

Sedlák, Jan; Sedlák, Jaromír

Poznámky k architektonické kompozici Bohuslava Fuchse

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 657-[672]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123985>

Access Date: 29. 11. 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.

POZNÁMKY K ARCHITEKTONICKÉ KOMPOZICI BOHUSLAVA FUCHSE

JAN SEDLÁK – JAROMÍR SEDLÁK

Colin Rowe (1920–1999), jeden z největších teoretiků moderní architektury, napsal v letech 1953–1954 a o dvacet let později publikoval v časopise *Oppositions* esej *Charakter a kompozice*. Dovojuje v něm, že pro vůdčí představitele meziválečné moderní architektury byl *princip kompozice* nejen pochybný, ale i bezpředmětný, nesoucí v sobě nádech subjektivismu a formalismu, neboť autentická architektura může vzniknout jen racionálním uchopením objektivních skutečností. Oproti architektům byli autoři teoretických knih o kompozici přesvědčeni, že „*pozoruhodná budova není ta, jejíž uspořádání vyplývá z řádu funkce a konstrukce – i když [...] ten se do jejího uspořádání promítá také. Doopravdy pozoruhodná budova musí být organizována podle zásad ‚architektonické kompozice‘ a prostoupena symbolickým obsahem označovaným jako ‚charakter‘. Podle této představy jsou dobře zvládnutá kompozice a vhodný charakter nezbytnými předpoklady úspěšné stavby, přičemž naplnění jednoho nezaručuje přítomnost druhého. [...] Charakter bývá málokdy blíže definován (pokud vůbec). Obecně však předpokládá, že se na něm podílí dojem umělecké jedinečnosti a symbolické nebo funkční vyjádření účelu, pro který byla budova postavena*“.¹

Diskurs na toto téma probíhal ve dvacátých a třicátých letech také mezi českými teoretiky a architektky. Roku 1924 proklamoval Karel Teige v článku *Moderní česká architektu-*

ra požadavek „*chápat architekturu jako vědu*“ a rok nato ve stati *Konstruktivismus a likvidace „umění“* napsal, že vědeckost architektonické tvorby se postaví na základnu prostého stavebního inženýrství, veskrze účelného, pravdivého a tektonického a vyloučí se z ní veškeré „výmysly umělců“. Půjde tedy o „*architekturu bez architektury*“ či „*architekturu bez architekta*“. Pokud tedy architekt jako moderní inženýr naplní vědecké požadavky, vznikne forma stavby samovolně, bude výsledkem objektivního (automatického) procesu. Z oponentů Teigovy teorie byl nejpresvědčivější Karel Honzík, jenž ji vyvracel zejména ve studii *Fyzioplastika* z let 1937–1938, v níž dovedil, že na architektonickém navrhování, na „*formové finalizaci*“ se podílí jak fyzioplastický princip (charakteristický pro moderní architekturu), tak psychoplastický princip (charakteristický pro historickou architekturu).² Ve svých pamětech pak Honzík o Fuchsovi napsal, že jeho „*funkcionalismus ukazuje, jak lze racionální tvorbu lyrizovat, jak lze ‚dovednou‘ a ‚mistrnou kompozicí‘ proměnit účelové a technické dílo v umělecké, aniž se přidají zvláštní výrazové prvky*“.³ Naproti tomu architekt Oldřich Starý, jenž náležel k Teigeho okruhu, zařadil v polovině dvacátých let Fuchse do formálního směru české moderní architektury, který „*nechce analyzovat společnost a její potřeby ani vědecky organizovat dispozi-*



Obr. 1: Bohuslav Fuchs, rodinné domy družstva Rodina na Barvičově ulici v Brně-Masarykově čtvrti, 1923. Foto: Archiv města Brna.

ci, působit na vývoj moderních konstrukcí, ale chce přímo ve svých dílech vyjadřovat ducha doby, její tvárný cit. Je vždycky v nebezpečí falešných impulzů nebo tradičních vlivů. Architekturu chápe jako individualistický výtvarný projev. Východiskem mu byla Kotěrova škola“.⁴

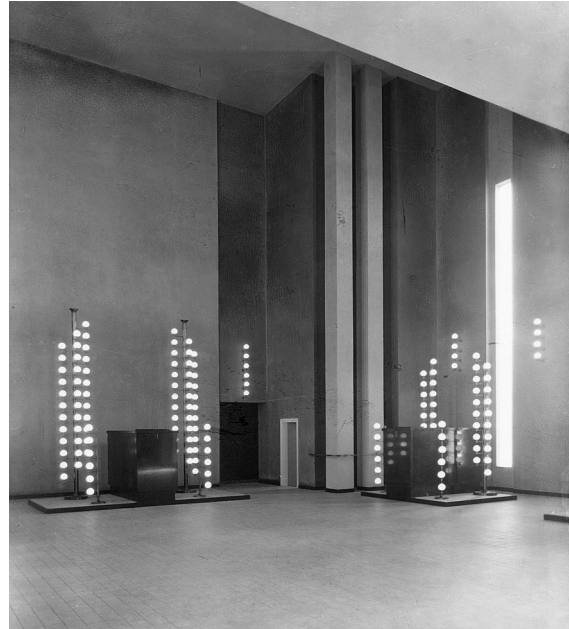
Jestliže dnes přehlízíme s dostatečným časovým odstupem obsáhlé architektonické dílo Bohuslava Fuchse, neubráníme se některým otázkám, na něž dosavadní odborná literatura ještě dluží odpověď. Uvědomujeme si osobité kvality Fuchsova díla, jimiž výrazně přispěl české meziválečné architektuře, ale v některých ohledech jsme je zatím nedostatečně analyzovali a pojmenovali. Tento stav přiznal zatím jako jediný Petr Pelcák poukazem na velmi neúplné a fragmentární hodnocení umělcova díla. Týkalo se to i dosud nepřekonané monografie Zdeňka Kudělky, od jejíhož vydání uplynulo už více jak čtyřicet let.⁵ Vzhledem k odlišnosti našeho pohledu na Fuchsov tvůrčí prin-

cip připomínáme co nejstručněji Kudělkovu představu o vývoji architektonické koncepce. Zhruba do poloviny dvacátých let trval u Fuchse článkový způsob výstavby. Od tohoto tektonického principu přešel ke stereotomnímu principu dosažením jednotitého, pevně srostlého organismu, k překlenutí tradičního protikladu interiéru a venkovního neomezeného prostoru, tudíž vytvářel nedualistická tělesa staveb, která neustále více odhmotňoval. Východiskem zůstávala Fuchsova schopnost ústrojného vyvození formy z funkce a dalších složek, z nichž vzniká prostředí a stavba.⁶

Historický přínos architektury dvacátých a třicátých let byl natolik závažný, že poznamenal myšlení následujících generací domácích architektů v průběhu téměř celého minulého století. Násilné přerušování vývoje české moderny v období od padesátých let stejně jako opožděný vstup postmoderny do našeho prostředí na přelomu osmdesátých a de-

vadesátých let navodily paradoxní stav: meziválečná architektura se stala tím, čím nikdy sama nechtěla být – tedy tradicí či, chceme-li, klasikou. Jak známo, každé převzetí tvůrčích postupů, myšlenek a stereotypů vede obvykle k zastření nebo setření specifických znaků a neopakovatelných rysů originálu. Na jedné straně žijeme obklopeni stovkami dochovaných budov z období mezi válkami a přitom vznikají nová díla, která z nich čerpají inspiraci a jen těžko se odpoutávají od svých vzorů. Současně dochází k nebývalé všeobecné devastaci autentických realizací, čemuž nelze zabránit ani památkovou ochranou, zejména při její současné ochablosti. Ukazuje se, že stavby z období historismu a secese jsou obnovovány relativně úspěšně, zatímco funkcionalistická díla jsou citelně narušována rozsáhlými změnami, jež mnohdy stírají původní výraz a v některých případech hraničí se zánikem.

