

Rondokubismus versus národní styl

Vendula Hnídková — ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

„V NÁHRADU ZA TEN VYPÁLENÝ ZÁMEK vystavěli ti zednáři hraběti nádherný hrad, ze všech světových slohů, s převládající architekturou židovsko-chaldejskou, kříženou Janákem a Gočárem.“⁴¹ Do značně obskurní společnosti řadí v úvodním výroku z roku 1924 oba zmiňované architekty Josef Váchal. Banka československých legií, krematorium v Pardubicích, palác Riunione Adriatica di Sicurta, několik dalších staveb a neprávem přehlížených architektonických studií Josefa Gočára, Pavla Janáka a později i dalších architektů nesou rozmanitá označení, ověšená konotacemi různých, ale převážně pejorativněji laděných odstínů. V odborné terminologii tak vedle sebe běžně koexistují *rondokubismus*, *obloučkový styl*, *obloučkový dekorativismus*, *obloučkový kubismus*, *barevný svéráz*, *poválečný eklekticismus*, *národní sloh*, *národní dekorativismus*, *český dekorativismus*, *sloh popřevratový*, *lípaný styl* a ojediněle také *art deco* či *sloh Legiobanky*. Nejnověji přiřadil k uvedené skupině Rostislav Švácha další klasifikující označení, a to *třetí kubistický styl*.² Přesto ještě v roce 1940 tvrdil architekt a teoretik architektury Jan Evangelista Koula, že „pro toto poválečné období, ... nemáme jména“.³

Názvoslovná neukotvenost odráží dosti věrně nejednoznačný postoj uměnovědné obce k nepřehlédnutelnému uměleckému projevu po roce 1918. Zpoza frekventovaného podvojného označování tehdejší produkce, například formou *rondokubismus*, *národní sloh*, vystupuje závažnější problém vlastní podstaty daného stylu. Co tedy znamenají stavby a četné objekty uměleckého řemesla, vyznačující se nápadně bohatou barevností a množstvím ornamentů, snad derivovaných z folklórních zdrojů?

Dlouhá desetiletí byla udržována negativní stanoviska, formulovaná protagonisty meziválečné avantgardy, vůči fenoménu národnostně podbarvené dekorativní architektury. Teprve na konci šedesátých let ji jako svébytný umělecký projev rehabilitovala Marie Benešová v textu, jehož prozaický název *Rondokubismus* v sobě neskrýval kodifikující ambice.⁴ Avšak Benešová zde nestvořila teoretický novotvar, jak se často mylně traduje, nýbrž vyzdvihla z bohaté palety možností jeden z původních pojmů, který už použil například v polovině dvacátých let architekt a publicista Oldřich Starý v rozsáhlé časopisecké studii *Česká moderní architektura*.⁵ Tehdy ovšem Starý vnímal „*rondo-kubismus*“ jako nevhodné označení pro jednoznačně zpátečnický styl, utápějící se v historické a národopisné tradici.

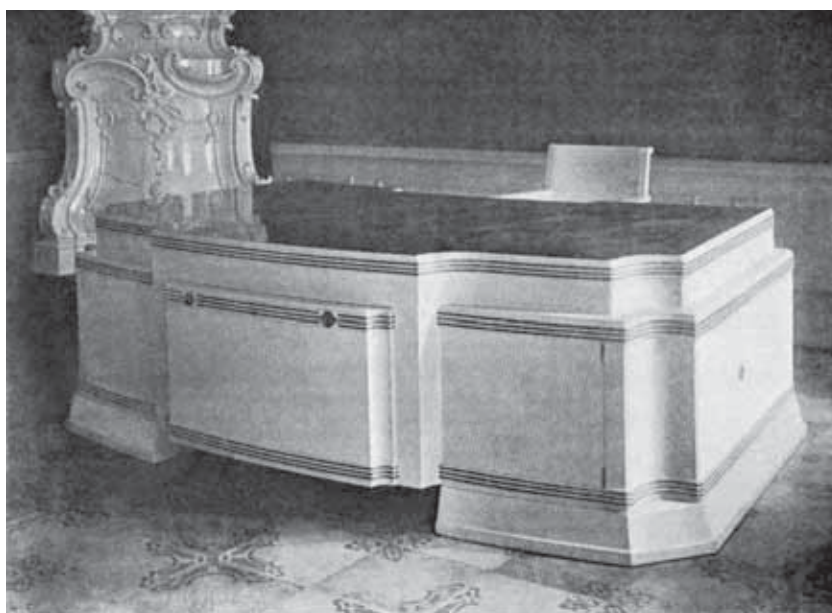
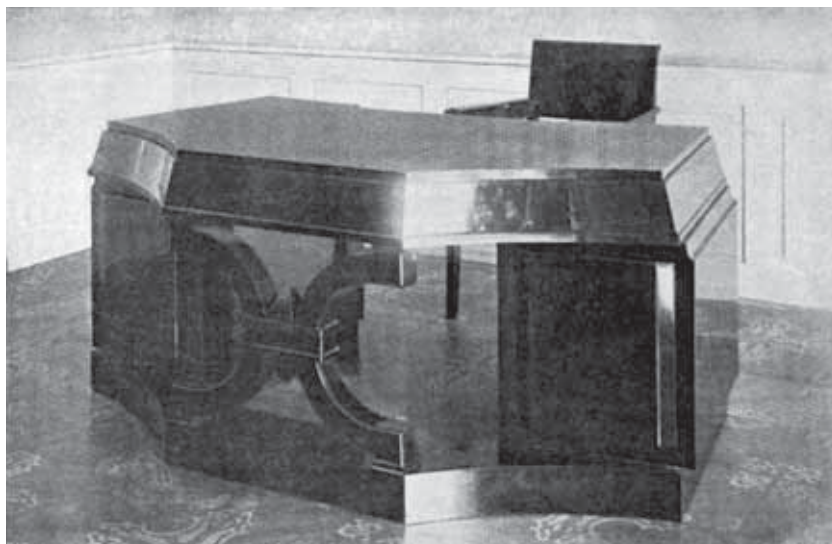
Jako nebezpečné zjednodušení problému je třeba vnímat okolnost, že termín *rondokubismus* sémanticky navazuje ideu propojení předválečné a poválečné produkce v portfoliu těchto autorů. Nicméně ještě v období před založením Československé republiky probíhal postupný ideový odklon od kubismu, který nejmístižněji charak-

terizuje Pavel Janák v bilančním textu z roku 1940. Jednoznačně zde postihuje koncepční proměnu uměleckých východisek, když uvádí, že „rok 1918 byl i tu předělem a obratem k lidovosti a sepětí se širokým životem. Byla to především reakce na artismus před 1918. Nyní architekt hledal formy, které by vycházely vstříc obecnému lidovému chápání. Tu se již i v něm samém počíná velký obrat od osobité uměleckosti k poslání široké obecné pochopitelnosti i užitečnosti i za ceny výrazového sestupu“.⁶

