

Kudělka, Zdeněk

## Počátky architektonické tvorby Bohuslava Fuchse

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [227]-240

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111012>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZDENĚK KUDEĽKA

POČÁTKY ARCHITEKTONICKÉ TVORBY  
BOHUSLAVA FUCHSE

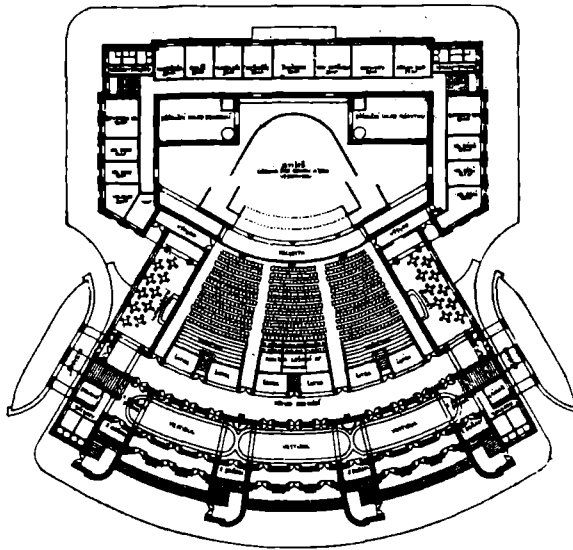
Situace, do které spadají první samostatné, tj. už mimo půdu školy vzniklé Fuchsovy práce, nebyla architektonické tvorbě zvláště příznivá. Na jedné straně poválečná leta sice znamenala pro nově zrozený stát — podobně jako z jiných důvodů i pro jiné evropské země — poměrně značný stavební ruch, a nechybělo ani na nebývale velkorysých plánech, na druhé straně však byla tehdejší architektura zcela ve znamení vývojových rozpaků. Mezi projevy, které charakterisovaly tvorbu těchto let, si udržoval dosti pevnou pozici proud, vzniklý z nacionalistických pohnutek během války a pokoušející se soustavným užíváním detailů převzatých nebo odvozených z lidového stavitelství a ornamentiky o vytvoření jakéhosi národního slohu. Nicméně přes svou poměrně tuhou životnost a přesto, že mezi jeho hlavními představiteli nechyběli architekti lepší projektantské minulosti, nemohl tento proud zasáhnout podstatněji do vývoje hlavní linie české architektury. Především proto, že si celý soubor otázek, vybízejících tehdy k řešení, zúžil na problém průčelí a nehledal východisko v nové organizaci prostorové skladby. Tento nacionálně zabarvený, v podstatě romantický a netvůrčí směr nemohl mít ovšem dlouhé trvání a mimoto — ve shodě s některými novými tendencemi — vyvolal brzy i reakci. Jednak ze strany těch, kterým se Kotěrova průkopnická činnost zdála poskytovat dostatečnou oporu pro další práci, jednak u architektů, kteří se orientovali téměř výhradně na výboje evropské moderny. Podobné zaměření nebylo ostatně nijak násilné. Předpoklady pro ně byly u nás položeny nejen samým Kotěrou, třebaže někdy spíše jen jeho teoretickými úvahami, ale od prvních let války především vynikajícími a dodnes stále nedocenenými pokubistickými projekty Josefa Chochola, které předznamenávají náš a v lecčems i světový vývoj s velkou jasnozřivostí, a dalších architektů soustředěných kolem Skupiny výtvarných umělců v Praze.

Vedoucí úlohy se v těchto chvílích, pro příští osudy československé architektury rozhodujících, ujímá tento poslední široký a uvnitř dosti diferencovaný proud. Z počátku je reprezentován poměrně značným počtem architektů, z nichž nejprůbojnější byli, jak známo, od roku 1921 sdružení ve Svazu moderní kultury

Devětsil v čele s vynikajícím Jaromírem Krejcarem. Je přitom přinejmenším zajímavé, že mezi těmito představiteli nového architektonického hnutí bylo jen několik přímých odchovců Jana Kotěry.<sup>1</sup> A je přinejmenším charakteristické, že se s přímým působením učitele na žáky lze setkat jen ve značně omezeném rozsahu a zejména jen po velmi krátkou dobu. Nejvíce se to týká, což je rovněž příznačné, nejschopnějších absolventů akademie, popřípadě uměleckoprůmyslové školy, a tedy také Bohuslava Fuchse.<sup>2</sup> Tam je tato okolnost o to nápadnější, že Fuchs pracoval s Kotěrou i po absolvování školy, a to až do roku 1922. Nejvýrazněji se žakovská příslušnost projevila na *urbanisticko-architektonické studii nové sněmovny na Malé Straně v Praze*<sup>3</sup> z let 1918—1919, již se Fuchs rozloučil s akademií. Je to patrné v celkovém slavnostním pojetí, až těžkopádně monumentálním a zdůrazňujícím tíhu hmoty, v příbuznosti průčelí vstupního nádvoří — zvláště přízemní části — s hlavním průčelím Kotěrovy universitní budovy, ve výskytu trojúhelníkového štítu, konsolových článků a říms a v dalších detailech. Nicméně přes tyto souvislosti nebo i závislosti je Fuchsův projekt významnou prací, ukazující v lecčems na další vývoj. Především je pozoruhodný souběžný zájem o řešení náročné urbanistické otázky, vyplývající z umístění sněmovny proti Mánešovu mostu. Ukázal, jak plně si byl mladý architekt vědom — i když nepochybně pod vlivem Kotěrovy výuky — priority jasně urbanistické koncepce a jejího důsledku v přístupu k speciálním architektonickým problémům. Mimoto je studie cenná tím, že vyloučila použití dekoru a že omezila výskyt architektonického detailu. Význam této okolnosti vynikne jak srovnáním se současnými nebo i o něco mladšími Kotěrovými projekty, např. s alternativním návrhem průčelí budovy spojených firem Vítkovice—Ringhoffer—Kopřivnice z roku 1920, tak zejména ovšem se záplavou produkce „národně“ orientovaného proudu.<sup>4</sup>