Fuchsovo meziválečné dílo představuje neobyčejně komplexní odkaz s mimořádnou mnohotvárností z hlediska stavebních druhů a urbanistických úkolů. Přesto jeho hodnocení spočívalo převážně ve srovnání s kanonickými pracemi vůdčích osobností mezinárodního stylu. Poukazy na větší či menší recepci příkladů z evropských center moderny vedly nejednou k přecenění zahraničních vlivů u Fuchse a dalších příslušníků české avantgardy na úkor objektivnějšího vyšetření jejich osobitých přínosů.⁷ Navzdory tomu, že teoretické myšlení, zaměřené na problémy typu a standardu, implikované myšlenkovou základnou internacionálního stylu, bylo paradoxně v rozporu s fenoménem osobitosti výtvarného výrazu. Nový pohled na funkcionalismus byl možný až v okamžiku, kdy vlastní ideová paradigma byla nahrazena novými nebo byla zpochybněna a záměrně přestupována. Dnešní zkoumání Fuchsova díla se uskutečňuje ve chvíli, kdy jsme konfrontováni s díly současné minimalistické architektury, která vychá-



Obr. 2: Bohuslav Fuchs (s Josefem Poláškem), interiér obřadní síně na Ústředním hřbitově v Brně, 1925–1926. Foto: Archiv města Brna.



Obr. 3: Bohuslav Fuchs, zadní průčelí výstavního pavilonu města Brna na zemském výstavišti v Brně, 1927–1928. Foto: Archiv města Brna.

zí ze zcela odlišných myšlenkových principů, avšak užívá pozoruhodně příbuzných formálních prostředků.

Věnujme nyní pozornost některým kategoriím, jež mohou vést k pojmenování důležitých aspektů Fuchsova díla. Teoretická stanoviska Waltera Gropia a Thea van Doesburga zřetelně definují rozdíl, který spočívá v odklonu moderny od tradičních kompozičních vzorců. Oba pociťovali stejnou averzi k centrálnosti, neboť „*repetitivní povaha rastru konstrukce – základního ustavujícího prvku celé řady moderních staveb – jako by ji vylučovala. Také sendvičové vrstvení prostoru – rovněž důsledek rastru – stojí v protikladu k centralitě kompozice. Oba tyto principy zdůrazňují spíše ideu rozšiřování, tažení k okrajům, než soustředění prostoru*“.⁸ V centru tak vzniká prázdný prostor nebo plocha a vizuální podněty jsou vyloučeny na jejich okraj. Vystává otázka, co je vlastním předmětem této *obvodové kompozice*, zda jsou to ještě motivy vytlačované na okraj, nebo ona prázdná plocha, jejíž energetický náboj se významově proměňuje v závislosti na proporcích. Dramatický akcent obsažený v obvodové kompozici umožňuje zatížením protilehlých rohů v úhlopříčném směru vznik *diagonální kompozice*, schopné vyvolat pohyb nebo rotaci. Pokud tento princip převedeme do prostoru, můžeme mluvit o hranolu, jehož nároží jsou střídavě narušována kompozičními akcenty. Ambivalentní postoj teorie funkcionalismu k principu *symetrie* spočívá v tom, že provozní a objemové rozvržení budovy sice obvykle odpovídá asymetrické kompozici, avšak konstrukční nosný systém v podobě železobetonového nebo ocelového skeletu naopak v mnoha ohledech vychází symetrii vstříc. Tato dichotomie funkce a konstrukce je v mnoha realizacích zřetelně patrná. Navzdory mnoha proklamacím se moderně nepodařilo zcela zúctovat s principem symetrie, avšak poměr k tradiční symetrii se zásadně změnil. Podle Gropia „*symetrický vztah jednotlivých částí stav-*

by a orientace k centrální ose jsou nahrazeny novou koncepcí rovnováhy, jež proměňuje mrtvou symetrii podobných částí na asymetrickou, ale vyváženou rovnováhu“.⁹ Doesburg, který měl na mysli spíše malbu, obdobně napsal, že „*velmi důležitá je zásadní obnova metody kompozice. Postupné opouštění středu a veškeré pasivní prázdnoty. Kompozice se vyvíjí opačným směrem, místo ke středu směřuje k úplným okrajům plátna, zdá se dokonce, že by mohla pokračovat za ním*“.⁹

Mezi pojmy, jimiž bývá charakterizována moderní architektura, patří transparentnost, jež ovšem vyžaduje významové rozlišení. „*Transparentnost může být danou kvalitou materiálu – například drátěného pletiva či skleněné závěsové stěny, nebo může být vnitřní kvalitou uspořádání [...]. Můžeme proto rozlišovat mezi ‚doslovnou‘ a ‚fenomenální‘ či ‚zdánlivou transparentností. Smysl pro doslovnou transparentnost pochází pravděpodobně ze dvou zdrojů – jedním je ‚strojová estetika‘ a druhým kubistická malba. Smysl pro fenomenální transparentnost zřejmě pramení pouze v kubistické malbě*“.¹⁰ Podstatou fenomenální transparentnosti je schopnost lidského mozku domýšlet a kombinovat skryté vztahy, přičemž dochází k nepřetržité dialektice skutečnosti a náznaku. Zatímco doslovná transparentnost otevírá plášť budovy, transparentnost fenomenální nastoluje složité vztahy, jejichž interpretace je ponechána na vnímání diváka, podobně jako je tomu u kubistického obrazu nebo geometrické abstrakce.¹⁰

S otázkou transparentnosti v moderní architektuře úzce souvisí problém vyjádření plné hmoty. Pro tvorbu dvacátých let bylo typické, že budova působila jako prostorová kompozice, složená ze subtilních ploch, linií a bodů, tedy jako lehká stavebnice. Důraz na princip *skladebnosti*, směřující podle Gropia k myšlence strojové prefabrikace, představoval jednu z klíčových tendencí dvacátých let. Avšak v okamžiku, kdy Le Corbusier dosáhl nejzazší meze ve vytvoření dojmu lehkosti a fenomenální i doslovné



