

Univerzita Karlova v Praze

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

FATKOVÁ MARKÉTA

**KAMIL HILBERT
ARCHITEKT-PAMÁTKÁŘ**

diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Eva Novotná
2010

Prohlašuji, že diplomovou práci jsem vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Poděkování

Ráda bych poděkovala za odbornou pomoc při zpracování diplomové práce Mgr. Evě Novotné. Dále za vstřícný přístup a možnost nahlédnout do stavebních plánů a prostor domů majitelům zdokumentovaných staveb: paní Heleně Bezděkové a Ing. Pavlu Hrnčíříkovi (Bezděkův dům), PhDr. Anně Kareninové (dům na Masarykově nábřeží), panu Johnu A. Noonanovi a Luboši Mikešovi (vila v Babylonu), Mgr. Dušanu Pálkovi (Tilleho vila v Bubenči), paní Anně Plockové (Brunclíkův dům v Lounech) a manželům Lence a Zdeňkovi Sýkorovým (Hessův dům v Lounech).

Osnova

I.	Úvod	6
II.	Kamil Hilbert, architekt-památkář	8
1.	Období historismu a památkové péče ve 2. polovině 19. století ve středoevropském kontextu a nástup secese	8
1.1.	Dobové tendence v architektuře 19. století	8
1.2.	Přechod k modernismu a nástup secese	17
1.3.	Památková péče vybraného období	23
2.	Tvorba Kamila Hilberta	27
2.1.	Působení ve Vídni	27
2.1.1.	Studijní cesta po Evropě	34
2.2.	Louny 1895–1899	39
2.3.	Katedrála sv. Víta	46
2.4.	Obnovy památek 1901–1922	51
2.5.	Původní tvorba 1900–1933	55
III.	Závěr	71
IV.	Resumé	
V.	Obrazová příloha	
VI.	Seznam vyobrazení	
VII.	Seznam použitých pramenů a literatury	

I. Úvod

Kamil Hilbert (*12. 2. 1869 Louny – †25. 6. 1933 Praha) – český architekt přelomu 19. a 20. století, je znám zvláště jako poslední projektant svatovítského chrámu. Jeho tvůrčí činnost byla zaměřena především na obnovy památek. Současně se však po celou dobu věnoval i vlastní architektonické práci. Byl nejenom tvůrcem a památkářem, ale i archeologem a svým způsobem uměleckým historikem. Publikoval několik zajímavých studií týkajících se především nálezových prací při provádění stavebně-historických průzkumů, ale věnoval se i uměleckohistorické topografii – společně se Zdeňkem Wirthem zpracoval pro *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém díl Plzeňsko* a s Antonínem Podlahou *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Stejně tak byl i jedním z prvních členů ústřední památkové rady za české země zřízené r. 1911 ve Vídni a působil i jako odborný dozor a poradce při jednotlivých restaurátorských pracích. Společně s významným českým historikem umění Maxem Dvořákem, který byl žákem tvůrce programu moderní památkové péče Riegla, se Hilbert zasloužil, i pod tímto vlivem, o položení základů moderní památkové péče v českých zemích.

Nejen osobnost Kamila Hilberta, ale i jeho celoživotní péče o obnovu památek, a neméně i samostatná architektonická činnost, zůstává doposud víceméně podceňována, a to zejména ve smyslu nedostatečného zhodnocení a kritického zpracování. Tomuto tématu sice bylo věnováno několik statí a článků od předních českých historiků umění, ale soubornější studie dosud neexistuje. V posledních letech se sice objevilo několik prací, ty se však zabývají konkrétními stavbami.¹

Cílem diplomové práce je začlenit osobnost Kamila Hilberta do širších souvislostí a zhodnotit jeho význam pro dobovou architekturu i vývoj památkové péče. Současně zmapovat Hilbertovu vlastní architektonickou tvorbu, charakterizovat jednotlivé stavby a určit typické rysy jeho architektury včetně inspiračních zdrojů.

¹ Jedná se o vilu Dr. Franty v Dobřichovicích, zahrnutou do publikace: Eva NOVOTNÁ: Rodinný dům Jaroslava Franty. In: ŠVÁCHA 2010, 100–103. Ve stejné edici byla publikovaná vila sochaře Šejnosta na Křemešnicku: Petr KRATOCHVÍL: „Větrný zámek“ Josefa Šejnosta. In: Slavné vily kraje Vysočina, Jan SEDLÁK (ed.) a kol. Praha 2008, 104–106. Kostelu sv. Jana Nepomuckého ve Štěchovicích byly v roce 2008 věnovány dvě bakalářské práce: Markéta FATKOVÁ: Kostel sv. Jana Nepomuckého ve Štěchovicích (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Karlovy univerzity v Praze). Praha 2008; Tereza NOŽINOVÁ: Farní kostel sv. Jana Nepomuckého ve Štěchovicích (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008. Tři činžovní domy a náhrobek rodiny Treybalovy v Plzni byly zpracovány v kapitole věnované K. H. v knize: Petr DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ Jaroslava: Plzeň v době secese. Praha 2005, 92-95.

Metody použité při zpracování diplomové práce byly zaměřené především na studium odborné literatury, dále návštěvu archivů a získání a seznámení se se stavební dokumentací uvedených budov. Většinu Hilbertových staveb jsem osobně navštívila, prohlédla a exteriér stavby fotograficky zdokumentovala. U některých staveb jsem měla možnost prohlédnout si i jejich interiéry a rovněž část fotograficky zdokumentovat. Přínosné byly i rozhovory s majiteli staveb, z nichž někteří jsou přímými potomky původních majitelů.

Práce je rozčleněna do třech pro Hilberta důležitých tvůrčích etap. Vídeňský pobyt lze označit za Hilbertovo první důležité období. Druhé významné období nastává poté, co byl zvolen stavitelem katedrály sv. Víta. Od této chvíle se stává vlivnou osobností též ve významných pražských komisích a spolicích – např. Archeologické komise České Akademie, Křesťanské akademie a také pokrokového Mánesa. Neméně důležitou kapitolou zůstává i Hilbertova samostatná tvůrčí činnost po roce 1900, kdy je již považován za zkušeného architekta.

Zatímco při zpětném pohledu na Hilbertovu činnost restaurátorskou se může zdát jeho význam téměř nepopiratelný, při hodnocení původní tvorby se postoje mohou odlišovat. Otázek, které v této souvislosti vznikají, se nabízí několik. Je možné řadit Kamila Hilberta mezi osobnosti typu Jana Kotěry či Dušana Jurkoviče? Je správné posuzovat jeho tvorbu jako nedostatečně progresivní až „zastaralou“? Byl inovátorský na poli památkové péče, ale konzervativní v původní tvorbě? Anebo mohla být toho všeho příčinou absence skutečně velkých architektonických vizí?

II. Kamil Hilbert, architekt-památkář

1. Období historismu a památkové péče ve 2. polovině 19. století ve střeoevropském kontextu a nástup secese

1.1. Dobové tendence v architektuře 19. století

Úvodem charakterizují prostřednictvím dobového přehledu tvůrčích postojů a zmínkami o významných architektonických realizacích vůdčích autorů konce 19. století kulturně společenské klima, ale také silné, z historických příkladů odvozené estetické zacílení, které níže uvedení tvůrci svou tvorbou docílili.

Zcela originální myšlenky tzv. nového slohu se začaly formulovat už v průběhu předminulého století, byla to ale moderna, která pohlížela na historizující styly minulé epochy s nádechem opovržení a většinového odmítnutí. Teprve až na počátku šedesátých let 20. století se názory a postoje odborné veřejnosti začaly měnit. Důležitou roli zde sehrálo symposium konané v Mnichově v říjnu 1963 a na zámku Anif u Salcburku.²

Vystoupili zde jak zastánci historismu v čele s Hansem Gerhardem Eversem³, tak i jeho odpůrci s mluvčím Nicolasem Pevsnerem⁴. Hlavním přínosem symposia pro následné diskuse bylo utřídění názorů na historismus a popis jeho rozmanitých projevů.⁵

O pár let později, v roce 1965, byl uskutečněn významný projekt za účasti Thyssenovy nadace, který první svazek edice knih o výtvarném umění a architektuře věnoval právě historismu. Stejný význam měly i následné edice zabývající se vídeňskou okružní třídou – Ringstrasse, po kterých následovalo množství odborně zaměřené literatury vztahující se k dané epoše.⁶

V Čechách došlo k částečnému ocenění historismu již v druhém desetiletí 20. století především zásluhou historiků umění Vincence Kramáře a Zdeňka Wirtha. Kramář ve své studii věnované architektuře 19. století⁷ oceňuje toto období jako epochu rovnocennou s předcházejícími. Přinášející nejen na poli architektury nové principy a zdroje uplatňované

² VYBÍRAL 1996, 486.

³ H. G. Evers (1900–1993) byl německý historik umění, jeden z prvních, kdo se zasloužil o rehabilitaci umění 19. století. Důležitou studií k tomuto tématu je jeho kniha *Historismus zum Funktionalismus* (1967), Eversův zájem o historiografii dějin umění dokazuje práce *Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts* (1968).

⁴ N. Pevsner (1902–1983) – původem německý historik umění žijící ve Velké Británii. Specializoval se zvláště na dějiny architektury. Jeho významnými studii, které se zabývají 19. stoletím jsou: *Pioneers of the Modern Movement* from William Morris to Walter Gropius (1936), *Victorian Architecture* (1963), *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century* (1972).

⁵ VYBÍRAL 1996, 486.

⁶ PRAHL 1997, 48.

⁷ Vincenc KRAMÁŘ: *Architektura 19. století*. In: *Památky archeologické* 26, 1914, 99–104.

i v následném uměleckém vývoji.⁸ Zdeněk Wirth společně s Antonínem Matějčkem, v knize zaměřené zvláště na architekturu 18. a 19. století a jednotlivé stylové proměny⁹, nahlíželi na rozdíl od Kramáře na epochu historismu z pohledu modernismu. Raný historismus a jeho představitele ohodnotili již vlastně pozitivně, kriticky ale stále shlíželi na pozdní historismus – bezprostředního předchůdce moderny. V podobně kritickém duchu, bezpochyby z větší části ovlivněném právě Wirthovou a Matějčkovou knihou, pokračovala kritika i v dalších letech. Od r. 1948 se dokonce historizující styly staly na čas vzorem tehdejší architektury – oceňována byla zvláště česká neorenesance – základem však bylo politické a ideologické pozadí. Nejen v této době, ale i později se bádáním o významu 19. století zabývali historici umění Oldřich Starý, Marie Benešová či Emanuel Poche. Dále je třeba zmínit také Viktora Kotrbu, který sledoval poměry i v evropském bádání a byl schopen nahlížet na daný problém univerzálněji. Velký význam měla od r. 1981 symposia věnovaná 19. století a jeho rozmanitým projevům – uměleckým, historickým, literárním, konaná v Plzni.¹⁰ Mezi důležité účastníky plzeňských symposií patří zvláště historici umění – Pavel Zatloukal, věnující se především architektuře 19. století na Moravě, a Jindřich Vybíral. Oba badatelé, zabývající se historismem v architektuře, jej zkoumají nejenom z estetického hlediska, ale i na pozadí kulturní a společensko-politické situace, což bylo a je důležité pro jeho celkové pochopení. A také pro zasazení tohoto období do obecného dějinného kontextu. V současnosti je k dispozici již množství odborné literatury zkoumající 19. století z různých úhlů pohledu, rozšiřují tak stále nové možnosti v postupujícím bádání.

Při pokusu o jasné definování termínu historismus se obvykle narazí na odlišné názory a stanoviska, která jednotliví badatelé zastávají. Ty však společně vytvářejí celkem jasný a přehledný pohled na vznik a formování architektury 19. století.

Po postupném odklonu od klasicismu mezi architekty vznikla potřeba „vytvoření“ nového výtvarného názoru. Nastalou situaci se pokusil vystihnout anglický badatel Peter Collins ve své knize *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*¹¹. Podle Collinse byl již neoklasicistní architekt postaven před volbu mezi pokrokem a pohybem zpět - mezi hledáním nové architektury nebo návratem k poznanému ‚zlatému věku‘. Po rozbití klasicistního modelu jediné architektury neměnných pravidel se tvůrci, který se začal tázat

⁸ MACHALÍKOVÁ 2005, 8.

⁹ Zdeněk WIRTH / Antonín MATĚJČEK: Česká architektura 1800–1920. Praha 1922.

¹⁰ VYBÍRAL 2002, 12, 13, 14.

¹¹ Peter COLLINS: *Changing Ideals in Modern Architecture*. London 1965.

po svém posláním a přemýšlet o své úloze v dějinném procesu, nabízely čtyři možnosti. A to přidržel se ověřených přístupů, že architektura se vyvíjí automaticky, poněvadž naplňuje potřeby vyvíjející se společnosti. Anebo se navrátit k idealizovaným periodám dějin, a to buď oživením rané řecké, římské či renesanční architektury, nebo domácího středověkého stavitelství, jejichž vzor měl být přiměřenější místním přírodním podmínkám a etnickým tradicím. Nebo měl na výběr cestu, která vede přes revoluční rozchod s minulostí a cílevědomé hledání nové architektury.¹²

Návrat historizujících architektů do minulosti nacházel opodstatnění ve společenských poměrech své doby. Nebyl to jen velký důraz na celkové zvědečtění, které ovládalo atmosféru 19. století, ale i objevitelský duch, potažmo rozvoj civilizačních vymožeností a společensko-psychologická motivace, která inspirovala nejen architektky navrácením se k minulým epochám.¹³

Zatímco v klasicistické architektuře bylo obsaženo mnohem více originality a snahy po vytvoření a následné realizaci své vlastní představy, což je nejvýrazněji patrné v utopistických návrzích francouzských architektů Etienne-Louise Boullée či Clauda-Nicolase Ledoux¹⁴. V období romantismu k vytvoření „vlastního“ slohu, jenž by byl použitelný např. i v městské architektuře, v zásadě nedochází.¹⁵

Postupně ale díky rozvoji historických nauk a novému uvědomování si historie začali i samotní architekti hrát významnou úlohu v tehdejších uměleckohistorických bádáních.¹⁶ Tato tendence, zpočátku spojená hlavně se zvýšeným zájmem o středověk a s ním související dobové myšlení a vnímání okolního světa, začala mít pozitivní vliv na obnovy památek. Mezi restaurátory, kteří obhajovali návrat ke gotice, působila řada architektů, velmi často se věnujících především výzkumné činnosti, ti pak často chápali samotnou tvorbu jako vytváření kopií. Příkladem by mohli být architekti Franz Christian Gau (1790–1853) a jeho přestavba kostela Saint-Clotilde v Paříži (1846–1857) nebo Henri Labrouste (1801–1875) a jedna z jeho nejvýznamnějších realizací Národní knihovna v Paříži (1862–1868), na které je zvláště patrná možnost nového využití ocelových konstrukcí jako vhodného prostředku k napodobení středověkých staveb. Nespornou osobností evropského významu byl Francouz Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879), v jehož rozsáhlé tvorbě

¹² VYBÍRAL 1996, 492–493.

¹³ VYBÍRAL 1996, 493.

¹⁴ E.-L. Boullée (1728–1799) – Newtonův kenotaf, 1784; C.-N. Ledoux (1736–1806) – návrh ideálního města Chaux, 1804.

¹⁵ BRION 1975, 39.

¹⁶ VYBÍRAL 1996, 491.

mnohdy splývala původní snaha pietně zrekonstruovat památku a zároveň touha aplikovat na ni i vlastní fantaskní řešení.¹⁷

Také v německé architektuře se nejprve poměrně dlouhou dobu udržoval klasicistní proud vyrůstající z obdivu k antickému Řecku. Hlavní podíl na tom měl především německý badatel a antikvář Johann Joachim Winckelmann (1717–1768)¹⁸, jenž svůj nezměrný obdiv k řeckému starověku demonstroval v knize *Dějiny umění starověku* (1764). Napodobeniny řeckých chrámů a detailní zkoumání a experimentování s řeckými sloupovými řádů bylo odrazem Winckelmannova vlivu na několik generací umělců. K obratu pak došlo až s nástupem tvůrce plně spjatého celým svým životem s 19. stoletím – Gottfriedem Semperem (1803–1879), díky němuž se obecný zájem odpoutal od Winckelmannova klasicismu a přiklonil se k italské renesanci.¹⁹ Semper získal bohaté zkušenosti zvláště v ateliéru u již výše zmíněného F. Ch. Gaua v Paříži. Po této zkušenosti strávil celé čtyři roky studiem antického umění v Řecku a Itálii. Nabyté zkušenosti a množství inspirace později uplatnil při návrzích drážďanské opery (1838–1841) či tamní Obrazové galerie (1847–1855). V roce 1869 Semperovi světil rakousko-uherský císař František Josef I. zakázku na výstavbu dvou vídeňských dvorních museí, divadla i rozšíření císařského sídla.²⁰

Vídeň byla v té době městem, které procházelo velkým ekonomickým i sociálním vzestupem. Ale také nová estetika mu pomáhala v proměně v moderní imperiální hlavní město říše, a tak podobně jako v sousedním Německu měl i zde dominantní postavení klasický sloh odvozený z antického Řecka a Říma. Vzorovým příkladem je budova vídeňského parlamentu od dánského architekta Theofila Hansena (1813–1891) z let 1874–1883, který podobně jako Semper podnikl několik cest po Řecku.

Později, přestože ještě kolem roku 1868 byla ve střední Evropě neogotika přijímána s nejistotou²¹, začal zájem o antiku slábnout a přesunul se nejprve na italskou

¹⁷ BRION 1975, 39–40.

¹⁸ J. J. Winckelmann studoval nejprve na univerzitě v Halle (teologii) a později v Jeně (přírodovědu, medicínu, jazyky). V letech 1748–54 působil jako knihovník u hraběte Heinricha von Büna na zámku Nöthnitz u Drážďan. Po úspěchu své první knihy *Myšlenky o nápodobě řeckých děl v malířství a sochařství* (1755) se odstěhoval do Říma, kde pracoval jako knihovník a antikvář u kardinála Albaniho. Zde se věnoval především klasické archeologii, za jejíhož zakladatele je obecně považován. Winckelmannova hlavní myšlenka spočívala stále v intencích Vasariho, který stejnou měrou oceňoval řecký starověk a klasickou renesanci. *Nápodoba* pro Winckelmanna neznamenal bezmyšlenkovitě napodobování, ale poznání a pochopení uměleckého ideálu – podstaty umění. In: KROUPA 1996, 74–75.

¹⁹ BRION 1975, 40.

²⁰ VYBÍRAL 2004, 66–67.

²¹ Gottfried Semper byl členem komise, která posuzovala návrhy na vídeňskou radnici. Friedrich Schmidt předložil projekt ve stylu neogotickém, o kterém Semper prohlásil, že by musel popřít své dosavadní dílo, kdyby mu dal svůj hlas. Přesto byl Schmidtův projekt realizován (1872–1883). In: ACHLEITNER 1999, 24.

renesanci a koncem století se větší pozornosti dostalo památkám Byzance (například i vlivem Josefa Strzygowského²²), ale také díky silnému pronikání anglosaské architektury na kontinent i neogotice.²³ Šlo většinou o kulturní zdroje, které se nacházely mimo německy hovořící oblast. V důsledku toho se v Rakousku-Uhersku nevytvořil vlastní „národní“ sloh, ale vznikla zde znakově si velice podobná architektura veřejných budov státní správy.²⁴

S tím úzce souvisí i změna, která nastala v osobě objednavatele. Nejednalo se již většinou o jednu soukromou osobu – mecenáše, ale o různé společnosti, orgány samosprávy, či stát.²⁵

Německý historik architektury Wolfgang Braunfels²⁶ na příkladu reprezentativní architektury vídeňské Ringstrasse dokazuje, že historické styly fungují v těsných vztazích k politickým funkcím budov, pro něž jsou voleny. Každý z nich, podobně jako dříve sloupové řady, získává v 19. století precizní ikonologický predikát, jemuž byl přiřazen informativní význam.²⁷

Tak například neogotika²⁸ se používala převážně na sakrální typy staveb, zatímco pro budovy divadel, obrazáren a podobných kulturních institucí se stala nejvhodnějším stylem neorenesance, která převládla již kolem roku 1860 ve významu univerzálního uměleckého výrazu doby.²⁹

Široká okružní třída Ringstrasse se začala budovat na počátku šedesátých let 19. století na prostoru zrušených městských hradeb, mezi starým městem a předměstími. Všechny stavby postavené v nejrůznějších pseudostylech včetně parlamentu, divadla, univerzity, radnice, museí či Votivního kostela uspořádali architekti jako August Siccard von Siccardsburg, Gottfried Semper, Friedrich Schmidt, Theophil Hansen a další, a to jenom ve vztahu k centrální promenádě. Vnitřní město tím přesto získalo uzavřenou a

²² J. Strzygowski (1862–1941) byl vedoucím I. uměleckohistorického institutu ve Vídni. Jeho základní tezí bylo, že dějiny umění neprobíhaly kontinuálně v antickém prostředí, ale že na ně mělo podstatný vliv umění nomádů a barbarských národů z Asie. Nechal se jím inspirovat např. i vídeňský architekt O. Wagner (1841–1918) ve svém návrhu kostela ve Steinhofu, na kterém jsou zvláště patrné byzancké vlivy.

²³ Podle názoru výše zmíněného Petera Collinse končí v 19. století singularita a začíná pluralita stylů, jež mohla být chápána jako výraz idejí demokracie a mnohosti názorů vládnoucí v demokratické společnosti. Přestože vedle sebe existovalo několik architektonických programů, žádný z nich nebyl natolik autoritativní či módní, aby zastínil názory konkurenční. In: VYBÍRAL 1996, 491.

²⁴ ACHLEITNER 1999, 24.

²⁵ VYBÍRAL 1996, 495.

²⁶ Wolfgang Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*. Köln 1977.

²⁷ VYBÍRAL 1996, 491–492.

²⁸ Ve Francii a Německu platila neogotika navíc za národní sloh. In: VYBÍRAL 1995c, 264.

²⁹ HORYNA 2001, 134.

pravidelnější formu.³⁰ Z let 1861–1869 pochází první monumentální stavba okružní třídy – státní opera od dvojice vídeňských profesorů Augusta Siccard von Siccardenburg (1813–1868) a Eduarda van der Nüll (1812–1868). Ve svém návrhu vycházeli ze zdrojů italské a francouzské renesance, drobné motivy pak převzali i ze středověkého stavitelství. Nüll spolu se Siccardenburgem spolupracovali na většině realizací. Od r. 1843 zastávali místo profesorů na vídeňské Akademii a pod jejich vedením se vyškolila i řada budoucích českých architektů – Josef Zítek (1832–1909), Josef Schulz (1840–1917) či Josef Mocker (1835–1899). Významnou pozici od konce šedesátých let ve Vídni zastával i jejich další český žák Josef Hlávka (1831–1908), jenž po smrti obou profesorů stavbu opery dokončil. Naproti opeře byla postavena skupina tří domů, tzv. Heinrichshof (1861–1863; 1956 zbořen) od již zmíněného Theofila Hansena. Ten na budově uplatnil klasický styl s byzantskými prvky.

Na nově vzniklém náměstí Paradenplatz byly vybudovány i další „výstavní“ budovy – univerzita, radnice a parlament. Avšak zatímco univerzita (1873–1883) Heinricha Ferstela (1827–1883), autora mj. i slavné vídeňské Votivkirche (1856–1879), připomíná nádvoří římského paláce Farnese, radnice (1872–1873) Friedricha Schmidta (1825–1891) je příkladem neogotiky.³¹ Schmidt byl jedním z prvních architektů, kteří zavedli používání neogotického stylu s využitím neomítnutých cihel nejen v sakrální, ale rovněž i v profánní architektuře. Schmidt se kromě architektonické činnosti zabýval i restaurováním a ochranou památek. Od roku 1845 pracoval na obnově katedrály v Kolíně nad Rýnem a kolem r. 1863 se stal architektem Svatoštěpánského dómu ve Vídni.³²

Zvláště ke konci 19. století přinesl nebývalý rozvoj průmyslu i nové stavební technologie, materiály a konstrukce. Ty byly rovněž prezentovány na prestižních výstavách konajících se v různých světových metropolích od poloviny 19. století. První z nich se konala v Londýně roku 1851 za přispění anglického architekta Josepha Paxtona, jehož výstavní pavilon – tzv. Křišťálový palác, se stal příkladem využití železných konstrukcí v architektuře.³³ Pro české prostředí měla především význam světová výstava konající se ve Vídni r. 1873 a o osmnáct let později i česká zemská jubilejní výstava v Praze – Bubenči (1891).

S nástupem devatenáctého století se počíná klást silný důraz na architektovo dostatečně odborné technické i humanitní vzdělání. Již roku 1707 byla v Praze založena

³⁰ HLAVAČKA 2002, 448–9.

³¹ JANKOVÁ 2008, 240–241.

³² KRONBICHLER–SKACHA 1996, 121.

³³ BENEŠOVÁ 1984, 46.

první veřejná inženýrská škola v Evropě - Stavovská inženýrská škola³⁴, která byla později – 1803 – zreformována podle francouzské École Polytechnique (založ. r. 1794).³⁵ Dosáhnout řádné kvalifikace architekta bylo možné jak na polytechnických školách, tak na akademiích umění, kde byl především kladen důraz na podrobné seznámení se s historickou architekturou. Na základě toho se později stává znalecká i projekční činnost architektů při obnovách památek zcela plnohodnotným a ceněným druhem architektonické tvorby.³⁶

Většina architektů v druhé polovině 19. století se věnovala nejen vlastní architektonické činnosti, ale i restaurování památek. Tato skutečnost je patrna zvláště při bližším pohledu na české prostředí. Z velkého množství takto zaměřených architektů byli významnými představiteli již zmíněný Zitek, Schulz či Mocker. Činný v tehdejší památkové péči byl Jan Koula (1855–1919), jako konzervátoři působili Antonín Viktor Barvitijs (1823–1901) či Antonín Wiehl (1846–1910).³⁷ Až na posledně jmenovaného měli všichni zkušenost se studiem na vídeňské Akademii. Barvitijs vystudoval pod vedením Karla Roesnera (1804–1869), spoluautora karlínského kostela sv. Cyrila a Metoděje z let 1854–1863 (s Barvitijským švagrem Ignácem Ullmannem [1822–1897]), a také u již zmíněných van der Nülla a Siccarda von Siccardsburg.³⁸ Po studiích strávil dvanáct let v Římě, kde řídil obnovu římského Palazzo Venezia, tehdejšího rakouského velvyslanectví (1856–1866). Po návratu do Prahy projektoval společně s Ullmannem Lannovu vilu v Bubenči (1870–1872) a později ve spolupráci se Schulzem Gröbeho vilu na Vinohradech (1871–1874).³⁹ Barvitijs pro svou tvorbu nacházel principy a východiska v italské renesanční architektuře, která stála později v opozici proti tzv. české renesanci, jíž na většinu staveb aplikoval například A. Wiehl. Později se Barvitijs věnoval výhradně sakrální architektuře a uměleckému řemeslu, od roku 1868 navrhoval liturgické předměty pro Jednotu svatovítskou, r. 1875 byl jedním ze zakládajících členů Křesťanské akademie.⁴⁰ S tím úzce souvisela i jeho činnost restaurátorská – obnova vnitřních prostor kostela sv. Voršily (1882) a úprava interiéru kostela sv. Vojtěcha v Praze.

³⁴ Dnes České vysoké učení technické v Praze.

³⁵ BENEŠOVÁ 1984, 46.

³⁶ HORYNA 2001, 134.

³⁷ MACHOŇ / WIRTH 1952.

³⁸ HORYNA 2001, 140.

³⁹ POCHE 1980, 142.

⁴⁰ VYBÍRAL 1995a, 50.

Další z významných českých architektů období historismu byl Josef Zítek. Na vídeňské akademii studoval u stejných profesorů jako jeho předchůdce Barvitiuss a rovněž strávil několik let studijní cestou po Itálii (1859–1862), kterou na závěr rozšířil ještě o poznání Německa, Francie a Belgie (1862). V Itálii se Zítkovi podařilo navázat i jisté společenské styky, které mu po návratu napomohly k získání prestižní zakázky pro výmarského vévodu Karla Alexandra na projekt tamního musea (1863–1868). Na této své první samostatné realizaci uplatnil motivy vycházející zvláště z klasické a pozdní italské renesance. Zítek však ve svých návrzích nakládal se získanými inspiračními zdroji zcela volně a pokaždé je dokázal naprosto originálně přetransformovat podle svého vlastního úsudku. Patrné je to zejména na stavbě Národního divadla (1868–1883), ale i Domu umělců – Rudolfína (1876–1884), na kterých spolupracoval s J. Schulzem. Přestože se restaurátorské činnosti věnoval okrajově, v letech 1862–1870 přestavěl a k nejstarší části hradu Bečov u Karlových Varů pak i dostavěl trojkřídlou novostavbu s arkádovým nádvořím pro šlechtickou rodinu Beaufortů.⁴¹ Rovněž od počátku 70. let působil jako předseda ředitelství Jednoty pro dostavbu chrámu sv. Víta a zároveň byl členem jejího uměleckého odboru.⁴²

Zítkovým dlouholetým spolupracovníkem při realizacích mnohých staveb byl Josef Schulz. Seznámili se již za studií na vídeňské Akademii, kde se Schulz podobně jako předtím Zítek školil v ateliéru Siccarda von Siccardsburg a van der Nülla.⁴³ V r. 1868 se Schulzovi podařilo získat stipendium na cestu do Itálie. Původně roční pobyt si prodloužil až do r. 1870, kdy se po celou dobu pečlivě a bez ustání věnoval skicování architektury různého stylového zaměření.⁴⁴ Později, i díky italskému pobytu, se ve své tvorbě inspiroval převážně italskou renesanční architekturou 16. století s prvky z francouzské i severské renesance (F. Schmidt), přestože pro sakrální typy staveb užíval striktně neogotiku. Schulzovou samostatnou významnou realizací byla budova Národního musea v horní části Václavského náměstí (1885–1891). V návrhu je zřetelná návaznost na Semperovo vídeňské museum i francouzský Louvre.⁴⁵ Podstatnou část Schulzova uměleckého odkazu tvoří obnovy památek. Jeho první činností na poli restaurátorském byla obnova sgrafit Schwarzenberského paláce na Hradčanech (1879–1882) a zámku v Horšovském Týně. Okolo r. 1878 restauroval Valdštejnský palác

⁴¹ HORYNA 2001, 146–7.

⁴² DVOŘÁKOVÁ 1983, 361.

⁴³ NOLL / VYBÍRAL 1992, 11.

⁴⁴ WIRTH 1945–47, 177, 187.

