



TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI  
Fakulta přírodovědně-humanitní  
a pedagogická



# Architekt Josip Plečnik a jeho působení v Československu

## Diplomová práce

*Studijní program:* N7503 – Učitelství pro základní školy  
*Studijní obory:* 7503T023 – Učitelství dějepisu pro 2. stupeň základní školy  
7503T045 – Učitelství občanské výchovy pro 2. stupeň základní školy

*Autor práce:* **Bc. Adam Červenka**  
*Vedoucí práce:* PhDr. Luďka Hrabáková, Ph.D.



## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Adam Červenka**  
Osobní číslo: **P16000681**  
Studijní program: **N7503 Učitelství pro základní školy**  
Studijní obory: **Učitelství dějepisu pro 2. stupeň základní školy**  
**Učitelství občanské výchovy pro 2. stupeň základní školy**  
Název tématu: **Architekt Josip Plečnik a jeho působení v Československu**  
Zadávající katedra: **Katedra filosofie**

### Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce se zaměří na analýzu života a díla architekta Josipa Plečnika s důrazem na jeho působení v Československu ve 20. a 30. letech 20. století. Hlavní pozornost bude zaměřena na výstavbu kostela Nejsvětějšího srdce páně v Praze na Vinohradech, na architektonické úpravy Pražského hradu, přilehlých zahrad a zámku v Lánech a vztahu architekta k prezidentu T. G. Masarykovi. Život a tvorba Josipa Plečnika budou nahlíženy také z hlediska jeho duchovní orientace. Student se v průběhu zpracování práce bude řídit pokyny vedoucí práce a bude pravidelně konzultovat její dílčí části.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

**GYMPEL, Jan a Stefan BREITLING. Dějiny architektury: od antiky po současnost. V Praze: Slovart, 2013. ISBN 9788073917838.**

**KOVTUN, Jiří, Zdeněk LUKEŠ a Jan MALÝ. Pražský hrad za T. G. Masaryka: Úpravy Pražského hradu 1918-1935 v letopočtech, úryvky z lánské kroniky, archivní dokumenty. Praha: Správa Pražského hradu, 1995.**

**LUKEŠ, Zdeněk. Jože Plečnik: průvodce po stavbách v České republice. Praha: Foibos Books, 2012. ISBN 9788087073414.**

**LUKEŠ Zdeněk: Otevírání zakletého zámku. Josip Plečnik a Pražský hrad, Praha: 1991.**

**PLEČNIK, Jože, Zdeněk LUKEŠ, Damjan PRELOVŠEK a Tomáš VALENA. Josip Plečnik: architekt Pražského hradu. Praha: Správa Pražského hradu, 1997. ISBN 80-902051-3-5.**

**PRELOVŠEK, Damjan. Architekt Josip Plečnik: práce pro prezidenta Masaryka. Praha: Pražská edice, 2001. ISBN 8086239012.**

Vedoucí diplomové práce: **PhDr. Ludka Hrabáková, Ph.D.**


Katedra filosofie

Datum zadání diplomové práce: **22. listopadu 2016**

Termín odevzdání diplomové práce: **30. dubna 2018**

  
prof. RNDr. Jan Pícek, CSc.  
děkan



  
doc. PhDr. David Václavík, Ph.D.  
vedoucí katedry

V Liberci dne 3. května 2017

## Prohlášení

Byl jsem seznámen s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Diplomovou práci jsem vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé diplomové práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že texty tištěné verze práce a elektronické verze práce vložené do IS STAG se shodují.

8. 4. 2019

Bc. Adam Červenka



## **Poděkování**

Mé poděkování patří PhDr. Luďce Hrabákové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování diplomové práce věnovala. Zároveň děkuji Mgr. Evě Duškové, DiS. za podnětné připomínky.

## **Anotace**

Práce se zabývá projekty Josipa Plečnika v Československu pro prezidenta T. G. Masaryka na Pražském Hradě a v Lánech. Dále se věnuje jeho sakrální tvorbě, převážně realizaci kostela Nejsvětějšího Srdce Páně na vinohradském náměstí Jiřího z Poděbrad. Text práce se opírá především o ideové zdroje a inspirace, které slovinského architekta při jeho tvorbě nejvíce ovlivnily.

Práce je rozdělena do čtyř základních kapitol. Úvodní kapitola je zaměřena na historické pozadí doby, která je pro období tvorby Josipa Plečnika určující. Druhá část pak popisuje samotný život umělce. Ideovým zdrojům se práce věnuje ve třetí kapitole. Poslední čtvrtá kapitola je orientovaná na realizované stavby architekta nejprve v zahraničí a následně v Československu. Československá tvorba je rozdělena na tvorbu světskou, tedy tu pro prezidenta a sakrální.

## **Klíčová slova**

architektura, umění, kultura, Josip Plečnik, T. G. Masaryk, Praha, Československo, Slovinsko, Vídeň, Lublaň, Otto Wagner, Gottfried Semper

## **Annotation**

The thesis deals with the architectural projects in Czechoslovakia made for president T. G. Masaryk at Prague Castle and Lány castle by Josip Plečnik. It is also focused to Plečnik's sacral creation, mainly the realization of Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně on the Jiří z Poděbrad's square in Prague district Vinohrady. The thesis is based primarily on the ideological sources and inspiration that has influenced the work of the Slovenian architect most.

The text is divided into four main chapters. The introductory chapter focuses on the historical background of the decisive period for Josip Plečnik's production. The second part describes the life of the artist himself. Ideological resources are described in the third chapter. The last chapter deals with Plečnik's architectural work abroad and in Czechoslovakia. The work in Czechoslovakia is divided into secular works, which were for the president, and sacral works.

## **Key words**

architecture, art, culture, Josip Plečnik, T. G. Masaryk, Prague, Czechoslovakia, Slovenia, Viena, Ljubljana, Otto Wagner, Gottfried Semper

## Obsah

<b>Úvod</b>	10
<b>1 Historické pozadí</b>	12
1.1 Slovinci do roku 1900	12
1.2 1. světová válka, proměny Balkánu, Království Slovinců a Jugoslávie	15
1.3 Vývoj Evropy	17
1.4 Češi v první polovině 20. století	18
<b>2 Život Josipa Plečnika</b>	22
2.1 Mládí velkého umělce	22
2.2 Vídeň - Plečnik jako žák Otto Wagnera	23
2.3 Konec studií, Římská cesta, první samostatná tvorba a člen secese	25
2.4 Pobyť v Praze	26
2.5 Profesura v Lublani a poslední roky Josipa Plečnika	28
<b>3 Ideové zdroje tvorby Josipa Plečnika</b>	32
3.1 Vliv Otto Wagnera	32
3.2 Vliv Gottfrieda Sempera	35
3.3 Působení v pražském prostředí	42
3.3.1 Jan Kotěra	43
3.4 Podstata sakrálního umění podle Josipa Plečnika	45



3.5	Další neméně významné vlivy .....	49
4	Realizované stavby Josipa Plečnika .....	52
4.1	Tvorba v zahraničí .....	52
4.1.1	Vídeň a Rakousko .....	52
4.1.2	Slovinsko – Lublaň .....	60
4.2	Tvorba v Československu .....	63
4.2.1	Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně na Vinohradech .....	63
4.2.2	Práce pro T. G. Masaryka .....	69
5	Literatura .....	88

## Seznam vyobrazení v textu

OBRÁZEK 1: PAVILON SECESE, VÍDEŇ, 1897-1898 .....	53
OBRÁZEK 2: LANGERŮV DŮM, VÍDEŇ. 1900.....	56
OBRÁZEK 3: ZACHERLŮV DŮM, VÍDEŇ, 1903-1905 .....	59
OBRÁZEK 4: NÁRODNÍ A UNIVERZITNÍ KNIHOVNY V LUBLANI, 1936-1941 .....	61
OBRÁZEK 5: KOSTEL NEJSVĚTĚJŠÍHO SRDCE PÁNĚ NA NÁMĚSTÍ JIŘÍHO Z PODĚBRAD V PRAZE, 1928-1932 ..	68
OBRÁZEK 6: RAJSKÁ ZAHRAHA, PRAŽSKÝ HRAD .....	75
OBRÁZEK 7: BÝČÍ SCHODIŠTĚ, PRAŽSKÝ HRAD, 1927-1929 .....	76
OBRÁZEK 8: III. NÁDVOŘÍ PRAŽSKÉHO HRADU .....	77
OBRÁZEK 9: IMPLUVIUM, PRAŽSKÝ HRAD, 1923-1924.....	80

## Úvod

Slovinský architekt Josip Plečnik je především znám jako jeden z autorů aktuální podoby komplexu na Pražském hradě. Během svého působení v Československu, ve spolupráci s prezidentem Tomášem Garrigueem Masarykem, se podílel na přetváření sídla bývalých monarchů na místo vhodné pro demokratického reprezentanta tehdejšího Československa. Plečnikovy úpravy Pražského hradu byly a jsou považovány za velmi inovativní a na svou dobu revoluční. Bohužel se dodnes nezachovaly všechny úpravy Hradu a okolí a některé návrhy nemohly být z různých důvodů realizovány. Má práce se však orientuje na část jeho tvorby, která byla realizována a dodnes se s ní můžeme setkat. Do určité míry se v textu snažím oddělit sakrální tvorbu od profánní, stejně jako tvorbu československou od tvorby zahraniční. V diplomové práci se objevuje odborná terminologie z archeologie, které jsou vysvětleny ve stručném slovníku v závěru textu.

Úvodní část práce se věnuje historickému pozadí. Důraz je zde kladen na situaci v Praze a Českých zemích na přelomu 19. a 20. století. Nahlížím zde na proměny politické i demografické, které by mohly mít vliv na konečnou podobu Plečnikovy tvorby. Kapitola druhá popisuje pouť životem, která Josipa Plečnika zavedla z Lublaně přes Vídeň do Prahy a nakonec zpět do rodné Lublaně. Zde se projevuje zásadní vliv Plečnikovy duchovně založené rodiny, který měl značný dopad na jeho vlastní sebepojetí i vnímání světa. Víme, že prošel školou slavného Otto Wagnera, jehož osobnost i přes rozdílnost povah a názorů ovlivnila Plečnikovo vnímání antického umění. Jsou zde popsány počáteční rozpaky z lidnaté Vídně a z periferie města, kde převládaly chudé poměry. Věnuji se příčinám příchodu Plečnika do Prahy, ke kterému jej přiměl blízký přítel a český architekt Jan Kotěra. Značný vliv na Slovincovu tvorbu měl prezident T. G. Masaryk s dcerou Alicí G. Masarykovou. Dále se zabývám jeho odchodem do rodné Lublaně, profesurou na tamní univerzitě a posledními chvílemi jeho života.

Třetí část je zaměřena na ideové zdroje tvorby Josipa Plečnika. Za všechny bych zde zmínil přínos Otto Wagnera a Gottfrieda Sempera jako hlavních tvůrců jeho

uměleckého základu. Mezi další neméně významné vlivy patří cesty po Balkánu či Itálii, kde studoval antickou architekturu. Za zmínku stojí například i inspirace u Beuronských mnichů, díky nimž se seznámil s dokonalou výzdobou církevních staveb. Plečnikův život lze rovněž považovat za asketický až mnišský. Jeho skromnost, vnitřní váhavost a nevyrovnanost se rovněž promítly v jeho tvorbě, převážně pak u sakrální stavby kostela Nejsvětějšího Srdce Páně v Praze.

Poslední kapitola, která je do jisté míry hlavním stavebním kamenem celé práce, představuje realizované stavby Josipa Plečnika nejprve v zahraničí a následně v Československu. Cílem práce a této kapitoly nebylo představit strohý výčet staveb, protože jsem si vědom, že děl o Josipu Plečnikovi a jeho tvorbě bylo napsáno již mnoho.

Na základě rešerše zdrojů jsem vybral pro tento text prameny, které jsem považoval za zásadní, popisující Plečnikovo působení v Československu, případně inspiraci pro jeho tvorbu. Jejich pomocí jsem ilustroval Plečnikovu revolučnost a nadčasovost. Záměrně jsem vynechal dobový tisk, zatímco jsem zohlednil část Plečnikovy korespondence.

Cílem diplomové práce je představit Plečnikovo působení v Československu jako produkt mnohovrstevnatých vlivů pocházejících z jeho života osobního, pracovního i ve světle historických souvislostí. Zaměřil jsem se na jeho působení ve Vídni, na Pražském hradě, při stavbě kostela na Vinohradech a v Lánech. Vzhledem k tomu, že architektura je vizuální oblast umění, doplnil jsem diplomovou práci obrazovou přílohou, kde jsou fotografie vybraných staveb.

# 1 Historické pozadí

Tato kapitola je zaměřena na události od druhé poloviny 19. století do konce první poloviny století dvacátého. Josip Plečnik, architekt pocházející ze Slovinska, mající dobrý vztah ke katolické víře (viz níže), procestoval během svého života značnou část Evropy. Ve zmíněném historickém období se zaměřím na dějiny Slovinska, obecný vývoj Evropy a Českých zemí. Opomenuty nebudou sociální proměny a změny v životě tehdejších obyvatel střední Evropy a Balkánské oblasti.

## 1.1 Slovinci do roku 1900

Politickou oblast v 60. letech 19. století ovládly sjednocovací snahy, které známe i z jiných částí Evropy. V otázkách státoprávních byla ovšem pozice slovinských politiků složitá. Slovinci byli národem „nehistorickým“. Jejich snahy nebyly založeny na historickém právu, jako tomu bylo u Čechů či Chorvatů. Aktuálním tématem pro Slovince bylo odstranění historických hranic, které přispívaly slovinské roztržitosti a nerovnoprávnému zastoupení v monarchii. (Šesták, 1998, s. 272)

Programem Slovinců se dlouhodobě stala vidina Sjedenocené Slovenie. Došlo k vytvoření petice požadující změny zemských hranic, pod kterou se údajně podepsalo až 20 000 Slovinců. Jejich požadavky však nebyly založeny na historickém podkladě, proto bylo od počátku jasné, že není možné jejich program uskutečnit. V roce 1865 vznikl program nový, známý jako mariborský, který požadoval sloučení Štýrska, Kraňska a Korutan do jednoho celku s politickým zastoupením. I tento program nenalezl u německé většiny podporu, jelikož Slovinci tvořili pouze 43 % obyvatelstva. (Rychlík, 2011, s. 119)

Slovinci, v porovnání s jinými národy Předlitavska, nebyli příliš početní. Nevýhodou byla i jejich roztržitost do několika zemí, kde v poměru k německojazyčnému či italskojazyčnému obyvatelstvu tvořili menšinu. Toto rozmístění Slovinců činilo potíže ve chvíli, když si chtěli jako národ prosadit svůj jazyk do úřadů a škol. Systém školství v Předlitavsku tvořil v roce 1869 profesor na

pražské univerzitě, JUDr. Leopold Hasner. Nový zákon o školství stanovil, že vyučovací jazyk určí zemský školní úřad. Školy soukromé si jazyk určovaly v souladu s požadavkem zřizovatele, školy státní pak braly ohled na mateřský jazyk dětí. (Rychlík, 2011, s. 125)

Ve druhé polovině 19. století a na počátku století dvacátého žila většina Slovinců na vesnici a jednalo se o národ z většiny rolnický. Slovinská města se do teprve rodila a utvářela. V roce 1869 měla Lublaň necelých 23 tisíc obyvatel, roku 1910 jejich počet čítal 41 727. Maribor v roce 1869 obývá pouze 12 828 obyvatel; při sčítání v roce 1910 se číslo více než zdvojnásobilo, na 27 991. Gorice ve stejném roce zaznamenal 30 995 obyvatel. Jediným městem s obyvateli nad 100 000 byl Terst, kde však Slovinci vystupují v menšinovém zastoupení. Naproti tomu vesnice a venkov bojují s přelidněním. Většinu zemědělské produkce spotřebovalo samo venkovské obyvatelstvo, zbytek se obchodoval na místních trzích. Růst obyvatel pokračoval. Po roce 1867, kdy byla prosincovou ústavou povolena svoboda stěhování uvnitř monarchie, značně roste emigrace. Do začátku první světové války opustí Slovinsko téměř třetina obyvatel, tedy asi 300 000. (Rychlík, 2011, s. 127)

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se začíná prosazovat svoboda podnikání, která přišla v souladu s liberální hospodářskou politikou. Ačkoliv není rozvoj průmyslu a řemesel v rámci monarchie nikterak zásadní, pokrok si zde našel své místo. Formují se nové a lepší finanční instituce; první spořitelna fungovala v Lublani od roku 1820. Druhou polovinu 19. století ovlivňuje rozvoj těžby rud na slovinském území. Vznikají první průmyslové společnosti. Dochází k rozvoji železniční dopravy, roku 1860 jsou propojeny Terst, Gorice a Udine (Videm). Vlivem rozvoje průmyslu a kultury se do konce století Slovinci prosadili na úroveň ostatních středoevropských národů. Byla zde vytvořena poměrně silná střední vrstva. (Rychlík, 2011, s. 128-9)

Kulturní rozvoj v šedesátých letech 19. století podporovalo například zakládání čítáren. Jako první byla založena slovinská čítárna roku 1861 v Terstu, v roce 1869 jich v zemi existuje již 57. Slovinské národní hnutí i díky tomu získává svou masovou

podobu. V roce 1864 je založena Matice slovinská, která dohlíží na vydávání slovinských knih, o dva roky později je utvořena lublaňská Divadelní společnost. Podle českého vzoru zde vzniká tělovýchovná organizace Južni Sokol v roce 1863. (Šesták, 1998, s. 271)

Slovinská otázka byla německými nacionály bagatelizována s odkazem na malý počet Slovinců. Bez jednotného plánu a historické územní tradice zde byla pouze malá naděje na udržení národní svébytnosti. Nelze však pochybovat o tom, že zejména v 90. letech 19. století Slovinci obstojí jako novodobý národ. Jazyku Slovinců nechyběla odborná terminologie, projevy kultury samotné byly srovnatelné s jinými, uznanými národy. Velkou roli zde hrálo národní sebevědomí a pravidelná debata s jinými Slovany z monarchie. Důraz byl kladen zejména na spolupráci s českou a chorvatskou politickou reprezentací. Lublaň je dokonce považována za druhé největší centrum „neoslovanského hnutí“, ihned po Praze. (Šesták, 1998, s. 357-8)

Počet Slovinců v monarchii roku 1910 čítal 1 320 000 osob. Tento nárůst, tedy o 57,5 % oproti roku 1846, byl nižší než u ostatních národů v Předlitavsku. Nestal ostatním v monarchii, což můžeme dávat za vinu hospodářské situaci. Jak již bylo řečeno, Slovinci byli především zemědělci. Roku 1873 zasáhla oblast hospodářská krize, vedoucí k poklesu ceny zemědělských produktů. Pokrok v dopravě umožnil přísun levnějšího cizího zboží, kterému místní výrobci nemohli konkurovat. Značná část obyvatel hledá řešení v emigraci do západní Evropy, někteří cestují za moře či oceán. Slovinský jazyk se kolem roku 1910 na poštách ani železnici téměř nepoužíval, převládala němčina a italština. (Šesták, 1998, s. 358)

V oblasti politické se Slovinsku, stejně jako jiným oblastem Evropy, nevyhnula vlna socialistického hnutí. Rozdílem bylo, že zde se toto hnutí projevilo velmi slabě, a to právě díky malému zastoupení dělnictva. Pro politický život konce 19. století je charakteristický boj liberalismu proti politickému katolicismu, opírajícímu se o učení církve. V roce 1892 se uskutečnil I. katolický sjezd a devadesátá léta se nesou ve znamení katolické agitace venkova, který byl postižen vleklou agrární krizí. Postupně se snahy katolíků rozšířily i na dělnictvo. Vznik jednotné, křesťansko-sociální strany

byl brzděn rozdrobeností Slovinců do různých zemí. V té době mobilizuje i hnutí liberálů, které se snaží vytvořit jednotný program, podporováno měšťanstvem, městskou inteligencí a členy „Sokola“. (Rychlík, 2011, s. 135-136)

## 1.2 1. světová válka, proměny Balkánu, Království Slovinců a Jugoslávie

Když v říjnu roku 1908 vydal František Josef I. manifest o anexi Bosny a Hercegoviny, vzniklo z hlediska dualismu zcela netypické státoprávní uspořádání. Bosna se po roce 1910 stala samostatným celkem s vlastním sněmem, kde byli zastoupeni Srbové, Chorvati a Bosňáci. Vznikla i vlastní zemská ústava. Pro nás není zásadní politické uspořádání, jako spíše představa spojení všech jižních Slovanů habsburské monarchie do jediného, na Vídni nezávislého, celku. To vítala například i Slovinská lidová strana, která záhy hlásila spojení všech rakousko-uherských Jihoslovanů do jednoho celku formou trianismu. K této myšlence se postupně přihlásili klerikálové a liberálové. Roku 1912 se Slovinská lidová strana dohodla s chorvatskými zástupci Strany práva na společném státoprávním programu. Při sjednocovacích plánech spoléhala slovinská politická reprezentace třeba i na podporu následníka trůnu, Františka Ferdinanda, který však byl vůči jejich plánu rezervovaný. Balkánské války a situace po nich učinila těmto snahám konec. V plné míře se ukázaly vzájemné jihoslovanské rozpory a nesoulad sjednocujících programů, kdy například program zmíněné chorvatské Strany práva po sjednocení nepočítal se Slovinci jako autonomním národem. (Rychlík, 2011, s. 137-141)

Krutou ranou pro sjednocovací snahy byl 28. červen 1914, den uskutečnění atentátu na následníka trůnu Františka Ferdinanda. V souladu s propuknutím 1. světové války a krizovou situací v Předlitavsku se Slovinci setkali s perzekucí, byla omezena svoboda slova a shromažďování. Slovinská lidová strana, stojící před volbou mezi Dohodou a Trojspolkem, zvolila vzhledem k čtenému zastoupení Němců loajalitu k Vídni.<sup>1</sup> Pouze malá část politiků se přiklonila na stranu Srbska a Dohody.

---

<sup>1</sup> Císař měl být zárukou toho, že Slovinci nezaniknou v dalším německém státu. Pozn. autora.



Po smrti Františka Josefa I. a nástupu Karla I. vystupují Jihoslované v květnu roku 1917 s deklarací sjednocení zemí, kde žijí Slovinci, Chorvaté a Srbové. Postupně tak Slovinci vykročili na cestu vedoucí z monarchie. Ještě o rok později Karel I. bojuje proti snahám o odtržení těchto území a ujišťuje své spojence, že odpojení nedopustí. V říjnu roku 1918 byla ustavena Národní rada Slovinců, Chorvatů a Srbů. Slovince zde reprezentovalo 14 členů. 31. října 1918 vyhlásila zmíněná Národní rada samostatnost jednotlivých států a ve Slovinsku byla ustavena slovinská Národní rada. 1. prosince 1918 došlo k vyhlášení samostatného Království Srbů, Chorvatů a Slovinců. (Rychlík, 2011, s. 140-152)

Od počátku se Slovinci obávali nadvlády Srbů a vytvoření „velkého Srbska“. Tato obava se později ukázala jako zcela oprávněná. Její příčiny dnes vidíme, kromě síly Srbů, ve slabosti a nedostatečné národní identitě Chorvatů a Slovinců. Celé království<sup>2</sup> čítalo 12 milionů obyvatel, což bylo na evropské poměry neopominutelné číslo. Přes určité obavy a občasný nesouhlas neprojevovaly slovinské strany odpor proti Jugoslávii. Slovinská lidová strana propagovala slovinský autonomismus, nikdy však ve snaze o odtržení. Touto oddaností státu se Slovinci lišili od Chorvatů, jejichž přístup do značné míry přivodil pád Jugoslávie. (Rychlík, 2011, s. 153)

Po válce, vyjma období krátké hospodářské krize, provázel Slovinsko značný vzestup až do Velké hospodářské krize z let 1929-1933. Ve třicátých letech bylo na elektrickou síť napojeno 36 % domácností. Železniční síť byla v rámci království velmi hustá. Nový význam nabralo spojení Lublaně se Záhřebem a Bělehradem. Přínos Slovinska byl podmíněn mírou vzdělanosti, kdy bylo po válce registrováno pouhých 8% analfabetů, do třicátých let pak toto číslo kleslo na 5 %. Tato úroveň kontrastovala s místy jako Kosovo, kde negramotnost přesahovala 80 %. (Rychlík, 2011, s. 156-157)

---

<sup>2</sup> Po roce 1929 už pod názvem Jugoslávie. Pozn. autora.

