

MOŽNOSTI STUDIA EVANGELICKÉ SAKRÁLNÍ ARCHITEKTURY¹

Blanka Altová

Fakulta humanitních studií UK Praha

The Possibilities of Studying Protestant Sacral Architecture

Abstract: The article examines the possibilities of studying Protestant sacral architecture constructed in the Czech lands from the era of the issuing of the Edict of Tolerance in 1781 to the present. The registers of individual church congregations were used as the foundation for a basic art history study, as a collection of historical image sources in the ecclesiastical, cultural and social context. The aim was not to create an abstract collection of the development in the fine arts, but to analyse the form and content, deciphering the intentions of the builders and constructors. Architecture as a work of art gives witness to ambitions, visions – to what could or should be, and also to the real possibilities and situations of the constructors. It is a part of visual communication, inside the church itself, as well as in the wider social framework of state, nation and location. Protestant sacral architecture captured echoes of the “national” styles and the roots of the modern Czech Protestant tradition. The findings were compared with generally accepted meanings of the used symbols (or their systems, e.g. styles, construction typologies) in the given period and cultural space as was written in contemporary texts or that are somehow interpreted in current academic literature. At the same time, the specifics of the Protestant perception of the sacred are noticed, as is the influence of theology and liturgy on the organisation of the construction. The set of Protestant sacral constructions was divided chronologically according to significant historical moments in political history; the study examined to what extent did the history of the given churches intermingle with the history of political and social developments. It is shown that historical events and turning points have an indirect influence on

¹ Článek je výstupem z grantu GA ČR č. 404/08/0029 „Intelektuální a lidová zbožnost v českých zemích v 19. století mezi nacionalismem a novou konfesionalizací“.

Protestant sacral architecture; chiefly, they touch and effect people and their relations to church.

Keywords: *Protestant Sacral Architecture; Lutheranism; Calvinism; Czech lands, 18th–20th centuries; history of architecture*

V této práci se soustředíme na evangelickou sakrální architekturu v českých zemích v období od vydání Tolerančního patentu v roce 1781 až do současnosti. Navazujeme tak na *Encyklopedii moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*, kterou jsme společně se Zdeňkem R. Nešporem připravili k tisku. Evangelická sakrální architektura je jedním z projevů života příslušníků těchto církví, kteří tvoří nábožensky vymezenou složku společnosti v prostoru a době, kde a kdy mohou tyto církve plnit veřejně svou funkci. Evangelická sakrální architektura, byť do určité míry sjednocená z hlediska specifických liturgických potřeb, ovšem netvoří nějaký viditelně homogenní celek v prostoru a čase, ale její podobnosti i rozdíly jsou podmíněny mnoha dalšími aspekty. Konstruovat z ní celek bylo možné teprve tehdy, když jsme si vymezili dobu a prostor, v nichž jsme provedli její evidenci, základní deskripci a registraci okolností a souvislostí vzniku a trvání jednotlivých staveb.

V době, kterou jsme si vymezili, byly české země součástí Rakouska (do roku 1805 Svaté říše římské, pak Rakouského císařství a poté Rakouska-Uherska), evangelická církev se členila podle zemských superintendencí a konfesí na luterskou (evangelická církev augsburského vyznání) a reformovanou (evangelická církev helvetského vyznání). Po vzniku samostatné Československé republiky se českojazyčné augsburské i helvetské sbory od Vídně odtrhly a spojily, přijaly označení Českobratrská církev evangelická (1918) a až na výjimky se přiklonily k reformované (kalvínské) liturgii. Německé sbory a sbory ve východním Slezsku (Těšínsku) se přidržely augsburské liturgie. Tento vývoj zde stručně zmiňujeme jen proto, že každá z uvedených konfesí užívala i odlišnou liturgii, ta byla pak do jisté míry určující i pro volbu stavebního typu a vnitřního uspořádání sakrálního prostoru.

Toto časové a prostorové vymezení určilo i kontexty, ve kterých jsme jednotlivé stavby museli sledovat. Tedy konfesijní, církevní, politické, kulturní a umělecké, společenské, geografické, národní a další souvislosti a jejich proměny v čase a prostoru. Kulturu zde chápeme „jako historicky dochovaný systém významů vystupujících v symbolické podobě, systém tradovaných

představ, vyjadřovaných v symbolických formách, systém, s jehož pomocí lidé sdělují, udržují a dále rozvíjejí své vědění o životě a postoje k němu“ (s odkazem na Clifforda Geertze – Dülmen 2002: 38). Z historického hlediska nás zajímalo, do jaké míry a kdy měly vliv na proměny evangelických sakrálních staveb významné události politických dějin (revoluce, války, společenské změny) a vlastní dějiny a tradice evangelických církví.

Museli jsme konstatovat, že dosavadní reflexe evangelické sakrální architektury v kulturně- historickém výzkumu neodpovídá četnosti, historickému a společenskému významu těchto staveb a okolnostem jejich vzniku. Řada z nich není navzdory své estetické a historické hodnotě ani zařazena do Státního seznamu kulturních památek,² a dokonce není ani reflektována v přehledových topografiích. Pokud se objevují zmínky o jednotlivých stavbách, lokalitách, kde se vyskytují, nebo o jejich stavebnících a stavitelích v historické nebo uměnovědné literatuře, jsou zasazeny do širšího kontextu historického a uměleckého vývoje nebo se jedná o monografie jednotlivých architektů či topografické práce; hodnotícím kritériem je pak většinou jejich umělecká hodnota nebo význam místa a jejich stavebníků či stavitelů. Evangelické církevní stavby jsou pak obvykle zastíněny interpretací římskokatolických kostelů nebo obecného vývoje architektury daného prostoru. Samozřejmě jsou zmiňovány i v souvislostech s životními osudy a názorovými profily významných osobností církve, to pak převládají kritéria biografická, historická, ideová a obecně kulturní.

U stávajících topografických přehledů, ve kterých jsou evangelické objekty uvedeny, je nadto třeba podrobit kritice (revizi) stylová i autorská určení staveb.³ Neodpovídají totiž často současnému stupni bádání, které je shrnuto v publikaci garantované Ústavem dějin umění Akademie věd České republiky *Dějiny českého výtvarného umění I.-V.* Pro naše téma je důležité zejména období 1780–1890, které je zpracováno ve třetím díle, kde kapitoly o kulturním prostředí a architektuře Čech i Moravy psali Jiří Kroupa, Taťána Petrasová, Pavel

² Pokud je tam zařazena, tak většinou jako součást památkové rezervace nebo zóny.

³ I když většina autorů, kteří se touto problematikou ve větší či menší míře zabývali, vycházela z knihy publicisty Emila Edgara *Protestantismus a architektura* (Edgar 1912) a jeho dalších časopiseckých studií, bylo by zapotřebí nejprve objektivně zhodnotit osobnost tohoto autora, jeho názorové, odborné i metodické zakotvení v širších souvislostech kulturního milieu a výtvarné kritiky v jeho době, a to také ve světle dobových reflexí jeho názorů, které obzvlášť v mimocírkevních kruzích rozhodně neměly vždy jen kladný ohlas. Otázkou také zatím zůstává, do jaké míry byly jeho názory akceptovány v církvi samé a jaký byl jejich praktický dopad na výběr architektů, typů staveb a jejich slohového zaměření.

Zatloukal, Roman Prahla a Mojmir Horyna, a období 1890–1938 ve čtvrtém díle, kde obdobné kapitoly zpracovali Zdeněk Lukeš, Pavel Zatloukal, Marie Benešová, Rostislav Švácha, Zdeněk Kudělka a Vladimír Šlapeta.

Předpokladem dalšího studia evangelické sakrální architektury by měly být především systematické deskripce jednotlivých staveb, včetně rešerší archivních pramenů, jaké vznikají v rámci stavebně-historických průzkumů, které by mohly vzniknout na základě naší evidence. V návaznosti na uvedenou *Encyklopedii* (Nešpor 2009) jsme evidovali evangelické sbory v určitém prostoru a čase. Sbory přitom chápeme ve významu společenství i kostela, protože v evangelickém prostředí se tento pojem užívá jak pro označení kostela jako stavby, tak pro označení společenství věřících.⁴ Sbory zřizovaly hřbitovy, stavěly školy, fary, sakrální stavby, později i multifunkční objekty, dokonce obytné komplexy. My jsme z těchto objektů věnovali pozornost sakrálním stavbám, protože většinou nadále (na rozdíl od škol, far a hřbitovů, obytných komplexů) slouží sakrálním účelům v rámci evangelické církve, a pak také proto, že mají význam historického pramene, jehož výpovědní hodnota je zachovalejší, a tedy i komplexnější než u ostatních uvedených architektonických objektů (nebyly tolik pozměněny pozdějšími zásahy). Na základě provedené evidence bychom mohli evangelické sakrální objekty rozdělit podle toho, zda vznikly jako jednoúčelové novostavby, multifunkční novostavby (sakrální funkci plní jen část objektu) nebo zda jsou výsledkem adaptací⁵ objektů jiné církve pro náboženské účely nebo konverze⁶ objektů původně určených k jiným účelům. Vycházíme však z předpokladu, že u všech těchto postupů byl nejpodstatnější náboženský apel (vědomí, úmysl), takže jsme při hodnocení stavby jako historického pramene k tomuto rozdělení zatím více nepřihlíželi. Vzhledem k množství sborů, které jsme evidovali, a stavu předchozího bádání o nich jsme nemohli provádět hlubší analýzy staveb a formulovat tedy i vrstevnatější interpretace. V tomto textu tedy zatím jen naznačujeme další možnosti jejich studia v širším kulturním a společenském kontextu.

Už sama evidence má ovšem vypovídací hodnotu, protože vznik evangelických sakrálních staveb byl v toleranční době (1781–1848/1861) podmíněn počtem osob nebo rodin určitého vyznání a jazyka, které se hlásily k církvi v dané oblasti. Oblast byla vymezena místy, která obývaly a odkud byl pro ně sakrální

⁴ Výkladu pojmu „sbor“ se věnujeme více v kapitole Specifika evangelického chápání sakrálního prostoru: kostel, nebo modlitebna?

⁵ Adaptace = uzpůsobení sakrálních objektů odlišným liturgickým potřebám.

⁶ Konverze = změna funkce staršího objektu.

objekt (škola, fara, hřbitov) v přijatelné době dosažitelný (tehdy nejčastěji pěšky nebo na voze). Podle rozvržení a hustoty sítě evangelických sakrálních objektů je možné usuzovat, jak intenzivní byla evangelická zbožnost na různých místech sledovaného území, v různém společenském prostředí (např. venkov – město). I v potolerančním období, tedy od roku 1848 (1861) dále,⁷ má četnost výstavby sakrálních staveb v sídelních jednotkách vypovídací hodnotu, protože sbory ji většinou zajišťovaly ekonomicky samy, jen výjimečně s přispěním patronů, později za pomoci Gustav-Adolfského spolku a v ojedinělých případech i státu. Obdobně i evidence stavebních změn v písemných zprávách, ale zároveň i pouhá analýza viditelných stop na stavbě samé (tedy jen zběžná prohlídka) vypovídá o (ne)udržování objektů, jejich přestavbách, úpravách, opravách, restaurování – tedy i o způsobech a intenzitě užívání objektu, o ekonomických možnostech sboru, jejich vztahu k objektu a podobně. Každý zásah do původní stavby má odlišný charakter a také cíle, takže je možné ho hodnotit kvalitativně například ve vztahu k církevní nebo místní tradici, k historické nebo estetické hodnotě objektu. Kvalitativní hodnocení evangelické sakrální stavby však vyžaduje víc než jen deskripci, která stále zůstává pouze základem pro identifikaci i další interpretaci. Pro kvalitativní hodnocení evangelické sakrální architektury je také podstatné, jaký jí přiznáme status.

Evangelická sakrální stavba jako umělecké dílo?

Evangelická sakrální stavba má nesporný náboženský význam. To může být vyjádřeno (vizualizováno) estetickými a symbolickými prostředky – volbou stavebního typu (centrála, longitudinála, síň, bazilika atd.), konkrétních architektonických prvků, kterým je přikládána symbolická hodnota (věž, zvon, brána, okno, klenba), a pak samozřejmě uplatněním a organizací liturgických prostorů, objektů a předmětů. Všechny tyto uvedené prvky jsou materiální, viditelné a zobrazující a k definování stavby jako uměleckého díla by postačovaly. Avšak z povahy evangelické zbožnosti vyplývá, že některé rysy zbožnosti mohou být jen pomyslné – tedy přítomné jen v mentální obrazné rovině – to je např. představa posvátna. To znamená, že sakrální stavba může být definována jako umělecké dílo i ve významu mentálního obrazu. Definicemi, „co“, ale hlavně spíše „proč“ a „kdy“ je artefakt uměleckým dílem, se zabývají teoretici a filosofové umění i někteří umělci. Historik umění by to měl vědět, ale je to

⁷ Podrobnější výklad poskytuje Nešpor 2006.

pro něj irelevantní, protože jeho badatelské pole je vymezeno zobrazující povahou pramenů a okolnostmi jejich vzniku a trvání. V posledních desetiletích jsou dějiny umění z různých pohledů otevřeným systémem pro zkoumání jakéhokoli obrazu. Evangelickou sakrální architekturu je například možné chápat jako jeden ze „systémů světa umění a každý z těchto systémů má svůj vlastní původ a historický vývoj ..., každý z nich je rámcem pro prezentaci uměleckých děl ... a poskytuje institucionální pozadí pro udělování statusu umění objektům v rámci své domény.“⁸

Otázkami, zda a kdy je architektura uměním, se zabýval například také kritik a historik architektury Nicolaus Pevsner, který to předvedl na známém příkladu srovnání přístřešku pro kola a lincolnské katedrály ve své knize *Outline of European Architecture*: „pojem architektura [ve smyslu uměleckého díla] se vztahuje pouze ke stavbám, jež byly navrženy s vědomím, že budou zároveň estetickým apelem... Architektura je tak nejobsáhlejší ze všech vizuálních umění a má právo vyhlásit nad ostatními uměleckými formami svou převahu“ (Pevsner, cit. dle Williams 2007: 51). Pro náš přístup je důležité, že Pevsner za podmínku uměleckosti považuje „vědomí estetického apelu“, tedy záměr, úmysl! U každé evangelické sakrální stavby je tento záměr nesporný, i když jeho uskutečnění se nemuselo z různých důvodů zcela zdařit. Ne všechny stavby z námi sledovaného celku mají umělecké kvality, ale každá je obrazem. My jsme však netvořili kritický výběr staveb z uměleckého hlediska, ale soubor staveb, které využíváme jako prameny historického poznání. „Pojem dějiny umění tedy v tomto smyslu označuje dějiny předmětů [objektů] označených kulturně-společenským konsensem jako umělecká díla (a nikoli dějiny ‚umění‘ samého, jež známe jen z [existenciálního] prožitku, který dějiny nemá). Právě proto dějiny umění mohou v posledních dvou desetiletích rozšiřovat pole svého zájmu na obraz obecně či na vizuální komunikaci“ (Bartlová 2006: 222).

V devadesátých letech 20. století se v USA prosadily ve větší míře požadavky na interdisciplinární pojetí studia. Vizuální kultura nebo vizuální studia začaly být někdy vnímány „jako extenze dějin umění, protože obsahem mělo být *studium kulturní konstrukce vizuálního v umění, médiích a v každodenním životě*“ (Wittlich 2008: 93; Dikovitskaya 2005) – a zdůrazňovala se dominantní role zobrazení v kulturním kontextu. Z každodenní lidské praxe je zřejmé, že architektura (zejména sakrální) je důležitou součástí vizuální komunikace

⁸ Dále podrobně o institucionálním statusu umění a definování toho, co a kdy je umělecké dílo, viz Dickie 2008: 81-90.

ve společenském prostoru⁹ a může být vnímána i jako obraz (a to snad ve všech vrstvách „významové mnohosti pojmu obraz“¹⁰) a může být srozumitelná nejen profesně zainteresovaným (školeným) jedincům, ale komukoli jako symbol nebo ve vztahu k městské prostorové zkušenosti (Williams 2007: 50-62). Vizualní studia pracují s představou, že vidění (jako fyziologický proces) je vlastní všem lidem a má své dějiny, snaží se také využít výsledků přírodních věd pro konstituci umělecko-historických metod, zejména ve vztahu vizuálního vnímání a mentálních procesů. V naší práci jsme však individuální recepci architektury nestudovali. Zajímaly nás spíše kulturní a společenské kontexty staveb, protože v nich jsme nacházeli příčiny jejich rozdílnosti.

Když jsme konstruovali soubor evangelických sakrálních staveb, z nichž každá měla a má v rámci církve podobné motivy, okolnosti vzniku a funkci, a přesto se jejich podoby liší, nabízel se otázka, jak je možné, že jsou mezi nimi patrné takové rozdíly. Z toho bylo zřejmé, že nemá smysl zkoumat evangelické sakrální stavby jako uzavřený církevní soubor staveb, ale že se musíme soustředit na jejich rozdílné kontexty a sledovat jejich širší kulturní smysl a brát je jako prameny historického poznání. Jsou součástí materiální přítomnosti dějin, jsou to jedny z prostředků fixace paměti, kterými společnost disponuje. Jak tvrdí Augé, „umělecká díla ... mohou něco říci o dějinách, v nichž působila“ (Augé 1994: 14). V této perspektivě získávají dějiny umění úlohu jedné z pomocných věd historických.

Určuje povaha pramenů metody zkoumání?

Už při základní deskripci stavby, kterou jsme prováděli při jejich evidenci, jsme identifikovali, postupně srovnávali a uvědomovali si možné interpretace – tedy už tato činnost se řídila naším záměrem. Podle toho jsme i tvořili soubor sledovaných vlastností. Při identifikaci stavby jsme si uvědomovali její podobnosti i rozdíly, nápadné vlastnosti souboru evangelických sakrálních staveb. Poté jsme je chronologicky utřídili a sledovali podobnosti a rozdíly v geografických

⁹ Pokud nemáme na mysli reálný prostor stavby nebo prostředí, pak ho chápeme v přeneseném významu jako prostor historický, vytvořený sítí lidských vztahů, jinak také řečeno, symbolizovaný prostor. „Tato symbolizace, která je vlastní všem lidským společnostem, vede k tomu, že pro všechny, kdo se pohybují v tomtéž prostoru, zpřístupňuje organizační schémata a ideologické a intelektuální znaky, které dávají společnosti řád. Tato tři základní témata jsou identita, vztah a práve historie. Popravdě řečeno, pronikají se vzájemně“ (Augé 1994: 11).

