výtvarně celistvé dílo, které v sobě spojuje domácí „barokní“ odkaz s nastupujícím klasicistním cítěním.²³⁵

K Haffeneckerovým dalším dílům patří přestavba Sweerts-Šporkovského paláce (čp. 1036-II.) v Hybernské ulici. Tyto stavební práce probíhaly po roce 1783 na této budově i ne sousední budově (čp. 1035-II.). Fasády obou domů byly výtvarně

²³³ BIEGEL 2012, 96-98; 295-296.

²³⁴ BIEGEL 2012, 96-98; 296. Richard Biegel upozorňuje na to, že hlavní účel předsazeného portiku je krytá arkáda, do níž zajížděly kočáry privilegovaných návštěvníků divadla. Konkávní probrání kočárového portiku byl poměrně běžný jev. V pražském prostředí se toto řešení objevilo např. na Luragově portiku Černínského paláce (dokonč. 1750). Zvláštností Nostického divadla je to, že tento portikus byl protažen až na úroveň hlavní římsy.

²³⁵ BIEGEL 2012, 96-98; 296-298.

sjednocené. Hlavní výzdobu na fasádě zajišťují hustě řazené pilastry vysokého řádu. Do celkového rozvržení hmot paláce se promítla barokní tradice. Jedná se o dva postranní rizality s portály a trojúhelnými štíty a mezi nimi probíhající atikou s balustrádami a sochami. Zároveň se na nadokenních výplních a v parapetních zadržkách uplatňují klasicistní detaily, především rozmanitě tvarované festony, roušky, medailóny s profily imperátorů.²³⁶ Palác představuje kombinaci baroka a novoklasicismu. Při tom hlavní osnovu budovy určují pilastry vysokého řádu, tedy monumentální výtvarný motiv společný baroku a klasicismu.

Také dům čp. 262 -III. na Malostranském náměstí je považován za Haffeneckerovo dílo. Podobnost této budovy se Šporkovským palácem má na svědomí, že je spojována se zmíněným architektem. Průčelí domu také obsahuje směs barokních a klasicistních prvků. Ovšem vysoký pilastrový řád zde chybí. Celá fasáda působí zklidněným dojmem.²³⁷ Haffenecker od roku 1783 pracoval na přestavbě bývalého jezuitského profesního domu (čp. 2-III) a také protilehlého řádového gymnázia (čp. I-III.). Změněné prostory sloužily nově jako úřadovny českého gubernia. Průčelí někdejšího gymnázia bylo opatřeno raně klasicistním portálem.²³⁸

Pražská profánní stavební činnost Ignáce Jana Nepomuka Palliardiho a jeho současníků

Nejslavnější stavbou Ignáce PALLIARDIHO (1737–1821) je Strahovská knihovna. Církevní architektuře se budeme věnovat později. Nyní se zaměříme na profánní stavby tohoto architekta. Ignác Palliardí stojí na pomezí pozdního baroka a raného klasicismu. S jeho jménem bývá spojován Kolovratský palác ve Valdštejnské ulici čp. 154-III.) postavený v letech 1784–1788. Na průčelí této budovy se vazně projevilo pozdní baroko. Palliardí se stal v roce 1782 autorem přestavby domu čp. 272-III na Malostranském náměstí, kdy byla budova zvýšena o třetí poschodí. Nadokenní římsy se hlásí hlásí k baru. Nastupující klasicismus ovlivnil tvarovou úspornost průčelí a výrazné zklidnění plastických článků. S tímto novým cítěním souvisí ploché reliéfní obdélníčky pod podokenními římsami. Palliardí o dva roky později, v roce 1784, přestavoval další budovu na Malostranském náměstí. Jednalo se o přestavbu domu čp. 265-III. Během této přestavby vzniklo třetí poschodí a nové pilířové schodiště. Ve druhém a třetím

²³⁶ LÍBAL 1980, 41-42.

²³⁷ LÍBAL 1980, 42.

²³⁸ LÍBAL 1980, 42.

poschodí jsou použity pavlače. Schwarzenberský palác (čp. 130-II) v ulici Voršilské a Ostrovní byl Ignácem Palliardim přestavěn v roce 1787. Palác působí zklidněným dojmem. Především triglifový vlys pod hlavní římsou podtrhuje klasicistní ráz budovy. Velkou setrvačnost baroka dokládá východní část Sweerts-Šporckovského paláce (čp. 1034-II.), budovaná po roce 1790 v Hybernské ulici. Zde se Palliardí nechal ovlivnit barokem zejména při budování hlavního portálu s balkónem. Zároveň se barokní dědictví projevuje nad hlavní římsou budovy. Střední část budovy je korunována půloválným štítem, který je z obou stran doplněn atikou se sochařskou výzdobou. Tvarování štítu připomene stěžejní Palliardiho dílo, strahovskou knihovnu. Pilastry, oblíbené v renesanci, baroku i klasicismu, tvoří vertikální členící prvek prvního patra paláce. Pilastry se pravidelně střídají s obdélnými okny. Nad těmito okny se uplatňují střídavě trojúhelné a segmentové frontony. Ploché obdélníky parapetních zadržek, vyzdobené festony, se hlásí ke klasicismu.²³⁹

Současníci Haffeneckera a Palliardiho působící v Praze

Anton SCHMIDT (1723–1783), žák inženýra Ferdinanda Schora a současník Haffeneckera a Palliardiho, se zapsal do podvědomí svým návrhem Kaunického paláce (čp. 277-III) v Mostecké ulici na Malé Straně.²⁴⁰ Palác vznikl již v sedmdesátých letech 18. století a na jeho průčelí byly použity festony, typický členící prvek francouzské architektury z období Ludvíka XV. a XVI.²⁴¹

Pražskou palácovou tvorbu poznamenal také Mathias HUMMEL (1732-1800)., kterého už známe jako architekta, který tvořil pro hraběte Chotka ve Veltrusích (1792–1796). Hummel nejspíš stojí za úpravou Liechtensteinského paláce (čp. 258-III) na Malosranském náměstí.²⁴² Úprava palácového průčelí z roku 1791 sjednotila předešlou různorodou podobu paláce. Průčelí je na obou koncích opatřeno mělkými rizality, které jsou v přízemní části zvýrazněny pásovou bosáží. Průčelí je dvoupatrové a obsahuje 29 okenních os, přičemž okna jsou obdélníková. Oba postranní rizality mají proti zbytku stavby zvýšenou úroveň všech podlaží. Střední část budovy je také opatřena mírně vystupujícím rizalitem. V přízemí této střední části se uplatnil trojosý portikus, členěný plastickou bosáží. Tato střední část budovy vrcholí segmentově uzavřeným frontonem, který po stranách přechází do nízkých atik. Přízemí a první patro jsou odděleny římsou.

²³⁹ LÍBAL 1980, 42-48.

²⁴⁰ BIEGEL 2012, 145-154.

²⁴¹ LÍBAL 1980, 37-38.

²⁴² BIEGEL 2012, 145-154.

Nad okny prvního patra středového rizalitu jsou použity čtyři trojúhelné a jeden prostřední segmentový fronton, všechny podepřené malými konzolkami. V prvním patře bočních rizalitů jsou okna opatřena segmentovými frontony bez konzol. Nad okny prvního patra mezi rizality jsou použity vodorovné římsy. Další členící prvek budovy představují ploché obdélníky a čtverce, které se objevují pod i nad okny, a to především v částech mezi rizality.²⁴³ V Liechtensteinském paláci převládá klasicismus, především ta poloha klasicismu, která klade důraz na zklidněné formy.

Přelom 18. a 19. století v Praze

Nejnámější architekti, kteří na se v Praze na přelomu 18. a 19. století uplatnili, byli architekti Ignác Jan Napomuk PALLIARDI (1737–1821) a Josef ZOBEL (1746–1814), kteří se osvědčili už v poslední čtvrtině 18. století. Jejich současník Anton Haffenecker (*1720), další významná postava rodícího se klasicismu, zanechal své dílo ještě před rokem 1800, neboť zemřel v roce 1789. Na začátku 19. století se objevil mladý architekt Jiří (Georg) Fischer (*1768), který se rozsahem a kvalitou svého díla vyrovnal svým starším kolegům. Josef Zobel vytvořil kolem roku 1794 průčelí domu U tří čápů (čp. 20-III.) na Valdštejském náměstí. V přízemí a v nároží budovy je použita bosáž. Dále se na fasádě nachází podokenní římsy podepřené konzolami. Nad okny i pod nimi se nachází reliéfně pojaté obdélníčky. Nastupují klasicismus měl na svědomí omezení plasticity tohoto stavebního díla.²⁴⁴ Josef Zobel navrhl kolem roku 1800 průčelí domu čp. 380-III. v Karmelitské ulici. Na jemně modelovaném průčelí jsou jednotlivá patra oddělena triglyfovým vlysem.²⁴⁵ Josef Zobel působil v Karmelitské ulici také později, když zde v roce 1807 přestavoval pozdější Rohanský palác (čp- 386-III.). Tehdy vznikly reprezentativní interiéry paláce, především taneční sál²⁴⁶ Později prošel Rohanský palác další přestavbou, kterou vedl Vincenc Kulháněk v letech 1838–1841. V této podobě se stavba zachovala do dnes.²⁴⁷ Josef Zobel se dále zapojil do přestavby celnice, která vznikla přestavbou bývalého hyberského kostela a kláštera (1037-II.) na náměstí Republiky. U tohoto stavebního podniku se objevuje Zobelův mladší kolega Jiří

²⁴³ LÍBAL 1980, 45-46.

²⁴⁴ LÍBAL 1980, 49.

²⁴⁵ LÍBAL 1980, 57-58.

²⁴⁶ LÍBAL 1980, 62-65. Za autora tanečního sálu Rohanského paláce bývá považován Loius Montoyer, Vídeňan belgického původu, který se upatnil při podobně řešené přestavbě rytířského sálu vídeňského hradu z let 1804–1807.

²⁴⁷ LÍBAL 1980, 91-93.

Fischer. Není jisté, který z architektů hrál v této přestavbě rozhodující roli.²⁴⁸ Dalším dílem Josefa Zobela je přestavba domu čp. 27-III. Zlatý čáp na Malostranském náměstí, která probíhala v roce 1811. Tento nárožní dům získal jednoduché členění v podobě kvádrové bosáže v přízemní části a rovných nadokenních říms prvního a druhého patra. Nároží budovy je mírně zaoblené, v přízemí a v prvním patře opatřené bosáží a ve druhém a třetím patře zdůrazněné zaoblenou lizénou. V literatuře se občas tato stavba uvádí jako příklad strohého až kasárenského klasicismu.²⁴⁹

Kolem roku 1800 zasáhli do pražské stavební tvorby otec a Filip (Philipp) Heger (1734–1804) a jeho syn František (Franz Anton Heinrich) Heger (1766–1831). Oba spolupracovali s Janem Nepomukem Palliardim. Podle jejich návrhu probíhala přestavba paláce Příchovských (Na příkopě čp. 859-II, nyní Slovanský dům),²⁵⁰ která probíhala v letech 1797–1798. Podoba paláce vycházela z raně barokního jádra stavby. Hegerova přestavba vychází z luisézního klasicismu.²⁵¹

Další architekt, který kolem roku 1800 zanechal stopu v pražském stavebnictví, byl Karel SCHMIDT (1738–1820).²⁵² Dům čp. 799-I. v ulici U obecního dvora, postavený Schmidtem pro tesařského mistra Jana Zelnického, dokazuje architektovo lavírování mezi barokem a klasicismem. Barokní tradici odpovídá návrh portálů, kdy levý portál je skutečný a pravý je lichý. K baroku se hlásí dvojice postranních pilířů v patě vysoké mansardové střechy. Ke klasicismu odkazují okna s rovnými římsami v prvním patře a střední dvojosý vikýř. Převažuje zde klasicistní cítění nad barokním. Z celé budovy zasluhuje nejvíce pozornosti vnitřní schodiště vysoké řemeslné úrovně, jehož zábradlí vykresluje plynulou křivku. Pohled do schodišťového zrcadla nabízí pohled na jakousi oválnou závitnici.²⁵³ Karel Schmidt je spojený s přestavbou domu čp. 1045-II. Na poříčí z roku 1804. Schmidt v tomto svém díle dal přednost klasicistnímu výrazu. Baroko se dosud projevilo ve tvaru vikýřů mansardové střechy. Střední rizalit je šestiosý. Nad okny prvního patra tohoto rizalitu se objevují trojúhelné a segmentové frontony. Rozalit vrcholí trojúhelným tympanonem, který je z obou stran doplněn úseky atiky s vázami a plastikami.²⁵⁴

²⁴⁸ LÍBAL 1980, 65.

²⁴⁹ LÍBAL 1980, 65-67.

²⁵⁰ VLČEK 2004, 223-225.

²⁵¹ LÍBAL 1980, 50-51.

²⁵² VLČEK 2004, 585.

²⁵³ LÍBAL 1980, 51-55.

²⁵⁴ LÍBAL 1980, 58.

Na začátku 19. století působil zmíněný Ignác Palliardi. V roce 1802 probíhala podle jeho návrhu přestavba Kolovratského paláce (čp. 162-III.) na Valdštejnském náměstí. Tato dvoupatrová budova je opatřena ve spodní části pásovou bosáží. Také na nárožích se uplatňuje bosáž. Budova obsahuje jednu střední a dvě boční části. Střední část budovy o pěti okenních osách se jasně hlásí ke klasicismu. Nad okny v prvním patře této části budovy jsou použity většinou rovné římsy, pouze nad prostředním je trojúhelný fronton. Celá tato střední část budovy je navíc zakončena trojúhelným tympanonem. Naproti tomu okna v prvním patře bočních částí budovy jsou doplněna zvlněnými římsami. Toto řešení vychází z pozdního baroka.²⁵⁵

Dílo Georga Fischera v Praze, nástup vrcholného klasicismu

V průběhu prvního desetiletí 19. století se v Praze klasicistní architektura silně odpoutala od předešlého baroka. Předešlá fáze klasicismu, ovlivněná domácím barokem, případně francouzskými luisézními motivy, teď byla vystřídána vrcholnou fází klasicismu. V tomto novém duchu navrhl Ignác Palliardi, zástupce starší generace, v roce 1804 návrh na přestavbu domu čp. 266-III. na Malostranském náměstí. Střízlivý ráz budovy je doplněn rovnými nadoekenními římsami a diamantováním v parapetní nadezdívce.²⁵⁶

Pro umělecký projev první poloviny 19. století se vžil výraz *empír*, který je odvozený od francouzského slova empire, čili impérium, nebo císařství. To odkazuje k vládě Napoleona, který se v roce 1804 stal císařem. Empír, někdy též nazývaný císařský sloh, se projevil jako vývojová fáze klasicismu. Jedná se o „dogmatickou“ klasicistní polohu. Empír programově vycházel z římské a řecké architektury. Empír, nebo bychom mohli použít označení vrcholný klasicismus, opustil předešlou barokní tradici, která do jisté míry ovlivňovala raný klasicismus.²⁵⁷ V empírové architektuře přišel ke slovu nejstarší řecký řád – dórský, pro který se dříve nenacházelo uplatnění, a to ani v renesanci, která obdivovala antiku, ani v baroku, ani většinou v raném klasicismu. Dokazuje to téměř archeologickou snahu empíru „jít ke kořenům“. Dále se využívaly tradičně oblíbené sloupové řády, především jónský, a objevovaly se také sloupy s palmetovými hlavicemi. Oblíbeným motivem se stala sloupová, stavěná před průčelí budov. Tak bylo řešené například průčelí zámku Kačina a nebo zámku v Kostelci nad

²⁵⁵ LÍBAL 1980, 58.

²⁵⁶ LÍBAL 1980, 60.

²⁵⁷ BAUER 1998, 132.

Orlicí. Dále se hojně využívaly trojúhelné štíty, často zdobené reliéfem nebo letopočtem. Menší věže kostelů, mívají čtyřboký půdorys a jsou ukončené jehlancem a nebo zvonovou helmicí. Na fasádách se často uplatňují slepé arkády a omítková kvádrová bosáž.²⁵⁸

Jednoduchý až strohý výtvarný rejstřík se kolem roku 1800 stal výtvarným jazykem i budov reprezentativních. Někdy se můžeme setkat s důslednými imitacemi antických prvků, což byly například vázy, urny a sochařsky vyvedené postavy, pokryté antikizující drapérií.²⁵⁹ V některých případech se využívají motivy ze starého Egypta.²⁶⁰ V českém prostředí nemělo slovo empír historickou oporu, jako tomu bylo ve Francii. Egypťské citace v českém empíru také nenalezly odezvu. Český empír první poloviny 19. století v sobě zahrnuje vlivy, osvědčené už dříve v západní i ve střední Evropě. Český empír se prolínal částečně s palladiánskou architekturou a částečně s úřední architekturou veřejných budov a kasáren. Projevilo se zde na jedné straně úsilí po monumentalitě a na druhé straně snaha po úspornosti a jednoduchosti. Tyto různorodé snahy spojoval odmítavý postoj k barokní a rokokové přezdobenosti a k „chaotickým tvarům“.

Empír se tedy neomezoval pouze na dobu vlády Napoleona, ohraničenou lety 1804–1815. Někdy je výraz používán v širším smyslu jako označení celého pobarokního klasicismu, který začal před rokem 1800. Empír se obecně stal synonymem vrcholného klasicismu²⁶¹ V novém slohu získala převahu dvojitá okna, při čemž vnější okno bylo osazené v líci zdi. V předchozí architektuře se využívala okna jednoduchá, umístěná u vnitřního líce stěny. V empírové architektuře nacházely široké uplatnění ploché klenby, mnohdy plackové. Často tyto klenby měly segmentová nebo stlačená čela. Architektura empíru byla často doplněna konzolami, které obsahovaly stlačené nebo pravoúhle zalamované voluty. Zároveň našly uplatnění architektonické prvky, které patřily k základní výtvarné výbavě už od renesance. Byly to meandr, perlovec, vejcovec, pletenec penízkový motiv, kanelury, „mořská vlna“, případně svazek prutů se sekerou, čili motiv který ve starověkém Římě sloužil jako odznak úřednické moci.²⁶²

²⁵⁸ HEROUT 2011, 73-76.

²⁵⁹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013, 58.

²⁶⁰ HÁJEK 2000, 138.

²⁶¹ KRATOCHVÍL 2009, 546.

²⁶² BĚLINA/KAŠE/ KUČERA 2001, 324-325.

Nástup vrcholného klasicismu v Čechách a především v Praze je spojen s Georgem FISCHEREM (1768–1828), který byl patrně nejvýznamnější architekt první čtvrtiny 19. století působící v Praze. Připomeňme, že Fischer od roku 1805 působil jako profesor architektury na nově ustavené stavovské inženýrské škole v Praze, která zahájila svou činnost v roce 1803.²⁶³ Dále připomeňme, že tento architekt se v roce 1811 stal ředitelem stavebního úřadu v Praze. Tyto okolnosti nejspíš velkou měrou ovlivnily architektův stavební výraz. Stavební úřady v mocnářství, včetně toho českého, představovaly ideologickou i faktickou oporu tzv. „státního klasicismu“. Jednalo se o strohou variantu klasicismu, která se uplatnila především na budovách, které podléhaly státnímu doзору. Teprve kolem roku 1800 v souvislosti s nástupem Fischera pražské prostředí definitivně opouští domácí barokní tradici. Místo toho se prosadil vrcholný klasicismus, který byl zpočátku vnímán jako výrazně cizorodý výtvarný projev.

Pražská celnice

S Georgem Fischerem souvisí budování pražské celnice v letech 1808–1811, jeden z hlavních pražských stavebních počínů té doby. Celnice vznikla přestavbou bývalého kostela a kláštera hybernů (čp 1037-II) na Náměstí Republiky. U této přestavby působili Josef Zobel a zmíněný Goerg Fischer.²⁶⁴ Blokovité hlavní průčelí budovy je rozděleno na tři svislé úseky. Střední úsek předsatvuje mírně vystouplý rizalit, který je z obou stran doplněn širokými lizénami. Přízemí získalo mohutnou bosáž. Střední rizalit obsahuje v přízemní části vchod, který je po obou stranách doplněný dórskými sloupy. Přízemní část budovy vrcholí širokým vodorovným kordonovým pásem. Nad ním pokračuje blokové dvoupatrové průčelí budovy. Střední rizalit je v prvním patře opatřený palladiánským motivem trojdílného okna, kde boční části mají rovná napraží a střední část okna je ukončená obloukem. Rizalit ve druhém patře je prolomený polokruhovým oknem. Obě boční části průčelí obsahují každá v prvním patře obdélné okno postavené na výšku. Mezi prvním a druhým patrem průčelí je použitý vpadlý pás s pištálami. Nad hlavní římsou je střední rizalit doplněný trojúhelným tympanonem. Celá budova vrcholí atikou, při čemž atika nad středním rizalitem a jeho tympanonem dosahuje o něco výše než boční úseky atiky. Těsně pod hlavní římsou byl použit triglyfový vlys. Zároveň se objevují mutuly na této hlavní římsě a rovněž na tympanonu. Boční části budovy získaly během přestavby souměrný

²⁶³ JÍLEK/LOMIČ 1973, 230-234. Myšlenka zřídit stavební fakultu se rodila v letech 1800 až 1803.

²⁶⁴ LÍBAL 1980, 62-63.

výraz. Stěny působí ploše, v některých místech jsou členěné toskánskými pilastry vysokého řádu. Umělecko-historická literatura často upozorňuje na spojitost mezi pražskou celnicí a berlínskou mincovnou. Berlínská mincovna postavená v letech 1798–1802 podle návrhu Jindřicha Gentze nejspíš sloužila jako předloha pražské stavby.²⁶⁵

Připomeňme, že Fischer zasáhl do novogotické přestavby Královského letohrádku ve Stromovce. Na přestavbě se podílel vedle Fischera také Ignác Alois Palliardi (kol. 1765–1806).²⁶⁶ Práce byly dokončeny v roce 1806. Tehdejší místodržící Rudolf hrabě Chotek podnítl jednak přestavbu letohrádku, který do té doby chátral, a zároveň docílil toho, že letohrádek byl zpřístupněn veřejnosti. Stavba dostala nové uplatnění, a stala se letní sídlo místodržících.²⁶⁷ Fischer také vytvořil pražský kostel sv. Kříže (1818–1821), ve kterém se silně projevil dobový novoklasicismus.²⁶⁸ Sakrální architekturu se budeme věnovat později. Fischerovo jméno se objevilo samozřejmě i mimo Prahu, a to především v západočeských lázních, o čemž bude také řeč později.

Založení Karlína

Georg Fischer měl nejspíš důležitý podíl při založení Karlína, prvního pražského předměstí, jehož podobu značně utvářel průmyslový rozvoj. Na urbanistickém řešení tohoto města se pravděpodobně podílel zmíněný Georg Fischer a Václav Skalník.²⁶⁹ Georg Fischer, který zastával funkci stavebního ředitele, podepsal v roce 1816 regulační plán Karlína spolu s dalšími hodnostáři. Byli to např. ředitel silničních staveb zemského ředitelství v Praze, nebo zástupce vojenského areálu, zástupce Invalidovny atd. Gubernium v roce 1817 nařídilo dekretem, že město má být na náklady obce a majitelů vybaveno kanalizací, osvětlením a chodníky. Pro založení Karlína bylo zvoleno území severně od tehdejší Prahy, území nazývané také Špitálské pole, které začínalo u Poříčské (Špitálské) brány²⁷⁰ táhlo se až k Libni, a které bylo ze severu vymezené řekou Vltavou a z jihu vrchem Vítkovem. Toto rovinaté území bylo velmi řídké osídlené. Významnější architektonický počín zde představovala pouze odlehlá Invalidovna, zbudovaná Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem v letech 1731–1737.

²⁶⁵ LÍBAL 1980, 63.

²⁶⁶ VLČEK 2004, 466–467. Ignác Alois Palliardi (kol. 1765–1806) byl synem Ignáce Jana Nepomuka Palliardiho (1737–1821)

²⁶⁷ LÍBAL 1980, 60.

²⁶⁸ PETRASOVÁ 2001, 52.

²⁶⁹ PETRASOVÁ 2001, 52–53. Na základě spolupráce Fischera a Skalníka se usuzuje, že oba spolupracovali i při urbanistickém rozvrhu Mariánských Lázní. Což není doloženo.

²⁷⁰ VLČEK 2012, 601–605. Poříčská brána byla součástí městských hradeb. Tyto hradby byly včetně Poříčské brány zbořeny v roce 1873.

„Špitálské pole“ poskytovalo výborné podmínky pro založení nového města. Název >>Karlín<<, byl schválen v roce 1817, získal jméno podle manželky císaře Františka I. Karolíny Augusty.²⁷¹

Dobový neoklasicismus se snažil uplatňovat v zakládání toto šachovnicové schema kolmých ulic, které mohly být doplněné kruhy a polokruhy komunikací. Součástí tohoto systému mělo být náměstí. Zároveň se mělo myslet na umístění zeleně v podobě stromořadí nebo parků. Při založení Karlína se na tato urbanistická hlediska pamatovalo. Karlín byl založený na velkorysém základě širokých a kolmých ulic. V podélné ose vznikly tři hlavní komunikace. Ty bylo protnuté šesti kolmými ulicemi. Tak byla vytyčena pravoúhlá síť sedmnácti čtverců a obdélníků a do této sítě bylo umístěno čtvercové náměstí. Celá oblast byla opatřena poměrně velkým množstvím zeleně. Architekti měli k dispozici volné prostranství, nemuseli své domy vměstňovat do úzkých uliček, naopak mohli zbudovat široké a rovné ulice s parkovými úpravami.²⁷² Karlín, táhnoucí se od Poříčské brány k Invalidovně, je cenným dokladem architektury první poloviny 19. století, i když nejenom té. Klasicistní myšlení té doby zasáhlo především do samotného urbanistického rozvrhu města. Zároveň se klasicismus v různých svých polohách vepsal do fasád karlínských domů. Karlín v průběhu času získal podobu dělnické čtvrti, kde velká část domů sloužila k ubytování dělníků. Vznikaly zde továrny, jejichž komíny čněly vysoko nad okolní zástavbou. Dále zde byly skladovací prostory a stavby pro potřeby vojenského eráru. Stavební rozvoj Karlína v průběhu třicátých let 19. století nabýval na síle.²⁷³ Od roku 1843 procházela Karlínem železnice, která jako první spojovala Vídeň, Olomouc a Prahu. S tím souvisela i stavba Negrelliho viaduktu, postaveného v letech 1846–1849. Toto ohromné dílo, obsahující 88 mostních oblouků, se významně vepsalo do podoby Karlína.²⁷⁴

Karlín byl zásadně utvářený rozvojem průmyslu. Vznikaly na tomto území stavby, které se více než k průmyslovým potřebám doby obracely k palácům, kterými se

²⁷¹ VLČEK 2012, 601-605. Původní název „Špitálské pole“ odkazuje ke skutečnosti, že od 13. století toto území patřilo špitálu křižovníků s červenou hvězdou, u jehož zrodu stála sv. Anežka.

²⁷² PETRASOVÁ 2001, 52-54.

²⁷³ POCHE 1980,7-9. V pražském Karlíně vznikla celá řada průmyslových objektů. Byly zde kartounky Š. Příbrama a bří Porgesů, dále Thomasova továrna na parní stroje, později akciová strojírna firmy Breitfeld a Daněk, dále strojírna Huberova. V Karlíně vyrostla v roce 1847 první pražská plynárna. Působila zde ve stejné době Krieseova továrna na klobouky. Později, v roce 1884 zahájil provoz Křižíkův elektrotechnický závod.

²⁷⁴ VLČEK 2012, 601-605; 612. Negrelliho viadukt byl postavený podle projektu Aloise Negrelliho a Jana Pernera. Stavební práce trvaly do roku 1849. Tento železniční most a viadukt umožňoval zaústění Severní dráhy Ferdinandovy, která vedla od saských hranic přes Podmokly, Bubny, ostrov Štvanici, Karlín a končila v dnešním Masarykovo nádraží.

pyšnila stará Praha. Můžeme jmenovat Hostinec U msta Hamburku (čp. 81/X.)²⁷⁵ v dnešní Sokolovské ulici, který v letech 1828–1829 zbudoval Václav Novotný.²⁷⁶ Součástí budovy je rizalit, jehož první patro obsahuje trojdílné okno a suprafenestru ve tvaru serliovského motivu. Pod střechou je stěna ukončena obíhajícím kladím. Nad středním rizalitem se nachází nízký trojúhelný tympanon.²⁷⁷ Nároží budovy jsou zdůrazněny plochými pilastry vysokého řádu. Další zajímavou stavbou je dvoupatrový nájemní dům čp. 156-X. na dnešním Karlínském náměstí. Byl postavený v roce 1840 podle návrhu Josefa Schmidkeho.²⁷⁸ Přízemí domu bylo prolomeno půlkruhově vrcholícími otvory.²⁷⁹ Na průčelí tohoto domu se uplatnil vysoký řád přízedních sloupů.²⁸⁰

Z karlínských klasicistních staveb musíme zmínit nárožní dům U červené hvězdy čp. 5 na Sokolovské třídě (1831–1843),²⁸¹ postavený Johannem RIPOTOU (1799 – 1879), který studoval u Georga Fischera.²⁸² Jedná se o rozlehlý činžovní dům, který navazuje na pražský Platýz. Přízemní část budovy obsahuje polokruhově zakončené otvory a pásovou bosáž. Okna prvního a druhého patra mají vodorovná napraží. Na průčelí budovy jsou zdůrazněny tři mělké rizality, a sice jeden střední a dva krajní. Okna rizalitů jsou opatřena v prvním patře trojúhelnými festony, podepřenými konzolkami. Okna v prvním mezi rizality jsou doplněna pouze vodorovnou nadokenní římsou. Rizality se také liší od zbytku budovy tím, že jejich průčelí zdůrazňují pilastry vysokého toskánského řádu.²⁸³ Za připomenutí stojí další karlínský dům (čp. 120-X.). Ten se nachází na Sokolovské třídě. Je dvouposchod'ový a je také členěn vysokým pilastrovým řádem. Střední část budovy obsahuje palladiovský motiv, trojdílné okno s prostřední částí polokruhově zaklenutou.²⁸⁴

Připomeňme autora Jana Maxmiliana HEGERA (1811–1855)²⁸⁵, který v Karlíně postavil pozdně klasicistní dům čp. 144-X v ulici Prvního pluku v roce 1839. Na domě

²⁷⁵ LÍBAL 1980, 85-86.

²⁷⁶ VLČEK 2012, 634-635.

²⁷⁷ PETRASOVÁ 2001, 52-53. Nízký štít s obíhajícím kladím, je motiv známý v pražské architektuře od dob Nosticova divadla a použitý i na fasádě celního úřadu.

²⁷⁸ VLČEK 2004, 583. Josef Schmidke působil v Karlíně vícekrát. V roce 1838 vystavěl nájemní klasicistní dům čp. 6/X v dnešní Sokolovské ulici v Karlíně. V roce 1841 zbudoval pozdně klasicistní dům čp. 143/X v dnešní ulici Prvního pluku.

²⁷⁹ LÍBAL 1980, 93-94.

²⁸⁰

PETRASOVÁ 2001, 52-54.

²⁸¹ PETRASOVÁ 2001, 53-54.

²⁸² VLČEK 2004, 549-550.

²⁸³ LÍBAL 1980, 104-105.

²⁸⁴ LÍBAL 1980, 94.

²⁸⁵ VLČEK 2004, 224.

jsou k vidění dvojice sdužených půlkruhově zaklenutých oken, která jsou vložena do pravoúhlých rámců. Od stejného tvůrce pochází o rok mladší dům čp. 155-X. na Sokolovské třídě. V tomto díle se architekt vzdálil pozdně-klasicistním tvarům a využil více tvarosloví historického romantismu.²⁸⁶

V době klasicismu, či empíru, v Karlíně vyrostl dům čp. 128-X. U dělokříže v Sokolovské třídě podle návrhu Jana Ziky²⁸⁷ v roce 1837. Budovu člení poměrně výrazné plastické šambrány oken prvního i druhého patra. Nad okny v prvním patře se objevily nízké segmentové frontony s motivem reliéfně vyvedených slunečních paprsků. Velkoryse byl řešený střední balkon budovy, který je vybaven původním kovaným ozdobným zábradlím. Konce průčelí jsou zvýrazněny pilastry vysokého řádu.²⁸⁸ První polovina 19. století se v Karlíně uzavírá Desfourským palácem (čp. 1023-II.) na Florenci. Stavba vznikla v letech 1846–1847 podle návrhu Josefa Ondřeje Krannera (1801 - 1871).²⁸⁹ Dílo odkazuje k nastupující novorenesanci. Bosované rámování polokruhových záklenků přízemních oken s lehce vyšším středem, bosování přízemní části a ploché kvádrování stěn prvního až třetího patra, to vše odkazuje k rané florentské renesanci. Rovněž římsy tohoto paláce mají své předlohy v renesanci. Pozornost zasluhuje především palácové schodiště.²⁹⁰

Karlín je významným dokladem klasicistní architektury v Českých zemích. Jeho význam spočívá v první řadě v urbanistickém založení tohoto města, kde se uplatnily klasicistní představy o zakládání měst. Vedle toho se klasicismus projevil v Karlíně jednotlivými stavbami. Na těchto jednotlivých budovách je možné sledovat vývoj klasicistní architektury a různé výrazové polohy klasicismu. Karlín zaznamenal stavební rozvoj ve třicátých letech 19. století. Tehdy vrcholný klasicismus přecházel do pozdního stylové fáze. Tento přechod se projevoval úbytkem plasticity domovních průčelí. Zároveň se půdorysy bytů stávají více pravidelnějšími a kuchyně začínají být přímo osvětleny.²⁹¹

V Karlíně v této době vznikaly stavby, které bychom mohli zařadit do okruhu monumentálního klasicismu. Výrazovým rejstříkem této polohy se staly zejména sloupky a pilastry vysokého řádu. Sem patří především Dům U červené hvězdy (čp. 5) na Sokolovské třídě z let 1831–1843 od architekta Johanna Ripoty. Rizality tohoto domu

²⁸⁶ LÍBAL 1980, 94-97.

²⁸⁷ VLČEK 2004, 730.

²⁸⁸ LÍBAL 1980, 93.

²⁸⁹ VLČEK 2004, 336.

²⁹⁰ LÍBAL 1980, 114-116.

²⁹¹ LÍBAL 1980, 88.

jsou pročleněny vysokým pilastrovým řádem. Monumentálně působí také dům čp. 120-X, rovněž na Sokolovské třídě, s vysokým pilastrovým řádem a palladiovským motivem. Do tohoto „monumentálního okruhu“ patří také dům čp. 156-X. na Karlínském náměstí, který zbudoval architekt Josef Schmidke v roce 1840.

V Karlíně se projevila další klasicistní poloha, která tíhne ke zklidněnému výrazu. Fasády jsou obvykle ozdobeny šambránami, nadokenními římsami, případně frontony. Někdy zde byl vložen monumentální vysoký pilastrový řád. Pokud jsou použity takové pilastry, tak v omezené míře a obvykle na krajích fasády, vytvářejíce tak armování nároží budovy. Zde bychom mohli jmenovat dům U dělokříže (čp. 128-X.) od architekta Jana Ziky z roku 1837²⁹² a nebo hostinec U města Hamburku (čp. 81/X.) od Václava Novotného.

Dobová tvorba zahrnovala ještě další výtvarnou polohu. Ta se vyznačovala výtvarnou úsporností, někdy až strohostí. Našla uplatnění v tovární a kasárenské architektuře. Pozdní klasicismus třicátých a čtyřicátých let 19. století v tomto výtvarném minimalismu navazoval na tradici užitkové a pevnostní architektury. Strohá architektura se v pozdním klasicismu výrazně projevila. V literatuře se někdy pro tento strohý styl volí přívlastek „kasárenský“, čímž je vyjádřeno, na jakých stavbách především našel tento styl uplatnění.²⁹³ V Karlíně tento styl reprezentují Ferdinandovy kasárny (čp. 20–X.), sousedící s Negrelliho viaduktem a zřízené pro ženijní vojsko. Plány této rozsáhlé stavby vypracoval Albert Klein. Byla postavena firmou bratří Kleinů a podnikatelem Adalbertem Lannou v letech 1844–1848. Střední část budovy je zdůrazněna středním rizalitem. V přízemní části stavby a na nárožích se uplatňuje bosáž. Okna prvního patra jsou doplněna nadokenními římsami na konzolách.²⁹⁴

Klasicistní Smíchov a jeho okolí

V roce 1838 se Smíchov stal druhým pražským předměstím. Smíchov byl na rozdíl od Karlína sevřený strmými svahy. V tomto protředí se už v barokních časech dařilo zemědělské činnosti, především vinařství. Vyrostla zde řada viničních usedlostí, řídce rozmístěných po této z velké části zalesněné krajině. Tento zemědělský charakter Smíchova kolem poloviny 19. století začal ustupovat tovární výrobě.²⁹⁵ V první polovině 19. století se zde projevil nejen rozvoj průmyslové výstavby, ale také dobově

²⁹² VLČEK 2004, 645.

²⁹³ LÍBAL 1980, 88; 102.

²⁹⁴ VLČEK 2004, 616-617.

²⁹⁵ LÍBAL 1980, 97.

oblíbená kultivace zeleně. Tento jev ještě silně souvisel s budováním šlechtických sídel. Mezi lety 1790 a 1815 budovali Clam-gallasové své panství na smíchovské Klamovce. V roce 1817 si v nedalekých Košířích nechal někdejší pasovský biskup Leopold Thun přestavět usedlost Cibulku na své sídlo.²⁹⁶ Těsně před rozvojem průmyslové výstavby byla v letech 1827–1831 na smíchovském svahu Petřina postavena Vila Kinských (čp. 98-XVI.). Připomeňme, že autorem této vily se stal Jindřich KOCH (viz: Klasicistní zámky a usedlosti).²⁹⁷

Kolem roku 1840 se na Smíchově začal projevovat vliv nastupující průmyslové výroby.²⁹⁸ S tím souviselo zakládání dělnického bydlení. Smíchov se rozrůstal a zahušťoval. Záhy se dospělo k závěru, že bude nutné zlepšit spojení západního břehu Vltavy, kde Smíchov leží, a východního břehu, kde se nachází Staré a Nové Město Pražské. To nakonec vedlo k výstavbě řetězového mostu, který vznikl v letech 1839–1841 podle projektu Bedřicha Schnnircha. Toto dílo se stalo druhým nejstarším pražským mostem přes Vltavu. Do té doby bylo možné pro tyto účely využívat pouze Karlův most.²⁹⁹ Řetězový most ústil na jednom břehu do tehdejších Nových alejí, dnešní Národní třídy, a na druhém břehu most navazoval na rozhraní Malé Strany a Smíchova. Nástupcem řetězového mostu se stal v roce 1896 dnešní most Legií.³⁰⁰

Pražský vrcholný klasicismus mezi lety 1810–1830

V historickém jádru Prahy se vrcholný klasicismus poprvé výrazněji projevil na budování celního úřadu na dnešním náměstí Republiky (čp. 1037-II.) v letech 1808–1811. Na této přestavbě původně kostela a kláštera u hybernů se podílel Josef ZOBEL (1746–1814) a mladší Georg FISCHER (1768–1828). [14] Ve druhém desetiletí 19. století oba jmenovaní architekti dále využívali klasicistní tvarosloví. Zobel se například v roce 1811 stal autorem přestavby domu (čp- 27-III.), nazývaného „Zlatý čáp“ na Malostranském náměstí, kde se uplatnil strohý, „kasárenský“ klasicismus.³⁰¹

Klasicistní cítění ovládalo pražskou stavení činnost ve druhém a třetím desetiletí 19. století. Architektura procházela zjednodušujícími tendencemi. To souviselo s

²⁹⁶ LÍBAL 1980, 77.

²⁹⁷ LÍBAL 1980, 87-88.

²⁹⁸ POCHE 1980, 9-13. Na Smíchově byly už v roce 1814 dvě kartounky. Na Smíchově byla založena první pražská porcelánka. Na Smíchově se nacházely Wienerova továrna na šátky, továrny na cukr, papírny, pivovar, Kohoutovy továrny na mlýnské stroje a posléze od roku 1843 Ringhofferovy továrny na železniční vagóny.

²⁹⁹ LÍBAL 1980, 97.

³⁰⁰ VLČEK 1996, 130-131; 292-294; 599-600. Dnešní most Legií postavil Antonín Balšánek.

³⁰¹ LÍBAL 1980, 66-67.

charakterem klasicismu, který tíhne k přehlednosti a ukázněnosti. Zároveň se na tomto zjednodušení forem podepsaly Napoleonské války, které odčerpaly mnoho lidských i finančních zdrojů. A také činnost stavebního ředitelství českého gubernia měla značný podíl na celkovém sjednocení a zjednodušení forem.³⁰²

V roce 1819 vznikl Salmovský palác (čp. 186-IV.). Na této stavbě se uplatnila dobová snaha o zklidnění výrazu. Jedná se o trojkřídlovou budovu, jejíž nároží a přízemní části jsou zdůrazněny bosáží. Nad okny prvního patra jsou použity vodorovné nadokenní římsy. Druhé patro je kryto výraznou vodorovnou římsou, která obíhá kolem celé budovy. Nad touto římsou se zvedá třetí patro, které je ve srovnání s ostatními patry snižené a zároveň je prolomeno menšími okny. Stavba je kryta valbovou střechou. Na tomto prestižním pozemku stály starší budovy. Ty pohltil Salmovský palác. Autorem tohoto stavebního počínu se stal pravděpodobně arcibiskupský stavitel František PAVÍČEK³⁰³ (1776–1861).³⁰⁴

Tento architekt postavil také nedaleký dům čp. 60-IV. Na Hradčanském náměstí. V přízemní části se uplatňuje bosáž a rovné nadokenní římsy. Okna prvního patra střídavě doplňují trojúhelné a segmentové frontony, podpírané volutovými konzolkami. Celkový ráz domovního průčelí je podpořený jemně modelovanými parapetními zadržkami.³⁰⁵ Vysoké výtvarné úrovně dosahuje dům čp. 263-III. na Malostranském náměstí, postavený v roce 1813 Karlem POLLAKEM (1778–1850).³⁰⁶ Návrh vypracoval Jan Filip Joendl (1782–1870), který v té době pracoval na panstvích Jana Rudolfa Chotka, především na zámku Kačina.³⁰⁷ Na průčelí této stavby jsou použity zajímavé detaily. Je to např. ornamentální pás s vejcovcem, který obíhá po obvodu oken prvního poschodí. A nebo jsou to vodorovné římsy podepřené volutovými konzolami. Plocha nad těmito nadokenními římsami je zajímavě pročleněna vpadlými obdélnými poli s figurálními a zvířecími reliéfy.³⁰⁸

Můžeme zmínit další stavby Karla Pollacka, a sice dům čp. 381-III. V Karmelitské ulici, kterou architekt přestavoval v roce 1821. Průčelí budovy je členěno trojúhelnými frontony, podepřenými drobnými konzolkami. Od Pollaka pochází také novostavba čp. 495-III. na Kampě z roku 1823. Na třípatrovém průčelí domu jsou okna,

³⁰² LÍBAL 1980, 65.

³⁰³ VLČEK 2004, 485-486.

³⁰⁴ LÍBAL 1980, 68-69.

³⁰⁵ LÍBAL 1980, 80-81.

³⁰⁶ VLČEK 2004, 514-515.

³⁰⁷ VLČEK 2004, 288.

³⁰⁸ LÍBAL 1980, 69.

zatížena střídavě vodorovnými nadokennými římsami a trojúhelnými frontony. Za povšimnutí stojí okolnost, že kuchyně tohoto domu byly již přímo osvětleny.³⁰⁹

Další architekt Josef (Jan) Klement ZOBEL (1777–1840)³¹⁰ postavil v roce 1817 dům čp. 4-III. poblíž kostela sv. Mikuláše. Průčelí této stavby vykazuje některé společné znaky jako nedaleký Pollakův dům čp. 263-III, stojící na Malostranském náměstí. Také zde jsou v prvním patře použity vodorovné nadokenní římsy podepřené konzolami, a také zde je prostor nad těmito římsami doplněn vodorovnými vpadlými pásy s reliéfy. Průčelí domu je svisle členěno lisénami vysokého řádu. Průčelí seshora zatěžuje konzolová římsa.³¹¹

Ve dvacátých letech 19. století se v Praze uplatnil architekt Jan FIALA (1772–1842). Stal se autorem přestavby domu „U bílého bažanta“ (čp. 278-I.) v ulici Karoliny Světlé z roku 1823.³¹² Členění fasády obstarávají trojúhelné frontony bez spodních konzolek. Přízemní část budovy je zaklenuta valeně a kolem pilířového schodiště jsou použity placky.³¹³ O něco mladší je Richterův dům (čp. 147-III.) v ulici Pod Bruskou. Tento volně stojící tříposchodový dům postavil v roce 1826 Josef KAURA (1788?–1840).³¹⁴ Vstup domu je zdůrazněn předsunutým loubím s arkádami. Také na tomto domě jsou hlavním členícím prvkem fasády trojúhelné frontony, umístěné nad okny prvního patra.³¹⁵ Můžeme zmínit dům čp. 412-III. na Újezdě z roku 1828 od Jana Kristiána VÍTKA (1766–1848).³¹⁶ Průčelí stavby obsahuje tři půlkruhové otvory. A okna prvního patra jsou doplněna trojúhelnými frontony. Což bylo v této době běžné architektonické řešení fasády, jak se ukazuje. Všechny prostory budovy jsou přímo osvětleny.³¹⁷

Dům čp. 320-I., stojící mezi ulicemi Karoliny Světlé a Divadelní, prošel v letech 1827–1828 zásadní přestavbou, kterou vedl architekt Karel DUCHOSLAV (1794–1868).³¹⁸ Během této přestavby byla stavba zvýšena o druhé patro, Dále průčelí budovy bylo pročleněno lichými polokruhovými arkádami a pásovou rustikou s háky.

³⁰⁹ LÍBAL 1980, 81-83.

³¹⁰ VLČEK 2004, 732-733. Jan Klement Zobel (1777–1840) byl patrně synem Joesfa Zobela (1746–1814). Rodina pocházela z Tyrolska.

³¹¹ LÍBAL 1980, 69.

³¹² VLČEK 2004, 169.

³¹³ LÍBAL 1980, 83.

³¹⁴ VLČEK 2004, 302.

³¹⁵ LÍBAL 1980, 83-85.

³¹⁶ VLČEK 2004, 696; 716; 721. U tohoto architekta se objevují jména Jan Kristián Vítek, dále: Johann Christian Witteck, a nebo Johann Christian Wyteck, Wytteck, Witek, Wittek. Pocházel z Horního Slezska.

³¹⁷ LÍBAL 1980, 85.

³¹⁸ VLČEK 2004, 150.

Kolem dvorního průčelí vedou pavlače.³¹⁹ Zajímavý doklad pražského klasicismu dvacátý let představuje dům čp. 858-VII. na ostrově Štvanici, postavený v roce 1824. Tento patrový dům původně sloužil jako hostinec. Přízemní část této patrové budovy rytmičují toskánské polosloupky,³²⁰ nad kterými výrazně ční kordonová římsa. Prostory mezi sloupky jsou prolomeny slepými polokruhově ukončenými arkádami a do nich vloženy pravoúhlými okny. V prvním patře se uplatňují šambrány, přiléhající k podokenním římsám, které jsou podepřeny konzolami. Ve srovnání s plochostí prvního patra kontrastuje poměrně výrazné vyložení korunní římsy.³²¹

Činžovní dům Platýz

V rámci pražského klasicismu získal významné místo dům Platýz (čp. 416-I.) na dnešní Národní třídě, nazývaná dříve Nové aleje.³²² Tento první pražský činžovní dům začal vznikat v roce 1813. První stavební etapa byla dokončena v roce 1822.³²³ Stavbu navrhl a řídil Jindřich (Heinrich) HAUSKNECHT (1774–1823).³²⁴ Stavba tohoto domu trvala s přestávkami až do roku 1847. Na širokém hlavním průčelí stavby se uplatňují dva krajní a jeden střední rizalit, každý o třech okenních osách. Střední rizalit je v přízemní části doplněn portikem, který jenom nepatrně vystupuje do ulice, a jehož horní plocha je využita jako balkón prvního patra. Portikus je trojdílný a skládá se ze střední části, která je sedlově ukončena, a k němu přilehlých užších částí, které vrcholí vodorovným napražením. Obě tyto boční části jsou navíc doplněny dvojicí dórských sloupů. Za portikem se nachází tři vstupy, přičemž střední je sedlový a boční mají polokruhová napražení. Vrata jsou zdobena reliéfním motivem sluncí a obsahují letopočet 1822. Zbylá přízemní část budovy byla prolomena arkádami, k nimž jsou přiložené lizény. Arkády získaly na tu dobu moderní využití parteru, neboť sloužily jako obchodní výkladce. Každý polokruhový otvor přízemních arkád je ve vrcholu opatřený

³¹⁹ LÍBAL 1980, 85. Stavitel Karel Pollak zbudoval východní křídlo domu čp. 320-I. při ulici Konvitské. Pollak zasáhl do tohoto stavebního počínu v roce 1826, tedy těsně před Karlem Duchoslavem.

³²⁰ LÍBAL 1980, 85.

³²¹ VLČEK 2012, 489-490. Máme málo pramenů k této budově. Jediný určitější bod představuje nápis >>1824 D<<, který se nachází na mramorovém překladu před západním vstupem. Iniciála „D“ velmi pravděpodobně odkazuje ke jménu František Doubek, který byl v první polovině 19. století skutečně majitelem převážné části ostrova Štvanice včetně tohoto hostince.

³²² VLČEK 1996, 292-294; 599-600. Národní třída vystřídala v minulosti více názvů. Nazývala se původně Na příkopě, což bylo odvozeno od příkopu staroměstského opevnění. Po jeho zrušení ve druhé polovině 18. století se používal zmíněný název Nové aleje, dále Ve stromořadí, nebo U řetězového mostu. A po roce 1870 se prosadil název Ferdinandská, a nebo Ferdinandova třída, podle panovníka Ferdinanda V. (1793–1775).

³²³ LÍBAL 1980, 69-70.

³²⁴ PAVEL 2004, 217.

závěrovým klenákem. Nad přízemními arkádami se táhne vodorovný překlad. Pravoúhle rámované cvikly, vymezené překladem, lizénami a obloukem arkády jsou ozdobené listovým reliéfem. Většinu oken doplňují vodorovné nadokenní římsy.

Pouze okna v prvním patře rizalitů jsou opatřena trojúhelnými frontony. Střední rizalit je korunován nízkým tympanonem. Průjezd budovy je zaklenutý valeně. Na podestách přilehlého schodiště se využívá plackové klenby. Dům Platýz upoutá především svým širokým průčelím. Navazuje na soudobou i starší architekturu palácovou. Průčelí budovy působí reprezentativním a zároveň klidným, ukázněným dojmem. Tento zklidněný dojem je vyvolán pravidelnou dispozicí a převahou vodorovných prvků. Rovněž dórské sloupy u vstupu podtrhují solidnost a stavby.³²⁵

Pražský klasicismus třicátých let 19. století

Vrcholný klasicismus postupně přecházel do pozdního klasicismu v průběhu třicátých let 19. století. Tento přechod se vyznačoval především úbytkem plasticity průčelí. Vyvinula se také významná poloha pozdního klasicismu, která staví na minimalismu. Pro tento strohý styl se někdy užívá označení kasárenský, což vystihuje jeho časté využití i jeho uniformní architektonický ráz.³²⁶ Postupně rostla kultura bydlení, v bytech se projevila snaha po pravidelnosti dispozic. Kuchyně začínaly mít stále častěji přímý zdroj slunečního světla. V jednotlivých budovách se také obvykle zvětšil počet záhodů. Pavlače se prosadily jako hlavní komunikační systém bytové výstavby. Starší průlezné komíny byly postupně vytlačovány úspornějšími komíny úzkého profilu tzv. „ruskými“ a sporáky. Podobně jako v nových čtvrtích i v historickém jádru Prahy se v této době projevilo úsilí vytvářet pravidelný urbanistický rozvrh uliční sítě. Ve staré zástavbě tato snaha vedla k regulaci staré zástavby. Souběžně s tím se zvyšuje výšková hladina budov a zástavba se zahušťuje.³²⁷

Ve třicátých letech 19. století v Praze tvořil poprvé Petr NOBILE (1776–1854),³²⁸ tehdy už zkušený architekt, který dříve osvědčil své schopnosti například při přestavbě kynžvartského zámku kancléře Metternicha.³²⁹ Petr Nobile získal prestižní zakázku, jejímž zadavatelem byl císař. Jednalo se o obnovu hradeb před vídeňským

³²⁵ LÍBAL 1980, 69-72.

³²⁶ LÍBAL 1980, 88.

³²⁷ LÍBAL 1980, 88.

³²⁸ LÍBAL 1980, 88.

³²⁹ VLČEK 2004, 450-451.

Hufburgem.³³⁰ První významnou pražskou zakázkou architekta Nobileho se stala Koňská brána, postavená přibližně v roce 1830. Byla součástí tehdy ještě stojícího pražského opevnění a ústil do ní tehdejší Koňský trh, dnešní Václavské náměstí. Opevnění včetně Koňské brány bylo zbořeno v roce 1873.³³¹

Brána měla monumentální ráz. Její široké průčelí bylo ve střední části opatřeno portikem, který dostal podobu vítězného oblouku. Jednalo se o vstup s polokruhovým nadpražím, který byl orámovaný polosloupky a vodorovným kladím. Oba konce budovy byly doplněné pilastry vysokého řádu. Spodní část fasády vyplňovala bosáž. Obě postranní části obsahovaly tři okenní osy. V přízemí byla okna obdélná. Pak následoval pás zdíva a nad ním jednoduchá římsa a nad římsou se nacházela menší okna, která měla tvar polokruhu. Tato malá okna v patře byla orámována bosáží. Vršek stavby byl krytý kladím, které vystupovalo do prostoru nad portikem a také nad postranními pilastry budovy. Nad kladím byla zbudována atika. Střední část budovy nad vítězným obloukem byla korunována tympanonem a zvýšenou atikou. Tvarosloví stavby částečně vycházelo z francouzského revolučního proudu klasicismu, což se projevilo využitím jednoduchých objemů. Zároveň se zde projevil vliv monumentální „státní“ architektury, která přímo navazovala na antiku, především na římské vítězné oblouky, a která se těšila oblibě v Rakouské monarchii.³³² Připomeňme další významné pražské dílo architekta Nobileho. Kolem roku 1840 přestavěl Staroměstskou radnici ve stylu romantické novogotiky. Dílo dokončoval Pavel Sprenger v letech 1845–1848.³³³

Ve třicátých letech vznikla řada v Praze řada zajímavých staveb obytných. Karel POLLAK (1778–1850), činný v Praze už v desátých a dvacátých letech,³³⁴ učinil v letech 1831–1832 přestavbu budovy Lázně čp. 286-III na Malé Straně na nároží ulice Lázeňské a Saské.³³⁵ Další architekt Josef Klemnet ZOBEL (1777–1840), kterého už také známe z předchozích let³³⁶, se stal v roce 1832 autorem dvoupatrového domu čp. 497-III. na Kampě. Součástí domu je strmé visuté schodiště na půdorysu písmene

³³⁰ PETRASOVÁ 2001, 55.

³³¹ VLČEK 2012, 601-605.

³³² PETRASOVÁ 2001, 55.

³³³ LÍBAL 1980, 99-100. Nobileho přestavba radnice z roku 1840 nebyla veřejností přijata. Tato nespokojenost nakonec vedla k tomu, že rozsáhlá Nobileho rekonstrukce radnice byla zastavena císařským dvorem. A dokončení východního průčelí budovy bylo svěřeno vídeňskému úřednímu architektovi Pavlu Sprengerovi, který zde působil v letech 1845–1848. Na konci druhé světové války v květnu 1945 bylo východní radniční křídlo vypáleno a zbořeno.

³³⁴ VLČEK 2004, 514-515.

³³⁵ LÍBAL 1980, 88.

³³⁶ VLČEK 2004, 732-733.

„U“ ve dvorním traktu.³³⁷ Ve stejné době, od roku 1832 se stavěla Richtrova vila (251-III.) v hradčanské ulici Na Opyši podle plánů Josefa Klementa PEŠKA (1790–1862).³³⁸ Průčelí budovy je zdůrazněno rizalitem, jehož součástí je portikus s toskánskými sloupy.

Z vrchu je portikus zatížený trojúhelným tympanonem. Od stejného architekta pochází novostavba hlavní budovy bývalé Zemědělské rady (čp. 799-II.) na Václavském náměstí z roku 1833. Široký průjezd do domu je zakrytý pomocí neobvyklé segmentové klenby s kazetami. V sousedním dvorním traktu je umístěné visuté trojramenné schodiště. Vstup do této části je orámovaný dvěma dvojicemi dórských sloupů.³³⁹

V roce 1835 byl postaven dům čp. 962-I. na rohu Rytířské a Melantrichovy ulice podle návrhu Martina HAUSKNECHTA (kol. 1792–1824).³⁴⁰ Dvoupatrová stavba obsahuje v přízemí půlkruhové arkády a stavbu navíc člení pilastry vysokého řádu. Prostor pod okny druhého patra je členěn pomocí ornamentálního vlysu.³⁴¹

Naproti stojí dům čp. 528-I. na rohu Rytířské ulice a Uhelného trhu.³⁴² Stavbu zbudoval v roce 1841 Josef Ondřej KRANNER (1801–1871).³⁴³ Průčelí dvoupodlažní stavby člení vysoký pilastrový řád. Nad okny se uplatňují z větší části nadokenní římsy a v menší míře trojúhelné frontony. Dům kryje valbová střecha.³⁴⁴

Ve stejné době prošel úpravou také dům čp. 534-I. Podobně jako u mnohých domů této doby se na fasádě uplatňuje vysoký pilastrový řád. Kanelurované pilastry nahoře končí kompozitními hlavicemi. Okna prvního patra jsou doplněna trojúhelnými frontony. Nad okny druhého patra se nachází ornamentální reliéfní pás. Nad průčelím se zvedá nízký trojúhelný štít.³⁴⁵

V letech 1836–1839 proběhla přestavba paláce Goltz-Kinských (čp. 606-I.) mezi Týnskou uličkou a Staroměstským náměstím pod vedením Josefa Ondřeje Krannerera (1801–1871).³⁴⁶ Výrazně byla změněna dvorní křídla této budovy.³⁴⁷ Dvoupatrové

³³⁷ LÍBAL 1980, 89.

³³⁸ VLČEK 2004, 491. Autor tvořil pod jménem Josef Klemens Peschka.

³³⁹ LÍBAL 1980, 89.

³⁴⁰ VLČEK 2004, 217-218.

³⁴¹ LÍBAL 1980, 89.

³⁴² VLČEK 2004, 514-515. Uliční frontu na Uhelném trhu tvoří dále dům čp. 526-I. z roku 1835 od Karla Pollaka (1778–1850).

³⁴³ VLČEK 2004, 336.

³⁴⁴ LÍBAL 1980, 89-90.

³⁴⁵ LÍBAL 1980, 90.

³⁴⁶ VLČEK 2004, 336-337. Joseph Andreas (v matice uvedeno Anton) Kranner rozvíjel svou činnost ve více stavebních polohách. Své významné dílo Kašnu s pomníkem Františka I. (Hold českých stavů) navrhl v roce 1845 v novogotických formách. Spolupracoval na tomto díle s Josefem Maxem.

průčelí stavby obsahuje tříosé rizality, které jsou členěny pilastry vysokého řádu a na nárožích jsou armovány rustikou.³⁴⁸

Jan Maxmilián HEGER (1811–1855)³⁴⁹ se v roce 1836 rozšířil Pachtovský palác (čp. 208-I.) mezi ulicí Karolíny Světlé, Anenským náměstím a Smetanovo nábřežím.

Novostavba klasicistního nájemního domu doplňuje starší barokní zástavbu

Pachtovského paláce a je s ním spojena pomocí krátkých křídel.³⁵⁰ Přízemní část

paláce je pročleněna bosáží a obsahuje polokruhově zakončená okna. Nad okny prvního a druhého patra ční nadokenní římsy, podepřené konzolkami. Snížené třetí patro získalo o něco výraznější členění v podobě toskánských pilastrů.³⁵¹

Ve třicátých letech 19. století doplnil architektonický výraz Prahy Josef TREDROVSKÝ (1796–1842)³⁵² Tvorba tohoto tvůrce vyhovovala dobovým stahům po střízlivém výrazu budov. Osvojil si klasicistní polohu, která se zakládala na prostotě, a která u mnohých vzbuzovala pocit monotónní kasárenské tvorby. Tredrovský v roce 1837 navrhl v tomto duchu třípatrový dům čp. 973-I. na Národní třídě. Podrobně bylo řešené další dílo stejného stavitele z roku 1838, dvouposchod'ový dům čp. 526-III. na rohu ulic Letenské a U lužického semináře. Jediný výraznější prvek fasády představují v prvním patře nadokenní římsy podepřené konzolkami. Tredrovský propůjčil „kasárenský“ vzhled také škole čp. 528-III., zbudované v letech 1837–1839 na někdejší areálu karmelitánů. Střední část dlouhého průčelí školy vyplňuje mělký pětiosý rizalit, který je pročleněn pomocí vysokého pilastrového řádu. Tento prvek dodává stavbě monumentální výraz. Rizalit je korunován nízkým trojúhelným štítem.³⁵³

Klasicistní architektura Vinzenze Kulhána

V rámci pražského pozdního klasicismu dosáhl stěžejního významu Vincenz KULHÁNEK (1791–1864).³⁵⁴ S Kulhánkem souvisí dvě stavby, zbudované kolem roku

³⁴⁷ LÍBAL 1980, 91.

³⁴⁸ VLČEK 1996, 610-612. Palác Goltz-Kinských stojí na místě, které bylo zastavěno ve středověku a renesanci, jak dokládají archeologické výzkumy. Pozdně barokní palác Goltz-Kinských byl postaven v letech 1755–1765 snad podle návrhu Anselma Luraga.

³⁴⁹ VLČEK 2004, 224.

³⁵⁰ VLČEK 1996, 212-214. Palác Pachtů z Rájova prošel několika stavebními etapami. Většina paláce vznikl v době barokní. Připisován byl dříve Františku Maxmiliánu Kaňkovi, posléze Janu Josefu Wirchovi nebo Josefu Jägerovi.

³⁵¹ LÍBAL 1980, 91.

³⁵² VLČEK 2004, 669.

³⁵³ LÍBAL 1980, 91.

³⁵⁴ VLČEK 2004, 351. Vincenz (Čeněk) Kulhánek studoval v letech 1812–1814 stavovskou polytechniku.

1840, které vyjadřují dvě významné polohy této doby. Jedná se o přestavbu Rohanského paláce (čp. 386-III) z roku 1838–1841 v Karmelitské a Harantově ulici. Připomeňme, že dříve v roce 1807 se Josef Zobel stal autorem přestavby paláce. Tehdejší přestavba se týkala především interiérů.³⁵⁵ Kulhánek přestavěl průčelí do dnešní podoby. V přízemní části průčelí se uplatňuje bosáž. Střední rizalit obsahuje kanelurované pilastry vysokého řádu s kompozitními hlavicemi. Rizalit je završený atikou, která má tvar trojúhelného tympanonu se svisle ukončenými okraji. Okna prvního patra paláce jsou zatížena trojúhelnými frontony. Úzké plochy pod nimi jsou členěné reliéfním ornamentem.³⁵⁶

Kulhánek dále zbudoval své nejznámější dílo Klárův ústav slepců čp. 131-III. na Klárově. Tato dvoupatrová stavba vznikla v letech 1836–1844. Široce rozevřené průčelí je ve střední části zvýrazněno pětiosým rizalitem, který vrcholí trojúhelným tympanonem. [17] Ve všech patrech budovy jsou použita polokruhově vrcholící okna. V zadní části stavby se nachází kaple, složená z obdélné lodi a půlkruhové apsidy. Interiér kaple je uzavřen pomocí valené klenby s výsečemi. Klárův ústav upoutá především jednoduchostí a symetrií. Z velké části navazuje na styl rakouských úředních budov.³⁵⁷ Kulhánek tedy působil na dvou významných stavebních zakázkách čtyřicátých let. Přestavba Rohanského paláce zastupuje monumentální tendenci pozdního klasicismu, což dokazují pilastry vysokého řádu. Naproti tomu druhé Kulhánkovo dílo, Klárův ústav představuje klasicistní směr, který tíhne k jednoduchosti a plošnosti. Slovo „ukázněný“ se nabízí jako výstižné označení tohoto klasicistního směru. Zrovna tak obtožní označení „úřednický“, „případně „kasárenský“ styl.³⁵⁸

Pražské stavby čtyřicátých let 19. století

Ve čtyřicátých letech 19. století začíná klasicismus ztrácet výsadní postavení. Sítil vliv romantického historismu. Sahalo se často ke gotickým formám. Do této stylové skupiny patří například přestavba Staroměstské radnice, dokončená v roce 1848, na které se podíleli Petr Nobile a Pavel SPRENGER (1798–1854).³⁵⁹ A nebo sem patří pomník Františka I., postavený v letech 1844–1846 Josefem Ondřejem KRANNEREM

³⁵⁵ LÍBAL 1980, 62-65; 91.

³⁵⁶ LÍBAL 1980, 91-93. Pro rekonstrukci Rohanského paláce byl vybrán původně projekt stavitele Jana Novotného. Stavební ředitelství tento návrh zamítlo a rozhodlo, že rekonstrukce proběhne podle návrhu Kulhánka, který je „shodou okolností“ zaměstnancem ředitelství. Tuto změnu nelibě nesl stavebník paláce.

³⁵⁷ LÍBAL 1980, 93. Styl rakouských úředních budov byl vytvořený Pavlem Sprengerem.

³⁵⁸ LÍBAL 1980, 62-65; 93.

³⁵⁹ VLČEK 2004, 618-619.

(1801–1871).³⁶⁰ Stejný architekt vypracoval plány na stavbu Šlikovského paláce čp. 61-II. na nároží současné Spálené ulice a Národní třídy, postaveného v roce 1848. Na průčelí této stavby se uplatnily volné citace pozdní anglické tudorovské gotiky.³⁶¹

K romantické novogotice patří také tvorba Bernarda GRUEBERA (1807–1882), který působil jako profesor pražské techniky v letech 1844–1870).³⁶² Ten v duchu romantického novogotického historismu navrhl domy v blízkosti zmíněného pomníku Františka I. Grueberovi byla také v letech 1845–1846 svěřena obnova královského letohrádku,³⁶³ který získal novogotický vzhled už o čtyřicet let dříve pod vedením Georga Fischera, Ignáce Aloise Palliardiho a Johanna Philipa Joendla.³⁶⁴ Bernard Grueber spolu s Kašparem PŘEDÁKEM (1790–1860)³⁶⁵ zbudovali v duchu romantické novogotiky Aehrenthalský palác čp. 628-II. ve Štěpánské ulici v roce 1847. Později byla stavba zbořena.³⁶⁶

V rámci dobového historismu začínal zesilovat zájem o renesanční inspirační zdroje. Využívala se stále častěji polokruhová okna.³⁶⁷ Příkladně Desfourský palác na Florenci z let 1846–1847 od Josefa Ondřeje Krannerera (1801–1871). Tato tříposchod'ová nárožní stavba také vychází v mnohém z rané florentské renesance, jak upozorňuje Dobroslav Líbal. Průčelí paláce je nároží zalomeno a opatřeno plochým kvádrováním a římsami. Ovšem polokruhová okna nalezneme toliko v přízemí. A přízemí je opatřeno bosáží, která navíc opisuje kolem polokruhových okenních nadpraží obruby, přičemž tyto obruby jsou ve vrcholech mírně převýšené. Zalomené nároží je v prvním patře zdůrazněné trojstranným balkonem. V interiérech se nachází visuté schodiště, umístěné v místě styku dvou hlavních křídel budovy. Půdorysně je schodiště vymezeno zajímavým víceúhelníkem. Schodiště i podesty jsou vynášeny mramorovými toskánskými sloupy s arkádami. Stěny pokrývají desky z umělého mramoru. Na schodiště v prvním poschodí navazují šestiboký sál a přilehlý salón, oba prostory také obložené umělým mramorem. Místnosti paláce mají většinou malované stropy a uměleckořemeslné vybavení interiérů využívá formy druhého baroka.³⁶⁸

³⁶⁰ VLČEK 2004, 336-337.

³⁶¹ LÍBAL 1980, 119.

³⁶² VLČEK 2004, 205-206. Anton Bernard Grueber pocházel z Bavorska a uplatnil se jako profesor a historik umění v Praze. Po odchodu Johanna Gutensohna v roce 1844 byl povolán na pražskou Akademii. V roce 1870 byl zde vystřídán svým žákem Josefem Niklasem.

³⁶³ LÍBAL 1980, 99-102.

³⁶⁴ VLČEK 2004, 175.

³⁶⁵ VLČEK 2004, 532-533.

³⁶⁶ LÍBAL 1980, 119.

³⁶⁷ LÍBAL 1980, 302.

³⁶⁸ LÍBAL 1980, 114-116.

Druhé baroko (nazývané někdy druhé rokoko) se stalo dalším projevem romantismu.³⁶⁹ Jednalo se o uměleckou módu kolem poloviny 19. století, která postihovala především umělecké řemeslo. Dobroslav Líbal druhé baroko vysvětloval jako doklad romanticky zaměřeného raného eklektismu. Jako vrcholný příklad takové tvorby uvádí úpravy salónů Kounického paláce v Panské ulici čp. 890-II. z let 1843–1844. Návrhy úprav vypracoval Kašpar Předák (1790–1860).³⁷⁰ Ve druhé polovině padesátých let 19. století se druhé baroko začínalo objevovat i na fasádách. Josef MALIČKÝ (1810–1882)³⁷¹ se prosadil jako významná architektonická osobnost tohoto směru. K jeho počínům patří přestavba a rozšíření někdejší mincovny, pozdější budovy zemského soudu (čp. 587-I.) na rohu Ovocného trhu a Celetné ulice. Architekt na této fasádě docílil výtvarné směsi renesance, baroku i klasicismu.³⁷² Formy druhého baroka vtisknul Josef Maličský v letech 1861–1862 fasádě někdejšího Stallburgského paláce v Panské ulici čp. 895-II. Na průčelí této stavby nalezneme střídání hladkých a bosovaných stěn, nebo pilastrového vysokého řádu, dále zprohýbané suprafenestry a především zahuštěný dekor.³⁷³

Připomeňme, že umělecké úsilí této doby přinesla díla, která nemají jednoznačný inspirační zdroj. Za hlavní znak této různorodé tvorby se dá považovat bizarnost. K těmto těžko zařaditelným počínům patří přestavba domu čp. 1029-II. v Havlíčkově ulici. Alexander HELLMICH (1812–70. léta 19. století)³⁷⁴ tuto stavbu přestavěl v roce 1845 na hotel a proslulou kavárnu u nádraží.³⁷⁵ Podobným výtvarným solitérem je třípatrový dům U černé růže Na příkopě čp. 853-II. Budovu postavil v roce 1847 architekt Jan Jindřich FRENZL (1807–1853?)³⁷⁶ a navrhl pro ni byty s koupelnami.³⁷⁷

³⁶⁹ POCHE 1980, 430-431. Druhé baroko souviselo mimo jiné s tím, že měšťanstvo kolem roku 1850 finančně zesílilo a získalo sebevědomí. Návrat ke zdobným formám baroka 18. století posloužil měšťanstvu jako prostředek, jak se vyrovnat se feudálům, kteří v baroku vládli. Kolem roku 1860 se měšťanstvo v Evropě obrátilo pozornost k vlašské renesanci 15. a 16. století, která byla pokládána za první významný doklad kapitalistické společnosti.

