UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Marie Vítková

SOUTĚŽ NA KOSTEL NEJSVĚTĚJŠÍHO SRDCE PÁNĚ NA VINOHRADECH

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Eva Novotná

2010

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Evě Novotné za nasměrování k zajímavému tématu bakalářské práce a Marii Ondrášové za poskytnutí cenných archivních materiálů.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne ……. Podpis…….

Obsah:

1. Úvod……4
2. Literatura a bádání……5
3. Proměny liturgického prostoru……9
   3.1 Liturgický prostor……9
   3.2 Od počátku křesťanství k baroku……9
   3.3 Nová doba a liturgické hnutí……12
   3.4 Počátky moderního liturgického prostoru……14
4. Josip Plečnik……15
   4.1 Otto Wagner……15
   4.2 Sakrální tvorba……17
      4.2.1 Kostel sv. Ducha ve Vídni……18
      4.2.2 kostel Nejsvětějšího Srdce Páně v Praze……29
      4.2.3 Liturgický prostor podle Josipa Plečnika……21
5. Soutěžní projekty……24
   5.1 Jindřich Merganc……24
   5.2 Alois Mezera……25
   5.3 Otto Rothmayer……26
   5.4 Alois Metelák……28
   5.5 Karel Štipl……28
6. Úspěch Plečnikových žáků……30
7. Klady, zápory, rizika a přínos šířkové dispozice……32
8. Šíření Plečnikovy koncepce……34
   8.1 Soutěž na kostel sv. Václava ve Vršovicích……34
   8.2 Nové stavby římskokatolické církve v Praze……37
   8.3 Sborové stavby Církve Československé……39
9. Závěr ……42

Seznam literatury……44

Přílohy……46

Resumé……54

Anglická anotace……55

1 Úvod

Téma sakrální architektury nebylo na počátku dvacátého století příliš aktuální. Až do dvacátých let se ke stavbě pražských chrámů používají šablonovité vzory ověřené staletími a sakrální architekturu ovládají hlavně pseudoslohy, které do dispozičního řešení chrámového prostoru nevnášejí nic nového. Tato situace souvisí s tzv. liturgickým hnutím, které se v 19. století šířilo Evropou a svou iniciativou k návratu tradiční latinské liturgie dalo podnět k vytváření staveb, korespondujících svou formou se středověkou zbožností. Začátkem 20. století ještě doznívala jeho první fáze, nabádající ke středověké formě liturgie, ale zároveň se objevují hlasy, volající po přiblížení liturgie laikům. Tato okolnost začala měnit liturgický prostor k dnešní podobě a tímto zlomovým okamžikem se ve své práci budu zabývat.

Vybrala jsem si k podrobnějšímu zkoumání kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, který spolu s dalšími pražskými sakrálními stavbami otevírá tuto etapu moderní sakrální architektury v Čechách. Pro historika umění je zvlášť zajímavým tématem průběh vzniku této stavby. Soutěž na nejlepší projekt vinohradského kostela nalákala mnoho architektů tehdejší mladé generace, mezi nimiž zazářili svými projekty především žáci Josipa Plečnika. Tento dnes už jednoznačně uznávaný architekt vnesl do pražské sakrální architektury prvky, které jeho žáci použili ve svých soutěžních projektech, čímž byl dán impuls k jejich dalšímu šíření.

Odlišnost od pražských kostelů postavených do dvacátých let 20. století je znatelná nejen na plášti dnešního chrámu Nejsvětějšího Srdce Páně, ale hlavně v celkové dispozici liturgického prostoru. Právě ten je hlavním tématem mé práce. Mnoho odborných prací se zabývá především Plečnikovým specifickým neoklasicismem a jeho originálním propojováním tradičních motivů s moderními, málokterá publikace ale řeší původ širokodispozičního prostoru, kterým se kostel liší od českých kostelů postavených do dvacátých let. Proto jsem se zaměřila na toto téma.

Mým cílem je najít motiv, který architekta přivedl k této nové koncepci sakrálního prostoru, vyhledat možné vlivy a vzory, kterými se řídil a v soutěžních projektech jeho žáků nalézt Plečnikův odkaz. Na základě charakteristiky Plečnikova pojetí sakrálního prostoru zkusím najít paralely tohoto řešení v minulých obdobích. Na závěr se budu také zabývat otázkou, zda tato soutěž byla přínosem pro další vývoj pražské sakrální architektury.

2 Literatura a bádání

Liturgický prostor na počátku 20. století neprošel žádnými zásadními změnami a historici umění zde nemají jinou možnost než poznamenat, že toto období je v české sakrální architektuře pro hlubší zkoumání nezajímavé. Jeden z předních historiků církevního umění Josef Cibulka v článku „Kostelní prostor“, vytisknutém v Časopise katolického duchovenstva toto potvrzuje. Článek, který byl napsán u příležitosti soutěže na Vršovický kostel sv. Václava nejdříve popisuje změny liturgického prostoru od Egypta až po klasicismus, kde se pozastavuje nad neměnností sakrálního prostoru a označuje období historismu za nemyslící, bezradnou architekturu. Jako přelomové dílo z výtvarného hlediska označuje Wagnerovu stavbu sv. Leopolda ve Vídni, ale z hlediska nového utváření sakrálního prostoru vyzdvihuje Josipa Plečnika a jeho soutěžní návrh na kostel z roku 1906. Dále hledá paralely této Plečnikovy koncepce v minulých obdobích a zkoumá, jak se jeho pojetí vyvíjí dále. Zaměřuje se také na problematické prvky této koncepce a hledá z nich východisko.

„Liturgický prostor“ je název knihy vydané v roce 1995, jejíž autorem je Tomáš Černoušek, absolvent fakulty architektury VUT v Brně, který studoval také filozofii, literaturu, teorii umění a liturgii. Jeho kniha řeší sakrální prostor z hlediska liturgie, popisuje jeho zásady, vybavení a symboliku. V oblasti architektonického řešení interiéru kostela se ale zaměřuje hlavně na dobu po II. Vatikánském koncilu.

Poněkud obsažnější publikací tohoto zaměření je „Liturgika, křesťanská bohoslužba a její vývoj“ od Adolfa Adama, vydaná v české verzi v roce 2001. Stejně jako Černoušek zde autor nejdříve vysvětluje podstatu liturgie, popisuje sakrální prostor z církevního hlediska a vysvětluje jeho symboliku. Kromě toho se zabývá i moderní sakrální architekturou a kritizuje její „nehostinnost, prázdnotu, chlad“ a odsuzuje chudé umělecké vybavení. Vymezuje se také proti víceúčelovým sakrálním prostorům.[1]

Publikace „Liturgický sloh“ od architekta Jana Dostálka, vydaná v roce 1945, se zajímá o liturgický prostor z architektonického hlediska. Zabývá se zasazením kostela do okolního prostředí, materiálem, který je vhodný pro sakrální stavbu, osvětlením liturgického prostoru, akustikou i správným rozestavením mobiliáře. Kniha je spíše příručkou pro stavitele kostela než pro badatele, ale zároveň je i shrnutím představ liturgického prostoru v první polovině 20. století. Autor zde vychvaluje nové stavební materiály a nabádá k pravdivosti materiálu sakrálních staveb, ale zároveň se ohrazuje proti přílišné účelnosti některých

[1] ADAM 2001, 405

moderních staveb. „ Novodobé stavby chrámové by měly být krásné, jelikož církev hodnotí sakrální architekturu jako Aristoteles.“[2]

Přehledný vývoj sakrální i profánní architektury s názvem „Architektura, svědectví dob“ z roku 1974 napsal Bohuslav Syrový s kolektivem. Kniha popisuje vývoj staveb od samých počátků do 70. let 20. století a je pro tuto práci zásadní právě popisem staveb z počátků křesťanství a dále. Zajímá se také o vlivy a prostředí, ve kterých docházelo k proměnám architektury.

Pouze české sakrální architektuře se věnuje publikace „Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice“ z roku 2001. Jak říká název, kniha je zaměřena na druhou polovinu 20. století, ale první kapitola reflektující cestu k moderní architektuře napsaná Karlem Rechlíkem se zajímá i o evropské stavby první poloviny 20. století, které byly pro nadcházející období inspirací či vzorem. Tento autor se moderní sakrální architektuře věnuje v několika vydaných článcích (Jistoty a otázky moderních kostelů, in:Studia theologica 3, 2003; Staré symboly a moderní kostely, in: Bulletin Moravské Galerie v Brně 58/59, 2002/2003)

Co se týče díla Josipa Plečnika, nemůžeme mít lepší dokumentaci jeho prací než od bývalého slovinského velvyslance v Praze Damjana Prelovška. Tento historik umění byl od dětství vychováván v plečnikovském prostředí, obklopen jeho dílem. Damjanův dědeček totiž pracoval na stavebním úřadu v Lublani a s Plečnikem se přátelil. Damjan vystudoval historii umění v Lublani a poté ve Vídni, kde mimo jiné zpracoval Plečnikovy ranné práce.[3]

Díky tomuto nadšenému badateli máme podrobný přehled jak o Plečnikově díle, tak o jeho povaze, postoji ke svým dílům, vztahu k Čechám a o jeho hluboké víře v Boha, která byla pro jeho dílo rozhodující.

Prelovšek spolupracoval na velké výstavě díla J. Plečnika v roce 1996 s názvem „Josip Plečnik – Architektura pro novou demokracii“, v jejíž návaznosti v roce 1997 vydala Správa Pražského hradu tučnou publikaci pod titulem „Josip Plečnik – architekt Pražského hradu“. Svazek popisuje kompletně dílo slovinského architekta, zpravuje veřejnost o jeho působení v Čechách i zahraničí, popisuje detailně architektovy plány na proměnu Pražského hradu, byt pro T.G. Masaryka, dále rozebírá jeho profesuru na VŠUP a představuje jeho žáky. Samozřejmě nechybí plány na sakrální stavby včetně kostela Nejsvětějšího Srdce Páně na pražských Vinohradech. Mimo Damjana Prelovšeka se na ní podíleli Zdeněk Lukeš, Tomáš Valena, Vladimír Šlapeta, Rostislav Švácha, Tomáš Vlček a další čeští badatelé.

[2] DOSTÁLEK 1945, 15.
[3] LUKEŠ 2004.

Z pera Damjana Prelovška pochází také monografie Josipa Plečnika z roku 2002. Autor v ní popisuje prostředí, ze kterého slovinský architekt pocházel a seznamuje nás s možnými vlivy, které měly velký význam v Plečnikově tvorbě. Popisuje architektovo studium u Otto Wagnera ve Vídni, ranné práce i pozdější zásadní projekty jeho tvorby.

Důležitou publikací ke zkoumání vlivu Plečnika na své žáky je „Výběr prací školy pro dekorativní architekturu v Praze z roku 1911- 1921“, vydaný v roce 1927. Plečnik zde sám vytřídil školní práce těch žáků, které považoval za nejkvalitnější a vytvořil z nich svazek, který vypovídá o zaměření tohoto ateliéru v oblasti sakrálního umění.

Článek Zdeny Průchové s názvem „Josef Plečnik a Praha“, otisknutý v časopise Umění v roce 1972 popisuje Plečnikovo působení na Uměleckoprůmyslové škole, práce na Pražském hradě a okolnosti vzniku kostela Nejsvětějšího Srdce Páně. Důraz je kladen na Plečnikovy představy chrámu, které nebyly při realizaci stavby dodrženy.

Přímo k soutěži na vinohradský kostel se vztahuje článek „Soutěž na druhý katolický kostel na Královských Vinohradech“ otisknutý v šestém čísle časopisu Styl v roce 1921. Vedoucí redaktor Vilém Dvořák zde nadšeně hlásí, že „konečně pronikne i do našich soudobých chrámových staveb duch moderního umění“ a rovněž poukazuje na Plečnikovu nezvyklou dispozici, inspirující jeho žáky k netradičním návrhům.[4] K článku jsou přidány i vybrané stati soutěžících, kteří zde popisují svůj soutěžní projekt (Alois Mezera, Josef Kalous) nebo jej obhajují z pozice neúspěšného účastníka (Antonín Engel, Jiří Kroha).

Soutěži je rovněž věnováno celé číslo Knihovny Stylu z roku 1920, kde vybraní soutěžící popisují své návrhy. Publikace je obohacena řadou otisknutých soutěžních návrhů (půdorys, řez, celkový pohled).

Ke vzniku kostela se vyjadřují také farní sborníky z let 1992 a 1997, vydané k výročím vysvěcení kostela Nejsvětějšího Srdce Páně, kde historici umění a zároveň zdejší farníci popisují období před vznikem chrámu a problémy, které stavbu posléze provázely. Letmo se vyjadřují i k soutěži, ale hlavní náplní textu je vznik stavby podle Plečnikova projektu a popis dnešního chrámu.

Josef Cibulka jakožto jeden z porotců vršovické soutěže také referoval o jejím výsledku v časopise Stavitel vydaném v roce 1928 a poukazuje na návrhy, inspirované soutěžními projekty z vinohradské soutěže.

Útlá publikace s názvem „Dlouhá léta s architekturou“ od Jana Sokola nabízí čtenáři pohled architekta na stavební počiny první poloviny 20. století. Popisuje zde svou studijní i

[4] DVOŘÁK 1921, 53.

tvůrčí část života, kritizuje či chválí vznikající stavby nebo soutěžní návrhy, mezi nimiž je pro mou práci nejdůležitější soutěž na kostel sv. Václava ve Vršovicích a pohled na její výsledek očima architekta, vyškoleného v ateliéru le Corbusiera. Vyjma kritiky a popisu architektonického dění v Praze zde autor popisuje a vysvětluje své projekty. Skrze tuto architektovu výpověď se pokusím i v jeho tvorbě najít Plečnikův odkaz.

V roce 1924 se uskutečnila soutěž na ideální koncepci Sboru Církve Československé. Téhož roku vychází v časopise Stavitel výsledek této soutěže s otištěnými soutěžními projekty, z nichž některé svou dispozicí korespondují s Plečnikovým šířkovým konceptem.

Z novějších studií je třeba zmínit články Markéty Svobodové- Večeřákové, která se věnuje nejen moderním římskokatolickým stavbám, ale i Sborům Československé Církve a na základě vývoje liturgického hnutí sleduje změny v sakrálním prostoru.

Svou prací chci ve vývoji sakrálního prostoru zdůraznit moment Plečnikovy iniciativy, kdy přizpůsobuje liturgický prostor nové době, a hodlám sledovat tento vývoj dále v pražských sakrálních novostavbách.

3 Proměny liturgického prostoru

3.1 Liturgický prostor

V každé době se nahlíží na sakrální architekturu jiným způsobem. Z toho vyplývá, že se musí během staletí měnit i liturgický prostor, třebaže jeho funkce zůstává stéle stejná. V každém prostoru katolického kostela ale platí, že se v něm musí zvýraznit místa, která představují Kristovu přítomnost, tedy: společenství věřících, předsedajícího kněze, místo hlásání Božího slova a samozřejmě oltář.[5]

Podle katechismu katolické církve má být kostel „prostorem, který vybízí k usebranosti a k tiché modlitbě, která prodlužuje velkou modlitbu eucharistie a dává jí proniknout do nitra“[6] Má znázorňovat samotnou církev- shromáždění věřících, kteří chválí a uctívají Boha. Můžeme se také odvolat na slova sv. Pavla v listu Efezanům: „Jste jako budova.: jejími základy jsou apoštolové a kazatelé mluvící pod vlivem vnuknutí a Kristus Ježíš je nárožní kvádr.“[7] Liturgie má být stavitelem kostelního prostoru, a tak by měl být chrám čistý a radostný, plný absolutní naděje a absolutního bezpečí.[8]

Architekt má za úkol spojit v sakrální stavbě funkční a duchovní složku takovým způsobem, aby byl znatelný vztah k Bohu. Stejně jako exteriér kostela, je i vnitřní prostor projevem proměnlivého nazírání na smysl chrámu a zároveň uměleckého směřování. Josip Plečnik byl architektem, který měl blízký vztah ke křesťanství, dobře znal tyto zásady a ve své tvorbě je respektoval.

3.2 Od počátku křesťanství k baroku

Už v původním intimním liturgickém prostoru prvotní církve, který byl uspořádán pravděpodobně po vzoru synagogy, byl vyznačen oltář jako centrum celého shromáždění a byl tedy kvůli lepší viditelnosti umístěn na stupňovitém podstavci.[9] Stejně zdůrazněno bylo i místo celebrujícího kněze či biskupa. Pěvecký sbor, neodmyslitelně spojený s průběhem bohoslužby stál většinou kolem oltáře nebo vedle něj.[10]

[5] RICHTER 1994, 14.
[6] KKC 1996, 1184.
[7] Ef 2,19 nn
[8] ČERNOUŠEK 1995, 21.
[9] KLIMEŠ 1997, 10.
[10] ČERNOUŠEK 1995, 22.

Za římského císařství vznikaly honosné chrámy podélného i centrálního půdorysu zasvěcené božstvu (Venušin chrám, Pantheon), ale také baziliky, stavěné za účelem lidového shromáždění. Ojedinělý je zde chrám Concordia v Římě, který je příčně podélný, tedy se vstupem v delší straně.[11]

Křesťanské bohoslužby se konaly nejprve v soukromých domech (např. kostel v Dura Europos na Horním Eufratu asi z roku 232, odhaleném archeology v letech 1931- 32) a po roce 313, kdy císař Konstantin vydal toleranční edikt Milánský, se křesťanské bohoslužby přesunuly do bazilik- budov, které nebyly určeny pro uctívání římských božstev.

Původní starokřesťanská bazilika je trojlodní a plochostropá, z nichž prostřední loď je ukončena apsidou. V ní se nachází vyvýšená katedra pro biskupa a v půlkruhu podél zdi apsidy jsou umístěna sedadla pro duchovenstvo. Proti oltáři v hlavní lodi bylo místo pro zpěváky, ohraničené zídkou, na jejíž bočních stranách byly umístěny kazatelny. Už tehdy existoval mučednický kult, což mělo za následek hloubení prostor pod oltářem na uložení světcových ostatků, nebo vznikaly kostely přímo na hrobech mučedníků (bazilika sv. Petra postavená za Konstantina).[12] Původně se stavěly baziliky s apsidou na západní straně, takže kněz stál čelem k věřícím a zároveň čelem k východu. Až v 5. století se staví apsida na východní straně a mši slouží kněz zády k věřícím. Oltářní menza byla situována uprostřed baziliky nebo na pokraji apsidy.