### 1.3 Vývoj Evropy

Zvyšování počtu obyvatelstva probíhalo v závislosti na industrializaci. Největší růst proto zaznamenává Německo, které v roce 1910 registruje 65 milionů obyvatel a nárůst 25 % oproti roku 1890. Počet obyvatel Velké Británie dosahuje v roce 1914 počtu 42 milionů, což je o 18 % více než v roce 1890. Počet obyvatel zaměstnaných v zemědělství se ve velmocích jako Velká Británie či Francie neměnil. Velká Británie si dlouhodobě držela 10 procent zaměstnaných v zemědělství, Francie přibližně 40 procent. Pro tuto práci bude zajímavé dění v hlavní metropoli Rakousko-Uherska, Vídně. V letech 1848-1914 se počet obyvatel Vídně zpětinásobil a dosahoval dvou milionů. (Gilbert, 2003, s. 17-19)

Nezastavitelný vývoj a industrializace vyvolávaly pocity nejistoty a zpochybňování dosud platných hodnot. Na konci 19. století se tvoří nové skupiny filozofů, literátů a umělců. Tyto skupiny se bouří proti tradičním názorům a přístupům. „*Snad nejnápadnější známkou všeobecné duchovní nejistoty bylo šíření kriticismu a požadavků na reformu těch institucí, které již svou povahou působily jako obránci existujícího řádu: církví. Jednotlivci v katolické církvi i v církvích protestantských ... organizovali hnutí, která se zaměřovala na dělníky, a přitom zjišťovali, že nezájem o křesťanství, ne-li přímo jeho odmítání ze strany dělnictva, úzce souvisí s bídou, v níž dělníci žili.*“ (Gilbert, 2003, s. 17-19)

Roku 1891 vydal papež Lev XIII. encykliku *Rerum novarum*, která požadovala, aby se církve začala věnovat situaci průmyslových dělníků. Podle předpokladu papeže byl důsledkem industrializace nárůst počtu lidí žijících v bídě, čímž došlo k hromadění majetku menšinou. Vydáním encykliky vznikl platný souhlas s utvářením křesťanských odborových svazů. Papež nabádal k zásahu státu proti této bídě a v encyklice kritizoval ekonomiku typu *laissez faire*. (Gilbert, 2003, s. 21-22)

Z literatury lze zmínit Emile Zolu jako mistra kritiky společenských změn, vyvolaných industrializací. V 90. letech se prosazovalo hnutí dekadence, jež reprezentoval Oscar Wilde. Z filozofie se dostávají do popředí díla Friedricha

Nietzscheho. Jím popisovaný nadčlověk se stal zosobněním bezohledného usilování o nadvládu. Sigmund Freud ve svých dílech vědecky analyzoval neurózy, které trápily tehdejší společnost a setkáme se s nimi jak v literatuře či filozofii: stísněnost člověka konvenční morálkou, která vystupuje pouze jako překážka a toto potlačení lidské přirozenosti je projevem útlaku a nespravedlnosti světa. (Gilbert, 2003, s. 23-25)

Meziválečná Evropa žila ve strachu z dalšího světového konfliktu. Již od počátku konfliktu s Německem někteří státníci tvrdili, že nerozhodný zásah proti agresorovi povede k dalšímu válečnému konfliktu. Západní mocnosti nechtěly riskovat válku v podobě, kterou si pamatovaly z předchozích let. Evropa měla v živé paměti válečné hrůzy a množství obětí z let 1914-1918. Když se Německo s Ruskem rozhodly uzavřít roku 1922 společnou smlouvu v Rappalu, západ se potají obával jejich vojenské spolupráce. Naproti tomu křehká Německá republika předpovídala určitou možnost rizika a destabilizace do budoucna. Německo bylo označeno za viníka první války a zatíženo reparacemi. V zemi narůstalo nepřátelství mezi levicí a pravicí, Německo stálo na prahu chaosu, který hrozil až do začátku další světové války. (Davies, 2005, 952-955)

#### 1.4 Češi v první polovině 20. století

Na duchovní i politický život měly od 19. století největší vliv principy liberalismu. Politické zastoupení Českých zemí přechází od politiky pasivní k aktivní. Formují se první politické strany, probíhají spory v oblasti historické, do kterých se zapojil i budoucí první československý prezident, Tomáš Garrigue Masaryk. Ten se zúčastnil i obecně známých sporů o Rukopisy v 19. století. Stejně jako jinde, i na našem území jsou zakládány dělnické spolky. V Čechách na venkově se prosazuje agrární hnutí. I zde probíhal boj o národní identitu a Češi usilovali o uznání svébytnosti v rámci monarchie. Známý jsou převážně spory s Němci, kterých na našem území žilo velké množství. (Šaročová, 2006, s. 322-334)

*„V průběhu 19. století české etnikum vyrovnávalo výrazný kulturní a ekonomický předstih, jímž se svého času vyznačovali Němci v českých zemích. Ty již v roce 1910*

*překročily hranici 10 milionů obyvatel, z nichž zhruba 6 300 000 uvádělo češtinu jako jediný nebo prvořadý prostředek komunikace, více než 3 500 000 se analogickým způsobem hlásilo k němčině a 250 000 k polštině.*“ Kromě sporů o národní jazyky se rivalita Čechů a Němců projevila například v oblasti školství. Až do rozpadu monarchie však bylo běžné uzavírání smíšených sňatků mezi Čechy a Němci. Ke společným zájmům patřila ekonomika a dvojjazyčnost byla v té době velmi rozšířená. (Šaročová, 2006, s. 338)

V oblasti kultury byl významný vliv belgických architektů, reprezentujících myšlenky raného funkcionalismu. Mezinárodní slohové hnutí, známé jako secese, bylo živnou půdou pro ideje těchto Belgičanů (Henry van de Velde, Victor Horta a Paul Hanker). Odstoupení, jak byla secese překládána, bylo chápáno jako odpoutání se od dosavadních struktur v oblasti výtvarného umění. S populačním růstem dochází k přesunu obyvatel z venkova do měst, což se projevuje na urbanizační architektuře. V rámci globalizace dochází k budování dopravních a komunikačních cest. Hlavním teoretickým cílem secese bylo vytvoření jednoty umění a umění pro všechny. Na počátku 20. století se prosazuje kubismus, jehož těžiště spadá do let 1907-1914. Nejvýznamnější a pro tuto práci zásadní je funkcionalismus, který se stal vůdčím pro celé dvacáté století. (Šaročová, 2006, s. 339-346)

Během války se česká exilová politická reprezentace v čele s Edvardem Benešem a Tomášem G. Masarykem zasloužila o vytvoření samostatného Československa v momentě, kdy se válka blížila ke konci. 28. října došlo k poklidnému přechodu k samostatnému československému státu. 13. listopadu se v Praze sešel rozšířený Národní výbor československý a prohlásil se za Revoluční národní výbor. Došlo ke zvolení první vlády v čele s Karlem Kramářem a prezidentem byl zvolen nepřítomný T. G. Masaryk (prezidentem byl až do roku 1935). (Kárník, 2008, s. 37-42)

Po konci Velké války nebylo úplně vyhráno, bylo potřeba vyřešit pohraniční spory po celém Československu. V průběhu války i na jejím konci řádila epidemie španělské chřipky, v Praze byla k pohřbívání dokonce v říjnu roku 1918 povolána armáda. Po válce dosáhly obilí a brambory vysoké ceny. Silná vlna inflace vystřelila

ceny potravin závratně vysoko. Přídělový systém nestačil a černý trh ovládl situaci. Po válce se vrátila masa demobilizovaných vojáků, kteří si nemohli najít práci. Průmysl se musel proměnit z válečného na mírový a hromadně se propouštělo. Mezi nezaměstnanými rostlo napětí, které přerostlo v demonstrace. Celková potravinová situace se zlepšila až po roce 1920, resp. 1921, kdy byly zrušeny centrály přerozděluující potraviny. (Kárník, 2008, s. 89-96)

Další zklamání se dostavilo ve chvíli, kdy se Československo jakožto „dílna střední Evropy“ stalo státem vývozním. Například balkánské státy nebyly ochotné platit za dovoz produktů z ČSR a Čechoslováci nechtěli kupovat zemědělské produkty z Balkánu. Problém zvětšila snaha o stabilizaci měny, což se podařilo až v roce 1922. V této době zasáhla průmysl další rána, kdy poklesla produkce výroby i výše mezd přibližně o 20 %. Krize v nezaměstnanosti dosáhla svého vrcholu v roce 1923, kdy vystoupala na dvojnásobek (441 000) poválečné. (Kárník, 2008, s. 96)

V Českých zemích proběhl demografický vývoj formou určitého skoku. Rodiny se orientovaly na menší počet dětí a rostla práva žen. Porovnáme-li roky 1913 a 1929 zjistíme, že celková porodnost klesla cca o 26 %. Po válce rovněž došlo ke zvýšení hygienické a lékařské péče. Rozšiřovala se vodovodní síť, která zaručovala zdravotně nezávadnou pitnou vodu. Školský systém se snažil pokrýt veškeré obyvatelstvo tak, aby byl rovnoměrně zajištěn přístup k základnímu vzdělávání v národním jazyce (češtině či slovenštině). S rozvojem vzdělanosti se vyvíjela i kultura, například od dvacátých let ovládl lidovou zábavu „kinematograf“. Život se přesouval stále více do měst, která nabízela mnohé pozitivní možnosti, ale také smog, tovární provoz a velké nakupení obyvatel, podporující přenos různých chorob. (Kárník, 2008, s. 117-121)

Jelikož se tato práce bude zabývat prací Josipa Plečnika, považují za nezbytné zmínit situaci v hlavním městě Československa. Praha se mezi lety 1920-30 rozrostla o 200 000 obyvatel na 850 000. Probíhaly mohutné stavební práce. Budovány byly závody, obytné čtvrti a reprezentační budovy, jako banky, úřady a obchodní domy. Výstavba důležitého letiště zařadila Prahu mezi metropole evropského významu. Další

úrovně kulturní prestiže bylo dosaženo vybudováním barrandovských filmových ateliérů. (Kárník, 2008, s. 123)

## 2 Život Josipa Plečnika

Abych se ve své práci mohl zabývat působením světově uznávaného architekta Josipa Plečnika, musím nejprve představit životní dráhu, která tohoto umělce provázela. Ke srozumitelnému představení tak sofistikovaných myšlenek a díla, o což se v této práci budu snažit, není možné vynechat hlavní životní události, které jej na cestě životem potkaly a měly mít dalekosáhlé důsledky. Postupně se zaměřím na mládí, první tvorbu a studium. Plečnikova osobnost je značně komplikovaná a jeho práce byla ovlivněna mnohými velikány v oblasti umění. Ti nejvýznamnější budou v této kapitole zmíněni.

### 2.1 Mládí velkého umělce

Josip Plečnik se narodil 23. ledna 1872 v Lublani. Jeho otec, Andrej Plečnik, byl truhlářem a tak se zdálo být jasné, jakému řemeslu se bude mladý Josip věnovat. Očekávalo se od něj, že v dospělosti snad převezme otcovu firmu a bude se živit úpravami a tvorbou nábytku. Plečnikovy povahové rysy pochází od obou rodičů, od otce převzal mírnost a náchylnost k melancholichnosti, po matce byl ambiciózní. Jako mladý chlapec se často pohyboval mezi realitou a sněním. Josip Plečnik dokonce vstoupil na gymnázium, ze kterého po jednom roce odešel a vrátil se do otcovy truhlářské dílny. Svůj volný čas trávil kresbou a sbíráním ilustrovaných časopisů, často slovansky orientovaných. Své zájmy musel před otcem tajit, jelikož ten si nepřál mít za syna bohéma. (Prelovšek, 2003, s. 1)

Lublaň, ve které mladý Josip Plečnik prožíval své první roky, byla z většiny tvořena Slovinci, tedy národem, který postrádal své dějiny, svou minulost. Německá menšina, která žila ve městě, se řadila mezi vyšší vrstvy společnosti. Naopak většina Slovinců byla selského původu a město samotné připomínalo spíše rozlehlou vesnici se třiceti tisíci obyvateli. Stavební průmysl a kultura zde nenabízely mnohou inspiraci. Plečnik vyrostl pod vlivem katolické církve, která se střetávala s umírněným liberalismem, nepřipouštějícím zásadní sociální proměny (Prelovšek, 2003, s. 2).

V roce 1888 díky státnímu stipendiu mohl Plečnik nastoupit na průmyslovou školu ve Štýrském Hradci, kde se velmi zdokonalil v oboru truhlářství. Díky tomuto studiu se začal stýkat se studenty stavitelství a dokonce začal pracovat jako kreslič v soukromém ateliéru profesora Leopolda Theyera. Theyer vystudoval ve Vídni Technickou vysokou školu a Akademii výtvarných umění a při své práci procestoval mnohá města monarchie. Plečnik se ve zmíněném ateliéru zdokonalil v kresbě, která jej velmi posunula v jeho vlastní budoucí tvorbě. Plečnikův nedostatečný obchodní talent a otcova smrt jej nadobro odvrátily od samostatného truhlářského řemesla. Na převzetí otcovy dílny byl navíc stále příliš mladý. Od roku 1892 pracoval dva roky ve Vídni v truhlářské továrně J. W. Müllera. Tato zkušenost mu byla silnou školou do života. Jeho výkresy se prostřednictvím Müllerových styků dostaly na mnohá významná místa, například k průmyslníkovi Zacherlovi. (Prelovšek, 2003, s. 3)

Při práci ve Vídni těžce snášel podmínky velkoměsta. Ve své politické orientaci byl stále zaměřen na křesťansko-sociální ideu. Ve Vídni dlouho zůstával duševně neukotven, postrádající sebevědomí a hledající sám sebe. Oporu vždy nalézal v umění, až ho umělecká výstava, kterou navštívil v roce 1894, pohnula ke studiu architektury ve Vídni. Josip Plečnik si po různých útrapách v práci i v rodině (starší bratr Andrej musel žít ze skromného příjmu kněze matku i Josipa) našel cestu k Otto Wagnerovi, v jehož dílech spatřil velikána, ač se mu některá osobně nelíbila a ne vždy souhlasil s jeho názory. (Prelovšek, 2003, s. 4-6)

## 2.2 Vídeň - Plečnik jako žák Otto Wagnera

Plečnik nejprve pracoval v ateliéru Otto Wagnera jako kreslíř, až později jej samotný profesor přesvědčil, aby se stal jeho žákem na univerzitě. Plečnik, jak bylo již řečeno, přijel do Vídně vyučen jako truhlář. Postrádal všeobecný přehled a vzdělání v humanitních oborech. Otto Wagner uměl ocenit Plečnikovo kreslířské nadání, které se stále rozvíjelo a zdokonalovalo. Část výuky spočívala v teorii Gottfrieda Sempera, o jejíž správnosti Plečnik neprojevoval pochyby. Na druhou stranu, budoucnost na rozdíl od profesora Wagnera neviděl v pokroku vědy a techniky. Andrej, Josipův starší



bratr, měl na něj značný vliv. Josip se stále více zajímal o otázky zabývající se morálkou a duchovní stránkou umění. (Prelovšek in Horský, 2012, s. 8)

Při studiích na prestižní vídeňské umělecké akademii se spřátelil s českým architektem Janem Kotěrou. Plečnik ukončil akademické vzdělávání za plánované tři roky. Během studia si užíval studentského života, ale stále zůstal spoután s ateliérem svého učitele, čímž si vydělával peníze. Během studia se Wagner stal Plečnikovi velkým vzorem, převzal téměř až otcovskou roli. Plečnik se v této době podílel na užitkových architektonických pracích, tedy na výstavbě podzemní dráhy a na regulaci Dunajského kanálu. Stále více se potvrzovalo, že rolí architekta bude zabývat se užitkovými úkoly, a tím dojde k vytvoření nového stylu. Toto předpovídal Gottfried Semper. Wagner Slovinci ukázal základní prvky, které později následoval při obracení se k antickým ideálům. Právě tato část je však spojena se zmíněným Semperem, od kterého došla celá idea návratu k antice až k Plečnikovi. Ačkoliv si, jak bylo řečeno, nebyl Josip Plečnik vždy jistý svou prací, v estetických a morálních ideálech stál vždy pevně na zemi. (Prelovšek, 2003, s. 7-10)

Život ve velkoměstě, jakým Vídeň byla, nemohl nijak narušit vztah Plečnika ke své domovině. O to více se upnul na Slovinsko a svému bratrovi dokonce napsal: „Velkoměsto talentu prospívá – zato ale ničí duši.“ Jeho pohled je svázán křesťanskou etikou, která vycházela z vlivu bratra Andreje a prostředí, z něhož architekt pocházel. Plečnik se cítí zavázán k tomu, aby dokázal snížit ztrátu Slovinců na kulturním poli. Čím déle pobýval ve Vídni, tím více se přál být řádným Slovincem, věrným domácí tradici. V té době vzniká i přátelství s Janem Kotěrou. Kotěra byl pro Plečnika symbolem nejlepší tradice národa, který měl v oblibě. Kotěra naopak obdivoval Plečnikovo nadání a velmi ochotně jej seznamoval se svými kolegy z českého prostředí. Slovanské umění bylo pro Plečnika spící silou, která se probudí k životu ve 20. století. (Prelovšek, 2003, s. 23-24)

## 2.3 Konec studií, Římská cesta, první samostatná tvorba a člen secese

Diplomová práce, kterou bylo zakončeno studium na vídeňské univerzitě, vysloužila slovinskému architektovi ocenění v podobě Římské ceny. Stejnou cenu získal o rok dříve zmíněný Plečnikův přítel, Jan Kotěra, který ve své práci ztvárnil vstupní bránu lamanšského tunelu. Plečnik se získaným oceněním cítil poctěn. Do té doby, kromě Vídně, Štýrského Hradce a Mnichova nenavštívil jiné evropské metropole, nepoznal jiné země Evropy. Dlouhou dobu toužil po návštěvě Francie (francouzský jazyk částečně ovládal). V rámci dvouletého stipendia musel vyřešit libovolný úkol, který si sám zadal. Rozhodl se zaměřit na moderní církevní stavby. V říjnu roku 1898 získal cestovní pasy do Itálie, Španělska, Portugalska, Francie, Belgie a Německa. (Prelovšek, 2003, s. 32-33)

Plečnik během svých cest většinu času věnoval památkám a umění v Itálii. Z Benátek cestoval mimo jiné do Verony, Milána, Turína a Florencie, až se nakonec na čtyři měsíce ubytoval v Římě. Slovinskému architektovi pobyt v Římě vyhovoval a nedbal na doporučení O. Wagnera, aby co nejdříve vycestoval za dalším poznáním do Paříže a Londýna. Věčné město příležitostně opouštěl při návštěvách dalších, zajímavých destinací v Itálii. Nakonec se přeci jen rozhodl cestovat do Španělska, kam však nedojel a zamířil do Paříže. Tam jej zastihla tragická zpráva o úmrtí jeho matky. Nepříjemná zkušenost pro něj pravděpodobně navždy zůstala spojena s Francií a vytvořil si určitý odpor k zemi a francouzskému umění. (Prelovšek, 2003, s. 33-38)

Před návratem do Vídně pobýval nějakou dobu v Lublani, která byla poničena zemětřesením z roku 1895. Za minimální odměnu zde vypracoval projekt na obnovu zahradnictví, necítil se však dostatečně využít a tak brzy odcestoval do Vídně, kde pomáhal dokončit stanice metra. Do tvorby metra se pustil se vším úsilím. (Prelovšek 2003, s. 40) Prelovšek ve svém díle zmiňuje Plečnikův dopis Kotěrovi, ze kterého dnes víme, že Slovinec navrhl stanice podzemní dráhy Schottenring a Roßauer Lände. Postupně se mu práce ve Wagnerově ateliéru protiví, protože toužil uplatnit poznatky nabyté z cest po Itálii. Zlom v jeho životě, pro tuto práci zásadní, nastává v roce 1900, kdy poprvé navštívil svého přítele, Jana Kotěru, v Praze. Začal se seznamovat

s místním prostředím a lidmi. Vše vyvrcholilo roku 1901 pozváním Josipa na Uměleckoprůmyslovou školu do Prahy. Tento záměr, odcestovat do Prahy, naplnil až o dlouhých deset let později, do té doby pracoval jako samostatný architekt ve Vídni. (Prelovšek, 2003, s. 40-41)

Již za studií u Otto Wagnera se Plečnik seznamoval s díly vídeňské Secese, aby se roku 1901 sám stal jejím členem. Na přelomu století se prioritou uměleckých sdružení stává organizování výstav, do kterých umělci investovali značné náklady. Výstavy umělcům nabízely možnost prosazení, podmínkou byla nápaditost, inovativnost a umění improvizace. Na těchto výstavách se plány budoucích prací představovaly publiku, což krátilo časové prodlevy mezi ideou a realizací. Opírajíce se o teorii oblékání z dílny Gottfrieda Sempera, architekti přetvořili některé podněty pocházející z výstav do reálných a absolutních děl. Na těchto výstavách rád a velmi zdatně participoval i sám Plečnik. Na jaře roku 1901 ho najdeme mezi architekty výstavy Secese, věnované rakouskému umění. Ústředním dílem této výstavy byla tvorba malíře Gustava Klimta s námětem *Lékařství*. Plečnik byl povolán do pracovního výboru patnácté výstavy Secese, kde se zabýval interiérem. Jeho plány parketové podlahy přecházející do obkladů ohraničujících stěny nemohly být realizovány, nahradil je tedy trvalým obložením stěn, které později využil i u Zacherlova domu či v lublaňské knihovně. Strop a stěny zdobily vystupující sádrové linie připomínající geometricky zdobené koberce. (Prelovšek, 2003, s. 55-56)

## 2.4 Pobyť v Praze

Na Uměleckoprůmyslové škole začal Plečnik vyučovat dekorativní architekturu roku 1911 na základě doporučení svého přítele, Jana Kotěry, kterého znal ze studií ve Vídni. Tomu však předcházela stavba kostela Svatého ducha ve Vídni, která pro něj byla do určité míry zlomová. V momentě, kdy byl Plečnik pozván do Prahy, nacházel se v situaci pracovního vytížení a deziluze, související s kostelem. Kromě přátelství s Kotěrou jej do Prahy lákal již zmiňovaný obdiv k české kulturní scéně a snaha najít budoucího potenciálního autora vnitřní výzdoby zmíněného kostela ve Vídni. Toho

hledal u Beuronských benediktínů – viz kapitola 3.4 Podstata sakrálního umění podle Josipa Plečnika. (Burgerová in Gasparič, 2010, s. 332 – 333)

Plečnikovu tvorbu již před jeho příjezdem prezentovaly odborné časopisy a mnoho místních profesorů znal z dob studií ve Vídni. Nepříjemná situace ohledně stavby kostela ve Vídni jen utvrdila jeho potřebu změnit prostředí, a tak souhlasil s odjezdem do Prahy, který pro něj nakonec byl určitou formou osvobození. Přestože nevládl dobrou češtinou a u vídeňských úřadů nebyl oblíben, nakonec se stal profesorem dekorativní architektury. Před svým příjezdem do Prahy neměl Plečnik s vyučováním zkušenosti. Samotná představa učit se mu zamlouvala a řešila i jeho finanční zajištění. Protipólem mu byla skutečnost, že byl žákem učitele, který zásadně vystupoval proti nadměrné dekorativnosti a zdobivosti. Jak bylo jeho zvykem, skromně pochyboval o svých pedagogických kvalitách. Kotěra o něj však velmi stál, proto do administrativních povinností zapojil i Plečnikova bratra Janeze. Plečnik vnímal české prostředí jako velmi vyspělé, byl k němu až nekriticky přívětivý. (Burgerová in Gasparič, 2010, s. 334)

Na život profesora si Plečnik stěží zvykal. Koncem roku 1911 se stěhuje na Vinohrady do vily matky Jana Kotěry. Stýskalo se mu po dřívější svobodě, návštěvách Uměleckohistorického muzea s egyptskými a řeckými exponáty. Špatně snášel také nesouhlas s katolickým duchovenstvem. V Praze postrádal také pracovní prostor a přátele. S kolegy udržoval korektní vztahy a svou přímostí a upřímností si získal i jejich důvěru. (Prelovšek, 2003, s. 121-123)

Plečnikova učitelská metoda vycházela z teorie Gottfrieda Sempera, tedy teorie čtyř pramateriálů, praelementů a pratechnik a v neposlední řadě z „oblečené architektury“ s ornamenty přejatými z textilu. V procesu znovuzrození antiky zde hrála roli jeho invence v oblasti „*archeologie architektonických forem, preparace významných vrstev a testování v procesu deformace*.“ Do výuky zapojil také konkrétní sakrální témata. První léta v Praze nebyla pro Plečnika snadná a jeho adaptace na místní prostředí, ač probíhala lépe než ve Vídni, trvala pár let. (Burgerová in Gasparič, 2010, s. 334-335)

V posledním roce války přijal Plečnik další předměty výuky. Měl být dokonce oceněn vedením školy za nevídané nasazení v polních podmínkách, což se kvůli rozpadu monarchie neuskutečnilo. Po válce se celková situace razantně proměnila. Plečnikovi i jeho žákům se dostalo více pozornosti v odborné literatuře. Byly realizovány mnohé národně orientované projekty. Probíhaly také umělecké zápasy dříve propagovaného rondokubismu, který nyní ztrácel na popularitě ve prospěch evropského purismu a funkcionalismu. Uměleckoprůmyslová škola nebyla spojena s Akademií výtvarného umění, což ohrožovalo akademické postavení Plečnikových žáků. V neposlední řadě se zde otevřela možnost výuky architektury v rodném Slovinsku. Odmítl dokonce nabídku profesování na katedře architektury na Akademii výtvarného umění v Praze. Češi se nějakou dobu snažili Plečnika udržet pomocí zvýšení platu a zvaním na významné umělecké soutěže. Nakonec 16. června 1920 nastupuje Plečnik do nové funkce profesora architektury v Lublani. Situace byla pro slovinského umělce nepřehledná. Cítil ohrožení své vlastní nezávislosti a identity, proto se nakonec rozhodl Prahu opustit a odcestoval do rodné Lublaně. V té době již působil jako hradní architekt pro prezidenta T. G. Masaryka. I tato skutečnost přiměla Slovince k odchodu. Kotěrovi v dopise z roku 1921 píše: „*Milý a velmi ctěný přítel! Jiná mentalita, jiná dráha životní – to vše nás dělí dle zákonů přírody - Pravda. Ale také je pravda, že nás něco lepšího ještě pojí: Tvé veliké zlaté srdce a moje vděčnost.*“ (Kotěra/Plečnik, 2001, s. 361) Od té doby přijížděl Plečnik do Čech dvakrát ročně v období školních prázdnin. Přesto za své nepřítomnosti přetvořil Prahu a Lány a určil směr jejich úprav na další desetiletí. Od roku 1934 do Prahy již pouze dopisoval. (Burgerová in Gasparič, 2010, s. 338-339)

## 2.5 Profesura v Lublani a poslední roky Josipa Plečnika

Pro potřeby výuky musel nechat vystavět jednoduchou jednopodlažní budovu, která by provizorně uspokojila základní požadavky. Josip Plečnik byl svými studenty přijat velmi vřele. Někteří s oblibou napodobovali jeho styl oblékání, chůze a dokonce upravovali svou bradku dle profesora. Plečnik byl ve své výuce striktní a nekompromisní. Studenty učil významu architektury a jejich první zkušenosti spočívaly ve tvorbě uměleckoprůmyslových předmětů jako byly pomníky, rozcestníky

či domečky pro panenky. Základem výuky byl důraz na vývoj dekorativnosti a správně stínované kreslení. Rád zdůrazňoval, že architektura je věcí citu a neplatí zde žádná šablona, která by byla všeobecně platná. Plečnik často nebyl s prací svých svěřenců spokojen a ani o prázdninách neměli studenti volno, nýbrž museli docházet do kresličského sálu. Dokonce zde krátce po svém příchodu založil klub, zvaný „Ohniště akademických architektů“, vycházející ze semperovských základů. Prvotním úkolem klubu bylo studenty zapojit do různých soutěží, školních publikací a exkurzí. Věřil, že slovinský národ lze vymanit ze závislosti na románské a germánské tradici pouze tím, že se zaměří na umění antické. Svým studentům říkával, že klasická díla nebudou schopni překonat. Roku 1924 byla situace ve škole narušena dohady mezi Plečnikem a Vurnikem, dvorním architektem lublaňského biskupství. (Prelovšek, 2003, s. 196-199)

Roku 1915 koupil Plečnik se svým bratrem Andrejem domek na lublaňském předměstí Trnovo, čímž se Plečnik neúspěšně snažil spojit svou rodinu. Andrej byl brzy poté nucen k odchodu z Lublaně a soužití s bratrem Janezem nebylo snadné kvůli jejich rozdílným povahám. Mnozí přisuzovali Plečnikovi velké majetky, které podle nich měl získat při svém působení v Praze. On však za svou práci bral odměnu minimální, což odpovídalo jeho asketickému stylu života. Později si uvědomil, že by finance mohl využít na realizaci některé ze svých vysněných staveb. Svému bratru se například zmiňuje o svém přání „stavět na skutečně krásném místě – velký klenutý sál – plný exotických květin“. (Prelovšek, 2003, s. 199) Byl si vědom, že buržoazie na něj nahlíží shora a zůstane jí navždy vzdálen. Podobný byl jeho vztah k jugoslávskému králi Alexandru I., se kterým si očividně nepadl do noty. Na rozdíl od světských představitelů se Plečnik snažil navázat kontakt se zástupci církve. Pokoušel se spojit s biskupem Antonem Bonaventurou Jegličem, který však nebyl výtvarnému umění nakloněn. Nabídl mu možnost přestavby některých lublaňských kostelů s možností přístavby fary. Kvůli politikaření ani tohoto nedosáhl. Nakonec našel přítele v jezuitovi Franci Tomcovi, který se podobal pražskému kaplanovi Alexandru Titlovi, se kterým se setkal v Praze na Vinohradech. Když se v roce 1922 chystá stavba kostela na pražských Vinohradech, na podobné plány je Slovinsko zcela nepřípraveno.