³⁷⁰ LÍBAL 1980, 116-117. Kašpar Předák také v letech 1845–1846 zasáhl do podoby Kaiserštejnského paláce na Malostranském náměstí (čp. 37-III.), kde navrhoval umělecké vybavení hlavního sálu České spořitelny (1. patro). Předák v tomto případě vycházel z anglického klasicismu 18. století.

³⁷¹ VLČEK 2004, 395-396.

³⁷² LÍBAL 1980, 121.

³⁷³ LÍBAL 1980, 121.

³⁷⁴ VLČEK 2004, 395-396. Alexander (Antonín) Hellmich (Helmich).

³⁷⁵ LÍBAL 1980, 118-119.

³⁷⁶ VLČEK, 2004, 185-186. Johann Heinrich Frenzl (Frenzel) byl stavitel, u kterého neznáme osobní data. Bývá proto někdy ztotožňován s Johannem Davidem Frenzlem (1807–1853).

³⁷⁷ VLČEK, 2004, 185-186.

Vedle těchto historizujících a eklektických uměleckých poloh pokračovaly kolem poloviny 19. století tendence ukázněné až strohé. Poměrně omezený výtvarný rejstřík tohoto „kasárenského stylu“ byl v této době rozšiřován o prvky italské rané renesance. Šlo většinou o zjednodušenou variantu florentské renesanční tvorby.³⁷⁸ Díky příklonu k italské renesanci byla znovu zhodnocena římská antika. Hlavním znakem této tvorby byly půlkruhově zaklenuté stavební otvory a výrazná bosáž. Tento proud našel uplatnění především ve státních zakázkách. Rozšířil se tak rejstřík výtvarně omezeného „úředního“ klasicismu. Připomeňme, že Kulhánkuv Klárův ústav nese znaky tohoto stylu. Klasicismus upřednostňoval rovná napraží oken. Pokud se na klasicistní stavbě objevily polokruhově zakončené otvory, bylo to většinou v přízemí, kde tyto polokruhové otvory vytvářely společně s bosáží jakýsi podstavec stavby. Takové pojetí nalézáme například v pevnostní architektuře. V pozdním klasicismu čtyřicátých let stoupá podíl oken s polokruhovým, případně segmentovým nadpražím i ve vyšších podlažích. Projevil se tedy vliv italské renesance, a ovšem také vliv konstruktivního uvažování. Tomuto konstruktivnímu uvažování odpovídá mimo jiné vznik tzv. „obloukového stylu“, který v německém prostředí zapustil kořeny už před rokem 1830. V tomto stylu bylo klenutí povýšeno na hlavní stýlotvorný činitel. Bavorský „obloukový styl“ má hodně společného s o něco mladším novorománským stylem a částečně předznamenává novorenesanci.³⁷⁹

Zatímco vodorovná nadpraží byla namáhána na ohyb a byla tak konstrukčně více zranitelná, klenutá nadpraží vystavovala stavební materiál, tedy především kámen a cihly, nikoliv ohybu nýbrž tlaku, kterému kámen i cihla odolává nejlépe. Tento konstrukčně výhodný princip získal oblibu především u provozních staveb, jako byly např. továrny. Dělo se tak už ve třicátých letech 19. století. Podobně tomu bylo u staveb státních a úředních, a nebo u staveb vojenského účelu. Tento úsporný styl ovlivnil také podobu nového stavebního druhu, a sice podobu drážních staveb.

Rozvoj Prahy se stále zrychloval. Nezřídka se stávalo, že novým stavbám musely ustoupit celé skupiny budov. Využívá se nadále dvojtraktových dispozic, které jsou někdy rozšířené do dvorních křídel. Otevřené pavlače se vyvinuly do poměrně jednotné podoby, byly na kamenných krakorcích a měly kovaná zábradlí. Schodiště vznikala převážně visutá. Schodišťové pilíře působily nejen technicky ale i zajímavým

³⁷⁸ LÍBAL 1980, 99-102. Připomeňme karlínská kasárna pro ženijní vojsko čp. 20-X. na Křižíkově třídě, tehdy nejrozsáhlejší veřejnou budovu.

³⁷⁹ VYBÍRAL 2002, 71; 93; 142. Vynálezce tohoto stylu byl německý architekt Heinrich Hübsch.

výtvarným dojmem. Starší plackové klenby byly nahrazovány klenbami valenými, které měly často stlačený nebo segmentový průřez.³⁸⁰ Průčelí budov byla v první polovině čtyřicátých let zdobena často pilastry. Používal se vysoký pilastrový řád a nebo individualizované pilastry v každém poschodí, vrcholící toskánskými případně kompozitními hlavicemi.³⁸¹

V roce 1844 vyrostlo v Karmelitské ulici na Malé Straně (čp. 377-III) stavební ředitelství. Hlavní průčelí je pročleněné bosáží a je prolomeno polokruhově ukončenými okny a portály. Čerpalo se patrně z nejstarší toskánské renesance.³⁸²

První pražské nádraží postavené v roce 1845, nazývané také Praha-střed, nebo Masarykovo nádraží, z velké části také vycházelo z renesančních předloh.³⁸³ Jako zdroj inspirace posloužila především římská Cancellaria. Pražské nádraží podobně jako jeho předloha obsahuje půlkruhově ukončená okna v pravoúhlém zarámování s rovnými nadokenními římsami. Oba kraje nádražní budovy vytváří rizality, které jsou opatřené konzolovými římsami, pravděpodobně odvozenými z okruhu florentské rané renesance. Autorem stavby se stal vrchní inženýr Antonín Jungling, který našel uplatnění právě v oblasti nádražních budov. S tímto pražským nádražím souvisela stavba viaduktu pražské drážďanské dráhy. Vznikl v letech 1846–1849 podle návrhu českého železničního inženýra Jana Pernera a Ludvíka Negrelliho. Toto nejrozsáhlejší technické dílo pražského klasicismu se stalo se svými 85 půlkruhovými otevřenými oblouky v té době největší železniční stavbou v Evropě.³⁸⁴

Další výtvarnou polohu čtyřicátých let 19. století, která nás zajímá nejvíce, představuje klasicismus. Ten si udržel poměrně silnou pozici i po polovině století. Jmenujme například přestavbu domu čp. 348-III. z roku 1840 ve Vlašské ulici od Martina Hausknechta (*kol. r. 1792).³⁸⁵ Okna prvního patra jsou zatížena trojúhelnými a segmentovými frontony, což byl prvek hojně užívaný po celé období klasicismu. Dále do tohoto okruhu patří smíchovský dům 5-XVI. na třídě S. M. Kirova, postavený v

³⁸⁰ LÍBAL 1980, 102.

³⁸¹ LÍBAL 1980, 105.

³⁸² LÍBAL 1980, 100-101.

³⁸³ POCHE 1980, 19-20. V roce 1845 vzniklo první pražské nádraží a současně bylo dokončeno spojení Prahy s Olomoucí. Z Olomouce dále trať vedla do Brna a dále do Vídně. V roce 1851 se železnice rozšířila z Prahy také severním směrem do Podmokel a Drážďan, s tím souviselo zbudování Negrelliho viaduktu. Stará koňská železnice založená v roce 1834, vedla z Prahy přes Brusku západním směrem do kladenské oblasti a byla napojena v roce 1866 na zmíněnou trať vedoucí z Prahy do Podmokel. V roce 1862 byl zahájen provoz Západní dráhy, která spojovala Smíchov s Plzní. V roce 1873 byl postaven železniční most pod Vyšehradem. Západní dráha byla pomocí tohoto mostu spojena s novým hlavním nádražím.

³⁸⁴ LÍBAL 1980, 101-102.

³⁸⁵ VLČEK 2004, 217-218.

letech 1840–1841. Jedná se o dvoupodlažní dvojkřídlý dům, zakrytý sedlovou střechou. Střední část širokého průčelí zdůrazňuje pětiosý rizalit s balkonem a vrcholící trojúhelným tympanonem. Parapetní zadržky jsou ozdobené ornamentálními reliéfy.³⁸⁶

Připomeňme významnou karlínskou stavbu na Sokolovské třídě, nazývanou Červená hvězda (čp. 5)³⁸⁷, postavenou Janem Ripotou v roce 1843. Široké dvoupatrové průčelí této budovy je členěno toskánskými pilastry vysokého řádu. Tato budova představuje monumentalizovanou variantu pozdního klasicismu.³⁸⁸ Ripota navrhl také plány na úpravu Chotkova paláce 458-III. v Hellichově ulici, která se uskutečnila v roce 1848. Během této úpravy byl palác prodloužen k východu a zároveň došlo ke sjednocení celého průčelí do strohé až kasárenské podoby.³⁸⁹

Podobně velkoryse působí dvoupatrová budova čp. 147-X. na nároží Křižíkovy a Thámovy ulice od Josefa Schmidka. Ploché průčelí obsahuje toskánské pilastry vysokého řádu. Průjezd je zakryt pomocí stlačené valené klenby. Přízemí je zaklenuté plackami. Budova má visuté půlkruhové schodiště.³⁹⁰

Na Malé Straně vznikl soubor pozdně klasicistních staveb. Josef Kaura ml. (1805–1882)³⁹¹ zde zbudoval dům čp. 419-III. Tato třípatrová trojkřídlá nárožní stavba byla postavena v roce 1842. Kaura také postavil v roce 1843 protilehlý nárožní dům čp. 420-III. Ze stejné doby pochází také dům čp. 442, postavený v roce 1842 Josefem TREDROVSKÝM (1796–1842).³⁹² Na průčelí se objevují pilastry pro každé poschodí zvlášť, a vrcholí akantovými a kompozitními hlavicemi. Do dvora se stavba otevírá segmentovými arkádami. Tredrovský se v roce 1843 stal tvůrcem domu čp. 530-III. Na průčelí mezi všemi třemi poschodími probíhají vodorovné ornamentální pásy. Okna prvního i druhého patra jsou opatřena šambránami, které nahoře obsahují uši s kapkami. V prvním patře jsou okna zatížena lehce zalomenými nadokenními římsami.³⁹³

V roce 1845 proběhla přestavba domu čp. 751-I. na Haštalském náměstí podle návrhu Jana Brenna. Plochy nad okny přízemí a prvního patra byly doplněny vpadlými

³⁸⁶ LÍBAL 1980, 103-105.

³⁸⁷ LÍBAL 1980, 104-106.

³⁸⁸ VLČEK 2004, 549-550.

³⁸⁹ LÍBAL 1980, 110. Já už chci datat.

³⁹⁰ LÍBAL 1980, 106.

³⁹¹ VLČEK 2004, 302. Kaura někdy psán Koura.

³⁹² VLČEK 2004, 669.

³⁹³ LÍBAL 1980, 107-108.

obdélnými poly s reliéfní výzdobou. Obě poschodí získala pilastry s kompozitními hlavicemi.³⁹⁴

Jan Jindřich Frenzel postavil v roce 1843 dům čp. 531-III. na Vítězné třídě. Do průčelí této pozdně klasicistní stavby se promítá jistá dávka monumentality. Přízemí stejné jako první patro je členěné vodorovnými pásy. Zatímco druhým a třetím poschodím prochází kompozitní pilastry vysokého řádu.³⁹⁵ Dále se Frenzel stal v letech 1845–1846 autorem přestavby Šlikovského domu čp. 111-IV. na Pohořelci. Průčelí stavby člení toskánské pilastry vysokého řádu.³⁹⁶

Podobně byla řešena průčelí rozlehlého Wallisova paláce čp. 138-II. Na nároží Národní třídy a Voršilské ulice (dnes již zbořeného). Hlavní i boční průčelí budovy obsahovala mělké rizality, které měly dvě nejvyšší patra zdůrazněná vysokým řádem kompozitních pilastrů.³⁹⁷

Vysokého pilastrového řádu se užilo také během pozdně klasicistní přestavby domů čp. 512 a 513-I. na nároží Havelské a Michalské ulice. Tato přestavba sjednotila obě budovy. Dům čp. 513-I. byl zbudován na starších základech už v roce 1837 Václavem Dudou (1779–1859).³⁹⁸ V roce 1846 se uskutečnila zmíněná přestavba podle plánů Josefa Kaury ml. Přízemní část obou domů je pročleněna toskánskými pilastry. Vyššími patry stoupají korintské pilastry vysokého řádu, které půdorysně navazují na přízemní pilastry. Nad okny druhého patra jsou vysazeny vodorovné nadokenní římsy, doplněné akroteriiemi.

Stejně výtvarné poloze náleží pozdně klasicistní úprava Thunovského paláce (čp. 193-III.), tedy někdejšího paláce pánů z Hradce, v Thunovské ulici na Malé Straně podle návrhu Jana BĚLSKÉHO (1815–1880).³⁹⁹ Během této úpravy z roku 1847 vzniklo nádvorní průčelí zadní palácové budovy. Toto průčelí obsahuje vysoký řád kompozitních pilastrů. Ve střední části průčelí se nachází poměrně nízká štíhlá hranolová věž, která je opatřena sruženými pilastry. Okna prvního patra jsou kryta trojúhelnými frontony.⁴⁰⁰

³⁹⁴ LÍBAL 1980, 108.

³⁹⁵ LÍBAL 1980, 93; 108; 119. Jan Jindřich Frenzel se stal pravděpodobně autorem domu čp. 955-II. na nároží ulice U půjčovny a Jeruzalémské. Stavba budovaná v letech 1839–1840 v sobě ukrývala sál, v němž August Stöger provozoval české divadlo. Tentýž autor zbudoval v roce 1847 třípatrový dům U černé růže Na Příkopě čp. 853-II. Průčelí stavby je řešeno svěbytně a nedá se jednoznačně stylově zařadit. V bytech této stavby byly už navrženy koupelny.

³⁹⁶ LÍBAL 1980, 110.

³⁹⁷ LÍBAL 1980, 108-110.

³⁹⁸ VLČEK 2004, 148.

³⁹⁹ VLČEK 2004, 53-54. Psaný také Bělsky, Bielsky.

⁴⁰⁰ LÍBAL 1980, 109-110.

VII.) LÁZNĚ V OBDOBÍ KLASICISMU

Klasicismus je v Českých zemích spojen s rozvojem lázeňství. Tento rozvoj souvisel s dobovým ideálem zdravého těla a ducha. Tomuto ozdravnému procesu měly sloužit především procházky v přírodě. Tomuto úsilí také přispíval přiměřený společenský život a využívání vodoléčby. Díky těmto představám o zdraví se na konci 18. století rozšířily nové stavební úkoly, které souvisely s lázeňstvím. Jednalo se především o kolonády, lázeňské domy a pavilony. Dobový novoklasicismus poskytoval prvky, které lázním dobře vyhovovaly. Byly to kolonády, příznačné pro klasicismus, které dotvářely lázeňskou atmosféru a lázeňský provoz. Zároveň klasicistní architektura byla často složena z jednoduchých tvarů a její povrchové úpravy byly světlé, většinou bílé, což naplňovalo představy o zdravém a čistém prostředí.⁴⁰¹ Podobu lázní doby (neo)klasicismu, tedy přibližně do 40. let 19. století, určovala stavební ředitelství zřizovaná v lázeňských městech. Ředitelství v této době se stala podstatným šřítelem klasicismu. Díky tomu se v lázeňských městech rozšířil jednotný styl pramenů a vřidel, styl opřený o dobový klasicismus. Byly patrně vytvořené normativní předlohy.⁴⁰² Lázeňská architektura podléhala tedy určitému úřednímu dohledu, podobně jako tomu bylo u „veřejných staveb“ té doby. Můžeme tento jev chápat tak, že společnost včetně státního aparátu tehdy pokládala za vhodné vtisknout lázním jednotnou formu. Tato snaha sice mohla být řízena direktivně, ale měla dokládat skutečnost, že lázeňství se stalo veřejným statkem, a že nad ním převzal záštitu stát.

Lázně Teplice

Nejstarší lázně nechala zbudovat rodina Clary-Aldringen na svém letním sídle ve dvouměstí Teplice-Šanov. Základ lázní vytvořily tři odlišné části, které se rozvíjely souběžně, a které se posléze spojily do lázeňského města. První část tvořil zámek, který v letech 1798–1801 do klasicistní podoby přestavovali drážďanští architekti Anton

⁴⁰¹ PETRASOVÁ 2001, 47.

⁴⁰² PETRASOVÁ 2001, 48-49. Taťána Petrasová zmiňuje, že normativní předlohy lázeňských pramenů a vřidel možná bylo vídeňským generálním dvorským ředitelstvím dodáváno jednotlivým krajským stavebním ředitelstvím, a nebo že normativní předlohy vznikaly v rámci výuky na vídeňské Akademii. Není dosud zcela jasné, kde přesně se předlohy vzaly.

GIESSEL (1751–1822) a THEIL.⁴⁰³ Další část je tvořena městem, které se rozprostíralo kolem zámeckého a lázeňského náměstí, kde probíhaly stavební práce v letech 1800 – 1808 a potom v letech 1820–1824. Třetí část představovaly lázně Šanov, kde se stavělo v letech 1796–1806 a potom v letech 1825–1845. V roce 1787 se správy zdejších rodinných pozemků ujal kníže Jan Nepomuk Clary-Aldringen. S jeho pomocí zde byly zakládány lázeňské pavilony a probíhaly parkové úpravy. V roce 1796 zde vyrostla nejstarší budova nových lázní, nazvaná Hadí lázně (budova prošla úpravou v letech 1838–1839). Tato přízemní stavba obsahovala dva sloupové portiky a několik polokruhových nadsvětlíků nad okny a dveřmi. Posléze byly postaveny další dvě lázeňské budovy, a sice Kamenné lázně (1802) a Štěpánovy lázně (1806). Tyto pavilony se vyznačovaly jednoduchými uzavřenými tvary. Jejich fasády byly členěné plošnou nebo střídavou bosáží. Hlavní výtvarný dojem těchto staveb vycházel z jednoduchosti. Tento přístup měl velmi blízko k užitkovým stavbám, kterými se zabývala tzv. revoluční architektura. Štěpánovy lázně měly podobu malého altánu. Na jeho bosovaných stěnách se v pravidelných odstupech opakovaly přízdní sloupy. Kamenné lázně obsahovaly horní kruhové osvětlení. V zámeckém parku byl v roce 1807 postaven Apollonův templ, který byl doplněn šesti jónskými sloupy a ve štítě osvětlený nízkým segmentovým oknem. Ve stejné době se v parku objevil také Turecký pavilon uzavřeného homolového tvaru. V lázních postupně vznikala další výletní místa, a sice zámecké divadlo, lovecký pavilon Tuppelburg, bizarní zřícenina zvaná Schlackenbourg, která se pyšnila terasami, kavárnou a společenskými salonky. V přírodním parku u Trnovan byl zřízen restaurační domek klasicistního tvarosloví.

Ve dvacátých letech vyrostly v Teplicích rozsáhlejší lázeňské stavby. V roce 1823 byl postaven hotel U pruského krále. V roce 1824 se uskutečnila stavba hotelu Prince de Ligne. A v roce 1825 byl dokončen Panský dům. Na těchto stavbách se uplatnil reliéfní detail, který rozvíjel estetiku měšťanského biedermeieru.⁴⁰⁴

Františkovy Lázně

Františkovy Lázně získaly jméno podle svého zakladatele císaře Františka I. Byly založeny v roce 1793. Založení města si vynutilo pokácení 200 hektarového lesa.

⁴⁰³ VLČEK 2004, 197. Johann August Giesel (Giessel) se narodil a zemřel v Drážďanech. Vyučil se u pevnostního stavitele Christiana Franze Rennera. Získal znalosti také u inženýra-plukovníka Egona E. Franckeho. V Drážďanech podle Gieselova návrhu vznikl palác prince Maxmiliána. Ten byl zničen na konci války v roce 1945. V Karlových Varech Giesel zbudoval pavilon nad mlýnským pramenem. Ten musel ustoupit pozdější Zítkově přestavbě.

⁴⁰⁴ PETRASOVÁ 2001, 47.

Střední část města má pravoúhlý půdorys. Toto území je obklopeno přírodním parkem. Za připomenutí stojí pavilon Františkova pramene, který pochází z doby založení lázní, a který přečkal do dnešní doby. Stavba připomíná malý chrám. Stavba má kruhový půdorys, je doplněna dórskými sloupy a kryta nízkou kopulí.⁴⁰⁵ Známe také autora Solného pramene a Lučního pramene z let 1843–1844, stal se jím František FILOUS (1799*).⁴⁰⁶ Ten stejně jako další lázeňští tvůrci pracoval ve stavební kanceláři lázní. Připomeňme Louisin pramen z roku 1827, jehož navrhovatelem byl Stöhr,⁴⁰⁷ autor v současné době málo známý.⁴⁰⁸

Mariánské Lázně

Mariánské Lázně byly vyhlášeny v roce 1818 veřejným lázeňským místem. Staly se nejvýraznějším dokladem lázeňské architektury období klasicismu. Založení tohoto města souviselo s nedalekým tepelským klásterem. Původní bažinaté místo ve Slavkovském lese mělo být změněno na příjemné lázně. Tepelský opat Karel Kašpar Reitenberer v tomto ohledu vyvíjel snahu delší dobu. Ale teprve když tepelští sehnali schopného zahradníka Václava Skalníka, stavební práce se hnuly. Václav SKALNÍK (1776–1861)⁴⁰⁹ byl žákem Kühnla, který vykonával zahradnické povolání u Františka Antonína hraběte Sporcka. Skalník si také rozšiřoval znalosti cestováním. Navštívil Vídeň, Francii a údajně Anglii. Také pracoval ve službách Augusta Ludvíka knížete Lobkowicze.⁴¹⁰ Skalník dal Mariánským Lázním základní půdorysné rozvržení ve tvaru trojúhelníka. Starší zástavba zaujímá jeden roh tohoto trojúhelného půdorysu a k této starší zástavbě přiléhá zeleň s šesti malými rozbíhajícími se cestami. Do dalšího rohu Skalník umístil novější zástavbu s obdélným náměstím. Ve třetím dolním rohu lázní byl zřízen velký lázeňský park, kterým bylo vymezeno údolí u Ferdinandova pramene.

Ke Křížovému prameni vedla cesta, která tvořila hranici lázeňské a obytné zóny. Nad prameny byly zřízeny pavilony a tyto pavilony na sebe navazovaly pomocí terasy,

⁴⁰⁵ PETRASOVÁ 2001, 47. S. Macek: Architektura Františkových Lázní v 19. století. Františkovy Lázně 1989.

⁴⁰⁶ VLČEK 2004, 172. Franz Filous (Filaus) (nar. 1799) působil jako stavitel v Plzni a Praze. Např. podle jeho plánu byla obnovena věž kostela sv. Bartoloměje v Plzni (1835–1838).

⁴⁰⁷ VLČEK 2004, 627-628. Ing. Stöhr měl patrně celé jméno Wenzel Stöhr. Tuto domněnku podporuje skutečnost, že Wenzel Stöhr kolem roku 1810 pracoval v Karlových Varech a okolí.

⁴⁰⁸ PETRASOVÁ 2001, 49.

⁴⁰⁹ VLČEK 2004, str. 600.. Umělecký zahradník Václav Skalník údajně vzbudil obdiv Johanna Wolfganga von Goethe.

⁴¹⁰ PETRASOVÁ 2001, 47. Václav Skalník (1776–1861) byl pro své zahradnické dovednosti uznáván. Například v roce 1814 se zúčastnil zasedání Řezenské botanické společnosti v Březině na pozvání knížete Kašpara Sternberga.

na níž rostly aleje topolů. V Mariánských Lázních vznikla řada pavilonů, ale nemůžeme je většinou s jistotou připisovat žádnému autorovi. Dá se ovšem usuzovat, že podobu zdejších lázeňských pavilonů určili inženýři stavebního ředitelství. Ze zdejších tvůrců je znám Anton TURNER⁴¹¹ z tepelského kláštera, který zde vybudoval Křížový pramen a Ferdinandův pramen, oba dokončené v roce 1826. Další tvůrce Josef ESCH (1784 – 1832) postavil Nové lázně, dokončené v roce 1827.⁴¹²

Lázeňské stavby byly opatřené řadami sloupů a tím získaly jednotný ráz, který výhodně zapadal do celkového urbanismu lázní. Byl tedy upřednostněn „*všeobecný scénický efekt*“⁴¹³ nad individuálním rysem.⁴¹⁴ Tedy lázeňská stavební ředitelství podléhala zemskému stavebnímu ředitelství. Podoba lázní byla touto úřední strukturou do značné míry ovlivňována. Pravděpodobně se do výstavy lázní zapojil už zmíněný Georg Fischer (1768–1828), který působil od roku 1813 jako ředitel zemského stavebního ředitelství.⁴¹⁵ Nemáme dosud jasnou představu o Fischerově podílu při zakládání lázeňských měst. Předpokládá se, že to byl Georg Fischer, který společně se zahradníkem Skalníkem určil urbanistický rozvrh Mariánských Lázní v letech 1818–1820.⁴¹⁶

VIII.) SAKRÁLNÍ ARCHITEKTURA V OBDOBÍ KLASICISMU

Sakrální architektura v období klasicismu navazovala velmi dlouho na barokní tvorbu. Setrvačnost barokní tvorby se projevila nejsilněji právě v rámci sakrální tvorby. Dlouho se držel přechodný styl mezi barokem a klasicismem, to platilo na venkově i např. v Praze. Situace se měnila po roce 1800, kdy i v rámci sakrální architektury začal sílit vliv klasicismu. A tento rozvoj klasicistních forem do určité míry souvisel s normovanými představami nově založeného stavebního ředitelství. Osvícenství, které v celé habsburské říši zesílilo za vlády Josefa II., prospělo společnosti mnohými kladnými hodnotami včetně náboženské tolerance. Zároveň tento myšlenkový proud společně s josefínským pragmatismem připravily církve o značnou část majetku. Baroko nacházelo

⁴¹¹ VLČEK 2004, 673-674. Anton Turner (Thürner, Thurner) se živil jako stavební inspektor na Přimdě. Uváděn jako stavitel v Teplé.

⁴¹² VLČEK 2004, 159-160. Josef Esch pocházel z Bonnu. Pracoval jako stavitel v c.k. zemském stavebním oddělení. Byl krajským inženýrem v Klatovech r. 1813.

⁴¹³ W. von Kalnein: Architecture in the age of Neo-classicism. In: The Age of Neo-classicism. London 1972. str. LX. Citováno z: PETRASOVÁ 2001, 46-49.

⁴¹⁴ PETRASOVÁ 2001, 48. Taťána Útrasová v této souvislosti připomíná Nashovy londýnské stavby pro Regent Park (1812).

⁴¹⁵ VLČEK 2004, 175. Připomeňme, že Georg Fischer působil od roku 1806 jako první profesor stavitelství na Stavovském polytechnickém ústavu (čili na inženýrské stavovské škole).

⁴¹⁶ PETRASOVÁ 2001, 49.

v sakrální architektuře ideální prostor sebevyjádření, dynamický barok nejsilněji zasáhl právě do podoby kostelů a klášterů.

Následující klasicismus se vzdálil barokní okázalosti. Více než okázalost se zdůrazňovala uměřenost a účelovost architektury. V téže době začala sakrální architektura ztrácet své výsadní postavení. Místo toho mnohé sakrální objekty zděděné z minulosti dostaly zcela nové nesakrální využití a některé byly úplně zrušené. Mnohé kostely a kláštery byly přetvořeny na nemocnice, chudobince, školy, úřady, vojenské budovy nebo skladiště. Tyto prostory přestaly sloužit církevním institucím a podléhaly přímo státu. Stát přebíral péči o vzdělání, o nemocné, zvýšil se význam státního úřednictva. Církev naproti tomu ztrácela své výsadní postavení. Všechny záležitosti, včetně náboženství, měly podléhat přímo státu. Kněží měly sloužit státu a věřícím jako zvláštní forma úřednictva. Zatímco velké klášterní majetky státu církvi zabavil,⁴¹⁷ ve stejné době se zahušťovala farní síť, na čemž se stát podílel. Už od sedmdesátých let 18. století se při budování kostelů začaly uplatňovat normativní plány, vypracované Dvorským stavebním úřadem v roce 1771. Tyto úřední normy společně s uměřeností klasicismu a také společně se zřeteli ekonomickými se podílely na výtvarné jednotvárnosti většiny klasicistních kostelů.⁴¹⁸

Sakrální architektura na pomezí baroka a klasicismu

Od poloviny 18. století dochází k postupnému opouštění barokních forem. Tomuto vývoji odolávala nejdéle sakrální architektura. Ta mohla těžit z pestrého tvarosloví, které v Českých zemích v barokních časech rozvinuli především Dientzenoferové a Jan Blažel Santini. Kolem poloviny 18. století tvořili umělci, kteří byli ovlivněni nastupujícím klasicismem, ale přesto se zcela neodpoutali od barokní tradice. Mezi tvůrce, kteří v rámci sakrální architektury silně využívali barokní tvarosloví, patřili ve druhé polovině 18. století Anselmo LURAGO (1701–1765) a Andrea Altomonte (1699–1780). Anselmo Lurago se stal výrazným pokračovatelem domácího iluzivního, či dynamického baroka. Andrea Altomonte se daleko silněji projevil jako solitér. Nastupující klasicismus znamenal pro sakrální architekturu redukci a typologické zjednodušení. Převahu získaly jednodušší kostely s jednou průčelní věží. Dvouvěžová průčelí, oblíbená ve středověku a v baroku se objevovala nadále, ale

⁴¹⁷ HLAVAČKA/KAŠE/KUČERA/TINKOVÁ 2013, 316. Patent z roku 1781 vytvořil právní rámec pro rušení klášterů, které z pohledu státního racionalismu nesledovaly „státní cíle.“

⁴¹⁸ BIEGEL 2012, 273.

postupně ustupovala jednověžovým průčelím, zvláště pak na venkově. Klenutí kostelní lodi zajišťovaly většinou placky. Vedle toho se v sakrální architektuře ve druhé polovině 18. století ozýval různým způsobem vliv domácího dynamického baroka. Nadále se často využíval konstrukční princip, osvědčený v baroku, a sice princip haly se vtaženými pilíři (Wandpfeilerhalle). Jako příklady sakrální architektury této doby můžeme uvést kostel Panny Marie Sedmibolestné v Rabštejně nad Střelou (1766–1767) od Anselma Luraga a nebo kostel Nanebevzetí Panny Marie v Postoloprtech (1746–1751) od Andrey Altomonteho.⁴¹⁹

Jednolodní kostely s průčelní věží

Jak bylo řečeno, jako nejrozšířenější dispozice kostelů druhé poloviny 18. století se v Českých zemích ujal jednolodní kostel s průčelní věží. Takovou podobu získávaly především běžné venkovní kostely. Městské kostely byly většinou zbudovány už před rokem 1750. Tato výtvarná redukce na jednověžové průčelí měla tři důvody, které spolu souvisely. Jednak to byla změna výtvarného vkusu, dále to bylo hledisko úspornosti a dále činnost Dvorského stavebního úřadu, který v roce 1771 vypracoval Normativní plány kostelů. Tyto plány sloužily jako závazné předlohy pro sakrální stavby nejprve v Uhrách, a posléze se měly rozšířit do dalších částí Habsburské říše. Jednalo se o tři normativní plány, které se shodovaly tím, že měly jednu věž, jednu loď a presbytář. První varianta obsahovala oválnou centrálu, střední transept a oválný presbytář. Ze všech tří variant právě toto řešení zůstávalo nejvíce poplatné dobovým představám o vhodnosti „barokní“ dynamičnosti pro sakrální úkoly. Ve druhé variantě je navržena strohá stavba na půdorysu krátkého obdélníka. Architektonické tvarosloví se omezuje na systém lizénových rámců bez detailní výzdoby, čímž se liší od prvního a třetího návrhu. Jedná se o nejjednodušší a nejlevnější variantu. Třetí „nejklasičtější“ varianta je určitým mezistupněm první a druhé varianty. Loď má zde půdorys protáhlého obdélníku. Na ni navazuje obdélný presbytář se zkosenými kouty. Loď je kryta plochým stropem. I v této variantě se projevila redukce jednotlivých prvků. Ve druhé polovině 18. století se na poli sakrální architektury uplatnila řada architektů, v jejichž dílech se uskutečňoval přechod od baroka ke klasicismu. Ke zmíněnému Anselmovi Luragovi a Andreovi Altomontemu se přidali Filip Heger, Jan Josef Wirch a nebo Anton Haffenecker.⁴²⁰

⁴¹⁹ BIEGEL 2012, 254-266.

⁴²⁰ BIEGEL 2012, 273-283.

Nedlouho po tom, co Dvorský stavební úřad vypracoval normativní plány kostelů (1771), vznikly návrhy na nové stavby „vzorových“ kostelů far a škol (1784–1785).⁴²¹ Do vývoje sakrální architektury zasáhla i politická rozhodnutí císaře. Jedná se vydání Tolerančního patentu Josefa II. v roce 1781, který umožňoval stavět sakrální stavby i některým nekatolickým vyznáním.⁴²² To podnítilo budování „tolerančních kostelů“. Pochopitelně i těchto nekatolických kostelů se mělo dbát na prostotu. Patent nařizoval, aby „*taková modlitebna neměla žádného zvonění, žádných zvonů, věží ani veřejného vchodu z ulice, jenž by představoval chrám...*“.⁴²³ Čili tyto nekatolické sakrální stavby nesměly připomínat katolické kostely, tudíž bylo u těchto staveb zapovězeno stavět věže. Toleranční kostely více než sakrální stavby připomínaly stodoly. Patent nepřinesl úplné zrovnoprávnění všech církví. Stále byla zvýhodňována katolická církev. Josefův patent se vztahoval na luterány (augsburská konfese), kalvinisty (helvetská konfese) a pravoslavné. Josefínské reformy se dotkly také židovského vyznání.⁴²⁴

Další císařovo opatření, které mělo vliv na sakrální architekturu, byl bohoslužebný řád, vydaný v roce 1783, který zdůrazňoval, že jednoduchost je pro sakrální architekturu žádoucí, a to s poukazem na prostotu „staré církve“. A konečně v roce 1784 vyšel císařův patent, který zakazoval pohřbívání ve městech. Což vedlo k tomu, že mimo městské celky většinou na rozlehlých plochách byly zakládány nové hřbitovy, které plnily svou úlohu pro danou spádovou oblast. A s tím souviselo pochopitelně zakládání hřbitovních kostelů. Osvícenský stát Josefa II. měl na svědomí mnohých klášterů. Ale zároveň se postaral o zahuštění farní sítě, což si vyžádalo založení nových většinou venkovských kostelů a far. Bylo založeno 250 nových farností v Čechách a 300 na Moravě.⁴²⁵ Čili zmíněné josefínské reformy společně s normativními plány kostelů stavebních úřadů ovlivnily zakládání a podobu sakrálních

⁴²¹ PETRASOVÁ 2001, 51.

⁴²² KRATOCHVÍL 2009, 522-523.

⁴²³ MELMUKOVÁ 199, 32.

⁴²⁴ BĚLINA/HLAVAČKA/KAŠE/TINKOVÁ 2013,236-245. Toleranční patent z 13. října 1781 byl „osvícenským rozhodnutím shora“. Nešlo o úplné zrovnoprávnění církví. O úplné zrovnoprávnění se postaralo až tzv. *Protestantské provizorium* z roku 1849. Což bylo potvrzeno tzv. *Protestantským patentem* z roku 1861. Josefův Toleranční patent z roku 1781 v podstatě rozšířil poměry, které vládly ve Slezsku, na celou oblast, která později ponese označení Předlitavsko. Josefínské reformy přinesly Židům formální zrovnoprávnění s ostatními konfesemi. Přestala pro Židy platit povinnost nosit zvláštní označení na oděvu. Židovští obyvatelé se mohli věnovat s jistým omezením obchodní, řemeslné neo zemědělské činnosti.

⁴²⁵ KUTHAN 2014, 24. Nové farnosti měly být založeny v obcích, které měly více než 700 obyvatel, a jejichž vzdálenost od farního kostela překračovala hodinu cesty.

staveb katolických i nekatolických na území Habsburské říše v závěru 18. století v první polovině 19. století.

Strahovská knihovna

Do sakrální architektury poslední třetiny 18. století zasáhl významně Ignác Jan Nepomuk PALLIARDI (1737–1821). Podle jeho návrhu se uskutečnila přestavba v premonstrátském klášteře v Praze na Strahově (čp. 132-IV.). [18] Palliardi přestavěl v letech 1783–1785 bývalou klášterní sýpku na klášterní knihovnu. Výmalbu knihovního sálu provedl Franz Anton Maulbertsch. Hlavním důvodem přestavby se stala potřeba najít odpovídající prostor pro knihy nedávno zrušeného kláštera v Louce u Znojma. Dobroslav Líbal napsal, že průčelí Strahovské knihovny vzbuzuje při letném pohledu dojem baroka.⁴²⁶ Průčelí je členěno vysokým římsko-dórským řádem plochých pilastrů. Na ně dosedá vodorovné kladí. Stavbu završuje po celé její šířce štít ve tvaru stlačeného segmentu. Tyto zmíněné výtvarné prvky dávají stavbě monumentální ráz. Vysoký pilastrový řád, použitý na průčelí této knihovny, navazuje na barokní tvorbu a zároveň představuje nadčasový nástroj monumentality. Na průčelí se objevily prvky převzaté z „vrcholně barokní“ tvorby. Ta se promítla jednak do zmíněných pilastrů vysokého řádu a především do dynamicky prolamovaných suprafenester.⁴²⁷ Barokně také působí rozeklaný fronton a vysoká supraporta nad hlavním portálem.⁴²⁸ Na průčelí se uplatnily zároveň prvky zděděné z raného baroka. Sem patří pásová kordonová římsa pod pilastry a bosovaná okna v přízemí. Architekt do této výtvarné směsi přidal prvky klasicismu. Navíc propůjčil této stavbě celkově plošný a strohý charakter, což také odkazuje na klasicismus.⁴²⁹ Z klasicistního výtvarného rejstříku byly na fasádě použity festony nad portálem a nad okny, dále o terče umístěné v kladí, růžice rámované čtverci, vázy. V tomto klasicistním duchu jsou členěny oba vlysy u hlavní římsy. Nacházíme na nich tryglyfy, kanelury a píšťaly. Také segmentový štít získal klasicistní výzdobu. Jeho vpadlá vnitřní plocha je zdobena figurálním reliéfem. Ve střední části štítu se nachází madailón s poprsím Josefa II.⁴³⁰ Palliardi v tomto svém díle rozvíjel „luisézni“ tvarosloví, tedy rozvíjel klasicismus francouzských králů

⁴²⁶ LÍBAL 1980, 40.

⁴²⁷ BIEGEL 2012, 283-284.

⁴²⁸ LÍBAL 1980, 40.

⁴²⁹ BIEGEL 2012, 284-285.

⁴³⁰ LÍBAL 1980, 40.

Ludvíka XV. a Ludvíka XVI. Připomeňme, že tzv. „luisézní“ styl se uplatnil jako první významnější rozšíření klasicismu z Francie na východ k nám do střední Evropy.

Jak se můžeme dočíst v literatuře, český neoklasicismus zvláště v počáteční fázi se vyznačoval stylovou nerozhodností, která vyplývala z nedostatku stavebních úkolů, na kterých by klasicistní tvarosloví mohlo uzrát. Toto výtvarné tápaní nakonec mohlo vést k navazování na rané nebo vrcholné baroko.⁴³¹ Výtvarná nejednoznačnost strahovské knihovny vyplývala také z toho, že se jednalo o nový architektonický typ „klášterní veřejné knihovny“. Architekt vyřešil tenot úkol tak, že do monumentální architektonické osnovy vložil módní „řecký“ dekor. Richard Biegel soudí, že předlohou Strahovské knihovny se stal neprovedený návrh středního rizalitu průčelí kláštera v Klosterneuburgu z roku 1730.⁴³² Dají se najít skutečně mnohé podobnosti mezi Strahovskou knihovnou a návrhem z Klosterneuburgu. V obou případech je použita vrcholně barokní struktura průčelí, obsahující vysoký řád, stlačený segmentový štít se středním oválným motivem a také edikulový portál s rozeklaným frontonem a s ním spojené okno. Dále se obě případy shodují ve své plošnosti. Nerealizovaný klosterneuburský návrh sice počítal s dynamickým konvexním vypětím, které v nárysu nebylo vyjádřeno. Zdánlivou plošnost této předlohy Palliardi převzal a zhmotnil ve své Strahovské knihovně. Do pražského prostředí se Alliovo nerealizované návrh dostal nejspíš prostřednictvím Grimmovy sbírky, Grimm totiž prošel Alliovou dílnou ve 30. letech 18. století. Podoba Strahovské knihovny tedy vycházela nejspíš z klosterneuburské předlohy.

Projevila se patrně snaha navázat na sakrální architekturu kláštera, který se těšil přízně vídeňského dvora. Zároveň se mohla projevit činnost císařského Dvorského stavebního úřadu (Hofbaumtu), který se pokoušel vytvořit „styl“, vhodný pro „veřejné“ a sakrální stavby. Při tomto výtvarném hledání se často sahalo ke starším předlohám, včetně barokních předloh z první třetiny 18. století. Na Strahovská knihovně je využit monumentální pilastrový řád, který má vyjadřovat důstojnost instituce. V tomto ohledu představuje nadčasový výtvarný motiv, společný baroku i novoklasicismu. Ale zároveň výraz budovy je nejednoznačný, stojící na pomezí baroka a klasicismu, představující přechodný styl. Tato výtvarná nejednoznačnost vzbuzuje spíše dojem pomíjivosti.

⁴³¹ PETRASOVÁ 2001, 35.

⁴³² BIEGEL 2012., 283-286. Autorem nerealizovaného návrhu byl Donato Felice d'Allio.

Patronátní kostely a „Toleranční“ kostely

Sakrální architektura dlouho „zůstávala věrná“ domácí barokní tradici. Pokud se klasicismus přeci jen objevil, docházelo k prolínání s barokem a vyvinul se přechodný styl. V osmdesátých letech 18. století se objevil nový jev, který nese označení patronátní kostely. V tomto okruhu získal klasicismus výtvarnou převahu i v rámci sakrální tvorby. Zakládání těchto kostelů souviselo s osvícenskou politikou Josefa II. V duchu osvícenství mělo být vše řízeno účelově a efektivně. Na to měl dohlížet stát a panovník prostřednictvím úřadů. Obyvatelé takového státu přestávali podléhat vrchnosti ať světské či duchovní. Staré mocenské struktury, které vztah mezi občanem a státem znepřehledňovaly, byly rušeny. Takový stát byl přímo odpovědný svým poddaným. Za tímto účelem se zvýšil státní dohled nad záležitostmi, kterými se státní aparát dříve nezabýval. Osvícenský absolutistický stát systematizoval správu země. Jednalo se o mapování, matriky nebo výběr daní. Státní aparát sílil, zatímco mocenská úloha církve slábla. Církev ztratila i svou klíčovou roli z hlediska zakládání kostelů. V této zakladatelské činnosti získala výsadní postavení šlechta a panovník. Kostely, které od nástupu Josefa II. byly zakládány světskou mocí a nikoliv církevní mocí, se označují jako patronátní kostely. V této zakladatelské činnosti hrála významnou roli šlechta, která se mohla opřít o patrimoniální práva. Právě šlechta byla pověřena tím, aby na svých panstvích zakládala kostely, fary a také školy. Často tyto stavby vznikaly z prostředků státního náboženského fondu.⁴³³ Tato stavební vlna se rozvíjela přibližně do poloviny 19. století.⁴³⁴

Myšlenkový proud druhé poloviny 18. století, který nese označení osvícenství, ovlivnil myšlení katolické církve i myšlení státu. Katolická církev se v osvícenském duchu také snažila klást důraz na rozum a vracela se často ke svým prostým kořenům. Toto myšlenkové rozpoložení církve vyhovovalo státu. Josefínské reformy sledovaly státní zájmy a tím zákonitě silně zasahovaly do církevních záležitostí. Byly rušeny kláštery, které pro stát postrádaly využití. Reforma církevní organizace zároveň zvýšila počet farností. V Českých zemích vzniklo přibližně 550 nových farností. Tato situace si vynutila zřízení mnoha kostelů a farních budov. Při takovém rozsahu stavebních úkolů se velmi hledělo na ekonomické hledisko staveb. Klád se důraz na prostotu a účelovost staveb. Nastupující klasicistní tvarosloví dobře vyhovovalo těmto potřebám. Patos, dynamika a okázalost, spojené s barokem, se postupně ze sakrální tvorby mizely. V

⁴³³ PETRASOVÁ 2001, 51-52.

⁴³⁴ KUTHAN 2014, 24-26.

tomto výtvarném zjednodušování a sjednocování sakrálních staveb hrály roli normativní plány kostelů, vypracované v roce 1771 Dvorským stavebním úřadem.⁴³⁵ Za samostatné vlády Josefa II. tento vývoj posílil. Císař v roce 1782 vydal dekret, podle něhož mělo dojít k zhuštění farní sítě. V souvislosti s potřebou zakládání velkého počtu nových kostelů byly v letech 1784–1785 vypracovány návrhy na nové stavby „vzorových“ kostelů, far a škol.⁴³⁶ K tomuto zjednodušování sakrální tvorby přispěl bohoslužebný řád vydaný v roce 1783, který zdůrazňoval potřebu stavět kostely jednoduše, prostě a účelově.⁴³⁷

Tím byla dána základní podoba „josefínských“ kostelů. Využíval se obvykle strohý a střízlivý klasicistní styl. Jednalo se většinou o jednolodní kostely. K chrámové lodi přiléhá z východní strany kněžiště pravoúhlého, polokruhového nebo polygonálního půdorysu. K oddělení chrámové lodi od presbytáře sloužila často pouze dvojice přízdních pilířů.⁴³⁸ Někdy se objevila věž v západním průčelí nebo na východní straně kostela. Zastřešení věže obvykle obstarávala helmice jehlancovitého nebo zvonového tvaru.⁴³⁹ Věž mohla být někdy redukována do podoby Chrámová loď je uzavřena pomocí valené klenby, případně placky a nebo pomocí plochého stropu.⁴⁴⁰

Vývoj sakrální architektury, jak jsme si řekli, byl silně ovlivněn domácí barokní tradicí. Na konci 18. století josefínské reformy ovlivňovaly podobu kostelů. Silný vliv měly normované plány kostelů vypracované na stavebních ředitelstvích, která usilovala o jednoduchost a ekonomickou nenáročnost. Toto zjednodušování forem vyhovovalo nastupujícímu klasicismu. Ovšem k tomuto vývoji se někdy přidávala tendence barokní. Takové prolínání jsme viděli u Strahovské knihovny. Nejsilněji barokní cítění přežívalo na venkově, to platilo i po roce 1800. Jako příklad prostupování baroka a klasicismu můžeme uvést kostel sv. Gotharda v Bubenči (dnes je součástí Prahy). Stavba z roku 1801, postavená na místě staršího kostela,⁴⁴¹ je jednolodní a je ukončená pětibokým závěrem. V západním průčelí kostela stojí věž. Jednalo se o tehdy nejběžnější typ

⁴³⁵ BIEGEL 2012, 273.

⁴³⁶ PETRASOVÁ: 2001, 51-52. Na velkou cenu vídeňské Akademie bylo v roce 1785 zvoleno téma venkovského kostela, což dokazuje, jaká pozornost se věnovala tomuto státnímu úkolu. Bylo určeno, že navržený kostel musí pojmut 1000 lidí, a dále že má být použitý dórský řád vně a iónský řád uvnitř navrženého kostela.

⁴³⁷ KUTHAN 2014, 24-25.

⁴³⁸ PETRASOVÁ 2001, 51-52.

⁴³⁹ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 324-325.

⁴⁴⁰ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 527-528.

⁴⁴¹ VLČEK 2012, 123-125. V Bubenči, dříve nazývané Ovenec stál farní kostel od středověku. Ten byl poprvé uveden v roce 1320. V roce 1800 proběhlo bourání této staré již chátrající stavby a na jejím místě vznikl v témže roce dnešní kostel sv. Gotharda (dnešní Krupkovo náměstí).

kostela. Střední část průčelí je z sevřena pilastry vysokého řádu. Tuto střední část korunuje stlačený segmentový štít. Toto zdůraznění průčelí společně s architektonickým detailem uvnitř i vně stavby působí barokním rázem.⁴⁴² Stavbu prováděl Matěj Šmaha, zednický mistr z Podbaby.⁴⁴³

Mezi „josefinskými kostely“ zaujímá přední místo kostel Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna, zbudovaný v letech 1786–1789 nedaleko slavkovského zámku. Autorem této pozoruhodné stavby se stal Ferdinand HETZENDORF VON HOHENBERG (1732–1816).⁴⁴⁴ Byl pozván majitelem zdejšího panství Antonínem knížetem Kounicem (1711–1794), který od roku 1753 vykonával úřad státního kancléře habsburské říše a působil ve službách císařovny Marie Terezie.⁴⁴⁵ Sálová loď kostela zaujme velkými rozměry a bohatou rytmizací vnitřních stěn. Na západní straně je stavba opatřena subtilní antikizující předsíní, která obsahuje řadu sloupů a trojúhelný frontonový štít. Štít je zdobený reliéfem s námětem Rozeslání apoštolů od tyrolského sochaře Franze Zächerleho, který zasáhl také do vnitřní sochařské výzdoby. Na výzdobě kostela spolupracovali také sochař Johann Schrott, malíř Josef Hübner a štukatéři G. Böhm a M. K. Keller.⁴⁴⁶

Do tohoto výtvarného okruhu se se řadí také přestavba kostela v Žehušicích. Toto panství patřilo tehdy Josefu hraběti Thunovi. Přestavba se uskutečnila v roce 1800, což připomíná letopočet znázorněný na hlavním průčelí. Pozornost si zasluhuje především zvonice, která byla tehdy nejspíš postavena u hřbitovní zdi. Na zvonici se objevila inspirace gotickým tvaroslovím. Žehušická zvonice se tak zařadila mezi první ohlasy romantické gotiky z přelomu 18. a 19. století v Českých zemích, a to společně s gotickým templom v Krásném Dvoře a nebo s Červeným dvorem ve Veltrusích.⁴⁴⁷

Mezi patronátními kostely jmenujme také kostel sv. Jakuba Většího v České Třebové, zbudovaný v letech 1794–1801.⁴⁴⁸ Liechtensteinové si pro tento úkol zvolili

⁴⁴² LIBAL 1980, 58..

⁴⁴³ VLČEK 2012, 123-125. Autor plánů kostela sv. Gotharda je zatím neznámý. Známe Matěje Šmahu jako provádějího stavitele kostela. Dále je doloženo, že se na kostele v roce 1809 objevily stavební závady. V souvislosti se závadným stavem budovy byl povolán Georg Fischer, tehdy působící na Stavovské inženýrské škole, aby stavbu posoudil. Fischerův spolupracovník Josef Zobel dohlížel v roce 1810 na opravy kostela.

⁴⁴⁴ KUTHAN 2014, 26. Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg působil od roku 1776 jako dvorní architekt. Rovněž vyučoval stavební umění na vídeňské Akademii. Nejslavnějším dílem tohoto architekta se stal Gloriet v parku vídeňského Schönbrunnu. Podobu tohoto Glorietu ovlivnil francouzský revoluční klasicismus.

⁴⁴⁵ KUTHAN 2014, 26. Antonín kníže Kounic byl také protektorem vídeňské Akademie.

⁴⁴⁶ KUTHAN 2014, 26.

⁴⁴⁷ KUTHAN 2014, 26.

⁴⁴⁸ BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001, 528-529.

Josefa HARDTMUTHA (1758–1816), který nejvýrazněji zasáhl do podoby dalšího Liechtensteinského panství, a sice do panství lednicko-valtického. Jedná se o jednodlní kostel s transeptem a průčelní věží. Průčelí stavby je svisle rozděleno na tři přibližně stejně široké části. Prostřední část je řešena jako vysoká nika, která je polokruhově zaklenutá. V této střední nice se nachází vstup, nad ním vodorovná supraporta, dále úsek zdíva s nápisovou deskou, pak následuje římsa a okno polokruhového tvaru. V obou postranních částech průčelí jsou použity dvojice lizén vysokého řádu. Nad lizénami a zmíněnou nikou prochází vodorovné kladí a ne ně dosedá trojúhelný tympanon.⁴⁴⁹

Dále Hardtmunth postavil v Liechtenštejnských službách kostel Sv. Petra a Pavla v Rudolticích. Stavební práce probíhaly v letech 1804–1809. Dalším Hardtmunthovým dílem pro stejného zadavatele je kostel v Dolních Libchavách z roku 1803, zasvěcený sv. Mikuláši. Všechny tři Hardtmunthovy kostely spojuje jednodlní dispozice s průčelní věží a střízlivé klasicistní tvarosloví.⁴⁵⁰

Do sakrální architektury první třetiny 19. století se promítaly josefínské reformy, uplatňované vídeňskou dvorskou kanceláří a zprostředkované stavebním úřadem v Praze. Zároveň se v této době projevila úsporná opatření. Obě hlediska se často prolínala. To platilo jak pro nové katolické kostely tak i pro kostely nekatolické. K tomu dlužno dodat, že nekatolické kostely ještě více tíhly k prostotě a strohosti než ty katolické. Přes vydání tolerančního patentu si udržely sakrální novostavby katolické církve početní převahu nad těmi nekatolickými.⁴⁵¹

Uvedme několik příkladů katolických církevních staveb z této doby. V letech 1812–1827 byl v Dolních Chvatlinách postavený kostel sv. Petra a Pavla. Na svém panství jej nechal postavit František hrabě Sternberg-Manderscheid. Tato stavba, jejíž autor není znám, náleží k po-josefínské sakrální tvorbě. Tvarosloví kostela je ovlivněno okruhem vrchnostenských kanceláří. Jedná se o jednodlní stavbu, zastřešenou pomocí kupole. Severní strana stavby obsahuje jednoduchý portikus o třech arkádách.⁴⁵² Pozoruhodnou stavbou téže doby je zámecká kaple v Buštěhradu (1814–1816). I v tomto případě se patrně vycházelo z předloh vídeňské dvorské kanceláře.⁴⁵³

⁴⁴⁹ KUTHAN 2014, 75-82; 202-204.

⁴⁵⁰ KUTHAN 2014, 81-82. Zadavatelem kostelů v České Třebové, Rudolticích a v Dolních Libchavách byl Alois Josef I. kníže z Liechtensteinu († 1805).

⁴⁵¹ PETRASOVÁ 2001, 51-52.

⁴⁵² PETRASOVÁ 2001, 51-52.

⁴⁵³ Ibidem.

V nově budovaných Františkových Lázních se také pamatovalo na kostel. V letech 1815 – 1820 zde byl postaven katolický kostel Povýšení sv. Kříže. Také tato budova podléhala státním normám. Na kostela se uplatnila řada architektonických detailů, což může posloužit jako doklad toho, že normovaná architektura s architektonickým detailem počítala, nebo že jej alespoň nevyklučovala.⁴⁵⁴ V téže době se objevily kostely v Potštejně (1816–1821) a v Harrachově (1823–1824).⁴⁵⁵

S josefínskými reformami souvisí kostel Nejsvětější Trojice na Malostranském hřbitově, který leží na pomezí Smíchova a Košíř. Kostel byl dokončený v roce 1837. Jedná se o jednoduší chrám s polygonálním závěrem a průčelní věží. Fasáda využívá jednoduché členění. Střídají se zde pilastry s obdélnými poli. Tato obdélná pole jsou po stranách a nahoře orámována tenkým vpadlým pásem. Vrchní třetina těchto polí je prolomena polokruhově tvarovaným oknem, které dosedá na parapetní římsu. Šířka parapetních říms se omezuje pouze na prostor mezi pilastry. Nad pilastry probíhá kladí, které vrcholí korunní římsou. Stavba je zastřešena valbově. Klenutí stavby zajišťují placky.⁴⁵⁶

Sakrální architektura nekatolická v době klasicismu se vyznačovala ještě větší mírou strohosti, než tomu bylo u jejich katolických protějšků. I do této oblasti zasáhly typologické vzorníky stavebních úřadů. Zároveň se na nekatolické kostely vztahovala jistá omezení vyplývající z tolerančního patentu, především zákaz stavění věží a portálů do ulice, ačkoliv se mohly udělovat výjimky. Podobu těchto kostelů často silně ovlivnily omezené prostředky jednotlivých evangelických sborů. Reformovaná (helvétská církev) si zřídila kostely v Nebuželech (1785–1786) a Velenicích (1785). Pro potřeby luterské církve byl postaven kostel v Křížlici (1781–1782).⁴⁵⁷

Kostely v pevnostních městech

K „josefínským kostelům“ náleží už zmíněné patronátní kostely, které byly zakládány šlechtou, a také k nim patří kostely, které vznikaly v pevnostních městech. Tyto pevnosti měly sloužit především vojenským potřebám státu. A tudíž na tato pevnostní města včetně jejich kostelů dohlížel přímo panovník. Ovšem z formálního hlediska se patronátní a „pevnostní“ kostely zásadně nelišily. Také zde se využívala jednoduší dispozice a také zde se objevuje jedna věž, která může stát i na východní

⁴⁵⁴ PETRASOVA 2001, 52.

⁴⁵⁵ PETRASOV 2001, 52.

⁴⁵⁶ LÍBAL 1980, 89.

⁴⁵⁷ PETRASOVÁ 2001, 52.

straně kostela. Na patronátních i „pevnostních“ kostelech se shodně kladl důraz na jednoduchost a účelovost. Z tohoto vyplývalo shodné využití tvarově prostého a ukázněného klasicismu, kterému ovšem nelze upřít monumentalitu a výtvarnou působivost. V této souvislosti nás zajímají zejména kostely v Terezíně a v Josefově.

V Josefově (okres: Náchod) vyrostl mezi lety 1805–1810 kostel Nanebevzetí Panny Marie.⁴⁵⁸ Vysvěcení kostela proběhlo v roce 1811. Návrh této budovy vypracovali vídeňský inženýr Heinrich HATZINGER⁴⁵⁹ a Julien hrabě D'ANDREIS.⁴⁶⁰ [23]

Stejní architekti tedy Heinrich HATZINGER a Julien D'ANDREIS, navrhli také terezínský kostel Vzkříšení Páně. Stavba vznikla vznikala mezi lety 1805–1810 a byla podřízena celkovému půdorysnému rozvrhu města. Na sakrální účel budovy upomíná věž stojící na její východní straně, zakrytá zvoncovitou helmicí. Průčelí chrámu je na obou nárožích opatřeno dvojicí vysokých pilasrů. Nad pilastry se táhne vodorovné kladí, na které dosedá trojúhelný tympanon. Do kostela se vchází rozměrnými vraty, ke kterým vede široce rozevřené schodiště. Vrata jsou zatěžkána vodorovnou supraportou, kterou na obou stranách podpírají konzoly. Mezi suprafenestrou a kladím se nachází velmi mírná nika, ve které je zapsán římskými číslicemi rok výstavby.⁴⁶¹

Kostel sv. Kříže v Praze

Přelom 18. a 19. století znamenal pro sakrální architekturu poměrně činorodé umění. To platilo především z hlediska kvantity. Byly zakládány nové farnosti a stavěly se hlavně venkovské kostely. Naproti tomu velmi poklesl význam velkých sakrálních staveb. Kláštery ztratily podporu a byly často rušeny. Nebylo žádoucí stavět nové uchvacující kostely. Tudiž se z této doby zachovalo málo „výjimečných“ sakrálních staveb. Kostel sv. Kříže v Praze patří jistě k těm několika významným klasicistním kostelům. I zde hrály významnou roli josefínské reformy. Stavba vznikla v letech 1818–1821 a původě byla zamýšlena jako školní kaple piaristického gymnázia. Finanční prostředky na stavbu kostela poskytl císař Josef I., neboť gubernium tyto prostředky postrádalo. V souvislosti se založením kostela je uváděn Georg FISCHER. Tento

⁴⁵⁸ KRATOCHVÍL 2009, 523-525. Je pravděpodobné, že se na budování této pevnosti podílel také architekt Johann Baptist van Debank, který možná navrhoval zdejší velitelství.

⁴⁵⁹ VLČEK 2004, 217.

⁴⁶⁰ VLČEK 2004, 25.

⁴⁶¹ PETRASOVÁ 2001, 30-33.

předpoklad se opírá o zápis v kronice piaristického řádu. Fischer se zúčastnil také slavnostního položení kamene. Samotnou výstavbu prováděl pravděpodobně Heinrich HAUSKNECHT.⁴⁶²

Průčelí jednolodního kostela má základní tvar obdélný s malým rozdílem obou stran, postavený na výšku. Hmota průčelí je rozvržena souměrně podle svislé osy. Střední a nejširší část průčelí je proti oběma bočním částem vpadlá a vytváří tak rozlehlou niku, která sahá až ke kladí. Svislé členění zajišťují pilastry a sloupy vysokého iónského řádu. Hlavní rozvržení průčelí se dá shrnout následovně: úzká holá stěna, pilastr, úzká mezera, sloup, střední vpadlá část, a opět sloup, úzká mezera, pilastr, úzká holá stěna. Oba pilastry vymezují střední část průčelí. Kladí je v této střední části mírně předsazené a opatřené zesponu architrávem. Ten v bočních částech pokračuje pouze náznakově v podobě římsy. Ve střední části kladí mezi architrávem a korunní římsou stojí nápis AVE CRUX SPES UNICA. Sokl stavby v místech, kde na něj dosedají dvojice pilastrů a sloupů, mírně půdorysně předstupuje. [22] Na průčelí nacházíme toliko dva stavební otvory, oba umístěné ve vpadlé střední části. Jedná se o hlavní obdélný vstup, jehož práh jenom mírně převyšuje výškovou úroveň ulice. Druhý otvor se nachází nad vstupem, je to polokruhově vrcholící okno s volutově stlačeným klenákem. Nad hlavním vstupem se táhne vodorovná římsa. Podobný útvar se o trochu výše opakuje v podobě parapetní římsy zmíněného okna. Na hlavní římsu dosedá nadezdívka, která vrcholí tenkou římsou. Nad ní se rozprostírá nízká valbová střecha a ve střední části průčelí dosedá na římsu nízká atika, na níž stojí kříž. Na boční fasádě se objevují zapuštěná obdélná pole a polokruhově klenutá okna.⁴⁶³

Stavba působí střízlivým a klidným dojmem. K tomu přispívá i pro klasicismus příznačné použití bílé barvy na fasádě. Rovněž zasvěcení Svatému Kříži, nikoliv světcí, se nejspíš opírá o racionalismus a jednoduchost, které byly prosazovány josefínskými reformami a myšlenkami. Rovněž vnitřek stavby zasluhuje pozornost. Na stěnách obíhá římsa. Pozornost upoutá především kvalitním zvládnutím detailů. Apsida tohoto chrámu je završena konchou, která obsahovala podle dobových plánů a pohledů kazetování, to se ale nezachovalo. Do podoby této výjimečné sakrální stavby se promítly různé klasicistní polohy. K francouzskému lujseznímu klasicismu odkazují volutoé stlačené klenáky polokruhově vrcholících oken. Tento motiv se podobá rozetě nedaleké celnice, se kterou také souvisí Georg Fischer. Ke klasicismu pruskému, případně rakouskému se

⁴⁶² PETRASOVÁ 2001, 51-52.

⁴⁶³ PETRASOVÁ 2001, 52.

hlásí reliéfní zapuštění stěn, především se jedná o střední zapuštěnou část průčelí, z obou stran doplněnou pilastry a sloupy. A také sem náleží vpadlá pole boční fasády.⁴⁶⁴

5) KLASICISMUS V OBDOBÍ PŘÍSNÉHO A POZDNÍHO HISTORISMU

I.) RANÝ HISTORISMUS (1840–1860)

Od konce 18. století přibližně do poloviny 19. století ovládal klasicismus uměleckou tvorbu. Klasicistní principy se používaly také po polovině 19. století a objevují se dodnes. Ovšem po polovině 19. století se plně rozvinul historismus, který zahrnoval více výtvarných zdrojů, čerpaných z minulosti. Klasicismus ve druhé polovině 19. století nezanikl, ale stal se jednou z mnoha výtvarných tendencí, jejichž počet postupem času pochopitelně rostl. Připomeňme, že od konce 18. století a celou první polovinu 19. století kráčely společně s dominantním klasicismem další umělecké proudy, a to především různé varianty romantismu. Samotný umělecký styl klasicismus, případně novoklasicismus, zahrnoval více výtvarných poloh. Vyvíjela se zároveň čistě účelová stavební činnost, to se týká především továren, kasáren, případně nádražních budov. Je zajímavé, že klasicismus i romantismus představovaly poměrně dlouho dvě souběžné tendence, které si nijak „nepřekážely“. Spíše představovaly dvě strany téže mince. Oba přístupy shodně hledaly v minulosti umělecké poučení. Klasicismus toto poučení nacházel v řeckém a římském starověku, romantismus především ve středověku. Klasicismus první poloviny 19. století se dá označit za zvláštní druh romantismu.⁴⁶⁵

Novoklasicismus kolem poloviny 19. století ztratil své dosavadní prvenství. Stále méně uspokojoval výtvarné potřeby. V průběhu čtyřicátých let 19. století zesiloval romantický historismus. Původně se jednalo o umělecký přístup, který poskytoval umělcům určitou alternativu ke klasicismu, jak jsme viděli na některých dílech z přelomu 18. a 19. století, kde byla použita romantická novogotika. Romantický

⁴⁶⁴ PETRASOVÁ 2001, 52.
⁴⁶⁵ PRAHL 2001, 257-260.

historismus, který dlouho pouze doplňoval převážně klasicistní tvorbu, ovládl výtvarné cítění přibližně mezi lety 1840 a 1860. Tento romantický historismus se vyznačoval stylovou pluralitou a zároveň hledáním „vhodného stylu.“ V této době se dočkal plného uznání evropský středověk. Právě romantická novogotika se projevila jako hlavní výtvarný proud romantického historismu.

Novoklasicismus byl vystřídán historismem kolem poloviny 19. století. Patrně za tímto vývojem stálo více důvodů. Jeden důvod spočíval v tom, že klasicistní tvarosloví se vyčerpalo. Ztuhlo v opakování architektonických schémat. Tato klasicistní architektura oscillovala mezi monumentálním projevem na jedné straně a strohým projevem na straně druhé. Zvláště v závěrečné fázi klasicismu, kolem roku 1840 získal převahu strohý projev. Ten odpovídal potřebám tehdy mohutně se rozvíjejícím průmyslovým a účelovým stavbám. Mnozí architekti se ale nespokojili s takovou funkční architekturou. Klasicismus se zdál být vyčerpaným stylem. Tvůrci hledali inspiraci jinde, a to především ve středověké a v renesanční architektuře. Další důvod spočíval ve změně společenské nálady. Novoklasicismus byl považován za internacionální styl, nebo přinejmenším za styl evropské kultury, která vychází z antického Řecka a Říma. Napoleonská Francie chtěla budít dojem, že sjednocuje Evropu po vzoru starověkého Říma. Nebylo to ostatně první ani poslední vzkříšení antiky. Vojevůdce Napoleon chtěl této „jednotné“ Evropě docílit způsobem, který ovládal nejlépe, a sice vojenskou cestou. Jeho válečná tažení přinesla Evropě mnoho zkázy. Po porážce Napoleona se v Evropě prosadil restaurační režim, který usiloval uchovat rovnováhu sil v Evropě.

Mělo se zabránit tomu, aby se v Evropě vytvořil hegemon, který bude usilovat o ovládnutí celé Evropy, jako to hrozilo ze strany Napoleonovy Francie. Vídeňský kongres, který po porážce Napoleona určil podobu Evropy na mnohá desetiletí, kladl důraz na mír a pořádek. V oblastech, kterými prošla Napoleonova vojska, se lidé začali mnohem více zabývat vztahem ke své domovině. Tato rozjitřená nálada se stala základem moderního nacionalismu. Toto národní vědomí nacházelo oporu v domácí kultuře, která se opírala o místní tradice a lidovou zbožnost. Národní kořeny byly hledány ve středověké nikoliv v antické minulosti. Gotické, případně románské formy odpovídaly dobovým představám o národní minulosti a zbožnosti více než antické formy. Soudilo se, že národní státy a křesťanská zbožnost nevzešly z antiky, nýbrž ze středověku. Za povšimnutí stojí skutečnost, že gotiku někteří vykládaly za umění francouzské, a jiní v ní spatřovali německého ducha.

Raný, případně romantický, historismus zahrnoval rozličné polohy. Patřila sem romantická novogotika. Do jisté míry můžeme také novoklasicismus považovat za jistý druh historismu. Historismus byl rozšířený o další sloh, který čerpal ze středověké minulosti, tak vznikl novorománský sloh. Brzy se k novorománskému a k novogotickému slohu přidala novorenesance, která ovládla architekturu přísného historismu, alespoň co se profánní architektury týče. V rámci historismu se tedy uplatnilo několik stylových proudů. Některé proudy navazovaly na středověkou tvorbu. Některé se obracely na antickou tradici, podobně jako se to dělo v předchozí době, zejména v době novoklasicismu.

V rámci historismu se objevily hlavní proudy, především novogotika a novorenesance. O něco méně se prosadila novorománská varianta. S historismem souvisí další výtvarné polohy, které nedostaly tolik stavebních příležitostí jako novogotika a novorenesance, ale zato dokreslují stylovou různorodost historismu. S touto různorodostí stylů se pojila také rovnocenné hodnocení stylů v rámci historismu. Historismus vnímal architektonické tvary vytvořené v minulosti jako osvědčenou a téměř nevyčerpatelnou zásobárnu výtvarných prostředků. Zásadní otázka historismu zněla „*V jakém styku máme stavět ?*“ („*In welchem Stil sollen wir bauen ?*“). Tuto otázku si položil bavorský architekt Heinrich Hübsch. Použil ji jako název svého spisu už v roce 1828. Architekt Hübsch vstoupil ve známost jako vynálezce obloukového či arkádového stylu. Německy se tento styl označoval jako Rundbogenstil.⁴⁶⁶ Tento styl představoval jednu z poloh historismu. Podoba obloukového stylu se zakládala na technice klenutí. Konstruktivně podmíněný základní tvar klenby byl povýšený na hlavní výtvarný prvek obloukového stylu. Význam obloukového stylu spočíval v tom, že už ve třicátých letech 19. století předjímal uvažování přísného historismu, a to tím, že odvozoval tvarosloví z konstrukčních zákonitostí hmoty. Obloukový styl na průčelích domů upřednostňoval polokruhově zaklenuté stavební otvory. Toto výtvarné pojetí našlo brzy odezvu v novorománském stylu, který má k obloukovému stylu blízko. Stejně tak novorenesance do určité míry navazovala na obloukový styl.⁴⁶⁷

Do Českých zemí dorazil obloukový styl ve čtyřicátých letech 19. století. Na šíření tohoto stylu zde měli zásluhu především Johann Gottfried Gutensohn (1792–1851), autor kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mariánských Lázních (1844–1848), a Bernard Grueber (1807–1848). Oba architekti se věnovali pedagogické činnosti.