Postupně se začaly stavět podélné křesťanské baziliky. Je otázkou, proč se po roce 313 neujal spíše orientální typ šířkově založené baziliky, který byl někdy používán u římských staveb (chrám Concordia), ale pravděpodobně nevyhovoval tehdejšímu smyslu křesťanské bohoslužby.[13] Později se u bazilik zvyšuje prostřední loď, čímž dochází k subordinaci vedlejších lodí a díky bazilikálnímu osvětlení vyniká hlavní loď s presbytářem.

Centrální typ staveb se užíval nejprve jen u baptisterií a mauzoleí, později začaly vznikat i centrální chrámy, postupem času obohacené o jednu či více apsid. Kompromisem mezi těmito dvěma typy sakrálních staveb je průnik hloubkového a centrálního půdorysu, používaný v byzantské říši, jehož nejdokonalejší formu můžeme obdivovat v chrámu Hagia Sophia (1.polovina 6. století). K tomuto tvaru tzv. podélné centrály se uchylují také architekti vrcholného baroka.[14] O spojení hloubkového a centrálního půdorysu u sakrálních staveb se snažil ve svých školních projektech i Josip Plečnik.

[11] SYROVÝ 1974, 85.
[12] SYROVÝ 1974, 115.
[13] CIBULKA 1928a, 422.
[14] SYROVÝ 1974, 121.

V předrománském období (6.- 10. století) se rozšířil kult mučedníků. Začíná se hojně se stavbou krypt, hloubených pod oltářem, které měly někdy i několikalodní dispozici.[15]

Apsida v tomto období nabývá větších rozměrů z důvodu početnosti duchovenstva a půdorys kostela se tím mění z písmene T na půdorys latinského kříže, čímž se oltář ocitá hlouběji v apsidě. Z tohoto důvodu byl zaveden ambon- řečniště, umístěné blíže k lidem, který předcházel pozdějšímu rozmachu kazatelen.

V této fázi pomalu zaniká otevřené shromáždění kolem oltáře a prostor se dělí na část pro kleriky a pro věřící lid, chrám se tedy vlastně rozčlenil ve formě hierarchického průvodu směrem k Bohu.[16]

Půdorys bazilik se nadále měnil v karolínské době přidáním druhého chóru na západní stranu a přičleňováním příčných lodí, čímž došlo k ještě rapidnějšímu rozdělení prostoru. Mše byla sloužena u jednoho nebo u druhého oltáře a do kostela se vstupovalo bokem. Výskyt dvou chórů ale mizí po roce 1250.[17]

V období románského slohu je vnesen do stavby kostela systém. Sloupy, oddělující hlavní a vedlejší lodi nemají jen statickou funkci, ale jsou symbolem latentních sil a myšlenek, silné zdivo má zas naznačit sílu a stabilitu církve. Objevují se první panské empory, mající podobu kruchty, umístěné v západní části kostela proti apsidě.Už v tomto období přibývá oltářů, a to většinou tak, že postranní lodě jsou prodlouženy směrem na východ a vytvářejí kolem chóru ochoz, k němuž se přistavují kaple. Tento způsob přivedla k dokonalosti gotika.

Co se týče stavebních konstrukcí, v gotice dochází ke znatelnému odlehčení, korespondujícímu s tehdejším pojetím křesťanské víry. Novinkou je zde sanktuárium, evokující svou architekturou boží příbytek, stánek, do kterého nesmí vstoupit člověk. Zpravidla bývá umístěn v presbytáři na levé straně od oltáře. Z důvodu zvyšujícího se počtu mučedníků bylo třeba dalších oltářů, což přispělo ke vzhledu klasické gotické katedrály s mnoha kaplemi podél bočních lodí a chórovým ochozem, rovněž ověnčeným kaplemi. Tato chórová dispozice však nijak nenarušila celistvost prostoru, jelikož kaple byly disponovány soustředně k hlavnímu oltáři. Kazatelna v tomto období nabývá stále větší důležitosti, o čemž svědčí i jejich stále honosnější výzdoba.

Díky vzestupu kazatelských řádů se v gotice rozšiřuje tzv. sálový typ baziliky, vhodný pro lepší komunikaci kazatele s věřícími, což je pro kazatelský řád nezbytností.

[15] KLIMEŠ 1997, 22.
[16] ČERNOUŠEK 1995, 22.
[17] KLIMEŠ 1997, 21.

V renesanci dochází k těsnějšímu propojení vedlejších lodí s hlavní a postupně mizí bazilikální trojlodí, díky čemuž se prostor sceluje. Hojně se užívá centrálních dispozic ve tvaru čtverce, oktogonu nebo latinského kříže. Centrální dispozice je na jednu stranu vrcholným dílem sakrální architektury, na druhou je v rozporu s užitkovostí, protože centrální stavba svou středovostí plně nevyhovuje provozním požadavkům kostela. S tímto problémem se zřejmě potýkali i architekti projektující chrám sv. Petra v Římě- zápasí zde aspekt výtvarný s funkčním.[18]

Kazatelna se rapidně přemístila z blízkosti presbytáře doprostřed lodi, což mělo po praktické stránce z pohledu věřícího podstatný nedostatek- část posluchačů sedělo ke kazateli zády.[19]

Architekti baroka se nebojí do sakrálního prostoru převést divadelní prvky a z presbytáře tak vzniká téměř ceremonielní jeviště. Díky iluzionistickým malbám vzniká nekonečný prostor, kde obrazy na oltáři či na klenbě jsou branami do dalších příběhů a světů. Liturgický ráz kněžiště ale zůstává zachován. Kazatelny se na rozdíl od renesančních staveb přemístily opět blíže ke kněžišti a tak pozornost divákova byla směřována jen k oltáři.[20] Barokní sakrální prostor je ale spíše rozdroben díky složitým půdorysným dispozicím, ztrácí soudržnost a iluzivní obrazy tento dojem jen umocňují. Takový prostor v podstatě nemá žádné hranice a věřící si zde připadá spíše jako v nebeském triumfálním sále než v kostele.[21]

3.3 Nová doba a liturgické hnutí

Klasicismus profesor Cibulka ve své stati o kostelním prostoru z roku 1928 označuje za nemyslící období bezradné architektury, opírající se o prvky z předchozích slohů, které nepřineslo sakrálnímu prostoru nic nového. Spokojen není ale ani se stavbou, která bývá historiky umění označována jako brána k modernímu sakrálnímu umění- kostel sv. Leopolda ve vídeňském Steinhofu od Otto Wagnera. Považuje ji z hlediska výtvarného za unikát, ale dispozičně (je postaven na křížovém půdorysu) nenese nic nového. Navíc architekt, který navrhuje liturgický prostor, by měl být podle pana profesora řádně seznámen s liturgií a měl by k ní mít kladný, až vřelý vztah, což v případě Otto Wagnera nebylo splněno. Tento aspekt se odrazil i na vídeňském kostele.[22]

[18] SYROVÝ 1974, 235.
[19] ČERNOUŠEK 1995, 43.
[20] CIBULKA 1928a, 419.
[21] RECHLÍK 2001, 15.
[22] CIBULKA 1928a, 422.

Co se týče chrámů postavených v 19. století, nelze Cibulkovi ve smyslu neměnnosti sakrálního prostoru oponovat. V této době se dává do pohybu debata o reformě liturgie, která se snaží navázat na středověkou latinskou formu, tzv. neoscholastika. Místem zrodu reforem byla porevoluční Francie, kde benediktini maurské kongregace v Solesmes začínají studovat liturgii pomocí historických pramenů, přičemž upřednostňují středověk a odmítají mši v jiném jazyce než v latině. Dále se reforma šíří do Německa, kde je vyzdvihován především společenský charakter křesťanství.[23] Pokud neoscholastika spatřovala ideál v návratu k tradičním formám, je zcela logické, že stavby v tomto období vznikají převážně ve stylu, který s tímto hnutím korespondoval- tedy v novorománském a novogotickém.[24]

Vedoucí úlohu při obrozování mše hrála v Německu Beuronská benediktinská kongregace napojená na Solesmes, jejíž část se po vyhnání z Německa usídlila v pražských Emauzích. Jejich tradiční liturgie s gregoriánským chorálem však na české duchovenstvo neměla příliš velký vliv.

Zmíněné liturgické hnutí do jisté míry podpořil také papež Pius X., když dekretem z roku 1905 doporučil sloužit mši v latině. Krůčkem k modernějšímu pojetí už bylo jeho vyzvání k častějšímu přijímání svátosti, čímž dal lidu možnost větší účasti při bohoslužbě. Začátkem 20. století se začíná projevovat druhá vlna liturgického hnutí, proudící z německého opatství Maria Laach, které popírá, že vrcholem liturgie byl středověk a klade větší důraz na pastorální postavení bohoslužby. Významným filosofem z tohoto prostředí byl Romano Guardini, jenž svými statěmi o liturgickém prostoru nabádal k jeho proměnám a přiblížení bohoslužby lidu. [25]

Výjimkou mezi stavbami, postavenými v duchu gotiky je kostel sv. Rodiny- Sagrada Familia v Barceloně od Antonia Gaudího, započatá roku 1884. Katalánský architekt sice zakládá stavbu na studiu architektonické struktury gotické katedrály, ale zároveň zkracuje pětilodní dispozici a pomocí trojlodního transeptu směřuje k centralizaci vnitřního prostoru. Hlavní oltář odpoutává od zdi a posouvá ho k ohnisku presbytáře. Tímto a mnoha dalšími symbolickými aspekty vybočuje z monotónnosti sakrální architektury 19. století a stává se jedním z prvních, kteří se podíleli na proměnách liturgického prostoru ve 20. století.[26]

[23] VEČEŘÁKOVÁ 1998, 549.
[24] RICHTER 2004, 16.
[25] VEČEŘÁKOVÁ 1998, 549.
[26] RECHLÍK 2001, 16.

3.4 Počátky moderního liturgického prostoru

Po první světové válce nastává v církvi velký obrat. Po prožitých tragédiích se objevují snahy o sociální obrození a vládne spíše antiklerikální klima, v důsledku čehož se sakrální architektura opírá o materiál a stavební prvky z profánních staveb. Čím méně je vstřebávána podstata křesťanství v umění, tím začíná být i liturgický prostor prostší oproti minulým obdobím, zejména gotice a baroku.[27] V Čechách dochází dokonce k rozkolu katolické církve a výsledkem je vznik Československé církve husitské v roce 1920.[28]

Sakrální stavby dvacátého století jsou často reakcí na předchozí historizující slohy, kritizované za prázdnotu forem vzniklých staveb. Z hlediska liturgického to „často vedlo k opačnému extrému, kdy pod argumenty ztráty smyslu pro symbol vznikají prázdné, nic neříkající tovární haly.“[29] Sakrální stavby sice nabývají atmosféry profánních budov, ale jedná se spíše o reflexi proměny lidského myšlení než o úplné odpoutání člověka od křesťanské víry. V novodobých stavbách se odráží víra podložená filosofií a inteligencí a nezakládá si na přehnaných estetických aspektech, o čemž svědčí i novodobý důraz na pravdivosti materiálu, odrážející ve svém smyslu pravdivost soudobé církve.[30]

Z příkladu vídeňského kostela od Otto Wagnera je pravděpodobné, že byl vztah pokrokových architektů k liturgii v první čtvrtině 20. století chladnější než v předešlých dobách a proto se stavitelé soustředili spíše na praktickou a funkční stránku prostoru než na liturgickou. „Projektování monumentálních staveb se nikdy neobejde bez určitého rezervoáru ideálních představ a motivů.“[31] Proto byl zřejmě Wagner Plečnikem jakožto jeden ze zakladatelů moderní sakrální architektury považován za nedbalého katolíka.

První impulz pro vznik moderního kostela je spojen s použitím nových materiálů. Ve Francii vznikají počátkem dvacátého století první železobetonové sakrální stavby (Saint-Jean de Montmartre v Paříži od Anatola Baudota,1894-1901, Notre-Dame v Le Raincy od Augusta Perreta, 1923).[32] Do Čech tato vlna připutovala přes Rakousko díky architektu Josipu Plečnikovi, architektovi, který svou tvorbou staví pomyslný most mezi historickým slohem a moderní architekturou a patří mezi první průkopníky moderní sakrální architektury v Čechách.

[27] DOSTÁLEK 1945, 59.
[28] VEČEŘÁKOVÁ, 548-550.
[29] KLIMEŠ, 54.
[30] DOSTÁLEK 1945, 16.
[31] FILIP 2004, 50.
[32] SCHMIDT 2004a, 50.

4 Josip Plečnik

Na prvním místě je nutné zmínit, že Plečnik nepatřil mezi architekty, kterým by byla liturgická stránka kostela lhostejná. Byl vychováván v přísně katolické rodině a po celý život byl silně ovlivňován svým bratrem Andrejem, jansenistickým knězem, s nímž řešil i některé architektonické projekty. Od dětství byl fascinován ceremoniemi spojenými s liturgií, zářivými rouchy kněží, honosným interiérem a zpěvem linoucím se prostorem.[33] Je tedy jasné, že v otázce náboženského smýšlení se názory Otto Wagnera a Josipa Plečnika odlišují, o čemž svědčí i Plečnikova kritika kostela ve vídeňském Steinhofu z let 1902- 1904.[34] Ačkoli Plečnik této stavbě vytýkal nedostatky ohledně funkce a provozu, přesto se ale touto šířkovou dispozicí inspiroval a v podstatě ji kopíroval v dalších projektech.

Tento „reformátor sakrálního umění“, jak jej označuje historik umění Damjan Prelovšek, se narodil 23. ledna 1872 v Lublani jako syn truhláře, což v jistém smyslu předurčilo jeho životní dráhu. V roce 1888 získal státní stipendium na studium průmyslové školy ve Štýrském Hradci v oboru truhlářství, kde se dostal poprve do kontaktu s architekturou. Díky Plečnikovu kreslířskému nadání ho profesor Leopold Theyer přijal jako pomocníka do svého ateliéru, aby vypomáhal s technickými nákresy. V roce 1892 se Plečnik ještě jako truhlář pracovně dostává do Vídně, kde se rok na to neúspěšně uchází o místo na Uměleckoprůmyslové škole v oboru užitého umění. V roce 1894 se na Mezinárodní umělecké výstavě seznamuje s tvorbou Otto Wagnera a žádá o přijetí do jeho ateliéru architektury. Je přijat ještě týž rok.[35]

4.1 Otto Wagner

Plečnik svého učitele velmi respektoval a obdivoval jeho smysl pro konstrukci a funkčnost moderní architektury. Wagner šel svým žákům příkladem hlavně svou precizností a pracovitostí. Jak je ale zmíněno výše, v otázce sakrální architektury se tito dva architekti kvůli odlišnému nazírání na liturgický prostor zprvu příliš neshodovali. Wagner považoval vyznání za něco neurčitého, měnícího se denně podle nálady.[36] V sakrální tvorbě se snažil najít ideální

[33] PRELOVŠEK 2002, 92.
[34] SCHMIDT 2004b, 62.
[35] PRELOVŠEK 2002, 1-5.
[36] ŠLAPETA 1991, 33.

řešení konstrukční a funkční, Plečnik se zas soustředil na koncept prostoru ideálního pro náboženské rozjímání.[37]

Během Plečnikova studia zůstávala sakrální témata spíše okrajovou záležitostí. Zlom však nastal v roce 1898, kdy byla vypsána soutěž na jubilejní kostel ve Vídni, v níž neuspěl žádný z Wagnerových žáků. Tato okolnost vyburcovala Wagnera ke studiím sakrálního prostoru.

Už v roce 1898 představuje svůj projekt kostela ve Währingu, řešený především z ekonomického hlediska. Tvar plynojemu byl podle Wagnera vhodnou variantou z hlediska dobrého šíření zvuku, přehlednosti prostoru docílenou absencí středních opor i z hlediska hygienického.[38] Z tohoto příkladu působí Wagner jako architektonický pragmatik, který liturgický prostor zbavuje jeho tajemství.

Jedinečnou moderní stavbou je však jeho kostel sv. Leopolda ve vídeňském Steihofu z let 1905-1907, kde má chrám sice tradiční půdorys latinského kříže, ale shromažďovací prostor se rozléhá v transeptu a nikoli v podélné lodi. Docílil tak šířkové dispozice sakrálního prostoru, který se stal pro další vývoj sakrální architektury klíčovým a který dále rozvíjel i Josip Plečnik. Na rozdíl od sešeřelých kostelů postavených v historizujícím slohu se snaží dosáhnout co nejsvětlejšího prostoru použitím nových, lesklých materiálů. Těmito změnami prostoru v podstatě odpovídal sílícím požadavkům liturgického hnutí, jehož zastánci požadovali přehlednější a srozumitelnější bohoslužbu, a aby byla laikům umožněna větší účast při mši.[39]

Světci Kajetán, Ignác z Loyoly nebo Filip Neri však už v období baroka volili pro chrámovou loď velký přehledný prostor, který poskytuje ze všech míst volný pohled k oltáři a kazatelně a rovněž prosazují co nejprosvětlenější prostor, aby věřící mohl pohodlně číst zpěvy nebo modlitby.[40]

Wagner také ctil symbolickou funkci sakrální architektury a prostřednictvím archetypálních motivů (centrální půdorys, kupole…) se snažil o její obrodu. Spojením těchto prvků, vycházejících z byzance a novodobých poznatků o architektuře a materiálu vzniká moderní sakrální architektura.[41]

[37] PRELOVŠEK 2002, 92.
[38] PRELOVŠEK 2002, 95.
[39] RECHLÍK 2001, 18.
[40] DOSTÁLEK 1945, 58.
[41] FILIP 2004, 50.

