

Architektura 1. poloviny 20. století v západní části Ústeckého kraje
(v přípravě výtvarných pedagogů a její didaktické využití v práci
s elektronickými médii)



Vedoucí disertační práce: Doc. Paedr. Pavel Šamšula, CSc.

Oponenti disertační práce: Prof. Ing. Arch. Vladimír Šlapeta, DrSc.
Prof. Paedr. Jaroslav Brožek, CSc.
PhDr. Petr Kratochvíl, CSc.

Poděkování: Za dary, pomoc a laskavost se má poděkovat, děkuji. T.P.

Obsah

1. ARCHITECTURA A NEJEDNODUŠÍ ARCHEOLOGIE (PŘEDKINŮV A JEDNODUŠÍ)
 1.1 Vlastnosti předkynův a jednodušů 1
 1.2 Časová posloupnost a rozšíření 5
 1.3 Vlastnosti výstavby a vnitřní uspořádání 12
 1.4 Vlastnosti výstavby a vnitřní uspořádání 26
 1.5 Sociální prostředí 27

2. ARCHITECTURA URBANOVY A MĚSTSKÝCH ÚZEMÍ
 2.1 Územní rozšíření 46
 2.2 Formování 51
 2.3 57
 2.4 73
 2.5 119

3. VZDĚLÁVÁNÍ AŠKIKŮV SLEDOVÁNÍ A PRÁCE
 3.1 122
 3.2 131
 3.3 145

4. Přílohy
 4.1 152
 4.2 164

Čestné prohlášení: Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracoval samostatně za použití v ní uvedených pramenů a literatury.

Tomáš Pavlíček

Architektura 1.poloviny 20. století v západní části Ústeckého kraje

(v přípravě výtvarných pedagogů a její didaktické využití v práci s el. médií)

ÚVOD

1 ARCHITEKTURA JAKO ARCHEOLOGIE VZPOMÍNKY A VĚDOMÍ KONTINUITY

- 1.1 Vymezení předmětu práce a její metodologie1
- 1.2 Obecná charakteristika regionu (proměny sociální situace)5
- 1.3 Problém vědomí kontinuity, problém tradice a její vliv na 12
utváření vztahu (vizuálního, hodnotového) ke kraji
- 1.4 Architektura jako archeologie vzpomínky - obecný pohled26
- 1.5 Sociální prostor města jako prostředí utvářející svébytné39
hodnoty

2 ARCHITEKTURA 1.POLOVINY 20. STOLETÍ V ÚSTECKÉM KRAJI

- 2.1.1 Celkový nástin vývoje architektury na území Českých zemí46
(kontextuální rámec pro sledovanou problematiku)
- 2.1.2 Fenomén regionalismu v architektuře obecně51
- 2.2 Kontext architektonické kultury v severozápadních Čechách59
- 2.3 Konkrétní problematika architektonického vývoje západní78
části Ústeckého kraje v letech před první světovou válkou, ve
dvacátých letech a letech třicátých
- 2.3.1 Shrnutí118

3 VZDĚLÁVACÍ ASPEKTY SLEDOVANÉ PROBLEMATIKY

- 3.1 Vyhodnocení sledovaného problému z hlediska didaktických122
aplikací (obecné didaktické teorie)
- 3.2 Architektura jako archeologie vzpomínky – možnosti konkrétní132
aplikace v procesu vzdělávání. Popis eventuální možnosti vytvoření
grafického prostředí pro výuku postavené na vztahu k oblasti umění (
architektury) – konkrétní příklad

LITERATURA139

RESUME145

4 PŘÍLOHY

- 4.1 Návrh pedagogického výzkumu ke sledované problematice150
- 4.2 Katalog architektonických realizací ve sledovaném regionu164
- 4.3 Obrazová příloha a dokumentace k výzkumu architektury174

Úvod

Koncept této práce krystalizoval pomalu, tak jak jsme si ujasňovali rozsah sledované problematiky. Od prvních náčrtů, příliš širokých na to, aby mohly být zpracovány do jednoho celku, po zúžení tématu na architekturu především první poloviny dvacátého století na území stávajícího Ústeckého kraje, a to určité jeho části. Tato problematika je, do jisté míry, osobní obsesí autora. Považujeme severočeský region za domovský. Z tohoto vědomí vyrůstal i určitý pocit odpovědnosti pro současnost, zároveň ale z tohoto vědomí rostla snaha poznat i jeho minulost. V následujících kapitolách bychom o těchto momentech hovořili podrobněji. První fascinací bylo to, že tato oblast prošla neskutečnou restrukturalizací. To je eufemismus pro mnohdy kruté události, které se zde odehrávaly a napětí, v němž dozrávaly. Vyvrcholením poměrně dlouhého procesu se stává druhá světová válka, v níž se vzájemné atavismy obou převažujících etnik německého a českého, nemluvě o židovském, vyhroutí a skončí tragicky. Tyto události mají ovšem své pokračování. Po vysídlení dvou a půl milionu Němců je tento kraj, nebo respektive celé české pohraničí, takřka prázdné. Tím pádem jej bylo třeba zalidnit. Lidé přicházející ze všech koutů republiky(i ze zahraničí) začínají vytvářet novou societu. Jejich vztah k věcem, majetkům, kraji se teprve bude vytvářet. Než se ovšem vytvoří, dojde k tomu, že minimálně severozápadní Čechy se stanou industriální zónou. Nárůst průmyslu, těžba uhlí ve velkém mění krajinu, ať už dotčenou lidmi, nebo ne. Profitující společenství nemá přirozeně takový vztah k tomu, co tu zbylo z hmotných památek. Odpor proti plánovaným likvidacím obcí či městům tedy nemohl být nijak mohutný. I další generace už narozená zde spíše přihlíží tomu, jak se mění krajina,

kteřou si pamatovali jako děti. Přesto zde (v societě) dochází ke změně, protože vztah se rodí, vzniká, roste a upevňuje se právě v tom, jak se nové generace ukotvují v určitém prostředí. Symptomem pro tuto změnu je vystoupení kvůli záchraně Libkovic v první polovině devadesátých let. Kvůli malé obci, která navíc už byla zčásti zbourána. Odmyslíme-li si ekologické a další motivy, které hrály roli v konfrontaci těžební společnosti a místních lidí, můžeme spatřit právě rodící se vztah k hodnotám, které začaly opět patřit dané societě. Jak se pokusíme dál osvětlit, jsou to, kromě jiných, výtvarné hodnoty, které jsou znovu objevovány a seřávají důležitou roli v identifikaci society s daným prostředím. 1/

Poznámky :

1/ Odkazy jsou podle platné normy. Texty v závorkách odkazují na literaturu, která jejíž seznam je zařazen na konec práce. Poznámky v jednotlivých kapitolách jsou zařazeny vždy na konec dané kapitoly. Čísla vyobrazení v textu odkazují na obrazovou přílohu v závěru práce.

1 ARCHITEKTURA JAKO ARCHEOLOGIE VZPOMÍNKY A VĚDOMÍ KONTINUITY

1.1. Vymezení předmětu práce a její metodologie

Naše práce se, jak je patrné z obsahu, skládá ze čtyř částí (bloků), které mají všechny svým způsobem jiný charakter. Jinými slovy, první tři se zdánlivě dotýkají každá jiné oblasti. Proto jejich metodologie, způsob členění a vědecký jazyk spadá do jiné oblasti vědy. Navzdory této zdánlivé odlišnosti nám ale mohou pomoci probádat fenomén architektury vždy z trochu jiného úhlu pohledu. Úvodní část sleduje spíše filozofický (filozoficko - historický) přístup k dané problematice. Používané pojmy popisují situaci uchopitelnou filozofickými nebo historickými nástroji vědeckého poznání. Jedině tak lze popsat a vyjádřit "jistou atmosféru" a pozadí celé práce. Metodologie, kterou používáme pro tuto úvodní část, vychází z fenomenologických a hermeneutických metod bádání. Poskytují totiž nástroje k uchopení problematiky tak jemné, jakou je například vztah obyvatelstva ke svému kraji v historickém kontextu. Odkrývají se zde mechanismy fungování toho, jak se tento vztah rodí, odehrává. Dále pak ukazují, co je na tomto vztahu nosné, co živoucí a co nikoli.

Druhá část má charakter umělecko-historického bádání, ve kterém jde o popis konkrétních stylových, výtvarných architektonických realizací. Snažíme se odkrývat vrstvy architektury, která na tomto území vznikala, identifikovat tvůrce a rekonstruovat to, co se na poli architektury odehrávalo v období mezi dvěma světovými válkami. K tomu by mělo posloužit i vřazení této architektury do dobového kontextu, a to jak do architektonického,

tak i společenského.

Třetí část by měla být didaktickou aplikací našeho problému do pedagogické teorie, ale i praxe. Jde v podstatě o širší vymezení problematiky a vřazení získaných konkrétních poznatků do tohoto teoretického zázemí s praktickými aplikacemi v určitých oblastech vyučovacího procesu.

Čtvrtá část obsahuje přílohy ke dvěma předcházejícím blokům jako výsledný přehledně zpracovaný materiál z prováděných výzkumů.

Základním předmětem výzkumu je architektura první poloviny 20. století. Takto položený výzkumný úkol se zdá být poměrně jasný nebo jasně vymezený. Přesto je v podtitulu této problematiky i zájem o reflexi architektury ve vyučovacím procesu a její zařazení do přípravy výtvarných pedagogů. Co se týče vyučovacího procesu, jde o velmi úzkou problematiku, která zcela jistě neřeší obecné problémy výtvarné výchovy jako takové. Na druhou stranu v odborné rovině architektury je to téma stále ještě dosti široké a náročné v jeho studiu, které je ovšem také svým způsobem regionální. Má tedy nějaký význam zabývat se podobnými tématy? Domníváme se, že ano, a pokusíme se v této práci nalézt odpověď na tuto otázku.

Na počátku byl objev, nebo bychom mohli napsat nález. Objev toho, že se v našem okolí vyskytuje něco, o čem nevíme, odkud to pochází a proč to tu je. Následovala touha tyto věci pojmenovat a porozumět jim. „*Když vytvořil Hospodin Bůh ze země všechnu polní zvěř a všechno nebeské ptactvo, přivedl je k člověku, aby viděl, jak je nazve. ... Člověk tedy pojmenoval všechna zvířata a nebeské ptactvo i všechnu polní zvěř*“ (**Genesis 2: 19nn**). Člověk, zdá se, přichází k věcem jako poslední proto, aby

je mohl nazvat jménem. Vytvořit vztahy a tyto vztahy definovat. Porozumění představuje jednu z hlavní kategorií, která sehrála důležitou roli v mém poznávání dané problematiky. Odtud pochopitelně vedla cesta k Heideggerovi a k jeho dalšímu pojmu - fenoménu. Rozsah používání těchto pojmů je ale jiný než u tohoto filozofa a spíše podpírají určitou hypotézu, kterou se snažíme postulovat. Zejména pojem porozumění, který je klíčový v naší problematice. V rovině sociálních nebo vůbec historických věd nelze opominout noetiku Maxe Webera, který tyto vědy položil na jiný základ, než bylo do jeho doby obvyklé. Jan Horský ve své práci, která se věnuje vlivu Maxe Webera na české dějepisectví popisuje tuto problematiku takto: „V jeho pojetí není určitá kvalita (historická) sociálních procesů něčím, co by dějům samým o sobě objektivně náleželo. Naopak tato kvalita je podmíněna směřováním zájmu našeho poznávání, je dán specifickým kulturním významem, jenž my, jakožto poznávající subjekty vybavené hodnotovými ideami (Wertideen), těmto procesům připisujeme“ (Horský 1994, s. 9). Je zřejmé, že Max Weber ukazuje to, že určitým událostem a věcem přiřazujeme kvalitu, ne pro ně samé, ale proto, že nás zajímají. Jinými slovy mluví o určité zaměřenosti. „Ve společenské >empirické zkušenosti< není nic, co by samo o sobě bylo podstatné. Podstatným se nám pouze jeví to, co je z hlediska našich hodnotových idejí významné. ... Badatel nejprve musí v nekonečné empirické skutečnosti izolovat předmět svého studia. Jeho definice je podmíněna výchozími hledisky, nikoli samostatnou skutečností.“ (tamtéž, s. 9). To nás přivádí k dalšímu filozofovi, který definoval problematiku diskurzu Michelu Foucaultovi. V jeho pojetí můžeme nalézt myšlenky střetávání různých diskurzů, pro které je typické vždy něco jiného. Konečně je

zde, pro naši práci určující, pojetí vlastní teorie umění. Zde bychom se opřeli o esej Normana Brysona „Umění v kontextu“, ve kterém postuluje určité pojmy (sítě), jimiž chce rozplést a definovat problematiku pozadí(kontextu) umění. Ne všechny tyto statě budou vždy explicitně citovány. Spíše poskytují metodologická východiska této práce. V praktické rovině se pokusíme tyto přístupy aplikovat v dalších kapitolách, které budou podrobněji rozebírat danou látku.

1.2 Obecná charakteristika regionu (Proměny sociální situace)

V této kapitole bychom chtěli rozvinout a zpřesnit tezi, která zazněla v úvodu. Vzhledem k tomu, že bychom chtěli poněkud přesáhnout klasické specializační zaměření, ať už pedagogické, umělecko-historické či jiné, zaměřili bychom se v dané kapitole na sociologický nástin situace v našem regionu, na jehož pozadí bychom mohli upřesnit kontext sledované problematiky. U vědomí toho, že jde o problém široký, který by sám o sobě vystačil na samostatnou práci, půjde v našem případě spíše o zdůraznění určitých jevů, které se vztahují k problematice architektury. Sledovat proměny tohoto regionu lze v několika rovinách, které jsou poněkud odlišné. V prvním případě bychom mohli použít historický pohled, abychom sledovali komplexní historický vývoj. V dalším případě to mohou být hospodářské aspekty rozvoje, případně aspekty politické a kulturní. V každém případě se tyto jevy ve větší či menší míře podílely na celkové historii tohoto regionu a na jeho tradici. Pro námi sledovanou problematiku jsou nejzávažnějšími události odehrávající se v druhé polovině a ke konci devatenáctého století a samozřejmě století dvacátém. Spletitým způsobem se zde prolínají historické, kulturní i sociální změny tvořící dobové pozadí, které nás zajímá. Budeme - li sledovat historickou rovinu problému, narazíme záhy na několik základních událostí, které budou mít velký význam pro sledovanou oblast. Při rozsahu, který tato látka skýtá, je třeba ji maximálně zúžit, a to i přesto, že to způsobí určité zploštění daného problému, nicméně pro naši problematiku takovýto úzký výběr postačí.

V zásadě bychom mohli vysledovat dvě základní období, která výrazně zasáhla do vývoje Ústecka. Obě souvisejí s výsledkem obou světových válek, takže jde o roky 1918 a 1945. Oba datумы

představují významné mezníky v životě německé, ale zároveň i české komunity. Do roku 1918 se musela německá societa, která se považovala v rámci tehdejšího Rakouska-Uherska za majoritní, vyrovnávat s emancipačními tendencemi české society. Ovšem po tomto bodě se situace radikálně obrací. Je zřejmé, že to nemohlo zůstat bez určitých sociálních důsledků. Za prvé v období mezi dvěma světovými válkami byly jakoby stále latentně přítomné v německé societě odstředivé tendence od tehdejší Československé republiky. Ty se pohybovaly v určité škále od radikálních po vcelku rozumné samosprávné podněty. Vzhledem k poměrně dobře známým a v literatuře popsaným událostem bychom tento politický rozměr nechali pouze v tomto náčrtu, který nám vymezení určitou časovou hranici.

Důležitým momentem v rozvoji tohoto kraje je jeho průmyslový růst. S tím je spojen i počet obyvatel, který pochopitelně roste v daných lokalitách také. Růst obyvatel je sledovatelný už v druhé polovině 19. století, kdy oblast Podkrušnohoří zaznamenává dynamický rozvoj v některých odvětvích, jako jsou těžba uhlí, chemický průmysl atd. S tím je ovšem spjatý i nárůst obyvatelstva a dochází k tomu, že se tato města postupem času proměňují v regionální centra. Toto je důležitý bod. Snad všechna sledovaná města prožívají svůj růst, jehož počátek se nachází v druhé polovině devatenáctého století a vrcholí v době mezi dvěma světovými válkami. Ústí nad Labem má v roce 1928 kolem 48 000 obyvatel, přičemž lze vynechat národnostní rozdělení. Teplice mají před první světovou válkou na 27 000 obyvatel, Most kolem roku 1930 asi 28 000 obyvatel, Chomutov po připojení Horní Vsi kolem 33 279 (Technik 1967 s. 71, 85, Lodgmann 1929, s. 33, Dějiny Chomutova, s. 63). Uvést tato data považujeme za důležité z toho důvodu,

abychom ukázali na to, že tato města, která ve srovnání s původními centry monarchie a posléze Československé republiky byla poměrně malá, se začala rozvíjet a tudíž i hledat odpovídající možnosti svého rozvoje. Je ovšem zřejmé, že stále zatím díky jejich velikosti zde nebyl prostor, nebo se spíše teprve objevoval, pro velké projekty. Stránku architektonickou bychom zmínili v následujících kapitolách. Tato situace je spjata i určitým napětím nacionálním, které provází buď v intenzivnější, nebo méně intenzivní míře celou dobu trvání Československé republiky. Zajímavou stránkou tohoto procesu je velký důraz na samosprávnost těchto měst, jejich správ. O tom svědčí i výpravné publikace vydávané v Berlíně (**Londgmann 1929-1930**). Těžko říci do jaké míry byl tento stav zapříčiněn určitou lhostejností české administrativy, která zde působila. Ve třech publikacích, které jsme zmínili a které byly vydávány v Berlíně je předváděna, v jisté míře, určitá soběstačnost těchto městských komunit. Jde o Most, Teplice a Ústí nad Labem. Všechna tato města, ta menší nevyjímaje, mají určitý program a představu rozvoje a snaží se ji naplňovat. Určitým kladem je to, že zde sídlí poměrně velké podniky, které na tomto rozvoji participují. V podstatě lze sledovat především vlastní městskou sebe prezentaci jako vyspělých center. Zlom v přirozeném vývoji nastává v okamžiku, kdy se k moci v sousedním Německu dostává nacismus. Od této chvíle budou nacionalistické tendence sílit a vyvrholí odtržením tzv. Sudet od Československé republiky. Tyto události považujeme za zlomové z toho důvodu, že vedly nakonec k vysídlení takřka kompletní society. V zásadě se to netýkalo pouze německého obyvatelstva po roce 1945, ale i obyvatelstva českého po roce 1938 nemluvě pochopitelně o osudu židovské menšiny. Období po druhé světové válce otevírá

pochopitelně zcela jinou kapitolu historie tohoto kraje, tedy v podstatě celého českého pohraničí. Po odsunu takřka dvou a půl milionu Němců je v podstatě prázdné. A, to je třeba říci, v některých oblastech se život už nikdy zcela neobnoví.

První podmínka změny, můžeme říci totální, sociální situace, je tímto aktem splněna. Další následují. (viz následující kap.). Za prvé příliv nového obyvatelstva, ovšem v době po válce nebyl tak radikální. Za druhé, po roce 1948 v souvislosti se změnami režimu a samozřejmě tím danou změnou hospodářských východisek, se začalo pohlížet na tuto část pohraničí jako na surovinovou základnu. To je docela pochopitelné, neboť těžba uhlí tu probíhala po celou dobu do konce devatenáctého století. Konec konců i nacistická správa zde postavila obrovský komplex chemických závodů, aby mohla využít tohoto bohatství. Přesto je období po roce 1948 přece jen v určitých detailech poněkud jiné.

Především tím, že se ekonomika země začala orientovat na tehdejší Sovětský svaz a na těžký průmysl. To pochopitelně přinášelo potřebu surovinových zdrojů. Pravděpodobně už od padesátých let sílí tendence vybudovat na severu Čech surovinovou základnu, stejně tak i v např. na Ostravsku, a této představě je podřízena i celková koncepce rozvoje tohoto kraje. O razanci, s jakou se tehdy o tento výsledek usilovalo, hovoří i některé údaje, které uvádí v poměrně tendenční rovině kniha *Most 1932-1982*. V níž se uvádějí postupy, kolik kubických metrů se skrylo za měsíc a jak tyto aktivity byly zdokonalovány (**Most 1982, s. 79**). Vysledovat motivy, proč a jak se vyvinula situace ve sledované oblasti, je pochopitelně obtížné, a tak bychom se rádi zaměřili na momenty, které nám připadají důležité nebo relevantní k naší problematice. Důležitým fenoménem je to, co nazýváme sociálním

inženýrstvím. Představa, že lze věci řešit pouze pomocí vědecko-technických postupů, a tedy, že lze vše spočítat tak, aby bylo dosaženo optimálních výsledků. Tento rys je nosným prvkem ve všech aktivitách, které lze zde sledovat. Především se to týká vytvoření revírního území, které zahrnuje celistvé území jak mostecké pánve, tak i přilehlých oblastí (**srv. Technik 1967, s. 31**). Toto území bylo vytvořeno, jak se domníváme, aby sloužilo jako surovinová základna bez ohledu na to, jaké hodnotové ztráty, je postihnou. K tomuto tvrzení nás opravňují doklady toho, jak se postupovalo v některých případech. Most je jen jeden z nich, druhým může být například původní barokní špitál duchcovského zámku s vynikající freskou V. V. Reinera, který byl zbourán, přestože těžební linie končila několik málo metrů za ním.

Jakkoli pochopitelným by se zdál tento rozměr, na jedné straně přínosný, na straně druhé ničivý, existuje ještě jedna aktivita, kterou lze bezpečně sledovat a která patří do těch extrémních likvidačních zásahů, jež zde probíhaly. Hlavní dějství této periody se kupodivu neodehrává v padesátých či šedesátých letech, ačkoli jejich kořeny se zde nalézají, ale později v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století, kdy dochází v mnoha severočeských městech k radikálním zásahům do zástavby středů měst a k jejich celkové proměně, která se nedá vždy považovat za zlepšení. Argumentace, obhajující tyto zásahy, jež směřují nejen do středů, ale vytvářejí satelitní panelová města, která jsou v podstatě dalším krokem k rozbití starších urbanistických tendencí, je na jedné straně ekonomická -lepší bydlení- na straně druhé je ideologická, ukrytá do hesel o lepším zítřku. Pomineme-li situaci Mostu, kde hrála těžba uhlí rozhodující roli, nemůžeme si ale nevšimnout toho, jaké zásahy probíhají v centrech jiných měst. Tyto

zásahy ale nelze obhájit nějakými ekonomickými argumenty, snad kromě toho, že domy jsou v hrozném stavu a nevyplatí se je opravovat.^{1/} To je ovšem argument dvousečný, protože si lze položit otázku, proč se s nimi nic nedělo od roku 1948 až do let osmdesátých, kdy se naplno rozbíhá ona proměna. Domníváme se, že tyto zásahy způsobila spíše touha tehdejšího establishmentu proměnit charakter tohoto území tak, aby symbolizoval jednak výtěžky socialistického systému a jednak jeho samu podstatu jako avantgardního předvoje lidstva. Pokusíme se do jisté míry o spekulativní hypotézu, že radikální změny, které se odehrály v tomto prostoru, měly v rovině myšlení něco společného s obdobnými starověkými likvidacemi při dobytí nepřátelského území. Obdobu mimo hranice tehdejšího Československa nalezneme například v Kaliningradu(Königsberg). Zde tehdejší sovětská moc, aby překryla německou kulturu, neváhala celé město v podstatě srovnat se zemí, na místě hřbitova, který byl srovnán buldozery, vytvořit park, vyhodit do povětří hrad řádu německých rytířů atd. Tím nechceme nijak potlačit ekonomické zřetele zdejších proměn. Nicméně nebyly to jen tyto zřetele, které stály v pozadí motivů, jež určovaly příští podobu tohoto kraje. K tak rozsáhlým změnám mohlo dojít, jak se domníváme a jak se snažíme ukázat, proto, že došlo k diskontinuitě ve vztahu society k tomuto kraji, že se proměnil její pohled a tato proměna určovala další budoucnost.

Poznámky:

1/ Svědectví o tomto argumentu mi poskytl arch. M. Gajda bývalý okresní architekt a doc. P. Jančárek, pracovník mosteckého muzea.

1.3 Problém vědomí kontinuity, problém tradice a její vliv na utváření vztahu (vizuálního, hodnotového) ke kraji

V předchozí kapitole jsme se snažili nastínit obecnou charakteristiku tohoto regionu a zkoumat vnější podmínky, které formovaly jeho tvář především ve druhé polovině dvacátého století. To proto, že popisované změny přispěly výrazným způsobem nejen k fyzickým proměnám regionu, ale zračí se v nich i celá škála sociálních změn celé society. V této kapitole bychom se rádi této problematice dotkli.

„Dříve než je v člověku vzbuzen výslovný teoretický zájem, vytváří se mu již představa o světě, aniž by se výslovně o její vypracování snažil“ (Patočka 1992, s. 15). Jan Patočka zde v rámci fenomenologických bádání odkazuje na to, že lidé, aniž by o to nějak výrazně usilovali, si utvářejí určité představy o světě kolem sebe, o svém okolí. Tyto představy nebo pojetí okolního světa nejsou založeny na teoretickém odstupu, ale také na intuitivním zkušenostním porozumění světu, jež je založeno jednak na jeho smyslovém uchopení, jednak také na tom, co o něm (tomto světě) zprostředkovala tradice jako kodifikované zkušenosti předků. V tomto textu bychom se soustředili na druhou oblast, oblast tradice. Psát nebo hovořit dnes o tomto fenoménu je stále ještě v jistém smyslu velmi ošidné. Tradice je v našich zemích, a nelze říci do jaké míry se to týká i západních zemí, chápána přinejmenším jako něco nepatřičného. Ačkoli v současnosti se o tom co tradice pro společnost znamená, přemýšlí v mnohem větší míře než v době nedávno minulé. Tento problém má v západní společnosti mnohem hlubší kořeny a je spjat s celým jejím vývojem v novověku. Problém odmítnutí tradice nabývá markantní podoby na přelomu

století devatenáctého a dvacátého a zejména v prvních desetiletích století dvacátého. Uvědomujeme si problém toho, že tradice, jakkoli lze o ni hovořit v obecné rovině, má mnoho dílčích podob a je krajně problematické se soustředit na tento fenomén jako celek. Přesto existuje oblast, ve které lze tento fenomén sledovat obecněji ve vztahu ke společnosti - umění.

V podstatě je to jediná oblast, kde lze komplexně tuto problematiku sledovat a v níž se budeme alespoň okrajově pohybovat. Příkladem by mohla být situace v umění na přelomu století devatenáctého a dvacátého. Nemůžeme konstatovat, že by byla tradice úplně smetena ze stolu jako totálně nepotřebná a neužitečná, spíš šlo o to vliv tradice jako celku eliminovat, použít pouze a jen některé dílčí části mnohdy ještě zašifrované. Celý tento problém odkrývá (či předznamenává) vystoupení avantgardních hnutí, protože takřka od začátku jejich vystoupení se objevují poměrně velké rozpory (otevřené nůžky) mezi výstupy tzv. rané avantgardy a publikem. To může ilustrovat známý výrok Paula Klee z jeho přednášky pronesené v Jeně roku 1924 „lid nás nenese“ (Parsch 1995, s. 52) nebo rozpor, který je charakteristický pro moderní architekturu a nesnadné sžívání publika s ní. Když se začaly objevovat první architektonické počiny mající ryze funkcionalistickou podobu, byly označovány hanlivými přívzvisky, jako např. marocká vesnice, jak se vyjádřil jeden ze soudobých kritiků experimentálního sídliště Weißenhof na výstavě Werkbundu ve Stuttgartu. Mezi těmi novými (avantgardními) postupy a běžným obyvatelstvem se začaly rozevírat nůžky nepochopení v pohledu na výtvarnou tradici. Společenská potřeba nových technologií a jejich rozvoj dával paradoxně za pravdu modernistickým postupům. Na nějakou dobu byly oba tábory

smířeny alespoň v užitých disciplínách, kde byla potřeba nových technologií zřejmá. Technické vědy a jejich aplikace začaly stále více určovat podobu světa. Přesto zůstávala tradice, i přes výrazné pokusy o eliminaci jejích různých podob, vazbou na minulost a to i tehdy, kdy docházelo k tomu, že právě pochopení (tedy skutečný smysl) zůstával nejasný i pro ty, kteří tradici chtěli nějakým způsobem praktikovat.

V podstatě můžeme konstatovat, že dvacáté století je charakterizováno napětím mezi tím, co se označuje jako moderní způsob života, a tím, co zprostředkovává tradice. Konečně na konci dvacátého století se otvírá nový diskurz v podobě „postmoderní situace“ světa, která je modelována odlišně od modernistického pojetí. Charakteristickou vlastností tohoto diskurzu je právě obrát k tradici, k tomu co může přinést a co přináší do života současníka. Tento zájem o tradici v postmoderním diskurzu je hlubší a méně formální než v moderně (ta s tradicí např. ve výtvarném umění pracuje, ba dokonce objevuje tradici mimoevropskou a tradici, která jde hluboko do evropské minulosti, před model renesančního umění, nicméně spíš ve formálním smyslu). Tedy ve smyslu pro forma, tak aby byly oživeny výrazové prostředky (**Arnheim 1995, s. 14**). V momentu, kdy se zdá být tradice jako fenomén spoluurčující současnost potlačena, vrací se zájem o ni v neztenčené míře. Zde se ukazuje, že to, co je na tradici nosné, je její kontinuita, kontinuita podstatného, kontinuita fenoménů. Tato kontinuita má ovšem často skrytý charakter.

Problém, který je pro dvacáté století symptomatický, tkví v přerušení intuitivního zření kontinuit tradice, což není, jak se někdy zdá, problém pouze nejmladší generace, ale jeho kořeny sahají hluboko do minulosti. Problém současnosti, který neřeší ani obrát k

tradici v postmoderním diskurzu, je problém jejího předávání. V této oblasti panuje velký zmatek a tápání v tom, co se za předávání tradice považuje a co nikoli. Soustředili bychom se na velice úzkou linii, kterou považujeme za nosnou při předávání tradice. Konrád Lorenz učinil výborný postřeh, když píše, že se generace rodičů a dětí chovají jako nepřátelské etnické skupiny. Ukazuje to na propast, jež se otvírá mezi po sobě jdoucími generacemi, které stále více ztrácejí schopnost nalézat spojovací články mezi sebou. Ukázkovým příkladem z oblasti umění by mohla být nevráživost mezi akademickou vrstvou umělců a nastupující avantgardou. Sřet takového rozsahu je do jisté míry novým prvkem ve vývoji umění. To potom založilo situaci, kdy v podstatě každé nové hnutí zakládalo novou tradici, aby ta byla vzápětí popírána. Toto tvrzení se zdá být jistě nadsazené, nicméně některé dobové texty, kritiky a polemiky ukazují, že nebude daleko od pravdy.

Ve společenské situaci se trhliny začínají objevovat v druhé polovině dvacátého století, např. v masových demonstracích mládeže takřka v celém západním prostoru včetně USA. Přes pokusy filozofů jak definovat tradici nebo ji ukotvit v lidském společenství prostřednictvím myšlenkových konceptů, je tradice jako zhuštěná lidská zkušenost, něčím, co má také svůj intimní charakter. Tato intimita je spjata s tím, jak je zkušenost tradice předávána (nebo spíš odpozorována) v generacích, v rodinách. Je to proces, který má sice poměrně dynamický charakter, který se přesto odehrává takřka neznatelně. K tomuto přemýšlení mne přivedla má osobní situace, jejíž teoretický základ lze nalézt u Heideggera v jeho výkladu o kruhové struktuře porozumění. (Jestliže jsem psal výše o kontinuitě tradice, pak jsem v

jistém smyslu prožil její diskontinuitu. Narodil jsem se v oblasti ,kde došlo minimálně dvakrát po sobě k vytlačení původního obyvatelstva . V druhém případě šlo o obyvatelstvo, jehož kořeny zde sahaly až několik století zpět. Jde o odsun německého obyvatelstva z oblasti tzv. Sudet). V Českých zemích tato debata má stále ještě velmi politický charakter , kterým se ale momentálně nebudeme zabývat. V souvislosti s poukazem na procesualnost chápání (rozumění) významu tradice lze citovat Jana Mukařovského, který hovoří např. o estetické hodnotě (a tedy i tradici) jako o procesu, *„jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srv. aktuální tradice, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesuny struktury společenského soužití“* (Mukařovský 1966, s.). Čímž lze ilustrovat nejen potenciál tradice, ale také možnosti její modifikace, případně problém nepochopení jeho možnostem jako v případě severních Čech. Citát v úvodu textu pokračuje tím, že *„zmiňovaná představa má sama zase dvě složky : složku, kterou bychom mohli nazvat danostní a složku výkladovou, interpretační či doplňkovou“* (Patočka 1992, s. 15).

To odkazuje k tomu, že naivní interpretace je součástí určité tradice a jako taková má sílu, v této tradici, spoluutvářet přítomnost, pochopitelně modifikovanou od předchozí. V této přítomnosti se rodí chápající rozumění detailům a momentům, které nesou kontinuitu fenoménu tradice. Toto rozumění obsahuje celý komplex pohledů na minulost a lze z něj oddělit mnohé dílčí oblasti. Sledujeme-li výtvarnou nebo spíše vizuální rovinu tohoto komplexu tradice, můžeme spatřit, jak jedna výtvarná tradice zde (na území severních Čech) pomalu zanikala pro nemožnost jejího rozvoje, zatímco druhá nepozorovaně začínala růst. Tyto dva

pohyby se děly nezávisle na sobě. A v určitém okamžiku se střetly. Fenomén, který celou tuto problematiku zviditelnil, je kraj se vším, co k tomuto pojmu náleží. V okamžiku, kdy jedna tradice (ta nová) dorostla, uvědomila si tu předchozí. Z tohoto vědomí vyrostla potřeba konfrontace, sladění a komunikace. V jistém smyslu lze říci i potřeba aktualizace původní tradice, potřeba jejího v řazení do vznikající tradice současné. „Porozumět znamená zprostředkovat mezi přítomností a minulostí, vyvinout v sobě samém celou souvislou řadu perspektiv, jimiž se nám minulost představuje a jimiž se k nám obrací“ (Gadamer 1994, s. 53). Z tohoto důvodu je výtvarná minulost uchovaná nejen v jednotlivých památkách, ale i v celku existence a tvorby krajiny, něčím víc než jen holým předmětem, váže se k ní celá řada významů a hodnot, které ale nemusí být spjaty přímo s nějakou památkou. Památka je „vizualizací kořenů lidského zakotvení, je vizualizovanou pamětí a v tom je její specifický význam“ (Pešková 1998, s. 34). Ovšem její význam roste s tím, co bychom mohli nazvat identifikace s památkou nebo jinou entitou, např. prostorem krajiny. Tato identifikace má širší charakter, netýká se odborníků na danou problematiku, ale obyčejných lidí. Na tento fakt ukazuje i na např. nesžití lidí s paneláky a panelovými sídlišti, ani ne tak z důvodů nepohodlí bydlení, jako spíš z důvodů estetických. Zmíněná poznámka o marocké vesnici (která byla pronesena někdy na konci dvacátých let) je v obecném vědomí dosud v platnosti. Mnozí lidé by si dokázali představit paneláky přikryté sedlovými střechami a měli by to za výborné řešení stávajícího problému estetizace sídlišť. Obecně vzato to není otázka nevkusů, nýbrž tradice, evropské tradice. Projedeme-li Evropou od Středozemního moře až k polárnímu kruhu, nenarazíme v historických centrech na

jiný typ střechy (samozřejmě v určitých modifikacích) než sedlový. Netuším, zda by podobný problém řešili příslušníci národů z Přední Asie (Blízkého východu), kde je sedlová střecha spíše výjimkou. Vizualní vzory zde mají takovou sílu, že jsou aktuální (pro jejich uživatele) i v situaci, která je pro jejich použití neadekvátní. To je jen konkrétní ukázka širšího zápasu, který proběhl (a snad ještě dobíhá) v rámci „bojů avantgardy“ o tradici novou. Přes vynaložené úsilí i určité úspěchy (spjaté především s užitými a na vědeckých technických programech založenými oblastmi) zůstává to, co bychom mohli nazvat avantgardní tradicí, spíše záležitostí pro odborníky a poučenou veřejnost. Předpokládáme, že tato situace je symptomatická pro moderní dobu proto, že umění odvíjející se v uplynulém století a v současnosti je pouze dílčí součástí společnosti a navíc ne-viditelně s ní spojeno. Umělec avantgardy je „revolucionář“, svým způsobem rebel proti společnosti. Tím je chápán jako cizí prvek. To je asi nejmarkantnější rozdíl proti tradici velkých slohů, které zasahovaly celou společnost a umění jako jejich výraz bylo její viditelnou integrální součástí.

Tento obecný trend má také to, co bychom mohli nazvat regionálním charakterem, kde je výše zmíněný problém umocněn jednak odtržeností od center, kde avantgardní kultura vznikala, jednak, svou silnou zakotveností v tradici přesahující hluboko do minulosti. Proto jen zřídka místní umělci (počínaje spíše druhou polovinou devatenáctého století) nepřekračují ve své tvorbě žádné hranice, které by nějakým způsobem narušovaly chod dané society. V případě moderních uměleckých hnutí je zde zřejmá podobnost v tom, jak čas ovlivňuje přijetí a nepřijetí jejich východisek. Posouvání tohoto přijetí, či nepřijetí není dáno pouze odporem k novým trendům, ale i určitým vyčkáváním na to, jak se

tyto nové trendy mohou zařadit do stávající tradice. A i tehdy, jestliže získají punc osvědčení, jsou do ní vřazovány jen pomalu a v určitých "zředitelných" podobách. H. G. Gadamer říká, „že porozumět znamená být ve vztahu zároveň, s „věcí samou“, jež se projevuje skrze tradici, a s nějakou tradicí, odkud ta věc může ke mě mluvit“ (Gadamer 1994, s. 48). Domníváme se, že tento prvek lze aplikovat i na societu, která v okamžiku, kdy jí chybí toto porozumění tradici (v našem případě modernistických avantgardních hnutí), není schopna tuto změnu přijmout a odolává jejímu nástupu setrváním ve své tradici nebo její nepatrnou modifikací. Snad proto vyvolaly nové výtvarné směry takové pobouření. Mimo jiné se tomu nevyhnula ani moderní architektura, která byla přijata na milost tehdy, když se prokázala její ekonomičnost a pragmatičnost ve změněných podmínkách (a mnohdy i pak s výhradami). Je v jistém smyslu symptomatické, že modernistické hnutí sehrává, v některých případech, distinktivní úlohu pro určité skupiny lidí, paradoxně oproti očekávání jejich autorů. V tomto smyslu zůstala avantgarda v mnohých ohledech spíše exkluzivní záležitostí pro vybraný okruh publika (což ilustruje v jistém smyslu i již zmíněný výrok P. Klee). A ačkoli přemýšlení nad tímto tématem není zdaleka původní, v rámci soudobého umění o něm probíhá takřka neustálá diskuse, přivedla nás na tento problém myšlenka srovnání právě krajových, regionálních variant různých progresivních hnutí.

Jak se tedy projevuje tradice a jak se vlastně předává? Jedna z možností je institucionalizované předávání tradice, viz škola. Ale existuje, domníváme se, ještě jedna cesta, která má v situaci předávání tradice velký význam. Jde o předávání v rodině např. formou vzpomínek na dětství, dospívání, v zásadě něčeho, co

vypadá jako banalita, ale není. V této oblasti došlo k tomu, že prakticky (s nadsázkou můžeme říci ze dne na den) odešli lidé, kteří byli paměť kraje, že s nimi, s touto societou, odešla živá tradice, živá paměť. Dá se předpokládat, že nastupující generace by postupně v nějakém časovém rozsahu obdržela informace, které by jí umožňovaly porozumění její vlastní historii, na níž by potom mohla stavět i svou vlastní budoucnost nebo vizi pro budoucnost. Lidé, kteří sem přišli, museli mít zákonitě k tomuto kraji jiný vztah (hodnotový, estetický atd.). H. G. Gadamer píše o „*principu historické produktivity*“ (Gadamer 1994, s. 53) a poukazuje na proces tvorby a předávání tradice. Poněkud básnický termín „živá paměť kraje“ je v tomto případě více než oprávněný, neboť paměť kraje je paměť člověka. V něm, v jeho dějinách, se odehrává také to, co je spjato s krajinou, jíž je součástí. Z jeho okolí pochází obrazy (např. obraz krajiny), mající archetypální charakter, s nimiž potom více či méně pracuje, nebo je porovnává s jinými. Z dané society zároveň rostou další témata, která se objevují v jeho životě ať už skrytě či otevřeně. V tomto smyslu „*materiální složky uměleckého artefaktu i způsob, jakým je jejich využito jako tvárných prostředků, vystupují v úloze pouhých vodičů energií, představovaných mimoestetickým hodnotami. Zeptáme-li se, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické, a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů. Rozlišování mezi „formálním“ a „obsahovým“ zřetelem při zkoumání uměleckého díla je tedy nesprávné*“ (Mukařovský 1966, s. 51). Ve světle tohoto postřehu je v materiální kultuře důležitější spíš to, jestli je chápána celostně, se vším, co se k ní váže než její samotná estetická funkce a hodnota. Všechny složky kultury se

totiž odkrývají v procesu, který má proměnlivý a dynamický charakter, který můžeme sledovat v čase obestírajícím jednak jednotlivé hmotné památky a jednak celé oblasti. Tento jev nám působením toho, co nazval Marshal Mc Luhan Global Village, uniká, neboť vše, co se dnes odehrává někde daleko, je jako informace dostatečně rychle dopravováno k nám, a může takřka záhy působit, čímž se vytváří zcela unitikovaná tvář celého světa. Co ovšem nejde tak úplně přenést, je vlastní charakter kraje, krajiny, prostoru, nikoliv ovšem pouze jeho hmotné podoby, ale i toho, co je skryto pod ním, vlastní intimní historii, která se váže pouze k člověku samotnému. Nelze ji přenést proto, že je to součást osobní historie a jako taková je nepřenositelná, váže se k „pevnému“ prostoru a času, v němž se utváří. Jednou z oblastí, v níž ji můžeme odhalovat, je právě vztah ke kraji, k jeho historii, kultuře a ve schopnosti tuto kulturu rozvíjet. Oblastí, která by mohla sloužit jako indikátor tohoto vztahu, je umění, a to i v jeho regionální podobě. *„V umění vystupuje zvláště zřetelně do popředí dynamický charakter významu. Umělecký znak neaktivuje v uživatelově zkušenosti jediný bod, nýbrž celou strukturovanou oblast, sémantické pole v jejímž středu leží řada dalších významových prvků.“* (Chvatík 1994, s. 61) Materiální kultura, často považovaná za hodnotu, má svoje místo v lidském chápání existence jako hodnota, když je spjata s obsahy (duchovními významy), kterými ji obdařili lidé, jež si je předávají v generacích. Jak jsme již viděli, není to pouze institucionalizované předávání. V tomto světle je symptomatický výrok autora spoluzáka, který prohlásil na adresu města Mostu, z něhož oba pocházíme, které bylo vystavěno celé znovu, že *„zde není nic, proč by tu měl zůstat, hospůdka, kam by mohl chodit nebo kam chodil jeho*

táta , ulička , kterou by chodili jeho předci". Je to typické pro ztrátu vize obyčejného člověka, jemuž chybí ona opora v tradici , na které lze budovat další, svoji.

