

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

KUBISMUS V ČESKÉ ARCHITEKTUŘE je nesporně svébytný fenomén domácího prostředí, hluboce však vklíněný do duchovního ovzduší Evropy. Je to sice období krátké, historicky však logické a nutné. Přesto, že ve své ryzí podobě trvalo necelých pět roků, má své období přípravy – 1910,



vrcholení – 1911–1912 a zlomu 1913. Je paralelní výrazově podobným snažením malířů, kteří se počali rozcházet s minulostí o tři roky dříve ve jménu názorové generační odlišnosti „osmi“. ¹⁾ Cílevědomá vůle k abstrakci je předpokladem celého hnutí, v němž architekti po boku malířů a sochařů, nikoliv bez názorových střetů, sehráli od roku 1911, kdy byla založena Skupina výtvarných

umělců, nemalou úlohu. Byli to především čtyři zakladatelé – Pavel Janák, Josef Gočár, Josef Chochol a Vlastislav Hofman. Ačkoliv se jejich tvorba po celé období trvání předválečné éry kubismu vyvíjela kromě osobitých nuancí v duchu, který pro výraz kubistické architektury vytyčil Pavel Janák, prozrazují úvahy všech tří teoretizujících architektů, Pavla Janáka, Josefa Chochola a Vlastislava Hofmana, odlišnosti v chápání architektury v samé její podstatě. To nakonec vedlo i k odpoutání J. Chochola a V. Hofmana z lůna Skupiny již v roce 1912.

Jestliže odchod malířů vyznávajících expresionismus a kubismus i sochaře Otty Gutfreunda z Mánesa charakterizoval generační spor, pak nový program architektury formulovali ti, kteří byli nejenom modernou vychováni, ale sami v jejím duchu dosáhli vynikajících výsledků. Pavel Janák jezem v Obřívství, pozoru-

hodným logikou, sledovanou přísně a pevně v souvislosti výrazu s účelem inženýrského díla, Josef Gočár především Wenkeovým domem v Jaroměři z let 1909–1911, v němž poprvé dosáhl moderní syntézy výrazu, novodobého materiálu a konstrukce, Josef Chochol debutující v Praze úpravou Brožíkovy síně Staroměstské radnice rovněž z let 1909–1911, dílem ušlechtilých, úsporných forem.

A přece, vyprovokováni duchovním ovzduším nabitým střety názorů a orientací vědeckých, filosofických i uměleckých, odmítli tito architekti svá dosavadní tvůrčí východiska a prosazovali nová, o nichž se domnívali, že odpovídají pravdivěji současnému dění a životu než ona předešlá. Byli nesporně profesionálně dobře připraveni, vzdělaní, především však naplněni přesvědčením o správnosti svého konání, plní odvahy, erudice a fantazie, avšak názorově odpovědní, aby mohli vést výboj a čelit historicky nezbytnému odporu. Vývoj od racionalismu ke kubismu zdá se být náhlý, sledujeme-li články Pavla Janáka uveřejněné ve *Stylu* z roku 1909 a 1910. V roce 1909 ještě nadšený citel Otty Wagnera napsal: „*Nový styl je již v celém svém duchu definován a cesta k jeho výtvarným prostředkům – proniknutí až k samému neměnitelnému jádru věci – jest jasná, jsou to geometrické hranolové a krychlové formy, nejvlasnější podstaty všech forem, z nichž vše druhořadé muselo odpadnouti, jsou to jejich přirozené konstruktivní sestavy jako nové kompoziční principy, s funkcí dekoru převedené jen na akcentování, jež jako rámování, podtržení, postrádá své samostatné formy.*“ Vyznává obdiv k Wagnerovi, když označuje Wagnerovo umění za „*přirozený, mužný program proti všem slabostem a chorobám tvoření, jak je ideálem doby, proti sentimentalitě, barevnosti, malebnosti, intimitě a náládovosti.*“ ²⁾ Rok nato byla otištěna rovněž ve *Stylu* Janákova studie nazvaná *Od moderní architektury –*

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

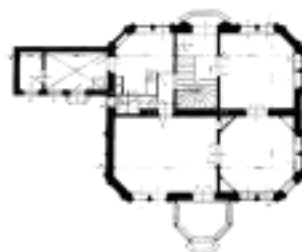
Architektura kubismu

k architektuře, již možno pokládat za signál k nové orientaci. Zároveň ale dává nahlédnout do nitra architekta-umělce, jemuž již nadále nepostačí ovládnutý směr, ověřený vlastní zkušeností. Z dosavadního stoupence a vyznače racionalismu se stal kritik. Dospěl k názoru, že účel a konstrukce příliš určují koncept, který má „více očistný a sociální charakter“. Proklamuje více teorie, větší vztah k minulosti, více „*architektury než moderní architektury*“. Žádá tvorbu architektury, která bude „...*tvořením, v němž umělecké myšlení a abstrakce přejme po ustouplé účelnosti vedení, půjde dále ve snaze o plastickou formu a o plastické uskutečnění architektonických představ.*“³⁾

Je zajímavé, že kritiku Otty Wagnera, zaměřenou na kostel ústavu duševně chorých na Steinhofu ve Vídni, uveřejnil ve formě dopisu rovněž ve *Stylu* již v roce 1909 také Josip Plečnik. Kritika je zaměřena na nefungování toho, co bylo ve jménu účelu vytvořeno, a končí, že „*lépe žádné umění než takové*“.⁴⁾ Uvedení této kritiky v souvislosti s přípravnou fází kubistické architektury má svůj význam proto, že v roce 1905 a 1907 zpracoval Plečnik v návrhu průčelí Stollwerkovy továrny, zejména však ve studii kaple formu, která není nepodobná návrhům a realizacím kubistických architektů. Tuto tvorbu, ač ji nelze opomenout, nelze chápat jako přímý předstupeň kubismu, poněvadž je podložena poněkud jiným myšlenkovým nábojem.

Naskytá se tedy otázka, kde lze hledat onen bezprostřední impuls, který u Janáka způsobil tak zásadní obrat? V roce 1908 vyšla v Augsburgu kniha Wilhelma Worringera *Abstraktion und Einfühlung*. Je to dílo shrnující, plné impulsů, reagující na teorii vcítění Theodora Lipse.⁵⁾ Zdá se, že toto dílo, stylizované na pozadí palčivých estetických, tvůrčích a intelektuálních rozporů doby, mohlo být tím rozhodujícím momentem, který způsobil

zvrat. Ten však nemohl nastat tak zcela náhle. Byl připraven Janákovým hlubokým vzděláním, k němuž přispěl jeho studijní pobyt na vídeňské Akademii v roce 1906, kde kromě úcty k Otto Wagnerovi nemohla na něj nepůsobit protiracionalistická orientace vídeňské umělecko-historické školy, především Aloise



Riegla a následně Maxe Dvořáka, jehož pojetí uměleckého tvoření jako výsledku psychologických předpokladů nelze v této souvislosti pomíjet. Jde tu totiž o velmi zajímavý proces, v němž se od devadesátých let 19. století formovaly v jednom prostředí dvě protichůdné tendence. V praktické tvorbě architektury Otto Wagner usiloval o nehistorický „novodobý“ výraz moderny oprávněný se o zásady Semperova okruhu, který zdůrazňoval materiální východiska tvoření architektury. Wagnerovo učení, v němž dominují jako hlavní

komponenty architektonické tvorby účel, konstrukce a poezie, bylo v ostrém rozporu k učení Rieglova, který chápal umění jako produkt umělecké vůle (*Kunstwollen*), to znamená, že zdůrazňoval psychologický předpoklad tvorby v přímém protikladu k semperianům. Umělecké vůli nestačí totiž jen to, co podle Sempera je umělecky možné, ale to, co je umělecky nutné, co překonává překážky, které se jí staví v cestu.⁶⁾ Lze se tedy domnívat, že zásadní vliv na změnu Janákovu vyznání možno odvodit z jeho latentního vědomí psychologické podstaty uměleckého tvoření, jímž jej ovlivnil vídeňský pobyt, a z úvah o záměrné vůli k abstrakci W. Worringera. Není vyloučené, že tu v procesu dalšího myšlenkového vývoje kubismu působily

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

vědecké, zejména matematicko-fyzikální objevy začátku 20. století. Lze se však domnívat, navazující na písemné projevy všech autorů architektonického kubismu, že se tak děje spíše zprostředkovaně.

Tendenci ke změně názoru lze sledovat nejenom z teoretických úvah či spíše jakéhosi předznamenání programových prohlášení, ale rovněž ve skutečné tvorbě Pavla Janáka a Josefa Gočára. Architekturu Hlávka mostu v Praze, kterou Janák koncipoval v roce 1909, lze pokládat za mezník v jeho práci. Toto dílo, ač v detailu ještě směřující k moderně, nepůsobí již klidem. Vláčná křivka mostních oblouků, obdobně jako pylony vyústění mostu k Holešovicím s důsledně sešikmenými stěnami, tlumočí již zcela



novou orientaci. Obdobné místo v historii české architektury má soutěžní návrh Josefa Gočára na dostavbu pražské Staroměstské radnice z roku 1909. Není to ještě architektura kubistická, „hnětená“, ale stále ještě

stereometrická. Avšak v gradaci odstupňování pyramidy, která vévodí náměstí a činí záměrně protiváhu Týnskému chrámu, spatřujeme odvážný tvůrčí čin ovládaný nikoliv rozumem, ale smělym duchem.

Rok stačil k tomu, aby byly nové myšlenky v domácím prostředí upevněny, aby byli vyprovokováni obdobně smýšlející architekti, aby se z iniciativy stalo hnutí. Skupina výtvarných umělců se začala veřejně prezentovat nejen svými díly na výstavách, ale také v časopise *Umělecký měsíčník* a architekti i ve *Stylu*.

Pavel Janák je snad právem pokládán za vůdčího teoretika architektonického kubismu. Jeho úvahy, ač podloženy velkými znalostmi a širokým rozhledem ze studia, lze pokládat za programové články spíše než za vědeckou, důslednou teorii. Takový je především článek *Hranol a pyramida*, který publikoval v *Uměleckém měsíčníku*.

Formuloval v něm východiska a cíle hnutí, především však ideově zdůvodnil kubistickou formovou mluvu architektury odvozenou z trojúhelníka, jehlanu a pyramidy. „*Přemýšlející a cítící duch touží vesměs po oživení a vyjasnění hmoty dle svých představ, sráží se s materiálností mrtvé hmoty jako v ní vznikající síla a vyrovnává se s ní tím, že osekává rohy, hrany a vniká do hloubky všude tam, kde hmotu neuznává, kde s ní necítí... upravuje a mění hmotu ve smyslu zdramatizování, především za pomoci elementu třetího – šikmé plochy. Tělesem, které lze z těchto dramaticky řazených šikmých ploch utvořit, je pyramida, jež je vrcholným útvarem duchovně abstrahované hmoty z matečného přírodního hranolu.*“ Je si vědom, že projevem duchovní abstrakce byla v architektuře významná období jako gotika nebo baroko. Rozlišuje však barokní abstrakci od kubistické, neboť „*barokní abstrakce záleží v zesilování a ožívování hmoty a v hýbání hmotou...*“ Naopak kubistická architektura „*překonává klid a materiálnost hmoty tím, že se do ní hrouží, že hmoty ubírá ve směru třetí šikmé plochy.*“⁷⁾ Rozdílnost nového pojetí od předchozí architektury moderny formuluje takto: „*Architektura oproti přírodnímu stavění je vyšší činnost: spojuje v sobě – všeobecně – činnosti dvě: vyhovět lidskému účelu a umělecké vyjádření, to je abstrakci hmoty. Proto její celek spojuje v sobě i dvě soustavy tvoření: technické hranolové dvojploché stavění a abstraktní přetváření hmoty trojplochou, ať již šikmou nebo křivkovou soustavou.*“⁸⁾ Tento citát napovídá

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

pro pochopení konkrétní architektonické kubistické tvorby velmi mnoho, neboť vyjadřuje vůli vymanit se z dosavadní dualistické metody tvoření, která v posledních dozívajících fázích historismu



dospěla ke své vlastní negaci v kontinuálním proměňování formového rejstříku odvozeného z baroka a gotiky k secesnímu. Ani architekti moderny a tedy i Janák nepřekročili hranici dualismu, neboť jenom zaměnili „semperiánská“ východiska za klasická „schinkelovská“, se všemi důsledky dospět z tohoto obecného principu k formám odrážejícím moderní dobu. Přesto

ani z této myšlenky nevysvítá dosti přesně, zda má již na mysli překonání pomocí ducha a vůle k abstrakci hranice mezi skutečností a jejím uměleckým vyjádřením. Nevyplyvá to plně ani z článku O nábytku a jiném, kde se Pavel Janák vyslovuje obdobně k předmětu méně složitějšímu, než je architektura.

„Nemůže tedy být dokonce hlášáno, že všechny činnosti člověka mají být zušlechtěny jednou z nich [uměním], a dokonce nesmí být ve jménu jedné bojováno proti druhé [technikou proti umění či naopak]. Umění tedy zejména nenáleží úloha zušlechtování, umírňování světa, ale je činností svéprávnou, jež nemá mimo sebe závazků. Nikoliv tedy: zestetizování života, ale život a umění.“⁹⁾ Zdá se tedy, že i Pavel Janák chtěl v architektuře dosáhnout syntézy, ač tohoto moderního termínu nepoužil, právě tak jako termínu prostor. O něm a jeho vztahu k objemu pojednává článek vycházející v *Uměleckém měsíčníku* o necelý rok později – *Obnova průčelí*, který již svým názvem zavádí a nebývají z něj vyvozovány takové závěry, které jsou v jeho základních myšlenkách sledovány.¹⁰⁾

Úvaha vychází z těchto premis jako Hranol a pyramida. Nejde v něm však již o teoretické zdůvodňování výrazových prostředků, které používá kubistická architektura, ale posuzováním dvou typů architektury – soustředného, centrálního, hranolového, to jest jižního a materialistického, a průčelného či podélného severního – duchovního. Kritériem a východiskem je zjištění, že „*jakmile se [architektura] z cítění stává tvořením, děje se to nutně již ve světě hmoty a vidění*“. Ony dva typy pak reagují na dva lidské smysly, oko a hmat, které jsou sice nerozdělitelně součinné při vnímání, ale mají různé kvality. Z těchto kvalit je preferován při poznání a tvoření „svět oka“ a v jeho důsledku se proměňuje hloubkový rozměr skutečného kubického prostoru „*v rozměr napříč směru dívání, tj. v rozměr šířkový, čili v plošného činitele. Zde je tedy hlavní zákonný rozdíl mezi světem skutečnosti a tvořením ve světě zraku. Tělesné [kubické] vztahy skutečnosti jsou ve světě*



zraku vyjadřovány vesměs jen rozměry a vztahy plošnými“.¹¹⁾ Tato teze a článek ve své podstatě způsobily, že je velmi často kubistická architektura interpretována jen jako hra s objemy na průčelí,¹²⁾ které nereaguje na prostorové vztahy. Znamená to však naprosté nepochopení dobových úvah o hmotném, záměrně protvořeném objemu jako prostředníku sdělení

o vnitřních prostorových vztazích k vnějšímu světu, tedy i vnímajícímu divákovi. Jestliže Janák v závěru této úvahy napsal „*...vytvořiti objem a prostor lze především prostorovým přetvářením jejich povrchových ploch*...“¹³⁾ zavdal pro budoucnost podnět k zpochybnění toho, co se snaží na několika předchozích stránkách objasnit. Bude-li chápán termín „vytvořit“ ve smyslu „vyjádřit“, nebude napříště nutné se nedostatkem prostorovosti kubistické architektury dále zabývat.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

Vždyť paralelní tvorba, čitelná ze skic, kreseb a plánů, přímo odporuje neprostorové interpretaci. Skica obytného domu z roku 1911 je ztělesněním programových zásad v ideální subjektivní představě jen málo zatížené vztahem k realizaci. Vzruch, hluboká plasticita, tíhnutí vzhůru přinutily autora zdvihnout a zešikmit elementární vodorovné články architektury, jako jsou sokl a římsy, čímž zároveň dokazuje rozdíl mezi architekturou cítěnou a reálnou. Totéž je patrné ze srovnání skici a realizace obytného domu z let 1911–1912 v Jičíně čp. 157, v němž kubisticky autentický záměr, ne nepodobný předchozí skice, byl v realizaci zklidněn, a akcent byl přenesen na okosené hrany hranolové hmoty domu, které se promítají z vnitřního prostoru navenek. Zajímavým motivem, který podporuje mínění o úzkém vztahu prostoru a objektu i v raném Janákově díle, je polygonální prostor obytného podlaží tohoto domu. Obdobný význam má i studie interiéru pomníku, jakéhosi kubizujícího panteonu, vytvořeného dynamizovanou hmotou. Z roku 1912 pochází rovněž návrh a realizace I. výstavy Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě v Praze. Prostor výstavní místnosti, hluboce pohroužený do objemu jej obklopující hmoty, je dokonalým ztělesněním autorem proklamovaných zásad. V tomto případě je zajímavé, že skica nedosáhla účinnu realizace.

