

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Nikola Zahrádková

Cihla v kontextu moderní architektury

Proměny a významy

Brick architecture in the context of modern architecture

Transformation and meanings

Praha 2021

Vedoucí práce: PhDr. Richard Biegel, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 14. srpna 2021

Nikola Zahradková

Klíčová slova (česky)

česká moderní architektura, režné zdivo, cihelná architektura, moderna, Jan Kotěra, Otakar Novotný, Josef Gočár, Jaroslav Rössler, konstrukce, materiál, teorie

Klíčová slova (anglicky):

Czech Modern Architecture, brickwork architecture, modernism, Jan Kotěra, Otakar Novotný, Josef Gočár, Jaroslav Rössler, construction, material, theory

Abstrakt (česky)

Předkládaná práce si dala za cíl poznat fenomén neomítnuté cihly skrze tvorbu českých architektů Jana Kotěry, Josefa Gočára, Otakara Novotného a Jaroslava Rösslera, kteří s tímto materiálem začínají pracovat mezi lety 1906-1913, a poté v průběhu dvacátých let 20. století, kdy objevují možnosti režného zdiva také architekti Pavel Janák a Jaroslav Vondrák. Vybraní architekti, působící převážně v Praze a dalších českých městech, patří do okruhu žáků a spolupracovníků architekta Jana Kotěry. Metoda práce spočívá v poznání cihelného materiálu skrze formální analýzu konkrétního architektonického díla a jeho zasazení do širšího uměleckohistorického a společenskohistorického kontextu, jež umožňuje jeho interpretaci.

Mezi mé výzkumné otázky patří, jak s cihelným materiálem architekti pracují a jak se tyto projevy proměňují. Dále mne zajímá, které stavby jsou z hlediska typologie navrhovány v režném materiálu. Práce se zamýšlí nad proměnlivým vztahem architektury k cihelnému materiálu, neboť jej lze vnímat jako materiál ryze tradiční i moderní. Proto jsou první kapitoly věnovány tématu cihly a stručnému vysvětlení jejích charakteristik. Považuji také za podstatné se v místním kontextu zabývat tradicí užití režného zdiva v historické i v industriální architektuře. Architektura sledovaných protagonistů je zařazena do „kontextu“ české moderní architektury, který jsem pro potřeby práce vymezila lety 1898-1928.

Kapitoly práce se zabývají vztahem architektonické teorie k materiálu, konstrukci a formě stavby a také reflexí zahraničních tendencí českými architekty.

Abstract (in English):

This thesis focused on the phenomenon of unplastered brick through the work of Czech architects Jan Kotěra, Josef Gočár, Otakar Novotný and Jaroslav Rössler, who began working with this material between 1906-1913, and then during the 1920s, when they discovered Possibilities of gray masonry also architects Pavel Janák and Jaroslav Vondrák. Selected architects, working mainly in Prague and other Czech cities, belong to the circle of pupils and collaborators of the architect Jan Kotěra. The method of work consists in the knowledge of brick material through a formal analysis of a specific architectural work and its placement in a broader art historical and socio-historical context, which allows its interpretation.

My research questions include how architects work with brick material and how these manifestations change. I am also interested in which buildings are designed in gray material in terms of typology. The work considers the changing relationship of architecture to brick material, as it can be perceived as a purely traditional and modern material. Therefore, the first chapters are devoted to the topic of brick and a brief explanation of its characteristics. I also consider it essential in the local context to deal with the tradition of using gray masonry in historical and industrial architecture. The architecture of the observed protagonists is included in the "context" of Czech modern architecture, which I defined for the needs of the work in the years 1898-1928.

The chapters deal with the relationship of architectural theory to the material, construction and form of the building and also with the reflection of foreign tendencies by Czech architects.

Úvod	5
Literatura a zdroje.....	8
O cihle	11
1. Cihla v historické a průmyslové architektuře	12
2. Diskuze o české moderní architektuře na počátku dvacátého století	14
3. Moderna – konstrukce – materiál	20
4. Česká moderní architektura a reflexe dění v zahraničí na počátku 20. století	23
5. Geometrická moderna – cihla – hmota	29
Jan Kotěra	32
Otakar Novotný.....	47
Josef Gočár	55
Jaroslav Rössler.....	59
6. Proměny české architektury ve dvacátých letech 20. století z perspektivy formy, materiálu a konstrukce.....	65
Jaroslav Vondrák, Pavel Janák – rodinné domy v režném zdivu.....	76
Jaroslav Rössler – tvorba v režném zdivu ve 20. letech 20. století.....	85
Jaroslav Vondrák – stavitel činžovních domů v režném zdivu	90
Josef Gočár – tvorba v režném zdivu dvacátých let 20. století.....	91
Otakar Novotný – cihla v tvorbě dvacátých let 20. století.....	101
7. „Máme-li se zcela vzdát cihelného zdiva...?“	108
Závěr	112
Seznam použité literatury a pramenů	115
Seznam obrazové přílohy	127
Obrazová příloha	132

Úvod

Téma *Cihla v kontextu moderní architektury* je velmi široká problematika, proto je v první řadě nutné ji specifikovat a vymezit. Architekturu z režného zdiva nelze považovat za stylový proud, který by bylo možné pomocí architektonického názvosloví přesně definovat. Cihla je jedním z nejstarších stavebních materiálů a v neomítané podobě se ve stavitelství objevuje již tisíce let.¹ V rámci architektury 20. století je použití režného zdiva považováno za fenomén, díky kterému bylo možné ztělesnit abstraktní formální hodnoty, jež pomohly definovat novou moderní estetiku.²

Také v českých zemích je použití odhaleného cihelného materiálu v moderní architektuře spojeno s několika centry, řadou stylových proudů. Zaměříme-li se na architekturu prvních tří desetiletí 20. století jsou režné cihly spojeny především s vybranou tvorbou pražských architektů, zejména Jana Kotěry a jeho žáků a spolupracovníků, převážně ve dvacátých letech je tento materiál přítomný také v brněnské architektuře, například v tvorbě architekta Jindřicha Kumpošta nebo Ernsta Wiesnera, v severních oblastech Československa můžeme na konci dvacátých let zaznamenat specifickou recepci německé expresivní cihelné architektury v tvorbě německých architektů, a konečně během třicátých let se režné zdivo stalo nepostradatelné pro rozvoj moderního Zlína.

Předkládaná práce si dala za cíl poznat fenomén neomítnuté cihly skrze tvorbu českých architektů Jana Kotěry, Josefa Gočára, Otakara Novotného a Jaroslava Rösslera, kteří s tímto materiálem začínají pracovat mezi lety 1906-1913, a poté v průběhu dvacátých let 20. století, kdy objevují možnosti režného zdiva také architekti Pavel Janák a Jaroslav Vondrák. Vybraní architekti, působící převážně v Praze a dalších českých městech, patří do okruhu žáků a spolupracovníků architekta Jana Kotěry, který začal v pražském prostředí působit od roku 1898. Výše zmínění architekti a jejich cihelná tvorba byli zvoleni na základě rešerše literatury, dobových periodik a poznávání architektury in situ. Šíře studovaného materiálu dovolila zkoumat projevy a proměny režného zdiva v architektuře v období rané moderny i v období po první světové válce.

Jedním z důvodů pro volbu tohoto tématu byl badatelský zájem pokračovat ve studiu architektury Otakara Novotného, který byl započat bakalářskou prací, jež se zabývala

¹ HALL, William a CRUICKSHANK, Dan: Brick, London 2015.

² OCHSHORN, Jonathan: Brick. In: SENNOTT, Stephen (ed.): Encyclopedia of Twentieth Century Architecture, New York / London 2004, 170-173.

architekrovou ranou tvorbou (1900-1914); a je podpořen především nekonečným údivem nad vizuální silou rezného materiálu v architektuře.

Metoda práce spočívá v poznání cihelného materiálu skrze formální analýzu konkrétního architektonického díla a jeho zasazení do širšího umělecko-historického a společenskohistorického kontextu, jež umožňuje jeho interpretaci.³ Poznatky jsou dále konfrontovány s dobovými teoretickými texty a eseji vybraných architektů a teoretiků. Zajímá mne z jakých stylových či estetických teorií stavba vyrůstá, jak je architektura rezných cihel nahlížena v době svého vzniku a zda je možné rozklíčovat důvody či významy použití cihelného materiálu na konkrétních realizacích.

Mezi mé výzkumné otázky patří, jak s cihelným materiálem architekti pracují a jak se tyto projevy proměňují, proto je v práci věnován prostor pro popis a rozbor této problematiky. Dále mne zajímá, které stavby jsou z hlediska typologie navrhovány v rezném materiálu. V úvahu je potřeba brát i další činitele, které mohou ovlivnit konečnou podobu stavby. Jak uvádí historik architektury Jindřich Vybíral: „Umělecké dílo není jen výtvarnou individualitou, je třeba se zajímat o spoluúčast zákazníků a o úlohu obecných i zvláštních okolností, podmiňujících řešení. Je nutné se ptát, v jakém společenském klimatu se uskutečňovaly představy architektů, s jakými ideologiemi byly spjaty a jaké estetické nároky měly uspokojovat.“⁴

Jedno z témat, které se snažím v rámci poznání a interpretace cihelné architektury sledovat, je její vizuální reprezentace, jež souvisí také s dobovými možnostmi reprodukce. Moderní architektura se stala součástí odborných, ale také populárních periodik. O architektuře, jež se stala předmětem kolektivní recepce, uvažuje ve svém stěžejním textu Walter Benjamin.⁵ Zajímá mne, zda je rezná architektura v tomto ohledu tematizována.⁶

Práce se zamýšlí nad proměnlivým vztahem architektury k cihelnému materiálu, neboť jej lze vnímat jako materiál ryze tradiční i moderní. Proto jsou první kapitoly věnovány tématu cihly a

³ Historik umění Michael Baxandall interpretuje záměr umělce jako trojúhelník, jehož vrcholy tvoří úloha – okolnosti (kulturně definované možnosti) – objekt jako definitivní řešení problému. Tento přístup umožňuje zkoumat vztah kontextu a uměleckého díla. In: BAXANDALL, Michael: Historický objekt: Forth Bridge Benjamina Bakera. In: Týž: Intelligence obrazu a jazyk dějin umění. Výbor textů, Praha 2019, 125-150.

⁴ VYBÍRAL, Jindřich: Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku, Praha 2002.

⁵ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, 33.

⁶ Architekturu ve vizuální kultuře se zabývá například: WILLIAMS, Richard: Architektura ve vizuální kultuře, in: FILIPOVÁ, Marta / RAMPLEY, Matthew: Možnosti vizuálních studií: obrazy, texty, interpretace, Brno 2007, 49-62.

stručnému vysvětlení jejích charakteristik. Považuji také za podstatné se v místním kontextu zabývat tradicí užití režného zdiva v historické i v industriální architektuře.

Architektura sledovaných protagonistů je zařazena do „kontextu“ české moderní architektury, který jsem pro potřeby práce vymezila lety 1898-1928. Rok 1898 je důležitý z hlediska rozprůdění diskuze o samé podstatě *českého moderního umění*, architektury nevyjímaje a slouží jako výchozí bod pro její definování a směřování, jež sleduji přibližně do roku 1928, kdy byla v Brně uspořádána výstava *Soudobé kultury v Československu*, jež znamenala oficiální přijetí funkcionalistických idejí v české architektuře a nejen symbolicky ohlásila proměnu tvůrčího směřování řady architektů od cihelného materiálu k „bílým“ formám.

Po uvedení do kontextu, který se zabývá diskuzí o moderní architektuře počátku dvacátého století, následují kapitoly, jež se věnují podnětům, které se ukazují býti důležité pro vytvoření podmínek, jež umožní vznik moderní architektury v režném cihelném materiálu v českém prostředí. Uvažování o materiálu v architektuře je na počátku 20. století těsně spjato s tématem konstrukce a účelu architektury, proto se čtvrtá kapitola práce zaobírá vztahem české moderní architektury k těmto architektonickým veličinám, jak je ve svých teoretických textech definoval vídeňský architekt Otto Wagner, jehož myšlenky v okruhu pražské moderny rozvinul Jan Kotěra a jeho žáci.

Pátá kapitola tematizuje reflexi zahraničních tendencí v prvním desetiletí 20. století skrze poznávání zahraniční architektury nejen díky osobním cestám tvůrců za hranice českých zemí, ale také působením uměleckých spolků a jejich periodik. Tyto činnosti umožnily českým projektantům poznávat také soudobou architekturu režného zdiva v zahraničí. Můžeme se zabývat otázkou, do jaké míry pro ně byla zahraniční tvorba inspirativní.

Šestá kapitola uvozuje problematiku geometrické moderny mezi lety 1906-1913, do jejíhož proudu jsou řazena architektonická díla v režném materiálu. Tato část práce se zabývá rovněž konfrontací moderny s teoriemi kubismu, jež se zrodily na přelomu let 1911-1912. V následujících jednotlivých podkapitolách je zkoumána tvorba architektů Jana Kotěry, Josefa Gočára, Otakara Novotného a Jaroslava Rösslera z let 1906-1913, pro niž je charakteristické užití režného materiálu.

Sedmá kapitola opakuje předchozí koncepci a nahlíží na proměny architektonických stylů dvacátých let z perspektivy vnímání materiálu, konstrukce a dalších konstant, které architekti považovali ve své tvorbě za určující. Zajímavým vodítkem pro pochopení významu cihly v architektuře dvacátých let je také dobový zájem českých architektů o holandské tvůrce.

Následující podkapitoly se zabývají cihelnou tvorbou architektů Jaroslava Vondráka, Pavla Janáka, Jaroslava Rösslera, Otakara Novotného a Josefa Gočára vznikající v průběhu dvacátých let dvacátého století, jež je konfrontována s nastupujícími puristickými a funkcionalistickými myšlenkami „nové architektury“. Závěrečná kapitola se stručně zabývá uvažováním architektů o roli neomítané cihly v budoucím vývoji architektury, která směřuje k užití nových materiálů.

Literatura a zdroje

V první řadě je potřeba zmínit, že v české uměleckohistorické literatuře nenalezneme publikaci, která by se věnovala moderní architektuře pracující s neomítanými cihlami v širší perspektivě. Informace jsou svázány s literaturou o jednotlivých architektech a realizacích.⁷ Avšak specifika cihelného materiálu, kontext spojený s jeho užitím není zpravidla zdůrazňován. Tématem byla česká moderní architektura z režného materiálu v přehledovém článku Patrika Líbala, který však již z podstaty formátu časopiseckého článku, nemohl téma více rozvést.⁸

Inspirativní mi v náhledu na materiál byla kniha Ákose Moravánszkyho *Metamorphism: material change in architecture*,⁹ jež se zabývá proměnami vnímání a interpretace materiálu v architektuře 20. století. Moravánszky pracuje s teoriemi Gottfrieda Sempers, vychází také z ikonografie a ikonologie materiálu, jejíž metody rozvíjeli němečtí historikové umění Günter Bandmann a Thomas Raff. Podle Moravánszkyho nelze v současné době hovořit o materiálech pouze v rámci jejich technických charakteristik, ale je potřeba se ptát po jejich významu, neboť jsou součástí kolektivní paměti.¹⁰

Ve svém bádání o podstatě režného materiálu v české architektuře jsem vycházela ze základní literatury kapacit, jež se zabývají českou moderní architekturou. V první řadě jsou to publikace, eseje a články v periodických historika architektury Rostislava Šváchy, díky nimž jsem se pokusila zorientovat v rozmanitých podobách architektury *od moderny k funkcionalismu*.¹¹ Převážně moravskoslezské architektuře prvních desetiletí 20. století s přesahy do vídeňského

⁷ Nejjobsažněji například: ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.): Budova muzea v Hradci Králové 1909-1913: Jan Kotěra, Hradec Králové 2013.

⁸ LÍBAL, Patrik: Cihla opět navrch(olu). Výtvarný význam cihly ve 20. století. In: Zprávy památkové péče, r. 63, 2003, č. 2, 87-90.

⁹ MORAVÁNSZKY, Ákos: *Metamorphism: material change in architecture*. Basel: Birkhäuser, 2018.

¹⁰ MORAVÁNSZKY 2018, 15-18.

¹¹ Namátkou: ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995; Týž: *Architektura dvacátých let v Čechách*. In: LAHODA, Vojtěch / NEŠLEHOVÁ, Mahulena: *Dějiny českého výtvarného umění IV/2 1890-1938*, Praha 1998, 10-35.; ŠVÁCHA, Rostislav: *Lomené, hranaté & obloukové tvary: česká kubistická architektura 1911-1923*, Praha 2000.

prostředí, ale také architektuře 19. století, se věnuje historik umění Jindřich Vybíral.¹² Prudký rozvoj moderní architektury v Brně popisuje ve svých příspěvcích Zdeněk Kudělka nebo Petr Pelčák.¹³ Přehled by nebyl úplný bez autorů Petra Wittliche a Zdeňka Lukeše, jejichž badatelský zájem je spojen s uměním a architekturou přelomu 19. a 20. století.¹⁴

Rešerše cihelné architektury probíhaly také na základě Encyklopedie architektů od Pavla Vlčka, topografického přehledu České moderní architektury editované Michalem Kohoutem a Rostislavem Šváchou, knih věnovaných pražské architektuře: *Praha 1891-1918: kapitoly o architektuře velkoměsta*,¹⁵ *Praha 1919-1940: kapitoly o meziválečné architektuře*,¹⁶ a řadě *Umělecké památky Prahy*, jež mi byly nápomocny v upřesnění datace a místního určení.

Pokud bychom se zaměřili na vybranou cihelnou architekturu v přehledových publikacích – architektura Kotěry, Novotného, Gočára a Rösslera a dalších architektů z tohoto okruhu je běžně řazena do stylového proudu architektonické moderny, jež je dále specifikována jako „moderna racionální“, „moderna geometrická“,¹⁷ starší literatura uvádí pojmenování „moderna individualistická“,¹⁸ setkáme se také s označením „kotěrovská moderna“.¹⁹

Ve dvacátých letech je charakteristika moderní režné architektury poměrně komplikovanější, jelikož svým výrazem překračuje – či kombinuje různé stylové tendence. Švácha tyto projevy popisuje jako reakci předválečné geometrické moderny na podněty ze zahraničí – zejména z holandské architektury – a na teze puristické a funkcionalistické „nové architektury“.²⁰

Zásadní publikace k vybraným osobnostem uvádím vždy v jednotlivých podkapitolách a jsou také zařazeny v příloženém seznamu literatury. Pokud bychom nastínili vývoj bádání, bude mít obdobný narativ – tvorba architektů Kotěry, Novotného, Gočára, Janáka, jež je blízká racionálním tendencím, je oceňována již ve třicátých letech zástupci avantgardy,²¹ s tím souvisí

¹² VYBÍRAL, Jindřich: Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku, Praha 2002; VYBÍRAL, Jindřich: Leopold Bauer. Heretik moderní architektury, Praha 2015; VYBÍRAL, Jindřich: Česká architektura na prahu moderní doby, Praha 2002.

¹³ KUDEĽKA Zdeněk: Brněnská architektura 1919-1928, Brno 1970; PELČÁK, Petr a ŠLAPETA, Vladimír: Brno: architektura 1918-1939 = architecture 1918-1939. Brno 2011.

¹⁴ WITTLICH, Petr: Česká secese, Praha 1985; LUKEŠ, Zdeněk: Architektura secese v Čechách 1896-1914, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 126-15.

¹⁵ SVOBODA, Jan E. / LUKEŠ, Zdeněk / HAVLOVÁ, Ester: Praha 1891-1918: kapitoly o architektuře velkoměsta, Praha 1997.

¹⁶ SVOBODA, Jan E. / NOLL, Jindřich / HAVLOVÁ, Ester: Praha 1919-1940: kapitoly o meziválečné architektuře, Praha 2000.

¹⁷ ŠVÁCHA 1995, 62-94.

¹⁸ STAŇKOVÁ, Jaroslava / PECHAR, Josef: Tisíciletý vývoj architektury. Praha: SNTL, 1972.

¹⁹ Zejména: SVOBODA, Jan E. / LUKEŠ, Zdeněk / HAVLOVÁ, Ester 1997.

²⁰ ŠVÁCHA 1995, 199-244.

²¹ TEIGE, Karel: Moderní architektura v Československu, Praha 1930.

také charakterizování generace Kotěry a jeho žáků jako zakladatelů české moderní architektury.²² Zhodnocení tvorby Kotěry, Gočára, Janáka v celé její stylové i tematické šíři v podobě monografických publikací se událo až v 21. století.²³ Současného monografického zpracování se zatím nedočkal architekt Otakar Novotný, jehož jedinou monografickou publikací je výstavní katalog zpracovaný historikem architektury Vladimírem Šlapetou v roce 1980.²⁴ Kotěruv žák Jaroslav Rössler byl dějinami architektury poměrně zapomenut, mimo několik časopiseckých článků a biografických hesel.²⁵ Jaroslav Vondrák je připomínán zejména v souvislosti s jeho urbanistickým řešením pražské kolonie Ořechovka, zpracování tvorby tohoto tvůrce však chybí.²⁶

Bohužel situace způsobená covidovou pandemií, neumožnila návštěvy archivních institucí. Ve většině případů je plánová dokumentace vybraných staveb – ovšem výběrově – publikována v literatuře nebo dostupná v internetových databázích.²⁷ Věřím, že archivní fondy jednotlivých architektů by vnesly do kontextu režné architektury zajímavé informace. Autorce byly dostupné prameny týkající se tvorby Jaroslava Rösslera v Kladně, Rakovníce, Otakara Novotného v Rakovníce, Holicích a České Skalici a částečně Jaroslava Vondráka.

Také z tohoto důvodu jsem se rozhodla ve větší míře zabývat dobovými architektonickými periodiky. Stěžejní pro mou práci je měsíčník *Styl*, který vycházel v letech 1908-1913 a 1920-1938.²⁸ Tato architektonická revuí je společně s časopisem spolku Mánes *Volné směry* spjata s okruhem architektů – žáků a spolupracovníků Jana Kotěry a na jejích stránkách byla publikována, nejen cihelná tvorba, vybraných architektů, jež sleduje tato práce. Názorovou opozicí revuí *Styl* byl ve dvacátých letech 20. století časopis *Stavba*, vydávaný mezi lety 1922-1938 Klubem architektů, jenž sledoval nejnovější evropské tendence v architektuře a přihlásil se k programu funkcionalismu.²⁹ Zajímala jsem se o dobové teoretické texty, a problematiku,

²² BENEŠOVÁ, Marie: K 100. výročí narození druhé zakladatelské generace tvůrců. In: *Architektura ČSR*, 39, 1980, 411-416.

²³ ŠLAPETA, Vladimír (ed.): *Jan Kotěra. Zakladatel české moderní architektury*, Praha 2001; LUKEŠ, Zdeněk/PANOCH Pavel: *Josef Gočár*, Praha 2010; KIESLING, Norbert: *Pavel Janák*, Řevnice 2011

²⁴ ŠLAPETA, Vladimír: *Otakar Novotný 1880-1959. Architektonické dílo*, Praha 1980

²⁵ Nejnověji: HILMERA, Jiří: Jaroslav Rössler, in: HOROVÁ, Anděla (eds.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění 3. Dodatky*, Praha 2006, 651.

²⁶ HUBRTOVÁ, Kateřina / KŘÍŽOVÁ NEJEDLÁ, Hedvika, KŘÍŽOVÁ Alexandra, *Meziválečná architektura Sřešovic. Méně známá tvář Prahy 6*, Praha 2010.

²⁷ Pro informaci zmiňuji: Brněnský architektonický manuál: <https://www.bam.brno.cz/>; Hradecký architektonický manuál: <https://kam.hradcekralove.cz/>; vyhledáno dne 10. 8. 2021.

²⁸ Vydáván Sdružením (Společností) architektů: *Styl: Časopis pro architekturu, stavbu měst a umělecký průmysl*.

²⁹ PECHAR, Josef / URLICH, Petr: *Programy české architektury*, Praha 1981, 47-52.

jež byla na stránkách časopisů reflektována a snažila se ji analyzovat ve vztahu k tvorbě v režném cihelném materiálu.

O cihle

Cihla, jeden z nejstarších prvků stavitelství, který se po staletí zdánlivě nezměnil, je pravidelný, čtyřboký, ve formách připravený materiál z pálené hlíny. Její podstata tkví v jasně daných rozměrech, které umožňují s tímto prvkem snadno manipulovat, vytvářet různé tloušťky zdí, skládat je do rozmanitých tvarů a vazeb.³⁰ Cihelné zdi vznikají pravidelným kladením jednotlivých cihel na sebe, za pomoci jejich provázání, tak aby překrývaly svoje styčné spáry – často jsou ve vazbě střídány cihly položené delší stranou k líci zdi (běhouny) s těmi položenými kratší stranou (vazáky), avšak možnosti kladení jsou rozmanité. Těchto vazeb je využíváno také z hlediska výtvarného působení architektury.³¹

Fasády z neomítaných cihel jsou zvané také jako režné – tedy vytvořené z pálených jen vyspárovaných cihel. V českých zemích bylo cihlové zdivo tradičně omítáno, jeho charakteristické vlastnosti – barva, tvar, struktura, odolnost – však byly využívány také na líci stavby – proto jsou cihly na povrchu stavby zvané také jako *lícové* – neboli *lícovky*.³²

Do líce zdi jsou často určeny kvalitní přelísované cihly přesnějšího tvaru, které se vypalují vyšším žárem, aby odolávaly povětrnostním vlivům. Cihly se odlišují svou barevností, která je dána jednotlivými složkami hlíny, jíly, minerály, oxidy kovů.³³ Barevná škála se pohybuje od světle žlutých, přes oranžové, červené až k tmavým odstínům červeně, hnědi, zejména na severu Evropy jsou typické tmavé až černé cihly.³⁴ Povrchy lícovek mohou být opracovány také glazováním (poléváním) nebo engobováním (potahováním).³⁵

Pro režné fasády byly používány také vápenopískové cihly, které se vyrábějí ze směsi křemenného písku a vápna lisováním do forem a tvrdnutím pod tlakem páry. Technologie výroby těchto cihel byla patentována v Německu v roce 1880 a zahájena německými výrobci o 14 let později.³⁶ Jiným druhem jsou cihly struskové nebo vápenostruskové, jež jsou vyrobené

³⁰ JANDÁČEK, Václav: Z historie konstrukčních principů aneb Dvě století architektury „s příložením“. Část 40. Cihly nejsou stejné. In: Architekt, 47, 2001, č. 1, 76.

³¹ ZEYER, B. / HAVLÍČEK, Josef: Zednictví a stavitelství: pro praktickou potřebu zedníků, mistrů zednických i stavitelů, Praha 1907, 24-26.

³² BARTA, Rudolf: Keramika, Část 1: Cihlářské zboží. Praha 1941, 429-433.

³³ Ibidem, 431-432.

³⁴ BARTA, Rudolf / KALLAUNER, Otakar: Průmysl keramiky v Nizozemí, Belgii, Francii a Anglii, Praha 1924.

³⁵ BARTA 1941, 437-440.

³⁶ KOHOUT, Jaroslav / BARTÁK, Kamil / TOBEK, Antonín: Zednictví: tradice z pohledu dneška. Praha 1998, 43.

ze struskového písku, který vzniká jako odpad při výrobě železa ve vysokých pecích, a příměsí vápna nebo cementu. Cihly lisované ve formách poté tvrdnou buď na vzduchu, nebo působením páry. Tyto druhy cihel mají světlou, světlešedou až bílou barvu.³⁷

1. Cihla v historické a průmyslové architektuře

Cihla je v českých zemích tradičním materiálem, jeho pohledové vlastnosti byly užívány na pražských stavbách již v období gotiky.³⁸ Zdobná úloha lícové cihly byla od středověku zapomenuta, v období baroku a klasicismu byly pohledové cihly přiznány jen výjimečně, zejména v pevnostní architektuře z ryze praktických důvodů.³⁹ Rozmach cihelných fasád souvisel s technologickým pokrokem ve výrobě tohoto páleného materiálu, neboť v druhé polovině 19. století se výrazně rozvinula strojová výroba cihel na úkor ruční práce.⁴⁰ Také zdění cihel se proměnilo – ručně vyráběné cihly dávaly zdi nepravidelný charakter, kdežto v 19. století je zdění prováděno precizně s takřka neznatelným spárováním.⁴¹

V 19. století, převážně v jeho druhé polovině se tento materiál uplatňuje nejvýrazněji na průmyslových stavbách, nejčastěji spjatých s těžebním, textilním nebo potravinářským průmyslem. Jednalo se poměrně o nové odvětví architektury, vyznačující se značnou technickou progresivitou.⁴² Vzory tato architektura čerpala zejména ze soudobých anglických předloh, které však vycházely v podobě romantického historismu ze středověkého stavitelství.⁴³ Plochy režného zdíva se objevovaly i na stavbách přísného historismu v 2. polovině 19. století, které v případě realizací Josefa Mockera (kostel sv. Ludmily na Vinohradech, 1888-1893, kostel sv. Prokopa na Žižkově, 1889-1893) vycházely z poznání vrcholné gotiky a ze studia a praktikování u architekta Friedricha Schmidta na vídeňské Akademii.⁴⁴ Další Schmidův žák – architekt Josef Hlávka, který získal v 60. letech 19. století zkušenosti s realizacemi Schmidových neogotických staveb ve Vídni, roku 1860 započal s vypracováním projektu

³⁷ BÁRTA, Rudolf: Průmysl keramiky a staviv, Praha 1939, 27.

³⁸ SEMERÁD, Matouš: Cihelná gotika Starého Města pražského ve vrcholném středověku. In: HÁJEK, Josef et al.: Cihly v historické architektuře Prahy: o výrobě a využití zdících cihel, Praha 2017, 9-19; ŠKABRADA, Jiří: Konstrukce historických staveb, Praha 2003, 24-25.

³⁹ JANDÁČEK 2001, 76.

⁴⁰ BARTA, Rudolf: Průmysl keramický. In: Československá vlastivěda, Díl 9: Technika. Praha, 1929, s. 180-181.

⁴¹ JANDÁČEK 2001, 76.

⁴² HLAVÁČEK, Emil: Architektura pohybu a proměn. Minulost a přítomnost průmyslové architektury, Praha 1985, 29-33.

⁴³ VYBÍRAL, Jindřich: Inženýrská a průmyslová architektura romantického historismu. In: BLAŽÍŠKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda et al.: Dějiny českého výtvarného umění, III, 1780/1890. Praha 2001, 278-279.

⁴⁴ HORYNA, Mojmír, Architektura přísného a pozdního historismu, in: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, 2001, 171-173; Více: PETRASOVÁ, Taťána: Josef Mocker 1835-1899: stavitel katedrál. Praha 1999, 9.

rezidence řecko-pravoslavného biskupství v Černovicích na Bukovině a v letech 1867-1875 vybudoval budovu Zemské porodnice v Praze. Oba komplexy jsou vystavěny z režných cihel, detaily jsou tvořeny z glazovaných tvarovek, skládaných do reliéfních a barevných vzorců,⁴⁵ které byly v gotizující architektuře tohoto období běžné.⁴⁶ V 90. letech vznikají nájemní domy v neorenesančním slohu kombinující štukové dekorativní prvky s plochami z režného zdiva. Propagátory těchto řešení jsou Antonín Wiehl, Jan Zeyer nebo František Šamonil.⁴⁷

Na začátku 20. století dochází ke změnám architektonického vyjadřování, formy historismu jsou opouštěny ve prospěch secesní stylizace, děje se tak i v užitkové architektuře. Režný materiál použil na svých stavbách spjatých s vodním hospodářstvím František Sander,⁴⁸ na budově ledáren v pražském Braníku projektoval Josef Kovařovič fasády s geometrickým rostlinným dekorem a pásy režného zdiva (1911-1913).⁴⁹ Zároveň se objevují příklady, kdy je členění architektury velmi utilitární. Tyto proměny souvisí s racionalizací procesu výroby i architektury, reflektují rovněž evropská centra. Zmínit můžeme komplex budov Ústředních jatek a dobytčí trh v pražských Holešovicích, dokončený roku 1895 Josefem Srdínkem, jehož jednoduché obdélné stavby mají omítané fasády s orámováním z režných cihel.⁵⁰ Ojedinělý příklad průmyslové architektury představuje čistička odpadních vod v Bubenči, jejíž hlavní budova (1900-1902, dokončena 1906), projektovaná anglickým inženýrem Williamem Henry Lindleyem, nese režné zdivo v plochách, které vytváří hladké stupňovité lizény. Možnosti cihelného zdiva však prověřil také celý systém odpadních kanálů, který je vyzděn z velmi kvalitních a odolných tvarovaných cihel.⁵¹

⁴⁵ HORYNA 2001, 154-157. Více: ČERMÁK, Jaroslav: Architekt a stavitel Josef Hlávka. In: Architektura ČSR, 1980, 461-463.

⁴⁶ JANDÁČEK 2001, 76.

⁴⁷ HORYNA 2001, 178-181.

⁴⁸ OTRATA, Jan, Jakub: Obchodní a ochranný přístav v Holešovicích. Příspěvek k poznání industriální architektury v Praze, Staletá Praha XXIII, 1997, 159-68.

⁴⁹ VLČEK, Pavel: Umělecké památky Prahy: Velká Praha, Praha 2012, sv. 1., 38; JANKOVÁ, Yvonne: Branické ledárny v Praze 4. In: Zprávy památkové péče, 62, 2002, č. 2, 37-41.

⁵⁰ VLČEK 2012, 448-451; VALCHÁŘOVÁ, Vladislava Valchářová: Holešovice: Ústřední jatky a trh dobytčí, Pražská tržnice. In: Zprávy památkové péče, roč. 66, č. 3, 183-190.

⁵¹ JÁSEK, Jaroslav: William Heerlein Lindley a pražská kanalizace, Praha 2006.

2. Diskuze o české moderní architektuře na počátku dvacátého století

Na konci 90. let probíhaly v českých zemích zásadní změny ve sféře ekonomické, sociální i kulturní. V oblasti umělecké se vyvíjely snahy povznést české umění na soudobou evropskou úroveň. Otázka, která však rozdělovala umělce do různých táborů napříč i uvnitř tehdejší generace, zněla, zda si má české umění zachovat souvislost s domácí kulturou, nebo zda se má vydat cestou kosmopolitní. Mladá generace architektů byla nespokojená se stavem místní produkce, která vycházela z historických – zejména renesančních a na sklonku devadesátých let devatenáctého století z barokních vzorů a spíše vzhlížena k novým stylovým a myšlenkovým proudům evropského umění, které začaly být v pražském prostředí reflektovány. Možnost přednesení a manifestace jednotlivých názorů přinesla nejen jejich výměna na stránkách architektonických periodik, ale také *Výstava architektury a inženýrství* na pražském výstavišti v roce 1898.⁵²

Myšlenku národní kulturní samostatnosti, ve formě apelu na podporu a rozvoj „vlastních sil“, zastával první česky psaný architektonický časopis *Zprávy spolku inženýrů a architektů v Čechách*, kolem něhož se soustředila první česká obec architektů tvořících v tvarosloví české neorenesance.⁵³

Opozici vůči orientaci na domácí tradice a historické slohy tvořil *Spolek výtvarných umělců Mánes*.⁵⁴ První výstava spolku Mánes v Topičově salonu v Praze v roce 1898 měla manifestační, programní ráz. Mladá umělecká generace v čele se Stanislavem Suchardou, Janem Preislerem a dalšími umělci se přihlásila „k praporu moderního umění“, nechce však bořit umělecké tradice, ale ukázat, jak sama dovede „pracovat a stavět“. Mladí umělci v prohlášení otištěném ve spolkovém časopise *Volné směry* definují svou pozici: „Naše modernost není pouhou negací všeho stávajícího, není honěním se za přepjatými efemerními hesly, nejeví se ukvapeným přenášením každého zahraničního bláznovství na naši půdu – nikoli, je pouhým krokem ku předu v přirozeném rozvoji našeho umění“.⁵⁵ Umělci si žádají svobodu, chtějí upřímně vyjádřit svou uměleckou individualitu neboli podstatu své bytosti, pak

⁵² K situaci v architektuře kolem roku 1900: WITTLICH, Petr: *Česká secese*, Praha 1985; LUKEŠ, Zdeněk: *Architektura secese v Čechách 1896-1914*, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, Praha 1998, 126-153; VYBÍRAL, Jindřich: *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002; PECHAR, Josef / URLICH, Petr: *Programy české architektury*, Praha 1981.

⁵³ Prohlášení Z kruhů výtvarných, in: *Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém XXVII*, 1893, 17-19.

⁵⁴ Spolek Mánes vznikl r. 1887 v Praze jako následovník spolku Škréta, který založili v roce 1885 čeští studenti umění v Mnichově. In: PRAHL, Roman / BYDŽOVSKÁ, Lenka: *Volné směry. Časopis secese a moderny*, Praha 1993.

⁵⁵ (red.), *První výstava spolku Mánes*, in: *Volné směry II*, 1898, č. 5, 231-235.

„umění české, bude češtější, než těch, kdo vidí českost pouze v kostýmu s národním vyšíváním“.⁵⁶

Spolek Mánes byl otevřený také zástupcům moderní architektury. Svou programovou platformu zde našla skupina českých architektů v čele s Janem Kotěrou (1871-1923), který po studiích u Otto Wagnera (1841-1918) na vídeňské Akademii výtvarných umění, v roce 1898 nastoupil jako učitel, vedoucí speciální školy dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze.⁵⁷ Kotěra od samého počátku ovlivňoval dění v téměř všech oborech zastoupených v Mánesu a od r. 1900, kdy se stal redaktorem Volných směrů, rozšířil obsah časopisu také o architekturu.⁵⁸

V souvislosti s Kotěrovým příchodem do Prahy rozpoutal diskuze o povaze české moderní architektury článek *Wagnerova škola*, který pochvalně zhodnotil výsledky práce některých žáků vídeňské akademie: „nutno se o ní zmínit jako o škole, nesoucí se směrem moderním, s vlivem, jež nezůstane beze stop na architektonickém umění našem“.⁵⁹ Oceněna byla práce vymykající se pouhému kopírování forem a zavrhuující vše šablonovité, i když studium starých slohů bylo patrné. Krátký text zdůraznil taktéž Wagnerovy zásady, tedy že základním měřítkem je při projektování účel budovy, její umístění, jakož i materiál k ní použitý, „ale že i tento jest vždy umělecky upraven“.⁶⁰ Zároveň však bylo upozorněno, že v českých zemích není dosud architektonická škola srovnatelného významu.

Zástupce *Spolku architektů a inženýrů* architekt Antonín Balšánek, který v této době pracoval na projektu novorenesančního divadla pro Plzeň (1898-1902) nebo v obdobném duchu na právě probíhající stavbě budovy Musea hl. města Prahy (1896-1899), v článku *Moderna nebo směr národní?* souhlasil s tezí, že je potřeba „pro nové úkoly hledat nová řešení, pro nové potřeby nové formy“. Toto obrození má však vycházet z vlastního nitra: „aby pro naše české umění znamenalo to více, než pouhý pokus módy; postavení na vlastní nohy, vymanění se z vlivů

⁵⁶ Ibidem, 236; Mánes se přihlásil k umírněné linii modernosti, založené na evolucionistické představě o pokroku, zřejmě tak reagoval na tehdejší vření mezi výtvarníky (PRAHL / BYDŽOVSKÁ 1993, 57).

⁵⁷ Profesoru získal Kotěra v roce 1899. In: ŠLAPETA, Vladimír (ed.): Jan Kotěra. Zakladatel české moderní architektury, Praha 2001.

⁵⁸ Na konci 90. let odešel ze spolku zakladatel časopisu VS Karel L. Klusáček. Příchod Kotěruv a odchod Klusáčekův znamenal oslabení dosud převažující „národní“ linie, časopis se internacionalizoval, což bylo patrné zejména v oblasti architektury. In: PRAHL / BYDŽOVSKÁ 1993.

⁵⁹ Wagnerova škola, Volné směry, II, 1898, č. 5, 243-244. Článek míří na přílohu „Aus der Wagner-schule“ (1898) vídeňského časopisu Der Architekt IV, 1898. Byly uveřejněny mj. studie Prokopa Šupicha, Huberta Gessnera, Josipa Plečnika a Jana Kotěry.

⁶⁰ Ibidem, 244

cizích, najmě německých, ať pocházejí z Vídně či odjinud“.⁶¹ Moderna v architektuře se Balšánkovi jevila jako „nová fáze přirozeného vývoje“, která nutně musela, také díky zásluhám předešlých generací, přijít. Místo vídeňského architekta Wagnera však směřuje svůj obdiv k dílu architektů historismu Wallota, Thiersche, Schmitze nebo dánského architekta působícího v Německu Neckelmana, kteří byli podle Balšánka „moderními v té míře, jako Wagner“.⁶² Navzdory zahraničním příkladům, klade Balšánek důraz na *vlastní rázovitost* české architektury, o níž by díky cizím vlivům přišla: „Rázovitost tuto nepřivedíme ani školou, ani články v novinách, ona za příznivých poměrů vyvine se sama sebou (...) vyvine se na podkladě historickém.“⁶³ Tento zřetel na historická východiska podmiňuje Balšánek zejména faktem, že česká města *malebná* mají oproti Vídni nebo Berlínu *valně památek uměleckých z dob minulých*. Nelze tedy do jejich struktury vstupovat slohem cizím: „Tam, kde nemusí se bráti zřetel na minulost, možno tvořiti nově, a připustíme to i dobře a krásně.“ Výsledkem takovýchto snah bude, podobně jako *česká gotika, česká renesance* nebo *pražský barok, česká moderna*.⁶⁴ Balšánek, v tomto sporu, zda se rozhodnout pro *modernu* či *směr národní* nabízí mazané řešení „Slučte tuto rázovitost (české renesance) s moderností, a dosáhneme toho, po čem toužíme: svého vlastního slohového zbarvení, jímž odlišíme se od ciziny“.⁶⁵

Téma zajímalo také architekta Aloise Dryáka. Toho času absolvent školy architektury Friedricha Ohmanna na Uměleckoprůmyslové škole v Praze nesouhlasil s Balšánkovým přesvědčením o univerzálnosti renesance a baroka jako jediného východiska pro *nové* stavby a navrhuje také gotiku či spíše přístup v intencích středověkého stavění. Tvoření architektovo ovládá tvůrčí *umělecký cit* a *rozum*, který nepřipustí *prohřešení proti praktickým požadavkům*. Možnosti moderního architekta, který je obklopen, také díky výtvarným reprodukcím reprodukcí, nepřeborným množstvím studijního materiálu, však nevidí pouze v rozvíjení historických forem. Architekt může „tvořiti na širokém základě umění stavitelského (...) může se nechat svěsti ať mohutností plochého umění egyptského, silou výtvarů doby slávy řecké a římské, bohatostí kypící architekturou Indů anebo poesíí prostých lidových výtvarů našeho venkova“. S cizími vlivy je podle Dryáka možné a přirozené se potýkat, ovšem architekt na ně

⁶¹ BALŠÁNEK, Antonín: Moderna nebo směr národní? In: Volné směry II, 1898, 281-287.

⁶² Ibidem, 282.

⁶³ Ibidem, 283.

⁶⁴ Ibidem, 283.

⁶⁵ Ibidem, 284.

musí být připraven, a jakožto silná a samostatná umělecká osobnost, je schopen z nich čerpat ve prospěch českého umění.⁶⁶

K diskuzi se připojila také redakce *Volných směrů*. Ta viděla v hledání *moderního* umění – toho „svého“ – neustálý proces. Konstatují, že každá doba má moderní umění. V rámci tohoto procesu je důležité být tvůrčí a vyvarovat se *kopírování*, ať slohů historických, tak *vlivů cizích*: „Oním ustavičným kopírováním třeba zdomácnělých slohů nerozmnoží se ani o chlup zmíněná vlastní rázovitost.“ Dalším problematickým pojmem byla pro redakci *moderna národní*. „Kde má kotvit její národnost?“, ptají se. Považují za nesprávné udávat moderně určitý směr – „moderna – má-li být modernou – žádných cest předem určovat si nedá“. K jejímu šíření je zapotřebí „duchů uměleckých vnímavých“, kterým se nesmí bránit v cestě. Zástupci spolku Mánes viděli v tendencích – „v duchu, který zapustil své mohutné kořeny nejen v Němcích, v Berlíně a ve Vídni, ale zvláště v Anglii a ve Francii“ – cestu, která je „předzvěstí jisté samostatnosti architektury a uměleckého průmyslu“.⁶⁷

Reálný a ryze materiální stav výše zmíněných teoretických úvah ilustrovala *Výstava architektury a inženýrství*, jež se konala v roce 1898 v Praze. Výstava byla v pořadí třetím velkým výstavním podnikem, jenž se v devadesátých letech konal na pražském výstavišti. Byla také příležitostí k revizi tvorby starší i mladší generace architektů. Následná diskuze na stránkách architektonických periodik názorové rozpory mezi spolky, či spíše mezi zastánci moderny a zastánci historismu, ještě více prohloubila.⁶⁸

Redaktor *Zpráv SIA* a architekt Jan Koula obdivoval na *Výstavě architektury a inženýrství* především práce architektů vycházejících ze vzorů „nejlepších starých období“ – především z forem české renesance a baroka. Antonín Balšánek, Jiří Stibral, Jan Vejrych, Rudolf Kříženecký, Alois Dlabač, Jiří Podhájský nebo Osvald Polívka – představili návrhy nebo realizace, které se vyznačovali „dekorativností, rázovitostí a malebností“.⁶⁹ Koula, ve svém článku útočně okomentoval zásady modernistů, které vyzývaly k osvobození se od historických architektonických forem a o jejich nahrazení něčím naprosto novým: „ke skutku daleko, ti velikáni se ještě nenarodili, kteří to dovedou provést,“ a zdůraznil tezi o nutnosti vycházet při tvorbě z historických forem: „Přejme si tudíž pokrok v architektuře naší na klasickém a

⁶⁶ [Alois Dryák] D-k, *Moderna či směr národní?* In: *Volně směry II*, 1898, 328-332.

⁶⁷ Redakce, *Moderna či směr národní?*, *Volně směry II*, 1898, 332-336.

⁶⁸ WITTLICH 1985, 49.

⁶⁹ KOULA, Jan: *Architektura na výstavě architektury a inženýrství*, *Zprávy spolku inženýrů a architektů v Království českém XXXII*, 1898, s. 106-110; Více: KAFKA, Josef: *Výstava architektury a inženýrství zemí koruny České v Praze 1898*, Praha, 1898.

domácím podkladu a nikoliv na podkladu cizích choutek jednotlivců sem pro chvíli odkudkoli zavátých.“⁷⁰

K Výstavě architektury a inženýrství se vyjádřila v přejatém komentáři ze *Zlaté Prahy* také redakce *Volných směrů*.⁷¹ Poté, co kritik v areálu výstaviště nenalézá novou architekturu, jen „staré známé – rozkošné renesanční stavbičky“, a nenalézá ani další slohy, kterými se architekti v současnosti zabývají: „románský, byzantský, egyptsko-arabský“ – upozorňuje na práce modernistů Františka Krásného a Aloise Dryáka, jež se „emancipují od historických forem“.⁷² Nevolí v Janu Koulovi vzbudilo právě „fasádové provedení moderny architektonické“ od Františka Krásného, absolventa školy Otto Wagnera a autora prvních secesních staveb pro rodnou Plzeň.⁷³ „A již se staví dva tábory bojovně proti sobě“, hlásá kritik *Volných směrů*, „(...) na jedné straně historismus, na druhé moderna, jeho pokud možno absolutní negace. (...) Neklamu-li se v jakosti proklubávajících se talentů a usadí-li se Jan Kotěra v Praze, přejdou dosavadní srážky a bitky ve velký boj a – moderna zvítězí, buďte ujištěni. Pouze tj. otázkou, zda s tou formovou mluvou, v jaké nyní u nás hovoří, anebo zdali si nalezne ještě originálnější výrazy. (...) Všechn pokrok záleží na evoluci, která přemáhá tradici a zkosnatělý formalismus, která staré ctí, ale po novém a svém prahne.“⁷⁴

Architekta Jana Kotěru uvedl do pražského prostředí teoretik umění Karel Boromejský Mádl, ideově spřízněný se spolkem Mánes, velmi emotivní rétorikou: „Věděli jsme, že nám v něm vzniká nová síla, jaké je české architektuře v té chvíli třeba jako soli, nemá-li tato nadále tonouti v uměleckém konzervatismu jinde již překonaném“.⁷⁵ V článku *Příchozí umění*, který vyšel v roce 1899 ve *Volných směrech*, Mádl rekapituloval dosavadní tvůrčí dráhu mladého architekta, především však přetlumočil do českého prostředí zásady moderní architektury, jak je pro své žáky zformuloval Otto Wagner ve spise *Moderne Architektur* (1896).⁷⁶ Mádl poukazoval na fakt, že evropské umělecké proudy označované pod hesly *Moderna*, *Secession*, *Art Nouveau*, *New style* nejsou formálně jednotné a tedy nelze definovat tvarový charakter nového slohu, avšak program, který Wagner vytyčil, je podle Mádla program vší moderny a

⁷⁰ KOULA 1898, 107

⁷¹ Kritikem *Zlaté Prahy* může být K. B. Mádl. *Výstava architektury a inženýrství, Volné směry II*, 1898, 521-526.

⁷² *Ibidem*, 524

⁷³ Více: LUKEŠ 1998, 130; KOULA 1898, 109.

⁷⁴ Redakce. In: *Volné směry* 1898, 523.

⁷⁵ MÁDL, Karel, B.: *Příchozí umění*. In: *Volné směry III*, 1899, 119-142.

⁷⁶ WAGNER, Otto: *Moderne Architektur*, Wien 1896. První české vydání vyšlo v roce 1910 v nakladatelství Jana Laichtera v Praze.

„jsou to principy architektů a dekorátérů v Americe, Anglii, Nizozemí, Skandinávii, Francii, všude, kde umělec přišel k poznání, že dnes žije, pro dnešní život, potřebu a prožitek tvoří, že má k ruce dnešní materiál a dnešní technické dovednosti, a instinktivně cítí, že mluvou svého umění má vyjádřit stav a záchvěvy ducha dnešní společnosti“.⁷⁷ Zároveň však upozornil, že moderní architektura není „negatorem starých slohů“, ale může se z jejich poznatků poučit: (...) „neopovrhujeme jimi teoreticky ani prakticky“.⁷⁸

Shrňme-li principy, které Mádl uvádí jako *hlavní prvky* rodící se nové architektury, poznáváme rovněž zásady vídeňského architekta Otty Wagnera, ke kterým se přihlásil průkopník moderny v Čechách Jan Kotěra ve svém pozdějším prohlášení *O novém umění* (1900).⁷⁹ Architektura podle těchto zásad vyrůstá z potřeb dnešního člověka – tedy z účelu, pro který je budována. Tento účel tvoří také její formy – v první řadě je totiž úkolem architekta navrhnout praktickou dispozici, „ze které utváří se zevnějšek, jehož hlavní tvary, rozvrh a dekorace, všechn ráz zase jen z onoho životního jádra vyrůstá“.⁸⁰

Diskuze z roku 1898 sice nepřinesla konkrétní definici moderní české architektury. Potřebu změny však cítily obě znesvářené generace. Hlavním požadavkem diskuze bylo, aby nová architektura nebyla pouhým převzetím toho, co se děje v Evropě, ale aby měla specifický český ráz. „Modernu českou“ požadovali i zástupci Volných směrů, avšak nezávislou na historických vzorech. Mezi starou a novou formou se jako východisko „objevovala příroda jako zdroj vlastní, samostatně hledané stylovosti“.⁸¹ Architekturu *původní originální a z hloubky individuality* vycházející postrádal K. B. Mádl na *Výstavě architektury a inženýrství* a rovněž těmito slovy naznačil, jakým směrem by se česká moderní architektura měla ubírat.⁸² Hranice její formy, které mají odrážet soudobý životní styl, byly načrtnuty také díky poznání myšlenek Otto Wagnera a dalších zahraničních architektonických center.