Ambivalence ve vztahu ke kraji jako místu svého domova, která zde vznikla (nebo spíše byla živena), nemohla vést k tomu, aby už v zárodku vznikání nové society nevznikal vztah ke kraji jako k místu domovskému. Tato ambivalence (výdělek kontra životní kořeny) vedla k paradoxnímu a smutnému, takřka schizofrennímu postoji v okamžiku, kdy si lidé eventuálně tento vztah vytvořili. Následně jej museli revidovat, protože tato místa zanikala. A navíc byl tento postoj podporován a posilován ideovou doktrínou, která byla založena v základě na sociálním inženýrství a takový vývoj předpokládala. Je známo, že existoval plán na vytvoření uhelného revíru, ve kterém by všechny nebo patrně všechny hmotné artefakty, dokonce i o velikosti měst, byly zlikvidovány těžbou, a to i v případě, domníváme se, že by ztráty převyšovaly zisk. V podstatě celá situace mohla mít charakter znovu a znovu budovaných sídlišť a jejich následné likvidace až do naprostého vytěžení všeho toho, co by bylo k mání. To co by zbylo, by byla patrně zpustlá krajina. Z toho je zřejmé, že zde ani nemohla být vůle (otázkou zůstává pokud ano, nakolik to bylo upřímné přání), aby si lidé vytvořili emoční vazby a začali tento vztah budovat. Přestože došlo k tomuto vývoji, stalo se něco, co situaci proměnilo. Jak zde jednotlivé rodiny zapouštěly kořeny, začal tento vztah růst a s ním i nová tradice. To, co jsme výše nazvali „živá paměť“ kraje, začalo nabývat opět pevnější podoby. Začaly totiž dorůstat mladší generace, jejichž kořeny jsou zde. A ačkoliv by si tyto mladí lidé dokázali představit svůj život i jinde, váže je sem mnoho vazeb. A naučili se, což je velmi důležité, rozumět zdejší minulé vizuální

kultuře, a jsou schopni tvořit kulturu novou, v jistém smyslu navazující. Na základě prožití a poznání tohoto vztahu, učí se (tato generace) vřazovat zdejší kulturu, kterou předchozí příchozí generace neakceptovaly, do svého zorného pole. Odkrývá se tak procesuální charakter získávání vědomí tradice. Tím, jak se utváří nová, dochází k porozumění té starší.

Tento proces probíhá takřka neznatelně, v každodenním předávání zkušeností, v osvojování si pohledů na svět, vytváření vizuálních obrazů. Tady někde začíná rozumění, které má hlubší charakter než intelektuální poznání ve smyslu zpracování nějakých informací. Krajina a prostor jsou chápány v širším horizontu bohatství jejich významů a ztrácejí onen převážně utilitární charakter. R. Arnheim říká: „že viditelná předměta forem vždy představují symbolický výrok o lidském prožívání, a že umělecké dílo svůj smysl zprostředkovává nejdůrazněji silou toho, co je bezprostředně viditelné a vyjádřitelné“ (podle Hlaváček 1997, s. 17). Hledání takových symbolických vyjádření, nacházení vazeb a významů patří k poznávání a chápání tradice stejně jako její vytváření. Toto chápání má vlastně tvarový, estetický původ (základ). „Poměr estetické hodnoty k mimoestetickým je takový, že estetická hodnota nad ostatní převládá, avšak neruší jich, nýbrž toliko je spíná v celek“ (Mukařovský 1966, s. 54). Je to vlastně vizuální informace, jež jako původní soubor vjemů zakládá výše popsaný vztah nebo lépe řečeno, je oním svorníkem, který spíná celek dat spoluutvářejících názor a vztah ke kraji, k okolí. Kultura je proces, který pokrývá celou společnost, zejména kultura vizuální odhaluje a odkrývá bytí v jeho podstatě, v jeho směřování. Pochopení a rozumění této kultuře je důležitou podmínkou proto, aby se societa mohla dál rozvíjet, existovat. Max Scheler takovou

situaci označuje jako podstatové vědění (Wesenwissen)... „je to vědění, jež odpovídá řádu bytí, proto také podstatové vědění. Sám pak cituje Williama Jamese: >Je to vědění, které nepotřebujeme promýšlet<. A dodává : „Je účastno v každém konkrétním stavu života, schopné kdykoli naskočit ,stát se druhou přirozeností. Je to konkrétnímu úkolu, požadavku času plně přizpůsobené vědění člověka, padnoucí jako přirozený oděv kůže, ne jako konfekční oblek. Takové vědění nespočívá v » používání«
pojmu, pravidel, zákonů aplikovaných na skutečnost, nýbrž znamená to mít (Haben) a bezprostředně zírat věci v jejich formě a v souvislostech“**(Scheler 1976, cit. podle Pelcová 1999, s. 19).**

Smyslem výtvarné výchovy je tuto tradici hledat a uvádět do širšího kontextu kultury jako takové. To jest nacházet ty vizuální vzorce a vzory, které jsou utvářeny (nebo se nacházejí) v blízkosti dětí či studentů, uvádět je do širšího kontextu celé kultury a respektovat tradici z níž vyšly. To ovšem neznamena podlehnutí pouze tomu, co tradice kodifikovala, nýbrž ustavuje i možnost její modifikace v rámci daného systému. V současnosti je tato práce jednodušší v tom, že se „zmenšil“ svět informací, a zároveň složitější v orientaci této sumy informací. Vybírat z nich měřítko a vzory je stále a stále složitější. Ve výtvarné, vizuální rovině se to stává problémem, neboť neexistuje „jeden styl“, ale množství vyjádření, z nichž si lidé, neorientující se v soudobých proudech umění, jen těžko vybírají. Snad je to i důsledek toho, jak rychle a překotně prošla společnost ve dvacátém století změnami a následně i důkladnou revizí tradice, a to nejen výtvarné. Snad proto jsme v současnosti svědky obrátu k tradici v mnohem širším smyslu, než jsme sledovali v tomto textu. Prostor, kterým jsme se zabývali, se zdá být příliš malý na to, aby mohl mít obecnou platnost, přesto ukazuje na

problém mající mnohem obecnější, společenský charakter. Reflexe tohoto problému může být mnohem hlubší, bude-li vycházet ze zkušenosti z bezprostředního okolí.

1.4. Architektura jako archeologie vzpomínky – obecný pohled

Architektura je přítomnou entitou v lidské historii. Jak se odvíjel tok dějin, stávala se stále více nezbytnou v mnoha ohledech. Nelze pravděpodobně úplně přesně zjistit, zda to byla slavnostní, kultická funkce architektury nebo její účelová rovina, která byla při svém vzniku preferována jako první. V podstatě to není až tak důležité. Skutečnost, že se rozvíjejí obě funkce architektonických realizací, skrývá i jeden důležitý prvek, a sice ten, že si lidé začali nějakým způsobem cenit „významu místa“ a začali s ním pracovat ve svém chápání identity. Místo začalo mít význam nejen pro svůj úrodný charakter (tedy utilitární), ale i pro děje, jež se odehrávaly v oněch počínajících společnostech a stávaly se vzpomínkou, kterou bylo třeba oživovat a která mohla oživovat ona společenství. Což souvisí pravděpodobně i s usazováním obyvatelstva na jednom místě a s vytvářením zemědělských komunit. Pak architektura, kterou bychom mohli definovat jako schopnost člověka uměle dotvářet přírodní prostředí, byla zcela přirozeným a důležitým prvkem podporujícím tento proces. Nakolik můžeme z archeologických nálezů sledovat v čase rozvoj stavebních realizací, můžeme si všimnout, jak roste schopnost propojit symbolický význam se stavební technologií. Především u prvních společensky nikoli rodově organizovaných společností. Tato schopnost se dále precizuje, až přetrvává v lidském společenství jako stabilní prvek v procesu uchování identity a v dalších, spíše společensko-politických tendencích žití lidské pospolitosti.

Proč o těchto základech uvažovat v souvislosti s moderní architekturou? Domníváme se, že mají leccos společného. Předně

jako antropologická konstanta zůstává, ačkoli v mnoha ohledech modifikovaná, schopnost chápat místo v symbolické rovině připomínky. Jakkoli byly minulé epochy lidstva v tomto směru ahistorické v tom smyslu, že v takové míře jako dnes neexistoval tak silný zájem na tom, aby byly uchovávány architektonické realizace v maximálně nezměněné podobě, přetrvává moment chápání architektury v jejím symbolickém významu. Samozřejmě že minimálně v současné Evropě jen těžko budeme hledat u řady architektur její kultický (nebo záměrně kultický) charakter. To, co je dle našeho mínění podstatnější, je spíše hledání a vyjádření dějů, vzpomínek jako prvků konstruujiících danou společnost. Projdeme-li i současnou architekturu nalezneme dostatek příkladů pro toto tvrzení. Zkoumáme-li také oficiální zadání v devatenáctém století, zjistíme, že tento trend zde má své kořeny. Našli bychom příklady ve století dvacátém, byť je poznamenáno větší věcností a civilností. Život bez minulosti se zdá být pro člověka nepředstavitelný, a to i pro zdánlivě ahistorické národy a kmeny. Minulost, ať už s kladnými, nebo zápornými znaménky, představuje pro člověka druh ukotvení v bytí, fenomén, o který se člověk opírá. Jistotu odestálého a možnost konfrontace. Architektura v tomto procesu je nebo může být spojujícím bodem hmotného charakteru, jsouc „živou“ věcí, jejíž funkce se sice může proměňovat, vyvíjet, která ale v sobě nese stopy minulého výrazu, který sám o sobě představuje živoucí vzpomínku. Něco, k čemu se člověk může vracet, polemizovat s tím, ničit anebo obnovovat.

Vraťme se ke starověkým kulturám, které zdánlivě se soudobou produkcí a hlavně se soudobým chápáním architektury nemají nic společného. Pokusíme se nastínit přece jen nějaký společný rys. Je to fenomén kulturní paměti, tak jak ji postuluje Jan

Assmann ve své knize *Kultura a paměť*. Zkráceně, jinak lze odkázat na celé pasáže jeho knihy, popisuje tuto situaci tak, že „komunikační systém si musí vytvořit vnější oblast, v níž lze skladovat sdělení a informace, tj. kulturní smysl, a právě tak i určité formy ukládání (kodifikace), skladování a opětovného zapojení („retrieval“)(Assmann 2001, s. 25). Následuje popis vývoje skripturálních technik a postupů při rozvoji tohoto vnějšího uložení. Přesto J. Assmann sleduje ve své knize ještě jednu linii, která je spojena se starověkým Egyptem, a to s jeho monumentálními stavbami, které měly tvořit, a také tvořily pevnou součást kulturní paměti, a dokumentuje to na stavbě chrámu pozdní doby, kterou interpretuje jako „obnovu ryzosti tradice“ (tamtéž, s. 158, rozklad viz celá podkapitola). Architektura tu je vnímána nejen ve svém utilitárním účelu, ale i jako připomínka (vzpomínka), mající za úkol egyptskou společnost konstituovat v její vyhraněné sebeidentifikaci. V této souvislosti není bez zajímavosti připomenout jiný zajímavý jev, který se v egyptské společnosti odehrál. Poté co nastupují dynastie Nové říše pocházející z Vesétu, použijí ke stavbám svých hrobek pyramidu, ačkoli zvyklostí těchto lidí je pohřbívání do tesaných skal a ta se posléze také rozšíří (srv. Zamarovský 1986, s. 317). Podobné (až politicky) motivované momenty bychom mohli nalézt v celém průběhu dějin architektury, neboť jsou úzce spjatý s dějinami společenskými. Podobně bychom mohli na našem území okomentovat snahu Jana Santiniho–Aichla v jeho zacházení s barokním a gotickým tvaroslovím. Včetně, jak později uvidíme, realizací v současné architektuře.

Zvláštní kapitolu představuje devatenácté století, které má historismus nebo, přesněji řečeno, návrat k historii takřka jako

program. Devatenácté století je fascinující dvěma velikými návraty k tradici. Ke klasické a středověké. Obě tyto tradice ovlivnily konec tohoto století a spolupůsobily i při vzniku architektury modernistické a funkcionalistické. Buď jako zdroj inspirace nebo jako negativní příklad vůči němuž se modernistická architektura vymezovala. Oba návraty jsou, a to bychom chtěli rádi podtrhnout, vždy spjaté s určitou společenskou situací. Vyjadřování tím či oním jazykem znamenalo i určité vyjádření symbolické. Přesto obě (ačkoli toto vymezení je krajně zjednodušující) tyto varianty musely pracovat s modifikacemi, které byly nutné, neboť se proměňovala funkčnost zadávaných staveb. To je velmi podstatný prvek, který hraje v proměnách architektury konce devatenáctého a začátku dvacátého století důležitou roli. Zajímavým momentem je onen návrat ke klasické řecké tradici, která ovlivnila architekturu devatenáctého století asi nejvíce. Zajímavost tohoto návratu tkví v tom, že klasická řecká architektura začala být poznávána a plněji pochopena až na konci osmnáctého století a na začátku století devatenáctého, v důsledku postupného oslabování moci Osmanské říše ve Středomoří a osvobození Řecka. Nicméně právě v tomto okamžiku se začíná objevovat potřeba, kterou důsledné dodržování tvarosloví této architektury nemůže zcela naplnit – funkčnost, vycházející vstříc potřebám proměňující se společností. A to nejen ve sféře společensko-politické, ale i vědecko-technické. Nějakou dobu je udržován sen o znovuzrození jediného pravého slohu, ve kterém se posléze začínají ovšem velmi rychle objevovat trhliny. Devatenácté století pak, právě pro tento návrat k historizujícímu pojetí, bylo určitou dobou v klatbě, a to spíše u odborné veřejnosti, neboť pro ně představovalo eklekticismus nejhoršího ražení a výtvarnou exhibici, která naprosto

neodpovídala potřebám, jež oni (modernističní architekti) spatřovali jako naprosto prioritní. Lze to spatřit na rétorice programových prohlášení jednotlivých architektonických skupin a hnutí, která prorokovala zcela novou a jinou architekturu (**srv. Benešová**). Nemusíme se asi zabývat detailním popisem těchto bojů, které jsou poměrně dobře zaznamenány v literatuře (**srv. Švácha, Benešová, aj.**). Zajímavým rysem je i to, že současně s progresivními tendencemi vznikají nebo se ustanovují hnutí, která se naopak snaží určitým způsobem historický stav zachovat a zdůrazňují jeho kvalitu. Navíc, pohlédneme-li na obě snahy z naší současné perspektivy, pak vidíme, že obě strany měly svým způsobem pravdu a můžeme jim oběma být vděční za jejich aktivity.

Proč je pro nás důležitý čas devatenáctého století s jeho boji a zápasy o novou architekturu, které pak vrcholí ve století dvacátém? Domníváme se, že je to právě ten moment hlubšího uvědomění hodnoty historie a schopnosti architektury tuto hodnotu připomínat. Pro jednu skupinu je to ovšem nesmírně negativní postoj pro jeho konzervativnost, zdánlivě inklinující k zachování špatných a nezpůsobilých věcí, pro stranu druhou je to připomínka hodnot utvářejících dosavadní podobu naší kultury. Z dnešního pohledu je zajímavá polemika, která byla vedena kolem asanace původního židovského gheta v Praze (**srv. Vlček 1986, s. 99-100**). Z pohledu současnosti můžeme konstatovat, že tento svár přinesl do našeho přemýšlení pozitivní věc, a sice, že si uvědomujeme velmi silně kvality a přínos obou proudů architektonického smýšlení. Ačkoli se dodnes více méně budou hledat a hledají odpovědi na tento vývoj, domníváme se, že jeden prvek v lidském přemýšlení byl opominut. Totiž ten, že jak pro poučené a zasvěcené kritiky a

teoretiky, tok pro nepoučeného laika představují stavební realizace určitou vzpomínku, součást jeho vizuální paměti, zejména pokud v určitém prostředí vyrůstá. U jedněch méně, u jedněch více (viz předchozí kap.). A k tomu, aby se přiklonili ke změnám, musí být opravdu silný podnět. Můžeme si povšimnout, že u řady radikálních přestaveb, proměn dochází k výrazným řečnickým kampaním. Pro nástup funkcionalistické architektury je typická nejen odborná polemika, ale i polemika společenská, která má navíc poměrně masivní charakter. Přesto nebyla kritika modernistické a funkcionální architektury zaměřena proti kvalitní architektuře jako spíše proti bezduchým a nekvalitním realizacím. Nicméně při útoku na staré a vyčpělé docházelo někdy k vyliť vaničky i s dítětem. Paradoxně k tomuto vývoji se i ve funkcionalistické architektuře objevují reminiscence na historii, i když jsou spíše míněny jako rétorické obraty. Narážíme na výrok A. Loose, že „*budoucí město bude nahé a zářící jako Sión.*“ Speciálně u Loose vztah k tradici, přinejmenším v té utilitární podobě, funguje. To, že nebylo možné tento vztah k tradici z architektury vyřadit, pochopili i architekti, kteří se etablovali jako zcela progresivní a funkcionalistickému tvarosloví oddaní tvůrci.

Zde na tomto místě je dobré říci, že tento vztah diváka a uživatele domu je zároveň i vztahem k určité estetice, estetickému vnímání architektury a domu obecně. Jednoduše se ukázalo, že přervat zcela tradiční pouta, která pojí minulost se současností, je krajně problematické, zvláště pokud jde o architekturu. V té nejlepší rovině tuto tezi reprezentuje dílo architekta Jože Plečnika, jehož práce má přesně tento přesah. Ákos Moravánszky, když popisuje jednu z nejzdařilejších Plečnikových realizací, kostel Nejsvětějšího srdce Páně na Vinohradech, říká: „*Archaismus není*

jednoduše výsledkem použití tradičnějšího architektonického jazyka, nýbrž konfrontace pozorovatele s archeologickým artefaktem z mystické minulosti, jehož význam je z části skryt“ (Moravánszky 1999, s. 21). A poté dovozuje, že je velmi obtížné verbálně analyzovat a vysvětlit různé prvky použité architektem. Obtížnost verbální analýzy všech symbolických významů u Plečnikova kostela Nejsvětějšího srdce Páně na Vinohradech připomíná situaci, kdy se v paměti člověka vynoří vzpomínka, jejíž okraje a detaily jsou méně zřetelné, ale celkový smysl (obraz) zůstává zachován.

Tuto kapitolu jsme nazvali Architektura jako archeologie vzpomínky. V čem vlastně tato archeologičnost architektury spočívá? Domníváme se, že v tom, co architektura jako celek i jako jednotlivá realizace přestavuje a co zachovává (není to jen ta rovina, kterou lze vysledovat v soudobé architektuře, ale má i duchovní rozměr). Především pokud Moravánszky hovoří o tom, že „Plečnikova archeologie architektonických forem, jejich prověřování v procesu ‚deformace‘, je jedním z velkých projektů renovace a restaurace“ (tamtéž, s. 22), pak hovoří zejména o tehdejších cestách a jazycích architektury, které hledaly nové spojení současnosti s minulostí zejména v rovině praktické architektury. Nicméně je Plečnikův přístup přece jen ojedinělý v rámci pražské architektury a ocitá se mezi konzervativním pojetím a pojetím moderním. Existuje, domníváme se, ještě jeden rozměr archeologičnosti architektury. Tento neobvyklý termín lze samozřejmě opsat i jinými pojmy a především je třeba jej vysvětlit.

Archeologie se zabývá zkoumáním především hmotných pramenů, které se dochovaly z minulosti. V současné době jsou rozlišovány určité druhy archeologických postupů při zkoumání

různých obdobích lidských dějin. Jde o to, že jsou to vždy prameny povahy hmotné, které mohou nějakým způsobem vypovídat o minulosti. Pokud jde o architekturu, má zvláštní postavení. V mnoha ohledech je vždy na očích a jako první svádí k nějakému popisu nebo eventuálně může sloužit jako zdroj stavebního materiálu. To jsou okamžiky, kdy se odehraje situace, kterou bychom chtěli popsat. Je to stav, kdy se oddělí technická stránka realizace od vědomí hodnot, které má pro dané etnikum. Tuto situaci z dějin známe. Je to případ egyptské kultury, kde pomalu zanikly původní společenské formace po vítězství islámu, a nebo zánik státní formace západořímské říše. Zatímco v prvním případě se daný výtvarný jazyk, v našem případě architektonický, nepodařilo obnovit, v případě druhém nedošlo k tak úplnému zapomnění, aby na něj nebylo možno navázat. Souvisí to právě s oním druhým rozměrem, který se snažíme postulovat, a to s tím, že nedošlo k úplnému oddělení zmiňovaných dvou rozměrů a že pojátkem pro takový stav byla vzpomínka, která byla ve vědomí dané society stále přítomná a která v okamžiku, kdy se objevila schopnost technické realizace, byla praktickým způsobem zpřítomněna. Pokud existuje vědomí kontinuity dané society, existuje nejen formální, technická znalost, ale i to co bychom mohli nazvat živá paměť, ne ovšem institucionální, nýbrž taková, která se utváří nepozorovaně v průběhu každodenního života (**viz. kap. 1.2.3**). Potud tedy malý historický exkurs, který má poukázat na určitý specifický jev, jež se váže na architekturu, ačkoli bychom jej mohli vztáhnout na kulturu jako celek. V našem znovuobjevování architektury severočeského kraje se ale musíme ještě pokusit prokázat, zda má tato teze platnost i pro současnost. Budeme-li uvažovat o této problematice z hlediska současnosti, nevyhne-

se celkovému problému, kterého jsme se již dotkli, a to problému architektury dvacátého století. Ta představuje další z velkých zlomů už proto, že je jedním z faktorů určujících charakter našeho soudobého vizuálního vnímání krajiny a okolí.

V mnoha ohledech byla architektura dvacátého století skutečnou revolucí ve stavebnictví, z důvodů technologických, formálních, způsobem uvažování o typech staveb. V tom všem ale byla nedílnou součástí doby, jejím výrazem. Převažující model architektonické tvorby formovala převážně avantgarda, která vytvořila tzv. internacionální styl. Vztah k tradici a k historickým architektonickým formám nebyl, dle našeho soudu, tak výrazně negativní, jak by se zdálo z dochovaných programových textů. Přesto byly staré slohy chápány jako něco co patří do historické výbavy, jež byla pro tehdejší současnost nepoužitelná. Toto v celku pochopitelné a správné hledisko ovšem mělo jeden problematický aspekt. Avantgardní, modernistická architektura nesla v sobě v souladu s celkovým pohybem umění, ale i kultury jako celku, mesiášský náboj změny světa a společnosti. Tomu samozřejmě odpovídala i rétorika programových prohlášení, textů a vystoupení, zejména ve dvacátých letech. Tento text ovšem nemapuje tuto situaci, proto je tato, byť široká problematika, zastoupena jen krátce. Je zajímavé sledovat jak byly některé radikální názory postupně korigovány (**srov. K. Teige - Vývoj sovětské architektury**) ovšem opět v rámci funkcionalistického názoru. K tomu je třeba přičíst neméně důležitou oblast urbanismu, který je ve funkcionalistických teoriích chápán jako fenomén nezávislý na „geniu loci“ (**podrobněji k tomuto problému viz. Architektura a město 1996, Norberg-Schulz 1994**), tudíž je k jakékoli tradici v zásadě přinejmenším opatrný. Pokud pročítáme ovšem některé

texty a programová prohlášení, jeví se nám tento výrok jako eufemismus. Vztah avantgardy k tradici není jednoduchý. V uchopování tradice se v myšlení avantgardy objevuje ne vždy postřehnutelná a explicitně vyjádřená (to platí pro všechny umělecké disciplíny) ambivalence k tomuto fenoménu. Zde máme na mysli to, že špička funkcionalistické architektonické tvorby stavební tradici nepochybně znala, a byla schopna si z ní něco vzít. Asi nejznámějšími příklady mohou být Le Corbusier a jeho obdiv k Parthenonu nebo Mies van der Rohe, jehož počáteční tvůrčí inspirace tkví v inspirovanosti Schinkelovým klasicismem (**srv. Tegethoff 2001, s. 134-151**). Také u Adolfa Loose lze tento vztah vysledovat, především v tom, jak chápe úlohu kvalitního materiálu v jeho účinu především v interiéru. Navíc je jedním z mála avantgardně zaměřených architektů, který neváhá používat původní rodinný mobiliář či některé historické detaily v rámci celkového moderního výrazu.

Odhlédneme-li od nuancí a rozdílů mezi emocionálním a vědeckým funkcionalismem, tak jak jej definuje R. Švácha, můžeme do jisté míry konstatovat, že pomalu, ale jistě převažovalo zdání o konečném vítězství funkcionalistické architektury, která, jak se zdálo vcelku oprávněně, nabízela recept na řešení jednak palčivých sociálních otázek (např. bydlení), ale zároveň i přijatelný výraz pro současnost. Ačkoliv skalním zastáncům vědeckého funkcionalismu by se při zaslechnutí tohoto pojmu otevřel nůž v kapse. Problémy spjaté s jejich vizemi, zejména urbanistickými, se začaly objevovat poměrně záhy, ale zásadně diskutabilní povahu získaly teprve po druhé světové válce. První kritické ohlasy lze slyšet už na konci padesátých let a postupem času tato „revolta“ nabývá na síle, aby v šedesátých letech a dál vytvořila

předpoklad pro kritické přezkoumání těchto modernistických trendů. Řeč je o Athénské chartě a dalších urbanistických teoriích. Tato problematika je dnes poměrně slušně popsána v literatuře, jsou hodnoceny klady i zápory a není třeba ji zevrubně popisovat. Nicméně ve shodě s tímto textem se opět pokusíme dotknout fenoménu tradice, bez kterého, jak se domníváme, se neobejdeme ani v tak odtazité oblasti, jakou by se beze sporu zdál být moderní urbanismus. A přece ani tato architektonická revoluce dvacátého století nevznikla sama od sebe, nýbrž má svou tradici, kterou můžeme datovat až do doby renesance. Jelikož naším tématem není urbanismus jako takový, zmiňme jen tendenci radiálních os vycházejících z centra, kterou postulovali renesanční humanističtí architekti, již přejal barok ve svých osových pohledech a v praktickém rozměru ji uvedlo do života devatenácté století, které tento racionální koncept začalo uplatňovat takřka ve všech vznikajících evropských velkoměstech. Tento velmi kratičkový exkurz jsme užili proto, abychom ukázali, že i velké myšlenky modernistické architektury mají někde svůj původ, svou tradici, která může být pozdějšího či novějšího data.

V této souvislosti je třeba říci i následující. Vývoj architektury po roce 1945, tedy po druhé světové válce, totiž i nadále sleduje tuto avantgardní tradici, kterou pochopitelně rozvíjí. Že situace nebyla zcela jednoznačná, ukazuje případ nacistické a sovětské architektury, které byly od třicátých let nasměrovány směrem k historizujícím slohům, avšak více méně politicky. K vyčerpávání tohoto historizujícího slovníku dochází ovšem poměrně záhy. Pro architekturu, stejně jako pro umění, je po roce 1945 typické rozvíjení modernistických myšlenek a postupů; po určitou dobu, jak jsme již zmínili, do toho nelze počítat země bývalého socialistického

bloku. Korekce jsou ale vidět poměrně brzy i zde. Tak tedy, zatímco ve východní enklávě „zuří“ historismus, kupodivu i na západ od našich hranic se začínají hledat historické kořeny a inspirace. Není třeba detailně popisovat brutalismus Le Corbusierův, útky mladší generace, kterou by mohl reprezentovat Luis I. Kahn. Přesto jsou tyto aktivity vedeny spíše „reformačními“ snahami změnit obraz do té doby panující moderny. Uspěšením těchto pokusů je postmoderní architektura, která se k historizujícím fázím vývoje vrací zcela programově, ačkoli to také není tak úplně návrat k přesnému historickému tvarosloví. A spíše je to její první část, která ve vlastní architektuře ráda cituje historické slohy. Ovšem její historismus v současné době spíše míří k individuálnímu výrazu pro danou lokalitu (viz kap 2.1.2).

Speciálně náš problém připomíná Renzo Piano ve svém komentáři k berlínskému Postupimskému náměstí. Mimo jiné v dokumentu australské televize říká, „že město je jako učebnice dějepisu, nemůžeme jednu stránku vytrhnout.“ Jeho další řeč se zaměřuje na vývoj architektury po roce 1945, kdy, jak sám říká, sami architekti porušili původní uspořádání. A to i přesto, že byl Berlín po závěrečných bojích nesmírně zničen. Případ Postupimského náměstí jsme vybrali záměrně. Podílelo se na něm 16 vynikajících architektonických kanceláří. Co je na něm ale nejzajímavější, alespoň z našeho pohledu, nejsou architektonické realizace jako takové, ale způsob jejich urbanistického uspořádání. Samotné náměstí, ale i ulice vytvářejí opět „domovní“ bloky, pasáže, průchody. Malé piazzy. Zejména dojem z malého náměstíčka obklopeného výškovými budovami Daimler-Benz, Sony či Deutsche Bahn působí přímo italsky. A vůbec nevadí, že jde v těchto případech o hypermoderní technologie. Dalším silným

návratem jsou detaily, jako například použití rozstřílených označení původního metra. Nejsilnějším momentem archeologičnosti této výstavby je pro nás ale vydlážděná trasa původní Berlínské zdi. Poté, co byl tento nádor „odoperován“, zůstává jako určitá jizva, která se ovšem pomalu hojí, nezmizí docela, což je dobře, právě pro paměť, kterou v sobě uchovává. Vine se i kolem nového centra, a vytváří tak nový genius loci. Tu symbolickou připomínku, kterou architektura v sobě vždy určitým způsobem nese.

1.5. Sociální prostor města jako prostředí utvářející svébytné hodnoty

V úvodu tohoto textu bychom chtěli předeslat, že je koncipován spíše jako poznámka k tomuto poměrně širokému tématu, který však chápeme jako dílčí součást mnohohrstevné problematiky, jež v sobě zahrnuje víc než jeden obor.

Oblast, na kterou je tento příspěvek orientován, je velmi zajímavá a v jistém smyslu ne úplně probádaná. Snad je tomu tak vzhledem k obecnému předpokladu, že činnost ve výtvarné výchově automaticky do sociálního prostoru patří a že z něho vychází. Otázkou je, do jaké míry se reflexe sociálního prostoru vědomě promítá do praxe výtvarné výchovy. Pokud bychom takto uvažovali například o oblasti výtvarného umění, pak by zřejmě nikdo z nás o tom, že je v ní sociální prostor určitým způsobem uchopován, příliš nepochyboval. Přesto i v umění existuje, alespoň v posledních desetiletích, určitý zvýšený zájem o konkrétní vlivy toho, co bychom mohli nazvat sociálním prostorem.^{1/} Můžeme konstatovat, že sociální prostor je entita sice nehmatatelná, nicméně s pevnými, ale dynamicky se proměňujícími se hranicemi, které mimo jiné vymezují naši vizuální zkušenost.

Vraťme se ale k naší otázce. Jak reflektujeme fenomén sociálního prostoru ve výtvarné výchově? A jak vlastně definovat sociální prostor? Ten může mít, a také mívá, velmi rozmanitou podobu. A to nejen pro děti či dospívající mládež, ale současně i pro dospělé. Od tohoto zjištění by se potom měly odvíjet další praktické kroky v edukativních činnostech. Důležitým momentem je fakt, že sociální prostor vnímá každý jinak, každý si z něj něco vybírá a zpětně, sociální prostor na každého působí jinak. Sociální

prostor lze definovat jako něco, s čím a kým se jedinec setkává ve svém nejbližším okolí. Mohli bychom jej definovat z mnoha hledisek (filozofických, psychologických, estetických, sociálních či historických), ale sociální prostor v sobě zahrnuje všechna tato hlediska a možná ještě mnohá další, která jsme nevyjmenovali. I v tom se ukazuje složitost toho, jak vlastně sociální prostor uchopit teoreticky. Co z tohoto okolí člověk vybírá, co v něm prožívá a mimo jiné také, jak do něj vstupuje, jakým způsobem z něj čerpá informace a jak s nimi dál pracuje, patří k výbavě jedince. Je zřejmé, že sociální prostor (nebo prostředí) je velmi komplexním, ale také proměnlivým souborem jevů, které člověka ovlivňují, avšak člověk má také zároveň možnost je ovlivňovat. Jan Patočka hovoří o vytváření představy o světě u člověka, aniž by se o ni člověk snažil. Z toho lze vytušit deklarovaný zájem fenomenologické filozofie o problematiku přirozeného světa. Už jen zde narážíme na problém; je tento svět současně sociálním prostorem nebo je sociální prostor jen dílčí součástí přirozeného světa? Z toho je zřejmé, jak obtížně bychom pro potřeby výtvarné výchovy mohli sociální prostor definovat. Výtvarná výchova má totiž podobně jako umění charakter syntézy nebo syntetizujícího přístupu ke světu. Můžeme tedy zůstat u původní definice sociálního prostoru jako jeho nejbližšího okolí. „*Pobyt má bytostnou tendenci k blízkosti*“.^{2/} Tato blízkost je zprostředkována tím, čemu Martin Heidegger říká zpřítomňování (**Heidegger 1996, s. 130**). Také mohli bychom říci výběrem, činným výběrem světa individuem (**Buber 1969, s. 330**).

Pokud se potom dotkneme problému vztahu sociálního prostoru a výtvarné výchovy, narážíme na některé klíčové fenomény, které tento vztah přímo vyjadřují, nicméně stále tvoří spíše specifickou, dílčí část spektra našeho oboru. O některých,

jako jsou například nová, elektronická média, se vede nejen v rámci oboru výtvarné výchovy polemika. Tato média sociální prostor nepochybně zabydlují a získávají v něm určitý vliv. Vzhledem k tomu, že o roli a vlivu elektronických médií probíhá rozsáhlá debata, soustředili bychom se na jiný fenomén, fenomén tradice a na dynamiku proměn, které ji provázejí (procesuálnost tradice). Tradice je se sociálním prostorem svázána hlouběji, než se na první pohled zdá. Sociální prostor tvoří, zdá se, rámeček lidské činnosti vůbec, ač je sám lidmi utvářen. Pouto pochopení tohoto rámce (či kontextu) představuje tradice ovšem ve své dynamické, modifikující podobě. Zajímavým způsobem prozkoumává fenomén kultury a paměti J. Assmann (jak také zní název jeho knihy). V tomto textu nemáme příliš prostoru rozebírat hluboce jeho postřehy, ale postulát kulturní paměti, kterou chápe jako širší než tradici, a paměti komunikativní je pro naši problematiku přínosný. Klíčovými pojmy, jako jsou obě zmiňované paměti, figury vzpomínky nebo např. historie a tradice, se Assmann dotýká právě našeho tématu. „*Minulost nevzniká přirozeným růstem: je to kulturní výtvar...Pro kulturní paměť je podstatná historie vzpomínky, nikoli historie taktická,... která se mění v historii vzpomínanou, tedy mýtus*“ (Assmann 2001, str. 46 a 50). Zdá se, že ve vztahu k sociálnímu prostoru hraje kulturní paměť velmi důležitou roli. Zejména proto, že vytváří rámeček sociálních vztahů v životě společnosti. Rámeček, v jehož hranicích se pohybuje také kultura dané společnosti. Pokud se tedy výtvarná výchova nějakým způsobem dotýká sociálního prostoru, pak by s tímto rámečkem měla počítat.

Ovšem zajímavou a pro výtvarnou výchovu modelovou periodu v dějinách této problematiky tvoří oblast umění 20. století. Hovoříme-li o sociálním prostoru v souvislosti s tehdy začínajícím

dvacátým stoletím a ranou avantgardou, měli bychom vzít v potaz celou sociální situaci, kterou výtvarná avantgarda, zvláště po bolševické revoluci v Rusku, výrazně anticipuje. A sociální prostor je pro ni prostorem, který chce změnit. Vývoj umění ve dvacátém století s nástupem avantgardy, která přišla s radikální proměnou výtvarného tvarosloví, je obecně známý. Vztah avantgardy k tradici byl už také předmětem badatelského zájmu, přesto bychom se mohli na tento vztah podívat, už kvůli srovnání s výtvarnou pedagogikou. Pro tento vztah jsou symptomatické některé radikální názory Karla Teigeho a jiných příslušníků avantgardy, které adorují např. sovětskou konstruktivistickou avantgardu. Neváhají jí přiřknout vysoký status schopnosti vytvářet nové a v zásadě lepší věci, než byly vytvořeny doposud, v podstatě nezávisle na prostředí, minulosti a dalších fenoménech, které spoluformovaly tehdejší společnost. Architektura (která je ve středu zájmu) takto inspirovaná, představuje zcela odlišnou koncepci od historie, která „byla avantgardou odmítnuta an bloc, ačkoli ji její velcí tvůrci v čele s Le Corbusierem dobře znali a dovedli se poučit na jejích dílech. Další novinkou moderní architektury bylo odmítnutí uměleckého poznání v procesu architektonické tvorby a jeho nahrazení poznáním vědeckým“ (Nový 1996, s. 129). To je poměrně velká změna v dosavadním přístupu, protože neplatí jen pro architekturu. Shrňme tedy, že v zásadě avantgardní hnutí, alespoň tak, jak ho postuloval Teige a další, směřovalo nebo mělo směřovat k potlačení uměleckých forem (a snad i nároků) předchozích dob a v jistém smyslu i k opuštění zkušeností dosavadních generací. Snad by bylo přesnější říci, že napětí mezi tradicí a avantgardou bylo samotnými tvůrci vyřešeno ve prospěch nového tvůrčího směřování. Celkem

vzato, jednalo se o úzkou vrstvu lidí, která nicméně jednak začala pomalu získávat nezanedbatelný vliv některými teoriemi, zejména v oblasti architektury, ale na druhé straně opřela toto své přesvědčení o rozpoznání změny kontextu a snažila se najít pro ni odpovídající výraz. Tyto tendence konstruktivistických (funkcionalistických) teorií, se dostaly i do osnov výtvarné výchovy (tehdy kreslení). A myšlenka, že účelné je jediné správné, tu hrála svou roli. Rámec tohoto pojetí předznamenal F. X. Šalda ve svém textu *Experimenty*: „*Jen ten, kdo celý vhodil se někdy na jednu kartu a pod jediné rozhodnutí, jen ten, kdo celou minulost vrhl do sázky, aby ji ve vteřině buď tisíckrát zmnoženou získal nebo celou ztratil, kdo dovedl všechn po léta spořený majetek vyhodit jako přítěž, jen ten ví, jaké vykoupení a posvěcení, jaké stupňování a jaká očista života je v Experimentu. Celé Přepodstatnění. ... Experiment je Proměnění!*“ (Šalda, s.19, s. 22). Tento text byl otištěn v roce 1898 a ukazuje na myšlenkový kontext avantgardy. Experimentace a vědecké konotace modernistického umění spolu s některými důrazy na funkci umění ve společnosti, se svým důrazem na zábavu, film a další soudobé trendy předznamenal současnost. S trochou nadsázky by bylo možno tvrdit, že současná komerční kultura je stejným dítětem této avantgardy, stejně jako to, co bychom označili za „vysoké“ umění. Neboť např. čistší estetický zážitek, než jízdu v novém modelu BMW řady 3 krásnou irskou krajinou, lze v současnosti nalézt jen obtížně. Bez ironie. Bezpochyby měly i velmi avantgardní přístupy své kritiky, kteří některé doktríny začali zpochybňovat už v dobách jejich vzniku. Nicméně i po poměrně dlouhé době, která uplynula, nelze nepřipustit, že to, co začínalo jako krajně avantgardní hnutí a kontext budování civilní společnosti, je dnes mnohdy samozřejmě

užíváno, aniž by byly obecně známy kořeny jeho vzniku.

Přesto se pokusme zamyslet nad tímto fenoménem současnosti, který nepochybně formuje vnímání toho, co bychom nazvali sociálním prostorem. Není ovšem cílem této stati dobrat se detailní analýzy, nýbrž pokusit se zamyslet nad tím, v jaké situaci stojí výtvarná výchova. Sociální prostor je, domníváme se, jedním z primárních zdrojů vizuality, ale i dalších jiných podnětů. Oba dva, výtvarný pedagog i jeho student, totiž, z tohoto zdroje čerpají, nějak mu rozumějí. Tentýž sociální prostor, ačkoli nahlížený z jiných úhlů, tvoří kontext (rámeček) porozumění kultuře jako takové. Ovšem porozumění, které se od sebe může diametrálně lišit. Mnozí učitelé by mohli potvrdit, že pokud chtějí s dětmi pracovat přijatelným způsobem, vyžaduje to úsilí i několika let. V podstatě teprve tehdy, když se jim podaří vytvořit společný prostor, do kterého mohou vstupovat učitelé i žáci jako podobně zasvěcení partneři, se může vytvářet i podobné porozumění pro rozličné tradice sociálního prostoru.^{3/} Problém, který jsme nastínili, není, jak předpokládáme, jen věcí didaktiky nebo metodického přístupu, ale patří k němu i to, co je obsaženo v názvu příspěvku, a to vztah výtvarné výchovy (jako určité disciplíny) k sociálnímu prostoru. K prostoru ovšem nikoli abstraktnímu, ale konkrétnímu. Důvěrně známému, s jeho specialitami a zvláštnostmi. Vztah, jehož rámcem sociální prostor je, a kde nezanedbatelnou roli hraje tradice, kulturní paměť, vzpomínka jako „aktuální“ součást života v sociálním prostředí, prostoru. Vztah, který existuje a je možné jej výtvarně vyjádřit, a tak vstoupit do komunikace s ním a díky němu vyjasňovat vazby ke kultuře v níž žijeme. Slovy Martina Bubera tedy pomoci podpořit u žáka onen činný výběr světa a zároveň prohloubit to, čemu Martin Buber říká instinkt ke společenství s někým (Verbundenheit) (**Buber**

1967, s. 328).

Poznámky :

1/ Jako jeden z příkladů tohoto trendu bychom mohli použít i projekty Publict Distrikt(1999) nebo Umění ve veřejném prostoru(2000).

2/ Srv. celý text § 23,24.

3/ Pokud jsem se nadchl, jako učitel, pro určité polohy avantgardního umění, díky studiu a poznávání této oblasti, nemohu zákonitě očekávat automaticky totéž od svých žáků či studentů, neboť v jejich okolí se nemusí nic takového nacházet, a tudíž jejich zkušenost s danou problematikou je velmi nízká, je-li jaká. Chci-li tedy zprostředkovat nějakou část spektra kultury, která navíc může mít historický charakter, nemohu nerespektovat sociální prostor, ve kterém se nacházejí a ze kterého čerpají informace, jež jsou pro ně částí spektra kultury. Tedy si musím být vědom toho, že je vedu k rozpoznání toho, co má charakter vzpomínky, na niž si nemohou pamatovat, která ale může být nějak obsažena v kultuře sociálního prostoru.

2. ARCHITEKTURA 1. POLOVINY 20. STOLETÍ V ÚSTECKÉM KRAJI

2.1.1 Celkový nástin vývoje architektury na území Českých zemí (kontextuální rámec pro sledovanou problematiku)

Touto problematikou se zabývá celá řada fundovaných publikací a proto jsme tuto kapitolu zařadili jako určitý nástin srovnání s problematikou, která je hlavním předmětem této práce. V tomto smyslu má tedy tato kapitola spíše doplňující charakter.

