

Slova a hlasy

Jan Kotěra ve sférách idejí a sociálních vztahů

JINDŘICH VYBÍRAL

Na přelomu 19. a 20. století procházela česká výtvarná kultura pronikavou proměnou. Rozhodující část umělecké obce se zřekla historického sentimentu, jakož i akademických konvencí, a otevřela se mocným podnětům společenské „modernosti“. Toto hnutí mělo poměrně jasný program, jak to dokládá řada článků a prohlášení otištěných ve *Volných směrech*, při jejich prosazování však citelně chyběly vyhraněné vůdčí osobnosti.¹ Tato úloha měla připadnout Janu Kotěrovi. Jeho přátelé očekávali, že v něm česká architektura získá tvůrce evropského formátu, který ji vyvede z provinčnosti a proklestí jí cestu od schémat pozdního historismu.

Následující studie si klade otázku, do jaké míry naplnil Kotěra tyto naděje. Odpověď na ni však nehledá v jeho architektonické tvorbě, nýbrž v obtížně uchopitelném předivu idejí a sociálních vztahů. Místo formální analýzy přijde ke slovu kulturní historie, místo „monumentů“ budou dotazovány „dokumenty“. Úhel pohledu se při tom posouvá. První část studie roze-

bírá Kotěrovy názory na architekturu, tématem druhé jsou sociální role, které architekt v Čechách plnil, zatímco třetí je věnována kotěrovské legendě.

Architektonické myšlení Jana Kotěry

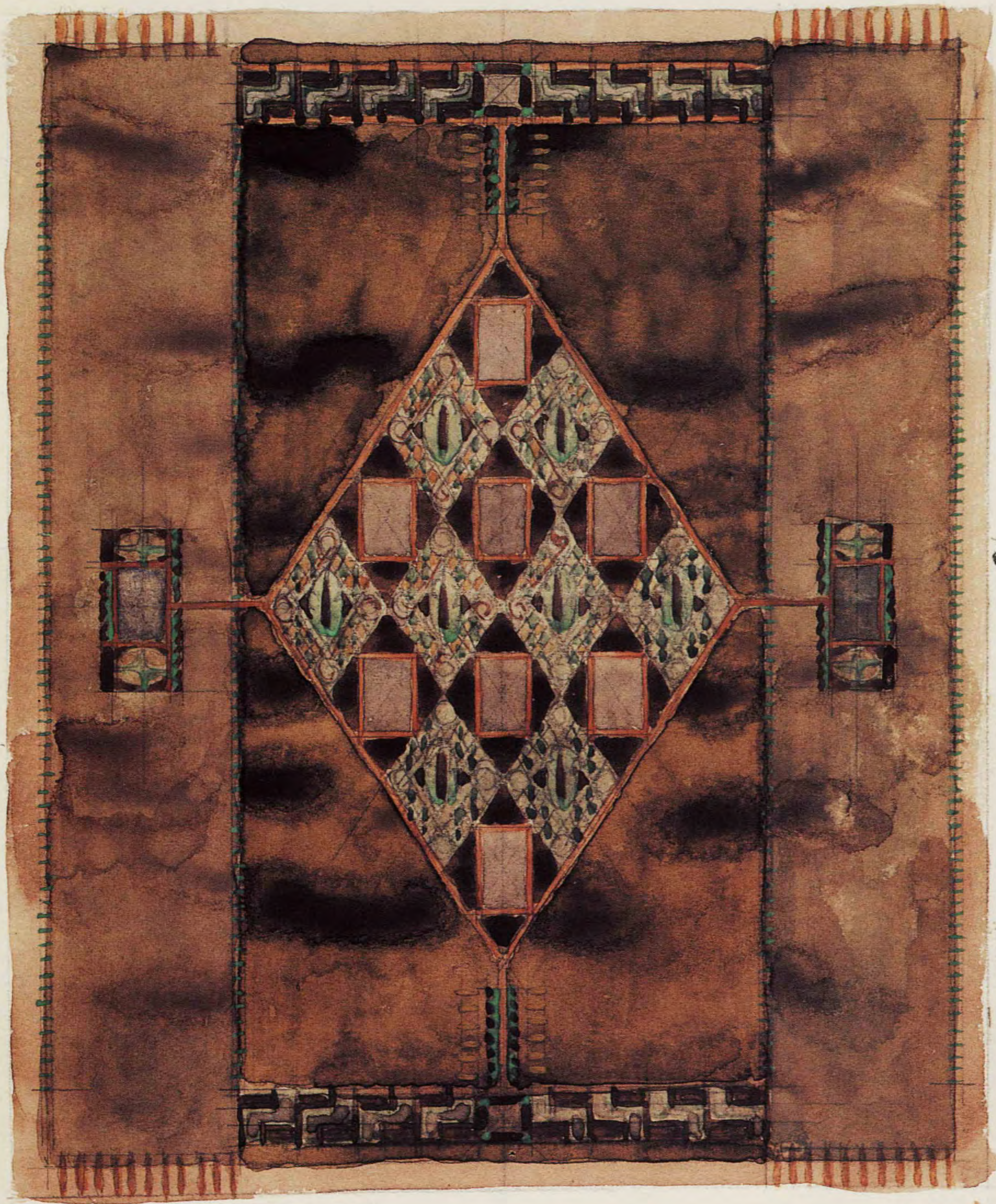
Mladík, který měl za sebou sotva víc než školní práce, se stal záhy nejdynamičtější osobností Uměleckoprůmyslové školy i Mánesa. Jako člen jeho výboru se od roku 1899 podílel na vydávání *Volných směrů* a po tři roky zastával funkci odpovědného redaktora. Časopis zveřejňoval fotografie Kotěrových děl, jeho kresby či viněty. Dalo se očekávat, že všestranně nadaný umělec dříve či později přispěje i literární výpovědí.

Kotěra zveřejnil svou konfesi ve *Volných směrech* roku 1900. Jestliže dříve čeští architekti sepisovali hlavně historická pojednání a technické zprávy, vůdce mladé generace se v článku O novém umění vyslovil o cílech vlastní tvorby a o směřování architektury moderní doby. Vyjádřil se ke vztahu účelu a formy, struktury a dekorace, k poměru domácího a cizího, jakož i nového a tradičního umění. Nikoliv s učenec-kým odstupem, ale z pozice praktikujícího umělce vyložil hlavní principy wagnerovské „moderny“.²



