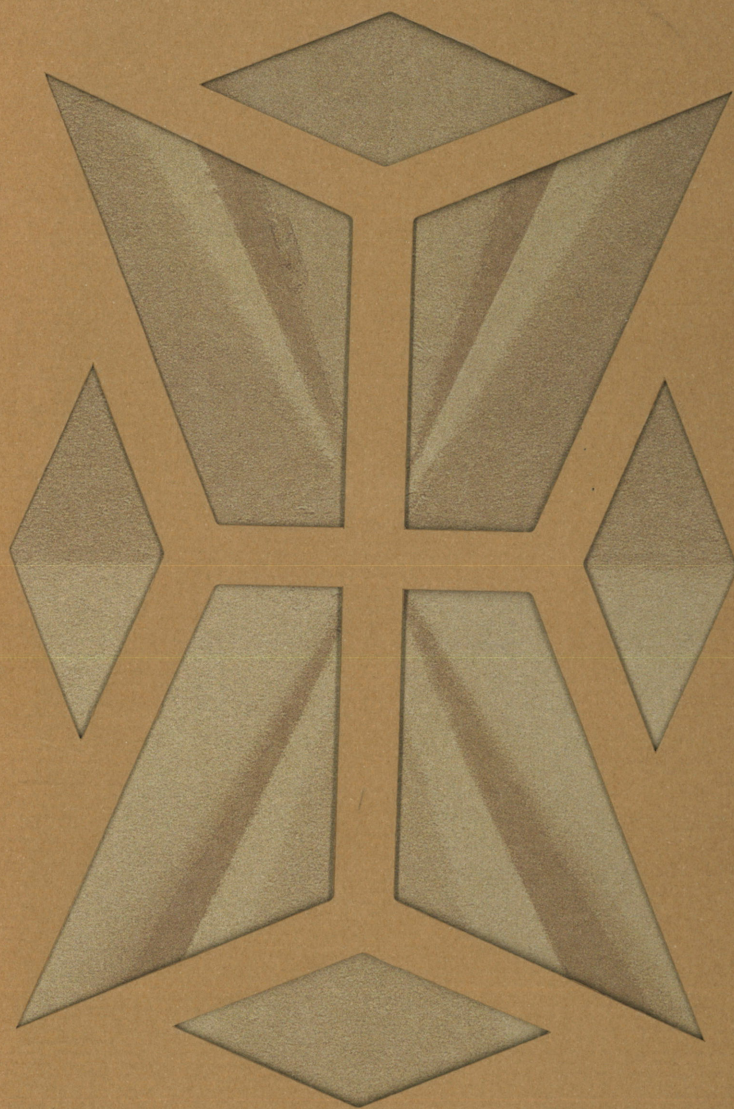


Lomené, hranaté a obloukové tvary

ROSTISLAV ŠVÁCHA

ČESKÁ KUBISTICKÁ ARCHITEKTURA 1911-1923

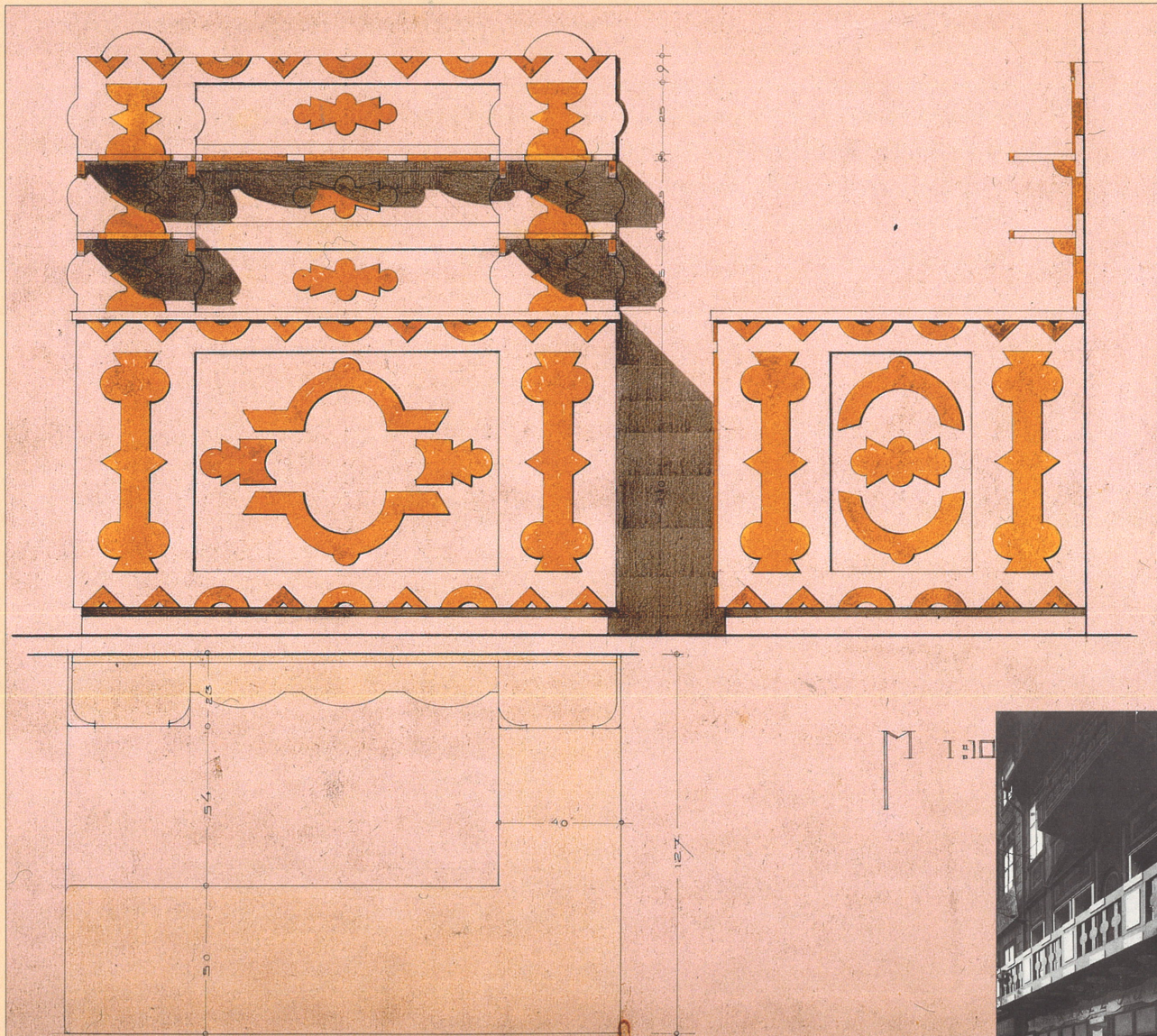
FOTOGRAFIE JAN



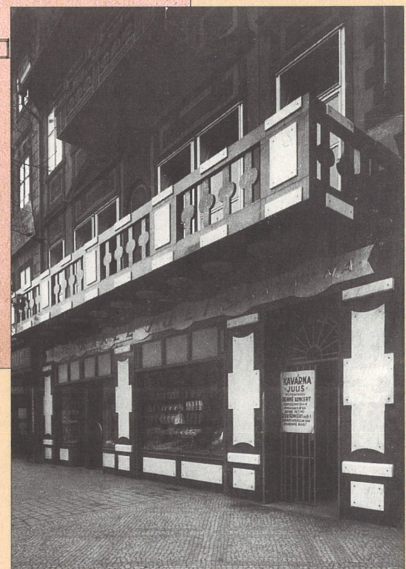
1920-1923

▣ TŘETÍ KUBISTICKÝ STYL ▣

Během první světové války, která rozehnala většinu kubistů do armád obou bojujících stran, se však jako nejperspektivnější ukázaly být úvahy člena Skupiny výtvarných umělců Václava Viléma Štecha. Program tohoto historika umění poskytl teoretickou základnu novému, v pořadí už třetímu kubistickému stylu, jehož rozkvět nastal v letech 1920-1924. Štech několik roků sympatizoval s kubismem. V letech 1914-1916 však dospěl k přesvědčení, že výhradně experimentální l'artpourt'artistické a kosmopolitní sklony kubistického malířství i architektury se ocitly v rozporu s tradičními jistotami novodobého českého umění. Právě české umění je podle Štecha takové, které neustále ornamentalizuje formu, snaží se být osvětářské a kulturotvorné a idealizuje pracovitost, mravnost a vlastenectví vesnického lidu.⁴⁸ V roce 1915 pochválil Štech Janáka a Gočára za to, že dávají svému kubistickému nábytku ornamentálnější vzezření.⁴⁹ Nejvíce se mu však asi zamlouvala tvorba malíře Františka Kysely, který už od roku 1913 zdobil stylizovanými kyticemi plakáty a publikace Skupiny výtvarných umělců a během války se z rozličných kubistických, folkloristických a rostlinných ornamentů pokusil vybudovat celý dekorativní systém. Když v roce 1916 zařídil Kysela za asistence kubistického architekta Rudolfa Stockara cukrárnu v paláci Ligna v Praze, pomohl si podle Štecha „ornamentem téměř lidového rázu“. Interiér cukrárny se Štechovi jevil jako „svěží, šťastná a veselá improvizace, působící dojmem lidového umění“.⁵⁰ Podobu výzvy k nalezení nového architektonického stylu dal

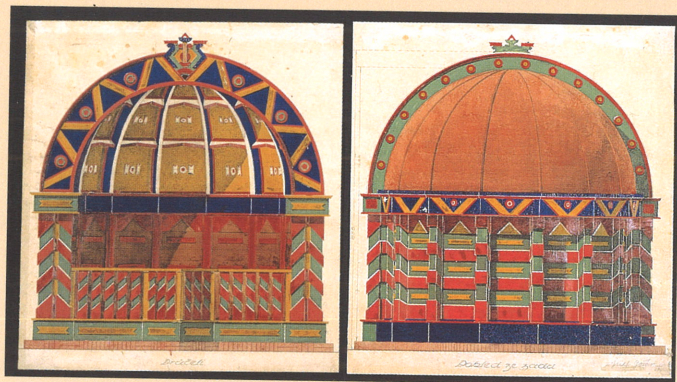


Pavel Janák, nábytek pro
