

The background of the book cover is a classical painting depicting a man skinning a lion. The man is in the foreground, focused on his work, while the lion lies on its back. In the background, other figures are visible, some holding tools or objects. The scene is set in a dark, rocky environment.

Michal Konečný

Apollo a Marsyas

Příběh umění na Moravě

host
vutium



Obsah

Apollo a Marsyas. Úvod	11
Vzkazy z hlubin času a země. <i>Pravěké umění na Moravě</i>	23
Dlouhé stíny zlatem zářící říše. <i>Umění Velké Moravy</i>	49
Budování království. <i>Umění přemyslovské Moravy</i>	63
Věk klášterů a hradů. <i>Umění z času posledních Přemyslovců na Moravě</i>	89
Království pozemské a nebeské. <i>Umění za vlády moravských Lucemburků</i>	113
Podzim středověku. <i>Pozdní gotika a raná renesance na Moravě</i>	139
Dědicové Vitruvia. <i>Renesance na Moravě</i>	173
Labyrint manýrismu. <i>Rudolfinský věk na Moravě</i>	197
Osvobozené múzy. <i>Umění raného baroka na Moravě</i>	219
Symbyly moci a slávy. <i>Reprezentace barokní aristokracie na Moravě</i>	247
Příbytky boží milosti. <i>Umění a církev na Moravě v časech baroka</i>	277
Města, cechy a umělci. <i>Lesk a bída barokního umění na Moravě</i>	303
V paprscích císařského dvora. <i>Morava a Vídeň v 18. století</i>	331
Elysia v časech rozumu. <i>Osvícenské umění na Moravě</i>	355
Titán. <i>Ondřej Schweigl</i>	379
Kam se ztratily? <i>Umění na Moravě a ženy</i>	403
Konec starých časů. <i>Umění a aristokracie na Moravě v časech romantismu</i>	421
Zázraky na postříbřené desce. <i>Začátky fotografie na Moravě</i>	449
Čas bulvárů a okružních tříd. <i>Umění na Moravě ve věku historismu</i>	467
Hledání stylu a dokonalosti. <i>Secese na Moravě</i>	493
Od epopejí ke skvrnám. <i>Malířství na Moravě na přelomu věků</i>	515
Okouzlení modernou. <i>Umění na Moravě v letech první republiky</i>	543
V sevření ideologií. <i>Umění na Moravě v časech totality</i>	569
Rozcestí a křižovatky. <i>Závěr</i>	593
Summary	601
Výběr z literatury a poznámky	609
Držitelé autorských práv k obrazové dokumentaci	641
Jmenný rejstřík	645



Tizian, Apollo a Marsyas, 1550—1576, Arcidiecézní muzeum Kroměříž

Apollo a Marsyas

Úvod

Někdy na začátku roku 1674 dorazil do Olomouce netrpělivě očekávaný náklad, který změnil dějiny celé země. V dřevěných bednách byly mezi slámou a hoblinami naskládané obrazy, opatrně zabalené v plátně, jejichž hodnota zdaleka přesahovala vše, co si běžní obyvatelé tehdejší Moravy dokázali vůbec představit. Obrovská suma deseti tisíc zlatých v hotovosti, doplněná kilogramy ledku, metry plátna a dalším zbožím byla zjevně i nad síly kupujícího, bez ohledu na to, že šlo o jednoho z nejbohatších mužů v zemi, olomouckého biskupa Karla II. z Lichtensteinu-Castelcornu. Pro neplnění smlouvy byl popotahován až do roku 1680, kdy mu císař osobně nařídil doplatit zbývající sumu a ještě k ní přidat další čtyři tisíce zlatých. To ale biskupa patrně příliš netrápilo. Nedlouho poté, co obrazy do Olomouce dorazily, je nechal rozvěsit ve dvou galeriích svého paláce, kde je následně obdivovali všichni vznešení návštěvníci města. Mezi dvěma sty dvaceti dvěma obrazy se nacházela díla vsutku kapitální — dvojportrét anglického krále Karla I. s manželkou od Anthonise van Dycka, torzo Veroneseho obrazu s apoštoly, *Madona s rouškou* od Sebastiana del Piombo nebo *Samson a Dalila* italského malíře Pomponia Amalteia. Všechna tato plátna však zastínil obraz nejslavnější, *Apollo a Marsyas*, namalovaný velkým Tizianem v jeho pozdním období, právem považovaný za jedno z nejvýznamnějších uměleckých děl na Moravě. Jeho cesta do zámecké obrazárny v Kroměříži, kam se za ním můžete vydat, byla dlouhá. Písemně je poprvé doložen roku 1655 ve sbírce proslulého anglického sběratele Thomase Howarda z Arundelu. Předpokládá se, že ho zřejmě zakoupil při své cestě do Itálie, ale bez zajímavosti není ani tradiční výklad, podle něhož měla obraz získat Arundelova manželka přímo od malířova synovce. Zdá se totiž, že výjimečný obraz patřil do té doby Tizianově rodině, která jej, stejně jako kdysi on sám, opatrovala jako jedno

z jeho největších děl. Z pozůstalosti Arundelovy ženy se obraz dostal spolu s dalšími uměleckými díly do majetku kolínských obchodníků s uměním Franse a Bernarda Imsternaedů, kteří je nabídli několika významným sběratelům včetně císaře Leopolda I. Drahá díla si ale v té chvíli nemohl nikdo z nich dovolit, takže se dokonce uvažovalo o jejich prodej v loterii. K tomu však naštěstí nedošlo a sbírka zůstala pohromadě. Na jaře roku 1673 totiž na nabídku kývl biskup Karel II. z Lichtensteinu-Castelcornu a jeho agenti začali složitě vyjednávat podmínky kupní smlouvy. V listopadu byla dohoda na stole a nedlouho po Novém roce už musel být *Apollo a Marsyas* spolu s dalšími obrazy v biskupově paláci. Později bylo dílo převezeno na biskupský zámek do Kroměříže, kde bylo plátno ořezáno tak, aby se, podobně jako další obrazy, vešlo do dřevěného obložení zdejšího trůnního sálu. Mezi okny místnosti pak visel téměř zapomenutý až do roku 1924, kdy jej znovu objevil brněnský historik umění Eugen Dostál. V údivu nad jeho krásou jej popsal jako „symfonii barevných skvrn“. Teprve v šedesátých letech 20. století byl obraz z obložení vyňat, pečlivě restaurován a zavěšen do zámecké galerie, kde ho spolu s ostatními díly obdivuje celý svět.

Okolnosti, za nichž obraz vznikl, nejsou zcela jasné. Namalován byl někdy před rokem 1775, patrně na objednávku některého z Tizianových významných objednavatelů, snad španělského krále Filipa II. nebo nizozemské místodržící Marie Uherské. Malíři nakonec zůstal a podle barevných vrstev se zdá, že do něj Tizian opakovaně zasahoval a malbu upravoval. Na díle mu zřejmě velmi záleželo. Kompozici a podobu některých postav převzal ze staršího díla Giulia Romana, ovšem jinak byl obraz jen dílem jeho představivosti a malířských schopností.

Námět přejal Tizian z Ovidiových *Proměn*, ze kterých, podobně jako většina umělců renesance a baroka, čerpal inspiraci po celý život. Jeho hlavním hrdinou je satyr Marsyas, který našel flétnu, již odhodila bohyně Minerva. Naučil se na ni hrát tak dobře, že se odvážil vyzvat k hudebnímu souboji samotného boha slunce, světla a umění Apollona. Satyrová pýcha byla po zásluze potrestána a Apollon poraženého satyra stáhl zaživa z kůže. Z jeho krve a slz přátel, kteří spolu s Marsyasem obývali okolní les, pak vznikla řeka Marsyás. Obraz je podmanivě krásný, přestože hrůzný výjev i poněkud brutální způsob malby vzbuzoval a u mnohých diváků dosud vzbuzuje jisté rozpaky. Pozdní Tizianova díla mohou někomu připadnout nedokončená. Obvyklé linie se na těchto obrazech téměř ztrácejí, barvy a tvary vzájemně prostupují a některé části jako by teprve čekaly na to, až jim bude malíř věnovat zaslouženou pozornost. Takové je na kroměřížském plátně třeba tělo trestajícího boha, vytvářející dojem, že ho překrývá oblak kouře nebo mlhy. Syrovost a hrubost malby způsobuje hlavně několik vrstev olejových

barev, na některých místech jsou jich až desítky, nanášených jistými tahy štětce, ale nakonec i špachtlí nebo umělcovými prsty. Do rozostřené malby však Tizian vložil několik propracovaných detailů, jako je například koruna na hlavě přihlížejícího krále Midase. To vše je prodchnuto umělcovým sebejistým smyslem pro kolorit, kterým se snažil zachytit skutečnost vymyšleného mýtu. Obraz září zlatavými tóny, v nichž se odráží všudypřítomná černá barva. Do tíživě vznešené barevnosti vložil malíř s neúprosností sobě vlastní trpytivě bílé odlesky, odrážející se na nožích a vědu na krev, či nepřehlédnutelně rudou kaluž pod visícím satyrem, kterou chlemtá malý pes. Hlavní výjev přechází do tenké malby pozadí. Světlo zářící na obloze a prostupující korunou stromu namaloval Tizian tak, že kdybychom si odmysleli vše ostatní, klidně by mohlo jít o obraz některého amerického expresionisty 20. století. Spleť barev, nanášená na plátno krátkými tahy štětce, zde přechází téměř do abstrakce.

Hlavním motivem obrazu je Marsyas, jehož hlavou dolů visící tělo dělí plátno na dvě části. V levé části z něj v pokleku odřezává cary kůže bůh Apollon, kterému pomáhá zlověstná postava vousatého muže v čapce, stahující kůži ze satyrových kozích nohou. Za nimi stojí hráč na violu da gamba, upřeně sledující flétnu, zavěšenou podobně jako její nešťastný majitel na stromě. V pravé části obrazu namaloval Tizian zběsile se tvářícího fauna, přinášejícího dřevěné vědro, pod nímž sedí zasmušilý král Midas, přihlouplý rozhodčí nerovného souboje, jehož postava se ovšem do Ovidiova příběhu dostala až výrazně později. Poslední figurou na obrazu je dítě držící za obojek lačně slintajícího psa, toužícího pít z kaluže satyrový krve stejně jako malý psík u dolního okraje plátna.