Nakonec se přeci jen dočkal v podobě práce na kostele sv. Františka na lublaňském předměstí. (Prelovšek, 2003, s. 199-202)

Plečnik se do své smrti převážně věnoval úpravám Lublaně. Jeho práci bude věnována kapitola 4. *Realizované stavby*. Při přetváření slovinské metropole mu výrazně pomáhal Matro Prelovšek.<sup>3</sup> Válečná léta prožil Slovinec v úzkostech a plný nejistoty. Poválečná doba nebyla pro duchovního Plečnika nikterak lepší. Tvrdé pronásledování církve ze strany komunistů poznamenalo poválečnou dobu. Dokonce byl uvězněn jeho synovec Karel Matkovič, který působil jako kněz. Ačkoliv Plečnik patřil mezi tolerované umělce, pro nové sakrální stavby neměl tehdejší režim velké pochopení. Mnoho architektů dávalo od podobných zakázek pryč. Ceny mramoru, kovů a masivu se výrazně zvedly. Plečnik se v pokročilém věku rád vracel ke svým vídeňským začátkům a užíval barevné sgrafito, původně propagované Semperem. Svou energii tedy vzhledem k okolnostem věnoval navrhování předmětů pro liturgické obřady. Podle Semperovy teorie o prátématu hrnčířského umění vyráběl kalichy, které pozvedly kvalitu mešních instrumentů. (Prelovšek, 2003, s. 353-354)

Ve Slovinsku nedošlo k přijetí sovětského klasicismu, což souviselo s politickými neshodami mezi Slovinci a Sovětským svazem. Mladí umělci se obrátili od teorie „buržoazního eklekticismu“ k Le Corbusierově teorii.<sup>4</sup> Plečnik v té době stále působil na univerzitě, ačkoliv mu nezůstalo mnoho studentů k výuce. Částečné rehabilitace se dočkal roku 1949, kdy obdržel Prešernovu cenu a státní vyznamenání. Díky těmto uznáním se mohl věnovat budování pomníků obětem války. I zde se vrací k raným motivům své práce, například „oprášil“ podobu Gutenbergova pomníku z roku 1897.

---

<sup>3</sup> Mezi lety 1914-1937 byl ředitelem městského stavebního úřadu v Lublani. Plečnik se podílel na úpravách jeho rodinné vily, ve které vyrůstal i zde citovaný historik umění, Damjan Prelovšek, narozený v roce 1945.

<sup>4</sup> Le Corbusier, vlastním jménem Charles-Édouard Jeanneret se narodil roku 1887 ve Švýcarsku a zemřel roku 1965 ve Francii. Jednalo se o architekta, urbanistu, teoretika a malíře. Bývá považován za největšího architekta 20. století. V knize „*Za novou architekturu*“ kladl důraz na krásu čistě účelových a racionálních staveb. Dbal na význam půdorysu a čistotu povrchu staveb. Architektura podle jeho teorie překračuje otázky užitku a plní funkci estetickou i praktickou. Řešení v účelu je podle něj zároveň krásné.

Plečnik se, přes vlastní touhu, nikdy nesetkal s prezidentem Titem a jedinou prací pro něj byl kamenný monopteros na Brionských ostrovech. (Prelovšek, 2003, s. 355-357)

Z popudu ministra kultury, Ferdo Kozaka, byla snaha Plečnika zapojit do dalších aktivit v Lublani. Nakonec se ministr zasloužil o udělení dalších vyznamenání pro slovinského architekta. Když Plečnik odmítl vystavování svých prací při příležitosti svých osmdesátin, ministr kultury inicioval vznik knihy *Napori*, která shrnovala dílo Plečnika i jeho studentů. Autorovi však Plečnik zakázal v tomto i jiném díle zmiňovat svou osobu. Nakonec byl přizván, spíše ze slušnosti, k soutěži na stavbu opery v Novém Bělehradě a ministerstva války v Bělehradě. Plečnikovi studenti a přátelé udržovali s mistrem kontakt až do pádu demokracie v Československu. Zejména pak Rothmayer, který pokračoval v úpravách Hradčan podle Plečnikových návrhů. Roku 1947 ho požádal o skicu figurálního dovršení obelisku na třetím nádvoří, což se stalo posledním Plečnikovým příspěvkem na Pražském hradě. (Prelovšek, 2003, s. 358)

Po druhé světové válce se Plečnikovy aktivity přesouvají i mimo Lublaň. Největší přínos pozorujeme ve městě Kranj, kde pracoval na průčelí divadla, navrhl dláždění náměstí před kostelem a vytvořil schodiště k Růžencovému kostelu. Zde se opět tematicky opírá o své pražské studie ke schodišti do Rajské zahrady. Podílel se například také na opravě straňského kostela, který se těšil velké oblibě mezi místními obyvateli, kteří byli ochotni se vlastními silami podílet na jeho renovaci. Jedná se o poslední větší sakrální práci tohoto architekta. Rodné město, pro které pracoval téměř dvacet let bez nároku na odměnu, o něj po válce nejevilo další zájem. Až po zmíněných oslavách osmdesátin, kdy získal čestný doktorát Technické vysoké školy ve Vídni i v Lublani, se dočkal částečné odměny. Do posledních chvil se vracel k nápadům z dob, kdy působil v Praze. Zemřel 7. ledna 1957 a slavnostní pohřeb byl uspořádán v Žale. (Prelovšek, 2003, s. 358-360)



## 3 Ideové zdroje tvorby Josipa Plečnika

V této kapitole se zaměřím na ideovou podstatu tvorby Josipa Plečnika. Představím kulturní a architektonické směry a osobnosti, které jej v jeho tvorbě ovlivnily. Jakožto architekt pocházející ze Slovinska měl blízko k všeslovenské tradici. Právě Plečnikova orientace a jeho názory mu pomohly při působení v Československu. Jeho ideový soulad s prezidentem Masarykem byl jedním z důvodů Plečnikova uplatnění na Pražském hradě a dalších zakázkách.

### 3.1 Vliv Otto Wagnera

Otto Wagner se narodil v roce 1841 a zemřel roku 1918 ve Vídni. Toto kdysi pyšné hlavní město Římské říše národa německého o své mimořádné postavení přišlo. Vídni zůstala „pouze“ výsada hlavního města monarchie, která měla brzy po Wagnerově smrti zaniknout. Jednalo se o mnohonárodnostní město se dvěma miliony obyvatel, kde mezi hlavní jazyky patřila němčina, čeština, maďarština, ukrajinština nebo slovinština. Nelze říci, že by město samotné upadalo. Vídeň se proměňovala na moderní metropoli, jejíž centrum obkroužila Ringstrasse založená roku 1860. Na tomto místě byly hradby, připomínající doby minulé, nahrazeny historizujícími reprezentačními budovami. Monarchie byla například charakterizována Robertem Musilem jako „Kakánie“, odvozeno od kaiserlich-königlich (císařsko-královský). Tedy veškeré umění bylo podřízeno vůli nejvyšších vrstev. (Sarnitz, 2006, s. 8-9)

Wagner se narodil jako syn královského dvorního notáře. Vyrůstal v dobře zajištěném rodinném zázemí s vlastní guvernankou. Jeho rodiče byli příslušníky bohatého měšťanstva. Díky tomu mohl v pozdější tvorbě jejich syn vystupovat ve dvojí roli, a to jako architekt i investor. V roce 1857 jako šestnáctiletý zahájil ve Vídni své vzdělávání na polytechnickém institutu. Roku 1860 odchází do Berlína na tamní Královskou stavební akademii, o rok později se vrací do Vídně na Akademii výtvarných umění jako žák Augusta Sicarda von Sicardsburga a Eduarda van der Nüllu, architektů zmíněné Ringstrasse a tvůrců Vídeňské opery. Mladý Wagner se na

zmíněném Ringstrasse setkával s klasicismem, gotikou a renesancí. Ty zastupovaly vzory historismu v architektuře. (Sarnitz, 2006, s. 9-10)

V rané fázi tvorby se sám Wagner identifikuje jako tvůrce „určité volné renesance“, později je řazen mezi představitele Vídeňské renesance. V roce 1886 si u Vídně nechal postavit vilu ve stylu renesance na klasickém palladiovském půdorysu. Na dvou deskách, které zdobí tuto vilu, stojí napsáno „Bez umění a lásky není života“ a „Jedinou vládkyní umění je nezbytnost“. Postupně tedy dochází k vývoji a přechodu celé filosofie architektury, hlavní ideou pro Wagnera se stává spojení krásy a účelnosti. Do krajnosti toto pojetí dovedl tvrzením: „Nepraktické nemůže být krásné“. (Sarnitz, 2006, s. 10-11)

*„Tento nový počátek nespočíval ve zřeknutí se tradovaného tvarosloví forem, nýbrž v jeho podřízení hlediskům praktičnosti, funkčnosti. Tak například oblouk v románském nebo renesančním stylu byl naprosto slučitelný s požadavkem funkčnosti, neboť jako oblouková konstrukce zajišťuje optimální vedení statických sil. V případě vystupující římsy italských renesančních paláců je vyjádřen požadavek ochrany fasády před deštěm. Avšak ne vše praktické je také krásné. S ohledem na technické vymoženosti nebo na využití nových materiálů, jako třeba beton nebo hliník, spatřoval proto Wagner úkol architekta v tom, aby hledáním nových forem vyhověl příkazu krásy.“ (Sarnitz, 2006, s. 10-11)*

Ve svém díle *Moderní architektura*, poprvé vydaném roku 1895, Otto Wagner píše, že nový styl musí být obrazem svojí doby, musí ji reprezentovat. Smyslem moderního umění je podle něj nabídnout za použití nových materiálů i nové formy a funkce tak, aby vyhovovaly nárokům moderního člověka. Využití historizujícího slohu nepovažuje za řešení, ani se neodklání od předchozích architektonických stylů. Minulost bylo třeba pochopit, poučit se z ní a dát jí prostor k vývoji, neboť umělecké slohy se tedy přirozeně vyvíjejí. Inspiraci hledal v době před obdobím historismu, u umění konce 18. a začátku 19. století, zejména u empíru a biedermeieru. Wagner měl dobrý vztah ke klasicismu a tradici. (Franz in Jan Kotěra, 2013, s. 64)

Jak již bylo řečeno, Wagnerův vztah k historii a tradici v jeho raném díle se liší od ostatních architektů z Ringstrasse. Někdy bývá označen jako „svobodná renesance“<sup>5</sup>. Takto sám označil svůj styl v prvním vydání díla *Einige Skizzen* z roku 1889. První svazek tohoto díla odkazuje spíše na zmíněný klasicismus, druhý svazek je experimentem, vycházejícím ze zmíněného empiru a *biedermeieru*, kdy se zaměřuje na výstavbu obytných domů. (Franz in Jan Kotěra, 2013, s. 64)

Věřil, že každé tvarování se vyvíjí v souladu s Darwinovskou teorií, tedy zvolna a nenápadně. Vzniká tak pomyslná evoluční teorie vývoje architektury, v níž „konstrukce“ představuje prazáklad. Wagnerovým cílem nebylo navázat na nějaký ze dřívějších stylů, nýbrž na postup stavebních mistrů, kteří ve své době využívali těch nejlepších prostředků k dokončení úkolů, uložených jim společností. Jeho návrhy korelují s tehdejší dobou a prostředím. Tak jak se běžní lidé museli vyrovnávat a podřizovat se stále větší mechanizaci, účastnili se zároveň o to silněji kulturního života. Součástí jeho tvorby představují zakázky pro banky a podnikatelské firmy. Snažil se i řešit neutěšenou situaci bydlení běžného člověka. Zaměřil se tedy na výstavby činžovních domů, které nabízely i možnost dobrých zisků z prodeje či pronájmu (zde se propojují jeho architektonicky - umělecké i investiční schopnosti). (Sarnitz, 2006, s. 12)

Otto Wagner se také rád zapojoval do národních i mezinárodních architektonických soutěží. Účastnil se jich více než třiceti, vždy se jednalo o projekty velikého významu. Wagner věřil, že v budoucnu dojde k naprostému znovuzrození umění. Velký pokrok viděl v tom, že na rozdíl od svých předků, jemu a jeho kolegům je umožněn přístup k celému vědění světa, za pomoci moderní techniky a globalizace, díky které se střet kultur stal součástí denního pořádku. Architektovou prací není vybrat nějaký styl jako základ své tvorby, ale měl by vytvořit formy nové, nebo alespoň takové, jež by odpovídaly moderním potřebám a ty musí dále rozvíjet. Zmíněné znovuzrození nebo *naissance*, jak jej zmiňuje Wagner, přináší *Art Nouveau* -

---

<sup>5</sup> Synonymum výše zmíněného pojmu „volná renesance“. Pozn. autora.

secesi. V tomto duchu tvoří ve Vídni Majolikový dům (1898-1899), který představuje hlavní dílo tamní secese. Rozchod s tradicí potvrdil svým rozhodnutím vstoupit do kruhu Vídeňské secese v roce 1899 (o 6 let později tuto skupinu opouští). Toto rozhodnutí se mnohým lidem nelíbilo a Wagner se setkal s nesouhlasnými projevy. Přišel o veřejné zakázky a do sporu se dostal rovněž s arcivévodou Františkem Ferdinandem. (Sarnitz, 2006, s. 13-14)

V roce 1911 vydává studii pod názvem „*Velkoměsto*“, která se stala zásadní pro urbanistickou tvorbu 20. století. Až do roku 1912 zastával Wagner místo profesora na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Po Wagnerově penzionování nebyl jasně stanoven jeho nástupce, z tohoto důvodu zastával další čtyři roky čestnou funkci profesora a plnil úkoly, které k tomuto postu náležely. V období jeho profesury mluvíme o tzv. „wagnerovské škole“, ze které vzešlo mnoho významných architektů, včetně Plečnika. V díle „*Moderní architektura*“ označil Wagner architekta za „korunu moderního člověka v jeho šťastném spojení idealismu a realismu“. Řadí jej tedy na pomyslný hrot evoluce. „*Mezi výtvarnými uměními je pouze stavitelství skutečně tvůrčí a životodárné, ono jediné je schopno tvořit formy, které se člověku jeví krásné, aniž by se vzory těchto forem nacházely v přírodě. I když mají tyto formy svůj zárodek ve sféře přírodních struktur, a v materiálu svůj původ, pak to, co je vytvoření, je natolik vzdálené svému původu, že jsme nuceni považovat je za naprostý novotvar*“. (Sarnitz, 2006, s. 15)

### 3.2 Vliv Gottfrieda Sempera

Gottfried Semper, německý architekt a teoretik, vypracoval systém, který bychom mohli označit za „praktickou estetiku“. Systém zahrnoval materiály a technologie a vystupoval jako fundament pro architektonické navrhování. (Moravánszky in Horský, 2012, s. 22) Byl ústřední osobností vídeňské architektonické scény druhé poloviny 19. století. Základem byla nauka o základním významu ornamentu. Jeho první encyklopedická díla se věnují vývoji antického materiálu s návodem na každodenní použití. Wagner považoval Semperovu metodu za poněkud exotickou, stále z ní metodologicky čerpal, převážně jej zaujala otázka vztahu mezi jádrem

(konstrukcí) a slohovým převlekem. Tento vztah je souhrnně označen jako bipolarnost *Werkform – Kunstform*. Semper toto shrnuje jako teorie oblékání, ta hrála roli při tvorbě secesních fasád. Podle teorie oblékání je architektura slohovým oblékáním konstrukčního jádra. Semper ve svých výkladech vycházel z uměleckého řemesla. Ornament z antického textilu a keramiky měl dát duchovní rozměr nové monumentální architektuře. Funkce předmětu se podle jeho teorie nemění, rozdílný je pouze materiál a způsob zpracování. (Prelovšek in Lukeš, 1997, s. 209-210)

Z jeho díla vzešla nejsofistikovanější teorie architektonického symbolu. Architektura nemá za úkol vyobrazit obsah stejně jako obrazy či sochy. Architektura využívá systému symbolů, podobně jako tomu je u jazyka. Uzel je podle něj nejstarší technický symbol, vyjadřující první kosmologické úvahy mezi národy. Na příkladu dokazuje princip umění, tedy udělat z nouze ctnost. Ornament tedy není sám o sobě přidanou dekorací. Musí mít strukturu a vlastní funkci, která povznáší materiální nutnost a věčnost na symbolickou úroveň. Zdrojem symbolů pro něj byla oblast odívání, jelikož oděvy odpovídají fyzickým i duchovním potřebám, podobně jako u staveb. Stavby vnímá jako těla pokrytá materiálem, jehož forma a struktura má vždy dosahuje symbolického významu a dochází k vyjádření společenského postavení či náboženských ideálů. (Moravánszky in Horský, 2012, s. 22)

Semper ve svém díle „*Věda, průmysl a umění*“ popisuje konkrétní praformu. Tak, jako příroda stále opakuje stejné motivy a obnovuje téže formy, které jsou závislé na fázi vývoje a životních podmínkách, stejně tak jsou základem technických umění určité praformy, podmíněné prvotní ideou. Konkrétní kombinace prvků, motivů či tvarů, umožňují různým ze zmíněných komponentů vyniknout, popřípadě vytvářejí něco nového. Základní formy nebo prvotní vyjádření myšlenky se proměňuje zejména v závislosti na materiálech, které jsou využity k vytvoření formy. Nesmíme opomenout ani nástroje, které jsou při tom použity. Druhotně pak ovlivňují konkrétní výsledek například: místo, klima, čas, zvyky či určité zvláštnosti s tím spojené. (Semper, 2016, s. 29)

První uměleckohistorickou část nauky o slohu (ten je popsán jako: „povýšené zviditelnění základní myšlenky a všech vnitřních a vnějších činitelů, které měly vliv na její ztělesnění v uměleckém díle a na proměny jeho podoby“) tvoří nauka o zmíněných pramotivech a z nich odvozených raných formách. Strukturou konkrétního díla, ať je jakkoliv historicky vzdáleno, prostupuje pramotiv, určující jeho tón. V umělecké tvorbě, jak tvrdí Semper, je žádoucí jasné a svěží pojetí téhož, čímž získáme oporu proti svévoli a nevýznamnosti, a dokonce pozitivní návod k tvorbě. Tím se spojí nové se starým a vyhne se tak pouhému kopírování a nestane se prázdným. (Semper, 2016, s. 29)

*„Semper vnímal imitaci charakteristické formy určitého materiálu s využitím jiného materiálu za významný fenomén v rámci vývoje hmotné kultury.“* V Plečnikově práci se tento vliv projevil právě například na již zmíněné stavbě kostela v Praze na Vinohradech, která vznikala mezi lety 1928 – 1931. Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně byl otevřen ve stejném roce jako kostel sv. Antonína v Basileji, jenž byl navržen architektem Karlem Moserem. V porovnání těchto dvou staveb působí dílo o dvanáct let mladšího Slovince archaicky. Tato archaičnost je výsledkem toho, že pozorovatel se střetává s archeologickým jazykem, který prostupuje z tajemného dávnověku a jehož význam není pozorovateli zřejmý. Kontrastně zde působí dualismus, který ve svém příspěvku do sborníku uvádí Ákos Moravánszky: *„temnota cihel a světlost kamene, stereometrická masa spodní části a tektonický systém vrchní konstrukce, obří hodiny a jejich protějšek v královském motivu jablka, které korunuje zvonici, představují dílky hlavolamu, který se vzpírá snahám o dešifrování pomocí slov.“* (Moravánszky in Horský, 2012, s. 22)

Podle Gottfrieda Sempera měla být určitá funkce vyjádřena samotným zpracováním stavebního materiálu. V jeho teorii není místo pouze pro jeden historický styl, nýbrž, jak již bylo řečeno, upřednostňoval názor na zpracování stavebního materiálu s ohledem na jeho funkci. Zohledňuje zde výrobní proces, jehož zákonitosti jsou jako výsledek vývoje platné vždy a všude. Zmíněná funkce byla u Sempera pojímána jinak, než ji vnímal např. Wagner, který na funkci nahlížel pouze z racionální a materiální stránky. Právě díky tomuto pojmání funkce u Sempera

i Plečnika dochází k diferenciaci užitkových staveb a architektury jako celku. Pod vlivem Sempera se i jiní architekti nebo historici umění věnovali dosud nedoceneným a okrajovým etapám vývoje tohoto umění. I tento odklon přiblížil Plečnika ke slovinské tradici. (Prelovšek, 2003, s. 11)

Styl samotný pak pro Sempera znamená soulad mezi uměleckým projevem a dějinami jeho vznikání, včetně všech okolností provázející vznik samotný. Lze jej vyložit rovněž jako soulad uměleckého projevu s charakterem materiálu a funkcí uměleckého díla. Tomu se pak věnuje tzv. „nauka o stylu“ která analyzuje prvky, které samy o sobě nejsou formou (idea, síla, materiál a prostředek). Zde můžeme rozlišovat styl samotný na „textilní, keramický či tektonický“, podobně jako při sporu o použití železa, viz následující odstavec. (Kroupa, 2007, s. 151)

Wagner měl vůči Semperovu učení konkrétní výhrady. Například se neshodli ve využití železa jako stavebního materiálu. Wagner se nadchl pro jeho používání, kdežto Semper před ním varoval. Ačkoliv železo uznával jako univerzální stavební materiál, primárním prvkem pro něj nikdy nebylo. Přesto jej zařadil do všech skupin technických umění: textilní, keramické, tektonika a stereotomie. Pro Sempera zůstal základním materiálem kámen, železo oceňuje převážně pro jeho dekorativnost. Podle něj nenabízely stavby, u nichž hrálo železo významnou roli, dostatečnou stabilitu a poctivost, jakou viděl v tradičních chrámech řecké doby. Mezi další neshody patří Wagnerův postoj ke konstrukci, kterou považoval za prazáklad architektury a zárodek nových forem. Semperova teorie zahrnující symboliku však Wagnerovi nadále poskytovala četnou inspiraci a možnosti různého využití. (Prelovšek, 2003, s. 12-13)

Gottfried Semper sepsal své myšlenky do díla „*Der Stil*“, které nedokončil. Stejně tak i Wagner vydává spis *Moderne architektur*, kde shromáždil své myšlenky, vidinu budoucnosti a názory Sempera, jež od něj převzal. Toto dílo nepředstavuje konkrétní a uzavřený architektonicko-filozofický systém. Plečnik, ovlivněn svým původem, vírou a sociálním postavením, si vybral ze Semperova učení ornamentální symboliku a otázku profesní etiky, které mu byly nejbližší. Pro Plečnika, na rozdíl od Wagnera, bylo například umělecké řemeslo základem veškerého velkolepého umění.