Ve sféře Kotěrova vlivu se pak pohybují ovšem ještě i některé další Fuchsovy nejranější práce. Pomineme-li *projekt na vzorný venkovský hostinec*<sup>5</sup> z roku 1919, *Masarykovu chatu na Šerlichu v Orlických horách*<sup>6</sup> z roku 1920, *Klostermannovu chatu v Modře na Šumavě*,<sup>7</sup> *návrh na horskou útulnu* a *studii kolonie umělců v Beskydech* z téhož roku, práce, kterým je společný zejména jistý romantický rys v úsilí připodobnit se rázu prostředí a které ve Fuchsově vývoji nemají podstatnější význam (třebaže se obdobné vlastnosti objeví příležitostně v jiném pojetí i později), jde především o soutěžní *návrhy na sokolovnu v Přeštích*<sup>9</sup> z let 1919—1920 a na *Lidové divadlo v Moravské Ostravě*<sup>10</sup> z roku 1921. U prvního je souvislost žakovy práce s dílem učitele patrná např. ve výrazném uplatnění tradiční kordonové římsy, která zde však už zcela slouží k zesílení horizontální tendence stavby, v opětném použití motivu trojúhelníkového štítu a v architektonicky zdůrazněných vstupech. U druhého návrhu, který byl porotou ohodnocen jako nejlepší, jsou podobnosti již obecnější povahy a týkají se nejvíce výskytu volného, dosti dekorativně pojatého architektonického motivu. Avšak významnější než zjištění těchto analogií je poznatek, že obě práce jsou dispozičně

velmi dobře a nově řešeny. Týká se to především ovšem návrhu divadla jakožto stavby daleko náročnějšího programu. Základní idea — poměrně mělké, půdorysně variabilní jeviště a amfiteatrální hlediště — upomene sice na mnichovské Künstlertheater Maxe Littmanna z let 1907—1908, které znamenalo ve vývoji divadelní budovy důležitý mezník, její řešení je však nepoměrně čistší a ekonomičtější zvláště vyloučením funkčně mrtvých míst. Jak šlo Fuchsovi především o realizaci myšlenky, vycházející z hlavního poslání divadelní budovy a oproštěné od balastu representace, ukazuje přesvědčivě srovnání ryze účelového půdorysného rozvrhu s hmotnou obálkou stavby, která mu plně odpovídá. Nejvýraznějším rysem návrhu je tedy jeho funkčnost a její důsledek — zrušení dualismu vnitřek — vnějšek. Ovšem pouze v principu. Architektonická forma vnějšku totiž nestačila s tímto pokročilým rysem stavby udržet krok. Naprosto mu neodpovídá a je disparátní v tvarové samostatnosti obou hlavních průčelí. I tak však představoval Fuchsův návrh divadla v jeho dosavadní práci nejmělejší vykočení. To jest v oblasti architektonické tvorby, poněvadž souběžně s uvedenými projekty se rozvíjela také Fuchsova činnost urbanistická.



Přízemí.

Bohuslav Fuchs, Soutěžní návrh na lidové divadlo v Moravské Ostravě, 1921

Zatímco studie sněmovny, popřípadě ostatní školské úkoly se zabývaly urbanistickými otázkami jen částečně, znamenal soutěžní návrh na regulaci Letenské pláně s okolím,<sup>11</sup> vypracovaný roku 1920 společně s Josefem Štěpánkem, rovněž Kotěrovým žákem, první významný krok do této oblasti architektonické práce.

Soutěž sledovala řešení několika problémů, z nichž nepochybně nejdůležitější byl vznik celé nové čtvrti v těsné blízkosti Hradu a vypracování komunikačního systému. Projektanti zde byli postaveni před řadu obtížných úkolů, znesnadněných mimoto ideovou nejasností záměru. A to zvláště u vztahu těchto nových částí k městu, ačkoli v roce soutěže došlo sloučením všech čtvrtí ke vzniku Velké Prahy. Jednou ze základních otázek byla úprava letenské stráně, která tvořila plynulému spojení nových čtvrtí se Starým Městem přirozenou překážku. Její řešení bylo nejslabším místem společného návrhu, v kterém hlavní podíl připadl staršímu Štěpánkovi. Projekt se s ní totiž vyrovnal tak, že stráž přešel v místech proti Čechovu mostu hlubokým průkopem. Bylo tak sice získáno přímé a komunikačně nejekonomičtější spojení s výše položeným územím, avšak za cenu zničení letenské stráně — přírodně významného útvaru a komposičně jakéhosi protějšku k Petřínu. Přes omyly, jichž se návrh dopustil — nedosti citlivě vyzněl také vztah nového dejvického města k hradnímu areálu, přinesl cenná poučení pro další práci. A to přesto, že se týkala zcela odlišného problému. Je to soutěžní *návrh na regulaci města Prostějova*,<sup>12</sup> vzniklý v témže roce opět za Štěpánkovy spoluúčasti. Ve srovnání s Letnou šlo o úkol ztížený historickými danostmi složitého vývojového útvaru. Práce se tedy týkala především regulace historického jádra města a rozšíření jeho vnějšího obvodu. První část, nepochybně obtížnější, řešili projektanti v podstatě tak, že hlavní náměstí s památkově cennými objekty uzavřeli na východní straně přístavbou muzea, učinili je tichým, odloučeným místem (což podtrhli i zřízením promenády) a centrum města přenesli do blízké, nově založené třídy. Tímto postupem vznikly dva značně různorodé celky, jejichž těsné sousedství bylo sice působivé, nicméně pro harmonický život města příliš kontrastní. Úspěšněji se vyrovnali autoři projektu s periférním obvodem. Jeho regulace a rozšíření navázalo místy snad až úzkostlivě na půdorysnou dispozici předměstí, vneslo však do města několik výrazných rysů moderní urbanistiky. Především z něho vyloučilo plánované další tovární objekty a přeneslo je za východní okraj města, vedlo hlavní komunikace ekonomicky a s ohledem na nové čtvrti, které nicméně řešilo v duchu již konservativní Howardovy a Unwinovy koncepce zahradních měst, obohatilo půdorys o nové plochy zeleně a v neposlední řadě zachovalo klidnou siluetu města na rovině. Také tato práce, jejímž největším nedostatkem bylo preferování rodinného domu před velkým domem činžovním, ukazuje styčné body s dílem učitele projektantů. A to v pojetí severozápadní čtvrti, jehož souvislost s Kotěrovým návrhem Bažovy dělnické kolonie ve Zlíně z roku 1918 (na kterém se ostatně Fuchs zčásti podílel) je zřejmá, i v ovlivnění formy některých plánovaných novostaveb.

