

JAN SEDLÁK
(Brno)

SECESNÍ ARCHITEKTURA V BRNĚ

Poslední z univerzálních mezinárodních výtvarných slohů — secese, je ve světě uznávána a vědecky zkoumána, pomíneme-li ojedinělé a tendenční pokusy mezi válkami, teprve od počátku 50., u nás až od začátku 60. let. Neutuchající odborný zájem o umění přelomu století vyplývá z řady styčných tvůrčích a životních problémů naší doby a období vzdáleného zhruba sedm desetiletí spolu s vědomím, že kolem roku 1900 byly položeny základy moderního umění a bylo skoncováno s neplodným historismem a akademismem 19. věku. K obsáhlému souboru zahraniční literatury přiřazují se dnes také práce československých uměleckých historiků zaměřené na domácí secesní umění, jejichž obsah a počet však zatím plně neodpovídají významu zpracovávaného materiálu. Dosud například nebyla souhrnně publikována secesní architektura na území Brna, jejíž umělecko-historická závažnost přesahuje lokální hranice. Bude našim úkolem doplnit tuto mezeru aspoň formou přehledného náčrtu, jehož nedotaženost snad zčásti ospravedlní několik okolností. Vedle už zmíněné minimální publicity daného tématu a omezené plochy vyhrazené článku je to hlavně tragická skutečnost, že nejzávažnější pramen pro dějiny brněnské architektury 20. století — plánový archiv stavebního úřadu města Brna a veškeré písemnosti ústřední spisovny města, vztahující se především k jeho stavebním dějinám z let 1897—1944 — shořel v dubnu 1945.

Vstup secesní architektury do Brna je spojen s manifestačním činem pokrokového českého živlu — založením městských dívčích odborných škol Vesny v roce 1886. Ke dvěma starším ústavním budovám (Údolní č. 12 a Jaselská č. 7) přibyl roku 1900 další školní objekt (Jaselská č. 9), k jehož projekci povolal osvícený ředitel ústavu F. Mareš pražského architekta Antonína Pfeiffera (1870—1938), který se krátce předtím vrátil ze studijního a pracovního pobytu v Evropě. Ten rozvrhl novou řadovou budovu do tří pater a do fasády prolomil v každém patře šest velkých oken, která osvětlují vždy dvě prostorné učebny. Vcelku hladké fasádě dodal výrazu portálovou římsou nad asymetricky umístěným vstupem, pásovou rustikou v přízemí a dynamicky zformovanou korunní římsou složenou střídavě z konvexních a rovných úseků a podpíranou dekorativními konzolami. Ke spolupráci na svém díle přizval sochaře Josefa V. Pekárka a Karla Nováka. Prvý vymodeloval do středu fasády monumentální symbolickou postavu světlonoše ve vysokém reliéfu, druhý doplnil dekorativní vlys v parapet-

ním pásu druhého patra, orlici pod středním úsekem hlavní římsy a ostatní plastické prvky. Společnou prací architekta a sochařů vzniklo tak v Brně hodnotné dílo secesní architektury, na jehož významu nic nemění skutečnost, že se jedná o import z Prahy. Ředitel Mareš zakládá zanedlouho Klub přátel umění v Brně, jemuž propůjčuje budovy Vesny k výstavním účelům a mimoto zve do školy přední české básníky, hudebníky, herce a malíře k besedám a představením. Pfeifferova budova představovala tedy ve své době moderní architekturu a zároveň nejrušnější středisko českého kulturního života ve městě. Z hlediska slohového mohli bychom postavit fasádu Vesny mezi fasádu zbořené Ohmannovy kavárny Corso na Příkopě a fasádu Peterkova domu od J. Kotěry na Václavském náměstí v Praze, jejíž sochařský dekor vytvořili rovněž Pekárek s Novákem. U Pfeiffera a Kotěry je dekorativní složka podřízena architektonickému záměru a slouží k poetizaci fasádních ploch a k symbolizování poslání stavby, zatímco u Ohmanna pokrývá celou architekturu, znejasňuje její tektonickou kostru a svou přebujelostí vytváří pouhou ornamentální kulisu.