Otto Wagner ve svém ateliéru zaměstnával mladé talentované malíře, kteří formou obnovování či vynalézání vytvářeli díla nová. (Prelovšek, 2003, s. 13)

Plečnik Semperovi vyčítal malý důraz na konstrukci, na druhou stranu využil princip odívání, který kreativně rozvíjel antickou architekturu. Podstatou bylo zjistit prvotní význam a příčiny vzniku jednotlivých ozdobných prvků, kterým postupný vývoj a evoluce zastřely původně jasný výraz. Encyklopedické znalosti Sempera byly Plečnikovi vzdáleny, přesto se mu podařilo porozumět jeho uvažování a vžít se do pohledu na počátky evropské architektury. Sám věřil, že pochopil podstatu antického umění a proto neměl potřebu si v období secese při své tvorbě vymýšlet a kopírovat. Zkrátka upravoval tradiční tvary dle vlastní představy. Plečnik o Semperově teorii neměl důvod pochybovat, naopak mu velmi vyhovovala a uplatnil díky ní i vkus, který si vyladil na antických památkách. (Prelovšek, 2001, s. 13)

Otto Wagner například tvrdil, že mladí studenti, cestující do Itálie, nejsou schopni pochopit genezi forem a jejich příčiny. V tomto tvrzení vychází ze Semperovy teorie přenosu praformy mezi materiály. Wagner proměňuje jazyk architektury důrazem na plochu a geometrizaci ornamentu tak, aby vyhovovaly moderním stavbám a technologiím. Plečnik v průběhu let naplňoval Semperovy teorie s rozdílným důrazem. „*Kdykoliv Plečnik mluvil o zásadních otázkách architektury, jako například o existenci dvou originálních stylů (antiky a gotiky), o roli architektury, požadavku monumentality a podobně, zazněly vždy více či méně skryté myšlenky ze Semperova díla Der Stil. I negace baroka, pro které našel pochopení až kontaktem s domácími památkami, je plodem Semperovy historické zkušenosti z poloviny 19. století.*“ (Prelovšek, 2003, s. 15)

Semper se pod vlivem exaktních věd na svém putování po jižní Itálii a Řecku pokoušel přiblížit normativnímu systému stavebního umění. Některé poznatky, jako například o polychromii antické architektury a tamních klimatických podmínkách, čerpal od svých současníků. Semper jako znalec archeologie se rozhodl k odklonu od řecké antiky k asyrsko-babylonskému prostoru, kde podpořil fenomén organické struktury klasické architektury. Semper nesouhlasil s teorií vývoje architektury od



jednoduchosti k bohatství a nabubřelosti. Umělecké řemeslo bylo určující pro každého, kdo chtěl a měl tvořit umění. Tuto ideu převzal i sám Plečnik, který svým studentům připomínal význam uměleckého řemesla. (Prelovšek, 2003, s. 15)

Semper rovněž vnímal velkou roli forem symbolů ve vztahu k funkci jednotlivých částí stavby, celku či účelu. Textilní umění hraje ústřední roli společně s keramikou. Oboje zmíněné vychází z přírodních motivů nebo odráží tradiční formy konkrétních společenských epoch a úrovně vyspělosti soudobého umění. Podle jeho teorie se produkty, které lidé využívají ke svým základním potřebám, zásadně neproměnily tvarově. Jediné co se mění je materiál a technika a jak již bylo řečeno dříve, tyto dva prvky jsou na sobě závislé – „lepší“ materiál vyžaduje složitější zpracování. Semper rovněž neuznává teorii, že dřevěné stavby v Řecku přešly přímo do staveb kamenných. Naopak Semper vnímal určitou kovovou mezifázi mezi dřevem a kamenem, která působila u těchto staveb dynamicky. (Sedlák, 1999, s. 10) Tento svůj postoj shrnuje pod pojem „tubulární styl“, kdy se duté „tělo“ skládá jen z oblečení. Řecké chrámy jsou podle něj navždy platné kvůli souladu strukturální a symbolické formy. Řeckých staveb si osobně velmi vážil, obdivoval je a tvrdil, že jejich formy jsou výsledkem boje organického života proti gravitaci a substanci. Vnímá tedy architekturu jako živoucí organismus. Podobně architekturu chápe i Josip Plečnik a na jejím základě vytvořil svou vlastní životní maximu. (Prelovšek, 2003, s. 15-16)

Plečnik přejal i Semperovu teorii čtyř prvků stavebního umění – ohniště, půda, obezdění a výkop zeminy. Tyto prvky mají odpovídat pramateriálům a pratechnikám. Etický aspekt zde hraje ohniště, jako symbol osídlení, rodiny a civilizace. Ohniště je místem tvorby prvních zákonů, sociálního řádu a náboženství. Wagner s tímto pojetím nesouhlasil, ale tradičněji zaměřenému Plečnikovi vyhovovalo a okruh svých žáků v budoucnu označí jako „Ohniště akademických architektů“. Jak již bylo řečeno, Plečnik o Semperově doktríně nepochyboval, pravda pro něj představovala soulad s jeho dílem „*Der Stil*“. Jeho názor na polychromii též vychází z teorie německého architekta ve smyslu, že není považována za přebarvení. Podle něj je původ barvení textilií staršího data než malířství samotné. Semperova teorie náboženství, jako chůvy

umění, našla u Plečnika úrodnou půdu. Podle něj umění stárlo s náboženstvím a panuje zde přímá úměra. Dějiny umění, jak tvrdí Semper, prošly mystikou, symbolikou a alegorií. Zobrazení krásy nemá být účelem umělecké tvorby, ačkoliv je její nezbytnou vlastností. Semperova teorie oblékání hovořící o textilním původu stěn a stropů u prvních lidsky stavěných obydlí nebyla vědecky podložena, přesto si našla mnoho příznivců v prostředí Vídně. Secesně ovlivněnou Vídeň zaujala dekorativnost – barva i ornament koberců, ale i řemeslo samotné. (Prelovšek, 2003, s. 16-17)

Zajímavostí je, že Otto Wagner kladl důraz na hudební talent u svých studentů, Plečnika nevyjímaje. Ten sice neuměl ovládat žádný hudební nástroj, přesto si údajně rád pohvizdoval operní árie. Otto Wagner, stejně jako Gottfried Semper, přesvědčoval Plečnika, že role architekta patří k nejvznešenější společenské úloze. Wagner si byl vědom možných těžkostí, které život architekta přinášel a své studenty před nimi varoval. Plečnik varování svého učitele pojal v duchu přísné křesťanské morálky ve formě pokání, prozření a oběti. Plečnikův život byl velmi asketický, téměř až mnišský. Pod záštitou funkcionalismu se mnozí obraceli k teorii vývoje moderní architektury odvozené od techniky, Plečnik setrval u evolučního pojetí Gottfrieda Sempera. Wagner například tvrdil, že inženýr se zřídka rodí jako umělec, zatímco umělec se může snadno stát inženýrem, tedy že umělci mohou převzít práci inženýrů a dát vyniknout svému estetickému citění. Člověk s pouhým technickým vzděláním podle Wagnera nemůže vytvářet celistvou architekturu. Když později pod vlivem nových tendencí Wagner sám zjednodušil své spektrum forem, Plečnik byl zklamán a odkazoval, že by se z bývalého architekta mohl stát inženýr. Na vině bylo pravděpodobně nadměrné rozšíření využívání železobetonu, které Plečnikovi příliš nevyhovovalo, ačkoliv se snažil s vývojem technologií držet krok. (Prelovšek, 2003, s. 17-18)

### 3.3 Působení v pražském prostředí

Přesun z Vídně do Prahy roku 1911 znamenal zásadní změnu prostředí. Praha mohla Plečnikovi poskytnout klid, po kterém toužil. Nemohla však v žádném případě kulturně zastoupit prostředí ve Vídni. Stejně tak rezervovanost města pražského a jeho obyvatel vůči katolické církvi a nedostatek přátel Slovinci na pohodlí nepřidalo. Chvilí dokonce uvažoval o návratu do Vídně, kdy Otto Wagner navrhoval kolegiu profesorů, aby se třídy po jeho penzionování ujal sám Plečnik. Tento návrh ovšem nebyl přijat a i proto Plečnik v Československu setrval. Plečnik si například stěžoval Kotěrovi, že důvodem odmítnutí je jeho slovanství a písmeno „č“ ve jméně. (Burgerová in Gasparič, 2010, s. 336)

*„Zdánlivě tradiční důraz na odkaz antiky a starého Egypta souvisel u Plečnika více s novými objevy antické i egyptské archeologie a jejich možnou reinterpretací v soudobé tvorbě a s hledáním ideálních forem, než se setráváním v zaběhaných kolejiích architektonického vzdělávání a s kopírováním léty prověřeného.“* Plečnik ve zmíněné době působí jako učitel v Praze, kam se přesunul po svém působení ve Vídni. *„...Plečnikovi i jeho žákům<sup>6</sup> se dostávalo stále většího prostoru v odborných časopisech Styl a Stavitel, s rostoucí oblibou národně laděné architektury rostl i počet nezrealizovaných projektů... Rondokubismus, propagovaný jako „národní styl“, ztrácel na popularitě ve prospěch racionálního, evropského purismu a Le Corbusierovského funkcionalismu.“* (Burgerová in Gasparič, 2010, s. 337-338)

Masaryk doufal, že se Plečnikovi podaří vystihnout prezidentovo filosofické pojetí nového státu a oblékne jej do uměleckého kabátu. Plečnik se na rozdíl od svých českých kolegů z Wagnerovy školy vyhýbal uniformitě a patetičnosti, kterou představoval neoklasicismus jako obraz staré řecké demokracie. Řešení hledal v Semperově zdůraznění tvarové rozmanitosti antiky. Zmíněný demokratismus se v jeho podání projevoval snahou o vytvoření důstojných podmínek pro všechny

---

<sup>6</sup> Uměleckoprůmyslové školy. Pozn. autora.

občany. Pravděpodobně zde mohl vzpomínat na dobu, kdy studoval ve Vídni a vnímal špatné podmínky života nižších vrstev obyvatelstva. Sám nevěřil, že cílem architektury je uspokojování hmotných potřeb člověka. Masaryk v souvislosti s budoucími úpravami hradu tvrdil: „Nejen chlebem živ je člověk.“ (Prelovšek in Lukeš, 1997, s. 90)

Plečnik uznával právo každého jedince na důstojné a estetické bydlení a proto byly podle plánů Plečnikovy školy vystavěny řadové domy v Dejvicích. „*Ornament pro něj nebyl balastem, ale nutným obohacením moderní civilizace.*“ (Prelovšek in Lukeš, 1997, s. 90) Plečnik se snažil odlišovat od svých vrstevníků a přestože byl mírně ovlivněn slohovou módou, „*snažil se namísto kopírování secesních tvarů dosáhnout téhož výrazu modernizováním klasických tvarů. Stále znovu se vracel k stejným architektonickým východiskům a pokoušel se nalézt jiná řešení s jinými materiály, v čemž dosáhl výjimečné přesnosti.*“ (Prelovšek in Horský, 2012, s. 8)

### 3.3.1 Jan Kotěra

Jan Kotěra se narodil 18. prosince 1871 v Brně. Stejně jako Plečnik studoval architekturu u Otto Wagnera ve Vídni. Na konci 19. století získal pozici profesora Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Jako většina tehdejších architektů se i on zabýval problematikou stavby rodinného domu. Jeho rané období tvorby lze klasifikovat jako inspirované zjednodušenou formou florální secese. Roku 1905 ukončil toto rané období tvorby dokončením Národního domu v Prostějově. Ten je považován za jeho první velké dílo. Kotěra se inspiroval progresivní holandskou architekturou. (Potůček in O Janu Kotěrovi, 2010, s. 2)

Jan Kotěra, jeden z nejvýznamnějších žáků Otto Wagnera, získal při svém absolvování školy v roce 1897 cestovní stipendium v podobě Římské ceny. Kotěra byl již za studií považován za výjimečnou osobnost a jeho odchodu z Wagnerovy školy litoval i jeho dobrý přítel Josip Plečnik. Pražští kolegové a přátelé jej vnímali jako vzpruhu pro upadající českou architekturu. Ač narozen na Moravě, své mládí prožíval v Čechách. Morava mu přesto nabízela mnohé možnosti, které v Čechách, převážně

pak v Praze, dostat nemohl. Konkrétně tedy mnohé architektonické zakázky. Dostal se do přízně Tomáše Bati, kterému ve Zlíně roku 1911 rekonstruoval vilu a roku 1918 se zasloužil o výstavbu dělnické kolonie. (Vybíral, 2002, s. 123-124)

Kotěra byl v Praze vítán téměř jako umělecký prorok. Ač se původně od rétoriky Otto Wagnera jeho vlastní projev příliš nelišil, na počátku 20. století již vnímáme konkrétní posuny vpřed. Především mu chyběla povýšenost, kterou disponoval jeho učitel. Zdržoval se výrazů jako masa či dav. Naopak, používal slova líbivější, jako „obecenstvo“, o jejichž pozornost usiloval. V jeho prvotní tvorbě chybí dále zmíněné imperiální pozadí. Mezi nejvýznamnější je řazena stavba Městského muzea v Hradci Králové. Rysy tohoto muzea – styl, materiál i tvary bychom u stavby podobného významu v té době nečekali. Kupole muzea připomíná maják či rezervoár vodárny, síně v podstřeší osvětlují pásová okna typická pro tovární haly. Stejně tak neomítané cihly a odkryté betonové překlady mluví spíše o charakteru průmyslové stavby, kterou bychom k muzeu nikdy nepřiřizovali. Některé ze zmíněných znaků byly později v nekrologu Jana Kotěry označeny za znaky demokracie. (Švácha in Lukeš, 1997, s. 28-29)

Po vzoru svého učitele, Otto Wagnera, projevoval Jan Kotěra zdrženlivost vůči národním kulturám. Jeho učitel sám usiloval spíše o nadnárodní či imperiální ideály. Rovněž, jak jsou podobné systémy a vlády, jak je život běžných lidí podobný, stejně tak by se měl k sobě blížit umělecký výraz architektonických děl. Kotěra se po příchodu do Prahy setkává s odlišným názorem, konkrétně s projevem nelibosti vůči rakouskému centralismu, který reprezentovala právě Wagnerova škola v architektuře. V Českých zemích se umělci stále odvolávali na model jakési domácí renesance, vytvořené Antonínem Wiehlem a Janem Koulou. Což dokazuje vítězství Wiehlova návrhu v soutěži na rekonstrukci Staroměstské radnice, opírající se o domácí architekturu 16. století. Tato rekonstrukce se nakonec neuskutečnila. (Vybíral, 2002, s. 127-128)

Hybatelem modernizačních snah v české kultuře byl spolek umělců Mánes, který reprezentoval snahy o prosazení tradičních a vlasteneckých programů. Snaha odlišit se

od kultury utlačovatele byla tak silná, že i umělci samotní se hlásili k nacionálnímu programu. Jak uvádí Jindřich Vybíral ve své knize, historik a kritik K. B. Mádl, ve svém článku věnovaném Kotěrovi vyjadřuje touhu po rodové národní individualitě, po českém národním slohu. Mádl se zdržoval dění na vídeňském dvoře a věřil, že slovanští žáci vracející se od Wagnera do svých domovin, se oprostují od vídeňských zvyků a odebírají se k jednoduchosti a přehlednosti. (Vybíral, 2002, s. 128)

Fakt, že byli Kotěra s Plečnikem dobrými přáteli, dokazuje dopis z přelomu století, ve kterém Plečnik Kotěru varuje před vzdalováním od sakrální podstaty umění, které by jej mohlo připravit o trpkost, hloubku a lásku k pravdě. Tento odklon by podle Plečnika znamenal vehnání do tzv. „umění pro dámy – do šuplat a obchodů“, což by vedlo ke ztrátě samotné podstaty a Kotěra by tak nadále nebyl umělcem. (Burgerová in Gasparič, 2010, s. 335)

Další takový dopis naopak popisoval Plečnikovu osobnost a „dokonalost“, ke které se on sám snažil přiblížit pomocí tvrdé disciplíny a odříkání. Kotěrovi tenkrát napsal: *„Znám se – mám zvláštní (nešťastnou) povahu – jsem schopen nechat se strhnout – jsem schopen se nejvyšší možnou měrou nechat přitáhnout – želbohu ale nejsem schopen přijmout ani tu nejmenší nepříjemnost – tak vážné je mé trápení. Co už jsem jen proto neudělal – abych vymýtil tyhle d'ábelské ženské nešvary – a přesto v nich pokračuji.“* (Kotěra/Plečnik, 2001, s. 123)

### 3.4 Podstata sakrálního umění podle Josipa Plečnika

Co již víme je, že Josip Plečnik se narodil v Lublani a byl vychován v katolické rodině. Co dosud zmíněno nebylo a není možno přehlížet, je fakt, že jeho rodný dům stál nad pozůstatky starokřesťanské baziliky někdejšího římského města Emona. Plečnik byl přesvědčen o důležitosti stavby moderního kostela jako architektonického úkolu. Ačkoliv jeho kostely nejsou možná tolik slavné, jako ty od Augusta Perreta nebo Rudolfa Schwarzze, nelze jim upřít výjimečnost a nápaditost. (Prelovšek in Horský, 2012, s. 8)

Dovolím si zde citovat úryvek z dopisu J. Plečnika Alexandru Titlovi, který jasně vyjadřuje jeho názor na stavbu kostela. „*V Praze byl jsem sice pozvan do Lán, ale omluvil jsem se nevědic kudy kam s prací. Dozvěděl jsem se ale že se pan Pr. a sl. Dr.<sup>7</sup> zajímají napořád o Vaš kostel. Důstojni Pane: ja bych Vám byl velmi vděčným, kdyby Jste me chtěli – nevím jak by jinak říkal – odpoutati od této práce. Ja mam děsni strach, že nedovedu vyhověti, udělati věc ku spokojenosti. To zas nebude kostel! (...) Nikdež s člověk nepřeje tolik miti pocit dokonale jistoti než v kostele – Jsme v novy – úplně novy doby- ale kostel této doby bohužel ještě vynalezen není – Jeptišky – říkáte – připravují pudu kněži. Tychou, drobnou praxi! Chtěl bych znati vykonati podobnou práci – i. e. udělati kostel, v kterem vy každá dušička nalezla svoj pokojíček – Slavnostný chrám, veliky forum – jak v nas všech ještě žije – není již – tuším pro moderního, dnešního člověka. Mam všelijaky sen – ale nedovedu – neznam ho oživěti – Možna že by znal udělati kostel sobě. Možna také Vám – možna vůbec každému - ale neznam to pro masi – Ne myslím se uvěřte! Mate příležitost – studujte, uvažujte o všem co vidíte, aby Jste mohli dati co nejvíce tomu který bude navrhovati Vaš novy kostel – Kostel který budiž kostel, jenom kostel, věru kostel a nic vic – a nic min –,* (Horský, 2010, s. 22)

Alexandr Titl (1883-1947) byl vinohradským kaplanem a od roku 1937 sídelním kanovníkem na Vyšehradě. Vzájemná korespondence obou zmíněných byla přepsána v devadesátých letech a postupně přeložena. Korespondence zmíněných mužů svědčí o vzájemném respektu a přátelství. Oba se zasloužili o založení a dokončení chrámu Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze na Vinohradech. (Horský, 2010, s. 5) Z citovaného dopisu, datovaného k 16. 11. 1926 je zřejmá zdrženlivost a sebekritika, která je architektu Josipu Plečnikovi vlastní. Ačkoliv byl v roce 1926 Plečnik zkušeným architektem a měl za sebou mnohé zakázky, na stavbu církevního svatostánku na Vinohradech se necítil být ten pravý. Skromnost, se kterou vystupoval, je ohromující.

---

<sup>7</sup> Prezident Masaryk a jeho dcera Alice. Pozn. autora.

Při tvorbě moderního chrámu, který měl zprostředkovat styk člověka s bohem, pátral v ideálech starokřesťanské obce, ke které se, podle jeho mínění, měl i tehdejší člověk přiblížit. Jeho oblíbeným typem církevní stavby byla tradiční bazilika, k níž se stále vracel a již se snažil modifikovat pro potřeby moderního člověka. Jeho snahy o návrat ke křesťanským tradicím se do určité míry shodují s vídeňským smýšlením, ovlivněným tvorbou Gottfrieda Sempera. (Prelovšek in Horský, 2012, s. 8)

Pro Plečnika byla otázka stavby chrámu na Vinohradech velkou a obávanou událostí. Již mnohem dříve bylo jeho přáním vybudovat církevní stavbu, čehož se mu na rozdíl od Wagnera dlouho nedostávalo. Při svých studiích, když v rámci stipendia cestoval po Itálii, navštívil mnohá místa starokřesťanské tradice, která mu byla později inspirací. Zmínit lze návštěvu Říma a Ravenny. Jeho zájem byl směřován na řešení kupolí a vstupu do zasvěcených prostor. Zálibu našel například ve vzoru benátské zvonice, či beuronském umění. Architektovi se splní přání v momentě, kdy mu roku 1901 porota přizná vítězství v soutěži o tvorbu Božího hrobu. Tímto se uplatňuje v rakouském Leonově spolku, kde se seznámí s Heinrichem Swobodou, odborníkem na církevní umění a pravděpodobně se zde dostane do styku i s Johannem Evangelistou Zacherlem, známým členem rakouské smetánky a významným mecenášem. (Prelovšek in Horský, 2012, s. 8)

První léta svého působení byl spolek Secese, jehož byl Plečnik členem, značně otevřený světu. Plečnik našel inspiraci v díle mnoha starších výtvarníků, například jej zaujal Pierre-Cécil Puvis de Chavannes, zatímco pro soudobé malíře nenacházel pochopení. Na přelomu století se s uznáním vyjádřil o japonském umění, které však zůstávalo mimo zájem vídeňských kruhů. Významnou pro Plečnika byla výstava řemesel z roku 1900, kde se setkal i s anglickým uměním. Zalíbení našel také v Giovannim Segantinim a jeho alpských motivech. Jeho dokonce označil jako „nejčistší duši, jakou kdy potkal“. (Prelovšek, 2003, s. 57)

Od roku 1902 až do stavby Zacherlova domu o rok později se Plečnik, ačkoliv člen Secese, nezapojoval do sporů jejích členů. Roku 1904 pomáhal navrhovat interiér pro světovou výstavu v St. Louis. Primátem bylo pro Plečnika použití žlutého



hedvábného damašku. Jednalo se o příklon k módním secesním látkám namísto klasického materiálu. Podobně pro něj bylo novinkou, když v bytě výrobce galanterie Wiedmanna použil na zdech, stropech a oknech brokát. Roku 1905 střídá ve výboru Secese Leopolda Bauera. Nejvíce jej potěšila plánovaná výstava náboženského umění v rámci Secese. Podobné výstavy už proběhly pod záštitou spolku Leo, na kterých se Plečnik podílel spíše z donucení. Plečnik kontaktoval beuronské mnichy a za přispění Zacherla je přizval na výstavu, která nakonec nesplnila svůj účel. (Prelovšek, 2003, s. 58-59)

V roce 1905 zorganizovala vídeňská Secese výstavu sakrálního umění, kde byla propojena díla mnichů z německého kláštera Beuron s tvorbou vídeňských umělců, mezi které patřil i Plečnik. Roku 1898 bylo vydáno dílo s názvem „Estetika beuronské školy“. Jeho autor, Desiderius Lenz,<sup>8</sup> zde zavrhoval individualismus a napodobování přírody. Naopak naléhal na religiózní umělce, aby se zaměřili na geometrické nástroje jako proporční vztahy, využívané již v egyptském a předkřesťanském umění. Vyžadoval studium prvotních forem a barev. Beuronské umění je ve své podstatě neantropomorfní, tedy není určeno člověku. Veškerá tvorba byla zaměřena k Bohu, podobně jako latinské texty při liturgii, kterým obecná veřejnost doslovně nerozuměla. Toto umění usilovalo o „jednotu a jasnost absolutního“, propojovalo tak malíře i sochaře. Tato podstata velmi lákala nábožensky cítícího Plečnika a vedla ho k další kritice jeho učitele Wagnera, převážně u stavby kostela Sv. Leopolda na Steinhofu ve Vídni. Plečnik se ohledně této stavby vyjádřil takto: *„Před tímto dílem docházím k závěru: raději žádné umění, než takové, chápu, proč staří tak pomalu stavěli – ach, ti měli svědomí, pro ně vše to bylo nejsvětějším, o čemž svědčí dosud zachované podivuhodné mystické zvyky. Moderní lidé pracují bez svědomí; ano, my pracujeme rychleji, ale pochybují, že budoucí pokolení nás budou vzpomínati s úctou, jakou musíme, bohudík, prokazovat my starým.“* (Moravánsky in Lukeš, 1997, s. 186 – 187)

---

<sup>8</sup> Vlastním jménem Peter Lenz, jméno Desiderius přijal až později. Pozn. autora.

