

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

KATEDRA TEORIE KULTURY
(KULTUROLOGIE)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Miroslav Pavel

**VÝVOJ ČESKÉ A NIZOZEMSKÉ ARCHITEKTURY V PRVNÍ
POLOVINĚ 20. STOLETÍ A JEJICH VZÁJEMNÉ KONTAKTY**

**DEVELOPMENT OF CZECH AND DUTCH ARCHITECTURES IN THE FIRST
HALF OF THE 20TH CENTURY AND THEIR LIAISON**

Praha 2012

VEDOUCÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
PhDr. Petra Hoftichová

Na tomto místě bych rád poděkoval PhDr. Petře Hoftichové za vedení mé diplomové práce, její vstřícnost a především věcné připomínky, které byly při psaní práce velmi podnětné a vedly k jejímu úspěšnému završení. Dále bych rád poděkoval PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc., který stál u úplného prvopočátku tohoto výzkumu.

S velkým díky se obracím i na dr. C. P. J. van der Ploega z Královské univerzity Groningen za pomoc při hledání materiálů pro výzkum. V neposlední řadě, avšak o to s větší váhou, děkuji dr. Auroře Marijke Martin, která stojí za celým výzkumem proběhlým v Nizozemsku na Královské univerzitě Groningen. Její metodika výzkumu, teorie vědecké práce a důsledné vedení se staly základem a inspirací pro tuto diplomovou práci.

Na závěr bych rád osobní a vděčné díky vyjádřil mé rodině a přátelům. Mí rodiče mi byli největším oporou během celého studia a bez jejich láskyplné, obětavé a také finanční podpory si ani nedokážu toto někdy velmi náročné životní období představit.

PROHLAŠUJI,

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

V Praze dne 1. ledna 2012

.....

Miroslav Pavel

Název práce: Vývoj české a nizozemské architektury v první polovině 20. století a jejich vzájemné kontakty

Autor: Miroslav Pavel

Katedra: Katedra teorie kultury

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Petra Hoftichová

Abstrakt: Obsahem této diplomové práce je komparace vývoje české a nizozemské architektury v první polovině 20. století a hledání jejich vzájemných kontaktů. Výzkum je zaměřen především na jednotlivé osobnosti architektury, jejich realizace a následnou odezvu v zahraničí. Celý vývoj architektury je zasazen do historického rámce tvořeného významnými dějinnými milníky, a na základě kterého jsou představeny sociální, ekologické, politické a kulturní determinanty ovlivňující architekturu jako materiální projev a hmotný artefakt dané společnosti.

Výzkum je prezentován formou dvou zdánlivě nezávislých vývojových linií československé a nizozemské architektury propojených jejich představiteli nebo osobnostmi evropské avantgardy. Významnou část práce tvoří popis avantgardních uměleckých spolků a sdružení, které jsou hybnými silami a nositeli nových myšlenek a postupů. Československá a nizozemská architektura pomyslně společně vrcholí v mezinárodním hnutí CIAM, aby se následně opět vydaly svým směrem a byly ukončeny druhou světovou válkou.

Klíčová slova: Československo, Nizozemsko, architektura, urbanismus, avantgarda

Title: Development of Czech and Dutch architectures in the first half of the 20th century and their liaison

Author: Miroslav Pavel

Department: Department of Cultural Studies

Supervisor: PhDr. Petra Hoftichová

Abstract: This master thesis deals with comparison between the development of Czech and Dutch architectures and with a search for their liaison in the first half of the 20th century. The research is primarily focused on particular representatives of architecture, on their work and subsequently on responses to them abroad. The development of architecture is seen in the context of a historical framework which consists of the critical milestones of our history. Social, ecological, political and cultural determinants, which are presented on the basis of the historical framework, affect architecture as a material expression and a tangible artefact of a particular society.

The research is represented by two seemingly self-contained evolutionary lines of Czechoslovak and Dutch architectures. The evolutionary lines are connected by the personages of Czech or Dutch architecture or by the leaders of European avant-garde. Description of the avant-garde art associations and societies, which are the prime movers and innovators, constitute a significant part of this work. A notional shared peak of Czechoslovak and Dutch architectures lies in the founding of the international organisation CIAM. After this peak each architecture goes its own way, which ends with the beginning of the Second World War.

Keywords: The Czechoslovakia, the Netherlands, architecture, urbanism, avant-garde.

OBSAH:

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	9
1.1 UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY	9
1.2 VÝZKUMNÉ OTÁZKY	12
1.3 METODIKA	12
1.4 KAUSAISTIKA.....	13
1.5 DOSAVADNÍ VÝZKUMY A PRÁCE NA ZVOLENOU PROBLEMATIKU	13
PRAKTICKÁ ČÁST	15
2. OBDOBÍ DO PŘELOMU STOLETÍ	15
2.1 DĚNÍ V EVROPĚ V 19. STOLETÍ.....	15
2.2 ZALOŽENÍ ČESKÉ PLATFORMY A NOVÉ IDEJE.....	15
2.3 HISTORIZUJÍCÍ SLOHY.....	16
2.3.1 <i>Novorenesance jako východisko</i>	17
2.3.2 <i>Novorenesance v rukou mládí</i>	17
2.3.3 <i>Rozpory v tvorbě</i>	20
2.4 HOTEL CENTRAL JAKO VRCHOL 19. STOLETÍ.....	22
3. MYŠLENKOVÉ PROUDY V ZAHRANIČÍ NA PŘELOMU STOLETÍ	24
3.1 BELGICKÁ SECESE.....	24
3.2 NIZOZEMSKÉ BIPOLÁRNÍ POJETÍ NOVÉHO UMĚNÍ.....	25
3.2.1 <i>Nizozemská secese</i>	25
3.2.2 <i>Belgická secese v Nizozemsku</i>	28
3.3 AMSTERDAMSKÝ SOCIALISTICKÝ RACIONALISMU.....	30
3.3.1 <i>Socio-ekonomické změny</i>	30
3.3.2 <i>Zakládání odborů a ANDB</i>	31
3.3.3 <i>Racionální moderna Petruse Berlageho</i>	32
3.3.4 <i>Amsterdamská burza</i>	34
3.4 BYTOVÝ ZÁKON Z ROKU 1901.....	39
3.5 UMĚLECKÝ ČASOPIS WENDINGEN.....	42
3.6 DE AMSTERDAMSE SCHOOL	43
3.6.1 <i>Het Scheeptvaarhuis</i>	43
3.6.2 <i>Het Schip a Het Plan Zuid</i>	46
4. ČESKÉ PROSTŘEDÍ POD VLIVEM ZAHRANIČÍ	53
4.1 SPOLEK VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ MÁNES	53
4.2 JAN KOTĚRA V PRAZE	55
4.2.1 <i>Peterkův dům</i>	55
4.3 POKROKOVÁ MORAVA.....	58
4.3.1 <i>Zemská nemocniční pokladna</i>	59
4.4 OTAKAR NOVOTNÝ	62
4.4.1 <i>Štěncův dům</i>	62
5. OPOZICE VŮČI RANÉ MODERNĚ VE FORMĚ KUBISMU	68
5.1 EXPRESIONISMUS NAPŘÍČ ZEMĚMI	73
6. UDÁLOSTI PO 1. SVĚTOVÉ VÁLCE DO 2. SVĚTOVÉ VÁLKY	79

6.1 SITUACE V PRAZE A ČESKOSLOVENSKU PO 1. SVĚTOVÉ VÁLCE	79
6.2 MEZINÁRODNÍ AVANTGARDA	80
6.2.1 <i>Futurismus</i>	80
6.2.2 <i>Konstruktivismus</i>	83
6.2.3 <i>Bauhaus</i>	83
6.2.4 <i>Charles-Édouard Jeanneret</i>	86
6.3 ČESKOSLOVENSKÁ AVANTGARDA.....	87
6.3.1 <i>Problematika manifestů a cílů</i>	88
6.4 NIZOZEMSKÁ AVANTGARDA	90
6.4.1 <i>De Stijl</i>	90
6.4.2 <i>Opbouw</i>	91
6.4.3 <i>DE 8</i>	92
6.4.4 <i>Groep 32</i>	93
6.5 STYLOVÉ VARIACE MIMO FUNKCIONALISMUS V ČESKOSLOVENSKU	94
6.5.1 <i>Rondokubismus</i>	95
6.5.2 <i>Neoklasicismus</i>	96
6.6 STYLOVÉ VARIACE MIMO FUNKCIONALISMUS V NIZOZEMSKU	97
6.6.1 <i>Antimodernismus</i>	98
6.6.2 <i>Willem Marinuse Dudok</i>	100
6.7 PRAHA URBANISTICKÁ	103
6.7.1 <i>Státní regulační komise</i>	106
6.7.2 <i>Velká Praha</i>	108
6.7.3 <i>Dejvice</i>	108
6.7.3 <i>Ořechovka</i>	110
6.7.4 <i>Kolonie Baba</i>	115
6.8 CIAM A ČESKOSLOVENSKO JAKO JEHO PŘEDCHŮDCE	116
6.8.1 <i>Založení CIAMu</i>	117
6.9 AMSTERDAM URBANISTICKÝ	119
6.9.1 <i>Publieke Werken</i>	121
6.9.2 <i>Algemeen Uitbreidingsplan</i>	122
6.10 STYLOVÉ VARIACE FUNKCIONALISMU.....	125
6.10.1 <i>Nizozemsko</i>	125
6.10.2 <i>Československo</i>	133
6.10.3 <i>Čechoslováci v Nizozemsku</i>	138
6.11 USTUPUJÍCÍ VÝSTAVBA A NASTUPUJÍCÍ DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA.....	141
ZÁVĚR	143
CO BYLO NÁPLNÍ DISKUZÍ ARCHITEKTONICKÉ AVANTGARDY V ČESKOSLOVENSKU A NIZOZEMSKU A DO JAKÉ MÍRY NA SEBE REAGOVALY?	143
JAKÝ BYL OBRAZ ČESKOSLOVENSKÉ ARCHITEKTURY V OČÍCH NIZOZEMCŮ?.....	146
JAKÝ BYL OBRAZ NIZOZEMSKÉ ARCHITEKTURY V OČÍCH ČECHOSLOVÁKŮ?	146
EXISTUJÍ V JEDNÉ ČI DRUHÉ ZEMI REALIZACE, KTERÉ BYLY INSPIROVÁNY NEBO REALIZOVÁNY DRUHOU STRANOU?	147
ZDROJE	149
MONOGRAFIE:	149
ELEKTRONICKÉ:	154

ÚVOD

Vývoj české a nizozemské architektury v první polovině 20. století a jejich vzájemné kontakty představuje diplomovou práci založenou na výzkumu a analyzování dat shromažďovaných během magisterského studia oboru Obecná teorie a dějiny umění a kultury na katedře Teorie kultury – kulturologie. Kulturologie představuje interdisciplinární obor zahrnující v sobě všechny představitelné složky kultury jako socio-kulturního systém a jevu sui generis. Svým rozsahem se vymyká mnoha podobným oborům a proto je nezbytné si v jejím rámci stanovit vlastní hranice. V mém případě jsou jimi především architektura jako materiální projev společnosti. Ovšem ani ji nemůže degradovat pouze na hmotný artefakt bez účelu. Na pozadí vzniku každého lidského projevu stojí sociální, ekonomické, politické, ekologické a další determinanty tvarující jeho podobu. Stejně tak oblast architektury není autonomní oblastí, ale je propojena s uměním jako takovým. Nizozemsko a Česká republika jsou pro mne z tohoto pohledu bohatými zdroji. Specifikem je můj zájem o dění v první polovině 20. století v těchto zemích.

Tato práce je rozdělena na dva hlavní celky: Teoretickou a Praktickou část.

Teoretická část představuje uvedení do zkoumané problematiky, metody výzkumu, stanovení cílů práce a shrnutí dosavadních výzkumů na obdobné téma.

Praktická část je dělena chronologicky jednak dle časových období a jednak tématicky dle popisované problematiky. Časový rámec práce je udáván přelomem 19. a 20. století, první světovou válkou a druhou světovou válkou. Tématické dělení je rozvinuto na více hladinách. Kritériem při jejich stanovení bylo orientace kapitoly na českou resp. československou nebo nizozemskou vývojovou část. Případně na část společnou pro obě země. Dalším kritériem bylo zachycované téma a jeho zařazení z hlediska architektonického stylu nebo problematiky architektury, urbanismu a stavebnictví všeobecně.

Na konci práce je zařazen Závěr, ve kterém jsou zodpovězeny výzkumné otázky stanovené v Teoretické části a dále poznatky z výzkumu z hlediska jeho metodiky.

TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Uvedení do problematiky

Tato práce pojednává o vývoji české a nizozemské architektury v první polovině 20. století a jejich vzájemných kontaktech. Celá Evropa v tomto období prochází ekonomickými, sociálními, kulturními a politickými změnami, které přetváří do té doby zavedenou představu o fungování společnosti a vnímání umění. Poprvé ve své historii, konkrétně po první světové válce, vystupuje Československo jako autonomní stát. Ruku v ruce se získanou samostatností přichází i potřeba nového hlavního města, jehož funkci v rámci Rakouska-Uherska plnila Vídeň. To je i jeden z důvodů, proč Praha ještě ve dvacátých letech není připravena na enormní příliv nové pracovní síly a obyvatel v důsledků pokračující průmyslové revoluce. Příbytky části příchozích se stávají chatrče nebo provizorní přístřešky na periferiích. Magistrát hlavního města a stát vědomi si vážností situace hledají východisko a kolem roku 1920 zakládají Státní regulační komisi, která má neutěšený stav řešit. Nejpalčivějšími tématy jsou bytová nouze a veřejná doprava, avšak nejdříve ze všeho musí být vytvořen samotný plán rozvoje Prahy. Ucelený koncept totiž do založení komise neexistoval. A pokud přece jen nějaký byl, týkal se pouze části města nebo byl čistě popisný.

Podobná situace se odehrává v Nizozemsku. Ačkoliv výchozí podmínky se zde mohou zdát odlišné, protože země neřeší otázku suverenity nebo etnického napětí, potýká se jeho hlavní město Amsterdam s totožnými problémy: příliv obyvatel z vesnic, bytová nouze, nevalný zdravotní stav obyvatelstva a chybějící regulace výstavby. První světová válka se sice Nizozemska přímo netýká díky jeho neutralitě, avšak nepřímo ho zasáhne také. Především jeho průmysl a zemědělství, které bez silných zahraničních partnerů nemohou efektivně fungovat. Tento fakt jen přitíží již napjaté předválečné situaci. Prvním krokem k nápravě je Bytový zákon z roku 1901 přijatý vládou, který řeší především životní podmínky obyvatel. Skutečný urbanistický koncept Amsterdamu se objevuje až roku 1935. Nutno však podotknout, že morfologie města je odlišná od Prahy a proto celistvý koncept jako takový nebyl kruciólním tématem, tím bylo množství bytových jednotek a jejich kvalita.

V Československu a Nizozemsku, stejně jako všude v Evropě a Rusku, vzplanou horlivé diskuze umělecké a architektonické avantgardy. Předmětem diskuzí v jejich

počátku je především stavební styl a snaha zbavit se nánosu historismu, který zaplavil architekturu v průběhu 19. století. Problematika funkce také vystupuje na povrch, avšak v napjatém prostředí a v době, kdy nové stavební materiály si teprve budují své místo v běžném užití, je jen těžko představitelné bezvýhradné přijetí jak transformace stylu, tak nových nároků na funkci. Každý novátorský počín vstupuje na světlo světa velmi opatrně. V Československu, resp. v Zemích koruny české, je ústředním postavou Jan Kotěra. V Nizozemsku se objevuje Hendrik Petrus Berlage. Nebude tomu náhoda, že se vzájemně znají a oba čelí kritice. Ocenění svého přínosu pro architekturu se dočkají až po 1. světové válce, kdy na ně navazuje část architektonické avantgardy.

Poválečná diskuze se nese v odlišném duchu. Díky průkopníkům nového pojetí a pohledu na architekturu kolem přelomu století nemusí již avantgarda řešit nejsilnější nevoli laické a odborné veřejnosti k racionalizaci stavebnictví. Svou roli sehrála i samotná válka, která zanechala Evropu sklíčenou a volající po rychlé obnově a řešení bytové otázky miliónu lidí bez střechy nad hlavou. Pokud je předválečná situace obrazem velkých osobností, poválečná situace je obrazem silných sdružení, spolků a manifestů.

Vedoucím sdružením v Československu je Devětsil. Není jediným, ale svou existencí od roku 1918 do roku 1939 je nejstálejším. Spolek výtvarných umělců Mánes navazuje na svou předválečnou činnost, ale jeho vedoucí pozici mu přebíral právě pokrokovější Devětsil. Přestože členové i dalších spolků chtějí být mezinárodní, zavírají dveře před spoluprací s Němci a Maďary. Mají totiž ještě stále v živé paměti předválečnou situaci a sůl do ran přisypává neustálé nárokování pohraničních oblastí právě Němci a Maďary. Proto Československá avantgarda hledá spojence jinde. Mezi jinými jsou těmito zeměmi především Francie, Belgie, Švýcarsko, Rusko a Nizozemsko. Samozřejmě, že nic není černobílé, proto později pár osobností z německy mluvících zemí figuruje i ve vývoji Československé architektury. Navzdory tomu, že Československo je malou zemí, je atraktivní pro ostatní státy. Členové nejrůznější spolků založených po roce 1918 jsou z většiny mladí lidé otevření novým myšlenkám. Intelektuální napětí panující v Praze, do ní láká zástupce všech evropských uměleckých sdružení. Praha, Brno a Bratislava se stávají centry avantgardy. Proti vitálním snahám mladé nastupující generace, stojí okruh starších architektů. Z většiny jde o žáky semknuté kolem Kotěry na jedné straně a architektky zastávající historismus

na straně druhé. Polemika žijící mezi starší a mladší generací vyústí v podnětné prostředí kypící nápady a revolučními myšlenkami.

Ne jiná je situace v Nizozemsku. Snad jen zde najdeme více kooperace mezi sdruženími. Zatímco v Československu dochází k názorovému odštěpení brněnské frakce Devětsilu od pražské základny, v Nizozemsku se roku 1932 sloučí dvě nejsilnější skupiny: amsterdamská De 8 a rotterdamská Opbouw. Milná by však byla představa o idylickém vývoji nizozemské avantgardy. Stejně jako v Československu i zde se objevují malé skupinky brojící proti vládnoucí většině. Skupina Groep 32 je velmi dobře svými zásadami srovnatelná s československou Puristickou čtyřkou. Architekti také nejsou vždy věrni jednomu stylu či spolku. V Nizozemsku například Jacobus Johannes Pieter Oud v Československu pak Pavel Janák. Je to doba prudkých změn, rychlého pokroku a nejistoty.

Velký zlom ve vývoji architektury znamená založení Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) roku 1928. Členy jsou nejvýznamnější osobnosti světové avantgardy a evropských hnutí. Čechoslováci, i přes své nadšení, v něm hrají spíše roli pozorovatelů a vinou složité osobnosti Karla Teigehe jsou spíše trpěni než ceněni. Nizozemci jsou naproti tomu velmi aktivní již od samého počátku a kromě zástupců skupin De 8 a Opbouw jsou členy i jednotlivci J.J.P.Oud a Gerrit Rietveld. Předsedou CIAMu se roku 1930 stane nizozemský architekt a urbanista Cornelis van Eesteren - možná jeden z důvodů zvýšení aktivity v rámci CIAMu brněnských architektů, mezi jinými Josefa Poláška a Bohuslava Fuchse. Josefa Poláška pojí s Nizozemskem jeho roční stáž v roce 1929. Cornelis van Eesteren zase navštíví Československo v rámci své studijní cesty po Evropě již kolem roku 1922. Avšak pokud jde o mezinárodní kontext, zůstává Československo přes veškerou snahu, četné pořádání konferencí, výstav a zvaní zahraničních odborníků, stranou konstantního zájmu. Důvodem může být Velká hospodářská krize mezi lety 1930 až 1933, která zasáhne Československo díky vládním opatřením se zpožděním, ale za to dlouhodoběji. Nebo fakt, že ztracená pozice se jen těžko získává zpět. Z českého pohledu to mohla být první varianta, z nizozemského druhá. Jistá je ovšem druhá světová válka, která v Evropě udeří roku 1939 a učiní dočasně rázný konec všem architektonickým diskuzím a hledáním nových cest.

1.2 Výzkumné otázky

Důraz v této práci je pokládán na časové období od počátku 20. století do druhé světové války.

Výzkumná otázka zní:

Co bylo náplní diskuzí architektonické avantgardy v Československu a Nizozemsku a do jaké míry na sebe reagovaly?

Nejdůležitějšími podotázkami výzkumu, na které bude v této práci hledána odpověď jsou:

- 1. Jaký byl obraz Československé architektury v očích Nizozemců?*
- 2. Jaký byl obraz Nizozemské architektury v očích Čechoslováků?*
- 3. Existují v jedné či druhé zemi realizace, které byly inspirovány nebo realizovány druhou stranou?*

1.3 Metodika

K zodpovězení těchto otázek bylo zapotřebí vedení výzkumu na několika úrovních: realizované projekty, plánované projekty, studie, manifesty, příspěvky v časopisech nebo knihách, zprávy, zápisy z jednání a zasedání, rozhovory, filmy a filmové dokumenty. Ačkoliv mnoho písemných a fotografických zdrojů je dostupných na internetu, byl výzkum samozřejmě z valné většiny založen na analýze písemností a dokumentů dostupných ve veřejně přístupných institucích: v České republice to byly zejména Národní knihovna České republiky, Městská knihovna v Praze a Knihovna Uměleckoprůmyslového musea v Praze; v Nizozemsku Knihovna královské university Groningen a Nizozemský národní architektonický archiv v Rotterdamu.

Nedílnou součástí této práce tvoří i výzkum pod názvem *De architektonische discussie van avant-garde tijdens het Interbellum in Praag (Architektonická diskuze avantgardy v Praze mezi dvěma světovými válkami)*, který jsem zpracoval v rámci svého půlročního studijního pobytu v roce 2011 na Rijksuniversiteit Groningen v Nizozemsku. Kromě samotného studia oboru kunsthistorie architektury a urbanismu a vypracování samotného projektu byl pobyt přínosný i z hlediska nalezení písemných zdrojů mimo někdy omezený fond knihoven.

Vedle studia dokumentů zaujaly místo i rozhovory s pamětníky a odborníky z řad architektů, kunsthistoriků a teoretiků.

V neposlední řadě byl kladen důraz na osobní seznámení se se stavbami a realizacemi, neboť jen tak lze získat vlastní představu o problematice. Avšak pro dokreslení situace a celkového obrazu doby jsou zmiňována i díla, která byla studována zprostředkovaně.

1.4 Kauzaistika

Cílem tohoto úsilí je vytvořit co možná nejvíce vyvážený pohled na teoretickou a praktickou stránku avantgardy v Československu a Nizozemsku. Na prvním místě stojí architektonická diskuze avantgard a jejich vzájemné reakce a interakce. Budou zmíněna všechna podstatná sdružení a spolky. Těmi jsou mezi jinými: Devětsil, Mánes, Tvrdošijní, Puristická čtyřka, De Amsterdamse school, De Stijl, De 8, Opbouw a Groep 32. Zvláštní místo zaujímá hnutí CIAM, které v Československu nemělo takový vliv jako v Nizozemsku a jehož charakter je čistě mezinárodní.

Jednotlivé realizace nestojí stranou zájmu, avšak spíše dokreslují problematiku. Stejně je tomu tak u podrobného popisu jednotlivých uskupení, který by spíše rozměnil skuteční cíl práce a tím jsou vztahy mezi Československem a Nizozemskem.

Politické, historické a kulturní aspekty tvoří pozadí práce. Zmíněny jsou z důvodu vyjasnění zkoumaného období a doplnění nezbytného kontextu situace. Těmi jsou mezi jinými: politické ideje státu, sílící socialismus, etnické složení obyvatelstva v Československu, samostatnost Československa a hnutí v ostatních zemích Evropy.

Z důvodu návaznosti meziválečné situace na předválečné události je do práce zahrnut vývoj architektury, myšlenek a prostředí již před počátkem 20. století, neboť bez nich by byla tato látka jen obtížně uchopitelná.

1.5 Dosavadní výzkumy a práce na zvolenou problematiku

V českém ani nizozemském prostředí se mi nepodařilo najít žádný výzkum nebo práci, které by problematiku česko-nizozemských vztahů na poli architektury v první polovině 20. století detailněji zpracovávaly. Existují zde pouze fragmenty zachycující vývoj těchto vztahů, avšak ty jsou téměř výhradně zasazeny do mezinárodního kontextu nebo zaobírající se pouze jednou osobností tehdejší architektury. Přesto tyto dílčí pohledy tvoří základ této práce a její neodmyslitelnou součást. Jedná se především o díla profesora kunsthistorie Rostislava Šváchy *Od moderny k funkcionalismu* (1995), architekta a teoretika Otakara Nového *Česká architektonická avantgarda* (1998)

a publikace *Jan Kotěra 1871-1923 : zakladatel moderní české architektury* (2001) od dvojice autorů Daniela Karasová a Vladimír Šlapeta. Vladimír Šlapeta je i autorem knihy *Architecture of New Prague 1895-1945* (1995), která se snaží vnímat vývoj české architektury v mezinárodním kontextu. V neposlední řadě by nemělo být opomenuto dílo Otakara Nového *Jan Kotěra a jeho doba* (1958).

V nizozemském prostředí není autora, který by podrobil historický vývoj vztahů architektonických avantgard retrospektivní analýze. Podnětná je však činnost profesora Hanse (Hanuš) Rennera, který se dlouhodobě věnuje politickým vztahům mezi Českou republikou a Nizozemskem.

PRAKTICKÁ ČÁST

2. OBDOBÍ DO PŘELOMU STOLETÍ

2.1 Dění v Evropě v 19. století

Každý přelom století je společností vnímán jako něco specifického, výjimečného. Na jedné straně dychtivě touží po novém, na straně druhé jí utlačuje stísněnost z nepoznaného a obavy ze změn, které by mohly narušit její vnitřní nastolenou koherenci.

Příchod 20. století naplnil v Evropě všechna tato očekávání. Ta však nepřišla ze dne na den. Roku 1867 došlo k Rakousko-uherskému vyrovnání, na jehož základě bylo Rakouské císařství v duchu dualismu rozděleno na Rakousko a Uhersko. Zatímco rozdělení pro Rakousko znamenalo oslabení jeho moci, Uhersko dosáhlo jisté autonomie. I Koruna česká svým způsobem z této vzniklé situace profitovala. Již roku 1848 dosáhla u císaře Ferdinanda I. Dobrotivého splnění svých požadavků na odebrání části politické moci vrchnosti a rozšíření občanských práv a svobod lidu. Ale až prohraná válka Rakouska dala Praze hmatatelný důkaz ztrácející síly Vídně.

Česky mluvící obyvatelstvo toužilo po projevení své národní hrdosti a zdůraznění kulturní identity. Stavby *Národního divadla* a *Musea města Prahy* v osmdesátých a devadesátých letech 19. století jsou toho důkazem. Paradoxem zůstává, že inspirací pro ně byly vídeňské realizace, což ovšem neubírá nic na jejich důležitosti z hlediska kulturního uvědomování. Především založení Uměleckoprůmyslové školy roku 1883 by tímto tvrzením utrpělo. Byl to totiž jeden z hlavních počínů, které udaly směr dalšímu směřování české architektury.

2.2 Založení české platformy a nové ideje

Stejně jako ve Vídni i v Praze se objevila potřeba centrálního ústavu, který by vychovával nové generace umělců. Hlavním prioritou bylo propojení krásna s realitou, respektive s potřebami měnící se společnosti. Spojit teorii s praxí. Existující Akademie výtvarných umění zažívala v devadesátých letech 19. století tvůrčí útlum a ani po finanční stránce si nevedla nejlépe.

To vše byly důvody k založení Uměleckoprůmyslové školy, která svým příchodem rozčeřila stojaté vody české umělecké scény. Avšak bylo by se mylné

domnívat, že vznik školy byl pouze z popudu vybudování opozice k zavedené akademii.¹

Pro země Koruny české a hlavně pro Rakousko-Uhersko bylo vzdáleným ale podstatným milníkem zrození názorově reformního hnutí v Anglii. Jeho členy byli mezi jinými i **Gottfried Semper** (*29.11.1803, † 15.5.1879)² a **Henry Cole** (*15.7.1808, † 18.4.1882)³. Tato skupina intelektuálů přispěla ke změně chápání architektury pouze jako okrasného prostředku. Semper tvrdí, že *každé umělecké dílo lze určit vlivy vnitřními – funkcí, která je pro umělecké dílo určitého druhu veličinou stálou – a proměnnými vnějšími (materiál a způsob jeho zpracování, místní a osobní povaha objednatele i autora)*.⁴ Objevuje se potřeba konfrontace funkce a estetiky a ne méně významná je i osobnost tvůrce, který nemá být sluhou, ale odborným poradcem.

Druhý zmíněný muž stál za zrodem vůbec prvního uměleckoprůmyslového muzea. V roce vzniku 1852 ještě fungující s názvem Museum of Manufactures v Londýně, později přejmenované na Victoria & Albert Museum. Jak Semperova myšlenka tak vznik muzea byly inspirací k založení Rakouského muzea pro umění a řemesla a o pět let později v roce 1868 uměleckoprůmyslové školy, která k němu byla připojena. Cíl byl jediný – propojení praktické a dekorativní stránky umění. Ze stejného důvodu povstala v Rakousku ještě druhá uměleckoprůmyslová škola a to v Praze.

Zrození pražské sestry té vídeňské připravilo úrodnou půdu pro nastávající mladou generaci architektů, ale na ně samotné si české stavitelství muselo ještě počkat.

2.3 Historizující slohy

Prvním profesorem dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslové škole se roku 1889 stal **Bedřich Ohmann** (*21.12.1858, † 6.4.1927)⁵. Ohmann je považován za průkopníka secese. Jeho *Café Corso* realizované v letech 1897 až 1898 je první secesní stavbou u nás. I přesto ale zůstává převážně řazen mezi zastánce historizujících slohů,

¹ JANÁK, Pavel. *Tři školy architektury na Uměleckoprůmyslové škole*. In: BENDA, Jaroslav; NOVOTNÝ, Otakar; PEČÍRKA, Jaromír. *Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885 – 1935*. Strana 40

² Architekt, teoretik architektury; od roku 1849 žil ve francouzském a britském exilu. Zásadní dílo: *The Four Elements of Architecture* (1851)

³ Státní úředník, vynálezce.

⁴ AMBROZ, Miroslav. *Videňská secese a moderna 1900-1925*. Strana 13.

⁵ Bedřich Friedrich Ohmann, architekt, profesor; vzdělání ve Vídni u H. von Ferstela, O. Königa a Friedricha von Schmidta.

kterými byli i **Josef Zítka** (*4.4.1832, † 2.8.1909)⁶, **Josef Schulz** (*11.4.1840, † 15.7.1917)⁷, **František Schmoranz** (*28.12.1814, † 4.4.1902)⁸, **Benedikt Škvor**⁹, **Vojtěch I. Ullmann** (*23.4.1822, † 17.9.1897), **Josef Niklas** (*11.3.1817, † 9.10.1877)¹⁰ nebo **Josef Mocker** (*22.11.1835, † 16.1.1899)¹¹. Někteří z nich tvořili ještě v období romantismu, pod jehož rouškou sentimentality a individualismu byly realizovány hlavně regotizace zámků (Žleby, Hluboká, Lednice, Karlštejn, Křivoklát) a pokračovala dostavba Svatovítské katedrály. Období rozpačitého hledání citového projevu trvalo 30 let. Gotická vznešenost a zbožnost se s ní pojící přestaly vyhovovat požadavkům hledání identity českého národa a vzrůstající moci české buržoazie, která stála v paralele s italským protokapitalismem 15. století¹². Bylo zapotřebí slohu, který bude odrážet triumf člověka druhé poloviny 19. století, který stál na prahu průmyslové revoluce.

2.3.1 Novorenesance jako východisko

Novorenesance těmto nárokům měla vyhovět. Jako o další možné cestě o ní uvažovali již architekti u příležitosti III. Sjezdu německý architektů v Praze roku 1844 s podnázvem: „*Sollen wir griechisch oder gotisch bauen?*“¹³.

Novorenesance má stejná východiska jako renesance, ale v našem prostředí u mladé generace byla patrná především návaznost na české tradice z konce 16. století¹⁴: členění oken, tvar štítu, sklon střech, lunetové římsy a sgrafitová průčelí. To vše se svým tvaroslovím a provedením odlišovalo od italské renesance.

2.3.2 Novorenesance v rukou mládí

Jedni z činných představitelů oné mladé generace byli **Antonín Wiehl** (*26.4.1846, † 4.11.1910)¹⁵, který se stal vyhledávaným pražským architektem, a **Josef Fanta** (*7.12.1856, † 20.6.1954), Wiehlův spolužák u profesora Zítka.

⁶ Inženýr architekt, doktor techniky a profesor v Praze

⁷ Architekt, profesor, rekonstrukce národního divadla po velkém požáru, stavba Uměleckoprůmyslového muzea v Praze

⁸ Architekt, stavitel, konzervátor; specializoval se především na obnovu a regotizaci církevních památek.

⁹ Architekt, stavitel; podílel se na výstavbě zámku ve Žlebech.

¹⁰ Architekt, profesor, zámky ve Skřivanech, Jetřichovicích a Dubu

¹¹ Architekt, dostavba Svatovítské katedrály na Pražském hradě.

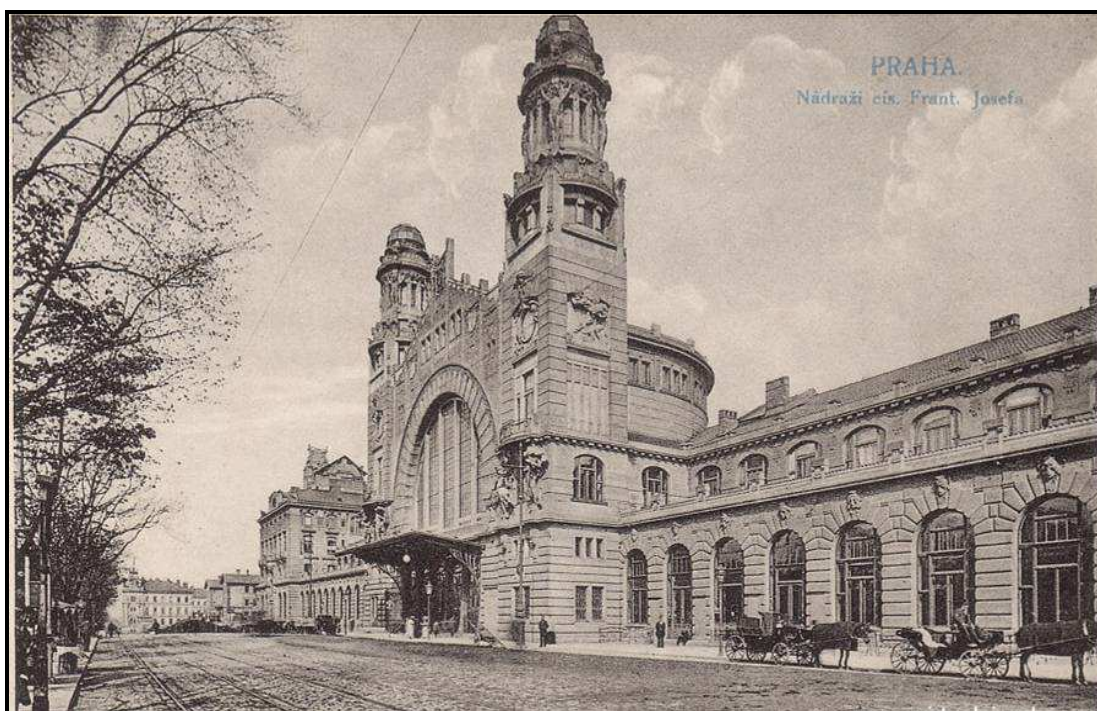
¹² POCHE, Emanuel. *Hodnoty české architektury období 1860-1960 v kontextu evropského vývoje*. In: BUŘÍVAL, Zdislav s redakční radou. *Staletá Praha [VII.]*. Strana 77

¹³ *Měli bychom stavět v duchu Řecka nebo gotiky?* In: POCHE, Emanuel. *Hodnoty české architektury období 1860 – 1960 v kontextu evropského vývoje*. In: BUŘÍVAL, Zdislav s redakční radou. *Staletá Praha [VII.]*. Strana 78

¹⁴ BENEŠOVÁ Marie. *Česká architektura 1860 – 1960*. In: BUŘÍVAL, Zdislav s redakční radou. *Staletá Praha [VII.]*. Strana 48

¹⁵ Architekt a stavitel, konzervátor, stavební rada v Praze.

Označení mladá generace možná z dnešního pohledu zní značně nadneseně, ale na jejich tvorbě je jasně vidět snaha o potlačení striktní slohovosti Ullmannovy a Zítkovy novorenesance. Pro ilustraci mohou sloužit Zítkovy realizace např. *Národního divadla*, *Rudolfina* a Ullmanův *palác Lyžanských* nebo budova *České spořitelny*¹⁶ v kontrastu s Fantovou vstupní halou *Hlavního nádraží* v Praze (1901), kde byly použity ocelové konstrukce, které ve Francii již roku 1853 použil **Victor Baltard** (*1805, † 1874)¹⁷ při stavbě veřejného tržiště.



Obrázek 1 - Budova hlavního nádraží z roku 1919 - převzato z (55)

Vedle nádraží vznikly v Praze ještě další dva známé objekty, u kterých bylo použito oceli ne jako okrasného ale jako funkčního prvku. Jedním z nich je *Průmyslový palác* na pražském výstavišti. Autorem je **Bedřich Münzberger** (*1846, † 23.7.1928)¹⁸, který palác navrhnul u příležitosti konání Zemské jubilejní výstavy v roce 1891. Železná montovaná konstrukce tvoří klenby lodí a průčelí hlavního traktu. Podobně jako u hlavního nádraží je vstup rámován dvěma zděnými věžemi, které jsou v případě paláce zakončeny novobarokními cibulovitými kopulemi. Celá vnější výzdoba je parafrází barokní ornamentalit. Využívání barokních témat bylo dalším předstupněm k čisté secesi. V případě výstaviště je však Münzbergovi často vyčítáno, že stavba jako

¹⁶ V současnosti Akademie věd České republiky

¹⁷ Architekt, grafik a malíř.

¹⁸ Architekt; stavba Palackého mostu v Praze v letech 1876-1878.

celek působí nesourodým dojmem a nebylo docíleno proporční rovnováhy mezi železnou a zděnou konstrukcí.¹⁹ Na autorovu obranu ale musí být doplněno, že tvůrcem, kritikem nejvíce haněných novobarokních doplňků, nebyl Münzberg, ale Bedřich Ohmann. Tato polemika však nemění nic na faktu, že palác jako stavba, i když nebyla dokonalým příkladem zvládnutí nových možností materiálů, poskytla inspiraci pro další podobné stavby.



Obrázek 2 - Průmyslový palác z roku 1891 s původním vstupem s tympanonem
převzato z (55)

Druhou známou stavbou (vedle budovy Hlavního nádraží a Výstavního paláce) je *Reprezentační dům pražské obce* (1903-1912) na Náměstí republiky. Dům je často považován za secesní, ovšem jen na zběžný pohled. Pozorovatele totiž nejvíce zaujme kovová markýza nad vstupem a dva ochozy táhnoucí se po celé délce uliční fasády. Na obojím bylo použito rostlinných motivů mísících se s folklorní ornamentalitou a spolu s osvětlovacími tělesy zákonitě na sebe strhávají nejvíce pozornosti. Je nasnadě opomenout vjem z domu jako celku, který má více než secesních, novobarokních a novorenesančních prvků²⁰. Architekti **Osvald Polívka** (*24.5.1859, † 30.4.1931) a **Antonín Balšánek** (*5.6.1865, † 22.2.1921) se při návrhu jen málo vzdálili podstatě historismu. Půdorysem se stavba vymyká konvencím, to bylo způsobeno omezeností stavební parcely a limitací okolní zástavbou, ale slohově ji můžeme řadit do historismu. Oba trakty táhnoucí se od vstupního rizalitu mají jasné horizontální i vertikální členění. Zastřešení hlavních traktů je mansardovou střechou a nárožní část střechou oslího

¹⁹ ŠVÁCHA Rostislav; *Od moderny k funkcionalismu*, Strana 36.

²⁰ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 40.

hřbetu na vrcholu zakončenou okrasným zábradlím. Pozornosti by neměla uniknout ani sochařská výzdoba kolem štítu nad hlavním vstupem, který celkově působí až rokokově. Po sečtení i jen malého výčtu prvků (bez přihlédnutí k interiéru) dostáváme poněkud nesourodý obraz.



Obrázek 3 - Reprezenční dům pražské obce a Prašná brána z roku 1912 - převzato z (55)

Podobným dojmem mohlo působit dnes již zbořené **Café Corso Bedřicha Ohmanna**, které bylo postaveno o 10 let dříve než *Obecní dům*. Kavárna je považována za první secesní stavbu u nás. Čtyřpatrový objekt byl koncipován jako obytný dům s kavárnou. Stejně jako u *Obecního domu* nejvíce zaujaly kovové konstrukce: hlavní balkón v celé šíři domu a dva menší, které byly symetricky umístěné po stranách. Sochařská výzdoba byla velmi střídmá, omezila se na motivy ve štuky na fasádě a reliéfní motivy kolem ostění oken. Dominantu domu tvořila vějířovitá markýza zavěšená pod renesančně tvarovanou atikou s čočkami. Motivy na fasádě i zábradlí byly rostlinné. Centrální téma byly dvě mužské postavy s roztaženými křídly nesoucí panel s nápisem.

2.3.3 Rozpory v tvorbě

Otázkou tedy zůstává, proč je Ohmann považován za průkopníka secese a *Obecní dům* Polívky a Balšánka brán jako spíše snaha o secesi. Nabízí se dvě vysvětlení. Zatímco *Café Corso* bylo postaveno v roce 1898 a bylo tedy prvním domem nesoucí secesní prvky, *Obecní dům* se v porovnání s ním vrátil o několik let před něj,

ačkoliv na něj mohl již navazovat. Ani u jednoho z nich se nedá mluvit o čisté secesi „l'art nouveau“, přesto u kavárny je tento styl dominující a u obecního domu byl sekundován do okrašlujícího prostředí.



Obrázek 4 - Staronová synagoga a Pařížská ulice z roku 1920 - převzato z (55)



Obrázek 5 - ulice Na Příkopě, po levé straně Café Corso kolem roku 1906 – převzato z (56)

Druhým vysvětlením může být samotná doba a její náboj, ve které vznikaly. Byla to doba hledání nových forem. Tvarosloví historických slohů bylo již vyčerpáno. Často docházelo ke kombinaci barokních, renesančních či gotických prvků na úkor jejich

skutečnému účelu nebo původnímu významu. Nastala doba tzv. eklektismu. Ten se nejčastěji datuje na poslední desetiletí 19. století. Právě Ohmannova tvorba se zdá jako nejideálnější k její ohraničení. Uzavírají ho zmíněné *Café Corso* z roku 1898 a *hotel Central* realizovaný mezi lety 1898-1901. V průběhu této doby propukla mohutná výstavba na pravém vltavském břehu. Doslova záplava eklektismu se táhne od Tančícího domu po budovu *Národního divadla*. Ale stavělo se i na jiných místech Prahy. Třeba přestavba Pařížská ulice, která jako jeden z velkých plánů sanace Starého Města z poloviny 19. století, byla skutečně realizována. Historické slohy dosahují svého funkčního vrcholu. Nebylo cesty, na kterou by se česká architektura mohla dále ubírat, aniž by neparafrazovala již jednou použité. Folklórní a rostlinná tematika pozvolna nahrazovaly klasické formy. Ohmann díky svému studiu ve Vídni k nim měl nejbližší, ale přesto se neuměl nadobro zbavit potřeby stavbu dekorovat (dekor bez účelu). *Hotel Central* stojící na pomyslném konci eklektismu ovšem naznačuje směr, kterým se česká architektura bude ubírat.

2.4 Hotel Central jako vrchol 19. století

Ohmann u *hotelu Central* došel k téměř k čistým liniím a nechal vyniknout samotnou hmotu. Ve středu domu je umístěn arkýř táhnoucí se přes dvě podlaží. Pod jeho spodní hranou začíná secesní maskaron alegorie „Hudby“ od něhož se táhne větvoří kolem arkýře až do úrovně prvního z oken. Štukatérská výzdoba je ve větší míře ještě použita na rámování oken do svislých pruhů. Zbytek dekoru je spíše jakousi iluzí, protože celá fasáda je hladkou plochou a výzdoba byla provedena sgrafitem, které Ohmann svěřil svým žákům Aloisi Dryáku a Bedřichu Bendelmeyeru.²¹ Opět se zde opakuje markýza, ale tentokrát v jednoduché lince po celé šíři domu. Štít má tvar elegantní vlnky, která objekt nezatěžuje a dodává mu přirozenou rytmiku. *Hotel Central* byl dovršením české inspirace a vrcholem²², kam se česká architektura sama o sobě mohla dostat. I když její potenciál byl velký, nestačila na vlnu, která k nám přišla ze zahraničí, kde secese propukla v celé své síle.

²¹ AMBROZ, Miroslav. *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*. Strana 41

²² VYBÍRAL, Jindřich. *Friedrich Ohmann and Prague Architecture around 1900*. In: AMBROZ, Miroslav. *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*. Strana 43



Obrázek 6 - Hotel Central z roku 1901 - převzato z (57)

3. Myšlenkové proudy v zahraničí na přelomu století

Nestalo se tomu však ze dne na den. Jako u nás i v zahraničí sváděly nové myšlenky boj o své místo v soudobé architektuře. Vedle vlivu Sempera a jeho pojetí architektury velký zvrat znamenalo utváření anglického reformního hnutí Arts & Crafts mezi lety 1880 až 1900. Za jeho otce je považován **William Morris** (*24.3.1834, † 3.10.1896).²³ Vznik hnutí byl reakcí na probíhající změny ve společnosti, resp. na průmyslovou revoluci a její negativní důsledky: *ztráta krásy výrobku v důsledku jeho masové produkce. Zničení řemesla a potěchy z krásných věcí. Jestliže zažije ruční výroba obrodu a tvarosloví bude vycházet z přírody, pak by krása mohla být opět součástí každodenního života, tak jak tomu bylo ve středověku. Podmínkou harmonického prostředí pro život také je, aby se všechny umělecké obory spojily a tvořily Gesamtkunstwerk²⁴, tak jako například dům, který je celý navržený v jednom stylu.*²⁵

3.1 Belgická secese

Podobně jako Semperovy myšlenky ani vliv hnutí Arts & Crafts se neomezoval pouze na Anglii. Jedním z prvních architektů, který tvořil v jejich rámci, byl belgický architekt **Victor Horta**. Snad nejznámější jeho stavbou je *dům pro továrníka Tassela* v Bruselu vystavený mezi lety 1893-1895. V současnosti známější spíš pod názvem *Hotel Tassel*. Unikátní na tomto domě není jen jeho secesnost, ale použité materiály a ideové pozadí. Železné konstrukce se v Hortových rukách transformovaly z pouhého materiálu vedlejších konstrukcí, jako jsou zábradlí nebo markýzy, na hlavní stavební materiál, ze kterého byly vytvořeny nosné sloupy a pilíře. Změnou nosného systému docílil Horta nejen celkového odlehčení prostoru, ale i změny, do té doby platného, dispozičního uspořádání. Díky kombinovanému nosnému systému mohl umístit schodiště do centrální části. Tím se z něho stala hlavní komunikace spojující všechny části budovy, které zůstávají vůči sobě otevřené. Vzdušnost prostoru je podpořena velkými vertikálními okny na uliční fasádě, jejichž prvotní funkce byla estetická:

²³ Textilní návrhář, spisovatel, myslitel.