Architektura na území českých zemí před rokem 1918, tehdy ještě jako součást Rakouska–Uherska, byla v mnoha ohledech poměrně kvalitní. Jakkoli po éře moderny, se teprve v posledních desetiletích začíná s obecným uznáním kvalit architektonických výkonů konce devatenáctého století. Vstup české architektury do prostoru přesahujícího rámec českých zemí počíná v éře nástupu školy O. Wagnera, jenž vychoval celou řadu vynikajících architektů, kteří tvořili generaci, jež výrazně proměnila tvářnost architektury na konci devatenáctého a počátkem dvacátého století. Máme zde na mysli pochopitelně Jana Kotěru, jehož tvorba stála u počátku zrodu toho, čemu dnes říkáme moderní architektura. Změny výtvarného tvarosloví, které se objevily, nebyly jen výsledkem architektonické reflexe Jana Kotěry, spíše to byla proměna, která charakterizovala určitý proud architektonické tvorby v celé Evropě. Přehlédneme-li soudobé časopisy např. „**The STUDIO**“ **Year book of decorative art**, můžeme vidět, jak jsou tyto práce vedle sebe publikovány a srovnávány. A většinou jde o jména, která patřila ke špičce v oboru v celé Evropě. Experimentální přístup k architektuře mezi českými architekty, především Kotěrovými žáky a spolupracovníky (Gočár, Janák, Chochol, Hofman), se projevil už před první světovou válkou, kdy

vytvořili unikátní styl architektonického kubismu. Jeho základní hodnotou bylo nejen zdůraznění plastičnosti stavební hmoty, ale také snaha o nová půdorysná a prostorová řešení, ačkoli jako celek je výraz architektonického kubismu spíše výtvarný než výlučně architektonický. První světová válka znamená pochopitelně útlum stavební činnosti, k jejímuž oživení dochází až na začátku dvacátých let. Českou architekturu, ale i užité umění ovládne tzv. obloučkový kubismus či rondokubismus, v užitých uměních se vžil i název dekorativismus. Základem tohoto architektonického východiska je jakási syntéza kubizujících forem a lidového ornamentu, která měla být reprezentací nového národního stylu. Vedle tohoto specifického způsobu práce, který není jediný, působí vedle něj i klasické tvarosloví, které zvolí architekti, jako byli Antonín Engel a Bohumil Hypšmann, ovšem v návaznosti na racionalistické koncepce Wagnerovy.

V jistém smyslu byl přelomovým rokem rok 1925, kdy se konala výstava dekorativních umění v Paříži, která do jisté míry uzavřela epochu rondokubismu u nás. Lze konstatovat, že v této době začínají nabývat na převaze názory na architekturu publikované především v časopisech Stavba, Styl a Stavitel, z nichž první byl asi největší a nejortodoxnější baštou architektonického funkcionalismu. Ovšem je třeba říci, že dvacátá léta v architektonické tvorbě nejsou zdaleka tak radikálně vymezena funkcionalistickou architekturou, ačkoli už v tomto období se funkcionalistickému tvarosloví začíná věnovat velká pozornost. Termín funkcionalistická architektura může být určitým způsobem zavádějící. Chápeme tak ovšem všechny architektonické tendence, které usilovaly o proměnu stávajícího tvarosloví od poloh konstruktivistických, puristických až po funkcionalistické.

Vzhledem k tomu, že v dobové a mnohdy polemické literatuře jsou tyto odlišnosti vnímány tu zásadněji, tu méně zásadněji, dovolili jsme je zahrnout pod jeden pojem kvůli určitému zjednodušení, které ale, jak doufáme, tuto problematiku nezploští.

V úvodu této kapitoly jsme upozornili na to, že je spíše doplňujícího charakteru. Pro srovnání bychom rádi poukázali na určité rozdíly v pohledu na architektonickou tvorbu, ale i její teorii. Nejvýraznějším mluvčím architektonické avantgardy v meziválečném Československu byl Karel Teige. Jeho názory byly vpravdě radikální a zásadní. Klonila se k nim ale významná část architektů. Ačkoli Teige nebyl architektem, zajímal se o architekturu velmi živě a stal se jejím rétozem i apologetou. Od dvacátých let rozvíjí postupně myšlenky nových postupů a vůbec proměny umění. V textu *Konstruktivismus a likvidace umění* píše, že „... mu (konstruktivismu) nejde o formy, jde mu o funkce. Oblastí všeho dosavadního umění je formalismus. Konstruktivismus hlásá popření formalismu funkcionalismem. Nejde mu o novou uměleckou formuli z toho základního důvodu, že mu totiž nejde o vůbec o umění. ... S konstruktivismem přikročujeme k regulární likvidaci umění“ (Teige 1966, s. 129–130). A v proklamativním prohlášení k Teorii konstruktivismu z roku 1928 píše zcela otevřeně: „Konstruktivismus nezná architekturu jakožto výtvarné umění z toho prostého důvodu, že neuznává vůbec výtvarná umění.“ (tamtéž, s. 365) „Jestliže konstruktivismus neuznává konvenční rozlišení architektury („výtvarného“ , „stavebního umění“) od inženýrské a technické tvorby, je třeba zdůraznit, že neomezuje problém architektury na úzký technicismus a practicismus. Konstruktivistická architektura je vlastně čistou vědou; stavební technika je vědou aplikovanou“ (tamtéž, s. 369–370). Srovnáme-li to s obecně

známým postojem Kazimira Maleviče, který se rozhodl ukončit malířskou dráhu a věnovat se užité tvorbě a architektuře, vidíme, že architektura mohla být a zajisté byla pro takto revolučně zaměřenou mladou generaci českých tvůrců (potažmo Teigeho) velmi zajímavá. A představovala odvětví, ve kterém se jejich revoluční ideje budou naplňovat. Karel Teige chápe architekturu jako přísnou vědeckou disciplínu. Obecně lze říci, že Teigemu byla věda nejvyšší instancí, ke které lidstvo dospělo a která mu otevírá cestu k jediné pravdě. Odtud pramení i polemika s Le Corbusierem ve věci jeho návrhu Mundanea. Le Corbusier tento postoj nesdílí, považuje za důležitou součást tvorby kompozici a jeho architektura nese charakter okouzlení technicistní estetikou (k tomuto problému srv. **Švácha 1989, s. 113-148, Císařovský 1969, s. 200**)

Ačkoli jistá část architektů, kteří patřili k funkcionalistickému proudu architektury, nesdílela tento radikální postoj, přece jen se jejich práce odehrává v intencích, řekněme, funkcionalistického tvaru. Míjíme tím postupy, které vycházejí z funkcionalistických hledisek, nicméně jsou v určitých momentech změkčeny tvůrčími zásahy, které mají takřka estetickou povahu, tedy přesně to, co Karel Teige vytýká Le Corbusierovi. Proto převážná část architektonické produkce v tehdejší Československu představuje pozoruhodnou „jednotu“ tvarových prostředků, nahlíženo především z našeho zpětně historického pohledu. Pro tento architektonický vývoj je symptomatickou záležitostí například zlínská architektura, která měla, ze zcela pochopitelných důvodů, velmi daleko k radikálním socialistickým teoretickým myšlenkám, ježto ji produkovala firma Baťa, kde hlavním hnacím motorem byl bezpochyby sám majitel Tomáš Baťa. Přesto byly její tvarové vlastnosti souměřitelné s vynikajícími výkony avantgardy a svým

způsobem, alespoň v oblasti bydlení ve srovnání s postuláty kolektivního bydlení levicové avantgardy, přístupnější lidem.

Samozřejmě nesmíme zapomenout na lokalitu města Brna, které se po Praze stává nejvýznamnější oblastí, kde se odehrávají popisované změny. Brno je pro nás zajímavé z toho důvodu, že šlo původně o převážně německou lokalitu, kde architektura získává, asi nejvíce symbolický charakter. To jest, kde moderní funkcionalistické tvarosloví reprezentuje nové politické uspořádání. Důležitým momentem v této problematice je to, že funkcionalistická architektura v českém prostředí se začíná etablovat v praktické rovině velmi brzy už v polovině dvacátých let. Přestože se toto moderní tvarosloví rychle vžilo, lze konstatovat, že takovými základními centry tohoto architektonického proudu zůstávají Praha, Brno a Zlín, pomineme-li Hradec Králové, kde působil Josef Gočár se svou svébytnou verzí kombinace klasických a soudobých postupů. Přesto je třeba konstatovat, že se české avantgardě podařilo vytvořit skvělou architektonickou kulturu, založenou na nejmodernějších dobových technologiích, ač se nenaplnila její očekávání „tvorby nového slohu“.

Jak se pokusíme prokázat v následujících kapitolách, německá architektonická provenience nenabízí nikde, tedy pokud přihlédneme k námi sledované oblasti, takový rozsah funkcionalistických postupů, které by byly srovnatelné s produkcí ve vnitrozemí, přesto byla schopna některých zajímavých výkonů. Důvody, které k tomu přispěly, se pokusíme shrnout v dalších kapitolách.

Název této kapitoly implikuje text R. Šváchy ze sborníku Středoevropská architektura. Autor v něm ukazuje na regionální varianty architektury, které vznikají i vzdor snaze učinit ji (architekturu) mezinárodní. Chceme tak uvést problematiku, která jednak souvisí s naším tématem a jednak je v současné době poměrně diskutovaná jako doposud pomíjený fenomén architektury. Ukazuje se, že problém regionalismu v architektuře je živou záležitostí a že i zásluhou postmoderní architektury je tato problematika zkoumána zpětně v dějinách architektury jako takové. Středoevropský prostor nabízí takovému zkoumání dost podnětů, neboť i přes razantní nástup funkcionalistické architektury, která vytvořila pojem „mezinárodního stylu“, si architektura meziválečného období zachovala dost jiných tendencí. Slovo jiné je zde určitě na místě. Po první světové válce a lekci z Art Nouveau a moderny bylo jasné, že lpění na historizujících variantách architektonického jazyka není možné, alespoň ne v rozsahu v jakém byl historismus produkován v druhé polovině devatenáctého století.

Problém pojmu regionální je v současné době asi takový, že se v běžné mluvě posunul jeho význam tak, že získal poněkud hanlivý příděch podobně jako slovo provinční, s nímž je zaměňován. Ačkoli slovo provinční původně označovalo určitý správní celek (v Římské říši), posunulo se významově směrem k nelichotivému označení malého rozhledu, nedokonalosti vzhledem k centru. C.S. Lewis ve své knize K jádru křesťanství tento posun ukazuje na slovu gentleman. Původně totiž neslo toto slovo určitou informaci o majetnosti určitého člověka, posléze mělo

v onom posunu ukazovat na jeho chování, čímž ale ztratilo ten původní informační význam.

Adjektivum regionální je definováno jako „*týkající se oblasti, celku nebo určité oblasti města*“ (Klimeš 1981, s. 597) a regionalismus jako hnutí zaměřené k poznání a povznesení určitého kraje jako zvláštního celku. Například jevu, jakým je jazyk. Tyto pojmy, často vzájemně zaměňované a označující v zásadě podobnou věc, mají přece jen určité významové posuny. Přistoupíme-li na hru provinční-hanlivé a regionální-značící zájem, pak je třeba tento posun nějak zdůraznit. Domníváme se, že slovo regionální splňuje v současném jazyku asi nejlépe podmínky pro to, abychom jím osvětlili zájem o dění v regionu a zároveň mohli ve zkoumaném problému vymezit geografický rozměr tohoto pojmu, který může přesahovat území města, případně i území státu. Regionální jev totiž nerespektuje politicko-správní hranice, neboť reprezentuje kulturu, která se do politických hranic tak úplně vtěsnat nedá. Dalším závažným významem, který regionalismus má, je schopnost sledovat a rozvíjet kvality, jež v dané oblasti vznikly nebo vznikají. Nelze říci, že region žádné kvality, oproti centru nebo v obecném slova smyslu vůbec, nemá. Polaritou centrum – okraj se ještě budeme zabývat. Bylo by zavádějící takto uvažovat, už proto, že i dějepis umění zná například pojem „regionální umělecká centra“ a jejich, v mnoha ohledech nepředvídatelné, posouvání ohnisek jednotlivých tvůrčích výbojů. Takto nahlíženo by pravděpodobně jen málokdo před první světovou válkou předpokládal, že se v jejím průběhu odehraje nejen revoluce sociální, ale i umělecká. Máme na mysli ruskou konstruktivistickou avantgardu nebo hnutí dada. Vliv těchto ohnisek byl značný, ačkoli sama tato centra brzy zanikla. To

ukazuje, že vznik takovýchto center uměleckého vývoje je poměrně komplikovaný a že v tomto procesu působí více proměnných. Pokud bychom se nechtěli držet pouze doby dvacátého století můžeme se poučit v minulosti evropského středověkého či renesančního umění, kde tato centra hrála podstatnou roli vždy určitý čas (Viz tzv. dvorské umění Karla IV. nebo florentská renesance).

Lze pochopitelně namítnout, že architektura je v daném ohledu specifická disciplína. To je nepochybně pravda a tuto námitku lze vzít v potaz, ačkoli celá otázka je složitější. Polemika univerzální verus regionální má pochopitelně mnohem širší záběr, než jen námi sledovaná úzká oblast architektury nebo dokonce umění obecně.

Před tím, než se začneme více zabývat architekturou, podívejme se na tento problém obecněji. „Co to znamená tato světová civilizace?“ ptá se Paul Ricoeur ve svém eseji. A hovoří o určitých aspektech vnímání tohoto fenoménu. Rozvíjení myšlenky „akumulace“ v co nejširším slova smyslu mu umožňuje vyzdvihnout kladné stránky tohoto procesu a asi i tu největší, kdy si lidstvo uvědomuje sebe sama jako nedílný celek. Zároveň si všimá onoho momentu, který je dnes asi nejhojněji diskutován, a sice, že pozvolna tento univerzalistický postup „představuje i jakousi nenápadnou destrukci nejen tradičních kultur“ ... , nýbrž i toho co nazývá „tvůrčím jádrem velkých civilizací“ (Ricoeur 1993, s. 153). Zde podle něj vzniká konflikt. Uniká nám to, co P. Ricoeur pojmenovává jako etické a mytické jádro lidstva. Dovolme si malou poznámku. Domníváme se , že P.R. anticipoval současný stav, který je v asi nejzřetelnější v oblasti umění. Vztah moderna-postmoderna. Dnes asi nejvíce reflektovaný právě proto, jak se jím

snažíme postihnout měnící se společenské paradigma. Rádi bychom upozornili na zajímavý takt, totiž že tento text vznikl roce devatenáct šedesát. Tedy v době, kdy modernistické paradigma zažívá svůj vrchol, a zároveň v něm začínají objevovat trhliny. Jako příklad těchto změn můžeme uvést rozpad hnutí CIAM a nástup nových tendencí v architektuře nebo v umění rozvoj pop-artu.

Myšlenka sčítání technických revolucí a tím i jejich univerzálnosti se zdá být ryze modernistickou myšlenkou, která v současné situaci není příliš aktuální, ale pouze zdánlivě. Ricoeur si zde všimnul zajímavého momentu, který dějiny umění dobře znají. Totiž schopnosti přenést určitý výtvarný názor (včetně jeho technologie) do prostředí, ve kterém je cizí. Respektování místních podmínek původními autory je takřka automatické, a zakládá tak regionální odchylky jak už v jejich vlastním stylu, tak i ve stylu jejich následovníků. Přenosnost těchto principů je viditelná v rámci evropského umění, například v románském slohu, jehož jednotlivé varianty jsou poměrně různorodé. Ovšem je třeba zmínit, že tyto posuny a kulturní proměny mají také svůj duchovní rámec v případě *antiquorum roma* je to křesťanství. Volba pohledu na románské umění není náhodná, protože v této době ještě evropské umění nebylo ani zdaleka tak stabilní, jak by se mohlo zdát a kultura římská se poměrně dost lišila od kultury původních kmenů. Podobnou situaci zažije evropské umění ještě několikrát a markantní to bude v koloniální době např. v oblasti Jižní Ameriky. Tyto poměrně dobře známé skutečnosti poukazují k tomu, že i v rámci velkých slohů nebo právě v nich, existuje flexibilní prostor pro to, aby mohly najít vyjádření místní zvláštnosti. Nabízí se tedy zákonitě otázka, kterou si už položil P. Ricoeur v citovaném eseji: „*Co je tvůrčím jádrem civilizace?*“ Jeho výklad mří, jak on říká, k

vrstvě „obrazů a symbolů, které tvoří základní představový fond život“ (Ricoeur 1993, s. 156). Považuje je za bdělé sny té které historické skupiny. To má přestavovat ono eticko-mytické jádro kulturního fondu národa. Zdá se, že bychom tuto představu mohli v souladu s naší teorií definovat jako určité dědictví, které má stále se vyvíjející či modifikující se charakter. Přesto podle P.Ricoeura představuje pouze poslední obal. „Kulturní tradice zůstává živou jen tehdy, když se ustavičně znovu vytváří“

(tamtéž, s. 157) srv. kap. 1.3.

Úvahu, kterou jsme podpořili myšlenkami P. Ricoeura, se teď pokusíme přenést do sledované problematiky. Do doby, která sváděla tuhý boj se všemi druhy historických reminiscencí a slovo tradice bylo chápáno jako výzva k souboji. Toto tvrzení je poněkud nadsazené, přesto ale uvádí do historie nedávno minulé, která má pro nás stále silný význam. A architektura se stávala tu svědkem, tu vyzvatelem v těchto duelech. Pokud se budeme snažit specifikovat daný problém, budeme nuceni začít v devatenáctém století (Zcela pochopitelně lze obecné jevy demonstrovat na architektonických realizacích minulosti, viz románský sloh výše, nicméně pro naši problematiku bude určující právě vztah devatenáctého a dvacátého století).

Zájem o regionální architekturu je dnes poměrně živý a i dosti zkoumaný, neboť se ukazuje, že i přes ohromný nástup moderní a konstruktivistické architektury zůstalo, přinejmenším v středoevropském prostoru a nejen v něm, mnoho architektonických počinů, které nelze zasadit do kontextu mezinárodního stylu.

Historický regionalismus (Šváchy) se svým více či méně sentimentálním vztahem k historii je záležitostí, která v evropském

prostoru fungovala poměrně dlouhou dobu, a pod vlajkou historismu dosáhl tento proud i některých vynikajících výsledků. Regionalismus historismu ale není regionální v tom smyslu, jaký jsme naznačili výše. Problém architektury devatenáctého století je poměrně složitou záležitostí a ukazuje se, že je epochou, již vděčí za mnohé i dvacáté století. Vyhranění v rámci politického nebo spíše nacionalistického regionalismu bychom spatřovali spíše právě s nástupem těchto tendencí až v právě devatenáctém století, a to více ve druhé polovině. R. Švácha považuje za důležitější než polarizování regionalismu na historizující a moderní, „úvahu o jeho ideové motivaci“. Tato teze je vcelku správná, uvědomíme – li si určité tendence, které se snažily spojit architektonický výraz s národním charakterem. Příkladů na toto téma bychom mohli nalézt dost. Zejména s postupující sekularizací západoevropské společnosti nabývá na síle nacionalismus nebo možná národnost jako sjednocující společenský princip. *„Někteří regionalisté vyvozovali specifičnost své architektury ze specifické mentality národa nebo etnické skupiny, do jejichž služeb chtěli vstoupit. Inspirováni preromantickým Goetheovým výkladem gotiky jako manifestace německví, hegelovskými spekulacemi o umění jako výrazu „národního ducha“, i oni uvěřili, že v jejich regionalistické tvorbě se projevuje cosi jako duše lidu nebo rasy, duch ohroženého nebo naopak vítězného národa. V našem i minulém století se takový nacionalistický regionalismus (podtrženo Š.v.) často stával nástrojem politického soupeření mezi etnickými skupinami na území národnostně rozdělených států. Fungoval i jako médium státní kulturní politiky“ (Švácha 1999, s. 31-32).* Trpké plody tohoto principu bude Evropa sklízet později. Umění, architekturu nevyjímaje, se stává, alespoň z části, jedním z bojišť

tohoto zápasu. Zdálo by se, že tyto tendence smetl nastupující funkcionalismus, ale nebylo tomu tak. Pokud bychom aplikovali výše zmíněnou tezi na naše prostředí, zdá se, že československá architektonická provenience v sobě nese, ať už explicitně přiznaný nebo více skrytý, symbolický význam právě tohoto národnostního charakteru. Pravděpodobně ne ve smyslu nepokrytě nacionalistickém, tuto věc zcela určitě naše avantgarda nesledovala, spíše bychom tento národní charakter spatřovali v tom smyslu, že tu převládala touha po tom, aby Československá republika byla vnímána jako moderní vyspělá demokracie. V české architektonické provenienci se tato situace zdá přehlednější i vzhledem k tomu, že významná část architektů se orientovala na funkcionalistické tvarosloví a to poměrně brzy a rychle. Regionálně zaměřenou periodou zůstává poválečný „obloučkový kubismus“ jako národní sloh, rozvíjející principy předválečného architektonického kubismu, přičemž se jeho výrazové možnosti velmi brzy vyčerpaly, a to i v rukách takových mistrů, jako byli Pavel Janák a Josef Gočár. A oni sami se začínají orientovat na funkcionalistické pojetí architektury, i když ne bezesbytku. Německá architektura na našem území je v poněkud jiné pozici. Nemá za sebou toto vědomí. Snad proto je pro německou menšinu jednodušší sáhnout po slovníku, který spojuje tradici a současnost a vytváří spíše regionální nádech. Na tento moment ukazuje Jindřich Vybíral v tvorbě Leopolda Bauera a cituje jeho vyznání. *„Ať umělec působí, kde chce, svůj domov a lásku k domovu nese stále ve svých myšlenkách. Neboť domov dává sílu jeho umění“* (Vybíral 2002, s. 223-224). Snad by mohl tento přístup reprezentovat kategorii R. Šváchy, kterou nazval regionalismus místa. Protože přístup architektů, jejichž tvorbu můžeme sledovat

na našem území, provází určitá tendence vycházet vsíříc místním podmínkám jak kulturně sociálním, tak přírodním.

2.2 Kontext architektonické kultury v severozápadních Čechách

V roce 1994 proběhla výstava Mezey v historii, která se snažila přispět k objasnění a zpřehlednění oblasti umění v českém prostředí málo známé a pokud, tak jen odborníkům. Jde o oblast umění německých a židovských tvůrců na našem území. Výstava ukazovala to, co zde po dlouhá léta bylo chápáno jako okrajová záležitost anebo jako něco výrazně nežádoucího z politického a společenského hlediska. A sice, že německý živel v Českých zemích byl nejen početnou menšinou, ale také, že produkoval i zajímavou výtvarnou (a nejen výtvarnou) kulturu. Ukázalo se, že oblast umění spojovaná s německými tvůrci je zajímavá, ale i (až na určité výjimky) nepříliš poznaná. Pokud bychom se zabývali naším tématem-architekturou, zjistíme, že až do devadesátých let nevznikly žádné obsáhlejší studie, které by se danou problematikou zabývaly, což platí zejména o oblasti severozápadních Čech. Je ovšem třeba říci, že tato problematika je poměrně komplikovaná a nalézt metodologický přístup, kterým by ji bylo možno nějak vymežit, je obtížné.

Jak totiž můžeme vymežit tvorbu německy hovořících architektů (alespoň těch, kteří se hlásí k německé národnosti). Do roku 1918 hovoří německy takřka všichni trochu více vzdělaní lidé, nemluvě o tom, že řada architektů, které bychom označili jako české, studovala ve Vídni, kde zcela určitě řečí, kterou se vyučovalo, nebyla čeština. Dělení na české a německé popřípadě jiné architekty musí v tomto období vyvolávat určité obtíže, neboť i přes růst nacionalistických (nebo národních) tendencí tyto hranice nebyly tak ostře vymezené. Už proto ne, že ve Vídni se do jisté míry zrodila (tedy v tom tvůrčím, uměleckém smyslu) „naše“

architektonická špička v ateliéru Otto Wagnera. Nebo můžeme uvést jiný příklad, kdy v na území Čech působí němečtí, rakouští architekti, aby zde zanechali nejen výrazná díla, ale i své následovníky rozvíjející jejich výtvarný odkaz. Na tuto situaci také reaguje A. Morávanszky, který svou knihu pojmenoval *Architektur der Donau monarchie*. Vymezuje v ní určitý geografický region daný rozlohou tehdejší rakousko-uherské monarchie. Pokud bychom vzali v potaz toto členění, snad bychom byli schopni sledovat určitou linii, založenou spíše na školách a vývojových trendech. Problémy bude působit období počínající rokem 1918, po skončení první světové války a vzniku nástupnických států. Nově vzniklá Československá republika je v tomto ohledu ve zvláštní situaci. Jakkoli se to jeví s odstupem času paradoxně, vzniká multikulturní a mnohonárodnostní stát ne nepodobný staré monarchii. Politické, historické a společenské důsledky této události jsou popsány v rozsáhlé literatuře, a pro náš problém z nich mohou vyplývat některé důležité poznatky.

Národnostní vodítko k rozlišení dobové produkce je problematické. Zřetelnější světlo na dobovou architektonickou produkci vrhá spíše rozlišení podle stylového zacházení s tvaroslovím než přesně vymezené národnostní rozdělení, ačkoli i ono může hrát určitou roli.

Nástrojem, který by mohl přispět k klasifikaci zdejší architektury, je pojem regionalismu. Ovšem i zde můžeme narazit na některé problémy spjaté s tímto termínem. Například na to, která architektonická realizace by spadala do okruhu staveb, jež bychom mohli zařadit do této skupiny, a která nikoliv? V souvislosti s touto problematikou se objevuje problém, jaká tradice zde spoluutvářela tvářnost a podobu architektury.

Další zajímavou otázkou k problematice regionální architektury je to, jakou měrou přispívala ke vzniku a formování architektury ve sledované oblasti významná centra, a zda tu vůbec nějaký vliv působil. Máme na mysli především významná města jako jsou Vídeň, Berlín, Praha, Drážďany, eventuálně Hamburg.

Dále je zajímavou otázkou to, jaké se zde vyskytují novodobé urbanistické zásahy, jejichž počátky spadají do konce devatenáctého století. Tato problematika je ovšem tak široká, že se jí dotkneme jen okrajově.

Vymezení tématu zkoumání pouze částí kraje je nezbytné k tomu, aby bylo možno postihnout některé realizace na tomto doposud opomíjeném území. Sledování této problematiky v rámci části regionu současného Ústeckého kraje^{1/} se jeví zdánlivě jako jednodušší zejména proto, že území tzv. Sudet byla už od středověku obývána německým obyvatelstvem, v době tzv. první republiky byla navíc z různých důvodů tato skutečnost výrazně akcentována. Vymezení čistě německé, nebo české architektury na tomto území není úplně jednoduché už z toho důvodu, že zejména po první světové válce docházelo k zadáním jak ze strany krajských či okresních politických správ českého byrokratického aparátu, tak německých podnikatelských subjektů, zvučících do tohoto území významnější architektury německé. Třetí vrstvou architektů jsou místní architekti nebo případně stavitelé, eventuálně firmy podílející se významnou měrou na mnoha zakázkách.

Architekturu v daném území bychom mohli sledovat ve třech obdobích charakteristických pro její vývoj; do roku 1918, v letech 1918-1938 (včetně let válečných) a po roce 1945. Z důvodů obsáhlosti problematiky bychom se soustředili na první dva časové

úseky s výraznějším akcentováním meziválečné doby. Období po druhé světové válce je zajímavé z toho důvodu, že se proměnila jak sociální struktura zdejšího kraje, tak i struktura průmyslová, která poznamenala podobu měst a krajiny asi nejvýrazněji. Přesto se tímto problémem, v oblasti architektury, nebudeme zabývat i z výše zmíněných důvodů zúžení tématu.

Proud architektury do roku 1918 je proud slučující v sobě nejrůznější tendence. I po roce 1900 se na tomto území objevují nejrůznější historizující styly. A poměrně dost místa si zde vybojovává secesní tvarosloví ve své spíše florální podobě. Terénním výzkumem jsme zjistili velké množství těchto realizací, jehož zpracování by si vyžádalo samostatnou studii. V následujících kapitolách bychom se tedy zabývali pouze reprezentativními ukázkami této architektonické tvorby. Pokusíme se rozlišit modely, které vedly k moderní variantě architektonické tvorby na námi sledovaném území. Zajímavým aspektem tohoto území je nejen jeho regionální charakter, ale i hraniční prostředí, ve kterém se zdejší architektonická činnost rozvíjela. To znamená, že vlivy, jež se spolupodílely na formování prostředí, byly velmi různé a pocházely z rozdílných geografických území. Do roku 1918 bychom mohli hovořit o „jednotném“ prostředí. Politicky by to jistě platilo, nicméně pokud zkoumáme inspirační zdroje zdejší architektury, nezdá se být tato situace tak jednoznačná. Jedním z předpokladů této práce, bylo, že velmi výrazný inspirační vliv přichází do tohoto prostředí z oblasti pruské (oblast Hamburku, Berlína) přes Drážďany „labskou“ cestou (k tomuto pojmu se ještě vrátíme). Projevy těchto inspirací lze nalézt v tradičním používání rezného zdiva, v užití tvarosloví, které odkazuje na německou renesanční architekturu a celá řada dalších prvků, odpovídajících spíše orientaci na

Německo než na tehdejší Rakousko-Uhersko (mluvíme o poslední čtvrtině devatenáctého století). Postupem času se s příchodem mladší generace architektů začíná prosazovat i vliv anglické architektury, zprostředkované do Německa Hermanem Muthesiem. Například v práci Josefa Zasche - vila Drechsler v Jablonci nad Nisou nebo v práci Richarda Strubela, drážďanského architekta navrhujícího pro Rico v Mostě zaměstnanecké kolonie, pomalu doznívající ještě ve dvacátých letech v práci Otto Rudolfa Salvisberga v Světcí u Bílíny (dnes Chotějovicích) či A. Foehra v Chomutově. Mluvíme-li o doznívání, je třeba říci, že podobné tendence z architektury v tomto regionu nikdy úplně nevytizely a vlastně se znovu objeví jako varianta na konci třicátých let například v díle Vladimíra Grégra vedle architektury funkcionalistické, ačkoli zdroj inspirace je jiný. Po vzniku Československé republiky a rozpadu Rakouska-Uherska se situace dosti rychle mění.

Válka urychlila některé změny a vyostřila i situaci sociální, což platí v mladém státě zejména pro období krátce po skončení války a poté pro třicátá léta, která jsou léty krize. Je to období (dvacátá léta), kdy se na scéně objevuje mladší generace architektů, jejichž zdroj tvůrčí inspirace se přesouvá k strojové technice. Jsou méně závislí na modelech architektonické tvorby předešlých období a uvědomují si nastávající změny v možnostech a způsobech architektonické tvorby (**viz kapitola 2.1**). Sledujeme-li léta dvacátá, a to jak na území ústeckého regionu, tak v celé republice, je zřejmé, že hnutí, které později dostalo název internacionální styl, se v praktické poloze začíná uplatňovat spíše až ke konci tohoto desetiletí. Nicméně dochází k tomu, že teorie vedoucí k čistému funkcionalistickému tvarosloví jsou hlouběji propracovávány a

navíc dochází k rozvíjení styků se zahraničím a seznamování s pracemi architektů, kteří toto směřování zahájili, např. Le Corbusier, Walter Gropius a posléze i ruská konstruktivistická avantgarda. Dvacátá léta jsou nejenom velmi zajímavá pro architekturu námi sledovaného regionu. Dochází v nich k pokusům vyrovnat se s architektonickými styly minulosti a zároveň najít, v praktické rovině, výraz, který by odpovídal změněným podmínkám. V architektuře, která vzniká na území hlavního města Prahy, ale i jinde dochází k vyrovnávání s předválečnou modernou, nějakou dobu zde působí vliv tzv. rondokubismu, ale v podstatě celá progresivní linie směřuje k funkcionalistické architektuře. Oblast nazývaná Sudety se v tomto smyslu vyvíjí trochu jinak. Domníváme se, že tady sehrály rozhodující úlohu politické a společenské události. Kromě Brna, kde působí někteří velice výrazní architekti, jako např. Otto Eisler, Arnošt Wiesner, kteří ale směřují k pojetí funkcionalistickému, ačkoli pro A. Wiesnera to neplatí úplně, se architektonická tvorba architektů spjatých v námi sledovaném regionu ubírá jinými cestami. Jindřich Vybíral v příspěvku do Bulletinu Moravské galerie v Brně mluví o části německé kultury v Čechách jako o druhém proudu, který *„plynul někdy nepozorovaně, stranou a jakoby proti směru tendencí, dominujících českému národnímu umění, jindy naopak svou dravostí a sveřepou neodvozeností nabýval nad nimi převahy“*. (Vybíral 1993, s. 100) Je to velmi dobrý postřeh, protože to co považujeme za německou kulturu, má na českém území velmi rozmanité osudy a přihlédnuto k architektuře, platí to dvojnásob. Už v úvodu jsme naznačili, že tato problematika je obtížná v národnostním vymezení, přesto se domníváme, že můžeme na území Sudet hovořit o německých a českých architektech, ačkoli ve východiscích jejich tvorby nemusí být

takový rozdíl.

Pokusme se nyní definovat onen „druhý proud“, o kterém hovoří J. Vybíral. Jeho hledáček je zaměřen na moravskou či moravsko-slezskou architekturu v době končícího devatenáctého století a nastupující moderny ve století dvacátém. Není sporu o tom, že v této oblasti působí velký vliv Vídně, pomalu už od osmnáctého století. Stejně tak architektura počínající moderny má své vzory ve vídeňském prostředí. V knize Mladí mistři ukazuje Jindřich Vybíral na nezanedbatelný vliv školy Otto Wagnera na vídeňské akademii výtvarných umění. Stejně tak i vliv dozrívajících myšlenek Gottfrieda Sempera, interpretovaných těmito autory. Pro oblast našeho regionu je zajímavou osobností Josef Zasche, který se etabloval v českých zemích jako velmi výrazný architekt, jehož tvůrčí dráha se sice nikdy nevyvíjela směrem k striktnímu funkcionalistickému tvarosloví, nicméně jeho tvorba vždy obsahovala směřování k moderně, mnohdy více než práce zmiňovaných žáků O. Wagnera.

Tvůrčí podněty, které se objevují na konci devatenáctého století a na přelomu staletí a na začátku století dvacátého, jsou velmi různorodé a představují poměrně bohatý materiál. Jako první bychom mohli zmínit historizující pojetí a z něho vyplývající eklekticismus, který fungoval v rámci běžné stavitelské praxe. Příklady četných staveb najdeme v podstatě ve všech lokalitách. O vídeňském vlivu jsme se již zmínili a i ten byl živěn výraznou měrou anglosaskou architekturou, zprostředkovanou jak v Německu, tak i v monarchii Hermanem Muthesiem. Východisko pro stavbu obytného domu spočívalo v použití typu anglického venkovského domu. Jedním z podstatných rysů regionu je i to, co bychom mohli nazvat pruským stylem, který pochází z oblasti Hamburku. Už na

přelomu století nabývá používání prostého režného zdiva na důležitosti pro jeho tvarovou čistotu a bezozdobnost. Vzhledem k internacionálnímu charakteru architektury se tato technologie či lépe stavební technika objevuje v pracích architektů všech národnostních skupin (viz Kotěra, Bauer, Plečnik). V našem prostředí jde ale o poměrně dlouhodobou tendenci pocházející pravděpodobně z inspirace středověké a navíc s těsnějším spojením s německým územím. Rozdíl nastává teprve po první světové válce, kdy je zejména na územích obývaných německou menšinou tato tendence zachována. V období mezi dvěma světovými válkami se pak dále objevují i různé formy Art deco. Funkcionalistické tvarosloví se objevuje v tomto regionu na začátku třicátých let, a to spíše ve formách inspirovaných expresionistickým výrazem.

Dalším zajímavým fenoménem jsou práce českých architektů, které zde prováděli povětšinou z pověření tehdejšího správního orgánu Krajské politické správy vesměs ve dvacátých letech. Jde o budovy škol nebo správních orgánů, určité procento realizací českých architektů jde na vrub soukromým zadáním. Také jejich realizace se pohybují v celé škále architektonického výrazu od kotěrovského pojetí geometrické moderny po funkcionalistické tvarosloví, korespondující s posledními výboji internacionálního stylu (k tomu je třeba říci, že dle našeho soudu byla jedna z nejlepších ukázek této práce zlikvidována se starým královským městem Most).

Máme-li srovnat architektonickou produkci v ústeckém regionu a produkci vnitrozemí Československé republiky, můžeme konstatovat, že zde nenastal tak masivní rozvoj funkcionalistických forem jako ve vnitrozemí. K tomu, abychom pochopili tvarosloví,

kteří užívali němečtí architekti zde na severu Čech, je třeba udělat, dle našeho soudu, určitý geografický exkurs. Výše jsme postulovali pojem **polabská** nebo **labská provenience**, eventuálně bychom mohli použít termín škola, ačkoliv není z mnoha důvodů úplně přesný. Co tedy tento pojem znamená? Oblast Ústecka, a speciálně Ústí nad Labem, leží na Labi a samozřejmě, geograficky, blíž Německu. Domníváme se, že se tu díky rozvoji průmyslu a obchodním stykům projevoval i silný vliv jdoucí z Německa, které po svém sjednocení začalo hrát pochopitelně významnou úlohu v evropském prostoru. Po dobu trvání monarchie tato tendence nemusela být tak silná. Je to vidět i na tom, že významné zakázky na našem sledovaném území prováděli mnohdy renomované vídeňské architektonické firmy (**viz kap. 2.3.1**). Přesto existuje, i když v torzálním stavu, architektura, která spíše ukazuje na tento německý „pruský“ vliv. Jsou to realizace továrních budov, jejichž formální tvarosloví, rezné zdivo, odkazy na středověké a renesanční prvky, poukazují na to, že určité vzory čerpala architektura pohraničí i za hranicemi monarchie (vzhledem k dosti neprobádanému terénu je toto tvrzení spíše hypotézou). Nicméně v období před první světovou válkou a po dobu jejího trvání nalézáme v našem regionu práce, které byly zadávány např. drážďanským architektům (R. Strubel, R. Ziesche). Drážďany nebyly pravděpodobně místem, kde by se utvářela podoba moderní architektury, nicméně v hranicích tohoto města vzniklo tzv. Hellerau jedno z prvních zahradních měst podle projektu Richarda Riemerschmida, které se stavělo v letech 1907 - 1913, na jehož podobě se podíleli významní architekti včetně Hermana Muthesia, který byl významným propagátorem zahradního města a anglického domu, Theodora Fischera, který v té době projektoval,

spolu s J. Zoschem, pro Prahu „Cukrovarnický“ palác a dalších. Tyto případy ukazují, že vztahy překračující hranice monarchie tu byly a mohly být případně i nadále rozvíjeny.

Po zániku monarchie tento vliv pochopitelně zesílil a bylo logické, že se hledají vzory spíše na území bývalé říše. Tím více, že mnozí sudetští Němci vzhlíželi k Výmarské republice s určitými nadějemi. Tento vliv můžeme vystopovat víceméně na základě srovnání a rozboru formálního architektonického tvarosloví. Za jeden z nejvýznamnějších zdrojů podnětů považujeme oblast Hamburku a šlesvicko-holštýnskou, která splňuje tyto, výše zmíněné, formální prvky a navíc zde ve dvacátých letech probíhá významná stavební činnost. Nesmíme také zapomenout na dnes už více známý tzv. Chilehaus od Fritze Högera postavený v Hamburku, který představuje esenci německé expresionistické architektury, jež si uchovala určitý vliv po celou dobu meziválečné architektury. Důkazem pro toto tvrzení může být i to, že jako významnou inspiraci obchodního domu Breda-Weinstein Leopolda Bauera jej uvádí i Jindřich Vybíral (**Vybíral 2002, s. 224**). Celá oblast Hamburku a Altony a Šlesvicko - holštýnská poskytovala, spíše konzervativně zaměřeným Sudetám jak přiměřené tvarosloví, tak i určitý myšlenkový kontext, ve kterém se utvářela podoba oné polabské provenience, která je v německých zemích označována také jako pruský styl. Sledujeme-li tuto polohu architektonické tvorby, můžeme konstatovat, že už Chilehaus F. Högera vykazuje prvky syntézy jak německé gotiky, renesance tak i expresivního výrazu, který je pro tuto polohu německé architektury charakteristický. Užívání režného zdiva výraz jen podtrhuje a odkrývá tak ještě inspiraci holandskou, anglickou a dánskou. To, co bylo na této architektuře pravděpodobně velmi inspirativní, byla představa

alternativy jednak k historismu, ale i k moderním, progresivním formám nastupující funkcionalistické architektury. „So berechtigt die neue Bewegung auf dem ersten Blick erscheint, so bestechend einige ihrer Lösungen uns täglich noch in stärkerem Maße entgegentreten, so zeigt es sich doch bereits, daß mit der Anlehnung der Baukunst an fremde Techniken die altbewährte Landesbautechnik und mit ihr die Landesbaukunst so lange nicht wird überholt werden können, als verschiedene technische Neuerungen offensichtlich nur Modeluxus und für den durchschnittlichen Hausbau zu teuer oder unpraktisch bleiben werden, und schließlich, daß die künstlerische Erscheinung des abstrakten Kubismus, der Purismus zugleich ist, auf die Dauer nicht wird ertragen werden können. Unsere Plakate zeigen schon die Unmöglichkeit einer uferlosen und ewigen Wiederholung, und die Arbeiten des Franzosen Corbusier zeigen sogar die Vergewaltigung der neuen Technik, der kein Handwerker auf sie Dauer folgen wird“

(Jackstein 1927, s. 20-21).2/ Svým návratem k měřítkům stavby odvozeným z klasického programu aplikovaným do lidovější polohy musel přitahovat tu část odborné ale i laické veřejnosti, která lpěla na tradici, jež pro ní představovala prověřenou hodnotu, kterou není třeba opouštět. Připojíme-li k tomu rétoriku Heimatschutz, heimatkunst atd., pak je zřejmé, že musela být přitažlivá i pro zdejší Němce.