Zájem o urbanistickou problematiku je pak už ve Fuchsově díle stálý a nabývá často převahy nad dílčími architektonickými otázkami. Fuchs si stále více uvědomuje význam urbanistického plánu v souboru problémů, před které je architekt postaven, a tedy také odvislost od ní i v oblasti speciálních architektonic-

kých úkolů. Dalším důkazem toho je soutěžní *návrh na umístění nového českého divadla v Praze*<sup>13</sup> z roku 1921. Autor zde totiž položil hlavní důraz na vytvoření pravidelného, dosti intimního prostranství z předurčeného náměstí Republiky, které mělo dosud podobu chaotické křižovatky. Toho dosáhl především tak, že přizpůsobil půdorysnou dispoziční divadla nepravidelnému tvaru náměstí v místě přiléhajícím k Truhlářské ulici. Architektonickou myšlenku tedy podřídil urbanistickému záměru. Je třeba ovšem dodat, že za cenu poněkud násilného a funkčně patrně i problematického půdorysu budovy.

V roce 1921 vznikl také Fuchsův první architektonický objekt vztahující se k Moravě — *rodinný dům spisovatele Jakuba Demla v Tasově u Velkého Meziříčí*. Ačkoli jde o drobnou a programově nenáročnou práci, která je jakýmsi úlevným odbočením z projektantova intenzivního urbanistického zaujetí, představuje v jeho vývoji významný článek. Demlův dům je totiž — vedle *sokolovny v Bystřici pod Hostýnem* z roku 1922, která však zůstala torsem původního projektu — jedinou Fuchsovou stavbou, v které se projevil vliv „národně“ orientovaného proudu české architektury, a to ještě v míře podivuhodně nepatrné. Omezil se v podstatě na tvar střechy a podobu vchodu a ovšem na plošný, barevně odlišný architektonický dekor na průčelích, který však svou poměrnou střízlivostí a zejména silným stupněm geometrisace vybaví souvislost s lidovým stavitelstvím a jeho ornamentikou jen vzdáleně. Mimoto šlo o stavbu na venkově, kde její vzhled působil naopak nově. O míře zdrženlivosti a o vědomí problematické oprávněnosti tohoto proudu svědčí srovnání domu se současnými nebo i o něco mladšími městskými stavbami předních představitelů směru — Josefa Gočára a Pavla Janáka.

Krátce nato se Fuchs znovu soustředil na další významné urbanistické otázky. Především na *regulaci pobřežní části Malé Strany v Praze*,<sup>14</sup> na jejímž řešení se roku 1922 podílel s Antonínem Moudrým a Josefem Štěpánkem společným soutěžním *návrhem*. Kolektivní projekt, odměněný nejvyšší cenou, představuje ve Fuchsově raném údobí nepochybně vyvrcholení urbanistické činnosti. Cílem soutěže bylo získat ideový podklad pro vypracování celkového regulačního plánu Malé Strany, a to zejména v těch místech, jejichž stavební vývoj nebyl ještě ukončen. Poněvadž šlo o jednu z památkově nejcennějších částí města, která mimoto vytváří pohledovou podnož Hradčanům, byl hlavním předpokladem řešení mimořádně citlivý postup. Návrh tří autorů je pozoruhodný především právě z tohoto hlediska. Třebaže jejich zásahy do rozsáhlého areálu byly podstatné, uplatňovaly se jen nenápadně a měnily obraz Malé Strany téměř neznatelně. Nejvýraznější z nich byly patrně tyto: budova Moderní galerie byla umístěna — proti původním směrnicím, kladoucím ji na Kampu — na levý břeh Čertovky co nejbližší Smíchovu, aby tak byl alespoň poněkud setřen kontrast přechodu z jeho vysokých činžovních domů na nábřeží u mostu Legií. Systém malostranských zahrad byl zcela zachován jak odmítnutím projektovaných serpentín, tak návrhem na zveřejnění některých z nich (Karmelitské, konventu Anglických panen a Vald-

