

Jindřich Vybíral – Vendula Hnídková

Když v roce 1929 Karel Teige v časopisu *Stavba* podrobil kritice Le Corbusierův návrh *Mundanea*, požadoval po moderních architektch, aby opustili „metafyzické“ nároky na důstojnost a harmonii a aby místo *monumentů* navrhovali *instrumenty*.¹ Tímto vystoupením proti „idealistické“ tendenci uvnitř moderního hnutí Teige demonstroval svůj programový anti-estetismus, současně však uměle vyhocenou opozicí utilitárních a estetických potřeb zastřel skutečnost, že „monumenty“ plní ve společnosti nenahraditelnou funkci, že i ony jsou svého druhu „instrumenty“. Svou dogmaticky vyhocenou trivializací popřel tradici architektonických debat probíhajících v návaznosti na sociální a kulturní diskursy o symbolické reprezentaci politických systémů, národní identity a kolektivní paměti. V této tradici monumentální a užitkové stavby představovaly dvě komplementární a vzájemně jasně vymezené sféry architektonické tvorby. Podle mínění teoretiků rané moderny potřebovala i společnost 20. století vyjadřovat své politické představy prostřednictvím obrazů a symbolů přítomných v monumentální architektuře. Například podle německého architekta Karla Schefflera tyto stavby „mluví o ideálních hodnotách a temperamentu celých společností“, a musí proto působit svou velkolepostí a krásou.²

Le Corbusier ve své odpovědi Teigemu obhajoval místo estetiky mezi základními lidskými funkcemi i svou potřebu hledání harmonie.³ Kritičtí myslitelé té doby však již mnohem ostřeji uvažovali o tom, jakou úlohu ve společnosti tehdy sehrávala Teigem kritizovaná „mamutí těla monumentality“ a jakého politického významu v nich nabývá architektonická estetika. Walter Benjamin na základě svých zkušeností z nacistického Německa v polovině třicátých let tematizoval „estetizaci politiky“ a upozorňoval na počínání, kdy estetika je nasazena jako prostředek k mobilizaci politického souhlasu.⁴ Expresivní symboly a struktury apelující na city ovšem nevyužívaly ve 20. století jen totalitární režimy, ale i liberální parlamentní demokracie, které svá politická poselství formulovaly poněkud jemnějším způsobem. Teige by je mohl vystopovat v příkladech „architektury metafyzické a monumentální“, ale stejně i „konkrétní a utilitární“, v nichž bylo účelové myšlení upřednostněno před reprezentací.⁵ Jak totiž neuniklo ani Schefflerovi, strategie mocenské legitimace se nepropisovaly jen do vnějšího vzhledu staveb, nýbrž také do prostorového uspořádání. Novější sociologické přístupy v teorii architektury upozorňují na to, že postavené prostředí vytváří systém prostorových vztahů, kterým se sociální aktéři podřizují a které formují jejich habitus a způsob vnímání světa. Tak zdánlivá objektivita architektonického prostoru nenápadně určuje aktérům jejich chování a místo v sociálním poli, čímž přispívá k upevnění norem dané společností.⁶

Tento oddíl je věnován dynamickým interakcím mezi architekturou a politikou. Zabývá se stavebními projekty státu, které rozvíjely politické vize a v nichž panující společenský řád nalézal přiměřený architektonický výraz. Nesnaží se pokrýt veškerou stavební činnost státu, která zahrnovala i masivní výstavbu utilitárních staveb, například sídlišť nebo škol. Pro ostřejší vyprofilování výzkumného předmětu je úsilí o vyjádření státní myšlenky studováno v těch oblastech reprezentační praxe, kde symbolicko-politické výpovědi byly formulovány nejexplicitněji – na stavbách, které politická reprezentace plánovala nebo stavěla pro vlastní účely, a na příkladech staveb pro kulturní instituce. Budovy či projekty zde popsané představují méně progresivní aspekty architektonické modernity. Jsou to z větší části díla, která k oslovení širokého publika používají konvenční symboly a elementy známých architektonických strategií. Proměny těchto postupů v modernizující se architektonické disciplíně, ale také hledání nových prostředků, které by mohly být plodné a užitečné pro reprezentaci státu, jsou ústředním tématem tohoto úvodního eseje.