²⁴ Tento termín použil Richard Wagner k vyjádření syntézy tří performativních umění (hudba, tanec, poezie) a tří plastických umění (obraz, socha, architektura) vedoucích k hlubokému lidovému vyjádření, avšak odproštěného od nacionalismu a vedoucího k univerzální humanitě.

²⁵ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 174.

návaznost na skelet a uliční zástavbu vycházející z úzké parcelace. Druhotná funkce byla ryze praktická: prosvětlení interiérů. Neopomenuta by neměla zůstat ani estetická stránka. Hortova secese je secesí l'art nouveau. Exteriéry i interiéry jsou parafrází rostlinné říše. Pokud je Ohmanovi vyčítáno degradování secese pouze do dekoračního prostředku u Horty lze vidět pochopení stylu a jeho propojení s řádem, resp. s možnostmi nových materiálů a jejich konstrukčních možností.

3.2 Nizozemské bipolární pojetí nového umění

Zajímavý byl v tomto období vývoj v Nizozemsku. Ačkoliv je geograficky nejbližším sousedem a dlouhá léta tvořili s Belgií „jeden stát“ došlo zde k jistému myšlenkovému odklonu. Ten mohl mít různé příčiny: za prvé sociokulturní rozdíly pramenící z odlišného etnického složení obyvatel a za druhé nevraživost obou národů způsobenou dlouholetým nuceným spojením, které skončilo rokem 1830, kdy obě země vytvořily samostatná království. V Nizozemsku (stejně jako v Belgii) je navíc silně zakořeněný regionalismus. Každá provincie mluví svým dialektem a v některých případech je natolik odlišný od standardního jazyka, že jeden mluvčí nerozumí druhému z jiné provincie. Toto je však příklad ab absurdam. Ovšem je důležité ho mít na paměti, při komparaci se situací u nás a postavení Moravy a Čech, mezi kterými také vládla jistá soutěživost na přelomu 19. a 20. století. V Nizozemsku onu soutěživost můžeme vystopovat již na provinční úrovni. Za to velkým spojníkem je jejich zápas s mořem, královská rodina a odstup od Belgie. Secese nebo v tomto případě *‘nová umělecká architektura’*²⁶ měla v Nizozemsku dvě ohniska. Prvním byla města Den Haag a Rotterdam v provincii Jižní Holandsko a druhé město Amsterdam v Severním Holandsku. Pojetí nové architektury se mezi nimi pohybovalo od striktní geometrie k dynamické asymetrii. Z tohoto důvodu je používáno právě označení *nová umělecká architektura*.

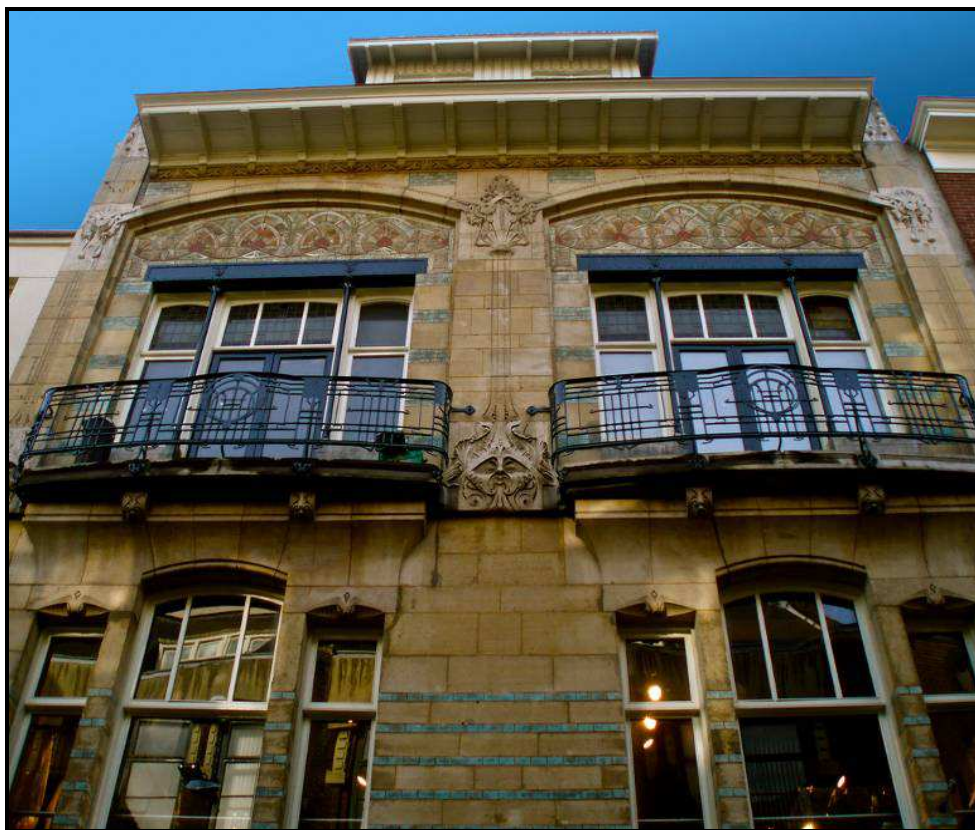
3.2.1 Nizozemská secese

Jižní Holandsko a dynamická asymetrie představují secesi, která má své kořeny v Belgii. Mezi její představitele patří **Johan Muters** (*1858, † 1930),

²⁶ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 175.

W.B. van Liefland (*1857, † 1919), **L.A.H. de Wolf** (*1871, † 1923), **Jan Willem Bosboom** (*1860, † 1928) a Belgičan **Henry van de Velde** (*3.4.1863, † 15.10.1957)²⁷.

První secesní stavbou v Den Haagu byla *pekárna a čajovna Lensvelt Nicola* postavená v roce 1895 **Johanem Muttersem**. Na fasádě dominují přiznané železné překlady oken, jako oslava industrialismu a kamennou fasádu zjemňuje reliéf vinné révy. Mutters kromě železa používal při svých stavbách i další moderní stavební materiál - cementový beton s výztuží. Uplatnil ho mezi jinými na vrstvené dutinové stěny, příčky, komínová tělesa, podlahy a schodiště. Ani **Van Liefland** nezůstal pozadu a již roku 1904 pracoval se železobetonem u *Hotelu Palace* v přímořském letovisku Scheveningen, kde navrhl i první molo – *Scheveningenské molo*.



Obrázek 7 - Pekárna a čajovna Nicola Lensvelt z roku 1895 - převzato z (59)

²⁷ Impresionistický malíř, architekt. Roku 1897 založil Société van de Velde na výrobu nábytku podle idejí gesamtkunstwerk. Roku 1899 založil a vedl školu umění a řemesel ve Výmaru, která se později předtransformovala v Bauhaus.



Obrázek 8 - Hotel Palace kolem roku 1905 - převzato z (60)

Jan Willem Bosboom je oficiálně řazen mezi haagské secesní architekty, ale neformálně stojí spíše mimo tuto skupinu. Důvodem je jeho fenomenální využití oceli, ale na druhé straně nevzdání se historizujících vzorů. Příkladem může být jeho *výstavní síň pro mistra kováře Egbertuse Beekmana* z roku 1898. Podobně jako Horta použil nosný skeletový systém se železnými sloupy, avšak na rozdíl od něho v celém půdorysu domu. Uliční fasáda je celo prosklená v železném rámu. Kolemjdoucímu se tak celý interiér otvírá a je možné nahlédnout až do nejzazších částí podlaží. Skelet nechal Bosboom přiznaný. Dům je zakončen zdobným železným zábradlím s korunou jako symbolem statní moci. To, co je Bosboomovi vyčítáno, jsou okrasné renesanční detaily a prvky z jónského a korintského řádu na nosných konstrukcích.



Obrázek 9 - Výstavní síň pro Beekmana z roku 1898 - převzato z (61)

3.2.2 Belgická secese v Nizozemsku

Dalším architektem působícím v Jižním Holandsku byl **Henry van de Velde**. Ačkoliv původem Belgičan, znamenal velký přínos pro nizozemskou architekturu. Vzorem jeho životního díla se zde stala *vila De Zeemeeuw* objednaná dermatologem W.J.H. Leuringem. Podobně jako jeho rodák Horta byl ovlivněn anglickým hnutím Arts & Crafts. Industrializaci, ale nevnímal jako negativní jev. Naopak se k masové výrobě stavěl pozitivně a navrhoval výrobky k ní určené. Ani myšlenka návratu k středověkému řádu společnosti mu nebyla vlastní, spíše usiloval o sociální změny. *‘V jeho vizi musí „krásno každodenního života“ vést k lepší komunitě.*²⁸

²⁸ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 178.



Obrázek 10 - Vila De Zeemeeuw, pohled z ulice, z roku 1901 - převzato z (62)

Vila De Zeemeeuw byla postavena v roce 1901 a interiéry i exteriéry nesou jednotnou formu v duchu Gesamtkunstwerk. Pozoruhodná na ní je její symbióza s prostředím, které bylo jedním z určujících faktorů při její realizaci. Půdorys domu vychází z parcely, na které stojí a téměř zde nejsou pravé úhly. Jedinou symetrii najdeme u uliční fasády. Hlavní vertikální osa vede jejím středem. Dům se otvírá a okenní otvory jsou umístěny zrcadlově. Taktéž komínová tělesa, i když u nich jde pouze o optický klam, protože ve skutečnosti jsou zakončeny v různé výšce. Ostatní fasády jsou vůči sobě asymetrické. V zadní části domu vystupuje z obývacího pokoje výklenek, kterým se naskýtá výhled směrem k písečným dunám. Dispozice domu se odvíjí od centrálně umístěné polygonní haly s dvouramenným schodištěm a osvětlenou průhledem ve stropní konstrukci. V přízemí jsou situovány hlučné provozy a v prvním patře se nachází klidové a odpočinkové zóny. Van de Velde byl i senzitivní, co se použitých barev týče. I ony vychází z přírodního prostředí. Interiér by měl podle něho vyvolávat určité nálady a pocity u člověka. Toho zle dosáhnout vhodným zvolením barev a linií a to tak, aby tyto pocity a nálady byly pozitivní. Důležitost podle něj netkví pouze v estetickém zážitku, ale i výchovném efektu na uživatele objektu, kteří by se skrze něj měli naučit respektovat přírodu a naučit se pokoře. Barevná paleta vnější fasády také vychází z okolního přírodního prostředí. Použití přírodního kamene je jednou z domén secese. Z ekologického hlediska je zajímavé využití místních

přírodních zdrojů, konkrétně obložení komínů z belgického pískovce. Všechny tyto zásady vedou podle Van de Velde k organické triádě mezi přírodou, projektem a člověkem.



Obrázek 11 - Vila De Zeemeeuw, pohled ze zahrady, z roku 1901 - převzato z (63)

3.3 Amsterdamský socialistický racionalismu

Druhým ohniskem byl Amsterdam reprezentovaný **Hendrikem Petrusem Berlagem** (*21.2.1856, † 12.8.1934). Na rozdíl od výše zmíněných řídil se více striktní geometrií. To však nebyl jediný rozdíl. Celkový pohled obou skupin byl odlišný. *Směřování architektů v Jižním Holandsku bylo založené na pragmatické elegantně zdobné kráse. Směr v Severním Holandsku byl naopak společensky racionálně konstruktivní.*²⁹

3.3.1 Socio-ekonomické změny

Společenský aspekt Amsterodamské scény byl reakcí na probíhající změny ve společnosti v osmdesátých letech 19. století. Tak jako v celé Evropě probíhala průmyslová revoluce, ani Nizozemsko nezůstalo nedotčeno. Pomyslnou rozbuškou byl zvýšený dovoz obilnin ze Spojených států amerických. Pro Nizozemsko, kde většinu

²⁹ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 175.

tehdejšího obyvatelstva tvořili zemědělci, to byl velmi citelný zásah. Ve snaze předejít krachu, přecházeli z rostlinné na živočišnou výrobu, zlepšovali její kvalitu a spojovali se do zemědělských družstev. Avšak vzhledem k silnému tlaku Ameriky a ekonomickým opatřením, která zaváděly ostatní evropské země ve snaze ochránit svůj vlastní trh, byli zemědělci nuceni své statky prodat a jít hledat práci do měst, kde vznikaly velké průmyslové oblasti. Situace ve městech ale nebyla o tolik lepší než na vesnicích. Na příval nových pracovních sil nebyla města totiž připravena jak potřebným zázemím, tak dostatkem pracovních míst a zemědělci-dělníci se tak často nacházeli v bezvýchodné situaci. Ti šťastnější, kteří přeci jen práci našli, otročili mnohdy za minimální mzdy. Lidská pracovní síla představovala pouze výrobní prostředek a tak s dělníky bylo i zacházeno. Vznikla ekonomicko-sociální propast nejen mezi továrníky a dělníky, ale i mezi samotnými dělníky a řemeslníky, kde se platové ohodnocení lišilo i v řádech desítek guldenů.

3.3.2. Zakládání odborů a ANDB

Amsterdam byl již od 17. století centrem obchodu s diamanty. Na něm se kromě obchodníků podílela i řada řemeslných profesí jako např. sekač, brusič nebo leštič. I jich se krize dotýkala a proto podobně jako zemědělci zakládali odbory. Ty ale nebyly tak účinné, jak si představovali. První, kdo si tohoto faktu všiml, byl Henri Polak. Ten několik let před příchodem do Nizozemska pracoval jako brusič diamantů v Londýně. V tamním prostředí se poprvé seznámil s fungováním odborových organizací a myšlenou Fabiánské společnosti³⁰. V jejich duchu založil roku 1894 Generální odbory nizozemských brusičů diamantů³¹(Algemene Nederlandse Diamantbewerkerbond - ANDB), sdružující všechny dříve samostatné odbory. Vedle těchto odborů vznikl roku 1881 i první Svaz sociální demokracie (De Sociaaldemocratische Bond - SDB) fungující v rámci myšlenek marxismu. Později od roku 1900 fungující pod názvem Dělnická strana sociální demokracie (De Sociaal Democratische Arbeiders Partij - SDAP). Polak byl předseda ANDB a také členem SDB. Podobně jako sílil Svaz sociální demokracie, který se transformoval na legitimní stranu i Generální odbory nizozemských brusičů diamantů nabývaly na síle. Vedle ustanovení centrálního profesionálního výboru začaly ANDB řešit sociální otázky jako

³⁰ Fabian Society: neboli fabiánský socialismus. Snaha o docílení sociální společnosti prostřednictvím demokratických prostředků a odmítající Marxovy myšlenky a revoluci jako prostředek změny.

³¹ Bewerker: v tomto případě nejde pouze o brusiče, ale všechny profese zapojené do procesu zpracování diamantů.

zdravotní pojištění, pojištění v případě smrti nebo otázky pracovního práva jako minimální plat či délka pracovní doby. Vznikla tedy potřeba vybudování centrály, kde by všechny zmíněné a další úkoly mohly plnit. Úkolem návrhu a výstavby byl pověřen sociálně smýšlející **Henrik Petrus Berlage**. Požadavky předsedy Polaka byly jasné: funkční a monumentální stavba: *‘Měla by se stát symbolem dělnického hnutí symbolizující jeho krásu a sílu. Ideálem je, aby zde dělníci našli společný domov. Domov, který v budoucnosti každý z nich by měl mít: ideální bydlení.’*³²

3.3.3 Racionální moderna Petrus Berlageho

Petrus Berlage byl prvotně ovlivněn Semperovými myšlenkami, které prezentoval sám Semper na škole v Curychu, kde v letech 1875 až 1878 studoval. Kromě pojetí funkce a formy rozpracovával Berlage jeho pojetí přírody jako vzoru formy rozmanitosti a pravidelnosti. Tomuto tématu se věnoval i Ernst Haecker v díle *Kunstformen der Natur*³³, které Berlagovi nebylo neznámé. V souladu s hnutím Arts & Crafts se neomezoval pouze na návrhy budov, ale i na jejich vybavení do nejmenších detailů. Na rozdíl však od něho nepovažoval středověk za vzor společnosti, kterému by se ta současná měla zpětně ubírat. Podle jeho názoru to měla být společnost v období italské renesance. Inspirací mu byly městské paláce, které představují jednotu umění prosazenou na principech demokracie. Moderní architektura vyniká šetrností, ta středověká přísností své doby. Šetrnost v jeho realizacích vyplývala ze společenské situace. Docházelo k řadě změn, které byly vynuceny průmyslovou revolucí. V tomto případě hlavně bytová nouze. Berlage měl obavy, že společnost nebude chtít investovat do náročných staveb a prioritní bude levné bydlení pro široké masy. Proto i své návrhy uskromnil a vzdal se přílišné dekorativnosti, protože krása měla i nadále zůstat zachována. *‘V racionální stavitelství je základem čistota konstrukce, nikoliv bohaté používání ornamentů.’*³⁴ Jak by se na první pohled mohlo zdát, byl Petrus Berlage zarytým racionalistou. Neměli bychom se však nechat zmýlit. Byli bychom ochuzeni o podstatnou charakteristiku jeho realizací, jíž je symboličnost. Téměř vše v jeho stavbách má vedle své estetické a praktické stránky i stránku symbolickou. Románská

³² KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 189.

³³ Překlad: *‘Umělecké formy přírody’*; 1899

³⁴ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 193.

velkoformátová cihla³⁵ pro něho byla *‘symbolem demokratického ideálu. Cihla, která je sama o sobě individuální a nicotná, tak jako masa lidí mající sílu, ukazuje nám sociální vzor, kterému dává formu a barvu.’*³⁶ Věže začleněné do průčelí představovaly majáky navádějící společnost k lepší budoucnosti. Z interiérových prvků například schodiště symbolizovalo cestu k úspěchu. Tak jako jedinec v životě stoupá na kariérním a osobním žebříčku, tak si měl představovat výstup po robustním schodišti. Snad největší pozornost byla věnována osvětlení prostoru a začlenění oken do fasády. Heslo doby bylo: *‘van dokter naar het licht’* volně přeloženo: z každodenní šedi a černoty k jasné a projasněné budoucnosti. Schodiště je v tomto duchu osvětleno stropním oknem. Zasedací sály zase okny přes dvě podlaží. Bohužel ne všechny symboly byly tehdejší společnosti pochopeny. Centrále Generálních odborů nizozemských brusičů diamantů (ANDB centrála) bylo nedlouho po jejím vzniku přezdíváno hrad Práce³⁷. Političtí odpůrci si brzy našli své vlastní přívěsky: Zámek loupežníků³⁸. Jedním z důvodů tohoto posměšku bylo kratší přerušení výstavby z finančních důvodů.

³⁵ Reuzenmop: druh cihly používaný v románské a raně gotické architektuře. Její délka je 30 centimetrů a více.

³⁶ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 190.

³⁷ Burcht van de arbeid

³⁸ roofslot



Obrázek 12 – budova Generálních odborů nizozemských brusičů diamantů z roku 1900 - převzato z (64)

3.3.4 Amsterdamská burza

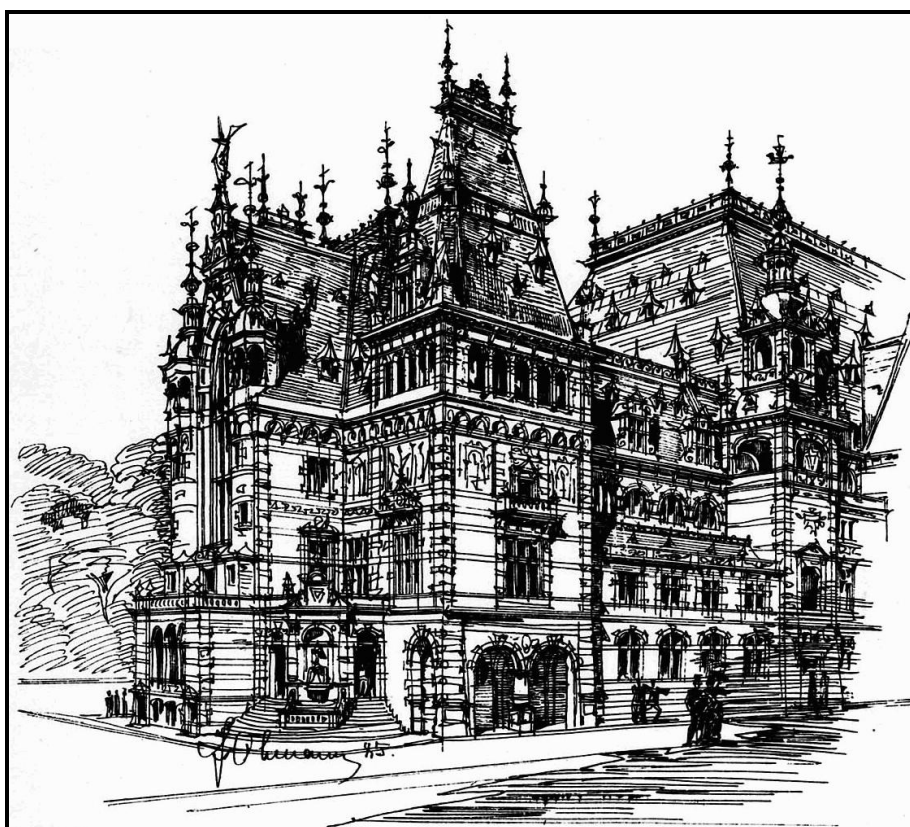
Stavba nové budovy amsterdamské burzy byla jen otázkou času. Amsterdamu, jedno z největších center obchodu a průmyslu v zemi, stávající budova přestávala stačit a vyhovovat jeho nárokům. Proto 28. 6. 1884 magistrát města vyhlásil soutěž na novou stavbu. Zadavatelé se chtěli vyhnout nacionalistickým tendencím a protekcionismu, proto jednotlivé návrhy nebyly opatřeny jmény ale mottý autorů.³⁹ Z došlých návrhů jich bylo vybráno pět a pro další události byly podstatné návrhy na prvním, druhém a čtvrtém místě s mottý „Y“, „In hoc signo floresco“⁴⁰ a „Mercaturae“⁴¹. Za návrhy stáli francouzský architekt Louis Marie Cordonnier, dvojice nizozemského architekta J.F. Groll a Friedricha Ohmanna a Berlage (výčet odpovídá pořadí umístění v soutěži).

³⁹ Het prijsvraagprogramma is gepubliceerd in *De Opmerker*, 19e jaargang, nummer 26 (28 juni 1884): pp. 232-234

⁴⁰ Překlad: 'V tomto znamení prosperující'

⁴¹ Překlad: 'Obchod'

Ohmann nezaujal soudobý tisk nejen svým návrhem, ale i vyřešením situace, kdy zapomněl dodat perspektivu návrhu. Tu načrtl z hlavy za pouhých 5 hodin a omluvil se za nepřípravenost: *‘wenn auch in einigen Kleinigkeiten, was Verhältniss, Steinlagen etc betrifft, die Skizze mit der orthoganalen Zeichnung vielleicht nicht stimmen dürfte*⁴². Návrh vysvětlil slovy: *‘Die Skizze ist ein Beispiel der Hafenseite, und erklärt die Eingänge für die Kornhändler, veranschaulicht die Dachgruppierung dieses Theiles und zeigt zu gleicher zeit eine Alternative der Saalfenster, um denselben noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen*⁴³



Obrázek 13 - Ohmannův náčrt amsterdamské burzy – převzato z (67)

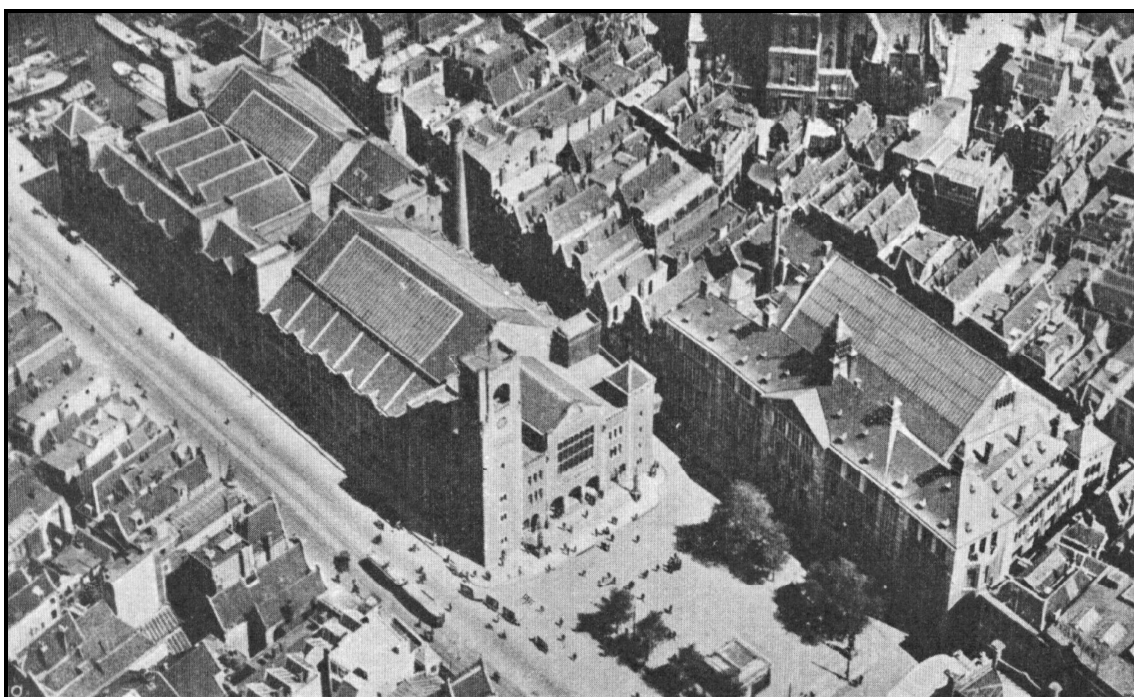
To však nebyly jediné komplikace provázející tuto architektonickou soutěž. Vítěz Cordonnier byl nařčen z plagiátorství a odměna mu nebyla vyplacena.⁴⁴ Konečné řešení situace se táhne až do roku 1898, kdy se značně s oficiální výstavbou. Avšak

⁴² Překlad: *‘přestože to ovlivňuje některé detaily, části, kamenné povrchy apod., nemusí se perspektiva shodovat s půdorysem*’ Strana 218 (Anoniem (20 juni 1885) ‘Het beursontwerp „In hoc signo floresco”’, *De Opmerker*, 20e jaargang, nummer 25, p. 218.

⁴³ Překlad: *‘Skica je příkladem přístavní strany a objasňuje vstup pro obchodníky s obilím, ilustruje členění a kompozici střech a zároveň ukazuje alternativu oken sálu, aby toto bylo ještě jasnější.*’ Strana 218

⁴⁴ A.L. van Gendt, J.L. Springer, C.B. Posthumus Meyjes, A. Salm, W.J. Vuijk, H. Evers, G. van Arkel, D.H. Haverkamp, A. van Delden en L. Breirer, is gepubliceerd in *De Opmerker*, 20e jaargang, nummer 26 (27 juni 1885): p. 226.

realizovaný není ani jeden z projektů soutěže. Roku 1886 pověřil radnice městského architekta Adriaana Willema Weissmana urychlením celého procesu. Ten navrhl půdorys burzy a použil k tomu první dva vítězné návrhy, tedy i Ohmannův. Celý koncept je radními smeten ze stolu. Ubíhá čas, proběhnou nějaké pokusy o řešení, ale až dosazením Berlageho do komise pro výstavbu burzy (jako jediného nizozemského architekta, který se umístil mezi vítěznými návrhy) věci nabírají spád. Kdo jiný by měl v takové situaci vytvořit návrh burzy než nizozemský architekt, člen komise pro výstavbu a nadšenec pro socialismu. První hotové návrhy jsou utajeny před veřejností, aby se nezvedla vlna kritiky. K prvnímu odtajnění dojde až roku 1898, kdy se burza začne i stavět. Dokončena je v roce 1903 a zůstane jí přívlastek *Beurs van Berlage*.



Obrázek 14 - Beurs van Berlage z roku 1903 z ptáčí perspektivy - převzato z (16)

Berlage stavěl burzu v té samé době jako centrálu pro ANDB. Funkce budovy nebyla omezena pouze na burzu cenných papírů. Nacházela se v ní i radnice, kavárna, pošta nebo policejní stanice. Tomu odpovídala i její dispozice, která navazovala na okolní zástavbu. Berlage totiž nebyl pouze architektem, ale i skvělým urbanistou. Severní fasáda směrem k hlavnímu nádraží parafrázuje věžemi a odlišnou stavební hmotou jednotlivých částí panoráma města a hustou okolní zástavbu. Jižní fasáda kopíruje domy na náměstí Damrak množstvím typizovaných okenních otvorů. Podobně jako u centrály ANDB využíval pro zdůraznění svých myšlenek kontrastu masivních cihelných zdí jako symbolu síly demokratického společenství a přírodního kamene jako pevného základu

a opory státu. Velmi dbal na to, aby výsledná forma a použitá ornamentika korespondovaly s funkcí budovy a vyjádřená rozmanitost působila jednotně.



Obrázek 15 - Beurs van Berlage z roku 1903, pohled od náměstí Dam - převzato z (68)

Celkově burza parafrázuje italské renesanční paláce, které pro něj byly symbolem sociálně demokratického soužití.

Jak již bylo zmíněno, Berlage rád používal symboliku a cizí mu nebyly ani principy *Gesamtkunstwerk*. Při realizaci burzy se toto projevilo naplno a je i jedním z důvodů obliby stavby na jedné straně a výčitek nastupující mladé generace architektů Amsterdamské školy na straně druhé.

Na nárožích jsou umístěny sochy tří osobností - Gijsbrecht IV. van Aemstel: zakladatel města, Hugo de Groot: amsterdamský právník a Jan Pieterszoon Coen: mořeplavec a dobyvatel nových území (Východoindická plavební společnost). Středověký znak v tympanonu představuje rytíře – vojenská síla města rodiny Aemstel, obchodníka – město samotné a psa – věrnost. Společně pak všichni tři plují k zářivé budoucnosti. Další reliéfy na fasádě nesou socialistickou tematiku resp. ideu dělby práce.

Pozoruhodné je i zakomponování poezie. Berlage oslovil básníka Alberta Verwey, který vytvořil několik textů odkazujících k myšlenkám a přesvědčení doby.

Texty byly vytesány na hodinovou věž:

'Beidt uw tijd'

'Duur uw uur'⁴⁵

a pod reliéfy:

'De aard wordt straks één: de volkren zijn als groepen

Van d'eenen bond die heel haar bol beheerscht.

Door land, door zee, streeft trein, streeft vloot om 't zeerst

Naar 't wisselend doel waarheen ze elkander roepen.⁴⁶

a

'Als voorhoofd strekt de steen op de ingangsbogen.

't Verstand des handels breke in heldre lijn

Daar uit: tusschen zoo mensch als dingen zijn

Veel omgangsdaden die 't bestaan bëoogen.⁴⁷



Obrázek 16 – Beurs van Berlage, detail průčelí se vstupem a reliéfem s nápisem převzato z (69)

⁴⁵ Volný překlad: *'Čekej trpělivě na dobrou příležitost'*

⁴⁶ Překlad: *'Svět se brzy stane jednotným: všechen lid bude ve svazu, který ho pevně obejmje. Na souši, na moři, pomocí vlaku a lodi zkouší dosáhnout měnícího se cíle, ke kterému jsou voláni.'*

⁴⁷ Překlad: *'Jako závěrečný klenák na klenbě, obchodní dovednosti/znalosti zjevují se v jasné křivce. Proto jak mezi člověkem tak i věcí je mnoho činů, kterými se je snažit dosáhnout.'*



Obrázek 17 – Beurs van Berlage z roku 1903 - převzato z (64)

Berlage byl průkopníkem nového pohledu na architekturu oproštěného od klasického chápání pouze její okrasné funkce a tendencí stavět v duchu historizujících slohů bez jakékoliv myšlenkové inovace. Otevřel novou kapitolu nizozemské architektury, bez které by jeho nástupci neměli na co navazovat.

3.4 Bytový zákon z roku 1901

Architektura není jen o ideálech a uměleckém vyjádření. Její podstatnou složku tvoří stavební a technická část. Zlomovým okamžikem ve vývoji nizozemské architektury byl proto Bytový zákon z roku 1901.⁴⁸ Šlo o precedens v oblasti práva, který do té doby neměl v zemi obdoby a kromě stavebních norem upravoval i majetko-právní vztahy.

⁴⁸ V originále Woningwet 1901; někteří ne-nizozemští autoři uvádí až rok 1902, kdy zákon vstoupil v účinnost.

Situace před jeho přijetím byla v Nizozemsku žalostná. Existovala zde velká dichotomie mezi vesnicí a městem, která posléze stála na pozadí všech uměleckých hnutí ve 20. století.⁴⁹ Využití půdy jako stavebních parcel bylo vždy omezeno geografickými a geofyzikálními podmínkami. Každá parcela musí projít náročným procesem vysušování a základy domu jsou postaveny na pilotách nebo na násypech. Z toho vychází i dva typy nejčastější městské zástavby: řadová a bloková. Solitérní domy jsou stavěny na vesnicích, resp. se jedná o soběstačné izolované statky mezi poli a kanály. Jak již bylo zmíněno, vedlejší efektem průmyslové revoluce byla migrace obyvatel za prací do měst. Ve své podstatě to není jev čistě negativní, ale v Nizozemsku sehrály roli i další faktory. Jedním z nich je chabá silniční a železniční síť. Nizozemci byli přesvědčeni o kvalitách a dostatečnosti po staletí budované sítě vodních kanálů⁵⁰, na kterých probíhala většina pohybu zboží, osob a vlastně i každodenní život. Země koruny české měly díky husté rakousko-uherské železniční síti velký náskok. Dalším aspektem byl dovoz levného zboží z Velké Británie⁵¹. Výsledkem bylo, že sehnání práce mimo město bylo velmi obtížné a dojíždění do práce vysoce neefektivní, zda vůbec možné. Tisíce lidí se proto stěhují do měst, kde pracují především v přístavech, továrnách nebo na stavbách velkých projektů⁵².

Vláda nemá kontrolu ani žádné účinné prostředky k ovlivnění bytové výstavby a bytového fondu až do počátku 20. století. Zásahy a vládní intervence byly dokonce až do poloviny 20. století výjimkou.⁵³ Na nové výstavbě se tedy částečně podíleli bytová družstva a továrníci, kteří stavěli příbytky pro své zaměstnance. Největším producentem však byly soukromí spekulanti s nemovitostmi.⁵⁴ To mělo za následek výstavby bytů, které jen vzdáleně odpovídaly představám moderního bydlení. Pověštinou byly nové bloky a řadovky situovány na konec města nebo na levné pozemky. Domy byly nízké a jednopodlažní. Mezi krucální nedostatky patřily malý obytný prostor, absence koupelny a snížený sklon střechy (aby se předešlo využívání podkroví). Avšak špatné bytové/životní podmínky v zemi nebyly vinou jen spekulantů. V zemědělských oblastech nebyly svépomocí postavené chatrče⁵⁵ neobvyklým jevem.⁵⁶ I přes iniciativu soukromníků bytů byl nedostatek a lidé se sestěhovali do stávající zástavby. Výsledkem bylo, že v jednom bytě obývala každou místnost jiná rodina

⁴⁹ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands*. Strana 15

⁵⁰ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands*. Strana 19

⁵¹ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands*. Strana 20

⁵² Například v Amsterdamu se staví Centrální nádraží, Národní muzeum a probíhají práce na rozšiřování města. SCHOT J.V. *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*. Strana 119

a i původně neobyvatelné sklepy začaly být využívány. Ke konci 19. století a na začátku 20. století žilo osm procent populace v těchto sklepních bytech a kolem tisícovky těchto bytů ani nemělo světlou výšku odpovídající dospělému člověku.⁵⁷ O časté absenci oken, tekoucí vody a elektrifikaci ani nemluvě.



Obrázek 18 - Vystěhování podnájemníků majitelem nemovitosti, kteří přebývali u své rodiny nebo známých v bytě, datováno kolem roku 1920 - převzato z (49)

Důsledkem byly série epidemií cholery. Poprvé se začalo uvažovat o korelaci mezi životními podmínkami a veřejným zdravím.⁵⁸ Zjistit skutečný stav věci dostaly za úkol různé hygienické komise.⁵⁹ Nebyli to tedy stavaři, inženýři a architekti, ale lékaři, kteří rozpoutali diskuzi o neutěšeném stavu. Za prvořadé problémy shledali: zchátralý stav obydlí, nízký počet metru čtverečních na osobu, chybějící sanitární zařízení, vzlínající plísně, přítomnost špíny, havěť a existenci chatrčí.⁶⁰ Stranou pozornosti nezůstala ani otázka požární bezpečnosti, protože právě přelidněné nebo chátrající obydlí byla častým ohniskem požárů. V roce 1909 proběhl výzkum na toto téma v Amsterdamu pod názvem *Het brandgevaar van nieuwe*

⁵³ SCHOT J.V. *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*. Strana 115

⁵⁴ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands 1900-1940*. Strana 21

⁵⁵ plaggenhutten

⁵⁶ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands 1900-1940*. Strana 27

⁵⁷ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands 1900-1940*. Strana 28

⁵⁸ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands 1900-1940*. Strana 34

⁵⁹ Přední institucí byl Koninklijk Instituut van Ingenieurs

⁶⁰ SCHOT J.V. *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*. Strana 120

meerverdiepingenwongigen in de Pijp.⁶¹ Závěr byl šokující: 3650 tzn. 73% bytů bylo prohlášeno za neobyvatelné.⁶² Situace v ostatních městech nebyla lepší.

Věta *‘Zonder zuurstof geen leven, zonder zonlicht geen groei.’* se stala heslem doby.⁶³ Bytový zákon z roku 1901 měl širokosáhlé pozitivní důsledky: vyjasnil pravomoci mezi státem a obcemi. Neodmyslitelnou součástí obydlí musely tvořit toaleta, odvětrávání, pitná voda, kanalizace, vytápění a komín (odvod zplodin).⁶⁴ Levné bydlení muselo být odejmuto trhu se spekulanty a bytová družstva dostávala hypotéky přímo od státu na místo soukromých hypotečních ústavů.⁶⁵ V případě městského plánování byla potvrzena rozhodovací moc místních autorit, které mohly zakázat novou výstavbu v místech, kde byla plánována silnice nebo jiná městská akce. Toto právo bylo kupodivu před přijetím zákona diskutovatelné.⁶⁶ Nepřímo zasáhl zákon i uměleckou stránku stavebnictví. Tím, že hypotéky byly dosažitelné i pro bytová družstva rozšířila se klientela architektů i o skupiny lidí, kteří měli skutečný zájem o výtvarnou stránku, protože se jednalo o byty pro je samé. Nový jazyk architektury byl komunikátorem mezi lidmi a kulturou. Architektura se stala kulturním symbolem⁶⁷ Prvním uměleckým směrem, který se chopil této příležitosti byla Amsterdamská škola.

3.5 Umělecký časopis *Wendingen*

S prvním ohlasem expresionismu v architektuře se setkáváme v Nizozemí, konkrétně v Amsterdamu, kde již v roce 1910 byl založen umělecký časopis *Wendingen*. Cílem amsterdamských architektů semknutých kolem tohoto časopisu bylo plné rozvinutí individuálního výtvarného projevu ve stavební tvorbě a odpor k moderně. Redakce se stavila nejen proti historizujícím slohům, ale i Berlagovu použití racionalismu (na počátku své tvorby tvořil v duchu historizujících slohů a postupně přes kombinaci racionalismu a secese se dostal až k čistému racionalismu smíšeným s jeho nadšením pro budovatelský socialismus), protože ten byl přesně v rozporu s tendencemi

⁶¹ Nebezpečí požáru v nové vícepodlažní zástavbě ve čtvrti Pijp. Jedná se o část Amsterdamu v těsné blízkosti historického centra a části, která je později součástí velkolepého urbanistického plánu Amsterdam Jih Berlageho a Amsterdamské školy.

⁶² SCHOT J.V. *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*. Strana 120

⁶³ Překlad: *‘Bez kyslíku není života, bez slunce není růstu.’* In: SCHOT J.V. *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*. Strana 120

⁶⁴ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands*. Strana 36

⁶⁵ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands*. Strana 38

⁶⁶ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands*. Strana 38

⁶⁷ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands*. Strana 48

expresionismu, který je naopak založen na svobodném vyjádření za použití fantaskních forem.

Wendingen sloužil i jako neformální platforma architektů. Vycházel v letech 1918 a 1931. Vydáván byl amsterdamským vydavatelstvím De Hooge Brug, které bylo součástí architektonického sdružení Architectura et Amicitia⁶⁸, které bylo v protikladu k spíše technickému týdeníku Bouwkundig. Členové chtěli více pozornosti věnovat, podle nich, zanedbaným estetickým aspektům architektury. Ale *Wendingen* nebyl jen architektonický časopis. Soustředil se i na jiné formy umění jako tanec, divadlo, malířství, sochařství a podobné. V čem ovšem spočíval hlavní přínos měsíčníku byla jeho funkce mluvčího Amsterdamské školy, která představuje opravdu první ryzí projev nizozemského expresionismu.

3.6 De Amsterdamse school

Hlavními představiteli Amsterdamské školy (De Amsterdamse school) jsou **Michel de Klerk** (*24.11.1884, † 24.11.1923), **Johan Melchior van der Mey** (*19.9.1878, † 6.6.1949) a **Piet Lodewijk Kramer** (*17.9.1881, † 23.5.1961). Za zakladatele je považován **Eduard Cuypers** (*18.4.1859, † 1.6.1927), který výše tři zmíněné roku 1910 zaměstnal ve své projekční kanceláři.

3.6.1 *Het Scheeptvaarhuis*

Pilotní lodí Amsterdamské školy byl projekt zadaný **Johanu Melchioru van der Meye**. Společně s **bratry Van Gendt** na něm spolupracovali i ostatní členové školy. Těm Van der Mey svěřil většinu interiérů. Zadavatele stavby bylo sdružení šesti největších amsterdamských plavebních společností. Odtud vžitý název stavby: *het Scheeptvaarhuis*⁶⁹. Měla to být centrála všech společností, ve které sice budou sídlit společně, ale každá bude svou paní. Van der Mey po dokončení stavby roku 1916 napsal: *‘...in onzen tijd, asl weer kracht en ondernemingsgeest zich in het moderne wereldleven een plaats veroveren en behouden, willen de Amsterdamsche sloopvaartmaatschappijen in het gebouw, dat zij zichzelf oprichten, de verwantschap uitgedrukt zien met de tradities van den grooten tijd, waarop zijn voortbouwen en waarop zij terecht trotsch zijn.*⁷⁰

⁶⁸ Společnost architektů, sochařů, stavbařů a dalších.

⁶⁹ Překlad: *‘Dům plavby’*

⁷⁰ Překlad: *‘...v naší době, kdy síla a podnikatelský duch opět zaujmají svá místa, chtějí amsterodamské plavební společnosti budovu, kterou si sami založí a jejímž prostřednictvím vyjádří svou soudržnost*

Návrh samotné budovy měl tedy v rukách Van der Mey. Technologicko-technické části se ujali bratři Van Gendtové. Stavba díky nim má i další prvenství, jímž je použití železobetonového monolitického sloupového systému Hennebique. Jeho předností je, že trémová konstrukce stropu je uložena na obdélníkových průvlacích podporovanými sloupy a je bezešvá. Nevýhodou je náročné bednění, to však vzhledem k nově uplatněnému americkému modelu výstavby nebyl problém. Jeho základem je spolupráce několika firem. Z dnešního pohledu subdodavatelé a hlavní dodavatelé. Tento způsob byl nejen efektivnější, ale i levnější. Skelet tedy poskytl Van der Mayovi volnou ruku. Zdi neplnily již nosnou funkci, ale tvořili pouze samonosné výplně polí skeletu, který byl jimi i obezděn. Ona oproštěnost od nosné funkce umožnila náročné cihelné vazby a vzory. Paralelu zde můžeme vidět s anglickou gotikou, kde opěrný systém nebyl pochopen a tvořil pouze dekorační funkci, zatím co nosnou funkci dále plnily masivní stěny. Na rozdíl však od anglické gotiky byly tyto nosné a dekorační stavební prvky zvoleny záměrně a představovaly novou éru v moderním stavitelství. Cihly, jako stavební materiál, byly zvoleny záměrně s ohledem na okolní historickou zástavbu a tradici nizozemského stavitelství. K vytváření plastických forem, díky své skladebnosti, jsou ideální. Staly se tak jednou z domén Amsterdamské školy.

Ústřední téma vychází z účelu budovy – zámořské plavby a lodě. K stylizaci přispěla rohová parcela, které dům půdorysně využívá. Hlavní vchod je situován do nároží, ve kterém se sbíhají obvodové stěny a monumentálně vrcholí ve vertikále zakončenou stožárovým. Jako přídě lodi suverénně si razící cestu rozbouřeným mořem. *‘K impozantnímu rázu přispívá opakování vertikálních skleněných ploch střídanými štíhlými cihelnými pruhy’*⁷¹ a bohatá umělecká výzdoba. Spolupráce architektů a umělců jde ruku v ruce s idejemi gesamtkunstwerk a je druhou doménou Amsterdamské školy. Na sochařské výzdobě se podíleli **Hendrik van den Eijnde** (*29.11.1869, †1.2.1939)⁷², **Hildebrand Lucien Krop** (*26.2.1884, † 20.8.1970)⁷³ a **Willem Coenraad Brouwer** (*1877, † 1933)⁷⁴, na kovářských pracích a vybavení De Klerk s Kramerem. Často opomíjený nebo možná jen málo zmiňovaný zůstává **Willem Bogtman** (*1882,

s tradicí z velkých časů, ve které pokračují a na kterou jsou právem hrdé. In: KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 206.