⁴⁶⁶ KRATOCHVÍL 2009, 559-560.

⁴⁶⁷ VYBÍRAL 2002, 71-72.

Gutensohn tehdy působil na pražské Akademii výtvarných umění jako učitel perspektivy.⁴⁶⁸ Grueber vyučoval na pražské technice.⁴⁶⁹ Obloukový styl byl tedy projevem raného historismu a poskytl určitou alternativu klasicismu, který ve čtyřicátých letech 19. století ztrácel svou někdejší výtvarnou přitažlivost a sílu. Výsadní postavení klasicismu, který tíhl především k antickému Řecku, se ztrácelo ve prospěch stylové různorodosti.

Zesílil opět vliv římské antiky. To se odrazilo jednak ve zmíněném arkádovém stylu, a podobně v novorománském stylu a v novorenesanci. Inspiraci poskytla také gotika. Dosavadní klasicismus využívalo především rovná nadpraží oken. Ve čtyřicátých letech 19. století rostl podíl klenutých stavebních otvorů, přičemž nadpraží byla polokruhová, segmentová, hrotitá a výjimečně segmentová. Už jsme si řekli, že právě obloukový, případně arkádový, styl uplatňoval na fasádách polokruhově klenuté otvory a tím navázal na antiku římskou. Stavební postupy obloukového stylu připomenou tvorbu italského quattrocenta. Projevil se jako přechodný styl klasicismu a novorenesančního historismu. Jako příklad takového přechodu můžeme uvést Desfourský palác v Praze na Florenci z let 1846–1847 od Josefa Krannerera (1801–1871). Podobně Jünglingovo pražské nádraží Státní dráhy z let 1844–1845, později nazvané nádraží Praha-Střed, případně Masarykovo nádraží, odráží tento přechodný styl mezi klasicismem a novorenesancí.⁴⁷⁰ Ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století se projevilo současně několik uměleckých stylů. Tento stav byl projevem určitého uměleckého hledání. Někteří tvůrci zůstali věrni klasicismu, který byl sice osvědčený, ale zároveň tehdy ztrácel svou někdejší uměleckou sílu. Jindy se využívalo gotické tvarosloví. Zároveň se uplatňoval obloukový styl a jemu podobný novorománský styl. V této různorodé sbírce slohů se stále citelněji ozývala novorenesance. Ta nakonec od šedesátých let 19. století zaujme vedoucí roli v rámci přísného historismu (po boku novogotiky). Pro dokreslení stylové různorodosti můžeme uvést tzv. druhé baroko (někdy označované jako druhé rokoko), které se projevilo v padesátých letech 19. století na několika málo stavbách. S tímto stylem, či spíše módou, byl spojen pražský stavitel Josef Malický (Maliczký) (1810–1882).⁴⁷¹ Toto umělecké experimentování a hledání, které postihlo českou architekturu kolem poloviny 19. století, shrnul Dobroslav Líbal

⁴⁶⁸ KRATOCHVÍL 2009, 559-560.

⁴⁶⁹ LÍBAL 1980, 98-99.

⁴⁷⁰ KRATOCHVÍL 2009, 564-565.

⁴⁷¹ HORYNA 2001, 261-262.

jako raný eklektismus.⁴⁷² Připomeňme další dobový jev, který nesl označení *biedermeier*. Jednalo se o specifickou odnož klasicismu, která zakořenila především v Habsburské monarchii a v německých oblastech.⁴⁷³ *Biedermeier* se projevil jako intimní sloh se smyslem pro detail. Našel uplatnění nikoliv na fasádách, nýbrž ve vnitřním vybavení budov a především v uměleckém řemesle.⁴⁷⁴

Z tohoto „zápasu“ uměleckých tendencí nakonec vzešly dva hlavní umělecké proudy, a sice *novorenesance* a *novogotika*. Na těchto dvou uměleckých polohách stál tzv. přísný, případně vrcholný, *historismus*, který určoval podobu architektury od šedesátých do osmdesátých let 19. století. *Novogotika* našla uplatnění především v sakrální architektuře. *Novorenesanční* tvarosloví se uplatňovalo na profánní stavbách. Sem patřily obytné, reprezentativní budovy, školy a podobně. Právě druhá polovina 19. století přála rozvoji těchto staveb, *novorenesance* získala tudíž mnoho stavebních příležitostí. Stala se hlavní uměleckou silou první poloviny 19. století a rozšířila se po velké části Evropy.

Novorenesance se tak podobala předešlému *novoklasicismu* a to především tím, že navazovala na antickou tradici, a jednak tím, že představovala nový kosmopolitní styl. České prostředí zpočátku odmítalo *novogotiku*, neboť si tento styl přivlastnila německá kultura a Češi se snažili z německého vlivu vymanit. Projevem této snahy bylo hledání vlastního „slovanského“ slohu. *Karlínský kostel sv. Cyrila a Metoděje*, budovaný v letech 1854–1863, zhmotňoval umělecké a kulturní snažení českého národa. *Patrocinium* kostela upomínalo na slavnou misií věrozvěstů, od níž tehdy uplynulo tisíc let. Výtvarná podoba této stavby navazovala na domácí *románskou* architekturu. Bylo zde zvoleno *novorománské* tvarosloví, které bylo vykládáno jako pokračování raně křesťanských bazilik a *byzantských* staveb.⁴⁷⁵

Romantický historismus pokračoval hluboko do druhé poloviny 19. století. Různé polohy *romantického historismu*, ale především *romantická novogotika*, se promítla do tvorby *Bernarda Gruebera* (1807–1882),⁴⁷⁶ *Josefa Niklase* (1817–1877)⁴⁷⁷ nebo *Josefa Hlávky* (1831–1908).⁴⁷⁸

⁴⁷² LÍBAL 1980, 110-122.

⁴⁷³ KRATOCHVÍL 2009, 564-565.

⁴⁷⁴ PRAHL 2001, 257-260.

⁴⁷⁵ KRATOCHVÍL 2009, 566-568.

⁴⁷⁶ VLČEK 2004, 205-206. Grueber byl v roce 1844 po odchodu Gutensohna povolán na pražskou Akademii. Zde působil do roku 1870, kdy byl vyhnán.

⁴⁷⁷ VLČEK 2004, 449-450.

⁴⁷⁸ VLČEK 2004, 238.

II.) PŘÍSNÝ HISTORISMUS (1860–1890)

Druhá polovina 19. století se projevovala vzestupem techniky a vědy. V Praze a pražských předměstích se v roce 1847 zřídily plynové rozvody. V roce 1867 byla založena žižkovská plynárna, což přispělo k zavedení plynového osvětlení, které vytlačilo osvětlení plynové. V roce 1875 zahájila v Praze provoz kolejová koňská doprava. První elektrifikace pražské dopravy proběhla v roce 1891 především zásluhou Křižíkova elektrotechnického závodu v Karlíně a také díky Kolbenově továrně ve Vysočanech. K elektrifikaci pražské oblasti přispěla také nová holešovická elektrárna, založená v roce 1898. S rozmachem průmyslu souvisely nové sociální jevy, rozrůstaly se továrny a dělnické obytné oblasti, jako se to stalo v případě pražských předměstí, Karlína, Smíchova, Žižkova, Libně, Vysočan nebo Holešovic. Postupně se k historické Praze přidávala okolní předměstí. V roce 1850 byl připojen Josefov, v roce 1883 Vyšehrad, v roce 1884 Holešovice a v roce 1901 Libeň. Další lidnatá pražská předměstí, a sice Vinohrady, Žižkov, Smíchov a Karlín, si udržela statut právní samostatnosti až do vzniku samostatné republiky.⁴⁷⁹ Podobným, i když ne tak masivním, stavebním rozvojem procházela další česká a moravská města, například Plzeň, Liberec, Brno, Ostrava, Olomouc atd.⁴⁸⁰

Ve stavebnictví našly uplatnění nové stavební materiály, především železo a beton. Železná litina byla použita v Lednici při stavbě skleníku od architekta Deviana v letech 1843–1845. Stejně tak byl zbudován skleník na zámku Hluboká od Franze Beera v roce 1854. Vídeňští architekti Ludwig Förster a Theophil Hansen při stavbě brněnského paláce Franze Kleina v letech 1847–1848 také spoléhali na konstrukční možnosti železa. Železo se stávalo významným konstrukčním prvkem při výstavbě nádražních budov, kde bylo často přiznáno. Železné konstrukce se osvědčily při stavbě významných kulturních a reprezentativních staveb. Například Rudolfinum nebo Národní muzeum jsou zastropené a zastřešené železnými konstrukcemi. Železné zastropení získala také divadla architektů Fellnera a Helmera, a to za vydatné pomoci Alberta Vojtěcha Velfíka. Jednalo se o karlovarské divadlo a Nové německé divadlo (Neues Deutsches Theater). Beton se také dočkal širokého uplatnění. Poprvé byl v českých zemích beton použit pravděpodobně v roce 1857 v základech České spořitelny, kterou budovali Ignác Ullmann a Quido Bělský. Nejvíce zkoumal možnosti betonu pravděpodobně Josef Niklas. První doložený dům postavený z cementového betonu má

⁴⁷⁹ ŠVÁCHA 1994, 27.

⁴⁸⁰ POCHE 1980. 7-32.

na svědomí Otto Ehlen. Jedná se o vlastní architektovu vilu na Letné z roku 1875. V roce 1877 byl podle Ehlenova návrhu zbudován v Poděbradech betonový dělnický dům bratří Gerhardtů.⁴⁸¹ Klenby druhé poloviny 19. století byly často plackové, podobně jako v první polovině století. Stále častěji se používaly segmentové klenby. Zároveň se tvar kleneb zplošťoval. Konstruktivní oporu klenebních soustav zajišťovaly klenební pasy. Současně se rozšířila technická inovace. Úlohu zděných klenebních pasů převzaly ocelové nosníky („I“ profily, traverzy), které zajišťovaly oporu mezilehlých segmentových kleneb. Pro toto řešení se vžilo zvláště na venkově označení stájové klenby. Podobné řešení můžeme nalézt na pavlačích této doby. Ocelové nosníky byly v tomto případě konzolově vyloženy ze zdiva. Na nosnících pak spočívaly mezilehlé klenby.⁴⁸²

S touto dobou se pojil také rozvoj nacionalismu. V Českých zemích ve druhé polovině 19. století posílil český živel. Německá a česká kultura se v tomto prostředí utkala v pomyslném kulturním zápasu, který trval i v první polovině 20. století. Český živel zaznamenal řadu úspěchů.⁴⁸³ V roce 1861 získala česká strana převahu v pražské samosprávě.⁴⁸⁴ Ve stejném roce císař František Josef I. rozhodl o vydání ústavy a konaly se volby do říšské rady.⁴⁸⁵ Těmto událostem předcházela pád absolutistického vídeňského režimu Alexandra Bacha v roce 1859.⁴⁸⁶ V roce 1883 se česká strana domohla většiny v zemském sněmu.⁴⁸⁷ Narodnostní zápas vedl také nakonec v roce 1882 k rozdělení Karlovy university^{488 489} na českou a německou část.⁴⁹⁰ K podobnému rozdělení došlo také na vysokém učení technickém (na pražské polytechnice). Už v roce 1869 se oddělila česká část polytechniky.⁴⁹¹ V roce 1885 zahájila svou činnost pražská Uměleckoprůmyslová škola, na které se pěstovalo umělecké vzdělání včetně architektury. Výuku architektury zajišťovaly od této chvíle tři pražské instituce, Pražská polytechnika, Akademie a Uměleckoprůmyslová škola.⁴⁹² Na konci 19. století se konaly

⁴⁸¹ VYBÍRAL 2001, 278-281.

⁴⁸² ŠKABRADA 2007, 139-141.

⁴⁸³ POCHÉ 1980, 7-32.

⁴⁸⁴ Poche 1980, 7-32.

⁴⁸⁵ BOROVIČKA/KAŠE/KUČERA/BĚLINA 2012, 50-53.

⁴⁸⁶ ŠVÁCHA 1994, 25.

⁴⁸⁷ VYBÍRAL 2002, 141-142.

⁴⁸⁸ CHABRADA/KRÁSA ŠVÁCHA/HOROVÁ 1986, 141-152. První výuku na české Univerzitě zajišťoval Miroslav Tyrš. Po něm nastoupil Otakar Hostinský, člověk s širokým záběrem. Hostinský byl esetik a muzikolog.

⁴⁸⁹ BOROVIČKA/KAŠE/KUČERA/BĚLINA 2012, 319-320. Otakar Hostinský (1847–1910).

⁴⁹⁰ POCHÉ: 1980, 28.

⁴⁹¹ VLČEK 2004, 449-450. Stolicí architektury na české části polytechniky převzal Josef Niklas.

⁴⁹² POCHÉ 1980, 24-25; 172-173.

výstavy, které oslavovaly vzednutí české vědy a techniky. V roce 1891 to byla Všeobecná zemská výstava, v roce 1895 Národopisná výstava, v roce 1898 proběhla výstava Architektů a inženýrů.⁴⁹³ Byla založena Česká akademie věd a umění v roce 1892.⁴⁹⁴

Architektura vrcholného, či přísného historismu se odehrával ve dvou základních polohách, a sice v poloze novogotické a novorenesanční. Novogotika, jak vyplývá z logiky věci, čerpala z gotického stavitelství. Novorenesance, tehdejší sloh veřejných a obytných budov, rozvíjela tradici renesanční, čímž se zároveň stala dědicem klasické antické architektury. Vzhledem k zaměření této knihy nás zajímá především novorenesance, čili ta poloha přísného historismu, která se odvolávala k anticko-renesanční tradici. Novorenesance se v tomto návazání na antický odkaz podobala předešlému klasicismu. Přes jisté podobnosti se oba slohy v některých ohledech lišily. Zatímco novoklasicismus obdivoval antiku a za nejvyšší ideál považoval antické Řecko, novorenesance se obracela k italské renesanci 15. a 16. století. Prostřednictvím renesance získal převahu odkaz antického Říma. Změna spočívala v jasném příklonu k římské tradici. Antický Řím a něj navazující italská renesance se projevily častým užíváním polokruhově klenutých stavebních otvorů. Polokruhová okna byla používána i v pozdějších časech, objevovala se také někdy v první polovině 19. století. V novorenesanci se zvýšil podíl oken a dveří s polokruhovým nadpražím. Polokruhové záklenky stavebních otvorů se projevily jako významný výrazový prostředek novorenesanční architektury. Už jsme si ukázali tzv. obloukový styl, který klenuté tvary zvolil za svůj hlavní výrazový prostředek. Obloukový styl se tak v tomto ohledu projevil jako určitý předvoj novorománského i novorenesančního slohu.⁴⁹⁵

Novorenesance se vedle častého užívání polokruhových nadpraží vyznačovala také větší plasticitou fasád. Zde se projevil především vliv italského cinquecenta, ve kterém vznikaly mnohé stavby s plastickým členěním fasády, jak dokazuje Sansovinova a Palladiova tvorba. Místo hladkých fasád, které vznikaly v klasicismu a to především v jeho pozdní fázi, se prosadily plasticky pojaté fasády novorenesance. V tomto směru se novorenesance lišila od obloukového stylu a částečně od novorománského stylu. Plastické členění fasád u novorenesančních staveb často zajišťovala výrazná bosáž.

⁴⁹³ I POCHE 1980, 31-32.

⁴⁹⁴ Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích. 1. díl (a/f). Praha 1996. str. 44. Tato instituce původně nesla označení >>>Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Byla založena v roce 1892 z podnětu Josefa Hlávky.

⁴⁹⁵ VYBÍRAL 2002, 70-72.

Kolem jednotlivých oken se požívaly edikulové rámy, které zvyšovaly plastický dojem fasád. Nebo alespoň se objevily šambrány, které rovněž plasticky zdůrazňovaly okenní otvory. K celkové reliéfnosti staveb přispívala také okolnost, že jednotlivé stavební otvory nesplývaly se svislou rovinou okolní fasády, jako to probíhalo na mnohých stavbách předešlého novoklasicismu, nýbrž byly vpadlé na způsob nik. Okna začala být více zapuštěná, než tomu v první polovině 19. století. Ve druhé polovině 19. století se navíc rozšířilo použití dvojitých (tzv. „špaletových“) oken. Vnější strana oken byla často opatřena plastickým dekorem.⁴⁹⁶ Na fasádách se častěji objevovaly římsy mezi jednotlivými patry, což také přispělo k celkové plasticitě fasád.⁴⁹⁷

Zdá se, že novoklasicismus se snažil vymezit proti předešlému baroku, tudíž se kladl důraz na uměřenost, ukázněnost a prostotu. Novorenesance nechtěla tyto hodnoty vyloženě negovat, ale zdůrazňovala jiné, a to především reprezentativnost. K tomuto účelu mělo posloužit plastické a zároveň účelové utváření hmoty. Projevila se zde patrně okolnost, že ve druhé polovině 19. století výrazná plasticita fasády přestala být nutně spojována s dynamickým barokem, které stále bylo považováno za úpadkovou fázi umění, a které na své plné zhodnocení teprve čekalo. Architektura přísného historismu využívala tvary, které se osvědčily v minulosti. Razilo se přitom přesvědčení, že osvědčené a správné architektonické tvary se zakládají na neměnných principech statiky. Byl to materialistický přístup, který zdůrazňoval, že správné umělecké tvary vzešly z konstrukční nutnosti staveb. Toto mínění se opíralo o pozitivistické přesvědčení, že každý jev, i ten umělecký, má svou objektivní příčinu.

V očích přísného historismu se tato podstata uměleckých tvarů nejlépe zhmotnila v katedrální gotice a v italské renesanci. Jednalo se o dvě různá řešení téhož úkolu, a sice o vypořádání se s tektonikou stavby. Gotičtí tvůrci se s tímto úkolem obvykle vypořádali pomocí žebrové klenby, opěrných pilířů a přípor. Zatímco romantická novogotika využívala gotických prvků především pro výtvarný účinek, novogotika přísného historismu se zaměřila na tektonickou logiku svých gotických předloh. Tato restaurační novogotika přísného historismu zdůrazňovala vztah mezi konstrukcí a tvarem, čímž se lišila od romantické novogotiky první poloviny 19. století.⁴⁹⁸ S novogotickým vrcholným historismem souvisí mnohé novostavby, ale také dostavby a rekonstrukce starších budov. Patrně největší pozornost v tomto směru

⁴⁹⁶ ŠKABRADA. 2004, 5-8.

⁴⁹⁷ KRATOCHVÍL 2009, 559-578.

⁴⁹⁸ HORYNA 2001, 133-134.

vzbuzovala dostavba svatovítské katedrály v Praze. V roce 1859 byla k tomuto účelu zřízena Jednota na rekonstrukci a dostavění pražské katedrály.⁴⁹⁹

Podle mínění teoretiků a architektů novorenesančního směru byly tektonické úkoly nejlépe vyjádřeny v antickém Římě a v italské renesanci. Připomeňme, že antický Řím navazoval na antické Řecko. Starověký Řím rozvíjel starší řecký způsob stavění, založený na sloupech a na vodorovných architrávech, a tento základní konstrukční vztah rozšířil o klenební systémy. Římané pomocí klenby často zakrývali místnosti a často využívali klenutá nadpraží stavebních otvorů. Schopnost klenout pro Římany představovala jeden z hlavních stavebních úkolů, jak dokazují mnohé viadukty, akvadukty, nebo vítězné oblouky. Klenutá nadpraží prokázala větší odolnost než nadpraží vodorovná. V klenebních systémech vznikají především tlakové síly, kdežto vodorovná nadpraží jsou namáhána na ohyb. Vzhledem k tomu že tehdejší běžný stavební materiály kámen, cihla a malta vykazovaly mnohem větší pevnost v tlaku než v ohybu, klenutí představovalo výhodnější stavební postup. Pravděpodobně se zde projevilo praktické uvažování starověkého Říma. Architrávkové systémy antického Řecka se nejspíš jevily jako příliš idealistické a snad i nepraktické. Všimněme si, že umělecké úsilí, které přišlo po antice, se snažilo vkřísit především antiku Římskou. To platilo pro románské umění, pro renesanci i baroko. Tyto výtvarné slohy různým způsobem přejímali antická tvarosloví. Umění klenout bylo považováno za důležitý odkaz antického Říma. Románský, renesanční i barokní sloh pokládaly starověký Řím do jisté míry za vzor a za výzvu své tvorby. Novoklasicismus, který kolem roku 1800 ovládl umělecké snažení, se od této jednoznačné adorace starověkého Říma odvrátil a zdůraznil význam starověkého Řecka. Gotické umění také do jisté míry navazovalo na odkaz antického Říma, ale rozvíjení klenebních a opěrných systémů nakonec dovedlo gotickou architekturu do svébytného výtvarného světa.

Gottfried Semper

Šíření novorenesanční architektury velmi podpořil německý architekt a teoretik architektury Gottfried Semper (1803–1879). Snažil se vykládat architektonické tvary na základě objektivních faktorů. Semper, ovlivněný pozitivismem, vyhledával objektivní

⁴⁹⁹ KRATOCHVÍL 2009, 559-594. Na dostavbě svatovítské katedrály měl vliv kanovník Michael V. Pešina. Ten v roce 1842 požádal stavitele Josefa Krannerera o dokumentaci současného stavu katedrály. V roce 1844 pod Pešinovým vedením vznikl spolek, z něhož se později vyvinula Jednota na dostavbu katedrály. Stavitelem Chrámu sv. Víta byl jmenován Josef Kranner v roce 1861. Po něm se dostavby ujal Josef Mocker v roce 1872.

faktory, které předurčují podobu výtvarných děl, včetně architektury. Mezi tyto objektivní faktory patří materiál, technologie, místo a doba vzniku, klima, sociální poměry apod. Podle Sempera se do architektury vždy promítají tzv. „*typové praformy*“ či „*tvarové praideje*“, které představují základní objektivní nadčasové a nadnárodní zákonitosti krásy.⁵⁰⁰ Semperovy úvahy vyjadřovaly posun od idealistického pojetí dějin umění, podle něhož je lidská činnost projevem „absolutního ducha“ doby. Takové pojetí se silně projevilo např. u Berlínské školy a souznělo s romantismem první poloviny 19. století. Semper se místo toho přiklonil k faktům ověřitelným a měřitelným. Pozitivistické nahlížení na umělecký vývoj, které například u Sempera hrálo významnou roli, souviselo se změnou historismu. Historismus totiž ve druhé polovině 19. století se vyvinul ze své romantické etapy do etapy vrcholné, či do etapy realistické. Tato vrcholná fáze historismu se někdy označuje jako přísný historismus, případně restaurační historismus.⁵⁰¹ Zvítězila zde snaha odvozovat umělecké tvary na základě objektivních faktů. Umělecký vývoj opřený o tyto objektivní danosti označoval Semper jako „*Kunstwerden*“, které se někdy do češtiny překládá jako „*Umělecké bytí*“. Podle Sempera vzniká styl jako soulad uměleckého projevu s charakterem materiálu a funkcí uměleckého díla. Semper rozlišoval různé styly na základě materiálu a techniky, např. textilní, keramický, tektonický apod. Tím se velmi zasloužil o zhodnocení uměleckého řemesla.⁵⁰² Dále se pokusil vysvětlit vztah konstrukce a dekorativního obalu architektury. Jako vysvětlení nabízel svou teorii „oblékání“ architektury (*Bekleidungstheorie*),⁵⁰³ podle níž byla první obydlí opatřena stěnami, které sice uzavíraly prostor, ale nebyly nosné. Tyto stěny byly tvořené koberci.⁵⁰⁴ Semper pokládal za vrchol umělecké tvorby anticko-renesanční, klasickou tradici „*pravého umění*“. Nacházel zde uplatňování klasických tektonických zásad. Architekturu a slohem se zabýval Semper ve své knize *Sloh technických a tektonických umění neboli praktická estetika (Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik)*.⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ HORYNA 2001, 133-134.

⁵⁰¹ KROUPA 2007, 150-152.

⁵⁰² KROUPA 2007, 150-152; 191-193. Semperův pojem „*Kunstwerden*“ podrobil kritice Alois Riegl (1858–1905), historik umění z „Vídeňské školy umění“. Riegl podobně jako Semper se zabýval otázkou uměleckého stylu. Ovšem Semperův výklad vnímal jako příliš „materialistický“. Riegl používal výraz „*Kunstwollen*“ („*Umělecké chtění*“). Zatímco Semperův výraz „*Kunstwerden*“ („*Umělecké bytí*“) vysvětloval umělecký styl na základě materiálu a praktického účelu, Rieglův výraz *Kunstwerden* zdůrazňoval duchovní a tvůrčí rozměr uměleckých děl.

⁵⁰³ HORYNA 2001, 133-134.

⁵⁰⁴ VYBÍRAL 2002, 105-106.

⁵⁰⁵ HORYNA 2001, 133-134.

Tedy antika představovala pro Sempera významnou autoritu. Cenil si jí především pro její funkční systém, který může sloužit v různých dobách. Anticko-renesanční klasická tradice podle Sempera poskytuje osvědčený a srozumitelný výtvarný návod, kterého je radno se držet. To má platit, dokud moderní doba nepřinese přiměřený výtvarný jazyk.⁵⁰⁶ Dá se ale dospět k závěru, že výtvarný jazyk zděděný z minulosti byl proti těm novým zvýhodněn. Měl dost času zapustit kořeny a mohl se tudíž stát jazykem srozumitelným, na rozdíl od zcela nové architektury, která tento osvědčený a srozumitelný jazyk nepoužívá. Přísný historismus přijal klasickou tradici, ale nevnímal ji jako neměnný ideál. Kladl se důraz na to, že klasická anticko-renesanční architektura představuje nadčasový princip. Při tom se předpokládalo, že tento princip získává v průběhu času různé varianty, a to v závislosti na zmíněných determinantech jako jsou stavební materiál, technologie, klimatické podmínky, účel stavby, sociální podmínky apod. Hlavní vyznavači novorenesance, nebo, jak se tehdy říkalo, florentského stylu, pokládali za nutné vrátet především k antice. Italská renesance byla oceňována, neboť zprostředkovávala antický odkaz. Antika představuje hlavního hrdinu pro renesanci, klasicismus i pro novorenesanci. Všechny uvedené příklady se dají pokládat za varianty klasicismu, které jsou podmíněné dobou a místem.⁵⁰⁷ Je zjevné, že architekti a myslitelé přísného historismu vývoj architektury připouštěli, ale rozhodně se přikláněli nikoliv k revolučním zvrátům, nýbrž k evoluci.

Tímto způsobem uvažoval o vývoji umění např. Saturnin Heller. Přišel s poznatkem, že umění přítomnosti a minulosti se shoduje pouze v detailech: „*Marně pátrá mnohdy architekt po spřízněných výtvorech z dob minulých, hledaje u nich rady jak pro celkové řešení, tak i pro estetické provedení úkolu. [...] Toliko v otázkách týkajících se podrobností dostává se mu na vzorech z dob minulých podpory vydatné.*“ Heller vysvětloval, že moderní stavby jeho doby se liší od svých renesančních předloh především svým rozvržením a poměry hmot. Srovnává dvoupatrový renesanční palác Medici-Riccardi, jehož průčelí dosahuje délky 67 metrů a výšky téměř 27 metrů, a moderní čtyřpatrové stavby, které mají většinou délku do 25 metrů a výšku do 20 metrů.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ VYBÍRAL 2002, 85-86.

⁵⁰⁷ BAŽANT 1994, 5-8.

⁵⁰⁸ VYBÍRAL 2002, 103; 75; 81. Citován je Saturnin O. Heller: Renaissance moderních průčelí našich a vztah její k renesanci původní. Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém 18/1883, č. I, s. 1-7.

Tedy přísný historismus uznával oprávněnost architektonického vývoje. Projevil se zde způsob uvažování druhé poloviny 19. století, který nese označení historický determinismus. Semperův následovník působící v Českých zemích Zdenko Schubert von Soldern upozorňoval na skutečnost, že ani renesance se nestala věrnou kopií svého vzoru, tedy antiky: „*Velmi pochybuji, že by Mistr Brunellesco sám ze sebe pojal myšlenku na znovuzrození antického stavitelství, ...*“.⁵⁰⁹

Ve druhé polovině 19. století se novorenesance těšila velké oblibě. K tomu přispěly jednak zmíněné okolnosti formálně-konstrukční. Jednak se zde projevila skutečnost kulturně-historická, která spočívala v tom, že buržoazie zaznamenala mnoho úspěchů a silně rozvíjela stavební činnost. Buržoazie 19. století spatřovala svůj předobraz v měšťanské společnosti italské renesance. Také proto si renesanční umění získalo ve druhé polovině 19. století takovou oblibu a stalo se významným inspiračním zdrojem této doby. „Moderní duch“ vědy a pokroku, který se stále silněji ozýval ve druhé polovině 19. století, byl v této době považovaný za pokračování ducha renesančního (O. Hostinský).⁵¹⁰

Zatímco třeba novoklasicismus vnímal antickou tradici jako nejvyšší výtvarný ideál, přísný historismus zdůrazňoval, že antika je cenná především proto, že poskytla nadčasový výtvarný rejstřík dobře srozumitelný a především opírající se o tektonické zákonitosti. Semper společně s dalšími architekty přísného historismu upřednostňovali antiku římskou, neboť ta odpovídala jejich představám o vyváženosti konstrukce a dekorace. V souvislosti s antickou architekturou Semper razil přesvědčení, že se antická architektura vyznačovala výraznou barevností. Toto pojetí se lišilo od klasicistní představy, podle níž v antické architektuře silně převládala bílá barva.⁵¹¹

Šíření novorenesance ve střední Evropě

Novorenesance ovládla architektonickou tvorbu kolem roku 1860. Na několik následujících desetiletí se projevila jako hlavní výtvarná poloha vrcholného historismu. Klasická neorenesance se stala univerzálním výrazem doby a zároveň mezinárodním

⁵⁰⁹ VYBÍRAL 2002, 103; 115-117. Zdenko Schubert von Soldern na tuto skutečnost upozornil v roce 1904. Rozebíral a třídil semperovské vnější a vnitřní determinanty. (Zdenko Schubert von Soldern: Was ist Stil? Allgemeine Bauzeitung 69/1904. s. 20-29).

⁵¹⁰ VYBÍRAL 2002, 77-81. Soudil tak např. estetik Otakar Hostinský (Otakar Hostinský: Výlet do říše romantiky, Květy 3/1881, s. 17-29).

⁵¹¹ KROUPA 2007, 150-152. Semper napsal několik teoretických děl: *Wissenschaft, Industrie und Kunst (1851)*; *Der vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde (1851)*; *Der Still in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik I, II (1861–1863)*; *Über Baustile (1869)*.

slohem, alespoň v Evropě střední a západní. V rámci bytové a reprezentativní výstavby novorenesance v podstatě vystřídala novoklasicismus. K tomuto vývoji přispělo několik okolností. Jednou z nich bylo, že klasicismus přestal uspokojovat výtvarný vkus. Hrála zde podstatnou roli výrazná plošnost pozdního klasicismu. Novorenesance nabízela východisko z této plošnosti.

Další důvod spočíval v nástupu historismu, s nímž se pojilo soupeření mezi styly. Německý architekt Hübsch položil základní otázku historismu „*V jakém stylu máme stavět?*“, učinil tak ve třicátých letech 19. století. V českém prostředí se tato otázka řešila i v roce 1844 na sjezdu architektů. Jedna skupina architektů obhajovala „racionální“ klasicismus, zatímco druhá skupina se přikláněla k „mystickému“ středověku. V tomto zápolení získal kolem poloviny 19. století uměleckou přitažlivost středověk. Tento inspirační zdroj vyhovoval tehdejší snaze po umělecké tvořivosti. Umožňoval dramatictější zpracování staveb, což sloužilo dobovému romantismu. Když kolem roku 1860 přešel historismus do své vrcholné fáze, zvítězilo novorenesanční tvarosloví. Novorenesance získala oblibu také proto, že nabízela spojení racionality a tektoniky s dynamickým zpracováním architektury.⁵¹²

Půdu pro vítězné tažení novorenesančního slohu připravil půdu také zmíněný „obloukový styl“, rozpracovaný Heinrichem Hübschem.⁵¹³ Samozřejmě na rozvoji novorenesance měla zásadní podíl teoretická i praktická činnost Gottfrieda Sempera.⁵¹⁴ Doba přísného historismu, tedy období přibližně mezi lety 1860 až 1890, se vyznačovala stylovou různorodostí. Historismus, jak název napovídá, zaměřil pozornost na poznání historických stylů. Toto úsilí skutečně přineslo nebývalé poznání minulosti. S tím byla spojena také fascinace historickými styly. Čím více se pozornost zaměřovala na minulost, tím méně času a síly zbývalo na vymýšlení současných forem. Tvůrci v době historismu se nejspíš se necítili omezeni, když tvořili v historických slozích. Naopak oceňovali širokou škálu výrazových prostředků, které jim minulost zanechala.⁵¹⁵ Panovalo zároveň přesvědčení, že jeden historický styl není schopen plně obsáhnout celou škálu stavebních úkolů. O volbě konkrétního stylu rozhodoval zpravidla účel stavby.⁵¹⁶

⁵¹² VYBÍRAL 2002, 71-72.

⁵¹³ VYBÍRAL 2002, 71-72.

⁵¹⁴ HORYNA 2001, 133-134.

⁵¹⁵ BAŽANT 1994, 66-67.

⁵¹⁶ VYBÍRAL 2002, 77-78.

Tento stav dokládá i dobová literatura. Publicista Karel Vladislav Zap psal v roce 1863 o osmi slozích, které všechny sloužily jako inspirační zdroj. „*Nyní se staví každým slohem, románským, gotickým, normanským, renaissancečným, také parukovým, také florentinským a římským, i také moderním, který tvary své ze všech končin světa bere a novými výmysly je rozmnožuje.*“⁵¹⁷ O stylovém pluralismu této doby se také vyjádřil Karel B. Mádl: „*Třeba přece doznati, že dnes do jisté míry každý sloh v principu jest oprávněný.*“ Ačkoliv se prosazoval tento názor o rovnocennosti slohů, novorenesance se stala nejrozšířenějším výtvarným jazykem vrcholného historismu.⁵¹⁸ Je třeba zde upozornit na skutečnost, že pro novorenesanci se zpočátku užívalo označení „florentský“ nebo renesanční styl. A navíc označení >>renesance<<, jak ji chápeme dnes jako označení umělecké a kulturní etapy 15. a 16. století, se prosadilo až v roce 1855. A do širšího povědomí se toto označení dostalo v roce 1860 zásluhou Jacoba Burckhardta.⁵¹⁹

Na pomyslném druhém místě za novorenesanci se umístila restaurační gotika. Architektura přísného historismu se rozvíjelo ve dvou hlavních polohách, v poloze novogotické a především v poloze novorenesanční. Tyto historické slohy byly vnímány jako ověřené konstrukční systémy. Architekt přísného historismu měl tyto historické prvky užívat vědecky, tedy v souladu s konstrukční logikou stavby.⁵²⁰ Gotika byla svými obdivovateli oceňována, neboť pro ně znamenala výraz křesťanských ideálů, severského ducha, ale také proto, že byla dokladem konstrukční účelnosti a hospodárnosti. Ovšem brzy se dospělo k názoru, že gotika, ačkoliv si zasluhuje obdiv, nemůže tvořit hlavní inspirační zdroj moderní architektury. K tomuto názoru se přiklonil i obdivovatel středověké architektury Bernard Grueber. Svůj význam si udržely středověké slohy na poli sakrální architektury. Novorenesance získala převahu v ostatních stavebních zakázkách.⁵²¹

Novorenesance se v českém prostředí objevovala od padesátých let 19. století. K úspěchu tohoto slohu přispěl už zmíněný Gottfried Semper. Docházelo k tomu, že novorenesanci pomalu přijímali architekti tvořící převážně v duchu romantického historismu, kteří si pomocí nového slohu rozšiřovali svůj výtvarný repertoár. Jako příklad můžeme uvést uměleckou různorodost architekta Josefa NIKLASE (1817–1877).

⁵¹⁷ VYBÍRAL 2002, 71-72.

⁵¹⁸ VYBÍRAL 2002, 72-73.

⁵¹⁹ BAŽANT: 1994, 41-42.

⁵²⁰ HORYNA 2001, 133-134.

⁵²¹ VYBÍRAL 2002, 72-73.

Tento autor stál u zrodu řady staveb. Například v roce 1854 navrhl novogotický dům čp. 1009/II v Hyberské ulici. Tato stavba už neexistuje, v roce 1928 musela ustoupit nové stavbě.⁵²² Niklas použil novorenesanční tvarosloví ve svém návrhu tzv. Novoměstského divadla, které vzniklo v roce 1858 a bylo dřevěné.⁵²³ Ačkoliv nebylo postavené z kamene, jak by se dalo čekat, výtvarné prostředky byly zvoleny v souladu s aktuálním evropským slohem. Tvůrce divadla našel architektonické poučení u Gottfrieda Sempera. Niklas napodobil Semperovo drážďanské dílo. Přijal do svého návrhu především zaoblenou hmotu stavby, obíhající kolem podkovovitého hlediště, dále pak boční schodišťové rizality završené trojúhelnými štíty, a také fasádu procleněnou třemi patry arkád. Časopis Lumír se tehdy pochvalně vyjádřil o této stavbě: „*Již zevnějšek poskytuje pohled velmi příjemný, podobný Semperově obdivované stavbě,*“ (Lumír 1859, s. 210-211; 405).⁵²⁴

Nástup novorenesančního slohu je v Českých zemích spojen především s Ignácem Vojtěchem ULLMANNEM (1822–1897).⁵²⁵ Do jeho tvorby zasáhl především vliv benátské pozdní renesance. Nicméně během svých studií vstřebal více různorodých podnětů. Vystudoval pražskou polytechniku. Získal roční stavební praxi. V roce 1842 se dostal na vídeňskou Akademii výtvarných umění, kterou ukončil v roce 1847. Ullmann zde studoval u Karla Roesnera, který patřil mezi přední představitele romantického historismu. Ullmann ovlivnila také dvojice architektů Eduard van der Nüll a August Siccard von Siccardsburg, kteří na Akademii působili od roku 1844. Tito architekti rozvíjeli podnět romantický eklektismus. Později se dopracovali ke klasické novorenesanci.⁵²⁶

Ullmann podnikl také cestu, kde zkoumal především renesanční architekturu. Poté se usadil v Mnichově. Zde se seznámil s tzv. „maxmiliánským stylem“, o který se

⁵²² VLČEK 2004, 449-450. Josef Niklas byl žákem Karla Wiesenfelda na pražské polytechnice. Podnikl studijní cesty po Itálii, Francii a Německu. Od roku 1849 působil na pražské polytechnice jako asistent Bernarda Gruebera. Mezi další Niklasova díla patří např. kaple Anděla strážce ve Volyni (Strakonice), nebo novogotická úprava zámku v Jetřichovicích (Benešov). Novogotickou podobu dal Niklas usedlosti Hadovka (čp. 10/XIX.) v pražských Dejvicích z roku 1859.

⁵²³ VLČEK 2004, 449-450. Niklasovo Novoměstské divadlo postavené v roce 1858 bylo už v roce 1882 zrušeno a bylo nahrazeno pozdějším Německým divadlem, které dnes slouží jako Státní opera (čp. 101/XII).

⁵²⁴ VYBÍRAL 2002, 99-100. Někdy se uvažuje také o tom, že Niklas při návrhu Novoměstského divadla použil projekt berlínského architekta Dietze.

⁵²⁵ VLČEK 2004, 675-676. (Vojtěch) Ignác (Hynek) Ullmann (Ullmann). Pocházel z rodiny pražského jehličkáře. Nejprve se vyučil v tomto řemesle. V roce 1856 se v kostele sv. Tomáše oženil se sestrou Antonína Barvitia.

⁵²⁶ HORYNA 2001, 133-134.

tehdy pokoušel architekt Bürklein.⁵²⁷ Ulmann měl v mnichovském prostředí také příležitost se důkladněji seznámit s tzv. „obloukovým stylem“ Heinricha Hübsche. Připomeňme, že v tomto stylu hrála hlavní výtvarnou úlohu technika klenutí.⁵²⁸ Ulmann navrhl v Českých zemích několik staveb ještě v duchu historismu romantického. Sem patří například zbudování karlínského kostela sv. Cyrila a Metoděje, na kterém se Ulmann podílel se svým vídeňským učitelem Roesnerem.⁵²⁹ Dále pak Ulmann v duchu romantického historismu postavil šlechtická sídla v Čechách pod Košířem (okres Prostějov), Bezděkově (okres Klatovy), Jirnách (okres Praha-východ) a Chyši (okres Karlovy Vary). Romantický historismus Ulmann uplatnil také při návrhu vysokých pecí na Kladně přibližně z roku 1860.⁵³⁰

Ulmann se kolem roku 1860 přiklonil ke zralému novorenesančnímu slohu. Architektův racionalismus našel v novorenesanci odpovídající styl. Tento architekt přijal nastupující klasickou novorenesanci jako svůj hlavní umělecký prostředek. Jednak se chtěl zařadit mezi architekty, kteří staví v moderním slohu. A jednak mu tento styl nabízel srozumitelný a osvědčený systém pro tvorbu staveb. V uměleckém jazyku klasické novorenesance nacházel Ulmann to, co ho zajímalo především, a sice výtvarný systém opírající se o tektonickou logiku architektury. Tento architekt ve svých stavbách řešil především spojení etážového řádu s vloženými arkádami, čímž se připojil k hlavnímu novorenesančnímu proudu. Ulmannova tvorba kolem roku 1860 čerpala především z nastupující klasické novorenesance, kterou si osvojil během vídeňského studia architektury u Eduarda van der Nüllu a Siccarda von Siccardsburg. Ulmann také těžil z romantického historismu, který ovládal Ulmannovu činnost v předešlých letech. Další Ulmannův inspirační zdroj představoval zmíněný „obloukový styl“, který novorenesance částečně rozvíjela.⁵³¹

Poprvé Ulmann použil tvarosloví přísné novorenesance při stavbě České spořitelny z let 1858–1861 na dnešní Národní třídě (čp. 1009-I) v Praze (tehdy v Nových alejích). Nedaleko od ní byla v letech 1861–1863 postavena další Ulmannova novorenesanční stavba, a sice Palác Lažanských (čp. 1012/I)⁵³² na nároží dnešního

⁵²⁷ HORYNA: 2001, 133-134.

⁵²⁸ VYBÍRAL 2002.71.

⁵²⁹ VLČEK 2004, 675-676. Při stavbě karlínského kostela sv. Cyrila a Metoděje měl nejspíš rozhodující podíl Karel (Karl) Roesner (Rösner).

⁵³⁰ VLČEK 2004, 675-676.

⁵³¹ HORYNA: 2001, 133-134.

⁵³² POCHE. 1980, 130-131.

Smetanova nábřeží a Národní třídy.⁵³³ Novorenesanční tvarosloví získalo také Ulmannovo Prozatímní divadlo (čp. 223/II) na Novém Městě pražském z roku 1862. Tento architekt navrhl v novorenesančním stylu také pražskou Vyšší dívčí školu (čp. 683/II) ve Vodičkově a Školské ulici z let 1865–1867, dále Ringhofferův palác (čp. 1511/II) v dnešní ulici Politických vězňů z let 1870–1871, a nebo Schebkův palác (čp. 936/II) ve stejné ulici z let 1870–1873.⁵³⁴ K tomuto okruhu Ulmannových staveb náleží budova České techniky (dnes ČVUT, čp. 293-II.) na Karlově náměstí z let 1872–1874.⁵³⁵ Tyto jmenované Ulmannovy stavby navazují na italskou renesanci. Na jejich fasádách se hojně uplatnila polokruhová okenní nadpraží. Dokládají to např. průčelí České spořitelny (1858–1861) nebo Prozatímního divadla (1862), a nebo Vyšší dívčí školy. U některých staveb nacházíme okna vodorovně ukončená, jako např. u Šebkova paláce. V některých případech Ulmann se rozhodl pro polokruhová nadpraží pouze v parterové části budovy a ve vyšších patrech použil vodorovná nadpraží. Toto rozvržení stavebních otvorů mělo dlouhou tradici, a používalo se od renesance v podstatě ve všech dobách. Připomeňme, že v pevnostní a vojenské architektuře si toto řešení získalo velkou oblibu. Ulmann si takové řešení zvolil při stavbě Paláce Lažanských (1861–1863). Fasády těchto uvedených staveb se shodují především v plasticitě. K docílení plasticity se zde využívá výrazných architektonických článků. Tyto stavby jsou členěné výraznými bosážemi v parterové části a na nárožích budovy. Dále se vyskytují pilastry, frontony, balustrády a římsy. Jednotlivá patra Ulmannových staveb jsou často na fasádě oddělena římsami. K celkovému plastickému dojmu přispívají výrazné konzoly, často volutové, které se objevují pod římsami a frontony. Jak bylo řečeno, Ulmann průčelí svých staveb s oblibou opatřoval arkádami.⁵³⁶

Nádražní budovy vrcholného historismu

Ignác ULMANN (1822–1897) byl tedy první český architekt, který se výrazně přihlásil k evropské klasické novorenesanci. V roce 1871 pracoval na významné zakázce. Společně se svým švagrem Antonínem BARVITIEM (1823–1901) navrhl nádraží

⁵³³ HORYNA: 2001, 133-134. Palác Lažanských měl své předlohy jednak v renesanci, ale také ve vídeňské palácové architektuře sklonku 17. století. Ta se zde projevila hustou rytmizací ploch a kumulováním vertikál při nárožích. Důležitý inspirační zdroj této stavby byl vídeňský Rotherhof, navržený Ulmannovými učiteli E. van der Nüllem a Siccardem von Siccardsburg.

⁵³⁴ VLČEK 2004, 675-676.

⁵³⁵ POCHE. 1980, 135-136.

⁵³⁶ HORYNA 2001, 134-135. Palác Lažanských, ve kterém se nachází kavárna Slavie, měl své předlohy jednak v renesanci, ale také ve vídeňské palácové architektuře sklonku 17. století. Ta se zde projevila hustou rytmizací ploch a kumulováním vertikál při nárožích.

Františka Josefa I. v Praze.⁵³⁷ Tato stavba, která musela v letech 1901–1906 ustoupit nádražní budově od Josefa Fanty, byla postavena v novorenesančních formách. Ústřední část této nádražní budovy tvořila třípatrová podélná stavba. K této ústřední části přiléhaly z obou stran nárožní věže. Prostor mezi těmito dvěma věžemi byl v přízemí vyplněný vstupní arkádou. Budova získala velké rozměry, což mělo praktický význam, ale do jisté míry také význam reprezentativní. Ulmann s Barvitiem pojali tuto stavbu monumentálně. Využívali plastické členění fasád, jak bylo v jejich výtvarném projevu běžné. V tomto případě se ale neomezovali na obvyklý etážový řád. Pro zdůraznění monumentality do některých částí stavby vložili vysoký pilastrový řád. Přišla zde ke slovu novorenesanční architektura klasického výrazu. Ozývala se zde klasicistní poloha renesance Palladiova. Velkorysost nádražní budovy Františka Josefa dokazuje, jaký význam se tehdy přikládala železniční dopravě. V této době se zahušťovala železniční síť. A to vedlo k tomu, že vyrostla řada nádražních budov vysoké technické a také výtvarné úrovně. [28]

Můžeme zde vzpomenout na nádraží v Praze-Těšnově, postavené v letech 1872–1875, v osmdesátých letech 20. století zničené. Budovu navrhl Karl Schlimp (nar. 1834) a pojál ji vskutku velkoryse.⁵³⁸ Hlavní průčelí budovy ovládal motiv vítězného oblouku. Svislé členění třech základních průčelních částí zajišťovaly vertikály, složené z jednoho polosloupu a před ním postaveného sloupu, přičemž se jednalo o vysoký sloupový řád. Stavbu podstatně dotvářela sochařská výzdoba. Výrazná plasticita stavby předznamenávala novobaroko.⁵³⁹ Těšnovské nádraží bylo později označováno jako „nejkrásnější nádraží střední Evropy“.⁵⁴⁰ Do stejné doby spadá také výstavba nádražní budovy Praha-Dejvice (Václavkova 1, Praha-Dejvice) z let 1872–1873.⁵⁴¹ Kolem poloviny 19. století plnily nádražní budovy především úkoly účelové a často byly navrhovány podle vzorníků. Na proti tomu ve druhé polovině 19. století zesílila představa, že nádraží mají nejen zajišťovat své technické poslání, ale mají oslavovat

⁵³⁷ VLČEK 2004, 43; 675-676.

⁵³⁸ VLČEK 2004, 583.

⁵³⁹ HORYNA 2001, 160-161.

⁵⁴⁰ VYBÍRAL 2002, 189-190.

⁵⁴¹ VLČEK 2012, 262. Nádraží stojící poblíž Písecké (též Bruské) brány zde stálo už od roku 1831 jako přízemní obdélná budova. Sloužilo jako koncová stanice koněspřežné dráhy (nejstarší v rámci Českých zemí), která vedla z Dejvic do kladenské oblasti (Lány). Na stavbě nádraží se podílel inženýr Gintl. V roce 1853 byla trať přeměněna na standardní rozchod s parní trakcí. V roce 1873 zde vyrostla nová nádražní budova pod vedením ing. Josefa Chvály (ředitele pozemních staveb Buštěhradské dráhy od roku 1855) a jeho asistenta arch. Saturnina Heller.

technický věk a pokrok. Architekti zde dostali příležitost projevit své tvůrčí schopnosti. Nádraží se stala „svatyněmi nové doby“.⁵⁴²

Antonín Barvitius, Zdenko Schubert von Soldern a vilová výstavba

Antonín Barvitius(1823–1901) patřil mezi zakládající členy Křesťanské akademie (1875). Tato instituce si vytkla za cíl obnovit sakrální umění. Toto úsilí souviselo s emancipačními snahami církve, které v habsburském mocnářství probíhaly po polovině 19. století. Katolická církev se v této době do jisté míry vymanila z osvícenských regulací a mimo jiné se stala opět významnou oporou státní moci. Architekt Barvitius se zapojil do obnovy sakrální tvorby. Vytvořil řadu návrhů. Některé zůstaly nerealizované. Jiné se dočkaly realizace. Umělecky vycházel z románské a renesanční tvorby. Barvitius velkou měrou přispěl k tomu, že se v rámci sakrální architektury uplatnily jiné inspirační zdroje než gotika, která si v sakrální tvorbě dlouho udržovala výsadní postavení. Od tohoto autora pochází návrh kostela sv. Václava ve Stráži u Tachova (1876–1878) nebo interiér kostela sv. Mikuláše v Prostiboři u Kolína, a nebo interiér kostela Božího Těla v Křečhoři také u Kolína. Z Barvitiovy sakrální tvorby se nejvíce proslavil kostel sv. Václava na Smíchově (1880–1885). Architekt čerpal jednak z římských starokřesťanských staveb. Zároveň se zde projevilo poučení z italské renesanční a manýristické architektury. Jedná se o trojlodní baziliku s dvouvěžovým průčelím. Obě věže jsou čtyřboké a jsou prolomeny polokruhově vrcholícími okny. Průčelí mezi věžemi je završeno tympanonem. Základní členění této stavby zajišťuje síť pilastrů a říms. Interiér kostela je krytý kazetovým stropem.⁵⁴³

Ignác Ulmann společně se svým švagrem Antonínem Barvitiem zasáhli také do pražské vilové výstavby, kde využívali novorenesanční tvarosloví. Vily si nechávali stavět především podnikatelé, kteří přišli k velkému majetku díky budování železniční sítě. Ve druhé polovině 19. si rozvoj železniční dopravy vyžádal zakládání stále nových tratí. V roce 1866 se rozhodlo, že stavba železniční sítě v Čechách bude svěřena společnosti, kterou vedli tři podnikatelé, Adalbert rytíř Lanna mladší (1836–1909) , Jan Schebek (1813–1886) a Moric Gröbe (1828–1891). Ti zakládali svá honosná sídla kolem roku 1870 a rozhodli se shodně pro typ italizující vily. Podobně bankéř Alexandr Lippmann, který měl vazby na firmu Lanna-Schebek-Gröbe, si objednal italizující vilu v

⁵⁴² VYBÍRAL 2002, 186-195.

⁵⁴³ HORYNA 2001, 141-145.

pražské Bubenči nedaleko Lannovy vily. Ve stejném duchu byla postavena Schubertova vila v Liboci.⁵⁴⁴

Při zakládání těchto vil přísného historismu hráli zásadní roli architekti Ignác Ullmann a Anonín Barvitijs. Oba architekti zahájili tuto vilovou řadu výstavbou Lannovy vily v Bubenči, stavěné v letech 1868–1872 (čp. 1, ulice: V Sadech).⁵⁴⁵

V roce 1869 Antonín Brvitijs navrhl Lippmannovu vilu, která vyrostla v roce 1869 také v pražské Bubenči naproti Lannově vile.⁵⁴⁶ Tato stavba byla v sedmdesátých letech 20. století zbořena.⁵⁴⁷ V roce 1867 se Jan Schebek stal majitelem zámku v Tvoršovicích. Také tento Schebkův zámek získal podobu italské vily.⁵⁴⁸

Tyto zmíněné vily získaly společný výraz. Byly zbudovány ve stylu klasicismu druhé poloviny 19. století, neboli v tehdejší terminologii ve stylu „florentinském“. Dnes používáme označení novorenesanční styl, abychom odlišili tuto tvorbu od klasicistní architektury první poloviny 19. století. Základní podobu těchto staveb určovalo asymetrické rozdělení hmot. Hrála zde rozhodující roli věž, umístěná rovněž asymetricky. Objevily se další prvky, které odkazovaly k italským předlohám, a sice plochá střecha, arkády, otevřené verandy a terasy. Členění fasád je odvozeno od renesanční a antické římské architektury. Tyto vily ale nabyly přesnou napodobeninou antických a renesančních předloh. Místo toho sloužilo jako zhmotněný sen o Itálii. Součástí tohoto snu byla nadčasová a nadnárodní latinská kultura a také jižní slunce, po kterým toužila chladná zálpuská Evropa. Architektonické řešení fasád dodržovalo poměrně věrně anticko-renesační tektonické principy. Ale asymetrické rozložení hmot se neopíralo o skutečnou podobu renesančních vil.

Římské antické vily, renesanční vily, ale také barokní leteohrádky dodržovaly osovou souměrnost. Podobná symetrie se uplatňovala u klasicistních vil první poloviny 19. století. Ve druhé polovině 19. století zvítězila představa, že správná italská vila se pozná podle nesymetrie. Tento názor se opíral především o grafiky, které zprostředkovávaly italskou krajinu a italskou architekturu. V těchto grafikách se objevuje typ venkovského italského stavení, jehož součástí je asymetricky umístěná věž. Takové budovy skutečně v Itálii vznikaly, ale obvykle se jedná o středověké statky ze 13. a 14. století. Bohatí italské měšťané si tyto venkovské statky pořizovali a postupně

⁵⁴⁴ BAŽANT: 1994, 5-16.

⁵⁴⁵ VLČEK 2004, 43; 675-676.

⁵⁴⁶ BAŽANT 1994, 14-15; 88-92.

⁵⁴⁷ VEVERKA/SEDLÁKOVÁ/DVOŘÁKOVÁ/KRAJČÍ/LUKEŠ/VLČEK 2007, 32-34.

⁵⁴⁸ BAŽANT 1994, 14-15; 88-92

rozšiřovaly. V takovém statku se soustředily výsledky zemědělské činnosti z přilehlých pozemků. A zároveň mohl pán tohoto panství využít statek jako svou rezidenci. Postupné přístavby často způsobily, že stavba vynikala členitostí a nesouměrností. Tyto italské středověké budovy s asymetrickou věží a s nízkými střechami vynikaly malebnou skladbou hmot. Tento typ se vryl do paměti tak silně, že takové stavby vzbuzovaly dojem italského venkova. Především na britských ostrovech se pěstovala tato představa ukázkové italské vily. Ve druhé polovině 19. století se tento typ ztotožnil se správnou renesanční vilou. Přísný historismus hodlal navázat na anticko-renesanční tradici tam, kde renesance v tomto úsilí skončila. Základní schema, vycházející ze středověké italské vily, bylo v duchu přísného historismu doplněno fasádami, které odkazovaly k antické a renesanční tektonické tradici. Architekti novorenesančních vil tak bezděčně vytvořili výkladní skříň italské kultury, do které se promítal nejen antický Řím a renesance, ale také italský středověk.⁵⁴⁹

Tento stavební typ se také promítl do Schubertovy vily, kterou v roce 1875 zbudoval v pražské Liboci architekt Zdenko Schubert pro svého bratra.⁵⁵⁰

Antonín Barvitiuss navrhl na Královských Vinohradech Gröbeho vilu (čp. 59). Tato stavba vznikala v letech 1870–1881 pro Moritze Gröbeho, pražského průmyslníka a společníka Adalberta Lanny.⁵⁵¹ Tato stavba se od předchozích vil odlišuje tím, že neobsahuje věž. Vyznačuje se kompaktností celé hmoty.⁵⁵² Barvitiuss přece jen do této stavby vložil některé asymetrické prvky.⁵⁵³ Interiéry této stavby pochází od Josefa Schulze.⁵⁵⁴

Zdenko Schubert von Soldern

⁵⁴⁹ BAŽANT 1994, 16-22.

⁵⁵⁰ BAŽANT: 1994, 14-15.

⁵⁵¹ VEVERKA/SEDLÁKOVÁ/DVOŘÁKOVÁ/KRAJČÍ/LUKEŠ/VLČEK 2007, 35-36.

⁵⁵² VLČEK 2012, 150. Podobně jako Gröbeho vila získala kubický tvar další novorenesanční vila, tzv. Pelléova vila (ulice: Pelléova 10, Slavičkova 14, Praha 6 Bubeneč), postavená podle návrhu Rudolfa Koukoly v letech 1889–1890.

⁵⁵³ BAŽANT 1994, 14-15; 90.

⁵⁵⁴ VLČEK 2004, 43. Antonín Vítězslav Barvitiuss (14. července 1823 – 20. července 1901) studoval nejprve filosofii a práva na pražské universitě. Poté zahájil studium na pražské Akademii výtvarných umění, kde se věnoval malbě. V roce 1845 začal studovat architekturu na Akademii ve Vídni, spolu se svým budoucím švagrem Ignácem Ullmannem. Jejich učitelé zde byli Karl Roessner, Eduard van der Nüll a A. Sicard ze Sicardsburgu. Barvitiuss v letech 1854–1855 prošel studijním pobytem v Římě. V letech 1865 – 1866 se Barvitiuss podílel na restaurování rakouského velvyslanectví v Římě (Palazzo di Venezia). Pon návratu do Prahy se stal v roce členem SAI (Spolek architektů a inženýrů v království Českém). Barvitiuss hojně spolupracoval s Křesťanskou akademií (byl jejím místopředsedou) a Jednotou svatovítskou). Navrhoval také církevní náčiní. V roce 1882 Barvitiuss získal za rozvoj křesťanského umění od papeže Lva XIII. rytířský kříž řádu sv. Řehole.

V rámci pražské vilové výstavby se k Ullmannovi a Barvitiovi přidal také zmíněný Zdenko SCHUBERT von Soldern (1844–1922).⁵⁵⁵ Podle jeho návrhu vznikla vila v Praze-Liboci kolem roku 1871, která byla určena pro jeho bratra Eduarda Schuberta. Jedná se o jediné známé Schubertovo dílo, které se dočkalo realizace. Schubertův význam spočíval v jeho architektonických schopnostech, ale především v jeho úvahách, které navazovaly na Gottfrieda Sempera.⁵⁵⁶ Zdenko Schubert měl možnost studovat u Sempera architekturu v letech 1865–1868 v Zürichu. Později zahájil studium architektury ve Vídni u Theofila von Hansena. Zdenko Schubert od roku 1879 na německé technice v Praze.⁵⁵⁷ Projevil se jako nejvýznamnější vyznavač semperovské estetiky v Čechách. Ve svých úvahách se zabýval otázkami stylu a domýšlel Semperovy postřehy. Schubert byl pro své tvrdošíjné lpění na zásadách svého učitele dokonce označován jako „čistokrevný semperit“.⁵⁵⁸

Zdenko Schubert se zabýval vznikem a vývojem stylových forem, především zkoumal otázku ornamentu. V souladu s Gotfriedem Semperem razil myšlenku, že počátek umění vzešel ze zdobivého pudu a počátek architektury souvislí s lidskou touhou ozdobit užitkovou stavbu. Podle Schuberta spočívá hlavní architektův úkol v tom, že skloubí napodobení přírody a architektonické zákonitosti. Spojení těchto protikladných hledisek umožňují stylizované přírodní tvary, které, jak soudí Schubert, tvoří podstatu ornamentu. Pokud umělec opatřuje stavbu ornamentem, může ho použít pouze ve směru silového účinku. Ornament se musí podle Schuberta dostat se stavbou do harmonické jednoty. Ornament se v tomto vnímání stává nositelem ideje, symbolicky vyjadřuje konstrukční povahu staveb. Ornamenty představují jakýsi architektonický jazyk, který se musí řídit podle určitých pravidel, aby mohl být srozumitelný, podobně jako řeč.⁵⁵⁹

⁵⁵⁵ VLČEK 2004, 593.

⁵⁵⁶ VYBÍRAL 2002, str. 98-102. Zdenko Schubert vypracoval několik nerealizovaných návrhů, např.: návrh burzy ve Frankfurtu nad Mohanem (na němž pracoval společně s Josefem Schulzem), nebo plány ředitelství Buštěhradské dráhy, a nebo soutěžní návrh na divadlo v Karlových Varech.

⁵⁵⁷ VLČEK 2004, 593. Zdeněk (Zdenko) rytíř Schubert ze Soldern podnikl studijní cestu do Itálie. Poté cestoval po Německu, Anglii, Francii, Řecku (1893). Vypravil se také do Malé Asie (1896). Působil jako redaktor ve Zprávách spolku architektů a inženýrů. Publikoval zde články: „*O památkách stavebních města Florencie*“ (1873), „*Mříže z kujného železa v klášteře Strahovském v Praze*“ (1878), „*Slovo o vypisování prací konkurenčních*“ (1881) a „*Příspěvek ku charakteristice zákonů slohových*“ (1882).

⁵⁵⁸ VYBÍRAL 2002., 98-101.

⁵⁵⁹ VYBÍRAL 2002, 101-103; 115-116. Schubert se věnoval otázkám ornamentu v knihách: *Das Stilisieren der Pflanzen, Zürich-Leipzig* (1887), *Das Stilisieren der Thier und Menschen-Formen, Leipzig* (1892).; Dále rozebíral toto téma ve svém díle: *Die Sprache des Ornaments, in: Fortschritte, auf dem Gebiete der Architektur 9/1896*. Jeho studie o ornamentu vyšla v dodatcích Handbuch der Architektur.

Schubert navazoval na Semperovy stylové úvahy, podle nichž architektonické tvary odpovídají účelu materiálnímu nebo ideálnímu, dále stavebnímu materiálu a použitým technologiím. Pak se podle Schuberta do architektonické podoby promítají zvláštní okolnosti, např. panující náboženský kult, politické zřízení, obecná kulturní úroveň národa, a také klimatické a geografické místní poměry. Schubert promýšlel Semperovu teorii odění, která nabízí vysvětlení vztahu ornamentu a stavební konstrukce. Podle této teorie se zeď vyvinula z koberce na pevné konstrukci. Nejstarší zdi nebyly nosné, nýbrž sloužily především k uzavření prostoru. Z toho se prý později vyvinul zvyk ověšovat pevné stěny textilními materiály. Ornament je zde vyličen jako pokračování tohoto postupu. „ornament ve své formě jasným způsobem symbolicky ukazoval struktivní funkce daného stavebního článku, zároveň ale byl s konstrukcí spojený v jednotném, nedělitelném celku“.⁵⁶⁰ Schubert pochopitelně nacházel správný vztah strukturního jádra a dekorativního obalu v antické architektuře. Poukazoval zároveň, že antické Řecko se k této vyváženosti dopracovalo na základě předešlého vývoje, který probíhal dlouho mimo řeckou kulturu. Schubert se také klonil k názoru svého učitele, podle něhož starověké řecké budovy byly opatřeny barevnými nátěry.⁵⁶¹

Rodinná vila Eduarda Schuberta (čp. 276/XVIII, Libocká 9) získala asymetrickou podobu s jednou schodišťovou věží na straně budovy. Autor vily poukazoval na to, že nesouměrnost stavby lépe odpovídá rozmanitosti krajiny. Vyjádřil se o svém díle následovně: „je nesouměrná co do půdorysu a nesouměrná co do narysu, i vyskytují se na ní trojí rozličné poměry velikostí, a to přízemek, první patro a věž“. Na podobu této venkovské vily měla vliv pochopitelně venkovská, zvláště pak italská, architektura. U takových staveb často docházelo k tomu, že byly postupně rozšiřovány rozmanitými přístavky. Díky tomuto stavebnímu vývoji stavby působily malebně. Inspirační zdroj byl ještě přesněji vymezený: „průčelí zadáno jest ve slohu florentinském“, případně toskánském, vzhledem k tomu, že je uvedena i Siena.⁵⁶² Vliv této architektury se na libocké vile projevil nízkou střechou s velkým přesahem, nárožními rustikami, otevřenou loggií a „okrasami sgrafitovými“.⁵⁶³

⁵⁶⁰ VYBÍRAL 2002, 101-116. Citováno dílo: Zdenko Schubert von Soldern: *Das Stilisieren der Pflanzen*, 1887, 38.

⁵⁶¹ VYBÍRAL 2002, 101-107.

⁵⁶² VLČEK 2012, 879-880.

⁵⁶³ VYBÍRAL 2002, 98-102. Vnější stěny libocké vily vyzdobil architektův bratr, malíř Viktor Schubert. Ve sgrafitovém vlysu zpodobnil alegorické postavičky Jaro, Léto, Podzim, tedy tři období vhodná k pobytu v příměstském sídle.

Josef Zítek a založení Národního divadla

Mezi českými architekty 19. století si získal prvenství Josef ZÍTEK (1832–1909), autor Národního divadla v Praze.⁵⁶⁴ Stavební vzdělání získal na pražské polytechnice, po té studoval architekturu ve Vídni. Byl zaměstnán ve vídeňských ateliérech Josefa Krannera (1801–1871),⁵⁶⁵ Eduarda van der Nülla (1812–1868) a Siccarda von Siccardsburg (1813–1868).⁵⁶⁶ Zítek se díky svému vídeňskému studiu, pracovním zkušenostem a především díky studijnímu pobytu v Itálii (1859–1862) se nasměroval ke klasické novorenesanci přísného historismu. Zítek do své tvorby promítal poučení klasické a pozdní renesance. Z tohoto inspiračního zdroje vzešlo klíčové téma, které Zítek ve svých dílech promýšlel. Jednalo se o nižší „galerijní“ trakt, členěný arkádami, vložený mezi hmotově kompaktnější boční objemy. Zítek měl možnost od roku 1862 pracovat v ateliéru van der Nülla a Siccarda von Siccardsburg, kde se podílel na výkresech vídeňské Opery. Díky tomuto úkolu se ještě více vytrýbil Zítkův smysl pro klasickou novorenesanci.⁵⁶⁷ V roce 1863 vznikla budova muzea ve Výmaru podle Zítkova návrhu. Zde poprvé tento architekt uplatnil svou představu reprezentativní novorenesanční budovy. Řešil zde zásadní téma své tvorby, tedy fasádu složenou z nárožních „pavilonů“ a ze spojovacího traktu, pročleněného arkádami.⁵⁶⁸

Šedesátá léta 19. století představovala pro Zítka období profesního vzestupu. Od roku 1864 se usadil v Praze, neboť zde nastoupil jako řádný profesor na pražském Stavovském polytechnickém ústavu. Do Prahy spolu se Zítkem přišel jeho vídeňský spolupracovník Josef Schulz, který se v Praze stal Zítkovým asistentem. V této době se odehrála příprava na výstavbu Národního divadla, které se nakonec stane Zítkovým životním dílem. V lednu 1865 byl ustanoven výbor Sboru pro zřízení českého Národního divadla, který v dubnu téhož roku obeslal projekční soutěž na návrh definitivní stavby divadla. Návrhy byly poslány v září roku 1866 do Vídně, kde je posuzovali Eduard van der Nüll a August Siccard von Sicardsburg. Z této soutěže vyšel

⁵⁶⁴ VLČEK 2004. 731-732. Karlínský rodák Josef Zítek. Zítkovi po smrti jeho otce poskytl zázemí Judr A. M. Pinkas, který bydlel na Kampě.

⁵⁶⁵ VLČEK 2004. 336-337.

⁵⁶⁶ HRŮZA: 2000. Eduard van der Nüll a August Sicard von Sicardsburg se proslavili především svým společným návrhem Dvorní opery ve Vídni (1861–1869). Prosadili se rovněž jako významní učitelé architektury.

⁵⁶⁷ VLČEK 2004. 731-732. Zítek netvořil pouze v novorenesančním slohu. Navrhoval také v duchu novogotiky. Vytvořil návrh velkého katolického kostela „Votivkirche“ ve Vídni ve stylu „*novodobé gotiky*“. Tento návrh sice nebyl realizován, ale v roce 1858 získal cenu za ideální projekt. Zítek zvolil gotizující formy při stavbě pivovaru v Petrohradu (Louny) Od roku 1862 pracoval na obnově hradu v Bečově nad Teplou (Karlovy Vary) pro vévodu Alfréda Beaufort-Spontiniho.