⁴⁵ HORYNA 2001, 151–52.

na Malé Straně a o jedenáct let později byl pověřen obnovou a dostavbou zámku Stránov u Mladé Boleslavi (1889–1899). Schulzovy obnovy památek byly prováděny čistě puristickými metodami, kdy hlavním restaurátorským cílem bylo dosáhnout původního neboli ideálního vzhledu obnovované památky odstraněním dřívějších či pozdějších doplňků.⁴⁶

Pravděpodobně nejznámějším českým puristickým architektem byl ale Josef Mocker. Přestože ve Vídni rovněž studoval v ateliéru autorů vídeňské opery, největší vliv na něj měl jeho třetí profesor na akademii – Friedrich Schmidt. Schmidt své studenty vedl k pečlivému studiu detailů a celkové dokumentaci především středověkých staveb. Poté co bylo Mockerovi uděleno cestovní stipendium, podnikl studijní cestu po vybraných střeoevropských zemích zaměřenou na detailní poznání zvláště gotické architektury.⁴⁷ Po návratu do Vídně, v letech 1864–1869 mu byla Schmidtem svěřena oprava věží svatoštěpánského dómu, avšak nejdůležitější událostí bylo Mockerovo jmenování do funkce stavitele katedrály sv. Víta v Praze (1872–1899), ve které setrval až do své smrti.⁴⁸ Poté co dokončil restaurační práce ve staré části katedrály, přistoupil ke stavbě trojlodní baziliky s bočními kaplemi a dvouvěžovým průčelím, inspirován kolínskou a pařížskou katedrálou.⁴⁹

Mocker se vlastní architektonické tvorbě věnoval jen výjimečně, jednou z větších realizací je kostel sv. Ludmily na náměstí Míru (1893) v neogotickém slohu. Půdorysná dispozice je variací kostela sv. Otmara ve Vídni (1866–1869) od Mockerova profesora Schmidta.⁵⁰ Mocker podobně jako Barvitijs byl členem Křesťanské akademie a v r. 1896 dokonce jejím předsedou.⁵¹

V 80. letech se v českém architektonickém prostředí začíná diskutovat o myšlence vytvoření národního slohu. Nejvhodnějším stylem se tehdy jevila neorenesance inspirována domácími vzory, jejímž hlavním představitelem byl již výše jmenovaný Antonín Wiehl.⁵² Vystudoval pražskou Polytechniku pod vedením J. Zítka, což společně s následnou studijní cestou po Itálii a střední Evropě předurčilo jeho následný výběr konkrétního uměleckého výrazu. V Itálii jej zaujala především florentská renesance 14. století (dům sochaře Bedřicha Schnircha na pražských Vinohradech, 1875), kterou později

⁴⁶ NOLL / VYBÍRAL 1992, 15–16.

⁴⁷ HORYNA 2001, 171.

⁴⁸ PETRASOVÁ 1995, 526.

⁴⁹ PETRASOVÁ 1994, 214–15.

⁵⁰ POCHE 1980, 191.

⁵¹ PETRASOVÁ 1995, 526.

⁵² ŠVÁCHA 1994, 36.

doplnil zájmem o palladianismus (průčelí domu U Vratislavů v Poštovské ul. v Praze 1877).⁵³ V 70. letech však nastává v jeho tvorbě změna, když ve snaze o vytvoření národního slohu přebírá typickou variantu české renesance – vhodným příkladem je stavba nájemního domu čp. 792 na rohu ulic Vodičkovi a Václavského náměstí (nazývaného Wiehlův dům) – kterou později kombinuje s prvky z lidového stavitelství a neobaroka. Jako konzervátor ústřední vídeňské Centrální komise pro ochranu památek, provedl obnovu renesanční stavby bratrského sboru v Mladé Boleslavi (1905–1910) a mj. stál i u zrodu Soupisu památek.⁵⁴

Wiehl často spolupracoval s dalšími architekty, především s Janem Koulou, s nímž se podílel na architektonickém řešení zemské Jubilejní výstavy v roce 1891. Koula nejprve vystudoval Vysokou školu technickou v Praze a poté strávil jeden rok na vídeňské Akademii u profesora Theofila Hansena, který jej inspiroval zaujetím pro antikizující neorenesanci v duchu přísného historismu.⁵⁵ Snad i díky nedostatku příležitostí realizovat své architektonické návrhy, se Koula věnoval nejen restaurátorské činnosti – obnova Staroměstské radnice včetně domu U Minuty v Praze či radnice v Plzni (1907–1912) – ale i muzejní a publikační činnosti. Od počátku podporoval Wiehlovu snahu po vytvoření národního slohu ze základů české renesance, jež ho později dovedla k inspiraci lidovým stavitelstvím. Kombinaci vybraných prvků následně aplikoval nejprve na Jubilejní výstavě v podobě *České chalupy* a v r. 1895 na Národopisné výstavě realizací tzv. *Rychty*. Folklorní romantismus uplatnil při realizaci vlastního rodinného domu v Praze – Bubenci (1896).⁵⁶

1.2. Přejít k modernismu a nástup secese

Na přelomu století již dochází k postupnému odklonu od historizujících slohů a ke slovu se dostává secese. Ta ve svém základu vychází částečně z historismu, ale jednotlivé prvky či principy pojímá a chápe odlišně. Jejím cílem bylo naprosté vymezení se a odklon od eklektismu a idealismu.⁵⁷ Odmítala návrat do minulosti za účelem hledání „dokonalého“ slohu. Za svůj hlavní inspirační zdroj zvolila přírodu, od které se následně

⁵³ HORYNA 2001, 178.

⁵⁴ VYBÍRAL 1995f, 934.

⁵⁵ HORYNA 2001, 192.

⁵⁶ VYBÍRAL 1995e, 390.

⁵⁷ WITTLICH 1982, 7.

dají odvodit pro secesi charakteristické rysy jako ornament – rostlinný nebo figurální, plošný a lineární či naturalismus. S nimi pak spojuje symbolismus a typický ornamentální dekorativismus. S postupným rozšiřováním secese mezi jednotlivými výtvarnými obory dochází převážně v architektuře – kde působení nového slohu nebylo tak progresivní jako například v malířství – k míšení s historismem.⁵⁸ Týká se to zvláště konzervativnějších architektů starší generace, kteří větší část života byli zvyklí navrhovat budovy v eklektickém slohu. Secese se jim pak jevila jako jeden z dalších slohů, z kterého lze vybrat jen některé prvky a motivy a ty pak uplatňovat v návrhu společně s dalšími možnými variantami. Charakteristickými představiteli podobného počínání byli architekti Osvald Polívka (1859–1931) a Antonín Balšánek (1865–1921) a jejich společná realizace Obecního domu v Praze (1903–1912), kde přes rostlinné a folklorní ornamenty a markýzu v secesním stylu evokující nastupující modernu jsou z větší části využity právě neorenesanční a neobarokní formy.⁵⁹

V obecnější rovině se ornament stává hlavním výzdobným prvkem v architektuře, a to především v dekoraci fasády. V menší míře je aplikovaný i ve vnitřních prostorách domu – na zábradlí schodiště, ve tvarech kovaných mříží či štukové výzdobě stěn. Ve spojení s architekturou se uplatňuje i keramika a štuková dekorativní plastika, jež si tím pro sebe navzájem dodává nové podněty.⁶⁰

Secesní sloh je považovaný za posledního představitele univerzálního slohu – gesamtkunstwerku. Stavby, kupříkladu samotné vily byly navrhovány v secesním slohu od venkovní fasády až po vnitřní úpravy, nábytek či nádobí. Na výzdobě se podíleli nejenom architekti, kteří se mnohdy věnovali i uměleckému řemeslu, ale i malíři nebo sochaři. Podstatným přínosem secese na poli architektury a inženýrství bylo nebývalé rozšíření železných konstrukcí a stavebních materiálů, především železobetonu⁶¹. Jak již bylo uvedeno, železo a jemu podobné materiály se začaly ve stavitelství objevovat již okolo poloviny 19. století s prezentací na světových výstavách. Ale po nástupu secese se jejich využívání stalo samozřejmostí i v běžné produkci. Dosud se uplatňovaly na monumentálnějších realizacích divadel či museí, kde bylo třeba překlenout velký prostor a vyřešit mnohá úskalí související s využitím té které budovy.⁶² Zvláště u divadelních budov

⁵⁸ WITTLICH 1982, 10, 13.

⁵⁹ ŠVÁCHA 1994, 40.

⁶⁰ WITTLICH 1982, 12.

⁶¹ Beton, jenž se používá dnes, byl znám již ve starověku. Na konci 18. století byl znovu objeven a za použití teorií francouzského vědce (inženýra a fyzika) Claude-Louis Naviera, patentován v podobě železobetonového rámu, jenž později našel široké uplatnění ve stavitelství. In: BENEŠOVÁ 1984, 46.

⁶² BENEŠOVÁ 1975, 61.

byl kladen důraz na správné uspořádání prostorů pro hlediště. V tomto směru se příkladem mnohým tvůrcům stala jistě budova drážďanského Dvorního divadla (1838–1841) od německého architekta Gottfrieda Sempera, jenž zvolil podkovovité uspořádání konstrukce hlediště podle vzorů antických divadel.⁶³

V realizacích obytných domů byla situace složitější. Zpočátku zůstávalo oblíbeným materiálem dřevo, které se uplatňovalo při konstrukcích stropů, a cihla.⁶⁴ Později, na základě nových poznatků o možnostech využití, tvarování a navíc i pevnosti železa a betonu, se tyto materiály začaly šířit i do obytného stavitelství.⁶⁵

Typickým příkladem architekta, který nově vzniklé technologie bez výhrad přijal za své a v plné míře je aplikoval na své stavby, byl Otto Wagner (1841–1918). Vystudoval vídeňskou polytechniku a následně akademii (1861–1863) rovněž u profesorů van der Nüll a Siccarda von Siccardsburg.⁶⁶ Přestože Wagnerovy první realizace především obytných domů byly navrženy v historizujícím slohu – vnitřek a celkové rozvržení stavby bylo vždy v souladu s jejím účelem a praktickým využitím. Skloubit účel společně s konstrukcí a zároveň secesním tvaroslovím mu bylo umožněno roku 1890, kdy získal zakázku na vybudování vídeňské městské dráhy a regulaci dunajského kanálu.⁶⁷ Wagnerovo pozdější motto „účel – konstrukce – poesie“ zde bylo bezpochyby naplněno. Vrcholné období však nastává záhy poté, co byl jmenován profesorem na vídeňské Akademii r. 1894. Zde se setkává se skupinou mladých umělců, k jejichž protestu se brzy sám, přes nelibost starší generace (kolegů – profesorů, veřejnosti), připojuje a vstupuje do nově vzniklého společenství Sezession.⁶⁸ Jejich cílem bylo celkové oproštění se od historizmu a snaha po vytvoření vlastního výrazu z větší části inspirovaného zejména *art nouveau*. Z tohoto období pochází i Wagnerovo stěžejní teoretické dílo *Moderní architektura* (1895)⁶⁹, v němž prezentoval své hlavní myšlenky. Jednou z jeho nejdůležitějších zásad bylo, aby navrhovatel měl od počátku na paměti, že architektura slouží předně „modernímu životu“, ale nikoli za pomoci tvarosloví z dob minulých, nýbrž studiem moderního člověka.⁷⁰

⁶³ VYBÍRAL 2004, 66.

⁶⁴ BENEŠOVÁ 1975, 61.

⁶⁵ LUKEŠ 2001, 11.

⁶⁶ SCHORSKE 2000, 83.

⁶⁷ VYBÍRAL 1998, 52.

⁶⁸ HAAS 1978, 89.

⁶⁹ V roce 1910 byla přeložena do češtiny.

⁷⁰ VYBÍRAL 1998, 52.

Touto zásadou se sám řídil při navrhování dvou nájemních domů na vídeňské třídě Wienzeile (1898–1899). Propojil zde konstrukční metody s využitím nových materiálů a secesním dekorem fasády tak, aby bylo vše jasně patrné a nezůstávalo oku diváka skryté. Přestože později se Wagner přiklonil k bezozdobné moderně – Poštovní spořitelna ve Vídni (1904–1907) – i nadále se hlavně řídil svými myšlenkami a názory zformulovanými v 90. letech 19. století.⁷¹

V době Wagnerova působení na akademii studovala pod jeho vedením i řada českých žáků, kteří se po návratu z Vídně zasloužili o rozšíření nového slohu vycházejícího z myšlenek a uskutečněných realizací svého profesora (Kotěra, Engel, Roith, Hypšman).

Nebyli to však jen žáci Otto Wagnera, kteří v českých zemích začali tvořit v duchu secese. Jeden z prvních architektů, jenž v Čechách začal aplikovat secesní prvky na své stavby, byl Němec Friedrich Ohmann (1858–1927). Na později zbořeném (1936) kavárně Corso na Příkopech (1898–1899) uplatnil nejen motivy převzaté z nově se formujícího secesního tvarosloví, ale například i z neobaroka, o jehož rehabilitaci se významně zasloužil a jako první jej aplikoval na své stavby (interiér karlínského divadla, dříve Varieté, 1893).⁷²

V duchu svého učitele pokračovali Bedřich Bendelmayer (1872–1932) a Alois Dryák (1872–1932), kteří společně doplnili o výzdobné prvky i Ohmannův hotel Central v Hyberské ulici, navržený již v secesním stylu.⁷³ Jejich další společnou realizací byl dnešní hotel Evropa, dříve hotel Arcivévoda Štěpán na Václavském náměstí (1903–1905), a to ve stylu umírněné wagnerovské secese. Přestože se později (po 1920) oba architekti přiklonili k neoklasicismu, pojetí každého z nich bylo rozdílné. Zatímco Bendelmayer tíhl k monumentalitě neoklasicistních staveb (Průmyslová banka na Příkopě), Dryák propojoval neoklasicismus s pozdní modernou a postupně se dopracoval až k funkcionalismu (tiskárna Orbis na pražských Vinohradech, 1927–1933).⁷⁴

Téměř na přelomu století se do Čech z vídeňského pobytu vrací jeden z nejvýznamnějších Wagnerových českých žáků – Jan Kotěra (1871–1923). Poté, co vystudoval Vyšší průmyslovou školu v Plzni, odešel na akademii do Vídně (1894–1897). Tam přichází v době, kdy se nově jmenovaným profesorem stává právě Wagner a skupina tamních studentů uskutečňuje tzv. secesi (odchod) z uměleckého společenství. Na Kotěrovu pozdější tvorbu měly tyto okolnosti zásadní vliv. Jeho první realizací bylo průčelí

⁷¹ SCHORSKE 2000, 90–91.

⁷² LUKEŠ 1995b, 583.

⁷³ ŠVÁCHA 1994, 47.

⁷⁴ LUKEŠ 1995a, 59; VYBÍRAL 1995b, 149.

Peterkova domu na Václavském náměstí v Praze (1899–1900), obohaceno o jemný rostlinný dekor a zvýrazněný prodejní prostor. Kotěrovo secesní období však netrvalo dlouho, již kolem r. 1905 se přiklonil ke geometrické moderně; inspirace našel zvláště v dílech původem nizozemského architekta Hendrika Petrusa Berlageho (1856–1934), rakouského architekta narozeného v Čechách Josefa Hoffmanna (1870–1956) či amerického architekta Franka Lloyda Wrighta (1867–1959). Přiznanou konstrukcí, asymetrickými půdorysy a neomítnutým cihelným zdívem plně projevoval touhu po tehdejší evropské moderní architektuře (Laichterův dům na Vinohradech, 1908–1909).⁷⁵ V období mezi desátými a dvacátými léty zesílily u Kotěry klasicizující a monumentalizující tendence (fasáda Všeobecného penzijního ústavu na Rašínově nábřeží v Praze, společně s Josefem Zaschem [1871–1957]). Ty, i díky rostoucí kritice ze strany svých žáků, neměl již možnost realizovat v plné míře (budova Právnické fakulty v Praze, dokončena až po Kotěrově smrti, 1926–1931).

Česká architektura okolo přelomu století i později čerpala nejen ze zdrojů „vídeňských“, ale i z lidového stavitelství. Tato inspirace se projevila obzvláště v tvorbě již uvedeného J. Kouly, zejména v jeho realizacích prezentovaných na Jubilejní výstavě a později Národopisné výstavě, jež inspirovala další architekty.⁷⁶ Jedním z nich byl i J. Kotěra a jeho návrh Trmalovy vily v Praze – Strašnicích (1902). Kotěrova inspirace vycházela spíše z anglického hnutí Arts and Crafts, narozdíl od Kouly, jenž čerpal motivy pro své návrhy zvláště na základě osobního zájmu o etnografii.⁷⁷ Nejvýrazněji se však tento vliv projevil v díle Dušana Jurkoviče (1868–1947), který se sám Národopisné výstavy účastnil jako vystavovatel či lépe navrhovatel. I když na konci 90. let byl stále ovlivněn historismem 19. století promíseným s folklorními motivy (Pustevny na Radhošti, 1897–1899). Po přelomu století se již nechává inspirovat nejenom prvky vycházejícími ze secese, ale především z hnutí Arts and Crafts. Důležité jsou pro něj nejen materiály – dřevo a kámen, ale i jasná barevnost a dekorativní detail. Z těchto principů vyrůstá i Jurkovičův zájem o vytvoření moderního rodinného domu, který se objevuje i v díle např. Kotěry. Možné principy z lidového stavitelství v propojení s idejemi anglické architektury umně spojil ve vlastní vile v Brně – Žabovřeskách (1906) či v Náhlovského vile v Praze – Bubenči (1907).

⁷⁵ ŠVÁCHA 1995, 384.

⁷⁶ MANDYSOVÁ / HORŇÁKOVÁ 1988, nepag.

⁷⁷ VYBÍRAL 2002, 248.

Jurkovič se věnoval i obnovám památek. Společně s Pavlem Janákem (1882–1956) se podílel na restaurování zámku v Novém Městě nad Metují (1909–1912). Od r. 1919 působil jako vládní komisař pro zachování uměleckých památek na Slovensku.⁷⁸

Od poloviny desátých let 20. století, tedy přibližně kolem roku 1905, se začaly objevovat kritické hlasy odsuzující secesi jako mimořádně přebujelý, příliš dekorativní sloh.

Začalo se upouštět od ornamentálních a zdobných prvků fasád a naopak se začala prosazovat jednoduchost až strohost. Ke slovu se v architektuře dostávala moderna, respektive v Čechách později vytvořený speciální styl, kubismus. Secese byla v této době už považována za pokleslý sloh. V *Ottově naučném slovníku* z roku 1904 je hodnocena dokonce o stupeň hůře než umění v 1. polovině 19. století: „Za dob úpadku výtvarného umění v 1. pol. XIX. století bylo aspoň znáti snahu, píli, dobrou vůli výtvarníkův úkolům nestačících, kdežto nyní ze s. [secese] zeje jen povrchnost, ledabylost, bizarnost, grotesknost, ošklivost, snaha podati něco co ‘tu ještě nebylo‘, něco třeba naprosto pochybeného, zarážeti, ohromiti něčím, třeba to hraničilo těsně s nepřičetností.“⁷⁹

První pokusy o přehodnocení přístupu a rozpoznání nových uměleckých hodnot tohoto slohu se sice začaly objevovat již na počátku třicátých let, ale až teprve důslednější a podrobnější bádání na konci čtyřicátých let spojené se studiem moderního umění a snaha o jeho důkladnou interpretaci obrátily opět zájem odborníků k secesi. Velký význam ve smyslu rehabilitace secese sehrála velká výstava Art Nouveau v curyšském Kunstgewerbemuseum v roce 1952. Poté následovala řada článků a monografických publikací, které se zasloužily o časové vymezení, přesnou formulaci i poznání samotné povahy slohu a následně se snažily vysledovat jeho vývojové předpoklady a východiska.⁸⁰ Toto vše vedlo k plnému docenění secesního slohu ve smyslu právoplatného představitele moderního umění.

⁷⁸ VYBÍRAL 1995d, 330.

⁷⁹ SALOMON von FRIEDBERG-MÍROHORSKÝ 1904, 743–744; Autor hesla byl c. k. podmaršálek rakouské armády, spisovatel, malíř.

⁸⁰ ŠMEJKAL 1961, 4, 5.

1.3. Památková péče vybraného období

Zájem o ochranu památek je znám již od starověku. Postupem doby se názory a postoje utříďovaly, ale až v 19. století byly vytvořeny podmínky pro vznik památkové péče v institucionálním slova smyslu. Zpočátku byli prvními „památkáři“ převážně architekti. Věnovali se nejen samotným obnovám, ale byli účastni i v různých komisích a spolecích zaměřených na ochranu památek. Jedním z prvních významných „památkářů“ byl německý architekt a konzervátor Karl Friedrich von Schinkel (1781–1841).⁸¹ Ve Francii významně působil již zmíněný Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc, jenž byl roku 1860 zvolen odborným generálním inspektorem a od té doby měl podstatný vliv na obnovy a celkové udržování historických památek ve Francii.⁸² Viollet-le-Duc byl hlavním zastáncem tehdy propagované puristické metody restaurování. V úvodu svého slavného slovníku *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de Xie au XVIe siècle* z r. 1866 píše: „Restaurovat budovu neznamena udržovat ji, opravit nebo předělat, znamena to obnovit ji do celistvého stavu, který možná nikdy neexistoval v jednom daném okamžiku. ... restaurovat znamena přesně reprodukovat ty tvary budov, které podlely degradaci.“⁸³ Podobná radikální stanoviska později vedla k naprostému odmítnutí restaurační metody a přiklonění se k metodě konservační, jejímiž předními zastánci byli historici umění Georg Gottfried Dehio⁸⁴ (1850–1932) či Alois Riegl (1858–1905). Přesto je třeba zmínit, že Viollet-le-Ducův přístup k obnovám památek byl plně podložen důkladným studiem především středověké architektury. Prováděl nejenom přesná měření a detailní zakreslování staveb, ale jako jeden z prvních v Evropě začal zpracovávat stavebně-historické průzkumy.⁸⁵

Zpočátku při restaurování a především přestavbách mnoha historických objektů byli hlavními posuzovateli správného a vhodného návrhu ve vybraném slohu realizující architekt a stavebník. Architekti provádějící puristicky orientované přestavby usilovali o

⁸¹ KROUPA 1996, 136.

⁸² WIRTH 1939, 67; Viollet-le-Duc prováděl restauraci kostela Saint Madeleine ve Vézelay, katedrály Saint-Denis a Notre Dame v Paříži či hradu Carcassonne.

⁸³ Citováno v překladu KROUPA 2001, 301.

⁸⁴ Dehio byl německý historik umění, jeden z čelných představitelů vznikající moderní památkové péče. V Německu je pokládán dokonce za jejího zakladatele. Byl zaměřen přísně znalecky, důležitá pro něj byla zvláště historická a národní tradice dané památky. Dehio byl velkým odpůrcem historizujícího restaurování, odkud vyvěrá i jeho slavný výrok: „nikoli restaurovat, ale konzervovat“. V Dehiově proslovu Ochrana a zachování památek z r. 1906 (do češtiny záhy přeloženého Františkem Zumanem v Časopise SPŠČ XIV, 1906), byla významná zvláště jeho pasáž proti purismu, která se stala jedním z východisek české památkové praxe v 1. polovině 20. století. In: KROUPA 1996, 136.

⁸⁵ KROUPA 2001, 302.

obnovu zpravidla historicky nejstaršího stavebního slohu, ať již původního nebo zcela hypotetického.

Teprve až v roce 1873, na prvním mezinárodním uměleckohistorickém kongresu pořádaném ve Vídni, se tato situace počala měnit. Bylo požadováno, aby památková ochrana byla přenechána především historikům umění. Od této chvíle se začíná památková péče konstituovat v moderní organizaci s jasným teoretickým systémem opírajícím se o vědecká kritéria především zásluhou A. Riegla⁸⁶. V té době nastala potřeba částečně vymezit role jednotlivých aktérů (architektů a památkářů) odkazující zároveň k vzájemné spolupráci.

Prosazování nových myšlenek a názorů bylo postupné a mnohdy velmi komplikované. Změny bylo nutné vnášet nejenom do prostředí odborníků, ale stále větší měrou i mezi laickou veřejnost.

V Německu se silný odpor k purismu plně projevil až v samém závěru 19. století (v Rakousku ještě o něco později), což úzce souviselo s koncem historizující architektury a obecného historizujícího myšlení projevujícího se i v dějinách umění a teorii památkové péče. Nicméně s nástupem „moderní“ architektury nastala, sice jen na krátkou dobu, jistá shoda mezi historiky umění a pokrokově smýšlejícími architekty, podporujícími nové myšlení a teorii památkové péče. Příkladem by mohla být úspěšná kampaň vedená proti restaurování Obří brány chrámu sv. Štěpána ve Vídni, jejímiž organizátory byli A. Riegl společně s architektem Otto Wagnerem (po r. 1895).⁸⁷ Podle Riegla musí být rozhodující při zpětném uměleckohistorickém hodnocení památky časově nejbližší hodnota stavby, proto odmítal nejen puristické dostavby, ale i různé doplňky či přídatky narušující původní historický vzhled památky. Riegl si velmi dobře uvědomoval, že ne všechny památky jsou pouhými neživými doklady minulosti, nýbrž stále plní i funkci užitnou. Ve své knize *Moderní kult památek, podstata a vznik* z r. 1903 k tomuto problému píše: „Ne všem, nýbrž pouze památkám určité výpovědní hodnoty, by mělo být zapovězeno vypadat jako právě postavené.“⁸⁸

⁸⁶ Alois Riegel byl profesorem na I. Institutu vídeňské školy dějin umění. Ve své uměleckohistorické práci se věnoval především uměleckému řemeslu, posléze i pozdně antickému a baroknímu umění. V posledních letech svého života se zabýval i památkovou péčí, zvláště poté, co byl zvolen hlavním konzervátorem vídeňské Centrální komise na ochranu památek. In: KROUPA 1996, 157, 158.

⁸⁷ HLOBIL / RIEGL 2003, 106, 108.

⁸⁸ KROUPA 2001, 305.

Riegl byl jmenován hlavním konzervátorem Centrální vídeňské komise⁸⁹ r. 1902, tedy v době, kdy její představenstvo předložilo plán na reorganizaci veřejné památkové péče v Rakousku, z něhož později vzešel i návrh památkového zákona.

Po Rieglově předčasné smrti (1905) nastoupil na jeho místo bývalý žák a spolupracovník Max Dvořák (1874–1921), rozhodnutý pokračovat v započaté práci svého učitele. I díky tomu, že Dvořák pocházel z Čech – narodil se v Roudnici nad Labem – se na rozdíl od svého profesora ve své památkářské činnosti věnoval z větší části právě českým zemím. V Čechách ovšem situace nebyla jednoduchá, nově formulované názory na památkovou péči zde byly přijímány postupně a v některých případech dokonce se silnou averzí.

Nejvýraznějším příkladem toho byla debata týkající se probíhající dostavby katedrály sv. Víta v Praze, resp. celého komplexu Pražského hradu. Zatímco tzv. konzervativci hájili metody náležející ještě plně do minulého století, např. přestavbu jižní věže katedrály v neogotickém slohu, progresivnější část představovaná nejen historiky umění, ale i architektky, zastávala již nové názory vycházející především z učení Rieglova. Max Dvořák, ve funkci vědeckého poradce Centrální komise, byl vystaven nepříjemnému tlaku především ze strany Archeologické komise České akademie věd, jež prosazovala přestavbu zvláště Vladislavského sálu a dalších částí Pražského hradu v puristicky historizujícím pojetí. Její zakladatel a současně i první prezident Josef Hlávka společně s architektem J. Koulou požadovali, oproti Dvořákově pietní konzervaci Vladislavského sálu, nejen rekonstrukci ochozu a doplnění jednotlivých architektonických článků, ale i obnovení sgrafit.⁹⁰ Dostatečně silnou oporu měl Dvořák v architektu Kamilu Hilbertovi a dále ve fungování Klubu za Starou Prahu, jejímž čelným představitelem byl tehdy mladý Zdeněk Wirth (1878–1961). Wirth byl zastáncem Rieglovy konzervační metody. Již ke konci desátých let seznámil českou veřejnost s Rieglovým spisem *Moderní kult památek* (1907) a později i s vybranou statí týkající se obnov památek z knihy *The seven Lamps of Architecture* od významného britského učenice Johna Ruskina⁹¹ (1819–1900).⁹²

⁸⁹ Centrální vídeňská komise byla vůbec prvním památkovým ústavem ve střední Evropě. Byla založena r. 1850 profesorem na prvním uměleckohistorickém ústavu ve Vídni Rudolfem Eitelbergerem von Edelberg a Gustavem Adolphem von Heider, jenž byl ministerským úředníkem a později prezidentem na Akademii umění ve Vídni.

⁹⁰ KOTRBA 1963, 268–269.

⁹¹ JOHN RUSKIN: *The seven Lamps of Architecture*. London 1849; Ruskin byl velkým odpůrcem puristické metody restaurování. Stál v opozici nejenom proti anglickému architektovi Gilbertu Scottovi (1811–1878), ale i Violletu-le-Ducovi. Ruskinovým nejvěrnějším stoupencem byl architekt a designér William Morris (1834–1896), jenž r. 1877 založil Společnost pro ochranu starobylých staveb, jednu z nejstarších institucí podobného zaměření vůbec. Z myšlenek Ruskinových a Morrisových později vyšlo i anglické hnutí na obnovu uměleckého řemesla Arts and Crafts.

⁹² HLOBIL / RIEGL 2003, 119.

Postupem doby se v Čechách podařilo alespoň částečně prosadit mezi širší odbornou veřejnost zásady památkové péče, jak byly formulovány nejenom Rieglem či Dehiem, ale především Dvořákem. K tomu napomohl i Dvořákův významný spis *Katechismus památkové péče*⁹³ z r. 1916, jenž srozumitelnou formou s příklady na fotografiích představil jasné a moderní zásady přístupu k památkám.

S nástupem druhého desetiletí 20. století se ale začaly ozývat hlasy podporující přestavbu „staré“ Prahy v moderní velkoměsto. V roce 1924 byl založen Klub za novou Prahu, jenž požadoval rozsáhlou asanaci větší části historického centra za účelem výstavby výškových budov a celkové proměny Prahy v „pokrokovou a kvetoucí evropskou metropoli“. Díky vypuknutí hospodářské krize a později i druhé světové války se podobné utopistické vize naštěstí nepodařilo realizovat.

Po válce již na podobné akce nebyly peníze ani chuť, navzdory tomu se památková péče musela a vlastně stále musí vyrovnávat s problémy jiného druhu, které však již nenáleží do předem vymezeného rámce této diplomové práce.