Zřejmě brzy po roce 1900 došlo k výstavbě dvou nájemních domů na Veveří ulici, jejichž autorství se ztrácí v anonymitě. Nedosahují sice architektonických kvalit Vesny, avšak značně přerůstají běžný stavební průměr. Pojetím spadají do rané fáze slohu, která soustřeďuje pozornost na co nejbohatší a nejpůsobivější výpravu průčelí. Čtyřpatrový řadový dům č. 14 člení v patrech stojatá obdélná okna vytvářející horizontální pásy, podtržené průběžným balkónem v druhém patře a vyloženou deskovou římsou, nad níž jsou na nárožích umístěny figurální plastiky. Obchodní přízemí je novodobě upraveno. Z úrovně balkónu vybihají po meziokenních pilířích stonky, ukončené květy ve čtvrtém patře. Květinová výzdoba je provedena v plochem reliéfu a stylizované formě, zdůrazněné navíc barevností. Důslednější stylizace se projevuje u vegetabilního motivu balkónového zábradlí. Vcelku vycitujeme z průčelí jistou šablonovitost a nepřilíš organickou vazbu architektury s dekorem, který pouze mechanicky vyplňuje prázdné plochy fasády. Řadový dům č. 6 má průčelí zvýrazněno dvoupatrovým arkýřem. Fasádní dekor se vyznačuje různorodým pojednáním, vedle naturalisticky podaných růží jsou tu stylizované sluneční terče, geometrické ozdoby i strukturované plochy. Dojem je vysloveně optický, živá, avšak jemná modelace a jediný světlý tón jsou vypočítány na působení světla. U vysazené deskové římsy je užito skla a železa.

Současně s českou secesí realizují v Brně své projekty rakouští architekti z Wagnerovy školy. Roku 1900 kreslí osmadvacetiletý Leopold Bauer (1872–1938) návrh na činžovní dům barona dr. Štěpána Haupta, který stojí na dnešní třídě Vítězství č. 7. Nájemní dům není však pro něho jen otázkou uliční fasády, ale především dispozice, která musí odpovídat požadavkům moderního bydlení a vyhovět ekonomickým zřetelům. Řadový třípatrový dům situje do hloubky, s uličním a dvorním traktem. Do celého přízemí, dnes přestavěného, umísťuje prodejní prostory se skladištěm (jim slouží i mezzanin) a byt domovníka, do pater pak nájemní byty dvojí velikosti. Do ulice je obrácen v každém patře byt se čtyřmi značně prostornými pokoji, předsíní, kuchyní, koupelnou a pokojem pro služku, do dvora byt jen s dvěma pokoji, ale se stejným příslušenstvím. Dům tedy obsahuje dva obchody, byt domovníka a šest komfortních bytů. Racionálním využi-

tím prostoru bez újmy na kvalitě bydlení a prodejního provozu byl tak rádně zhodnocen stavební kapitál. Ke zvětšení půdorysu uličních bytů a jejich lepšímu prosvětlení zformoval Bauer průčelí domu do třech trojbokých arkýřů prostupujících všechna patra. Takto promodelovanou fasádu opatřil ještě florální dekorací v parapetních pásech arkýřů, provedenou poněkud odlišně od návrhu. Místo úponkového ornamentu vyplňuje na realizované stavbě tyto plochy naturalisticky modelovaná vinná réva, navíc s amorety v kruhových medailónech uprostřed každého pásu. S malým odstupem však působí dekor skoro abstraktně jako členitá struktura, která harmonicky doplňuje geometrické články fasády, zejména vysoké vpadlé obdélníky mezi arkýři a čtvercové dělení horních částí oken. Stejným způsobem ztvárnil Bauer fasádu na jednom z návrhů budovy poštovního úřadu v rodném Krnově.