⁵⁶⁸ HORYNA 2001, 143-146.

jako jednoznačný vítěz Zítkův návrh. Toto rozhodnutí tehdy uvítala i česká odborná veřejnost a také široké publikum.⁵⁶⁹ Na poměrně malé a nepravidelné parcele dokázal Zítek vztyčit působivou stavbu. Zítkovo Národní divadlo se napojilo na severní stranu „Prazatímního“ divadla, které zde zbudoval o několik let dříve Ignác Ullmann. Ve stavbě Národního divadla Zítek řešil svůj důležitý architektonický úkol, rozvržení hmot. Tímto úkolem se zabýval už při stavbě Výmarského muzea. Samotné stavbě Národního divadla předcházelo několik návrhů. Zítek v těchto návrzích vymezil základní rozvrh této stavby. Zvítězilo následující hmotové uspořádání: 1. převýšené jádro stavby s kupolovou střechou, 2. nižší boční jednotrakty obklopující jádro, 3. nárožní pylony, 4. vysunutý portikus v ose hlavního průčelí stavby.⁵⁷⁰

Zítek patrně navazoval na pražský renesanční letohrádek královny Anny, jak dokládají jeho první skici. Této okolnosti si všimli už současníci. Nejspíš Zítek našel inspiraci v benátské a římské tvorbě cinquecenta. Například čerpal ze Sanosovinovy knihovny v Benátkách. Inspiraci Zítkovi poskytla nejspíš Palladiova bazilika ve Vicenze. Sbor pro zřízení českého Národního divadla schválil Zítkův projekt 11. listopadu 1866. Architekt ještě strávil více než rok přípravami, přihlížející při tom k připomínkám Eduarda van der Nüll a Augusta Siccarda von Siccardsburg. Svůj návrh také projednal v Curychu s Gottfriedem Semperem. Zítek měl projekt Národního divadla připravený na počátku roku 1868. Ale výstavba „Zlaté kapličky“ neměla snadný průběh. Tento neblahý průběh vyvrcholil 11. srpna 1881, kdy stavbu těsně před jejím dokončením zachvátil požár. Vzhledem k tomu, že Sbor začal uvažovat o dalších architektech, kteří projevíli ochotu divadlo dostavět, Zítek se vedení stavby zřekl (23. března 1882). Tohoto úkolu se po té ujal Zítkův asistent, Josef Schulz 1. dubna 1882. Stalo se tak díky Zítkovu nepřímému doporučení. Schulz na přání Sboru provedl některé dílčí změny, přitom se ale důsledně držel návrhu svého předchůdce. Výstavba Národního divadla, které započal Josef Zítek a dokončil Josef Schulz, trvala od roku 1868 do roku 1883. Tato budova se stala manifestem národní kultury.⁵⁷¹

Josef Zítek ve svém stěžejním díle navazoval na Gottfrieda Sempera a především na své vídeňské učitele Eduarda van der Nüll a Augusta Siccarda von Siccardsburg. Nüllova a Siccardova Dvorní opera ve Vídni má mnoho společného se Zítkovým divadlem. Přesto pražské Národní divadlo nevzniklo jako kopie konkrétních

⁵⁶⁹ HORYNA 2001, 143-147.

⁵⁷⁰ HORYNA: 2001, 146-147.

⁵⁷¹ HORYNA Praha 2001, 146-148.

staveb. Představilo se jako svébytné novorenesanční dílo. Navíc v letech 1865–1868, kdy Zítek tvořil návrhy svého divadla, nebyla zcela dokončena Nüllova a Sicardova Dvorní opera ve Vídni.⁵⁷² Podobně Semperovo stěžejní dílo, Drážďanská opera, byla stavěna v letech 1871–1872.⁵⁷³ Zítkovo Národní divadlo se shoduje s dalšími předními zástupci klasické novorenesance především ve výrazné plasticitě fasád. Stejně Semperova Opera v Drážďanech se Zítkovo divadlo vyznačuje výraznou bosáží, zvláště pak v přízemní části fasády. Vídeňská opera a pražské Národní divadlo se zase podobají svými předunutými portiky s arkádami. Zítkova „Zlatá kaplička“ se liší od obou zmíněných staveb tím, že Zítkova stavba méně lpí na „dogmatickém“ dodržování polokruhových nadpraží. Na její fasádě se uplatňují ve vyváženém poměru polokruhově vrcholící otvory a otvory s vodorovnými nadpražími. Při tom vodorovně ukončená okna dosahují menší výšky než okna klenutá. Nad menšími obdélnými okny jsou často použita menší okna, nebo světlíky, vrcholící vodorovně nebo polokruhově, jejichž nadpraží dosahují výškové úrovně klenutých oken. Toto rozdílné členění odlišuje a zdůrazňuje různé části fasády. Okenní osy se střídají s pilastry. V těch částech fasády, kde jsou dvě okna nad sebou, vzniká vysoký pilastrový řád. Předsunutý portikus je zdůrazněný sloupovou galerií. Sloupy portiku a pilastry na fasádě se výškově shodují a společně vymezují výšku piana nobile, ústředního patra, ve kterém jsou jednotlivé části fasády odlišeny a zdůrazněny různým řešením oken. Nad patrem fasády probíhá mohutné kladí s výraznou římsou, nad níž se zvedá atika s balustrádami a sochařskou výzdobou.

Další dílo, ve kterém Zítek sáhl k antické inspiraci, byla Mlýnská kolonáda v Karlových Varech, stavěná v letech 1775–1781. Ačkoliv byl v této době zaneprázdněn výstavbou Národního divadla, přesto se rozhodl stavět kolonádu. Patrně ho na tomto úkolu přitahovala skutečnost, že se zde mohl zaměřit výhradně na absolutní architekturu a otázku účelu měl vyřešenou. První návrh této kolonády z roku 1870 byl pojatý jako dvoupatrová stavba s arkádovými otvory, zakrytá kupolovými střechami. Ve druhém návrhu, který se dočkal provedení, je stavba navržena jako dlouhá kolonáda s vodorovným kladím. Na stavbu dosedá vodorovná střecha, na které se rozprostírá terasa. V úrovni této terasy se nachází přístupový pavilon. Tento pavilon představuje druhé nadzemní podlaží. Půdorysně má tento pavilon posunutě uliční průčelí o několik metrů dále od uliční čáry, než je tomu u hlavní části stavby. V této kolonádě se uplatňují

⁵⁷² VYBÍRAL 2002, 99-101

⁵⁷³ HRŮZA 2000, 323-324.

sloupy a vodorovná kladí. Některé úseky stavby jsou zdůrazněny spojením sloupů, kladí a arkád. Zítek zde hojně vycházel z antické architektury. Ze všech Zítkových děl se v Mlýnské kolonádě patrně nejsilněji ozývá klasicistní tendence.⁵⁷⁴

Rudolfinum

Zítkovu architektonickou činnost uzavírá Rudolfinum, čili Dům umělců. Tato stavba vznikala v letech 1876–1884 a spojuje dva hlavní umělecké úkoly, a sice hudební a výtvarný. Stavba získala jméno po korunním princí Rudolfovi. Je tedy vidět, že rakouské státní vlastenectví se mohlo projevit i v českém prostředí, navíc na tak prestižní stavbě. Zároveň název Rudolfinum připomínal vládu císaře Rudolfa II., který byl spojený s Prahou. Před zahájením stavby byla ustanovena komise, kde zaujímali přední místo historik umění Rudolf Eitelberger a hudební skladatel Richard Wagner. K účasti na projekční soutěži byla pozvána řada architektů, kteří se osvědčili na vídeňské Ringstrasse, a sice Heinrich Ferstel, Theophil Hansen, Karl Hasenauer, Gottfried Semper, Friedrich Schmidt. Až poté, co tito architekti odmítli, byli požádáni další osvědčení architekti, mezi nimi Josef Zítek a Josef Schulz. Nakonec padla volba na Zítka a na Schulze.⁵⁷⁵

Na této stavbě stojí za pozornost především spojení hudební a výtvarné části do jednoho stavebního celku. Podmínky pro stavbu Rudolfinu byly mnohem příznivější než v případě Národního divadla. Pozemek umožňoval stavbu rozsáhlé samostatně stojící reprezentativní budovy. Stavbu Rudolfinu si objednala Česká spořitelna (Böhmische Sparkasse), která tomuto dílu poskytla dostatečné finanční prostředky. Jako umělecký styl zamýšlené stavby byla novorenesance. Což prosazoval především Rudolf Eitelberger, opíraje se o Semperovy úvahy o renesančním stylu. Pro myslitele druhé poloviny 19. století představovala renesance zrod humanity, svobody a individualismu. Tento postoj zastával už Friedrich Rumohr a po něm Jacob Burckhardt. Italská, nazývaná též vlašská, renesance se stala projevem světovosti a kosmopolitní kultury.⁵⁷⁶ Průčelí Rudolfinu navazuje na Zítkovo výmarské Muzeum. I zde se objevuje Zítkovo osvědčené řešení fasády, které obsahuje ústřední podélnou část se dvěma patry galerií polokruhově klenutých oken. A rovněž zde se objevují na obou stranách průčelí

⁵⁷⁴ HORYNA 2001, 147-148.

⁵⁷⁵ VYBÍRAL 2002, 133-139.

⁵⁷⁶ VYBÍRAL 2002, 133-139.

pavilony, které zdůrazňují nároží budovy.⁵⁷⁷ Důležitý rozdíl obou budov spočívá v tom, že střední střední část výmarského Muzea probíhá rovně, kdežto arkádová část Rudolfiny se konvexně vzdouvá do náměstí. Toto průčelí tak získalo větší dynamický prvek. Zároveň díky osově souměrnosti, etážovému řádu, arkádám a výraznému soklu stavba působí reprezentativně a důstojně. Důležitý inspirační zdroj poskytl pravděpodobně Semperův návrh druhého drážďanského dvorního divadla, které bylo dokončeno těsně před Rudolfinem.⁵⁷⁸ Zítek se Schulzem nejspíš navázali na motiv Semperova divadla, na motiv konvexně vypouklého průčelí s polokruhově ukončenými okny.

Josef Schulz a Národní muzeum

Zítkův spolupracovník Josef SCHULZ (1840–1917)⁵⁷⁹ dokončoval Národní divadlo stavěné v letech 1868–1883, jehož výstavbu zahájil a také většinu výstavby uskutečnil Josef Zítek. Na stavbě Rudolfiny (1876–1884) se od počátku podíleli Zítek a Schulz. Některé stavby navrhoval pouze Josef Schulz. Mezi těmito stavbami Schulzovy samostatné architektonické dráhy se vyjímají především dvě pražské muzejní budovy, a sice Národní muzeum a Uměleckoprůmyslové muzeum. Tyto stavby završily reprezentativní architekturu přísného historismu. Kultura Českých zemí si dříve vymohla Národní divadlo, ve kterém se pěstovala národní činnost dramatická, a Dům umělců, čili Rudolfinum, ve kterém se rozvíjela národní hudba a malba. Seznam těchto kulturních institucí se měl rozšířit o muzejní budovy, které měly poučovat o národní minulosti. Tomuto účelu posloužily Schulzovy muzejní domy. Národní muzeum stavěné v letech 1885–1891 vyrostlo na území bývalé Koňské brány, která bylo zbourána spolu s hradbami v roce 1875.⁵⁸⁰ [28] [29]

Schulz pojal průčelí muzea v silně monumentálním duchu. Tomu napomohlo také umístění stavby na horním okraji Václavského náměstí. Široce rozevřené průčelí stavby je souměrné podle svislé osy. Uplatňují se zde dva boční rizality a jeden střední, při čemž na středním rizalitu spočívá výrazný patrový nástavec. Tyto rizality jsou kryté

⁵⁷⁷ HORYNA 2001, 146-149. obr. 26

⁵⁷⁸ HRŮZA 2000, 324-326. Semper vytvořil Dvorní divadlo v Drážďanech v letech 1858–1861. Tuto budovu zničil požár. Druhá budova drážďanského Dvorního divadla, neboli drážďanské Opery, vznikla podle Semperova návrhu v letech 1871–1878. Další zkáza drážďanské Opery se odehrála na konci druhé světové války. V osmdesátých letech 20. století byla Opera pečlivě obnovena.

⁵⁷⁹ VLČEK 2004, 594. Josef Schulz studoval na pražské polytechnice. Poté se věnoval studiu na Akademii výtvarných umění ve Vídni (1860–1861 a 1862–1863). Pracoval u vídeňského architekta Ludwiga von Foersterova při stavbě vídeňského Arsenálu. V roce 1864 se stal asistentem Josefa Zítka na stolci architektury pražské polytechniky v němčině (český stolec zatím nebyl).

⁵⁸⁰ ŠVÁCHA 1994, 25-27. Bourání barokního opevnění Prahy začalo v roce 1873.

zvonovými střechami, či helmicemi. Střední helmice, podložena výrazným patrovým nástavcem dosahuje nejvyšší výšky. Monumentalitu stavby zdůrazňuje vysoký pilastrový řád. K monumentalitě a mohutnosti stavby přispívá také vysoký sokl, který je pročleněn výraznou bosáží. Střední rizalit budovy je v soklové části opatřený arkádou se třemi obloukovými vchody. V soklové části stavby nacházíme okna polokruhově zaklenutá. První patro je také osvětleno polokruhovými okny. Okna druhého patra mají vodorovná nadpraží. Pak následuje kladí s výraznou římsou, na kterou dosedá ve středním rizalitu trojúhelný štít. Nad římsou probíhá atika s balustrádami a sochařskou výzdobou. Nad rizality se nad korunní římsou zvedají zmíněné helmice.

Schulz zde patrně navazoval na vídeňská muzea, navržená Gottfriedem Semperem a Karlem von Hasenauerem (1833–1894).⁵⁸¹ Do těchto vídeňských staveb se promítlo klasicistní cítění hmoty. Pražské Národní muzeum se s vídeňským muzeem shoduje svými širokými průčelími s rizality a vysokým pilastrovým řádem.⁵⁸² Schulzovo Národní muzeum tedy bývá oceňováno pro svůj kulturně-historický význam. Další význam této stavby spočívá v tom, že se v ní skloubila novorenesance se silnou klasicistní tendencí. Novorenesančního původu je výrazné plastické členění stavby, patrné především ve výrazné bosáži soklu. Klasicistní tendence se zde projevila zejména vysokým pilastrovým řádem. Národní muzeum je dokladem toho, že novorenesance obsahovala více proudů, a to včetně proudu klasicizujícího. Tento proud nejlépe odpovídal účelům reprezentativním a plnil výborně potřeby monumentality.

Schulzovo druhé muzeum, a sice Uměleckoprůmyslové, vzniklo v letech 1897–1900 vedle Rudolfiny. Stavbu objednala Obchodní a živnostenská komora, která se touto zakázkou chtěla reprezentovat. Architekt zde také použil výraznou bosáž ve spodní části stavby. Fasáda je prolomena především polokruhově ukončenými okny. Fasádu člení tři rizality. Podstatnou výtvarnou část stavby představuje valbová střecha. Zde se patrně projevila návaznost na renesanci francouzskou. Základní uspořádání fasády je ovšem italské. Čerpalo se patrně z benátské architektury 16. století, především z tvorby Sansovina. Schulzovo Uměleckoprůmyslové muzeum představuje poměrně opožděný výhonek přísné novorenesance. Na rozdíl od Národního muzea se na této stavbě dodržuje jasné odlišení pater a zároveň zde získala převahu polokruhově klenutá

⁵⁸¹ HRŮZA 2000, 327-328. Hasenauer postavil Dvorní divadlo (Burgtheater) ve Vídni v letech 1874–1888.

⁵⁸² HORYNA 2001.

okna. Obě stavby se shodují především v plastickém členění a výrazném soklu. Fasáda Uměleckoprůmyslového muzea zastupuje rozšířenější výtvarnou polohu přísné novorenesance.⁵⁸³

Školní budovy vrcholného historismu

Přísná novorenesance zasáhla do stavební tvorby poslední třetiny 19. století. V tomto stylu vznikaly reprezentativní stavby ale také činžovní domy. Na poli reprezentativní architektury přední místo zaujímají školní budovy. Dlouhou řadu novorenesančních školních budov zahájila Ullmannova Vyšší dívčí škola ve Vodičkově ulici (čp. 683-II.) postavená v letech 1866–1867.⁵⁸⁴ Ignác Ullmann vytvořil také návrhy vysokoškolské budovy, a sice budovu České techniky (dnes ČVUT), která vznikla v letech 1872–1874 na Karlově náměstí (čp. 293-II.). Zde architekt použil vyzrálý novorenesanční styl.⁵⁸⁵

V novorenesančním duchu byla v letech 1872–1873 postavena například škola na Komenského náměstí (čp. 400) na Žižkově podle návrhu Karla Hartiga (1833–1905).⁵⁸⁶ Lidnaté pražské předměstí Žižkov se stalo dějištěm horečnatého stavebního rozvoje. Dlouho tvořil Žižkov součást Vinohrad.⁵⁸⁷ Ale v roce 1875 se převážně dělnický a průmyslový Žižkov oddělil od měšťanských Vinohrad. V Žižkově vyrostlo mnoho budov, které měly především ubytovat dělnictvo. Na stránku a někdy i na stránku kvality se v těchto případech příliš nehledělo. Stavební rozvoj přinesl městu Žižkovu také řadu reprezentativních a kvalitních budov, což je příklad zmíněné školy. Význam Žižkova spočíval především v jeho celkovém urbanistickém rozvrhu.⁵⁸⁸

Novorenesanční podobu získala Uměleckoprůmyslová škola. Tato instituce byla založena v roce 1885.⁵⁸⁹ Podobně jako Uměleckoprůmyslové muzeum od Josefa Schulze byla tato škola projevem obnoveného zájmu o umělecké řemeslo. Návrhy

⁵⁸³ POCHE. 1980, 170-171.

⁵⁸⁴ POCHE. 1980, 134-136.

⁵⁸⁵ POCHE. 1980, 135-139.

⁵⁸⁶ VLČEK 2004, 216.

⁵⁸⁷ DVOŘÁK/LEHMANNOVÁ 2012, 7-9; 69. Autor návrhu Karel Hartig se stal prvním starostou Žižkova. Celé východní předpolí Prahy se od roku 1849 označovalo jako Vinohrady. V roce 1867 se název celé oblasti změnil na Královské Vinohrady. Ty zahrnovaly dvě části, a sice Královské Vinohrady I., nazývané také „na vídeňské ulici“ a později Žižkov, a Královské Vinohrady II. V roce 1875 došlo k rozdělení obou částí. V roce 1881 byl Žižkov povýšen na město. Na konci 19. století žilo na Žižkově přes 60.000 obyvatel.

⁵⁸⁸ POCHE. Praha 1980: 14-16.

⁵⁸⁹ POCHE. Praha 1980: 24-25;172-173. Uměleckoprůmyslová škola založena v roce 1885 se vyvinula ze střední zlatnické školy, která zahájila svou činnost v roce 1873. Tuto školu zřídila Obchodní a živnostenská komora v Praze.

Uměleckoprůmyslové školy (80/I) na dnešním Palachově náměstí provedli v roce 1882 František Schmoranz ml. (1845–1892)⁵⁹⁰ a Jaroslav Machytka (1844–1887).^{591 592}

Z mimopražských školních budov této doby můžeme zmínit kroměřížskou reálku, kterou v letech 1875–1877 zbudoval v novorenesančním stylu Gustav Meretta, brněnský rodák a absolvent brněnské techniky.⁵⁹³

Morava v době vrcholného historismu

Ve druhé polovině 19. století prošla také moravská města stavebním rozvojem, což souviselo stejně jako v Čechách s rozmachem průmyslu a s rostoucím počtem obyvatelstva. Moravské prostředí vykazovala větší provázanost s císařskou Vídní, než tomu bylo v případě Čech. Tato provázanost se projevila velmi silně v Brně, kde působili osvědčení architekti vídeňské Rinstrasse, a kde se navíc uplatnil „vídeňský“ urbanistický rozvrh v podobě okružní třídy.⁵⁹⁴ V Čechách plnila hlavní uměleckou a kulturní úlohu Praha, která vysoko čněla nad ostatními městy v Čechách. Mezi moravskými městy nevznikl tak jednoznačný „kulturní vítěz“.⁵⁹⁵ Z hlediska počtu obyvatel brzy získalo prvenství Brno. V Brně byla také založena v roce 1849 technika, kde se vyučovalo stavitelství.⁵⁹⁶ Ale v oblasti kultury a umění se na Moravě vyjímalala další města jako Olomouc, Kroměříž, Znojmo, Moravská Ostrava, Opava, Šumperk atd. Tradičně měla jižní Morava silné vazby se sousedním Rakouskem. Těmto vztahům přála lokální blízkost i příhodný terén. Vzpomeňme na budování Lednicko-Valtického areálu na hranicích Moravy a Rakouska. Moravská města nemusela plnit roli „ochránce české kultury“, neboť nezískala ve svém regionu takový význam jako Praha v Čechách. Moravská města byla vnímána jako periferie Českých zemích, což umožnilo oslabit

⁵⁹⁰ VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004. 587. František Schmoranz absolvoval pražskou polytechniku u Josefa Zítka.

⁵⁹¹ VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004. 394. Jaroslav Machytka také studoval na pražské polytechnice u Zítka.

⁵⁹² VYBÍRAL: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. 204-206. Machytka a Schmoranz zbudovali na Světové výstavě ve Vídni v roce 1873 Egyptský pavilon, kde zúročili své poznatky o orientální architektuře.

⁵⁹³ Pavel Zatloukal: Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890. In: Dějiny českého výtvarného umění. 271.

⁵⁹⁴ ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 25-26. Praha postrádala okružní třídu na rozdíl od Vídně, Brna a Olomouce. Okružní třídy vznikaly na pozemních bývalých hradech. Vojenský erár, podléhající vídeňským úřadům, prodával pražské opevnění mnohem draže než v ostatních městech. Zároveň se v Praze projevily třecí plochy mezi českou a německou stranou. Předražené pozemky pražského opevnění byly rozparcelovány a prodány spekulantům. Tento stav neumožnil v Praze zbudování velkorysé okružní třídy.

⁵⁹⁵ KRSEK/KUDĚLKA /MILOŠ STEHLÍ/JOSEF VÁLKA 1996. 42-44.

⁵⁹⁶ Jindřich Vybiral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. str. 173-175.

český nacionální akcent. Jinak řečeno moravské prostředí se zdráhalo mnohem méně spolupracovat s Vídní než Praha.⁵⁹⁷

V Brně se na poli přísného historismu uplatnil Heinrich Ferstel (1828–1883), který zde postavil Evangelický kostel v letech 1862–1867 v duchu restaurační gotiky.⁵⁹⁸ Připomeňme, že Ferstel proslul především stavbou vídeňského chrámu Votivkirche (1856).⁵⁹⁹ Podle jeho návrhu vznikla také nová univerzitní budova (1873–1884) na vídeňské Ringstrasse.⁶⁰⁰ Na poli novogotiky zasáhl do moravského prostředí také Friedrich von Schmidt (1825–1891), autor vídeňské Nové radnice (1885).⁶⁰¹ Tento architekt ovlivnil tvorbu jihlavského rodáka Augusta Prokopa (1838–1915), který byl autorem novogotické přestavby chrámu sv. Petra a Pavla v Brně.⁶⁰² Brněnskou architekturu obohatil také Christian Förster (1797–1863), který stál za urbanistickým rozvrhem vídeňské Okružní třídy (1858).⁶⁰³ Projevil se jako zástupce raného eklektismu. Takže v jeho díle najdeme díle poplatná romantickému historismu. Zároveň se v jeho tvorbě projevil nastupující novorenesance. Förster společně s T. Hansenem navrhli brněnský Kleinův palác.⁶⁰⁴

Nás zajímá především novorenesanční poloha přísného historismu. V tomto duchu vyrostla brněnská nemocnice sv. Anny (1868) podle návrhu Theophila von Hansena (1813–1891).⁶⁰⁵ Tento autor pocházející z Dánska navrhl novou budovu vídeňské Akademie výtvarných umění (1877) a vytvořil návrh budovy vídeňského Parlamentu (1883).⁶⁰⁶ Novorenesance se vtiskla také do podoby Zemského stavovského domu (Mährisches Landhaus) v Brně (1872–1878). Vídeňští autoři této stavby Anton Hefft (1815–1900) a Robert Raschka (1847–1908) na jejím průčelí rozvinuli novorenesanční rozvržení hmoty. Přízemní část je pročleněna bosáží. Ve střední části

⁵⁹⁷ Pavel Zatloukal: *Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. 265-267.

⁵⁹⁸ Pavel Zatloukal: *Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. 265-267.

⁵⁹⁹ Pavel Vlček (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha 2004. 167. Heinrich (Jindřich) Ferstel pracoval také u svého strýce Augusta Stacheho. Společně s ním provedl přestavbu tzv. Nostitzovského křídla a Zahradního zámku v Liberci (1852–1854). Dále mají na svědomí novorenesanční přestavbu zámku v Dolních Beřkovicích (Mělník).

⁶⁰⁰ Jiří Hrůza: *Svět architektury*. Praha 2000. 328.

⁶⁰¹ Jiří Hrůza: *Svět architektury*. Praha 2000. 328.

⁶⁰² Pavel Zatloukal: *Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. 267-271.

⁶⁰³ Jiří Hrůza: *Svět architektury*. Praha 2000. 328.

⁶⁰⁴ Pavel Vlček (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha 2004. 182. Ludwig (Christian Friedrich) Förster ve Vídni společně s T. Hansenem navrhli protestantský kostel (1849), zbrojnici a střelnici u Arsenalu (1849).

⁶⁰⁵ Pavel Zatloukal: *Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. 267-268.

⁶⁰⁶ Jiří Hrůza: *Svět architektury*. Praha 2000. 328.

stavby vystupuje rizalit, zdůrazněný v přízemí i v obou patrech arkádami. Jednotlivá patra stavby jsou oddělena římsami. Nad korunní římsou probíhá atika s balustrádami.⁶⁰⁷

Novorenesanční tvarosloví použil také Gustav Meretta (1832–1888) při stavbě zmíněné školy v Kroměříži (1875–1877). Objevilo se zde oblíbené řešení reprezentativních budov. Vznikla zde dvoupatrová stavba se středním rizalitem. Mezi patry probíhají římsy. Okenní otvory jsou pojaté plasticky. K tomu přispívají balustrády v parapetních vyzdívkách. Okna rizalitu jsou na rozdíl od bočních částí stavby zaklenutá polokruhově. Rizalit obsahuje tři okenní osy a dvě boční osy, které jsou využity jako niky pro umístění soch. Nad korunní římsou nacházíme atiku s balustrádami. Přitom v rizalitové části budovy se nad korunní římsou zvedá poměrně vysoká nadezdívka s tympanonem. Budovu kryje poměrně nízká střecha. Meratta se přiklonil k novorenesančnímu tvarosloví i při stavbě kostela. Jedná se o kostel Nejsvětějšího Spasitele v Moravské Ostravě (1883–1889).⁶⁰⁸

Česká novorenesance

Přísný historismus v zásadě spočíval na „vlašské“ novorenesanci a na novogotice. Tyto styly byly líčeny jako následováníhodné a především novorenesance se doporučovala jako styl odpovídající moderní architektuře. V souladu s dobovým pozitivismem se přísný historismus pokoušel vysvětlovat prvenství gotiky a renesance na základě objektivních faktorů, jako jsou stavební materiál, technologie, klimatické podmínky atd. Díky této teoretické opoře a také díky tvarové přitažlivosti přísného historismu se stalo, že restaurační gotika a přísná „novorenesance“ nabídly východisko ze stylové nejistoty poloviny 19. století, a zároveň poskytly všeobecně přijímané výtvarné prostředky. Ale už samotná podstata historismu spočívala v tom, že se shromažďovaly poznatky o uměleckých slozích minulosti, které poskytovaly současným tvůrcům rozličné tvary. Architekt měl s těmito zděděnými tvary nakládat tak, aby splnil konkrétní stavební úkol. „Přísná“ novorenesance získala v rámci přísného historismu prvenství. Obecně se soudilo, že tvary tohoto stylu vychází z objektivních zákonů a tento styl je tudíž pro současnost srozumitelný a ze všech historických stylů pro současnost nejlépe použitelný. Přísná renesance, někdy nazývaná vlašská, ovládla

⁶⁰⁷ ZATLOUKAL: Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890. In: Dějiny českého výtvarného umění. 265-268.

⁶⁰⁸ Pavel Zatloukal: Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890. In: Dějiny českého výtvarného umění. 270-272.

architektonickou tvorbu, s výjimkou sakrální tvorby, která byla až na výjimky vyhrazena novogotice.

Ale byla jenom otázka času, kdy dočkají rehabilitace další výtvarné proudy. V rámci přísného historismu se záhy začaly zkoumat jiné umělecké inspirační zdroje minulosti. V pozadí tohoto úsilí stála snaha rozšířit výtvarný rejstřík o další podněty, ale také pohnutky nacionální zde sehrály svou roli. V přísném historismu se kladl důraz na exaktní znalectví historických památek. Toto důkladné zkoumání rozličných památek přinášelo výsledky, které zpochybňovaly představu jediného „správného“ stylu. Už kolem roku 1870 byly oceněny umělecké kvality různých lokálních modifikací renesance a gotiky. Postupně se dočkaly uznání i další umělecké směry. V sedmdesátých letech 19. století se někteří čeští tvůrci čerpat ze svérázné české renesance. Podobně se ke svým kořenům vraceli v Německu i jinde v Evropě. Česká novorenesance, zastoupená především Antonínem Wiehlem, navazuje na českou měšťanskou architekturu 16. a počátku 17. století. Sleduje se hledisko „české“ malebnosti. Fasády domů jsou pokryté sgrafitovými omítkami. Architektonické články vystupují z líce zdíva nevýrazně. Jedná se především o subtilní římsy. Naopak velká pozornost a výraz jsou věnovány střešním štítům, které získávají rozličné tvary. Z uvedeného zběžného popisu vyplývá, že česká novorenesance se od té vlašské liší.

Podobné odlišnosti se dají najít mezi vlašskou a českou renesanční v 16. století. „Vlašská“ novorenesance, tedy hlavní proud přísného historismu, posloužila jako umělecký styl nadnárodní a v omezené míře jako styl nadčasový. Kosmpolitní novorenesance využívala především architektonické prostředky. Umělecký výraz fasád určovaly hlavně plastické prvky, odvozené z tektonických pravidel. Členění zajišťovaly římsy, sloupy, pilastry, stavební otvory, frontony. Pro sgrafitovou či malířskou výzdobu fasád zbývalo jen málo místo. Naproti tomu „česká“ novorenesance staví upřednostňuje ploché stěny pokryté grafickou výzdobou. Zájem o ztvárnění tektonických sil je minimální. České renesanční domy a jejich novorenesanční následovníci byly často kryté vyššími střechami, což si vynucovalo zdejší podnebí. To poskytovalo prostor pro malebné ztvárnění štítů. Často se můžeme setkat s výraznou lunetovou korunní římsou. České prostředí se setkávalo s italskou renesancí v 16. století pouze zprostředkovaně. Většinou se renesanční podněty dostávaly do střední Evropy prostřednictvím grafik. To patrně vedlo k tomu, že zdejší stavitelé se při výzdobě domů omezovali na grafické prostředky. Určitou výjimku představuje tvorba Bonifáce Wolmuta. V jeho stavbách se

poprvé na české půdě projevila klasická italská renesance, jak ji ve svých dílech pěstoval Serlio nebo Palladio.⁶⁰⁹

Tvarosloví české novorenesance získala řada staveb, například dům čp. 1035-I. v ulici Karoliny Světlé od Antonína WIEHLA (1846–1910)⁶¹⁰ a Jana ZEYERA (1847–1903)⁶¹¹ z roku 1876. Na této stavbě vyniká především výrazná korunní lunetová římsa. Antonín Wiehl ztvárnil v duchu české novorenesance například Staroměstskou vodárnu (Smetanovo muzeum) z roku 1885.⁶¹² První významnější stavba přísného historismu, na které se výrazně uplatnila sgrafitová výzdoba, byla nejspíš pražská Vyšší dívčí škola od Ignáce Ullmanna, postavená v letech 1866–1867. Tato novorenesanční stavba, která ještě silně navazovala na tzv. „obloukový styl“ získala poměrně plastické členění pomocí „architektonických“ prostředků. Nacházíme ve spodní části výraznou bosáž. Bosáže se uplatňují také na meziokenních pilastrech. Patra jsou oddělena římsami. Stavbu uzavírá korunní římsa, vynášená výraznými volutovými konzolami. Stavební otvory mají jednotnou podobu s polokruhovým zaklenutím. Takže tato poměrně plastická fasáda je navíc pokryta sgrafitovou výzdobou, čímž vzniká dojem přezdobenosti. Sgrafitová výzdoba této stavby nebyla současníky vnímána jednoznačně jako nositel národních významů. Dobový tisk nacházel souvislost mezi sgrafity a Semperovou teorií oděnění. Komentář v tisku zněl: „*sgrafita se jeví být napodobením koberce či umělého vyšívání*“.⁶¹³

Pokud tedy srovnáme italskou novorenesanci, která rozvíjí tvorbu italských renesančních mistrů, a českou novorenesanci, tak dojdeme k názoru, že důležitý pilíř italské, neboli vlašské, novorenesance představuje klasicistní tendence. Místo toho česká novorenesance sledovala především domácí rázovitost, nikoliv kosmopolitní klasicismus. Znamý vídeňský historik umění Rudolf von Eitelberger von Edelberg (1817–1885)⁶¹⁴ doporučoval univerzální italskou novorenesanci jako styl vhodný pro nové stavební úkoly. Naopak odsuzoval různé národní varianty renesance, například

⁶⁰⁹ FREJKOVÁ 1941, 23-26.

⁶¹⁰ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004. 712-713. Antonín Wiehl pocházel ze západočeských Plas.

⁶¹¹ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004. 728-729.

⁶¹² POCHÉ: Praha národního probuzení. 1980. 173-183.

⁶¹³ Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. str. 146-147.

⁶¹⁴ Jiří Kroupa: Metodologie dějin umění. 1996. Rudolf Eitelberger se narodil v Olomouci. Proslul jako zakladatel Vídeňské školy dějin umění. V roce 1863 byl jmenován profesorem. Byl tak vytvořen první umělecko-historický ústav ve Vídni. Seznámil se se Semperovými názory na umělecký průmysl a muzejnictví. Zasadil se o zřízení Rakouského umělecko-průmyslového muzea, jehož se stal v roce 1864 ředitelem.

německou, jako slohy bastardní, které nemohou dost dobře plnit současné úkoly. Pokládal tento jev ze zpolitizování umělecké tvorby, které má zakrýt uměleckou slabost.⁶¹⁵ Přes tato varování se česká novorenesance těšila v českém prostředí velké oblibě. Tento styl uspokojoval dobové představy o svébytné české kultuře.

V tomto ohledu česká novorenesance vystřídala novorománský styl, který byl považován za styl vhodnější „slovanský“, zatímco na gotiku si dlouho činili nárok Němci. Vlašská novorenesance plnila úlohu nadnárodního universálního slohu, který nemohl uspokojit vlastenecké potřeby. Berlínský historik umění Franz Kugler v roce 1842 vyslovil názor, že gotika vychází z německé kultury, zatímco románský styl, označovaný tehdy jako „byzantský“, náleží slovanskému kulturnímu okruhu. Vlastenecky smýšlející čeští tvůrci se této domněnky chytli a zaměřili pozornost na románské umění. Projevem tohoto postupu byla stavba karlínského sv. Cyrila a Metoděje. Později se Kugler opravil a uznal, že gotická architektura vnikla ve francouzském prostředí. Nakonec i gotika představovala univerzální a nadnárodní styl. Ale v praktické rovině se projevila setrvačnost staršího názoru, že gotika je původu německého. Z tohoto důvodu se vlastenecky cítící české prostředí dlouho stavělo ke gotice s nedůvěrou. Od sedmdesátých let 19. století mělo česká novorenesance status „národního stylu“.⁶¹⁶

III) POZDNÍ HISTORISMUS A EKLEKTISMUS KONCE STOLETÍ

V posledních dvaceti letech 19. století se v historismu rozšířil okruh inspiračních zdrojů. Přísná novorenesance a restaurační gotika, hlavní proudy přísného historismu, nepominuly. Stále méně se však lpělo na dodržování zásad přísného historismu. Bylo jenom otázkou času, kdy se dočkají uznání i další historické styly. To se týká např. už zmíněné české renesance. Pozdní historismus zaměřil pozornost na původně opomíjené styly. A navíc s oblibou z těchto stylů vybíral některé motivy a ty různě mezi sebou kombinoval. Proto se v souvislosti s pozdním historismem hovoří o tzv. eklektismu.

Poznatky o historických slozích se rozšiřovaly. To vedlo k tomu, že už v průběhu sedmdesátých let 19. století se začaly zkoumat a používat původně přehlížené slohy. Jako inspirační zdroje se vedle klasické renesance objevila zaalpská renesance,

⁶¹⁵ Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. str. 133-139.

⁶¹⁶ Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. str. 143-146.

manýrismus a o něco později baroko. Vyvinulo se novobaroko, nebo také třetí baroko. Barokní tvarosloví nakonec získalo převahu v rámci pozdního historismu.⁶¹⁷ Dlouho se barokní umění setkávalo s nepochopením a většinou stálo ve stínu renesance. Hovořilo se o něm jako o „*parukovém stylu*“. Nevalně hodnotil tento styl na počátku šedesátých let 19. století také historik umění K. B. Zap. Postupem času došlo k názorovému obratu. Někteří historikové umění, jako J. B. Müller, Bernard Grueber (1806–1882) nebo Karel B. Mádl (1859–1932)⁶¹⁸ přiznávali baroknímu umění některá umělecky hodnotná díla.⁶¹⁹ ⁶²⁰ Ale až v průběhu osmdesátých let 19. století získalo baroko statut plnohodnotného stylu. Tuto změnu podpořily v teoretické rovině geneticko formalistické spisy Cornelia Gurlitta (1850–1938)^{621, 622} Aloise Riegla (1858–1905) a Heinricha Wölfflina (1864–1945).⁶²³ Wölfflin vykládal dějiny umění pomocí tzv. párových dvojic, přičemž každá tato dvojice byla složena ze dvou protilehlých výtvarných principů. Wölfflin proti sobě stavěl princip kreslířský a princip malířský, nebo princip uzavřené formy a otevřené formy. Na základě těchto „párových dvojic“ porovnával renesanci a baroka. Ale nehodnotil tyto dva styly „renesančním“ měřítkem, kde hlavní hodnotu představovala logická tektonická skladba hmot. Naoak přiznával oběma stylům svébytné výtvarné hodnoty. Stručně řečeno

⁶¹⁷ Mojmír Horyna: Architektura přísného a pozdního historismu. In: Dějiny českého výtvarného umění 1780–1890 (III/2). Praha 2001. 158-160.

⁶¹⁸ Rudolf Chabrada / Josef Krása / Rostislav Švácha / Anděla Horová: Kapitoly z českého dějepisu umění. 1986. 181-185. Karel Boromejský Mádl bývá označován za prvního českého žáka tzv. Vídeňské školy. Usuzuje se tak na základě jeho čtyřletého pobytu ve Vídni (v letech 1880–1883).

⁶¹⁹ Jirí Kroupa: Metodologie dějin umění. 1996. 147-150. Jacob Burckhardt (1818–1897), který společně s Gottfriedem Semperem platí za hlavního propagátora renesance. Ve svých dílech, kde se primárně zaměřoval na renesanci, se dotknul i baroka. V Burckhardtových očích baroko nedosahovalo dokonalosti renesance. Burckhardt považoval baroko za „zdivočelou renesanci“. Přesto i tento ctitel renesance ukázal některé umělecké kvality odsuzovaného baroka. Burckhardt napsal např.: *Der Cicerone* (1855), *Die Kultur die Renaissance in Italien* (1860).

⁶²⁰ Jirí Kroupa: Metodologie dějin umění. 1996. 138. Wilhelm Lübke (1826–1893) společně s Burckhardtem definoval nový styl >>baroko<<. Lübke vysvětloval baroko jako syntetický styl, spojující architekturu, sochařství a malířství do nového celku. Napsal např.: *Grundriss der Kunstgeschichte*, 2 sv. (1860).

⁶²¹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 27.

⁶²² Jirí Kroupa: Metodologie dějin umění. 1996. 207-209. Cornelius Gurlitt byl žákem Antona Springera. Věnoval se barokní a rokokové ornamentice. Napsal: *Das Barock und Rokokoornament Deutschlands* (1883), *Geschichte des Barockstils, des Rokoko, und des Klassizismus in Italien, Belgien, Holland, Frankreich, England, Deutschland*, 3 sv. (1887–1889).

⁶²³ Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. str. 151-152. V habsburském mocnářství vyzdvihoval hodnoty barokního slohu Albert Ilg. Zdůrazňoval přitom, že baroko ztělesněním rakouské povahy.

upozornil, že renesance tíhla k uzavřeným formám, zatímco baroko upřednostňovalo formy otevřené.⁶²⁴

Alois Riegl ukotvený ve Vídeňské škole dějin umění se jako správný příslušník této školy zaměřoval na tzv. úpadková období, aby na nich doložil představu neustálého uměleckého vývoje, tedy vývoje bez úpadku. Svou pozornost zaměřil na baroko, které bylo jeho předchůdci považováno za úpadek. Pokud chtěl obhájit umělecké kvality baroka, musel opustit Semperovu představu, podle níž správné architektonické tvary musí vycházet z objektivních a praktických zákonů. Místo této semperovské teorie, shrnuté pod pojem „*Kunstwerden*“ („umělecké bytí“), rozvíjel Riegl teorii, ve které podstatnou roli hraje duchovní rozměr umělecké tvorby. Riegl toto své duchovní pojetí uměleckého vývoje nazval „*Kunstwollen*“ „umělecké chtění“. Baroko mohlo tedy v Rieglově výkladu obstát jako plnohodnotný styl právě díky poukazu na duchovní rozměr umělecké tvořivosti.⁶²⁵

V praktické umělecké tvorbě se z barokní tvorby různými způsoby čerpalo už dříve. Tzv. druhé baroko představovalo jeden z proudů romantického historismu kolem roku 1850.⁶²⁶ Zároveň ani tzv. přísná novorenesance nehledala v minulosti jedinou správnou architekturu. Za vzor si zvolila italskou renesanci 15. a 16. století. Ale tento výsek zahrnoval různé varianty, včetně italského manýrismu, který opouštěl tektonický řád klasické renesance. Toto široké stylové rozpětí inspiračních zdrojů do jisté míry připravilo půdu pro docenění barokního slohu. I v době přísného historismu se běžně soudilo, že pro divadelní budovy se nejlépe hodí barokní formy, které dobře souzní s „kulisovitou“ povahou divadel. Například Josef Niklas, který se účastnil soutěže na stavbu Národního divadla, vytvořil návrh v barokním duchu. Ale neuspěl. Novorenesanční tvarosloví, které zvolil Zitek, podle mínění porotců pravděpodobně lépe vyjadřovalo „vážnost“ tohoto kulturního ústavu.⁶²⁷ Ovšem skutečný masivní návrat k barokním tvarům se v českém prostředí uskutečnil až na konci 19. století.

⁶²⁴ Jiří Kroupa: Metodologie dějin umění. 1996. 179-180. Heinrich Wölfflin proslul svou formalistickou metodou. Velkou měrou se zasloužil o emancipaci baroka, především ve svých dílech *Renaissance und Barock* (1888), *Die klasische Kunst* (1899), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915).

⁶²⁵ Jiří Kroupa: Metodologie dějin umění. 1996. 189-193. Alois Riegl pracoval podobně jako Wölfflin s párovým dvojicemi. Umělecké jevy například vysvětloval párovou dvojicí >>haptický x optický<<- Například v rámci baroka rozlišoval italský barok, který tíhnul k haptickému, taktilnímu vidění zblízka, a barok holandský, který tíhnul k optickému vidění z dálky. Mezi Rieglůva díla patří *Altorientalische Tappiche* (1891), *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1898), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1901-1902).

⁶²⁶ Líbal 1980. 120-122. V souvislosti s tzv. Druhým barokem můžeme vtipomenout architekturu Joefa Maličkého.

⁶²⁷ Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. 121-122.

Uplatňování historismu v architektuře souviselo s rychlým stavebním rozvojem, s novými technologiemi a s novými stavebními úkoly. Oproti minulosti se v 19. století staly podstatnými zakázkami továrny, inženýrské konstrukce, divadla, muzea a jiné „pomníky národní kultury“. Očividně přibývalo stavebních úkolů. Ale zároveň se nevytvořil žádný nový sloh, který by vyšel z nových stavebních úkolů a přitom aby uspokojoval estetické představy uživatelů. Jinými slovy, rozvoj stavební činnosti byl mnohem rychlejší než rozvoj vizuální kultury. Jeden z hlavních úkolů historismu spočíval v tom, že moderní stavby získaly „historický plášť“, který nebyl nutný z hlediska konstrukce nebo z hlediska praktického účelu, nýbrž měl učinit stavbu srozumitelnější. Raný historismus nakládal s historickými předlohami volně a většinou při tom neresekoval konstrukční logiku stavebních článků. Přísný historismus naopak využíval historický sloh jako logický konstrukční systém. Aplikace historického slohu se musela opírat o pravidla tektoniky a další objektivní zákonitosti. Přísný historismus se tedy pokusil návrat do minulosti opřít o exaktní pozorování, ze kterých vyplývaly nadčasové zákonitosti. V pozdním historismu podobně jako v raném historismu se uvolnila pravidla použití historických slohů. Architektonické články vyňaté z různých slohů byly mezi sebou volně kombinovány a to bez jejich původního logického smyslu. Pozdní historismus navázal na vrcholný historismus v plastickém pročleňování fasád a ještě více ji umocnil. Pozdní historismus se odlišoval od raného historismu právě touto výraznou plasticitou fasád. K tomuto účelu dobře posloužilo novobaroko, styl spojený s pozdním historismem, a také styl, jehož historická předloha se právě dočkala uznání. K zdůraznění plasticity často přispívala sochařská a štuková výzdoba, tedy výtvarné prostředky používané už ve vrcholné novorenesanci. Už v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století se někdy uplatňovalo barokní tvarosloví. Docházelo k tomu především ve Francii, jak dokazuje pařížská Opera od Charlese Garniera (1825–1898), stavěná v letech 1861–1875, a nebo Kasino v Monte Carlu z let 1878–1881 od stejného architekta.⁶²⁸ Ve střední Evropě se novobaroko probudilo k životu až v devadesátých letech 19. století. Toto tzv. třetí baroko tvořilo často jeden z mnoha inspiračních zdrojů eklektismu. Brzy se k novobarokním a eklektickým formám pozdního historismu plynule napojovaly tvary rostlinné secese. Tvůrci přísného historismu se snažili na svých stavbách uplatňovat objektivní zákonitosti. Naproti tomu tvůrci pozdního historismu nakládali s historickými předlohami volně, sledující

⁶²⁸ Jirí Hruža: Svět architektury. Praha 2000. 326-327.

především malebnost⁶²⁹ a rázovitost výsledného dojmu. Místo objektivních zákonů nastoupily experimenty, které někdy vedly k bizarním výsledkům. Tvořilo se podle estetické zásady „*pravda jest jediná, krása ale nesčíslná*“.⁶³⁰

Klasicistní tendence, kterou sledujeme, se v rámci přísného historismu projevovala poměrně silně. Především zdůraznění tektonických sil dávalo stavbám klasicistní charakter. V této souvislosti můžeme zmínit Národní muzeum. Pozdní historismus a eklektismus upřednostňovaly netektonické uspořádání fasád. Klasicistní tendence, založená na zdůraznění tektonických zákonů, byla v pozdním historismu oslabena. V této době se klasicistní tendence objevovala v rámci přísné novorenesance, která v devadesátých letech 19. století přišla o dosavadní pozici hlavního stylu, ale těšila se velké autoritě především při budování veřejných staveb. Takové pozdní uplatnění přísné novorenesance můžeme sledovat na Schulzově pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu (1891–1901).⁶³¹ Klasicistní tendence se zároveň uplatnila v rámci nastupujícího novobaroaka. Tato tendence se zde projevila použitím vysokého pilastrového řádu. Vysoký sloupový a pilastrový řád představoval důležitý výtvarný prostředek některých barokních staveb 17. a 18. století. Novobaroakní architektura také někdy k tomuto prostředku sáhla. Ze všech stylů vyhovovalo pozdnímu historismu nejvíce novobaroako, nazývané též jako třetí baroko. Barokní volné tvarování hmot a barokní patos poskytovaly stavbám kýženou rázovitost a malebnost, kterou pěstoval pozdní historismus.⁶³²

Pozdní historismus rozšířil výtvarný rejstřík o rozličné bizarní tvary. Novobaroako v tomto směru poskytovalo větší tvarovou pestrost a volnost než přísná novorenesance. Novobaroakní tvarosloví dobře posloužilo jako působivé vyjádření exkluzivity a přepychu. To hrálo podstatnou roli při zakládání staveb, jejichž objednavatelé se chtěli prezentovat jako nositelé přepychu. Dělo se to při zakládání finančních ústavů.⁶³³

Velká obliba novobaroakního slohu v českém prostředí pramenila také z toho, že tento styl zde mohl navázat na slavnou barokní minulost 17. a 18. století. Barokní umění bylo na konci 19. století plně doceněno jako svérázný výtvarný jev. Díky tomu se

⁶²⁹ Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. 27-28.

⁶³⁰ Jindřich Vybíral: *Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století*. Praha 2002. 217-228. Otakar Hostinský: *Umění a národnost*, Dalibor. 8/1869.

⁶³¹ Jindřich Vybíral: *Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století*. Praha 2002. 219-220.

⁶³² Jindřich Vybíral: *Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století*. Praha 2002. 220-223.

⁶³³ Emanuel Poche: *Praha národního probuzení*. 1980. 191-200.

mohlo navázat na slavnou barokní minulost Českých zemí. Dospělo se k názoru, že novobaroko může dobře souznít se zdejší historickou architekturou. Novobaroko bylo zde považováno za český „národní styl“, který v této roli vystřídal tzv. českou novorenesanci. Navazovalo se na tvorbu tvorbu Dienzenhoferů a jiných barokních mistrů působících v českém prostředí.

V pozdním historismu se projevila barokní inspirace zřetelně u řady autorů. Silně se novobaroko, nebo také třetí baroko, rozvinulo při zakládání novostaveb v historickém jádru Prahy. Zdůrazňovalo se zde, že se má dodržovat rázovitost a malebnost urbanistického celku. Za všechny stavby můžeme zmínit Schierův dům na Staroměstském náměstí z let 1896–1897 od architektů Rudolfa Kříženeckého a Otakara Materny.⁶³⁴

Barokní inspirace se promítla do tvorby Friedricha OHMANNA (1858–1927). Ohmann byl haličský Němec, který prošel vídeňským školením a poté působil v Praze. Ohmann v rámci pražské Uměleckoprůmyslové školy (založené 1885) zahájil výuku >>dekorativní architektury<<, kterou vedl v letech 1889–1898. Ohmann působil také na pražské Akademii, kde přednášel nauku o slohu a vyučoval perspektivu.⁶³⁵ Osvědčil se jako architekt schopný vnímat historickou architekturu a konkrétní atmosféru místa. Velmi na něj zapůsobila pražská barokní tvorba. Některé podněty přijal od Dienzenhoferů. Důležitým rozměrem Ohmannovy tvorby byl jeho cit pro zdobnost architektury. Tuto schopnost náležitě využíval, a to přesně podle dobových představ pozdního historismu. Novobarokní podobu získal palác pojišťovny Assicurazioni generali (čp. 832-II) na Václavském náměstí v Praze. Průčelí je zdůrazněno klenutým vstupem. V prvním patře probíhá balkon, podepřený výraznými konzolami. Nad balkonem ční dvojice sloupů, které zabírají dvě patra. Pak následuje kladí. Střední balkonová část průčelí je nad kladím zdůrazněna rozeklaným frontonem se sochařskou výzdobou. Ohmann vytvořil vítězný návrh této budovy v roce 1894. Stavbu provedl Osvald Polívka.⁶³⁶ Ohmann tvořil jako správný eklektik. Libovolně si vybíral tvary z minulých slohů. Tento volný nedogmatický přístup umožňoval Ohmannovi nejen rozvíjet barokní formy, ale také umožňoval opustit autoritu

⁶³⁴ Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002. 221-222.

⁶³⁵ Pavel Vlček (ed.): Encklopedie architektů 2004. str. 457-458. Friedrich (Bedřich) Ohmann pocházel z haličského Lvova. Vzdělání získal na vídeňské technice u Ferstela a Königa. Také se učil na vídeňské Akademii u Friedricha von Schmidta.

⁶³⁶ Dějiny českého výtvarného umění. Horyna: Architektura přísného a pozdního historismu. Čechy. 2001. str. 187-191.

historických slohů. Při hledání zajímavých tvarů Ohmann sáhnul k florální secesi. V tom ho později následovali i další zástupci pozdního historismu. Historik umění Karel B. Mádl (1859–1932)⁶³⁷ Ohmanna nazval Janem Křtitelem pražské secese. Ohmann použil secesní tvarosloví při svém návrhu Café Corso v Praze, postavené v letech 1897–1898. Dnes už stavba nestojí. Velkou roli z hlediska výzdoby plnila plochá zeď pokrytá malbami a freskou od Viktora Olivy. Sám Ohmann to odůvodňoval tím, že architektonické články jsou trvalé, kdežto malby je možné libovolně měnit v závislosti na dobové módě. V horní části této stavby probíhala florálně zvlněná markýza a nad ní čněla obloučková atika. V jisté nadsázce řečeno Ohmann se zde projevil jako „modernista v mezích zákona eklektismu“. Po dokončení této stavby sklídl Ohmann kritiku od národně a konzervativně smýšlejících kolegů (J. Koula).⁶³⁸

Další Ohmannova stavba, dům U české orlice na Ovocném trhu (1896–1897), je řešena eklekticky. Na její fasádě se objevují prvky Wiehlovy české renesance a pozdní gotiky.⁶³⁹ V letech 1898–1901 vyrostl hotel Central v Hybernské ulici, kde s Ohmannem spolupracovali Alois Dryák a Bedřich Bendelmayer, kteří tvořili v modernistickém duchu.⁶⁴⁰ Ohmann také působil ve Vídni. Zde se věnoval především dostavbě císařského paláce, dokončeného až v roce 1913. V tomto případě Ohmann navázal na tradici reprezentačních budov. Patrně se zde projevila odkaz Gottfrieda Sempere. Průčelí této stavby má zaoblený půdorys a široce objímá náměstí. Mohutný spodní sokl stavby je pročleněný polokruhovými okny a bosáží. Na sokl dosedají zdvojené sloupy vysokého řádu. Výčet staveb potvrzují široký stylový záběr Friedricha Ohmanna.⁶⁴¹

Také nestor české novorenesance se nechal shrnout módní novobarokní vlnou. Inspiroval se dílem K. I. Dienzenhofera, když navrhoval novobarokní faru u sv. Jana na Skalce (1902–1904).⁶⁴²

⁶³⁷ Rudolf Chabrada / Josef Krása / Rostislav Švácha / Anděla Horová: Kapitoly z českého dějepisu umění. 1986. 181-185. Karel Boromejský Mádl (1859–1932) prošel vídeňskou školou dějin umění. Osobně znal stežejní osobnost této školy Franze Wickhoffa. V duchu této školy Mádl líčil dějiny umění bez úpadkových období. Mádl se pokusil o docenění barokního umění a také se zstával nastupující secese. Napsal např.: K. I. Dienzenhofera Amerika, Praha 1897. Sloh naší doby, Volné směry, IV., 1900 atd.

⁶³⁸ Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejí o devatenáctém století. Praha 2002. 222-231.

⁶³⁹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 44-47.

⁶⁴⁰ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 44-47.

⁶⁴¹ Jiří Hruza: Svět architektury. 2000. 324-325.

⁶⁴² Jindřich Vybíral: Česká architektura na prahu moderní doby: dvanáct esejí o devatenáctém století. Praha 2002. 151-152.

Klasicistní tendence v rámci pozdního historismu projevila na některých stavbách. Tyto stavby mají monumentální průčelí, vycházející jednak z renesance 16. století tak i z barokní tvorby.

Jako příklady takové klasicizující tvorby můžeme uvést např. Wolfovu Hypoteční banku, Roštlapilovu Strakovu akademii (1893–1895), Turkův Národní dům na Vinohradech (1893–1894), nebo Balšánkovo Muzeum hlavního města Prahy (1896–1898).

Achille WOLF (1834 nebo 1832 ? – 1891)⁶⁴³ navrhl Hypoteční banku na Senovážném náměstí (čp. 991/II.) na Novém Městě pražském, dokončenou v roce 1890. Tato stavba připomíná monumentální stavbu Národního muzea. Poměrně výrazně se zde uplatňuje soklová část stavby. Dvoupatrové průčelí je pročleněno vysokým pilastrovým řádem. Ve střední části vystupuje rizalit zdůrazněný dvojicí sloupů. Nad korunní římsou se vyjímá sochařská výzdoba od Celdy Kloučka a Antonína Poppa. Rizalit je zakryt nástavcem. Boční části stavby získaly balustrádové atiky.⁶⁴⁴

Architekt českého pozdního historismu, ovlivněný klasicizujícím barokem, byl Václav ROŠTLAPIL (1856–1930)⁶⁴⁵ Za nejznámější dílo tohoto architekta se obecně pokládá Strakova akademie (128/III) na Malé Straně z let 1893–1895. Tato budova, která dnes slouží jako úřad vlády, získala novobarokní výraz, přitom zde hlavní inspirační zdroj tvořil klasicizující barok francouzský. Fasádu rytmezují pilastry vysokého řádu. Ve středním rizalitu se vyjímá dvojice sloupů vysokého řádu.⁶⁴⁶

Architekt Antonín TUREK (1861–1916) byl spjatý s prostředím Vinohrad. Zde také postavil v roce 1893 novorenesanční vodárenskou věž v ulici Korunní (725/XII). Od stejného architekta pochází Národní dům na Vinohradech (čp. 820/XII), dostavěný v roce 1894.⁶⁴⁷ Turek se zde nejspíš inspiroval Národním muzeem, které vytvořil Turkův učitel Josef Schulz. Fasáda je ve spodní části bosována. Na tuto spodní soklovou část dosedají sloupy, které člení převýšené první patro. Nad okny prvního vystupují většinou

⁶⁴³ Pavel Vlček (ed.): Encklopedie architektů 2004. str. 717. Studoval na pražská polytechnice. Studoval zde v letech 1852–1853 u Kara Wiesenfelda.

⁶⁴⁴ Poche. Praha národního probuzení. Praha 1980. str. 184-185.

⁶⁴⁵ Pavel Vlček (ed.): Encklopedie architektů 2004. str. 561. Roštlapil studoval na české technice (u J. Schulze). Po dvouleté praxi zahájil studium na vídeňské Akademii (u profesora T. Hansena). Václav Roštlapil se v letech 1905–1912 podílel na budování psychiatrické léčebny v Bohnicích společně s V. Hellerem. Roštlapil zde v roce 1912 navrhl kostel.

⁶⁴⁶ Poche. Praha národního probuzení. Praha 1980. str. 199-201.

⁶⁴⁷ Pavel Vlček (ed.): Encklopedie architektů 2004. 673. Turek studoval na české technice v Praze (1880–1886)

rozeklané frontony. Nad tímto pomyslným pianem nobile probíhá kladí, korunní římsa a to vše je završeno balustrádovou atikou.⁶⁴⁸

Antonín BALŠÁNEK (1865–1921)⁶⁴⁹ navrhl budovu Muzea hlavního města Prahy (čp. 1554/II.) Na Poříčí, postavenou v letech 1896–1898. Balšánek zde zůstával částečně věrný novorenesančním principům. K tomu přidal manýristickou inspiraci a právě zmíněné módní novobaroko. Spodní polovina stavby je pojata jako mohutný bosovaný sokl, pročleněný dvěma patry oken, při čemž vyšší soklové patro je prolomeno většími a polokruhově klenutými okny. V průčelí této stavby se nachází střední trojosý rizalit, který převyšuje boční části. Na rizalitu je použit motiv vítězného oblouku, který prostupuje prvním a druhým patrem. Obě boční části rizalitu obsahují dvě okna nad sebou. Rizalit je členěný pilastry vysokého řádu. Na kladí rizalitu dosedá tympanon, zdobený reliéfně a doplněný sochařskou výzdobou. Balšánek u této stavby zužitkoval tradici francouzského klasicizujícího baroka a také čerpal ze současného novobaroka, rovněž přicházejícího z Francie.⁶⁵⁰

Podobně atchitektonická dvojice Ferdinand FELLNER (1847–1916) a Hermann HELMER (1849–1919) čerpala z rozličných inspiračních zdrojů, často využívali novobarokní tvarosloví. Jejich stavební činnost se zaměřovala především na stavbu divadel. Připomeňme, že barokní tvarosloví se obecně doporučovalo pro stavbu divadel. Oba architekti navrhli například divadlo v Brně dokončené v roce 1882 a nebo divadlo v Liberci z roku 1883. Obě budovy se drží poměrně silně vrcholné novorenesance. Helmer a Fellner vypracovali návrh německého divadla v Praze (dnes Státní opery, čp. 101/XII). Stavba probíhala v letech 1886–1887. Architekti zde zvolili reprezentativní výraz. Převěžuje zde klasicistní tendence. Stavba je souměrná se středním rizalitem. Fasáda je ve spodní části opatřena bosovaným soklem. Trojosý rizalit obsahuje sloupy vysokého řádu. Pak následuje kladí a nakonec tympanon s reliéfem a sochařskou výzdobou. Především v plastické sochařské a reliéfní výzdobě se dá tušit barokní inspirace. Jinak stavba je ovládána klasicistní tendencí.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Poche. Praha národního probuzení. Praha 1980. str. 191-193.

⁶⁴⁹ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů 2004. str. 38. Balšánek studoval pozemní stavitelství na české technice v Praze. Docházel také na pražskou Akademii. Prošel studijními pobyty v Německu a Itálii. V roce 1888 se stal asistentem Joesfe Schulze na stolici architektury. V roce 1894 byl přijat do SAI. V roce 1911 převzal po svém předchůdci J. Schulzovi profesorské místo na české technice v Praze.

⁶⁵⁰ Poche. Praha národního probuzení. Praha 1980. str. 191-192.

⁶⁵¹ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů 2004. str. 164-165.str. 164-165; 229. Ferdinand Fellner ml. a Hermann Helmer společně stěvěli vídeňské městské divadlo (1871–1872). Firma Fellner a Helmer projektovala v někdejší Rakousku-Uhersku a Německu kolem na 60 divadel. Vytvořili projekty i pro Hamburk či Oděsu.

Fellner a Helmer mají také na svědomí divadlo v Karlových Varech (1884–1886). Zde se silněji přiklonili k barokním tvarům. V tomto lázeňském městě postavili více budov, například Císařskou lázeň (1892–1895). Lázeňské prostředí pravděpodobně vybízelo k uplatňování zásad pozdního historismu, malebnosti a rázovitosti. Novobaroko tuto zásadu naplňovalo. Podle návrhu Hellnera a Helmera vyrostla v Karlových Varech řada novobarokně laděných budov, např. Městské divadlo postavené v letech 1884–1886, Císařské lázně (1893–1895). Od stejné dvojice pochází novobarokní přestavba Grandhotelu Pupp (1900–1910).⁶⁵²

Kolem roku 1900 se v architektonické tvorbě projevil přechodný styl. Prolínaly se v něm různě proudy pozdního historismu, především novobaroko, a florální secese. Historizující a secesní ornament poměrně harmonicky splývaly, k čemuž přispívalo ladné a „pružné“ secesní tvarosloví. Z této přechodné doby můžeme zmínit Průmyslový palác od Bedřicha Münzbergera (1846–1928)⁶⁵³. Stavba vyrostla u příležitosti Zemské jubilejní výstavy v Bubenči v roce 1891. Konstruktivní paláce navrhoval František Prášil⁶⁵⁴ a První česká akciová strojírna. U Průmyslového paláce se na celkovém výtvarném účinku výrazně podílí obnažené kovové konstrukce.⁶⁵⁵ Podobně v této době tvořil Jan KOULA (1855-1919). Od Kouly pochází návrh České chalupy, postavené v rámci Jubilejní výstavy v Holešovicích (1891), kde architekt vzdal poctu lidové architektuře. Koula také použil folklorní prvky, když navrhoval vlastní rodinný dům v dnešní Slavíčkově ulici v Bubenči, který mu zde letech 1895–1896 postavil Rudolf Koukola (1859–1911). Další Koulova stavba, dům čp. 1073/I postavený letech 1901–1902 v Pařížské (dříve Mikulášské) ulici na Starém Městě pražském dostal novobarokní podobu.⁶⁵⁶

V této době se odehrála tzv. asanace Starého města a Josefova. Tento stavební podnik spočíval v tom, že mnohé budovy Starého města a Josefova budou zbourány, vytvoří se nová uliční síť a vyrostou zde nové domy. Pražská samospráva se zde

⁶⁵² Mojmír Horyna: Architektura přísného a pozdního historismu. In: Dějiny českého výtvarného umění 1780–1890 (III/2). Praha 2001. 186-187.

⁶⁵³ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů 2004. str. 440. Studoval v letech 1866–1867 pozemní stavitelství na německé technice v Praze. Také se věnoval studiu na pražské Akademii. Vstoupil do stavební kanceláře svého strýce Ignáce Ullmanna. V roce 1876–1878 navrhl Palackého most v Praze.

⁶⁵⁴ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů 2004. str. 524. František Prášil společně s Juliem Součkem navrhl konstrukci rozhledny na Petříně (1890–1891). Architektonické ztvárnění rozhledny má na svědomí Vladislav Pasovský.

⁶⁵⁵ Švácha: Od moderny 1994. 36.

⁶⁵⁶ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů 2004. 328-329. Koula studoval stavitelství na české technice, potom na vídeňské Akademii (u T. Hansena). Od roku 1878 působil na pražské technice. Byl zde asistentem J. Schulze.

odvolávala na nevyhovující hygienické podmínky staré zástavby. Nejvíce z tohoto asanačního počínu tehdy vytěžili stavební podnikatelé, kteří mohli v centru města zbudovat výnosné činžáky. Na základě soutěže o řešení asanačního plánu z roku 1887 vyšel vítězně projekt Alfreda Hurtia, Jana Heideho a Matěje Strunce. V tomto jejich úkolu pokračoval Josef Sakař od roku 1902. Výrazně se během asanace této oblasti zdůrazňovalo hledisko rázovitosti a melebnosti. Rezonovaly zde myšlenky rakouského urbanisty Camilla Sitteho (1843–1903) a německého historika umění Cornelia Gurlitta (1850–1938). Architekt Jan Koula sáhnul ke klasicizující tradici, když navrhoval bránu zamýšleného průkopu na Letnou. Tento nerealizovaný návrh se hlásí ke klasicizující italské renesanci.⁶⁵⁷

Obecní dům na náměstí Republiky (1090/I), postavený v letech 1903–1912 je dokladem stylového eklektismu přelomu století. Stavbu navrhli Osvald POLÍVKA (1859–1931)⁶⁵⁸ s Antonínem Balšánkem (1865–1921), který dříve zbudoval Muzeum hlavního města Prahy. Na Obecním domě se prolínají novorenesanční, novobarokní a modernistické prvky.⁶⁵⁹

Eklektismus přelomu století získal mnoho vyznavačů. Ohmannovo dílo z velké části patřilo tomuto „směru“. Eklektismus zasáhl Osvalda Polívku Antonína Balšánka, Bedřicha Münzbergera, Václava Roštlapila, Aloise Čenského, Jana Koulu, Josefa Sakaře, Matěje Blechu (1861–1919), Kamila Hilberta (1869–1933), Jiřího Stibrála, Josefa Fantu (1856–1954) a řadu dalších tvůrců.⁶⁶⁰

Pozdní historismus a s ním související eklektismus se vyznačovaly hravostí. Historické předlohy byly stále považovány za uměleckou autoritu. Ale hledání malebnosti a rázovitosti vedlo nakonec k tomu, že se s historickými předlohami nakládalo libovolně. Především vrcholný historismus se snažil obhájit historické formy na základě objektivních zákonů. Pozdní historismus ve jménu uměleckého dojmu opustil

⁶⁵⁷ Švácha: *Od moderny* 1994. 27-29; 36-39 Koulovým zásadním dílem byl Most Svatopluka Čecha, postavený v ose Pařížské třídy (1905–1908). Jan Koula tento most stavěl s konstruktérem Jiřím Soukupem. Tato osa, začínající Pařížskou třídou, měla přes Čechův most pokračovat dál na Letnou a dále do zamýšlených vilových oblastí Bubenče a Dejvic. Terénní převýšení na Letné se mělo vyřešit pomocí průkopu, nebo tunelu, případně kombinací průkopu a tunelu. V čele průkopu měla stát brána. Nakonec z celého projektu sešlo. Hlavním důvodem nezdaru bylo nejspíš to, že vídeňská vláda v roce 1904 povýšila městys Bubenč na samostatné město. Tím se přerušil integrační vývoj mezi Prahou a Bubenčí, která se měla stát pražskou částí.

⁶⁵⁸ Pavel Vlček (ed.): *Encyklopedie architektů* 2004. 513-514. Osvald Polívka studoval na německé technice v Praze u Josefa Zítka. Jeden rok se objevil jako mimořádný student na české technice. Praxi vykonával u Achille Wolfa (stavba Hypoteční banky). Osvald Polívka navrhl také Novou radnici na Mariánském náměstí v Praze, dokončenou v roce 1911.

⁶⁵⁹ Švácha: *Od moderny* 1994. 40.

⁶⁶⁰ Švácha: *Od moderny* 1994. 36-51.

tektonické zákony hmoty a zcela se oddal tvůrčí fantazii. Toto svévolné nakládání s historickými předlohami připravilo nakonec historismus o jakoukoliv objektivní oporu. Tím staré umělecké formy přestaly platit za jedinou tvůrčí autoritu. A otevřela se tak cesta pro vytváření nových tvarů.

6) KLASICISMUS A ČESKÁ MODERNA

I.) Roslinná moderna

Prolínání pozdního historismu a rostlinné secese

Nástup moderny, nazývané často secese, souvisel s předchozím historismem a především s vyčerpáním historismu. Historismus, kulturní směr 19. století, přinesl nebyvalé poznání historických tvarů. Tvůrci byly těmito rozličnými tvary uchvázeni. Zdálo se, že tvarosloví minulosti si udrží stále nadvládu nad uměleckou tvorbou. Ačkoliv historického tvarosloví bylo hodně, jeho neustálé recyklování nemohlo trvat věčně. Zvláště v pozdním historismu se ukázalo, že autorita minulosti se nebere příliš vážně. Vznikaly často koláže z různých stylů. Podstatnou roli zde hrálo přání zákazníků, kteří chtěli to „nejhezčí“ z každého historického slohu. Architekti se snažili vyhovět dobovému vkusu a vytvářeli mnohdy bizarní díla. Na jednu stranu se tedy lpělo na historických formách a na druhou stranu se s minulostí nakládalo zcela volně bez respektu k původnímu smyslu tvarů.