⁷⁷ MÁDL 1899, 119-120.

⁷⁸ MÁDL 1899, 136.

⁷⁹ KOTĚRA, Jan: O novém umění. In: Volné směry IV, 1900, 189-195.

⁸⁰ MÁDL 1899, 127.

⁸¹ WITTLICH 1985, 49.

⁸² Výstava architektury a inženýrství In: Volné směry II, 1898, 524.

3. Moderna – konstrukce – materiál

Zásadní rozchod a odmítnutí historismu minulého století se staly společné několika uměleckým proudům, které se v Evropě zrodily téměř současně – jsou to hnutí známá pod názvy Arts and Crafts vzniklé v Anglii, L'Art Nouveau, které se ujalo v okruhu zemí západní Evropy, zejména ve Francii a Belgii, německý Jugendstil a hnutí Secese (Secession) s centrem ve Vídni, mající dosah především ve střední Evropě. Architektura, nejen v těchto centrech, ale také na dalších místech v Evropě – ve Skandinávii, Holandsku, Skotsku – a Americe, díky hospodářskému rozvoji a prosazení nových konstrukčních technologií a materiálů, směřovala k racionálnějšímu a účelnějšímu přístupu k architektonické tvorbě.⁸³

Důležitými kategoriemi, které v tomto období moderní architekti zdůrazňují, jsou prostor, konstrukce a materiál – především snaha o jejich pravdivé využití. Jan Kotěra v roce 1900 vystoupil ve svém článku *O novém umění se zásadami*, které architektonickou tvorbu rozdělují na „tvoření prostoru“, na „konstrukci prostoru“ a teprve poté na „okrášlení a zdobení“. Myšlenka, která se vymezuje vůči architektonické tvorbě historismu, je ta, že prvotní není ozdoba, ale to z čeho vyrůstá: „účel, konstrukce a místo jsou tedy hybnou silou – forma jejich následkem“. Jedině tvorba prostoru a konstrukce může být pro Kotěru důvodem pro vznik nové architektury – nemůže jím být jejich tvar a forma ozdoby: „první jsou vlastní pravdou, poslední je vyjádřením pravdy.“⁸⁴

Kotěra se také přiklání k logicky tvořené konstrukci, která jako „věčné téma o podpoře a břemeni“ vychází z přírody. Pro architekta nastává „přesmyk citu pro stabilitu – krásu proporcí“.⁸⁵

Kotěrovy myšlenky vychází z učení Otto Wagnera. Tento vídeňský architekt, který zformuloval své zásady ve spise *Moderní architektura*,⁸⁶ přikládal konstrukci a materiálu v procesu architektonického tvoření zásadní význam: „Vše, co se moderně tvoří, musí odpovídati novému materiálu a požadavkům přítomnosti, má-li přiléhati modernímu lidstvu, musí zobrazovati naši vlastní lepší, demokratickou, sebevědomou a ideální podstatu a počítati s ohromnými technickými a vědeckými vymoženostmi právě tak jako s praktickým směrem lidstva, jenž vše prostupuje, to jest přece samozřejmé!“⁸⁷

⁸³ FRAMPTON, Kenneth: *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Praha 2004.

⁸⁴ KOTĚRA 1900, 189-195.

⁸⁵ KOTĚRA 1900, 189-195.

⁸⁶ WAGNER, Otto: *Moderne Architektur*, Wien 1896.

⁸⁷ WAGNER 1910, 26.

V učení o konstrukci vychází Wagner z myšlenek architekta a teoretika Gottfrieda Sempera,⁸⁸ pro něhož jsou potřeba, účel, konstrukce a idealismus podstatou umění. Ze Semperových elementů *ohniště, stěna, střecha a zemní násyp*, však nevolí jako nejdůležitější element dle Sempera ohniště, ale za první stavitelský tvar určuje střechu a poté stěnu. Tyto stavitelské prvky se zdokonalovaly pomocí objevování nových účelů a stavebních prostředků, s pomocí umění se základní prvky staly tvary uměleckými. Wagner se tedy domýšlí, že nové účely musí zrodit nové konstrukce a proto také nové tvary.⁸⁹ „Architekt musí vždy tvar umělecký vyvinouti z konstrukce,“ zdůrazňuje.⁹⁰

Kategorii prostoru – tedy vnitřní dispozici musí podle Wagnerových tezí odpovídat venkovní vzhled budovy. Nelze favorizovanému vnějšímu motivu přizpůsobit vnitřní strukturu. Za „umělecké lži“ považuje Wagner atributy architektury, jež nemají své opodstatnění – například rizality, věže či kopule – nebo prvky, které zakrývají svůj pravý materiál.⁹¹

Také konstrukce je podle Wagnera určena mnoha dalšími okolnostmi. Užití nových materiálů, které odpovídají době, v níž architektura vzniká, se musí projevit na tvaru uměleckém. Wagner požaduje pravdivost tvarů i materiálů: „*Konzoly a nosníky, jež ničeho nenesou, stavby ze železa, které mají ráz tvarů kamenných, stavby omítkové, které mají úplně strukturu kamennou, veliké množství vnějších detailů, které chtějí předstírat více, nežli skutečně jsou,*“ jsou podle architekta lživé.⁹² Výběr materiálu může být ovlivněn „geniem loci“ místa nebo podnebím,⁹³ ale také místními specifiky a lokálním „ideálem krásy“.⁹⁴

Stejný přístup k podstatě materiálu sdílí ve svém textu Kotěra. Obdivuje řemeslnou zručnost předchozích epoch, ale díky současným úkolům, „z našich konstrukcí, z našeho materiálu, v našem podnebí“, chce dospět k současné formě. Tak jako Wagner navrhuje nepravdivé použití materiálů, jejich imitování a zakrývání.⁹⁵

Kotěra rozvíjí Wagnerovu tezi: „Nepraktické nemůže býti krásné,“⁹⁶ když píše, že v „konstrukci souvisí účelnost s krásou“. Tvůrce žádá po okrase, aby v architektuře zaujala jasně vymezenou

⁸⁸ SEMPER, Gottfried: Die vier Elemente der Baukunst: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig 1851; VYBÍRAL, Jindřich: Gottfried Semper. Architekt a teoretik historismu. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, ZAPLETAL, Tomáš (eds.): Gottfried Semper. Věda, průmysl a umění, Praha 2016, 153-170.

⁸⁹ WAGNER 1910, 43-45.

⁹⁰ WAGNER 1910, 46.

⁹¹ WAGNER 1910, 31.

⁹² WAGNER 1910, 48-49.

⁹³ WAGNER 1910, 36.

⁹⁴ WAGNER 1910, 52.

⁹⁵ KOTĚRA 1900, 189-195.

⁹⁶ WAGNER 1910, 30.

účelnou funkci: „členiti a podporovati jasně konstruktivně vyjádřené masy“. Konstruktivní tvary na fasádě musí mít své účelné opodstatnění a nesmí sloužit jako dekorace.⁹⁷

Prakticky se však výše uvedené myšlenky mohly v českých zemích rozvinout až o několik let později. Podíváme-li se na novou výstavbu v Praze tohoto období, nejedná se o jednolitý proud. V tvorbě starší generace přetrvává pozdní historismus, s neslohovým dekorem a jeho umístěním mimo zaběhnutá schémata experimentuje Friedrich Ohmann, který je však poučen pražským barokem a dekorativní motivy na fasádách kombinuje. Secesní tvarosloví rozvíjí Ohmannovi žáci Alois Dryák a Bedřich Bendelmayer, jejichž architektura více respektuje kontinuitu a jejímž hlavním zájmem je výtvarná složka tvorby. I přesto, že se prosadily nové materiály v podobě litiny, ohýbaného železa a experimenty se sklem (barevné vitráže, markýzy, rozměrné výkladce) hlavním materiálem secesní fasády byla štuková výzdoba – tedy okrasa, která zakrývá podstatu materiálu. Historické článkování bylo nahrazeno motivy, jež se inspiroují v rostlinných a přírodních tvarech. Podle názoru mladé generace však tato tvorba neznamovala žádný posun – šlo v jejich očích pouze o formální záměnu jedné dekorativní palety za jinou.⁹⁸ Ani Jan Kotěra nedostal mnoho příležitostí k rozpracování nových formálních postupů. V Peterkově domě na Václavské náměstí (1899-1900) projektoval pouze fasádu – plochu členil velmi střídou ornamentikou omezenou jen na nutné akcenty a tvary odvozenými z přírody.⁹⁹

Že činy pokulhávají za vůlí, bylo patrné především na nové zástavbě Prahy, která byla projektována zejména na prostranstvích získaných po asanaci Starého Města nebo vltavských nábřeží. V zastáncích modernistů tyto nové čtvrti dekorativních činžovních domů vzbuzovaly nesouhlas, často v kombinaci s rozhořčením nad ztrátou historické architektury pražského jádra.¹⁰⁰ Zdeněk Wirth komentoval „nepochopení principu moderní fasády, její logičnost z vnitřku vyváženou“, když viděl nové domy Mikulášské třídy (dnes Pařížské) kombinující moderní motivy s prvky gotickými, renesančními a mnohými jinými podněty.¹⁰¹

Architekti, kteří toužili po *pravé* architektuře vycházející z *účelu* a *konstrukce*, odmítající *imitaci* a *zakrývání materiálu* museli hledat svá východiska jinde – u dalších zdrojů moderní

⁹⁷ KOTĚRA 1900, 189-195.

⁹⁸ K architektuře secese: WITTLICH 1985, LUKEŠE 1998.

⁹⁹ LUKEŠ, Zdeněk: Raná tvorba. In: ŠLAPETA 2001, 95-119.

¹⁰⁰ Právě z důvodu rozsáhlých asanací pražského jádra a nesouhlasu veřejnosti s nimi vznikl v roce 1900 Klub Za starou Prahu.

¹⁰¹ [WIRTH, Zdeněk] G, Nová Praha. In: Volné směry XI, 1907, 277.

architektury, které poznávali skrze cesty do zahraničí a recepci zahraniční architektury a životního stylu.

4. Česká moderní architektura a reflexe dění v zahraničí na počátku 20. století

Především díky otevřené atmosféře, která panovala ve spolku Mánes vůči zahraničním centrům a prosazování tématu architektury a uměleckého průmyslu na stránkách *Volných směrů* Janem Kotěrou, víme, že české umělecké prostředí sledovalo zahraniční tendence velmi bedlivě.¹⁰² Vzrůstající zájem o směřování české architektury k modernímu vyjádření a taktéž emancipaci mladé architektonické obce dokládá založení *Sdružení architektů Mánes* (1901),¹⁰³ které později iniciovalo založení měsíčníku *Styl*, specializovaného na *architekturu, úpravu měst a umělecké řemeslo*: „již dlouho se cítila potřeba listu s uměleckým niveau, v němž by moderní proudy architektury doma i v cizině našly účinného propagátora. (...) Text bude provázen ilustracemi pokud možno instruktivními a technicky dokonalými“.¹⁰⁴

Čeští architekti sledovali zahraniční tendence, které přicházely ze západní Evropy a Ameriky nejen prostřednictvím domácích časopisů a zahraniční literatury, ale také díky osobnímu poznání během studijních cest. Znamé jsou Kotěrovy návštěvy Paříže u příležitosti světové výstavy v roce 1900, v roce 1904 se účastnil světové výstavy v americkém St. Louis, v letech 1905 a 1906 vykonal cestu do Anglie a Holandska.¹⁰⁵ Kotěra cestoval do zahraničí také se svými studenty – doložené jsou jejich výlety do Itálie nebo Holandska a v dalších cestách je také podporoval.¹⁰⁶ Cestování a poznávání architektonického bohatství Evropy patřilo do základní výbavy architekta již v předchozích desetiletích, i přesto, že Itálie zůstala jakousi povinnou zastávkou, v prvním desetiletí dvacátého století se architekti soustředili především na země západní a severozápadní Evropy.¹⁰⁷

¹⁰² Spolek Mánes mj. organizoval výstavy zahraničních umělců, např. Rodin (1902), Moderní francouzské umění (1902), Worpswede (1903), Munch (1905), Dánské umění (1905-1906), přinášel také zásadní články ve *Volných směrech*. Více: PRAHL / BYDŽOVSKÁ, 1993. K architektuře: MÁDL, Karel, B.: Sloh naší doby. In: *Volné směry* IV, 1900, 156-175.

¹⁰³ Sdružení architektů při SVU Mánes vzniklo v r. 1901 (PECHAR / URLICH 1981, 297). Od roku 1907 vedl Sdružení Jan Kotěra a stalo se střediskem architektů nové generace. Pod vedením Zdeňka Wirtha začal být v roce 1907 připravován časopis *Styl*, jehož první ročník začal vycházet na přelomu let 1908-1909 pod patronací SVU Mánes. Více: PRAHL / BYDŽOVSKÁ 1993, 74.

¹⁰⁴ Úvod, obálka č. 1, *Styl* I, 1908, č. 1, III.

¹⁰⁵ Biografie Jana Kotěry. In: ŠLAPETA 2001, 370-375.

¹⁰⁶ NOVOTNÝ, Otakar: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, 30, 113 ad.

¹⁰⁷ ŠLAPETA 2001, 9-35.

Z prací, které jsou publikovány ve Volných směrech a poté v revue Styl je zřejmá snaha českého prostředí v okruhu SVU Mánes orientovat se na moderní architekturu především v západních centrech a snaha postihnout opravdu všechna zásadní jména soudobé architektury. Mnohé zprávy, které se týkají aktuálně vydávaných zahraničních knih a časopisů plně charakterizují motivaci moderních architektů – redaktorů nebýt ze světového dění o nic zajímavého ochuzeni – zkrátka držet krok s Evropou.¹⁰⁸

Architekti v těchto centrech sdíleli určitý podobný „životní přístup“ k architektuře. Měli na tvorbu podobné požadavky, projektovali pomocí analogických principů. Zástupci české moderny vyhledávali ty příklady soudobé produkce, v níž se projevovaly již zmiňované teze o architektuře, jež je formována tvůrčí individualitou na základě účelu a z něho vycházející konstrukce.

Prvním článkem, který se v českém prostředí pokusil shrnout, co se děje za hranicemi Rakouska-Uherska, byl text s bohatým fotografickým doprovodem a výmluvným názvem *Sloh naší doby* z roku 1899. Jak vysvětluje kritik K. B. Mádl, sloh nevytvoří jeden člověk, ale je výsledkem celé epochy.¹⁰⁹ Na řadě míst se o tento zatím bezejmenný sloh architekti snaží. Mádl se zabývá tvůrci a mysliteli z Anglie, kteří vychází s myšlenek Johna Ruskina a jsou spjati s anglickým hnutím Arts and Crafts – Walter Crane, William Morris, M. H. Baillie Scott, Harrisona C. Townsend; reflektuje poslední vývoj v Belgii a zmiňuje architekty Victora Hortu, Paula Hankara a Henryho van de Velde, z německých autorů uvádí Alfreda Messela a Bruno Paula; do přehledu vybírá také švédského architekta Ferdinanda Boberga, nezapomíná ani na modernu vídeňskou, ale s poznámkou, že není ta nejpodstatnější a jediná. Mádlův výběr, přesto, že je stylově rozmanitý, je doprovázen komentářem, který jasně ilustruje požadavky moderního hnutí. Ty jsou podle Mádla založeny na myšlenkách Johna Ruskina, Violet-le-Duca, Gottfrieda Sempera, které se týkají *tektonické krásy a morálního, etického a krasocitného významu* linií tvarů a materiálu, poměru konstrukce k dekoraci a účelnosti stavby, taktéž se zabývají spojením života a umění.¹¹⁰

Základním prvky, ze kterých všechna architektura vzniká, jsou podle těchto úvah *prostor, břemeno a podpora*. Architektonická forma je *jasná, účelná a krásná*. Mádl uvažuje, že jsou to však specifika, která jsou určena národností. Anglické umění není „tak tvarově nové, jako svým citem a tendencí“. Mádl zdůrazňuje Ruskinovy myšlenky, že umění má být dostupné všem

¹⁰⁸ První ročník časopisu Styl pravidelně informoval především o novinkách v oblasti vilové architektury. In: Styl I, 1908-1909.

¹⁰⁹ MÁDL, K. B.: Sloh naší doby. In: Volné směry IV, 1899-1900, 156-175.

¹¹⁰ MÁDL 1899-1900, 160.

lidem, které má nejen obohacovat intelektuálně, ale také jim poskytnout pohodlí a být jim praktickým pomocníkem. Anglické domy sice vycházejí z historických tvarů, avšak jsou účelné a pohodlné, prakticky odpovídají způsobu života obyvatel, kteří mají své individuální záliby. Plastičnost a silueta domu v důsledku odráží jejich vnitřní organické uspořádání.¹¹¹

Belgičtí architekti Horta a Hankar dle Mádlů tvoří s uměleckým cílem dosáhnout „vládné jednoduchosti použitím ornamentace, která z účelu objektu a citlivého vkusu sama sebou vyrůstá“. Tvorba Paula Hankara je reprezentována jeho vlastním domem (1893) v Bruselu, jenž je proveden, mimo prosklený železný arkýř, v hladkém rezném zdivu.¹¹² Taktéž Otto Wagner odmítnutím přebujelého dekoru učinil z plochy motiv „uměleckého účinku“.¹¹³

Mádl podtrhuje, že materiály jsou použity pravdivě a jejich podoba se nezakrývá, naopak jsou vyhledávány materiály pro jejich zajímavou strukturu. Dalším oceňovaným přístupem k tvoření je individuální výroba, ruční práce, dokonalost a solidnost umělecko-průmyslové produkce s rozmanitými technikami a materiálem.¹¹⁴

Moderní architekti, jak Mádl ukazuje na zvolených příkladech, neopovrhují starým uměním, nýbrž snaží se s jeho dědictvím pracovat „v pozitivně novém tvoření“. Uvedené snahy musí být podle Mádlů podpořeny uměleckou osobností, samostatností a tvůrčí silou jednotlivce a tím i národa. Nabádá české architekty ke tvoření v těchto intencích: „Na novém bojišti je místo pro každého a žádný úspěch a výsledek se neztratí“.¹¹⁵

Poměrně přirozené bylo reflektování vídeňské architektonické scény, nejen skrze renomovaný odborný časopis *Der Architekt* nebo alba *Novostaveb* vydávané specializovaným umělecko-historickým nakladatelstvím Antona Schrolla ve Vídni,¹¹⁶ ale i skrze osobní vazby architektů na své kolegy ve Vídni. Kotěra jistě sledoval práci svých spolužáků Josefa Hoffmanna, Josefa Maria Olbricha, Josipa Plečnika nebo Huberta Gessnera. Kotěra se ve Vídni seznámil také s Adolfem Loosem, který se vrátil z tříletého pobytu v Americe a začal publikovat kritiky v místním tisku.¹¹⁷

¹¹¹ MÁDL, 1899-1900, 161 a 164.

¹¹² MÁDL, 1899-1900, 160.

¹¹³ MÁDL, 1899-1900, 173.

¹¹⁴ MÁDL, 1899-1900, 168-169.

¹¹⁵ MÁDL, 1899-1900, 174.

¹¹⁶ Časopis *Der Architekt* vycházel v období 1895-1908, 1916-1922 v nakladatelství Verlag Anton Schroll & Co, mezi lety 1919-1916 v nakladatelství E. Kosmacka. A. Schroll pravidelně vydával také listy s ukázkami soudobé architektury, např.: *Neubauten in Wien, Prag, Budapest: Facaden, Details, Haustore, Vestibule*. Wien: Schroll, 1904; KARPLUS, Arnold, (ed.): *Neue Landhäuser und Villen in Österreich*. Wien: Anton Schroll, [1910].

¹¹⁷ ŠLAPETA, Vladimír: *Adolf Loos a česká architektura*, Praha 2000.

Jednou z nejrozšířenějších stavebních úloh, na níž mohli mladí architekti rozvíjet svůj nový styl, bylo na počátku 20. století téma rodinného domu. Projektanti byli toho názoru, že správný návrh může mít příznivý vliv na morální a sociální život člověka, chápali rodinný dům jako formu, v níž se měla obrodit celá životní kultura průmyslové společnosti.¹¹⁸ I v této oblasti hledali čeští modernisté inspiraci pro své tvoření v zahraničí – podporou pro realizaci domů jim byli osvědčení zákazníci z řad silícího středního stavu. Zájem o způsob života a architekturu na Britských ostrovech na přelomu století vyvrcholil zásluhou německého architekta a teoretika Hermanna Muthesia, autora spisu *Das Englische Haus*.¹¹⁹ Jeho obsáhlé třísvazkové dílo se zabývalo historií anglického domu, avšak obsahovalo i část věnující se vývoji moderního anglického domu s bohatou fotografickou přílohou. Reprodukován byl mimo jiné Červený dům (*Red house*, 1858-1859), vybudovaný pro umělce Williama Morrise architektem Philipem Webbem,¹²⁰ který byl inspirací pro další rozvoj anglické architektury a východiskem pro rozsáhlá sídla architektů M. H. Baillieho Scotta, C. F. A. Voyseye, E. Lutyense nebo Skota Ch. R. Mackintoshe,¹²¹ taktéž představených v Muthesiově knize. Řada těchto hmotných souborů byla projektována v režném zdívu – které ačkoli se z dnešního pohledu může zdát být tradičním materiálem pro anglické stavitelství, jeho zvýšená obliba, o to však intenzivnější, nastala po vydání spisu myslitele Johna Ruskina *The Stones of Venice*,¹²² který obdivoval italskou středověkou cihelnou architekturu a inspiroval řadu britských architektů.¹²³

Pro britskou architekturu konce 19. století, jež byla ovlivněna právě myšlenkami Johna Ruskina a Williama Morrise je typické zapojení stavby do místa a lokální kultury, citace základních prvků starých anglických domů (opěrných pilířů, komínových těles), využívání místních stavebních materiálů a respekt k tradičním stavebním postupům a řemeslům. Domy měly velmi promyšlené interiéry, navržené v jednotném stylu do nejmenších detailů – od tapet, nábytku ke kuchyňskému vybavení a textilu, avšak ve výrazu zdrženlivé.¹²⁴

¹¹⁸ VYBÍRAL, Jindřich: Reforma rodinného domu, in: VYBÍRAL, Jindřich: Leopold Bauer. Heretik moderní architektury, Praha 2015, 131.

¹¹⁹ MUTHESIUS, Hermann: Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. 3 Bände, Berlin 1904–1905.

¹²⁰ Název byl odvozen od červených cihel, ze kterých byl dům vybudován.

¹²¹ FRAMPTON 2004: Novinky odnikud: Anglie 1836-1924, 51-61.

¹²² Poprvé publikováno v letech 1851-1853.

¹²³ Více: MORAVÁNSZKY, Ákos: Metamorphism: Material Change in Architecture, Walter de Gruyter GmbH, 2017, 138-144.

¹²⁴ FRAMPTON 2004, 58-59.

Tvorba anglických architektů, řazená k hnutí *Arts and Crafts*, měla v následujících letech počátku 20. století silnou odezvu také v českých zemích¹²⁵ – nejprve v podobě zaměřené na český folklor, synteticky vytvořené z motivů roubených severočeských chalup,¹²⁶ později začala být lidová roubená architektura vnímána jako zdroj nestylové modernosti a napomohla české architektuře oprostít se od historizujících vzorů.¹²⁷ Výsledky syntézy domácí lidové architektury a prostorového uspořádání anglické Cottage – jejímž centrálním prostorem je patrová obytná hala s charakteristickým rozložením společenských a užitných místností v přízemí a motivem schodiště a galerie spojující vstupy do ložnic domácích obyvatel – z tvorby okruhu modernistů, byly prezentovány, jak ve spolkovém časopise,¹²⁸ tak v podobě reprodukcí začleněny do evropského vývoje rodinného domu v českém překladu tehdy ikonické knihy britského architekta M. H. Baillieho Scotta *Dům a zahrada* (1910).¹²⁹ Kromě britských příkladů byly otištěny například vily Josefa Hoffmanna na Hohe Warte ve Vídni nebo domy Josefa M. Olbricha a Petera Behrense v umělecké kolonii v Darmstadtu, o něž se zástupci spolku Mánes také zajímali.¹³⁰

Dalším centrem nové architektury, o něž měli čeští architekti zájem, byly Spojené státy americké. Poznávali je zprostředkovaně, i osobně.¹³¹ Ve *Volných směrech* byly reprodukovány příklady architektury H. L. Sullivana a vlastní vila s ateliérem architekta F. L. Wrighta v Oak Park poblíž Chicaga, pro niž je charakteristický cihelný materiál a horizontální členění. Osobní zkušenost s americkou architekturou získal počátkem roku 1904 Jan Kotěra, který cestoval do St. Louis při příležitosti světové výstavy.¹³² Koncem prvního desetiletí byla v pražském prostředí pravděpodobně známá také publikace Wrightova díla a jeho stať *In the cause of Architecture* z amerického časopisu *The Architectural Record* (1908), který cituje architektovo vyznání: „Vyžadují od stavebního díla totéž, co od člověka, totiž aby bylo čestné, vnitřně pravdivé – a tuto základní vlastnost chci míti spojenou s oduševněním.“¹³³

¹²⁵ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada: Krása věcí, průmysl a moderní společnost. In: Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970, 49-53.

¹²⁶ Folklorismus byl podpořen uspořádáním Národopisné výstavy v roce 1895 v Praze. Zásadní byla také díla Dušana Jurkoviče projektovaná na přelomu století.

¹²⁷ PETRASOVÁ, Taťána: Hlava VI. In: KRATOCHVÍL, Petr, (ed.): Velké dějiny českých zemí. Architektura, Praha 2009, 605-607.

¹²⁸ Villa v Čechách 1906-1909. In: Styl II, 1909-1910, 9-32.

¹²⁹ BAILLIE SCOTT, M. H.: Houses and Gardens, London 1906. Česky vydáno J. Laichterem v roce 1910.

¹³⁰ Darmstadtská umělecká kolonie. In: Volné směry VIII, 1904, 275-276.

¹³¹ Autor neuveden. Architektura v Americe. Z dopisu. In: Volné směry IV, 1900, 177-180.

¹³² Kotěra zde navrhoval českou expozici. Více: KREUZZIEGEROVÁ, Radmila: Kotěra organizátor. In: ŠLAPETA 2001, 251-252.

¹³³ Citováno podle: ŠLAPETA, Vladimír: Frank Lloyd Wright a česká architektura, Praha 2001.

Nová materiálová estetika bývá ve střední Evropě dávána do souvislostí také s učením holandského architekta Hendrika Petrusa Berlageho, podle něhož je nutné z architektury odstranit veškeré módní elementy a místo nich nechat působit nahou zeď v materiálové upřímnosti.¹³⁴ Situace holandské architektury je z perspektivy použitého materiálu velmi specifická, neboť odhalená cihla je zde naprosto tradičním projevem tohoto materiálu. H. P. Berlage však tomuto materiálu, například na ikonické stavbě Amsterdamské burzy (1896-1903),¹³⁵ poskytl velké plochy nerušené „nepotřebným“ článkováním ani přemírou dekoru. Příklady Berlageho architektury byly pravidelně přinášeny na stránky českých uměleckých periodik. V roce 1906 Volné směry otiskly překlad článku nizozemského historika umění Willema Vogelsanga, jenž se věnoval Berlageovým zásadám konstruování a jeho amsterdamskému dílu.¹³⁶

Ze zemí ještě severněji od Prahy, sledovali architekti sdružení kolem Jana Kotěry v pražském Mánesu, „*dobré příklady*“ v dánské Kodani nebo ve švédském Stockholmu.¹³⁷ I zde má cihelná architektura svou tradici. Detail hmotného vstupu do cihelné elektrárny (1893) švédského architekta Ferdinanda Boberga byl otištěn ve Volných směrech v roce 1900 jako doprovod Mádlova osvětového článku.¹³⁸

Z výše uvedeného shrnutí je patrné, že čeští architekti sledovali zahraniční tvorbu s velkým zájmem, měli k dispozici množství zahraniční literatury, poznávali ji nejen skrze osobní cesty, ale také díky možnostem reprodukce fotografického média.

Moderní architekti a spříznění teoretici spolku Mánes, prostřednictvím Volných směrů a později časopisu Styl, sehráli zásadní úlohu pro recepci soudobé zahraniční architektury, což pomohlo definovat charakter a požadavky moderní architektury. Díky architektonickému časopisu Styl byla vytvořena platforma pro uvažování o moderní architektuře, která mohla být dále rozvíjena v českém prostředí, nejen publikováním nové architektury vzniklé na českém i zahraničním území, ale také poskytnutím prostoru pro teoretické reflexe českých tvůrců.¹³⁹ Zajímavý je také fakt, že v mnoha prezentovaných příkladech moderní zahraniční architektury

¹³⁴ BERLAGE, Hendrik Petrus: Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Amsterdam: Brusse, 1908.

¹³⁵ POLANO, Sergio: Hendrik Petrus Berlage: complete works, Milano 2002, 143-151.

¹³⁶ VOGELSANG, Willem: H. P. Berlage, Volné směry X, 1906, 278-288.

¹³⁷ Činžák, Styl I, 1909, s. 8-16. Jako dobré příklady byly uvedeny např. domy Ulrika Plesnera v Kodani a F. Boberga ve Stokholmu.

¹³⁸ MÁDL 1900, 166.

¹³⁹ Obsah prvních ročníků měsíčníku byl řízen historikem spjatým s okruhem moderních architektů Zdeňkem Wirthemem, redakci tvořili modernisté Novotný, Gočár, Janák, Hübschmann, Hofman a řada dalších architektů přispívala.

hrál cihelný materiál důležitou roli – svými vizuálními vlastnostmi mohl zaujmout české architekty již na počátku 20. století.

5. Geometrická moderna – cihla – hmota

Za podstatu architektury byla mezi modernisty na začátku 20. století považována konstrukce, vycházející z účelu, jež také tvoří formu a okrasu architektury. Tyto principy měli možnost čeští architekti sledovat na zahraničních příkladech. Místní architektura však stále kladla důraz na svou dekorativní složku. Zřejmě jistá přesycenost z množství proměňujících se stylových rovin a snahy o účelnou architekturu oprostěnou od zbytečné dekorace, způsobily, že se někteří čeští architekti začali mezi lety 1906-1911 vyjadřovat pomocí pevných geometrických tvarů, zdůrazňovali konstruktivní články – pilíře, římsy, lizény a o architektuře uvažovali jako o tektonickém organismu, který je tvořen pomocí přírodního zákona o podpoře a břemeni.¹⁴⁰

Podnětem k tomuto přerodu, byly v okruhu námi sledovaných modernistů, opět studijní cesty. Zcestovalý Jan Kotěra převedl své teze o konstrukci a materiálu také díky cihelnému materiálu do praxe v řadě realizací.¹⁴¹ Režné zdivo se v Kotěrově tvorbě objevuje od roku 1906 (Vodárna města Vršovic, 1906-1907) a dá se říci, že použití tohoto materiálu je inspirativní také pro Kotěrovy žáky – ve větším či menším rozsahu a četnosti.

Mezi Kotěrovy žáky, kteří v cihelném materiálu do první světové války tvoří nebo navrhují, jsou například Otakar Novotný (dům nakladatele J. Štence v Praze, 1909-1911), Josef Gočár (Winternitzovy mlýny v Pardubicích, 1910-1911), Jaroslav Rössler (dům pro knihtiskaře J. Šnajdra v Kladně, 1910-1911), Bohumil Waigant (činžovní dům v Praze (1909-1910), František Janda, Jan Mayer (vila v Poděbradech, 1910), Vladimír Fultner (Charvátova vila v Hradci Králové 1909-1910), František Kavalír (vily Na Hřebenkách v Praze, 1911) nebo Jindřich Freiwald (návrh na plynárnu v Michli, 1916). Ve většině případů je však režné zdivo použito pouze okrajově, nebo jako doplněk dalších konstrukčních článků a dekoru. Skutečně v plné míře rozvedl režný materiál Otakar Novotný, v několika projektech a realizacích se s tímto materiálem vyrovnal Josef Gočár a Jaroslav Rössler.

Tito tři architekti rozpracují možnosti neomítnutého režného zdiva také v období po první světové válce ve dvacátých letech 20. století společně s dalšími architekty z Kotěrova okruhu, na něž se v práci zaměřují – Jaroslavem Vondrákem a Pavlem Janákem.

¹⁴⁰ ŠVÁCHA 1995, 62.

¹⁴¹ ŠLAPETA 2001, 17-23.

V rezném cihelném materiálu však v českých zemích nenavrhovali pouze Kotěrovi žáci. Wagnerovy teze se v Praze ve velkých plochách projeví, v souladu s tradicemi industriální architektury v cihelném materiálu,¹⁴² na mlýnu firmy Odkolek ve Vysočanech (1912) od architekta Huberta Gessnera nebo na Akciových mlýnech Bedřicha Hübschmanna v Holešovicích (1905-1909).

Důležitý je moment, kdy je tento materiál, jehož formální znaky jsou spojeny s užitkovou a průmyslovou architekturou, přenesen na obytné a veřejné stavby. Mimo sledovaný okruh, můžeme zmínit tyto realizace: Dům pro svého bratra (1904) projektuje z neomítnutých cihel J. M. Olbrich v Opavě, Josef Hoffmann navrhuje vilu s parterem ze světlých cihel pro Poldinu huť v Kladně (1903), další Wagnerův žák Leopold Bauer staví v Brně cihelnou vilu pro továrníka Hugo Hechta (1909-1911), Hubert Gessner je také autorem budovy Okresní nemocenské pokladny v Brně (1903-1904). Ojedinelým příkladem je provedení Městského muzea v Hradci Králové (1909-1912) od Jana Kotěry v rezném materiálu.

Obdobně v okruhu pražských architektů se neomítnuté zdivo prosadí u řady osobností, převážně v dekorativní funkci – např. na činžovním domě v pražských Holešovicích (1910) od architekta Bedřicha Bendelmayera nebo na Adamově lékárně na Václavském náměstí (1911-1913) navržené Emilem Králíčkem. Zapomenout nesmíme na unikátní vilu Františka Bílka z červených cihel, kterou si umělec jako své sídlo a ateliér navrhl na pozemku bývalých hradčanských bašt (1910-1912).¹⁴³

Jestliže roky 1909-1910 znamenaly jakýsi vrchol geometrické moderny v Čechách – a z počtu cihelných realizací můžeme říci také „cihelné moderny“ – tak znamenal i jistou diferenciaci názorů uvnitř Kotěrova okruhu architektů. V časopise *Styl* vyšly ve druhém ročníku dva články reagující zcela protichůdnými názory na postupy, tak jak je prezentoval Jan Kotěra.¹⁴⁴ V prvním článku Otakar Novotný rozdělil architekturu na výsledek tvorby metodou „organickou“, při níž se vychází z „imaginárních sil“, a metodu „tektonickou“, která se zakládá na přírodních zákonech o podpoře a břemeni a respektuje materiál.¹⁴⁵ Poukázáním na důležitost materiálu, konstrukce a účelu podpořil východiska architekta Kotěry. Naopak Kotěrův kolega Pavel Janák ve stati *Od moderní architektury k architektuře* vystupuje proti materialismu moderny.¹⁴⁶ Janák

¹⁴² VYBÍRAL, Jindřich: Inženýrská architektura a užitkové stavby. In: LAHODA, Vojtěch, et al.: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV/1, 185-191.

¹⁴³ Více: VYBÍRAL, Jindřich: Obnova architektury v díle Františka Bílka. In: LARVOVÁ, Hana (ed.): František Bílek, 1871-1941, Praha 2000, 261-285.

¹⁴⁴ PETRASOVÁ 2009, 618.

¹⁴⁵ NOVOTNÝ, Otakar: Interiér, architekt a obecnost. In: *Styl* II, 1909-1910, 67-70.

¹⁴⁶ JANÁK, Pavel: Od moderní architektury k architektuře. In: *Styl* II, 1909-1910, příl. Kronika, 105-109.

se odvrátil od dogmatu moderní architektury, která lpí na účelu a konstrukci, kladl důraz na umělecké vyjádření – *poezii*, které je podřazená konstrukce a volený materiál: „I učení moderní architektury o individualizování materiálu, tj. o vyvozování umělecké formy z přírodní a fyzikální povahy, materiálu, shledáváme materialistickým, bezesměrným a zužujícím svobodné tvoření architektovo na vysvětlování materiálu“.¹⁴⁷ Janáka zajímá spíše umělecké tvoření, plastická forma a hloubka hmoty.¹⁴⁸

Na přelomu let 1911-1912 přicházejí na svět v nově založeném *Uměleckém měsíčníku*, časopisu revoltující kubistické Skupiny výtvarných umělců, teoretické stati Pavla Janáka *Hranol a pyramida*¹⁴⁹ a Vlastislava Hofmana *Duch moderní architektury v architektuře*,¹⁵⁰ vzniká nový kubistický styl. Architekti se spíše než na konstrukci soustředí na hrany forem, bez doprovodu jakýchkoli ornamentů nebo dalších architektonických článků. Chtějí, aby vynikl jejich jasný, téměř ostrý tvar.¹⁵¹ Pavel Janák navrhuje konstrukci, formu i dekor a definuje architekturu jako svazek dvou činností: „vyhovění lidskému účelu a umělecké vyjádření, tj. abstrakce hmoty“.¹⁵² Přetváření hmoty pomocí ploch se stane ústředním tématem Janákových úvah. Tvůrčím principem, který oživuje „mrtvou hmotu“, je existence „třetí síly“. Tato třetí síla je ztotožňována s „lidskou tvořivou silou“, která vzdoruje přírodním silám tlaku a protitlaku.¹⁵³ Proces tvoření lze nejlépe znázornit dramaticky řazenými šikmými plochami a pyramidálními tvary.¹⁵⁴ Na této síle se Janák rozhodl vybudovat nový styl. Jak uvádí Rostislav Švácha: „Redukce stylu na jedinou jednoduchou formu v sobě obsahovala příslib netušených možností jejího nového využití“.¹⁵⁵

Kubistický styl rozvíjela kromě Pavla Janáka řada modernistů – Josef Gočár, Vlastislav Hofman a Josef Chochol. K nim se kolem roku 1914 přidal také Otakar Novotný. Zdá se, že důraz na teze o pravdivosti materiálu, jež se promítají do tvorby v režném cihelném zdivu, jsou zapomenuty ve prospěch plastického utváření hmoty.

¹⁴⁷ JANÁK 1909-1910, 106.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 109.

¹⁴⁹ JANÁK, Pavel: *Hranol a pyramida*. In: *Umělecký měsíčník I*, 1911-1912, č. 6, 162-170.

¹⁵⁰ HOFMAN, Vlastislav: *Duch moderní tvorby v architektuře*. In: *Umělecký měsíčník I*, č. 5, 1911-1912, 127-135.

¹⁵¹ HOFMAN 1911-1912, 127-135.

¹⁵² Janákovy teze byly ovlivněny dobovými myšlenkami Aloise Riegla, Wilhelma Worringer, Theodora Lippse nebo Augusta Schmarsowa. In: Benešová 1984, 274; HNÍDKOVÁ 2009, 18.

¹⁵³ ŠVÁCHA, Rostislav: *Lomené, hranaté & obloukové tvary: česká kubistická architektura 1911-1923*, Praha 2000, 32-33.

¹⁵⁴ JANÁK 1911-1912, 162-170.

¹⁵⁵ ŠVÁCHA 2000, 32-33.

V následující kapitole se zabývám přístupy a zpracováním rezného materiálu na vybraných stavbách architektů Jana Kotěry, Otakara Novotného, Jaroslava Rösslera a Josefa Gočára mezi lety 1909-1914.

Jan Kotěra

Cihelná architektura Jana Kotěry je literaturou řazena do proudu české geometrické moderny – tedy do období let 1906-1913, kdy moderní architektura do svého výrazového rejstříku přijímá prostředky, jež plně odráží Kotěrovy zásady pravdivosti, konstruktivnosti a účelnosti. Architektonický výraz vzniká „abstrahováním tektonických sil“, jsou zdůrazňovány konstruktivní články – pilíře, římsy, lizény.¹⁵⁶

Kotěrova tvorba tohoto období, která již v předchozích letech pracuje s dekorativními prostředky velmi utilitárně a omezuje je na nejdůležitější akcenty, začíná být geometrizována do pravoúhlých tvarů. Architekt také pracuje s materiálem, který oplývá různorodými vlastnostmi: hladké i glazované cihly, v odlišných barevnostech, hrubé, hladké i drásané omítky, přirozené povrchy klempířských prvků nebo dřeva. Tuto proměnu Kotěrova vyjadřování popisuje v roce 1921 Zdeněk Wirth jako „tvorbu v přísně tektonické, nahé konstrukci, dané účelem, materiálem i technikou díla“.¹⁵⁷ Z pohledu puristických a konstruktivistických tendencí je Kotěrova „asketicky přísná forma“ vnímána jako předvoj nastupujícího vývoje moderní architektury směrem k funkcionalismu.¹⁵⁸

Architektova proměna tvarosloví, zdůrazňování tektoniky a prostoru stavby a zvláště využití rezného materiálu je dáváno do spojitosti s Kotěrovými cestami do zahraničí – zejména Anglie, Spojených států amerických a Holandska,¹⁵⁹ podniknutými mezi lety 1904-1906.¹⁶⁰ Přestože nemůžeme architektovu cestu do USA zrekonstruovat, podle Vladimíra Šlapety se dá předpokládat, že „Kotěrovi vývoj tvorby Luise Sullivana a F. L. Wrighta nezůstal utajen“,¹⁶¹

¹⁵⁶ ŠVÁCHA 1995, 62-64.

¹⁵⁷ WIRTH, Zdeněk: Česká moderní architektura. U příležitosti členské retrospektivní výstavy Společnosti Architektů v Praze. In: Styl VII, 1921-1922, 1-2.

¹⁵⁸ Karel Teige píše v roce 1930 o Janu Kotěrovi jako o zakladatelské osobnosti – „je vůdcem Mánesa, vůdcem impresionistické generace, kterou vývojově přesahuje, aby se stal předchůdcem architektonické generace konstruktivistické. In: TEIGE, Karel: Moderní architektura v Československu, Praha 1930, 5.

¹⁵⁹ Pokud mluvíme o cestách českých architektů do Holandska, správné zeměpisné označení území, kde se nacházejí důležitá centra moderní architektury – Amsterdam, Haarlem, Hilversum – je Severní Holandsko, jedna z provincií Nizozemska.

¹⁶⁰ ŠLAPETA 2001, 22-23.

¹⁶¹ Kotěra cestoval do amerického St. Louis v roce 1904 u příležitosti Světové výstavy, kde organizoval instalaci české expozice. In: ŠLAPETA 2001, 23.

tedy mohl být obeznámen například s monumentální kancelářskou budovou Larkin z červeného režného zdiva od F. L. Wrighta, která v této době vzniká v newyorském Buffalu.¹⁶²

Ze studijní cesty do Holandska, již podnikl v roce 1905 se svými žáky z Uměleckoprůmyslové školy,¹⁶³ si Kotěra přivezl poznání teoretické i praktické roviny díla architekta Hendrika Petrusa Berlageho (1856-1934), jehož pozice je v rámci nizozemské architektury přirovnávána k postavení Otty Wagnera v rakouské nebo Petera Behrense v německé architektuře. Také Berlage byl následujícími generacemi vnímán jako zakladatel moderní holandské architektury, jehož bázi v praktické i teoretické rovině rozvíjeli mladí architekti.¹⁶⁴

H. P. Berlage studoval v 70. letech 19. století na Polytechnice v Curychu, kde měl možnost seznámit se se Semperovými teoriemi stylu a kulturního vývoje, zpět v Holandsku načerpal znalosti v ateliéru architekta P. J. H. Cuypere, autora historizujících staveb Hlavního nádraží (1881-1889) a budovy Rijksmusea (1876-1885), který se zajímal o nizozemskou gotiku a spisy francouzského architekta Eugèna Viollet-le-Duca.¹⁶⁵ Architekt Berlage usiloval o komunální, neindividualistickou architekturu, která by podle jeho názoru mohla být založena na tehdejších materiálním a sociálním vývoji.¹⁶⁶ Své teorie vyložil Berlage během přednášek v Lipsku, publikovaných ve spise *Gedanken über Stil in Baukunst* (1905) a v curyšském Uměleckoprůmyslovém muzeu, které vyšly tiskem pod názvem *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* (1908).¹⁶⁷

Ve spise *Základ a vývoj architektury*¹⁶⁸ klade Berlage v procesu tvorby stěžejní důraz na aplikování geometrických zásad, které jsou určeny také základními přírodními tvary. Žádá po tvůrcích „práci věcnou a jasnou“, již ilustruje několika architektonickými zásadami. Architektura je podle Berlageho „tvořením prostoru“ a ostatní konstanty jako konstrukce a dekor jsou tomuto tvoření podřízeny. Architekt tedy „vytváří prostory nikoli fasády“. To však neznamená, že průčelí nejsou důležitou součástí architektury. Prostor se skrze zdi „vyjadřuje navenek“, proto je podle Berlageho důležité, aby „zeď podle své přirozenosti zůstala plochou, neboť stěna přespříliš členěna ztrácí na charakteru stěny“. Projevem jasné a věcné architektury je stěna, která má zůstat „dekorací plošnou“, vystupující části mají být omezeny jen na takové, které jsou určeny konstrukcí a sami o sobě jsou, co nejjednodušší. Vlastní dekorací plochy jsou

¹⁶² FRAMPTON 2004, 73.

¹⁶³ Podrobnější informace o cestě Holandskem bohužel chybí. ŠVÁCHA 2001, 142.

¹⁶⁴ DIJK, Hans, van: *Twentieth-century Architecture in the Netherlands*, Rotterdam 1999, 22.

¹⁶⁵ DIJK 1999, 22.

¹⁶⁶ FANELLI, Giovanni: *Unity Within Diversity. The Architecture of Berlage*. In: POLANO 2002, 9-10.

¹⁶⁷ DVOŘÁK, Vilém: *Teoretikové soudobé architektury*, Praha 1931, 66.

¹⁶⁸ BERLAGE 1908.

podle Berlageho okenní otvory, které jsou rozmístěny „přirozeně pouze tam, kde jich je třeba a v různých příslušných velikostech“. „Výtvarné ozdoby“ mají být po přísné úvaze umístěny pouze na „správném místě“. Také ornamenty mají zůstat plošně vhloubené do zdi, aby mohla „být uplatněna prostá krása holé stěny.“¹⁶⁹

Tyto Berlageovi teze jsou syntetizovány na architektově největší realizaci Amsterdamské burzy *De Beurs* (1896-1903). Ke konečné podobě burzy se Berlage propracoval skrze první návrhy, které vycházely ze stylu holandské gotiky a renesance, jak ji aplikoval architekt Cuypers. Berlage projekt ve výrazu postupně zjednodušoval, ubíral motivy věží a štítů.¹⁷⁰ Architekt podle svých slov v projektu burzy hledal „jednotu v mnohosti“. Formy i průčelí stavby jsou monumentální a jednoduché zároveň, vše, od obecného po konkrétní, je uspořádáno v pečlivě vyvážené kompozici.¹⁷¹ Prostě působící stavba, zastřešená v interiéru odhalenou ocelovou konstrukcí a užívající kontrastní detail z bílého kamene, upoutá rozsahem svých hladkých cihelných ploch. Berlage zde využil své charakteristické prvky – půlkruhově zaklenuté vstupy a okna, motivy sloupkových galerií a asymetrickou kompozici s dominantou vysoké věže.

O zájmu, jež dílo tohoto architekta vyvolalo v okruhu pražských modernistů, svědčí řada článků, které byly publikovány v místních periodikách. Kotěra měl být iniciátorem článku o Berlageově Amsterdamské burze, který byl v roce 1906 otištěn ve *Volných směrech*.¹⁷² Jeho autor poukazoval na Berlageovy zásady konstruování stavby pomocí „přímých linií“, „smělých cihlových oblouků“ a „ctění plochy“, jež se transformuje v umělecké dílo díky „rytmickému rozčlenění a dobrým poměrům průlomů.“

Berlageova teorie byla v okruhu pražských architektů reflektována právě v letech, kdy vznikají zásadní díla v režném cihlovém zdivu – tedy mezi lety 1909-1910. Recenze textu *Základy a vývoj architektury* z pera teoretika Viléma Dvořáka byla publikována v revui *Styl* v roce 1910,¹⁷³ úryvek stěžejní části textu byl otištěn o rok později tamtéž.¹⁷⁴

Přestože je doložené, že Jana Kotěru tvorba, ale především teorie H. P. Berlageho zaujala a že tento holandský architekt, stejně jako Otto Wagner a Jan Kotěra se ve svých teoretických

¹⁶⁹ BERLAGE 1908. Citováno dle překladu: BERLAGE, H., P.: *Základy a vývoj moderní architektury*. In: *Styl* III, 1910-1911, 62-79.

¹⁷⁰ POLANO 2002, 143-144.

¹⁷¹ FANELLI 2002, 10.

¹⁷² ŠLAPETA 2001, 24. Jedná se o překlad článku historika umění Willema Vogelsanga: VOGELSANG, Willem: H. P. Berlage. In: *Volné směry* X, 1905-1906, 285-288.

¹⁷³ DVOŘÁK, Vilém: H. P. Berlage, Grundlage und Entwicklung der Architektur. In: *Styl* II, 1909-1910, 115-116.

¹⁷⁴ BERLAGE 1910-1911, 62-79.

prohlášení v otázkách konstrukce prakticky neliší, Rostislav Švácha upozorňuje, že vývoj Kotěrovy tvorby po roce 1906 v sobě obnáší složitější syntézu a nelze jej chápat jen jako výsledek inspirace cihlovým materiálem a tektonikou H. P. Berlageho.¹⁷⁵ Kotěra v několika projektech stále vychází z vídeňského učení, které uvnitř Wagnerovy školy spěje k větší přísnosti a omezení dekorativnosti. Zapomenout nesmíme také na podněty anglické architektury i teorie. Kotěra tyto bohaté zkušenosti přetváří ve svébytný individuální styl.¹⁷⁶

První stavbou, na níž Jan Kotěra použil režné zdivo – a to v celé hmotě jejího těla – je věž vodárny pro město Vršovice v Praze Michli (1906-1907), kterou doplňují dvě přízemní budovy pro její obsluhu, vstup do podzemního rezervoáru a čerpací stanice, jež je umístěna u řeky Vltavy v Braníku. Objednavatelem nové vodárny bylo město Vršovice z důvodu zásobování vodou vršovických výstavních činžovních domů. Stavba věže je rozdělena na několik částí: z kvádrové podnože vyrůstá tělo z režného zdiva, na které dosedá betonová válcová vodní nádrž, jež je kryta přesahující měděnou střechou s lucernou. Podstatným rysem stavby je zdůraznění a odlišení charakteristiky jednotlivých konstrukčních i povrchových materiálů.¹⁷⁷

Jak na této stavbě pracuje architekt s cihelným materiálem? Celé tělo stavby je tvořeno z červeného zdiva, v pravidelných odstupech je členěno hranolovými žebry, které se pod objemem nádrže mění na stupňovité cihelné hlavice. Vstupní prostor je lemován jednoduchými režnými zídkami s lucernami. Vchod je zdůrazněn mohutnou zaoblenou archivoltou z kamene, umístěnou na dvojici polosloupů. Vstupní kompozici završuje stupňovitý štít, jehož hrana je pokryta římsou ze zeleně glazovaných lícovek. Tělo věže je několikrát ustoupeno – tyto momenty jsou zvýrazněny taškovými stříškami. Prostory mezi pilíři jsou v horní části členěny sdruženými okny – ta jsou podložena římsami ze skládaných cihel a doprovázena segmentovými suprafenestrami taktéž z předstupujících zelených a červených střídavě kladených cihel. Nejvrchnější část těla věže opět ustupuje a mezi pilíři opakuje motiv stupňovitého štítu pokrytého zeleně glazovanými lištami. Obdobně je s režným zdivem zacházeno také na přidružených budovách – cihelný materiál tvoří sokl budov, lemuje nároží a vytváří rámy na omítnutém plášti budovy.¹⁷⁸

Z hlediska typologického obsahu Kotěrovy nejen režné tvorby, jde o ojedinělé dílo industriální architektury. Tomuto účelu odpovídají i zvolené prostředky, tedy použití materiálu režné cihly

¹⁷⁵ ŠVÁCHA 2001, 145.