Zatímco malbu je možné zkoumat rentgeny a dalšími vědeckými analýzami, s jejím obsahem a poselstvím je to složitější. Když se na obraz podíváme podrobněji, je téměř jisté, že nejde pouze o ilustraci Ovidiovy báje, ale o hlubší alegorii, kterou se Tizian snažil sdělit své myšlenky a představy o světě. Jak jinak vysvětlit postavu Apollona, který na výjevu nemilosrdně trestá satyra a zároveň je zde namalován ještě jednou jako hráč na housle? Anebo je jím někdo jiný? Třeba přímo božský Ovidius? Na co se to vlastně díváme?

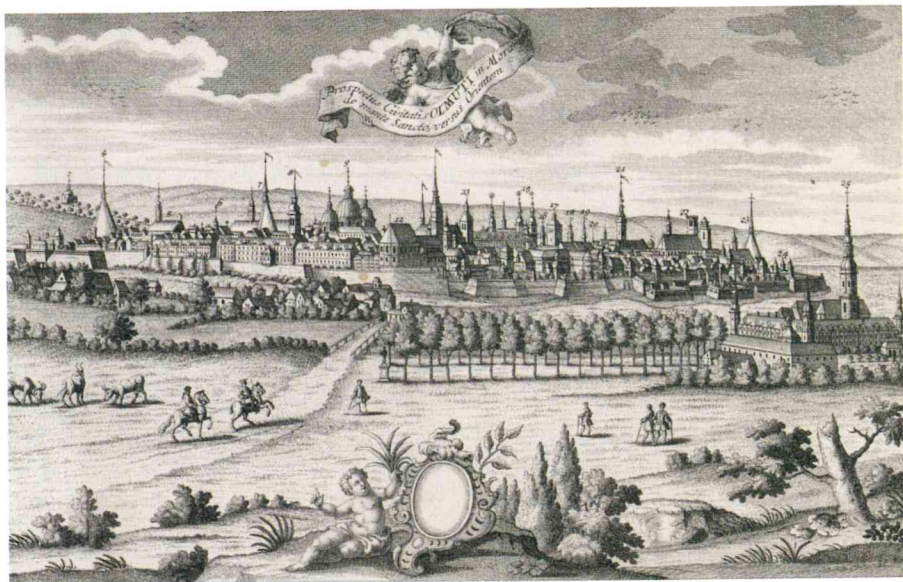
Možností je hned několik. Na první pohled z něj plyne hlavně varování pro každého, kdo by si troufal měřit své síly s bohy. Znalci antických textů a jejich renesančních výkladů však v obraze vidí ještě něco mnohem hlubšího. Klíčovou postavou je v tomto ohledu král Midas, některými historiky umění považovaný za autoportrét samotného Tiziana, který sklesle přihlíží hrůznému satyrově smrti. Mohlo by se zdát, že pouze truchlí nad následky své volby. Krále však můžeme chápat také jako melancholického svědka,



Justus van den Nypoort, Olomoucký biskup Karel II.
z Lichtensteinu-Castelcornu, 1680–1691, Rijksmuseum,
Amsterdam

přemítajícího nad smyslem lidského bytí. Při pohledu na všechnu tu hrůzu myslí také na svůj vlastní osud, zamýšlí se nad smrtí, utrpením i nevděčným osudem umění, kterému mnozí, možná zcela zbytečně, obětovali svůj život. Satyrovu strádání, tolik podobné tomu lidskému, je mu nejlepším důkazem toho, že každý umělec i každý člověk usilující o vavříny musí projít stejnou bolestí. Jsou tedy v obraze zachyceny myšlenky stárnoucího umělce, který si na sklonku života uvědomil, že celé zápolení o dosažení dokonalosti bylo zbytečné a marné? Tizian ale více než kdo jiný věděl, že touha vyrovnat se bohům je lidskou přirozeností, kterou každý pořádný umělec, bez ohledu na výsledek, musí zkoušet pořád znovu a znovu. A právě v tom se skrývá naděje malířova poselství. Marsyas je totiž stejně tragická postava jako Randall McMurphy, zahráný Jackem Nicholsonem ve slavném filmu *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Určitě si vybavujete scénu, jak se uprostřed koupelny snaží za přihlížení dalších pacientů zvednout jakýsi obrovský krám a vyrazit s ním okno, aby mohl zdrhnout z ústavu. Snaží se, co může, ale samozřejmě to nejde. Z koupelny však rozhodně neodchází jako někdo, kdo neuspěl. Otočí se ve dveřích, podívá se na ostatní pacienty a utrousí větu, kterou by zrovna tak mohl křičet Marsyas: „Aspoň jsem to zkusil!“ Renesanční intelektuálové se o mýtu vyjadřovali velmi podobně, jakkoli mnohem elegantněji. Stahování satyrovu kůže pro ně bylo jakýmsi vykoupěním. V Marsyasově utrpení totiž viděli osvobození z pozemského těla a metaforu cesty ke světlu a pravdě, tedy něco, co hlupák, třebaže korunovaný, nemůže nikdy pochopit. V čem mohl Midas spatřovat politováníhodnou, protože zbytečnou oběť, bylo vlastně vítězství.

Kniha pojmenovaná s jistou drzostí názvem tohoto mistrovského díla světového malířství pojednává o dlouhém příběhu umění na Moravě. Začal kdysi dávno pod vrcholy Pálavy, kde neznámý tvůrce vypálil figurku z jemné hlíny, kterou zná téměř každý jako Věstonickou venuši, a končí v naší přítomnosti. Země, od středověku součást zemí Koruny české, nebyla v porovnání s mnohými tehdejšími státy ani malá, ani nevýznamná. Rozhodně ale nepatřila k důležitým centrům, z nichž tryskaly nápady a podněty do celého světa, aby jednou provždy ovlivnily směřování uměleckého vývoje. Brno a Olomouc, dvě největší moravská města hašteřící se po staletí o to, které z nich je vlastně zemskou metropolí, nebyly Římem, Paříží ani New Yorkem. Kouzlo Moravy však spočívalo v něčem jiném. Tak jako celá střední Evropa, představovala i tato země rušnou křižovatku idejí, vlivů a podnětů, které postupně utvářely její totožnost. Kdybychom se vydali pozpátku po stopách zdejších uměleckých děl, cesty by nás zavedly do německých zemí, Francie, Prahy, Budína, severní Itálie, Vídně, Říma, Paříže, Mnichova, Anglie, Berlína, Výmaru i Moskvy. Tam všude se totiž nacházejí vzory pro kláštery, kostely,



Martin Engelbrecht podle Friedricha Bernharda Wernera, Olomouc, kolem 1740, Moravská zemská knihovna v Brně

zámky, obrazy, vily, domy a sochy, jejichž umělecké formy byly na Moravě napodobovány. Dostávaly se sem prostřednictvím umělců přicházejících do srdce Evropy za vidinou dobrého výdělku, v představách i ve skicácích je sem donášeli umělčí řemeslníci vracující se z vandrovnických cest a jejich vzhled zásadně ovlivňovali i objednatelé, toužící napodobovat životní styl svých vzorů, lhostejno zda jimi byli bavorsští rytíři, římsští aristokraté, anglická gentry, berlínské podnikatelé nebo moskevští aparátčíci.

Je tedy umění na Moravě jen odvozeninou toho, co vznikalo jinde? Ano i ne. Zdejší stavební formy baroka sice napodobovaly římské a vídeňské vzory, přesto zde našly svůj osobitý výraz. Zjednodušený, odpovídající možnostem zdejších světských i církevních aristokratů, ale rozhodně ne méně působivý či krásný. A co více, na Moravě se vedle toho protočilo i několik umělců, kteří alespoň ve střední Evropě udávali architektuře patřičné tempo — Johann Bernhard Fischer z Erlachu, Domenico Martinelli, Johann Lucas von Hildebrandt nebo Jan Blažej Santini-Aichl. Jejich velkolepé zakázky patří k tomu nejlepšímu, co ve střední Evropě vrcholného baroka vzniklo. Stejně, či přinejmenším podobné to bylo i v předchozích nebo následujících obdobích. Do zvláště malebných forem rozkvetla na Moravě italská renesance, svůj vlastní výraz zde našlo francouzské rokoko, ale i funkcionalismus první Československé republiky, vstřebávající podněty z Francie a Německa.

Módní vlny, hřmící a hučící tam, kde se rozhodovalo o podobě uměleckých stylů, doplňovaly na Moravu už jen jako vlídné a krotké vlnky, způsobující radost a potěšení.

Když bychom se vrátili na začátek této kapitoly, umění na Moravě je tak vlastně jakýmsi Marsyasem. Nemůže se rovnat žádným zásadním uměleckým centřům, přestože se o to všichni jeho tvůrci, mecenáši a objednatelé po celou dobu snažili. Jejich souboj by se tak mohl jevit jako marný, ale při setkání se zámkem, chrámy, obrazy a sochami, tak silně spjatými s dějinami a obyvateli země, jsou podobná srovnání nicotná. Umělecká díla zde stejně jako všude jinde na světě srozumitelně vyprávějí příběhy dávno zmizelých obyvatel Moravy a poodhalují nám v nich něco málo z toho, jak chápali svět, co považovali za krásné nebo jak si představovali naději a štěstí. Jejich životy, myšlenky a schopnosti tak zůstaly vepsány do uměleckých děl i navzdory pomíjivému času, což, jak jistě potvrdí každý fyzik, je to největší vítězství ze všech.