⁷¹ PRONKHORST Annuska; VAN GINNEKEN Sophie. *De Amsterdamse school*. Strana 13.

⁷² Sochař, malíř, grafik, návrhář nábytku.

⁷³ Sochař, umělecký kovář.

⁷⁴ Sochař, užité umění.

†1955)⁷⁵, který měl na starosti vitráže oken. *‘Bogtmanovi návrhy jsou kombinací organických oblých a geometrických úhlových forem s fantaskními a vrtošivými linkami. Formový jazyk Amsterdamské školy ovlivnil všechny oblasti umění. Ornamentální vitráží zpětně ovlivnila návrhy vzorů na kobercích, čalounických látkách, přebalech knih a časopisů. Zejména expresionistické použití barev je na textiliích patrné a dobře rozpoznatelné. Jde především o kombinace sytých barev růžové, oranžovo-červené, okrové, hnědé a černé, které byly pro toto období typické.’⁷⁶ Není zde jasný důkaz Bogtmanova explicitního vlivu, ale implicitně můžeme prvky z jeho vitráží nalézt i v pozdějších realizacích Amsterdamské školy. Buď nacházíme je samotné, nebo je objevíme v podobě masivního členění okenních křídel u De Klerkových realizací.*



Obrázek 19 - Het Scheepvaarhuis z roku 1916 - převzato z (64)

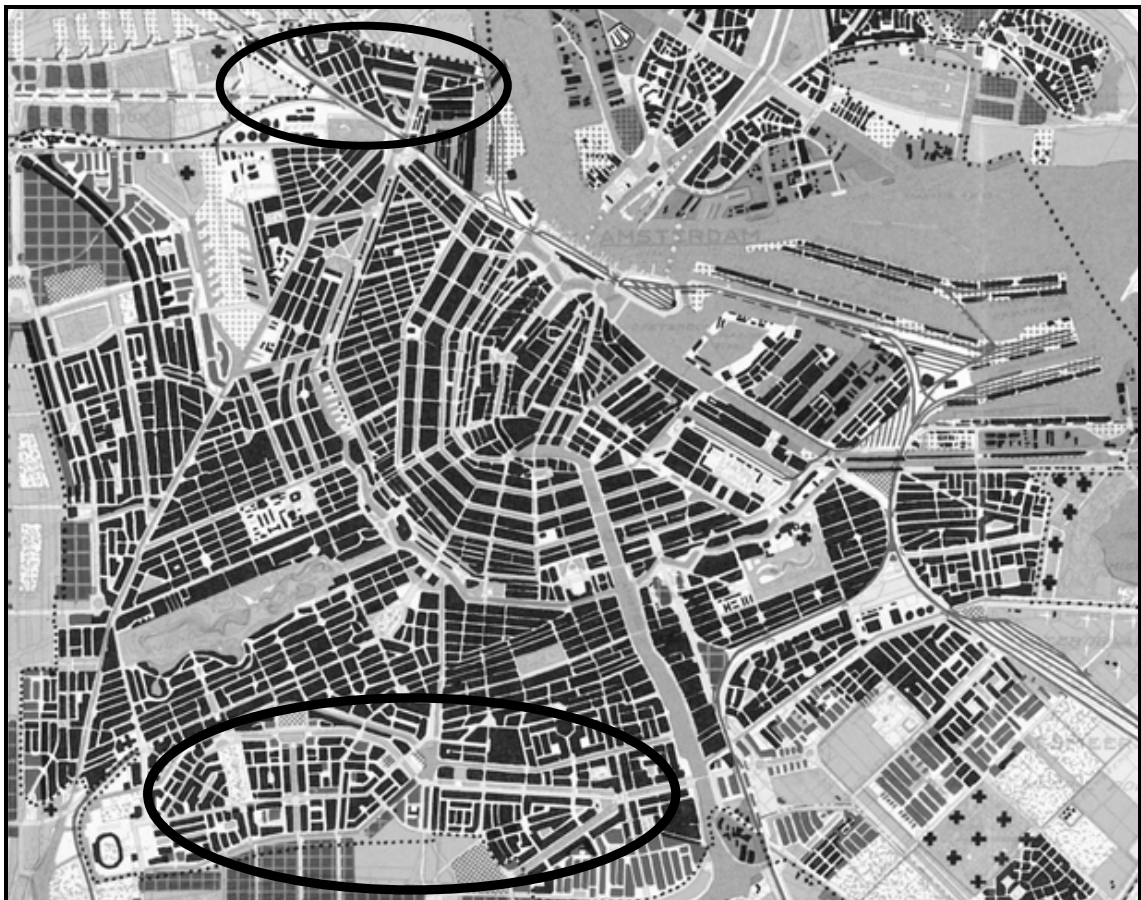
Het Scheepvaarhuis byl zkouškou pro všechny členy Amsterdamské školy. To, že obstáli je jasné nejen z dalších zakázek, které k nim přicházely, ale i z prohlášení het Scheepvaarhuis za jejich neformální manifest.

⁷⁵ Malíř, sklenář.

⁷⁶ PRONKHORST Annuska; VAN GINNEKEN Sophie. *De Amsterdamse school*. Strana 110.

3.6.2 *Het Schip a Het Plan Zuid*

Druhou významnou osobou byl **Michel de Klerk**, jehož životní dílo je spojováno hlavně se dvěma počiny. Realizací *het Plan zuid (Jižní plán)* a obytného komplexu s poštou *het Schip (Lod')* v městské části Amsterdam-západ Spaarndammerbuurt. Jižní plán se týká městské části Amsterdam-jih, která měla na žádost města projít rozsáhlou přestavbou. Důvodem byl především neutěšený stav čtvrti de Pijp, která byla značně zanedbaná a představovala v tehdejšímu Amsterdamu doupe neřesti a zdroj problémů pro sousedící čtvrtě. Tento plán přestavby zpracovával již Berlage, proto je někdy milně spojován s Amsterdamskou školou. Myšlenka rozvoje zanedbané části Amsterdam-jih byla prodiskutována už v roce 1904, kdy Berlage představil svůj první neúspěšný návrh. Ani jeho druhý návrh z roku 1914 se nesetkal s okamžitým přijetím, avšak během let 1917 a 1925 byl přeci jen realizován. Za jeho vznikem nestál ovšem on, ale De Klerk, který použil Berlagovu urbanistickou koncepci kombinovanou se stylem Amsterdamské školy. Díky tomuto projektu může být Berlage oprávněně spojován s nizozemským expresionismem, ale ne již s Amsterdamskou školou, se kterou ve skutečnosti neměl nic společného.



Obrázek 20 - Výřez z Rozšiřovacího plánu Amsterdamu z roku 1935,
malá elipsa: Spaarndammerbuurt s Het Ship; velká elipsa: Amsterdam – jih – převzato z (65)



Obrázek 21 - Rozšiřovací plán Amsterdam – jih: Jižní plán od Berlageho z roku 1915⁷⁷

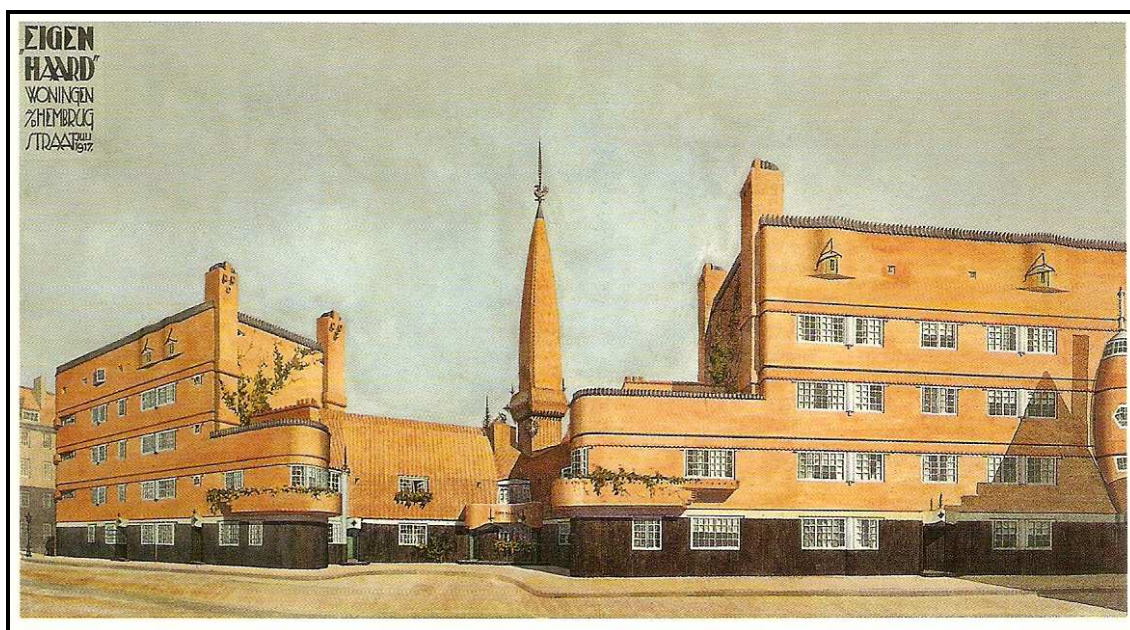


Obrázek 22 - Amsterdamská čtvrť De Pijp, která je součástí Amsterdamu - jih, patrná je černá zástavba vnitřních dvorů domů⁷⁸

⁷⁷ Převzato z materiálů doktorky Aurory Marijke Martin; cyklus přednášek: *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

⁷⁸ Převzato z materiálů doktorky Aurory Marijke Martin; cyklus přednášek: *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

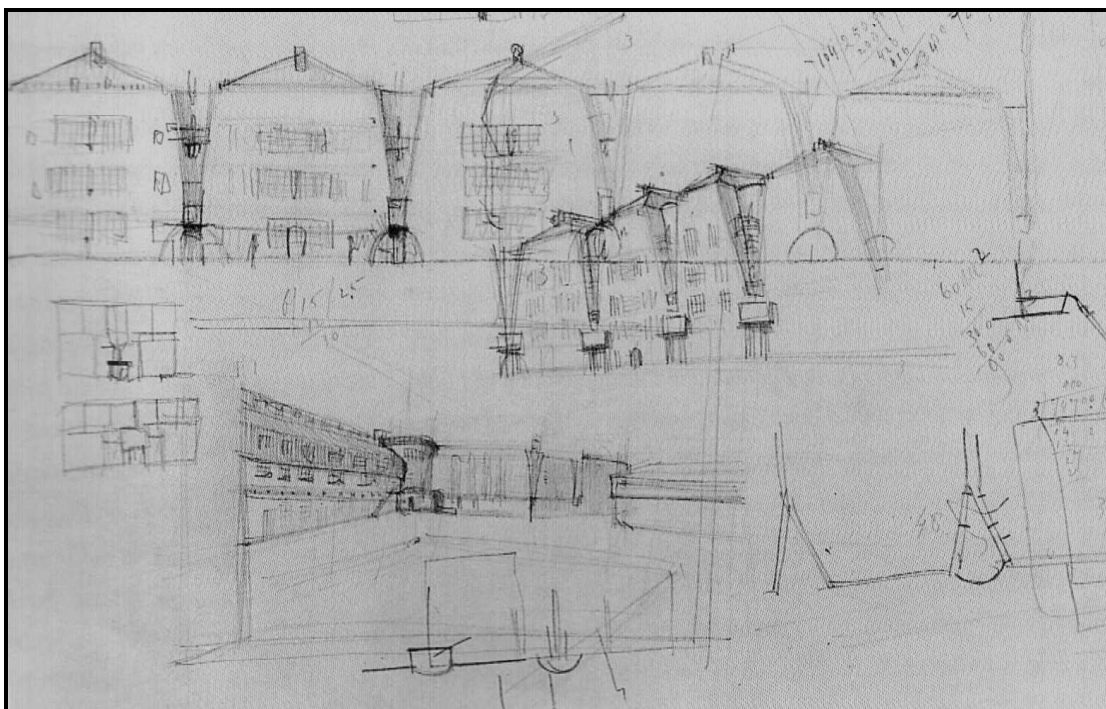
Obytný komplex *het Ship* je vrcholným dílem De Klerka realizovaný roku 1920. Budova je součástí čtvrti vystavěné pro dělníky v městské části Amsterdam-západ. Pro De Klerkovy stavby a i budovy postavené v duchu Amsterdamské školy jsou typické plastické fasády z neomítaného cihelného zdiva bohaté na ornamenty, které jsou buď provedeny také z cihel nebo řezaného kamene. Časté jsou i arkýře a věžičky, které jsou ovšem bez účelu a mají funkci pouze dekorativní. V kontrastu s cihlovou červení jsou použita okna s bílými rámy a bílým ostěním. Křídla oken jsou rozdělena příčlemi, což dodává interiéřům pocit intimity. De Klerkovy stavby mají celkově místy charakter téměř fantastický, většinou však mají ráz domácky poklidný až naslédle zdobivý. Cílem všech realizací bylo dopřát dělnictvu a nižším příjmovým skupinám požitků z honosné architektury. Stavěli pro ně zámky. S trochou nadsázky se dá říci vzdušné zámky. Ačkoliv výstavba probíhala v součinnosti s Bytovým zákonem z roku 1901 a měla neustále na mysli dobro obyčejného člověka, minula se účinkem. Půdorysná řešení byla často komplikovaná. Osvětlení interiéřů žalostné. Obojí následek procesu navrhování, kdy na prvním místě stála vizuální stránka a až na druhém stavební řešení.⁷⁹



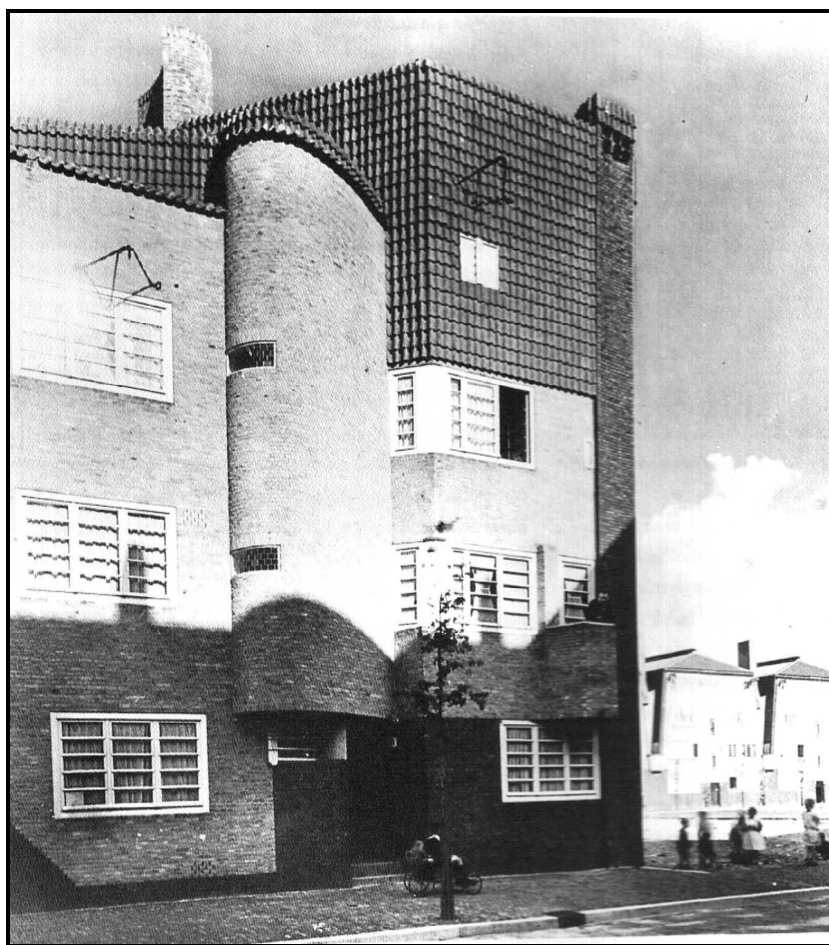
Obrázek 23 - Het Ship z roku 1920 ve čtvrti Spaarndammerbuurt realizovaná pro bytové družstvo Eigen Haard⁸⁰

⁷⁹ Doktorka Aurora Marijke Martin; cyklus přednášek: *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

⁸⁰ Převzato z Nederlands Architectuurinstituut, archief De Klerk, cat. Nr. 31.152



Obrázek 24 - Náčrty De Klerka k projektům v Spaarndammerbuurt, skutečný stav na pozadí obrázku č. 25 – převzato z (31)



Obrázek 25 - Pohled na průčelí bytového domu v Spaarndammerbuurt převzato z (31)



Obrázek 26 - Pohled na průčelí bytového domu v Spaarndammerbuurt⁸¹



Obrázek 27 - Detail fasády z jednoho domu realizovaného při Jižním plánu ve 20. letech
převzato z (64)

⁸¹ Převzato z materiálů doktorky Aurory Marijke Martin; cyklus přednášek: *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen



Obrázek 28 - Nároží jednoho z bytových domů v Spaarndammerbuurt - převzato z (64)



Obrázek 29 – Pohled na centrální objekt Het Schip s vchodem do pošty - převzato z (64)

Je zarážející jak rychle Amsterdamská škola vznikla a s jakou razancí zanechala nesmazatelné otisky v architektuře. Ale jak rychle vznikla, tak i rychle ztratila svůj vliv. Jedním z důvodů je podle historiků finanční nákladnost jejich projektů. S Amsterdamskou školou se sice setkáme i v pozdějších letech, ale to už jsou její projekty zbavené její pompéznosti a stojí spíše stranou obecného zájmu. Na její místo se dostanou směry, které již plně pracují s racionalitou a efektivitou výstavby. Bez důsledku nebudou ani úmrtí její představitelů bez zanechání nadšených následovníků.

4. České prostředí pod vlivem zahraničí

Ani vývoj architektury v českém prostředí na počátku 20. století nebyl přímočarý a jednoduchý. Vedle sociálních, politických a technologických aspektů měly vliv na uměleckou scénu i otázky etnické. Praha zastávala spíše negativní postoj k Vídni, vztahy k Německu byly chladné a navíc zde vládla i nevraživost mezi jí a Brnem, resp. Moravou. V tomto napjatém prostředí se jen velmi těžko prosazovaly nové myšlenky a každé jejich ukotvení znamenalo menší či větší boj.

4.1 Spolek výtvarných umělců Mánes

Do prvního boje za nové umění se pustili lidé semknutí kolem **Spolku výtvarných umělců Mánes** (SVU Mánes). U jeho zrodu stáli roku 1887, kromě jiných, **Mikoláš Aleš** (*18.11.1852, † 10.7.1913)⁸² jako předseda a **Luděk Marod** (*7.8.1865, † 1.12.1898)⁸³, který společně s **Maxem Švabinským** (*17.9.1873, † 10.2.1962)⁸⁴ redigoval první časopis spolku *Paleta*. Zpočátku si členové nekladli žádné vysoké ambice. Posláním SVU Mánes byl především bohémský život jeho členů. Ty z větší části tvořili studenti pražské Akademie výtvarných umění a Uměleckoprůmyslové školy. Až v devadesátých letech se objevují tendence aspirovat na pokrokovou organizaci. Členy se stávají František Kupka, Stanislav Sucharda, Antonín Slavíček, Jan Preisler a jiní významní umělci. Vedle nich vstupují do spolku i milovníci umění jako například Jan Štenc. Roku 1896 vychází první český výtvarný časopis *Volné směry* a o dva roky později se konají dvě spolkové výstavy v Topičově salónu. Výstavy pořádal spolek již dříve, ale poslední dvě zmíněné vynikaly vystavovanými díly i celou koncepcí, díky čemuž se považují za zlomové⁸⁵. Téměř ústřední postavou spolku se stal **Jan Kotěra** (*18.12.1871, † 17.4.1923). Jeho příchod byl členy netrpělivě očekáván a vkládali do něj velké naděje jako reformátora a nové krve proudící z centra secese Vídně z ateliéru Otto Wagnera. Roku 1898, kdy se Kotěra ocitl v Praze stál před nelehkým úkolem – přesvědčit o svých kvalitách a prosadit nové umění. Přes veškerý talent, kterým oplýval mu tehdejší architekti nedůvěřovali a považovali ho spíše za poblouzněného mladého snílka. Jako jedinému byly „výstřelky“ trpěny Ohmannovi,

⁸² Malíř, kreslíř, dekoratér a ilustrátor.

⁸³ Malíř, ilustrátor.

⁸⁴ Malíř, rytec.

⁸⁵ Kolektiv autorů. *Slavné pražské vily*. Strana 27.

ačkoliv také studoval ve Vídni. Důvodem bylo především jeho nevzdání se historismu. *‘Mnohem bližší bylo Ohmannovi oživení dientzenhoferovského baroku, které upřednostňoval jako spojení moderního citění s domácí tradicí. Ohmannův program „modernizace“ historických slohů, tedy smíření tradice se světem techniky a nových funkcí, byl nakonec pro české instituce i soukromé stavebníky přijatelnější než pomíjivý experiment křivkové secese.*⁸⁶

⁸⁶ AMBROZ, Miroslav. *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*. Dvojstrana 42/43.

4.2 Jan Kotěra v Praze

Ctižádostivý Kotěra však nezháhal a ihned po příjezdu se pustil do práce. Již po ročním pobytu v Praze získal se souhlasem úředníků z Vídně profesuru a místo vedoucího profesora dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Roku 1900 uveřejnil svou stať *O novém umění* v časopisu *Volné směry*. V ní v duchu Wagnerových myšlenek obhajoval modernu a kritizoval soudobou přetrvávající architekturu. Stavil se proti pouhému kombinování historických motivů. Návrat k tradici nepovažoval za tvořivý čin. Prvotní zájem o průčelí a jeho výzdobu měl ustoupit účelu stavby, prostoru a konstrukčnímu vyjádření. *Architektonickou tvorbu tedy Jan Kotěra analyzoval jako tvoření prostoru, dále konstrukci prostoru, opírající se o věčné přírodní téma o podpěře a břemeni, a teprve na třetím místě se zmínil o krášení, zdobení, jehož funkcí je členit a podporovat jasně konstruktivně vyjádřené masy.*⁸⁷

4.2.1 Peterkův dům

První Kotěrovou realizací byl *Peterkův dům* na Václavském náměstí realizovaný v letech 1899 až 1900. Jen s obtížemi v něm můžeme spatřovat spojitost s jeho stanovenými zásadami. Snad možná z obav z přijetí pražskými kolegy nebo jen jeho nezkušenosti, i když Kotěrovi zastánci si byli již jisti jeho výjimečností, se držel při zemi. Dům je čistě secesní. Přestože vznikl ve stejné době jako Ohmannův *hotel Central*, kvalitativně ho převyšuje. Spojitost můžeme spíše spatřovat v *domě továrníka Tassela* v Bruselu od Victora Horta z let 1893-1895. Spojuje je podobně členění uliční fasády na tři vertikály, z nich prostřední tvoří rizalit korunovaný balkónem. Odlišnost bychom mohli najít v zakončení fasády, kdy Horta použil jednoduché linie, pod kterou se táhne železná podstřešní římsa, zatímco Kotěra na dvě postranní vertikály aplikoval renesanční štíty s čučkami a stavbu tak pomyslně zarámoval.

⁸⁷ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 53.



Obrázek 30 - Peterkův dům z roku 1900 - převzato z (71)

Paralela obou domů není čistě náhodná. Kotěra, jakkoliv mladý, vynikal i svým přehledem v architektuře. Byla to jedna z jeho nesilnějších zbraní, kterými disponoval. Z tohoto pohledu byly zcela zásadní jeho studijní cesty. Na přelomu století to byl pobyt v Americe a cesty pro západní Evropě. Roku 1905 pak navštívil Belgie a Nizozemsko.⁸⁸ Osobnosti a realizace, se kterými se zde setkal, natrvalo ovlivnily jeho tvorbu a celé české prostředí, na které působily prostřednictvím jeho rukou. Osobnost Jana Kotěry by se tak v tomto kontextu mohla poskládat jako pestrobarevná mozaika. V raném období je patrné francouzské l'art nouveau, belgická secese Victora Horta, anglické hnutí Arts & Crafts a v případě realizací vil typ halového anglického domu. Ve fázi tvůrčího

⁸⁸ ŠLAPETA, Vladimír; KARASOVÁ, Daniela. *Jan Kotěra : 1871-1923 : zakladatel moderní české architektury*. Strana 117.

vrcholu je Kotěřův rukopis prosycen tvarovou formou architekta Berlageho a barevnou škálou nizozemské cihly, která se stala do určité míry hmotným artefaktem architektury na počátku 20. století. Nejde však přesně definovat, který vliv na jaké stavbě byl prvořadý, protože jejich syntéza se Semperovými teoriemi, Wagnerovou školou a samotným uměleckým cítěním Kotěry je unikátní.

V letech 1902 až 1905, tedy před svou studijní cestou do Nizozemska, navrhnul skupinu vil v Praze Bubenči, z nichž je nejvíce známá *vila sochaře Stanislava Suchardy*. Kotěra při návrhu vycházel z jeho oblíbeného typu rodinného domu s ústřední schodišťovou halou. Kolem ní jsou v přízemí umístěny všechny hlučné provozy jako jídelna, pracovna, reprezentační prostory aj. V prvním patře situoval ložnice a hostinský pokoj. Dům je zvláštní tím, že pro potřeby Suchardy vznikl vedle atelier propojený s domem úzkým krčkem. Z pohledu zvenčí nás vila ničím typicky Kotěrovským nepřekvapí. Na detailech fasády je patrná autorova inspirace lidovou architekturou. Mansardová střecha působí mohutně a hrázděné štíty odkazují na venkovské hrázděné stavby, i když zde byla snaha o modernistické vyznění.



Obrázek 31 - Suchardova vila kolem z roku 1907 - převzato z (5)

4.3 Pokroková Morava

Avšak jakkoliv by se mohlo zdát, nebyla Praha na samém počátku 20. století výhradním centrem nové architektury u nás. Silné a tvůrčí osobnosti tvořily i v okolí Brna. To se ostatně do dnešní dnů může pyšnit realizacemi, které i ve světovém měřítku jsou unikátní. Jak již bylo zmíněno, mezi Moravou a Čechy existovala rivalita, která měla za následek, že nezávisle na sobě vznikaly stavby mající stejný ideový podtext, ale jejich autoři na sebe více méně nereagovali. Takovým příkladem může být *vila továrníka Erwina Weisse* vystavěná mezi lety 1901 až 1903. Architekt **Franz von Kraus** (*1865, † 1942) při návrhu, stejně jako Kotěra, vycházel z myšlenek hnutí Arts & Crafts a typologie anglického vilového domu. Lokalita vily je na jednu stranu překvapivá - oblast Jeseníku, ale i logická. Jesenícko v té době zažívalo průmyslový rozkvět a stalo se žádanou lokalitou úspěšných. Celkové vzezření tento aspekt v sobě obsahuje. Dispozice domu plně reflektuje anglické řešení i materiál fasád. Barevné režné zdivo je typické pro ostrovní zemi, avšak mohutnost hmoty domu je čistě středoevropská a typická pro sídla tehdejších průmyslníků a továrníků. V úrovni druhého patra použil Von Kraus navíc hrázdění, které odkazuje na českou venkovskou tradici. Syntéza všech těchto vlivů překvapivě vygradovala v kompaktní celek, který se díky svým kvalitám možná stal inspirací pro další stavbu reagující na světové dění v Brně. Tou je *Zemská nemocniční pokladna* od **Huberta Gessnera** (*20.10.1871, †24.4.1943).



Obrázek 32 - vila továrníka Erwina Weisse z roku 1903 - převzato z (72)

4.3.1 Zemská nemocniční pokladna

Práce na objektu byly zahájeny v průběhu dokončení vily *Erwina Weisse* a ukončeny v roce 1903. Obě budovy mají společné režné zdivo a nádech západní Evropy. Gessner navíc pracoval ve Vídni u Otto Wagnera⁸⁹ a tato jeho zkušenost je ze stavby patrná. Od jakékoliv pompéznosti bylo upuštěno. Uliční průčelí je de facto bez dekoru a téměř hladké. Na jeho místě bylo použito zelených glazovaných cihel, které kontrastují s červenými cihlami a bílým rámováním oken. Často se v souvislosti s tím to domem zmiňuje možná paralela s nizozemskou modernou. Je pravda, že *Beurs van Berlage* již stála a kontakty se zahraničím zde probíhaly. Přesto neexistují jasné důkazy o Gessnerově pobytu v cizině nebo jeho osobním kontaktu s Berlagem, tak jak je tomu u Kotěry. Dům je spíše odrazem transformace anglické tradice a Von Krausovy vily. Tomu by i odpovídala použitá barevná paleta. V Nizozemsku se totiž převážně vyskytují cihly červené, bílé nebo žluté v případě Dudoka. Také členění příčlí připomíná spíše okna u britských řadových a menších solitérních domků, kde část rámu vystupuje z plochy okna a vytváří kwazi arkýřek. Nicméně by tímto výčtem neměly být zastíněny nesporné kvality a prvenství, které budova má. Zemská nemocniční pokladna totiž tvoří mezník mezi secesí a Kotěrovou modernou, podobně jako je tomu u Ohmanova *hotelu Central*, který stojí na pomezí eklektismu a secese.

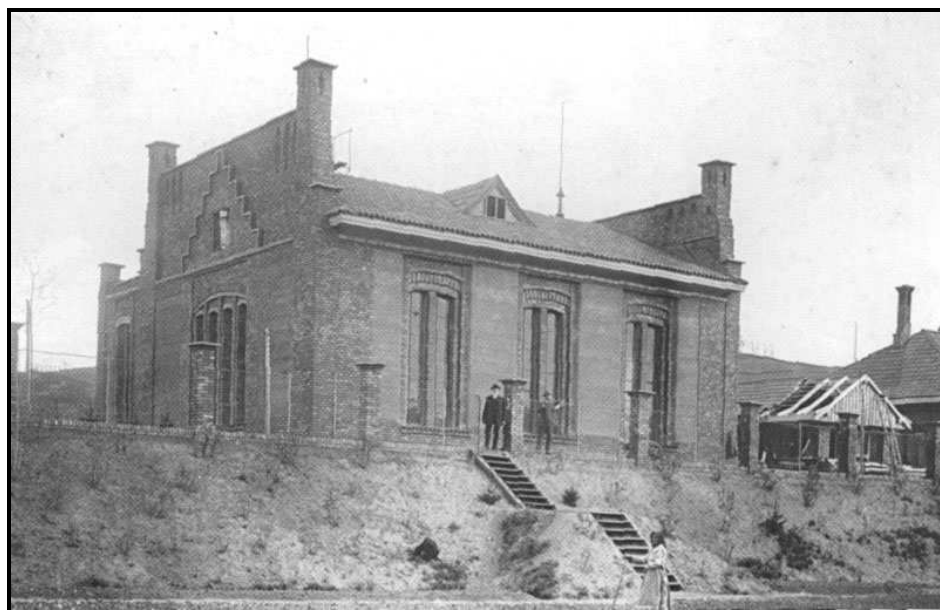


Obrázek 33 - Zemská nemocniční pokladna z roku 1903 - převzato z (73)

⁸⁹ AMBROZ, Miroslav. *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*. Strana 46

Po návratu z Nizozemska a Belgie prožíval Kotěra své vůbec nejpłodnější období. Pobyt v cizině s jeho žáky, mezi kterými byl i Otakar Novotný a nizozemský žák Evert Johannes Kuipers⁹⁰ jako domorodý průvodce, ho natrvalo ovlivnil. O tom silně svědčí využití Berlageho teoretických východisek v Kotěrově výuce, které Berlage sepsal ve knize *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* z roku 1908.⁹¹

První stavbou z tohoto období je **vodárna v Praze Michli** realizovaná během let 1906 a 1907. Jedná se o jedinou **Kotěrovu** industriální stavbu. Možná díky tomu si na ni mohl vyzkoušet režné zdivo v celé ploše a výrazné tektonické články, které by na obytné budově v českém prostředí působily až příliš surově. *‘Jako citát Berlageových amsterodamských staveb anebo jako jemná variace na jejich motivy vyznívá brána do vodárenské věže, kulisa za branou ve formě stupňovité pyramidy i způsob, jakým dosedá na přípory věže dno vodního rezervoáru. Kovové ozdoby na bubnu tohoto rezervoáru i vyčnělá římsa jeho polokruhové čepice mají naproti tomu vídeňský, wagnerovský ráz.*⁹²



Obrázek 34 - čerpací stanice Vršovické vodárny v Michli kolem roku 1907
převzato z (74)

Druhou budovou, která představuje mezník v jeho tvorbě je **Urbánkův dům** z roku 1912, kde poprvé využil železobetonového skeletu. Zároveň stavba zakončuje Kotěrovo nejpłodnější období. Železobeton jako stavební materiál nebyl novinkou. Ve stejné době s ním už pracoval Van der Meje na stavbě *Het Scheeptvaarhuis*. Na rozdíl

⁹⁰ NOVOTNÝ, Otakar. *Jan Kotěra a jeho doba*. Strana 142

⁹¹ NOVOTNÝ, Otakar. *Jan Kotěra a jeho doba*. Strana 142

⁹² ŠLAPETA, Vladimír; KARASOVÁ, Daniela. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Strana 145.

od něj nechal Kotěra materiál vyniknout a nedegradoval pouze na nosný prvek. Celá uliční fasáda je zasazena do stupňovitého železobetonového rámu, který Kotěra rád používal k oddělení hmoty od okolní zástavby i na jiných realizacích. *‘Cihlová čela čtyř obytných pater ustupují postupně hloub a hloub do nitra zmíněného rámu a s tím úměrně sílí svazky betonových lezén, kterými Kotěra tuto část fasády Mozartea pročlenil.*⁹³



Obrázek 35 - Urbánkův dům kolem roku 1912 - převzato z (12)

Bylo by se mylné domnívat, že Kotěra jen slepě následoval Berlageho. Je pravda, že další stavby jako jeho vlastní vila a *Laichterův dům* z let 1908-1909 v sobě nizozemskou inspiraci nezaprou, ale je třeba mít neustále na paměti složitou uměleckou osobu autora. Velikány mající vliv na její utváření byli Cuipers, Berlage, Belgičané Horta a Van de Velde, ale patří sem i další jako Ch. B. Baillei-Scot, H. C. Townsend, C. F. A. Voysey, C. R. Mackintosh. Často se zmiňuje i Kotěrovo kolísání mezi Olbrichtovou racionálností a lyrikou Plečníka. V neposlední řadě se k výčtu řadí

⁹³ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 68.

teoretici Morfia, H. Tainea, A. Riegl a Schmarsow.⁹⁴ Jen velmi obtížná je představa, že Kotěra by pouze parafrázoval jednoho autora, ba naopak. Svým dokonalým přehledem a zájmem tvořil unikátní dílo. To se ovšem podepsalo na jeho závěru kariéry, kdy vyčerpал svůj tvůrčí potenciál, a i když tvořil od období secese, moderny, přes expresionismu až funkcionalismus, v závěru byl spíše tichým pozorovatelem.

4.4 Otakar Novotný

Odkaz Jana Kotěry pokračoval v díle dodnes nedoceněného **Otakara Novotného** (*11.1.1880, † 4.4.1959). Ten byl jeho nejstarším žákem na Uměleckoprůmyslové škole. Společně s ním podnikl studijní cestu do Nizozemska a Belgie. Na rozdíl od Jana Kotěry jeho tvorba netrpěla takovou formovou roztržitostí. Později tvořil sice v duchu kubismu, rondokubismu a funkcionalismu, ale jeho raná tvorba nese jasné prvky nizozemské moderny a není zakalena rušivými elementy. Je to možná i díky samotnému Kotěrovi, který svým žákům podával již jím vybrané informace.

4.4.1 Štěncův dům

Novotného opus magnum je *Štěncův dům* postaven v letech 1909 až 1911. Zadavatelem byl Jan Štenc, milovník umění a člen SVU Mánes. Původní projekt třípatrového dvojdomu počítal s nakladatelstvím, reprodukcími ateliéry, výstavní síní, prodejnou, byty a ve dvoře s uměleckou tiskárnou. Vše na základě požadavců Jana Štence mělo být oproštěno od jakékoliv nadbytečné zdobivosti. Účel stavby jí měl dát i tvář. Proto se při návrhu obrátil právě na Otakara Novotného, který tyto myšlenky sdílel. Uliční fasáda je hrou rytmických skladeb červených lícovek a bíle glazovaných cihel. Na rozdíl od Jana Kotěry uměl Novotný skladebnost cihel využít i jako dekoračních prvků, aniž by však celkový vzhled působil zdobivě. Paralela s *Het Scheeptvaarhuis* je zde více než patrná. Novotný šel ještě dále a lícovky použil i na vstupní prostory uvnitř domu a halu v prvním nadzemním podlaží. Střídmost budově vtiskly pásy oken, z nichž jedny jsou okna francouzská, která na Starém Městě působí až exoticky, ale s rezným zdívkem plně korespondují. Spodní linii domu odděluje římsa z bílých lícovek, která prochází přes několik lizén stupňovitě zakončených speciálně tvarovanými glazovanými cihlami. Rozbití zdánlivé monotónní fasády docílil Novotný balkónem v nejvyšším podlaží. Ten je podepírán dvěma mohutnými krákorci

⁹⁴ NOVOTNÝ, Otakar. *Jan Kotěra a jeho doba*. Strana 31.

a dává domu monumentální ráz. Celá budova je zastřešena mansardovou střechou. Směrem do ulice je vidět část ze skleněné čtyřválcové střechy, která umožňovala proniknutí dostatku světla do ateliéru.

Za hlavním domem se ještě nacházejí dvě budovy, které jsou s hlavním propojeny přes malý komunikační dvorek a kde se nacházely zinkografie a místnosti na montáže. Ani ony neunikly Novotnému pozornosti. Působí ovšem již více technicky než reprezentativně.

Za povšimnutí stojí detaily, kterým architekt věnoval zvýšenou pozornost. Kromě hry skladeb cihel na fasádě, můžeme je najít i na dlažbě v průjezdu. Nemluvě o osvětlovacích tělesech a uměleckém kování. Ojedinělý počin: stavba je doslova od suterénu až po střechu jedním sourodým celkem dýchající vlastním životem. I dnes, pokud ji navštívíme, nás přepadne její genius loci. Všudypřítomná genialita autora je ze zdí stále patrná. Kdyby to bylo jen trochu možné, zdálo by se, že dům sem byl přenesen z Nizozemska a na místo grachtu byl usazen vedle kostela sv. Salvátora.



Obrázek 36 - Štěncův dům z roku 1911 - převzato z (75)

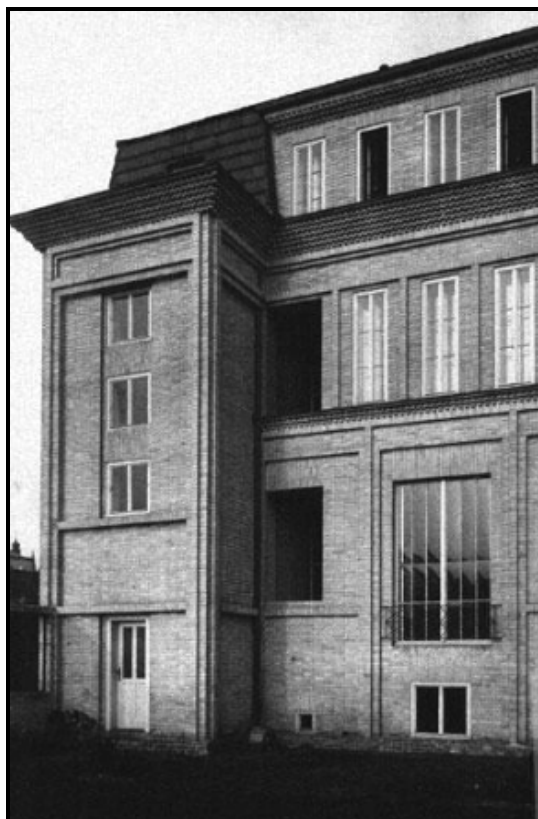


Obrázek 37 - Štěncův dům, detail balkónu a lizén - převzato z (75)
Obrázek 38 - Štěncův dům, komunikační dvorek - převzato z (75)

Nadšení a impresi z nízkých zemích nechal Novotný ještě naplno ožít v jeho další realizaci *Sequensově vile* z let 1912 až 1913. Jejím hlavním rysem je přísný formální asketismus racionální moderny. Podobně jako u Štěncova domu se i zde *‘snažil vytvořit prostou, tektonickou architekturu, jejíž vnější utváření by vycházelo z uspořádání a z funkce vnitřních místností.*⁹⁵

Půdorys domu kopíruje nárožní parcelu. Centrální část má tvar nepravidelného mnohoúhelníku z něhož vychází boční křídlo. Na rozdíl od jiných staveb zde bylo použito šedivých lícovek. Dům proto už nevypadá tak romanticky a malebně jako *Štěncův dům*. Je to jistý paradox, že na místě rozpoutání fantazie, která by byla na místě při návrhu vily, je Novotný ještě více asketický. Chtělo by se až říci, že tvořil pod vlivem Willema Dudoka, to by byl však omyl. Slavná *Geraniumschool* v nizozemském městě Hilversum byla totiž postavena až o čtyři roky později. Novotný předběhl svým chápáním vývoj v zahraničí, v domovině využití rezného zdiva.

Členění fasády je docíleno lizénovými rámci nebo průběžnými římsami, kterým sekundují rozličné vazby cihel. Opět se zde setkáme s francouzskými okny, které obzvláště v bočním křídle směrem na zahradu celkový ráz trochu zjemňují.



Obrázek 39 - Sequensova vila z roku 1913 - převzato z (5)

⁹⁵ Kolektiv autorů. *Slavné pražské vily*. Strana 59.



Obrázek 40 - Sequensova vila kolem roku 1913 - převzato z (5)

Vedle Prahy našel Novotný věrné publikum i v Holicích v Čechách. Zde realizoval *sokolovnu a Zemánkův dům*. Především sokolovna z roku 1911 svého autora nezapře. Je pravda, že náhle se nám zde objevují románské prvky a stavba zvenčí se na zběžný pohled jeví jako bazilika, ovšem to lze i chápat jako Novotného jemný cit pro korespondenci stavby a okolí. Podobně je na tom i *sokolovna v Rakovníku* z roku 1912. Stále však zůstával věrný sobě samému: *‘zachovává tradičního ducha i v pozdějších objektech’*⁹⁶ a nesporně je jedním z našich největších architektů: *‘náleží k zakladatelské tradici naší moderní architektury, i individualistické a formalistické, ale tvořivé a kultivované’*⁹⁷

⁹⁶ OSTRÝ. IV. Ročník Stavby. In: NOVOTNÝ, Otakar. *Jan Kotěra a jeho doba*. Strana 31.

⁹⁷ OSTRÝ. XIV. Ročník architektury. In: NOVOTNÝ, Otakar. *Jan Kotěra a jeho doba*. Strana 31.



Obrázek 41 - sokolovna v Holicích z roku 1911 - převzato z (76)



Obrázek 42 - Zemánkův dům z roku 1912 - převzato z (76)

5. Opozice vůči rané moderně ve formě kubismu

Hledání toho jediného správného architektonického slovníku pro český národ se kolem roku 1910⁹⁸ dostává na rozcestí. V té době koexistuje vedle sebe několik směrů: organická secese, raná moderna a stále živý neoklasicismus. Ani jeden ze směrů nevyhovuje nastupující generaci, která roku 1911 nakonec založí vlastní platformu **Skupina výtvarných umělců**. Vesměs se jedná o mladé umělce ze SVU Mánes: mezi jinými **Emil Filla** (*4.4.1882, †7.10.1953)⁹⁹, **Karel Čapek** (*9.1.1890, †25.12.1938)¹⁰⁰, **Václav Špála** (*9.1.1890, †25.12.1938)¹⁰¹ a především pak architekti **Pavel Janák** (*13.3.1882, †1.8.1956), **Josef Gočár** (*13.3.1880, †10.9.1945), **Josef Chochol** (*13.12.1880, †6.7.1956) a **Vlastislav Hofman** (*6.2.1884, †28.8.1964). Impulsem k takto radikálnímu kroku může být zakořenění neobiedermeiru v Rakousku, který je do země Koruny české přenášen rukama Wagnerových žáků. Mladé generaci se přičí sentimentalita, náládovost, malebnost a pouhé vymyšlení plošných dekorací, ke kterým neobiedermeir inklinuje.¹⁰²

První kritiky se dočká samotný Otto Wagner roku 1909, kdy **Josip Plečnik** (*23.1.1872, †7.1.1957) na stránkách revue *Styl* vydávaný SVU Mánes kritizuje jeho *kostel na Steinhofu* v Rakousku (1903-1907). Opozice vůči Janu Kotěrovi (Wagnerova žáka) vzniká paradoxně, nebo právě proto, v jeho vlastním atelieru, kde pracuje Pavel Janák spolu s Josefem Gočárem. Více aktivní z této dvojice, co se především teorie a psaní textů týče¹⁰³, je Pavel Janák. Své výhrady shrne Janák poprvé roku 1910 také v příspěvku pro revue *Styl* s názvem *‘Od moderní architektury k architektuře’*. Kruciólním problémem, podle něho, je ztráta výtvarné složky architektury a uvažování v striktně funkčních kategoriích. Konkrétně píše o *‘strohé mluvě Wagnerovské nebo Kotěrovské architektury, která již neodpovídá soudobým estetickým nárokům, soudobé senzibilitě. Moderna – přesněji řečeno geometrická moderna – měla podle Janáka příliš očištný, příliš sociální, příliš obecně prospěšný, a proto také příliš účelný, materiální*

⁹⁸ AMBROZ, Miroslav. *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*. Strana 50.

⁹⁹ Malíř, grafik, sochař. Po vypuknutí 1. světové války emigruje do Nizozemska, kde se mimo jiné věnuje studiu nizemského malířství 17. století a spolupracuje s českou Mafií. Po skončení války zde pracuje jako velvyslanecská rada Československa.

¹⁰⁰ Spolu se svým bratrem Josefem (*23.3.1887, † 14.4.1945) patří mezi aktivní členy avatgardních spolků. Později jsou neformálně spojeni se spolkem Devětsil, kde se především Karel Čapek začne vyjadřovat i k soudobé architektuře. Známe dílo *Obrázky z Holandska* (1932).

¹⁰¹ Malíř, grafik, ilustrátor, designer

¹⁰² AMBROZ, Miroslav. *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*. Strana 51.