V roce 1911 a 1912 neměl Pavel Janák kromě účasti v soutěži na návrhu památníku M. Tyrše a J. Fügnera na Letné, v němž rozvinul a dynamizoval svou dřívější myšlenku stoupání vzhůru ze soutěžního návrhu na letenský tunel, příležitost k jinému konkrétnímu návrhu nebo realizaci prostorové architektury. Z této doby pochází však množství skic a návrhů průčelí, části domů, štítů, zdymadel ať expresivních či struktivnějších forem, inspirovaných patrně skutečnou úlohou řešení jezu v Obříství, na němž pracoval ještě v roce 1911. Z nich je třeba vyzdvihnout

skici a návrh monumentálního interiéru, který ztělesňuje zásadu o třetí šikmé síle, která „přistupuje, má-li být hmota překonána, oduševněna“.¹⁴⁾

V roce 1912 se podařilo Janákovi realizovat rodinný dům čp. 331 v Pelhřimově. Představuje sice skromný doklad o plastickém protvoření objemu hmoty ve střeších, především však v polygonálních sloupech zápraží a formě oplocení. Tato práce mu však patrně otevřela cestu k jeho nejzávažnějšímu návrhu a realizaci dokončené následujícího roku – přestavbě barokního domu čp. 13 pro MUDr. Fáru. Ze skic existujících k tomu návrhu¹⁵⁾ je zřetelný vývoj od důsledně ověřované



teze o prolínání hmoty a důsledném uplatňování šikmého tvaru k definitivnímu návrhu, který signalizuje změnu, k níž se právě u Janáka v tomto roce schylovalo. Zda si ji vynutil Janákův hluboký vztah

k architektuře minulosti či se přihlásila únava ze špičatých jehlanových útvarů, nelze bezpečně rozhodnout. Zdá se, že oboje. Neboť dramatinovaná hmota rozehraná do jehlanových útvarů je soustředěna k balkonu a arkýři, které nejvýrazněji ovládají jej obklopující prostor, a do hlavního vstupu, který promyšlenou skladbou plastických útvarů dosáhl nejvyšší intenzity působení při záměrném využití světla a stínu. Průčelí domu na náměstí završuje štít, který, jakoby jiného rodu, je vytvořen více metodou přidávání než ubírání hmoty útvarů, jejichž podstatou již není trojúhelník, ale obdélník. Gradací a plasticitou dosáhl autor aktivního vyznění díla do prostoru, který jakoby do útvaru vnikal. V Janákově tvorbě na rozhraní let 1912 a 1913 upoutávají

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

soutěžní návrhy jednak na záložnu v Pardubicích, jednak na radnici v Havlíčkově Brodě (tehdy Německém). Ranější skici k návrhu pardubické záložny vynikají strukturou drobných pyramidálních plastických útvarů, pozdější dospěly ke klidné horizontální skladbě průčelí, rytmizovaného plasticky vystupujícími hrotitými arkýři. Princip hmotových a dynamických akcentů rytmicky vkomponovaných do průčelí ovládá všechny studie vztahující se k soutěži na radnici v Havlíčkově Brodě. Janákova práce z roku 1913 odráží plně autorův zápas a hledání nových, ještě silnějších prostředků k vyjádření vnitřního neklidu.

Josef Gočár neteoretizoval, ale svou tvorbou ztělesnil snad nejmnohotvárněji Janákův program. Nesnažil se však splnit vše, co praví teorie. Je zcela osobitý, ve svých představách klidnější,



ale zcela důsledný. Byl si vědom reality stavby, a proto protvořil a kubizoval jen to, co je pro celkový dojem nutné. Dosáhl však výsledku, který je podivuhodný silou tvůrčího ducha a který navozuje i to, co není psáno a proklamováno. Gočár navrhl a realizoval již v letech

nejvyhraněnějšího úsilí o kubistický projev dva důležité objekty. Je to především obchodní dům U černé Matky boží čp. 569 na Starém Městě pražském z let 1911–1912. Ačkoliv je dům ve své základní struktuře prvního a druhého patra téměř klasický, je rozehrán v silných kontrastech hmot a dojmově oddělen od transparentního přízemí s robustním výrazně kubistickým portálem, na nějž dosedá dvoupatrový čistý hranol hmoty téměř nezatelně lomené, ale protvořené v důsledně šikmých směrech. Je uklidňujícím článkem před mohutnou dynamickou gradací

hmot do výšky dvou ustupujících střešních pater, kde rejstřík Janákových kubistických zásad byl rozvinut do důsledku. Byl to cit architekta či vědomí vztahu mezi abstraktním tvořením barokním a kubistickým, které povyšují tuto architekturu na jednu z nejdokonalejších v souhře vztahů historického a novodobého? Kubistické protvoření hmoty je právě tak jako v následujících Gočárových dílech domyšleno až do prostorově lámaných prvků kovových. Podobný charakter má i dvojdům v ulici Tychonově na Hradčanech čp. 268, 269 realizovaný v letech 1911–1913. Není divu, že se zde uplatňují všechny prostředky známé z domu U černé Matky boží, neboť jde časově o paralelní tvorbu.

Jak mnohotvárný byl rejstřík Gočárova uchopení architektonické úlohy, prozrazuje z téže doby návrh a realizace léčebného domu – dnes Gočárova – v Bohdanči (1911–13). Ani v tomto díle, právě tak jako v předchozích, se nesnažil Gočár vyhnout konceptu, který splňuje služebnou stránku projektu, ba vyšel právě z ní. A přece právě tuto práci by bylo možno pokládat za vrchol a jedno z jeho nejpřesvědčivějších kubistických děl. Přehledný symetrický půdorys vytvořený na principu pravidelného řazení prostorů vedle sebe dal předpoklad k rozvinutí architektonické hmoty výrazně horizontální, nepůsobící dramaticky. Dynamický princip je zde promítnut do jednoho pohybového motivu, jehož rytmickou skladbou vzniká architektura. Klasický dojem je však překonán protvořením přízemní kolonády, hlavního vstupu a bočních rizalitů včetně všech plasticitu podporujících detailů, tvořených pro vnější i vnitřní dojem za neodmyslitelného spolupůsobení světla a stínu. Rytmus se stal v tomto díle hlavním a nejpůsobivějším tvárným prostředkem. Objekt byl původně patrový s rozeklaným štítem, v roce 1924 byl doplněn o další patro. Parková úprava paprskovitých cest, oddělujících trávníky lichoběžníkového tvaru, doplňuje kompozici vytvořenou v duchu

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

dostředného i průčelního principu, o nichž se Pavel Janák domníval, že nejsou slučitelné. Principy kubistické tvorby odráží důsledně v této době návrh na divadlo v Jindřichově Hradci (1912). Pohybový princip skladby hmot zde byl vystupňován k dramatickému a vzrušivému účinku. Přesto však, jako u všech Gočárových architektonických prací, nepřekračuje hranici možnosti díla realizovat. V roce 1912 navrhl Gočár instalaci II. výstavy Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě. Nositelem kubistického pojetí se nestal, jako u předchozí výstavy instalované Janákem, vlastní prostor ve svém obvodu, ale jeho zastropení, v němž spočívá těžiště hlavního působení.

Z téhož roku pochází soutěžní návrh na školu v Chotěboři, která se odlišuje v základní koncepci od ostatních realizací. Dominuje ideál celistvosti a vertikality, nerušený zájmem o detail. Záměr podtrhují motivy zapouštěných polygonálních rizalitů vyúsťujících do plasticky prolámaných jehlanů věží, podtržených ostrými štíty. Tento návrh lze chápat v paralele s nábytkovou soupravou jídelny s proslulým přiborníkem a skleníkem. Jinou alternativu kubismu nabízí Gočárův neuskutečněný návrh na zahradní pavilon z roku 1913, v němž kubistický účinek byl soustředěn do hlubokého hrotitého pročlenění silně vystupující římsy a konzol nesoucích hlavní těleso plně odhmotněného útvaru. Poslední dílo, které v roce 1913 Gočár realizoval v intencích ryzího kubismu, je Bauerova vila v Libodřicích u Kolína. Polygonální odstupňovaný půdorys prostorů směřujících do hlavního průčelí podmiňuje pohybově rozehraný útvar, zesílený šikmým nasazením patra, z jehož jakoby mansardového uspořádání plasticky vystupuje jeho hmota po způsobu arkýřů. Naopak detail, na nějž ve svých stěžejních dílech kladl Gočár největší důraz, se zdá být plošný a promítá se jako kontrast k rozhábané hmotě hlavního průčelí.



„Přestali jsme mít zájem o zdobný detail architektonický a nevěříme mu. Jsme zaujati pro vnitřně cítěný a podaný tvar celkový, souhrnný, působící cele a okamžitě. Nejprve žádáme vždy a potřebujeme nová vzrušení nových intenzit uměleckých, prýšticích z hořlavé a žhavé hmoty současného života. Ornamentálnost (...) nehodí se do rušného rázu naší doby, která spíše miluje onu zvláštní a sugestivní drsnost zdánlivě vulgárnosti a rozhoduje se spíše pro velkorysou a účinnou jednoduše vnitřní soustředěnosti hmoty.“¹⁶⁾ Tyto věty Josefa Chochola, třetího z vůdčí skupiny pražských architektů-kubistů, sumarizovaly a vlastně uzavíraly dvouleté období jeho neklidného tvůrčího života, v němž jako by stále hledal opravdový smysl architektonické tvorby.

Právě tak jako Janák a Gočár, i on měl za sebou výbornou realizaci uskutečněnou v duchu moderny. Zdá se, že Chochol svým vstupem do Skupiny výtvarných umělců v roce 1911 vyjádřil přesvědčení, že hledá nové formy architektonického tvoření. Přesto však, že se Josef Chochol na krátký čas ztotožnil s novým kubistickým chápáním umění a architektury jako výsledku tvůrčí vůle, přece mu jeho mimořádně vyvinutý inženýrský duch nedovolil nepřekročit hranici reality. Je to zřejmé z jeho již citovaného článku, v němž, přestože je vyznáním v době, kdy byly dokončovány jeho nejvýznamnější kubistické domy, dále praví: *„Jest to především naše dobové nazírání, jež odvádějící nás od hravých představ soustav v ploše, přenáší nás rovnou do světa trojrozměrnosti.“*

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

Absence vývojových skic, které by osvětlily Chocholův přerod od racionalismu ke kubismu, ztěžuje poněkud poznání jeho svébytnosti, která se projevuje na jeho realizovaných kubistických domech pod Vyšehradem v Praze. Proces vývoje ke kubismu je jen skoupě doložen sedací soupravou pro Anglický kroužek z roku

1911. Chochol zavrhuje dosavadní úlohu architektonického článku ve prospěch celistvého uchopení hmoty a průřelí jedním uměleckým záměrem. A přece je tento záměr odlišný u každého z jeho děl, jejichž projekty pocházejí z let 1912 a 1913. Nejsilněji z nich ve smyslu vlastních Chocholových i Janákových tezí působí dům čp. 98 v Neklanově ulici, v němž převládá až grafický dynamický vertikalismus,

vystupňovaný v polygonálním nárožním pilíři, který násobí optický dojem z diagonál. Ač je Josef Chochol celým svým založením programovým odpůrcem jakéhokoliv obdivu k architektonickému odkazu minulosti,¹⁷⁾ ztělesnil nejvýstižněji princip „severské architektury“, který poprvé kulminoval v gotice. Krystalická hra tvarů, zdůrazňovaných ostrých hran za pomoci hlubokých stínů, ztělesňuje autorův matematický smysl, který ho stejně bezpečně jako tvůrčí vůle jeho druhů dovedl ke tvaru vyvinutému z abstrakce hmoty. Ačkoliv autor použil v trojdomě pod Vyšehradem čp. 42, 47 a 71 obdobného principu ve vztahu celku a detailů, zdvojených a v hmotě přibývajících pilířů, přece podstatou koncepce se zde stala rytmika linií ve smyslu „intelektualizované živelnosti hmoty“.¹⁸⁾ Třetí z Chocholových vyšehradských realizací je vila čp. 49 v Libušině ulici, která je skutečným ztělesněním jeho vlastního kubistického i následného programu. Jestliže u domů čp. 98, 42 a 71 lze diskutovat o autorově rozhodujícím podílu na řešení jejich půdorysné

skladby,¹⁹⁾ pak v domě čp. 49 o tom není pochybnosti. Půdorys má prvky, které podkreslují opticky působivou skladbu průřelí a na severozápadní straně domu dávají předpoklad pro vazbu domu s kubisticky řešenou zahradou. Robustní kubistický detail, zdůrazňující více plastický než dynamický princip, tu nezastírá, spíše podtrhuje základní pravoúhlu strukturu stavby. Autor se tu přiklonil k myšlence o „účinné jednoduchosti a vnitřní soustředěnosti hmoty“.²⁰⁾

Rovněž Vlastislav Hofman, nejmladší ze slavné architektonické čtveřice, proklamuje svou příslušnost ke kubismu dříve tvorbou nábytku a teorií než architektonickým návrhem. Měl na rozdíl od ostatních nejmenší příležitost k realizaci svých projektů, ač se s nadšením zúčastňoval významných veřejných soutěží. Jestliže kubistický architekt chtěl být především umělcem, pak to byl především Hofman, o jehož díle se dozvídáme více z kreseb, grafik a později ze scénografických návrhů než z architektonických děl. A přece jako architekt chápal své poslání se vši odpovědností. Byl nejenom umělec, ale i pracovník magistrátního

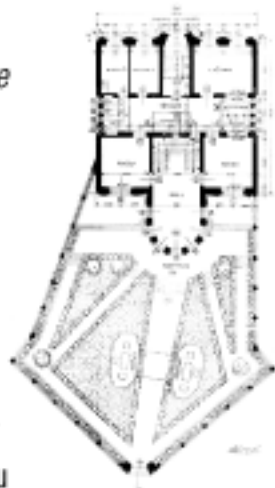


stavebního úřadu a řešil otázky urbanistické, které nemálo ovlivnily jeho porozumění vztahu objektu a širšího prostředí, vztahu celku a detailu. Proto také jeho programové články vyznívají obecněji a mají širší platnost, přesahující období kubismu. Architektura Hofmanových kreseb i grafik, snad mnohdy s ohledem na techniku linorytu, působí expresivněji než u jeho druhů, je artistní, nikdy však iracionální. Vždy, když uvažoval Hofman „o duchu moderní tvorby v architektuře“, zdůrazňoval, že názor

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

na moderní život je pro architekturu určující. Napsal, že „jen z takového života vyroste architektura moderní, typická“, zdůraznil, že věda jako východisko architektury je pro živý výraz nebezpečná, neboť „účelnost a užítkovost totiž vyvozují schémata“. Formu a účel chápal jako dva rozdílné pojmy, neboť „forma vychází přímo z ducha doby“.²¹⁾ V roce 1913, v době, kdy vytvářel své velké prostorové koncepce, jako regulaci Palackého náměstí a Letné, specifikoval ještě přesněji nový princip v architektuře, kterou spojoval s architekturou gotickou, když napsal: „tá vnitřní forma mění mrtvou hmotu v živý útvar....po podobném výrazu touží i naše doba.... Tvarem základním je tvar vzniklý z vnitřní schopnosti hmoty. Optická funkce oka je jen regulátorem.... Architektura technický projev organizuje formou rytmickou a vytváří tím své původní principiální vztahy prostorů.... Snahou po uplatnění prostoru na architektonickém objektu akcentuje se slovo kubus, zevnější podoba architektury jeví se pak jednoduše pojednáványmi povrchovými plochami, mezi organickými čarami tvarové koncepce.“²²⁾ Touto větou říká Hofman o povrchovém protváření zevnějšku, který nadto může „býti prostý, souřadně jednotý a trochu strohý svou nápadností“.²³⁾ více než Janák ve svém článku *Obnova průčelí*. Vzrušená a napjatá doba roku 1912 se promítla plně do Hofmanova návrhu na dáblícký hřbitov, který v projektu odpovídá jeho zásadám více než torzo realizace. Tento návrh ztělesňuje jeho programové zásady, z nichž strohost a organizace prostorových vztahů, rytmizovaná forma a vertikálnost jsou nejčitelnější v návrhu polygonální márnice.