 Julišovu cukrárnu v Praze,
 Václavské náměstí. 1920
 Pavel Janák, průčeli Julišovy
 cukrárny v Praze, Václavské
 náměstí. 1920 >



Štechovu programu opět Pavel Janák. Ještě před vznikem Československé republiky v říjnu 1918 vybídl Janák své přátele k nalezení typicky českých architektonických forem, jež by měly vyplynout z víceméně sociologicky pojatého studia zvyklostí českého rodinného a společenského života. Taková nová architektura – do značné míry úplná negace kubismu z let 1911-1913 – by opět měla být založena na účelnosti, sociální prospěšnosti a v neposlední řadě i všeobecné srozumitelnosti jejího výtvarného záměru. Teprve zkušenost celého českého kolektiva totiž povede k nalezení nového architektonického prostoru, nového bytu, domu, zahrady i města.⁵¹

Janákovu volání po novém stylu vyšel poprvé vstříc Josef Gočár ve svém dřevěném pavilónu Československé republiky na



veletrhu v Lyonu z roku 1919. Následovaly Janákovy a Gočárovy řadové domky v Bylanské ulici v Praze-Strašnicích z let 1919-1921, zčásti však ještě navržené v duchu druhého kubistického stylu z válečných let, a Janákova nedochovaná úprava Julišovy cukrárny na Václavském náměstí z roku 1920. Na těchto stavbách se tedy poprvé začaly objevovat charakteristické plastické

půlkruhy, kruhy protáté obdélníkem a úseky mezikruží, vše křiklavě obarvené a jakoby nalepované na barevnou plochu. Od let 1921-1922 pronikal nový styl, zvaný „národní sloh“, „obloučkový kubismus“, „rondokubismus“ nebo „sloh Legiobanky“, také na fasády a do interiérů monumentálních novostaveb. Byl u nich s to ovlivnit i tvar vnitřního prostoru, jeho půdorys i řezy, jak to dokládá vestibul Janákovy Adrie nebo dvorana Gočárovy Banky československých legií. ✎ „Národní sloh“ opravňovala k životu Štechova rehabilitace ornamentu jakožto jednoho z nejtypičtějších projevů českého genia loci. V jeho tvarosloví se projevovala znalost ornamentiky lidových sta-