¹⁰³ Mezi jinými statě *Hranol a pyramida* (1912); *O nábytku a jiném* (1912)

a konstruktivní charakter. Její materialismus postrádal duchovní kvality, postrádal krásu.¹⁰⁴ Důležité je si uvědomit, že zatímco Plečnik reaguje na Wagnerovský počin pohybující se ještě v mezích vídeňské secese, ve které *kostel na Steinhofu* je projektován, Janákovi se přičítá i asketismus Kotěrova rukopisu. Stejný asketismus, dle jeho chápání, který Wagner používá u pozdějších staveb, například u jeho druhé vily ve Vídni z let 1912 až 1913. Neoklasicismus není pro architekty kolem **Skupiny výtvarných umělců** již vůbec relevantní odpovědí na nové potřeby. Je nutno vrátit do architektonického vyjádření cit, pohyb, monumentalitu a duši. Kubismus se stává jediným možným a správným východiskem.

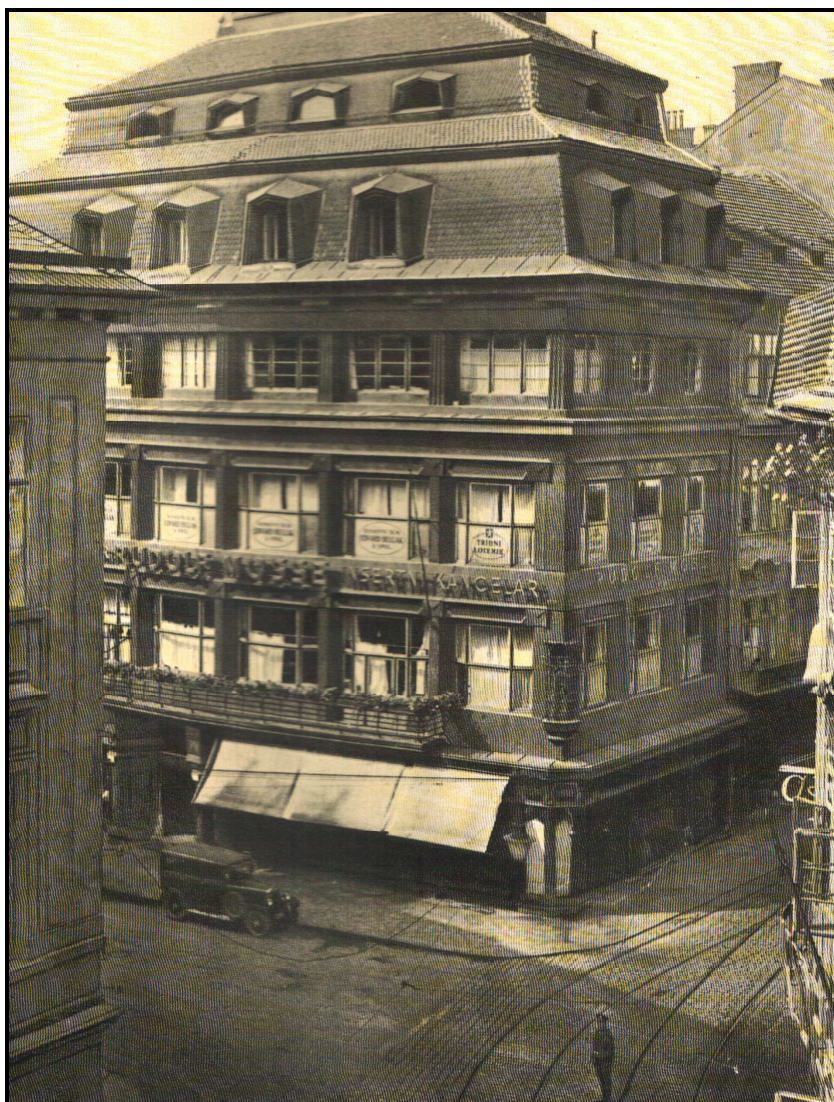
Často je kubismus chápán pouze jako protipól k secesi, avšak jeho síla spočívá i vymezením se právě vůči Kotěrovské moderně. Organické motivy a ortogonalita jsou nejpálčivějšími tématy, které kubisté řeší. Průčelí domu nemá být čitelné pouze z jednoho úhlu pohledu, ale musí pozorovateli dávat možnost číst použité tvarosloví ze všech stran. Forma krystalu nejlépe odpovídá jejich požadavku. Horizontály a vertikály prochází procesem destrukce, aby následně byly propojeny diagonálami do nových geometrických tvarů, které mají více jak jednu pohledovou plochu. Jakýkoliv dekor je nežádoucí a zavádějící. Čistota, které kubisté chtějí dosáhnout je ornamentem samým, protože jen tak může vystoupit čistota hmoty a vnitřní dynamiky na povrch. Defragmentace, i pro samotné kubisty, je však až příliš blízká principům a postupům kubistického malířství, proto na svou obranu často zmiňují přirozenost jejich prací vyplývající z percepce reality jedincem a z původu krystalických forem ve světě. Nejpádnější argumentem je pak výjimečná schopnost kubistických staveb dotvářet historickou barokní zástavbu, tak hojně nacházející se v Praze.¹⁰⁵

Jedním z prvních užití kubismu v praxi je *obchodní dům U Černé Matky boží* (1911 – 1912) architekta **Josefa Gočára**. Dům stojí na nárožní parcele Ovocného trhu na Starém Městě. Gočár při aplikaci nových principů postupuje velmi opatrně a je zřejmé jeho silné ovlivnění Janem Kotěrou. S Kotěrou ho pojí nejen studium na pražské Uměleckoprůmyslové škole mezi lety 1902-1905, kde Kotěra v tu dobu vedl ateliér architektury, a spolupráce v Kotěrově praxi, ale i společná školní exkurze do

¹⁰⁴ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 105

¹⁰⁵ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 109

Nizozemska v roce 1905¹⁰⁶. Avšak na rozdíl od Otakara Novotného nezanechala v něm první návštěva země tak silnou odezvu. Přesto si ho Nizozemsko získá. Jak jinak si vysvětlit jeho další návštěvy této země v meziválečných letech 1924, 1927, 1930-1931 a 1935.¹⁰⁷ Konkrétně se o tomto vlivu můžeme přesvědčit v Gočárově *Domu Zemědělské osvěty v Praze* (1924-1926) a jeho nápadnou podobností s pracemi Willema Dudoka. Zpět však k *domu U Černé Matky boží*.



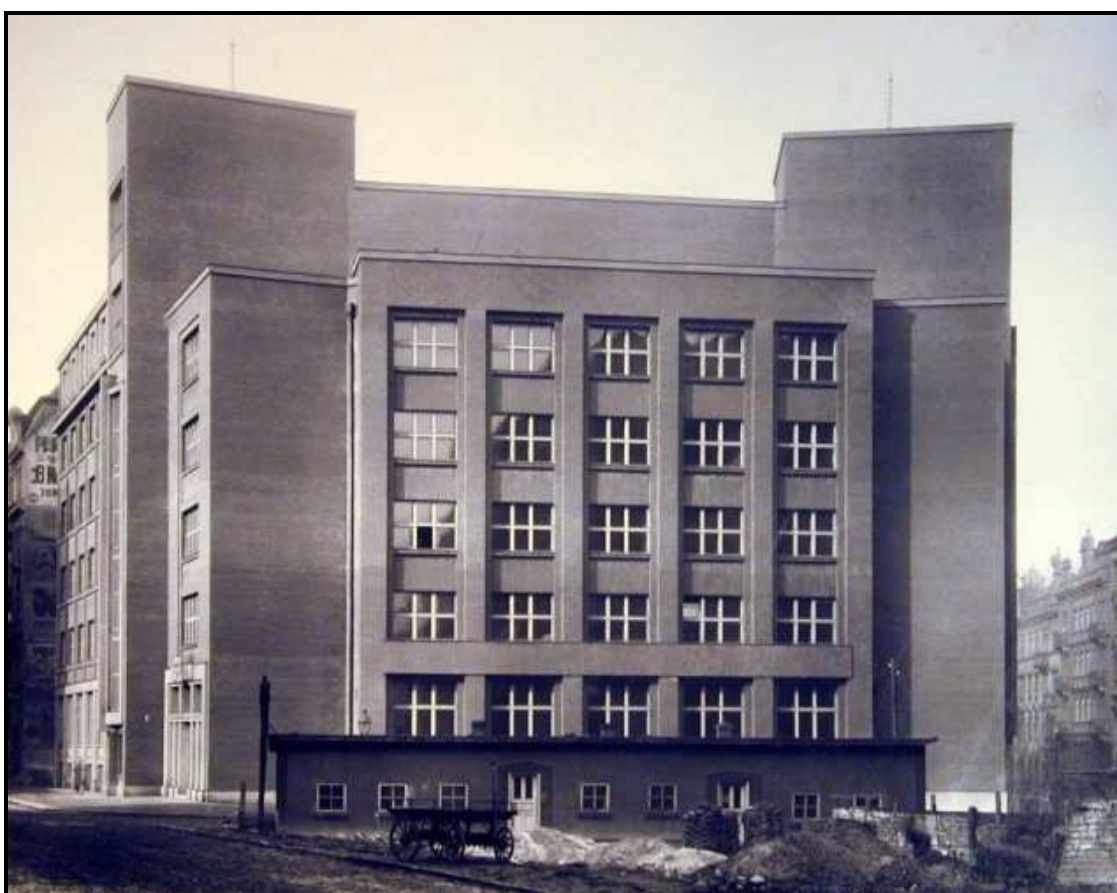
Obrázek 43 - obchodní dům U Černé Matky boží z roku 1912
převzato z (50)

Půdorysně se dům nijak nevymyká zažitým tendencím architektury 19. století. Vzdává se Kotěrovské syntéze funkce a formy. Základem domu je železobetonový skelet, který Gočár překvapivě nechává plně vyniknout v interiéru v přiznaných průvlastcích. Průčelí domu má klasicistní charakter, a každé patro je důsledně potřeno

¹⁰⁶ SVU Mánes; katalog výstavy: *Architekt Josef Gočár 1880-1945, posmrtná výstava; Červen 1947*

¹⁰⁷ SVU Mánes; katalog výstavy: *Architekt Josef Gočár 1880-1945, posmrtná výstava; Červen 1947*

vertikálním členěním, což může být způsobeno jednak Gočárovým ostychem fasádu sjednotit, jednak cíleným navázáním na stávající zástavbu v historickém centru. Mansardová střecha jen podtrhuje barokizující vyznění, ke kterému se architekti kubismu hrdě hlásí. Kubismus se v tom případě soustřeďuje téměř pouze na detaily a zařízení v interiéru jde ruku v ruce s principy *Gesamkustwerk*. Výjimečné jsou okenní otvory, kterým Gočár věnuje značnou pozornost. Ve střední části domu jsou rámy trojdílných oken zalamovány směrem dovnitř, ve vyšším patře naopak Gočár hojně využívá k členění okenní plochy příčle. Oba tyto prvky dodávají fasádě nečekanou rytmiku a v neposlední řadě velká okna i dostatečné osvětlení rozlehlých vnitřních prostor.



Obrázek 44 - dům Zemědělské osvěty z roku 1926 - převzato z (77)

Zdařilejší aplikaci kubistických principů nalezneme u architekta **Josefa Chochola**, který je považován za předního představitele tohoto směru.¹⁰⁸ Je jím *nájemní dům Hodek* (1913-1914) v Neklanově ulici v Praze. Specifikum této stavby spočívá v přívětivém situování na rohové parcele, kterou Chochol mistrně využívá. Nároží domu se hrdě táhne od přízemí až po podstřešní římsu, která rámuje fasádu po celé

¹⁰⁸ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 114

délce obou křídel a svými pravidelnými tektonickými zlomy dává domu majestátní charakter gotických katedrálových staveb. Barokní robustnost, jinak běžná u kubistických staveb, je narušena balkóny rohových bytů. Ty dávají pocit lehkosti a dynamiky objemné hmoty. Pozornost je věnována okenním otvorům. Část z nich není jednoduše vložena do obvodové zdi, ale v páru vylomena směrem ven. Překvapivost tohoto nápadů ústí ve skutečném pozastavení se pozorovatele a jeho sledování pohybu rozehraného na průčelí. Bez opomenutí by nemělo zůstat ani půdorysné řešení typického podlaží, kde se již objevuje malometrážní byt o velikosti 1+1 a výměře kolem 40m². To je příznakem snahy řešit bytovou otázku, která Evropu sužuje od konce 19. století a vyvrcholí v meziválečných letech.



Obrázek 45 - nájemní dům Hodek z roku 1914 - převzato z (78)

5.1 Expresionismus napříč zeměmi

V Nizozemsku a v zemích Koruny české se na počátku 20. století objevují velké osobnosti: **Jan Kotěra** a **Petrus Henrik Berlage**. Oba zprvu nejdříve odmítání starší generaci architektů, aby je nakonec zavrhl i ta mladší nastupující. Vliv Berlageho na Kotěru je nesporný. Důkazem je Kotěruv příspěvek s fotografiemi Berlageho nejznámější stavby burzy ve *Volných směrech X* (1906)¹⁰⁹, který uveřejnil po svém návratu z Nizozemska. Na ten reagoval Josip Plečnik v osobním dopise Kotěrovi :

Volné směry. Mám velkou radost z Berlageho. Tím větší, že se nalézám v jeho blízkosti. Zacherův dům jsem chtěl udělat jako cihlovou stavbu – ovšem jinak – a pak mě začali honit – a ještě dnes jen když řeknu slovo cihla – udělá se mi špatně. Ta Berlagova věc má hodně dobrých prvků. O vyřešení hlavního prostoru směrem nahoru nejsem přesvědčen. Nemilejší mi je vstup do velké dvorany (poslední obrázek).¹¹⁰

Jediným žákem, který dojmy z Nizozemska aplikuje ve své tvorbě je Otakar Novotný. Přesto tato dvojice Kotěra-Novotný není natolik silná, aby přesvědčila a pro svou tezi nadchla architektky kolem Pavla Janáka. Srovnatelná situace je v Nizozemsku, kde se proti Berlagemu staví skupina Amsterdamské školy. Ta je někdy v české literatuře milně zaměňována s časopisem Wendingen. Ten byl sice mluvčím Amsterdamské školy, ale věnoval také všem ostatním novým uměleckým směrům (až po funkcionalismus) a složení členů redakce bylo věcí náhody.¹¹¹

Expresionismus dostává dvě odlišné podoby: českou krystalickou a nizozemskou fantaskní. *Nové umění je zmocněný život. Má vyjadřovat neskutečné, dosud nezřené formy (geometrizující zákonitosti). Má být jako autonomní element. Obrací se proti impresionismu.*¹¹² Podobně je tomu u představy Amsterdamské školy, jejichž architekti se navíc snaží o monumentalitu, která by byla zakusitelná i širší masou – dělnictvem a pracujícími lidem.¹¹³ Kubismus a Amsterdamská škola na sebe přímo nereagují, i když je velmi pravděpodobné, že o vzájemné existenci jsou si vědomi. Sbližují je stejná východiska a o kolik se liší jejich vnější projev na průčelích staveb,

¹⁰⁹ s doprovodným textem Willema Vogelsanga

¹¹⁰ Dopis od Josipa Plečnika Janu Kotěrovi roku 1906. In: VYBÍRAL, Jindřich; PRELOVŠEK, Daman. *Korespondence / Jan Kotěra, Josip Plečnik*. Strana 229

¹¹¹ WENDINGEN In. Oprichting – citováno z (79)

¹¹² Profesor Lahoda, cyklus přednášek *Modernismus v 1. pol. 20. století*, Praha 2006, Univerzita Karlova

¹¹³ Profesor Van der Ploeg, cyklus přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

o to více jsou si podobní v detailech stavby a užitém umění. Oba směry představují vyhraněné reakce nárokuje si být uznáni jako národní, jediný možný a výjimečný styl. Nekladou si aspirace na překročení hranic zemí svého vzniku. Svádí totiž boj samy se sebou.

To, že česká ani nizozemská strana není slepá vůči zahraničí se ukáže o pár let později. **Theo van Doesburg** (*30.8.1883, † 7.3.1931), spojovaný s nizozemskou meziválečnou skupinou **De Stijl**, je mezi lety 1924 až 1931 pověřený redakcí časopisu *het Bouwbedrijf* psaním reportáží o vývoji a tendencích architektury v okolních zemích v Evropě. Československo, resp. Prahu navštíví sám již o rok dříve (1923) společně s Berlagem a J.J.P. Oudem na pozvání skupiny **Devětsil**.¹¹⁴ Ačkoliv se tedy jeho reportáže vztahují k meziválečnému vývoji, pokrývají i dění předválečné a nejen v hlavním městě, ale i v Brně. V některých článcích se vrací ke kořenům československé architektury na počátku 20. století a propojuje je s tehdejší situací a dosaženým pokrokem. Mnohá jeho pozorování jsou téměř všeobecně platná a nadčasová. V prvním článku z roku 1926 *A Young Culture Striving for Innovation - For example Jan Kotěra*¹¹⁵ píše:

*'As an enemy of all theory – objectionable because it is stagnant – I am of the opinion that an attempt at innovation is only justifiable when it originates from the living impulse of an individual or of a nation. This is what I have always taken as a standard for all attempts at innovation which I could detect in various countries; so it is in Czechoslovakia.'*¹¹⁶

*'Scarcely in any other country (except in Holland) does one encounter such explicit striving for new forms of building and new construction possibilities'*¹¹⁷

¹¹⁴ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 172

¹¹⁵ VAN DOESBURG, Theo. *Het Bouwbedrijf*. Vol.3, no. 8, August 1926. Strana 296-298 In: LOEB, Charlotte I.; LOEB, Artur L. *Theo van Doesburg: On European Architecture; Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924 – 1931*. Strana 109

¹¹⁶ Překlad: *Jako nepřítel všech teorií – objektivně, protože můj názor je konstatní – jsem toho názoru, že snaha na poli inovace je ospraveditelná pouze v případě, pokud vychází ze životního impulsu jedince nebo národa. To je to, co jsem vždy považoval za základ všech pokusů o inovace, které jsem rozpoznal v různých zemích; stejně tak v Československu. Sotva někde jinde (vyjma Holandska) se dá setkat s takovou cílenou a silnou snahou o nové formy výstavby a konstrukční možnosti.*

¹¹⁷ Překlad: *Sotva někde jinde (vyjma Holandska) se dá setkat s takovou cílenou a silnou snahou o nové formy výstavby a konstrukční možnosti.*

Toto přesvědčení se nespíše už vztahuje k poválečnému vývoji, avšak o něco níže se zmiňuje o Kotěrovi jako otci moderní architektury v Československu a kritizuje tendence té doby:

‘All this, however, does not later the fact that modern Czech architecture, which started around 1908 with Jan Kotěra, will never occupy an autonomous slot in the development...’¹¹⁸

a napojení na vídeňský okruh společně s očividným vlivem Berlageho a Van de Veldeho a rozdílem v chápání architektury v Československu a Nizozemsku:

‘In order to liberate themselves from hands of the Prague Baroque, the young architect saturated themselves with the ideas of the Viennese architects: Wagner, Ohmann and Hoffmann. The influence of Berlage and Van de Velde was also felt’ ‘Although we may see some similarities between the development of modern architecture in Czechoslovakia and in Holland, the incentive in The Netherlands is essentially more profound, influences playing a secondary role, while we actually never wished to compete with other countries in being modern’¹¹⁹

O měsíc později se Van Doesburg věnuje přímo kubistům v příspěvku *Misunderstanding Cubist Principles – In Czechoslovakia and elsewhere*¹²⁰. Opět zmiňuje Jana Kotěru a jeho přínos architektuře:

‘Around 1908-1909 Kotěra, the forerunner of modern Czech architecture, built his Laichtruv House, which, together with his own villa in Prague, may already be considered a demonstration of the new, trailblazing building principle. Decorative adornment yields to constructive nakedness, while

¹¹⁸ Překlad: *To všechno ovšem neznamená, že Česká moderní architektura, která začala dílem Jana Kotěry kolem roku 1908, bude někdy zaujímat autonomní pozici na poli světové architektury...*

¹¹⁹ Překlad: *‘Ve snaze osvobodit se ze sevřetí pražského baroka přijímali mladí architekti myšlenky vídeňských architektů Wagnera, Ohmanna a Hofmanna. Vliv Berlageho a Van de Velde byl také citelný. Přestože vidíme některé podobnosti ve vývoji moderní architektury v Československu a Holandsku, stimuly v Nizozemsku jsou esenciálně více hlubší a vlivy hrají druhotnou roli a ve skutečnosti jsme si nikdy nepřáli soupeřit s ostatními zeměmi, kdo bude modernější.’*

¹²⁰ VAN DOESBURG, Theo. *Het Bouwbedrijf*. Vol.3, no. 10, September 1926. Strana 246-249 In: LOEB, Charlotte I.; LOEB, Artur L. *Theo van Doesburg: On European Architecture; Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924 – 1931*. Strana 110

*the functional spaces already express themselves in a few large masses. The composition of the total living apparatus becomes easy to read.*¹²¹

Za to nechvalně se vyjadřuje o snahách českých kubistů a celého hnutí antidekorativismu v Evropě:

*‘All efforts at innovation intended to solve the dualism between esthetic and material construction in a new architectonic form. Holland set the tone in this respect, but unfortunately the new forms were applied purely decoratively, in this country as well in Czechoslovakia. Pseudo-classical, Secessionist and Jugendstil motifs were replaced by cubist and so-called “abstract“ ones, but essentially the dualism continued to exist.*¹²²

‘Gočár and Janák, who have to be counted among the leading figures of the architectural innovation in Czechoslovakia, are the first ones who tried to innovate architecture on the basis of cubist principles. Of course such an ‘innovation’, which was not dictated by new dwelling requirements, was bound to lead to an ornamental, merely externally modified, monumentality. The reasoning was something like this: “Now that cubism has brought new forms into painting and sculpture, and the naturalistic forms have been converted to geometric (so-called abstract) ones, we must apply these forms in architecture as well, etc.“ This reasoning was of course, incorrect and fundamentally did not change anything at all in architecture, which only asked for assential, functional improvement. By applying cubist forms the Czech

¹²¹ Překlad: *‘Kolem let 1908-1909 Kotěra, předchůdce České moderní architektury, postavil Laichterův dům, který společně s jeho vlastní vilou v Praze mohou být považovány jako demonstrace nových, průkopnických stavebních principů. Dekorativní zdobení ustupuje konstrukční nahotě, zatímco funkční prostory se projevují v několika málo velkých masách. Kompozice celkového obytného zařízení se stává lehce čitelnou.’*

¹²² Překlad: *‘Všechny pokusy o inovaci se snažily vyřešit dualismus mezi estetikou a materiální konstrukcí prostřednictvím nové architektonické formy. Holandsko udávalo tón v tomto ohledu, avšak bohužel nové formy byly používány pouze čistě dekorativně. Jak v této zemi, tak v Československu. Pseudoklasicisní, l’art nouveau a secesní motivy byly nahrazeny kubistickými a takzvaně “abstraktními“, ale dualismus praktický existoval i na dále.’*

*architects simply replaced Wiener-Werkstätte-Ornamentik, which had oppresed them for years, by cubist ornamentation.*¹²³

Čeští kubisté se tedy nesetkají se vřelým přijetím v Nizozemsku a jsou nařknuti z degradace kubistický principů na dekoraci, resp. ornamentalitu, proti které se paradoxně sami tak vyhraňují. Avšak ani nizozemský expresionismus nepadnul na úrodnou půdu v Československu. Zmiňuje se o něm v roce 1959 Otakar Novotný, když porovnával stavbu Dudoka a De Klerka:

‘U obou budov vnější tvar činí na chápání pozorovatele značné nároky pro své formalistické pojetí. Kdež to však v případě Školy v Hilversum (Dudok) se toto děje s uvážlivostí a střídmostí, takže nikdy není pochyby o vnitřní organizaci budovy, je případ Het Ship v Amsterdamu (De Klerk) atektonickým projevem ukazujícím vnitřní organismus budovy navenek tvary nápadnými a přiléhavými, kde nelze pochopit oprávněnost ani konstrukce, ani materiálu ani zvláštních článků. Objekty jsou zároveň příklady pro subordinační a koordinační koncepční postup.’

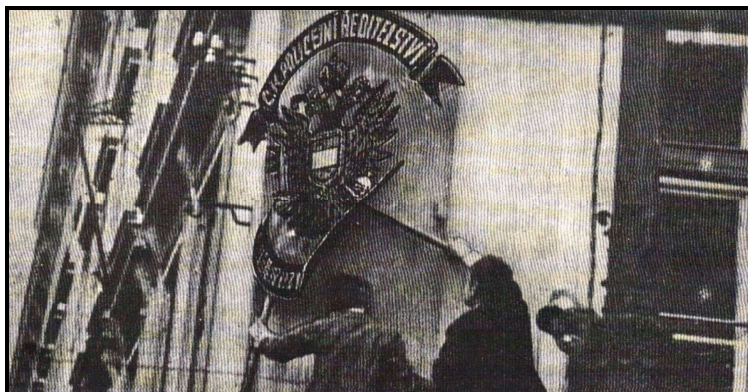
V době před první světovou válkou lze ještě s těžší mluvit o nějaké větší spolupráci nebo interakci mezi Čechoslováky a Nizozemci. I výše zmíněné příklady musejí být brány s jistým odstupem: za prvé nereagují bezprostředně na dané stavby (v případě Novotného s odstupem více jak 40 let) a za druhé v případě Van Doesburga mohou mít osobní zabarvení. Podstatná je však vypovídací hodnota. Kontakty zde probíhají. Před válkou více anonymně v rámci studijních cest studentů UPRUM s profesorem Kotěrou. Je to doba hledání kontaktů a nových směrů. Bohužel krystalizující architektonická diskuze je v roce 1914 přerušena první světovou válkou. Naštěstí pro Čechoslováky tato drastická pauza vyústí ve formování nového, autonomního státu. Naneštěstí pro Nizozemce, a to přestože válka se jich přímo netýká,

¹²³ Překlad: *‘Gočár a Jának, kteří musí být počítáni mezi vedoucí postavy architektonického vývoje v Československu, se jako první pokusili o inovaci architektury na základě kubistických principů. Ovšemže jakákoliv inovace, která nevychází z požadavků na nové bydlení, nevyhnutelně vede k ornamentální, pouze zvějšku upravené, monumentalitě. Způsobeno to bylo přesvědčením na způsob: „Nyní když kubismus přinesl nové formy do malby a sochy a přírodní ornamenty byly transformovány na geometické (takzvané abstraktní), musíme tyto formy aplikovat i v architektuře.“ Toto přesvědčení bylo samozřejmě milné a v podstatě nezměnilo nic v architektuře, která pouze vyžadovala esenciální a funkční vylepšení. Používáním kubistický forem čeští architekti pouze nahradili vídeňskou ornamentiku, která je roky držela stranou od kubistického směřování.’*

zažijí stejnou poválečnou bytovou nouzi a krizi průmyslu jako ostatní země v Evropě. Meziválečné vývoje jsou si proto v lecčem podobnější než si jsou ty předválečné.

6. UDÁLOSTI PO 1. SVĚTOVÉ VÁLCE DO 2. SVĚTOVÉ VÁLKY

*Věříme v demokracii - věříme ve svobodu - a ve svobodu vždy větší a větší.*¹²⁴



Obrázek 46 - euforické strhávání rakousko-uherského znaku v Praze
převzato z (50)

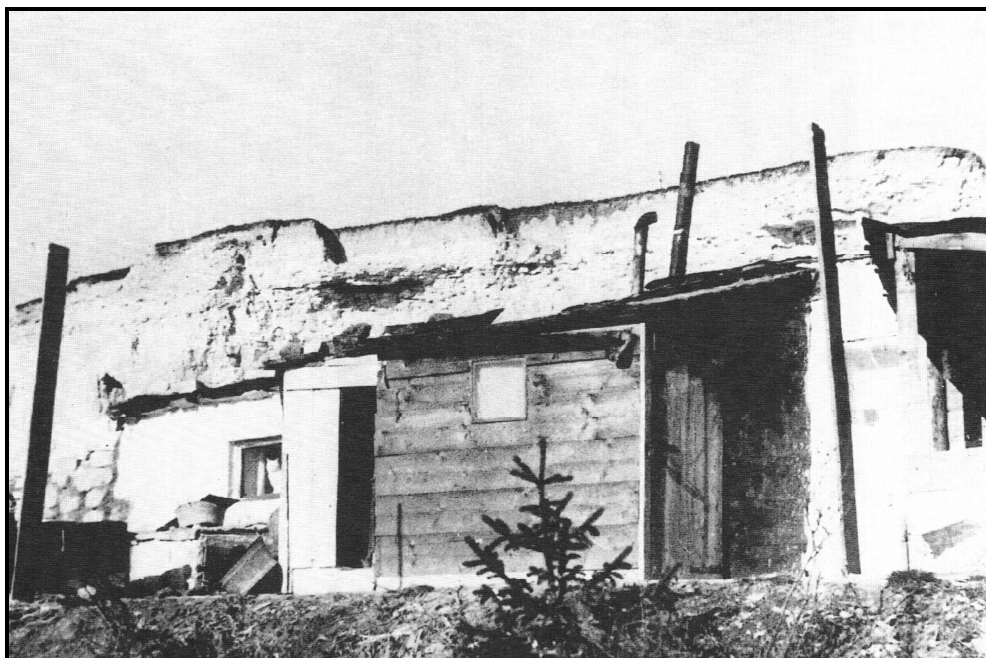
6.1 Situace v Praze a Československu po 1. světové válce

Oficiální konec 1. světové války je 11. listopad 1918. Pro následující dění v Evropě je podstatná Pařížská mírová konference roku 1919. Během této konference je dojednáno rozdělení Rakouska-Uherska a vzniká poprvé Československo jako nezávislý stát. Československo je ryze uměle vytvořená země. Češi a Slováci nemají v regionu žádného etnicky blízkého souseda. Na základě tohoto faktu vyjednávají německy mluvící skupiny žijící v Československu a nárokují si území Čechů a Slováků. Počet Čechů a Slováků je v tehdejší Evropě vůči jejím sousedům navíc zanedbatelný. Proto je během konference rozhodnuto, že Češi a Slováci tvoří jednu etnickou skupinu s právem na vlastní území.¹²⁵ Tím je uměle navýšen jejich počet resp. počet nové národnostní skupiny Čechoslováků. Navíc je k Československu připojena Podkarpatská Rus. Národnostní složení se tedy sestávalo především z Čechoslováků (Čechů a Slováků), Němců a Maďarů, dále pak ještě z Poláků a Karpatorusínů. Němci a Maďaři, i když žijící nadále ve svých původních domovech, se kvůli anektaci území, která z historického hlediska sice náleží k Československu, ale ze sociálně etnického pohledu Češi a Slováci nikdy netvořili jeden národ, ocitají v cizí zemi. Multikulturní problémy a otázky plynoucí z této situace jsou jedním z nejdůležitějších motivů mezi válkami v Československu.

¹²⁴ Z deklarace nezávislosti Československa (1918)

¹²⁵ MARKOVIČ, Daniel. *Vznik Československa a jeho vývoj v mezivojnovom období.*

Ruku v ruce s utvářením nového státu se objevuje potřeba hlavního města. Praha je pro tento účel vybrána, jednak protože se jedná o největší město ve spojených zemích a jednak i z historického pohledu je centrem oblasti. Avšak město nikdy dříve takovou funkci neplnilo. Praha sice vždy byla sídlem vlád, ale poslední velké rozšiřování města proběhlo ve 14. století za panování Karla IV. Od té doby zůstalo město prakticky nezměněné. Nebyl k tomu ani důvod. Koncept nastavený Karlem IV. byl velkolepý a na několik staletí dostačující. Avšak ve 20. letech 20. století do Prahy přichází noví obyvatelé, na které město není připraveno. Většinou žijí na periferiích a kolem historického centra nebo ve stávající nevyhovující zástavbě. Chatrče a provizorní přístřešky nejsou výjimečné. Magistrát a stát hledají řešení. Situace podobná té v Amsterdamu.



Obrázek 47 - Skální obydlí na Strahově v Praze kolem roku 1920 - převzato z (7)

6.2 Mezinárodní avantgarda

Československá ani nizozemská architektura se samozřejmě nevyvíjí v izolaci. Celá Evropa je prosycena uměleckými seskupeními, která reagují na poválečnou situaci a nesou se v duchu nastupující moderní doby.

6.2.1 Futurismus

S první směrem, který reaguje na měnící se dobu a dává si za cíl změnit nejen architekturu, ale i celou společnost se setkáváme v Itálii.

Fillipo Tommaso Marinetti (*21.12.1876, † 2.12.1944)¹²⁶ uveřejňuje 20. února 1909 *Manifesto del futurismo*¹²⁷ v deníku *Le Figaro*. Pozadí futurismu tvoří čtyři základní aspekty: válka je krutá a nemilosrdná, ale ve své podstatě přináší jedinečnou příležitost k inovaci a technickému pokroku, kterou futuristé vítají; Velká francouzská revoluce, ač přinesla obrovské krveprolití, její pozitivní dopad na změnu společnosti není zanedbatelný a je inspirující; konec věčnému filozofování, vitalismus a pravý život se musí žít; historismu v architektuře je neomluvitelný.¹²⁸ Konkrétně v první části manifestu popisují soudobou situaci v Itálii. Střední část zmiňuje problémy a jejich možné řešení. A konečně závěrečná část vyzývá k činům všechen lid. Futuristé jsou okouzleni technikou, rychlostí a automobil je pro ně soudobým nejvyšším ideálem. Muzea a galerie by měly být strženy. Věci v nich pouze hnijí a nežijí. Nejsou již více potřeba. Vše musí být nové, efektivní a moderní. Čas již pro ně nehraje žádnou roli a mládí musí být tou vůdčí silou.¹²⁹

Pro vývoj architektury je však podstatnější *Manifesto dell'Architettura futurista*¹³⁰ sepsaný **Antoniem Sant'Elia** (*30.4.1888, † 10.10.1916) 11. července 1914. V něm Sant'Elia konkrétně líčí požadavky na novou architektu:

‘Již se více necítíme jako lidé katedrál, paláců a radnic, ale jako lidé velkých hotelů, železničních stanic, širokých ulic, obrovských přístavů, tržišť, osvětlených galerií, správných cest a prospěšných demolic. Musíme vymyslet a znovu vytvořit futuristické město jako jedno gigantické a rušné staveniště, spěch, mobilita, dynamika v každém ohledu, ... Dům z betonu, skla a železa musí stát na propasti hluku: ulice, která...se zavrtává v různých úrovních do země, která nechá velkému městu odpočinout od dopravy a na potřebných místech bude propojena kovovými mosty a kolejemi.

Problém moderní architektury není v přímočaré modernizaci... Nejde zde o nalezení nových hranic oken a dveří, ale jde o navržení zdravého půdorysu futuristického domu... kde za pomoci každého technického prostředku nové formy a linie

¹²⁶ Italský básník, prozaik, dramatik, zakladatel a teoretik futurismu

¹²⁷ Překlad: *Manifest futurismu*

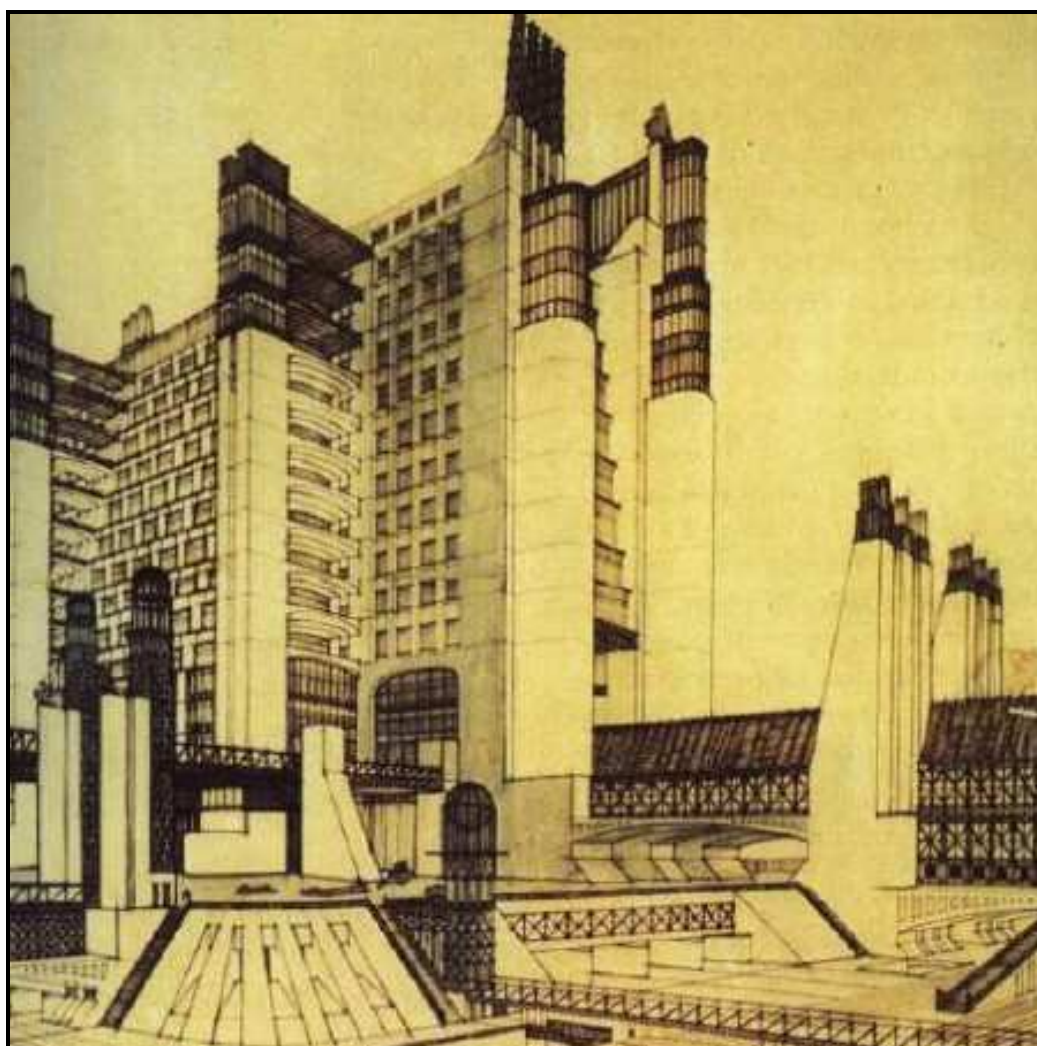
¹²⁸ Profesor Van der Ploeg, přednáška č.3: *Modernisme als levensvervulling: het Italiaanse futurisme* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

¹²⁹ MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti. *Manifesto del futurismo*.

¹³⁰ Překlad: *Manifest futuristické architektury*

*budou určeny. Futuristická architektura musí být nová, přesně tak jako je nové naše nové uchopení celku.*¹³¹

Futurismus najde širokou odezvu napříč Evropou. Především pak v Rusku se stane předlohou pro konstruktivismus. Představitelé futurismu jsou zváni i do Prahy, avšak nakonec je spolupráce s nimi ze strany Čechoslováků přerušena. Důvodem je silná politická angažovanost italských architektů a spolupráce s fašistickým diktátorem Mussolinim. To je pro stále citlivou Evropu nepředstavitelné.¹³²



Obrázek 48 – vize Città Nuova od Sant'Elia dle zásad *Manifesto dell'Architettura futurista* z roku 1914¹³³

¹³¹ SANT'ELIA, Antonio. *Manifesto dell'Architettura futurista*

¹³² NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 199

¹³³ Převzato z materiálů profesora Van der Ploega, přednáška č.3: *Modernisme als levensvervulling: het Italiaanse futurisme* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

6.2.2 Konstruktivismus

Velká říjnová revoluce, podobně jako Velká francouzská revoluce, dá vzniknout roku 1917 konstruktivismu. Ústředními postavami jsou zakladatel směru **Vladimir Tatlin** (*28.12.1885, † 31.5.1953)¹³⁴ a jedna z nejdůležitějších postav 20. let architekt **Konstantin Melnikov**¹³⁵ (*3.8.1890, † 28.11.1974). Ruští avantgardní umělci málo navštěvují evropské země, a proto valná většina nových uměleckých tendencí je jim předávána zprostředkovaně.¹³⁶ Přesto má konstruktivismu své stoupence i v Evropě díky cestám ne-ruských umělců. Východiska má totožná s futurismem: fascinace dynamikou, užití nových materiálů, pokrok, představa absolutní svobody vedoucí k sebe vývoji. Většího rozmachu se konstruktivismu nepoštěstí. Architektonické návrhy jsou více utopií než proveditelnými projekty a socialistická myšlenka dotažena ab-absurdum nedává mnoho prostoru. Zajímavá je paralela s Itálií. Zatímco italský futurismus slouží fašistickému režimu, plně mu vyhotovuje¹³⁷ a v jeho stínu rozkvétá, ruský konstruktivismus zasetý Velkou říjnovou revolucí se v politickém spektru rozpouští. *Vedle modernistů stavěli i konzervativní sociální realisté, jejichž realizace neměly nic společného s konstruktivismem nebo modernismem. V jejich pracích se zrcadlí státní moc. Když Lenin roku 1924 zemřel, skočila i heroická doba revoluce a nebylo již místo pro modernistickou architekturu a umělec se zaměřil na realismus.*¹³⁸

6.2.3 Bauhaus

Dalším ohniskem avantgardy je německý Výmar. **Walter Gropius** (*18.5.1883, †5.7.1969) zde roku 1918 zakládá školu Bauhaus, která se stane Mekkou evropských architektů. Cíle školy lze nejlépe pochopit z Manifestu a programového prohlášení sepsaného Gropiusem v roce 1919: *‘Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst’*¹³⁹ těmito slovy myslí Gropius stavebnictví před 19. stoletím. V 19. století byla průmyslová revoluce již v plném

¹³⁴ Malíř, sochař, architekt, scénograf a průmyslový výtvarník

¹³⁵ HASAN-UDDIN, Khan. *Internationale stijl – Modernistische architectuur van 1925 tot 1965*. Strana 58

¹³⁶ Profesor Van der Ploeg, přednáška č.4: *De ingenieurs van de ziel: het Russische constructivisme* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

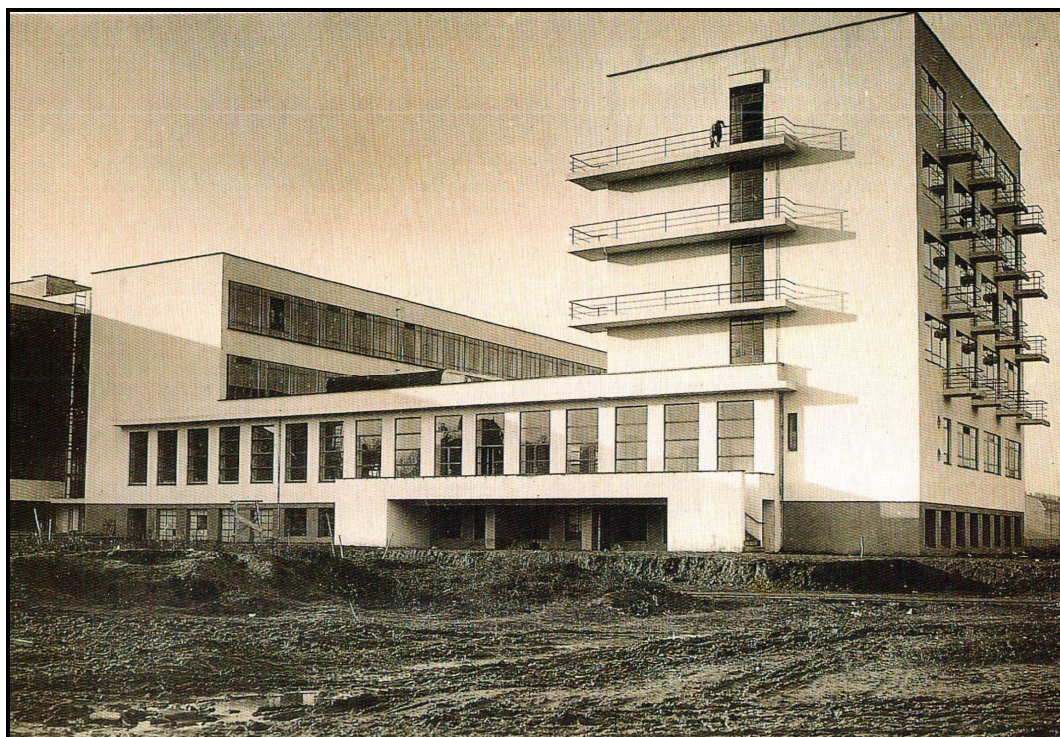
¹³⁷ Pozn. autora. Samozřejmě, že i futurismus musel v některých případech ustoupit ze svých požadavků a v případě zakázek pro stát objevují se prvky neoklasicismu nebo minimálně jeho náznaky

¹³⁸ HASAN-UDDIN, Khan. *Internationale stijl – Modernistische architectuur van 1925 tot 1965*. Strana 58

¹³⁹ Překlad: *‘Konečným cílem všeho vizuálního umění je budova jako celek! Zdobit budovu byla kdysi nejvyšší funkce krásného umění, byly nezbytnou součástí velkolepé architektury.’* převzato z *Manifestu Bauhausu* In: DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Strana 18

proudu. Inovace a změny ovlivnily nejen produkci a životný styl, ale daly lidem také nové uchopení světa kolem nich. Existovaly požadavky na nové typy budov jako továrny, nádraží a sociální bydlení. Doba 19. století nebyla dobou přemýšlení o kráse. Na prvním místě stály potřeby na budovu samotnou. Tím se změnila i pozice architekta. Estetické, resp. architektonické, aspekty budovy byly tím posledním, co se řešilo. Stavebnictví nebylo spojováno s ideály, ale s potřebami a financemi.

Gropius se v manifestu dále zmiňuje o *'die alten Kunstschulen'*¹⁴⁰. Pod tímto označením chápe všechny vzdělávací instituce v 19. století, kde jádro výuky leželo především v teorii. Existovala zde velká propast mezi stavební teorií a praxí. Takzvaní architekti nechápali potřeby lidu. Špičkou ledovce byl akademismus, který vedl k historismu a eklektismu v architektuře.