Nejstarší pokusy o sepsání dějin umění na Moravě jsou spjaty s osvěcencstvím. Zmínky o obrazech, šlechtických sídlech, uměleckých sbírkách či zahradách se pravidelně objevovaly na stránkách vlasteneckých časopisů po celou druhou polovinu 18. století, ale o rozsáhlejší a přehledný výklad se pokusil až malíř Ignác Chambrez, který sepsal životopisně pojatý text, ve kterém se snažil zejména o kritické zhodnocení děl nejvýznamnějších umělců baroka.¹ Na jeho práci navázal učený brněnský sochař a intelektuál Ondřej Schweigl, objevující během svých častých pracovních cest díla po celé zemi. O svých předchůdcích a jejich práci měl encyklopedické znalosti, které vložil do dvou rukopisů: *Pojednání o výtvarném umění na Moravě* z roku 1784 a *Soupisu malířů, sochařů, kameníků a dalších ve městě Brně od roku 1588 do 1800.*² Schweiglovo pojednání je vůbec první umělecko-historickou syntézou, do níž byla zahrnuta celá země. V úvahách o umění si všímal minulosti i přítomnosti, takže nám mimo jiné zanechal pozoruhodné svědectví o mnohých umělcích, s nimiž se během svého profesního života setkal. Schweiglovo chápání umění na Moravě nejlépe vystihuje jeho často opakovaná myšlenka: „[...] i když ne všichni moravští umělci byli prvotními umělci, přece jen všichni tvořili pro slávu své země a je v nich něco velkolepého.“ Je zcela nasnadě, že se skromností sobě vlastní takto uvažoval i sám o sobě. Na Schweiglovo zakladatelské dílo navázal ve svých velkoryse pojatých soupisech diletuující historik umění, jinak výkonný cenzor státní správy Jan Petr Cerroni, který podstatnou část svého života pracoval na slovníku moravských umělců, ale zároveň sepsal roku 1807 nikdy nevydaný *Nástin dějin výtvarného umění na Moravě a v rakouském Slezsku.*³ Cerroniho pečlivé a kriticky zhodnocené informace, vycházející





Bohuslav Fuchs, Hotel Avion, Brno, 1926—1928

Okouzlení modernou

Umění na Moravě v letech první republiky

Když se nedaří rodinný život, je nutné hledat své štěstí jinde. Greta Weissová, manželka německého průmyslníka Hanse Weisse a dcera jednoho z nejbohatších brněnských podnikatelů Alfreda Löw-Beera, o tom jistě věděla své. Bylo to štěstí v neštěstí. Se svým nepodařeným manželstvím se trápila v Berlíně dvacátých let 20. století, kde pro vnímavou mladou ženu nebyla o zážitky nouze. Podle svých vzpomínek se nejlépe cítila ve společnosti historika umění Eduarda Fuchse, jehož honosnou vilu navštěvovali berlínští intelektuálové, sběratelé, znalci umění i sami umělci. Zřejmě právě tady se Greta seznámila i s jejím tvůrcem, v té době už věhlasným architektem Ludwigem Miesem van der Rohe. Je zjevné, že ji zaujal nejen on sám, ale i jeho stavby. Roku 1927 se zajela podívat do Stuttgartu, na jehož předměstí bylo se vši slávou otevřeno sídliště Weissenhof, vystavěné spolkem moderních německých architektů Werkbund a přizvanými architekty, mezi nimiž nechyběl ani slavný Le Corbusier nebo Nizozemci Jacobus Oud a Mart Stam. Sídlíště, jehož urbanistický záměr i největší obytný blok navrhl právě Mies van der Rohe, představovalo výkladní skříň moderní evropské architektury, která měla být podle mínění svých tvůrců levná, jednoduchá, pohodlná a samozřejmě také krásná. Domy s hladkými bílými fasádami, pásovými okny a rovnými střechami dokonale odrážely potřeby společnosti po první světové válce, která se na dekorativní průčelí historismu a secese dívala jako na cosi nutně přežitého a nekonečně vzdáleného. Snad nikdy předtím neproběhla změna vkusu tak rychle a nenávratně. O rok později se Greta znovu provdala. Tentokrát to bylo jiné. Jejím manželem se stal muž, kterého milovala už od dětství, potomek další významné brněnské podnikatelské rodiny Fritz Tugendhat. Už před sňatkem uvažovali nad tím, že se vrátí do Brna, kde si vystaví nový dům. Greta měla o architektovi jasno a jistě jí



Ludwig Mies van der Rohe, Zahradní průčelí,
vila Tugendhat, Brno, 1929—1930

nedalo velkou práci, aby o své představě přesvědčila i nastávajícího manžela. Klíčovou roli v tom všem sebral sám Mies van der Rohe, jehož sebejistota a vizionářské uvažování udělalo na oba ohromující dojem. Po několika setkáních společně navštívili tři architektovy vily, a ačkoli si Tugendhatovi pro jistotu prohlédli i realizace brněnského architekta Ernsta Wiesnera, touha mít dům právě od Miese bez ohledu na cenu převážila. Po jistém váhání souhlasil i architekt. Projekt zamýšlené vily, v níž zohlednil přání investorů, představil manželům poslední den roku 1928. Namísto novoroční oslavy všichni tři hleděli do připravených plánů. Bylo to jako hledět do budoucnosti. Když Mies dostal otázku, co znamenají malé křížky rozprostřené na plánech přibližně v pětimetrových rozestupech, bez váhání odpověděl, že to jsou železné podpěry, které ponesou celou stavbu. Manželé na sebe udiveně pohlédli. O tom, že by byl kdy postaven soukromý dům se železnou konstrukcí, nikdo neslyšeli. Ten jejich měl být zjevně první.

Se sebevědomím sobě vlastním usiloval Ludwig Mies van der Rohe o vytvoření zcela nového stylu. Tak jako k vrcholnému středověku patřila gotika a k humanismu renesance, jím promyšlené architektonické formy měly provázet nový věk. Architektovy představy vycházely hned z několika zdrojů. Mies znal nepochybně stavby brněnského rodáka Adolfa Loose i jeho radikální myšlenky odsuzující přeplácené fasády, interiérové dekorace a vůbec



Ludwig Mies van der Rohe, Průčelí z ulice,
vila Tugendhat, Brno, 1929—1930

veškerý ornament, který stavěl na úroveň zločinu. Na architekta však měly nepochybně vliv i ruské konstruktivistické teorie, počítající se „sochařsky“ utvářenými montážemi průmyslových materiálů, a v neposlední řadě také umělecká východiska nizozemské umělecké skupiny De Stijl, zejména pak práce designéra a architekta Gerrita Rietvelde, zdůrazňující jednoduché linie, čisté používání barev a promyšlené vrstvení jednotlivých částí interiérů. Klíčový význam přisuzoval Mies utváření prostoru. Architekt se opakovaně vyjadřoval v tom smyslu, že celá stavba musí vždy vycházet právě z něj a je nezbytné, aby mu bylo vše ostatní podřízeno. A právě rozsáhlý, plynulý a ničím nespoutaný prostor byl ideál, který Mies vrchovatě naplnil ve své brněnské realizaci.

Jeho podobu umožňoval hlavně ocelový, z Německa přivezený skelet se sloupy, jejichž křížový profil překvapil manželé Tugendhatovy při převzetí plánů. Konstrukce, doplněná železobetonovými stropy a cihlovými vyzdívkami, nahradila dosavadní nosnou funkci stěn a překladů, takže zamýšlenému velkému prostoru nemělo stát nic v cestě. Sloupy procházejí zdívkou i samotnou stavbou, v níž jsou opatřeny lesklým chromovým krytem, aby co nejméně narušovaly prostor hlavní místnosti. Celý dům je sestaven z přísných geometrických tvarů a racionálních linií tvořících pravý úhel. Podle původního záměru měla být vila postavena z červených cihel,



Ludwig Mies van der Rohe, Obývací pokoj,
vila Tugendhat, Brno, 1929—1930

takzvaných zvonivek, ale protože se v Brně nedal podobný materiál sehnat, Mies navrhl bílou hladkou fasádu, bez níž už si dnes nedokáže vilu nikdo představit. Hlavním motivem vstupní partie je zaoblená stěna z mléčného skla, osvětlující přijímací halu a schodiště do spodního patra. Z ulice působí dům jako jednopodlažní stavba, proporce, elegantní tvary architektury i její promyšlené zasazení do organismu města dávají na první pohled tušit, že jde o něco zcela výjimečného. O hledání dokonalosti svědčí například průchod na horní terasu, navržený tak, aby jeho průhled dokonale rámoval vzdálený kopec s hradem Špilberkem.

V nejvyšším podlaží domu se nacházely prostorné soukromé pokoje rodiny s okny a dveřmi vedoucími na horní terasu. Ačkoli byl největším luxusem těchto místností výhled do zahrady s úžasným panoramatem Brna, Mies i zde využil drahé materiály a několik svých typických prvků, jakými byly například vestavěné skříně sahající až ke stropu. Po travertinem obloženém schodišti se z haly sestoupilo do hlavního prostoru domu, který zabíral většinu prostředního podlaží. Je jím impozantní, až marnotratně okázalá místnost s prosklenou stěnou, rozvržená do několika pomyslných částí. V souladu se svým chápáním prostoru odmítl Mies van der Rohe příčky či jakékoli jiné členění. Jídelnu vymežil zaoblenou stěnou ze vzácného makasarského ebenu, pracovní a obývací část domu předělil bloky onyxového



Ludwig Mies van der Rohe, Schodiště, vila Tugendhat,
Brno, 1929—1930

mramoru, přivezenými z marockého pohoří Atlas, a zimní zahradu navrhl za stěnou ze skla. Potřebu intimity pak zajišťovaly závěsy ze sametu a drahého šantungového hedvábí. První patro vily bylo tak úžasné, že se obešlo bez dalších uměleckých děl. Jedinou výjimku představovalo nádherné *Torzo kráčejíci ženy* od německého expresionistického sochaře Wilhelma Lehmbrucka. Fritz Tugendhat, jehož rodina se do domu nastěhovala v prosinci 1930, popisoval své dojmy z místnosti s hloubavostí sobě vlastní: „Když tyto prostory a vše, co je uvnitř, nechám na sebe působit jako celek, pak jasně cítím: to je krása — to je pravda.“ Filozofické přesahy související s chápáním podivuhodného prostoru umocňovalo ještě jedno překvapení. V letních měsících bylo možné zasunout obrovské okenní tabule skleněné stěny do suterénu. Interiér vily se stal během několika okamžiků součástí zahrady.

