

Kroupa, Jiří

**Bohuslav Fuchs 1895-1972 : (úvodní projev na výstavě v brněnském Domě umění, 4. září 1995)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1996, vol. 45, iss. F40, pp. 131-135

ISBN 80-210-1568-3

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110904>

Access Date: 08. 12. 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.

**VARIA**



## BOHUSLAV FUCHS 1895 — 1972 (úvodní projev na výstavě v brněnském Domě umění, 4. září 1995)

Dámy a pánové, vážení přátelé.

24. března 1895 se narodil ve Všechovicích u Bystřice pod Hostýnem Bohuslav Fuchs, jedna z nejvýraznějších postav naší moderní architektury. Výstava, kterou dnes otevíráme, je vzpomínkou sta let od jeho narození. Zdá se to neskutečné: sto let znamená v dějinách umění téměř epochu a tuto epochu nazýváme *moderní dobou*. Jak se máme dnes k Fuchsové významné architektonické osobnosti a k jeho tvorbě stavět — jako k historii, legendě a mýtu, a nebo jako k architektu, jenž spoluvytvořil právě tento náš, současný svět? Slovy Václava Richtera právě tím, že jej „*spoluvytvořil, jej také odhalil pro nás, historiky umění*“. Připomínám tuto otázku proto, že tento náš svět se urychluje a mění a jeho čas ubíhá velmi rychle. Jen nedávno zemřel Charles Moore jeden z protagonistů tzv. postmoderny, která údajně již vystředala architektonickou modernu, tu modernu, jejímž představitelem u nás byl naopak právě Bohuslav Fuchs. Pokud se podíváme z této již historické perspektivy na tvorbu Bohuslava Fuchse, budeme jej vidět jako architekta minulosti, jejíž klid stráží právě nedaleko znovu postavený *památník*, první moderní brněnská stavba Zemanovy kavárny. Nepochybují ovšem, že ti, kdo se rozhodovali znovu postavit Zemanovu kavárnu měli snad jinou představu — totiž ideu, že její stavba není něčím historickým, ale je pro nás zcela současná a že je skutečně moderní v našem slova smyslu. Řada pseudomodernistických staveb v současném Brně by ve srovnání s Fuchsovou stavbou mohla tomuto pocitu zjevně nasvědčovat.

Obě tyto představy však jsou jen zpola správné. Lze to vidět právě na výstavě, kterou dnes otevíráme. Ta ukazuje průřez architektonickou tvorbou Bohuslava Fuchse a jeho výtvarný přínos striktně uměleckohistorickými prostředky. Není to zcela náhodné, neboť jejími autory jsou Zdeněk Kudělka (první Fuchsův životopisec v odborné literatuře) a jeho paní Lenka, jedna z předních znalkyň brněnské meziválečné architektury. Já se stručně pokusím podat úvod k této výstavě, úvod, jenž bude postavený — mám-li parafrázovat historika současné architektury Stanislava von Moose — na jisté (snad postmoderní?) nedůvěře ke stylově historickým periodizacím. A namísto (snad v základě zcela moderní?) představy o rozdílu tradiční a současné moderny, bych chtěl doprovodit tuto prvotřídní autorskou koncepci architektonické výstavy stručným pokusem o Fuchsovo místo v otevřeném modelu dějin moderní architektury.

Bohuslav Fuchs vystudoval v letech 1916 až 1919 architektonickou speciálku na Akademii výtvarných umění v Praze u Jana Kotěry a posléze v jeho ateliéru do roku 1921 praktikoval; od roku 1920 jsou datovány jeho první realizované práce. Architektonická situace, v níž se mladý architekt ocitl v novém československém státě, byla značně rozmanitá a zajímavá. Doznívaly zde ozvyky pozdního historismu Rakousko-Uherska, ale také secesní a geometrická moderna vídeňského původu, včetně svébytného kubistického experimentu v architektuře. V novém státě byl nesporně pozoruhodný názorový pluralismus v architektuře: Josip Plečnik spjatý s pražským Hradem projektoval svým programovým neoklasicismem stavby tak výrazné (že nám dnes často připomenou program postmodernistů) a skupina českých architektů kolem Pavla Janáka a Josefa Gočára vytvářela jistý koncept národní architektury založený na kubistickém expressionismu. Nadto se nově rozvíjel emotivně působivý purismus v Praze i určitý klasizující purismus v Brně kolem Arnošta Wiesnera. Avšak navíc tu zasahovala i nová sociální a architektonická utopie ze zahraničí: roku 1922 v knize, která byla vydána současně v Moskvě i Berlíně, Ilja Erenburg prokázal na základě francouzských a ruských děl, že „*nový duch je duchem konstrukce*“ a že „*základem všeho je jen konstrukce*“.