**Obrázek 49 - Dokončovací práce na škole Bauhausu kolem roku 1926 navržené Gropiem
převzato z (39)**

¹⁴⁰ Překlad: *'ty staré školy'*



Obrázek 50 - Letecký pohled na školu Bauhausu - převzato z (39)

Gropius má podobné cíle jako **Adolf Loos** (*10.12.1870, † 23.8.1933). Oba dva jsou přesvědčeni, že stavebnictví se příliš vzdálilo svému původnímu cíli. Podle Gropiuse leží jádro problému v rozdělení architektury na mnoho částí, které spolu nekomunikují. Loos vidí příčinu v neobornosti architektů, která musí být znovu nalezná. Další samostatnou kapitolou je Loosovo přesvědčení o ornamentu jako o zločinu. Oba spojuje jejich představa o odbornosti architektů: Gropius je chce zpět směřovat k uvažování o řemeslné stránce stavby, Loos vyžaduje odpovídající vzdělání, které je naučí, že forma následuje funkci.

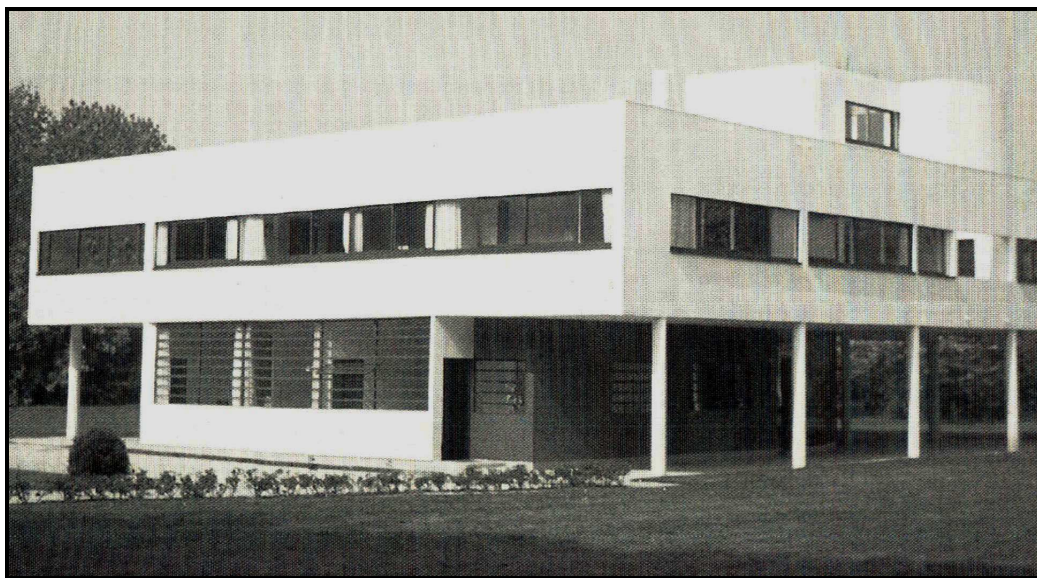
V závěru manifestu Gropius vyzývá: *´ Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.´*¹⁴¹ Musíme přehodnotit naše hodnocení uměleckých oborů. Musíme se vrátit

¹⁴¹ Překlad: *´ Necht' vytvoříme nový cech řemeslníků bez třídního dělení, které vede k arogantní bariéře mezi řemeslníkem a umělcem! Pojďme společně toužit, pojímat a vytvářet novou strukturu budoucnosti, ve které budou architektura, sochařství a malba pojímány jako jeden celek a která se jednoho dne dotkne nebe rostouce z rukou milionů dělníků, tak jako krystal - symbol nového vyznání.´* převzato z Manifestu Bauhausu In: DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Strana 18

do středověku, kdy existoval malý rozdíl mezi umělcem a řemeslníkem. Musíme vytvořit novou skupinu. Skupinu bez předsudků a bariér, která pro nás bude novým náboženstvím. Gropisu tímto navazuje na ideu *Gesamkunstwerk*.

6.2.4 Charles-Édouard Jeanneret

Jakousi soliérou v meziválečné architektuře je **Charles-Édouard Jeanneret** známý jako **Le Corbusier** (*6.10.1887, † 27.8.1965). Solitérou opravdu jen obrazně, protože ačkoliv není členem žádné evropské avantgardy, je velmi čínorodý a prakticky se všemi z nich je v produktivním kontaktu. To dokazuje i jeho podíl na založení **Congrès International d'Architecture Moderne** (CIAM) roku 1928. Z jeho mnoha teoretických děl je zásadní *Vers une architecture*¹⁴² sepsané v roce 1923, které obsahuje *Pět bodů nové architektury*: *Les pilotis* – stavba vztyčená na pilotách, aby prostor pod ní byl volný; *Le toit-jardin* – střešní zahrada; *Le plan libre* – volný půdorys za použití skeletu; *La façade libre* – volné a ničím nezatížené obvodové zdivo a *La fenêtre en longueur* – dlouhé horizontální řady oken.¹⁴³ Těchto základních pět principů, nebo alespoň část z nich, se poté objevuje u všech funkcionalistů a puristů. Pracují s nimi i architekti německého Bauhaus. Le Corbusier a Bauhaus se tak stávají hlavními představiteli nového mezinárodního stylu v Evropě.¹⁴⁴



Obrázek 51 - Vila Savoye z roku 1931 od Le Corbusiera navržená podle jeho zásad převzato z (40)

¹⁴² 'Směrem k architektuře'

¹⁴³ Doktorka Aurora Marijke Martin; cyklus přednášek: *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

¹⁴⁴ HASAN-UDDIN, Khan. *Internationale stijl – Modernistische architectuur van 1925 tot 1965*. Strana 40

6.3 Československá avantgarda

Přestože Československo je malou zemí, může být zajímavým pro ostatní země. Po roce 1918 zde vznikají různé umělecké spolky a sdružení. Jejich členové jsou převážně mladí lidé, plni entusiasmů a touhy být v kontaktu s ostatními zahraničními uměleckými platformami. Jsou lačni po myšlenkách a nápadech, které pro ně byly tak dlouho nedosažitelné. Ústřední roli hraje **Svaz moderní kultury Devětsil** založený roku 1920. Kromě něho jsou zde **Tvrdošíjní** (1918), **Spolek výtvarných umělců Mánes** (1887), **Sdružení architektů** (1910), **Klub architektů** (1921) a **Puristická čtyřka** (1921). Všechna tato sdružení a spolky organizují nebo se zúčastňují výstav a přednášek v zahraničí a mnoho významných architektů, odborníků, malířů a teoretiků je naopak zváno do Československa. Praha, Brno a Bratislava se stanou centry evropských intelektuálů. Důvody jsou přitažlivé mládí právě nově vzniklé země a bytová nouze panující ve všech evropských zemích, která slibuje i v Praze čilý stavební ruch v nadcházejících letech. Navíc průkopníci a zastánci nových směrů nejsou jen zkušení architekti již známí v zahraničí, ale především mladá nastupující generace architektů, která je plná ideálů a hraje prim v poválečném vývoji. Otevřenost k výstavbě a nadšení jsou podstatnými charakteristikami, které vytvářejí dobrý obraz o Československé avantgardě v zahraničí. Je to přinejmenším jistota úrodné půdy pro architekturu. Starší zkušená generace architektů garantuje historickou kontinuitu. Koneckonců to byl Jan Kotěra, kdo uvedl modernismus v Praze a jehož žáci představili kubismus. Po první světové válce jsou všichni členy spolku **SVU Mánes**. Proti této generaci stojí ta mladší, jejichž členy krom jiného spojuje i jejich věk. Všichni jsou narozeni kolem roku 1900 a v době zrození **Devětsilu** jim je průměrně 20 let. Tyto dva spolky tvoří nejdůležitější umělecké platformy v meziválečném Československu. To ovšem neznamená, že by ostatní spolky měly menší váhu. Situace totiž není tak jednoduchá. Umělci a architekti často nejsou věrni svým zásadám. Období mezi válkami je doba, ve které vzniká enormní množství různorodých manifestů a uměleckých sdružení napříč celou Evropou. Změna názoru nebo pohledu v tak myšlenkově bohatém prostředí proto nic neobvyklého.

6.3.1 Problematika manifestů a cílů

Meziválečnou situaci české avantgardy a její kontakty s Nizozemskem nelze lépe pochopit než z autentického vyjádření jejího současníka:

Naše česká architektura je velmi živá a činorodá, ale za to nemá téměř odborné původní literatury. Literární práce jsou jen příležitostné, aktuální. Časopisy mají vysokou úroveň, ale žijí vždy okamžitě a vyčerpávají téměř všechny síly, jež tu jsou: na soustředěnou usměrněnou odbornou práci literární se nedostane. Tak za všechna poslední léta vyšlo nepatrně původních publikací.

A přece sotva kde dnes je tolik přemýšleno o architektuře, o jejím určení a prostředcích, jako u nás. Před časem prožila se velmi intensivně otázka výtvarnosti a formy v architektuře, nyní problém konstrukce. Sotva kde objeví, u nás a nejen sleduje a odvažuje, ale také spotřebuje. Za posledních několik let zájem rozběhl se celým světem, vystřídal Holandsko, Ameriku, Francii, Německo, nyní Rusko.

Nemělo by však zůstat jen při zvědavém a lačném rozhlížení. Postřehy, které nám dávají jen cizí časopisy, mohou být zběžné, cestovní dojmy jsou málo. Bylo by třeba, abychom cizí otázky, jsou-li našimi otázkami, uceleně zmohli. Architektura, orientuje-li se, má kolem sebe velmi jasně, velmi věcně, docela odborně, celou stavbu věci.

Holandská architektura byla nedávno velkým zájmem. Jen byla? Nemělo by zůstat jen při tehdejšímu zájmu, jen při zájmu o její zvláštní výtvarnost. Měla by být poznána jako kulturní celek: její prameny sociální a sociologické, její půda, její stavební materiály, její konstruktivní dovednosti, organizační schopnosti. Tedy všechno, ze čeho se půdorys a typ holandské architektury udává, celá její stavba, jak jen to lze. Jen úplný, ve všem pravdivý a nic nezastírající pohled do toho, ze čeho a čím se architektura z určité půdy, v určitém prostředí a pro určitý

*životní styl rodí, může být pro mladou architekturu zdravou zkušeností.*¹⁴⁵

Pavel Janák citlivě a věcně popisuje úskalí českých architektů. Předmluva se datuje kolem roku 1931, kdy kniha *Holandské stavitelství* od Josefa Poláška vyšla. Absence skutečně čistě architektonické platformy je citelná. Jen s velkými obtížemi lze vést odbornou diskuzi, pokud výchozí stanoviska a představy nejsou jasně dané. A na místo věcných argumentů se dostává ideologie a nekonzistentní osobní názory. *‘Architekti Devětsilu bojují za modernismu v různých časopisech, ale zároveň se staví proti formální posedlosti moderní architekturou. Jak je Karel Teige, vůdčí osobnost Devětsilu, nejdříve horlivým stoupencem Le Corbusiera, tak je později jeho kritikem.*¹⁴⁶ Nejen nizozemská avantgarda se snaží rozklíčovat pozici Čechoslováků. Jedním z mála českých stanovisek, které najde odezvu v Nizozemsku je spis *Dekorativ und Ornamental?*¹⁴⁷, kterého si všimne Van Doesburg a cituje z něho: *‘Mezi námi, nesmyslný odvátý ornamentalismus vytvořený profesionálními školami a přehnanou národní hrdostí je zbytečností v tomto světě a každý inteligentní člověk z něho musí být nemocný a mít ho dost.*¹⁴⁸ Van Doesburg ho dává do souvislosti s výrokem Adolfa Loose, který píše: *‘moderní člověk vybavený moderními nervy nepotřebuje ornament. Naopak! Jsme mu oškliví. Všechny objekty, které nazýváme moderními postrádají ornament.*¹⁴⁹ Podle Van Doesburga je otázka „*S ornamentem nebo bez ornamentu?*“ podobná otázce „*Dekorativní nebo elementární architektura?*“ a rozpoznává v československé architektuře dva základní směry. Jeden spjatý kolem časopisu *Stavba* - Krejcar, Obrle, Fragner, Tyl a mladé architektky s ústřední postavou Karla Teigeho. Druhý dekorativistický kolem časopisu *Styl* - Janák, Gočár, Novotný a Gunt. Mezi nimi se nacházejí Feurstein s Chocholem, který se později od kubismu dostane k purismu. Válka, podle Van Doesburga, neměla příliš pozitivní vliv na charakter vývoje inovace. Konkrétně má na mysli Gočára s Janákem a jejich národní ornamentalismus

¹⁴⁵ POLÁŠEK, Josef. *Holandské stavitelství*. Předmluva

¹⁴⁶ HASAN-UDDIN, Khan. *Internationale stijl – Modernistische architectuur van 1925 tot 1965*.

Strana 58

¹⁴⁷ Překlad: *‘Dekor a ornament?’* autor Karel Čapek

¹⁴⁸ In: VAN DOESBURG, Theo. *Het Bouwbedrijf*. Vol.3, no. 11, October 1926. Strana 371-372 In: LOEB, Charlotte I.; LOEB, Artur L. *Theo van Doesburg: On European Architecture; Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924 – 1931*. Strana 117

¹⁴⁹ In: VAN DOESBURG, Theo. *Het Bouwbedrijf*. Vol.3, no. 11, October 1926. Strana 371-372 In: LOEB, Charlotte I.; LOEB, Artur L. *Theo van Doesburg: On European Architecture; Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924 – 1931*. Strana 117. S největší pravděpodobností citoval Van Doesburg Loose ze jeho díla *Ornament und Verbrechen* (1908)

s kubistickými motivy, kde je vše podřízeno efektu na fasádě. Mluví dokonce o vizuálním romantismu.

6.4 Nizozemská avantgarda

Nizozemská avantgarda je na tom o poznání lépe, co se manifestů a programových prohlášení týče. Profesor Wattjes došel k velmi podobnému rozdělení uměleckých směrů jako Van Doesburg v Československu. Jedním směrem je dekorativismus zastoupený Amsterdamskou školou, druhým je nizozemského křídlo internacionalistů s čistou geometrickou krásou dle vzoru Le Corbusiera, a konečně střed tvoří architektura mající silný nizozemský charakter.¹⁵⁰

6.4.1 *De Stijl*

První založenou poválečnou skupinou je **De Stijl** roku 1917. Jeho členy jsou **Theo van Doesburg** (*30.8.1883, †7.3.1931), **Piet Mondriaan** (*7.3.1872, †1.2.1944), **Vilmos Huszár** (*5.1.1884, †8.8.1960), **Bart van der Leek** (*26.11.1876, †13.11.1958), **J.J.P. Oud** (*9.2.1890, †5.4.1963), **Jan Wils** (*22.2.1891, †11.2.1972), **Robert van 't Hoff** (*5.11.1887, †25.4.1979), **Gerrit Rietveld** (*24.6.1888, †25.6.1964) a **Georges Vantongerloo** (*22.11.1886, †5.10.1965). Manifest *De Stijlu* vychází v prvním čísle jejich stejnojmenného časopisu *De Stijl*. Pod názvem *Ter inleding*¹⁵¹ sepsal Van Doesburg nedostatky soudobého umění a cestu jeho nápravy. V první části *Ter inleding* je popisována situace a hlavní cíle skupiny. Místo zmatku v uměleckých směrech chtějí logické zásady a sjednocení myšlenek o novém umění. Druhá část se týká publika a moderního umělce, který musí dělat vše proto, aby byl dobrým umělcem. Umění musí tvořit takové, aby bylo pochopitelné pro všechny lid. Publikum musí být naučeno chápat krásu. Závěrečná část se zabývá dichotomií mezi individualitou a komunalitou. Členové *De Stijl* chtějí vytvořit všeobecně platné umělecké formy, ve kterých všechna výtvarná umění najdou svá jasná pevná pravidla a zásady: čisté linky, umění bez emocí, horizontály a vertikály, základní barvy, otevřený prostor. Deska má být hlavní dělicí prvek. Není rozdíl mezi exteriérem a interiérem. Umělci ze všech oborů a všech zemí budou následovat tento styl. Styl *De Stijlu*.

Důležitým momentem v manifestu je kritika jejich současníků a zavedených pořádků. V prvním odstavci Van Doesburg píše o *'archaïstische verwarring'*

¹⁵⁰ LOGGERS, Tineke. *Wattjes en de Nieuwe Bouwkunst – Prof.ir.J.G.Wattjes (1879-1994) publicist en architect*. Strana 65

¹⁵¹ Překlad: 'K úvodu'

a *'moderne barok'*¹⁵². Stejně jako Gropius ve svém manifestu tím naráží na změt' stylů v 19. století, který vyvrcholil v eklektismu. *'Moderne barok'* je jmenován v kontextu *biedermeieru* a návratu baroka do architektury. Důvodem byla nepřipravenost lidí k přijmutí hladkých průčelí, jak je později prosazoval Otto Wagner a Jan Kotěra. Obavy architektů z reakcí veřejnosti vyústily v opakování již opuštěného. Silná je i reakce na práci architektů Amsterdamské školy. Van Doesburg je nazývá *'eene eerzuchtige individualiteit'*¹⁵³. Pojmenování pro všechny umělce, kteří za svou prioritu mají obhajování vlastní potřeb, jejichž umění není tvořeno pro ostatní ale pouze pro ně samotné. Typickým příkladem jsou básníci Tachtigers¹⁵⁴ a právě Amsterdamská škola, jejíž realizace skončily, podle něho, fiaskem. Skupina De Stijl více než architekturou zabývá se její teorií, výtvarným uměním a poezií. Stavební realizace jsou spíše výjimkou.

6.4.2 *Opbouw*

O dva roky později než De Stijl vzniká rotterdamská skupina **Opbouw** (31. 1. 1920). Zakladatelem je **Willem Kromhout** (*10.5.1864, † 21.6.1940) a členy jsou jak architekti, tak umělci, mezi jinými **L.C. van der Vlugt** (*13.4.1894, †26.4.1936), **J.J.P.Oud**, **Mart Stam** (*5.8.1899, †23.2.1986), **Cornelis van Eersteren** (*4.7.1897, †21.2.1988), **J.B. van Loghem** (*19.10.1881, †28.2.1940), **Willem van Tijen** (*1.2.1894, †28.5.1974), **Piet Zwart** (*28.3.1885, †24.9.1977) nebo **Th.K. van Lohuizen** (*1890, †1956). O činnosti a počátcích Opbouw se dochovalo málo informací, a proto ani jejich východiska nejsou jasná. Důvodem je zničení jejich archivu během bombardování Rotterdamu v roce 1940.¹⁵⁵ Známy je však zápis ze schůze ze dne 25. června 1929, během které jejich cíle byly vyjasněny:

a. De aansluiting van hen die als wezenlijke beoefenaars der bouwkunst, der stedenbouw, der verschillende andere kunsten en hunne aanverwante gebieden werkzaam zijn.

b. Het behartigen der belangen en het bevorderen van een zuiver algemeen inzicht der bouwkunst, der verschillende andere kunsten en hunne aanverwante gebieden.

¹⁵² Překlad: *'archaistický zmatek'* a *'moderní baroko'*

¹⁵³ Překlad: *'oběti ctižádostivé individuality'*

¹⁵⁴ Básníci tvořící na konci 19. století v zajetí individualistického romantismu. V českém překladu *'Osmdesátníci'*

¹⁵⁵ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 10

c. *De juiste publieke waardering van werken, uitingen, plannen en ontwerpen van onder b. genoemde aard.*

d. *De onderlinge ontwikkeling en onderlinge samenwerking der leden.*¹⁵⁶

Přes tyto všeobecně znějící zásady je Opbouw ve svých počinech realističtější než Amsterdamská škola. Hlavní probíranou a řešenou tématikou ve skupině je urbanismus. Architektonické zásady jsou již ovlivněny Le Corbusierem. Důležité je levicové smýšlení těchto architektů¹⁵⁷, které je navádí k řešení sociálního bydlení a sociální výstavby.

6.4.3 DE 8

Druhou významnou avantgardní skupinou vedle Opbouw je amsterdamská **De 8** založená v roce 1927. Společně s Opbouw představují reakci na vývoj architektury v době mezi válkami. Členové jsou bývalí studenti Školy architektury, dekorativního umění a řemesel v Harlemu. Jejich vyučujícími byli architekti Amsterdamské školy P. Vorkink, C.J. Blauw a H.C. Verkrusen.

Architekt Blauw rozlišoval architekturu ve třech úrovních: konstrukce, funkce a umělecká forma & forma určení. Ačkoliv poslední jmenované je nejdůležitější, upřednostňoval Blauw především konstrukci a funkci stavby. Podle něho totiž umělecká forma a umělecké cítění nemůže být naučeno. Proto výuku směřoval pouze na první dvě úrovně. Žáci **Merkelbach, Kartsen, Van den Bosch** (*2.2.1868, †5.3.1948), **Goenewegen, Van de Pauwert** a **Verschuyt** (*29.8.1871, †25.10.1954) byli proti tomuto dělení, a to i přesto, že během studia jim byla dávána volnost jejich uměleckého vyjádření.

Svou nevoli k vzdělávacímu procesu později vyjádří založením skupiny De 8 a vydáním manifestu v prvním čísle časopisu *i 10* v roce 1927. Manifest má formu seznamu kratších vět se stručným vyjádřením postoje:

¹⁵⁶ Překlad: 'a. Propojení všech, kteří jsou skutečně činnými v oblasti architektury, urbanismu, různých uměleckých oborech a jim příbuzných oblastí. b. Prosazování zájmů a podporování všeobecně čistého pohledu na architekturu, různá jiná umění a jim příbuzných oborů. c. Veřejně ocenění prací, vyjádření, plánů a návrhu na základě bodu b. d. Vzájemný vývoj a vzájemná spolupráce členů.' In: REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 12

¹⁵⁷ Výjimkou byly Oud a Klijken, kteří se stavěli na odbor vůči jakémukoliv politickému projevu. In: REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 11

Členové De 8 se cítí být pragmatisty a internacionalisty: *‘DE 8 IS realist in zijn streven naar onmiddellijke resultaten.’* a *‘DE 8 IS idealist in zijn geloof aan een internationale cultureele coöperatie.’*¹⁵⁸

Staví se proti expresionismus Amsterdamské školy, do které patří i jejich bývalí učitelé: *‘DE 8 IS de kritische reactie op de architectonische vormgeving van dezen dag.’* a *‘DE 8 WIL geen weelde architectuur ontsproten aan de vormenwellust van getalenteerde individuen.’*

Kritice neujdou ani neřešené a nelogické dispozice realizovaných staveb: *‘DE 8 ZEGT het is niet uitgesloten schoon te bouwen, maar het ware beter voorshands lelijk te bouwen en doelmatig, dan parade architectuur op te trekken voor slechte plattegronden.’*¹⁵⁹

Z vět: *‘DE 8 IS opportunist uit maatschappelijke overwegingen.’*, *DE 8 WIL streven naar een maatschappelijken grondslag voor den modernen architect.’* a *‘DE 8 IS noch voor noch tegen groepen en personen, noch voor noch tegen richtingen.’*¹⁶⁰ lze vyčíst že členové sympatizují s levicovými myšlenkami. Navíc Berlage, který je vedle De Stijl jejich ideologickým vzorem, je známý stoupenec Marxistických myšlenek. Berlage věří v jednotu doby a ducha.¹⁶¹

Poslední věta manifestu *‘DE 8 IS RESULTANCE’*¹⁶² odkazuje na statiku. Architekt je konfrontován s určitým zadáním. Objektivně analyzuje všechny požadavky (vektory), které vystupují ze zadání a rozhodne se pro řešení, které všechny tyto faktory zohledňuje (regulace).¹⁶³

6.4.4 Groep 32

Rok 1932 je pro nizozemskou avantgardu zlomový. Rotterdamská skupina Opbouw a amsterdamská De 8 se spojí v jednu. Důvodů je několik. Krach na Wallstreet roku 1929 zastaví ekonomický růst v Nizozemí a negativně ovlivní ochotu investic do stavebnictví. Vzhledem tomu, že De 8 a Opbouw mají stejné cíle (ekonomická výstavba

¹⁵⁸ Překlad: *‘De 8 JE realističtá v dosahování okamžitých výsledků a De 8 JE idelistou v jejím přesvědčení v mezinárodní kulturní spolupráci’*

¹⁵⁹ Překlad: *‘DE 8 JE kritickou reakcí na architektonické formy těchto dnů. a DE 8 NECHCE žádnou bohatou architekturu pramenící z chůtice po formě talentovaných individuů a DE 8 NEŘÍKÁ, že se nesmí stavět hezky, ale v současné situaci je lepší stavět ošklivě a efektivně, než okázale na špatných půdorysech.’*

¹⁶⁰ Překlad: *‘DE 8 JE oportunistou ze sociálních důvodů.’*, *‘DE 8 BUDE usilovat o sociální základ pro architekta a DE 8 není pro ani proti skupinám a osobám, není ani pro ani proto směřům’*

¹⁶¹ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 59

¹⁶² Překlad: *‘DE 8 JE VÝSLEDNICE’*

¹⁶³ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 58

sociálního bydlení a projekty v duchu funkcionalismu) je jejich spojení logickým krokem. Druhým důvodem je založení CIAMu¹⁶⁴, resp. jeho první zasedání s tématem *Bydlení pro sociálně slabé*, kterého se roku 1929 účastní obě skupiny. Spolupráce a společné vystupování na mezinárodní úrovni je prospěšné oběma dvěma. Vlastně prospěšné všem třem. Třetí skupinou objevší se v roce 1932 je **Groep 32**. Okolo vedoucích postav **Alberta Boeken** (*1.2.1891, †5.5.1951) a **Artura Staala** (*1879, †1940) jsou semknuti studenti Školy architektury, dekorativního umění a řemesel v Harlemu. Roznětkou k utvoření seskupení bylo zrušení školy v důsledku úsporných opatření vlády¹⁶⁵ a vymezení se vůči existujícím skupinám. Členové Groep 32, mezi jinými **Auke Komter** (*16.5.1904, †24.10.1982), **Piet Zanstra**, **Karel Sijmons** (*28.12.1908, †15.12.1989) a **Sybold van Ravesteijn** (*18.2.1889, †23.11.1983), se vymezí vůči architektům směru het Nieuwe Bouwen,¹⁶⁶ kteří podle nich se až příliš vzdálili ideálům funkcionalismu. Za zdroj své inspirace mají práci Le Corbusiera.¹⁶⁷ Větší šarvátky však ustupují stranou v duchu vzájemné spolupráce v rámci skupiny CIAM.¹⁶⁸

6.5 Stylové variace mimo funkcionalismus v Československu

Různorodost uměleckých směrů a stylů v Evropě se samozřejmě zpětně odráží i v Československu. Kromě toho má každý umělec a architekt svou vlastní představu o ideálním stylu. Členové SVU Mánes (Jan Kotěra a jeho žáci Pavel Janák, Otakar Novotný nebo Josef Gočár) chtějí navázat na předválečný vývoj architektury, což je z jejich pohledu logické. Poválečná situace se hodně podobá té předválečné. Čechoslováci poprvé zakusují chuť svobody a ještě větší nezávislosti. Nové stavby musí tuto nezávislost dávat na odiv a společně s lidem slavit. Rondokubismus, který existuje již během první světové války v sobě nese všechny potřebné atributy: kubismus tvořící základ, folklorní motivy a tematika tradiční lidové architektury a lidové umění samotné. Rondokubismus se i mezi laiky stává v celku populární. Důvodem je jeho snadné pochopení. Díky bohatému užití ornamentů, sochařské výzdoby a barevné palety vycházející z lidové tradice je interpretace stylu zjednodušena. Proto všechno se mu značně přezdívat národní styl. Zajímavé jsou nečastěji používané barevné kombinace:

¹⁶⁴ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 121

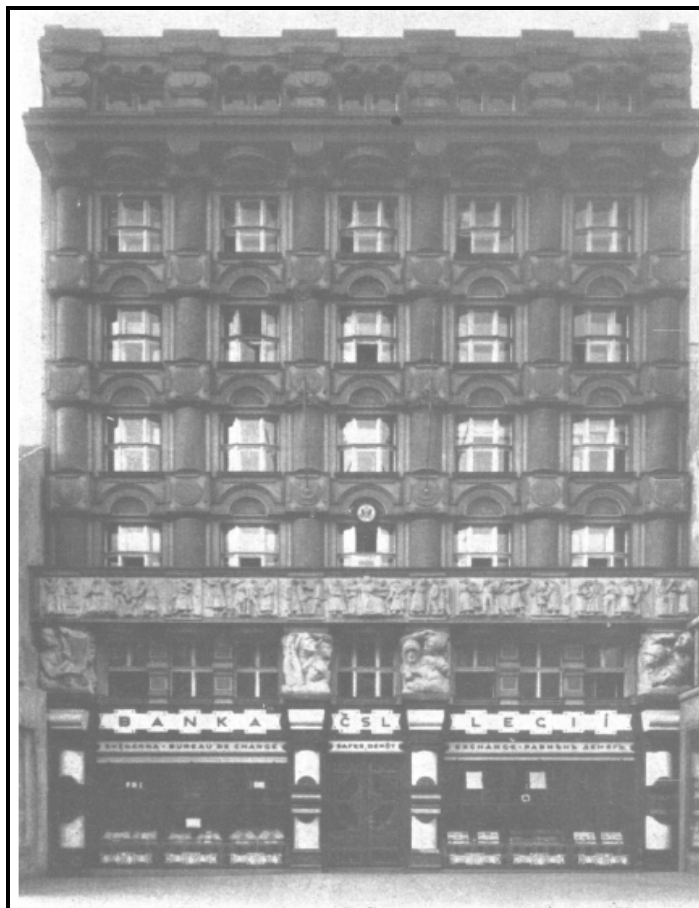
¹⁶⁵ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 122

¹⁶⁶ Het Nieuwe bouwen je nizozemský termín pro funkcionalismus, který v zemi zastupovali členové skupin De 8 a Opbouw

¹⁶⁷ VAN DEN ANKER, Eva *Groep 32*. převzato z (101)

¹⁶⁸ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 347

červená s modrou, červená s bílou nebo žlutá s modrou. Ani jedna z kombinací není československá národní trikolóra, ale jsou to kombinace, které se nejvíce objevovaly v době českého baroka.



Obrázek 52 - Banka československých legií z roku 1923
převzato z (80)

6.5.1 Rondokubismus

Jednou z nejznámějších rondokubistických realizací je **Banka československých legií** (1921-1923) navržena **Josefem Gočárem**. Tato stavba může být považována za manifestaci rondokubismus v praxi. Průčelí je rozděleno na čtyři horizontální části. Každá z nich nese svou vlastní funkci. Přízemní, vstupní horizontála, je veřejným prostorem, ve kterém se setkávají klienti se zaměstnanci banky. Ve středu, tedy v úrovni druhé a třetí části, jsou situovány kanceláře. A konečně nejvrchnější a nejmasivnější linie má funkci ryze estetickou. Gočár použil na fasádě mohutnou korunní římsu, aby celou stavbu opticky navýšil a symbolicky korunoval. Mezi první a druhou horizontálu Gočár umístil figurativní fresku od Otto Gutfreunda. Na ni jsou zachyceny vítězné československé legie v Itálii, Francii a Rusku. Její vyznění je jasné – národní hrdost

a sounáležitost. Použité barevné kombinace jsou červená na druhé úrovni a kombinace s bílou na úrovni přízemí.

Kritika banky na sebe nenechala dlouho čekat. Oldřich Starý, člen Klubu architektů, píše v magazínu *Stavba*, že tato realizace je příkladem chaosu doby.¹⁶⁹ Karel Teige, který je neformálním vůdcem spolku Devětsil, řekl, že stavba je příliš hrubá a použité barvy a objemy připomínají barokní architekturu.¹⁷⁰ Obě kritiky jsou pochopitelné, když si uvědomíme, že Oldřich Starý i Karel Teige jsou silnými zastánci purismus a funkcionalismus. Jejich představa o architektuře je tudíž odlišná. Avšak Jan Kotěra a jeho žáci nestojí pouze v opozici.

6.5.2 Neoklasicismus

Krásný případ novátorského uchopení kubismus představuje skupina **Tvrdošíjní**, která byla založena v roce 1918. Členy jsou mezi jinými **Josef Čapek** (*23.3.1887, †13.4.1945) a architekti **Vlastislav Hofman** (*6.2.1884, †28.8.1964) a **Jiří Kroha** (*5.6.1893, †7.6.1974). Tvrdošíjní chtějí navázat na předválečný vývoj architektury. Na myslí ovšem mají i potřeby nově konstituovaného státu a proto nenamítají nic proti užití neoklasicismu. Klasicistní architektura symbolizuje ideál úžasného, silného a demokratického státu. Definice, kterou si představuje také vláda a snaží se o její naplnění. Avšak nejzdařilejší neoklasicistní návrhy nevzejdou z pera členů spolku Tvrdošíjní. Této výzvy se chopí Wagnerovi žáci, ze kterých zazáří Slovinec **Josip Plečnik**.¹⁷¹ S Janem Kotěrou ho nepojí jen společné studium ve Vídni, ale i vřelé přátelství. Mezi lety 1911 až 1920 vede Plečnik atelier dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Kolem roku 1920 vypíše první československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk architektonickou soutěž na přestavbu a dostavbu Pražského hradu, který musí být uzpůsoben své nové funkci sídla prezidenta. Soutěž vyhraje právě Josip Plečnik. Podle kunsthistoričky Jany Hornekové vyhrál Plečnik, protože dceři prezidenta Masaryka Alici se nelíbily návrhy Jana Kotěry.¹⁷² Otakar Novotný napsal, že Jan Kotěra sám Plečníka doporučil.¹⁷³ Kunsthistorik Vladimír Šlapeta si zase myslí, že šlo o ryze politické rozhodnutí. Prezident Masaryk byl totiž velký propagátor spolupráce mezi slovanskými národy a

¹⁶⁹ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. Strana 130

¹⁷⁰ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. Strana 131

¹⁷¹ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismus*. Strana 184

¹⁷² HOREŠOVSKÁ, Markéta. *Plečnik v Praze tvořil málo, nechtěl brát práci českým kolegům*.

¹⁷³ NOVOTNÝ, Otakar. *Jan Kotěra a jeho doba*. Strana 43

osobnost slovinského architekta měla tuto ideu zhmotňovat.¹⁷⁴ Ať už tomu bylo jakkoliv, požívá Plečnik prezidentovu plnou důvěru a dokázal Masarykovy představy a myšlenky zhmotnit. Ústřední ideou je *‘hrad monarchistický přeměnit na hrad demokratický’*.¹⁷⁵ Nakonec je Plečnik jmenován hlavním architektem Pražského hradu. Pod jeho rukama projdou renovací a přestavbou například čtvrté hradní nádvoří, královské zahrady, prezidentský byt v Novém královském paláci a sál přiléhající k Matyášově bráně. Plečnik kombinuje neoklasicismus s modernismem, což ústí v jedinečný elegantní styl. Jeho vlastní styl, které je dvousečný: antika viděna modernistickými očima a modernismus viděn antickými očima. Antická společnost je podle něj ideálem demokracie a on sám je katolík. Považuje klasicismus, etruské umění a ranné křesťanské dějiny za nejdůležitější inspirační zdroje a východiska pro meziválečnou architekturu. Bohužel není jeho styl přijímán s nadšením. Na jednu stranu mu vyčítají konzervativci, že je příliš supranacionální a moderní, funkcionalisté naopak odmítají jeho konzervativnost.¹⁷⁶

Funcionalisté a puristé tvoří společně mezi válkami silnou ideologickou skupinu. Hranice mezi jimi samými nejsou tak jasné jako mezi výše uvedenými. Většina puristů jsou členy spolku **Devětsil**, který se vyhraňuje vůči spolku **Mánes**. **Puristická čtyřka** je odnoží Devětsilu, jejíž členové jsou mladí architekti studující na Českém učením technickém v Praze, a kteří nejsou spokojeni se stylem výuky na této instituci.¹⁷⁷

6.6 Stylové variace mimo funkcionalismus v Nizozemsku

Vlna nacionalismu není v Nizozemsku tak silná jako v Československu. Ostatně není k tomu ani reálného důvodu. Země si během války zachovala svou neutralitu. Národní styl podobný rondokubismu, tzn. nově transformovaný styl s parafrázemi lidových a národních motivů, v Nizozemsku nenajdeme. Stejně tak je tomu v případě neoklasicismu. Přesto se zde zrodí proud, který profesor Van der Ploeg nazývá antimodernismus.¹⁷⁸ Ve své době ho profesor Wattjes popsal jako *‘architekturu mající*

¹⁷⁴ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 184

¹⁷⁵ SATRAPA, Petr. *Josip Plečnik změnil Pražský hrad i podobu rodné Lublaně*.

¹⁷⁶ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 199

¹⁷⁷ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 179

¹⁷⁸ Profesor Van der Ploeg, přednášky č.6 a č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

*silný nizozemský charakter*¹⁷⁹. Z dnešního pohledu je výstižnější pojmenování antimodernismus, neboť, jak se ukáže na následujících případech, nic není černé nebo bílé. Antimodernismus lze tedy chápat jako směr, který odmítal modernismus, jako celek, avšak využívání některé z jeho částí, principů nebo metod mu nebylo cizí.

6.6.1 Antimodernismus

Předním a nevyhraněnějším antimodernistou je **Marinus Jan Granpré Molière** (*10.5.1864, † 21.6.1940). Svůj odpor k tendencím soudobé společnosti a modernismu dal najevo ve vyjádření z roku 1928:

*‘Hoe reageren de architecten van onze tijd op de mechanisering van het bedrijf? Nu de bedrijfvormen zich toespitsen, niet meer geregeld naar de rechtvaardigheid, maar onderworpen aan de macht, niet meer gericht op de behoefte, maar op winst; niet meer aangepast aan de menselijke natuur, maar aan de machine; nu dus de grote tweespalt zich gaat voltrekken tussen de menselijke hoogheid en de arbeid, tussen productie en kunst – nu wordt dit vraagstuk van belang – hoe stellen architecten en kunstnijveren zich tegenover dit proces?’*¹⁸⁰

Podstatnou roli sehrála v jeho postoji Velká hospodářská krize, v jejíchž důsledku se razantně zvýšila nezaměstnanost. V roce 1929, kdy krize vypukla bylo 18 tisíc nezaměstnaných v Nizozemsku, v roce 1936 to již bylo 475 tisíc z 8 miliónu obyvatel.¹⁸¹ Molière hledá řešení a útěchu nejen v materiálním světě, ale i v tom duchovním neboť je silně věřící. Nástup novothomismu vycházející ho z učení Tomáše Akvinského mu dalo odpověď a přivedlo k myšlenkám středověku a jeho ideám.¹⁸² Ty posléze uplatňuje ve svých návrzích. Cizí mu je i použití betonu, protože to není

¹⁷⁹ LOGGERS, Tineke. *Wattjes en de Nieuwe Bouwkunst – Prof.ir.J.G.Wattjes (1879-1994) publicist en architect*. Strana 65

¹⁸⁰ Překlad: *‘Jak reagují architekti naší doby na mechanizaci průmyslu? Formy průmyslu se již více nezabývají zajištěním spravedlnosti, ale podlehají kouzlu síly, nezabývají se již potřebami, ale ziskem; nesnaží se o soulad s lidskou přirozeností, ale o soulad se strojem; nyní se tedy tato velká disharmonie plně projeví mezi lidskou vznešeností a prací, mezi produkcí a uměním – teď tato problematika nabrala na důležitosti – jak se architekti a umělečtí řemeslníky postaví k tomuto procesu?’* In: KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 248.

¹⁸¹ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 246.

¹⁸² KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 248.

přírodní materiál.¹⁸³ Jeho nejznámější stavbou je římskokatolický *kostel Onze Lieve Vrouwe Altijd Durende Bijstand*¹⁸⁴ v Bredě (1948).



Obrázek 53 - kostel Onze Lieve Vrouwe Altijd Durende Bijstand z roku 1948¹⁸⁵

Trojloďná bazilika s mohutným vstupním průčelím z režného zdiva a interiérem inspirovaným italskými raně křesťanskými a románskými kostely.¹⁸⁶ Důležitost osobnosti Molièra však více spočívá v myšlenkách inspirující další architektky než v jeho realizacích samotných.¹⁸⁷ Architektem, který jeho tezi rozvíjí je **Alexander Jacobus Kropholler** (*26.7.1881, † 17.5.1973). Stejně jako Molièr ani on neholduje betonu: *Tot de blijvende waarden der Nederlandsche bouwkunst behooren in de eerste plaats de vakundige verwerking en toepassing van het inheemsche materiaal.*¹⁸⁸ Kropholler ve svém díle navazuje na práci Berlageho, jehož dědictví je čitelné

¹⁸³ Profesor Van der Ploeg, přednáška č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

¹⁸⁴ Překlad: *'Panny Marie Matky ústavičné pomoci'*

¹⁸⁵ Převzato z materiálů profesora Van der Ploega, přednášky č.6 a č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

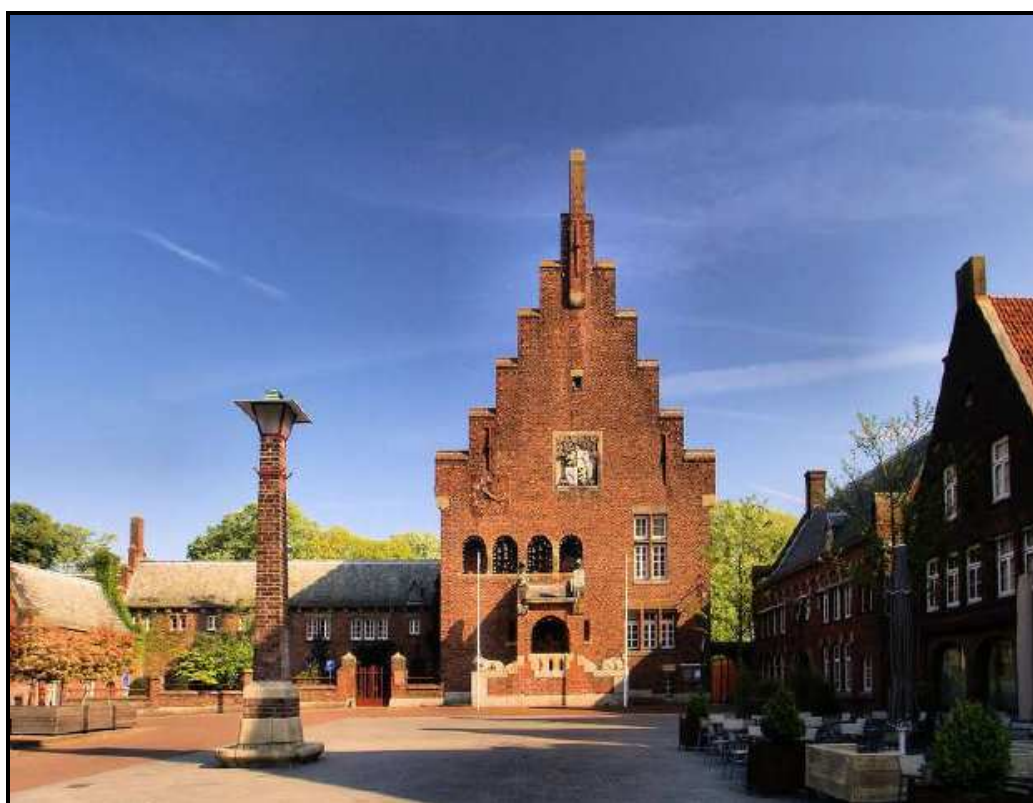
¹⁸⁶ KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 251.

¹⁸⁷ Pozn. autora: z pohledu této práce a výzkumu.

¹⁸⁸ Překlad: *'K trvalým hodnotám nizozemského stavitelství patří na prvním místě profesionální zpracování a používání přírodních materiálů.'* In: KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Strana 254.

v monumentálních vchodech s lodžii a schodištěm parafrázujících Beurs van Berlage¹⁸⁹. Nejpočetnější typy staveb zastoupených v díle Krophollera jsou radnice. Z důvodu účelu těchto staveb používá hojně symboliku a ornamenty plynoucí z tradice a historie daného města.

Příkladem může být *radnice města Waalwijk* (1929 - 1931). Nezasvěcenému pozorovateli na této stavbě s typickým nizozemským románským průčelím s tzn. trapgevel¹⁹⁰, používaným až do renesance a dvěma románskými podvojnými okny nepřijde nic zvláštního. Až asymetricky umístěné hodiny a monumentální vchod prozradí skutečné datování stavby do 20. století.



Obrázek 54 - radnice města Waalwijk z roku 1931¹⁹¹

6.6.2 Willem Marinuse Dudok

Zajímavou syntézu Amsterdamské školy a Berlagova racionalismu představuje tvorba **Willema Marinuse Dudoka** (*6.6.1884, † 6.4.1974).¹⁹² Konkrétně budova

¹⁸⁹ Profesor Van der Ploeg, přednáška č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

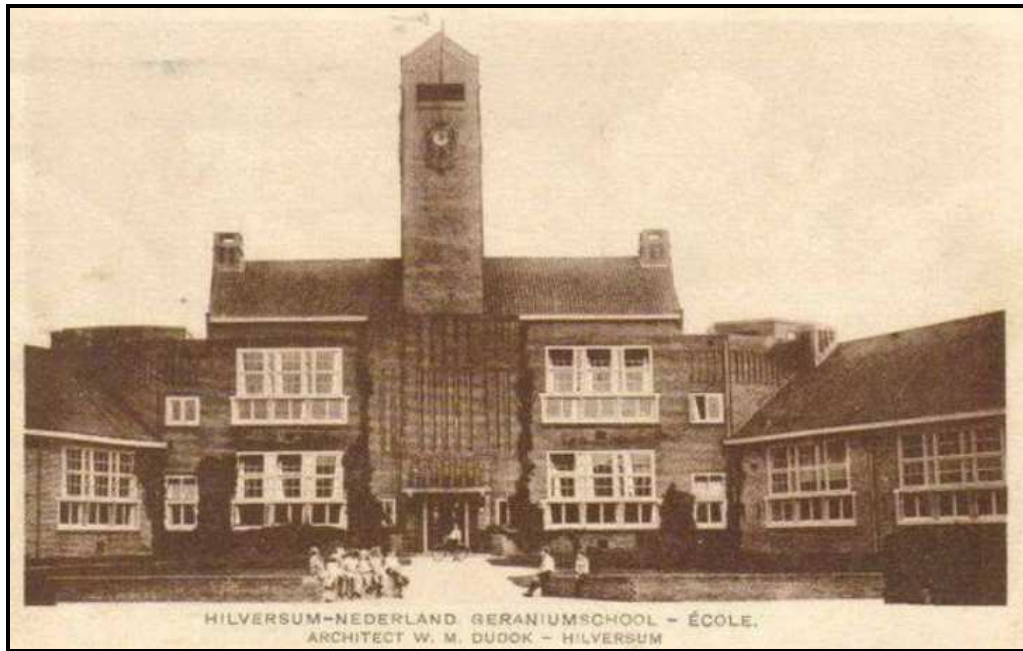
¹⁹⁰ Překlad: 'stupňovitá nebo schodišťová fasáda'

¹⁹¹ Převzato z materiálů profesora Van der Ploega, přednášky č.6 a č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

¹⁹² Architekt, urbanista.