< Josef Gočár,
návrh hudebního
pavilónu
v Bohdanči.
1920

Vlastislav Hofman,
krematorium
v Ostravě.
1923-1925



veb českého venkova, náležitě ovšem stylizované a zjednodušené, vliv jihočeského zlidovělého baroka i barevných fasád českých raně barokních zámků, které nyní vytlačily z povědomí kubistů starší zájem o dynamické a expresivní baroko Dientzenhoferů nebo Santiniho. Ve svých jen zčásti publiko-



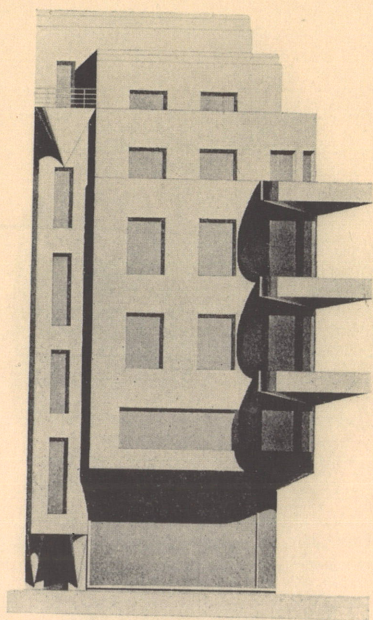
Josef Gočár, dvorana Legiobanky v Praze, ulice Na poříčí. 1922-1923



Josef Gočár, Legiobanka v Praze, ulice Na poříčí. 1922-1923

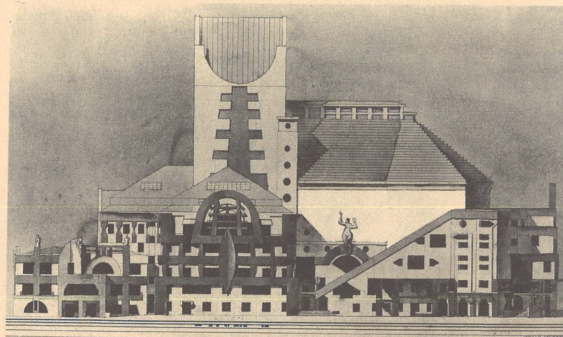
vaných textech z let 1920-1921, uložených dnes v Archívu architektury Národního technického muzea v Praze, vymezoval Janák cíle nového stylu proti „mrtvé“ věčnosti německého profofunkcionalismu, kterému prý chyběl český smysl pro lyriku, radost a oživenost věcí. Nejčastěji byl nový styl užíván pro stavby reprezentující mladý československý stát. Je-li ještě vůbec u něj vhodný pojem „kubismus“, pak proto, že „*rondokubismus*“ vynalezli pamětníci heroického předválečného údobí kubistické architektury, a také proto, že při všech jeho nových rysech lze původ tvarosloví tohoto stylu stopovat až k obloučkům Janákova štítu Fárova domu v Pelhřimově z roku 1913.

Funkci českého národního stylu byl ovšem po roce 1918 schopen plnit i klasický jehlancový neboli šikmoplošný kubismus. Zvláště dobře hrál tuto roli ve městech, kde po vzniku Československé republiky existovalo napětí mezi českou státní správou a silnou německou menšinou – v Olomouci, ve Znojmě, v Ostravě či v Brně. Jehlancový kubismus k tomu opravňovalo tehdy už všeobecně sdílené mínění o jeho ryze českém původu. Architektům Rudolfovi Stockarovi, Otakaru Novotnému, Vlastislavu Hofmanovi a Jiřímu Krohovi se podařilo vdechnout tomuto stylu načas nový elán. V letech 1922-1923 však už od něj všichni dezertovali, a to buď k národnímu obloučkovému slohu, anebo k purismu.

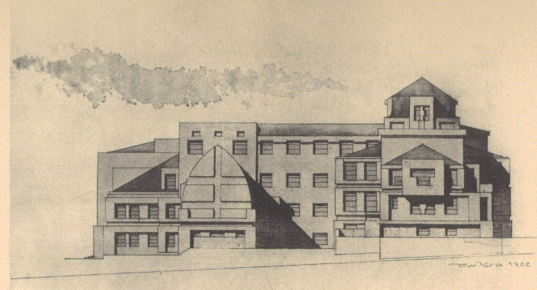


Josef Chochol, studie
nárožního domu. 1920

Domácí základy rodícího se puristického stylu položil vlastně už „narovnaný kubismus“ Josefa Chochola z roku 1914. Chochol svůj styl během války soustředěně rozvíjel. Dával svým zářivě bílým formám prostor a hloubku, zaobloval a stále účelněji komponoval jejich čisté objemy. Ani Le Corbusier v Paříži, ani J. J. P. Oud v Holandsku tehdy nevytvářeli sugestivnější předpovědi budoucí „nové architektury“ než on. V určitém odstupu sledovali v Čechách Chocholovu práci Bedřich Feuerstein a Jiří Kroha, kteří nakonec po roce 1922 získali lepší příležitosti uskutečňovat chocholovské vidiny nežli Josef Chochol samotný. Chochol nejen vynalezl pražskou variantu purismu, ale dal jeho stoupencům také nejničivější argumenty proti zdánlivě úspěšnějšímu Janákovu a Gočárovu národnímu slohu. Zazněly poprvé v roce 1921. Chochol tehdy varoval před neúčelností ornamentiky a pateticky odmítl znesvěcovat bílé pláště svých staveb „umělými rýhami a divokými malbami jako tvář náčelníka Irokézů“.⁵² V roce 1922 přijali toto hledisko mladí avantgardní tvůrci ze skupiny Devětsil. Puristicko-funkcionalistická dvacátá, třicátá a čtyřicátá léta dvacátého století se na kubistickou architekturu nedívala jinak než jako na blud nebo slepou vývojovou uličku. Obrat v pohledu na kubismus přivedilo teprve vratké šikmostěnné a lichoběžníkovité tvarosloví tzv. bruselského stylu kolem roku 1958. Od té chvíle se Janákovu, Gočárovu, Hofmanovu a Chocholovu kubistické dílo stalo jedním z evergreenů české a ve vzrůstající míře i zahraniční architektonické historiografie. Na Západě vycházejí o kubistické architektuře drahé katalogy a knihy. Návštěvu kubistických staveb mají ve svých cestovních plánech zanesenu téměř všichni slavní světoví architekti chystající se přijet do Prahy. Hrdost na umělecký výkon, jímž pražští architektoničtí tvůrci v několika letech před první světovou válkou málem předho-