Zanedlouho po dokončení Hauptova domu stavěla se podle Bauerova projektu na Hlinkách č. 148 Reissigova vila (1901), užívaná nyní Ustředním kontrolním a zkušebním ústavem zemědělským. Volně stojící cihlovou stavbu o jednom patře a podkroví zasadil Bauer do rozlehlé zahrady, kterou pojal jako součást vily. Do suterénu domu, vně vyznačeného neomítaným hrubým kamenným zdívem, umístil byt správce, kuchyni, prádelnu, kotelnu a sklepy. Osou reprezentačního přízemí učinil halu s rovným schodištěm a ochozem, z níž je přístupná jídelna vyúsťující na terasu, knihovna a salón. Z halového ochozu se vstupuje do obytných prostor prvního patra s dvěma ložnicemi a přilehlými koupelnami, šatnou, pokojem pro služku a opět terasou. Obě podlaží, sloužící výhradně majiteli domu, mají fasády s různě velkými pravouhlými okny pokryty pouze hrubou omítkou. Podkrovní patro, ukončené mansardovou střechou s valbovými štíty a dekorativně předsazenou okapovou římsou, bylo k dispozici hostům a vstupovalo se do něho buď z ochozu haly nebo po samostatném železném schodišti, které vedlo až do suterénu a mělo převážně provozní účel. Vnější stěny mansardového patra dekoruje v omítce provedený geometrický ornament připomínající pergolové mřížoví, do něhož jsou zasazeny černé keramické obkládačky, které zdobí také komínové hlavy a nad kamennou podnoží suterénu vytvářejí borduru vyznačující hranici, kde začíná obydlí majitele. Podstatnou část zahrady, jejíž vybavení je dnes zničeno, zabíral tenisový kurt, který bylo možno v zimě přeměnit na kluziště. Na nejvyšším místě zahrady situovaný bazén sloužil mimo koupání také k zavlažování. Zatravněné plochy měly pravoúhlé formy, zdůrazněné ještě stromy vysázenými na jejich hranách. Nechyběl ani zahradní domek a zařízení pro různé hry.

Reissigovou vilou získalo Brno špičkové architektonické dílo vídeňské secese z doby jejího největšího uměleckého rozmachu, kdy již opustila svou ranou vývojovou fázi, charakteristickou vlivem mnichovského Jugendstilu nadbytkem vegetabilní a figurální dekorace, která byla v rozporu s praktickým posláním architektury a uměleckého řemesla a mnohdy svou živelností zkreslila výsledek v jádře moderně koncipovaných děl. Bohaté florální motivy vystřídává zhruba od roku 1900 přísně geometrický ornament, užitý ve střízlivé míře k podtržení funkčních a konstruktivních rysů architektury nebo užitkových předmětů. Takto pojmáná a zaměřená tvorba vynesla jednomu z předáků vídeňské secese a zakladateli „Wiener Werk-

stätte“, architektu Josefu Hoffmannovi, přezdívku „Quadrat-Hoffmann“. Rané architektonické dílo Leopolda Bauera stojí Hoffmannovým pracím velmi blízko. Přispěla k tomu jistě i skutečnost, že se seznámili už na technické škole v Brně, absolvovali společně školení u Wagnera a spolu s J. M. Olbrichem založili „Siebener-Club“, z něhož vzešla roku 1897 „Wiener Sezession“. U rodinného domu na Hlinkách ovládá půdorys, detail i dekor čtverec a pravý úhel. Čtvercové dělení mají okna, plot s vraty a branou, čtvercové jsou obkládačky na borduře suterénu, komínech a v ornamentu na fasádách mansardového patra. Rovněž zábradlí ochozu v hale má čtvercový rastr doplněný čtvercovými tabulkami z modrého skla, které se objevují sporadicky na nábytku nebo stěnách i v dalších prostorách. Jejich modř je jedinou pestrou barvou v interiéru, jehož svítivě bílý nábytek a světlé stěny, někde s linkrustovými omítkami či štukovým ornamentem, doplňuje pouze zlatavá barva mosazného kování dveří, oken a nábytku. Prosklené dveře i celé stěny a velká okna přispívají k prostorovému sjednocení jednotlivých místností a umožňují jejich dobré prosvětlení, které podporuje ještě jasná barevnost, takže interiér působí slavnostně a noblesně. Dispozice byla řešena velmi důmyslně a především na ni byla v prvé řadě zaměřena projektantova pozornost. Výsledkem důsledného vyhovění funkčním a provozním potřebám domu jsou poněkud nahodile rozmístěné a rozmanitě velké okenní otvory ve fasádách. Bezděky tu pomyslíme na Adolfa Loose, který byl sice nekompromisním odpůrcem vídeňské secese, avšak jeho dílo s ní sdílí řadu společných rysů. Pro něho bylo rovněž rozhodující dokonale vyřešení interiéru po provozní stránce a jeho odraz v exteriéru pak podružnou záležitostí, prozrazující se jistou násilností a nevyvážeností vzhledu fasád. Zvnějšku působí Bauerův pisárecký dům proti vzdušnému a jasnému interiéru dosti hmotně a uzavřeně, je to pořád rodinný dům připomínající hrad. Chybí zde ještě ono spojení stavby s okolní zahradou či přírodou, které později vytvořil funkcionalismus a jak je chápeme dodnes, i když zde byl tento záměr sledován. Zrovna tak bychom nesoouhlasili s lokací správcova bytu do suterénu společně s hospodářským vybavením. Závěrem je možno připomenout modifikovaný ozvuk lidového stavitelství ve tvaru střechy.