⁹³ Max DVOŘÁK: *Katechismus der Denkmalpflege*. Wien 1916. Do češtiny byl spis přeložený až po sedmdesáti šesti letech: Max DVOŘÁK: *Katechismus památkové péče*. Praha 1992.

2. Hilbertova původní tvorba

2.1. Působení ve Vídni

Kamil Hilbert se narodil 12. února 1869 v Lounech ve významné měšťanské rodině. Otec Petr Pavel Hilbert (1834–1906) byl advokátem, veřejným činitelem a také starostou Loun, matka Karolina (1839–1897) byla malířkou. Sám Hilbert měl dalších pět sourozenců, z nichž nejznámějším se stal, vedle Kamila, mladší bratr Jaroslav (1871–1936), jenž byl spisovatelem a dramatikem. Dva Hilbertovi starší bratři Julius a Karel odešli pracovat do zahraničí. Není bez zajímavosti, že nejstarší Julius získal místo inženýra v Lublani, kde se podílel na regulaci kanálů tamních řek (Sávy, Drávy). Zatímco Karel, jenž vystudoval techniku ve Švýcarsku, odešel do Ruska, kde kolem roku 1920 v průběhu revoluce zemřel a jemuž dal později KH v katedrále umístit malou úmrtní desku.⁹⁴

Hilbert nejprve vystudoval nižší reálku v Praze a pak nastoupil roku 1883 na tehdejší Německou vyšší průmyslovou školu v Plzni⁹⁵ (založ. 1876), která byla společně se školou sídlící v Liberci jedinou vyšší průmyslovou školou v tehdejších Čechách.⁹⁶ Přestože později (1882) v Praze založená c. k. průmyslová škola⁹⁷ byla po roce rozšířena na vyšší, důvodů k upřednostnění plzeňské průmyslovky bylo jistě několik. Německá škola, ačkoliv byla o pouhých pět let starší, měla více zkušeností s vedením výuky, než instituce nově začínající. Navíc ji navštěvovali i oba Hilbertovi starší bratři a Plzeň byla rodným městem jeho otce.⁹⁸ Znalost němčiny byla nadto předpokladem k dalšímu studiu a následné profesi, zvláště v době, kdy České země patřily pod správu Rakouska-Uherska a němčina byla nepostradatelným dorozumívacím jazykem především pro ty, kdo měli zájem třeba jen na čas usadit se v hlavním městě monarchie. Kamil Hilbert takovéto ambice měl. Mimo jiné pro vídeňské prostředí a jeho společnost bylo jistě přitažlivější, měl-li případný „adept“ dosažené vzdělání ukončené na německé škole, nežli české.

⁹⁴ O společném dětství i následných osudech své rodiny vypráví: HILBERT 1922, 130.

⁹⁵ Na stejné škole později studoval i Jan Kotěra v letech 1887 až 1890.

⁹⁶ GRUBER 2010.

⁹⁷ Na rozdíl od Německé průmyslové školy, kde byla vyučovacím jazykem němčina, se na pražské průmyslové škole vyučovalo výhradně česky.

⁹⁸ HILBERT 1922, 96.

Po maturitě 1886 Hilbert pod vedením architekta Rudolfa Koukoly⁹⁹ vykonává praxi doma při dostavbě neorenesanční radnice v Lounech podle projektu Saturnina Hellera¹⁰⁰. Koukola v tomto roce získal stavitelskou koncesi a dostavba radnice byla jeho vůbec prvním samostatným projektem. Hilbert tedy nastupuje na praxi u začínajícího architekta, který pravděpodobně neměl o moc víc zkušeností než on sám.¹⁰¹

Na podzim, o necelý rok později, odjíždí Hilbert pracovat do ateliéru Maxe Fleischera (1841–1905) ve Vídni, který byl žákem a spolupracovníkem stavitele vídeňské radnice Friedricha Schmidta, na které se sám jako stavbyvedoucí podílel. Společně s ním Hilbert spolupracoval na projektech a opravách několika synagog¹⁰², nacházejících se převážně na českém území. Jednou z nich byla synagoga v Českých Budějovicích (1887–88; 1942 zbořena) postavená v neogotickém slohu, se západním průčelím ve tvaru trojúhelníku mezi dvěma štíhlými věžemi. V Čechách následně Fleischer za Hilbertovy účasti provedl i obnovu synagogy v Břeclavi (1888) a vystavěl synagogu v Pelhřimově (1890–1891; 1967 zbořena). Pro Vídeň navrhl synagogu v ulici Mullnergasse opět v neogotickém slohu, za obklad fasády zvolil červené neomítnuté cihly (1888–1889).¹⁰³ Wirth uvádí, že kromě spolupráce na sedmi synagogách se Hilbert podílel i na návrhu židovského sirotčince (1894), dvou činžovních domů a dvou mauzoleí pro ústřední hřbitov ve Vídni a přestavbě moravského zámku Tovačova v neorenesančním stylu.¹⁰⁴ Už jen výčet těchto staveb napovídá, že Fleischer se jako tvůrce ubíral spíše ověřenými, vyzkoušenými cestami. Což pak po jistou dobu praktikoval při své architektonické činnosti i Hilbert.

Fleischerovou specializací nicméně byly stavby synagog. Důkladně studoval jejich vývoj, na jehož základě se pokusil nalézt vhodný stavební sloh. Vzhledem k tomu, že v té době byla v sakrálním stavitelství za nejvhodnější styl považována neogotika, počal ji Fleischer aplikovat i na stavby synagog. Podle vzoru svého učitele Schmidta se nebránil používání neomítnutých cihel, podobně jako novým stavebním technologiím. Často se při svých realizacích inspiroval i maurskými vlivy.¹⁰⁵

⁹⁹ Rudolf Koukola (1859–1911) projektoval celou řadu novorenesančních vil v Bubenči. Mezi lety 1901 až 1902 postavil podle projektu J. Kouly jeho dům čp. 1073/I v dnešní Pařížské ulici a sám pak v sousedství navrhl a postavil nájemní dům čp. 1074/I. In: HILMERA / VLČEK 2004b, 328.

¹⁰⁰ Heller (1840–1884) vystudoval pražskou Polytechniku pod vedením J. Zítka, u něhož následně pracoval při stavbě Národního divadla. Později několikrát spolupracoval i s A. Barvitiem.

¹⁰¹ Je ale možné, že tato informace není relevantní. V literatuře se o této okolnosti zmiňuje pouze Wirth: In: WIRTH 1933, 98.

¹⁰² Téměř všechny byly zničeny za tzv. Křišťálové noci r. 1938.

¹⁰³ RYCHTER 2005, 116–117.

¹⁰⁴ WIRTH 1933, 98.

¹⁰⁵ Max Fleischer. In: <http://www.architektenlexikon.at/de/142.htm>, vyhledáno 24. 5. 2010.

Hilbert ve Fleischerově ateliéru strávil téměř šest let, což je dostatečná doba na to, aby získal potřebné zkušenosti pro budoucí samostatnou architektonickou činnost. V té době bylo celkem obvyklé, že mladí lidé, a tím spíše budoucí architekti, jezdili studovat do Vídně, jako do politického, společenského a kulturního centra monarchie. Hilbert navíc pocházel z významné bohaté rodiny, takže se mohl nejdříve připravit ke studiu přímo v praxi a seznámit se s tehdejšími stavebními přístupy na výše zmíněných budovách. Samotná proměna Vídně, v této době probíhající, měla nepochybně na Hilberta silný vliv. Když přichází do hlavního města Rakouska-Uherska, významnou roli tam nepochybně sehrával architekt F. Schmidt († 1891), který byl jak učitelem Fleischera, tak i jeho pozdějšího profesora na akademii Victora Luntze¹⁰⁶. A co bylo pro Hilberta zvláště inspirující, že se už právě od něho, respektive zejména od jeho výše uvedených žáků, s kterými byl bezprostředně v kontaktu, ale i později během svého studia na Akademii v letech 1892–1894, začíná hlouběji zajímat také o obnovu památek, což pak významně ovlivnilo celý jeho další profesní život. A právě jeho architektonický přínos v oblasti památkové péče je možné posuzovat jako to nejvýznamnější, co vytvořil.

Jak už bylo zmíněno, v této době je kladen stále větší důraz na architektovo dostatečně odborné vzdělání. To si jistě uvědomoval i Hilbert, když se rozhodl doplnit svou kvalifikaci o dvouleté studium na akademii ve speciálním ateliéru V. Luntze. Luntz se zabýval zvláště sakrální architekturou, s kterou úzce souvisela i jeho činnost restaurátorská. Od svých studentů, podobně jako Schmidt, vždy vyžadoval důkladné studium středověké architektury založené na přesném a detailním kopírování celku stavby i jednotlivých stavebních prvků. Podobně i Hilbert navrhl několik studií týkajících se obnovy památek a svůj zájem dále prohluboval skicováním středověké architektury.¹⁰⁷ Vždy si pečlivě zakresloval a studoval nejen jednotlivé stavební fáze, ale i dochované prvky z konkrétního časového období. Vytvářel si skicáře, obdobné již u středověkých umělců, jež později používal při návrzích vlastních budov.

Hilbertova „záliba“ ve středověké architektuře má patrně své počátky již v době, kdy pobýval v rodných Lounech. V městě s bohatou historií, v jehož centru se nachází i několik památek z období středověku. Tamní nejvýznamnější stavbou je bezpochyby kostel sv. Mikuláše od Benedikta Rejta, na jehož obnově se Hilbert sám později podílel (1894–1902).

¹⁰⁶ Victor Luntz (1840–1903) vystudoval u Siccarda von Siccardsburg a van der Nüllu na vídeňské Akademii. Jeho nejznámějším dílem je monumentální Kaiserjubiläumskirche (1898–1913; dokončena A. Kirsteinem) na Mexickém náměstí ve Vídni, k němuž jej inspirovaly majestátní katedrály v německé rýnské oblasti. V r. 1874 se účastnil soutěže na Dům umělců – Rudolfína v Praze. In: <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.l/1970000.htm>, vyhledáno 31. 3. 2008.

¹⁰⁷ FANTOVÁ 1979, 67.

Částečně to potvrzuje kniha vzpomínek Hilbertova mladšího bratra Jaroslava nazvaná *Dům na náměstí* (1922), kde se uvádí: „... a byl sotva mladík, když již spolupracoval na restauraci lounského gotického chrámu, který byl za naším domem a jež od dětství při všech hrách měli jsme na očích, vstřebující denně jeho vzletnou a originelní krásu...“¹⁰⁸

Ve Fleischerově a později Luntzově ateliéru se jeho zaujetí pro středověk jen rozšířilo a bylo doplněno zájmem o samotné restaurování. Hilbertovu tvorbu však není možné spojit pouze s jediným historickým stavebním slohem, např. s románským či gotickým, jako tomu bylo např. u Mockera. Přestože se Hilbert zpočátku jeví jako konzervativněji smýšlející architekt – lounské projekty novostaveb jsou navrhovány výhradně v historizujících typech – objevují se tam prvky architektury z neogotiky, ale i z neorenesance či neobaroka. Později si dokonce kombinací a propojováním různých, původně zcela odlišných vzorů vytváří vlastní eklektický sloh, kde přejímá vzory nejen z románského a gotického období, ale i ze secese a později i z moderny.

Hilbert strávil v hlavním městě monarchie téměř osm let. V té době byla slavná okružní třída Ringstrasse dokončena. Stavební styly, eventuálně konkrétní stavby, které mohly být Hilbertovou „zásobárnou“ inspirace, lze vysledovat z dochovaných fotografií¹⁰⁹, dnes uložených v archivu Pražského hradu¹¹⁰. Hilbert si sbírku vytvářel po celý svůj studijní a zvláště profesní život. Nachází se mezi nimi svatoštěpánský dóm (restaurovaný v letech 1863 až 1890 Schmidtem) či kostel sv. Karla Boromejského (1716–1736) od významného barokního architekta Johanna Bernarda Fischera z Erlachu. Větší část fotografií je věnována známé vídeňské radnici (pohled na průčelí, vnitřní prostory) a kostelu Maria vom Siege (1868–1875; západní průčelí, věž) rovněž od Schmidta v neogotickém slohu. Mezi dalšími fotografiemi se nachází Votivkirche od Heinricha Ferstela či Kunsthistorisches Museum od Gottfrieda Sempera. Tyto stavby jsou nesporným svědectvím o jasně vymezeném inspiračním zázemí Hilbertovy tvorby, zejména v jeho raném období, kdy se vrátil z Vídně domů do Loun.

Vídeňská okružní třída ohromila nepochybně každého stavitele i architekta, který tehdejší hlavní město navštívil. Inspirovala i řadu umělců a veřejných činitelů, kteří se po jejím vzoru snažili uskutečnit podobný záměr i ve „svých“ městech. S větším či menším úspěchem se v Čechách o podobný projekt pokoušela nejenom Praha, ale i Brno a také Ostrava. Avšak zatímco obě moravská města si počínala celkem úspěšně, v Praze se

¹⁰⁸ HILBERT 1922, 72–73.

¹⁰⁹ Martin HALATA / Martina HŮLKOVÁ: Fotografická sbírka dómského architekta Kamila Hilberta (1865–1933), (inventurní soupis). Pražský hrad 2008.

¹¹⁰ Část fotografií se týká přímo Vídně.

podobná realizace uskutečnit nepodařila. Příčinou pražského nezdaru byla především špatně vedená stavební politika ze strany města, která neměla dopředu jasně vytyčený urbanistický plán. Samotné boření městského opevnění trvalo déle, než se zpočátku předpokládalo a přerozdělování volných parcel nebylo striktně kontrolováno ani cíleně modifikováno. Přesto se podařilo uskutečnit výstavbu alespoň některých důležitých a významných budov, které vzdáleně mohly připomínat vídeňský vzor. Příklady zdařilejších projektů veřejných a kulturních institucí jsou nejen Národní divadlo a Dům umělců – Rudolfinum na vltavském nábřeží, ale i Národní museum v horní části Václavského náměstí či Museum hl. města Prahy¹¹¹ nedaleko nádraží Františka Josefa I.¹¹² Architektury těchto staveb byli zkušení umělci, kteří prošli nejenom vlastním školením ve Vídni, ale absolvovali někdy i několikeré cesty po jiných evropských metropolích a získané zkušenosti pak přenášeli do svých architektonických počinů. Jindřich Vybíral ve své knize *Česká architektura na prahu moderní doby* uvádí, přestože pražská společnost měla za svůj prvotní zdroj vídeňskou okružní třídu, nedávala ve skutečnosti svůj zájem najevo, ale naopak vystupovala velmi přezíravě vůči všem tamním projevům, ať již uměleckým či společenským. Výjimkou, jak Vybíral píše, se staly články významného českého historika umění K. B. Mádla (1859–1932) věnující se soudobé vídeňské architektuře, ve kterých oceňuje nejen Schmidtovu neogotickou radnici jako „nejvýš pozoruhodný výron vážně a opravdově myslícího ducha“, ale i Hansenův Heinrichshof – „Žádná z moderních staveb vídeňských nepůsobila na současnou a pozdější generaci stavitelskou takým vlivem.“ Vybíral v této souvislosti zmiňuje i názory architekta Jana Kouly, který architekturu okružní třídy shledává „... ve velmi šťastném seskupení, jež se pokládá za nejlepší a nejvelkolepější myšlenku architektonickou naší doby. Nikdo neubrání se dojmu, který činní dvorní opera, obě musea císařská, parlament, radnice, univerzita, votivní chrám a nové divadlo.“¹¹³

Byla to bezpochyby Vídeň a její čelní umělci – architekti, kteří ovlivnili Hilbertovu budoucí tvorbu. Ale zároveň to byly i české zdroje, ze kterých Hilbert vycházel a zřejmé je, že poznání i dalších evropských zemí s bohatou historií a vynikajícími uměleckými díly jej ovlivnilo. Při své cestě Evropou podniknuté r. 1893 navštívil nejen sousední Německo, Francii či Itálii, ale také Španělsko či Portugalsko, které měly zřetelný podíl na utváření Hilbertova uměleckého názoru.

¹¹¹ Architektem musea byl Antonín Balšánek. Vystavěno bylo v letech 1896 až 1898.

¹¹² VYBÍRAL 2002, 162, 166–7.

¹¹³ Ibidem 168, cit. v pozn. 22, 23, 25.

Z r. 1893, z doby krátce po návratu z cest zpět do Vídně, pochází i první návrh na rekonstrukci Žatecké brány v Lounech, ke které se vrací i o pár let později (1902), přestože ani tentokrát není návrh zrealizován [1]. Jak uvádí již Fantová¹¹⁴, přestavba brány ve skutečnosti zamýšlena nebyla a samotné projekty byly vypracovávány z Hilbertova vlastního zájmu o prozkoumání historické památky. Zároveň Hilbert zpracovával nashromážděné poznatky a skici ze studijní cesty a připravoval projekt k úspěšnému zakončení dvouletého studia na akademii. Tímto projektem byl návrh Letního královského paláce na španělském pobřeží pocházející z r. 1894 [2]. Ovlivnění Hilbertovou studijní cestou je zde evidentní. Inspirační zdroje odkazují nejen k Itálii, ale i ke Španělsku. Celkové rozvržení stavby s centrální kupolí na levé straně připomíná katedrálu v Salamance [3]. Při bližším zkoumání jednotlivých detailů vyvstanou další možné varianty. Hilbert navštívil Florencii a jistě i její ústřední chrám Santa Maria del Fiore. Zdá se, že právě Brunelleschiho kopule mohla posloužit jako případná předloha [4]. Shodné motivy lze nalézt i při srovnávání Hilbertových návrhů s Dóžecím palácem v Benátkách. Lomené oblouky v přízemí předstupující části budovy, podobně jako okna v prvním patře zakončena trojlístým obloukem zřejmě vycházejí z arkádové galerie přízemí a prvního patra Dóžecího paláce [5]. Hilbertův projekt byl navržen v neogotickém stylu s prvky z neorenesance – zakončení horního patra otevřenou galerií – a neobaroka (detaily balkónů, zábradlí). Z. Wirth uvádí¹¹⁵, že Hilbert svá studia zakončil s výborným prospěchem a ziskem dvou cen – Hagenmüllerovy a Schmidtovy.

Pobyt ve Vídni končí Hilbert v roce 1894¹¹⁶, kdy se vrátil do Prahy. Teprve až o dva roky později uskutečnila skupina mladých umělců tzv. secesi z Vídeňského uměleckého společenství. Hilbert ale již neměl šanci se s jejich programem důkladněji seznámit a natož pak ztotožnit. Zůstává otázkou, zda by takovou šanci vůbec využil. Neboť v té době se stále ještě zabýval historismem. Tento svůj konzervativní postoj Hilbert však později přece jen koriguje, a svou tvorbu začleňuje pod vliv nového uměleckého směru - secese. V tomto duchu už např. navrhuje Dům na Masarykově nábřeží v Praze. Že mu tato slohová tendence nebyla vlastní, však ukazuje, že se později opětovně vrací k historizujícím variacím. Pokouší se jednotlivé slohy kombinovat a vytváří tak až eklektický styl, což je patrné hlavně na jím projektovaném kostele ve Štěchovicích.

¹¹⁴ FANTOVÁ 1996, 63 (obr. 2).

¹¹⁵ WIRTH 1933, 98.

¹¹⁶ Fantová mylně uvádí rok 1895: FANTOVÁ 1996, 62.

I z těchto důvodů zůstal nevyjasněný Hilbertův tvůrčí „vztah“ k architektu Otto Wagnerovi, u něhož tehdy studovala řada českých žáků, se kterými se stýkal i Hilbert. Wagner byl silnou osobností, která ke své architektuře strhávala velkou pozornost a své okolí značně poznamenala. Jeho čeští žáci jsou toho zřejmým důkazem – Jan Kotěra, Antonín Engel, František Roith a Bohumil Hypšman, jeho nejznámější čeští žáci patřili sice ke stejné generaci jako Hilbert, ale na rozdíl od něho „prodělali vývoj a přerod svého učitele od používání historického tvarosloví k naturalismu a ve smyslu jeho učení "k moderní architektuře", v níž odděluje utváření prostoru pomocí konstrukce od výzdoby – poezie a požaduje architekturu co nejpohodlnější a nejčistší“¹¹⁷. S pracemi Wagnera, realizovanými před rokem 1895, tedy v době, než se Wagner stal profesorem na vídeňské Akademii, se nejspíš Hilbert seznámil při svém studiu ve Vídni. Jeho spis *Moderní architektura*, jenž byl vydán roku 1895, Hilbert znal. Zůstává otázkou, zda s Wagnerovými názory souhlasil, zda se některými i řídil. Wagnerovou ústřední myšlenkou byla zásada, že „podklad názorů o umění stavitelském dnes panujících musí se změnit a že musí prorazit poznatek, že jediným východištěm naší umělecké tvorby může být jedině moderní život“¹¹⁸. Na rozdíl od svých předchůdců, kteří sice zastávali podobné názory, avšak ve své podstatě se stále ještě přidržovali starých předloh, Wagner vystupoval zásadně proti imitaci tvarosloví z dob minulých a prosazoval hledání nových forem prostřednictvím důkladného studia moderního člověka a jeho potřeb. Hilbert to vše jistě vnímal, ale svým založením byl více architekt – památkář a propracovával se tedy k novému uměleckému cítění mnohem komplikovaněji a se značným zpožděním. Svědčí o tom fakt, že zatímco Wagner se už kolem roku 1910 odklonil od secese a přijal bezozdobnou modernu, Hilbert „přijímá“ modernu o deset let později, kolem roku 1920, kdy byl již ovlivněn spíše domácími poměry. Většina tehdejších českých moderních architektů totiž byla přímými žáky Wagnera či u těchto žáků sama vystudovala. Dá se říci, že existoval určitý „okruh“, v jehož středu stál Wagner jako zakladatel moderní architektury. Hilbert do tohoto „okruhu“ přímo nepatří, ale byl jím ovlivňován, přestože vlastní Hilbertova tvorba byla v té době spojena převážně s historismem, což jistě bylo podmíněné atmosférou i prostředím, ve kterém ve Vídni studoval. Později, když přejímá nový umělecký názor – secesi, si jej upravuje a přizpůsobuje svému osobitému vkusu a vytváří tak svým způsobem eklektický, v Čechách ojedinělý styl, který se pak pro něj stává typickým u většiny realizací po roce 1900.

¹¹⁷ BENEŠOVÁ 1975, 70–71.

¹¹⁸ WAGNER 1910, 7.

Zdeněk Lukeš¹¹⁹ například Hilbertovu realizaci fary štěchovického kostela přirovnává ke kotěrovsky pojaté bezozdobné budově, kde na detailech hlavic sloupů portiku lze nalézt prvky odvozené z pozdní gotiky, ale svým pojetím až kubistické.

Rostislav Švácha se ve své knize *Od moderny k funkcionalismu* zmiňuje v otázce Hilbertova vztahu k moderně jeho dům na Masarykově nábřeží, nedochází však k jasnému závěru. „Na otázku, zda naturalisticky ztvárněné větve nad vchodem do Hilbertova domu jsou převzaty z vladislavské gotiky, která takové naturalismy opravdu užívala, anebo odněkud z Olbrichovy nebo Wagnerovy moderny, by asi jednoznačně neodpověděl ani jejich návrhář“¹²⁰, píše.

2.1.1. Studijní cesta po Evropě

Kamil Hilbert v rámci svého studia na vídeňské Akademii navštívil několik evropských zemí¹²¹, přestože kromě fotografií a skicářů nejsou dochovány další materiály tento fakt potvrzující. Základ Hilbertovy fotografické sbírky má své počátky v této době. Fotografie si pravděpodobně nepořizoval sám, ale kupoval – v dobách jeho studia nebyl fotoaparát zdaleka tak dostupný a rozšířen mezi širokou veřejností, jako později ve 20. století. Je ale známo, že např. J. Schulz byl nadšeným fotografem. Ze snímků však nelze vyčíst, zda Hilbert dané město navštívil osobně či nikoli. Navíc většina fotografií není opatřena datací. Poněkud jiná situace je u jeho dochovaných skicářů. Z větší části jsou jednotlivé kresby tužkou označeny popiskou – název města, méně často i název stavby, sochy nebo malby či datace. Jak již bylo uvedeno, Hilbert nastoupil na Akademii do ateliéru prof. Luntze v říjnu 1892 a studium zakončil v roce 1894. Jednou z jeho nejstarších kreseb je kostel sv. Sebalda v Norimberku z května 1892 [6]. Hilbert tedy cestoval již předtím za svého pobytu v ateliéru M. Fleischera. Podle datací podnikl Hilbert další cesty do zahraničí sice až o rok později – ale jejich četnost dokládá, že právě rok 1893 byl rokem Hilbertovy studijní cesty. Tehdy zpravidla mladí absolventi jezdili po Evropě až po úspěšném zakončení studia. Bylo to dáno i tím, že cestovní stipendia se

¹¹⁹ LUKEŠ 2003, 59.

¹²⁰ ŠVÁCHA 1994, 45.

¹²¹ Přestože se mi nepodařilo ani v prostudované literatuře, ani v archivních pramenech vysledovat přesnou trasu Hilbertovy studijní cesty po Evropě, pokusila jsem se o to s pomocí zachovaných fotografií a skicářů; Martin HALATA: Skicáře dómských architektů 1874–1934 (kat.). Pražský hrad 2007.

udílela nejlepším žákům a byla zamýšlena jako ideální zakončení akademického vzdělání.¹²²

U některých kreseb z r. 1893 je vyznačen měsíc, výjimečně i přesný den; například k 15. lednu 1893 je doložena črta z Mnichova, pravděpodobně se jedná o detail stropu staré radnice. O měsíc později, tedy v únoru se měl Hilbert nacházet ve Francii v Rouenu (gotický dům) a v březnu v Paříži (Hôtel de Cluny). Z 10. března je též doložena kresba z Kolína nad Rýnem a také črty maďarského zámku šlechtické rodiny Varga. Následují města, u kterých schází bližší časové určení, jedinou indicií je týž rok 1893. Jedná se o belgickou Lovaň (radnice – detail věží východního průčelí), švýcarský Zug a italskou Veronu (San Zeno Maggiore – detail hlavice) a Florencii (Bargello – nádvoří). Na podzim stejného roku navštívil i Španělsko, kde je opět u části měst zmíněn konkrétní měsíc návštěvy, a to říjen (1893). Zavítal do Segovie, Valladolidu (Colegio de San Gregorio?), Leonu (katedrála), Salamanky, portugalského Setúbalu (S. Maria da Graça) i na španělský jih – Sevilla, Cordoba (San Nicolás de la Villa; katedrála – mešita), Valencie (La Lonja de la Seda ?) a nakonec do aragonské Huesky.

Uvedený plán je pouhým seřazením časových dat, nicméně alespoň jeho přibližné nastínění přináší další zajímavé skutečnosti. V Hilbertově případě je školský pojem *studijní cesta* užit ryze ve významu *poznávacím*. Při zpětném porovnávání s cestami jiných architektů – délkou pobytu, vybranými destinacemi i kvalitou provedených studií – jasně vyplývá, že jeho cestování bylo jiného druhu, než bylo tehdy pod tímto pojmem rozuměno. Délka studijních pobytů byla obvykle naplánována do rozmezí dvou až tří let, což záleželo zvláště na finančních možnostech každého cestovatele. A teprve až postupně, ke konci 19. století se vžilo, že za poznáním vyjížděli nejen čerství absolventi škol, ale i ti, co již za sebou měli praktickou zkušenost a mohli tudíž jet na vlastní náklady. Nejpoutavější zemí byla bezpochyby Itálie, jež umělcům nabízela neskonalé množství potřebného studijního materiálu. Například v Římě strávil několik let Barvitiu, skicováním tamní architektury se ale zabýval i Zítek, Schulz či Kotěra. Poslední z nich dokonce i přesto, že Otto Wagner, jehož žákem právě Kotěra byl, nepovažoval vůbec za nutné, aby studenti jezdili za poznáním do Itálie, která jim již prý nemá co nabídnout, nýbrž do jiných moderních

¹²² Cestoval-li Hilbert na vlastní náklady, či mu cesta byla hrazena akademií, jsem nedohledala, přestože Wirth uvádí, že Hilbert po úspěšném dokončení studia na akademii získal cenu Hagenmüllerovu, jež byla udělována studentům k zahraničnímu studiu. Je třeba poznamenat, že Hilbert nastoupil pouze k dvouletému studiu, navíc v době, kdy měl za sebou již téměř šestiletou praxi v oboru. Díky tomu je možné předpokládat, že finanční stránka pro něho nebyla velkou překážkou; WIRTH 1933, 98.

evropských metropolí.¹²³ Přesto se jeho žáci nenechali tímto postojem odradit a italská města dál čile navštěvovali. Také Německo, ale i Francie, Belgie či Nizozemí nebyly ušetřeny jejich pozorností, ostatně dvě posledně jmenované země nakonec ovlivnily Kotěrovu tvorbu nejvíce.

Uvádím-li, že Hilbertova cesta by měla být vnímána pouze jako *poznávací*, mám tím na mysli, že v jeho případě šlo o pouhé seznámení se s konkrétními díly, ale nikoli o formu detailního studia. Všiml si charakteru staveb, jejich zasazení do místního prostředí i atmosféry kolem nich, spojení architektonických článků s celkem. Tento fakt jasně dokládají i zachované skicáře. Hilbertovy skici, v některých případech pouhé črty, jsou výsledkem práce vytvořené v krátkém čase a tvůrci pravděpodobně sloužily spíše pro pozdější připomenutí vzhledu samotné stavby, nebo konkrétního architektonického prvku (detail hlavice, chrliče, okenní kružby). Porovnáme-li tyto záznamy např. se skicářem Josefa Schulze¹²⁴, naskytne se nám naprosto odlišný pohled. Schulzovy studie jsou dokonalé, nejen přesným zvládnutím detailu, ale i zvoleného barevného odstínu a samotného provedení [7]. Schulz ale strávil v Itálii tři roky intenzivního studia, zatímco Hilbert jen necelý půlrok. O to je pozoruhodnější, že si Hilbert za cílovou zemi vybral i iberský poloostrov, který v té době zůstával stranou zájmu, ale např. i dnešní Maďarsko (tehdy součást Rakouska – Uherska).

I vzhledem k jeho omezenému časovému plánu lze předpokládat, že jednotlivá města, resp. konkrétní památky, si Hilbert nevybíral „náhodně“, ale s jasným úmyslem. Ve většině případů se jedná o středověkou sakrální a profánní architekturu, postavenou často ve slohu vrcholné gotiky. Hilbert do zajista zavítal i do jiných měst a navštívil nepochybně mnohem více památek, než pouze ty, kterými se zde zabývám. Proto jsem se zaměřila výhradně na inspirační zdroje, které jsou v Hilbertových skicářích zaznamenány a k nimž se zachované skici vztahují.