O určité síle a vlivu tohoto proudu meziválečné architektury svědčí i to, že se s ním vyrovnával i jeden z nejvýznamnějších architektů funkcionalistického zaměření Mies van der Rohe **(Tegethoff 2001, s. 149)**. Že se navzdory svému provincionálnímu, nebo lépe řečeno regionálnímu charakteru tato architektura prosazuje v širším kontextu, se projevuje v tom, že tvarosloví, které

používá, modifikuje a aplikuje i v Berlíně, který se ve dvacátých letech stává rozvíjející se metropolí. Díky této okolnosti se jemímu tvarosloví dostává mnohem větší podpory, ale také se důsledněji vymaňuje z regionální podoby. V berlínské metropoli se totiž nemůže vyhnout podnětům, které přináší funkcionalistická architektura. Její podněty jsou potom včleněny do tohoto proudu. Této oscilace německé architektury si všimnul i autor jedinečného průvodce berlínskou architekturou Heinz Johannes, který o tom v předmluvě říká: *„Unter ihnen lassen sich vornehmlich zwei Gruppenn unterschneiden: die eine sucht in Anknüpfung an gesunde Tradition den Schatz überlieferter Bauverfahren für die veränderten Anforderungen der Gegenwart auszuwerten und zu erweitern, ohne dabei etwa in eklektizistische Nachahmung zu verfallen. Neue, zukunftgestaltende Wege sucht sie andere Gruppe. Nebenher läuft die Menge derer, die im flachen Dach, dem langen Fensterband, der Betonplatte allein schon das Wesen moderner Baukunst erblicken und Formalisten bleiben wie die anderen, die ihren Spieltrieb in der Erfindung immer neuer Putz- und Klinkenornamente befriedigen“* (Johannes 1931).^{3/} Příkladem, kterým můžeme podpořit tento citát je práce prof. H. Hertleina, pro Siemensovy závody, jeho rozvaděč (schaltwerk), který byl postaven v letech 1926-1928. Podobnost této práce a práce architektů Lossowa a Kühneho v Ústí nad Labem je více než očividná. Použití režného zdiva, podélný půdorys, technický charakter stavby. Pravdou je, že oba zmínění architekti pocházejí z Německa, nicméně to, že tato architektura zde byla akceptována, ukazuje na silnou vazbu k prostředí Výmarské republiky. V rámci sledované oblasti je to sice ojedinělá práce, přesto však další stavební realizace ukazují na tento inspirační zdroj. Vedle grandiózní stavby

H. Hertleina lze nalézt i příklady sídlišť z dvacátých let, které mohly také sloužit jako zdroje inspirace například berlínské sídliště Britz, které postavil Bruno Taut s Martinem Wagnerem či některé práce berlínských architektů Paula Mebese a Emericha. Zejména se to týká ústecké architektury. Zajímavé svědectví o vzrůstajícím vlivu říšské a rakouské architektonické produkce podává článek prof. Friedricha Bacha, citovaný v časopise Witiko, který polemizuje s návrhem komory architektů a inženýrů, jež se snažila uplatnit ochranu místních stavitelů německé národnosti v Československé republice. V roce 1928 tato komora podala návrh opatření, aby pro příště zahraniční architekti byli podrobena tzv. nostrifikaci, v Československé republice uznaných architektů a stavitelů (**Witiko 1928, s.162**). Friedrich Bach se proti tomuto návrhu staví jako proti nesmyslnému a ukazuje, že tímto návrhem „*Damit können Schichten der Bevölkerung aus geschaltet werden, aus denen Künstler aufgestiegen sind wie Olbrich, Bitzan, Peter Behrens, Josef Hofmann, Leopod Bauer u.v.a.*“... *Zu bedenken Anlaß geben muß auch der Vorschlag, ausländische Entwürfe durch inländische Fachleute „nostrifizieren“ zu lassen, die berechtigt sind, bauten auszuführen. Es wird eine heikle Sache sein, die Beglaubigung einer geistigen Arbeit vorgenommen zu sehen durch Männer, die ihr aus Gründen begreiflicher Selbstsucht oder auch ausgeprägter nationaler Gesinnung nicht immer unbefangen gegenüber stehen werden. Wahr ist ein starkes Eindringen ausländischer Kräfte, wahr ist, daß unsere Selbstverwaltungskörper und Handel und Industrie oft ein recht geringes Maß an Teilnahme zeigen für das Wollen und Können der ihnen zunächst stehenden Volksgenossen.“* ... „*Aber „gibt es etwas Unsympathischeres als eine Besteuerung des Geistes?“*“ (**tamtéž, s. 162**).4/ Tato polemika ukazuje jednak to, že

vliv zahraničních architektů byl poměrně velký, ale i to, že i němečtí architekti se dokázali povznést nad místní provincialismus. Otto Kletzl dává za příklad český živel, když ukazuje na to, že svobodnou soutěží lze jen získat **(tamtéž, s. 162)**. Zdá se, že architektonická tvorba německých architektů v letech 1918–1938 odrážela poměrně složité podmínky, jednak provázející vznik republiky, a jednak i postavení německé menšiny v ní. Příkladem velkého vlivu zahraničních architektů je i, jak v následující kapitole uvidíme, jejich spolupráce s velkými firmami v pohraničí, které se na ně obracely se zakázkami. Například Spolek pro chemickou a hutní výrobu, který spolupracoval s firmou Lossow & Kühne, nebo spolupráce O. R. Salwisberga s Weinmann–Werkem, početné realizace Leopolda Bauera na Moravě atd. Situace ve státních zakázkách nebyla lepší, jak ukazují některé trpké zkušenosti německých architektů. **(srv. Vybíral 2003, str. 322)** Zajímavým svědectvím o způsobu přemýšlení o zakázkách podává korespondence Ericha Breindla ředitele stavebního oddělení Spolku pro chemickou a hutní výrobu z roku 1928. Celý rozklad, který dotyčný podává, se vyznačuje nejen značnou starostí o kvalitní vybavenost bydlení zaměstnanců, ale i snahou o to, jak bude vypadat konečný architektonický výsledek. Pozoruhodná je obeznámenost (ale i zaměřenost) především s říšskou tvorbou. V této souvislosti je zajímavým poznatkem určitý důraz na kvalitní průměr. *„Die Übertragung der Gesamtbauleitung an einen Architekten hätte unter Umständen zur Folge, dass eine den Durchschnitt überragende künstlerische Anlage geschaffen würde. Es muss aber bedacht werden, dass solche besondere Leistungen auch bei namhaften Architekten selten sind und der mehr oder weniger gute Durchschnitt überwiegt. Gerade die letzten*

Mustersiedlungen und Wohnugen (Fischtal Berlin, München Ausstellung, Weissenhof Stuttgart) haben gezeigt, dass berühmte Namen versagen können. Aus dem Studium der Fachzeitschriften ergibt sich weiter, dass gerade gute Lösungen von unbekanntem Architekten geboten werden“ (korespondence Ing. Breindla, archiv autora).5/ A zároveň s tím i jistá nedůvěra k výkonům architektů byť zvučných jmen, o kterých se hovoří jako o těch, kdo zklamali. To zřejmě vedlo vedení Spolku pro chemickou a hutní výrobu, aby jako své „dvorní“ architektky zvolili drážďanskou firmu Losow&Kühne, eventuálně místní architektky, o kterých ještě bude řeč. Snad z podobných pohnutek zvolili i jiní zadavatelé podobný postup. Jistá víra v tradici, především v její tvarosloví, určovala i směřování toho, jak by měla tato produkce vypadat. Spolek pro chemickou a hutní výrobu zde působí jako určitý model těchto vztahů. Je vcelku pravděpodobné, že i na daném území působil vliv významných architektů, kteří nebyli spjatí s ideály a cíly mezinárodní avantgardy. Mám na mysli například Leopolda Bauera, jehož zakázky, ale i teorie musely být v tehdejší Československé republice poměrně dobře známé. Minimálně v německém prostředí. Spřízněnost Spolku s architektonickou firmou Losow & Kühne tuto inspiraci napovídá. Domníváme se, že je tomu tak pro obdobný, trochu ambivalentní postoj k soudobým tendencím Nové věčnosti (Neue Sachlichkeit). Jak ve svém textu ukazuje J. Vybíral, osciluje například i L. Bauer ve své tvorbě mezi obdivem k moderním technologiím a zachováním individuální tvůrčí svobody, která není podřízena „velkému snu typizace a prefabrikace“ avantgardních architektů. Bauerův výrok o tom, že ... „Nové umění a také nová architektura může vzniknout jen tehdy (...) bude-li opět umožněna individuální, to znamená opravdu

umělecká práce, stanou-li se tisíce věcí vkusu a osobní kultury opět nezávislými na čistě strojové výrobě“ (podle J. Vybírala 2002, s. 228). Tento výrok koresponduje s podobným výrokem Jaksteinovým (viz výše). Ukazuje na určitý způsob architektonického myšlení, které ovšem nebylo svázáno s funkcionalistickou avantgardou. O něco dříve vychází monografie o firmě Losow & Kühne, do níž předmluvu napsal Werner Hegemann, kterého nelze obviňovat z přepjatého tíhnutí k historismu, neboť byl dlouhá léta redaktorem časopisu vydávaného nakladatelstvím Washmuth a jenž byl zaměřen na kvalitní, především moderní architekturu. Jeho hodnocení v podstatě odpovídá zaměření, jež nacházíme u L. Bauera nebo dalších architektů.

Tuto kapitolu bychom mohli uzavřít pohledem na tvorbu teplického architekta Reinholda Blaschkeho. A to proto, že nám jeho osobnost a tvorba mohou reprezentovat pohled na architekturu, jak ji vnímali zdejší architekti. V jeho monografii, kterou slovně uvedl Blaschkeho kolega, Arch. Ing. Ernst Müller z Liberce, je vidět, že místní tvůrci nerezignovali na ty kvality, které radikálně například odmítal právě Karel Teige. Ve svém komentáři píše: „*Nicht starres Festhalten an Veraltetem, aber auch nicht unverantwortliches Experimentieren mit neuen Formen, nur um des Neuen willen. Entwicklung, nicht Umsturz! Verbindung von größter Zweckmäßigkeit mit größter Schönheit und nicht zuletzt Wohnlichkeit, das sei als Ziel des guten Architekten genannt. Er nehme das gute Alte, tue das dazu, was moderne Technik, neue richtige Erkenntnis bietet und würze beides mit dem Salze eigener harmonischer Persönlichkeit und sein Werk wird den angenehmen, ruhigen, schönen Eindruck machen, den jede vollkommene Schöpfung bietet*“ (Müller-Blaschke 1932).6/ Byla zde snaha kombinovat

výdobytky nových technologií a zároveň si ponechat vlastní tvůrčí přístup, který dovoľoval individuální komponování, jež začasťe mělo výsostně výtvarný (estetický) charakter. V dalších částech textu se pak objevují termíny, jako jsou proporce, vztah detailu k celku, a hodnoty jako forma, barva a konstrukce. Nejen z tohoto textu vyplývá, že se architektonická kultura a teorie místních architektů pohybovala mezi kladným a nutným vztahem k novým technologiím a zároveň k historií prověřeným hodnotám klasických měřítek.

Poznámky:

1/ Naše bádání se soustředilo především na města, která se nacházela na původní železniční trati, jež vznikala v druhé polovině devatenáctého století. To jest Ústí nad Labem až Chomutov. Pravdou je, že nezachycuje úplně všechny lokality. Naše zaměření bylo také určeno původním těžebním revírem. To znamená lokalitou, která byla bezprostředně ohrožena těžbou hnědého uhlí. To opět zahrnuje již zmíněné lokality. V neposlední řadě to bylo i osobním zaměřením autora, který tuto část regionu zná osobně nejlépe.

2/ Komentář Wenera Jacksteina ukazuje určité kolísání mezi pochopením přínosu nových technologií a příklonem k vyzkoušeným hodnotám tradiční, na řemeslné práci, založené architektuře. Odsouzení funkcionalistických, zde puristických výkonů je poměrně tvrdé. Používá dokonce termínu znásilnění nové techniky(e Vergewaltigung).

3/ Podobně jako v poznámce dvě jde o komentář k soudobé architektuře, který má ovšem objektivizující charakter. H. Johannes v něm konstatuje v podstatě dvojí přístup. Jeden založený na příklonu k novodobým technologiím a tvarosloví a druhý, jež se pohybuje v obou oblastech, ale bez příklonu k eklektickému návratu.

4/ Tento polemický text ukazuje, že i v tehdejší architektonické obci, která se hlásila k německé národnosti, byly osobnosti, které dokázaly překonat místní provincialismus. Theodor Bach významně protestuje proti tomu, aby kvalitní zahraniční architekti byli přezkušováni místními staviteli, jejichž motivy nemohou být vždy průhledné.

5/ Dr. Ing. Erich Breindl (†1953) byl ve dvacátých a třicátých letech vedoucím stavebního oddělení Spolku pro chemickou a hutní výrobu (Verein für chemische und metallurgische Produktion) (dále jen Spolek). Jeho úřední archiv obsahuje korespondenci týkající se převážně stavebních akcí Spolku tj. např. korespondenci s firmou Losow&Kühne, korespondenci s ředitelstvím o ocenění staveb a jiné. Současné době v držení autora. Tento archiv byl získán od dědiců.

Uvedený text ukazuje na to, že se věnovala poměrně vysoká péče kvalitní architektuře. Nicméně negativně zabarvený názor na práce, které jsou považovány za experimentální a klíčové moderní architektury, ukazuje, že převládá konzervativnější smýšlení.

6/ Text architekta Müllera, který píše o práci svého kolegy v podstatě poukazuje na tentýž problém, o němž jsme psali výše. Mluví o vývoji, ale nikoliv o převratu. Postuluje pozvolný vývoj, ale ne neodpovědnou experimentaci s materiálem. A jako kvalitu vyzdvihuje spojení moderní techniky a staré krásy.

2.3. Konkrétní problematika architektonického vývoje západní části Ústeckého kraje v letech před první světovou válkou, ve dvacátých letech a letech třicátých

V našem bádání nelze nezmínit ještě jednu skutečnost, napomáhající k hlubšímu porozumění dané problematice. Architektura Ústeckého kraje je v mnohém též poznamenána tím, že vznikala v průmyslové oblasti. Od poloviny 19. století v těchto krajích narůstá počet továren a průmyslu obecně. Velkou měrou k rozvoji tohoto prostoru přispívá též i založení železnice v roce 1870, která spojila všechny námi zkoumané lokality a přinesla více pracovních příležitostí a obecně i rozvoje. Obecně to platí i pro rozvoj těžby v Mostecké pánvi, pro chemický průmysl v Ústí nebo ocelářské firmy v Chomutově. Teplice v té době vděčí za svůj rozvoj nalezeným pramenům a lázním, takže jejich podoba je v této době určována touto linií. Ačkoli je architektura tohoto období určována eklekticismem průměrných stavitelských firem, secesním tvaroslovím, které vychází spíše z její florální podoby, a některými modernistickými tendencemi, přicházejícími zejména před první světovou válkou, vznikají přesto i v tomto období zajímavé stavby.

Po první světové válce se i přes počáteční potíže skladba tohoto průmyslového složení udržela a i na dále se rozvíjela. Řada podniků tehdy vybuduje v bytové tísní dělnické kolonie či přispívá určitými částkami na obydlí pro méně majetné obyvatelstvo (Wohnugfürsorge). Vedle toho zde vznikají i malá stavební družstva. A nelze pominout i případy, kdy v rámci sociální politiky do bytové výstavby investovalo město. Celá oblast se stává sledovanou průmyslovou zónou, do níž začíná postupně pronikat i český

kapitál.

Důležitým fenoménem, který bychom chtěli spíše naznačit, je fenomén urbanismu námi sledovaných oblastí. Je třeba připomenout, že ačkoliv tato města zažívala poměrně rychlý nárůst obyvatelstva, stále ještě v porovnání s jinými centry původního Rakouska-Uherska, alespoň v počtu obyvatel, se nedají počítat mezi velkoměstské celky (viz kap. 1.2). Přesto tu velmi záhy vzniká silná potřeba řešit narůstající urbanistické problémy. K prvním pokusům a návrhům dochází už před první světovou válkou, kdy se zejména správa měst Ústí nad Labem nebo Teplic snaží řešit tyto problémy. Postupem času se od konce devatenáctého století začleňují do městského katastru např. Ústí nad Labem jednotlivá předměstí, jako jsou například Trmice (Türmütz) a KrásnéBřezno (Schonprießen). Další záležitostí je vnitřní rozvoj města, tedy vznik dalších čtvrtí, připomeňme velmi kvalitně zpracovaný návrh architekta Hubatschka na sídelní čtvrť Klíše (Kleissche) z roku 1902 (**Londgmann 1929, s. 49**). Ta je rozvržena tak, aby připomínala anglický typ Cottage. To znamená, že spíše řeší problém rodinné zástavby, ačkoli nechává prostor i pro větší realizace. Podobný typ zástavby a řešení zmiňuje i Rudolf Günther v monografii o Josefu Zaschem v Teplicích, na které se měl Zasche podílet, a kde snad rovněž působil i Camillo Sitte. Poslední podobně zajímavou realizací je čtvrť, která vznikala ve dvacátých letech v Mostě. Je umístěna podél dnešní ulice ČSA, bývalé ulice Žatecké za bývalými kasárnami Františka Josefa.^{1/} Podél pravouhle vymezených ulic jsou postaveny vilky. Prvek, který spojuje vizuální podobu této lokality je kamenná podezdívka plotů, jež je stejná v celé oblasti. Ačkoli ploty jsou už značně jiné, z těch několika málo zbylých vyplývá, že dřevěné výplně byly nebo mohly být stejné.

Zajímavým dokumentem o této problematice je článek v deníku *Brüxer Zeitung* od architekta Hannese Mayera z roku 1931, který má název *Dopravní poměry a možnost jejich zlepšení (Die Verkehrsverhältnisse von Brügge und die Möglichkeit ihrer Verbesserung)* (Mayer 1931, s. 28). V tomto článku se autor zamýšlí už spíše nad problematikou, dopravní dostupnosti města v souvislosti s rostoucím průmyslem a také nad otázkami bezpečnosti, které s tím souvisí. Vcelku detailně se zabývá problematikou výpadových komunikací, jež spojují město s jednotlivými směry v návaznosti na plynulost dopravy ve vnitřním městě.

Pokud bychom chtěli shrnout tuto problematiku, pak lze říci, že předválečný urbanismus řeší spíše problémy spojené s nárůstem obyvatelstva a rozvojem dalších městských čtvrtí, zatímco v době mezi dvěma světovými válkami se akutním stává problém dopravy. Tento exkurz ovšem považujeme pouze za naznačení rozsáhlé problematiky, která by si zaslouhovala hlubšího a samostatnějšího zpracování. Nicméně pokud se pokusíme o určité shrnutí, pak je vidět, že urbanistické koncepce, které jsou zde na severu preferovány, vycházejí spíše z pohledů na urbanismus města, tak jak je postuloval Camillo Sitte. V následujících řádcích bychom tedy náš pohled soustředili na jednotlivé architektonické realizace.

Výslednicí architektonických snah v tomto kraji je řada stylových a formových prvků, které se spolupodílely na tváři zdejších měst. Od konce devatenáctého století se zde formují vlivy, jež jsou poměrně obvyklé v celé tehdejší monarchii. Vliv historizující produkce se v běžné měšťanské produkci více či méně eklekticky používá. Dvacáté století jej poznamená svým nástupem techniky, ale i revolučními přístupy k architektuře, ve kterých se na našem

území bude spojovat snaha používat moderní přístupy se zachováním určité tradice.

Jako ukázkou pocházející z počátku století můžeme uvést kostel sv. apoštola Pavla v Ústí nad Labem, který navrhl Paul Zeissig z Lipska (tzv. Červený kostel)(**obr.1**). Pochází z let 1904–1906 a je ukázkou regionálního přístupu ke stavbě sakrálního charakteru. Jako základního stavebního materiálu je použito cihel zvonivek, které jsou zároveň nositelkami celého estetického výrazu stavby. Kostel sám je postaven ve stylu románském s některými detaily upomínajícími snad až na některé iroskotské motivy. Kvalitně a s pečlivostí je zpracovaný detail. Půdorys kostela je poměrně jednoduchý – předsíň, hlavní loď, presbytář a na něj navazující postranní sakristie. Co odpovídá změněným technickým podmínkám ve dvacátém století, je mohutná betonová valená klenba, která uzavírá loď i presbytář. Interiér kostela je působivý svou čistotou i proto, že jde o kostel postavený a užívaný luteránskou církví. Nicméně je zde užit, podobně jako v exteriéru, působivý ornamentální detail. Čistota zpracování a způsob použití režného cihelného zdiva ukazuje, jak jsme již zmínili, na onen proud architektury, který pochází z tradice jednak hluboce středověké a jednak proudí, jak se domníváme, do tohoto území již zmiňovanou labskou cestou. Kromě této prestižní a zajímavé stavby jsou dokladem i některé tovární budovy Spolku pro chemickou a hutní výrobu, vykazující formální prvky německé renesance, později modifikované geometrickou modernou. Zajímavým architektonickým počinem byla stavba lidové knihovny (1912) tzv. Weimanea (**obr.2**), kterou provedl Jozef Zasche (**srv. Günther, 1971**). Minulý čas je na místě, neboť v roce 1945 byla poškozena bombardováním a následně stržena. V současnosti se na jejím

místě nalézá realizace z šedesátých a sedmdesátých let. Zařadit stylově tuto práci Josefa Záscheho je docela obtížné. Obsahovala prvky barokní, klasické ačkoli podřízené celku, který vyznívá romanticky. Jde o mohutnou hmotu stavby umístěné do náměstí. Proklad hmot není nijak dramatický. K tomu přispívala i určitá čistota architektury členěná jednoduchými pilastry. Zdi byly proraženy velkými okny, která byla v horní části zakulacena a připomínají francouzské okno. Štítové zdi byly ukončeny barokními atikami se sochařskou výzdobou. Prostorná hala a členění vnitřního prostoru ukazuje na modernistické vlivy, se kterými se Zásche mohl seznámit ve Vídni. Jako příklad pro krásu a čistotu účelného provedení ji chválí i Rudolf Günther, který uvádí i rok ukončení stavby 1909. Toto provedení vynikne zejména v souvislosti s dokončením jiné stavby v těsném sousedství, a to divadla. Pro jeho stavbu byl vybrán projekt Alexandra Grafa, který se proslavil projektováním divadelních budov v celé monarchii (**Dějiny města Ústí 1995, s. 190**). Budova divadla byla dokončena v roce 1909 (**obr. 3**). Srovnáním těchto dvou prestižních prací vynikne progresivnější směřování J. Zásche, na kterého jistě podnětně působila vídeňská atmosféra moderny, ačkoli sám nepatřil mezi žáky O. Wagnera. Grafeho projekt kombinuje prvky barokní a rokokové s velmi krotkými secesními motivy, což se projevuje zejména v interiéru této architektury. Skelet je ovšem už železobetonový. Podobný přístup lze sledovat i ve stavbě a projektu divadla v Mostě, které bylo dokončeno v roce 1911 (**Das Brüxer Stadtheater..., 1911**). Zatímco J. Zásche postupuje tak, aby byl zřetelný účel. Lze předpokládat, že zde hrál roli určitý vliv jeho učitele prof. Hasenauera a potažmo i doznívající vliv teorií G. Sempera, s nímž Hasenauer spolupracoval při stavbách císařských muzeí. Podobný moment bychom mohli

najít i v díle J. M. Olbrícha, jehož dům pro bratra Edmunda vykazuje podobné prvky pochopitelně v menším měřítku. Například v použití jakési repliky barokního štítu, který Olbrich vyprojektoval. Snad se zde zrcadlí vliv společného učitele J. Hasenauera. Josef Zasche má v tomto období poměrně dost zakázek a pravděpodobně buď projektoval, nebo upravoval v Chomutově stavbu podobnou ústecké realizaci, kde jde o tzv. Elizabethhaus(**obr.4**). V tomto případě ovšem Zasche přepracoval původní projekt investora, kterým byla Chomutovská spořitelna, přičemž pravděpodobně využil stávajících plánů, zejména půdorysných. Z archivované dokumentace vyplývá, že prováděl technické změny, přičemž provedl pravděpodobně i změny návrhů fasád, které původně vypadaly docela jinak. Objekt je symetricky řešen tak, že protáhlá křídla vytvářejí jakýsi dvůr. Podobně čistá fasáda jako u ústecké knihovny ukazuje na práci Zascheho. O tom, jak se k těmto zakázkám J. Zasche dopracoval, je obtížné něco říci. V té době už měl za sebou významné zakázky v Praze, ale i v rodném Jablonci a je tedy docela možné, že byl pro stavbu lidové knihovny v Ústí získán jako významný architekt. Jak dalece zapůsobil jeho vliv na regionální architekturu, nelze říci, už proto, že se charakter Ústí dosti změnil a vystopovat tyto vlivy, jsou-li nějaké, je poměrně složité. R. Günther také zmiňuje jeho podíl na koncepci zahradní čtvrti v Teplicích „Am Galgenberg“ a některé projekty soukromých domů pro Teplice. Druhou roli v tomto momentu sehrála i změna situace po první světové válce.

První světová válka nutně vedla k určité stagnaci, nicméně výstavba probíhala a je doložitelné, že i ve sledovaném prostoru docházelo nebo mělo docházet ke stavební činnosti. Významnější zakázkou tohoto druhu mohla být kolonie pro Poldínu Huf

v Chomutově od Josefa Hoffmanna, jejíž existenci se zatím nepodařilo prokázat, podobně jako i podobné kolonie v Mostě od drážďanského architekta R. Strubela, který zpracovával plány pro firmu Rico. Tyto skutečnosti uvádíme proto, abychom ukázali, že i v prvních válečných letech probíhal určitý stavební ruch. Poválečná léta jsou poněkud složitá, a to zejména v příhraničních oblastech s převážnou většinou německého obyvatelstva. Můžeme konstatovat, že výraznější oživení stavebního ruchu, míněno novostaveb, lze zaznamenat ve dvacátých letech, což souvisí jako v celé republice s hospodářskou konjunkturou.

Příkladem svébytné architektury vznikající na tomto území ve dvacátých letech může být mostecké krematorium (**obr.5**). Autorem této realizace je mostecký vedoucí městského stavebního úřadu Ing. Anton Svitil (**Večeřáková 1997, Longmann 1929**). Stavba má poměrně dlouhou historii. Plánování probíhá už před první světovou válkou a na žádost městských radních pověřuje Spolek rakouských inženýrů a architektů Augusta Kirsteina, aby zpracoval návrh (**Lodgmann 1929, s. 127-131**). Z těchto plánů nebylo realizováno pravděpodobně vůbec nic, neboť po první světové válce bylo rozhodnuto o novém umístění tohoto krematoria, v jeho dnešní situaci. Tato nová fáze začíná s novým obsazením vedoucího stavebního úřadu Ing. A. Svitilem. Protože si žádala velké terénní úpravy u vrchu Roessel, začíná vlastní plánování až od roku 1922, přičemž podmínkou bylo zachování záměru monumentálně působící stavby. Architektura má centrální dispozici, která je zakryta betonovou kupolí. Původní strop měl být plochý. Mohutné pylony po stranách průčelí mají čtvercovou základnu a jsou korunovány kruhovým ukončením se symbolickou sochařskou výzdobou (**tamtéž**). Z původního návrhu zůstal

zachován prvek řeckého štítu, který měla dostat pravděpodobně mohutnější stavba Kirsteinova. Zajímavý je celkový účín stavby, který připomíná práce O. Wagnera (kostel sv. Leopolda ve Steinhofu) a H. Gesnera (kostel léčebny v Kroměříži). Markéta Večeřáková uvádí jako předlohu krematorium v Greifswaldu. Motiv Art Nouveau vycházející z předválečné moderny násobí zejména užití pylonů, v nichž jsou ukryty komíny. Celkově ovšem detaily stavby spíše prozrazují antickou inspiraci použitím vejcovcového dekoru v interiéru, proporčností stavby a zejména antickým portikem. V roce 1924 proběhlo slavnostní otevření krematoria. Takřka v tomtéž časovém období dochází ke stavbě jiné obdivuhodné stavby-budovy divadla v Teplicích. Ta vzniká z určité nouze, neboť původní budova vyhořela v roce 1919 (**Technik 1967, s. 85**). Tepličtí se obrátili na drážďanského architekta Rudolfa Bitzana, který vyprojektoval divadlo nové, jež bylo postaveno v letech 1921–1924(**obr.6**) Jedná se, na tehdejší dobu, o velkorysý projekt. Rudolf Bitzan budovu divadla navrhl tak, že základem je prostor sálu s jevištěm, které tvoří jádro budovy, od něhož se odvíjejí další prostory. Výsledkem je pak poměrně strukturovaná a členěná hmota stavby, která působí expresivním dojmem. Přesto v detailu nalezneme odkazy na klasicistní inspiraci, stejně jako na soudobé proudy počínajícího Art Déco. Tento výtvarný proud se uplatnil především v interiéru, v sále divadla.

Vrstvu architektury, která odráží hledání výrazu po první světové válce v německém prostředí, mohou reprezentovat dvě stavby, jejichž autoři jsou, žel v obou případech, zatím anonymní. Vzhledem k tomu, že zatím ani nebyla nalezena původní dokumentace obou staveb, je problematické i datování jejich vzniku. Současná podoba prvního z nich domu č.p. 96/97 (tzv.

Domečku v Chomutově, původně hotel Scherber)(**obr.7**), mohla vzniknout ve druhé polovině dvacátých let, jak lze vytušit z korespondence majitele s městským úřadem. Tato stavba je vlastně spojením dvou parcel a domů, které na ní stály. Architekt musel řešit i nárožní parcelu a měřítko původního náměstí. To, že jde o stavbu, která vznikala na základě půdorysu dvou zřejmě odlišných domů, ukazuje i zakřivení půdorysu, který kopíruje ulici. Nároží je zaoblono a je v něm umístěn vstup. Architekt zvýraznil pás přízemí a prvního patra, ve kterých mohly být umístěny dole kavárna a restaurace a nahoře snad luxusní pokoje nebo správní místnosti. Následující dvě patra jsou odlišena nejen římsou, ale i lizénami, které jsou z cihelných obkladů. V nejvyšším patře vzniká prostor pro terasu. Druhá realizace, která se nalézá v Žatci(**obr.8**), je obdobou stavby v Chomutově, ačkoli byla zřejmě zřízena za jiným účelem. Jde snad o správní budovu, která je velkoryse založena. Hmotu stavby je rozčleněna tak, že mezi dvě křídla domu je vložena jakási věž, která tato dvě křídla odděluje. Navíc proto, že jde o rohovou parcelu, musel architekt vyřešit nároží budovy. Nepoužil klasického způsobu, ale vlastní prostor nároží vyřízнул, vstup řešil jako boční, s tím, že ústí do věže, do níž zakomponoval i schodiště. Vstup sám o sobě je velice zajímavou ukázkou expresionistického přístupu, jednak tím, že je zde použito režné zdivo, které je ovšem přiznáno po celé délce zvýšeného přízemí, a jednak vyzděnými detaily včetně sloupu ukončeného proskleným krytem světla. Detaily z cihelného zdiva jsou potom ještě rozvedeny ve fasádě domu. Fasáda je hladká s jednoduchými okny.

Další kapitolou v architektonickém dění dvacátých let jsou poměrně početné dělnické nebo hornické kolonie pro pracující. Jejich rozvoj je spjat s hospodářským růstem v oblasti a v souvislosti s

ním také s přílivem obyvatelstva. Tyto práce vznikaly většinou jako zadání zaměstnavatelů, kteří se snažili vytvořit pro své zaměstnance přijatelné podmínky bydlení, nicméně do této kategorie spadají i realizace, které byly podporovány a zadávány jednotlivými městskými úřady i státní správou. Vlivem tohoto trendu vznikají tzv. bytové, hornické či jiné kolonie. Současně s tím jsou stavěny neméně zajímavé bytové sociální jednotky už zmiňované Wohnugsfürsorge. Na těchto pracích se nezdálo podíleli výborní architekti. Ve dvacátých letech mají tyto kolonie dvojí charakter. Jsou to jednak skupiny volně stojících činžovních domů, jednak jednopodlažní domky, které jsou založeny tak, že tvoří jakýsi uzavřený dvůr. Nejčasnější realizací tohoto druhu je práce F. A. Libry v Mostě, jehož projekt se datuje do roku 1924(**obr.9**). Jde o vícepodlažní dům, respektive dvojici domů, které jsou založeny proti sobě, ale jejichž půdorysy svírají ostrý úhel. Domy mají dva trakty. Použito bylo cihelné zdivo. Čistě, takřka puristické tvarosloví fasády vyrovnává výrazná římsa a sloupy či pilastry, které lemují vchod. Zajímavým prvkem jsou lodžie zapuštěné do zdiva a vytvářející tak krytý polyfunkční prostor. V krátkém časovém úseku následuje výstavba dvou zajímavých objektů kolonií z dílen dvou významných architektů. První z nich jsou domy dělnické kolonie č.p. 1623 a následující od Adolfa Foehra pro firmu Manesmannröhrewerke v Chomutově, jejichž projekt pochází z roku 1926(**obr.10**). A. Foehr zde vytvořil řadu domů, které roztáhl do řádky podél ulice, a zároveň vytvořil střídáním výšky jednotlivých objektů zajímavý rytmus. Práce v zásadě ještě stále vychází z romantizujících poloh. Okna jsou, či spíše byla, opatřena okenicemi. Fasáda v prvním podlaží je plasticky zvýrazněna vlnovkou. Portály vstupů byly rovněž zvýrazněny plastickou

štukovou výzdobou. Podobnou realizací, ačkoliv rozsáhlejší, je kolonie od O. R. Salvisberga pro Weiman-Werken ve Světcí (dnes Chotějovice) z roku 1926 (**obr.11**) (**Westheim 1927**). S předcházející realizací má společnou romantizující polohu, která vykazuje určitý vliv lidové architektury, případně určitou inspiraci v poloze německé pozdní gotiky a renesance. Založena byla symetricky na centrální pohledovou osu, která směřovala na město Bílinu. Salvisberg zde využil terénní vlny, na kterou umístil dvoupodlažní dům, jenž celý komplex uzavřel. Je ovšem třeba konstatovat, že stav této osady, která svým rozvržením vytvářela jakýsi uzavřený dvorec, je dnes výrazně změněn. Velká část této zajímavé práce je zbourána, pravděpodobně kvůli překladu komunikace na Teplice, která byla pochopitelně důsledkem těžby. Z celého projektu zbyla vlastně jen jedna řada domů a zmíněný dvoupodlažní dům. Určitým předobrazem tohoto sídliště by mohla být jiná Salvisbergova realizace v Berlíně, a to osada Elsengrund, která ovšem prošla třemi stádii přestaveb. Do tohoto okruhu realizací lze vřadit i práce architekta F. A. Libry, který kromě výše zmíněných domů v Mostě navrhoval hornické a jiné obytné kolonie v celé oblasti (**Čapková 1998, s. 27**). Žel, je třeba konstatovat, že zatím tyto práce nebyly identifikovány. Na základě stylového rozboru bychom mohli F. A. Librovi připsat kolonii v Záluží (Maltheuern). Ta ovšem zanikla likvidací obce při výstavbě tzv. Hydrierwerke (dnešního Chemopetrolu). Další objekt, jehož autorem by mohl být F. A. Libra, je hornická kolonie v Litvínově č.p. 597-663. (**obr.12**) Nicméně ani k tomuto dílu nebyla dokumentace nalezena.

V Chomutově také v letech 1925-26 vzniká zajímavý projekt obydlí pro sociálně slabší spoluobčany (WohnungsfürSorge) v ulici Dukelská, který navrhuje místní architekt(stavitel) Oscar John.

Pravděpodobný příbuzný nebo přímo syn stavitele z přelomu století Karla Johna. Práce má uzavřenou dispozici do dvora a je postavena jako blok s některými zajímavými detaily na vstupech do jednotlivých vchodů. Byty jsou malometrážní.

Činností, kterou podporovala spíše česká strana, je poměrně masivní výstavba škol na území dnes již bývalých Sudet. Je to pochopitelné, neboť zde na tomto území byla politická vůle podporovat růst českého živlu. Tyto zakázky jsou povětšinou státní. Jsou stavěny jak školy obecné a měšťanské, tak i ústavy vyšší, gymnázia či reálky. Je až překvapující, kolik budov vzniká v tomto období. Jejich vznik lze datovat alespoň v návrzích do první poloviny dvacátých let. Zajímavou ukázkou velkorysého pojetí je budova měšťanské školy v Chomutově postavená podle návrhu Ladislava Machoně (**obr.13**). Navržena je ve stylu geometrické moderny s klasicizujícími rysy (například sloupy a pilíře) a s použitím režného zdiva. Projekt pochází z roku 1924. Zajímavý je asymetricky řešený půdorys, který dynamicky člení a rozpohybovává hmotu stavby. Působivý je i výtvarný účín čitelný i v současné zrenovované podobě školy, který vychází z kontrastu neomítaného zdiva a omítnutých částí, dnes nabarvených na šedo. Podobně jednoduchá, na geometrický styl moderny navazující je i realizace mosteckého gymnázia (projekt 1924), jehož autorem je Pavel Moravec (**obr.14**). Půdorysná dispozice této stavby je ve tvaru písmene L. Kombinace režného zdiva a omítky vytváří působivý kontrast. Interiér je standardně rozvržen, ale působivou dominantou je řešení schodiště a vstupní hala. V celku nepůsobí mostecké gymnázium tak expresivně jako chomutovská realizace Ladislava Machoně, nicméně v některých částech, např. na fasádě tělocvičny, jsou zajímavé dekorativní prvky. Za zmínku stojí i

technické vybavení mechanické čisticí stanice, které novostavba dostala. Mladší sestrou těchto staveb je Obecná a měšťanská škola v Ústí nad Labem, kterou navrhl Josef Gočár v letech 1928–1930(**obr.15**). Gočár ji komponoval jako čistý funkcionalistický útvar. Fasáda je holá, bez ornamentu, nepoužívá pásová okna. Zajímavým momentem je sledování komunikací okny, která potom podtrhují puristický vzhled stavby.

K dalším zadáním, která lze objevit na tomto území jsou stavby různých spolků či svépomocných družstev. Zajímavou realizací v případě zničeného královského města Mostu je dnes již neexistující stavba Hornického spolkového domu otevřeného v roce 1923(**obr.16**). Zjevně nákladná stavba, financovaná důlními fondy, ukazuje na inspiraci architekturou stylu Art Déco, případně se jeví jako určitá odnož českého obloučkového stylu. Bohatě pojednaná fasáda, která byla členěna mnohými architektonickými prvky, okenními parapety, vůbec střídáním typů oken v podlažích, předstupujícím rizalitem se sochařskou výzdobou a výraznými římsami, skrývala neméně kvalitně propracovaný interiér s čítárnami, divadelním sálem atd. Zatím se nepodařilo určit autora této zajímavé stavby; snad jím byl někdo z českých architektů, neboť například významná publikace o Mostu, redigovaná Lodgmanem se o ní vůbec nezmiňuje. Navíc významnými osobnostmi, které podporovaly tuto stavbu, byli poslanci Brožík a Pohl (**Brüxer Zeitung 1923, nr. 292**). Vedle této velmi reprezentativní a nákladné stavby vzniká další podobná realizace pro DTJ, kterou projektovala hradecká kancelář Hroch a Hilse. Fasáda působí plastickým dojmem díky kubizujícím detailům a celkovému členění, okna osámovaná šambránami, hluboce zapuštěný vchod působící jako portál atd. Plány jsou datovány červnem 1922(**obr.17**). Oproti

budově Hornického spolkového domu ovšem působí tato práce pro dělnickou tělovýchovnou jednotu uměřenějším a také formálně čistším dojmem.

Podobnou architekturu postavila tato kancelář i v sousedním Litvínově, a to dům pro hornické provizionisty, který financovala Revírní rada v Mostě a který byl vyprojektován v roce 1926(**obr.18**). Tato stavba ukazuje, že architekti rozvíjeli v podstatě podobné tvarosloví jako v předcházející zakázce, každopádně tento dodnes stojící objekt představuje slušnou úroveň občanské stavby dvacátých let. Zároveň nám litvínovská realizace pomáhá vytvořit si přesnější představu o tom, jak asi vypadala v reálném provedení i mostecká realizace. Spolu s již zmíněnou stavbou v Mostě vykazuje tato práce architektonické kanceláře Hroch a Hilse silně kubizující až expresivní charakter tvarosloví. Architekti pracují s asymetrickým půdorysem, používají velké prosklené okenní tabule, plastický dojem celé budovy umocňují členěním fasády plochými lizénami. Konstrukce je monolitická, železobetonová. K dalším zajímavým projektům z tohoto období patří také litvínovské gymnázium s nepravidelnou skladbou hmot. Vychází ze syntézy stylu Art Déco a pozdních modernistických tendencí. V závěru dvacátých let vzniká také zajímavý projekt v Žatci – správní budova a obchod chmelařské společnosti(**obr.19**). Projekt je datován rokem 1928 a pravděpodobně je dílem architekta Schipperta z Norimberka, který je veden na dokumentaci jako autor fasády; zda navrhoval i zajímavě řešený železobetonový skelet, je otázkou. Zcela určitě jej prováděl A. Porr z Teplic, ale je-li on autorem této zajímavé stavby také není jisté. Spíše se zdá pravděpodobné, že obě osobnosti spolupracovaly. Stavba je několikapodlažní a má otevřený interiér po celém půdoryse. Železobetonový skelet je

obnažen a v interiéru přiznán. Fasáda je symetrická, částečně sleduje logiku interiéru. Výjimečnou architekturou, kterou zatím nelze přesněji datovat, je stavba druhé továrny původní firmy E. G. Picka v Litvínově, která na první pohled prozrazuje funkcionalistické tvarosloví(**obr.20**). Problémem datování je to, že nebylo možno identifikovat původní plány této továrny. Stavba měla totiž dvě fáze. První, kdy vznikl původní tvar továrny, který měl zcela jednoduchý obdélníkový půdorys, ale fasáda a konstrukční principy byly stejné jako u pozdější nástavby, to jest prosklené pásové okenní stěny a železobetonová litá konstrukce, kterou lze datovat na základě plánů někdy kolem roku 1930. Provádějícím architektem či stavitelem byl litvínovský Rudolf Knie, nicméně zda byl i autorem ideového návrhu této stavby, nelze s jistotou konstatovat. Nástavba probíhala v letech 1937-1938 a projektantem byla firma Lederer a Bloch z Teplic a vcelku věrně rozvedla původní čistý tvar této továrny jen s tím, že v západní části byl půdorys zaoblen.

Pochopitelně dosti rozvinutou stavební činností byla soukromá výstavba. V této architektonické oblasti můžeme nalézt celou škálu stylů od historizujícího tvarosloví po funkcionalistické vily z let třicátých. Před první světovou válkou ovšem nacházíme především architekturu, která staví na historizujícím tvarosloví, nicméně je až překvapující, kolik soukromých domů mělo původní secesní formu, většinou florálního charakteru, to je tvarosloví založené spíše na rostlinných dekorech, odvozených z Art Nouveau. Zvláštním případem je dům č.p. 1722/1 v ulici Winstona Churchilla v Ústí nad Labem(**obr.21**), který je vystavěn právě v tvarosloví, které odpovídá spíše geometrizující formě moderny. Zařadit časově tuto stavbu je obtížné, neboť k domu zatím nebyla nalezena žádná

dokumentace. Dle popisného čísla bychom ji mohli datovat snad těsně před první světovou válku nebo do období těsně po jejím skončení. Odhlédneme-li od několika málo ornamentálních detailů na fasádě, působí dům takřka puristickým dojmem. I vnitřní dispozice je poměrně velkorysá, ačkoliv zde nelze říci, nakolik se liší od původního projektu. Částečně je zachováno i vnitřní vybavení, tedy část dřevěného táflování. Produkce vznikající po první válce v tomto regionu je stylově poměrně různorodá. Od dozívajících prvků předválečné secese a historismů, přes úsporné tvarosloví pruského stylu a expresionismus až po funkcionalistické novinky. Je pochopitelné, že je třeba provést určitý výběr, neboť všechny stavby jistě nesplňují např. kvalitativní kritéria a některé by byly jen dalším popisováním určitého tvarosloví. Dalším kritériem je i reprezentativnost a velikost těchto staveb. V každém městě sledovaného regionu totiž vznikají jednak honosné vilové čtvrti jednak čtvrti podobné anglickým cottage, inspirované ideou zahradního města, kde stavební realizace nebyly tak rozsáhlé a reprezentativní a představovaly pro střední třídu velmi dobrý bytový standart (**ústecká Klíše, mostecká čtvť za kasárnami Františka Josefa**). Vynikající ukázkou organičtější polohy architektury je vila v dnešní Rooseveltově ulici č.p. 1818/4 v Ústí nad Labem postavená zřejmě před rokem 1927(**obr.22**). Je komponována symetricky a architekt řešil problém svažitého terénu. Prolomení přízemí obloukem a přesah střešní římsy ukazují na určitou inspiraci dílem Franka Loyda Wrighta. Částečně do této polohy spadá také tvorba teplického architekta Reinholda Blaschkeho. Zejména období do začátku třicátých let. Jeho vlastní dům a kancelář zároveň nezapřou inspiraci dílem F. L. Wrighta. Do oblasti soukromého bydlení můžeme zařadit i přestavbu domu č.p.