Touha po novém je v této době všeobecně velká a pozvolna se architektonický pluralismus počátků proměňuje v úsilí o jednotný moderní vývoj. V umění to nebylo nic nového; již předtím se s podobným pocitem setkáváme v malířství a sochařství. Není to ovšem nic, co bychom zpozorovali teprve my. Tehdy, na počátku dvacátých let se pokusil tuto situaci vysvětlit mladý historik umění Hans Tietze, který si položil otázku, proč umělecký styl, který si nárokuje být jedním z velkých stylů minulosti, je tak záhy vystřídán stylem odlišným: „[...] tato generace vyrostla v idejích evolučního historismu. Jediný umělecký projev neměl svůj význam pro svou vlastní hodnotu, ale pro své místo ve vývojovém řetězci; všechno se zdálo relativní, jako následek ranějších stupňů a příprava budoucích, vše bylo chápáno nikoli jako organický celek, ale jako doklad stylistického vývoje. Všechno umělecké dění se rozředilo do následnosti stylů a směrů, které se vyvíjely s přirozenou jistotou v dějinách. Jen zasazení uměleckého díla uvnitř stylového vývoje si získalo význam. Na všem tom je snad vinna hypertrofie dějin umění. Bylo by však správnější nikoli žalovat umělecké historiky, ale historismus. Všichni jsme symptomem tohoto myšlení, ani umělci se nemohou jeho tlaku vzepřít a mnozí namísto toho, aby tvořili umění, usilují následovat 'styl'. Nakonec i pro umělce samotného není jeho dílo do sebe uzavřená struktura, ale jen průchozí moment, část řetězce jeho osobního vývoje: je zajímavé ne proto, že samo zapůsobí na diváka, ale jen pro jeho vztah k tomu, co bylo a co bude! Nikoli tvorba, ale dokument.“

Na jedné straně tedy tvůrčí činnost, struktura uměleckého díla, na druhé straně touha po novosti, po avantgardě. V této situaci Bohuslav Fuchs od počátku své činnosti hledal vyvážení těchto obou stránek moderny. Pomáhala mu k tomu především schopnost postihnout pronikavou analýzou vše, co požadovala povaha úkolu a spolu s tím osobitá transformace současných trendů světové architektury. To se projevilo zejména v jeho urbanistické činnosti, která měla svůj počátek ještě v Praze pod vlivem purismu Kotěrovy školy, přes výrazný regulační plán města Brna roku 1927 až po množství regulačních plánů pro řadu míst na Moravě.

První Fuchsovy architektonické práce vycházely ze zážitku především holandské moderní architektury. Bylo to zjevně pochopitelné a logické, neboť právě Fuchsovův učitel Jan Kotěra byl s jistou linií holandské architektury úzce spřízněn. Administrativní budova v Bystřici pod Hostýnem (1923), Masná burza v Brně (1924) i obřadní síň brněnského hřbitova (1925) jsou příklady této nizozemské, svou povahou vysoce kvalitní architektury, v níž mladý architekt potvrdil vážnost svého usilování. Na těchto projektech hrály významnou roli různé technické prvky fasády, barevnost i užití rozmanitého stavebního materiálu (zejména cihel). Pro Brno a Moravu byly tyto práce ovšem i logickým souzněním s místní stavební kulturou. Arnošt Wiesner, jenž zde reprezentoval zvláště spojením Loosova purismu s jistými klasizujícími prvky, byl tehdy ústřední postavou brněnské architektonické kultury a není tedy divu, jestliže se v Praze vyškolený Fuchs převážně orientoval na snahu vytvořit jistý pendant k této poloze moderní architektury. Brněnská architektura té doby nebyla rozhodně tak funkcionalistická, jak se nás snaží přesvědčit někteří dnešní architekti.