1 Teige 1929, zde s. 155. – Srov. Svácha 1998.

2 Scheffler 1907, s. 151. – Srov. Schwarzer 1995, s. 253 a 254.

3 Le Corbusier 1931.

4 Benjamin 1963, s. 42.

5 Teige 1929, s. 152–153.

6 Bourdieu 1991.

Národní versus univerzální

Když byla v říjnu 1918 vyhlášena Československá republika, jedním z naléhavých úkolů jejích úřadů bylo přebudovat dosavadní zemské hlavní město v sídelní město mladého státu. Tento úkol měl rozměr reprezentační i čistě praktický. „V představě Prahy jakožto hlavy státu jest obsažen zajisté i stát sám, jeho moc a význam a vybudování její úměrně tomuto významu značí myšlenku státněpolitickou vyjádřiti mimo jiné i technicky – výtvarně“, vyslovil se k tomuto tématu architekt Antonín Engel. „Reální skutečnost jest ovšem v křiklavém rozporu s touto vysokou metou.“⁷ Bylo třeba zbudovat sídla institucí, které měly vyjadřovat národní a státní identitu, i zabezpečit jejich administrativní fungování. Akutní nedostatek objektů, hodících se pro veřejné účely, se parlament v červnu následujícího roku pokusil zmírnit vydáním zákona o zabírání budov. Současně stát podnikal kroky k budování potřebných novostaveb. Postupoval při tom velmi rozvážně a před improvizacemi dal přednost vypracování jednotného regulačního plánu. Tím byla pověřena Státní regulační komise pro hlavní město Prahu, zřízená zákonem z 5. února 1920. Vyhlášení prvních soutěží na ministerské úřadovny na nábřežích a budovy parlamentu na hřebeni Letné řešilo především urbanistickou dimenzí úkolu.

Politickou kauzou byly tyto úkoly od samotného začátku. Architektonické korporace vyvinuly maximální úsilí, aby projekty veřejných budov byly vyňaty z kompetence státních stavebních úřadů a aby zadávání významných zakázek probíhalo v demokratickém procesu hledání idejí prostřednictvím soutěže. Nově vzniklé ministerstvo veřejných prací se zavázalo tento princip ctít.⁸ Obvyklý postup byl takový, že soukromí architekti vypracovali projekt, rozpočet i architektonické detaily, zatímco prováděcí plány a stavební dozor byly svěřeny úředním projektantům. Takto i poměrně mladí architekti, jako byli Jiří Kroha, František A. Libra nebo Kamil Roškot, získávali zakázky při stavbě státních obytných domů.⁹ Architektonické spolky sledovaly dodržování tohoto pravidla a energicky upozorňovaly na případy, kdy se ministerstva pokoušela toto omezení obejít a pověřovat projekční činností své úřední architektky.¹⁰ Ani soutěže nefungovaly vždy jako záruka svobody tvůrčího umělce a úřady je dokázaly využít jako nástroj nátlaku a ovlivňování. Pod záminkou urychlení vyhlašovaly vyzvané soutěže místo veřejných a výsledky si pojišťovaly výběrem poroty. Například v jury při soutěži na ministerstvo obchodu v roce 1924 zasedli osvědčení stavební radové Ferdinand Havlíček, Ludvík Lábler, Jiří Stíbrál a Josef Zlatník, jimž čelil jediný příslušník mladší generace Josef Gočár.