¹⁷⁶ ŠVÁCHA, 2001, 146-147.

¹⁷⁷ ŠÁMAL, Petr: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. 1. M-U, Praha 2017, 32-33.

¹⁷⁸ Ke stavbě více: ŠÁMAL 2017, 32-33.

a zvýraznění tektonických článků. Motiv brány do vodárenské věže vidí Rostislav Švácha jako citát Berlageovských amsterodamských staveb.¹⁷⁹ K tomuto názoru bychom mohli přidat také motiv sdružených oken, která jsou pro holandského architekta charakteristická. Obdobnou kompozici vstupu i hmotný charakter, se stylizovaným stupňovitým štítem, má rovněž vchod elektrárny od architekta Ferdinanda Boberga ve Stockholmu (1897), publikovaný v roce 1899 ve Volných směrech.¹⁸⁰ S touto stavbou sdílí Kotěrova věž také užitkovou funkci.

Silueta vodárny vychází z jejího účelu, projektovaná konstrukce vyrůstající z podnože je podpořena členěním, které je patrné na vnější fasádě stavby, tohoto členění je díky vlastnostem materiálu využito k dekorování stavby – Vršovická vodárna těmito motivy plně vychází z Kotěrových tezí.

Městské průmyslové muzeum v Hradci Králové,¹⁸¹ jehož projektem se Kotěra zabýval pravděpodobně již před rokem 1906,¹⁸² je důležitou stavbou nejen v rámci Kotěrovy tvorby samotné, ale také z hlediska režné cihelné architektury na českém území. Cihelný materiál je zde použit jako jeden z hlavních výrazových prostředků na stavbě, jež je považována v rámci typologické „chronologie“ za jeden z nejvznešenějších možných úkolů architekta – tedy budově muzeální sloužící vzdělávání a společenským funkcím. Výběr neomítnutého materiálu pro stavbu muzea, jež bylo iniciováno starostou Hradce Králové Františkem Ulrichem (1868-1939), však podle dostupných archivních zpráv nebyl Kotěrovým záměrem od samého počátku projektování. Kuratorium hradeckého muzea požádalo Kotěru o zjednodušení návrhu, jež bude odpovídat poměrům na malém městě z finančních důvodů.¹⁸³ Na těchto návrzích začal Kotěra pracovat v polovině roku 1908. Došlo k zjednodušení ornamentální výzdoby a členění fasády, architekt se také rozhodl pro levnější materiál – mimo použití režného zdiva a omítaných částí, zaměnil kamenný sokl za beton.¹⁸⁴ Výsledná podoba fasády je zaznamenána na finálním projektu z roku 1908.¹⁸⁵

Stavba je komponována jako volně rozvinutá v prostoru na asymetrickém půdoryse a sestává ze dvou navzájem mírně vyosených protilehlých křídel, jež se setkávají v ústřední hale se

¹⁷⁹ ŠVÁCHA 2001, 145

¹⁸⁰ Volné směry IV, 1900, 166.

¹⁸¹ Monografie stavby: ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.): Budova muzea v Hradci Králové 1909-1913: Jan Kotěra, Hradec Králové 2013.

¹⁸² První skicy jsou datovány rokem 1906. Je však pravděpodobné, že se Kotěra projektem zabýval již dříve: ŠVÁCHA, Rostislav: Poznámky ke Kotěrovu muzeu. In: Umění XXXIV, 1986, 171-179.

¹⁸³ ŠVÁCHA 1986, 177.

¹⁸⁴ ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.): Budova muzea v Hradci Králové 1909-1913: Jan Kotěra, Hradec Králové 2013, 50.

¹⁸⁵ Ibidem.

schodištěm. Hmotové řešení stavby je zcela přizpůsobeno prostorovému řešení – v pravém křídle je umístěn podélný přednáškový sál v přízemí a v prvním patře sál výstavní, v levém křídle se v přízemí nachází knihovna s čítárnou a kanceláři, v prvním patře byly umístěny sbírky uměleckoprůmyslového muzea. „Dynamická a monumentální“ hmotová kompozice je zakončena kupolí nad střední částí budovy. Hlavní vstup akcentují pylony s figurální výzdobou Stanislava Suchardy. Kompozice stavby vycházející ze sakrální architektury a interpretující její chrámovou podobu symbolistním způsobem, může podle Rostislava Šváchy mít blízko také k představě „chrámu práce“, čemuž odpovídá také použití cihelného „industriálního“ materiálu.¹⁸⁶

Průčelí muzea jsou členěna střídáním červeného režného materiálu s hrubou česanou omítkou, ornament je založen na skladbě glazovaných a hladkých cihel. Jak uvádí Zikmund-Lender podle dochované korespondence, stavitelům byly dány za vzor glazované cihly na budově Zemské porodnice v Praze od Josefa Hlávky, „neboť se na nich glazura udržela po tak dlouhou dobu bez poškození“.¹⁸⁷ Režným materiálem je zdůrazněn parter budovy a korunní římsa s atikou. Jak uvedl Jan Kotěra: „hlavní tektonické dělení částí budovy bych provedl z režného zdiva“.¹⁸⁸ Tato idea se projevuje na veškerých vertikálních prvcích, které jsou zděné z lícových cihel – pilastry křídel, rámování okenních otvorů nebo hrany pilastrů ústupkového konkávně probraného vstupu, jež jsou provedeny ze zaoblených tvarovek. Tyto dekorativně pojaté cihly, střídavě kladené s obdélně tvarovanými, se objevují také na korunní římsě. Na několika místech, zejména jako součást cihelných soklů Suchardových sousoší jsou cihly postaveny nakoso, tedy ční z plochy fasády svou ostrou hranou. Fasády jsou doplněny keramickými prvky v geometrickém dekoru – tvoří například zakončení pilastrů nebo stylizovaný znak města v podobě lva držícího písmeno G (Gretz).

Podle historika architektury Vladimíra Šlapety odráží civilní charakter a dynamický zjev stavby, jejíž asymetrický půdorys není v této době vůbec obvyklý, Kotěrovo poznání díla F. L. Wrighta.¹⁸⁹ Návrh asymetrická kompozice však mohl mít své kořeny také v inspiraci anglickými rozlehlými vilovými domy nebo rozvinutím hlediska účelně projektované dispozice podle Wagnerových tezí.¹⁹⁰

¹⁸⁶ ŠVÁCHA. In: ŠLAPETA 2001, 154-156.

¹⁸⁷ ZIKMUND-LENDER 2013, 50. Citováno podle dopisu uchovaného v Archivu Muzea Východních Čech.

¹⁸⁸ ZIKMUND-LENDER 2013, 50. Citováno podle dopisu Jana Kotěry Kuratoriu muzea v roce 1908.

¹⁸⁹ ŠLAPETA 2001, 24.

¹⁹⁰ ŠVÁCHA 1986, 172.

Mezi lety 1907-1911 získal Jan Kotěra několik zakázek na stavbu rodinných domů, jejichž stavebníky byli vysoce postavení státní úředníci nebo zámožní podnikatelé, byly to: Vila továrníka J. Krause (1907-1908) v Praze, vila pro úředníka důlního revíru O. Götzze v Chrustenici (1907-1908), vila pro ředitele státních drah Karla Marka v Holoubkově (1907-1910) a vila pro ředitele železáren Emila Kratochvíla v Černošicích (1908-1910).¹⁹¹

Těmito stavbami navázal Kotěra na své předchozí realizace rodinných domů, v nichž propojoval tradici domácího lidového stavitelství se zkušeností anglického venkovského domu,¹⁹² zároveň však použité režné zdivo a zdůraznění článkování ohlašuje, jakým směrem se bude Kotěrova tvorba vyvíjet.¹⁹³

Podíváme-li se na zapojení režného zdiva do těchto architektur, můžeme vidět jisté proměny. Krausova vila je z velké části kryta drsnou omítkou, z šedých vápenocementových cihel jsou tvořeny pásy, které rámuji obrys stavby a akcentují skladbu oken a vstupu. Také na Götzově vile je kombinována omítka s režným zdivem, v tomto případě však cihly objímají hmotu stavby takřka celou a omítka tvoří pouze úzký pás fasády pod střechou s hrázděným štítem. Vnitřní skladbu domu prozrazuje členitý arkýř, který je nesen několika řadami odstoupených cihel. Markova i Kratochvílova vila mají zcela hladké fasády, které pokrývá hrubá omítka a režné zdivo, z hmoty stavby taktéž vystupují arkýře a rizality obytných místností. V Kratochvílově vile však již Kotěra nepracuje s motivem hrázdění nebo motivem balkonu z dřevěné konstrukce – je tvořena z čistých cihelných objemů s „hladkými plochami zdí“, jediným dekorativním prvkem, opomeneme-li členité okenní tabule, je ústupkový portál hlavního vstupu z režných cihel.

Zjednodušení a zpřísnění výrazu fasády a omezená dekorativnost je v literatuře dávana do souvislosti především se znalostí vídeňského prostředí a tvorby architekta Josefa Hoffmanna.¹⁹⁴ Ale poukázat bychom mohli také na Berlageovu estetiku hladké zdi členěnou okny. Vilové architektuře za použití cihelného materiálu se na našem území ale opravdu věnovali architekti spjatí s vídeňským prostředím. Kotěrovu vlastní vilu (1908-1909) můžeme konfrontovat se stavbami architektů vyšlých ze školy Otto Wagnera – Josefa Hoffmanna a Leopolda Bauera.

¹⁹¹ HORŇÁKOVÁ, Ladislava, et al.: Rodinné domy Jana Kotěry, Praha 2011.

¹⁹² LUKEŠ 2001. In: ŠLAPETA 2001, 100-106.

¹⁹³ ŠVÁCHA, Rostislav: Vila Götzova, Markova, Krausova a Kratochvílova, 1907-1910, in: ŠLAPETA 2001, 164-167.

¹⁹⁴ ŠVÁCHA 2001, 145.

Roku 1907 zakoupil architekt Jan Kotěra se svou ženou Bertou pozemek ve vilové čtvrti Vinohrad. Pro pětičlennou rodinu byl byt v Jenštejské ulici na Novém Městě zkrátka malý a tak bylo zapotřebí vybudovat vlastní rodinný dům (1908-1909). Nešlo však o pouhé zařízení pohodlnějšího bydlení. Jan Kotěra se tehdy blížil vrcholu své tvorby i společenského postavení – měl za sebou řadu zakázek na vilové domy pro významné stavebníky: na Václavském náměstí stojí Peterkův dům (1899–1900), spolek Mánes pořádá úspěšné výstavy ve svém pavilonu pod Kinského zahradou, který byl projektován podle Kotěrova návrhu. Hradec Králové se pyšní Kotěrovým Okresním domem (1903-1904), Prostějov právě otevírá Národní dům (1905-1907), Vodárna v Michli (1906-1907) začíná zásobovat vršovické domy vodou až do toho nejvyššího patra. Téhož roku, kdy byl dům v Hradešinské ulici na Vinohradech dokončen, započala stavba Městského muzea v Hradci Králové (1909–1913) a Jan Kotěra intenzivně pracoval na dalším projektu budovy rektorátu, právnické a teologické fakulty Karlo-Ferdinandovy university.

Musíme si uvědomit situaci, ve které se Jan Kotěra jako veřejně známá osobnost, vážený profesor na Uměleckopřemyslové škole a především architekt, ztělesňující v očích mladé generace vůdčí osobnost v propagaci moderní architektury, nacházel. Realizace vlastního bydlení tak dostává manifestační rovinu.¹⁹⁵ V tomto případě se ke slovu dostávají teze Jana Kotěry, jež formuloval ve svém článku *O novém umění*.¹⁹⁶ Vlastní vila reflektuje nejen osobní estetické preference, ale jistě i morální zásady. Svým moderním přesvědčením nabourává prostředí, které je tvořeno historizujícími vilami.¹⁹⁷

Jednopatrová vila s podkrovím na svažitém terénu vyrůstá z nepravidelného, účelově řešeného půdorysu. Když vejdemo půlkruhově zaklenutým vstupem do domu, dostaneme se dlouhou průchozí předsíní přímo do nejreprezentativnější části domu – salonu, který je paradoxně ve fasádě prolomen pouze úzkými dveřmi na venkovní segmentovou terasu, okenní otvory jsou však nahrazeny něčím sofistikovanějším – horním osvětlením, které zajišťuje pochozí terasa. Chodbou ve středu domu jsou odděleny ložnice – dětí a rodičů projektované na jižní stranu s výhledem do zahrady – a koupelna, ozvláštněná oproti projektu termálními okny. Vydali-li bychom se schodištěm po levé ruce, jež je ukryto ve hmotě východní fasády a prozrazuje jej

¹⁹⁵ V roce 1910 byla zveřejněna fotografie Kotěrovy vily ve společenském ilustrovaném časopise *Český svět*. Před první světovou válkou se jednalo o nejvýznamnější obrázkový časopis v češtině. In: *Český svět VII*, 18. 11. 1910, 273.

¹⁹⁶ KOTĚRA 1900, 189-195.

¹⁹⁷ V okolí Kotěrovy vily v Hradešinské ulici se nachází například původně novobarokní vila od Jana Labučky z roku 1900 (UPP čp. 1098/XII, 982) nebo novorenesanční vila pro podnikatele Emila Kolbena od arch. Josefa Svobody z roku 1897 (UPP, čp. 976/XII, 978). V roce 1910 doplnila vinohradský svah monumentální stavba vily a ateliéru podle vlastního návrhu sochaře Ladislava Šalouna (UPP, čp. 1566/XII, 2499/XII, 1009-1010).

rozměrné okno, sešli bychom do suterénní haly s jídelnou, jež je propojena s kuchyní pouze podávacím okénkem a na druhé straně umožňuje vstup do hudebního salonu, který je do zahrady otevřen zimní zahradou v segmentovém rizalitu. Schodiště po pravé ruce, jež je v exteriéru provedeno jako schodišťová věž, vede směrem do suterénu k samostatnému bytu domovníka a směrem do prvního patra do Kotěrova ateliéru a kreslírny, kde pracovali i jeho studenti. Dům je otevřen vstupy do rozsáhlé zahrady na třech světových stranách.

Vnější skladbu vily tvoří čtyři výškově rozdílné kubusy, které prozrazují i vnitřní členění – nejvyšší představuje již zmíněná schodišťová věž orientovaná do ulice, jež je kryta plochou střechou a zakončena polygonální lucernou. Nejnižší přízemní hranolovou část obsahující dva salony nad sebou zakončuje terasa. V hmotném kubusu stavby jsou umístěny zbylé místnosti. Fasáda je kryta zdrsňelou omítkou v kombinaci s plochami z neomítaných bílých cihel. Tyto proměny povrchu materiálu a způsobu kladení cihel společně s geometrickými detaily, jež se objevují na členění oken, dveří a klempířských prvcích, jsou jedinými dekorativními atributy fasády. Cihlami je pokryta celá suterénní i přízemní část domu (mimo segmentový rizalit) a nároží schodišťové věže, které je členěno také úzkými cihelnými lizénami, jež ještě více podtrhují její vertikality a zdůrazňují konstrukci. Svislou skladbou cihel jsou také akcentovány překlady oken a zaklenutí vstupní části.

Kotěrova vila byla zveřejněna v několika fotografiích, kresebné skice, pohledech a půdorysech v tematickém čísle revue *Styl*, jež se zabývalo tématem české vily mezi lety 1906-1909. Z uvedených reprodukcí vybočuje Kotěrovo dílo mezi vilami dalších modernistických architektů (Gočár, Novotný, Jurkovič, Hübschmann) zejména absencí folklorních motivů a uceleným dojmem.¹⁹⁸

Mezi lety 1900-1907 vybudoval Wagnerův žák a Kotěrův starší spolužák Josef Hoffman několik vilových domů, čímž založil uměleckou kolonii Hohe Warte ve Vídni. Jde o řadu jeho raných děl, jež vycházejí z anglických halových domů, které projektovali architekti spjatí s hnutím Arts and Crafts. Hoffmann přijal v roce 1906 zakázku na druhou vilu malíře Carla Molla s ateliérem v podkroví. Vzhled stavby určují, podobně jako u vily Jana Kotěry, převýšené kubusy s plochou střechou orientované do ulice a do zahrady. Průčelí je částečně omítnuto a částečně pokryto eternitovým obkladem, který připomíná skladbu zdiva.¹⁹⁹

¹⁹⁸ WIRTH, Zdeněk: Vila v Čechách 1906-1909. In: *Styl* II, 1910, 12-16.

¹⁹⁹ NOEVER, Peter / POKORNÝ, Marek: Josef Hofmann. Architektonický průvodce. *Architekturführer. Architecture Guide*, MAK, Wien – Moravská galerie v Brně, 2010, 103-106.

Stavbou z režného zdiva byla vila pro Helene Hochstetter, budovaná taktéž ve vídeňské Hohe Warte (1906-1907).²⁰⁰ Symetricky komponovaná vila se do zahrady otevírá půlkruhovým rizalitem. Její průčelí je členěno horizontálně pomocí cihlového pásku, který obíhá kolem celé budovy. Přízemí vily je obloženo světlými cihlami, horní patro je provedeno v hrubé omítce. V přízemí se nalézá hala, velký obytný salon, jídelna, do kuchyně v suterénu vede separátní schodiště. V horním patře jsou ložnice a pokoje pro hosty, přístupné po hlavním schodišti vedoucím přímo z haly. Dům je projektován podle jasně rozdělených společenských funkcí, což charakterizuje kulturu bydlení tehdejších vyšších společenských vrstev.²⁰¹

Například dílo Leopolda Bauera, který se taktéž úspěšně účastnil reformy rodinného domu, bylo v českém prostředí zcela ignorováno.²⁰² Tento architekt však kolem roku 1905 navrhuje domy zbavené dekoru a opatřené bezozdobnými fasádami z režných cihel. Jindřich Vybíral v Bauerově monografii píše, že Bauer jako „materiálovou stavbu“ z neomítnutých cihel navrhl svůj vlastní dům ve Vídni-Hackingu již v roce 1905, kdy ještě Berlageho experimenty byly ve střední Evropě známy jen několika zasvěceným a kdy tento stavební způsob zůstal vyhrazen jen průmyslovým stavbám.²⁰³ Bauer však vilu, jež je členěna velkými obloukovitě uzavřenými okny, přepracoval a v roce 1907 se dostal k řešení „robustnějšímu a snad i romantičtějšímu“ s mansardovou střechou, terasou v prvním poschodí a s věžovitě zakončeným oblým rizalitem.²⁰⁴ Fasáda je sestavená z bílých vápenných cihel a železobetonových nadokenních překladů a architekt „chtěl tyto cihly pojednat zejména z estetického hlediska“.²⁰⁵ Spíše než morální aspekty Bauera podle Vybírala zaujala „materiálová nálada čisté formy – sugestivní estetický účinek vyvolaný neobvyklým stavebním materiálem“.²⁰⁶

O několik let později realizoval Bauer ze stejného stavebního materiálu vilu pro brněnského textilního podnikatele Hugo Hechta (1909-1911).²⁰⁷ Vila je navržena v symetrické kompozici jako jednoposchodová s mansardovým patrem. Jižní průčelí je bez tektonického členění a jakékoli výzdoby, v jeho středu je umístěn balkon nesený toskánskými sloupy, který vytváří

²⁰⁰ Vila byla během 2. světové války poničena, poté přestavěna a v 2. polovině 20. století zbourána. In: SARNITZ, August: Josef Hoffmann (1870-1956). Ve vesmíru krásy, Taschen/Sloart, 2008, 65.

²⁰¹ Fotografie vily. In: SARNITZ 2008, 64-65.

²⁰² Leopold Bauer (1872-1938), narozen v Krnově, žák Otto Wagnera, po roce 1905 odmítl Wagnerovský modernismus. Více: VYBÍRAL, Jindřich: Leopold Bauer. Heretik moderní architektury, Praha 2015.

²⁰³ VYBÍRAL 2015, 276.

²⁰⁴ VYBÍRAL 2015, 277.

²⁰⁵ VYBÍRAL 2015, 277.

²⁰⁶ VYBÍRAL 2015, 277. Vybíral vychází z knihy Monika Wagner – Vera Wolff (eds.): Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005, 96.

²⁰⁷ VYBÍRAL 2015, 280-285.

prostor pro monumentální vstup. Členitý půdorys, s několika půlkruhovými rizality a přízemní verandou krytou obloukovými arkádami, umožnil rozvinout práci s cihelným materiálem – na stavbě najdeme půlkruhově zaklenuté okenní a dveřní otvory, které jsou zvýrazněny stupňovitými lizénovými rámci ostění, nebo stupňovité římsy a obloučkovou atiku, což dokazuje také historií inspirovaná východiska při tvorbě této rozměrné vily.²⁰⁸

Pro Leopolda Bauera však tato „materiálová upřímnost“ nebyla morálním závazkem. Ve stejné době vznikaly projekty domů, v jejichž zevnějšku i vnitřku připadla ornamentu zásadní role. Vybíral interpretuje Bauerovo chápání ornamentu jako „nástroje estetického působení“, architekt je svým klientům ochoten dopřávat „uspokojení z luxusu a tvarového bohatství“.²⁰⁹

Činžovní a obchodní dům (1908-1909) si u Jana Kotěry objednal pražský nakladatel Jan Laichter, který chtěl své nakladatelství *Naše doba* v Žižkově ulici na Vinohradech,²¹⁰ přesunout do větších prostor. Jan Laichter začal svou samostatnou nakladatelskou činnost v roce 1893, kdy společně s T. G. Masarykem založil *revue pro vědu, umění a život sociální Naše doba*.²¹¹ V tomto období spolupracoval s umělci mladé generace (C. Klouček, V. Preissig) a zadával jim grafické práce pro své tisky.²¹² Taktéž spolupráce Jana Laichtera s Janem Kotěrou začala nabídkou zpracování grafických návrhů pro nakladatelství. Kotěra vytvořil grafickou úpravu pro několiksvazkový soubor *Čeští spisovatelé XIX. století*, jenž začal být vydáván v roce 1904.²¹³ Když se tedy úspěšný nakladatel rozhodl pro vybudování vlastního domu – bylo nasnadě oslovit architekta podniku tak blízkého. Nicméně nakladateli Janu Laichterovi museli konvenovat také Kotěrovy profesní zásady, sám je líčen jako člověk, který „šel svou cestou a vytvořil nový typ nakladatelství, vybudovaného na základech ideových. V Janu Laichterovi se hnutí realistickému dostalo nakladatele, jež mravní opravdovost a ryzí povaha k tomu přímo předurčovaly. Chápal povolání nakladatelovo jako kulturní poslání, které ukládá povinnosti k národu“.²¹⁴

²⁰⁸ Fotografie vily publikovány, in: VYBÍRAL 2015, 518-519.

²⁰⁹ Více: VYBÍRAL 2015, 287 a dále.

²¹⁰ V současnosti ulice Italská.

²¹¹ HORÁK Jiří: Jan Laichter. Život a dílo, vzpomínky a úvahy, Praha 1935, 28.

²¹² HORÁK 1935, 58.

²¹³ Čeští spisovatelé XIX. století, inzerce, *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*. Praha - Královské Vinohrady: Jan Laichter, 1903-1904, 43.

²¹⁴ HORÁK 1935, 3.

Jan Laichter měl k uměleckému prostředí blízko, zajímal se o umělecký průmysl, věnoval se řezbářství a jeho znalost anglického jazyka mu dovolila studium zahraničních časopisů v knihovně Umělecko-průmyslového muzea.²¹⁵

Podle vzpomínek Zdeňka Wirtha vnímal Laichter umění v jeho hlubokém morálním významu: „Věřil s Ruskinem v obrodu umění (...) návratem k původním cnostem a řemeslné poctivosti a přiznával se rozšafně ke všemu, co pod tímto zorným úhlem snažilo se o obrodu i u nás.“²¹⁶ Laichterovi bylo pravděpodobně blízké, že John Ruskin vyžadoval po umění především přirozenost, mravnost a *pravdivost*. Ve svém spise *The Seven Lamps of Architecture* odmítá veškeré architektonické podvody, imitaci materiálů, neakceptuje ani strojem vyráběné dekorace. Krása architektury spočívá podle Ruskina v lidech, neboť ti stavbu tvoří.²¹⁷

Laichterovi odborné zájmy v oblasti umění představují také publikace, které ve svém nakladatelství vydal: Ruskinovy Výklady o umění (1901), v nichž se tento myslitel zabývá mj. účelem umění ve vztahu k náboženství, k etice a k hmotnému užitku, spis Umění v domácnosti (1903) od teoretika a architekta Paula Schultze-Naumburga, jenž se zabývá zařízením moderní domácnosti a dějiny malířství Richarda Muthera (1904).²¹⁸ V roce 1909 začíná Laichter vydávat knihovnu „Umění a řemesla“, ve které uvádí na trh český překlad Wagnerovy *Moderne Architektur* (1910) nebo Baillie Scottovu knihu o současné anglické vile (1910). To se však již děje v jeho nově zbudovaném nakladatelství na Vinohradech.

Jan Laichter si přál propojit svůj nakladatelský podnik s vlastním bytem. Jako jeho pravděpodobná inspirace, je popsán Plantinův dům v Antverpách, sídlo tiskařské rodiny Plantin ze 16. století, které poznal na svých častých cestách do západní Evropy.²¹⁹ Laichtera prý podle vzpomínek zaujala bezprostřední blízkost tiskárny s bytem a tuto organickou jednotu požadoval i ve svém domě.²²⁰ Kotěra těmto požadavkům ve výsledné realizaci půdorysně i prostorově skvěle vyhověl.

Laichterův dům je zasazen do souvislé fronty činžovních domů naproti Riegrových sadům. Nakladatelství Naše doba bylo umístěno do přízemí, ve zvýšeném přízemí a v 1. patře byl projektován byt Jana Laichtera přístupný po soukromém schodišti přímo z pracovny

²¹⁵ HORÁK 1935, 57.

²¹⁶ HORÁK 1935, 166-168.

²¹⁷ Zejména kapitola II, Lamp of Truth. In: RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849. Dostupné online: https://www.gutenberg.org/files/35898/35898-h/35898-h.htm#Page_34, 34-69, vyhledáno dne 22. 4. 2021.

²¹⁸ HORÁK 1935, 167.

²¹⁹ HORÁK 1935, 58.

²²⁰ HORÁK 1935, 58.

nakladatelství. Nájemní byty jsou umístěny ve vyšších patrech a jsou přístupné samostatným schodištěm z ulice. Stavba je zakončena plochou střechou.

Rovněž na fasádě Laichterova domu je nejvýznamnějším výtvarným prvkem užití režného zdiva v kombinaci s hrubou omítkou. Samotná skladba průčelí ilustruje tezi o podpoře a břemeni. Průčelí je vsazeno do hmotného cihelného rámu a mimo segmentového rizalitu v přízemí a na něm posazeného arkýře prvního patra, ustupuje do nitra parcely.²²¹ Přízemí je za podpory cihelných a betonových pilířů členěno vertikálně a díky své hmotné podobě působí, jakoby z něho další patra ve směru vzhůru vyrůstala. Horní patra jsou naopak členěna horizontálně pomocí úzkých cihelných lizén – těmi jsou rámována také okna. Průčelí stavby je komponováno z úseků hrubé a podélně „česané“ omítky. Taktéž cihel je použito dvou druhů – červené tvoří pás v přízemí, světlé zbytek stavby.

Komplikovanější skladba cihel zdůrazňuje oba vstupy na levé i pravé straně domu – naddveřní část vyplněná skleněnými tabulemi, členěna čtyřmi řadami úzkých lizén, je zakončena stupňovitými překlady. Také v prostoru mezi pilíři přízemí a pilastry arkýře prvního patra je využito estetických vlastností skladby zdiva, kde jsou vytvořeny mírně plastické ornamenty z nakoso postavených cihel. Jednoduchost geometrického ornamentu je však zdánlivá, k preciznímu vyplnění prostoru přesně sekanými cihlami, bylo zapotřebí zručné ruky řemeslníka. Možná i v tomto smyslu mohl Kotěra interpretovat dílo oblíbeného myslitele Jana Laichtera Johna Ruskina, který zdůrazňuje, že umělecké dílo má být zhotoveno lidskýma rukama nikoli stroji. Ruskin obdivoval sílu ruční práce. Pokud se podíváme na dekoraci domu, musíme cítit úsilí a pečlivost, kterou do ní lidé vložili“.²²²

V projektu Laichterova domu se spojil světonázor stavebníka i architektův smysl pro tvorbu účelného prostoru a jasné konstrukce. Kotěra musel být s prostředím Laichterova nakladatelství díky jeho několikaleté spolupráci velmi dobře obeznámen – zřejmě znal i stavebníkovy názory na umění. V literatuře, jež se Laichterovým domem zabývá, je zdůrazňována jeho *zgeometrizovaná kompozice, asketický charakter, přísně tektonická poloha*, která ztělesňuje nejen sociálně kritické zaměření programu nakladatelství,²²³ ale podíváme-li se „detailněji“, také osobní preferenci stavebníka, jenž měl blízko k anglickému uměleckému prostředí a jeho pojetí uměleckého průmyslu, ale rovněž i osobní respekt k ruční práci a pravdivému zpracování

²²¹ Zajímavé je srovnání stavby Hôtel Ciambelani (1897) od Paula Hankara, jež je také uzavřena v „cihelném rámu“.

²²² RUSKIN, John: *The Stones of Venice*, London 1851-1853. Více: MORAVÁNSZKY 2017, 133-161.

²²³ ŠVÁCHA, Rostislav: *Vrcholné období, 1906–1911; Laichterův dům v Praze–Vinohradech, 1908–1909*. In: ŠLAPETA 2001, 141–149, 174–179.

materiálů. Můžeme se také přiklonit k myšlence Petra Wittlicha, když tvrdí, že díky „látkové různorodosti samotných materiálů – cihly, kamene, různě zpracované omítky, skla“ – jež vytváří „účinný dekorativní systém“, je zde architektura „stále především uměním – tj. výrazovým prostředkem“.²²⁴

Závěrečnou Kotěrovou stavbou před první světovou válkou je obchodní a obytný dům hudebního nakladatele Mojžíra Urbánka, jehož projekt byl uskutečněn v roce 1913.²²⁵ Přestože je tzv. Mozarteum v literatuře řazeno do skupiny Kotěrových staveb, společně s Laichterovým domem a Kotěrovou vlastní vilou, mezi tzv. asketicky pojaté stavby,²²⁶ skladba jeho fasády prozrazuje řadu odlišností, kterým se budeme níže věnovat.

V případě stavebníka Mojžíra Urbánka jistě nešlo o asketismus. Úspěšná firma na vydávání hudebních skladeb a obchod s hudebníky, již byl mladý Mojžíř Urbánek zakladatelem, byla na svou parcelu ve středu města, na níž se chtěla patřičně reprezentovat, náležitě pyšná.²²⁷

Mojžíř Urbánek (1873-1919) založil vlastní hudební nakladatelství Edition MU v roce 1901. Vycházel z tradice úspěšného podniku svého otce, vydával skladby významných hudebních skladatelů, ale také komerčně úspěšnější populární skladby té doby. Prosperující firma, řízená ctižádostivým zakladatelem podnikavě s využitím moderních reklamních metod, nejdříve působila v Hlávkově paláci v Jungmannově ulici 14. a na podzim roku 1913 přesídlila v téže ulici do novostavby Jana Kotěry.²²⁸

Architektura Urbánkova domu má velmi jasnou skladbu – do výrazného vertikálního obdélného rámu je vložen přízemí obchodní parter s rozměrnými výkladci, první patro rytmicky členěné vysokými okenními rámy a čtyři patra s bytovými prostory. Celá stavba je zakončena nepřehlédnutelným trojúhelným štítem. Kotěra zde navrhuje jedinečnou kompozici geometrických tvarů, jež se dále člení na další a další geometrické komponenty.

Vnitřní skladba domu je rozdělena na dvě křídla propojená schodištěm, k zadnímu křídlu je připojen nižší objem koncertního sálu. V uličním křídle domu bylo ve dvou nejnižších patrech umístěno Urbánkovo nakladatelství a knihkupectví, třetí podlaží obsahovalo nakladatelův byt,

²²⁴ WITTLICH 1985, 284.

²²⁵ ŠVÁCHA: Urbánkův dům – Mozarteum v Praze, 1911-1913. In: ŠLAPETA 2001, 195.

²²⁶ LUKEŠ 1998, 144.

²²⁷ Inzerce zdůrazňuje umístění Urbánkova domu. In: Pražská lidová revue: list věnovaný vzdělávání a kulturním potřebám lidu. Praha, 1913, 9(11-12), 329.

²²⁸ ZACH, Aleš: Stopami pražských nakladatelských domů, Praha 1996, 89.

na který navazovala zahrada na ploché střeše koncertního sálu. Horní patra byla věnována nájemním bytům.²²⁹

Ačkoli i na této Kotěrově realizaci je režné zdivo důležitým činitelem, celkový ráz budovy ovládá železobetonový skelet a železobetonové rámy, které Kotěrovy umožnily nechat celé průčelí několikrát ustoupit do nitra parcely. Architekt zde pomocí betonových lezén rozvíjí motiv rámu v rámu – od druhého patra je každé následující patro odsazeno do nitra průčelí a do každé ze tří os vložena další lezéna, rámování je tedy v každém následujícím patře zmoženo. Jak upozorňuje R. Švácha, Kotěra si vyzkoušel principy ustupování průčelních ploch a vrstvení tektonických článků již na stavbě Grandhotelu Urban v Hradci Králové (1910-1911) a na bance Slavia v bosenském Sarajevu (1911-1913).²³⁰

Jaká je v této komplikované skladbě role režného materiálu? Červené lícové cihly vyplňují průčelní plochy mezi jednotlivými rámy a díky své kompozici vytváří komplikované geometrické suprafenestry nad jednotlivými okny obytných pater. Cihly jsou tedy součástí Kotěrovy „poezie tektoniky“, jak zve Kotěruv konstrukční systém Rostislav Švácha.²³¹

Nová koncertní síň pražská, jak byl po svém dokončení Urbánkuv dům titulován v dobovém tisku,²³² je i přes přísný konstruktivní vzhled velmi plastický, plný geometrických detailů, využívá množství materiálů a jeho velké prosklené výkladce umístěné v elegantních rámech zvou k navštívení.

V období výstavby Mozartea vrcholí v Čechách kubistická tvorba řady architektů – Josef Gočár staví dům u Černé Matky boží v Praze na Starém Městě (1911-1912), Pavel Janák realizuje Drechselův dům v Pelhřimově (1912-1913), Josef Chochol dokončuje vily pod Vyšehradem (1912-1913) a další jeho radikální domy jsou projektovány, Vlastislav Hofman buduje mobiliář hřbitova v Praze Ďáblicích (1912-1913). Jan Kotěra nový stylový proud sice sledoval skrze projekty svých žáků, ale sám jej přijímal *rezervovaně*.²³³ Důvod tkví v podstatě kubismu, který upřednostňuje v rámci architektonického tvoření v první řadě formu, před jejím „hledáním“ v účelu stavby – což bylo pro Jana Kotěru, který na tomto požadavku vystavěl své teoretické teze, nepřijatelné.²³⁴ Jako vhodnou cestou k dalšímu rozvoji tvorby, v době, která se odvrací od architektury zdůrazňující tektoniku, konstrukci a pravdivý materiál, se tomuto významnému

²²⁹ ŠVÁCHA 2001, 195.

²³⁰ ŠVÁCHA 2001, 157.

²³¹ ŠVÁCHA 2001, 195.

²³² Český svět X, 1913-1914, č. 7, 17. 10. 1913, 8.

²³³ NOVOTNÝ, Otakar: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, 60.

²³⁴ ŠLAPETA 2001, 34. Více ke vztahu J. Kotěry ke kubismu líčí: NOVOTNÝ 1958, 60-61.

architektovi stala syntéza jeho individuálního tvarosloví s klasicistními motivy. Režný cihelný materiál již v Kotěrových dalších realizacích ztratí své ústřední postavení nebo zmizí zcela.

Otakar Novotný

Architekt Otakar Novotný tvořil během své architektonické kariéry v několika stylech, více či méně reflektoval všechny moderní proudy, které českou architekturu během prvních třiceti let 20. století zasáhly.²³⁵ Po období, kdy užíval jednoduchý, florální dekor na průčelích převážně rodinných domů, se přiklonil k funkčně a racionálně vytvářené architektuře. Jeho stavby z let 1909-1913 mají průčelí z režného zdiva, dekor je dán pouze kombinacemi cihelných vazeb a střídáním červených a bílých nebo glazovaných lícových cihel.²³⁶ Právě tyto režné stavby jsou v jeho díle oceňovány již zastánci funkcionalismu²³⁷ nebo v období, kdy je česká architektura prvních desetiletí poprvé podrobena souhrnné reflexi.²³⁸ V této perspektivě jsou Novotného kubistické návrhy výstavních instalací a realizace v kubistickém tvarosloví²³⁹ brány jako „odbočka“ od toho správného směru, ve kterém architekt pokračuje tvorbou druhé poloviny dvacátých let 20. století a navrácí se k „*působení materiálem*“.²⁴⁰ Přestože Novotného režné stavby tvoří významnou část jeho proměnlivé a široké tvůrčí činnosti i ve dvacátých letech 20. století, literatura představuje, především vilovou, tvorbu před první světovou válkou, a reflexi širšího kontextu Novotného díla se věnuje jen zřídka.²⁴¹

Otakar Novotný byl jeden z prvních žáků (1900-1903) Jana Kotěry na Uměleckoprůmyslové škole, záhy po studiu se stal v letech 1903-1904 Kotěrovým asistentem, a můžeme také říci, že i celoživotním propagátorem Kotěrových zásad architektonického tvoření. Novotného profesní osobnost byla formována právě v době, kdy Kotěra požadoval architekturu, která bude vyrůstat z konstrukce prostoru a bude nezávislá na své dekoraci.²⁴² Byl tedy svědkem převratných změn,

²³⁵ Přestože literatura shodně řadí O. Novotného mezi Kotěrovy nejvýznamnější žáky a nechybí v žádném přehledu, který se věnuje české moderní architektuře, jedinou monografickou publikací díla O. Novotného je katalog vydaný u příležitosti výstavy pořádané ke sto letům od architektova narození připravený Vladimírem Šlapetou v roce 1980: ŠLAPETA, Vladimír: Otakar Novotný 1880-1959. Architektonické dílo, Praha 1980.

²³⁶ Zahrádková, Nikola: Raná tvorba architekta Otakara Novotného. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2014.

²³⁷ Teige, Karel: Moderní architektura v Československu, Praha 1930, 61.

²³⁸ Reprodukce výstavy Za novou architekturu, 1940, oddíl Předchůdci nové architektury, referenti L. Machoň, Z. Wirth. In: Architektura: spojené časopisy Stavba, Stavitel, Styl. Praha 1940, 153.

²³⁹ Pro srovnání: ŠVÁCHA 2000.

²⁴⁰ Starý, Oldřich: Architekt prof. Otakar Novotný. In: Architektura II, 1940, 15.

²⁴¹ Například: Zikmund-Lender, Ladislav: Struktura města v zeleni: moderní architektura v Hradci Králové, Hradec Králové 2017; Panoch, Pavel: MUDr. Č. Zemánek – architekt O. Novotný: spojení pro moderní Holice. Skica k portrétu jednoho stavebníka. In: Listy moderního spolku v Pardubicích, 2000, 2, 2-10.

²⁴² Kotěra 1900, 189-195.

jež se na počátku 20. století udály nejen v české a světové architektuře ale také v tvorbě okruhu přátel a kolegů architektů.²⁴³

Iniciační byla, z pohledu přijetí rezného materiálu do architekta výrazového rejstříku, Novotného cesta do severního Německa, Belgie a Holandska, jež se uskutečnila v roce 1908.²⁴⁴ Podnětem pro cestu na západ Evropy mohly být zkušenosti Jana Kotěry a jeho žáků z jejich vlastní cesty do Amsterdamu,²⁴⁵ ale také informace o holandské architektuře a osobnosti architekta H. P. Berlageho, které se šířily periodiky. Holandská architektura je v roce 1906 Ve Volných směrech líčena jako ta progresivní, „jež ukáže modernímu stavitelskému umění nové dráhy“.²⁴⁶ Článek historika umění Vogelsanga představuje architekturu H. P. Berlageho „hladké cihelné stěny“ osvobozené od historických detailů, rytmicky členěné s „dobrymi poměry průlomů“ – ta má být vytvářena logicky a racionálně, nesmí vyvolávat pochybnosti o svém účelu a vnitřním uspořádání; v doprovodu několika fotografií velkolepé Amsterdamské burzy.²⁴⁷

Otakar Novotný patřil mezi ty architekty, kteří o problémech architektury rádi teoretizují. V období po holandské cestě vzniká několik textů, ve kterých stvrzuje svůj příklon k „tektonicky“ vytvářené architektuře, jež je založena na přírodních zákonech o podpoře a břemeni, respektujíc přirozenou podobu materiálu. Zásahu za započítání této cesty přisoudil Novotný Gottfriedu Semperovi, Otto Wagnerovi a „Holand'anu Berlageovi“.²⁴⁸ K Berlageově teorii o geometrických zákonitostech, s níž se pravděpodobně seznámil v Holand'anově spisu *Základy a vývoj architektury*,²⁴⁹ se přihlásil ve svém článku *Tvoření formy v architektuře* z roku 1912.²⁵⁰ Architekt Novotný požaduje po architektuře, aby se soustředila na samu podstatu stavitelství tvorbou zásadních zákonů nikoli zdobivých elementů. Východiskem tvoření se stává účel stavby, od něho se odvíjí půdorys, rozdělení průčelí i volba materiálu: „Tak vykonáno je architektem téměř vše: koncepce prostorová; stačí jen doplňovati.“²⁵¹ Na základě tezí architekta Berlageho pak Novotný souhlasí, že v hledání požadované formy může dopomoci

²⁴³ Novotný byl společně s dalšími moderními architekty členem S. V. U. Mánes a součástí redakce časopisu *Styl* společně s Pavlem Janákem, Josefem Gočárem, V. Hofmanem, J. Rösslerem, J. Vondrákem a dalšími.

²⁴⁴ Obecně je informace o Novotného holandské inspiraci v literatuře tradována. Např. PEČÍRKA, Jaromír: Otakar Novotný. In: *Volné směry XXVII, 1929-1930*, 196; Novotný tuto zkušenost potvrzuje ve své monografii o Janu Kotěrovi. In: *NOVOTNÝ 1958*, 47. Více: ZAHŘÁDKOVÁ 2014, 34-38.

²⁴⁵ Kotěra podnikl cestu do Holandska se svými žáky v roce 1905. In: ŠVÁCHA 2001, 142.

²⁴⁶ VOGELSANG 1905-1906, 285.

²⁴⁷ VOGELSANG 1905-1906, 285-288.

²⁴⁸ NOVOTNÝ, Otakar: *Interiér, architekt a obecnost*. In: *Styl II, 1909-1910*, 67-70.

²⁴⁹ BERLAGE, H., P.: *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlin 1908.

²⁵⁰ NOVOTNÝ, Otakar: *Tvoření formy v architektuře*. In: *Styl IV, 1912*, 3-10.

²⁵¹ NOVOTNÝ 1912, 3-10.

příroda, jíž lze geometricky definovat. Geometrické schéma považuje Novotný za „ulehčení“ v hledání správných proporcí, „nikoli jejich tvoření“. Na závěr stati architekt proklamuje za jediný možný dekor ten „geometrického původu“, kterému je pomocí „užití kvadratur, nebo jakéhokoli jiného metrického prvku, který je dle potřeby znásobňován, zajištěna určitost, rozhodnost a tedy i jednoduchost“.²⁵²

Všechny Novotného realizace, které zahrnují rodinné domy, sokolovny a dům nakladatele Jana Štence, vzniklé mezi lety 1909-1913 jsou navrhovány „v technice režné stavby cihelné, kterou Novotný poznal na holandské cestě“ a jež architekta vede k tomu, „aby se oprostil od takových zdobných prvků, jež z této techniky přímo nevyplývají“.²⁵³ Hlavním výrazovým prvkem těchto staveb se stává kombinace materiálů – různých druhů cihel, které se liší barevností a texturou svého povrchu. Patrná je také proměna v přístupu k cihelnému materiálu.

První stavbou, na níž si Novotný vyzkoušel práci s režným materiálem, je rakovnická vila z let 1908-1909 pro malíře a učitele místní reálky Františka Lexu, který byl architektovy spoluzákem na Uměleckoprůmyslové škole.²⁵⁴ Dispozice vily se rozvíjí kolem ústřední halové síně se schodištěm, ze které jsou přístupné ostatní místnosti a pokoje v prvním patře. Novotný navrhuje obytné místnosti na slunný jih, kuchyni směrem do ulice a ložnici na chladný severovýchod, tak jak to bylo podle moderních a hygienických zásad ve vilové architektuře počátku 20. století běžné. V hmotové skladbě domu se Novotný řídí zásadami, ke kterým se zavázal ve svých teoretických textech: dvoupatrová hala se propisuje do ústřední hmoty průčelí, taktéž rizality kuchyně, obytného pokoje a pokoje v patře oznamují vnitřní skladbu prostorů. Fasádu domu navrhl architekt převážně ve světlé omítce, struskocementových cihel není užito v celých plochách jako na pozdějších Novotného stavbách. Zato jejich komponování opět odráží Novotného – přeneseně Kotěrovy – myšlenky, které říkají, že „okrasa zaujme funkci, která jí přísluší: tedy členiti a podporovati jasně konstruktivně vyjádřené masy“.²⁵⁵ Cihla tvoří pás kolem celého domu zdůrazňující jeho základy a rozložitost, dále pokrývá ústřední hmotu dvoupatrové haly, jež je členěna úzkými vysokými okny a nad nimi malými okénky ve štítu stavby – architekt má tedy příležitost zúročit možnosti skladby cihel, která se v prostorech mezi okny proměňuje, zvýrazňuje a obkresluje štít. Proměňující se skladba cihel je charakteristická také pro korunní římsu i ty nadokenní. Hlavní obytný prostor rodiny, jež díky obdélnému

²⁵² NOVOTNÝ 1912, 3-10. Více: Teorie a dílo architekta H. P. Berlageho. In: ZAHŘÁDKOVÁ 2014, 34-38.

²⁵³ NOVOTNÝ 1958, 47.

²⁵⁴ KOUKALOVÁ, Šárka: Vila Františka Lexy. In: HERMANOVÁ, Hana / ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): Slavné vily Středočeského kraje, Praha 2010, 126-129.

²⁵⁵ KOTĚRA 1900, 194.

rizalitu zasahuje do zahrady, je také patřičně pointován: společně s balkonem obytného pokoje v prvním patře je vložen do masivního cihelného rámu, který je pod střechou zjemněn vlnitou římsou. Vnitřní kompozici rámu dělí úzká okna obývacího pokoje a dřevěný bílý rám balkonu s geometricky dekorovaným zábradlím.

Vila Jana Váni v Benešově (1912) prakticky rozvíjí stejné dispoziční schéma, v němž jsou kolem vstupní haly orientovány obytné pokoje do zahrady a ty užité směrem ke vstupu na pozemek.²⁵⁶ Co však vilu odlišuje od dosavadní Novotného produkce, jsou hladké fasády z šedé struskocementové cihly provedené bez jakékoli dekorace. Plastické leženy z cihelného materiálu realizuje architekt tam, kde zvýrazňuje konstrukci – na bocích stavby, a v podobě rámu z červených cihel, kolem vysokých oken ložnice a obývacího pokoje situovaných do zahrady. Stavba promlouvá pouze svým materiálem a hmotovou skladbou – ta díky dvěma výrazným štítům, jež jsou řazeny za sebe, širokému komínu a celkové rozložitosti domu, připomíná anglická sídla architektů Ch. F. A Voyseye nebo M. H. Baillieho Scotta.

Novotného zásadní realizací, kterou se mimo jiné uvedl do pražského prostředí,²⁵⁷ je Štencův dům na Starém Městě v Praze, jehož výstavba probíhala mezi lety 1909-1911.²⁵⁸ Stavbu si objednal Jan Štenc, odborník na grafické reprodukční techniky, který spolupracoval se spolkem Mánes na obsahu spolkového časopisu *Volné směry*.²⁵⁹

Pro architekta, který ještě nedovršil třicátý rok života, musel být tento projekt opravdová výzva. Do nepravidelné hluboké parcely, umístěné mezi dvěma domy, bylo potřeba navrhnout obytný dům s nájemními byty a sídlem majitele a také celý Štencův grafický závod – to znamenalo prostory grafické výroby, administrativy, fotoateliéry, reprografické dílny a navíc ještě reprezentativní prodejnu nabízeného sortimentu. Novotný tento úkol propojující funkci obytnou a výrobně-administrativní zvládl přesně dle svých zásad moderního architekta.

Budova se skládá ze tří rovnoběžných křídel paralelních s ulicí Salvátorskou, jež jsou propojeny příčným traktem. Obytnou část Novotný umístil do třípatrového uličního křídla, které je rozděleno na dvě části – nájemní byty, jež jsou obsluhovány schodištěm na levé straně hmoty a obytnými prostory s kanceláří majitele, které jsou přístupné samostatným halovým schodištěm v průjezdu stavby. Průjezdem se dostaneme k nižší ploše zastřešeným křídly

²⁵⁶ Více k popisu: KOUKALOVÁ, Šárka: Vila Jana Váni. In: HERMANOVÁ, Hana / ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): *Slavné vily Středočeského kraje*, Praha 2010, 140-142

²⁵⁷ Mimo vilový dům v Bubenči z let 1904-1905.

²⁵⁸ ŠVÁCHA, Rostislav: čp. 931/I a 1092/I. In: VLČEK, Pavel (ed.): *Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov*, Praha 1996, 502-503.