1 Srov. Roman Prahel – Lenka Bydžovská, *Volné směry*. Praha 1993.

2 Jan Kotěra, O novém umění. *Volné směry* IV, 1900, s. 189–195.

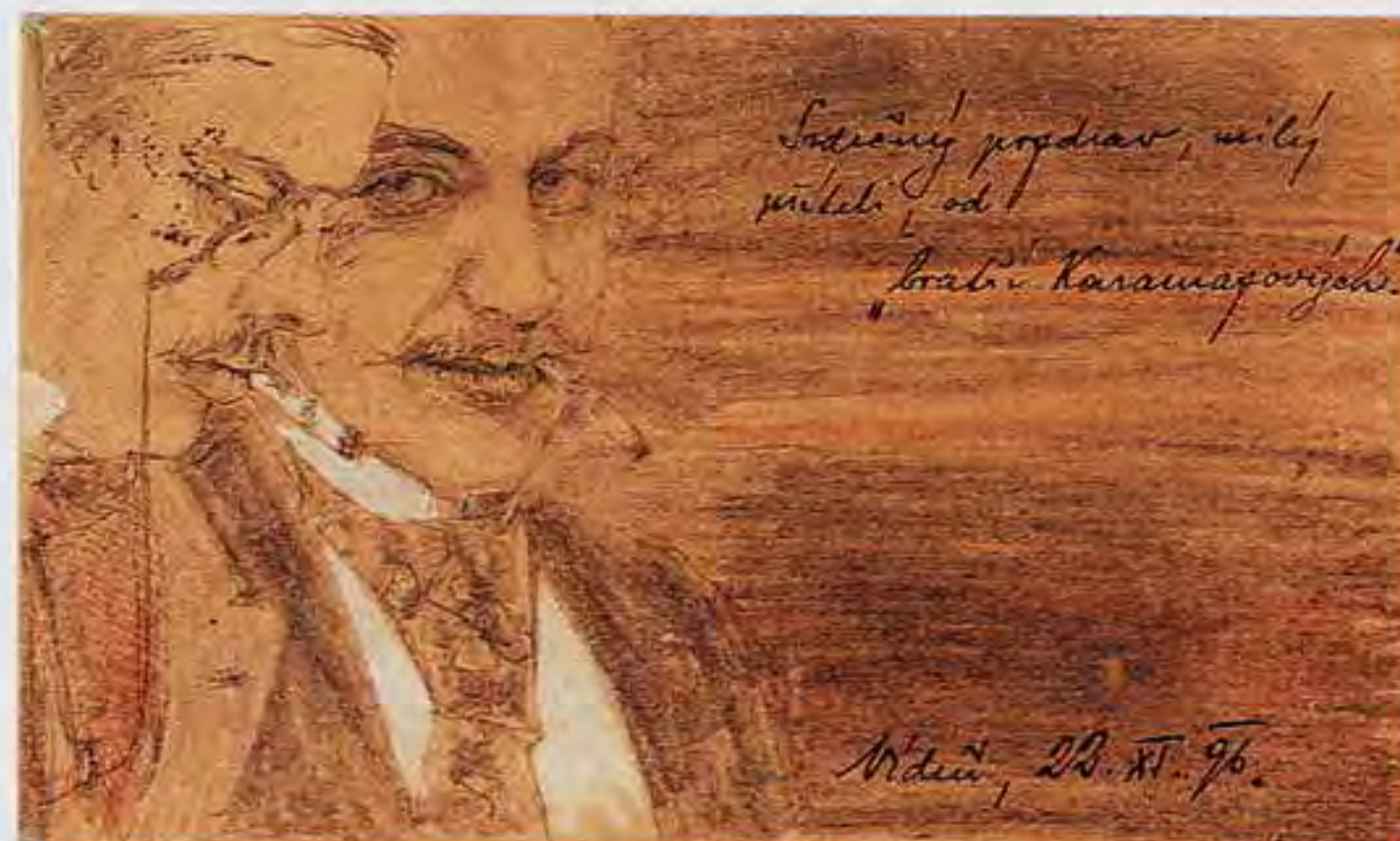


Wolter

Už v úvodu článku zmínil architekt apriorní „cíl – ideál časového názoru“ neboli „pravdu nějaké epochy“, která ovládá všechny oblasti společenského života a „se přirozeně, jako na každé odvětví kulturní, přenáší též na umění a ve svém přesmyku také zde jistou změnu způsobí“.³ Jeho úvaha implicitně obsahuje víru v objektivní zákony, jichž musí být umělec při své práci poslušen. Nová forma vznikne společným úsilím několika velkých uměleckých individualit, nikoliv však jako svrchované umělecké gesto, jak si to představovali Conrad Fiedler nebo Alois Riegl, nýbrž „tvůrčím zachycením a formulováním“ objektivních daností. Změna formy je podle Kotěry vyvolána tím, „že se mění názory životní a mravy, že nové úkoly na umělce naléhají“.⁴ Základem jeho uvažování byla očividně hegelovská představa umění jako manifestace světového ducha a přesvědčení o jeho teleologickém pokroku.

Byť jeho východiskem byl filosofický idealismus, Kotěrovu teoretickou pozici bychom v současné terminologii označili jako realismus. Ve sporu, náleží-li prvenství reálným potřebám či uměleckým ideálům, upřednostnil architekt esenci před reprezentací. Funkcí architektonické tvorby je podle něj „v první řadě konstruktivní tvoření prostoru, v druhé řadě okrášlení“.⁵

Posloupnost těchto úloh se pak promítá do vztahu dvou základních složek architektury, jimiž jsou „jádro – prostor“ a „slupka – okrasa“. Tuto dvojici převzal Kotěra od svého učitele Otto Wagnera, ale jejím předobrazem byl nepochybně protiklad strukturní a umělecké formy, *Werkform* a *Kunstform*, Karla Böttichera. Tento významný teoretik 19. století chápal pokrytí a uzavření prostoru jako podstatu architektury a výtvarný program jako její symbolické zviditelnění.⁶ Podobně pro Kotěru „první jsou vlastní pravdou, poslední je vyjádřením pravdy“.⁷ Spíše už ve smyslu „teorie odění“ Gottfrieda Sempera neměla být dekorace jen podružným doplňkem strukturálního systému, nýbrž jeho rozvedením. „Okrasa zaujme v novém umění pouze jemu příslušící funkci: členiti a podporovati jasně konstruktivně vyjádřené masy.“⁸ Semperovského rodokmenu je také Kotěrov důraz na odlišení dekorativní a konstruktivní formy. Když však architekt vyjadřoval odpor k napodobování materiálů, v jeho formulacích je znát i poučení u Johna Ruskina: „Nemůže se mi tedy líbiti, když rovná traverzní konstrukce se provádí jako kamenný architráv, nemůže se mi líbiti, když kámen vůbec jiným materiálem imitují, nemůže se mi líbiti, vnucují-li dřevu formy kamene, nemůže se mi vůbec žádné zakrývání a žádná imitace líbiti, neboť obojí je rozpačitost a lež.“⁹



3 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 189.

4 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2).

5 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2).

6 Srov. Hanno Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*. München 1991. – Werner Oechslin, *Stilhölse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Zürich 1994. – Mitchell Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge, Ma. 1995.

7 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 190.

8 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 194.

9 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2). – Srov. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*. London 1849. – Heidrun Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*. Dresden 1991.



Mezi činitele určující formu řadil Kotěra funkci, konstrukci a místní podmínky, tedy výlučně faktory objektivní povahy, „vědecko-kulturního původu“. Byl přesvědčen, „že individuím společná část: tvoření prostoru a konstrukce, musí být důvodem pro nové hnutí a že jimi nemůže býti jejich tvar a forma ozdoby“.¹⁰ V tomto náhledu se shodoval s teoretiky 19. století, avšak jeho konkrétní představa umělecké formy byla již odlišná. Bötticher se stavěl skepticky k možnosti vytvoření nového jazyka architektury a připouštěl pouze obohacení stávajícího repertoáru. Kotěra naopak jednoznačně zastával stanovisko, pro-
sazované Wagnerem: moderní architektura má být výrazem moderního života. Nejinak než jeho učitel si byl jistý, že „úplné zbavení se archeologického umění jest první podmínkou každého pokroku“.¹¹ Jeho článek je prodchnut patosem a polemickým tónem Wagnerových prohlášení a některé argumenty

jsou z nich přímo převzaty - za všechny uvedme topos moderního člověka, budícího nežádoucí pozornost svým oděním „v řeckém nebo jiném historickém kostýmu“.¹²

Kotěra převzal od Wagnera přesvědčení, že nový tvar vznikne z nového účelu a nové konstrukce, že však zároveň má být výrazem změněných estetických ideálů – „přijme také naši, zcela speciálně naši rázovitost“. V době florální secese to znamenalo, že „nerovnost a ukvapenost naší doby vstoupí také umění svůj příznak“.¹³ Osobitější přístup naopak český architekt zaujal k formotvorným možnostem nového stavebního materiálu, železa. „Jak málo monumentální! to byl první dojem a kterak za krátko právě zvyk přesunul zase krasocit, jak nás oproti dřívějšímu teď naplňuje krásná, velká, železná síň pocitem prsa šířícím.“¹⁴ V článku není ani stopa po nedůvěře, již vůči nezakrytým železným konstrukcím uplatňoval

¹⁰ Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 190.

¹¹ Jan Kotěra (cit. v pozn. 2).

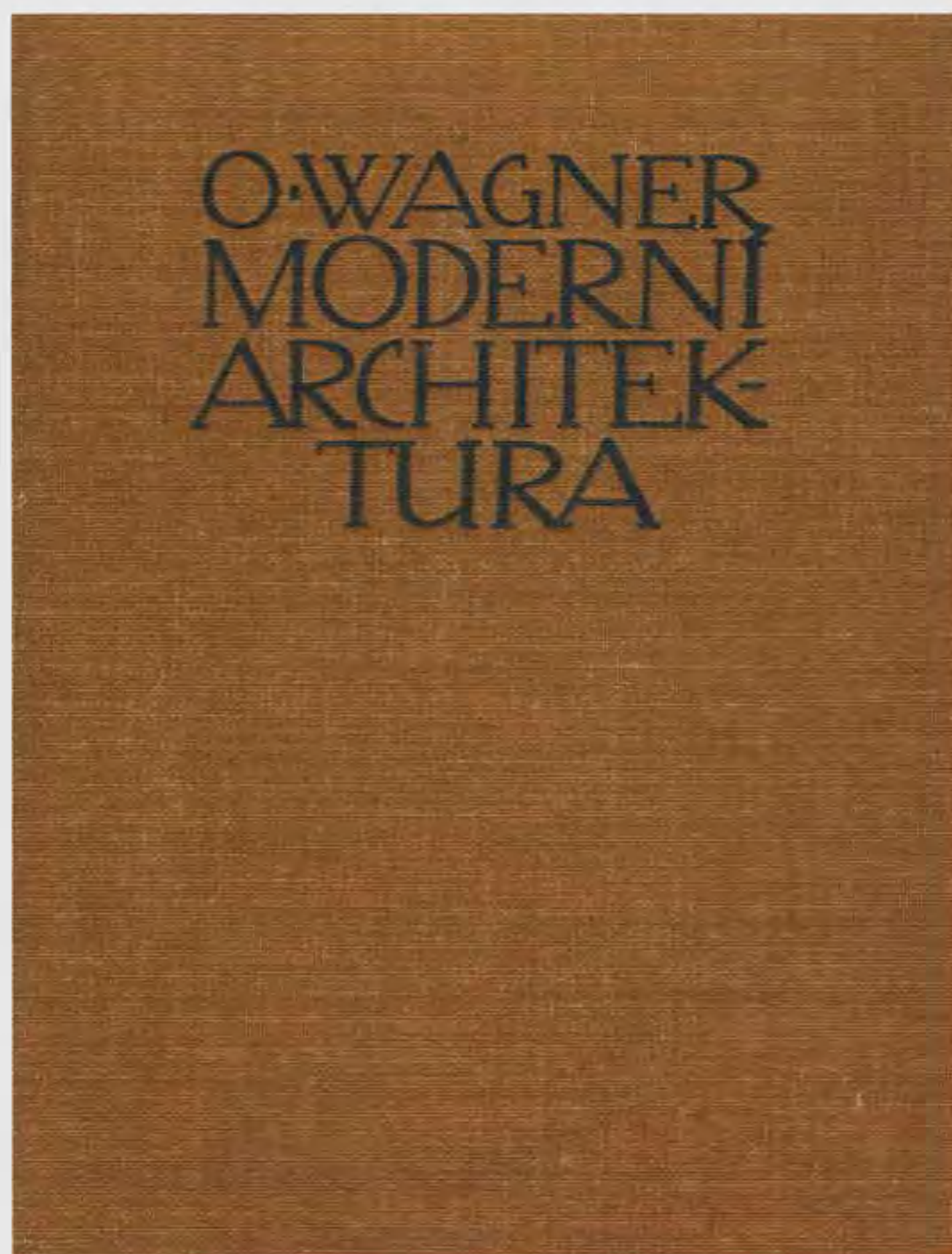
¹² Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 194. – Srov. Otto Wagner, *Moderní architektura*. Praha 1910, s. 24.