Skutečnost, že neběží o retrospektivně podsouvanou ideu, dokládají už některé Janákovy články z roku 1918.⁷ Ale vlastní popud k hledání inspirace v projevech lidové kultury lze prvně vystopovat v závěrech historika umění Václava Viléma Štecha, které už nastínil Rostislav Švácha.⁸

Svébytnost domácí kulturní tradice pojmenoval V. V. Štech v textu určeném pro katalog expozice českého uměleckého průmyslu na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem v roce 1914.⁹ Místního genia loci označil za determinující faktor, který nepřetržitě katalyzuje veškeré stylové projevy do jejich specificky rázovitě, české varianty. Naznačené teze začal zevrubněji rozvíjet o dva roky později.¹⁰ Charakter českého umění vnímal v jeho úzké spojitosti se zemí, půdou a podnebí, jež bezprostředně ovlivňují podobu lokální umělecké produkce. Uvedené vlivy permanentně transformují veškeré zdejší projevy nejen na poli výtvarného umění a architektury, ale také v hudbě či literatuře ve výsledný ornamentální útvar. Stavby se pak zákonitě vyznačují zemitostí až těžkopádností, vítězí v nich malebnost nad monumentalitou.¹¹ Štech zdůrazňoval typickou tendenci „rozvíjet veškerou akci do povrchu, proměňovat konstrukci a kompozici hmoty v rytmus ploch, převádět struktivní články v soustavu bohatého a živého ornamentu“.¹² Sám ovšem odmítal přímočaré přejímání vzorů z etnografického materiálu.

Latentní potřebu národního umění umocnila ve druhé polovině druhé dekady 20. století eskalace válečných událostí. Inspirační východisko začalo být opět hledáno v lidovém umění.¹³ Pavel Janák, i přes jistou rezervovanost vůči Štechovi v osobních stycích, zaznamenanou v korespondenci i deníkových záznamech z období první světové války, nezůstal jeho teoretickými postřehy nepoznán. Na stránkách týdeníku s příznačným názvem *Národ* zahájil v roce 1917 polemiku o významu svérázu pro současnou uměleckou tvorbu. Odmítal banální přejímání podnětů a forem lidového umění, veristické opakování jeho konkrétních předloh.¹⁴ V těchto postojích ho podpořil historik umění Antonín Matějček rozsáhlým rozбором, v němž konstatoval, že lidové umění je pouhým derivátem umění vysokého, a proto nemůže pro soudobou tvorbu nabízet žádný inspirační potenciál.¹⁵ Naopak architekt Jan Koula, představitel historismu, který později čerpal pod-



**1/ Josef Gočár, nábytek pro
Ministerstvo národní osvěty
1919**

Reprodukce: Styl I (VI), 1920–1921

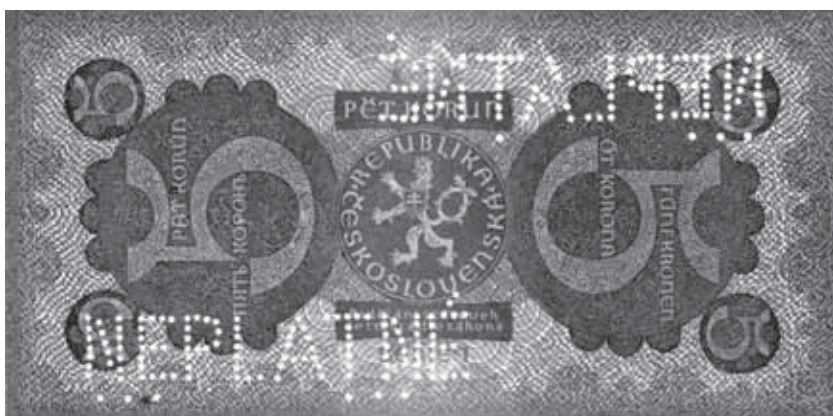
něty z místního lidového stavitelství, se cítil danými závěry osobně dotčen. Domníval se, že národní kultura se nemůže rozvíjet bez hluboké znalosti svérázu a vědomého směřování k jeho zdrojům.¹⁶ Ale Janák spíše proklamoval snahu o pochopení podstaty místní tradice jako nadčasového principu. Požadovaná lidovost byla spíše agitačního rázu. Architekt se měl stát „básníkem svého domova“, který by osvětově šířil národní ideály.¹⁷ Obdobně smýšlel V. V. Štech, když na stránkách *Stylu* vyjádřil touhu, že „umění zůstane snad ještě nadlouho kulturní prací, službou a nestane se pouhopouhým osobním výrazem“.¹⁸ Nově přijatá snaha po oslovení celého národa přesně konvenovala také s názory dalšího historika umění Františka Žákavce, který v rozsáhlé studii na stránkách *Volných směrů* uvedl, že „český program výtvarnický žádá vůbec, aby umělec se oddal národu v nejširším smyslu“.¹⁹

Úkolem doby bylo hledání optimálního řešení typologie českých staveb.²⁰ Za skutečně manifestační text lze pokládat Janákovu proslulou stať *Ve třetině cesty*, kde definoval „architekturu národní“ slovy blízkými konstatováním V. V. Štecha tak, že „hmota je totožna

s půdou – vlastní, nad níž vyrůstá kmen – národní život a duch, který z této řady totožností vychází, vrací se do ní a vytváří z jejích jednotlivých oblastí organizované celky architektury“.²¹

Vlastní estetickou rozdílnost kubismu od architektonických projevů po roce 1918 vystihl pregnančně historik umění Zdeněk Wirth ve výstavním katalogu Josefa Gočára už v roce 1930. Zatímco u kubistické architektury spatřoval princip umělecky podloženého formování z jádra hmoty ven na povrch, u poválečného projevu se naopak uplatňoval vizuální účinek aplikovaných prvků na ploše v kombinaci s velmi pestrou barevností.²²