Obr. 4: Bohuslav Fuchs (s Mojmírem Kyselkou), německá obecná škola v Brně-Černých Polích, 1929–1930. Foto: Archiv města Brna.

transparence, odvrací se od tohoto principu a ve třicátých letech užívá masivní objemy. Tato tendence pak u něho vyvrcholila v poválečném období v severní fasádě klášterního kostela v La Tourette.¹¹ Její *skulpturální kompozice* připomíná umělcův dřívější obdiv k Michelangelovým fasádám chrámu sv. Petra v Římě.¹²

Charakteristickým znakem architektury dvacátých let bylo užití *barvy* jako prostředku k abstraktnímu vyjádření autonomní funkce jednotlivých článků. Jednalo se především o polychromii provedenou nátěrem. V třicátých letech se dospělo k znovuobjevení přírodní textury *materiálu* – kamene, dřeva, pohledového betonu a dalších. Abstraktní barevnost v čistých tónech se proměnila v barevnost přírodních materiálů, barevné tóny se utlumily a přednost dostala přírodní škála. Kompoziční význam této proměny spočíval v tom, že zatímco povrchová barevnost (De Stijl, Bauhaus) odhmotno-

vala objemy a materiály směrem k abstrakci, materiálová barevnost hmotu a objem zvýrazňovala.

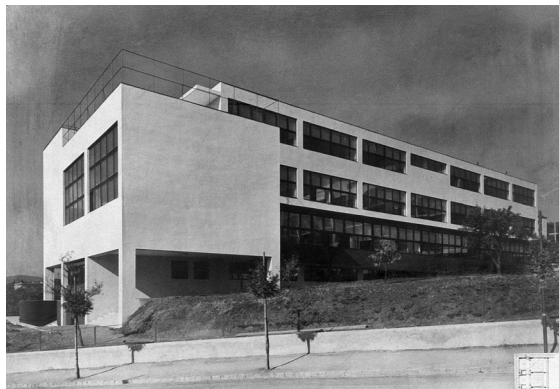
Bezprostředně po svém příchodu do Brna v roce 1923 navrhl a realizoval Fuchs jako projektant regulačního a architektonického oddělení městského stavebního úřadu rodinné domy pro družstvo *Rodina* na Barvičově ulici v tehdejší Úřednické, později Masarykově čtvrti. V rámci symetrické kompozice průčelí uplatnil barevně odlišný centrální „prázdný panel“ jako stěžejní výtvarný prvek. Jak zjistil Colin Rowe, objevuje se tento motiv u Le Corbusierovy vily Schwob v La Chaux-de-Fonds z roku 1916, kterou její autor prezentoval v knize *Za novou architekturou*¹³, ale nezařadil do svých *Oeuvre complète*. Předobraz tohoto řešení nalézá Rowe v italském manýrismu a naznačuje jednak společenské, jednak teoretické a tvůrčí souvislosti mezi manýrismem

a architekturou dvacátých let.¹⁴ Obdobné prázdné panely, ploché a konkávní, umístěné tentokrát mimostředně, obsahují také Fuchsovy vily v blízké Lerchově a Mahenově ulici, budované ve stejné době.¹⁵

Plné hmoty lze vícekrát doložit také u Fuchsových veřejných staveb. V letech 1925–1926 vznikla obřadní síň na brněnském Ústředním hřbitově, jeho jediné sepulkrální dílo. Její symetrická kompozice s důrazem na vertikálu vyniká velmi hutnými a masivními objemy, danými pronikem dvou hranolových těles, se zdůrazněním nároží a hran, které se staly stěžejním výtvarným motivem exteriéru i interiéru. Úzká vertikální okna se *zdaňlivě transparentními* luxferovými výplněmi hmotu stavby neodlehčují, nýbrž podtrhují, k čemuž přispívá i keramický obklad. Na nárožích jsou prolomeny vstupy s jednoduchými přístřešky, jež se zdají neúměrně malé vůči těžkým hmotám budovy. Vyskytuje se zde motiv *zatíženého portálu*, který bude Fuchs opakovaně používat.

V roce 1927 navrhl architekt pavilon města Brna v areálu zemského výstaviště, jenž byl po řadu let předmětem kritiky a pochybností pražských vyznavačů vědecké architektury, zatímco v zahraničí se setkával s ohlaselem.¹⁶ Nikdy potom nevytvořil už architekt stavbu s tak robustní, minimálně členěnou hmotou, zdůrazněnou ještě červeným keramickým obkladem. Tíže ji nezbavují ani okna průběžné haly se schodištěm a okna osvětlující výstavní prostor v přízemí, neboť jsou jen *zdaňlivě transparentní*. Jedna z bočních fasád je s výjimkou malých dveří úplně prázdná. Statický a uzavřený hranol ale dynamizuje vřetenové schodiště při zadním průčelí, jež představuje rafinovanou součást celku, nikoli poněkud rušící přílepek, jak svého času soudil Oldřich Starý.¹⁷

Také pravá část zadního průčelí obecné a měšťanské školy v Masarykově čtvrti je plnou zdí, členěnou pouze subtilními pilíři, jež mají ve vztahu k okenním řadám



Obr. 5: Bohuslav Fuchs (s Josefem Poláškem), odborná škola pro ženská povolání Vesna v Brně-Pisárkách, 1929–1930. Foto: Archiv města Brna.

navazujících částí stavby charakter „vysokého řádu“ a svou vertikálitou vyrovnávají jejich horizontalitu.¹⁸ Jen o málo později zopakoval Fuchs toto řešení u německé obecné školy v Černých Polích. Plnou hmotu jako důležitou součást kompozice uplatnil také u odborné školy pro ženská povolání Vesna, která představuje nejzdařilejší dílo mezi jeho početnými školními stavbami. U objektu tělocvičny, která tvoří čelo areálu, se jedná o kubus, jehož přední stranu komponoval do rastru devíti polí. Z horního trojdílného pásu ponechal pouze levý díl a odříznutím zbývající hmoty vytvořil terasu. Prostřední pás pak otevřel dvěma čtvercovými okny uprostřed a napravo, zatímco vlevo ponechal opět plné zdivo, nacházející se nad vstupem. Střed přízemí má jen úzké pásové okno a pravou stranu tvoří prázdný prostor průchodu, zatížený hmotou dvou bočních fasád bez jediného detailu. Pendant těchto nečleněných hmot tvoří prostřední pole druhého patra školního traktu, jehož okenní výplň zmenšil Fuchs ve prospěch plné hmoty na polovinu; bez této „úpravy“ by toto průčelí působilo stereotypně. Výsledkem bylo jedno z nejpozoruhodnějších průčelí meziválečné architektury vůbec. Rostislav Švácha postřehl, že při

stoupání Lipovou ulicí se přichozímu nejdříve objeví objekt tělocvičny a může nabýt dojmu, že se jedná o vilový dům, objemově a stylově zapadající do okolní zástavby. Teprve až postoupí dále, zjistí, že jde o součást většího celku. Naplno se tu projevil Fuchsův výjimečný urbanistický cit v začlenění stavby do prostředí.¹⁹