¹³ Jan Kotěra (cit. v pozn. 2).

¹⁴ Jan Kotěra (cit. v pozn. 2).

Semper a kterou do značné míry sdílel i Wagner. Podle Kotěry provází rozvoj nových technologií obrát v estetickém vnímání, konkrétně proměna smyslu pro stabilitu, a tudíž i pro proporce. „A právě v pravdivém vyjádření tohoto citu pro stabilitu, v nelíčeném vyznačení konstrukce vidím druhý důvod nového - našeho umění.“¹⁵

V této Kotěrově myšlence je obsažena ústřední idea semperovského historismu - víra, že se společnost ve svém evolučním vývoji vyrovná se všemi změnami produkce a zahrne je do systému své kultury.¹⁶ Stejně jako Wagner byl i Kotěra přesvědčen, že umění jeho doby je výsledkem tisíciletého vývoje a že se ani moderní architektura nemůže vyvázat z řetězce spojujícího minulost s přítomností. Byť se s pohrdáním vyjadřoval o „*archeologickém vševědectví*“ předchozích generací, zároveň sdílel jejich přesvědčení, že „*každý stupeň v dějinách lidského rozvoje, a tedy také rozvoje umění má svou bázi v minulosti a čím jsou základy širší, tím větší může býti stavení*“.¹⁷ Žádný estetický systém minulosti ani nadčasové principy antického umění nemohou být ideálem současné tvorby, avšak „*sebeklamem by bylo, kdyby ‚modernista‘ se domníval, že jen ze sebe tvoří*“.¹⁸ Ale vedle Historie se modernímu architektovi nabízí ještě další



vodítko, a to Příroda. Jejích zákonů musí být tvůrce poslušen při navrhování konstrukcí, podobně jako dekoraci vytváří „*přírodními čarami, tvary a barvami*“.¹⁹ Tato jen zběžně nahozená myšlenka ukazuje Kotěru jako spíše empiricky založenou osobnost, zejména oproti přísnému racionalismu Otto Wagnera. Od uvažování svého učitele se architekt odchyloval ještě v dalším ohledu, a sice důrazem na místní svéráz jako určující podmínku tvoření prostoru. Zatímco Wagnerovi byl nacionální romantismus bytostně cizí, Kotěra se nechtěl a nejspíš ani nemohl vyvázat z národně emancipačních snah české společnosti. I když v zásadě pochyboval, že by v jeho době mohlo vzniknout svébytné národní umění, připouštěl i v moderní architektuře lokální „*charakterizující přízvuk*“ nebo dokonce „*národní ráz*“.²⁰

15 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2).

16 Mitchell Schwarzer (cit. v pozn. 6), s. 111.

17 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 192.

18 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2).

19 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 189.

20 Jan Kotěra (cit. v pozn. 2), s. 195.

Ve zveřejněných tezích se Kotěra sotva představil jako originální myslitel nebo znalec architektonické teorie. Jeho článek nebyl kritickou reflexí, ba ani promyšlením možností a cest, nýbrž programem, shrnutím předem daných požadavků, které měla architektura naplňovat. Sledoval povýtce praktické cíle – propagoval a nikoliv analyzoval nové ideály. „Kotěra nebyl problematik, přejímaje od svého učitele jeho učení, nezkoumal příliš jeho původ a dosah, ale vžil se do něho celou silou svého nadání“, napsal o něm jeho žák Otakar Novotný.²¹ Jeho úvaha není v pravém smyslu teorií, nýbrž ideologií, souborem názorů a přesvědčení, vytvářejících spojení mezi architekturou a společností.²² Zásadní vliv na jeho uvažování mělo učení Otto Wagnera, jehož prostřednictvím se Kotěra seznamoval s teoriemi Karla Böttichera a Gottfrieda Sempera. Subtilnější myšlení jeho současníků, snažících se o modernizaci architektonického symbolismu, o překonání jednostranného realismu a spojení přírody a ducha, mu bylo cizí. V tom se shodoval s většinou svých kolegů z Wagnerovy školy, mezi nimiž byly hloubavé povahy typu Leopolda Bauera nebo Pavla Janáka spíše výjimkou.

Právě pro svůj empirický, nespekulativní obsah se Kotěrovův článek mohl v Čechách stát programem nastupující architektonické generace. Nutno však podotknout, že většinou byly jeho teze do té míry obecné a odpovídající stylovým teoriím 19. století, že je mohli přijmout i odpůrci „moderny“, jejichž tribunou byl tehdy v Praze časopis *Architektonický obzor*. S Kotěrovým základním požadavkem, primátem struktury před dekorací, se ztotožňoval i mluvčí jejich nejkonzervativnějšího křídla, historik umění F. X. Harlas. „Stavme dle potřeby, aby zevnějšek budovy odpoví-

dal vnitřnímu rozdělení, aby účel stavby nebyl zastírán.“²³ Podobně hlavní obhájce těchto pozic z řad praktikujících architektů Antonín Balšánek odmítal ztotožňování „slohu“ s pouhým formálním repertoárem. Podle něj „*vnitřní podstata leží převážně v něčem jiném: v myšlence stavební, ve vytvoření nových prostorů, v technickém provedení na základě nových principů konstruktivních*“.²⁴ Vztah technické a umělecké složky se však v myšlení těchto osobností dočkal jen krajně povšechného rozboru. Podle Antonína Bráfa, rovněž přesvědčeného o prvenství účelu, architekt „*nejvýše že dodatečně požadavkům uměleckým činí některé ústupky, pokud se toho bez újmy podstaty praktické docílití dá*“.²⁵ Zásadní rozdíly mezi Kotěrovým myšlením a názory jeho protivníků spočívají ani ne v samotných principech, jako v jejich aplikaci a konkrétních preferencích. Zatímco první hledí k imaginární budoucnosti a nutnost změny je pro něj primárním faktem, druhá strana lpí na tektonické tradici a za posvátnou hodnotu považuje lokální výraz.

Analýza Kotěrova textu a jeho letmé srovnání s úvahami současníků potvrzuje známou skutečnost, že v Čechách se abstraktnímu myšlení dařilo jen zřídka a že zde naopak většinou vládla „zdravý rozum“. I v názorovém kvasu na přelomu století byly hlubší reflexe současné architektury dost vzácné a jejich autory byly osobnosti stojící mimo obor – novinář H. G. Schauer, literární a výtvarný kritik F. X. Šalda, historik umění K. B. Mádl. Nejvýznamnější výměna názorů, která se tehdy odehrála, byla polemika na téma „moderna či směr národní“.²⁶ Teorie zde neměla publikum a architekti místo promýšlení problémů museli bojovat o zákazníka. „*Jinde při vzrůstu města*

21 Otakar Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*. Praha 1958, s. 97.

22 Diana Agrest a Mario Gandelsonas, *Semiotics and Architecture. Ideological consumptions or theoretical work*, in: Kate Nesbitt (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture*. New York 1996, s. 121.

23 František X. Harlas, *Moderna v pražských ulicích*. *Architektonický obzor* III, 1904, s. 33–34 a 37, zde s. 33.

24 Antonín Balšánek, *O stavebnictví*. *Architektonický obzor* XII, 1913, s. 89–93, 101–106, 112–116, 125–131, 134–141, zde s. 92.

25 Antonín Bráf, *O některých nezdravých úkazech kolem nás*. *Architektonický obzor* I, 1902, s. 47–48 a 51–53, zde s. 48.