Je pochopitelné, že této praxe neuspokojovala tvůrce, kteří od umění očekávali víc než pouhé opakování minulých vzorů. V devadesátých letech 19. století se vynořil styl, od kterého se očekávalo, že uspokojí dobovou potřebu hledání uměleckých tvarů, které by zároveň nebyly pouhou kopií minulosti. Vznikl umělecký směr nazývaný secese nebo moderna, a nebo také Art Nouveau.⁶⁶¹ Případně tento styl byl označován pojmy, které odkazovaly na jeho novost a svobodný tvořivý přístup.⁶⁶² Tento umělecký směr se v českém prostředí pěstoval ve Spolku výtvarných umělců Mánes, který zahájil činnost v roce 1887. Další oporou nového stylu se stala výtvarná revue Volné směry, založená v roce 1897. K tomuto vývoji přispěl Manifest české moderny z roku 1895, který sdružoval symbolistické a dekadentní tvůrce.⁶⁶³ Umělecké hnutí secese čerpalo z

661

Petr Wittlich: Česká secese. Praha 1982. 7-9. Výraz secese vychází z historických událostí. Nejspíš první použití je tzv. *secessio plebis*, které popisuje odchod římského lidu, který nebyl spokojený s vládou patricijů, na Svatou horu. Později se slovo objevilo v souvislosti s americkou občanskou válkou, kdy byly jižanské státy, odtrhnuvší se od Unie, označovány jako *Secesie*. V devadesátých letech 19. století se pojem „secese“ vžil jako označení nových uměleckých spolků, které měly nekonvenční projev, a které tak rozešly z většinovou tvorbou. Taková první uměleckou secesi podnikl nejspíš francouzský Salón nezávislých. Programově se toto hnutí prosadilo v roce 1892, kdy se uskutečnila Secese v Mnichově. V roce 1897 se ustavila Secese ve Vídni. V roce 1898 v Berlíně

⁶⁶² Jiří Hrůza: Svět architektury. 2000. str. 340-341. V Německu se nový styl označoval jako Jugendstil.

⁶⁶³ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 52. V Manifestu české moderny hráli podstatnou roli Šalda a Machar.

různých podnětů a obsahovalo více proudů. Všechny tyto podněty ale spojoval odpor k netvůrčímu kopírování minulosti. Secese jednak navazovala na výtvarný naturalismus, který byl završením realistické tvorby 19. století, jednak těžila z dobového symbolismu, který zase souvisel se silícími romantickými představami, a jednak se v secesi projevila snaha po hledání ornamentu, který by ovšem nebyl pouhou kopií minulých vzorů. Naturalismus vzešlý z realismu, symbolismus spojený s romantismem a tvůrčí hledání dekorativního ornamentu, to byly tendence, které najdeme už před nástupem secese. Ale právě v secesi se projevila snaha tyto zdánlivě protichůdné tendence spojit. Secesní ornamentální linie, založená na plynulých křivkách, umožňovala spojení výše zmíněných tendencí. Pružný secesní ornament uspokojoval naturalistickou podmínku, neboť se obracel k rostlinné přírodě. Zároveň bylo možné tento ornament libovolně tvarovat a docílit tak potřebného ornamentu. Secesní umělci věnovali zvýšenou pozornost vztahu linie a plochy. Jako alternativa historizujících tvarů se prosadil secesní florální dekor. Plynulé tvary květinové říše nabízely secesi pružný výtvarný rejstřík, jehož autorita se opírala nikoliv o minulé vzory, nýbrž o nepřetržitý proud přírodních sil.⁶⁶⁴

Secese nabídla uměleckou alternativu dosavadního historismu. Počátky secesní tvorby se silně vymezovaly proti akademickému uctívání starých norem. Hledání nového se z uměleckého hlediska jeví jako lepší varianta než lpění na opakování starého. S nástupem secesní architektury souvisel zvýšený zájem o dispoziční řešení domů. To se týkalo jak bytových tak rodinných domů. Například v Praze se v osmdesátých letech 19. století v bytových domech ustálilo dispoziční řešení bytu se třemi paralelními trakty. Přičemž v prostředním traktu se nacházela předsíň, koupelna a záchod. Trakt obrácený do dvora obsahoval kuchyň. A trakt obrácený do ulice byl využit jako obytná část bytu. V pražských činžácích převládala trojtraktová bytová dispozice od roku 1885, kdy podolská vodárna začala přivádět vodu do vyšších pater. Bez ohledu na výtvarné představy architektů se uplatňovalo toto dispoziční řešení bytů. Nevýhoda tohoto uspořádání spočívala v tom, že střední trakt postrádal přímé větrání a osvětlení. Architekti se pokusili vymyslet výhodnější bytovou dispozici, ovšem často naráželi na postoj majitele domu.⁶⁶⁵

Až po roce 1910 se výrazněji objevovala dvojtraktová bytová dispozice, která umožňovala lepší větrání a osvětlení místností, neboť bez přímého osvětlení zde byla

⁶⁶⁴ WITTLICH 1982, 9-14.

⁶⁶⁵ ŠVÁCHA, 1994, 29-30.

pouze malá vstupní chodba. Jeden z prvních příkladů takové dispozice najdeme v zahradním městě na Hradčanech v ulici Na valech. Architekti František VELICH (1866–1923)⁶⁶⁶ a Josefa Žák⁶⁶⁷ zde v letech 1812–1914 zbudovali dva bloky nájemních domů.⁶⁶⁸

Nové architektonické myšlenky se mohly lépe projevit u rodinných domů. Zatímco vily stavěné v sedmdesátých letech 19. století plnily mimo jiné funkci reprezentační, tak na přelomu století se zakládaly rodinné domy, menší a také méně okázalé než vily. U rodinných domů hrála stěžejní úlohu pohodlnost a funkčnost. V předešlé době vznikaly vily jako reprezentační sídlo nejbohatších vrstev. Tomu odpovídaly jednak rozměry stavby tak rovněž rozlehlý pozemek, do něhož byla stavba umístěna. Taková stavění byla řešena zpravidla velkoryse. Ústřední část takové stavby tvořila reprezentativní dvorana. Po obvodu této dvorany se nacházely jednotlivé místnosti, například salony nebo knihovny. Zakládání rodinných domů souviselo s tím, že se rozšířil okruh zákazníků, kteří toužili po svém domě, a kteří si takové sídlo mohli dovolit. Tato středně bohatá vrstva maloburžoazie, úřednictva nebo inteligence měla určité finanční možnosti na stavbu vlastního domu, ale tyto možnosti zdaleka nedosahovaly majetku podnikatelské elity, která si nechávala stavět vily. Rodinné domy byly ve srovnání s vilami navrhovány jako skromnější příbytky. Navíc pozemky těchto domů měly menší rozlohu. Rodinné domy byly většinou umístěny na okraj pozemku směrem k ulici, aby už tak malá zahrada nebyla rozdělena. S tím souviselo dispoziční přeskupení místností. Místnosti byly rozdělené na „obsluhující“ a „obsluhované“. „Obsluhující“ místnosti (kuchyň, schodiště, koupelna, WC), se obracely do ulice a zpravidla na sever. „Obsluhované“ místnosti (obývací pokoj a ložnice) mířily do zahrady a zpravidla na jih. Rodinné domy, jejichž rozvoj se už dříve odehrál ve Velké Británii, se na konci 19. století staly výraznou tvůrčí výzvou architektů i ve střední Evropě.⁶⁶⁹

Secesní tvůrci řešili často prostorové uspořádání staveb. Přicházely nové stavební úkoly, jako už zmíněné rodinné domy. Rostla poptávka po „opravdovém“ řemeslně provedeném umění, které bylo vlivem průmyslové výroby vytlačeno. Význam moderny spočíval v tom, že se hledaly nové autentické umělecké

⁶⁶⁶ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 691. František Velich se narodil na Božím Daru. V roce 1890 dokončil studium na české technice v Praze.

⁶⁶⁷ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 735.

⁶⁶⁸ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 87-93.

⁶⁶⁹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 29-36.

formy. Ale důležitým rozměrem moderny bylo postupné opuštění dosavadní „fasádovitosti“ architektonické činnosti. Ta se vyznačovala tím, že jakákoliv stavební konstrukce jakéhokoliv účelu se měla „obléknout“ do kostýmu, pokud možno historizujícího. Architektova činnost se v takovém případě omezovala na řešení fasády. Moderna přispěla uměleckému vývoji tím, že zdůrazňovala umělecké ztvárnění stavby v jejím celku. Zvýšená pozornost se začala věnovat střechám. Střecha budovy se zásadní měrou podílela na její celkové siluetě. Často se tvar střechy zalamoval po vzoru mansardových střech. Také se hojně používaly střechy s menším sklonem. K celkové siluetě střechy i celé budovy přispívaly sochy, které často spočívaly na vyvýšených pylonech, expresivně čnely do prostoru a celou stavbu završovaly.⁶⁷⁰

V českém prostředí prosakovalo secesní tvarosloví pozvolna. Zpočátku se tvůrci soustředili na florální secesní ornamenty, které byly v kontextu pozdního historismu vnímány často jako další přísada do pestré směsice stylů. Secesní detaily se často používaly společně s novobarokními nebo novogotickými tvary. Secesní ornament byl v první polovině devadesátých let považován za výtvarnou kuriozitu. Tímto způsobem nakládali s moderním tvaroslovím například F. Ohmann (1858–1927), B. Münzberger (1846–1928), Osvald Polívka (1859–1931) a nebo Antonín Balšánek (1865–1921). V jejich pojetí se secesní dekor stával jednou z mnoha možností výzdoby fasády.

V devadesátých letech 19. století se ustanovila výrazná centra secesního hnutí, například Paříž, Brusel, Glasgow, Mnichov, a nebo Vídeň. Pro české země stejně jako pro celou habsburskou monarchii měla zásadní význam Vídeň. V českém prostředí se projevil odštědivé nacionalistické síly, které se snažily především odpoutat od vídeňského vlivu. Hledal se „národní sloh“. V sedmdesátých a osmdesátých letech tuto úlohu plnila česká novorenesance. Kolem roku 1890 ji v roli národního slohu vystřídal novobaroko. Cestou hledání „národního slohu“ se vydali například Antonín Wiehl nebo Jan Koula. Ovšem i Koula, který vytrvale vzdoroval „cizácké“ a „neslohové“ vídeňské secesi, občas sáhl k některým secesním prvkům. Na Koulu zapůsobila lidová architektura, která tvořila podstatný inspirační zdroj secesní tvorby.⁶⁷¹ V této souvislosti můžeme připomenout folkloristicky laděnou architekturu Dušana Jurkoviče (1868–

⁶⁷⁰ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 62-64.

⁶⁷¹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 35-36; 39. Nejznámější Koulovo dílo je most Svatopluka Čecha (1905–1908).

1947). Kolem roku 1900 navrhl v tomto duchu například lázeňské budovy v moravských Luhačovicích a nebo rodinný dům v pražské Suchardově ulici.⁶⁷²

V devadesátých letech 19. století se rozvolnila pravidla historismu a rozvinul se eklektismus, který zasáhl mnohá místa v Evropě. Ačkoliv výtvarný rejstřík pozdního historismu byl nepřeborný, jeho tvůrce spojovalo úsilí o architektonický „efekt“, „účinek“ či „dojem“.⁶⁷³ V českém prostředí dojem splýval s malebností. Vyznavači české národní architektury považovali malebnost za typický národní rys. Tuto malebnost nacházeli v novobaroku a také v eklektismu. Tito tvůrci ve snaze pěstovat svéráznou českou architekturu tak často ulpívali na eklektismu, který byl jevem mezinárodním, ale v zahraničí byl brzy opuštěn, zatímco v českém prostředí se záměrně dlouho udržoval při životě.

Zároveň se na konci 19. století hlásila ke slovu moderna. V této době se jednalo o rostlinou případně organickou modernu, nebo také secesi. V této vývojové fázi secesní tvorby se podobně jako v pozdním historismu zaměřovala pozornost na dekoraci. Podstatný rozdíl oproti historismu spočíval v tom, že secese hledala nové tvarování ornamentu odvozeného z organických tvarů, nikoliv z historických autorit. Spolu s tím vzrostl význam tvořivého aktu, který byl spojený s experimentem. Proti názoru, který tvrdil, že správné umění má být časem ověřené, se prosadil jiný pohled, a sice že správné umění zahrnuje nepřeborné množství tvarů, které vznikají průběžně ve všech dobách, tudíž autorita minulosti není jediná správná. Pro modernu bylo zásadní tvůrčí hledání správných tvarů ať už z hlediska funkce a konstrukce stavby, tak z hlediska výzdoby. Zpočátku se secesní tvorba soustředila na ornament. Záhy se nové pojetí architektury promítlo také do struktury obydlí. Moderna se stále více vzdalovala estetice dojmu pozdního historismu. Snažila se vymanit z dosavadní praxe, kde na jedné straně stál stavební podnikatel a na druhé straně architekt-dekoratér, jehož hlavním úkolem bylo ztvárnění fasády. Pravdivost architektury, založená na vnímání celé stavby, měla nahradit dosavadní běžný způsob stavění, kde architekt měl za úkol především oplástit stavební konstrukci líbivým dekorem. Bylo běžné, že architekt procházel stylovým vývojem. A také často jeden architekt tvořil souběžně v různých stylech, jak např. dokládá tvorba Ohmannova.

„Modernističtí architekti“

⁶⁷² Švácha: Od moderny k funkcionalismu 1994. 61-62.

⁶⁷³ ŠVÁCHA 1994. 47-51.

V duchu „čisté“ moderny začali tvořit například Bedřich BENDELMAYER (1872–1932)⁶⁷⁴ nebo Alois DRYÁK (1872–1932).⁶⁷⁵ Společně tito architekti dokončovali hotel Central v Hybernské ulici v letech 1898–1901, jehož výstavbu vedl Ohmann. Bendelmayer působil ve firmě Quida BĚLSKÉHO (1855–1909).⁶⁷⁶ Z této spolupráce vzešel secesní nájemní dům v ulici U Prašné brány (1, 3) v letech 1903–1904 a nebo Hotel Evropa na Václavském náměstí. Dříve tato stavba nesla jméno hotel Archivévody Štěpána (později Šroubek). K novému uměleckému proudu se přiklonil Josef Fanta (1856–1954), když v roce 1900–1910 budoval Hlavní nádraží (čp. 300/XII., dříve nádraží Františka Josefa I.), která nahradila starší Ullmannovu a Barvitiovu nádražní budovu.⁶⁷⁷

České secesní umění získalo hlavní posilu v osobě Jana Kotěry (1871–1923). Kotěra čerpal mnohé podněty z vídeňského prostředí, které přálo moderní tvorbě. Vídeň byla jedním z hlavních center secesní tvorby. Z Vídně se šířil nový styl po habsburské monarchii. U zrodu vídeňské secese stál architekt Otto Wagner (1841–1918), který ovlivnil řadu svých žáků, včetně Jana Kotěry. K šíření vídeňské secesní tvorby přispíval vídeňský časopis *Ver Sacrum*.⁶⁷⁸ Secese nabyla jednoznačně přijímána všude a vždy. V českém prostředí narážela na odpor konzervativních architektů, kteří ji považovali za cizí prvek a snažili se bránit vídeňskému vlivu. U modernistických architektů jako byl Jan Kotěra, převažovalo naopak přesvědčení, že secese není nástrojem vídeňské vlády, jak si umělecky podmanit celou monarchii, nýbrž že se jedná o nadnárodní moderní proud.

⁶⁷⁴ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 55-56. Bedřich Bendelmayer studoval na Uměleckoprůmyslové škole u B. Ohmanna. Působil ve firmě Quidona Bělského, kde nastoupil po A. Dryákovi. Ale kvůli neshodám z této formy odešel v roce 1904.

⁶⁷⁵ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 147-148. Alois Dryák se také věnoval studiu na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Studoval u B. Ohmanna. V letech 1895–1896 prošel studiem kreslení na české technice v Praze. Dryák byl ovlivněn florální secesí, poté geometrickou secesí, částečně kubismem. V poválečné době měl na něj vliv oficiální neoklasicismus. Přiblížil se také funkcionalismu.

⁶⁷⁶ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 54.

⁶⁷⁷ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 163. Josef Fanta. Navštěvoval inženýrské stavitelství na české technice v Praze. V roce 1881 byl přijat jako asistent na škole architektury u Josefa Schulze.

⁶⁷⁸ Umělecké styly, školy a hnutí. 2002. 59-69. („*Ver Sacrum*“ - z lat. „*posvátné jaro*“). Vídeňská secese byla ovlivněna rozličnými proudy včetně impresionismu, symbolismu, japonským uměním a nebo hnutím Arts and Crafts. Vělkou měrou na ni zapůsobila tvorba skotského umělce Charlese R. Mackintoshe. Časopis *Ver Sacrum* zažíval největší slávu v letech 1898–1903. V roce 1903 se vídeňská secese rozdělila na dva hlavní proudy. Jeden proud reprezentoval stále naturalistickou linii. Tento proud se zaměřoval na pěstování čistého umění. Druhý, radikálnější, proud, k němuž se hlásili Klimt, Hoffmann a Wagner, se od roku 1903 soustředil v tzv. Vídeňských dílnách (Wiener Werkstätte). V tomto proudu se zájem obracel na užité umění. V tomto proudu se projevila geometrizace celkového tvaru i dekoru. Původně odmítaný průmysl začal být v považován za užitečný. Tento proud předjímal pozdější „*art deco*“.

Mezi vídeňskými secesními tvůrci se od počátku zdůrazňovalo hledisko racionality. Klíčovou roli zde hrál Otto Wagner. Ve druhé polovině devadesátých 19. století se v rámci secesní tvorby vyvinul racionalistický směr, který se pěstoval ve Wagnerově okruhu. Ten měl značný vliv na Wagnerovy žáky, Františka Krásného, Josefa Maria Olbricha (1867–1908),⁶⁷⁹ Josefa Hoffmanna (1870–1956),⁶⁸⁰ Huberta Gessnera (1871–1943),⁶⁸¹ Otokara Böhma a Jana Kotěru (1871–1923). Po roce 1900 se tento okruh rozšířil o další Wagnerovy žáky. Patřili sem např. Josip Plečnik (1872–1957)⁶⁸², František Roith (1877–1942),⁶⁸³ Bohumil Hübschmann (1878–1961)⁶⁸⁴, Antonín Engel (1879–1958)⁶⁸⁵ a nebo Pavel Janák (1882–1956).⁶⁸⁶ Mezi architekty, kteří tvořili v duchu moderny, se přidal liberecký rodák Josef Zasche (1871–1957), který prošel vídeňskou Akademií v době, kdy tam působil Wagnerův předchůdce Karl von Hasenauer.⁶⁸⁷

Wagnerova vídeňská secese tvořila podstatný výtvarný proud celého secesního hnutí. Tento proud se vyznačoval snahou o racionální řešení zastavěného prostoru a zároveň přehledným ztvárněním fasád. V rámci této racionalistické wagnerovské moderny se brzy objevila klasicistní tendence. Zdůrazňovala se zároveň potřeba racionálního rozvrhu ulic. Proti hledisku malebnosti, které razili Sitte a Gurlitt, a které

⁶⁷⁹ Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 458. Josef Maria Olbrich se narodil v Opavě. Studoval ve Vídni u O. Wagnera. Podílel se na vzniku Vídeňské secese. V roce 1898 navrhl ve Vídni pavilon pro výstavy secesních umělců. Působil také ve své rodné moravskoslezské oblasti. Vytvořil návrh Niedermayerovy kavárny v Opavě (1898), která nakonec nebyla postavena. Navrhl dům svého bratra Edmunda v Opavě (1904) (průčelí této stavby bylo v roce 1958 demolováno).

⁶⁸⁰ Pavel Vlček: Enyklopedie architektů...2004. 240-241; Jiří Hruza: Svět architektury. 2000. 340;349. Josef Hoffmann se narodil v Brtnici (u Jihlavy). Studoval u Otty Wagnera v letech 1892–1895. Podílel se na vzniku Vídeňské secese. Byl také jedním ze zakladatelů Wiener Werkstätte od roku 1903. Nejvíce se proslavil stavbou Stocletova paláce v Bruselu (1905–1911). Na této budově se projevuje geometrizace hmoty.

⁶⁸¹ Pavel Vlček: Enyklopedie architektů...2004. 196-197. Gessner pocházel z Vlašských Klobouk. V letech 1894–1898 studoval na Akademii výtvarných umění ve Vídni na škole Otto Wagnera. Gessner byl levicově zaměřený architekt. Podílel se ve Vídni na budování sociálních bytů.

⁶⁸² Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 507-508. Plečnik pocházel ze slovinské Lublaně. Docházel na stavební školu ve Štýrském Hradci. Poté studoval na vídeňské Akademii u O. Wagnera v letech 1894–1898. Byl členem spolku SVÚ Mánes.

⁶⁸³ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 552-553. Roith prošel studiem na české technice a také na německé technice u J. Zítka. Vzdělání si poté rozšířil u Otto Wagnera ve Vídni.

⁶⁸⁴ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 254-255. Hübschmann někdy se v literatuře objevuje jako Hypšman.

⁶⁸⁵ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 157-158. Engel studoval na české technice u Jana Kouly. Absolvoval na německé technice u J. Zítka. V letech 1905–1908 prošel vídeňskou Akademií u Otty Wagnera

⁶⁸⁶ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 273-274. Janák studoval pozemní na české technice v Praze u Josefa Schulze do roku 1900. Studoval zároveň na německé technice u Josefa Zítka. V letech 1906–1909 se věnoval studiu na vídeňské Akademii u Otto Wagnera. Janák se vymezoval proti svému profesorovi Wagnerovi. V letech 1909 napsal v časopisu Styl článek Od moderní architektury k architektuře.

⁶⁸⁷ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 724.

se těšilo oblibě v historických částech Prahy, se zde stavělo hledisko racionality. Místo křivolaké a rázovité uliční soustavy se dávala přednost praktickým přímým ulicím. V tomto ohledu sehrály výraznou úlohu Wagnerovy urbanistické myšlenky, které autor popsal ve svých knihách *Moderne Architektur* (1894) a *Die Großstadt* (1911), které se stavěly proti sitteovsko-gurlittovským zásadám malebnosti a křivolakosti ulic.⁶⁸⁸

Zároveň se navazovalo na úvahy Gottfrieda Sempera, především na jeho Teorii odění. Otto Wagner v semperovském duchu promýšlel vztah konstrukce a ornamentu. Toto zdůrazňování racionality wagnerovské moderny se podobalo argumentaci přísného historismu. Ale Wagnerova moderna na rozdíl od historismu silně velebila nadčasové principy, se kterými se má každý sloh vypořádat svým způsobem. Z Wagnerova okruhu čerpala pozdější geometrická moderna, která nastoupila po roce 1905.⁶⁸⁹

Vedle wagneriánského proudu se v secesní tvorbě uplatnila stylová poloha francouzská a belgická. Tento francouzský a belgický směr tíhl k větší volnosti výtvarných forem. Vláčné vegetabilní motivy se na fasádách rozvíjely bez tektonických pravidel. V tomto výtvarném proudu přicházela ke slovu nikoliv nadčasovost nýbrž proměnlivost. Tento směr také zasáhl střední Evropu, i když méně než vídeňská secese. Jak jsme si ukázali, ladné křivky florální secese se na jedné stavbě často objevovaly společně s historizujícími tvary, především novobarokními. Silná obliba novobaročka v českém prostředí, zvláště v Praze, ovlivnila zdejší secesní architekturu. Právě v českých zemích se přechod od historického eklektismu k secesi uskutečňoval velmi plynule.⁶⁹⁰ K tomuto okruhu patřil zmíněný F. Ohmann. Novobaroko částečně ovlivnilo Ohmannovy žáky Aloise Dryáka a Bedřich Bendelmayera, kteří se ovšem brzy přiklonili k novým výtvarným proudům. Také Jan Kotěra, který bývá právem považován za největšího šířitele wagneriánských myšlenek v českých zemích, ve své tvorbě rozeznával svérázný přístup. Nebudoval architekturu pouze pod Wagnerovým vlivem. Pravděpodobně se nechal ovlivnit také bujnou florální secesní francouzskou a belgickou. Nejspíš se do Kotěrový tvorby dostal také vliv domácí české architektury.

Označení secese a moderna

Tvorba kolem roku 1900 obsahuje rozličné výtvarné proudy, což se týká také architektury. Používá se pro tuto dobu obvykle označení Secese, především s odkazem

⁶⁸⁸ ŠVÁCHA: *Od moderny k funkc....* 1994. str. 27. 81-83.

⁶⁸⁹ Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha 1982.str. 324-325.

⁶⁹⁰ Marie Benešová: *Pražská architektura nástupu století*. Str. 21-22. In: *Praha našeho věku*. Praha 1978. (E. Poche, ed.)

na Vídeňskou Secesi.⁶⁹¹ Zároveň se můžeme setkat s označením *Jugendstil*, nebo *Art Nouveau*. Tvorba po roce 1905 se někdy označuje jako *geometrická secese*.

V souvislosti s uměním kolem roku 1900 používá výraz *moderna*. Například Rostislav Švábha označil toto umění slovem *moderna*, kterou dále rozdělil na *rostlinnou modernu*, která převládala před rokem 1905, a ne *modernu geometrickou*, která nastoupila po roce 1905.⁶⁹² Někdy se prostým výrazem *secese* rozumí raná fáze do roku 1905 a výrazem *moderna* se vyjadřuje tvorba po roce 1905. Zároveň slovo *moderna* se vžilo jako označení asketické tvorby zralého Kotěry a jeho okruhu, kde byl kladen větší důraz na výtvarný účinek rezného zdiva a různě pojatých povrchů stěn. Zatímco označení *secese*, ať už rostlinná nebo geometrická, v této souvislosti odkazuje na tvorbu, kde hraje podstatnou roli dekorativní složka.⁶⁹³ Vzhledem k tomu, že slova *secese* a *moderna* v některých případech významově splývají, je výhodnější upřesnit tato slova přívlastkem rostlinná, organická nebo raná secese do roku 1905, zatímco pozdější fázi secesní tvorby po roce 1905 odlišit přívlastkem geometrická. Případně se pro asketickou výtvarnou polohu kolem roku 1910 může použít označení radikální *moderna*.⁶⁹⁴

Klasicizující proud secesní architektury

V habsburské monarchii získala před rokem 1900 významné postavení wagnerovská, racionálně laděná secese. Tento proud posílil v prvním desetiletí 20. století. Wagnerovi žáci podpořili šíření tohoto proudu.

Nás zajímá výtvarná poloha, která často nese označení secesní klasicismus. Je to poloha, která navazuje jednak na tradiční klasicizující proud, který se projevoval u předešlého historismu, a jednak navazuje na Wagnerův odkaz střídmé a vyvážené racionální architektury. Jako příklad takové tvorby můžeme uvést Wagnerovy stanice vídeňské rychlodráhy nebo Ankerhaus od stejného autora.⁶⁹⁵

⁶⁹¹ Jiří HRŮZA 342-343. Secesní umění mělo řadu označení. Ve Francii se pro ně obvykle užívá výraz *Art Nouveau*, někdy také „*Styl Guimard*“. V Německu se používal výraz *Jugendstil*. V zemích bývalé habsburské monarchie se vžilo označení *Secese* podle významné umělecké skupiny (*Sezession*). Ve Španělsku, Rusku a Anglii se toto umění nazývá obvykle *Moderna* nebo „*modernismus*“. V Itálii mají výraz „*style floreale*“ (*květinový sloh*) nebo „*style liberty*“ (podle módního londýnského obchodu).

⁶⁹² Švábha: *Od moderny k funkcionalismu*. Str. 52-64.

⁶⁹³ Zdeněk Lukeš: *Architektura secese v Čechách 1896–1914*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938)*. Praha 1998. 142-147.

⁶⁹⁴ Švábha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. 62.

⁶⁹⁵ Zdeněk Lukeš: *Architektura secese v Čechách 1896–1914*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938)*. Praha 1998. str. 127-130.

Ottokar Böhm⁶⁹⁶ a Hubert Gessner (1871–1943)⁶⁹⁷ navrhli obchodní akademii v Hradci Králové v letech 1896–1897. Autoři vtiskli této stavbě secesně klasicistní výraz. Jedná se o dvoupodlažní budovu se zaobleným nárožím. Na fasádě vystupují slabé rizality s jednou okenní osou. Tyto rizality ukončují průčelí z obou stran a také z obou stran vymezují zaoblenou nárožní část. V přízemní části fasády a rovněž rizality obsahují pásovou bosáž. Okenní osy se pravidelně střídají s mělkými pilastry vysokého řádu. Fasáda má poměrně ploché členění. Pracuje se zde s plochami a liniemi a především s kontrastem jednotlivých ploch. Na ploché a graficky pojaté fasádě je secesní dekor soustředěný na určitá místa, která fasádu pravidelně rytmitizují. Nad druhým patrem probíhá výrazně vyložená korunní římsa, která dodržuje půdorysný průběh zdiva. Celkovou siluetu stavby dotvářejí střecha s mírným sklonem a expresivní sochy, které dosedají na rizalitové části stavby.⁶⁹⁸

Hubert Gessner vytvořil také návrh Bratmannovy vily v rodných Valašských Kluboukách v letech 1895–1896. Na fasádě této stavby se setkává poměrně tradiční rozložení hmoty v duchu klasicizujícího historismus společně s moderním detailem.⁶⁹⁹

Klasicizující tendence přišla ke slovu ve tvorbě Aloise ČENSKÉHO (1868–1954).⁷⁰⁰ Navazoval na historismus a zároveň se nechal inspirovat nastupující secesí. Jeho stěžejní dílo, Vinohradské divadlo (čp. 1450/XII.), postavené v letech 1905–1907, získalo některé rysy pozdního historismu, zvláště novobaroka. K tomu se přidaly secesní prvky. Klasicistní tendence se zde projevila použitím vysokého sloupového a pilastrového řádu. K monumentálnímu výrazu budovy přispívá střední rizalit, který obsahuje v pomyslném pianu nobile tři polokruhově zaklenutá okna. Mezi okny probíhají sloupy. Povaha této zakázky, totiž zřízení městského divadla, byla patrně hlavním důvodem, proč se architekt rozhodl pro monumentální výraz. Navázal tak na tradici reprezentativních budov 19. století. Čenský přidal k tomuto osvědčenému stavebnímu typu některé secesní přísady, například zvlněnou markýzu nad vstupem a nebo pylony završené sochami. Klasicistní tendence zde vyplývala z úmyslného

⁶⁹⁶ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů....2004. 55. Otakar Böhm (Bém, Bein).

⁶⁹⁷ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů....2004. 196-197. Gessner pocházel z Vlašských Klobouk. V letech 1894–1898 studoval na Akademii výtvarných umění ve Vídni na škole Otto Wagnara. Gessner byl levicově zaměřený architekt. Podílel se ve Vídni na budování sociálních bytů.

⁶⁹⁸ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění. IV/1. Praha 1998. str.130-131.

⁶⁹⁹ Pavel Zatloukal: Architektura secese na Moravě a ve Slezsku:157-158. In: In Dějiny českého výt. umění.

⁷⁰⁰ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 123. Alois Čenský studoval pozemní stavitelství na české technice v Praze (1886–1892).

monumentálního účinku divadla. Tento příklad potvrzuje, že Wagnerova klasicizující moderna nebyla jediným pramenem klasicizující architektury kolem roku 1900.⁷⁰¹

Kotěrovo působení na Uměleckoprůmyslové škole v Praze

Jan KOTĚRA (1871–1923)⁷⁰² další Wagnerův žák měl pro vývoj české architektury zásadní význam. Tento architekt přispěl k tomu, že se česká země včetně Prahy staly významným centrem secesní tvorby. Kotěra od roku 1898 působil jako profesor dekorativní architektury na pražské Uměleckoprůmyslové škole, kde vystřídal Friedricha Ohmanna. Od této chvíle tvořila tato škola podstatnou oporu nového uměleckého směru. Naopak silný vliv pozdního historismu se stále projevoval na škole architektury na pražské technice, kde vyučovali profesori Koula, Balšánek, Fanta, Kříženecký a Bertl.⁷⁰³ Jedna z prvních Kotěrových staveb, Peterkův dům na Václavském náměstí v Praze, vyrostla v letech 1899–1900. Jedná se zdařilý projev rané secesní architektury. Na průčelí se uplatnilo Wagnerovo oblíbené střídání jemné dekorace a hladkých ploch. Kotěra se ale nedržel všech zásad svého učitele. Průčelí Peterkova domu má tři okenní osy, což bylo oblíbené secesní řešení domovních průčelí, obsahuje dva vyšší postranní pylony, a jeden střední rizalit, který je mírně konvexně vypouklý. Na průčelí této stavby se architekt rozhodl pro volné navázání na svého vídeňského učitele. Kotěra zde docílil především „*zasněného a lyrického*“ výrazu, jak vyjádřil Rostislav Švácha. Na fasádě Peterkova domu se projeví nejen racionální požadavky, ale hrála zde zásadní roli architektovo nápadité hledání tvaru.⁷⁰⁴ Jan Kotěra uznával autoritu antiky, jak dokazuje jeho návrh Chrámů Eróta a Psyché (1898). Nicméně Kotěrovy realizované stavby dokazují, že autor se snažil proniknout do podstaty hmoty osobitým způsobem, než aby se spokojil s osvědčenými antickými návody.⁷⁰⁵

⁷⁰¹ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 135-136.

⁷⁰² Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 326-327. Jan Kotěra pocházel z Brna. Studium u Otty Wagnera ve Vídni prošel v letech 1894–1897.

⁷⁰³ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění. IV/1. Praha 1998. str.130-132.

⁷⁰⁴ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 49-53.

⁷⁰⁵ Jindřich Vybíral: Dvanáct esejů str. 361-266.

II) GEOMETRICKÁ MODERNA

Po roce 1905 procházela secesní architektura geometrizací. K šíření geometrické moderny přispěl jednak časopis *Volné směry*, který hájil modernistické snahy už od konce 19. století, a jednak nově založený časopis *Styl*. V prvním čísle tohoto časopisu v roce 1908 se objevila výzva: „*Otevřte okno do Evropy*“.⁷⁰⁶ Rozvíjely se přístupy, které dříve nastolil vídeňský architekt Otto Wagner. V secesním umění hrála klíčovou úlohu příroda. Tento široký inspirační zdroj v sobě zahrnoval rozmanité rostlinné tvary, ale také zákony zemské tíže. Přírodní tvary rostlinné a také živočišné říše byly povýšeny na hlavní výtvarný prostředek rané secese. Tyto tvary nabízely architektům možnost jak zhmotnit svou ideální představu za použití reálných tvarů přírodních. Prolínali se zde prvky realistické a naturalistické s prvky fantazie a snu. Rostlinné tvary vyhovovaly bujně umělecké fantazii a tvořivému pudu, které se hojně rozvinuly v evropském romantismu. Zároveň příklon k rostlinné dekoraci umožnil zbavit se historizujícího dekoru. V secesi se prolínaly dvě významné tendence devatenáctého století, a sice romantismus a realismus.⁷⁰⁷

Po roce 1905 sílila snaha po objektivizaci umělecké tvorby. Umělci využívali rostlinné ornamenty, ale stále častěji byly tyto ornamenty stylizovány do geometrické podoby. Zapůsobil zde příklad britské secese. Zde se už před rokem 1900 procházela dekorace geometrickou stylizací. Britské prostředí v tomto směru ovlivnilo středoevropskou tvorbu. Podněty z britských ostrovů padaly na úrodnou půdu zvláště v prostředí vídeňské secesní skupiny, soustředěné kolem Otty Wagnera.⁷⁰⁸ Už kolem roku 1900 docházelo k této stylové proměně. Umělci zaměřili pozornost na neživou část přírody, tedy na fyzikální zákony. Rostlinné tvary, příznačné pro organickou secesi, začaly ustupovat. Stavby začaly být vnímány jako tektonický organismus. Projevil se odklon od naturalistických tvarů směrem k větší míře abstrakce. Abstraktní výtvarné prostředky měly vyjadřovat přírodní zákony hmoty. Pozornost se soustředila na základní vztah podpory a břemene. K vyjádření těchto tektonických vztahů sloužily především pilastry, pilíře, římsy a lezény. Geometrická fáze moderny se přiklonila k

⁷⁰⁶ Zdeněk Lukeš: *Architektura secese v Čechách 1896–1914*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938)*. Praha 1998. str. 141.

⁷⁰⁷ Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. str. 60-61.

⁷⁰⁸ Pavel Zatloukal: *Architektura secese na Moravě a ve Slezsku*: 159-160.

nadčasovým otázkám architektury. Spolu s tím zákonitě jednak abstrahující tendence a také klasicizující tendence. Zároveň vzrostl zájem o umění starého Egypta a starověké Asýrie. Podobně bylo ceněno archaické období starověkého Řecka. Modernističtí tvůrci oceňovali na těchto starých uměleckých projevech především geometrickou stylizaci. Takto stylizované sochy bylo možné vložit do geometrického architektonického rámce, při čemž celek působil jednotně. V této secesní fázi se se zdůrazňovala funkční stránka architektury, ve které mělo výtvarné řešení stěn za úkol doplnit celkový stavební útvar. Místo vláčných vegetabilních křivek začaly nastupovat přímé linie. Tyto linie často na fasádách opticky zdůrazňovaly průběh tektonických sil. Mezi těmito přímkami se nacházely výplně, ve kterých se někdy uplatňoval dekor. Docházelo k lineární geometrizaci dekoru a k celkovému zploštění fasád.⁷⁰⁹

Jan Kotěra

Vůdčí architektonickou osobností přelomu století byl Jan Kotěra. Ten v roce 1900 zdůraznil architektonické zásady pravdivosti, konstruktivnosti a účelnosti. Tyto zásady se staly hlavními pilíři nejen Kotěrovy tvorby ale celé secesní architektury. Geometrická moderna, nastoupivší v roce 1906, rozvíjela tyto zásady silněji než starší geometrická moderna, ve které hrály silnou roli spíše fantazie, hravost a plynulé dekorativní křivky. Podobně nové umění podpořil teoretik K. B. Mádl, když také v roce 1900 napsal ve Volných: „*Naše doba, to jsou naše dny, dny našeho vlastního života. Dnešek, ne včerejšek ... nadešla opravdu doba, která má sto tisíc chutí a nesmírně mnoho vůle a odhodlání vydobýt, vytvořit si umění ne pouze v desetileté odchylnosti, nýbrž v zásadní rozličnosti od předchozího. Chce vytvořit nový sloh, ba přemnoží vyhledávají, že již máme sloh naší doby.*“⁷¹⁰

Florální secese se zaměřovala na ornament. Ten hrál v rané fázi nového slohu hlavní význam. Secese se vymezovala proti přezdobenosti eklektismu. Ale zpočátku se umělci zabývali rostlinnou dekorací, která mimo jiné umožňovala vytlačit eklektický historizující ornament. Takže i v dílech rané secese se někdy objevila velká míra zdobnosti. Kotěra a jemu podobní architekti se ale přikláněli k jinému přístupu. Pochopitelně zde sehrál podstatnou roli architekt Wagner. V jeho pojetí mělo v

⁷⁰⁹ Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha 1982. str. 174-175; 272-273.

⁷¹⁰ Zdeněk Lukeš: *Architektura secese v Čechách 1896–1914*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938)*. Praha 1998. str. 127.

architektuře stát na prvním místě konstruktivní tvoření prostoru a na druhém místě se mělo ocitnout okrášení. Ornament architektury měl vycházet z konstrukce stavby, neměl být čímsi nahodilým. Navazovalo se zde na Gottfrieda Sempera, který obhajoval v polovině 19. století historizující architekturu. Secesní tvůrci jako Wagner nebo Kotěra oceňovali na Semperovi nikoliv historizující názor, nýbrž jeho zdůrazňování racionality v architektuře, kde ornament musí sledovat konstrukci stavby. Toto pojetí „rámec a výplň“ přijal Otto Wagner.⁷¹¹ Tento architekt zdůraznil tvoření prostoru a jeho konstrukce. Dekorace byla považována za užitečnou, ale pouze tehdy pokud podtrhovala konstrukci stavby. Nezavrhoval se tedy ornament ale svévole ornamentu. Využívalo se střídání ornamentu a hladkých ploch. V geometrické secesi, která rozvinula Wagnerovy postupy, se dekorace objevovala na fasádách stále méně a omezovala se často na ploché útvary.⁷¹²

Kotěra se brzy přiklonil ke geometrické moderně a projevil se jako hlavní český tvůrce tohoto směru. „Snivou“ Kotěrovu uměleckou polohu, založenou na organické secesi, nahradil Kotěrov „mužný“ styl, založený na zdůraznění tektoniky. Tektonické zákony sloužily Kotěrovi jako osnova jeho osobitého projevu. Kotěrovo sledování tektoniky souviselo s jeho hledáním holé Pravdy v architektuře. Při řešení tohoto úkolu se ovšem Kotěra nespolehal pouze na klasicizující tvorbu, kterou doporučoval i jeho vídeňský učitel Wagner. Kotěra hledal i jiné možnosti jak vyjádřit tektonické zákony hmoty. Estetiku fasád mělo zajistit ztvárnění tektonických sil stavební hmoty. K celkovému dojmu přispívaly často neomítané cihly, které podle zásad pravdivosti byly přiznány a zároveň nabízely zajímavý estetický účinek. Kotěra, významný modernistický architekt, hledal poučení v minulosti. Nešlo mu ovšem o kopírování minulých vzorů. Ve Volných směrech píše „...*Uvádím tu za příklad náš ideál v českém umění. Když do něho vniknu a je chápou, tedy vidím, že příčina, proč toto umění se mi zdá býti ideálem, není v jeho formě, nýbrž v pravdivosti, s kterou tvořilo, a právě tou se dotýká mého snažení...*“⁷¹³ Kotěra v tomto článku uznává antiku jako příklad „pravdivé tvorby“. Antika, ale také gotika nebo baroko, zde slouží jako ukázky uměleckého přístupu, ve kterém účel, doba vzniku a podnět určují architektonickou podobu staveb. Moderní umělci mají přistupovat k architektuře stejně. Mají při utváření architektury

⁷¹¹ Petr Wittlich, Česká secese. Praha 1982.str. 324-325.

⁷¹² Jindřich Vybíral. 2002. 261-262.

⁷¹³ Volné směry IV. 1900, s. 189-195.

vycházet ze současných podmínek, včetně účelu nebo materiálu. Kotěra zavrhoval akademismus, který spočíval v absolutním kopírování minulých vzorů.⁷¹⁴

Tyto výtvarné postupy šířil Kotěra také na pedagogické úrovni. Týká se to jednak Uměleckoprůmyslové školy, kde Kotěra vyučoval od roku 1898 dekorativní architekturu, a jednak Akademie výtvarných umění v Praze, kde v roce 1910 nastoupil Kotěra jako profesor architektury. Z této Kotěrovy zralé tvorby pochází například Vršovická vodárna v Praze-Michli (1906–1907) (Baarova ulice),⁷¹⁵ také muzeum v Hradci Králové z roku 1908, dále Kotěrova vlastní vila (ulice: Hradešínská 6) na Královských Vinohradech, a nebo Urbánkův dům (Mozarteum) v Junglamnově ulici (čp. 30) z let 1912–1913.⁷¹⁶

Kotěrovi následovníci našli zalíbení v radikální moderně. Hojně využívali na fasádách možnosti režného cihlového zdiva. Můžeme zde zmínit Otakara Novotného (1880–1959),⁷¹⁷ který v duchu radikální moderny navrhl Štencův dům v Praze na Starém Městě v letech 1909–1911. Pobně tvořil Jaroslav Vondrák (1881–1937)⁷¹⁸, který v letech 1912–1914 postavil v Bubenči dům, který svým jednoduchým kvadratickým dekorem předznamenával meziválečný „národní sloh“.⁷¹⁹ Josef Gočár (1880–1945), který studoval u Jana Kotěry v letech 1903–1905, zbudoval Wenkelův obchodní dům v Jaroměři ve východních Čechách v letech 1910–1911. Architekt zde uplatnil radikální modernistický výraz, použil zde zavěšenou skleněnou fasádu, tehdy ojedinělé řešení.⁷²⁰

Svérázným uměleckým přístupem se vyznačoval sochař František Bílek (1872–1941). Tento umělec si navrhl vlastní vilu v letech 1910–1912 v Mickiewiczově ulici v Praze. Tato stavba náleží do české moderny. Podobu stavby ovšem určoval symbolismus, který vyhovoval Bílkově sochařské tvorbě. Vila stojí na segmentovém půdorysu. Uplatňuje se zde režné cihlové zdivo a motiv egyptských sloupů.⁷²¹ Můžeme zde hovořit o modernistickém symbolismu.⁷²²

⁷¹⁴ Josef Pechar / Petr Urlich: Programy české architektury. 1981. 107-112.

⁷¹⁵ Jindřich Vybíral: Užitková architektura a užitkové stavby 187-189. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938)

⁷¹⁶ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 62-68.

⁷¹⁷ Pavel Vlček: Enyklopedie architektů....2004. 455-456. O. Novotný zahájil studium na české technice v roce 1900. Poté studoval na Uměleckoprůmyslové škole u Jana Kotěry.

⁷¹⁸ Pavel Vlček: Enyklopedie architektů....2004. 700-701.

⁷¹⁹ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 147-148.

⁷²⁰ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 145-146.

⁷²¹ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 152-153.

⁷²² Švácha 1994. Od moderny....1994. 62-64.

Jan Kotěra dokázal těžit z několika evropských proudů. Čerpal z vídeňské tvorby svého učitele Wagnera, kde se projevoval důraz na střídmost a zároveň střídání ornamentu a hladkých stěn. Na Kotěru měla také vliv francouzská a belgická architektura, ve které se pozornost soustředila na rostlinný ornament. Současně se architekt zabýval tvorbou obytného prostoru a lidovou architekturou. Kotěra se v této souvislosti zaměřil na řešení rodinného domu. Řešil vztah vnitřku a vnějšku budovy. Tento vztah měl být řešen harmonicky. Estetika stavby zde měla vyplývat z harmonického skloubení vnitřku a vnějšku. Důležitými hledisky takové tvorby byly střídmost, jednoduchost a pohodlí. V tomto směru zapůsobila na Kotěru výrazně britská architektura, kde se v průběhu 19. století zaměřovala pozornost na kulturu bydlení více než v kontinentální Evropě. Toto umělecké a sociální úsilí vyvrcholilo v britském hnutí Arts & Crafts, které stálo na počátku evropského secesního umění.⁷²³

K. B. Mádl popsal Kotěrovu tvorbu geometrické moderny následovně: „*Všechno architektonické tvarosloví je zredukováno na tři základní útvary: linie, plocha, těleso, nejraději v jejich primitivní absolutnosti přímky, roviny a hranolu. Kotěra v této své fázi dospívá na vrchol, kde se ve své architektuře spoléhá na výlučnou mluvu čiré architektoniky. S největším respektem a uměním zachází Kotěra s plochou, vyhrazuje ji, neporušené a neztročené, nejen veškerý úkol vymežovací, nýbrž také výrazový....*“⁷²⁴

Wagnerovým školením na vídeňské Akademii prošli vedle Jana Kotěry (1871–1923), Bohumil Hübschmann (1878–1961)⁷²⁵, Pavel Janák (1882–1956)⁷²⁶, František Roith (1877–1942)⁷²⁷ a nebo Antonín Engel (1879–1958)⁷²⁸. Tito architekti zásadním způsobem určovali podobu české geometrické secese. K nim se přidal Josef Zásche

⁷²³ Jiří Hruza: Svět architektury. 2000. str. 340. Hnutí Arts & Crafts (Umění a řemesla) bylo založené v roce 1880 se snažilo v duchu myšlenek J. Ruskina a W. Morrisa o obrodu rukodělné umělecké práce.

⁷²⁴ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 142.

⁷²⁵ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 254-255. Hübschmann někdy se v literatuře objevuje jako Hypšman.

⁷²⁶ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 273-274. Janák studoval pozemní na české technice v Praze u Josefa Schulze do roku 1900. Studoval zároveň na německé technice u Josefa Zítka. V letech 1906–1909 se věnoval studiu na vídeňské Akademii u Otto Wagnera. Janák se vymezoval proti svému profesorovi Wagnerovi. V letech 1909 napsal v časopisu Styl článek Od moderní architektury k architektuře.

⁷²⁷ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 552-553. Roith prošel studiem na české technice a také na německé technice u J. Zítka. Vzdělání si poté rozšířil u Otto Wagnera ve Vídni.

⁷²⁸ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 157-158. Engel studoval na české technice u Jana Kouly. Absolvoval na německé technice u J. Zítka. V letech 1905–1908 prošel vídeňskou Akademií u Otty Wagnera

(1871–1957), který pocházel z Liberce, kde vystudoval průmyslovou školu. Poté se vzdělával na vídeňské Akademii u Karla von Hasenauera.⁷²⁹

Radikální moderna

Architektura se po roce 1905 rozvíjela ve více stylových proudech. V českém prostředí, stejně jako v celé monarchii, stále vznikaly stavby v duchu historismu případně organické secese. Nejmodernější proud tehdy představovala wagneriánská geometrická moderna. Podstatná zásada geometrické secese, nebo moderny zněla, že tektonická logika stavby se má přímo projevit také v řešení fasády. Tato zásada mohla být ale chápána různě. V Kotěrově okruhu se tato výzva řešila tak, že architektonické články se stále zjednodušovaly. Kolem roku 1910 se na základě tohoto výtvarného názoru vyvinula radikální moderna, kde tektonika skladby je vyjadřována abstraktními útvary, liniemi, plochami a základními tělesy. Byla umocněna konstrukční podstata budov. Radikální moderna využívá výtvarných možností stavebních materiálů. Často se objevovalo režné cihlové zdivo. Takový postup nacházíme například u Jana Kotěry, nebo u jeho žáka Otakara Novotného.

Klasicizující moderna

Další významný proud geometrické moderny představovala klasicizující secese, kterou sledujeme především. Tektonické zákony zde byly vyjádřené nikoliv abstraktními liniemi „podpory“ a „břemene“, ale tradičním architektonickými články. Výtvarný rejstřík tohoto směru obsahoval tradiční sloupy, pilastry, hlavice, tympanony, portiky apod.⁷³⁰ V tomto duchu byl postaven Cukerní palác (čp. 976/II) na Senovážném náměstí⁷³¹ od Josefa Záscheho a Theodora Fischera.⁷³² Podle návrhu architektů Františka VELICHA (1866–1923)⁷³³ a Josefa Žáka⁷³⁴ vyrostly dva bloky nájemních domů v letech 1912–1914 v ulici Na valech v nově založeném zahradním městě na pražských Hradčanech. Na fasádách těchto domů se uplatnila klasicizující geometrická moderna. Význam tohoto urbanistického počínu spočívá také v tom, že architekti zde dali přednost dvojtraktové dispozici bytů proti rozšířené trojtraktové dispozici. Ve

⁷²⁹ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 724.

⁷³⁰ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 87-88.

⁷³¹ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 149-151

⁷³² Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 177. Theodor Fischer

⁷³³ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 691. František Velich se narodil na Božím Daru. V roce 1890 dokončil studium na české technice v Praze.

⁷³⁴ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 735.

dvojtraktu se střední část omezila na malou předsíň, ostatní místnosti získaly více prostoru, osvětlení a větrání pomocí oken z ulice nebo z nádvoří.⁷³⁵

Osvald Polívka (1859–1931) prošel různými stylovými polohami, včetně české novorenesance. Do širšího povědomí se zapsal především jeho Obecní dům na náměstí Republiky z let 1905–1911. Na této stavbě spolupracoval s Antonínem Balšánkem. V Obecním domě se prolínal pozdní historismus s organickou secesí. Jiná významná Polívkova stavba, Nová radnice na Mariánském náměstí v Praze dokončená v roce 1911, získala méně zdobný výraz. Na jejím průčelí se prolíná geometrická secese a klasicizující proud.⁷³⁶

Klasicizující tendence ovlivnila podobu některých brněnských staveb této doby. Můžeme zde připomenout Cyrilometodějskou záložnu na Zelném trhu (čp. 2) z let 1913–1915 od Vladimíra Fischera, nebo býv. Zemský ústav slepců v Zemědělské ulici čp. 1 z let 1912–1915 od Teodora Macharáčka. Modernistické cítění je zde použito v omezené míře. Podobu obou zmíněných brněnských staveb určil především klasicistní výraz, který zde působí nadčasově a nadregionálně.⁷³⁷ V moravském prostředí vznikla pozoruhodná stavba, ve které se spojovala klasicizující tendence s domácí lidovou stavební tradicí. Josef Hoffmann postavil letní dům Primavesi v Koutech nad Desnou v letech 1913–1915. Dřevěná srubovitá stavba navazovala na místní rázovitou tvorbu. Zároveň průčelí je řešeno souměrně, střední částí vévodí výrazný portikus obsahující sloupy vysokého řádu. K tomuto portiku vedou z levé i z pravé strany schody, opět souměrně umístěné. V těchto stavebních postupech se architekt obvolával na klasicizující zámeckou architekturu.⁷³⁸

V klasicizující moderně sílila snaha po zplošťování architektonických článků. Obvykle se na fasádách střídají pilastry vysokého řádu, které mají podobu tenkých pásů, společně s mezilehlými fasádními úseky, které jsou mírně vpadlé. V těchto mezilehlých úsecích se nachází v každém patře okno, které často půdorysně zabírá celý prostor mezi pilastry. Podobu fasád určuje abstraktní vztah vertikálních a horizontálních linií zdůrazňující tektoniku.

⁷³⁵ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 87-93.

⁷³⁶ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 38; 513-514.

⁷³⁷ Martin Horáček: Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století. 2013. str. 203-204.

⁷³⁸ Pavel Zatloukal: Architektura secese na Moravě a ve Slezsku. 177.

Takový postup si oblíbili wagnerovi žáci. Projevil se v díle Antonína Engela (1879–1958)⁷³⁹, zároveň Engel v této době rozvíjel snahu po zjednodušení a zplošování tvarosloví na fasádách. Před první světovou válkou Engel vytvořil dva stavební počiny, které předznamenávaly architektonickou meziválečnou klasicizující tvorbu. Jednalo se o pražské nájemní domy v ulici U starého hřbitova (1910–1911) a dům v nedaleké Břehové ulici (1913–1915). Fasády těchto Engelových staveb ovládá střízlivá a plošná výzdoba.⁷⁴⁰ Engel při navrhování vodní elektrárny v Poděbradech v roce 1913 zvolil střízlivý klasicizující výraz. Tento Engelův počín zároveň ukazuje zvýšený zájem architektů o užitkové stavby.⁷⁴¹

Další Wagnerovi žáci Bohumil Hypšmann (1878–1961) nebo František Roith (1876–1942) přijali do svého architektonického výrazu klasicizující modernu. Bohumil Hypšmann zbudoval v tomto duchu dům židovského pohřebního bratrstva v Široké ulici v Praze (1910 – 1911). Roith, Hypšman i Engel v prvním a druhém desetiletí 20. století vypracovali řadu návrhů.⁷⁴² Svoje klasicizující podněty mohli naplno rozvinout až po vzniku samostatné republiky.⁷⁴³ Podobnou tendenci lze sledovat u Josipa Plečnika (1872–1957), který pocházel ze slovinské Lublaně.⁷⁴⁴ Tento Wagnerův žák přišel do Prahy na pozvání svého spolužáka z vídeňské Akademie Jana Kotěry v roce 1910. Plečnik nastoupil jako profesor architektury na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Zabýval se architekturou chrámů, pomníků a hrobek. V Plečnikově architektuře se projevovala klasicizující tendence díky jeho zájmu o monumentalitu a středomořskou architekturu. Také Plečnikovy velkorysé představy se mohly uskutečnit až po první světové válce.⁷⁴⁵

Klasicizující secesní výraz dostal také městský sirotčinec na Hradčanech od Josefa Rosipala (1912–1914).⁷⁴⁶ Také Josef Zasche se přiklonil ke klasicizující

⁷³⁹ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 157-158. Antonín Engel studoval na české technice v Praze u Jana Kouly. Absolvoval na německé technice u Josefa Zítka. V letech 1905–1908 se věnoval studiu na vídeňské Akademii u O. Wagnera. Bývá považován za Wagnerova nejdůslednějšího žáka. V jeho tvorbě se projevoval novoklasicismus. Ústřední téma jeho tvorby tvořila oficiální architektura (veřejné budovy) a urbanismus.

⁷⁴⁰ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 75-76.

⁷⁴¹ Jindřich Vybíral: Inženýrská architektura a užitkové stavby. str. 191.

⁷⁴² Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 75-79.

⁷⁴³ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 148-149.

⁷⁴⁴ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 507-508.

⁷⁴⁵ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 148-149.

⁷⁴⁶ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 149-151

moderně, když stavěl budovu Vídeňské bankovní jednoty v ulici Na příkopě (1906–1908)⁷⁴⁷

Klasicizující moderna a radikální „konstruktivistická“ moderna se někdy prolínaly. Alois Špalek (1883–1940)⁷⁴⁸ zbudoval dílo, který spojuje obě polohy. Jedná se o Hlavův patologický ústav ve Studničkově ulici v Praze (1911–1920).⁷⁴⁹

Kotěřův žák Bohumil Waigant (1885–1930)⁷⁵⁰ stavěl některé budovy v duchu klasicizující moderny.⁷⁵¹ V roce 1910 byla vypsaná soutěž na návrh brněnského Národního divadla. Poměrně velký počet návrhů od různých architektů dokládá širokou stylovou škálu této doby, od tradičních poloh k moderně. Soutěže se zúčastnil Emil Králík a Otakar Novotný, kteří ve svých návrzích využívali geometrizující pojetí. Návrhy poskytli také Pavel Janák a další „wagnerovec“ a Josef Chochol (1880–1956), který zde spojoval klasicizující monumentalitu s purizujícím cítěním. Janák a Chochol se v této době začaly přiklánět k svéráznému architektonickému proudu, který nese označení kubismus. Ostatně další kubisté, Josef Gočár (1880–1956) a Vlastislav Hofman (1884–1964), obeslali tuto soutěž společným kubizujícím návrhem.⁷⁵²

Protopuristická tvorba kolem roku 1900

Další výtvarný proud, který navazoval na wagnerovskou modernu, se zaměřil na geometrickou stránku staveb. Architekturu měly ovládat základní geometrické tvary, hranoly a krychle, které představovaly nejvlastnější podstatu všech forem. Zde nerozhodovaly tektonické zákony hmoty, nýbrž čistý geometrický tvar. Takový geometrický a „puristický“ přístup zapůsobil na Pavla Janáka nebo Josefa Gočára. Pavel Janák (1882–1956) vytvořil pozoruhodný návrh dostavby Staroměstské radnice v Praze v roce 1909. Architekt zde navrhl tradiční motiv lodžie s arkádami. Ale zůstalo jen u návrhu.⁷⁵³ Josef Gočár (1882–1945), významný Kotěřův žák, se také v roce 1909 zúčastnil architektonické soutěže na dostavbu Staroměstské radnice. Podle Gočárova návrhu měla celá radnice získat tvar stupňovité pyramidy. Architekt zde nechal zaznít vedle puristického proudu také proud expresivně kubistický, k němuž se brzy připojil.

⁷⁴⁷ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 87-88.

⁷⁴⁸ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 647-648. Alois Špalek studoval architekturu na české technice v Praze.

⁷⁴⁹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 88-90.

⁷⁵⁰ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 38; 705. Waigant pocházel z Hradce Králové. U Kotěry studoval v letech 1907–1909.

⁷⁵¹ Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938). Praha 1998. str. 147.

⁷⁵² Pavel Zatloukal: Architektura secese na Moravě a ve Slezsku. 174-175.

⁷⁵³ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 76-80.

Nepřekvapuje, že i tento Gočárův návrh zůstal pouze na papíře.⁷⁵⁴ Tento architektonický proud částečně předznamenával meziválečnou puristickou a funkcionalistickou tvorbu.⁷⁵⁵

Před první světovou válkou se podobný „vědecký“ přístup k architektuře projevil například u Waltera Gropia (1883–1969), Ivringa Gilla (1870–1936) nebo u Adolfa Loose (1870–1933).⁷⁵⁶ Můžeme zde připomenout Loosův vídeňský obchodní dům Goldmann & Salatsch z let 1900–1911. Na této protopuristické stavbě se částečně ozývá klasicistní citění. Adolf Loos vynechal ornament. Nicméně hlavní průčelí pojal souměrně. Fasáda je tradičně rozdělena do tří výškových úrovní. Spodní parterová část je řešena jako vysoký sokl s výrazným vstupem se sloupy. V prostřední výškové části, ve dříku, jsou pravidelně rozmístěna okna. Zdivo mezi okny tvoří rastr svislých a vodorovných linií. Stavbu završuje jednoduchá korunní římsa a nízká střecha. Podobu této stavby výrazně ovlivňuje kamenný obklad.⁷⁵⁷

Geometrická moderna stojící mimo Wagnerův okruh

Česká geometrická secese zahrnovala nejenom „wagneriánské tvůrce“ s Janem Kotěrou v čele, ale také tvůrce, kteří nebyli svázáni s vídeňským prostředím. Jednalo se například o žáky Ohmannovy školy Aloise Dryáka, Bedřicha Bendelmayera nebo Ladislava Skřivánka. Významně se na této tvorbě podíleli stavební podnikatelé jako Václav Havel, František Novotný, Josef Kovařovic a Matěj Blecha. V tomto okruhu vznikaly stavby, kde se značná pozornost věnovala dekorativní, byť zgeometrizované, složce architektury.

Firma Matěje Blechy (1861–1919)⁷⁵⁸ společně a s Petrem Kropáčkem zbudovali nárožní Šupichův dům na Václavském náměstí a ve Štěpánské ulici. Na této stavbě upoutá především vrchní část stavby, která připomíná „kuličkové ložisko.“⁷⁵⁹ Na

⁷⁵⁴ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. sr. 74-77.

⁷⁵⁵ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 90-94.

⁷⁵⁶ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 91-94.

⁷⁵⁷ Martin Horáček: Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století. 2013. str. 128-130. Pro klasicizující architekturu zbavenou dekoru a založenou na „*elementárních*“ nebo archetypálních motivech z klasické tradice se vžilo v angličtině označení „*stripped classicism*“ („*svlečený klasicismus*“). Robert Stern považuje za průkopníka tohoto stylu Ottu Wagnera. Loosova stavba Goldman & Salatsch může být považována za velmi ranou předzvěst tzv. „*moderního klasicismu*“, který se projevoval po druhé světové válce, zejména v šedesátých letech 20. století. Výtvarný rejstřík se zde často omezoval na betonový nebo ocelový architráv, případně na rastr podpor před skleněnou plochou. Jako příklad moderního klasicismu bývá uváděna např. Nová národní galerie v Berlíně, kterou v letech 1962–1968 postavil Mies van der Rohe.

⁷⁵⁸ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 69-71.

⁷⁵⁹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 76-81; 89.

Václavském náměstí vnikla další náročná budova v duchu geometrické secese, a sice palác Koruna.⁷⁶⁰ Tato stavba vznikla v letech 1911–1913 podle návrhu Antonína Pfeiffera (1870–1938).⁷⁶¹ ⁷⁶² Václav Roštlapil (1856–1930), Hansenův žák, tvořil řadu staveb v stylu pozdního historismu, například Strakovu akademii (čp. 128/III) na Malé Straně v Praze. Secesní tvarosloví použil v letech 1908–1912 při výstavbě ústavu pro choromyslné v Bohnicích. Podle jeho návrhu zde vyrostl pozoruhodný kostel.⁷⁶³

JEHLANCOVÝ KUBISMUS V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE

Ve vývoji české architektury hrál významnou roli kubismus. Bylo to hned ze dvou důvodů. Za prvé se jednalo o ojedinělý příklad použití kubismu v rámci architektury, neboť kubismus byl v okolní Evropě spojený s malířstvím. Za druhé tento styl zpochybnil cestu, která byla nastolena modernou. V prvním desetiletí 20. století se silně prosadila tzv. geometrická moderna, kterou upřednostňovali hlavně Wagnerovi žáci. Modernistické sledování účelu a konstrukce neoslovilo všechny architekty této doby. Někteří architekti této doby zůstávaly v zajetí pozdního historismu, někteří se drželi organického secesního ornamentu v domnění, že postupují moderně. Skutečně moderní umění tehdy představovala geometrická secese, a především radikální moderna Kotěrova okruhu, kde se rozvíjel Wagnerův důraz na funkci, konstrukci a materiál. Kolem roku 1910 se objevil kubismus. Tento styl společně se stejně jako moderna odvracel od pozdního historismu. Kubismus se přiklonil k abstraktním hodnotám. Zaměřil se na čisté umělecké představy, které nevycházejí z živé přírody ani ze zemské tíže. Modernističtí architekti přiznávali tektonické síly na fasádách svých staveb, ba co víc toto ztvárnění tektoniky se stalo hlavním výtvarným prvkem na fasádě. Kubističtí architekti se naproti tomu snažili odpoutat od zákonů hmoty. Fasády jejich domů byly prolamovány soustavou jehlanů a skosených tvarů. Vznikala tak abstraktní soustava čar, světél a stínů.

Kubismus získal teoretickou oporu díky Pavlu Janákovi. Tento architekt, který byl Wagnerovým žákem na vídeňské Akademii, se proti svému učiteli vymezil. Nejenom Janák se názorově rozešel se svým vídeňským profesorem. Další Wagnerův

⁷⁶⁰ Zdeněk Lukeš: *Architektura secese v Čechách 1896–1914*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) (1890/1938)*. Praha 1998. str. 152.

⁷⁶¹ Pavel Vlček (ed.): *Encyklopedie architektů*. 2004. str. 500.

⁷⁶² Marie Benešová: *Pražská architektura nástupu století*. In: *Praha našeho věku*. Emanuel Poche (ed.) (Čtvero knih o Praze. Praha 1978. 39-40; 55.

⁷⁶³ Pavel Vlček (ed.): *Encyklopedie architektů*. 2004. str. 561.

žák, Leopold Bauer (1872–1938),⁷⁶⁴ se snažil prosazovat stylovou pluralitu. Ohrazoval se proti Wagnerově „*diktátu modernismu*“. Bauer, který působil například v Jeseníku nebo v Krnově, čerpal mnohé podněty z místní historické a regionálně specifické architektury.⁷⁶⁵ Pavel Janák zpochybnil nadřazenost účelu a konstrukce v architektuře. Tím se Janák rozešel z modernistickými postupy Wagnerova okruhu. Z roku 1909 pochází Janákova stať *Od moderní architektury k architektuře*, kde autor proti modernistické účelovosti a konstrukci staví umělecké výzvy. V roce 1911 vyšlo Janákova úvaha *Hranol a pyramida*. Pavel Janák zde rozlišoval dvě základní tvůrčí tendence evropské architektury, a sice jižní antickou a secesní křesťanskou. Přitom podle Janáka se antická jižní tradice zakládala na zdůrazňování materiální povahy architektury. Takto pojímaná architektura vzniká v souladu s přírodními zákony zemské tíže postupným kladením jednotlivých stavebních vrstev na sebe. Zemská tíže a konstrukce materiálu se zde promítají do architektonické podoby. Naproti tomu „...*Severní skupina směřuje od vezdejšího pozemského stavění ku kráse nadpřírodní; jednotky stavební (kameny) mizí pod celkem stavby, naopak vniká se do hmoty kamene, ubírá se mu směle a spekulativně pod jeho povrchem hmotnosti; cílem jest stavba jakoby z jediné hmoty, se všemi částmi živými a činnými, až napjatými...*“⁷⁶⁶ Sám Janák se přiklonil k této odhmotněné severní tendenci. Základní rozchod kubismu s modernou spočíval v tom, že kubismus chtěl tvořit výhradně na základě vnitřní představy tvůrce, která se neohlíží na konstrukci materiálu a zemskou tíži. Architektonickou podobu neměla určovat hmota nýbrž lidský tvůrčí duch.⁷⁶⁷

Český architektonický kubismus souvisel s evropským kubismem. Historik umění Vincenc Kramář zprostředkoval mnohé kontakty českých zemí s francouzským kubistickým okruhem, především s Picassem a Braquem. Na český kubismus měla vliv střeoevropská tvorba, především pak německý a rakouský expresionismus. Expresionismus skýtal podstatnou výhodu, totiž nejednalo se o krátký módní výstřelek, jak se tehdy mohl jevit francouzský kubismus, expresionismus místo toho představoval nadčasovou tendenci. Českým kubistům poskytly vítanou teoretickou oporu především úvahy historika umění Aloise Riegla (1858–1905) a teoretika umění Wilhelma

⁷⁶⁴ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 45. Leopold Bauer pocházel z Krnova. Jeho tvorba se soustředovala především na Moravu a Slezsko (Brno, Krnov, Kněžice, Nový Jičín, Opavu, Tošenice, Žďánice) a na Vídeň.

⁷⁶⁵ Pavel Zatloukal: Architektura secese na Moravě a ve Slezsku. 175-176.

⁷⁶⁶ Hranol a pyramida. In: Umělecký měsíčník I. 1911–1912. str. 162-170.

⁷⁶⁷ Josef Pechar / Petr Urlich: Programy české architektury. Praha 1981. 24-32; 132-141.

Worringer (1881–1965).⁷⁶⁸ Worringer⁷⁶⁹ se projevil jako první teoretik německého expresionismu. Svoje umělecké výklady vysvětloval na základě dvou protilehlých pólů, a sice „abstrakce“ a „vcítění“. Podle Worringer se „vcítění“ projevuje větší mírou realismu až naturalismu a smyslem pro prostorovost. Naopak „abstrakce“ tíhne ke geometrizaci a plošnosti. Podle tohoto systému se v antickém řeckém umění více prosazovalo „vcítění“, zatímco v gotice byla převaha „abstrakce“. Středoevropský expresionismus rovněž tíhl k „abstrakci“. Worringer líčil expresionismus počátku 20. století jako další projev abstrahující tendence.⁷⁷⁰

Český kubismus se opíral mj. o poznatky soudobé uměnovědy. Teoretické úvahy hrály podstatnou roli. Podstatná byla ovšem stavební praxe. Ta prokázala, že kubistická architektura, nejen že nevyklučovala se starší architektonickou tvorbou, ale dokonce byla schopná umělecky účinně dotvářet historické lokality. Mluvčí českého kubismu Pavel Janák například kladně hodnotil dynamické baroko, ve kterém se původně klidné antické formy natáčí do nových dramatických poloh. Janák uvádí tento postup jako příklad vítězství ducha nad hmotou. Kubisté Janák, Gočár, Chochol a Hofman působili v Klubu Za starou Prahu, který zahájil svou činnost v roce 1900 jako výraz protestu proti asanaci pražského Starého Města a Josefova. Zmínění kubističtí architekti přicházeli s návrhy, které účinně spojovaly kubistické principy s historickou architekturou.⁷⁷¹ Janák projevil smysl pro historickou architekturu, zejména barokní, během přestavby Fárova domu v Pelhřimově (1913 – 1914). Barokně cítěnou hmotu doplňuje soustava jehlanů a zkosených tvarů.⁷⁷² Kubističtí architekti odmítali imitaci starých památek. Poznání historických památek vnímali kubističtí architekti jako možnost poznání „věčných“ zákonů architektury. Tyto poznané nadčasové principy pak posloužily kubistům jako nástroj při utváření vlastních představ.