Jako problematické se dále jeví přímočaré spojování české poválečné produkce s artefakty stylu art deco na základě časové souběžnosti a formální podobnosti tvarů,²³ pokud si uvědomíme dosti protichůdná východiska obou slohů. Široký pojem art deco se etabloval teprve v šedesátých letech jako pojmenování pro umělecké trendy dvacátých až třicátých let, které volně přecházely ze secesního dekorativismu přelomu století odpoutáváním se od florálně zvlněných křivek a plynule absorbovaly podněty z aktuálních výtvarných hnutí,



2/ Jaroslav Benda, státopka 5 korun
1921

60 × 120 mm

Reprodukcce: Česká národní banka, Praha

jako byl fauvismus, kubismus, futurismus či expresionismus. Nadto však bylo art deco obohacováno o rozmanité inspirační zdroje, čerpající impulsy z umění Orientu, Egypta nebo stále exotického Japonska. Ovšem zastřešující označení, tehdy ještě nikoli art deco, nýbrž *Style moderne*, se pro daný slohový projev konstitovalo teprve retrospektivně po pařížské Mezinárodní výstavě moderního umění dekorativního a průmyslového (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) v roce 1925, a proto se jeho aplikování na českou kulturní scénu po roce 1918 jeví jako lehce zavádějící. Národní styl se snažil v první řadě o postižení charakteru českého ducha, a z tohoto elementárního důvodu se jeví jako nepravděpodobné, že by umělci cíleně přejímali inspiraci z cizích předobrazů. Tvůrčí podněty těžili převážně z místního prostředí, lokální tradice. Pavel Janák doslova uvedl, že „francouzské tapety, kodaňský porculán, německý typový nábytek nám dnes nemohou přinést nic po umělecké a obsahové stránce, protože vyšly ze zcela jiné národněkulturní základny a jsou jiného kulturního stupně“.²⁴

I přes dané proklamace o uchopení národního odkazu však umělci netvořili ve vakuu času a prostoru. Důrazu na letitou tradici, stojící u zrodu moderního českého umění, dosahovali citacemi v historii osvědčených typů. Pro ilustraci lze upozornit na nevtíravé zakomponování motivu triumfálního oblouku do struktury průčelí Legiobanky, ohlasy půdorysného schématu peripteros i dekorativních prvků florentské protorenesance na výsledek podobě krematoria v Pardubicích²⁵ nebo již mnohokrát zmiňované odkazy k italským renesančním palácům trecenta v hmotové kompozici Riunione Adriatica di Sicurtà.

Zásadní rozpor mezi art deco a českou soudobou uměleckořemeslnou a architektonickou produkcí však vyplývá z vlastností mimo estetické kategorie. Značně heterogenní projevy art deco v Evropě a následně i na půdě Spojených států amerických jsou veskrze spojeny s dominantním imperativem luxusu typického pro mondénní společenské kruhy. A právě tento faktor stojí v příkrém rozporu s českým národním stylem, který se snažil vycházet z regionálního odkazu a především aspiroval na to, stát se oficiálním stylem přístupným i širokým lidovým vrstvám, nikoli přepychovým pozlátkem určeným společenské elitě. Proto ani nenacházíme v rámci daného vymezení převahu subjektů luxusní spotřeby, ale spíše předměty běžnější denní potřeby, vedené snahou po osvětovém zlepšení kvality vybavení průměrné domácnosti. Další významnou skupinu pak tvoří hledání výtvarného kánonu vizuální identity Československa.

Spíše než formální vymezení vůči jiným stylům je proto určujícím kriteriem pro pochopení tzv. rondokubismu nezřídka přehlížená skutečnost, že poválečnou architektonickou produkcí nelze nahlížet izolovaně od ostatní umělecké a především uměleckořemeslné tvorby dané epochy. Hlavní protagonisté tzv. rondokubismu, architekti Josef Gočár a Pavel Janák, nesetřivali u svých realizací výlučně ve sféře stavitelské, ale obvykle se sami aktivně podíleli i na celkové podobě interiérů, dlouhodobě se zabývali nábytkovým návrhářstvím, řešením soliterních doplňků anebo kooperací s dalšími kolegy při uspořádání veřejných prostranství. Právě pro toto období je charakteristická intenzivní spolupráce reprezentantů jednotlivých uměleckých odvětví, kdy se umělci sdružovali ke kolektivnímu řešení

konkrétních zakázek. Zpravidla nevznikal *gesamtkunstwerk* jednoho tvůrce, nýbrž jednoho stylu, vzešlý ze spolupráce několika obdobně smýšlejících jedinců. Úzká, mezioborová propojenost byla typická především pro exponenty Svazu čs. díla, Artělu a Uměleckoprůmyslové školy. Sám Janák odhaloval už ve válečné korespondenci se Zdeňkem Wirthem, že podhoubí „našeho výrazu“ se postupně probouzí v drobném umění, za jaké modelově považoval třeba dekorativní dílo Františka Kysely.²⁶ A o několik let později už mohl jako redaktor *Výtvarné práce* konstatovat optimistickou skutečnost, že „umělecký průmysl se počestil, zakotvuje vždy víc a víc

v sobě. Sílí vždy více ve vědomí, že vyplývá z domácích hmot, z domácího ducha, má sloužiti domácí potřebě a že je mu předurčen zcela zvláštní ráz“.²⁷

Vyvrcholením vzájemné spolupráce napříč uměleckými obory se pod dohledem Svazu čs. díla stala už zmiňovaná Mezinárodní výstava moderního umění dekorativního a průmyslového v Paříži v roce 1925, odkud si úspěšní reprezentanti československé kulturní scény přivezli významná ocenění a diplomy. Ale zároveň také pro mnohé z nich už znamenala definitivní tečku v aplikování ornamentálních prvků na předměty uměleckého průmyslu i na architektonické objekty. Proto se jako vhodnější milník pro časové ohraničení národního stylu jeví v širším kontextu poválečné umělecké produkce právě rok 1925 než léta předešlá, kdy byly postupně dokončovány jednotlivé stavby. Národní styl, jak už bylo uvedeno, nebyl pouze systémem architektonického tvarosloví, ale také formálním kódem uměleckého průmyslu, jenž na pařížském uměleckém klání dospěl k velkolepému závěru. Ačkoli jeho protagonisté, a to především ve sféře archi-

3/ František Kysela, státočka

50 korun

1922

81 × 162 mm

Reprodukce: Česká národní banka, Praha



tektury, už nastoupili cestu purističtějších tvarových projevů, jak nejméně dokazuje i Gočárův výstavní pavilon.