26 Srov. Jindřich Vybíral, *Moderna, či směr národní*. *Pražská architektonická diskuse kolem roku 1900. Staletá Praha XXIII* (Pražské památky 19. a 20. století). Praha 1997, s. 181–190.

působí pravidelně umělci, u nás pravidelně podnikatelé a zedníci“, takový byl podle Josefa Fanty nejpalčivější problém české architektury.²⁷

Jak se s touto situací vyrovnával vůdce českých modernistů, ukazují nepočetné Kotěrovy dopisy, které jsou vedle publikovaných textů dalším dokladem jeho



27 Josef Fanta, Stavby pražské a směry umělecké. Volné směry III, 1899, s. 239–243.

myšlení o architektuře. Platí to především pro psaní, která od něj obdržela manželka Karla Kramáře. Kotěra měl pro významného českého politika navrhnout vilu na Krymu, ale jeho choť si výslovně přála architekturu klasickou a nikoliv ve stylu „Secesion“. Umělec v dopise z 9. 1. 1903 odmítl její nátlak a žádal o plnou uměleckou svobodu: „požaduji pro dobu svou, pro sebe úplnou volnost se vyjadřovati, tak jak jest doba má, tak jak jsem já“. Uznal, že se tvůrce musí podřizovat jistým danostem, mezi něž v semperovském duchu řadil životní způsob a finanční možnosti zákazníka, podnebí, materiál a technické podmínky, ba dokonce stavebníkovy výtvarné představy. „Avšak toto podřízení estetické může jíti u tvořícího umělce (a toho jediného mám na mysli) pouze až k jisté mezi, do splnění nálady životní i způsobu komfortu, které stavebníku vlastní jsou; může a musí být tedy snahou mojí vytvořiti stavbu vážnou neb veselou aneb jinou, mohu a musím ovšem i vystihnouti buď skrovnost neb přepych neb jiné záliby stavebníkovy. Vše to však mohu vyjádřiti pouze mými principy, mojí řečí, tedy mým slohem.“ V psaní zní táž hesla jako v Kotěrově článku a architekt se představuje jako integrální osobnost, věrná svým zásadám a odmítající účelové kompromisy. „Mám svůj princip, svůj cíl a jsem o správnosti cesty k tomu tak přesvědčen, že se neodchýlím od cesty této za žádných podmínek.“ Kotěra dokonce odkazuje Naděždě Kramářovou na text z Volných směrů a podává jeho krátké shrnutí: „Jak každá minulá doba a tvořící umělci těchto období měli svůj sloh, tak i nynější doba a umělci mohou a mají se ve své vlastní mluvě vyjádřiti[...] Pokročili jsme ve všem, tj. vytvořila doba naše svůj zcela vlastní svět, jak v každém

odboru vědy, tak i umění. A jen ta architektura by měla se opičit?²⁸

Bohužel ani tento jedinečný dokument nevypovídá mnoho o Kotěrově hledání a vnitřní logice jeho vývoje. Také další architektovy články poskytují jenom nápo- věď. Literárně velmi vytríbený text o Jože Plečnikovi svědčí především o upřímném přátelství někdejších spolužáků z Wagnerovy školy. Ale ocenění, jímž Ko- těra provází Plečnikův průnik k duchu antiky i lido- vého umění, prozrazuje rovněž jeho vnímavost pro dva vydatné prameny, z nichž moderní architektura čerpala po odeznění secesní mezihry a které výraz- ně poznamenaly i Kotěrovu vlastní tvorbu. V charak- teristice Plečnikova slovanského svérázu, kterou ar- chitekt staví do protikladu k povrchním výstřelkům vídeňské architektury, můžeme vytušit i notnou dáv-

ku vlastního ztotožnění. „Duše cítila tu dech, který vším tím vane, vše co je hlavním bodem jeho umění a co v sobě má tak mnoho slovanského: trpkost, někdy až ostrou v podstatné myšlence, lyriku někdy až měkkou ve skrovném provedení formovém.“²⁹ V článku o architektuře Luhačovic jsou do podobné kontrapozice postaveny tradiční vily, „karikatury vši architektury, typické výtvary našich podnikatelských cechů“, a tvorba Dušana Jurkoviče, která je „skrz naskrz umělecká a originální“.³⁰ Kotěra díla morav- ského architekta ocenil pro jejich organický soulad s krajinou, přirozený vztah k lidovému stavitelství i respekt k moderním funkčním a konstrukčním zře- telům. V jeho argumentaci tušíme podněty Johna Ruskina či Alfreda Lichtwarka, ale jejich metafory jsou utopeny v impresionistickém líčení a cituplných tirádách, které celou črtu snižují na propagandistic- ký komentář ke zveřejněným fotografiím.

V roce 1902 vídeňský nakladatel Anton Schroll vydal v české a německé verzi Kotěrovu publikaci *Práce mé a mých žáků*.³¹ Představením své tvorby záro- veň se studentskými pracemi z Uměleckoprůmys- lové školy se architekt přihlásil k praxi Wagnerovy speciálky, která se podobným způsobem prezento- vala pravidelně. V krátké předmluvě Jan Kotěra vy- tkl hlavní cíl svého učitelského působení, jímž ne- bylo předat hotové modely, nýbrž „probudit žákovu osobitost, ze všech sil podporovat rozvoj a šlechtění jeho individuality“. Jako se architektura měla zbavit špatně padnoucích historických kostýmů, tak bylo při přípravě budoucích tvůrců nezbytné překonat vý- chovný systém *Beaux-Arts*, bazírující na autoritě pe- dagoga a kopírování předloh. „Učitel na umělecké škole nenutí žákům mluvu svých vlastních děl“, píše



JAROSLAV KVAPIL
TROSKY CHRÁMU

28 Archiv Národního muzea, pozůstalost dr. Karla Kramáře, dopis z 9. 1. 1903 (inv. č. 23 5336–23 5340).

29 Jan Kotěra, Jože Plečnik. *Volné směry* VI, 1901–1902, s. 91–98, zde s. 98.

30 Jan Kotěra, Luhačovice. *Volné směry* VIII, 1904, s. 59–60, zde s. 59.

31 Jan Kotěra, *Práce mé a mých žáků*, 1898–1901. Vídeň–Praha 1902.

Kotěra. „Vědomě tudíž omezí vliv vlastní individuality tím, že užije raději mluveného slova.“ Aby dosáhl svého cíle, „zvolí za základ vyučovací osnovy studium příčin, z nichž vzniká charakteristická mluva forem v určité umělecké epoše.“³² Nabízí se otázka, zda tato, formou sokratická a obsahem semperovská metoda byla Kotěrovým duševním vlastnictvím, nebo ji převzal z praxe vídeňské školy. Odpověď tentokrát nevyplyne ze srovnání s Wagnerovými přednáškami, v nichž bychom obtížně hledali podobná vyhlášení, nýbrž s postřehy pocházejícími z pera jeho žáků a spolupracovníků. „Nikde žádná šablona [...] Co největší svoboda, to je Wagnerova škola“, napsal v roce 1895 Max Fabiani.³³ „Hlavní předností Wagnerovy školy je volné individualizování veškerého talentu a originality“, čteme v úvodu neznámého autora k publikaci školy z roku 1898.³⁴ A že se nejednalo jen o účelová, veřejnosti určená prohlášení, ukazuje dopis z Kotěrovy pozůstalosti. „Co určuje její hodnotu, je pedagogika: volný průchod svobodě“, napsal svému spolužákovi architekt a malíř Hans Kestranek.³⁵

V dalších letech, kdy realizace a společenská aktivita pohltily největší část jeho energie, Kotěra publikoval jen drobné články v denním tisku a stručné komen-



táře ke zveřejněným projektům. Teprve za války, kdy nebyla téměř žádná vyhlídka na architektonickou zakázku, zabýval se Kotěra myšlenkou na teoretickou reflexi svého díla. „Chci započít s nějakou prací“, píše v únoru 1917 příteli Richardu Gombrichovi. „Má to být teorie mé nauky o architektonické kompozici.“³⁶ Termín „teorie“ zde není zcela na místě. Těžiště nemělo být v literární výpovědi, nýbrž v grafickém materiálu. Ale ani tento záměr se nedočkal uskutečnění. Pouze fragmenty Kotěrových poznámek ke kompozičním úlohám se zachovaly v díle jeho žáka Františka Lydie Gahury.³⁷ Jsou to empirická pozorování z oblasti výtvarné skladby, měřítko či perspektivy. O východiscích Kotěrovy tvorby a jeho ideálech se z nich nic nedozvíme.

Když v dubnu 1918 Otto Wagner zemřel, zveřejnil Kotěra ve *Volných směrech* jeho nekrolog. V něm ocenil architektonickou tvorbu svého učitele, kterou

³² Jan Kotěra (cit. v pozn. 31).

³³ „Nirgends eine Schablone [...] grösste Freiheit, das ist die Wagnerschule.“ Cit. podle Marco Pozzetto, *Die Schule Otto Wagners 1894–1912*. Wien – München 1980, s. 147.

³⁴ „Der Hauptvorteil der Wagnerschule ist das freie Individualisieren aller Talente und Originalitäten.“ Marco Pozzetto (cit. v pozn. 33), s. 150.

³⁵ „Was ihren Wert ausmacht ist die Paedagogik: der Freiheit eine Gasse.“ AA NTM, pozůstalost Jana Kotěry, dopis z 18. 1. 1899 (č. 184).

³⁶ Z dopisů Jana Kotěry svému příteli R. G. ve Vídni. *Stavitel* V, 1924, s. 61–65, zde s. 65.