Jiří Kroha, návrh Hanáckého
divadla v Olomouci. 1922

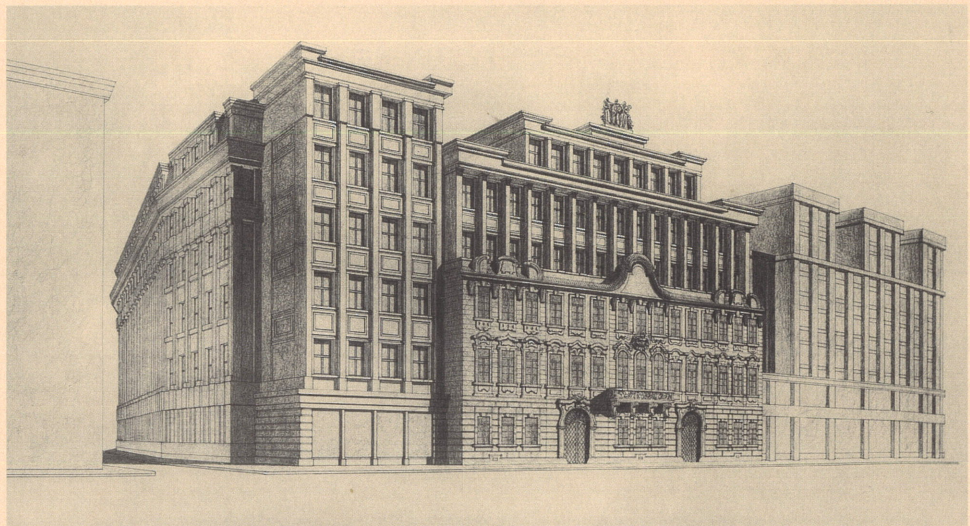


Jiří Kroha, návrh průmyslové školy v Mladé Boleslavi. 1922

nili Evropu, by ovšem v každé chvíli měly tlumit pochybnosti, které čas od času o kubistické architektuře pronášeli významní čeští teoretikové moderního umění. E. X. Šalda již v roce 1912 označil *Gesamtkunstwerk* českého kubistického malířství, sochařství, nábytku a architektury za „bizarní hypotézu“.⁵³ Karel Teige viděl v roce 1930 v kubistické architektuře stylový útvar „zrozený ze základního, téměř absurdního nepochopení podstaty kubismu a podstaty architektury“.⁵⁴ O padesát let později se Jiřímu Ševčíkovi architektonický kubismus jevil jako příznačná oběť typicky českého mýtu výtvarnosti, jako „jedna z největších kuriozit“ v českých architektonických dějinách.⁵⁵ Svou váhu asi mají i obecněji sdílené rozpaky nad příliš vratkou pozicí, v níž kubistická architektura balancovala mezi naprostou světovostí a naprostým provincialismem.

Všechny tyto kritiky jsou pravdivé. Tak zvláštní, složitý a rozporuplný jev, jakým kubistická architektura byla, v sobě zkrátka musel obsahovat leccos pochybeného. Pokud by však kubističtí architekti všechny tyto námitky znali a přijali je, nikdy by nevytvořili kubistickou architekturu – jediný český příspěvek do tisícileté historie architektonických stylů.

Pavel Janák, návrh dostavby Thun-Salmova paláce v Praze pro Škodovy závody, Jungmannova ulice. 1924-1925



Josef Gočár, lázeňský dům v Bohdanči, detail průčelí. 1912-1913 >

Josef Chochol, Hodkův dům v Praze,

Neklanova ulice, detail průčelí. 1913-1914 >>

Josef Gočár, Bauerova vila v Libodřicích.

1912-1914 >>>

TŘETÍ KUBISTICKÝ STYL

MOTTO: Jaký má být český rodinný dům? Jak rozložen, v jakém seskupení? Jaký má být moderní městský dům činžovní? Je proto nestvůrný a tak cizí v našich městech, že nemáme proň typu. Jak má být uspořádána podle českého ducha zahrada, pro níž se nám ze staré tradice téměř nic nezachovalo a kterou přece naléhavě musíme mít? A což vilové kolonie? Stojíme před nikoli nerozřešenou, ale ještě ani nezapočatou otázkou: české město. Skutečně víme mnohem více z úcty a obdivu o starém městě než o novém, v němž máme žít; na ruce lepší se při práci stále ještě stará schémata regulační. Ulice přímé či zakřivené? Jaký tvar náměstí by byl pravým prostorem pro český veřejný život? Atd. atd. Tak rostou česká města a vesnice, aniž je pro ně národního tvaru. A přece je nad českou půdou veliký vzduch, ochotný přijmout nové výrazné obrysy. Co do něho vztýčíme?

PAVEL JANÁK, VE TŘETINĚ CESTY. *Volné směry* XIX, 1918, s. 218-226



Pavel Janák, Hořovského vila
v Praze, ulice Na lysinách,
< schodišťová hala
a vstup.
1921-1922





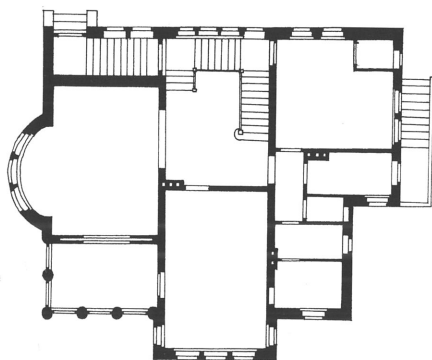
31. Pavel Janák, Hořovského vila v Praze 4-Hodkovičkách, ulice Na lysinách 48/2. ČERVENEC 1921-1922



Štechovy a Janákovy úvahy o charakteristických vlastnostech českého národního umění na jedné straně a nové kulturní potřeby Československé republiky na straně druhé vyústily po první světové válce do nového architektonického stylu, jehož umělecký obsah byl do značné míry negativním otiskem předválečných kubistických myšlenkových schémat. Předválečný kubismus se chtěl osvobodit od diktátu společnosti, nový styl mu naopak chtěl naslouchat. Kubismus toužil po odhmotněných a abstraktních, „národní sloh“ naopak po štávnatě plastických a ornamentálních formách. Kubismus byl pochmurný, „národní sloh“ zas veselý a optimistický. Genius loci české architektury už nadále neměla utvářet gotika a radikální baroko, nýbrž spíše renesanční a venkovské lidové stavby.