4.2 Sakrální tvorba

Plečnik se snažil svou tvorbou navázat na prvotní církev skrze antiku, prosazovanou Gotfriedem Semperem, z jehož názorů Plečnik hodně čerpal. Jeho konzervativní vztah k církvi, pramenící z hluboké víry v Boha, byl příčinou toho, že během obřadu vyžadoval od věřících značnou askezi. Původně do liturgického prostoru nedoporučoval lavice ani vytápění.[42]

Na své Římské cestě v roce 1899, kde si dal za úkol prostudovat moderní kostely, tvoří několik návrhů kupolovitých centrálních staveb. Zajímá ho především problém vstupního prostoru a přístupová cesta k oltáři, k čemuž se ale více hodí stavba podélná, a tak se snaží najít střední cestu mezi těmito dispozicemi. Pokouší se různými způsoby o jejich propojení, ale zatím bez výsledku.

V roce 1901 se Plečnik účastní soutěže na ideovou studii kostela ve Vídni, pořádanou uměleckým oddělením rakouské společnosti Leo. Kostel navrhl Plečnik jako podélnou stavbu, vedle níž paralelně v řadě umístil objekty kaple, sakristie a věže. Nad vstupem nechal tradiční emporu. Vedle presbytáře navrhl velkou kapli, od hlavní lodi oddělenou řadou štíhlých pilířů a celý kostel pokryl plochou střechou.

Díky této soutěži se seznamuje s vídeňským dvorním kaplanem Heinrichem Swobodou, zakladatelem uměleckého oddělení rakouské společnosti Leo, který Plečnikovi v roce 1906 pomohl k získání zakázky na předměstí Vídně.[43]

Na tomto druhém, nerealizovaném projektu kostela lze pozorovat další posuny v architektově myšlení a stylu. Mezi nové nápady patří osová propojenost vstupu s dobře viditelným oltářem a přiblížení věřících ke knězi pro obnovení bratrské starokřesťanské bohoslužby. Hlavní loď není položena podélně, nýbrž napříč, čímž se lidové shromáždění přibližuje oltáři a prostor je díky absenci podpěr přehledný. K čelní stěně situuje k hlavnímu oltáři i oltáře vedlejší, čímž se projekt stává naprosto ojedinělým ve své době. V řešení nerušené viditelnosti oltáře se bezpochyby nechal inspirovat dílem svého učitele, ale takto řešená čelní stěna s pěti oltáři je zcela nový počin v liturgickém prostoru.

V historii se k šířkové tendenci přiblížila i gotika širokými katedrálními transepty a hlavně sálovými bazilikami, které vznikaly za účelem dobré viditelnosti kázajícího kněze a pro lepší šíření zvuku. V podstatě vznikla tato gotická a plečnikovská dispozice za stejným účelem- přiblížit eucharistii lidu.

[42] LUKEŠ/PRELOVŠEK/VALENA 1996, 566.
[43] PRELOVŠEK 2002, 101.

V baroku dochází k proměnám centrálního půdorysu do elipsy, která je stejně jako v Plečnikově koncepci situována napříč (např. Berniniho Saint Andrea al Quirinale). Zatímco v baroku měla šířková dispozice především umělecký záměr, Plečnikova koncepce vznikla spíše z praktického hlediska.

Profesor Cibulka označil Plečnikovo řešení za „nikoli nutné, ale přijatelné“.[44] Parcela, na níž měl být kostel postaven, se nacházela v poměrně úzkém prostoru mezi dvěma bloky obytných domů. Avšak vzhledem k tomu, že Plečnik v dalších svých projektech tuto dispozici dále rozvíjí, je pravděpodobné, že tuto dispozici zvolil zcela záměrně, s ohledem na praktickou stránku šířkového pojetí.[45]

Tento návrh svým dispozičním systémem předchází kostelu sv. Ducha, chrámu, kterým se ve svých projektech nechali inspirovat Plečnikovi žáci v soutěži na vinohradský kostel. Wagnerův nápad, otočit kněze sloužícího mši směrem k lidu a tím ještě více podpořit společenského ducha, však Plečnik nepřijal. Tato novinka přijde až s II. Vatikánským koncilem. Je známo, že se Plečnik v Rakousku a posléze i v Čechách stýkal s Beuronskými mnichy a v otázkách tradiční liturgie s nimi sympatizoval, z toho důvodu prozatím nerespektoval tuto Wagnerovu revoluční myšlenku.[46]

4.2.1 Kostel sv. Ducha ve Vídni

Vznik kostela sv. Ducha provázely mnohé komplikace ohledně příliš úzké parcely, svažujícího se terénu a nedostatku financí. Proto byl Plečnik nucen vytvořit více (až sedm) projektů kostela. Už v prvním z nich v roce 1908 využívá svahovitého terénu k projektování krypty, nad níž staví oltář, situovaný uprostřed kostela. Zatímco kryptu použil Plečnik i v pozdějších návrzích, středově orientovaný oltář už se v dalších projektech neobjevuje. S podobně situovaným oltářem se setkáme v raně křesťanských bazilikách, kde byl oltář postaven uprostřed společenství. K tomuto řešení se postupně architekti vrací v druhé polovině 20. století po II. Vatikánském koncilu, v Plečnikově době však bylo toto uspořádání příliš nezvyklé.

Kvůli nedostatku financí bylo nutné rozprodat část okolních parcel, čímž se stavební plocha výrazně zúžila. Plečnik projektuje v několika variantách dlouhý prosvětlený obdélníkový sál s podélnou osou vedoucí od hlavního vchodu k oltáři, s předsíní a třemi

[44] CIBULKA 1928a 422.
[45] CIBULKA 1928a, 422.
[46] LUKEŠ/VALENA/PRELOVŠEK 1996, 565.

vchody na západní straně a se čtyřpatrovou farou na východě za presbytářem. Dosáhl tak v podstatě půdorysu jednolodní baziliky s tradičním uspořádáním liturgického prostoru. Presbytář musel být kvůli délce prostoru dostatečně vyvýšen. Boční oltáře a zpovědnice byly umístěny podél bočních zdí a hluboko pod presbytářem se nacházela již zmiňovaná krypta, sloužící však jako pohřebiště a nikoli jako společenský sál, jak se původně zamýšlelo. Celý prostor byl pokryt plochým stropem.[47]

Zde může vyvstat otázka, proč Plečnik nezvolil opět příčnou osu jako v předchozích návrzích, ale vzhledem k délce lodi by tato dispozice ztratila veškerý účinek. Na tento moment poukazuje Josef Cibulka při kritice některých soutěžních návrhů, kdy vytýká nejmenovaným žákům přílišnou šířku prostoru, ve kterém už mizí ucelenost a intimita prostoru.[48] Z těchto přehnaných šířkových dispozic je patrné, že se někteří z žáků neztotožnili a v podstatě nepochopili Plečnikovu koncepci liturgického prostoru jakožto scelujícího prvku křesťanského společenství.

V roce 1910 se díky zlepšení finanční situace zvětšuje stavební parcela, což Plečnik využívá k rozšíření půdorysu z obdélníkového na téměř čtvercový. Opět vynechává ve prospěch akustiky podpěry a místo nich plánuje na bočních stranách betonové empory, které náznakem- stínem tvoří bazilikální trojlodí. Empory jsou nadneseny pouze třemi pilíři v blízkosti presbyteria. Vyvýšené presbyterium, krypta, rozestavění bočních oltářů a zpovědnic zůstává stejné jako v minulém návrhu.[49]

Tento kostel je první stavbou, kde Plečnik využívá kvůli finanční tísni nový materiál- železobeton. Oldřich Starý proto označil tuto stavbu jako „tvarový pokus“, vyprofilovaný do dokonalosti až v kostele Nejsvětějšího Srdce Páně.[50]

4.2.2 Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně v Praze na Vinohradech

Další stavbou v této širokodispoziční linii je kostel na Vinohradech, postavený v letech 1930-32. O vytvoření projektu Plečnika poprosil Spolek pro stavbu kostela až po soutěži (jelikož ji už nemohl zrušit) na popud architektonické obce v čele s Josefem Gočárem a Pavlem Janákem.

Původně Plečnik navrhoval jen zvětšení školní kaple sv. Aloise. Plánoval přistavět velkou rotundu ke kratší stěně, která byla součástí domovního bloku na severní straně

[47] PRELOVŠEK 2002, 103-106.
[48] CIBULKA 1928a, 422.
[49] PRELOVŠEK 2002, 111.
[50] STARÝ 1942, 64.

náměstí. Pro tuto stavební situaci byl kruhový půdorys příhodný, protože dovoloval propojení dvou sakrálních staveb uvnitř nepravidelně tvarovaného domovního bloku.[51] Takto si poradil v podobném projektu ve slovinské Bogojině, ale v Praze pro totu variantu nenašel pochopení.

Druhý návrh, představený v roce 1922 byl velmi náročný z finančního i stavitelského hlediska. Po experimentech s kruhem a elipsou došel k obdélníkovému půdorysu, s oltářem proti vchodu a kazatelnou u boční stěny. Presbytář nebyl nijak výrazně oddělen od zbytku chrámu, ale byl vyvýšen několika schody. Plánoval kolem něj ochoz s věncem sloupů, který měl sloužit k procesím a křížovým cestám. Na architráv chtěl dosadit ještě jednu řadu sloupů, jelikož kostel, vzhledem k velikosti náměstí navrhl velmi vysoký. Postranní kaple se sakristií a prostorem pro hudbu měly být umístěny v jakýchsi bočních lodích o poloviční výšce hlavního prostoru kostela. Vpředu u hlavního oltáře navrhl zvláštní prostor pro zpěváky a hudebníky, čímž jednoznačně navazuje na starokřesťanskou bohoslužbu, kdy zpěváci měli své místo v blízkosti oltáře. Tato zpěvácká tribuna, v návrhu umístěná za jedním z postranních oltářů, však ve finálním projektu chybí.[52]

V Praze sice neměl tento návrh naději na realizaci, ale aspoň z něj Plečnik vycházel při projektování kostela sv. Františka v Lublani v letech 1924-25. Tento kostel je však jednodušší než pražský monumentální projekt – stojí na čtvercovém půdorysu, zůstává však sloupový ochoz a umístění oltáře, za nímž situoval sakristii a dvě kaple. Podle této stavby můžeme mít představu, jak by tento nerealizovaný návrh v Praze vypadal.

Třetí variantu začal Plečnik vymýšlet až v roce 1925. Vzhledem k okolnosti, že v té době vznikal i kostel v Bogojině je pochopitelné, že jsou si oba projekty podobné. Avšak v návrhu pro Prahu nebyla stavba vázaná na starší budovu, a tak se liší hlavně půdorysem, který je pravoúhlý, zatímco v Bogojině se pojí rotunda s bazilikálním přístavkem, končícím apsidou. Uvnitř plánoval pět betonových sloupů, z nichž prostřední měl představovat Ježíše Krista a ostatní čtyři, umístěné v rozích kostela měly symbolizovaly čtyři evangelisty.[53] Dále navrhl v interiéru postranní arkády pod emporou a chórem a fasádu ozdobil rondokubisticky laděnými oblouky. Největší zvláštností je mohutná zvonice, připojená na východní straně v celé šíři ke kostelu, v níž by se skryla několikaposchoďová fara.

Realizovaný návrh z roku 1928 však nemá s předchozím mnoho společného. Místo rozmanitého sloupového prostoru zvolil rozlehlý obdélníkový nečlenitý prostor, do kterého plánoval vsadit nepravidelně rozmístěné ciboriové oltáře (rozmístěné u zdí i mezi lavicemi) a

[51] ČIŽINSKÁ 2007, 5.
[52] LUKEŠ/PRELOVŠEK/VALENA 1996, 568.
[53] CIBULKA 1928b, 432.

nízko spuštěné lustry. Námět pro toto řešení našel pravděpodobně na některém ze starokřesťanských sarkofágů v Ravenně, na nichž jsou pod jednou střechou vyobrazeny ciboriové oltáře. Pro lepší akustiku a zateplení stavbu celkově snížil a interiér zakryl kazetovým stropem. Zpěvácká tribuna, původně plánovaná v blízkosti oltáře se ocitla proti němu po celé šíři západní stěny.

„Celý návrh je vlastně součástí jeho studií, kde se snažil velkorysost prostorových představ spojit s novými možnostmi. Kostel sv. Ducha ve Vídni byl ještě tvarovým pokusem: vyjádřiti tvarově železový beton. Nejjasněji se to projevuje na architektuře chrámové krypty, kde vlastně vyjadřuje historický románský tvar novým materiálem- železovým betonem. Vinohradský kostel je mnohem dále, je tu především vytvořena po domyšleném vzoru starokřesťanských a některých románských chrámů nová dispozice s řadou oltářů vedle sebe. Další pokus směřoval k tomu, vyjádřit v dnešním materiálu rozměrný prostor přísně, střídmě a jednotně: stěnou z režných cihel a kasetovým stropem.“[54]

Ve své hrubé stavbě byl kostel dokončen v roce 1932, ale vnitřní vybavení si vyžádalo mnohem delší dobu a jsou patrny zásadní změny oproti původnímu návrhu. Především oltář měla představovat volně stojící menza, kde by kněz sloužil mši čelem k lidu (zajímavá proměna od roku 1906, kdy se takovému řešení Plečnik bránil), zatímco ve finální podobě je oltář situován u východní stěny. Boční oltáře nejsou volně rozmístěné v prostoru, ale rovněž u bočních stěn. K těmto proměnám došlo patrně poté, co se Plečnik názorově rozešel se stavební komisí a přenechal dostavbu kostela svému žákovi Rothmayerovi.[55] Po srovnání návrhů učitele a žáka je patrné, že dnešní dekorativní realizace je spíše Rothmayerovou prací.

4.2.3 Liturgický prostor podle Josipa Plečnika

„Není architekta, který by byl chrámový prostor tak z hloubky a neúmorně studoval.“[56] Plečnikovo docílení šířkového konceptu lze shrnout jako nikoli náhodně vzniklý projekt, ale jako spojení jeho představ sakrálního prostoru s moderním pojetím Otty Wagnera. Vzorem mu byla hluboká víra v Boha, dobrá znalost liturgie, starokřesťanská pospolitost a antika.

Plečnik se také nechal inspirovat Semperovými statěmi o řeckých chrámech, kde docházelo podle něj k ideální syntéze strukturální a symbolické formy. Tak jako Semper,

[54] STARÝ 1942, 64.
[55] PRŮCHOVÁ 1972, 449.
[56] STARÝ 1942, 66.

chápal i Plečnik chrám spíš jako organismus, který nepotřebuje být zdoben. Sám o sobě je ozdobou.

Další osobnost, od které Plečnik přijímal poznatky, byl Alois Riegel. U něj nalezl myšlenku, kterou sám rozvinul v přesvědčení. Totiž fakt, že jednoduché formy raně křesťanské architektury nejsou následky barbarizace antiky, ale že spočívají ve vědomé vůli.

Je třeba zmínit i „revolucionáře sakrální architektury" le Corbusiera, jenž tehdy Plečnika inspiroval svými čistými tvary profánních staveb ve smyslu nezkaženosti církve.[57] Vzhledem k tomu, že se Corbusier později také zajímal o sakrální architekturu, bylo by velmi zajímavé najít v sakrální tvorbě těchto stavitelů spojovací nitky.

Jak ale tvrdí architekt Oldřich Starý ve stati o díle Josipa Plečnika: "Je to především prostor, který řeší v neustálých obměnách, snaže se dojít k dokonalé a nové harmonii. Jak poučné jsou v tomto směru vnitřky jeho kostelů. Objevuje se však, skoro v jeho díle neznámé, navázání i použití historické formy, dotyk s tradicí. Historický tvar je mu však prostředkem, ne cílem, používá ho k danému účelu libovolně, mimo všechny dávno uzákoněné funkce."[58] Plečnik používá nových poznatků o architektuře hlavně k tomu, aby navázal na prvotní křesťanské shromáždění.

Plečnikův liturgický prostor tedy tvoří šířkově disponovaná hala, zastřešená plochým stropem, kde hlavní osu představuje vstup s oltářem. Tato dispozice vyvolává dojem centálního prostoru, kterému se Plečnik dříve intenzivně věnoval.[59]

Hned po vstupu do chrámu má být věřící v kontaktu s oltářem. Širší prostor dovoluje přiblížení lidu k oltáři, který by neměl být od věřících oddělen, ale pro jeho lepší viditelnost má být vyvýšen několika stupni. V podstatě tak mizí prostor presbytáře. Pro pohodlí věřících staví všechny oltáře do jedné linie k čelní stěně, aby se nemuseli otáčet k bočním oltářům. Tato dispozice je v jeho tvorbě sice ojedinělá, ale měla odezvu u Plečnikových žáků.

Případné podpěry v liturgickém prostoru mají mimo nosné funkce i symbolický rozměr. Mohou evokovat představu antického chrámu, nebo (jako je tomu v jednom z návrhů na vinohradský kostel) symbolizují biblické postavy a nebo jimi symbolizoval posvátný les kostela zasvěceného Panně Marie Lurdské (kostel sv. Františka v Lublani).[60]

Kazatelnu situuje na evangelijní stranu, tedy z pohledu laiků vlevo od oltáře. I když prosazoval místo pro zpěváky blízko hlavního oltáře, jak tomu bylo v raně křesťanském

[57] PRELOVŠEK 2002, 93.
[58] STARÝ 1942, 62.
[59] ŠLAPETA 1991, 35.
[60] PRELOVŠEK 2008.

období, v realizovaných stavbách je zpěvácká kruchta umístěna vždy nad hlavním vchodem, tedy proti oltáři.

K Plečnikovu liturgickému prostoru patří i krypta, umístěná pod presbyteriem. Tento prostor byl nejvíce rozšířený v době románské a Plečnik na tuto dobu odpovídá i celkovým pojetím podzemní kaple. Hlavní myšlenkou Plečnikova řešení je scelit prostor tak, aby měl věřící účastnící se mše přímou konfrontaci s knězem- potažmo s Bohem.