³⁷ František L. Gahura, *Estetika architektury*. Zlín b.d. – Za laskavé upozornění na Gahurovy citace z Kotěry děkuji Mgr. Radmile Kreuzziegerové.

bystře začlenil do souřadnic vídeňské tradice, i jeho radikální „funkcionalistickou“ teorii. Nejvýše však hodnotil jeho pedagogickou metodu – „v uvolnění duchů leží hlavní význam Wagnerův“.³⁸ Když vyzdvihoval jeho organizační schopnosti, nezdržel se Kotěra výhrad vůči způsobu, jak Wagner ovládal, ba zneužíval své spolupracovníky i žáky. „Používal jich jako nástrojů k provedení svých záměrů a plánů.“ Vedle kritického postoje vůči profesorově osobnosti, který je zřejmý i z Kotěrovy korespondence s Plečnikem, vysvítá však z textu i autorovo přesvědčení, že wagnerovský racionalismus je uzavřenou kapitolou a že se další vývoj architektury může ubírat jinými cestami. Podobný názor byl vyjádřen již v anonymním článku o Jože Plečnikovi v prvním ročníku *Stylu*, který téměř s jistotou můžeme připsat také Kotěrovi. Vliv Wagnerových myšlenek podle něj předstihuje význam jeho architektury, která se ještě přidržovala antického kánonu. Teprve po nástupu na Akademii „mistr, stržen vlastně do proudu svými žáky, postaví se v čelo“, než je zastíněn vlastními odchovanci s „temperamentem silnějším a tvořivou silou bohatší“.³⁹ Jedním z nich je samozřejmě Plečnik, v jehož díle autor obdivuje logiku a účelnost formy, ale nadto i fantazii a vyjadřovací schopnost.

V témže ročníku *Stylu* byl pod stejnou šifrou zveřejněn také komentář ke stavbě prostějovského Národního domu. Článek má mnohem více povahu autorského výkladu nežli nezainteresované kritiky a jeho přiřazení ke Kotěrovým textům je také nasnadě. Vedle popisu budovy obsahuje řadu kritických postřehů o zpožděném procesu národní emancipace na Moravě i obtížném prosazování nové architektury, jež muž jsou vážnější překážkou než konzervatismus

„nevykvašené a surogátní vlivy pseudomoderního umění“.⁴⁰ Bohužel velmi povšechný byl Kotěra ve své poslední, tentokrát již neanonymní publikaci z roku 1921, která představila jeho dělnické kolonie.⁴¹ V úvodu vypočítal činitele, již se uplatňují při jejich zakládání, a pak se již věnoval popisu jednotlivých projektů a realizací. Jako pro propagátory „anglického domu“ z přelomu století, zůstává i pro něj „ideálem pro život rodinný obydlí samostatné, obklopené dostatečnou volnou prostorou zahradní nebo polní“. Naznačuje však, že v případě dělnických sídlišť není nutné ani možné na tomto požadavku trvat.

Dějepis moderní architektury se do nedávné doby k vlastní škodě opíral spíše o programy a manifesty než o postavená díla. Ale jak správně poznamenal historik architektury Werner Oechslin, byla to sdílená ideologie, co z rozmanitých tvůrčích činů vytvořilo jednotu nového „stylu“.⁴² Prohlášení a praxe přitom ne vždy představovaly spojitě nádoby. Provokující ré-



38 Jan Kotěra, *Architekt Otto Wagner. Volné směry* XIX, 1918, s. 229–230, zde s. 230.
– Za laskavé upozornění na Kotěrův text děkuji doc. dr. Rostislavu Šváchovi.

39 A., Josef Plečnik. *Styl* I, 1908–1909, s. 129–130, zde s. 129.

40 *Národní dům v Prostějově. Styl* I, 1908–1909, s. 255–257, zde s. 255.

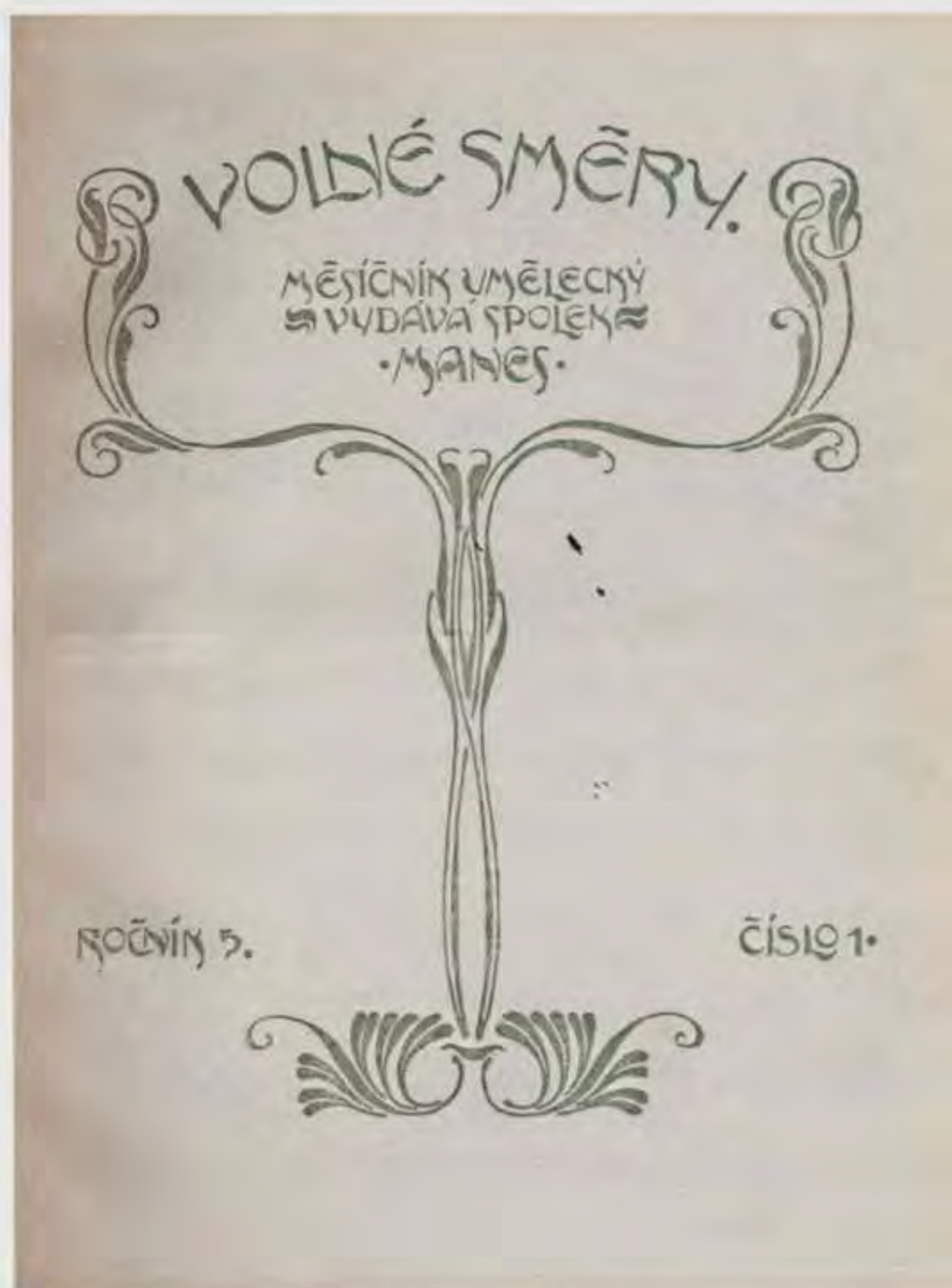
41 Jan Kotěra, *Dělnické kolonie*. Praha 1921.

42 Werner Oechslin (cit. v pozn. 6), s. 14.

torika a poněkud pokulhávající či vybočující realita stavění si zachovávaly svoji autonomii a mohlo by být zavádějící jedno vysvětlovat druhým. Kotěrov příklad tuto zkušenost potvrzuje: pilíř wagnerovského realismu mu poskytoval oporu při všech proměnách jeho formálního repertoáru, akademickým historismem a rostlinnou secesí počínaje a raně moderním purismem či novým klasicismem konče.

Osud hrdinů v Čechách

Otakar Novotný charakterizoval svého učitele jako „dítě vysoce kultivované obrazotvornosti a silných vnuknutí“, jemuž „nepříliš líbí se ve sférách rozumářství“. ⁴³ Mluvil o něm dokonce jako o „nesložitě a pudové povaze“, a naopak vysoce oceňoval Kotěrovo „skvělé organizační nadání“. ⁴⁴ Četba jeho knihy sugeruje představu, že právě tato oblast architektonické aktivity byla mimořádně důležitá, ne-li přímo určující pro roli zakladatele moderní české architektury, kterou mu přiřkl dějepis umění. Vraťme se proto k otázce položené v úvodu a věnujme soustředěnější pozornost Kotěrově osobnosti, jak ji zrcadlí písemné prameny. Dějiny umění dlouho představovaly své hrdiny jen jako nositele nadosobních vývojových tendencí a zá-



jem o umělcovu životní materii degradovaly na pouhou „triviální a voyerskou zvědavost“. ⁴⁵ Naším záměrem však nebude předvést mentální procesy, které vedly ke vzniku uměleckých děl, jak to požadoval například Erwin Panofsky, ⁴⁶ nýbrž ukázat, jaké úlohy umělci připadly ve společnosti. Neboť „zhotovení díla je aktem nápadu a fantazie, ale také aktem sociálního chování“. ⁴⁷

Tradičně nejvyšší očekávání, které společnost spojovala se svými umělci, byla hrdinská úloha proroků, světců, nositelů vyššího poslání. Kotěrovi tuto roli nepřikhla jen pozdější legenda, jak o tom pojednáme dále. O jeho výjimečnosti, ale také odpovědnosti jej přesvědčovali i jeho kolegové a nejbližší. „Byl jsi mně jediným svobodným duchem ve škole“, psal mu spolužák Kestranek. „Máš pro mne něco státnického. Tvůj pohled je zaměřený na celek a Ty sám

⁴³ Otakar Novotný (cit. v pozn. 21), s. 98 a 117.