²⁵⁹ SIMANDLOVÁ, Klára: „Renesanční nakladatel“ Jan Štenc. In: *Umění a řemesla*, r. 36, 1994, 2.

vymezených dvěma dvory. Ve výrobní části jsou všechny místnosti uspořádány s ohledem na chod grafické dílny, například pracovny grafiků jsou umístěny v nízkém křídle, jež je otevřeno do atria okny, která zabírají takřka celou výšku i šíři stěny.

Zaměříme-li se na Novotného práci s cihelným materiálem na této stavbě, můžeme říci, že je komplexní. Široká uliční fasáda zaujme především svou hladkou plochou z červeného režného zdiva, jež je členěna rozměrnými okny v kontrastních bílých rámech, její jednotlivé části však reagují na hmotovou sestavu vnitřního uspořádání domu, což značí také změny ve skladbě a druhu materiálu. Parter stavby člení rytmicky uspořádané pilastry z bílých glazovaných lícových cihel, které jsou završeny stupňovitými hlavicemi, jejichž tvar je dán skladbou a oblým zakončením cihel. Napříč frontu skrze pilastry prochází průběžná římsa ze stejného materiálu. Tento motiv podpěry a břemene tedy rámuje přízemí stavby s výkladci. Plochy mezi rámy jsou vyplněny drobnými krychličkami, jež tvoří opakující se geometrický dekor. Plocha pater průčelí je asymetricky rozdělena na tři části – úzkou schodišťovou věž vrcholící zaklenutým štítkem a dvě obytné sekce, prostřední s nájemními byty a pravou část s kanceláří a bytem majitele, který reprezentuje balkon nesený výraznými cihelnými konzolami. Fasáda vrcholí členitou korunní římsou složenou ze zaoblených tvarovek. Nad čtvrtválcovými pásovými okny fotografických ateliérů je vyzděna atika ve formě slepých arkád. Průčelí obrácené do dvora již nedosahuje takové reprezentativnosti, taktéž je hladké, společně s celým dvorním traktem, vytvořené z šedých cihel a zakončené masivní stupňovitou korunní římsou.²⁶⁰

Materiál cihly však architektovi dovoluje mnohem více – skladbou cihel, změnou jejich horizontální nebo vertikální polohy, či vytvářením soustředných kompozic, Novotný fasádu rytmizuje a upozorňuje na konstrukčně důležitá místa – jako například na okenní překlady, hmotu schodiště, cihelné podpěry. Motivem, který architekt v této realizaci velmi rozpracoval je klenutý oblouk. Tento zásadní konstrukční prvek nalezneme v mnoha variantách například v podobě ústupkových arkád nebo oblých ustupujících rohů v interiéru budovy.²⁶¹

Pomyslným vrcholem celé cihelné kompozice stavby, je provedení hlavního schodiště a vestibulu, které míří do kanceláře Jana Štence v prvním patře domu. Prostor, který je za pomoci geometricky ztvárněného dekoru navržen velmi komplexně, je podpírán hmotnými pilíři z bíle glazovaných cihel, jež jsou zakončeny náběžní římsou se zaoblenými vertikálně položenými cihlami, a uzavřen stěnami z šedých cihel v komplikované vazbě.²⁶²

²⁶⁰ Více: Zahrádková 2014, 31-33.

²⁶¹ Zahrádková 2014, 32-33.

²⁶² Zahrádková 2014, 34.

Úsporná fasáda Štencova domu, umístěného v asanované oblasti Starého Města, které bylo zastavováno bloky výstavních historizujících domů, musela jistě vzbudit zájem. Po svém dokončení byl dům představen v Ročence českých knihtiskařů, kde byl oceněn jeho „krásný, naprosto umělecký vzhled“, který dává tušit, že „uvnitř musí sídlit něco skutečně uměleckého a vznešeného“.²⁶³ Těmito slovy byl myšlen Štencův grafický závod, nabízející díky nejrůznějším grafickým a reprodukčním technikám široký sortiment uměleckých tisků. Podnikatelův důraz na prezentaci nového sídla jako ryze moderního podniku s propracovaným, logickým a precizním postupem výroby je patrný také z dobové „fotografické reportáže“, jež vyšla v roce 1911 krátce po zaběhnutí závodu v periodiku Český svět – série snímků znázorňující jednotlivé prostory i se svými odborníky při práci, je doplněna fotografickými pohledy na dům i jeho detaily.²⁶⁴ Moderní stavba neznamenaala pouze reprezentaci majitele, dům byl na několika krásných snímcích otištěn také v architektonickém měsíčníku Styl, představil svého tvůrce Otakara Novotného jako moderního architekta s citem pro prostor, detail i kompozici.²⁶⁵

Jiným stavebním typem, ke kterému měl Otakar Novotný během své dlouhé profesní dráhy možnost se dostat, byla stavba sokolovny – v Holicích (1910-1911) a v Rakovníku (1912).

Sokolovna v Holicích měla po formální stránce, v projektu z roku 1908, svým členěním a dekorativností blíže spíše k vile F. Lexy v Rakovníku. V realizované podobě sokolovny dal architekt přednost kompaktním hladkým hmotám (1910-1911). Tyto formy však nebyly pro stavební typ představující sokolovnu, jenž neměl v historii dlouhou tradici, vůbec obvyklé – podobně jako řada veřejných staveb, byly ještě na začátku 20. století navrhovány v historizujících formách.²⁶⁶

Vybudovat v Holicích moderní sokolské sídlo, si za svůj cíl vytkl místní starosta sokolské Jednoty – osvícený lékař Čeněk Zemánek. Ten prostřednictvím jednoty oslovil pražský Spolek umělců výtvarných Mánes, kde se k vypracování plánů dostal, jejich člen, architekt Otakar Novotný.²⁶⁷ Z původního velkorysého návrhu areálu, obsahujícího tělocvičnu, lázně a

²⁶³ MRKVIČKA, Josef: Ročenka českých knihtiskařů, 1912. In: ŠKABRADA, Jiří: Štencův dům. In: Umění a řemesla, r. 36, 1994, č. 1, 29.

²⁶⁴ Grafický závod Štencův v Praze. In: Český svět VIII, 7. 12. 1911, 379-382.

²⁶⁵ Styl III, 1911, 263-273.

²⁶⁶ ŠVÁCHA, Rostislav: Demokratizace sportu. In: ŠVÁCHA, Rostislav / HORÁČEK, Martin: Naprej! Česká sportovní architektura 1567-2012, Praha 2012, 46-59.

²⁶⁷ Sémantické interpretaci holické sokolovny se na základě dochované písemné a plánové dokumentace věnuje Pavel Panoch, veškerá datace pochází z tohoto článku. In: PANOCH 2000, 2-10.

přednáškový sál s jevištěm, který architekt rozpracoval mezi lety 1908-1910, byla realizována pouze budova sokolovny a kolonáda s ochozem v letech 1912-1913.²⁶⁸

Sokolovna je koncipována ze tří hlavních objemů, připomínajících bazilikální kompozici: horizontální předsazené části, do které jsou zahrnuty administrativní místnosti sokolské Jednoty, vertikální čelní předsíně a samotného obdélného objemu tělocvičny, jež je převýšen nad prostory zázemí a šaten, které jsou umístěny po jeho obvodu. Čelní fasáda vstupní haly, prolomena trojicí vysokých oken s charakteristickým rámováním ústupky, je završena hladkým trojúhelným štítem. Prostor tělocvičny je zastřešen sedlovou střechou, jejíž stěny jsou po celé délce členěny rovněž okny s rámováním, vyjma fasády závěru, kde architekt zachoval rytmus členění v podobě slepých arkád. V závěru se na hmotu tělocvičny připojuje přízemní kolonáda s ochozem podpíraným cihelnými sloupy, ze které se do dnešních dnů zachovala pouze fragmentární část přimknutá k patě budovy.²⁶⁹

Do režného zdiva oblékl Otakar Novotný celou sokolovnu – přízemní část stavby je provedena v červených cihlách, kdežto vyšší části budovy jsou vyvedeny ze zdiva bílého. Historik umění Pavel Panoch tuto barevnou kombinaci dává do souvislosti s národním uvědoměním místní sokolské jednoty.²⁷⁰ Přestože stavba působí velmi stroze, má řadu zajímavých detailů – především zde architekt používá cihly tvarované do oblých tvarů, ze kterých jsou provedena zaoblená nároží či řada pilířů venkovní kolonády.²⁷¹ Díky svému kompaktnímu tvaru, který je podpořen oblými zakončeními, stavba působí dojmem jako by byla z cihelného zdiva přímo uhnětena.

Motiv obloukově zaklenutých oken rámovaných ústupky jsou charakteristické i pro další stavby Otakara Novotného z tohoto období: dům lékaře Čenka Zemánka v Holicích (1911-1912), nebo sokolovnu v Rakovníku (1912-1914). V realizaci rakovnické sokolovny Novotný opouští hladké formy jeho předchozích staveb a hmotu člení hlubokými ústupky oken řadou mohutných cihelných pilastrů, jež přecházejí do několikrát profilované korunní římsy. Tyto motivy nám mohou naznačit další východisko Novotného tvorby, které začalo v těchto letech obohacovat přísná modernistická průčelí českých architektů – tím je klasická architektura, v tomto případě využívající obloukového zaklenutí. Architekt mohl poznat starověkou architekturu na svých častých cestách do Itálie. Zajímavý je také fakt, že během exkurze do Itálie v roce 1901 navštívil

²⁶⁸ Více projektů O. Novotného z tohoto období: ZAHŘÁDKOVÁ 2014, 40-41.

²⁶⁹ ZAHŘÁDKOVÁ 2014, 41.

²⁷⁰ PANOCH 2000, 7.

²⁷¹ Více: ZAHŘÁDKOVÁ 2014, 42.

Novotný společně s Kotěrou a dalšími spolužáky města Terst, Benátky, Ravennu, Bolognu, Veronu, Padovu, Florencii a Anconu - většina měst z výše zmíněných mají rozsáhlý fond starověké a středověké cihlové architektury.²⁷² Získal zde pravděpodobně znalosti, na které mohl v druhém desetiletí 20. století obratně navázat.

Dalším obratem, který iniciovaly teorie architektů Pavla Janáka a Vlastislava Hofmana, byl kubismus. V prvních letech rozkvětu kubistické architektury na ni Otakar Novotný hleděl s obdobnou nedůvěrou jako jeho učitel Jan Kotěra. V letech 1912-1913, tedy v období, kdy vznikají první díla českého kubismu,²⁷³ projektuje Novotný vilu pro učitele Františka Sequense na nároží Libušiny a Vratislavovy ulice pod pražským Vyšehradem.²⁷⁴ Novotný projektoval tektonickou architekturu, jejíž vnější utváření vycházelo z uspořádání a funkce místností, ale také ze složitého tvaru pozemku. Jednopatrová budova nad zvýšeným přízemím je kryta mansardou, náleží k ní boční křídlo ukončené plochou střechou s terasou.²⁷⁵ Fasády rodinných domů Otakara Novotného jsou v tomto období provedeny převážně jako plochy rezného zdiva. Sequensova vila je však členěna komplikovanými lizénovými rámci, které jsou vyplněny nakoso kladenými pásy cihel. Taktéž dvě hlavní římsy – podokenní a korunní – přetínající hmotu domu jsou vyskládány z několika řad diagonálně kladených cihel a vytváří tak efektní zubořez. Bylo snad toto „přetváření hmoty trojplachou, ať již šikmou nebo křivkovou“ v podobě cihly odpovědí Otakara Novotného na text *Hranol a pyramida*, ve kterém Pavel Janák kritizuje moderní architekturu, že trpí nechuť „ku každé nadhmotné, duchové formě“?²⁷⁶ Z hlediska povrchu fasády, můžeme dům s určitostí označit za nejčlenitější vilovou stavbu Otakara Novotného v rezném materiálu.

Tento architekt se v následujícím období, do roku 1923, od rezného materiálu odvrátil a projektoval několik domů v různých kubistických stylech, jež patří k ikonickým dílům tohoto architektonického přístupu – například obytné domy Družstva pro stavbu učitelským domů v Praze na Starém Městě (1919-1921) nebo pro téhož stavebníka dům v Kamenické ulici na Letné (1923-1924).²⁷⁷

²⁷² Pohlednici J. Kotěry zveřejnil: VYBÍRAL, Jindřich: Kotěra / Plečnik. Korespondence, Praha 2001, 116.

²⁷³ První kubistická fáze nebo heroická fáze českého kubismu. In: ŠVÁCHA 2000, 29-37. Hned na vedlejší parcele byla ve stejných letech postavena Kovařovicova vila od architekta Josefa Chochola.

²⁷⁴ BAŤKOVÁ, Růžena, a kol.: Umělecké památky Prahy: Nové město. Vyšehrad, Praha 1998, 752.

²⁷⁵ Zahrádková 2014, 28.

²⁷⁶ JANÁK 1911-1912, 162-170.

²⁷⁷ ŠVÁCHA 2000, 166 a 202.

Josef Gočár

Role cihly v rané tvorbě architekta Josefa Gočára má specifickou pozici. Díla, která pomocí tohoto materiálu vytvořil, nepatří k zásadním počínům Gočárovy široké tvorby ani k těm revolučním a experimentálním, díky kterým na sebe architekt upozornil a proměnil architektonické uvažování jako například soutěžní návrh na dostavbu Staroměstské radnice v Praze (1909) nebo kubistický dům U Černé Matky Boží (1911-1912). Podle historika architektury Pavla Panocha je svébytným rysem mnoha Gočárových raných prací z přelomu prvního a druhého desetiletí 20. století „historizující zabarvení“, které vyvažuje architektovo „tíhnutí k jasným elementárním formám a dodávající jeho dílům háv lehkého patosu“. ²⁷⁸ Jaká jsou tedy Gočárova východiska, která v něm podněcují zájem pracovat s cihelným materiálem? A je cihla pro Gočára spíše tradičním nebo moderním materiálem?

Josef Gočár absolvoval Kotěrovu speciální školu na Uměleckoprůmyslové škole v Praze mezi lety 1903-1905. V době studií se účastnil zájezdů do Belgie a Holandska, samostatně pak podnikl cestu do severní Francie. V roce 1905 cestoval Gočár do Německa, kde navštívil uměleckou kolonii Darmstadt, Mnichov a Norimberk. Po návratu z cest byl architekt přijat jako asistent do Kotěrova ateliéru, kde působil mezi lety 1905-1908. ²⁷⁹ Pracoval například na objektu pavilonu Obchodní a živnostenské komory na Jubilejní výstavě v Praze. V roce 1906 odjel Gočár na doporučení Jana Kotěry do Londýna, kde se podílel na instalaci vnitřního zařízení českého oddělení na Rakousko-Uherské výstavě. Gočár měl možnost v Londýně strávit tři měsíce. ²⁸⁰

Prvním projektem, kterým se Gočár po svém návratu z Anglie zabýval, a také první projekt, kde bylo Gočárem uplatněno režné zdivo, byl Návrh mohyly na Bílé hoře (1906-1908) ve spolupráci se sochařem Stanislavem Suchardou. ²⁸¹ Mohyla je architektonicky řešena jako otevřené nádvoří, v jehož středu se otevírá nepřikrytý hrob. Prostranství je přístupné po monumentálním schodišti, „z obou stran ohrazené těžkou zdí s řadou architektonických prolomů pod horní římsou,“ píše Zdeněk Wirth v prvním čísle revue Styl. Vstup na schodiště je střežen dvěma truchlícími ženskými postavami, které vystupují z nárožních hranolů: „hlavní materiál je tu pálená cihla: z ní je vyzděná celá stavba i vstupní schody.“ V článku jsme dále

²⁷⁸ PANOCH, Pavel: Mezi tradicí a novátorstvím. In: FRAGNER, Benjamin (ed.): Mlýny bratří Winternitzů: průmyslové dědictví, rozvoj města a kulturní aktivity, Praha 2013, 38-43

²⁷⁹ GOČÁR, Josef: Vlastní životopis. In: EXNER / BOŘECKÝ 2011, 39-43; srovnání LUKEŠ, Zdeněk/ PANOCH Pavel: Josef Gočár, Praha 2010.

²⁸⁰ EXNER / BOŘECKÝ 2011, 41.

²⁸¹ Fotografie modelu. In: Styl I, 1908, 2,7.

informování, že plošky rezného zdiva kryje „barevně polévaný a formovaný cihelný materiál“.²⁸² Plochy schodiště a nádvoří bylo navrženo v žulových deskách. Jak vzpomínal Josef Gočár ve svém životopisu, měla to být architektura „plná symboliky a mýtotvorného obsahu (...) určenému k meditaci a zamyšlení (...), která obklopí a ovlivní člověka, neboť se dotkne jeho nitra a vyvolá existenciální otřes“.²⁸³

Principy anglické architektury, kterou poznal na svých cestách, použil Josef Gočár při navrhování vily krucemburského továrníka a mecenáše umění Josefa Binka (1879-1960).²⁸⁴ Rodina Skřivanova-Binkova provozovala v Krucemburku úspěšnou koželužnu, tři bratři spolujitelé Ladislav Binko ml., Josef Binko a Dušan Binko se zajímali o umění, byli mecenáši nebo se sami věnovali uměleckým aktivitám.²⁸⁵

Kolem roku 1906 začala spolupráce s architektem Josefem Gočárem, pozdějším švagrem Josefa a Dušana Binkových, kdy pro Josefa Binka staví tzv. Červenou vilu pojmenovanou podle charakteristické červené barvy odhaleného cihlového zdiva.²⁸⁶ Projekt vily v sobě pojí několik inspiračních zdrojů. Půdorysně jde o kompaktní vilovou stavbu, jejíž obdélný půdorys obohacuje obloukový rizalit dvoupodlažní haly, obdélný rizalit jídelny, který se propisuje také v podkroví, kde je pod ostrým štítem umístěna ložnice s balkonem; a vstupní veranda, která je však pomocí hmotných pilířů, společně s celým domem kryta mohutnou sedlovou střechou. Právě kompozice sedlové střechy s výrazným trojúhelným štítem a lomenicí, na jedné straně s polovalbou připomíná lidovou architekturu severovýchodních Čech. Je zde však mnoho indicií, které Gočárovu vilu od staré české chalupy odlišují. Vila sedí na hmotném soklu a přesto, že působí hmotně „sedící při zemi“, lidová stavení jsou, pokud to dovoluje terén, usazena v terénu. Z tohoto důvodu také mizí tradiční zápraží, které je nahrazeno moderní terasou (verandou). Střecha je sice nasazena na hmotu domu přímo nad horní okraj oken jako u lidového stavitelství, avšak kryje podkrovní patro, což je blízké spíše modernímu domu. Nakonec nejzásadnější rozdíl, jenž odhaluje anglické inspirace Gočára při projektování této stavby, je kompozice dispozice. Tradiční lidové stavení bylo obdélného půdorysu, který byl rozčleněn do tří částí, s tím, že středová část byla vstupní a dvě části krajní byly obytné. Do vily

²⁸² WIRTH, Zdeněk: Mohyla Bělohorská. In: Styl I, 1908, 4-6.

²⁸³ EXNER / BOŘECKÝ 2011, 41.

²⁸⁴ SLAVÍK, Jiří: Krucemburk a život koželužské rodiny Skřivanových – Binkových, Brno, 2009, Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Zdeňka Stoklášková, Ph.D.

²⁸⁵ Josef Binko se věnoval amatérské fotografii. Dušan Binko byl autorem několika kusů nábytku zpracovávaných v duchu hnutí Arts and Crafts. In: SLAVÍK 2009, 99.

²⁸⁶ SLAVÍK, Jiří: Červená vila Josefa Binka. In: SEDLÁK, Jan, et al.: Slavné vily kraje Vysočina, Praha 2008, 46-49.

Josefa Binka se na obou jejích delších stranách vstupuje vchodem situovaným do třetiny délky fasády. Jak již bylo řečeno, centrálním prostorem je dvoupodlažní obytná hala, z které lze vejít do bytných pokojů, jídelny, kuchyně a po schodišti, jehož hmota je umístěna na boku haly a dekorativně komponována pomocí kanelovaných sloupů, do podkrovního patra.²⁸⁷ Dekorativní provedení interiéru vily může pravděpodobně prozrazovat další inspirační zdroje v Gočárově tvorbě – tím je klasická architektura – získaný pravděpodobně na cestách do Itálie a do zemí pobřeží Jadranu; a vídeňská geometrická secese, jejíž principy mohl objevit skrze stavby J. M. Olbricha, které poznal při návštěvě umělecké kolonie v Darmstadtu.

Pokud se vrátíme k cihlové fasádě, zaujmout nás může její plošnost a oproštěnost od jakéhokoli dekoru. Její členění je provedeno pouze pomocí pásů červeného cihlového zdiva a hrubé omítky.

Vila byla jako varianta moderního obydlí zařazena do monografického výběru Zdeňka Wirtha v časopise *Styl*,²⁸⁸ a také do českého výtisku knihy *Dům a zahrada* Billieho Scotta.²⁸⁹

V roce 1908 strávil Gočár měsíc v Dalmácii – navštívil města Rjeku, Spalato, Šibeník Dubrovnik a při zpáteční cestě Mostar, Sarajevo a Vídeň.²⁹⁰ Inspirován z této mediteránní cesty by mohl být návrh vily Emanuela a Pavly Mazánkových z roku 1910. Tato vila, již jsou v literatuře prisuzovány za vzory spíše italské renesanční vily, je složena z věžového rizalitu, rovněž zakončené schodišťové věže s kulatým okénkem a z hmoty stavby s nízkou střechou. Fasáda je navržena v kontrastu světlé omítky a cihelného rámování, které obkresluje siluety domu i rytmus slepých arkád.²⁹¹ Obdobný motiv hladké fasády, jež je obkreslena rámy režného zdiva a členěna malými okénky, použil slovinský architekt Josip Plečnik na svém návrhu vilového průčelí z roku 1908.²⁹²

Nejmonumentálnější dílem, které měl Gočár možnost do první světové války realizovat, byly automatické mlýny pro bratry Karla a Emila Winternitzovy na břehu řeky Chrudimky v Pardubicích (1910-1911). Tak jako obdobné velké průmyslové stavby, například Odkolkovy mlýny od Wagnerových žáků Franze a Huberta Gessnerových v pražských Vysočanech (1912-

²⁸⁷ Literatura k lidovému stavitelství např.: ŠKABRADA, Jiří: *Lidová architektura*, Praha 1996; VAŘENKA, Josef: *Lidová architektura*. Encyklopedie, Praha 2007.

²⁸⁸ *Styl* II, 1909-1910.

²⁸⁹ BAILLIE SCOTT 1910.

²⁹⁰ EXNER / BOŘECKÝ 2011, 43.

²⁹¹ LUKEŠ / PANOCH 2010, 17.

²⁹² Bez bližšího určení, vila publikována v časopise *Styl* v souboru dalších Plečnikových prací. In: *Styl* III (VIII), 1922-1923, s. 68.

1913),²⁹³ nebo Akciové mlýny v pražských Holešovicích (1909-1911) od jiného Wagnerova žáka Bohumila Hübschmanna,²⁹⁴ mají i tyto mlýny své objemy potaženy fasádami z lícových cihel, v souladu s tradicemi industriální architektury.²⁹⁵

Z bosované podnože vyrůstají dvě kompaktní hmoty – třípatrový turbínový mlýn a k němu čelně přistavěné obilné silo zakončené dvěma pultovými střechami otočenými nižšími částmi směrem do středu, tak aby připomínali otevřenou knihu – nebo, jak je často zmiňováno, vlašťovčí ocas – jako reminiscenci na štítové atiky perštejské renesance z šestnáctého století.²⁹⁶ Fasáda obou hmot je rozrastrována vysokými pilíři v případě sila a vysokými lizénami v případě mlýnů, barevné kontrasty vytváří červené a světlé cihly a světlá omítka. Fasáda sila je navíc v polovině své hmoty přetřata světlou římsou a společně s pilastry vytváří prostory jasně vymezených polí. Další členění polí má dvě varianty. Buď je pole pomocí cihelné skladby rozčleněno na čtyři další pole s kruhem uprostřed, nebo je plocha plně vyzděna červenými cihlami a dekor v podobě široké lizény s kruhem v šíři pole je vyveden monochromně – tedy rovněž z červených lícovek, tak že pouze nepatrně vystupuje z plochy jednotlivého obdélníku.

Jako inspirace pro tento zvolený dekor bývá udávána budova krematoria v Hagenu (1906-1907) postavená německým architektem Peterem Behrensem.²⁹⁷ Její plochy však byly vytvořeny z bílého mramoru a černozeleňých vápencových pásů.²⁹⁸ Připomenout v této souvislosti můžeme již zmiňované Automatické mlýny v Holešovicích, které Hübschmann oblékl do rastrované fasády ze světlých lícovek vyplňujících pole a červených cihel tvořících protínající se linky a čtverce.

V průběhu desátých let můžeme zaznamenat zájem architektů o monumentální průmyslové stavby. Například v revue Styl byly v roce 1910 publikovány fotografie právě Behrensových realizací – ohromné turbínové haly AEG (1908-1910) a ještě monumentálnější členité tovární budovy v Berlíně, která je postavena z červených cihel.²⁹⁹ Fotografie Behrensova krematoria otiskl v Čechách tentýž časopis, ale až v roce 1913.³⁰⁰

²⁹³ <http://www.industrialnitopografie.cz/karta.php?zaznam=V000422>, vyhledáno dne 1. 5. 2021.

²⁹⁴ čp. 1037/VII, in: Umělecké památky Prahy: Velká Praha. Praha 2012, 497-498.

²⁹⁵ VYBÍRAL, Jindřich: Inženýrská architektura a užitkové stavby. LAHODA, Vojtěch, et al. Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV, s. 185-191.

²⁹⁶ LUKEŠ / PANOCH 2010, 33.

²⁹⁷ LUKEŠ / PANOCH 2010, 33.

²⁹⁸ <https://deu.archinform.net/projekte/12021.htm>, vyhledáno dne 14. 5. 2021

²⁹⁹ Styl II, 1910, s. 123-126.

³⁰⁰ Styl V, 1913, s. 194.

Jaroslav Rössler

V roce 1911 byly v revue *Styl* vedle Laichterova a Štencova domu publikovány fotografie stavby architekta Jaroslava Rösslera – budova má společné znaky s oběma jmenovanými stavbami, avšak takové odezvy jako mistrovským dílům Jana Kotěry a Otakara Novotného, se knihtiskárně Jaroslava Šnajdra, v pozdější literatuře nedostalo.³⁰¹ Možná za to může pouze fakt, že se nachází v regionálním Kladně.

Jaroslav Rössler studoval v letech 1905-1907 u Jana Kotěry na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a poté v letech 1908 až 1910 ve speciální škole architektury na vídeňské akademii výtvarných umění ve Vídni u Friedricha Ohmanna.³⁰² Zde také získal prestižní ocenění v podobě stříbrné plakety Theofila Hansena.³⁰³ Přestože architekt sídlil v pražské Bubenči jeho raná tvorba je spjata především s *českým Manchesterem* – jak se tehdy v dobovém tisku říkalo rozvíjejícímu se industriálnímu Kladnu.³⁰⁴

Od poloviny 19. století, kdy se v okolí starého Kladna začala plně rozvíjet těžba uhlí a hutnický průmysl, čelila obec velkému nárůstu obyvatelstva.³⁰⁵ Město se na přelomu 19. a 20. století díky průmyslu rychle rozvíjelo a bohatlo – to samozřejmě platí i pro jeho obyvatele. V letech 1898-1900 proběhla regulace Starého náměstí, původní gotický kostel a radnice byly nahrazeny novostavbami.³⁰⁶ Vznikají celé ulice rodinných domů, úřednické vily pro zaměstnance místních

³⁰¹ Literatura o arch. Rösslerovi (1886-1964) je omezena na několik příspěvků: STARÝ, Oldřich: Životní jubileum vynikajících architektů. Bohumír Kozák, Vilém Kvasnička, Jaroslav Rössler, in: *Architektura ČSR*, 1956, XV, č. 1-2, 79-81; BLÁHA, Jiří: Bohumír Kozák, Jaroslav Rössler, in: *Architektura ČSR*, 1965, r. 24, č. 7, 467-470; LUKEŠ, Zdeněk: Jaroslav Rössler – 100 let, in: *Architektura ČSR*, 1986, r. 45. č. 10, 469; KRAJČI, Petr: Jaroslav Rössler. Architekt, urbanista, návrhář nábytku, in: *Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl*, Praha 1996, č. 11, 28-29; HILMERA, Jiří: Jaroslav Rössler, in: HOROVÁ, Anděla (eds.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění 3. Dodatky*, Praha 2006, 651. Mimo předválečná periodika, se tiskárna J. Šnajdra na předních místech ve výčtu Rösslerovy tvorby neobjevuje. Připomněl ji LUKEŠ (1986) dále KOUKALOVÁ, Šárka: Jaroslav Rössler. Dům s tiskárnou v Kladně 1910-1911. In: kol. autorů: *100 staveb – moderní architektura střeodočeského kraje*, Praha 2006, 82-83.

³⁰² Data Rösslerova studia u J. Kotěry se v literatuře liší: jsou udávány roky 1903-1906 (NOVOTNÝ 1958, 141), 1905-1907 (KRAJČI 1996, 28), 1906-1910 (HILMERA 2006, 651).

³⁰³ KRAJČI 1996, 28.

³⁰⁴ WIRTH, Zdeněk: Český Manchester, *Český svět*, 16. 11. 1906, 70-72.

³⁰⁵ Mezi lety 1843-1869 vzrostl počet obyvatelstva z 1395 obyvatel na 14 805 obyvatel, nárůst do roku 1910 již nebyl tak dramatický, i tak vzrostl počet obyvatel o dalších 5 tisíc. Více: KOHOUT, Michal / ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): *Česká architektura. Moderní architektura. Čechy*, Praha 2014, 36.

³⁰⁶ Regulaci kritizoval Zdeněk Wirth. Nový kostel byl vybudován podle projektu Ludvíka Láblera (1898) a novorenesanční radnice podle projektu Jana Vejrycha (1898-1899). In: WIRTH, Zdeněk: *Náměstí v Kladně*, *Volné směry XI*, 1907, 169-176.

průmyslových podniků, je zapotřebí nová státní reálná škola³⁰⁷ a městská spořitelna³⁰⁸ také uspokojit kulturní vyžití obyvatelstva – buduje se okresní dům³⁰⁹ a městské divadlo.³¹⁰ I přesto, že šlo o průmyslové město, během deseti let se proměnilo, také díky pražským architektům, v elegantní centrum plné nové architektury v dekorativním secesním odění.

Významně se na tomto rozvoji podílel také Jaroslav Rössler, který jako syn ředitele kladenské průmyslové školy Františka Rösslera, měl zřejmě o potřebách místní samosprávy potřebné informace. Mezi lety 1910-1913 pracoval na projektu kladenského divadla a projektoval průčelí nové městské spořitelny.³¹¹ Do kontextu Starého náměstí promluvil již v roce 1907, kdy navrhl ideální projekt úpravy náměstí před regulací. Místo honosných a těžkopádných historizujících staveb, zachoval historické hmoty radnice i kostela, a kolem svatostánku vytvořil intimní prostor se zelení. Řadu domů na náměstí upravil na členitá stavení se zaoblenými štíty a výraznými pilíři – přesně tak, jak je navrhovali angličtí architekti – jakoby vyrostlé ze země, ke které jsou tyto hmotné stavby připoutány.³¹² Po příchodu z vídeňských studií se Rösslerův rukopis proměnil. Jeho návrhy divadla i městské spořitelny jsou založeny na symetrii, dekoru slohových novostaveb odpovídá architekt geometrickým členěním plochy. Obě Rösslerovy stavby jsou pointovány přísnými stanovými střechami. Obdobnou hru s geometrií použil také na své první kladenské realizaci – rodinném domu pro dr. Bohuslava Niederleho (1909-1910).³¹³

Mezi lety 1910-1911, krátce po vídeňských studiích, projektoval mladý architekt knihtiskárnu Jaroslava Šnajdra na Kladně. Moderní stavba ve svém exteriéru kombinuje červené režné zdivo s hrubě omítanými plochami a bílou omítkou, její fasáda je členěna pomocí geometricky rozvržených hmot. Všechny tyto prvky prozrazují možné inspirace žáka v tvorbě svého učitele, zároveň mohou mít i jiná východiska.³¹⁴ Pokud Jaroslav Rössler studoval ve Vídni mezi lety

³⁰⁷ Alois Dryák, Tomáš Amena (1903-1906). Datace staveb uvedeny podle: KOHOUT / ŠVÁCHA 2014, 183-184.

³⁰⁸ Josef Mařík, Jaroslav Rössler – průčelí (1912-1913).

³⁰⁹ architekti Josef Mařík a Karel Šidlík (1909-1910).

³¹⁰ Jaroslav Rössler, Emil Hrabě (1910-1912).

³¹¹ Fotografie divadelní budovy publikovány: Styl IV, 1912, 8-9.

³¹² Rösslerovy návrhy publikoval Z. Wirth. In: WIRTH 1907, 174-176.

³¹³ Reprodukováno: Styl V, 1913, 12; Dr. Niederle (1873-1963) byl v době výstavby vily primářem Okresní nemocnice v Kladně.

³¹⁴ Lukeš udává, že je stavba „řešena v duchu kotěrovské moderny“. In: LUKEŠ 1986, 469.

1908-1910, bezprostřední působení Kotěrových režných realizací nastává až po tomto roce.³¹⁵
V potaz můžeme brát také možné preference stavebníků se světovým rozhledem.³¹⁶

Jaroslav Šnajdr,³¹⁷ působil do roku 1903 v Praze jako sazeč v dělnické tiskárně Právo lidu. Společně se sazečem Otakarem Janáčkem založili společný podnik, a protože nezískali koncesi pro Prahu, založili tiskárnu v Kladně. V roce 1906 získal Šnajdr samostatnou koncesi, mimo tisk novin, časopisů a letáků, začal vydávat také knihy – graficky upravené a ilustrované. Tiskárna vstoupila do povědomí české tiskařské veřejnosti díky představení miniaturní *České pohádky* od Antonína Trýbra ve velikosti 5x4 cm, kterou vytvořila pro Jubilejní výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze v roce 1908.³¹⁸

V této době začala i dlouhodobá spolupráce s nakladatelem Janem Laichterem, který si ve stejném čase nechává stavět od architekta Jana Kotěry svůj cihlový dům s nakladatelstvím, což musí být pro úspěšného tiskaře jistě inspirující. Pro Laichterovo nakladatelství tiskne Šnajdr mj. edici *Umění a řemesla*, ve které vychází nejen inspirativní čtení od Johna Ruskina nebo Otto Wagnera, ale především české vydání knihy *Dům a zahrada* (1910) od architekta Baillieho Scotta. Tato příručka, informující o zásadách, jak si zařídit moderní „*umělecky provedené*“ obydlí, které je však také „*praktické*“, byla v Laichterově vydání „aktualizována“ fotografiemi „dobré kontinentální architektury, střízlivé v zevnějšku, logické a účelné v struktuře a zákonné v konečné, architektonické formě“.³¹⁹

V roce 1910 možná Jaroslav Šnajdr obdivuje hotový dům svého zákazníka Laichtera, listuje v knize Baillieho Scotta a se svou manželkou, vzdělanou a zabezpečenou Annou Dundrovou, začínají myslet na vlastní společné bydlení v Kladně.³²⁰ Souhra náhod nebo spíše spřátelené sociální kruhy přivedly k požadavku novomanželů Šnajdrových architekta Jaroslava Rösslera.

Vrátíme-li se ještě ke knize Baillieho Scotta, nalezneme v ní fotografie několika zcela aktuálních vil Josefa Hoffmanna, které vznikly mezi lety 1906-1907 v kolonii Hohe Warte ve

³¹⁵ Jsou realizovány Laichterův dům (1908-1909), Kotěrova vlastní vila (1908-1909). Hrubé stavební práce na hradeckém muzeu, jež je budováno z červených lícových cihel a hrubé omítky, jsou dokončeny v roce 1910. In: ZIKMUND-LENDER 2014, 34-35.

³¹⁶ VEVERKOVÁ, Irena: Knihtiskař Jaroslav Šnajdr a jeho podnikatelská činnost. In: *Slánský obzor: ročenka Musejního spolku v Slaném*. Slaný 2000, 74-87.

³¹⁷ Jaroslav Šnajdr (1872-1941), kladenský tiskař a nakladatel. Svými aktivitami překročil význam venkovského nakladatele. Řada významných spisů vyšla u Šnajdra poprvé v českém jazyce (např. spisy R. Thákura). In: VEVERKOVÁ 2000, 74.

³¹⁸ VEVERKOVÁ 2000, 76.

³¹⁹ Výběr uspořádal a předmluvu napsal historik a teoretik spjatý s S.V.U Mánes Zdeněk Wirth. In: BAILLIE SCOTT 1910, V.

³²⁰ Anna Dundrová (1887-1948), absolvovala farmacii na univerzitě, pocházela z měšťanské rodiny, která po několika generacích provozovala v Unhošti lékárnou. In: VEVERKOVÁ 2000, 76.

Vídni. Tento brtnický rodák pravděpodobně nebyl v kladenských společenských kruzích neznámý. Od roku 1902, kdy Hoffmann projektoval dům hostů Poldiny hutě, začala jeho dlouhodobá spolupráce pro tuto ocelárnu, k níž se dostal skrze vídeňského ředitele podniku Alexandra Pazzaniho. Reprezentativní dům, který měl nabídnout ubytování klientům ocelárny z celého světa, odkazuje na prostředí hutě nejen svou fasádou, jež je až do výše parapetů oken prvního patra vyzdělána světlými cihlami, které jsou vyrobeny ze železárenské strusky, ale také železnými konzolami nesoucími korunní římsu. Centrálním prostorem domu, je po anglickém způsobu, dvoupodlažní schodišťová hala s ochozem opatřeným železným zábradlím. Dům, který na sobě nenesl žádný ornament a jehož fasáda je členěna pouze okenními otvory, pravoúhlým osově umístěným portikem nad vchodem a přísně vymezeným přechodem cihelného materiálu a hrubé omítky, musel v roce 1903, kdy byl dokončen, vyvolat v Kladně, které v této době teprve vstřebávalo první stavby s prvky florální secese, zřejmě velké spektrum emocí.³²¹

Nicméně v roce 1910 již bylo Kladno na novinky v oblasti architektury o něco připravenější. Stavbu však provázely komplikace v podobě nepřesně zaměřeného výměru a nutnosti vyhotovení nové plánové dokumentace, několika výtek ze strany obecního úřadu a obavy sousedů z možného zvýšení hluku způsobeného provozem tiskárny. Zajímavé je zjištění, že veškerou úřední korespondenci vedla knihtiskařova choť Anna Šnajdrová, uváděná také jako majitelka novostavby, která trpělivě odpovídala Městskému úřadu na výtky okolí: „není mým úmyslem sousedy poškozovati, naopak, jest mou snahou postaviti si budovu ve veškerých jejích částech moderním požadavkům vyhovující, která svou moderností okrašlovati má celé své okolí.“³²²

Architekt Jaroslav Rössler navrhl na pozemku, jenž vznikl spojením dvou parcel, nárožní dům s přízemními prodejny, obytným patrem a provozní budovou tiskárny, jenž splňoval požadavky svých majitelů na propojení moderního bydlení s účelným prostorem pro podnikání. Směrem do Nového náměstí byly situovány obchodní prostory, na fasádě zvýrazněny orámovaným ustupujícím ostěním vstupů. K obchodům přiléhaly také obytné pokoje určené pro zázemí pronajímatelů.

Do domu se vstupovalo z přiléhající ulice – byl tudíž přístupný vnitřní dvůr a po dvouramenném schodišti také byt manželů Šnajdrových. Ten byl rozdělen velmi prakticky na čtyři pokoje, kuchyň, toaletu a koupelnu. Pro typickou obytnou anglickou halu nebylo v účelně využitém

³²¹ K domu hostů Poldiny hutě: ŠVÁCHA, Rostislav: Slavné vily středočeského kraje, Praha 2010, 114-118.

³²² Dopis Anny Šnajdrové, Městskému úřadu, král. hor. města Kladna, 31. 1. 1911. Archiv Odboru výstavby, Magistrát města Kladna, spis čp. 1695.

městském pozemku, který byl vměstnán mezi dvě další parcely, místo. Co však obohatilo život majitelů, byla velká terasa, která vedla z obytného pokoje v patře. Architekt využil ploché střechy tiskárny v přízemí a učinil z ní v celé délce souběžně s ulicí přístupnou terasu zakončenou zahradním pavilonkem.³²³

Celé dvě třetiny pozemku připadl provozu tiskárny. Vchod do provozu byl umístěn hned vedle vchodu do obytné části, skrze chodbu, šatnu, kolem kancelářské místnosti bychom se dostali do přízemní výrobní haly, která byla vyčleněna pro tiskařská zařízení, motory pro jejich pohon a pracovní stoly. Tiskárna byla osvětlena velkými okny, členěnými na menší tabulky, navíc ještě odvětrávána speciálními ventilacemi zřízenými ve stropě. V pravé části na halu přiléhá sklad papíru, který byl propojen s místností pro grafické práce. Tyto prostory mezi sebou svíraly další uzavřený dvůr, v němž měl být umístěn skleník.³²⁴

Fasádu Rössler navrhl kombinaci režného zdiva a omítky, čímž podpořil její základní členění pomocí pilastrů, lizén, které jsou protínány odstupňovanými římsami. Převážná část přízemí je provedena v režném zdivu a převážná část prvního patra je omítnuta. Tato pravidelnost je porušena střídáním materiálů v místech, kde dochází k členění fasády – například v případech vstupů a oken, ale také v jednotlivých hmotách stavby. Cihlové jsou meziokenní pilíře přízemí obytné budovy, které společně s odstupňovanými římsami, vytváří kolem obchodních výkladců cihelné rámce. Tato sestava sice vychází z tektonických zásad, avšak její provedení působí velmi dekorativně. Taktéž na dalších fasádách můžeme vidět použití cihelného materiálu spíše k dekorativním účelům. Římsou z pásu cihel je zakončena dvorní fasáda, především však věž schodiště je zdobena čtvercovým rastrem z kombinace cihelného materiálu a omítky.

Celková geometrická dekorativnost stavby, s charakteristickými bíle natřenými detaily i grafickou úpravou výkladců směřují Šnajdrovu tiskárnu k syntéze vídeňských zkušeností Jaroslava Rösslera, kde v té době vrcholí geometrická moderna zastoupená stavbami Josefa Hoffmanna a dílnami Wiener Werkstätte, s poznáním tvorby Jana Kotěry, založené na tezi o vytváření prostoru a konstrukce vycházející z účelu stavby.

³²³ Původní bíle natřené dřevěné zábradlí terasy s charakteristickým geometrickým členěním, ani zahradní pavilonek se do současné doby nedochovali.

³²⁴ Na plánové dokumentaci podepsání Anna Šnajdrová, arch. Jaroslav Rössler, stavitel Theobald Hanuš. Plány datovány Praha 20. 11. 1910, ale ještě na začátku následujícího roku bylo s Městskou radou jednáno o konstrukčních změnách. V plánové dokumentaci není rozkresleno zadní přízemí tiskárny a dvora. Není tedy jasné, jak byla dvorní zahradní část řešena. Plánová a písemná dokumentace k čp. 1695, AOV, Magistrát města Kladna.

Rösslerova realizace přinesla do Kladna moderní stavbu, jejíž jednotlivé funkce jsou propojeny v jeden celek, v nezvyklém provedení za pomoci červeného režného zdiva se světlou omítkou. Jednotlivé části domu odpovídají stylové rovině, již architekt určil a za pomoci sjednocené typografie firemních nápisů vytvořil ze Šnajdrovy tiskárny nepřehlédnutelný podnik.³²⁵

Červené režné zdivo použil Jaroslav Rössler také na části novostavby kladenské průmyslové školy (1914-1922), k jejíž zakázce se dostal skrze svého otce, ředitele školy Františka Rösslera.³²⁶ Stavba školy, jež tvoří dominantu Nového náměstí, byla navržena podle moderních požadavků na prosvětlené a provzdušněné hygienické učební prostory,³²⁷ jako komplex budov skládající se z hlavní dvoupatrové budovy s učebnami, přízemních dílen a připojeného domu s bytem ředitele školy. Cihelné zdivo pokrývalo celou plochu fasády druhého patra školní budovy, jež bylo vymezeno podokenní římsou zdobenou mutuli a korunní římsou celé stavby. Rössler v této stavbě začal rozvíjet prvky klasického tvarosloví, které se stanou jeho celoživotním tématem, stejně jako projektování školních a veřejných budov.

³²⁵ Fotografie uloženy v archivu Sládečkova Muzea v Kladně. Za jejich poskytnutí děkuji panu J. Vyšínovi.

³²⁶ VEVRKOVÁ, Irena: Vznik odborného průmyslového školství na Kladně, Slánský obzor, r. 12, 2005, 67-78.

³²⁷ RÖSSLER, Jaroslav: Budovy obecného školství, Styl IV, 1912, 147-163.

6. Proměny české architektury ve dvacátých letech 20. století z perspektivy formy, materiálu a konstrukce

V této části práce se zaměřím na témata, která dle mého názoru mohla mít dopad na podobu cihelné architektury vybraných architektů. V první řadě je to proměna vnímání úkolů a funkce architektury, odlišná stanoviska k tématu konstrukce a formy mezi nově nastupující generací začínající tvořit v průběhu dvacátých let a generací, jež se formovala v době předválečné. Dalším tématem je poznávání zahraniční architektury, zejména holandské, která pracuje s rezným materiálem. V průběhu dvacátých let byla vystavena reflexi také tvorba Jana Kotěry, i v tomto případě byl cihelný materiál tematizován.

Pro českou architekturu dvacátých let dvacátého století je charakteristické mísení názorů na architektonickou tvorbu a zároveň nutnost přetavit tyto myšlenky v realizaci, jež budují architekturu nového státu. Vznik Československa v roce 1918 přinesl architektuře nové úkoly a nové stavební příležitosti.

Architektura v tomto období těžila ze směrů a stylových forem, které se vyvinuly před první světovou válkou – paralelně vedle sebe vznikají díla, která vychází z předválečné geometrické moderny, jiná aktualizují historické tvary, tvoří monumentální novoklasicistní formy, nebo rozvíjejí kubistický styl směrem k plastickým a dekorativním tvarům. Vedle těchto směrů se formují také zastánci *puristické* a *konstruktivistické* „nové architektury“. V druhé polovině dvacátých let jsou zdůrazňovány funkční zásady architektury, průčelí i půdorysy staveb se zjednodušují. Zdá se, že tento proces jde ruku v ruce s „konstruktivním“ charakterem rezného zdíva, k němuž se kolem poloviny dvacátých let obrací řada českých architektů – mezi nimi Novotný, Gočár, Janák, Vondrák. Ke konci dvacátých let se však proměňují estetické, technologické a funkční požadavky, které má „nová architektura“ splňovat – zástupci mladé i starší generace jsou oslněni „bílou“ funkcionalistickou architekturou.³²⁸

Počátek nového desetiletí vedl k určitému zhodnocení dosavadního vývoje moderní architektury. V časopise *Styl*, platformě spjaté s tvorbou Kotěrových a Wagnerových žáků, byla Zdeňkem Wirthem zdůrazněna zakladatelská role architekta Jana Kotěry a jeho zásluhy na výchově nové generace moderních architektů.³²⁹ Názor *Stylu* spatřoval v architektuře především uměleckou úlohu, jež si však musí umět poradit s řadou „nových úkolů sociálních a

³²⁸ ŠVÁCHA, Rostislav: Architektura dvacátých let v Čechách. In: DČVU IV/2 1998, 11-35; KRATOCHVÍL, Petr: Budování státu a meziválečná moderní architektura (1918-1938). In: KRATOCHVÍL, Petr (ed.), *Velké dějiny země Koruny České. Tematická řada. Architektura*, Praha: Paseka, 2009;.

³²⁹ WIRTH, Zdeňk: Česká moderní architektura. In: *Styl* VII, 1921, 1.

všeobecně kulturních“, které si „vynucují i jinou formu architektonickou“. V témže článku Wirth charakterizuje hlavní směry v české architektuře: první jako „rozumovou tektoničnost, závislou na účelu, materiálu a technice“, druhý je odvislý od „dramaticky plastické formy, která hmotu podřizuje fantasmii a tvoří z fasády i prostoru plastické těleso“.³³⁰ Polemika s takto definovaným formovým dualismem byla pro okruh architektů „Stylu“ určující následující desetiletí. Historikové architektury Pechar a Ulrich popisují program Stylu dvacátých let jako „snahu dospět k modernímu stylu nikoli jen racionálním postupem, ale také výtvarnou vůlí“.³³¹ Což odráží zejména snahu Pavla Janáka, pro něhož je architektura i na počátku dvacátých let formování hmoty projevem lidského nitra.³³²

Přestože bylo mluvčími Stylu vnímáno „vítězství moderního slohu“, oficiální architektura československého státu – budovy ministerstev, úřadů, ale také většina školních budov vznikala v průběhu celých dvacátých let v monumentálních formách odvozených z klasického tvarosloví. Wagnerovi žáci Antonín Engel, Bohumil Hübschmann a František Roith navrhli v Praze několik velkorysých palácových komplexů. Charakteristické pro tyto stavby bylo členění vysokým pilastrovým řádem, korunování kupolí, nebo atikou, a také použití přírodního nebo umělého kamene na exteriéru i interiéru stavby. Moderní klasicistní pojetí bylo blízké i Jaroslavu Rösslerovi, který takto projektoval většinu svých veřejných staveb. Stylová řeč tohoto proudu přijala řadu antikizujících motivů a monumentalizovala měřítko. S klasickými formami, avšak v tvůrčí syntéze pracoval také slovinský architekt, usazený v Praze, Josip Plečnik, jenž v letech 1911-1921 zastával funkci profesora dekorativní architektury na pražské Uměleckoprůmyslové škole a v roce 1920 získal zakázku na úpravy Pražského hradu na sídlo prezidenta republiky. Pro Plečnikovy zásahy do historického prostředí je charakteristický cit pro tvar i materiál – práce s kovy, kamenným materiálem i cihlami.³³³ Plečnikův tvůrčí způsob byl zajímavý také pro architekta Pavla Janáka.³³⁴

Také závěrečná tvorba Jana Kotěry se opírá o klasické členění architektury. Tuto souvislost ilustruje například Kotěřův poslední projekt Právnické fakulty předložený v roce 1921 nebo palác Vítkovických železáren v Praze (1921-1924) jehož robustní prvky, v detailu kubizující,

³³⁰ WIRTH 1921. 1-2.

³³¹ PECHAR / ULRICH 1981, 52-53.

³³² JANÁK, Pavel: O moderní architektuře. Přednáška 1920. In: Hnídková, Vendula: Obrys doby, Praha 2009, 115-126.

³³³ ŠVÁCHA 1995, 184-186.