štejnské), jejich vhodným upravením a vedením cest, i sloučením zahrad Staré zbrojnice, Nosticovské a Chotkovské v jednu zahradu Moderní galerie. Dále byl velmi působivě vyřešen vstup do petřínských zahrad, začínající propylejemi proti dnešní Hellichově ulici a končící amfiteatrálním útvarem s vyhlídkou na katedrálu sv. Víta a přilehlé části Hradu. Z úprav, z nichž některé nepozbyly svého oprávnění i aktuálnosti dodnes, byla pozoruhodná také regulace malostranského vyústění Mánesova mostu a přilehlých částí. K tomuto místu se Fuchs vrátil znovu, tedy již po třetí, v následujícím roce v samostatném *návruhu na regulaci předmostí Mánesova mostu a Klárova*, a to z podnětu Státní regulační komise. V podstatě šlo o řešení problémů, které vznikly vystavěním Mánesova mostu v letech 1911–1914. Ve srovnání s předchozím projektem se zde Fuchs pokusil o vytvoření pravidelného, vcelku symetrického a co nejvíce uzavřeného prostranství, zřejmě jakéhosi protějšku k dnešnímu náměstí Krasnoarmejců před staroměstským vyústěním mostu. Aby nenarušil pohled z mostu na Malou Stranu a Hradčany, umístil základní hmoty stavebních bloků po stranách Letenské ulice co možná nejdále od mostu a na půdorysu segmentu, tj. na nejnižších místech prostranství, a zakončil je podobně jako většinu dalších staveb rovnou střechou. Mimoto předložil těmto blokům nízké pergolovité křídlo, které umožňovalo pozvolný přechod na vyšší stavební hmoty v pozadí. Toto řešení, připomínající myšlenku A. Dryáka z malostranské soutěže, avšak mnohem jasněji a přesvědčivěji vyslovenou, lze spolu s ostatním postupem pokládat za jeden z nejpokročilejších regulačních návrhů, které vznikly v Praze po skončení světové války.

Práci na regulaci předmostí a Klárova, která vznikala v roce 1923 už po trvalém přesídlení do Brna, se Bohuslav Fuchs nadlouho rozloučil s Prahou. Na čas, s výjimkou jediného návrhu — nedoložené *regulační studie brněnských Černých polí* z téhož roku vypracované už v městské stavební kanceláři, se rozloučil i s přímou účastí na řešení urbanistických problémů a věnoval se praktické činnosti projektanta-architekta.<sup>15</sup> Vedly ho k tomu zvláště dva závažné důvody: tlak doby na řešení nově vyvstalých problémů v architektuře jako důsledku tíživé bytové otázky, tj. konkrétně nových stavebních typů, a úsilí přispět vlastním podílem k vybědnutí z vývojově stále ještě nevyjasněné situace. A tak již roku 1922 vznikla stavba, která souvisí s Fuchsovou předchozí tvorbou jen osobou projektanta — *obytný dům v Tasově*.<sup>16</sup> Samotný typ domu nemohl sice přes funkčně bezchybné řešení říci mnoho závažného ani k otázce nájemného, ani rodinného domu — šlo o jednopatrovou, tedy horizontálně disponovanou stavbu o osmi dvoupokojových bytech. Svou značnou intimitou a zčásti půdorysem však tíhl spíše k jednorodinnému blokovému domu a byl tak jakýmsi přechodným článkem k jeho vytvoření. Stavební typ rodinného domu byl totiž u nás ještě na počátku dvacátých let téměř neznámý; tím méně bylo možno hovořit o jeho tradici, jako tomu bylo v Anglii a popřípadě v Německu. Odtud si lze vysvětlit dispoziční nejistotu i prvního z dalších Fuchsových pokusů, vzniklých v letech

1923—1924 a směřujících k vytvoření tohoto typu. Je to jednopatrový řadový *rodinný domek* o třech obytných místnostech, vystavěný v *Brně-Husovicích na Míčkově ulici* a v nepatrně pozměněné variantě v *Brně-Maloměřicích na Dolno-polské ulici*.<sup>17</sup> Největší nedostatky ukazuje zvláště v neorganickém sledu místností z hlediska jejich funkce a v příkré schodištní komunikaci. Daleko úspěšnější bylo v těchto počátcích Fuchsovo úsilí o vytvoření standardu rodinného domu v *šestidomku na Barvičově ulici v Brně*.<sup>18</sup> Jednopatrový dům o třech obytných místnostech se řadou svých vlastností, zvláště však svým racionálním půdorysem a formální úrovní uličního průčelí, již velmi přiblížil dobovým představám o levném domku pro každého. Přesto však ani zde,<sup>19</sup> ani v projektech mnoha dalších architektů nebylo dosaženo toho stupně dokonalosti, jak jej v poválečné neobyčejně intenzivní výstavbě zaznamenal holandský domovní blok, např. J. J. P. Ouda nebo J. B. van Loghem, či domy W. Dudoka.

Problémem rodinného domu se Fuchs zaměstnával současně i na půdě jiného typu, totiž zahradní řadové vily. V jeho raném období vznikly v *Brně* dvě stavby tohoto druhu: jednu představují vily v *Mahenově ulici*,<sup>20</sup> stavěné na zrcadlových půdorysech, druhou *vila v Lerchově ulici č. 29*, rovněž z roku 1923. Ačkoli obě znamenají závažný přínos k řešení problematiky tohoto typu, je nepochybně cennější stavba druhá, v pořadí mladší. Nehledě k některým konservativním detailům první, např. motivu vstupních oblouků v předsíni nebo použití výrazné křivky v půdorysu i v obrysu, to ukazuje srovnání půdorysné dispozice a prostorové skladby. Vila na Lerchově ulici je z tohoto hlediska projevem již zcela moderně uvažujícího architekta, kterému je předpokladem plynulý ekonomický provoz a cílem harmonické prostředí. V této souvislosti je třeba si všimnout zvláště poměrné mohutnosti jednotlivých prostor při zachování jejich intimity, jejich individualisace světlem a pokusu o vtažení vnějšího prostoru do interiéru. Také zde došlo ovšem k jistým nebo i značným ústupkům z hlediska hospodárnosti, jak je to patrné na průčelích stavby i u vil v Mahenově ulici. To však mělo, jak bude ještě patrné, své zvláštní důvody.