⁴⁴ Otakar Novotný (cit. v pozn. 21), s. 100.

⁴⁵ Wilibald Sauerländer, Alterssicherung, Ortssicherung u. Individualsicherung, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1996, s. 117–145, zde s. 135.

⁴⁶ Srov. David Carrier, Principles of Art History Writing. Pennsylvania 1991, s. 76–79.

⁴⁷ Heinrich Lützel, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. München 1975, s. 1223.



stojíš na nejvhodnějším místě.“⁴⁸ Také Plečnik se svému příteli nejednou vyznal ze svého obdivu, ba respektu. Po jeho odchodu z Wagnerovy třídy mu napsal: „Byl jsi dříve středem, dneska už tady nikdo takový není a sotva bude.“⁴⁹ Kotěrova výjimečného postavení mezi wagneriány si všiml i jeho přítel Karel Bůžek. „V Tvých posledních pracích zdá se mi, že k vidění něco zcela jiného, nežli většina žáků Wagnerových sleduje – jest to nějak urovnanější a vyjadřuje na první pohled jasně myšlenku, kterou vysloviti chceš, tak prostě, beze všech výstředností a přece docela jinak, nežli jsme uvyklí, zkrátka zcela nové. Zdá se mi, že už to jináč nebude a že přece budeš zakladatelem toho nového slohu.“⁵⁰

Odezva, již se dočkala Kotěrova první realizace, Peterkův dům na Václavském náměstí, nebyla nejpriznivější. „Pravou štvanicí proti mně pořádají při mé první práci“, stěžoval si architekt příteli Gombrichovi.⁵¹ Poměrně záhy však za svoji tvorbu sklidil uznání. Jednoznačně kladné bylo již přijetí jeho pavilonu Mánesa, v němž se roku 1902 uskutečnila památná rodinová výstava. Zatímco v hlavním městě monarchie byla budova Vídeňské secese terčem útoků a vtipů, Kotěrovo dílo provázelo až překvapivé pochopení a obdiv. „Vzdušný, elegantní pavilon – jed-

na ze staveb, v nichž usměvavým způsobem odráží se nový způsob stavitelského umění“, napsal kritik nejprestižnějších *Národních listů*.⁵² „Vyznamenává se elegantním vzhledem i účelností svou“, shledala *Národní politika*, „celý dojem z úpravy pavilonu bude neobyčejně distingovaný“, sliboval *Hlas národa* a širokému publiku patrně z duše promluvílo *Právo lidu*: „Výstavní budova, k níž plán navrhl známý architektonický modernista prof. Kotěra, působí sice nezvykle, ale vkusně a jmenovitě celým svým rázem přizpůsobena svému zelenému pozadí.“⁵³ Stavbu pochválil dokonce už zmíněný zpátečník F. X. Harlas.⁵⁴

V Praze si Kotěra nejprve připadal osamělý. „Nemám tu stejně smýšlejících, s nimiž bych se mohl vypovídat.“⁵⁵ Byl však družný člověk a měl dar získávat si přátele. Ve vzpomínkách současníků figuroval jako „skvělý milý člověk, zjev elegantní, to skoro dětinsky jasné srdce, umělec každým coulem, gentleman [...] opravdová osobnost i opravdový člověk – milý, zlatý, nápomocný, že mu nebylo rovno“.⁵⁶ Jeho blízcí mohli počítat s jeho nekonečnou dobrotou a obětavostí. Zachovaná korespondence obsahuje řadu svědectví o tom, jak svým přátelům Antonínu Hudečkovi, Otakaru Nejedlému, Antonínu Slavíčkovi a dalším pomáhal z finanční tísně půjčkou, koupí obrazů nebo zprostředkováním prodeje. „Prosím Tě, odpusť mi, já nemám nikoho, na koho bych se mohl obrátit, teď jsem se rozstonal a jsem úplně bez peněz“, čteme v dopise Vratislava Nechleby. „Půjč mi prosím Tě ještě 150 K, a nepovažuj mě za gaunera.“⁵⁷ O Kotěrově dobrém srdci se dozvídáme z Plečnikových psaní („Tak prostý, tak vřelý, tak otevřený a srdečný“⁵⁸) a znovu z dopisů Karla Bůžka: „Ty jsi vskutku jedna z těch drahých osob, které můj život

48 „Der einzige freie Geist in der Schule bist Du mir (...) Du hast für mich dagegen etwas staatsmännisches. Dein Blick ist an das Ganze gerichtet und Du stellst Dich selbst an den passenden Platz.“ Viz pozn. 35.

49 „Früher warst du das Centrum – heute ist keines mehr da – u. es folgt kaum noch eines.“ AA NTM, dopis z 28. 4. 1898 (č. 279).

50 AA NTM, dopis z 13. 3. 1899 (č. 128). Za identifikaci K. Bůžka jako pisatele děkuji Mgr. Radmile Kreuzziegerové.

51 Z dopisů Jana Kotěry (cit. v pozn. 36), s. 61.

52 *Národní listy* 10. 5. 1902.

53 *Národní politika* 10. 5. 1902. – *Hlas národa* 9. 5. 1902. – *Právo lidu* 13. 5. 1902.

54 František X. Harlas (cit. v pozn. 23).

55 Z dopisů Jana Kotěry (cit. v pozn. 36).

56 Jaroslav Hilbert, Architekt Jan Kotěra. *Venkov* 18. 4. 1923.

57 AA NTM, nedatovaný dopis (č. 48).

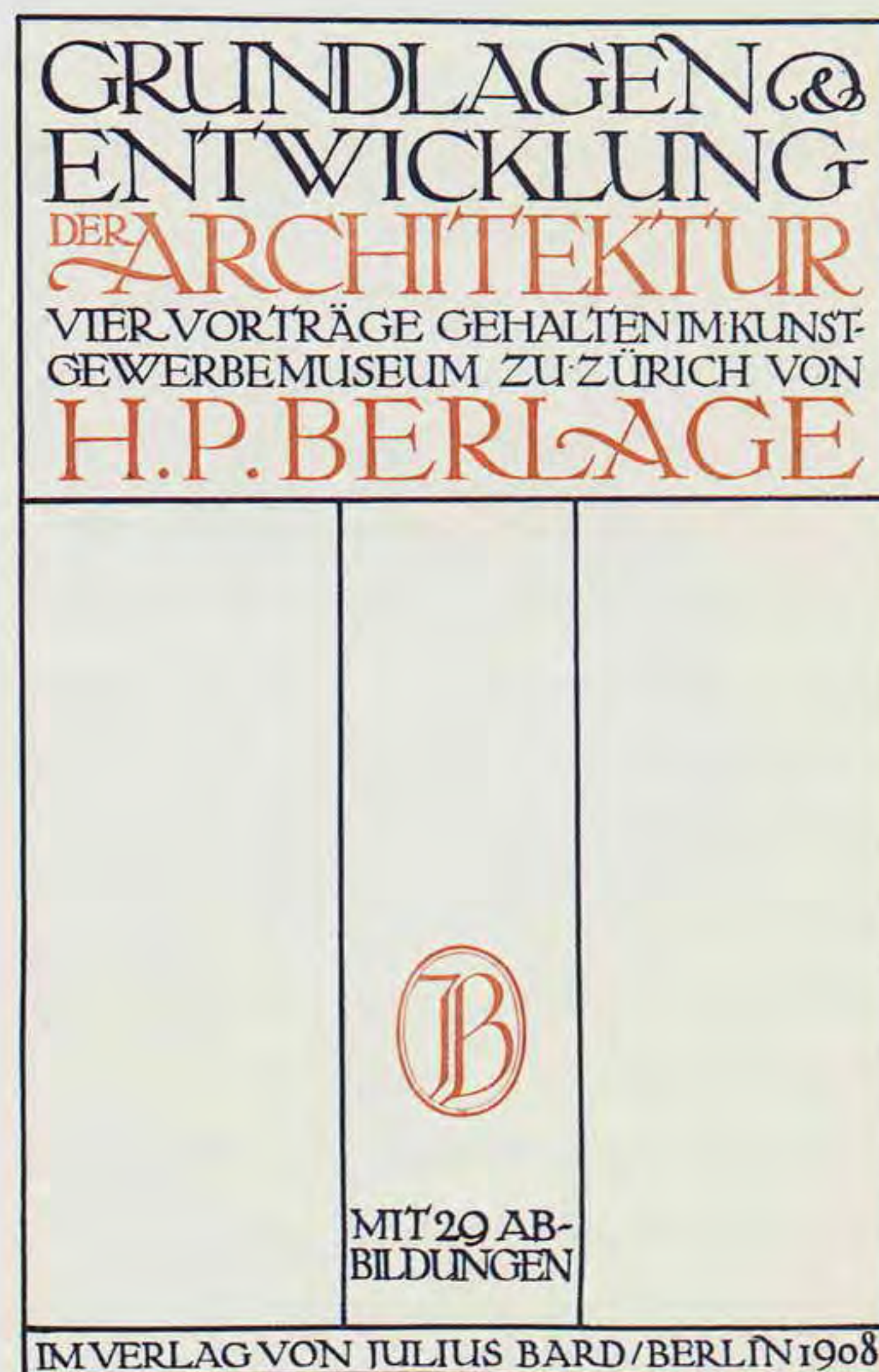
58 AA NTM, dopis z 22. 7. 1910

zkrášlují [...] a ozařují ho v dobách chmurných [...] Šíříš kolem sebe teplo přátelství.“⁵⁹