¹⁰ Podrobněji viz např. Aumont 2005.

a časových prostorech. Geografické prostory jsme vymezili z hlediska většinou užívaného jazyka a z hlediska konfese – církevní správy. Sledovali jsme vzájemné vlivy politické a kulturní. Těto struktury odpovídalo i chronologické členění podle událostí politických, národních a konfesijních (sledovali jsme vzájemné vlivy politických a církevních dějin). Při porovnání staveb v rámci těchto prostorů a mezi nimi jsme zjišťovali, které vlastnosti se měnily a které trvaly. Zvolili jsme hledisko slohové. Sloh nebo styl (synonyma) jsme určovali na základě formální analýzy a chápeme ho v tradičním významu vyjádření prostorové jednoty v určité době. Avšak zaznamenávali jsme i setrvačnost v užívání jednotlivých slohů v případě sakrální architektury i jejich vazbu na tradici v politickém, národním, lokálním, personálním i církevním kontextu. Výzkum nám obohacovala, ale zároveň i komplikovala slohová pluralita příznačná pro druhou polovinu 19. století. K interpretaci užití a významů slohů v širším společenském, politickém, národním a církevním kontextu evangelické sakrální architektury bychom se ale ještě chtěli v další fázi výzkumu vrátit a prověřit oprávněnost tohoto přístupu a jeho možnosti. Srovnávací popis staveb jsme zatím ukončili ve fázi konstatování seriálních změn, které naznačují zmiňované další možnosti interpretace. K identifikaci a interpretaci jedinečných vlastností staveb bychom potřebovali delší čas. Nejsme tedy zatím schopni rozlišit nahodilou slohovou variabilitu staveb od slohových trendů, ani podat globálnější interpretaci slohových trendů. Kromě slohové analýzy staveb samotných a sledování jejich konfesijních aspektů jsme se podle zatím shromážděných písemných pramenů a primární literatury zabývali i tím, jak byly sakrální stavby ve své době vnímány a v rámci církve hodnoceny nebo jaké ambice s nimi sbory spojovaly. Archivy jednotlivých sborů, ale také například kniha Emila Edgara o protestantské architektuře z roku 1912, poskytují záznamy dobových diskursů. Je také přínosné postupovat ve výzkumu napříč humanitními vědami (hermeneutický přístup) a využívat metod kulturní historie, historické (symbolické) antropologie, ale i možností vizuálních studií pro pochopení architektury evangelických sakrálních staveb v širším společenském a kulturním kontextu, zejména pak v kontextu místa.

„Každý architektonický počín ... obdařuje dané místo zvláštním významem a vřazuje je do celkového kontextu ostatních významem nasycených míst. Zároveň s tím je uváděna ve vzájemný vztah a hierarchické uspořádání celá síť procesů, které se v dané společnosti odehrávají“ (Kratochvíl 1996: 76). Každá stavba tedy funguje v rámci urbanistické i společenské struktury sídelní jednotky. Vztahy obou těchto struktur i uvnitř každé z nich se dají zkoumat cestou

kulturněteoretické analýzy, jejímž úkolem může být dešifrace významů stavby v kontextu místa a společnosti, odhalení jejího kulturního smyslu. Je to pohled historicky retrospektivní, protože směřuje ze současnosti k minulosti a odhaluje v zachované urbanistické struktuře proměnlivé a trvající formace, ke kterým hypoteticky (většinou na základě analogií popsaných v písemných pramenech nebo zachycených v historických obrazových pramenech) přiřazuje společenské formace. Teoretická interpretace může být také vedena podle určitého, v jiných disciplínách (např. historické antropologii) zjištěného schématu. Za pomoci metod dějin umění mohou být analyzovány a využity ke konstrukci (nutně) redukováných historiografických „příběhů nebo obrazů“¹¹ vývoje architektury a urbanismu, evangelické církve, ale také umění, kultury a historie jako takové. Zobrazující (výtvorný) charakter architektury nás opravňuje k využití metod dějin umění a k jejich zkoumání jako historických pramenů v různém (kulturním, společenském, historickém, topografickém apod.) kontextu. Při studiu sakrální architektury je dle našeho mínění stále na místě využít i možnosti ikonologické metody dějin umění, ve které se na základě všech složek uměleckého díla zkoumá význam jeho vzniku a proměn a dílo se interpretuje v různých významových vrstvách. Klade se důraz na kulturotvorné funkce umění ve smyslu rozvíjení, ožívování a přetváření významové tradice. „Jádrem a hlavním přínosem ikonologického studia dějin umění se stala tematologie, která na rozdíl od dřívějšího psychologického pojetí typu jako vrozené dispozice přišla s pojetím, že typus je „takové zobrazení, v němž se tak pevně spojil určitý věcný smysl s určitým významovým smyslem, že se stal tradičním nositelem tohoto významového smyslu“ (Wittlich 2008: 1989). Z pohledu dějin umění jsou zkoumány ikonologické vlastnosti architektonického řešení v kontextu místa, protože konfesijní rozdíly se nejvýrazněji projevují právě v architektuře a urbanismu. Na základě této teze je pak možné sledovat stopy konkurence katolicismu a protestantismu, v našem prostředí od roku 1920 i Církve československé (husitské).

I v současné době je v dějinách umění silně pocítována potřeba zakotvit interpretaci uměleckých děl v obecných strukturách lidského kulturního myšlení z hlediska nového zhodnocení významu obrazové imaginace v individuálním a kulturním procesu zvláště, vracíme-li se ke konceptům kulturní paměti

¹¹ Obraz je reprezentace většího množství objektů a jejich vztahů, kde – na rozdíl od příběhu – pořadí jejich recepcí není jednoznačně předepsáno. Obraz předvádí simultánně větší množství údajů (Vašíček 2006: 95).

(Aby Warburg, Jan Assmann, Jacques Le Goff aj.). Výrazná vazba evangelické sakrální stavby na společnost (nikoli na místo) se nabízí i k využití sociální psychologie umění,¹² která vychází z předpokladu, že „sociální vazby umění jsou výrazové projevy speciálního sociálního citění“, a pracuje se strukturní analýzou uměleckých děl a analýzou jejich sociálních funkcí v síti dobového „sociálního pole“ a „symbolického prostředí“ a rekonstruuje tyto vztahy na základě „sociálního citu“. Sleduje postoj umělce (zadavatele) k panujícím normám ve společnosti. Dílo je pak interpretováno jako teze nebo antiteze k určitému uzavřenému prostředí, jehož je zobrazujícím symbolem. Užití sociologických přístupů k umění je problematické, protože ekonomické a sociální síly působí na intelektuální pole umění většinou nepřímo. Je třeba také provést skutečnou historickou evidenci sociálních faktů konkrétně spjatých s uměním (v našem případě se podrobněji zabývat např. charakterem vztahů mezi stavebníky a architekty, staviteli a představiteli moci), aby bylo možné ztotožnit určitou formu nebo typ, případně sloh s určitou společenskou vrstvou, filozofickou nebo náboženskou ideou, ideologií apod. V interpretaci vývoje společnosti a vývoje uměleckých forem, typů a stylů se používají odlišné termíny, je tedy nutné věnovat pozornost tomu, jaké významy se jim v těchto různých disciplínách přisuzují. V sociologii umění se ujal metodologický směr zaměřený na rekolleci dobových reálií, vyhledávání sociálních činností vedoucích k vyvinutí zvláštních vizuálních návyků, technických dovedností a významových preferencí, jež se staly určujícími elementy uměleckého stylu a spojovaly ho s charakteristickými zájmy života dobové společnosti. Je nesporné, že umělecká aktivita je aktivitou sociální, protože jejím cílem není jen podávat zprávy, ale dávat jim i hlubší významy. Je tedy nutné sledovat, kdo za vznikem uměleckého díla stojí, kdo určuje jeho definitivní podobu nebo proměnu. V našem případě to nebude vždy umělec – architekt, ale většinou to budou stavebníci, kteří volí architekta a určují záměry, jež má realizovat, představy, jimž má dávat názorné formy. Architektova individuální zkušenost se spojuje s kolektivní zkušeností nejen představitelů jeho oboru, ale i s jinou sociální zkušeností zadavatelů. Stavba je pak výsledkem jejich možností a schopností se vzájemně dohodnout a vyjádřit. Tato začleněnost architekta a stavby do sociálního kontextu je tedy význačná.

Sociologii umění a ikonologii spojil ve studiu konkrétních historických kontextů, v nichž se objevují a operují výtvarné symboly, Ernst Gombrich (Wittlich 2008: 88). Gombrich rozebíral „logické situace“, v nichž hlavní roli

¹² Podrobněji Wittlich 2008: 93.

hrály umělecké instituce, jimiž umění získávalo sociální ohlas a v nichž mohlo skutečně naplnit svou určitou funkci. Toto hledisko mu umožňovalo zjistit konkrétní význam uměleckého symbolu, který je jinak mnohoznačný. Opěrným bodem jeho výkladu bylo kritérium tradice, ze které vyplývala účinnost a potřeba uměleckých „kánonů“, společností přijatých souborů hodnot, zakotvených v dílech velkých umělců a jejich pověsti, které zajišťují kontinuitu tradice a zároveň lidské kultury.

Charakteristika evangelické sakrální stavby jako pramene

Vzhledem k tomu, že evangelická sakrální stavba vznikla a trvala (trvá) v kontextu místa (ves, město), má urbanistický i společenský význam. Její vazba s náboženským životem je nesporná a určující. Výběr místa není podmíněn posvátnou tradicí a stavba nebyla a není součástí symbolické sítě sakrálních míst,¹³ přesto má symbolický význam v rámci sítě společenské. Je zároveň hmotným i mentálním obrazem, její význam se naplňuje za aktivní účasti věřících v průběhu liturgie a redukuje za jejich nepřítomnosti. Stavba má význam historického faktu – je pramenem *in situ*. Pramenem, který trval (trvá) a má tedy význam pro poznání různých etap minulosti, ale i přítomnosti (dokonce obsahuje i sdělení určené pro budoucnost). U architektonického sakrálního objektu podle způsobu a okolností jeho utváření můžeme sledovat a interpretovat složku technickou, technologickou, materiální, estetickou, historickou a symbolickou. Evangelická sakrální stavba je především určena vztahem ke sboru. Výběr místa, rozměry stavby, výběr stavebního typu, symbolických prvků, slohu, stavebního materiálu, ekonomická a technická náročnost stavby, ale také způsob udržování stavby, jejího dalšího vybavování, doplňování, případně funkční změny, anebo naopak opuštění, zanedbání údržby atd., to vše jsou informace, které vypovídají o způsobu existence sboru. Podávají svědectví o minulých i současných církevních a společenských kontextech (možnostech a ambicích svých stavebníků, uživatelů), o technické a technologické úrovni stavitelské praxe a schopnostech a možnostech konkrétních realizátorů a následně i udržovatelů stavby, také o jejich kulturní úrovni, umělecké orientaci i vazbě k tradici.

Vzhled a uspořádání evangelické sakrální stavby jsou tedy určeny dobovými liturgickými potřebami (nikoli předpisy), a proto – podávají v první řadě

¹³ Nejsou spojeny se zázraky, s představami posvátných relikvií, obrazů, s působením přírodních sil. Nenajdeme je v přehledech dnes tolik populárních posvátných míst (např. Vokolek 2009).

svědectví o liturgické praxi a jejích proměnách. Zároveň však mohou podat i svědectví o (ne)důležitosti liturgické praxe, pokud je uspořádání stavby v některých případech převrstveno významy symbolickými nebo reprezentačními, které mohou průběh liturgie i komplikovat. Příkladem může být volba nekolikálodního (dokonce i bazilikálního) prostoru místo síňového, který je pro evangelický liturgický provoz vhodnější. Symbolický význam určitých stavebních typů je v případě evangelické církve nejčastěji podložen výkladem biblického textu a v některých případech i vztahem k širší křesťanské nebo lokální kulturní tradici.

Recepce architektury

„Z vnějšího pohledu je architektura znepokojivou oblastí s vlastním jazykem, terminologií, smyslem pro to, co je vhodné, i s vlastními profesionálními pravidly. ... Architekturu bychom měli vnímat především jako diskurs. Architektura je symbol, který může být mnohočetný, demokratický a otevřený a nemá ani nemusí být přístupný jen odborníkům, ale komunikuje se všemi. Od poloviny 19. století se u architektury zkoumá nejen její sloh, ale také její vztah k prostoru a v té souvislosti i vztah mezi prostorem a společností. Architektura je vyjádřením sociální (a především městské) zkušenosti“ (Williams 2007: 59). Tímto citátem bychom chtěli otevřít nové možnosti studia evangelických kostelů ve vztahu ke společnosti a k sídelnímu celku; v této fázi výzkumu, kdy se soustředíme spíše jen na reflexi poznatků, se nicméně musíme vyrovnat alespoň s terminologií, která se v dosavadní odborné literatuře užívá k charakteristice jednotlivých staveb.

Zkoumáme-li dějiny architektury (a umění vůbec) od přelomu 18. a 19. století, můžeme sledovat nejen různorodost uměleckých projevů, ale i nejednotnost slovníku uměleckých historiků. Není výjimkou, že si téměř každý badatel vytváří vlastní pojmy anebo stejné pojmy používá v jiném významu. Tak se mohou odlišovat pojmy užívané badateli různého zaměření, různých generací, ale často i v rámci shodné specializace, což samozřejmě komplikuje orientaci laiků v této oblasti. Vzhledem k tomu, že evangelická sakrální architektura tvoří skupinu sice věroučně vymezených, ale různě funkčně zacílených staveb – jde o modlitebny, kostely, sborové domy – a také staveb stylově různorodých a s kolísající uměleckou úrovní a tedy i čitelností, je jejich recepce v rámci církve a zvláště mimo ni o to víc komplikovaná. Mnohoznačnost stylových pojmů se projevuje nejvíce právě v námi sledovaném období. Styl je jeden z klíčových

nástrojů historika umění, vždy souvisí s podobností a rozdílností v sérii artefaktů nebo akcí; jeho použití se tedy může odvíjet jedinečně od popisu a zhodnocení viditelných atributů (stále poučné shrnutí konceptu stylu pro umělecko-historickou praxi představují definice Ernsta Gombricha a Meyera Schapira; Gombrich 1968; Schapiro 1953). Architektonický sloh je pro nás ucelený, viditelný, užívaný souhrn znaků – symbolů, které čteme jako reprezentaci, jako „řeč architektury“, tedy vizuální komunikaci v širším společenském rámci. Sloh sakrální stavby se vymezuje jako reprezentace i komunikace jednak v rámci církve samé (i jejích vnitřních proudů), ale také v rámci většího křesťanského celku, i v rámci širšího kulturního, společenského, národního, zemského, státního celku. Sloh může být vyjádřením identifikace s tímto celkem, nebo naopak vyjádřením vyčlenění z tohoto celku.

Pro užívání pojmů románský, gotický, renesanční a barokní styl už obvykle panuje relativní shoda. Jiří Kroupa je označuje jako termíny normativní a jejich uznání zdůvodňuje tím, že vznikaly v historiografii umění postupně v průběhu 19. století a byly posléze přenášeny na názvy jednotlivých epoch (Kroupa 2001: 25). Soudobé umění 19. století bylo ve srovnání s nimi označováno jako moderní nebo novodobé. Prostředí, ve kterém se tyto pojmy začaly užívat, samo sebe nahlíželo jako součást epochy nejednotné, epochy protikladů a stylové různorodosti. Starší epochy byly naopak konstruovány jako určité modely organické jednoty společnosti, umění a myšlení. Tímto způsobem se hledala jednota v dějinách. Dnes – ne sice v odborné, ale v běžné praxi (v učebnicích, turistických průvodcích, v popularizujících (umělecko-)historických textech apod.) – je toto abstraktní schéma přeneseno na všechny styly. Umělecké slohy jsou zařazeny do vývojové linie tak, že vzniká představa, že jeden styl končí a druhý po něm začíná. A to často bez ohledu na to, zda má stylový pojem označovat epochu či způsob provedení a zaměření díla. V naší práci se opíráme o již zmiňované díly *Dějiny českého výtvarného umění*, kde se této problematice věnuje Jiří Kroupa: „Zdá se, že máme před sebou v podstatě pouze dvě cesty: buď se vzdáme dosavadních stylových kategorií, nebo se pokusíme najít v již užívaných, tradičních pojmech určitý řád“ (Kroupa 2001: 25-26). Sám se pak opírá „o dosud nejlepší interpretace umění 19. století, které pracují takřka symptomaticky s modelem využívajícím tradiční termíny ve strukturalistickém rámci“ a odvolává se na Rudolpha Zeitlera a Wernera Hofmanna. I my jsme se setkali s tím, že evangelické kostely, které byly v odborné literatuře již reflektovány, jsou označovány určitými stylovými termíny, které jsou zakotveny i v běžném používání. Nebudeme tedy tyto termíny rušit, ale přijmeme je

nebo je budeme s odůvodněním revidovat. „Pomáhají totiž stanovit reálné souvislosti uměleckých děl v topografickém a chronologickém sřetězení“ (Kroupa 2001: 25).

Chronologický sled výstavby evangelických kostelů bychom v dalším studiu chtěli členit na jednotlivé historicky vymezené etapy od vydání Tolerančního patentu v roce 1781 po současnost: 1781–1861; 1861–1918; 1918–1948; 1948–1989; 1989–2009. Jako historické mezníky volíme zlomové události obecných dějin. Naším výzkumným cílem je sledování vlivu těchto historických zlomů na výběr uměleckého slohu, stavebního typu a zařazení evangelické stavby do sídelního kontextu. Vycházíme z předpokladu, že mezi zvolenými historickými událostmi a výběrem uměleckých slohů a architektonických typů se prokazuje dějinná souvislost. Spojování vývojových fází výtvarného umění s politickými obdobími může charakterizovat rovinu mentality, v níž se projevuje morálka a vkus doby nebo místa.

Specifika evangelického chápání sakrálního prostoru: kostel, nebo modlitebna?

Je důležité uvědomit si specifika evangelických sakrálních staveb a jejich proměny v čase a prostoru, ale nejen to – porovnat je i s proměnami jiných sakrálních staveb, aby bylo možné posoudit, jaké faktory měly na tyto změny vliv. Zda je podoba sakrálních staveb určována čistě liturgickými, církevními (vnitřními) funkcemi, nebo zda (a do jaké míry) je také ovlivněna obecně historickými, uměleckými, politickými a dalšími podněty a cíli stavebníků. Vznikají tyto stavby proto, aby sloužily a byly obrazem života církve, nebo zároveň mají být i její reprezentací v rámci širšího společenského celku (státu, národa, kultury, obce – města)? V těchto souvislostech je pak zapotřebí znovu podrobit kritice obecně zakořeněné názory například o strohosti (civilnosti) evangelických sakrálních staveb a rozlišovat, do jaké míry je tato strohost dána věroučnými záměry stavebníků – stavitelů, tedy snahou vyjádřit teologická hlediska církve, a do jaké míry je ovlivněna vnějšími okolnostmi, například omezenými finančními prostředky či zákazy z moci úřední (tzv. úřednický styl doby Josefa II. nebo komunistické zákazy stavby věží a viditelného užívání křesťanských symbolů). Nakonec mohou hrát roli i průniky těchto faktorů. V tomto směru je zajímavé sledovat dobové diskursy (uváděné v historické nebo teologické literatuře) o osobní zbožnosti evangelíků, která klade důraz pouze na Bibli, zejména evangelijní texty, a očišřuje se od nánosů křesťanské tradice a věcí a jevů, které

považuje za „lidské nálezy“. Význam mohou mít i odkazy na učení Lutherovo či Kalvínovo a jejich interpretace.

Domníváme se, že je nutné vnímat evangelické kostely v širším společenském a uměleckém kontextu, nikoli jen jako věroučně vymezenou skupinu sakrálních staveb, protože jejich izolované pojetí a konfesijně vymezená interpretace by vedly k řadě zkreslení (příkladem může být již uvedená kniha Emila Edgara; Edgar 1912). Význam evangelických staveb vynikne více právě v tomto širším srovnání. I již dobře známé poznatky postavené vedle sebe pak přinášejí hlubší pohled, protože ne vždy si je pozorovatel vybaví, i když o nich ví.