Dům, vybavený všemi myslitelnými technickými vymoženosti, oplývající drahými materiály i mimořádnou a zároveň urputnou péčí architekta, který pro něj navrhl i ty nejmenší detaily, patřil k nejvýznamnějším soudobým stavbám na světě. Byl jednoznačným a zjevným manifestem modernity. Pro slavného amerického architekta Philipa Johnsona, který dům navštívil v létě roku 1930, byla vila novým Parthenonem a „bezesporu nejlépe vypadající dům na světě“ a podobně nadšené soudy nad ním vynášela i řada dalších architektů, teoretiků a intelektuálů. Vila Tugendhat však měla i své kritiky. Téměř všichni se shodovali na tom, že závratná suma, kterou celý projekt stál, rozhodně nenaplňuje ideály moderní architektury. K čemu je dům, který si může dovolit jen hrstka vyvolených, zatímco obyčejní lidé nemají kde bydlet? Na co je společnosti Miesova úchvatná architektura, když plní stejnou funkci jako kdysi aristokratická sídla? Levicově smýšlející brněnský architekt Jiří Kroha si v souvislosti s podobně opulentními stavbami neodpustil srovnání, že zatímco podobný luxus poskytuje jedinému člověku tisíc účelů, nemá tisíc lidí zajištěn jeden sociálně potřebný účel — vyhovující byt. Za pravdu těmto názorům dávala skutečnost, že jen sama budova bez vybavení stála přes osm milionů československých korun. Pro srovnání stačí uvést, že větší funkcionalistická vila stála v té době kolem čtvrt milionu. A to je samozřejmě rozdíl nemalý. K tomu je ovšem ještě nutné připočítat náklady za zvláště navržené nábytek a další doplňky, na nichž se s Miesem podílela jeho spolupracovnice, designérka a berlínská přítelkyně Grety Tugendhatové Lily Reichová. Tak to ale s takovými projekty je. Stačí si vzpomenout na podobná umělecká díla, která se na Moravu snesla jako UFO, aniž by měla cokoli společného s dosavadním vývojem či zdejšími uměleckohistorickými souvislostmi — Madonu z Veveří, renesanční vilu knížete Karla z Liechtensteinu v Lednici, Tizianův obraz ze sbírek olomouckých biskupů nebo zámek starohrabat a knížat ze Salm-Reifferscheidtu v Rájci. Už s ohledem na rozpočet je zjevné,

že obvyklé pokušení řadit vilu Tugendhat mezi další stavby brněnského funkcionalismu prostě neobstojí. Jde o vrcholné dílo věhlasné německé školy Bauhaus, které se jen shodou šťastných okolností ocitlo v Brně. Výjimečnost této vily zásadním způsobem ovlivnila vývoj světové moderní architektury.

Ludwig Mies van der Rohe zpočátku zakázku přijmout nechtěl. Jakési Brno, ležící tak daleko od Berlína, v něm rozhodně nevzbuzovalo důvěru. O tom, že nakonec na nabídku kývl, prý rozhodly tři věci. Architekta okouzila skvělá parcela, ničím omezený rozpočet a v neposlední řadě také úroveň brněnské architektury. Když si prohlédl několik zdejších moderních staveb ve stylu, který dnes nazýváme funkcionalismus, bylo mu na první pohled jasné, že brněnské dodavatelské firmy jeho vysoké nároky zvládnou.

Navzdory problémům, které si nese každé město v jakékoli době, patřilo Brno k blahobytným centrům mladého československého státu. Z časů monarchie zdědilo poměrně vzkvétající průmysl i dobře situovanou střední třídu, zajišťující městu značnou ekonomickou sílu. Pouhých dvacet let, které osud první Československé republiky vyměřil, se v Brně projevilo měrou vrchovatou. Ve městě se rychlým tempem budovala nová sídla úřadů, kulturní a vědecké instituce, školy, banky, hotely, lázně, obchodní domy, kina, kavárny, nájemní domy i celé vilové čtvrti. Ambice města šly dokonce tak daleko, že se u příležitosti desátého výročí vzniku republiky zavázalo ve spolupráci se zemskou vládou uspořádat velkolepou Výstavu soudobé kultury v Československu. Během neskutečně krátké doby vznikl areál současného výstaviště s řadou moderních pavilonů, obdivovaných roku 1928 návštěvníky z celé země. Kvůli očekávanému přílivu hostů se viditelně proměnilo i samo Brno, kde mimo jiné vznikla kolonie Nový dům, předvádějící po vzoru stuttgartského sídliště Weissenhof vyspělost československého stavitelství. Moravská metropole, dosud chápaná jako předměstí Vídně, se během pár let odstříhla od historismu i secese a vykročila vstříc moderní době, jejímž nejviditelnějším atributem se stala právě avantgardně působící funkcionalistická architektura. Architektura účelná, jednoduchá, tvořená železobetonovými konstrukcemi a volnými půdorysy, kterou na první pohled prozrazují elegantní čisté linie, racionální geometrické tvary i typické prvky — luxfery, rozměrná okna v kovových rámech, chromovaná nebo mosazná zábradlí, opaxit nebo obklady z keramiky, travertinu či dalších drahých materiálů, nahrazujících dosavadní dekorace.

Důvodů, proč Brno a s ním vlastně i celé Československo přijalo funkcionalismus tak rychle za svůj, se našlo hned několik. Jak dokládají okolnosti vzniku vily Tugendhat, významnou roli zde sehrál kosmopolitismus brněnských elit. Díky němu působilo Brno v mnohých ohledech značně



Josef Kalous — Jaroslav Valenta, Paviion A, Výstaviště, Brno, 1927—1928

velkoměstsky. Povšiml si toho i mladý básník Jaroslav Seifert, který tehdy působil v *Rovnosti*. Ještě po létech vzpomínal. „Však tenkrát se říkávalo, že Praha je velká vesnice a Brno malé velkoměsto. Už tehdy byly v Brně bary, kde tloukli černoši do jazzbandových bubnů, zatímco v Praze se ještě zpívalo u Fleků a u Tomáše.“ Bohaté podnikatelské rodiny si chtěly stavět zrovna tak zajímavé a moderní domy jako jejich příbuzní, přátelé a obchodní partneři v západní Evropě. A jak to tak bývá, jestliže nejbohatší podnikatelé vsadili na moderní architekturu, jejich vkus záhy ovlivnil i příslušníky střední třídy. Své moderní, jakkoli poněkud skromnější domy si proto zanedlouho začali stavět také státní úředníci, akademičtí pracovníci, drobní podnikatelé, lékaři a advokáti. Kouzlo funkcionalismu ovšem spočívalo hlavně v tom, že nabízel nečekaně levná řešení. Moderní architektura zůstala moderní i bez travertinu a vysouvacích oken. Styl si tak brzy prorazil cestu také do realizací veřejných staveb či sociálních projektů. To byl ostatně cíl mnohých architektů a teoretiků, kteří moderní nákladné vily chápali jako historicky nutný předstupeň vytoužené minimální domácnosti. Funkcionalismus tak přirozeně prostupoval všemi sociálními i národnostními vrstvami, i když bylo příznačné, že investoři z řad brněnských Němců, Čechů i Židů volili nejčastěji architektky svého etnika. Mělo to svá úskalí i výhody. Němečtí architekti v podstatě neměli šanci dosáhnout na veřejné zakázky, a proto někteří z Brna odešli. Z této situace naopak těžili židovští

architekti, kteří se díky soudržnosti své komunity dostávali ke skvělým zakázkám. Na objednávkách převážně židovských stavebníků profitoval například Ernst Wiesner, který kromě jiného vystavěl v Brně většinu největších a nejkrásnějších vil.

Jasně daný směr pak v překvapivě krátkém časovém úseku následovala i velkorysá stavební politika města. Že se vedení města ztotožnilo s funkcionalismem tak rychle, ovlivnil hlavně talent projektantů nově organizovaného městského stavebního úřadu. Na rozdíl od většiny českých měst, Prahu nevyjímaje, kde měla klíčové pozice obsazena zasloužilá předválečná generace architektů, bylo v dosud německém Brně nutné vybudovat veřejné instituce od základů. Na důležitá místa se tak po roce 1918 mohli dostat mladí architekti, kteří by jinde proráželi mnohem obtížněji. Jejich jména je dobré si zapamatovat — Jindřich Kumpošt, Bohuslav Fuchs a Oskar Pořiska. V první polovině dvacátých let, kdy začali projektovat, překročil třicítku jen Kumpošt. Obdiv k tomu nejmodernějšímu jde s mládím ruku v ruce. Myšlenky funkcionalismu, jinak také purismu nebo internacionálního slohu, šířící se hlavně díky vlivu slavného Le Corbusiera, zasáhly české prostředí poměrně brzy už na začátku dvacátých let. Avantgardní architektura se však neprosadila hned, neboť měla poněkud nečekanou konkurenci.

Mladá republika hledala v prvních letech své existence vlastní „národní“ stavební formy. Po jistou dobu se zdálo, že by jimi mohly být stylizované dekorace vycházející ze „slovanského“ lidového umění, nazývané obloučkový styl nebo také rondokubismus. Tato představa však brzy vzala zsvě. Na stavbách je sice využívali osvědčení stoupenci moderny, jako Pavel Janák nebo Josef Gočár, ale poučeným zastáncům avantgardy byly jejich snahy k smíchu. Těžkopádnost národního stylu si v Brně vyzkoušel také hlavní městský architekt, absolvent vídeňské akademie a žák Leopolda Bauera Jindřich Kumpošt, který v něm navrhl nájemní domy a poněkud výstřední budovu Okresní nemocenské pokladny na Nerudově ulici s pateticky působícími sochami Václava Hynka Macha v průčelí. I když domy přinášely nová konstrukční řešení a byly jednoznačně nejmodernějšími stavbami ve městě, Kumpošt pochopil, že tudy cesta nevede. Po nedlouhém okouzlení nizozemskou architekturou s malebnými fasádami z režného cihlového zdiva, vsadil na funkcionalismus.