Jak se ve své knize zmínil Otakar Novotný, Kotěra nešetřil energií při instalaci výstav Mánesa, při pořádání zahraničních přehlídek českého umění a v řadě veřejných funkcí. Dlouhá léta působil v kuratoriu Moderní galerie, opakovaně byl volen rektorem Akademie výtvarných umění. Měl „vliv a mocné slovo“, jak se vyjádřil František Bílek.⁶⁰ Kotěra nebyl obrozen- ským hrdinou, naivním snílkem či moudrým bláz- nem, bojujícím s větrnými mlýny. Naopak byl „prvý, který měl důvěru mocných. Ve Vídni, v ministerstvu školství, byl jako doma, v Praze, kde byl vliv, hle- dali jeho informace.“⁶¹ Jak ukazuje korespondence, svých známostí neváhal použít pro dobrou věc. Vedle umělců se na něj s žádostí o pomoc či intervenci obraceli i politikové, nevyjímaje T. G. Masaryka.⁶² Novotný vyzdvihoval také Kotěrovu nestrannost a ne- chuť k malicherným sporům. Dokladem takových postojů může být jeho velmi korektní písemný styk s představitelem starší umělecké generace J. V. Mysl- bekem i slova, která architekt adresoval Josefu Fan- tovi jako odpověď na jeho uražené a hašteřivé od- mítnutí účasti na vídeňské výstavě církevního umění. „Nesetkal jsem se v celé době svého jednání s roz-

hodujícími místy ve Vídni aneb s německými spolky umělců nikdy s nijakým urážlivým úmyslem aneb skutkem. Naopak mohu Vás ujistiti, že styky ty byly pro mě vždy příjemné a že zejména v uměleckých kruzích se mně přišlo v každém ohledu neobyčejně kolegiálním způsobem vstříc.“⁶³ Střety, do nichž se dostal s Vojtěchem Hynaisem nebo Janem Herbe- nem, byly na jeho dráze výjimkou.

Role dobrodruha překračujícího společenské konvence, která odedávna patřila k atributům umělectví, ne- byla Kotěrovi zcela vlastní. Architekt jí vyhověl leda jako veselý kumpán a účastník dlouhých flámů. Když na podzim 1913 při návratu z nočního tahu jeho vůz havaroval a umělec stěží vyvázl bez vážnějších šrámů, neznámý pisatel událost doprovodil jadrným



⁵⁹ AA NTM, dopis z 17. 4. 1921 (č. 2).

⁶⁰ AA NTM, nedatovaný dopis (č. 84).

⁶¹ Jaroslav Hilbert (cit. v pozn. 56).

⁶² AA NTM, nedatovaný dopis (č. 69).

⁶³ AA NTM, pozůstalost J. Fanty, dopis z 8. 3. 1912.

komentářem: „*Jiný člověk ve tři hodiny zrána nejezdí v automobilu z Prahy na Vinohrady [...] Člověče, co to tropíš! Nemůžeš sedět na prdeli doma? [...] Kdo-pak byl ten druhý flamendr, kterého jsi doprovázel do Máchovy ulice?*“⁶⁴ Ale v Kotěrově životě nechyběl ani jiný sklon připisovaný umělcům, saturnská melancholie, pocit neúspěchu a vyčerpání. Nejdříve to byla malost pražských poměrů, na niž si stěžoval svým přátelům. „*Což jste si ještě nezvyknul?*“, odpověděl mu v roce 1902 na jeho stesky Jan Preisler.⁶⁵ „*Nepiš tak smutně, tak rezignovaně*“, káral ho zhruba ve stejné době Plečnik. Podle jeho rady měl Kotěra víc pečovat o své zdraví a věnovat se fyzické práci. „*Garantuji Ti, že Ti Tvůj lékař už nikdy neřekne, že jsi neurastenický.*“⁶⁶ Pocitů citové nepohody však neubývalo, nýbrž postupně přerostly v psychickou chorobu, s níž Kotěra až do konce života marně zápasil. Největší zklamání mu nakonec přinesl vznik samostatného československého státu, od něhož se architekt nedočkal ani lepšího fungování uměleckých institucí, ani větších zakázek. „*Nejtrapnější období své dlouholeté práce na tomto projektu jsem musel zažít po převratu*“, stěžoval si v komentáři ke zveřejněným plánům Právnické fakulty.⁶⁷ Svými nepřáteli byl dokonce osočen z přisluhování vídeňské vládě.⁶⁸ „*Beznadějnost všeho úsilí je důvod, proč se stále více stahuji zpátky*“, napsal Kotěra koncem roku 1919 Plečnikovi.⁶⁹

Rozsáhlá kolekce dopisů od architektových přátel a několik málo psaní z jeho vlastního pera ukazují, že Kotěra během svého života poznal všechny úlohy, které se obvykle umělcům připisují: hrdiny a miláčka bohů, nevázané přírodní povahy, aktivního, ba zneužívaného člena společnosti a nakonec i ztrosko-



tance.⁷⁰ Tyto dokumenty z větší části odpovídají také na otázku, položenou v úvodu. Obdiv a bezmezná víra v Kotěrovu tvůrčí sílu jsou obsahem dopisů nejstarších. Pozdější korespondence ukazuje, jak se architektova energie odpoutávala od jeho tvorby a jak ji stále více pohlcovala služba uměleckému a společenskému provozu. S jistou nadsázkou bychom mohli říci, že se umělec rozdal v drobných. Ale byl někdy jiný osud hrdinů v Čechách?

Kotěrův druhý život

Když v roce 1899 K. B. Mádl ve *Volných směrech* pozdravoval mladého Kotěru, vracejícího se z Vídně do Prahy, vyšperkoval svůj článek obrazem křídel rozepnutých „*k novému a vysokému vzletu*“.⁷¹ Podobný motiv vyznačoval závěr Kotěrovy tvůrčí dráhy. Ve své řeči na architektově pohřbu naříkal Jan Štursa nad kletbou

⁶⁴ AA NTM, dopis z 29. 10. 1913 (č. 22).

⁶⁵ AA NTM, dopis z 4. 6. 1902 (č. 155).

⁶⁶ „*Schreibe also nicht so müde – so resigniert [...] ich garantiere Dir Dein Arzt wird dir mehr sagen Du seiest neurasthenisch.*“ AA NTM, nedatovaný dopis (č. 197).

⁶⁷ Jan Kotěra, Data k projektu budovy pro právnickou a theologickou fakultu české university. Styl II (VII), 1921–1922, s. 93.

⁶⁸ Kotěrův dopis redakci *Socialistických listů* z počátku r. 1919 v majetku architektovy rodiny.

⁶⁹ „*Die Hoffnungslosigkeit aller Bestrebungen ist der Grund, weshalb ich mich immer mehr zurück ziehe.*“ Architektonické muzeum v Lublani, pozůstalost J. Plečnika. Za laskavé zapůjčení kopie děkuji dr. Damjanu Prelovšekovi.

⁷⁰ Srov. Heinrich Lützel (cit. v pozn. 47), s. 1223–1225.

zlého osudu, jež „zlomila křídla orlu, který letěl vysokou drahou“,⁷² a téhož obrazu použil v Kotěrově nekrologu Antonín Matějček: „Krutý osud[...] podlomil křídla orlu, plujícím vysokou drahou k cíli již dohlednému.“⁷³ Přirovnání architekta k orlu je jistě působivou řečnickou ozdobou, ale pro nás má tento obraz vyšší cenu než pouhá rétorická figura: uvádí nás do Kotěrova druhého života, v němž se jeho životní data proměnila v mytické události.

Mytického hrdinu – kulturního reka – učinil z Kotěry již Mádl, když jej uvedl jako zachránce české architektury před utonutím v bažinách provincionálního konzervativismu. Mladý architekt přichází do Prahy s posláním jako rytíř, který má najít svatý grál nebo srazit hlavu draku. Je vítán jako dobrodinec lidu, nebeské dítě, které přinese národu požehnání. Jeho poslání je spasitelské. V tomto smyslu pak J. K. Říha Kotěrovu zásluhu charakterizoval jako „osvobození“ a Vilém Dvořák ještě příznačněji jako „vzkříšení české architektury z těžkého poklesu“.⁷⁴ Vedle mesiánistických rysů má Kotěrův mýtus mnoho společného s archaickými příběhy o původu světa. Moderní česká architektura, která se vymezovala v opozici proti předchozí generaci a programu historismu, s jeho příchodem spojovala svůj počátek. Opět řeče-

no slovy Viléma Dvořáka, Kotěra „zahájil nový věk českého umění“.⁷⁵ Moderna se nemohla hlásit k zakladatelským činům architektů 19. století, potřebovala začít od nuly, na zelené louce. Musela přijít nová osobnost s rysy demiurga, který se pustil do boje s démony starého světa, stvořil nového člověka, vycvičil jej v praktických dovednostech a dal jeho životu řád.