58 v Žatci z roku 1928(**obr.23**). Jde o přestavbu domu v řadové zástavbě, kterou prováděl Karl Lehrmann. Jde nejen o obytný ale i o obchodní dům. Spíše tedy dům s obchodem. Dům byl zvýšen o dvě patra a došlo i ke změnám fasády. Vynikající jsou architektonické detaily v exteriéru stavby, které citlivě doplňují poměrně čistou fasádu. Ačkoli se jedná o stavbu z roku 1928, je citlivě zakomponována do středověkého charakteru žateckého náměstí. Do výčtu těchto vil a vilek můžeme také zahrnout velkolepou realizaci Paula Brockardta pro rodinu Petschkovu(Haus Petschek) v Ústí nad Labem(**obr.24**). Je datována rokem 1929. Architekt ji pojal jako palác se zjevnou afinitou k francouzskému klasicismu. Velkorysost tohoto zadání je zřejmá už z exteriéru stavby. Nicméně stejně rozlehlé a grandiozně působící jsou i její interiéry. Zejména pak schodiště, které spojuje jednotlivá patra. Samozřejmě jsou také kvalitní materiály, částečně dochované v interiéru. Tato práce může reprezentovat vysoce kvalitní stavbu, ovšem spíše v onom historizujícím slohu, který byl na námi sledovaném území na sklonku dvacátých let stále ještě poměrně dosti používán.

Kromě těchto zadání se na našem území také etablovaly bankovní domy, které si přirozeně nechávaly stavět své „paláce“. Zajímavou stavbu na pomezí expresionismu a klasicizujících tendencí postavil v Ústí nad Labem pro Eskomptní banku pražský architekt Kárl Járar(**obr.25**). Architekt řešil rohovou parcelu, která není nijak široká. Realizace proběhla v letech 1923-1925, kdy v Čechách doznívá obloučkový styl. Expresivně, plasticky pojatá fasáda, poněkud upomíná na tento styl, nicméně je spíše vyjádřením individuální tvůrčí invence. Využití polygonálních oken opět ukazuje na širší inspiraci, např. Zache - Kotěra v práci na

Všeobecném penzijním ústavu v Praze, ale K. Járay je používá originálně tak, aby zvýraznil plasticitu fasády. Obdobnou realizaci těchto oken použil i ve stejné době v práci na obytném domě v Praze v Ortenově ulici. Nároží budovy je zvýrazněné válcovým arkýřem, který nesou mohutné sloupy. Výrazným prvkem exteriéru stavby je ukončující mohutná římsa, na kterou je ještě nadstavěna mansardová střecha.

V závěru dvacátých let vznikají v Ústí nad Labem dvě velmi důležité stavby. Je to projekt pojišťovny Riunione Adriatica di Sicurta od F. Lehmana z roku 1928 (**obr.26**) a správní budova Spolku pro chemickou a hutní výrobu z roku 1929 od firmy Lossow & Kühne (**obr.27**). Než přistoupíme k popisům obou, je třeba říci, že v okolí obou se nacházejí obdobné stavby, jejichž autoři nebyli dosud identifikováni. První jmenovaný projekt pochází od renomovaného autora, jehož práce je poměrně dobře známa a popsána i v literatuře. Další významné projekty vypracoval v Praze a Liberci. Pro srovnání je zajímavý pražský projekt pro tutéž pojišťovnu, zejména proto, že ústecký jej předchází. Jsou v něm naznačeny podobné prvky, například v rozvržení hmot, ale i jiný přístup, například ve zpracování fasády a některých detailů. Fasáda je vytvořena z pálených cihel a jejím výrazným rysem je její rytmické zvlnění, mající snad připomínat vlny Labe, které vrcholí v ukončující římse. Ta vzdáleně připomíná oblamované kladí u barokních staveb. Vcelku souvislý blok stavební hmoty je rozčleněn či rozpořbován jakousi věží, kterou architekt jednak předsadil, a jednak převýšil nad zbytek korpusu ostatní stavby. Do celkového expresionistického rámce dobře zapadají i detaily, jako jsou balkóny, které spojují tuto věž s hlavním korpusem stavby. Kombinace červené nebo tmavě rudé barvy fasády a bílých oken

odkazuje snad až k anglickým vzorům. Zvláštností je nepravidelně rozmístněná nosná kostra.

Správní budova Spolku pro chemickou a hutní výrobu, nacházející se nedaleko předchozí stavby, vykazuje formálně příbuzné prvky s budovou pojišťovny. Fasáda je pojednaná v pálené cihle s důrazem na kvalitní detail. Přesto je odlišná. Je založena na zelené louce a tím pádem odpadlo řešení neobvyklého či členitého půdorysu. Budova má jednoduchý obdélníkový půdorys se zvýrazněnými rohy, které tvoří pilíře komponované jako výztuhové prvky spolu se schodištěm. Konstrukce je tvořena železobetonovým rámem^{2/}, který je vyzděn na spárovanou cihlu. Cihly jsou z jedné strany glazované. Budova je na svou dobu velmi účelně zařízena. Vstupní hala je poměrně reprezentativní, obložena hlazenou žulou. Široké schodiště mělo sloužit nejen jako běžná komunikace, ale i pro přenášení objemnějších nákladů. Za tím účelem mělo na podestách vyjímatelnou část, která umožňovala lepší manipulaci s nákladem. Bylo to dáno i tím, že desáté podlaží bylo určeno pro sklady a archiv. Díky tomu se stropy v tomto podlaží dimenzovaly na větší zátěž. Na podestách byl umístěn stůl pro posílkovou službu a systém podnikové komunikace. V interiéru je dosud zachována podstatná část mobiliáře, jako jsou vestavěné skříně na chodbách, ředitelská místnost, detaily svítidel, které jsou vytvořeny ve stylu Art deco. Budova má deset nadzemních podlaží a jedno podzemní. V exteriéru tvoří nepřehlédnutelnou dominantu v ostatní zástavbě tohoto chemického komplexu. Její sousedství totiž tvoří neogotická stavba též správního charakteru, v níž dnes sídlí laboratoře a jiné součásti podniku. Původní správní budova stávala jinde. Fasáda s pravidelným traktováním oken působí dnes trochu pochmurně a

představuje jednolitý celek, který je porušen pouze chráněným vstupem do haly a sochařskou výzdobou nad tímto vstupem. Typickou záležitostí je použití normálních oken, nikoli pásových. Architektury této budovy, jak již bylo zmíněno, byla firma Losow & Kühne, která byla ve spojení se Spolkem pro chemickou a hutní výrobu už delší čas. Do stejného období patrně spadá i výstavba domů v ulici Klíšská, které vykazují podobné formální znaky a které spravoval také Spolek. Jsou postaveny na obdélníkovém půdorysu s vnější pavlačovou komunikací a jakousi válcovou věží ve středu, která v sobě skrývá schodiště. Tyto domy nezapřou podobnost s podobnými stavbami Mezidomí a Na Vlnovce, které stavěl arch. Arnold.

Stavební činnost Spolku pro chemickou a hutní výrobu byla vůbec pro Ústí významná. Ukazuje to už spolupráce s renomovanou zahraniční firmou. Nicméně firma se snažila stále pečovat o své zaměstnance. Ve dvacátých letech se snažila iniciovat stavby bytových kolonií pro své zaměstnance. Z korespondence vedoucího stavebního oddělení Dr. Ericha Breindla **(archiv autora)** vyplývá, že v druhé polovině dvacátých let se firma nechala inspirovat zahradním městem Neu Rossen, které postavila Leuna Werke, a navrhoval je pro ni architekt Karl Barth. Šlo s největší pravděpodobností o zaměstnanecké bytové sídliště tzv. Siedlung Lerchenfeld (Skřivánek), které navrhovala firma Losow&Kühne, o kterém viz text níže. Další zaměstnanecké domy v ul. Sadová č.p. 7, v Masarykově ulici, na Růžovém paloučku a v Londýnské vznikají v letech 1929–1930. Jsou však prací jiných architektů. Výbornou stavbou, která určitým způsobem reprezentuje vnímání architektury na tomto území, je obytný dům v ulici Sadová č.p. 7(1929)**(obr.28)**, který navrhl architekt Ing. Rudolf

Kirschner z Grottau(Hrádek nad Nisou). Přesnější by asi bylo říci, že tento architekt se podílel na „uměleckém zpracování“ tohoto domu. Plány zpracovávalo stavební oddělení města Ústí. Dům v Sadové č.7 je vystavěn na nárožní parcele. Architekt řešil vstup právě do nároží a vytvořil tak portál, který zvýraznil plastickými prvky. Půdorys stavby je symetrický a tato symetrie se objevuje i v celkové tektonice stavby. Architekt do tohoto nároží umístil schodiště, což pomohlo vytvořit zaoblený tvar. Na klasickou tradici upomínají antické pilastry a římsa zvýrazňující odsazené patro. Přízemí je také zvýrazněno římsou, která jej poněkud odděluje od horních podlaží. Expresivní tendence se projevují v určitém rozpohybování stavebních hmot. V odsazeném posledním podlaží, kde vznikla terasa, a ve výrazně předsazeném arkýři s balkóny. Dekoratívním prvkem jsou lizény plochou fasádu, které činí fasádu plastičtější. Tvarosloví domu, který se nalézá v těsném sousedství (Růžový palouček), je odvozeno z výše popsané realizace a v podstatě jej spíše kopíruje. Zajímavou variací je dům v dnešní Masarykové ulici(**obr.29**). Ve fasádě je mnohem více oproštěný od zdobného detailu. Půdorys je ve tvaru písmene L. Zakončen je výraznou římsou, která vzdáleně odkazuje na wagnerovskou modernu. Jedinou ozdobou je zvýraznění této římsy plastickým pásem v omítce. Unikátní je ozdobení vchodu. Nad vstupem je reliéf ze zvonivkového obkladu, který představuje madonu s dítětem v kubizujícím či spíše konstruktivistickém provedení.

Do druhé poloviny dvacátých let spadá také velice zajímavý projekt stavby nových nemocničních zařízení, která měla být a byla vybudována v režii města(**obr.30**). Staré nemocniční budovy už byly nevyhovující jednak komfortem, a jednak lůžkovou kapacitou. Architektonicky jde, v kontextu Česka, o velkorysý

projekt, který je ukázkou schopnosti zdejší samosprávy investovat do rozsáhlých projektů a navíc najít ve vlastních řadách schopné tvůrce. Není zatím zřejmé, zda existuje nějaký přímý architektonický vzor, který tvůrci použili. Dr. Hruska, jeden z autorů týmu, který nemocnici připravoval, píše, že navštěvovali nemocnice v Německu a že cenným spolupracovníkem byl Dr. Schindler z Mnichova (**Londgmann 1929, s.154-155**). Vlastními projektanty byli Dr. Ing. Ernst Krob a Arch. Arnold. Projekt vznikl od dvacátých let (1926) a před rokem 1929 už stála hrubá stavba prvního pavilonu - interny, pavilon chirurgie byl hotov až 1937. Přesto tento projekt spadá do dvacátých let. Z modelu publikovaného v knize Aussig (**tamtéž, s. 156**) vyplývá, že se, alespoň v základních proporcích, půdorysu a měřítku nezměnil. Obě stavby jsou situovány na severojižní osu, přičemž pokoje, sály atd. jsou orientovány k jihu. Oba pavilony jsou projektovány jako osově souměrné s podélným půdorysem, přičemž tuto souměrnost podtrhuje i spojovací chodba mezi internou a chirurgií, do které je umístěna i kaple. Pavilon interny, který byl hotov první, je v jižním průčelí jednodušší, nicméně tělo stavby je rozpořbováno rozčleněním stavebních hmot. Po obou stranách je ukončena dvěma mohutnými rizality, které jsou výrazně prosklené. Podobná dispozice se opakuje u pavilonu chirurgie, ovšem v ještě více členitější podobě. Tento pavilón je vyšší, jeho rizality jsou mohutnější a odstupňované tak, aby tvořily jakési schody. Zajímavým prvkem je ve fasádě přiznaná spojovací lodžie v celé délce šestého podlaží. V interiéru jsou dochované některé původní detaily, jako zábradlí z leštěného kovu aj. Snad tím, že byl dokončen až ve třicátých letech, se pavilon chirurgie jeví jako progresivnější i v některých detailech spojovací chodby, která je u jeho konce. Díváme-li se na celkovou dispozici, nelze se

ubránit dojmu, že v urbanistickém založení se tvůrci inspirovali barokní zámeckou urbanistikou. Osová souměrnost samotných staveb, ale i vyústění pohledové osy, která je situována směrem k jiné takto rozsáhlé stavbě, k správní budově Spolku pro chemickou a hutní výrobu ukazuje na tuto inspiraci.

Ačkoli ve třicátých letech můžeme vidět v celé sledované oblasti stavební ruch, asi nejvíce realizací vzniká na Ústecku a v Ústí samém.³ To ovšem neznámá, že by v ostatních lokalitách nevznikaly žádné stavby oproti Ústí nad Labem. Jsou ale spíše ojedinělými záležitostmi. Přispívá k tomu i značná snaha města zlepšit bytovou situaci výstavbou levných městských bytů v několika etapách. Z této doby zde můžeme nalézt celou řadu zajímavých projektů, které poznamenaly poměrně výrazně celé části ulic a uličních front. Vzhledem k dosavadnímu stavu bádání a také mnohdy ztracené dokumentaci není zatím možné identifikovat všechny realizace. Můžeme konstatovat, že takřka všechny tyto stavby čerpají z funkcionalistického slovníku, uchovávají si nicméně celou řadu svébytných prvků. Jde o jakousi syntézu tradičních přístupů a oprostěnosti moderní architektury. K tomu je třeba podotknout, že takto lze charakterizovat spíše práci architektů německé národnosti. Tyto projekty tedy zahrnují celou škálu stavebních realizací. Do roku 1931 spadá radikální přestavba hostince (Haus Schenkental) na kavárnu Savoy v Ústí nad Labem (**obr.31**). Autorem projektu je Josef Fischer. Stavba nezapře určitou inspiraci Lehmanovou pojišťovnou. Expresivní vliv spatřujeme v uspořádání hmot stavby, kde jsou jednotlivé části odsazovány tak, aby vytvářely určitou dynamiku. Pozornost si zaslouží i předsunuté „kavárenské“ nebo „obchodní“ patro, které výrazně podtrhuje horizontální linii a zároveň vytváří plochu, od

keré se odvíjí vertikální linie věže, zajímavě umocněná perspektivním zmenšováním okenních otvorů směrem vzhůru.

Souběžně je v tomtéž roce (1931) dokončena i stavba teplické kavárny Concordia, kterou projektovali místní architekti Max Loos, Wilhelm Dorath a magdeburský architekt Paul Schaeffer-Hyrotsberg (**obr.32**). Tato realizace, rozsahem se rovnající Lehmanově pojišťovně, je postavena v duchu funkcionalistických zásad. Má železobetonovou konstrukci, kterou zpracoval prof. A. Nowak. Budova má tvar kubusu, do kterého je asymetricky vklíněna věž. Skladba hmot odpovídá dobovým požadavkům funkčnosti, protože ve věži jsou umístěna schodiště a výtahové šachty v přízemí pasáže, kavárna v prvním patře a v dalších podlažích byty a kanceláře. Fasáda je zvýrazněna horizontálními pasy, ačkoli architekti nepoužili pásových oken. Jednotlivé pasy jsou zvýrazněny tak, že v pasech, kde se nalézají okna, je přiznáno cihelné zdivo. Tím je docíleno zajímavého traktování. Tyto dozvuky německého expresionismu jsou umocněny stejným cihelným zpracováním věže. Současná podoba této stavby je, žel, poznamenána přestavbou ze sedmdesátých či osmdesátých let, kdy patro kavárny dostalo zcela nevhodné zasklení fasády.

Obliba zahraničních architektů je vidět i na zakázce, kterou financovala ze soukromých zdrojů ústecká firma Jan Schicht. Jde o lázně nebo spíše bazén v Ústí nad Labem. Projektantem byl německý architekt Paul Brockardt a projekt pochází z roku 1930. „Použil frankfurtský typ kompaktní budovy s částečně otevíratelnou, trojitě prosklenou jižní stěnou, který zde byl použit poprvé“ (**Svobodová 2000, s. 362**). Tato realizace je zajímavou ukázkou oscilace německých architektů mezi užíváním nových technologií a modifikací architektonického tvarosloví z minulosti.

Podobné expresionistické dozvuky lze najít i ve stavbě, která byla dokončena rok poté. V Německém reformním reálném gymnaziu v Ústí nad Labem (**obr.33**), které postavil architekt F. J. Arnold. To je viditelné především v tom, jak pracuje s rozložením hmot. Na druhé straně je zřetelné i klasické pojetí v symetrickém uspořádání, ve kterém jsou křídla školy pravidelně rozvinuta od vstupního schodišťového prostoru. Tento moment se objevuje i v původním urbanistickém založení. Oproštěná a čistá, bezozdobná fasáda ukazuje na poučení ze soudobých tendencí internacionálního slohu. Místním příspěvkem je opět použití cihlových obkladů. F. J. Arnold se spolu s Dr. Ing. Ernstem Krobem podílel na vícero projektech pro Ústí, které jsou v tomto smyslu asi nejzdařilejší.

Kromě předchozího zadání se arch. Arnold podílel i na výstavbě, kterou se snažilo řešit město Ústí složitou bytovou situací. Komunální výstavba probíhala v několika etapách (**Dějiny města Ústí 1995, s. 169, Londgmann 1929, 53-64**). Vůbec první obecní byty jsou stavěny v letech 1919–1922. Jejich tvarosloví vychází z kombinace klasického a romantizujícího přístupu. Tyto domy tvoří klasické bloky a uliční fronty, ačkoliv jsou založeny jednotně. V další etapě jsou to domy v ulicích Klíšská, Resslerova a na Popluží z let 1927-1928 (**obr.34**). Vcelku jednoduché tvarosloví, oproštěné od jakéhokoli detailu. Zapuštěné vstupy vytvářejí svým způsobem působivý portál. Zajímavým prostorem jsou zasklené lodžie. Domy v Klíšské ulici ukazují na zřejmý posun architektů směrem k urbanismu funkcionalistickému. Řádková zástavba, čisté jednoduché fasády, ploché střechy. V letech 1931-1932 vznikl komplex takzvaných S domů Na Vlnovce, Mezidomí, které asi představují vrchol této zástavby v Ústí (**obr.35**). Esíčka, jak se vžilo pojmenování těchto domů, jsou pojmenována podle půdorysu,

který je esovitý a částečně kopíruje zakřivení terénu a komunikace. Domy jsou vystavěny v řádcích nad sebou, přičemž architekti využili stoupajícího terénu. Jednotlivé byty spojuje komunikace, jakási pavlač, která se vine vně pláště budovy, ale slouží opravdu jen jako spojení k bytům. Do středu těchto pavlačí je umístěno schodiště, jehož plášť tvoří výraznou věž, dominantu fasády. Obytné místnosti jsou situovány k jihu, kam jsou také umístěny balkónové lodžie. Podobné tvarosloví lze nalézt u domů v ulici Klíšská, které patřily Spolku, ale jejichž architekt není zatím znám. Ve srovnání s touto vrstvou tvorby německých architektů by působila zajímavě stavba České záložny v Mostě, kterou postavil pražský architekt Josef Havlíček z Prahy. Plány jsou datovány rokem 1931, stavba byla dokončena v roce 1933(**obr.36**). Minulý čas je zde žel na místě, neboť město Most bylo celé zbouráno a s ním tedy i tato realizace. Je to pravděpodobně nejčistší ukázka funkcionalistické architektury tohoto druhu v kraji. Budova bývalé záložny byla postavena na místě dvou domů. Měla železobetonový skelet, fasáda byla hladká, poslední patro odsazené. Měřítko přesahovalo parametry náměstí, na kterém byla záložna postavena. Velkorysé pojetí se projevilo i v interiéru. Jednak v projektované pasáži a podle ní situovaných obchodech, stejně jako ve dvoraně záložny. Jen plány a fotografie nám dnes mohou posloužit k tomu, abychom mohli srovnat působení internacionálního stylu s odlišnou produkcí. Další, dnes žel již také neexistující prací byl nájemní dům pro Stavební družstvo a okolí v Mostě, který vyprojetovala pražská firma Vavrouš a syn(1931)(**obr.37**). Stavba byla dokončena v roce 1932. Z půdorysu je vidět, že architekti řešili poměrně složité založení, z čehož trochu vyplývá i poněkud komplikovaný charakter vnitřního uspořádání. Symetrická fasáda byla čistá s

expresivně pojednaným průčelím a výraznými „pilastry“. Jinou realizací z let 1930-1931 této firmy lze nalézt v Teplicích na rohu ulic Alejní a Myslivecké(**obr.38**). Teplická realizace je rozsáhlejší, ale její tvarosloví se pohybuje, podobně jako u realizace mostecké, mezi expresivním pojetím a snahou o moderní funkcionalistický tvar. Dům projektovaný do křížení obou ulic má cylindrický rizalit, ze kterého jsou rozvinuta obě obytná křídla. Dynamický výraz stavby je umocněn půlkruhovými balkony projektovanými tak, aby byly opřeny o rizalit. Onu dynamiku podtrhuje i řešení fasády. Odvozenou stavbou podobného tvarosloví je nájemní dům v ulici ČSA v Mostě, kterou postavila firma Zienert & co (1933)(**obr.39**). Styl je sice tvarově čistý, ovšem více těžkopádnější, odpovídající německé provenienci. Zejména v užití symetrii a plastickém zvýraznění fasády. Zřejmě jde o stavitelskou firmu, není jasné, zda se na architektonickém pojetí podílel někdo jiný.

Vedle těchto prací se pochopitelně objevují i domy soukromé. Vznikalo jich poměrně mnoho a stylově i kvalitativně se samozřejmě velmi liší. V této architektonické oblasti lze nalézt také celou škálu přístupů. Mnohé vznikají na počátku třicátých let. Zajímavou realizací, která reprezentuje funkcionalistickou architekturu, je vila pro paní Dr. Ritter v Chomutově(**obr.40**). Při popisech funkcionalistických vil, které více či méně sledovaly zásady „mezinárodního stylu“, bychom rádi začali touto realizací. Plány jsou datovány 1931 a autorem je Ing. dipl. Rudolf Hildebrand. Provádějícím architektem byl chomutovský stavitel Franz Hantschel. Vila vychází z přísného technicistního, funkcionalistického tvarosloví, jehož původní stav je více méně zachován dodnes. Autor vychází z jednoduchého, takřka čtvercového půdorysu a respektuje její i v celkovém zacházení s hmotou stavby. Pohled a

vstup z ulice je řešen symetricky a odráží se na vnitřním uspořádání interiéru. K severu jsou situovány většinou místnosti, které vytvářejí zázemí a pokoje služebných. K jihu jsou situovány obytné místnosti spolu s terasou a místností, která byla myšlena pravděpodobně jako jakási letní jídelna či odpočívací prostor, skýtající úkryt před poledním sluncem a v zimním čase možnost plného využití krátkého dne. V tomto jižním pohledu se už neopakuje symetričnost uspořádání z pohledu severního, a to i díky terase, která je přisazena k prvnímu patru. Zvláštní je členitost interiéru. Prostor je rozčleněn jakoby do dvou samostatných bytových jednotek (viditelné je to především v přízemí). Půdorys horního patra je v podstatě odlišný. K symetrii fasády lze nalézt analogii v architektonické produkci dvacátých let v Berlíně (např. Mies van der Rohe obytné domy na Afrikanische Strasse, eventuálně některé práce L. Hilbesheimera). Zdeněk Lukeš R. Hildebranda uvádí jako absolventa německé techniky v Praze (**Lukeš 2002**). **4/** O tomto autorovi bude ještě řeč. Nicméně tuto vilu zařazujeme jako určitou vstupní realizaci, kterou bychom rádi uvedli problematiku „modernistické potažmo funkcionalistické“ architektury na zdejším území.

Asi opět nejvíce realizací vil tohoto druhu bylo postaveno v Ústí nad Labem, kde působili i dnes již poměrně známý E. Katona či další architekti. První realizací je práce Erwina Katony pro Leo Picka (1930) (**obr.41**). Je to funkcionalistická vila, v půdorysu jakoby složená ze dvou těles - krychle a části válce. Tvarosloví fasády je čisté a vstup je řešen asymetricky. Dispozice je řešena do svahu, tak aby zahrada a terasy byly částečně kryty od hlavní ulice. Katona používá jednoduchá okna, a proto tato stavba nepůsobí tak vzdušně jako její některé české protějšky. Obdobnou menší

vilku navrhuje jen o několik desítek metrů vedle pro manžele Klimschovy(1931)(**obr.42**). Typickým prvkem je na konci zaoblený balkón, jehož horizontální linie podtrhuje i použití vodorovných trubek zábradlí. Tyto zaoblené balkóny či části budov jsou určitou typikou právě německých architektů a lze je nalézt například i v architektonické produkci berlínské. Jeho poslední architektonickou kreací je rodinný dům ve Štefánikově ulici (1932-1934). Všechny tři domy jsou situovány do čtvrti Klíše, která představovala prototyp zahradního města, připraveného už architektem Hubatskem. Další zajímavou funkcionalistickou vilu provedl místní architekt Ing. Franz Illing. Jde o dům pro Johanna Fischera(1930)(**obr.43**). O tom, že se architekt tohoto domu nechal inspirovat funkcionalistickými tendencemi, svědčí asymetrické umístění vstupní verandy, která je zároveň prosklená. Typické pro region je užití cihelných obkladů v detailech sloupků verandy, kamenný obklad soklu, a některé detaily kolem oken. Tvorbu odehrávající se v intencích funkcionalismu uzavřeme pohledem na dům architektů Maxe Loose a Kurta Spielmana v Teplicích(**obr.44**). Tento dům v současné době opravovaný, by mohl splňovat požadavky soudobé funkcionalistické avantgardy. Vila je komponována jako jednoduchý tvar, mohli bychom říci monolit, který není příliš členěnou hmotou. O to více vyniká svou geometrickou čistotou. Vstup je řešen asymetricky z boku stavby a ústí do haly, ze které se poté vstupuje do dalších částí domu.

Vedle těchto funkcionalistických experimentů vzniká na tzv. Stříbrnické výšině (Ziebniker Plateau) soubor ředitelských vil pro vedoucí pracovníky Spolku pro Chemickou a hutní výrobu. Založení je jednotné a všechny bez výjimky provedla firma Lossow&Kühne (**korespondence dr. Breindla, archiv autora**). Do stejného období

spadá i výstavba souboru obytných bloků, které se nacházejí v ulicích Bělehradská, Ondříčkova a Mošnova. Zdá se, že jde domy pro zaměstnance Spolku, které byly zřejmě inspirovány již zmíněnou obytnou kolonií Neue Rossen firmy LeunaWerke. Celý komplex vznikl v letech 1929–1930. Jednotlivé vily č.p. 1941, 1952, 1953, 1954, 1955 jsou v podstatě podobné, liší se většinou velikostí a detailem(**obr.45,45a**) Tvarosloví většiny z nich je čisté, bezozaobná omítka je v těchto případech zatónovaná do okrové barvy. Charakteristickým rysem jsou kamenné podezdívky, dřevěné okenice a valbové střechy. Takřka bez výjimky jsou tyto vily koncipovány, jako anglický dům. Vstupuje se do haly, ze které lze teprve postoupit do pokojů nebo do horního patra. Není třeba zdůrazňovat vysokou kvalitu provedení. Určitou zajímavostí je, že v roce 1934 adaptovala jednu z vil architektonická dvojice Mühlstein–Fürth. Nájemní domy(1929-1930) (č.p. 1958, 1959,1960), které navrhovala totožná firma, jsou v podstatě velmi kvalitními byty, které byly koncipovány pro administrativní zaměstnance Spolku(**obr.46**). Již jsme zmínili inspiraci v zahraničí, nebo lépe řečeno, spíše nasměrování inspirace. Tyto domy založené tak, že tvoří uzavřené dvory, jsou dvoupodlažní a vzhled exteriéru je podobný výše zmíněným vilám. Celkově odkazují k jakési syntéze romantické polohy a některých modernou vyzkoušených inovací. Důležitou součástí bylo také vybavení těchto bytů, které bylo v té době na velmi vysoké úrovni.

Zajímavou ukázkou luxusního domu na pomezí funkcionalistických zásad a stylu Art Déco je vila, kterou postavil arch. Albinmüller z Darmstadtu v letech (931–1932 (**Proppe 1933, s. 192**)(**obr.47**). Symetrické rozvržení průčelí, které uzavírají dva výrazné arkýře, v nichž byly umístěny pánský pokoj a zimní

zahrada, jsou prvky odkazující na určitý směr v německé architektonické produkci, která se neorientovala na mezinárodní styl. K tomu patří i kvalitní a precizní zpracování detailu v interiéru, včetně nábytku. Vynikající je umístění této vily, která je posazena na výšině nad městem a situována tak, aby pohled z obytných místností směřoval do labské kotliny. Druhým pólem této tvorby jsou soukromé domy, jejichž tvarosloví je jakousi syntézou oproštěného čistého stylu a tradičního domu. Uvedeme několik příkladů. Jedním z nich je dům č.p. 742 v Litvínově, který vyprojektoval místní stavitel Rudolf Knie pro manžele Hornovy (1933) (**obr.48**). Půdorys je čtvercový, pravidelný, fasáda je bez jakýchkoli ozdob, okna jsou symetricky rozmístěna. Vstup je vyprojektován z boku, ze závětrří. Motívem, který v sobě nese zbytky expresionistické inspirace, je terasa, která je z jedné strany uzavřena půlkruhovým arkýřem a vede do zahrady. Nad ní je umístěn balkon. To je prvek, který se u tohoto druhu staveb vyskytuje velmi často. A to jak v architektonické provenienci sudetské, tak i říšské (nutno ovšem konstatovat, že například v berlínské produkci jsou soukromé vily pochopitelně velkorysejší). Dalším typickým prvkem je obložení soklu a půvabný detail cihlového osazení balkónu. Obdobou této práce jsou dvě vily v Ústí nad Labem architektů Reinholda Blaschkeho z roku 1933 (**obr.49**) a Josefa Riehsiga, Paula Krische z roku 1934 (**obr.50**). První z nich je jednodušší, do zahrady má vysunutý výrazný arkýř, druhá je zajímavější tím, že průčelí orientované do zahrady je více rozčleněno, rozpohybováno mimo vlastní půdorys domu, umístěným arkýřem, ze kterého vybíhá balkon, na konci zaoblený a částečně přesahující arkýř do středu fasády. K dynamičnosti tohoto pojetí přispívá i lodžie situovaná do přízemí. Tento exkurz do oblasti luxusního soukromého bydlení

uzavřeme pohledem mimo Ústí. Ukázkou používání funkcionalistického slovníku je vila v Bílině č.p. 311/25(**obr.51**), jejíž autor ale není dosud znám. Jde o zajímavý kubus, který je ovšem dynamicky pojednán různě odsazenými schodišti a lodžiemi. Používání jednoduchých oken a větší uzavřenost svědčí spíš pro architekta německé provenience. Zda je původní i zachovaná barevnost fasády, lze jen těžko odhadnout. Mostecká vila č.p. 1860/26 pro manžele Zaoralovy, kterou postavil Ing. Alois Strunz, je ukázkovým příkladem syntézy funkcionalistických přístupů a expresionistického tvarosloví(**obr.52**). Plány této architektury vznikly v roce 1933, ale ke stavbě došlo zřejmě později. Půdorys je rozdělen jakoby na dvě části. Je nepravidelný, jižní polovina je jakousi věží, do které je mimo jiné situováno schodiště. Průčelí této části je směřováno do zahrady, je strohé, čisté, ovšem symetrické a v centrální ose je umístěn malý balkónek a kulaté okno. V pravé části pohledu jsou další okenní otvory. Druhá, severní polovina je prosvětlena více okny, což souvisí pochopitelně s tím, že zde jsou umístěny obytné místnosti. Do tohoto průčelí je představen arkýř. Dynamičnost této architektury podtrhuje i rozčlenění hmot, kde jižní část je vyšší než severní. Navíc je fasáda ukončena drobnou, různě prolamovanou atikou. V současné době ovšem tato vila prošla rekonstrukcí a její podoba byla změněna.

Vzhledem k tomu, že Ústí nad Labem je největší město a přirozené centrum kraje, a také průmyslově velmi dynamické, rozvíjí se zde asi největší počet stavebních soukromých aktivit. To ovšem neznamená, že by v jiných městech nevznikaly vůbec žádné realizace, nicméně ve srovnání s Ústím je stavební produkce výrazně nižší. Dále je třeba konstatovat, že právě v Ústí se nalézají nejlepší výkony zdejší architektury.

Výbornou ukázkou je dům č.p. 19/538 v Pařížské ulici (**obr.53**). Vícepodlažní obchodní a obytný dům je koncipován jako výšková budova zakomponovaná do uliční fronty. Jednoduché, čisté tvarosloví není pojato úplně v intencích internacionálního stylu. Fasáda je obložena zvonivkou. Před plášť budovy je asymetricky umístěn arkýř, který začíná ve výši prvního patra. Je členěn vertikálními lizénami ukončenými kovovými stožáry s lékárnickým emblémem. Obchodní prostory byly snad lékárnou. Plasticitu tohoto arkýře zdůrazňuje i horizontálně zvýrazněný pás v prvním patře. Poslední patro, či spíše prostor, je odsazen a ve zdívu jsou umístěny sloupky, které rozvíjejí onen motiv lizén. Dům je zastřešen valbovou střechou s mírným sklonem. Lze konstatovat, že se jedná o velmi kvalitní projekt, který v sobě mísí prvky expresionismu a konstruktivismu.

V křížení ústeckých ulic Velká Hradební a Důlce v Ústí nad Labem vznikl od druhé poloviny třicátých let komplex obytných nájemních domů, jehož autorem byl ve většině případů architekt Julius Hauser (**obr.57**), pracující pro zadavatele Franze Watzkeho a pro zadavatelku paní Benisch. Do souvislého pásu jeho realizací se vklínil dům pro MUDr. Roberta Deutsche, který projektoval Ing. Franz Illing v roce 1935. V této souvislosti je ale třeba říci, že tato zástavba ačkoli navazuje těsně na sebe, je určena většinou pro jednoho zadavatele. Tvoří sice souvislou uliční frontu, nevznikala ale na jednu, nýbrž postupně. Jednotlivé plány jsou datovány a podle toho lze určit, že realizace vznikaly postupně a navíc na různých parcelách, takže současný výsledek, když nepočítáme domy vzniklé po druhé světové válce, byl uzavřen na konci třicátých let či na počátku let čtyřicátých. Až na jednu výjimku vznikaly všechny realizace v letech 1935-1938. Nejprve bychom se zabývali

projekty, které navrhoval Julius Hauser. Podle razítek se zdá, že šlo o místního stavitele, je titulován beh. gepr. Baumeister, tedy úředně uznaný stavitel, a nepoužívá žádný z titulů, které by dokládaly jeho technické či jiné vyšší školení. Zmíněná řada domů má poměrně rozmanitý charakter, který je zčásti určen tím, na jaké parcele byly zmíněné domy postaveny. Jeho první prací je dům č.p. 2048 z roku 1934 (ona výjimka v datování)(**obr.54**). Má zvýšené patro, výrazný arkýř s obkladem ze zvonivek, jehož zvláštním prvkem je zaoblení změkčující tak funkcionální tvarosloví, se kterým si tento autor pohrává. Autor poslední patro odsadil a představil do tohoto místa terasu, která je krytá plochými střechami, ve středu prolomená, a na římsu je umístěn „architektonicko-sochařský ornamentální“ detail. Specialitou, kterou J. Hauser použije i u následujících architektur, je asymetricky umístěný vchod do domu. Nezbytným motivem tvorby je také obklad domů zvonivkami do výše přízemí. Nájemním domem, který vznikl o něco dříve než ostatní domy J. Hausera, je, jak jsme již psali, dům č.p. 2083 navržený Ing. Franzem Ilingem v roce 1935(**obr.55**) Je to podsklepený tříposchodový dům s mezaninem a parterem. Jednotlivé prvky jsou takřka shodné s těmi, které nalezneme i u domů J. Hausera: Parter obložený zvonivkou, plasticky zdůrazněný vstup, čistá fasáda průčelí s výrazným arkýřem. Architekt nepoužil plochou střechu. Zajímavým detailem jsou malé balkony v zadním traktu domu obrácené do dvora. Jsou půlkruhové a posunuté proti sobě tak, že se střídají po patrech, takže vytvářejí určitý rytmus. Typickým rysem je opět symetrie. V každém patře jsou dva byty jeden menší a druhý větší. Ovšem liší se pouze v tom, že větší byt má navíc ještě halu. Je zajímavé, že zhruba o tři roky později použije podobné členění architekt R. Hildebrand v nájemním domě v Ústí nad labem. Ačkoli

Ústí má v tomto oddíle nejsilnější zastoupení, je třeba také připomenout dům č.p. 35 v Chomutově (**obr.56**). Autorem této stavby je Ernst Kominik a plány pocházejí z roku 1935. Ze stavební dokumentace není úplně zřejmé, zda jde o přestavbu staršího domu, který tam původně stál, nebo jestli majitelé přistoupili k novostavbě či dalekosáhlé rekonstrukci. Poslední varianta se jeví jako nejpřesvědčivější. Architekt použil osově souměrnou dispozici, do jejíhož středu umístil vstup se schodištěm. V přízemí byly vyprojektovány prostory pro obchod. Do dvou horních pater jsou umístěny kvalitní byty. V třetím podlaží či spíše podkroví jsou obytné mansardové prostory. Fasáda je čistá bez detailů. Zajímavý detail mají balkóny umístěné v traktu do dvora. Jsou vyzděné cihlami, které autor střídavě prokládá.

Vrátíme-li se do Ústí nad Labem, domy s čísly popisnými 2091, 2092, 2093 a následující v této řadě (**obr.57**), se nám jeví jako jednotně založená bytová kolonie. Pravděpodobně však původně nebyly navrhovány se záměrem vytvořit jednotný celek. To, že působí takto jednotným dojmem, je způsobeno tím, že je všechny projektoval právě Julius Hauser (viz. výše). Jeden z domů č.p. 2092 byl navržen pro paní Benisch, zatímco všechny ostatní pro F. Watzkeho. Ze zjištěné dokumentace vychází poznatek, že plány byly předkládány v jednom roce, a to 1937, nicméně v časové posloupnosti od května do prosince. Díky jednotnému vypracování mají domy stejnou, omítnutou fasádu, zcela jednoduchou se třemi řadami sdružených oken, která jsou zvýrazněna jemnou okenní římsou. Vstupy do domů jsou umístěny asymetricky a před povětrnostními podmínkami chráněny předsazenou stříškou. Na poučení moderními trendy ukazuje i plochá střecha, užitá ve všech případech. Obtížnost řešení tohoto projektu ukazuje také to, že se

architekt musel vyrovnat s stoupajícím terénem a zároveň s mírným zakřivením podél komunikace. Tradiční zůstává použití cihel zvonivek či obkladů pro zvýraznění a pravděpodobně i zpevnění špalet a bočních stěn u okenních otvorů. Půdorys má u každého z nich podobnou dispozici, kromě odchylky domu č.p. 2093, který má schodiště situované ke straně domu. Obytné místnosti jsou situovány do ulice, zatímco účelová zařízení do dvora. Jde o jednoduché dvoupokojové nájemní byty. Dnes působí celek poněkud fádne, což je ale dáno tím, že zde jednak vznikla široká a frekventovaná komunikace vedoucí na sídliště Severní Terasa, jednak zanikla původní zástavba, která se nacházela naproti zmíněným realizacím. Dnes jsou na jejím místě spíše účelové stavby. K fádnosti přispívá i skutečnost, že tyto domy zatím nikdo nerenovoval a fasády i některé detaily jsou poměrně zašlé. Posledním projektem v tomto území je dům č.p. 2111. Jde o rohovou parcelu v křížení ulic Velká Hradební a Důlce projekt pochází z roku 1938(**obr.58**). Stejně jako pod ostatními plány je zde podepsán také J. Hauser. Ten na nepravidelném půdorysu vztyčil čtyřpodlažní obytný dům, který ovšem v rohovém průčelí zaoblil. Tím vzniklo zajímavé asymetrické řešení vstupu, který byl umístěn na samý kraj domu. Budova není kompaktní hmotou. Jednotlivé hmoty jsou přiznány včetně již zmiňovaného zaoblení, které z vnějšího pohledu působí jako válec vsazený do půdorysu, ačkoli v interiéru není dále rozvíjen. K expresivnímu výrazu přispívá také nestejná výška jednotlivých bloků hmot tohoto domu a obklady z cihel. Další realizaci ze stejného období lze připsat architektu Rudolfovi Hildebrandovi, s jehož prací jsme se setkali už v Chomutově. Jde o činžovní dům č.p. 2125 v Ústí, který postavil pro majitele bratry Schedlbauerovy(**obr.59**). Na pravidelném půdorysu

je postaven více podlažní dům, zakončený zvýšeným patrem, jehož stěna je prosklená a odsazená tak, aby vznikl prostor pro terasy. V interiéru lze nalézt oddělené byty, které se liší velikostí. Ačkoli v exteriéru architekt zachovává zdání symetričnosti rozvržení, přece jen v interiéru v důsledku odlišné velikosti bytů není tak důsledný. Hlavní schodiště je posunuto do zadního traktu budovy tak, aby vznikl přijatelný prostor pro jeden z pokojů většího bytu. Fasáda je čistá, okna jsou trojdílná, olemovaná keramickým obkladem. Zajímavým výtvarným prvkem je řešení vstupu, který je vytvořen jako stěna ze skleněných luxferů, do které jsou vsazeny dveře. Do výše parteru je čelní fasáda obložena cihlovým obkladem. Obr.60kříž, obr.61 Brockardt

Dobu charakteristickou pro vzestup nacionálních tendencí na území Sudet těsně před začátkem druhé světové války mohou reprezentovat následující stavební podniky. Budova pošty od Josefa Kříže v Žatci (**obr.60**), bývalá Okresní zdravotní pojišťovna P. Brockardta (**obr.61**), stavba Ústecké pořítky (Aussiger Sparkasse) (**obr.62**) a dům č.p. 2114, který postavil pro R. Brodersena Ernst Kominik (**obr.63**). První jmenovaný projekt pochází z ruky pražského architekta. Zařadili jsme ho nikoliv pro nějaký nacionalismus, ale proto, že jeho tvarosloví sleduje podobnou linii návratu k ověřeným historickým prvkům. Projekt je datován rokem 1937. Budova vznikla na pozemcích dvou domů. Architekt vytvořil na jednoduchém obdélníkovém půdorysu čistou nekomplikovanou hmotu stavby, která je rozvržena symetricky. Ve středu je umístěn vstup, který ustí do dvorany. V interiéru se dochovalo několik původních prvků jako například chromované zábradlí. Za pozornost stojí fasáda z režného zdiva a okna ve spodní části, která jsou obložena a zvýrazněna zřejmě travertinem. Podobný návrat k tvarosloví

předválečné moderny absolvoval P. Brockardt ve své ústecké Okresní zdravotní spořitelně. Jednoduchost a čistota hmotové sklady této architektury je vyvážena kontrastem omítané fasády s cihelným obkladem ve výši přízemí. Zvonivkový obklad byl použit i na rivality, které budovu člení plasticky. Zajímavé jsou vstupy řešené jako ústupkové portály, ovšem v soudobém tvarosloví. Z následujících staveb je časově o málo mladší spořitelna, jejímž autorem je Franz Josef Arnold. Oproti jeho jiným projektům, pocházejícím z první poloviny třicátých let, je asi nejvíce poznamenána klasicizujícím pojetím. Snad zde působil ve větší míře sílící vliv ze sousedního Německa, kde takto ztěžklý klasicismus měl přednost před jinými architektonickými přístupy. Přesto má i tato stavba kvality, které jsou pro Arnolda typické. Půdorys je obdélníkový a odmyslíme-li si valbovou střechu, neodlišuje se v celkové formě tolik od jeho předchozích realizací. „Klasické“ je hlavně monumentální průčelí, zvýrazněné mohutnými pilastry, na které je umístěna sochařská výzdoba včetně vstupů do spořitelny obložených kamenem s reliéfy. Výrazným prvkem, ke kterému se F. J. Arnold vrací po delší době, je výrazná renesanční římsa ukončující hmotu stavby, která tak získává, ve spojení s valbovou střechou, trochu japonský charakter. Projekt E. Kominika pochází z roku 1938 a dokončován byl v letech 1939 až 1940. Na místní podmínky představuje velkorysou stavbu jak založením, tak i důrazem na zpracování detailů. Stavba je opět rozvržena tak, aby působila osově souměrně. Základem je snad jakási reminiscence na klasicistní pojetí. To se projevuje i v rozvržení hmot stavby, jež tvoří středový korpus, ze kterého vycházejí dvě křídla. Do středu je umístěn i vstup a schodiště, které je také v exteriéru zvýrazněno zajímavým detailem, totiž portálem kolem schodišťových oken až

do výše čtvrtého patra plasticky zvýrazňujícím střed fasády. Tento důraz na plasticitu se znásobuje ještě mírným předsazením obou křídel a masivními šambránami okolo oken. Do zadního traktu umístěného do dvora situoval architekt balkóny, které se vinou po takřka celé délce místnosti. Pečlivost a důraz na detail se objevuje i na mříží vstupních dveří, kam architekt umístil kovaný emblém s iniciálami majitele. Touto prací bychom mohli uzavřít období architektury vymezené víceméně dobou mezi dvěma světovými válkami. Válečná léta 1939-1945 nesou v Sudetech pečeť nacistického panování. Je pochopitelné, že tato doba našla svůj výraz v architektuře, která se stejně jako na území třetí Říše nese ve znamení návratu k Heimatstil, respektive, k jeho poměrně unifikované podobě tak, jak se tento styl šířil celou Říší. Přesto bychom mohli uvést svým způsobem zajímavou realizaci, jejíž význam spočívá spíše v urbanistických hodnotách než v architektuře samé. Jde o sídliště v Horním Litvínově, které v letech 1941-1945 budovaly tehdejší Hydrierwerke (současný Chemopetrol) pro své zaměstnance. Tým pod vedením architekta Jansena tehdy navrhl sídliště s prostým názvem Siedlung, překládaný a zažitý mezi obyvateli jako Osada. Tato realizace je spíše zajímavá svým rozsahem. Jednotlivé bloky domů mají takřka standardní tvarosloví, které vychází z prvků německého heimatstilu, ale mísí do něj i některé momenty renesanční inspirace.