Geraniumschool z let 1917-1918 (Základní škola Geranium) v městě Hilversum, kde zastával funkci městského architekta. Geraniumschool stojí v centru obytného komplexu. Poziční situace se odráží v jejím půdorysu písmene H. Při pohledu na fasády se zdá, jakoby Dudok nebyl plně ztotožněný ani s jedním architektonickým směrem. Fasádě otvírající se směrem na náměstí dominují hladké věžové hodiny v jejíž spodní třetině jsou úzké vertikální okenní otvory lemované vystouplým cihelným reliéfem. Zrcadlově se směrem od věže otvírají trakty, ve kterých jsou umístěny třídy. Jejich účelu byly přizpůsobeny okenní otvory, které jsou téměř na celou světlou výšku místností. Kromě věže, zde není žádných jiných dekoračních prvků. Za to fasáda z opačné strany objektu směrem do úzké ulice je hrou forem a tvarů. Středo-pól zde opět tvoří věž, ale tentokrát s půdorysem mnohoúhelníku korunována dřevěným bedněním a pseudo chrličí ze dřeva. Pravá část traktu zůstala racionálně čistá. Levá v sobě nese prvky Amsterdamské školy v podobě atypických oken a gotického opěrného systému. Z celkového pohledu možná až překvapivě vychází nejčistěji boční nároží, na němž Dudok zanechal jednoduché reliéfní motivy ze skladeb cihel a nechal tak vyniknout jejich hmotu. Zajímavostí *Geraniumschool* je skladba a druh použitých cihel - nebyly typicky červené, ale žluté. Monumentalita a noblesnost jeho staveb spočívá v preciznosti s jakou jsou stavby zděny. Dudok si velmi potrpěl na dokonalost spár¹⁹³, které tvoří dlouhé čisté horizontální linky potrhávající hmoty objektu zaklesnuté do sebe. Na prvním pohled různorodé objemy tak dostávají jednotný charakter a nečekanou rytmiku. Další tvorba Dudoka se ubírala svým směrem, dalo by se říci konstruktivně racionálním, ale vždy zůstal věrný nizozemské tradici.

¹⁹³ Profesor Van der Ploeg, přednáška č.6: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen



Obrázek 55 - Geraniumschool z roku 1930 - převzato z (70)

Díla Molièra a Krophollera nejsou jedinými, které se obrací ke středověku a odmítají modernistické tendence. Stejně tak Dudok není jediným architektem, který si šel svou vlastní cestou v modernismu. Zastupují však kategorii často opomíjenou. Antimodernismus má v nizozemské architektuře své místo, i když funkcionalismu nebo neoplasticismu ovlivní evropskou avantgardu daleko více. Stejně tak v Československu se v době rozkvětu funkcionalismu a snahy o purismus objevují stavby, které navazují na předválečnou tradici Jana Kotěry či kubismus.

6.7 Praha urbanistická

Urbanismus je jedním z nejdůležitějších témat, které je probíráno během diskuzí avantgard jak na národní, tak na mezinárodní úrovni. Konec první světové války znamenal také pracovní příležitosti pro obyčejné lidi. Do této doby bylo zemědělství hlavním poskytovatelem práce a mnoho lidí s ním spojilo své životy. Avšak industriální revoluce toto změnila. Vlivem zvýšení importu a exportu zboží ztrácí zemědělství na své síle a na jeho místo se dostává průmysl. V ruku v ruce se zakládáním nových továren a výrobních závodů vznikají i nová pracovní místa. Tato místa, ale nejsou pro lidi tak atraktivní, jak by se na první pohled mohlo zdát.



Obrázek 56 - Nezaměstnaní v Praze, datováno kolem roku 1920 - převzato z (50)

Lidé jsou často ve finanční nouzi a venkov je zdevastovaný válkou. Tím se lidé dostávají do těžké životní situace. Musí začít od nuly. Průměrná rodina se sestává z otce, matky, minimálně dvou dětí a prarodičů. Členové vzdálenější rodiny zpravidla žijí ve snadné dosažitelnosti. Po válce hledá každý člen rodiny práci. Jediné lukrativní pracovní pozice se dají najít ve větších městech. To je problémem pro tyto rodiny, pro které je těžko představitelné, že by veškerý svůj majetek včetně domu zanechaly na místě a odstěhovaly se do města. Tato situace je často řešena mužskými příslušníky rodiny, kteří sami do města odejdou.¹⁹⁴ Pracují v továrnách a větší část svého platu

¹⁹⁴ COOLEY, Charles Horton. *Social organization – a Study of the Larger Mind*. Strana 383

posílají zpět domů. Proto si nemohou dovolit platit nájemné v kvalitních bytech, ale i kdyby disponovali dostatečnými financemi, kvalitních bytů byl nedostatek. Lidé se dostávají do začarovaného kruhu a svízelné situace: *'The hand-worker, the clerk and the small tradesman, generally insecure in the tenure of their occupations and homes, are anxious and restless, while many classes suffer special and grievous wrongs such as exhaustion and premature old age, due to the nervous strain of certain kinds of work, death and mutilation from machinery, life in squalid tenements, and the debasement of children by bad surroundings and premature work.'*¹⁹⁵ Praha ve dvacátých letech není připravena na nápor příchozích lidí. První snahou tuto situaci řešit je stavební zákon z roku 1919. Tímto zákonem se vláda snaží podpořit výstavbu malých a levných bytů. Druhým pokusem je zákon o Velké Praze z roku 1920, rámci kterého je k Praze roku 1922 připojeno 37 okolních vesnic a předměstí. Bytovou situaci to ovšem nezachrání a kolem Prahy vzniká věnec brlohů¹⁹⁶ nebo, například na Strahově, skalní byty.¹⁹⁷

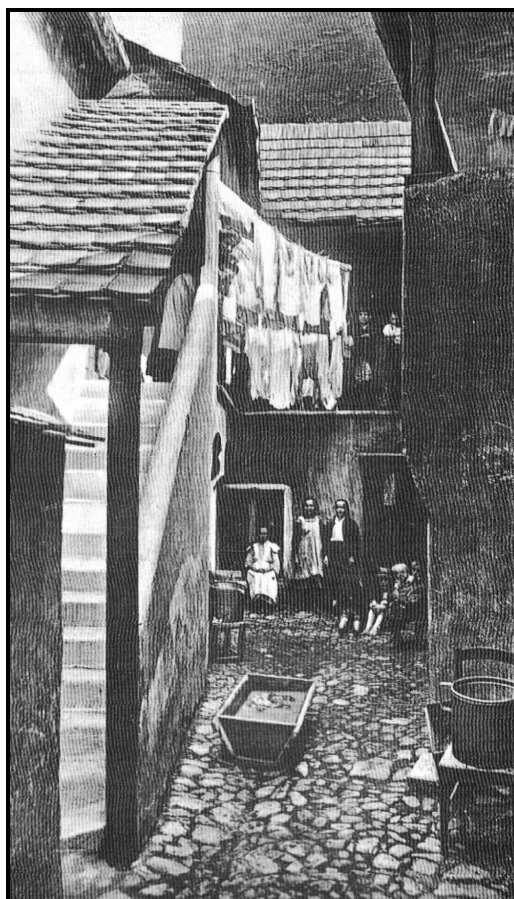


Obrázek 57 - jeden z obchodů s použitým zbožím v Praze, kolem roku 1920
převzato z (50)

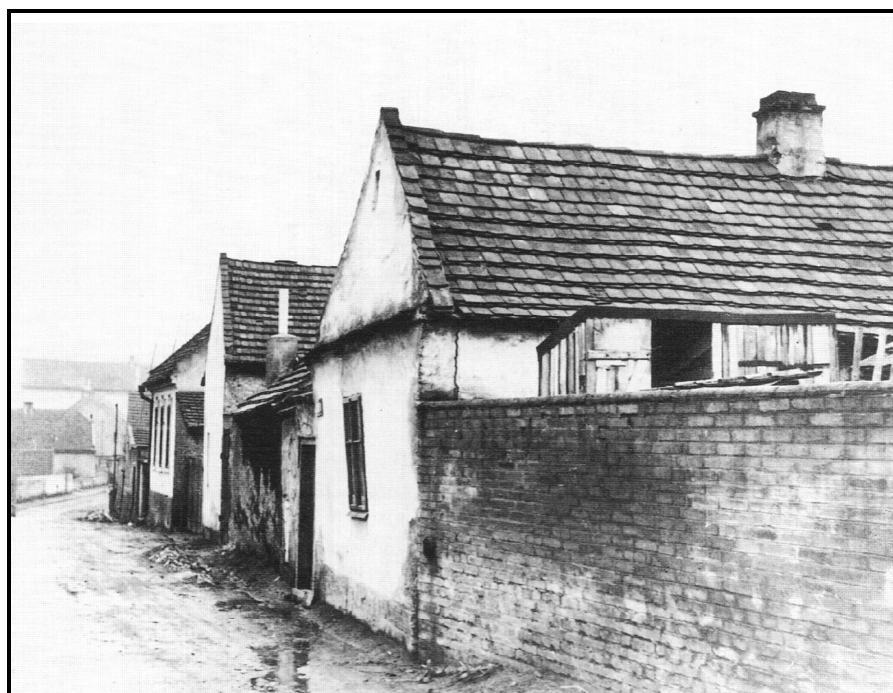
¹⁹⁵ Překlad: *Manuální dělník, účetní a malý obchodník, zpravidla nejistí si udržení si své práce a domova, jsou nervozní a neklidní, zatímco mnoho tříd trpí mimořádným a bolestivým bezprávím, jako je vyčerpání a předčasné stárnutí v důsledku nervového napětí při výkonu některých profesí, zmrzačení nebo smrti strojem, životem ve špinavých bytech a zneužívání dětí k práci v nevhovujících podmínkách.* In: COOLEY, Charles Horton. *Social organization – a Study of the Larger Mind*. Strana 385

¹⁹⁶ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 293.

¹⁹⁷ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 295.



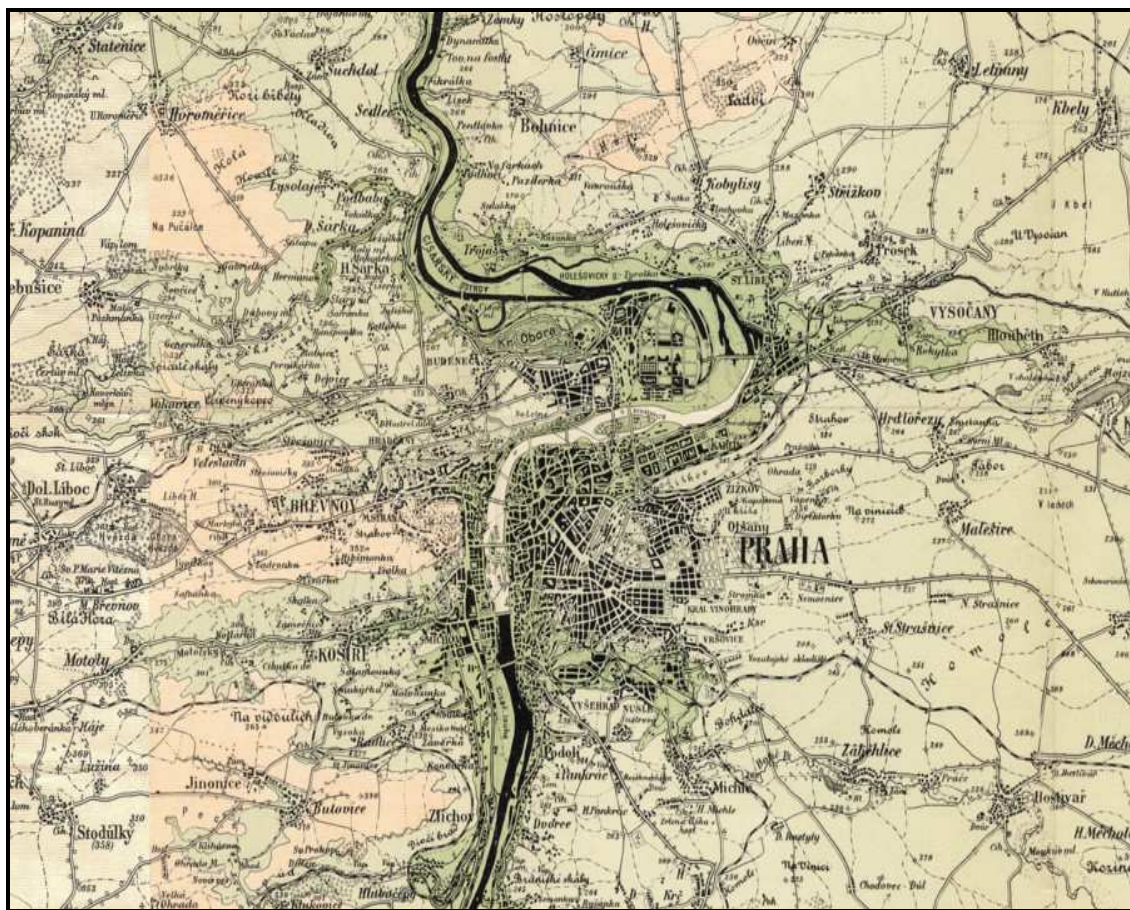
Obrázek 58 - Zákoutí pražských ulic, kolem roku 1920
převzato z (50)



Obrázek 59 - Typická dělnická kolonie kolem roku 1925, Kladno
převzato z (7)

6.7.1 Státní regulační komise

Magistrát hlavního města a stát vědomi si vážností situace hledají východisko a kolem roku 1920 zakládají Státní regulační komisi, která má neutěšený stav řešit. Komise se zodpovídá Ministerstvu veřejných prací. To dokazuje nejen naléhavost situace, ale i zájem samotné vlády disponovat reprezentativním centrem země. Nejpalčivějšími problémy jsou veřejná doprava a bytová nouze.¹⁹⁸ Nejdříve ze všeho musí být vytvořen rozšiřovací plán města, protože do této doby existuje žádný ucelený koncept. Byly vytvořeny pouze plány týkající se menších částí, které více než řešením budoucí situace jsou popisováním situace stávající nebo minulé.¹⁹⁹ Další podstatným nedostatkem je absence topografické mapy Prahy.²⁰⁰



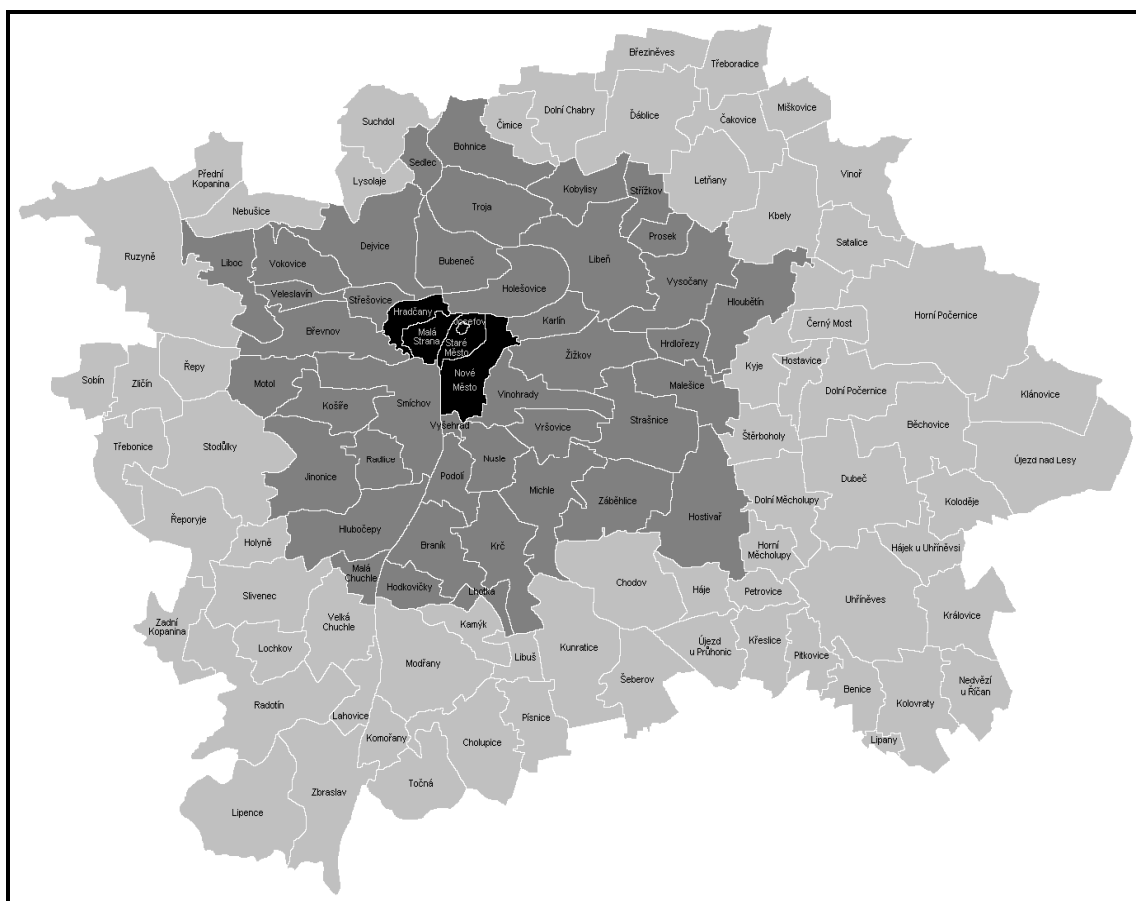
Obrázek 60 - Praha v roce 1918, před připojením 37 okolních obcí a částí - převzato z (84)

¹⁹⁸ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. Strana 148

¹⁹⁹ In: WIRTH, Zdeněk. *Hlavní město Praha jako stavební dílo*. In: KUBÍČEK, Alois. *Velká Praha*. Strana 28

²⁰⁰ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. Strana 144

Prvním předsedou státní regulační komise je konzervativce Josef Sachař a jeho poradcem je architekt Antonín Balšánek, který je řazen k historickému okruhu architektů. V důsledku chybějící topografické mapy Prahy a tudíž i celého konceptu, jsou realizovány jen malé části, často ne větší než několik ulic. Nakonec se Sachař s Balšánkem domluví na rozdělení Prahy do čtyř sektorů. Jejich cílem je zpřehlednit a zjednodušit situaci. V návaznosti na tento krok jsou pak mezi lety 1920 až 1924 vypisovány urbanistické soutěže na každý se sektorů zvlášť. Do komise jsou mezitím roku 1925 dosazeni architekti modernismu Pavel Janák s Josefem Machoňem (žáci Jana Kotěry) a Antonín Engel z Wagnerovského okruhu architektů. Novým (druhým) předsedou komise se stane Eustag Möslér, který je příznivcem raného modernismu a kubismu a váže ho osobní přátelství k Janákovi a Engelovi. Pod jeho vedením tato skupina porovnává návrhy došlé z vypsaných soutěží se svou vlastní představou.²⁰¹



Obrázek 61 - Mapa Prahy: černý střed: historické centrum; tmavě šedivá: obce a části připojené ku Praze v roce 1920 (s výjimkou Holesovic a Libně připojených mezi lety 1883-1901) a světle šedá: části připojené v letech po 2. světové válce – převzato z (85)

²⁰¹ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. Strana 149

6.7.2 Velká Praha

Vítězné projekty na každý ze čtyř sektorů pracují s podobnými principy: městské celky, které leží blízko centra nebo na přilehlých svazích mají být zastavěny otevřenými nebo zavřenými bytovými bloky. Části, které nejsou viditelné z centra a leží mezi přilehlými kopci by měly obsahovat zahradní města. A konečně na samotných vrcholech kopců by měly stát monumentální veřejné stavby. Řešení obsahují všechny v té době známé urbanistické teorie: Wagnerův urbanismus, anglické zahradní město a reformovaný koncept bytového bloku. Tato řešení více méně respektují existující pražskou zástavbu a geografické podmínky. Na území situovaná na sever a západ je kladen největší důraz, protože jsou kopci a řekou separovaná od zbylé části Prahy (v současnosti část Prahy 6). Pro tuto část jsou vypsány čtyři urbanistické soutěže s kruciólním otázkou, jak je propojit s historickým centrem.

6.7.3 Dejvice

Letenská plán je prioritní, neboť se v jejím místě počítá s přímým napojením na Staré Město. Podkapitolu této soutěže je urbanizace Dejvic, které leží severozápadně od centra.²⁰² V této části je čitelné použití městských principů Otto Wagnera. Architekt **Antonín Engel**, který byl sám žákem u Wagnera, pracuje na projektu Dejvic mezi lety 1920 a 1924 a nakonec vypsanou soutěž i vyhraje. Engel používá široké bulváry, které se střetávají v centrálně umístěném kruhovém objezdu. Kolem tohoto centrální místa jsou zamýšleny veřejné monumentální stavby. V samém středu křižovatky měl stát obelisk, který by dominoval celé čtvrti, na ten se však nedostalo. Směrem dále od křižovatky na širokých bulvárech jsou po jejich obou stranách plánované bytové bloky. Na místa mezi radiálně rozbíhající se ulici jsou umístěny malé parčíky a náměstíčka.

²⁰² BIEGEL, Richard. *Problém dostavby Vítězného náměstí v Dejvicích znovu otevřen.*



Obrázek 62 - urbanistické řešení Dejvic od Antonína Engela z roku 1924, vlevo nahoře s kolonií Baba, vlevo dole se čtvrtí Ořechovka – převzato z (1)

Celý urbanistický celek po té plynule přechází v nízkou zástavbu. Jedná se především o solitérní rodinné domky nebo vystavěná zahradní města jako například kolonie Baba a čtvrť Ořechovka. Autorem staveb dejvické zástavby je převážně sám Engel. Konkrétně bloky, které stojí kolem kruhové křižovatky navrhuje buď včetně půdorysů nebo minimálně jejich průčelí.²⁰³ Engel striktně používá klasicistní elementy: *'bezpečný a definitivní styl bez ohledu na přechodné módní a oportunistické ambice...nadčasový výraz formální...architektura vpravdě monumentální, která zachovává svou hrdost a obraz doby svého vzniku.'*²⁰⁴ Výsledkem je série stavební hmoty mimo lidská měřítka, která slaví vládu a její moc. Kritika mladých architektů Devětsilu je jasná: čtvrť navržená bez jakékoliv inovace a za použití zastaralých

²⁰³ BIEGEL, Richard. *Problém dostavby Vítězného náměstí v Dejvicích znovu otevřen.*

²⁰⁴ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu.* Strana 165

architektonických forem.²⁰⁵ Avšak Engel není jediným architektem aktivně činným v této části Prahy. Za bariérou mohutných staveb se nachází rodinné a menší bytové domy, a protože jejich zadavatelem není Magistrát hlavního města Prahy, jsou jejich realizace v rukách široké plejády architektů s odlišným uměleckých cítěním. Namátkou kupříkladu *doměk v úřednické kolonii* od dvojice Václava Ložka a Františka Nováka (oba Plečnikovi žáci), *Anglické gymnázium Edvarda Beneše* (1938) funkcionalisty a člena Devětsilu a Puristické čtyřky Evžena Linharta nebo *prádelna kolonie* ve stylu art deca od Rudolfa Hraběte.²⁰⁶

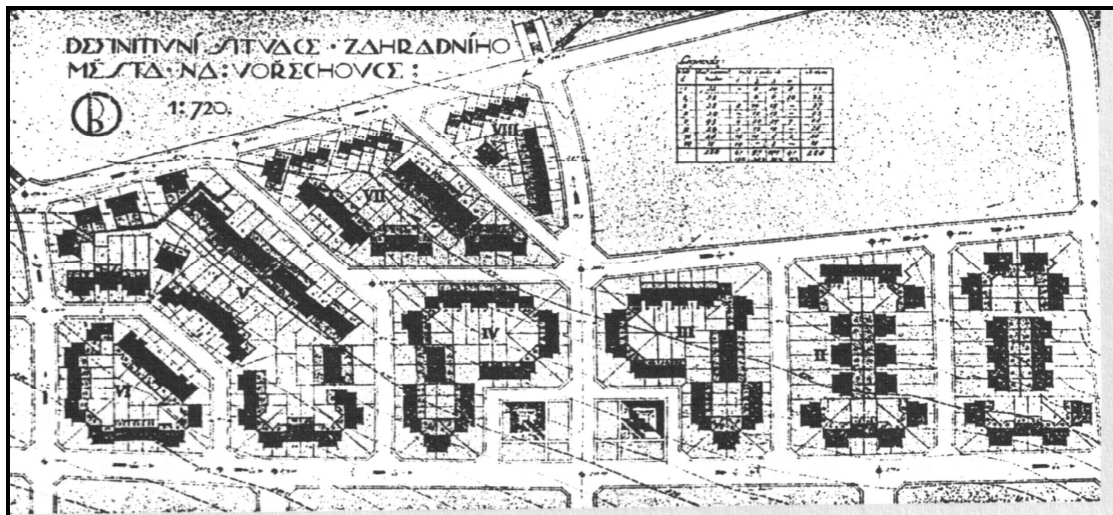
6.7.3 Ořechovka

Jiným přístupem k řešení bytové nouze je zástavba typu zahradního města. V protikladu k neklasicistním principů Wagnera snaží se tato teorie navrhovat v lidských měřítkách. Jedním z nejjasnějších a nejčistších příkladů toho konceptu je *vilová čtvrť Ořechovka* tvořící část Dejvic s nízkou zástavbou. Architekti **Jaroslav Vondrák** (*1881, †1937) a **Jan Šenkýř** vyhrájí urbanistickou soutěž vypsanou na toto území.²⁰⁷ Oba patří k žákům Jana Kotěry. Jejich koncept Ořechovky spočívá v centrálním náměstí, kolem/z kterého vybíhají uličky. Primární funkce tohoto náměstí je ovšem je jiná než toho v Dejvicích. V tomto případě má především sloužit ke kulturnímu oživení čtvrti a setkávání jejich obyvatel. Dominantou prostoru je rondokubistický multifunkční dům, ve kterém se nachází obchody, biograf, sál a ordinace lékařů. Dům stojí na centrální a horizontální osách území. Kolem něho se rozevírají křídla typizovaných řadových domků. Během první části výstavby v letech 1920 a 1923 je realizováno kolem 250 bytových jednotek. Následující fáze je v rukách soukromých investorů, kteří si najímají architekty dle svého uvážení.

²⁰⁵ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 165

²⁰⁶ LUKEŠ, Zdeněk. *ARCHITEKTURA: Psí vycházka do Starých Dejvic*.

²⁰⁷ LEHMANN, Marek. *Zahradní města*.



Obrázek 63 - Zastavovací plán čtvrti Ořechovka od Jaroslava Vondrák a Jana Šenkýře převzato z (1)

Kafkova vila (1923) pro umělce Bohumila Kafku ve *vilové čtvrti Ořechovka* je dobrým příkladem stylové různorodosti během dvou světových válek. Autorem je **Pavel Janák**. Styl vily je odlišný od jeho dřívějších kubistických nebo pozdějších funkcionalistických staveb. Důvodem je jeho rozčarování nad strohým racionalismem a pragmatickým funkcionalismem. Architektura by měla být podle něho něco více. Stále ještě nevěří v sílu purismu a funkcionalismu. Neoklasicismus pro něj představuje historickou formu. Vrací se proto k ranné geometrické moderně jeho učitele Kotěry.²⁰⁸ Podobný pocit nebo názor mají i další architekti: Otakar Novotný, který zůstává věrný předválečnému kubismu, Jaroslav Vondrák, který využívá pyramidální a cirkulární motivy a Stanislav Machoň, který se své práci inspiruje anglickou architekturou a rondokubismem.²⁰⁹ Tyto architekty lze chápat jako zastánce antimodernismu. Názorově jsou si velmi blízcí s nizozemskými architekty odmítající modernismus (Molière a Kropholler) nebo nesouhlasící s některými z jeho částí (Dudok).

Co je typické pro *Kafkovu vilu* je užití režného zdiva, materiálu charakteristického pro Nizozemsko, a půdorysu halového anglického domu s centrální halou s rozmístěným pokojů dle jejich užití, rozdělených na hlučný a tichý provoz. Tento typ domu se snaží odpovědět na potřeby moderního bydlení. Místnosti s tichým provozem²¹⁰ jako jsou salón, obývací pokoj, jídelna nebo ložnice společně tvoří jednu polovinu domu, která je orientovaná na sluneční stranu domu s výhledem do zahrady. Druhá polovina obsahující hlučný provoz jako kuchyň, pokoj pro služku, hudební pokoj

²⁰⁸ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. Strana 188.

²⁰⁹ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. Strana 189.

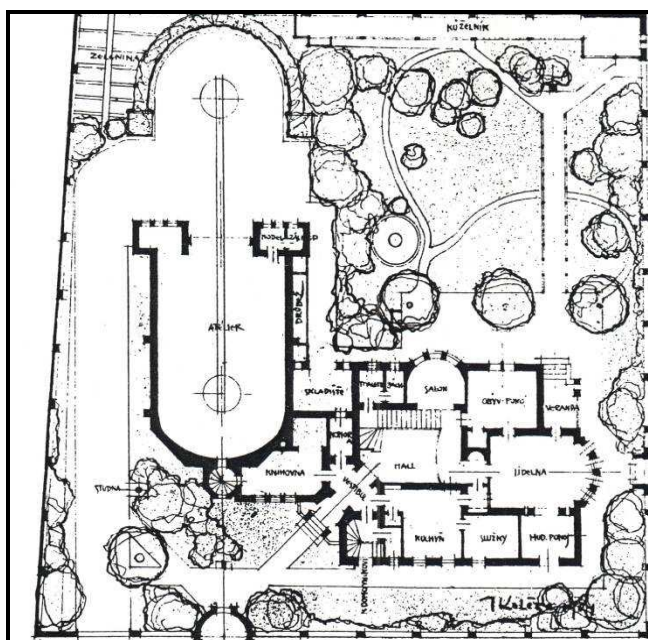
²¹⁰ Používá se též rozdělení na místnosti s čistým/špinavým provozem

je orientována do ulice. Centrálním bodem domu je hala, které tyto dvě poloviny spojuje a současně odděluje. Hala může obsahovat i schodiště. Ideální osvětlení haly je pomocí stropního okna, čímž se osvobodí zdi od okenních otvorů a mohou být na ně umístěny obrazy. Toto řešení je však málo kdy proveditelné (*vila De Zeemeeuw* od Henry van Veldeho).



Obrázek 64 - Kafkova vila z roku 1923 - převzato z (5)

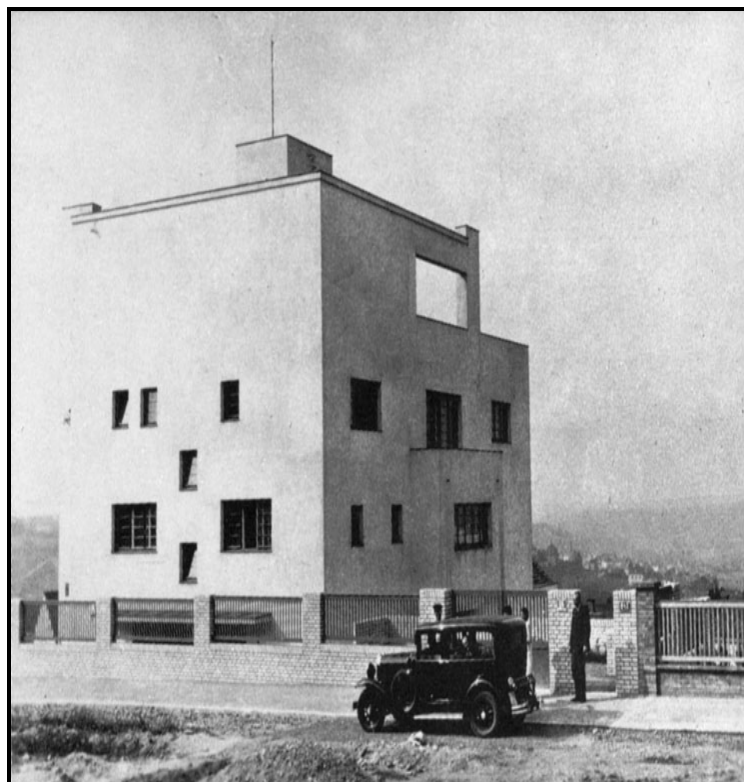
Použití režného zdiva je jistě vliv Jana Kotěry. Navíc i Pavel Janák společně s jeho učitelem Nizozemsko navštívil.



Obrázek 65 - Suchardova vila od Jana Kotěry jako příklad halové dispozice převzato z (1)

Typ halového rodinného domu je dominující půdorysná typologie od počátku dvacátého století, kdy ji Kotěra uvedl. Zásadnější změnu přinese až Le Corbusier ve *vile Savoye* (1929) a Adolf Loos v *Müllerově vile* (1928).

Müllerova vila uzavírá meziválečnou architekturu, co se soukromých rodinných domů a jejich dispozičních řešení týče. **Adolf Loos** při realizaci této stavby demonstruje vynikající ovládnutí principů funkcionalismu. Přestože dům stojí mezi poměrně hustou okolní zástavbou, působí osamoceně. Jakoby stál na opuštěném ostrově. Ostatní stavby náleží vznikem své realizace především do období výstavby vilové čtvrti Ořechovka. Zastupují tedy architekturu vznikající v poválečných letech. Müllerova vila již využívá jiných stavebních materiálů, tvarosloví a zrcadlí rychlý vývoj stavebnictví. Adolf Loos kombinuje ve své tvorbě téměř všechny meziválečné styly: purismus, funkcionalismus a neoklasicismu. Zásady své práce, popisuje Loos slovy: *‘Já si s fasádou nikdy nehraji, tam nebydlím. Vezměte si židli, sedněte si v dešti doprostřed ulice a dívejte se na fasádu. Když dělám fasádu v ulici, udělám pěkný přízemek, případně první patro obložím mramorem. Nad první patro to nechám holé, tam už nevidím...’*²¹¹



Obrázek 66 - Müllerova vila z roku 1928 - převzato z (89)

²¹¹ Müllerova vila. Strana 23

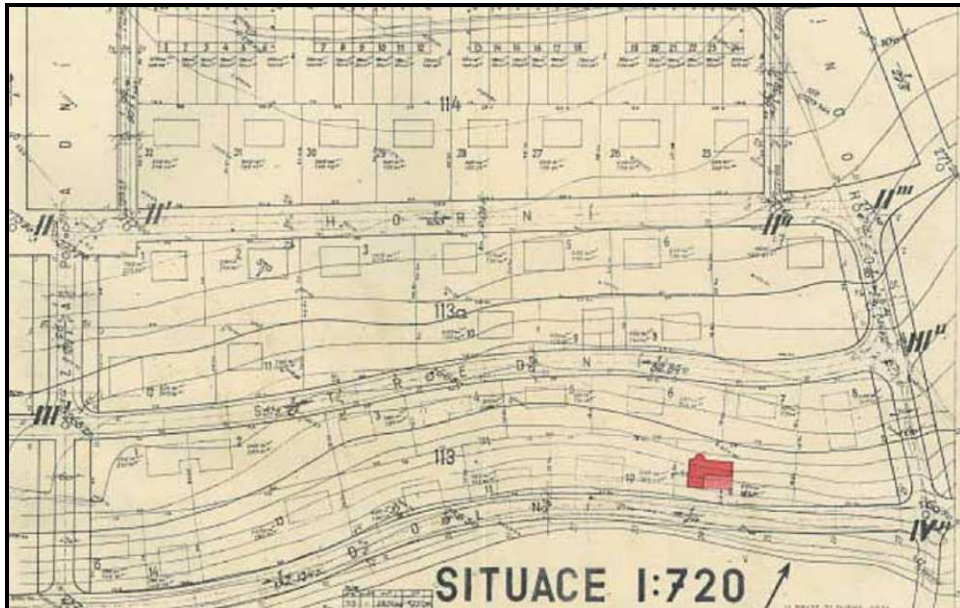
Loos rozlišuje mezi interiérem a exteriérem. Vnější plášť pro něj není tolik podstatný. Nejdůležitější je interiér, který je využíván obyvatelem domu. Loos nejprve tvoří životní prostor a až pak teprve prostředí, které ho objímá. Snaží se interiér vytvořit přesně podle představ jeho budoucího uživatele. Princip toho procesu leží v raumplanu, který Loos poprvé využije ve vídeňském *Haus Moller* roku 1928²¹². Podle Loose zde neexistuje jediný důvod k tomu, aby například obývací pokoj a ložnice měly stejnou světlou výšku. Také funkce každé místnosti určuje její formu. Nejde tedy o implementování funkce na již existující prostor, ale vytvoření prostoru na již existující funkci. Loos k tomu využívá kubusy. Každý kubus představuje samostatnou funkční skladební jednotku, které dohromady vytváří jeden velký celek. Seskládání kubusů pracuje s podobným principem jako urbanismus. Všechny kubusy jsou propojené menším nebo větším vchodem a schodištěm. Na hranicích těchto vchodů leží menší prostory, které jsou srovnatelné s náměstím, protože mají stejnou komunikativní funkci. Loos samozřejmě také rozlišuje mezi veřejným a technickým prostorem nebo jak se také označují obsluhovaným a obslužným prostorem. Technický (obslužný) prostor je přístupný pouze pro služebnictvo a majitelé. Veřejný (obsluhovaný) prostor obsahuje všechny místnosti s tichým (čistým) provozem. Dům představuje jednu celistvou jednotu. Nábytek a vnitřní vybavení vily navrhuje také sám Loos. Na rozdíl od jeho asketického postoji k formové stránce fasády a exteriérů používá bohatou řadu materiálů a motivů. Přestože v tomto případě můžeme mluvit o pohybu od eklektismu až po neoklasicismus, je Loos velmi opatrný. Ornament ve své podstatě považuje za zločin. Proto pracuje pouze s čistou strukturou materiálů. Výjimkou jsou řemeslníci, kteří ornament nepoužívají z povýšeneckých nebo líbivých pohnutek, ale s odkazem k historii jejich řemeslné práce a jejich předků. To je velký rozdíl v chápání pojmů krásy a užitečnosti ve středověku a v naší moderní době. My používáme ornament pro jeho formu, ale dříve byl používán pro jeho funkci. Vedle estetických aspektů hrají významnou roli i aspekty sociálně politické. Loos si myslí, že ornament je zločinem, neboť nutí řemeslníka, dělníka k jeho používání, ačkoliv zde k tomu není žádného důvodu. Vláda, zaměstnavatel a kultura ho k tomu nutí.²¹³

²¹² Profesor Van der Ploeg, přednáška č.2: *Avantgarde onder burgers: Wenen rond 1900* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

²¹³ LOOS, Adolf. *Ornament a zločin*.

6.7.4 Kolonie Baba

Samozřejmě Adolf Loos není jediným modernistickým architektem v Praze. Na stráni v blízkosti Dejvic se objeví fenomenální intelektuální cvičení s názvem *kolonie Baba*. Tato kolonie navazuje, stejně jako čtvrť Ořechovka, na urbanistický celek Dejvice nízkou zástavbou. Přestože Ořechovka rozlohou zabírá několik hektarů a Baba pouze dvě ulice, na důležitosti jí to neubírá.



Obrázek 67 - Zastavovací plán kolonie Baba od Pavla Janáka - převzato z (90)

Inspirací pro tento projekt je německý Werkbund, v rámci kterého pracují odborníci z rozličných profesí za účelem představení nových možností bydlení a výstavby. Německý Werkbund je založen roku 1907. Československá verze o pár let později v roce 1913. Kromě inovací má Werkbund za cíl řešit i bytovou nouzi panující v Evropě. Bohužel vývoj československé mutace je narušen příchodem druhé světové války, a proto je realizována pouze jedna výstava v roce 1932. V protikladu k výchozím cílům představit levné varianty a možnosti výstavby, jsou realizovány velké a nákladné soukromé vily. Zákazníky jsou totiž bohatí odborníci, profesoři, milovníci umění, umělci a další, kteří nemají ani v nejmenším zájem o levné sociální bydlení. Cíl výstavy je tímto zničen, ale přesto vzbudí senzaci. Architekti, kteří se projektů zúčastní jsou mimo jinými Josef Gočár a Pavel Janák, který ve svém návrhu použije půdorys inspirovaný Loosovou vilou, Oldřich Starý a Evžen Linhart, kteří jsou stále věrni svému purismu - Linhart jako člen Devětsilu, Starý jako člen Puristické čtyřky.

Jediným ne-českým architektem je Nizozemec Mark Stam, který má již zkušenosti z podobné výstavby ze Stuttgartu.

Kolonie Baba je symfonií funkcionalistické architektury a krásným příkladem spolupráce architektů. Může být považována za krystalizaci diskuzí nejen československé ale i mezinárodní avantgardy. Realizované vily v sobě nesou všechny představitelné myšlenky a ideje, které se do Československa dostaly: Bauhaus, Le Corbusier, Adolf Loos nebo J.J.P.Oud. Přesto existují kritici. Karel Teige, vůdce Devětsilu, považuje celou akci za scestnou – v době ekonomické krize, není místo pro výstavbu soukromých vil. Podle něho jsou zapotřebí sociální byty, které bude moci využívat i obyčejný pracující. Navíc tyto stavby nepřinesly nic nového a situaci také nezměnily.²¹⁴ Teige je sice ve svém názorech radikální, ale rozhodně není osamocený. Problematika sociálního bydlení se řeší na celoevropské úrovni.



Obrázek 68 - kolonie Baba v době výstavby - převzato z (50)

6.8 CIAM a Československo jako jeho předchůdce

Jak již bylo zmíněno, Československou je svou vitalitou a nadšením lákavé pro zahraniční architektky. Spolkový život je také velmi čínorodý a období od založení

²¹⁴ ANDEL, Jaroslav. *The new vision for the new architecture: Czechoslovakia 1918 – 1938.*

samostatné země do vzniku CIAMu kolem roku 1928 se nese v duchu výměny zkušeností, poznatků a názorů.

Českoslovenští architekti podnikají i po válce studijní cesty a jsou zváni do zahraničí. Například Vilém Dvořák²¹⁵ je roku 1918 pozvaný Ebenzem Howardem do Anglie. Ve třicátých letech téměř všichni funkcionalisté jako Josef Gočár, Adolf Loos, Josef Havlíček, Karel Honzík, Jaroslav Fragner nebo Josef Fuks stráví nějaký čas v ateliéru Le Corbusiera.²¹⁶ Roku 1930 se vydávají Karel Honzík a Josef Havlíček do Berlína za Walter Gropiusem.²¹⁷ Podstatná pro tuto práci je studijní cesta Josefa Poláška do Nizozemska v letech 1929 až 1930, o které o rok později vydává knihu *Holandské stavitelství*. Ještě před ním ve dvacátých letech je architekt Jaroslav Fišer zaměstnán v ateliéru Berlageho v Amsterdamu.²¹⁸

Pro ilustraci doby několik přednášek a výstav uskutečněných v Československu²¹⁹:

- 1923 – SVU Mánes: výstava a přednáška Nizozemce Berlageho a Angličana Raymond Uhwina
- 1924 – Devětsil: přednášky (i v Brně) Nizozemců Berlageho, Theo van Doesburga a J.J.P. Ouda
- 1924 – Dvě přednášky Belgičana Henry van de Veldeho
- 1924 až 1925 – Klub architektů: cyklus přednášek (i v Brně) Za novou architekturu: J.J.P. Oud, Walter Gropius, Le Corbusier, Arméde Ozenfant a Adolf Loos
- 1928 – Devětsil: Le Corbusier navštíví Prahu po založení CIAMu
- 1929 – Klub architektů: přednáška (i v Bratislavě) Moderní belgická architektura Victor Bourgeo
- 1929 až 1934 – cyklus přednášek Hannes Meyere a Mart Stama

6.8.1 Založení CIAMu

Bohatému československému spolkovému životu udělá nechtěný konec založení **Congrès international d'architecture moderne** (CIAM). Ustavujícími členy jsou

²¹⁵ Kunsthistorik a vydavatel časopisu *Styl*

²¹⁶ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 169

²¹⁷ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 171

²¹⁸ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 171

²¹⁹ NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Strana 172

Helene de Mandrot, Le Corbusier, Sigfried Giedion, Walter Gropius a Gerrit Rietveld.²²⁰ Popudem k založení kongresu je náboj doby, kdy mnoho mladých architektů cestuje, objevují se nové myšlenky, probíhají diskuze a především všichni hledají odpovědi na ty samé otázky.²²¹

První zasedání se uskuteční v roce 1929 ve Frankfurtu nad Mohanem s tématem *‘Existenční minimum’*. Cílem tohoto zasedání je vyřešit bytovou nouzi. Zájem Čechoslováků o kongres není v jeho počátcích nijak velký, jejich mluvčím je Karel Teige, který je i pravděpodobně příčinou špatného obrazu Československa v očích ostatních účastníků. Cornelis Somer píše o příspěvku Teigeho během konference: *‘Český spisovatel a teoretik Karel Teige dostal za úkol vypracovat zprávy a shromáždit příspěvky z proběhlých diskuzích k potřebám vydání sborníku. Avšak protože zápisy z jednání nebyly dostatečné a nechtěl vyjmenovávat často zastaralé údaje, napsal Teige obecnější příběh o sociálním a ekonomickém pozadí bytové nouze. Tím minimalizoval možnosti kongresu, co se tohoto tématu týká a konstatoval, že k vyřešení tohoto problému je nutná reorganizace společnosti od jejích základů.’*²²² Vrcholem Teigeho, v jistém smyslu nabubřelosti, je kritika práce Le Corbusiera uvedená v jeho článku ze dne 26. listopadu. 1930, ve kterém ho nazval: *‘typickým meštiackym intelektualom, ktorý nedokázal pochopiť revolucionizujúci dosah modernej techniky a znehodnotil dokonca revolučnú nosnosť niektorých hesiel, ktoré v modernej architektúre sam razil.’*²²³ Další fungování Čechoslováků je velmi obtížné. Karel Honzík a Vít Obrle dokonce napíší otevřený dopis Le Corbusierovi, ve kterém ho obhajují.²²⁴ Ultralevicové myšlenky československé avantgardy jsou však příliš i pro samotnou vládu Československa, když *‘5. září 1933 zastavuje činnost Levé fronty pro překročení stanov politickými aktivitami, protože ve Výzvě k architektonické levici podporují socialismus.’*²²⁵ Posledním záchvěvem snahy je rok 1935, ve kterém **František Kalivoda s Bohuslavem Fuksem** zakládají **CIAM – Ost**, který sdružuje československou, jugoslávskou, maďarskou, polskou, rakouskou a řeckou skupinu

²²⁰ HASAN-UDDIN, Khan. *Internationale stijl – Modernistische architectuur van 1925 tot 1965*.