Beuronské kláštery poskytovaly návštěvníkům zdejších mimořádných liturgií nevšední podívanou. Ta se zde denně odehrávala během bohoslužeb, doprovázených zpěvem gregoriánského chorálu. Kláštery byly zdobeny zlaceným uměním, polychromovanou i ornamentální výzdobou stěn i sloupů od dlažby až po klenbu staveb. Toto prostředí na Plečnika velmi zapůsobilo, například v Praze v Emauzském klášteře. Do raných návrhů sakrální staveb Slovinc rád vkomponovával nápisy, které měly funkci objasňující a výtvarnou a byly typické pro beuronské umění. (Čižinská in Horský, 2012, s. 28)

Při přípravách na zmíněnou výstavu z roku 1905 se Plečnik dostal do opatství Monte Cassino, které bylo tou dobou právě beuronskými mnichy malováno. Domníval se, že umění vytvořené za zdmi kláštera vyjadřuje nejvyšší morální hodnoty. Peter Lenz, zakladatel školy, se orientoval na staroegyptské umění, které podle něj obsahuje zákonitosti božího stvoření, které mělo být platné i do doby moderní. V tomto ohledu se i Plečnik orientoval, skrze Sempera, na podobné vnímání starých kultur kde hledal jejich původnost a ryzost. Nesouhlasil však s jejich hledáním antického ideálu krásy. Největší inspirací mu byla Lenzova egyptská mariánská socha a kaple svatého Maura u Beuronu, která jej inspirovala u práce na lublaňské Žale. Postupně se vytrácelo Plečnikovo nadšení pro družení Secese. Ta byla rozvrácena vnitřními spory, přikláněla se k Německu a navíc už neměla mnoho co nabídnout. Rokem 1909 definitivně končí jeho spolupráce s tímto sdružením. (Prelovšek, 2003, s. 59-61)

### 3.5 Další neméně významné vlivy

*„Doba Plečnikova studia na Akademii časově spadá do vývoje art nouveau.“* Takzvané „art nouveau“, nám více známé jako secese, pro Josipa Plečnika znamenalo určitou „*lehkost, poezii, jarní pučení apod.*“ Konečně po návratu ze své cesty v rámci stipendia mohl dát naplno vyniknout své fantazii a přirozenosti. Mohl do své tvorby promítnout vzpomínky na dětství, cesty po Evropě a především na matku, která mu zcela jistě scházela. Když časopis Der Architekt publikoval Plečnikovy výkresy, zřejmý vliv zde hrálo Středozemí. Plečnikův zájem se opíral konkrétně o Řecko a Egypt. Díky Semperově vlivu si našel cestu ke zdobeným řeckým vázám. Plečnik ve

svém vlastním podání obměnil materiál keramických nádob pomocí kovu, dřeva či kamene. (Prelovšek, 2003, s. 25-26)

Největší dojem na Slovince udělalo staroegyptské umění. Plečnik častokrát navštívil vídeňské kunsthistorické muzeum, aby mohl obdivovat bohatou sbírku sarkofágů a soch zde vystavených. Fascinovala jej doba, kdy téměř z ničeho vyrůstaly monumentální stavby, které dnes známe. (Prelovšek, 2003, s. 26)

Významný byl rovněž dopad Plečnikova původu. Po celý svůj život byl hrdým Slovincem a za svůj cíl považoval snížit kulturní ztrátu svého národa. V německé Vídni se necítil (a ani nemohl) tak dobře, jako se cítil v rodné vlasti. Plečnik se nechtěl dopustit omylu, co se týče slovinského umění, a proto se nepokoušel hledat praformu dle semperovské metody. Sám sebe rozhodně nepovažoval za odborníka na slovinské tradice. S blížící se válkou rostla úměrně i oslava germánství. Do kontrastu k němu postavil Josip Plečnik kulturní tradici Slovanů, kterou do určité míry vystavěl na češství. I to jej na studiích sblížilo s Janem Kotěrou. (Prelovšek, 2003, s. 24)

V jednom z dopisů dokonce Kotěrovi píše: *„Možná se ve své prostoduchosti mylím – my, umělci – Kotěro, buď klidný, my jsme umělci – jsme vyvolenci Boží – milost národů – ale musíme vědět – že nejsme umělci proto, abychom vytvářeli umělecká díla – dokonalá umělecká díla – nýbrž proto, abychom se sami v trýzni a bolesti v hledání krásna a dobra co možná nejvíce přiblížili k Bohu – ztělesnění spravedlnosti – a učinili ze sebe dobré lidi – spravedlivé a tak dokonalé, jak je to jen možné! Vše ostatní přijde samo!“* (Kotěra/Plečnik, 2001, s. 251)

To, co v tomto dopisu Plečnik popisuje, považuje za specifický výraz slovanského umění. Tento výraz je směrodatný pro celý slovanský svět a svou tvorbu prohlašoval za národní umění. Na opačném pólu těchto proslovanských snah stojí například profesor Wagner, který prosazuje styl moderny jako ten pravý pro demokratickou dobu. Ale ona doba pro něj má spíše imperiální charakter, což podtrhuje projektováním svých staveb podle císařské kanceláře. Lid pro něj nemá významnější hodnotu a stále upřednostňuje stát jako instituci, která má řídit a vychovávat masy. (Švácha in Lukeš, 1997, s. 28)

V době svého působení v Praze se rád uchýloval do studia knih. Začal se více zajímat o zpracování kovů a pro podobné obory vyučoval technické kreslení. Kromě toho se v té době angažuje na realizaci výstavního pavilonu Jedličkovy nadace, kde měly prodávat váleční invalidé své výrobky. V Semperově díle našel zmínku o umění Etrusků, kteří byli mistry v zacházení s kovy. Další zmínky jsou mimo jiné o Finich, Keltech či Slovanech, jejichž prvotní umění a využívání materiálů je vyspělé a ovlivňuje vznikající civilizace po rozpadu Římské říše. Plečnik cítil propojené vnímání výtvarného umění mezi sebou a Etrusky. Odvodil tak vzájemnou příbuznost těchto dvou národů, tedy slovanský původ u etruských předků. (Prelovšek, 2003, s. 129)

## 4 Realizované stavby Josipa Plečnika

Tato kapitola je věnována převážně realizovaným sakrálním i profánním stavbám Josipa Plečnika v zahraničí i na území Česka. Cílem není představit výčet veškerých staveb, které za svého života postavil. U zahraniční tvorby bude pro tuto kapitolu zásadní jejich vývoj a převážně pak inspirace, na jejímž základě vznikly. Zmíněny budou pouze (pro tuto práci) určující stavby. Je tedy možné, že některá díla budou opomínuta či zmíněna pouze ve stručnosti. Stejně tak se zde nebudu zabývat nezrealizovanými návrhy. V textu jsou vloženy vhodné doplňující fotografie.

### 4.1 Tvorba v zahraničí

#### 4.1.1 Vídeň a Rakousko

Plečnikovu pozici určovalo jeho odmítání individualismu, kapitalismu a pátrání po reformismu v religiózním duchu. Odmítnutí individualismu znamenalo příklon ke kolektivní liturgii. Fantazie slovinského architekta, projevující se při využívání ornamentu, působí na pozorovatele poněkud bizarně, možná až jako výsledek procesu deformace. Deformace zde vychází z ruského formalismu, která jej vysvětluje jako uměleckou techniku zaměřenou na konvenční způsob percepce. Tedy zkresení určitých forem nutí recipienta k přehodnocení vlastních naučených klišé. Raná tvorba slovinského architekta je poznamenána experimenty s formou. Stavby konce prvního desetiletí 20. století, Zacherlův dům nebo továrna Stollwerck vykazují zdánlivě neslučitelné formy. Přírodní motivy se stávají součástí výzdoby fasády či tapet. Naturalistická dekorace v podobě husí hlavy se například objevuje u Langerova domu (1900-1901). (Moravánszky in Horský, 2012, s. 23)

Kostel svatého Ducha ve Vídni je ztvárněn v podobě klasické křesťanské baziliky. Cihlová výplň mezi sloupy působí právě jako experiment. Přestože respektuje základní architektonický řád tektoniky, úmyslně vynechává obvyklé prvky, které mohou některým pozorovatelům scházet. Myšleno je například zpodobnění ukřižování a detaily triglyfů či metop. Plečnik se rád opíral o zkušenosti z teoretické a umělecké dílny beuronské školy náboženského umění, na jejíž počest byla v roce

1905 uspořádána již dříve zmíněná výstava. Jeho přístup ke starověku byl například od Palladia odlišný. Plečnikově architektuře v duchu „architektury perennis“ dominuje myšlenka věčného, stálého a neměnného. Na samém vrcholu stojí cyklický pohyb, který stálou obnovou a opakováním zajišťuje přežití stejných věcí. Nic tedy nevzniká ani nezániká. Kosmický čas je předurčen k opakování a věčnému návratu téhož. Plečnikova transformace a transsubstanciacie materiálu odkazuje na aktuálnost Semperova pojetí i v průběhu 20. století. (Moravánszky in Horský, 2012, s. 23-24)

Plečnik se rád vracel ke své tvorbě z mládí. Jednalo se například o soutěžní návrh Gutenbergova pomníku ve Vídni, který mu posloužil jako inspirace v období po druhé světové válce. Zde byl ovlivněn rovněž kupolí budovy Secese, kterou navrhl architekt Josef Maria Olbrich. Touto kupolí se inspiroval i Slovincův učitel, Otto Wagner. Plečnikův návrh globusu porostlého květinami mohl být inspirován pomníkem Lysikrata v Athénách, jehož korunu zdobila, tedy alespoň podle Semperovy rekonstrukce, kovová třínožka. Je možné, že Olbrich i Plečnik dospěli k podobnému řešení zároveň, nezávisle na sobě, a to v roce 1897. Podle Kotěry však měl Plečnikův návrh jistého antického ducha. (Prelovšek, 2003, s. 29)



Obrázek 1: Pavilon Secese, Vídeň, 1897-1898

Zde si dovolím, pro lepší pochopení podoby Gutenbergova pomníku, citovat přímo z knihy D. Prelovška. „*Gutenberg sedí, přemýšlí – opírá se o levou ruku – pod ní leží pergamen nebo papír, co jiného – za ním vyrůstá strom, tyčí se do výše a dosahuje až k zeměkouli, o kterou se opírá – na zeměkouli – ve které se větve rozdělují – se nachází vlys, ten představuje lidstvo – o zeměkouli se opírá síla lidstva – mužská postava – svalnatá, dává jí nový směr. Na třetí straně sedá učenost, vážná ženská postava, která rukou ukazuje do dáli – v druhé roce drží sovu – útlý mladík jí s úctou naslouchá. Celý pomník vytváří kruh a rámuje ho pět kamenů s malými koulemi – pěti kontinenty.*“ Provedení pěti kamenů do kruhu svědčí o Plečnikově inspiraci u řeckých sloupů. (Prelovšek, 2003, s. 29)

Podstavec pro tento pomník měl být načervenalý z untersberského mramoru. Pro postavu knihtiskáře pak plánoval bílý kararský mramor a zbytek pomníku měl být olověný. Tento návrh spolu s Wagnerovými stanicemi metra lze považovat za jednu z prvních vlašovek vídeňské moderny. Tento návrh patří mezi jeho první oceněná díla. Mezi silnou konkurencí více než čtyřiceti návrhů se Plečnik dělil o největší uznání s návrhem Maxe Fabianiho a sochaře Hanse Bitterlicha. Plečnikův návrh se sice realizace nedočkal, vzbudil však jisté pozdvižení a byl podnětem pro další kritiku konzervativních vídeňských poměrů. (Prelovšek, 2003, s. 30)

Dalšího uznání se mu dostalo zanedlouho, když jej jeho učitel Otto Wagner pověřil přípravou výstavy žáků Dolnorakouského uměleckoprůmyslového svazu v roce 1898. Jednalo se o jubilejní výstavu v Prátru. Wagner Plečnikův návrh předal spolku a zařídil mu i honorář a dohled nad realizací výstavy. Podlahu pokrývaly červené koberce, uprostřed stála socha císaře a exponáty byly, oproti dosavadní tradici, členěny do skupin. Podstavce zdobilo světle zelené hedvábí a pět oblouků propojovalo postranní křídlo rotundy s dalšími prostory výstavy. Slovinci se dostalo pochval od Otto Wagnera, Adolfa Loose i dalších umělců. Využitou myšlenku oválu převzal ze Svatopeterského náměstí v Římě či pařížského náměstí Svornosti. Ostatní inspiraci hledal u Sempera, jehož textilní teorii využil například u sloupů před sálem. Na tyto sloupy umístil stuhy, koberce a dvě tabule s nápisy. Osvětlení vyřešil lampami ve tvaru koulí, visícími od stropu na drátech, připomínajícími hrozny. Jeho světelné

provedení inspirovalo Wagnera pro steinhofský kostel svatého Leopolda. Mezi oblouky použil vzory antických oltářů. (Prelovšek, 2003, s. 30-31)

Inspirace belgickými či francouzskými umělci se projevila například na Plečnikově díle Langerovy vily v Hietzingu. Ta byla jistým odklonem od vídeňské módy. Plečnik byl roku 1900 zapojen do výstavby vily pro Karla Langerera. V době, kdy se architekt do výstavby zapojil, byly již rozpracovány základy. Zde se naplno projevily vliv Itálie, odkud pramenil Plečnikův dočasný odpor k omítání. Kotěrovi v jednom z dopisů píše: *„Ovšemže je všechno lež a nesmysl – co je omítnuté – nemůže být dobré. Hloupé, to ano – může to být i nafoukané – i sentimentální – a plné „tiché poezie“ – ale mužné – a mladé – zdravé to není. Dokonce ani schodiště by se nemělo omítat – jen místnosti – V omítce bych prováděl jenom plastiky – které by byly vyzděny – a takto potaženy – a tím by bylo dosaženo onoho stavu – který by umožnil si je vychutnat.“* (Kotěra/Plečnik, 2001, s. 127-129) Nakonec však Plečnikovi bílá omítka v kombinaci s dalšími prvky pomohla vytvořit žádaný výraz stavby. Vzorem pro Langerovu vilu s motivem růží na průčelí byly stanice metra od Wagnera, Stöhrův dům v St. Pöltnu či budova Artaria od Maxe Fabianiho ve Vídni. (Prelovšek, 2003, s. 43-46)





*Obrázek 2: Langerův dům, Vídeň. 1900*

Mezi lety 1901 a 1902 se Plečnik podílel na projektu Langerova nájemního domu na Wienzeile, kde měl své stavby, obohacené secesní ornamentikou, i Otto Wagner. V této ulici zvolil Plečnik mnohohrstvou fasádu. Dalším Plečnikovým projektem byla adaptace Weidmannova domu v Hietzingu, se nímž se Plečnik znal z Wagnerova ateliéru. Stavba se nacházela naproti Schönbrunnu a její majitel si žádal podobu malého paláce. Oblouky atiky, které zde Slovinec využil, mohly být benátského původu, nebo se mohl autor inspirovat v tzv. Týnské škole. Do poslední chvíle nebyl spokojen s podobou průčelí a byl nucen, ať už z vůle vlastní nebo majitelovy, provádět úpravy. Hledal tehdy inspiraci v palácích rodů Kinských či Lichtenštejnů, tedy ve vrcholném baroku. Horní část budovy se proto spíše podobá barokní stavbě a zdobí ji postavičky dětí. Plečnik byl nakonec rozesmutněn nátlakem zadavatele a svou práci označil jako „nedochůdce“. (Prelovšek, 2003, s. 50-54)

Velkou životní zkušeností byla práce pro zámožného továrníka Johanna Evangelistu Zacherla. Tato zakázka je řazena do období, kdy Plečnik hledal nové možnosti uplatnění Semperovy teorie oblékání. Architektonická scéna tehdejší Vídně se přikláněla spíše k omítce a keramice, které byly v duchu Sempera. Johann

Evangelist Zacherl se roku 1900 obrátil se zakázkou na Otto Wagnera, který následně doporučil do soutěže Maxe Fabianiho, Otto Schönthala, Carla Fischla a Josipa Plečnika. Do soutěže se následně připojili i dva Zacherlovi dosavadní architekti. Celou soutěž i finanční odměnu vyhrál právě Plečnik. Budova byla obklopena třemi ulicemi, z nichž vždy dvě tvořily tupý roh. Průčelí muselo být tedy na jedné straně zaoblené. Organizace půdorysu a vnitřní struktury budovy byla všem dopředu téměř známa, právě kvůli orientaci budovy. Větší místnosti byly situovány do ulice, menší pak na druhou stranu, tedy do dvora. Plečnik navrhoval menší počet bytů, dvou na patro, který by zajistil větší komfort pro všechny. (Prelovšek, 2003, s. 62-65)

Rozhodujícím faktorem byla plánovaná podoba průčelí. Poloha ve středu města si vyžadovala co nejlepší vnější vzhled. Plečnik chtěl první dvě poschodí obložit kamenem a zbytek omítnout a osvěžit ornamentálním zdobením. Podle Fabianiho vzoru, převzatého z domu Artaria, chtěl na pilířích přízemí a mezipatra použít broušené mramorové desky s viditelnými „kovovými hřebíky“. Druhou řadu chtěl pověsit na další dvě patra, barevnost pak měla být podobná jako u zmíněného Artaria. Johann E. Zacherl, který jako mladý převzal po otci podnik na čištění koberců a výrobu látek proti hmyzu, zpočátku neměl pro náboženské otázky pochopení. Později u něj nastala proměna, věnoval se sociální práci s mladou generací a obklopoval se křesťansko-sociálními politiky. Plečnika fascinovala Zacherlova horlivá angažovanost v boji o moc nad vídeňským dělnictvem. Lze zmínit i antisemitské smýšlení, které bylo kruhům kolem Zacherla vlastní a které neodmítal ani Plečnik. Zacherl vydal pod pseudonymem roku 1919 na toto téma vlastní dílo, které však brzy upadlo v zapomnění. Plečnikovy antisemitské projevy zůstaly na úrovni verbálně orientovaných a generalizujících předsudků; spíše pak poukazoval na škodlivost židovského kapitálu. Na druhou stranu však uznával genialitu pronásledovaného národa. Plečnik našel v Zacherlovi finanční i morální podporu, která jej udržela ve Vídni déle, než sám zamýšlel. Tenkrát, možná chvilku i seriózně, uvažoval o ženitbě. Nakonec ze strachu, že by jej manželský život připravil o některé možnosti a čas na architekturu, od této myšlenky rychle upustil. (Prelovšek, 2003, s. 65-67)

Zacherl, amatérský botanik, vzbudil v Plečnikovi větší zájem o „*symbiózu rostlin a architektury, který značně přesahoval jeho počáteční lásku ke květinovým ozdobám, získanou při přípravách výstav.*“ Plečnik ve své práci musel na přání majitele i jeho architektů využít na stropy a opěrné sloupy železobeton, který v té době nebyl tak běžným materiálem. Přestavba půdorysu si vyžádala i změnu schodiště, kdy místo půlkruhu použil plochý ovál na straně do dvora. Tím připomínal pozdně barokní oválné schodiště v lublaňském Grunbergově paláci. Při práci často myslel na vlast i na rodinu, jak dokazuje opis dopisu, který poslal bratrovi Andrejovi: „*Až bude můj dům hotový, musíš si ho bezpodmínečně prohlédnout. Bude dost bezkonkurenční – bez ohledu na to, jestli bude dobrý nebo špatný. Chtěl bych, abys to pochopil a posoudil – aby všechno moje trápení a můj boj a všechno – pro mou vlast nebylo navždy ztraceno. Jsou v tom i moji rodiče – a kdyby mi to upřeli – pak se moje vlast musí dozvědět - že jsem to vymyslel já odzdola až ke stropu – avšak v době utrpení – ve které jinak umělci netvoří.*“ (Prelovšek, 2003, s. 67-69)

Plečnik se rozhodl pro obložení celé budovy použít černou leštěnou žulu, což se neodvážil do té doby žádný architekt ve Vídni. Žula byla kamenem spíše náhrobním. Plečnik se podle vzoru Sempera snažil rozdělit jednotlivé bloky fasády žulovými lizénami. Tyto lizény, kromě překrývání spojů mezi bloky, zároveň fungovaly jako fixace. K upevnění žulových desek použil profily a přídatné železné kotvy. Na fasádě se střídají širší a užší vertikální žulové pruhy. Okna na průčelí odpovídají přesné kompozici a kříže z okenního poutce ukazují na velikost žulových desek. Z popudu magistrátu města Vídně musel na poslední chvíli řešit sklon střechy a tím i způsob zakončení budovy. Plečnik využil dílo původem všerubského sochaře Franze Metznera, jeho postavy atlanů přišly Slovinci vhod. Atlanti zvýraznily římsu a její mohutnost. Vyzařoval z nich „*duch mytického patosu, který odpovídal jeho představám o staroegyptském umění.*“ Posledním prvkem byla roku 1909 přidaná socha archanděla Michaela u příležitosti narození Zacherlova syna Michaela. (Prelovšek, 2003, s. 71-73)



*Obrázek 3: Zacherlův dům, Vídeň, 1903-1905*

První sakrální stavby se Josip Plečnik dočkal krátce před odjezdem do Prahy. Projektem kostela pro Vídeň se zabýval již od roku 1906. Na doporučení Heinricha Swobody jej v roce 1908 vídeňský kaplan Franz Unterhofer oslovil ohledně stavby nového kostela na předměstí Ottakring. Kostel byl zasvěcen svatého Duchu a měl být duchovním útočištěm pro dělnické vrstvy (byl situován nedaleko dělnické kolonie). Projekt byl zdržován nedostatkem peněz a změnami ze strany stavebního výboru. Plečnik vyhotovil několik návrhů, než byl přijat ten nejlevnější, železobetonový. Kostel je řazen mezi jednu z prvních sakrálních železobetonových staveb v Evropě. Použití takto profánního materiálu u kostela bylo velmi inovátorské a na tehdejší poměry velice odvážné. Podobně se později nebál použít asfaltovou podlahu či betonové kanalizační skruže. Zajímavým prvkem je zde krypta poskytující nerušený pohled na oltář. Tato krypta je vyhotovena z betonové hmoty, do které jsou

přimíchány vyřazené cihly, převážně pro neutralizování chladné šedi (odkaz na Semperovu polychromii). Plečnik plánoval vyzdobení vnitřních sloupů beuronskými ornamenty. Hranaté sloupy s dóorskými detaily a ostře řezané hříbové hlavice sloupů v kostelní kryptě svědčí o jednom z prvních pokusů o zavedení kubismu do architektury. V kryptě postavil tři kaple. Dalšího kostela se dočkal až o deset let později v Lublani. (Prelovšek in Horský, 2012, s. 8)

#### 4.1.2 Slovinsko – Lublaň

Mezi lety 1925-1927 se Plečnik zabýval přestavbou lublaňské Obchodní komory. Slovinci, dle jeho názoru, byly národem bez větší fantazie, zabývající se hlavně racionalitou a vědou. V roce 1927 se začíná věnovat také stavbě pojišťovny „Vzajemna“ v Lublani. Jednalo se po dlouhé době o projekt většího městského domu. Volil zde motiv zasazeného rohového válce. Sloupy ve fasádě vedl přes všechny tři podlaží, aby zvýraznil monumentalitu celé stavby. Odlišuje zde spodní i horní část budovy, kdy přízemní část slouží obchodním účelům, zatímco horní část je bytová. Horní část zdobí viditelné cihlové zdivo, kde dřívky sloupů doplnil o kamenné desky, aby dosáhl zmírnění vertikálního akcentu. Atlanty ze Zacherlova domu zde nahrazují dekorativní antikizující postavy. Pruhy na stěně spojují ruce těchto postav a tím vytvářejí dojem vzájemnosti, který odkazuje na samotný název pojišťovny. Tento pruh postav se na budově opakuje ještě dvakrát. (Prelovšek, 2003, s. 247-257)

Plečnik v rodné Lublani vypracoval mnoho zajímavých staveb a úprav. Budova nynější Národní a univerzitní knihovny v Lublani byla některými funkcionalisty kritizována. Setkáváme se například s označením „barokní palác“ od Ivana Vurnika. I přes kritiku Plečnik moc dobře věděl, co dělá a se svým dílem byl spokojen. Při tvorbě lublaňské knihovny měl zkušenosti už s tou pro prezidenta Masaryka. Chtěl vytvořit chrám lidské moudrosti a vzdělanosti, který je základem každého zdravého národa. K projektu se připojil v roce 1930, když viděl, že si architekti veřejné správy s plánováním nevěděli rady. Mnohou inspiraci, například výtahy či skladování knih, převzal od svého učitele Otto Wagnera a jeho plánu vídeňské Univerzitní knihovny z roku 1910. Průčelí nakonec bylo zdobeno cihlami a šedým podpečským kamenem.