Obvykle je známo, že katolické kostely vznikaly a vznikají na „posvátných místech“, jakými jsou hroby mučedníků, či na místech, kde jsou soustředěny nebo kam jsou posléze přeneseny (translace) relikvie a obrazy svatých. Taková místa jsou pak dotvářena legendami o posvátných dějích (vizích) a architekturou, která je v tomto smyslu odhaluje, označuje, akcentuje, obklopuje a vlastně také zviditelňuje symbolickou vazbou mezi místem a světem – kosmem, například tím, že je uvedena do souladu s pahorkem, údolím, ostrovem, je ve vztahu ke Slunci, říčnímu proudu, městu a podobně. Katolické kostely jsou rituálně zasvěceny (vodou) určité biblické postavě, světci, symbolu (nebo jejich skupinám) a obvykle jsou orientovány k východu (k Jeruzalému) a *nyní a zde* symbolizují Kristovo tělo a cestu k němu. Mohou být vnímány (vykládány) jako zhmotněná vize nebeského Jeruzaléma, ráje, božího řádu v pozemském světě nebo jako osa (pupek) světa a tak dále.

Naproti tomu evangelíci stavbu svého kostela nespojují s posvátným místem, ani s uložením relikvií a svatých obrazů, ani s přítomností Nejsvětější svátosti, nýbrž se společenstvím sboru. Umístění evangelického kostela není vázáno na předchozí kultovní význam místa, ale je podmíněno existencí dostatečného počtu věřících, kteří vytvoří sbor a podmínky pro zajištění výstavby kostela a fary (případně i školy a k založení hřbitova) v dosažitelné vzdálenosti od svých obydlí. Ve společenství sboru se stavba kostela slavnostně zahajuje položením stavebního kamene a ukončuje posvěcením (slavnostním otevřením) kostela slovem a modlitbou. Evangelické kostely nemají patrocinium, ale jsou dedikovány Kristu, v luterské tradici také některému z apoštolů, mimořádně i světci (např. sv. Václavovi), často i panovníkovi, s jehož přispěním nebo na jehož památku vznikly. Někdy mají i abstraktní titul, např. mírový kostel. V evangelických církvích se klade velký důraz na evangelictví, jehož podstatným projevem jsou mimo jiné bratrství v slovu i skutku a obecenství. S těmito projevy je spojeno užívání pojmu „sbor“ pro označení souboru věřících.

V českém prostředí pojem sbor zavedla na konci středověku Jednota bratrská a užívala vedle obvyklých starších výrazů, jako byla „církev“ a „kostel“. Avšak už dříve, v českém reformním hnutí ve druhé polovině 14. století, slovo „sbor“ naznačovalo zcela nové směry eklesiologických koncepcí a bylo vykládáno jako sbor věřících, jako skutečná církev Kristova (Štítný, Hus). Bylo odvozeno od českého výrazu „sebranie“ nebo „zbor“ a znamenalo „shromáždění“ lidu. Původně měl výraz „sbor“ v evangelickém prostředí nahradit užívání výrazu kostel a používal se také k označení budovy, ve které se „sbírají“ bratří a sestry k modlitbám, ke mším a k pobožnostem (Macek 2001: 295).

Otázka, zda je pro označení evangelické sakrální stavby vhodné užívat označení „kostel“, nebo „modlitebna“, se objevila v evangelickém prostředí znovu v polovině 19. století (Filip 2004: 57). Jak uvedl Emil Edgar v roce 1912, „základní myšlenkou evangelického kostela není chrám, nýbrž civilní shromaždiště – modlitebna, bratrský sbor, shromáždění věřících k společné modlitbě, přijímání Večeře Páně a především pro kázání“ (Edgar 1912: 23). Ani on se přitom rozhodně nechtěl vzdát představy *posvátna*, kterou vyvolává pojem *kostel* nebo ještě silněji i archaický výraz *chrám*, a byl v užívání pojmů modlitebna, kostel a chrám nedůsledný. Pojmy kostel a modlitebna nejsou v evangelickém kontextu normativní, neznamenají různým způsobem zasvěcené (vysvěcené či benedikované) a významově a funkčně odlišené prostory, jako je tomu v římskokatolické církvi. Užívají se spíše podle souvislostí, podle toho, zda se jedná o stavbu s architektonickými prvky kostela (věž, portál atd.) ve významu budovy určené k bohoslužbám, domu (hradu) božího (z lat. *castellum* = tvrz, hrad), nebo jedná-li se o bohoslužebný prostor menšího rozsahu či v rámci multifunkční budovy – pak se užívá označení modlitebna. Pojem chrám nemá ani v římskokatolickém prostředí normativní význam, obvykle se používá pro označení sakrálních staveb velkých rozměrů (poutní a klášterní kostely) a biskupských kostelů – katedrál. V evangelickém prostředí je chrám označením shromáždění, podle svého latinského i řeckého významu (lat. *ecclesia* – řec. *ekklésia*), a může tak pokrýt jakýkoli shromažďovací a bohoslužebný prostor – kostel i modlitebnu.

Reformovaní evangelíci přitom zdůrazňují, že ke své bohoslužbě kostel vlastně ani nepotřebují. Bohoslužba může a má být sloužena tam, kde je potřeba – to znamená tam, „kde jsou dva neb tři shromáždění ve jménu mém, tam já [Ježíš] jsem vprostřed nich“ (Mt 18, 20). Zároveň však obě evangelické církve zdůrazňují vše, co je biblicky podloženo, a tak i to, co vyplývá z výkladů žalmů 24 a 95: Bůh zjevení není vázán k žádnému místu – je to On, kdo dovolil,

aby byl zbudován svatostánek, potom chrám, oddělené a posvěcené místo jeho přítomnosti. Jak má být chrám postaven a vybaven, je popsáno ve Druhé knize Mojžíšově (Ex 25–40). V Novém zákoně je chrám boží danou skutečností. Proto i výstavba a vybavení evangelických bohoslužebných prostorů jsou biblicky podložené a reagují na obecně křesťanské sakrální archetypy a mohou být v dané době a místě vyjádřením boží přítomnosti, božího řádu světa – přírody, kosmologické symboliky nebo biblických motivů – například stavby ve tvaru schrány, archy nebo s prvky Šalamounova chrámu. Především však je kostel vyjádřením významu shromáždění věřících, jejich vztahu k církvi a církve k nim a rovnosti příslušníků sboru mezi sebou a před Bohem. Důležitou roli v evangelické sakrální architektuře má sjednocení prostoru a jeho naplnění světlem (nikoli mystickým přítímím). Smysl evangelických bohoslužebných staveb se naplňuje přítomností sboru, proto je více pozornosti věnováno uspořádání lodi a empor tak, aby byl prostor sjednocený a všichni v něm dobře slyšeli Slovo boží a byli rovnoměrně obdařeni vstupujícím světlem. Evangelický kostel je pak také prostorem výchovy a společenských a kulturních setkání sboru a funguje proto i v jiném režimu než kostel římskokatolický. Evangelické kostely nejsou tak výlučnými prostory jako kostely římskokatolické, jejichž užití určuje (omezuje) přítomnost Nejsvětější svátosti. Evangelický odpor k transsubstanciaci umožňuje užívat kostel i ke světským záležitostem. Například nizozemské obrazy protestantských sakrálních interiérů dokládají, jak si v nich mimo bohoslužby hrály děti, pobíhali psi, muži i ženy probírali své záležitosti.

Za rozdíl v nárocích na umístění a v uspořádání sakrálních staveb katolíků a augsburských i reformovaných evangelíků i za odlišnostmi pojmů, kterými jsou označovány, je tedy nutné vidět především různou interpretaci významu *posvátného* i boží milosti a přítomnosti těla božího v eucharistii, což se projevuje také v rozdílném chápání liturgie. Zde však narážíme na problém, jak sledovat dějiny evangelických sakrálních prostorů. Máme je sledovat (jako to bylo v českém prostředí obvyklé) chronologicky od doby husitství, Jednoty bratrské, pronikání luterství a kalvinismu až k tolerančním modlitebnám a pak dále až po současnost, anebo je naopak vnímat jako hmotný pramen historického poznání a z jejich stylu a uspořádání „čist“ vlivy, které se v nich projevily? Řeč architektury, kterou jsme sledovali, poskytuje, zdá se, obdobné svědectví jako prameny písemné povahy. Toleranční modlitebny stanovené úředním předpisem a stavebními plány z doby Josefa II. sice respektují odlišnosti evangelické liturgie (dokonce jí vycházejí vstříc), ale rozhodně nenavazují na tradici první (české) reformace. Vycházejí z tradice luterské a kalvínské reformace

a obecných znaků novoklasicismu druhé poloviny 18. století. Vlivy ojedinělých kališnických (utrakvistických) staveb pozdního středověku a luterských sakrálních staveb 16. století se v české evangelické sakrální architektuře začaly projevovat až na začátku 20. století, což souvisí s jejich restaurováním a teoretickým i praktickým poznáním. Tradici evangelické sakrální architektury po roce 1781 tedy zakládají toleranční modlitebny, které nesměly mít znaky kostela a také jako kostel nesměly být označovány, a malá skupina *kostelů milosti*, které vznikly ještě před vydáním Tolerančního patentu.¹⁴ Chrámy milosti byly postaveny ve stylu rakouského barokního klasicismu, čtyři z nich byly hrázděné (příhradové stavby). Mohly mít vzhled kostelů i věže. Cílem (zakazovaných) „poutí“ moravských a českých tajných nekatolíků a předmětem jejich obdivu – a snad i napodobování – se přitom stal především těšínský kostel. Jde o monumentální pětilodní baziliku postavenou na půdorysu latinského kříže ve stylu rakouského klasicizujícího baroka; plán vypracoval opavský architekt Johann Georg Hausrücker. Chrám je 14,3 metru široký, 44 metru dlouhý a 24 metru vysoký, plně dostavěn byl až v roce 1723. Podle zvláštního císařského nařízení kostel směl mít i věž, která byla přistavěna v letech 1749–51.

O kostelech kališníků, luteránů a o sborech Jednoty bratrské z 15. a 16. století se v té době vlivem úspěšné rekatolizace nic nevědělo. Velké realizace ideálních měst s kostely po třicetileté válce v Prusku pro luterány nebo emigranty-nekatolíky z jiných zemí ani hugenotské kostely ve Francii a v Prusku nebo anglikánské kostely jako vzory využity nebyly. Na jedné straně proto stály toleranční modlitebny bez znaků kostela a na straně druhé monumentální klasicistní kostely milosti – to byl počátek tradice novodobé evangelické sakrální architektury. Ta po roce 1781 sice nemohla navázat na předchozí protestantskou tradici, ale nevracela se k ní ani po roce 1848, kdy už nebylo třeba dodržovat toleranční omezení. Usilování o různé architektonické výjimky od tolerančních předpisů a pak hlavně samotný vývoj evangelické sakrální architektury po roce 1848 svědčí spíše o snaze vyrovnat se okázalosti a zdobnosti – působivosti – římskokatolických kostelů. Příčiny této snahy jsou spíše sociálního a politického než liturgického rázu a také vypovídají o směřování evangelických církví

¹⁴ Šest evangelických kostelů, které se označují jako *kostely milosti*, protože mohly být postaveny jen po udělení výjimky (milosti) panovníkem a byly vnímány jako znamení boží milosti, vzniklo ve Slezsku; mimo české země měly podobný charakter evangelické kostely v Ašsku a na Slovensku. V roce 1709 totiž přinutil švédský král Karel XII. císaře Josefa I., aby tzv. exekucním recesem k Altranstädtské smlouvě (1707) slezským evangelíkům povolil stavbu nových kostelů v Zahání, Kožichově, Jelení Hoře, Kamenné Hoře, Miliči a Těšíně. Dodnes se zachovaly pouze kostely v Jelení Hoře, Kamenné Hoře, Miliči a Těšíně, z nichž však evangelickému ritu zůstal pouze kostel v Těšíně.

v širším společenském, politickém a národnostním kontextu. Potvrzuje to zpětně řada kritických poznámek, které vyslovil Emil Edgar ve své knize v roce 1912. Už ve druhé třetině 19. století viděl u řady evangelických staveb vliv politiky liberalismu, která odvádí pozornost stavebníků od biblického učení a odkazu reformace, projevuje se v oslabení víry v „lhostejnosti k vlastním kostelům“, čímž měl na mysli, že politické cíle evangelických stavebníků vítězily nad cíli liturgickými, že snaha vyrovnat se kostelům římskokatolickým převažovala nad úsilím vytvořit specificky evangelickou strohou (biblickou) sakrální stavbu. Za sloh liberalismu považoval novorenesanci. Edgar své názory shrnul: „Poměr evangelických církví k architektuře byl také docela vnějškový jen, receptový. Stavby chrámové byly většinou především věci repraesentace. Stejně jako současný liberalismus se svým tíhnutím po svobodě, vzdělání a sebeurčení, nežádaly sobě umění plného a diferencovanějšího protestantského smyslu, protestantské účelnosti chrámů, jež by měly celý svůj odlišný smysl. Nebylo protestantského uvědomění, příkladů a tužeb. Staví sobě chrámy, jež jsou téměř všechny docela katolické a fačadově demonstrativní, dekoračních forem, jež by vyslovovaly nehlučněji hrdého a pyšného ducha repraesentace. Styl a hodnota architektury cení se počtem a plastických efektem sloupů, pilastrů, věží a věžiček a říms; krásou je množství, bohatost motivů, přílepků. O myšlenku fačady jde, a jich žádosti a lidé, na které se obracejí, nedovedou dáti nic jiného, než trapnou směs chudoby a pathosu, velikášství, snahy po bohatosti a diletantismu, školy a neschopnosti“ (Edgar 1912: 66).

Podstatné znaky potoleranční evangelické sakrální architektury obecně vycházejí z barokního klasicismu. Tento slohový proud je součástí epochy baroka, není sice typicky evangelický (protestantský), užíval se bez ohledu na vyznání a funkci stavby k vyjádření určitých (racionálních) společenských ideálů zároveň vedle slohových proudů dynamického, emotivního baroka a barokního realismu. Vzhledem ke svému klasicizujícímu charakteru a racionálnímu základu si získal zvláštní oblibu v protestantském prostředí, zatímco dynamický, emotivní barok se stal slohem římskokatolické církve. Konkrétně však byla tradice evangelické sakrální architektury formována předpisy a stavebními plány úřednického slohu doby Josefa II., který vychází z rakouského novoklasicismu (tedy další vlny klasicismu po roce 1750). Z realizovaných staveb vyplývá, že bylo stanoveno, že modlitebna má mít obdélný půdorys, zvenku charakter domu, uvnitř charakter síně s emporami. Vnější i vnitřní řešení stěn mělo být jednoduché (lizénové rámce), nenákladné. Střechy mohly být buď sedlové nebo mansardové, někdy se sanktusníkem. Předpisy a praxe stanovily, kde

má být vstup a okna a jaký mají mít tvar. Také bylo určeno, že proti vstupu má být na delší stěně kazatelna a před lavicemi, uprostřed chrámu stůl Páně (helvetské i některé augsburské sbory), případně umístění kazatelny zastoupil oltář (sbory augsburské konfese). Stavebním materiálem mohlo být dřevo, kámen, cihly – podle možností sboru. Potlačení plasticity i barevnosti stěn, omezení dekorace a umělecké výzdoby, sjednocení materiálů a jejich působnosti, často i zpřehlednění konstrukce (celé stavby nebo jen krovu) – tedy řádu stavby bylo v souladu s augsburskou i reformovanou liturgií a zároveň i zviditelněním ideálu „evangelické strohosti“ (a možná i jeho konstitutivním prvkem). V předloženém přehledu jednotlivých sborů a jejich staveb jsou u tolerančních modliteben uváděny změny, které sbor postupně vyžadoval a realizoval v průběhu trvání a užívání staveb. Je tedy v každém případě možné posoudit, do jaké míry byly tyto změny vyvolány specifickými liturgickými potřebami a kdy byly jen snahou o výraznější reprezentaci sboru v daném místě, hlavně ve srovnání s římskokatolickými stavbami.

Liturgické potřeby evangelických sborů jsou dány konfesí. Avšak společnou a hlavní potřebou obou konfesí je, aby sakrální prostor pojal všechny členy sboru a sloužil ke společnému kázání Slova božího a přijímání svátostí. Proto jsou podstatnými (a společnými) součástmi vybavení sakrálního prostoru augsburských i reformovaných sborů kazatelna a stůl Páně. Kazatelna v tolerančních modlitebnách měla být umístěna proti vstupu, tedy na delší stěně modlitebny. Avšak podle luterské i kalvínské tradice mohla být i na čelní stěně za (nad) stolem Páně. Když byla po straně, byla umístěna více vpředu, před lavicemi, aby byla ve „středu“ sboru. Večeře Páně se v obou evangelických konfesích obvykle slouží jen několikrát během liturgického roku (podle Luthera dvakrát, podle Kalvína šestkrát). Poslední večeře přitom není zpřítomněním Kristovy oběti, ale pouze její připomínkou. Vysluhuje se čelem k věřícím, takže stůl Páně musí být umístěn tak, aby jej věřící mohli obklopit. V některých případech měl i nízké ohrazení. Stůl Páně – jako připomínka společného symbolického stolování – byl (a je) umístěn obvykle před lavicemi, v geometrickém středu sboru. Pokud to bylo možné, byly lavice i v podélném prostoru uspořádány do půlkruhu, aby věřící byli co nejbližší stolu Páně a kazatelně. Některé kostely byly v 19. století koncipovány jako centrály na půdorysu kruhu, čtverce nebo řeckého kříže, jejich stavebníci a stavitelé se tak vraceli k anticko-křesťanskému ideálnímu chrámu doby renesance – reformace, stejně jako některé sakrální stavby moderní. Ke stolu Páně věřící přistupují podle zvyklostí sboru po skupinách – rodiny, muži, ženy, starší členové sboru a ti ostatní –, nebo

všichni přítomní najednou a obklopí ho. V některých (luterských) kostelech byla vedle oltáře či stolu Páně umístěna i křtitelnice.

V obou evangelických liturgiích je zapotřebí nečinit rozdíl mezi prostorem pro duchovního a prostorem pro věřící. Ideální by tedy byl sjednocený prostor (síň) na centrálním nebo obdélném půdorysu s jednotným zastropením. Ovšem jak některé toleranční modlitebny, tak zejména pozdější evangelické bohoslužebné stavby kněžiště většinou měly, i když obvykle mělké a nevýrazně oddělené (nižší, užší než loď). Obvyklé nebyly jen triumfální oblouky mezi lodí a kněžištěm (jako v římskokatolických kostelech), kněžiště navazovalo na loď přímo anebo bylo vymezeno jen přízedními pilíři. V roce 1903 reformované seniorátní shromáždění v Mělníku schválilo *Pokyny pro stavění chrámů*, v nichž se vůbec nepřipouštělo zřízení oltářního místa, tedy výstavba odděleného kněžiště (Filip 2004: 58). Avšak v sakrálním prostoru bez kněžiště je liturgie u oltáře s retáblem (případně i kazatelnou) a stolu Páně obtížně proveditelná. Edgar uvádí, že „evangelický ritus by byl při rovném závěru tísněn“ (Edgar 1912: 79). Protože v obou konfesích je součástí liturgie hudba a sborový zpěv, evangelické sakrální prostory mají zpěvácké tribuny (empory), někdy i s varhanami (kruchty). Často jsou patrové, na bočních stěnách, někdy dokonce i třiramenné nebo čtyřramenné. Varhany bývají umístěny na kruchtě proti oltáři, někdy i nad ním nebo po straně kostela.