Hlavními průkopníky české kubistické architektury byli Pavel JANÁK (1882–1956), dále Kotěřův žák Josef GOČÁR (1880–1945), dále pak Wagnerův žák Josef CHOCHOL (1880–1956) a absolvent pražské techniky Vlastislav HOFMAN (1884–1964).

⁷⁶⁸ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 105-109.

⁷⁶⁹ Martin Horáček: Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století. 2013. str. 226-227. Worringer používal při výklady párovou dvojici „abstrakce“ a „vcítění“. Navazoval tak na Aloise Riegla, který navrhoval párovou dvojici „haptický“ a „optický“.

⁷⁷⁰ Školy dějin umění. Metodologie dějin umění. Jiří Kroupa. 1996. str.: 222-225. Wilhelm Worringer vydal v roce 1907 *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie (Abstrakce a vcítění: Příspěvek k psychologii stylu)*. Dále napsal *Formprobleme der Gotik (1910)*, nebo *Griechentum und Gotik (Řecké a gotické)* (1928).

⁷⁷¹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 109.

⁷⁷² Marie Benešová: Architektura kubismu. 333-334. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890–1938). Praha 1998.

Kubistické tvarosloví bylo možné používat v rámci historické zástavby. Kubistické vynechávali jemnou dekoraci, ale průčelí staveb byla často řešena plasticky, což dobře souznělo například s barokní architekturou. Díky kubistickému fazetování získávaly fasády vítané abstraktní pročlenění. Takové členění se mohlo objevit společně s barokně dynamickými tvary, výjimečně i s klasicizující architekturou. Jako příklad takové syntézy můžeme uvést synagogu v Milevsku od Oldřicha Tyla. Architekt zbudoval tuto synagogu (dnes Husův sbor) v letech 1914–1919.⁷⁷³ Oldřich TYL (1884–1939)⁷⁷⁴ u této stavby zvolil klasicizující průčelí, které je tvořeno čtyřmi sloupy vysokého řádu, výrazným souměrným schodištěm a trojúhelníkovým štítem. Do vnitřní části tohoto štítu architekt umístil kubistické fazety. Jedná se o vzácné spojení klasicizující tendence s tendencí kubisticko-expresivní.⁷⁷⁵ [39]

Jak jsem si ukázali, klasicizující tendence pokračovaly v době tzv. Moderny. Kolem roku 1900 se především v okruhu Wagnerových žáků začala pěstovat architektonická moderna, která sledovala především nadčasové zákonitosti hmoty. Klasicizující tendence se jevila jako výhodný nástroj, který umožňoval spojení účelu, konstrukce a materiálu při zachování estetických požadavků. Význam moderny spočíval v tom, že opustila kopírování minulých vzorů. V moderně se dovršoval historismus, neboť zde zaznívala klasická otázka historismu: „*V jakém stylu máme stavět?*“, kterou vyslovil Heinrich Hübsch. Moderna si na tuto otázku odpověděla jinak než historismus. Místo autority starého slohu se vynořila autorita hledání nových tvarů. Zvláště geometrická secese a moderna se projevil tím, že architektonické tvary byly odvozovány z účelu stavby a konstrukční povahy materiálu. Modernističtí tvůrci čerpali podněty z historické architektury. Ale nechtěli v minulosti najít dokonalý sloh, jak usilovali architekti historismu, nýbrž pokoušeli se nalézt nadčasové principy, které nejsou výsadou jedné doby, protože se objevují stále. Moderna a částečně i kubismus zapůsobily na architektonický vývoj očistně. Modernistická tvorba zpochybnila převládající historizující akademismus, který se spokojil s kopírováním minulých vzorů. Moderna rozvířila stojaté vody historismu. Moderna ve jménu tvořivosti hledala

⁷⁷³ Martin Horáček: Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století. 2013. str. 226-228.

⁷⁷⁴ Pavel Vlček (ed.): Encyklopedie architektů. 2004. str. 764-765. Oldřich Tyl studoval architekturu na české technice v Praze od roku 1902. Nejznámějším dílem O. Fuchse se stal Veletržní palác (palác Pražských vzorkových veletrhů, čp. 1500/VII) v dnešní třídě Dukelských hrdinů v Praze-Holešovicích (1924–1928). Stavbu navrhl O. Tyl společně s Josefem Fuchsem.

⁷⁷⁵ Martin Horáček: Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století. 2013. str. 226-228. **obr. 39**

odpovídající umělecký výraz své doby. Když byl tento cíl splněn, projevila se v rámci moderny snaha po vlastní objektivizaci. K tomuto účelu sloužily odkazy k nadčasovým architektonickým principům. Novoklasicistní myslitel, Paul Claudel, zasazoval tento jev do širšího historického vzorce. Podle něj určitá etapa obvykle začíná romantickou fází, která se vyznačuje zpochybněním stávajícího řádu a chaotickým hledáním nového. Takto rozvířené vody se časem usazují a vytvářejí základ pro klasickou fázi, která se vyznačuje uspořádaností.⁷⁷⁶

Byla opouštěna iluzivní a naturalistická dekorace, která určovala podobu pozdního historismu, ale také rostlinné secese. Místo toho začaly převládat tvary abstraktní. V architektuře získaly převahu ryze „architektonické“ abstraktní prostředky. Klasicistní tendence začala stále více vystupovat ve své holé podobě, která se zakládala na abstraktním vyjádření tektonických vztahů.

⁷⁷⁶ Petr Wittlich: Česká secese. Praha 1982. 320-322.

7) NOVOKLASICISMUS A HLEDÁNÍ STYLU MLADÉ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY

První světová válka přinesla vedle utrpení a ohromných ztrát na životech a majetku také změnu politické mapy Evropy. Tyto změny silně dolehly na poražené Německo, které ztratilo velkou část svého území, a na rovněž poražené Rakousko-Uhersko, které se rozpadlo na několik států. Jedním ze států, který vznikl na troskách bývalého mocnářství, bylo Československo, založené 28. října 1918. Tento státní útvar se potýkal s problémy sociálními a národnostními, ale v meziválečné době se projevil jako nejdemokratičtější stát střední Evropy mezi dvěma světovými válkami. Oslabení někdejšího rakouského mocnářství a německého císařství vyhovovalo vítězným mocnostem, především Francii, Velké Británii a USA. Tyto státy podporovaly Československo jednak proto, že v něm spatřovaly oslabení rakousko-německé koalice ve střední Evropě, a jednak proto, že Československo se jevilo jako výhodný mezinárodně-politický partner Francie a Velké Británie. Mladá československá republika v mnohém navazovala na habsburskou říši. Především mohla těžit z vysoké úrovně vzdělání Rakouska-Uherska. Řada architektů, kteří prošli vídeňskou Akademií, dostala v Československu příležitost realizovat své velkorysé vize. Praha, která zůstávala dlouho ve stínu císařské Vídně, se stala hlavním městem Československa. Tento nový státní útvar se v meziválečném období vyznačoval stylovou různorodostí. Základnu tvořily předválečné stylové proudy, kubismus, moderna a (novo)klasicismus. Docházelo často k prolínání stylových proudů.⁷⁷⁷ Zároveň sílila „očistná“ tendence, která ovlivňovala zmíněné stylové proudy a někdy bývala těmito proudy ovlivněna. Nejzazší mez tohoto očistného úsilí představovala puristicko-funkcionalistická architektura.

Československo patřilo mezi ty státy, kde se hojně rozvíjela avantgarda. Tento státní útvar se vyznačoval výjimečnou stylovou různorodostí. V Československu se navazovalo na tradici předválečné moderny a kubismu. Zároveň se naplno projevila tendence puristicko-funkcionalistická. V souvislosti s potřebou nových bytů se hledaly výhodnější dispoziční možnosti bytových domů. V období první republiky se rozvíjela

⁷⁷⁷ Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. str. 199-200. Stylová směs použitá na jedné stavbě někdy vedla k výsledku, který je možno považovat za českou variantu euroamerického stylu *l'art déco*.

výstavba rodinných domů a zahradních měst, jejichž počátky jsme mohli sledovat kolem roku 1900. K tomu se přidávala výstavba dělnických kolonií. Mezi zahradními městy se vyjímá Ořechovka v pražský Střešovicích, stavěná od počátku dvacátých let. Ve druhé polovině dvacátých lety se budoval pražský Spořilov a další Zahradní město v Záběhlicích.⁷⁷⁸

Zároveň se projevila potřeba vybudovat z Prahy mocenské a reprezentativní centrum nové republiky. Mnohá předměstí, která byla fakticky provázána s Prahou dávno před vznikem republiky, se oficiálně připojila k Velké Praze až v roce 1922.⁷⁷⁹ Byly to např. Vinohrady, Žižkov, Vysočany, Karlín, Dejvice, Bubeneč, Břevnov, Smíchov nebo Košíře. Mnohé velkorysé urbanistické plány, o nichž se uvažovalo za bývalého mocnářství, se mohly uskutečnit až po první světové válce. Pro reprezentaci mladé republiky se hledal odpovídající architektonický výraz. Nabízela se řada stylů, které první republika „zdědila“ po rakouském mocnářství. První světovou válku přečkala moderna s různými svými variantami, a to především klasicizující a radikální moderna. Ve dvacátých letech se z různorodé moderny stále těžilo, ale více než státní reprezentaci sloužila moderna skromnějším stavbám. Kubisticko-expressionistická tendence, která silně nastoupila na počátku 20. století, rovněž pokračovala v různých obměnách po vzniku republiky.

V rámci kubismu se prosadily obě polohy, a sice starší jehlancový kubismus a obloučkový kubismus. Během první světové války se objevil proud, který omezil používání ostrých tvarů, typických pro jehlancový kubismus. Vyvinul se tzv. obloučkový kubismus, někdy označovaný jako „národní sloh“ nebo rondokubismus, který na fasádách využíval soustavu obrazců a jednoduchých tvarů. Především se ve výzdobě objevovaly oblouky, kruhy, čtverce a obdélníky, válce nebo kvádry. Na rozdíl od jehlancového kubismu se tento směr vyznačoval živou barevností. Abstraktní kubistický přístup zde posloužil k lapidárnímu vyjádření základních tvarů. Především zaoblené tvary a živá barevnost byly pokládány za typické znaky slovanské lidové architektury. Pochvalně se o obloučkovém kubismu vyjadřoval historik umění Václav

⁷⁷⁸ Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. str. 163-168. Ořechovku začalo stavět družstvo státních a veřejných zaměstnanců v roce 1919 podle projektu Jaroslava Vondráka a Jana Šenkýře. Některé zdejší stavby vznikly podle návrhu Pavla Janáka, Jindřicha Freiwalda, Františka Vahaly, Eduarda Hniličky a Ladislava Machoně. Plán Spořilova vypracoval profesor české techniky Josef Barek v roce 1924. Působili zde architekti, Josef Barek, Karel Polívka a Vlastimil Brožek. Autorem Zahradní města v Záběhlicích byl Alex Hanuš (1928).

⁷⁷⁹ Pavel Vlček (ed.): *Umělecké památky*. Velká Praha A/L. 2012. str. 9-10.

Vilém Štech (1885–1974), který na něm oceňoval „lidový“ a „slovanský“ charakter⁷⁸⁰ Podobně nahlíželi na tento styl další historikové umění Antonín Matějček a Zdeněk Wirth, kteří se přátelili s hlavními protagonisty stylu, s Pavlem Janákem a Josefem Gočárem. Naproti tomu jehlancový kubismus se začal jevit jako projev „germánského“ citění. Po vzniku samostatné republiky byl tedy obloučkový kubismus důležitým stylem státní reprezentace.⁷⁸¹ Puristická linie dala vzniknout na počátku 20. století ojedinělým ukázkám „očistěné“ architektury. Po první světové válce zažíval purismus a záhy funkcionalismus doslova léta hojnosti. Purismus a funkcionalismus se soustředily především na bytovou výstavbu, případně školy. Cenila se zde hlavně užitek pohodlí. Výtvarná oprostěnost tohoto stylového proudu však nedokázala uspokojit reprezentační úkoly. Klasicizující proud rovněž přežil válku a díky nové republice ještě posílil. Tento tzv. novoklasicismus byl zvolen jako nejvhodnější výrazový prostředek státní reprezentace.

Prvorepublikový novoklasicismus navazoval na předválečnou klasicizující modernu, která se pěstovala především ve Wagnerově okruhu. V mladém Československu se klasicizující tendence projevy mezi Wagnerovými žáky. V rámci moderny na počátku 20. století posílily klasicizující tendence. Architekti někdy sahaly k tradičním antikizujícím tvarům. Zhruba ve stejné době docházelo v architektuře k abstrahování tvarů. Záliba v abstraktních formách zachvátila umělecké dění před první světovou válkou. V architektuře se tento vývoj projevil odklonem od organických ornamentů. Význam štukové výzdoby klesl. Architektonický výraz neměl být určován jemnou dekorací, naopak výraz měl vycházet ze samotné stavební hmoty, případně z rytmizování stěn pomocí ryze „architektonických“ prostředků. Tímto „očistným“ procesem prošla také klasicizující tendence. Abstraktní architektonické prostředky zde vyjadřovaly neměnné tektonické zákony. Monumentální výraz byl posílen vynecháním jemného a zároveň zdůrazněním architektonických článků, především pilastrů a říms. K monumentálnímu, či velkolepému účinku přispívaly celkové dimenze staveb. Běžně se stavěly čtyřpatrové stavby. Okenní osy se zpravidla střídaly s vysokými pilastry. Klasicizující moderna počátku 20. století se vyznačovala plošnými fasádami, kde pilastry, nebo lizény jen nepatrně vystupují před okolní zdivo. Fasády bývaly často členěné mělkými abstraktními liniemi a pravidelnými útvary. Využíval se estetický účinek různých stavebních materiálů, často cihel nebo kamenných

⁷⁸⁰ Martin Horáček. Za krásnější svět. Tradicionalismus 2013. str. 228-229.

⁷⁸¹ Švácha: Od moderny k funkcionalismus. 1994. str. 199-200.

obkladů. U omítaných fasád přispívala povrchová úprava omítek a kombinace různých povrchů. Zároveň se vrátil k plasticitě fasád, bez historizujících citací pochopitelně. Římsy nebo pilastry po první světové válce zde byly rozměrově nadsazené a tvarově zjednodušené. Architekturu dvacátých let, včetně klasicizující architektury, postihl proces, který mířil ke zjednodušování a zbytnování architektonických článků.

Ke klasicizujícímu tvarosloví sahala v meziválečné době řada architektů, kteří k tomuto výrazu dospívali různými cestami. Často se jednalo o Wagnerovy žáky z vídeňské Akademie. Do této skupiny patří František KRÁSNÝ (1865–1947),⁷⁸² František ROITH, Bohumil HYPŠMAN a především Antonín ENGEL. Klasicizující tendence se projevila u dalších wagneriánů, Jana KOTĚRY (1871–1923)⁷⁸³ a Josipa PLEČNIKA (1872–1957), kteří ovšem nakládali s klasicizujícími poučkami volněji než například Antonín Engel. Podobně „nedogmaticky“ přistupoval ke klasicizující architektuře Jan Zázvorka (1884–1963), žák Kotěrovy Uměleckoprůmyslové školy.⁷⁸⁴ Další Kotěrov žák, Jaroslav Rössler (1886–1964) také přijal tento výtvarný proud.⁷⁸⁵ Dílo architekta Otty Rothmayera (1892–1966) do jisté míry navazuje na tvorbu jeho učitele Josipa Plečnika.⁷⁸⁶ Někteří starší architekti, kteří nebyli přímo spojeni s Wagnerem a jeho žáky, rovněž v této době volili klasicizující výraz. Zde jmenujme Bedřicha Bendelmayera (1871–1932), Josefa Fantu (1856–1954) nebo Josefa Sakaře (1856–1936).⁷⁸⁷ V meziválečném novoklasicismu převažovaly tendence abstrahující a zjednodušující. S tím souviselo omezení výtvarných možností. Tento výtvarný proud někdy vedl ke schematickému opakování klasických forem, čili vedl k akademismu.⁷⁸⁸

Antonín Engel

⁷⁸² Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 337.; Zdeněk Lukeš: Architektura secese v Čechách. 130-132. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938. Praha 1998. František Krásný nabyl vzdělání na vídeňské Akademii u Hassenauera a Wagnera. Mezi jeho první počiny patří secesní Kostráňkova vila v Plzni (1897), nebo obytný dům uzenáře Šimandla také v Plzni (1898).

⁷⁸³ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. str. 326-327. Brněnský rodák Jan Kotěra působil jako profesor na pražské Uměleckoprůmyslové škole od roku 1899. Poté se stal profesorem na Akademii výtvarných umění v Praze od roku 1910, kde vyučoval do své předčasné smrti v roce 1923. V letech 1920–1922 byl zvolen za rektora.

⁷⁸⁴ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. str. 725-726.

⁷⁸⁵ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 196

⁷⁸⁶ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. str. 191.

⁷⁸⁷ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 570. Sakař studoval na české technice, poté na německé technice v Praze u Josefa Zítka (do roku 1880). Z meziválečné doby pochází Sakařova novoklasicistní budova filosofické fakulty University Karlovy (čp. 1/V) na dnešním Palachově nám. v pražském Josefově.

⁷⁸⁸ Petr Urlich: Klasický a abstraktní model v architektuře 20. století. Praha 1992. str. 36-37.

Antonín Engel (1879–1958) se v meziválečném Československu projevil jako nejvýraznější zástupce klasicizující tendence. Před první světovou válkou se přiklonil ke klasicizující moderně svého učitele Wagnera. Antonín Engel získal hlavní zakázky po roce 1918. V roce 1922 se stal profesorem na pražské technice. Architekt se zaměřoval především na oficiální architekturu. Usiloval často o monumentální výraz. Klasicizující tvarosloví odpovídalo Engelovu pojetí monumentality. Už před první světovou válkou použil monumentální novoklasicistní tvarosloví při stavbě hydroelektrárny v Poděbradech (1913).⁷⁸⁹

Hlavním počinem tohoto architekta bylo urbanistické řešení nových Dejvic z let 1921–1924, na jehož základě vznikla uliční síť, kde se několik ulic paprskovitě sbíhá do Vítězného náměstí. Navrhl velkorysý urbanistický rozvrh této oblasti a zároveň stál za architektonickou podobou některých zdejších budov. Engel zbudoval v Podolské ulici (čp. 15) novoklasicistní filtrační stanici („Podolskou vodárnu“) v letech 1923–1928. Stejný styl byl použit u další Engelovy stavby, a sice u ministerstva železnic na nábřeží Ludvíka Svobody z let 1927–1931.⁷⁹⁰

Engel těžil z modernistické architektury svého učitele. Architekt Engel se ve dvacátých letech projevil jako důsledný, až dogmatický zastánce novoklasicismu. Výrazový rejstřík byl v tomto pojetí u všech staveb stejný. Spodní část fasád zdůrazňoval výrazný kamenný sokl. Pak následovala několikapatrová stavební hmota pročleněná vysokým pilastrovým řádem. Tato stavební hmota vrcholí výraznou ale tvarově jednoduchou římsou. Nad touto římsou, tedy vlastně v úrovni střechy, se může vyskytovat nadezdívka s jedním nebo dvěma patry. Engel navrhoval v souladu s klasicizujícími pravidly vyváženosti a souměrnosti. Klasicizující tendence dobře souzněla s monuentalitou, o kterou architekt usiloval. Klasicizující proud zdůrazňoval skutečnost, že monumentalita se má zakládat na vzájemných vztazích stavebních hmot. Souměrnost je důležitým předpokladem tohoto úsilí. Zásadní roli hraje rytmizování hmoty. Dobře k tomuto účelu dobře slouží výrazné a dobře čitelné tvarosloví, které má mít jednoduché, nejlépe abstraktní, tvary. Jinými slovy monumentální architekturu

⁷⁸⁹ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. str. 157-158. Antonín Engel Studoval u Otty Wagnera ve Vídni v letech 1905–1908. Od roku 1922 působil jako profesor na ČVUT v Praze. V letech 1939–1940 zde byl rektorem.

⁷⁹⁰ Petr Urlich: Klasický a abstraktní model v architektuře 20. století. Praha 1992. str. 36-37. Pavel Vlček: Umělecké památky Prahy. Velká Praha (A/L) 2012. str. 282-286. Do výstavby nových Dejvic se vedle Antnonína Engela zapojili třeba František Havlena a Jaroslav Rössler, kteří zde navrhli klasicizující arcibiskupský seminář čp. 676 v Thákurově ulici (dříve v Sadové ul.) v roce 1925. Dále se zde uplatnili Josef Záruba-Pfeffermann a Jan Zázvorka, kteří v nových Dejvicích navrhli Výzkumný ústav zemědělský v roce 1925.

určují pouze tvary mohutné a čistě architektonické, nikoliv jemná výzdoba. Tímto způsobem postupoval Engel. Jeho architekturu ovládají abstraktně pojímané, geometrické tvary. Své pojetí monumentální architektury vyjádřil v roce 1922 následovně: „*Podstatou monumentálního tvoření jest vtisknutí formě nové ráz věčnosti a formě staré, přejaté, ráz současnosti*“.⁷⁹¹ S jistou nadsázkou se takový přístup dá označit jako proměnlivost stálosti. Engel se nad monumentalitou zamýšlel v roce 1944 následovně: „*monumentalita je metafyzického původu ... vrcholný projev vůle po nehybném, trvalém, věčném, co stojí nad vrtkavostí věcí všedních*“.⁷⁹²

Engel dokázal zdůraznit tektonické síly pomocí srozumitelných prostředků. Do určité míry se Engelova architektura podobá tvorbě francouzského architekta Augusta Perreta, který upozorňoval na konstrukční možnosti betonu a který betonovým stavbám dával klasicizující tvary. Engel řešil „Podolskou vodárnu“ jako železobetonový skelet. V interiéru se klenou v elegantních křivkách nosníky jednoduchého obdélného průřezu. Podobné řešení bychom našli ve funkcionalistickém brněnském výstavním paláci (1926 – 1927).⁷⁹³ Architekt Engel na fasádě vodárny dokázal na základě konstrukční struktury rozvinout klasicizující výsledek stavby. Engel se projevil jako hlavní zástupce meziválečného novoklasicismu v Československu. Tato výtvarná poloha posloužila jako vhodné vyjádření solidnosti a snadné čitelnosti.⁷⁹⁴ [41] [42]

František Roith

Podle návrhu Františka Roitha (1877–1942)⁷⁹⁵ vzniklo několik pražských novoklasicistních staveb, a sice rozsáhlý komplex ministerstva financí v Letenské ulici a na Dražickém náměstí (1926–1934), dále šekový ústav na Václavském náměstí (1924–1931), potom Městská knihovna na Mariánském náměstí (1924–1928) a Živnostenská banka na náměstí Republiky (1928–1939). František Roith obliboval kamenné obklady na svých stavbách. Podobně jako Adolf Loos nebo Josef Zasche vnímal kámen jako výraz solidnosti. Klasicizující monumentální ráz získala Živnostenská banka. Nad výrazným soklem se zvedá několikapatrová hmota. Pravidelně

⁷⁹¹ In: revui Styl. 1922. situováno z: Rostislav Švácha: Architektura dvacátých let v Čechách. 16-17. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938. Praha 1998.

⁷⁹² Antonín Engel: Problém monumentality v architektuře. In: Architekt SIA XLIII. 1944. Citováno podle: Švácha: Od moderny k funkcionalismu 1994. str. 191-195.

⁷⁹³ Zdeněk Kudělka: Architektura dvacátých let na Moravě. 53-54. In. Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938. Praha 1998. Výstavní palác v Brně-Pisárkách byl navržený v roce 1924 Josefem Kalousem a Joroslavem Valentou.

⁷⁹⁴ Petr Urlich: Klasický a abstraktní moderl v architektuře 20. stol. Praha 1992. str.36-37.

⁷⁹⁵ Pavel Vlček: Enycklopedie architektů.... Praha 2002. 552-553. Roith studoval na německé technice u J. Zítka. Poté prošel vídeňskou Akademií O. Wagnera.

se zde střídají okenní osy a vysoké a ploché lizény. Ve střední části vystupuje rizalit s hlavním vstupem. Tři okenní osy rizalitu jsou řešené jako tři vysoké okenní pásy, nepřerušované vodorovnými úseky zdiva. Objevuje se zde svislé členění v podobě dvou vysokých pilířů. Roith dával přednost mohutným až lapidárním architektonickým článkům.⁷⁹⁶

Bohumil Hypšman

K novoklasicistním architektům patří Bohumil Hypšmann (1878–1961).⁷⁹⁷ Jeho novoklasicismus se vyznačoval větší střídmostí než v případě Engela a Roitha. V souladu s novoklasicismem dodržoval symetrii budov. K tomu přidával klasicizující prvky, a sice sloupořadí, pergoly a obelisky. Ale Hypšmanův novoklasicismus nebyl založený na vysokém sloupovém řádu, na rozdíl od Engelovy a Roithovy architektury, ve které vysoký řád tvoří páteř jejich monumentální architektury. Z Hypšmanovy tvorby vstoupily ve známost urbanistické úpravy dnešního nábřeží Ludvíka Svobody nebo regulace Palackého náměstí s oběma ministerstvy (1924–1931). Na Hypšmana měla vliv puristická architektura, zároveň nezapřel své sympatie k modernistické architektuře, jak dokazuje jeho vlastní rodinný dům v pražské ulici U laboratoře (1926–1927).⁷⁹⁸

Josip Plečnik

Pražský hrad se v roce 1918 stal mocenským centrem Československé republiky. V souvislosti s tím, že Hrad začal po dlouhé době opět sloužit jako sídlo panovníka, tentokrát prezidenta Masaryka, uvažovalo se o přestavbě hradního komplexu, která měla zachovávat starobylost Hradu a zároveň vyjádřit jeho novou úlohu. Jako možní architekti Pražského hradu připadali v úvahu Jan Kotěra, Josip Plečnik a Josef Bertl. Tímto úkolem byl nakonec v roce 1920 pověřen Josip Plečnik (1872–1957). Tento architekt narozený ve slovinské Lublani měl za sebou studium na vídeňské Akademii u Otty Wagnera. Podobně jako řada českých architektů se i Plečnik mohl seznámit s Wagnerovou klasicizující modernou. Architekt navíc pocházel z oblasti, kterou

⁷⁹⁶ Švácha: Od moderny k funkcionalismus. 1994. 195-196. Roith ve své novoklasicistní Městské knihovně navrhl sály a schodiště, na jejichž stěnách, stropích a oknech jsou použity ornamenty ve stylu >>l'art deco<<.

⁷⁹⁷ Pavel Vlček: Enyklopedie architektů.... Praha 2002. 254-255. Původně se jmenoval Hübschmann. Po druhé světové válce používal českou varoantu jména >>Hypšman<<. Po absolvování pražské stavební průmyslové školy (u Ant. Bráfa) studoval na vídeňské Akademii u O. Wagnera.

⁷⁹⁸ Švácha: Od moderny k funkcionalismus. 1994. 254-255.

poznámenal antický Řím, potažmo antická kultura. Díky zeměpisné poloze a přístupu k moři si tato oblast udržovala vztah s Itálií. Plečnikova činnost se soustředila do dvou měst, do Prahy a do Lublaně. V pražském prostředí působil v letech 1920–1934. Pod jeho vedením probíhala přestavba Pražského hradu, která zahrnovala řešení nádvoří a zahrad. Plečnik rozmístil po hradním areálu antikizující chrámky, sloupy a obelisky, pergoly, markýzy, kašny, schodiště a zábradlí. Plečnikova tvorba vycházela jednak z moderny klasicizující tvorby a jednak z moderny. Především se tento architekt projevil jako svérázný syntetik. Dokázal tvořit architekturu monumentální, jak dokazuje jeho pražský kostel Nejsvětějšího srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad (1928–1938). Zároveň měl smysl pro architekturu drobnou, až intimní. Plečnik vypracoval několik návrhů katolického kostela na náměstí Jiřího z Poděbrad. V jednom návrhu se počítalo s tím, že vnitřní prostor bude obklopen kolonádou. V dalším návrhu sloupy obíhají kolem kostela zvenčí. Nakonec se dočkal realizace návrh, který působí hmotněji. Siluetu kostela určují podélná loď a k ní připojená vysoká hranolová věž, jejíž výška se přibližně shoduje s délkou lodi. Řešení oken, trojúhelníkové štíty připomenou antické vzory. Plečnik zde také čerpal ze starých křesťanských bazilik, což dokládá kazetový strop a stěny rytmizované výraznými lizénami. Architekt opatřil tento kostel také dynamickými tvary na fasádě, což odkazuje k expresivní moderně a ke kubismu. Zároveň v geometrickém pojetí základní stavební hmoty je možné vyčíst vliv purismu. Osobitý výtvarný vklad představuje rozměrné kruhové okno s hodinami, umístěné ve věži.⁷⁹⁹

Plečnik pracoval s antickými vzory poměrně volně. Navíc neomezoval minulé vzory jenom na řeckou a římskou antiku. Inspiroval se starověkou tvorbou v širším smyslu. Měl zálibu v jednoduchých tvarech, které je možno sledovat v dávné minulosti, a které se projevují jednoduchým a srozumitelným tvarem. Plečnik nenakládá s klasicizující tendencí tak, že by z ní destiloval osvědčený tektonický systém, jako to ukázal Engel. Plečnik si vybíral jednotlivé motivy různých stylů a z nich pak se pokoušel vytvořit harmonický celek. Klasicizující, lépe řečeno antikizující, prvky jsou zde vykládány do různorodé architektonické koláže. Tento architekt vyžíval výtvarné možnosti kamene, což měl společné s Františkem Roithem a nebo Adolfem Loosem.

⁷⁹⁹ Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. 184-191. Plečnik postavil kostel sv. Františka v Lublani (1925–1927). Vnitřní prostor této stavby je obklopen kolonádou. Toto řešení připadalo v úvahu i v pražském kostele Nejsvětějšího srdce Páně.

Kamenné architektonické díly a kamenné obklady byly vnímány jako výraz stálosti a solidnosti. [46]

Jan Zázvorka

V díle Jana Zázvorky (1884–1964)⁸⁰⁰ se projevil stylový rozsah monumentální architektury dvacátých let 20. století. Zázvorkovým nejznámějším dílem je Památník národního osvobození na hoře Vítkov. Tato stavba z let 1926–1932 má monumentální charakter, který se zakládá jednak na velkých rozměrech tohoto díla, zároveň na jeho souměrnosti. Hmotu stavby se vyznačuje mohutností. Základ stavby tvoří hranolový objem. Toto základní těleso je doplněno dalšími útvary, které jsou rovněž mohutné a jednoduché. Jako členící prvek se v některých místech této stavby uplatňují lizény. Stěny památníku neobsahují ornamenty. K celkovému výrazu stavby přispívá světlý kamenný obklad. Celkové rozvržení hmoty, navíc působivé umístění na kopci, dává této stavbě slavnostní, až posvátný ráz. Tato stavba splňuje monumentální zadání. Klasicizující tendence zde mohla být inspirací. Ovšem povaha stavebního úkolu, tedy památník, způsobila, že stavba získala lapidární podobu, která se od monumentality obytných a úředních staveb liší. Výtvarná mluva klasicizující monumentální architektury, jak ji známe z Engelových nebo Roithových úředních staveb, využívala vysoké pilastrové řády, římsy, štíty nebo okenní šambrány. Památník na Vítkově je oproštěn od konkrétní dobové módy. Je nadčasový a výtvarně málomluvný, tudíž těžko zařaditelný. Proto se slovo >>monumentální<< nabízí jako nejvýstižnější přívlastek.⁸⁰¹

Nedaleké vojenské muzeum, navržené Janem Zázvorkou a Janem Gillarem v letech 1926–1930 se také vyznačuje tvarovým minimalismem. Základní tělesa jsou zde poskládána tak, že se na fasádě dá dobře vyčíst klasicizující základ stavební hmoty. Zredukované tvarosloví najedeme na Památníku i na muzeu. Redukované tvary muzea poskytují divákům srozumitelný výtvarný jazyk.⁸⁰²

⁸⁰⁰ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 725-726. Jan Zázvorka studoval u Kotěry na pražské Uměleckoprůmyslové škole (1902–1905). Působil v projekční kanceláři Josefa Záruby-Pfeffermanna do roku 1926. Byl členem společnosti architektů a Svazu architektů ČSR.

⁸⁰¹ Švácha: Architektura dvacátých let v Čechách. 24-25.

⁸⁰² Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 244-253. Památník osvobození na Vítkově a především vojenské muzeum na úpatí Vítkova čerpají z odkazu německého architekta Friedricha Gillyho, který v letech 1797–1798 navrhl Národní divadlo v Berlíně.

Jan Zázvorka navrhoval několik řadu bytových domů v puristickém duchu. V jeho tvorbě se objevila poloha, kterou bychom mohli opět označit jako monumentální. Zde se využívaly architektonicky sdílnější články, a sice pilastry, římsy. Tento klasicizující monumentální proud odpovídá přibližně Engelově výtvarné poloze. V tomto duchu byla postavena budova Výzkumného ústavu zemědělského v Praze-Dejvicích (Flemingovo nám. 2, čp. 542/XIX), kterou navrhl pravděpodobně Jan Zázvorka. Jako hlavní projektant se zde uplatnil Josef Záruba-Pfeffermann (1869–1938).⁸⁰³ Tato stavba vyrostla v letech 1925–1929 a její podoba se podřizovala celkovému urbanismu nových Dejvic. Dá se tedy očekávat Engelův podíl na podobě stavby, jak z hlediska jejího půdorysu tak z hlediska řešení fasády. Stavba se rozkládá na rozvětveném půdorysu. Kolem náměstí se rozevírá stavební hmota, jejíž dvě krajní křídla jsou v tupém úhlu půdorysně vychýlena do náměstí. Na fasádě se střídají okenní osy a vysoké polopilíře, které zabírají tři patra této budovy. Průčelí je zdůrazněno středním převýšeným rizalitem. Na rizalitu probíhají výrazné vysoké nárožní polopilíře, které jsou navíc odstupňované. Různé části stavby mají střechy v různých výškách. Tyto střechy se vyznačují minimálními přesahy a nízkými mansardami. Na této stavbě se projevilo částečně dědictví moderny, což je možné sledovat v tvarovém řešení střech, nebo v expresivním tvarosloví rizalitu. Výtvarné řešení stavby spojuje klasicizující a modernistický proud.⁸⁰⁴

Podobný pozdní příklad klasicizující moderny bychom našli nedaleko zmíněného ústavu. Jedná se o budovu Státního ústředního archivu v dnešní pražské ulici Milady Horákové (čp. 5/IV) (dříve v ul. Belcrediho). Tato stavba postavená v letech 1931–1932 podle návrhu Josefa Weingartnera získala nesouměrné průčelí.⁸⁰⁵ Na fasádě vystupuje vstupní rizalit se sloupovým portikem. Na fasádě tohoto rizalitu probíhají ploché lizény vysokého řádu. Na některých dalších částech fasády se uplatňují vysoké pilastry nebo polopilíře. Stavbu zakrývá střecha, která na koncích zaobleně přechází z téměř vodorovné střešní roviny do téměř svislé roviny, která navazuje na zděné atiky nad korunními římsami.⁸⁰⁶

Tradiční proud v rámci novoklasicismu

⁸⁰³ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 724.

⁸⁰⁴ Pavel Vlček: Umělecké památky Prahy. Velká Praha (A/L). Praha 2012. str. 282. Budova Výzkumného ústavu zemědělského získala projekt v roce 1924. Od roku 1925 probíhaly stavební práce. Dnes tuto budovu využívá Ústav molekulární genetiky AV ČR.

⁸⁰⁵ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 78.

⁸⁰⁶ Jan E. Svoboda / Jindřich Noll / Ester Havlová: Praha 1919–1940. Praha 2000. 39.

Po první světové válce se projevovala novoklasicistní linie, která byla do značné míry pokračováním historismu. Novoklasicismus pěstovaný Engelem nebo Roithem se projevil jako svérázná a nová interpretace nadčasových tektonických principů, kde architektonické články získaly zjednodušenou abstraktní podobu. Naproti tomu (novo)klasicismus tradiční zachovával architektonické články v jejich historických tvarech. Tímto způsobem postupoval například Max SPIELMANN. Do jisté míry se jeho tvorba dá považovat za pokračování historismu. Tento autor čerpal hned z několika historických slohů. Jeho nejznámější stavba z let 1923–1927, Petschkův palác (čp. 931 a 929/II) v dnešní ulici Politických vězňů na Novém Městě pražském navazuje na klasicismus, nebo empír, počátku 19. století. Inspiraci bychom mohli sledovat až do italské renesance 16. století. K renesanci odkazuje především výrazná plastická bosáž ve spodní části fasády, která kontrastuje s hladkým kamenným povrchem vyšších pater. Rovněž balustrádová atika s vázami je renesančního původu. Stavba je rytmizovaná mělkým rizalitem. Hlavní vstup je polokruhově klenutý, stejně jako okna přízemní části. Hlavní vstup je zdůrazněný dvakrát odstupňovaným portikem se čtyřmi sloupy. Nad obdélnými okny se objevují poměrně tradičně pojaté římsy. Okna rizalitu jsou ve druhém patře zatěžkaná trojúhelníkovými frontony. Častý znak klasicizující architektury, tedy vysoký pilastrový nebo pilířový řád bychom zde hledali marně. Autor navazoval na tradici palácové architektury. Obracel se k „ukázněnému“ klasicismu první poloviny 19. století a zároveň k renesanční plasticitě. Spielmannův projev zahrnoval také citace z barokní architektury. Jako příklad můžeme uvést „novobarokní“ vilu v dnešní Wolkerově ulici v Praze-Bubenci (čp.568/XIX).⁸⁰⁷

Architekt Josef FANTA (1856–1954),⁸⁰⁸ který vstupoval na architektonickou scénu v době pozdního historismu, přenášel některé historizující momenty do své secesní tvorby, ale také do tvorby meziválečné. Fantovým díle z meziválečné doby je rozsáhlá stavba ministerstva obchodu, která vyrostla v ulici Na Františku (čp.1039/I) na Starém Městě pražském v letech 1928–1932. Fasáda této budovy dostala novoklasicistní výraz. Souměrná stavební hmota, která vrcholí výraznou kopulí, má hlavní průčelí obrácené k řece opatřené jedním středním a dvěma krajními rizality. Fasádu člení vysoké pilastry a sloupy. Sloupy obsahují tradiční rozdělení na patku, dřík a hlavici, přičemž podoba hlavic vychází z tradiční antické podoby. Stavba náleží do té

⁸⁰⁷ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 612.

⁸⁰⁸ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 163. Fanta studoval inženýrské stavitelství na české technice (1873–1875). Poté byl členem ateliéru Národního divadla (u Josefa Zítka). Od roku 1881 působil jako asistent Josefa Schulze na škole architektury..

klasicizující linie, pro kterou se nabízí označení monumentální klasicismus, či klasicismus „velké formy“. Fanta do určité míry navazoval na Josefe Schulze, u něhož dříve pracoval. Co se týče Fantovy tvorby, nejvíce se proslavila jeho secesní budova pražského Hlavního nádraží. Fantovo ministerstvo obchodu je svými rozměry srovnatelné se zmíněnou nádražní budovou. Především dokládá monumentální klasicizující proud meziválečné architektury. Tento proud je ve srovnání s Engelovým novoklasicismem více zaměřený tradičně. Je více svázaný s historismem, případně se secesní tvorbou.⁸⁰⁹

Mezi modernou, kubismem a novoklasicismem

Moderna jako dědictví počátku 20. století pokračovala po první světové válce v různých výtvarných polohách. Modernou a kubisticko-expresionistická tendence, která se původně vymezovala proti konstruktivnosti moderny, se kolem roku 1920 často prolínaly. Modernistický přístup zdůrazňoval konstrukční povahu stavby. Na základě tektonických zákonů mohla být stavba opatřena tvaroslovím, které se opíralo o objektivní zákony. Toto pojetí dobře souznělo s dobovým novoklasicismem. Konstruktivně umocněná moderna nabízela architektům nekonzervativní výtvarnou alternativu puristicko-funkcionalistické tvorbě, která se jevila mnohým architektům jako příliš výtvarně sterilní. Nejvýznamnější zástupce předválečné geometrické moderny, Jan Kotěra, předčasně zemřel v roce 1923. Po první světové válce stihl vybudovat dva osobité příklady klasicistně laděné geometrické moderny. Podle jeho návrhu vznikla ústřední budova Vítkovických železáren v Olivové ulici v Praze (1921–1924) a Právnická fakulta Karlovy univerzity Praze, ke které vznikaly návrhy v rozmezí let 1909–1920. Stavba byla dokončena až po Kotěrově smrti.⁸¹⁰

Pavel JANÁK, který během první světové války prosazoval zásady kubistické architektury, se na počátku dvacátých let dopracoval k několika výtvarným polohám. Využíval obloučkový kubismus. Další jeho výtvarná linie této doby souvisela s výstavbou rodinných domů, například na pražské Ořechovce. Janák se zde s ohledem na zadání přikláněl k intimnímu výrazu. Bylo zde využíváno režné cihlové zdivo a strmé střechy. Stavby získávaly členité uspořádání stavební hmoty. Jako příléhavé označení

⁸⁰⁹ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů... Praha 2002. 163. Plány na výstavbu ministerstva obchodu vypracoval Fanta v letech 1925–1926. Stavbu prováděla v letech 1928–1932 firma Antonína Belady.

⁸¹⁰ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 88; 206

tohoto směru se jeví výraz expresivní moderna. Pavel Janák, působící od roku 1921 jako profesor Uměleckoprůmyslové školy, se zabýval také monumentální architekturou. Takovým úkolem byl kancelářský dům Škodových závodů v Praze v Jungmannově ulici (čp. 29) v letech 1923–1926. Janák zde navazoval na klasicizující tendenci. Na průčelí stavby se spojily vysoký pilastrový řád novoklasicismu, zároveň redukující vliv purismu a výrazné objemy kubismu. Využívá se zde výrazné plasticity a mohutného, až lapidárního, tvarosloví, tím se dociluje výrazných světelných kontrastů.⁸¹¹ Silný vliv expresionismu a kubismu se v této době projevoval u Josefa Gočára, Vlastislava Hofmana nebo u Jiřího Krohy (1893–1974).⁸¹²

Umělecká tvorba mnohých architektů v této době čerpala z kubismu, moderny a částečně novoklasicismu. Takový stylový rozptyl můžeme sledovat u Otakara NOVOTNÉHO (1880–1959), který byl Kotěrovým žákem a od roku 1929 působil společně s Pavlem Janákem na Uměleckoprůmyslové škole. Podobně si počínal další Kotěrovův žák, Jaroslav VONDRÁK (1881–1937). Tento architekt sahal k tvarosloví obloučkového i jehlancového kubismu, podíleje se na výstavbě bytových domů v Praze-Bubenči. Vedle toho využíval modernistickou tvorbu, například při výstavbě pražské kolonie na Ořechovce (1922–1923). Nechal se inspirovat anglickými zahradními městy (*cottages*), kde se využívají strmé střechy, někdy mansardové, dále pak trojúhelníkové štítů, úzká obdélná okna, vysoké komíny, celkově převyšené hmoty. Někdy se objevuje hrázděné zdivo. Celková členitost těchto staveb přispívá k jejich malebnému účinku. Hledisko malebnosti se projevilo v urbanistickém rozvrhu dané oblasti i v siluetě jednotlivých staveb. Podobná stylová syntéza kubismu a moderny se dá sledovat v díle Ladislava MACHONĚ (1888–1974).

Mnohým architektům dvacátých let vyhovovala stylová směs, založená na moderně, kubismu, novoklasicismu a purismu. Tímto způsobem tvořil František VAHALA (1881–1942), podle jehož návrhu vyrostla škola na pražském Žižkově (čp. 1300/XI), kde se projevila klasicizující tendence.⁸¹³ Podobně tvořil Bohumír KOZÁK (1885–1978), který v letech 1922–1926 navrhl žižkovskou Meziměstskou telefonní ústřednu (čp. 1500, Fibichova ulice), v které snoubí klasicizující linie s obloučkovým

⁸¹¹ Švácha: Od moderny k funkcionalismus. 1994. 88; 210-213. Pavel Janák zpočátku stavěl v duchu jehlancového kubismu. Pak se přiklonil k obloučkovému kubismu. Z této jeho architektonické etapy můžeme zmínit administrativní budovu italské společnosti Riunione Adriatica di Sicurtà (Adrie) na pražském Jungmannově náměstí, kterou zbudoval s Josefem Záschem v letech 1922–1925.

⁸¹² Švácha: Od moderny k funkcionalismus. 1994. 199-205. Jiří Kroha byl absolventem české techniky.

⁸¹³ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 683.

kubismem.⁸¹⁴ Podobně se styly prolínaly v návrzích Františka Kavalíra (1878–1932), Rudolfa Stockara nebo Jana Chládky.⁸¹⁵ Podobnou stylovou směs využíval Alois Dryák (1872–1932), Ohmannův žák, který kolem roku 1900 vstupoval na scénu jako zástupce secesní architektury. Ve dvacátých letech se projevil jako architekt širokého stylového záběru.⁸¹⁶

Mezi novoklasicismem a purismem

Mladá republika viděla v novoklasicismu vítaný nástroj státní reprezentace. Tento styl zdůrazňoval nadčasové tvarové principy. Toto tvarosloví nebylo omezené na jedinou dobu a zároveň nepatřilo výhradně jedinému národu. Klasicizující architektura měla nadnárodní povahu a byla společným dědictvím minimálně v rámci Evropy. Jedná se o nadčasový a nadnárodní stylový proud, který používá srozumitelný architektonický jazyk, tudíž se nabízí jako výhodný nástroj reprezentace.

Československo se zároveň projevilo jako významné evropské centrum puristicko-funkcionalistické architektury. Začátky tohoto stylového proudu se projevily ojediněle před první světovou válkou. Omezovaly se spíše na radikální úvahy a osamocené experimenty. Připomeňme předválečnou tvorbu Adolfa Loose. Během války a hlavně po ní se situace změnila. „Očištěná“ architektura bez ozdob se rychle šířila. Tento vývoj podporovali umělci, zpravidla levicového ražení. Podobný vývoj probíhal v téže době ve Francii, kde pěstoval puristickou architekturu Le Corbusier, nebo v holandském purismu, který pěstoval J. J. P. Oud.

V českém prostředí se puristické myšlenky šířily pomocí několika uměleckých skupin a časopisů. Někteří architekti, kteří se hlásili k purismu, byli sdruženi v uměleckém levicovém avantgardním spolku Devětsil, který byl založen v roce 1920. Devětsil sdružoval pestrou škálu umělců, malíře, grafiky, architektky, nebo básníky. Do Devětsilu patřili např. básníci Jaroslav Seifert a Jiří Wolker, nebo architekti Josef Havlíček, Bedřich Feuerstein a Jaromír Krejcar. Mluvčím a teoretikem této skupiny se stal Karel Teige (1900–1951). Další oporou puristicko-funkcionalistické architektury byl Klub architektů, který se skládal z absolventů české techniky. Tato skupina

⁸¹⁴ Jan E. Svoboda / Jindřich Noll / Ester Havlová: Praha 1919–1940. 2000. str. 136-137.

⁸¹⁵ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 258; 303; 331-332. Jan Chládek patřil mezi Wagnerovy žáky.

⁸¹⁶ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 147.

vydávala časopis *Stavba* od roku 1922.⁸¹⁷ Třetí významná skupina puristických tvůrců se soustředila ve spolku Sdružení architektů, ve kterém vycházel časopis *Stavitel*. Tento spolek se skládal především z absolventů pražské Akademie.⁸¹⁸

Spolek Devětsil vyjadřoval dobové okouzlení moderní technikou. Vnímaví členové této skupiny hledali poezii moderního života. Průmysl a moderní technologie získaly mnohem lepší hodnocení, než jak se na ně hledělo na přelomu století. Puristé podkládali svou tvorbu vědeckými argumenty. Vedle francouzských, holandských, německých a domácích podnětů nacházeli čeští tvůrci této doby zalíbení v Sovětském svazu. Tato přitažlivost sovětské tvorby vyplývala z levicového smýšlení československé avantgardy, která spatřovala v Sovětském svazu společenský vzor. Zároveň tehdejší sovětská tvorba sklízela pochvalná hodnocení pro svůj neotřelý architektonický přístup. Tehdy se v sovětském Rusku prosazoval avantgardní směr konstruktivismus. V tomto směru hrála zásadní roli moderní technika.⁸¹⁹

Purističtí architekti přibližně mezi lety 1920–1926 se zaměřili na estetické kvality čistých kubických a cylindrických objemů. Zájem se soustředil na objemové vztahy stěn, balkonů, teras, arkýřů a rizalitů. Tyto stavby byly pečlivě navrhovány s ohledem na vržené stíny na fasádách. V purismu se řešily proporce a souměrnost, případně nesouměrnost. Jako průkopníci nové architektury se prosadila tzv. „*Puristická čtyřka*“, kterou tvořili Karel HONZÍK (1900–1966), Vít OBRTEL (1901–1988), Evžen LINHART (1898–1949) a Jaroslav FRAGNER (1898–1967). V rámci časopisu *Stavba* se k puristické architektuře přidávali Jan E. Koula (1896–1975), Oldřich Starý (1884–1971), Bohumír Kozák (1885–1978),⁸²⁰ nebo Oldřich Tyl (1884–1939).

⁸¹⁷ Josef Pechar / Petr Urlich: *Programy české architektury*. 1981. 285; 292-293. Klub architektů byl založen v roce 1913 jako Spolek mladých architektů. Časopis *Stavba*, opatřený podtitulem *Měsíčník pro stavební umění*, vycházel v letech 1922–1938. Členové časopisu *Stavba* byli např.: J. E. Koula, L. Kysela, O. Starý, O. Tyl, K. Teige, V. Hofman, A. Černý, J. Víšek, K. Hannauer, K. Honzík, J. Chochol, E. Hruška, J. Sokol, O. Stefan, J. Štursa.

⁸¹⁸ Josef Pechar / Petr Urlich: *Programy české architektury*. 1981. 286; 294-295. Časopis *Stavitel* vycházel v letech 1919–1938. Členové časopisu byli např.: A. Benš, B. Fuchs, J. Gillar, R. Podzemný; J. Havlíček.

⁸¹⁹ *Umělecké styly, školy a hnutí*. 2002. 106-109. >>Konstruktivismus<< se rozvinul v Sovětském svazu. Vyvíjel se především po roce 1917 a v průběhu dvacátých let. Ve třicátých letech byl vytlačený socialistickým realismem. Konstruktivismus některé podněty přijímal od kubismu a futurismu. Konstruktivismus se zakládal na abstrakci, geometrizaci a zvědečtění tvorby. V rámci tohoto proudu došlo k názorovému rozštěpení na >>suprematismus<<, který vnímal umění jako izolovaný jev odpoutaný od společnosti a politiky, a na >>konstruktivismus<<, který si kladl za cíl působit na společnost. Hlavními zástupci konstruktivismu byli Vladimír Tatlin (1885–1953), Alexandr Rodčenko (1891–1956), El Lisickij (1890–1947), nebo Alexandr Melnikov (1890–1974). Konstruktivismus, někdy nazývaný >>produktivismus<< zdůrazňoval technickou stránku tvorby. Kladl se důraz na to, že konstrukce a funkce každé části budovy musí být transparentní. Na tento postup brzy navázal >>funkcionalismus<<.

⁸²⁰ Pavel Vlček: *Encyklopedie architektů...* Praha 2002. 131-132; 622.

V rámci puristické architektury hrál podstatnou roli racionalismus. Obecně hledisko racionality souviselo jednak s hygienickými a jednak se ekonomickými hledisky. Architektura zbavená zbytečných nánosů měla lépe sloužit hygienickým představám, kde klíčovou roli hrálo větrání, osvětlení a údržba. Puristé zásadu racionality chápali tak, že konstrukce stavby má sloužit zároveň jako výtvarný prostředek dané stavby. Toto pojetí navazovalo na racionalistické principy wagnerovské moderny. Tato linie sahala pochopitelně dál k racionálnímu klasicismu přelomu 18. a 19. století. Mnohé podněty poskytovala v tomto směru tvorba francouzského architekta Augusta Perreta (1874–1954),⁸²¹ který pěstoval architektonickou modernu, zdůrazňoval přitom konstruktivní povahu staveb. Využíval betonové konstrukce. Jeho tvorba by se dala označit jako konstruktivistický klasicismus. V Perretově tvorbě našli zalíbení především architekti soustředění kolem časopisu *Stavba*.

Někteří architekti následovali Perretův příklad vědomě, jiní se k podobným k podobným výsledkům dopracovali jiným způsobem. Docházelo ke spojení klasicizující architektury a purismu. Také Kotěrova tektonická moderna mohla v této stylové syntéze posloužit jako inspirace.

Základní puristický důraz na čistotu se v tomto stylovém proudu dodržoval. Základní stavební hmota byla ovšem doplněna architektonickými články tvarově prostými a především logicky odůvodnitelnými. Byly to trnože, římsy případně lizény. Takovým způsobem řešil Josef Havlíček (1899–1961) fasády družstevních domů v pražské Kafkově ulici.⁸²²

Podobnou stylovou syntézu bychom našli u Kamila ROŠKOTA (1886–1945) nebo u Jana ZÁZVORKY (1884–1963), kteří získali architektonické vzdělání u Jana Kotěry.⁸²³ Spojení očištného přístupu purismu a monumentální klasicizující tendence můžeme sledovat na Roškotově rodinném domě z let 1923–1924 v Praze-Bubenci (ul. Čechova 29). Jan Zázvorka, který proslul především stavbou Památníku osvobození na Vítkově, postavil v letech 1926–1932 na úpatí této hory vojenské muzeum (ul. U památníku 1600). V této stavbě se spojuje redukční princip purismu a tektonika klasicismu. Vojenské muzeum stejně jako nedaleký Památník je tvořeno soustavou jednoduchých těles, především kvádrů. Štíhlé kvádry člení fasádu v hustém sledu a představují tvarově

⁸²¹ Udo Kultermann: *Architektura 20. století. 187-190*. In: *Dějiny umění 10*. José Pijoan, Praha 1986. Jiří Hrůza: *Svět architektury*. 2000. str. 350. Auguste Perret vystudoval pařížskou École des Beaux Arts.

⁸²² Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. str. 240.

⁸²³ Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. 237-244.

zjednodušené pilíře a pilastry vysokého řádu, které sahají k hlavní římse. Soustava těchto redukovaných pilířů zdůrazňuje vstup do areálu muzea. Na fasádách se střídají vysoké pilastry, či spíše lizény, a okenní osy. Tyto okenní osy jsou vůči lizénám a vrchní části stavby mírně zapadlé. Stěny této budovy jsou obloženy opukovými deskami. Zázvorkovo vojenské muzeum dokládá silně redukovanou polohu novoklasicismu.⁸²⁴ Na Perretovy zásady navazoval architekt Alois Špalek, když v Praze stavěl Purkyňův fyziologický ústav (Albertov 4, Nové Město) v letech 1923–1925.

Architekt Bedřich Feuerstein (1892–1936)⁸²⁵ stavěl v puristickém duchu. V jeho díle se také projevila klasicizující tendence, kterou si architekt osvojoval u svého učitele Josipa Plečnika. Feuerstein během zahraničních cest získával poznatky o současném purismu, který se tehdy pěstoval především v okruhu Le Corbusiera. Feuerstein si zároveň všiml empírové architektury ve Francii nebo v Rusku. Na Feuersteina měl nepochybně vliv August Perret se svým pojetím klasicizující moderny. Architekt měl možnost pracovat v Perretově ateliéru v letech 1924–1926. Feuerstein se proslavil puristickou stavbou krematoria v Nymburku (1922–1924). Stavba působí vyváženým klasicizujícím dojmu. Kolem ústředního přibližně válcového sálu obíhá nižší sloupová podnož obdélného půdorysu. Hlavní průčelí sálu je ve dvou patrech prolomeno dvojicí oken, stejně řešená okna jsou i na bočních stranách. Zmíněná podnož představuje jakousi kolonádu s válcovými sloupy, na něž dosedá vodorovná deska. Také hlavní sál je krytý vodorovnou obdélnou deskou. Jednoduché čisté tvary, z nichž se tato stavba skládá odkazují k purismu. V této souvislosti se nám může vybavit tzv. „revoluční architektura“ druhé poloviny 18. století, kde se podobně spojovaly klasicistní a „puristické“ principy. Další jeho významná stavba, Zeměpisný ústav v pražské Rooseveltově ulici (1921?–1925), získala plastičtější členění, které je tvořeno soustavou lizén a říms. Do této mohutné trojkřídlé stavby promítl architekt puristickou a klasicizující tendenci.⁸²⁶

K podobnému výsledku dospěl Jaroslav Rössler (1886–1964) při stavbě Úrazové pojišťovny dělnické, která vyrostla na pražském nábřeží kapitána Jaroše letech 1926–1929. Architekt zde sáhl ke klasické inspiraci. Dokonce použil osvědčený monumentální prostředek klasicismu, a sice vysoký pilastrový řád. Tvarosloví bylo

⁸²⁴ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 230-231; 244-253.

⁸²⁵ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 167-168. Bedřich Feuerstein byl absolventem pražské techniky a školy Jana Kotěry (1917)

⁸²⁶ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 230-231; 238.

ovšem redukováno na základě modernistického zdůrazňování tektonických sil a současně na základě dobového purismu.⁸²⁷

V moravské Olomouci v téže době vyrostla stavba, která také spojuje puristické prvky a racionální konstruktivismus. Z tohoto spojení vzešel výsledek velmi podobný perretovskému konstruktivnímu klasicismu. Jedná se o olomouckou budovu ředitelství státních drah (1926–1929) od Vojtěcha Krcha. Stavba postrádá ornament. Jako hlavní motiv na fasádě stavby se uplatňuje pravidelné střídání lizénových rámců a mezilehlých vpadlých okenních polí.⁸²⁸

Spojení purismu a novoklasicismu bychom našli u brněnského architekta Arnošta Wiesnera (1890–1971).⁸²⁹ Tento architekt navrhl Moravskou zemskou životní pojišťovnu v Brně (1920–1922). Wiesner na této stavbě dodržoval osovou souměrnost. Obdélná okna jsou ve střední části posazena v hustějším sledu, čímž je zdůrazněna střední osa. Ve spodní části stavby se uplatňuje kamenný sokl s výrazným středním vstupem. Vrchní částí stavby probíhá výrazná římsa. Okna jsou orámována tenkými šambránami. Výtvarné prostředky této stavby jsou omezené. Tradiční klasicistní prvky, jako pilastry nebo lizény zde chybí. Klasicizující tendence se v tomto případě dá vyčíst ze souměrnosti a z klasického odlišení soklu, dřívku a střešní části. Wiesner pravděpodobně při navrhování této stavby čerpal z Loosova vídeňského domu.⁸³⁰

Novoklasicismus, konstruktivismus a funkcionalismus

Ve druhé polovině dvacátých let se postupně opouštěl princip souměrnosti a tvarové uzavřenosti, což byly hlavní rysy staršího purismu. Po roce 1925 se častěji navrhovaly nesymetrické půdorysy. Okenní otvory se zvětšovaly, místo „puristického“ pravidelného střídání otvoru a stěny se uplatňovala průběžná, pásová, okna. Stěny byly pochopitelně hladké a bez ozdob, většinou bílé. Výsadní postavení získaly ploché střechy, často využívané k volnočasovému pobytu. V rámci puristicko-funkcionalistického proudu docházelo k názorovému i tvůrčímu štěpení. Na jedné straně stála tradiční představa, že v architektonické tvorbě má hrát klíčovou roli umělecké nebo emotivní působení architektonického díla. Na druhé straně stála vyhrocená

⁸²⁷ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 196. Jaroslav Rössler patřil k nejstarším Kotěrovým žákům.

⁸²⁸ KUDĚLKA 1998, 49-50.

⁸²⁹ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 713.

⁸³⁰ Zdeněk Kudělka: Architektura dvacátých let na Moravě. str. 37-48. In: Dějiny českého výtvarného umění (IV/2)1890–1938. Praha 1998. Wiesner v podobném duchu postavil v Brně českou banku Union (1923–1925). Nejznámějším Wiesnerovým dílem je krematorium v Brně-Bohunicích (1925–1929).

technicistní představa, která vnímala architekturu výhradně jako vědu. Toto technicistní pojetí navazovalo na americký pragmatismus, německý Gropiův Bauhaus a především na sovětský konstruktivismus a produktivismus. Hlediska účelnosti, materiálu a konstrukce, která zdůrazňoval Otto Wagner a před ním také Gottfried Semper, byla některými funkcionalisty dovedena do extrému.⁸³¹ Tento extrém spočíval v tom, že se tvůrci vyhýbali všemu, co by mohlo budít dojem estetického záměru. Stavby získávaly nesymetrické rozložení hmot, neboť symetrie byla považována za formový apriorismus. Uspořádání stavby se mělo řídit výhradně funkcí a provozní povahou interiéru. Purismus, který rovněž tíhl k nezdobnosti, přeci jenom zachovával v základních stavebních objemech tradiční zásady, a sice symetrii a celistvost. Naproti tomu funkcionalistické stavby se vyznačovaly nesouměrnými půdorysy. Určující zde bylo tvoření obývaného prostoru. Stejně důležitou roli hrálo osvětlení místností. Světlo přicházelo do interiéru velkými, často pásovými, okny. Stěna zde slouží jako nutný „obal“ vnitřního prostoru. Proti tomuto technicistnímu pojetí architektury se vymezovala linie, která uznávala estetická pravidla, a která do jisté míry hledala v moderní tvorbě poetiku, navazujíc tak na předchozí purismus. „Hrdinou“ tohoto směru se stal Le Corbusier. Podobnému obdivu se těšil Adolf Loos někdy také Otto Wagner. V emotivním směru hrál svou roli konstruktivismus. Nejednalo se ovšem o konstruktivismus, který by se zakládal na abstraktním expresionismu, který zazníval především v sovětské architektuře, nýbrž zde se jednalo o konstruktivismus založený na pravidelném rozmístování konstrukčních článků, například pilířů. Tato poloha konstruktivismu se blížila klasicizující tvorbě, která se pěstovala v Perretově okruhu.⁸³² Mohli bychom zde uvést Aloise Mezeru (1889–1945), který zbudoval pražské krematorium na Vinohradech⁸³³ (dnešní ul. Vinohradská, čp. 2263, 2264 a 2254/XII) v letech 1927–1929. V této stavbě se spojuje puristicko-funcionalistická tvarová jednoduchost a konstruktivní novoklasicismus, vyjadřovaný souměrností, sloupy a pilastry. Podnož stavby dostala je vynášena hranolovými sloupy. Nad touto podnoží se tyčí ústřední část stavby, obsahující vysoká okna, umístěná do jakýchsi lizénových rámců.⁸³⁴

Perretovský racionalismus patrně ovlivnil podobu Zemského výstaviště v Brně-Pisárnkách. Architekti tohoto areálu se řídili pravidly symetrie jak v rozvržení celku tak u

⁸³¹ Czumalo: Česká teorie architektury v letech okupace. 1990. 81-82.

⁸³² Petr Urlich: Klasický a abstraktní model1992. 41-44.

⁸³³ JAN E. SVOBODA / JINDŘICH NOLL / ESTER HAVLOVÁ: Praha 1919–1940. 2000. 155-156.

⁸³⁴ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 423.

jednotlivých staveb. Některé fasády byly z důvodů konstrukčních opatřeny soustavou nosníků, pravidelně rozmístěných. Pravidelné členění těchto technických staveb vnáší do výstaviště klasicistní moment. Jaroslav Valenta a Josef Kalous (1889–1958)⁸³⁵ na Zemském výstavišti zbudovali výstavní palác (1924–1927), jehož konstrukci tvoří železobetonový skelet. Základní konstrukční prvek tohoto skeletu představují železobetonové nosníky, které mají parabolický tvar a jsou rozmístěné v pravidelných rozestupech v rámci interiéru stavby. Na tyto nosníky dosedá střecha objektu. Jaroslav Valenta původně navrhoval nosníky polokruhového tvaru, což by více odpovídalo perretovskému pojetí. Nakonec zvítězily nosníky dynamického parabolického tvaru.⁸³⁶

Ve druhé polovině dvacátých let se architektonický vývoj „nové architektury“, jak se nazývala puristicko-funkcionalistická linie, odehrával mezi těmito dvěma póly, a sice mezi „vědeckým“ a „emocionálním“ funkcionalismem. Přibližně mezi lety 1925 a 1935 se oba směry vzájemně vyvažovaly, i když častěji převažovala vědecká poloha. Ve druhé polovině třicátých let získával převahu emocionální směr. Určitý názorový rozkol našli v uměleckém spolku Devětsil. Jeho teoretik Karel Teige hlásal, že architektura má vznikat výhradně na vědeckém a technickém základě. Teige odsuzoval jakékoliv citace palácové, zámecké nebo chrámové architektury. Odmítal monumentalitu. Kritizoval jakékoliv předem vypočítávané architektonické skladby, které měly navozovat umělecký dojem. Teige z těchto důvodů zavrhoval wagnerovský klasicismus, ale také Le Corbusiera, jehož tvorba se zdála být příliš estetizovaná.⁸³⁷ Vědecký funkcionalismus pěstovali Oldřich Tyl (1884–1939), Josef Fuchs (1894–1979)⁸³⁸ nebo Ludvík Kysela.⁸³⁹

Někteří funkcionalističtí architekti, jako např. Jaroslav FRAGNER (1898–1967) nebo Jaromír Krejcar (1895–1949)⁸⁴⁰ rozvíjeli funkcionalismus, který se neztotožňoval s radikálními představami Karla Teigeho. Někteří tvůrci uznávali vědecký základ architektury, ale nechtěli se vzdát její umělecké stránky. Pokoušeli se vnášet do svých děl určitou poetiku. V této „umělecké“ poloze funkcionalismu se kolem roku 1930 vyjímal Le Corbusier, architekt světového významu. O jeho pojetí se opíral český architekt Karel Honzík (1900–1966), který podporoval uměleckou stránku „nové

⁸³⁵ VLČEK 2002, 293.

⁸³⁶ KUDĚLKA 1998, 53-54.

⁸³⁷ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 250-266.

⁸³⁸ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 674-675; 189-190. Oldřich Tyl a Josef Fuchs byli autory Veletržního paláce (Paláce pražských vzorkových veletrhů, čp. 1500/VII) v Praze-Holešovicích v dnešní ul. Dukelských hrdinů. (1925–1929).

⁸³⁹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 250-266.

⁸⁴⁰ Pavel Vlček: Encyklopedie architektů.... Praha 2002. 339-340; 183-184.

architektury“. Honzík tuto „umělecky“ laděnou linii označil v polovině třicátých let jako „emocionální funkcionalismus“. Tato linie posilovala ve druhé polovině třicátých let. Také další zástupce „nové architektury“, Vít Obrtel, podrobil kritice Teigeho vyhocené stanovisko. Uměleckou stránku funkcionalismu chtěli zachovat architekti z Devětsilu, Evžen Linhart (1898–1949), Karel Stráník nebo Josef Havlíček (1899–1961). V okruhu časopisu Stavitel to byl především Adolf Benš (1894–1982), který pěstoval emocionální funkcionalismus⁸⁴¹ Podobně „umělecky“ nakládal s funkcionalismem architekt a urbanista Max Urban (1882–1959), který působil v letech 1934–1935 jako šéfredaktor časopisu Styl.⁸⁴² Urban působil na Barrandově v Praze-Hlubočepěch, kde vystavěl restauraci Terasy (1927–1929) v dnešní Barrandovské ulici a především komplex filmových ateliérů AB (čp. 322) na dnešním Kříženeckého náměstí (1931–1934).⁸⁴³

Kolem roku 1930 získala v českém funkcionalismu převahu vědecká linie. Bylo to z velké části způsobeno nastupující hospodářskou krizí. Volalo se po úspornosti a účelnosti. Úsilí se mělo soustředit nikoliv k vilám „zbohatlilů“, nýbrž k veřejným budovám a k bytovým domům pro nízkopříjmové skupiny. Nepřekvapuje, že zde podstatnou roli hrály kolektivistické představy. Jako příklad správné tvorby se udával sovětský konstruktivismus a německý Bauhaus, jemuž tehdy předsedal Mannes Meyer. Naopak Le Corbusier byl zavrhován jako „přísluhovač kapitalistického estétství“. Jako nejskalnější vyznavač vědeckého směru se opět projevoval Karel Teige. Tento proud se pěstoval v okruhu časopisu Stavba. Měl silnou pozici v dalších uskupení, ve Svazu socialistických architektů a Bloku architektonických pokrokových spolků (BAPS). V první polovině třicátých let se k vědecké linii připojili Jaromír Krejcar nebo Jan Gillar (1906–1967), autor tzv. francouzských škol v Božkově ulici v Praze-Dejvicích. V podobném duchu tvořili architekti z Pracovní architektonické skupiny (PAS). Byli to Karel Janů (1910), Jiří Štursa (1910) a Jiří Voženílek (1909–1987). Vědecká linie v této době přivábila Bohumíra Kozáka, Gustava Paula, Františka Čermáka, Ferdinanda Fencla nebo Oldřicha Starého, který tehdy působil jako šéfredaktor stavby. Radikální vědecké postupy bychom tehdy našli u ostřílených tvůrců, Adolfa Loose (1870–1930) a Pavla Janáka, který tímto způsobem řešil vinohradský Husův sbor v Dykově ulici

⁸⁴¹ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 263-314.

⁸⁴² Pavel Vlček: Encyklopedie architektů... Praha 2002. 678. Max (Maxmilian) Urban studoval architekturu na české technice v letech 1901–1906. Byl spoluzakladatel filmové společnosti ASUM.

⁸⁴³ Švácha: Od moderny k funkcionalismu. 1994. 307-311.

(1931–1933). Podobu této stavby určuje věž s obnaženou skeletovou konstrukcí, po vzoru konstruktivistické tvorby.⁸⁴⁴

První československá republika se ukázala jako období výrazné stylové různorodosti. V meziválečné době, nejen v Československu, pokračovaly tendence, které můžeme sledovat před první světovou válkou. Stále rezonovala moderna, rozvíjely se kubisticko-expresionistické postupy a naplno se prosadily puristicko-funkcionalistické snahy. Tyto zmíněné výtvarné proudy spojovalo vytváření geometrických abstraktních tvarů. Hledaly se tvary a kombinace tvarů, které nejlépe vystihnou podstatu architektury. Takové tvary mají být pokud možno jednoduché a přehledné. V „očistném procesu“ šla nejdál puristická a funkcionalistická tvorba. Zároveň bychom v této době našli návraty k mnohem strašším proudům. Prosazovalo se opět baroko, v pořadí už čtvrté. Velký ohlas měla lidová architektura, zejména na venkově, což souviselo mj. s hledáním kulturních kořenů „národa“. Takový návrat k domácí tradici se projevil také u sudetských Němců, kteří v architektuře často akcentovali formy převzaté z německého kulturního okruhu, vymezující se tak proti Čechům.⁸⁴⁵

Dalším podstatným výtvarným směrem meziválečné doby byl novoklasicismus. Ten představuje onu nadčasovou a nadnárodní tendenci. Jako tomu bylo často, i v této době můžeme sledovat několik souběžných klasicizujících tendencí. Tradičně zaměřený novoklasicismus zastupoval architekt Spielmann, který ve svém Petschkově paláci použil rozvržení hmoty i detaily, které silně vycházejí z klasické renesance 16. století a z klasicismu první poloviny 19. století. Pak zde byla linie, kterou zastupovali Engel a Roith, a která se rozšířila nejvíce. Tento směr se stal také nejvýraznějším nástrojem státní reprezentace mladé republiky. Tento proud představoval jakýsi kompromis mezi tradičním postupem a mezi radikálním purismem a funkcionalismem. Tento novoklasicismus využíval vysokých pilastrů. Vyznačoval se monumentalitou geometricky stylizovanými články. Třetí klasicizující linii zastupoval Josip Plečnik. Tento svérázný architekt přijal do svého výtvarného jazyka různé podněty, včetně antiky. Antické prvky jsou volně interpretovány a kombinovány s prvky jiného kulturního okruhu. Podstatná je zde hra a syntéza různorodých částí do harmonického

⁸⁴⁴ Švácha: *Od moderny k funkcionalismu*. 1994. 494-400.