Ukazuje se, že Německo bylo zemí Hilbertovi již dobře známou. Ve skicáři je zachována črta zachycující pravděpodobně strop jednoho ze sálů mnichovské Staré radnice. Její původní podoba s věží pocházela z období gotiky (1392–1480), později prošla fasáda renesanční úpravou a v 19. století byla zrestaurována v neogotickém slohu. Samotná stavební historie Staré radnice připomíná v mnohém Novoměstskou radnici v Praze, na jejíž obnově Hilbert spolupracoval s Antonínem Wiehlem v letech 1904 až 1905. V té době

¹²³ SCHORSKE 2000, 88.

¹²⁴ Vybrané Schulzovy skici byly publikovány v článku Z. Wirtha: WIRTH 1945–47, 177–188; a v katalogu: KROUTVOR (ed.) 1999.

se řídil již několik let zásadami zformulovanými především vídeňským historikem umění Aloisem Rieglem. Jeho přístup se tedy v tomto případě neomezil na pouhé kopírování, ale celý postup renovace byl podložen stavebně-historickými nálezy a dochovanými archivními materiály.¹²⁵ Pro jeho další profesní vývoj byla nesporně důležitá i návštěva Kolína nad Rýnem a seznámení se s restaurátorskými zásahy na tamním dómu, na jehož restauraci se podílel mj. Friedrich Schmidt, a s dalšími významnými gotickými kostely – sv. Martina Většího nebo sv. Severina.

Vedle Německa navštívil Hilbert i Belgie a Francii. Skica znázorňující detail věží východního průčelí radnice v Lovani je provedena velice detailně. Budova byla navržena v gotickém slohu typickém spíše pro severské země, kde je kladen důraz především na bohatou výzdobu fasády, hojně doplňovanou sochařskou výzdobou. Hilbert ale tuto severskou inspiraci ve svých projektech nikdy neuplatnil v plné míře, a pokud ano, tak většinou jen v detailech – provedení štítu, či drobných prvků – sochařské výzdoby. Inspirace severskou gotikou je nejvýrazněji patrna na Hilbertových nerealizovaných návrzích dostavby Staroměstské radnice v Praze z let 1901 a 1904 [36].

Podněty nejen pro následnou dostavbu pražské katedrály, ale i při navrhování vlastních staveb mohly zprostředkovat kresba neznámého gotického domu v Rouenu či Hôtel de Cluny v Paříži. Výběr těchto staveb nebyl náhodný, obě budovy byly navrženy ve slohu pozdní gotiky s bohatou výzdobou fasády i vnitřních prostor (Hôtel de Cluny – klenby). Zvláště ho zaujaly klenby, jejichž detaily – hlavice, kružby – nalezneme i ve skicáři¹²⁶. Zájem o francouzskou architekturu a především katedrální gotiku dokládají i dochované fotografie – katedrála Notre-Dame v Rouenu a v Paříži, Saint Chapelle, věž Saint Jacques (obě v Paříži) či portál knížecího paláce v Nancy. Pochopení pro moderní architekturu pak dosvědčují snímky zachycující nejen pařížský Pantheon či Operu, ale i Eiffelovu věž¹²⁷, jež byla postavena pouhé čtyři roky před Hilbertovým příjezdem do Paříže.

Další zemí ze skicáře je Švýcarsko, resp. menší městečko ležící nedaleko Curychu – Zug. Tamní architektura je esteticky propojena s německou pohraniční oblastí, kde se tradičně využívaly kombinace cihel a dřeva, tedy převážně typy hrázděné architektury. Samotné domy jsou přizdobeny dřevěnými barevnými okenicemi, výjimečně s malbou na fasádě. Některé architektonické prvky a motivy se částečně shodují s těmi, které Hilbert uplatnil na

¹²⁵ FANTOVÁ 1979, 69.

¹²⁶ Skicář číslo 5.

¹²⁷ Autory Panteonu (1758–1790) byli Jacques-Germain Soufflot (1713–1780) a Jean-Baptiste Rondelet (1743–1829); Pařížskou operu (1857–1874) navrhl Charles Garnier (1825–1898) a architektem Eiffelovy věže (1887–1889) byl Alexandre Gustave Eiffel (1832–1923).

dvou lounských projektech (arkýř; malba na fasádě) – na domě tiskaře Venty a tzv. Purkyňově domě. Později často uplatňoval na svých stavbách i prvky z lidového stavitelství – např. na vile v Dobřichovicích – kde čerpal nejen z české lidové architektury, ale zřejmě i z německých oblastí, tedy i Švýcarska.¹²⁸

Téměř žádný budoucí architekt nevynechal při toulkách Evropou Itálii, tím spíše Veronu a Florencii. Detail hlavice veronské baziliky San Zeno Maggiore pochází z románského období [6]. Výzdobné prvky, kterými Hilbert rád a často dotvářel svoji architekturu, vycházejí právě z motivů nacházejících se na románských a gotických hlavicích, konzolách či chrličích – dům na Masarykově nábřeží, kostel ve Štěchovicích.

Florentské Bargello postavené ve 13. století sloužilo původně jako kasárna a vězení, od r. 1865 v něm sídlí museum, zaměřující se výhradně na sochařská díla. Na Hilbertově skice je zachycena část nádvoří s arkádovou galerií a detailem okna – další evokace zmíněného školního návrhu na královský palác ve Španělsku.

Pyrenejský poloostrov v té době nepatřil mezi často navštěvovaná studijní místa. Z jakého popudu si jej vybral Hilbert, se nedá s určitostí sdělit. Španělská i portugalská architektura je v mnohém odlišná od mnohých slohových architektur ostatních zemí a bezpochyby byla silně ovlivňována dlouholetou nadvládou Arabů. Právě v gotické a zvláště pak v barokní době je kladen velký důraz na bohatou, místy až přebujelou výzdobu fasády i vnitřních prostor. Vstupní brána Colegio de San Gregorio ve městě Valladolid nedaleko Madridu je toho názorným příkladem. Svoji monumentalitou zaujmou i katedrály v Leonu a Salamance, kde obzvláště tzv. Nová katedrála se před Hilbertem objevila jako vhodná předloha při výše uvedené závěrečné práci na Akademii. Až na portugalský Setúbal s menším kostelem S. Maria da Graça a cordobský kostel San Nicolás de la Villa, oba ve stylu pozdní renesance – manýrismu, jsou téměř všechny jím načrtnuté stavby postavené v gotickém slohu – a to jak katedrála v Seville, tak katedrála – mešita v Cordobě či pás gotických domů původně sloužících k obchodu La Lonja de la Seda ve Valencii, ale nakonec i aragonská Huesca (katedrála, kostel San Pedro el Viejo, radnice). Je zjevné, že Hilbert studoval španělskou architekturu i ze shromažďovaných fotografií, které sbíral i po návratu z cest, přičemž při jejich výběru upřednostňoval zejména stavby z období gotiky. A právě různě tvarovaný, sytými barevnými ornamenty zdobený styl, příznačný hlavně pro původně maurské stavby, využil Hilbert v plné míře i ve vlastní sakrální architektuře – při výzdobě vnitřních prostor kostela ve Štěchovicích [53].

¹²⁸ Hilbertův starší bratr Karel vystudoval na curyšské technice chemii a je pravděpodobné, že to byl právě on, kdo svému bratrovi doporučil Zug a jeho malebnou architekturu; HILBERT 1922, 108.

Ve sbírce se ale nacházejí též fotografie sevillského paláce Casa de Pilatos, na němž je propojen maurský styl s prvky z italské renesance, či Alcázaru, původně maurské pevnosti, později přeměněné na královský palác. Četné fotografie znázorňují významné stavby Toleda – katedrálu s honosnou kapitulní síní s nástěnnými malbami znázorňujícími Snímání z kříže, Oplakávání a Zmrtvýchvstání Krista, ale také klášter San Juan de Los Reyes – detail varhanní kruchty. Všechny tyto podněty Hilbert využil při zpracování návrhů bohoslužebných předmětů a uměleckořemeslné výzdoby sakrálních objektů, zvláště v době, kdy byl členem Křesťanské akademie, kdy například navrhoval – varhany, lustry, monstrance.¹²⁹

Skici sloužily Hilbertovi především pro práci na návrzích detailů výzdoby, např. hlavic sloupů, konzol, kružeb, při obnovách památek.

2.2. Louny 1895–1899

Po skončení studia na vídeňské Akademii odešel Hilbert do Prahy, ve které pobýval od podzimu roku 1894 až do jara 1896, kdy se vrátil zpět do rodných Loun. V Praze složil zkoušky stavitelského mistra a r. 1896 získal stavitelskou koncesi na Královských Vinohradech, zaměstnáván byl ale výhradně lounskými projekty.¹³⁰ Před rokem 1899, kdy byl zvolen stavitelem svatovítské katedrály, není v Praze doložena žádná jím navržená či realizovaná stavba.

Zkušenosti, které Hilbert získal ve Vídni ve speciálním ateliéru Viktora Luntze zaměřeného na obnovy památek, mohl využít již záhy po svém návratu při restauraci děkanského kostela sv. Mikuláše v Lounech. A už tady navázal na svého předchůdce Josefa Mockera, který se rekonstrukcí kostela zabýval v letech 1884 až 1892. Zatímco vnější podoba stavby byla výrazných stylových zásahů ušetřena, interiér kostela byl zbaven pozdější barokní výzdoby – odstraněny byly postranní oltáře, obrazy i sochy. A přestože Mockerova puristická přestavba byla již ve své době kritizována částí veřejnosti, představitelé města a především Hilbertův otec – starosta ji však podporovali.¹³¹ Hilbertova činnost na kostele sv. Mikuláše probíhala v rozmezí let 1894–1902. Již od počátku své restaurátorské praxe prováděl přesné zaměření památek, studoval jejich stavební vývoj a

¹²⁹ Jsou to např.: kalich pro zámeckou kapli na Orlíku (1902), bohoslužebné nádoby pro kapli Panny Marie na Karlštejně (1909), varhany pro Drahoňův Újezd (1912), křtitelnice pro kostel sv. Antonína v Praze (1913) či kalich pro kardinála Skrbenského (1914). In: WIRTH 1933, 102.

¹³⁰ WIRTH 1933, 98.

¹³¹ ROEDL 2005, 347.

vše podrobně dokumentoval [8]. Zjištěné poznatky pak často publikoval v odborných časopisech či sbornících¹³², přičemž se jeho stati vyznačují nejen podrobným a detailním popisem jednotlivých stavebních částí stavby, ale i historickým vývojem podloženým archivními materiály a dalšími archeologickými výzkumy.

Vedle spíše drobných úprav provedených na hlavním lounském chrámu se Hilbert později zabýval i restaurací kostelíka Matky Boží. I v tomto případě byl jeho předchůdcem Mocker, jenž kostel r. 1884 zaměřil a k části přistavěl nové schodiště umožňující snazší vstup do věže.¹³³ Hilbertův přístup spočíval ve výměně částí zdiva a nahrazení nedochovaných dílů osobně vytvořenými doplňky. K takovému postupu se uchyloval pouze v případech, kdy se konkrétní části památky nedochovaly a neexistovala k nim ani jiná archivní dokumentace. Také prosazoval, aby novotvary byly vždy sjednoceny a zbytečně nenarušovaly historický vzhled restaurované památky.¹³⁴

V Lounech si Hilbert založil vlastní projekční i stavitelskou kancelář, ve které vznikly projekty na desítku převážně obytných domů, ale i veřejných institucí. V té době byl starostou jeho otec (1882–1899), který se zasloužil o celkový rozvoj města i jeho rozšíření. Byl položen základ k vybudování nové uliční sítě ve směru z centra k nově postavené železniční zastávce, kde dostala ústřední roli nově založená Poděbradova ulice.¹³⁵ Její vybudování bylo svěřeno z větší části právě Kamilu Hilbertovi, jenž zde vystavěl čtyři obytné domy, tři školy a sokolovnu, všechny stavby bez výjimky v historizujících stylech – neogotice, neorenesanci a neobaroku [9]. Na většině z nich Hilbert uplatnil shodné výtvarné tvarosloví, zřetelné především v jednotlivých architektonických prvcích a výzdobných motivech fasády – maskarony, kartuše, mušle v ostění portálu, pilastry. Podobné zdobné prvky lze vysledovat i na dalších dvou lounských obytných domech v Pražské ulici. Jeho první realizací na nově vzniklé Poděbradově třídě byl obytný dům čp. 597/8 [10], jenž stavěl pro svého švagra lékaře Otakara Purkyněho¹³⁶ (1861–1915), který působil jako primář v nedávno založené lounské nemocnici, o jejíž výstavbu se zasloužil i Hilbertův otec.¹³⁷ Dvoupatrový dům s šestiosým

¹³² Kamil HILBERT: Benedikt z Pístova, kostel děkanský sv. Mikuláše v Lounech. In: Umělecké poklady Čech I. Praha 1913, 9–10.

¹³³ ROEDL 2005, 347.

¹³⁴ FANTOVÁ 1979, 70.

¹³⁵ HLUŠTÍK 2005, 234.

¹³⁶ Jeho manželkou byla Hilbertova mladší sestra Emílie, dvojče bratra Jaroslava. O. Purkyně pocházel z významného rodu, jeho dědečkem byl Jan Evangelista Purkyně (1787–1869) – český fyziolog, biolog i básník.

¹³⁷ HLUŠTÍK 2005, 233.

uličním průčelím dokončil roku 1895 v neorenesančním stylu s rostlinnou výzdobou fasády (sgrafita) – postava Jana Jesenia (lékaře a filosofa) byla zakomponována do výrazného obloučkového štítu [11]. Autorství sgrafitové výzdoby fasády není doloženo, často se však v záznamech objevuje, že Hilbert úzce spolupracoval se studentem pražské Akademie Jano Köhlerem (1873–1941) a s lounským malířem Emilem Holárkem¹³⁸ (1867–1919).¹³⁹ Jeho inspirace českou neorenesanční architekturou, a zvláště pak dílem Antonína Wiehla, je zde více než zřejmá.

Další Hilbertovou stavbou byla budova Sokola (čp. 638/2), postavená o dva roky později (1897) na rohu Poděbradovy a dnešní ulice Osvoboditelů [12]. Mušle v ostění vstupního portálu i pojetí balkonu vychází pravděpodobně ze stejných motivů uplatněných dříve na Purkyňově domě [13]. Budova Sokola není navržena v čistém neorenesančním slohu, ale přejímá i prvky z neogotiky. Je to patrné zvláště na průčelí v pojetí štítu – kombinace obloučkového renesančního štítu s gotickým, či na podokenní římsce prvního patra, do které jsou zakomponovány slepé gotické kružby. Šambrány oken předstupující hlavní části budovy jsou bohatě zdobeny rostlinnými ornamenty. V ústředním okně vedoucím na balkon jsou v medailonech vyobrazení zakladatelé Sokola Miroslav Tyrš a Jindřich Fügner.

Ve stejné době vznikla naproti Sokolu zvláštní škola (čp. 640), rovněž podle Hilbertových plánů [14]. Byla navržena ve stylu klasické neorenesance s umírněnou výzdobou fasády. Trojpodlažní budova je zakončena renesanční konzolovou římsou podírající valbovou střechu. Fasáda je v horní části budovy rozčleněna pilastry zakončenými korintskými hlavicemi – podobný prvek se pak vyskytuje i na domě Dr. Brunclíka. Ve dvou průčelních štítech se v kartuši objevuje znak v podobě knihy s hořící pochodní – symboly vzdělání, které doplňuje drobná soška sovy na boční straně budovy. Motiv *sovy* se později u Hilberta často opakuje – např. na vstupním portálu domu na Masarykově nábřeží v Praze, u chrličů hrobky rodiny Treybalovy v Plzni, nebo na portálu domu čp. 392/7 v Podskalské ulici v Praze [15].

Pro místního lékaře Bohumíra Brunclíka Hilbert navrhnul dům čp. 637 v neobarokním stylu (1897) [16], který koncem století, zvláště zásluhou německého architekta Friedricha

¹³⁸ J. Köhler vystudoval v ateliéru Františka Ženíška, zatímco sgrafitové a freskové technice se učil u Hilberta. Věnoval se nejen výzdobě sakrálních prostor, ale spolupracoval i např. s Dušanem Jurkovičem na malířské výzdobě lázní v Luhačovicích – freska sv. Cyrila a Metoděje na jižní fasádě. S KH se podílel i na výzdobných pracích v pražské katedrále. In: SEDLÁŘ 1995, 369; E. Holárek získal z podnětu Hilbertova otce stipendium a možnost studia na Akademii. Později strávil několik let v Mnichově. Věnoval se především historické malbě na náměty z českých dějin. In: TOMAN (ed.) 1993⁴, 355.

¹³⁹ ROEDL 2005, 350.

Ohmanna, byl využíván pro téměř všechny typy staveb. Jedná se o menší jednopatrový obytný dům se zdobným arkýřem ve střední ose prvního patra, který je po obou stranách dekorativně orámován pilíři zakončenými korintskými hlavicemi, obdobnými jako na protější zvláštní škole [17]. Okenní suprafenestry vyššího patra jsou vyzdobeny rostlinným dekorem s detaily hlav andílků, zatímco výzdoba hlavního arkýřového okna nese znak s iniciálami „HBL“, jež pravděpodobně odkazují ke jménu a profesi svého majitele a snad i architekta („H“). Krom toho samotný znak lékařství je umístěn v kartuši nad vchodovými dveřmi. Do okenních klenáků přízemí jsou vloženy maskarony vyskytující se i na domě čp. 598/10 v Poděbradově ulici či na domě čp. 630 v Pražské ulici. Vstupní vestibul je architektonicky členěný přístěnnými pilíři.

Obytný dům 598/10 si Hilbert stavěl původně pro sebe¹⁴⁰, ale vzhledem k tomu, že se záhy usadil natrvalo v Praze, nikdy se do něj nenastěhoval [18]. I tento dům je navržen v neobarokním slohu, ale na rozdíl od Brunclíkova, s umírněnější výzdobou fasády. Jedná se o dvoupatrový dům. V supraportě vstupního portálu je kartuš, v jejímž znaku měl snad původně být letopočet (1897?), shodné kartuše jsou umístěny i ve dvou postranních volutových štítech. V okenních suprafenestrách převažují hlavy andílků.

Ze vstupního vestibulu členěného pilastry se zelenkavou barvou stěn stoupá dvouramenné schodiště. Dveře jednotlivých bytů jsou původní, dvoukřídlé.

Jednotlivé domy v Poděbradově ulici nebyly pravděpodobně stavěny s předem jasně vymezeným stavebním plánem, nýbrž výběr té které parcely závisel na volbě každého stavebníka. Díky tomu se Hilbert musel při navrhování nových domů vždy podřídit velikosti daného nezastavěného pozemku. Hlavně se to týkalo výstavby domu tzv. Vávrova domu čp. 636 z r. 1899, který byl umístěn mezi domy Brunclíků a Purkyňů [19]. Vídeňské školení, kterým Hilbert prošel v ateliéru Maxe Fleischera, který uplatňoval neogotiku za použití neomítnutých cihel na většinu svých realizací, zde Hilbert plně využil. Jedná o dvoupatrový dům s portálem ve tvaru lomeného oblouku, po obou stranách s prvkem typu festonu, ve kterých jsou vyznačeny letopočet 1899 a iniciály „KAR“, neznámého významu. Okenní suprafenestry prvního patra jsou zdobeny rostlinným ornamentem, zatímco v druhém patře jsou opatřeny trojlistým obloučkem. V přesné polovině druhého patra mezi okny je pod baldachýnem umístěna socha v neogotickém stylu od neznámého autora. Ve štítu je freska znázorňující českého krále Jiřího z Poděbrad na koni [20]. Autorem fresky byl pravděpodobně J. Köhler či E. Holárek.

¹⁴⁰ ROEDL 2005, 349.

Poslední Hilbertovou zakázkou v této ulici byla budova reálky, dnešního Gymnázia Josefa Hlavatého čp. 661/3 z r. 1899 [21]. Přestože tato třípodlažní budova byla navržena ve stylu neorenesančním, především v použití rostlinné ornamentiky a v klasických člancích stavby se již velmi pomalu přibližuje k Hilbertovým pozdějším realizacím v duchu nově vzniklého secesního slohu.

Dnes již Poděbradova ulice hodně ztratila ze svého původního lesku, kdy v době své největší slávy na konci 19. století, bylo prestižní záležitostí nechat si zde vystavět obytný dům. Dnes bývalá hlavní třída spojující střed města s vlakovým nádražím ztratila i svou ústřední roli. Spíše je nevýraznou ulicí, jako ostatně i většina tehdejších Hilbertových staveb.

I při hodnocení architektury dalších lounských obytných domů umístěných v Pražské ulici je nutné použít opatrná hodnotící hlediska. Tamní Hilbertova projekční kancelář musela být velice racionálně řízena, neboť jen dobře fungující organismus byl schopen se v jednom roce podílet na výstavbě hned několika větších domů. Je proto více než pravděpodobné, že na projektech Hilbert nepracoval sám, ale měl několik spolupracovníků, což se zřejmě projevovalo i na kvalitě jednotlivých projektů. Navíc se jeho kancelář zabývala i čistě stavitelskými pracemi. Hilbert je např. uveden i jako stavitel domu čp. 641 v ul. Na Valích od neznámého architekta. Kancelář se podílela i na návrhu domu čp. 630 v Pražské ul. [22] v neobarokním stylu (1897) nepochybně ovlivněném Hilbertovým „vlastním“ domem v Poděbradově ulici [18]. Od počátku zde bylo počítáno s prodejními prostory v přízemí, kterým je uzpůsobeno celkové rozvržení stavby na obytnou a provozní část. Jedná se o dvoupatrový dům, jež je ve střední ose členěn rizalitem. Okenní suprafenestry jsou vyzdobeny maskarony obdobnými jako na domech v Poděbradově ul. a hlavy andílků. V druhém patře jsou těsně pod korunní římsou umístěny čtyři kartuše se znakem lékařství. Je tedy pravděpodobné, že majitel domu byl buď lékař či lékárník. Tento dům je prvním a zároveň i jediným z řady lounských projektů, jež uprostřed pásové římsy předstupující části domu nese Hilbertovu značku, respektive erb, do kterého později na fasády jím projektovaných domů umisťoval iniciály „KH“, zde se však bohužel nezachovaly.

Jak vytížená byla Hilbertova stavební firma dokládá i sousedící dům čp. 629, který byl postaven ve stejném roce tj. 1897, což dokumentuje dochovaný letopočet na fasádě [23]. Jde zřejmě o jedinou z Hilbertových lounských staveb, jež je plným odrazem tzv. severské renesance uplatňované na stavbách Friedrichem Schmidtem. Na druhou stranu svým pojetím a zvláště tvarem oken vychází spíše z názoru uplatněném u Purkyňova domu

ovlivněném Wiehlovou neorenesancí (např. tzv. Wiehlův dům v Praze), jež se rovněž nebránila používání neomítnutých cihel.

Dalo by se očekávat, že po půl roce stráveném poznáváním historické architektury různého stylového zaměření, navíc obohaceného o místní specifika v řadě evropských zemí, se Hilbertova tvorba bude ubírat mnohem vyhraněnější estetikou vztahující se k poznaným místům. Nicméně stalo se tak pouze po bezprostředním návratu z cest při ztvárnění závěrečného školního projektu. V případě lounských realizací je možné, že provinční silně konzervativní prostředí maloměsta, navíc v té době ještě pod vlivem národního sebeuvědomování zpětně zapůsobilo na mladého architekta pouze silou vlivů vycházejících z české a v několika detailech i z vídeňské architektury.

Svědectvím o Hilbertově přesahu zmíněné atmosféry jsou pak dochované skici z cest, které především zaznamenaly architekturu středověku, která bezpochyby zaujímala Hilberta nejvíce. Na lounských projektech je zastoupena v počtu tří staveb, jež jsou ztvárněny v duchu neogotiky. Typickým příkladem je dům čp. 67 v dnešní Hilbertově ulici [24]. Na fasádě je zaznamenáno nejen jméno architekta, ale i stavebníka Antonína Hesse¹⁴¹ a letopočet 1898. Jedná se o jednopatrový dům s výraznými neogotickými prvky na průčelí fasády [25]. Přízemí je zvýrazněno dvěma typy oblouků – lomeného, jenž je součástí vstupního portálu a plochého, který ohraničuje jednotlivá okna. Sdružená okna prvního patra budovy jsou ve spodní části doplněna slepými gotickými kružbami, zatímco v jejich horní části je umístěna již zmiňovaná nápisová páska. Průčelí domu je podpořeno na pravé straně arkýřem vysazeném na krakorcích. Díky tomuto prvku bylo nutno posunout celou stavbu od uliční čáry o téměř dva metry. Celá stavba je také vyzdobena výraznými chrličí ve tvaru mužských hlav [26]. Vstupní vestibul je podélný, jednoduchý, zvýrazněný pouze barevnou vitráží lomeného oblouku vstupních dveří. Z vestibulu stoupá dvouramenné schodiště (jehož stěny původně pokrývaly tapety s rostlinným dekorem) do prvního patra, kde byla umístěna kuchyně a tři větší pokoje. Obdobná dispozice byla i ve druhém patře, vzhledem k tomu, že dům byl rozdělen na dvě samostatné bytové jednotky. Celý dům je velmi světlý a vzdušný, což je umocněno nejen velkými okny, ale i prosklenými dveřmi, které oddělují schodišťovou část od obytné. Neobvykle řešeny byly vstupní dveře do jednotlivých pokojů, navrženy na trojúhelném půdorysu, čímž rozšiřují jednotlivé místnosti i chodbu. Stejný prvek Hilbert uplatnil i v domě Brunclíkově. Vestibul je propojen se zahradou umístěnou v zádňí části domu. Dům byl pečlivě promyšlen zvláště

¹⁴¹ A. Hess byl lounský stavební podnikatel.

po konstrukční a praktické stránce. Z hlediska dalšího vývoje jde o první pokus, kde se začal formovat Hilbertův umělecký názor, v dalších etapách práce pro něho tak typický. Kvalitativně vyšší kategorií se pak stala realizace tzv. Ventovy tiskárny (čp. 662) v ulici Na Valích, která se už výrazově blížila Hilbertovým realizacím vzniklým po roce 1900, a to především vyváženějším rozvržením fasády se sochařskou a malířskou výzdobou [27]. Spolupráce mezi tiskařem Ventou a K. Hilbertem započala již v roce 1894, tedy těsně po Hilbertových vídeňských studiích. Tehdy se Venta rozhodl pro přestěhování své původní tiskařské dílny do větší a modernější budovy, za jejíhož projektanta si vybral právě mladého Hilberta. Dům čp. 331 dodnes stojí na dnešním Mírovém náměstí a je vůbec první Hilbertovou samostatně uskutečněnou realizací. Časem se ukázalo, že ani tato budova prostorově nedostačuje, a tak Venta r. 1899 pověřil Hilberta vypracováním plánů nové budovy tiskárny, tentokrát v ulici Na Valích.¹⁴² Suterén určil k umístění knihárství a strojovny, v přízemí vznikla sazárna s knihtiskárnou a první patro sloužilo k bydlení. Celý dům byl navíc jako první ve městě vytápěn ústředně. Hilbert pozorně sledoval i vývoj nových technologií, které pak bez průtahů zaváděl do praxe. Vzhledem k tomu, že tiskárna byla postavena jako nárožní objekt, jednotlivé prvky jsou z každé strany shodné, jen stranově převrácené. Lomený oblouk oken v přízemí je sjednocen se vstupním portálem. Nejvýraznějším prvkem stavby je však menší gotický štít ve tvaru oslího hřbetu se sochařskou výzdobou. Štít zakončený fiálou svírají po obvodu dva profilované sloupky s hlavicí v podobě rostlin mající představovat jednotlivé stonky s květinou. Na hlavicích sloupů sedí opice držící knihu – podle nich se dům nazýval „U čtyř opic“, spodní část sloupů doplňují bizarní mužské hlavy pokaždé s jinou grimasou. Z vnější strany sloupu se o dům ocasionální ploutvemi opírají mořské obludy. Sochařské prvky Hilbert začleňoval do téměř všech svých staveb. V pozdějších letech přitom často spolupracoval se sochařem Vojtěchem Suchardou (1884–1968), jehož fantaskní, téměř groteskní sochařská díla plně korespondovala s Hilbertovou představou a vkusem. Podobně jako u předcházejícího Hessova domu, použil Hilbert i zde prvek arkýře vysazeného na krakorcích¹⁴³. Autorem sgrafitové výzdoby byl Jano Köhler, tentokrát to dosvědčuje i nápis na čelní stěně budovy. Do výzdoby fasády se stylizovaným dekorativním rostlinným ornamentem je umístěn i nápis „Ant. Štrombach“, jenž se váže k pozdějšímu majiteli tiskárny, jenž

¹⁴² http://www.arsys.cz/press/pdf01/Press_13_01.pdf, vyhledáno 24. 3. 2010.

¹⁴³ Zdá se pravděpodobné, že k užití arkýře vedla inspirace nabytá na budově již tehdy existujícího lounského musea (založ. 1889) s pozdně gotickým arkýřem nad hlavním vstupem. Naskýtá se zde ovšem ještě jedna možnost, a to, že se Hilbert podobným užitím tohoto architektonického prvku inspiroval při své cestě po Evropě, ve švýcarském Zugu.

nejdříve působil ve Ventově firmě jako vedoucí a roku 1907, když Venta přesídlil do Prahy, ji zakoupil.¹⁴⁴

Šlo o osobní architektonický program, což je patrné z toho, že k návrhu tohoto domu se ve svých pracích často vracel, zvláště prvky a motivy zde poprvé uplatněné aplikoval i na svých dalších stavbách.

Hilbertovým posledním architektonickým dílem vytvořeným v rodném městě byla hrobka rodiny Hilbertovy (1898), vystavěná na tehdy nedávno vzniklém veřejném hřbitově (založ. 1888) [28]. Zvláště při srovnání s jeho později vytvořenými náhrobky – pro rodinu Treybalovu v Plzni a J. Heraina na Olšanských hřbitovech, jde o nevýrazné dílo plně odpovídající tehdejšímu zvyklostem. Podobný dojem vyvolává i malířská výzdoba od Köhlera s biblickým námětem „Nebraňte maličkým přijít ke mně“.