Další Bauerovy vily na ulicích Preslově č. 1 (nyní entomologické oddělení Moravského muzea), Hlinkách č. 142b (Hechtova vila, 1909, nyní sovětský konzulát) a Veslařské č. 234 (Rohrerova vila, 1910, dnes mateřská a základní devítiletá škola internátní pro vadně mluvící) přestoupily již svou architekturou hranice secese a byly pokusem o individualisticky pojatou modernu se silnými klasicizujícími tendencemi.

Podnětným způsobem zasáhl do brněnské architektury začátku našeho věku Bauerův vrstevník a spolužák z Wagnerovy školy Hubert Gessner (* 1871), rodák z Valašských Klobouků. S největší pravděpodobností hned roku 1900 navrhl dostavbu neorenesanční budovy hotelu Grand (1870) na třídě 1. máje. Průčelí přístavby, zasunuté hluboko za uliční čáru a tak skryté zrakům většiny kolemjdoucích, vykazuje podobný rozvrh a detail jako průčelí Gessnerovy spořitelny v Černovicích (Czernowitz, dnes Černovcy na Ukrajině), k níž nakreslil návrh roku 1900. Střední část je jako rizalit vyznačena jemně v omítce a o něco zvýšena pro uplatnění monumentální malířské výzdoby. Autora brněnské malby se scénou Paridova

soudu se dosud nepodařilo zjistit. Sochařský dekor v nízkém reliéfu byl užít velmi střizlivě.