Skutečnost, že v Paříži už definitivně šlo o labuť píseň národního stylu, dokládá o pouhé tři roky mladší reprezentativní projekt Výstava soudobé kultury, jíž Československo úspěšně oslavilo prvních deset let své existence. Celý areál brněnského výstaviště v Pisárkách, včetně pavilonu Akademie výtvarných umění od

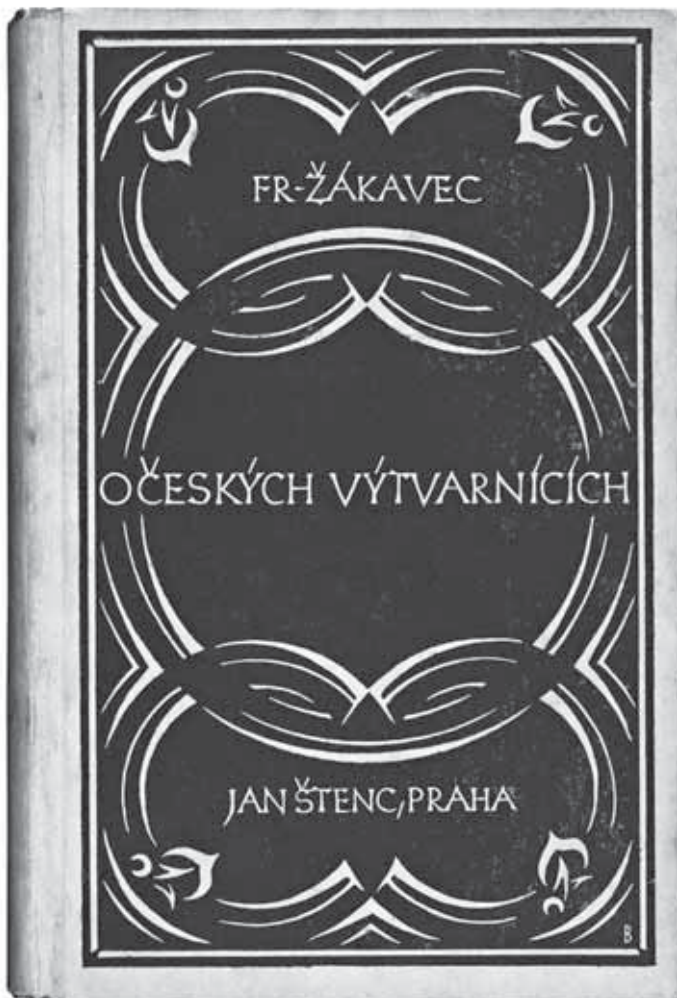
funkcionalismus. Přesto se v perifernějších projevech národní styl ještě uplatňoval přinejmenším do konce dvacátých let, jak dokládají některé regionální stavby.

Formování státní reprezentace

Zvýšený důraz na význam státní reprezentace vycházel v daném období z iniciativy samých umělců, historiků a teoretiků umění, kteří zastávali důležitá místa nejen v uměleckých spolcích a na odborných středních a vysokých školách, ale také ve veřejné správě. Horečné tempo vývoje po založení Československa spojilo některé jednotlivce, profesní sdružení a zástupce státní správy v idealistickém budování moderní identity mladé republiky na progresivní umělecké platformě. To mělo už své předválečné kořeny ve snaze postihnout v kubismu odlišný výraz od dění v sousedním Německu či na území Rakouska-Uherska. Ambice některých umělců a státních úředníků se tak stýkaly ve vzájemné snaze o podtržení jedinečnosti československého umění epoch minulých i časů přítomných jako důkaz jeho vysoké úrovně srovnatelné s vyspělým světem, a tudíž stvrzení jeho oprávněné existence, a tím i existence samostatného státu. *Raison d'être* je ovšem spatřován nejen v pestré kulturní tradici, ale především v umělecky pregnantní přítomnosti. Daný apel trefně vystihl budoucí ředitel Uměleckoprůmyslového muzea Karel Herain přirovnáním mladého státu coby jednotlivce ve styku s cizinou, který musí imponovat svým „*důstojným a uhlazeným chováním, vystupováním inteligentním, které předpokládá vkusný zevnějšek*“,²⁸ protože se na něj jako na neznámého nováčka mezinárodní scény uplatňují přísnější parametry hodnocení.

Jelikož dlouhodobé emancipační hnutí českého národa dospělo v roce 1918 ke vzniku etnický, historicky a nábožensky značně diferencovaného státního útvaru, bylo třeba jej vnitřně sjednotit a posléze navenek prezentovat jako homogenní celek. Když na Ministerstvo školství a národní osvěty nastoupila do vedoucích funkcí dvojice historiků umění Zdeněk Wirth a V. V. Štech, kterého Karel Teige označoval za „*jednoho z nejhornějších propagátorů*“²⁹ národního stylu, stává se ministerský úřad ohniskem budování kulturního výrazu Československa. Státní instituce se snažila jít příkladem v rámci interiérových úprav vlastních administrativních a reprezentačních prostor, a tak se v roce 1919 podařilo Josefu Gočárovi vytvořit přímo pro budovu ministerstva na Malé Straně vybavení zasedací síně, elipsovité knihovny, pracovny pro státního tajemníka a také stůl s lenoškou pro ministra.³⁰ Mohutné pracovní stoly až neobarokních forem se podle dobových fotografií překvapivě snadno doplňovaly s původními historickými interiéry.

Nicméně větší dopad než samo nábytkové zařízení v útrobách úřadu měl zákon, schválený v roce 1920 z iniciativy S. K. Neumanna, který ustanovil, že veškerá produkce určená ke státní reprezentaci nebo pořizovaná ze státních finančních prostředků musí podléhat schválení Ministerstva školství a národní osvěty.³¹ Neběželo však jen o ministerský dozor nad veřejnými financemi jako spíše o podnětnou činnost při vypisování a organizování soutěží, což dokonce iniciativnímu ministerstvu vysloužilo výtky, „*že protežuje nejmodernější proudy za*



4/ Jaroslav Benda, titulní strana knihy Františka Žákavce, *O českých výtvarnících* Praha 1920

Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

Josefa Gočára a Uměleckoprůmyslové školy od Pavla Janáka, se zahalil do progresivních architektonických forem, a rezolutně tak odhodil dekorativní šat předchozího období. Nejen stavby, ale rovněž výstavní instalace, použitá propagační grafika či prezentované exponáty se ve výrazu snoubily s technologickým rozvojem průmyslových odvětví oslavovaného státu, a nikoli s jeho bohatou folklórní tradicí. Vizualní identitu pokrokové republiky měl v příštích dvou dekadách definovat



5/ Jaroslav Benda, titulní strana
časopisu *Styl* III (VIII)
1922–1923

Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

oficielní“.³² Na základě zacílené strategie odtud záhy vycházely četné impulsy k oživení umělecké sféry formou soutěží, v jejichž porotách pravidelně zasedali nebo se potýkali právě představitelé Svazu čs. díla, Uměleckoprůmyslové školy nebo Artělu. Do jisté míry tak uplatňovali supervizi nad dobovou výtvarnou produkcí a definovali její oficiální kánon.