Architektonické časopisy z dvacátých let dokládají, že umělci v té době věnovali mnohem více energie obhajování svých zájmů vůči hospodářským a politickým instancím nežli koncepčním úvahám o podobě nové české a slovenské architektury. Otázka již nezněla tak, jak si ji kladli někdejší „kubističtí“ architekti během válečných let: „Jak nalézt český typ stavění?“¹¹ Směr a obsah těchto úvah byl nyní dán jinak: jaký architektonický jazyk přijme

7 Engel 1920–1921, zde s. 2.

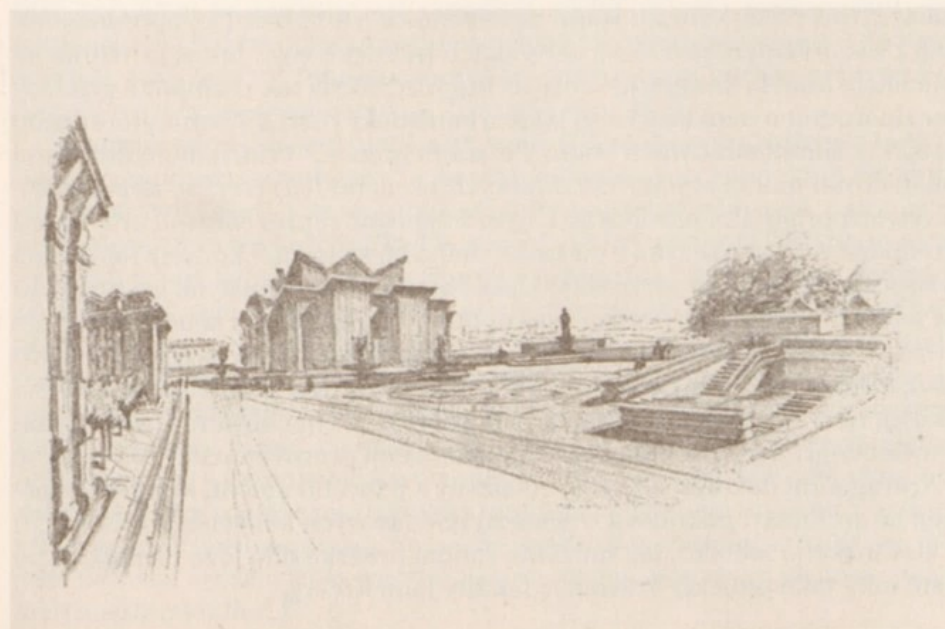
8 *Ministerské budovy 1920–21*

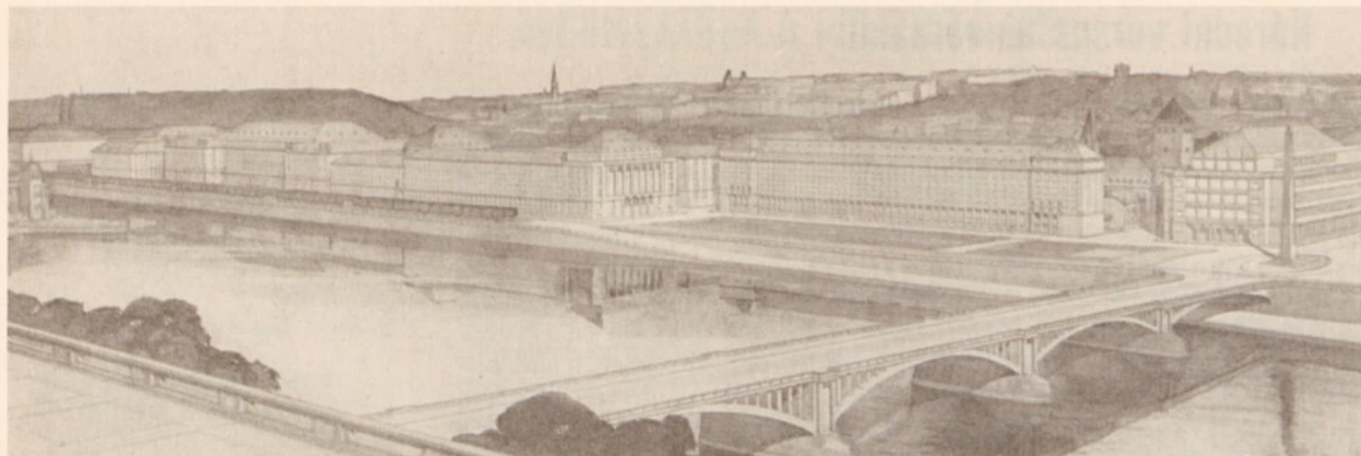
9 *Bytová péče*, in: *Deset let 1918–1928*, s. 625–643, zde s. 632; P 1928, zde s. 601.