³³⁴ JANÁK, Pavel: Josef Plečnik v Praze. In: Volné směry 26, 1928-1929, č. 4. 97-108.

jsou odvozenými z klasických tvarů.³³⁵ Skladba pásu cihel, ve kterém je provedeno poslední patro paláce, vytváří až vířivý expresivní detail. Jde také o jednu z posledních Kotěrových realizací, před jeho náhlým úmrtím. Jeho tvorbě se dostalo reflexe v průběhu dvacátých let několikrát – u příležitosti architekta jubilea v roce 1921, v roce jeho úmrtí (1923) nebo při příležitosti Kotěrovy monografické výstavy v roce 1926.³³⁶

Tvorba architektů, kteří před první světovou válkou tvořili v principech geometrické moderny na základě tektonických pravidel, avšak nestali se z nich „pravověrní kubisté“, je ve dvacátých letech kombinována s tvary, jež jsou z tohoto stylu odvozeny ve své dekorativní rovině, nebo pracují s klasicizujícími tvary. Postupně tato tendence přijímá podněty purismu a hmoty staveb jsou členěny stříději. Zmínit můžeme architekty Ladislava Machoně, Kamila Roškota, Jana Zázvorku nebo Josefa Kalouse.³³⁷

Po vzniku Československa v roce 1918 pokračovali architekti Pavel Janák a Josef Gočár s postupnou transformací svého kubistického tvarosloví ve prospěch umění, které má obsahovat specifické „národní rysy“. Tato idea byla podpořena texty historika umění Václava Viléma Štecha, jenž hledaje v českém umění osobité znaky, přisoudil jeho výtvarným formám snahu o ornamentalizaci.³³⁸ Pro tvorbu Janáka, Gočára, Novotného a dalších architektů, kteří prošli kubistickou zkušeností, je tak mezi lety 1919-1924 charakteristické použití plastických segmentových, polokruhových a cylindrických tvarů na domovních průčelích, jejichž bohaté barevné kompozice připomínají folklorní dekor. Pro tuto výraznou architekturu první poloviny dvacátých let se v uměleckohistorické terminologii vžila řada pojmů – zejména rondokubismus, obloučkový dekorativismus, národní styl – které ilustrují nejednoznačný výklad podstaty a východisek tohoto stylu.³³⁹ Historička architektury Marie Benešová vidí v rondokubismu a dalších „výtvarných architektonických směrech“ dvacátých let rozvedení kubismu, neboť jeho tvůrčí metodou je abstrahování, které architekty přivede ke zjednodušení výrazových prvků.³⁴⁰ Architekti se v rámci tohoto stylového proudu zajímají především o problémy svázané s plasticitou a barevností průčelí, které však má vyjadřovat ducha doby.³⁴¹ V roce 1918, slovy

³³⁵ KRAJČI, Petr: Závěrečná část díla, 1913-1923. In: ŠLAPETA 2001, 201-239.

³³⁶ CHOCHOL, Jan: Jan Kotěra. In: Časopis čs. architektů XXII, 1923, 165-171; KREJCAR, Jaromír: Jan Kotěra. In: Stavba II, 1923-1924, 4-7.; JANÁK, Pavel: Čtvrt století. In: Volné směry XXIV, 1926, 100-110.

³³⁷ ŠVÁCHA 1995, 218-222.

³³⁸ ŠTECH, Václav, V.: Včera, Praha 1921.

³³⁹ HNÍDKOVÁ, Vendula: Rondokubismus versus národní styl. In: Umění LVII, 2009, 74-84; BENEŠOVÁ, Marie: Rondokubismus. In: Architektura ČSSR, 1969, č. 5, 303-317.

³⁴⁰ BENEŠOVÁ 1969.

³⁴¹ Například diskuze o barvě v architektuře: JANÁK, Pavel: Barvu průčelím. In: Styl 1921-1922, 4 ad.

Rostislava Šváchy, Janák vybídl k hledání typicky českých architektonických forem, které měly odrážet české zvyklosti a rodinný i společenský život.³⁴² Architektura se měla obrátit od artistního přetváření hmoty k sociální prospěšnosti i všeobecné srozumitelnosti jejího výtvarného záměru.³⁴³ Také architekt Otakar Novotný se na počátku dvacátých let od kubismu, který je „příliš závislý na formě bez účelu“ odvrací a zabývá se tezí, které mu byly blízké v období desátých let, tedy, že architektura bude založena „na funkci pilíře a římsy a její tvary budou logicky provázány“.³⁴⁴

Na počátku dvacátých let se však objevily návrhy mladých architektů, které se od těch Janákových a Gočárových poměrně odlišovaly.³⁴⁵ Členové tzv. Puristické čtyřky architekti Jaroslav Fragner, Evžen Linhart, Karel Honzík a Vít Obrtel navazovali na kubistické plastické tvarosloví, avšak ve formě koláží z obličejových geometrických prvků. Pro architekturu, jež modelovala své hmoty z jednoduchých geometrických tvarů, očištěné od všech ornamentů a detailů, byl, také skrze přijetí tezí architekta Le Corbusiera a malíře Amédéea Ozenfanta, nalezen název purismus.³⁴⁶

Pro mladé architekty však bylo iniciační poznání tvorby architekta Josefa Chochola,³⁴⁷ který po své kubistické etapě dává přednost „čistému a hladkému účinku moderního díla“.³⁴⁸ Chocholův puristický názor je patrný ze studijních kreseb z let 1914-1920, jež ztvárňují bílé pravoúhlé či zaoblené tvary, z nichž se prohlubováním stínů stávají objemy.³⁴⁹ V raných dvacátých letech pak Chochol zveřejňuje svůj individuální manifest s názvem: *Oč usiluji*, v němž požaduje vyhraněnou, jasnou, účelnou formu „prostu všech zbytečností“, s klidnými plochami.³⁵⁰

Souhra těchto domácích i zahraničních podnětů umožnila v Praze zformovat jedno z evropských center puristicko-funkcionalistické architektury, jež bylo podle Šváchy tvořeno třemi architektonickými skupinami. Prvními zastánci byli umělci, kteří se stali členy avantgardního levicového sdružení Devětsil, které mj. zdůrazňovalo požadavek *poetické krásy*

³⁴² JANÁK, Pavel: Ve třetině cesty. In: Volné směry XIX, 1918, 218-226.

³⁴³ ŠVÁCHA 2000, 50.

³⁴⁴ Novotný, Otakar: Hledání a návrat. In: Styl II (VII), 1921-1922, 2-4.

³⁴⁵ V roce 1921 se udála výstava architektonických prací Spolku posluchačů architektury, kde vystavovali také architekti Puristické čtyřky. Studie Evžena Linharta a Jaroslava Fragnera byly otištěny také v časopise Styl. In: Styl VII, 1921-1922, LVI.

³⁴⁶ PECHAR, Josef: Purismus v české architektuře, Architektura ČSR XXIX, 1970, č. 5, 178-191.

³⁴⁷ HONZÍK, Karel: Ze života avantgardy. Zážitky architektovy, Praha 1963, 28.

³⁴⁸ CHOCHOL, Josef: K funkci architektonického článku. In: Styl V, 1913, 93-94.

³⁴⁹ ŠVÁCHA 1995, 136-137.

³⁵⁰ CHOCHOL, Josef: Oč usiluji. In: Musaion II, 1921, 47.

– z architektů v tomto sdružení působili Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar, Karel Honzík, Vít Obrtel, Jaroslav Fragner a Evžen Linhart. Druhou skupinu, tvořenou převážně absolventy české techniky, sdružoval Klub architektů, publikační činnost jim umožnil měsíčník *Stavba*, byli to zejména Oldřich Starý a Oldřich Tyl, J. E. Koula.³⁵¹ Třetí skupina se zformovala z posledních Kotěrových a prvních Gočárových žáků na pražské Akademii výtvarných umění, členů spolku Sdružení architektů, vydávajícího časopis *Stavitel*. Architekti Kamil Roškot, Jan Zázvorka, Josef Štěpánek, Adolf Benš, Josef Havlíček, Vladimír Wallenfels, František M. Černý, František Bartoš, především v raných návrzích a realizacích syntetizovali podněty purismu s tektonikou moderny svých učitelů, nezdědka v klasicky působící monumentální formy.³⁵²

Přijetí puristického názoru českými architekty souviselo také s recepcí teoretické a umělecké činnosti architekta Le Corbusiera a malíře Amédée Ozenfanta, kteří formulovali ve studii *Après le Cubisme* (1918) program malířského purismu, jehož zásady byly aplikovatelné také na architekturu. Jejich vyjádření opěvovalo krásu strojů, novou účelnost stavby, racionálnost a úlohu vědy v moderním umění. V umění již není nutná deformace, ale naopak „formace, která musí vycházet z výběru, směřovat k dosažení maximálního účinku minimálními prostředky“.³⁵³ V roce 1921 vydal ve společné revue *L'Esprit Nouveau* Le Corbusier manifest architektonického purismu.³⁵⁴

Ten byl v roce 1922 zařazen do sborníku nové krásy *Život II*, který jako programový manifest sdružení Devětsil uspořádal architekt Jaromír Krejcar.³⁵⁵ Purismus je charakterizován jako „stav ducha, směrnice určitého rázu, který respektuje rozumové požadavky, hledá prostředky, jimiž by vzbudil zvýšené emoce“. Architekturu manifest popisuje jako „svrchovaný prožitek řádu matematického. – Konstrukce předchází architektuře, vyhovuje úplně praktickým problémům úpravy, technickým řešením stability a resistance. – Konstrukce je věcí rozumu. Architektura a konstrukce jsou řízeny zákonem ekonomie. Styl se rodí z všeobecné produkce doby. Styl není formulí ornamentální, je to plastický systém, zrozený ze stavu obecného ducha doby“.³⁵⁶ Na závěr Le Corbusier dodává, že „architektura je dovedná, přesná a skvělá hra objemů nahromaděných pod světlem, to je harmonický rytmus ploch, světla a stínu. (...) Je to výraz zvýšené vůle“.³⁵⁷ Ve svém spise „*Vers une Architecture*“ z roku 1923 se Le Corbusier

³⁵¹ ŠVÁCHA 1995, 225-240.

³⁵² ŠVÁCHA 1995, 240-247.

³⁵³ PECHAR 1970, 179.

³⁵⁴ *Ibidem*, 180.

³⁵⁵ TEIGE, Karel / KREJCAR, Jaromír: *Sborník Život II, 1922-1923*.

³⁵⁶ Le Corbusier: *Architektura a purism*. In: *Život II, 1922-1923*, 74.

³⁵⁷ *Ibidem*, 80.

dostává k myšlence, že věc se stává krásnou, i když je jen produktem účelu a vychází jen z nejjednodušších tvarů. Tyto tvary je potřeba hledat mezi věcmi, které v průběhu času nebyly výtvarně „deformovány“ a vychází z konstrukčně účelné formy.³⁵⁸

Purismus je vnímán nejen jako výtvarná tendence, ale jako logický jev doby, jehož předpoklady jsou dány moderní civilizací.³⁵⁹ Tyto formové zásady našly odezvu také na stránkách revue *Stavba*. Architekt J. E. Koula je zaujat „standardní estetikou“ – tvary, které se postupem času zdokonalují až k té nejučelnější ekonomické podobě – tvaru dokonale funkčnímu, standardizovanému.³⁶⁰

Znalost puristických myšlenek se plně projevila v realizaci krematoria v Nymburku (1922-1924) od již zmíněného Bedřicha Feuersteina,³⁶¹ který zde pracoval se základními geometrickými tvary – válci, plochými střechami, jež jsou složeny do pevné kompozice připomínající klasickou architekturu.

Architekt Jaromír Krejcar obohatil českou puristickou „ikonografií“³⁶² také díky svým publikovaným textům o nautické motivy, odvozené z estetiky transatlantických parníků³⁶³ – jako jsou kulatá okna, stožáry, terasy s kovovým zábradlím, a také o postupy inspirované hledáním účelné formy na příkladu industriální architektury a práce inženýra.³⁶⁴

Puristické návrhy Honzíka, Linharta, Fragnera, Krejcara, Feuersteina, Kouly a dalších architektů, které ve své většině nebyly realizovány, se podle historika architektury Josefa Pechara staly „předobrazy nové architektury“ a vyvolaly mezi architekty zájem „o pevnější kompoziční řád, o hramonii a rytmus holých ploch a otvorů, o zřetelnou objemovou artikulaci stavby, jejichž výtvarný charakter vyvstával z fyzické účelnosti“.³⁶⁵

Další sdružení, které přinášelo do české architektonické společnosti nové myšlenky, jež se týkaly formy, konstrukce, účelu a materiálu, a jež svou činností přispělo k prosazení myšlenek funkcionalismu v české architektuře, byl *Klub architektů* vydávající od roku 1922 měsíčník *Stavba*, jejímiž hlavními autory byli architekti Oldřich Starý, Oldřich Tyl, Jan E. Koula a

³⁵⁸ PECHAR 1970, 180.

³⁵⁹ PECHAR / URLICH 1981, 38.

³⁶⁰ KOULA, J. E.: Standard. In: *Stavba II*, 1923, 8.

³⁶¹ Bedřich Feuerstein v roce 1912 studoval empírové stavby v Petrohradu, v letech 1921-1922 se ve Francii seznámil s tvorbou Le Corbusiera a Augusta Perreta. In: ŠVÁCHA 195, 230-231.

³⁶² ŠVÁCHA, Rostislav: K ikonografií avantgardní architektury. In: ANDĚL, Jaroslav: *Umění pro všechny smysly*, Praha 1993.

³⁶³ KREJCAR, Jaromír: Architektura transatlantických parníků. In: *Život II*, 1922-1923, 38-42.

³⁶⁴ KREJCAR, Jaromír: Architektura průmyslových budov. In: *Stavitel IV*, 1923, 65-71.

³⁶⁵ PECHAR 1970, 187.

teoretik Karel Teige.³⁶⁶ Klub architektů byl od počátku dvacátých let aktivní v navazování styků s moderní evropskou avantgardou. Díky založení pražské klubové revue mohli architekti analyzovat novodobé zahraniční směry architektonické tvorby a manifesty uměleckých avantgard a konfrontovat je se svými idejemi.³⁶⁷ Kritickému rozboru byla na stránkách Stavby podrobena i dosavadní česká moderní architektura.³⁶⁸

Výběr domácích a zahraničních staveb v prvních ročnících klubové revue dává jasnou zprávu o její orientaci. V produkci a teorii vzniklé před první světovou válkou vyhledává příklady účelných architektur a tezí založených na účelu a konstrukci. Za „první průbojníky moderní architektury“ jsou redaktory Stavby vyzdvihováni architekti Otto Wagner, H. P. Berlage, F. L. Wright nebo Peter Behrens, za jejich ideové následovníky a tvůrce „nové architektury“ jsou považováni Le Corbusier, J. J. P. Oud, Theo van Doesburg.³⁶⁹

Na základě poznání zahraničních tvůrců Oldřich Starý definuje budoucí architekturu, jako tu, jež bude odpovídat rázu doby ve smyslu duchovním i materiálním, bude využívat pokroků soudobé techniky a bude veskrze účelná, pravdivá a tektonická, její tvary budou, co nejjednodušší s vyloučením dekorace.³⁷⁰

Ve druhém ročníku Stavby bylo otištěno její programové vyjádření. Stavba, je podle jejích tvůrců, „spojení umělecké ekonomie s konstruktivní tvořivostí“. Ke vzniku stavby je potřeba jasné koncepce, její výraz spočívá v prostotě, avšak nevyhýbá se „smělému konstruování“ na základě „vědecky exaktního pochopení úkolu“, tato metoda dala vzniknout tolik obdivovaným výtvorům moderní techniky, které v sobě snoubí právě exaktní přístup s odvážnou vynalézavostí.³⁷¹ Úkolem architekta je podle redakce Stavby velkoryse navrhnout celek a „naplniti ho všemi vymoženostmi dnešního života, dnešní techniky, dnešní vědy“.³⁷²

Důležitým propagačním nástrojem těchto myšlenek byl cyklus přednášek předních zahraničních a domácích architektů, který v letech 1924-1925 uspořádal Klubem architektů společně se sdružením Devětsil. Pozváni byli J. J. P. Oud, Walter Gropisu, Le Corbusier, Amedée Ozenfant, Adolf Loos. Díky úzkým vazbám na tyto architektury byly na stránkách Stavby bezprostředně otištěny manifesty, které aktuálně hýbaly evropským uměleckým prostředím.³⁷³

³⁶⁶ Více: PECHAR / URLICH 1981, 47-48.

³⁶⁷ STARÝ, Oldřich: Názory na moderní architekturu. In: Stavba I, 1922, 125-130, 161-165, 209-214.

³⁶⁸ STARÝ Oldřich: Česká moderní architektura. In: Stavba IV, 1925-1926, 1-9, 151-162, 167-181, 183-196.

³⁶⁹ STARÝ 1922, 125-130, 161-165, 209-214.

³⁷⁰ STARÝ 1922, 161.

³⁷¹ Redakční kruh, Stavba II, 1923-1924, 1.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ PECHAR / URLICH 1981, 48.

Na základě konfrontace se zahraničními koncepcemi uveřejnil Klub architektů a redakce Stavby svůj vlastní manifestační program v prohlášení *Náš názor na novou architekturu* z roku 1924.³⁷⁴ Navázali na představu architektury, jež má odpovídat potřebám života a dokonale vyhovět účelu. Svou precizností, ekonomii v upotřebení materiálu i v provozu je architektura přirovnávána ke stroji. Zdůrazněna je však také sociální funkce architektury: „Tvoření estetické hodnoty na úkor sociálních jest sociální křivdou“. Architektura nemá být tvořena pro estetický prožitek, jejím úkolem je zlepšit a zvýšit všeobecnou úroveň života. Aby byla architektonická tvorba ekonomická, žádá Klub architektů využití nových materiálů, konstrukcí a nových metod souznicích s hesly: „*normalizace, typizace, standardizace*“. Konstrukce nové architektury není ovládána estetickým smyslem, ale racionálním účelem. V neposlední řadě, je důležité, aby měla nová architektura pozitivní vliv na lidské zdraví – poskytovala dostatečný přísun vzduchu, světla a umožňovala zachování čistoty. Přestože v roce 1924 těmto zásadám reálná architektura ještě neodpovídala, její zastánci si byli jisti, že se tímto směrem bude forma vyvíjet a že bude tvořena „řádem abstraktně geometrickým“. Nová architektura bude vědecká, mezinárodní, jednotná a tím vytvoří „sloh této doby“.³⁷⁵

Převládající důraz na konstrukci a vědecky utvářenou architekturu byl vnímán také okruhem architektů spjatých s revuí Styl.³⁷⁶ Nejvýrazněji na tuto problematiku zareagoval architekt Pavel Janák ve svém článku *Architektura – hmota či duch?*, v němž se přiklonil k výtvarně chápané tvorbě: „Dnes se však ozývá v architektuře jen: konstrukce, konstruktivní, konstruktivistický. Architektura vyznačuje se tvary dnešní moderní konstrukce, jež jsou hranoly cihelného a betonového zdiva, desky betonových kleneb. Prostor jich skladbou dostává součtem opět hranolové objemy, řazením prostoru a konstrukcí vznikají celky ...“, píše Janák a upozorňuje, že materiál a konstrukce mají v architektuře jen funkci prostředků a součinitelů, nikoli příčin.³⁷⁷ Architektura je slovy Pavla Janáka „tvoření duchem“, je více než konstrukce, je svobodné tvoření.³⁷⁸ Jestliže se „nová architektura“ obrací k potřebám života, Janák na toto téma odpovídá soudem, že „architektura slouží životu a hmotný účel, pro který byla vybudována, se hmotně nežije, architektura se tyčí do neomezeného prostoru všeobecného života“, doplňuje.

³⁷⁴ Klub architektů – Redakce Stavby: *Náš názor na novou architekturu*. In: *Stavba III, 1924-1925*, 157-158.

³⁷⁵ Klub architektů – Redakce Stavby: *Náš názor na novou architekturu*. In: *Stavba III, 1924-1925*, 158.

³⁷⁶ PECHAR / URLICH 1981, 53-54.

³⁷⁷ JANÁK, Pavel: *Architektura – hmota či duch?* In: *Styl V (X), 1924-1925*, 170-174.

³⁷⁸ *Ibidem*.

Jako jakési vyrovnání s představou vývoje architektury jako racionálního proudu, který se ubírá směrem k funkcionalismu, můžeme na stránkách *Stylu*, chápat sérii článků teoretika Viléma Dvořáka, jež se zabývají právě těmi činiteli – účelem, konstrukcí a materiálem, které v „nové architektuře“ tolik rezonují. Dvořák se zabývá kořeny těchto myšlenek již v novověké teorii, rozebírá myšlenky soudobých tvůrců Le Corbusiera, J.J.P. Ouda, Wrighta, Wagnera, Berlageho a zároveň upozorňuje, že nestačí výsadní uplatnění hmotné stránky architektury, ale jde o „rovnocenné uznání iracionálních hodnot a prvků“, aniž by byla jakkoli snižována potřeba praktických zásad stavitelství.³⁷⁹

Uvedené zásady, které tematizují účel, konstrukci, materiál, ale také tvůrčí individualitu umělce nebo vnímání architektury jako služby celé společnosti je možné sledovat také v tvorbě z režného materiálu, která je v této práci reprezentována díly námi sledovaných architektů.

Jak již bylo zmíněno proměny vnímání architektury a její formální projevy byly podníceny také poznáním architektury v zahraničních centrech. Tyto zkušenosti se projeví rovněž v tvorbě architektury v režném cihelném materiálu.

Architekti napříč sdruženími znovu reflektují (nejen) režnou tvorbu Petera Behrense, F. L. Wrighta a anglických architektů spjatých s urbanistickými teoriemi zahradního města – R. Unwina ale především architektonickou scénu Holandska, která je v desátých a dvacátých letech značně různorodá.³⁸⁰

Množství podnětů, které umožnily českým architektům seznámit se s holandskou architekturou, dosáhlo vrcholu zejména kolem roku 1924. Prahu u příležitosti prezentace svých přenášek navštívili holandsští architekti H. P. Berlage, Theo van Doesburg a J. J. P. Oud, jejichž myšlenky s obrazovým doprovodem byly poté publikovány napříč odbornými periodiky a dá se říci, že i v celé výrazové škále holandské moderní architektury.³⁸¹

Architekt H. P. Berlage (1856-1934), jehož tvorba a teoretické myšlenky byly známy již z doby předválečné, byl v přízni především okruhu Společnosti architektů vydávající měsíčník *Styl*, t architektka pozvala v roce 1924 do Prahy, kde v sále Kotěrova Mozarteia přednesl dvě přednášky – o *Vývoji moderní architektury v Holandsku* a o *architektuře v Indii*, respektive v Indonésii,

³⁷⁹ DVOŘÁK, Vilém: Účel, konstrukce a materiál v teorii moderní architektury. In: *Styl* XII, 1926-1927, 117-152, 179-186, 207-214.

³⁸⁰ DIJK, Hans, van: *Twentieth-century Architecture in the Netherlands*, Rotterdam 1999.

³⁸¹ Na přelomu let 1924-1925 uspořádal Klub architektů cyklus přednášek v Praze a Brně. In: ŠLAPETA, Vladimír: *Česká meziválečná architektura z hlediska mezinárodních vztahů*. In: *Umění*, 1981, 309-319.

kde měl Berlage možnost v předchozím roce pobývat.³⁸² U této příležitosti Společnost architektů uspořádala H. P. Berlageovi „soubornou výstavu“ v pavilonu Mánes.³⁸³ Na stránkách revue Stavba byl architekt Berlage vnímán především jako „zakladatel moderní holandské architektury“, z jehož učení vyšel jak „směr racionalistický“ representovaný skupinou De Stijl a J. J. P. Oudem, ale také „směr dekorativní“, representovaný architekty sdruženými kolem listu Wendingen.³⁸⁴

Pod skupinou architektů, která byla od roku 1918 podporována listem Wendingen,³⁸⁵ se skrývají zejména amsterdamsí architekti Joan Van der Mey, M. de Klerk, P. L. Kramer, kteří v roce 1910 vyšli z ateliéru Eduarda Cuypere, synovce váženého P. J. H. Cuypere. Tito architekti se podíleli především na výstavě bytových komplexů pro dělnická hnutí, jejichž výstavba byla mezi lety 1910-1920 podporována amsterdamským sociálně demokratickým radním F. M. Wibautem.³⁸⁶ Pro tvorbu těchto architektů a řady dalších, jež byla v roce 1916 architektem Janem Gratamem vymezena pro svůj specifický expresivní výraz jako Amsterdamská škola,³⁸⁷ je charakteristický důraz na individuální, fantazijní tvorbu, která se projevuje volně až organicky utvářenými hmotami, asymetrickými kompozicemi, jež jsou zdůrazněny proměňující se skladbou rezného zdiva, která se často formuje až ve skulpturní cihelné objekty. Průčelí staveb jsou díky vystupujícím vazbám cihel mnohdy velmi plastická, hravá, což je podpořeno také rytmizováním fasád pomocí specificky tvarovaných oken a vstupů. Horizontální hmoty jsou zpravidla doplněny věžovými nebo komínovými tělesy či zvýrazněnými nárožními.³⁸⁸ V českém prostředí ve dvacátých letech je upozorněno především na dílo předčasně zemřelého architekta Michela de Klerka (1884-1923), jehož bytový komplex s budovou pošty pro družstvo Eigen Haard (1917-1921) byl publikován v revuí Styl.³⁸⁹ Zástupci časopisu Stavba viděli v tvorbě těchto architektů „protichůdnou tendenci ke směru konstruktivnímu, jež je založena na fantasii, individualismu, je tradiční, romantická a dekorativní“.³⁹⁰

³⁸² Zprávu o přednáškách přinesl Styl X, 1924-1925, 87; K Berlageově návštěvě Indonésie: BERLAGE, H. P.: *Mijn Indische reis*, Rotterdam 1931.

³⁸³ Architekt H. P. Berlage ve Společnosti Architektů. In: Styl, X, 1924-1925, 87.

³⁸⁴ STARÝ, Oldřich: Vývoj k nové architektuře. In: Stavba III, 1924-1925, 208.

³⁸⁵ Revuí vydávaná architektem H. T. Wijdeveldem mezi lety 1918-1931. In: CASCIATO, Maristella: *The Amsterdam School*, Rotterdam 2003, 8.

³⁸⁶ DIJK 1999, 30.

³⁸⁷ CASCIATO 2003, 9.

³⁸⁸ Pro srovnání: CASCIATO 2003.

³⁸⁹ Architekt M. de Klerk. Kronika. In: Styl X, 1924-1925, 17-18.

³⁹⁰ TEIGE, Karel: De Stijl a holandská moderna. In: Stavba III, 1924-1925, 36.

Dalším holandským architektem, jehož oceňovali především zástupci revuí Styl, je Willem Marinus Dudok (1884-1974). Architekt, který byl o generaci mladší než Berlage, současník W. Gropia, Le Corbusiera nebo Thea van Doesburga, většinu své tvorby věnoval holandskému městu Hilversum, kde působil jako ředitel veřejných prací (1915-1928) a posléze jako hlavní architekt (1928-54). V rané tvorbě vycházel z tvarosloví Berlageho a ze složitě komponovaných tvarů architektů Amsterdamské školy. Na počátku dvacátých let tvary svých projektů zjednodušuje v hranaté objemy, rytmizované hladké plochy, zdůrazněné horizontálními a vertikálními prvky, které nejsou vzdálené vilové tvorbě F. L. Wrighta.³⁹¹ V pražském prostředí dvacátých let věnovala Dudokově tvorbě prostor revuí Styl,³⁹² obdiv k dílu tohoto Holanďana na úkor J. J. P. Ouda vyjádřil architekt Jaroslav Rössler ve svém komentáři k přednáškovému cyklu Klubu architektů, když Dudoka označil za „nejsilnější výtvarnou individualitu, jež hnete suverénně hmotu cihelnou“. Cností této architektury je podle Rösslera, „že je absolutně holandskou“.³⁹³ Karel Teige označil stavby W. M. Dudoka za „stavby holých průčelí, z rezného zdiva, velmi působivých, elegantních a přece neklasických proporcí, nekonvenčního rozvrhu hmoty“.³⁹⁴

Architekt J. J. P. Oud (1890-1963), od roku 1918 působící v Rotterdamu, kde navrhl několik projektů obytných čtvrtí,³⁹⁵ byl sledován okruhem revuí Stavba již v jejích prvních ročnících.³⁹⁶ Přestože Oudovi první realizace publikované v českém prostředí jsou stavby z cihelného materiálu, jeho názory, které vychází z myšlenek holandského hnutí De Stijl,³⁹⁷ ilustrují, že holandská architektura neznamena vždy díla vytvořená z rezného zdiva.³⁹⁸ Architekt J. J. P. Oud se staví proti staleté tradici neomítnuté cihly, když požaduje, aby architektura dospěla k *ryzímu elementárně estetickému tvaru, který bude podpořen také změnou materiálu*. Jeho ideálem je „prostorově tvárný organismus, který je všeobecný, nikoli individualizovaný“.³⁹⁹ Oud klade důraz na jednotnost celkové formy, která bude díky železné konstrukci a neděleným plochám oken – otevřená – nejlépe „opticky nehmotná“. Podíváme-li se v tomto kontextu na

³⁹¹ VAN BERGEIJK, Herman, van: W. M. Dudok, Rotterdam 2001.

³⁹² KUBÍČEK, Alois: W. M. Dudok. In: Styl 1923-1924, 99-103.

³⁹³ RÖSSLER, Jaroslav: Cyklus přednášek Klubu architektů. In: Styl V (X), 1924, 126.

³⁹⁴ TEIGE, Karel: Časopisy. In: Stavba III, 1924-1925, 17.

³⁹⁵ VAN DIJK 1999, 46-47, 52.

³⁹⁶ Pravděpodobně díky kontaktům Karla Teigeho. In: ŠLAPETA 1981, 310.

³⁹⁷ Oud působil v hnutí De Stijl mezi lety 1917-1921, poté usiloval o uměleckou nezávislost: FRAMPTON 2004, 168-171.

³⁹⁸ OUD, J. J. P.: O budoucím stavitelství a jeho architektonických možnostech. In: Stavba I, 1922, 177-188.

Původně otištěno v *Bouwkundig Weekblad* v roce 1921.

³⁹⁹ OUD 1922, 183.

charakter cihelného materiálu, je v Oudových představách veskrze omezující: „Neomítáme-li, nelze v cihle vytvořit přísnou čistou linii, ani čistou jednolitou plochu; malé dílky a množství spár tomu zabraňují. V železobetonu jest možno jednolité pojetí nesoucích a nesených částí, jakož i vodorovné rozložení značného rozpětí a čisté omezení ploch a hmot“.⁴⁰⁰ Cihelný materiál je v představách „nové architektury“ příliš hmotný, proměnlivý, individuální a „nekultivovaný“. Tyto Oudovi teze o jasném čistém tvaru, který díky svým velkým proskleným plochám narušuje hranice vnímání vnitřního a venkovního prostoru, dobře naznačují, jakými cestami se budou ubírat estetické preference na architekturu a jakým způsobem se promění význam cihelného materiálu v architektuře konce dvacátých let 20. století.

Je nutné doplnit také expresivní proud cihelné architektury, jež byl ve dvacátých letech aktuální v severních oblastech Německa – například v Hamburku, Brémách, Lübecku, na něž reagovali ke konci dvacátých let němečtí architekti působící v severních oblastech Československa – zejména Max Kühne, Rudolf Günter, Fritz Lehmann.⁴⁰¹ Zdá se, že pražští modernistické tento směr výrazněji nerefletovali. V roce 1925 byla v časopise *Styl* otištěna reprodukce monumentálního Chilehaus (1922-1924) v Hamburku od architekta Fritze Högera s poznámkou Jaroslava Rösslera, jež upozorňoval na zajímavou budovu inspirovanou „středověkými motivy, jež není v souladu s moderními konstrukcemi“.⁴⁰²

Jaroslav Vondrák, Pavel Janák – rodinné domy v režném zdivu

Ačkoli byla první léta nového Československého státu ve znamení budování národní identity.⁴⁰³ Architekti nepřestávali sledovat zahraniční centra. V souvislosti se zmírněním bytové krize budováním potřebných nových čtvrtí byla oživena myšlenka realizace zahradních měst.

Idea zahradních měst byla formulována již na přelomu 19. a 20. století v souvislosti se stále zhoršujícím životním prostředím anglických velkoměst a průmyslových center. První zásady zakládání zahradních měst formuloval Ebenezer Howard (1850-1928) v knize *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* z roku 1898.⁴⁰⁴ Poprvé je zde naznačena myšlenka satelitních programově založených měst s řadovými domky uprostřed zeleně, se samostatně fungující ekonomickou strukturou, základní občanskou vybaveností a fungujícím dopravním spojením

⁴⁰⁰ OUD 1922, 186-187.

⁴⁰¹ PAVLÍČEK, Tomáš: *Architektura 1. poloviny 20. století v západní části Ústeckého kraje*, Ústí nad Labem 2005.

⁴⁰² RÖSSLER, Jaroslav: *Chilehaus v Hamburku*. In: *Styl* XI, 1925-1926, 72.

⁴⁰³ HNÍDKOVÁ, Vendula: *Národ a jeho styl*. In: *Umění a politika: Sborník 4. sjezdu historiků umění*, Brno 2014, 244.

⁴⁰⁴ *Zítřka: mírová cesta ke skutečné reformě*. Více: FRAMPTON 2004, 57-58.

s velkoměstem. Klíčové bylo založení organizace Garden City Association, která pomáhala Howardovy myšlenky rozvíjet a prosazovat v praxi.⁴⁰⁵

Toto urbanistické, ale také sociální a ekonomické téma bylo pro české moderní architektky přitažlivé již před první světovou válkou. Zajímali se nejen o zahraniční příklady – první anglická zahradní města Letchworth, Hampstead nebo německou jubilejní realizaci v Hellerau u Drážďan, ale také o podstatu a problematiku, která je s tímto řešením města spojena: „Zahradní město jest programově založená osada na vhodném místě, jež jest trvalým majetkem veřejnosti. Tímto sociálním a hospodářským základem, kterým se nově vzrůstající osadě zabezpečí zahrady – také i třídám nejchudším – stává se osada teprve zahradním městem“.⁴⁰⁶ Modernistům byly tyto zásady blízké a usilovali o jejich realizaci v místních podmínkách.⁴⁰⁷

Do českých zemí přinesl tyto myšlenky Jan Kotěra, který byl autorem několika obytných vilových kolonií, jež ideje zahradního města využívaly. Ačkoli nebyla Kotěrova kolonie pro zaměstnance státních drah v Lounech (1909-1911) realizována v plném rozsahu, stala se důležitým příkladem této koncepce a také inspirativním příkladem jednoduše navrženého domu s cihelně provedeným přízemím a patrem omítnutým hrubou omítkou.⁴⁰⁸ V roce 1921 aktualizovala myšlenku zahradních měst Kotěrova publikace *Dělnické kolonie*,⁴⁰⁹ která přinesla překlad textu anglického reformátora urbanistického myšlení Raymonda Unwina. Ten ve svém díle zdůrazňoval potřebu správně navrženého územního plánu s dostatkem místa pro stavby a prostory, jež budou sloužit veřejným potřebám. Ulice mají být podle Unwina komponovány „malebně a půvabně“. V neposlední řadě má být myšleno na „krásu, jež je odrazem životních potřeb“, souvisí s radostí ze života a je také nutná pro vyvolání pocitu vlastního domova v jeho obyvatelích.⁴¹⁰

Obdobně jako v období před první světovou válkou, tak i v průběhu dvacátých let se stal cihlový materiál oblíbeným převážně pro architekturu rodinného domu – a budeme-li sledovat práci pražských tvůrců, jeho typologie se rozvíjí od malých rodinných domů v kolonii po vilové stavby. Na počátku dvacátých let využívají architekti vlastnosti cihelného materiálu převážně v kombinaci s omítnutými plochami k dekorativním účelům a ke zvýraznění architektonických

⁴⁰⁵ KRÍŽOVÁ, Alexandra / HUBRTOVÁ, Kateřina / KRÍŽOVÁ, Hedvika / RŮŽIČKOVÁ, Jana: Praha-Ořechovka II., střední část. Úkol DKRVO Průzkum a prezentace architektonického dědictví 19. a 20. století, řešitel Národní památkový ústav, Praha 2008, 13.

⁴⁰⁶ STOCKAR, Rudolf: Město budoucnosti. In: *Styl IV*, 1912, 43-57.

⁴⁰⁷ ZÁKREJS, Vladimír: Zahradní město u nás. In: *Styl IV*, 1912, 68-70.

⁴⁰⁸ ŠOPÁK, Pavel: *Dělnické kolonie: Kotěruv příspěvek k bytové reformě*. In: *ŠLAPETA 2001*, 353-369.

⁴⁰⁹ KOTĚRA, Jan: *Dělnické kolonie*, Praha 1921.

⁴¹⁰ UNWIN, Raymond: *O stavbě měst*. In: *KOTĚRA 1921*, 12-20.

článků. Ojedinelým příkladem, kde se mohla rezná architektura rozvinout, jak do množství stylových variant, tak v delším časovém období, je pražská zahradní čtvrť Ořechovka.

Bezprostředním podnětem pro vznik nových čtvrtí byla skutečnost, že Praha se po vzniku Československé republiky stala hlavním městem státu, což vyvolalo nové potřeby a zákonitě i zvýšený stavební ruch. Vytvořením Velké Prahy a ustanovením Státní regulační komise, která měla za úkol zpracovat regulační a zastavovací plán pro její území, byla postupně překonávána dosavadní anarchie ve výstavbě zvláště bývalých pražských předměstí.⁴¹¹

Aby mohlo hlavní město zajistit bydlení státních zaměstnanců nově vzniklých úřadů a institucí založilo *Státní stavební družstvo* a roku 1919 byla ministerstvem veřejných prací vypsána soutěž na výstavbu kolonie rodinných domků. Pro stavbu bylo vybráno mírně svažité území katastru Střešovic a potřebné pozemky byly z obecního vlastnictví vykoupeny pro potřeby družstva ministerstvem veřejných prací.⁴¹² Jako pojmenování bylo pro budoucí vilovou kolonii vybráno místní označení *Vořechovka*, které vzniklo zkomolením názvu bývalé Bořkovy zahrady, která v 18. století patřila šlechtici Janu Křištofu Bořkovi.⁴¹³

V soutěži na výstavbu kolonie rodinných domků vyšel vítězně, z 38 předložených návrhů, projekt architektů usazených v pražské Bubenči Jaroslava Vondráka a Jana Šenkýře, jenž se umístil na rozděleném prvním a druhém místě.⁴¹⁴ Soutěž obeslali přední urbanisté a architekti – František Vahala, Alois Mezera, Antonín Moudrý, Bohumil Hübschmann, Viktorýn Šulc, Jindřich Freiwald, František Roith, Eduard Hnilička, Josef Gočár s Pavlem Janákem a Františkem Zavadilem – řada z nich poté projektovala konkrétní architektonické ztvárnění jednotlivých částí kolonie, což vedlo k žádané rozmanitosti a malebnosti řešeného území.⁴¹⁵ Výstavba družstevní kolonie Vořechovka, jež byla vymezena na východě ulicí U Laboratoře, na západě ulicí Pod Vyhlídkou, na severní straně ulicemi Pod Ořechovkou a Dělostřeleckou a na jihu ulicí Na Ořechovce proběhla mezi lety 1920-1923.⁴¹⁶

⁴¹¹ FLEGL, Michal / FLEGLOVÁ Jana: Ořechovka – pražská vilová čtvrť dvacátých let. In: Památky a příroda VI, 1981, 513-520. Více: KUBÍČEK, Alois: Velká Praha, Praha 1921.

⁴¹² FLEGL / FLEGLOVÁ 1981, 514.

⁴¹³ FLEGL, Michal: Ořechovka: od vinic přes barokní zahradu k zahradní čtvrti. Knihovnička časopisu Břevnovan, č. 4, 2000.

⁴¹⁴ Uveřejněno například v: Stavitelské listy, 1919, č. 20, 128.

⁴¹⁵ HAVLÍČEK, Josef: Kolonie „Vořechovka“. Zvláštní otisk z Časopisu Zprávy veřejné služby technické VI, č. 1-2.

⁴¹⁶ Více k výstavbě: KRÍŽOVÁ, Alexandra / HUBRTOVÁ, Kateřina / KRÍŽOVÁ, Hedvika / RŮŽIČKOVÁ, Jana: Praha-Ořechovka II., střední část. Úkol DKRVO Průzkum a prezentace architektonického dědictví 19. a 20. století, řešitel Národní památkový ústav, Praha 2008.

Střed Vondrákovy a Šenkýřovy urbanistické kompozice tvoří ústřední budova s obchody, službami a biografem, která je díky umístění centrálního průchodu do těla stavby zapojena do komunikačního schématu ulic. Od budovy se rozbíhají vodorovné i lomené ulice, jež jsou obklopeny řadovými domky s malými zahrádkami. Část projektovaných domů – v Západní, Východní a Spojené ulici – byla architektonicky ztvárněna autorem urbanistické koncepce – Jaroslavem Vondrákem, který zde využil dekorativní možnosti lícových cihel.⁴¹⁷

Architekt Jaroslav Vondrák (1881-1937) studoval na smíchovské průmyslové škole stavební,⁴¹⁸ v letech 1908-1910 byl spolupracovníkem Jana Kotěry,⁴¹⁹ v literatuře je často uváděn také jako Kotěrovův žák, jeho speciální školu architektury na Uměleckoprůmyslové škole však pravděpodobně nenavštěvoval.⁴²⁰ Můžeme se ale domnívat, že okruh Kotěrových žáků přesahoval hranice školy.⁴²¹ V prvním desetiletí 20. století se Jaroslav Vondrák pohyboval v okruhu architektů spjatých se spolkem Mánes, z organizace však v roce 1913 vystoupil. Účastnil se, často velmi úspěšně, řady soutěží na veřejné stavby (záložna v Čáslavi (1908), letenská komunikace (1909), Staroměstská radnice (1909), národní sociální dům v Náchodě (1909), které projektoval s geometricky členěnými fasádami, avšak jeho početné realizace nájemních domů formují především pražské Vinohrady, Bubeneč a Dejvice.⁴²²

Mezi lety 1920-1922 Jaroslav Vondrák navrhuje řadové domy pro kolonii *Vořechovka*. Jejich fasády rozčlenil plastickými cihelnými pásky a trojúhelnými štítky, které obměňuje v několika variantách. Mohou upomínat na Kotěrovu tektoniku, mají však spíše dekorativní účel a vychází pravděpodobně z anglických vzorů. Formální podobnost bychom mohli hledat například v zahradním městě Hampstead, kde projektoval domy s výraznými hrázděnými štíty mimo jiné architekt M. H. Baillie Scott,⁴²³ ideová stránka architektury může být podpořena myšlenkami Rymonda Unwina o potřebě začlenění krásy a půvabu do procesu výstavby měst.

⁴¹⁷ Domy čp. 239-249, čp. 253-263. V obdobných variantách společně s Janem Šenkýřem domy čp. 300-315 v ulici Lomená. In: HILMERA 2017, 645-646, 647-648.

⁴¹⁸ Jaroslav Vondrák uveden jako absolvent odborné školy stavitelské ve školním roce 1901/1902. In: MAYER, Václav, ed.: *Sto let české průmyslové školy: první státní československá průmyslová škola v Praze: 1837-1937*, Praha 1937, 146.

⁴¹⁹ Seznam spolupracovníků Jana Kotěry. In: kat.: Jan Kotěra (1871-1923), Praha 1926, 5.

⁴²⁰ V soupisech absolventů Uměleckoprůmyslové školy není J. Vondrák uveden. In: PACHMANOVÁ, Martina, ed.: *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze = Academy of Arts, Architecture and Design in Prague: 1885-2005*, Praha 2005.

⁴²¹ Jak vylíčil v případě architekta Vladimíra Fultnera Marcel Pencák. In: PENCÁK, Marcel. *Hradecký architekt: Vladimír Fultner ve spleti české moderny*, Praha 2013.

⁴²² Více: VLČEK, Pavel (ed.): *Jaroslav Vondrák*. In: *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, 700-701.

⁴²³ SCOTT, Baillie M.H.: *Garden Suburbs, Towns Planning and Modern Architecture*, London 1910.

Po dokončení ústřední skupiny trojdomů a čtyřdomů realizoval Jaroslav Vondrák mezi lety 1922-1924 také skupinu dvojdomů a samostatných vil na trojúhelném pozemku mezi ulicemi Lomená, Cukrovarnická a Zápavní.⁴²⁴ Trojice dvojdomů na svých fasádách pracuje s kompozicí omítaných ploch a cihelných polopilířů, jež jsou umístěny do prostoru mezi dvěma kordonovými římsami, které obíhají dům v úrovni nad zvýšeným suterénem vyzděným režným zdivem a mezi přízemím a prvním patrem, jež je omítnuto. Drobný cihelný dekor vytváří stupňovitá skladba na výšku položených cihel, které formují nadokenní římsy suterénních otvorů. Z bočních fasád vystupují oblé schodištní arkýře, kryté režným zdivem také na úrovni přízemí.⁴²⁵ Svým jednoduchým členěním a režnými pilíři je velmi blízký stavbám Kotěrova okruhu z let 1909-1910, horizontální členění a zakomponování oblých rizalitu naopak prozrazuje poznání soudobé puristické estetiky.⁴²⁶

Mezi lety 1923-1924 vznikla na území Ořechovky, jihozápadně od ústřední budovy, skupina vilových domů pro Stavební družstvo výtvarných umělců a spisovatelů, na jejíž realizaci spolupracoval Jaroslav Vondrák jako stavitel s architektem Pavlem Janákem. V tomto období začíná Vondrák vnímat stále aktuálnější tendence, které architekturu zbavují dekorace, zjednodušují a racionalizují.

Spolupráce s Pavlem Janákem patrně přinesla návrh vily pro grafika Jaroslava Bendu.⁴²⁷ Architekt Vondrák navrhl jednoduchou stavbu na obdélném půdorysu, jež je ve své přední části vyzdvižena nad odhalený suterén, pokračuje zvýšeným přízemím, prvním patrem a podkrovím, zakončena sedlovou střechou. Fasády jsou kromě omítnutých bočních štítů a širokého mezipatrového pásu ztvárněny červeným režným zdivem. Tato horizontála je jediným členícím prvkem fasádní plochy, chybí i tolik obvyklé nadokenní římsy ze skladby cihel. Hravost cihly je však využita na terasní zídce, do níž je vložen pás s mezerami na výšku kladených světlých cihel. Dům, který je velmi utilitární ozvláštňuje rovněž jeho vertikálnost a přesahující hmota střechy, jež slouží také jako ochrana vstupu. Tato Vondrákova stavba předznamenává architektonické projekty nájemních domů, které navrhuje v hladkých režných plochách.

⁴²⁴ Domy čp. 359-367. In: HILMERA, Jiří: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. 1. M-U, Praha 2017, 649-650.

⁴²⁵ Shodně jsou navrženy domy čp. 3632-363 a čp. 366-367. In: HILMERA 2017, 649-650.

⁴²⁶ Inspirací by mohly být návrhy rodinných domů uveřejněných v časopisu Stavba I, 1922.

⁴²⁷ HILMERA 2017, 658.

Vlastní vila architekta Jaroslava Vondráka, projektovaná taktéž v rámci Družstva výtvarných umělců a spisovatelů, také pracuje s vlastnostmi cihelného zdiva, má však zcela odlišný charakter.

Vlastní vila Jaroslava Vondráka, kterou si mezi lety 1923-1924 vybudoval na dohled ústřední budovy přímo na hlavním Macharově náměstí, se zdá být složitě zařaditelnou architekturou. Zvláště, když reflektujeme množství pojmů, kterými je v literatuře označována: *expresivně novoklasicistní*,⁴²⁸ *expresivní ve výrazu, který v sobě kombinuje prvky moderny i rondokubismu*,⁴²⁹ *asymetrická a dynamická, reflektující soudobé holandské příklady*.⁴³⁰ Tato nejednoznačnost přesně ilustruje rozmanitou stylovou rozkročenost začátku dvacátých let 20. století. Marie Benešová definuje raná dvacátá léta v české architektuře jako podivuhodná a mnohotvárná, právě proto, že vychází z „výtvarného abstraktního tvoření“.⁴³¹ Architekti abstrahované tvarové soustavy převádí z plochy na celé ústrojí stavby – především do hmot a stavby se stávají plastičtějšími.⁴³² Můžeme tedy Vondrákovu vilu interpretovat jako soustavu elementárních tvarů?

Patrná je tato sestava na půdorysu stavby: hlavní hmota má půdorys čtverce, který je ve středu osově symetricky protnut obě zakončenými rizality, ze strany hlavního průčelí je k celé jeho šíři přidružen obdélný prostor ateliéru. Dům vyrůstá ze zvýšeného přízemí, je jednopatrový s podkrovím v sedlové střeše. Fasády jsou komplikovanější, avšak symetrické. V hlavní fasádě předstupuje architektův ateliér, na bočních fasádách vystupuje výrazný příčný trakt zaoblený a převyšující dvě etáže hlavní hmoty. Co však na stavbě působí disharmonicky zneklidňujícím dojem a tedy i expresivně je výrazné horizontální členění. Nejen pomocí střídání režného zdiva a bílé omítky – kdy má červené režné zdivo jasnou převahu a jako kdyby přiznávalo hmotu domu v celém jeho objemu – ale také díky výrazným bílým kordonovým římsám, které mají velmi úzký profil a v prostoru nad okny se z nich stávají čnicí markýzy či parapety. Stavba je zároveň členěná podokenními římsami na hranu kladených cihel. Vila vrcholí nepřehlédnutelným štítem, jenž je komponován jako soustava zubovitě vychýlených stupňů, které jsou kryty a přetínány přesahujícími římsami, jeho plocha je dekorována vystupujícími cihlami, které jsou vedle sebe kladeny na výšku ve směru, kterým se štít rozpíná. Obdobné

⁴²⁸ HILMERA 2017, 659. / HILMERA, Jiří et al.: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. 1. M-U, Praha 2017.

⁴²⁹ HUBRTOVÁ, Kateřina / KŘÍŽOVÁ NEJEDLÁ, Hedvika, KŘÍŽOVÁ Alexandra, *Meziválečná architektura Střešovic. Méně známá tvář Prahy 6*, Praha 2010, 20.

⁴³⁰ ŠVÁCHA 1995, 218. / ŠVÁCHA, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995.

⁴³¹ Proměny architektonického tvarosloví na počátku dvacátých let 20. století jsou podle Benešové zakotveny v kubismu. In: BENEŠOVÁ, Marie: *Česká architektura dvacátých let*. In: *Umění XXI*, 1973, 440-447.

⁴³² BENEŠOVÁ 1973, 445.

členění má i mohutný komín, který se uplatňuje jako geometrická kompozice ve středu stavby. Z režných cihel jsou uspořádány také zídky terasovité zahrady a oplocení.

Půdorys Vondrákovy vily je účelně členěn a rovněž přiznání vnitřních prostorů ve hmotě stavby je blízké předválečné moderně. Kompozice domu, užití symetrie, oblých rizalitu i plastické členění mluví o kubistické zkušenosti architekta. Jaroslav Vondrák projektoval oblé rizality nebo arkýře na svých činžovních domech z let 1912-1923 poměrně často. Co se však proměňovalo, byla míra a hloubka plastičnosti geometrického dekoru – od zcela jemných elementárních tvarů na fasádě domů v dnešní ulici Československé armády z let 1911-1912 až po plasticky pročleněné průčelí s mohutnými tvary bloku mezi dnešními ulicemi Raisova a Českomalínská v Bubenči (1920-1923). K expresivněji komponované architektuře s výraznými štíty a plastickým dekorem, jež je podpořen světelnými efekty, měl tedy Jaroslav Vondrák blízko. Režné cihlové zdivo se díky proměně architekta výrazového rejstříku dostane na fasády nájemních domů až o tři až čtyři roky později.