5 Soutěžní projekty

Soutěž na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně byla vyhlášena v březnu roku 1919. Jelikož se jednalo o první soutěž na sakrální stavbu po první světové válce, byla účast soutěžících hojná a od představených projektů se mnoho očekávalo. Chrám měl být postaven mimo votivní účel i na paměť dosažení svobody a samostatnosti Českého státu.[61] Ze zadání soutěže je patrné, že se hledá „prostor prosvětlený, oteplený a koncentrovaný myšlenkou na shromaždiště lidu scházejícího se v lidské pospolitosti.“[62]

Porota vybírala vítězný projekt z 31 návrhů, mezi nimiž na prvních místech zazářily projekty Plečnikových žáků. Už tento fakt naznačuje, že doba s potěšením vítá nový závan v sakrální architektuře, na druhou stranu má ještě jistý respekt k příliš progresivním formám (kuboexpresionisticky laděný návrh Jiřího Krohy).

Následující projekty patří mezi nejlépe umístěné v této soutěži. Jedná se o návrhy Plečnikových žáků, v nichž je jasně patrný vliv jejich učitele. Soustředím se na řešení liturgického prostoru, poněvadž v tomto ohledu je soutěž na vinohradský kostel přelomovou událostí v české sakrální architektuře. Pokusím se najít paralely soutěžních návrhů v dosavadní tvorbě Josipa Plečnika a zkusím vysvětlit úspěch Plečnikových žáků v této soutěži. Zároveň se zaměřím na klady a nedostatky těchto projektů.

5.1 Jindřich Merganc

Jindřich Merganc začal svá studia architektury roku 1909 v ateliéru Jana Kotěry a po krátkém přerušení pokračoval v letech 1911–1914 u Josipa Plečnika.[63] Soutěžní návrh tedy vznikal po ukončení studií a nejednalo se o školní práci. Přesto Merganc poctivě dodržuje zásady svého učitele.

Jeho vítězný návrh se dispozičně velmi podobá Plečnikovu soutěžnímu projektu z roku 1906. Co se týče šířkové dispozice, jsou oba návrhy totožné, vyjímkou je jen umístění farního zázemí, které Merganc situoval za presbytář, zatímco Plečnik ho rozmístil podél severní a východní stěny, přičemž k severovýchodnímu rohu ještě připojil centrální kapli. Interiér Merganc rozčlenil jen řadou sloupů, lemujících západní stěnu a držících zpěváckou kruchtu.

[61] DVOŘÁK 1920, 52.
[62] CIBULKA 1928b, 431.
[63] FRIEDRICH 1984, 7.

V časopise Styl v roce 1920 vysvětluje své řešení: „K řešení chrámu v nezvyklém obdélníkovém tvaru napříč ose oltáře nutily mě následující důvody: předně akustické, aby kázání nebo čtené evangelium bylo po celém chrámu slyšeno, za druhé, aby věřící mohli sledovati výkony kněze při čtení mše svaté aneb jiných pobožnostech, a za třetí, aby nebyli rušeni v pobožnosti přicházejícími do chrámu postranními vchody, čemuž by se při řešení chrámu v podélné ose při žádaných dimenzích sotva dalo vyhnouti, rovněž dlouhá, podélná osa chrámu byla by akustice chrámu na újmu. Tímto řešením získá se praktický prostor k účelům náboženským; příjemný a pohodlný pro věřící.“[64] Proti hlavnímu vstupu, umístěnému v dominatní věži, naplánoval uličku mezi lavicemi, vedoucí k oltáři, vyvýšenému několika schody a situovanému do velké niky. Zvláštností je kazatelna po levé straně od něj, přístupná schodištěm ze sakristie. Vedle hlavního oltáře navrhl na každé straně další dva v menším provedení, rovněž v nikách, proti nimž na západní stěnu umístil čtyři zpovědnice.

Nezvyklé postavení vedlejších oltářů, umístěných u východní stěny spolu s hlavním, se ale ukazuje jako poněkud riskantní, až nevhodné. Jednotlivé oltáře je nutné od sebe dostatečně izolovat, aby v případě, že budou mše sloužené u všech pěti oltářů zároveň, nebyla jedna bohoslužba rušena druhou. Naopak kladem tohoto řešení je pohodlnější pozorování mše pro věřící, protože se nemusí ve fixních lavicích otáčet k vedlejším oltářům, ale mohou svou pozornost soustředit jen před sebe. [65]

5.2 Alois Mezera

Alois Mezera studoval nejdříve na vyšší průmyslové škole stavební v Praze a v letech 1910–1913 na Uměleckoprůmyslové škole u Josipa Plečnika.[66]

Pro svůj projekt nezvolil šířkovou dispozici, nýbrž půdorys podélné baziliky. To ale neznamená, že by se nenechal inspirovat svým učitelem- naopak, Mezera patří k těm žákům, kteří se nejoddaněji přiznávají ke klasickému ideálu svého učitele. Dovedl jej spojit se zásadami konstruktivismu i s praktickou účelností nové doby.[67]

„Kostel jest jednolodní obdélníkového půdorysu s jedinou věží, připojenou k průčelí na straně západní, kde položen jest též hlavní vstup do chrámu. Kromě tří hlavních vchodů vedle sebe umístěných projektuji ještě dva východy z nouze na straně severní a jižní ve středu sloupového ochozu. Při vstupu jest uzavřená předsíň, z níž je přístup ke schodišti na hudební

[64] MERGANC 1920, nepag.
[65] CIBULKA 1928a, 422.
[66] VLČEK 2004, 423.
[67] WIRTH 1946, 142.

kruchtu a vstup do sloupového prostoru pod ní, jenž jest již pojat do užitkové plochy lodě chrámové. V této vnitřní, sloupové, od vlastní lodi chrámové neoddělené předsíni stavím čtvero zpovědnic. Presbytéř zaujímá celou šířku lodi chrámové a jest šest stupňů nad tuto vyvýšena. Hlavní oltář jest v rozměrné klenuté nice, jejíž klenba nesena je sloupy. Čtyři vedlejší oltáře postaveny jsou při podélných stěnách lodi- dva po každé straně. Kazatelna jest připojena ke stupňům u presbytéře na straně evangelijní a stojí docela volně.“[68]

Podle uspořádání vnitřního prostoru je patrné, že se Mezera nechal inspirovat situací v kostele sv. Ducha ve Vídni, kde Plečnik navrhl stejné rozmístění oltářů a ten hlavní nechal dominovat vpředu celému prostoru. Rozdílem je chybějící krypta pod presbytářem a jiné umístění zpovědnic.

Vzhledem k faktu, že Mezera Plečnikův ateliér opustil už v roce 1913, se nabízí hypotéza, že učitel nemohl tolik ovlivnit Mezerovu sakrální tvorbu. Pokud se ale podíváme na soutěžní návrh, který co se týče použitého materiálu (betonová věž, žulové sloupy, bronzová socha…), nečleněného interiéru a dominance oltáře plně vyhovuje liturgii i modernímu pojetí architektury, nelze pochybovat o Plečnikově vlivu. Přesvědčit nás o tom může i Mezerova pozdější tvorba (především strašnické krematorium).

5.3 Otto Rothmayer

Stejně jako Plečnik, narodil se Otto Rothmayer v rodině truhláře a očekávalo se od něj převzetí rodinného podniku. Rovněž vynikal kreslířským uměním. Na Plečnikově škole dekorativní architektury VŠUP studoval v letech 1914–1920 a jeho návrh kostela lze najít v publikaci žákovských prací vydané Plečnikem v roce 1927, což prozrazuje, že návrh Rothmayer řešil i jako školní úlohu, tudíž do ní mohl Plečnik přímo zasahovat.[69] Svědčí o tom i fakt, že Plečnik pověřil právě Otto Rothmayera dostavbou dnešního kostela poté, co se během stavby názorově rozešel se stavební komisí. Mimo to si mistr vybral tohoto žáka jako asistenta k úpravám Pražského hradu v době své nepřítomnosti. Tyto okolnosti naznačují, jakou důvěru k němu Plečnik choval a dlužno dodat, že v tomto případě neovlivňoval jen učitel žáka, ale bylo tomu i naopak.[70]

Prostor je řešen stejně jako Merganců projekt, tedy obdélníkovým půdorysem, šířkově koncipovaným. Široký nečlenitý interiér je jednoznačně směřován k východní stěně,

[68]MEZERA 1920, nepag.
[69] PLEČNIK 1927, 4-5.
[70] HETTEŠ 1962, 107.

kterou po celé šíři zaujímá presbyterium, vyvýšené několika stupni. Jasnou dominantu tvoří baldachýnový oltář, vynesený dalšími schůdky nad ostatní boční oltáře, situované v linii po dvou na každé straně od něj. Oltáře jsou od sebe děleny pilíři, z nichž nejbližší po levé straně od hlavního oltáře je zároveň kazatelnou.

Zde se setkáváme s problémem, který označil profesor Cibulka v této dispozici za klíčový. Zatímco v Mergancově projektu byly oltáře odděleny vsunutím do nik, zde dochází k oddělení jen pilíři, takže by v případě více sloužených mší najednou došlo k vzájemnému vyrušování.[71]

Proti postranním oltářům jsou u západní stěny rozestaveny čtyři zpovědnice, nad nimiž se po celé šíři interiéru rozléhá kruchta, přístupná schodištěm ze vstupní věže.

Celková šířka kostela je umocněna kaplemi, situovanými u bočních stěn hlavní lodi. Osvětlení lodi bylo řešeno okny posazenými v bočních stěnách těsně pod kazetovým stropem

Rothmayerova koncepce je bezpochyby nejvěrnější té Plečnikově, což je možné vysvětlit učitelovým stylem výuky, jak jej popisuje jeden z Kotěrových žáků, Otakar Novotný: „Plečnik tu pomáhá přímými zásahy do žákovských studií, což má za následek zpohodlnění žákovských soudů. Proto taková vyučovací metoda nezanechává mnoho trvalých stop, jeho žáci se postupem času odříkají toho mála, co byli schopni vnímat z Plečnikovy velikosti, a jdou spíše cestou kotěrovskou než cestou svého přímého učitele, který však přece jen jim dal základy koncepční velkorysosti, pozornosti k detailu a vkusu ve vyjadřování nápadů. Poněvadž však všechno to bylo odtrženo od dobové chuti a nemělo pravý živý obsah, lze konstatovat jen tolik, že veliký umělec byl ve vývoji české architektury vlastně jen episodistou“.[72] Otto Rothmayer by v tomto případě představoval výjimku potvrzující pravidlo, poněvadž právě jeho smysl pro materiál a mimořádná umělecká aktivita Plečnika velmi zajímala a sám od žáka přijímal až puritánsky strohý projev. Tudíž je velmi nepravděpodobné, že by Rothmayerova ruka v načrtávání soutěžního návrhu byla vedena rukou Plečnikovou.

[71] CIBULKA 1928a, 422.
[72] NOVOTNÝ 1958, 33-34.

5.4 Alois Metelák

Alois Metelák studoval u Josipa Plečnika v letech 1916–1920. V roce 1924 však přešel na dráhu uměleckého skláře, čímž jeho architektonické počínání skončilo.

Jeho návrh vznikal také v době studií u Plečnika a podoba interiéru s návrhem jeho učitele je také patrná.

Interiér je koncipován jako sedmilodní šířkově položená bazilika s prostřední vyvýšenou lodí, z čehož jsou dvě oddělené lodi na severní straně využity jako svatební a zpěvní sál. Tím se prostor chrámu zúžil na pět lodí a nad zmíněným farním zázemím vznikl ve druhé etáži prostor pro kruchtu, členěnou několika pilíři. Ostatní lodi chrámu jsou od sebe odděleny subtilními sloupky. Východní stěně vévodí obrovská nika s hlavním oltářem, který je od chrámové lodi oddělen jen jedním stupněm a zábradlím. Zbylé oltáře jsou umístěny rovněž na východní straně v samostatných nikách. Oddělením dvou lodí využitých na prostor svatební síně se však hlavní oltář posouvá ze středu východní stěny k severu. Je sice situován proti hlavnímu vstupu, ale posunutím této hlavní osy ze středu ztrácí prostor tu centrální dispozici, kterou Plečnik prosazoval ve smyslu jednoty církevního shromáždění v blízkosti oltáře.

Jako jediný z Plečnikových žáků používá Metelák v prostoru podpěry, dost možná odkazující na řecké sloupové síně. V Plečnikově tvorbě se s podpěrami setkáme poměrně často (např. krypta kostela sv. Ducha nebo kostel sv. Františka z let 1925-31, který vznikl podle druhého návrhu na vinohradský kostel) a i ze žákovských prací je jasné, že studium antiky patřilo k základním kamenům Plečnikovy výuky.

5.5 Karel Štipl

Karel Štipl přišel v roce 1914 do Plečnikova ateliéru už jako zralý výtvarník, sochař. Absolvoval v roce 1919 a od dalšího roku už spolupracoval s Plečnikem na výzdobě Rajské zahrady a začíná se zabývat studiem státního symbolu České republiky.[73]

Jeho soutěžní návrh se od ostatních žákovských liší především kruhovým půdorysem liturgického prostoru a dále neobvyklým rozmístěním liturgických komponent.

Vchod umístil na jižní stranu tak, aby byl co nejblíže k Jungmannově třídě (dnešní Vinohradská ulice) a umístil ho do řeckého portiku. Oltář postavil na východní stranu proti

[73] SOUKUPOVÁ 1969, 22.

vstupu do farního zázemí, čímž mizí pro Plečnika důležitá osa sakrálního prostoru mezi hlavním oltářem a hlavním vchodem. Proti vstupu však umístil kazatelnu, čímž pozvedl její důležitost v prostoru. Podle německého teologa Klemense Richtera by měla v liturgickém prostoru fungovat jakási hierarchie důležitých míst. Popisuje prostor jako cestu člověka k Bohu: „Křtěnec se přijímá u vchodu, odtud ho potom vedou spolu s celým společenstvím k bohoslužbě slova u ambonu, pak ke křestnímu prameni a konečně k oltáři.“[74] Štipl se samozřejmě nemohl řídit touto větou, vyřčenou v roce 2004, ale je pravděpodobné, že takto o prostoru přemýšlel. Interiér Štipl rozčlenil jen půlkruhem sloupů, lemujícím západní stranu naproti hlavnímu oltáři.

Centrální půdorysem se sám Plečnik zabýval na začátku své tvorby, především během Římské cesty v roce 1899. Z hlediska pospolitosti církve a Plečnikova nazírání na liturgický prostor je v podstatě výchozí i pro šířkovou koncepci většiny Plečnikových kostelů.

[74] RICHTER 2004, 22.

6 Úspěch Plečnikových žáků

Úspěch Plečnikových žáků lze vysvětlit z více hledisek. Jak bylo podotknuto již v prvních kapitolách, doba po první světové válce nebyla katolické církvi příliš nakloněna a právě v tomto období nastává určitá revoluce v sakrální architektuře, kdy se architekti nebojí do sakrální stavby zapojit konstrukční prvky nebo materiál vymezený spíše profánním stavbám. Hledá se možnost, jak vyjádřit umělecky nové cítění doby a to se odráží i v tvorbě sakrální architektury, přičemž hlavní úlohu zde hraje materiál.

První železobetonový kostel vznikl ve Francii a odtud se začala šířit vlna moderně řešených kostelů přes Švýcarsko, Rakousko a Čechy do Německa. K nám tato vlna přišla s příchodem Josipa Plečnika do Prahy, jenž své poznatky z Vídně předává žákům na Uměleckoprůmyslové škole, obohacené o zkušenosti z Itálie.

Plečnik byl během svého pobytu v Praze udiven jakousi liknavostí pražských kněží v otázce víry.[75] Co se projektování kostela týče, komise, ve které mimo pěti architektů zasedli i tři kněží, Plečnika tlačila k co nejlevnější variantě a zakládala si spíše na funkčnosti kostela než na jeho symbolické výzdobě. To mohlo být důvodem, proč se Plečnik později s komisí názorově rozešel a pověřil dokončením stavby Ottu Rothmayera.

Návrhy Plečnikových žáků jsou ideální po funkční stránce a rovněž hasí žízeň po nových materiálech. Z tohoto hlediska vítězí v soutěži Wagnerovo pojetí sakrální architektury, kde má šířková koncepce hlavně praktický význam, zatímco Plečnikovo pojetí prostoru jakožto návrat k prvotní pospolitosti křesťanů zde nebylo úplně přijato, právě z důvodu odlišné české mentality od nábožensky mnohem urputnější slovinské.

Z jiného pohledu je důležité si uvědomit již zmíněný problém neměnnosti sakrální architektury na začátku 20. století. Kostel sv. Ludmily, stejně jako sv. Prokop na Žižkově či sv. Antonín v Holešovicích vznikly v pseudostylu a bylo velmi nepravděpodobné, že by po válce uspěl projekt pokračující v této linii.

Antonín Engel po soutěži v časopise Styl popisuje a obhajuje svůj soutěžní návrh a vyjadřuje se také k neměnnosti liturgického prostoru: „Uvážíme- li věc objektivně a domyslíme- li až do konce podstatu katolického kostela, jeho tisíciletou tradici a téměř neměnící se náboženské potřeby, jest sporné, je- li vůbec možno vnutiti tolik konzervativní instituci zbrusu nový dispoziční typ, jenž by nebyl v žádném genetickém vztahu s typy

[75] LUKEŠ/VALENA/PRELOVŠEK 1996, 565.

dochovanými.“[76] Podle této výpovědi je patrné, že v ateliéru architektury Vysokého učení technického v Praze, kde Engel působil, nebylo téma sakrální architektury příliš rozebírané a rovněž neměla česká architektonická obec přílišné povědomí o působení liturgického hnutí, které ve své druhé fázi naopak vítalo proměnu liturgického prostoru pro pohodlí věřících.