V té době měl již Fuchs za sebou skupinu čtyř penzionů v Bílé čtvrti v Luhačovicích. Představují jakési hudební opakování tématu s variacemi. Nejpozoruhodnější z nich je penzion Radun, čistý hranol s obvodovou kompozicí, avšak diagonálně akcentovanou a komplexně prokomponovanou ve všech směrech. Vstup do domu je řešen jako subtilní horizontální skeletový portikus, vklíněný do plné hmoty vertikálního nároží. Plochy oken mají vůči hmotě stavby podružný význam. Kompozice je plná pohybu a napětí, přičemž vše je zdůrazněno barevnými nátery balkonových podhledů a okenních špalet; barva zde pomáhá rozkládat hmotu. Na střešní terase se nachází druhý skeletový pavilon odpovídající portiku a jediné pásové okno. Celá budova jako by se rytmicky pohybovala a otáčela kolem vertikální osy zdůrazněné komínem. Je to kompozice, kterou oko nedokáže shrnout jediným pohledem, a proto ji musíme obejít ze všech stran, vidět shora i zespodu. Idea fyzického pohybu při pozorování stavby není ale nová, představuje typicky barokní prostředek.²⁰

Zároveň s penzionem Radun vytvořil Fuchs Kropáčovo sanatorium v Brně, u něhož dvěma mírně nakoso postavenými rizality, svisle probraným nárožím i válcovým okapním svodem zdůraznil vertikalitu. Fasády prolomil okny několika formátů, která se rytmicky střídají a místy vytvářejí náznak symetrie. Stěžejní motiv fasády tvoří rizalit s balkonem, umístěným na nároží budovy v prvním patře. Rizalit je navzdory proskleným nárožím klasicizující, však balkon, který z něj vybíhá, dodává kompozici náznak pohybu a rotace a zároveň



Obr. 6: Bohuslav Fuchs, penzion Radun v Luhačovicích, 1927. Foto: Archiv města Brna.



Obr. 7: Bohuslav Fuchs, sanatorium MUDr. Rudolfa Kropáče v Brně, 1927. Foto: Archiv města Brna.

obě průčelí svazuje. Sochařsky cítěné nároží sanatoria představuje velmi pokročilé abstraktní řešení se zcela osobitými proporcemi. Perspektivní zkrácení při pohledu z ostrého úhlu ještě zdůrazňuje význam kompozičních prvků. Výřezy v atikách rizalitů a nárožní balkon vtiskují oběma průčelím *diagonální směr*. Jiná Fuchsova realizace – přístavba školy na brněnské Táborské ulici (1928) – by mohla být pokládána za marginální dílo. Více než hlavní průčelí se symetrickými okenními kompozicemi („serliany“) zaujme řešení boční fasády s převážně plnou hmotou, kterou nevylehčují, ale spíše zdůrazňují *zatížený portikus*, *zdanlivě transparentní* luxferová stěna schodiště a malé kruhové okno.

Fuchsův Masarykův studentský domov v Brně, dokončený v roce 1930, připomene na první pohled Gropiovy budovy Bauhausu. Důležitý prvek tvoří spojovací krček se schodištěm, v němž se koncentruje napětí mezi dvěma hmotami – menzou se společenským sálem a internátem. Očekávali bychom zde transparentní prosklenou hmotu, Fuchs však schodiště skryl za vertikální *prázdný panel*. Tím, že přízemí je otevřeno průjezdem, vzniká opět *zatížený portikus*, v tomto případě nesmírně monumentální. Sklobetonové výplně na podestách jsou jen *zdanlivě transparentní* a jejich střídavý rytmus prozrazuje, že se za panelem odehrává změna výškových úrovní, která celou hmotu dynamizuje.

V oblasti individuálního bydlení vytvořil Fuchs mezi lety 1927–1929 tři rodinné domy v Brně-Žabovřeskách, nacházející se v blízkém sousedství: dvojdomy na ulicích Hvězdárenské (vlastní dvojdom) a Lužické a vilu na Březinově ulici, jež podle dispozice sloužila dvougeneračnímu bydlení a byla řešením blízká oběma dvojdomům.²¹ Ve všech případech se zřekl symetrického uspořádání a vycházel z juxtapozice dvou navzájem srostlých geometrických těles. Na Březinově ulici tvoří centrální motiv kompozice plný válcový rizalit, obě hmoty jsou proti

sobě posunuty a okenní otvory vysunuty na okraj k nárožím. Pokaždé jsou vstupy umístěny asymetricky a kompozice gradují pavilony na střešních terasách. Uvedené principy utváření hmoty stavby mají svůj původ ve vnitřním uspořádání, a to nejen půdorysném, ale rovněž v řezu. Fuchsova reflexe *prostorového plánu* a jeho volné kombinování s principem *volného plánu*, stejně jako kombinace plného zdíva s prvky skeletové konstrukce je u rodinných domů a vil obzvláště patrná. Jen zřídka jsou místnosti utvářeny jako obdélníky. Obvykle mají v půdorysu šest a více stran, přičemž okenní otvory a dveře jsou soustředěny do koutů. Setkáváme se tak s důsledným uplatněním *diagonální kompozice* a rotačního a rytmizovaného rozpořívání vnitřního prostoru na synkopickém principu.

Pro většinu domů navrhoval Fuchs rovněž vybavení s převážně vestavěným nábytkem, jehož tvary a členění vycházely ze stejných kompozičních zásad jako vlastní architektura. S tím souvisela i jeho práce se světlem a barvou. Volil okna různých velikostí a umísťoval je tak, aby docílil co nejlepší kvality denního světla se zřetelem k jeho proměnám v průběhu dne. Ve dvacátých letech aplikoval v interiérech základní barvy, kombinované s bílou a šedou a doplněné o zelenou, přičemž vedle užití barvy k odlišení nosných a výplňových částí stavby, k abstrakci a vylehčení měl na zřeteli i její psychologické působení. Nenajdeme u něho Le Corbusierovu barevnost, vycházející ze starší francouzské tradice. V třicátých letech nahradil barevné líčky dřevěnými a kamennými obklady, u dřeva s různými odstíny moření.