Také proto se jedněmi z prvních nositelů nového stylu staly výstavní pavilony. Československo se jimi v počátku své existence úspěšně reprezentovalo na mezinárodních expozicích v Lyonu (1919–1920, Gočár) nebo v Riu de Janeiru (1922, Janák). Stejně jako další budovy ve formách národního stylu mají společnou přísnou symetrii průčelí, abstraktní dekor ze seskupených půlválečků, obloučků, obdélníků a výseků dalších geometrických těles, ale také četné florální ornamenty v souladu s velmi pestrým koloritem. Na domácí půdě se dané prvky výrazně uplatňují i v soutěžích na budovy nových českých divadel v Praze nebo Olomouci, vypsanych na počátku dvacátých let.³³

Osobitou platformu národního stylu představovaly produkty grafického designu. Nová republika zcela přirozeně potřebovala disponovat vlastními bankovkami, známkami, tiskopisy, plakáty nebo kolky. Vyskytuje se na nich opět výrazně živá barevnost, tentokrát navíc

s důrazem na barvy státní vlajky v kombinaci s emblematickými prvky, jako jsou lipové ratolesti, figury státního znaku nebo velikáni české minulosti. Profesor Uměleckoprůmyslové školy, člen Artělu a počáteční spolupracovník Pražských uměleckých dílen, člen Svazu čs. díla František Kysela upravil znak hlavního města Prahy, navrhl desetikorunovou bankovku, státní znak a prezidentskou standartu, plakát pro hudební festival v Paříži a Londýně³⁴ nebo propagační plakát Československé republiky.³⁵ V roce 1925 byla v Národním divadle podle jeho návrhu zavěšena nová protipozorná opona.

V rámci těchto zušlechťujících tendencí plédoval Pavel Janák dokonce za vytvoření typicky českého písma s důrazem na diakritická znaménka, protože podle jeho mínění nelze pouze přejímat cizí fonty, které nejsou schopny postihnout charakteristické prvky české abecedy.³⁶ Vyslovené aspiraci se snad přiblížil zakládající člen Artělu Jaroslav Benda zakulaceným pojetím písma, vycházejícího z unciály. Pro jeho dekorativní charakter je použit na ztvárnění textové složky významných státních písemností, třeba v případě ověřovací listiny prezidenta republiky, určené československým vyslancům na mírovou konferenci.³⁷ Zaokrouhlené cifry a litery uplatnil i na pětikorunových a dvacetikorunových bankov-



6/ Karel Dvořák – Pavel Janák
soutěžní návrh pomníku s názvem
Malované dřevo

Reprodukce: *Styl I (VI)*, 1920–1921



kách, vykazujících „velké a přitom velmi prosté ornamentální myšlenky“.³⁸ Jaroslav Benda, ale i Vratislav Hugo Brunner, rovněž člen Artělu, se po roce 1918 zabývali také navrhováním poštovních známek, nicméně jejich stěžejní přínos lze spatřovat v grafické úpravě knih a časopisů. Na četných titulních stránkách hojně uplatňovali výrazně ornamentální, přesto strukturované tvarosloví, často podtržené kontrastní barevností obdobně jako architektura národního stylu. Kysela, Benda i Brunner, profesori Uměleckoprůmyslové školy, vedli rovněž své studenty k řešení obdobných úloh, z nichž vyzářovalo „plno mladé mízy a živého zájmu o národní aktuality“.³⁹

Role pomníků

Další akutní požadavek doby vyvstal bezprostředně po destruktivní vlně ikonoklasmu, živelně spuštěného

euforií po založení Československa. Tehdy společnost hledala nové modly, s nimiž by se mohla důstojně identifikovat. K realizaci se tak přiblížil Žižkův monument na hoře Vítkově,⁴⁰ byla vypsána soutěž na pomník Bedřicha Smetany do Litomyšle (Štursa – Janák) a Amsterodamu (Štursa – Janák), pomník Boženy Němcové (Gutfreund – Janák) a Karla Havlíčka Borovského do Havlíčkova Brodu (Kafka – Gočár), Přemysla Oráče (Štursa – Janák) nebo Svatopluka Čecha na Královské Vinohrady od stejné dvojice autorů.⁴¹ Ale především se silným akordem rozezněla snaha o zachycení válečné činnosti příslušníků legií jako základu československé armády.

Do zpracování kultovního odkazu legionářů se iniciativně zapojily i umělecké kruhy poté, co Ministerstvo školství a národní osvěty v roce 1920 vypsalo Soutěž na památníky obětí války a našeho osvobození. Zadání nereflaktovalo historický rozpor obsažený ve vlastním předmětu soutěže a žádalo si univerzální typy buď volného, nebo nástěnného památníku s podmínkou, aby umožnilo prosté, finančně nenáročné řešení, a to „v trvanlivém a krajově rázovitějším materiálu proveditelné“.⁴² Porota⁴³ byla po skončení soutěže zavalena na svou dobu nebývalým množstvím 241 návrhů. Jednu ze tří udělených druhých cen získal společný návrh Karla Dvořáka a Pavla Janáka *Malované dřevo*.⁴⁴

Zatímco Janákovy návrhy pomníků ještě v době vojenského konfliktu měly podobu spíše mělkých výklenkových kaplí rázné kubisticky zdynamizovaných forem, v soutěži se jako vhodný typ uplatnila zcela odlišná, mnohem prostší podoba pomníku. Na obou projektech okamžitě zaujme patrná lidovost a snad až chtěná řemeslná naivita provedení. Základním těžištěm je zde vertikální kostra sloupku sestaveného jakoby z několika dřevěných latí, na něž jsou osazeny další dekorující prvky. Spíše válečně autentickým než uměleckým ztvárněním se nejvíce blíží označení polního hrobu vojáka bez jakýchkoli státních či církevních insignií.⁴⁵ Citlivý až skromný přístup je v rozporu s tradiční heroickou monumentalizací válečných pomníků. Nejen formou a zvoleným materiálem, ale rovněž názvem *Malované dřevo* přímo asociuje lidovou tvorbu.