10 *Memorandum 1922–1923*, s. 9.

11 *Žákavec 1921*.

Pavel Janák, soutěžní návrh na zástavbu Letné, budova Národního shromáždění, 1920





Antonín Engel, Bohumil Hübschmann, František Roith, společný návrh ministerských budov na Petřském nábřeží, 1925

12 Wirth, 1921–1922, zde s. 2.

13 Janák 1917; týž 1918a; týž 1918b; srov. Hnídková 2013a.

14 Janák 1920–1921.

15 Bez pozlaceného vozu. *Stavitel* VII, 1926, s. 23.

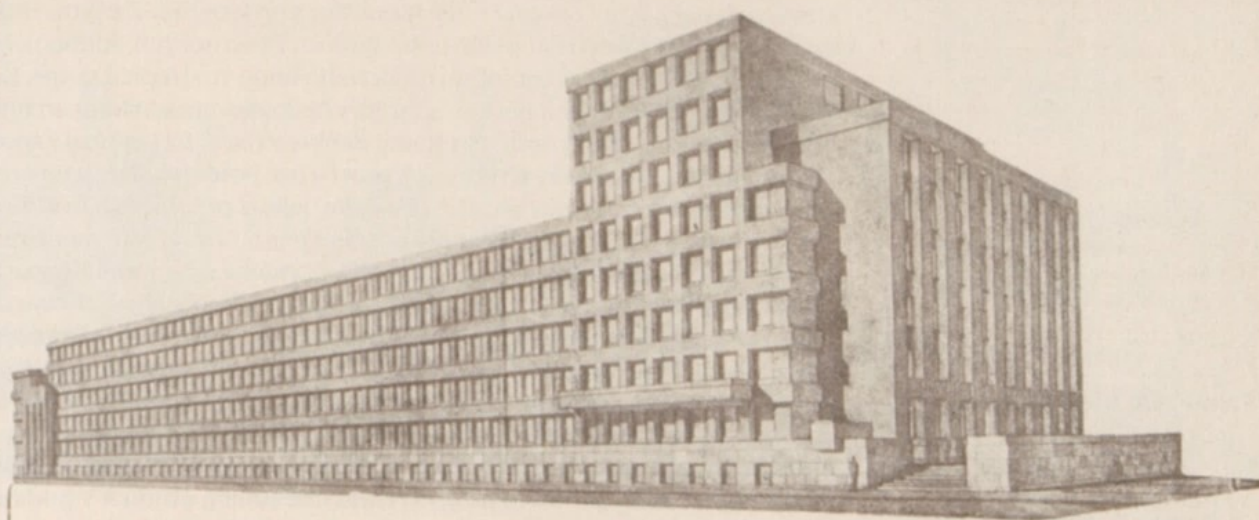
16 Engel 1922–1923, zde s. 9.