Strana 34

²²¹ BOEKEN, Ir. A. *Architectuur (1936)*. Strana 21

²²² SOMER, Cornelis Jacob. *De Functionele stad: de CIAM en Cornelis van Eesteren, 1828-1960*.

Strana 35

²²³ ŠLAPETA, Vladimír. *Le Corbusier a česká architektonická avantgarda*. In: JAKSIESOVÁ, Vlasta. *Ars. Revolučné myšlienky vo výtvarnom umení*.

²²⁴ ŠLAPETA, Vladimír. *Le Corbusier a česká architektonická avantgarda*. In: JAKSIESOVÁ, Vlasta. *Ars. Revolučné myšlienky vo výtvarnom umení*.

²²⁵ JELÍNKOVÁ, Veronika. *Bakalářská práce: Josef Polášek a otázka moderního bydlení. Nájemní dům Dr. Karla Pury a Drahomíry Purové, Údolní 27, Brno*

CIAM.²²⁶ Nicméně z mezinárodního resp. nizozemského pohledu nemá tato akce žádný větší účinek. Depresi navíc prohloubí Velká hospodářská krize, které v té době zasáhne i Československo. Jak nebyl CIAM zásadní pro význam vývoje architektury v Praze o to byl více podstatný pro Amsterdam, který na základě kongresů připravuje svou urbanistickou koncepci.

6.9 Amsterdam urbanistický

Stav, ve kterém se Amsterdam nachází kolem roku 1918, je podobný ne-li stejný tomu pražskému. Město trápí nedostatek bytových jednotek, příliv lidí, nevyřešená dopravní situace a dlouho dobu nevěnovaná pozornost urbanistickému rozvoji. Přestože již na počátku 20. století byly přijaty některé kroky k nápravě, jako je Bytový zákon z roku 1901, nástup Amsterdamské školy, která se v rámci zmíněného zákona snažila situaci řešit a probíhalo mnoho diskuzí, na skutečném stavu věci to mnoho nezměnilo.



Obrázek 69 - svépomocí vyrobená chatrč v okolí města Drenthe, datováno kolem roku 1905
převzato z (49)

Z historického pohledu se však může zdát, že v Amsterdamu panoval již od 13. století čilý stavební ruch a město se plynule rozšiřovalo a přizpůsobovalo počtu obyvatel. Růst města byl vždy limitován a řízen geologickými a geografickými

²²⁶ JELÍNKOVÁ, Veronika. *Bakalářská práce: Josef Polášek a otázka moderního bydlení. Nájemní dům Dr. Karla Pury a Drahomíry Purové, Údolní 27, Brno*

podmínkami. Každá stavební parcela musí být nejdříve vysušena a řádně připravena, aby se na ni dalo vůbec položit základy. Proto je nepředstavitelné, že by kdokoliv ve městě stavěl na vlastní riziko solitérní dům. Půdu připravuje město. Tím pádem, pokud mělo dojít k rozšíření města, dělo se tak organizovaně v menších blocích vždy na určeném místě. Nejde tedy říct, že město nikdy o urbanismu nepřemýšlelo. Naopak. Pouze však řešili dílčí oblasti a ne město jako takové. Pokud bylo zapotřebí nové půdy, vybrala se vhodná lokalita, vysušila a započalo se stavbou. Pokud se Praha rozrostla nejvíce ve 14. století, stejný rozmach prožívá Amsterdam od poslední čtvrtiny 16. století do roku 1675, kdy země prosperuje jako moře-plavební velmoc. V té době se rozrůstá na všechny světové strany, avšak postupně. Nikdy se nestaví dva větší celky zároveň. Podstatné pro genezi města je zprovoznění het Noordzeekanaal²²⁷ roku 1876. Kanál propojil stávající přístav na řece IJ se Severním mořem. Před jeho realizací musely lodě složitě plout skrze zátoku na severu země než se dostaly na otevřené moře. Plavba se jim kanálem značně zkrátila a navíc umožnila i později celou zátoku přehradit. Vedlejším ale za to podstatným efektem byla změna orientace přístavu. Lodě do něho již nevplouvaly ze severovýchodu, ale ze západu. Tím se uvolnila cesta k osídlení severního území na druhém břehu IJ a přestaly se využívat doky v severovýchodní části města. Plány na osídlení nebo rekultivaci tohoto území existovaly, ale buď ztroskotaly na nevoli, financích nebo technické náročnosti.



Obrázek 70 - jedno z mnoho obydlí v okolí měst, provincie Limburg rok 1927 - převzato z (49)

²²⁷ Překlad: 'Severomořský kanál'

O skutečné urbanizaci se dá mluvit až po roce 1900 a anektaci území správního celku Nieuwer-Amstel o čtyři roky dříve. V této době nastupuje Berlage a přestavuje svůj plán Amsterdam - jih. Po několika letech peripetií je plán v roce 1917 konečně realizován. Celý se nese v duchu asymetrie a obsahuje v sobě několik čtvrtí: Rivierenbuurt (s křížením Y), Zuidelijke Pijp (spojnice Pijp a Rivierenbuurt) a Nieuw-Zuid en Harmoniehof. Výstavba je však již v rukách Amsterdamské školy, proto fasády domů neodpovídají Berlagovým návrhům a dokonce na místo jím plánované akademické nemocnice je postaven blok obytných domů. To jen ilustruje snahy o vyřešení bytové nouze. Dalším počinem je již zmiňovaný Amsterdam-západ s ústřední stavbou het Ship.



Obrázek 71 - svépomocí postavené obydlí rodiny v okolí města Heerlen v roce 1927
převzato z (31)

6.9.1 Publieke Werken

Jakoby se Amsterdam nechal inspirovat Prahou, připojuje k městu roku 1921 sedm okolních měst a předměstí za účelem vytvořit plán Velkého Amsterdamu. Územní celek se tím stane čtyřikrát větším. College van burgemeester en wethouders²²⁸ zakládají komisi Publieke Werken,²²⁹ v jejíž kompetenci je připravit plány. Její předseda

²²⁸ Překlad: 'Starosta a představenstvo'

²²⁹ Překlad: 'Veřejné práce'

A.W. Bos skutečně podklady roku 1926 představí, ale ty jsou spíše letným popisováním stávající situace a možným budoucím vývojem bez detailnějšího rozpracování.²³⁰ Kritizovány jsou především tajemníkem Institutu pro bydlení a rozvoj měst²³¹ Mr. D. Hudigem: *‘visie, groote blik, ik kan helaas niet ontkennen valt in het plan niet af te lezen’*²³². Architekt Molière mu zase vyčítá přílišné zaobírání se průmyslovou částí a její upřednostňování: *‘En boven dien een standbevolking is er toch niet om de industrie’*²³³



Obrázek 72 - interiér z jednoho amsterdamských bytů kolem roku 1928 - převzato z (49)

6.9.2 *Algemeen Uitbreidingsplan*

Po tomto fiasku založí roku 1928 College van burgemeester en wethouders speciální oddělení Stadsontwikkeling,²³⁴ které spadá pod Publieke Werken. Jeho předsedou je L.S.P. Scheffer a odbornými poradci architekti Theo K. van Lohuizen a Cornelis van Eesteren. Van Eesteren v následujícím vývoji sehraje významnou roli, neboť od roku

²³⁰ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 261

²³¹ Překlad: *‘het Instituut voor Volkshuisvesting en Stedenbouw’*

²³² Překlad: *‘Vize, skvělý vzhled, bohužel nejsou pro mne v plánu čitelné’* In: REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 263

²³³ Překlad: *‘A navíc, obyvatelé měst nejsou průmyslem’* In: REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 263

²³⁴ Překlad: *‘Rozvoj města’*

1930 do roku 1947 je předsedou CIAMu, kde se otázka dalšího směřování vývoje měst hojně prodiskutovává. Konečné řešení je představeno v roce 1934 pod názvem Algemeen Uitbreidingsplan (AUP).²³⁵ Projekt je vypracován na základě teorie de *Funcionele stad*²³⁶, kterého je Van Eesteren autorem. V této teorii pracuje se čtyřmi základními funkcemi města: práce, odpočinek, bydlení a doprava v duchu triády světlo, prostor a vzduch. Vše je výsledkem diskuzí jak avantgardních nizozemských skupin Opbouw s De 8, tak samozřejmě diskuzí na mezinárodní úrovni CIAMu. Řešeným územím jsou dva velké urbanistické celky na západ a jich od centra Amsterdamu a severní část na druhém břehu IJ. Van Eesteren je pojnal jako kolmo na stávající zástavbu vybíhající prsty mezi nimiž jsou pásy zeleně. Konkrétní podobu budov nechal na dílčích architektonických soutěžích. Přestože byl plán připraven již kolem roku 1935 nezačalo se s jeho celistvým aplikováním před 18. červencem 1939, kdy ho odsouhlasila i sama královna.²³⁷ To se však schylovalo k druhé světové válce, která se na rozdíl od té první týká i přímo Nizozemska.

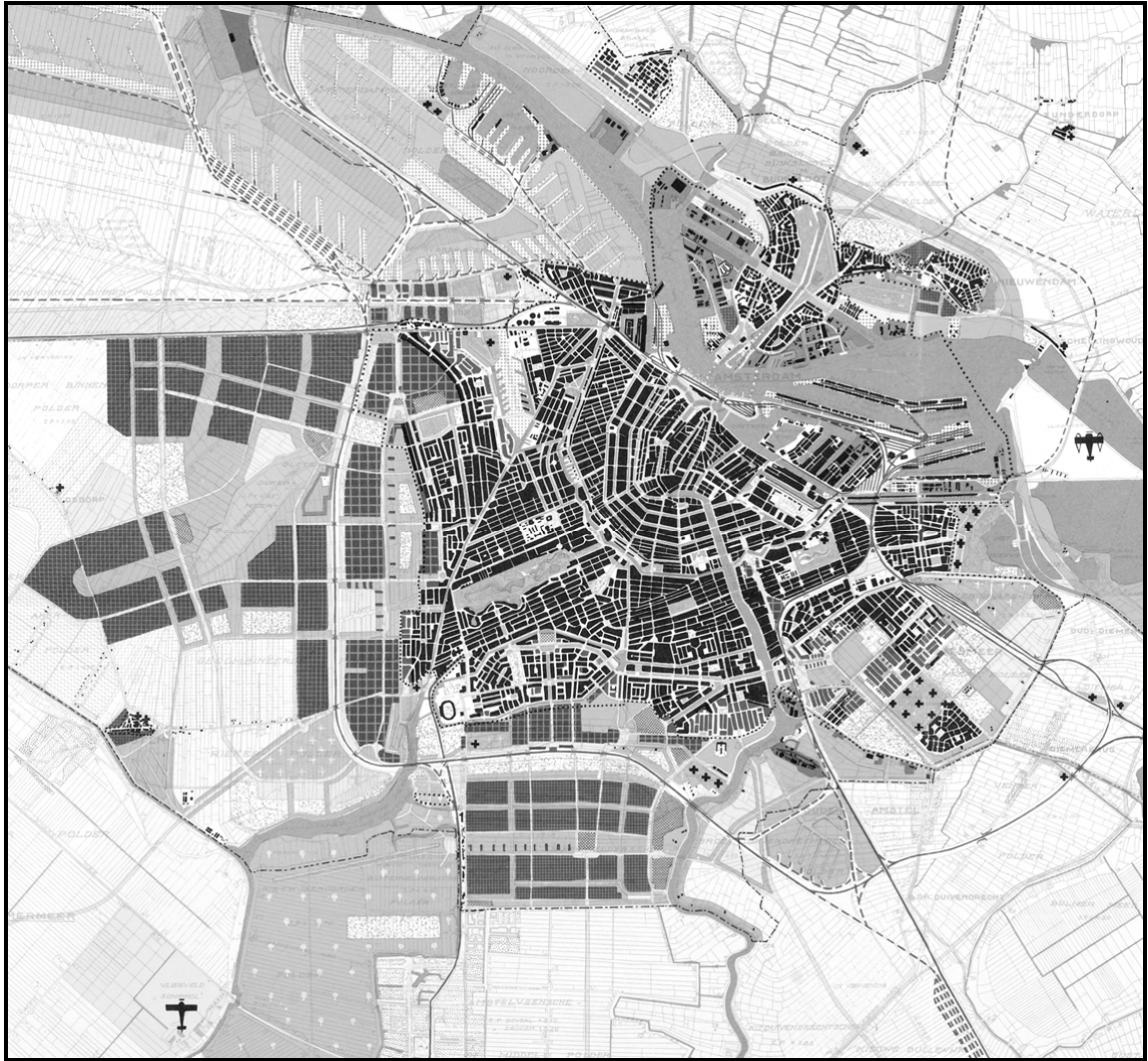
Pozůstatkem Van Eesterova plánu z meziválečného období je tak pouze část přezdívaná Ring 20-40.²³⁸ Jde o již jmenované plány Amsterdam-jih, Amsterdam-západ, které jsou dokončeny, Amsterdam-sever, kde vznikne zahradní město a čtvrti Spaarndammerbuurt, Indische Buurt a Watergraafsmeer. Všechny zmíněné části a čtvrti se nachází více méně na okraji stávající zástavby a jsou dokončeny mezi dvacátými a čtyřicátými lety, proto pojmenování Ring 20-40. Zbytek Algemeen Uitbreidingsplanu je dokončen po druhé světové válce během padesátých a šedesátých let.

²³⁵ Překlad: 'Generální plán expanze'

²³⁶ Překlad: 'Funkční město'

²³⁷ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 350

²³⁸ Překlad: 'Kruh 20-40'

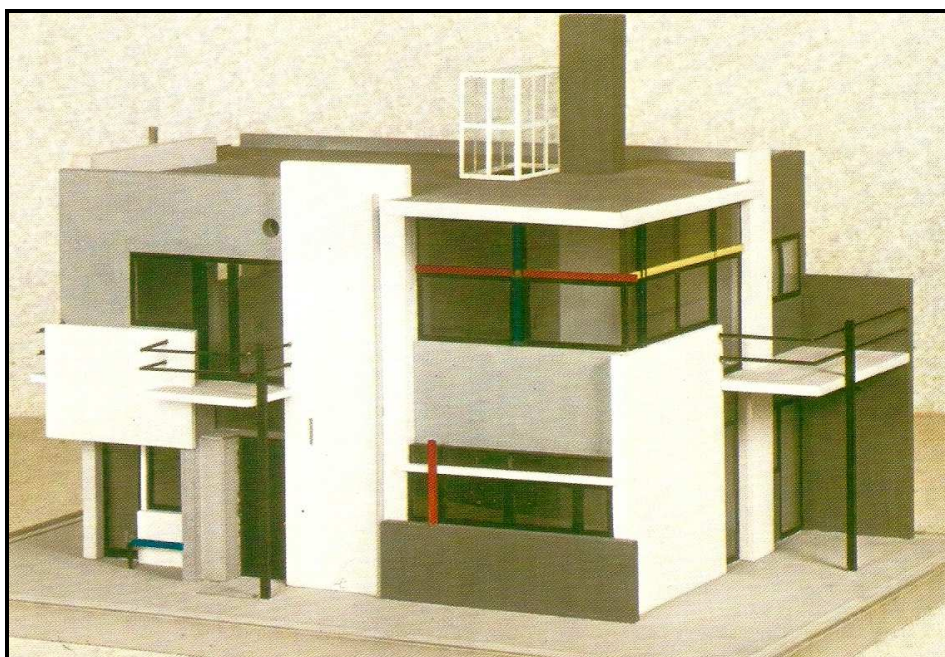


Obrázek 73 - Rozšiřovací plán Cornelise van Eestere z roku 1935, černé plochy: historická zástavba; světlé výběžky: plánovaná expanze – převzato z (65)

6.10 Stylové variace funkcionalismu

6.10.1 Nizozemsko

Dříve, než budou představeny funkcionalistické počiny avantgard, je nutné zmínit ještě jednu stavbu, která se vymyká všem tendencím své doby a ačkoliv zůstala bez přímých následovníků²³⁹, jejích vliv nejen na nizozemskou architekturu je nepopiratelným. Jedná se o jedinou stavbu na světě důsledně provedenou v intencích skupiny de Stijl - *vila Truus Schröder-Schraderové* v Utrechtu. Architektem je **Gerrit Rietveld** (*24.6.1888, † 25.6.1964) a proto je dům známější pod názvem *het Rietvel-Schöderhuis*. Jeho realizace probíhá v letech 1923 a 1924 za asistence zadavatelky projektu, která sama je také členkou skupiny De Stijl.



Obrázek 74 - model het Rietveld-Schöderhuis z roku 1924²⁴⁰

Dům je dokonalou souhrou funkčnosti a tvaru. Vše má přesně danou svou funkci a nic není přebytečné. Nejvíce na stavbě zaujme originální řešení vybavení a detailně propracovaná dispozice, která není nepodobná raumplanu Adolfa Loose. Za zmínku stojí třeba elegantní provedení poštovní schránky ze skla, které umožňuje pohodlné kontrolování došlé pošty. Poloautomatické otevírání dveří haly z obývacího pokoje

²³⁹ Ve smyslu striktních dodržování zásad manifestu. Další stavby ale ve skutečnosti existují, jsou jimi například rotterdamské *Café De Unie* (1925) J.J.P.Ouda nebo utrechtské *řadové domy Erasmuslaan 9* (1930) Rietvelde. Na řadových domcích je patrná omezenost stylu De Stijl, který ve větším měřítku je jen těžko aplikovaný. Domy se více podobají funkcionalismu než De Stijlu.

²⁴⁰ Převzato ze sbírky Stedelijk Museum Amsterdam, G.Rietveld 1924

pomocí kladky, které ušetří nejednu cestu po schodišti. Podavač mléka, který se sám uzavře po postavení lahve a zabráni tak vniknutí zloděje do objektu. Vstup z obývacího pokoje na plochou střechu, který automaticky znemožní přístup na schodiště a zabraní tak pádu.



Obrázek 75 - het Rietveld-Schöoderhuis, pohled na centrální schodiště²⁴¹

I samotné řešení dispozice je velmi nápadité. První patro je koncipováno jako jedna prosluněná místnost s výhledem na jahodové pole a panorama města (v době výstavby). V případě potřeby lze pomocí posuvných dřevěných příček místnost rozdělit na tři samostatné pokoje s vlastním oknem. Tento dům nelze vnímat tradičním způsobem, ale musí být chápan jako soustava pravoúhle se pronikajících ploch, které mají svůj smysl a udávají řád jak vnitřnímu, tak vnějšímu prostředí.

Zajímavým a málo známým faktem této stavby je její stavební část. Ačkoliv v roce 1923 je již železobeton ve stavebnictví používán (v Nizozemsku v roce 1913 u *Het Scheeptvaarhuis* (1913) od Amsterdamské školy), na této stavbě je aplikovaný pouze na stropní konstrukce. Veškeré obvodové a vnitřní zdi jsou vyzděny klasickou cihlou. Materiálem dělicích příček je dřevo. Vnitřní vybavení včetně mobiliáře je

²⁴¹ Převzato ze sbírky Centraal Museum Utrecht 1991

vyrobena na zakázku ze dřeva a skla, dle návrhů samotného Rietvelda.²⁴² Vila sice fascinuje dokonalým zvládnutím manifestu De Stijl, ale zároveň odhaluje její technické nedostatky, které velké ideje musely ustoupit.



Obrázek 76 - het Rietveld-Schöoderhuis, interiér z roku 1924²⁴³



Obrázek 77 - het Rietveld-Schöoderhuis, interiér z roku 1924²⁴⁴

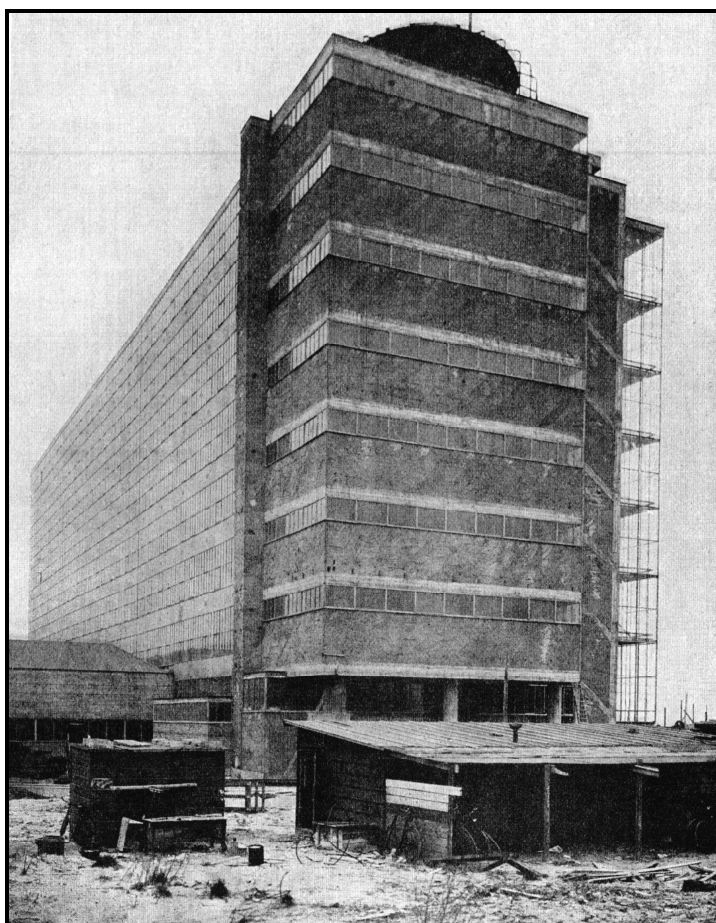
²⁴² Profesor Van der Ploeg, přednáška č.1: *De moderniteit stelt zich tentoon* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

²⁴³ Převzato ze sbírky Centraal Museum Utrecht 1928, nr. 283

²⁴⁴ Převzato ze sbírky Centraal Museum Utrecht 1928, nr. 285

Rok po realizaci *het Rietveld-Schöderhuis* získává rotterdamská architektonická kancelář Brinkman & Van der Vlugt zakázku na stavbu továrny. Oba architekti **J.A. Brinkman** a **L.C. van der Vlugt** jsou členy skupiny Opbouw. Jejich *Van Nelle-fabriek* se stane vzorem pro ostatní architektky het Nieuwe Bouwen.²⁴⁵ Josef Polášek o stavbě píše:

‘Je to velký tovární objekt nacházející se právě ve stavbě, ale lišící se podstatně od těch, které jsem zvyklí vídati. Nekompromisně v duchu ryze novodobých zásad řeší se tu otázka továrny. Dispozice vyvíjí se vlastně z provozu do nejmenších podrobností známé na předpokladu organizace práce a racionalizace. Stavební materiál je beton, železo a sklo. Dřeva na celé stavbě vůbec není použito.’²⁴⁶



Obrázek 78 - tabáková továrna Van Nelle v době výstavby - převzato z (16)

²⁴⁵ Nizozemský termín pro funkcionalismus. In: REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 23

²⁴⁶ POLÁŠEK, Josef. *Holandské stavitelství*. Strana 37

Van der Leeuw, který se po smrti Brinkmana v roce 1925 zaujal jeho místo v architektonické kanceláři²⁴⁷, se při projektování drží zásady 'světlo, vzduch a prostor'. Tyto tři premisy jsou pro něj v případě vytváření pracovního prostředí pro dělníka velmi podstatné. Používá proto železobetonový skelet, který velké halové prostory otvírá. Vnější plášť budovy tvoří skleněná fasáda. Na první pohled se použití skla v továrně může zdát jako nesmyslné, na druhý je však dokonale promyšlené. Budova továrny je projektována jako více patrová, což znemožňuje osvětlení prostoru klasickými střešními továrními okny. Prosklením po celé délce obvodu dosáhl Van der Leeuw pravděpodobně ještě lepšího výsledku. Použití skla má i další aspekty. Jedním z nich je zjednodušený vzájemný kontakt mezi úředníky nebo v případě prosklených přiček u umývárny sociální kontrola dodržování osobní hygieny a pořádku.²⁴⁸ Z venku na první pohled upoutají transportní mosty mezi budovami. Originální řešení jak zvýšit efektivitu transportu mezi výrobnou a sklady.



Obrázek 79 - továrna Van Nelle z roku 1931²⁴⁹

²⁴⁷ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionisme in Nederland 1918-1945*. Strana 23

²⁴⁸ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionisme in Nederland 1918-1945*. Strana 26

²⁴⁹ Převzato z materiálů profesora Van der Ploega, přednášky č.6 a č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen



Obrázek 80 - továrna Van Nelle, interiér s prosklenou příčkou²⁵⁰



Obrázek 81 - továrna Van Nelle z roku 1931²⁵¹

²⁵⁰ Převzato z materiálů profesora Van der Ploega, přednášky č.6 a č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

²⁵¹ Převzato z materiálů profesora Van der Ploega, přednášky č.6 a č.7: *Moderniteit, Modernisme en antimodernisme in Nederland* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen

Za vrcholného představitele het Nieuwe Bouwen může být směle považován **Jan Duiker** (*1.3.1890, † 23.2.1935) patřící do amsterdamské De 8. Jeho doménou jsou především školy a veřejné stavby. Jednou z prvních je *Sanatorium Zonnestraal* (1926-1928) v městě Hilversum blízko Amsterdamu. Sanatorium je určeno pacientům z řad brusičů a obráběčů diamantů trpící tuberkulózou. Nejedná se o jednu budovu ale o celý komplex, kde se má pacientům dostat nejvyšší možné pomoci. Na celou stavbu je použit výhradně železobeton a sklo. Díky jejich vlastnostem může Duiker upustit od mohutných stěn a objemů. Proto areál z některých pohledů evokuje práci skupiny De Stijl s jejich horizontálami, vertikálami a ostrými plochami. Ale jde skutečně již o funkcionalismus resp. het Nieuwe Bouwen. Napovídají i tomu použití bílé barvy, která je tak mezi modernisty oblíbená a J.J.P.Oud ji považuje za barvu nejpodstatnější. Problémy se ale nevyhnout ani tomuto projektu. Pacienti a vnitřní klima trpí neodzkoušenými materiály a technickými řešeními. Skrze velké prosklené stěny uniká teplo, ocelové velkoformátové rámy jdou často hůře dovírat a vůbec vytopení celého objektu je velmi finančně náročné. Nemluvě o technických závadách jako zatékání vody skrze ploché střechy a koroze železobetonu.²⁵² Nicméně areál svému účelu slouží s menší přestávkou a generální rekonstrukcí dodnes.



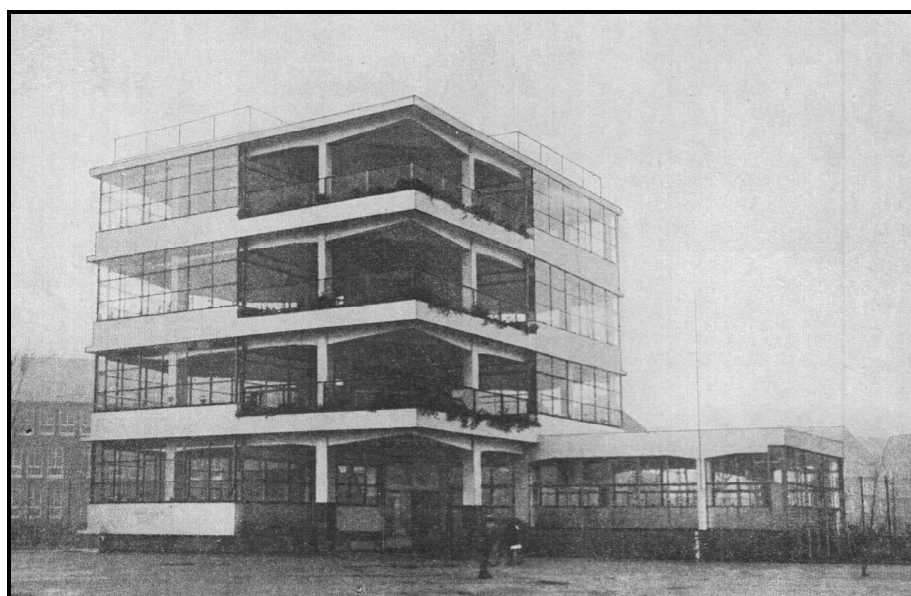
Obrázek 82 - Sanatorium Zonnestraal z roku 1928 - převzato z (91)

²⁵² Profesor Van der Ploeg, přednáška č.1: *De moderniteit stelt zich tentoon* z cyklu přednášek *Moderniteit en modernisme*, Groningen 2011, Rijksuniversiteit Groningen



Obrázek 83 - Sanatorium Zonnestraal z roku 1928 - převzato z (92)

Kolem roku 1929 dostane Duiker vypracovat a realizovat projekt *Openluchtschool*²⁵³ v Amsterdamu. Ponuka k takovému typu stavby nepřichází sama o sobě. Ve stejné době se vedou diskuze o důležitosti a prospěšnosti slunečního svitu na lidské zdraví. Směřování výsledků logický vede i k pozornosti vývoji dětí.²⁵⁴ O míře věnované pozornosti svědčí i založení speciální komise pro výstavu školských zařízení při Woningdiest.²⁵⁵



Obrázek 84 - Openluchtschool z roku 1930 - převzato z (16)

²⁵³ Překlad: 'Škola na čerstvém vzduchu'

²⁵⁴ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 90.

²⁵⁵ Překlad: 'Bytový úřad' In: POLÁŠEK, Josef. *Holandské stavitelství*. Strana 65

Stavební systém Openluchtschool je opět železobetonový skelet s proskleným pláštěm. Díky unikátní dispozici, která reaguje na okolní stávající zástavbu, má každá ze tříd téměř všechny stěny prosklené. Jediná část s plnou stěnou je v místě kontaktu třídy s vnitřním jádrem, kde je situováno sociální zařízení. Každé dvě třídy na patře jsou spolu propojeny skrze velké terasy. Výuka zpravidla probíhala na čerstvém vzduchu přímo na terasách, pouze v zimě a nepříznivém počasí se přesunula do tříd, avšak i v zimě zůstávala okna po notnou dobu plně otevřena, aby se žáci otužovali. Součástí školy je i gymnastický sál v přízemí. Myšlenkou doby je ve *‘zdravém těle zdravý duch’* a v tomto smyslu se často mluví o paralele s Van Nellefabriek, kde platí *‘zdravý pracovník produkuje více’*.²⁵⁶

6.10.2 Československo

V Československu, stejně tak jako v Nizozemsku, vzniká mnoho funkcionalistických staveb, které se vyslouží mezinárodní pozornost. Jednou z nich je pražský *Veletržní palác* (1928) architektů **Oldřicha Tyla** (*12.04.1884, † 04.04.1939) a **Bohuslava Fuchse** (*24.3.1895, † 18.9.1972). Palác je představitelem období, kdy se téměř v každém městě stavěly výstavní haly a objekty. Vláda, obce, ale i soukromé firmy mají zájem prezentovat téměř vše: od zdravého životního stylu a sportu přes zemědělské stroje až po moderní umění. Veletržní palác je první stavbou tak velkého formátu navrženou v tendencích funkcionalismu.²⁵⁷ Le Corbusier se sice o paláci vyjádřil jako o ještě nedokonalé architektuře, ale to briskně vetuje Otakara Novotný: *‘To jsou ty jeho slavné bonmoty. Ale on jen prostě záviděl. Do té doby jen stavěl vily a jen kreslil Zářící města. Jen kreslil!’*²⁵⁸ Úspěch stavby a její kladné přijetí odbornou a laickou veřejností předznamenávala i samotná jména architektů. Van Doesburg v jednom ze svých článků, nejen o nich, píše: *‘Kotěra’s students, Jar. Krejcar and Oldřich Tyl, were the first ones to free themselves completely from Viennese influence, and to attempt to innovate Czech architecture on the basis of purely constructive and utilitarian principles.’*²⁵⁹ o Fuchsovi říká: *‘In Brno, specifically the architects Fuchs*

²⁵⁶ REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Strana 94.

²⁵⁷ VOLF, Petr. *Hrdinové roku nula*.

²⁵⁸ VOLF, Petr. *Hrdinové roku nula*.

²⁵⁹ Překlad: *‘Kotěrovi žáci Jaroslav Krejcar a Oldřich Tyl byli prvními architekty, kteří se vymanili z vídeňského vlivu a usilují o inovaci Československé architektury na bázi čisté konstruktivních a funkčních principů.’* In: VAN DOESBURG, Theo. *Het Bouwbedrijf*. Vol.3, no. 15, November 1926. Strana 447-479 In: LOEB, Charlotte I.; LOEB, Artur L. *Theo van Doesburg: On European Architecture; Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924 – 1931*. Strana 125

*and Víšek were converted to a pure, elementary architecture; they were the ones who, stimulated by Prague movement, wanted to innovate the architecture of their country starting from the crucial problems: function, and economy of materials.*²⁶⁰ A unikátnost stavby spočívá právě především v její funkčnosti a variabilitě interiérů.²⁶¹



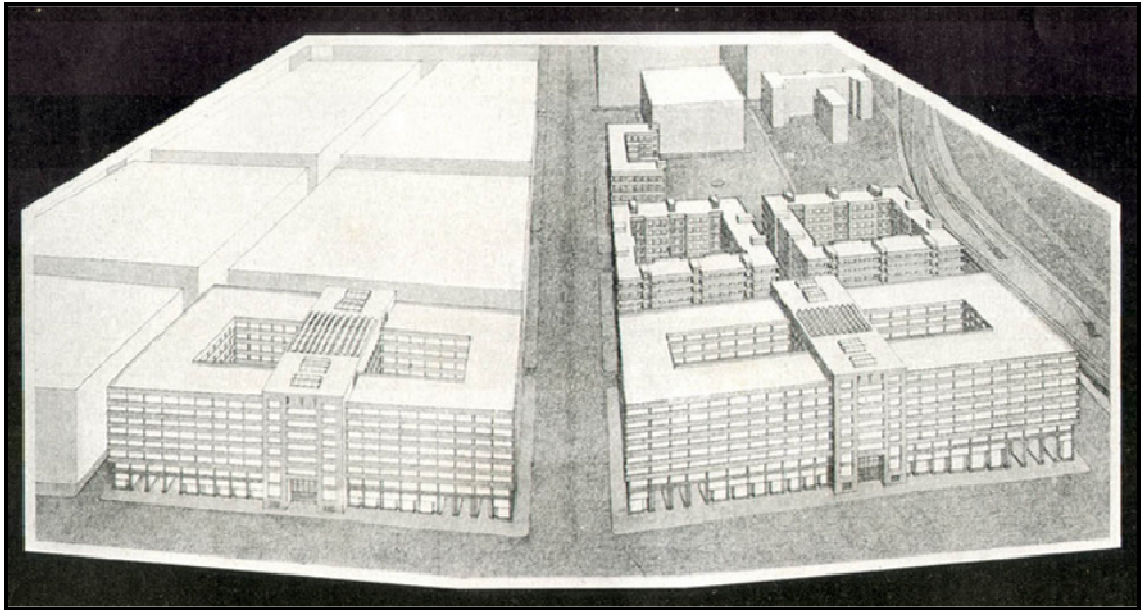
Obrázek 85 - Veletřní palác z roku 1928 - převzato z (93)

Konstrukčním systémem je železobetonový skelet. Objekt se skládá ze tří základních částí: administrativního bloku, dvou výstavních sálů a prodejních prostorů na ochozech kolem menšího ze sálů. Především v nich tkví variabilita prostoru. Při návrhu se nepočítá se žádnou napevno postavenou příčkou. Dělicí příčky v rozteči skeletu jsou sice vyzděny, ale je počítáno s jejich případným odstraněním v případě požadavku na rozšíření nebo zmenšení prostoru pronajatého prodejcem nebo vystavovatelem. Podstatnou otázkou při procesu navrhování je dopravní obslužnost. V původním návrhu je dokonce počítáno se třemi objekty, které budou propojeny podzemní železniční dráhou na blízké kolejové vedení. Nakonec však na tento

²⁶⁰ Překlad: 'V Brně, především architekti Fuchs a Víšek byli přivedeni k čisté, elementární architektuře. Byli to oni, kteří stimulování vývojem pražské architektury, usilovali o inovaci architektury v jejich zemi s výchozími závažnými otázkami: funkce a ekonomie stavebního materiálu.' In: VAN DOESBURG, Theo. *Het Bouwbedrijf*. Vol.3, no. 15, November 1926. Strana 447-479 In: LOEB, Charlotte I.; LOEB, Artur L. *Theo van Doesburg: On European Architecture; Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924 – 1931*. Strana 125

²⁶¹ ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 285

velkolepý plán nedojde. Důvodem je blížící se ekonomická krize. Obslužnost u jediné realizované stavby (Veletržní palác) je vyřešena skromnějším propojením na silniční síť a rozšířením hlavního vjezdu. Veletržní palác slouží svému účelu až do druhé světové války. Během války se z něho stane shromaždiště Židů k deportaci do koncentračních táborů. Rehabilitace se mu dostane až po dlouhém strádání v roce 1995, kdy je zrekonstruován po ničivém požáru a pronajat Národní galerii.

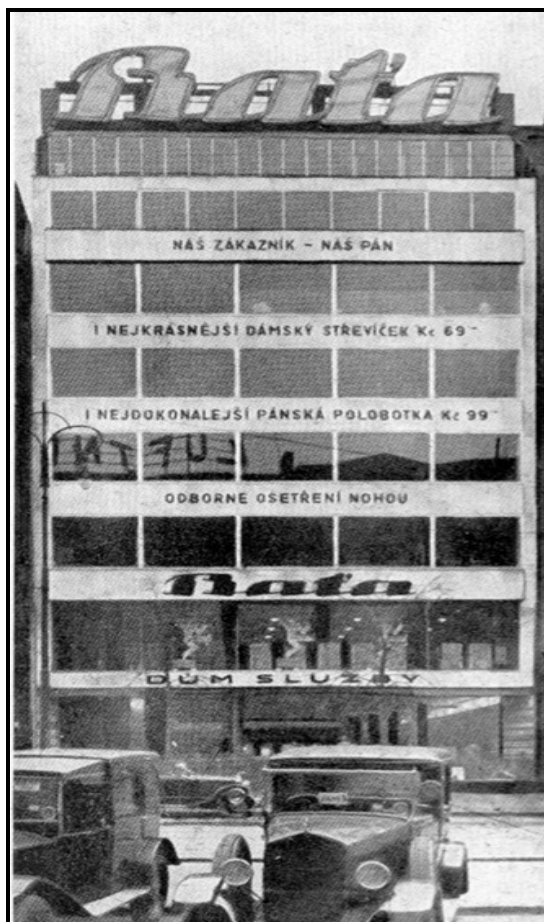


Obrázek 86 - původní studie Veletržního paláce počítající se třemi budovami - převzato z (93)



Obrázek 87 - Veletržní palác - pohled do malé dvorany, kolem roku 1930
převzato z (25)

Méně pohnutý osud má pražský *obchodní dům Bat'a* (1927-1929) **Ludvíka Kysely** (*25.04.1883, † 10.02.1960) . Je to vůbec jeden z jeho prvních projektů v Praze. Stejně jako u Veletržního paláce byl použit železobetonový skelet s podélným a příčným roštem. Díky tomuto nosnému systému je získán volný prostor, na kterém lze dispozici měnit dle aktuálních potřeb a požadavků. Vyzdívky polí skeletu nejsou v době Kysely již ničím neobvyklým, přesto nebo právě proto se autor rozhodne použít novou metodu. Tou je zavěšená skleněná fasáda. Kysela ji použije jako jeden z prvních československých architektů.²⁶² Princip tohoto systému spočívá v zavěšení fasády na čepy umístěné na okraji stropní desky, čímž se získá ještě více prostoru pro vnitřní zařízení a z vnějšího pohledu fasáda působí sjednoceněji. Cílem tohoto snažení je samozřejmě vylepšení a zjednodušení půdorysu, ale opomenuty by neměly zůstat i další klady. Interiéru v poměrně hluboké zástavbě se dostává značného prosvětlení a fasáda je transparentní a prodávané výrobky lépe viditelné pro potenciální zákazníky.

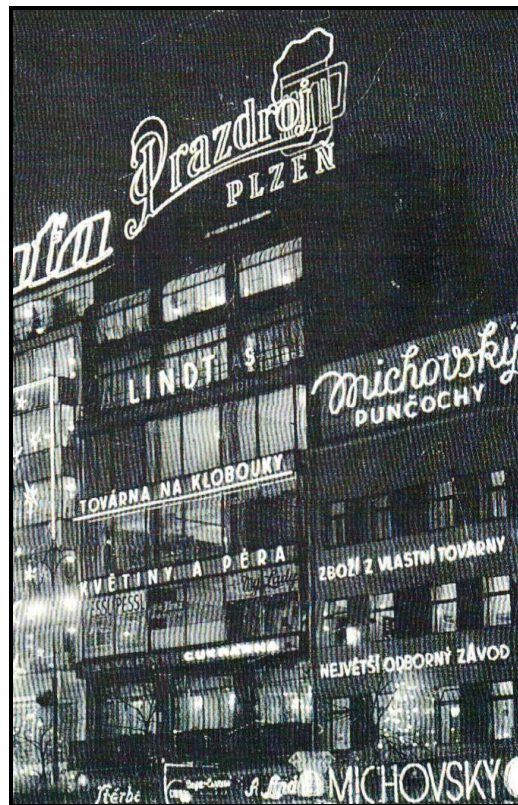


Obrázek 88 - obchodní dům Bat'a z roku 1928
převzato z (94)

²⁶² ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Strana 287



Obrázek 89 - obchodní dům Baťa z roku 1928
převzato z (94)



Obrázek 90 - světelné reklamy na Václavském náměstí,
po levé straně obchodní dům Baťa, kolem roku 1930
převzato z (50)

6.10.3 Čechoslováci v Nizozemsku

Firma Baťa je fenoménem doby a s vůdčí osobností jejího zakladatele Tomáše Bati dosahuje mezinárodních rozměrů. Firma se však nespécializuje pouze na výrobu obuvi, ale zasahuje do mnoha dalších průmyslových odvětví.²⁶³ Mezi jinými to jsou výroby pneumatik, technické pryže, umělých vláken, hraček, kovoobráběcích strojů, pletacích strojů, letadel a jízdních kol. Divize firmy tvoří i pojišťovna Atlas, uhelné doly, polnohospodářství, cestovní kancelář, letiště v Otrokovicích. Stranou by neměly zůstat ani nemocnice a vzdělávací instituce založené pro zaměstnance. Podstatné z hlediska této práce je založení stavebního oddělení v roce 1924 a v roce 1930 vlastní stavební akciové společnosti.²⁶⁴ Čilá stavební činnost si dokonce vyžádá vznik i samostatného urbanistického oddělení. V něm jsou zaměstnání převážně absolventi Uměleckoprůmyslové školy atelieru Pavla Janáka: Antonín Vítek, Richard Hubert Podzemný, Vladimír Kubečka, Jiří Voženílek, studenti pražské techniky Ludvík Kysela a Vladimír Karfík, ale i již zavedení architekti jako Josef Gočár. Ústřední postavou oddělení je Le Corbusier, který, ač přes své nesporné kvality, není Tomášem Baťou často vyslyšen.²⁶⁵

Expanze Baťova impéria za hranice Československa není samoučelná a na jejím pozadí stojí spíše negativní okolnosti. Tuzemský trh se stane pro firmu příliš malým, potýká se s nedostatkem surovin pro výrobu a zaměstnanců a navíc musí čelit neustále se zostřujícím celním bariérám namířeným proti ní.²⁶⁶ Baťa proto zakládá výroby a prodejny po celém světě. Jejich styl a stavební provedení se drží striktních pravidel. Stávají se *čizorodým prvkem v tradičních osídleních*.²⁶⁷ Základními premisami pro založení satelitu na jakémkoliv místě a zemi jsou volná rozsáhlá území v blízkosti vodních, silničních a železničních cest. Odvrácenou stranou takto koncipovaného urbanistického rozvoje je ignorace kulturně historického vývoje daného místa a znemožnění jeho dalšího přirozeného rozvoje, protože hranice celku jsou přesně dané již při výstavbě a návaznost na stávající prostředí prakticky neexistuje

²⁶³ HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *Ideální průmyslová města*. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava; ŠEVEČEK, Ludvík. *Satelity funkcionalistického Zlína – Satellites of the functionalist Zlín*. Strana 14

²⁶⁴ HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *Ideální průmyslová města*. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava; ŠEVEČEK, Ludvík. *Satelity funkcionalistického Zlína – Satellites of the functionalist Zlín*. Strana 14

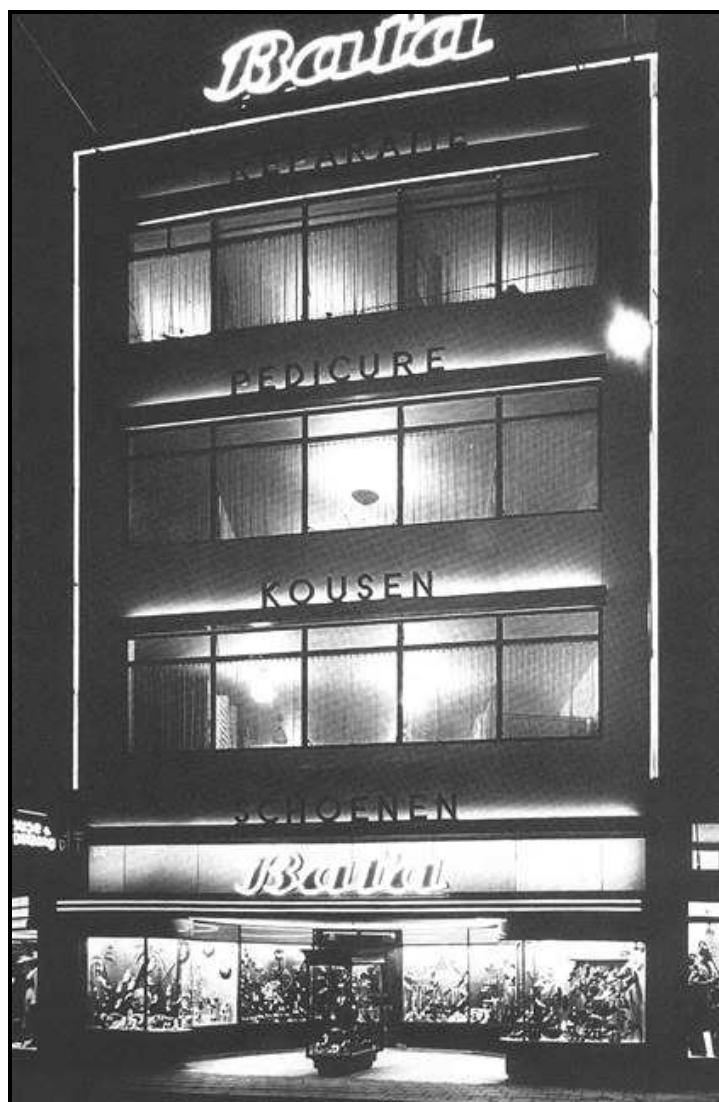
²⁶⁵ *Pracoval u Franka Lloyda Wrighta i Le Corbusiera aneb Vladimír Karfík vzpomíná*. In: (96)

²⁶⁶ HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *Tovrání celky a sídliště firmy Baťa v evropských zemích*. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava; ŠEVEČEK, Ludvík. *Satelity funkcionalistického Zlína – Satellites of the functionalist Zlín*. Strana 22

²⁶⁷ HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *Tovrání celky a sídliště firmy Baťa v evropských zemích*. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava; ŠEVEČEK, Ludvík. *Satelity funkcionalistického Zlína – Satellites of the functionalist Zlín*. Strana 22

vzhledem k tomu, že jde o téměř soběstačné sídelní jednotky v duchu zahradních měst. Těmito negativy nemá být snížen bezesporu vysoký kredit Baťova impéria, pouze poukazují na možnost, proč Baťa někdy není přijímám s otevřenou náručí.