2.3. Katedrála sv. Víta

Rokem 1899 končí Hilbertova architektonická činnost spojená s jeho rodným městem a natrvalo odchází do Prahy, kam je povolán Jednotou pro dostavění chrámu sv. Víta. Během uplynulých pěti let si utvořil jasné, celým jeho dalším životem jej provázející přístupy a postoje k architektuře, jak na poli památkové péče či ve vlastní umělecké činnosti. Také proto, že se jako architekt snažil prosadit usilovnou prací, zůstala tato životní etapa jeho nejplodnějším architektonicko-stavitelem obdoby. Tehdy se již jeho názory začaly pomalu odklánět od historizující architektury k následnému přijetí secesního slohu. Odehrávalo se to složitější cestou ovlivněnou především pobytem – ve městě historizující architektury – Vídni. svým tamním příchodem započal novou životní, ale i tvůrčí dráhu – věnovat se začal především obnovám památek a svou vlastní architektonickou činnost zastával hlavně pro uspokojení své rozvětvené rodiny (např. vila Dr. Franty v Dobřichovicích, vila pro rodinu Hilbertovu a Treybalovu v Babyloně). Hilbert si ve srovnání se svými současníky našel cestu k obnovám památek díky svému pohotově a reagujícímu intelektu, který zpočátku zvládal hlavně praktické činnosti s tím spojené, což se však nevyklučovalo s moderními tendencemi památkové péče. Jistá rozdvojenost však provází Hilberta po celý jeho profesní život. Právě jeho konzervativismus či volněji řečeno neochota aktuálně přijímat nové podněty

¹⁴⁴ http://www.arsys.cz/press/pdf01/Press_13_01.pdf, vyhledáno 24. 3. 2010.

v architektuře, ale také jeho nadání a schopnost pokorného přizpůsobení se odkazu minulosti se jevila být pro něho tou správnou cestou.

15. listopadu 1899 zemřel v pořadí již druhý hlavní architekt dostavby katedrály sv. Víta – Josef Mocker. Na valném shromáždění Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta 10. července 1899, jejímž předsedou byl Josef Zítek a dalšími členy J. Schulz, J. V. Myslbek, M. Pirner, Z. Schubert a F. Ženíšek, byl pak podán návrh „... aby byla stavba svěřena architektu uměleckého vzdělání.“¹⁴⁵ Bylo rozhodnuto, že nově zvolený architekt bude usilovat nejen o dostavbu jižní věže, ale zahrne do svých úkolů i uměleckou výzdobu interiéru, zatímco technické vedení stavby zůstane nadále v rukou stavitele Arnošta Živného. A zvláště zásluhou J. Zítka a částečně i na doporučení V. Luntze, byl navržen Kamil Hilbert. Zítek přednesl na shromáždění Hilbertův životopis, v němž zmínil jak jeho dvouleté studium na vídeňské Akademii zakončené s výborným prospěchem a dovětkem o uměleckém nadání, tak i podniknuté zahraniční cesty a v neposlední řadě i uskutečněné projekty. A přestože stavitel Teige požadoval vypsání konkursu alespoň s třemi kandidáty, shromáždění návrh zamítlo a při následném hlasování byl Hilbert zvolen většinou hlasů.¹⁴⁶

Již od počátku Hilbertova působení na dostavbě katedrály bylo zřetelné odlišné vnímání v přístupu k opravované památce. Přestože katedrála už byla v době Hilbertova nástupu téměř dokončena, neomezil se na pouhé doplnění chybějících článků stavby, ale začal provádět i podrobný archeologický výzkum, dodnes vysoce hodnocený. Při těchto výkopových pracích spolupracoval často s biskupem Antonínem Podlahou (1865–1932), se kterým společně r. 1906 vydali spis *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*¹⁴⁷, který obsahoval na svou dobu velmi podrobný popis celé stavby včetně zařízení a stavebního vývoje, navíc byl doplněn o ilustrační fotografie a kresby.¹⁴⁸ V r. 1912 se Hilbertovi podařilo nalézt základy románské rotundy sv. Václava¹⁴⁹ i dvoulodní Spytihněvovy baziliky.¹⁵⁰

Hilbertova odpovědnost při restaurátorských a konzervátorských pracích převýšila dosavadní postupy důrazem na detailní stavebně-historický průzkum, a také na jeho

¹⁴⁵ Ročník Jednoty 1898, 27.

¹⁴⁶ Proti hlasovalo pouze pět členů Jednoty. In: *Ibidem*, 26–28.

¹⁴⁷ Kamil HILBERT / Antonín PODLAHA: *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Praha 1906.

¹⁴⁸ FANTOVÁ 1996, 63.

¹⁴⁹ Kamil HILBERT: O nálezích rotundy Václavovy. In: *Svatováclavský sborník I*. Praha 1934, 220–229.

¹⁵⁰ Dále dal za vědeckým účelem odkrýt i východní kryptu chrámu a v r. 1928 se mu podařilo nalézt náhrobní kameny pražských biskupů i obou prvních stavitelů chrámu Matyáše z Arrasu a Petra Parlře. Též objevil základy severní velké věže a v ulici Vikářské i torso románského a gotického kapitulního domu. Nově opravena byla hrobka českých králů; TOMAN (ed.) 1993⁴, 333.

grafické znázornění, které se používá v pozměněné podobě prakticky dodnes.¹⁵¹ Řídil se postupy a názory nově vzniklého programu moderní památkové péče, které byl – jako jeden z mála – schopen bezprostředně zavádět do praxe. A tak přestože ještě kolem r. 1900 hájil/obhajoval přestavbu jižní věže katedrály v neogotickém stylu podle Mockerových plánů, záhy tento postoj opustil a přiklonil se k ponechání původní věže katedrály i s její typickou renesanční přílbou.¹⁵²

I poté, co se naplno věnoval dostavbě sv. Víta, podnikl (červen 1900) kratší cesty do zahraničí, především do Německa (Regensburgu, Ulmu, Mühlhausenu) [29] a Francie (Strasbourg) [30].¹⁵³ Informace o navštívených místech podávají opět dochované skicáře. Vybrané památky jsou voleny s předem jasným cílem – získat potřebné poučení zvláště z německé katedrální gotiky, jež by posléze mohlo sloužit jako jakýsi „návod“ při nastalých problémech s katedrálou spojených.

Po smrti Aloise Riegla, významného představitele památkové péče a generálního konzervátora Centrální vídeňské komise pro ochranu památek, nastoupil na jeho místo Max Dvořák. Společně s Hilbertem jej spojovala nejenom dlouholetá spolupráce na záchraně co možná největšího množství památek, ale i upřímné přátelství. Spolupráce mezi nimi započala r. 1906, kdy se Hilbert stal členem Centrální vídeňské komise, ve které v té době působil již Dvořák. Z dochované korespondence, z větší části uložené v Památníku národního písemnictví, vyplývají mnohé postoje a stanoviska zastávaná konzervativnější částí odborné veřejnosti, jež i v prvním desetiletí 20. století stále ještě prosazovala puristické přestavby.¹⁵⁴ Neúnavný boj s těmito názory vedli nejen Dvořák s Hilbertem, ale např. i Kotěra či Mádl a až teprve čas jim dal plně za pravdu. Vrcholem těchto sporů byla anketa uspořádaná K. B. Mádlem v Národních listech¹⁵⁵, týkající se již zmiňovaných rozporů ve věci dostavby Pražského hradu, respektive Vladislavského sálu. Hilbert spolupracoval s Dvořákem i o rok později (1908) při konzervaci svatovítské mozaiky, ke které byli přizváni i benátská mozaikáři.¹⁵⁶ Největší péči však oba věnovali kapli sv. Václava. Hilbert nejprve (v letech 1912 až 1913) provedl podrobný archeologický výzkum a posléze přistoupil k pietní konzervaci celé kaple. Zvláštní důraz přitom kladl na restauraci nástěnných maleb a velké úsilí také projevil při hledání původního místa sochy

¹⁵¹ HAUSEROVÁ 2001, 6.

¹⁵² FANTOVÁ, 68.

¹⁵³ V Regensburgu navštívil Rathaus, kostel sv. Jakuba a Ostenthor (31. května); v Ulmu katedrálu (3. června); v Mühlhausenu kostel sv. Víta (4. června) a ve Strasbourgu katedrálu (5. června); Skicář č. 2.

¹⁵⁴ KOTRBA 1963, 268–282.

¹⁵⁵ Anketa byla zahájena 1. června 1907 a trvala více než měsíc (do 7. 7.), během něhož se vystřídalo množství přispěvatelů.

¹⁵⁶ KOTRBA 1961, 632.

sv. Václava, pro ni nakonec určil místo na římse v čele kaple mezi dvěma malovanými anděly, a to na základě předchozích zjištění, že se volné místo shoduje s obrysy samotné sochy.¹⁵⁷ Závěrečnou prací se stalo uspořádání vnitřního prostoru kaple, která byla vybavena liturgickými předměty z části navrženými Hilbertem a dalšími umělci – např. S. Suchardou, A. Scheinerem, či doplněna vybranými kusy z chrámového inventáře.¹⁵⁸ Při výzdobě chrámu Hilbert spolupracoval se současnými umělci, kterým ponechal dostatečně velký prostor pro vlastní tvůrčí invenci. Zpočátku se stali jeho spolupracovníky na sochařské výzdobě chrámu zvláště J. Drahoňovský a V. Sucharda, kteří se podíleli i na výzdobě Hilbertových vlastních staveb – průčelí domu rodiny Treybalovy v Plzni (Drahoňovský), kostela ve Štěchovicích (Sucharda). Později, ve 20. letech, přizval k výzdobě katedrály i další významné umělce – sochaře Josefa Štursu, Bohumíra Kafku či Otakara Španiela, z malířů např. Františka Kyselu, Karla Svolinského nebo Cyrila Boudu. Jeho ideová koncepce tak byla prováděna s mimořádným citem a vědomím si historického významu chrámového prostoru. Dosáhl tak obdivuhodné jednoty staré části katedrály s novou.

Hilbertovým vlastním podílem při dostavbě katedrály byly klenby v nové části chrámu, kružby oken ve vyšších úrovních a zejména kružba rosetového okna v západním průčelí, ochozy, pasáže v triforiu, klenby ve staré věži či malá sakristie.¹⁵⁹

Nejčastěji diskutovaným Hilbertovým restaurátorským zásahem v katedrále bylo přemístění Wohlmutovy kruchty z hlavní lodi chrámu do severní příčné lodi, jež bylo provedeno r. 1924 za účelem spojení staré a nové části katedrály v jeden celek. Hilbert se vlastní myšlenkou přenesení hudební kruchty zabýval v článku věnovaném stavební historii této památky (1909), kde píše: „Dokončená novostavba chrámu vyžádá si poboření Wohlmutovy kruchty. Změna v názorech restauračních přinese však i zde ovoce. Kruchta nebude zničena, ale v jiné místo chrámu, totiž v severní příčnou loď, odkud se arch. Mockerem založené počátky pro sakristii odstraní, přenesena.“¹⁶⁰ Jeho názor, plně podporovaný Jednotou pro dostavění chrámu sv. Víta, byl však v naprostém rozporu se stanoviskem Klubu za Starou Prahu. Ten nechal svolat 9. února 1924 odbornou diskusi, jež proběhla v tehdejších prostorách filosofické fakulty v Klementinu. Se svými referáty zde

¹⁵⁷ WIRTH 1913, 21.

¹⁵⁸ FANTOVÁ 1979, 68 (pozn. 23).

¹⁵⁹ HILMERA / VLČEK 2004a, 235.

¹⁶⁰ HILBERT 1909, 47.

vystoupili jak zastánci přenesení kruchty v čele s Kamilem Hilbertem, tak i její odpůrci – předseda shromáždění Vojtěch Birnbaum, Zdeněk Wirth či Karel Guth.¹⁶¹

Hilbert ve své obhajobě argumentoval především tím, že „ponechání kruchty i při pobožení štítu by zničilo pohled do vysokého kůru a tím i myšlenku katedrálního prostoru.“¹⁶²

Vycházel zejména ze stanoviska, hájeného hlavně příznivci nově formulovaného přístupu k památkové péči a později častokrát i samotným Klubem za Starou Prahu „... že i zdánlivě mrtvá památka může oživnouti a státi se užítkovou, podrobí-li se přestavbě nebo nástavbě“.¹⁶³ Hilbertův postoj nebyl radikální, ale snažil se všemi možnými prostředky dojít ke kompromisu, jímž by se prostor katedrály sice sjednotil, ale zároveň nedošlo ke zničení významné renesanční památky. Stanoviska odborníků požadujících zachování Wohlmutovy kruchty na původním místě však Hilbertovo řešení odmítala s tím, že otevřením prostoru by byla stará, původní a nejcennější část katedrály poškozena, jak otevřeně dokládá i výstup K. Gutha: „Bud' ta nová část je tak cenná, že se kvůli ní musí poškodit stará část, nebo – lépe řečeno – nutno pro záchranu nové části poškozovati starou část, která sama o sobě je tak krásná, že její interiér obdivuje každý, kdo do ní přijde.“¹⁶⁴

Do debaty vstoupili i tehdejší architekti, z nichž část zastávala spíše kompromisní stanoviska, která ve svém referátu nastínil Bohumil Hübschmann zastupující zde Společnost architektů a inženýrů, když navrhoval nejprve „... zjistiti správné východisko pokusem, zda by se dalo docílití rozdělení, které tu bylo, a zároveň spojitosti.“¹⁶⁵ Měl tím konkrétně na mysli, aby se zprvu odbourala část stěny nad kruchtou pro lepší představu o výsledné podobě sjednoceného chrámu i způsob, kterým by bylo možné po přenesení kruchty ponechat alespoň v náznaku hranici mezi starou a novou částí katedrály, ať již pomocí lettneru, oltáře či mříže.

Přes zamítavé stanovisko Klubu za Starou Prahu i předložené návrhy Společnosti architektů a inženýrů bylo Jednotou rozhodnuto o co nejrychlejším přenesení Wohlmutovy kruchty do severní příčné lodi i „... vzhledem k oslavě tisícího výročí smrti knížete sv. Václava.“¹⁶⁶ Hilbertovo stanovisko k uvedenému problému bylo oprávněným postojem architekta podílejícího se na celkové dostavbě chrámu a vnímajícího hmotu stavby z pohledu tvořícího umělce. Fakt, že by interiér chrámu zůstal rozdělen na dvě samostatné části, když již dříve bylo přistoupeno k celkové dostavbě, jež tehdy působila při pohledu

¹⁶¹ Chrám sv. Víta v Praze 1924, 3–14.

¹⁶² Ibidem 8.

¹⁶³ Ibidem 8.

¹⁶⁴ Ibidem 14.

¹⁶⁵ Ibidem 12.

¹⁶⁶ Odpověď Jednoty 1924, 15.

zvenčí jako celek, proviněním proti původní myšlence, vyjádřené již svým prvním významným zakladatelem.

2.4. Obnovy památek 1901–1922

Současně s dostavbou katedrály pracoval Hilbert na mnoha jiných projektech věnujících se obnovám památek. V r. 1901 byl pověřen úpravou „zříceniny“ hradu Štramberka na Moravě. Válcová věž byla nově zastřešena a upravena na rozhlednu, hradební zeď doplněna chybějícími částmi a nově byly vybudovány dvě vstupní brány [31].¹⁶⁷

Průběžně mezi lety 1903 až 1908 rekonstruoval gotický kostel sv. Štěpána v Kouřimi, na jehož obnově se již dříve (1876–1877) podílel Josef Schulz, který uboural pozdější předsíň, nahradil barokní průčelí neogotickým a nechal zastřešit věže.¹⁶⁸ Hilbert své návrhy několikrát obměňoval, jak je patrné z dochovaných plánů, např. nerealizovaný návrh předsíň k severnímu průčelí a vstupnímu západnímu portálu [32]. R. 1908 přebudoval po Schulzovi západní průčelí kostela. Také i zde navrhl celkové zařízení kostela a poté, co byly zakryty původní gotické malby, byl vnitřní prostor vymalován v duchu již odeznívající secese.¹⁶⁹ V Kouřimi v r. 1904 prováděl i obnovu pozdně gotického hřbitovního kostelíka sv. Trojice – rekonstrukce krovu a střechy [33].

Ve stejné době se Hilbert podílel společně s A. Wiehlem na rekonstrukci průčelí Novoměstské radnice v Praze (1904–1905). Přestože ústřední vídeňská komise zprvu požadovala obnovu průčelí ve stylu připodobněném sousední budově tehdejšího justičního paláce v pseudoklasicistním slohu, po nalezení původních článků průčelí od tohoto stanoviska ustoupila.¹⁷⁰ Byla provedena téměř vědecká rekonstrukce průčelí, jak dokládá i samotný nápis na dochovaných plánech z Hilbertovy pozůstalosti, uložených v Národním technickém museu: „Rekonstruováno na základě starého stavu přízemí i prvního patra nalezeného pod omítkou a zbytky západního štítu, dle kresby Dietzlera z r. 1743.“¹⁷¹ [34]. Přestože K. Kibic¹⁷² hodnotí výměnu původních článků za nové a zboření západního křídla

¹⁶⁷ SPURNÝ (ed.) 1983, 240–242.

¹⁶⁸ POCHE (ed.) a kol. 1978, 122.

¹⁶⁹ Ibidem 122.

¹⁷⁰ KIBIC 1966, 220.

¹⁷¹ Plánová dokumentace k rekonstrukci průčelí Novoměstské radnice v osobní pozůstalosti architekta Kamila Hilberta, uložená v Národním technickém museu v Praze.

¹⁷² KIBIC 1966, 220.

radnice a jeho nahrazení novou přístavbou negativně, je rekonstrukce v celkovém hodnocení považována za zdařilou. Podobnost při hledání shodných motivů Hilbertem hojně uplatňovaných na většině realizací, se naskytne při pohledu na střešní chrliče v podobě draků, které jsou téměř totožné s chrličí nalézajícími se na zmiňované Ventově tiskárně v Lounech [35].

Významná a dodnes pozitivně hodnocená byla obnova kostela sv. Martina ve zdi v Praze (v letech 1905 až 1907). Původně gotický kostel byl v r. 1784 zrušen a využíván k bydlení, obchodu i jako skladiště. Teprve až roku 1904 jej zakoupila Pražská obec a kostel nechala zrekonstruovat.¹⁷³ Vzhledem k tomu, že se stavba nacházela ve velice špatném stavu, byl Hilbert nucen přistoupit k rozsáhlé rekonstrukci a doplnění chybějících architektonických částí podle vlastního návrhu – převážně v duchu secese.¹⁷⁴ Naplnil tu zásadu hájenou již Rieglem, která zněla: „Je-li třeba na stavební památce něco změnit, k ní přistavovati nebo ji rozšiřovati, jest lhostejno, v jaké formě se tak stane, neboť přídavek není památkou.“¹⁷⁵

Kostel sv. Martina prošel za svoji existenci několikerými stavebními úpravami, a tak měl Hilbert i zde možnost detailního studia a následné dokumentace různých časových etap vývoje.

V podobně špatném stavu jako předcházející památka se nacházel i gotický chrám sv. Petra a Pavla v Čáslavi, na jehož rekonstrukci Hilbert pracoval v rozmezí let 1905 až 1910. Zasáhl významně do konečného vzhledu stavby nejen samotnou renovací, ale i přestavbou vnitřních prostor kostela, přičemž se po celou dobu řídil principy platnými v tehdejší památkové péči.¹⁷⁶ To dokládá i fakt, že v průběhu rekonstrukce průběžně spolupracoval s Centrální vídeňskou komisí, a to zvláště s Maxem Dvořákem. Hilbert jednotlivé chybějící části stavby navrhl v historizujícím duchu. Nejvýraznější změnou v celkovém vzhledu stavby však byla obnovená charakteristická stanová střecha.¹⁷⁷

V rodišti svého otce – Plzni – získal Hilbert v průběhu let několik zajímavých zakázek. Jednou z nich byla i rekonstrukce chrámu sv. Bartoloměje (1910–1916), na jehož obnově (1879–1883) pracoval zprvu Josef Mocker. Nejprve bylo nutné provést technické

¹⁷³ <http://www.martinvezdi.cz/>, vyhledáno 11. 5. 2010.

¹⁷⁴ FANTOVÁ 1996, 63.

¹⁷⁵ Citováno z Hilbertova referátu předneseného v rámci diskuse zabývající se přenesení Wohlmutovy kruchty. In: Chrám sv. Víta v Praze 1924, 12.

¹⁷⁶ FANTOVÁ 1979, 69–71.

¹⁷⁷ KOTRBA 1963, 282 (pozn. 29).

zabezpečení stavby, obnovu presbytáře a Šternberské kaple. Poté následovalo celkové doplnění chrámu o detaily výzdoby. Hilbert navrhl nové kružby oken, výmalbu i mříž. ¹⁷⁸

Ve stejné době se zabýval i renovací kostela sv. Jiljí v Nymburce (1911–1916). V této době měl již několikaleté zkušenosti s restaurováním památek, jež se projeví v jednotě celkového vzhledu upravované stavby, resp. sjednocením nově přidaných článků i výzdoby. Tyto Hilbertovy zásady jsou shrnuty v článku E. Fantové ¹⁷⁹ a zní: „Naprostá jednotnost všeho nového, to jest doplňky na částech románských i gotických stejnorodého nehistorizujícího detailu a jednotnosti barevné.“ Samotný kostel byl v druhé polovině 19. století regotizován, přičemž Hilbertova rekonstrukce odstranila tyto přístavby (až na úpravu vrcholu jižní věže) a kostelu navrátila původní gotickou podobu. Hilbert nadto nově zaklenul presbytář, nechal odstranit zadržku části oken, upravil portály a dostavěl věž. Na sochařské výzdobě vnitřních i venkovních částí kostela se podílel Vojtěch Sucharda. ¹⁸⁰ Hilbertův podíl se týká i vnitřního vybavení chrámu, navrhl nový tabernákl a menzu, i lustry (1918). R. 1915 při stavebním průzkumu kostela učinil nález gotických nástěnných maleb v presbytáři, jež byly přeneseny do tamního muzea. Roku 1914 předložil návrh na rekonstrukci nymburské radnice, ten však nebyl realizován. ¹⁸¹

Od r. 1913 se Hilbert zabýval i rekonstrukcí baziliky sv. Prokopa v Třebíči, při které bylo v celém monumentálním interiéru odhaleno kamenné zdivo.

Po vzniku republiky byl Hilbert pověřen úpravou obytných a kancelářských prostor hradu pro prezidenta T. G. Masaryka (1918–1919). Záhy se však, zvláště díky negativním reakcím na jeho osobu v tisku, funkce vzdává. Ta je zprvu svěřena tehdejšímu ministerskému předsedovi Ludvíku Láblerovi – představiteli stále ještě silné konzervativní větve památkové péče. Teprve až po něm funkci hradního architekta převzal Josip Plečnik. ¹⁸² Přístup Hilbertův a Plečnikův k obnovám památek je rozdílný především v míře umělecké invence. Přestože oba dva plně respektují památku a její hodnotu kladou nejvýše,

¹⁷⁸ FANTOVÁ 1979, 72.

¹⁷⁹ Ibidem 70.

¹⁸⁰ POCHE (ed.) a kol. 1978, 513, 514.

¹⁸¹ WIRTH 1933, 102.

¹⁸² J. Plečnik (1872–1957) byl výraznou a tvůrčí osobností vyšlou ze školy O. Wagnera. Přestože po studiích byl činný ve svém rodném městě Lublani, jeho nejvýznamnější zakázkou byla úprava pražského hradu pro prezidenta T. G. Masaryka (1850–1937) započatá po r. 1918 a trvající až do Masarykovy abdikace roku 1935. Plečnik se podílel nejen na úpravě jižních zahrad (1920–31), ale i na adaptaci prvního, třetího a tzv. čtvrtého nádvoří (zahrad Na Baště) v letech 1921 až 1931. Ve funkci jmenovaného hradního architekta provedl přestavbu sloupové síně při Matyášově bráně a úpravu tzv. Nového paláce pro byt prezidenta (1922–26). Plečnik byl ve svých návrzích již od studií ovlivněn převážně středomořskou oblastí (Řecko, Řím, Egypt, Mezopotámie). V případě Pražského hradu své návrhy obohacoval navíc i o slohy, kterými hrad za celou svou éru prošel. In: LUKEŠ 1995c, 621–622.

Plečnikovy renovace jsou odvážnější ve výtvarném pojetí i celkovém vyvážení a důrazem na detail.¹⁸³

Hilbert se dále podílel i na rekonstrukci vnitřních prostor zámku v Brandýse nad Labem (1918–1919), o kterém se zprvu uvažovalo jako o možném letním sídle prezidenta, ale poté co byly vybrány Lány, přešel zámek do správy lesního ředitelství.¹⁸⁴

Hilbertovou poslední památkovou obnovou byla částečná restaurace hradu Křivoklát (1922). Jako na většině obnovovaných památek, i zde působil nejprve J. Mocker, jenž dostavěl tzv. Velkou věž – jednotlivá patra zaklenul, horní část věže zastřešil. Hilbertova obnova spočívala především ve výstavbě již částečně zbouraného tzv. Královnina křídla. Renovace dodržela vnější původní vzhled stavby, ačkoli vnitřní uspořádání bylo na žádost vlastníků – šlechtické rodiny Fürstenberků – změněno.¹⁸⁵

V Hilbertově pozůstalosti se nachází řada plánů vztahujících se k obnovám památek a návrhům sakrálních objektů, jež však zůstaly veskrze neprovedeny. Nejrozsáhlejší z nich byl soutěžní návrh na přístavbu Staroměstské radnice v Praze z r. 1899–1901 [36]. V podmínkách soutěže bylo uvedeno, že novogotické křídlo z let 1838–1848¹⁸⁶ má být dispozičně zachováno, ačkoli vnější vzhled stavby, resp. fasáda má být změněna, a to především odstraněním původních štítů a jejich nahrazením novými vycházejícími z původní gotické architektury radnice. Soutěže se kromě Hilberta zúčastnili Jan Vejrych, Jan Koula či Antonín Balšánek, z nichž prvně jmenovaný obdržel hlavní cenu. V komisi zasedali Karel Chytil, Josef Hlávka a Bedřich Münzberger.¹⁸⁷ Hilbertův návrh získal druhé místo, přičemž bylo zvláště oceněno, že „... věnoval v první řadě pozornost staré, historicky i umělecky tak velmi cenné části radnice.“¹⁸⁸ Porota nadto v návrhu vyzdvihla způsob, kterým „... bylo přihlíženo k zásadě, nescelovati starou, na různé menší objekty roztráštěnou část v nějaký monumentální celek, zato však přistavěnou část zahrnouti do jednotného řešení tak, aby se co veřejná, jednotnému účelu sloužící budova representovala.“¹⁸⁹

V podmínkách soutěže nebylo předem určeno, v jakém stavebním slohu by měl být výsledný návrh proveden, a tak zatímco Vejrych zvolil neorenesanci, Koula, Balšánek a

¹⁸³ FANTOVÁ 1979, 73.

¹⁸⁴ WIRTH 1933, 102.

¹⁸⁵ DURDÍK 2010.

¹⁸⁶ Architektem neogotického křídla Staroměstské radnice vybudovaného na místě několika starších domů k radnici náležejících byl Švýcar Pietro Nobile (1774–1884).

¹⁸⁷ VEJRYCH a kol. 1903, 5.

¹⁸⁸ Ibidem 10.

¹⁸⁹ Ibidem 10.

Hilbert neogotiku. Přestože Vejrych získal první cenu, jeho návrh nebyl vybrán k realizaci. Naopak byly vypsané ještě další dvě soutěže – r. 1904 (opět za Hilbertovy účasti) a v roce 1908, z nichž až ta poslední měla vítěze, ačkoli ani jeho návrh nebyl nakonec uskutečněn.

Ve stejné době (1900–1901) se Hilbert zabýval projekty na výstavbu kaple v neogotickém slohu pro Toužetín [37], na pseudogotickou přestavbu chrámu Panny Marie a sv. Karla Velikého na Karlově a na dostavbu biskupského chrámu sv. Petra a Pavla v Brně. V pozdějších letech navrhoval lavice pro kapli Panny Marie na Karlštejně (1903), mříže pro Thunovský palác v Praze (1913) a r. 1920 vypracoval studii na opravu tzv. Hrádku v Kutné Hoře.

2.5. Původní tvorba 1900–1933

Hilbertových původních staveb po roce 1900 není mnoho. Většina z nich už ale byla ztvárněna vyzrálým umělcem s praxí a znalostmi nejen při realizaci vlastních architektonických návrhů, ale i při studiu historických souvislostí. Přestože shodné architektonické prvky a motivy jednotlivé stavby spojují, každá realizace je výsledkem pečlivého, individuálního a detailně propracovaného návrhu. Při bližším pohledu je zvláště patrné, s jakým úsilím Hilbert kladl důraz na výtvarnou jednotu celé stavby i jejího celkového uspořádání. Wagnerovo heslo „úcel – konstrukce – poesie“, zde bylo, pokud ne zcela, tak minimálně ze dvou třetin, bezpochyby naplněno. Zatímco Hilbertovy rané stavby byly navrženy bez výjimky v historizujících stylech, na realizacích uskutečněných po přelomu století se odrážejí vlivy vycházející nejprve z lidového stavitelství, později ze secese a v závěru z vlastní svébytné moderny.

Samotná dostavba katedrály vyžadovala neustálou péči a dohled nad různými typy prací. Bylo nezbytné, aby tam Hilbert ve funkci hlavního stavitele byl neustále přítomen, a tak i schopen řešit mnohá úskalí a vyvstalé problémy s dostavbou katedrály spojené. Na vlastní architektonickou činnost nezbyvalo mnoho času. Nicméně naskytla-li se Hilbertovi zajímavá nabídka, bez prodlení ji využil. Zakázky pocházely především z okruhu jeho rozvětvené rodiny, od spolupracovníků či z popudu spolků, kterých byl členem. Nejednalo se většinou o velké monumentální zakázky – kromě návrhů na budovy Živnostenské banky (Ostrava, Olomouc) – ale o vily, obytné domy a náhrobky. Téměř vždy se stala nepostradatelným prvkem sochařská výzdoba fasády, k níž byli přizváni umělci, s kterými

Hilbert spolupracoval při výzdobě katedrály (J. Kastner, J. Drahoňovský, S. Sucharda, V. Sucharda, J. Štursa).

Krátce poté, co byl Hilbert zvolen stavitelem sv. Víta, navrhl hrobku pro rodinu Treybalovu¹⁹⁰ v Plzni (1901), jež svým architektonickým ztvárněním odkazovala k pozdně gotickým náhrobkům [38]. Původně byla umístěna u hřbitovního Kostela Všech svatých – mezi pilíři presbytáře, později byla přenesena ke hřbitovnímu kostelu Sv. Jiří v Plzni – Doubravce. Jedná se o neogotický kaplový náhrobek v čelní části prolomený segmentovým obloukem s profilovaným ostěním zakončeným fiálou, v jejímž vrcholu je umístěna postava Jana Křtitele (atributy kříž a beránek). Čelní stěna je z obou stran sevřena pilastry, zakončenými fiálou. Ve cviklech oblouku jsou postavy andělů s nápisovými páskami [39]. Hlavní římsa je po obou stranách doplněna chrličí v podobě sovy a orla. Ústřední kamenný reliéf znázorňuje biblickou scénu Ukládání do hrobu, jež byla provedena podle návrhu sochaře Jana Kastnera¹⁹¹ (1860–1912) [40].¹⁹² Kastner s Hilbertem pracoval nejenom při výzdobě katedrály (dva oltáře v ochozových kaplích), ale např. i při návrzích vnitřního zařízení kostela v Kouřimi, anebo na sochařské výzdobě vily v Dobřichovicích. Ztvárnění čelní stěny náhrobku vychází z podoby štítu Ventovy tiskárny. Později se jím Hilbert nechal inspirovat i ve tvarech štítů na průčelích několika nájemních domů (průčelí Bezděkova a Treybalova domu v Plzni).