Výraznou vilu můžeme vnímat také jako manifest úspěšného stavitele, který se na exponovaném místě celé zahradní čtvrti nebojí říci, že jeho stavby jsou výrazné, plastické a hravé.

Skupinu dalších staveb, které vznikly pro Stavební družstvo výtvarných umělců a spisovatelů při ulicích Cukrovarnické, Lomené a Na Ořechovce, navrhl v letech 1923-1924 architekt Pavel Janák pro své přátele a kolegy – malíře Vincence Beneše, malíře Emila Fillu a sochaře Bohumila Kafku. Soubor staveb vznikl v období, kdy se architekt odvrací od tvarosloví národního stylu a hledá nový výraz.⁴³³ Pro realizaci je charakteristické užití červeného režného zdiva v celých plochách průčelí s drobnými plastickými detaily a zároveň prokrajování stavebního objemu, jež vrcholí výraznými střechami.⁴³⁴ Inspirací pro takto ztvárněnou architekturu mohla být Janákova cesta do Holandska, jež podnikl na podzim roku 1923.⁴³⁵

Vila pro sochaře Bohumila Kafku byla postavena podle Janákova návrhu architektem Jaroslavem Vondrákem.⁴³⁶ Patrový dům, jenž stojí na nárožní parcele, tvoří ucelená hmota, zakončená vysokou sedlovou střechou, s plochými průčelími z režného zdiva. Plochy domu člení pouze okna, krytý vstup do domu na pravé straně hlavní fasády a mělký rizalit obrácený do zahrady. K domu je připojeno přízemní křídlo proskleného sochařského ateliéru se střešní

⁴³³ BENEŠOVÁ, Marie: Pavel Janák, Praha 1959, 22-23.

⁴³⁴ ŠVÁCHA, Rostislav: Pavel Janák. In: Domov, 1985, 2, 43-46.

⁴³⁵ KIESLING, Norbert: Pavel Janák, Řevnice 2011, 81.

⁴³⁶ HILMERA 2017, 657-658.

terasou, jež je přístupná z prvního patra stavby. Dispozice vily vychází z typu rodinného domu se vstupní schodišťovou halou, na níž navazuje kuchyně s jídelnou, ložnice a koupelna je umístěna v patře, dům má obytné podkroví.

Režné plochy fasády jsou rozehrány plastickou vazbou cihel v prostoru obou štítů, nad okenní římsou zahradního rizalitu nebo ve hmotě trojice komínů. Nadokenní římsy jsou zvýrazněny vystupujícími na výšku postavenými cihlami, což v podstatě odporuje tektonickým zásadám.

Další stavbou je dvojvila,⁴³⁷ jejíž jedna polovina byla navržena pro rodinu malíře Emila Filly, a druhá pro významného psychologa Františka Krejčího.⁴³⁸ Stavba působí hmotným dojmem, který je podpořen širokou přesahující polovalbovou střechou. Dispozice trojpodlažní vily je u obou částí symetrická s drobnými detaily v suterénu, jež jsou vyvolány svažitém terénem. V přízemí je přes malé zádveří vstup do schodišťové haly a dále do pokojů a kuchyně s pokojem pro služku. V patře se nachází dvě ložnice, šatna a koupelna. V podkroví levé části dvojdomu měl malíř Filla umístěn svůj ateliér s velkým tabulovým oknem ve štítu domu, které je akcentováno po obou stranách nad střechu vybíhajícími rizalitou „falešných“ komínů.

Fasády jsou opět hladké z režného zdiva, jeho skladba, je na rozdíl od vily B. Kafky, plasticky využita jen v detailech – například zvýrazněním nadpraží svisle kladenými cihlami nebo jejich ostupněnou skladbou ve tvaru konzoly nesoucí střechu ve štítech.

Třetí stavbou je dům malíře Vincence Beneše, který je projektován jako jednopatrový na obdélném půdoryse, krytý sedlovou střechou s podkrovím. Ze severní strany k domu přiléhá nízká hmota malířského ateliéru s plochou střechou. Jihozápadní část hmoty domu je však „vykrojena“, fasáda tedy ustupuje do hloubky traktu a do vzniklého prostoru je před domovním vstupem vloženo závětří, jehož hranolový nárožní pilíř podpírá terasu situovanou v prvním patře. Celá fasáda je opět provedena v režném zdivu, možnosti skladby jsou využity na zídce terasy, pásy vystupujících cihel tvoří okenní překlady, nadokenní i kordonové římsy nebo tvoří šambránu atypického kulatého okénku.⁴³⁹

Režné zdivo bylo charakteristické pro tvorbu Jana Kotěry, u něhož byl Janák v počátcích své architektonické kariéry zaměstnán⁴⁴⁰ – v té době však ještě Kotěrovy cihelné stavby nestály.

⁴³⁷ Jako autor projektu je uváděn architekt Pavel Janák, plány jsou podepsány architektem Jaroslavem Vondrákem. In: HILMERA 2017, 660-661.

⁴³⁸ Emil Filla (1882-1953), významný český malíř. Fillova manželka Hana (1890-1958), byla dcerou psychologa Františka Krejčího (1854-1934).

⁴³⁹ HILMERA 2017, 660.

⁴⁴⁰ Pavel Janák praktikoval u Jana Kotěry v letech 1907-1908. In: HNÍDKOVÁ, Vendula: Pavel Janák. Obrys doby, Praha 2009, 240.

Ačkoli se Pavel Janák se zásadami moderní architektury, tak jak je formuloval jejich společný učitel Otto Wagner,⁴⁴¹ rozešel pro jejich přílišné zdůrazňování materiálních, morálních a sociálních hodnot na úkor uměleckého výrazu architektury,⁴⁴² k osobnosti Jana Kotěry měl velmi blízko a jeho činnost hodnotil v následujících letech s velkým obdivem.⁴⁴³ Po vzniku Československa Janák přehodnotil také svůj postoj k umění jakožto odvětví, jež má mít sociální funkci.⁴⁴⁴ Významně se zabýval otázkou kvalitního bydlení pro široké vrstvy obyvatelstva, jejíž odpověď hledal v kritice blokové výstavby nájemních domů a preferenci výstavby zahradních měst.⁴⁴⁵

Pavel Janák mohl svou představu ideálního a také individualizovaného rodinného domu prezentovat skrze příspěvek pojednávající o rodinných domech již zesnulého Jana Kotěry.⁴⁴⁶ V něm zdůrazňoval, že „*je třeba bydlet přirozeně, prakticky a zdravě*“, zároveň na Kotěrových domech oceňoval „*laskavost, příjemnost až hravost*“, jež vychází vstříc „*potřebě soukromí a intimity*“. Dále Janák pokračuje: „*A zase je na tomto domě něco málo detailů, které říkají víc než jen slovo účel*“.⁴⁴⁷ Janákova slova lze ztotožnit s tezemi eseje *Architektura – hmota či duch?*,⁴⁴⁸ ve které se zamýšlí nad posláním architektury. Ta nemůže být pouze funkční – „*užitečná*“, její *hmota* musí být prodchnuta *duchem*. Janák se zde opět vymezuje proti racionalizaci architektury a jejímu důrazu na konstrukci – respektive i racionalizaci musí ovládat duševní činnost: „*Musí přijít duch, aby zvednul cihly a tvárný beton do výše na jejich místa, určil jim polohu a rozložil dle toho jejich seskupení, sílu a mocnost*“.⁴⁴⁹ Formulování těchto zásad mohlo Pavla Janáka vést k *hravému a neúčelnému* prolamování hmot stavby a k práci s vazbou cihel na projektech rodinných domů Bohumila Kafky a Vincence Beneše.

Janákova slova o radosti z bydlení, potřebě intimity a pocitu domova nás opět přivádí ke sloům Raymonda Unwina, propagátora zahradních měst, jehož článek byl otištěn v Kotěrově publikaci. Téma domova a potřeba soukromí bylo po první světové válce důležitým námětem

⁴⁴¹ Studium Pavla Janáka u Otty Wagnera probíhalo mezi říjnem 1906 až dubnem 1907. In: HNÍDKOVÁ 2009, 240.

⁴⁴² JANÁK 1909-1910, 105-109.

⁴⁴³ JANÁK, Pavel: K jubileu Jana Kotěry. In: Styl II (VII), 1921-1922, 87-88.

⁴⁴⁴ Rozvádí např. HNÍDKOVÁ, Vendula: Rondokubismus versus národní styl. In: Umění LVII, 2009, 74-84.

⁴⁴⁵ Více: HNÍDKOVÁ 2009, 23-27.

⁴⁴⁶ JANÁK, Pavel: Učitel bydlení. In: Výtvarná práce, 1924, 169-182.

⁴⁴⁷ Ibidem, 176.

⁴⁴⁸ JANÁK, Pavel: Architektura – hmota či duch? In: Styl V, 1924-1925, 170-174.

⁴⁴⁹ Ibidem 171.

také pro umělce,⁴⁵⁰ jeho reflexe byla jistě „přemýšlivému“ architektovi osobnosti Janáka blízká a odrazila se též na jeho projektu pro Emilla Fillu.⁴⁵¹

Pokud bychom se zaměřili dále na roli režného cihelného zdiva v tvorbě Pavla Janáka, byl by jeho soubor vil na Ořechovce poměrně osamocen – do cihelného dekoru v okrouhlých a obdélných tvarech na omítnutém podkladu Janák oblékl Administrativní budovu firmy Josefa Sochora ve Dvoře Králové (1922-1924),⁴⁵² v režných cihlách projektoval soutěžní návrh krematoria pro Brno (1925), které bylo nakonec realizováno, částečně také v režném zdivu, avšak podle návrhu Arnošta Wiesnera,⁴⁵³ až po roce 1937 byla realizována funkcionalistická přístavba Černínského paláce pro Ministerstvo zahraničních věcí v režném cihelném plášti.⁴⁵⁴

Jaroslav Rössler – tvorba v režném zdivu ve 20. letech 20. století

Na Ořechovce si svou vilu vybudoval také pražský architekt Jaroslav Rössler, který již pracoval s režným materiálem před první světovou válkou. I přestože Rössler v počtu realizací s cihelným materiálem nebo v jejich rozměrnosti, nedosahuje míry Otakara Novotného nebo Josefa Gočára, neomítnuté cihly v tomto období jistě považoval za tvárný materiál, odpovídající jeho naturelu.

Svůj přístup k architektonickému tvoření vyjádřil Rössler v katalogu, který shrnoval jeho dosavadní tvorbu. Architektonické formě přisoudil stejnou důležitost jako konstrukci a účelovosti stavby: „Ve strohém výrazu (...) snažím se o harmonické vyrovnání všech těchto určujících činitelů“, doplnil své krédo.⁴⁵⁵

Mezi uspořádanými pracemi, které zahrnují Rösslerovo dosud nejmonumentálnější dílo – Úrazovou pojišťovnu dělnickou v Holešovicích (1926-1929)⁴⁵⁶ v přísném klasickém tvarosloví nebo gymnázium na Smíchově (1925-1928),⁴⁵⁷ taktéž členěné vysokým řádem, najdeme i zajímavý návrh průmyslové budovy z roku 1923.⁴⁵⁸ Tento projekt komponovaný z kubických

⁴⁵⁰ LAHODA, Vojtěch: Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let. In: Kol. autorů: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 67.

⁴⁵¹ LAHODA, Vojtěch: Emil Filla, Praha 2007, 286-290.

⁴⁵² VALCHÁŘOVÁ, Vladislava, et al.: Industriální topografie: průmyslová architektura a technické stavby. Královéhradecký kraj, Praha 2012, 143-144.

⁴⁵³ SVOBODOVÁ Markéta: Krematorium v procesu sekularizace českých zemí 20. století: ideové, stavební a typologické proměny, Praha 2013, 85-88.

⁴⁵⁴ Datace podle: HNÍDKOVÁ 2009, 258.

⁴⁵⁵ RÖSSLER, Jaroslav: *Jaroslav Rössler. Architekt: Praha, Wien [1929]*, nepag.

⁴⁵⁶ ŠVÁCHA 1995, 196.

⁴⁵⁷ SVOBODA, Jan E., Jindřich NOLL a Ester HAVLOVÁ: Praha 1919-1940: kapitoly o meziválečné architektuře. Praha 2000, 216.

⁴⁵⁸ RÖSSLER 1929, nepag.

forem má nečekaně expresivní průčelí, jež je členěno rozměrnými okny, ostrými pilastry, výraznými římsami a skladbou cihelného ornamentu. Svou plastičností se může rovnat dílům expresivní Amsterdamské školy, jejíž práce začínají být známé také v okruhu architektů časopisu Styl.⁴⁵⁹

Svůj přístup k tvorbě, který lavíruje mezi asketickým výrazem a expresivní plastičností Rössler dobře předvedl na stavbě městských činžovních domů v Rakovníku z let 1925-1926.⁴⁶⁰

Město Rakovník se v průběhu dvacátých let, tak jako mnoho měst v nově vzniklém Československu, potýkalo s bytovou krizí.⁴⁶¹ Pro její zmírnění se městská rada v čele se starostou Rakovníka Čeněkem Vaněčkem snažila iniciovat výstavbu obytných staveb.⁴⁶² Stavba obytných domů však nebyla v této době, pro všeobecnou drahotu a vysokou cenu stavebních materiálů, možná bez přímé finanční podpory z veřejných zdrojů.⁴⁶³ Město Rakovník přispělo k nové výstavbě také zakoupením pozemku „Na Ovčíně“ a projekt na stavbu městských domů zadalo architektovi Rösslerovi.⁴⁶⁴

Třípatrová budova na obdélném půdoryse, krytá valbovou střechou, je řešena jako čtyř-dům se samostatnými vchody v hlavním východním průčelí a s vybíhající čtveřicí rizalitů na straně západní. K zadním traktům budovy jsou připojeny zahrádky, v projektu architekt komponoval také přiléhající dětské hřiště a sad. Samo bydlení je řešeno jako minimální. V každém ze čtyř domů je umístěna čtveřice bytů na jedno patro složených z obývací kuchyně nebo pokoje a kuchyně, předsíně, toalety a francouzského okna s malým balkonem. Společná prádelna a lázeň je pro každý dům situována v suterénu. Přestože je dům řešen co nejúsporněji, architekt nezapomněl na estetický účinek fasády, která je kontrastně řešena střídáním cihelného materiálu a omítky v podobě cihelné podezdívky, dvěma omítnutými patry a pásem rezného zdiva třetího patra, které je zde užito bez jakékoli dekorativní vazby. Rezné zdivo je použito také jako vyzdívka trojúhelných štítků, kterými vrcholí vstupní osy jednotlivých částí domu. Co však na sebe strhává větší pozornost je mohutná římsa, jež obíhá kolem celé budovy. Na východní fasádě je zalamována ve středu každé ze čtyř hmot, vertikálně rámuje středové balkony, tvoří překlad hlavního vstupu a opět vertikálně stoupá a zalamuje se pod okny třetího

⁴⁵⁹ Například: Soudobá holandská architektura. Zprávy. In: Styl 1922-1923, VIII, 112.

⁴⁶⁰ KOHOUT / Švácha 2014, 107; Plány datovány r. 1925 a uloženy v archivu stavebního úřadu Městského úřadu Rakovník.

⁴⁶¹ SOKA Rakovník, fond Archiv města Rakovník, Kronika města 1836-1962, inv. č. 546, k.č. 531.

⁴⁶² NOSÁLOVÁ, Jana. Rakovnický starosta Čeněk Vaněček a jeho působení ve městě v letech 1923–1938. In: Rakovnický historický sborník VI/2005. Rakovník: Státní okresní archiv Rakovník, 2005, 89.

⁴⁶³ POTŮČEK, Jakub: Československá státní bytová politika. In: KOHOUT, Michal – TICHÝ, David: Jak jsme chtěli bydlet: bytová politika Československa 1918-1938, 16-23.

⁴⁶⁴ SOKA RAKOVNÍK, f. města Rakovník, Kronika města 1836-1962, 353.

patra – tento pohyb římsy se opakuje na každé domovní jednotce a hmotu domu rytmizuje, ale zároveň propojuje. Pohyb římsy pokračuje ve stejné výši kolem domu také na zadní fasádu, kde není v takové míře rytmizován. Geometrické členění fasády je podpořeno téměř čtvercovými okny, jež jsou vloženy do jednoduché šambrány.

Dům, který byl podnícen snahou o vyřešení bytové krize a podpořen městským kapitálem, obdržel, i přes užití prostých materiálů, poměrně monumentální vzhled, který není na malém městě zcela obvyklý. Jaroslav Rössler nebyl první pražský architekt, který do Rakovníka přinesl moderní architekturu. Připomenout můžeme režné stavby Otakara Novotného. Avšak přísný vzhled dán, mimo jiné i symetrickou kompozicí fasády, a jistá nekontextuální velkolepost přinesla domu přezdívku „parlament“.⁴⁶⁵

S obdobným motivem římsy, jež přetíná hmotu domu, plasticky přesahuje průčelí a zalamuje se ve vertikálním směru, pracuje Rössler také na stavbě hospodářské záložny v nedalekém Křivoklátě, kterou v podhradí zřídila jako svou filiálku v letech 1925-1926 Rakovnická spořitelna.⁴⁶⁶ Stavba opět kombinuje plochy režného zdiva s omítanými. Propojení architekta s tímto projektem můžeme hledat ve vzájemných vazbách starosty Rakovníka Čenka Vaněčka, taktéž ředitele rakovnické spořitelny, a působení Rösslera v Rakovníku.

Rösslerovy stavby můžeme dát do souvislosti s expresivně-konstruktivní tendencí, kterou v české architektuře zastupuje zejména Jiří Kroha, v jehož architektuře hrály pravoúhlé konstrukční prvky výraznou vizuální roli.⁴⁶⁷ Například na stavbě Zemské průmyslové školy v Mladé Boleslavi dělí bohaté objemy do pravoúhlých tvarů, využívá spletité meandry říms a lizén. Krohovy stavby jsou podle Rostislava Šváchy blízké dílům holandských architektů ze Skupiny De Stijl nebo projektům Ericha Mendelsohna.⁴⁶⁸

Vrátíme-li se k Rösslerově vile v pražské zahradní čtvrti Ořechovka, již si vystavěl v roce 1926,⁴⁶⁹ vzpomeneme si na architektova slova o vyvážení formy, konstrukce a účelu za pomoci strohého výrazu. Hlavní obdélné patrové těleso stavby je kryto sedlovou střechou a do stran rozšířeno pomocí rizalitů – na západ směrem do ulice schodišťovou věží, na jih přes celou šíři

⁴⁶⁵ Není jasné, kdy tento přídomek vznikl. Dům je takto označen v kronice města, která je zpětně psána do roku 1967. In: SOKA, Rakovník.

⁴⁶⁶ SOKA, Rakovník, Křivoklát: Kronika obce do 1957, Pamětní kniha obce křivoklátské, 1924-1958; KOHOUT / ŠVÁCHA: Česká republika, Moderní architektura, Zlatý řez, 83.

⁴⁶⁷ ŠVÁCHA, Rostislav: Jiří Kroha a Mladá Boleslav, 1922-1927. In: MACHARÁČKOVÁ, Marcela (ed.): Jiří Kroha (1893-1974), Brno 2007, 80-132.

⁴⁶⁸ ŠVÁCHA, Rostislav: Expresionismus v české architektuře. In: POMAŽLOVÁ, Alena: Expresionismus a české umění 1905-1927, Praha 1994, 209.

⁴⁶⁹ HILMERA, Jiří: čp. 552/XVIII. In: Umělecké památky Prahy: Velká Praha. sv. A-L, Praha 2012, 664.

fasády rizalitem, jež nese terasu v prvním patře. Vstup do domu je taktéž umístěn do přízemního rizalitu, který přisedá k pravé části hlavní západní fasády hned vedle schodišťového rizalitu. Dům je tedy tvořen jednoduchými kubusy, které jsou dále členěny pomocí oken a říms. Výtvarně nejvýraznější římsa protíná dům mezi prvním patrem a podkrovím – a zároveň odděluje omítnuté části domu od vrchních, které jsou pojaty v červeném režném zdivu. Cihlami je pokryt také schodišťový rizalit – mimo obdélnou lezény uprostřed – a celý vstupní parter domu, ke kterému vede cesta rámovaná cihlovými pilíři s průběžnou římsou, jež vytváří její stínění. Na výšku položené cihly vytváří na stavbě nadokenní římsu rizalitu a na bok položené zdivo dvakrát odstupněnou korunní římsu, dekorativně pojatá je skladba cihel v severním a jižním štítu, jež vytváří kompozici několika trojúhelníků vložených mezi dvěma pásy, respektive jedním pásem na jižní straně, na výšku postavených cihel. V cihlách jsou také navrženy výrazné komíny, jež splývají se štítem a na vile vytváří motiv připomínající holandské stavby. Vila náleží k Rosslerovým plošněji komponovaným stavbám ze dvacátých let, ačkoli motiv výrazné římsy, která obíhá kolem hmoty budovy, se vyskytuje i zde.

Pražské a rakovnické cihlové stavby z první poloviny dvacátých let je možné konfrontovat s díly brněnského architekta Jindřicha Kumpošta, ke kterému nás přivádí nejen použití režného zdiva již v raných dvacátých letech, ale také podobnost v řešených stavebních typech.⁴⁷⁰

Velmi osobitě reaguje Kumpošt na bytovou krizi. Jako jeden z prvních se ujímá role architekta, který řeší sociální problémy a nabízí řešení v podobě domu s minimálními byty. V Brně projektuje mezi lety 1922-1923 obecní dům s nájemními byty a městskou noclehárnu z let 1923-1924 v „celorežných formách“.⁴⁷¹

Trojpodlažní stavba s kamenným soklem a sedlovou střechou má fasády rytmicky dělené rastrem velkých, takřka čtvercových oken. Vstup je v této realizaci umístěn ve středu stavby a je proveden, stejně jako korunní římsa a balkonové rizality na štítech z umělého kamene. Plocha stavby je pokryta prostým režným zdivem, bez jakékoli změny skladby. Jako Kumpoštovo východisko pro výběr materiálu jsou popisovány spíše ekonomické důvody vzniku staveb, než výtvarný záměr.⁴⁷² Jeho půdorysná skladba vychází z tzv. vnitřní pavlače – chodby, která prochází středem domu a je myšlena jako společná předsíň, do níž ústí jednopokojové bytové

⁴⁷⁰ Architekt Jindřich Kumpošt (1891-1968) studoval architekturu na vídeňské Akademii u Leopolda Bauera. Během studia byl zaměstnán v ateliérech L. Bauera a H. Gessnera. Více: KUDĚLKA Zdeněk: Brněnská architektura 1919-1928, Brno 1970; PELČÁK, Petr / WAHLA, Ivan: Jindřich Kumpošt, Brno 2006.

⁴⁷¹ POTŮČEK. In: PELČÁK / WAHLA 2006, 19

⁴⁷² KUMPOŠT 1970, 31-32.

jednotky. Tento ojedinělý počín spojuje Zdeněk Kudělka s vlivem obdobně navržených obytných celků, budovaných levicově orientovanou vídeňskou radnicí.⁴⁷³

V letech 1923-1924 uskutečnilo město Brno další Kumpoštův projekt – městskou noclehárnu, která měla poskytnout alespoň krátkodobé zázemí nejchudším obyvatelům města.⁴⁷⁴ Funkčně byla budova důsledně rozdělena dvěma samostatnými vstupy na sekci pro muže a ženy a poskytovala hromadné noclehárny. Z hlediska formy byla fasáda provedena ve zcela hladké cihlové ploše vymezena omítnutým pásem přízemí, který rámuje dvojici vstupů, a výraznou korunní římsou.

Příspěvkem k obdobné sociální funkci se v letech 1928-1930 stane režná stavba státní vystěhovalecké stanice projektovaná architektem Otakarem Novotným.

Ve stejném roce, kdy byla dostavěna brněnská noclehárna, dokončil architekt Jindřich Kumpošt stavbu vlastní vily s ateliérem, kterou navrhl již v roce 1922. Svými formálními prvky odkazuje na holandskou architekturu a je zcela z režného materiálu.⁴⁷⁵ Jestliže měla volba cihelného režného zdiva v případě noclehárny a městského domu ekonomické důvody, v případě vily sehrály roli jeho estetické kvality.⁴⁷⁶ Kumpoštova vila je dávana do souvislosti s holandskou architekturou tzv. Amsterdamské školy. Potůček upozorňuje, že Kumpoštova vila obsahuje řadu detailů jako je použití balustrády na zábradlí terasy nebo doplnění zahradního průčelí kanelovaným cihelným pilířem, na němž je usazena socha hráče na niněru, jež vychází z volnosti a fantazie, která je v principu charakteristická pro práce amsterdamských architektů seskupených kolem revue Wendingen, avšak svou kompozicí, jež je tvořena za pomoci jednoduchých pravidelných elementárních tvarů, které například expresivní architektuře Michela de Klerka⁴⁷⁷ zcela neodpovídají, ztělesňuje spíše zásady moderní úsporné architektury, které odráží také význam funkce městského stavitele, kterou Kumpošt mezi lety 1922-1925 v Brně zastával.⁴⁷⁸ Vilu Jindřicha Kumpošta by však bylo možné dát do souvislosti s tvorbou

⁴⁷³ KUDĚLKA 1970, 33.

⁴⁷⁴ KUDĚLKA 1970, 33.

⁴⁷⁵ V pražském prostředí navrhuje vily celé komponované z režného zdiva Pavel Janák, v letech 1928-1931 Otakar Novotný, Jiří Kodl, později Alois Mezera nebo Karel Štipl.

⁴⁷⁶ POTŮČEK, Jakub: Mezi monumentalitou a utilitarismem. In: PELČÁK / WAHLA 2006, 20.

⁴⁷⁷ Michel De Klerk (1884-1923) architekt, jeden ze zakládajících členů tzv. Amsterdamské školy, autor bytového komplexu Eigen Haard (1917-1921) v Amsterdamu, který je charakteristický fantazijním užitím organických prvků. In: CASCIATO 2003.

⁴⁷⁸ POTŮČEK 2006, 20.

holandského architekta W. M. Dudoka, jehož díla pracují spíše s pravoúhlými kompozicemi hladkých hmot, které doplňuje převýšeným motivem hranolu nebo členitého sloupu.⁴⁷⁹

Jaroslav Vondrák – stavitel činžovních domů v režném zdivu

Režné zdivo našlo uplatnění také na fasádách nájemních domů, které byly projektovány pražskými architekty. Nejvýrazněji se k tomuto materiálu přiklonil v několika realizacích v pražské Bubenči a Dejvicích architekt a stavitel Jaroslav Vondrák (1881-1937).

Rozvoj oblasti Bubenče a Dejvic, tedy původně dvou samostatných měst, které byly připojeny k Velké Praze v roce 1922, byl dán regulačním plánem, jehož urbanistický koncept, schválený v roce 1924, vypracoval architekt Antonín Engel, jenž navrhl obrys nového monumentálního náměstí s paprskovitě vybíhajícími osami, jež jsou lemovány velkorysou blokovou zástavbou veřejných a obytných budov.⁴⁸⁰ Engel v projektu navázal na starší regulaci Bubenče a komunikační osnovu náměstí odvodil z existujícího pravoúhlého křížení cest do Podbaby a Vokovic, prořezáno diagonálou od Dejvic: jejich prodloužením a symetrickým doplněním vznikl průsečík osmi os řešených kruhovým objezdem.⁴⁸¹

Jaroslav Vondrák měl svou architektonickou kancelář nejprve v Bubenči a od roku 1924, kdy projektoval vlastní rodinný dům, na pražské Ořechovce, není tedy divu, že většina jeho realizací z dvacátých let je spojena s touto oblastí.

Mezi lety 1926-1929 Vondrák navazuje na své střešovické realizace a v režném zdivu projektuje také nájemní domy, které jsou zasazeny do blokové zástavby v nárožních parcelách dnešních bubenečských ulic Verdunská, Charlese de Gaulla (čp. 629 a čp. 707), Terronská a Rooseveltova (čp. 764) a v Zelené ulici v Dejvicích kolmou na dřívější osu Podbabské ulice – dnes Jugoslávských partyzánů (čp. 1087).

Domy mají běžnou trojtraktovou nebo dvojtraktovou dispozici, to zajímavé se však děje na jejich průčelích. Nárožní dům čp. 629 (1926-1927)⁴⁸² ze dvou prolínajících se křídel má fasády členěny pomocí cihel vyčnívajících pouze svou kratší stranou (vazákem) a postavených kolmo, mezi nimiž je velmi výrazné spárování a navíc v horizontálách ponechán pás omítky. Fasáda má tedy po celé své délce „pruhy“ vytvořené z režného materiálu v kombinaci s omítanými

⁴⁷⁹ Například realizace rodinného domu Sevensteyn u Haagu (1920-1921), lázně čtvrti Boschdriift v Hilversum (1920-1921). Například: <https://dudok.org/1921/10/21/villa-sevensteyn-den-haag-1920-1921/>; https://nl.wikipedia.org/wiki/Volksbadhuis_Hilversum#/media/Bestand:407337_Volksbadhuis.jpg, vyhledáno dne 25. 7. 2021.

⁴⁸⁰ SEDLÁKOVÁ, Radomíra / KRAJČI, Petr: Antonín Engel (1879-1958), Praha 1999.

⁴⁸¹ VLČEK, Pavel a kol: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. A-L, Praha 2012, 233.

⁴⁸² VLČEK 2012, 197.

plochami, jež jsou doplněny plochými trojúhelnými štíty ze skladby cihel nad trojicí balkonů východní fasády.

Nelze si nepovšimnout, že tento výrazný motiv, avšak na zcela odlišných formách, použil dánský architekt Kay Fisker pro národní pavilon na Světové výstavě dekorativního umění v Paříži (1925).⁴⁸³ Zajímavé jsou i další souvislosti, které architekta Jaroslava Vondráka s tímto dánským tvůrcem pojí. Kay Fisker v dánské Kodani navrhoval bloky nájemních domů s hladkými velmi utilitárně členěnými fasádami, jež pracují pro tuto oblast s tradičním rezným materiálem. Specifický je fakt, že tyto obytné čtvrti byly projektovány Kodaňskými stavebními společnostmi, jež spolupracovaly s předními dánskými architekty.⁴⁸⁴ Je možné, že tyto informace mohly Jaroslava Vondráka jako zkušeného stavebního podnikatele zaujmout a dánskými blokovými stavbami se v projektech činžovních domů inspirovat.

Následující Vondrákovy realizace – čp. 764 (1927-1928)⁴⁸⁵ a čp. 1087 (1928-1929)⁴⁸⁶ jsou opět nárožní domy, omítané části průčelí jsou v těchto případech v menšině a reznému materiálu jsou uvolněny rozměrné plochy, jež jsou v případě domu čp. 764 v Terronské ozvláštněny geometrickým ornamentem z nakoso kladených cihel. Strohý charakter budov je navíc zdůrazněn motivy, jež mají v prostředí české avantgardy až konstruktivní „tovární charakter“ – jako jsou rozměrné prosklené plochy zimních zahrad zvýrazněné kontrastními světle omítnutými okenními překlady.

Zajímavý je také samotný charakter rezného zdiva těchto realizací – cihly působí velmi rustikálně, jsou nerovnoměrné s drsným povrchem, což není, v produkci, kterou jsme v této práci nastínily, vůbec běžné.

Bubenečské a Dejvické nájemní domy z konce dvacátých let patří k posledním realizacím Jaroslava Vondráka – realizace z třicátých let nejsou známy a proto nemůžeme určit, jakým směrem a zda vůbec se tvorba tohoto pražského architekta vydala.

Josef Gočár – tvorba v rezném zdivu dvacátých let 20. století

K materiálu rezného zdiva, s kterým měl možnost pracovat na několika předválečných návrzích a realizacích, se architekt Josef Gočár vrátil s velkou pompou. Tvůrce, který po skončení první světové války a vzniku Československa rozvíjel kubistický styl v jeho obloučkové variantě – například v realizaci banky Československých legií z let 1921-1923, se od roku 1923 věnuje

⁴⁸³ Fotografie pavilonu byly reprodukovány v revui Styl. In: DVOŘÁK, Vilém: Architektura a mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového umění v Paříži 1925. In: Styl XI, 1925-1926, 87 a 89.

⁴⁸⁴ CHOCHOLA, Karel: Dánské stavební společnosti a jejich působnost. In: Stavba III, 1924-1925, 49-58.

⁴⁸⁵ VLČEK 2012, 203.

⁴⁸⁶ VLČEK 2012, 295.

projektování staveb, jejichž hmoty budou komponovány z neomítaného zdiva, rytmizované pilastry a rámované železobetonovými překlady – Dům zemědělské osvěty v Praze, soubor školních budov v Hradci Králové a Sbor církve československé husitské tamtéž, k těmto realizacím formálně náleží také Gočárův nerealizovaný projekt na Státní zvelebovací ústav v Hradci Králové (1924)⁴⁸⁷ nebo soutěžní návrh paláce Úrazové pojišťovny v Praze (1925).⁴⁸⁸ V rámci výrazového rejstříku dochází v Gočárově tvorbě ke zjednodušování tvarů a postupnému přijímání bílé formy funkcionalistické architektury, v závěrečných dvacátých letech Gočár ve svých realizacích texturu cihelného materiálu opouští.⁴⁸⁹

Tvorba Josefa Gočára druhé poloviny dvacátých let je mluvčím avantgardy Karlem Teigem popisována jako „postupné připojení se k novému architektonickému hnutí“,⁴⁹⁰ neboť na architekturu vnímá „nabývání převahy konstruktivních a účelových koncepcí nad dekorativní formou“.⁴⁹¹ Podle Zdeňka Wirtha se Gočárovo dílo tohoto období „zosobňuje ve výrazu i zjednodušuje v celkové formě“.⁴⁹² Také v další uměleckohistorické literatuře je akcentován „přechod v Gočárově myšlení“, jakýsi „mezník“ na cestě k poválečné avantgardě.⁴⁹³ S touto vývojovou koncepcí ve svých esejích věnovaných hradeckým stavbám polemizuje zejména historik umění Ladislav Zikmund-Lender, který Gočárovo zjednodušování architektonických kompozic přisuzuje hledání účelného tvaru, který bude vyhovovat požadovaným funkcím.⁴⁹⁴ Gočárovo zaměření se na rezný materiál je v literatuře odůvodněno zejména reflexí holandského modernismu, především díla architekta W. M. Dudoka (1884-1974). Karel Teige upozorňuje také na „vliv J. J. P. Ouda a behrensovské monumentality“.⁴⁹⁵

Roku 1924, kdy se stal Josef Gočár profesorem Akademie výtvarných umění, po zemřelém Janu Kotěrovi, navázal na jeho tradici zahraničních cest a uspořádal se svými studenty exkurzi do Holandska. Vzpomínky žáků – Adolfa Benše, Františka M. Černého, Pavla Smetany – nebo jejich cestovní skici, prozrazují konkrétní cíle jejich cesty i architektonické preference.⁴⁹⁶ Stavby v rezném zdivu, které architekti měli možnost vidět, v Amsterdamu „okouzující“ dílo

⁴⁸⁷ Reprodukováno. In: Styl X, 1924-1925, 69.

⁴⁸⁸ LUKEŠ / PANOCH 2010, 154. Návrh publikován: Návrh publikován v časopise Styl 1926-1927, XII, 129.

⁴⁸⁹ K tvorbě Josefa Gočára výběrově: WIRT, Zdeněk: Josef Gočár. Praha: Hradec Králové, 1930; BENEŠOVÁ, Marie: Josef Gočár. Praha 1958; LUKEŠ, Zdeněk / PANOCH, Pavel: Josef Gočár. Praha 2010; ZIKMUND-LENDER, Ladislav: Struktura města v zeleni. Moderní architektura v Hradci Králově. Hradec Králové, 2017.

⁴⁹⁰ TEIGE 1930, 31.

⁴⁹¹ TEIGE 1930, 31.

⁴⁹² WIRTH, Zdeněk: Josef Gočár. Posmrtná výstava, Praha 1947.

⁴⁹³ BENEŠOVÁ 1959, 16.

⁴⁹⁴ ZIKMUND-LENDER 2017.

⁴⁹⁵ TEIGE 1930, 31.

⁴⁹⁶ Styl X, 1924-1925, 124-125.

Michela De Klerka a v Hilversum stavby W. M. Dudoka „malých rozměrů, úžasně působící, doslova strhující a uchvacující svoji architekturou“,⁴⁹⁷ zaujali nejmladší generaci a promítli se také do jejích návrhů.⁴⁹⁸

Cesty do Holandska pravděpodobně podnítily také prezentaci holandské stavební kultury v časopise Styl. Ve stejném roce byl zveřejněn příspěvek architekta a historika Aloise Kubíčka, jenž se zabýval architektem Willemem Marinusem Dudokem.⁴⁹⁹ Článek doprovázený několika fotografiemi soudobé Dudokovy tvorby přinesl úryvek architektového tezí: „Architektura je pro mne právě tak jako hudba uměním proporcí. Zříkám se úplně tradičního výrazu monumentality a pokouším se vnést život do mého díla účinem hmoty a jejím pohybem a rytmem. Detail je podřízen celku, má sám o sobě podřízený význam. (...) Hledám bohaté členění hmot, mohutné seskupení, zkrátka plastický dojem a snažím se docílit s nejjednoduššími prostředky nejpůsobivějšího výrazu“.⁵⁰⁰

Dudokova tvorba je spojena s holandským městem Hilversum. Obdobně jako Gočár pro Hradec Králové, projektoval Dudok budovy souběžně v rámci celého městského celku a zasazoval je do pásů zeleně. Konkrétním příkladem pro srovnání tvorby těchto architektů, může být Dudokova škola Dr. Barvincka v Hilversum (1922-22), ta se vyznačuje asymetrickou kompozicí vertikálních a horizontálních objemů z neomítaného zdiva, které jsou členěny velkými plochami oken. Hmota budovy v detailu nese dekor ze skládaných cihel, který v českém prostředí připomene spíše předválečnou tvorbu Jana Kotěry. Gočár ve své tvorbě používá ve formě překladů, pilastrů a výrazných říms klasický jazyk, který působí kontrastem vertikálních a horizontálních hmot a kontrastem použitých materiálů, jakýkoli ornament zcela absentuje.⁵⁰¹

První pražskou Gočárovou realizací v režném materiálu se stala administrativní budova, pro niž se ujal název Dům zemědělské osvěty (1924-1926). Tato stavba byla iniciována ministerským radou Ministerstva zemědělství Edvardem Reichem (1885-1934) a měla sloužit jako informační a společenské centrum aktivit spojených s oborem zemědělství.⁵⁰² Plán na vybudování stavby dostával reálnou podobu počátkem roku 1923, na konce roku 1924 předkládá Edvard Reich na

⁴⁹⁷ BENEŠOVÁ, Marie: Vzpomínky žáků. F. M. Černý. Výstava díla Josefa Gočára. In: Architektura ČSSR XXX, 1971, 280-284.

⁴⁹⁸ Návrhy A. Benše, F. Fialy, V. Wallenfelse. In: Styl X, 1924-1925, 114-116.

⁴⁹⁹ KUBÍČEK, Alois: W. M. Dudok. In: Styl IX, 1923-1924, 99-104.

⁵⁰⁰ KUBÍČEK 1923-1924, 103.

⁵⁰¹ VAN BERGEIJK, Hermann: W. M. Dudok, Rotterdam 2001,

⁵⁰² LUKEŠ / PANOCH 2010,

ustavujícím valném shromáždění České akademie zemědělské stavební program – v domě má být umístěna ústřední zemědělská knihovna s čítárnou, zemědělské museum, státní agrární archiv, filmový archiv a diapositivová centrála, vydavatelství odborné a vědecké literatury v oboru zemědělství, přednáškové a konferenční sály, dále by zde sídlily různé zemědělské organizace a spolky. Stavba měla zajistit také ubytování alespoň 40-50 účastníků kurzů a exkurzí do Prahy, také „informační zemědělská kancelář pro pěstění vědeckých a odborných styků s cizinou“, která by stála „ve službách propagace zemědělského pokroku, nejen vědeckého, ale i ve službách potřeb zemědělské praxe“.⁵⁰³ Z popisu velmi komplexního a komplikovaného stavebního programu lze vyčíst, o jak zásadní počín se jednalo nejen z hlediska stavebního, ale také odborného – měla být ustanovena instituce, která bude zaštitovat mnoho různých aktivit zemědělského oboru.

Z dostupných materiálů není zcela jasné, za jakých okolností došlo k oslovení Josefa Gočára, tehdy čerstvě jmenovaného profesora Akademie výtvarných umění, pro účely projektu. Nicméně v polovině roku 1924 je v revui *Styl* publikována perspektivní skica hlavního průčelí, které hmotově odpovídá konečné realizaci.⁵⁰⁴

Pro výstavbu byl vybrán pozemek bývalých Seidlových polí na Královských Vinohradech, které byly postupně rozparcelovány a zastavovány.⁵⁰⁵ Architekt se při zadání projektu snažil využít specifik pozemku a rozvržením hmoty domu urbanisticky dokončil průsečík tří ulic.⁵⁰⁶ Budova má tvar rozevírajícího se U – do jehož bočních křídel v ulici Slezská a Římská jsou symetricky vloženy převýšené schodišťové rizality, které rámuji hlavní fasádu do ulice Blanické. Členění fasád stavby zcela odpovídá její konstrukci. Hlavní průčelí je tvořeno vysokými polopilíři mezi rozměrnými okny, které jsou protnuty římsou nad okny přízemního přednáškového sálu. Rovina průčelí a obou rizalitu svírá mírný úhel, což působí mírně expresivně. Fasády bočních – kancelářských křídel jsou děleny rastrem obdélných lizénových rámců. Hlavní vstupy jsou situovány v rizalitech, vložených mezi schodišťové věže a hmotu hlavní fasády. Rámy vstupů, stejně jako přízemní parter bočních křídel, výrazné rámování oken schodišťových věží a také atiková a korunní římsa stavby jsou provedeny z umělého kamene.

⁵⁰³ REICH, Edvard / VLÁČIL, Bohuš: První ročenka ČAZ za období 1925-1927, 1928, 11-26. Citováno dle: KVÍTEK, Martin: Dům zemědělské osvěty: sborník příspěvků k 80. výročí otevření Domu zemědělské osvěty, Praha 2006, 36-37.

⁵⁰⁴ *Styl* X, 1924-1925, 61.

⁵⁰⁵ PLATOVSÁ, Marie: čp. 100/XII. In: Kol. autorů: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. M/Ž 2., 919.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

Budovu doplňují reliéfy Otto Gutfreunda umístěné nad vchody, navrhovány byly také plastiky koní, které měly završovat schodišťové rizality.

Budova je obložena „rakovnickými červenými plotnami šamotovými“⁵⁰⁷ tedy obkladem, díky čemuž se docíluje velmi hladkého působení a charakteristického precizního detailu. Tento materiál rovněž neumožňuje vytvářet plastické prvky na fasádě, které svou hmotou dovolují cihly.

Přestože je fasáda komponována pomocí pravoúhlé sítě a mluvčí architektonické revue Stavba zaujala „rezervovanost, úměrnost, diskrétnost“ domu,⁵⁰⁸ nalezneme na stavbě také prvky, které Rostislav Švácha charakterizuje jako „oživující expresivitu kubistického původu“.⁵⁰⁹ Poukázat v tomto smyslu můžeme právě na mírné natočení věží, ale zejména na vysoká okna schodišťových rizalitů, jejichž plocha je ve středu vertikálně protnuta vystupujícím profilem, ke kterému se okenní tabule vychylují. Obdobné motivy – tedy oken, které mají zvýrazněnou středovou část a vnitřní plochy se k této ose v ostrých úhlech natačí – se často objevují na soudobé holandské architektuře. Taktéž můžeme na díle najít principy, které jsou typické pro tvorbu Jana Kotěry například zvýraznění konstrukce pomocí lizénových rámců, avšak jistá monumentálnost a podtržení horizontálních momentů patří do výrazového rejstříku Josefa Gočára.

Od roku 1923 pracuje Josef Gočár na souboru školních staveb pro Hradec Králové, jimiž Gočár, slovy Zdeňka Wirtha, „dopověděl, co Kotěra naznačil“ (...) a město „naplnil tradiční barevností cihelného materiálu“.⁵¹⁰ Na soboru Gočárových škol lze sledovat, nejen proměnu forem směrem k „puristicko-funkcionalistické architektuře“,⁵¹¹ ale také proměnu v práci s materiálem.

Historik Zdeněk Wirth připomněl historické dědictví Hradce Králové – pravděpodobně cihlovou gotickou katedrálu svatého Ducha na hlavním Velkém náměstí – ale myslet mohl také na rozměrnou stavbu hradeckého pivovaru z režných cihel stojící nedaleko jedné z prvních Gočárových realizací v Hradci Králové – schodiště (1909-1910), jež vede ke kostelu Nanebevzetí Panny Marie a v neposlední řadě na Městské muzeum (1909-1913) projektované Janem Kotěrou.⁵¹²

⁵⁰⁷ K pracím Josefa Gočára. In: Styl XII, 1926-1927, 154.

⁵⁰⁸ J. E.[KOULA, Jan, Evangelista]: Pražská revue. In: Stavba VI, 1927-1928, 144-145.

⁵⁰⁹ ŠVÁCHA 1995, 210.

⁵¹⁰ WIRTH, Zdeněk: Dva šedesátníci. In: Volné směry XXXV, 1938-40, 210.

⁵¹¹ ŠVÁCHA. In: LAHODA / NEŠLEHOVÁ 1998, IV/2, 21-22.

⁵¹² Josef Gočár byl v tomto období Kotěrovým asistentem.

Ze souboru škol byla první realizována budova Státní odborné školy koželužské s obytným domem ředitele na nábřeží řeky Orlice (1923-1924). Na prosazení její výstavby měli zásluhu představitelé koželužských organizací, mezi nimi Josef Binko, zakladatel hradecké pobočky koželužské firmy Boskin a Gočárův švagr, a starosta města František Ulrich.⁵¹³ V průběhu stavby Anglobanky v Hradci Králové byl Josef Gočár vyzván, aby se zúčastnil soutěže na projekt Státní odborné školy koželužské. Z užší soutěže konané v únoru a březnu 1923 vyšel Josef Gočár až po naléhání starosty Ulricha, neboť byl pro porotu Gočárův projekt příliš moderní.⁵¹⁴

Josef Gočár navrhl areál složený ze dvou třípodlažních křídel na půdoryse ve tvaru L, obdélné haly dílen a k ní přilehající obdélné kotelny a samostatně stojící vily na obdélném půdoryse.⁵¹⁵ Fasády koželužské školy jsou z trojice školních budov nejplastičtější utvářené, jejich výraz je založen na užití klasického tvarosloví ve formě nápadného článkování pomocí lizén, na kontrastu režných červených cihel a bíle omítaných bohatě členěných říms. Kompozice fasád se na jednotlivých částech stavby proměňuje. Mohutná schodišťová věž v nároží, je na rozdíl od třípatrových křídel, členěna pouze mělkými lizénami, které gradují stylizovanou atikou. Funkce schodiště je na fasádě prozrazeno úzkými odstupněnými okny s výraznými betonovými překlady. Ve hmotě stavby je také zdůrazněn vstup – jednak výrazným vstupním rizalitem s plochou střechou, ale především kontrastním členěním fasády vestibulu pomocí bíle omítnutých článků. Historička architektury Marie Benešová upozorňuje, že jde o tektonicky zdůvodnitelné prvky,⁵¹⁶ avšak velmi naddimenzované. To je patrné především na fasádě dílen směrem do hlavní ulice, jež vrcholí hmotnou členěnou římsou. Fasáda směrem k nábřeží je odlišně komponovaná nadokenními římsami, které propojením s římsami parapetními vytváří na průčelí dvojici ráků. Jak je patrné z popisu stavby, režné zdivo zde není hlavní výtvarný element – je užito jako plášť členěný horizontálními prvky – pozornost na sebe strhávají bíle omítnuté architektonické články. I přesto je zde umožněno režnému materiálu pokrýt rozměrné hladké plochy a v podobě hmotných pilířů schodišťové haly se cihla dostává také do interiéru. V dobové literatuře vyzdvihoval Zdeněk Wirth „vynikající monumentální prostou hmotu“

⁵¹³ LUKEŠ / PANOCH 2010, 126.

⁵¹⁴ Ibidem. Návrh z roku 1922 uveřejněn v roce 1923 v časopise Styl. In: Styl IX, 1923-1924, 11.

⁵¹⁵ Plánová dokumentace reprodukována: HÝBLOVÁ, Zuzana: Koželužská škola a vila ředitele.

Královehradecký architektonický manuál. In: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/11-kozeluzska-skola-a-vila-reditele>, vyhledáno dne 4. 7. 2021.

⁵¹⁶ BENEŠOVÁ 1958, 24.

koželužské školy,⁵¹⁷ pro zástupce časopisu *Stavba* představovala realizace „esteticky chápaný konstruktivní romantismus“.⁵¹⁸

Školy na pravém břehu Labe v městské čtvrti Zálabí v Hradci Králové vznikly z podnětu města a potřeby nových účelných školních areálů. Nejprve bylo vybudováno Reálné gymnázium s obytnou vilou ředitele (1925-1927), v následujícím roce Gočár vypracoval projekt obecných a měšťanských škol (1926-1928), obě realizace vzešly z vítězných užších soutěží.⁵¹⁹ Školní areál tvoří společný urbanistický celek.

Komplex budov se skládá z vlastní dvoukřídlé budovy gymnázia, vily ředitele a tělocvičny, která je obrácena „prolomenou otevřenou stěnou k jihovýchodu“.⁵²⁰ Budova gymnázia se rozvíjí symetricky od zdůrazněného vstupního průčelí, které je konkvávně otevřeno do prostoru. Vstupní část je rozšířena dvěma symetricky vloženými přízemními kubusy bytů pro školníky. Z nárožní třípatrové hmoty s nepřehlédnutelnou atikovou římsou vybíhají dvě třípatrová křídla s nárožními rizality. Na severní křídlo je navázána tělocvična s půlválcovou střechou.

Na fasádách Gočár opět pracoval s kontrastem režného zdiva a cementové omítky, v níž jsou provedeny dvě třetiny hlavního rozevírajícího se průčelí, veškeré římsy a sokly. Průčelí jsou rytmizována okny různých rozměrů, která se odvíjejí od funkce a potřebné míry intenzity přirozeného světla podle jednotlivých místností. Dvorní fasády rovněž užívají podélné rámování sdružených oken, jaké najdeme na fasádě koželužské školy. Obecně lze říci, že fasády gymnázia vychází z horizontálního členění. Ve srovnání s koželužskou školou jsou méně rytmická a dávají více vyznít plochám režného zdiva. To je patrné hlavně na objemech školní tělocvičny, jejíž hmota je tvořena železobetonovou konstrukcí,⁵²¹ jež se propisuje navenek stavby, avšak ostatní plochy jsou hladké. Ladislav Zikmund-Lender připodobňuje stavbu tělocvičny díky jejímu ryze účelnému a industriálnímu charakteru k továrnímu projektu pro berlínskou firmu AEG od Petera Behrense.⁵²² Také vila ředitele má zcela plochá průčelí, dělena pouze úzkými okny a stříškou vstupu, tedy jakékoli výrazné horizontální římsy absentují.

⁵¹⁷ WIRTH, Zdeněk. Hradec Králové. Praha 1930, 7.

⁵¹⁸ STARÝ, Oldřich: Česká moderní architektura IV. In: *Stavba IV*, 1925-1926, 195.