Poznámky:

1/ Tato čtvrť měla vzniknout na začátku dvacátých let. Autorem byl zřejmě architekt italského původu. Plány tohoto celku se zatím nalézt nepodařilo. Za tuto informaci vděčím Ing. Arch. Milanu Gajdovi, který do roku 1969 zastával funkci hlavního architekta okresu a byl autorem uzemního plánu města Mostu z roku 1981

2/ Informace o zmiňovaných detailech mi poskytl Ing. O. Kohout, který mi umožnil i nahlédnutí do archivu Spolku.

3/ Za nasměrování na německou provenienci vděčím informacím od Prof. Ing. Arch. V. Šlapetovi, DrSc.

4/ Architekturu Ústí nad Labem se zabývala ve své diplomové práci Dana Kadlecová–Boková a ve svém dosud nepublikovaném výzkumu pro periodikum Zlatý Řez Ing. Arch. Matěj Páral. Oběma vděčím za cenné podněty.

2.3.1 Shrnutí

Architektonická produkce sledovaného období na území západní části Ústeckého kraje je velmi různorodá a poměrně rozsáhlá svou produkcí. V předchozích kapitolách jsme se pokusili roztrždit rozličné tendence a zároveň i národnostně odstínit produkci na tomto území. Kvůli náročnosti a množství materiálu jsme více méně vybrali některé práce spadající do období před první světovou válkou. Tato problematika by vydala na samostatnou práci. Dlužno říci, že v tomto období vznikají kvalitní objekty, které ovšem obecně spadají do určité roviny produkce, projevující se v celém Rakousku–Uhersku, za všechny můžeme připomenout práce J. Graafa nebo J. Zascheho, přičemž posledně jmenovaný z této dobové produkce trochu vyčnívá svým směřováním k modernističtější pojaté architektuře. Je důležité, že už v této době existuje silná vazba na sousední Německo a na tamější architekty. Opět můžeme zmínit P. Zeissiga z Lipska nebo některé architekty, kteří se podíleli na architektonické tvorbě v Teplicích.

Situace po první světové válce změnila sociální a politické podmínky, takže je třeba konstatovat určitou stagnaci do poloviny dvacátých let, kdy příznivá hospodářská konjunktura opět dovoluje větší stavební činnost. Máme-li v krátkosti shrnout architektonickou produkci na tomto území, je třeba ji rozdělit na několik oblastí. Nejjednodušší dělení, ačkoli ne úplně přesné, by bylo dělení národnostní. Ve výše uvedených kapitolách jsme mohli sledovat to, jak různě postupovaly obě komunity. Česká architektonická provenience přichází většinou z vnitrozemí. Na začátku dvacátých let se příliš neodlišuje od práce německých architektů, ačkoli můžeme konstatovat její lepší možnosti, alepoň pokud se týká zakázek. Na tomto místě připomeňme práce Ladislava Machoně,

Pavla Moravce, Milana Babušky nebo F.A. Libry. Tyto práce vycházejí z kořenů architektonické moderny jak se vytvářela v období před první světovou válkou v určité inspiraci dílem Jana Kotěry a snad i vzorů anglických či holandských. V německé tvorbě nalezneme širší škálu formálního tvarosloví. Zajímavou ukázkou, kterou považujeme za jakousi kombinaci modernistického a klasického tvarosloví, je mostecké krematorium Antonina Svitila. Zástupcem kvalitních projektů může být O. R. Salvisberg se svou prací ve Světci (dnes v Chotějovicích), vycházející ještě z romantických postulátů, které se zas až tolik neliší od podobných prací F.A. Libry. Zde je třeba poznamenat, že zvláštním jevem v architektonické tvorbě v Sudetech je velká účast zahraničních architektů, ať už pocházejících z území Výmarské republiky nebo Rakouska, případně odjinud. Nejde jen o architekty z „blízkého okolí“, jako např. z Drážďan (viz Rudolf Bitzan či firma Losow & Kühne), ale i z poměrně velkých vzdáleností. Je třeba říci, že většina zahraničních architektů přináší do této oblasti velmi slušné projekty. Je pochopitelné, že dosud některé zůstávají anonymní, jako například dům č.p. 96/97 v Chomutově, jehož datace spadá do let dvacátých. Vynikající osobností, která zde působí, je pochopitelně Fritz Lehmann, rovněž ovšem pocházející z Prahy. Zdá se spíše, že až s lety třicátými se dostávají ke slovu místní architekti, ačkoli to není tak úplně pravda v případě Ústí nad Labem, kde působí velmi kvalitní osobnost F. J. Arnolda, jehož nejlepší práce, ale spadají také do let třicátých. V mnohem větší míře se zde v této také době objevuje funkcionalistický směr, zastoupený např. E. Katonou, R. Hildebrandem.

J. Randáček ve své práci popisuje rozdíl mezi německou a českou architekturou v Liberci jako rozdíl „mezi jednoduchými a

vzdušnými funkcionalistickými stavbami oproti tvarově bohatší, těžkopádnější a uzavřenější architektuře Sudet" (Randáček 1999, s. 535). S tím bychom mohli souhlasit, přesto ale lze dodat, že například ústecká architektura oplývá kvalitami např. architektury expresionistické. Němečtí architekti také velmi dbají na symetrii, proporcionalitu jako na kvality vyzkoušené historickým vývojem. Proti Liberecku se ve větší míře, uplatňuje funkcionalistické tvarosloví, byť ve více sevřenější, těžší formě, než jak tomu je u špičkové architektury české. Navíc jsme se pokusili doložit, že se zde uplatňovala ona forma architektury, kterou jsme označili jako polabskou a kterou považujeme za jistý druh regionálního tvarosloví, jež vycházelo z určitého pocitu příslušnosti k historické tradici.

Lze konstatovat, že především němečtí architekti sledují linii, která smiřuje minulostí prověřenou tradici s vymoženostmi soudobých moderních technologií. Do jaké míry je tento přístup přístupem symbolickým v tom smyslu, že má reprezentovat danou societu, je dnes obtížně zbadatelné. Lze ovšem říci, že architekturu a její tvůrce v tomto regionu postihlo dvojí zatracení. První, které má kořeny v poválečné situaci, v „zapomnění“ a nezájmu o tuto kulturu novou societou, a druhé, které je obecnější a spočívá v diskurzu, který byl nastaven v dějepise umění. A sice v tom, že pohled na architekturu, potažmo dějiny umění druhé poloviny devatenáctého a dvacátého století, byl určován prismaticem avantgardních hnutí, do něhož se umění a architektura, které se pohybovaly na hraně tohoto hledáčku už nevešly. Jindřich Vybíral ve své studii *Mladí mistři* popisuje tento problém takto: „*Dějepis umění, spojující modernu s technickými inovacemi a abstraktním tvarem, tuto tvář ‚mladých mistrů‘ nepřijal. Ačkoliv jejich nová*

koncepce byla zralejší a komplexnější, historikové názorově spojení s funkcionalistickou avantgardou jim neprominuli jejich vstřícný krok směrem k širšímu publiku a kritický postoj vůči dogmatům mezinárodního stylu" (Vybíral 2002, s. 247). Ačkoliv autor konstatuje tento problém ve vztahu k práci architektů působících především na Moravě a ve Slezsku, je třeba říci, že právě tato generace žáků Otto Wagnera měla vliv na architektky, kteří působili na našem území. Přinejmenším sehrávala roli vzorů či autorit v oblasti architektonického tvarosloví. V dobové, ale i v současné literatuře jsou to právě architekti jako J. Hoffmann, L. Bauer, předčasně zesnulý J. M. Olbrich, eventuálně P. Behrens, na něž je poukazováno. Tento inspirační zdroj se slévá spolu s výše popsaným „polabským vlivem“ do svébytného architektonického tvarosloví.

3 VZDĚLÁVACÍ ASPEKTY SLEDOVANÉ PROBLEMATIKY

3.1 Vyhodnocení sledovaného problému z hlediska didaktických aplikací (obecné didaktické teorie)

V předchozích kapitolách jsme se zabývali jednak konkrétními problémy metodologie, jednak konkrétními výzkumy z oblasti architektury. V následující kapitole bychom chtěli nastínit výtvarně pedagogické aspekty sledované problematiky. Letitý problém, který bude ve výtvarné výchově vždy aktuální, protože se svým způsobem dotýká podstaty problému, je to, jak vlastně výtvarnou výchovu učit. Co máme vlastně v hodinách výtvarné výchovy dělat, je jedna z nejčastějších a zároveň zoufalých otázek nejen začínajících učitelů výtvarné výchovy po rozpadu renesančních jistot napodobujícího způsobu kresby a malby. Touto poznámkou bychom rádi uvedli složitou problematiku, která je hybnou silou teorie i praxe výtvarné výchovy jako vzdělávacího předmětu na školách všech stupňů. Problém je o to složitější, že nemá jednoznačné řešení. Takřka od počátku devadesátých let se objevuje stále častěji v debatách teoretiků i běžných učitelů výtvarné výchovy tu s větší, tu s menší razancí. Je učitel výtvarné výchovy vědec, umělec, šaman, kněz? Toť otázka. Pobouření nebo alespoň kritické poznámky způsobila před časem stať a referát I. Zhoře na sympoziu **INSEA**, ve kterém prohlásil „že by učitel výtvarné výchovy měl pokorně sedět u nohou umělce“ (**Zhoř 1998, s. 23**). Debata, která se kolem tohoto výroku strhla, ukázala, jak je tento problém palčivý nebo alespoň velmi živý. Jak definovat absolventa studia výtvarné výchovy? Kde hledat jeho profilaci? Zůstaneme-li ovšem ještě u výroku I. Zhoře, musíme si všimnout jedné věci, která jej zřejmě přiměla k tomu, aby takto definoval svůj pohled. Umělec je vždy nebo více blíže celému procesu tvorby.

Jakkoli jsou tyto otázky zajímavé, nebudeme v našem textu sledovat všechny možnosti a celou problematiku jako takovou. Tento úvod by nám měl posloužit k tomu, abychom se zaměřili na dílčí část tohoto rozsáhlého problému, který je nesmírně zajímavý, ale má ještě jeden, pro nás důležitější, podaspekt, totiž vlastní přístup učitele výtvarné výchovy ve chvíli, kdy přemýšlí nad konkrétní aplikací svých znalostí a dovedností. To je totiž základní moment, v němž mu žádné osnovy neporadí. Mohou mu do jisté míry poskytnout určité mantinely, leč není možné, aby detailně popisovaly porozumění danému tématu nebo míru ztotožnění s daným problémem. V průsečíku těchto dvou množin se střetávají dva světy, jejichž zkušenost je zcela odlišná, přinejmenším by měla být.

Ze strany učitele vstupuje do námětové hry výtvarné poučení, stimulace představ a asociací. Schopnost odhadnout druhy materiálů, technik a technologií, jimiž lze danou představu vyjádřit. K tomu přistupuje i reflexe historie umění (tedy obecný přehled, který posluchači výtvarné výchovy získávají), schopnost určité analýzy uměleckého projevu. Jinými slovy se před ním otevírá pole možností, které se však neotevírá na straně druhé, u žactva či studentstva. Tento moment považujeme za zásadní a podstatný, a to už z důvodu, že učitel výtvarné výchovy nemůže počítat se stejným poučením, jako má on. To pochopitelně nemůže žádný učitel, nicméně tu je určitý rozdíl. Zatímco u jiných předmětů jde buď o zcela nové, nebo v jiném kontextu podané poznatky, musí absolventi studia výtvarné výchovy počítat s tím, že existuje cosi jako „výtvarné“ poučení, jež má původ v okolním sociálním prostoru nebo kultuře, která je tak či onak zaplněna obrazy. Navíc ve výtvarném umění, potažmo výchově, nemusejí

mít výsledky jednoznačné nebo přesněji řečeno jediné řešení. „Zatímco v procesu ‚učení‘ (závorky K. Chvatík) přirozených jazyků i jazyků vědy jde o to, aby proces semiózy byl maximálně automatizován, aby výsledný význam byl maximálně přesný, jednoznačný a prostý subjektivních prvků, v umění je tomu právě naopak“ (Chvatík 1994, s. 62). Tyto dva světy tedy na sebe pochopitelně narážejí. Někdy to může působit velké nesnáze, jindy naopak může mít tento náraz tvořivý efekt - nutno podotknout, že pro obě strany.

Abychom upřesnili tyto teze, podívejme se na problém vzniku výtvarného díla jako takového. To je proces, o kterém ví pedagog trochu více, má s ním konkrétní praktickou zkušenost. Podobně jako umělec, který celý proces tvorby vnímá z mnohem větší blízkosti, dotýká se jej. Martin Buber podává ve svém dílem filozofickém a dílem básnickém textu velmi přiléhavý popis „věčný původ umění je v tom, že se člověk setkává s tvarem, který se chce jeho prostřednictvím stát dílem. Není to výtvar jeho duše, nýbrž jev, který k ní přistupuje a žádá si od ní působivé síly. Záleží na bytostném činu člověka: vykoná-li jej, řekne -li svou bytostí základní slovo tvaru, který se objevuje, pak se rozproudí působivá síla, pak vzniká dílo. ... Nemohu zakoušet, ani popsat tvar, s nímž se setkávám: mohu jej pouze ztělesnit“ (Buber 1969, s. 12). Jazyk, kterým M. Buber o této situaci mluví, je básnický nicméně přesný. Popisuje situaci, kterou osobně každý tvůrce zná, které je přítomen. „Není tu umělec, který by suverénně ztělesňoval své představy. Spíše je přítomen jako divák jejich ztělesňování“ (Chalupecký 1991, s. 77). Jindřich Chalupecký v tomto svém eseji, který napsal v roce 1940 a nazval Umění jest umělé, rozvíjí podobnou myšlenku jako Buber. Aby ji podpořil, cituje několik autorů, kteří hovoří o inspiraci.

Uvedme alespoň jeho citát od Rimbauda. „Jsem přítomen zrození myšlenky: vidím ji, slyším, ji: udeřím smyčcem: symfonie se pohne v hloubkách nebo jediným skokem vyjde na scénu“ **(tamtéž, s. 77)**. Chalupický dodává, že dílo je něčím nezávislým, sebeurčujícím a že si neobyčejnou náročností žádá být realizováno. Ovšem umělost nepovažuje za něco, čím bychom se dostali k uměleckému dílu blíže než „tezí o přirozenosti a upřímnosti uměleckého díla“ **(tamtéž)**, kterou ovšem odmítá. Připomíná totiž, že to co zdánlivě roste úplně samo, tedy umělecké dílo, je „nicméně tělo z těla svého tvůrce; on sám; jeho nová bytost“ **(tamtéž, s. 77)**. Snažili jsme se zde trochu popsat podstatu vzniku uměleckého díla, ale i vztahu díla a umělce. Jinými slovy, snažili jsme se podívat se na proces, ve kterém umělecké dílo vzniká a o kterém kdysi prohlásil Sol le Witt, že je zajímavější než dílo samo, a k němuž chtěli tito konceptuální umělci (včetně Duchampa) diváka, vnímatele přivést. Svou zaníceností učit pak proslul asi nejvíce Joseph Beuys, který i svůj umělecký program zaměřil částečně pedagogicky. V zásadě nám, ale nejde o úplný popis tohoto vztahu umělce a jeho díla. Spíše bychom chtěli poukázat na proces, který „zná“ i učitel výtvarné výchovy. „Výtvarný pedagog tento proces může zažít takřkajíc na vlastní kůži. Projít obdobnou zkušeností. Ale musí, zde je imperativ namísto, umět nebo alespoň se pokusit tento procesuální zážitek převést na své žáky“ **(Pavlíček 2004, s. 14)**. Problém procesuální stránky tvorby znají nejen teorie umění, ale i teorie výtvarné výchovy. I v té nejpraktičtější poloze si každý učitel uvědomuje, že přinese-li nějaký námět, téma, musí s ním pracovat tak, aby byl pro jeho žáky uchopitelný. V této chvíli pomíjíme situaci, kdy téma vyroste ve vyučovací jednotce nebo vychází od žáků. Ovšem na rozdíl od uměleckého postupu se do myšlenkového procesu

učitele dostává další neznámá žák. Od tohoto okamžiku je třeba rezignovat na své představy sledování možností, které téma nabízí. Hovoříme-li o rezignaci, nejde o hlubokou skepsi, hraničící s depresí z nemožnosti cokoli udělat. Jde o to potlačit tu složku osobnosti, kterou bychom mohli nazvat nejvíce tvůrčí či uměleckou, neboť v té chvíli na sebe narážejí dva světy, které i přes určitou míru empatie a sympatie jsou nebo mohou být poměrně odlišné. Jinými slovy, výtvarný pedagog se zde zřiká onoho „bytostného činu člověka v setkání s tvarem“, jak o tom mluví Martin Buber. Totiž tam, kde si je pedagog schopen představit možnosti námětu, materiálu, nemusí totéž být schopen žák. „Expertovi, na rozdíl od laika, se vybavuje větší počet možných variant jedné a téže situace v kontextu určitého pedagogického díla. Expert také dokáže z tohoto množství vybrat právě tu variantu, která nejlépe přiléhá do příslušného kontextu“ (Hejný, Slavík, s. 150). Autoři zde poukazují právě na schopnost, kterou má učitel oproti žáku. E. Linaj ve svém textu toto „expertství“ dále precizuje a naznačuje kruhy, kterými se ubírá nebo by se mělo ubírat přemýšlení učitele výtvarné výchovy „vypěstěná senzibilita k umění a jeho proměnám, profesionální všímavost ke spontánním dětským projevům, senzibilitu k duševnímu životu dítěte a jeho proměnám a vypěstovanou vlastní kreativní zážitkovou zkušenost v oblasti výtvarné tvorby“ (Linaj 1997, s. 52). Problém, kterého si všímáme v naší problematice, je přece jen poněkud zúžený spíše na noetickou rovinu. Výše napsané řádky se týkaly obecnějšího problému vztahu učitele k žáku a také trochu obecněji principů tvorby, abychom ukázali, jak úzce tyto principy souvisí s učitelstvím výtvarné výchovy. Tato debata má v oboru výtvarné výchovy určitá zaměření, ve kterých jedno každé klade větší důraz na tu či

onu složku výtvarného důrazu učitele výtvarné výchovy. Pěkné shrnutí všech přístupů lze nalézt v knize J. Slavíka *Od výrazu k dialogu ve výchově* (**Slavík 1997, s. 160–180**). Ač každá z těchto škol preferuje více či méně svůj přístup, lze konstatovat, že se jednotlivé oblasti v praxi nevyskytují nikdy odděleně, neboť každý z pedagogů výtvarné výchovy se všech těchto oblastí ve své práci vždy nějak dotýká. V každém případě jde totiž o to, jak zprostředkovat, žákovi či studentovi daný zážitek (svou zkušenost). To bývá pro učitele, pokud se nezabývá pouze rutinními činnostmi, vždy nejtěžší úkol a zpravidla se může málokdy přesvědčit o jeho skutečném účinku. Potřeba určitého teoretického zázemí je nasnadě. Je zřejmé, že nemusí jít o špičkovou teoretickou přípravu, nicméně je velmi důležité, aby se učitel fundovaně pohyboval nejen ve vlastním didaktickém problému, ale i ve věcech, které s ním souvisí. Zpravidla to bývá určité zaměření, které mu pomáhá nahlížet na tento problém. Rozdvojení tohoto problému jsme trochu nastínili výše. Shora uvedený text poukazyval na to, že tvůrčí zkušenost pomáhá výtvarnému pedagogovi zvládat přístup běžně určený umělcům. Ovšem teoretická výbava jej vede k hlubšímu uchopení než jen například k běžnému přenosu výtvarných postupů. Naše ukotvení spočívá v tom, co J. Slavík nazývá jako *art-centrické pojetí*, jehož základ nacházíme v teoretických pracích anglosaských teoretiků výchovy uměním, jako je E. Eisner. Jeho teze o tom, že *„umělecká výchova rozvíjí důležitou formu vzdělání – poskytuje gramotnost, která je potřebná pro chápání významu poezie, hudby, výtvarného umění a tance ... Nezáměr o umění se může vyvinout v neschopnost lidí chápat kulturu, která přesahuje možnosti sdělovacích prostředků“* (**Eisner 1988, s. 194**) představuje přístup, který se snaží uvést žáka do

kulturního kontextu lidského společenství. Tento přístup je opřen o umění jako základní zdroj inspirace pro didaktickou činnost. V českém prostředí byl nejvýznamnějším stoupencem této teoretické platformy Igor Zhoř a brněnská katedra výtvarné výchovy, jejichž teoretický program socializace umění je postaven na výše naznačené koexistenci výtvarné výchovy a umění (především aktuálních tendencí). Zprostředkovatelská role učitelova je zde nasnadě. Pak je třeba, aby on sám ovládl přinejmenším na velmi dobře poučené úrovni umělecký slovník. Problém, který zde nastává je problém, po kterém slovníku sáhnout. Tvůrčím, estetickým, kritickým, didaktickým? Domníváme se, že právě tento rozsah a jistá dichotomie mezi praktickou a teoretickou stránkou výtvarné výchovy vyvolává zmatek v řadách běžných učitelů, kteří se pak nejistě a váhavě pohybují od jedné oblasti ke druhé či třetí. Snad popsaná dichotomie potom způsobuje, že se učitelé přimknou ke způsobu, jak to udělat, spíše než k tomu proč. K tomuto problému odkazuje Igor Zhoř, když poukazuje na „*samoučelnost nových atraktivních postupů, stávajících se hlavním cílem*“ (Zhoř 1994-95, s. 3). V této souvislosti je zajímavá jeho teze, jak zbavit výtvarnou výchovu tohoto nešvaru. Vede nás, abychom neříkali, „*že naším programem je hra, pokud nejsme s to jasně vysvětlit, že jde o hru vážnou a užitečnou*“ (tamtéž, s. 3). Přičemž směřuje tuto debatu k otázce smyslu výtvarných činností, které mají žáci provozovat. Celý jeho text, který jsme výše citovali, se zabývá především problémem projektů a metodických řad. V jeho rámci ale ukazuje na vcelku logickou vazbu inspirace výtvarné výchovy na umění jako na nejpodstatnější základ, ze kterého výtvarná výchova může čerpat. Přesto asi nikdy nebude zcela beze zbytku předmětem výuky ve

výtvarné výchově pouze umění. A další oblasti inspirace nelze odložit jako nepotřebné. Nicméně je to právě umění, které dodává podstatnou část „materiálu“ našemu předmětu. „Umění se však a v tom je jádro pudla nepokouší najít exaktní a logicky utříděně odpovědi, ale nabízí ty svoje. Nespolehá při tom pouze na rozum, systém a analýzu, ale staví víc na smyslových zážitcích, na citovém pohnutí, na subjektivních pocitech a zejména na intuici, na vnitřním ‚zření‘. ... Nejde tedy o to, odkud čerpané téma přichází, ale o to, jak je zpracováno, výchovně využito, nejpodstatnější pak je, kudy se ubírá jeho průzkum; jakou roli při tom sehrají prostředky výtvarného (popřípadě jiného) umění“ (Zhoř 1994-95, s. 4).

První oddíl našeho textu se zabýval problémem tradice, respektive vztahu society k tradici. V aplikaci na proces výtvarné výchovy je dobré v tomto problému uvažovat už proto, že hovoříme o problematice kultury a jejího kontextu. Jestliže brněnská škola poukazuje na problematiku spjatou se socializací umění, pak je ale třeba brát celý kontext kultury jako takové, protože umění představuje jen její dílčí část. Problém porozumění souvislostem, které obklopují umění, zmiňuje M. Baxandall. Upozorňuje na rozdíl mezi vnímáním člověka, který v daném prostředí vyrůstal a člověka, který do něj nahlíží ze vzdálené budoucnosti. „Příslušník (dané kultury) rozumí své kulturně a zná ji s bezprostředností a spontaneitou, které pozorovatel nemůže sdílet. Může jednat v rámci standardů a norem této kultury bez racionálního sebeuvědomění, často aniž by formuloval normy jako normy. Kupř. nemusí si vyjmenovávat pět požadavků kladených na oltářní obraz: internalizoval jejich chápání během doby, po kterou oltářní obrazy vnímal... Pozorovatel tento druh znalosti kultury nemá. Musí

explicitně vyjádřit normy a pravidla, a tím je také činí hrubými, rigidními a neohrabanými. Postrádá čistý takt a plynulý smysl pro složitosti, jež jsou příslušníku dané kultury zcela vlastní..." **(citováno podle Kesner ml. 2000, s. 185)**. Je zřejmé, že se porozumění diváka mění a je odlišné, že určitá kulturní podmíněnost porozumění dílu zde funguje. Norman Bryson ukazuje i na to, že „mezi subjekt a tento svět je vložena celá řada sociálních diskurzů, jež utvářejí kulturní konstrukci“ **(tamtéž, s. 94)**. Přitom dále uvádí, že „vizuální kultura není uniformní, apriorní daností, stejnou pro všechny. Její charakter je pro každého konkrétního jedince průsečíkem určitého historického modu vizuality, společného dnešnímu člověku a odlišného od historicky dřívějších modalit, a její lokální podoby s osobními, subjektivními možnostmi a preferencemi ... “ **(tamtéž, s. 95)**. Abychom nepřebírali citáty, byť kvalitní, odkazujeme čtenáře na esej Normana Brysona „Umění v kontextu“, ve kterém se touto problematikou detailně zabývá. Závažnou myšlenkou, kterou Bryson postuluje, je to, že kontext výtvarného díla vytváříme do jisté míry my sami. On pochopitelně mluví o kunsthistorické komunitě. Cituje J. Cullera o tom, že „kontext je jen víc textu..., že není daný, ale je vytvořený“. Navíc připomíná i jeho termín rámec, kde poukazuje na to, že „je to něco, co děláme, ne něco co nálezáme, je to proces utváření (a tím se termín ‚rámec‘ vyhybá pozitivistickým konotacím ‚daností‘, které jsou nerozlučné od idey kontextu)“ **(viz Bryson 1997, s. 240)**.

Ladislav Kesner ml. používá termín M. Baxandalla „dobové oko“, ale rozvádí důležitou myšlenku, že tato podmíněnost není nepřekročitelná a že „porozumění výtvarnému dílu našťěstí nevyžaduje naši přímou příslušnost k této cizí kultuře – zůstává otevřenou možností, kterou můžeme tvář v tvář každému dílu

s větším či menším úspěchem realizovat " (Kesner ml. 2000, s. 186).
Srv. kap. 1.3. Pro pedagoga z toho vyplývá i zásadní věc naučit se tento posun v tradicích a vizuálních kódech pochopit a zprostředkovat to porozumění, které student nemůže dosáhnout.

Tato dovedost spadá to těch oblastí, o kterých jsme hovořili na počátku a které se pohybují v průsečíku několika oborů. Ve výtvarné výchově je tato oblast prozkoumávána a existuje několik spíše vzájemně se doplňujících teorií, které se tento problém snaží postihnout. Nepreferujeme jednu před druhou, neboť i nastupujícím učitelům je zřejmé, že kromě předávání „znalostí“ i určité míry porozumění výtvarné kultuře a schopnosti iniciovat jejich vstup do problematiky a světa umění, je zde jeden aspekt, a sice vzájemné působení jeden na druhého, který J. Slavík nazývá „dobrým tvarem“ (srv. Slavík 1997, s. 25-27).

3.2 Architektura jako archeologie vzpomínky – možnosti konkrétní aplikace v procesu vzdělávání. Popis eventuální možnosti vytvoření grafického prostředí pro výuku postavené na vztahu k oblasti umění (architektury) – konkrétní příklad

V předchozí kapitole jsme se pokusili naši problematiku ukotvit v obecně teoretické rovině. V této kapitole bychom rádi představili konkrétnější polohu, která by mohla sloužit jako model praktického konkrétního výstupu v pedagogické praxi. Vzhledem k tomu, že těžiště naší práce spočívá přece jen ve výzkumu a popsání meziválečné architektury, považujeme tuto kapitolu spíše za jakýsi náčrt, která může posloužit jako eventuální úvod k důkladnějšímu propracování. V zacházení s touto problematikou se lze ubírat minimálně dvěma směry. První z nich představuje klasická poloha, vycházející z uměnovědného výkladu, který seznamuje s danými poznatky z té které oblasti. Odmyslíme-li si poutavý výklad vyučujícího, metody, kterými jej například ozvláštní, stále jde o běžný, klasický způsob verbální prezentace nějakých poznatků. Vyjdeme-li z předpokladu, že zaujmout studenty v současné době, která je přesycená informacemi, je obtížné, musíme hledat způsob, jak tyto poznatky podat tak, aby nejen zaujaly, ale měly proměňující charakter. Zde se nabízí druhý přístup, který participuje na vlastním vkladu studentů. To jest, nabízí jim možnost vstoupit svým přínosem do prostoru, o kterém je řeč. Domníváme se, že to je vlastní svět výtvarné výchovy jako takové, že tento předmět drží v ruce klíče, které v nejlepším případě mohou vést k hlubšímu porozumění kultuře, jež nás obklopuje. Za důležitý moment v tomto procesu považujeme, v celkové

souvislosti s naším textem, vlastní introspekci studentů, ať už je na jakékoli úrovni.

V této souvislosti je třeba říci, že nesledujeme linii, která byla poměrně oblíbená a preferovaná zejména ve třicátých letech. A sice to, že výuka kreslení se výrazně zúžila na to, aby žáci dokázali pracovat s perspektivou ve spíše konstruktivistickém duchu, který výrazně předjala už i avantgarda v sovětském Rusku, například v osobě K. Maleviče. Ačkoli ani tento přístup nemusíme nutně vyloučit, bude-li zahrnut v širším spektru činností. Ovšem podobná výuka v osnovách ve třicátých letech poněkud zdegradovala na víceméně výuku deskriptivního kreslení. Naším cílem v této věci byla cesta vlastního zážitku, který by měl být iniciačním prvkem v tomto poznání a porozumění světu kolem nás. V praktické rovině by to měla být spolupráce se studenty, kteří měli nějakým způsobem architekturu reflektovat.

Z tohoto pohledu jsme poté vybrali způsob, který ve své diplomové práci prezentoval Martin Vančát. Médium, se kterým pracoval, je počítačová animace, ve které přetavoval své vzpomínky z dětství a dospívání v Ústí nad Labem v originální výtvarnou výpověď, která s vnějšími atributy architektury pracovala jen jakoby okrajově. Základem krátkých animovaných šotů, které vznikaly tak, že převzal fotografie a poté je animoval, je jednoduchý pohled kamery, která zdálňivě bezcílně najíždí na detaily jednotlivých realizací. Nedílnou součástí je hiphopová muzika, která tyto pohledy doprovází, a krátké komentáře, které jsou ovšem velmi vzdáleny tomu, co bychom nazvali odborným textem. Jde spíše o introspektivní poznámky, které mají vysoce emocionální, básnický charakter. Celá práce je koncipována technicky jako jakýsi prstenec, ze kterého je možné vstoupit do

některé z komnat, které skrývá a z nichž každá má svůj charakter.

Důležitým momentem v této práci bylo to, že byla stoprocentně autobiografická, totiž velmi osobní. Pro vzdělávací předmět to zdánlivě představuje problém, ovšem problém skutečně pouze zdánlivý. Jeho výhodou je obecné zadání, které studentům otevírá možnost reagovat individuálně podle toho, jak daný problém reflektují. Dalším důležitým aspektem, který zde spatřujeme, je možnost dlouhodobějšího projektu, který nemusí mít nutně pevný chronologický charakter. Tento moment se objevil právě v popisované práci Martina Vančáta, která vznikala v poměrně dlouhém časovém úseku. Je zřejmé, že tento způsob práce vyžaduje osobní účast a reflexi ze strany studentů. Jeden z našich důležitých postulátů je právě ten, že má jít o věci, které studenti znají ze své vlastní zkušenosti. Ve výzkumném vzorku, který je zařazen v závěru této práce, jsou sledovány a ověřovány vztahy, které charakterizují naši problematiku.

Podařilo se nám vysledovat, že určitý vztah k architektuře, potažmo okolí ve věku gymnaziálních studentů existuje. Tento vztah je strukturován a mladí lidé si vytvářejí i určité preference hodnot ve vztahu k architektuře a okolí. Tyto preference jsou dány například vstřícnějším vztahem k architektonickým památkám, lokalitám, ke kterým mohou mít osobní vztah, a co je důležité, dokáží tento vztah na velmi elementární úrovni definovat. Důležitým momentem bylo to, že se tento vztah liší lokálně. V konkrétním vzorku lze nalézt odlišnosti mezi studenty Gymnázia v Teplicích a Gymnázia v Mostě v tom, jak respondenti reagovali na urbanismus a architekturu města. Teplice byly hodnoceny kladněji, samozřejmě pravděpodobně pro větší výskyt architektonické produkce minulých dob. Zjevně zde působí

přímější pochopení časových souvislostí, které budují vědomí sounáležitosti s minulostí. V novém Mostě to takto fungovat nemůže, neboť z historické produkce nezbylo takřka nic. Dovolíme si vyslovit předpoklad, že se zde otevírá cesta k tomu, aby náš postulát mohl být ověřen i experimentální výukou. V této souvislosti považujeme za zajímavé a stále aktuální podněty, které do estetické výchovy, přinesl Bohumil Markalous, zejména ty, které se zabývají určitou posloupností uvádění do kultury a do umění. Toto pojetí se zdá být utilitární a velmi hrubé, nicméně se dotýká problému, který je velmi důležitý a který ve výtvarné výchově nelze opomenout. Odkud se rodí porozumění pro jakékoli otázky umění? Pomineme-li psychologické aspekty vnímání a uchopování světa kolem nás a s nimi spojené výtvarné reakce, případné jiné inspirace, musíme se obrátit do okolí dětí a studentů, protože odtud získávají své první, ne-li jediné představy o tom, co to umění je, či není, nebo čím by umění eventuálně mohlo být. Nechceme vést zásadní polemiku s postulátem I. Zhoře o „sezení u nohou umělce“. Chceme spíše poukázat na širší rámec kultury, (viz Eisner citát kap. 3.1), který, jak se domníváme, formuje výtvarnou reflexi dětí, případně studentů vyšších typů škol. Co tedy v jejich okolí má nebo může mít vliv, formující jejich reflexi umění? Jaké zde působí vzory? Na tyto otázky nelze jednoznačně odpovědět, ale můžeme si všimnout, jaké jsou preference výtvarné, nebo slovy B. Markalouse, vkusové. *„Není a nemůže být úkolem estetické výchovy vypěstít „pochopení, děl uměleckých“, nýbrž všeobecně řečeno: budit dobrý vkus vývojovým postupem od estetických hodnot přírody k hodnotám vlastního těla, jeho výrazovosti, jeho společenskému uplatňování, pak k jeho prostředí, v němž žije, pracuje (byť, škola, ulice), konečně jako poslední: dobrý vkus hudební, literární,*

výtvarnický“ (Markalous 1989, s. 140). Evoluční a nám poněkud drasticky a archaicky znějící slova Bohumila Markalouse nesou, jak se domníváme, v sobě přece jen část pravdivého názoru na zprostředkovávání výtvarných hodnot. Nenechme se mýlit jeho zdánlivým zamítnutím možnosti pochopení uměleckých děl ve výchově. Jde spíše, jak vyplývá z dalšího textu, o to, aby děti byly připraveny na setkání s uměleckým dílem a měly určitou možnost srovnání, která by vycházela z jejich schopnosti pochopit kvality, případně nekvality, které pocházejí z jejich okolí. Jde o to obracet jejich zrak a zájem tam, kde mohou spatřit kvality, které zde dříve nemohly vidět. Zajímavým momentem, který se nalézá v tomto Markalousově textu, a který odhaluje jeho přemýšlení nad tím, jak vést děti ke kvalitnějším vkusovým soudům, ale i hlubšímu porozumění umění, je snaha definovat vlastní název takovéto výchovy, která se nezastavila u prosté umělecké nebo zjednodušeně jen estetické výchovy. Je si vědom problémů, jež jsou s tím spjaty (srv. Markalous 1989, s.150–153).

Takto postavená otázka pak umožňuje učiteli navázat dialog, a vést k oné „vyšší formě“ nebo možná - lépe řečeno - k hlubší formě estetického porozumění, o kterém mluví E. Eisner, a které odkrývá jiná než jen prvoplánová uchopení daných objektů. 1/ Na tomto místě bychom chtěli připomenout stať Jana Michla *Příklady táhnou*, ve které ukazuje na paradox tzv. bezpříkladné pedagogiky, kterou praktikovala generace funkcionalistických architektů a designérů a která zavedla do výuky tendenci originality. Mimo jiné také vědomí pedagogů, že to, co učí, nejsou modelové normy, ale „pouze metody, jak dosáhnout správných řešení“. (Michl 2003, s. 148) Jinými slovy studenti měli přijít na správná, jedině správná řešení sami, přičemž mimochodem,

„jakoby pod lavicí“ (tamtéž, s. 147) se přece jen dostávali k ukázkám těch nejspičkovějších výkonů, které mohly být považovány za předobraz kvalitního a správného řešení. V jistém smyslu podobná tendence postihla a postihovala do určité doby i oblast výtvarného umění a potažmo i výtvarné výchovy. Pokoušíme-li se tedy odbourat tento vývoj, pak spíše proto, abychom obnovili důvěru laika k výkonům profesionála a snížili distanční „pýchu“ nebo despekt profesionála k úsudkům laikovým.

Narazí-li tedy na sebe tyto světy ve výtvarné výchově, pak musí být učitel tím, kdo umí zprostředkovat kulturu jako celek, ale zároveň počítá s žákovou zkušeností, byť v elementární podobě. K tomuto druhu „takřka nevědomé recepce“ výtvarného díla se vyjadřuje Walter Benjamin, který ji popisuje právě na architektuře, kterou pokládá za ne-li nejstarší, tak za jednu z nejstarších oblastí umění. Architektura pro něj představuje „*prototyp umění, jehož recepce se uskutečňuje kolektivně a bez jakéhokoliv soustředění. ... Má delší historii než kterékoliv jiné umění a je prospěšné mít na zřeteli způsob jeho působení vždy, chceme-li porozumět poměru mas k umění. Stavby jsou objektem dvojího druhu recepce: recepce použitím a recepce vnímáním. Nebo ještě lépe, dotekem a pohledem. ... Při vnímání dotekem neexistuje nic, co by korespondovalo kontemplaci ve vnímání optickém. Taktilní recepce se neuskutečňuje soustředěním pozornosti, ale návykem“* (Benjamin 1979, s. 38). Dále píše, že zvyk určuje i recepci optickou, která je víceméně náhodná. Jak jsme napsali výše, jde nám o to, využít tohoto momentu k hlubšímu zprostředkování jemnějších vztahů výtvarné kultury tak, že je učitel schopen akceptovat studentovu reflexi na té úrovni, na které se právě nachází a pokusit se přidat k ní onen obohacující a rozvíjející pohled reflexe své, která

může otevřít prostor dosud nepoznaného nebo neodkrytého světa.

Poznámky:

1/ Zejména druhá polovina dvacátého století jako by potvrzovala slova B. Markalouse. Mladí lidé si vytvářejí vlastní vkusové soudy, kategorie, v oblasti módy nebo spíše odívání, výtvarných postupů – graffiti, a mnohdy další svébytná subkulturní prostředí nezávislá na soudobých výtvarných či jiných trendech. Viz například hnutí Hippies, v jehož velmi volném rámci docházelo k výtvarným návratům až k Art Nouveau. O hudbě nemluvě. Nebo další příklad punkové subkultury.

Literatura a prameny:

Arnheim, Rudolf : Zu Anfang das Kind. In: Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Städtische Galerie im Lembachhaus, München, Kunstmuseum Bern, Verlag Gerd Tlatje, Stutgard 1995

Assmann, Jan : Kultura a paměť (písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku). Praha , Prostor 2001.