Levicově smýšlející umělec dokonale naplňoval představu angažovaného intelektuála, pro něhož byla architektura hlavně prostředkem, který měl sloužit společnosti. Samozřejmě že stavěl pro bohaté investory, jeho skutečný zájem však směřoval jinam. Tak jako Le Corbusier chápal domy jako „stroje na bydlení“ přizpůsobené potřebám obyvatel a podobně uvažoval také nad funkcí moderního města. Roku 1923 navštívil spolu se svým přítelem

Bohuslavem Fuchsem a budoucím primátorem Brna Rudolfem Spazierem mezinárodní sjezd o plánování měst v Göteborgu a dokonale obeznámen s neutěšenou situací ve stavebnictví zasáhl také do soudobé debaty týkající se novely zákona o podpoře stavebního ruchu. Navrhoval v ní dostupnost státní podpory pro menší podnikatele, levnou typovou výstavbu rodinných a činžovních domů, zmenšení výměry bytů pro sociálně slabší obyvatele a předložil i promyšlený systém získávání prostředků na výstavbu nových bytů. Sociální bydlení ho zajímalo natolik, že kvůli němu procestoval téměř celou Evropu. Všiml si organizace stavebních úřadů, legislativy i způsobů městského plánování. Jeho znalostí využívala vláda a vynikaly i na věhlasných zahraničních konferencích. Podobná témata architekti dosud neřešili. Jejich teoretické úvahy se týkaly výhradně architektonických forem a do společenských či politických debat se zapojovali jenom tehdy, když byly ohroženy jejich podnikatelské zájmy. Kumpošt samozřejmě nebyl sám. Chápat architekturu jako obor bezprostředně závislý na podobě společnosti, ekonomiky a politiky přijali za vlastní všichni významní modernisté. Svědčí o tom i témata přednášek, které ve dvacátých letech přednesl v brněnském Uměleckoprůmyslovém muzeu výkvět tehdejších evropských architektů. V nabitém sále diskutovali Le Corbusier, jeho přítel malíř Amadé Ozefant, Jacobus Oud, Adolf Loos či ředitel slavné školy Bauhaus Walter Gropius. V této souvislosti je nutné připomenout, že uznávanými partnery architektů se poprvé stali i teoretici, v Československu pak zejména všestranný stoupenec avantgardy Karel Teige, který svými kritickými úvahami udělal na poli architektury více práce, než kdyby navrhl novou čtvrť. Povolání architekta se změnilo k nepoznání.

Jindřich Kumpošt se zasloužil také o to, že otevřel dveře k zakázkám několika mladým kolegům. Přátelské vazby ho pojily hlavně s Bohuslavem Fuchsem, který zanedlouho vyrostl v architekta evropského významu a jehož stavby jednou provždy proměnily podobu mnohých moravských měst. Fuchs se vyučil zedníkem, a dokonce se nějaký čas jako zedník živil, což byla pro jeho práci těžko nahraditelná zkušenost. Navzdory tomu, že později vystudoval brněnskou stavební průmyslovku i pražskou akademii, kde byl oblíbeným žákem Jana Kotěry, svým přístupem zůstal vlastně samoukem. Bohuslav Fuchs byl tichý, přemýšlivý introvert, který miloval výzvy. S pověstným nadšením a obrovským zaujetím se po celý život vrhal do dalších a dalších projektů či soutěží a vždy se snažil o to, aby i tentokrát předvedl něco neobyčejného a mimořádného. Ve své práci se rozhodně neoháněl žádnými konvencemi ani nepodléhal vlivu jakýchkoli dogmat. Neváhal při tom popřít i samotné základy nového stylu. Když měl pocit, že se pravoúhlé tvary jeho „bílých“ funkcionalistických staveb donekonečna opakují a začínají



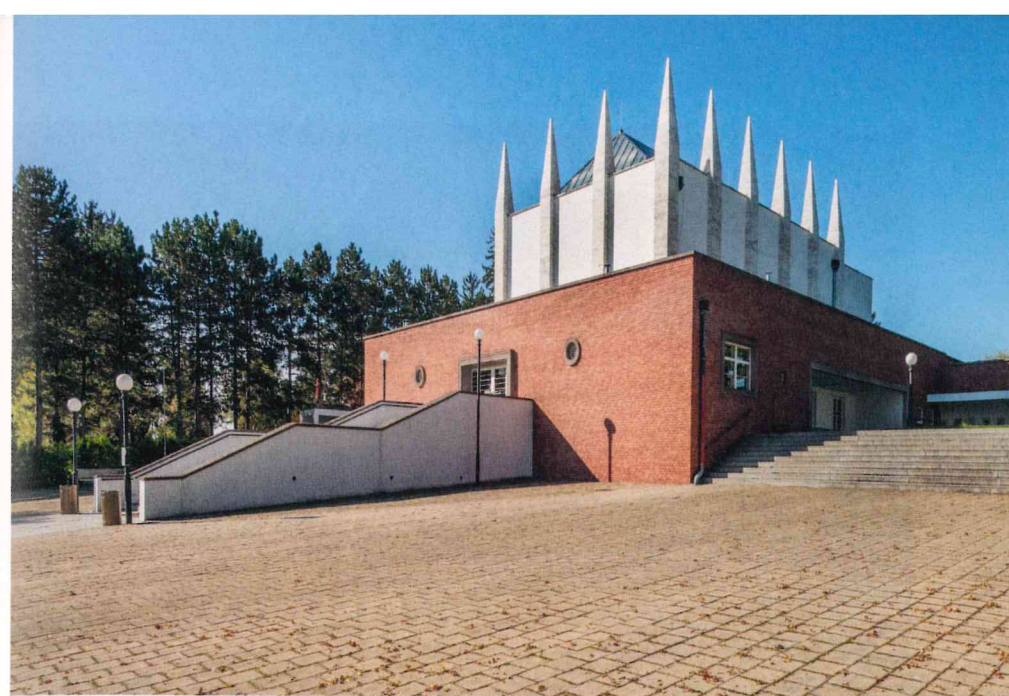
Bohuslav Fuchs, Zemanova kavárna, replika, Brno, 1926

zavánět nudou, začal do nich vkládat organické prvky, zaobloval jejich nároží a balkony, vysouval z nich zvlněné arkýře či schodištní haly a na hladké fasády využíval překvapivé materiály. Měnit architektonický výraz svých projektů dokázal po celý život. Kumpošt si jeho talentu a schopností povšiml už při soutěži na urbanistický plán města Prostějova na začátku dvacátých let a téměř obratem mu nabídl místo na stavebním úřadu v Brně. Fuchsovy první práce byly ještě poznamenány vlivem pražské moderny a architekturami o generaci starších, zejména nizozemských umělců, kteří na svých jednoduše působících stavbách využívali režné cihlové zdivo — taková byla například budova masné burzy, obřadní síň na ústředním hřbitově nebo pavilon města Brna s ohromnou prosklenou stěnou, navržený pro Výstavu soudobé kultury v Československu.

Prvním Fuchsovým skutečně funkcionalistickým projektem byla brněnská Zemanova kavárna, vystavěná v letech 1925—1926 v parku Koliště pro kavárníka Josefa Zemana. Fuchs ji pojal zcela v duchu prací a hlavně teoretických úvah Le Corbusiera jako ležící prosklený kvádr, k němuž připojil další hranolové hmoty salonku a provozního zázemí. Čistá a jednoduchá architektura, jejíž okna se dala už pět let před vilou Tugendhat zasouvat

do suterénu, okamžitě okouzila Brno. Fuchse proto vzápětí oslovil další brněnský podnikatel hoteliér Miroslav Kostecký, který hodlal proměnit svůj starý hostinec na České ulici v moderní osmipatrový hotel. Už tak zajímavou zakázku umocňovala značně komplikovaná středověká parcela, měřící na šířku pouhých osm metrů. Podobné problémy Fuchse bavily a rychle pro ně nalézal východiska. To tentokrát spočívalo v železobetonovém skeletu, který mu umožnil dosud nevídané řešení prostoru, za něž by se rozhodně nemusel stydět ani architektův velký francouzský vzor. Hotel na první pohled působí jako obvyklá funkcionalistická stavba, jejíž úzkou, keramickými a opaxitovými obklady opatřenou fasádu odlehčují obvyklá pásová okna. To podstatné se však skrývá za velkým dvoupatrovým arkýřem, z něhož pozorovali ruch ulice návštěvníci kavárny. Zatímco Zemanovu kavárnu pojal Fuchs jako samostatně stojící pavilon s horizontálním prostorem, kavárna hotelu Avion, vzbuzovala údiv řešením vertikálním. Do dvou prostorově prolnutých pater, propojených elegantním zaobleným schodištěm, vložil architekt nečekaně umístěné galerie a různou výškou stropů a podlah umocnil dojem z dokonale plynulého prostoru, stoupajícího vzhůru. Strhující zážitek, při němž musí každý vnímavý návštěvník užasnout nad architektovu představivostí, ještě více zdůrazňují zrcadlové stěny, ve kterých se odráží světlo, pronikající do interiéru velkými okny a luxferovými světlíky. Promyšlená práce se světlem a skvěle sestavené stavební hmoty dávají zcela zapomenout na stísněnost celé parcely. Stačí dodat, že nad kavárnou se nacházelo neuvěřitelných padesát pokojů pro hosty, přístupných po samostatném schodišti, nad nimiž architekt navrhl ještě byt majitele hotelu s terasou. S trochou nadsázky by se dalo říct, že od Santiniho chrámů nevznikl na Moravě působivější prostor než právě Fuchsova kavárna hotelu Avion. Místo se stalo symbolem avantgardy, nespoutanosti myšlení a moderního životního stylu. K pravidelným hostům kavárny patřili i členové brněnského Devětsilu. Mladí, francouzskou kulturou podmanění spisovatelé byli stavbou okouzleni natolik, že po ní původně chtěli pojmenovat i svou literární revue.