Po nedochované úpravě Julišovy cukrárny na Václavském náměstí ze srpna-prosince 1920 se druhým pražským Janákovým výtvozem v novém národním slohu stala Hořovského vila v Hodkovičkách. Architektura vily údajně vznikla přestavbou staršího objektu.¹³² Stojí ve velké, dnes už bohužel zčásti zastavěné zahradě, do které se obrací zaoblenými i čtverhrannými rizality a velkými trojúhelníkovými štíty. Žluté povrchy fasád všude lemují bílé krajky nového obloučkového a obdélníkového ornamentu. Inspirace pestrými barvami a tvary českého a moravského folklórního umění se projevuje zejména v částečně dochovaných prostorách schodiště a haly, jejichž malířské a řezbářské dekorace spolu s Janákem navrhoval František Kysela. Vnější forma vi-

Pavel Janák, Hořovského vila v Praze, ulice Na lysinách, < schodišťová hala a půdorys přízemí. 1921-1922



ly se více podobá barevně dekorovaným blokům českých renesančních a raně barokních zámků z šestnáctého a sedmnáctého století. Osud Janákova nábytku pro vilu v tomtéž obloučkovém stylu není znám. Dostatečné znalosti dosud nemáme ani o osobě Janákova klienta.



**32. Pavel Janák, městské krematorium v Pardubicích,
ulice Pod břízkami 990. BŘEZEN 1922-1923**

Na ideologickou náplň „národního slohu“ měly značný vliv rozličné panslovanské a staroslovanské mýty. Před první světovou válkou je rozšiřovali architekti z Plečnickovy školy a z okruhu revue *Život a mythus*. Po roce 1918 se jich nejhorlivěji ujali mladší členové moravského spolku Koliba vydávajícího v časopisu *Veraikon* přílohu *Kněhyně*. V pozůstalosti Kotěrova žáka Adolfa Benše bychom mohli nalézt ironické kresbičky na toto staroslovanské téma snad už z let 1913-1914.¹³³

Když se od počátku dvacátého století stále naléhavěji připomínala nutnost hygieničtějšího pohřbívání zemřelých, než ji nabízel tradiční křesťanský způsob ukládání do rakví a do země, a jako nejlepší východisko se jevílo spalování nebožtíků v krematoriích, snažili se někteří architekti poukazovat na „staroslovanský“ původ této zprvu šokující metody a v soutěžích na první krematoria se podle toho řídili i při hledání jejich nejvhodnější architektonické formy. Mnohé projekty krematorií, pomníků a kolumbárií pro ukládání uren z let 1914-1922 tak dostaly podobu vybájených staroslovanských svatyní, pohanských totemů a posvátných hájů. Po říjnu 1918 získával tento pramen inspirace důležitost i díky snaze mladé republiky vymanit se z ideologického područí katolické církve.

V raných dvacátých letech si krematoria postavila města Ostrava, Nymburk a Pardubice. Pardubická obec vypsala na projekt krematoria v roce 1919 veřejnou soutěž, které se zúčastnilo 82 architektů.¹³⁴ Kubistickými projekty ji mimo jiné obeslali Jiří Kroha, Otakar Novotný, Jiří Kroha, Čeněk Vořech, Bohumil Sláma a Bohumil Waigant. Klasicistický charakter měl návrh



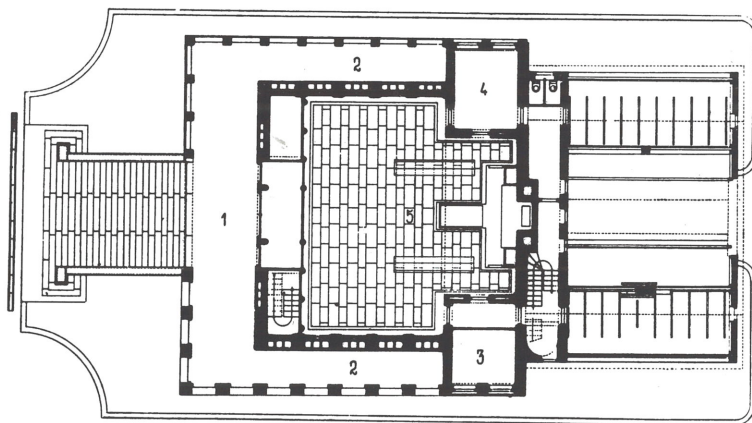
Pavel Janák, kremato-
rium v Pardubicích,
zadní průčelí
<< a vstupní průčelí
1922-1923



Emila Králíčka. Bedřich Feuerstein a Vlastislav Hofman se ve svých kresbách přiblížili k purismu. První cenu porota přisoudila Pavlu Janákovi, jehož projekt se funkčním rozvrhem a objemovým uspořádáním shodoval s pozdější realizací, ale styl byl jiný – založený na fragmentech šikmoplošných kubistických tvarů skládaných do zvláštní ornamentální kompozice.

Definitivní projekt krematoria poslal Janák do Pardubic v březnu 1922. Pojal je jako pohanskou staroslovanskou svatyni s trojúhelníkovými štíty a mohutnou sedlovou střechou nad obřadní síní. Folkloristicky laděné dekorace této valeně klenuté síně navrhoval František Kysela.¹³⁵ V některých partiích stavby má Janákův obloučkový styl raně renesanční toskánské zabarvení. Příchozí musí do obřadní síně stoupat po dvaadvacetistupňovém schodišti, což z ryze funkčního hlediska není příliš šťastné, ale dobře se tak navozuje slavnostní ráz rozloučení se zemřelým. K rozjímání může sloužit i sloupový ochoz obepínající obřadní síň ze tří stran.

O příznivém ohlasu Janákovy stavby mezi pardubickou veřejností svědčí početné rondokubistické domy v novějších pardubických čtvrtích.