Roku 1903 získal Hilbert zakázku na výstavbu rodinného domu v Dobřichovicích nedaleko Prahy [41]¹⁹³. Stavebníkem byl lékař Jaroslav Franta¹⁹⁴ (1865–1947) – sběratel umění a člen Kroužku přátel staršího umění malířského¹⁹⁵ a Společnosti sběratelů a přátel umění.¹⁹⁶ Ke konci století se výstavba rodinných vil (i díky sílící ekonomice), netýkala jen podnikatelů a vysokých hodnostářů, ale stále častěji si podobný typ bydlení mohla dovolit i tzv. střední třída. Již se nejednalo o monumentální honosná sídla, na způsob Gröheho vily na pražských Vinohradech (Barvítius, Schulz), ale o rodinné domky s menší zahradou. Jednotlivé místnosti byly navrhovány tak, aby pracovní prostory – kuchyně, schodiště,

¹⁹⁰ Rodina Hilbertova a Treybalova byla příbezensky propojena přes Hilbertovu ženu Růženu (1875–1945), rozenou Treybalovou.

¹⁹¹ Kastner vystudoval uměleckoprůmyslovou školu ve Vídni, kde po studiích vedl vlastní praxi. Od r. 1888 byl profesorem na UPRUM v Praze. Byl představitelem ornamentální a figurální dřevořezby zvláště ve stylu pozdní gotiky a baroka. In: KARASOVÁ / POCHE 1995, 342.

¹⁹² DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ 2005, 93.

¹⁹³ Pod Penzionátem 143, Dobřichovice.

¹⁹⁴ Hilbert se s J. Frantou seznámil přes svého bratra Jaroslava, jehož žena Milada byla sestra Frantovy manželky Louisy.

¹⁹⁵ Kroužek byl založen v r. 1908 z podnětu Prokopa Tomana.

¹⁹⁶ SLAVÍČEK 2007, 357.

sociální zařízení – byly umístěny směrem k ulici a nejlépe na sever, zatímco obytné pokoje – jídelna, obývací pokoj, ložnice – měly výhled do zahrady a na jih.¹⁹⁷ Obdobnými zásadami se řídil i Hilbert při plánování domu doktora Franty [42]. Avšak jeden z prvních, kdo celkovou dispozici domu přizpůsobil nově se rodícím potřebám a vkusu, byl již zmíněný Jan Koula, rovněž hlavně architekt – památkář, při návrhu vlastní vily v Praze – Bubenči (1896). Obohatil ji o folklórní prvky a motivy, jež se později, zvláště v kombinaci se secesním tvaroslovím, staly vhodným a často využívaným zdrojem inspirace na počátku 20. století v souvislosti s výstavbou rodinných domů (Karel Vítězslav Mašek – vlastní vila v Bubenči; 1901). Dílčí vliv na nastalou situaci mělo i anglické hnutí Arts and Crafts, jímž byl ve svých návrzích ovlivněn J. Kotěra (Trmalova vila v Praze – Strašnicích; 1902) a později Dušan Jurkovič (Náhlovského vila v Praze – Bubenči; 1908). Hilbertův zájem o lidovou architekturu, ovlivněný částečně i pobytem v tehdejší Rakousko-Uhersku, a v rámci studia i cestou po německých oblastech (švýcarský Zug), mohl plně zužitkovat při návrhu dobřichovické vily a o pár let později v jednotlivých architektonických prvcích štěchovického kostela. Kombinací kamenného obkladu, světlé omítky a tmavého dřeva, obohaceného o užití převýšeného typu střech, částečně odkazuje k inspiraci anglickým hnutím, celkové rozvržení domu je však jiné. Na malířské a sochařské výzdobě Hilbert spolupracovat s Lád'ou Novákem¹⁹⁸, jenž fasádu obohatil o drobné figurální výjevy a s J. Kastnerem, podle jehož modelu byla do severozápadního nároží umístěna kamenná socha Madony s dítětem.¹⁹⁹

Jedním z řady nájemních domů postavených na tehdy nově vybudovaném Riegrově nábřeží²⁰⁰ v Praze (1903) byl dům paní Ludmily Weissové a jejích dvou dcer – Louisy Frantové a Milady Hilbertové (1904–1905)²⁰¹ [43]. Manželem L. Weissové byl MUDr. Vilém Weiss (1835–1891) – chirurg a profesor pražské univerzity – velký sběratel

¹⁹⁷ ŠVÁCHA 1994, 34.

¹⁹⁸ L. Novák (1865–1944) vystudoval pražskou Akademii, později procestoval Německo a Itálii. Vynikl především jako dekorátor průčelí řady obytných domů, zabýval se i sgrafitem a freskou – Rottův dům u Staroměstského náměstí v Praze, Wiehlův dům na Václavském náměstí, obě realizace provedeny podle kartin Mikoláše Alše (1852–1913). In: TOMAN (ed.) 1993⁴, 210.

¹⁹⁹ NOVOTNÁ 2010, 103.

²⁰⁰ Dnes Masarykovo nábřeží č. p. 234/26.

²⁰¹ V literatuře se občas dům nepřesně nazývá „Hilbertovým“, avšak Kamil Hilbert nebyl jeho vlastníkem a tato informace není platná ani v případě jeho bratra Jaroslava. Dům si nechala postavit Jaroslavova tchýně, manželka a švagrová.

staropražských šlechtických a měšťanských obrazových kabinetů i tvorby tehdejších umělců.²⁰²

Dům byl vybudován na místě bývalých Širlinských mlýnů, které na počátku 20. století v souvislosti s regulací kanálu řeky Vltavy a částečnou asanací byly nahrazeny výstavními obytnými domy navrženými v různých pseudostylech.²⁰³ Ty měly v této době již „pevně“ zakotvenou půdorysnou dispozici členěnou na vstupní vestibul, schodiště, byty a v některých případech i prodejní prostory.²⁰⁴ Obdobně byly rozvrženy i bytové jednotky. V r. 1885 nové technologie umožnily dodávky vody i do vyšších pater a díky tomu se sociální zařízení přesunulo z pavlačí do nitra budovy. Jednotlivé byty pak byly navrhovány až do konce desátých let 20. století způsobem obdobným u všech tehdejších architektů, a to tzv. trojtraktovým systémem, kdy provozní místnosti – kuchyň, spíš, případně pokoj pro služku byly orientovány do dvora, zatímco sociální zařízení s předsíní bylo umístěno do prostředí bytové jednotky, kde však nedostatek světla a nedokonalé větrání bylo nutno řešit pomocí světlíků či prosklením dveří. Hlavní obytná část byla situována směrem do ulice – salon, jídelna, ložnice.²⁰⁵

Obdobnými zásadami se řídil i Hilbert při plánování půdorysné dispozice tohoto čtyřpatrového domu, umístěného na obdélné parcele, i jednotlivých bytů.²⁰⁶ V domě jsou prostorné byty o několika místnostech, buď s jedním či více balkony, vždy po jednom na patře.

Hilbert od počátku kladl důraz zvláště na výtvarnou podobu celé stavby, jak je patrné z plánové dokumentace – návrh průčelí byl několikrát obměňován. Výsledná podoba sestává z pětiosého průčelí, v krajních osách od prvního do třetího patra zvýrazněného arkýřem, který je ve třetím patře prolomen lodžíí a ve čtvrtém patře podpořen balkonem s plastickou výzdobou. Krajní osy jsou nadto zakončeny vysokými atikovými štíty s gotizujícími fiálami, v jejichž vrcholu jsou umístěny sochy exotických ptáků. Střední osa je ve druhém patře zdůrazněna segmentovým balkonem a ve vrcholu zakončena baldachýnovým obloukem.²⁰⁷ Hlavní rozdíly mezi výsledným a původním návrhem průčelí jsou v četnosti, míře a tvarech zdobných prvků. První návrh byl v celkovém pojetí fasády ovlivněn mnohem více historizujícím tvaroslovím s bohatým rostlinným dekorem,

²⁰² Po Weissově smrti zdědili sbírku obrazů jeho dva zeťové J. Franta s J. Hilbertem. In: SLAVÍČEK 2007, 237, 245.

²⁰³ SOUKUP 1905, 84.

²⁰⁴ POCHE 1980, 197.

²⁰⁵ ŠVÁCHA 1994, 29.

²⁰⁶ Dům byl postaven stavební firmou Matěje Blechy.

²⁰⁷ CARVANOVÁ / ŠVÁCHA 1998, 267.

zvýrazňujícím zvláště okenní suprafenestry. Pozdější návrh byl již oproštěn od přebujelé florální dekorace, jenž byla nahrazena jemnějším secesním rostlinným ornamentem, doplněným o drobnou plastickou výzdobu (maskarony, různé živočichové). Markantní rozdíl byl v pojetí vstupního portálu, původně tvaru nízkého oblouku s rostlinným ornamentem, z něhož vyrůstající květinový stonek propojoval hlavní vstup s oknem prvního patra. Pozměněný vstup se lišil tvarem plného oblouku zvýrazněného bosáží a v horní části prolomeného půlkruhovým nástavcem zdobeným plastickou vegetací s kmeny rozeklaných stonků [44]. Změněné průčelí je ve svém celku umírněnější a naznačuje pochopení pro jednodušší, a také již geometrické tvary (okna přízemí a prvního patra). Pětiosá fasáda obrácená do dvora je zvýrazněna trojosým rizalitem – od prvního do čtvrtého patra – doplněného o prostorné balkony.

Ze vstupního vestibulu, sloužícího jako průjezd do dvora, kde byly umístěny garáže²⁰⁸, se vstupuje do mezaninu a na dvouramenné a v přízemní části monumentálně pojaté schodiště. Vstupní dveře jsou zčásti prosklené s mříží evokující svým tvarem drobné větévky. Snížený strop při vstupu do domu je vyzdoben bohatou štukovou výzdobou geometrických tvarů. Vysoký vestibul je sklenut dvěma pruskými klenbami, uprostřed s rozetou provedenou v technice štuku. Pilastry nesoucí klenby, plochý strop nad schodištěm i přilehlé stěny jsou opět doplněny o drobnější rostlinnou štukovou výzdobu. Při vstupu na samotné schodiště je po pravé straně plastika labutě a hada [45]. Vnější výzdoba fasády plně koresponduje s výzdobnými prvky a motivy vnitřních společných prostor domu. Spojovacím prvkem je výrazná zeleno-tyrkysová barva, objevující se nejen na vstupních dveřích jednotlivých bytů, ale i na zábradlí schodiště a kovovém zábradlí vnějších balkonů či rostlinné dekoraci fasády. Dveře vedoucí do dvora jsou vyplněny barevnými skly podzimního listí. Nad nimi je umístěno okno segmentového tvaru s barevně sjednocenými až duhově pojatými vitrážemi [46]. Okna s barevnými skly jsou umístěna i v mezipatrech.

Sochařskou a plastickou dekorativní výzdobu fasády a vnitřních prostor provedl podle Hilbertových návrhů Karel Novák²⁰⁹ (1871–1955).

Při hledání inspiračních zdrojů a východisek pro vlastní tvorbu se Hilbert téměř nikdy nenechal omezovat pouze jedním stavebním slohem, třebaže v té době „módním“, ale snažil se vytvořit naprosto svébytný, doposud ojedinělý styl kombinací různých prvků a

²⁰⁸ Garáže opět podle návrhu Kamila Hilberta byly postavené až r. 1912–1913.

²⁰⁹ K. Novák byl žákem Celdy Kloučka na UPRUM (1891–1898), později navštěvoval ateliér Josefa Václava Myslbeka na pražské Akademii (1896–1897). Věnoval se především sochařské dekorativní plastice: výzdoba kostela na Svaté Hoře u Příbrami či Smetanovy síně v Obecním domě v Praze. In: TOMAN (ed.) 1993⁴, 210.

motivů převzatých z několika slohových období. Vzniklé tvarosloví pak často v nepatrně pozměněné podobě aplikoval na vybrané stavby. Týká se to především výsledné podoby štítů a drobné rostlino-figurální plastické výzdoby vycházející ze středověké architektury. Hilbert se však nebránil ani tehdejšími modernistickým tendencím, zvláště secesi, která v jeho tvorbě postupně nabývala většího významu a právě na domě na dnešním Masarykově nábřeží se v Hilbertově pojetí projevila ve své nejčistší formě. Hlavním inspiračním zdrojem secese byla příroda a z ní následně odvozené charakteristické rysy, které v jisté podobě úzce souvisejí s naturalismem. Pro Hilberta byla příroda rovněž neodmyslitelnou zásobárnou tvůrčí invence, pojímanou především ve formě naturalismu, ať již secesního či gotizujícího, jak to odpovídá i domu paní Weissové. Na druhé straně je ve svislých liniích tvaru oken naznačen vliv formující se geometrické secese, jež zvláště v druhém desetiletí 20. století nabývá převahy nad secesí rostlinnou.

Vnitřek a celkové uspořádání stavby ve spojení s vyváženou výzdobou fasády bylo v souladu s jejím účelem a praktickým využitím prosazovaným již O. Wagnerem. Plným právem je tedy tato Hilbertova pražská realizace vysoce hodnocena. Hilbertovi se zde podařilo skloubit konstrukční a technickou složku stavby s výtvarným řešením.

V r. 1939 byly v domě provedeny vnitřní stavební úpravy (dostavěn výtah). Později (1979–1981) byla v pátém patře vybudována vestavba a bylo přistavěno nové šesté podkrovní patro. V devadesátých letech prošel dům dalšími vnitřními změnami a byla opravena fasáda (1994–1996).²¹⁰ Přes mnohé stavební úpravy a změny se dochovala většina původních prvků, včetně dlažby a vstupních dveří do jednotlivých bytů.

Nepochybně ze stejných zdrojů vycházel Hilbert i při navrhování průčelí nájemního domu Jana Bezděky v Plzni (1906–1907), postaveného na místě zbořeného gotického domu, zvaného Bezděkovský [47].²¹¹ Vzhledem k tomu, že Hilbert fasádu²¹² plzeňského domu navrhoval téměř vzápětí po dokončení domu na dnešním Masarykově nábřeží, bylo přirozené, že osvědčenou kombinaci secesních motivů s gotizujícím tvaroslovím, shodnými architektonickými prvky a tvary, uplatnil i v tomto případě.

Průčelí zvolil opět pětiosé, v krajních osách zakončené gotizujícími štíty s fiálami, obdobnými jako na předchozí realizaci. Střední osa domu je členěna v prvním až třetím

²¹⁰ CARVANOVÁ / ŠVÁCHA 1998, 267.

²¹¹ Náměstí republiky 95/7, Plzeň – Vnitřní město; DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ 2005, 92.

²¹² J. Bezděka si původně nechal vypracovat plány průčelí od neznámého architekta v neogotickém slohu. Městská rada však návrh odmítla s tím, aby stavebník „... volil jinou fasádu, která by vkusu lépe svědčila ...“. Samotná stavba byla vystavěna podle plánů plzeňského stavitele Fr. J. Kotka. In: Plánová dokumentace uložená v Archivu Stavebně správního odboru Magistrátu města Plzně.

(posledním) patře arkýřem, jenž je v závěru prolomen krytým balkonem na způsob lodžie. Průčelí ve střední ose vrcholí velkým štítem pokrytým jehlancovou stříškou a v hlavním poli s dekorativně ztvárněným nápisem („U Bezděků“ a letopočet). Přízemní část domu byla vyhrazena pro prodejní prostory.

První patro horizontálně člení vlysy s vegetabilním dekorem, jež jsou v meziokeních výplních zvýrazněny figurální výzdobou odkazující k alegorickému zpodobení „šetrnosti starých měšťanů, jejichž plody užívají mladí“²¹³. Na konzole v levé krajní ose je umístěna postava muže, jenž nahlíží do pokladnice (znamenající vlastní úspory), k jehož nohám je přiložen model bývalého gotického domu. Po levé straně arkýře je znázorněn jinoch trhající hrozny, které dívka na pravé straně arkýře ukládá do nůše. Na konzole pravé krajní osy stojí žena pijící z korbele, značící výnos z práva várečného [48].²¹⁴ Průčelí je navíc doplněno o drobnou sochařskou výzdobu – maskarony nad korunní římsou mezi štíty a v podobě konzol, ptáci a jiná fantaskní zvířata dvou postranních štítů. K plastické výzdobě domu si Hilbert přizval pražského sochaře Stanislava Suchardu²¹⁵ (1866–1916), s nímž spolupracoval např. na reliéfních výplních dřevěné truhly pro svatováclavskou kapli v katedrále sv. Víta. Oba byli nadto členy SVU Mánes.

Přestože vzhled Bezděkova domu je ve svém pojetí inspirován pražským domem paní Weissové, výsledná podoba průčelí je umírněnější – bez výrazného rostlinného ornamentu a s jednodušším jednobarevným tónem fasády. Díky střídmějšímu secesnímu tvarosloví (kovová zábradlí s florální ornamentikou v prvním patře po stranách arkýře) vyniknou charakteristické gotizující tvary a prvky – žebroví štítů, dekorace plného zábradlí balkonu třetího patra, maskarony.

Hilbertovou poslední plzeňskou realizací byl návrh domovního průčelí pro zmiňovanou rodinu Treybalovu²¹⁶ z r. 1908 (dům byl později ve 40. letech zbořen) [49]. Přestože jako dvě předcházející realizace vychází ze shodného architektonického a slohového tvarosloví, celkově byl připodobněn a nesl znaky charakteristické pro Hilbertovu ranou tvorbu, odrážející se zvláště na Brunclíkově domě v Lounech vystavěném v neobarokním slohu. Jednalo se o dvoupodlažní obytný dům s trojosým

²¹³ DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ 2005, 93.

²¹⁴ DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ 2005, 93.

²¹⁵ S. Sucharda vystudoval vídeňskou akademii a pražskou UPRUM pod vedením J. V. Myslbeka (1886–1892). Věnoval se jak drobné sochařské práci – plakety, medaile, tak i monumentálním pracím pro architekturu – jeho nejvýznamnějším dílem je pomník Františka Palackého na Palackého náměstí v Praze (1898–1912). In: ŠMEJKAL 1995, 799.

²¹⁶ Rodina Treybalova byla příbuzensky spojena s rodinou Hilberta, a to pravděpodobně přes jeho otce, který pocházel z Plzně; Prokopova ulice 3, Plzeň.

průčelím, které ve střední ose prvního až druhého patra bylo zvýrazněno arkýřem, jenž byl zakončen gotizujícím štítem s fiálami. Průčelí horizontálně členil vlys umístěný v celé délce mezi okny prvního a druhého patra, znázorňující zvěř se stylizovaným stromovím. Štít je jako obyčejně doplněn o plastiku fantaskních zvířat. Plastická výzdoba fasády pochází od sochaře Josefa Drahoňovského²¹⁷ (1877–1938), Hilbertova spolupracovníka na výzdobě katedrály.

Časově nejnáročnější Hilbertovou realizací byla výstavba kostela sv. Jana Nepomuckého ve Štěchovicích [50]. Přestože projektem nového kostela se Hilbert začal zabývat již kolem roku 1906, samotná výstavba započala až o pět let později (1911), a tak měl dostatek času návrhy několikrát obměnit a přizpůsobit novým trendům v architektuře. Vycházel přitom ze svých zkušeností s novostavbami vzniklými v předchozích letech, z období, ve kterém jeho tvorba prošla výtvarným posunem, jenž se odráží v návrzích kostela. Přestože Hilbertův návrh byl vzápětí po svém předložení podroben kritice, podařilo se mu jej, přes tehdejší snahu vystavět kostel pseudogotický, obhájit.²¹⁸ Hilbert pro kostel zvolil jednoduché bazilikální trojlodí s hranolovou věží a obdélným presbytářem zakončeným na východní straně půlválcovou apsidou a na západní straně zděnou kruchtou podepřenou masivními pilíři a sloupy.²¹⁹ Hlavní loď je plochostropá, přesahující nad střechy bočních lodí, od kterých ji oddělují arkády na sloupech se zdobnými hlavicemi. Boční lodi jsou zaklenuté třemi poli křížové valené klenby s lunetami a zakončené z obou stran menšími apsidami. Za pravou boční lodí, přímo pod věží, je umístěno baptisterium. Střední loď je osvětlena menšími bazilikálními okny, zatímco v postranních lodích jsou zvolena velká okna s vitrážemi²²⁰.

Fasáda štěchovického kostela je jednoduchá až strohá, doplněna značným množstvím pískovcových zdobných prvků. Ke konci desátých let 20. století se upouštělo od ornamentální výzdoby průčelí, často byl secesní rostlinný a figurální dekor

²¹⁷ J. Drahoňovský vystudoval UPRUM pod vedením S. Suchardy a C. Kloučka. Specializoval se na glyptiku, drobnou interiérovou plastiku, pomníky a později i na práci se sklem. Drahoňovského nejvýznamnějším dílem byl Svatováclavský pohár zdobený pražskými vedutami (1909). In: LENCOVÁ 1995a, 146.

²¹⁸ V období historismu (2. polovina 19. století) byly doporučenými slohy pro sakrální architekturu – neorománský a neogotický sloh, výjimečně i neorenesance. Situace se nezměnila ani na přelomu 19. a 20. století, kdy ani nastupující secese nebyla pro sakrální typy staveb dostatečně vhodným a důstojným stylem. Objevilo se však pár výjimek: kostel Povýšení sv. Kříže v Jablonci nad Nisou, 1902; kostel v Duchcově, 1902; kostel sv. Václava v Praze – Bohnicích, 1905–1907; kostel sv. Anny v Praze-Žižkově, 1910–1912.

²¹⁹ Stavbu provedla firma Bří Kavalírové z Prahy.

²²⁰ Vitráže znázorňují české světce – sv. Václava, sv. Ludmilu, sv. Vojtěcha, blahoslavenou Anežku a vpravo sv. Josefa.

zjednodušován až na geometrický. Stejně tak i plastická výzdoba kostela sv. Jana Nepomuckého není uplatněna v takové míře jako bývalo obvyklé dříve – dekor pokrývá fasádu pouze v některých částech.

Západní průčelí je ve štítu hl. lodi zvýrazněno monumentální plastikou Krista na kříži, po stranách s Pannou Marií a sv. Janem, doplněných postavami andělů od Vojtěcha Suchardy²²¹, jenž je autorem většiny zdobných prvků²²². Nad vstupním portálem se nachází poprsí sv. Jana Nepomuckého od sochaře Čenka Vosmíka²²³.

Hranolová věž s plastickou výzdobou (chrličí, symboly evangelistů) je umístěna do jihozápadního nároží, po jižní a západní straně obklopena dvěma předsíněmi.

Hilbert navrhl i vnitřní zařízení kostela, včetně liturgických předmětů (např. věčné světlo), které stejně jako ostatní kovové zdobné prvky mobiliáře vyrobila firma Anýž²²⁴.

Hlavní oltář zdobí dřevěná bysta sv. Jana Nepomuckého od V. Suchardy a obrazy čtyř evangelistů. Ve vitráži oválných oken apsidy jsou znázorněny opět symboly čtyř evangelistů. Dřevěné oltáře jsou i v obou bočních apsidách (Panna Maria s dítětem, Kristus na kříži). Figurální řezby oltářů vytvořil Sucharda ve spolupráci s malířem Artušem Scheinerem²²⁵.

Jižně od kostela je vystavěna fara, kterou podle původních návrhů měla s chrámem spojuvat krytá chodba [51]. Hilbert rovněž navrhl severně od kostela hřbitov, křížovou cestu i geometricky rozvrženou výsadbu stromů – kromě hřbitova nebyl projekt zrealizován [52].²²⁶

²²¹ V. Sucharda (1884–1986) po absolvování UPRUM spolupracoval s bratrem Stanislavem (výzdoba nádraží Františka Josefa, nové budovy Staroměstské radnice, pomník Františka Palackého). Od roku 1907 působil samostatně, zejména na figurální a ornamentální výzdobě katedrály sv. Víta v Praze. Pracoval zejména v kameni a dřevě, výjimečně i s jinými materiály (majolika, bronz, pískovec). Věnoval se nejen portrétní a pomníkové tvorbě, ale i figurální a ornamentální výzdobě sakrálních staveb. Od 40. let se postupně orientoval na sádku a restaurátorské práce (Loreta, Staroměstská radnice). In: NOVOTNÝ 1978, 6, 13.

²²² Konzoly s figurální výzdobou ptáků a hlav; pelikán krmící mláďata svou krví – naprosto shodná plastika se nachází i v katedrále sv. Víta (na triforiu pravé části transeptu).

²²³ Č. Vosmík (1860–1944) vystudoval vídeňskou Akademii. Často spolupracoval s V. Myslbekem (sousoší Záboje a Slavoje, Ctirada a Šárky pro Palackého most). Za sochu Krista na poušti r. 1897 získal na světové výstavě v Paříži v roce 1900 čestné uznání. In: BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1995, 916.

²²⁴ Firma byla založena r. 1902 Františkem Anýžem (1876–1934). Produkce dílny byla velmi pestrá – šperky, náhrobní plastiky, kandelábry, svítlny, lustry, přepychové vazby v kůži apod. Anýž často spolupracoval s architekty J. Fantou, J. Kotěrou, A. Dryákem ad. K důležitým zakázkám patřily práce pro chrám sv. Víta na Pražském hradě a pro kapli Sv. Kříže na Karlštejně. Podle návrhu Kamila Hilberta zhotovil v letech 1912 až 1913 pro Svatováclavskou kapli lustr, svícny a krucifix v románském stylu. In: KŘÍŽOVÁ / PAULY / OMAR 2004, 86.

²²⁵ A. Scheiner (1863–1938) byl malíř a ilustrátor samouk – nikdy nevystudoval žádnou uměleckou školu. Záhy se však stal předním českým ilustrátorem a později začal spolupracovat i s berlínskými *Lustige Blätter*, zaměstnávala jej i pešťská a berlínská nakladatelství ilustrováním moderních románů. Navrhoval plakáty, tvořil vlastní knižní výzdoby - podle vzorů moderní anglické knižní výzdoby. In: TOMAN (ed.) 1993⁴, 418–419.

²²⁶ FATKOVÁ 2008, 26–30.

Při navrhování štěchovického kostela se Hilbert nechal inspirovat několika slohovými obdobími, jež byl schopen zcela originálně zformovat do osobitě pojatého eklektizujícího slohu. Prolínání různých slohových období, které měl Hilbert možnost detailně studovat při dostavbě katedrály, působily jako pramen mnoha inspiračních zdrojů, z nichž některé byly uplatněny i na štěchovickém kostele. Dispozice chrámu a celkové uspořádání vychází ze středověkých – bazilikální trojlodí, kruchta – ale i klasických renesančních – plochý strop hl. lodí, bazilikální okna – vzorů. Jemná stylizovaná ornamentální nástěnná výzdoba²²⁷ ve spojení s výraznou barevností (zelené, oranžové, červené tóny) odkazuje k ornamentálnímu umění, s kterým se Hilbert měl možnost blíže seznámit v čase studií při návštěvě Pyrenejského poloostrova [53].

Budova fary je při srovnání s kostelem v celkovém pojetí umírněnější, téměř bezozdobná. Z dochované plánové dokumentace vyplývá, že se Hilbert zaobíral důkladně i rozvrhem této, ve srovnání s kostelní budovou, méně důležité stavby.

Jedná se o patrovou budovu se západně orientovaným trojosým průčelím, ve střední ose zvýrazněným balkónovým portálem s geometricky pojatými hlavicemi sloupů. Celková dispozice domu je účelově rozvržena na provozní a pracovní část umístěnou v přízemí a obytnou část v prvním patře. Geometricky byly rozvrženy okna i dveře [54]. Zatímco při porovnání původních a realizovaných plánů kostela není rozdíl tak výrazný, budova fary je v konečném výtvarném pojetí odlišná (půdorysná dispozice zůstala zachována). Západní průčelí bylo původně zvýrazněno v pravé krajní ose arkýřem prvního patra. Hlavní vstup byl orientován na sever směrem ke kostelu a do zahrady, jež byla rozdělena na dvůr, ovocnou a květinovou zahradu.

Při srovnání s Hilbertovými předchozími realizacemi je zde patrný výtvarný posun směrem k bezozdobné moderně, ke které se po delší odmlce, na počátku 20. let vrací (domy Lounských cukrovarů, vila A. Tilla).

Ačkoli v pojetí štěchovické fary se Hilbert přiklonil již k modernistickým tendencím, při realizaci letní vily v Babylonu nedaleko Domažlic jsou patrné inspirační zdroje uplatněné na kostele sv. Jana Nepomuckého i na rodinném domě J. Franty v Dobřichovicích [55]. Vila „Luisa“ (jak dokládá nápis na fasádě) byla postavena k společnému užívání rodin Hilbertovi a spřízněné Treybalovi pravděpodobně v roce

²²⁷ Výzdobu provedl František Fröhlich podle Hilbertovy předlohy.

1912²²⁸. Jedná se o jednopatrový dům nepravidelné půdorysné dispozice. Fasáda je jednoduchá, téměř bezozdobná, do výše soklu obložená lomovým kamenem (obdobné na vile v Dobřichovicích i kostele ve Štěchovicích). Západní průčelí předstupující v levé krajní ose, sloužící jako krytá veranda, je v místě podokenní římsy zvýrazněno slepou balustrádou. Do vnitřních prostor domu se vchází přes menší předsíň, kde po pravé straně ve zdi se nachází menší nika, v níž byla umístěna soška světice. Z předsíně se vstupuje do prostorné haly s dvouramenným schodištěm s ochozem v patře. Zatímco u dobřichovické vily bylo vnitřní uspořádání závislé na principech a pravidlech uplynulého století, zde zvláště v pojetí schodiště s ochozem Hilbert vycházel z typu anglického rodinného domu, v Čechách propagovaného především J. Kotěrou. Dispozice domu, respektive rozvržení některých místností, je pozměněné a přizpůsobené současnému stylu bydlení. Původní prvky jsou však zachovány a zrestaurovány (vstupní dveře do jednotlivých pokojů, dřevěné schodiště, původní vitráž).