Po otevření hotelu Avion se stal Fuchs nezpochybnitelnou vůdčí osobností nového stylu na Moravě. Zakázky se mu jen hrnuly. Architekt věnoval každé stavbě stejnou pozornost a vždy se snažil o to, aby i tentokrát vytvořil projekt, který by se dal směle otisknout na titulní stránku jakéhokoli časopisu o soudobé architektuře. Jeho práce z meziválečného období patří k tomu nejlepšímu, co v Československu vznikalo. Stačí zmínit jeho brněnské realizace, jako Masarykův studentský domov, továrnu Alpa v Králově Poli, nádražní poštu, areál lázní v Zábrdovicích nebo stavby rozestě po celé Moravě — městské spojitelný v Tišnově a Třebíči, sokolovnu a kino v Jihlavě, obchodní dům Pešat v Ostravě, městské lázně v Uherském Hradišti.



Ernst Wiesner, Krematorium, Brno,
1925—1930

Několika zajímavými projekty, jakými bylo termální koupaliště Zelená žába v Trenčianských Teplicích nebo Zotavovna Morava v Tatranské Lomnici, se mu podařilo proniknout i na Slovensko. Na řadě projektů, zejména těch, které se týkaly urbanismu, spolupracoval s dalšími autory. Jako nejzajímavější se jeví jeho spolupráce s druhým nejvýznamnějším tvůrcem brněnské moderní architektury Ernstem Wiesnerem, s nímž se setkal roku 1928 při stavbě technicky vyspělé budovy Moravské banky na brněnském náměstí Svobody.

Wiesner, pocházející ze židovské rodiny usazené na Slovensku, vystudoval vídeňskou akademii, kde navštěvoval ateliér profesora Friedricha Ohmanna, sveřepě projektujícího v secesních a neobarokních formách. Tento způsob práce však na mladého architekta příliš velký dojem nedělal. Mnohem více se mu líbily stavby a myšlenky Adolfa Loose, s nímž se spřátelil a kterého považoval za svého duchovního učitele. Moderní architektonické konstrukce, odmítnutí dekoru na fasádách i záliba v drahých materiálech poutala Wiesnera k funkcionalismu, jehož byl zajisté vynikajícím představitelem. Architekt navrhoval přepychové vily, nájemní domy, interiéry bytů a obchodů a zasáhl i do praktických projektů souvisejících se sociálním bydlením. Jeho umělecké představy však v mnohých ohledech směřovaly dál. Výmluvné svědectví Wiesnerova uvažování nad architekturou zprostředkovává jeho projekt brněnského krematoria, otevřeného roku 1930.



Bohuslav Fuchs — Jindřich Kumpošt, Městská spořitelna, Tišnov, 1931—1932

V době vrcholného funkcionalismu uspěl v soutěži s návrhem, který se snažil moderní architektuře vtisknout hlubší duchovní rozměr, odpovídající pietnímu významu místa. Wiesner pojal krematorium jako jakýsi starověký zikkurat. Na rozměrném kvádru z cihlového zdiva, k němuž je přistavěno široké, pomalu stoupající schodiště, spočívá bíle omítnutý a shora prosklený kvádr smuteční síně, který obklopuje šestnáct hrotitých kamenných obelisků. Nejnovější technologie a formy moderní architektury se v tomto případě proluly se soudobou představou o podobě starověkých svatyní Blízkého východu, odkazující k věčnosti a nepomíjející hodnotě lidského bytí. Pro stavbu, plnící podobnou funkci jako starověké zádušní chrámy, se dal vymyslet důstojnější vzhled jen stěží.

S přesvědčivými a nadšeně přijímanými pracemi Bohuslava Fuchse a Ernsta Wiesnera se v Brně museli vyrovnávat všichni jejich konkurenti. Laťka byla nasazena vysoko a úroveň brněnské architektury tomu odpovídala. Fuchsův přítel a spolupracovník Josef Kranz obohatil město o krásnou kavárnu Era, vycházející ze soudobé nizozemské architektury, Oskar Poříška zde navrhl několik nájemních domů a vil, ale nejvíce se proslavil jako zaměstnanec městského stavebního úřadu, projektující školy, veřejné toalety či jednoduše krásné zastávky pouliční dráhy. Vynikající architektury

ve městě realizovali i další architekti, jako levicově smýšlející přítel českých avantgardních básníků Jiří Kroha, Josef Polášek, Eduard Žáček, Jaroslav Grunt či Bedřich Rozehnal. Mimořádně zajímavé jsou i stavby životem těžce zkoušených židovských architektů, mezi něž patřil autor synagogy Agudas Achim Otto Eisler, Sigmund Kerekes, autor úžasného interiéru První moravské spořitelny Heinrich Blum či Endre Steiner, který referoval o soudobé brněnské architektuře na stránkách vlivného mezinárodního architektonického časopisu *Forum*. Mezi těmito muži se kupodivu podařilo prorazit i architektce Adéle Bramborové, autorce nejméně jednoho brněnského rodinného domu s obchodem.

Moderní architektura zasáhla během dvacátých a třicátých let celou zemi. Téměř ve všech okresních městech a městečkách po celé Moravě vznikaly ve stylu funkcionalismu nové spořitelny, školy, úřady, nájemní domy i vily místní honorace. Mnohé z těchto staveb navrhovali prověřeni brněnští architekti, ale postupem času je byli schopni projektovat i lokální stavitelé, kteří poznatky o novém stylu nezřídka načerpali během realizací architektur svých známějších kolegů. Přenos idejí a inovací vypadal stejně jako v předchozích obdobích. Tišnovskou městskou spořitelnu, postavenou podle plánů Bohuslava Fuchse a Jindřicha Kumpošta v letech 1931—1932, vybuodovala firma místního stavebního podnikatele Josefa Vituly. Železobetonová konstrukce stavby, použitá Fuchsem, Vitulu nadchla natolik, že ji už roku 1933 využil ve svém vlastním projektu tišnovské vily ředitele místní školy Josefa Chmelíčka. V regionech však pracovali také architekti, kteří by se bez větších problémů prosadili i kdekoli jinde.

Na severní Moravě působili například rodáci z Místku dvojčata Čestmír a Lubomír Šlapetové. Po studiích v Brně se oba dostali na Akademii umění a uměleckých řemesel v tehdy německé Vratislavi a následně do Berlína, kde měli možnost pracovat se slavným Hansem Scharounem a jeho blízkým spolupracovníkem Adolfem Radingem. Pod vedením obou skvělých německých architektů si Šlapetové osvojili zásady internacionálního stylu, které začali úspěšně využívat hlavně na projektech domů ostravské a opavské honorace. Vyniká mezi nimi vila Eduarda Lisky v ostravské čtvrti Bazaly z roku 1935, kterou bratři Šlapetové navrhli pod bezprostředním vlivem Scharounovy vily Felixe Baensche v Berlíně. Dům zasazený do svahu je tvořen mohutným soklem zvýšeného suterénu z haklíkového zdiva, na němž spočívá obytná část tvořená obrovskou zaoblenou prosklenou stěnou s výhledem na údolí Ostravice a město. Podobně jako ve vile Tugendhat se za stěnou nacházela společenská část, soukromé pokoje, navržené na druhé straně domu, se rozvíjejí směrem k malé kryté terase. Zaoblená stěna, kamenný sokl nebo šikmé pilíře, kotvící celou budovu, měly s přísnými geometrickými hmotami

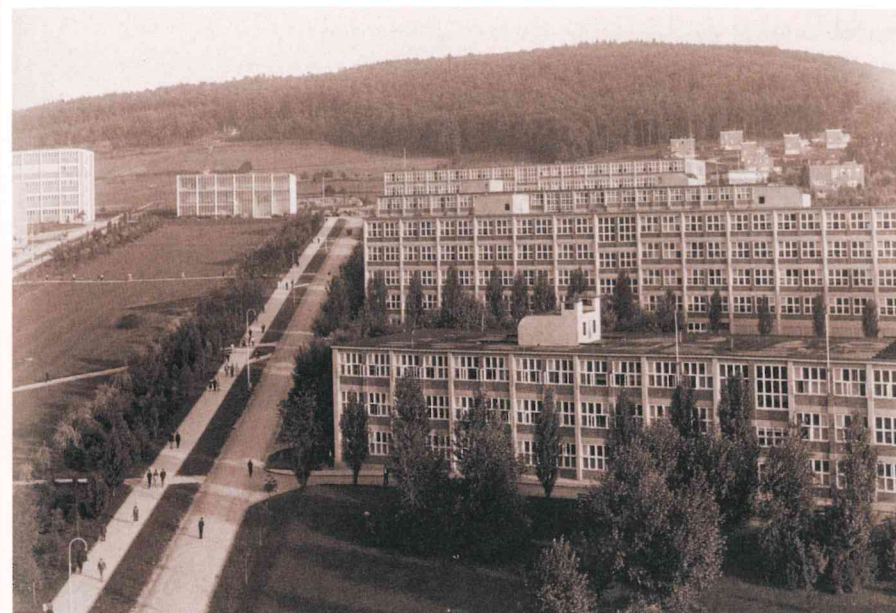


Čestmír Šlapeta — Lubomír Šlapeta, Vila Eduarda Lisky, Ostrava, 1935

obvyklé funkcionalistické architektury společného už jen málo. Vila Eduarda Lisky, zjevně nepochopená soudobými kritiky, kteří se ji neobtěžovali zmínit v žádném oborovém časopise, se stala snad nejzajímavějším projevem moderní organické architektury na našem území. Vedle tohoto projektu se jeví originální prvky zasazené do staveb Bohuslava Fuchse jako slabý odvar.