Osobitost Fuchsových kompozičních přístupů u individuálního bydlení vyplyne ze srovnání s pražskými rodinnými vilami od Ladislava Žáka, které představují koncepčně nejednodušší a nejhodnotnější soubor v české vilové architektuře. Zajímat nás budou především vily pro leteckého kon-



Obr. 8: Bohuslav Fuchs (s Mojmírem Kyselkou),
přístavba obecné školy v Brně-Židenicích, 1928.
Foto: Archiv města Brna.

struktéra Miroslava Hajna, režiséra Martina Friče a herečku Lídu Baarovou.²² Z kresebných studií je zřejmé, že Žák vycházel z předem daného hranolového objemu sendvičové skladby, k němuž přičleňoval terasy s nautickou nebo aerodynamickou symbolikou, navazující na devětsilský program technické krásy, její emocionální síly a romantických asociací. U terasy Hajnovy vily a vstupu do vily Baarové můžeme hovořit o parafrázi designu letadla, parníku a automobilu, jež má konotativní charakter. Vrátili-li se k již zmíněné brněnské vile Marie Hájkové na Březinově ulici, která je ale o rovných deset let starší než vila Lídy Baarové, neunikne nám „nautická“ příbuznost jejich uličních průčelí, ale současně i zásadní odlišnost zahradních fasád. Směrem do zahrady uplatnil Žák hned dvě z Le Corbusierových tezí nové architektury: u zvýšeného příze-



Obr. 9: Bohuslav Fuchs, spojovací krček mezi
menzou se společenským sálem a internátem
Masarykova studentského domova v Brně,
1928–1930. Foto: Archiv města Brna.

mí se přiblížil *domu na pilotách*, a docílil tak dojmu vznášejícího se krabicovitého bloku s *pásovými okny*. U četných Fuchsových rodinných domů a vil nenajdeme ani volné přízemí, ani pásové okno, neboť dával přednost různým tvarům a sestavám běžných oken, jejichž komponováním vtiskal svým stavbám charakteristický výraz. Rovněž jeho nautická nebo aerodynamická symbolika nebyla zdaleka dominantní, rozhodující byly architektony abstraktní kompoziční principy. Postačí malý příklad: na Březinově ulici Fuchs původně zamýšlel osvětlit dětský pokoj v patře stejně velkým, členěným a umístěným oknem jako v přízemí. Nakonec se rozhodl prolomit toto okno na nároží a navíc je odlišit formátem, dělením a orámováním horizontálními lištami od ostatních oken. Jediným „neočekávaným“ detailem průčelí ozvláštnil a dynamizoval. Oproti Žákovi utvářel svoje objemy

z mnohem těžší, hrubší a jednodušší materie. Většina realizací prozrazuje jeho sklon k jisté archaické monumentalitě hmoty, která ho spojuje s Loosem, s nímž ale nesdílel náklonnost ke klasickému kompozičnímu řádu. U Fuchse jako by se připomínal specifický charakter české architektury, procházející celou její historií, jak o něm psal v souvislosti s Prahou Christian Norberg-Schulz: každý dům tíhne k zemi i směřuje vzhůru, jde o dichotomii těla a ducha, o sjednocenou dichotomii horizontálních a vertikálních sil či horizontálně vertikální dichotomii.²³

Roku 1936 realizoval Fuchs vilu manželů Petrákových na ulici Marie Pujmanové v Brně-Pisárkách, na níž bývá demonstrován jeho příklon k organické architektuře. Vladimír Šlapeta měl zato, že k tomu přispěla Fuchsova návštěva Vratislavi v roce 1929, kde navrhl expozici Svazu československého díla pro výstavu *Wohnung und Werkraum*, na níž se rozhodující měrou podíleli pedagogové z tamní Akademie umění a řemesel na čele s Hansem Scharounem. Důvěrně se s nimi a jejich díly seznámil, což ho utvrdilo v úsilí o emocionální a dynamické působení prostoru.²⁴ Při pohledu ze zahrady připomíná Petráková vila parník, zejména ztvárněním jižního nároží, jemuž se podřizují všechny motivy a detaily exteriéru. Suterén s kruhovými okny připomíná kajuty, terasa v patře a plochá střecha, opisující její tvar, mají podobu palub. Nautická symbolika není ale zdaleka tak programová jako například u Žáka. Spíše by se dalo hovořit o tematizaci nároží, kde terasu a střechu podpírá jediný sloup, jehož subtilnost podtrhuje hmotu přízemí a patra. Aby vynikla výjimečnost nárožní kompozice, užil Fuchs v přízemí řadu téměř banálních oken, zatímco v patře prolomil jediné okno, jímž jako by terasa pronikala do interiéru. Není pochyb o tom, že svou roli tu hrál i funkční zřetel – maximální oslunění, provzdušnění a možnost výhledů; ten by však sám o sobě, bez umělcovy tvárné vůle, neve-



Obr. 10: Bohuslav Fuchs, zahradní průčelí vlastního rodinného domu na Hvězdárenské ulici v Brně-Žabovřeskách, 1927–1928.

Foto: Archiv města Brna.

dl k tak originálnímu řešení, které navíc dispozice domu přímo nevyžadovala. Nároží stavbu výrazně dynamizuje, k čemuž přispívá i válec točitého schodiště na opačné straně.

Prvotní kořeny koncepce Petrákovy vily a jí podobných staveb lze hledat již na samém počátku Fuchsovy kariéry, kdy tvořil v intencích tehdy převládajícího *národního stylu*, jak dokládá rodinný dům pro spisovatele a básníka Jakuba Demla v Tasově. Příklon k této tendenci nevyvěral jen z dobové atmosféry, ale patrně souvisel také s architektonickými celoživotními zálibami, k nimž vedle vážné hudby patřila etnografie.²⁵ Zdá se, že hmoty, formy a barevnost lidové archi-

tektury mohly utvářet jakousi spodní vrstvu architekta myšlení, stále latentně přítomnou i v pozdější stylově a ideově odlišné tvorbě. Zároveň s Demlovým domem realizoval Fuchs se svým ateliérovým druhem Josefem Štěpánkem Plhákovu vilu a hydroelektrárnu v Háji u Mohelnice, svědčící o úspěšném překonání více méně vnějškové aplikace rondokubistického tvarosloví na povrchu tradičního schématu. Stavební komplex má navíc symbolický obsah: u elektrárny jej tvoří vitalistní symbolika vzniku, přeměny a koncentrace energie, zatímco sloup na schodišti domu představuje strom života, spájající a spínající svými větvemi celou stavbu jako ztělesnění organického růstu a života rodiny.²⁶ Včetně plasticky tvarovaného schodiště tu sloup vystupuje v podobné roli jako u Petrákovy vily – jako určující prvek nárožní kompozice. Je to jediný monumentální sloup, žádná součást indiferentního konstrukčního rástru. Od té doby bude Fuchs stále experimentovat na pomezí skladebného a sochařského principu. Již od Plhákovy vily nebude u něho zakřivená válcová stěna pouze příčkou, tenkou membránou vloženou do pravoúhlého rástru, jako u Le Corbusiera nebo Mieseho. Většinou půjde o masivní nosný element, který v jistém smyslu drží budovu pohromadě. Válcové těleso je v tomto pojetí velmi prostorově pevné a nosné jak konstrukčně, tak výtvarně. Takto je například dvakrát uplatnil u vlastního domu.