Ladislav Machoň nebývá zařazován k vůdčí skupině čtyř představitelů českého architektonického kubismu, ač k ní právem náleží.²⁴⁾ Nebyl sice členem Skupiny, ale debutoval již kolem



roku 1910 inscenací hry *Madame La Morte – Blázen a smrt*, s náběhy k sešikmeným tvarům. Tento rozběh precizoval v roce 1912 zcela předsvědčivou kubistickou tvorbou v inscenaci *Plautova Chlubného vojáka*, především však v Molièrově hře *Šibalství Scapinova*, v níž není dynamizována jen hmota, ale jevištní prostor za součinnosti světla. Obdobné výtvarné

tendence jsou zřejmé i z inscenace Maeterlinckovy hry *Aglavena a Selysetta* z téhož roku, kterou vytvořil rovněž pro Divadlo umění v hotelu Central. Subtilní kubistické kreace Machoňových inscenací jsou zcela kontrastní k jeho architektonickým návrhům. V roce 1912 vtělil velmi robustní kubistické představy do návrhu na tělocvičnu Sokola na Královských Vinohradech. Tato tendence vyvrcholila v soutěžním návrhu na Žižkův památník na Žižkově, v němž podobně jako Hofman hnětl přírodní podnož k hmotě, z níž jako by vyrůstal abstrahovaný tvar. Machoň ani v letech následujících, vlastně až do roku 1919, se tohoto mužného výrazu nezříkal, zejména v monumentálních úlohách, jak se jeví ze soutěžních návrhů na válečné pomníky z roku 1916. V roce 1919 se ozýval kubistický výtvarný projev z Machoňova soutěžního návrhu na Moderní galerii na Kampě, v němž ovšem rozeklané pilastry nabíhají již v křivkách. Ještě v následujícím roce byly oživeny šikmé formy v návrhu a realizaci průčelí Švandova divadla na Smíchově.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

Kubismus byl již ve své době diskutován z různých pozic.²⁵⁾ Neodolatelnou silou lákal architekty. Projevilo se to v soutěži na Žižkův památník na Žižkově, který byl snad nejvýznamnější uměleckou akcí roku 1913. Za nejpůsobivější a nejdůslednější v dosavadním kubistickém a prostorovém rozvinutí úlohy lze pokládat návrh Vlastislava Hofmana, který spolupracoval se sochařem Ladislavem Benešem. Útvar pyramidy se stal východiskem pro představu návrhu Josefa Gočára, spolupracujícího s Ottou Gutfreundem. Podivuhodnou proměnu



vyvolala tato soutěž v názoru Jana Kotěry, který až dosud byl odpůrcem kubistického směru. Jeho koncepce, kterou vytvořil s Janem Štursou, je dynamická, ostrohranná

i výrazně prostorová, s důrazem na monumentalitu. Kubistický sokl pod dominující plastiku Ladislava Kofránka vytvořil také Vladimír Fultner. Pavel Janák obeslal soutěž návrhem, na němž spolupracoval s Ottou Gutfreundem. Plasticita v něm byla povýšena na vyšší tvárný princip než dynamismus. Podstatou zůstal pyramidální útvar. Jeho povrch, jakoby otevřen, dává poznat vzrušivý tvar hmot, jejichž pronikající se diagonály jsou odvozeny ze zborcených krychlí a kvádrů.

Soutěž na Žižkův památník lze pokládat za vyvrcholení předválečné éry programového ryziho kubismu. Odhalila, do jaké míry zasáhl do českého uměleckého prostředí. Účastnili se jí kubistickým projevem nejen členové Skupiny, ale celá řada dalších architektů i sochařů, která našla v kubismu směr svého vyjádření. Z nich jmenovitě je nutno zaznamenat Vladimíra Fultnera, který pracoval v duchu kubismu již v roce 1912. Jeho kubistické návrhy, které nebyly realizovány, mají úroveň

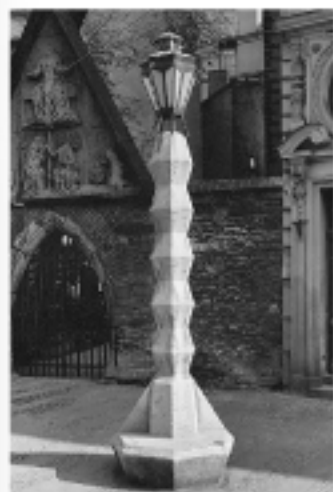
srovnatelnou s koncepty architektů vůdčí skupiny. Ze známých návrhů obytných domů je u Fultnera zřetelná úcta k základní stavební struktuře objektu, která omezuje pohyb hmoty do vnějšího prostoru, zatímco hlavní účín je odvozen z hluboké plasticity a rytmiky linie tvrdě k sobě sražených klínů a hranolů. Fultnerovo dílo nebylo dosud zpracováno podrobněji. Publikované práce však vyvolávají přesvědčení, že i tento architekt by měl být posuzován v souvislosti se zakladateli kubistické architektury, ač nebyl členem Skupiny výtvarných umělců. Náležel totiž stejné generaci a jeho kubistické orientaci předchází dobré profesionální dílo moderny, vystřídané zcela bezprostředně kubistickým. V obdobném vztahu ke kubismu byl Čeněk Vořech, člen Umělecké besedy. Jeho předválečný robustně kubistický projev je příznačný i pro soutěžní návrh na krematorium v Pardubicích z roku 1919, který podal pod heslem „Zubří hlava“. V roce 1913 odevzdal rovněž Ludvík Kysela, jeden z pozdějších propagátorů poválečné funkcionalistické architektury, svou daň kubismu svým projektem a realizací domu čp. 270 na Malé Straně v Praze. Je to architektura spíše kubizovaná než kubistická. Rovněž v díle Oldřicha Tyla, budoucího průkopníka české funkcionalistické architektury, se lze setkat s díly, z nichž je patrný jeho vztah ke kubismu, například se synagogou v Milevsku. K realizovaným kubistickým objektům náležejí i takové, jejichž autorství bylo donedávna poněkud pochybné. Je to sloup s lucernou na Jungmannově náměstí v Praze, jehož autorství bylo připisováno Vlastislavu Hofmanovi. Přesto že byl nalezen výkres celkového prostředí se zakresleným sloupem od Emila Králíčka, architekta



II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

firmy Matěj Blecha, nebyla dosud vyvrácena předchozí atribuce.²⁶⁾ Naopak lze Králíčkově přisoudit návrh domu Diamant čp. 82 v Praze na Novém Městě z roku 1912–1913, v podstatě modernistické budovy, na níž architekt kubizoval ty části, které ovládají obklopující prostor. Je to polygonální nároží s hrotitě kanelovanými meziokenními pilíři a zejména mohutný portál, flankovaný důsledně v entasi šikmo členěnými, pozdní gotikou inspirovanými pylony, zakončenými jakoby krystaly umně broušeného diamantu. Pohyb jako dominantní cíl působení



prostupujících se mnohostěnů je však charakteristický pro architektonizované pozadí sochy Jana Nepomuckého v jeho sousedství, připomínající v tvárném principu sloup s lucernou na Jungmannově náměstí. Stále se ještě vznáší otazník nad autorstvím ušlechtilého střešního kubistického patra vily čp. 321–III. v Jaroměřích. Vila, ve své slohové podstatě secesní, byla postavena podle návrhu Oldřicha Lisky v letech 1912–1913 Janem Fňoukem. Před ukončením stavby byl však

projekt posledního patra změněn do velmi kontrastní a působivé kubistické formy ostění oken, právě tak jako oplocení celého pozemku.²⁷⁾

V této a bezprostředně následující době vznikla početná řada objektů, jejichž průčelí i interiéry nesou znaky vztahu jejich autorů ke kubismu. Jejich uměleckou hodnotu lze v úhrnu sotva srovnávat s tvorbou architektů – zakladatelů, dokládají však nepoměrně větší rozsah kubistické architektury, než se dosud předpokládalo.



Kubistická architektura v době svého vyvrcholení nebyla tedy jen záležitostí úzké skupiny. Úsilí o hledání nového výrazu, adekvátního napjaté době těsně před vypuknutím první světové války, obrátilo pozornost ke Skupině výtvarných umělců a jejímu orgánu *Uměleckému měsíčníku* i zahraniční avantgardní umělecké kruhy. Byl to především Berlín, s nímž byl navázán nejenom

písemný, ale i čilý osobní kontakt. Svědčí o tom opakované cesty²⁸⁾ členů Skupiny a korespondence, které se váží hlavně k účasti na avantgardních výstavách. Z nich nesporně významná pro rozšíření evropského povědomí o českém kubistickém hnutí byla podzimní výstava Skupiny – malířů, sochařů a architektů – v Berlíně roku 1913; a také účast na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem v roce 1914.

Ani Paříž nebyla neinformována o českém kubistickém dění. O přímých osobních vztazích architektů k Paříži lze však až na výjimky pochybovat.²⁹⁾ Pochvalný postoj časopisu *Montjoie* k českému kubismu³⁰⁾ v architektuře vznikl patrně prostřednictvím berlínské revue *Der Sturm*, jejíž byl časopis *Montjoie* jakousi „napodobeninou“.³¹⁾

Rok 1913 se i v tak krátké vývojové etapě, jako byl předválečný kubismus, jeví jako zvrtný a upozorňuje na neobyčejně mnohotvárné vyústění a zvláštnosti individuální orientace jeho vůdčích osobností. V roce 1913 se objevuje v souvislosti se soutěží na spořitelnu v Pardubicích návrh Petra Kropáčka, který vznikl ještě v lůně rzyího předválečného kubismu jako

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

skulpturálně plastické pojetí. Až fantastické zaměření Kropáčkova projektu nemá v našem prostředí následného pokračování a nemá teoretické zdůvodnění.

V Janákově tvorbě po roce 1913 zůstala dynamická, dramaticky oživená hmota sice stále cílem uměleckého záměru, tvarovým východiskem jsou však hranoly, krychle, gradované šikmým



nebo křivkovým stupňováním. O naznačeném procesu svědčí řada studií pomníků a průčelí domů z let 1913–1914.³²⁾

Tato tendence zdá se být v následujících dvou letech logickou přípravou k jeho tvorbě poválečné, nebýt některých studií

průčelí z let 1916 a především z dubna 1918, z nichž lze pocítit zvláštní neklid hledání výrazu. Průčelí nejsou tu již protvářena, ale pokrývána purizovanými články odvozenými ze základních geometrických těles, člení se v ukázněném rytmu, nebo naopak asymetricky jakoby bez řádu. Svůj předstupeň mají tyto studie ve skicách uskutečněného nábytku z roku 1915. Jsou to díla ne nepodobná holandskému neoplasticismu, ač jím programově nejsou.

Chocholův vývoj od kubismu k purismu byl náhlý, uskutečnil se krátce poté, co byl uveřejněn roku 1913³³⁾ jeho návrh továrny a dokončována jeho stěžejní kubistická díla. Nepostrádal však logiky, dokreslovaly jej dobové publikované úvahy. Neboť i v době, kdy se zabýval opticky působivou skladbou na průčelích budov pod Vyšehradem, záleželo mu především na „účinné jednoduché vnitřní soustředěnosti hmoty“.³⁴⁾ V tomto myšlenkovém podbarvení Chocholova kubismu tkví jeho

osobitost a patrně i příčina jeho rychlého odchodu ze Skupiny výtvarných umělců v roce 1912. V roce 1913 si uvědomil, že ho doba „již odvádí od hravých soustav v ploše“, a pokusil se promítnout „svět trojrozměrnosti“³⁵⁾ do oněch podivuhodných studií z roku 1914, které nejsou nic více než průčelími, avšak nesoucími ucelený výraz prostorové syntézy.

Důraz, který kladli kubističtí architekti na metodu výtvarné abstrakce, kterou paralelně charakterizoval V. V. Štech jako „konečné a hotové vyjádření nazíracího a volného subjektu, vyjádření nové formy, nezávislé již na předloze nebo popudu“³⁶⁾ podmínil beze vší pochyby následující poválečný vývoj, který se rozvětvil do několika souvisejících, ale přece odlišných programů.

Po roce 1913 prodělal i Vlastislav Hofman období jistého hledání. Jeho program obsažený především v Příspěvku k charakteru moderní architektury zůstal pro něj i nadále platný, neboť stále abstrahoval od hmoty a vycházel z duchovního principu.

I věcnost se podle jeho názoru opírá o výtvarnost, i ona vychází



z ducha doby a váže se k zrození formy.³⁷⁾ Toto přesvědčení mu dalo absolutní volnost, která nevyklučovala ani návrat k původnímu kubistickému

dynamickému tvarosloví. Proto až dosud jím preferovaný způsob gradované hmoty pohybem se ve skicách a návrzích z let 1913–1914 poněkud mění. Pohybem umocněný rytmus prvků, mezi nimiž přibývá útvarů křivkových, válcových i kónických ve vystřídání s prosklenou plochou či spolupůsobícím prostorem, jak dokládá studie pergoly nebo zahradního pavilonu, upozorňuje na jeho osobitý vztah k futurismu. Ve studii rohového domu

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

z roku 1914 složitě proniky hranolových a zkosených útvarů spojené křivkovým prolínáním hmoty dovádějí úsilí o dojem „nekonečného“ pohybu až na hranici výtvarné účinnosti. Snad proto následuje po jeho rytmických a tvarově plných studiích z let 1913–1914 jisté formové zklidnění a oproštění, zřejmé

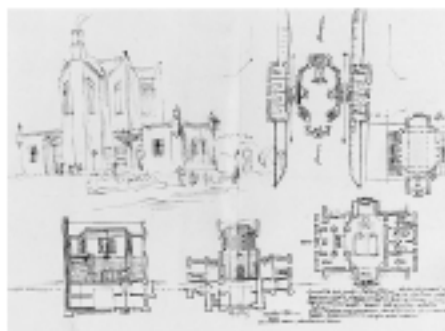


z návrhu na zastavění Vyšehradu z roku 1915, které jako urbanistický koncept nepostrádá při převaze bytového účelu velkolepý ráz. Když v roce 1918 napsal, že „nemůžeme vyspekulovat moderní formy, nehledáme-li příčinu jich v životním obsahu své doby“, reagoval tím

na Janákovo spíše formální předznamenání kubistického tvaru z roku 1912.³⁸⁾ Doba, zdálo se mu, nedávala jednoznačné impulsy, a proto hledal inspiraci v samotných úlohách. Dokumentují to návrhy na kostel z roku 1918, velmi tvarově oproštěné na rozdíl od následných studií, uveřejněných v *Červnu*,³⁹⁾ a především od soutěžního návrhu na krematorium v Pardubicích z roku 1919. Heslo „Průchozí brána“ se stalo tématem architektonické kompozice, v jejímž centru umístěná centrální budova působí hladkými stěnami hmoty formované do hlubokých hrotitých kýlů. Obřadní síň z roku 1920–1921 v Ostravě byla centrální gradovanou hmotou, oproti budovám na dáblíckém hřbitově a bezprostředně předcházejícím pracím klidnější a uzavřenější. To platí stejně tak o Hofmanově tvorbě grafické, zejména však scénografické. Není nadsázkou, je-li pokládán za zakladatele české moderní scény.⁴⁰⁾ Se scénickou tvorbou začal Hofman až po první světové válce, kdy inscenoval Dvořákovy Husity v roce 1919. Ale již z let 1913–1914 jsou známy jeho úvahy o scénickém umění, uveřejněné ve *Sceně*.⁴¹⁾ Jeho názor na scénické umění vyplývá z těchž premis jako

názor na architekturu. Hofmanova představa o scéně byla založena na kontrastech pravoúhlých a šikmých tvarů násobených světlými kužely.