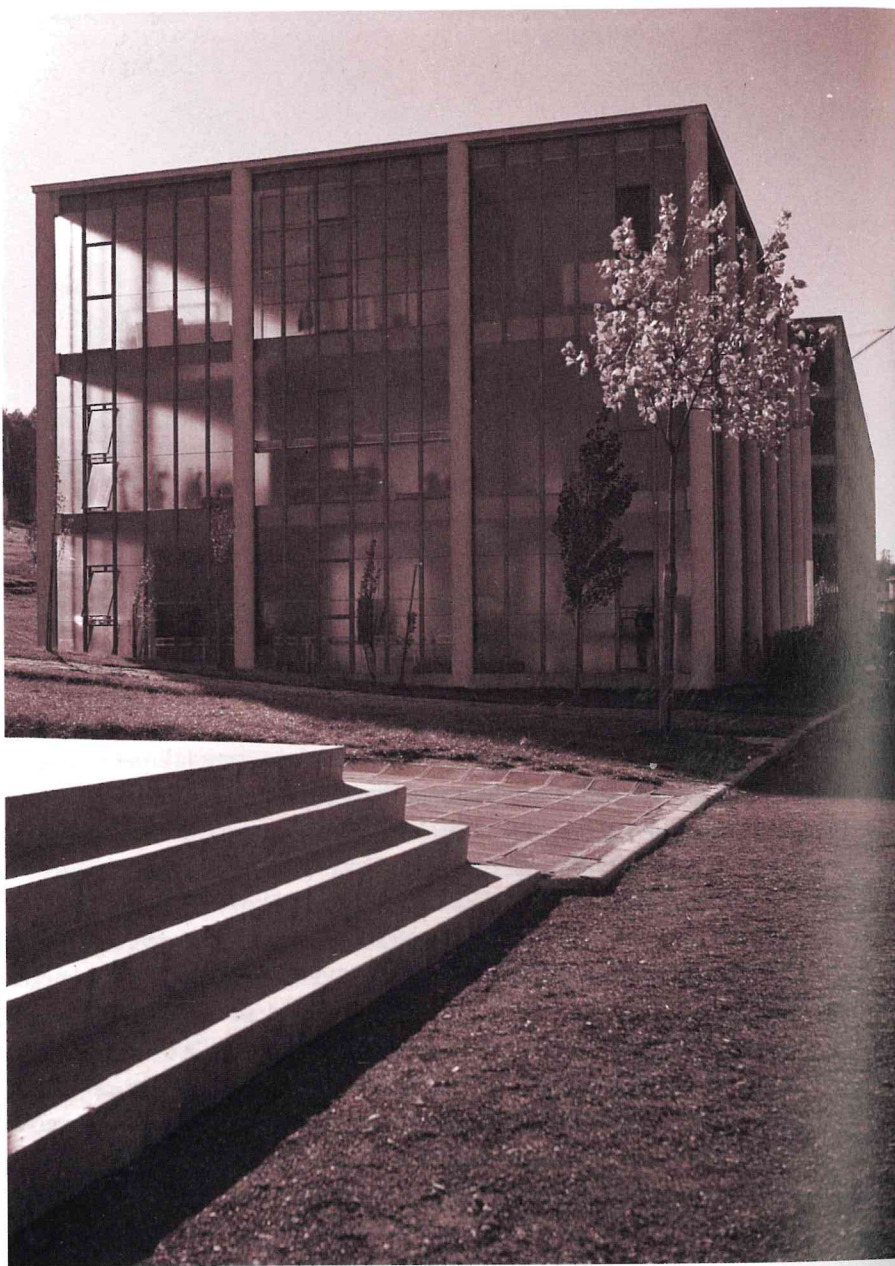
Zajímavé architektury vznikaly také na střední Moravě. Především v rychle se rozvíjejícím lázeňském městě Teplice nad Bečvou pracovali na velkoryse pojatých vilách a veřejných stavbách architekt Karel Kotas nebo manželé Elly a Oskar Oehlerovi, přenášející do střední Evropy zásady avantgardní francouzské architektury se střešními terasami, lodžemi, prosklenými stěnami, pásovými okny a rozsáhlými místnostmi, a tak by bylo možné pokračovat ve většině částí země. Nikde ovšem neproměnil funkcionalismus vzhled a charakter místa tak jako ve Zlíně.

Jestliže Le Corbusier hovořil o dokonalých domech jako o strojích na bydlení, zakladatel moderního Zlína podnikatel Tomáš Baťa hodlal této myšlence přizpůsobit celé město. Velký francouzský architekt o snahách československého podnikatele dobře věděl, obdivoval je a podle všeho pro něj také toužil pracovat. Do Zlína se však dostal až roku 1935, kdy už byl Baťa dva roky po smrti. Město, funkčně propojené s továrnou a obytnými čtvrtěmi, na něj udělalo obrovský dojem a Le Corbusier se o něm vyjádřil



František Lýdie Gahura, Takzvaný Gahurův prospekt, Zlín, 1931—1933

jako o „zářivém fenoménu“. Pro firmu Baťa dokonce pracoval na plánu rozvoje jedné z okrajových částí, ale ze zamýšlené spolupráce nakonec nebylo nic. Architektovu nadšení se nelze divit. Vzestup města neměl na Moravě ani v celé střední Evropě obdoby. Až do roku 1894, kdy zde sourozenci Baťovi otevřeli první firmu, byl Zlín ospalé valašské městečko, jehož obyvatelé se živili zemědělstvím a řemesly. Vpád moderních kapitalistických myšlenek, založených na hromadném managementu průmyslové pracovní síly, změnil město k nepoznání. Prosperita obuvnického impéria, překračujícího svým významem hranice země, začala během první světové války a mimořádně se jí dařilo i v nových poměrech Československé republiky. Neotřelé výrobní a obchodní strategie, ovlivněné Baťovou osobní americkou zkušeností, vedly k firemní expanzi doslova do celého světa, což nejlépe dokládá skutečnost, že ve druhé polovině dvacátých let tvořily výrobky z Baťových závodů více než polovinu československého vývozu. V dobách své největší slávy vyráběla firma vedle obuvi také pneumatiky, umělá vlákna, hračky, pletací stroje, technické pryže, vlastnila pojišťovnu, filmové ateliéry, uhelné doly, letiště v Otrokovicích a síť asi šestnácti tisíc prodejen, prostřednictvím nichž se značka Baťa dostala i do těch nejvzdálenějších koutů planety. Koncern zaměstnával více než šedesát sedm tisíc osob, z toho přibližně třetinu v zahraničí. Rozmach firmy měl samozřejmě i svou odvrácenou tvář. Baťa si



František Lýdie Gahura, Památník Tomáše Bati, Zlín,
1933

budoval promyšlený kult osobnosti, vytvořil velmi účinný systém dozoru nad zaměstnanci a nerozpakoval se zasahovat i do jejich soukromí a volného času. Jeho autoritářských praktik si všiml ne jeden levicový publicista a prostřednictvím poněkud ukřivděného románu *Botostroj* pronikly i do literatury. To vše se jednoznačně střetávalo právě ve Zlíně.

Tomáš Baťa měl o funkci svého hlavního města jasnou představu. Když se roku 1905 vrátil ze studijního pobytu po Spojených státech amerických, přivezl si spolu se spoustou nápadů také plány továrních budov, kterými hodlal napomoci rozvoji firmy. V jeho pojetí měla architektura plnit funkci výrobního prostředku, a tak k ní, bez jakéhokoli sentimentu, přistupoval po celý život. V roce 1910 navázal Baťa kontakty s Janem Kotěrou, kterého požádal o přepracování plánů na svou vlastní rodinnou vilu. Spokojený Baťa chtěl ve spolupráci s věhlasným pražským architektem pokračovat, ale namísto zamýšlených veřejných staveb si okolnosti vynutily úkol zcela jiný. Rozvoj firmy během válečných let přivedl do Zlína stovky nových zaměstnanců, kterým chtěl šéf dopřát důstojné bydlení. Jan Kotěra se tak uprostřed hrůzného válečného konfliktu vrhl do plánování zdejší první dělnické kolonie, ovlivněné zásadami takzvaného zahradního města, do značné míry určující budoucí vývoj celého Zlína. Baťa vždycky věděl, co chce. Kotěra měl dodat účelné a levné domy s hospodářským zázemím, aby přerod venkovanů v obyvatele města nebyl příliš drtivý. Hospodářství mělo být pro zaměstnance také jakousi pojistkou proti případnému úpadku firmy. Kotěra zůstal Zlínu věrný až do své smrti v roce 1923.

Už rok nato přijal Baťa do své firmy Kotěrova žáka a zlínského rodáka Františka Lýdie Gahuru, s nímž do hlavního města firmy přišel zcela nový duch. Stále rozsáhlejší tovární areál, rozrůstající se dosud spíše živelně, získal díky jeho regulačnímu plánu řád a následně i nezaměnitelný architektonický styl. V souladu s Baťovým přáním vsadil Gahura na moderní architekturu. Pro tovární budovy navrhl jednotný železobetonový konstrukční systém s pilíři kruhového průměru a výplněmi z režného zdiva, který zanedlouho ovládl celé město. Skelet určený pro fabriky totiž začal Gahura využívat také u veřejných staveb. Měnil pouze proporce a podobu prostoru. Od továrních budov se architektury určené lidem lišily pouze větším využitím skla na fasádách. Ideál jednotného řešení, který si vysloužil obdiv i samotného Le Corbusiera, využil Gahura na stavbách škol, obchodního domu, městské tržnice nebo internátů pro mladé baťovské ženy a muže, lemující zvláště navržený městský prospekt. Účelné, úsporné a praktické řešení, využívající prefabrikované materiály, se stalo závazné i pro další firemní architekty, pracující pro koncern až do roku 1945. Gahura měl na začátku třicátých let takový věhlas, že byl roku 1933 jmenován prvním městským architektem.