O deset let později (1922) byly v domě prováděny úpravy opět podle Hilbertových plánů. Naprosto odlišný ráz od ostatních místností získal menší pokojík v prvním patře. Stěny jsou do výše stropu zaklenutého valenou klenbou obloženy dřevem s rostlinnými a figurálními řezbami [56]. Při vstupu po levé straně mezi okny je vyřezávaná postava sv. Václava (helmice, meč, štít). Soška madony umístěná vedle světce není v původních plánech zakreslena a byla doplněna později. Dřevořezby provedl pravděpodobně Vojtěch Sucharda. Pokojík byl rovněž vybaven původním dřevěným nábytkem, bohužel nedochovaným [57]. Tento pokojík, do kterého se vchází přes jediný větší pokoj v prvním patře, sloužil pravděpodobně pro relaxaci, četbu a snad ve významu modlitebním.

V období mezi lety 1912 (letní vily V Babylonu) až 1921 (projekt Živnostenské banky) se Hilbert zabýval pouze obnovami a údržbou památek, vztahujících se zvláště k dostavbě katedrály a úpravě Pražského hradu. Po vypuknutí první světové války byl navíc stejně jako řada dalších umělců povolán do armády.

Po vzniku republiky se Hilbertovi podařilo získat zakázku na výstavbu Živnostenské banky v Moravské Ostravě (1921–1924)²²⁹, jež byla jednou z nejstarších a

²²⁸ Babylon čp. 33; Informaci o roce výstavby jsem získala od Obecního úřadu Babylon. Plánová dokumentace je podle současného majitele pravděpodobně ztracena, což potvrzují i mnou zjištěné informace ze Státního okresního archivu Domažlice. Existují pouze plány k úpravě menšího pokoje v patře, jež byla provedena Hilbertem r. 1922, ty jsou uloženy v archivu Národního technického musea v Praze.

²²⁹ Nádražní 24, Ostrava; První plány vytvořil Hilbert r. 1921, posléze je však byl nucen přepracovat, a tak byl projekt definitivně schválen až r. 1922. Samotná výstavba trvala téměř dva roky – kolaudace proběhla až v říjnu 1924. In: VYBÍRAL 2003, 95.

nejsilnějších finančních institucí v Českých zemích (založ. 1868) [58]. Hilbert vypracoval technicky náročný projekt, jehož výstavba byla zpočátku komplikována tzv. Mlýnskou strouhou protékající přes stavební pozemek. Ta musela být odvedena a stavba vybudována na silné betonové desce, s konstrukcí z železobetonového skeletu s cihlovým pláštěm.²³⁰ Samotná budova se skládá ze tří podlaží završených/nesoucích valbovou střechou. Průčelí obrácené do Nádražní ulice je členěno vysokými okny (přízemí a prvního patra), ve střední ose je zvýrazněno velkolepým antikizujícím portikem. Zadní strana budovy je v obdélné dispozici „narušena“ vystupující půlkruhovou částí stavby, jež ve vnitřním uspořádání sloužila jako pokladní hala. Po stranách byla umístěna schodiště na půlkruhovém půdorysu [59]. V celkovém pojetí fasády se Hilbert inspiroval monumentálními budovami společenských, politických či kulturních institucí, typických zvláště pro období historizmu, ale často se vyskytujících i po polovině 20. století – např. budova Ministerstva průmyslu a obchodu od architekta Josefa Fanty v Praze (1928–1934). Zdá se, že zkušenosti získané několikaletým vídeňským pobytem, zde dosti opožděně došly naplnění. Přestože v této době již část umělců realizuje své projekty pod silným vlivem funkcionalismu či doznávající moderny, Hilbertova realizace je v celkovém pojetí konzervativnější, snažící se budově vtisknout ráz důstojnosti a korektnosti.

Na sochařské výzdobě štítu portiku se podílel sochař Karel Dvořák²³¹ (1893–1950), autor sv. Václava v katedrále sv. Víta v Praze (1921).

Hilbert získal zakázku od Živnobanky i o rok později (1925–1928), kdy byl pověřen přestavbou budovy Živnostenské banky v Olomouci. Rekonstrukci provedl v osobitě pojatém dekorativismu.²³²

Zatímco v návrhu ostravské Živnobanky se Hilbert zcela oprostil od modernistických tendencí a inspiroval se – v té době již opovrhovaným – historizmem, při projektování domů pro Lounské cukrovary se navrátil k osobitě pojaté moderně. Dva nájemní domy byly postaveny v asanačním území v Podskalské ulici v Praze.²³³ Jedná se o řadové pětipatrové domy trojtraktové dispozice s pětiosým uličním průčelím.

²³⁰ Stavbu provedla stavební firma Václava Nekvasila; VYBÍRAL 2003, 95.

²³¹ K. Dvořák vystudoval UPŘUM pod vedením J. Drahoňovského (1911–1913) a AVU u J. V. Myslbeka a J. Štursy (1913–1919). Ve své tvorbě byl nejprve ovlivněn realismem, později civilismem děl Otto Gutfreuda (Přítelkyně, 1924). Ke konci 30. let jej ovlivnila výstava věnovaná baroku (Poezie, 1942). Po válce pracoval na studiích pomníku pro Ležáky. In: ERBEN 1995, 153.

²³² ČERNOUŠEK / ŠLAPETA / ZATLOUKAL 1981, 9.

²³³ Stavební práce provedla opět stavební firma Václava Nekvasila.

Fasáda domu čp. 392/7 je ve svislých osách prvního až čtvrtého patra členěna pilastry s hlavicemi tvaru maskaronů [60]. Je zakončena pětící trojúhelných štítů, z vnější strany zvýrazněných o zubořez. Průčelí horizontálně pod úrovní čtvrtého patra zdobí dvojice zvířat, zleva – psi, tukani, lvi, papoušci a kozlové. Okenní klenáky čtvrtého patra vycházejí z podoby maskaronů na hlavicích pilastrů. Edikulový vstupní portál je tvořen dvěma hranatými sloupy zakončenými geometricky ztvárněnými hlavicemi, kde na abaku jsou umístěny sošky soviček. Portál je završen trojúhelným štítem, v tympanonu prolomený oknem a nesoucí Hilbertovu značku „KH“ s letopočtem 1921 [61]. Původní dřevěné vstupní dveře nesou kovovou mříž, obdobnou i na přízemních oknech.

Při vstupu do domu se otevírá architektonicky členěná hala, s přístěnnými pilíři obloženými mramorem. Z haly stoupá jednoramenné schodiště, jenž je v prvním patře změněno na dvouramenné s kovovým zábradlím.²³⁴

Dům čp. 391/9 byl postaven o rok později (1922) [62]. Průčelí je nad úrovní prvního patra horizontálně členěno pěti plastickými reliéfy znázorňujícími výrobu cukru a odkazujícími k majiteli domu – Lounským cukrovarům. Fasáda je ve vyšších patrech zvýrazněna geometrickými obrazci.

Vstupní portál s profilovaným ostěním je doplněn v dolní části patníky. Hlavní klenák má podobu mužské hlavy.

Vnitřní interiér domu je ve vstupní části ve výšce soklu obložen mramorem, strop je doplněn o štukovou výzdobu lemovanou perlovcem. Ze vstupní haly vede do patra dvouramenné schodiště s kovovým zábradlím. Dveře jednotlivých bytů jsou původní, včetně mříží.²³⁵

Při navrhování fasád obou podskalských domů vycházel nepochybně z českých vzorů, avšak zčásti ovlivněných anglickou a holandskou architekturou, odrážející se především v díle J. Kotěry (Urbánkův dům v Praze, 1913).

V době, kdy Hilbert pracoval na návrzích obytných domů v Podskalí, získal nabídku k vyprojektování honosné vily (1922–1923) [63]. Takovýto projekt realizoval poprvé. Nabídku získal od vrchního ředitele Živnostenské banky Antonína Tilleho, mecenáše a sběratele umění.²³⁶ Vila byla postavena v Praze – Bubenči, na rohu ulic Pod

²³⁴ CARVANOVÁ / ŠVÁCHA 1998, 315.

²³⁵ CARVANOVÁ 1998, 315.

²³⁶ Hilbert se s A. Tillem seznámil pravděpodobně při práci na zakázce pro Živnostenskou banku v Moravské Ostravě.

Kaštany²³⁷ a Na Zátorce (čp. 526/22). Bubeneč byla bohatou čtvrtí, pokrytou zčásti vilovou zástavbou – v blízkosti se nacházela např. Lannova vila od Barvitia a Ulmanna (1870–1872), či Náhlovského vila od Jurkoviče.

Hilbert navrhl jednopatrovou vilu na obdélném půdorysu a postranním točitým schodištěm. Hlavní průčelí obrácené do ulice Pod Kaštany je členěno ve střední ose rizalitem zvýrazněným velkým oknem tvaru plného oblouku s profilovaným ostěním a barevnými vitrážemi. Okenní stojiny jsou doplněny o drobnější přístěnné pilířky zakončené hlavicemi tvaru maskaronů, v horní části s palmetou. Po pravé straně rizalitu předstupuje do výšky prvního patra část, v jejíž vnějšku je umístěno hlavní schodiště. Okenní stojiny jsou opět bohatě zdobeny groteskou, podokenní římsa je doplněna o maskarony, pod níž se ve spodní části vyskytuje motiv palmety, uprostřed s festonem a iniciálami „ATC/G“ odkazujícími ke svému majiteli. Pod koutovou střechou se nachází erb tentokrát s Hilbertovými iniciálami a letopočtem 1923. Po levé straně rizalitu je umístěn pravouhlý vstupní portál s půlkruhovým nástavcem, po levé straně neseným sloupem s kanelovaným dříkem zakončeným antropomorfní hlavicí.

Severní průčelí je jednoduché, čtyřosé, ve střední ose opět členěno rizalitem zakončeným trojúhelným štítem. Východní průčelí je ve střední ose znovu zvýrazněno rizalitem obdobným jako na hlavní fasádě. Tvar oken prvního patra je připodobněn tzv. syrskému oblouku – tři otvory jsou odděleny pilíři s jónskými hlavicemi, z nichž střední část je širší, zakončená půlkruhovým obloukem. Výplň však netvoří sklo, typické pro syrský typ oblouku, nýbrž plastická výzdoba – dvě alegorické postavy s nápisem „umění naslouchá přírodě“ od sochaře Jana Štursy²³⁸ (1880–1925). Hlavní západní průčelí je téměř totožné s průčelím východním, avšak stranově převrácené. Po pravé straně rizalitu byla navržena lodžie, zastřešena koutovou střechou [64].

Jižní průčelí orientované směrem do zahrady je jednodušší, trojosé. Střední osa přízemí je prolomena otevřenou verandou s dvoukřídlými dveřmi spojujícími vnitřek domu (obývací pokoj) se zahradou. Pod okenní římsou střední osy je umístěn medailon s poprsím dívky, opět od J. Štursy.

²³⁷ V době výstavby se ulice nazývala Královská třída (od 1901), přejmenována byla až r. 1925.

²³⁸ J. Štursa vystudoval AVU v ateliéru J. V. Myslbeka (1899–1903). Jeho raná tvorba byla částečně ovlivněna symbolismem (Puberta, 1906), později byl ovlivněn tvorbou francouzských sochařů Bourdella (Melancholické děvče, 1906) a Rodina (Raněný, 1916). Často spolupracoval i s architekty Kotěrou (pavilon Obchodu na Jubilejní výstavě Obchod. a živnostenské komory, 1908) či Janákem (skupina Humanita a Práce na pylony Hlávkova mostu v Praze, 1912–1913). Vedle prací pro architekturu se zabýval i pomníkovou tvorbou (B. Smetany v Litomyšli, 1923–1924). In: JUŘÍKOVÁ 1995, 846.

Do domu se vstupuje přes vestibul do prostorné haly obložené do výše prvního patra tmavým dřevem zdobeným figurálními a rostlinnými řezbami [65]. Z haly stoupá dvouramenné schodiště – v mezipatře s odpočívadlem – do prvního patra s ochozem. Místnosti v přízemí jsou prostorné, doplněné o štukovou výzdobu stropu. Stěny byly původně pokryty tapetou s rostlinnými motivy. Zatímco jídelna je umístěna na východ, hlavní pokoj s pracovnou na jih s výhledem do zahrady. K hlavnímu pokoji je nadto připojena krytá veranda s fontánkou. Provozní místnosti (kuchyň, pokoj pro služku) jsou situovány na sever a s prvním patrem, suterénem a sklepy je spojuje nárožní točité schodiště [66].

Pokoje ve vyšším patře mají štukově orámovaný strop, původně byly také pokryty tapetami.

Hilbert po celou dobu stavby byl v blízkém kontaktu s A. Tillem. Ten měl jako stavebník velký vliv nejen na vnitřní uspořádání domu, ale i na její výzdobu. Ze vstupního vestibulu se po levé straně vchází do šatny, která je do výšky jedné třetiny obložená dřevem a v horní části vlysu byla vyplněna vzácnými kachli, jichž byl majitel domu vášnivým sběratelem.

Zahrada byla upravena do podoby francouzského parku se sochařskou výzdobou (Štursa). V zádní části zahrady bylo umístěno jezírko s pergolou. Počítáno bylo i s garáží, která byla postavena podélně v levém východním rohu domu.

Hilbert architektonicky rozvrhl i oplocení pozemku.

V pozdějších letech byly provedeny drobnější úpravy. V r. 1928 byl nejprve rozšířen vjezd, poté (1930) byla zasklena lodžie. O šest let později přistavěl architekt František Roith²³⁹ (1876–1942) do levého východního rohu pozemku novou prostornější garáž (1936).

Hilbert při projektování této vily vycházel ze zásad uplatněných již na nájemních domech v Podskalské ulici v Praze.

Zdobné detaily jsou omezeny pouze na plastickou dekoraci oken, fasáda je přesto členěna nepravidelnostmi v půdorysu – rizality, točité schodiště, lodžie. Uspořádání a celkové ztvárnění vnitřních prostor domu plně odpovídalo stavebníkově postavení. Byly použity kvalitní materiály, místnosti působily okázale s důrazem na maximální pohodlí.²⁴⁰

²³⁹ F. Roith vystudoval nejprve pražskou techniku u J. Zítka a poté vídeňskou Akademii u O. Wagnera. Zpočátku navrhoval stavby ve stylu wagnerovské moderny (vily na Ořechovce), později zvláště po r. 1920 projektoval monumentální budovy veřejných institucí v klasicistním stylu – Městská knihovna na Mariánském nám. v Praze (1924–1928) či Živnostenská banka na nám. Republiky (1935–1938) při jejíž projektování se pravděpodobně, jako předtím Hilbert, seznámil s A. Tillem. In: LENCOVÁ 1995b, 687.

²⁴⁰ Současná „růžová“ barva fasády není původní.

V souvislosti s památkovou a umělecko-historickou činností předsedal Hilbert v letech 1915 až 1932 Společnosti přátel starožitností Československých. Funkci převzal po zesnulém Janu Herainu²⁴¹ (1848–1914) – známém archiváři a historikovi, jemuž r. 1928 nechala Společnost vystavět náhrobek na Olšanských hřbitovech [67], jehož autorem byl Hilbert²⁴². Jedná se o vertikálně pojatý náhrobek tvaru válce na kamenném profilovaném soklu zakončený orámovaným půlkruhovým obloukem. Oblouk byl pravděpodobně pokrytý barevnou mozaikou, avšak vzhledem k tomu, že v současné době je ve velmi špatném technickém stavu, nelze původní podobu určit.

Hilbertovým posledním uskutečněným projektem bylo letní sídlo pro sochaře a medailéra Josefa Šejnosta²⁴³ (1878–1941) v Křemešníku u Pelhřimova (1930–1934) [68]. Na rozdíl od předcházejících realizací navržených v duchu pozdní moderny a oproštěných od historizujícího tvarosloví se Hilbert v návrhu této stavby inspiroval středověkými hrady. Podoba „hradu“ však byla z velké části ovlivněná jejím stavebníkem. Přestože sídlo nebylo dokončeno, v celkovém pojetí je připodobněno romantických sídlům počátku 19. století. Půdorysná dispozice našla své vzory v opevněných hradech s nárožními věžemi z lomového kamene završenými dlátkovými střechami [69]. Dvě postranní věže spojuje s centrální stavbou krytý sloupový ochoz, pod nímž se nachází další chodba propojující jednotlivé stavby. Samotné místnosti jsou rozměrově velice malé, čemuž muselo být přizpůsobeno i vnitřní zařízení.²⁴⁴

²⁴¹ J. Herain byl původně stavitelem a projektantem (zvláště pivovarů). Ke konci století se věnoval výhradně historii – působil jako pražský konzervátor a později se stal stavebním archivářem města Prahy. Předsedou SPSČ byl od r. 1896–1914. In: <http://www.prostor-ad.cz/pruvodce/praha/vuva/herain.htm>, vyhledáno 20. 6. 2010.

²⁴² Informaci o Hilbertově autorství zmíněného náhrobku uvádí pouze Wirth (WIRTH 1933, 97–102). Vzhledem k tomu, že po Hilbertovi se předsedou SPSČ stal právě Wirth, je více než pravděpodobné, že informace je pravdivá.

²⁴³ J. Šejnost vystudoval UPRUM v ateliéru S. Suchardy a J. Preislera (1901–1908). Jeho raná tvorba byla ovlivněna secesí, ale po osobním seznámení se s italskou renesancí se začal věnovat z větší části medailérství, kde navazuje na renesanční kompoziční principy. Vytvořil řadu medailí s portréty známých osobností. Podílel se i na výzdobě pražské katedrály (př. Svatováclavský dukát). In: BOUBLÍKOVÁ- JAHNOVÁ 1995, 820.

²⁴⁴ KRATOCHVÍL 2008, 104–106.

III. Závěr

Větší část svého tvůrčího života strávil Kamil Hilbert v Praze (34 let). Byl respektovanou osobností hlavně pro své angažmá v roli stavitele dostavby pražské katedrály. Jeho členství v uměleckých a památkářských organizacích tak bylo úzce propojeno s chrámem sv. Víta.

Angažovanost v tehdejších spolcích pro něho nebyla pouze prestižní záležitost, ale šlo mu především o prosazování myšlenek a principů, které zabraňovaly stagnaci a stále ještě silnému konservatismu v pojetí památkové péče. Možná i proto pozvolna přibližoval svou tvorbu novým uměleckým tendencím. Zejména mu tento přístup pomohl sblížit se se členy v té době značně pokrokového sdružení – Spolkem výtvarných umělců Mánes (SVU Mánes), jehož členem se stal už v r. 1900. Jedním z podstatných aspektů členství byla i možnost účastnit se spolkových výstav a projektů či získat zajímavé zakázky.

Vhodným příkladem toho byla dostavba a výzdoba katedrály sv. Víta. Hilbert si ke spolupráci přizval umělce jako byli B. Kafka, F. Kysela, K. Svolinský, bratři Suchardové, J. Šejnost, O. Španiel, J. Štursa a také F. Anýž. Členy Mánesu byli i historici umění, jež pak rovněž měli velký vliv na výslednou podobu chrámu – např. Zdeněk Wirth či Josef Cibulka, jenž vypracoval výzdobný ikonografický program nové části katedrály.

Hilbert byl také aktivním členem Křesťanské akademie, ve které zasedala rovněž řada architektů – A. V. Barvitijs, J. Mocker, J. Fanta. Navrhl pro ni nejenom několik desítek liturgických předmětů, ale r. 1908 kostelík pro jubilejní výstavu Obchodní a Živnostenské komory pořádané na pražském výstavišti.

S Hilbertovou činností zaměřenou na archeologické a umělecko-historické průzkumy památek souvisela i účast v komisích, zaměřených na soupisy uměleckých památek v Českých zemích (Zemská komise umělecko-historická, Městská soupisná komise). A jak již bylo uvedeno, v rámci této činnosti zpracoval Hilbert společně s biskupem Antonínem Podlahou *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze* (1906) a vytvořil plánovou dokumentaci pro *Soupis památek Plzeň a okolí*. Se soupisovou činností úzce souviselo i Hilbertovo intenzivní působení v památkové péči. Od r. 1906 byl členem Centrální vídeňské komise a r. 1908 se stal konzervátorem pro okresy Louny a Slaný. Tyto funkce vyžadovaly Hilbertův osobní dohled nad probíhajícími obnovami, doporučení k rekonstrukcím vybraných památek a neustálou konzultaci s komisí. Spolupracoval především s Maxem Dvořákem, s nímž projednávali nejen Hilbertovy vlastní rekonstrukce, ale Hilbert přes

Dvořáka navrhoval vhodné kandidáty i do Centrální komise. Nadto se účastnil i různých zasedání a sjezdů zaměřených na ochranu památek (Salcburk 1911) a neustále cestoval – r. 1925 navštívil i Londýn, Viktoria and Albert Museum, kde si pořizoval skici židlí, toaletních stolků, zrcadel.²⁴⁵

Při celkovém hodnocení Hilbertova profesního života je nezpochybnitelné, že se vždy řídil stanovisky, pravidly a myšlenkami vycházejícími z principů tehdejší moderní památkové péče. K rekonstrukcím přistupoval vždy s vědomím, že architekt – tvůrce by do výsledné podoby památky měl zasahovat co nejméně, a to pouze v případě, kdy neexistují žádné doklady o původním vzhledu stavby. Byl-li nucen přistoupit k doplnění podle svého návrhu, činil vždy tak, aby bylo na první pohled patrné, co bylo přidáno a novotvary byly dokonale sjednocené. Přestože zpočátku navrhoval jednotlivé doplňky v historizujícím tvarosloví, později jej opouští a přiklání se k secesi, která se pro něj stala vhodným stylem i při obnovách památek. Na konci první dekády 20. století nastupuje generace umělců, jež k památkám přistupuje hlavně po výtvarné stránce odlišněji, a proto i jejich výsledná podoba má odvážnější výtvarné pojetí, které více koresponduje s osobností autora. Byli to především architekti s výrazným tvůrčím nadáním, kteří přistupovali k obnovám památek odvážně a jejich projekty se často jevily velkoryseji, což umožňovalo právě jejich osobité tvůrčí myšlení (Jurkovič, Janák, Plečnik). Hilbert zůstává příkladem architekta, jenž nově získané poznatky přesně uplatňoval na jednotlivých obnovách a vše pečlivě konzultoval s odborníky. U architektů – modernistů jako byli Pavel Janák či Dušan Jurkovič vznikaly projekty s velkou mírou fantazie. Proto se také jimi provedené obnovy už v samé podstatě liší od Hilbertových, neboť ten pokud doplňoval části památek podle svého úsudku, tak jen v mezích historismu či později secese, ale nikdy radikálně. Byl vždy pohotovým praktikem, oceňujícím památku v její tehdejší podobě jako významný doklad dob minulých.

Přestože si Hilbert ve svém památkářském úsilí nevychoval nástupce, v pozdějších letech při dostavbě katedrály spolupracoval s F. X. Margoldem (1887–1967), jenž působil ve funkci stavbyvedoucího a ke konci 20. let zastupoval nemocného Hilberta ve vedení stavby.

Při hodnocení Hilbertovy původní tvorby je situace složitější. Jeho profesní činnost zejména po příchodu do Prahy byla silně ovlivněná pečlivým studiem starého umění. Náročnost dostavby katedrály mu neumožnila sledovat aktuální umělecký vývoj a zavádět

²⁴⁵ Skicář č. 3.

bez prodlení do praxe nové přístupy v architektuře. Navíc i jeho osobní postoje k novým tendencím, kterým chtěl dát vždy čas, aby se ujaly, často způsobily, že když měl příležitost nové principy uplatnit na svých novostavbách, bylo tomu vždy s částečným zpožděním. Přesto se většina Hilbertových projektů po roce 1900 vyznačuje schopností vyváženě propojit nové výtvarné tvarosloví s moderními technologiemi. Větší část Hilbertovy tvorby zaujímaly obytné a nájemní domy. Výsledné realizace pak byly přizpůsobeny náročným požadavkům stavebníka. Byly to domy určené pro tzv. vyšší střední třídu a představitele buržoazie, a proto i celkové půdorysné rozvržení a kvalita použitých materiálů, jak ve společných prostorech domu, tak i v jednotlivých bytových jednotkách, musely být reprezentativní, okázalé, pohodlné, ale také účelné.

Ačkoli Hilbertovy realizace po výtvarné stránce nejsou vždy originální a novátorské, po stránce konstrukční a technické splňují náročné požadavky doby (Živnostenská banka v Moravské Ostravě).

Podstatnou část práce tvoří, a pravděpodobně je i jejím hlavním přínosem, zdokumentování Hilbertovy vlastní původní tvorby, která je soustředěna z větší části ve třech městech – Lounech, Plzni a Praze. V této etapě se dají upřesnit i jeho kontakty s modernisty, což je zároveň i důkaz Hilbertova postoje k tehdejšímu rychlému uměleckému vývoji. Pokud jde o jeho nejdůležitější téma – rekonstrukce památek, především pak dostavbu chrámu sv. Víta, zmiňuji se o ní jen v souvislostech s jeho samostatným architektonickým působením, neboť dostavbě katedrály a částečně i jeho památkářskému působení již byla věnována pozornost v odborné stati Evy Fantové²⁴⁶.

²⁴⁶ FANTOVÁ 1979, 67–76.

IV. Resumé

Klíčová slova:

Kamil Hilbert, památková péče, katedrála sv. Víta, historismus, secese

Kamil Hilbert (*12. 2. 1869 Louny – †25. 6. 1933 Praha) – český architekt přelomu 19. a 20. století, je znám zvláště jako poslední projektant svatovítského chrámu. Jeho tvůrčí činnost byla zaměřena především na obnovy památek. Současně se však po celou dobu věnoval i vlastní architektonické práci. Byl nejenom tvůrcem a památkářem, ale i archeologem a svým způsobem uměleckým historikem. Publikoval několik zajímavých studií týkajících se především nálezových prací při provádění stavebně-historických průzkumů, ale věnoval se i uměleckohistorické topografii – společně se Zdeňkem Wirthem zpracoval pro *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém díl Plzeňsko* a s Antonínem Podlahou *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Stejně tak byl i jedním z prvních členů ústřední památkové rady za české země zřízené r. 1911 ve Vídni a působil i jako odborný dozor a poradce při jednotlivých restaurátorských pracích. Společně s významným českým historikem umění Maxem Dvořákem, který byl žákem tvůrce programu moderní památkové péče Riegla, se Hilbert zasloužil, i pod tímto vlivem, o položení základů moderní památkové péče v českých zemích.

Nejen osobnost Kamila Hilberta, ale i jeho celoživotní péče o obnovu památek, a neméně i samostatná architektonická činnost, zůstává doposud víceméně podceňována, a to zejména ve smyslu nedostatečného zhodnocení a kritického zpracování. Tomuto tématu sice bylo věnováno několik statí a článků od předních českých historiků umění, ale soubornější studie dosud neexistuje.

Práce je rozčleněna do třech pro Hilberta důležitých tvůrčích etap. Vídeňský pobyt lze označit za Hilbertovo první důležité období. Druhé významné období nastává poté, co byl zvolen stavitelem katedrály sv. Víta. Od této chvíle se stává vlivnou osobností též ve významných pražských komisích a spolcích – např. Archeologické komise České Akademie, Křesťanské akademie a také pokrokového Mánesa. Neméně důležitou kapitolou zůstává i Hilbertova samostatná tvůrčí činnost po roce 1900, kdy je již považován za zkušeného architekta. Jeho původních staveb není mnoho. Většina z nich už ale byla ztvárněna vyzrálým umělcem s praxí a znalostmi nejen při realizaci vlastních architektonických návrhů, ale i při studiu historických souvislostí. Přestože shodné architektonické prvky a motivy jednotlivé stavby spojují, každá realizace je výsledkem pečlivého, individuálního a detailně propracovaného návrhu. Při bližším pohledu je zvláště

patrně, s jakým úsilím Hilbert kladl důraz na výtvarnou jednotu celé stavby i jejího celkového uspořádání. Zatímco Hilberovy rané stavby byly navrženy bez výjimky v historizujících stylech, na realizacích uskutečněných po přelomu století se odrážejí vlivy vycházející nejprve z lidového stavitelství (vila J. Franty v Dobřichovicích, 1903–1904), později ze secese (dům na Masarykově nábřeží v Praze, 1904–1905) a v závěru z vlastní svébytné moderny (domy Lounských cukrovarů v Praze, 1921–1922).

Podstatnou část práce diplomové práce tvoří, a pravděpodobně je i jejím hlavním přínosem, zdokumentování Hilbertovy vlastní původní tvorby, která je soustředěna z větší části ve třech městech – Lounech, Plzni a Praze. V této etapě se dají upřesnit i jeho kontakty s modernisty, což je zároveň i důkaz Hilbertova postoje k tehdejšímu rychlému uměleckému vývoji. Pokud jde o jeho nejdůležitější téma – rekonstrukce památek, především pak dostavba chrámu sv. Víta, zmiňuji se o ní jen v souvislostech s jeho samostatným architektonickým působením, neboť dostavbě katedrály a částečně i jeho památkářskému působení již byla věnována pozornost v odborné stati Evy Fantové²⁴⁷.

Kamil Hilbert, An Architect – Conservator

The main terms:

Kamil Hilbert, preservation of monuments, St. Vít's cathedral, historicism, secession

Kamil Hilbert (*12. 2. 1869 Louny – †25. 6. 1933 Praha) was a Czech architect in the late 19th and early 20th century, most widely known as the last master builder of the St. Vít's cathedral in Prague. His work was mostly focused on historical monument preservation. At the same time, he worked as an architect and builder himself. He was not only creator and preservationist, but also an archeologist and, in its way, even an art historian. He published several interesting studies covering results of archeological excavations at building sites; he was also keen on art topography. Furthermore, he was one of the founding members of “*Ústřední památková rada za české země*”, an agency established in 1911 in Wien whose mission was protection of historical monuments in Czech kingdom; he also acted as a supervisor and advisor at individual restoration projects. Working closely with an important Czech art historian Max Dvořák (a student of Riegel who introduced the modern historical monument preservation concepts), Hilbert built the foundations of modern historical monument preservation in the Czech lands.

²⁴⁷ FANTOVÁ 1979, 67–76.

Up to now, neither Kamil Hilbert as a person, his life-long care for historical monuments, nor his own creations were covered in a single summarizing work. Several articles from notable Czech art historians focused on his individual creations or preservations, but none of them provided an overall picture that would connect the covered material with the rest of Hilbert's production. In my master thesis, I try to fill this gap by providing a comprehensive summary of Hilbert's work and detailed characterization of his individual projects.