Roku 1904 byla dokončena stavba Okresní nemocenské pokladny na dnešní třídě Říjnové revoluce č. 24/26, kterou Gessner vyprojektoval v předcházejícím roce a která se stala pro Brno příkladem moderně řešené úřední budovy spojené s nájemním domem. Dispoziční rozvrh v mnohém připomene Hauptův dům. Hlubkovým zastavěním parcely mohly být vytvořeny i zde dva trakty vzájemně spojené schodištěm. V přízemí uličního traktu jsou jako obvykle obchody, ve čtyřech patrech osm komfortních třípokojových bytů s předsíní, kuchyní, pokojem pro služku, koupelnou a klozetem. Nedochovaná úřadovna pokladny se nacházela v prvním patře zadního traktu, kde byly navíc další byty s úplným příslušenstvím, avšak s menším počtem pokojů než do ulice. Hospodářské vybavení domu, u vil umístované do suterénu, bylo zde situováno na půdu. Provoz činžovního domu a úřadu byl zcela oddělen. Už u Bauera jsme konstatovali záměrné užívání různaných materiálů — kamene, cihel, různé strukturovaných omítek, dřeva, keramiky, skla a ušlechtilých kovů — a jejich kombinaci. U Gessnerovy budovy nemocenské pokladny je aplikace netradičních stavebních materiálů ještě větší a neslouží pouze dekorativním účelům. Zvláště přesvědčivě to dokazuje uliční fasáda vyvážených proporcí a originálního vzhledu. Převýšená střední část domu o čtyřech okenních osách je opatřena vyloženou deskovou římsou a kryta sedlovou střechou s polygonálním vikýřem. Úzká boční křídla akcentují trojboké arkýře v úrovni druhého a třetího patra, které vytvářejí zároveň balkóny posledního patra, jehož stěna je na obou stranách mírně konkávně projmuta. Symetrické uspořádání průčelí podtrhuje osový portál, jehož nadsvětlík má výšku prvního patra. V přízemí převládá umělý a tesaný kámen, v patrech režné cihlové zdivo doplněné na arkýřích zeleně polévanými cihlami. Zelené jsou i čtvercové obkládačky, z nichž je sestaven střizlivý dekor v parapetních pásech, a krytina zvýšené části střechy. Přestože tedy není uliční fasáda prakticky zdobena, působí nadmíru dekorativně a živě. Přitom zvolený materiál zajišťuje stavbě dlouhodobou trvanlivost a snadnou údržbu. Tradičně secesní charakter prozrazuje toto dílo jen omezeným užitím stylizovaných florálních motivů u mříže v nadsvětlíku vstupu a bytových dveří, u zábradlí na schodišti a štukatur na stropech úřadovny.

Jak silný byl příklad Gessnerovy architektury, ukazuje třípatrový řadový dům č. 12 nedaleko bývalé nemocenské pokladny, zbudovaný roku 1905 stavitelem Josefem Müllerem (1870—1934), jehož průčelí je volnou napodobeninou uliční fasády Gessnerovy budovy. Souvislé obložení podnože a okenních šambrán, doplněné červenými keramickými obkládačkami čtvercového nebo trojúhelného tvaru, zvyšuje dekorativní účín průčelí. Podle vzhledu pocházejí sousední domy č. 14 a 16 z téže doby a od stejného stavitele. Všechny dokládají, jak rychle a s porozuměním akceptovali stavitelé výboje nového umění, přestože jejich realizace zůstaly kvalitou za svými vzory.

Gessner projektoval pro Brno také ústřední lázně (1907), jejichž budova stojí na nynější třídě 9. května; autentická podoba však byla silně dotčena pozdějšími úpravami. Obdobně jako některé Bauerovy vily opustilo už toto dílo secesní půdu a představuje architekturu předválečné moderny.

Do okruhu vídeňské secese náleží také řadový rodinný dům č. 26 na Jiráskově ulici, dříve Tivoli. Podle záznamů pozemkové knihy byl zde na volné parcele vystavěn dům roku 1889. Vzhledem k tomu je vyloučeno, aby už tehdy měl dnešní podobu. Prvotní stavba prošla tedy později rozsáhlou úpravou, jejímž výsledkem byl nynější secesní dům. Jeho fasády pokrývá výrazně strukturovaná omítka, jejíž souvislé plochy jsou přerušeny jen okenními otvory a v uliční frontě navíc reliéfními stylizovanými kyticemi v obdélných rámech, které jsou umístěny pod okny a spojují se s nimi ve svislé pásy. Plot předzahradky a zábradlí schodiště mají svůj ozdobný charakter založen na kombinaci přímek a křivek. U plotu se střídají úseky se čtvercovým dělením s úseky s vlnitým kosočtverečným rastroem, u branky se objevují také spirálové prvky. Do vysokých obdélných dílců schodištního zábradlí jsou zase vsazeny trojúhelníky vyplněné nahoru se zmenšujícími kruhy. Po stranách vstupu do domu stály čivě sochy z umělého kamene, představující ve stylizované formě dívky nesoucí na rukou květinové věnce. Jejich pojetí připomíná figury zdobící stavby Wagnerovy nebo Hoffmannovy, a částečně ženské postavy Klimtových obrazů. Dolní část jejich šatu je zpracována takřka jako kanelovaný dřík sloupu. Už z popisu autentických částí domu vyplývá, že jde o realizaci projektu z doby kolem roku 1905 a od autora, příslušejícího k vídeňské secesi nebo aspoň na ni orientovaného, jehož jméno se dnes už stěží podaří vyšetřit, neboť chybí jakékoli doklady. V nedávné době několikrát publikovaný názor architekta Františka Kalivody, že dům před první světovou válkou ještě upravil a vybavil Adolf Loos, nelze prokázat.