Architekt Vladimír Karfík se Správní budovou číslo 21, Zlín, 1937—1938

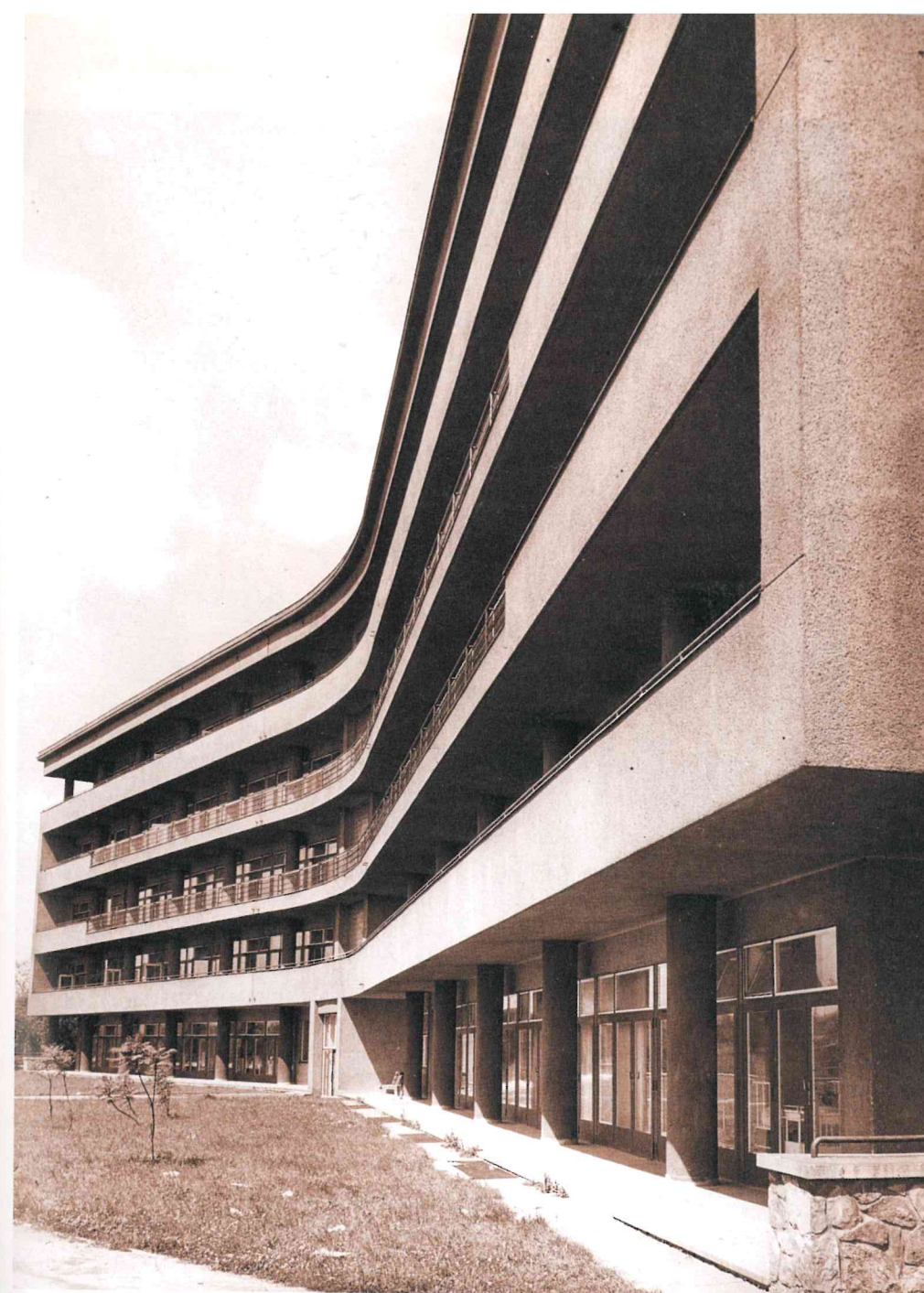
Tato pozice mu umožnila pracovat na regulačním plánu Velkého Zlína, jehož prostřednictvím získalo město svůj neopakovatelný charakter moderní průmyslové metropole, zajišťující pohodlný život všem svým obyvatelům. Při hodnocení významu staveb v zeleni, velkorysých prostranstvích, širokých bulvárů i nebývalé občanské vybavenosti se nesmí zapomínat na skutečnost, že většina obyvatel přišla do Zlína z okolních vesnic, kde se za vymoženost považovala mnohdy i dřevěná podlaha. S péčí o zaměstnance, charakterizovanou výmluvným Baťovým citátem „společně pracovat, individuálně žít“, souvisí i výstavba proslulých cihlových domků, nevelkých typizovaných staveb, které se, zasazené do zeleně, šplhají do strání kolem Zlína dodnes. Stačí dodat, že z necelých tří tisíc obyvatel, kteří žili ve městě v době, kdy zde začal Baťa podnikat, se jejich počet roku 1930 vyšplhal k téměř dvaceti dvěma tisícům.

Za nejvýznamnější architekturu spojenou s Františkem Lýdií Gahurou, je považován Památník Tomáše Bati, otevřený ve Zlíně roku 1933 u příležitosti ročního výročí tragické smrti velkého šéfa. Prosklený kvádr, vyrůstající ze svažitého terénu, měl být trvalým holdem zakladateli moderního města i jeho působení. Halu, horizontálně členěnou dvěma patry, pojal architekt podobně jako většinu svých staveb ve Zlíně. Nic jiného by ostatně Baťa asi ani nedovolil. Namísto cihlových vyzdívek však použil skleněné stěny a podobně jako dávní středověcí tvůrci, toužící po přítomnosti světla, jimi vytvořil prozářený, vzdušný a dokonale běloskvoucí prostor, doplněný pouze pravidelně umístěnými nosnými sloupy a schodištěm, vedoucím do horních pater a opisujícím tvar iniciály názvu města. Beton, sklo a ocel, moderní materiály moderní doby, se v Baťově památníku snoubí v dokonalém souladu a společně tvoří jedno z vrcholných děl moderní architektury na Moravě.

Gahura se během svého života obklopil řadou dalších architektů, kteří ve Zlíně a jeho výspách rozvíjeli firemní styl. Tím nejtalentovanějším byl bezesporu Vladimír Karfík, v jehož životopise se objevovala praxe u Le Corbusiera, přátelství s Adolfem Loosem, působení v chicagském architektonickém studiu Holabird & Root, které se specializovalo na stavbu mrakodrapů, i setkání s titánem moderní americké architektury Frankem Lloydem Wrightem. Právě v Chicagu se seznámil s Janem Antonínem Baťou, nevlastním bratrem šéfa a druhým ředitelem koncernu, který mu nabídl práci. Karfík přijal a už roku 1930 dostával plat jako zaměstnanec Stavebního oddělení firmy. Firma se snažila využít jeho americké zkušenosti a roku 1930 jej pověřila vyhotovením plánů pro obchodní dům v Brně, který měl být se svými dvaceti třemi patry prvním mrakodrapem v Československu. Kvůli špatnému podloží byl nakonec „firemní maják“ výrazně snížen a Karfík tak

proslul pouze jako schopný architekt, který s využitím Gahurovy typizované konstrukce navrhl obchodní domy v Liberci a Bratislavě, zlínské filmové laboratoře, luxusní hotel ve zlínském Společenském domě nebo kostel ve slovenské Petržalce. Ve své vlastní projekční činnosti, týkající se hlavně domů představitelů firemního managementu, pak rozvíjel myšlenky Franka Lloyda Wrighta, kterého následoval stylem i důrazem na dispozici staveb a moderní konstrukční řešení.

Období rozkvětu Zlína skončilo příchodem nacistů na jaře roku 1939. Jan Antonín Baťa odešel do Brazílie a firma, vedená podnikovými řediteli, přešla na válečnou výrobu. Na konci války už bylo všechno jinak. Koncern byl zestátněn, jméno Baťa se stalo synonymem pro vykořisťovatele a z památníku velkého šéfa se stal na dlouhá desetiletí Dům umění. Nakonec došlo i na samotný Zlín, který roku 1949 přejmenovali místní komunisté na Gottwaldov. Tlustá čára, kterou udělaly truchlivé dějiny 20. století za období československé demokracie, se samozřejmě dotkla celé země. Jestli se nacisté a komunisté na něčem shodli, pak to byla nenávist ke všemu avantgardnímu, funkcionalismus v to nevyjímaje. Nejdříve přišli na řadu židovští umělci. Zatímco Ernst Wiesner doslova na poslední chvíli uprchl do Velké Británie, jiní takové štěstí neměli — Otto Eisler prošel hrůzami Osvětimi, Heinrich Blum byl zavražděn v některém nacistickém vyhlazovacím táboře v okupovaném Polsku. Manžele Ohlerovy dopadli okupanti při pokusu emigrovat do Austrálie. Po věznění v Německu deportovali Elly kvůli židovskému původu do Terezína. A to byl jen začátek. Během poválečného účtování musela ze země odejít většina německy hovořících umělců a mračna se začala stahovat i nad těmi českými. Po únoru 1948 zestátnili komunisté všechny architektonické ateliéry a jejich majitele převedli i se zaměstnanci do státních podniků. Přisluhovači buržoazie měli nadále tvořit tak, jak strana uznala za vhodné. Ale ani to komunistům nestačilo. Roku 1958 byl ze svazu architektů vyloučen Lubomír Šlapeta a ve stejný rok stanul před soudem ve vykonstruovaném procesu i Bohuslav Fuchs. Jeho přítel Bedřich Rozehnal, oblíbený profesor na brněnské architektuře a kultivovaný odborník na nemocniční stavby, jehož projekt brněnské dětské nemocnice přijížděli obdivovat odborníci z celého světa, byl roku 1960 odsouzen na čtyři roky. Všichni museli přihlížet zkáze mnohých svých děl. Ještě v roce 1964 nechali brněnští úředníci strhnout budovu Zemanovy kavárny, v níž architekt prožil svá nejkrásnější léta. Lepší časy byly v nedohlednu.



Bedřich Rozehnal, Dětská nemocnice, Brno,
projekt 1947