Souběžně s Petrákovou vilou vznikla také Fuchsova administrativní budova firmy Alpa v Brně-Králově Poli. Levou vyšší polovinu jejího uličního průčelí ovládá rozměrná skleněná stěna, jejíž menší část nad průjezdem je transparentní a zbývající větší část pouze zdánlivě transparentní. Na skleněný panel dosedá těžká atika, v místě napojení na zbývající část budovy tvarovaná segmentově, jejíž masivnost ještě podtrhuje předdimenzovaný firemní znak. Dojem



Obr. 11: Bohuslav Fuchs, rodinný dvojdům na Lužické ulici v Brně-Žabovřeskách, 1928.

Foto: Archiv města Brna.

monumentální razantnosti zesiluje doslova banální rastr čtvercových oken pravé části budovy a dvojice důmyslně umístěných malých kruhových oken.²⁷ Napadá srovnání s o málo mladším celoskleněným průčelím pražského obchodního domu Bílá labuť od Josefa Hrubého a Josefa Kittricha, jehož výsledný efekt je však více technologickým než kompozičním řešením.

Čím tedy dosahoval Fuchs onoho překvapujícího účinku, onoho svébytného charakteru a nezaměnitelnosti svých děl? Stavební objem utvářel experimentálním způsobem tak, že postupným domýšlením prostorového problému a následnými drobnými úpravami stále hledal nové proporce, vytrvale testoval možnosti vzájemných vztahů jednotlivých prvků. Plochy nečleněného zdiva, proporce oken a dělení jejich rámců, linie kovových zábradlí, skeletové konstrukce, plasticitu balkonů, lodžii a rozmanité fasádní rastry dokázal abstrahovat až na hranici samotné banality. Účinku stavebního díla docíloval překvapivými poměry, vzájemnými kontrasty nebo drobnými posuny předvídatelných vztahů. Předem určené poměry jednotlivých prvků stejně jako matematic-



Obr. 12: Bohuslav Fuchs, Petraková vila v Brně-Pisárkách, 1936. Foto: Archiv města Brna.



Obr. 13: Bohuslav Fuchs, administrativní budova firmy Alfa v Brně-Králově Polí, 1936. Foto: Archiv města Brna.

ky stanovené proporční relace a schémata u něho prakticky neexistovaly, každá stavba byla pro něho výzvou k experimentu. Dochovaná plánová a písemná dokumentace svědčí o tom, že proces navrhování nechápal jako naplnění apriorní vize. Mnohé výkresy působí téměř nehotově a postrádají některé charakteristické prvky realizovaného díla. Zejména u rodinných domů podroboval výchozí koncepci těsně před realizací i během ní dílčím změnám. Některá řešení vypadají jako kdyby architekta výtvarné problémy téměř nezajímaly, avšak v rozhodujícím okamžiku reagoval na situaci s jediným smyslem pro dokonalou geometrickou abstrakci. Pozoruhodné jsou neustálé proměny proporcí, které vyvolávají dojem, že nejsou pro tvůrce podstatné, nakonec však nečekaný zásah často posunul vzhled celé stavby. Fuchsova abstrakce směřovala k nastavení nepatrného, na první pohled nepochopitelného posunutí proporcí mimo

předvídatelnou rovnováhu. Tato záměrná, dodnes provokující nerovnováha umožnila aktivizovat i masivní, těžké objemy budov. Vzniká dojem, jako kdyby architekt zachytil vzájemný pohyb geometrických těles, odehrávající se v mnoha navzájem kolmých rovinách. Z toho vyplývá dojem rotace, horizontálního posunu nebo krystalického růstu hmot a jejich vzájemného kontrastu. Fuchsovo cítění je tedy jednak sochařské, jednak v jistém smyslu hudební. Latentní dynamika abstraktních kompozic, dosažená mírným narušením rovnováhy, má synkopický výraz. Posunutí důrazu mimo očekávaný moment vede k závěru, že proporce sama o sobě představuje pouhý prostředek. Podstatný je dojem, že tělesa, prostorové a funkční celky mohou v pohybu dále pokračovat, navzájem se posouvat, prostupovat a vytvářet nové vztahy. Právě kontrast mezi zdůrazněním objemů geometrických těles, energií, jíž jsou prostoupeny jejich vzájemné vztahy, a skry-

tou dynamikou patří k nejinspirativnějším odkazům Fuchsovy tvorby. Tato interpretace je v souladu se známým postupem architektovy práce a myšlení, který mu dovoval reagovat rychle a pružně na obrovské množství úkolů, aniž by ztrácel výtvarný náboj. Vnímá navrhování jako proces proměn formy, přičemž se vyhýbal vizionářským dogmatům a principům kompozice v klasickém smyslu.

Podstata a originalita Fuchsovy architektury spočívaly tedy v dovedné a mistrné kompozici, zopakujeme-li Honzíkova slova z roku 1963. Přestože napsal řadu statí, žádná z nich se nezabývala tématem kompozice. Svým dílem však jednoznačně stanul na pozicích těch, pro něž představovala kompozice neodmyslitelnou součást architektonické koncepce. Předkládaný pokus o postižení povahy Fuchsovy tvorby nutí k přehodnocení jejího postavení ve vztahu k evropské, případně světové architektuře. Dosavadní odkazy na různé analogie mezi Fuchsovými realizacemi a díly protagonistů moderny selhávají především v tom, že architekt byl sice dobře obeznámen s děním v zahraničí, avšak jeho vyhraněné architektonické myšlení přímo vylučovalo mechanické přebírání cizích vzorů. Také tradiční členění Fuchsovy rané tvorby na kotěrovské, rondokubistické a holandské období poněkud zastírá skutečnost, že se umělcovy osobité architektonické principy formovaly už poté, co se osamostatnil. Svěbytnost a nezaměnitelnost jeho odkazu vrhá jasnější světlo i na meziválečné dílo domácích architektů a napomáhá rozlišení mezi hodnotnými stavbami a těmi, které byly jen dobovým standardem.²⁸

Nakonec se vraťme ke shora naznačené afinitě Fuchsových staveb s díly současných minimalistických architektů. U realizací Davida Chipperfielda, Johna Pawsona, Alvara Sizy, Gigona & Guyera, Rieglera & Rieweho, Antonia Citteria a dalších se objevují motivy vzniklé nikoli nápodobou nebo citací kanonického funkcionalismu, ale samostatným tvůrčím hledáním, experimentováním s výrazem stavebního objemu, obvodové kompozice, asymetrie, synkopického rytmu, vertikálního členění a podobně. Jejich stavby jsou oproštěny od jakýchkoli citací internacionálního stylu, postrádají český neofunkcionalistický sentiment, a tím zřetelněji vystupuje v jejich kontextu právě Fuchsova originalita.²⁹ Interiér obřadní síně na brněnském Ústředním hřbitově snad nejvíce předjímá tendence současné minimalistické architektury. Zdá se, že jsme museli čekat na Johna Pawsona, než postaví kostel kláštera cisterciáků-trapistů v Novém Dvoře v obci Dobrá Voda u Toužimi³⁰, abychom docenili toto Fuchsovo dílo. Z domácích realizací připomeňme alespoň nedávno dokončenou vilu od Ladislava Lábuse a Norberta Schmidta v Řevnicích,³¹ umožňující rovněž naplno ocenit aktuálnost Fuchsovy tvorby. Jedná se především o práci s motivy rizalitů, specifické užití plných objemů, prázdných panelů, stejně jako o „pavilónový“ charakter horního podlaží, zdůrazněný střídavým prolomením několikrát se opakujícího nároží, o synkopický rytmus různých formátů a proporcí otvorů a vtipnou asymetrii. Nechybí dokonce ani půlkruhové okno, nově a nečekaně použité a očištěné od tradičních klíšé.