Tak tomu chtělo romantické století, jež i v samém svém závěru kladlo na umělce absolutní nárok: tvůrce je vyvolený, Bohem obdařený a světem uctíváný hrdina, který otevírá svým bližním cestu k pravdě a pokroku, ztělesňujícím nejvyšší dobro. Je prorok, světec a titán, přeměňující chaos v kosmos. Skuteční umělci jsou „rození zápasníci, silní mužové a osvobozující Samsoni tohoto ubohého světa“,⁷⁶ takový má být rovněž Kotěrův obraz v historické paměti. „Velký a silný umělec“, apostrofoval zemřelého architekta Pavel Janák.⁷⁷ „Byl jsi člověkem velké víry, vůle a citu“,



⁷¹ Karel B. Mádl, *Příchod umění. Volné směry* III, 1899, s. 117–142, zde s. 117. – Srov. Jindřich Vybíral, *Druhý život Jana Kotěry. Dějiny a současnost* XIX, 1997, č. 3, s. 35–37.

⁷² Pohřeb Jana Kotěry. *Národní listy* 21. 4. 1923.

⁷³ Antonín Matějček, Jan Kotěra. *Národní politika* 18. 4. 1923.

⁷⁴ Josef K. Říha, Za Janem Kotěrou. *Stavba* II, 1923, s. 1–4, zde s. 1. – Vilém Dvořák, Jan Kotěra. *Zlatá Praha* XLI, 1923, s. 238–239, zde s. 238.

⁷⁵ Vilém Dvořák (cit. v pozn. 74).

⁷⁶ Thomas Carlyle, *Minulost a přítomnost*. Praha 1916.

⁷⁷ Pohřeb Jana Kotěry (cit. v pozn. 72).



vyslovil své uznání Jan Štursa a nejinak pro Otakara Novotného byl Kotěra „muž velkých rysů“.⁷⁸

Údělem mytologických hrdinů nemůže být nic jiného než zápas s „chtonickými démony a nestvůrami“, jak teorie mýtu nazývá zlé mocnosti.⁷⁹ Kotěra podstoupil „dlouhý a těžký boj o moderní architekturu se stoupenci reakcionářského pseudohistorického formalismu“.⁸⁰ „Bylo mu bojovati za nadvládu rakouské za uměleckou pravdu s činiteli nepřátelskými, bylo mu bojovati, žel i v osvobozené vlasti, se silami zlými a mstivými.“⁸¹ Jeho protivník mohl být personifikován v démonizované postavě následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este či rigidních památkářů, kteří roku 1913 pospolu znemožnili uskutečnění Kotěrova projektu univerzity, nebo jím byla „řevní-

vost, malichernost, žárlivost“, jež jako archetypální rysy české umělecké scény zmiňuje Jaromír Krejcar, popřípadě „přívál malosti, nepochopení, nenávisti a zloby“, o němž mluví nekrolog *Stylu*.⁸²

Kotěrovým údělem se stalo „průbojnictví a hlasatelství“.⁸³ Jako kulturní rek a prapředek-demiurg symbolizoval své generaci nejenom vůdce, ale i „otce a ochránce“.⁸⁴ Tento obraz se primárně vázal na jeho pedagogické působení a jeho šířiteli byli především architektovi žáci. V Kotěrově mýtu má však učitelství ústřední postavení, je hrdinovým životním posláním. Pro společnost, která prahne po ztotožnění umění a života, pro niž umění „je uměním jen potud, pokud stupňuje a zdobí život“,⁸⁵ totiž Kotěrova mise dalekosáhle překonává meze jeho profesionálních aktivit. Jan Kotěra jako „učitel bydlení“, jak jej označil Pavel Janák, „kázal a učil životu pohodlnému, zdravému a příjemnému“.⁸⁶ Budoucího architekta připravoval pro jeho povolání tak, že u něj pěstoval „kladný vztah k životu, pro nějž měl tvořit“, až nakonec se měřil s úkolem nejvyšším: „vychoval moderního člověka“.⁸⁷

Tuto úlohu si Kotěra nevybral, nýbrž byl pro ni vyvolen. Mádlovi, jenž si již v roce 1898 troulal „v něm již nyní spatřovati sílu nadějí plnou“,⁸⁸ se stal jakýmsi nástrojem nadosobního historického principu: „Bylo zapotřebí osobnosti,[...] aby byla zajištěna dráha vývoje.“⁸⁹ Podle Mádlů Kotěra nejedná, netvoří sám za sebe, nýbrž „splňuje touhu a příkaz nové doby“ či – ještě výmluvnějším obrazem – poslouchá „šum příkazného dneška“.⁹⁰ Podobně další pěvci kotěrovského eposu v něm zdůrazňovali rys předurčení, povolání. „Jeho práce svědčily, že jest předurčen utvořiti novou školu, naši moderní architekturu.“⁹¹

⁷⁸ Pohřeb Jana Kotěry (cit. v pozn. 72).

⁷⁹ Jeleazar Moisejevič Meletinskij, *Poetika mýtu*. Praha 1989.

⁸⁰ Jan Kotěra, *České slovo* 18, 4, 1923.

⁸¹ Antonín Matějček (cit. v pozn. 73).

⁸² Jaromír Krejcar, Jan Kotěra. *Stavba II*, 1923, s. 4–7, zde s. 4. – Za Janem Kotěrou. *Styl*, s. 3.

⁸³ Karel B. Mádl, *Jan Kotěra*. Praha 1922, s. 7.

⁸⁴ Za Janem Kotěrou (cit. v pozn. 82).

⁸⁵ František X. Šalda, *Boje o zítřek*. Praha 1948.

⁸⁶ Pavel Janák, Učitel bydlení. *Výtvarná práce III*, 1924, s. 169–182, zde s. 170.

⁸⁷ Jaromír Krejcar (cit. v pozn. 82), zde s. 6.

⁸⁸ Karel B. Mádl (cit. v pozn. 71), s. 135.

⁸⁹ Karel B. Mádl (cit. v pozn. 83), s. 6.

⁹⁰ Karel B. Mádl (cit. v pozn. 83), s. 16 a 7.

⁹¹ Ladislav Machoň, Jan Kotěra padesátníkem. *Národní listy* 18. 12. 1921.

Kotěra byl jednoduše duch „povoláný k těžkému a významnému úkolu“.⁹²

Kotěrovský mýtus je však jen ve svém počátku, spjatém s revoltou secesionistů, příběhem „věčného mládí“,⁹³ mýtem o probuzení, vzkříšení a stvoření, o vítězství světla a života. Tehdy bohatýr Kotěra stojí „v čele mladé umělecké falangy, která s elánem vítězícího mládí kácí a rozbíjí zpuchřelé modly historizujícího akademismu, otevírá dokořán zaprášená okna školních ateliérů a strhuje divadelní kostýmy z modelů strnulých v pózách věštících Libuší a gestech privilegovaných králů, aby se lačně vrhla na jejich nahotu ztopenou v záplavě slunečního jasu“.⁹⁴ V závěru se Kotěrovův příběh mění v podzimní, tragický. Hrdina je zrazen osudem a obětován. Ačkoliv je „předurčený k velkým stavbám“,⁹⁵ nedostává se mu přiměřených úloh, takže z nedostatku jiných úkolů vymýšlí a také vyrábí hračky pro své děti. Umělec, který „šel životem vzpřímen, s pohledem přímým a jasným“, jenž jako hrdina rytířských románů „byl mužný, čistý, a věrný pravdě“,⁹⁶ nyní za své výjimečné schopnosti platí utrpením: v profánním světě naráží na nepochopení a zlobu, jež mu nedovolí naplnit poslání. „A zlý osud raduje se ze své potměšilosti. Před čtvrtstoletím otevřel velkému umělci dvěře do

světa, napověděl mu cos o lidském štěstí – a dal mu zemřít v pochybnostech o spravedlnosti“, připouje se Otakar Novotný k tragickému chóru Jana Štursy a Antonína Matějčka.⁹⁷ Ale jako v mýtech bývá smrt hrdiny podána ne jako událost nevratná a trvale platná, ale s vírou v jeho návrat z říše mrtvých a v nový život, také v Kotěrově utrpení tušíme archetyp rituální oběti, již je vykoupeno konečné vítězství moderní architektury. V jejích příštích úspěších orel Kotěra jako pták Fénix vstává z mrtvých.



⁹² Za Janem Kotěrou (cit. v pozn. 82).

⁹³ Josef K. Říha (cit. v pozn. 74), s. 1.

⁹⁴ Jaromír Krejcar (cit. v pozn. 82), zde s. 4.

⁹⁵ Jaromír Krejcar (cit. v pozn. 82).

⁹⁶ Antonín Matějček (cit. v pozn. 73).

⁹⁷ Pohřeb Jana Kotěry (cit. v pozn. 72).

Studie vznikla jako součást projektu „Die böhmische Architektur der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ s podporou Nadace Alexandra von Humboldt v Bonnu.