Benešová, Marie : Česká architektura v proměnách dvou století. Praha, SPN 1984.

Bejamin, Walter : Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Dílo a jeho zdroj. Praha, Odeon 1979.

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona(ekumický překlad). Ekumenická rada církví v ČSSR 1989

Blaschke, Reinhold : (mit einem Vorwort von Arch. Ing. Ernst Müller, Reichenberg, B.T.A.). München 1932

Bryson, Norman: Umění v kontextu. In: Vizuální teorie(současné anglo – americké myšlení o výtvarných dílech) Praha, H&H 1997.

Buber, Martin: Já a ty. Praha, Mladá Fronta 1969.

Buber, Martin : Rede über das Erzieherische, citováno podle Read, H. : Výchova uměním. Praha, Odeon 1967.

Císařovský, Josef: Doslov. K. Teige – J. Kroha, avantgardní architektura. Praha, Československý spisovatel 1969, str. 193 - 209

Čapková, Ivana : František Albert Libra. Domov, č. 8, r. 38, 1998, str. 26 - 28

Dějiny Chomutova. Kolektiv autorů za redakce Zdeny Binterové. Vydal MěÚ Chomutov, OM Chomutov a Tiskárna Akord Chomutov 1997

Dějiny města Ústí nad Labem. Kolektiv autorů za redakce Kristiny Kaiserové a Vladimíra Kaisera. Vydalo město Ústí nad Labem 1995.

Eisner, Eliot, W. : Estetickovýchovné předměty a základní vzdělávání. Estetická výchova. č. 7, roč. 29 1988/89

Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Academia 2004

Gadamer, Hans Georg : Problém dějinného vědomí. Praha, Filosofia 1994.

Günther, Rudolf : Josef Zasche – Lebensbild eines Architekten. Bogen – Verlag München 1971.

Haas, Felix : Architektura 20. století. Praha, SPN 1980

Hegemann, Werner : Architekten Lossow&Kühne Dresden. Berlin/Leipzig/ Wien. Friedrich Ernst Hübsch Verlag 1930. Neue Werkkunst Gebr. Mann Verlag Berlin 1998.

Heidegger, Martin : Bytí a čas. Praha, OIKOYMENH 1996.

Hejný, Milan – Slavík, Jan: Didaktické dominanty. In: Hledání učitele. Pedf UK 1996 ISBN 80 – 96039 – 09 - 9

Hlaváček, Josef : Kompozice podle Rudolfa Arnheima. Praha, PF UK 1997

Horský, Jan : Noetika kulturních věd Maxe Webera a české dějepisectví. Ústí nad Labem, Albis Internacional 1994.

Chalupecký, Jindřich: Obhajoba umění 1934 – 1948. Praha, Československý spisovatel 1991

Chvatík, Květoslav : Strukturální estetika. Praha, Victoria Publishing 1994

Johannes 1931- **Heinz Johannes** (Hrsg.) : Neues Bauen in Berlin, Berlin 1931, Nachdruck Berlin 1998

Kesner, Ladislav ml. : Muzeum umění v digitální době. Argo a Národní galerie v Praze 2000.

Klimeš, Lumír : Slovník cizích slov. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1981

Linaj Evžen: Krátký příspěvek k problematice specifika vzdělávání učitele výtvarné výchovy. In: Horizonty vzdělávání učitele výtvarné výchovy. Česká sekce Insea 1998, s. 51 - 52

Lodgmann, Rudolf : Aussig (Die Sudetendeutschen Selbstverwaltungskörper), Berlin 1929

Lodgmann, Rudolf : Brüx (Die Sudetendeutschen Selbstverwaltungskörper), Berlin 1929

Lorenz, Konrad : Odumírání lidskosti. Praha, Mladá fronta 1997

Lukeš, Zdeněk: Splátka dluhu. (Praha a její německy hovořící architekti 1900 – 1938). Praha, Fraktály Publisher s.r.o. 2002

Markalous, Bohumil: Estetika praktického života. Praha, Odeon 1989

Mayer, Hannes : Die Verkehrsverhältnisse von Brüx und die Möglichkeit ihrer Verbesserung. Brüxer Zeitung, Nr. 49, 28. Feber 1931

Michl, Jan: Tak nám prý forma sleduje funkci. Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště. Praha ,VSUP 2003

Moravánský, Akos. : Die Architektur der Donaumonarchie (1867 - 1918) . Berlin, Ernst & Sohn. 1988

Moravánský, Akos: Architektonické jazyky a sociální bydlení ve střední Evropě před 2. světovou válkou. In: Středoevropská architektura 1890 – 1998. Státní galerie ve Zlíně 1999

Most 1932 – 1982. Městský národní výbor v Mostě a Severočeské nakladatelství v Ústí nad Labem 1982

Mukařovský, Jan : Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966

Nový, Otakar : Řeč architektury. Architektura a město . Praha, Academia 1996, s. 109 - 154

Partsch, Susana: Klee. Benedikt Taschen – Slovart Bratislava 1995

Patočka, Jan: Přirozený svět jako filozofický problém. Praha, Československý spisovatel 1992

Pavlíček, Tomáš : Výtvarné hraní s materiálem. Výtvarná výchova,č. 4, roč. 44, 2004, s. 14 - 15

Pešková, Jaroslava : Role vědomí v dějinách. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1998

Proppe, Hans : Ein Haus in Böhmen, erbaut von Prof. Albinmüller, Darmstadt. Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Band 68, Heft 8, Mai 1933, s. 192 - 197

Ricoeur, Paul : Život, pravda, symbol. Praha 1993

Randáček, Jan : Liberecká architektura v letech 1895 – 1938. Umění XLVII, 1999, s. 528 - 534

Scheler, Max : Die Formen des Wissens und die Bildung. In: Gesammelte Šerme Bd.9 Bern, A. Francke Verlag 1976, s. 108, citováno dle Pelcová,N. : Člověk jako „ens amans“ a výchova založená na sympatii. In: Filosofie,výchova,hodnoty. Praha PF UK 1999

Slavík, Jan : Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika. Praha, Karolinum 1997

Bauen in Berlin 1900 – 2000. Stadt der Architektur der Stadt. Herausgeber. J. P. Kleihues, J.G. Becker – Scwering, P. Kahlfeld.

Svobodová, Markéta: Když se led proboří... Lázně, plovárny a bazény v české architektuře 19. a 20. století, Umění XLVIII 2000, str. 351 - 368

Šalda, Felix Xaver : Experimenty. In Boje o zítřek (meditace a rapsodie) . Soubor díla F.X. Šaldy I. K vydání přip. Jan Mukařovský. Praha, Melantrich 1948

Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch für 1927. Die neue Baukunst in Schleswig-Holstein . 17. Jahrgang. Paul Hamburg Verlag. Hamburg 1927

- Švácha, Rostislav** : Le Corbusier. Praha, Odeon 1989, s. 113 - 148
- Švácha, Rostislav** : Od moderny k funkcionalismu. Praha, Victoria Publishing 1995
- Švácha, Rostislav** : Regionalismus v architektuře 20. století. In: Středoevropská architektura 1890 – 1998. Státní galerie ve Zlíně 1999
- Tegethoff, Wolf** : Mies van der Rohes Frühwerk und der „Preußische Stil“. Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938. München-London-New York. Prestel Verlag 2001
- Technik, Svatopluk** : Města severních Čech. Liberec, Severočeské nakladatelství 1967
- Teige, Karel** : Vývoj sovětské architektury. Teige ,K. – Kroha, J. avantgardní architektura, Československý spisovatel 1969, s. 9-83
- Teige, Karel** : Konstruktivismus a likvidace „umění“. Svět stavby a básně (studie z dvacátých let). Československý spisovatel 1966
- Teige, Karel** : K teorii konstruktivismu. Svět stavby a básně (studie z dvacátých let). Československý spisovatel 1966
- "The Studio"** YEAR - BOOK of decorative Art a Review of the latest Developments in the artistic Konstruktion Decoration and Furnishing of the House. 1913
- Večeřáková, Markéta**: Krematoria v české architektuře 10. – 30. let 20. století. Umění, č. 1, 45/1997, s. 72-92
- Vlček Tomáš** : Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890 – 1914. Praha, Panorama 1986
- Vybíral, Jindřich**: Z "druhého" proudu brněnské kultury - Heinrich Fanta a další.In: Výtvarné Brno 1918 - 1938, Bulletin Moravské galerie v Brně 49, 1993
- Vybíral, Jindřich**: Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wágnera na Moravě a ve Slezsku. Praha, Argo 2002

Vybíral, Jindřich: Německá architektura v Praze v letech 1900 – 1918. Tvůrci a záměry. Umění, č.4, 51/2003, s. 306 - 324

Westheim, Paul: Neuere Arbeiten von O.R. Salvisberg. Friedrich Ernst Hübsch Verlag, Berlin Leipzig Wien Chicago U.S.A. 1927

Zamarovský, Vojtěch : Jejich veličenstva pyramidy. Praha, Československý spisovatel 1986

Zhoř, Igor: Projekty a metodické řady. Výtvarná výchova, č.1, roč. 35, 1994-95, str. 3-4

Zhoř, Igor : Umění, teorie a poslání učitele. In: Horizonty vzdělávání učitele výtvarné výchovy. Česká sekce Insea 1998, s. 14 - 25

Prameny - zdroje :

Das Brüxerstadttheater Festschrift anlässlich der feierlichen Eröffnung am 30. September 1911. Verlag der Stadtgemeinde Brüx.

Okresní Archiv Most

Spisový meziarchiv magistrátu města Ústí nad Labem

Archiv stavebního odboru města Chomutova

Odbor úředního plánování a architektury městského úřadu města Teplic

Korespondence Dr. Ing. Ericha Breindla, ředitele stavebního oddělení Spolku pro chemickou a hutní výrobu

Časopisy:

Witiko, roč. 1928

Umění

Brüxer Zeitung

Die Kunst, F. Bruckmann AG. München

Wasmuth monatshefte

Resume:

The paper "The Architecture of the First Half of the Twentieth Century in the Western Part of the Ústi Region" (in the preparation of art pedagogy and its didactical use in the realm of electronic media) covers – as it is obvious from the title – not only the architecture and its pedagogical reflection. In the first part of the paper the author tries to touch a phenomenon of the relationship of the society to the area itself. This phenomenon is significant as it unveils the social relationships and forces which were decisive in not only forming the region, but also influencing the way of interpreting the history, especially the history of the first half of the twentieth century.

The main part of the paper consists of a description of the architecture in the interim period between the two world wars, in the identification of its creators, in the discerning of its Czech and German origins. The focus on the Ústi region is not by chance, as it is the home region of the author. The region is defined, starting at Ústi nad Labem going as far as Chomutov. This part traces the architectural development of German creativity in the Czech area and compares it with the Czech product. In our paper we have to note the more conservative approach of the German architects, who combined the procedures of expressionism with classic details. The architecture of German origin compares with the Czech, revealed the artistic qualities supplied by classical materials and by stressing the craftsmanship. Next there are to be seen qualities which originate in aesthetic basics of classical architecture such as scale, proportions and symmetry. We cannot state that the architectural product of the Ústi region is afraid of using contemporary, modern technologies. Rather the opposite is true.

But these technologies were subject to the above mentioned approach. Thus we can conclude that compared with the Czech functionalist mainstream the product of the Sudeten area is different: more conservative.

There is an interesting chapter of discovering the local architecture. It reveals the work of foreign architects. In line with the local authors as F. J. Arnold, E. Krob, M. Loos and others, there were architects and even companies active here as Losow&Kühne from Dresden, P. Brockard or Otto Rudolf Salvisberg. Of course also in their case we meet mostly conservative architects. Moreover we may find many architects who lived in the Czechoslovak republic and mostly producing in Prague. Many of them bring a more modern functionalist style to the area. We meet here the works of Erich Katona or Rudolf Hildebrand to mention some of them.

In the last part of the paper we discuss the pedagogic reflection of the theme. There is a more theoretical chapter discussing the relationship between the teacher and the student and it studies the possibilities of the teacher who has the experience of art production in front of the student lacking this experience. The next chapter presents the practical use of all the material covered in our paper. Last to be mentioned is that in this chapter we focused on researching the use of electronic media, which brings a very powerful tool to the whole area of the teaching arts.

Resümee:

Das Werk „Die Architektur der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts im Westteil des Kreises Ústecký kraj (in der Vorbereitung der Kunstpädagogen und seine didaktische Ausnützung in der Arbeit mit elektronischen Medien) befasst nicht nur die Architektur selbst und ihre pädagogische Reflektion, wie auch vom Namen sichtbar ist. In seinem ersten Teil bemüht sich der Autor noch eine Erscheinung und zwar die Beziehung Society zu dieser Lokalität zu erfassen. Diese Erscheinung ist deshalb wichtig, dass sie Sozialbeziehungen und Kräfte aufdeckt, die in den letzten 50 Jahren nicht nur das Aussehen dieser Region sondern auch die Aufnahme seiner Geschichte bestimmten. Insbesondere die neuzeitliche Geschichte, Geschichte der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Der Hauptteil der Arbeit liegt jedoch in der Beschreibung der Architektur in der Zeit zwischen beiden Weltkriegen, in der Identifikation ihrer Schöpfer, in der Unterscheidung des tschechischen und deutschen Anteiles an dieser Bildung. Die Zielstrebung auf den Kreis Ústecký kraj war gar nicht zufällig, denn es handelt sich um den Heimkreis des Autors. Die Lokalität betrifft sich vor allem den Raum zwischen den Städten Ústí nad Labem und Chomutov. Dieser Teil folgt die Problematik der architektonischen Entwicklung des deutschen Schaffens auf dem tschechischen Gebiet im Vergleich mit tschechischen Werken. In unserer Arbeit stellten wir vielmehr das konservative Herantreten der Architekten der deutschen Nationalität fest. Die kombinierten die Vorgänge, die aus der expressionistischen Architektur in

Verbindung mit einigen klassischen Details hervorgingen. Das deutsche architektonische Schaffen war gegenüber der tschechischen Richtung charakteristisch durch seine Zielstrebung an die bildkünstlerischen Qualitäten, die das klassische Material und das Handwerk betont. Weiter hin waren es die Qualitäten, die aus den Postulaten der klassischen Architektur hervorgingen (Maß, Proportion, Symmetrie). Man kann nicht konstatieren, dass hiesige Architektur die zeitgenössischen modernen Technologien mied. Eher im Gegenteil. Nichtsdestoweniger wurden diese Technologien den oben angeführten Zutritten unterordnet. Daraus geht hervor, dass die deutsche Produktion in so genannten Sudeten im Vergleich mit der tschechischen Architektur, die deutlich an den Funktionalismus orientiert wurde, unterschiedlich, konservativer ist.

Ein interessanter Teil in der Entdeckung der hiesigen Architektur bildet die Produktion vor allem der Auslandsarchitekten. Neben der Ort-Schöpfer wie z. B. F. J. Arnold, E. Krob, M. Loos u. a. waren hier auch Architekten oder ganze Firmen tätig. Unter diesen Gruppen handelt es sich z. B. um die Firmen Losow&Kühne aus Dresden, P. Brockard oder Otto Rudolf Salvisberg aus Berlin. Allerdings auch in ihren Fällen geht es um die Architekten, die meistens konservativer orientiert wurden. Unter diesen Persönlichkeiten können wir hier auch eine Menge solcher Architekten finden, die Bürger der damaligen Tschechoslowakischen Republik waren, aber deren Hauptwirkungsbereich Prag war. Eine Reihe von ihnen bringt her auch eine modernere architektonische Ansicht des Funktionalismus. Für alle sind Erich Katona oder Rudolf Hildebrand zu nennen.

Im letzten Teil unserer Arbeit befassen wir die künstlerisch-pädagogische Reflexion des gegebenen Themen. Ihr Inhalt ist auch ein Kapitel, das der Theorien in Beziehung zwischen dem Lehrer und Schüler gewidmet ist. Gleichzeitig untersucht sie die Möglichkeiten des Pädagogen, dem die Schaffenserfahrung, die dem Studenten natürlich fehlt, zur Verfügung steht. Im folgenden Kapitel werden praktische Möglichkeiten der pädagogischen Arbeit, die aus der ganzen von uns erwähnten Problematik entstehen, erörtert. Dieser Teil wurde an die Untersuchung der Möglichkeiten der elektronischen Medien hingerichtet, die der gegebenen Problematik in Kunst einen sehr interessanten Raum bieten.

4 Přílohy

4.1 Návrh pedagogického výzkumu ke sledované problematice

Zdůvodnění studie:

V této studii jsme se chtěli zabývat vztahem mladší (dospívající) generace k architektuře a vlastně i k historii, která je s ní spjata. Studie byla speciálně situována do oblastí severozápadních Čech. Zájem o tuto oblast vyplynul ze specifické situace, která v tomto regionu nastala v jeho novodobých dějinách. Jde o problém tzv. odsunu německého obyvatelstva a následné vyliďnění a postupně osidlování tohoto kraje. Lze předpokládat, že se v lidské societě obývající určitou oblast vytváří to, čemu se obecně říká tradice. Tato tradice, budeme-li o ní hovořit jako o fenoménu, může mít mnoho různých podob a vyjádření. V obecné úrovni je to vždy umění, které je nositelem výrazu určité tradice. Zaměříme-li pozornost na architekturu jako viditelné vyjádření určitého způsobu života a fungování society pak, pokud bychom odhalili vztah k ní, k jejímu tvarosloví, mohli bychom odhalit některé aspekty např. vzniku tradice, její časovost, vázanost na prostředí a jiné fenomény určující její bytnost. Odhalování těchto jevů má ve své podstatě výrazně pedagogickou funkci, neboť vřazeny do oblasti výtvarné pedagogiky, mohou vést k hlubšímu porozumění jednak procesů odehrávajících se v societě a zároveň toto poznání může vést k obohacujícímu pojetí výtvarné výuky.

Definice klíčových pojmů :

Tradice - souhrn ustálených zvyklostí, obyčejů, zachovávaných pokoleními, názorů, a myšlenek předcházejících z generace na generaci

Architektura - umění stavět budovy a jejich komplexy, stavební umění - umělecké a technické řešení stavby něčeho - stavba budova

Urbanismus - vědní obor zabývající se stavbou měst, obcí, a sídlišť v rámci územního plánování, jakož i tvorbou jejich životního prostředí

Starší architektura - tento termín je vyhrazen pro architekturu od 19. století níže.

Mladší architektura - tento termín označuje architekturu především 20. století .

Výzkumné otázky :

Jaký je, vztah dospívající mládeže (děti) k životnímu prostoru města, k jeho architektuře, urbanismu v severních Čechách?

Jak je v tomto vztahu chápána tradice (jaký význam má v tomto vztahu tradice) ?

Použitá metoda: Dotazník.

V dotazníku jsme použili uzavřené a otevřené typy otázek. Jsme si vědomi obtížné zpracovatelnosti typu otevřených otázek, nicméně, domníváme se, lépe posloužily jako nástroj k zjišťování výše zmíněného vztahu. Uzavřené typy otázek měly doplnit soubor údajů o pevná data.

Celkem obsahuje dotazník 22 otázek, 11 otázek je uzavřeného a 11 otevřeného typu.

Dotazník má anonymní charakter .

Dotazník :

Vážení studenti(ky) chtěl bych vás požádat o laskavé vyplnění tohoto dotazníku. Jeho smyslem je získat určité informace o vztahu k architektuře, k její tradici ve vašem kraji, bydlišti. Mohu vás ujistit, že data z tohoto dotazníku nebudou zneužita. Získané informace by potom měly sloužit k obohacení metod výuky výtvarné výchovy, zejména v oblasti porozumění kultuře ve vztahu region - svět. Dotazník je anonymní, takže nebudete vyplňovat jméno ani jiná soukromá data.

Zadavatelem tohoto dotazníku je Mgr. Tomáš Pavlíček z katedry výtvarné výchovy na PF UJEP Ústí nad Labem.

Charakter otázek je různý, naleznete zde otázky u kterých lze zvolit některou z nabídnutých možností , u některých to bude nabídnutá možnost a doplnění např. o váš postřeh či poslední varianta, a to, otázka, na kterou odpovídáte zcela volně. Tam, kde jsou nabídnuté možnosti odpovědí, zakroužkujte tu, o které si myslíte,že vystihuje podstatu vaší odpovědi.

Hlavička:

Věk:

Místo narození:

Pohlaví:

Bydliště (pouze obec)

1) Jste schopen(a) rozlišit architekturu , v místě vašeho bydliště, postavenou v době před rokem 1945 a po roce 1945 ?

Ano ne nevím

Komentář autora: Tato jednoduchá škála byla použita proto, abychom získali určitý přehled o tom, zda jsou tohoto rozlišení studenti schopni. Datum 1945 byl použit proto, že po tomto datu se architektura a urbanizace začíná velmi proměňovat a představuje přirozený milník .

2) Jste schopen(a) rozpoznat, v místě vašeho bydliště, architekturu 19. století ?

Ano ne nevím

Komentář autora: Podobně jako u otázky jedna, nicméně zde nám šlo o snahu zjistit, zda jsou studenti schopni rozpoznat specifické vlastnosti architektury devatenáctého století, která je svou morfologií zcela odlišná od století dvacátého.

3) Vnímáte rozdíl mezi architektonickou produkcí vašeho bydliště a jiných krajů české republiky, případně zahraničí?

Ano ne nevím

Komentář autora: Zde mělo jít o ověření toho, zda studenti vnímají kulturní, tvarové rozdíly. Pochopitelně opět ve vztahu k architektuře.

4) Jste schopen(a) rozlišit (v místě vašeho bydliště) prvky architektury patřící k produkci původních německých obyvatel?

Ano ne nevím

Komentář autora: Tato otázka měla mapovat schopnost respondentů odlišit tu část architektonické produkce, která pocházela z německé kultury na námi zkoumaném území.

5) Získal(a) jste nějaké informace o architektuře (historii, památkách) od rodičů, prarodičů, učitelů či od jiných? Pokud ano uveďte od koho.

Ano.....

Ne

Komentář autora: Tato otázka směřovala k zjištění toho, zda nějaké informace žáci získávají ze svého okolí ve vztahu k architektuře.

6) Co vás konkrétně např. zaujalo z oblasti architektury ve vašem bydlišti? Uveďte.

Komentář autora: V podstatě velmi otevřená otázka, která směřovala k tomu, co si ze své introspekce architektury studenti odnášejí a co preferují.

7) Zajímají vás proměny (architektonické) prostoru vašeho města?

Ano

ne nezajímá mě to

Komentář autora: Škálování v těchto dvou polohách bylo užito

zcela záměrně, aby se respondenti rozhodovali na základě těchto krajních stanovisek, ačkoli předpokládáme v odpovědi ano opět určité odstínění tohoto zájmu.

8) Co pociťujete jako nedostatek vašeho města (bydliště) v této oblasti ? Uveďte.

Komentář autora: Stejný dotaz nejen negativně převrácený jako u otázky č. 6.

9) Jste schopen(a) „číst“ historii vašeho města tak jak se utvářelo v dějinách stylů ?

Ano ne

Komentář autora: Otázka zaměřena na schopnost studentů rozpoznávat jednotlivé stylové, stylově historické vrstvy. Proto i zúžení na dvě krajní možnosti.

10) Jaký způsob bydlení preferujete? Popište jej.

Komentář autora: Touto otázkou jsme sledovali preference bydlení a to ve velmi širokém záběru. Možných variant odpovědí se zde nabízí celá řada. Široké pojetí je tu proto, aby studenti mohli vyjádřit komplexně svou představu.

11) Z které oblasti České republiky pocházejí vaši prarodičové?

Komentář autora: Tato otázka byla položena v souvislosti s postulátem o tom, že i generace prarodičů současné dospívající populace přišla nebo přicházela do tohoto kraje po roce 1945. Jde o ověření tohoto postulátu.

12) Co pro vás znamená termín tradice? (stačí heslovitě)

Komentář autora: Zde jsme sledovali problém toho, co vlastně mladí lidé rozumí pod tímto pojmem. Jaký je pro ně obsah tohoto pojmu. Poněkud souvisí s otázkou č. 18, v tom smyslu, jestli jsou tyto

pojmy nějak provázané či nikoliv.

13) Kde se narodili vaši rodiče ?

Komentář autora: Stejně viz otázka č. 11

14) Jaký máte vztah k architektuře ? Popište jej.

Komentář autora: Podobně jako v otázkách č. 6 a 8 jsme zjišťovali nějaký druh a hodnotu introspekce ve vztahu k architektuře.

15) Shlédl(a) jste nějakou výstavu, která se nějakým způsobem vázala k historii města (vašeho bydliště) ?

Ano (jakou ?)

ne

Komentář autora: Tato otázka směřovala k mapování vlastních studentů aktivit poznávání mimo běžný rámec.

16) Šel(a) byste na takovou výstavu osobně sám(a) ?

Ano

ne

nevím

Komentář autora: Tato otázka směřovala k zmapování eventuálního dobrovolného individuálního zájmu o daný problém.

17) Máte svůj ideál místa , kde byste chtěl(a) žít? Jaký ? (je možné uvést konkrétní místo)

Komentář autora: Doplnující otázka k otázce č. 10, která měla definovat širší zájem.

18) Co si představujete pod pojmem kultura ?

Komentář autora: Tato otázka stejně jako otázka č. 12

19) Chápete architekturu vašeho bydliště jako součást naší kultury?

Ano

ne

Komentář autora: Tato otázka má doplňující a kontrolní charakter ve vztahu k otázce č. 12, kde šlo o zjištění, zda studenti jsou schopni architekturu chápat v širším kontextu a stejně tak i kulturu.

20) Shlédl(a) jste nějaké odborné materiály k této vyhraněné oblasti ? Pokud ano, jaké ? Film, časopis, jiné

Komentář autora: Opět kontrolní doplňující otázka k otázkám č.15 a 16.

21) Pokud by tato problematika byla součástí výuky (např. i jako interaktivní mediální součást), zajímala by vás ?

Ano

ne

nevím

Komentář autora: Otázka směřuje k zjištění potenciálního zájmu studentů o tuto speciální problematiku.

22) Máte lepší vztah k architektuře středověké (starší) nebo preferujete spíše architekturu mladší (tedy současnou) ?

Komentář autora: Tato otázka je součástí otázek mapujících schopnost určité reflexe architektury.

Celkem odpovědělo na dotazník 29 respondentů, 1 chlapec a 28 dívek.

Věk respondentů se pohyboval od 14 do 17 let.

Dotazník byl zadán na gymnáziích v Teplicích a v Mostě.

Odpovědi na otázky 1,2,3,4,5,7,9,15,16,19, 20,21 jsou zpracovány v tabulce č.1

Tab. 1

číslo otázky	absolutní četnosti			celkem	relativní četnosti			celkem
	ano	ne	nevím		ano	ne	nevím	
1	12	6	11	29	41,4	20,7	37,9	100
2	14	3	12	29	48,3	10,3	41,4	100
3	27	1	1	29	93,1	3,4	3,4	100
4	6	9	14	29	20,7	31	48,3	100
5	26	3	0	29	89,7	10,3	0	100
7	26	3	0	29	89,7	10,3	0	100
9	15	13	1	29	51,7	44,8	3,4	100
15	15	14	0	29	51,7	48,3	0	100
16	12	6	11	29	41,4	20,7	37,9	100
19	24	5	0	29	82,8	17,2	0	100
20	13	16	0	29	44,8	55,2	0	100
21	16	4	9	29	55,2	13,8	31	100

Otázky č. 5,6, 8,10,11,12,13,14,17,18,20,22 jsou zpracovávány kvalitativním způsobem, neboť tak byly i zadávány. Pokusili jsme se najít obdobné odpovědi a na základě srovnání jim přiřadit status kategorií.

Ot. č. 5 - studenti uvedli, že informace o jejich městě a okolí k nim přichází v první řadě od učitelů, rodičů a jiných příbuzných, z jiných zdrojů.

Ot. č. 6 - Odpovědi respondentů na tuto otázku lze rozřadit na dvě oblasti - architekturu starší, to jest předmoderní a historickou a architekturu moderní až současnou.

Vyšší preference v odpovědích respondentů měla architektura starší. Pokud byla uváděna architektura moderní, pak respondenti uváděli zároveň i svůj zájem k architektuře starší. (lze srovnat s odpověďmi v otázce č. 22)

Ot. č. 8 - V odpovědích na tuto otázku docházelo k velkému odlišení u studentů mosteckého gymnázia a studentů gymnázia teplického.

V případě mosteckých by mohla být definována z jejich odpovědí kategorie postesku nad neexistencí památek a pouze v jednom případě spokojenost.

V případě studentů teplických se z jejich odpovědí jednoznačná kategorie odvodit nedala. Objevuje tu kritika chátrání starší zástavby, kritika postupu vedení města ohledně správy a údržby prostoru města. také zde byla v jednom případě vyjádřena plná spokojenost.

Ot. č. 10 - V odpovědích na tuto otázku se objevila v oblasti vlastního bydlení kategorie rodinného domu.

Ot. č. 11 - V této otázce můžeme zohlednit pouze počet odpovědí, neboť ne všichni respondenti svou odpověď specifikovali. To jest některé odpovědi měly velmi zjednodušený charakter. (stejně tak otázka č. 13)

Původ prarodičů : ČR - severní Čechy - počet odpovědí - 18, ČR - jiná oblast 20, jiné státní celky - 5

Ot. č. 12 - Odpovědi respondentů by mohly být charakterizovány kategorií tradice jako dodržování zvyků, obyčejů a rituálů. Tradice mající dlouhodobější, procesuální charakter.

Ot. č. 13 - Viz ot. č. 11 - ČR severní Čechy - počet odpovědí 37, ČR - jiná oblast 5, jiné státní celky - 2

Ot. č. 14 - V odpovědích na tuto otázku se vykristalizovaly kategorie, které odrážely hodnoty charakteru a intenzity tohoto vztahu ve škále kladný - neutrální - záporný, odpovědi respondentů se pohybovaly vesměs v kladných polohách.

Ot. č. 17 - Z odpovědí respondentů na tuto otázku vykristalizovala kategorie, která by mohla být definována jako ideální představa.

To znamená, že odpovědi respondentů spíše vyjadřovaly ideální místo nijak konkrétně specifikované. Pokud někde nabývala konkrétnější podoby, pak pouze jako širší oblast zájmu.

Ot. č. 18 - V odpovědích na tuto otázku se objevily čtyři kategorie, které jsme definovali termíny - zábava, tradice, způsob života, tvorba.

Kategorie zábava obnáší asi nejvíce prvoplánové odpovědi jako jsou - kino, atd. Kategorie tvorba zachycuje pochopení lidské tvořivosti jako podstatné součásti kultury. Kategorie způsob života zachycuje pochopení pro odlišnosti a zároveň obecných vlastností kultury. Kategorie tradice ukazuje na pochopení dějinnosti kultury . (ve všech případech na elementární úrovni).

Ot. č. 22 - Zde můžeme odpovědi vyhodnotit procentuálně (viz tab. 2)

	absolut. č.	relat. č.
mladší arch.	8	27,59
starší arch.	12	41,38
obě varianty	9	31,03
celkem	29	100

Popis výsledků :

Odovědi no otázky, které směřovaly ke zjištění zkoumaného vztahu, ukazují převahu kladných odpovědí kromě otázky č. 4, kde převažují záporné a nerozhodné odpovědi. Jistým potvrzením tohoto trendu jsou i odpovědi na otevřené otázky. Kategorie, které se tam objevují, lze přiřadit ke kladnému spektru sledovaného vztahu. Ukazuje to i schopnost respondentů najít a ukázat konkrétní případy architektury nebo urbanistického celku, které jim konvenují. Vyplývá to i z deklarovaného zájmu o své bydliště a schopnosti respondentů uvést určité preference .Nejednoznačné působí výsledky ,které sledovaly schopnost "čtení" historického vrstvení svého města. Stejně nejednoznačné je deklarován i zájem o případnou výuku v tomto směru.

Ke třetí výzkumné otázce: Chápání tradice se v odpovědích respondentů ukázalo v jisté elementární formě jako správné. Nicméně vztah tradice nebo lépe řečeno podíl tradice na formování vztahu ke svému okolí je neprokázán. (domníváme se, že jeto dáno i ne úplně přesným nasměrováním dotazníku a i dalšími problémy - viz metodologické závěry .

Obsahové závěry : Z výsledků výzkumu vyplývá, že existuje vztah mladých lidí k jejich městu, případně širšímu prostředí. Dále z něj vyplývá, že je tento vztah nějak strukturován, že si dospívající tvoří i určité preference hodnot ve vztahu k architektuře o okolí. Zaroveň jsou schopni jej na určité elementární úrovni definovat. Existuje předpoklad možného rozvoje tohoto vztahu (hlubšího porozumění) na základě školní výuky.

Metodologické závěry :

Tuto studii lze chápat jako pilotní předvýzkumnou sondu, která jednak mapuje terén, a zároveň ověřuje možnosti získání validních informací k dané problematice. Lze proto konstatovat, že níže uvedené poznatky ukazují na případnou potřebu korekce eventálního dalšího výzkumu.

K tomu, aby se potvrdil či vyvrátil předpoklad potřeby rozvíjení sledovaného vztahu ve školní výuce, by bylo zapotřebí provést experiment. Tím by se rozšířil v praktické rovině okruh informací a dat, s nimiž by bylo možno dále pracovat.

Pro sledovaný vztah tradice a tradičního podání ve vztahu k okolí, by bylo zapotřebí tento dotazník rozšířit o otázky, které by více směřovaly k tomuto problému. Vhodná by byla i kombinace s nějakým více sociologicky zaměřeným výzkumem, případně použití etnografických postupů. V konkrétním případě je to vidět např. na otázce č. 11, jejíž formulace měla být přesnější. U této otázky nebyla vzata v úvahu možnost, že se tom, odkud prarodiče pochází, doma nehovoří. Dalším problémem může být to, že rodiny mohou být rozvedené a tedy studenti nemusí mít tyto informace.

Pokud se týká otázek směřujících k architektuře, ty nebyly kladeny chronologicky proto, že byla sledována spíše linie porozumění rozdílům v proměnách architektonických stylů, než schopnost studentů rozlišovat detailní problémy architektonického vývoje v čase.

Dalším problémem, na které by bylo třeba se zaměřit, je otázka rozdílného věku respondentů. Ačkoli věkový rozdíl 14 – 17 let se nezdá příliš veliký, přece jen se během těchto několika málo let postoje studentů mění, tak jak dospívají. Uvedený rozdíl v této sondě nebyl uvažován, ale zdá se být závažný pro pochopení

rozdílů v postojích k architektuře, ale i k okolí.

Metodologická literatura:

Hendl, Jan : Úvod do kvalitativního výzkumu. Praha, Karolinum 1997

Pelikán, Jiří : Základy empirického výzkumu pedagogických jevů.

Praha, Karolinum 1998

CHOMUTOV :

Foehr Adolf (* 1888 , Praha)- pracovní dělnická kolonie pro ManesmannRöhrWerke domy pracovníků pro 16 rodin

datace projektu: Praha 12. 4. 1926

uložená dokumentace : archiv stavebního úřadu v Chomutově

adresa realizace : Dukelská 1623 nn

Machoň Ladislav (1888 – 1973, Praha) - Česká obecná škola v Chomutově

datace projektu : Praha červenec 1924, prováděcí dokumentace

plzeňští projektanti Ing. Jenč, F. Hladeček, F. Kroft

uložená dokumentace : archiv stavebního úřadu v Chomutově

adresa realizace : Náměstí T. G. Masaryka 1626

Hildebrandt Rudolf dipl. Ing. (Praha)- funkcionalistická vila pro soukromou osobu

datace projektu : 19. 2. 1931

uložená dokumentace : archiv stavebního úřadu v Chomutově složka 1927

adresa realizace : Stromovka 1927

John Oscar – Wohnugfürsorge , byty pro potřebné

datace projektu : 1925

uložená dokumentace : archiv stavebního úřadu v Chomutově

adresa realizace : ul. Dukelská 19/187nn

Kominik, Enst –(Teplice, Ústí nad Labem) třípodlažní obytný dům s obchodem

datace projektu : cca 1935 - 1936

uložená dokumentace : archiv stavebního úřadu v Chomutově

adresa realizace : Revoluční 4/35

Neznámý autor – dům č.p. 96/97, víceúčelový dům, původně Hotel Scherber

datace projektu : cca 2. pol. dvacátých let

uložená dokumentace : archiv stavebního úřadu v Chomutově ,

plány chybí

adresa realizace : Náměstí 1. Máje č.p. 96/97

Zasche Josef (1871 – 1957) - tzv. Elizabethhaus (dnes úřadovna
Policie ČR)- přeprojektování
datace projektu: kolem 1910 , původní projekt Chomutovská
spořitelna
uložená dokumentace: archiv stavebního úřadu v Chomutově
adresa realizace : č.p. 403

MOST:

Libra F. A.(1891 – 1958) - obytný vícepodlažní dům
datace projektu: 1924
uložená dokumentace : archiv stavebního úřadu v Mostě sl. 1531
adresa realizace : ul. Čs. Armády 1531

Moravec Pavel Ing.(1891 – 1979) - gymnázium
datace projektu: 1924 – 1927
uložená dokumentace: OA Most kartón 816, 817
adresa realizace: ul. Čs. Armády

Strunz Alois Ing. - vila pro soukromého objednavatele
datace projektu: 16. 9. 1933
uložená dokumentace: současný majitel
adresa realizace : ul. Maršála Žukova č.p. 26/1860

Svitil, Antonin Ing. - (stavební úřad) krematorium
datace projektu : 1922
uložení dokumentace : OA Most , kartón č. 864
adresa realizace :Staré krematorium, Pod konským vrchem

Zienert & Co. - obytný více podlažní dům pro soukromého vlastníka
datace projektu: cca1933
uložená dokumentace: archiv stavebního úřadu v Mostě sl. 1847 ,
OA v Mostě - fond berní správa k. 190
adresa realizace : ul. Čs Armády 1847/31

LITVÍNNOV:

Hroch a Hilse (architektonická kancelář) - Budova pro hornické provizionisty

datace projektu: 1926

uložená dokumentace: archiv stavebního odboru města Litvínov -

adresa realizace: č.p. 662, ul. Tylova

Knie Rudolf Arch. - vila továrníka Horna

datace projektu: 1933

uložená dokumentace: archiv stavebního odboru města Litvínov -

adresa realizace: ul. Soukenická, č.p.742

Neznámý autor - tovární hala Fy. E.G. Pick

datace projektu: počátek 30 - tých let, přístavba 1937

uložená dokumentace: archiv stavebního odboru města Litvínov

adresa realizace: č.p.557, ul. Vodní

Neznámý autor - obytná (hornická) kolonie,

datace projektu: 20 - tá léta

uložená dokumentace: archiv stavebního odboru města Litvínov

adresa realizace: č.p. 597 - 663

BÍLINA - SVĚTEC - CHOTĚJOVICE :

Salvisberg Rudolf Otto (1882 - 1940, Berlín) - dělnická kolonie

datace projektu: cca 1927

uložená dokumentace: zdroj literatura

adresa realizace: Chotějovice

autor neznámý - funkcionalistická vila

datace projektu: cca 30- tá léta

uložení dokumentace: plány nenalezeny

adresa realizace: ul.Kyselská 311/25

TEPLICE:

Bitzan Rudolf (1872 – 1938, Drážďany) - nová budova divadla v Teplicích
datace projektu: 1920
adresa realizace: U císařských lázní

Loos Max, Doranth Wilhelm, Schaeffer – Hyrotsberg Paul
(Magdeburg)- Café Concordia
datace projektu: 1931
uložení dokumentace: odbor úředního plánování a architektury
městského úřadu města Teplic
adresa realizace: Masarykova třída , č.p. 1910

Loos Max –Kurt Spielmann – Soukromá vila
datace projektu: zač. 30 – tých let
uložení dokumentace: odbor úředního plánování a architektury
městského úřadu města Teplic
adresa realizace: ul. Maxe Švabinského
Vavrouš Alois a syn – nájemní dům na rohu ulic Alejní a Myslivecké
datace projektu: 1930
uložení dokumentace: odbor úředního plánování a architektury
městského úřadu města Teplic
adresa realizace: Alejní , Myslivecká

Zasche Josef - osada " Am Galgenberg"
datace projektu : 1910 (podle R. Günthera)
zdroj Günther

ÚSTÍ NAD LABEM :

Albinmüller, arch. (Darmstadt) vlastním jménem Albin Camilla Müller (1871-1943) obytná vila
datace projektu: 1930- 1932
uložení dokumentace: spisový meziarchiv města Ústí sl.1980, bez původních plánů
adresa realizace: ul. Hanzlíčkova 1980/4, Severní Terasa

Arnold, F.J. (spolu s E. Krobem)– nemocnice
datace projektu: 1926
uložení dokumentace: ?, zdroj Lodgmann
adresa realizace:ul. Pasteurova

- budova bývalého reálného dívčího gymnázia
datace projektu : 1932
uložení dokumentace : spisový meziarchiv města Ústí nad Labem
adresa realizace: Polachova 35

- budova současné České spořitelny
datace projektu : 1937 - 1939
uložení dokumentace : spisový meziarchiv města Ústí nad Labem
adresa realizace : Mírové náměstí 2/5

- městské obytné domy
datace projektu : od 1927
uložení dokumentace :
adresa realizace : U panského dvora(Klíšská)443 -450

- obytné nájemní domy Na Vlnovce a Mezidomí (společně s Dr. E. Krobem)
datace projektu : 1932 -1933
uložení dokumentace : spisový meziarchiv města Ústí nad Labem , příslušné složky
adresa realizace : ul.Mezidomí 707 – 704/ 1-4, ul. Na vlnovce 711 – 708/ 1,3,5,7

Blaschke Reinhold (*1885) - soukromá vila
datace projektu : 1933
uložení dokumentace : spisový meziarchiv města Ústí nad Labem
adresa realizace : Mošnova 2034/2

Fischer Josef – Haus Scheckental, kavárna Savoy

datace projektu: 1931

uložení dokumentace: spisový meziarchiv města Ústí nad Labem

adresa realizace: Pařížská 20/227

Gočár Josef (1880-1945, Praha) – Obecná a měšťanská škola, Ústí nad Labem

datace projektu: 1928

uložení dokumentace: Národní technické muzeum

adresa realizace: Palachova 400/37

Poznámka: Na uložení dokumentace autora upozornil Prof. V.

Šlapeta, v současné době ale nejsou dostupné. V Ústí

dokumentace není.

Graaf Alexander (1856, Vídeň) – Městské divadlo

datace projektu: 1907 -1909

uložení dokumentace: spisový meziarchiv města Ústí nad Labem

adresa realizace: Lidické náměstí 1

Hauser, Julius - činžovní dům pro F. Watzkeho

datace projektu: 2.7. 1934

uložení dokumentace: spisový meziarchiv magistrátu města Ústí nad Labem , složka 2048, následující realizace tamtéž

adresa realizace: Velká Hradební 50/2048

- činžovní dům pro F. Watzkeho

datace projektu: 18.5. 1936

adresa realizace: Důlce 3/2078

- obytný dům pro F. Watzkeho (čtyřpodlažní)

datace projektu: 12.6. 1938

adresa realizace: Důlce 1/2111

- vícerodinné domy pro paní A.Benisch a pro F.

Watzkeho (dvoupodlažní)

datace projektu: květen až srpen 1937

adresa realizace: Důlce 14/2093, 21/2092 23/2094 atd.