Augsburské sbory vycházejí z luterské liturgické tradice, která je bližší katolickému ritu, a potřebují ve svých kostelech kromě kazatelen i oltáře. V každém kostele však smí být jen jeden oltář. V luterských kostelech v 16. století bylo zvykem zřizovat velké dřevěné řezané retábly (archy), které vyplňovaly celou oltářní stěnu a byly značně vysoké, takže vyžadovaly zaklenutý prostor. Od soudobých katolických oltářů se lišily tím, že dřevo obvykle nebylo polychromováno a řezané výjevy působily jako didaktické obrazy a jejich tvůrci neusilovali o iluzi skutečnosti. Často byly řezané výjevy zpracovány tak, aby skrze ně procházelo skutečné světlo z oken za retáblem a v symbolickém významu (a pohybem) dotvářelo vyřezanou scénu. Tyto postupy a efekty pak využívali i řezbáři doby renesance a baroka a užívaly se až do 19. století. Tématy těchto luteránských retáblů byly obvykle scény ze života Kristova, ze života apoštolů a starozákonní příběhy. Ojediněle se stavěly i kazatelnicové oltáře, kde byla součástí retáblu také kazatelna. Význam liturgické hudby a zpěvu v evangelické liturgii byl někdy zdůrazněn umístěním varhan namísto retáblu.

Helvetským (reformovaným) sborům stačil k bohoslužbě jen jeden oltář – stůl Páně –, kolem kterého se shromáždí všichni. Dodržovaly zásadu, že je

nebiblické stavět oltáře nejen svatým, ale vůbec, protože Kristovou obětí na kříži skončila starozákonní bohoslužba, jejíž smyslem byla oběť. Reformovaní se vraceli i ke starozákonnímu zákazu zobrazovat Boha, dokonce se odvolávali na to, že nebudou dělat kříže a před sebou je nosit nebudou. Nepotřebovali ani zobrazovat podobenství věcí nebeských či zemských. Nepotřebovali zvony ani svíce. Podobná prohlášení se v reformačních církvích objevovala ve středověku a pak i v době toleranční (Melmuková 1999: 150-151). Zatímco Luther obrazy a sochy v sakrálním prostoru jako didaktické pomůcky toleroval a využíval, Kalvín v sakrálním prostoru přítomnost obrazů a soch odmítal, jednak proto, že jejich uctívání, stejně jako uctívání relikvií, vede k modlářství, a pak kvůli lidské slabosti – protože odpoutávají pozornost věřících od Boha a od Slova (neodmítal výtvarné umění jako takové – chápal je jako projev Bohem dané schopnosti vyjádřit se, ale nechtěl, aby bylo v kostele). V českých poměrech se tyto kalvínské důrazy projeví dost výrazně, zejména v rané toleranční době a znovu po polovině 19. století, ale ne absolutně; i reformované sbory tak často své chrámy „posvěcovaly“, ačkoli o jejich výzdobě – jakou měly kostely a modlitebny katolické a částečně luterské – nechtěly ani slyšet.

Stavebníci a stavitelé

Pro další a podrobnější studium evangelické sakrální architektury by bylo přínosné zaměřit se na charakteristiky stavebníků – tedy těch, kteří stavby zadávali a financovali – a architektů a stavitelů, kteří je prováděli, a zejména na jejich vzájemné vztahy, které se promítají do definitivní podoby stavby. V případě kolektivního zadání ze strany sboru by průzkum zápisů jednání staršovstva mohl přinést poznatky o diskusi, co a jak má stavba představovat, na jakou tradici má navazovat, jakou má mít funkci, co má reprezentovat a jaký má mít vztah ke svému okolí. Zajímavé by z našeho pohledu byly i okolnosti výběru navrhujícího architekta a stavební firmy (podmínky veřejné soutěže), zda byli spojeni s církví, nebo spíše s místem stavby. U staveb, které vznikly s přispěním patrona, by pak byla z historického hlediska zajímavá motivace, do jaké míry byla stavba spojena s vyznáním patrona, jeho rodinnou tradicí a jeho vztahem k místu a praktickými cíli (např. udržení pracovních sil, vytvoření pracovních příležitostí). Na základě písemných pramenů z archivů sborů by se pak dala vysledovat tvorba a proměny tradice v závislosti na vnitřních církevních a vnějších společenských, politických a obecně historických okolnostech. Bez zajímavosti by nebyla ani závislost některých rozhodnutí členů sborů o podobě

jejich kostela v souvislosti s vývojem přístupu k historickým památkám nebo lidovým památkám. (Domníváme se například, že rozhodnutí nezbořit, ale opravit jediný dodnes zachovaný dřevěný kostel ve Velké Lhotě zřejmě bylo ovlivněno konáním Zemské jubilejní výstavy v roce 1891 a Národopisné československé výstavy v roce 1895 v Praze.) Z těchto i dalších pramenů (vzpomínky, korespondence apod.) často vyplývá také to, jaký význam stavbě v daném místě (a jeho kontextu) členové sboru přikládali. Příkladem může být třeba výběr stavebního místa pro stavbu kostela v Libici nad Cidlinou nebo v rámci moderního urbanistického plánování v Olomouci či v (Moravské) Ostravě. Stejně tak bychom mohli zjistit, jaký význam stavebníci ne/přikládali výběru určitého architekta, stylu, architektonickému typu a jaké další požadavky se v souvislosti s výstavbou vyskytovaly. Takto pojatý výzkum je však bohužel dosud pouze v počátcích.

Ze zjištěných faktů například vyplývá, že při výběru architektů i uměleckých stylů a architektonických typů docházelo k poměrně výrazné diferenciaci mezi českými a německými sbory. I tento předpoklad by však bylo třeba podrobněji sledovat, potvrdit nebo vyvrátit. Jakmile mohly být evangelické stavby plnohodnotně začleňovány do sídelních celků (po roce 1861), bylo by zajímavé sledovat, zda na výběr architekta, firmy, typu a stylu měly vliv i jiné subjekty než sbor samotný (například městské rady), za jakých okolností tato jednání probíhala a jaké ambice ze strany církve s tím byly spojovány. Výzkum, který by na tyto a další otázky odpovídal, však dosud nebyl v širší míře proveden a vzhledem k torzovitě zachovaným archivním materiálům, zejména pro toleranční dobu, je těžko odhadnout, k jakým výsledkům by mohl vést.

V celkovém přehledu architektů a stavitelů evangelických kostelů se některá jména (firmy) objevují opakovaně. V období romantického historismu v 19. století to byl František Schmoranz st., který působil ve východních a středních Čechách. Mnohem širší působení měla ve druhé polovině 19. století pražská stavební i projekční firma žáka Ignáce Ullmanna, Josefa Blechy z Karlína, která byla ve výběru typů a slohů schopna vyhovět evangelickým stavebníkům v celé škále plurality slohů přísného historismu. Z vídeňských architektů, kteří se podíleli na vývoji českého a moravského evangelického sakrálního stavitelství, je významný Ludwig Förster, i když je autorem jen jediné stavby této funkce v českých zemích, kostela v Suchdole nad Odrou (1852–58), v němž zopakoval své pojetí evangelického sakrálního prostoru ve Vídni-Gumpedorfu (1846), který navrhl spolu s Theofilem Hansenem. Kostely v Bilsku (dnešní Bielsko) a v Brně (Červený kostel) projektoval v šedesátých až sedmdesátých

letech 19. století v duchu přísného historismu vídeňský architekt Heinrich Ferstel.¹⁵ Na přelomu 19. a 20. století na Moravě a ve Slezsku působil představitel přísného historismu, vídeňský architekt Ludwig Faigl, ve spolupráci s Karlem Trollem. Ve Vídni působil a do Čech a na Moravu pracovně zajížděl architekt Josef Zlatohlávek, původem ze Záhřebu, představitel pozdního historismu, který využíval i prvky secese. Jeho projekt pro kostel v Přerově (1904) nebyl přijat a místo něj byl vyzván chlottenburský (berlínský) architekt Otto Kuhlmann, reprezentant architektonické moderny s prvky historizujících slohů i secese. Kuhlmannův přerovský kostel (1905–06) je obdobou evangelického kostela v Chemnitz, který architekt navrhoval ve stejné době. Teoretikem protestantské architektury Emilem Edgarem byl přerovský kostel propagován jako moderní prototyp, který sice ne všechny sbory respektovaly, ale Kuhlmann byl pak také vyzván k projektování kostela českého reformovaného sboru v Roudnici nad Labem (1908–09), protože sbor dostal významný příspěvek na stavbu z Německa. V roce 1914 se Kuhlmann spolu s architektky Pavlem Janákem a Bohumírem Kozákem zúčastnil soutěže na stavbu evangelického kostela českého reformovaného sboru v Táboře. Avšak proti všem těmto projektům se postavil Emil Edgar. (Finanční situace sboru v době války nedovolila realizovat ani projekt Ondřeje Lisky z roku 1918.) V roce 1914 Kuhlmann také navrhl pro reformovaný československý sbor v Olomouci Husovu Betlémskou kapli, která měla být otevřena k výročí Husovy smrti v roce 1915.

Působení berlínských architektů v českých zemích bylo možné jen do vypuknutí první světové války. Kristův kostel (Christuskirche) ve Františkových Lázních financoval pruský král Friedrich Vilém IV. a projektoval jej v roce 1857 jeho dvorní stavitel Gottlieb Christian Cantian z Berlína. Kostel měl v první řadě sloužit lázeňským hostům, kteří byli poddanými pruského panovníka. Obdobný motiv vedl pruského panovníka v roce 1847 nejprve ke zřízení modlitebny v teplických lázních a později, v letech 1861–64, k výstavbě monumentálního Mírového kostela apoštola Bartoloměje podle plánu berlínského dvorního architekta F. Augusta Schüllera. V letech 1881–82 k němu byla podle plánu dalšího berlínského architekta Ludwiga Persia přistavěna věž. Působení berlínských architektů bylo také zřejmě vázáno na činnost Gustav-Adolfského spolku v českých zemích. Ve spojení s ním a na doporučení německých evangelických kruhů se k zakázkám německých sborů v severních Čechách dostal

¹⁵ Obdobně jako brněnský evangelický Červený kostel mezi lety 1864–77, koncipoval i katolický kostel sv. Alžběty v Teplicích.

začínající berlínský architekt a evangelický teolog Otto Bartning, který se později proslavil jako spoluzakladatel Bauhausu a architekt významných evangelických staveb. Bartning v letech 1907–08 ukončil studia architektury v Karlsruhe a Berlíně. Svou samostatnou architektonickou činnost zahájil ve spolupráci se spolkem Gustava Adolfa na projektování a výstavbě evangelických kaplí, kostelů a sborových domů v Rakousku, Čechách, Maďarsku, Rumunsku a Slovinsku. V Čechách to byla nejdříve v roce 1909 centrální osmiboká kaple z hrázděného zdiva v Tesařově (dnes součást Kořenova), kterou navrhoval a stavěl pro německou kazatelskou stanici augsburského sboru v Jablonci nad Nisou. Kaple se dodnes zachovala, ale nepodléhá památkové ochraně, na rozdíl od pozdější kopie, kterou Bartning postavil v roce 1931 v rakouském Dornbirnu. Pro německý evangelický sbor v Novém Městě pod Smrkem Bartning v letech 1911–12 navrhoval a stavěl tzv. Lutherův hrad, ve kterém spojil do jednoho celku kostel, sborový sál a faru. To bylo na tehdejší dobu velmi pokrokové a odpovídalo to měnícím se potřebám evangelického náboženského života. Stavbu podporoval spolek Gustava Adolfa, Evangelický svaz v Německu, místní firma Kliner, hrabě František Clam-Gallas z Frýdlantu a mateřský evangelický sbor ve Frýdlantu. V letech 1911–12 Bartning navrhoval a stavěl také kostel s farou pro německou kazatelskou stanici v Plesné, v letech 1913–14 kostel pro německou kazatelskou stanici Mokřiny (dnes součást Aše). Bartning v tomto svém raném (a i v Německu poměrně málo známém) období předznamenal pozdější zásady Výmarské školy (Bauhausu), kterou vedl (1926–30). Oprostil své stavby na rozhraní tradičního novoklasicismu a nového modernistického pojetí od dekoru a zachoval jim (navzdory malému měřítku) monumentalitu, přitom zdůrazňoval jejich funkčnost. Využíval estetiku tradičních, místních řemeslných postupů (hrázděné zdivo) v kombinaci s probarvenými vápennými omítkami, estetiku stavebních konstrukcí, textury i barevnosti přírodních materiálů. Jeho ideálem byl tak prostý kostel, aby mohl být stále otevřený, a přitom by nebylo nutné se obávat, že jej někdo zničí nebo vyloupí.

V době před první světovou válkou působila v pohraničních oblastech českých zemí i další skupina německých architektů a firem, kteří přicházeli z Drážďan a byli většinou nositeli secese (Lukeš 1994: 112–113) – jsou to nejstarší příklady secesní sakrální architektury v českých zemích. Nejvíce pracovně vytížená byla dvojice Rudolf Schilling a Julius W. Gräbner, která v rychlém sledu projektovala kostely pro nové německé sbory, které vznikaly v souvislosti s přestupovým hnutím *Los von Rom*. Stavby poté prováděly místní německé firmy. V roce 1899 byl 31. května položen základní kámen secesního

kostela v Chabařovicích, v témže roce 12. listopadu se pokládal základní kámen ke stavbě kostela v Duchcově a 24. listopadu v Trnovanech (dnes součást Teplic). Trnovanský sbor kvůli výstavbě příliš rozměrného a nákladného kostela zkrachoval a nebyl dlouho schopen architektům zaplatit. Situaci zachránil Gustav-Adolfský spolek. Stavba byla ukončena a posvěcena v roce 1905. V roce 1900 byla zahájena stavba patrového sborového domu s modlitebnou a bytem duchovního ve Vrchlabí, 12. prosince téhož roku se pokládal základní kámen německého evangelického kostela v Hrobě, který je postavený z kamene, není omítaný a je u něj využit efekt tzv. kyklopského zdiva. Na závěsech do krovu je vynesena vyztužená betonová skořepina klenby – jeden z prvních příkladů užití této technologie v českých zemích. V roce 1901, na počátku stavební sezóny, byla zahájena stavba secesního kostela pro německý sbor v Prostředním Lánově. Kazatelská stanice Herlíkovice byla založena v roce 1901, brzy poté byla podle projektu Schillinga a Gräbnera zahájena stavba kostela, který byl posvěcen 2. července 1904. Jiná dvojice drážďanských architektů, William Losow a Max Hans Kühn, kteří měli pobočku své projekční firmy v Liberci, navrhovala v roce 1905 secesní stavbu tzv. Mírového kostela v Lovosicích. Secesní evangelický Kristův kostel s historizujícími prvky byl postaven v letech 1903–04 pro německý sbor v Sokolově, jeho architekta ale zatím neznáme. Na jeho vybavení se podílely drážďanské firmy, proto předpokládáme, že také mohl vzniknout v okruhu tvorby drážďanských architektů.

V letech 1903 až 1906 je v Nejdku a Ústí nad Labem doloženo působení architekta Julia Zeissiga, který studoval v Drážďanech a působil v Lipsku, věnoval se výstavbě a restaurování sakrální architektury. V Nejdku pro německý sbor navrhl novogotický kostel Vykupitele (1903–04) a podle jeho projektu se v letech 1904–06 pro německý sbor v Ústí nad Labem stavěl novorománský kostel apoštolů Petra a Pavla (Okurka 2006: 13-15), se secesními prvky, ve kterém byly poprvé v českých zemích v sakrálním prostoru užity železobetonové prefabrikáty a železobetonová klenba takového rozsahu (Křsek 2008: 49-50). (Zeissig u jiných svých staveb tuto technologii neužíval). K významným německým secesním stavbám patří i starokatolický kostel v Jablonci nad Nisou, který spolu s celým urbanistickým kontextem navrhoval pro německou starokatolickou obec jablonecký rodák Josef Zasche, absolvent vídeňské Hausenauerovy školy. Od roku 1895 žil v Praze a pracovní příležitosti získával hlavně v severních Čechách, později i v Praze. Jako jediný ze zmiňovaných rakouských a německých architektů udržoval přátelské styky s českými kolegy, Janem Kotěrou a Pavlem Janákem (přesto byl v roce 1945 donucen opustit Československo).

České evangelické sbory nebyly tak progresivní ve výběru architektů jako sbory německé. Na přelomu 19. a 20. století stále ještě vybíraly spíše reprezentanty historizujících slohů, zejména v té době oblíbené internacionální novorenesance i její české varianty. V evangelickém stavitelství té doby měl výrazné uplatnění Čeněk Kříčka, žák Josefa Schulze, který byl ovlivněn tvorbou Antonína Wiehla, a František Kříženecký, také žák (a asistent) Josefa Schulze, který v době projektování kostela v Přelouči (1904) už byl profesorem české techniky v Praze. Pro české evangelické sbory před první světovou válkou trvale fungovala stavební i projekční firma Blecha z (přípražského) Karlína. V podniku otce Josefa Blechy zahájil svou projekční činnost Matěj Blecha, absolvent Hause-
nauerovy vídeňské školy, projektant novorenesančních evangelických kostelů s prvky novobaro-
ka v Kladně (1895) a Nymburce (1898), který později převzal vedení rodinné stavební firmy a spíše se podílel na realizaci projektů jiných architektů evangelických staveb, opět v celé škále slohů pozdního historismu, ale i nastupující secese a moderny. V Blechově stavební firmě zahájil svou architektonickou dráhu kubisticky zaměřený Emil Králíček a ve spolupráci s Blechou navrhoval modlitebny (včetně vybavení) v Soběhrdech a v Praze na Žižkově.

V období kolem roku 1910 vznikaly i nerealizované návrhy evangelických sborových domů od tehdy začínajících představitelů české moderny, Josefa Gočára a Pavla Janáka (Tábor, Louny, Hradec Králové), které nebyly z finančních důvodů a patrně i kvůli jejich stylové progresivitě přijaty. Evangeličtí stavebníci nedávali příležitost architektům, kteří se v předválečném období podíleli na hledání – vytváření nového národního stylu. V roce 1911 až 1912 byl místo Gočárova návrhu Lutherova sborového domu v Hradci Králové realizován projekt Ondřeje Lisky. Liska studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Drážďanech a začínal u pražské firmy Matěje Blechy. Poté působil v Mnichově, ve Vídni a od roku 1909 v Hradci Králové. „Oldřich Liska patřil ke generaci architektů, kteří měli možnost zúčastnit se procesu radikálního přerodu dekorativní architektury v utilitární a funkční stavitelství. Proto lze v jeho díle pozorovat nejen doznívajícího ducha moderny, kubizující dekorativismus, mašinstické a puristické tendence, ale i funkcionalismus, byť v umírněnější a klasicizující podobě.“¹⁶ Jeho stavby z let 1910 až 1914 realizovala firma, kterou založil: Fňouk-stavitel & Liska-architekt. V roce 1916, v souvislosti s oslavami výročí smrti mistra Jana Husa navrhl sborový Husův dům v Pečkách,

¹⁶ <http://www.archiweb.cz/> Jakub Potůček: Královéhradecký architekt a urbanista Oldřich Liska (6. 6. 2009).

který byl dostavěn až na sklonku války, v roce 1918. Po válce se přiklonil k modernímu purismu, jak dokazuje stavba modlitebny a fary z roku 1925, která byla podle jeho projektu realizovaná v Hrabové, či sborový dům z roku 1928 v Písařově.