Inspirací mu mohlo být západoevropské i byzantské umění. Ačkoliv původně počítal s větším zapojením kamene do zdi, nakonec kvůli nákladnosti musel od toho nápadu ustoupit. Do fasády přidal stavitel Curk nakonec i druhy mramoru a žuly, dále pak kameny, které byly odstraněny při kopání základů a dokonce i části římských a středověkých městských hradeb. Fasáda po vzoru textilní semperovské teorie měla připomínat velký kelim, jehož cihlové pozadí doplňují „vetkaná“ kamenná vlákna. (Prelovšek, 2003, s. 261-8)



*Obrázek 4: Národní a univerzitní knihovny v Lublani, 1936-1941*

Dveře knihovny opět odkazují na Sempera, tentokrát na jeho popis Pantheonu se středovým sloupem, kliky mají tvar koňských hlav. Čítárna byla vysoká 10 metrů

a okna sahala od stropu až k podlaze a byla dělená sloupy s iónskými hlavicemi. Nad portál nechal umístit keramické nádoby podle etruského vzoru, které měly poukazovat na domnělé kořeny slovinské kultury v mediteránním prostředí. (Prelovšek, 2003, s. 268)

Úprav se dočkal také lublaňský hrad, který se zdaleka svou důležitostí neblížil tomu pražskému. Plečnika okouzila poloha nad městem a snažil se otvírat pohledy k hradu a využívat jej jako přirozenou kulisu. Sám se věnoval od roku 1931 zahradám a přilehlému okolí hradu. Město a hrad nebylo možné propojit tak, jak tomu bylo v Praze. (Prelovšek, 2003, s. 324)

Od roku 1936 se Plečnik zabýval hřbitovním komplexem v Lublani a větší důraz kladl na duchovní stránku než na funkcionalitu. U vstupu proto plánoval sloupový portikus a „Svatý háj“ (či „Zahrada všech svatých“) měl nahradit tradiční vystavování mrtvých ve velkoměstských márnících. Ústřední kostel měl být obklopen menšími kaplemi zasvěcenými svatým z lublaňských far. Plečnik propojil architekturu se zelení a bílou barvou pro povznesení ducha návštěvníka. Pohřební síň vystavěná na hřbitově odstranila problémy s pohřebními průvody putujícími přes město. V roce 1940 byl hřbitov Žale slavnostně vysvěcen. Samotné pojmenování bylo pro Plečnika zklamáním. Původní název: „Zahrada všech svatých“ se změnil na tradiční Žale, místo smutku. U kaplí pak byla jména volena z řad patronů městských far a slovinských světců. Ve čtyřicátých letech dokonce psali někteří z odborníků i z veřejnosti o nešťastné podobě komplexu a Slovincovo vnímání antiky nebylo považováno za zajímavé. V Žale byly například využity urny ve formě egyptských nádob s mastmi. Etruskou architekturu zde zastupuje tumulus, kterým se odkazoval na jeden z historických vzorů hřbitovní architektury. Vstupní pylon hlavní kaple připomínal mohutný dórský sloup. (Prelovšek, 2003, s. 341-349)

## 4.2 Tvorba v Československu

### 4.2.1 Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně na Vinohradech

Nejprve bych rád zmínil některé obecné souvislosti, které se ovlivnily podobu sakrálních staveb. Katolická církev si podobu prostoru kostela stanovila po Tridentuském koncilu, jehož zásady byly platné i v době Plečnikově. Argumentem bylo, že kostel musí mít předsíň, loď a presbytář, jak tomu bylo i v Šalamounově chrámu. S tím by reformisté v 16. století mohli nesouhlasit. Například pro kalvinisty neměl presbytář většího smyslu, jelikož nahlíželi na pojetí eucharistie odlišně. Rovněž ztrácely smysl i boční oltáře. Experimenty s hledáním nového typu kostela, převážně pak v nekatolickém prostředí, probíhaly v 19. i 20. století. Někdy došlo ke spojení fary, školy a kostela do jednoho celku, jak se stalo v kostele All Saints ve Westminsteru z poloviny 19. století. Ve střední Evropě, včetně českých zemí, zůstává tradice věrna historismu. Po první světové válce se čeští protestanté vydají odlišnou cestou, než kterou byla ta katolická. Odvrací se od teorií autorů, jako byl Otto Wagner a přiklání se např. k tvorbě Adolfa Loose či Franka Lloyda Wrighta. Typologie se však zásadně neodlišovala. (Kalina in Horský, 2012, s. 14)

Plečnikovi byla zbožnost vlastní již od dětství, kdy jej matka brala na mši do kostela, někdy i každý den. Víra v něm vzbuzovala vzpomínky na domov. Po matčině smrti, která jej velmi zasáhla, více přilnul ke staršímu bratroví, který byl knězem. Roku 1905 obdivoval kostel svatého Jakuba při nedělní mši: *„Před oltářem, jehož vyvýšení bylo vskutku značné – svou výškou srovnatelný s málokterým rakouským oltářem – takže kněz byl ve výši očí, sloužili mši faráři ve zlatých rouchách. Okny zdařile umístěnými po obou stranách přední části kostela padaly sluneční paprsky na lesknoucí se roucha a pestře oděné děti před oltářem... Od chóru se linul zpěv, jaký nelze slyšet nikde jinde v Lublani. A řeknu vám: ta sytá, zdravá pestrost v těchto ušlechtilých místech a temperamentní farář před oltářem, který celebruje mši s takovou vervou, jako by chtěl říci: Děti, rychle, svěže, svižně a pak zdravým lidským a veselými myšlenkami do práce! Řeknu vám, prožít tuto chvíli a dostat odvahu do naší práce, to je jedno a totéž.“* Pro Plečnika byl kostel posvátným místem plným intimity a hlubokého prožitku. Toto svaté místo nemělo být vytápěno a nejradši by zde



neměl ani lavice. Zatímco jeho učitel měl oči spíše pro funkci, Plečnik pátral u sakrálních staveb po větší hloubce. (Prelovšek, 2003, s. 92)

Plečnik se sakrální architekturou zabýval značnou dobu a navrhl značné množství významných staveb. Na jedné straně vycházel z historické tradice, na druhé rád experimentoval. Toto experimentování se neprojevovalo jen ve formálních detailech, nýbrž v celé typologii staveb. Například můžeme zmínit projekt pro kruhový kostel v Bogojině z 20. let. To se nejvíce projevilo v neuskutečněném návrhu katedrály v Sarajevu, který vycházel z centrálního kruhu, kde byl prostor pro věřící i hlavní oltář. (Kalina in Horský, 2012, s. 14)

Ke kostelu se váže i širší historická souvislost. Kult nejsvětějšího srdce vycházel ze středověkých tradic. Jeho rozvoj pokračoval v baroku a ve druhé polovině 19. století se stupňoval i ve Francii a Německu. Po první světové válce se u nás projevil rozšířením drobných tisků. Plečnikův kostel v Praze navozuje dojem blízkosti Kristovu srdci, které prezentuje socha na východní stěně. Paralelou může být vršovický kostel sv. Václava, který na první pohled působí sice mnohem avantgardněji než ten od slovinského architekta, ale jeho vnitřní struktura se přesně řídí podle gotických či neogotických pravidel pro stavbu kostela. Autor vršovického kostela, Josef Gočár, sice odmítá historismus, ale ve výsledku přejal jeho typologii. Naopak Plečnik se odvrací od avantgardní tvorby, ale transformuje tradiční typologii kostela do moderního „kabátu“. (Kalina in Horský, 2012, s. 14)

Vinohradský kostel hraje významnou roli mezi Plečnikovými sakrálními stavbami. Novinkou je zde radikalizované pojetí prostoru a světla. Prostor je homogenizován do jediného bloku a světlo vstupuje do lodi řadou oken pod římsou. Liturgický prostor, integrovaný přímo do lodi, byl společným prostorem pro věřící i kněze. Inspiraci mohl Plečnik najít u kostelů Santa Sabina či San Clemente v Římě. (Kalina in Horský, 2012, s. 14)

Plečnikova sakrální tvorba musela nutně, i kdyby jen minimálně, souviset se situací uvnitř katolické církve. Katolická církev, navzdory proměnám v moderní společnosti, zastávala jí vlastní neměnné tradice. Zároveň však

představovala latinskou mši jako stále nadčasový instrument. V českém prostředí to vedlo k určitému rozštěpení církve kvůli jazyku liturgie. Díky tomu, že Plečnik vnímal liturgii a církev jako něco živého a vyvíjejícího se, našel odvahu zasáhnout do tradiční struktury katolického kostela. (Kalina in Horský, 2012, s. 15)

Na konci roku 1908 byl pozemek na náměstí Jiřího z Poděbrad darován ke stavbě nového kostela. Vysvěcení kostela proběhlo 8. května roku 1932 a úplně hotov byl kostel až v polovině roku 1983, kdy byla dovezena plastika Panny Marie s Ježíškem. Stavbu provázely finanční problémy a dokonce i soudní spory a politikaření. Římskokatolická farnost na Vinohradech pak vznikla k 1. lednu 1914. Téhož roku vznikl Spolek pro vybudování druhého katolického chrámu Páně na Královských Vinohradech. Mezi lety 1918 až 1942 stanul v jeho čele farář a později čestný kanovník vyšehradský František Škarda. Spolek byl zrušen po roce 1948. První návrhy kostela vznikají již v době 1. světové války. Teprve roku 1919, i na popud Jana Kotěry, byla na tuto stavbu vypsána soutěž. V komisi měl stanout sám Josip Plečnik, což se nakonec nestalo (jihoslovanští architekti se na soutěži podílet nemohli). V soutěži nejlépe uspěli Plečnikovi žáci, kteří získali první i druhé místo. Neúspěšně se této soutěže zúčastnil i další z jeho žáků a budoucí spolupracovník, Otto Rothmayer. Realizován však nebyl žádný z návrhů. (Čížinská in Gasparič, 2010, s. 343-345)

Na počátku zmíněné soutěže se Plečnik odmítal jakýkoliv podíl na výstavbě vinohradského svatostánku kvůli dosavadnímu nepochopení lidu města pražského. K činnosti se přiměl až po seznámení s kaplanem Alexandrem Titlem. Kvůli omezeným finančním prostředkům se rozhodl pro naplánování velké haly, po které by byly nepravidelně rozmístěny oltáře v podobě malých kapliček. Podle Plečnika se měl věřící během bohoslužby nacházet poblíž nějakého zasvěceného místa. Kvůli akustice a snadnému vytápění zvolil relativně nízkou budovu. Místní zástavbu převýšil vysokou zvonici, tyčící se nad střechy okolních domů. Akustiku chtěl vylepšit množstvím lustrů, k čemuž však nedošlo, později byly ze stropu svěšeny alespoň kulaté lampiony. Během hloubení základů nebyl nalezen pevný podklad, proto musel být kostel vystavěn na velké železobetonové ploše, která výstavbě přidala další

neplánované investice. Aby investoři ušetřili, zredukovali sochařskou výzdobu fasády a místo keramických orámování oken a portálu využívá omítku. Kvůli historickému významu zakomponoval Plečnik do oblouku za oltářem v kryptě zbytky nejstarších kostelů nalezených na Pražském hradě při vykopávkách. Ve funkcionalistickém duchu je zvonice vybavena betonovou rampou, která však není z vnějšku viditelná. Strany zdobí štíhlé pyramidy a ručičkové hodiny na zvonici míří směrem na Pražský hrad. Ručičkové hodiny na věži jsou největší na našem území. (Prelovšek in Horský, 2012, s. 9)

Po vzoru *Sempera* volil Plečnik určitou korelaci mezi stropem a podlahou, což byly základní tzv. „textilní“ prvky architektury. Vzor čtverce na kazetovém stropě a kruhu na teracové podlaze působily neutrálně. Tyto ornamenty vycházely z tkalcovské práce na kobercích. Měly být schematické a směrově neutrální. (Prelovšek, 2003, 216)

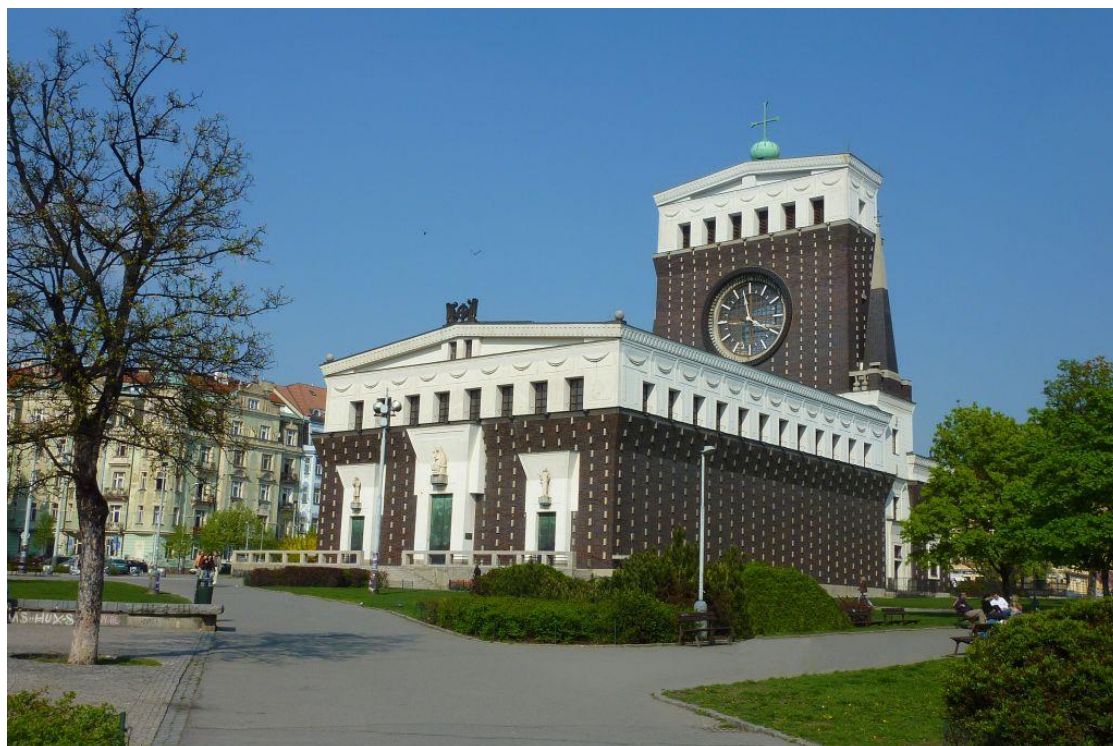
Roku 1930 byla dokončena hrubá stavba za Plečnikova dozoru. Kostel byl navštíven arcibiskupem Karlem Kašparem a prezidentem T. G. Masarykem. Oba byli s kostelem spokojeni, architektka ocenili a roku 1932 byl kostel vysvěcen. Tou dobou už byl již 12 let Plečnik věhlasným hradním architektem. Znovu bych zde odkázal na dopis A. Titlovi (viz kapitola 3.4), kde si Plečnik stěžuje na obtížnost stavby kostela moderní doby. Tento kostel by měl být slavnostním chrámem, ale hlavně místem klidu a jistoty. Alexandr Titl prezentoval Plečnikův kostel jako odraz moderního cítění. Vzhledem k tomu, že tato doba podle Plečnika žádný vlastní styl nemá, musí se obracet pro inspiraci do Egypta nebo Řecka, tedy ke slohům antiky. (Čižinská in Gasparič, 2010, s. 348-349)

Kostel je dělen na tři části. První částí je podélná chrámová loď, druhou je široká zvonice a třetí část tvoří zázemí, které je nižší a kratší než loď a kde se nachází sakristie. Všechny části mají společnou vnější kombinaci cihel a omítky a vertikální plochy včetně portálů končí ve vrcholu rozevřenou formou připomínající pozdvížené dlaně celebranta. S obdobnými prvky se Plečnik pravděpodobně setkal v Římě. Nad soklem zdobí fasádu režné cihly ve stylu

polské vazby, kde se důsledně střídá vazba běhounová s vazákovou. Nad cihelnou fasádou je nižší omítnutá část fasády, kterou zdobí Plečnikovy oblíbené kameninové girlandy ze šátků. Ty kvůli úsporám nahradily původně zamýšlené anděly. (Čížinská in Gasparič, 2010, s. 350-352)

Prelovšek ve své knize o Plečnikovi (2003) připodobňuje fasádu kostela královskému hermelínu. Tento hermelín koresponduje s náměstím krále Jiřího z Poděbrad (kostel je zasvěcen Kristu Králi), jehož je dodnes dominantou. Královský hermelín však není jedinou královskou insignií, kterou zde můžeme pozorovat. Vladimír Šlapeta naopak vnímá kostelní fasádu jako kapky Kristovy krve, které jsou znázorněny bílými žulovými bloky. Morávansky zmiňuje i třetí výklad, tedy že spodní cihlová konstrukce může být vnímána jako slovanský mateřský jazyk stavitelů, na němž stojí racionální, vrchní konstrukce kostela. Vzor spodní konstrukce, která připomíná textilie, byl pravděpodobně Plečnikovi znám z pravoslavných staveb srbské a řecké architektury. (Moravánszky in Horský, 2011, s. 22)

Límeč neboli okruží kostela bylo pravděpodobně inspirováno římským kostelem Santa Maria v Trastevere. Obě stavby mají mozaikový pás pod trojúhelníkovým štítem v průčelí kostela. V Říme však okruží nebylo použito na celou stavbu tak, jak tomu bylo v kostele Nejsvětějšího Srdce Páně. (Valena, 2016, s. 202)



*Obrázek 5: Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze, 1928-1932*

Zbožnost, která je Plečnikovi tak vlastní, se projevowała i na takových detailech, jako byly kliky od dveří jeho sakrálních staveb. Například všechna troje vrata u kostela na Vinohradech zdobí mosazné kliky s kruhovými terči zdobené drobnými reliéfy a nápisy. Tyto kliky pocházejí z dílny Damiana a Karla Pešana. S holubicí, symbolem ducha svatého, se u tohoto kostela setkáme na dveřích vedoucích z lodi kostela do chodby. Z popudu kaplana Alexandra Titla navrhl Plečnik do sakristie vinohradského kostela lavabo v podobě drobné fontány s mramorovou nádrží na balustrové noze. Jednalo se o poslední umělecký příspěvek od Plečnika z roku 1937. Mosaznou nádobu na vodu zdobí invokace SS. COR JESU MUNDA COR MEUM a dedikace od A. Titla. O sochu svatého Václava, která zdobí vrchol fontány, se zasloužil Bedřich Stefan. Podle návrhu Plečnika a za dozoru jeho žáka Otto Rothmayera vznikla ojedinělá, od sakristie oddělená oratoř. V Římě, konkrétně v kostele sv. Klementa, se inspiroval Plečnik dvěma ambony pro svou stavbu na Vinohradech, jak o tom píše Titlovi v jednom z dopisů. Podobný motiv dvou ambonů už předtím realizoval v Lublani v kostele

svatého Františka v Šišce. Na Vinohradech jsou ambony shodné, hranolové a obrácené ke dveřím. (Čižinská in Horský, 2012, s. 29)

Plečnikovi se rovněž zalíbila barevná dlažba, kterou využil v pražském kostele, ale například i v kaplích v Žale. Jeho snahou bylo přiblížit oltář co nejvíce věřícím. Přemýšlel o příčném sakrálním interiéru, který nakonec uplatnil na Lublaňských bletech. Při své zálibě v starokřesťanské bazilice by nejraději v kostele vynechal topení i lavice pro příchozí. Cítil, že doba přehnané katolické okázalosti je již minulostí. Inspiraci tedy hledal u prvotní církve. (Čižinská in Horský, 2012, s. 29)

Když svůj kostel dokončil a zpětně se na něj podíval, musel souhlasně prohlásit: *„Takové haly, jako je tato, skutečně nedokázal nikdo postavit, počínaje starými kulturami a konče modernou. To je opravdový pokrok.“* Roku 1934 naposledy navštívil Prahu a dohlížel na poslední úpravy oltáře. Ostatní práci převzal jeho bývalý žák, v té době již kolega, Otto Rothmayer. Ten za svým učitelem dokonce cestoval do Lublaně, aby zajistil co nepřesnější a nejhladší průběh dokončovacích prací. (Prelovšek, 2003, s 221)

#### 4.2.2 Práce pro T. G. Masaryka

Tomáš Garrigue Masaryk, první československý prezident a filosof, byl o generaci starší než Josip Plečnik. Stejně jako on nepocházel z majetné rodiny. Svatba s Američankou Charlottou Garrigue mu přiblížila západní anglosaské ideály, ačkoli byl vždy věrný slovanské tradici. Byl nadšen ze soužití Čechů a Slováků a toto nadšení sdílela i jeho prvorozená dcera Alice. Alice Masaryková dokonce Slováky a Slovensko pojmenovala jako „ostrov prvotní nezkaženosti, Krétu slovanské kultury“. I Plečnik našel ke Slovákům určité sympatie, připomínali mu jeho vlastní národ, který se také nemohl pyšnit bohatou historickou tradicí. Masaryk našel mnohou inspiraci u ruské inteligence, avšak ve chvíli, kdy se utvářela nová republika, obrátil se spíše na jihoslovenské „spojence“. Přátelství s Masarykem dalo vyniknout Plečnikovým snům a úvahám o národní kultuře a československo-balkánská politika se ještě více sblížila.

Z Plečnikova pohledu převážilo u Masaryka humanitní a etické vnímání nad racionálním přístupem k víře. (Prelovšek, 2001, s. 20-21)

Před příchodem na Pražský hrad byla Plečnikova tvorba na vrcholu slávy a jeho žáci získávali uznání. Dokonce mu byla nabízena zvláštní katedra architektury na Akademii výtvarných umění. Po konci války se budovaly pomníky obětem bojů a Plečnik na to své žáky připravoval přiblížováním k tradicím lidové architektury. Pomníky měly být s nimi zcela v souladu. Toto období však brzy pominulo, Plečnikova národní tvorba nenašla využití. Roku 1920 byl přizván do mnoha soutěžních porot, například se podílel na posouzení úprav jižních zahrad Pražského hradu. V té době už si rovněž stýskal po domově. (Prelovšek, 2001, s. 21)

Léto roku 1920 strávil Plečnik na Slovensku se svými studenty. Tou dobou probíhaly vykopávky na Hradčanech, které umožnily světu spatřit nejstarší části Hradu. Hradní architekt Karel Fiala přezkoumával druhé a třetí nádvoří a Starý královský palác. Souběžně probíhaly dokončovací práce na chrámu svatého Víta, na němž se podíleli i Plečnikovi kolegové z Uměleckoprůmyslové školy. (Prelovšek, 2003, s. 132)

Důležitá je pro nás i celková situace v Československu. Po válce patřil tento nově vzniklý stát mezi nejvyspělejší ve střední Evropě, převážně pak v oblastech kultury, hospodářství a průmyslu. To vedlo ke snaze zachovat a upravit budovy a vnější prostory dob minulých, na druhou stranu jim však bylo třeba dodat co nejvíce modernosti. Zde, v tomto prostředí, vznikal vztah mecenáše a umělce. Mecenáš Masaryk byl ochoten jednotlivé návrhy opakovaně diskutovat a schvalovat, zatímco umělec Plečnik neměl problém s použitím těch nejvzácnějších materiálů pro stavby nové demokracie. (Pozzetto in Lukeš, 1997, s. 49)

#### 4.2.2.1 Pražský hrad

Roku 1918 se návštěvníkům hradního komplexu naskýtal vskutku smutný pohled. Historické budovy a přilehlé okolí, symboly české historie, se nacházely v zanedbaném stavu. Zahrady byly neudržované, zeleň neupravená či zničená, fasády

byly popraskané a zdi poškozené. Od doby, kdy Praha nebyla panovnickým sídlem, hradní areál upadal. Poslední větší úpravy se odehrály mezi lety 1865-1868 při přípravách na nakonec nezrealizovanou korunovaci. Někdejší honosné sály sloužily jako skladiště, malé domky kolem Zlaté uličky obývala pouze chudina. (Lukeš in Kovtun, 1995, s. 57)

Pražský hrad, jako stavbu symbolizující doby minulé a monarchistické, bylo potřeba přeměnit na demokratické sídlo hodné prvního prezidenta Československa. Nutné bylo provedení změn v přilehlých zahradách a parcích. Byl zde kladen důraz na ceremonialitu, jejímž úkolem bylo potěšit smysly. Ceremonie měla mít poučný a výchovný ráz, zasahující jedince. Jak již bylo řečeno, Plečnik jako mladý sbíral ilustrované časopisy. Vzhledem k jejich omezené distribuci bylo mnoho z nich orientováno na České země. Již tehdy se tvořil zárodek budoucího harmonického vztahu, mezi slovinským architektem a Čechami, popř. Prahou jako jejich metropolí. Později si ve Vídni našel českou společnost a více jej lákala vidina uznání v Česku než ve Vídni samotné. (Prelovšek in Lukeš, 1997, s. 89)

Za realizaci prací nesla odpovědnost nově vzniklá Kancelář prezidenta republiky a Stavební správa hradu. Jak uvádí Zdeněk Lukeš, dohledu a pomoci se ujaly i Ministerstvo školství a národní osvěty, Státní památkový úřad, Památkový sbor hlavního města Prahy a další. Uvažovalo se o volbě někoho z profesorů pražské Techniky. Masaryk však nechtěl někoho, kdo bude pouze napodobovat historické umění. Názorově nejbliže byl prezidentovi Kotěra. Jan Kotěra nakonec dostal nabídku na vyhotovení provizorního bytu pro Masaryka v Praze, ze kterého byla kvůli Kotěrově dlouhodobé nemoci realizována jen část. Ani soutěž na úpravu jižních zahrad nepřinesla jasného vítěze. Na doporučení vypracoval svůj návrh i Josip Plečnik a ten odpovídal představám nejlépe. (Lukeš in Kovtun, 1995, s. 57-58)

Při samotné volbě hradního architekta neměl Plečnik skutečného konkurenta. Členové spolku Mánes trvali na angažování skutečného odborníka, kvalifikovaného umělce, který bude umět převzít za práci zodpovědnost a nebude mít svázané ruce. Kancelář prezidenta se stále více snažila získat Plečnikovy služby a tím ho připoutat



ke hradu. Čím více se však snažila, tím více trval na názoru, že jako cizinec nemá právo zasahovat do záležitostí českého charakteru. Ale tím více přesvědčil českou veřejnost a především umělecké kruhy, že právě on je ten pravý. (Prelovšek in Lukeš, 1997, s. 91)

V roce 1920 vyzval Masaryk Plečnika, aby se chopil úprav Pražského hradu a přeměnil jej do adekvátní podoby. Oficiálně byl do funkce hradního architekta jmenován 5. listopadu 1920. Plečnik se práce ujal a využil ji k propojení protikladných principů architektury své doby, tedy: umění a ideologie, tradice a invence, řádu a svobody. Aby mohl nový hradní architekt proniknout do tajů této stavby, musel pátrat po historické podstatě. (Vlček in Lukeš, 1997, s. 41-42)

Autor Marco Pozzetto ve své stati představuje proměnu osobnosti Plečnika v průběhu práce na Pražském hradě. Zde se konečně postupně zbavuje pocitů méněcennosti vůči vzdělanějším architektům. Obecný obdiv k jeho práci zlepšil jeho umělecké sebepojetí. (Autor předpokládá, že stížnosti na problémy s kompozicí, které byly obvyklé, se staly spíše zlovykem.) Pravděpodobně u něj neexistovala souvislost mezi demokracií a architekturou. Tu do jeho tvorby dodával prezident a zvláště pak i Masarykova dcera Alice. Nemalou roli měli i zadavatelé zakázek, kteří svými nároky nepřímou ovlivňovali Plečnikovu tvorbu. (Pozzetto in Lukeš, 1997, s. 52) Jak bylo mnohokrát zmiňováno, Plečnik byl spíše asketik žijící mnišským životem, který žil pro architekturu spíše než pro demokracii. Jeho pojetí jako architekta nové demokracie je tedy značně rozporuplné až sporné. Dle mého názoru by se ani on sám neoznačoval zmíněným „titulem“.