17 Marek 2002.

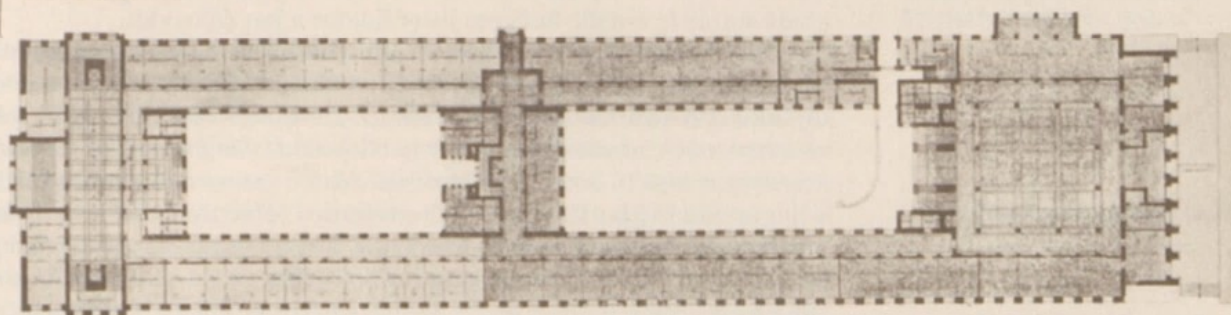
18 Schwarzer 2012.

za svůj nový stát? Už současníci si povšimli, že hledání odpovědi probíhalo dvěma různými směry. Historik umění Zdeněk Wirth popsal jeden jako cestu „rozumové tektoničnosti, závislé na účelu, materiálu a technice“, a proti němu postavil tvoření „dramaticky plastické formy, která hmotu podřizuje opět fantazii a tvoří z fačády i prostoru plastické těleso“.¹² Nešlo zde ovšem jen o protiklad dvou uměleckých temperamentů, nýbrž také o různé přístupy k otázce architektonického nacionalismu. O jeho explicitní vyjádření usilovala skupina tvůrců v čele s Pavlem Janákem, kteří se již ve válečných letech semkli ke společnému hledání typicky národních architektonických forem. Německou filozofickou estetikou inspirovaný Janák v té době symbolickou reprezentaci národa deklaroval jako úlohu architektury v nejvyšším stadiu vývoje, i když současně varoval před trivializováním tohoto problému v duchu národního „svérázu“.¹³ V tomto ideologickém terénu se pohyboval i v raných dvacátých letech, když blouznil o generických kvalitách českého rodinného domu: „Nejde o nic jiného a menšího, než o nalezení typu bydlení, který by odpovídal národním poměrům a povaze.“¹⁴ Svou představu politické architektury expresivních forem a svěbytného, nezaměnitelného charakteru Janák vyjádřil v řadě studií, především v návrhu parlamentních budov na Letnou z roku 1920, ale příležitost k realizaci od státu nedostal. Jeho přítel Josef Gočár také vytvořil několik návrhů veřejných staveb v národním modu, uskutečnit však mohl jedině projekt Legiobanky. Ohlas publika byl víc než rozpačitý a v manifestu českých architektů z roku 1926 již můžeme číst: „Jsme proti sentimentálnímu svérázu, folklorismu a básnický romantickému nacionalismu.“¹⁵