Uvedené stavby v Tasově a v Brně, s výjimkou domků na Míčkově a Dolno-polské ulici, tvoří totiž ve Fuchsově díle jakousi dosti uzavřenou skupinu nejen úsilím o vznik typisovaného obytného domu, ale též zápasem o novou architektonickou formu. Co je na první pohled nápadné, je uvolnění či spíše téměř úplné vytracení souvislostí s Kotěrovým dílem. Mladý architekt dobře věděl, že je sice možno na něm se v mnohém poučit, že však jen v něm nespočívá východisko nových cest. Proto se počínaje obytným domem v Tasově objevují ve Fuchsově pracích vlastnosti, které nelze odvodit z domácího vývoje a pro které existuje v tehdejší české tvorbě jen nemnoho analogií. Je to nový názor na architektonický prostor a jeho vztah k neomezenému prostoru přírodnímu, a na architektonickou hmotu. Jak vyplývá z prostorové skladby jednotlivých staveb, není prostorová jednotka nazírána jako něco izolovaného, přesně vymezeného. Uzavírá se



sice proti svému okolí, tj. proti přírodnímu prostoru, má však zjevně odstředivou tendenci. Ta je patrna ze soustavy silně plastických architektonických článků, které jsou rozprostřeny po hmotném obalu jakožto důsledek této síly. V Tasově, a s výjimkou vily na Lerchově ulici méně zřetelně i jinde, použil Fuchs k rozlišení tohoto dvojího vztahu hmoty k primárnímu prostoru také barvy. Nový názor vyplývá i ze vztahu architektonické hmoty k přírodnímu nekonečnému prostoru. Hmotná obálka, representovaná průčelím, se totiž nebrání jeho vnikání, které buď je nebo není funkčně zdůvodněno. K přímému splynutí obou prostorů a tak k vytvoření nové prostorové kategorie v architektuře ještě ovšem nedochází; to se uskuteční ve světovém vývoji až mnohem později. Tendence zrušit jejich dosavadní příkré rozlišení je však již velmi dobře patrná, stejně jako její kořeny v nové filosofické interpretaci prostoru. Fuchs se zde v osobní modifikaci hlásí k teorii neoplasticismu, kterou vypracovala a v praxi později i dosti důsledně prosazovala skupina holandských výtvarných umělců a architektů De Stijl, na konci druhého a počátku třetího desetiletí představitel jednoho z nejprůbojnějších uměleckých hnutí v Evropě. Zejména blízko mají tehdejší Fuchsovy stavby k pracím zmíněného J. J. P. Ouda a Jana Wilse.

Přes značnou novost pojetí nepřinesla Fuchsova skupina obytných domů takové principy, na kterých by mohla už zcela jednoznačně stavět moderní architektura. Byla sice velmi silně potlačena libovůle a nahodilost subjektivního činu ve prospěch objektivnějšího racionálního postupu a byl též konečně dosažen přímý kontakt se světovou tvorbou, nicméně byla stále opomíjena ekonomická stránka stavby. A to proto, že neoplasticismus spíše „tvořil“ v starém slova smyslu, tj. nevyvozoval tvar z funkce. I tak však Fuchsovy stavby přinesly řadu cenných poznatků a znamenaly další, vcelku nezbytný vývojový stupeň. Jak bylo možno přiblížit se k podstatě moderního architektonického projevu i těmito cestami, ukazují i další práce již odlišného stavebního typu. Nejstarší z nich, *administrativní budova v Bystřici pod Hostýnem*,<sup>24</sup> vznikla ještě roku 1923 a souvisí rovněž s holandskou architekturou. Spíše však s konservativnějším proudem skupiny Wendingen, representovaným mimo jiné Michelem de Klerk a zmíněným Dudokem. Nápadné je zejména použití typického holandského stavebního materiálu — rezné cihly, která — podobně jako často u Kotěry — vytváří s hrubou omítkou i barevně účinný kontrast. Vedle oprostěných kubických forem jednotlivých částí je nejvýraznější a vývojově nejcennější použití horizontální střechy, která se zde — s výjimkou budov na projektu regulace předmostí Mánesova mostu a Klárova — vyskytuje poprvé. Třebaže ještě není pátým průčelím domu, vnáší do stavby zcela nový rys. V podstatě na obdobném principu je založen současný *Dům chudých tamtéž* (i jeho neprovedená, ještě zřetelněji „holandisující“ varianta). Ačkoli na výslednou jednoduchost měl vliv také stavební program, je úsilí o budování na základě kubických bloků zcela zjevné. Potvrdily to ostatně i další Fuchsovy práce, které s oběma předchozími tvoří v jeho díle druhou výraznou skupinu. Na

rozdíl od první jde vesměs o veřejné budovy, jejichž společným rysem je nutnost monumentálního, popřípadě reprezentačního účinku. Nejstarší z nich je soutěžní *návrh na přístavbu Zemského domu v Brně*,<sup>22</sup> pocházející ještě z roku 1923. Na projektu zaujme několik myšlenek, zvláště půdorysné řešení kruhového jádra stavby kolem centrální síně jako důsledek situování budovy u zaobleného nároží. Avšak pozoruhodnější a vývojově nejcennější je systém průčelí. Jde totiž o důsledné — a již v bystřických stavbách naznačené — vyvažování vertikály horizontálou, a to v podstatě opět na principu přiřazování a zčásti pronikání kubických článků. Horizontální článek je zde mimoto poprvé nápadně zdůrazněn a stává se odtud ve shodě se světovým vývojem už trvalým majetkem Fuchsova formálního aparátu. Jak opět nešlo o mechanické převzetí jednoho z nejmladších architektonických prostředků, svědčí srovnání vstupní části s bočními uličními průčelími, z které je horizontála vyloučena také proto, aby symetrické uspořádání vertikálních článků s předsunutými schodištními risality pomohlo zdůraznit dostředný prostor náměstí. Z detailů zasluhuje povšimnutí výskyt okna přes roh, který má v dalším vývoji rovněž významnou úlohu.