Plečnik dostával nejprve dílčí úkoly. Prelovšek ve svém příspěvku zmiňuje následující: „*umístění státního symbolu, restaurování soch na hradní atice a sgrafit na Míčovně, úpravy Rajské zahrady, staré části Hradu a proboštství.*“ Každá jednotlivá úprava musela zohlednit celek. Kontaktem a spoluprací s Plečnikem byla pověřena Alice Masaryková. Slovinec až přehnaně dbal na české dějiny a přihlížel ke všem různým připomínkám a požadavkům. Alice byla zpočátku rezervovaná a nepřístupovala ke slovinskému architektovi s důvěrou. Brzy se však přesvědčila

o čistých úmyslech a naprosté oddanosti k práci, které Plečnik zcela jistě měl. Alici bylo jasné, že při této práci není možné ohlížet se na názory lidu, což Plečnik věděl již z dob studií u Otto Wagnera. Alice měla velké pochopení a cit pro architekturu, sama měla ráda řecké a japonské umění. Nenáviděla vše připomínající doby habsburské a motto „Pravda vítězí“ brala doslovně a vážně, stejně tak i Plečnik. Tak tomu bylo i v případě mrákotínského monolitu, který byl přepravován na hradní nádvoří (viz str. 74). Když se monolit pro památník legionářů zlomil, měl možnost jej slepit tak, aby to veřejnost nepoznala. K tomu se však nikdy nesnížil a nechal jej stát tak, jak byl, při své mohutnosti a velkoleposti. (Prelovšek in Lukeš, 1997, s. 91-92)

Mezi Josipem Plečnikem a Alicí Masarykovou probíhala živá korespondenční debata od chvíle, kdy architekt opustil Prahu. Z této korespondence se dochovaly pouze dopisy od Alice. Alice od úmrtí své matky Charlotty G. Masarykové, tedy od roku 1923, poctivě doprovázela svého otce až do jeho posledních chvil. Doprovod mu dělala i předtím, ale po smrti matky význam její společnosti vzrostl. Vztah Alice s Plečnikem postupně přerostl v upřímné a hluboké přátelství. Tento vztah hrál značnou roli ve chvíli, kdy Plečnikovi nebyla pražská veřejnost příznivě nakloněna. Díky ní u své práce v Praze vytrval. (Běhalová in Lukeš, 1997, s. 81)

Alice Masaryková, působící jako „tlumočnice“ prezidentových přání, často ráda doplnila otcova přání o své vlastní nápady a návrhy. Její emotivní temperament se projevoval již od mladých let a podobně citlivý Plečnik u ní vzbuzoval obdiv. Plečnik byl charakteristický projevy nedostatku sebedůvěry a býval pln pochybností. Alice mu často domlouvala a dodávala pozitivnější myšlenky a celkový nadhled. Postupně jej zbavila nejistoty a pocitů méněcennosti před ostatními architekty. Podařilo se jí prosadit své náměty při práci na Malém sloupovém (někdy zvaném také Zeleném) a Vyšivkovém salonu či při práci na prezidentově bytě. Zde se projevil Alicin obdiv k řecké a římské kultuře, který se objevil při její cestě po Syrakusách a Pompejích. I japonské vlivy si našly své místo, když Plečnik nechal před vchodem do Španělského sálu vytvořit skutečnou japonskou zahradu, známou jako zahrada Na Baště. (Lovčí, 2007, s. 236-238)

Dodnes se vedou úvahy o hloubce vztahu Alice Masarykové a Josipa Plečnika. Jediným dokladem nám může být již zmíněná vzájemná korespondence. Nejzásadnější by mohl být dopis, který mu poslala roku 1925: „*Věřím, že z poctivé určitosti mého přátelství jizvy nenesete. Odsuzujíc starého člověka, věřím v možnost nového – sebevědomého a skromného, jemného a silného. To byl umělec mých snů. Dál nemohu. Byla bych polovičatá a ztratila sebe. Byl jste první a poslední, kterého jsem políbila. Je to pečť mé víry ve Vás.*“ (Lovčí, 2007, s. 238-239) Není mým cílem, ani bych se nikdy neodvážil, posuzovat vztah těchto dvou výjimečných osob. Ponechám to tedy bez dalšího komentáře a na fantazii každého čtenáře, jak hluboký a intimní jejich vztah byl.

Svou práci na Hradčanech považovala Alice Masaryková za vlastní poslání, ze kterého se zodpovídala otcí a Bohu. Své poslání vykonávala svědomitě a ráda. Kromě vlastní angažovanosti přispěla i rodinnými cennostmi v hodnotě 150 000 Kčs. Ve svém nadšení se trojice Josip Plečnik, Alice Masaryková a prezident Masaryk nechali lehce unést představami a touhami. Chtěli v podhradí vybudovat prezidentské sídlo, tzv. Bílý dům. Společně uvažovali o velkém bazénu před Letohrádkem královny Anny či o vytvoření umělých jezer v Jelením příkopu a u Jízdárny. Tyto plány se minuly s pochopením u veřejnosti a nenašly se dostatečné finanční prostředky pro jejich uskutečnění. (Lovčí, 2007, s. 238-239)

Zájem Alice Masarykové o Pražský hrad byl vždy upřímný, hluboký a nenarušila ho ani skutečnost, že byla nucena určitou dobu žít mimo vlast, když v roce 1939 emigrovala do Ameriky. Poté co po válce vrátila domů, svůj zájem opět směřovala na Hrad. V roce 1947 píše Plečnikovi o diskuzi, která probíhala na vrub monolitu na III. nádvoří. Alice vzpomínala, jak chtěli Masaryk s Plečnikem monolit zakončit pozlaceným jehlanem. Po smrti bratra Jana v roce 1948 byla nucena opět opustit zemi, nejprve jela k sestře do Ženevy a roku 1950 pokračovala do Ameriky, kde působila v rádiu Svobodná Evropa. (Běhalová in Lukeš, 1997, s. 85-86)

Již víme, že Josip Plečnik hledal svou inspiraci v období předklasickém či klasickém a její projevy lze ukázat na konkrétních příkladech. Za zmínku určitě stojí

zajímavá váza ze syenitu v Rajské zahradě. Ačkoliv by se tento objekt mohl zdát řecký, odporuje základním pravidlům dórské architektury. Stejně tak jeho symbolický význam neodpovídá. Ačkoliv se jedná o vázu, tomuto samotnému účelu neslouží a spíše bychom hledali jiné její využití. Původně měla navíc tato váza sloužit jako ženský protiklad pro monolit, který byl umístěn na III. nádvoří Pražského hradu. Tuto funkci nakonec převzala fontána na zmíněném nádvoří. Na Hradčanech tvořil Plečnik jen z nejlepších materiálů a dopad jeho tvorby překonává materiál starších staveb, které zde můžeme nalézt. (Pozzetto in Lukeš, 1997, s. 50)



*Obrázek 6: Rajská zahrada, Pražský hrad*

Plečnik byl přesvědčen, že veškerá starověká architektura vychází z textilních témat. Předobrazem podlahy a stropu byl koberec. Toto přesvědčení lze doložit na jeho pracích. Například strop sloupové síně pokrývají měděné desky, které jsou proštepované pozlacenými nýty, jejichž původ byl odvozován od textilií. Podobně tomu bylo například u rozet. Další dílo, baldachýn Býčího schodiště na III. nádvoří Pražského hradu připomíná stůl s ubrusem. Podobným příkladem jsou jónské hlavice Bellevue v zahradě Na Valech. Podoba Býčího schodiště byla ovlivněna archeologickými nálezy. Na objev Tutanchamonovy hrobky reagoval Plečnik

dveřními klikami v podobě šakalí hlavy. Druhý objev z roku 1928 na Krétě byl Plečnikovi inspirací ve stylu připomínání minojské kultury. (Sedlák, 1999, s. 10)

Baldachýn, který nesou na zádech čtyři býci, budí dojem pohybu a tím působí dočasným charakterem, který nemá narušovat hradní prostor. Trvalost materiálů naopak budí pocit monumentálnosti. Toto schodiště propojuje III. hradní nádvoří a Jižní zahrady. Statní býci symbolizovali minojskou kulturu, ale také mohli připomínat voly Přemysla Oráče. Schodiště je situováno směrem na Vyšehrad a v té době se rovněž diskutovalo o pomníku určenému Přemyslu Oráčovi. (Sedlák, 1999, s. 14-15)



*Obrázek 7: Býčí schodiště, Pražský hrad, 1927-1929*

Obelisk určený pro Pražský hrad vychází z inspirace, kterou Plečnik načerpal v Římě na Španělských schodech, kde obelisk a kašna symbolizují muže a ženu. Proto měl být původně umístěn na schody do Rajske zahrady, kde by ho doplnila mísa. Delší ze dvou kusů zlomeného mrákotínského monolitu byl vztyčen na III. pražském nádvoří. Zde mu je ženským protipólem Orlí kašna před vchodem do Vladislavského



sálu. Zlomený mrákotínský monolit svou barvou a materiálem kontrastuje s barokní fasádou Starého probošství Plečnik také přijel z Říma inspirován Cestiovou pyramidou, proto pyramida v zahradě Na Valech byla umístěna na linii hradeb. Spojení pyramidy a hradeb použil Plečnik v rodné Lublani. (Valena, 2016, s. 195)



Obrázek 8: III. nádvoří Pražského hradu

. V zahradě Na Valech kontrastuje elegantní pyramida s barokní kupolí kostela sv. Mikuláše. Schody do Rajské zahrady svádí pohled na monolitickou žulovou mísu, která je dominantou travnatého „zrcadla“<sup>9</sup>. Tato Rajská zahrada byla budována s jasnou precizností a strukturou. Plečnik moc dobře věděl, jak má zahrada vypadat a co má oko budoucího diváka zaujmout více a co méně, popř. v jakém pořadí. (Pozzetto in Lukeš, 1997, s. 50)

---

<sup>9</sup> „O travnatém parteru se zpočátku mluvilo jako o velkém zrcadle. A vskutku se vnucuje podoba zarámovaného zrcátka s broušeným rubem. Jako jedna z mála ploch v zahradě bylo „zrcadlo“ očištěno od většiny stromů, aby mohlo lépe reflektovat nebeskou báň.“ (Valena, 2016, s. 23)

Ve své závěti se Plečnik vyznává ze snahy učinit Pražský hrad sídlem prezidenta demokratické republiky a ze záměru učinit úpravy prosté leč umělecky ušlechtilé. Plečnik věděl, že lid pražský a obecně český si Hradu velmi považuje a vnímá jej jako národní symbol. I proto národ tiše souhlasil s vysokými náklady, které s sebou přinášela například instalace obelisku na třetím nádvoří. Pozzeto dále polemizuje nad Plečnikovou inspirací. Plečnik, některými považován za samouka (a do určité míry jím zcela jistě byl), část své inspirace převzal na Vídeňské škole, kde se zabýval antickou architekturou. Pozzeto zmiňuje Plečnikovu individualitu a jeho oproštění od všech tehdejších tzv. ismů. Plečnik věděl moc dobře, že jeho schopnostem Masaryk důvěřuje. Pokud to nezjistil ze slov prezidentových, přesvědčila jej o tom dcera Alice, která mu psala o důvěře a o touze po společném budování státu a slovanské budoucnosti. (Pozzetto in Lukeš, 1997, s. 51)

Připomínám, že na Pražský hrad se Plečnik podíval pracovně naposledy na sklonku roku 1934. O rok později na funkci hradního architekta rezignoval. Nový prezident, Edvard Beneš, zvolil za jeho nástupce Pavla Janáka. Ve třicátých letech patřil Janák ke klasikům moderní české architektury. I on byl studentem Otto Wagnera ve Vídni. Hradní rekonstrukci se plně začal věnovat až po konci druhé světové války. Měl například upravovat požárem poničenou Míčovnu na nové prezidentské sídlo, což nakonec Benešovi úspěšně rozmluvil. Významnou roli měl také bývalý Plečnikův asistent, Otto Rothmayer. Ačkoliv mezi ním a Janákem nepanovaly dobré vztahy, dostal Rothmayer příležitost pokračovat na úpravách hradu i v nelehké poválečné době. (Lukeš, 1997, s. 141-143)

Rothmayer se svou prací snažil pokračovat v odkazu Josipa Plečnika. Jeho tvorba na něj navazuje nebo přímo vychází z Plečnikových návrhů. Nejlepší prací byla úprava Tereziánského křídla a Klínové chodby, z jeho dílny pochází i památník obětem zastřelených nacisty v areálu Hradu, který se nachází na severním svahu Dolního Jeleního příkopu. Na počátku 50. let je i Rothmayer nucen opustit své působiště a tím končí velká éra úprav Pražského hradu. Pavel Janák zemřel v roce 1956 a po něm převzal kontrolu nad hradní architekturou Státní ústav pro rekonstrukci

památkových měst a objektů (SÚRPMO) a pozice hradního architekta oficiálně zanikla. (Lukeš, 1997, s. 144-145)

#### 4.2.2.2 *Masarykův byt*

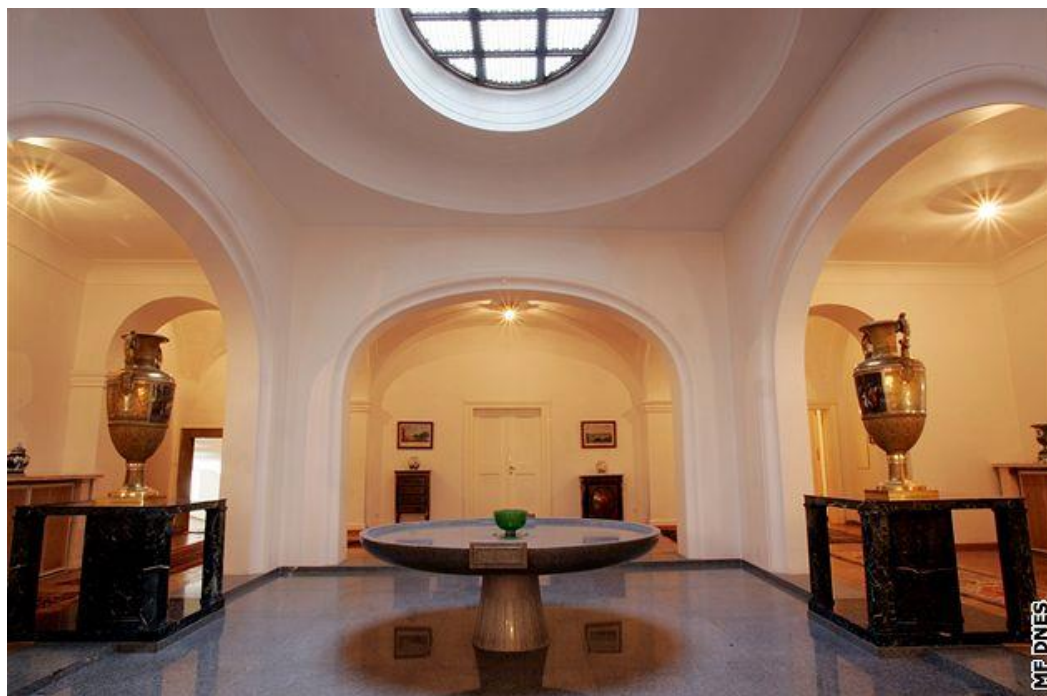
Jak bylo zmíněno výše, původně se koncepcí Masarykova bytu zabýval Jan Kotěra, Plečnikův přítel. Při porovnání těchto dvou umělců a jejich návrhu na prezidentský byt nalezneme značné odlišnosti. Kotěrovy návrhy postrádají vynalézavost a nápaditost, často se jednotlivé motivy opakovaly. Zároveň chtěl přestavbu pojmout spíše funkčně, což si žádalo značné kompromisy. Jeho návrh nenadchnul prezidenta ani jeho dceru Alici. Plečnikovo pojetí, stejně jako jeho povaha, bylo Masarykovi mnohem blíže a zakázku převzal právě on. Souviselo to i s nemocí, kterou Kotěra v té době prodělával a musel si dát od své tvůrčí činnosti pauzu. (Prelovšek in Lukeš, 1997, s. 89)

Josip Plečnik pojal úkol vytvořit důstojný byt pro prezidenta na Hradě velmi osobitě. Šlo o prostory v jižním a středním křídle Nového paláce. Prvotním a velkým problémem byla samotná funkce bytu. Prezident a jeho rodina zde společně žili a zároveň se jednalo o prezidentovu pracovnu a reprezentativní místo, kde byly přijímány návštěvy z řad politických osobností. Byt tak musel být intimní i důstojný. K oficiálním záležitostem byly využívány salony v prvním poschodí, jejichž dekorace a zařízení neobarokního stylu pocházely ze šedesátých let 19. století. Prezident výslovně požadoval neokázalost a funkčnost bytu. (Lukeš in Kovtun, 1995, s. 61)

Byt byl situován dle barokního půdorysu. Podél dlouhé chodby byly seřazeny místnosti, což znemožňovalo tvorbu uzavřeného bytu, jak si přála Alice Masaryková. Za středobod byla předem určena knihovna, která měla být „národní relikvií“. Plečnik věřil, že na prezidentské knihovně se nesmí šetřit, jelikož měla být určena pro schůzky intelektuálních elit. Byl přesvědčen, že značná investice určená pro vznešené a monumentální účely není plýtváním a dříve či později se vrátí i s úroky. (Prelovšek, 2003, s. 161–162)



Mezi další problémy patřila otázka vstupu do bytu. Jedním z motivů je využití čtyř mínojských sloupů v průchodu, které doplňují toskánské sloupy. Podobnou strukturu lze nalézt i u Zacherlova domu. U těchto méně reprezentativních částí bytu použil levnějších materiálů. Zajímavé je například elipsovité cihlové schodiště zdobené světlými vystupujícími spárami. Nadčasově působí prosklené výtahové dveře, které se svou velkolepostí blíží oknům Zacherlovy vily domu a výlohám Loosových obchodních domů. Podle antického vzoru se ve středu bytu nachází impluvium prolomené širokými oblouky a nahoře otevřené oválným oknem. Podlaha je tvořena leštěnou žulou a uprostřed stojí plochá mísa kašny. Tři široké oblouky zdobí staré vázy, zatímco ve čtvrtém je kamenná lavice. Tato část podtrhuje Plečnikovu lásku ke kameni, kterým by nejraději vyzdobil celý byt. (Prelovšek, 2003, s. 162–163)



Obrázek 9: Impluvium, Pražský hrad, 1923-1924

Tzv. Bílá věž, jedna z nejstarších částí hradu, na jejíž výzdobě se za doby vlády Rudolfa II. podílel i malíř Bartholomeus Spranger, byla nakonec proměněna na sál určený k podepisování státnických dokumentů. Místnost byla vyzdobena symboly historických zemí a začalo se jí záhy říkat erbovní síň. Do výklenku ve stěně byla postavena socha M. R. Štefánika, která připomínala slovenskou identitu. V této

místnosti najdeme minimum odkazů na antiku. Za zmínku stojí stůl z masivního teakového dřeva, umístěný pod Sprangerův obraz. Stůl stojí na čtyřech toskánských sloupech tyčících se z čtvercové mramorové desky. Vypadá to, že se jedná o dva stoly stojící na sobě a ze spodní desky vystupuje nápis: OBCI STAROSTI SVÉ OSOBNÍ PODROB. Plečnik se vůbec nebál vybavit sítí litinovými radiátory jako symboly pokroku. Radiátory pro něj představovaly něco tak samozřejmého, že neměl potřebu je jakkoliv zakrývat. (Lukeš, 1997, s. 92-99)

Sousední Zlatý salon vznikl prolomením zdi mezi dvěma hradními místnostmi. Jeho stěny pokrývají až ke stropu lístky umělého zlata. Inspiraci k tomu našel v kapli svatého Václava ve Svatovítském chrámu či v kapli svatého Kříže na Karlštejně z dob panování Karla IV. Duch salonu byl tvořen barvou stěn a dlouhými bílými závěsy. Nezvyklý tvar dveří tvoří iluzi většího prostoru. Dveře samy mají nepřehlédnutelné pozlacené kování a drobný motiv náhrdelníku s rozetou. Prezidentova knihovna byla situována do východního konce bytu. Ve větším prostoru sedával Masaryk, v menším sedával jeho sekretář. Mahagonové police zdobily stěny od podlahy až po strop. Podlaha byla z leštěných parket a ze stropu původně visely dva empírové lustry. K oknu bylo na závěr připojeno umyvadlo ze šedozeleného mramoru a stěna pod ním byla obložena žíhanými deskami rovněž z mramoru. Nábytek prezidentovy pracovny byl strohý oproti zdobenému nábytku v místnosti sekretáře. Dnes se knihovna bohužel již nenachází ve své původní podobě. (Lukeš, 1997, s. 99-101)

Plečnik svou zálibu v egyptských, řeckých, etruských a římských výrobcích z kamene, keramiky a bronzu transformoval do dřeva. Zde mu pomohla jeho truhlářská minulost. Zprostředkovatelskou funkci hrál i kov. Plečnik pohlížel na stoly a židle jako by byly z kovu a podle toho je také koncipoval. Dřevo zpracovával do minimální tloušťky a hledal jeho elasticitu, jako mají kovy. Semper ve svém textu zmiňuje, že čalounění na nábytku nejdříve leželo, než k němu bylo přibito. Z toho Plečnik přejal teorii trojí verze čalounění: volné, částečně uchycené a zcela upevněné. Podle přání Alice Masarykové měla být v interiéru vytvořena otevřená atmosféra. Jejím ideálem byly japonské interiéry, kde bylo minimum nábytku. Byl také vytvořen tzv. Slovenský salon, který byl vybaven sbírkou lidového umění a ručních prací.

*„Plečnik sestavil výšivky a selské oděvy na stěnách do uzavřené ornamentiky, a tím se chopil přímé možnosti aplikace teorie oblékání. Elegantní sedací souprava, perský koberec a tmavé mahagonové obložení stěn oprostily výšivky a lidovou keramiku na policích od folklorního výrazu. Plečnik tak dokázal, že s příslušnou dávkou vkusu lze lidové umění včlenit do tzv. vysokého umění.“ (Prelovšek, 2003, s. 167-169)*

Rozsah prací na bytě prezidenta Masaryka byl tak rozsáhlý, že byl Plečnik nucen hledat pomoc. Tou dobou byl vázán pracovními povinnostmi v Lublani a Stavební správa Pražského hradu mu situaci rovněž neulehčovala. Ideálního pomocníka pro dokončení úprav našel ve svém bývalém žákovi, Otto Rothmayerovi. Prezident přišel na Hrad 27. února 1924, přesto musely práce pokračovat i v dalších letech. Ke konci dvacátých let práce ustávaly a probíhala spíše údržba. Když se z prezidentské ložnice stávala spíše knihovna s lůžkem, hledalo se pro ni vhodné náhradní místo. Fakticky se pak přesunula více na západ do prostor, které dříve využívala Charlotta Masaryková a později dcera Alice. Zároveň byl zřízen rodinný salon jako místo pro setkávání členů rodiny. (Horneková in Lukeš, 1997, s. 372-373)

Do dnešních dní se zachovala jen část původní podoby prezidentova bytu. Z pracovny je dnes knihovna Kanceláře prezidenta republiky. Ta byla v éře komunistické vlády zcela zničena a obnovena byla až v 90. letech. Restaurování se dočkal také Zelený sloupový salon přístupný z Impluvia. V komunistické éře zanikl například i Výšivkový salon Alice Masarykové, Hudební salonek a Klínová šatna. Byt T. G. Masaryka *„je propojen se vstupní síní, již tvoří průjezd mezi II. a III. nádvořím, tzv. prezidentským schodištěm, které obtáčí válcovou věž s výtahem, jenž má elegantní kabinu z teakového dřeva. Tuto komunikační věž vestavěl Plečnik mezi kapli sv. Kříže a střední křídlo Nového královského paláce. Toto mistrovské dílo se zachovalo v původní podobě a bylo v nedávné době restaurováno, stejně jako další výše zmíněné prostory bytu TGM.“ (Lukeš, 2012, s. 57)*

Jak uvádí Zdeněk Lukeš, Slovinec vykonával veškeré práce na Pražském hradě zcela bez nároku na finanční odměnu. Té se dobrovolně vzdal. Práce pro prezidenta, práce v Praze a na Hradě, to bylo pro něj dostatečnou odměnou. Když se toto dozvěděl

sám Masaryk, nechal poslat Plečnikovi na lublaňský účet honorář. Plečnik odeslal peníze zase zpět, tak skromný to byl člověk. (Lukeš, 2013, s. 103)

#### 4.2.2.3 Lány

Komplex zámku v Lánech byl zakoupen československým státem v roce 1919. Zámek do té doby patřil Fürstenbergům a nově se měl stát letním sídlem prezidenta T. G. Masaryka. Lány byly vybrány kvůli dopravní a časové dostupnosti z Prahy, stavebně technický stav a reprezentativnost tamního areálu. Na místním hřbitově byl slavnostně pohřben první československý prezident v září roku 1939. Hlavní úpravy Lán se týkaly interiéru zámku, průčelí, okolních zahrad i vodovodního systému, který propojoval zdejší rybníky. (Lukeš, 2012, s. 78)

Na zámek Lány, tamní oborou a park můžeme dnes pohlížet jako na nahlédnutí do niterného stylu prezidenta Masaryka. Plečnik se do tohoto komplexu snažil promítnout Masarykovu osobnost, což se mu velmi nenásilně podařilo. Nevelké, přesto procítěné úpravy zámku, citlivé přechody anglického trávníku do lánské obory či zapojení hospodářských budov dávají tomuto místu jisté kouzlo. (Krajčí in Lukeš, 1997, s. 471)

Zatímco Petr Krajčí tvrdí, že lánský zámek byl v dobrém technickém stavu díky hospodárnému spravování předchozích majitelů (Krajčí in Lukeš, 1997, s. 471), Přelovšek ve své stati tvrdí, že po pádu Habsburků se zámek nacházel v žalostném stavu. Ať už to bylo jakkoliv, důležité je, že se od roku 1921 Josip Plečnik věnoval úpravám interiéru. Zakomponoval sem například i starý nábytek z Pražského hradu ve stylu empíru. Úpravy Lán probíhaly spíše v duchu drobných korektur či menších zásahů. Z toho důvodu se zde neobjevuje Slovincův um v plné kráse, ale i tak zde nacházíme odkaz antického umění, například ve druhém poschodí, kde bylo při malování využito geometrických vzorů podobných antické římské módě. S tímto motivem se lze setkat i v kapličce na lublaňském hřbitově Žale. Významnější však byly Plečnikovy úpravy venkovních prostor. Před vstupem do parku byla umístěna fontána a vytěžená hlína byla použita na vytvoření vyvýšeniny před jižní částí zámku,

odkud tím vznikl krásný výhled na anglický park. Zámecký park křižovaly četné potůčky ústící do místního rybníka s masivními můstky s kamenným zábradlím. (Prelovšek, 2003, s. 190-191)

Mezi kaplí a zámkem byla v roce 1923 vytvořena nová brána ve zdi, která měla obyvatelům Lán zajistit snadnější přístup do zámecké kaple. Některé místní zdi byly tak poškozeny, že musely být zcela opraveny. Plečnik využil oblíbeného motivu viditelných cihel, objevují se motivy s dekorativními kamennými vázami a dokonce okna. Cihlové zdi se v jeho práci opakují, setkáváme se s nimi například v Lublani na stadionu tělovýchovného sdružení Orel či v zahradě u fary svatého Petra. Za zmínku stojí také kašna, která byla součástí úprav areálu Lán. Z bronzových lvích hlav vytéká voda jako z chrličů, dále stéká do kamenné mísy a odtud proudí do rybníka. Stavba místní zdi byla velmi náročná a její výstavba se protáhla až do roku 1930. Z dílny Josipa Plečnika pochází i místní drůbežárna. Navrhl i další krásné stavby pro tento zámecký komplex, které však nebyly bohužel nikdy zrealizovány. (Prelovšek, 2003, s. 191)

Dochovaný zámecký skleník nechal Plečnik upravit a historizující železnou konstrukci osvěžil nadčasovými formami „svých“ zdí a kamenných detailů. Se stejnou péčí se zaměřil i na stavby hospodářské, z nichž za zmínku stojí například psinec, holubník a včelín. Na své si přišel i při opravách budovy lesní správy v lese u Starých Lán. Dobré vztahy mezi Plečnikem a obyvateli Lán se projevily i v jeho tvorbě. Důkazem toho je památník z roku 1926, věnovaný lánským občanům padlým v první světové válce. Na památník použil opět mrákotínský monolit doplněný zlacenými motivy. Při úpravách v Lánech nebyla jeho hlavním motivem monumentálnost, jako tomu bylo na Hradě. Civilizovanost, skromnost a přizpůsobení jsou znaky, které bychom našli v jeho tamní práci. To však nesnižovalo samu reprezentativnost díla. Lze předpokládat, že díky úzkému vztahu Plečnika a prezidentovy rodiny je tvorba odrazem přímo odpovídajícím životnímu stylu rodiny Masarykových. (Krajčí in Lukeš, 1997, s. 473)

## Závěr

Josip Plečnik, slovinský umělec působící jako hradní architekt T. G. Masaryka, patří mezi hlavní autory moderní podoby Pražského hradu. Plečnikova role v našich dějinách začíná v době, kdy přichází jako profesor do Československa. Jeho výjimečnost pramení převážně v jeho životních poměrech. Vyrůstal v neveliké Lublani a od mládí měl předurčeno převzetí otcovy truhlářské dílny. Když se v roce 1888 dostal ke studiu na průmyslové škole ve Štýrském Hradci a o šest let později přišel na vídeňskou Akademii výtvarných umění k profesorovi Otto Wagnerovi, jeho život nabral nový směr.