Rok 1925 znamená však pro Fuchse i pro Brno zásadní mezník, jenž můžeme označit jako experiment s konstruktivistickou modernou. Zásahu na tom má původně snad ne příliš významná stavební úloha, stavba Zemanovy kavárny v Brně. Zde se Fuchs zcela odvrátil od svého tektonického pojetí architektonické stavby a dostal se do blízkosti stavebního programu Le Corbusierova a sovětských konstruktivistů, k funkcionalismu. Forma sleduje funkci. Tak lze chápat podstatu této jedné z prvních realizovaných funkcionalistických staveb u nás vůbec; i když nutno přiznat: stavba, v níž dominuje prostor kavárny, si snad podobné funkční řešení přímo vyžaduje. Pro brněnskou architekturu měl tento čin ovšem výraznou dějinnou povahu, a ovlivnil desetiletí Fuchsovy tvorby. Na sklonku této Fuchsovy životní periody, roku 1930, vyšla obrazová publikace jeho prací od Zdeňka Rossmanna, který v úvodu napsal: „nová doba nám dala nové materiály, které však neaplikujeme na staré stavební metody, nýbrž organizujeme je podle nových požadavků dneška. Účel stavby, její funkce určuje nám půdorys, konstrukci a tím i formu. [...] dnešní práce architektova je konstruována bez jakýchkoli estetických úmyslů, nechce dojmát náš sentiment, ale chce být výslednicí biologických požadavků dnešního člověka. Na desetileté tvorbě architekta Fuchse je dobře patrný průběh těchto změn: od masivních cihelných zdí přes železobeton k suché ocelové montáži, od řemeslné práce k normalizované a typizované průmyslové výrobě“.

Je určitým paradoxem, že tato slova, která byla zcela ve shodě s tehdejšími programem kupřikladu Karla Teiga a zejména avantgardně chápaného pražského funkcionalismu, tak zcela neplatí právě v případě Bohuslava Fuchse. Umírněnost a zdrženlivost vůči radikalismu funkcionalismu je totiž u něj patrná i v této době. Postřehneme ji i na tak funkcionalisticky charakteristické úloze, jakou tvoří například rodinné domy o malých bytech v kolonii Nový dům v Brně (1927). Ale zejména se s určitou variantou funkcionalismu setkáme ve druhém vrcholu Fuchsovy tvorby, v realizaci brněnského hotelu a kavárny Avion. Nebudu zde opakovat to, co je již zcela zjevnou skutečností, že totiž zde Bohuslav Fuchs mistrně a s výraznou tvůrčí akribií zvládl a současně využil střísněnost stavební parcely k řešení, jež nemá vlastně v moderní architektuře obdoby. Přitom užil nejen prvků funkcionalistických (Le Corbusier), ale i emotivního purismu, jenž dodal zejména interiéru výrazné hodnoty architektonického detailu.

Fuchs svůj příklon k funkcionalismu nechápal jako snahu po nápodobě módního stylu, ale po prozkoumání stavebního zadání použil všeho moderního, čím by tuto úlohu zvládl. Takto koncipovaný brněnský bílý funkcionalismus, jehož je Fuchs prvofadým představitelem, má svůj vrchol v městských lázních v Zábřdovicích a na fasádě Moravské banky v Brně. Nebylo ani divu, že obě stavby našly své příznivce ve fundamentalisticky funkcionalistických kruzích české moderny. Ale sám Bohuslav Fuchs se s jednostrannou konstruktivistickou tendencí moderny začal rozcházet již v průběhu třicátých let. Přestává tehdy věřit na byty s existenčním minimem, na racionální zástavbu apod. Pojem moderní architektury, o který se snaží nyní, není pojmem bílého funkcionalismu, odvozeným z vědy a inženýrské techniky, ale spíše z historické antropologie. To, že podobný obrat dominuje ve světové architektuře poválečné, je jen dokladem tvůrčí geniality Bohuslava Fuchse: jeho základnou sice zůstává funkcionalismus, ale ten je relativizován důsledně individualizovaným pojetím architektonické úlohy. Již nikoli apriorně daná funkce, ale struktura architektonické úlohy se stává zdrojem jeho tvorby.