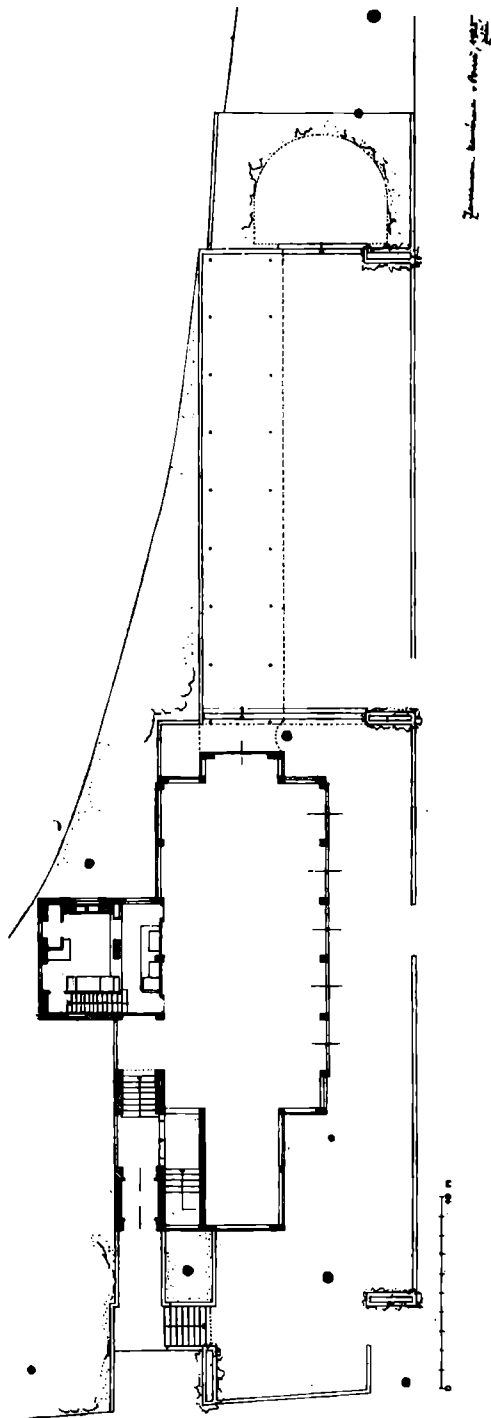
Ještě důsledněji je princip tektonické, tj. článkové výstavby rozvinut v dalších třech pracích z následujícího roku. A to nejen jako konsekvence jeho logického domýšlení, ale také ze zcela vnějšího důvodu: šlo o stavby ve volném prostoru. Teprve v nich se mohla plně uplatnit trojrozměrná rozprostraněnost velkých a malých kubusů a článků z nich odvozených, v návrhu na přístavbu Zemského domu omezená nutně jen na reliéfní průčelí, a vyniknout také jejich aditivní systém. První prací je soutěžní *návrh na zemské výstaviště v Brně*.<sup>23</sup> Jeho jádro tvořil hlavní vstup s komplexem přiléhajících, asymetricky umístěných administrativních budov, a blok rozsáhlých výstavních pavilónů, situovaných souměrně k podélné ose. Oba celky, první s převahou vertikál, druhý horizontál, představují důmyslnou skladbu velkých kubických těles na důsledně pravoúhlém půdorysu, jejichž soustava a oproštěný monumentální tvar je odvozen v první řadě z funkce. Jediným prohrěškem proti hledisku účelovosti je konstruktivisticky pojatá vstupní část, která měla v příchozím navodit atmosféru odpovídající poslání stavby. Druhou a třetí prací je *obecná škola v Brně-Maloměřicích* a zejména ovšem *budova Masné bursy v Brně*.<sup>24</sup> Již její účelný a harmonický půdorys ukazuje principiální shody s myšlenkou, kterou Fuchs rozvíjel od první bystřické stavby: kubické bloky, rozprostřené ortogonálně do prostoru podle rozdělení funkcí. Projektant zde však dospěl zatím nepochybně nejdále. Tímto postupem se mu podařilo nejen vytvořit novou prostorovou skladbu, kterou charakterisuje jednotnost při zachování relativní samostatnosti jednotlivých částí, ale tuto jednotu vyjádřit dosti přesvědčivě i na vnějšku. Dosáhl toho důsledným částečným zasouváním bloků za sebe. Jejich vzájemný vztah je tak sice značně volný, ne však natolik, aby se mohly rozpadnout v samostatné celky. Naopak spějí — i neméně důležitou výškovou gradací — k vytvoření souvislého organismu. Bu-

dova Masné bursy, významná i tím, že v ní Fuchs mohl realizovat myšlenku jasné prostorové skladby v monumentálním měřítku, má však na druhé straně některé dosti konservativní rysy. Je to výskyt křivky a oblého tělesa u bočního schodiště, trnož a nápadně se uplatňující římsy, články, které nedovolují uplatnit se kubusům v pregnančních formách, a ovšem použití rezného cihlového zdiva s jeho charakteristickou barevností.