Ve Vídni se zaměřil převážně na studium antické stavitelské kultury. Seznámil se tu s prací Gottfrieda Sempera, od něhož převzal stavitelskou teorii oblékání stavby a další architektonické myšlenky. Jako student vytvářel první návrhy a díky stipendiu se mu podařilo procestovat Itálii, kde načerpal novou inspiraci. Oproti kolegům pocházel z chudých poměrů a jeho nedostatečnost odborného vzdělání mu poskytovala nezaujatý pohled na dějiny umění. Další významný zdroj jeho tvorby nacházíme v upřímném pojetí víry, které převzal od své matky a bratra.

Hlavním Plečnikovým přínosem pro architekturu Československa bylo jeho působení na Pražském hradě. Známé jsou především úpravy zahrady Na Baště, proměna třetího nádvoří Pražského hradu, Rajske zahrady, dále úpravy Masarykova bytu a Plečnikova sálu. Neméně významná je velkolepá sakrální stavba kostela Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze či úprava zámeckého areálu v Lánech. Jeho zahraniční tvorba je pro tuto diplomovou práci důležitá převážně kvůli využitým architektonickým prvkům.

Plečnikova tvorba byla nadčasová. Ačkoliv se jednalo o velmi skromnou osobnost, která byla rozpolcená váhavostí a pochybnostmi o vlastních schopnostech, své poslání bral vždy velmi zodpovědně a důsledně plnil funkci hradního architekta. Při jeho práci pro Hrad mu například pomáhal i vztah, který navázal s prezidentovou dcerou Alicí Masarykovou. Po odchodu z Československa v jeho tvorbě pokračoval Otto Rothmayer, Plečnikův žák.

Po návratu do rodné Lublaně se Plečnik věnoval převážně profesuře na tamní univerzitě a zaměřil se na úpravy slovinské metropole. Za zmínku stojí například hřbitovní areál Žale v Lublani, kde byl velký umělec pohřben v lednu roku 1957. Dodnes může mnohé ohromit skromnost, se kterou vystupoval po celý svůj život. Vyhýbal se zaběhnutým tendencím a snažil se tvořit velkolepé stavby. Nešetřil na materiálu ani na způsobu pracování a jeho tvorba dodnes překvapí nejednoho pozorovatele.

Diplomová práce ukazuje na konkrétních příkladech přínos tohoto umělce pro Čechy. Převážně se pak zaměřuje na vlivy, které se promítly do dnešní podoby zmíněných staveb. Jeho umění vždy respektovalo a zachovávalo humanistické ideály a morální zásady. Josip Plečnik byl posledním zahraničním architektem, který se podílel na úpravách Pražského hradu.

Uznával místní tradice a při svém působení v Praze vyzdvihoval dějiny českého národa. Ve svých pracích preferoval klasický materiál, zatímco jeho současníci sahalí po materiálech nových. Do jeho tvorby se promítl i balkánský původ. Plečnik uznával slovanskou pospolitost a společnou historickou provázanost. Silná oddanost víře zásadně poznamenala nejen jeho práci na kostele Nejsvětějšího Srdce Páně, ale zásadně ovlivnila celou jeho životní filosofii.

## Slovník pojmů

ambon - je vyvýšené místo v kostele, odkud kněz přednáší kázání

atlant - obří postava nahrazující (především u portálů a balkónů) funkci nosného článku

girlanda - ornamentální motiv tvořený řadou závěsů (festonů) z listů, květů a ovoce

lizéna - svislý, plochý pás bez patky a hlavice, přiložený ke stěně

metopa - v dórské architektuře plocha mezi triglyfy, někdy obohacená plastickou výzdobou

monopteros - otevřený chrám kruhového půdorysu bez cely, vzácný; oblíbený jako součást zahrad v baroku a klasicismu

oratoř - znamená v češtině vyvýšené a oddělené místo k modlitbě v kostele, obvykle se zvláštním vchodem.

polychromie - je barevná výzdoba plastik, architektonických detailů, případně i stěn či stropů staveb a materiálů používaných k jejich pokrývání

sakristie - přilehlá chrámová místnost sloužící k uchování bohoslužebných předmětů a rouch

sgrafito - plošná výzdoba vznikající proškrabováním vlhké omítky na spodní vrstvu odlišné barvy

triglyf - kamenná deska členěná dvěma svislými žlábkami klínového řezu. Uplatňuje se v dórském řádu. Ve výslu se střídá s metopami, které mohou být reliéfně řešeny.

tumulus - uměle navržený násep z kamení a/nebo hlíny obvykle nad jedním či více hroby



## Literatura

DAVIES, Norman. Evropa: dějiny jednoho kontinentu. V českém jazyce 2. rev. vyd. Přeložil Kateřina HRONOVÁ. Praha: Prostor, 2005. Obzor (Prostor). ISBN 8072601385.

DVOŘÁČEK, Petr. To nejzajímavější z české architektury. Olomouc: Rubico, 2005. ISBN 8073460564.

GAŠPARIČ, Jure, ed. Češi a Slovinci v moderní době: politika - společnost - hospodářství - kultura. Praha [i.e. Pelhřimov]: Nová tiskárna Pelhřimov, 2010. ISBN 9788074150258.

GILBERT, Felix, David Clay Large. Konec evropské éry: dějiny Evropy 1890-1990. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 8020408878.

GYMPEL, Jan a Stefan Breitling. Dějiny architektury: od antiky po současnost. Praha: Slovart, 2013. ISBN 9788073917838.

HALATA, Martin, Lenka KLUKOVÁ, Michal ŠULA a Tomáš ZUBEC. Po stopách TGM na Pražském hradě: In the footsteps of TGM at Prague Castle: 1918-1937. Přeložila Barbara DAY. Praha: Správa Pražského hradu, 2018. ISBN 9788086161884.

HORSKÝ, Jiří, Damjan Prelovšek. Nejměňte me nikdy: dopisy Josipa Plečnika Alexandru Titlovi 1919-1947: kompletní edice. Komplet. ed. Praha: Přátelé Prahy 3, 2010. ISBN 9788025481714.

HORSKÝ, Jiří, ed. Josip Plečnik a česká sakrální architektura první poloviny 20. století: (kostel Nejsvětějšího Srdce Páně jako součást střeoevropské architektonické scény): [sborník přednášek z mezinárodní konference: 5. listopadu 2011]. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2012. ISBN 9788086863597.

KÁRNÍK, Zdeněk. Malé dějiny československé (1867-1939). Praha: Dokořán, 2008. ISBN 9788073631468.

KOTĚRA, Jan a Josip PLEČNIK. Korespondence: Kotěra/Plečnik: korespondence (Var.). Přeložil Tomáš DIMTER. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2001. ISBN 8090198279.

Jan Kotěra. Jeho učitelé, doba a žáci: sborník textů Mezinárodní konference k výstavě Kotěra. Po stopách moderny-: [výstava v Muzeu východních Čech v Hradci Králové, 6. 9. 2013-2. 2. 2014]. Hradec Králové: Muzeum východních Čech, 2013, ISBN 9788085031980.

KOVTUN, Jiří, Zdeněk Lukeš a Jan Malý. Pražský hrad za T. G. Masaryka: Úpravy Pražského hradu 1918-1935 v letopočtech, úryvky z lánské kroniky, archivní dokumenty. Praha: Správa Pražského hradu, 1995. ISBN 8090205119.

KROUPA, Jiří. Školy dějin umění: metodologie dějin umění 1. 2., přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2007. ISBN 9788021042476.

LOVČÍ, Radovan. Alice Garrigue Masaryková: život ve stínu slavného otce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta ve vydavatelství Togga, 2007. ISBN 9788073081898.

LUKEŠ, Zdeněk. Jože Plečnik: průvodce po stavbách v České republice. Praha: Foibos Books, 2012. ISBN 9788087073414.

LUKEŠ, Zdeněk: Otevírání zakletého zámku. Josip Plečnik a Pražský hrad, Praha: 1991.

LUKEŠ, Zdeněk. Stavby a architekti pohledem Zdeňka Lukeše. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2013. ISBN 9788074222214.

LUKEŠ, Zdeněk. Stavby a architekti pohledem Zdeňka Lukeše 2, Doma i v cizině. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. ISBN 9788074225352.

LUKEŠ, Zdeněk, Pavel Štecha, a kol. Josip Plečnik – Architekt pražského hradu. Praha: Správa Pražského hradu, 1997. ISBN 8090205135.

O Janu Kotěrovi a současné architektuře: sborník přednášek z konference: Hradec Králové, 22.-23. října 2009. Praha: Česká komora architektů, 2010. ISBN 9788086790152.

PRELOVŠEK, Damjan. Architekt Josip Plečnik: práce pro prezidenta Masaryka. Praha: Pražská edice, 2001. ISBN 8086239012.

PRELOVŠEK, Damjan. Josip Plečnik: život a dílo. 2. vyd. Brno: ERA, 2003. ISBN 8086517721.

RYCHLÍK, Jan. Dějiny Slovinska. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. Dějiny států. ISBN 9788074221316.

SARNITZ, August. Otto Wagner: 1841-1918: průkopník moderní architektury. Praha: Slovart, c2006. ISBN 3-8228-5172-8.

SEDLÁK, Jan. Santini a Plečnik: tradice a invence. Brno: VUTIUM, 1999. Vědecké spisy Vysokého učení technického v Brně. ISBN 8021413573.

SEMPER, Gottfried, HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada a Tomáš ZAPLETAL, ed. Věda, průmysl a umění: Wissenschaft, Industrie und Kunst. V Praze: UMPRUM, 2016. ISBN 9788087989142.

SCHLAICHERTOVÁ, Dana. Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně ve vztahu k pražské památkové rezervaci a k památkám UNESCO. Praha: Městská část Praha 3, 2011. ISBN 9788026010722.

ŠAROCHOVÁ, Gabriela V., Pavel BĚLINA, Jiří KAŠE, Jan Pavel KUČERA a Jaroslav CUHRA. České země v evropských dějinách. Praha: Paseka, 2006. ISBN 8071857939.

ŠESTÁK, Miroslav. Dějiny jihoslovanských zemí. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. Dějiny států. ISBN 8071062669.

VALENA, Tomáš. O Plečnikovi: příspěvky ke studiu, interpretaci a popularizaci jeho díla. Hradec Králové: Pravý úhel, 2016. ISBN 9788090527195.

VYBÍRAL, Jindřich. Mladí mistři: architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku. Praha: Argo, 2002, 277 s. ISBN 80-7203-474-X.

## Elektronické zdroje

<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/the-universal-architect-joze-plecnik>

<http://zacherl-architekten.at/portfolio/zacherlhaus/>

<https://cz.depositphotos.com/27570553/stock-photo-national-and-university-library-ljubljana.html>

<https://katalog.apha.cz/web/chramy/98>

<http://www.praguecityline.cz/prazske-pamatky/rajska-zahrada-prazskeho-hradu>

<http://wikimapia.org/23941025/cs/b%c3%bd%c4%8d%c3%ad-schodi%c5%a1t%c4%9b>

<http://www.praguecityline.cz/prazske-pamatky/iii-nadvori-prazskeho-hradu>

[https://cestovani.idnes.cz/foto.aspx?r=tipy-na-vylet&c=a061026\\_141521\\_igcechy\\_tom&foto=tom169fe6\\_jo10.jpg](https://cestovani.idnes.cz/foto.aspx?r=tipy-na-vylet&c=a061026_141521_igcechy_tom&foto=tom169fe6_jo10.jpg)

[https://wiki.rvp.cz/kabinet/ucebni\\_texty/v%c3%bdtvarn%c3%a1\\_v%c3%bdchova/d%c4%9bjiny\\_v%c3%bdtvarn%c3%a9ho\\_um%c4%9bn%c3%ad/um%c4%9bn%c3%ad\\_baroka/architektura](https://wiki.rvp.cz/kabinet/ucebni_texty/v%c3%bdtvarn%c3%a1_v%c3%bdchova/d%c4%9bjiny_v%c3%bdtvarn%c3%a9ho_um%c4%9bn%c3%ad/um%c4%9bn%c3%ad_baroka/architektura)

kazatelna. in: wikipedia: the free encyclopedia [online]. san francisco (ca): wikimedia foundation, 2001- [cit. 2018-12-02]. dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/kazatelna>

triglyf. in: wikipedia: the free encyclopedia [online]. san francisco (ca): wikimedia foundation, 2001- [cit. 2018-04-12]. dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/triglyf>

## Seznam příloh

PŘÍLOHA 1: KOSTEL SVATÉHO DUCHA VE VÍDNI, 1910-1913

PŘÍLOHA 2: KOSTEL SVATÉHO DUCHA VE VÍDNI, 1910-191

PŘÍLOHA 3: BUDOVA POJIŠŤOVNY VZAJEMNA, DNES TRIGLAV, 1928-1930

PŘÍLOHA 4: HŘBITOVNÍ KOMPLEX PLEČNIKOVY ŽALE, 1938-1940

PŘÍLOHA 5: ZAHRADA NA BAŠTĚ, PRAŽSKÝ HRAD, 1928-1932

PŘÍLOHA 6: PLEČNIKŮV SÁL, PRAŽSKÝ HRAD, 1927-1930

PŘÍLOHA 7: MUZEUM VÝCHODNÍCH ČECH V HRADCI KRÁLOVÉ, 1909-1913, JAN KOTĚRA

PŘÍLOHA 8: ARTARIUM, VÍDEŇ, 1900, MAX FABIANI

PŘÍLOHA 9: KOSTEL SVATÉHO FRANTIŠKA Z ASSISI, LUBLAŇ, 1925-1927

PŘÍLOHA 10: KOSTEL SVATÉHO FRANTIŠKA Z ASSISI, LUBLAŇ, 1925-1927

PŘÍLOHA 11: KOSTEL NEJSVĚTĚJŠÍHO SRDCE PÁNĚ NA NÁMĚSTÍ JIŘÍHO Z PODĚBRAD V PRAZE,  
1928-1932

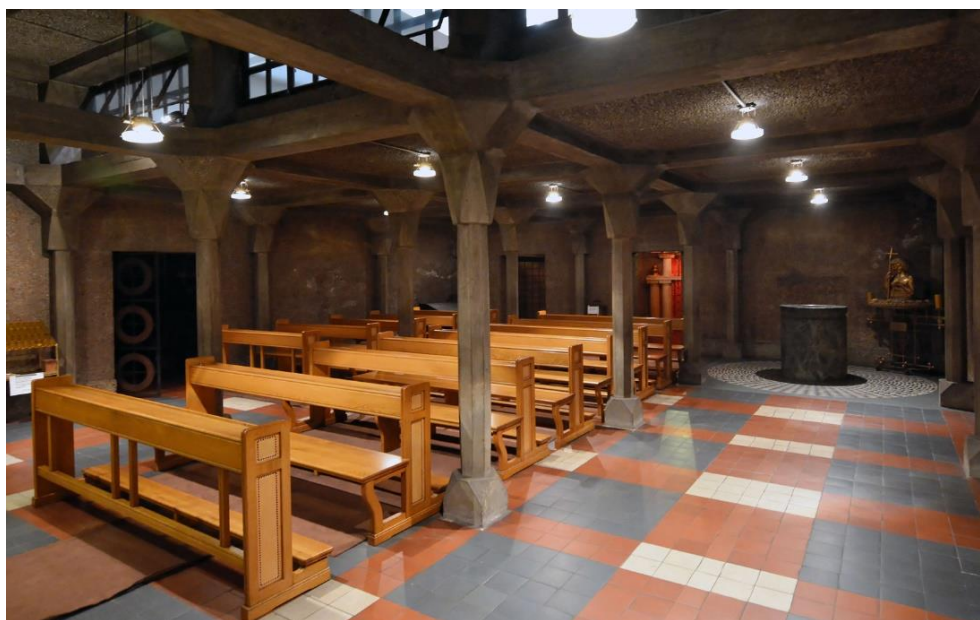
PŘÍLOHA 12: JOSIP PLEČNIK

## Obrazové přílohy



*Příloha 1: Kostel svatého Ducha ve Vídni, 1910-1913*

Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/kostel-svateho-ducha-heilig-geist-kirche>



*Příloha 2: Kostel svatého Ducha ve Vídni, 1910-1913*

Zdroj: <https://www.archiweb.cz/b/kostel-svateho-ducha-heilig-geist-kirche>





*Příloha 3: Budova pojišťovny Vzajemna, dnes Triglav, 1928-1930*

Zdroj: <http://www.odprtehiseslovenije.org/objekt/zavarovalnica-triglav/>



*Příloha 4: Hřbitovní komplex Plečnikovy Žale, 1938-1940*

Zdroj: <https://www.renegadetravels.com/zale-cemetery-ljubljana/>



*Příloha 5: zahrada Na Baště, Pražský hrad, 1928-1932*

*Zdroj: <http://www.prahazelena.cz/zahrada-na-baste.html>*



*Příloha 6: Plečnikův sál, Pražský hrad, 1927-1930*

*Zdroj: [https://www.tyden.cz/obrazek/201105/4dce5e0c76fd2/luci0013-800-4dce7c04249cb\\_518x345.jpg](https://www.tyden.cz/obrazek/201105/4dce5e0c76fd2/luci0013-800-4dce7c04249cb_518x345.jpg)*





*Příloha 7: Muzeum východních Čech v Hradci Králové, 1909-1913, Jan Kotěra*

Zdroj: <http://www.muzeumhk.cz/historie-muzea.html>



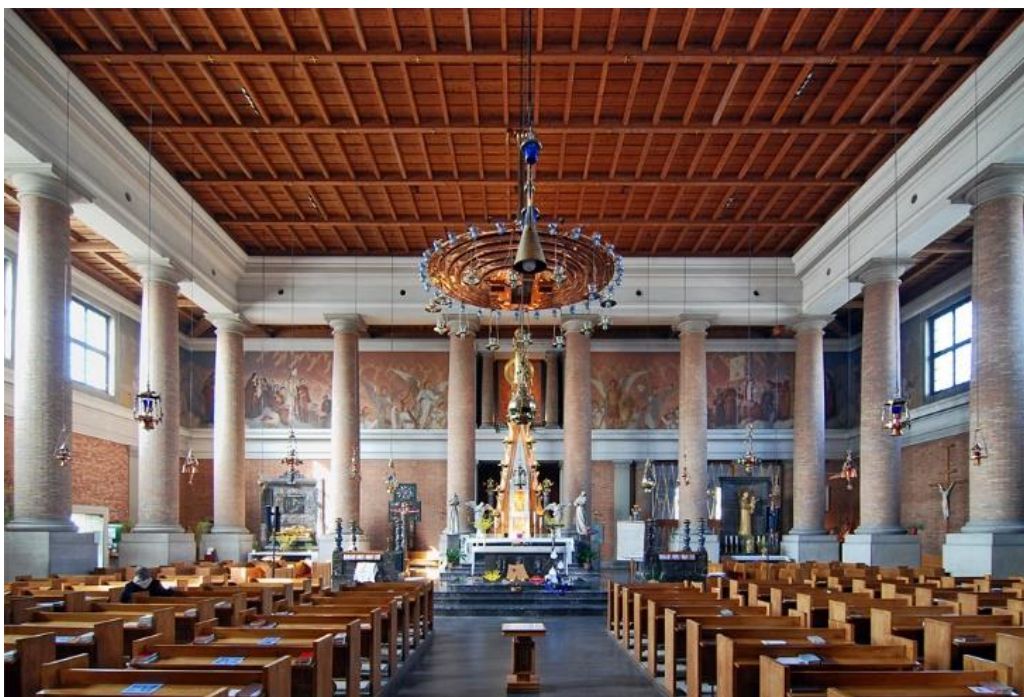
*Příloha 8: Artarium, Vídeň, 1900, Max Fabiani*

Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/706502260263899128/?lp=true>



*Příloha 9: Kostel svatého Františka z Assisi, Lublaň, 1925-1927*

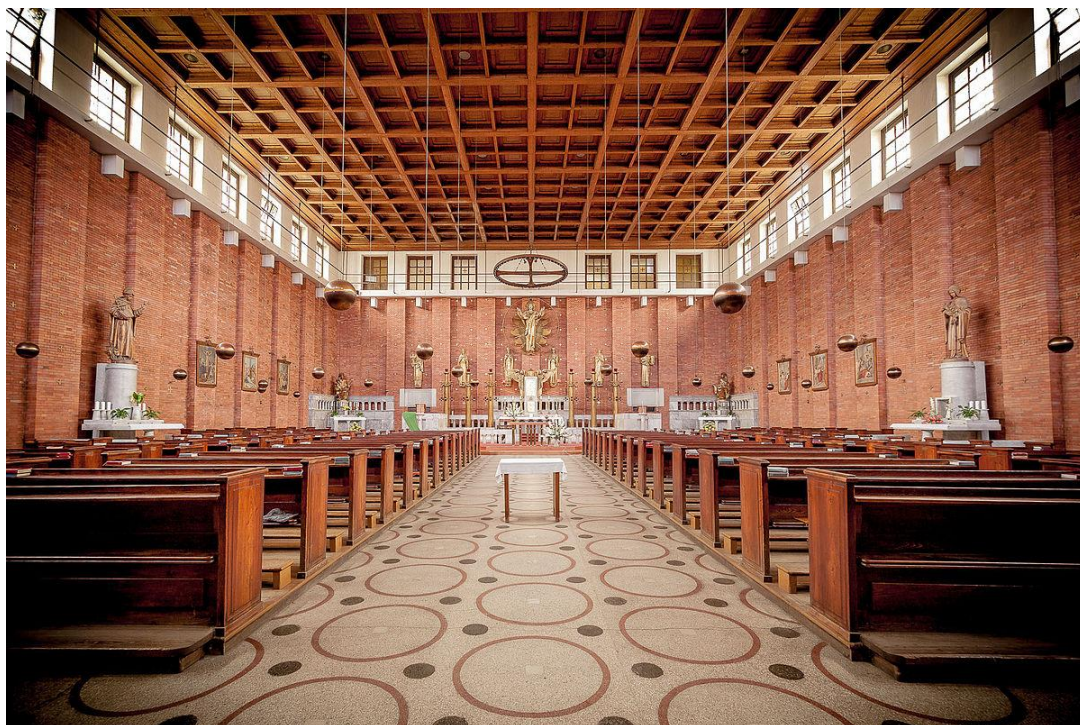
Zdroj: <https://www.archiweb.cz/en/b/kostel-sv-frantiska-z-assisi-cerkev-sv-franciska-asiskega>



*Příloha 10: Kostel svatého Františka z Assisi, Lublaň, 1925-1927*

Zdroj: <https://www.archiweb.cz/en/b/kostel-sv-frantiska-z-assisi-cerkev-sv-franciska-asiskega>





*Příloha 11: Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze, 1928-1932*

*Zdroj: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kostel\\_Nejsv%C4%9Bt%C4%9Bj%C5%A1%C3%ADho\\_srdce\\_P%C3%A1n%C4%9B\\_interi%C3%A9r3.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kostel_Nejsv%C4%9Bt%C4%9Bj%C5%A1%C3%ADho_srdce_P%C3%A1n%C4%9B_interi%C3%A9r3.jpg)*



*Příloha 12: Josip Plečnik*

*Zdroj: <https://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/architekt-josip-plecnik-miloval-cirkevni-stavby>*