⁵¹⁹ LUKEŠ / PANOCH 2010, 134-135.

⁵²⁰ K pracím Josefa Gočára. In: *Styl XII*, 1926-1927, 154.

⁵²¹ Technické informace viz: HÝBLOVÁ, Zuzana: Rašínovo státní gymnázium a vila ředitele gymnázia. In: *Královehradecký architektonický manuál*: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/12-rasinovo-statni-gymnazium-a-vila-reditele-gymnazia>, vyhledáno dne 5.7. 2021.

⁵²² ZIKMUND-LENDER 2017, 193.

Kompaktní tvar vily podporuje také stanová střecha, jež nepřechází a přiléhá přímo k úzké korunní římsě stavby. Materiál je zde ideálně využit ve smyslu Berlageovi „hladké stěny“.⁵²³

Na gymnázium urbanisticky navazují Obecné a měšťanské školy (1926-1928), které jsou koncipovány jako dvojice zrcadlově řešených bloků s vnitřním nádvořím, mezi tuto souměrnou kompozici je v příčné ose umístěna budova mateřské školky, jež je považována za jedno z prvních Gočárových funkcionalistických děl.⁵²⁴

Školní budovy jsou řešeny jako soustava různě vysokých hranolových objektů, rozvinutých na půdoryse ve tvaru U.⁵²⁵ Výraz celého areálu určuje pouze několik prvků. Venkovní fasády budov jsou opláštěny rezným zdívkem, kdežto vnitřní fasády jsou bíle omítnuty – tímto vzniká zajímavý kontrast, zároveň je tímto vnitřní dvůr prosvětlen. Fasády člení pouze odlišně rozměrná okna, omítnuté sokly stavby a jednoduchá železobetonová korunní římsa. Střídmé členění je podpořeno také předsazenými vstupy na subtilních hranolových sloupech. Gočár se oprošťuje od horizontálního článkování pomocí lizén a horizontálního akcentování použitím výrazných říms založeném na klasickém tvarosloví, navrhuje stěny měšťanských a obecních škol zcela hladké. Na vnějších fasádách se ke slovu dostává proměňující se vazba cihel, která v meziokenních prostorech a v místech nadokenních překladů mění směr skladby ve vertikální.

Realizací obecních a měšťanských škol se Gočár podle Benešové „definitivně rozloučil s dekorativním pojetím architektury a vydal se na cestu směrem k funkcionalismu“,⁵²⁶ Zikmund-Lender však dodává, že architektovi nešlo primárně o proměnu stylu, jako o hlubší promýšlení stavebního typu.⁵²⁷ Gočár reflektoval dobové požadavky moderní pedagogiky, která se zaměřovala na kvalitu pobytu dětí ve škole. Důležitým aspektem byl přísun čistého vzduchu, slunečního světla a dostatečný pohyb dětí venku. Proto jsou školní budovy umístěny na pozemku s bohatou zelení, hřišti, sportovišti nebo otevřenými tělocvičnami.⁵²⁸ Tato koncepce je dávana do souvislosti s holandskou teorií výstavby škol – tzv. školami na volném vzduchu, která akcentuje právě výstavbu škola na volném prostranství ve zdravotně nezávadném prostředí.⁵²⁹ Gočár tomuto aspektu věnoval v projektu měšťanských škol velkou

⁵²³ Využitím plochy stěny se v Gočárových projektech zabývá BENEŠOVÁ 1959, 24.

⁵²⁴ BENEŠOVÁ 1959, 23-26.

⁵²⁵ Levá část areálu škol byla vystavěna v letech 1956-1959 architektem V. Rohlíčkem podle Gočárových plánů. In: LUKEŠ / PANOCH 2010, 135.

⁵²⁶ BENEŠOVÁ 1959, 24.

⁵²⁷ ZIKMUND-LENDER 2017, 195

⁵²⁸ ZIKMUND-LENDER 2017, 195.

⁵²⁹ POLÁŠEK, Josef: Holandské školy. In: Styl XIV, 1928-1929, 33-39.

pozornost – inovativní jsou v tomto směru rovné obytné střechy, které měly sloužit k rekreaci žactva.⁵³⁰

Školní areál byl doplněn budovou mateřské školy (1926-1928),⁵³¹ která vytváří spojovací architektonický článek mezi budovami obecních škol. Stavba je provedena jako subtilní pavilon s půlkruhovým ochozem otevřeným do školního nádvoří. Od ostatních škol se odlišuje svým provedením – železobetonová konstrukce s nosnými cihlovými zdmi – není provedena v režném zdivu, ale je omítnuta a natřena na bílo. Podle Marie Benešové stavba „nejen vnější formou architektury, ale vazbou dispozice a konstrukce“ odpovídá funkcionalistickým zásadám.⁵³² Inspirací pro vzhled školky mohla být představa bílého pavilonu nad vodní hladinou, jelikož vnitřní dvůr měl být zahradně upraven a doplněn bazénem ve středu kompozice. Zikmund-Lender dává tento obraz do souvislosti s jacht kluby, které byly běžné v Holandsku, jež Gočár na začátku 20. let navštívil.⁵³³ Připomenout však můžeme asi nejznámější stavbu tohoto typu, také pro české architekty, a to klub královského amsterdamského veslařského klubu De Hoop od architekta M. De Klerka z let 1922-1923, který je navržen ze dřeva tmavšího odstínu.⁵³⁴

Mezi Gočárovy stavby z režného zdiva náleží také Sbor kněze Ambrože nové Církve československé husitské, jehož projekt (1926), který je součástí regulačního plánu Labské kotliny, byl proveden mezi lety 1927-1929.⁵³⁵

Trojúhelný tvar pozemku dal základ kompozičnímu řešení, které je rozvrženo kolem středové osy: v širší části jsou projektovány dvě křídla ve tvaru L administrativních budov obsahující zázemí sboru, bydlení, klubovny apod. Ty jsou vizuálně propojeny zastřešením vstupní části, k těmto křídům je napojen zastřešený ochoz, který obíhá celý pozemek a do něhož je vloženo kolumbárium. Pointou celé kompozice je bílá stavba kostela. Ta se skládá z na střed umístěné hranolové věže a k ní pomocí spojovacího krčku připojené trojúhelné lodí, jež má však oblý závěr. Tento motiv je přenesen také do přízemního ochozu, který stavbu odděluje od okolí.

⁵³⁰ K pracím Josefa Gočára. In: Styl XII, 1926-1927, 154.

⁵³¹ HÝBLOVÁ, Zuzana: Mateřská škola. In: Královehradecký architektonický manuál: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/180-materska-skola>, 5. 7. 2021.

⁵³² BENEŠOVÁ 1959, 24.

⁵³³ ZIKMUND-LENDER 2017, 197.

⁵³⁴ Tuto budovu skicoval na studijní cestě architekt A. Benš. In: Styl X, 1924-1925, 123. Reprodukovaná realizace byla uveřejněna ve stejném ročníku časopisu Styl. In: Styl X, 1924-1925, 12.

⁵³⁵ HÝBLOVÁ, Zuzana: Sbor kněze Ambrože. In: Královehradecký architektonický manuál: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/37-sbor-kneze-ambroze>, 5. 7. 2021.

Kontrast režného zdiva s bíle omítanými plochami je zde rozveden obdobně jako u obecních škol. Jak uvádí Ladislav Zikmund-Lender, původní plány však s čistě bílým výrazem kostela nepočítaly, na věži měly být pásové otvory vyplněné texturou z cihel.⁵³⁶ V této souvislosti je uvažováno nad podílem architekta Josefa Havlíčka, Gočárova žáka, na konečném provedení stavby, neboť tento budoucí funkcionalista, byl toho času u Josefa Gočára zaměstnán.⁵³⁷

Administrativní budovy kubických tvarů jsou provedeny v režném zdivu, rytmizovány pouze pravidelně rozvrženými okenními otvory, omítnutým soklem a subtilními železobetonovými nadokenními římsami. Plochy stavby jsou hladké. Další prvky vnitřního areálu – zastřešení ochozu kolumbária je taktéž železobetonové. Samotný kostel je bíle omítnut, členěn pouze nosníky své konstrukce a rozměrnými kulatými okny. Kontrast je patrný zejména v místě závěru, kde bílou loď po jejím obvodu obíhá režná přízemní stavba, jež je součástí zděného zastřešeného ochozu, který plynule vchází do hmot administrativních křídel. Režnou cihlou je zde oddělen venkovní svět od toho duchovního reprezentovaného bílou stavbou kostela.

Gočár reflektoval principy nové – holandské – architektury v celé její tematické šíři. Neomezoval se primárně na vzhled, pro který je charakteristický režný materiál. Zajímal se o ztvárnění plochy stavby, její plasticitu a o funkční dispozici. Přesto bylo „holandské období“ režné cihly inspirativní i pro Gočárovy žáky. „Romantičtí holand'and'ani z Wendingen“ jak východisko Gočárovy speciálky nazval kritik časopisu Stavba,⁵³⁸ zaujali mladé architektky Pavla Smetanu, Josefa Havlíčka, Františka M. Černého, Vojtěcha Vanického, Adolfa Benše nebo Františka Fialu a Vladimíra Wallenfelse, jak je patrné v návrzích uveřejněných v témže roce. Formy Gočárových žáků však neodpovídají expresivitě Amsterdamské školy – nedávají přednost fantazii a individualizujícím detailům – naopak jejich návrhy jsou tvarově prosté - puristické, založené na pravoúhlých kompozicích, jejich tvarosloví je zredukováno na několik logicky zdůvodnitelných tektonických článků.⁵³⁹

Nejbližší má k holandské expresivněji laděné architektuře realizace Domu umění v Ostravě (1924-1926)⁵⁴⁰ od Františka Fialy a Vladimíra Wallenfelse díky dynamické kompozici a detailům z plastické skladby cihel a také malobytový dům od Vojtěcha Vanického z roku 1929⁵⁴¹, který má svou gradující skladbou objemů velmi blízko k obytným blokům Michela de

⁵³⁶ ZIKMUND-LENDER 2017, 97-99.

⁵³⁷ ZIKMUND-LENDER 2017, 99.

⁵³⁸ A. E. K.: Výstava posluchačů školy architektury na Akademii umění v Praze. In: Stavba III, 1924-1925, 60.

⁵³⁹ ŠVÁCHA 1995, 240.

⁵⁴⁰ Výstavní dům v Moravské Ostravě. In: Stavitel VIII, 1927, 19-25.

⁵⁴¹ Datace: KOHOUT / ŠVÁCHA 2014, 276.

Klerka v Amsterdamu, je však mnohem utilitárnější. Naopak Wallenfelsovy obytné domy v Kolíně (1926-1928)⁵⁴² jsou zcela utilitární a svými převýšenými hmotami prozrazují recepci Gočárových staveb. Stavbou puristickou v režných kubických objemech je Hydrologický ústav v Praze Bubenči (1925-1929) od Františka Bartoše.⁵⁴³ Chlapecká škola obecná a měšťanská od Vojtěcha Vanického z let 1931-1933, kombinuje režné zdívo s omítanými plochami a svou dispozicí a pásovými okny je již v intencích funkcionalismu.⁵⁴⁴

Otakar Novotný – cihla v tvorbě dvacátých let 20. století

Kolem poloviny dvacátých let se k tvorbě v cihelném materiálu vrátil také architekt Otakar Novotný. Novotného architektura v tomto období ztrácí postupně svou plastičnost a stává se ve tvaru jasněji vymezenou a utilitárnější. Cihlové stavby však nejsou jedinou tvůrčí polohou architekta – Novotný pracuje jak s materiálem omítaným, tak i s kamenným obkladem. V závěru dvacátých let navrhuje projekty, pro něž je charakteristické použití funkcionalistických principů, jež se naplno projeví ve stavbě domu Spolku výtvarných umělců Mánes (1928-1930).

V roce 1921 Otakar Novotný považuje kubistické formy za vyčerpané. V textu nazvaném prozíravě *Hledání a návrat* definuje nový přístup k architektuře, jenž bude charakteristický pro Novotného projekty průběhu dvacátých let.⁵⁴⁵ Umělecké tvoření vidí jako neustálý proces hledání. Architektura by se podle Otakara Novotného měla vrátit k formě „založené na funkci pilíře a římsy, logice vázání a prostupování prostých geometrických objemů, které rozlišují funkci konstruktivního rámu a výplně.“⁵⁴⁶

Novotného teze o architektuře, jež bude stavěna z logicky navázaných geometrických tvarů, jsou aplikovatelné také na vilu z bílých cihel pro textilního továrníka Ladislava Bartoně v České Skalici (1924-1925).⁵⁴⁷ Rozměrnou stavbu, jež rozvíjí klasické palladiovské téma obdélné symetrické vily s trojúhelným štítem a vstupním portikem,⁵⁴⁸ věnoval Ladislav Bartoň

⁵⁴² KOHOUT / ŠVÁCHA 2014, 162.

⁵⁴³ ŠVÁCHA 1995, 240.

⁵⁴⁴ KOHOUT / ŠVÁCHA 2014, 276.

⁵⁴⁵ NOVOTNÝ, Otakar: *Hledání a návrat*, Styl VII, 1921-1922, 2-4.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, 3.

⁵⁴⁷ Plány byly upravovány v průběhu roku 1924. Polírní plány jsou datovány leden 1925. Od října 1925 mohla být vila obývána. Za možnost nahlédnutí do plánové dokumentace děkuji Vzdělávacímu středisku Vila Čerych.

⁵⁴⁸ Otakar Novotný v této době pracuje na návrzích pavilonu pro Benátské Bienále a o místní architekturu se jistě zajímá. Katalogový soupis díla O. Novotného. In: ŠLAPETA 1980.

své neteři Marii u příležitosti jejího sňatku s továrníkem v Srbské Mitrovici a nedalekém Josefově Jiřím Čerychem.⁵⁴⁹

O prvním kontaktu Ladislava Bartoně s architektem Otakarem Novotným nevíme. Jde však o další případ angažmá architekta z okruhu pražské moderny, které je na venkově iniciováno majetným a osvíceným stavebníkem. Ten umožňuje tvůrci realizovat architektonický program, který rozvíjí myšlenky modernismu, na straně druhé vyžaduje od architekta splnit zadání, které má často reprezentativní funkci.⁵⁵⁰

Architekt Novotný umístil vilu k severnímu okraji rozlehlého pozemku, tak aby se svým jižním průčelím otevírala do komponované zahrady, jejíž podobu s promyšlenou zahradní architekturou, bazénem, sochařskou výzdobou nebo růžovou zahradou navrhl zahradní architekt Josef Kumpán.⁵⁵¹

Patrová vila na obdélném půdoryse v interiéru spojuje reprezentativní funkci s moderním a pohodlným bydlením. Do domu se vchází hlavním vchodem, který je umístěn uprostřed severní fasády. Hned za vstupem je po levé ruce projektována umývárna a po pravé ruce šatna. Odstrojený návštěvník vstoupí do centrální místnosti domu – patrové otevřené haly, která má stěny i strop obložený dřevem a jejímž ústředním prvkem je kamenný krb v jednoduchých tvarech. Z haly je možné vstoupit do obývacího pokoje, na nějž navazuje pánský pokoj, do salonu a jídelny, na kterou navazuje zimní zahrada a přípravná jídelna propojená s kuchyní. Tedy jde o standardní rozložení interiéru vily zámožné rodiny, který je rozdělen na obsluhované a obsluhující místnosti a svou kompozicí počítá se služebnictvem. Středem vily se prochází na jižní vyvýšenou terasu – která je kryta portikem, jež nese balkon v patře – a dále do zahrady. Schodiště je umístěno symetricky na obou stranách haly a zavede nás do galerie v patře, z níž jsou přístupné ložnice rodiny, hostinské pokoje, pracovna a pokoj vychovatelky dětí. Místností, jež obohacuje život rodiny a samotné vnímání prostoru uvnitř stavby, je ranní místnost neboli snídárna, která je umístěna v půl patře při severní fasádě, jež vzniklo v rizalitu stavby nad hlavním vchodem. Z tohoto místa, které je taktéž otevřeno díky pilířům, je možné vnímat plynulé propojení prostoru haly s obytnými místnostmi a celkovou vzdušnost stavby.

⁵⁴⁹ Ladislav Bartoň (1858-1939) pocházel z významné rodiny textilních průmyslníků působících v Náchodě a okolí. Pro tuto rodinu navrhl Pavel Janák vilu v Náchodě (1927-1928) a Otakar Novotný administrativní budovu tamtéž (1929-1931). Taktéž Jiří Čerych pocházel z rodiny textilních průmyslníků. Více: ČERYCH, Ladislav et al.: Vila Čerych 1924-2011, Česká Skalice 2012.

⁵⁵⁰ ZIKMUND-LENDER 2017, 213.

⁵⁵¹ BURONĚ, Miloš: Čerychova vila. In: ULRICH, Petr (ed.): Slavné vily Královohradeckého kraje, Praha 2007, 129-131.

Fasády jsou komponovány symetricky, členěny rizalitem na vstupní straně, portikem s balkonem na zahradní straně. Pro jejich plochy, vodorovné římsy, oblouková zaklenutí oken i několikrát ustoupenou korunní římsu jsou použity bílé cihly, avšak hmota rizalitu a balkonu je obložena hladkým hořickým pískovcem. Reprezentativní funkce je tedy podstoupena kameni. Obdobně jako na jiných návrzích Otakara Novotného v tomto období je hlavní důraz kladen na propojení geometrických prvků na fasádě.⁵⁵² V případě Čerychovi vily jsou průčelí členěna okny nebo vstupy, které jsou kryty nebo podtrženy horizontálou římsy a vzájemně propojeny oblouky. V celkovém pohledu pak na sebe jednotlivé prvky vzájemně navazují. Fasády, od jejichž sochařské výzdoby bylo v konečných úpravách upuštěno, jsou pointovány právě geometrickými tvary, opakujícím se tvarem koule – který, umístěn v podobě otvoru do stylizovaného klenáku v oblouku portiku, vytváří až abstrahovaný dojem očí.⁵⁵³

Zajímavým podnětem pro práci s obloukovým motivem na vile pro Ladislava Bartoně, respektive jeho rodinu, by mohla být inspirace původně renesančním zámekem v Novém Městě nad Metují, který od roku 1908 vlastnil otec stavebníka Josef Bartoň. Mezi lety 1908-1912 zde během generálních oprav architekt Dušan Jurkovič odkryl původní chiaroscurové malby z 16. století na průčelní fasádě.⁵⁵⁴ Tyto malby měly podobu mělkých vzájemně propojených iluzorních nik zaklenutých konchami se zvýrazněným klenákem uprostřed. Tento motiv by mohl propojit obě reprezentativní sídla a spíše symbolicky ilustrovat vzájemnou provázanost rodiny. [104]

U obdobných rozměrných vil českých průmyslníků byl vždy kladen důraz na vybraný vkus, nároky na technickou i materiálovou kvalitu. Čerychova vila těmto předpokladům odpovídá, zároveň byl její interiér vkusný, jednoduchý a založený spíše na mluvě materiálu. Jedinými dekorovanými částmi domu byly malované omítky, stropy, detaily osvětlení a kovové kryty topných těles,⁵⁵⁵ které vycházely ze stylizovaných rostlinných a zvířecích motivů a poukazovaly spíše na zálibu rodiny v pobytu na její krásné zahradě než na společenský status.

Spoluautorka knihy o Čerychově vile Zuzana Rákosníková ilustruje potřebu rodiny vymezit se vůči rakouskému konzervatismu díky užití tvarosloví rondokubismu, jímž zdůrazňuje své češství.⁵⁵⁶ Avšak o spojitosti této vily s „národním slohem“ Pavla Janáka nebo Josefa Gočára

⁵⁵² V té době pracuje Novotný s motivy oblouku, štítů, vysokého řádu – Učitelský družstevní dům v Praze na Letné (1923) nebo návrh státní Opery na Náměstí republiky v Praze (1922).

⁵⁵³ Fotografie vily s důrazem na její symetrii byly publikovány v revui Styl. In: Styl XII, 1925-1926, 22-25.

⁵⁵⁴ JURÁNEK, Jan: Nové Město nad Metují, Praha 1976, 94-97.

⁵⁵⁵ Návrhy Jaroslav Horejc. In: ČERYCH 2002, 33

⁵⁵⁶ ČERYCH 2012, 27

nemůže být řeč. Sám Otakar Novotný se vůči „okázalému projevu nacionalistického cítění nepřirozeně hledaným tvarem“ vymezil a upřednostňoval tektoniku tvarů, materiálu a skromnost „ze které je přímá cesta k české monumentální architektuře“.⁵⁵⁷ Budeme-li uvažovat o důvodech použití bílého rezného zdiva na úkolu tak reprezentativním, jako je továrníkova vila, musíme si uvědomit několik předpokladů: Otakar Novotný navrhoval od roku 1909 rodinné domy pouze a jen v tomto materiálu a tedy s ním měl bohaté zkušenosti;⁵⁵⁸ úkolem architekta bylo navrhnout sídlo továrníka, ale také rodinný dům pro celou rodinu – přívětivý cihelný materiál se zdá být pro venkovské prostředí malého města jako vhodně zvolená varianta; a nakonec – dům v době své realizace zářil ještě nezašedlými bílými cihlami a původní červenou keramickou krytinou. Takový kontrast a barevnost mohla být v očích českého průmyslníka dostatečně reprezentativní.

Od roku 1926 realizuje Novotný stavby v jednoduchých kubických formách. Jaromír Pečírka tuto etapu Novotného architektury popsal v roce 1930 jako „návrat k čisté, tektonicky pevné, nezdobené architektuře velkých ploch a střídmeého, ušlechtilého účinku“ a řadí ji do vztahu k Novotného dílům z rezného zdiva v předválečném období – zároveň podporuje Novotného „aktuálnost“ neboť jde o „návrat k samé podstatě tvorby a na cestu, již se běže soudobá architektura vůbec“.⁵⁵⁹

Také v následujících realizacích spolupracuje Otakar Novotný s textilním průmyslníkem. Podnikatel Rudolf Steinský-Sehnoutka (1892-1973),⁵⁶⁰ majitel tří textilních závodů: prádelny a tkalcovny v Černožicích, tkalcovny v Hořicích a v Hradci Králové, byl skrze svou manželku Jaroslavu spřízněn s rodem Bartoňů, kteří vlastnili textilní továrnu v Náchodě – a pro jejíž sestru Marii Čerychovou nechal Ladislav Bartoň postavit již zmíněnou vilu v České Skalici.⁵⁶¹

Pro rozvíjející se podnik Rudolfa Steinského-Sehnoutky projektoval Otakar Novotný nocehárnu a stravovnu pro zaměstnance jeho továrny v Černožicích nad Labem, obecní dům, jenž Steinský-Sehnoutka věnoval městu Černožice, právě když se se svou rodinou stěhoval do reprezentativního paláce v Hradci Králové, který byl také navržen pražským architektem Novotným. Historik architektury Ladislav Zikmund-Lender se zabývá vztahem architekta a

⁵⁵⁷ NOVOTNÝ 1921, 4

⁵⁵⁸ Výjimkou je až rodinný dům v Praze Troji z roku 1923.

⁵⁵⁹ PEČÍRKA, Jaromír, Otakar Novotný. In: Volně směry, r. 27, 1929-1930, 200.

⁵⁶⁰ NOVOTNÝ, Jiří / ŠOUŠA, Jiří: Hradecký podnikatel Rudolf Steinský-Sehnoutka a pražský finanční svět. In: Královéhradecko, 2004, Hradec Králové 2004, 243-252.

⁵⁶¹ Dalšími vazbami se zabývá: ZIKMUND-LENDER, Ladislav: Továrník a jeho architekt: Otakar Novotný na Hradecku. In: Týž: Struktura města v zeleni: Moderní architektura v Hradci Králové, Hradec Králové 2017, 211-225.

stavebníka, který se projevil v bezmezné důvěře, již architekt Novotný získal, aby vybudoval architektonickou identitu veleúspěšného koncernu, která byla na jednu stranu jednotná, na straně druhé se v jednotlivých typech staveb odlišuje, dle toho, pro kterou skupinu osob vzhledem ke vztahu k výrobě byla určena.⁵⁶² Co však výše zmíněné budovy spojuje, je jejich tvarové zjednodušení, gradace pravoúhlých tvarů, která „architekturu zbavuje malebnosti a přibližuje skulpturálnosti“,⁵⁶³ a práce s cihlovým režným materiálem.

V letech 1926-1927 byla vybudována výrazná stavba noclehárny a stravovny černožické textilní továrny. Budova je složena z několika kubických těles s plochou střechou, která svými rozměry, proporcemi i situováním odpovídají jednotlivým provozním funkcím. Přízemní trakt, který je obrácen na severovýchod a také ve směru k továrně, sloužil jako hlavní vstup pro zaměstnance, kde byly situovány lázně. Skrze vestibul a schodišťovou věž se vstupovalo do vyšších pater, jež obsahovala vždy čtyři halové ložnice v každém podlaží. Další dva vstupy umístěny na severní straně fasády hlavního traktu vedly na západní straně do kuchyně a na východní straně do společné jídelny a čítárny.

Exteriér objektu je celý proveden z neomítaného červeného zdiva, avšak jižní fasáda s dvěma osami lodžii je omítnutá, rozrastrována na obdélná pole, která jsou vyplněna horizontální a vertikální skladbou cihel kolem rozměrných oken v betonovém rámu. Ve směr horizontální se proměňuje skladba cihel také v pásech meziokenních prostorů. Fasády, jež nabízí plochám režného zdiva opravdu monumentální prostor, jsou zcela funkčně řešeny. Dekorativně působí pouze zmíněné rámce. Tradiční motiv architekta Novotného v podobě cihelné odstupněné korunní římsy je nahrazen železobetonovým překladem ve světlé omítce.

V duchu předválečných Kotěrových tezí a také Novotného předválečných realizací je půdorysná skladba domu čitelná zevnitř navenek. Hmoty stavby – přízemního traktu a třípatrové obytné části – spolu navzájem velmi kontrastují, což je podpořeno také disproporcí mezi šířkou a délkou hlavního traktu, jež společně se schodišťovou věží vzbuzují dojem výrazné vertikality. Užitá skladba hmot, funkční půdorys i volba cihelného režného zdiva této realizace může odkazovat na tovární prostředí a racionalizaci výrobního procesu.

Obdobně „promlouvající“ a čitelná je také skladba fasády paláce Steinský-Sehnoutka (1926-1927), který si továrník nechal zbudovat na nově vznikajícím Ulrichově náměstí v Hradci Králové pro potřeby centrálního řízení své rozrůstající se firmy a také vlastního bydlení.⁵⁶⁴

⁵⁶² ZIKMUND-LENDER 2017, 213.

⁵⁶³ NOVOTNÝ 1921-1922, 2.

⁵⁶⁴ Více: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/4-palac-steinsky-sehnoutka>, vyhledáno dne 5. 5. 2021.

Ústřední část stavby je čtyřpatrová s rovnou střechou a atikou, postranní křídla mají tři patra a kryta jsou nízkou sedlovou střechou. Jižní fasáda směrem do náměstí je obložena deskami z královského pískovce – toto zakrývání průčelí jiným materiálem jde proti zásadám moderní architektury, ke které se Otakar Novotný před válkou hlásil. Ladislav Zikmund-Lender tuto skutečnost přisuzuje přiklonění se k přání stavebníka na korporátní reprezentaci a zvolil obkladový materiál.⁵⁶⁵ Můžeme však podotknout, že s důrazem na jeho lokální původ. Hladká jižní fasáda má také díky předsazenému parteru, téměř v délce stavby, velmi horizontální charakter. Tyto principy se proměňují na fasádě severní, do vnitrobloku, jež je provedena ze světlých lícových cihel. Členění schodišťovými rizality a předsazenou přízemní vstupní částí, stejně jako rozměrná okna působí opět tovární inspirací. Skladba hmot za pomoci vertikálních a horizontálních motivů prozrazuje recepci soudobých proudů moderní architektury.

Poslední černožickou realizací Otakara Novotného byl Obecní dům, jehož stavba se uskutečnila až v době, kdy se Rudolf Steinský-Sehnoutka rozhodl přestěhovat se svou rodinou do Hradce Králové a budovu věnoval obci.⁵⁶⁶ Jde o jednoduchou kompozici dvou kubických hmot s přidruženým rizalitem ve středu severního průčelí. Fasády jsou opět hladké, bez dekorativní skladby cihel, jediné členění zajišťují okenní otvory – zejména velká pásová okna, jež jsou vsazena do omítnutého rámu, který vychází z betonové podesty domu.⁵⁶⁷

Zkušenost z Černožic využil Otakar Novotný také na cihelných realizacích v Praze. Mezi lety 1928-1930 se podle jeho projektu budovala stavba Státní vystěhovalecké stanice, jež měla „pojmouti všechny vystěhovalce Prahou projíždějící i v dobách největšího ruchu vystěhovaleckého a vyhovovati bude všem moderním požadavkům“.⁵⁶⁸ Československo se ve dvacátých letech potýkalo s poměrně značnou migrací osob, odcházejících za hranice státu hledat pracovní příležitosti. K péči o vystěhovalce procházející Prahou byla vystavěna nová budova v blízkosti nádraží Libeň v Nových Vysočanech.⁵⁶⁹ Tento typ zařízení musel splňovat řadu požadavků, proto je Novotného stavba koncipována zcela účelně.⁵⁷⁰ Budova je složena ze dvou křídel v půdorysu ve tvaru U, která jsou propojena patrovým traktem vchodu s plochou

⁵⁶⁵ ZIKMUND-LENDER, Ladislav. *Struktura města v zeleni. Moderní architektura v Hradci Králové*. Hradec Králové, 2017, 215.

⁵⁶⁶ Zikmund-Lender cituje záznam z místní kroniky s datem 28. 10. 1928. In: ZIKMUND-LENDER 2014, 2017.

⁵⁶⁷ Půdorys stavby bohužel nebyl autorce k dispozici.

⁵⁶⁸ Sociální péče a sociální politika. In: *Deset let Československé republiky. Svazek třetí*. V Praze: Státní tiskárna v Praze, 1928, 101.

⁵⁶⁹ Více k migraci v Československu: VACULÍK, Jaroslav: *K českým a slovenským migracím v letech 1918-1938*. Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Řada společenských věd, 2011, 25(1), 48-56.

⁵⁷⁰ VACULÍK 2011, 51.

střechou, jenž byl navržen jako dvojitý, aby umožnil oddělený vstup již ubytovaných a nově příchozích obyvatel. V pravé patrové části stavby byla umístěna administrativa a místnost na zavazadla, v levé třípatrové části se nacházely dvě křídla s jednotlivými ubytovacími prostory. Ta byla oproti realizované podobě navržena o několik okenních os delší.⁵⁷¹ Fasády jsou opět zcela hladké opláštěné červeným cihlovým zdivem, tento materiál zajišťuje také požadovanou ohnivzdornost budovy.⁵⁷² Že je tato utilitární stavba se sedlovou střechou připomínající anglickou školní budovu zcela prostých tvarů, dílem uznávaného moderního architekta poznáme podle několika oblíbených motivů Otakara Novotného: fasády jsou členěny rozměrnými tabulkovými okny, v čele stavby rozeznáme výrazný schodišťový rizalit a na několika místech stavby je její striktně pravoúhlá hmota ozvláštněna zaoblením – například v podobě křivky u dvojitého vstupu.

Stejný motiv nás přivede ke stavbě typologicky zcela odlišné, k cihlovému rodinnému domu v odstínech červené (1928-1929) stavitele Lumíra Kapsy.⁵⁷³ Vila je komponována na obdélném půdoryse se středovým rizalitem a sedlovou střechou. Její hmotná avšak zcela jednoduchá a tradiční kompozice je ozvláštněna balkonem zapuštěným v čele stavby, jehož pravoúhlý tvar je protnut dvěma válci po jeho bocích.

Striktnějšími tvary oplývá vila malíře Václava Špály,⁵⁷⁴ kterou architekt Novotný navrhl na parcele nedaleko původního jádra kolonie Vořechovka v roce 1930.⁵⁷⁵ Možná v návaznosti na vily projektované jeho kolegou Pavlem Janákem v letech 1923-1924, použil Novotný také červené zdivo. Vila je tvořena z pravidelných cihlových kubusů zasazených svými objemy do sebe. Její utilitárnost je dotazena v podobě zcela hladkých rezných průčelí bez jakéhokoli rámování pomocí hmoty z jiných materiálů, skladba cihel se mění pouze na místě překladu okna. Ta téměř líčují s úrovní ploché stěny. I v tomto případě jsou pravoúhlé tvary doplněny oblým motivem, tentokrát ve tvaru zábradlí kryté terasy.

Prohlédneme-li si Novotného tvorbu do roku 1926, rozpoznáme v ní jisté tíhnutí ke klasickým formám a kompozicím (např. Sokolovna v Rakovníku, celá řada návrhu z 1. poloviny 20. let 20. století) – výše zmíněné stavby z Černožic, Hradce Králové i Prahy překvapují svými

⁵⁷¹ Ke srovnání reprodukce plánů. In: ŠLAPETA 1980.

⁵⁷² VACULÍK 2011, 51.

⁵⁷³ Lumír Kapsa (1887-1946) byl spolumajitelem firmy Müller-Kapsa, jejíž oba majitelé si mezi lety 1928-1930 nechali v Praze vystavět své vily: Lumír Kapsa oslovil O. Novotného, František Müller architekta Adolfa Loose. Interiéry Kapsovy vily byly taktéž dílem A. Loose. In: GIRSA, Václav / HANZL, Miloslav: *Renovace Müllerovy vily v Praze*. Praha 2001, 34-35.

⁵⁷⁴ Václav Špála (1885-1946), český malíř.

⁵⁷⁵ Soupis díla O. Novotného. In: ŠLAPETA 1980.

věcnými horizontálními avšak v půdoryse poměrně úzkými hmotami, že nám mohou vytanout na mysl budovy továren F. L. Wrighta nebo Petra Behrense, které obdivovali modernisté již v prvních předválečných ročnících časopisu Styl.⁵⁷⁶ Není divu, že tato „tovární estetika“ konvenovala vkusu Karla Teigehe, když v roce 1930 zařadil realizaci noclehárny a stravovny v Černožicích do svého výběru *Moderní architektury v Československu*.⁵⁷⁷ Ve zmíněných pražských realizacích se však ke kubickým racionálním tvarům přidávají jemné náznaky oblých organických forem.

Podíváme-li se na tvorbu Otakara Novotného v druhé polovině dvacátých let, má však více stylových rovin, než pouze tvorbu staveb v režném zdivu. Obecně lze říci, že její tvary jsou zjednodušovány a geometrizovány, průčelí jsou hladká. Otakar Novotný se věnuje také dílům monumentálního charakteru – jako například zmiňovaný dům Steinského-Sehnoutky v Hradci Králové a dům továrníka Cyrila Bartoně z Dobenína v Náchodě (1929-1931 – která pracují se zvýrazněním průčelí lizénami, rámovanými vstupními prostory, nebo užívají na fasádě sochařská díla. Naopak zcela puristický zevnějšek má například činžovní dům v pražské Libni, jehož hladká průčelí členěná Novotného oblíbenými rozměrnými okny, doplňuje „nautické“ kovové zábradlí zapuštěných balkonů. Vrcholnou realizací, kterou architekt Novotný potvrdil svůj příklon k funkcionalismu, je budova Spolku výtvarných umělců Mánes – jež svým bílým povrchem, kontrastujícím s tmavou vodárenskou věží, manifestuje moderní směr umění, který spolek vždy zdůrazňoval.

7. „Máme-li se zcela vzdát cihelného zdiva...?“⁵⁷⁸

Na konci dvacátých let měli čeští architekti možnost poznat nejnovější tendence, které hýbou architektonickým světem na bytové výstavě v německém Stuttgartu v roce 1927. Tyto nabitě zkušenosti se mj. promítly na *Výstavě soudobé kultury v Československu*, jež otevřela brány brněnského výstaviště v květnu 1928.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Peter Behrens, Továrna všeobecné elektrické společnosti v Berlíně, reprodukce. In: Styl II, 1910, 125; F. L. Wright, Továrna v Buffalu, reprodukce. In: Styl V, 1913, 238.

⁵⁷⁷ TEIGE 1930, 228.

⁵⁷⁸ JANÁK, Pavel: Význam výstavy bydlení. In: VÁCLAVEK, Bedřich / ROSSMANN, Zdeněk: Výstava moderního bydlení Nový dům v rámci výstavy soudobé kultury Československé republiky v Brně 1928, 14.

⁵⁷⁹ Výstava ve Stuttgartu byla podnětem pro obdobné podniky pod českou patronací – jako byla pražská kolonie Baba nebo brněnská kolonie Nový dům, vybudovaná právě u příležitosti Výstavy soudobé kultury v Československu. In: ŠVÁCHA, Rostislav: Osada Baba. In: Umění XXVIII, 1980, 368-378; VÁCLAVEK / ROSSMANN 1928.

Výstava německého Werkbundu *Die Wohnung* a výstavba kolonie obytných domů Weissenhof v roce 1927 ve Stuttgartu byla architektonickou událostí s mezinárodní účastí a zároveň první manifestací bílé architektury s plochými střechami.⁵⁸⁰ Kolonie Weissenhof byla urbanisticky komponována Ludwigem Mies van der Rohem, jednotlivé domy projektovali například Le Corbusier se svým bratrancem Pierrem Jeanneretem, J. J. P. Oud, Mark Stam, Bruno Taut nebo H. Pölzig nebo Peter Behrens. Uplatnil se zde víceméně univerzální věcný přístup.⁵⁸¹

Architekt Jaroslav Rössler zprostředkoval své zážitky z výstavy v reportáži s několika fotografiemi, i on byl zaujat tou „nejnovější“ architekturou mezinárodních stavitelů – „architekturou, co není uměním“.⁵⁸² Co však Rössler vidí jako kruciólní problém v rámci tématu bydlení, je potřeba nových a úsporných materiálů: „Úkolem doby, je zavedení technických metod, umožňujících paralyzovati zdražení staveb, vzniklé zdražením práce i stavebních hmot“. Prostředkem je k tomu „minimum spotřebovaných hmot a vynaložené práce“.⁵⁸³ Tradiční stavební materiály mají být nahrazeny výplňovými tvárniciemi z různých materiálů – tyto nové možnosti jsou prezentovány na stavbách Weissenhofu, ta nejvhodnější konstrukce z hlediska druhů materiálů se podle Rösslera hledá.⁵⁸⁴

Také československá *Výstava soudobé kultury*, respektive pavilony, které byly u její příležitosti vybudovány, přinesly řadu progresivních architektonických řešení a Brno se i díky kolonii *Nový dům*, jež byla u této příležitosti vybudována, přihlásilo k přijetí funkcionalistické architektury.⁵⁸⁵

Součástí výstavy byl také pavilon – dům obchodníka s uměním reprezentující pražskou Uměleckoprůmyslovou školu, navržený jejím profesorem, architektem Pavlem Janákem. Janák zde navrhl projekt rodinného domu s velkými tabulemi posuvných oken, který experimentuje s možnostmi konstrukce a materiálu, jež umožní postavit budovu rychle a levně.⁵⁸⁶ Stavba je založena na skeletu, který je tvořen nosnými neomítnutými cihlovými pilíři a železnými I-profilů, které kontrastují s bíle omítnutými výplňovými tvárniciemi.⁵⁸⁷ Neomítnuté cihelné pilíře stavby, která byla hodnocena jako „účelná“, vyvolaly kritiku

⁵⁸⁰ FRAMPTON 2004, 192.

⁵⁸¹ Více: FRAMPTON 2004, 154-167.

⁵⁸² RÖSSLER, Jaroslav: Bytová výstava ve Štuttgartě. In: *Styl 1927-1928*, VIII (XIII), 16-22.

⁵⁸³ RÖSSLER 1927-1928, 16.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, 17.

⁵⁸⁵ KUDĚLKA 1970, 56-57.

⁵⁸⁶ JANÁK, Pavel: Dům umělecko-průmyslové školy na výstavě v Brně 1928. In: *Styl XIII, 1927-1928*, 167-174.

⁵⁸⁷ Pavel Janák ve své průvodní zprávě dodává, že tyto tvárnice jsou levnější, než velmi kvalitní, pevné a vysoce nosné cihly. In: JANÁK 1927-1928, 168.

architekta J. E. Kouly, jenž je označil za „anachronickou snahu o vyjádření konstrukce na venek a touhu po materiálové pravdivosti“.⁵⁸⁸ Pavel Janák se proti této kritice ohradil s tím, že zdivo bylo ponecháno neomítnuto pro prezentaci výstavní, aby ilustroval „kde, všude je použito“, neboť jeho ideou bylo navrhnout konstrukci, která „šetří místo i čas“. Nešlo tedy o odhalení z „nějakých estetických důvodů“.⁵⁸⁹

Neomítnutá cihla v této realizaci ztratila svůj vizuální potenciál, stala se prezentací účelné konstrukce, jež měla být v důsledku omítnuta. Janák si byl vědom, že soudobá architektura využívá „staré stavební techniky“, avšak uvažoval o tom, zda a čím mají být nahrazeny: „Máme-li se zcela vzdát cihelného zdiva nebo jeho rozsah omezit? Máma-li opustit dřevěné stropy a krovy? (...) Máme již nesporné důvody, proč používat v konstrukci malého domu výhradně betonu? Musíme rozhodnout ještě mnohé jiné (...) Ve všech těchto možnostech konstrukcí a materiálů třeba hledat rozhodnutí“.⁵⁹⁰ Ačkoliv o těch „správných“ materiálech, dle Janákových slov, nebylo v roce 1928 ještě rozhodnuto, zdá se, že požadavky funkční a estetické byly formulovány jasně.

Preferenci nových materiálů, lehkých konstrukcí, v kubických formách, jež jsou vyplněny rozměrnými okenními otvory a opláštěny bílými omítkami, můžeme vztáhnout, jak již bylo zmíněno také na budoucí tvorbu Otakara Novotného (pavilon SVU Mánes, 1928-1934)⁵⁹¹ i Josefa Gočára (kostel sv. Václava v Praze-Vršovicích, 1928-1930).⁵⁹² I přesto, že Jaroslav Rössler navrhl pro brněnskou výstavu pavilon Ústředny společenstev stavitelů s hladkými bílými omítkami, jež bychom mohli popsat jako puristický, architektova tvorba se v následujících letech přiklonila k projektům, které vychází z neoklasického tvarosloví. Fasády byly členěny pomocí vysokých řádů a výrazných říms, rovněž rozpracovávaly Rösslerův předmět zájmu – kámen v architektuře.⁵⁹³ Hledání vhodných témat pro použití tohoto materiálu si architekt vytkl jako úkol pro dny budoucí již v roce 1922.⁵⁹⁴ Činnost architekta Jaroslava Vondráka není po roce 1930 známa.⁵⁹⁵

⁵⁸⁸ KOULA, Jan, E.: Architektura na výstavě soudobé kultury v Brně. In: Lidové noviny XXXVI, 1928, 28. 9., č. 493, 7.

⁵⁸⁹ JANÁK 1927-1928, 169.

⁵⁹⁰ JANÁK 1928, 14.

⁵⁹¹ NOVOTNÝ, Otakar: Historie vlastního domu Mánesa. In: BOŘECKÝ / EXNER / NOVOTNÝ 2011, 174-183.; PLATOVSKÁ, Marie: Budova SVU Mánes. In: BAŤKOVÁ 1998, 273.

⁵⁹² ŠVÁCHA 1995, 307.

⁵⁹³ Například budova peněžní burzy v Praze, vystavěna podle vítězného projektu (1928) Jaroslava Rösslera v letech 1936-1937. ŠVÁCHA, Rostislav: čp. 52/XII. In: BAŤKOVÁ 1998, 793.

⁵⁹⁴ RÖSSLER, Jaroslav: Použití kamene v dnešní architektuře, Stavitelské listy XVIII, 15. 11. 1922, s. 179.

⁵⁹⁵ Jaroslav Vondrák. In: VLČEK 2004, 700-701.

Režné neomítnuté zdivo však z moderní architektury v následujících letech nezmizelo. Jeho vlastnosti jsou již od konce dvacátých let 20. století využívány například v utilitární a funkční podobě v rámci nové výstavby Zlína, jež byla započata Kotěrovým žákem F. L. Gahurou a rozvedena ve třicátých letech Vladimírem Karfíkem.⁵⁹⁶

⁵⁹⁶ HORŇÁKOVÁ, Ladislava: Fenomén Baťa: zlínská architektura 1910-1960. Praha-Zlín 2009.

Závěr

Režné zdivo se v tvorbě vybraných tvůrců – Jana Kotěry, Otakara Novotného, Josefa Gočára, Jaroslava Rösslera, Pavla Janáka – projevilo v rozmanitých realizacích a není zdaleka snadné, také z důvodu velké rozsáhlosti materiálu, stylových proudů a idejí, syntetizovat tvorbu těchto velkých individualit.

Na stavby z režného zdiva jsme se v předkládané práci dívali z hlediska dobových architektonických teorií, které zdůrazňovaly účel stavby, její konstrukci, materiál, ale také požadavky lidského nitra a požadavky na funkčnost stavby. Cihla se stala tvárným prostředkem, který umožňoval reagovat na proměny dobových idejí, estetických názorů a nároků na účel stavby, poměrně velkorysým způsobem. Pro architekty rané moderny se stala oporou v období, kdy hledali pravdivý výraz architektury, založený na morálních hodnotách i pravidlech tektoniky. Ve dvacátých letech nalezlo režné zdivo uplatnění na jednoduše komponovaných fasádách kubických hmot, tak jak je požadovaly dobové teorie purismu. Dokázaly však vyjádřit také přístup založený na hře jednotlivých prvků a detailů jako například ve vilových realizacích Pavla Janáka nebo na fasádách staveb Jaroslava Vondráka.

Vztah k tomuto materiálu se proměňoval, stejně jako se měnily ideje, jež architekturu spoluvytvářely. Tvůrčí přístup k režnému zdivu byl ovlivněn také vývojem technologických možností stavby. Zatímco v prvním desetiletí 20. století byla cihly ryze konstrukčním prostředkem a byly využívány nejen její exteriérové vlastnosti, tak také její nosná funkce. Příkladem je Vodárenská věž od Jana Kotěry nebo sokolovna v Holicích od Otakara Novotného, které svou formou nejen působí jako by byly z cihelného materiálu vyrostly či byly uhněteny. Zatímco v následujících letech, byly v důsledku vývoje technologií preferovány železobetonové konstrukce, jež nabízely zcela progresivní tvarové možnosti. Režné spárované zdivo však nezmizelo, pro své charakteristické vlastnosti – odolnost, strukturu, povrch či barvu – sloužilo jako opláštění těchto konstrukcí.

Přestože architekti prvních desetiletí 20. století kladly důraz na formy vyjádřené tektonickými zásadami a dbaly na oproštění fasád od zbytečných prvků, vlastnosti cihelného materiálu dovolovaly vytvářet nejrůznější geometrické ornamenty a struktury. V zásadě by se dalo říci, že přístup architektů k tomuto materiálu kolem roku 1910 byl, i na základě dobových snah o propojení architektury s dalšími uměleckými odvětvími, v podstatě umělecko-řemeslný. Vzpomenout můžeme bohaté detaily Štencova domu nebo rukodělně působící skladby cihel na fasádě domu Laichterova. Cihla se však v tomto období stala také prostředkem pro vyjádření

estetiky „hladké zdi“ – v podstatě umožnila architektům minimalizovat prvky na fasádě v období, kdy zcela holá „puristická“ průčelí nekonvenovala jejich vkusu. Také v dobových diskuzích se v těchto letech o „cihle“ jako o materiálu nehovoří, naopak je zdůrazňována krása holé zdi.

Cihla je také ambivalentním materiálem – lze ji rozumět jako prvku ryze tradičnímu, jelikož je již po staletí běžnou stavební hmotou, avšak v 19. století s cihlou můžeme také spojovat rozvoj industriální společnosti a výstavbu průmyslových staveb. Cihla může být vnímána jako materiál přírodní, s étosem ruční výroby, nebo také jako materiál průmyslový, vzniklý velkovýrobou. Její tvar i rozměr je utilitární, racionální. I tyto vlastnosti byly zřejmě podstatné pro architekty, kteří v prvním sledovaném období usilovali o propojení průmyslu s uměním – jako například Jan Kotěra v realizaci Uměleckoprůmyslového muzea v Hradci Králové.

Režný materiál má k tématu industriální architektury blízko – nejen té z 19. století. Záměrům architektů odpovídaly jeho možnosti vytvářet velké, rytmizované plochy například na továrních budovách, budovách mlýnů – Hübschmann, Gočár, Gessner a v přeneseném významu se cihly objevily také na stavbách průmyslových škol – v Hradci Králové od Josefa Gočára nebo v Kladně od Jaroslava Rösslera.

Toto téma nás přivedlo také ke shrnutí typologie architektury, v níž se cihelný materiál objevuje. Nejčastěji se režné zdivo, ať již světlé nebo červené, objevuje na stavbách rodinných domů a na vilové architektuře. Zejména v rané tvorbě sledovaných architektů jde o spolupráci mladých modernistů s osvícenými stavebníky, kteří umožní vznik díla, které v daných okolnostech nebylo ve zcela běžném tvaroslovném výrazu (domy O. Novotného v Rakovníku, Holicích) nebo továrníci a mecenáši umění (Gočárova vila pro J. Binka).

Odhalený materiál se v této perspektivě jevil jako projev modernosti a architektům směle sloužil k vyjádření moderního smýšlení, jež je založeno na pravdivě vyrůstající architektuře, která odpovídá potřebám současného života. Z uvedených závěrů, které se týkají jednotlivých realizací, si můžeme odvodit, že tato manifestace moderního výrazu – jež je založena také na materiálu režného zdiva – byla důležitá také pro stavebníky.

V konkrétní tvorbě těchto architektů se také ukázalo, především na počátku jejich architektonické profese, jak důležité jsou sociální vazby mezi architekty, stavebníky a uměleckou obcí, neboť řada realizací je díky těmto kontaktům provázána. Připomenout můžeme zakázky získané architektem Novotným v Rakovníku a Holicích nebo Gočárovy vazby v případě stavby vily Josefa Binka nebo provázanost Gočárových zakázek v Hradci

Králové. Jako velmi specifická se tato provázanost ukázala v realizacích spojených se stavebníky, kteří se zabývali nakladatelskými, tiskařskými a grafickými aktivitami.

Ve dvacátých letech se skladba architektonických úkolů proměnila. Sledování architekti, kteří v tomto období byli pod institucionální záštitou, zastávali funkci profesorů nebo předsedy spolku Mánes, či byli zajištěni v práci své vlastní architektonické praxe, získávali zakázky podstatně významnějšího charakteru. Režné zdivo se tak projevilo na stavbách spojených se vzděláním nebo díky J. Gočárovi na stavbě administrativní v realizaci Domu zemědělské osvěty. Projekty veřejných nebo kulturních staveb, se v režném zdivu, mimo hradecké muzeum od Jana Kotěry, v uvedeném období nepodařilo realizovat.

Vývoj architektury na konci dvacátých let se vydal cestou dalšího zjednodušování, odlehčování konstrukcí a bylo požadováno, aby se proces výstavby architektury zrychlil a zlevnil. Režná cihla se stala materiálem příliš nákladným a pracným na provedení. Struktura, již na ploše stavby vytváří, rušila představy zastánců funkcionalismu o čisté, kompaktní a sjednocené formě. Přesto byly její jedinečné vlastnosti, utilitární charakter a snadná výroba využívány dalšími generacemi architektů nejen v následujících desetiletích.