COMMENTS ON ARCHITECTONIC COMPOSITION BY BOHUSLAV FUCHS
(JAN SEDLÁK – JAROMÍR SEDLÁK) – SUMMARY

Brno's architect Bohuslav Fuchs (1895–1972), as well as Prague's architect Jaromír Krejcar and theorist Karel Teige, belonged to the leading personalities of Czech interwar avantgarde, who were renowned and respected abroad as well. Though several monographs have been already dedicated to Fuchs's work, which has been continually mentioned in surveys of Czech modern architecture, it has not been thoroughly analyzed and defined yet. Already Fuchs's contemporaries – advocates of rational and scientific functionalism – criticized him for his individualistic approach to architecture, in which dangers of formalism, false stimuli or traditional influences reside. Some interpretations, which examined the provenience and context of Fuchs's work, overestimated foreign influences and failed to fully examine the architect's unique features. This paper has been inspired by the recent Czech translation of the book by British architecture theorist Colin Rowe: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The author of this paper have focused on the principle of composition, Rowe's analyses and terminology and tried to apply them to selected Fuchs's buildings from 1920s and 1930s – houses, villas and several public buildings. They came to the conclusion which was first written by the architect and journalist Karel Honzík in 1963 who states, that the principle and originality of Fuchs's work was in *skilful and masterly* composition. His creative method ranked him among those who regarded the composition an essential part of architectonic concept.

The uniqueness of Fuchs's works is represented by the sense of hidden dynamics. Fuchs's abstraction strived to set a very slight shift of proportions beyond the expected balance. This intentional, up to now provoking, imbalance allowed him to activate massive and heavy building volumes. Final effect is as if the architect captured the mutual motion of solids which took place in many planes that are in right angles one another. It is where the impression of rotation, horizontal shift and crystalline growth of mass and their contrasts come from. Fuchs's sensitiveness is therefore a sculptor's sensitiveness and a musician's one as well. Latent dynamics of abstract compositions, obtained by slight violation of balance, have a syncopated expression. The shift of stress beyond the expected moment leads to a conclusion that the proportion itself is only a tool. What is important is the impression that solids and whole pieces are able to continue moving, merge together and create new relations. One of the most inspirative features of Fuchs's work are the contrast between stressed volumes of solids; energy contained in their mutual relations; and hidden dynamics. These agree with the familiar architect's way of work and thinking, which allowed him to respond quickly to large number of tasks without losing inspiration. Fuchs understood work on design as a process of metamorphosis of form and at the same time he avoided visionary doctrines and traditional composition principles.

The presented attempt to portray the principle of Fuchs's work makes us revalue its position in relation to European or world architecture. The existing references to analogies between Fuchs's projects and the works of pioneers of modern architecture fail. Though the architect was perfectly familiar with the course of events abroad, his clear-cut way of thinking would not allow him to take over foreign examples. As to the contemporary architecture, the certain affinity of Fuchs's principles with today's leaders of minimalism can be seen.