Pavel Janák, krematorium
v Pardubicích, půdorys.
1922-1923



Pavel Janák
–Josef Zasche,
pojišťovna
Adrie v Praze,
Jungmannova
ulice, pohled
z Jungmannova
náměstí.
1922-1925

33. Pavel Janák - Josef Zasche, obchodní a kancelářský dům Adria pojišťovny Riunione Adriatica di Sicurtà v Praze 1 - Novém Městě, Jungmannova ulice 36/31. DUBEN 1922 - 1925

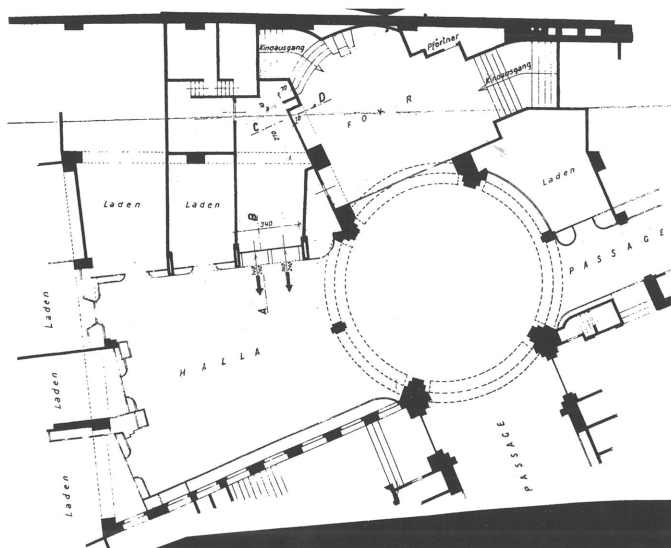
Měsíc poté, co dokončil plány pardubického krematoria, se Pavel Janák zúčastnil užší soutěže na průčelí nového administrativního paláce italské pojišťovací společnosti Riunione Adriatica, patřící k nejvelkorysejším sponzorům moderní architektury v Praze. V konkurenci Bohumila Hypšmana, Bohumíra Kozáka, Miloše Vaněčka a pražského německého architekta Josefa Záscheho, kterého už předtím pojišťovna najala jako autora provozního uspořádání, si Janák vedl nejlépe a stal se proto u paláce Adrie autorem jeho vnějšího vzhledu. V Janákově projektu¹³⁶ a do značné míry i v jeho realizaci upoutává kontrast mezi poměrně jednoduchým tvarováním obou spodních podlaží a téměř fantasticky členitým povrchem toho, co následuje nad nimi. Zvláště pozoruhodný se zdá být pás věžovitých rizalitů nad zubovité prolamovanou římsou. Janák v nich opustil zásadu o štítovém vzhledu kubistické architektury a korunoval je ochozy s cimbuřím. Těmito tvary, podobajícími se věžím radnic italských renesančních republik, sledoval zřejmě Janák několik uměleckých cílů. Pomohly mu zdůraznit velkoměstský ráz jeho zatím nejmonumentálnějšího díla, připomenout italský původ klienta a vyjádřit zároveň patos republikánské ideje, kterou bylo vedeno nové Československo.

Tvarosloví „*národního slohu*“, doplněného příznačnými janákovskými italizujícími elementy, nezůstalo omezeno pouze na fasádu. V podobném duchu jako vnější schránka stavby byly navrženy také dekorace interiérů a půdorysné obrazce přízemí Adrie. Typický Janákův motiv kruhu protáhnutého obdélníkem se například objevuje v půdorysu pasáže do Národní třídy a v půdorysu velké dvorany před pokladnami dnešního divadla. V bohatém plastickém povrchu Janákových fasád se poněkud ztrácí figurální sochařská výzdoba Jana Štursy, Karla Dvořáka a Bohumila Kafky, jejímž tématem se měla stát oslava každodenní práce obyčejných českých lidí.



Během roku 1922, se startem revue *Stavba* a s vydáním pu-risticko-konstruktivistického sborníku *Život II*, se dala pražská moderní architektura do pohybu, jehož směr se ubíral úplně jinam než Janákův a Gočárův rondokubistický národní sloh. Janákovi to dal ostře najevo redaktor *Života II*, Ko-těřův poválečný žák Jaromír Krejcar, a to v recenzi výstavy Gočárových a Janákových projektů otištěné v *Českosloven-ských novinách* 16. ledna 1923. Krejcar už nebyl ochoten akceptovat ani Gočárův, ani Janákův architektonický projev. Připustil však, že Gočárův kubistický ornament – jímž asi Krejcar mínil ornament Legiobanky – pouze zakrývá „zdra-ovou plastickou sílu“, kdežto Janákovy práce už beznadějně tonou „v historismu, planém nacionálním tradicionalismu a eklekticismu“. Janák si už tehdy možná sám nebyl pojetím Adrie jistý, jak to napovídá změněný styl sousedního paláce Škodových závodů v Jungmannově ulici 29, postaveného podle Janákova projektu v letech 1924-1926.

Pavel Janák-Josef Zasche, pojišťovna Adrie v Praze, Jungmannova ulice, půdorys dvorany. 1922-1925



Pavel Janák-Josef Zasche, pojišťovna Adrie v Praze, Jungmannova ulice, pohledy do dvorany >/>> 1922-1925

RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTÀ
1925





34. Josef Gočár, banka Československých legií
v Praze 1 / Novém Městě, ulice Na poříčí 1046/24.
KVĚTEN 1922 / ČERVEN 1923

Vedle staroslovanského mýtu patřila k vůdčím idejím rondokubistického „národního slohu“ idea triumfu českého a slovenského národa. Byla latentně přítomna ve všech prvcích rondokubistického tvarosloví. Názorněji a srozumitelněji ji pak vyjadřovaly některé speciálně k tomu utvořené projekty a stavby, mezi nimiž vynikl Janákův neprovedený návrh Oblouku legionářů na Václavském náměstí (1918)¹³⁷ a Gočárova Banka československých legií.

Banka byla založena po vzniku Československé republiky. Traduje se, že základ kapitálu Legiobanky tvořila válečná kořist československého dobrovolnického sboru (= legie) z bitev se sovětskou revoluční armádou. Její architektura a sochařská výzdoba měla připomínat hrdinství českých a slovenských legionářů bojujících ve Francii, Itálii a Rusku proti německým a rakousko-uherským vojskům.