## II.

Diskuse mezi architekty o tom, zda jejich činnost je vědou nebo uměním, je starého data (stačí připomenout italský příklad Palladia, jenž plédoval spíše pro umění a jeho žáka Vincenzo Scamozziho, který razil jen požadavky vědy v projektování a jakoukoli souvislost s uměním odmítal). Na sklonku minulého století zdůraznění inženýrského a vědeckého podal ve Vídni Adolf Loos a zájem dnešních architektů o Scamozziho teoretické zásady plánování můžeme stopovat zejména v posledních letech v současné architektonické teorii. Na druhé straně však stojí architektonická tradice, která shledává v projekční tvorbě spíše umělecky zakotvené působení. Tato linie se nevytratila ani v dobách, kdy zcela vítězil funkcionalistický styl založený na utopích jako je *stroj na bydlení*, *sociální odpovědnost umělce* apod. Holandský Aldo van Eyck mohl po válce prohlásit: „*I když znamenají prostor a čas v architektuře hodně, místo a okamžik formy jsou více*“. Pojmy jako *optika*, *místo*, *symbol*, *detail* jsou až příliš snadno spojovány s architekturou tzv. postmodernismu. Velmi často se však zapomíná, že to byly stále pojmy moderní architektury, které však byly odlišně akcentovány před polovinou a po polovině našeho století. Okřídlený citát uměleckého historika Aby Warburga z přelomu století, že *Bůh spočívá v detailu* se vrací jako výrazné moto jak u Miese van der Rohe, tak i nakonec Roberta Venturiho. Rozdíl je ovšem přirozeně v optice: stačí sledovat Fuchsovy realizace a zejména projekty třicátých let, abychom viděli, že Fuchs usiluje nyní o odlišný umělecký způsob vidění. Jeho fasády ztrácí čistou linii fundamentálního funkcionalismu. Současně se Fuchs vyslovuje pro architektovu tvořivost a schopnost být umělcem.

V této době dospívá i sám k jistému stylovému pluralismu: jak snadné je vidět na fasádě činžovního bratislavského domu z roku 1935 tendence blízké dekonstruktivismu osmdesátých let, nebo ve výrazném umístění nápisu a erbu na královopolské fasádě firmy Alpa z roku 1936 Venturiho pojetí dekorované kůlny ze sedmdesátých let. Za všechny stavby této doby jmenujme alespoň budovu Zemského vojenského velitelství z let 1936 až 1937 či neuskutečený pendant k ní Krajský a okresní soud. Válečné období znamenalo především přetržku jeho tvůrčí činnosti: již předválečná stavba nádražní pošty se stala jistým torzem a dodnes tak působí poněkud méně ústrojně

v organickém celku celého nádraží. Vynikající projekt pro slovenský Púchov z roku 1938 zůstal na papíře, stejně jako návrh na brněnské divadlo z roku 1939. Avšak ani poválečná situace nebyla pro Fuchsovu tvorbu příznivá. Jedno z nejpozoruhodnějších děl raně poválečného období, projekt autobusového nádraží v Brně nebyl proveden a zůstalo z něj rovněž jen torzo.