Na styl puristické moderny navázal funkcionalismus, který se ve třicátých letech 20. století stal nejužívanějším slohem v evangelickém prostředí. S tímto prostředím i úkoly byl spojen od začátku své profesní dráhy v roce 1914 pražský architekt Bohumír Kozák, který se narodil v rodině evangelického faráře ve Velké Lhotě u Dačic. Studoval na pražské technice u Antonína Balšánka a Osvalda Polívky. Začínal u firmy Nekvasil v pražském Karlíně a od roku 1919 měl vlastní ateliér, od roku 1919 i vlastní stavební firmu (Dušek-Kozák-Máca). Po roce 1948 vedl ateliér ve Státním ústavu projektování hl. m. Prahy. Pro evangelické sbory projektoval od roku 1914 až do roku 1957. Zpočátku byl ovlivněn kotěrovskou modernou, postupně přešel k funkcionalistickému výrazu. V roce 1914 to byl nerealizovaný projekt kostela v Táboře; 1920 Masarykův studentský a učňovský domov v Táboře; 1922 obytný dům s modlitebnou (Husova kaple) v Praze-Libni; 1923 přestavba Husova domu v Praze; 1924 sborový Korandův dům v Plzni; 1926–27 sborový dům a kostel v Prostějově; 1928 věž kostela ve Veselí; 1930 sborový dům ve Hvozdnici; 1932 budova fary v Poděbradech; 1933 sborový dům v Praze-Nuslích; 1935–36 modlitebna s bytem ve Zruči nad Sázavou; 1936–37 kostel v Poličce; 1938–39 věž kostela v Roudnici nad Labem; 1939 sborový dům v Praze-Střešovicích; 1956–57 sborový dům v Praze-Spořilově. Obdobně byl s evangelickou církví ve své tvorbě spjat brněnský architekt Miloslav Tejc. Samostatnou tvorbu zahájil v roce 1932 (od roku 1938 spolupracoval s architektem Janem Víškem v Brně). Jeho prvním evangelickým projektem byl kostel v Břeclavi (1931), následovaly projekty Brno-Židenice 1935; Teplice fara 1935, kostel 1946–47; nerealizovaný návrh Brno-Husovice 1936; nerealizovaný návrh kostela v Rožnově pod Radhoštěm (1941). Od roku 1963 Tejc působil na brněnské technice (FAST VUT). Ve třicátých letech 20. století se stavělo mnoho evangelických sborových domů, far i kostelů, většinou byly součástí nových městských čtvrtí. Mimořádný význam mezi nimi má kostel a fara v Baťově Zlíně, které v roce 1935 projektoval Vladimír Karfík. Byl to žák Jana Kotěry, byl také na studijním pobytu v ateliérech Le Corbusiera v Paříži a Franka Lloyda Wrighta v USA. Ve Zlíně byl od roku 1930 spolupracovníkem a pokračovatelem Františka L. Gahury.

Poválečné období výstavby a úprav evangelických objektů je spojeno především s působením architekta Bohumila Bareše. V letech 1949 až 1951 byl

předsedou kazatelské stanice v Praze-Dejvicích, od té doby začíná i jeho působení jako projektanta úprav starších sakrálních prostor, jejich rekonstrukcí i adaptací objektů pro sakrální účely. Výjimečně (podle finančních i politických okolností) měl možnost navrhovat sakrální novostavby. V roce 1949 navrhl sborový dům v Ratiboři. V roce 1950 navrhl Milíčovu modlitebnu s věží v Praze-Malešicích a v roce 1952 modlitebnu v Bystřici nad Perštejnem, ale k její realizaci podle jeho projektu nedošlo. V letech 1950–52 byl podle jeho návrhu postaven dřevěný kostel v Rožnově pod Radhoštěm. Pro evangelickou církev navrhoval i další architekt téhož příjmení,¹⁷ Pavel Bareš. Byl absolventem pražské techniky, pocházel z Loun a v roce 1932 navrhl funkcionalistický kostel se železobetonovou konstrukcí v Lounech. Po válce se ještě v roce 1947 dostal k návrhu provizorního dřevěného kostela s bytem pro faráře sboru v pražském Braníku.

Ve studiu profesních a osobních vazeb mezi architekty a evangelickou církví by bylo třeba ještě pokračovat. Ne vždy totiž bylo dosavadním bádáním zjištěno, zda tyto osobnosti k evangelické církvi vázalo stejné vyznání, rodinná tradice či jiné osobní, ale třeba i profesní vazby, nebo zda to bylo dáno výběrem architekta-stavitele, stavební firmy v daném místě, podle kvality uměleckého záměru či ceny, za kterou byli ochotni stavbu realizovat, a podobně. V řadě případů se zdá, že výběr architekta-stavitele či stavitelské firmy byl podmíněn vztahem k nejvýznamnějšímu patronovi stavby, ať už jím byla osoba (šlechta v toleranční době) nebo spolek (nejčastěji Gustav-Adolfský spolek, později Jeronymova jednota). Nicméně přece jen by se dalo hlubšími archivními rešeršemi jak ve sborových archivech, tak v pozůstalostech jednotlivých architektů blíže specifikovat jejich vztah k zadanému úkolu. Bez komentáře zatím ponecháváme i ojedinělé a jedinečné spolupráce evangelické církve s architekty v období před i po roce 1989.

Pokud se stavebník ekonomicky (a otázka je, zda i názorově) opíral o činnost spolku – v našem případě konkrétně Gustav-Adolfského –, bylo by potřeba přesněji poznat, za jakých podmínek se spolek podílel na podporování výstavby kostela, jaká byla pravidla vztahu spolku ke stavebníkům, míra jeho vlivu na výběr architekta a stavebního typu, případně i slohu, a průběh vzájemné součinnosti. Spolek vznikl v roce 1832 z iniciativy lipského superintendenta Gottloba Großmanna za účelem podpory evangelíků v diaspoře, jako „živoucí pomník“ u příležitosti dvoustého výročí úmrtí tohoto švédského krále.¹⁸ Je-

¹⁷ Oběma autorům téhož příjmení bývají občas v literatuře přisuzovány práce toho druhého!

¹⁸ K dějinám spolku Beyer 1932; Lerche 1932; Zenker 1882.

ho cílem byla jednak finanční pomoc evangelíkům v menšinovém postavení, ale především pomoc s výstavbou a udržováním jejich církevních budov – kostelů, far a škol. Nadace přitom od počátku věnovala velkou pozornost evangelíkům v českých zemích, mezi její první granty patřilo vybudování augsburské modlitebny v Plesné a podpora reformovaného sboru v Libici nad Cidlinou.¹⁹ Do roku 1847 spolek podpořil 40 evangelických obcí v Čechách, z toho 14 augsburských a 26 reformovaných (augsburské sbory se přitom vcelku pochopitelně těšily větší podpoře), nejvíce ve všech rakouských zemích. Tato podpora pokračovala i později, kdy se mezi českými evangelíky obojího vyznání začaly po německém vzoru vytvářet místní odbočky Spolku Gustava Adolfa, které rozdělovaly nadační prostředky potřebným sborům. Ochabla teprve se vznikem českého nacionalismu na konci 19. století vůči českým sborům, sbory německé se jí však těšily dále. Čtyři české odbočky spolku (více jich nebylo) se na konci roku 1918 oddělily a přijaly nové jméno (Českoobratrská evangelická pomocná) Jeronymova jednota, jež nicméně na podobných principech fungovala nadále.²⁰

Evangelická architektura 1781–1861

Období, které jsme v naší práci historicky vymezili lety 1781 až 1861, můžeme zařadit do epochy „dlouhého 19. století“, z uměleckohistorického hlediska obvykle ohraničeného lety 1780–1914 (resp. 1918). Pro charakteristiku uměleckého vývoje je pak možné použít sentenci „umění (doby) občanské společnosti“. Tato formulace vychází z výzkumu obecné historiografie, z charakteristiky společenských změn v době pozdního osvícenství (šedesátá léta 19. století) a v důsledku Francouzské revoluce (1789) a zahrnuje v českých zemích i fáze národního hnutí – obrození (rozlišujeme charakter procesu).

Království české, Markrabství moravské a některá slezská knížectví byla součástí podunajské habsburské monarchie a zároveň součástí Svaté říše římské národa německého. Toleranční modlitebny se v těchto zemích habsburské monarchie (mimo Uhry) stavěly až po vydání Tolerančního patentu 13. října 1781. Evangelická stavební činnost ovšem byla omezena celou sérií patentů a nařízení, pro různé země monarchie vznikla rovněž řada odlišných prováděcích nařízení. Modlitebny nesměly mít vzhled kostelů, nesměly být ani jako kostely označovány a nesměly mít věže ani zvony či vstup z veřejného prostranství,

¹⁹ Melville 1991, 2003.

²⁰ Jubilejní almanach 1928: 205–206.

nesměly mít okna s oblým záklenkem. Naproti tomu pracovní postup stavby, její velikost ani výběr materiálu nebyly omezeny ani stanoveny. Tato omezení měla sloužit k viditelnému omezení nově povolených vyznání ve prospěch katolicismu (Nešpor 2006: 235; Janata et al. 1864: 248–249). Vydáním Protestantského provizoria (1849), respektive Protestantského patentu (1861) tato omezení ztrácejí platnost *de iure*. *De facto* však už v průběhu toleranční doby byla povolena řada výjimek při výstavbě nebo opravě tolerančních modliteben. Nicméně je nutné si uvědomit, jaký význam měla tato právní omezení na výstavbu modliteben, na jejich podobu, uspořádání a umístění v rámci sídelních jednotek i společenské fungování.

V první řadě bylo nutné, aby se v daném místě našlo dostatek věřících helvetského nebo augsburského vyznání, kteří by byli schopni sami nebo s přispěním patronů shromáždit prostředky ke zřízení nové nebo k adaptaci starší stavby, zatímco výstavby katolických kostelů se v této době hradily ze státního náboženského fondu, pokud je nezajistila dobrovolně sama vrchnost. Evangelíci také museli sami získat stavební parcelu, jejíž umístění bylo v souladu se zněním patentu, a dále souhlas státních (vrchnostenských a krajských) úřadů, ale i katolíků, kteří žili v daném místě. Z toho je zřejmé, že záměrem patentu bylo, aby evangelické modlitebny vznikaly jen tam, kde byl dostatek věřících k zajištění jejich výstavby a provozu, a navíc, aby nezasahovaly svým vzhledem a provozem do hlavního dění v místě, nestaly se viditelnou dominantou sídelní zástavby a centrem společenského dění. Nesměly mít ani znaky kostela, tedy věže a zvony, tudíž neměly (a nemohly) plnit praktickou ani symbolickou vizuální a akustickou funkci kostela. Tato omezení měla způsobovat i společenskou diskriminaci členů evangelické obce v daném místě. Nebyla sice v rozporu s evangelickou teologií ani liturgií, ale znamenala podstatnou společenskou diskriminaci evangelíků.

To, jak by měla toleranční modlitebna vypadat, není ve znění patentu výslovně uvedeno. Formulaci „nesměly mít vzhled kostelů“ je možné lépe pochopit porovnáním zachovaných tolerančních modliteben s předpisy a realizacemi dobových katolických kostelů. Z toho také vyplývá, co bylo míněno formulací „nesměly být ani jako kostely označovány“ – neznamenalo to jen zákaz slovního označování stavby jako kostela, ale i zákaz použití viditelných znaků kostela jako takového. Toleranční modlitebny byly navrženy jako úřední model a stavěny podle plánu generální stavební kanceláře v tzv. úřednickém stylu Josefa II., jenž vycházel z klasického tvarosloví a začal se uplatňovat od roku 1782. Josefínské reformy totiž vyvolaly potřebu centralizace stavebnictví ve všech korunních

zemích monarchie. (Petrasová 2001). Generálnímu stavebnímu ředitelství ve Vídni podléhala všechna zemská stavební ředitelství. Zavedla se i funkce krajského stavebního inženýra. Inženýři generálního stavebního ředitelství byli rozděleni do tří oddělení, přičemž výstavba kostelů, škol a far (ale i obytných domů) spadala pod první oddělení. Součástí generálního stavebního ředitelství byla kancelář kresličů s archivem plánů a zvláštním oddělením, které dohlíželo na vzhled a „krásu stavby“ (*Bauschönheit*). Podle normy stanovené generálním ředitelstvím byla pro každou stavbu stanovena velikost, členění a výzdoba s odstupňováním pro vesnici, trhové, krajské nebo hlavní zemské město. Zemský stavební úřad měl povinnost předkládat přesný seznam plánovaných staveb a jejich náklady, sledoval i prohršky proti předpisům a pak jejich nápravy, posuzoval žádosti o výjimky. Za těchto podmínek vzniká od počátku osmdesátých let 18. století z pozdně barokního stylu jednotný úřednický, „státní“ styl Josefa II., který vychází z klasicismu. Josefínské architektonické plány vytvářely jeho normy i modelová řešení. Tento státní styl zasáhl především výstavbu sídel státních úřadů, ale také výstavbu katolických farních budov, ústavů a kostelů, ale i protestantských modliteben, far a škol (Kroupa 1998: 20).

Sakrální architektura měla v dobové hierarchii architektonických úkolů zvláštní postavení (Petrasová 2001: 51). Dvorským dekretem Josefa II. z roku 1782 se zřizovaly nové farnosti, aby pravidelná a hustá síť duchovní katolické správy zajistila zveřejnění všech císařských nařízení a dekretů. Duchovní kromě toho dohlíželi na vedení matrik a nejnižších, tzv. triviálních škol. Na Generálním stavebním ředitelství ve Vídni se kreslily mezi lety 1784 a 1785 návrhy na nové stavby „vzorových“ kostelů, far a škol, tam se podávaly i žádosti o výstavbu (žádosti z Čech byly v té době většinou zamítnuty pro nedostatek financí). O důležitosti státního úkolu výstavby „katolického kostela“ svědčí i fakt, že na velkou cenu vídeňské Akademie na rok 1785 bylo v oboru architektury vybráno téma venkovského kostela pro tisíc lidí, který měl být zbudován vně v dórském, uvnitř v iónském řádu, vedle měla stát fara a škola. Normy vídeňského Generálního stavebního ředitelství zdůrazňovaly, že stavba má sloužit pro konání neokázalých bohoslužeb, mělo tedy jít pouze o jednoduší prostor s presbytářem odděleným od lodi často jen dvojicí přízedních pilířů, nikoli triumfálním obloukem. Kostel měl mít v průčelí nebo v závěru jedinou věž, anebo jen sanktusník na hřebeni střechy. „Josefinismus přinesl nový standard sakrálních staveb, chápaných převážně užitkově bez snahy o uměleckou působivost“ (Filip 2004: 19). Nejstaršími zachovanými katolickými stavbami v Čechách, které patrně vznikly v souvislosti s uvedeným dvorským dekretem, jsou kostely



Těšín (pol. Cieszyn, 1710–1722). Altranstädtská smlouva z roku 1707 slezským evangelíkům zaručovala náboženskou svobodu a císařský reskript o jejím provedení, tzv. exekuční reces z 27. ledna 1709 přímo určoval, že si mohou z „milosti“ panovníka a na znamení „boží milosti“ postavit celkem šest nových kostelů, tzv. „chrámy milosti“. Mezi nimi i kostel v Těšíně. Je to monumentální pětিলodní bazilika na půdorysu latinského kříže, postavená ve stylu rakouského barokního klasicismu podle plánu opavského architekta Johanna Georga Hausrückera.
Foto: Zdeněk R. Nešpor.

sv. Jakuba v České Třebové (1794–1801) a sv. Mikuláše v Ostrově (1797–8), postavené podle plánů architekta Josefa Hardmutha na panství Liechtensteinů ve východních Čechách (Petrasová 2001:51).

Toleranční evangelické modlitebny vznikaly hned po vydání patentu. Byly to přízemní klasicistní stavby na obdélném půdorysu, nejčastěji se šířkovou orientací, obvykle neklenuté, ale zastropené nebo otevřené do krovu. Měly podobu domu, což sice předepsáno nebylo, ale vyplývalo to ze zkušenosti venkovských zedníků a z tradice tajných nekatolíků. Vstup byl obvykle v delší straně stavby (jako u obytných domů), proti němu na protější stěně byla kazatelna a uprostřed místnosti stůl Páně. To odpovídalo například tradičnímu řešení Betlémské kaple v Praze. Plášť stavby byl členěn plochými lizénovými rámci. Uvnitř byly podél kratších stěn a často i u jedné delší (vstupní) stěny vestavěné empory, obvykle dřevěné. Toto uspořádání navazovalo na tradici pozdně gotických a renesančních emporových kostelů, které využívali čeští kališníci. První helvetské modlitebny v Čechách byly „posvěceny“ (podle ortodoxního reformovaného pojetí vlastně jen předány sborům) 6. července 1783 ve Chvaleticích a 17. srpna v Semtěši. Toleranční modlitebna v Semtěši byla postavena mezi 25. dubnem a 31. červencem 1783 a posvěcena byl 17. srpna téhož roku. Toleranční modlitebna ve Chvaleticích byla postavena v letech 1782–83, kolem ní byl zřízen do dnes existující hřbitov a v její blízkosti byly v roce 1784 postaveny i fara a škola.

V Humpolci postavil stavitel Bartoloměj Krpálek z Herálce v roce 1785 za necelých pět měsíců (od května do října) toleranční modlitebnu s plochým stropem a hloubkovým uspořádáním. Stavebníkem byl augsburský sbor. Modlitebna má vstupní trojúhelníkový štít a proti němu půlválcovou, na stěny lodě plynule navazující apsidu. Stavebníci se záměrně odchýlili od předpisů a chtěli okna s oblými záklenky, ale úřady zasáhly už v průběhu stavby, takže okna musela být zakončena pravoúhle. Ale jakmile se po roce 1849 podmínky uvolnily, zřídila se okna s půlkruhovými záklenky a dokonce i s klenáky a šambránami. Při té příležitosti byly i původní lizénové rámce na plášti stavby ozdobeny pilastry s čabrakovými hlavicemi. Jiné porušení tolerančních předpisů nalezneme ve Vysoké u Mělníka, kde místní evangelíci udělali u oken i vstupu půlkruhové záklenky, a když nechtěli tento přestupek odstranit, byli k tomu nuceni vojenskou exekucí 15.–24. prosince 1786. Ani poté však neučinili nápravu, a tak následovala na jaře další exekuce a setrvala až do doby, kdy byly záklenky oken i dveří uvedeny do předepsaného pravoúhlého tvaru. Evangelický sbor na tuto potupu nezapomněl a brzy po pádu tolerančních omezení (1849) okna chrámu „vrátil do původního stavu“ – nad čtverhrannými okny byly

v polovině 19. století vytvořeny půlkruhové záklenky. Naproti tomu úvaha Taťány Petrasové o zásadním porušení tolerančních předpisů v Křížlicích (Petrasová 2001: 52), formulovaná s odvoláním na *Umělecké památky Čech*,²¹ se ukazuje jako mylná. Podle této interpretace byla křížlická modlitebna postavena už v roce 1781 a o rok později k ní byla přistavěna věž, ve skutečnosti si však sbor svůj chrám postavil až v roce 1786 a věž k němu byla přistavěna teprve roku 1878.