Jestliže se v architektuře nemohl projevit jako plnokrevný výtvarník, dosáhl toho jako scénograf. V první inscenaci ještě nevyhraněný, projevil se od následujícího roku zcela přesvědčivě a autonomně vzhledem k charakteru a smyslu každého jednotlivého díla. Kubistické tvarové východisko dominovalo, i když práce s tvarem byla různorodá. Scéna z Fischerova Herakla působí ve své konkrétnosti jako kubistická architektura, zatímco prostředí Verhaerenova Svítání je básnická vize utvořená v prostoru z diagonálně proti sobě stavěných forem. Ve stejném roce 1920 inscenované Strindbergově Královně Kristýně zhodnotil



zejména v kostýmech kubistické i kuželové tvary, aplikované o několik let dříve v architektonických studiích. Kubistické a expresivní formy se objevily i v následujících letech jako například v Gluckově Orfeu a Eurydice v roce 1923.⁴²⁾

Zcela ojedinělý příklad malíře s architektonickou prostorovou imaginací představuje v českém kubismu Antonín Procházka svými architektonickými studiemi z let 1913–1915. Charakterem se hlásily spíše ke kuboexpresivním zásadám.

Podivuhodný obraz logické posloupnosti představuje dílo Bedřicha Feuersteina, mladšího souputníka předválečného kubismu. Debutoval již v roce 1913 účastí v soutěži na

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

Zižkův památník. Předvedl v něm svou kubistickou představu pevné, hluboce plasticky vyhloubené hmoty formované do kruhové výseče, která pádnost formy podporuje a zároveň



dynamizuje. V následujícím roce vytvořený soutěžní návrh na mohyly na Kozákově se zakládal na kompozici mocně sražené hmoty osekáných kubusů vyrůstajících z trojčipého půdorysného útvaru. Řada Feuersteinových architektonických studií a návrhů na válečné památníky z let 1915–1918 dokládá jeho postupný názorový přerod od krystalického tvaru k vizím

nahromaděných kompaktních hmot tryskajících v křivkovém pohybu vzhůru, ale zjednodušovaných postupně v tvaru, plasticitě i pohybu. Návrhy z let 1918–1921 se plastickými průčelními prvky opírají o dosavadní vývoj, zatímco stereometrie základních čistých tvarů poukazuje k puristické budoucnosti. Soutěžní návrh na krematorium v Pardubicích z roku 1919 představuje ve Feuersteinově tvorbě významný mezník. O prioritu tu ve výrazu zápasí hmota plochá, pravoúhlá, s hmotou polygonální, plasticky protvořenou, plochy kosé i přímé, ploché i plastické. Toto úsilí vyvrcholilo v návrhu a následné realizaci krematoria v Nymburku. Na jevišti se Feuerstein projevoval vždy jako architekt, který i při scénografickém návrhu dával přednost čistotě tvaru a harmonii. Debutoval v roce 1921 inscenací Čapkova RUR v Národním divadle. Tvarové i barevné pojetí scény se smyslem pro oproštěnou formu je spjata s jeho složitým hledáním výrazu. Do této etapy jeho tvorby lze ještě přiřknout inscenaci Molièerovy hry Zdravý nemocný z roku 1921, v níž převládají válcové elementy a vinité formy v konceptu jevištních úprav

i v kostýmech. Z následujícího roku nelze opomenout inscenaci Marlowova Eduarda II.

Ještě v průběhu války se přihlásil k principům kubismu student techniky Jiří Kroha, osobnost neobyčejně vášnivá, překypující tvořivou silou a nadáním, ale zároveň těkavě hledající svůj vlastní osobitý výraz. Program jeho tvorby lze dodatečně vyčíst z článků O prostoru architektonickém a jeho mezích a O tvaru a jeho projevu⁴³⁾ z roku 1920.



Krohova tvorba reagovala na všechny proměny jemně vibrujících subjektivních orientací a vyústila ve zcela svébytný projev, který neměl po vybití dobových impulsů i vlastní energie dalšího pokračování. Krohovy studie, mezi nimiž se paralelně objevují prvoplány, náčrty objektů horizontálně vrstvených i diagonálně protvářených, mají společný záměr dosáhnout co nejintenzivnějšího odrazu vnitřního vzrušení tvarem dynamickým, ale kupodivu v kompozici vždy usměrněným jistou kázní. Neboť „vědomá zákonitost, toť stigma tvaru“.⁴⁴⁾



Jiří Kroha pochopil kubismus po svém, jako umělec, kterému byl blízký expresionismus. Nesmírný vzruch a pohyb jeho návrhů však prozrazuje jeho blízký vztah k futurismu. On sám označoval svou orientaci období 1917–1921

za kubofuturistickou. Neobyčejnou tvůrčí plodnost dokládá celá řada studií sakrálních a pietních, ale i zcela účelových i civilně monumentálních objektů. Krohovo kubofuturistické zaměření vyvrcholilo ve velmi odvážné formě, která se uplatnila v soutěž-

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

ním návrhu na krematorium v Pardubicích z roku 1919. Prostor a tvar zde byly skloubeny v jediný intenzivní účín.

Inscenace Jiřího Krohy plně dotvářejí kubofuturistický výraz jeho architektonických návrhů, jak je patrné z jeho inscenace Dvořákova a Klímovy Matěje poctivého, kterou vytvořil pro Národní divadlo v roce 1922. Dosud naznačovaný pohyb tu byl vystředán skutečným pohybem válců, který se stal ideovým principem.⁴⁵⁾

Zcela osobitý a zvláštní vztah ke kubismu má nesporně jedna z vůdčích osobností generace Kotěrových žáků – Otakar Novotný, který před válkou kubismus neproklamoval. A přece na jeho



drobné práci, malé lázeňské kolonádě v Toušení v roce 1912, se objevily detaily, zejména na vertikálních člancích, které nejsou nepodobné způsobu kubizování hmoty časných děl Gočárových, jsou však

v této práci uplatněny poněkud váhavě. Naopak pádně, plasticky, s naprostým pochopením pro zásady kubismu vytvořil instalaci síně českého oddělení na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem v roce 1914. Teprve však v roce 1919 se přihlásil spontánně ke kubismu ve svém návrhu a realizaci družstevních učitelských domů čp. 123, 1021, 1037 na Starém Městě pražském. Užil plastickou, z trojúhelníku odvozenou formu v rámci pravouhlé struktury objektu v abstraktním přehodnocení klasického nadokenního frontonu a zubovitě gradovaném nárožním štítu. Je to architektura ušlechtilá, v níž kubistická forma je použita spíše klasicky, nevyvolávajíc pocity dynamického

vzrušení. Přesto tu však nebyly aplikovány předválečné kubistické formy mechanicky, ale koncept byl obohacen o barevné pojednání. Obdobného charakteru jsou i průčelí pěti dělnických a úřednických domů čp. 18–26 ve Znojmě, které projektoval v roce 1920 pro družstvo Domovina. Rozhodnutí Otakara Novotného ověřit si tvorbu tvaru abstrakcí z hmoty nebylo tedy u obou skupin obytných domů náhlé, bez přípravy, mělo tvarově netransformované pokračování a vyvrchlení v jeho soutěžním návrhu na krematorium v Pardubicích. Tento návrh ztělesňuje se vší hloubkou a opravdovostí rozvinuté principy kubismu.



Opožděná aplikace kubistických principů v původních formách v době vrcholení rondokubismu urychlila patrně u Novotného vývoj k purismu, jak dokládá družstevní učitelský dům čp. 811 v Praze na Letné z roku 1923. Hladké půlválce, zakomponované do lehce rytmicky zvlněného průčelí, představují svěbytný krok



na cestě k purizování architektonických představ. V obdobné podobě více či méně naplňující odkaz předválečného kubismu byly realizovány nebo navrhovány v raných dvacátých letech záměry architektů, kteří, ač generačně náleželi k předválečným kubistům, hlásili se k jejich odkazu až v době, kdy první kubisté jej již opouštěli.

Tak se lze s kubistickými tvary setkat ještě v roce 1922 u domů družstevní kolonie od Oldřicha Starého v Blatné či u soklu pomníku padlým ve Dvoře Králové pro plastiku Jaroslava Horejce od Viléma Kvasničky.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

Postupná proměna, kterou lze u Pavla Janáka sledovat během první světové války, měla přímé vyústění v zaměření, které bylo již ve své době pojmenováno rondokubismus. Později uplatňovaný název pro Janákovu a Gočárovu tvorbu z let 1919–1924, obloučkový dekorativismus, je neadekvátní, právě s ohledem na oba hlavní zástupce tohoto hnutí,⁴⁶⁾ neboť jejich předválečný kubismus a poválečný rondokubismus jsou svázány základními tvůrčími principy, z nichž nejdůležitější je důraz na intenzitu estetického účinku z pozic zrakového vjemu. Avšak oproti důrazu na rozhýbané, krystalické, do jehlanců formované hmoty byla po roce 1919



vyzdvížena plasticita. Hmota nebyla více sochařsky modelována, ale stala se architektonickým útvarem abstraktně článkovaným. V rejstříku výrazových prostředků dominuje křivka, v prostorové kompozici válec, koule a půlkoule, v plošné kružnice, mezikruží a kruhová výseč. Při porovnání předválečného kubismu a rondokubismu se však jeví několik výrazných rozdílů. Především je znovu zhodnocován výtvarný vztah k tradici a oceňován její celkový hmotový, nejenom plošný koncept. Znovu je zdůrazňován sociální úkol architektury, který nemůže být potlačován na úkor duchovního obsahu. Je zřejmé, že architekti si uvědomili sociální poslání architektury, pochopili nově svou odpovědnost za poslání architektury, nové svou národní společenskou funkci i koncepčními a realizačními předpoklady. Jako před válkou, i po ní se stal mluvčím hnutí Pavel Janák.⁴⁷⁾

Přestože se Janák i Gočár zprvu podíleli na několika drobnějších úlohách, například dělnické obytné kolonii ve Strašnicích z let 1919–1920, má následné dílo každého z nich zcela osobitý rys.

V Janákově tvorbě je zřetelný zápas o výraz odpovídající úkolům a době. Dominuje zájem o historickou architekturu, na níž si ověřoval mnohokrát ověřené, klasické zásady hmotové kompozice.⁴⁸⁾ Zřetelný je Janákův obdiv ke klasické italské tradici, právě tak jako k tvaru a barevnosti architektury protorenesanční Toskány. Obráží se v jeho návrzích na rodinné domy, realizované do roku 1923, především však v pojednání Julišova hotelu čp. 782–II. v Praze na Václavském náměstí. I v této době zdánlivě úplného přerodu neustoupil Janák od tvorby metodou abstrakce a dokonce ani od hrotitého tvaru. Ten se objevil v jeho menších i větších urbanistických koncepcích, nejzřetelněji v soutěži na úpravu Letné a Pražského hradu. Hrotitý tvar byl revokován také v soutěžním návrhu na krematorium v Pardubicích z roku 1919. Toto dílo, které bylo podle změněného návrhu v letech 1921–1923 realizováno, mělo rozhodující význam, zejména jako hodnotové kritérium této doby. Zračí se v něm hloubka Janákových úvah o smyslu díla, z něž se odvíjí jeho vnější i vnitřní organismus. Úvaha o pohřbívání do



hrobu ovlivnila jednoduchou, po úrovních gradovanou hmotu stavby. Princip plasticity hmot, působících do prostoru, byl tu podtržen v ornamentálním a barevném rozehrání tvarů sloupového ochozu. Dílo abstrahované z nejušlechtlejší podstaty architektury vyvolává jakýsi praslovanský nebo všeslovanský dojem a řadí se v tomto smyslu po bok díla Plečnikova.⁴⁹⁾ Plasticita a rytmus jako

základní principy byly plně uplatněny při Janákově koncepci hmot a průčelí pojišťovny Riunione Adriatica di Sicurtà čp. 36 na Novém Městě pražském. Aniž tu byl použit jediný autentický historický prvek, tlumočí toto dílo Janákův obdiv k architektuře

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

italského quattrocenta. Podobně mohl působit soutěžní návrh na radnici v Ostravě, kdyby byl realizován. Architektonická koncepce byla založena na gradaci hmot k centrální dominantní věži, která symbolizuje význam nejvyšší správy města. Vize florentských paláců je lehce čitelná, abstrahovaná z novodobého konceptu, jemuž pro větší intenzitu dojmu bylo vnuceno klasické symetrické schéma. Dominantní úloha byla zde určena hmotě, zatímco jednotné a mělké pojednání ploch ustupuje do pozadí. Ještě jednou, na samém sklonku tohoto období, v roce 1925, se pokusil Janák o obdobný plastický výraz v soutěžním návrhu na Zemědělské muzeum v Bratislavě. Je to v době, kdy publikoval své rozloučení s úsilím o plastický tvar, neboť pochopil, že toto „úsilí je překonáno a neodpovídá charakteru doby, která si žádá jiná, nová vzrušení, vyplývající více z premis materiálních než duchovních“.⁵⁰⁾



V principech bližších předválečnému kubismu tvořila druhá, a pro ztělesnění zásadních myšlenek rondokubismu snad významnější osobnost, Josef Gočár. Nalezl velmi záhy svůj vlastní umělecký projev, který, opřen o formálně změněný abstraktní proces práce s hmotou, má vývojovou logickou posloupnost i vyvrcholení v roce 1924. Stěžejním Gočárovým dílem je palác banky Čs. legií Na poříčí v Praze čp. 1046–II. Z této architektury

je plně čitelný zvrat, který téměř naráz pochopil vlastně jen architekt takové erudice, jako byl Josef Gočár. Nechtěl patrně rezignovat na své dosavadní přesvědčení. Nemohl se však dále spokojit úsilím o hledání čistého výrazu prostřednictvím hry

s krystalickými tvary, musel ji nahradit sestavou forem sice abstraktních, ale významově srozumitelnějších. Vědomí proměny, doložené v návrzích nábytkových souprav již v roce 1915, bylo uskutečňováno v architektuře provizorních dřevěných staveb kbelského letiště, kde je poprvé patrné, že Gočárovův projev bude



odlišný od Janákovy, že se bude odvíjet více ze soudobých než historických tendencí. Lze postihnout smysl pro divizi základních geometrických útvarů a jejich umístění v kompozici tak, aby bylo vyvoláno napětí z vůle po jejich scelení. V Legiobance, a to

nikoli jenom na průčelí, ale úplně do detailu prokomponovaném celku, má divize článků úlohu členit architektonický řád plochy v prostorově výrazné prvky, umístěné se záměrem o co nejsilnější plastický účín. Jak úzce zde souvisejí principy kubistické s rondokubistickými, dokumentuje skica na průčelí Legiobanky, v níž nadokenní plastické mezikruží mělo původně plastickou formu rozkřídleného šikmého útvaru. Výtvarný účín v definitivní verzi byl v tomto díle soustředěn do silně vyložené, půlválcovými konzolami nesené římsy, nad níž je rozloženo atikové patro. Jeho hluboce plastický, v invenci bohatý, rytmicky se opakující článek meziokenního pilíře jako by symbolizoval dramatické dění, které předcházelo jeho výsledné podobě. Zatímco pohyb byl v předválečném kubismu abstrahován do tvaru bezprostředně působícího, signalizuje Gočárova Legiobanka proces abstrakce nepoměrně složitější a hlubší. Obdobný charakter mají i některé další návrhy z let 1921–1923, jako soutěžní návrh na radnici ve Zlíně, v němž princip římsy Legiobanky byl rozveden na celé hlavní průčelí, Brněnská banka čp. 1308 na Novém Městě

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

pražském nebo budova Anglo–československé banky čp. 642 v Hradci Králové. V rozdílné situaci oproti Legiobance volil architekt jiné prostředky, když plastický účín soustředil do vyznění hmoty vzhůru. Je to nový prvek soustavy hluboce protvořené, rytmizované, jakoby nekonečně se pohybující hmoty. V následujícím roce byla tato myšlenka dopracována v monumentální kulise pozadí pro pomník T. G. Masaryka na Masarykově náměstí v Hradci Králové.