„Podle učitelových prací se i práce školy, námětem i podáním, oddalovaly od profánní potřeby. Ovzduší náboženskosti, horce katolická zaujatost pro zšeřelé kaple a niky, poddanost mystice a typografické kráse latinské řeči tvořily duchovní lázeň, kterou žáci prošli. Od učitele se učili, že architektura jest královnou umění. Přes to, že se královna již tehdy chystala třídit sanitní zařízení k nastávajícímu sociálnímu zaměření stavebnictví, Plečnik ani za této éry nezakolísal v poznání toho, co architektura a architekt znamenají.“[77] Takto Plečníkův žák Josef Štěpánek popisuje atmosféru v ateliéru a mimo jiné tím také vysvětluje úspěch Plečnikových žáků. V jeho škole bylo téma sakrální architektury stále aktuální a probírané, tudíž nemohlo ve svém vývoji stagnovat.[78]

I přes poznatky o moderním sakrálním prostoru je ale Plečnikova škola dekorativní architektury založena na tradičních motivech, podtrhujících českou státnost. Po válce, kdy rostlo nadšení ze státní samostatnosti byl takový směr vítán, o čemž nás rovněž může přesvědčit výsledek soutěže.

[76] ENGEL 1920, 54.
[77] ŠTĚPÁNEK 1942, 60.
[78] ŠLAPETA 1991, 34.

7 Klady, zápory, přínos a rizika šířkové dispozice

Je otázkou, zda soutěž byla pro českou sakrální architekturu přínosem či nikoli. Podíváme- li se na vybrané soutěžní projekty, jako novinku lze označit šířkovou dispozici, nečleněný prostor a umístění všech oltářů k východní stěně. Jsou však tyto změny opravdu novinkou?

Podélnou příčnou loď, jak je zmíněno výše, ojediněle používali již Římané při stavbě bazilik. V gotice zas můžeme zaznamenat šířkové pojetí se stále se zvětšujícím transeptem. Podobnou dispozici lze zaznamenat i ve vrcholném baroku, kdy architekti používali půdorys podélné centrály, rovněž situované napříč. Dále se s takto řešeným liturgickým prostorem setkáme až u Wagnerova návrhu kostela ve Währingu a u realizovaného kostela sv. Leopolda ve vídeňském Steinhofu, který je takto situován především kvůli akustice a dobré viditelnosti oltáře. Pro Wagnerova žáka- Plečnika, který se hojně zabýval centrálním půdorysem jakožto ideálem pro sakrální stavbu, byla tato varianta vhodná i po praktické stránce a začal ji rozvíjet. Teprve zde můžeme hledat kořeny šířkového prostoru těchto soutěžních návrhů. V Praze je toto řešení zcela nové a ojedinělé. Plečnik chtěl šířkovou dispozicí dosáhnout především ucelenosti a soudržnosti prostoru, která je však ohrožena v případě, kdy by šířka prostoru příliš vzrostla a tím by se soudržnost prostoru vytratila.[79]

Nečleněný prostor, tedy sál, kde chybí jakékoli podpěry, přichází až se vznikem moderních kostelů, jejichž stavba vznikala díky novým konstrukčním poznatkům a novým materiálům jiným způsobem, tudíž sloupy ani pilíře nebyly potřeba.[80] V tomto světle jsou soutěžní návrhy také první tohoto druhu v Čechách. Je třeba poznamenat, že v tomto se soutěžící nechali inspirovat vídeňským návrhem z roku 1906, ale také kostelem sv. Ducha, jehož téměř nečleněný prostor (postranní empory částečně dělí interiér na bazilikální trojlodí, ale pilíře podpírají emporu jen u kněžiště) je také odezvou na Wagnerovy předchozí počiny.

Pravoúhlý sál s rovným stropem má klad především z akustického hlediska, protože zde nevznikají rušivé ozvěny a zároveň se zvuková vlna nerušeně line prostorem. Především stěna za oltářem, kde není nika ani žádné členění stěny, způsobuje dobrý odraz zvuku, který se šíří kostelem.[81]

Umístění všech oltářů do jedné řady k východní stěně bylo provedeno pouze na papíře. Jinak by tomu bylo v případě, že by byl realizován vítězný projekt Jindřicha Mergance, ale jak podotkl profesor Cibulka ve studii o kostelním prostoru, nese tato dispozice

[79] CIBULKA 1928a, 422.
[80] RECHLÍK 2001, 19.
[81] BENŠ 1923, 25.

neopominutelný problém. Oltáře by v tomto řešení musely být důkladně od sebe izolovány, aby v případě sloužení více bohoslužeb najednou nebyly navzájem rušeny.[82]

Toto řešení však z praktického hlediska v případě šířkové dispozice podélné lodi jediné možné. Pokud by boční oltáře zůstávaly při bočních stěnách, zcela by ztratily svůj účel. V případě kostela sv. Leopolda je díky půdorysu latinského kříže tato situace vyřešena. Hlavní oltář se vyjímá v obdélníkové apsidě a dva postranní jsou situovány také východně, ale až v ramenou latinského kříže, tudíž jsou od sebe dostatečně izolovány.

Ve vinohradské soutěži, kde byly od komise vyžadovány čtyři boční oltáře, se jejich oddělení příliš nezdařilo. Sice se tato dispozice objeví v další soutěži na římskokatolický kostel ve Vršovicích, ale k realizaci této jevištní koncepce nikdy nedošlo.

Druhou stránkou této oltářní dispozice je nasměrování pozornosti věřících pouze před sebe, aniž by se museli otáčet k bočním oltářům. Toto řešení mělo rovněž za cíl sjednotit sakrální prostor. Problematika bočních oltářů byla také vyřešena až po II. Vatikánském koncilu, kdy bylo doporučeno umístit do chrámu pouze jeden, hlavní oltář.

[82] CIBULKA 1928a, 422.

8 Šíření Plečnikovy koncepce

8.1 Soutěž na kostel sv. Václava ve Vršovicích

Bezprostředně na soutěžní návrhy vinohradského kostela navazuje i řada architektů účastnících se soutěže na vršovický kostel sv. Václava. Soutěž byla uzavřena v listopadu roku 1927 a účastnili se jí i někteří architekti soutěžící v roce 1919 o projekt vinohradského kostela.[83]

Tvorba Josipa Plečnika nebyla v této době příliš známá. S jeho osobou byla jednoznačně spojena Uměleckoprůmyslová škola a bylo známo i jeho působení na Pražském hradě, ale v české sakrální tvorbě se doposud neprojevil. Návrhy vršovické soutěže byly tedy spíše inspirovány soutěžními projekty jeho žáků.

Už ze situačních poměrů bylo patrné, že mnoho projektantů použije šířkovou dispozici a proto bylo zřejmě v soutěžních podmínkách výslovně řečeno, že se nepožaduje, aby byl kostel orientován na východ. Požadováno bylo také pět oltářů. Výsledek potvrdil, jakou silou působila Plečnikova idea oltářního jeviště nebo šířkové dispozice nejen na jeho žáky, ale i na ostatní architekty. Z toho je patrné, jak dokázala nová velká myšlenka rychle zapůsobit na českou modernu.[84]

Jednomyslným usnesením poroty zde nebyla udělena první cena, ale až druhá s heslem „Mezikruží“, jehož projektantem byl Josef Gočár. Návrh byl doporučen k úpravě a následně k realizaci.

Celková plocha kostela má půdorys latinského kříže, shromažďovací prostor je ale stejně jako ve Wagnerově vídeňském chrámu v příčné lodi. V obdélníkové apsidě vévodí celému prostoru jen jeden vyvýšený oltář, situovaný naproti hlavnímu (jedinému) vchodu. Boční oltáře se vyskytují po dvou na čelních zdech transeptu. Kazatelnu situuje ve styku hlavní lodi s příčnou. Zpovědnice Gočár umístil do speciálních výklenků v zadní části kostela tak, aby nebyli rušeni ani věřící při bohoslužbě, ani zpovídající se osoby. Blíže ke vchodu ještě projektoval kapli božího hrobu a proti ní místnost určenou na umístění jesliček. Nad těmito prostory umístil zpěváckou kruchtu. Farní zázemí situoval za presbytář.

Toto řešení bylo samozřejmě interpretací vítězného návrhu Jindřicha Mergance, ale Gočár se zde vyhýbá problematickému rozmístění oltářů do jedné linie a půdorys latinského

[83] STAVBA VI, 34.
[84] CIBULKA 1928a, 18.

kříže zas odkazuje spíše na projekt Otty Wagnera ve vídeňském Steinhofu než na soutěžní projekty vinohradského kostela.

Třetí cenu získal Jaroslav Kabeš se svým projektem „Castellum“.[85] Jeho návrh je téměř totožný s projekty Jindřicha Mergance a Otty Rothmayera.

Šířkově disponovaný sál je jasně orientován k oltářní stěně, kde v jedné linii umístil všech pět oltářů. Hlavní oltář je ale vsunut do hlubší obdélníkové apsidy, čímž je bezpečně izolován od bočních oltářů a čelní stěna tak získává jednodušší trojdílný rytmus. Do hlavní osy tvořené hlavním vstupem a oltářem však situoval blok lavic, čímž tato důležitá spojnice v Plečnikově pojetí ztrácí svůj smysl. Kruchtu umístil ve dvou etážích nad vchodem, proti oltáři. V téže výšce se line podél celé stavby pás oken, zajišťující prosvětlenost prostoru. Pohřební kapli plánoval Jaroslav Kabeš pod předsíní kostela, přístupnou od hlavního vchodu.

Další z návrhů, který vychází svou dispozicí z Plečnikovy koncepce měl heslo „M v kruhu“ a jeho autorem byl Vladimír Bolech.[86]

Proti třídvéřovému hlavnímu vstupu se vyjímal opět v hluboko posazené obdélníkové apsidě hlavní oltář. Hlavní osa mezi oltářem a vstupem byla podle Plečnikovy dispozice zvýrazněna širokou uličkou mezi lavicemi. Na čelní stěně byly situovány i dva ze čtyř bočních oltářů, ale tak jako v předchozích projektech, byly od hlavního oltáře dostatečně izolovány. Další dva oltáře, vedle kterých po stranách umístil zpovědnice, byly umístěny u bočních stěn. Kazatelna byla stejně jako v Rothmayerově návrhu spojená se zdí, oddělující hlavní oltář od vedlejšího. Kruchtu situoval stejně jako kolegové nad hlavní vstup. Osvětlení bylo řešeno děleným pásem oken podél celého prostoru.

Odměněným projektem v této soutěži byl i návrh Plečnikova žáka Aloise Meteláka s heslem „Px“.[87]

Půdorys zde není tolik vyhnán do šířky jako u předchozích návrhů, ale stále se jedná o šířkovou dispozici nečleněného prostoru, kde je jasně značená osa vedoucí od vchodu k hlavnímu oltáři mezi lavicemi. Hlavní oltář je také vsunut do obdélníkové apsidy, ale postranní oltáře Metelák nestaví vedle sebe na čelní stěnu, nýbrž je rozestavuje podél bočních zdí. Zpovědnice jsou rovněž u bočních stěn. Kazatelnu situuje volně do prostoru po levé straně od hlavního oltáře. Stejně jako Jaroslav Kabeš, umisťuje pohřební kapli, přístupnou od hlavního vchodu, pod kostelní povrch. Kapli božího hrobu a jesličky situuje stejně jako Jindřich Merganc ke vchodu do chrámu.

[85] STAVBA VI, 1928, 34.
[86] STAVBA VI, 1928, 34.
[87] STAVBA VI, 1928, 34.

Zde se Alois Metelák- na rozdíl od soutěžního návrhu na vinohradský kostel- vyhýbá tzv. oltářnímu jevišti a pro změnu umisťuje oltáře tradičně po bočních stěnách. Jeho důvody lze jen odhadovat.

Nejuznávanějším návrhem (ačkoli dosáhl u soutěžní komise pouze čestného uznání) se stal projekt s heslem „M H“, jejichž tvůrci byli Alois Wachsman a Pavel Smetana.[88] Jejich sakrální prostor v podstatě splňoval Plečnikovy podmínky ideálního liturgického prostoru, ale autoři se neřídili návrhy vinohradské soutěže. Spíše do projektu vnesli prvky, které později akceptoval Josef Gočár a podle nich upravil svůj realizovaný návrh. Projekt byl inspirován Corbusierovým sálem z návrhu paláce Společnosti národů s parabolickým stropem.[89] Železobetonové nosníky parabolického tvaru měly funkci vytvořit co největší prostor nerušený podpěrami. „Začínají za oltářem a nesou obě postranní lodě. Užitím této konstrukce jest tedy vytvořena hlavní loď střední s hlavním oltářem a z postranní lodě nižší s vedlejšími oltáři, jesličkami a Božím hrobem.“[90] Střední loď byla po celé délce zasklena. Takový tvar architekti zvolili jednak z důvodů konstruktivních, akustických a v neposlední řadě dojmových.

Co se týká vnitřního uspořádání, vyvýšený oltář byl umístěn v nice, volně postavené do prostoru naproti hlavnímu vstupu, do které se vešla i sedadla pro kněze a ministranty. Mimo hlavní vchod měl návrh ještě dva postranní vstupy. Zpovědnice byly plánovány do zadní části kostela, stejně jako kruchta, přístupná z předsíně.

Důležitá je zde okolnost, že tímto návrhem byl nadšen i vítěz soutěže, Josef Gočár. Dokonce do té míry, že přijal Aloise Wachsmana do svého ateliéru a zaměstnal jej při práci na prováděcí plány kostela. Nepřevzal sice tento návrh, ale v realizovaném projektu na něj navázal více než na svůj vlastní, tudíž se Plečnikova i Wagnerova koncepce částečně vytrácí.[91] V realizovaném projektu z roku 1928 Gočár zaměnil pravoúhlý podélný prostor za mírně sbíhavý- kónický. Vnitřní prostor vycházející z trojlodí je využit v odstupňovaném půlkruhovém závěru k situování všech pěti oltářů k čelní stěně.[92]

Vršovická soutěž v každém případě byla inspirována soutěží na vinohradský kostel. Zřetelně se zde odrazila šířková dispozice a nečleněný prostor, navíc došlo k dalšímu posunu v řešení oltářní stěny. Architekti se zde snaží vyhnout monotónnosti pěti oltářů vedle sebe a snaží se odstranit její nedostatky prolomením a pročleněním čelní stěny.

[88] STAVBA VI, 1928, 34.
[89] SOKOL 1996, 57.
[90] CIBULKA 1928a, 19.
[91] SOKOL 1996, 57.
[92] VEČEŘÁKOVÁ 1998, 553.

„Takový je tedy význam vršovické soutěže: boj o půdorys, boj o realizaci Plečnikových námětů šířkového kostela a oltářní stěny, boj o to, co z nich zůstane jako trvalý výtěžek a dědictví věkovitému úsilí o kostelní prostor. Výsledek ukázal, že úsilí nebylo marným, že mnoho otázek bylo vyjasněno. Půdorysné řešení učinilo krok vpřed.“[93]

8.2 Nové stavby římskokatolické církve v Praze

Dalším počinem v oblasti pražské sakrální architektury byl projekt kostela ve Strašnicích. Spolek pro stavbu kostela poprosil v roce 1932 o odbornou pomoc Josefa Cibulku, který na místo projektanta doporučil Jana Sokola, architekta proškoleného v ateliéru Le Corbusiera. V této době byl dokončován Gočárův kostel sv. Václava, jehož původní návrh, oceněný druhým místem, Jan Sokol považoval za průměrný a naopak velmi chválil projekt Pavla Smetany a Aloise Wachsmana, kterým se posléze Gočár nechal inspirovat v realizovaném návrhu. Jan Sokol tuto soutěž pozorně sledoval, jelikož se jí sám zúčastnil, ale bez úspěchu.[94]

Josef Cibulka, který byl v této soutěži porotcem, zaujímal k Plečnikovu bazilikálnímu jednotícímu prostoru negativní stanovisko, jelikož mu vadila přílišná jednoduchost prostoru, kde nedochází k oddělení prostoru pro duchovní a laiky a hala tak získává bez liturgického zařízení spíše profánní ráz. Byl ale nadšen novými tendencemi přicházejícími ze západu, o čemž svědčí jeho nadšení pro Sokolovu tvorbu.[95] Sám mu doporučil u strašnického kostela eliptický půdorys, který sice dodává prostoru jednotný ráz, ale zároveň odkazuje na barokní prostory. Sokol dále elipsu po dlouhých stranách zesílil zvlněním stěny, čímž velmi zaujal architektonickou obec a vysloužil si za návrh členství v Mánesu.[96]

Kostel však nebyl realizován, jelikož měl projektant obavy z reakce Spolku pro stavbu kostela. Tímto návrhem se však nedostáváme zcela mimo Plečnikův vliv. Podle půdorysného řešení se zde stále drží idea jednotného prostoru. Ten je ale narušen umístěním bočních oltářů do výklenků bočních zdí, kde každému z nich je přistaven zvláštní blok fixních lavic. Asymetrie prostoru a členitost kostela podle rozmístěných oltářů se tak oddaluje, ba ani se zřejmě nesnažila přiblížit, Plečnikovu sakrálnímu prostoru.

[93] CIBULKA 1928a, 22.
[94] SOKOL 1996, 57.
[95] VEČEŘÁKOVÁ 1998, 552.
[96] SOKOL 1996, 61.

Že však architekt vycházel z Plečnikova konceptu je patrné na dalším nerealizovaném projektu kostela na Pankráci z roku 1947, krátce po válce.[97] Kostel tvořila prostorná trojlodní hala krytá stropem položeném na čtyřech řadách tenkých sloupů s hřibovými hlavicemi. Stropní deska byla podepřena v pravidelných odstupech, ale střední řady sloupů se šikmě rozestupovaly, aby vytvořili širší střední loď. Architekt zde navazuje jak na Plečnikovo řešení, tak i na tvorbu Augusta Perreta, odrážející ve skeletové konstrukci návrhu a v tenkých sloupech držících strop.[98]

Dále v meziválečném období vznikly dva menší funkcionalistické kostely, kde interiér tvořil opět pravoúhle řešený prostor. Jsou to kostely blahoslavené Anežky od Karla Polívky a Vlastimila Brožka z let 1930-1932 na Spořilově a farní kostel Panny Marie od Rudolfa Svobody z roku 1937 ve Lhotce.