Problematika válečného pomníku se nevyhnula ani hlavnímu městu, kde byla tematicky propojena s legendární bitvou u Zborova a hrobem neznámého vojína, který byl vsazen do gotické arkýřové kaple na Staroměstské radnici. Jeho pojetím se opět zabýval Pavel Janák, tentokrát ve spolupráci s Památníkem odboje. V dosud nepublikovaném textu, patrně z června 1924, rozvíjí svou koncepci ideálního umístění Štursovy sochy *Raněného* jako adekvátního symbolu pro neznámého vojína.⁴⁶ Štursa se pokusil v plastice *Raněného* z roku 1917 zhmotnit emoce a zachytit figuru vojáka zasaženého kulkou v polí.⁴⁷ Skutečný prožitek zde byl transformován do citově vypjaté polohy lehce nadživotního mužského aktu přesně v momentě, kdy umírající ustrne v pohybu před pádem.

Janák pokládal za významově nejvhodnější řešení situování hrobu neznámého vojína ve venkovním prostřanství u Staroměstské radnice, kde se v minulosti nacházelo popraviště českých pánů. Ideové propojení tragické události z roku 1621 vnímal přesně v duchu dobových prohlášení jako symbolickou časovou smyčku, v níž je tematicky završena třísetletá poroba českého národa. Proto by na tomto historicky posvěceném místě mohly být optimálně, v jediném monumentu „*uctěny všechny oběti padlých za vlast*“.⁴⁸

Poté, co Janák v roce 1918 navrhl na Václavské náměstí triumfální slavobránu, referoval Josef Gočár v březnu 1919 na členské schůzi Společnosti architektů o záměru vybudovat v Praze přímo legionářský panteon.⁴⁹ Možnost, vyjádřit se k dané problematice konkrétněji, se mu naskytlá po vítězství v soutěži na pražskou budovu Banky československých legií.

Soutěžní návrh přinesl následně uplatněné prostorové schéma, ale od realizované verze se odlišuje v některých dekorativních momentech. Symetrické pětiosé průčelí se v základních konturách blíží uskučené podobě, ale hlavní posun se odehrál v úrovni prvních dvou nadzemních podlaží. Původní řešení lpělo na důslednějším dodržení osnovy plynulých horizontálních a vertikálních linií, které byly v realizované variantě setřeny ve spodní části fasády natolik, že zde mizí někdejší návaznost na okenní osy vyšších pater, a to ve prospěch umocnění centrálního prvku, který představuje hlavní vstup. Pohled je navíc sváděn do středové partie pohybem profilů vojáků na Štursových reliéfech, osazených do meziokenních polí mezaninu.

Odevzdaný soutěžní návrh pojímal průčelí právě v plynulé kontinuitě vertikálních linií tak, že na šestici

polosloupů přímo navazovala šestice reliéfů s atributy konkrétních bitev, kde se o vítězství proti centrálním mocnostem přičinili i příslušníci československých legií. Střízlivý projekt doplňovaly v pravidelných rozeztupech v kruhových terčích sochařsky ztvárněné hlavy legionářů ve vojenských čapkách. Pozoruhodná je však i Gočárova alternativní varianta jen se čtyřmi reliéfy, ovšem navrženými v univerzálnější, nadčasově platné rovině jako alegorie antikizujících válečníků s meči. Návrh doplňovala i figura štítonoše, který měl být osazen na sloup, situovaný do prostranství před bankou, v ose hlavního vstupu.

Výslednou čtveřici reliéfů nelze číst zprava ani zleva na základě chronologické posloupnosti, ale jejich finální osazení opět souvisí s ideou středu, potažmo středovým bodem, kterým je v symbolické rovině místo vzniku dvou institucí (Centrokomise a Vojenské spořitelny), jejichž fúzí posléze vznikla Legiobanka. Proto kompozice graduje dvěma stěžejními motivy z ruského území, pod nimiž návštěvník vchází do banky: Magistrála a rozhodující bitva u Zborova (2. února 1917).



7/ *Akcie Banky československých legií* 1921

Reprodukce: Česká národní banka, Praha



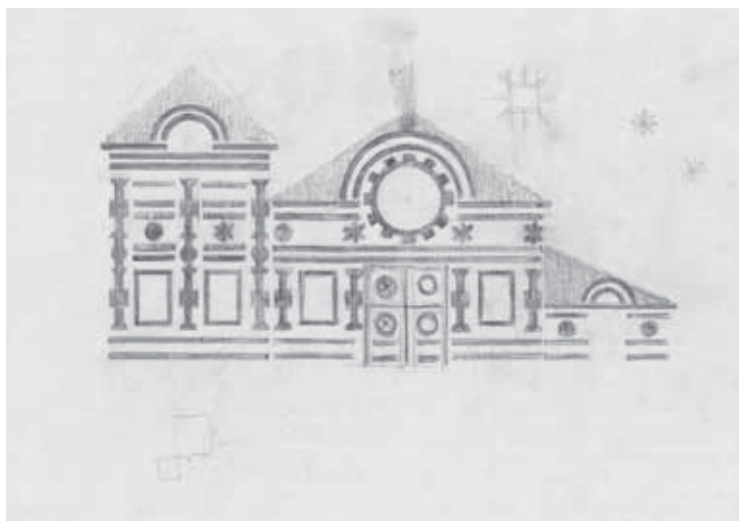
8/ Pavel Janák, návrh elektrárny v Háji u Mohelnice
1921

NTM AAS, fond 85 - Janák
Foto: Národní technické muzeum, Praha

9/ Pavel Janák, návrh elektrárny
v Háji u Mohelnice
1921

NTM AAS, fond 85 – Janák

Foto: Národní technické muzeum, Praha



Štursovy pískovcové hlavice kontrastují svou naléhavou dramatickostí kompozic i výrazů tváří s poklidem sálajícím z Gutfreundova vlysu v architrávu rytmizovaného v pečlivém souladu s architektonickým členěním.⁵⁰ Ačkoli jsou jednotlivé figurální výjevy s tematikou návratu legionářů striktně odděleny svislými příčkami, vytvářejí dojem pozvolného pohybu, jenž je opět umocněn ve střední části postavou archetypu ženy matky.