Jistou souvislost s předchozími stavbami ukazuje konečně i soutěžní *návrh na šekový poštovní úřad v Praze*,<sup>25</sup> pocházející rovněž z roku 1924, a *náčrt obchodního a kancelářského domu v Brně*<sup>26</sup> z roku následujícího. Třebaže první má opět vysokou disposiční úroveň a druhý upoutá novým řešením horizontální skladby hmot, nedosahují oba projekty významu předchozích.

Uvedená skupina prací představuje ve Fuchsově díle velmi závažný vývojový článek. Fuchs v ní totiž podstatně vystupňoval úsilí o vytvoření nového architektonického slohu a dosáhl prvních přesvědčivých výsledků. Zčásti mu to umožnilo velké měřítko navržených i realizovaných staveb, rozhodujícím však byla změna v autorově názorovém zaměření a vyhraněná představa o cíli a metodě. Základní orientace na tvůrčí principy holandské skupiny De Stijl sice trvala stále, nicméně Fuchsovi byla teď směrodatná problematika jeho pokročilejšího stádia, tj. ta, která směřovala ke konstruktivismu. Východiskem byl požadavek takové architektury, která by za předpokladu vyřešení všech problémů účelu, konstrukce a hospodárnosti dosáhla maximálně harmonického účinku. Zde tedy pramenilo společné úsilí o sestavení nového architektonického organismu z jednotlivých, za sebou zasunovaných a vzájemně se přerézávajících stavebních částí a článků primárních kubických forem, jak to už v roce 1914 naznačil Josef Chochol ve své studii továrny a důmovních průčelí, i úsilí o jejich vertikální a horizontální vyvažování, ke kterému byl rovněž už dříve položen základ mimo oblast architektury dílem Mondrianovým, Vantongerloovým, Malevičovým a jiných. Z tohoto hlediska měl Fuchs nejbližší J. J. P. Oudovi, nejvýznamnějšímu představiteli De Stijlu. A to k těm jeho raným pracím, v kterých převládal racionalistický postup a zření k funkci. Tedy jedny ze základních vlastností moderní architektury. S Oudem však sdílel také přechodně — zvláště v návrzích na přístavbu Zemského domu a na výstaviště — disharmonickou převahu harmonie z kubusů, ploch a linií nad funkční a konstruktivní složkou stavby. To byla také jedna z hlavních příčin, proč Fuchs ani těmito nejmladšími stavbami z roku 1924 nestanul ještě na půdě usilované nové architektury. Bylo ovšem zřejmé, již z hlediska ústrojnosti a zrychlujícího se tempa vývoje, že ryzí moderní stavba na sebe nedá již dlouho čekat. Stalo se tak v roce 1925, těsně po vzniku prvního *náčrtu k obřadní síni ústředního hřbitova v Brně* a k *sokolovně ve Velkém Meziříčí*,<sup>27</sup> která rovněž ještě souvisela s holandským neoplasticismem. Touto stavbou byla *Zemanova kavárna v Brně*.<sup>28</sup>

V nevelké a programově nenáročné budově, umístěné na kraji promenádního



Bohuslav Fuchs, Zemanova kaviárna v Brně, 1923

parku, sloučil architekt své dosavadní zkušenosti s novými poznatky v ideální podobě. Svědčí o tom už jasná, naprosto účelová půdorysná dispozice, jejíž asymetrie vznikla sloučením dvou souměrných pravouhlých geometrických útvarů. Šlo v podstatě o protáhlý obdélník a čtverec, přisazený k němu v příčné ose. Výsledná plošná harmonie se pak stala podkladem neobyčejně ušlechtilého harmonického vztahu několika stereometrických těles, vyvážených jak ve směru horizontálním, tak vertikálním. Tento postup byl nejbližší půdorysné a prostorové výstavbě Masné bursy, z níž Fuchs skutečně také vyšel. Avšak na rozdíl od ní teď už nezdůrazňoval článkový princip, nýbrž při zachování téže metody vytvořil jednotlý, pevně srostlý stavební organismus. V tom spočívá největší význam Zemanovy kavárny. Raná fáze tektonické architektury, v které se vznik a organizace větších celků děje adicí jednotlivých částí a článků, byla již v podstatě ukončena. Fuchs použil k tomuto cíli opět kubických bloků s horizontální střechou, zrušil však jejich předchozí materiálové a barevné rozlišení a naopak podtrhl jejich souvislost průběžnou hladkou omítkou. Odstranil rovněž jakoukoli apriorní formu, tj. tu, která nevyplývá z funkce nebo konstrukce stavby. Tzv. formální aparát byl nahrazen harmonií vztahů. A to nejen prostorových, ale i plošných. Fuchs zde totiž poprvé pracoval také se vztahem rozmanitě dimensovaného okenního otvoru k ploše průčelí jako důležitým harmonizačním prostředkem. Tedy s prvkem vývojově velmi mladým a neobyčejně závažným. To bylo ovšem umožněno použitím vylehčené železobetonové konstrukce, která dovolila uplatnit též velká, zčásti posuvná okna a vniknout tak vnějšímu prostoru do vnitřku stavby. V této souvislosti zasluhuje povšimnutí organické zapojení vzrostlých stromů do areálu stavby a jeho pouze náznakové oddělení od okolí nízkou zídou, i projektovaná pergola.

Zemanovou kavárnou — první moderní stavbou v Brně a jednou z prvních realizovaných prací nového názoru v Československu<sup>29</sup> — se Fuchs octl již na půdě raného konstruktivismu. Svazky s minulostí, které se projeví ještě u Masné bursy výskytem detailů „klasické“ architektury, byly už zcela uvolněny a položen základ pro zralou vývojovou fázi. Z téhož důvodu se uvolnil také Fuchsův vztah k holandské architektuře. A to nejen proto, že mladý projektant byl již pro další tvorbu dostatečně vyzbrojen nashromážděnými poznatky, ale také proto, že principy ražené v tehdejší Evropě pod hesly funkcionalismu a konstruktivismu se pomalu stávaly obecným majetkem nastupující avantgardní generace. Mimoto se tehdy ovšem pozornost soustředila stále víc na to pojetí architektonické estetiky, které na počátku dvacátých let formuloval a v lednu 1925 přednesl i v Brně Le Corbusier a které se pak stalo nadlouho — i pro českou architekturu — zdrojem všestranného poučení. Stavbou Zemanovy kavárny se Fuchs octl již v těsné blízkosti této nové koncepce.