Stopy firmy Baťa jsou k nalezení i v Nizozemsku. Konkrétně jde o *obchodní dům Baťa* (1934 – 1937) v Amsterdamu navržený českým architektem **Vladimírem Karfíkem**.

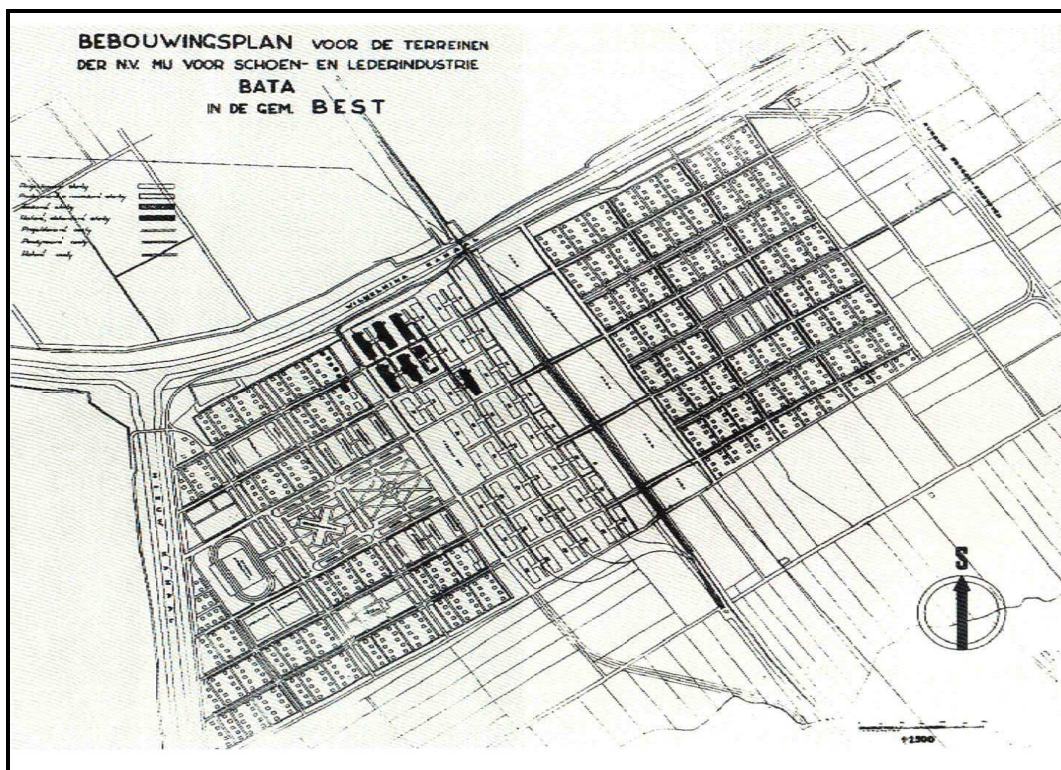


Obrázek 91 - obchodní dům Baťa v Amsterdamu v roce 1937
převzato z (96)

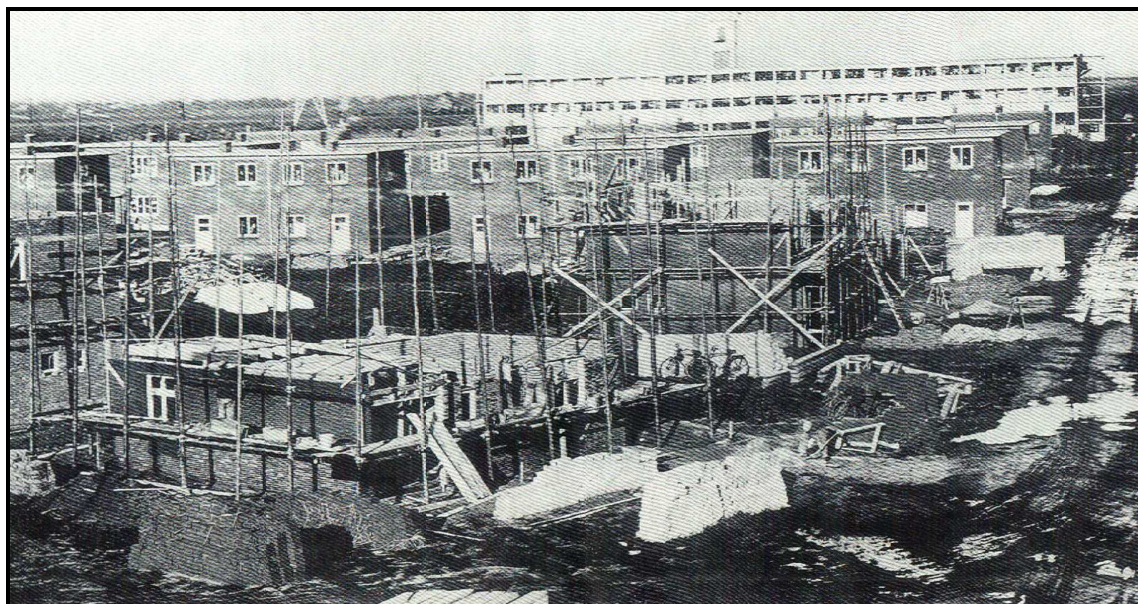
Dalším projektem je založení zahradního města na jihu Nizozemska v provincii Brabant kolem roku 1933. Zvolení místa není opět náhodné. Kromě plavebního kanálu a silniční komunikace se v blízkosti nachází i čerstvě vystavěné letiště Welschap²⁶⁸ (1932). Celá oblast je svým charakterem již od 19. století

²⁶⁸ Dnes Eindhoven

průmyslovou. V roce 1981 v blízkém městě Eindhoven založil továrnu na žárovky Gerard Philips.²⁶⁹ Vesnice, u které Baťa svou výrobu založí se jmenuje Best a pro samotnou čtvrť se vžije pojmenování *Batadorp*.²⁷⁰



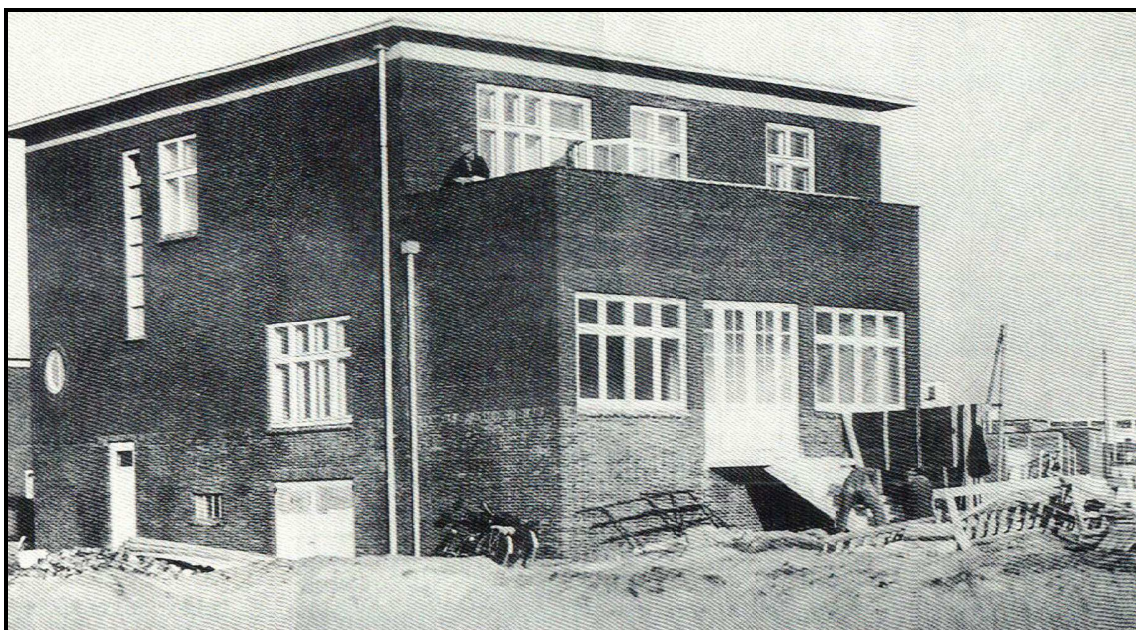
Obrázek 92 - regulační plán Batadorp z roku 1934 od Antonína Vítka - převzato z (24)



Obrázek 93 - stavba jednodomků v Batadorp rok 1935 - převzato z (24)

²⁶⁹ GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands 1900-1940*. Strana 19

²⁷⁰ Překlad: 'Baťova vesnice'



Obrázek 94 - dům ředitele v Batadorp před dokončením roku 1938 - převzato z (24)



Obrázek 95 - Batadorp z roku 1939 - převzato z (98)

6.11 Ustupující výstavba a nastupující druhá světová válka

Vedle solitérních projektů se stále pokračuje ve snaze o výstavbu levného bydlení pro chudé. Jak již bylo zmíněno, v Amsterdamu je naplňována část rozšiřovacího plánu pod pozdějším názvem Ring 20-40. V Praze je situace obdobná. Jsou vypisovány soutěže bytovými družstvy a staví se buď osamělé bloky nebo celé menší urbanistické celky. Druhá světová válka však všechny snahy utne a efektivní

a dostatečné řešení nejen pro Prahu a Amsterdam přichází až po válce. Nastává jedno z nejsmutnějších období ve světových dějinách. A pro Českoslováky s obzvláště hořkou příchutí. Roku 1938 je československá vláda přiměna Francií, Velkou Británií, Německem a Itálií podepsat Mnichovskou dohodu, na základě které podstupuje svá pohraniční území Německu. Svět je nadšený z vyřešení situace a zažehnání válečného konfliktu. Nizozemci oslavují a spontánně *'posílají anglickému premiérovi čtyři tisíce tulipánů, všelijaké dárky, uměleckými předměty počínaje a vajíčky a sýry konče'*.²⁷¹ Jen málokdo tak jako Českoslováci si přeje válku, netušíce, že je za dveřmi. Nizozemský spisovatel A. Den Doolaard, který je v té době v Praze:

*'Byl jsem v Praze ten den, kdy bylo Československo rozerváno na kusy. Vojáci ve skupinkách bezradně bloumali po ulicích. Opíjeli se, aby zapomněli na svůj stud a zármutek. Viděl jsem několik z nich, jak v bezmocném vzteku na kusy rozbíjeli své zbraně a železné sloupy pouličních lamp. Cítili se zrazeni a zaprodáni, neboť ve stejnou dobu se na západě oslavovalo. Tam propadli iluzi, že mír byl zachráněn.'*²⁷²



Obrázek 96 - demonstrace Českoslováků proti přijetí Hitlerových požadavků dne 22. září 1938 v Praze - převzato z (99)

²⁷¹ RENNER, Hans. *Česká republika a Nizozemsko – Tsjechië en Nederland (historie vzájemných vztahů – historische raakvlakken)*. Strana 18

²⁷² RENNER, Hans. *Česká republika a Nizozemsko – Tsjechië en Nederland (historie vzájemných vztahů – historische raakvlakken)*. Strana 18

Závěr

V závěru této práce bude zodpovězena výzkumná otázka a i její podotázky uvedené v části Teorie:

Výzkumná otázka:

Co bylo náplní diskuzí architektonické avantgardy v Československu a Nizozemsku a do jaké míry na sebe reagovaly?

Podotázky výzkumu:

- 1. Jaký byl obraz Československé architektury v očích Nizozemců?*
- 2. Jaký byl obraz Nizozemské architektury v očích Čechoslováků?*
- 3. Existují v jedné či druhé zemi realizace, které byly inspirovány nebo realizovány druhou stranou?*

Co bylo náplní diskuzí architektonické avantgardy v Československu a Nizozemsku a do jaké míry na sebe reagovaly?

V kontextu historicko politického vývoje střední a východní Evropy představuje doba mezi dvěma světovými válkami jedinečné období, během kterého jednotlivé národy vystupovaly jako autonomní a suverénní jednotky. Stejná situace se opakuje až po pádů Želené opony v roce 1989. Československo a Nizozemsko nikdy neměly vitální a nějak zvláště čilé kontakty. Jako logický důvod se nabízí jejich geograficky oddělené pozice Německem, které je na jednu stranu odtrhává a na stranu druhou spojuje v podobě jejich mírných empatií vůči němu. Mezi válkami zrodil se duch internacionalismu. Nejen první světová válka, ale i samotný vývoj společností postavily jednotlivé kultury před podobné problémy: průmyslová revoluce a ničivé následky války vyvolaly masivní migraci obyvatelstva do měst; industrializace a technický pokrok změnily pohled člověka na své lidství a změnily mu kulturní hodnoty. Do této míry je výchozí situace Československa s Nizozemskem stejná. Rozdíly mezi nimi vyplývají v jejich vlastních specifikách. Těmi jsou národní uvědomování si sebe sama v Československu a geologicky a geograficky náročné podmínky v Nizozemsku.

Podstatné jsou milníky v obou zemích, které jsou si navzájem velmi podobné. Za zakladatele české moderní architektury je považován Jan Kotěra. V Nizozemsku to je Henrik Petrus Berlage. V počátcích jejich kariéry se oba potýkají se

značně bipolárním přijetím: jsou buď zatracováni nebo oslavováni pro své novátorství. V Československu vzniká opozice vůči Kotěrovi v podobě kubismu. Jinak tomu není s Berlagem, proti kterému se staví Amsterdamská škola. A nebude tomu náhoda, že právě tito dva se několikrát setkají na počátku 20. století a Kotěra na pražské Uměleckoprůmyslové škole přednáší dle teorií Berlageho. Satisfakce se oběma dostane v meziválečných letech, kdy se k jejich ohlasu hlásí architekti hledající národní tradice v chaosu nových stylů, směrů a manifestů.

Dalším společným charakteristickým znakem je snaha o vyřešení urbanismu měst. V této práci představeném na Praze a Amsterdamu. Ani v jedné zemi nebylo této problematice před rokem 1918 věnována přílišná pozornost. Města se rozrůstala více méně samovolně a dlouhodobá vize neexistovala. V Praze se situace mění po založení Státní regulační komise roku 1920 a v Amsterdamu Publieke Werken roku 1921. Oba akty doprovází anektace okolních sídelních celků a dlouhodobá diskuze. První pokusy v Praze ani v Amsterdamu nevyjdou. To jen dokládá obtížnost situace s jako se architekti, urbanisté a odborníci potýkali. První regulační plán Velké Prahy byl připraven roku 1929, ale nepodařilo se ho schválit do roku 1938. Přesto se stal neoficiálně oficiální předlohou, podle které se postupovalo. Regulační plán Velkého Amsterdamu spatřil světlo světa v roce 1934 a roku 1939 byl odsouhlasen královnou. Metodika z každého plánu je odlišná. Pražský pracuje s teorií zahraničních měst, funkcionalistickou koncepcí bytových bloků a Wagnerovským urbanismem. Amsterdamský staví na poznacích a závěrech CIAMu o členění města na čtyři funkční části: obytnou, pracovní, odpočinkovou a dopravní. Ani jeden z plánů však není nakonec plně realizován a s jejich plněním se pokračuje až po druhé světové válce.

Bytová nouze přivedla architektury avantgard k otázce sociálního bydlení. V Československu téma převážně meziválečné. V Nizozemsku dlouhodobý problém již od 19. století. Země totiž vždy musela svádět boj s přírodou. Podmáčená půda a všude přítomné mokřady, rašeliniště a časté záplavy vyžadují časově, finančně i technicky velmi náročný proces přípravy stavební parcely. Spontánní nebo soukromá výstavba je takřka nemožná, pokud nebude brán v potaz fenomén solitérních státek a usedlostí na venkově. Jestliže dochází k výstavbě děje se tak téměř výhradně ve formě řadového nebo blokového domu, kdy jsou náklady na základy jednoho domu minimalizovány. Situaci na realitním trhu ke konci 19. a začátku 20. století zhorší soukromí spekulanti

s bydlením, kteří sice staví, ale nekvalitně a i přes velký objem projektů je počet bytových jednotek nedostatečný. Částečné řešení přichází až s meziválečnou avantgardou a Bytovým zákonem z roku 1901. Avantgarda hledá skutečné a funkční řešení a zakládána bytová družstva zase zajišťují stabilitu a jistotu. Nicméně stejně jako regulační plán, ani sociální výstavba nenaplní očekávání lidí.

V Československu probíhají první pokusy o sociální bydlení již během prvních let 20. století. V meziválečném období je vkládána velká naděje do zahraniích měst, avšak ty svou typologií, která navíc v československém prostředí byla minimalizována do čtvrtí, a objemem nestačí poptávce. Nastupuje typ funkcionalistického obytného bloku, který se zdá být optimálním řešením. Konec výstavbě však učiní Velká hospodářská krize ve 30. letech a druhá světová válka.

Nejdiskutovanějším a zdá se i nejoblíbenějším tématem avantgard byla otázka stylu. Jak již bylo zmíněno, Berlage a Kotěra představují východiska pro moderní architekturu ve svých zemích. Amsterdamská škola a kubismus byly prvními reakcemi mající skupinový charakter. Obě reakce jsou svébytnými architektonickými styly, které nikde v zahraničí nemají svou předlohu, ale snaží se čerpat z pralátky umění. Amsterdamská škola hledala inspiraci v prehistorii, fantaskních motivech a svobodě individuálního projevu. Kubismus inklinoval k transformaci základních geometrických tvarů, které by byly uchopitelné pro každého člověka. Dalším stupně vývoje byl nizozemský neoplasticismus a československý rondokubismus. To, o co šlo kubistům, tedy o univerzálně aplikovatelné umělecké formy, se v rukách členů skupiny De Stijl a propagátorů neoplasticismus mělo stát realitou. Naproti tomu rondokubismus okouzlený získanou nezávislostí československého lidu neaspiroval na oslovení zahraniční avantgardy. Byl český a takový i zůstal.

Spojení československé a nizozemské avantgardy přichází až s prvními pokusy funkcionalismu a purismu: skupina Devětsil zastoupena pulsujícím mladím a holandské skupiny De 8 a Opbouw se svými členy toužících po obrodě architektury a skutečně moderním stylem. Během 20. a 30. let dochází k častým návštěvám mezi zeměmi. Probíhají hojné diskuze, výstavy a přednášky. Završením celého období má být založení CIAMu - mezinárodní platformy sdružující odborníky napříč zeměmi roku 1928. Pro Čechoslováky to však znamená neočekávaný konec internacionální spolupráce. Hlavním důvodem je složitá osobnost ústřední postavy Devětsilu teoretika Karla Teigeho, jehož silně socialisticky zabarvené myšlenky a vyhraněné názory

nedávaly prostor pro diskuzi. Pod jeho vedením se československá avantgarda ocitla na opuštěném ostrově, zatímco nizozemští architekti a teoretici hltali plnými doušky myšlenky pramenící ze zasedání CIAMu. Teige ovšem nebyl jedinou silně levicově smýšlející osobností československé avantgardy. Byl však nekompromisním propagátorem socialistických myšlenek.

Jaký byl obraz Československé architektury v očích Nizozemců?

Československá avantgarda byla Nizozemskem nahlížena jako mladé, vitální a progresivní hnutí. Lákavé na samotném Československu byla jeho zřejmá otevřenost novým myšlenkám, chuť sebeprosazení se ve světě a vidina nutnosti čilé stavební činnosti pro potřeby nově vzniklého státu. Jistým zklamáním byl však přístup samotných architektů, kteří i když byli nakloněni inovacím a usilovali o transformaci stavebnictví, byli liknaví, co se jasných stanovisek týče. Československá avantgarda spíše impulsy nasávala než produkovala. Výjimku tvoří brněnská sekce Devětsilu, která v pozdějším meziválečném období přitahovala více pozornosti než její pražská základna. Zmatečným přesto bylo její založení odnože CIAM – Ost, který místo na západ orientoval se na východ Evropy. Motivace vycházela ze snahy obnovit přetřhané mezinárodní vazby se samotným CIAMem. Otázka zda CIAM – Ost mohl skutečně pomoci československé avantgardě najít cestu zpět zůstane nezodpovězena, neboť necelých pět let jeho existence do 2. světové války mu nedalo prostor.

Celkově neviděli Nizozemci v Českoslovácích dostatečně suverénního, produktivního a stabilního partnera. Situaci přitěžovala i jazyková bariéra a nízké procento publikační činnosti, která by mohla zahraničí oslovit. A i když mnoho Nizozemců mezi válkami Československo navštívilo, větší impresi v nich nezanechalo.

Jaký byl obraz Nizozemské architektury v očích Čechoslováků?

Nizozemsko bylo jedním ze vzorů pro mladou zemi. Sympatie vzbuzovalo především díky jeho podobné rozloze a progresivním myšlenkám. Často zmiňovanou osobností byl Berlage, stejně tak jako Kotěra v Nizozemí. Zatímco Nizozemci tiše kritizovali Čechoslováky za absenci jasných stanovisek a manifestů v rámci spolků, Čechoslováci si naopak všímali především jednotlivých osobností v rámci skupin. Sledovali dílčí práce a z nich po té čerpali inspiraci pro své vlastní projekty. Amsterdamská škola ani neoplasticismus nezanechaly v Československu viditelnější

stopy. Ostatně tak je tomu i s kubismem a rondokubismem v Nizozemí. Všechny styly byly příliš vyhraněné a nesly stopy domovské země. Navíc avantgarda pod vedením Devětsilu spíše napjatě sledovala vývoj v Rusku a jeho konstruktivismus. Z holandských osobností byl ještě oblíbený Willem Dudok, který ale paradoxně patřil k antimodernismu.

Nizozemská avantgarda byla pro Československou architekturu bohatým zdrojem inspirace, avšak nikdy nestálá na pomyslném vrcholu. Na to byly Čechoslováci příliš nadšení z dění kolem sebe, než aby si vybrali svého jediného favorita.

Existují v jedné či druhé zemi realizace, které byly inspirovány nebo realizovány druhou stranou?

Ačkoliv mezi zeměmi neexistovala cílená spolupráce na úrovni jakékoliv společné platformy, bylo realizováno několik staveb, především v Československu, nesoucí odkaz druhé země.

Rukopis nízkých zemí je patrný v dílech vrcholného období Jana Kotěry, který si oblíbil a v Československu propagoval použití neomítaného režného zdiva a asketismus vůči ornamentu. Jeho nejvěrnějším následovníkem byl Otakar Novotný, který možnosti skladebnosti cihel dokázal dokonale využít. Později se ke Kotěrovské moderně inspirované Nizozemskem vrátil i Pavel Janák v jeho vilách.

Na poli funkcionalismu a purismu je obtížné vzhledem k mezinárodnímu charakteru vystopovat skutečný prapůvod ideje, respektivě možnost ovlivnění jedné země tou druhou. Faktem ovšem zůstává, že jak Nizozemci, tak Čechoslováci se jeho myšlenek a zásad chopili bravurně a nechali vzniknout fenomenálním dílům. Na místě inspirace stojí již konkrétní realizace architektem v druhé zemi. Nizozemec Mark Stam byl přizván, aby vyprojektoval vilu v rámci kolonie Baba. Antonín Vítek a Vladimír Karfík zase v rámci koncernu Baťa zanechali československou stopu v Nizozemí. Funkcionalismus tedy paradoxně ve své mezinárodnosti umožnil národní projevy v cizí zemi, které, ačkoliv vycházejí ze stejných zásad, osobnosti svých tvůrců nezapřou.

V závěru této práce bych rád upozornil na úskalí výzkumu, která v konečném důsledku nejsou pro práci kruciólní, avšak její výsledky mohou ovlivňovat. Jedná se o důvěryhodnost používaných zdrojů. Při jejich výběru byl kladen důraz především na literaturu a zdroje autentické, vzniklé nebo pocházející v zachycované době, neboť u dat zprostředkovaných je riziko desinterpretace. Avšak přesto při jejich

analýze objevil jsem několik nesrovnalostí, které se nevyhnuly ani zdrojům s pozdějším datováním. Pro názornost následuje několik konkrétních příkladů.

Josef Polášek ve své knize *Holandské stavebnictví* (1931) popisuje myšlenku Openluchtschool a jako příklad dává Openluchtschool v Hilversum-Zonnestraal (Škola na volném vzduchu s internátem). Ve skutečnosti ale žádná taková škola ve městě Hilversum neexistuje a neexistovala. S největší pravděpodobností měl na mysli *Sanatorium Zonnestraal* (v této práci v podkapitole 6.10.1 *Nizozemsko*) a fotografie vedle popisu otištěné jsou sice Openluchtschool od Duikera, ale jedná se o školu v Amsterdamu (v této práci v podkapitole 6.10.1 *Nizozemsko*).

Otakar Nový se ve svém díle *Česká architektonická avantgarda* (1998) na straně 174 zmiňuje o holandské revue *Klei*, která měla roku 1923 napsat o práci českých puristů. Bohužel přes veškerou snahu, prohledávání knihovních fondů v celém Nizozemsku a dotazování kunsthistoriků se mi nepodařilo během půlročního studijního pobytu zmíněné revue najít nebo dokázat vůbec jeho existenci. Nejsnazším vysvětlením by bylo, že se jedná pouze o překlep. Ostatně ten se objevuje i u nizozemských autorů.

Autoři díla *J.J.P.Oud, Poëtisch functionalist 1890 – 1963: Compleet werk* (2004) na straně 319 popisují činnost architekta J.J.P.Ouda v Brně. Brno na místo hlavního města Moravy (Moravië), však umístí do Moldávie (Moldavië).

A konečně samotnou kapitolou by mohly být chybné přepisy jmen. Například Khan Hasan-Udin v *Internationale stijl – Modernistische architectuur van 1925 tot 1965* (2008) změnil jméno československému architektovi Josefu Chocholovi na Joesef Cochol.

Účelem tohoto výčtu rozhodně není snížení profesního kreditu zmíněných autorů nebo zpochybnění jejich práce. Jedná se pouze zdůraznění otázky relativity výpovědní hodnoty a důvěryhodnosti dat, která pro mne osobně byla během výzkumu překvapivá.

Zdroje

Monografie:

- (1) ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu*. Praha: Spektrum Brno, 1995. ISBN: 80-85605-84-8.
- (2) ŠLAPETA, Vladimír; KARASOVÁ, Daniela. *Jan Kotěra : 1871-1923 : zakladatel moderní české architektury*. Praha: Kant, 2001. ISBN: 80-86339-08-4
- (3) BUŘÍVAL, Zdislav s redakční radou. *Staletá Praha [VII]* (Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody). Praha: Mír, 1975. ISBN: 11-064-75.
- (4) AMBROZ, Miroslav. *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2005. ISBN: 80-7027-131-0.
- (5) Kolektiv autorů. *Slavné pražské vily*. Praha: Foibos, 2004. ISBN: 80-7037-128-5.
- (6) VYBÍRAL, Jindřich. *Mladí mistři*. Praha: Argo, 2002. ISBN: 80-7203-474-X.
- (7) NOVÝ, Otakar. *Česká architektonická avantgarda*. Praha: Prostor, 1998. ISBN: 80-85190-70-2
- (8) BENEŠOVÁ, Marie. *Česká architektura v proměnách dvou století : 1780-1980*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- (9) PRAHL, Roman; BYDŽOVSKÁ, Lenka. *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*. Praha: Torst, 1993. ISBN: 80-85639-16-5
- (10) VYBÍRAL, Jindřich; PRELOVŠEK, Daman. *Korespondence / Jan Kotěra, Josip Plečnik*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2002. ISBN: 80-901982-9-5

- (11) SVOBODA, Jan. *Praha 1891-1918 : kapitoly o architektuře velkoměsta*. Praha: Libri, 1997. ISBN: 80-85983-20-6
- (12) NOVOTNÝ, Otakar. *Jan Kotěra a jeho doba*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- (13) NOVOTNÝ, Otakar. *Vybrané stati o architektuře, interiéru, užitém umění a uměleckém průmyslu*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1984.
- (14) *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha: Ústav dějin Akademie věd České republiky, 2004. ISBN: 80-200-0969-8
- (15) *Mullerova vila*. Praha. Museum hlavního města Prahy, 2002. ISBN: 80-85394-41-3
- (16) POLÁŠEK, Josef. *Holandské stavitelství*. Praha: Společnost architektů, 1931.
- (17) KUBÍČEK, Alois. *Velká Praha*. Praha: Čas, 1921.
- (18) JAKSIESOVÁ, Vlasta. *Ars. Revolučné myšlienky vo výtvarnom umení*. Bratislava: Vydavateľství Slovenskej akadémie vied, 1989. ISBN: 80-224-0056-4
- (19) SVU Mánes; katalog výstavy: *Architekt Josef Gočár 1880-1945, posmrtná výstava; Červen 1947*. Praha: SÚV Mánes, 1947.
- (20) BENDA, Jaroslav; NOVOTNÝ, Otakar; PEČÍRKA, Jaromír. *Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885 – 1935*. Praha: Jan Štenc, 1935
- (21) JELÍNKOVÁ, Veronika. *Bakalářská práce: Josef Polášek a otázka moderního bydlení. Nájemní dům Dr. Karla Pury a Drahomíry Purové, Údolní 27, Brno*.

- (22) KÁŠ, Jiří. *Štěncův dům v Praze*. Brno, 2009. 30s. Bakalářská práce (Bc.). MUNI, Filozofická fakulta, Historický ústav, 2009.
- (23) JELÍNKOVÁ, Veronika. *Josef Polášek a otázka moderního bydlení. Nájemní dům Dr. Karla Pury a Drahomíry Purové, Údolní 27, Brno*. Brno, 2007. 37s. Bakalářská práce (Bc.). MUNI. Filozofická fakulta, 2008.
- (24) HORŇÁKOVÁ, Ladislava; ŠEVEČEK, Ludvík. *Satelity funkcionalistického Zlína – Satellites of the functionalist Zlín*. Zlín: Stání galerie ve Zlíně, 1998. ISBN: 80-85-052-30-X
- (25) SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *JAK FÉNIX – Minulost a přítomnost Veletržního paláce v Praze*. Praha: Národní galerie v Praze, 1995. ISBN: 80-7035-097-0
- (26) RENNER, Hans. *Česká republika a Nizozemsko – Tsjechië en Nederland (historie vzájemných vztahů – historische raakvlakken)*. Praha: Velvyslanectví Nizozemského království, 2002,
- (27) KLEIJN, Koen; SMIT, Jos; THUNNISSEN Claudia. *Nederlandse bouwkunst – Een geschiedenis van tien eeuwen architectuur*. Slovenija: Elmar,
- (28) PRONKHORST, Annuska; VAN GINNEKEN, Sophie. *De Amsterdamse school*. Rijksweijk: Atrium. ISBN 90-5947-014-1
- (29) LOEB, Charlotte I.; LOEB, Artur L. *Theo van Doesburg: On European Architecture; Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924 - 1931*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1990. ISBN: 3-7643-2298-5; 0-8176-2298-5
- (30) GRINBERG, Doland I. *The housing in the Netherlands 1900-1940*. Rotterdam: Nijgh-Wolters-Noordhoff Universitaire Uitgevers BV, 1977. ISBN: 90 298 3300 9
- (31) SCHOT J.V. *Techniek in Nederland in de twintigste eeuw*. Eindhoven: Stichting Historie der Techniek, 1998-2003. ISBN: 90-5730-037-0

- (32) ŠVÁCHA, Rostislav. *Architecture of New Prague 1895-1945*. The MIT Press, 1995. ISBN: 978-0262193580
- (33) MELLER, Helen. *European cities 1890-1930s: history, culture, and the built environment*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2001. ISBN: 0-471-49554-9
- (34) Team van auteurs. *Great Villas of Prague*. Praha: Foibos, 2004. ISBN: 978-80-87073-01-8.
- (35) BENSON, Timothy. *Central european avant-gardes: exchange and transformation, 1910 - 1930*. Los Angeles County Museum of Art, 2002. ISBN: 0-262-|02522-1
- (36) CRITICOS, Michaela. *ART DECO sau MODERNISMUL BINE TEMPERAT*. Bucuresti Simetria, 2009. ISBN: 978-973-1872-03-2
- (37) ANDEL, Jaroslav. *The new vision for the new architecture: Czechoslovakia 1918 – 1938*. Praha, 2006. ISBN: 9783039390427
- (38) HASAN-UDDIN, Khan. *Internationale stijl – Modernistische architectuur van 1925 tot 1965*. Köln:TASCHEN, 2008. ISBN: 978-3-8365-1054-7
- (39) DROSTE, Magadalena. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: TASCHEN, 2006. ISBN: 978-3-8228-5127-2
- (40) LOGGERS, Tineke. *Wattjes en de Nieuwe Bouwkunst – Prof.ir.J.G.Wattjes (1879-1994) publicist en architect*. Zutphen: Uitgeversmaatschappij Walburg Pers, 2005. ISBN: 90-5730-341-X
- (41) REBEL, Bernard. *Het nieuwe bouwen: het functionalisme in Nederland 1918-1945*. Assen: Van Gorcum, 1983. ISBN: 90-232-1970-8

- (42) COOLEY, Charles Horton. *Social organization – a Study of the Larger Mind*. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. ISBN: 0-87855-824-1
- (43) BOEKEN, Ir. A. *Architectuur (1936)*. Amsterdam: Van Gennep Amsterdam, 1981. ISBN: 90-6012-473-1
- (44) SOMER, Cornelis Jacob. *De Functionele stad: de CIAM en Cornelis van Eesteren, 1828-1960*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2007. ISBN: 978-90-5662-575-7
- (45) TAVERNE, Ed; WAGENAAR, Cor; DE VLETTER, Martien. *J.J.P.Oud, Poëtisch functionalist 1890 – 1963: Compleet werk*. Rotterdam: NAI uitgevers, 2004. ISBN: 90-5662-199-8
- (46) OUD, J.J.P. *Nieuwe Bouwkunst in Holland en Europa (1935)*. Amsterdam: Van Gennep Amsterdam, 1981. ISBN: 90-6012-471-5
- (47) VAN DER DOES, J.C.; DE JAGER, J.; NOLTE, A.H. *Ons Amsterdam: de historische ontwikkeling van Amsterdam*. Amsterdam: Gemeente Amsterdam, 1949
- (48) WATTJES, J.G. *Moderne architectuur in Noorwegen, Zweden, Finland, Denemarken, Duitschland, Tsjechoslowakije, Oostenrijk, Zwitserland, Frankrijk, België, Engeland en Ver. Staten V. Amerika*. Amsterdam: Uitgevers maatschappij Kosmos, 1927
- (49) *Nederland in de 20ste eeuw – Nederland in de jaren 1900–1930*. Hoogeveen: Kibro Books, 2004. ISBN: 90-8514-014-7
- (50) NOSARZEWSKA, Krystyna; KAPLAN, Jan. *Praha*. Köln: Könemann, 1997. ISBN: 3-89508-528-6

Elektronické:

- (51) FAMILLE BALTARD ARNOULD: Victor Baltard / *Victor, membre de la famille* [online]. Dostupné na WWW:
<http://www.baltarnould.net/victorbaltard/victorbaltard.htm>.
- (52) WENDINGEN / *Omslagen* [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.zuidelijkewandelweg.nl/architectuur/wendingen.htm#INHOUD>.
- (53) HURKS GENOOTSCHAP [online dne 10.11.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.hurksgenootschap.nl>.
- (54) W.C.BROUWER (1877-1933): *2008 / 02/France/Levensloop van Willem Coenraad* [online dne 9.7.2010]. Dostupné na WWW:
<http://wcbrouwer.blogspot.com/2008/02/levensloop-van-willem-coenraad-brouwer.html>.
- (55) VIRTUÁLNÍ PRAHA: Fotogalerie / *Stará Praha* [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.virtualnipraha.cz/cs/stranka/7>.
- (56) POHLEDNICE STARÉ PRAHY: pohlednice Prahy / *rozhraní St. A Nového města / ulice Na Příkopě* [online dne 12.12.2011] Dostupné na WWW:
<http://www.pohlednice-praha.cz/pohlednice-praha-na-prikope.php>
- (57) KENTAURUS [online dne 12.12.2011] Dostupné na WWW:
<http://www.kentaurus.eu/images/hotel/detail-large/309-1.jpg>
- (58) TOPIC - TOPOS: Pavilon Baltard / *Topictopos/France/Ile de France/Val de Marne/Vallée de la Marne/Noveny sutr Marne/Pavilon Baltard* [online dne 6.4.2010]. Dostupné na WWW: <http://fr.topic-topos.com/pavillon-baltard-nogent-sur-marne>.
- (59) FRANS SCHMIT / *den hague – Jugendstil*. [online dne 6.4.2010]. Dostupné na WWW:

<http://www.flickr.com/photos/fransschmit/3328051723/sizes/l/in/photostream>

.

- (60) NEDERLAND IN OUDE ANSICHTEN / *Home / Zuid-Holland / Oud Scheveningen*. [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.inoudeansichten.nl/ansichten/oud-scheveningen/p1860-palace-hotel.html>.
- (61) RUAMPS / *Woonhuis [1898]- Den Haag*. [online dne 13.12.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.flickr.com/photos/ruamps/3337368349>.
- (62) ROEL1943 / *De zeemeeuw*. [online dne 7.8.2010]. Dostupné na WWW:
<http://www.flickr.com/photos/roel1943/2239147779>
- (63) ROEL1943 / *De zeemeeuw*. [online dne 7.8.2010]. Dostupné na WWW:
<http://www.flickr.com/photos/roel1943/2239147769>.
- (64) AMSTERDAM - architectuur in beeld [online dne 12.12.2011].
Dostupné na WWW: <http://www.klaasschoof.com>.
- (65) PALGRAVE / *Builenvironment / Healey / Plans* [online dne 12.12.2011].
Dostupné na WWW:
http://www.palgrave.com/builenvironment/healey/plans/amsterdam_1935.jpg
- (66) TU DELFT LIBRARY / *Books / Architectuur / De Opmerker / 20e jaargang / nummer 25 / p. 218* [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
http://libserv.tudelft.nl/tresor/books/Architectuur/De_Opmerker/dvd1/jrg20/m0_008d.jpg
- (67) TU DELFT LIBRARY / *Books / Architectuur / De Opmerker / 20e jaargang / nummer 25 / p. 220* [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:

http://libserv.tudelft.nl/tresor/books/Architectuur/De_Opmerker/dvd1/jrg20/m0_008e.jpg

- (68) NEDERLAND IN OUDE ANSICHTEN / *Home* / *Noord-Holland* / *Amsterdam (collectie van Wil Mol)* / *Straten en locaties startend met D:*. [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.inoudeansichten.nl/ansichten/straten-en-locaties-startend-met-3a-d/p55207-damrak-b5.html>
- (69) NEDERLAND IN OUDE ANSICHTEN / *Home* / *Noord-Holland* / *Amsterdam (collectie van Wil Mol)* / *Straten en locaties startend met D:*. [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.inoudeansichten.nl/ansichten/straten-en-locaties-startend-met-3a-d/p55212-damrak-c1.html>
- (70) NEDERLAND IN OUDE ANSICHTEN / *Home* / *Noord-Holland* / *Hilversum/ Scholen*. [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.inoudeansichten.nl/ansichten/scholen/p13388-geraniumschool-1930.html>.
- (71) THE TOURIST PORTAL OF THE CZECH REPUBLIC / *Prague – An Art Nouveau city*. [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
http://www.czecot.com/?id_tema=342.
- (72) ARCHIWEB / *Stavby*./ *Vila továrníka Erwina Weisse* [online dne 6.7.2010]. Dostupné na WWW:
<http://www.archiweb.cz/buildings.php?type=arch&action=show&id=314>.
- (73) ARCHI-NET / *Knihy*./ *Brno secesní. Deset kapitol o architektuře a umění kolem roku 1900*. [online dne 9.7.2010]. Dostupné na WWW:
<http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=18490&sec=10026&lang=cz>.

- (74) VÝZKUMNÉ CENTRUM PRŮMYSLOVÉHO VLASTNICTVÍ / *Čerpací stanice Vršovické vodárny v Michli*. [online dne 1.2.2010]. Dostupné na WWW: <http://www.stavit.cz/vcpd/view.php?ID=76>.
- (75) ASB / *Architektura / V duchu geometrické moderny*. [online dne 6.4.2010]. Dostupné na WWW: <http://www.asb-portal.cz/architektura/nadcasova-architektura/v-duchu-geometricke-moderny-537.html>.
- (76) ČESKÝ ROZHLAS / *Staré Holice 9.5.2010*. [online dne 6.4.2010]. Dostupné na WWW:
http://www.rozhlas.cz/pardubice/posviceni/_galerie/740053?type=image&pozice=1
- (77) UZPI / *fotografie – promněny knihovny v čase*. [online dne 15.12.2011]. Dostupné na WWW:
http://www.uzpi.cz/agropublikace/foto_vystava/photos/a.jpg
- (78) ARCHIWEB / *Stavby./ Nájmení dům Hodek* [online dne 15.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.archiweb.cz/buildings.php?type=3&action=show&id=1131>
- (79) WENDINGEN / *Oprichting* [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.zuidelijkwandelweg.nl/architectuur/wendingen.htm#OPRICHTING>
- (80) FRIS KAMIL / *Josef Gočár* [online dne 15.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.volny.cz/kamil.fris/josefgocar/josefgocar.htm>
- (81) ARCHIWEB / *Zprávy./ Josip Plečnik změnil Pražský hrad i podobu rodné Lublaně* [online dne 5.5.2011] Dostupné na WWW:
(<http://www.archiweb.cz/news.php?type=1&action=show&id=2667>)

- (82) ARCHIWEB / Zprávy./ *Plečník v Praze tvořil málo, nechtěl brát práci českým kolegům* [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW:
(<http://www.archiweb.cz/news.php?type=1&action=show&id=2668>)
- (83) MARKOVIČ, Daniel. *Vznik Československa a jeho vývoj v mezivojnovom období*. [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW:
<http://z maturuj.zones.sk/materialy/maturitne-temy/dejepis/vznik-Ceskoslovenska-a-jeho-vyvoj-v-medzivoj-obdobi.pdf>
- (84) HISTORICKÝ ÚSTAV AKADEMIE VĚD České republiky [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW:
http://www.hiu.cas.cz/cs/images/resize/fotografie/fotonemazat/belohlav_praha1918_900x607.jpg
- (85) HLAVNÍ MĚSTO PRAHA / *Útvar rozvoje hlavního města* [online dne 5.12.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.urm.cz/cs/clanek/208/uzemni-a-spravni-cleneni-mesta>
- (86) BIEGEL, Richard. *Problém dostavby Vítězného náměstí v Dejvicích znovu otevřen*. [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.zastarouprahu.cz/ruzne/kulatak.htm>
- (87) LUKEŠ, Zdeněk. *ARCHITEKTURA: Psi vycházka do Starých Dejvic*. [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW:
(http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-psi-vychazka-do-starych-dejvic-fmp-/p_architekt.asp?c=A110605_232247_p_architekt_wag)
- (88) ZAHRADNÍ MĚSTA / archi-net/ *Životní prostor* [online dne 5.5.2011].
Dostupné na
WWW:<http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=10641&sec=10019&lang=cz>
- (89) ARCHIWEB / *Stavby./ Müllerova vila* [online dne 5.5.2011]. Dostupné na
WWW: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?&action=show&id=313>

- (90) ARCHIWEB / *Stavby.* / *Vlastní dům architekta Pavla Janáka* [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?&action=show&id=1276>
- (91) HET GEHEUGEN VAN NEDERLAND [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/JHM01:00518>
- (92) HILVERSUM / *Architectuur en kunst / Internationale prijs voor restaurateurs Zonnenstraal* [online dne 7.6.2010]. Dostupné na WWW: http://www.hilversum.nl/Vrije_tijd_en_toerisme/Architectuur_en_kunst/Monumenten/Internationale_prijs_voor_restaurateurs_Zonnenstraal
- (93) ARCHIWEB / *Stavby.* / *Veletřní palác* [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?&action=show&id=1008>
- (94) ARCHIWEB / *Stavby.* / *Obchodní dům Baťa* [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.archiweb.cz/buildings.php?&action=show&id=263>
- (95) VOLF, Petr. *Hrdinové roku nula.* [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.jedinak.cz/stranky/txtnovy.html>
- (96) NEVIDITELNÝ PES / *Pracoval u Franka Lloyda Wrighta i Le Corbusiera aneb Vladimír Karfík vzpomíná* [online dne 5.5.2011]. Dostupné na WWW: http://archiv.neviditelnypes.lidovky.cz/architek/0124_arch.htm
- (97) ARCHIWEB / *Architekti* / *Vladimír Karfík* [online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.archiweb.cz/architects.php?type=arch&place=cr&action=show&id=436>
- (98) SLUDGEGULPER / *Bata factory estate and housing, Batadorp, Best Netherlands. 1939.* [online dne 25.12.2011]. Dostupné na WWW: <http://www.flickr.com/photos/sludgegulper/4254098645/lightbox/>

- (99) BUDESARCHIV [online dne 24.12.2011]. Dostupné na WWW:
[http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/_1325271385/?search\[form\]\[SIGNATUR\]=Bild+183-1983-1017-312](http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/_1325271385/?search[form][SIGNATUR]=Bild+183-1983-1017-312)
- (100) ÚSTAV ÚZEMNÍHO ROZVOJE / *Státní regulační komise a rozvoj Prahy*
[online dne 10.12.2011]. Dostupné na
WWW:http://www.uur.cz/images/publikace/uur/2009/2009-06/08_statni.pdf
- (101) ARCHITECTENWEB / *archipedia / architectuurstromingen / Groep 32*
[online dne 12.12.2011]. Dostupné na WWW:
<http://www.architectenweb.nl/aweb/archipedia/archipedia.asp?ID=176>