Architektura se zvolenou sochařskou výzdobou se dostala do role efektní a efektivní komunikační složky *architecture parlante*, protože reliéfní výzdoba nebyla bezpochyby zamýšlena jen pro oči kolemjdoucích chodců, ale také pro zaměstnance a akcionáře banky, mezi nimiž zcela záměrně tvořili majoritu bývalí legionáři. A ti si svou válečnou minulost připomínali i v soukromí kanceláří, kde jedna z dobových fotografií zachycuje zasedací síň, jejíž dekoraci vytvářely na zdi ozdobně vystavené bodné zbraně. A právě tehdy formuloval Pavel Janák explicitně požadavek na propojení architektury, sochařství a malířství v jeden celek, v němž se budou jednotlivé výtvarné složky volně, bez ohraničení propustovat.⁵¹

S výslednou podobou Legiobanky konečně úzce souvisí také otázka barevnosti architektury. Ta je právě ve vztahu k národnímu slohu zatížena četnými klisvami, jak nedávno prokázal text Martina Strakoše, když poválečnou produkci označil za „červeno-modro-bílou“.⁵² Automatické spojování barev trikolory s národním stylem navozuje opět souvislost s uměleckým řemeslem. Zde byly tři barvy československé státnosti velmi frekventovaným jevem na rozdíl od architektury, na níž se většinou uplatňuje dvoubarevné schéma obvodového pláště, označené Vojtěchem Birnbaumem v případě Julišova domu za „mřížoví“.⁵³ Exteriér pak často kontrastoval s pečlivou drobnokresbou vnitřní zdobnosti, jejímž autorem býval na Janákových i Gočárových stavbách často František Kysela. Právě interpretace barevnosti je jedním ze základních vodítek k věrohodnému dešifrování charakteru národního slohu v architektuře.

V. V. Štech rozvíjel teorie o podstatě češství, jež má svůj adekvátní výraz v organickém zakomponování ornamentu do hmoty. Místní genius loci podle něho determinuje proměnu „prostoru a kompozice v ornament, plastiku v malebno“.⁵⁴ Ze Štechových textů přejímal Pavel Janák kauzalitu vlivu „domácí půdy“, kdy

prostředí nevyhnutelně formovalo zdejší umělecké projev do osobitého lyrického projevu, který byl ovšem srozumitelný výlučně místnímu obyvatelstvu.⁵⁵ Národnostně podmíněné teze navíc rozšiřoval o problematiku barevnosti, která se stává aktivní složkou ve formování výrazu budov. Na základě hluboké znalosti historických slohů plně rehabilitoval barvu v architektuře, protože „odpovídá našemu temperamentu a že je to v souhlase s rázem Prahy“.⁵⁶ Kontextuálně podmíněný živý kolorit tedy není lehkou výstavou umělce ani explicitní manifestací státní symboliky, ale vyplývá z vnitřní rozvahy architekta. Proti povrchnímu výkladu symbolického významu barev uplatněných především na fasádách navíc mluví i návrhy četných staveb vypracované v několika alternativních variantách. Za názorný příklad lze považovat projekt vodní elektrárny v Háji u Mohelnice, kde Janák sice navrhl řešení v červeno-modro-bílém koloritu, ale ve stejném stadiu skicování vznikaly i jako plnohodnotné alternativy další pestrobarevné studie. Obdobně jako v architektuře oceňuje Janák i promyšleně volené tóny na plakátech Františka Kysely, protože jsou „přirozené až selské“.⁵⁷ Zdůrazňuje jeho vědomou snahu o neumělý, lidovější výraz, který označuje za „boj mezi sklonem k odtažitému dekorativnímu slohu a mezi nutkáním ke skutečnosti“.⁵⁸ V nepublikovaném textu přednášky s názvem Práce J. Bendy, V. H. Brunnera a F. Kysely v tiskovém umění z roku 1921 posouvá Janák Kyselův projev do osobně emotivní polohy, když uvádí, že „toužil dále tvořit ... z knih národně etického obsahu nejvroucnější a nejoddanější prací knížky národním duchem prodchnuté, jakési knihy lásky k národní věci“.⁵⁹

Uvedení umělci a historici umění neusilovali apriorně o programové zformování jednotného stylového projevu ve službách konstituování nové československé identity. Ale optimistická společenská nálada a politické okolnosti v počátečních letech existence Československa jim nastavily vhodné kulisy k vyjádření osobitého výtvarného názoru. Hegemonií ve vedoucích pozicích kulturní sféry, osobní spřízněností a příbuznými vyjadřovacími prostředky tak společně vytvořili poválečný vizuální styl mladé republiky. Proto se mi zdá vstřížnější hovořit o pojmenované kulturní vrstvě jako o národním stylu.