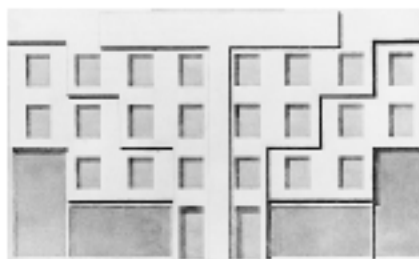
Léta 1923–1924 jsou poslední, kdy se Gočár hlásil k principům připomínajícím kubismus, a to nově objeveným, z rytmu vyplývajícím dynamismem. Jeho nejoprávněnějším důkazem je Koželužská škola v Hradci Králové. Poté celkový výraz svých návrhů zklidňoval, ubíral na plasticitě, ale na pohyb, odrážející vnitřní neklid nového hledání, ještě nerezignoval. Za dílo, v němž byl Gočárův zápas o abstrak-

tní tvar dokonán, lze pokládat jeho návrh na československý pavilon pro Mezinárodní výstavu dekorativních umění v Paříži, na němž pracoval v roce 1924. Hlavní průčelí pavilonu ve formě lodního kýlu upomene na pasáž z Janákova článku Hranol a pyramida z roku 1912.⁵¹⁾

Kubismus obohacený o nové výrazové prostředky se stal teprve po válce obecně srozumitelným a byl přijímán jako výraz odpovídající době a jejím duchovním potřebám. Rondokubismus se stal na čas „národním slohem“, v jehož duchu byla projektována celá řada veřejných budov, okresních domů, radnic, škol, obchodních domů, především však obytných komplexů po celé republi-

ce. Jejich tvůrci, kteří se rekrutovali především z řad Kotěrových žáků, ale i absolventů Uměleckoprůmyslové školy a techniky, měli zásluhu o široké uplatnění tohoto výtvarně – architektonického proudu. Za celou plejádu těchto architektů je namístě se zmínit ještě o dalším vývoji Ladislava Machoně. V následujících pěti letech se odehrál jeho pozvolný přerod od kubismu přes rondokubismus až na práh purismu. Tento proces ztělesňuje nejlépe jeho pasáž obchodního domu v Pardubicích čp. 60, v níž preferuje tvar oblouku a pravoúhlé plastické rámování otvorů.

Svým projektem se soutěže na úpravu pobřeží Malé Strany v Praze z roku 1922, ale i jinými ranými projekty, projevil jako neoddělitelný článek kontinuity pohnutého vývoje raných let dvacátých Plečnikovi a Kotěrovi žáci Bohuslav Fuchs a Josef Štěpánek. Svým duchem tato díla již směřují k purismu, prozrazují nicméně vztah k rondokubismu. Osobitý přístup, který se odvíjí od kubismu, dokládají i pražské stavby navrhované Rudolfem Stockarem, absolventem pražské techniky, především dům čp. 764 na Jungmannově náměstí v Praze realizovaný v letech 1920–1921.



Je nesporné, že svým zásadně formulovaným programem nazvaným „Oč usilují“⁵²⁾ ovlivnil Josef Chochol mladou nastupující generaci architektů, která se sice programově nezotožnila s rondokubismem,

ale přesto se jeho vlivu neubráníla. Týká se to především architektů Jaroslava Fragnera a Evžena Linharta. Jejich vztah ke kubismu či jeho poválečné plastické verzi lze odvozovat z obdobně utvářené výrazového aparátu a z principu projekce architektonických

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Architektura kubismu

představ do průčelí. Důkazem jsou skici nájemných a rodinných domů Fragnera a Linharta z let 1920 a 1921.

V době, kdy si Pavel Janák uvědomil, že to nebude ani on, ani jeho generační druzi, kteří napříště povedou avantgardní vývoj, a že éra kubismu je ukončena, uzavřel ji vyznáním, které, ač zaměřeno k bezprostřední současnosti, hodnotí právě minulé: „Úsilí a zápolení o plastický výraz zabralo nás cele... Tvoření měla

svá období vývojová, přicházely i nové myšlenky, ale všechna ta období prožívali jsme opravdově a vášnivě a nelze z nich ničeho odvolat... Jsem přesvědčen, že lidský pud k vyššímu nevymizel a že žije. Ať se ho dovoláváme, nebo popíráme. Je v přirozenosti člověková konání. A projeví se zase i v době největší věčnosti opětnou potřebou účelné architektury k vyšší jednotě, tvarovému výrazu a obsahu.“⁵³⁾

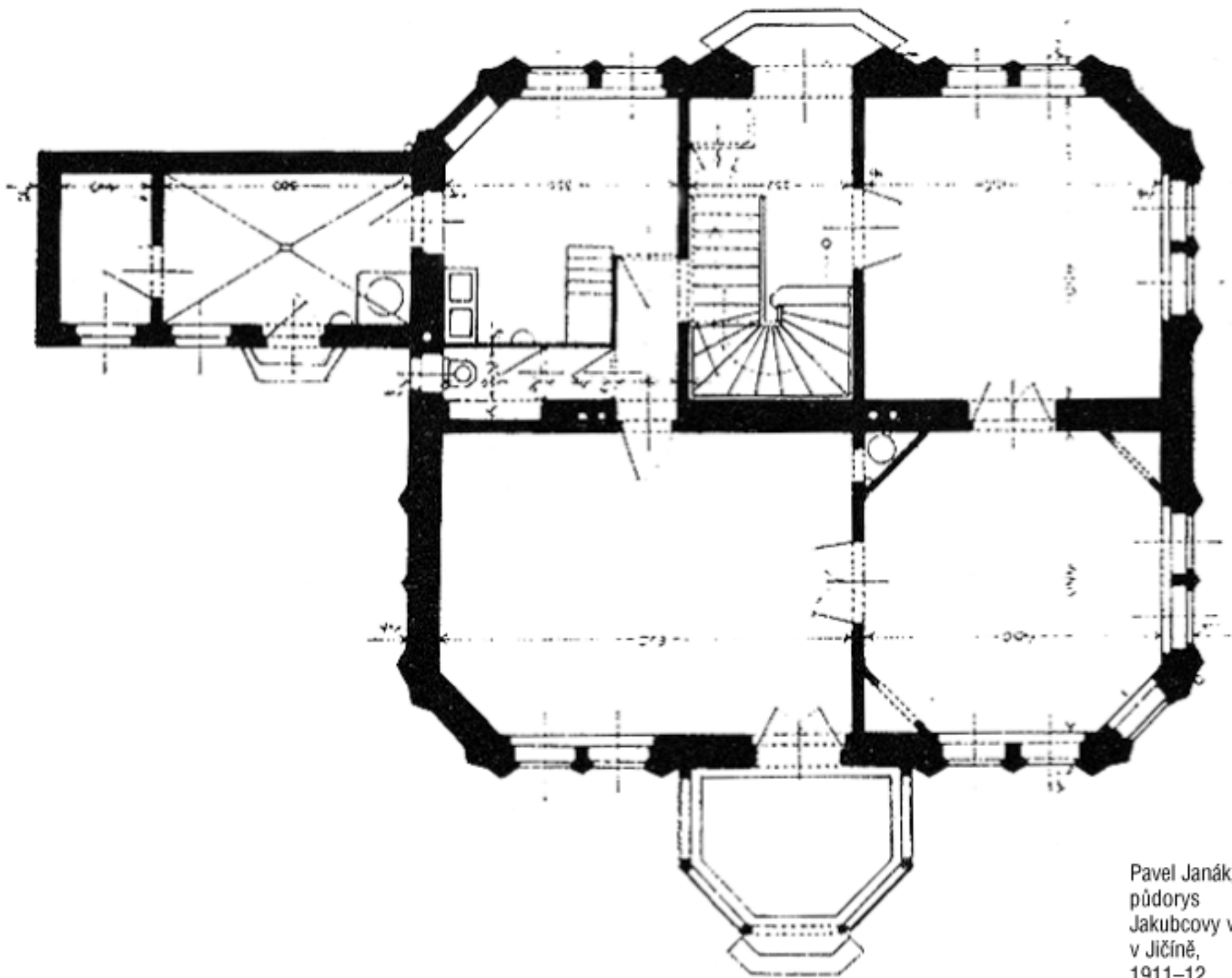
Marie Benešová



Josef Gočár,
dům U černé
Matky boží
v Praze
-Starém Městě,
1911–12



Pavel Janák,
skica
Jakubcovy
vily v Jičíně,
1911-12
NTM Praha



Pavel Janák,
půdorys
Jakubcovy vily
v Jičíně,
1911-12



Pavel Janák,
Drechselův dům
v Pelhřimově,
1912–13



Pavel Janák,
přestavba
Fárova domu
v Pelhřimově,
1913–14



Pavel Janák,
detail štítu
Fárova domu
v Pelhřimově,
1913–14



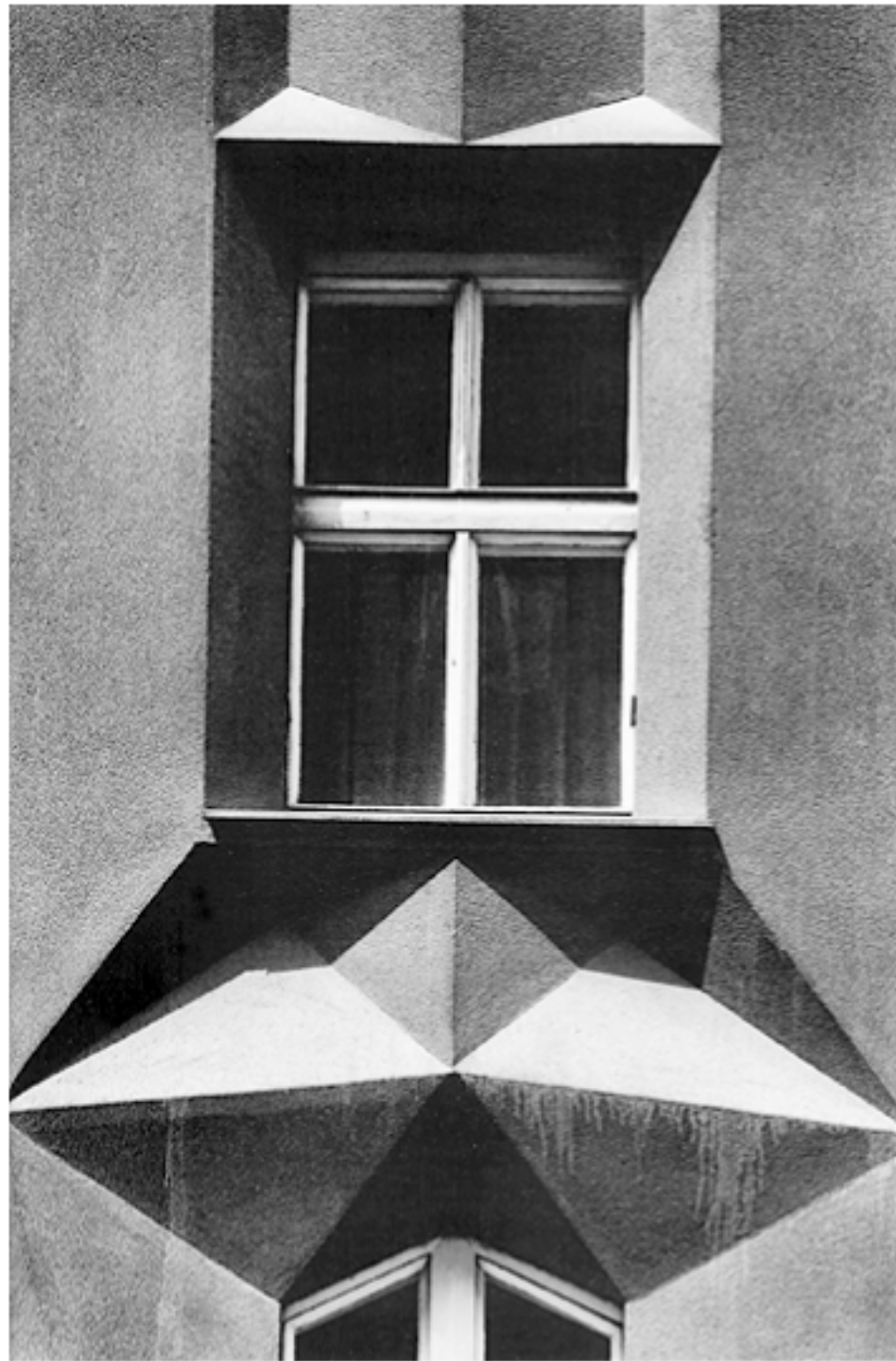
Josef Gočár,
lázeňský dům v Lázních Bohdanči,
1912–13,
vstupní část



Josef Gočár,
soutěžní návrh
školy
v Chotěboři,
1912,
NTM Praha



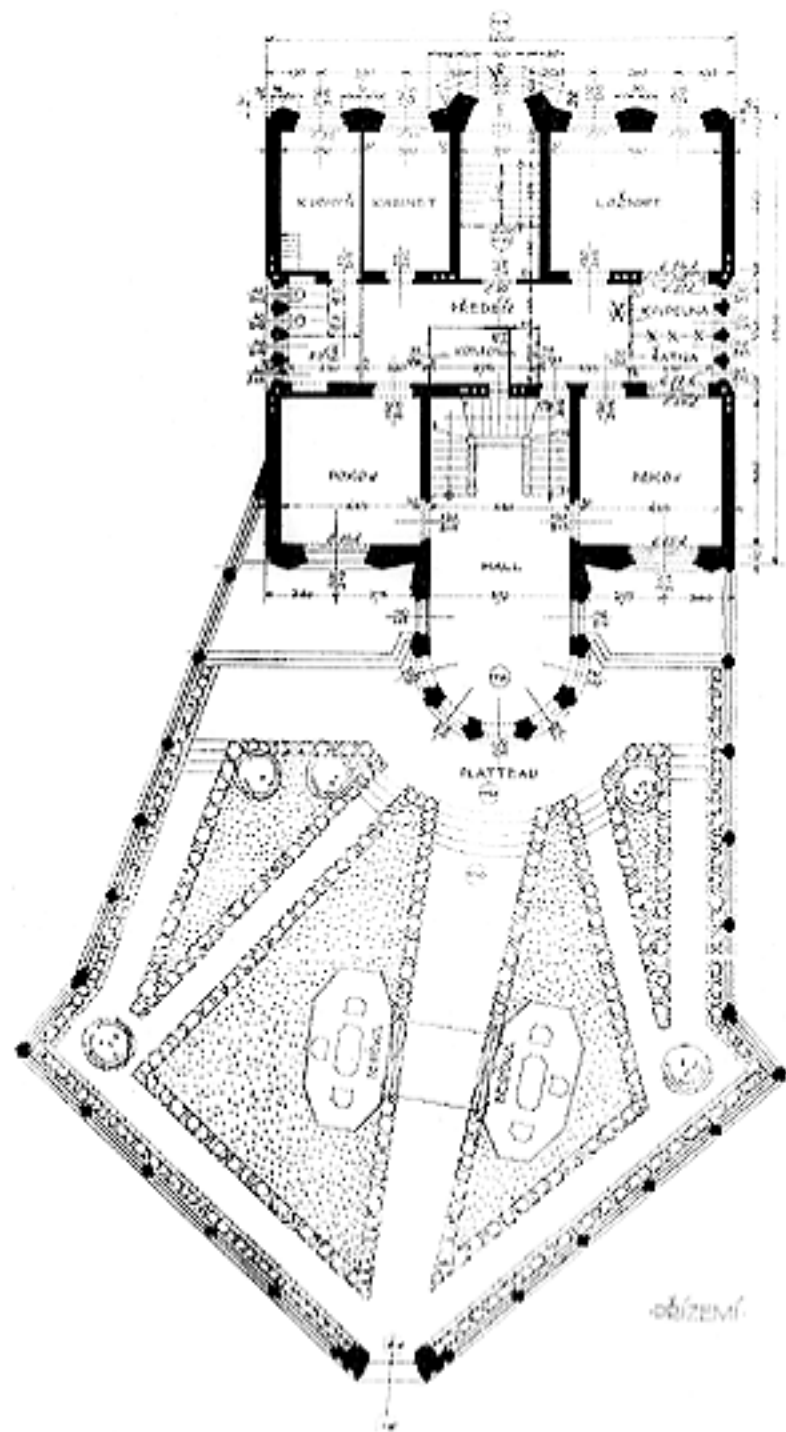
Josef Chochol,
Hodkův
činžovní dům
v Praze
-Vyšehradě,
1913-14