V původní podobě se zachovala například toleranční modlitebna sboru reformovaného vyznání v Borové, která se začala stavět 3. dubna roku 1786 a posvěcena byla 19. listopadu téhož roku. Jde o podélnou stavbu se zaoblenými nárožními a průčelím se štítem. Vnější plášť stavby je členěn plochými lizénovými rámci se zdvojenými pilastry. Interiér je plochostropý, kazatelna je uprostřed delší stěny proti vstupu a prostor je rozdělen na větší – ženskou a menší – mužskou stranu. Větší rozměry měly toleranční modlitebny postavené za patronace šlechty. V Javoři (Jaworze) byl v letech 1782–86 pod patronátem šlechty postaven pro sbor augsburského vyznání rozsáhlý klasicistní jednolodní kostel s emporami. Již v roce 1794 byl na hřebeni střechy postaven sanktusník se zvonem a v letech 1851–52 bylo přistavěno průčelí s věží v ose.

Po roce 1849 se toleranční modlitebny poměrně v rychlém sledu upravovaly tak, aby se vyrovnaly katolickým kostelům a začaly užívat slohy odpovídající době. Ve strukturálním modelu dlouhého 19. století přitom můžeme v horizontální rovině sledovat dva stylové způsoby – mody: novoklasicismus a romantismus.

V dějinách umění se pod pojmem „klasika“ rozumí v nejužším smyslu slova řecké umění 5. až 4. století před Kristem. V chápání méně úzkém spadá pod tento pojem řecké a římské antické umění zachovávající přísná pravidla. Klasicistní umělecké proudy se projevovaly již v antice (Augustova a Hadriánova éra), v karolinském a románském umění doby středověku (tzv. středověké renesance). Nejzřetelněji se klasický stylový princip projevil v italské renesanci na počátku 15. století a pak v evropském renesančním slohu 15. až 16. století. Další výrazně klasické období nastalo v Evropě i v Americe v letech 1770–1830. Klasicistní tendence po období renesance jsou označovány v evropských zemích různě. Tam, kde se projeví už v průběhu 17. století, jsou označovány jako *klasicismus*, barokní klasicismus – v Německu *barocker Klassicizismus*, ve Francii *architecture classique* a v Anglii *classical architecture* (Koch 1999: 266). Následující klasicizující vlna šedesátých a sedmdesátých

²¹ Umělecké památky Čech II., 1982: 169.

let 18. století se pak v těch zemích, kde se klasicismus projevil už v 17. století, označuje jako novoklasicismus. Avšak v zemích, kde ve stejném období navazuje na baroko a rokoko, se označuje jako klasicismus a teprve jeho další vlna ve 20. století bývá označována jako novoklasicismus. V Anglii se novoklasicismus označuje jako novopalladianismus (vychází z tvorby italského architekta Palladia, 1508–1580). Jiří Kroupa proto navrhuje, že by se pro jasné oddělení barokního klasicismu (17. století) od novějších klasicizujících projevů měl užívat pojem novoklasicismus jako v jazykovém prostředí anglickém, italském, francouzském a německém (Kroupa 2001: 26). Domníváme se, že se v naší práci musíme k tomuto návrhu přiklonit, protože potřebujeme v pojmech sjednotit slohovou charakteristiku architektury českých zemí v 18. a 19. století, dosud zařazovanou jako klasicistní, a architekturu z téže doby, která byla ovlivněná německým prostředím a je slohově charakterizována jako novoklasicistní.

Dalším problematickým slohovým pojmem je *empir*. Z dnešního pohledu je v širším evropském kontextu jako empirové označované Napoleonovo císařské umění. Je to poměrně krátké období (1804–14, 1815) a zahrnuje pouze umělecká díla s programem císařské reprezentace, nikoli veškerou uměleckou tvorbu té doby. Vlivný český historik umění Zdeněk Wirth na počátku 20. století nicméně zavedl tento slohový pojem pro specifikaci nové stavební aktivity v habsburské monarchii kolem roku 1810 a tento pojem se rychle ujal a rozšířil. V popularizujícím tisku a diskursu se užívá bez hlubšího opodstatnění dodnes, v podstatě pro charakteristiku novoklasicistního uměleckého projevu. Výjimečně se vyskytující empirové stavby na našem území se tématu naší práce netýkají. Pokud užíváme pojem *empir*, tak ve vertikálním smyslu pro zaměření díla v čase, například podle typického ornamentu. Obdobně (vertikálně) užíváme i pojmy *rundbogenstil* – obloukový styl a *biedermeier*.

Tak, jak jsme v horizontální rovině strukturálního modelu dlouhého 19. století sledovali stylový mod novoklasicismus, budeme nyní sledovat jeho stylový protějšek – romantismus. *Romantismus* je způsob myšlení v jeho historické vývoji. V 19. století se tento způsob myšlení projevil zejména v historismu. Tento pojem z oblasti historie a dějin mentalit vychází v té době ze způsobů (německého) historického myšlení. Pro oblast dějin umění střední Evropy zpracovala periodizaci dějin architektury Renata Wagner-Riegerová (1970). Tímto pojmem se v dějinách umění neoznačuje „jednotná stylová epocha, ale určitý projev myšlení a pocíťování světa prostřednictvím historických individualit a koncepce vývoje uměleckých stylů, které jsou spojené s možnými inspiračními formami minulých dob“ (Kroupa 2001: 26).



Borová (1783). Český evangelický sbor reformovaného vyznání si svoji modlitebnu postavil v novoklasicistním úřednickém stylu podle tolerančního předpisu. Stavba má dodnes z větší míry původní podobu a funkci. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*

Horní Vilémovice (1784–1788). Český evangelický sbor reformovaného vyznání si postavil modlitebnu v novoklasicistním úřednickém stylu podle tolerančního předpisu. V letech 1817–1819 byl interiér s emporami opraven a vybaven dosud užívanou kazatelnou a ohrazeným stolem Páně. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*



V evangelickém sakrálním stavitelství se mohl historismus ve své první – romantické – fázi ve větší míře projevit až po uvolnění politických poměrů, po roce 1848. Byla to rozhodující chvíle pro vytváření charakteru stavby evangelického kostela, protože jeho stavebníci i stavitelé se mohli svobodně rozhodovat, jaký typ a styl zvolí, k jaké tradici a dobovým proudům se přihlásí. V té době se obecně ve společnosti českých zemí formovalo a projevovalo historické vědomí jako reakce na dobu josefinismu. Zároveň sílily v umění i kultuře romantické tendence jako reakce na proces industrializace. Všechny křesťanské církve pod tlakem liberalismu zdůrazňovaly všemi výrazovými prostředky potřeby „věčného řádu“. V evangelickém prostředí to byl zejména pražský farář církve helvetského vyznání Bedřich Vilém Košut, který od roku 1848 požadoval nikoli pouhou toleranci, nýbrž přímo náboženskou a národní rovnoprávnost pro evangelíky a ve svých vystoupeních argumentoval odkazy na Husa i Chelčického a protijezuitskými texty (Horský 2009). V sakrální architektuře se tento konkrétní evangelický historismus v té době neprojevoval (nebudeme-li za něj považovat zisk Klimentského kostela v Praze z iniciativy B. V. Košuta), její charakter spíše svědčí o tom, že se evangelické sbory chtěly prostřednictvím stavby svého kostela reprezentovat v širším společenském celku a hlavně soupeřit vizuálními prostředky architektury s katolíky (vyrovnat se jim).

V souvislosti s přílivem venkovského obyvatelstva do měst byla aktuálním úkolem doby výstavba dělnických sídlišť, vytváření nových urbanistických konceptů, včetně komunikací. Výstavba kostelů v rámci těchto nových městských čtvrtí byla „stabilizujícím prvkem“ (Zatloukal 2001: 18). Předběřnovými poměry byla ve své stavební činnosti omezena i katolická církev, ale ne tak striktně jako sbory evangelické, takže její stavební aktivity byly po roce 1848 mocnější a také lépe ekonomicky zajištěné významnými patrony. Zdá se nicméně, že katolická církev v našich poměrech určila směr, který pak s určitým zpožděním sledovaly ve své stavební aktivitě i evangelické sbory – byl to historismus, specifikovaný vždy pro konkrétní místo tak, aby vytvářel zdání historické kontinuity. V historizujícím stylu se dala zdůraznit kulturní osobitost národa, historický význam místa a také církevní tradice. V neposlední řadě se stal i historickou a společenskou reprezentací stavebníků v rámci formující se občanské společnosti a v době vytváření moderního pojetí národa. Evangeličtí stavebníci i stavitelé tedy přijali obecné sakrální slohové proudy, někdy dokonce i zcela katolický stavební typ vícelodního kostela. Obecně sakrálními (kostelními) znaky, jako jsou věže, mohutná průčelí, oble zaklenutá okna a vstupy, pilastry, konzoly apod., s výraznou plastickou dekorací vybavovali své nové stavby

a doplňovali starší toleranční modlitebny. Gotickou a renesanční podobu předtolerančních nekatolických sakrálních staveb v té době neznali a vzhledem k jejich zániku nebo výrazné barokizaci v době rekatolizace ji ani poznat nemohli. Proto evangelíci přijímali historizující prvky „katolického“ románského slohu a gotiky a kombinovali je v rámci novoklasicistních staveb. Jejich vlastní tradicí v té době byl novoklasicismus tolerančních modliteben a kostelů milosti. Hlavním vyjadřovacím prostředkem obecného historického vědomí v té době sice byla subjektivně interpretovaná gotika, ovšem na jedné straně limitovaná historickým poznáním a na straně druhé o to více otevřená fantazii – nostalgickému snu o minulosti. Tento způsob historizace se nevázal jen na církevní stavby, ale byl přijímán i ve světském stavitelství (umění) a kultuře vůbec. Je to „historismus, ve kterém se náboženské obsahy ve své vývojové proměně chápou jako *jádro celistvého dějinného procesu* (např. Hegelovy filosofie dějin)“ (Horský 2009).

Evangelická architektura 1861–1918

Na počátku dalšího období, které jsme vymezili rokem vydání ústavy a vznikem samostatné Československé republiky, romantický historismus dozníval u staveb venkovských kostelů a zároveň se u progresivních staveb městských kostelů uplatňoval přísný historismus. *Přísný historismus* reagoval na podrobnější rozlišování tvarosloví u historických staveb a na rozlišování archeologických kultur, kromě tvarosloví využíval i znalost původních stavebních konstrukcí a vztahů mezi konstrukcí a tvarem. V této době byl také propracován a prohlubován obsah pojmu sloh v uměnovědě a v historické architektuře se při restaurování odhalovala a v novostavbách vytvářela „čistá“ podoba konkrétního historického slohu. Restaurování a výstavba přitom byly provázané procesy. Poznání historických konstrukcí, technologií, materiálů a způsobů organizace práce (ve stavební huti) se přenášely do stavební praxe. Často stejní architekti navrhovali a sledovali restaurátorské projekty i novostavby v historizujícím duchu. Přísný historismus ovlivnil i nové přístupy k památkám a restaurátorským zásahům do nich (restaurátorský purismus). Jeho hlavním představitelem byl především Josef Mocker, který ale evangelické stavby nerestauroval ani nestavěl. Jeho žák a spolupracovník František Mikš (působil od osmdesátých let 19. století jako Mockerův asistent při stavbě Svatovítské katedrály a na některých jeho dalších stavbách) vyšel ze scientisticky pozitivistického pojetí gotiky (Horyna 2001: 175). V letech 1892 až 1895 regotizoval Mikš pro reformovaný českobratrský evangelický sbor kostel sv. Klimenta v Praze. Stále to byl

historismus, který více či méně ovlivňoval architektonickou tvorbu bez ohledu na funkci nebo konfesijní využití stavby. A evangeličtí stavebníci a stavitelé jej obvykle volili jako výraz přihlášení se k evropské kulturní tradici a případně v tomto rámci specifikovali jako vyjádření vazby na tradici konkrétního místa, národa a křesťanství obecně.

Prohlubující se historické poznání rozšířilo nejen výběr stylových poloh, ale stylů vůbec a roztrídilo je podle významů a tradice. V sakrálním stavitelství to byly dogmatická novogotika nebo novorománský styl, které stále vyjadřovaly i kontinuitu tradice místa a křesťanství. Po polovině století se zase za vhodný sloh pro sakrální stavby považoval sloh „byzantský“, v podstatě forma slohu novorománského. Byzantský styl navazoval na rundbogenstil (obloukový styl) romantického historismu, ale uplatnil se spíše u katolických staveb. Významným centrem rozvoje přísného historismu byla Praha, ideově provázaná s Vídní. Představitelé přísného historismu v českých zemích byli většinou školení na vídeňské Akademii a „jejich umělecký názor byl určen polaritou mezi *dogmatickou novogotikou* a *obecně platnou novorenesancí*, chápanými jako dva rovnocenné architektonické systémy, přiměřené dobové tvorbě ve vztahu k funkci stavby“ (Horyna 2001: 157). Jeho hlavním průkopníkem byl Ignác Ullmann. Někteří jeho žáci – například Josef Blecha – se stali staviteli evangelických kostelů v novorománském i novorenesančním stylu. Od obecného proudu přísného historismu je však třeba odlišit v evangelické sakrální architektuře té doby také patrný návrat k raně křesťanské římsko-byzantské architektuře, zejména v podobě longitudinální neklenuté baziliky, otevřené do krovu nebo s trámovým stropem, či k formě centrální stavby na půdorysu kruhu či řeckého kříže. Tento způsob historizace není vázán přímo na historismus 19. století, ale projevoval se vždy (ve středověku i novověku), když bylo v jakékoli křesťanské církvi zapotřebí kriticky se vyjádřit k současnosti a odvolat se na tradici prvotní apoštolské církve a s ní spojované ideály chudoby a vznešené jednoduchosti.

Pozdní historismus na konci 19. století byl opět velmi stylově pluralitní. Rozpadla se normativnost přísného historismu. V sakrálním stavitelství obecně ožilo užití novorománského a novogotického stylu a vedle nich se začalo uplatňovat i novobaroko. Zatímco v jiných částech rakousko-uherské monarchie se vraceli stavebníci i stavitelé k tradici barokního klasicismu a oživovali ho jako rakouský národní styl, v českém prostředí se hledala národní identita v návratu k tradici českého baroka (typické pro římskokatolické sakrální stavby). Snad právě proto se novobaroko v české evangelické sakrální architektuře uplatňovalo jen ojediněle nebo pouze v detailech, protože přišlo v době,



Krabčice (1885). Český evangelický reformovaný sbor v Krabčicích si postavil monumentální podélný novoklasicistní chrám s věží v ose průčelí. Dnes je kostel v havarijním stavu.

Foto: Zdeněk R. Nešpor.



Čáslav (1864–69). Český evangelický sbor reformovaného vyznání postavil trojlodní halový novogotický kostel podle projektu Františka Schmoranze; byla to největší evangelická církevní stavba v českých zemích po definitivním pádu tolerančních omezení. Kostel je dodnes užíván k původnímu účelu. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*

kdy se čeští evangeličtí stavebníci a stavitelé v rámci budování konfesijní identity raději vraceli k novoklasicistní tradici evangelických tolerančních kostelů nebo volili pro vyjádření svých liberálních ideálů novorenesanci. Klasicizující charakter evangelických sakrálních staveb převažoval také proto, že se v této době stále znovu upravovaly (rozšiřovaly) původní novoklasicistní toleranční modlitebny, aniž by se stíral jejich původní stylový charakter. Byla to také doba masivního restaurování a rekonstruování gotických a posléze i renesančních a barokních staveb. V průběhu těchto procesů revitalizace docházelo k hlubšímu poznání tvarosloví historických stylů a historických stavebních konstrukcí i technologií. Zájem architektů upoutávaly ne již jen obecné znaky slohů, ale také jedinečnost jejich lokálních projevů. Architekti také odhalovali individuální zákonitosti uměleckých projevů. Rozvíjely se způsoby dokumentace stavebních postupů a s nimi i odborná publikační činnost a praktické i teoretické školení architektů.

V rámci pozdního historismu v závěru 19. století se obecně v kultuře uplatňovala zejména novorenesance (která se šířila už od šedesátých let). Užívala se především pro světské veřejné stavby vzdělávací a kulturní (školy, muzea, divadla) a veřejné stavby reprezentativní (radnice). V osmdesátých a devadesátých letech 19. století se vedle italské renesance prosadila také česká novorenesance jako dobový český „národní sloh“, který se vyznačoval uplatněním malovaných nebo rytých ornamentů a figurálních výjevů na fasádách a užitím říms s lunetovými výsečemi. Jeho nejvlivnějším představitelem se stal pražský architekt Antonín Wiehl. V evangelickém prostředí se tento architekt uplatnil v letech 1905 až 1910 jako citlivý restaurátor kostela bratrského sboru v Mladé Boleslavi. Česká novorenesance (forma novorenesance jako takové) se rychle prozrazovala v českých městech a na českém venkově, ale pro svou dekorativnost v evangelickém prostředí široké uplatnění neměla (Přelouč). Z italské tradice vycházející novorenesance se v osmdesátých a v devadesátých letech 19. století při výstavbě evangelických kostelů prosadila ve větší míře, a to především u kostelů českých sborů. Snad proto, že měla stejný klasicizující ráz jako novoklasicismus, byla vyjádřením stejných mravních a vznešených ideálů, ale nebyla tak svázaná s Rakouskem a Pruskem a s úřednickým slohem tolerančních kostelů. Emil Edgar novorenesanci prohlásil za „styl reformace, styl liberalismu proti katolické gotice“ (Edgar 1912: 70). Jeho názory je však třeba vnímat v osobním a dobovém kontextu.²²

²² [http://www.e-architekt.cz/rondokubismus II – dobové texty \(Pavel Škranc\).](http://www.e-architekt.cz/rondokubismus II – dobové texty (Pavel Škranc).)