Další pražskou událostí první poloviny 20. století je kostel Jana Nepomuckého v Košířích z let 1938-1942. Architekt Jaroslav Čermák se svým způsobem odklání od funkcionalistických tendencí doby a do jednolodního sálového prostoru vkládá moderně klasicizující prvky (bílé pilastry se zabudovaným osvětlením držící plochý dřevěný strop, kanelury stěny triumfálního oblouku).

Architekt byl členem františkánského řádu a zastáncem tradičních klasických hodnot zdůrazňujících jednotnost a řád. Kostel tvoří jednolodní sál, kde vyniká hlavní oltář, osvětlený díky prosklené střeše nad ním. Prostor je také osvětlen bočními okny.[99]

Zde se setkáváme s podobným vyjadřováním architektury jako u Plečnika, který také spojoval nové tendence s historizujícími prvky. „Nový duchovní sloh“ měl však naopak najít své místo po sociálně očistném funkcionalismu a díky moderně pojatým historizujícím náznakům vrátit liturgickému prostoru nádech klasické architektury.[100]

V roce 1940 se účastnil Čermák i soutěže na kostel v Krči, kde navrhl opět podélnou jednolodní stavbu s presbytářem odděleným od lodi pouze několika stupni. Osvětlení mělo být řešeno okenicemi v prolamovaných stěnách a štěrbinou ve stropě. Projekt však nebyl realizován.[101]

[97] ŠLAPETA 1991, 40.
[98] SOKOL 1996, 64.
[99] VEČEŘÁKOVÁ 1998, 554.
[100] VACKOVÁ 1947, 18.
[101] VEČEŘÁKOVÁ 1998, 554

8.3 Sborové stavby Církve Československé

Po založení Církve Československé v roce 1920 se zdálo, že budou nově vzniklé instituci stačit k bohoslužbám chrámy církve římskokatolické, sály radnic a hostinců nebo školní místnosti. Až v roce 1924 byla Karlem Farským upravena a ustanovena liturgie tak, „aby nejlépe odpovídala dosavadním zvykům i novodobým požadavkům československého člověka“. Forma bohoslužby má velký vliv na stavbu shromažďovací místnosti.

Kněz jakožto bratr všech přítomných nesmí být jakkoli povýšen nebo oddělen od věřících, protože v tomto společenství jsou si všichni rovni a kněz zde není prostředníkem Boha. Duchovní však má být všemi dobře viděn, obrácen čelem k věřícím. S tím souvisí i tvar shromaždiště, protože je zde nutná dobrá akustika. Zpěváci a varhany mají své místo vedle oltáře nebo proti němu na kruchtě. Komunikace duchovního s věřícími probíhá hlavně formou zpěvu, proto je pro Sbory volen tvar akusticky nejvhodnějšího pravoúhlého sálu.

Sbor by měl být útulnou místností, kde nemá být mnoho dekorace, ale ozdoby se nezamítají. Výtvor se však necení podle toho, zda je posvěcený, ale podle jeho umělecké hodnoty. Vzorem pro Sbor je antický či renesanční chrám.[102]

Zde nacházíme přímou návaznost na Plečnikovu koncepci, jelikož Československé církvi vyhovuje podle pořadavků liturgie šířková dispozice s dobrou akustikou a také se snaží bohoslužbu více přiblížit věřícím. Sakrální stavby Církve Československé se však od samého počátku orientují více prakticko-sociálním než intelektuálně-estetizujícím směrem. Sbory sloužily nejen jako místo pro slavení bohoslužby, ale i jako společenský sál.

V roce 1924 byla vypsána ideová soutěž na návrh typového chrámu Církve Československé. Vzorem pro architekty měl být Unity temple od Franka Lloyda Wrighta z roku 1906, jehož dispozice byla vzorem účelnosti.[103] V sakrálním prostoru této církve již nezáleželo tolik na posvátné atmosféře, ale spíše na pravdivosti použitého materiálu a jednoduchosti forem.

Z návrhů, které se umístily na prvních třech místech byl Plečnikově koncepci nejblíže druhý oceněný projekt, vytvořený Adolfem Benšem a Ludvíkem Hilgertem. Prostor má šířkovou koncepci s jedním vyvýšeným oltářem proti vstupu, v jejichž ose je umístěn prostřední blok lavic. Vzhledem k tomu, že „při bohoslužbě církve Československé nemá se díti ničeho kouzelného“,[104] tedy při ní nedochází k proměně hostií v tělo Kristovo, není oltář

[102] KALOUS 1924, 102.
[103] VEČEŘÁKOVÁ 1998, 554.
[104] KALOUS 1924, 101.

tolik důležitý při liturgii jako u římskokatolické církve a věřící tedy nemusí být po příchodu do chrámu ohromen pohledem na oltář. Zpěvácká kruchta je zde umístěna v zadní části prostoru. U ostatních soutěžních návrhů je také znatelná šířková dispozice, ale už se nejedná o příčně položenou loď.

Od roku 1924 vznikala řada sakrálních staveb Církve Československé podle těchto soutěžních typů. Ujal se zde funkcionalistický styl, který svou strohostí vyhovoval její liturgii i funkci. Nejvydařenější stavba stojí v Dykově ulici na Vinohradech z let 1931-1933, jejíž autorem je Pavel Janák. Pro stavbu vytvořil několik návrhů, z nichž velmi zajímavý je projekt se čtvercovou dispozicí, orientovanou diagonálně, kde je oltář umístěn uprostřed modlitebny. Návrh, který byl realizován, je blízký evangelické liturgii a vychází z Plečnikovy koncepce- jedná se o pravoúhlý půdorys s orientací na příčnou osu.[105]

Pavel Janák z dob studií u Otto Wagnera mohl znát i Plečnikovy ranné práce, mimo to po Plečnikovi převzal místo architekta Pražského hradu a rovněž učil i na Uměleckoprůmyslové škole. Co se týče sakrální architektury, zcela jistě touto koncepcí navazuje na Plečnikovu.

Tento architekt společně s Janem Gočárem patřili ke špičkovým kapacitám v oboru sakrální architektury (protestanské i katolické) a posunuli Plečnikovu koncepci zase o krok dále. Přestože kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, chrám sv. Václava ve Vršovicích a Sbor v Dykově ulici na Vinohradech vznikaly téměř současně, lze jejich autory rozčlenit podle architektonických konceptů doby: Josip Plečnik- kontemplativní hluboký tradicionalismus spojený s novými funkčními poznatky architektury, Josef Gočár- elegance a nápaditost, Pavel Janák- strohost a věcnost. Z hlediska sakrálního prostoru však byl Plečnik Gočárovi i Janákovi vzorem.[106]

Dále se liturgický prostor stále více soustřeďuje na pospolitost křesťanského společenství a místo liturgie pro lid jde dnes spíše o liturgii celého lidu.[107] Mizí boční oltáře a vzniká jednotící prostor kolem jednoho, hlavního oltáře, u kterého slouží kněz mši čelem k lidu. Oltářní menza se oddaluje od čelní stěny a posouvá se k věřícím, ti zas obklopují oltář ze tří stran, presbytář tedy splývá s lodí. Kůr a varhany se stávají součástí liturgického shromáždění a nejsou tedy umístěny v zásadě na empoře. Tyto proměny byly v letech 1962-

[105] SVOBODOVÁ 2009, 76.
[106] ŠLAPETA 1991, 37.
[107] RICHTER 2004, 14.

1965 zhodnoceny a potvrzeny na II. Vatikánském koncilu.[108] Z tohoto hlediska lze Plečnikovu koncepci liturgického prostoru označit jako předstupeň k těmto zásadním proměnám.

[108] ROZEHNALOVÁ 1993, 71.

9 Závěr

Josip Plečnik patřil k té generaci architektů, která po dlouhém období stagnace sakrální architektury pocítila potřebu zasáhnout do její podoby a přizpůsobit ji nové době. Byl nadšen architektonickou tvorbou v antickém a renesančním období a snažil se svou ranou tvorbou na tuto klasickou linii navázat. Ve vídeňském atelieru Otto Wagnera byla pozornost soustředěna spíše na moderní profánní stavby, ale po neúspěchu Wagnerových žáků v soutěži na jubilejní vídeňský kostel v roce 1889 se začal profesor zajímat i o sakrální architekturu. Svou účelnou šířkovou dispozicí použitou v realizaci kostela sv. Leopolda z let 1905-1907 oslovil svého žáka Josipa Plečnika natolik, že začal tento koncept rozvíjet.

Zásadní prací je Plečnikův návrh pro vídeňský kostel z roku 1906, kde volí půdorys jednolodní baziliky, situované napříč a k dlouhé čelní stěně staví mimo hlavní oltář i další čtyři vedlejší. K tomuto šířkovému typu se sám už ve své tvorbě nevrací, i když je východiskem pro jeho realizované projekty kostela sv. Ducha ve Vídni a chrámu Nejsvětějšího Srdce Páně na Vinohradech. Tyto stavby jsou sice výjimečné svým rozlehlým prostorem, ale autor zde už z praktických důvodů šířkovou dispozici eliminuje a oltáře rozmisťuje po celém prostoru a nikoli jen k východní stěně.

Návrh z roku 1906 však našel jasnou odezvu v soutěžních projektech Plečnikových žáků. Nejvíce se mu přiblížili svými návrhy Jindřich Merganc, Otto Rothmayer a Alois Metelák. Ti zvolili šířkovou dispozici a k čelní stěně situovali pět oltářů. Alois Mezera použil půdorys klasické jednolodní baziliky a vnitřním uspořádáním se nechal inspirovat spíše kostelem sv. Ducha, kde zůstává u čelní stěny jen hlavní oltář a zbylé čtyři jsou rozestaveny podél bočních stěn.

Žáci Josipa Plečnika sklidili svými netradičními projekty velký úspěch a vzbudili novou koncepcí liturgického prostoru zájem o jeho další vývoj. Přímou odpovědí na soutěžní návrhy vinohradského chrámu byla soutěž na kostel sv. Václava ve Vršovicích, konaná v roce 1927. Mezi oceněnými projekty byl jen jediný, který nebyl inspirován šířkovou dispozicí z vinohradské soutěže. Architekti převážně volí široký prostor bez podpěr a u nejednoho návrhu se setkáme i s oltářním jevištěm u čelní stěny. Tato dispozice je zde však vylepšena prolomením a pročleněním přední stěny tak, aby byly oltáře od sebe dostatečně izolovány.

Touto soutěží se uzavírá kapitola o oltářním jevišti a dále se v novodobých katolických chrámech setkáme už jen s Plečnikovou koncepcí jednotného širšího prostoru.

Z architektů působících v první polovině 20. století se Plečnikově koncepci nejvíce blížili Jan Sokol s návrhem pankráckého kostela a Jaroslav Čermák s košířským chrámem.

V roce 1924 byla vyhlášena soutěž na ideální projekt Sboru Církve Československé, v níž je Plečnikův vliv také znatelný. Liturgii této církve vyhovuje nečleněný přehledný prostor s dobrou akustikou, a tak se Plečnikova koncepce vtiskla i do staveb Církve Československé. Vrcholem v této oblasti sakrálních staveb je Janákův Sbor v Dykově ulici na Vinohradech, také ovlivněný šířkovou dispozicí.

Svou snahou o přiblížení liturgii lidu a přizpůsobováním liturgického prostoru nové době se Josip Plečnik blíží změnám sakrálního prostoru po II. Vatikánském koncilu v 60. letech 20. století. V Čechách nastolil nový směr vnímání liturgického prostoru a jeho odkaz v dnešních prostorných a zároveň útulných kostelech je znatelný.

Seznam literatury:

ADAM 2001—Adolf ADAM: Liturgika, křesťanská bohoslužba a její vývoj. Praha 2001

BENŠ 1923—Adolf BENŠ: Akustika sálů a divadel. In: Stavitel IV., 1922-1923, 24-26

CIBULKA 1928a—Josef CIBULKA: Kostelní prostor. In: Časopis katolického duchovenstva, Praha 1928, 409-427

CIBULKA 1928b—Josef CIBULKA: Dvě nové věže a dva nové kostely. In: Časopis katolického duchovenstva. Praha 1928, 872-877

ČERNOUŠEK 1995—Tomáš ČERNOUŠEK: Liturgický prostor. Olomouc 1995

ČIŽINSKÁ 2007—Helena ČIŽINSKÁ: Sborník k 75. výročí vysvěcení kostela. Praha 2007

DOSTÁLEK 1945—Jan DOSTÁLEK: Liturgický sloh. Praha 1945

DVOŘÁK 1920— Vilém DVOŘÁK: soutěž na druhý katolický kostel na Král. Vinohradech. In: Styl I, 1920-21

ENGEL 1920— Antonín ENGEL: Soutěž na druhý katolický kostel na král. Vinohradech. In: Styl I, 1920-21

FILIP 2004— Aleš FILIP: Chrámy snivců. In: Salve 2004, 45-52

FRIEDRICH 1984— Karel FRIEDRICH: Dílo Jindřicha Mergance. In: Československý architekt 1984, 7

HETTEŠ 1962— Karel HETTEŠ: Otto Rothmayer- osobnost a dílo. In: Tvar 13, 1962, 100-124

KKC —Katechismus katolické církve, Praha 1996

KALOUS 1924—Josef KALOUS: Sbory Církve Československé. In: Stavitel V, 1924, 101-102

KLIMEŠ 1997— Vojtěch KLIMEŠ: Liturgický prostor v proměnách času (magisterská práce na Teologické fakultě Jihočeské Univerzity v Českých Budějovicích). České Budějovice 1997

LUKEŠ/PRELOVŠEK/VALENA 1996—Zdeněk LUKEŠ/Damjan PRELOVŠEK/Tomáš VALENA: Josip Plečnik – architekt Pražského hradu. Praha 1996

LUKEŠ 2004— Zdeněk LUKEŠ: Prelovšek na Hradě. In: e-architekt, http://www.e-architekt.cz/index.php?PId=688&KatId=19, vyhledáno 5.4. 2009

MERGANC 1920—Jindřich MERGANC: Soutěž na druhý katolický kostel na Král. Vinohradech. In: Knihovna Stylu 1920

MEZERA 1920— Alois MEZERA: Soutěž na druhý katolický kostel na Král. Vinohradech. In: Knihovna Stylu 1920

NOVOTNÝ 1958— Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958

PLEČNIK 1927— Josip PLEČNIK: Výběr prací školy pro dekorativní architekturu v Praze. Praha 1927
PRELOVŠEK 2002—Damjan PRELOVŠEK: Josip Plečnik. Brno 2002
PRELOVŠEK 2008— Damjan PRELOVŠEK: Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně v Praze. In: http://www.asb-portal.cz/architektura/nadcasova-architektura/kostel-nejsvetejsiho-srdce-pane-v-praze-187.html, vyhledáno 1.12.09
PRŮCHOVÁ 1972—Zdena PRŮCHOVÁ: Josef Plečnik a Praha. In: Umění 20. 1972, 442-452
RECHLÍK 2001—Karel RECHLÍK a kol.: Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice. Kostelní Vydří 2001
RICHTER 2004— Klement RICHTER: Prostor kostela utváří víru někdy hlouběji než hlásání slova. In: Salve 2004, 13-27
ROZEHNALOVÁ 1993—Eva ROZEHNALOVÁ a kol.: Církevní stavby. Praha 1993
SCHMIDT 2004a— Norbert SCHMIDT: Fénix sakrální architektury. In: ERA 21, 2004, 50-54
SCHMIDT 2004b—Norbert SCHMIDT: Duch vane kam chce. In: Salve 2004, 55-73
SOKOL 1996—Jan SOKOL: Dlouhá léta s architekturou. Praha 1996
SOUKUPOVÁ 1969— Věra SOUKUPOVÁ: Bohatství díla Karla Štipla. In: Umění a řemesla 1969, 112-117
SVOBODOVÁ 2009—Markéta SVOBODOVÁ: Architektonický vývoj sakrálních staveb Církve Československé husitské ve 20.-40. letech 20. století. In: Synésis 2, Brno 2009, 71-79
STARÝ 1942—Oldřich STARÝ: Dílo Josefa Plečnika. In: Architektura IV, 1942, 62-66
SYROVÝ 1974—Bohuslav SYROVÝ a kol.: Architektura, svědectví dob. Praha 1974
ŠLAPETA 1991— Vladimír ŠLAPETA: Chrámové stavby 20. století. In: Umění a řemesla 1991, 33-37
ŠTĚPÁNEK 1942—Josef ŠTĚPÁNEK: Josef Plečnik, učitel a mistr. In: Architekt IV., 1942, 57-61
VACKOVÁ 1947— Růžena VACKOVÁ: Jdeme do nového slohu. In: Filosofická revue XV, 1947, 18-19
VEČEŘÁKOVÁ 1998—Markéta VEČEŘÁKOVÁ: Změny liturgického prostoru v pražské meziválečné architektuře. In: Umění XLVI, 1998, 548-558
VLČEK 2004—Tomáš VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004
WIRTH 1946— Zdeněk WIRTH: Alois Mezera. In: Umění 1946, 142

Přílohy:

Obrázek 1: Otto Wagner, půdorys kostela sv. Leopolda, Vídeň 1904-1907. In: Salve 2004, 116

Obrázek 2: Josip Plečnik, půdorys soutěžního návrhu kostela ve Vídni, 1906. In: Josip Plečnik- architekt Pražského hradu 1996, 566

Obrázek 3: Půdorys II. Návrhu na kostel sv. Ducha, Vídeň 1910. In: Josip Plečnik 2002, 104

Obrázek 4: Josip Plečnik: návrh interiéru kostela sv. Ducha, Vídeň 1910. In: Josip Plečnik 2002, 108

Obrázek 5: Josip Plečnik: návrh interiéru kostela Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1928. Archiv kostela Nejsvětějšího Srdce Páně

Obrázek 6: Jindřich Merganc: půdorys soutěžního návrhu na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919. In: Knihovna Stylu 1920, nepag.