Ani druhá skupina architektů na počátku dvacátých let nezpochybňovala imperativ „pracovati na výtvarném problému svého češtví“, navrhování veřejných staveb si však nedokázala představit jinak než jako moderní interpretaci klasických řádů. Jejich východiskem bylo přesvědčení vyslovené Antonínem Engelem, že „trvají dále věčné pravdy uměleckého tvoření“, a že tudíž „podstatou monumentálního tvoření je vtisknout formě nové ráz věčnosti a formě staré, přejaté, ráz současnosti“.¹⁶ V tomto modu byla uskutečněna drtivá většina staveb státní reprezentace a architekti jej upřednostňovali i v soutěžních návrzích rozvíjejících politické vize. Jak si povšimla již Michaela Marek, konkrétní vzory těchto řešení byly tak rozmanité příklady mezinárodního neoklasicismu jako urbanistický rozvrh Washingtonu nebo projekty administrativních budov Petera Behrense.¹⁷ Principiálně tito tvůrci následovali model svých francouzských předchůdců, kteří se nepokoušeli vytvořit originální národní styl, nýbrž úspěšně reprezentovali svůj národ kompozicemi odvozenými z mezinárodního klasicismu.¹⁸ Konvencionalizovaná a široce srozumitelná řeč nového klasicismu se svými vypjatými gesty patosu se zdála být vhodná pro tlumočení politických poselství a současně její abstraktní výraz nebyl ve zjevném rozporu s modernistickým cítěním. Zatímco však nadčasové formy exteriérů budov měly vzdorovat proměnám dobového vkusu, návrhy vnitřního zařízení byly obvykle přenechávány absolventům Uměleckoprůmyslové školy, kteří ministerským pracovním dávali poměrně extravagantní dekorativní výraz odvozený z lidového umění. Mnohem vzácněji se architekti pokoušeli o syntézu nadčasových klasicistních principů a slovanského svérázu: tak můžeme vnímat pražské dílo Jože Plečnika a do jisté míry také projekty Právnické fakulty Jana Kotěry.



REZ-DE-CHAUSSEE



KAMIL ROŠKOT, Ministère des Travaux publics à Prague

Monumentální versus moderní

Architektonické debaty v meziválečném Československu byly jen výjimečně spojeny s diskursy kulturní a politické identity. Nový stát takovou politickou participací ani nevyžadoval a architekti si spíše stěžovali, že „veřejnost lhostejně přihlíží ku vzniku tvarů, jež jsou odezvou a výrazem společné myšlenky, společného poslání“.¹⁹ Potřebu vytvářet architektonické symboly kolektivní identity můžeme vyčíst hlavně z kritiky státních institucí, které místo monumentálních veřejných staveb budovaly účelová a levná provizoria: „Stavební ruch podporovaný miliardovým jměním státu měl a má příležitost a povinnost po celé republice roznést příklady nejen architektonicky, nýbrž i stavebně a ekonomicky dokonale podnikaných staveb, které by po celé věky byly dokumentem současné naší vyspělosti.“²⁰ Příležitost k prokazování „aktivní loajality“ nabízely českým a slovenským architektům poměrně nečetné soutěže, jako byla už zmíněná soutěž na parlamentní budovy nebo na Památník národního osvobození na Žižkově v roce 1925.

Aktérům první události mohl ještě kritik vyčítat, že jsou „zaslepeni touhou doby po apotheose osvobození“ a že při hledání nových politických symbolů „nerozeznávají dosti, kde jest položena mez umělecké možnosti, a kde jejím překročením dostaví se domýšlivá bezohlednost ba surovost“.²¹ Při hodnocení výsledků druhé soutěže naopak porota i vítěznému návrhu vytkla přílišnou profánnost forem.²² Tato tendence modernizující se architektonické disciplíny k redukci politicko-ikonologických obsahů postupně sílila a nalézala oporu v publicistice, která klasicky kodifikovanou monumentalitu stavěla do protikladu vůči ideálům současnosti. Kritikem tradičních architektonických funkcí byl nejen Teige, ale například německý historik architektury Oskar Schürer, který v časopisu *Tribuna* z takových pozic podrobil přísnému odsudku výsledky soutěže na žižkovský monument. Obhájcí tradičních hodnot tehdy naopak argumentovali, že „vedle účelnosti materiální existuje pro nás ještě účelnost vyššího řádu, která slouží duchovným potřebám člověka, stejně jako poesie a hudba“.²³

Kamil Roškot, Soutěžní návrh ministerstva veřejných prací, 1927

¹⁹ Dvořák 1920–1921.

²⁰ *K činnosti ministerstva 1922–1923*, zde s. 168.

²¹ Hübschmann 1920–1921, zde s. 48.

²² *Posudek poroty 1925–26*, s. 116.