Josef Chochol,
detail fasády
Hodkova
činžovního
domu
v Praze
-Vyšehradě,
1913-14



Josef Chochol,
trojdům
v Praze-Vyšehradě,
1912–13



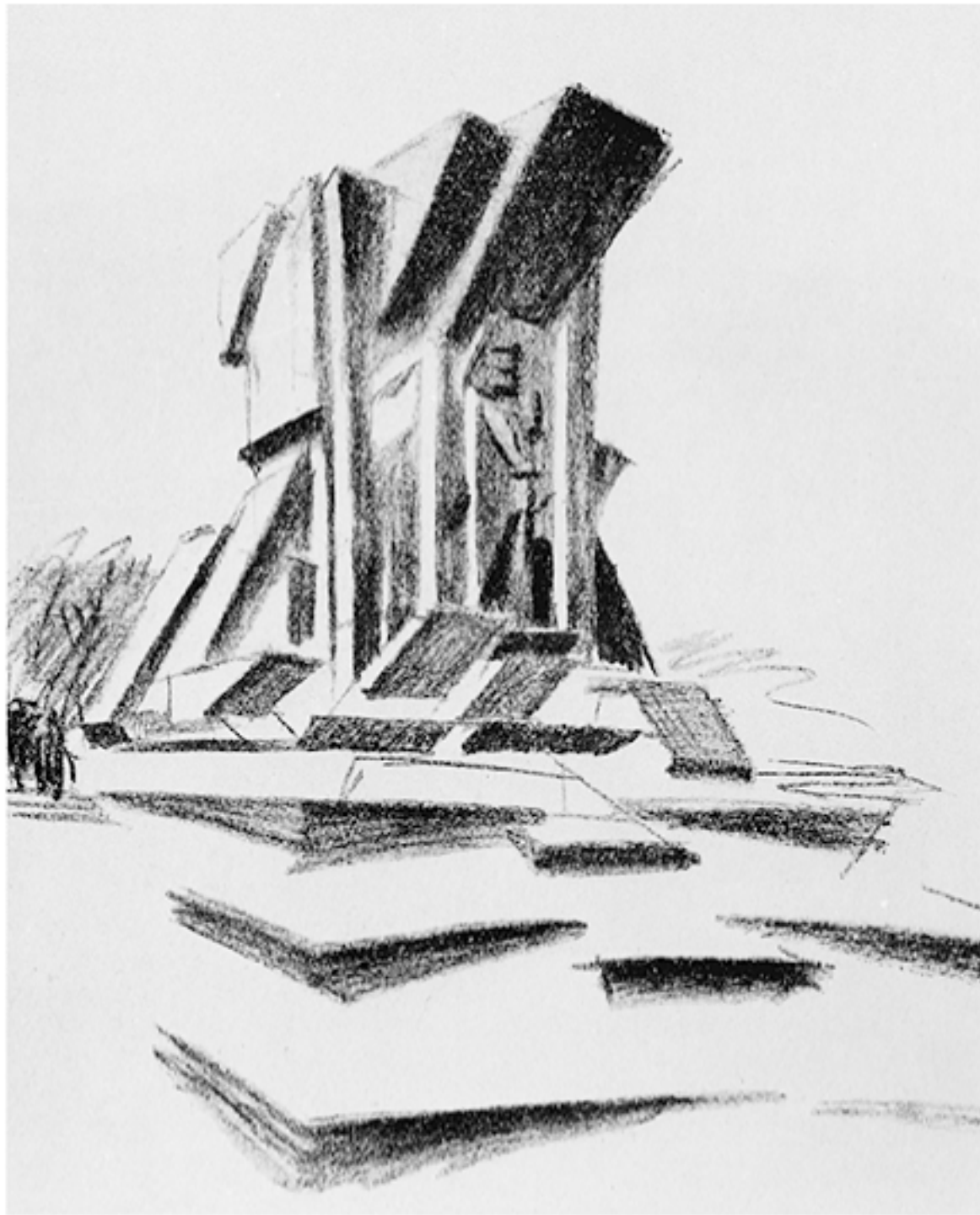
Josef Chochol,
půdorys
Kovařovičovy vily,
v Praze-Vyšehradě,
1912-13



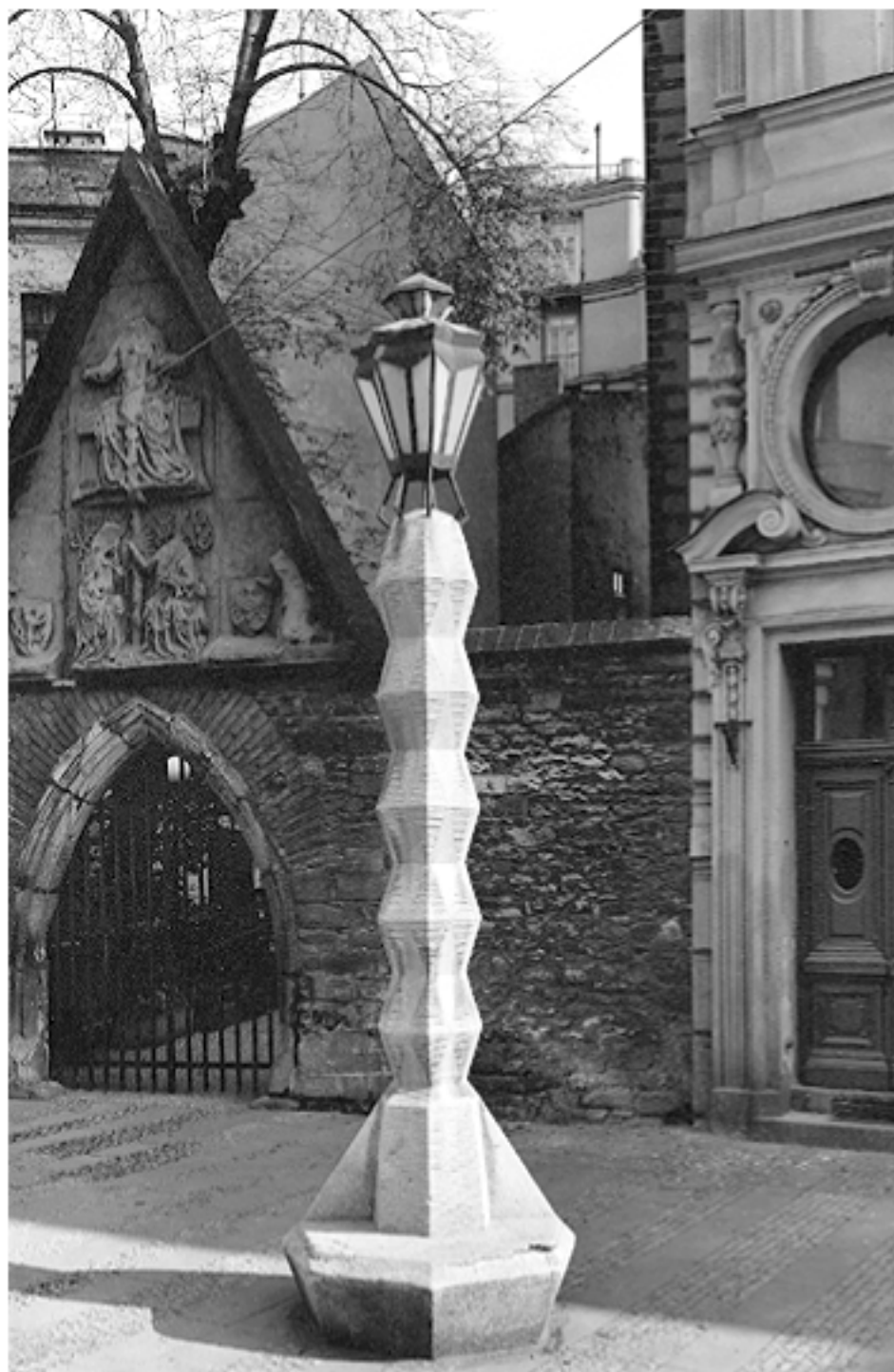
Josef Chochol,
Kovařovičova
vila v Praze
-Vyšehradě,
1912-13



Vlastislav Hofman,
brána hřbitova
v Praze-Ďáblicích,
1912-13



Pavel Janák,
soutěžní návrh
Žižkova
pomníku
v Praze
na Vítkově,
1913



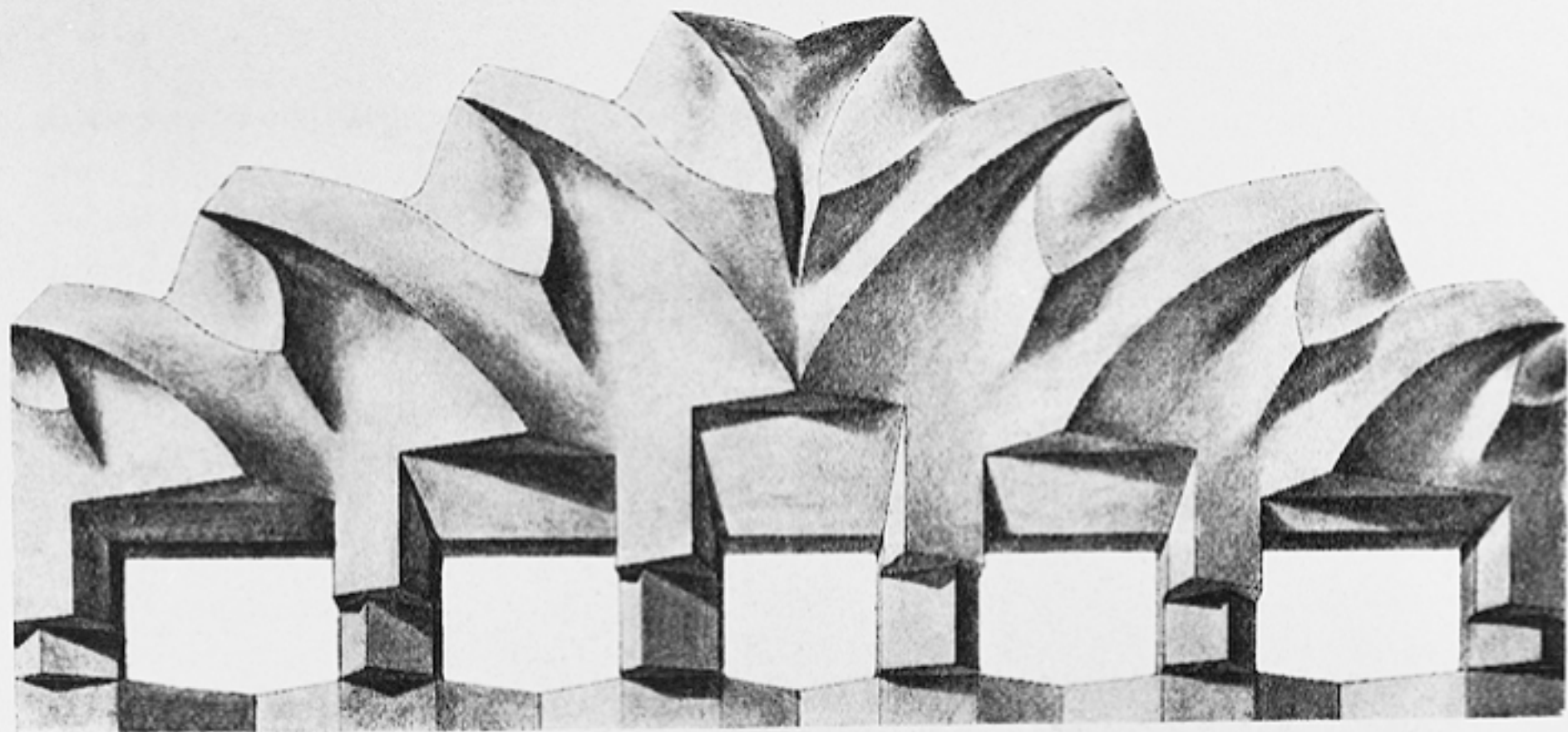
Emil Králíček
– Matěj Blecha,
sloup s lucernou
v Praze
-Novém Městě,
1912



Emil Králíček
– Matěj Blecha,
portál domu
Diamant
v Praze
-Novém Městě,
1912



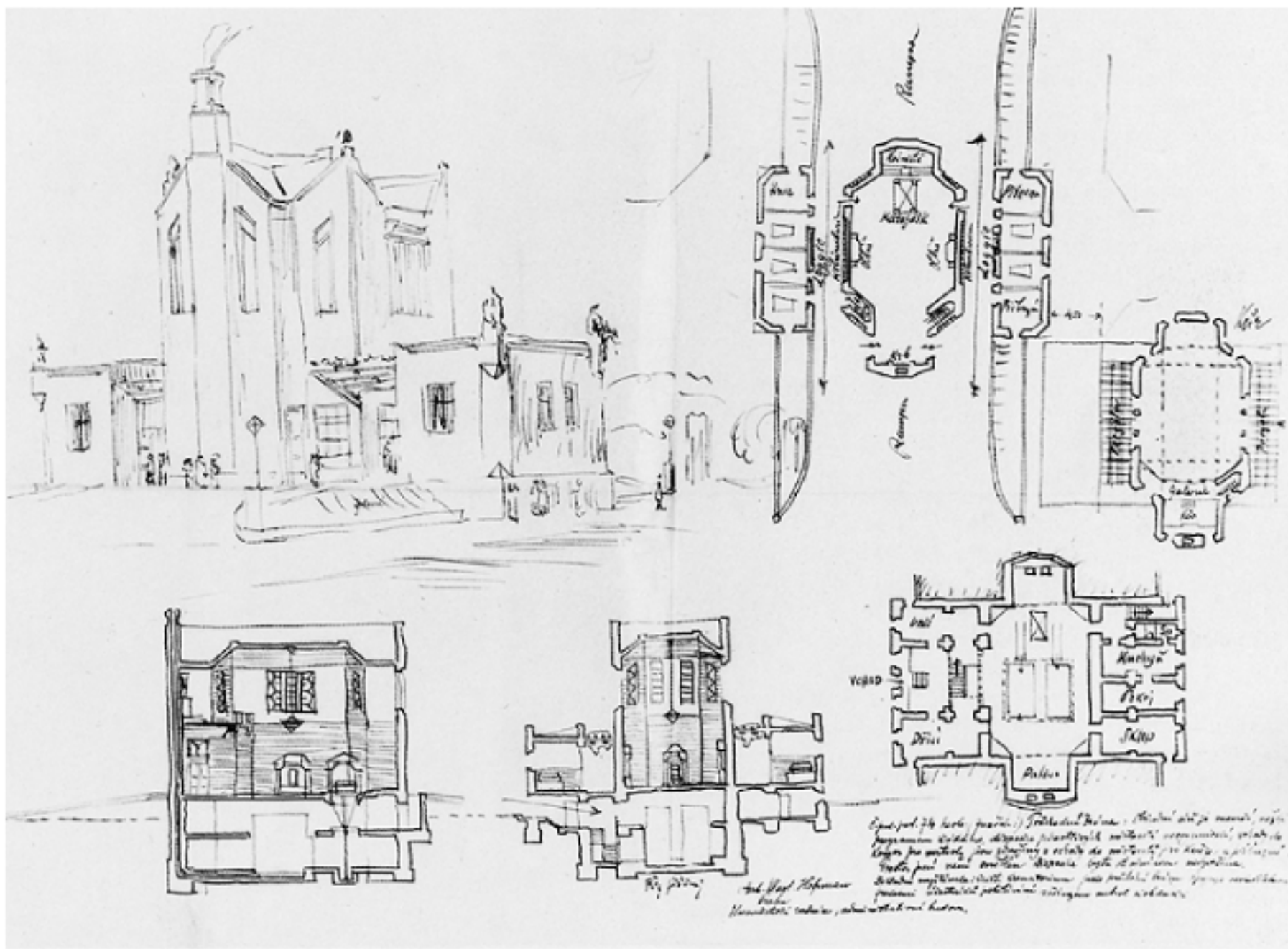
Oldřich Liska
– Vladimír
Fultner(?),
Čerychova vila
v Jaroměři,
1912–13