Po roce 1905 pronikla secese v Brně také do sakrální architektury. Tehdejší předměstí Husovice připravovalo novostavbu farního chrámu Nejsvětějšího Srdce Páně. Její projekt zadalo profesoru brněnské techniky Karlu Hugonu Kepkovi (1869–1924), který nejdříve navrhl baziliku v novorománském slohu s dvojicí věží v západním průčelí, příčnou lodí a monumentální kopulí nad čtvercem křížení. Při průzkumu staveniště se však přišlo na spodní vodu, takže projekt musel být přepracován s ohledem na menší nosnost podloží. V letech 1906–1910 vznikla tak trojlodní bazilika s emporymi nad bočními loděmi a presbytářem uzavřeným půlkruhově. Nad západním průčelím ční hranolová věž s jehlancovou střechou a předsíní v přízemí, tvarově se ve zmenšeném měřítku opakující ve čtyřech nárožních věžích, jejichž posláním bylo nejen obohacení siluety chrámu, ale i zajištění jeho stability. Stejný účel mají i opěrky, členící celou obvodovou zeď. Dekor na hlavní a boční portály čerpal Kepka sice z románského tvarosloví, ale jeho výtvarná transformace se hlásí k secesi, podobně jako kombinace různých materiálů. Tektonická kostra tvořená podnoží, opěrky a nárožní bosáží je provedena z velkých kusů lomového kamene načervenalé barvy, základní plochy fasád s linkrustovou omítkou a štukový ornament jsou tónovány světlým okrem, plechové střechy věží a tašková krytina mají syté červenou barvu s pozlacenými publikemi. Celková hmotnost budovy, hranaté tvary, jejich sbíhání nebo rozbíhání a forma některých oken ukazují už na kubistické tendence. Volnou paralelu možno vést mezi Kepkovým kostelem a chrámem sv. Jana Křtitele ve Štěchovicích, který projektoval od roku 1906 Kamil Hilbert. Jeho stavba, kvalitou převyšující husovickou architekturu a duchem bližší domácímu uměleckému cítění, je také seces-

ním a současně historizujícím dílem. Oba kostely jsou názorným příkladem schopnosti secese vázat se organicky s minulými slohy, kterou měl tento styl jako poslední v historii, neboť směry po něm následující stojí již s historickou architekturou v příkrém kontrastu. To charakterizuje secesi nejen jako hnutí předjímající budoucí vývoj umění, ale také dosavadní vývoj uzavírající a završující.