Se sklonem k zakotvení v historické antropologii jsou spojeny Fuchsovy povíčky *problematiké* projekty a úvahy: obchodní domy na městských náměstích, před chrámem (máme-li věřit olomoucké tradici, která se odvolává na Fuchsovův údajný výrok, že před průčelím chrámů se vždy ve středověku obchodovalo), apod. V těchto úvahách hledal zjevně východisko z architektonické tvorby ve třicátých letech: výraz architektury individualizované, v níž mnohem větší důležitost hrál *okamžik formy* a její ikonický kontext. Ne vždy se mu propojení funkcionalistického základu s historicko antropologickým obsahem zdařilo, ale v evropském měřítku nebyl Fuchs zdaleka tak sám, jak to snad vypadá z pouček o dějinách architektury, které zjednodušeně rýsují dějiny architektury. Neměl ovšem více příležitostí své práce realizovat. Svě místo měl však Bohuslav Fuchs více jako architekt v památkové péči. Jemu vědčilo Brno za řadu instalací a nových rekonstrukcí. Vzpomeňme jen na jeden z jeho výroků z roku 1966: „*Moderní architekt má město přizpůsobit životu společnosti. Má je ochránit před dopravní dravostí a bludy povrchních ekonomů. Na druhé straně nesmí podlehnout pohodlnému staromilství a vyhnout se moderní tvorbě. Dějiny učí, že jen nejpříbojnější umělci tvořili vývoj*“. Toto vyznání Bohuslava Fuchse lze chápat jako určitou výzvu pro nás. Jestliže dnes alespoň část z nás, historiků umění, ale také architektů odmítá tu větev moderní architektury, kterou lze nazvat *banálním funkcionalismem* a v níž ovšem bylo stavěno již tehdy, ve třicátých letech, potom Bohuslav Fuchs je architektem, který se k podobné banalitě nesiňoval. Bylo tomu tak proto, že si byl vědom vždy tvůrčího pluralismu a architektury a jestliže usiloval o novost, originalitu a avantgardu, činil tak s vysokou tvůrčí odpovědností.

Snad bych se měl ještě jednou, naposledy vrátit k Fuchsovi jako modernímu architektovi a naší současnosti. Řekl jsem již, že Fuchsova tvorba je výzvou. Doufejme, že nebude jen výzvou pro historiky umění, kteří se pokoušejí porozumět umělecké tvorbě v historickém kontextu, ale také pro současnou architektonickou veřejnost. Bohuslav Fuchs vždy usiloval o přesné uchopení architektonické úlohy a odpovídajícím způsobem k ní dodával architektonický tvar. Jeho snahou nebyla nápodoba stylu, a zřejmě proto se stal důležitým představitelem právě určitého stylu. To je snad důležité i pro naši, především brněnskou architekturu. Všichni bohužel známe stavby, které nelze považovat jinak než jako *pseudofunkcionalismus*. I když se vizuálně hlásí k moderní architektuře předválečného Brna, činí tak zjevně neprávem: brněnská architektura nebyla tehdy ani jednotná, ani nevznikala ve svých nejlepších projevech nápodobou.

Bohuslav Fuchs se po řadu let stýkal s brněnským profesorem dějin umění Václavem Richtěrem. Ten vyšel z tradice tzv. vídeňské školy dějin umění. A v práci jednoho z jejich představitelů, který se živě zajímal o moderní umění, v krátké studii Hanse Tietzeho nalezneme pozoruhodnou myšlenku, která vznikla ve dvacátých letech, která však působí zcela současně: jistě by právě s podobnými myšlenkami jak Fuchs, tak i Václav Richter souhlasili: „*Nejen nevidané bohatství ze všech staletí, ze všech částí světa se dostalo dnes na světlo, ale také již známé jsme se naučili vidět novým pohledem a s novými pocity. Antika, gotika, baroko to vše stálo v našem životě náhle v nikdy nečekané bezprostřednosti a z děl východní Asie a černošské Afriky dýchlo na nás lidské světlo. Celý svět umění byl probádán nikoli ze zvědavosti, ale pro nerozbitné jádro, které je v každém díle obsaženo: vždyť také v dějinách se hledá a nalézá živé, ve stáří mladé a v dálce bezprostřední blízkost. Revize poměrů ke starému umění vedla nakonec k univerzálnímu historismu, který stojí v protikladu k umělecko-historickému polyhistorismu dřívějších generací. Jako klasicismus se dříve obracel k antice, jako romantismus ke gotice, stejně tak naše současnost se obrací k minulosti, ale přitom přivolává dnes celý svět k sobě a setkává se s tím nejsilnějším, co bylo v minulosti vykonáno nemůže to však být seřazeno ani podle stylů ani podle určitých vědeckých kategorií, ale jsou to bezprostředně prožité hodnoty současnosti.*“

Tyto hodnoty nám přináší i tato výstava díky Zdeňku Kudělkovi a jeho choti, kteří svou výraznou badatelskou prací přispěli k pochopení tvorby Bohuslava Fuchse. Projďme se tedy dějinami významné architektonické osobnosti, povšimněme si nikoli snad stylu, ale uměleckého díla! Snad

si potom na závěr řekneme — toto vše je skutečně moderní architektura, různorodá architektura naší současnosti.