⁸⁴⁵ Marin Horáček: *Za krásnější svět*. 2013. 122-130.; Czumalo: *Teorie architektury*....1990. str. 59-62.

celku. Čtvrtá novoklasicistní linie dospěla v očistném procesu nejdále. Tento novoklasicismus se prolíná s purismem. Podstatnou roli hraje vztah stěny a otvoru. Klasicistní charakter vyplývá ze souměrnosti a tvarové čitelnosti stavební hmoty. Jako výtvarné prostředky se uplatňují pilíře, sokly, římsy a někdy lizény, pilastry nebo pilíře vysokého řádu. Všechny jednotlivé části mají zpravidla jednoduchý kubický tvar. Tímto způsobem tvořili Kamil Roškot, Jan Zázvorka, Bedřich Feuerstein,

Jaroslav Rössler, Adolf Loos, Arnošt Wiesner nebo Alois Mezera.

Novoklasicismus byl ve dvacátých letech přijat jako hlavní směr státní reprezentace. Podobným vývojem procházelo více evropských zemí. Novoklasicismus byl zasažen podobně jako jiné směry této doby redukčním procesem. Vybíraly se „podstatné“ klasicistní principy, jako tektonika nebo souměrnost. Ty byly potom vylíčeny geometricky stylizovanými články. Tyto články, například sloupy, pilíře nebo římsy získávaly obvykle tvar kvádrů nebo válců. Detailní výzdoba se téměř neuplatnila. Místo výzdoby se často využívalo estetické působení kamene. Díky obkladům z ušlechtilého kamene působily fasády spolehlivě a zároveň úsporně, což se cenilo zvláště ve třicátých letech 20. století. Stávalo se ovšem, že prostředky, které nebyly vynaložené na výzdobu, se nakonec stejně použily na zaplacení kamenného obkladu. K tomu je potřeba dodat, že kamenný obklad, třeba i drahý, působí mnohem asketičtější dojem než zdobná fasáda. Zjednodušování tvarosloví mělo tedy dva hlavní důvody. Jeden důvod vycházel z dobové snahy po hledání základních výtvarných principů, které se měly vyjadřovat srozumitelně a tedy jednoduše. Další důvod souvisel s dobovým ideálem spořivosti, který posílil za hospodářské krize. Šlo o to, vyvolat dojem spořivosti. Hladká kamenná průčelí dokázala k tomuto dojmu přispět.

8) KLASICISMUS JAKO TÉMA TEORIE ARCHITEKTURY

OD 30. LET DO KONCE DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

Funkcionalismus, či „nová architektura“, se ve druhé polovině 30. let mohl pochlubit velkým počtem různorodých realizací. Tento stav přiměl některé architekty a teoretiky shrnout dosavadní vývoj nové architektury a zároveň ji zasadit do širších souvislostí. Často se řešil vztah tvaru a jeho působení na lidskou psychiku. Tyto myšlenkové úvahy často vycházely z dobového strukturalismu, který tehdy využívali

především Jan Mukařovský nebo Václav Richter. Podobným způsobem nahlíželi na vývoj moderní architektury Karel Honzík nebo Oldřich Stefan. Po ustavení Protektorátu Čechy a Morava (v březnu 1939) se stavební činnost na tomto území zpomalila, což se ještě více projevilo po vypuknutí války (1. září 1939). Na rozdíl od jiných druhů umění, které se mohly vyvíjet i v omezených podmínkách Protektorátu, zde zažívala architektura výrazné oslabení, a to především proto, že architektura ze všech uměleckých činností vyžaduje nejvíce času a prostředků. Navzdory, nebo možná díky, stavebnímu útlumu, se architekti a teoretici mohli věnovat architektuře z hlediska teoretického a teprve v průběhu války tak domýšleli otázky, které naznačila doba meziválečná.⁸⁴⁶

Skutečně realizované funkcionalistické stavby ukázaly rozpor teorie a praxe, to se týká také tzv. vědeckého směru. Radikální postoje, které nekompromisně hlásal Karel Teige, zůstávaly obvykle na papíře. I stavby, které vznikly pouze na základě „vědeckých“ kritérií, nikoliv na základě uměleckých záměrů, mohly bezděčně vzbuzovat v divácích a uživatelích umělecké zážitky. Zároveň se mnozí architekti nechtěli smířit s představou, že architektura má vytvářet „stroje na bydlení“, a neubránili se jistým uměleckým ambicím. Neudržitelnost přísného vědeckého stanoviska si uvědomovali architekti už ve dvacátých letech. Postupný vývoj ukázal, že umělecká, nebo psychologická, stránka architektury nemůže být zcela vymýcena. Psychologická povaha architektury posílila kolem roku 1935, začal převažovat tzv. *emocionální funkcionalismus*. Toto označení poprvé použil architekt a teoretik Karel Honzík, který se tak vymezoval proti vědecké linii funkcionalismu Karla Teigeho. Umělecké jevy, které se v nové architektuře projevovaly delší dobu bez teoretické opory „skalních funkcionalistů, přiměly některé myslitele a tvůrce k tomu, aby se znovu začaly zabývat psychologickými rozměry architektury.

Jako svérázné pokračování předválečného „vědeckého“ funkcionalismu se projevila výstavba baťovského Zlína. Uplatňovaly se zde železobetonové skelety. Vše mělo podřízeno konstrukčnímu racionalismu, působil zde příklad Augusta Perreta. Převažovalo zde technokratické pojetí, které se snažilo vědecky zorganizovat všechny funkce města, počínaje pochopitelně tovární výrobou, a konče volnočasovými aktivitami. Technokratický rozměr Zlína přitahoval řadu českých funkcionalistů. Architekt Jiří Voženílek nastoupil k Baťovi do projekční kanceláře v roce 1937.

⁸⁴⁶ CZUMALO 1990, 15-23.

Voženílka od té doby následovala řada architektů levicové avantgardy, například Vladimír Karfík, Karel Janů nebo Jiří Štursa. Je zajímavé, že levicově smýšlející avantgardisté se dali do služeb továrníka Bati. Po druhé světové válce výstavba Zlína pokračovala, v té době se do výstavby města zapojil např. Miroslav Drofa.⁸⁴⁷

Emocionální funkcionalismus od druhé poloviny 30. let

Architekti a teoretici, kteří se přikláněli k emocionální linii, se snažili vrátit k postupům, které stály na rovnovážném vztahu vědeckých a psychologických stránek architektury. Na psychologické, případně na emocionální účinky architektury upozorňoval zmíněný Karel Honzík (1900–1966) v letech 1937–1938, kdy upozorňoval, že stavební hmota vzniká na základě „*fyzioplastického přetváření*“.^{848 849} Psychologickému rozměru se věnoval ještě v letech 1941–1942 a v roce 1944.⁸⁵⁰ Honzík vymezil dva okruhy, kterými architektura působí na psychiku uživatelů. Jsou to „*1. dojmy získané obýváním, 2. dojmy získané výtvarným nazíráním*“.⁸⁵¹

Podobný zájem projevil teoretik architektury Oldřich Stefan (1900–1969).⁸⁵² Ve své stati >>Architektura, theorie a život<< (1942–1943) nabádal k tomu, aby v architektuře zvítězilo spojení konstrukčního a funkčního hlediska s hlediskem psychologickým či uměleckým. Stefan upozorňoval, že tímto způsobem přistupovali k architektuře mnozí velcí architekti., zejména pak Otto Wagner, jeden z otců moderní architektury. Podle Stefanova názoru se tento rovnovážný vztah narušil kvůli radikálnímu postoji vědeckého funkcionalismu, který záměrně opomíjel umělecký rozměr architektury.⁸⁵³

Na konci třicátých let také v památkové péči vzrostl zájem o psychologické otázky architektury. S tím souvisel nástup tzv. syntetické památkářské metody, která

⁸⁴⁷ HOROVÁ 2005, 46-51. Zlín byl v roce 1949 přejmenován na Gottwaldov.

⁸⁴⁸ Karel HONZÍK: Fyzioplastika. In: Stavba XIV. 1937–1938. 77-86. Citováno z: CZUMALO 1990, 19-22; 98.

⁸⁴⁹ Karel HONZÍK: Architektura jako fyzioplastická tvorba. Praha 1938. 1-12. Citováno z: CZUMALO 1990, 19-21; 98. Honzík zde používal výrazy jako >>fyzioplastická forma<< (*plnotvar*). Svou úvahu shrnul následovně: „*Krásou fyzioplastiky je krásou volného růstu za rovnováhou, je krásou plné služebnosti a dokončené formy*“.

⁸⁵⁰ Karel HONZÍK: Úvod do studia psychologických funkcí v architektuře. Praha 1944. Citováno z: CZUMALO 1990, 19-22; 98.

⁸⁵¹ Karel HONZÍK: Ke studiu psychologického účinku v architektuře. Život XVIII. 1942–1943. 58-60. Citováno z: CZUMALO 1990, 19-22; 98.

⁸⁵² VLČEK 2004, 623. Oldřich Stefan vystudoval pražskou techniku. Navštěvoval také filosofickou fakultu, obor dějiny umění.

⁸⁵³ Oldřich STEFAN: Architektura, theorie a život. Život XVIII. 1942–1943. 50-58. Citováno z: CZUMALO 1990, 81-83.

kladla důraz na harmonický celek všech částí v rámci jedné stavby nebo v rámci dané oblasti.⁸⁵⁴

Emocionální linie funkcionalismu rozšířila výtvarný rejstřík o zvláštní tvarové kreace, o zaoblené tvary nebo o expresivní tvary šikmo umístěné. Objevovala se často kulatá okna. Architekti tohoto směru často se inspirovali Le Corbusierovým příkladem. Zároveň se rozrostla barevná škála fasád. Vedle bílé barvy, která kolem roku 1930 měla v rámci funkcionalismu výsadní postavení, se ve druhé polovině dekády uplatnila na fasádách barva žlutá, oranžová nebo zelená.⁸⁵⁵

Funkcionalistická architektura pracovala s čistými plochami stěn, výtvarné prostředky byly omezené. O to větší pozornost se soustředila na vzájemné poměry hmot. Emocionálního účinku funkcionalistické architektury se dalo docílit několika způsoby. Častým emocionálním nástrojem bylo využívání organických, zaoblených tvarů. Touto cestou se vydal například Ladislav Žák (1900–1973), Vladimír Grégr, Vít Obrtel, Pavel Smetana (1900–1986), Richard Podzemný (1907–1987), Emanuel Hruška, nebo Adolf Benš. Dalšími prostředky, které sloužily emocionálním účinkům, byly šikmé tvary odvozené z kubisticko-expresionistické tradice. Tento postup předvedl Jan Rosůlek v nemocnici na Bulovce (1935–1936).⁸⁵⁶

Monumentalismus

V souvislosti s hledáním psychologického působení architektury někteří vyznavači funkcionalismu zaměřili pozornost na otázku monumentality, kterou se zabývali především teoreticky. Obecně tento zájem cílil na nadčasové principy a trvalé hodnoty. Zpravidla se využívalo nadsazené měřítko. V rámci funkcionalismu se prosadily dvě základní cesty, kterými se dalo dojít k monumentálnímu výrazu budov. První cesta spočívala v neklasických postupech. Zde rezonoval často expresionismus a experimentování s tvary. Druhá cesta se zakládala na využívání klasicizujících

⁸⁵⁴ CZUMALO 1990, 50-52.; HORÁČEK 2013, 243-244. Hlavním zástupcem >>syntetické metody<< se stal Václav Wagner (1893–1962) (*Analýza a syntéza v ochraně památek*, 1940). Wagner byl ovlivněn psychologickým pojetím Maxe Dvořáka. Syntetická metoda se vymezovala proti dosud převažující >>analytické památkové péči<<, jejíž postupy hájil např. Zdeněk Wirth. Analytická metoda navazovala, ovšem velmi svérázně, na odkaz Aloise Riegla. V analytické metodě se uplatňovalo odkrývání různých stylových vrstev dané stavby, třeba i na úkor harmonického celku. Byly zapovězeny jakékoliv harmonizující retuše nebo rekonstrukce. Stánka „vědecká“ zde převažovala nad „uměleckou“. Naproti tomu v syntetické metodě se kladl důraz na výsledné umělecké působení celku. K tomuto účelu se často používaly harmonizující retuše a citlivě uvážené rekonstrukce.

⁸⁵⁵ ŠVÁCHA 1994, 409-416.

⁸⁵⁶ ŠVÁCHA 1994, 442-443.

schémat.⁸⁵⁷ Především tato klasicizující cesta se zakládala na osvědčených estetických kvalitách symetrie, pravidelnosti, úměrnosti, vyváženosti nebo prostorové uzavřenosti. Tato tradiční kompoziční pravidla platila zároveň jako určující vlastnosti klasicismu.⁸⁵⁸ Jinak řečeno, základní výtvarné prostředky klasicismu umožňovaly ztvárnit stavbu monumentálně. Tímto tématem se zabývali architekti a teoretici architektury od poloviny 30. let až do konce druhé světové války.⁸⁵⁹ Například v roce 1941 vyšla kniha Olgy Frejkové, *Palladianismus v české renesanci*, kde se autorka zamýšlela nad pojmy klasičnosti a klasicismu.⁸⁶⁰ Zatímco před Protektorátem se monumentalita a také novoklasicismus vnímaly jako dokonalý prostředek státní reprezentace, v letech okupace nepřicházela v úvahu reprezentace suverénního státu. Monumentalita tehdy byla nahlížena jako nadčasový jev, který vychází z lidských potřeb.

Na úvod můžeme zmínit některé slovníkové definice tohoto slova. V Masarykově slovníku naučném bylo označení >>monumentální<< popsáno jako „*k pomníku se vztahující; velkolepý, mohutný, ve velkých rozměrech, velkém významu kulturním; v malířství protiklad >>intimního<<, drobnomalebneho*“.⁸⁶¹ Blažičkův a Kropáčkův slovník definuje monumentalitu v souvislosti s měřítkem. Stojí zde, že >>měřítko<< *1. ve výtvarném umění značí údaj o velikosti zpodobené lidské postavy, zejména v plastice, ale také v malbě. Mírou je zde střední tj. Průměrná velikost (170 cm), vyšší dává nadživotní, nižší podživotní měřítko. Značně nadsazené měřítko zpravidla vyjadřuje >>monumentální<< pojetí, nebo úsilí o monumentální účín díla. 2. V architektuře měřítko označuje jednak konkrétně poměr plánovaného výkresu k projektované skutečnosti, jednak opět celkový psychický účín stavby, přičemž jsou její rozměry srovnávány s průměrnou lidskou postavou.*“⁸⁶²

Definicí monumentality se zevrubněji zabývali architekti a teoretici ve 30. a 40. letech 20. století. Tito lidé se podíleli na pěstování soudobé nové architektury,

⁸⁵⁷ ŠVÁCHA 2005, 31-44 Strukturalistický estetik Jan Mukařovský upozornil že esteticky účinná forma se může zakládat jednak na (klasicistní) harmonii, a jednak na (neklasické) disharmonii, tedy na záměrné porušování rovnováhy a řádu.

⁸⁵⁸ CZUMALO 1990, 87-88. Obnovený zájem o monumentalitu se projevil v pořádání výstavy >>Monumentální umění<< (1940).

⁸⁵⁹ CZUMALO 1990, 89-90. Monumentalita se projevila jako zásadní téma v roce 1937, kdy se tímto tématem zabýval vlivný švýcarský časopis >>Das Werk<<. V rámci tohoto časopisu se k tomuto tématu vyjadřoval Petr Meyer, který se vyjádřil následovně: „*Dnešní historická situace architektury vyžaduje znovu se pohroužit do velkých epoch kulturních, dlouho právem postavených stranou, zpracovávat jejich svět tvarů možnostmi soudobé techniky, inspirovat se a pít z přímo nabízené kultury mízu zákonitostí a dokonalostí.*“ Mimo jiné pod vlivem časopisu >>Das Werk<< se otázkou monumentality začali zabývat i v Československu, především ve skupině architektů SIA v letech 1943–1944.

⁸⁶⁰ FREJKOVÁ 1941.

⁸⁶¹ Masarykův slovník naučný, IV. 1929, 1033.

⁸⁶² BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013, 128; 134.

především funkcionalistické, a zároveň tito lidé cítili potřebu zamýšlet se nad otázkami, které byly v počátcích funkcionalismu záměrně přehlíženy. Klíčovou přehlíženou otázkou byla zmíněná monumentalita.

Architekt Karel Hannauer (1906–1966)⁸⁶³ v roce 1944 popsal monumetalitu jako cosi, co „*směřuje vždy k pravidelnému seskupení esteticky dokonalých těles...*“ Co zároveň znamená „*estetickou určitost, materiální trvanlivost, tvarovou samozřejmost a nezávislost na časově krátkých uměleckých směrech*“.^{864 865}

Teoretik a historik architektury Oldřich Stefan v roce 1944 ztotožňoval monumentalitu a novoklasicismus. Podle něj oba tyto jevy by měly znamenat „*snahu po rozumově probudované, přitom však i citlivě odvážené formě*“.⁸⁶⁶ Stefan zároveň odrazoval historizující povrchní klasicismus. Tvrdil, že monumentalita „*musí vyjít z nás a z naší doby*“.⁸⁶⁷ Podle Stefana se musí zdroje monumentality vědecky poznat, a to především na základě sledování příkladů z minulosti. Pak bude možné tyto vypozerované zákonitosti aplikovat v nové architektuře.⁸⁶⁷

Do diskuzí ohledně monumentality se také zapojil architekt Antonín Engel, nejvýraznější zástupce české klasicizující architektury 20. století. Engel podobně jako Meyer nebo Stefan zdůrazňoval, že monumentality se dá nejlépe dosáhnout pomocí klasicistních postupů. Engel si uvědomoval, že tzv. nová architektura, založená pouze na plnění utilitárních potřeb, není schopna řešit úkoly monumentální povahy. K tomuto názoru dospěl nejpozději v roce 1938, kdy se konala soutěž na úpravu Staroměstské radnice, kdy se redukovaný funkcionalismus ukázal být nepoužitelný.⁸⁶⁸ Klasicista Engel se už v roce 1922 pokusil vystihnout podstatu monumentality: „*Podstatou monumentálního tvoření jest vtisknouti formě nové ráz věčnosti a formě staré, přejaté,*

⁸⁶³ VLČEK 2004, 214.

⁸⁶⁴ Karel HANNAUER: Úvodní přednáška. In: Problém monumentality v architektuře. Architekt SIA (Spolek inženýrů a architektů) XLIII. 1944. 162 ad.; Citováno z: ŠVÁCHA 1994, 448; 494.

⁸⁶⁵ CZUMALO 1990, 87-88. Karel Hannauer se vyjádřil v časopisu Architekt SIA v roce 1944 takto: „*Úzce chápaný funkcionalismus nemohl svým pojetím a tvarovým inventářem nadlouho vyhovět smyslovému světu člověka (jeho mimoestetickému nazírání, psychickým jeho potřebám jako individua i sociologické struktury lidské společnosti jako celku. Tak generalizací životních (materiálních i psychických) potřeb zastánci výlučného funkcionalismu programově zavrhovali stavby podstaty symbolické, jež byly pro ně neúčelné a zbytečné. O nutnosti specifického pojetí skladby ‚vyššího stylu‘ stavebních forem a prostorů, jež by nesly znaky nadčasovosti ve smyslu symbolickém se zapojením na kulturní tradici (stavby státně – národně – nábožensky manifestační, mluvící určitým architektonickým patosem) mnozí funkcionalisté mlčeli ...*“.

⁸⁶⁶ Oldřich STEFAN. In: Problém monumentality v architektuře. Architekt SIA XLIII. 1944. Citováno z: ŠVÁCHA 1994, 448; 494.

⁸⁶⁷ Oldřich STEFAN: Sloh a architektura. Praha 1940. Citováno z: CZUMALO 1990, 87-90.

⁸⁶⁸ CZUMALO 1990, 90-91.

ráz současnosti“.⁸⁶⁹ Engel se zabýval monumentalitou a klasicismem v první polovině 40. let. Co se týče klasicismu, nenabádal k jeho historizující nápodobě, nýbrž prosazoval „*nové pojetí starých pravd a forem, kterých zkušený architekt se nikdy nevzdává, alespoň ne do té doby, doku vývoj nedospěl výše*“.⁸⁷⁰ Engel se zároveň vyjádřil o monumentalitě těmito slovy: „*monumentalita je metafyzického původu ...vrcholný projev vůle po nehybném, trvalém, věčném, co stojí nad vrtkavostí věcí všedních*“.⁸⁷¹

Do těchto rozprav zasáhl Stanislav Semrád, který shrnul Mayerovy, Hannauerovy a Engelovy myšlenky. Na základě tohoto shrnutí vyplývalo, že monumentální stavba představuje památník, přenášející určitou myšlenku do budoucnosti. Číslo časopisu Architekt SIA z roku 1944, které bylo věnováno otázkám monumentality, obsahovalo závěrečné shrnutí, které zohledňovalo zmíněné příspěvky. Shrnutí stálo na dvou klíčových bodech, „*především, že monumentalita v architektuře se nerozlučně pojí vždy s otázkou vnitřního obsahu, že se jí téměř vždy vyjadřuje něco nadužitkového, mimořádného nebo až posvátného. A za druhé, že otázka monumentality v architektuře vždy souvisí s otázkou formy, jejího měřítka a souvislosti s okolím, formy, která u architektonických děl opravdu monumentálních vyjadřuje srozumitelně vnitřní rovnováhu a duchovní život společnosti té které doby*“.⁸⁷²

Otázka monumentality v sakrální architektuře

Řešení monumentality vyplývalo také z toho, že zástupci nové architektury se museli vypořádat s tradičními architektonickými typy, jinak řečeno, v průběhu času se vyvinuly určité tvary, které vyjadřují účel nebo úkol dané stavby. Takovým tradičním ustáleným typem je kostel. Už meziválečném období se v rámci funkcionalismu objevily chrámové stavby, které využívaly určitý ustálený typ. Týká se to například Gočárova kostela sv. Václava na náměstí Svatopluka Čecha v Praze-Vršovicích (1929–1930),⁸⁷³ a nebo kostela sv. Anežky v Praze-Spořilově (1930–1932).⁸⁷⁴ Později, za německé okupace vyrostl kostel sv. Jana Nepomuckého v Praze-Košířích (1940–1942)

⁸⁶⁹ In: revui Styl. 1922. citováno z: ŠVÁCHA 1998, 16-17.

⁸⁷⁰ Antonín ENGEL: Podstata monumentality v architektuře. In: Problém monumentality (Otázky a názory). Architekt SIA XLIII. 1944. 162-184.; Citováno z: CZUMALO 1990, 90-91; 110.

⁸⁷¹ Antonín ENGEL: Problém monumentality v architektuře. In: Architekt SIA XLIII. 1944. Citováno z: ŠVÁCHA 1994, 191-195.

⁸⁷² Problém monumentality. Architekt SIA XLIII. 1944. 183-184. Citováno z: CZUMALO 1990, 91-92; 110.

⁸⁷³ VLČEK 2004, 199-200.

⁸⁷⁴ SVOBODA/NOLL/HAVLOVÁ 2000, 166-168. Kostel sv. Anežky na Spořilově (Roztylské náměstí) vznikl v letech 1930–1932 podle návrhu Vlastimila Brožka a Karla Polívky.

podle návrhu Jaroslava Čermáka.⁸⁷⁵ Po polovině třicátých let a zvláště v první polovině čtyřicátých let zesílila potřeba se s církevní architekturou vyrovnat také teoreticky. Stávalo se totiž, že teorie a praxe často nekráčely stejně rychle. Jeden z prvních „moderních architektů“, který ve své tvorbě docenil ustálené motivy, byl Leopold Bauer (1872–1938). Tento krnovský rodák vzešel z modernistické Wagnerovy školy. Bauer v letech 1932–1938 zbudoval opavský kostel sv. Hedviky, kde se spojuje „modernistický“ redukční přístup s tradičními tvary. Tyto tvary, nebo vzorce, slouží k přehlednosti a srozumitelnosti. Průčelí stavby naznačuje na základě sémantiky architektury, že se jedná o kostel. Dá se tak usuzovat podle gradace hmoty s vysokou střední věží. Kostel vrcholí nástavcem s křížem. Fasádu kostela pročeňují souměrně rozmístěné vysoké lizény a římsy. Nad portikem se nachází kruhové okno. Bauer popsal své pojetí architektury v roce 1912: „*Nepokouším se pro originalitu dát kostelu formu větrného mlýna nebo plynoměru, zámku podobu krabičky od cigaret, a jsem zcela spokojen, když kostel a zámek skutečně vypadají jako kostel a zámek.*“⁸⁷⁶

Otázkou chrámových staveb se teoreticky zabýval architekt Jan Sokol v roce 1940. Architektovy úvahy souvisely s jeho projektem farního kostela v Bařově (Otrokovicích). Jan Sokol se už v meziválečné době zamýšlel nad ztvárněním chrámových staveb, hledal odpovídající monumentální výraz těchto staveb, ale pro docílení monumentality Sokol nenásledoval klasicistní vzory.⁸⁷⁷ Svůj názor vyjádřil následovně: „*že nové umění vznikne tak, jako tomu byl vždy v minulosti, tam, kde myšlenka může působit nejvolněji, nejsvobodněji, bez rušivého vlivu lidských potřeb, utvářejíc hmotu pouze dle nutností svých ... že kostel je snad dnes úlohou snadnější než kterákoliv jiná stavba*“.⁸⁷⁸

Otázka monumentality také zaznívala v úvahách o podobě krematorií. Krematoria představovala poměrně nový stavební úkol, který se začal významněji řešit po první světové válce, jak dokládá například Mezerovy návrhy a realizace v této oblasti. Krematorium mělo podle představ architektů a teoretiků plnit dvě zásadní úlohy, jednak mělo zajišťovat kremaci a jednak mělo poskytovat důstojné a srozumitelné prostředí pro obřad.⁸⁷⁹ Jako řešení tohoto druhého úkolu se nabízelo navazování na chrámovou architekturu. Zároveň zde rezonovala klasicizující linie, která

⁸⁷⁵ VLČEK 2012, 738-739.

⁸⁷⁶ HORÁČEK 2013, 225.

⁸⁷⁷ ŠVÁCHA 2005, 63-73.

⁸⁷⁸ Jan SOKOL: Kostel. In. Volné směry XXXVI. 1940–1941. 80-89. Citováno z: Czumalo 1990, 88-89.

⁸⁷⁹ CZUMALO 1990, 88-89.

se vyvíjela v rámci emocionálního funkcionalismu od poloviny 30. let, a která zároveň odkazovala k prastarým antickým tvarům. Ve 40. letech proběhlo několik zásadních soutěží, ve kterých se tato problematika řešila. V roce 1943 byla vypsána soutěž na návrh ideálního návrhu krematoria, které se mělo dočkat realizace v Třebíči a v Jeroměři. Ve stejné době se uvažovalo také o zřízení krematoria v Kolíně, jehož obřadní síň měla zároveň sloužit jako katolická hřbitovní kaple. Soutěže se zúčastnilo 57 návrhů. Architekti Čeněk Musil, Karel Honzík a Vojtěch Kerhart se ve svých návrzích inspirovali antickými peristyly. Podle návrhu Emanuely a Josefa Kittrichových mělo kolínské krematorium vypadat jako prostylos. Architekti Emanuel Hruška, František Čermák a Gustav Paul využívali ve svých návrzích sémantiky materiálu. Některé návrhy využívaly skulptivních tvarů, jak zamýšlel Jindřich Krise, nebo Karel Honzík společně s Vojtěchem Kerhartem. Další výtvarná poloha, která se v návrzích objevila, by se dala označit jako klasicizující proud založený na kotěrovské moderně. V tomto duchu pojal své návrhy především Jaroslav Rössler. Jako vítěz soutěže byl zvolený návrh Josefa Havlíčka.⁸⁸⁰ Havlíček v tomto svém návrhu počítal s monumentálním účinkem, neodvolával se však antických ani klasicizujících předloh. Prostor obřadní síně měla zakrývat sklobetonová skořepinová klenba.⁸⁸¹

Klasicizující funkcionalismus ve 30. a 40. letech

Architekti se snažili vystihnout v architektuře to podstatné. Chtěli přitom využívat základní ryze architektonické prostředky. Klasicizující funkcionalismus se projevil jako zvláštní odnož emocionálního funkcionalismu. Omezené výtvarné prostředky neposkytovaly příliš výtvarného prostou. To, co takovým stavbám dávalo klasicizující ráz, vyplývalo ze souměrnosti a vzájemných poměrů a vztahů hmot. Takové stavby bývaly obvykle rozděleny do tří výškových zón, na parter, dřík a římsu. Využívaly se často sloupové portiky. Na fasádách se uplatňovalo kámen nebo spárování. Fasády mohly být členěny lizénami nebo pilastry vysokého řádu.⁸⁸² Ve srovnání s vědeckým funkcionalismem se zvětšilo plastické působení. Okna začala být více „utopená“, tím více vynikl kontrast oken a mezilehlých úseků zdiva. Kládl se přitom důraz na souměrnost a vzájemné poměry oken a mezilehlých zdí, které na fasádě

⁸⁸⁰ Veřejná soutěž na návrh krematoria v Kolíně. In: Krematorium. Veřejné soutěže z r. 1943. Jaroměř – Třebíč – Kolín (ed. Oldřich Starý / Josef Kittrich). Praha 1946. 38-39.; Citováno z: CZUMALO 1900, 88-89; 110.

⁸⁸¹ ŠVÁCHA 2005, 65-66.

⁸⁸² ŠVÁCHA 2005, 65-67.

vytvářely pravidelný rastr. Tento výtvarný proud se podobá puristickým stavbám z dvacátých let. Patrně první takový redukovaný klasicismus, či „svlečený klasicismus“ (*stripped classicism*) předvedl Adolf Loos, když postavil obchodní dům Goldman & Salatsch v letech 1909–1911. Určitou předzvěst radikálně očištěného klasicismu bychom našli na přelomu 18. a 19. století, především v okruhu tzv. „revoluční architektury“ ve Francii nebo ve strohé „kasárenské“ výstavbě v habsburské monarchii.⁸⁸³ V českém prostředí pěstovali klasicizující funkcionalismus především Jaroslav Fragner (1898–1967), Josef Gočár, Kamil Roškot nebo Milan Babuška.⁸⁸⁴

Podle návrhu architekta Babušky (1884–1953)⁸⁸⁵ vznikla v letech 1935–1941 dvojice staveb, Národní technické muzeum a Zemědělské muzeum v Kostelní ulici v Praze-Holešovicích (čp. 1300 a 1320). Konstruktivní systém obou staveb je tvořen železobetonovým skeletem. Obě stavby zakrývají ploché střechy. Široká obdélná průčelí obou staveb jsou třípatrová. Spodní část fasády vymezená zvýšeným přízemím obsahuje sokl, který je hmotově i barevně odlišen od vyšších částí fasády. Na fasádách obou muzeí se nachází střední rizalit s hlavním vstupem do budovy. K tomuto vstupu vedou schody, které překonávají přibližně 1,5 výškového rozdílu terénu a vstupu.

Střední rizalit je u obou muzeí zdůrazněn vysokými kvádrovými pilíři, které stoupají nepřerušovaně od vstupu až do úrovně nejvyššího patra. Po obou stranách vstupního rizalitu nalezneme stejné řešení fasády. Střídají se zde široká obdélná okna s mělkými lizénami,⁸⁸⁶ které probíhají mezi prvním a třetím patrem. Rovněž na bočních fasádách nacházíme střídání oken a vysokých lizén. Spodní soklové části fasád neobsahují lizény, působí plošněji. Na fasádách těchto dvou muzeí hraje velkou roli kombinace materiálů. V soklové části a na pilířích rizalitu se vyjímá světle šedý kamenný obklad. Na zbytku stavby se uplatňuje cihlový materiál. Národní technické muzeum obsahuje na rozdíl od zemědělského muzea kruhová okna na boční fasádě.

Architektura 30. a 40. let v okolní Evropě

V Československu docházelo ve druhé polovině 30. let k prolínání funkcionalismu a klasicizujícími linií, jak dokládají zmíněné Babuškovy muzejní budovy. Tento stylová poloha se neomezovala pouze na české prostředí, projevovala se v Evropě od 20. let a posílila ve 30. letech. V této době se v evropském prostředí projevil

⁸⁸³ HORÁČEK 2013, 127-130.

⁸⁸⁴ ŠVÁCHA 1994, 390; 448-455.

⁸⁸⁵ VLČEK 2004, 35-36. Milan Babuška studoval na české technice od r. 1903.

⁸⁸⁶ VLČEK 2012, 516-518. Jsou zde použita okna tzv. chicagského typu.

tzv. >>Nová tradice<<, která byla reakcí na radikální modernismus své doby. Nová tradice, jak název napovídá, se snažila držet krok s moderní dobou, ale zároveň chtěla navázat na tradiční architektonická schemata, která by umožňovala architektonické dílo učinit srozumitelnějším a psychologicky uspokojivějším. Nová tradice zahrnovala několik proudů. Jedním proudem bylo pěstování regionální či „lidové“ architektury, což se projevilo v Československu v díle Dušana Jurkoviče, nebo v Německu, kde se tehdy prosadil tzv. *Heimatstil*.⁸⁸⁷ Další proud Nové tradice představoval onu zmíněnou syntézu radikálního modernismu a novoklasicismu. Tato syntéza pak zpravidla vedle k tzv. *svlečenému klasicismu*. Zde se využívala klasicistní schemata, ovšem zbavená tradičních klasicistních detailů. Tento destilovaný klasicismus je zde vyjádřen redukovanými tvary, zpravidla základními geometrických tvary. Dodržuje se souměrnost a tradiční rozdělení fasády na sokl, dřík a korunní římsu. Fasády jsou často prolomeny vertikálně orientovanými otvory. K monumentálnímu výrazu těchto staveb přispívají velké skoky mezi měřítky. Jako výrazný nástroj monumentalitě se zde objevují vysoké pilíře, které jsou obvykle redukovány do kvádrového tvaru. Tomuto pojetí jsou např. blízké Babuškovy pražské muzejní stavby z přelomu 30. a 40. let. V oficiální architektuře Třetí říše se uplatnila geometricky stylizovaná sochařská výzdoba, která ovlivňovala siluetu dané stavby. Často se jednalo o stranické symboly, především orlice nebo hákové kříže. Tato symbolika mohla být znázorněna také reliéfně. Podobné redukovaný klasicismus, ovšem bez nacistické ikonografie, byl přijímán v různých režimech této doby, ať už demokratických nebo totalitních. Tento architektonický proud se těšil velké oblibě v Německu za Výmarské republiky. Tento proud se stal oficiálním stylem nacistického Německa.⁸⁸⁸ Po nástupu nacistů k moci navrhovali v tomto duchu architekti jako Albert Speer nebo Ludwig Ruff.⁸⁸⁹ V nacistické Třetí říši byl tento redukovaný (novo)klasicismus oceňován mj. proto, že v sobě smiřoval abstraktní modernismus, který vycházel z revolučních představ, s klasicismu, který vyjadřoval nadčasové zákonitosti a umožňoval snadnou čitelnost. Spojení těchto dvou formálních principů, tedy modernosti a tradiční srozumitelnosti, či sémantiky, architektury, souznělo s myšlenkovým nastavením nacismu. Tato ideologie spojovala moderní průmysl s národními tradicemi. Bylo to spojení revoluční dynamiky a úcty k ustálené

⁸⁸⁷ HORÁČEK 2013, 122-125. >>*Heimatstil*<< představoval regionálně laděnou německou architekturu. Tento směr pěstoval především Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), který se touto tvorbou zabýval už před první světovou válkou. Tento architekt se načas sblížil s Nacistickou stranou, stal se jejím členem.

⁸⁸⁸ ŠVÁCHA 2005, 63-64. Jeden z prvních, kdo pro nacisty navrhoval stavby, byl Paul Troost.

⁸⁸⁹ HORÁČEK 2013, 125-130.

hierarchii.⁸⁹⁰ Ve stejné době se také sovětská architektura přikláněla ke klasicistním předlohám, když byl ustanovený nový oficiální směr, socialistický realismus. Tento návrat se vyznačoval smyslem pro zdobnost. Míra zdobnosti tohoto stylu se blížila uměleckému výrazu historismu. Sovětský styl představoval svérázný návrat k historismu (viz kapitola 9), zatímco architektura nacistického Německa předváděla abstrahovaný nadčasový klasicismus.⁸⁹¹

Klasicizující tendence v české architektuře druhé poloviny 40. let

Druhá světová válka přinesla útlum stavební činnosti. Tento jev posílil v roce 1942, kdy vyšel zákaz všech novostaveb, které nesloužily k vedení totální války. Architektonické myšlení se soustředilo především do teoretických úvah a návrhů.⁸⁹² Po skončení války se opět projevila snaha navázat na přerušovaný vývoj. Stále měly zásadní význam funkcionalismus a technokratické principy. Tato linie se promítala do výstavby bytových domů. Zároveň pokračoval klasicizující funkcionalismus. Tento proud se objevil během architektonické soutěže na návrh Národního shromáždění na Letné v roce 1947. Dva návrhy na tuto stavbu byly pojaty v klasicizujícím duchu. Jeden návrh vzešel od architektů Víška (1890–1966), Grunta a Zavřela. Druhý návrh pocházel od architektonické dvojice Fragner (1898–1967) – Makovský.⁸⁹³ Tito architekti pojali svůj návrh v monumentálním klasicizujícím duchu. Projevovalo se zde nadsazené měřítko. Do vstupního portiku se mělo vcházet po výrazném schodišti. Návrh počítal s vysokými kvádrovými pilíři, které by zvýrazňovaly portikus, a které by byly předsazeny před samotné tělo stavby. Stavbu měl zakrývat vodorovný překlad. Zároveň bylo navrženo rozměrné sousoší, kterým stavba vrcholila. Estetické působení fasády mělo zajišťovat kvádrové kamenné zdivo. Architekti chtěli opatřit vrchní část stěn výrazným vlysem, ozdobeným reliéfy.⁸⁹⁴

Konec německé okupace umožnil také to, že se dalo pokračovat v rekonstrukcích Pražského hradu, které byly po ustavení Protektorátu zastaveny. Po roce 1945 se na rekonstrukci Hradu podíleli Pavel Janák (1882–1959) a Otto Rothmayer

⁸⁹⁰ URLICH 1992, 54-58.

⁸⁹¹ HORÁČEK 2013, 125-130.

⁸⁹² ŠVÁCHA 2005, 35-37.

⁸⁹³ VLČEK 2004, 695; 183. Jaroslav Fragner se stal neoficiálním architektem Pražského hradu v roce 1956, tedy po smrti svého předchůdce Pavla Janáka.

⁸⁹⁴ ŠVÁCHA 2005, 67-69. V této době (v roce 1948) proběhla podle návrhu Jaroslava Fragnera přestavba auly v Karolinu. Zde se monumentální výraz prostoru spojil se skromností a civilností. Jako inspirace tohoto prostoru posloužila severská architektura, např. architekt Alvar Aalto.

(1892–1966).⁸⁹⁵ Podle Janákova návrhu byla Jízdárna přestavěna na výstavní síň. Rothmayer, navazoval na svého učitele a předchůdce Josipa Plečnika, využívaje střízlivých čistých tvarů a ušlechtilých materiálů. Architekt opatřil Tereziánský trakt vřetenovým schodištěm, dokončeným v roce 1951. V letech 1939–1954 se zabýval přestavbou Schodišťové (Rothmayerovy) síně. Architekt Rothmayer tento rozlehlý prostor pojal střízlivě, až minimalisticky. Na podélných stranách síně se v pravidelných rozestupech vyjímají pilíře, nebo mohutné vysoké úseky zdiva- Prostory mezi těmito pilíři jsou vodorovně rozděleny tenkými deskami do tří pater. Prostor je zakrytý kazetovým stropem. Tento prostor působí ukázněně, až asketicky. Hlavní pozornost je zde soustředěna na rytmus a pravidelnost. Zmíněné úseky zdiva mohou navozovat dojem vysokého sloupového řádu. Kazetový strop se ještě zřetelněji podobá klasickým schémátům.

Kdybychom chtěli popsat, jak spolu souvisely monumentalismus a klasicismus, mohli bychom uvést dvě realizace z přelomu 40. a 50. let. Je to Fragnerova přestavba Karolína, především jeho auly (dokonč. 1948), a Rothmayerova přestavba Hradu, především Schodišťová haly (dokonč. 1954). Oba tyto podniky spojovala potřeba reprezentace, a proto se v obou případech musel řešit problém monumentality, kterým se řada myslitelů zabývala nejpozději od konce 30. let. Oba architekti také shodně navazovali na své funkcionalistické „kořeny“. Zásadní rozdíl obou realizací spočíval v tom, že Fragnerova aula v Karolinu byla zakryta stropem, kde se uplatnily křivky, organické tvary odvozené nejspíš ze skandinávské architektury, kdežto Rothmayerova hala na Hradě obsahuje na stěnách i na stropě pravidelné rastry. Mohli bychom tedy Fragnerovu aulu označit jako monumentalismus organický a Rothmayerovu halu jako monumentalismus klasicizující.⁸⁹⁶

Je ovšem záhodno přiznat, že obliba redukováného klasicismu klesla. Ačkoliv se tento styl pěstoval v různých státech, v očích lidí příliš souvisel s architektonickým projevem nacistického Německa. Hlavní slovo tedy získal internacionální styl, tedy funkcionalismus, který nebyl zatížen žádnými ideovými obsahy. V zemích, které se po druhé světové válce ocitly v sovětské sféře vlivu, se v 50. letech uplatnil klasicizující styl, odvozený ze sovětských předloh (viz níže).⁸⁹⁷

⁸⁹⁵ VLČEK 2004, 273-274; 561-562.

⁸⁹⁶ ŠVÁCHA 2005, 63-69.

⁸⁹⁷ URLICH 1992, 54-58.

9) KLASICISMUS A SOCIALISTICKÝ REALISMUS

Druhá světová válka přinesla obrovské ztráty na životech i na majetku. Na většině evropského kontinentu probíhala poválečná rekonstrukce a s tím související stavební činnost. V prvních poválečných letech se stavebnictví soustředilo na výstavbu bytových domů, tzv. „*dvouletkových*“. Potřeba rychlé a levné výstavby přispěla k tomu, že se navazovalo na funkcionalistické postupy. Poválečný funkcionalismus se na rozdíl od starší etapy vyznačoval větší robustností, což bylo způsobeno mj. rychlou hromadnou výstavbou. Levicová avantgarda, která byla hlavní oporou meziválečného funkcionalismu, se nyní domnívala, že může poskytnout výdobytky nové architektury všem vrstvám společnosti. Skutečnost se však lišila od zmíněných představ. Ze Sovětského svazu, který se těšil úctě nejen u levicových intelektuálů, začal prosakovat oficiální sovětský styl, který dostal označení socialistický realismus („*sorela*“).

V Sovětském svazu se těsně po Říjnové revoluci (1917) prosazoval radikální avantgardní směr, konstruktivismus, který v podstatě oslavoval výdobytky techniky. Abstraktní expresionistické tvary zde tvořily svérázné pomníky moderního pracujícího člověka. Tato avantgardní linie určovala podobu sovětské tvorby ve 20. letech. Ale nejpozději od roku 1932 byl tento revoluční styl v Sovětském svazu zatracen jako kosmopolitní úchylka, která slouží imperialistickým zájmům. Stalinovi poradci, teoretici a někteří umělci přispěli k šíření nového stylu, který byl nazván socialistický realismus. Tento směr se v rámci sochařské a malířské tvorby jednoznačně rozešel z dosavadním abstraktním a „příliš intelektuálním“ vývojem. Rozhodující byla srozumitelnost. Vše mělo být zpodobněno „realisticky“ a názorně, což zajišťovalo, že toto umění bude srozumitelné širokým vrstvám. V architektuře se dá těžko hovořit o realistickém zobrazování. Ovšem i v této architektuře se kladl důraz na srozumitelnost, tu zajišťovalo především klasicizující tvarosloví fasád a názorná malířská a sochařská výzdoba. Velký podíl na šíření nového stylu měl Andrej Ždanov (1896–1948), který od roku 1934 působil jako Stalinův kulturní mluvčí. Ten vyzýval umělce, aby se vystříhali všech západních buržoazních vlivů. K těmto západním vlivům byly ovšem řazeny avantgardní směry, spojené často s levicovými myšlenkami, včetně funkcionalismu a konstruktivismu, který se mimochodem zrodil v Sovětském svazu.

Klasicizující tvarosloví *sorely* mělo jistě předobraz v imperátorském klasicismu carského Ruska. První výrazný ruský šířitel klasicismu, car Petr Veliký, se důkladněji seznámil s klasicismem ve Francii. Když potom nechal kolem roku 1700 vybudovat

Petrohrad, prosazoval klasicistní tvarosloví. Tím, že se rozhodl pro toto tvarosloví, se alespoň formálně přihlásil k evropskému kulturnímu okruhu, o což usiloval.

Klasicismus představoval nadčasový a nadnárodní princip. V sovětské architektuře začal ve třicátých letech vítězit internacionální, ale tradiční, klasicismus nad internacionálním konstruktivisticko-funcionalistickým směrem, který postrádal onu kýženu čitelnost. V roce 1937 se konal sjezd Svazu sovětských architektů, z něhož plynulo zásadní poselství, že také architektura podřídí socialistickému realismu. Taková architektura měla navazovat na vybrané úseky národní tradice, zároveň měla využívat nejnovější konstrukční technologie.⁸⁹⁸

Vzhledem k tomu, že sovětská Rudá hrála klíčovou roli při porážce nacistického Německa, získal Sovětský svaz v Evropě mnoho vděčných obdivovatelů. Skutečně, Sovětský svaz se pro většinu Evropanů stal zachráncem a jeho vůdce Josef Stalin novým spasitelem. Zároveň se rozšířilo přesvědčení, že krvavé světové války byly projevem zkažené kapitalistické společnosti. Mnoho lidí věřilo, že sovětský model nabízí politickou a kulturní alternativu. Řada lidí nejen v Československu, upřímně vstupovala do Komunistické strany. Zatímco v meziválečném období se komunistické myšlenky ocitaly většinou na okraji společnosti, často pěstované levicovými umělci a intelektuály, po druhé světové válce se stal komunismus skutečně masovou politickou silou. Dominantní pozici komunistické strany v Československu prokázaly už volby v roce 1946. Spojenecké vazby se sovětským prostředím se týkaly i přebírání kulturních a uměleckých představ. V roce 1947 se v Československu konala umělecká výstava, kde nejvíce byla ceněna právě díla vytvořená v aktuálním sovětském stylu. Od roku 1948, kdy se komunisté v Československu chopili absolutní moci, se vazby k sovětské kultuře posilovaly. Na přelomu 40. a 50. let získal výsadní postavení socialistický realismus v nově ustanovených sovětských satelitech, mezi něž patřilo Polsko, Československo nebo Maďarsko.

Do té doby většina československých avantgardních architektů vkládala naděje do funkcionalismu, do tvorby Le Corbusiera, Wrighta a sovětského konstruktivismu. Ale právě po druhé světové válce byla funkcionalistická linie postupně vytlačována, což se projevovalo především v oficiální výstavbě. Dobře tento vývoj ilustruje osud Karla Teigehe. Tento stěžejní zastávce funkcionalismu ve 20. a 30. letech bojoval proti všem „herezím“, které se pouze tvářily pokrokově, ale ve skutečnosti sloužily kapitalistům.

⁸⁹⁸ DEMPSEYOVÁ 2002, 168-170.

Jako příklad takové „*pravicové úchylky*“ uváděl jednoho z hlavních průkopníků nového umění, Le Courbisiera. Na přelomu 40. a 50. let byl sám levicový intelektuál Karel Teige dočkal odsouzení, neboť podle mínění sovětsky orientovaných umělců a myslitelů se dopustil „*pravicové úchylky*“, vyznává kosmopolitní a buržoazní funkcionalismus. Funkcionalistickou tvorbu tak postihl stejný osud jako sovětskou konstruktivistickou architekturu na počátku 30. let.^{899 900}

Československá levicová avantgarda vzhlížela k Sovětskému svazu jako k odvážnému pokusu o zřízení nové společnosti. Českoslovenští avantgardní umělci věděli, že v jejich obdivovaném Sovětském svazu se od třicátých let pěstuje socialistický realismus, ale zároveň tento jev dlouho pokládali za ruské specifikum a po válce věřili, že se bude podporovat pluralita uměleckých forem. Takové představy se patrně projevovaly u moderních architektů, kteří se často sdružovali ve spolcích, jako byla Pracovní architektonická skupina (PAS) a nebo Blok architektonických pokrokových spolků (BAPS). Po únoru 1948 byla veškerá architektonická tvorba v Československu podřízena tzv. Stavoprojektům, což byly rozsáhlé státní projektové ústavy. Stavebnictví se mělo řídit podle těžkého průmyslu, který se měl stát rozhodujícím rezortem v Československu. Prosadila se výrazná industrializace a typizace, projekční kanceláře navrhovaly obvykle podle vzorníků.

Utváření socialistického realismu v Sovětském svazu

Jako jediná správná cesta se brzy ukázal socialistický realismus. Tento umělecký směr navazoval jednak na technokratický odkaz konstruktivismu a funkcionalismu, ale zároveň své stavby oblékal do historického kostýmu. Do jisté míry se tento stav podobal historismu 19. století, kdy také technologicky důmyslné a moderní konstrukce dostávaly historické fasády. Přes jasné politické proklamace nikdo nenabídl konkrétní návod, jak má socialistický realismus vypadat. Velmi obecné řešení poskytovala Stalinova teze, že „*architektura má být socialistická svým obsahem a národní svou formou*“. Sorela jako označení se poprvé objevilo v roce 1932 v sovětském tisku, a to v souvislosti s

⁸⁹⁹ HALÍK 2005, 293-304. V roce 1949 proběhla v Praze výstava Architektura národů SSSR. V rámci této výstavy se uskutečnila diskuse. Zkušený modernistě Oldřich Starý a Stanislav Semrád vyjádřili k sovětskému umění zdrženlivý postoj. Mladí dogmatikové k naopak oplývali obdivem. Jeden z reprezentantů nové mladé generace se vyjádřil: „...*avantgardní architektura u nás sloužila dokonale kapitalismu, i když se její teoretici odvažovali zneužívat marxistického slovníku*.“

⁹⁰⁰ HALÍK 2005, 293-304. V roce 1950 pronesl čelný představitel strany Ladislav Štoll proslulý projev, v kterém se vyjadřoval k moderní kultuře a zároveň zdůraznil, že hlavní iniciátor moderní kultury Karel Teige zradil pokrokový obsah moderní kultury.

architektonickou soutěží na stavbu Paláce sovětů.^{901 902} Podstatný inspirační zdroj tohoto směru tvořil klasicismus. Zároveň se objevovaly folklorní motivy. Socialistický realismus následoval historické předlohy věrněji, než například architektura v nacistickém Německu nebo v některých demokratických státech, kde docházelo v této době (30. léta) k určitému kompromisu mezi klasicismem a abstrahující linií. Zároveň v socialistickém realismu se klasický monumentální vysoký řád uplatňoval u různých stavebních typů a úloh, kdežto v architektuře nacistického Německa byly podobné monumentální prostředky určeny výhradně stavbám, spojeným se stranickým kultem.

V socialistickém realismu byl oblíbený ornament, na stěnách se často objevovala, sochařská, malířská nebo mozaiková výzdoba. Tento styl svou zálibou ve výzdobě do jisté míry navazoval na tradici historismu 19. století (Beaux arts). Tvarosloví odvozené z historické nebo lidové architektury pokrývalo často obří stavby. Můžeme zde zmínit zajímavost, že podobná aplikace dekoru na výškových budovách se projevila v USA nebo ve Španělsku. Sovětské mrakodrapy se obvykle vyznačovaly stupňovitou kompozicí v horní části stavby, kterou završovaly výrazné věžové nástavce. Právě stupňovité, či pyramidové siluety střech, vrcholící věžovými nástavci, odpozorované možná z ruské sakrální a aristokratické architektury, tvořily stěžejní výbavu socialistického realismu. Na fasádách se zpravidla objevovaly pilastry a polosloupky vysokého řádu, které probíhaly nepřerušovaně přes libovolný počet pater, díky tomu fasády získávaly monumentální výraz. V rámci tohoto stylu se projevoval technokratický racionální stavební systém. Hodně se přihlíželo k úspornosti prostoru, což bylo hledisko přijaté od funkcionalismu a konstruktivismu. Vlivem tohoto hlediska se budovaly poměrně malé byty s poměrně nízkými plochými stropy. Toto zhuštění pater se pochopitelně promítalo do fasád. Zároveň zde zaznívaly citace historické architektury. Podstatnou část těchto návratů tvořily klasicizující prvky, především pilastry, polosloupky a sloupky. Jisté poučení se sovětské architektury brali od Andrey Palladia. Určitou inspiraci poskytovala také renesance, což se projevovalo výraznými sokly nebo korunními římsami, často fabionovými. Na fasádách socialistického realismu můžeme často pozorovat kombinaci plochých úseků a úseků, které vynikají výraznou plasticitou. Významný podíl hraje v této architektuře malířská a sochařská výzdoba, která na rozdíl od architektonických článků názorněji tlumočila ideový obsah

⁹⁰¹ HORÁČEK 2013, 147-148.

⁹⁰² URLICH 1992, 59-65. Soutěže na výstavbu Paláce sovětů se zúčastnili např. I. V. Žoltovskij, M. Jofan nebo A. Ščuko.

architektury. Řada sovětských architektů se v průběhu třicátých let přiklonila k architektuře socialistického realismu. Patřil sem Ivan Vl. Žoltovskij (1867–1959), který byl obdivovatelem Palladiovy architektury, nebo Dmitrij Čečulin (1901–1981), Alexej Ščusev (1873–1949) či Alexander Tamanian.⁹⁰³

Socialistický realismus v Československu

Socialistické Československo přijímalo socialistický realismus ze dvou podstatných důvodů. Prvním důvodem byla politicko-kulturní direktiva komunistické strany Československa (KSČ), která podléhala moskevskému stranickému centru. Druhý důvod spočíval v tradičním dilematu, které se projevovalo u avantgardní levicové tvorby už v meziválečném období. Toto dilema se odehrávalo mezi vědeckou polohou, která se zaměřovala výhradně na řešení technických otázek architektury, a mezi polohou emocionální, nebo psychologickou, která zase kladla důraz na to, že moderní člověk má vedle svých objektivních potřeb také potřeby psychologické, které ostatně také vychází o objektivních předpokladů.⁹⁰⁴ Socialistický realismus nabízel svérázné řešení technických i psychologických úkolů. Stejně jako v jiných satelitech Sovětského svazu se i v Československu uplatnil socialistický realismus. Mnohý architektům tento styl poskytl kýžený nástroj, jak budovat architekturu funkční a zároveň srozumitelnou. Inspirace měla vycházet z „pokrokové tradice“, jak uváděly sovětské návody. Základní výtvarný rejstřík vycházel z klasicistní tradice, která zahrnovala palladianský renesanční klasicismus a pozdější klasicismy ze 17. a 18. století. V českém prostředí se inspirace nacházela nejenom v klasické renesanci, ale také v renesanci české, která rovněž byla považována za „pokrokový“ úsek národních dějin. Vytvářely se eklektické budovy, které spojovaly internacionální klasicismus, českou renesanci nebo lidové umění. Na výtvarném výsledku se podílela malířská a sochařská výzdoba. Podobný význam měla barevnost fasád, kde se většinou uplatňovaly odstíny šedé, okrové a červené barvy. V rámci této tvorby přišlo ke slovu velkorysé zakládání urbanistických celků. Uplatňovala se zde zpravidla pravidelná uliční síť, kde byla akcentována minimálně jedna hlavní třída a rozlehlé náměstí. Při zakládání takových celků se počítalo s městskou zelení.

⁹⁰³ HORÁČEK 2013, 147-149.

⁹⁰⁴ HORÁČEK 2013, 246-251. Otázkou psychologické stránky moderní architektury se zabýval po válce Karel Honzík (1900–1966). V roce 1946 napsal knihu >>Tvorba životního slohu<<. Stejnými úvahami se tehdy zabýval rovněž zastánce nové architektury, Ladislav Žák (1900–1973).

Z okruhu starších avantgardních umělců to byl Jiří KROHA (1893–1974), který projevil nejvíce nadšení z nastupujícího socialistického realismu. Tento všestranný umělec se v meziválečném období přikláněl ke kubisticko-expressionistické linii. Celý život se netajil svými levicovými myšlenkami. Zatímco před válkou se vyjadřoval vůči sovětskému socialistickému realismu vlažně, až odmítavě, po válce se stal nejhlasitějším českým ctitelem tohoto stylu. Z jeho rukou vzešla řada návrhů, v nichž tento styl zazníval. Můžeme zde zmínit jeho návrh Fakulty architektury a stavebního inženýrství pro Vysokou školu technickou v Brně (1949) a nebo návrh Vysoké školy chemické v Pardubicích (1952).⁹⁰⁵ Z realizovaných Krohových počínů uvedme výstavbu obytné čtvrti ve slovenské Nové Dubnici (1951–1957).⁹⁰⁶

V první polovině 50. let vyrostla v Československu řada urbanistických celků, kde se projeví formy přijaté ze Sovětského svazu. V těchto městech se uplatňovala kompozice architektonických ansámbľů, které byly souměrné podle podélné hlavní třídy. Dominantní prvek takových celků někdy představovala věžová stavba, umístěná na konec hlavní třídy. Zpravidla taková města obsahovala náměstí. Mezi tato města patřila zmíněná Nová Dubnice. Od roku 1951 bylo budováno město Havířov podle návrhu Vladimíra Meduny, Zdeňka Špačka a Drahomíra Macháta.⁹⁰⁷ Architekt Meduna se také uplatnil při budování největšího stavebního počínu této doby, kterým byla Ostrava-Poruba. Spolupracoval přitom s řadou architektů, s Evženem Šteflíčkem a Miroslavem Matiovským. Dále zde navrhovali Václav Hlinský, Jan Pilař nebo Boris Jelčaninov (1902–1964). V letech 1951–1959 bylo budováno západočeské město Ostrov (nad Ohří), jehož hlavním architektem byl Jaroslav Krauz. Tentýž architekt navrhoval další západočeské město, Horní Slavkov (1951).⁹⁰⁸

Tehdejší výstavba československých měst souvisela s rozvojem těžkého průmyslu, na který se mělo v rámci mezistátní socialistické pomoci přejít. Velkou roli hrál těžařský průmysl. Města Ostrava-Poruba, Havířov nebo Karviná vznikala v souvislosti s uhelnou těžbou. Budování Ostrova, Horního Slavkova nebo Příbrami mělo hlavní důvod v těžbě uranu. Architektonický rejstřík těchto měst představoval pestrou eklektickou směs. Základ tvořily souměrné urbanistické dispozice s hlavní třídou a náměstím. Na fasádách domů nacházíme často klasicizující prvky, vysoký pilastrový nebo sloupový řád. Ve spodních částech fasád probíhají obvykle výrazné sokly.

⁹⁰⁵ HALÍK 2005, 293-314.

⁹⁰⁶ HORÁČEK 2013, 251-257.

⁹⁰⁷ HALÍK 2005, 305-323.

⁹⁰⁸ HORÁČEK 2013, 246-260.

Poměrně často je použita výzdoba přijatá z české renesance, to se projevuje na malebných domovních štítech nebo na sgrafitové výzdobě. Takovou syntézu nadnárodního palladianismu a české renesance ve svých stavbách rozvíjel zmíněný Boris Jelčaninov v Ostravě-Porubě (1952–1956). Součástí nového Ostrova je Kulturní dům, který vyrostl v letech 1953–1955 podle návrhu hlavního městského architekta Jaroslava Krauze. Toto dílo bylo určeno jako hlavní reprezentační budova nového města. Architekt zde ovšem nenásledoval moskevské předlohy, založené na věžovitých stavbách, nýbrž ostrovský Kulturní dům získal poměrně tradiční horizontální dispozici. Osově souměrné průčelí obsahuje široký střední a dva užší krajní rizality. Fasáda zvýšeného přízemí je od vyšších pater budovy odlišena bosáží a pomocí červené barvy. Rizality jsou členěné vysokými sloupy, které probíhají prvním a druhým patrem. Na fasádách, které leží mezi rizality, jsou hlavním členícím prvkem pilastry vysokého řádu. Nad druhým patrem je vložena korunní římsa, na níž dosedají atiky. Rizality tohoto kulturního domu vrcholí stupňovitými štíty, přičemž střední je vyšší a složitější. Zahrnuje v sobě reliéf a vrcholí sousoším.⁹⁰⁹

Z české architektury se sovětským vzorům socialistického realismu podobá asi nejvíc hotel International, který byl v letech 1952–1957 postaven v pražský Dejvicích podle návrhu Františka Jeřábka. Tato stavba se vyznačuje gradací hmoty, jejíž střední a zároveň nejvyšší část má přibližně tvar kvádrů. Vrchol této střední části je několikrát odstupňovaný, přecházející do špičaté věžové střechy. Fasády obsahují pilastry vysokého řádu, při čemž tyto pilastry v bočních křídlech budovy probíhají pěti patry a v ústřední části probíhají dvanácti patry bez přerušení. Na fasádě hotelu hraje podstatnou roli barevný souzvuk, kde se vedle převažující okrové barvy uplatňuje barva červená. Klíčovým znakem stavby, který upozorní na socialistický realismus, je stupňovitá silueta, vrcholící věží. Socialistický realismus, jak se ukazuje dokázal spojit techniku a sémantiku architektury. Pokud bychom odhlédli od politického rozměru této tvorby, vyplyne nám, že se jedná o zvláštní typ historismu. Socialistický realismus podobně jako historismus 19. století využíval soudobé moderní technologie, dávaje při tom stavbám historický kostým. Architektura na rozdíl od malířství a sochařství nemohla zpodobňovat „konkrétní události“, jak se očekávalo v socialistickém realismu. Architektura tohoto směru si tedy vypomáhala právě sochařstvím a malířstvím, tedy uměleckými druhy, které poskytovaly onu ideovou sdělnost. Pak ovšem tato

⁹⁰⁹ HALÍK 2005, 293-304.

architektura musela pracovat s ryze architektonickými prostředky, které nabízí určitou sdělnost. Základní rámeček této sdělnosti, nebo srozumitelnosti, tvořil palladiánský klasicismus. Často se setkáme s gigantickým měřítkem těchto staveb. Toto měřítko vyplývá jednak ze snahy demonstrovat sílu komunistické myšlenky. Ale další podstatný důvod, proč se volila obří měřítka, spočíval v tom, že tvůrci demonstrovali svou technickou dovednost. Podobné megalomanství bychom našli v USA. Socialistický realismus v architektuře, pokud bychom odhlédli od ikonografického sdělení malířské a sochařské výzdoby, je především svérázný návrat ke klasicismu a eklektismu, naroubovaný na moderní technologie.

Jiné projevy klasicismu 50. let

Sovětský import nebyl jediným zdrojem klasicizující tvorby v poválečném Československu. Už z doby první republiky pokračovala snaha skloubit moderní architekturu s určitou výtvarnou sdělností. Za války se řada tvůrců teoreticky zabývala monumentalitou a psychologickou stránkou architektury. Často se v klasicistních schématech spatřoval nástroj, jak dát nové architektuře uspokojivý výtvarný ráz. Dokazuje to například návrh na budovu Národního shromáždění v Praze-Letné z roku 1947, kde Jaroslav Fragner a Vincenc Makovský hodlali stavbu pojmout v duchu abstrahovaného klasicismu. Pokud chceme ukázat realizovanou stavbu, kde zaznívá redukovaný klasicismus, můžeme uvést budovu Vysoké školy politické v Praze-Veleslavíně (ulice José Martího čp. 269), kterou vystavěl Pavel Bareš v letech 1949–1953. Na fasádě této rozlehlé budovy probíhají v pravidelných rozestupech vysoké „pilíře“.^{910 911}

Zajímavý příklad syntézy klasicistických a modernistických příklad představuje Fragnerovo planetarium v pražské Stromovce (1953–1958). [55] Ústřední válcové těleso stavby je zakryto nízkou zvonovou střechou. K tomuto jádru se připojují nižší, přibližně kvádrové, části. Velkou část centrálního jádra obklopují nižší kolonády.⁹¹² Další Fragnerova stavba z téže doby, Kulturní dům v Ostravě, postavený v letech 1954–1961, představuje spojení socialistického realismu a moderního klasicismu, který se projevuje redukcí architektonických článků na jednoduchá tělesa. Architekt zde zvolil

⁹¹⁰ HALÍK 2005, 293-304.

⁹¹¹ SVOBODA/NOLL/SKÁLA 2006, 187. Dnes budova slouží jako Fakulta tělesné výchovy a sportu UK.

⁹¹² HALÍK: 2005, 293-304.

asymetrickou dispozici stavby a opatřil ji portikem, který obsahuje vysoké kvádrové pilíře.⁹¹³

Také tehdy ostřílený architekt Antonín Engel pěstoval po druhé světové válce klasicismus, který ovšem nečerpal z klasicismu sovětského. Architekt Engel vytvořil v letech 1953–1956 návrh na rozšíření Podolské vodárny, kterou o třicet let dříve zbudoval. Rozšiřování vodárny probíhalo až do roku 1965. Na fasádě stavby se střídají okenní osy s vysokým sloupový řádem. Architekt se zde přihlásil ke svému klasicistnímu projevu, který v mnohém čerpal z „perretovského“ konstruktivního klasicismu.⁹¹⁴ K podobnému výrazu, i když komornějšímu, se uchýlil architekt Vladimír Beneš, když budoval Zemědělskou školu v Bystřici nad Pernštejnem (1957–1961). V fasádě této stavby se střídají široká okna s lizénami nebo pilstry vysokého řádu, průčelí vrcholí korunní římsou s velkým přesahem, na ní pak dosedá plochá střecha. U této školy zaznívá konstruktivistický klasicismus, funkcionalismus a částečně „bruselský styl“.⁹¹⁵

Klasicizující linie se v Československu v 50. letech uplatnila poměrně výrazně, ať už v rámci socialistického realismu, nebo jako pokračování redukováného klasicismu. Ve druhé polovině 50. let historizující citace v architektuře pomalu ztrácely výsadní postavení. K této stylové proměně přispěla velkou měrou změna kulturní a politické atmosféry ve Východním bloku. Nový sovětský vůdce Nikita Chruščov se snažil skoncovat s „kultem osobnosti“ svého předchůdce Stalina.⁹¹⁶ Monumentální architektura socialistického realismu příliš připomínala Stalinův kult. Chruščov už v roce 1954 na Všesvazové konferenci odsoudil „plýtvání“ v architektuře.⁹¹⁷ Novým nástrojem mocenského boje mezi Západním a Východním blokem se měla stát tentokrát technika a vědecký vývoj. Amerika a Sovětský svaz sváděly válku o ovládnutí vesmíru. To bylo nové bojiště velmocí. Tento kult vědy a techniky se promítl také do umělecké tvorby. S technokratickým přístupem k architektuře do značné míry souzněl mezinárodní styl, který se v 50. letech stal mezinárodním stylem v západní Evropě a v USA. Internacionální styl zahrnoval více proudů, především se však odvolával na funkcionalismus. Ve Východním bloku se návrat k funkcionalistickým postupům

⁹¹³ HALÍK 2005, 314-322.

⁹¹⁴ HORÁČEK 2013, 253.

⁹¹⁵ ŠVÁCHA 2007, 30-45.

⁹¹⁶ MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007, 17-19. V roce 1956 se poprvé oficiálně odsoudil „kult osobnosti“, který byl spojený se sovětským vůdcem Josefem Stalinem. Toto odsouzení se odehrálo v rámci dvacátého sjezdu komunistické strany.

⁹¹⁷ HALÍK 2005, 326-327.

odehrával výrazněji až na konci 50. let. Československá architektura navázala na svou tradici, která byla přerušena nacistickou okupací a potom monopolem socialistického realismu. Znovu silně zazníval funkcionalismus v různých polohách, počínaje polohou vědeckou, konče polohou emotivní a organickou. Velký úspěch zaznamenala československá architektura během světové výstavy v Bruselu (EXPO 1958). Tzv. bruselský styl vnášel do umělecké tvorby civilnost, což ostatně vyjadřovalo téma celé výstavy >>Bilance světa pro svět lidštější<<. Československé výstavní pavilony zde měly ukázat přednosti života v socialismu, při tom se kladl důraz na estetiku každodennosti. Místo obřích soch, emblémů a stranických hesel se znovu vyzdvihovala poetika všedního dne. Českoslovenští tvůrci mohli navazovat na bohatou a různorodou domácí tradici, ve které se spojovaly technokratické a estetické prvky, což přispělo k jejich úspěchu na bruselské výstavě, kde estetika všedního dne hrála klíčovou roli.⁹¹⁸

Československo tedy zaznamenalo některé úspěchy, jak ukazuje zmíněné EXPO 1958 v Bruselu. Ale v období mezi lety 1960–1990 se zdejší stavebnictví řídilo především podle pravidel průmyslové velkovýroby. Navazovalo se na funkcionalismus, především na jeho technokratickou polohu. Ale spíše se dá hovořit o masové výstavbě, kde nebyl čas řešit individuální potřeby uživatelů, natož pak potřeby estetické. Rozhodující byly, až na výjimky, kvantita a standardizace.⁹¹⁹

10) KLASICIZUJÍCÍ TENDENCE V SOUČASNÉ ARCHITEKTUŘE

⁹¹⁸ ŠVÁCHA 2007, 30-45. V rámci bruselské výstavy EXPO 1958 se na českých pavilonech podíleli František Cubr, Josef Hrubý, Zdeněk Pokorný, Karel Filsák, Karel Bubeníček, Jíří Louda nebo Jan Šrámek. Tzv. bruselský styl se uplatňoval v 60. letech nejen v československém umění. Právě výstava v roce 1958 ukázala určitý posun v kultuře a v umění v našem prostředí. Místo kultury „vyššího celku“, která souvisela se sorelou, se na konci 50. let zájem zdůrazňovala pluralita, „syntéza“ či „komplexnost“. Architektura bruselského stylu se vyznačovala ve srovnání se sorelou odklonem od historizujících citací, dále pak větší subtilností. Občas vznikaly „tekoucí“ prostory, odkazující k organické architektuře. V tomto stylu našly uplatnění abstraktní křivky a abstraktní přímková schémata, ale také poučení z klasicizující tradice. Využívaly se „bruselské“ křivky, šikmé, lámané a klikaté formy, ale také geometricky ukázněné objemy.