1. Josef Váchal, *Krvavý román*, Praha 1990, s. 284 (první vydání 1924).
2. Rostislav Švácha, *Lomené, hranaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923*, Praha 2000.
3. Jan Evangelista Koula, *Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století*, Praha 1940, s. 39.
4. Marie Benešová, Rondokubismus, *Architektura ČSR XXVIII*, 1969, s. 303–317.
5. Oldřich Starý, Česká moderní architektura, *Stavba IV*, 1925–1926, s. 1–9, 151–162, 167–181, 183–196, zvl. s. 193.
6. Pavel Janák, Čtyřicet let nové architektury za námi – pohled zpět, *Architektura II*, 1940, s. 129–132.
7. Jen namátkou: Pavel Janák, Opět na rozcestí k svérázu, *Národ I (V)*, 1917, č. 32, s. 576–578. – Idem, Národní věc a čeští architekti, *Národ II*, 1918, č. 23, č. 24, s. 295, 305–306. – Idem, Nedočkává procházka, *Umění I*, 1918, s. 85. – Idem, Ve třetině cesty, *Volné směry XIV*, 1918, s. 218–226.
8. Švácha (pozn. 2), s. 49.
9. Václav Vilém Štech, *Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur*, Prag 1915, s. 2. – Václav Vilém Štech, České cesty k modernímu interiéru, in: idem, *Včera*, Praha 1921, s. 193–203.
10. Václav Vilém Štech, O národním umění, in: idem, *Včera*, Praha 1921, s. 204–221.
11. Václav Vilém Štech, Smysl země, in: idem, *Včera*, Praha 1921, s. 232–245.
12. Štech (pozn. 11), s. 239.
13. Štech (pozn. 10), s. 204.
14. Janák, Opět na rozcestí (pozn. 7), s. 576–578.
15. Antonín Matějček, O vyschlém prameni, *Národ I (V)*, 1917, č. 37, č. 39, s. 660–662, 693–694.
16. Jan Koula, Ještě o svérázu, *Národ I (V)*, 1917, č. 36, s. 643–644.
17. Janák, Národní věc (pozn. 7), s. 305–306.
18. Václav Vilém Štech, Vzpomínka na jaro v Paříži 1919, *Styl I (VI)*, 1920–1921, s. 4–8.
19. František Žákavec, Slovanský program výtvarnický, *Volné směry XX*, 1919–1920, s. 73–74.
20. Janák, Národní věc (pozn. 7), s. 295, 305–306.
21. Janák, Ve třetině (pozn. 7), s. 218–226.
22. Zdeněk Wirth, *Josef Gočár*, Genf 1930, s. 9.
23. Jana Horneková (ed.), *České art deco 1918–1938*, Praha 1998.
24. [Pavel Janák], úvodník, *Výtvarná práce II*, 1923, nestr.
25. Vendula Hnídková, Pavel Janák und der tschechische „Nationalstil“. Aspekte einer architektonischen und nationalen Emanzipation, *Kritische Berichte XXXV*, 2007, s. 75–85.
26. Pavel Janák, dopis Zdeňku Wirthovi, 6. 6. 1917. Fond Z. Wirth, ÚDU AV ČR, oddělení dokumentace, korespondence Pavla Janáka. Za tento odkaz děkuji Kristině Uhlíkové.
27. [Janák] (pozn. 24), nestr.
28. Karel Herain, Státní reprezentace v umění, *Drobné umění II*, 1921, s. 118–120.
29. Karel Teige, *Moderní architektura v Československu*, Praha 1930, s. 103.
30. Marie Benešová, *Josef Gočár*, Praha 1958, s. 48.
31. Zákon o umělecké úpravě předmětů státem vydávaných neb podporovaných, *Umění I*, 1918–1921, s. 442, 445.
32. Herain (pozn. 28), s. 119.
33. Jiří Hilmera, Mezníky, které zůstaly na papíře. Ke třem soutěžím na stavbu nových divadel v Ostravě, Olomouci a Praze v letech 1920–1922, *Umění XXXIX*, 1991, s. 437–450.
34. Soutěže, *Umění I*, 1918–1921, s. 283–284.
35. Pavel Janák, Revoluce v plakátě, *Umění I*, 1918–1921, s. 254–256.
36. NTM AAS, Fond 85-Janák, publikační činnost 1921, text nepublikované přednášky Pavla Janáka s názvem Práce J. Bendy, V. H. Brunnera a F. Kysely v tiskovém umění (přednesena 13. 2. 1921 v Uměleckoprůmyslovém muzeu).
37. A., Užitá grafika, *Umění I*, 1918–1921, s. 266–267.
38. NTM AAS, Fond 85-Janák (pozn. 36).
39. František Žákavec, Dnes zahájená výstava Umělecko-průmyslové školy, *Národní listy LXI*, 1921, č. 171, s. 5.
40. Marcel Pencák, Soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově v roce 1913, *Umění LIV*, 2006, s. 69–84.
41. A., Soutěž na pomník Svatopluka Čecha pro Jungmannovy sady na Král. Vinohradech, *Umění I*, 1918–1921, s. 282.
42. Antonín Matějček, K soutěži návrhů na památníky na paměť obětí války a našeho osvobození, *Styl I (VI)*, 1920–1921, s. 66–67.
43. Protokol poroty soutěže na návrhy památníků obětí války a našeho osvobození, vypsáné ministerstvem školství a národní osvěty, *Styl I (VI)*, 1920–1921, s. 71: členové poroty: prof. Jaroslav Benda, architekt B. Hübschmann, prof. C. Klouček, prof. dr. Antonín Matějček, architekt Otakar Novotný, kap. Špála (zástupce Památníku Odboje) a dr. V. V. Štech.
44. První místo obsadil lyrický nástěnný reliéf Karla Pokorného zachycující ženskou postavu shlížející k vojenské helmě u svých nohou. Druhou cenu si rozdělily tři návrhy: Karel Dvořák a Pavel Janák, dále návrhy Hrdinům a mučedníkům sochaře Jaroslava Brychty a Slovenská Madona autorské dvojice sochaře Rudolfa Březy a architekta Josefa Štěpánka. Oba návrhy prozrazují citlivý přístup nejen ke splnění soutěžního zadání z hlediska cenové dostupnosti a relativně nenáročného provedení, ale především kvůli koncepčnímu uchopení problému jako jednoduché, téměř autentické stěly na hrobu padlého vojáka, která výstižněji postihuje běžnou realitu války v kontrastu s tradiční monumentalizací válečných pomníků vztyčovaných ex post. Janákův a Dvořákovův návrh se estetickou formou a zvoleným materiálem blíží lidové tvorbě bez aspirace na vyšší umělecké hodnoty, než je samo kvalitní řemeslné provedení.
45. Nápis na reprodukci nečitelný. *Styl I (VI)*, 1920–1921, vyobrazení XLIX.
46. NTM AAS, Fond 85-Janák, publikační činnost, 1924 – Raněný, úprava Staroměstského náměstí.
47. První skici spadají už do roku 1914, modelovat začal na konci války v roce 1917 a dokončena byla v letech 1920–1921. Odlitek nese vročení 1923. Kamil Novotný, *Jan Štursa*, Praha 1940. – Jiří Mašín – Tibor Honty, *Jan Štursa. 1880–1925. Geneze díla*, Praha 1981, s. 40, 46.
48. NTM AAS, Fond 85-Janák (pozn. 46).
49. NTM AAS, Fond 85-Janák, Protokoly schůzí spolku „Českých architektů v Praze“.
50. Mašín – Honty (pozn. 47), s. 48.
51. Janák, Nedočkává procházka (pozn. 7), s. 85.
52. Martin Strakoš, Reprezentace architekturou v českých zemích 20. století, *ERA 21 VII*, 2007, č. 4, s. 70–72.
53. Vojtěch Birnbaum, K diskusi o barevnou architekturu, *Styl II (VII)*, 1921–1922, s. 6.
54. Štech (pozn. 10), s. 207.
55. Pavel Janák, Cesta Uměleckoprůmyslové školy, *Výtvarná práce II*, 1923, s. 181. – Janák, Ve třetině (pozn. 7), s. 224.
56. Pavel Janák, Barvu průčelím, *Venkov XI*, 1916, s. 3–4. – Idem, *Styl II (VII)*, 1921–1922, s. 4–5.
57. Pavel Janák, Nové plakáty F. Kysely, *Výtvarná práce II*, 1923, s. 44.
58. Ibidem, s. 47.
59. NTM AAS, Fond 85-Janák, publikační činnost, 1921 – Práce J. Bendy, V. H. Brunnera a F. Kysely v tiskovém umění.