Novorenesance se málokde uplatnila v čisté podobě. V evangelických stavbách na českém venkově a v provinčních městech v osmdesátých a devadesátých letech 19. století se prolínala s novoklasicismem (například reformovaný kostel v Krabčicích), v některých případech byly zároveň užity i prvky novorománské a novogotické. Čistě a programově novorenesanční stavby byly výjimečné a typově odlišné, například téměř centrální ideální chrám v Libici (1894–6) a kostel v podobě pozdně renesanční vily v Přelouči (1905). Obě stavby jsou symbolicky spojeny s představou ráje – nebeského Jeruzaléma, jedna jako ideální chrám a druhá jako ideální místo k životu (v zahradě). Slohové průniky novoklasicismu a novorenesance by bylo zapotřebí konkrétně u každé stavby podrobněji prozkoumat, a to v širším společenském a urbanistickém kontextu, abychom je byli schopni náležitě zhodnotit. Na přelomu 19. a 20. století, ale spíše až v období před první světovou válkou je možné v evangelické sakrální architektuře sledovat projevy vlastního evangelického historismu – snahy o budování církevní identity také pomocí viditelných znaků architektury. Je to zajisté reakce na dění v církvi. V říjnu roku 1903 se shromáždění východní (tzn. české) superintendence usneslo, že česká evangelická církev augsburského vyznání se bude zároveň hlásit k Českému vyznání z roku 1575. „Volání po návratu k České konfesi mělo jak svoji odbornou podobu (rozsáhlá práce Ferdinanda Hrejsy z roku 1912), tak i své vyústění ve vývoji konfesioního sebevyomezování českých evangelíků“ (Horský 2009). Ve stejné době také vrcholil obecný zájem o architektonické památky minulosti, který se projevoval v jejich revitalizaci a restaurování a byl provázen i jejich odborným historickým zkoumáním. Toto úsilí přineslo nové poznatky o jednotlivých stavbách a jejich historickém kontextu a umožnilo i blíže specifikovat mimo jiné i vlastní dějiny nekatolické sakrální architektury. U nových staveb se začaly projevovat prvky a stavební typy spojované s předtoleranční stavební tradicí. Zároveň se v této době díky výstavní, přednáškové a spolkové činnosti vytvářel i hlubší zájem o lidovou kulturu. Dřevěné lidové toleranční kostelíky se sice až na výjimku (Velká Lhota) zachránit nepodařilo, ale do evangelických sakrálních novostaveb to vneslo zájem o lidový ornament a postupně i snahu stavět dřevěné kostely tradičními postupy. Ovšem obecně se vliv lidové kultury v architektuře projevil v mnohem širším slohovém spektru. Byly to převážně prvky selského baroka, které se však u evangelických staveb užívaly jen ojediněle, protože baroko bylo příliš spjaté s katolicismem a to už v této době vadilo více než dříve. Jako specificky evangelický lidový archetyp kostela se prosazoval dřevěný venkovský luterský kostel, který má svůj původ v 16. století, ale tento

typ byl spojován se saskými luterány, takže v té době nebyl přijatelný v českém prostředí.

Z typologické a slohové pestrosti evangelických sakrálních staveb je zřejmé, že výběr typu a slohu byl v této době nejen způsobem, jak se viditelně přihlásit k evangelické církevní tradici, ale především šlo o manifestaci politickou a národní. Pozvolné a zprvu jen izolované proměny sakrální architektury naznačují, že evangelické církve programově budovaly své identity, nejenom odkazem na vlastní tradici, nýbrž i architektonickým způsobem zviditelňování významu církve v širším společenském a křesťanském kontextu. Většinou se však evangelický historismus v této době projevoval pouze v dedikaci kostelů významným představitelům husitského hnutí a Jednoty bratrské. Kromě takto podmíněných historismů se však v evangelickém sakrálním stavitelství projevovaly další vlivy. Na rozdíl od římských katolíků, kteří mají jasně a z centra formulovány předpisy a normy i povinnost je dodržovat, v evangelických církvích podobně závazné normy nevznikly, proto je možné v jejich sakrálním stavitelství sledovat větší variabilitu, ale také nejistotu. Na podobu jejich staveb, ale také na formulaci nadějí, které s nimi evangelíci spojovali, má výrazný vliv jejich úsilí o faktickou náboženskou toleranci a společenskou rovnoprávnost, které je vedlo k neustálé snaze vymezovat se vůči římským katolíkům. Historický a společenský kontext evangelické sakrální architektury je tedy mnohem složitější, a to zvláště v době, kdy se náboženství stává součástí politického života a jeho symboly se přenášejí (a nově naplňují) v konceptu politické ideologie. Tam, kde společenský i politický kontext stavby evangelického kostela už lépe známe, se daří i řeči jeho architektury lépe porozumět a vysledovat, jakými směry by se mohl ubírat její podrobnější výzkum.

K představitelům pozdního historismu patřil i architekt kutnohorského evangelického kostela František Buldra, který vyšel z Ullmanova pražského ateliéru. Projekt Buldrova kutnohorského kostela realizovaný v letech 1887–8 vychází z antikizující novorenesance a uplatnily se v něm prvky dórského a iónského slohu, které v té době souzněly s ideálem krásného těla a ducha propagovaného Miroslavem Tyršem a současně (vědomě?) naplňovaly představu katolického chrámu stanovenou josefinskými předpisy (portikus, dórský a iónský sloh). Tato stavba se slohově vymyká nejen z kontextu historické architektury Kutné Hory, ale hlavně i z rámce dobového politického soupeření kutnohorských staročechů a mladočechů, kdy „slohem staročechů“ byl ještě romantický historismus a „slohem mladočechů“ česká novorenesance. Stavět kostel „ve slohu řeckém, a sice dórickém“, jak uvedly *Kutnohorské listy* 27.



Přelouč (1904–1905). Český reformovaný sbor postavil podle projektu Rudolfa Kříženeckého „typický evangelický chrám, protože kolem kazatelny a stolu Páně byly polokruhovitě uspořádány lavice jako v amfiteátru“. Stavba na způsob renesanční vily byla inspirována americkými protestantskými modlitebnami. Původnímu účelu slouží dodnes.

Foto: Zdeněk R. Nešpor.



Libice nad Cidlinou (1894). Český reformovaný evangelický sbor postavil podle projektu Čeňka Kříčky v tehdejší „národní styl“ české novorenesance jednoduší chrám, který záměrně připomínal podélnou modlitebnu z doby toleranční a zároveň se blíží k centrálnímu půdorysu „ideálního chrámu“ doby renesance. Svému účelu slouží dodnes. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*

května 1887, bylo v Čechách velmi neobvyklé. Nicméně stylově i ideově velmi podobně vymezenou budovu postavil v letech 1884–5 Jan Koula v nedalekém Českém Brodě – ovšem byla to sokolovna.

Někteří badatelé se domnívají, že až na výjimky se evangelíci obou konfesí snažili udržet si odstup od politického života doby. Podle našeho názoru by však architektura jako obrazový pramen vydala poněkud odlišnou referenci, kterou by nicméně bylo ještě zapotřebí podrobněji sledovat v širším kontextu. Na přelomu 19. a 20. století je evangelická sakrální architektura buď velmi konzervativní, nebo naopak velmi rychle přijímá nové slohové (ale i společenské) podněty. Na jedné straně je to dlouhé setrvávání u historických slohů, které je obvykle interpretováno jako znamení konzervatismu evangelických stavebníků. Takové vysvětlení však nekoresponduje s rychlým přijetím secese a nových stavebních technologií, které se v prostředí německých evangelických sborů objevují už v devadesátých letech 19. století. To by pak znamenalo ptát se, zda je konzervatismus znaméním evangelíků jako takových, nebo jen českých. Užití historizujících stylů v českých městech bylo v té době prokazatelně (dobový tisk) ve shodě s názory mladočeské strany, která se programově stavěla proti moderní architektuře. Je tedy zřejmé, že architektura byla vizualizací, veřejnou manifestací politického názoru a volba stylu nemusela být vyjádřením čistě umělecké orientace (přehledu) stavebníka a stavitele. Historismus v té době ztrácel kontakt s vývojem myšlení, který stál u jeho zrodu, a tím i s uměleckým snažením a stal se výrazem politickým. Proti němu vystoupila nová generace, která se snažila vytvořit sloh nové (své) doby (Mádl 1900).

Pro české evangelické sbory byla formulace vlastního architektonického výrazu poměrně obtížná, svou tradicí, stálými kontakty i školením (čeští bohoslovci studovali často například v Halle, Lipsku, Erlangen, Rostocku, Edinburghu, Aberdeenu či Basileji) byly příliš spjaty s cizinou a jen těžko hledaly svou vlastní identitu v době úsilí o vytvoření nového státu, který se vymezoval hlavně vůči Rakousku i Prusku. Pro německé sbory byla naopak architektura vyjádřením jejich vztahu k těmto zemím (i k Říši) a k luterské tradici. Po celou dobu své existence musely české evangelické sbory řešit několik problémů zároveň: usilovaly o lepší církevní uspořádání v rámci habsburské monarchie, o nalezení přiměřeného místa v českém národě v procesu národního hnutí, o posílení národního i historického vědomí svých členů, o oživení vnitřního církevního života a musely mít též na zřeteli propojování domácí reformační tradice se světovou protestantskou teologií. Z povahy evangelické církve sice vyplývá, že se více zaměřuje na působení slovem než obrazem, ale přehled, který v této knize



Duchcov (1899–1902). Německý evangelický sbor augsburského vyznání postavil jednodlní kostel ve stylu rostlinné secese podle projektu drážďanských architektů Julia Williho Gräbnera a Rudolfa Schillinga, který ale už neplní svou původní funkci.

Foto: Zdeněk R. Nešpor.

Přerov (1907–1908). Český reformovaný sbor si postavil sborový dům podle projektu Otto Kühlmanna v modernistickém stylu s historizujícími prvky. Přestože stavba nebyla úplně dokončena, byla ve své době považována za vzor hodný následování. V letech 1931–1932 byla provedena dostavba podle Kuhlmannova projektu. Původnímu účelu slouží dodnes.

Foto: Zdeněk R. Nešpor.



předkládáme, potvrzuje, že architektuře svých kostelů a jejich umístění v rámci vsí i měst přikládala velký význam. Architekturu je možné vnímat jako obraz, avšak je to obraz abstraktní. Kostel je vlastně jediný obraz, který se může stát vizuálním vyjádřením evangelických ideálů světa a člověka v něm a v důsledku i zobrazením představ evangelické církve o jejím postavení ve společnosti, výrazem její identity.

Na počátku 20. století došlo k rozdělení dosud jazykově smíšené církve augsburského vyznání na českou a německou superintendenci. V českých sborech rostl odpor ke spolupráci s Gustav-Adolfským spolkem, ale založení vlastního podpůrného spolku nebylo povoleno. V té době se rozvíjela stavební aktivita německých sborů v severních Čechách a byla závislá na činnosti berlínských a drážďanských architektů. S nimi byly importovány do českých zemí i odlišné slohové podněty a pracovní postupy. Od roku 1899 s nimi pronikala secese, která se často prolínala s historizujícími slohy. Právě Drážďany byly významným centrem secese už od roku 1898. „Je to od doby baroka první stylový fenomén s univerzálními ambicemi – a s ambicemi požadujícími pro sebe totální život. Na místo katolické církve, jak tomu bylo v baroku, přišel *světonázor*, který měl tento univerzální požadavek na život zdůvodnit... Provádí *humanizaci měšťanského světa uměním*“ (Koch 1998: 275). Secesní kostely i jejich stylově intaktní vybavení byly pokryty mírně reliéfními nebo jen v ryté či štetčové kresbě provedenými stylizovanými rostlinnými i zvířecími ornamenty, které plynuly v měkkých (unavených) liniích a zároveň využívaly nové stavební technologie. Esteticky působily kombinace stavebních a dekorativních materiálů, jejich textury a barevnost. Secesní kostely se staly vyjádřením nového zájmu o spiritualitu *fin de siècle* „nejen jako reakce na suchopárny pozitivismus a naturalismus, ale jako výraz hlubší kulturně antropologické reflexe. ... Středmé výtvarné motivy mají zároveň pregnantní symbolickou funkci a činí tak z kostela *mluvící architekturu*. Tato skutečnost je blízká evangelické spiritualitě s jejím prvotním důrazem na slovo“ (Filip 2004: 120). Obdobně spirituálně, i když využívaly jiné prostředky a byly naprosto zbaveny ornamentu, působily modernistické stavby Otto Bartninga, které se vracely k sakrálním archetypům, zdůrazňovaly i archetypální stavební konstrukce a materiály, vracely se ke kořenům křesťanské tradice.

V českém evangelickém prostředí byla situace na přelomu 19. a 20. století složitější. V českém politickém tisku byli čeští i moravští evangelíci obviňováni z podpory pruského krále, z příliš vřelých styků se zahraničím, a tudíž z nedostatku vlastenectví. V komplikované situaci byli už od doby vrcholících obrozeneckých snah, neboť museli zaujmout stanovisko k německému hnutí *Los von*



Tesařov (dnes součást Kořenova, 1908–1909). Kazatelská stanice německého augsburského sboru v Jablonci nad Nisou postavila svépomocí centrální osmibokou kapli z hrázděného zdiva podle projektu tehdy začínajícího architekta Otto Bartninga. V současnosti je kaple nevyužita.

Foto: Zdeněk R. Nešpor.

Hrob (1900). Kazatelská stanice německého augsburského sboru v Teplicích postavila podle projektu drážďanských architektů Julia Williho Gräbnera a Rudolfa Schillinga jednododní kostel ve stylu rostlinné secese, ve kterém byla poprvé užitá (vynesená) železobetonová klenební skořepina. Je to nejstarší sakrální secesní stavba v České republice. Po zániku německé evangelické církve kostel užívala ČČS(H), dnes už neplní svou původní funkci a je v devastovaném stavu.

Foto: Zdeněk R. Nešpor.

Rom, ve kterém vesměs viděli touhu po čistším náboženství. Na společném církevním sjezdu v roce 1903 se pokoušeli formulovat společný postoj českých a moravských evangelických církví v národě a k národu. Na počátku 20. století se v oboru architektury střetly historismus a wagnerovsko-kotěrovská moderna, které od roku 1911 začal konkurovat kubismus. V heroickém období kubismu (1911–14) se česká architektura začala osvobozovat od vídeňského protektorátu (Švácha 1998: 15). Monumentalizace civilnosti a zcivilnění monumentalit se staly programem Jana Kotěry. Ovšem aktuálními úkoly architektů byly obytné domy, veřejné světské budovy a asanace historických městských částí. V nové architektuře se sice užíval pojem chrám, ale byl spojován spíše se stavbami světskými – budovami muzeí a divadel, chrámů věd a umění. Sakrální stavitelství nebylo aktuálním úkolem, a pokud ano, tak se odvíjelo v bludném kruhu historismů. Takže když kolem roku 1910 mladý architekt Josef Gočár předkládal své modernistické návrhy sborových domů a kostelů (Tábor, Louny, Hradec Králové), nebyly přijaty, a to nejen kvůli finanční náročnosti, ale také, jak se zdá, nebyly ve zdrženlivém evangelickém prostředí ani esteticky přijatelné a ideově pochopené.

Před rokem 1915 se v české evangelické církvi rozmohla snaha navázat na odkaz Jana Husa a skrze něj prezentovat roli své církve v národě. Začaly se navrhovat nové modlitebny a multifunkční sborové domy – Husovy kaple/domy –, v jejichž architektuře se uplatnily prvky puristické moderny a kubismu. V roce 1911 to byla Betlémská kaple v Praze na Žižkově (M. Blecha a E. Králíček), v roce 1916 Husův dům v Pečkách (O. Liska). Zdá se, že právě toto od-poutávání od národních historizujících slohů a příklon k evropské moderně by mohly odpovídat novému pojetí vztahu národa a náboženství, jaké v evangelickém prostředí formuloval František Žilka. Jan Horský (2009) upozorňuje na Žilkovu přednášku z roku 1919 na téma *Národnost a náboženství*, ve které Žilka mimo jiné vyslovil, že „člověk se osamostatňoval jako osobnost ve státu a národě, namnoze proti státu a národu, nabýval vědomí, že má existenci a hodnotu sám o sobě, ne pouze jako člen národa a jako občan státu.“

Evangelická architektura 1918–1948

Pro přístup, který jsme k našemu tématu zvolili (porovnání vztahu historických událostí a architektonického vývoje), je názorný a ilustrativní rozdíl mezi vnímáním roku 1918 jako nesporně významného historického předělu (konec první světové války a počátek samostatného československého státu), avšak

v oblasti architektury se ve sledovaném prostoru plynule navázalo na předválečný vývoj. Teprve po válce došlo k hlubšímu pochopení kubismu v architektuře a realizovaly se další stavby tohoto stylového zaměření.

Evangelická církev poukazovala všemi reprezentativními prostředky na to, že je významnou součástí tradice země. Soupeření protestantů a katolíků v novém státě se symbolizovalo skrze význam Jana Husa a sv. Václava. A vztah k Rakousku (Rakousku-Uhersku) a katolické církvi byl vyjádřen v roce 1918 svržením Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze. Katolická církev byla vnímána jako opora starého habsburského režimu a navíc se zdiskreditovala i během první světové války, protože stála na straně Rakouska, a tedy proti národnímu odboji, a jen s váháním (a až po souhlasu Říma) se přiklonila na stranu nového státu a chtěla spolupracovat na jeho budování. „Protestanti sledovali s pochopitelným nadšením a mnohonásobnými nadějemi, kterak mrzutost a hněv národa podemílají břehy katolické církve. Přišla jejich chvíle! Konečně! Byli této církvi slabými soupeři po několik století. Poprvé mohli se cítit příznivěji postaveni. Očekávali, že osvobozený národ se s chvatem a chutí navrátí k Husovi, od něhož byl kdysi násilím odvrácen, a oni že budou vyneseni lidovým hnutím a stanou se první a oficiální církví. Aby nabyli na přitažlivosti, považovali za potřebné sloučit několik existujících protestantských církví v Československu v jednu. 17. a 18. prosince [1918] zasedal v Praze generální sněm evangelíků, na němž bylo vysloveno sloučení evangelických církví (mimo ochranovskou) v společnou ‚evangelickou církev bratrskou‘. Proslovy řečníků zaznívají hlavní nadějí: češství a evangelictví setkávají se k nerozloučení“ (Peroutka 1991: 273). V evangelických sakrálních stavbách se tedy o to více hlásili k „národnímu slohu“, kterým v té době byl kubismus. V roce 1923 se v Praze v Jungmannově ulici přestavoval Husův dům, který se stal sídlem ústředí sjednocené Českobratrské církve evangelické a jeho seminární místnost byla pronajata v roce 1919 nově založené Husově československé evangelické fakultě bohoslovecké. Husův dům navrhoval architekt Bohumír Kozák a uplatnil na něm kubistický ornament. Kubismus se na těchto stavbách uplatňoval pouze jako ornamentální systém, jak jej už před válkou užíval Jan Kotěra. K tomuto Kotěrovu hledisku se vracela i poválečná tvorba širšího okruhu českých architektů, mezi kterými byli i stavitelé evangelických chrámů Oldřich Liska, Václav Rejchl či Bohumír Kozák. Všechny tyto tvůrce k tomu podnítila snaha nalézt specifické rysy „národního“ architektonického umění, v jakých by čeští lidé mohli vidět duchovní oporu v těžkých letech války a kterými by se pak mohla vyjadřovat ideologie nové republiky.