⁹¹⁹ HORÁČEK 2013, 150-152.

Umělecký a společenský vývoj po druhé světové válce dal za pravdu „modernímu“ technokratickému přístupu. „Nová architektura“, která si před druhou světovou válkou vydobyla uznání, se po válce stala určující hybnou silou architekturou. Jednoznačně se vývoj přiklonil k abstraktním tvarům staveb, které dostávaly hranolový tvar, kde obvykle chyběla výzdoba. Spíše okrajovou skupinu tvořily stavby, u nichž se významněji řešilo hledisko psychologické. Jistě, v rámci moderní abstrahované architektury se objevily zajímavé příklady, které často využívaly tvarových možností betonu. Pozoruhodné výsledky v 50., 60. a 70. letech přinesla architektura brutalismu, technicismu nebo tzv. bruselského stylu.⁹²⁰ V těchto stylech se čas od času prosadily organické, či geometrické křivky, které ozvlášťovaly soudobou architekturu.⁹²¹

„Moderní“ přístup ovládl uměleckou scénu. Historismus byl poražen už v době první světové války. Podobný osud postihl kubismus. Byly oslabeny klasicizující proudy, včetně abstrahovaného klasicismu, který příliš připomínal architekturu nacistického Německa, a také včetně socialistického realismu, který byl příliš spojen s kultem osobnosti. Klasicizující tendence se podobně jako historizující tendence dočkaly kritiky ze strany modernosti.^{922 923 924} Často se argumentovalo hlediskem úspornosti v architektuře, které měla nejlépe řešit architektura moderní a abstrahovaná. Abstrahovaný klasicismus, kterého se jeho protagonisté zastávali ve 20. a 30. let právě pro jeho úspornost, byl od 50. let stále častěji podrobován kritice pro svou neúspornost. Zastánci modernosti považovali pochopitelně svůj přístup za ideální návod na stavění. Jako podstatná kvalita nové architektura se zdůrazňovalo nejen ekonomické hledisko, ale také hledisko modernosti, které bylo založeno na neustálém pohybu. K tomu se

⁹²⁰ KRATOCHVÍL 2007a, 402-411. Pozoruhodný úkaz československé architektury od 60. do 80. let představovalo liberecké sdružení SIAL. Členové byli Miroslav Masák, John Eisler a Martin Rajniš. Tvořili technicky náročná díla (vysílač na Ještědu). V 70. letech se architektura těchto tvůrců přiblížila tzv. „mašinismu“, ve kterém se technika staveb, včetně technické výbavy (stavební konstrukce, chladicí zařízení apod.), stávaly podstatným výrazovým prvkem staveb. Částečně se tito tvůrci inspirovali nastupující postmodernou.

⁹²¹ ŠVÁCHA 2007, 31-67.

⁹²² HORÁČEK 2013, 168-171. Po druhé světové se uplatnily snahy zachovat kulturní dědictví, což byla nejspíš reakce na dominantní postavení „nové architektury“. V padesátých letech v Československu bylo vydáno několik legislativních opatření ve prospěch ochrany přírody a památek. V roce 1950 bylo prohlášeno třicet městských jader v Československu za památkovou rezervaci. V roce 1956 vyšel zákon č. 40/1956 o státní ochraně přírody. A konečně v roce 1958 vstoupil v platnost zákon č. 22/1958 o kulturních památkách. V souvislosti s tímto zákonem došlo ke změně názvu původní Státní památkové správy na Státní ústav památkové péče a ochrany přírody (SÚPPOP).

⁹²³ KROUPA 2010, 314-318. Zájem o památky se po druhé světové válce ve světovém měřítku projevil v roce 1964, kdy byla podepsána Benátská charta. Tato charta zdůrazňovala ochranu památkového fondu na základě vyváženého vztahu konzervace a restaurace (conservation-restoration). Jedním ze spoluvůrců této charty byl belgický historik umění Paul Philippot (*1925).

⁹²⁴ KRATOCHVÍL 2007a, 391-392. V roce 1987 vyšel nový zákon, který přinesl novou kategorii památkových zón.

připojovalo ještě třetí hledisko, které bychom mohli označit jako „hledisko ideologické“. Nová architektura se obvykle omezovala na skladbu základních těles. Výtvarné prostředky, které by sloužily jako nástroj komunikace s divákem a uživatelem, se zde téměř vytratily. Výrazová a významová výhoda nové architektury spočívala v tom, že se stala výtvarně němou, čili nemohla v nikom vzbudit nepatřičné pocity, neboť na vzbuzování pocitů záměrně rezignovala. Avantgardní architektura, která se původně zakládala na sympatické snaze poskytnout dostupné bydlení, se po druhé světové válce stále častěji stávala schematem. Technokratický a ekonomický přístup byl rozhodujícím, a někdy i jediným, hlediskem stavební činnosti. Ve Východním bloku se tento jev ještě prohloubil, což bylo způsobeno kolektivizovanou a standardizovanou povahou stavebního průmyslu. Stavělo se v masivním měřítku a sledovalo se především plnění plánu. Moderní a důstojné bydlení, o kterém snili meziváleční avantgardisté, vyústilo do obřích panelových sídlišť, ze kterých zmizelo lidské měřítko.

Moderní nová architektura se mnohdy vyznačovala ignorancí prostředí. Vedle ekonomických a technických hledisek se v moderním umění, včetně architektury, uctívalo hledisko novosti. Právě novost, nebo modernost, která je neodlučně spjata s pohybem a proměnlivostí, se stala novým kultem. Zatímco v době historismu umělci, pokud chtěli získat uznání, museli citovat velké autority minulosti, v době modernosti se zase od umělců očekávalo, že se budou řídit neustálým vytvářením nového. Zatímco když tvůrce v době historismu se podřídil zpátečnickému uměleckému vkusu, měl poměrně velkou naději, že dosáhne nějakého uměleckého uznání, v době modernismu dodržování pravidel nezaručuje nic. Umělecký vkus modernismu se totiž také vyznačuje neustálou proměnlivostí, čili umělecký návod, pokud zde nějaký existuje, trvá vždy velmi krátce. Úspěch se v modernismu nezakládal na osvědčených schematech. Často docházelo k tomu, že modernismus, který se sice opíral o „objektivní fakta“, jako například ekonomii nebo řešení technických problémů, přesto získával přívržence na základě subjektivních pohnutek, kde velkou roli hrálo ovládnutí veřejného mínění. Proti „diktátu modernosti“ vystupovali mnozí umělci a myslitelé v době, kdy jednoznačně modernistické paradigma převažovalo. Už v 60. letech se v USA objevila postmoderna, která se vymezovala proti moderně. Postmoderna nezavrhovala technologický vývoj, ale zpochybňovala přesvědčení o jediné správné cestě modernismu. Postmoderna relativizovala modernistickou víru v neustálou cestu vpřed.⁹²⁵ Postmodernistický přístup

⁹²⁵ PETŘÍK 2007, 13-16. Postmodernu definoval Jean-François Lyotard jako prolínání více rovin. Postmoderna se zbavuje všech „jediných pravd“ ať už historizujících nebo modernistických.

se zakládal na záměrném kombinování různých stylových a historických vrstev. Do určité míry se dá hovořit o jakémisi novém eklektismu. Důležitou součástí postmoderny byla nadsázka a hravost. Právě otevřenost postmoderny všem stylům způsobila, že se řada postmoderních umělců vracela k historickým stylům. Využívali přitom tehdy už tradiční funkcionalismus, zároveň citovali baroko nebo klasicismus. Prvním architektem, který rozvíjel postmoderní postupy, byl americký tvůrce Robert Venturi (*1925).⁹²⁶

Postmoderna tedy vytvořila podstatný rámec opětovného návratu klasicismu poslední třetiny 20. století. Do českého prostředí začal tento proud výrazněji prosakovat až v 70. letech a naplno se rozvinul v 90. letech, kdy se už západní kultura s postmodernou loučila.⁹²⁷ Ve stejné době se vedle postmoderny projevovaly další proudy, především minimalismus a high-tech. České prostředí přijímalo v 80. letech postmodernu spíše jako látku k intelektuálním vahám, omezujíc se při tom na návrhy, nikoliv však na realizace. Zdejší prostředí ve srovnání se Západem zůstávalo velmi rezistentní vůči historizujícím citacím. Tento přístup vycházel z domácí tradice, kde se poměrně výrazně uplatnil socialistický realismus, který v očích umělců jakékoliv historizující citace zdiskreditoval. O to více se lpělo na funkcionalistických postupech v profesním školství i v praxi. Na základě poznatků vyslovil Jan Michl následující prognózu: „*postmodernismus asi zůstane naší architekture v podstatě cizí*“.⁹²⁸

Významněji se postmoderna projevila v českém prostředí až po roce 1989. V této době souvisela s určitou společenskou euforií. Zavládlo přesvědčení, že v kultuře a v umění je (téměř) vše dovoleno. Zatímco v předešlých dekádách převažovala standardizace, po roce 1989 se zdůrazňovala individualizace a originalita projevu. Postmoderna, která byla založená na libovolných kombinacích různých stylů a na tzv. „dvojím kódování“ architektury, dobře souzněla s dobovým uměleckým prostředím. Dále zde hrála roli fascinace Západem, jehož vliv byl ve Východním bloku uměle potlačován. V 90. letech se propojení se Západem, nejvíce však s USA, obnovilo a posílilo, v důsledku toho české prostředí přijímalo vše, co souviselo se Západem, ať se

⁹²⁶ HORÁČEK 2013, 152-155. Robert Venturi vyjádřil postmoderní přesvědčení ve své knize >>Složitost a protiklad v architektuře<< (1966). Vedle Venturiho se uplatnil architekt a teoretik Charles Jencks (*1939). Postmoderna souvisela s filosofií poststrukturalismu a dekonstrukce.

⁹²⁷ HLAVÁČEK 2007,715-716. Poprvé se se v českém prostředí soustavněji věnovala otázce postmoderny Věra Jirousová v roce 1970, která líčila tento termín v souvislosti s československým výtvarným uměním a hudbou. (In: *Výtvarná práce*, březen 1970.). Autorka Jirousová čerpala z díla *The Case od Postmodernism* od aurora Leslieho A. Fiedlera. Článek byl publikován v českém překladu v časopisem *Orientace*. Jirousová pojmanovala v duchu Fiedlerově zdůraznila, že postmoderní umělci, kteří „*vyhledávají magické ve svém okolí*“ (Fiedler). Zároveň jde o umělce, kteří neusilují o „*vážné*“ umění.

⁹²⁸ HORÁČEK 2013, 271-280.

jednalo o kulturní přínos či nikoliv. Postmoderna patřila mezi hlavní kulturní importy ze Západu, které se v Československu zabydlely už před rokem 1989. Dalším jevem, který se podílel na stylové různorodosti, až roztříštěnosti, po roce 1989, byl vznik velké řady malých architektonických ateliérů, které nahradily předchozí velké a centrálně řízené Stavoprojekty. Nově zakládané ateliéry se v rámci konkurenčního boje snažily nalákat investory nejen cenou, ale také originálními návrhy.

Postmoderna v českém prostředí se vyznačovala především uvolněním pravidel. Historizující citace se objevovaly, ale často byly použity velmi volně. Do podoby stavby se začal promítat vkus investora, který se zpravidla třibil listováním v katalogích. Objevil se nový jev, a sice rozlehlá satelitní města, kde si nová podnikatelská elita nechávala stavět vlastní domy rozličných tvarů. Po dlouhých letech společného bydlení v bytových (často panelových) domech si mnozí chtěli zřídit vlastní dům. Normalizační uniformitu předešlých let vystřídala pestrost, která někdy přecházela do chaosu. V souvislosti s novou výstavbou 90. let se někdy objevuje označení „*podnikatelské baroko*“, které odkazuje jednak k bizarnosti tohoto výtvarného projevu a jednak k jeho převažující klientele. Právě toto podnikatelské baroko bylo považováno za zvládnutý projev postmoderny. Mnohé rodinné domy stavené v tomto duchu obsahovaly volné citace baroka nebo klasicismu (antikizující sloupy), často ve spojení s křiklavými barvami a novými materiály, především plastovými.⁹²⁹

Na přelomu 80. a 90. let zaznívaly klasicistní citace v české architektuře asi nejvýrazněji v díle Michala Brixie (*1946). Tehdy v tomto duchu navrhl Antonínův pramen v Mariánských Lázních (1984–1986). Architekt Brix postavil rovněž v témže městě Hudební pavilon (1986–1991). Autor zde představil komorní příklad klasicizující architektury, která se velmi podobá drobným klasicistním stavbám, jež rostly v parcích a lázních v první polovině 19. století.⁹³⁰ Ovšem zároveň zde projevil postmoderní smysl pro ironii, když antikizující sloupy Hudebního pavilonu podélně rozpůlil.⁹³¹

Ještě volnější citace tradiční architektury vložil do své tvorby architekt Jan Kovář, který v okolí Opavy vystavěl římskokatolické kostely (1995), čerpaje při tom velmi volně z baroka, klasicismu i z gotiky.⁹³²

⁹²⁹ HORÁČEK 2013, 289-290. Označení „*podnikatelské baroko*“ poprvé použil nejspíš architekt Roman Koucký (podle Petra Malínského).

⁹³⁰ HORÁČEK 2013, 278-280.

⁹³¹ KRATOCHVÍL 2007a, 405-415.

⁹³² KRATOCHVÍL.2007b, 876-883.

Klasicizující tendence se v rámci postmoderny projevila v podobě volných citací klasicistních, nebo ještě lépe antikizujících prvků. Do určité míry tento postup připomíná meziválečnou syntetickou tvorbu Josipa Plečnika. Klasicizující tendence ovšem zaznívala nejen v postmoderně, nýbrž i v ryze modernistické tvorbě, ve které se nejpozději od 60. let projevoval tzv. *moderní klasicismus*, který se čas od času od času objevoval až dnešní doby. Tento styl vlastně odpovídal na otázku moderní monumentality, kterou se myslitelé a tvůrci zabývali ve čtyřicátých letech. Moderní klasicismus se často zakládá na omezených výtvarných prostředcích. Především se na těchto stavbách využívá osově souměrné průčelí, zdůrazňuje se betonový, nebo ocelový architráv. Zpravidla se na průčelích těchto staveb objevují rastry podpor.⁹³³

Česká architektura 90. let zahrnovala rozličné proudy. Jedním z nich, i když okrajovým, byla klasicizující tendence. Patrně největší rozmach historizujících nebo klasicizujících odkazů se uskutečnil v rámci památkové obnovy. Památkově cenné oblasti a stavby vyžadovaly, aby případné rekonstrukce nebo přístavby dodržovaly strukturální řád místa. V této stavební činnosti se tudíž sahalo k tradičním slohům, které byly ztvárněny zpravidla věrně a citlivě. Zajímavý příklad takové činnosti se odehrál ve Františkových Lázních. V letech 1999–2000 zde proběhla rekonstrukce a přístavba Společenského domu podle návrhu Luboše Maška. Architekt pojal novou stavební část této budovy v duchu původního klasicistního rázu města z první poloviny 19. století. Jedná se drobnou stavbu, která je založena na kruhovém půdorysu. Na několika sloupech spočívá kladí kruhového půdorysu.⁹³⁴

Česká architektura na konci 20. století představovala skutečně pestrou směs proudů. Postmoderní úsilí, založené na snaze zrušit monopol dosavadní „krabicové“ architektury, v tomto směru uspělo.⁹³⁵ Přispělo zároveň k tomu, že se křísily historické tvary. Nová výstavba skutečně zahrnovala pestrou stylovou směs. Ale největší návrat k historickým formám si vynutila obnova památek. Právě tato obnova kladla na architekty největší požadavky z hlediska přesných citací tradičních stylů, včetně baroka a klasicismu.

⁹³³ HORÁČEK 2013, 129-130. V duchu >>>*moderního klasicismu*<<< navrhoval např. Ludwig Mies van der Rohe (Nová národní galerie, Berlín, 1962–1968) a nebo Philip Johnson.

⁹³⁴ HORÁČEK 2013, 303-315.

⁹³⁵ HORÁČEK 2013, 292-294. Postmoderní motto „*nebýt krabicový*“ se u ambicióznějších staveb doplňovalo s dalším požadavkem, který zdůrazňoval, že stavby mají dostávat snadno zapamatovatelný tvar. Tak např. architekt Ivo Nahálka se při stavbě pražského hotelu Don Giovanni (1993–1995) propůjčil této stavbě tvar motýla. Nebo architekt Svatopluk Sládeček vybudoval v letech 2003–2006 v Uherském Hradišti polyfunkční dům nazývaný Kvěťák.

**11) ZÁVĚR – SPECIFIČNOST KLASICISMU V ČESKÉ
ARCHITEKTUŘE**

Všimli jsme si různých projevů klasicismu v rámci dlouhého období více než dvou set let. Nyní se pokusíme tyto různorodé projevy shrnout. Situace se komplikuje tím, že se námi sledované období nedá jako celek označit za klasicistní epochu. Pouze v období přibližně do roku 1850 se vyznačovalo převahou klasicistní architektury. Pokud bychom sledovali obecnou definici >>klasičnosti<<, tedy jako soulad obsahu a formy,⁹³⁶ zjistíme, že toto pravidlo se dá dobře zkoumat v malbách a sochách, ale v rámci architektury je sledování obsahu záležitostí velmi nejistou. Jako určitý základ našich úvah můžeme využít názor, že všechny klasicistní projevy se vyznačovaly aktivním uměleckým vztahem k antice, jak tvrdil např. Max Dvořák. Vliv antiky se mohl v architektuře uplatňovat různě, například vyjadřováním tektonických zákonů nebo citací různých antických motivů nebo detailů.⁹³⁷ Jako další tezi o klasicismu, připomeňme pojetí Cornelia Gurlitta nebo Aloise Riegla, ve kterém je klasicismus líčen jako tendence nebo vůle, která se snaží vyrovnávat barokní proudy.⁹³⁸ Proti tomuto pojetí, kde klasicismus a baroko tvoří protiklady, stavěl Vojtěch Birnbaum pojetí, ve kterém klasicismus je součástí baroka. Tento názor se zakládal na poznatku, že zakladatel klasicismu Andrea Palladio povýšil antická sloupořadí na hlavní výtvarný prvek, ale zároveň s tímto původně přísně tektonickým prvkem nakládal zcela podle uměleckých představ, počítaje při tom s působením perspektivy, tedy tvořil v souladu s barokem. Jak vidno, dotyční historici umění poctivě zkoumali klasicismus, ale ve svých závěrech se rozešli.

V rámci klasicismu v českém prostředí jsme nacházeli projevy velkorysého palladianismu, kde hlavní výtvarné působení fasád zajišťovaly sloupy, polosloupy nebo pilastry vysokého řádu. Nabízí se zde označení klasicismus velké formy. Takovou výtvarnou polohu jsme sledovali na zámku Kačina (1806–1822). Podobný monumentální účinek bychom nelezli také na Strahovské knihovně (1783–1785). Vedle těchto monumentálních příkladů jsme si všimli architektury, kde hlavním znakem byla skromnost až strohost výrazu. Tento znak obvykle souvisel s oficiální „úřednickou architekturou“, která měla okázale vyjadřovat ekonomickou úspornost a efektivnost osvětského státu. Zvláštní polohu „oficiální architektury“ představovaly pevnosti, které navazovaly na svébytnou tradici pevnostního stavitelství, kde „klasicistní“ principy blokovitosti a uměřenosti ve výzdobě tvořily základní výtvarný

⁹³⁶ Otto 1899 (14), 309-312.

⁹³⁷ FREJKOVÁ 1941, 5-7.

⁹³⁸ FREJKOVÁ 1941, 5-7.

charakter už od renesance. Dalším zajímavým okruhem klasicismu byly kostely. V rámci sakrální architektury přežívalo nejdéle barokní cítění.

Po roce 1850 se výsadní postavení klasicismu vytratilo. Zde klasicismus přestal být epochou a začal se projevovat jako tendence. Sledovali jsme, že tvůrci tzv. novorenesance sice uznávali klasicistu Andreu Palladia jako podstatný zdroj inspirace. Vedle něho se na pomyslném Olympu renesančních mistrů ocitli další umělci, např. Giuliano da Sangallo. Renesance byla nyní oceňována jako celek. Jako podstatný výtvarný prostředek, který architekti po roce 1850 čerpali z renesančních předloh, se uplatňovaly rustikové povrchy fasád, což propůjčovalo stavbám výraznou plasticitu povrchu. Klasicismus palladiovského ražení se do přísného historismu promítal jako podstatný inspirační zdroj. V praktické a také v teoretické rovině nebyl oceňován jako nejnázornější příklad správné tvorby. Pokud bychom shrnuli základní výzvu přísného historismu, a sice využívat tvary a skladby tvarů, u kterých estetická stránka pramení z konstrukční logiky stavby, pak dojdeme ke zjištění, že tomuto požadavku vyhovoval Palladiův klasicismus, ale také raná renesance nebo gotika.

Poté jsme zaměřili pozornost na pozdní historismus a eklektismus konce 19. století. Výrazným rysem této architektury bylo kolážovité kombinování prvků z různých slohů a volné nakládání s těmito historickými tvary. Klasicizující tendence zde zaznívala většinou ve složitém souzvuku stylů a prvků. Nejnázornější příklad klasicismu, založený na vysokém sloupovém nebo pilastrovém řádu, našel v této době uplatnění především v rámci novobaroka. Barokní tvary se tehdy dočkaly uznání v praktické i teoretické rovině. Palladiův klasicismus částečně rezonoval v dynamickém baroku, především využíváním vysokého sloupového řádu. Tento palladianismus se pak v rámci novobaroka promítl do pozdního historismu.

Kolem roku 1900, tedy v období secese a moderny, byly historizující tvary v architektuře postupně nahrazovány tvary novými, odvozenými z organických přírodních tvarů. Secese organická vedle svůj pomyslný zápas s historismem především na poli ornamentu. Stále častěji se v novém slohu projevovала snaha po objektivizaci architektonických forem. Jedním z projevů těchto snah byla geometrická stylizace původně přírodních tvarů, nastoupila tzv. geometrická secese. Na pozadí těchto snah se vyvinula radikální moderna, která se s ornamentem rozloučila úplně. Základním výraz budov se soustředil výhradně na ryze architektonické prostředky, které měly zviditelňovat objektivní zákony, především zákony tektoniky. Toto zdůrazňování tektonických zákonů hmoty způsobilo, že v rámci moderny posílila klasicizující

tendence. Modernisté vnímali tuto tendenci jako nadčasový princip, následující tak mnohdy příklad Otty Wagnera. Tento modernistický klasicismus byl zbavený starších akademických nánosů historismu. Vynikla tedy pouze jakási klasicistní kostra, která obsahovala zpravidla abstrahované pilastry nebo lizény, probíhající více patry.

V první polovině 20. století se v architektuře naplno prosadily abstrahující tendence. Odmítání detailní výzdoby, které zdůrazňovala moderna, platilo jako zásada pro mnohé styly. Nejkrasnějším projevem abstrahujících snah se staly purismus a funkcionalismus. V architektuře klesl význam štukatérů, o to větší pozornost se věnovala vzájemným poměrům mezi částmi stavebního díla. Výtvarné prvky měly obvykle jednoduchý průřez. Zájem se přesunul od detailu k celku. Mezi dvěma světovými válkami se vzájemně ovlivňovaly dvě hlavní tendence této doby, a sice klasicizující tendence a tendence abstrahující. Z tohoto vzájemného poměru, nebo soupeření, často vzešla díla, která spojovala obě tendence. Klasicistní se projevovала především souměrností, pravidelným členěním a zdůrazňováním tektoniky. Abstrahující tendence zase do architektury vnášela oproštěné geometrické tvary a hladké nečleněné plochy. Z tohoto vzájemného stýkání a potýkání obou tendencí vzešel nový klasicismus, který byl pěstován například architektem Engelem. Vyváženější poměr obou tendencí se projevil na budovách, kde se klasicizujícím charakter fasády zajišťují lizény, pilíře nebo pilastry zbavené patek a hlavic. K určitému propojení obou tendencí mohlo dojít v rámci konstruktivismu, kde byla také možnost uspořádat konstrukční prvky podle klasicizujících kompozičních zásad. Silněji se abstrahující tendence projevila v tzv. klasicizujícím funkcionalismu. Nicméně ve 30. a 40. letech v mnoha státech včetně Československa získal oblibu určitý výtvarný kompromis, který se projevil jako abstrahovaný klasicismus, nebo též „svlečený klasicismus“. Tato poloha vzbuzovala dojem modernosti, nebo alespoň dojem nezávislosti na historismu, a zároveň poskytovala svým rozvržením hmot přehlednost a jakousi elementární výtvarnou sdělnost. Zmíněná stylová poloha nabízela umožňovala v rámci moderní architektury docílit monumentálního dojmu, který zajímal mnohé tvůrce a teoretiky této doby.

Vzhledem k tomu, že tento abstrahovaný klasicismus byl využíván mimo jiné také v nacistickém Německu, po porážce nacismu vzbuzovala tato stylová poloha nežádoucí asociace. Proto po druhé světové válce v západním světě převážila jednoznačně abstrahovaná tendence, vycházející z meziválečného funkcionalismu. Tento směr díky svému rozšíření získal označení internacionální styl. Ve východním bloku se v 50. letech uplatnil styl, který také nesl přídomek internacionální. Máme zde

na myslí socialistický realismus. Ve skutečnosti se výtvarný rejstřík tohoto stylu z velké části opíral o historismus. Jako klíčový inspirační zdroj se zde uplatnil klasicismus Palladiův. Mimo to zde zaznívaly odkazy na renesanci a nebo na lidovou architekturu. Tento styl, označovaný zkráceně jako sorela, postupně ztrácel oblibu právě pro své ideologické zatížení. Od 60. let se ve Východním bloku, podobně jako na Západě, převažovala v architektuře abstrahující tendence. Objevovaly se různorodé architektonické projevy, ale rozhodující úloha připadla výstavbě panelových sídlišť. Celosvětově se prosadily podobné technokratické snahy, kde rozhodoval „moderní“ důraz na efektivnost, což si vyžádalo normativnost a uniformitu. Tento stav uniformní a neosobní architektury nutil mnohé zamýšlet se nad „lidštější“ podobou moderní architektury. Nabízely se různé inspirační zdroje této obnovy, jako např. lidová architektura, historizující citace, klasicizující postupy apod.. Jako významný kulturní a umělecký proud se od 70. let prosazovala postmoderna, která zpochybnila dosavadní monopol modernismu. Postmoderna odmítala modernistickou vizi neustálého pokroku a pohybu vpřed. Postmoderna považovala všechny umělecké projevy za vhodný inspirační zdroj své tvorby, ale zároveň chtěla s těmito motivy nakládat volně. V českém prostředí se postmoderní představy mohly výrazněji zhmotňovat až v 90. letech. Jako součást různorodých postmoderních kreseb někdy sloužily citace z klasické tradice, například antikizující sloupy.

Klasicismus můžeme nahlížet v několika rovinách. Jednak je to ono zmíněné dělení klasicismus jako označení epochy a pak klasicismus jako tendence. Další rovina se zakládá na vztahu klasicismus k antice. Jeden možný způsob navazování na antiku je citace konkrétních antických motivů, obvykle menších rozměrů. Jako takové „výpůjčky“ z antiky mohou sloužit např. sloupy nebo hlavice, ztvárněné podle antických vzorů. Takové motivy se pak v dějinách architektury používaly často jako přísada do stylových koláží. Pro tento postup se podle mého soudu hodí lépe než klasicistní označení antikizující.

Druhý způsob, který vystihuje podstatu klasicismu lépe, je sledování kompozičních zásad. Tyto zásady, se skutečně poprvé výrazněji prosadily v antice. Zásadním rysem klasicismu je souměrnost a pravidelné členění částí. Pokud bychom sledovali velmi členitý objekt, který by postrádal souměrnost a stával by se nepřehledným právě kvůli své členitosti, takový objekt by neodpovídal klasicistním zásadám pro svou nepřehlednost a chaotičnost. Pokud bychom naopak vnímali jednoduché nečleněné těleso, kupříkladu kvádr, dojem souměrnosti a pravidelnosti by

byl splněn, ale pravidelné členění bychom zde postrádali, neboť by zde jakékoliv členění chybělo. Tedy ani toto abstrahované těleso by v divácích nevzbudilo klasicizující dojem. V klasicismu hraje klíčovou roli souměrnost, pravidelnost a pravidelné rozmístění částí. Klasicismus tedy vyžaduje >>členění a pravidelnost<<.

Klasicismus se také projevuje úsilím po objektivizaci. K tomuto účelu se obvykle využívá znázornění tektonických zákonů, které musí objektivně uznávat nejen stavitelé. Jako srozumitelné vyjádření tektonických zákonů se osvědčilo sloupořadí, motiv pěstovaný v řecké architektuře. Antické Řecko a později antický Řím ve svých stavbách předvedly vyvážený poměr mezi pravidelností a členitostí stavební hmoty. Zároveň v antické architektuře výrazně vystupovalo architektonické zdůrazňování objektivních zákonů zemské tíže. Proto mnozí, kteří také chtěli docílit tohoto rovnovážného poměru, se pokoušeli čerpat z antického Řecka a Říma.

Klasicistní tendence se projevuje především vzájemnými vztahy částí, nikoliv detailem. Zakládá se na přehlednosti, souměrnosti a vyžaduje rozčlenění na pravidelně uspořádané části. Celek i jeho části by přitom měly využívat přehledných zřetelně vymezených tvarů. Jedná se o vyvážený vztah členitosti a přehlednosti. Jako nejvhodnější nástroj pravidelného členění se zpravidla prosazovaly motivy, které znázorňují objektivní zákony zemské tíže.

Zmíněné vlastnosti klasicismu patrně nejnázorněji vystihuje palladiánský proud, který jako základní výrazový prvek používá sloupořadí. Obvykle se uplatňují sloupy nebo pilastry vysokého řádu. Sloupořadí vyhovuje jednak tím, že názorně ztvárňuje tektonické zákony, a jednak tím, že nabízí vyvážený vztah členitosti a pravidelnosti. V tomto klasicistním směru zaznívají antické citace z hlediska klasicistního uplatňování vzájemných vztahů mezi částmi. Zároveň zde antika promlouvá i v detailu, například v hlavicích sloupů apod. V některých případech, zvláště ve 20. století, se klasicistní tendence rozloučila s citacemi antických detailů, protože tyto detaily připomínaly zavrhaný historismus. Ale stále výrazně byla udržována klasicistní tendence z hlediska vzájemných vztahů stavební hmoty. Celkový klasicistní vzhled stavby vždy podporují pravidelně rozmístěné podpory případně výtvarné stylizace podpor, jako jsou sloupy, pilíře, pilastry nebo ližény. Díky těmto očištným tendencím vystoupila podstata klasicismu ještě výrazněji, neboť se zakládá nikoliv na detailu, nýbrž především na vztazích abstraktních architektonických hmot.

Klasicismus se stojí na zmíněných vlastnostech. Například dynamické baroko využívalo obvykle některých prvků odvozených z antiky, tedy například sloupy, hlavice

nebo kladí. Z hlediska užívání těchto základních antikizujících výtvarných prvků se tedy dynamický barok a klasicismus vzájemně shodovaly. Baroko i klasicismus měly další shodu v tom, že tíhly k souměrnosti a členitosti. Ovšem baroko na rozdíl od klasicismu se nesnažilo o uzavřené přehledné tvary. Členění tvarů zde převažovala nad přehledností. Převaha členitosti nad přehledností zaznívala obvykle v expresionistických snahách. V dějinách architektury můžeme uvést opačný extrém, který se zhmotňuje například v panelovém domě hranolovitého tvarů. Jediným členícím prvkem jsou jednoduché okenní otvory. Tento příklad nepostrádá pravidelnost. Ale marně bychom zde hledali kýžené rozčlenění fasády.

Pokud se tedy přidržíme definice klasicismu, jak ji navrhuji, dospějeme k názoru, že český klasicismus nepopisuje národně zbarvenou stylovou polohu klasicismu, nýbrž že se jedná o pojmenování klasicistní tendence na nějakém vymezeném území, v tomto případě České republiky, dříve Zemí Koruny české. Klasicismus zasáhl do uměleckého vývoje jako tendence nadčasová a nadnárodní. Zároveň se ukázal jako osvědčený usměrňovač nebo korektiv, který vyvažoval dobové extrémní projevy v architektuře. Vyvažoval například expresivní tvary dynamického baroka, později vyvažoval výtvarnou sterilitu funkcionalismu. Klasicistní tendence často usměrňovala soudobé jevy, ale zároveň byla těmito jevy ovlivňována. Všimneme si rozdílu mezi barokním klasicismem 17. století a klasicismem meziválečným. Pokud bychom v umělecké nadsázce hovořili o klasicismu, můžeme podstatu klasicismu popsat jako proměnlivost stálosti.

V českém prostředí se nepěstoval zvláštní druh klasicismu. Určitá svéráznost této oblasti nespočívala v jednotlivých stylech, nýbrž ve střídání a oblíbenosti jednotlivých stylů, kde silně rezonovala společenská situace, ovlivněná například nacionalismem. V českém prostředí se těšilo velké oblibě především baroko. Klasicismus v Čechách a na Moravě zápolil s barokní tradicí, byl zpočátku vnímán jako styl prosazovaný vídeňským dvorem. Výtvarná fádnot mnohých klasicistních staveb a jejich souvislost s císařským dvorem vháněly českou tvorbu do náruče baroka, které v českých lidech vzbuzovalo dojem domácího slohu a dojem vlídnosti. Nakonec se klasicismus dočkal jiného hodnocení a to v celoevropském měřítku. Klasicismus nabízel možnost tvořit mimo kategorie modernosti nebo zaostalosti. Zároveň zvítězilo mínění, že klasicismus není spojený s žádným národem, a tudíž patří všem národům.⁹³⁹ V

⁹³⁹ BAŽANT 1994, 35-39.

českém prostředí se odehrával v průběhu 19. století určitý zápas mezi nadnárodním projevem, který reprezentoval klasicizující proud, a mezi národním ryze „českým“ projevem, který byl hledán mimo jiné v české renesanci nebo v baroku. Klasicismus z tohoto pomyslného zápasu vyšel vítězně. Ovšem ve 20. století se objevila jiná umělecká konkurence klasicismu, a sice puristicko-funkcionalistická linie. Klasicismus byl často využíván jako výraz stability a řádu, a tudíž získal oblibu v totalitních režimech v Německu a v Sovětském svazu. České prostředí, které se tradičně cítilo ohroženo německou i ruskou hegemonií, si v průběhu 40. a 50. let si vytvořilo odstup od klasicistních projevů, neboť připomínaly léta Protektorátu a čerstvě zavržený kult Stalinův. Bylo otázkou času, kdy opět převážil názor, že klasicismus není vynálezem Moskvy, Berlína nebo Vídně, a že tedy poskytuje osvědčený návod pro nadčasovou a nadnárodní architekturu.

Seznam použitých zkratek:

BAPS – Bloku architektonických pokrokových spolků

ČR – Česká republika

ČVUT – České vysoké učení technické

KSČ – Komunistická strana Československa

PAS – Pracovní architektonické skupiny

SAI – Spolek architektů a inženýrů

SIAL – Sdružení inženýrů a architektů v Liberci

UK – Univerzita Karlova

Seznam použité literatury:

BAŤKOVÁ 1998 — Růžena BAŤKOVÁ (ed.): Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad a Vinohrady (Praha 1). Praha 1998.

BAUER 1998 — Alois BAUER: Dějiny výtvarného umění. Olomouc 1998¹

BAŽANT 1994 — Jan BAŽANT: Pražské vily pod křídly mlka. Esej o české renesanci druhé poloviny 19. století. Praha 1994

BĚLINA/KAŠE/KUČERA 2001 — Pavel BĚLINA / Jiří KAŠE / Jan P. KUČERA: Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek X. 1740–1792. Praha 2001

BĚLINA/HLAVAČKA/KAŠE/TINKOVÁ 2013 — Pavel BĚLINA / Milan Hlavačka / Jiří Kaše / Jan P. Kučera: Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek X. a. (1792–1860). Praha/Litomyšl 2013.

BENEŠOVÁ Marie: Česká architektura v proměnách dvou staletí : 1780-1980. Praha 1984.

BIEGEL 2012 — Richard BIEGEL: Mezi barokem a klasicismem. Proměny architektury v Čechách a Evropě druhé poloviny 18. století. Praha

BIRNBAUM 1941 — Vojtěch BIRNBAUM: Barokní princip v dějinách architektury. Praha 1941

BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013 — Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvorosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha 2013²

CZUMALO 1990 — Vladimír CZUMALO: Česká teorie architektury v letech okupace. Praha 1990.

ČORNEJOVÁ/KAŠE/MIKULEC/VLNAS 2008 — Ivana ČORNEJOVÁ / Jiří KAŠE / Jiří MIKULEC / Vít VLNAS: Velké dějiny zemí Koruny české. VIII. 1618–1683. Praha/Litomyšl 2008

DEMPSEYOVÁ 2002 — Amy Dempseyová. Umělecké styly, školy a hnutí. 2002

DVOŘÁK /LEHMANNOVÁ 2012— Tomáš DVOŘÁK / Martina LEHMANNOVÁ / Miloš HLAVA / Pavlína ŠKRABALOVÁ: Žižkov. Praha 2012

FREJKOVÁ 1941 — Olga FREJKOVÁ: Palladianismus v české renesanci. Praha 1941

HÁJEK 2000 — Václav HÁJEK: Architektura, klíč k architektonickým slohům. Praha 2000. HALÍK 2005 — Pavel HALÍK: Padesátá léta a Architektura padesátých let.

In: Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2005, 278–339

HEROUT 2002 — Jaroslav HEROUT: Staletí kolem nás. Přehled stavebních slohů. Praha; Litomyšl 2002⁵

HEROUT 2011 — Jaroslav Herout: Slabikář návštěvníků památek. Praha 2011⁴

HLAVÁČEK 2007 — Ludvík HLAVÁČEK: Postmoderna a neoexpresionismus. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000. Praha 2007

HLAVAČKA/KAŠE/KUČERA/TINKOVÁ 2013 — Milan HLAVAČKA / Jiří KAŠE / Jan P. KUČERA / Daniela TINKOVÁ: Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek XI.b. 1792–1860. Praha/Litomyšl 2013

HORÁČEK 2013 — Martin HORÁČEK: Za krásnější svět. Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století. Brno 2013

HOROVÁ 2005 — Anděla HOROVÁ. Dobra protektorátu a poválečná léta. In: Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2005

HORYNA 2001 — Mojmir HORYNA: Architektura přísného a pozdního historismu. Čechy 1860–1890. In: Dějiny Českého výtvarného umění III/2, 1780–1890. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 2001, 133–202.

HRŮZA 2000 — Jiří HRŮZA: Svět architektury. Praha 2000

CHABRADA/KRÁSA/KRÁSA/ŠVÁCHA/HOROVÁ 1986 — Rudolf CHABRADA / Josef KRÁSA / Rostislav ŠVÁCHA / Anděla HOROVÁ: Kapitoly z českého dějepisu umění. 1986

JÍLEK/LOMIČ 1973 — František JÍLEK / Václav LOMIČ: Dějiny českého vysokého učení technického. 1. díl. Svazek 1. Praha 1973

KOCH 2008 — Wilfried KOCH: Evropská architektura. Encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost. Praha 2008²

KRATOCHVÍL 2007a — Petr KRATOCHVÍL: Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/1. 1958–2000. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2007, 386–415

KRATOCHVÍL 2007b — Petr KRATOCHVÍL: Architektura 1989–2000. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/2. 1958–2000. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2007, 876–901

- KRATOCHVÍL 2009 — Petr KRATOCHVÍL (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada: Architektura. Praha/Litomyšl 2009
- KROUPA 2007 — Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1. Brno 2007²
- KROUPA 2010 — Jiří KROUPA: Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2. Brno 2010.
- KRSEK / KUDĚLKA / STEHLÍK 1996 — Ivo Krsek / Zdeněk Kudělka / Miloš Stehlík / Josef Válka: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha 1996.
- KRUFT 1993 — Hanno-Walter KRUFT: Dejiny teórie architektúry: od antiky po súčasnosť. Bratislava 1993
- KUDĚLKA 1998 — Zdeněk KUDĚLKA: Architektura dvacátých let na Moravě. In: Dějiny českého výtvarného umění IV/2. 1890/1938. Vojtěch Lahoda (ed.). Praha 1998, 36–59
- KUTHAN 2014 — Jiří KUTHAN: Aristokratická sídla v českých zemích 1780–1914. Praha 2014
- LAHODA Vojtěch et al. (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV (1890/1938). Praha 1998.
- LÍBAL 1980 — Dobroslav LÍBAL: Architektura raného, vrcholného a pozdního klasicismu. In: Praha národního probuzení. Emanuel POCHE (ed.). Čtvero knih o Praze. Praha 1980, 35–122
- LUKEŠ 1998 — Zdeněk LUKEŠ: Architektura secese v Čechách 1896–1914. In: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938. Vojtěch LAHODA (ed.). Praha 1998, 126–155
- Masarykův slovník naučný, IV. 1929 — Masarykův slovník naučný. Lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Díl IV. Praha 1929
- MATĚJÍČEK 1936 — Antonín MATĚJÍČEK: Dějepis umění. Díl šestý. Umění nového věku IV.. Praha 1936
- MELMUKOVÁ 1999 — Eva MELMUKOVÁ: Patent zvaný toleranční. Praha 1999
- MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007 — Antonín MOKREJŠ / Josef HLAVÁČEK: Osobitost českého duchovního života šedesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958–2000. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2007, 20–29

OTTO 1899/14 — Ottův slovník naučný. 14. Díl (Kartel – Kraj.). Jan OTTO (ed.). Praha 1899

PECHAR/URLICH 1981 — Josef PECHAR / Petr URLICH: Programy české architektury. 1981.

PETRASOVÁ 2001 — Taťána PETRASOVÁ: Architektura státního klasicismu, palladiánského neoklasicismu a počátků romantického historismu. In: Dějiny Českého výtvarného umění III/1, 1780–1890. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 2001, 28–58

PETRASOVÁ 2009 — Taťána PETRASOVÁ: Od ideje osvícenského klasicismu k takzvané úřednické architektuře (1780–1840). In: Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada: Architektura. Petr KRATOCHVÍL (ed.). Praha / Litomyšl 2009, 522–544

PETROVÁ 2001 — Eva PETROVÁ: Sochařství klasicismu, Čechy 1780–1840. in: Dějiny českého výtvarného umění III/1. 1780–1890. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 2001

PETŘÍK 2007 — Miroslav PETŘÍK: Dějiny přítomnosti. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/1. 1958–2000. Praha 2007.

PIJOAN 1980/6 — José PIJOAN (ed.): Dějiny umění. 6. díl. 16. století. Praha 1980

PIJOAN 1981/7 — José PIJOAN (ed.): Dějiny umění. 7. díl. 17. století. Praha 1981

POCHE 1980 — Emanuel POCHE: Architektura. Období přísného historismu a Pozdní historismus konce století. In: Praha národního probuzení. Emanuel POCHE (ed.). Čtvero knih o Praze. Praha 1980, 7–33; 122–204

POCHE 1989 — Emanuel POCHE: Architektura pozdního baroka a rokoka v Čechách. in: Dějiny českého výtvarného umění II/2. Praha 1989.

SMOLKA 2001 — Jaroslav SMOLKA (ed.): Dějiny hudby. Praha 2001

SVOBODA/NOLL/HAVLOVÁ 2000 — Jan E. SVOBODA / Jindřich NOLL / Ester HAVLOVÁ: Praha 1919–1940. Kapitoly o meziválečné architektuře. Praha 2000.

SVOBODA/NOLL/SKÁLA 2006 — Jan E. SVOBODA / Jindřich NOLL / Vladislav SKÁLA: Praha 1945–2000. Kapitoly z poválečné a současné architektury. Praha 2006

ŠKABRADA 2004 — Jiří ŠKABRADA: Svorník. Sborník příspěvků z 2. konference stavebně-historického průzkumu. Okna a dveře. Praha 2004.

ŠKABRADA 2007 — Jiří ŠKABRADA: Konstrukce historických staveb. Praha 2007

ŠLAPETA 1998 — Vladimír Šlapeta: Architektura třicátých let v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. In: Dějiny českého výtvarného umění IV/2. 1890/1938. Vojtěch LAHODA (ed.). Praha 1998, 388–413

- ŠVÁCHA 1994 — Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. Praha 1994
- ŠVÁCHA 1998 — Rostislav ŠVÁCHA: Architektura dvacátých let v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění IV/2. 1890/1938. Vojtěch LAHODA (ed.). Praha 1998, 3–35
- ŠVÁCHA 2005 — Rostislav ŠVÁCHA: Architektura čtyřicátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2005, 30–73
- ŠVÁCHA 2007 — Rostislav ŠVÁCHA: Architektura 1958–1970. In: Dějiny českého výtvarného umění VI. 1958–2000. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2007, 30-70
- ŠVÁCHA 2009 — Rostislav ŠVÁCHA: Dohasínání baroka a nástup klasicismu. In: Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada – Architektura. Petr KRATOCHVÍL (ed.). Praha / Litomyšl 2009, 245-263
- TAETARKIEWICZ 1991, I — Władysław: Dejiny estetiky 1 : Staroveká estetika. Bratislava 1985.
- TATARKIEWICZ 1991, III — Władysław TATARKIEWICZ: Dějiny estetiky III., Novověká estetika. Bratislava 1991
- ULRICH 1992 — Petr ULRICH: Klasický a abstraktní model v architektuře 20. století. Praha 1992
- UTITZ Emil: Dějiny estetiky. Praha 1968.
- VACKOVÁ Růžena: Věda o slohu. Praha 1993.
- VAVERKA/SEDLÁKOVÁ/DVOŘÁKOVÁ/KRAJČÍ/LUKEŠ/VLČEK 2007 — Přemysl VEVERKA / Radomíra SEDLÁKOVÁ / Dita DVOŘÁKOVÁ / Petr KRAJČÍ / Zdeněk LUKEŠ / Pavel VLČEK: Slavné pražské vily. Praha 2007
- VLČEK 1996 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město a Josefov. Praha 1996
- VLČEK 2000 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000
- VLČEK 2004 — Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004
- VLČEK 2009 — Pavel VLČEK: Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. století. Praha 2009.

VLČEK 2012 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Velká Praha A/L. Praha 2012

Všeobecná encyklopedie, 3. díl, 1997 — Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích, 3. díl, m/r. Praha 1997

VYBÍRAL 1998 — Jindřich VYBÍRAL: Inženýrská architektura a užitkové stavby kolem roku 1900. In: Dějiny Českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 1998, 126–193

VYBÍRAL 2001 — Jindřich VYBÍRAL: Inženýrská a průmyslová architektura romantického historismu. Čechy 1840–1860. In: Dějiny českého výtvarného umění III/1, 1780–1890. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 2001, 278–281

VYBÍRAL 2002 — Jindřich VYBÍRAL: Česká architektura na prahu moderní doby. Dvanáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002

WINCKELMANN 1986 — Johann Joachym WINCKELMANN: Dějiny umění starověku – stati. Praha 1986

WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982

ZATLOUKAL 1998 — Pavel ZATLOUKAL: Architektura secese na Moravě a ve Slezsku. In: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 1998, 154–179

ZATLOUKAL 2001a — Pavel Zatloukal: Architektura neoklasicismu, Morava. In: Dějiny českého výtvarného umění III/1, 1780–1890. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 2001, 191–208

ZATLOUKAL 2001b — Pavel ZATLOUKAL: Architektura přísného a pozdního historismu. Morava 1860–1890. In: Dějiny Českého výtvarného umění III/2, 1780–1890. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 2001, 265–279

ZATLOUKAL 2002 — Pavel ZATLOUKAL: Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku. Olomouc 2002

Obrazová příloha:

Klasicismy před polovinou 18. století



1. *Hefajstův templ (Théseion), Athény 5. století před n. l.*



2. *Paestum, chrám bohyně Héry, 460–450 před n. l.*



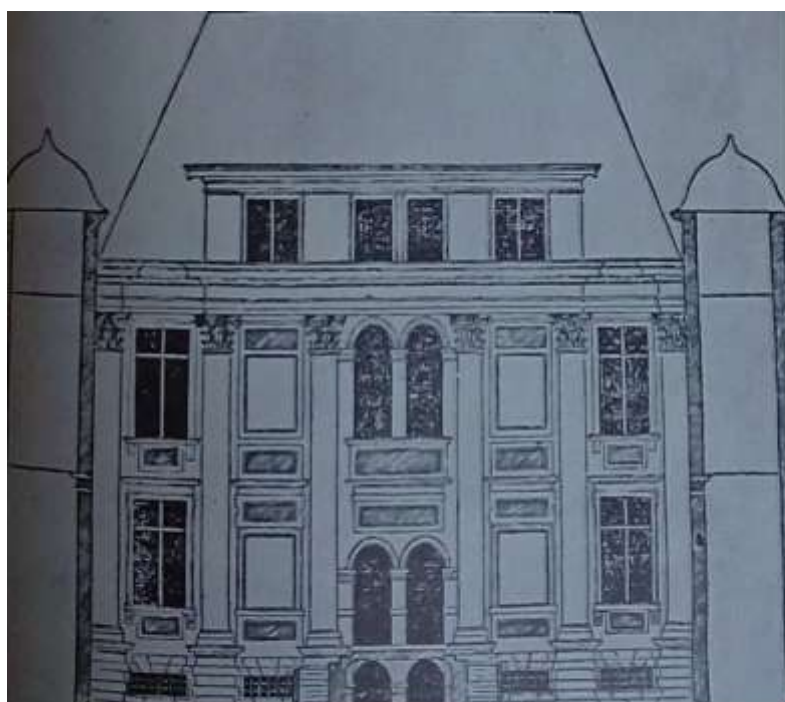
3. *Andrea Palladio: Palazzo della Ragione, Vicenza, 1546*



4. *Andrea Palladio: Palazzo Valmarana, Vicenza, 1565.*



5. *Andrea Palladio: Prefettizio, Vicenza, 50. léta 16. století*



6. *J. Androuet du Cerceaut, studie členění průčelí. 1582*



7. *F. Blondel: Saintdeniská brána v Paříži, 1672, příklad francouzského „barokního“ klasicismu 17. století.*



8. **J. A. Gabriel:** Severní průčelí Náměstí Svornosti, Paříž, 1757–1775, ukázka francouzské neoklasicistní tvorby

Klasicismus v Českých zemích od poloviny 18. století



9. **Kostelec nad Orlicí** – zámek (okres: Rychnov nad Kněžnou), architekt: Heinrich Koch



10. **Kačina** – zámek (okres: Kutná Hora), architekti: Christian F. Schuricht / Johann P. Jöndl / Antonín Arche, 1806–1822



11. **Veltrusy** – Chrám přátel venkova a zahrada, architekt: Matěj Hummel. Ukázka „intimního“ neoklasicismu“ kolem roku 1800.



12. *Kynžvart – zámek (okres: Cheb), architekt: Peter von Nobile*



13. *Lednicko-Valtické panství, Kolonáda „na Homoli“ poblíž Valtic, architekt: Josef Hardtmuth.*



14). *Ústav šlechtíčen na Pražském hradě, architekt: N. Pacassi, 1753-1755*





*17. Budova bývalého zemského
celního úřadu, původně klášter
Hvěrňů Praha náměstí*



18. *Vila Kinských, Praha-Smíchov, architekt: Jindřich Koch, 1827–1831*



19. *Dům u červené hvězdy, Praha-Karlín, architekt: Jan Ripota, 30. léta 19. století*



20. *Klárův ústav slepců, Praha, architekt: Vincenc Kulhánek, 1836–1844*



21. *Strahovská knihovna, Praha, architekt: I. J. Palliardi. 1783–1785, projevuje se zde přechod odbaroka ke klasicismu*



22. *Kostel sv. Kříže, Praha, architekt: Jiří Fischer, 1819–1823*



23. *Terezín – kostel Zmrtvýchvstání Páně, architekti: Heinrich Hatzinger / Julien d'Andeis, 1805–1810*



24. *Slavkov u Brna – kostel Vzkříšení Páně, jižní průčelí, architekt: Johann Ferdinand Hetzendorf, 1786–1789*



25. *Česká Třebová – kostel sv. Jakuba Většího, architekt: Josef Hardtmunth, 1794–1801*



26. *Bučovice – kostel Nanebevzetí Panny Marie, architekt: Franz Engel, 1836–1830*

Klasicismus v období vrcholného a pozdního historismu



27. *Ignác Ulmann*: budova dnešního ČVUT, Praha, Karlovo náměstí (býv. Český polytechnický ústav), 1871-1873, novorenesance se zde projevuje plasticitou a výraznými bosážemi na nároží a v soklové části stavby



28. *Antonín Barvitijs / Ignác Ulmann*: bývalé nádraží císaře Františka Josefa I., Praha 1871



29. *Josef Schulz: Budova Národního muzea v Praze, 1885–1895, příklad spojení novorenesanční plastičnosti a klasicistního monumentálního pilastrového řádu*



30. *Václav Roštlapil: Strakova akademie v Praze, 1893–1895, fasáda stavby inspirovaná klasicizujícím barokem*

Klasicismus v době moderny



31. *Ottokar Böhm / Hubert Gessner: Obchodní akademie v Hradci Králové, 1896–1897*



32. *Bohumil Hypšman: dům Židovského pohřebního bratrstva v Praze-Josefově, 1911–1912*



33. *Antonín Engel: Nájemní domy, Praha-Josefov, U starého hřbitova, 1910/1911*



34. **Josef Zásche**: palác Vídeňské bankovní jednoty, 1906–1908



35. **Josef Rosipal**: sirotčinec, Praha-Hradčany, Milady Horákové, 1912-1913



36. *Alois Špáček: Hlavův patologický ústav, Praha-Nové Město, Studničkova 2,4, 1913-1921*



37. *Josef Hofmann: letní dům Primavesi, Kouty nad Desnou, 1913-1915, spojení lidové architektury s klasicismem*



38. *Vladimír Fischer: Cyrilometodějská záložna, Brno, 1913-1915*



39. *Oldřich Tyl: Synagoga Milevsko, 1914-1919, spojení klasicismu s kubismem*

Klasicismus po první světové válce



40. **Jan Kotěra:** *Budova Vítkovických železáren v Praze, 1921-1924*



41. **Antonín Engel:** *Ministerstvo dopravy (dříve ministerstvo železnice) Praha-Těšnov, 1927-1931*

..



42. *Antonín Engel: Čistící stanice, Praha-Podolí (Podolská vodárna), 1923–1928*



43. *Max Spielmann: Petschkův palác, Praha-Nové Město, 1923–1929*



*44. Arnošt Wiesner: česká banka
Union v Brně, 1923-1925*



45. **Jan Závorka / Jan Gülar:** *Museum při Památníku osvobození, Žižkov, U Památníku, 1929-1930*



46. **Josip Plečnik:** *Schodiště v zahradě Na valech, Pražská hrad, 1924*



48. **Jaroslav Rössler:** *Úrazová pojišťovna, Holešovice, nábřeží kapitána Jaroše*



49. *Bedřich Feuerstein: Vojenský zeměpisný ústav, Praha-Bubeneč, 1921–1925*



50. *Bedřich Feurstein / Bohumil Sláma: krematorium v Nymburku, 1922–1924*

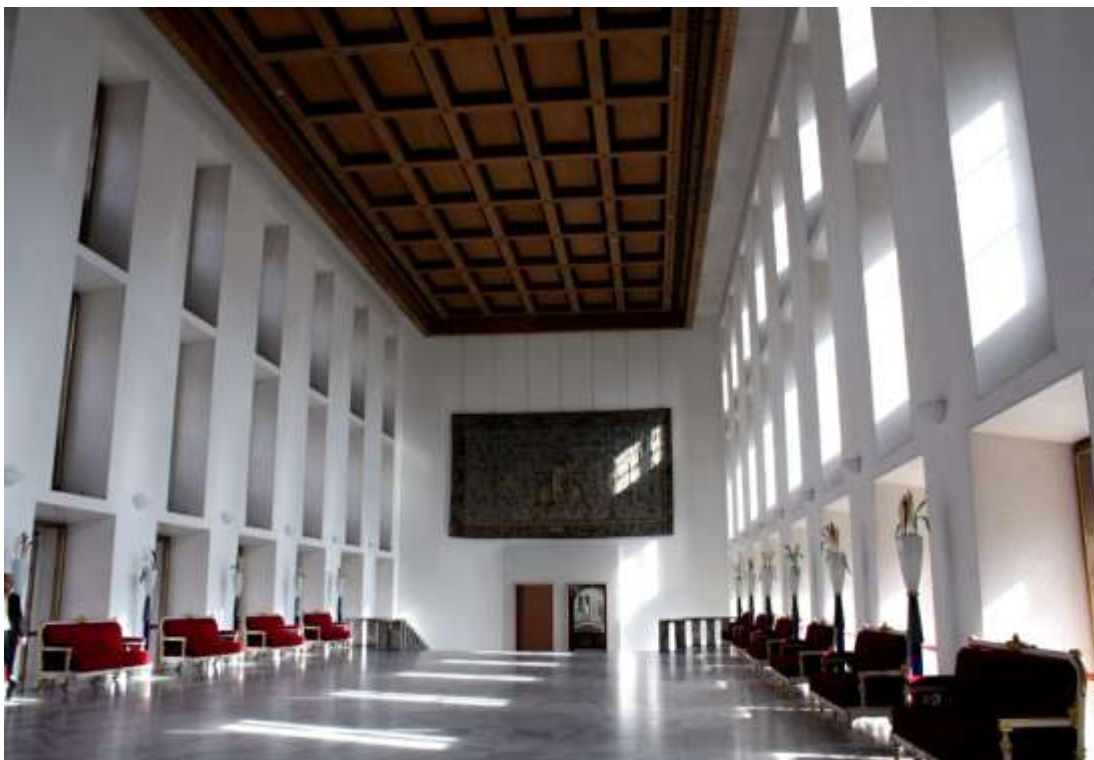


51. Jaroslav Fragner: Palác Merkur, Praha-Revoluční 25, 1934-1935

Klasicistní tendence od konce 30. let



52. Milan Babuška: Národní technické muzeum, Praha-Letná, 1935-1940



53. **Otto Rothmayer:** Schodišťová (Rothmayerova) síň na Pražském hradě, 1939-1954



54. **Albert Speer:** Nové říšské kancléřství, Berlín 1934-1943, abstrahovaný klasicismus, v tomto případě sloužící nacistickému Německu



55. **Pavel Bareš**: bývalá Vysoká škola politická, dnešní Fakulta tělesné výchovy a sportu UK, José Martího, Praha, 1949–1953, ukázka monumentálního abstrahovaného klasicismu v Československu

Klasicismus od 50. let



56. **František Jeřábek a kol.**: Grandhotel International, Praha-Dejvice



57. **Jaroslav Krauz**: kulturní dům v Ostrově, 1953–1956



58. **Jaroslav Fragner**: Planetárium, Praha-Stromovka 1953–1958, v tehdejší době ojedinělý příklad abstrahovaného klasicismu



59. **Vladimír Beneš**: Zemědělská škola, Bystřice nad Pernštejnem, 1957–1961, příklad „perretovského“ spojení klasicismu s konstruktivismem



60. **Michal Brix:** *Hudební pavilon, Mariánské Lázně, 1986–1991*



61. **Luboš Mašek:** *rekonstrukce a přestavba společenského domu ve Františkových Lázních, 1999–2000*

Seznam vyobrazení:

1. **Hefaistův templ** (Théseion), Athény 5. století před n. l.. Reprodukce z: HORÁČEK 2013, 35, obr. 30

2. **Paestum**, chrám bohyně Héry, 460–450 před n. l..

Reprodukce z: Biegel 2012, 61, obr. 11

3. **Andrea Palladio**: Palazzo della Ragione, Vicenza, 1546. Reprodukce z: PIJOAN 1980/6, 102, obr. 97

4. **Andrea Palladio**: Palazzo Valmarana, Vicenza, 1565. Reprodukce z: BIRNBAUM 1941, 26

5. **Andrea Palladio**: Prefettizio, Vicenza, 50. léta 16. století. Reprodukce z: BIRNBAUM 1941, 26

6. **J. Androuet du Cerceaut**, studie členění průčelí. (Livre d'architecture, Paris 1582, 252.). Reprodukce z: FREJKOVÁ 1941, 220, obr. 82

7. **F. Blondel**: Saintdeniská brána v Paříži, 1672, příklad francouzského „barokního“ klasicismu 17. století. Reprodukce z: PIJOAN 1981/7, 148.

8. **J. A. Gabriel**: Severní průčelí Náměstí Svornosti, Paříž, 1757–1775, ukázka francouzské neoklasicistní tvorby. Reprodukce z: HRŮZA 2000, 275

9. **Kostelec nad Orlicí** – zámek (okres: Rychnov nad Kněžnou), architekt: Heinrich Koch. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 188

10. **Kačina** – zámek (okres: Kutná Hora), architekti: Christian F. Schuricht / Johann P. Jöndl / Antonín Arche, 1806–1822. Ukázka monumentálního (novo)klasicismu. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 184

11. **Veltrusy** – Chrám přátel venkova a zahrad, architekt: Matěj Hummel. Ukázka „intimního“ iklasicismu“ kolem roku 1800. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 248

12. **Kynžvart** – zámek (okres: Cheb), architekt: Peter von Nobile. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 198

13. **Lednicko-Valtické panství**, Kolonáda „na Homoli“ poblíž Valtic, architekt: Josef Hardtmuth. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 208

14. **Ústav šlechticů na Pražském hradě**, architekt: N. Pacassi, 1753-1755. Reprodukce z: https://www.vyletnik.cz/images/vylet/uzivatele/vlasta79/ustav-slechticen-2010-03-24-praha-tereziansky-portikus-ustavu-slechticen_1.jpg, vyhledáno 12. 6. 2017

15. **Praha – průčelí domu čp. 262**, Architekt pravděpodob. A. Haffenecker, okolo 1783, ukázka přechodu od baroka ke klasicismu v pražské palácové architektuře. Reprodukce z: Líbal 1980, 43

16. **Stavovské divadlo** (Nosticovo divadlo), architekt: Anton Haffenecker, 1781–1783. Reprodukce z: <http://www.fototuristika.cz/tips/detail/448>, vyhledáno 12. 6. 2017

17. **Budova bývalého zemského celního úřadu**, původně klášter Hybernů, Praha, náměstí Republiky, architekt: Georg Fischer, 1807–1811. Reprodukce z: Petrasová 2001, 49, obr. 22

18. **Vila Kinských**, Praha-Smíchov, architekt: Jindřich Koch, 1827–1831. Reprodukce z: LÍBAL 1980, 87

19. **Dům u červené hvězdy**, Praha-Karlín, architekt: Jan Ripota, 30. léta 19. století. Reprodukce z <http://pamatkovykatalog.cz/?legalState=152705&page=207&action=legalState&present=LegalStatesResults>

20. **Klárův ústav slepců**, Praha, architekt: Vincenc Kulhánek, 1836–1844.
Reprodukce z: PETRASOVÁ 2001, 56, obr. 31
21. **Strahovská knihovna**, Praha, architekt: I. J. Palliardi. 1783–1785, projevuje se zde přechod od baroka ke klasicismu. Reprodukce z:
<http://www.portalpraha.cz/strahovska-knihovna--teologicky-sal-filosoficky-sal-1/?schranka=odeber>
22. **Kostel sv. Kříže**, Praha, architekt: Jiří Fischer, 1819–1823.
Reprodukce z: LÍBAL 1980, 75
23. **Terezín – kostel Zmrtvýchvstání Páně**,
architekti: Heinrich Hatzinger / Julien d'Andeis, 1805–1810. Reprodukce z:
<https://www.panoramio.com/photo/51487702>
24. **Slavkov u Brna – kostel Vzkříšení Páně**, jižní průčelí, architekt: Johann Ferdinand Hetzendorf, 1786–1789. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 25
25. **Česká Třebová – kostel sv. Jakuba Většího**, architekt: Josef Hardtmunth, 1794–1801. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 81
26. **Bučovice – kostel Nanebevzetí Panny Marie**, architekt: Franz Engel, 1836–1830. Reprodukce z: KUTHAN 2014, 81
27. **Ignác Ulmann**: budova dnešního ČVUT, Praha, Karlovo náměstí (býv. Český polytechnický ústav), 1871–1873, novorenesance se zde projevuje plasticitou a výraznými bosážemi na nároží a v soklové části stavby. Reprodukce z: Horyna 2001, 139, obr. 451
28. **Antonín Barvitijs / Ignác Ulmann**: bývalé nádraží císaře Františka Josefa I., Praha 1871. Reprodukce z: HORYHA 2001, 142, obr. 454

29. **Josef Schulz**: Budova Národního muzea v Praze, 1885–1895, příklad spojení novorenesanční plastičnosti a klasicistního monumentálního pilastrového řádu. Foto: autor

30. **Václav Roštlapil**: Strakova akademie v Praze, 1893–1895, fasáda stavby inspirovaná klasicizujícím barokem. Foto: autor

31. **Ottokar Böhm / Hubert Gessner**: Obchodní akademie v Hradci Králové, 1896–1897. Reprodukce z: LUKEŠ 1998, 131, obr. 90

32. **Bohumil Hypšman**: dům Židovského pohřebního bratrstva v Praze-Josefově, 1911–1912. Reprodukce z: LUKEŠ 1998, 148, obr. 113

33. **Antonín Engel**: Nájemní domy, Praha-Josefov, U starého hřbitova, 1910-1911. Reprodukce z: ŠVÁCHA 1994, 78

34. **Josef Zasche**: palác Vídeňské bankovní jednoty, 1906–1908. Reprodukce z: Lukeš 1998, obr. 115

35. **Josef Rosipal**: sirotčinec, Praha-Hradčany, Milady Horákové, 1912-1913. Foto: autor

36. **Alois Špánek**: Hlavův patologický ústav, Praha-Nové Město, Studničkova 2,4, 1913-1921. Reprodukce z: ŠVÁCHA 1994, 85

37. **Josef Hofmann**: letní dům Primavesi, Kouty nad Desnou, 1913-1915, spojení lidové architektury s klasicismem. Reprodukce z: Zatloukal 1998, 177, obr. 149

38. **Vladimír Fischer**: Cyrilometodějská záložna, Brno, 1913-1915. Reprodukce z: HORÁČEK 2013, obr. 438

39. **Oldřich Tyl**: Synagoga Milevsko, 1914-1919, spojení klasicismu s kubismem. Reprodukce z: HORÁČEK 2013, obr. 514

40. **Jan Kotěra**: Budova Vítkovických železáren v Praze, 1921-1924. Citováno z: ŠVÁCHA 1998, 18, obr. 11

41. **Antonín Engel**: Ministerstvo dopravy (dříve ministerstvo železnice) Praha-Těšnov, 1927-1931, 19, obr. 9

42. **Antonín Engel**: Čistící stanice, Praha-Podolí (Podolská vodárna), 1923–1928. Reprodukce z: ŠVÁCHA 1994, 154

43. **Max Spielmann**: Petschkův palác, Praha-Nové Město, 1923–1929. Foto: autor

44. **Arnošt Wiesner**: česká banka Union v Brně, 1923-1925. Reprodukce z: Kudělka 1998, 40, 37

45. **Jan Zázvorka / Jan Gülar**: Museum při Památníku osvobození, Žižkov, U Památníku, 1929-1930. Foto: autor

46. **Josip Plečnik**: Schodiště v zahradě Na valech, Pražská hrad, 1924. Reprodukce z: ŠVÁCHA 1994, 189

47. **Kamil Roškot**: rodinný dům, Praha-Bubeneč, Čechova 29, Reprodukce z: ŠVÁCHA 1994, 251

48. **Jaroslav Rössler**: Úrazová pojišťovna, Holešovice, nábřeží kapitána Jaroše.

Reprodukce z: ŠVÁCHA 1994, 221

49. **Bedřich Feuerstein**: Vojenský zeměpisný ústav, Praha-Bubeneč, 1921–1925. Foto: autor

50. **Bedřich Feuerstein / Bohumil Sláma**: krematorium v Nymburku, 1922–1924. Reprodukce z: Švácha 1998, 26, obr. 22

51. **Jaroslav Fragner**: Palác Merkur, Praha-Revoluční 25, 1934-1935. Reprodukce z: Švácha 1994, 287

52. **Milan Babuška**: Národní technické muzeum, Praha-Letná, 1935–1940.

Foto: autor

53. **Otto Rothmayer**: Schodišťová (Rothmayerova) síň na Pražském hradě, 1939-1954. Reprodukce z:

http://jajsemkazi.rajce.idnes.cz/Prazsky_hrad%2C_O._Rothmayer%2C_cerven_2013/#IMG_6567.jpg

54. **Albert Speer**: Nové říšské kancléřství, Berlín 1934-1943, abstrahovaný klasicismus, v tomto případě sloužící nacistickému Německu. Reprodukce z: HORÁČEK 2013, obr. 247

55. **Pavel Bareš**: bývalá Vysoká škola politická, dnešní Fakulta tělesné výchovy a sportu UK, José Martího, Praha, 1949–1953, ukázka monumentálního abstrahovaného klasicismu v Československu. Foto: autor

56. **František Jeřábek a kol.**: Grandhotel International, Praha-Dejvice, 1952–1957.

Foto: autor

57. **Jaroslav Krauz**: kulturní dům v Ostrově, 1953–1956. Foto: autor

58. **Jaroslav Fragner**: Planetárium, Praha-Stromovka 1953–1958, v tehdejší době ojedinělý příklad abstrahovaného klasicismu. Foto: autor

59. **Vladimír Beneš**: Zemědělská škola, Bystřice nad Pernštejnem, 1957–1961, příklad „perretovského“ spojení klasicismu s konstruktivismem. Reprodukce z: ŠVÁCHA 2007, 37, obr. 19

60. **Michal Brix**: Hudební pavilon, Mariánské Lázně, 1986–1991. Reprodukce z: HORÁČEK 2013

58. **Luboš Mašek**: rekonstrukce a přestavba společenského domu ve Františkových Lázních, 1999–2000. Reprodukce z: HORÁČEK 2013