Architekturu Legiobanky začal Gočár skicovat někdy na jaře roku 1921. V červenci 1921 dokončil první variantu projektu, který se od výsledné verze lišil tvarem mansardy a členěním parteru, jehož figurální architráv původně neměly podírat čtyři, nýbrž šest nosičů. Na jaře 1922 musel Gočár svůj nárok na autorství banky obhajovat v užší soutěži, vyhrál ji a 23. května 1922 odevzdal definitivní plány. Kolaudace novostavby proběhla 12. června 1923.¹³⁸

Novostavba Legiobanky převádí do kamenného materiálu soubor forem, jejichž výtvarný účinek Gočár v letech 1919/1921 prověřoval v několika dřevěných budovách. Přízemí a první patro banky lze chápat jako rondokubistickou variaci na klasické téma římského vítězného oblouku. Architráv této triumfální brány tvoří Gutfreundův reliéfní vlys. Funkci nosičů architrávu

Josef Gočár,
Legiobanka v Praze,
ulice Na poříčí,
detail parteru.
1922/1923



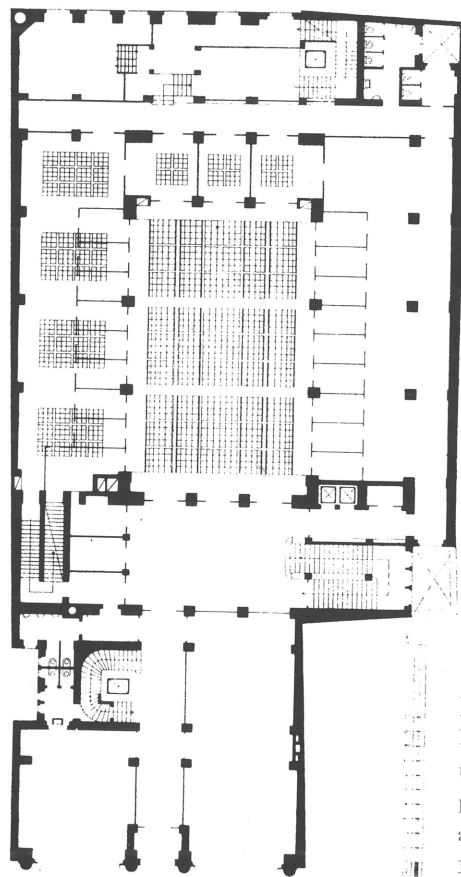
ČESKOSLOVENSKÁ OBCHODNÍ BANKA

HLAVNÍ Pobočka PRAHA

ČESKOSLOVENSKÁ

1046
1. ÚNÍVERZITNÍ
PRÁHA 5

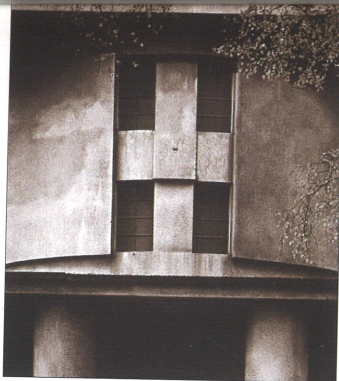
plní plastické výjevy ze čtyř vítězných legionářských bitev od sochaře Jana Štursy. Následují čtyři stejná patra vykládaná z válečků, obloučků a kruhových terčů a nahoře stavba vrcholí bohatě protvářenou plastickou masou hlavní římsy a mansardy. Příznačné stylové formy „slohu Legiobanky“, jak se národnímu slohu neboli rondokubismu začalo podle tohoto Gočárova díla říkat, jsou opět vtaženy také do interiérů. Uplatňují se tu v ornamentu podlah, stropů a stěn, ve tvarech fragmentárně dochovaného nábytku a svítidel. Především však ovlivnily architektonickou formu velké dvorany, jejíž prosklený železobetonový strop vznikl pronikem tří naležato usazených válců. Gočárovým dílem je samozřejmě i dekorace štítové zdi sousedního pozdně barokního domu Na poříčí a s velkou pravděpodobností také projekt obytného domu Legiobanky v ulici Na Florenci 1496/5 z let 1923-1925, který navazuje na její zadní trakt.



Josef Gočár,
Legiobanka v Praze,
ulice Na poříčí,
půdorys přízemí
a vstup >
1922-1923

HILAVNÍ POBOČKA PRAHA





35. Bedřich Feuerstein - Bohumil Sláma, městské krematorium v Nymburku. KVĚTEN 1922 - 1924

Obloučkové tvary Janákova a Gočárova rondokubismu jsou některými historiky umění kladeny do souvislosti se snahami o nové zpevnění objektu v kubistickém malířství, jejichž nejvýraznějšími projevy se stal Picassův syntetický styl z doby po roce 1912 a zejména Légerův tubismus.¹³⁹ Instalace výstavy českého kubismu v Centre Georges Pompidou v Paříži v roce 1992 se dokonce snažila diváky přesvědčit o existenci vztahů obloučkového „národního slohu“ s mašinstickými plátny předního českého příslušníka Pařížské školy Františka Kupky. V politické rovině by zájem českých architektů o pařížské umění mohlo podporovat spojenectví Československé republiky s Francií. Uvážíme-li však, jaký obsah vkládal do rodícího se českého národního stylu jeho hlavní ideolog Václav Vilém Štech, sotva se budeme umět zbavit rozpaků nad věrohodností takových hypotéz. U koncepcie, která byla založena na rehabilitaci folklórního ornamentu, na všeobecné srozumitelnosti a didaktičnosti svých uměleckých cílů a na oslavě morálních vlastností venkovského lidu, lze totiž pochybovat o tom, že by své vzory chtěla hledat v dílech kosmopolitní pařížské avantgardy.

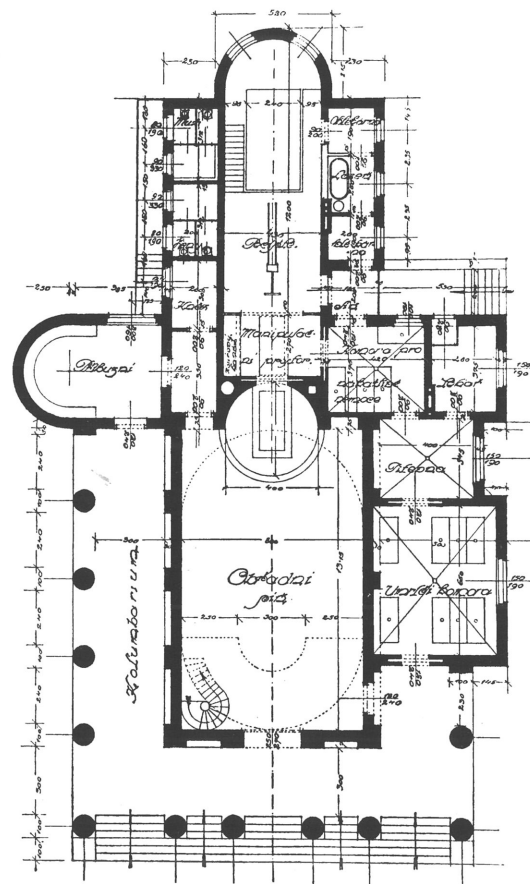
Podobné problémy, jaké si během světové války a brzy po ní vytyčovali pařížští avantgardisté, však někteří pražští kubističtí architekti nepochybně řešili. Svědčí o tom puristické projekty Josefa Chochola z doby po roce 1914, obdobně laděné „*prvoplány*“ Jiřího Krohy, stejně jako výtvoř Bedřicha Feuersteina, který se s Chocholem, Krohou a Vlastislavem Hofmanem sešel v roce 1921 ve skupině Tvrdošíjnů. Kubistou se Feuerstein stal už před první světovou válkou. Už pro jeho první kubistické projekty z let 1913 - 1914 byla přítom charakteristická snaha vyhybat se násilným deformacím, spojovat krystalinismus s věcností, ponechávat tvarům jejich plnost. Zázemí tohoto postoje tvořila Feuersteinova záliba v empirické architektuře, která byla tak veliká, že jej v roce 1912 přiměla ke studijní cestě do Petrohradu.