Samostatnou skupinu v brněnské architektuře počátku století tvoří stavby Dušana Jurkoviče (1868–1947), prozrazující se na první pohled krajně originalitou, která pramení z architekta poučeného vztahu k lidovému stavitelství. První Jurkovičovy práce pro Brno se datují rokem 1899, kdy provedl na výzvu ředitele Mareše návrhy zařízení dívčího penzionátu Vesniných škol, pro které pracoval ještě v letech 1904 a 1905. Tehdy byly podle jeho nákresů vybaveny sborovna a ředitelna, chodby a tři pokoje učitelek, dnes už bohužel z větší části nedochované. Během svého patnáctiletého pobytu v Brně zařídil celou řadu soukromých bytů, roku 1901 dokončil úpravu fasád budov Pomologického ústavu v Bohunicích a o pět let později korunoval své brněnské dílo stavbou vlastní vily v Žabovřeskách na ulici Jana Nečase č. 2. Spojil v ní typ anglického cottage a domácího lidového obydlí. Zahrada na okraji lesa, uprostřed níž volně stojí na kamenné podezdívce jednopatrová stavba, je z ulice přístupná brankou a vraty s vyřezávaným motivem loukoťového půlkola, u brány doplněného dvojicí stylizovaných pávů. Kámen trojí barvy s převahou červeného tónu, dřevo, natírané u konstruktivních částí modře a na výplňových plochách žlutě, červená tašková krytina a bíle omítnuté hrázděné zdvo se struskovou výplní a korkovým izolačním obkladem propůjčují vile velmi živý a pestrý vzhled. Neméně bohatá je i členitost hmot, docílená řadou deštěných štítů, komínů, arkýřů, přístřešků a předloženou kamennou loggií s pěti arkádami, která dodává domu vzezření hradu. Přitom ale tato pestrost a členitost není samoučelná a vyplývá z logické a přehledné dispozice. Centrální hala (dnes přestropená) neslouží jen k nástupu do ostatních prostorů, nýbrž hlavně obytným a reprezentačním potřebám. Prostupuje obě podlaží a je vybavena kachlovými kamny, přístěnkem s dřevěnou lavicí, ochozem a otevřeným kazetovaným dřevěným krovem. Zejména na její interiérové zařízení se soustředilo veškeré výzdobné umění Jurkovičovo, které nacházelo neutuchající inspiraci v lidové tvorbě. K hale přiléhající místnosti jsou seskupeny podle funkcí, takže s ložnicí sousedí koupelna, s jídelnou kuchyně, pokoj služky a spíž. Do patra je pak situován ateliér a další prostory. Svým rodinným domem vytvořil tak Jurkovič jednu z prvních českých moderních vil, která ale patří plně době secese, jíž je právě folklórní ráz velmi blízký. Jako sloh, který hleděl skoncovat s minulostí, musel nutně nahradit staré přežilé tvarosloví novým formálním aparát. Vedle vegetabilních či geometrických tvarů začal využívat a přetvářet prvky lidového umění, k němuž se obrátil jako k jednomu z nejživějších inspiračních pramenů. Připomněli jsme už částečný vliv lidové architektury u Bauevovy pisárecké vily. Ve spojitosti s Jurkovičem nelze nezmínit Jana Kotěru, jehož rané rodinné domy a vily rovněž vycházejí z lidové tradice, ať už jde o vilu Máchovu v Bechyni (1902), Trmalovu ve Strašnicích (1902/3), Suchardovu v Bubenči (1904) nebo Tonderovu v St. Gilgenu (1905/6). Obdobně i on hledá při koncepci moderního bydlení současně oporu v anglické architektuře.

Rok po dokončení vlastního domu, v němž mu uspořádal Klub přátel umění výstavu, vyprojektoval Jurkovič v jeho sousedství rodinný domek Josefu Kuncovi. Roku 1908 dočkal se také velkoměstské stavby, když mu továrník Škarda zadal úpravu fasády svého nájemního domu na Dvořákově ulici č. 10. Při řešení tohoto úkolu se zřejmě ohlédl po brněnské tvorbě Wagnerových žáků, jak prozrazuje středový arkýř přes tři patra, průběžný balkón čtvrtého patra a střizlivý dekor na tmavě strukturované omítce. Výzdoba provedená v mozaice z barevných a zlatých skleněných kostek byla zároveň propagací Škardova sklářského závodu, který dodal také materiál na mozaiku s pohádkou o draku podle návrhu Adolfa Kašpara, kdysi zdobící hlavní štít Jurkovičovy vily. Přesto však ani zde nezapřel sám sebe a svou zálibu v lidovém umění. Měkce a malebně působící volutový štít je cizí strohému geometrismu vídeňské moderny a vyvolává spíše představu štítů na selských staveních. Výplně na poprsní balkónu zdobí krajně stylizované květy, jejichž barevnost a tvar však vycházejí z lidového ornamentu.