Seznam použité literatury a pramenů

- A. E. K.: Výstava posluchačů školy architektury na Akademii umění v Praze. In: Stavba III, 1924-1925, 60.
- [Alois Dryák] D-k, Moderna či směr národní? In: Volně směry II, 1898, 328-332
- ANDĚL, Jaroslav. Nová vize: avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918-1938. Praha 2005.
- Architekt H. P. Berlage ve Společnosti Architektů. In: Styl, X, 1924-1925, 87.
- Architekt M. de Klerk. Kronika. In: Styl X, 1924-1925, 17-18.
- Architektura v Americe. Z dopisu. In: Volné směry IV, 1900, 177-180
- BAILLIE SCOTT, M. H.: Houses and Gardens, London 1906
- BALŠÁNEK, Antonín: Moderna nebo směr národní? In: Volné směry II, 1898, 281-287
- BÁRTA, Rudolf / KALLAUNER, Otakar: Průmysl keramiky v Nizozemí, Belgii, Francii a Anglii, Praha 1924
- BARTA, Rudolf: Keramika, Část 1: Cihlářské zboží. Praha 1941
- BARTA, Rudolf: Průmysl keramický. In: Československá vlastivěda, Díl 9: Technika. Praha, 1929
- BÁRTA, Rudolf: Průmysl keramiky a staviv, Praha 1939
- BAŤKOVÁ, Růžena, a kol.: Umělecké památky Prahy: Nové město. Vyšehrad, Praha 1998
- BAXANDALL, Michael: Historický objekt: Forth Bridge Benjamina Bakera. In: Týž: Inteligence obrazu a jazyk dějin umění. Výbor textů, Praha 2019, 125-150.
- BENEŠOVÁ, Marie: Josef Gočár, Praha 1958
- BENEŠOVÁ, Marie: Pavel Janák, Praha 1959
- BENEŠOVÁ, Marie: Rondokubismus. In: Architektura ČSSR, XXVIII, 1969, č. 5, 303-317
- BENEŠOVÁ, Marie: Vzpomínky žáků. F. M. Černý. Výstava díla Josefa Gočára. In: Architektura ČSSR XXX, 1971, 280-284.
- BENEŠOVÁ, Marie: Česká architektura dvacátých let. In: Umění XXI, 1973, 440-447
- BENEŠOVÁ, Marie: K 100. výročí narození druhé zakladatelské generace tvůrců. In: Architektura ČSR, 39, 1980, 411-416.
- BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, 17-47.
- BERLAGE, H., P.: Základy a vývoj moderní architektury. In: Styl III, 1910-1911, 62-79
- BERLAGE, Hendrik Petrus: Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Amsterdam: Brusse, 1908
- BERLAGE, H. P.: Mijn Indische reis, Rotterdam 1931.

- BLÁHA, Jiří: Bohumír Kozák, Jaroslav Rössler, in: *Architektura ČSR*, 1965, r. 24, č. 7, 467-470
- BOŘECKÝ, Jindřich / EXNER, Ivan / NOVOTNÝ, Tomáš: Josef Gočár, Otakar Novotný, Praha 2011
- BURONĚ, Miloš: Čerychova vila. In: ULRICH, Petr (ed.): *Slavné vily Královehradeckého kraje*, Praha 2007, 129-131
- CASCIATO, Maristella: *The Amsterdam School*, Rotterdam 2003, 8.
- ČERMÁK, Jaroslav: Architekt a stavitel Josef Hlávka. In: *Architektura ČSR*, 1980, 461-463
- ČERYCH, Ladislav et al.: *Vila Čerych 1924-2011*, Česká Skalice 2012
- Český svět X, 1913-1914, č. 7, 17. 10. 1913, 8
- Darmstadtská umělecká kolonie. In: *Volné směry VIII*, 1904, 275-276
- Deset let Československé republiky. Svazek třetí. V Praze: Státní tiskárna v Praze, 1928
- DOSTÁL, Oldřich / PECHAR, Josef / PROCHÁZKA, Vítězslav. *Moderní architektura v Československu*. Praha 1967
- DVOŘÁK, Vilém: Architektura a mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového umění v Paříži 1925. In: *Styl XI*, 1925-1926, 87 a 89
- DVOŘÁK, Vilém: H. P. Berlage, Grundlage und Entwicklung der Architektur. In: *Styl II*, 1909-1910, 115-116
- DVOŘÁK, Vilém: Účel, konstrukce a materiál v teorii moderní architektury. In: *Styl XII*, 1926-1927, 117-152, 179-186, 207-214
- DVOŘÁK, Vilém: *Teoretikové soudobé architektury*, Praha 1931
- FANELLI, Giovanni: Unity Within Diversity. The Architecture of Berlage. In: POLANO 2002, 9-10.
- FLEGL, Michal / FLEGLOVÁ Jana: Ořechovka – pražská vilová čtvrť dvacátých let. In: *Památky a příroda VI*, 1981, 513-520.
- FLEGL, Michal: Ořechovka: od vinic přes barokní zahradu k zahradní čtvrti. *Knihovnička časopisu Břevnovan*, č. 4, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth: *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Praha 2004.
- GIRSA, Václav / HANZL, Miloslav: *Renovace Müllerovy vily v Praze*. Praha 2001
- GOČÁR, Josef: Vlastní životopis. In: EXNER / BOŘECKÝ 2011, 39-43
- Grafický závod Štencův v Praze. In: *Český svět VIII*, 7. 12. 1911, 379-382
- HÁJEK, Josef et al.: *Cihly v historické architektuře Prahy: o výrobě a využití zdicích cihel*, Praha 2017, 9-19
- HALL, William a CRUICKSHANK, Dan: *Brick*, London 2015.

- HAVLÍČEK, Josef: Kolonie „Vořechovka“. Zvláštní otisk z Časopisu Zprávy veřejné služby technické VI, č. 1-2
- HILMERA, Jiří et al.: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. 1. M-U, Praha 2017
- HILMERA, Jiří: Jaroslav Rössler, in: HOROVÁ, Anděla (eds.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění 3. Dodatky, Praha 2006, 651
- HLAVÁČEK, Emil: Architektura pohybu a proměn. Minulost a přítomnost průmyslové architektury, Praha 1985, 29-33
- HNÍDKOVÁ, Vendula: Pavel Janák. Obrys doby, Praha 2009, 240
- HNÍDKOVÁ, Vendula: Rondokubismus versus národní styl. In: Umění LVII, 2009, 74-84
- HNÍDKOVÁ, Vendula: Národ a jeho styl. In: Umění a politika: Sborník 4. sjezdu historiků umění, Brno 2014, 243-248
- HOFMAN, Vlastislav: Duch moderní tvorby v architektuře. In: Umělecký měsíčník I, č. 5, 1911-1912, 127-135
- HONZÍK, Karel: Ze života avantgardy. Zážitky architektovy, Praha 1963
- HORÁK Jiří: Jan Laichter. Život a dílo, vzpomínky a úvahy, Praha 1935
- HORNÁKOVÁ, Ladislava, et al.: Rodinné domy Jana Kotěry, Praha 2011
- HORNÁKOVÁ, Ladislava: Fenomén Baťa: zlínská architektura 1910-1960. Praha-Zlín 2009.
- HOROVÁ, Anděla (eds.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění 3. Dodatky, Praha 2006
- HORYNA, Mojmír, Architektura přísného a pozdního historismu, in: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, 2001, 171-173
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada: Krása věcí, průmysl a moderní společnost. In: Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970, 49-53
- HUBRTOVÁ, Kateřina / KŘÍŽOVÁ NEJEDLÁ, Hedvika, KŘÍŽOVÁ Alexandra, Meziválečná architektura Střešovic. Méně známá tvář Prahy 6, Praha 2010
- HÝBLOVÁ, Zuzana: Koželužská škola a vila ředitele. Královehradecký architektonický manuál. In: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/11-kozeluzska-skola-a-vila-reditele>, vyhledáno dne 4. 7. 2021
- HÝBLOVÁ, Zuzana: Rašínovo státní gymnázium a vila ředitele gymnázia. In: Královehradecký architektonický manuál: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/12-rasinovo-statni-gymnazium-a-vila-reditele-gymnazia>, vyhledáno dne 5. 7. 2021.
- HÝBLOVÁ, Zuzana: Mateřská škola. In: Královehradecký architektonický manuál: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/180-materska-skola>, 5. 7. 2021
- HÝBLOVÁ, Zuzana: Sbor kněze Ambrože. In: Královehradecký architektonický manuál: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/37-sbor-kneze-ambroze>, 5. 7. 2021
- CHOCHOL, Josef: K funkci architektonického článku. In: Styl V, 1913, 93-94

- CHOCHOL, Josef: Oč usiluji. In: *Musaion II*, 1921, 47
- CHOCHOL, Jan: Jan Kotěra. In: *Časopis čs. architektů XXII*, 1923, 165-171
- CHOCHOLA, Karel: Dánské stavební společnosti a jejich působnost. In: *Stavba III*, 1924-1925, 49-58
- JANÁK, Pavel: Od moderní architektury k architektuře. In: *Styl II*, 1909-1910, příl. Kronika, 105-109
- JANÁK, Pavel: Hranol a pyramida. In: *Umělecký měsíčník I*, 1911-1912, č. 6, 162-170
- JANÁK, Pavel: Ve třetině cesty. In: *Volné směry XIX*, 1918, 218-226.
- JANÁK, Pavel: O moderní architektuře. Přednáška 1920. In: Hnídková, Vendula: *Obrys doby*, Praha 2009, 115-126
- JANÁK, Pavel: K jubileu Jana Kotěry. In: *Styl II (VII)*, 1921-1922, 87-88
- JANÁK, Pavel: Barvu průčelím. In: *Styl 1921-1922*, 4 ad.
- JANÁK, Pavel: Učitel bydlení. In: *Výtvarná práce*, 1924, 169-182
- JANÁK, Pavel: Architektura – hmota či duch? In: *Styl V*, 1924-1925, 170-174
- JANÁK, Pavel: Čtvrt století. In: *Volné směry XXIV*, 1926, 100-110
- JANÁK, Pavel: Dům umělecko-průmyslové školy na výstavě v Brně 1928. In: *Styl XIII*, 1927-1928, 167-174.
- JANÁK, Pavel: Význam výstavy bydlení. In: VÁCLAVEK, Bedřich / ROSSMANN, Zdeněk: *Výstava moderního bydlení Nový dům v rámci výstavy soudobé kultury Československé republiky v Brně 1928*.
- JANÁK, Pavel: Josef Plečnik v Praze. In: *Volné směry 26*, 1928-1929, č. 4. 97-108.
- JANDÁČEK, Václav: Z historie konstrukčních principů aneb Dvě století architektury „s příložníkem“. Část 40. Cihly nejsou stejné. In: *Architekt*, 47, 2001, č. 1, 76
- JANKOVÁ, Yvonne: Branické ledárny v Praze 4. In: *Zprávy památkové péče*, 62, 2002, č. 2, 37-41
- JÁSEK, Jaroslav: *William Heerlein Lindley a pražská kanalizace*, Praha 2006
- JURÁNEK, Jan: *Nové Město nad Metují*, Praha 1976
- K pracím Josefa Gočára. In: *Styl XII*, 1926-1927, 154
- KAFKA, Josef: *Výstava architektury a inženýrství zemí koruny České v Praze 1898*, Praha, 1898
- KARPLUS, Arnold, (ed.): *Neue Landhäuser und Villen in Österreich*. Wien: Anton Schroll, [1910]
- KIESLING, Norbert: *Pavel Janák, Řevnice 2011*
- Klub architektů – Redakce Stavby: *Náš názor na novou architekturu*. In: *Stavba III*, 1924-1925, 157-158.

- KOHOUT, Jaroslav / BARTÁK, Kamil / TOBEK, Antonín: Zednictví: tradice z pohledu dneška. Praha 1998
- KOHOUT, Michal / ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): Česká architektura. Moderní architektura. Čechy, Praha 2014
- KOTĚRA, Jan: Dělnické kolonie, Praha 1921
- KOTĚRA, Jan: O novém umění. In: Volné směry IV, 1900, 189-195
- KOUKALOVÁ, Šárka: Jaroslav Rössler. Dům s tiskárnou v Kladně 1910-1911. In: kol. autorů: 100 staveb – moderní architektura středočeského kraje, Praha 2006, 82-83
- KOUKALOVÁ, Šárka: Vila Františka Lexy. In: HERMANOVÁ, Hana / ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): Slavné vily Středočeského kraje, Praha 2010, 126-129
- KOUKALOVÁ, Šárka: Vila Jana Váni. In: HERMANOVÁ, Hana / ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): Slavné vily Středočeského kraje, Praha 2010, 140-142
- KOULA, Jan: Architektura na výstavě architektury a inženýrství, *Zprávy spolku inženýrů a architektů v Království českém XXXII*, 1898, s. 106-110
- KOULA, J. E: Standard. In: Stavba II, 1923, 8-9.
- [KOULA, Jan, Evangelista] J. E.: Pražská revue. In: Stavba VI, 1927-1928, 144-145
- KOULA, Jan, E.: Architektura na výstavě soudobé kultury v Brně. In: Lidové noviny XXXVI, 1928, 28. 9., č. 493, 7.
- KRAJČI, Petr: Jaroslav Rössler. Architekt, urbanista, návrhář nábytku, in: Domov: kultura bydlení, architektura, umění, design, styl, Praha 1996, č. 11, 28-29
- KRAJČI, Petr: Závěrečná část díla, 1913-1923. In: ŠLAPETA 2001, 201-239.
- KRATOCHVÍL, Petr: Budování státu a meziválečná moderní architektura (1918-1938), in: KRATOCHVÍL, Petr (ed.): Velké dějiny zemí Koruny České. Tematická řada. Architektura, Praha: Paseka, 2009
- KREJCAR, Jaromír: Architektura průmyslových budov. In: Stavitel IV, 1923, 65-71.
- KREJCAR, Jaromír: Architektura transatlantických parníků. In: Život II, 1922-1923, 38-42.
- KREJCAR, Jaromír: Jan Kotěra. In: Stavba II, 1923-1924, 4-7
- KREUZZIEGEROVÁ, Radmila: Kotěra organizátor. In: ŠLAPETA 2001
- KŘÍŽOVÁ, Alexandra / HUBRTOVÁ, Kateřina / KŘÍŽOVÁ, Hedvika / RŮŽIČKOVÁ, Jana: Praha-Ořechovka II., střední část. Úkol DKRVO Průzkum a prezentace architektonického dědictví 19. a 20. století, řešitel Národní památkový ústav, Praha 2008
- KUBÍČEK, Alois: Velká Praha, Praha 1921
- KUBÍČEK, Alois: W. M. Dudok. In: Styl IX, 1923-1924, 99-104
- KUDĚLKA Zdeněk: Brněnská architektura 1919-1928, Brno 1970

- KVÍTEK, Martin: Dům zemědělské osvěty: sborník příspěvků k 80. výročí otevření Domu zemědělské osvěty. Praha 2006
- LAHODA, Vojtěch / NEŠLEHOVÁ, Mahulena: Dějiny českého výtvarného umění IV, Praha 1998
- LAHODA, Vojtěch: Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let. In: Kol. autorů: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 67
- LAHODA, Vojtěch: Emil Filla, Praha 2007
- LÍBAL, Patrik: Cihla opět navrhc(olu). Výtvarný význam cihly ve 20. století. In: Zprávy památkové péče, r. 63, 2003, č. 2, 87-90
- LE CORBUSIER: Architektura a purism. In: Život II, 1922-1923, 74.
- LUKEŠ, Zdeněk/ PANOCH Pavel: Josef Gočár, Praha 2010
- LUKEŠ, Zdeněk: Architektura secese v Čechách 1896-1914, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 126-153
- LUKEŠ, Zdeněk: Jaroslav Rössler – 100 let, in: Architektura ČSR, 1986, r. 45. č. 10, 469
- LUKEŠ, Zdeněk: Raná tvorba. In: ŠLAPETA 2001, 95-119
- MÁDL, Karel, B.: Příchozí umění. In: Volné směry III, 1899, 119-142
- MÁDL, Karel, B.: Sloh naší doby. In: Volné směry IV, 1900, 156-175
- MAYER, Václav, ed.: Sto let české průmyslové školy: první státní československá průmyslová škola v Praze: 1837-1937, Praha 1937
- MORAVÁNSZKY, Ákos: Metamorphism: Material Change in Architecture, Walter de Gruyter GmbH, 2017
- MRKVIČKA, Josef: Ročenka českých knihtiskařů, 1912. In: ŠKABRADA, Jiří: Štencův dům. In: Umění a řemesla, r. 36, 1994, č. 1, 29
- MUTHESIUS, Hermann: Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. 3 Bände, Berlin 1904–1905
- Neubauten in Wien, Prag, Budapest: : Facaden, Details, Haustore, Vestibule. Wien: Schroll, 1904
- NOEVER, Peter / POKORNÝ, Marek: Josef Hofmann. Architektonický průvodce. Architekturführer. Architecture Guide, MAK, Wien – Moravská galerie v Brně, 2010, 103-106
- NOSÁLOVÁ, Jana. Rakovnický starosta Čeněk Vaněček a jeho působení ve městě v letech 1923–1938. In: Rakovnický historický sborník VI/2005. Rakovník: Státní okresní archiv Rakovník, 2005
- NOVOTNÝ, Jiří / ŠOUŠA, Jiří: Hradecký podnikatel Rudolf Steinský-Sehnoutka a pražský finanční svět. In: Královéhradecko, 2004, Hradec Králové 2004, 243-252
- NOVOTNÝ, Otakar: Interiér, architekt a obecnost. In: Styl II, 1909-1910, 67-70
- NOVOTNÝ, Otakar: Tvoření formy v architektuře. In: Styl IV, 1912, 3-10

- NOVOTNÝ, Otakar: Hledání a návrat, Styl VII, 1921-1922, 2-4
- NOVOTNÝ, Otakar: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958
- ODD, J. J. P.: O budoucím stavitelství a jeho architektonických možnostech. In: Stavba I, 1922, 177-188
- OUTRATA, Jan, Jakub: Obchodní a ochranný přístav v Holešovicích. Příspěvek k poznání industriální architektury v Praze, Staletá Praha XXIII, 1997, 159-68
- PACHMANOVÁ, Martina, ed.: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze = Academy of Arts, Architecture and Design in Prague: 1885-2005, Praha 2005
- PANOCH, Pavel: Mezi tradicí a novátorstvím. In: FRAGNER, Benjamin (ed.): Mlýny bratří Winternitzů: průmyslové dědictví, rozvoj města a kulturní aktivity, Praha 2013, 38-43
- PANOCH, Pavel: MUDr. Č. Zemánek – architekt O. Novotný: spojenectví pro moderní Holic. Skica k portrétu jednoho stavebníka. In: Listy moderního spolku v Pardubicích, 2000, 2, 2-10
- PAVLÍČEK, Tomáš: Architektura 1. poloviny 20. století v západní části Ústeckého kraje, Ústí nad Labem 2005
- PEČÍRKA, Jaromír: Otakar Novotný. In: Volné směry XXVII, 1929-1930, 194-200
- PECHAR, Josef: Purismus v české architektuře, Architektura ČSR XXIX, 1970, č. 5, 178-191
- PECHAR, Josef / URLICH, Petr: Programy české architektury, Praha 1981
- PELČÁK, Petr / WAHLA, Ivan: Jindřich Kumpošt, Brno 2006
- PELČÁK, Petr a ŠLAPETA, Vladimír: Brno: architektura 1918-1939 = architecture 1918-1939. Brno 2011
- PENCÁK, Marcel. Hradecký architekt: Vladimír Fultner ve spleti české moderny, Praha 2013
- PETRASOVÁ, Taťána: Hlava VI. In: KRATOCHVÍL, Petr, (ed.): Velké dějiny českých zemí. Architektura, Praha 2009
- PETRASOVÁ, Taťána: Josef Mocker 1835-1899: stavitel katedrály. Praha 1999
- PLATOVSKÁ, Marie: čp. 100/XII. In: Kol. autorů: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. M/Ž 2. Praha 2017, 919.
- POLANO, Sergio: Hendrik Petrus Berlage: complete works, Milano 2002
- POLÁŠEK, Josef: Holandské školy. In: Styl XIV, 1928-1929, 33-39
- POTŮČEK, Jakub: Československá státní bytová politika. In: KOHOUT, Michal – TICHÝ, David: Jak jsme chtěli bydlet: bytová politika Československa 1918-1938, 16-23
- PRAHL, Roman / BYDŽOVSKÁ, Lenka: Volné směry. Časopis secese a moderny, Praha 1993
- Prohlášení Z kruhů výtvarných, in: Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém XXVII, 1893, 17-19

- (red.), První výstava spolku Mánes, in: *Volné směry* II, 1898, č. 5, 231-235
- Redakce, *Moderna či směr národní?*, *Volné směry* II, 1898, 332-336
- Redakční kruh, *Stavba* II, 1923-1924, 1.
- RÖSSLER, Jaroslav: Budovy obecného školství, *Styl* IV, 1912, 147-163
- RÖSSLER, Jaroslav: Použití kamene v dnešní architektuře, *Stavitecké listy* XVIII, 15. 11. 1922, s. 179.
- RÖSSLER, Jaroslav: Cyklus přednášek Klubu architektů. In: *Styl* V (X), 1924, 126.
- RÖSSLER, Jaroslav: Chilehaus v Hamburku. In: *Styl* XI, 1925-1926, 72.
- RÖSSLER, Jaroslav: Bytová výstava ve Stuttgartě. In: *Styl* 1927-1928, VIII (XIII), 16-22.
- RÖSSLER, Jaroslav: Jaroslav Rössler. Architekt: Praha, Wien [1929], nepag.
- RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849. Dostupné online: https://www.gutenberg.org/files/35898/35898-h/35898-h.htm#Page_34, 34-69, vyhledáno dne 22. 4. 2021
- RUSKIN, John: *The Stones of Venice*, London 1851-1853
- SARNITZ, August: Josef Hoffmann (1870-1956). *Ve vesmíru krásy*, Taschen/Slovart, 2008
- STARÝ Oldřich: Česká moderní architektura. In: *Stavba* IV, 1925-1926, 1-9, 151-162, 167-181, 183-196.
- STARÝ, Oldřich: Názory na moderní architekturu. In: *Stavba* I, 1922, 125-130, 161-165, 209-214.
- STARÝ, Oldřich: Vývoj k nové architektuře. In: *Stavba* III, 1924-1925, 208.
- SENNOTT, Stephen (ed.): *Encyclopedia of Twentieth Century Architecture*, New York / London 2004
- SCOTT, Baillie M.H.: *Garden Suburbs, Towns Planning and Modern Architecture*, London 1910
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra / KRAJČI, Petr: Antonín Engel (1879-1958), Praha 1999
- SEMERÁD, Matouš: Cihelná gotika Starého Města pražského ve vrcholném středověku. In: HÁJEK 2017, 9-19
- SEMPER, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig 1851
- SIMANDLOVÁ, Klára: „Renesanční nakladatel“ Jan Štenc. In: *Umění a řemesla*, r. 36, 1994, 2
- SLAVÍK, Jiří: Červená vila Josefa Binka. In: SEDLÁK, Jan, et al.: *Slavné vily kraje Vysočina*, Praha 2008, 46-49

- SLAVÍK, Jiří: Krucemburk a život koželužské rodiny Skřivanových – Binkových, Brno, 2009, Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Zdeňka Stoklásková, Ph.D.
- STAŇKOVÁ, Jaroslava / PECHAR, Josef: Tisíciletý vývoj architektury. Praha: SNTL, 1972
- STARÝ, Oldřich: Architekt prof. Otokar Novotný. In: *Architektura II*, 1940, 15
- STARÝ, Oldřich: Životní jubileum vynikajících architektů. Bohumír Kozák, Vilém Kvasnička, Jaroslav Rössler, in: *Architektura ČSR*, 1956, XV, č. 1-2, 79-81
- STOCKAR, Rudolf: Město budoucnosti. In: *Styl IV*, 1912, 43-57
- SVOBODA, Jan E. / LUKEŠ, Zdeněk / HAVLOVÁ, Ester: Praha 1891-1918: kapitoly o architektuře velkoměsta, Praha 1997
- SVOBODA, Jan E. / NOLL, Jindřich / HAVLOVÁ, Ester: Praha 1919-1940: kapitoly o meziválečné architektuře, Praha 2000
- SVOBODOVÁ Markéta: Krematorium v procesu sekularizace českých zemí 20. století: ideové, stavební a typologické proměny, Praha 2013
- ŠÁMAL, Petr: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. 1. M-U, Praha 2017
- ŠKABRADA, Jiří: Konstrukce historických staveb, Praha 2003
- ŠKABRADA, Jiří: Lidová architektura, Praha 1996
- ŠLAPETA, Vladimír: Otokar Novotný 1880-1959. Architektonické dílo, Praha 1980
- ŠLAPETA, Vladimír: Česká meziválečná architektura z hlediska mezinárodních vztahů. In: *Umění*, 1981, 309-319.
- ŠLAPETA, Vladimír: Adolf Loos a česká architektura, Praha 2000
- ŠLAPETA, Vladimír: Frank Lloyd Wright a česká architektura, Praha 2001
- ŠLAPETA, Vladimír (ed.): Jan Kotěra. Zakladatel české moderní architektury, Praha 2001
- ŠOPÁK, Pavel: Dělnické kolonie: Kotěřův příspěvek k bytové reformě. In: *ŠLAPETA 2001*, 353-369
- ŠTECH, Václav, V.: Včera, Praha 1921.
- ŠVÁCHA, Rostislav: Osada Baba. In: *Umění XXVIII*, 1980, 368-378
- ŠVÁCHA, Rostislav: Pavel Janák a český funkcionalismus. In: *Umění XXX*, 1982, č. 6, 516-524
- ŠVÁCHA, Rostislav: Pavel Janák. In: *Domov*, 1985, 2, 43-46
- ŠVÁCHA, Rostislav: Poznámky ke Kotěrovu muzeu. In: *Umění XXXIV*, 1986, 171-179
- ŠVÁCHA, Rostislav: K ikonografii avantgardní architektury. In: ANDĚL, Jaroslav: *Umění pro všechny smysly*, Praha 1993.
- ŠVÁCHA, Rostislav: Expresionismus v české architektuře. In: POMAJZLOVÁ, Alena: *Expresionismus a české umění 1905-1927*, Praha 1994, 209

- ŠVÁCHA, Rostislav: Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995
- ŠVÁCHA, Rostislav: čp. 931/I a 1092/I. In: VLČEK, Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov, Praha 1996, 502-503
- ŠVÁCHA, Rostislav: Architektura dvacátých let v Čechách. In: LAHODA, Vojtěch / NEŠLEHOVÁ, Mahulena: Dějiny českého výtvarného umění IV/2 1890-1938, Praha 1998, 10-35.
- ŠVÁCHA, Rostislav: Lomené, hranaté & obloukové tvary: česká kubistická architektura 1911-1923, Praha 2000
- ŠVÁCHA, Rostislav: Vila Götzova, Markova, Krausova a Kratochvílova, 1907-1910, in: ŠLAPETA 2001, 164-167
- ŠVÁCHA, Rostislav: Vrcholné období, 1906–1912. In: ŠLAPETA 2001, 141-199.
- ŠVÁCHA, Rostislav: Urbánkův dům – Mozarteum v Praze, 1911-1913. In: ŠLAPETA 2001, 194-199
- ŠVÁCHA, Rostislav: Jiří Kroha a Mladá Boleslav, 1922-1927. In: MACHARÁČKOVÁ, Marcela (ed.): Jiří Kroha (1893-1974), Brno 2007, 80-132
- ŠVÁCHA, Rostislav: Slavné vily středočeského kraje, Praha 2010
- ŠVÁCHA, Rostislav / HORÁČEK, Martin: Naprej! Česká sportovní architektura 1567-2012, Praha 2012
- TEIGE, Karel / KREJCAR, Jaromír: Sborník Život II, 1922-1923.
- TEIGE, Karel: Časopisy. In: Stavba III, 1924-1925, 17
- TEIGE, Karel: De Stijl a holandská moderna. In: Stavba III, 1924-1925, 36-41
- TEIGE, Karel: Moderní architektura v Československu, Praha 1930
- UNWIN, Raymond: O stavbě měst. In: KOTĚRA 1921, 12-20.
- Úvod, obálka č. 1, Styl I, 1908, č. 1, III.
- VACULÍK, Jaroslav: K českým a slovenským migracím v letech 1918-1938. Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Řada společenských věd, 2011, 25(1), 48-56
- VALCHÁŘOVÁ, Vladislava Valchářová: Holešovice: Ústřední jatky a trh dobytčí, Pražská tržnice. In: Zprávy památkové péče, roč. 66, č. 3, 183-190
- VALCHÁŘOVÁ, Vladislava, et al.: Industriální topografie: průmyslová architektura a technické stavby. Královéhradecký kraj, Praha 2012
- VAN BERGEIJK, Hermann: W. M. Dudok, Rotterdam 2001
- VAN DIJK, Hans: Twentieth-century Architecture in the Netherlands, Rotterdam 1999
- VAŘENKA, Josef: Lidová architektura. Encyklopedie, Praha 2007
- VEVERKOVÁ, Irena: Knihtiskař Jaroslav Šnajdr a jeho podnikatelská činnost. In: Slánský obzor: ročenka Musejního spolku v Slaném. Slaný 2000, 74-87

- VEVRKOVÁ, Irena: Vznik odborného průmyslového školství na Kladně, Slánský obzor, r. 12, 2005, 67-78
- VLČEK, Pavel (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004
- VLČEK, Pavel a kol: Umělecké památky Prahy. Velká Praha. A-L, Praha 2012
- VOGELSANG, Willem: H. P. Berlage, Volné směry X, 1906, 278-288
- VYBÍRAL, Jindřich: Inženýrská a průmyslová architektura romantického historismu. In: BLAŽÍŠKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda et al.: Dějiny českého výtvarného umění, III, 1780/1890. Praha 2001, 278-279
- VYBÍRAL, Jindřich: Inženýrská architektura a užitkové stavby. In: LAHODA, Vojtěch, et al.: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV/1, 185-191
- VYBÍRAL, Jindřich: Obnova architektury v díle Františka Bílka. In: LARVOVÁ, Hana (ed.): František Bílek, 1871-1941, Praha 2000, 261-285
- VYBÍRAL, Jindřich: Kotěra / Plečnik. Korespondence, Praha 2001
- VYBÍRAL, Jindřich: Česká architektura na prahu moderní doby, Praha 2002
- VYBÍRAL, Jindřich: Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku, Praha 2002
- VYBÍRAL, Jindřich: Architekti vídeňské moderny v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. In: AMBROZ, Miroslav: Vídeňská secese a moderna 1900-1925: užití umění a fotografie v českých zemích, Brno 2005, 38-53
- VYBÍRAL, Jindřich: Leopold Bauer. Heretik moderní architektury, Praha 2015
- VYBÍRAL, Jindřich: Gottfried Semper. Architekt a teoretik historismu. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, ZAPLETAL, Tomáš (eds.): Gottfried Semper. Věda, průmysl a umění, Praha 2016, 153-170
- Výstava architektury a inženýrství, Volné směry II, 1898, 521-526
- Výstavní dům v Moravské Ostravě. In: Stavitel VIII, 1927, 19-25
- WAGNER, Otto: Moderne Architektur, Wien 1896
- Wagnerova škola, Volné směry, II, 1898, č. 5, 243-244
- WILLIAMS, Richard: Architektura ve vizuální kultuře, in: Marta Filipová, Matthew Rampley, Možnosti vizuálních studií: obrazy, texty, interpretace, Brno 2007
- WIRTH, Zdeněk: Česká moderní architektura. U příležitosti členské retrospektivní výstavy Společnosti Architektů v Praze. In: Styl VII, 1921-1922, 1-2
- WIRTH, Zdeněk: Český Manchester, Český svět, 16. 11. 1906, 70-72
- WIRTH, Zdeněk: Mohyla Bělohorská. In: Styl I, 1908, 4-6
- WIRTH, Zdeněk: Náměstí v Kladně, Volné směry XI, 1907, 169-176

- [WIRTH, Zdeněk] G, Nová Praha. In: Volné směry XI, 1907, 277
- WIRTH, Zdeněk: Vila v Čechách 1906-1909. In: Styl II, 1910, 12-16
- WIRT, Zdeněk: Josef Gočár. Praha: Hradec Králové, 1930
- WIRTH, Zdeněk: Dva šedesátníci. In: Volné směry XXXV, 1938-40, 210
- WIRTH, Zdeněk: Josef Gočár. Posmrtná výstava. Praha 1947
- WITTLICH, Petr: Česká secese, Praha 1985
- ZAHRÁDKOVÁ, Nikola: Raná tvorba architekta Otakara Novotného. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2014
- ZACH, Aleš: Stopami pražských nakladatelských domů, Praha 1996
- ZÁKREJS, Vladimír: Zahradní město u nás. In: Styl IV, 1912, 68-70
- ZEYER, B. / HAVLÍČEK, Josef: Zednictví a stavitelství: pro praktickou potřebu zedníků, mistrů zednických i stavitelů, Praha 1907
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.): Budova muzea v Hradci Králové 1909-1913: Jan Kotěra, Hradec Králové 2013
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav: Okolí Müllerovy vily, Praha 2013
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav: Struktura města v zeleni: moderní architektura v Hradci Králové, Hradec Králové 2017

Prameny a zdroje

- Archiv Odboru výstavby, Magistrát města Kladna, spis čp. 1695
- Archiv stavebního úřadu Městského úřadu Rakovník
- Archiv stavebního úřadu Městského úřadu Holice
- Archiv T. J. Sokol Holice
- Sbírka fotografií v archivu Sládečkova Muzea v Kladně.
- Sbírka fotografií Muzea T. G. M. v Rakovníku
- Státní okresní archiv Rakovník, fond Archiv města Rakovník, Kronika města 1836-1962, inv. č. 546, k.č. 531
- Státní okresní archiv Rakovník, Křivoklát: Kronika obce do 1957, Pamětní kniha obce křivoklátské.
- Archiv Vzdělávacího střediska Vila Čerych, Česká Skalice
- Osobní archivy majitelů nemovitostí

Seznam obrazové přílohy

1. Ilustrace z publikace o zednictví a stavitelství – kapitola rezné zdivo, 1907. Reprodukce z: ZEYER / HAVLÍČEK 1907, 109.
2. Druhy cihelných vazeb, ilustrace, 1941. Reprodukce z: BARTA 1941,41.
3. Josef Mocker: Chrám sv. Ludmily v Praze, reprodukce, Zlatá Praha 1888. Reprodukce z: Zlatá Praha, 14. 12. 1888, r. 6, 47.
4. Josef Hlávka: Zemská porodnice v Praze, 1867-1875. Foto: autorka.
5. František Šamonil: Nájemní dům čp. 1110, Janáčkovo nábřeží 23, Praha, 1904. Foto: autorka.
6. František Sander: Budova seřadovacího nádraží, Praha-Holešovice, 1906-1909. Foto: autorka.
7. František Sander: Přístavní budova, Praha-Holešovice, 1906-1909. Foto: autorka.
8. Josef Kovařovič: Budova ledáren, Praha-Braník, 1911-1913. Foto: autorka.
9. Josef Kovařovič: Budova ledáren, Praha-Braník, detail fasády, 1911-1913. Foto: autorka.
10. Josef Srdínko: Dobytčí jatky a trh, Praha-Holešovice, reprodukce, Technický obzor 1906: Reprodukce z: Technický obzor XIV, 1906, tab. 21.
11. Josef Srdínko: Dobytčí jatky a trh, Praha-Holešovice, dokončeno r. 1895. Foto: autorka.
12. William Henry Lindley: Hlavní budova čističky odpadních vod, detail fasády, Praha-Bubeneč, 1900-1906. Foto: autorka.
13. William Henry Lindley: Hlavní budova čističky odpadních vod, detail fasády, Praha-Bubeneč, 1900-1906. Foto: autorka.
14. Jan Kotěra: Muzeum, Hradec Králové, 1909-1913. Foto: autorka.
15. Jan Kotěra: Vodárna Města Vršovice, Praha-Michle, 1906-1907. Reprodukce z: NOVOTNÝ 1958, obr. 179.
16. Jan Kotěra: Vodárna Města Vršovice, Praha-Michle, detail fasády s glazovanými lícovkami, 1906-1907. Reprodukce z: https://pamatky.praha.eu/jnp/cz/pamatkovy_fond/pamatkove_uspechy/pamatkove_uspechy/pamatkove_uspechy-rekonstrukce_arealu_vrsovicke_vodarny_v.html
17. Jan Kotěra: Vodárna Města Vršovice, Praha-Michle, vstupní prostor věže, 1906-1907. Foto: autorka.
18. Ferdinand Boberg: Elektrárna, Stockholm, kresba, 1897. Reprodukce z: https://sv.wikipedia.org/wiki/Brunkebergsverket#/media/Fil:Boberg,_Brunkebergsverket.jpg
19. Jan Kotěra: Vila E. Kratochvíla, Černošice, 1908-1910. Reprodukce z: Styl III, 1911.
20. Jan Kotěra: Vila J. Kotěry, Praha-Vinohrady, řez a pohledy, 1908-1909. Reprodukce z: Styl II, 1909-1910, 16.
21. Jan Kotěra: Vila J. Kotěry, fotografie, Český svět 1910. Reprodukce z: Český svět VII, 18. 11. 1910, 273.
22. Josef Hoffmann: Vila pro Helene Hochstetter, Vídeň, 1906-1907. Reprodukce z: SARNITZ 2008, 64.
23. Jan Kotěra: Vila J. Kotěry, Praha-Vinohrady, detail fasády, 1908-1909. Foto: autorka.
24. Jan Kotěra: Dům J. Laichtera, Praha-Vinohrady, 1908-1909. Reprodukce z: Styl III, 1911.

25. Jan Kotěra: Dům J. Laichtera, Praha-Vinohrady, půdorys, 1908-1909. Reprodukce z: Styl III, 1911.
26. Jan Kotěra: Dům J. Laichtera, Praha-Vinohrady, detail fasády, 1908-1909. Foto: autorka.
27. Paul Hancar: Hôtel Ciamberlani, 1897. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/H%C3%B4tel_Ciamberlani_%28DSCF7523%29.jpg
28. John Ruskin: Oblouk v katedrále Murano, kresba z knihy The Stones of Venice, 1907. Reprodukce z: John Ruskin: The Stones of Venice, Volume II, London 1907, Plate V.
29. O. Novotný, Z. Wirth, J. Kotěra na výletě za historickou architekturou, Říp, 1912. Reprodukce: ŠLAPETA 2001, 49.
30. Jan Kotěra: Dům M. Urbánka, reprodukce, Český svět 1913-1914. Reprodukce z: Český svět X, 1913-1914, č. 7, 17. 10. 1913, 8.
31. Jan Kotěra: Dům M. Urbánka, Praha, 1911-1913. Foto: autorka.
32. H. P. Berlage: Burza, Amsterdam, detail fasády, 1896-1903. Foto: autorka.
33. H. P. Berlage: Burza, Amsterdam, detail fasády, 1896-1903. Foto: autorka.
34. H. P. Berlage: Burza, Amsterdam, dobová fotografie, půdorys, 1896-1903. Reprodukce: Novotný 1958, obr. 18, 19.
35. Otakar Novotný: Vila F. Lexy, Rakovník, kresba, půdorys, 1908. Reprodukce z: Styl II, 1909-1910, 23.
36. Otakar Novotný: Vila F. Lexy, Rakovník, detail fasády, 1908-1909. Foto: autorka.
37. Otakar Novotný: Vila F. Lexy, Rakovník, detail fasády, 1908-1909. Foto: autorka.
38. Otakar Novotný: Vila J. Váni, Benešov, 1912. Reprodukce: archiv autorky.
39. Otakar Novotný: Vila J. Váni, Benešov, 1912, vstupní průčelí. Foto: autorka.
40. Otakar Novotný: Vila J. Váni, Benešov, 1912, zahradní průčelí. Foto: autorka.
41. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, hlavní průčelí, 1909-1911. Reprodukce z: Styl III, 1911.
42. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, půdorys, 1909-1911. Reprodukce z: Styl III, 1911.
43. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, detaily hlavního průčelí, 1909-1911. Foto: autorka.
44. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, detaily hlavního průčelí, 1909-1911. Foto: autorka.
45. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, detaily skladby cihel, 1909-1911. Foto: autorka.
46. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, dvorní fasáda, 1909-1911. Foto: autorka.
47. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, dvůr, 1909-1911. Foto: autorka.
48. Otakar Novotný: Dům J. Štence, Praha, fotografie schodišťové haly, 1909-1911. Reprodukce z: Styl III, 1911.
49. Grafický závod Štencův v Praze, Český svět 1911. Reprodukce z: Český svět VIII, 7. 12. 1911, 379-382.
50. Otakar Novotný: Sokolovna, Holice, 1910-1911. Reprodukce z: Novotný 1958, obr. 24.
51. Otakar Novotný: Sokolovna, Holice, 1910-1911. Foto: autorka.
52. Otakar Novotný: Sokolovna, Rakovník, 1912-1914. Foto: autorka.
53. Otakar Novotný: Dům F. Sequense, Praha-Vyšehrad, pohledy a řezy, 1912-1913. Reprodukce z: SVOBODA / LUKEŠ 1999, 76.

54. Otakar Novotný: Dům F. Sequense, Praha-Vyšehrad, detaily skladby cihel, 1912-1913. Foto: autorka
55. Otakar Novotný: Dům F. Sequense, Praha-Vyšehrad, detaily skladby cihel, 1912-1913. Foto: autorka
56. Otakar Novotný: Dům F. Sequense, Praha-Vyšehrad, detaily skladby cihel, 1912-1913. Foto: autorka
57. Josef Gočár: Vila J. Binka, Krucemburk, 1906. Reprodukce z: Styl II, 1909-1910.
58. Bohumil Hübschmann: Akciové mlýny, Praha-Holešovice, fotografie, Český svět, 1909-1911. Reprodukce z: Český svět, r. 8, č. 35, 3. 5. 1912, 238.
59. Bohumil Hübschmann: Akciové mlýny, Praha-Holešovice, detail skladby cihel, 1909-1911. Foto: autorka.
60. Josef Gočár: Automatické mlýny pro bratry K. a E. Winternitzovy, Pardubice, 1910-1911. Reprodukce z: Umělecký měsíčník I, č. 4., 1912.
61. Jaroslav Rössler: Dům s tiskárnou J. Šnajdra, Kladno, 1910-1911. Reprodukce: Styl III, 1911
62. Jaroslav Rössler: Dům s tiskárnou J. Šnajdra, Kladno, půdorys, 1910-1911. Reprodukce: Styl III, 1911.
63. Jaroslav Rössler: Dům s tiskárnou J. Šnajdra, Kladno, plánová dokumentace, výřez, 1910. Foto: autorka.
64. Kladno, Náměstí Svobody (Nové náměstí) s knihtiskárnou J. Šnajdra v pozadí, 1922. Zdroj: Sládečkovu muzeum v Kladně.
65. Jaroslav Rössler: Dům s tiskárnou J. Šnajdra, Kladno, 1910-1911. Foto: autorka.
66. Jaroslav Rössler: Dům s tiskárnou J. Šnajdra, Kladno, detail fasády, 1910-1911. Foto: autorka.
67. Josef Hoffmann: Dům hostů Poldi, Kladno, 1902-1903, rozšířen v letech 1927-1928. Foto: autorka.
68. Josef Hoffmann: Vila na Hohe Warte, Vídeň, reprodukce z českého vydání knihy Dům a Zahrada od Baillieho Scotta, 1910. Reprodukce: BAILLIE-SCOTT 1910.
69. Jaroslav Rössler: Průmyslová škola, Kladno, 1914-1922. Foto: autorka.
70. Jan Kotěra: Kolonie pro zaměstnance státních drah, Louny, typový dům, 1909-1911. Foto: autorka.
71. Jan Kotěra: Kolonie pro zaměstnance státních drah, Louny, typový dům, detail fasády, 1909-1911. Foto: autorka.
72. Jaroslav Vondrák, Jan Šenkýř: Soutěžní návrh na kolonii Vořechovka, 1919. Reprodukce z: Nové snahy o rodinný dům: výbor příkladů našich a cizích. V Praze: Společnost architektů, 1920.
73. Jaroslav Vondrák: Ústřední budova, kolonie Ořechovka, Praha, 1920-1923. Foto: autorka.
74. Jaroslav Vondrák: Ulice Lomená čp. 300-315, kolonie Ořechovka, Praha, 1920-1922. Foto: autorka.
75. Jaroslav Vondrák: Dvojdům, kolonie Ořechovka, Praha, 1922-1924. Foto: autorka.
76. Jaroslav Vondrák: Vila J. Bendy, kolonie Ořechovka, Praha, 1923-1924. Foto: autorka.
77. Jaroslav Vondrák: Vila J. Vondráka, kolonie Ořechovka, Praha, 1923-1924. Foto: autorka.
78. Jaroslav Vondrák: Vila J. Vondráka, kolonie Ořechovka, Praha, půdorys, 1923-1924. Reprodukce z: <http://www.slavnevil.cz/vily/praha/vlastni-vila-jaroslava-vondraka>

79. Jaroslav Vondrák: Nájemní dům, čp. 764, Terronská a Rooseveltova, Praha-Bubeneč, 1927-1928. Foto: autorka.
80. Jaroslav Vondrák: Nájemní dům, čp. 629, Charlese de Gaulla a Verdunská, Praha-Bubeneč, 1926-1927. Foto: autorka.
81. Pavel Janák: Rodinný dům V. Beneše, kolonie Ořechovka, Praha, 1923-1924. Reprodukce: Styl XI, 1925-1926
82. Pavel Janák: Rodinný dům E. Filly a F. Krejčího, kolonie Ořechovka, Praha, 1923-1924. Foto: autorka.
83. Pavel Janák: Rodinný dům B. Kafky, kolonie Ořechovka, Praha, detail fasády, 1923-1924. Foto: autorka.
84. Jaroslav Rössler: Návrh průmyslové administrativní budovy, 1923. Reprodukce: RÖSSLER 1929.
85. Jaroslav Rössler: Nájemní domy, Rakovník, 1925-1926. Zdroj: Muzeum T. G. M. v Rakovníku.
86. Jaroslav Rössler: Nájemní domy, Rakovník, plánová dokumentace, východní fasáda, 1925. Foto: autorka
87. Jaroslav Rössler: Nájemní domy, Rakovník, východní fasáda, 1925-1926. Foto: autorka.
88. Jaroslav Rössler: Nájemní domy, Rakovník, západní fasáda, 1925-1926. Foto: autorka.
89. Jaroslav Rössler: Vila J. Rösslera, Ořechovka, Praha, 1926. Foto: autorka.
90. Jaroslav Rössler: Hospodářská záložna, Křivoklát, 1925-1926. Foto: autorka.
91. Jaroslav Rössler: Hospodářská záložna, Křivoklát, detail fasády, 1925-1926. Foto: autorka.
92. Jindřich Kumpošt: Dům s nájemními domy, Brno, 1922-1923. Reprodukce: PELČÁK / WAHLA 2006, 54.
93. Jindřich Kumpošt: Vila J. Kumpošta, Brno, zahradní průčelí, 1922-1924. Reprodukce z: <https://www.bam.brno.cz/objekt/c008-vlastni-vila-jindricha-kumposta>
94. Josef Gočár: Dům zemědělské osvěty, Praha-Vinohrady, 1924-1926. Foto: autorka.
95. Josef Gočár: Dům zemědělské osvěty, Praha-Vinohrady, pohled na schodišťovou věž, 1924-1926. Foto: autorka.
96. Josef Gočár: Koželužská škola, Hradec Králové, 1923-1924. Reprodukce: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/11-kozeluzska-skola-a-vila-reditele>
97. Josef Gočár: Koželužská škola, Hradec Králové, detail fasády dílen, 1923-1924. Foto: autorka.
98. Josef Gočár: Reálné gymnázium s obytnou vilou ředitele, Hradec Králové, 1925-1927. Foto: autorka.
99. Josef Gočár: Reálné gymnázium, tělocvična, Hradec Králové, 1925-1927. Foto: autorka.
100. Josef Gočár: Obecné a měšťanské školy, Hradec Králové, 1926-1928. Reprodukce: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/179-mestanske-skoly>
101. Josef Gočár: Obecné a měšťanské školy, Hradec Králové, detail průčelí, 1926-1928. Foto: autorka.
102. Josef Gočár: Sbor kněze Ambrože nové Církve československé husitské, Hradec Králové, 1926-1929. Reprodukce: <https://kam.hradcekralove.cz/objekt/37-sbor-kneze-ambroze>
103. Otakar Novotný: Vila J. Čerycha, Česká Skalice, 1924-1925. Reprodukce: Styl XII, 1926, 22.

104. Zámek v Novém Městě nad Metují, po roce 1912, na průčelí viditelné odkryté malby D. Jurkovičem. Reprodukce: JURÁNEK 1976.
105. Otakar Novotný: Vila J. Čerycha, Česká Skalice, detail fasády, 1924-1925. Foto: autorka.
106. Otakar Novotný: Stravovna a noclehárna – Sehnoutkův dům, Černožice nad Labem, kresba, 1926. Reprodukce: Styl XII, 1926-1927.
107. Otakar Novotný: Otakar Novotný: Stravovna a noclehárna – Sehnoutkův dům, Černožice nad Labem, 1926-1927. Reprodukce: Volné směry XXVII, 1929.
108. Otakar Novotný: Otakar Novotný: Stravovna a noclehárna – Sehnoutkův dům, Černožice nad Labem, 1926-1927. Foto: autorka.
109. Otakar Novotný: Otakar Novotný: Stravovna a noclehárna – Sehnoutkův dům, Černožice nad Labem, detail severní fasády, 1926-1927. Foto: autorka.
110. Otakar Novotný: Obecní dům, Černožice, 1928-1929. Reprodukce: Volné směry XXVII, 1929.
111. Otakar Novotný: Obecní dům, Černožice, současný stav po přestavbě. Foto: autorka.
112. Otakar Novotný: Vila L. Kapsy, Praha-Bubeneč, 1928-1931. Reprodukce: https://www.karincossmann.com/userfiles/peg_4304_1454076759.jpg
113. Otakar Novotný: Vila V. Špály, Ořechovka, Praha, 1930. Reprodukce: Volné směry, XXXV, 1938, 235.
114. Otakar Novotný: Státní vystěhovalcká stanice, Praha-Vysočany, 1928-1930. Reprodukce z: ŠLAPETA 1980.
115. Otakar Novotný: Státní vystěhovalcká stanice, Praha-Vysočany, detail fasády, 1928-1930. Foto: autorka.
116. Otakar Novotný: Státní vystěhovalcká stanice, Praha-Vysočany, dvorní průčelí, 1928-1930. Foto: autorka.
117. Reprodukce vily J. Kotěry, Sborník Život II, 1922-1923.
118. Obálka časopisu Styl XIII, č. 1, 1927.
119. První výstava v nové budově: List z katalogu Sto let českého umění 1830-1930, Praha 1930
120. Pavel Janák: pavilon Uměleckoprůmyslové školy na výstavě Soudobé kultury v Československu, 1928. Reprodukce z: <https://www.bam.brno.cz/objekt/c166-pavilon-umeleckoprumslove-skoly-v-praze>