- 1 Colin Rowe, Charakter a kompozice. O některých proměnách architektonického pojmosloví v 19. století, in: idem, *Matematika ideální vily a jiné eseje*, Brno 2007, s. 68–69, cit. s. 69. Úvahy britského teoretika byly podnětem k napsání této stati. Jeho eseje, vydané poprvé v českém překladu, recenzoval Michal Janata, Teoretická pevnost Colina Rowea dobytá lstí recenzenta, *Architekt* 54, 2008, s. 84–85.
- 2 Podrobně o tom Rostislav Švácha, Forma sleduje vědu. Karel Teige a český funkcionalismus 1922–1948, in: Rostislav Švácha – Soňa Ryndová – Pavla Pokorná (eds.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský funkcionalismus 1922–1948*, kat. výst., Praha 2000, s. 28, 59, 60. – Karel Honzík, *Za obzorem věcnosti*, ed. Dita Dvořáková-Robová, Praha 2002, s. 19.
- 3 Karel Honzík, *Ze života avantgardy. Zázitky architektovy*, Praha 1963, s. 96.
- 4 Oldřich Starý, Česká moderní architektura, *Stavba* 4, 1925–1926, s. 196.
- 5 Petr Pelčák, Dílo Bohuslava Fuchse pohledem architekta, in: Jan Sedlák (ed.), *Pocta Bohuslavu Fuchsovi. Sborník referátů z mezinárodní vědecké konference v Brně*, Brno 1995, s. 65.
- 6 Zdeněk Kudělka, *Bohuslav Fuchs*, Praha 1966, s. 29, 33, 34, 51. Tento výklad však v předmluvě knihy zpochybňuje Václav Richter konstatováním, že „gotika a barok se odehrály v rámci tektoniky a stereotomie, kdežto v železobetonu nemají tyto termíny smyslu“ (s. 5). Pojmy tektonika a stereotomie byly aplikovány u děl Fuchse a českých meziválečných architektů i nadále. Např. Rostislav Švácha, Osada Baba, *Umění* 28, 1980, s. 372–375. V této souvislosti je možno připomenout také první monografii o umělci, viz Zdeněk Rossmann, *Architekt Bohuslav Fuchs 1919–1929. Přehled architektonické tvorby za 10 let*, Bále 1930. V této především obrazové publikaci s krátkým úvodním textem (s. 5) uniklo pisateli specifikum Fuchsova pojetí a architektovi vnutit zásady, které pro jeho dílo platily jen částečně, přičemž některé jeho založení přímo odporovaly, jak o tom svědčí věta, že Fuchsova architektura „je konstruována bez jakýchkoliv estetických úmyslů, nechce dojmout náš sentiment, ale chce být výslednicí biologických požadavků dnešního člověka“.
- 7 Přehled názorů na Fuchsovu tvorbu do poloviny devadesátých let podává Jan Sedlák, Dílo Bohuslava Fuchse ve světle odborné literatury, in: idem, *Pocta* (pozn. 5), s. 17–30. Každý historik, teoretik či kritik, který se zabýval Fuchsovým dílem, připomíná Le Corbusiera. Ze studií o holandském vlivu je nejzávažnější příspěvek Otakara Máchela *Distance a obdiv*, in: Sedlák, *Pocta* (pozn. 5), s. 43–48. O vzbách Fuchse na Německo viz Vladimír Šlapeta, Bauhaus a česká avantgarda II, *Umění a řemesla* 28, 1980, č. 3, s. 59, na Loose a sovětský konstruktivismus pak Rostislav Švácha, Adolf Loos a česká architektura, *Umění* 31, 1983, s. 502, 504, 506, a idem, Sovětský konstruktivismus a česká architektura, *Umění* 36, 1988, s. 65. Vztahy české architektury k Franku Lloyd Wrightovi sledoval Vladimír Šlapeta, Frank Lloyd Wright a česká architektura, in: idem (ed.), *Frank Lloyd Wright a česká architektura*, kat. výst., Praha 2001, s. 39, 42, 44, 45, 47, 49, 50, 52.
- 8 Colin Rowe, „Neoklasicismus“ a moderní architektura II, in: idem, *Matematika* (pozn. 1), s. 153.
- 9 *Ibidem*, s. 130.
- 10 Colin Rowe – Robert Slutzky, Transparentnost: doslovná a fenomenální, in: Rowe, *Matematika* (pozn. 1), s. 161–176, cit. s. 163.
- 11 Colin Rowe, La Tourette, in: idem, *Matematika* (pozn. 1), zvláště s. 185.
- 12 Le Corbusier-Saugnier, *Za novou architekturou*, Praha 2005, s. 132–140.
- 13 *Ibidem*, s. 61–63.
- 14 Colin Rowe, Manýrismus a moderní architektura, in: idem, *Matematika* (pozn. 1), s. 39–61.
- 15 Iloš Crhonek, *Architekt Bohuslav Fuchs. Celoživotní dílo*, Brno 1995, s. 16–17. Jedná se o poslední knihu o Fuchsovi s úplným seznamem jeho díla a nejrozsáhlejší obrazovou přílohou, na niž budeme odkazovat v případě, nebudou-li uváděná díla reprodukována v naší práci. Vlastní text monografie však k vysvětlení Fuchsova díla v nejmenším nepřispívá.
- 16 Kenneth Frampton, Modernost hodná svého jména, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny mysly. Meziválečná avantgarda v Československu*, kat. výst., Praha 1993, s. 99, jej zařadil mezi nejlepší díla, realizovaná u příležitosti Výstavy soudobé kultury, a připomněl, že se stal světově známým poté, co si jej Henry-Russell Hitchcock a Philip Johnson vybrali pro svou expozici v newyorském Muzeu moderního umění. Mezi všemi, co o Fuchsovi psali, byl Frampton jediný, jenž shledával, že „Fuchsova tvorba se vyznačuje formální velkorysostí, dalo by se říci určitou formální robustností“ (s. 100). S touto charakteristikou se plně shodujeme.
- 17 Oldřich Starý, Výstava soudobé kultury v Brně 1928, *Stavba* 7, 1928–1929, s. 36. Později napsal, že pavilon „si uchoval svůj svěží a trochu naivní výraz raných děl epochy“, viz idem, Výstava architektů, *Stavba* 11, 1932–1933, s. 133.
- 18 Crhonek (pozn. 15), s. 70–71.
- 19 Rostislav Švácha, Česká moderní architektura – Bohuslav Fuchs, *Domov* 25, 1985, č. 6, s. 7.
- 20 Naposled psala o penzionu LH [Ladislava Hornáková], *Penziony v Bílé čtvrti – Avion, Viola, Radun, Iva*, in: Vladimír Šlapeta a kol. (eds.), *Slavné vily Zlínského kraje*, Praha 2008, s. 66–70. Uvádí množství charakteristik: připomíná propojení interiéru s exteriérem, dále bohatý pohledový i průhledový účinek, vyváženost hmot a proporcí, eleganci architektonic-

- kého výrazu, soulad s přírodou, programové poslání objektu a další. Důsledně tak opakuje známé úsudky, již několik desetiletí spojované s Fuchsovou architekturou, které ale svou povšečností postihují podstatu a hodnotu této a podobných staveb jen zčásti.
- 21 Jedinou nám známou fotografií této vily reprodukuje Švácha (pozn. 19), s. 5, obr. 2.
- 22 První rozsáhlejší monografii o Žákovi napsal Vladimír Šlapeta, Architektonické dílo Ladislava Žáka, in: *Sborník Národního technického muzea* 14, 1975, s. 189–225. Z další literatury viz Rostislav Švácha, Česká moderní architektura – Ladislav Žák, *Domov* 26, 1986, č. 2, s. 11–12. – Idem, *Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*, Praha 1994, s. 353, 446–447. Žákovy texty publikovala Dita Dvořáková, *Ladislav Žák. Byt a krajina*, Praha 2006, která je také autorkou rozsáhlé monografické disertace *Ladislav Žák (1900–1973)*, obhájené na Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2009. Tam viz s. 54–63.
- 23 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. K fenomenologii architektury*, Praha 1994, s. 81, 101, 102.
- 24 Vladimír Šlapeta, Bohuslav Fuchs a rodinný domek, *Domov* 13, 1973, č. 5, s. 39–40.
- 25 Kamil Fuchs, Několik osobních vzpomínek na mého otce, in: Sedlák, *Pocta* (pozn. 5), s. 72.
- 26 P. Z. [Pavel Zatloukal], Vila Ellen a Karla Plhákových, in: idem (ed.), *Slavné vily Olomouckého kraje*, Praha 2007, s. 70–73.
- 27 Firemní emblém vedl k přirovnání Alpy k postmodernistickému pojetí architektury jako „dekorované kůlny“, jak je razil o třicet let později Robert Venturi – Jiří Kroupa, Bohuslav Fuchs 1895–1972 (úvodní projev na výstavě v brněnském Domě umění, 4. září 1995, in: *Opuscula historiae artium* 45, 1996, F 40, s. 133.
- 28 Na Fuchsových projektech obřadní síně na Ústředním hřbitově a Vesny se podílel Josef Polášek, na školách v Černých Polích a Židenicích Mojmír Kyselka. Ukazuje se však, že zřejmě vystupovali v roli podřízených spolupracovníků, neboť styl všech těchto staveb ukazuje jednoznačně na Fuchse. – Brněnským architektem, jenž snese v osobitosti architektonické kompozice srovnání s Fuchsem, byl Josef Kranz.
- 29 Lola Gómez – Susana Gonzáles Torras, *Minimalismus*, Berlin 2003, např. s. 294–297, 380–385, 520–525 ad.
- 30 John Pawson – Jan Soukup, Klášter Matky Boží v Novém Dvoře, *Architekt* 51, 2005, s. 5–14.
- 31 Ladislav Lábus – Norbert Schmidt, Rodinný dům v Řevnicích, *Architekt* 52, 2007, s. 46–53.