*Jiří Kroupa*

## RECENZE

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I (A-I)*. Praha [nakladatelství Academia] 1994, 655 stran, 891 černobílých obr.

Vedle metodologické orientace a zvládnutí řemesla oboru je v hierarchii předpokladů práce historika umění asi již na nejbližším dalším místě co nejrozsáhlejší faktografický základ. Čemu bude sloužit a jak s ním badatel naloží, to je už jiná otázka, ale i v případě, že se jeho úvahy budou obrátit problémy z teorie, filozofie nebo metodologie dějin umění, musí být opřeny o co největší znalost odpovídajícího materiálu, tj. konkrétních uměleckých výtvorů. A to nejen z hlediska jejich kvality nebo početnosti, ale také šíře spektra myšlenkového projevu a estetického programu, jehož jsou nositelem. Kdyby například specialista na umění baroka na Moravě, tážající se po smyslu a přínosu středoevropské stavební kultury, neznal některé práce francouzské orientace, byl by jeho pohled na toto období nejen neúplný, ale především by nemohl rozpoznat překvapivě časné rysy klasicismu jako jednu z nejvýraznějších vlastností vrcholné fáze slohu. Třebaže pokračující bádání o dějinách umění na Moravě početnost a i rozlohu takových bílých míst stále zmenšuje, nebezpečí neznalosti materiálu z nedostatku jeho pouhé evidence stále existuje. Nehledě k absurdní situaci, že historik umění, ať jakékoli specializace, si musí tuto materiálovou základnu zajistit vždy znovu a znovu sám a ztrácet čas hodný lepšího využití. V uvedeném příkladě jde sice spíše již o problém tematické evidence, ale jednak i on je odvislý na obecné evidenci topografické dosud vzniklých uměleckých děl. I na tomto úseku patří Morava k rozvojovým zemím, nebo přesněji: donedávna patřila. Na konci roku 1994 totiž vydalo pražské nakladatelství Academia první svazek *Uměleckých památek Moravy a Slezska* (písmena A-I). Při úctyhodném územním rozsahu i časové rozptýlení — 6. století až osmdesátá léta našeho věku — a po zkušenostech s obdobnými pracemi z jiných území, mimo jiné i českého, by bylo možno předpokládat, že kniha je dílem kolektivu odborníků. Tento olbřímí úkol však zvládnul za devět let pracovník jediný, brněnský historik Bohumil Samek. Podepsaný sice věděl o jeho četných zkušenostech ze soupisových akcí, na nichž se s ním — nejdříve jako se studentem brněnských dějin umění — spolu se zvěčnělým profesorem Albertem Kutalem a několika mladšími kolegy také podílel, věděl o jeho schopnosti systematicky pracovat a práci si co nejučelněji organizovat a znal i jeho cílevědomou houževnatost a smysl pro přesnost. Věděl nicméně také o překážkách, které se takovému podniku stavěly do cesty a které by každého jiného odradily; a proto i on, přes informovanost z první ruky občas zapochyboval. S obdivem o to větším listuje dnes v této ojedinělé publikaci, ať už se tak děje k potřebě nebo pouhé potěše. A poněvadž obec těch, kteří takto činí podobně, se rozrůstá, nemůže snad být přesvědčivějšího předběžného důkazu o jejím významu.

Nanejvýš pozitivní hodnocení si zasloužil už koncepce práce. Samek ji předkládá dílem v předmluvě, dílem v úvodu, který by uživateli knihy, ať jakkoli prakticky založenému, neměl uniknout. V něm je totiž dosud nejpodrobněji podána historie zájmu o moravské památky a jejich dlouho — vlastně donedávna — jen nesystematické vlastivědné a místopisné zaznamenávání, a v její mladší fázi i historie moravských dějin umění jakožto vědního oboru. Z hlediska evidence uměleckých památek je z úvodu zřejmé, že diletantismus, který příležitostně a vždy neúplně pokusy provázel, vzal za své až v polovině dvacátých let; tedy v době, kdy mladý Václav Richter začal