Obrázek 7: Alois Mezera: půdorys soutěžního návrhu na kostel nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919. Archiv kostela Nejsvětějšího Srdce Páně

Obrázek 8: Otto Rothmayer: půdorys soutěžního návrhu na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919. Archiv NTM

Obrázek 9: Alois Metelák: interiér soutěžního návrhu na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919. In: Knihovna Stylu 1920, nepag.

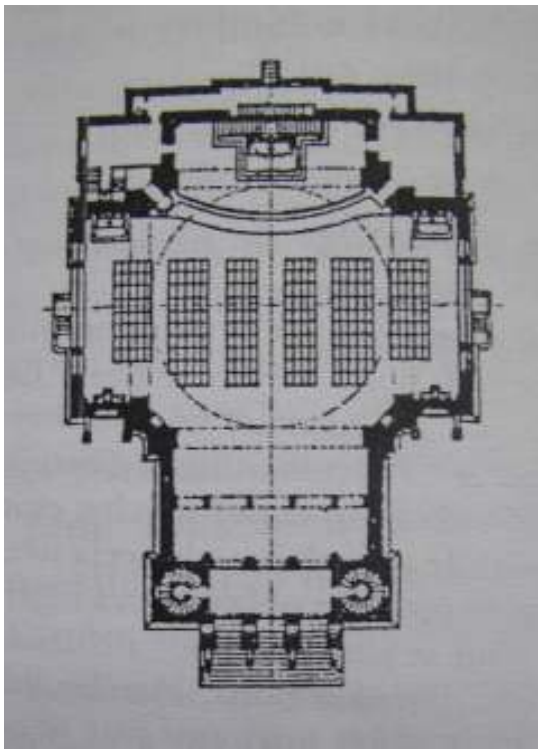
Obrázek 10: Josef Gočár: půdorys soutěžního návrhu na kostel sv. Václava ve Vršovicích, Praha 1927, 20

Obrázek 21: Jaroslav Kabeš: půdorys soutěžního návrhu na kostel sv. Václava ve Vršovicích, Praha 1927. In: Stavitel IX, 1928, 23

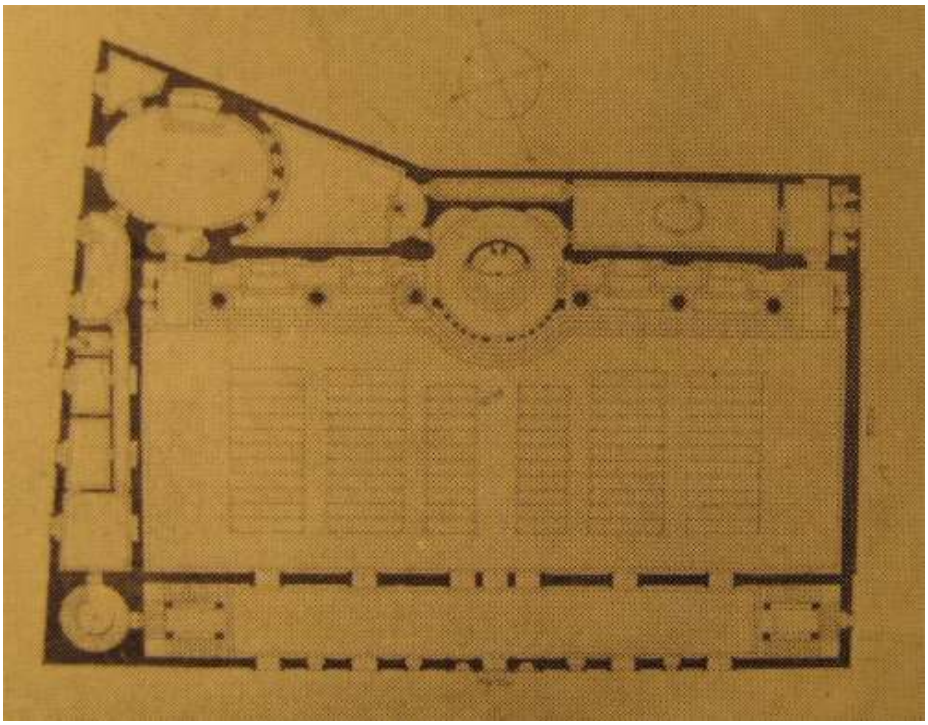
Obrázek 32: Vladimír Bolech: půdorys soutěžního návrhu na kostel sv. Václava ve Vršovicích, Praha 1927. In: Stavitel IX, 1928, 24

Obrázek 43: A. Benš, L. Hilgert: půdorys soutěžního návrhu na Sbor CČS, 1924. In: Stavitel V, 1924, 108

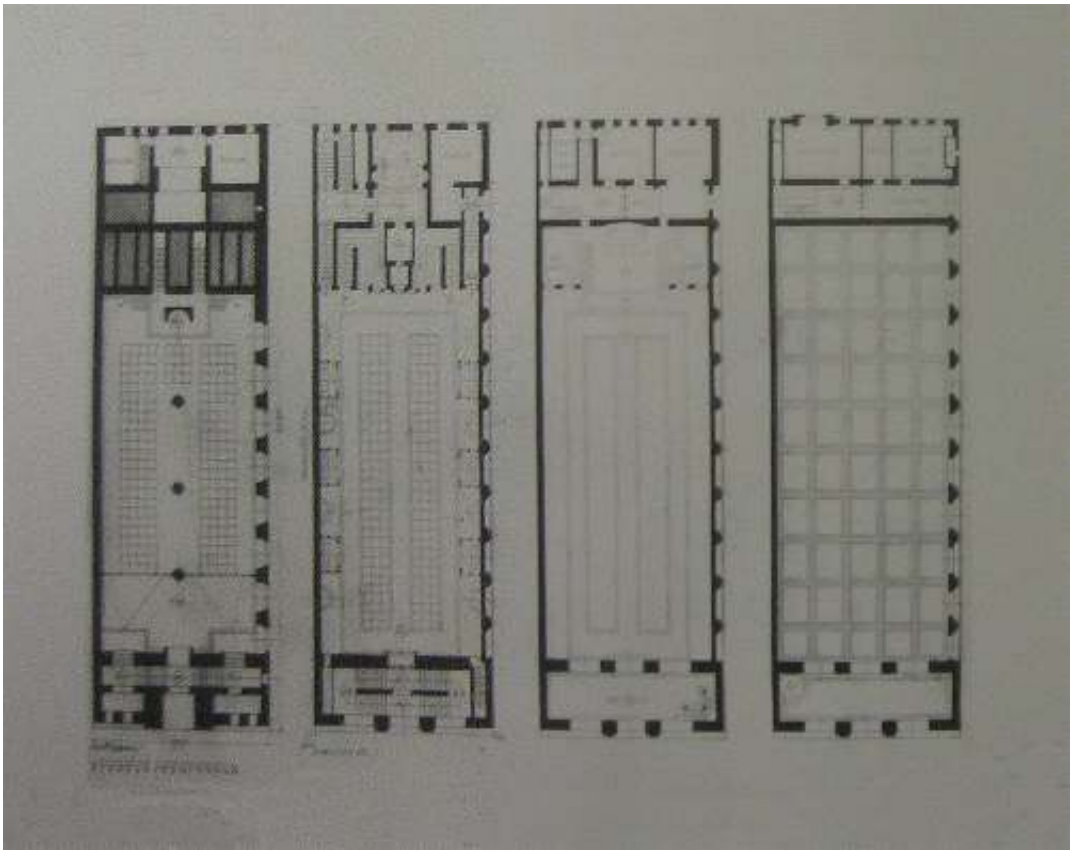
Obrázek 54: Jan Sokol: návrh interiéru kostela na Pankráci, Praha 1947. In: Dlouhá léta s architekturou 1996, 53



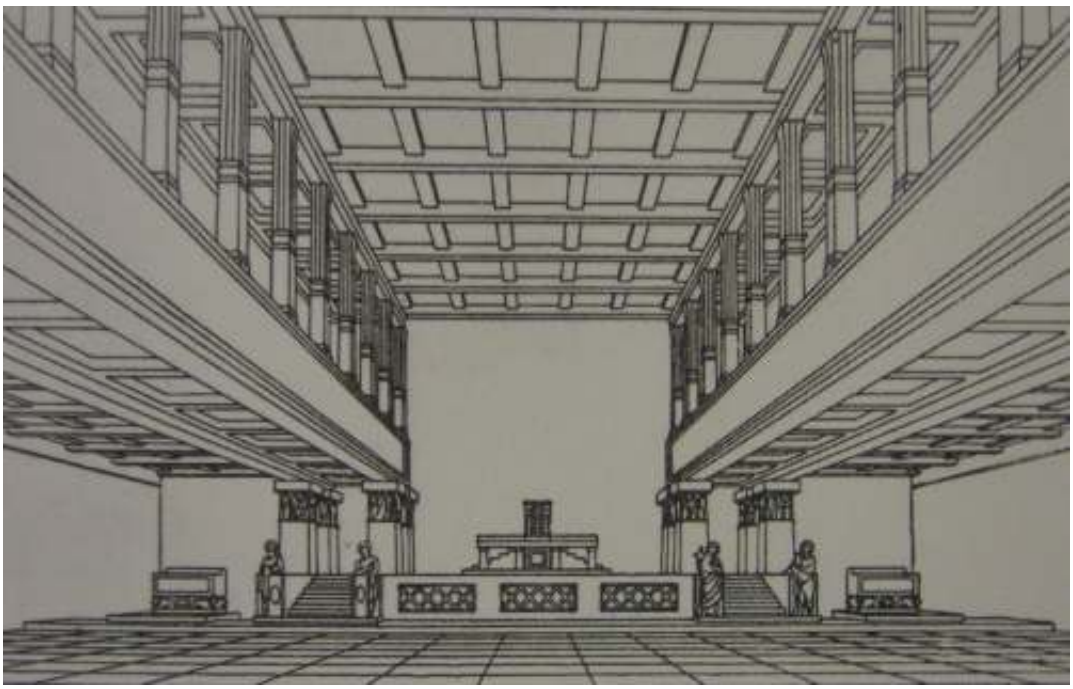
Obrázek 6: Otto Wagner:půdorys kostela sv. Leopolda, Vídeň 1904-1907



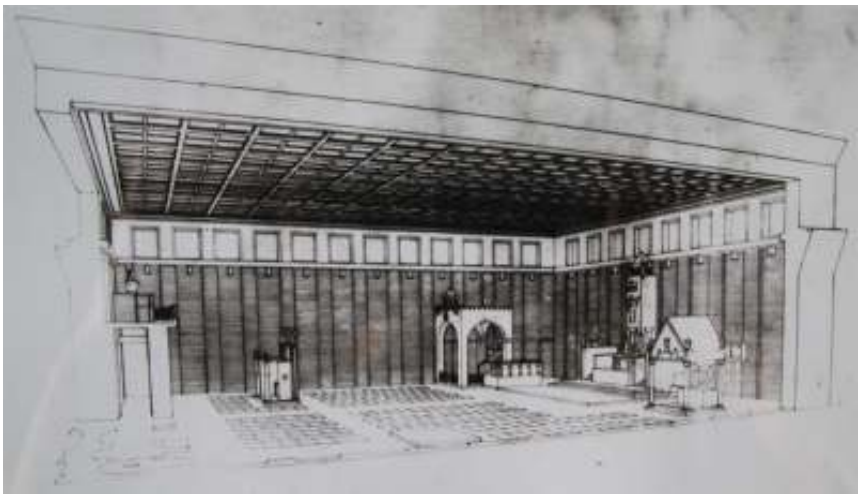
Obrázek 7: Josip Plečnik: půdorys soutěžního návrhu kostela, Vídeň 1906



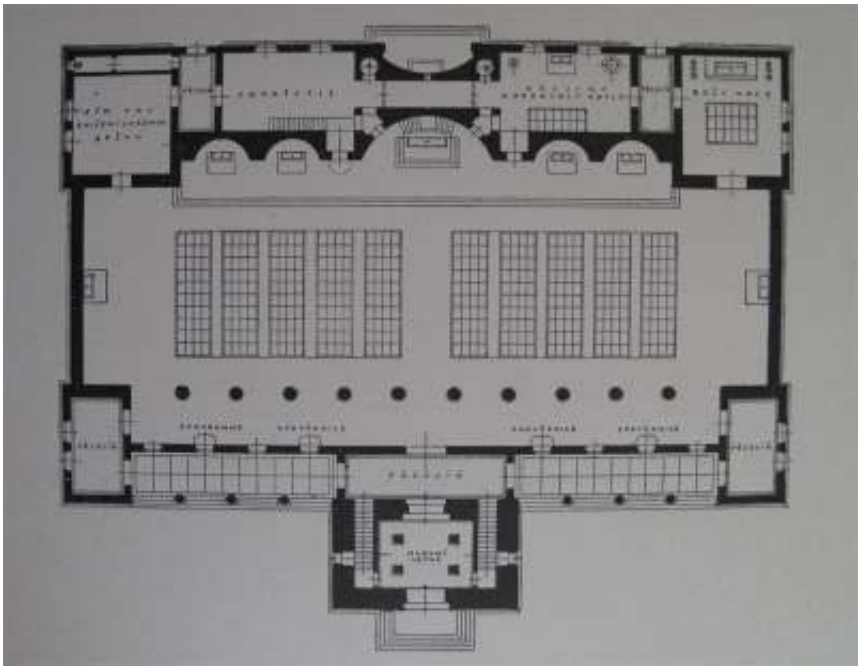
Obrázek 3: Josip Plečnik: půdorys II. návrhu na kostel sv. Ducha, Vídeň 1910



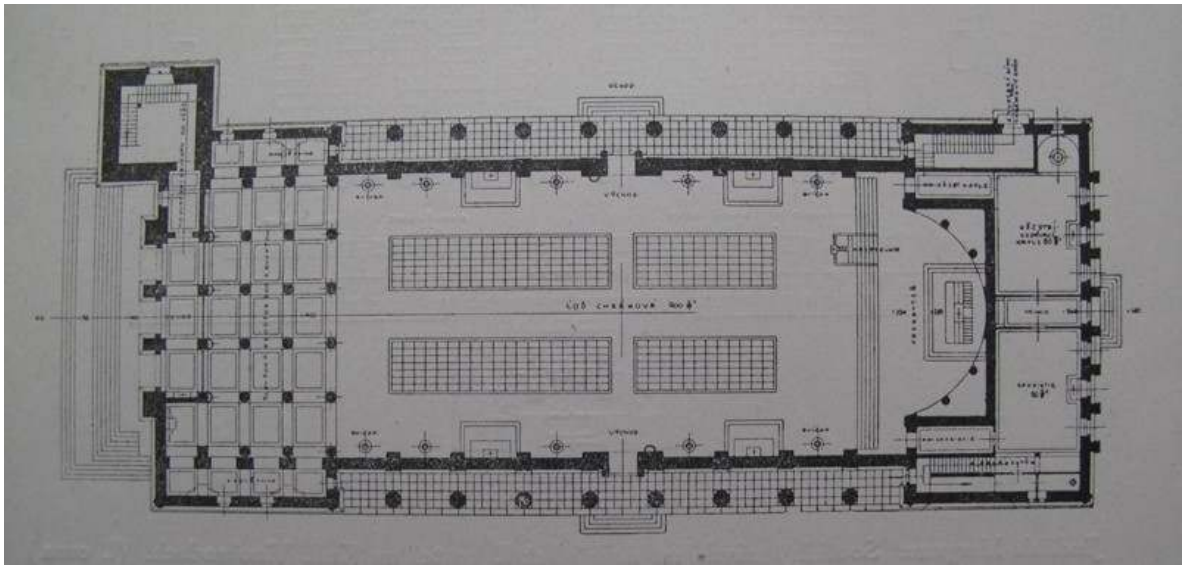
Obrázek 4: Josip Plečnik: návrh interiéru kostela sv. Ducha, Vídeň 1910



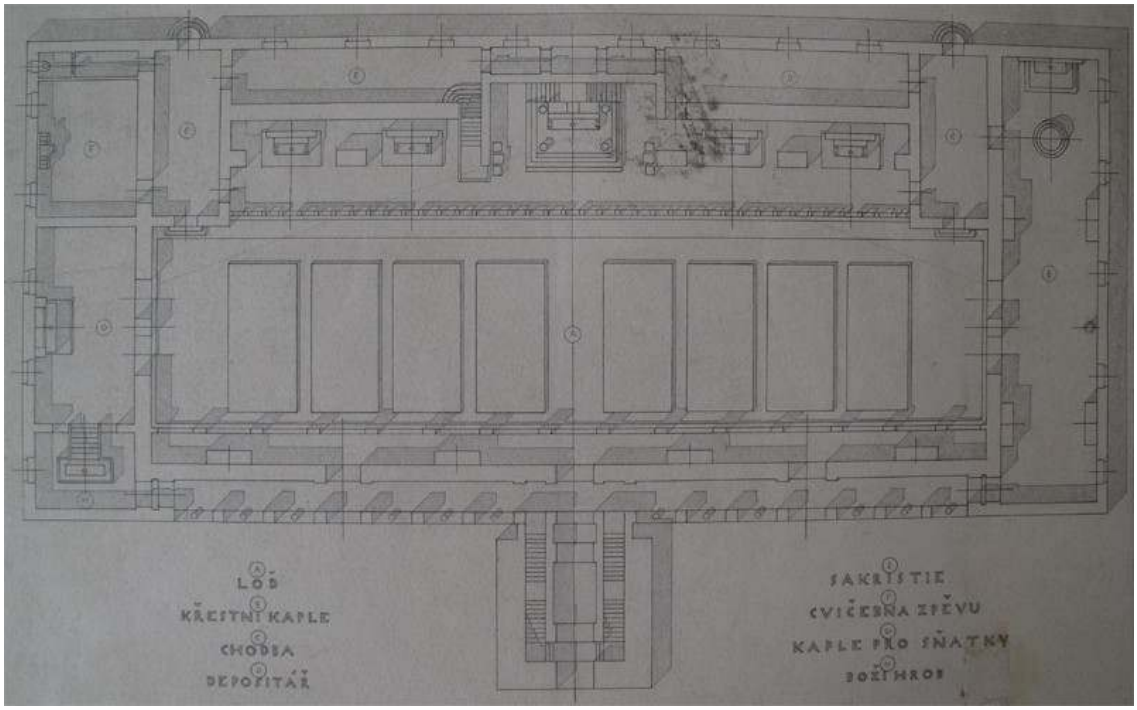
Obrázek 5: Josip Plečnik: návrh interiéru kostela Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1928