Hildebrand, Rudolf Dipl. Ing. - obytný nájemní (činžovní) dům

datace projektu : 8. březen 1938

uložení dokumentace : spisový meziarchiv magistrátu města Ústí nad Labem , složka 2125

adresa realizace : Růžový palouček 12/2125

Illing, Franz Ing. - vícepodlažní obytný dům (stavební společenství)
(Mudr. Robert Deutsch)
datace projektu: prosinec 1935 (provedení fy. A. Kohler)
uložení dokumentace : spisový meziarchiv magistrátu města Ústí
nad Labem , sl. 2083
adresa realizace: Důlce 7/2083

Illing, Franz Ing. - Obytná vila pro továrníka Johanna Fischera (Lackfabrick)
datace projektu: 1930
adresa realizace: V zahrádkách 599/32

Járay Karl (1878 ,Praha)- Budova Eskomptní banky (dnes Komerční banka)
datace projektu: 1923
adresa realizace: Bílinská 175/2

Katona , Erwin (Praha) - obytná vila pro soukromého vlastníka (Leo Pick)
datace projektu : 1930
uložení dokumentace: spisový meziarchiv magistrátu města Ústí
adresa realizace: Bethovenova 597/31

- obytná vila pro soukromého vlastníka

(Klimsch)
datace projektu : 1931
uložení dokumentace: spisový meziarchiv magistrátu města Ústí
adresa realizace: Slavíčková 658/31

Kirschner, Rudolf (Grottau) – nájemní dům pro Spolek ...
datace projektu : 1929
uložení dokumentace : spisový meziarchiv magistrátu města Ústí
adresa realizace: Sadová 597/31

Kominik, Ernst - návrh činžovního domu
datace projektu : 1936
uložení dokumentace : spisový meziarchiv magistrátu města Ústí
nad Labem
adresa realizace : Londýnská 9/2114

Pštros, Zdeněk (1885, Praha - budova bývalého reálného českého gymnázia (současná budova ped. fakulty UJEP)
datace projektu: 1926
uložení dokumentace:
adresa realizace : České Mládeže 8

Müller Herman Ing. - vila (ordinace, rentgen a čekárna) původní záměr (stavbyvedoucí Julius Hamer)
datace projektu: 30-tá léta , stavba započata 19. března 1932 -
kolaudace 17. května 1933
uložení dokumentace: spisový meziarchiv mesta Ústí nad Labem
adresa realizace: Beethovenova č.p. 713/29
poznámka : zadavatel Dr. med. Hugo Adler

Neznámý autor – Dům č.p. 19/538, lékárna
datace projektu: počátek 30-tých let
uložení dokumentace: plány nedohledány
adresa realizace: Pařížská 19/538

Lehmann Friedrich Dr. Ing. - projekt pojišťovny Riunione adriatica di Scurta
datace projektu: 1928
uložení dokumentace : spisový meziarchiv města Ústí nad Labem
adresa realizace : Velká Hradební 2/ 48

Lossow u. Kühne, Architekten Reichenberg C.S.R. (Wiliam Losow 1852-1914, Max Hans Kühne 1874-1942)
- projekt správní budovy Spolku pro chemickou a hutní výrobu
datace projektu : 1929
uložení dokumentace: podnikový archiv Spolchemie
adresa realizace: Revoluční 86

- ředitelské vily Spolku pro chemickou a hutní výrobu
datace projektu : 1929
uložení dokumentace : spisový meziarchiv města Ústí nad Labem, příslušné složky
adresy realizace : Na Vyhlídce, Veleslavínova čp. 3/1941, 12/1955, 9/1954, 7/1951, 15/1953

- domy pro zaměstnance Spolku pro chemickou a hutní výrobu (siedlung Lerchenfeld) Skřivánek

datace projektu: 1930
uložení dokumentace : spisový meziarchiv města Ústí nad Labem
adresy realizace: Bělehradská, Ondříčkova čp. 30/1958, 32/1959, 31/1960

Reihsig Josef, Krisch Paul – obytný dům
datace projektu : 1934
uložení dokumentace: podnikový archiv Spolchemie
adresa realizace: Veleoslavínova 2045/7

Zeisig Julius (1885-1930, Lipsko, Leipzig) – kostel sv. apoštola Pavla
datace projektu : 1904-1906
adresa realizace: křižení ulic Horova a Bratislavská

Žatec :

Lehrmann Karl Professor, zivilarchitekt(Mödling) - projekt přestavby
obytného domu a obchodu
datace projektu: 1928
uložení dokumentace: Archiv stavebního odboru městského úřadu
adresa realizace: Náměstí svobody č.p. 58

Karfík Vladimír Ing. - obchodní dům Baťa (razítko baťovy
kanceláře)
datace projektu: 1932 - 1933
uložení dokumentace: Archiv stavebního odboru městského úřadu
v Žatci sl. 4
adresa realizace: Obránců míru č.4

Kříž Josef Ing. arch. (1895 – 1988) - poštovní úřad
datace projektu: 1937
uložení dokumentace: Archiv stavebního odboru městského úřadu
v Žatci sl. 330
adresa realizace: Volyňských Čechů čp. 330

Neznámý autor – dům , vojenská správa, dnes armádní
datace projektu: dvacátá léta ?
uložení dokumentace: nedohledáno
adresa realizace: ul. Jaroslava Vrchlického

Schippert arch. (Nürnberg)- budova obchodu s chmelem a
správní budova
datace projektu: 1928
uložení dokumentace: Archiv stavebního odboru městského úřadu
v Žatci - složka 1532
adresa realizace: ul. Komenského alej, č.p. 1532
poznámka: Z dokumentace nevyplývá zda byl zmíněn architekt
autorem celé koncepce nebo jen fasády, je tam totiž označován
jako autor fasády, a jako firma a snad i projektant je uveden A.
Porr z Teplic

Zaniklé realizace:

Havlíček Josef - budova České záložny, Most

datace projektu: 1931

uložení dokumentace: Okresní archiv Most, kartón 945

objekt stržen při demolici města Mostu

Hroch a Hilse - Spolkový dům DTJ , Most

datace projektu : 1922

uložení dokumentace: okresní archiv Most, kartón

objekt stržen při demolici města Mostu

Neznámý autor : Spolkový hornický dům , Most

datace projektu: 1923

uložení dokumentace: ???

objekt stržen při demolici města Mostu

Vavrouš Alois (1862 – 1939) **a syn** - nájemní dům stavebního družstva, Most

datace projektu: 1931

uložení dokumentace: Okresní archiv Most, OA v Mosfě - fond

berní správa k. 168

objekt stržen při demolici města Mostu

Zasche Josef - projekt lidové knihovny (Volksbücherei, Weinmanneum)

datace projektu : 1909 (podle r. Günthera)

uložení dokumentace : archiv

objekt byl poničen během druhé světové války a poté stržen

Poznámka: Biografická data u jednotlivých autorů jsou převzata z citované literatury.

Seznam vyobrazení

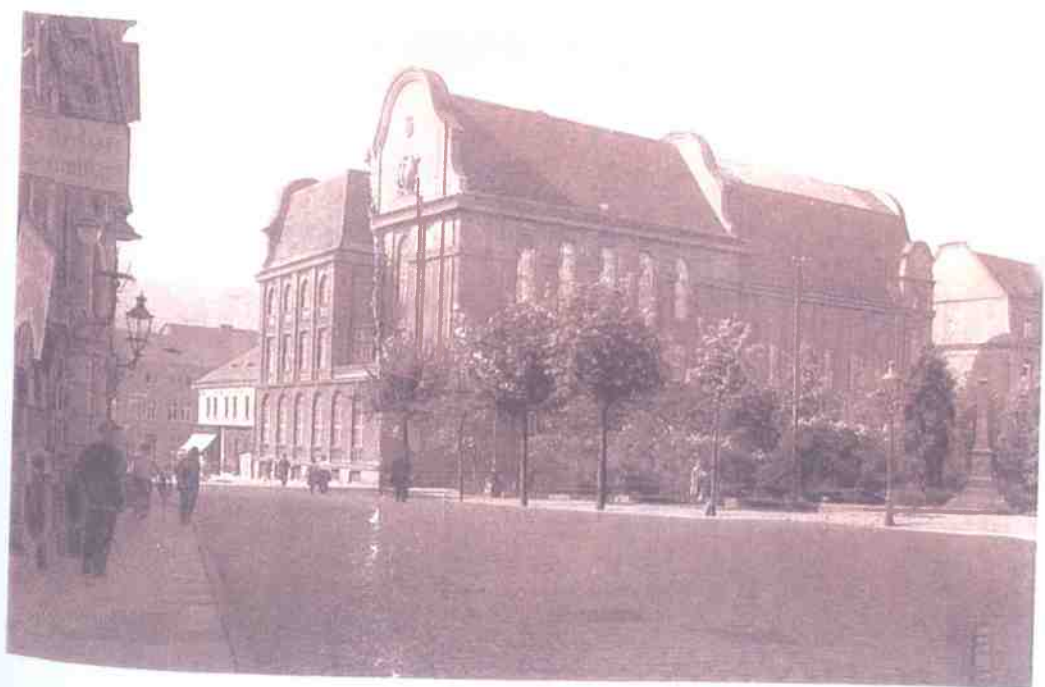
- Obr.1- Kostel sv. Apoštola Pavla 1911 – 1913, Ziessig, Ústí nad Labem
- Obr.2 - Lidová knihovna (Weinmaneuum) 1909, Josef Zasche, Ústí nad Labem*
- Obr.3 - Městské divadlo , Alexander Graf, Ústí nad Labem
- Obr.4 - Tzv. Elizabethaus , Josef Zasche, Chomutov
- Obr.5 - Krematorium 1922 , Antonin Svitil, Most
- Obr.6 - Městské divadlo 1921 – 1924, Rudolf Bitzan , Teplice
- Obr.7 - Dům č.p. 96/97 , tvz. Domeček, 20 – tá léta, anonym,
Chomutov
- Obr.8 - Dům (armádní zařízení) , tvz. Rút, konec 20- tých let,
anonym, Žatec
- Obr.9 - Nájemní domy 1924, F.A. Libra , Most
- Obr.10 - Dělnická kolonie pro Manesmannrohrwerke 1926, Adolf
Foehr, Chomutov
- Obr.11 - Dělnická kolonie 1926 , O.R. Salvisberg,
Chotějovice(Světec)
- Obr.12 - Hornická kolonie, č.p. 597 – 663, Litvínov
- Obr.13 - Měšťanská škola 1924, Ladislav Machoň, Chomutov
- Obr.14 - Gymnazium 1924, Pavel Moravec, Most
- Obr. 15 - Měšťanská škola 1928 – 1930, Josef Gočár, Ústí nad Labem
- Obr.16 - Spolkový hornický dům 1923, anonym , Most*
- Obr.17 - Spolkový dům DTJ 1922, Hroch a Hilse, Most*
- Obr.18 - Dům pro hornické revizionisty 1926, Litvínov
- Obr.19 - Sklad pro chmelařskou společnost 1928, arch. Schipert,
Žatec
- Obr.20 - Továrna E.G.Pick(dnes Schoeler) cca 1930, anonym,
Litvínov

- Obr.21 - Dům č.p. 1722/1, anonym, Ústí nad Labem
- Obr.22 - Dům č.p. 1818/4, 20-tá léta, anonym, Ústí nad Labem
- Obr.23 - Dům č.p. 85, Karl Lehrmann, Žatec
- Obr.24 - Vila tzv. Haus Petschek, 1929, P. Brockardt, Ústí nad Labem
- Obr. 25 - Eskomptní banka (dnes Komerční) 1923-25, Kárl Járay, Ústí nad Labem
- Obr.26 - Budova pojišťovny Riunione Adriatico, 1928, F. Lehmann, Ústí nad Labem
- Obr.27 - Správní budova Spolku pro ch. a h. výrobu 1929, Losow & Kühne, Ústí nad Labem
- Obr.28,28a - Dům č.p. 7 1929, R. Kirschner, Ústí nad Labem
- Obr.29 - Dům č.p. 1929, F.J. Arnold, Ústí nad Labem
- Obr.30 - Městská nemocnice projekt před rokem 1929 (obě budovy), E. Krob, F. J. Arnold, Ústí nad Labem
- Obr.31 - Kavárna Savoy (původně Haus Schenckental) 1931, J. Fischer, Ústí nad Labem
- Obr.32 - Kavárna Concordia 1930, M. Loos, W. Dorath, Shaefer-Hyrostsberg, Teplice
- Obr.33 - Německé reálné gymnázium 1931-32, F.J. Arnold, Ústí nad Labem
- Obr.34 - Městské domy 1931, E. Krob, F.J. Arnold, Ústí nad Labem
- Obr.35 - Městské domy tzv. S domy 1931-32, E. Krob, F.J. Arnold Ústí nad Labem
- Obr.36 - Česká záložna 1931, J. Havlíček, Most*
- Obr.37 - Obytný dům pro stavební družstvo 1931-32, A. Vavrouš a syn, Most*
- Obr.38 - Dům bytového družstva 1930, Vavrouš a Syn, Teplice
- Obr.39 - Nájemní dům č.p. 1933, Zienert a co., Most
- Obr.40,40a - Dům č.p. 1927, 1930, R. Hildebrandt, Chomutov

- Obr.41 - Vila č.p.579/31, 1930, E. Katona, Ústí nad Labem
- Obr.42 - Vila č.p.658/31, 1930, E. Katona, Ústí nad Labem
- Obr.43 - Vila č.p.599/32, 1930, F. Illing, Ústí nad Labem
- Obr.44 - Vila ,ul.Švabinského, M. Loos-K. Spielmann, Teplice
- Obr.45 - Vily č.p. 1941až 1953, 1929, Losow &Kühne, Ústí nad Labem
- Obr.46 - Nájemní domy, 1929, Losow &Kühne, Ústí nad Labem
- Obr.47 - Vila č.p. 1980/4, 1931–32, Albinmüller, Ústí nad Labem
- Obr.48 - Vila č.p. 742, 1933 , R. Knie, Litvínov
- Obr.49 - Vila č.p. 2034/2, 1933 , R. Blaschke, Ústí nad Labem
- Obr.50 - Vila č.p. 2045/7, 1934 , J. Riehsig, P. Kirsch , Ústí nad Labem
- Obr.51 - Vila č.p. 311/25 30 – tá léta , anonym, Bílina
- Obr.52 - Vila č. p. 1860/26, 1933, A. Strunz, Most
- Obr.53 - Obchodní a obytný dům(lékárna), 538/19, cca 1936, Ústí nad Labem
- Obr.54 - Dům č.p. 2048,1934, J. Hauser, Ústí nad Labem
- Obr.55 - Dům č.p. 2083,1935 , F. Illing, Ústí nad Labem
- Obr.56 - Dům č.p. 35,1935, E. Kominik, Chomutov
- Obr.57 - Dům č.p. 2092 ad.,1937, J. Hauser , Ústí nad Labem
- Obr.58 - Dům č.p. 2111,1938, J. Hauser, Ústí nad Labem
- Obr.59 - Dům č.p. 2125,1938, R. Hildebrandt, Ústí nad Labem
- Obr.60 - Budova pošty , 1937, J. Kříž, Žatec
- Obr.61 - Okresní zdravotní pojišfovna 1937-39, P. Brockhardt, Ústí nad Labem
- Obr.62- Ústecká spořitelna 1938 – 39, F.J. Arnold, Ústí nad Labem
- Obr.63 - Dům č.p. 2114,1938, E. Kominik, Ústí nad Labem



Obr. 1 kostel sv. apoštola Pavla, J. Zeissig, Ústí nad Labem



Obr. 2 Lidová knihovna (Weinmaneu) 1909, Josef Zásche, Ústí nad Labem



Obr. 3 Městské divadlo ,1907-1909, Alexander Graf, Ústí nad Labem



Obr. 4. Tzv. Elizabethhaus(dnes stanice Policie ČR), Josef Zasche, Chomutov



Obr. 5 Krematorium 1922 , Antonin Svitil, Most



Obr. 6 Městské divadlo 1921 – 1924, Rudolf Bitzan , Teplice



Obr.7 Dům č.p. 96/97 , tvz. Domeček, 20 – tá léta, anonym, Chomutov



Obr. 8 Dům č.p. , tvz. Rút, konec 20- tých let, anonym, Žatec



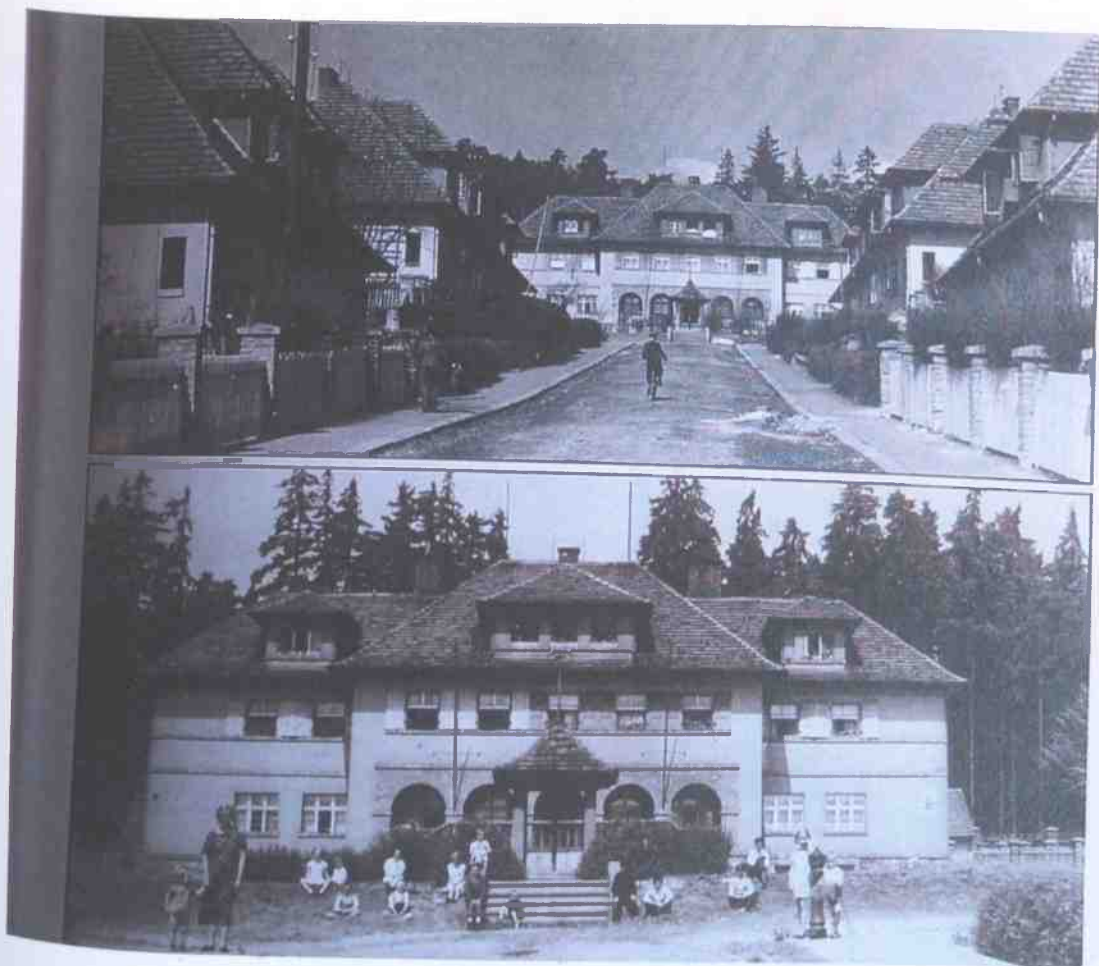
Obr. 9 Nájemní domy 1924, F.A. Libra , Most



Obr. 10 Dělnická kolonie pro Manesmannrohrwerke 1926, Adolf Foehr, Chomutov



Obr. 11 Dělnická kolonie 1926 , O.R. Salvisberg, Chotějovice(Světec)



Obr. 12. č.p. 597 - 663 tzv. Kaulanger, Litvínov



Obr. 13 Měšťanská škola 1924, Ladislav Machoň, Chomutov



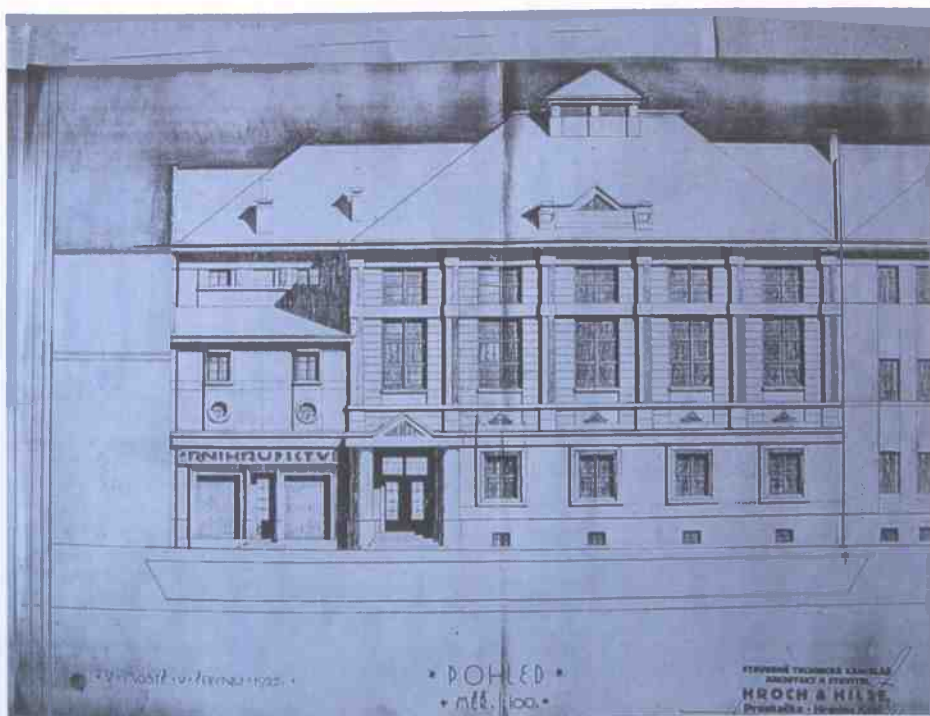
Obr. 14 Gymnazium 1924, Pavel Moravec, Most



Obr. 15 Měšťanská škola 1928 – 1930, Josef Gočár, Ústí nad Labem



Obr. 16 Spolkový hornický dům 1923, neznámý autor, Most



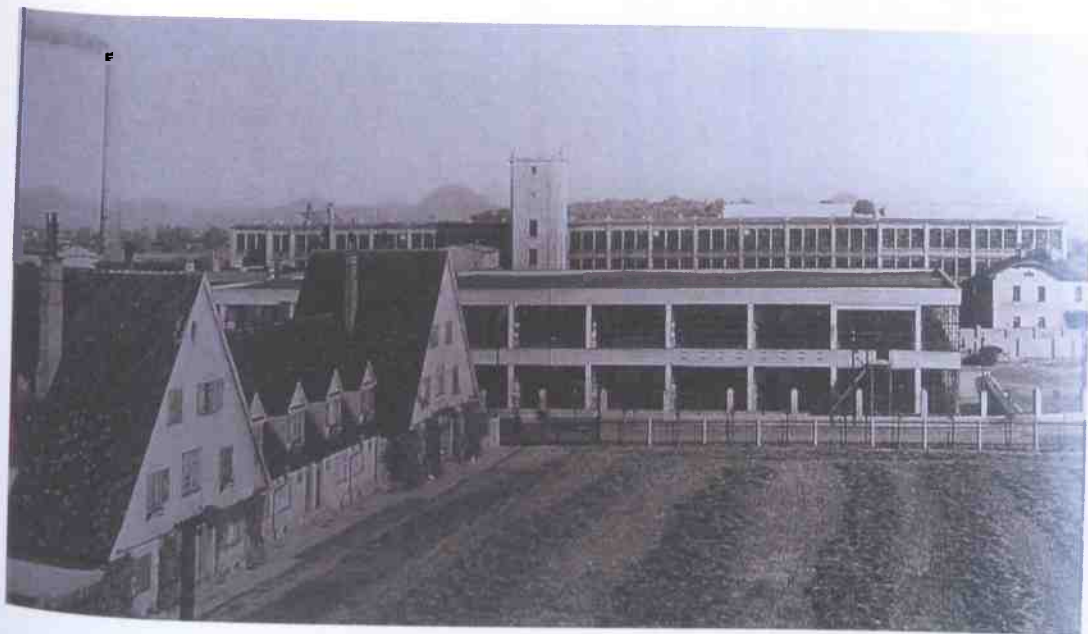
Obr. 17 Spolkový dům DTJ 1922, Hroch a Hilse, Most



Obr. 18 Dům pro hornické revizionisty 1926, Litvínov



Obr. 19 Sklad pro chmelařskou společnost 1928, arch. Schipert, Žatec



Obr. 20 Továrna E.G.Pick(dnes Schoeler) cca 1930,neznámý autor, Litvínov



Obr.21 Dům čp. 1722/1, neznámý architekt, Ústí nad Labem



Obr. 22 Dům č.p. 1818/4, 20-tá léta, neznámý autor, Ústí nad Labem



Obr. 23 Obytný dům s obchodem, K. Lehrmann. 1928, Žatec



Obr. 24 Vila tzv. Haus Petschek, 1929, p. Brockardt, Ústí nad labem



Obr. 25 Býv. Eskomptní banka(dnes Komerční) 1923-25, Kárl Járav, Ústí nad Labem



Obr. 26 Budova býv. pojišťovny Riunione Adriatica, 1928, F. Lehmann, Ústí nad Labem



Obr. 27 Správní budova Spolku pro ch. a h. výrobu 1929, Losow a Kühne, Ústí nad Labem



Obr. 28 Dům č.p. 7 1929, R. Kirschner, Ústí nad Labem



Obr. 28a Dům č.p. 7 1929, R. Kirscher, Ústí nad Labem



Obr. 29 Dům č.p. 1929, F.J. Arnold, Ústí nad Labem



Městská nemocnice projekt před rokem 1929 (obě budovy), E. Krob, F. J. Arnold, Ústí nad Labem



Kavárna Savoy (původně Haus Schenckental), dnes Raiffeisenbank 1931, J. Fischer, Ústí nad Laber



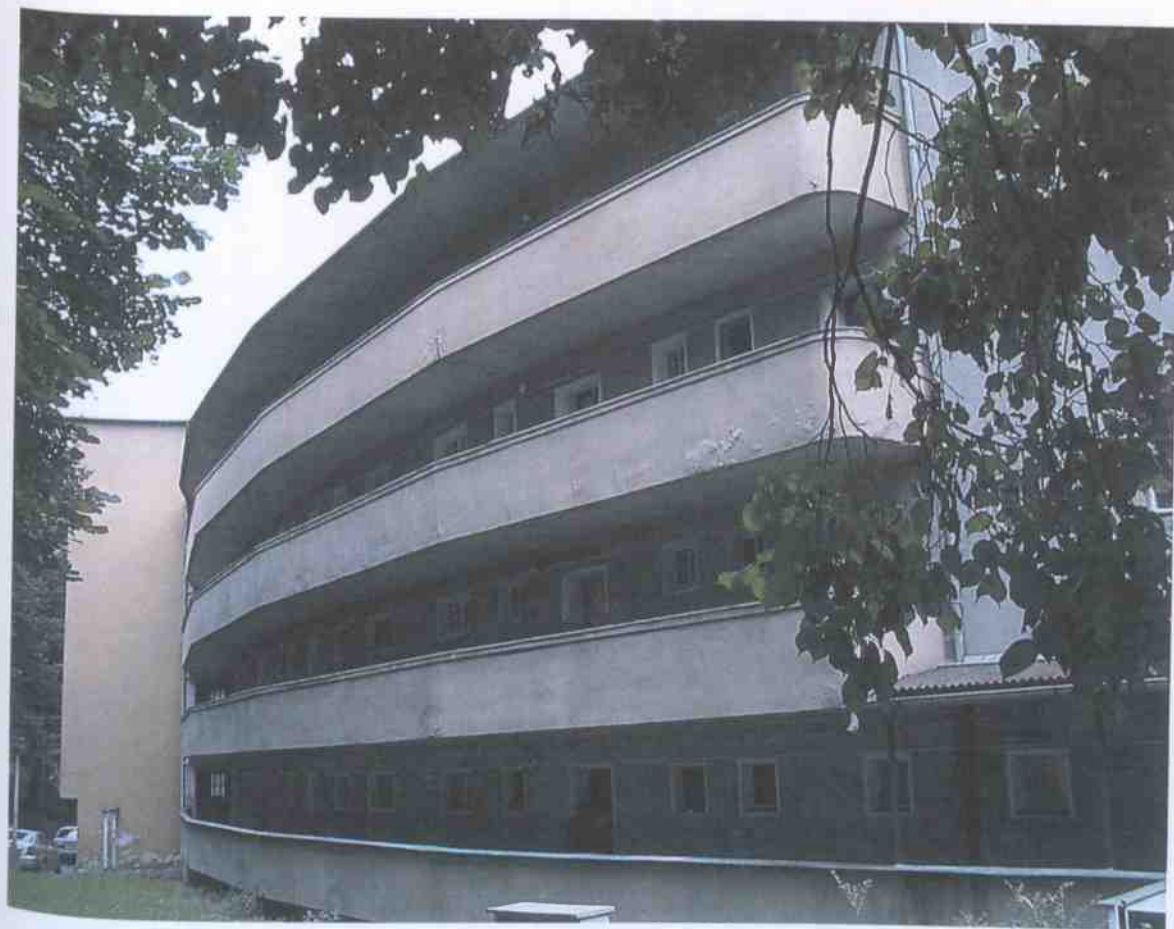
Obr. 32 Kavárna Concordia 1930, M. Loos, W. Dorath, Shaefer- Hyrostsberg, Teplice



Obr. 33 Býv. německé reálné gymnázium 1931-32, F.J. Arnold, Ústí nad Labem



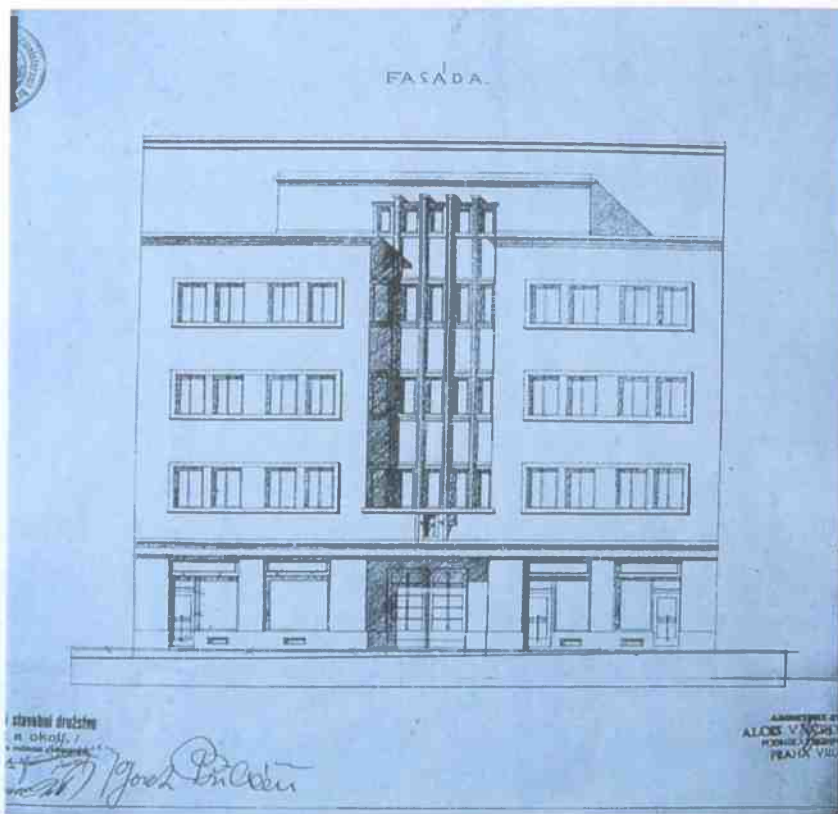
Obr. 34 Městské domy v ulici Klíšská, 1928, E. Krob, F.J. Arnold, Ústí nad Labem



35 Městské domy tzv. S domy, 711-708, 707-704, 1931-32, E. Krob, F.J. Arnold Ústí nad Labem



Obr. 36 Česká záložna 1931, J. Havlíček, Most



Obr. 37 Obytný dům pro stavební družstvo 1931-32, A. Vavrouš a syn, Most

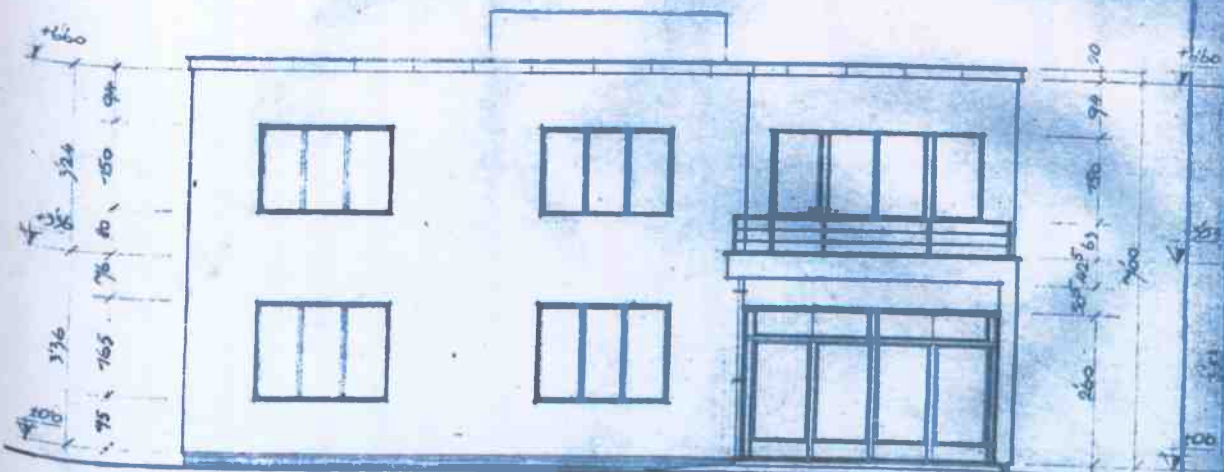


Obr. 38 Vavrouš a Syn, Dům bytového družstva, Teplice



Obr. 39 Nájemní dům č.p. 1933, Zienert a co., Most

Gartenansicht



Mastab //

Obr. 40 Dům č.p. 1927, 1930, R. Hildebrandt, Chomutov



Obr. 40a Dům č.p. 1927, 1930, R. Hildebrandt, Chomutov



Obr. 41 Vila č.p. 579/31, 1930, E. Katona, Ústí nad Labem



Obr. 42 Vila č.p. 658/31, 1930, E. Katona, Ústí nad Labem



Obr. 43 Vila č.p. 599/32, 1930, F. Illing, Ústí nad Labem



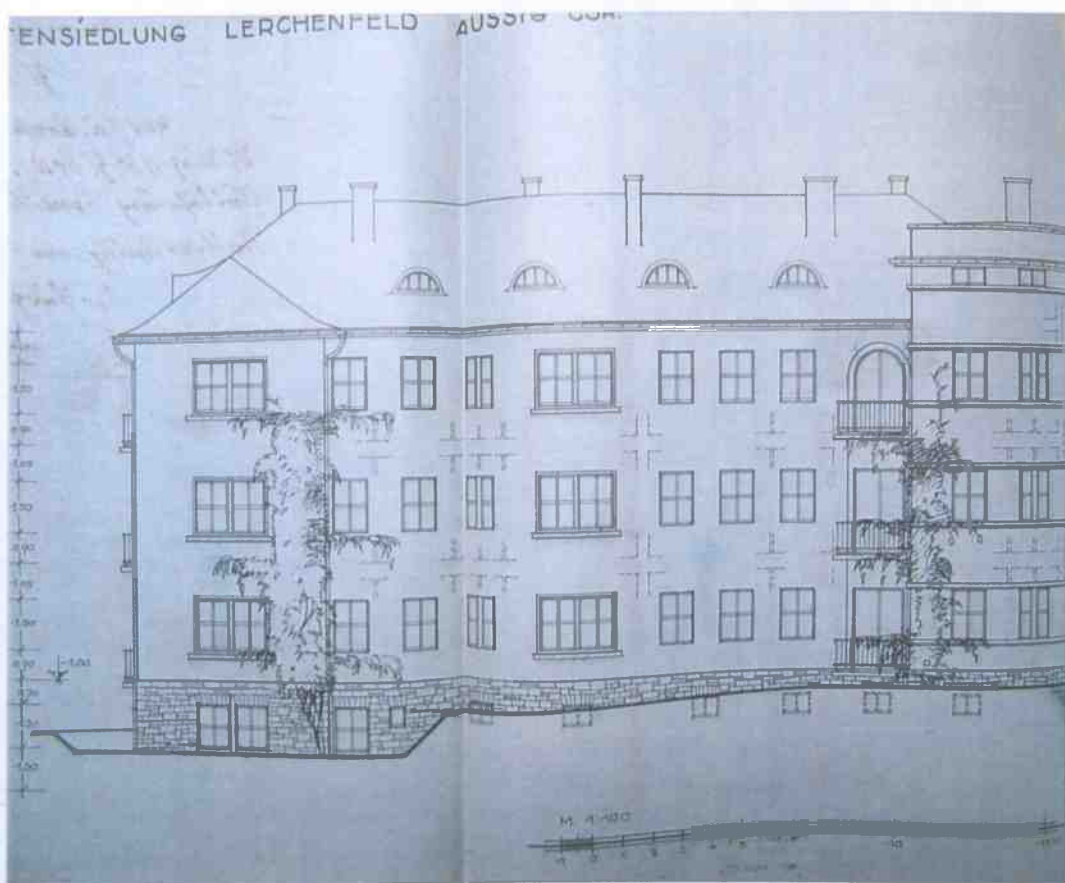
Obr. 44 Vila v ul. Švabinského, M. Loos, K. Spielmann, Teplice



Obr. 45 Vily č.p.1941 -1953, 1929, Losow a Kühne, Ústí nad Labem



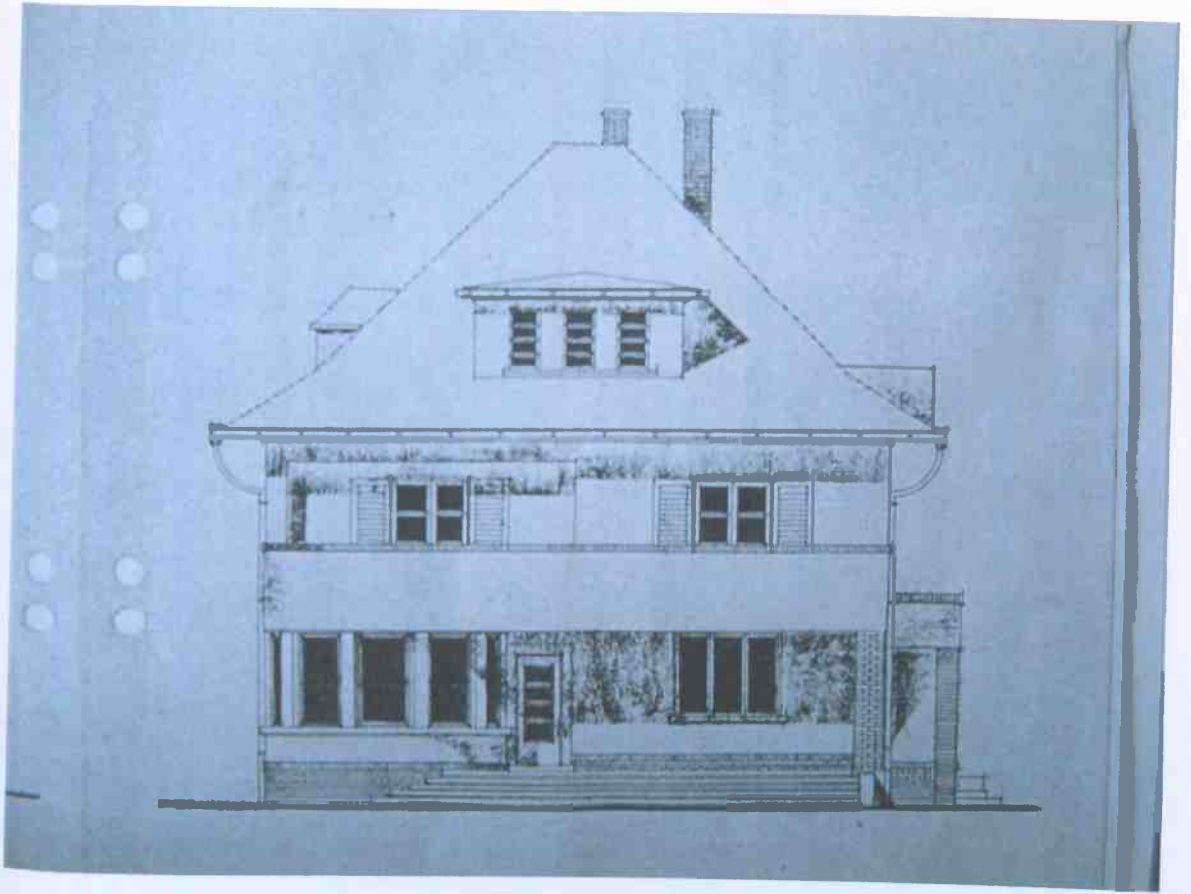
Obr. 45a Vily č.p. 1941 - 1953, 1929, Losow a Kühne, Ústí nad Labem



Obr. 46 Nájemní domy, Losow a Kühne, 1929, Ústí nad Labem



Obr. 47 Vila č.p. 1980/4 1931 –32, Albinmüller, Ústí nad Labem



Obr. 48 Vila č.p. vila Horn 1933 , R. Knie, Litvínov



Obr. 49 Vila č.p. 2034/2, 1933, R. Blaschke, Ústí nad Labem 11



Obr. 50 Vila č.p. 2045/7, 1934 , J. Riehsig, P. Kirsch , Ústí nad Labem



Obr. 51 Dům č.p. 311/25, neznámý autor, Bílina



Obr. 52 Dům č.p. 1860/26, 1933, A. Strunz, Most



Obr. 53 Obchodní a obytný dům(lékárna), Pařížská, neznámý autor, Ústí nad Labem



Obr. 54 Dům č.p. 2048, 1934, J. Hauser, Ústí nad Labem



Obr. 55 Dům č.p. 2083, 1935, F. Illing, Ústí nad Labem



Obr. 56 Dům č.p. 35, 1935, E. Kominik, Chomutov



Obr. 57 Domy č.p. 2092 ad. ,1937, J. Hauser , Ústí nad Labem



Obr. 58 Dům č.p. 2111, 1938, J. Hauser, Ústí nad Labem



Obr. 59 Dům č.p. 2125, 1938, R. Hildebrandt, Ústí nad Labem



Obr. 60 Pošta ,1937, J. Kříž , Žatec



Obr.61 Býv. Okresní zdravotní pojišťovna 1937-1939.P. Brockardt, Ústí nad Labem



Obr. 62 Ústecká spořitelna 1938 – 39, F.J. Arnold, Ústí nad Labem



Obr. 63 Dům č.p. 2114, 1938, E. Komínik, Ústí nad Labem