Významný vliv na tyto architektky měl historik umění Václav Vilém Štech, který ve svých statích už letech 1914 až 1916²³ postupně formuloval a propagoval přesvědčení, že české umění se vyznačuje třemi ustálenými znaky, a to kulturním osvětářstvím, oslavou ctností venkovského lidu a permanentní ornamentalizací výtvarné formy. V. V. Štech od roku 1918 zastával významnou funkci sekčního rady na Ministerstvu školství a národní osvěty, kde se pod vedením historika umění Zdeňka Wirtha podílel na formulaci zásad vládní politiky nového československého státu v oblasti výtvarného umění, uměleckého školství, při zadávání veřejných zakázek a vypisování soutěží, výběru státních nákupů a v podpoře spolkové činnosti, udělování stipendií a ve výběru zahraničních reprezentačních výstav. Jeho texty fungovaly jako hlavní ideologický podklad československého kulturního nacionalismu, kterému jeho úřední aktivity dodávaly oficiální význam. Národním slohem, který splňoval výše uvedená tři kritéria, se stal ornamentální styl (označovaný jako „rondokubismus“) Pavla Janáka a Josefa Gočára, v němž se výrazně uplatnily plastické a barevné motivy obloučků, válečků apod. Poprvé se uplatnil v roce 1919 na dřevěném pavilonu Československé republiky v Lyonu (Josef Gočár), v kameni pak na budově Legiobanky v Praze (Josef Gočár 1921–3). Jako první jej ale výslovně označil za národní a oficiální státní sloh Josef Čapek (Čapek 1924–25; modifikovaná verze Čapek 1924). Nejpůsobivější prací Pavla Janáka v ornamentálním stylu bylo pardubické krematorium (1921–3), které mělo evokovat staroslovanskou svatyni a tím i tradici pohřbívání žehem. Ve dvacátých letech vydal několik prací o krematoriích a funerální architektuře evangelický publicista Emil Edgar. Pavel Janák je podrobil pohrdavé kritice ve Štencově časopisu *Umění*. Obdobně na Edgara reagoval Otakar Novotný v *Národních listech* a Bohuslav Markalous v *Lidových novinách*. Edgar byl v té době šéfredaktorem *Stavitelských listů*, kde pak soustavně kritizoval tvorbu Josefa Gočára i Pavla Janáka a dalších představitelů nového národního stylu, který označoval jako „dekorativní“. Nejen zatím spolehlivě zjištěno, jaký faktický vliv mohl mít Edgar jako teoretik protestantské architektury na výstavbu evangelických kostelů, výběr architektů a slohů. Jisté je, že národní sloh – rondokubismus – se v evangelickém stavitelství uplatnil jen v omezené míře. Edgar sám v těchto kritikách poměřoval rondokubistické stavby s kvalitou racionalistické architektury Jana Kotěry. Ovšem

²³ Článek „O národním umění“ publikoval v časopise *Venkov* v roce 1916 a článek „Smysl země“ v časopise *Budoucnost* roku 1918; soubor svých článků s předmlouvou, v níž shrnul své formulace, vydal roku 1921 pod titulem *Včera*.



Pečky (1914–1918). Filiální sbor českého reformovaného sboru ve Velimi už od roku 1909 připravoval v Pečkách stavbu svého sborového domu, jejíž posvěcení by mohlo být oslavou výročí smrti Mistra Jana Husa v roce 1915. Rozsáhlou stavbu v kubistickém stylu navrhl Oldřich Liska, s její realizací se započalo v roce 1914, ale komplex budov mohl být posvěcen až 16. května 1918. Svému účelu slouží dodnes.

Foto: Zdeněk R. Nešpor.

Hradec Králové (1911–1912). Kazatelská stanice reformovaného evangelického sboru v Černilově postavila modernistický chrám se secesními prvky podle projektu architekta Oldřicha Lisky. Kostel si dodnes zachoval svou původní podobu i účel. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*

je také nutné přiznat, že rondokubismus představoval určitý extrém a svou roli jistě hrála tradiční zdrženlivost evangelického prostředí, zejména vůči slohu, který programově vycházel z představy pohanské panslovanské minulosti. Je však také nutné poznamenat, že se naděje evangelické církve stát se nejvýznamnější církví v československém státě nenaplnily. Při sčítání v roce 1921 se k ní nepřihlásilo více než 3,7 % obyvatelstva, jak uvádí Ferdinand Peroutka a jak dále vysvětluje: „Po převratu český národ zklamal všechny hlasatele intenzivní náboženskosti; pokud šlo o náboženství, orientoval se co nejpohodlněji, buď setrval u starého, nebo přihlásil-li se k novému, tak jen takovému novému, jež v podstatě přinášelo oslabení náboženské přísnosti a zmírnění náboženské závaznosti. Toto východisko přinesla nová československá církev [založená 1920]“ (Peroutka 1991: 274–275).

Evangelická církev se tedy vracela buď k historizujícím směrům anebo přijala internacionální architektonické směry moderny. Mimo významná centra architektonického vývoje, jakými byly před a po válce Praha a Hradec Králové, se spíše vedle doznívajících historismů začala v evangelickém stavitelství uplatňovat puristická moderna. Byl to sloh, který byl naprosto zbaven ornamentu a podle zásad vídeňského architekta Otto Wagnera „moderní stavitelství hledá, jak by vytvořilo tvar a motivy z účelu, konstrukce a materiálu. Má-li jasně vyjádřit náš cit, musí být co nejprostší. Tyto jednoduché tvary by měly být mezi sebou pečlivě vyváženy, aby bylo dosaženo pěkných poměrů, protože téměř jen na nich spočívá účinek děl našeho stavitelství“ (Koch 1998: 278). Živé vazby k dědictví předválečné vídeňské moderny v české architektuře přetrvaly. Byla to především puristicko-funkcionalistická architektura Adolfa Loose, jenž v roce 1918 přijal československé státní občanství, která v profánním stavitelství zprostředkovala osobitou obnovu antického architektonického dědictví a návrat k počátkům evropské architektonické formy. K antice, ranému křesťanství, k stylizaci „přírodního“ rustikovaného řádu i k Semperově hypotéze o společném základu architektury a odívání se vracel i Wagnerův slovinský žák Josip Plečnik, kterému roku 1911 přenechal své profesorské místo a ateliér na pražské Uměleckoprůmyslové škole jeho vídeňský spolužák a přítel Jan Kotěra. V roce 1920 pověřil prezident Masaryk Plečnika úpravami zahrad, nádvoří a budov Pražského hradu, aby z něj vytvořil „sídlo prezidenta demokratického“. Plečnik byl katolík, jeho působení v Československu se uzavřelo stavbou katolického kostela Nejsvětějšího srdce Páně v Praze na Vinohradech (1928–32). Je to monumentální klasicizující, ale prostý obdélný a plochostropý chrám (Švácha 1998: 15).



Zlín (1935–1937). Českobratrský evangelický sbor ve Zlíně vybudoval s pomocí firmy Baťa železobetonový funkcionalistický kostel a faru. Projekt vypracoval jeden z hlavních architektů Baťova Zlína, Vladimír Karlík. Chrám slouží svému účelu dodnes. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*

Dolní Bělá (1939). Kazatelská stanice sboru CČE v Plzni postavila podle projektu Jaroslava Fišera centrální Husovu kapli s kupolí, která se měla stát příkladem „levné a účelné modlitebny, vhodné pro chudé sbory“. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*



Od roku 1923 Gočár a Janák a v evangelickém prostředí Oldřich Liska už bez nacionalistického podtextu zdobí stavby tektonicky zdůvodnitelnými prvky (lizény, konzole, římsy, atiky), nikoli kubistickým dekorem. V roce 1924 Gočár navazuje kontakty s puristy-funkcionalisty přes holandské modernisty a staví neomítané budovy, ve kterých jsou cihly rámovány železobetonovými elementy. Tento proud najde odezvu i v evangelických stavbách. Od roku 1925 se v puristické architektuře uplatní i omítané bílé fasády, od kterých je už jen symbolický krok k funkcionalismu, který se od roku 1928 stane hlavním československým stavebním slohem a který v plné a hojné míře přijme i evangelické prostředí. Tímto vývojem ve dvacátých letech projde například stavba Korandova sboru v Plzni. Funkcionalismus se stane slohem, který plně vystihne potřeby evangelické církve v období mezi válkami a jako základní forma (už bez původního obsahu) bude doznívat po jejím skončení v intermezzu 1945 až 1948. Sociální angažovanost funkcionalismu je blízká potřebám moderní evangelické zbožnosti. Je to architektura, která je čitelná a obecně srozumitelná ve své skladbě krychlí, hranolů a protínání horizontálních a vertikálních os. Skladba a průniky prostorových těles umožňují vytvářet multifunkční sborové budovy. Cílem funkcionalismu je vyřadit všechny stavební části, které nejsou zároveň aktivní součástí konstrukce. Konstruktivní kostra je výslovně vystavena na odiv jako estetická hodnota. Obdobně prostě působí i stavební materiály, a navíc jejich povrchová úprava a stavební konstrukce umožňují potřebné působení světla a vytvoření akustických podmínek. Smysl funkcionalistické stavby se naplní až jejím užíváním. Exteriéry ani interiéry funkcionalistických kostelů nemusejí mít (a často ani nemají) výrazné sakrální znaky. Posvátno do nich vstupuje a odchází spolu s lidmi.

Nepostavené a nenapsané kapitoly 1948–1989 a 1989–2009

Kdybychom dodrželi naše předsevzetí strukturovat přehled evangelických sakrálních staveb podle významných historických zlomů, měli bychom v této chvíli před sebou napsání ještě dvou kapitol: 1948–1989 a 1989–2009. Jejich historické mezníky jsou jasné, srozumitelné a bezesporu významné, ale jejich „architektonický“ obsah je chudý. Znamenalo by to psát o tom, co se nepostavilo a proč. Ukazuje se, že ve vývoji evangelické sakrální architektury mají historické události a zlomy vliv nepřímý, primárně totiž zasahují a působí na lidi a jejich vztah k církvi. Takže zatímco s určitou setrvačností doznívaly v několika málo sakrálních novostavbách období socialismu a komunistické



Rožnov pod Radhoštěm (1951–1953). V kazatelské stanici sboru ČCE ve Stříteži nad Bečvou, která se ustavila v Rožnově se ve dvacátých letech 20. století uvažovalo o zakoupení dřevěného řeckokatolického kostela z Podkarpatské Rusi a jeho převezení do Rožnova. Sbor tuto variantu odmítl, ale nakonec byla realizována stavba dřevěného kostela podle projektu Bohumila Bareše, který se nechal inspirovat norskými dřevěnými kostely. Kostel slouží svému účelu dodnes. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*

Domažlice (2007–2008). Sbor CČE postavil nový sborový dům podle projektu Ladislava Schejbal a Zbyňka Wolfa. V roce 2008 byl sborový dům prohlášen za „stavbu roku“ Plzeňského kraje. *Foto: Zdeněk R. Nešpor.*



totality principy funkcionalismu a v adaptacích starších budov se eklekticky mísily a rozměňovaly klasicizující tendence a prvky historizujících slohů a lidové tvořivosti, sbory zanikaly, kostely pustly a mizely důvody stavět nové. To, že politické změny nemají přímý vliv na výstavbu sakrální architektury, se potvrdilo také v roce 1989. Zdálo by se, že náhlá a pozitivní změna politické i společenské situace, která umožnila svobodně přijmout dar víry a přihlásit se k němu, by mohla posílit zbožnost mezi lidmi, zároveň i postavení církve a rozšířit možnosti jejího působení ve společnosti. Avšak základní a specificky evangelická podmínka stavět kostel tam, kdekoli se shromáždí sbor, se naplňuje (a potvrzuje) už jen v mnohem menším počtu případů. Řada kostelů ztratila své původní využití a i v tomto období sbory zanikají. Má tedy naše evidence sborů smutnou bilanci?

Místo slov na závěr proto raději navrhuje navštívit čtyři současné individuálně koncipované stavby, které jsou velmi různorodé, ale jejich stavebníci i stavitelé se v nich podle našeho mínění snažili využít možnosti současných uměleckých prostředků v architektuře k tomu, aby vyjádřili svou představu o úloze (a významu) evangelické církve v současné společnosti. Vybrali jsme stavby, které se podle našeho mínění obracejí k jedinci s jasnou nabídkou. V umělecké řeči architektury manifestují přístup evangelické církve ke světu, k přírodě, k místu, k tradici a zároveň i současnosti. I když nejsme schopni na základě tohoto nesourodého a příliš chudého výběru najít nějaký společný současný program evangelické sakrální architektury, pak právě u těchto staveb alespoň tušíme, že se ti, kdo za nimi stojí, vrací k některým zásadním otázkám, které jsme v přehledu evangelické sakrální architektury sledovali. Například má to být „modlitebna, kostel“ – či ještě něco dalšího? Nebo se stavebníci a stavitelé snaží v nových politických a společenských souvislostech zdůraznit a aktualizovat evangelickou tradici a vizualizovat moderní teologická hlediska. V té souvislosti pak můžeme i sledovat, jak se v současné době mění vztahy mezi stavebníky a staviteli, tedy kdo a s jakými cíli se podílí na koncipování stavby.

První pozvání by vedlo do kostela evangelického sboru v Praze-Kobylisích, který byl postaven v letech 1969–71 podle návrhu švýcarského architekta Ernsta Gisela a nově upraven v letech 1995–2001 podle projektu Radovana Schauflera a Jakuba Roskovce, kdy podle výrazné volně stojící konstrukce zvonice získal jméno U Jákovova žebříku. Druhé pozvání vede do nového sborového domu v Letohradu, postaveného podle projektu Zdeňka Auera v letech 1997–2003. Třetím zastavením může být luterský kostel postavený

podle projektu Karla Cieslara v Písku (u Těšína), který byl posvěcen v roce 2006, a čtvrtým českobratrský evangelický sborový dům v Domažlicích, který vznikl v letech 2007–08 podle projektu Ladislava Schejbala a Zbyňka Wolfa.

Blanka Altová absolvovala obory dějiny a teorie umění a historie na Filosofické fakultě UK v Praze. Je doktorandkou na katedře antropologie Fakulty humanitních studií UK v Praze. Působí jako odborná asistentka na historickém modulu Fakulty humanitních studií UK a na Ústavu chemické technologie restaurování památek na VŠCHT v Praze.

Použitá literatura

- Augé, Marc. 1999. *Antropologie současných světů*. Brno: Atlantis.
- Aumont, Jacques. 2005. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění.
- Bartlová, Milena. 2006. „Jaká věda jsou dějiny umění?“ *Umění* 54, 2006: 218-228.
- Benešová, Marie. 1998. „Architektura kubismu.“ Pp. 329-354 in *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890 / 1938*. Praha: Academia.
- Beyer, Hermann W. 1932. *Die Geschichte des Gustav Adolf Vereins in ihren kirchen- und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen*. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht.
- Dickie, George. 2008. „Co je umění? Institucionální analýza.“ *Aluze, Revue pro literaturu, filozofii a jiné* 2008: 81-90.
- Dülmen van, Richard. 2002. *Historická antropologie. Vývoj. Problémy. Úkoly*. Praha: Dokořán.
- Edgar, Emil. 1912. *Protestantismus a architektura*. B. m.: E. Šolc.
- Edgar, Emil. 1921. *Život a umění. Soudobá architektura*. Praha: ČGU.
- Filip, Aleš. 2004. *Secesní chrámy na Moravě a Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900*. Brno: Barrister & Principal.
- Gombrich, Ernst. 1968. „Style.“ Pp. 325-361 in *International Encyclopedia of the Social Sciences XV*. New York: Macmillan.
- Horyna, Mojmír. 2001. „Architektura přísného a pozdního historismu.“ Pp.133-202 in *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780 / 1890*. Praha: Academia.
- Koch, Wilfried. 1998. *Evropská architektura*. Praha: Ikar.
- Kotek, A. 1920. „Česká architektura.“ *Staviteleské listy* 16, 1920: 81, 125, 132.
- Kratochvíl, Petr. 1996. „Město jako kulturní fenomén.“ Pp. 73-106 in Pavel Halík – Petr Kratochvíl – Otakar Nový: *Architektura a město*. Praha: Academia.
- Kroupa, Jiří. 2001. „Úvod.“ Pp. 15-27 in *Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1780/1890*. Praha: Academia.
- Kroupa, Jiří. 2001. „Úvod.“ Pp. 17-27 in *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*. Praha: Academia.

- Krsek, Martin. 2008. „Počátky betonového stavitelství na Ústecku.“ Pp. 49-50 in *Průmyslové dědictví Ústeckého kraje – mapování a revitalizace*. Praha: ČVUT.
- Lerche, Otto. 1932. *Hundert Jahre Arbeit an der Diaspora. Nachweisungen aus den Veröffentlichungen des Centralvorstandes des Evangelischen Vereins der Gustav Adolf-Stiftung*. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht.
- Lukeš, Zdeněk. 1994. „Architektura v Čechách.“ Pp. 112-113 in Hana Rousová (ed.): *Katalog výstavy Mezery v historii, 1890–1938*. Praha: GHMP.
- Lukeš, Zdeněk. 1998. „Architektura secese v Čechách 1896–1914.“ Pp. 127-154 in *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938*. Praha: Academia.
- Mádl, K. B. „Sloh naší doby.“ *Volné směry* 1900.
- Melville, Ralph. 1991. „Čeští bratři, husitský kalich a tábořská tradice ve württemberské farářské rodině doby předbřeznové.“ *Husitský tábor* 10/1991: 157-168.
- Melville, Ralph. 2003. „Evangelický spolek Gustava Adolfa a čeští protestanti v době předbřeznové.“ Pp. 145-160 in Zdeněk Hojda – Roman Prahel (eds.), *Bůh a bohové. Církev, náboženství a spiritualita v českém 19. století*. Praha: KLP.
- Nešpor, Zdeněk R. 2006. *Náboženství na prahu nové doby. Česká lidová zbožnost 18. a 19. století*. Ústí nad Labem: Albis international.
- Nešpor, Zdeněk R. 2009. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*. Praha: Kalich.
- Okurka, Tomáš. 2006. *Sto let chrámu apoštola Pavla v Ústí nad Labem 1906–2006*. Ústí nad Labem: Město Ústí nad Labem.
- Petrasová, Taťána. 2001. „Architektura státního klasicismu, palladiánského neoklasicismu a počátků romantického historismu.“ Pp. 28-60 in *Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1780/1890*. Praha: Academia.
- Schapiro, Meyer. 1953. „Style.“ Pp. 287-312 in Alfred L. Kroeber (ed.): *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Švácha, Rostislav. 1998. „Architektura dvacátých let v Čechách.“ Pp. 11-36 in *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890 / 1938*. Praha: Academia.
- Vašíček, Zdeněk. 2006. *Archeologie, historie, minulost*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- Vokolek, Václav. 2009. *Neznámé Čechy. Posvátná místa středních Čech*. Praha: Mladá fronta.
- Wagner-Riegerová, Renata. 1970. *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien.
- Williams, Richards. 2007. „Architektura ve vizuální kultuře.“ Pp. 49-60 in *Možnosti vizuálních studií. Obrazy, texty, interpretace*. Brno: Barrister & Principal.
- Wittlich, Petr. 2008. *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- Zatloukal, Pavel. 2001. „Architektura přísného a pozdního historismu.“ Pp. 265-279 in *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*. Praha: Academia.
- Zatloukal, Pavel. 2001. „Architektura romantického historismu.“ Pp. 17-27 in *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780/1890*. Praha: Academia.
- Zenker, Julius O. 1882. *Der Gustav Adolf Verein in Haupt und Gliedern*. Leipzig: Gustav Adolf Verein.