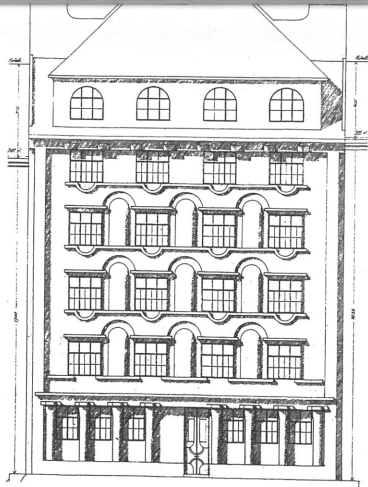
Architektura Feuersteinova městského krematoria v Nymburku z let 1922 - 1924 vzešla z těžé kubistické tradice čisté geometrické formy



jako poválečné práce Gočárovy. Obráží se v ní obdobná záliba v empírovém klasicismu. Jejimi nejvýraznějšími elementy se staly tytéž oblokové tvary, s jakými pracoval rondokubismus, a byla vytvořena v tomtéž měsíci květnu 1922 jako definitivní plány Gočárovy Legiobanky. V porovnání s Legiobankou však už nymburské krematorium představuje jiný svět. Nová je dynamičnost jeho celkové konfigurace, inspirovaná příkladem Franka Lloyda Wrighta,¹⁴⁰ její zřetelně mašinstický ráz, vyjadřující okouzlení poválečné avantgardy moderní technikou, a čistota jejích bílých hranatých i zaoblených ploch, odpovídající Le Corbusierově definici architektury jako přesné, moudré a velkolepé hry objemů ve slunečním světle. Dědictví kubismu připomínají snad jen dekorace interiérů od Bohumila Slámy a pak hofmanovské reliéfní kříže v půlválcových čelech tamburu nad obřadní síní. Takové půlválcové objemy, objevující se i na jiných místech krematoria v sousedství hranolů a kulatých sloupů, užívali kdysi architekti Velké francouzské revoluce a berlínského empíru jako znaky monumentality. Feuerstein jimi zřejmě chtěl vyjádřit občanský patos československé národní revoluce, ale tak, že na rozdíl od Janáka a Gočára pro něj téma „revoluce“ znamenalo víc než téma „národní“. Architektonická tradice, jejíž obnova mu pomáhala znázornit tuto ideu, byla tradicí „vyspělého revolučního empíru“, jak o ní na jaře 1922 mluvil Feuersteinův přítel a vůdce pražské poválečné avantgardy Karel Teige.¹⁴¹

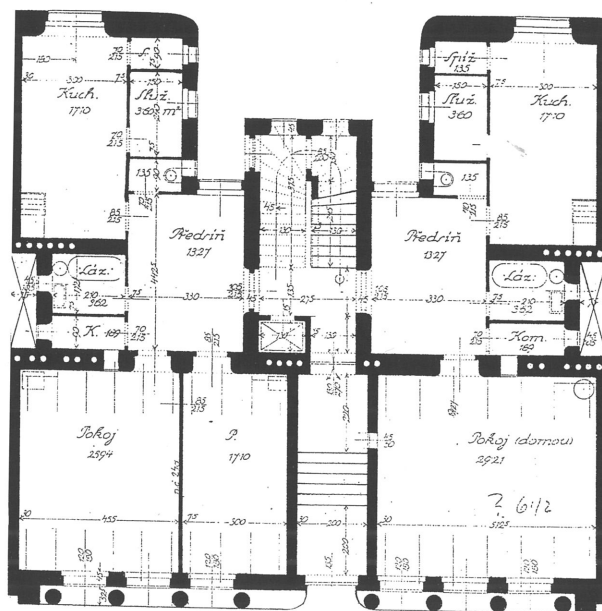
Bedřich
Feuerstein-
Bohumil
Sláma,
krematorium
v Nymburku,
půdorys
a vstupní
průčelí >
1922-1924





**36. Otakar Novotný, obytný dům
Družstva pro stavbu učitelských domů**
v Praze 7 - Holešovicích,
Kamenická ulice 811/35.
1923-1924

Dům v Kamenické ulici navrhl Otakar Novotný pro téhož klienta, pro kterého v letech 1919-1921 stavěl v ulici Elišky Krásnohorské. Architektův styl ovšem mezitím prošel značnou proměnou. Výrazové prvky domu mají obloukovitý, válcový nebo kulovitý tvar, což všechno pojí Otakara Novotného k Janákovu a Gočárovu rondokubismu. Jsou však pojaty s větším smyslem pro čistotu, jednoduchost a hru geometrických objemů pod sluncem, tedy pro kvality, které zas opatrně ukazují někam k příkladu Feuersteinova krematoria v Nymburku. Účinek proměnlivých konfigurací světla a stínů podtrhuje jednobarevný nátěr fasády. V čem však má Novotného dílo stále blíž k Legiobance než k nymburskému krematoriu, je povytce dekorativní záměr, s nímž jsou všechny oblouky a válce na fasádě domu poskládány dohromady.



Otakar Novotný,
Učitelství dům
v Praze,
Kamenická ulice,
přízemí přízemí.
1923-1924



811

35