Petr Kropáček,
detail štítu ze soutěžního projektu
na veřejné budovy města Pardubic,
1913



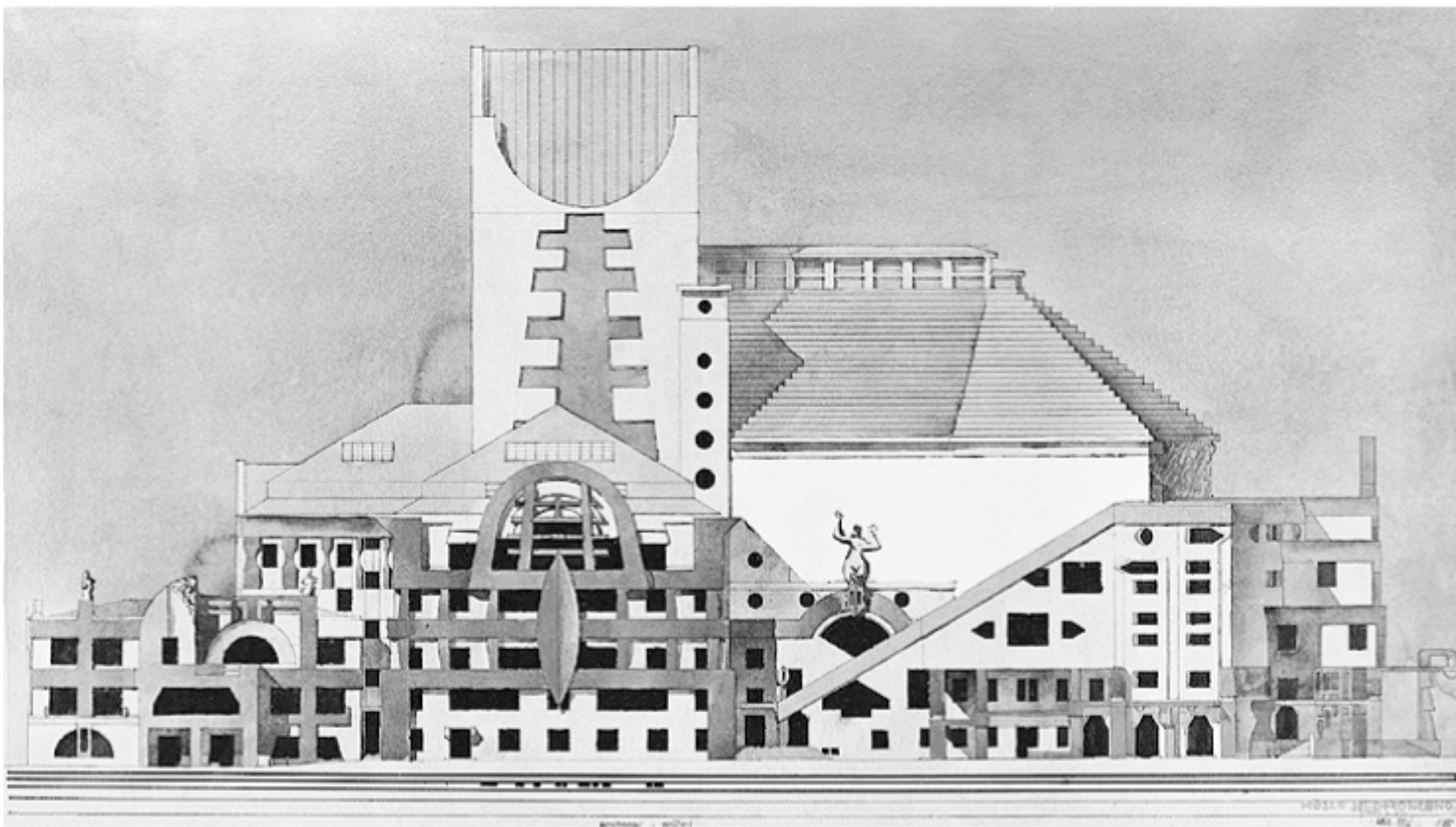
Vlastislav
Hofman,
návrh pergoly,
1913



Vlastislav Hofman,
 soutěžní návrh krematoria v Pardubicích,
 1919, Okresní archiv v Pardubicích

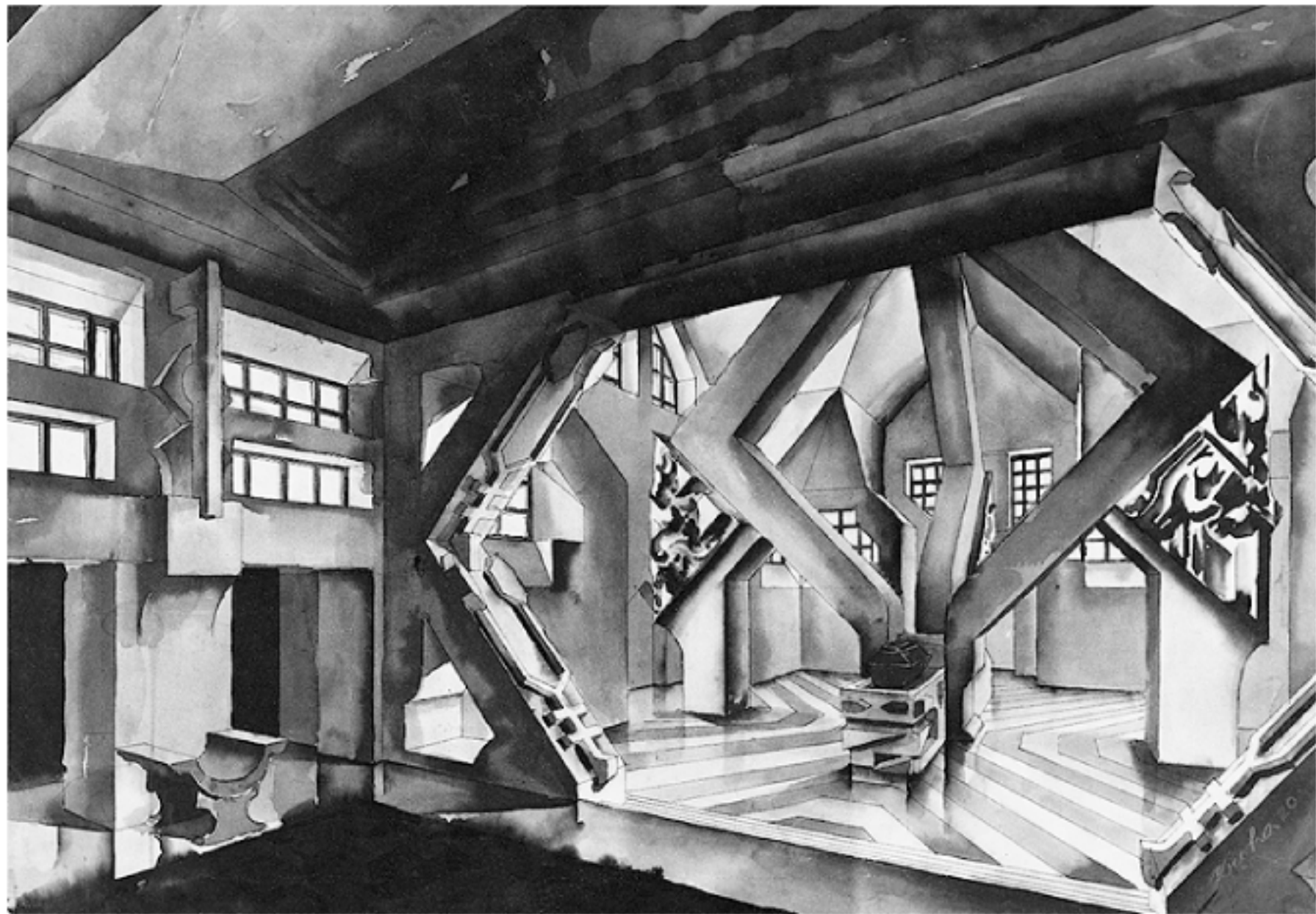


Bedřich
Feuerstein
– Vojtěch
Kerhart,
soutěžní návrh
Riegrovy
mohyly
na hoře
Kozákov,
1914,
NTM Praha



MOŠKA
46 12 12

Jiří Kroha,
soutěžní návrh Hanáckého divadla
v Olomouci, 1922,
Muzeum města Brna



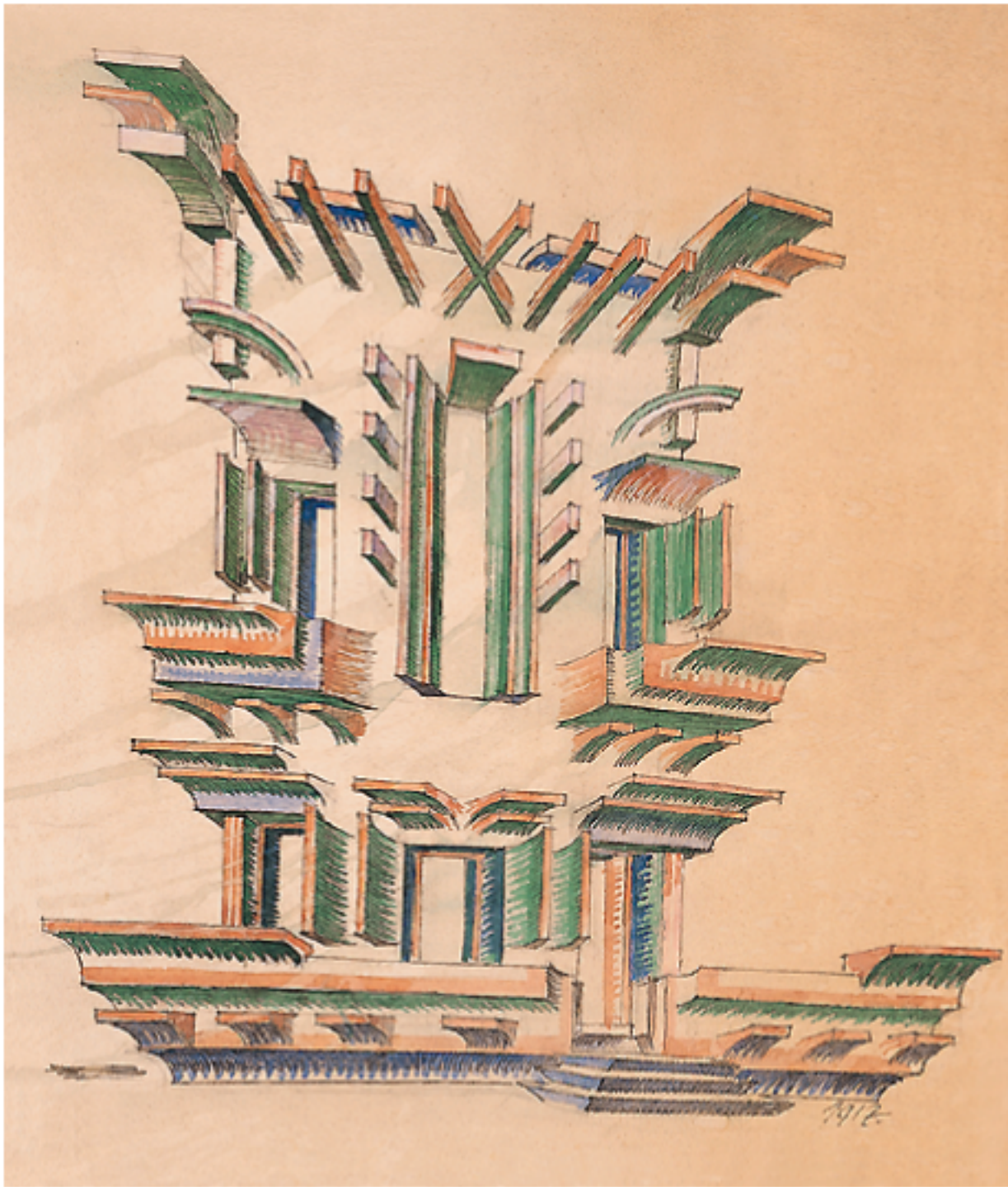
Jiří Kroha,
soutěžní návrh
krematoria v Pardubicích,
1919, interiér,
Muzeum města Brna