## P O Z N Á M K Y

(Pro nedostatek místa omezují poznámkovou část převážně jen na odkazy na vyobrazení Fuchsových prací.)

- <sup>1</sup> Srov. výčet Ketěrových žáků na Akademii výtvarných umění v letech 1910—1923 u O. N o v o t n ě h o, Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958, s. 141.
- <sup>2</sup> Naroděn 24. března 1895 ve Všechovicích u Bystřice pod Hostýnem.
- <sup>3</sup> Stavitel 1, 1919—1920, s. 86—88. Tamtéž na poslední nečíslované straně autorovo průvodní slovo ke studii.
- <sup>4</sup> Také ostatní Fuchsovy školní práce — některé značně kubisující — se vyznačovaly silným urbanistickým zaujetím. Zvláště *návrh lázní v Houšce u Staré Boleslavi a studie invalidního města u Brna*, obě z roku 1918. Naopak převahu architektonického zájmu ukazoval *návrh Růžového sálu v Riegrových sadech v Praze* z roku 1917, *návrh japonského vyulanectví v Praze* z roku 1919 a další.
- <sup>5</sup> Stavitel 2, 1920—1921, s. 91.
- <sup>6</sup> Stavitel 2, 1920—1921, s. 22, 23. Projektování stavby předal Fuchsovi Kotěra. J. E. K o u l a, *Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století*, Praha 1940, ji datuje mylně do r. 1928.
- <sup>7</sup> K o u l a, l. c., ji datuje až do roku 1924.
- <sup>8</sup> Kněhyně 1, 1921, s. 77.
- <sup>9</sup> Stavitel 1, 1919—1920, s. 163—166. Tamtéž, s. 163 a 167, průvodní poznámka k projektu.
- <sup>10</sup> Stavitel 4, 1922—1923, s. 42, 43. K tomu Fuchsovy poznámky v Kněhyni 1, 1921, s. 65 n.
- <sup>11</sup> Stavitel 2, 1920—1921, s. 110—112. Tamtéž, s. 112, průvodní poznámka projektantů.
- <sup>12</sup> Stavitel 2, 1920—1921, s. 36—41. Tamtéž, s. 37, průvodní poznámka projektantů.
- <sup>13</sup> Stavitel 4, 1922—1923, s. 49 s autorovou poznámkou za legendou.
- <sup>14</sup> Styl 4, 1923—1924, s. 32, 33. Průvodní zpráva projektu — velmi pečlivá — tamtéž, s. 43—45.
- <sup>15</sup> Nicméně Fuchs byl stále ve styku s urbanistickou problematikou, a to jako pracovník regulačního a architektonického oddělení městského stavebního úřadu v Brně. Ještě v roce 1923 působil např. při přípravě podmínek k ideové soutěži na regulaci vnitřního Brna, které také graficky upravil.
- <sup>16</sup> Stavitel 4, 1922—1923, s. 28 (půdorys a nárys); Stavitel 5, 1924, s. 133 (celkové pohledy).
- <sup>17</sup> Stavitel 6, 1925, s. 35.
- <sup>18</sup> Stavitel 7, 1926, s. 19.
- <sup>19</sup> K problému obytného domu se Fuchs vrátil znovu v roce 1925, kdy vznikla dnes nedoložená *studie typisovaného montovaného domku*.
- <sup>20</sup> Stavitel 5, 1924, s. 137.
- <sup>21</sup> Stavitel 5, 1924, s. 135.
- <sup>22</sup> Z. R o s s m a n n, *Architekt Bohuslav Fuchs, Bále 1930*, s. 13 (půdorys a vstupní část); Stavitel 6, 1925, s. 81 (boční průčelí).
- <sup>23</sup> R o s s m a n n, l. c., s. 24. Tam mylně datován rokem 1925.
- <sup>24</sup> R o s s m a n n, l. c., s. 14—15.
- <sup>25</sup> Stavitel 6, 1925, s. 82, 83. Tamtéž, s. 81, projektantova technická zpráva.
- <sup>26</sup> R o s s m a n n, l. c., s. 18.
- <sup>27</sup> Styl 7, 1926—1927, s. 100.
- <sup>28</sup> R o s s m a n n, s. 31, 32.
- <sup>29</sup> Objekt, který by měl být památkově chráněn, je v době vzniku článku (červen 1963) navržen k likvidaci.

THE BEGINNINGS OF THE ARTISTIC CAREER  
OF BOHUSLAV FUCHS

Soon after the end of the First World War, Czechoslovak architecture shook off the shackles of historicism and nationalism and turned towards the most advanced trends — functionalism and constructivism. This orientation was due to the activities of a large group of architects, born in the eighties and the nineties of the past century, some of whom were in actual fact pupils of the founder of modern Czech architecture, Jan Kotěra. One of the most talented of them was the Brno architect Bohuslav Fuchs (born 1895), whose work has given Brno the character of a modern town and whose most valuable works have coincided with the main line of development of world architecture. The present paper deals with projects and designs carried out during the artist's initial period, extending from 1919, the year of his diploma work, up to 1925, the date of his first purely constructivist work — Zeman's café at Brno.

*Translated by Jan Fírbaš*