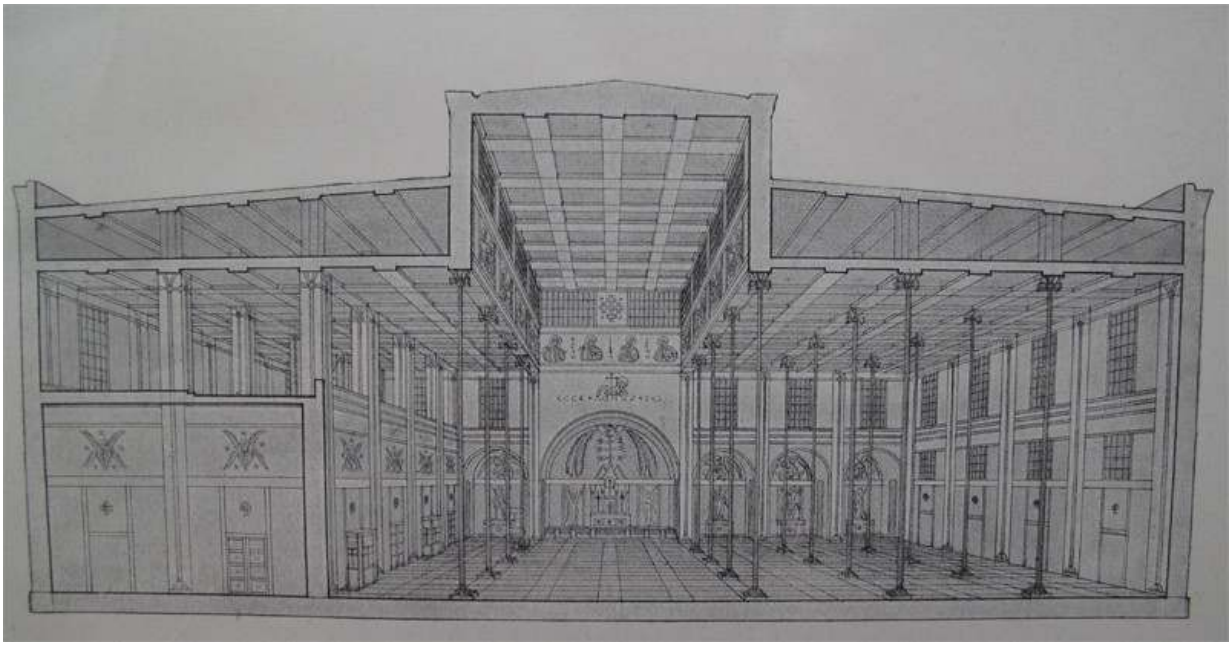
Obrázek 6: Jindřich Merganc: půdorys soutěžního návrhu na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919



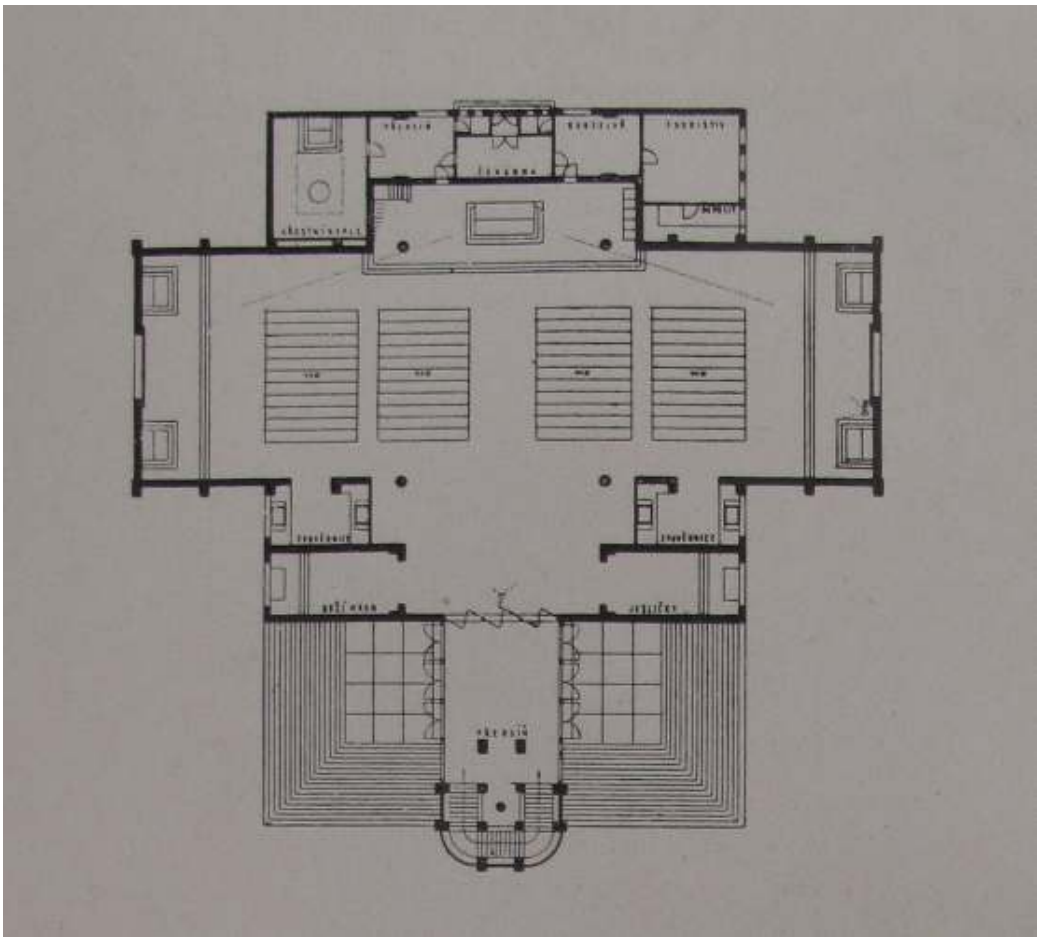
Obrázek 7: Alois Mezera: půdorys soutěžního návrhu na kostel nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919



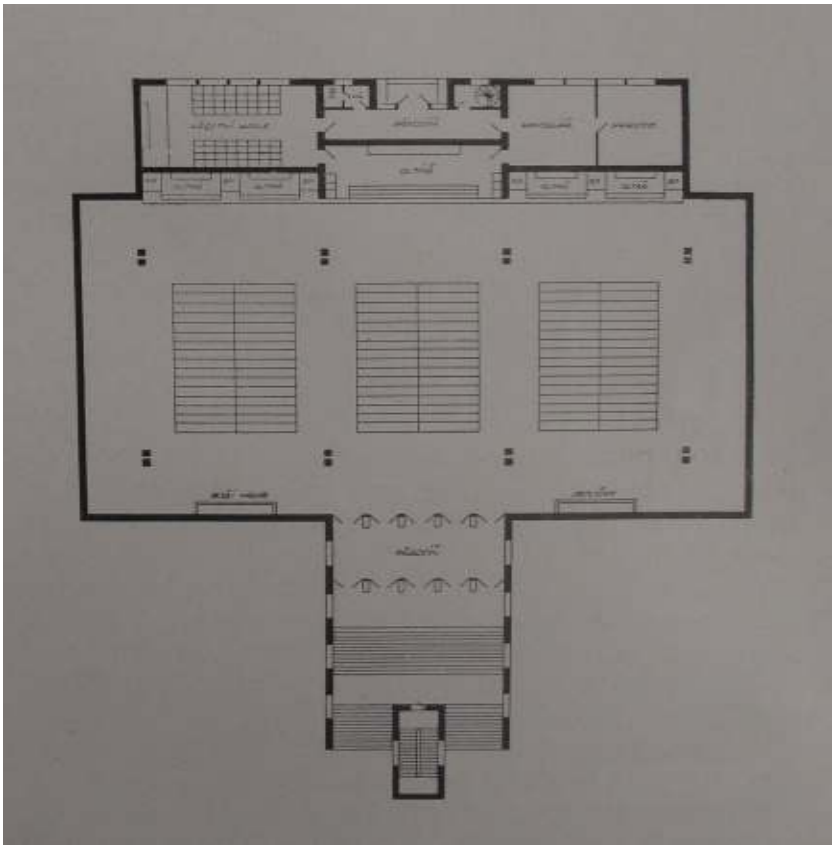
Obrázek 8: Otto Rothmayer: půdorys soutěžního návrhu na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919



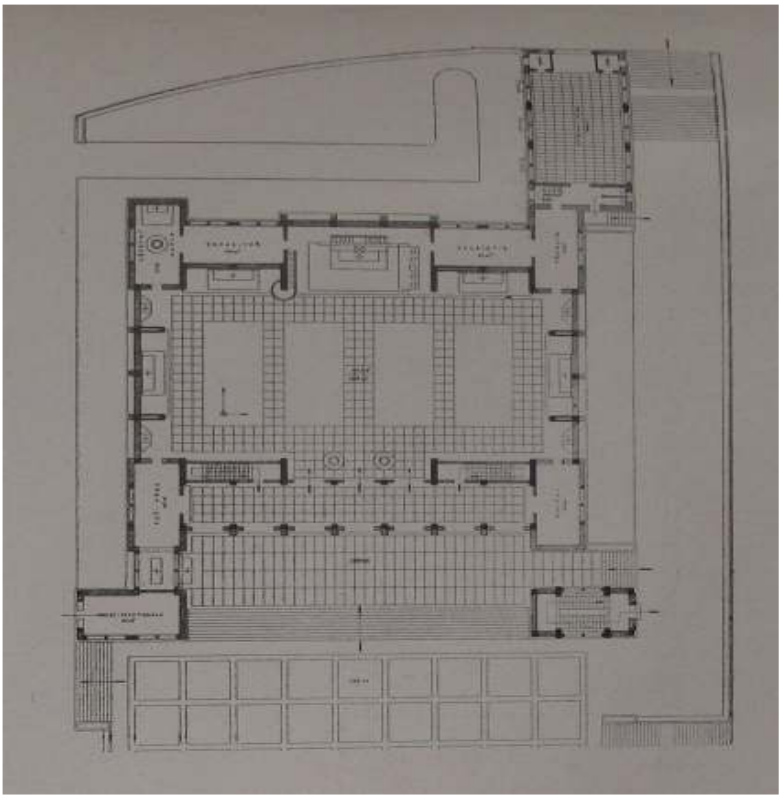
Obrázek 9: Alois Metelák: interiér soutěžního návrhu na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha 1919



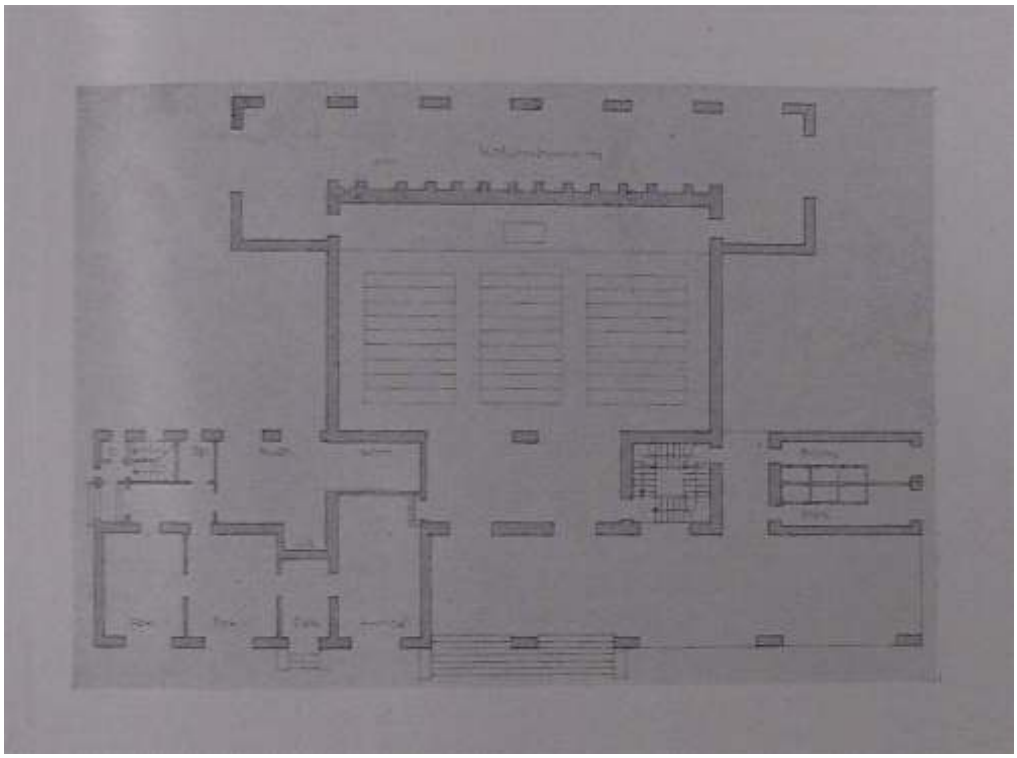
Obrázek 80: Josef Gočár: půdorys soutěžního návrhu na kostel sv. Václava ve Vršovicích, Praha 1927



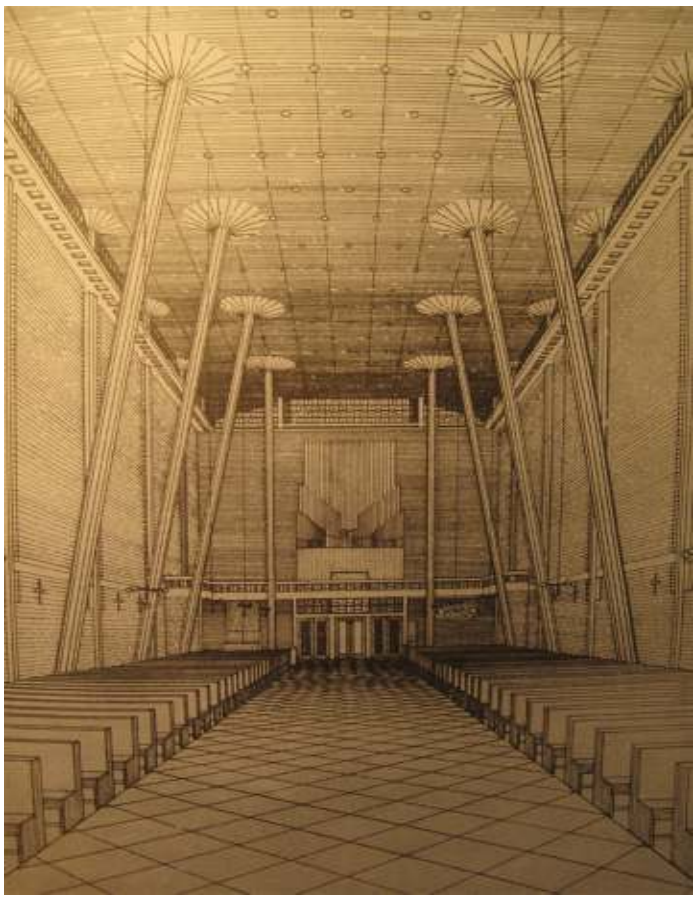
Obrázek 91: Jaroslav Kabeš: půdorys soutěžního návrhu na kostel sv. Václava ve Vršovicích, Praha 1927



Obrázek 102: Vladimír Bolech: půdorys soutěžního návrhu na kostel sv. Václava ve Vršovicích, Praha 1927



Obrázek 113: A. Benš, L. Hilgert: půdorys soutěžního návrhu na Sbor CČS, 1924



Obrázek 124: Jan Sokol: návrh interiéru kostela na Pankráci, Praha 1947

Resumé

Tato bakalářská práce pojednává o liturgickém prostoru koncipovaném podle ideí Josipa Plečnika. Rozebírá možná východiska této šířkové koncepce a snaží se na ni najít odkaz v soutěžních projektech Plečnikových žáků. Cílem této práce je definovat Plečnikovo pojetí sakrálního prostoru a také sledovat jeho vývoj v pražské sakrální meziválečné architektuře.

Josip Plečnik byl ve své tvorbě ovlivněn pevnou vírou v Boha, antikou a svým vídeňským učitelem Otto Wagnerem. Spojením těchto tří aspektů vznikla ojedinělá šířková koncepce liturgického prostoru, která našla odezvu mezi českými architekty meziválečného období a nadále se vyvíjela.

Mimo soutěž na kostel Nejsvětějšího Srdce Páně na Vinohradech v roce 1919, kde se s touto koncepcí Plečnikovi žáci suverénně umístili na prvních místech, se toto pojetí liturgického prostoru objevuje i v roce 1927 v soutěži na vršovický kostel sv. Václava, kde je jasně znatelný vliv projektů z vinohradské soutěže. Plečnikův odkaz je patrný i v prostorách nově budovaných sborů církve Československé. Šířková koncepce, která měla za cíl zpřehlednit liturgický prostor a přiblížit bohoslužbu lidu, Československé liturgii velmi vyhovovala.

Svou koncepcí Plečnik nakročil k dalším změnám liturgického prostoru, které byly definovány na II. Vatikánském koncilu v 60. letech. Dá se říci, že Plečnikova revoluční sakrální architektura je počátkem moderní sakrální architektury v Praze.

Anglická anotace

The competition for Church of Sacred Heart in the Vinohrady
The bachelor thesis deals with the process of a competition for the Church of the Sacred Heart in Prague-Vinohrady. It will focus on the competing architects and the conditions of final project. Furthermore, it will focus on defining the influence of architect Josip Plečnik on his students at VŠUP in Prague, who were also involved in the competition.

Competition – church – aisle – project - student

Počet znaků: 93 215