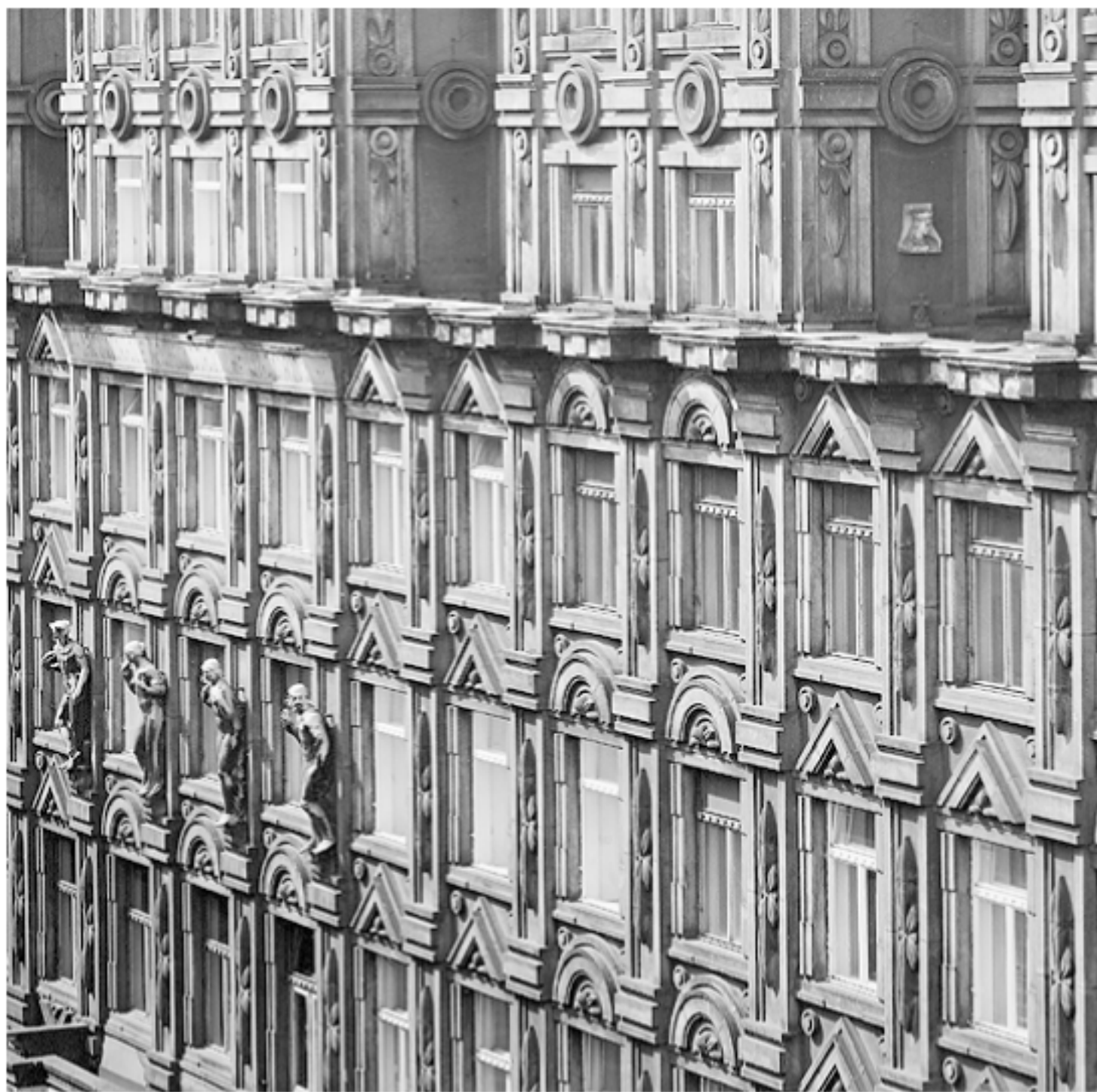
Otakar Novotný,
Učitelské domy
v Praze-Starém Městě,
1919–21



Otakar Novotný,
Učitel'ský dům
v Praze
-Holešovicích,
1922-23



Pavel Janák,
návrh
válečného
pomníku,
1917,
NTM Praha



Pavel Janák
– Josef Zásche,
detail průčelí
paláce Adrie
v Praze
-Novém Městě,
1922–25



Pavel Janák,
přestavba
Julišovy
cukrárny
v Praze
-Novém Městě,
1920



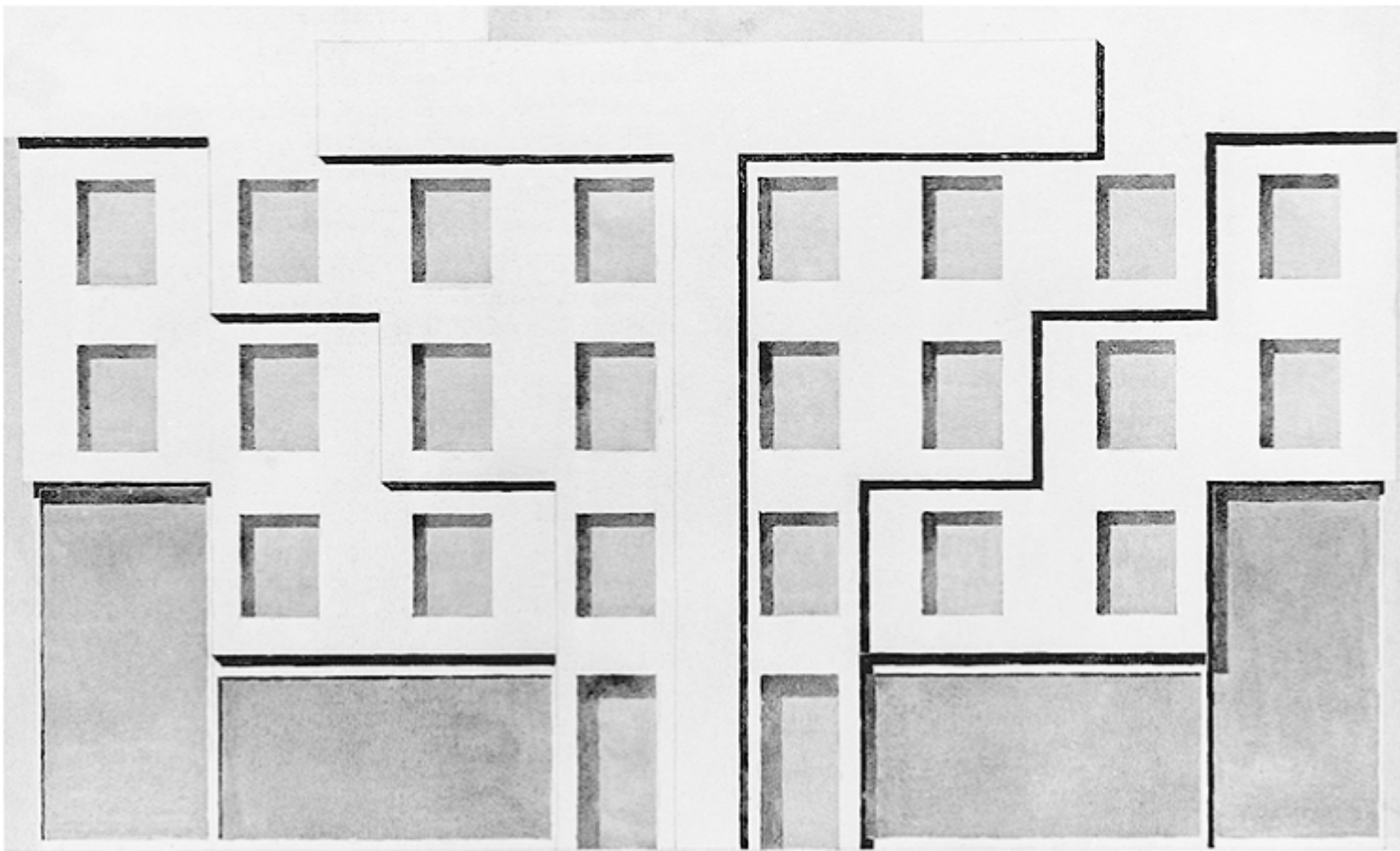
Josef Gočár,
banka Česko-
slovenských
legií v Praze
-Novém Městě,
1921-23



Josef Gočár,
Anglobanka
v Hradci
Králové,
1922–23



Josef Gočár,
pavilon ČSR
na Mezinárodní
výstavě
dekorativních
umění
v Paříži, 1925



Josef Chochol,
studie průčelí,
1914

- 1) M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha 1981, s. 184.
- 2) P. Janák, O. Wagner, v: *Styl I*, 1909, s. 48.
- 3) P. Janák, Od moderní architektury k architektuře, v: *Styl II*, 1910, s. 109.
- 4) J. Plečnik, Dopis zasláný redakci časopisu *Styl*, uveřejněný v rubrice Kronika, v: *Styl I*, 1909, s. 115.
- 5) W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Augsburg 1908–1910. Theodor Lipps, *Aesthetische Faktoren der Raumschaung*, Hamburg, Lipsko 1891.
- 6) G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig 1851; *Über Baustyle*, Zürich 1869; A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893. (Einleitung) s. I–XIX; O. Wagner, *Moderne Architektur 2. Ausg.*, Wien 1902.
- 7) P. Janák, Hranol a pyramida, v: *Umělecký měsíčník I*, 1911–12, s. 168.
- 8) Tamtéž, s. 169.
- 9) P. Janák, O nábytku a jiném, v: *Umělecký měsíčník II*, 1913, s. 27.
- 10) P. Janák, Obnova průčelí, v: *Umělecký měsíčník II*, 1913, s. 85–93.
- 11) Tamtéž.
- 12) Např. K. Teige, V. Birnbaum, ale i J. Chochol. V roce 1991 v diskusi na konferenci pořádané v Uměleckoprůmyslovém muzeu u příležitosti výstavy: Český kubismus, Architektura a design 1910–1925, dne 26. 6. 1991.
- 13) Lit. cit. v pozn. 10.
- 14) P. Janák (cit. v pozn. 7), s. 166.
- 15) Archiv stavitelství a architektury NTM, fond Pavel Janák.
- 16) J. Chochol, K funkci architektonického článku, v: *Styl V*, 1913, s. 93–94.
- 17) J. Chochol, O účelnosti památek, v: *Stavba VIII*, 1929–30, s. 86–88.
- 18) Tamtéž.
- 19) V článku Dobroslava Libala, Aleny Liškové, Autorství kubistického domu čp. 98–VI v Neklanově ulici na Vyšehradě, *Zprávy klubu Za starou Prahu*, 2/95, s. 16–22, bylo zpochybněno autorství Josefa Chochola stručně řečeno proto, že existující výkresy nesou toliko podpis majitele a stavitele domu Františka Hodka a nikoliv podpis Chocholův. Toto zpochybnění jednoznačně vyvrací článek Rostislava Šváchy, *Dopisy Františka Hodka Josefu Chocholovi*, *Umění XLIV*, 1996, č. 3–4, s. 346 Po novém prostudování a srovnání existujícího plánového materiálu k této věci dodávám: Kubistické verzi domu čp. 98–VI předcházely dvě secesní podoby, projektované od roku 1911 Františkem Hodkem. Půdorys domu však nebyl ani v secesní, ani v kubistické podobě měněn. Dokonce nebyla v průčelích měněna poloha a šířka okenních os, kromě hlubší nárožní lodžie v kubistické verzi. Z toho vyplývá, že Chocholovo autorství se týká výhradně výtvarného kubizování domu, nikoli však jeho stavební a půdorysné podstaty, jejímž autorem je na plánech podepsaný František Hodek. Podvojnost autorství, v této době obvyklá, vedla v tomto případě k politováníhodnému rozporu mezi běžně fungujícím „činžákem“ – dokonce jen s byty malých rozměrů (3x1+1 a 1x2+1) na podlaží – a vynikající vrcholnou formou architektonického výrazu. Totéž se týká částečně i trojdomu čp. 42, 47 a 71. Tvůrcem celého výtvarného konceptu včetně půdorysného řešení domu čp. 47 je Josef Chochol. Prostorovou koncepci domu čp. 42 si řešil jeho majitel architekt a stavitel Antonín Belada sám. K domu čp. 71, jehož majitelem byl František Hodek, chybí plánovaná dokumentace.
- 20) Lit. cit. v pozn. 17.
- 21) V. Hofman, Duch moderní tvorby v architektuře, v: *Umělecký měsíčník I*, 1911–12, s. 127–135.
- 22) V. Hofman, Nový princip v architektuře, v: *Styl V*, 1913, s. 13–24.
- 23) Tamtéž.
- 24) V. Hofman, O dalším vývoji naší moderní architektury, v: *Volné směry XIX*, 1918, s. 193–206. V. Hofman zde uvádí jmenovitě L. Machoně (s. 204) v přímé souvislosti s hlavními tvůrci kubistické architektury.
- 25) P. Janák, V. Hofman, J. Chochol, články v časopisech *Umělecký měsíčník I–III*, 1911–1914, *Styl V*, 1913, *Volné směry XIX*, 1918.
- 26) Z. Lukeš, J. Svoboda, Architekt Emil Králíček – zapomenutý zjev české secese a kubismu, *Umění XXXII*, 1984, s. 441–447.
- 27) Podle výpisu z archivu stavebních plánů Městského úřadu v Jaroměři je zřejmé, že během stavby jeden ze stavebníků Otakar Čerych zemřel a vdova patrně dala podnět ke změně projektu, neboť stavba byla dokončena až v prosinci 1913. R. Švácha se domnívá, že autorem změny byl V. Fultner. Max Lederer, autor publikace *Jaroměřsko* z r. 1926, se zmiňuje o objektu čp. 321–III. jako o díle J. Gočára (s. 25), což bylo i nepřímo potvrzeno před lety členy rodiny Františka Polického, který se s Karlou Čerychovou oženil.
- 28) Seznamy cest vystavujících architektů. NTM, Archiv stavitelství a architektury. Příslušné fondy. – M. Benešová, *Pavel Janák*, Praha 1959, s. 46. – M. Benešová, *Josef Gočár*, Praha 1956, s. 52.
- 29) Tamtéž.
- 30) K. Teige, *Moderní architektura v Československu*, Praha 1930, s. 96. V Paříži se objevil experiment kubizujícího rázu v r. 1912. Dům od sochaře Duchamp-Villona a architekta Mara zůstal zcela bez následování a bez vztahu k českému kubismu.
- 31) V. Kramář, Kapitola o -ismech. *Umělecký měsíčník II*, 1913, s. 119.
- 32) Téměř úplně jsou publikovány v katalogu výstavy *Český kubismus Architektura a design 1910–1925* (Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, 16.5.–30.6.1991); Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1991, s. 7–337.
- 33) *Styl V*, 1913, s. 43. Návrh pochází z r. 1912.
- 34) J. Chochol, K funkci architektonického článku, v: *Styl V*, 1913, s. 93.
- 35) Tamtéž, s. 94.
- 36) V. V. Štech, Počátky umění, v: *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 311.
- 37) V. Hofman, Příspěvek k charakteru moderní architektury, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 228–231.
- 38) V. Hofman, O dalším vývoji naší moderní architektury, v: *Volné směry XIX*, 1918, s. 193–206.
- 39) *Červen*, časopis vydávaný za redakce S. K. Neumanna v letech 1918–1922.
- 40) M. Rutte – F. Bartoš, *Moderní česká scéna*, Praha, 1938, s. 22.
- 41) V. Ptáčková, *Česká scénografie 20. století*, Praha 1982, s. 26.
- 42) Tamtéž.
- 43) J. Kroha, O prostoru architektonickém a jeho mezích, v: *Veraikon VI*, 1920, s. 33–44; – J. Kroha, O tvaru a jeho projevu, v: *Styl I, IVI*, 1920, s. 33–44.
- 44) J. Kroha, O tvaru a jeho projevu, v: *Styl I/VI*, 1920, s. 72–75.
- 45) V. Ptáčková, *Česká scénografie 20. století*, Praha 1982, s. 26.
- 46) „Pro toto poválečné období myšlenkově pokračující ve výtvarně sochařském názoru na architekturu nemáme jména. Posměšné jméno rondokubismus, jež jsem tehdy četl, vyjadřuje správně, že toto období je jen pokračováním předválečného kubismu.“ (J. E. Koula, *Nová česká architektura*, Praha 1940, s. 39.) Termín rondokubismus použil též v rozhovoru s autorkou této stati na počátku 50. let pro označení své tvorby raných let 20. sám Pavel Janák. Ostatně termínem kubismus nepojmenovali autoři svou tvorbu z let 1911–1913, ale hnutí bylo takto nazváno veřejností, jak uvádí V. Hofman: O dalším vývoji naší moderní architektury, v: *Volné směry XIX*, 1918, s. 198.
- 47) P. Janák, Ve třetině cesty, v: *Volné směry XIX*, 1918, s. 218–226.
- 48) Proto patrně první cesta do zahraničí, na níž se po válce vydal, byla v r. 1920 právě tak, jako poslední před válkou v r. 1913, do Itálie, do r. 1925 ji čtyřikrát zopakoval.
- 49) Toto přirovnání vyplývá z vyznání úcty P. Janáka k Plečnikovi, kterou projevili v celé své nástupnické práci jako pedagog, který po Josipu Plečnikovi nastoupil v r. 1921 na Uměleckoprůmyslové škole i jako architekt Pražského hradu. Dokonce i ústně při rozhovorech a literárně (*Styl*, *Lidové noviny*, *Volné směry*).
- 50) P. Janák, Architektura, hmota či duch, v: *Styl V*, 1924–25, s. 170.
- 51) P. Janák (cit. v pozn. 7), s. 166.
- 52) J. Chochol, Oč usilují, v: *Musaion II*, 1921, s. 47.
- 53) Cit. v pozn. 50, s. 173.