The thesis is divided into three parts that correspond to three important stages of Hilbert's professional life. The first of these stages is his stay in Wien. The second stage starts when he is elected the master builder of St. Vít's cathedral. Since then, he becomes an influential person in many Prague committees and institutions – such as the archeological committee of Czech Academy, Christian Academy, and the innovative fellowship “*Mánes*”. Evenly important chapter of his life is formed by Hilbert's own creations in the early 19th century, when he is regarded as an experienced architect. There are not many Hilbert's own buildings. Most of them show that they were designed by a mature craftsman with knowledge and experience not only from his own architectonic blueprints, but also from studying historical connections. Even though some of the works are connected by usage of similar motives and architectonic elements, each realization comes as a result of unique thoughtful and precise design. When closely examined, it becomes clear how much effort Hilbert spent on achieving consistent art usage on the entire building and its neighborhood. While Hilbert's early buildings were designed in historicist styles, those designed at the turn of the century are influenced first by folk art, later by secession, and finally, at the end of Hilbert's life, by modernism.

A significant portion of the thesis focuses on documenting and summarizing Hilbert's own work, which is mostly concentrated in three cities: Louny, Plzeň, and Prague. This summary is probably the main benefit of the thesis. In this stage of Hilbert's life, it is even possible to trace down his contacts with modernists – which witnesses Hilbert's attitude to the rapid art evolution. His most important achievements, historical monument preservation (in particular, St. Vít's cathedral completion), is mentioned only briefly to provide connections, since it is already covered in a paper by Eva Fantová²⁴⁸.

²⁴⁸ FANTOVÁ 1979, 67–76.

V. Obrazová příloha

viz soubor č. 2

VI. Seznam vyobrazení

1. Kamil Hilbert: Návrh na rekonstrukci Žatecké brány, 1902, Louny. Národní technické museum. Foto: autor
2. Kamil Hilbert: Návrh Letního královského paláce na španělském pobřeží, 1894. Národní technické museum. Foto: autor
3. Salamanca, tzv. Nová katedrála, 1513–1733, pohled od jihu. Foto:
<http://www.printsandprintmaking.gov.au/catalogues/work.aspx?frmview=image&itemid=60410>, vyhledáno 2. 5. 2010
4. a) Kamil Hilbert: Detail kopule, 1894, Návrh Letního královského paláce na španělském pobřeží. Národní technické museum. Foto: autor.
b) Filippo Brunelleschi: Kopule kostela Santa Maria del Fiore, 1420–1434, Florencie.
Foto: autor
5. a) Kamil Hilbert: Detail průčelí, 1894, Návrh Letního královského paláce na španělském pobřeží. Národní technické muzeum. Foto: autor
b) Benátky, Dóžecí palác, 13.–14. století, detail průčelí. Foto:
<http://www.zona10.cz/fotogalerie/dozeci-palac-4.html>, vyhledáno 4. 5. 2010
6. a) Kamil Hilbert: Kostel sv. Sebalda, květen 1892, Norimberk. Archiv Pražského hradu, skicář č. 5. Foto: APH
b) Kamil Hilbert: Detail hlavice, 1893, Verona, bazilika San Zeno Maggiore. Archiv Pražského hradu, skicář č. 5. Foto: APH
7. a) Josef Schulz: Část výzdoby stěny Sala de Gigli, 1869, Florencie, Palazzo Vecchio. Reprodukce z: KROUTVOR 1999, 108
b) Josef Schulz: Interiér kaple, 1869, Siena, Palazzo Publico. Reprodukce z: KROUTVOR 1999, 108
8. a) Kamil Hilbert: Návrh západního portálu, 1894–1902, Louny, návrh na rekonstrukci kostela sv. Mikuláše. Národní technické muzeum. Foto: autor
b) Kamil Hilbert: Detaily sloupů západního portálu, 1894–1902, Louny, návrh na rekonstrukci kostela sv. Mikuláše. Národní technické muzeum. Foto: autor.

9. Kamil Hilbert: Situace v rozvržení domů, 1898, Louny, Poděbradova ulice. Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny
10. Kamil Hilbert: Tzv. Purkyňův dům, 1895, Louny, Poděbradova ulice 597/8, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
11. Jano Köhler či Emil Holárek: Jan Jesenius, 1895, tzv. Purkyňův dům, Louny, Poděbradova ulice 597/8, štít. Foto: Pavel Nejedlý
12. Kamil Hilbert: Budova Sokola, 1897, Louny, ulice Osvoboditelů 638/2, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
13. a) Kamil Hilbert: Vstupní portál, 1897, Sokol, Louny, ulice Osvoboditelů 638/2. Foto: Pavel Nejedlý
- b) Kamil Hilbert: Vstupní portál, 1895, tzv. Purkyňův dům, Louny, Poděbradova ulice 597/8. Foto: Pavel Nejedlý
14. Kamil Hilbert: Zvláštní škola, 1897, Louny, Poděbradova ulice 640; a) pohled na nároží, b) vstupní portál. Foto: Pavel Nejedlý
15. a) Kamil Hilbert: Sova, 1897, Zvláštní škola, Louny, Poděbradova ulice 640, detail sochařské výzdoby. Foto: Pavel Nejedlý
- b) Kamil Hilbert: Sova, 1901, Plzeň – Doubravka, hřbitov u sv. Jiří, Náhrobek rodiny Treybalovy. Foto: autor
- c) Karel Novák: Sova, 1904–1905, Nájemní dům, Praha, Masarykovo nábřeží 26, vstupní portál. Foto: Pavel Nejedlý
- d) Kamil Hilbert: Sova, 1922, Praha, Podskalská 392/7, vstupní portál. Foto: Pavel Nejedlý
16. a) Kamil Hilbert: Tzv. Brunclíkův dům, 1897, Louny, Poděbradova ulice 637, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
- b) Kamil Hilbert: Tzv. Brunclíkův dům, 1897, Louny, Poděbradova ulice 637, řez. Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny
17. Kamil Hilbert: Tzv. Brunclíkův dům, 1897, Louny, Poděbradova ulice 637; a) průčelí b) půdorys 1. patra. Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny
18. Kamil Hilbert: „Vlastní dům“, 1897, Louny, Poděbradova ulice 598/10, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
19. Kamil Hilbert: Tzv. Vávrův dům, 1899, Louny, Poděbradova ulice 636, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý

20. a) Neznámý sochař: Socha ženy, 1899, Louny, Poděbradova ulice 636, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
- b) Jano Köhler či Emil Holárek: Jiří z Poděbrad, Louny, Poděbradova ulice 636, malířská výzdoba štítu. Foto: Pavel Nejedlý
21. Kamil Hilbert: Budova reálky, dnešního Gymnázia Josefa Hlavatého, 1899, Louny, Poděbradova ulice 661/3, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
22. Kamil Hilbert: Nájemní dům, 1897, Louny, Pražské ulice 630, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
23. Kamil Hilbert: Nájemní dům, 1897, Louny, Pražské ulice 629, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
24. Kamil Hilbert: Hessův dům, 1898, Louny, Hilbertova ulice 67, průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
25. Kamil Hilbert: Hessův dům, 1898, Louny, Hilbertova ulice 67, průčelí. Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny
26. Hessův dům, 1898, Louny, Hilbertova ulice 67; a) řez, b) půdorys přízemí, c) půdorys 1. patra. Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Louny
27. a) Kamil Hilbert: Ventova tiskárna, 1899, Louny, Na Valích 662, pohled na nároží. Foto: autor
- b) Kamil Hilbert: Ventova tiskárna, 1899, Louny, Na Valích 662, průčelí. Národní technické muzeum. Foto: autor
28. Kamil Hilbert / Jano Köhler: Hrobka rodiny Hilbertovy, 1898, Louny, ústřední hřbitov (hrob č. 44). Foto: Pavel Nejedlý
29. a) Kamil Hilbert: Radnice, červen 1900, Regensburg. Archiv Pražského hradu, skicář č. 2. Foto: APH
- b) a c) Kamil Hilbert: Kostel sv. Jakuba, červen 1900, Regensburg. Archiv Pražského hradu, skicář č. 2. Foto: APH
30. Kamil Hilbert: Katedrála, červen 1900, Strasbourg. Archiv Pražského hradu, skicář č. 2. Foto: APH
31. Kamil Hilbert: Návrh na rekonstrukci hradu Štramberka, 1901; a) západní průčelí, b) příčný řez. Národní technické muzeum. Foto: autor
32. Kamil Hilbert: Návrh rekonstrukce kostela sv. Štěpána, 1903–1908, Kouřim; a) průčelí, b) původní severní portál, c) návrh předsíně k severnímu portálu. Národní technické muzeum. Foto: autor

33. Kamil Hilbert: Návrh rekonstrukce kostela sv. Trojice, 1904, Kouřim; a) boční pohled, b) řez A-B, c) řez C-D. Národní technické muzeum. Foto: autor
34. Kamil Hilbert / Antonín Wiehl: Návrh na rekonstrukci průčelí Novoměstské radnice, 1904–1905, Praha, Karlovo náměstí 1/23. Národní technické muzeum. Foto: autor
35. a) Kamil Hilbert / Antonín Wiehl: Chrlič, 1904–1905, Novoměstská radnice, Praha, Karlovo náměstí 1/23. Foto: Pavel Nejedlý
- b) Kamil Hilbert: Chrlič, 1899, Ventova tiskárna, Louny, Na Valích 662. Foto: Pavel Nejedlý
36. Kamil Hilbert: Soutěžní návrh na přestavbu Staroměstské radnice v Praze, 1901; a) průčelí proti ulici Malantrichově, b) průčelí na Staroměstské náměstí. Reprodukce z: VEJRYCH a kol. 1903, 18–19
37. Kamil Hilbert: Návrh kaple pro Toužetín, 1900; a) průčelí, b) boční pohled. Národní technické muzeum. Foto: autor
38. Kamil Hilbert: Náhrobek rodiny Treybalovy, 1901, Plzeň – Doubravka, hřbitov u sv. Jiří. Foto: autor
39. a) Kamil Hilbert: Anděl, 1901, Plzeň – Doubravka, hřbitov u sv. Jiří, Náhrobek rodiny Treybalovy, plán. Národní technické muzeum. Foto: autor
- b) Kamil Hilbert: Anděl, 1901, Plzeň – Doubravka, hřbitov u sv. Jiří, Náhrobek rodiny Treybalovy, provedení. Foto: autor
40. Jan Kastner: Ukládání do hrobu, 1901, Plzeň – Doubravka, hřbitov u sv. Jiří, Náhrobek rodiny Treybalovy. Foto: autor
41. Kamil Hilbert: Rodinný dům Jaroslava Franty, 1903–1904, Dobřichovice, Pod Penzionátem 143. Reprodukce z: VYBÍRAL 2002, 246
42. Kamil Hilbert: Rodinný dům Jaroslava Franty, 1903–1904, Dobřichovice, Pod Penzionátem 143; a) půdorys přízemí, b) fasáda. Foto: NOVOTNÁ 2010, 101
43. a) Kamil Hilbert: Provedené průčelí, 1904–1905, Praha, Masarykovo nábřeží 234/26, Nájemní dům. Foto: Pavel Nejedlý
- b) Kamil Hilbert: Průčelí, 1904–1905, Praha, Masarykovo nábřeží 234/26, Nájemní dům. Archiv Stavebního úřadu MÚ Prahy 1. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Prahy 1
44. a) Kamil Hilbert: Nerealizovaný návrh vstupního portálu, 1904–1905, Praha, Masarykovo nábřeží 234/26, Nájemní dům. Národní technické muzeum. Foto: autor
- b) Kamil Hilbert: Vstupní portál, 1904–1905, Praha, Masarykovo nábřeží 234/26, Nájemní dům. Foto: Pavel Nejedlý

45. Kamil Hilbert: Vestibul, 1904–1905, Praha, Masarykovo nábřeží 234/26, Nájemní dům. Foto: Pavel Nejedlý
46. Kamil Hilbert: Nájemní dům, 1904–1905, Praha, Masarykovo nábřeží 234/26; a) vitráž, b) dveře do bytu. Foto: Pavel Nejedlý
47. a) Kamil Hilbert: Bezděkův dům, 1906–1907, Plzeň, Náměstí republiky 95, provedené průčelí. Foto: autor
- b) Kamil Hilbert: Bezděkův dům, 1906–1907, Plzeň, Náměstí republiky 95, průčelí 1. Archiv Stavebně správního odboru Magistrátu města Plzně. Foto: Archiv Stavebně správního odboru Magistrátu města Plzně
- c) Kamil Hilbert: Bezděkův dům, 1906–1907, Plzeň, Náměstí republiky 95, průčelí 2. Národní technické muzeum. Foto: NTM
48. Stanislav Sucharda: Detail sochařské výzdoby, 1906–1907, Plzeň, Náměstí republiky 95, Bezděkův dům. Foto: autor
49. Kamil Hilbert: Treybalův dům, 1908, Plzeň, Prokopova 3, průčelí. Reprodukce z: DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ 2005, 96
50. Kamil Hilbert: Kostel sv. Jana Nepomuckého, 1911–1912, Štěchovice, západní průčelí. Foto: autor
51. Kamil Hilbert: Fara, 1911–1912, Štěchovice, pohled na západní průčelí. Foto: autor
52. Kamil Hilbert: Celkové rozvržení kostela a fary, 1911–1912, Štěchovice. Národní technické muzeum. Foto: NTM
53. František Fröhlich: Ornamentální nástěnná výzdoba, nástěnná malba, 1911–13, Štěchovice, kostel sv. Jana Nepomuckého. Foto: autor
54. Kamil Hilbert: Návrhy dveří a okna, 1911–1912, Štěchovice, Fara. Národní technické muzeum. Foto: autor
55. Kamil Hilbert: Vila v Babylonu, 1912, Babylon 33; a) pohled na severní průčelí, b) pohled na západní průčelí. Foto: Pavel Nejedlý
56. a) Kamil Hilbert: Návrh úpravy pokojíka, 1922, Babylon 33. Národní technické muzeum. Foto: autor
- b) Vojtěch Sucharda?: Dřevořezby, 1922, Babylon 33, provedená úprava pokojíka. Foto: Pavel Nejedlý
57. a) Vojtěch Sucharda?: Dřevořezby, 1922, Babylon 33, detaily. Foto: Pavel Nejedlý
- b) Kamil Hilbert: Návrh úpravy pokojíka, 1922, Babylon 33. Národní technické muzeum. Foto: autor

58. Kamil Hilbert: Živnostenská banka, 1921–1924, Moravská Ostrava, Nádražní 24; a) hlavní průčelí, b) průčelí. Reprodukce z: VYBÍRAL 2003,97
59. Kamil Hilbert: Živnostenská banka, 1921–1924, Moravská Ostrava, Nádražní 24, půdorys. Reprodukce z: VYBÍRAL 2003, 96
60. Kamil Hilbert: Nájemní dům, 1921, Praha, Podskalská 392/7, průčelí, řez, půdorys. Archiv Stavebního úřadu MÚ Prahy 2. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Prahy 2
61. Kamil Hilbert: Nájemní dům, 1921, Praha, Podskalská 392/7; a) průčelí, b) vstupní portál. Foto: Pavel Nejedlý
62. Kamil Hilbert: Nájemní dům, 1921, Praha, Podskalská 391/9; a) průčelí, b) vstupní portál. Foto: Pavel Nejedlý
63. Kamil Hilbert: Vila Antonína Tilleho, 1922–1923, Praha, Pod Kaštany 526/22, hlavní průčelí. Foto: autor
64. Kamil Hilbert: Vila Antonína Tilleho, 1922–1923, Praha, Pod Kaštany 526/22, východní průčelí. Archiv Stavebního úřadu MÚ Prahy 6. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Prahy 6
65. Kamil Hilbert: Vstupní hala, 1922–1923, Praha, Pod Kaštany 526/22, vila Antonína Tilleho. Foto: autor
66. Kamil Hilbert: Vila Antonína Tilleho, 1922–1923, Praha, Pod Kaštany 526/22, půdorysy a řez. Archiv Stavebního odboru MÚ Prahy 6. Foto: Archiv Stavebního úřadu MÚ Prahy 6
67. Kamil Hilbert: Náhrobek Jana Heraina, 1928, Praha, Olšanské hřbitovy (úsek V, část 12, č. 45). Foto: autor
68. Kamil Hilbert: Letní sídlo Josefa Šejnosta, 1930–1934, Křemešník, pohled n nároží. Reprodukce z: KRATOCHVÍL 2008, 104
69. Kamil Hilbert: Letní sídlo Josefa Šejnosta, 1930–1934, Křemešník, půdorys. Reprodukce z: KRATOCHVÍL 2008, 106

VII. Seznam použitých pramenů a literatury

- ACHLEITNER 1999 – Friedrich ACHLEITNER: Pluralismus moderny. In: BLAU / PLATZER 1999, 22–34
- BENEŠOVÁ 1975 - Marie BENEŠOVÁ: Secese v Čechách. In: Architektura ČSR 34, 1975, 61–76
- BENEŠOVÁ 1984 – Marie BENEŠOVÁ: Česká architektura v proměnách dvou století 1780-1980. Praha 1984
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 1995 – Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Vosmík. In: NEČVU II, 1995, 916
- BOUBLÍKOVÁ- JAHNOVÁ 1995 – Juliána BOUBLÍKOVÁ- JAHNOVÁ: Šejnost. In: NEČVU 1995, 820
- BRION 1975 – Marcel BRION: Romantismus. In: HUGH 1975, 38–54
- CARVANOVÁ 1998 – Marie CARVANOVÁ: Čp. 391/II. In: UPP 2, 1998, 315
- CARVANOVÁ / ŠVÁCHA 1998 – Marie CARVANOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA: Čp. 234/II. In: UPP 2, 1998, 267–268
- CARVANOVÁ / ŠVÁCHA 1998 – Marie CARVANOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA: Čp. 392/II. In: UPP 2, 1998, 315
- ČERNOUŠEK / ŠLAPETA / ZATLOUKAL 1981 – Tomáš ČERNOUŠEK / Vladimír ŠLAPETA / Pavel ZATLOUKAL: Olomoucká architektura 1900–1950. Olomouc 1981
- DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ 2005 – DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ Jaroslava: Plzeň v době secese. Praha 2005
- DURDÍK 2010 – Tomáš DURDÍK: Podrobná historie hradu Křivoklátu. In: <http://www.krivoklat.cz/krivoklat-od-a-do-z/historie/podrobna-historie/>, vyhledáno 14. 5. 2010
- DVOŘÁK 1992 – Max DVOŘÁK: Katechismus památkové péče. Praha 1992
- DVOŘÁKOVÁ 1983 – Zora DVOŘÁKOVÁ: Josef Zítek. Praha 1983
- ERBEN 1995 – Václav ERBEN: Dvořák. In: NEČVU I, 1995, 153
- FANTOVÁ 1979 – Eva FANTOVÁ: Vliv osobnosti a díla Kamila Hilberta na památkovou péči. In: Umění 27, 1979, 67–76
- FANTOVÁ 1996 – Eva FANTOVÁ: Kamil Hilbert, průkopník památkové péče první čtvrtiny 20. století. In: ZPP 56, 1996, 61–68
- FATKOVÁ 2008 – Markéta FATKOVÁ: Kostel sv. Jana Nepomuckého ve Štěchovicích (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Karlovy univerzity v Praze). Praha 2008

- GRUBER 2010 – Josef GRUBER: 125 let školy. Z kroniky Střední průmyslové školy strojnické, Plzeň, část 1. In: <http://www.spstrplz.cz/Clanky/125-LET-SKOLY-Z-kroniky-Stredni-prumyslove-skoly-strojnicke-Plzen-cast-1.html>, vyhledáno 19. 3. 2010
- HAAS 1978 – Felix HAAS: Architektura 20. století. Praha 1978
- HALATA 2007 – Martin HALATA: Skicáře dómských architektů 1874–1934 (kat.). Pražský hrad 2007
- HALATA / Martina HŮLKOVÁ 2008 – Martin HALATA / Martina HŮLKOVÁ: Fotografická sbírka dómského architekta Kamila Hilberta (1865–1933), (inventární soupis). Pražský hrad 2008
- HAUSEROVÁ 2001 – Milena HAUSEROVÁ: Zakladatelé. Ohlédnutí k počátkům stavebněhistorického zkoumání v českých zemích. In: Dějiny staveb. Sborník příspěvků z konference Dějiny staveb. Plzeň 2001, 5–8
- HILBERT 1922 – Jaroslav HILBERT: Dům na náměstí. Praha 1922
- HILBERT / PODLAHA 1906 – Kamil HILBERT / Antonín PODLAHA: Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Praha 1906
- HILBERT 1909 – Kamil HILBERT: Hudební kruchta v chrámu sv. Víta na hradě pražském. In: ČSPSČ 17, 1909, 1–17, 41–47
- HILBERT 1913 – Kamil HILBERT: Benedikt z Pístova, kostel děkanský sv. Mikuláše v Lounech. In: Umělecké poklady Čech I. Praha 1913, 9–10
- HILBERT 1934 – Kamil HILBERT: O nálezech rotundy Václavovy. In: Svatováclavský sborník I. Praha 1934, 220–229
- HILMERA / VLČEK 2004b – Jiří HILMERA / Pavel VLČEK: Koukola. In: VLČEK 2004, 328
- HLAVAČKA 2002 – Milan HLAVAČKA (a kol.): Dějiny Rakouska. Praha 2002
- HLOBIL / RIEGL 2003 – Ivo HLOBIL / Alois RIEGL: Moderní památková péče. Praha 2003
- HLUŠTÍK 2005 – Antonín HLUŠTÍK: Období volené samosprávy. In: ROEDL 2005, 205–240
- HORYNA 2001 – Mojmír HORYNA: Architektura přísného a pozdního historismu. In: DČVU III/2, 133–202
- Chrám sv. Víta v Praze 1924 – Chrám sv. Víta v Praze. Spojení staré a nové části. Anketa Klubu za Starou Prahu dne 9. února 1924. In: Za starou Prahu 10, 1924, č. 1/6, 3–14
- JANKOVÁ 2008 – Yvona JANKOVÁ: Vídeňská Ringstrasse jako jeden z inspiračních zdrojů české architektury. In: ZPP 68, č. 3, 2008, 239–241
- JUŘÍKOVÁ 1995 – Magda JUŘÍKOVÁ: Štursa. In: NEČVU II, 1995, 846
- KARASOVÁ / POCHE 1995 – Daniela KARASOVÁ / Emanuel POCHE: Kastner. In: NEČVU I, 1995, 342

- KIBIC 1966 – Karel KIBIC: Novoměstská radnice v Praze, její stavební vývoj a problémy rehabilitace. In: Staletá Praha II. Praha 1966, 198–221
- KOTRBA 1961 – Viktor KOTRBA: Max Dvořák a ochrana památek v českých zemích. In: Umění 9, 1961, 625–639
- KOTRBA 1963 – Viktor KOTRBA: Max Dvořák a zápas o novou ideu památkové péče v Čechách. Listy Maxe Dvořáka Kamilu Hilbertovi z let 1907 až 1919. In: Umění 11, 1963, 268–282
- KRATOCHVÍL 2008 – Petr KRATOCHVÍL: „Větrný zámek“ Josefa Šejnosta. In: SEDLÁK 2008, 104–106
- KRONBICHLER–SKACHA 1996 – Susanne KRONBICHLER–SKACHA: Schmidt. In: Dictionary of Art 28. New York 1996, 121
- KROUPA 1996 – Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 1996
- KROUPA 2001 – Petr KROUPA: Základní principy památkové péče?, in: ZPP 61, č. 10, 2001, 301–313
- KROUTVOR 1999 – Josef KROUTVOR (ed.): Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století (kat. výst.). Praha 1999
- KŘÍŽOVÁ / PAULY / OMAR 2004 – Alena KŘÍŽOVÁ / Jana PAULY / Jana OMAR: Franta Anýž 1876–1934 (kat. výst.). Praha 2004
- LENCOVÁ 1995a – Jaroslava LENCOVÁ: Drahoňovský. In: NEČVU I, 1995, 146
- LENCOVÁ 1995b – Jaroslava LENCOVÁ: Roith. In: NEČVU II, 1995, 687
- LUKEŠ 1995a – Zdeněk LUKEŠ: Bendelmayer. In: NEČVU I, 59
- LUKEŠ 1995b – Zdeněk LUKEŠ: Ohmann. In: NEČVU II, 583–584
- LUKEŠ 1995c – Zdeněk LUKEŠ: Plečnik. In: NEČVU II, 621–622
- LUKEŠ 2001 – Zdeněk LUKEŠ: Architektura 20. století. Praha 2001
- LUKEŠ 2003 – Zdeněk LUKEŠ: Secesní kostely v Čechách. In: Architekt 6, 2003, 58–60
- MACHALÍKOVÁ 2005 – Pavla MACHALÍKOVÁ: Objevování středověku. Praha 2005
- MACHOŇ / WIRTH 1952 – Ladislav MACHOŇ / Zdeněk WIRTH: Čeští architekti – realisté 19. století: výstava původních plánů a kreseb (kat. výst.). Praha 1952
- MANDYSOVÁ / HORŇÁKOVÁ Hana 1988 – MANDYSOVÁ / Ladislava HORŇÁKOVÁ: Dušan Jurkovič (kat. výst.). Pardubice 1988
- NOLL / VYBÍRAL 1992 – Jindřich NOLL / Jindřich VYBÍRAL: Dílo Josefa Schulze (kat. výst.). Praha 1992
- NOVOTNÁ 2010 – Eva NOVOTNÁ: Rodinný dům Jaroslava Franty. In: ŠVÁCHA 2010, 100–103

- NOVOTNÝ 1978 – J[...] A[...] NOVOTNÝ: Vojta Sucharda. Český sochař. Praha 1978
- PETRASOVÁ 1994 – Taťána PETRASOVÁ: Dostavba katedrály. In: MERHAUTOVÁ 1994, 205–236
- PETRASOVÁ 1995 – Taťána PETRASOVÁ: Mocker. In: NEČVU I, 525–526
- POCHE 1978 – Emanuel POCHE (ed.) a kol.: UPČ 2. Praha 1978, 121–123, 511–515
- POCHE 1980 – Emanuel POCHE: Pozdní historismus konce století. In: POCHE 1980, 191–203
- PRAHL 1997 – Roman PRAHL: Dějiny a současnost 19, 1997, č. 1, 48–52
- Ročník Jednoty 1898 – Ročník Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta na hradě pražském za správní rok 1898
- ROEDL 2005 – Bohumír ROEDL: Louny a umění. In: ROEDL 2005, 324–383
- RYCHTER 2005 – Jan RYCHTER: Max Fleischer. In: RegioM. Sborník regionálního musea v Mikulově. Mikulov 2005, 116–118
- SALOMON von FRIEDBERG – MÍROHORSKÝ 1904 – Emanuel SALOMON von FRIEDBERG – MÍROHORSKÝ: Secese. In: Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí XXII, Praha 1904, 743–744
- SEDLÁŘ 1995 – Jaroslav SEDLÁŘ: Köhler. In: NEČVU I, 369
- SOUKUP 1905 – Jiří SOUKUP: Pražské jezy, mlýny, vodárny a nábřeží 2. Praha 1905
- SCHORSKE 2000 – Carl E. SCHORSKE: Vídeň na přelomu století. Brno 2000
- SLAVÍČEK 2007 – Lubomír SLAVÍČEK: Sobě, umění, přátelům. Praha 2007
- SPURNÝ 1983 – František SPURNÝ (ed.): Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Praha 1983, 240–242
- ŠMEJKAL 1961 – František ŠMEJKAL: Nové hodnocení secese. In: Výtvarná práce 4, 1961, 4–5
- ŠMEJKAL 1995 – František ŠMEJKAL: Sucharda. In: NEČVU II, 1995, 799
- ŠVÁCHA 1994 – Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury 1. poloviny 20. století. Praha 1994
- ŠVÁCHA 1995 – Rostislav ŠVÁCHA: Kotěra. In: NEČVU I, 384–386
- TOMAN 1993⁴a – Prokop TOMAN (ed.): NSČVU 1993⁴
- VEJRYCH a kol. 1903 – Jan VEJRYCH a kol.: Soutěžné návrhy na přestavbu a dostavu radnice kr. hl. města Prahy. In: Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém. Praha 1903, 1–145
- VYBÍRAL 1995a – Jindřich VYBÍRAL: Barvitiis. In: NEČVU I, 50
- VYBÍRAL 1995b – Jindřich VYBÍRAL: Dryák. In: NEČVU I, 149

- VYBÍRAL 1995c – Jindřich VYBÍRAL: Historismus – architektura 19. století. In: NEČVU I, 263–264
- VYBÍRAL 1995d – Jindřich VYBÍRAL: Jurkovič. In: NEČVU I, 330
- VYBÍRAL 1995e – Jindřich VYBÍRAL: Koula. In: NEČVU I, 390–391
- VYBÍRAL 1995f – Jindřich VYBÍRAL: Wiehl. In: NEČVU II, 934–935
- VYBÍRAL 1996 – Jindřich VYBÍRAL: Polibek ropuchy. Diskuse o historismu v architektuře 19. století. In: Umění XLIV, 1996, 483–498
- VYBÍRAL 1998 – Jindřich VYBÍRAL: Otto Wagner. Od historismu k moderní architektuře. In: Architekt 44, č. 9, 1998, 52–55
- VYBÍRAL 1999 – Jindřich VYBÍRAL: Čeští architekti v zemi zaslíbené. In: KROUTVOR 1999, 103–117
- VYBÍRAL 2002 – Jindřich VYBÍRAL: Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o 19. století. Praha 2002
- VYBÍRAL 2003 – Jindřich VYBÍRAL: Zrození velkoměsta. Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890–1938. Brno 2003
- VYBÍRAL 2004 – Jindřich VYBÍRAL: Gottfried Semper. Titán historismu I, II. In: Architekt 50, č. 3 a 4, 2004, 66–67 (u č. 1), 70–71 (u č. 2)
- WAGNER 1910 – Otto WAGNER: Moderní architektura. Praha 1910
- WIRTH 1913 – Zdeněk WIRTH: Petr Parlář, socha sv. Václava. In: Umělecké poklady Čech I. Praha 19, 21
- WIRTH 1929 – Zdeněk WIRTH: Vzpomínka k šedesátinám Kamila Hilberta, in: Umění II, 1929, 231–2
- WIRTH 1933 – Zdeněk WIRTH: Kamil Hilbert. In: Časopis Společnosti přátel starožitností československých XLI, 1933, 97–102
- WIRTH 1939 – Zdeněk WIRTH: Sto let výzkumu památek a památkové péče ve Francii. In: ZPP 3, č. 4/5 a 8, 1939, 65–68, 116–119
- WIRTH 1945–47 – Zdeněk WIRTH: Italia Magistra (Italská cesta Josefa Schulze 1868–70). In: Umění 17, 1945–47, 177–188
- WITTLICH 1982 – Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982