²³ *K soutěži na Památník 1925–26*.

Tento názor až do třicátých let 20. století zastávaly i československé státní instituce, které podporu nového architektonického názoru na poli veřejných staveb přenechávaly obcím či nejrůznějším korporacím. Z takové iniciativy vznikl například Veletržní palác nebo budova Elektrických podniků v Praze, které jistě patří k velkým triumfům moderního hnutí ve střední Evropě. Koncem dvacátých let však tradicionalismus ztrácí v československé státní architektuře dřívější monopol. Mladý architekt Kamil Roškot v roce 1927 zvítězil v soutěži na projekt budovy ministerstva veřejných prací a rok poté získal třetí místo v nejvýznamnější architektonické soutěži oněch let, jejímž předmětem bylo zastavění Letné a budovy parlamentu. Nejvyšší ocenění tehdy obdržely neméně radikální puristicko-funkcionalistické projekty Josefa Štěpánka a Jaromíra Krejčara.²⁴ Obzvláště druhý jmenovaný ve svém návrhu programově potlačil představu tradiční reprezentace: parlament byl pro něj jen „ohromná laboratoř administrativy“, takže hlavní úkol architekta představovalo „sledování její účelové funkce a naprosté podrobení se všem požadavkům moderní administrativy“.²⁵ V užší soutěži na situování pěti administrativních budov ve východní části tohoto staveniště v příštím roce Krejcar a Roškot zopakovali své úspěchy a byli poté ve spolupráci s dalšími architekty pověřeni projekty dvou ústředních úřadů.²⁶ V podmínkách hospodářské i politické krize bylo nakonec realizováno v letech 1935–1939 jen sídlo Nejvyššího účetního kontrolního úřadu (nynějšího ministerstva vnitra), jehož autory byli vedle Roškota Josef Kalous a Jan Zázvorka.

Kritické ohlasy na letenskou soutěž ukázaly nespokojenost nejen etablované, ale překvapivě i mladší architektonické generace s převahou účelového myšlení nad symbolickou reprezentací. „Jest příliš rozumu v architekturách navrhovaných, všude dbáno hygieny těla, všude vše jen logické, ale lidé nejsou jen tvorové logičtí, jsou – a ještě z větší části – tvorové psychologičtí“, napsal tehdy architekt Max Urban.²⁷ Nedlouho nato i čelní představitelé mezinárodní avantgardy Sigfried Giedion, José Lluís Sert a Fernand Leger vydali prohlášení „Nine Points on Monumentality“ (1943), v němž se pokusili integrovat vizi nadčasových hodnot do programů architektonické modernizace. Čeští architekti reagovali na tuto událost v diskusi, kterou v roce 1944 zveřejnil časopis Architekt SIA. Její iniciátor Karel Hannauer tehdy přiznal i moderním umělcům „nárok na architektonický patos, na monumentální výraz“, ovšem bez zabřednutí do akademických schémat.²⁸ Zmoudřelí funkcionalisté připustili, že v jejich plánech rozumného světa zbývá místo i na duchovní potřeby.

24 *Národní listy* 18. 1. 1929, s. 2 a 19. 1. 1929, s. 2, Benš 1930.

25 Krejcar 1929, zde s. 23.

26 *Národní listy* 13. 10. 1929, s. 14 a 1. 7. 1931, s. 3, *Národní politika* 27. 10. 1934.

27 Urban 1928–1929, zde s. 95.

28 Hannauer 1944.

Jiří Gočár – Jiří Albrecht, Soutěžní návrh na Vysokou stranickou školu při ČV KSČ v Praze. III. fáze, I. cena. Detail hlavního průběhu.



23 JIŘÍ GOČÁR – JIŘÍ ALBRECHT: Návrh s omezením soutěže na Vysokou stranickou školu při ČV KSČ v Praze. III. fáze, I. cena. Detail hlavního průběhu.