Epilogem secesní architektury v Brně byly dvě monumentální stavby – Dům umělců a farní kostel Neposkvrněného Početí P. Marie na Křenové ulici, zbudované k jubileu 80. narozenin císaře Františka Josefa I. „Jubiläumskünstlerhaus“ na nynějším Malinovského náměstí vyprojektoval Heinrich Carl Ried a jeho stavba byla dokončena roku 1911. Reprezentační budovu však těžce poškodilo bombardování v roce 1945, takže musela být po skončení války rekonstruována podle projektu Bohuslava Fuchse, který se zřekl původní podoby a vtiskl stavbě moderní formy. Z dokumentárních fotografií lze dobře vyčíst autentické rysy architektury, které více jak secesi vybavují tzv. třetí barok, zejména plastickými ornamentálními výplněmi mezi okny a zprohýbanými římsami s volutami na štítě průčelí. Ried zde nezapřel své školení u B. Ohmanna, velkého vyznavače a napodobitele baroku.

Chrám na Křenové ulici navrhl koncem roku 1910 německý architekt Franz Holik a jeho stavba, vedená nám už známým stavitelem J. Müllerem, dospěla konce o tři léta později, takže svčena byla až 18. ledna 1914. U tohoto díla je nápadná spojitost s vídeňskou secesí, konkrétně Wagnerovým kostelem ve Steinhofu u Vídně (1906), i když se v Brně jedná o jiný dispoziční typ a menší umělecký výkon. Avšak velké hladké plochy exteriéru i rozlehlý interiér jsou tam i tu určeny k uměřenému, ale nedílnému uplatnění ostatních uměleckých oborů a řemesel. Úzké spojení architektury se sochařstvím, malířstvím a uměleckým řemeslem, a jejich neodmyslitelný podíl na díle by se nejlépe prozradily při odstranění například interiérové dekorativní výmalby, kterým by architektura pozbyla své harmonické proporce a osobitý charakter. Společný má dále kostel na Křenové s chrámem ve Steinhofu jistý byzantinizující ráz. Na rozdíl od Wagnerovy centrální dispozice jde o longitudinální typ, jehož hala je na východě rozšířena o krátký transept a přechází do polygonálně uzavřeného presbytáře. Nad západním průčelím se tyčí vysoká hranolová věž jako dominující část stavby. Půdorys je vlastně odvozen z gotických chrámů, přičemž jisté zkrácení kněžiště se sakristií a křestní kaplí po stranách způsobila stísněnost stavební parcely. Trojlaločné záklenky kostelních oken odvozují svůj původ rovněž z gotiky a není bez zajímavosti, že se jejich secesní tvar blíže

podobá Santiniho oknům u mariánského poutního chrámu ve Křtinách, která představují projev gotizujícího baroku.

Kostelem na Křenové vyčerpali jsme nejvýznamnější díla secesní architektury na území města Brna. Stavební produkce tohoto krátkého slohového období nezůstala však omezena jen na tyto solitéry, nýbrž v realizacích méně šťastných projektů a hlavně v mechanické reprodukcii četných stavitelů se nový styl objevil na fasádách a v interiérech řady staveb, které je aspoň zčásti nutno zmínit. Z větších celků je to náměstí Konečného, dříve Tivoli, vybudované stavebním Františkem Pawlu (Pavlů), kde mohutný ryze secesní blok (1900), zasahující do ulic Jiráskovy a Čápkovy, doplňují další tři obrovité budovy spíše neobarokního charakteru. Převážně secesní ráz mají domy na Gagarinově třídě a dále domy tvořící severní frontu Jakubského náměstí s hotelem U Jakuba, které projektoval Maxim Monter, jenž stále nemohl zcela opustit základnu historismu. Rozsáhlým a šťastně zvládnutým úkolem bylo zřízení nynějšího Slovanského náměstí v Králově Poli s rozlehlým parkem a sadově upravenými ulicemi Husitskou a Moskevskou podle projektu německého zahradního architekta Leberechta Miggeho. Roku 1913 postavil na tomto náměstí architekt Antonín Blažek (1874—1944) dnešní základní devítiletou školu ve střízlivých secesních formách. Domy na ulicích Starobrněnské č. 7 (1899 s příměsí neobaroku), Výstavní č. 24, Drobného č. 22, Palackého č. 84 (1905) a kaple na Chodské ulici (1915, s výzdobou Jano Köhlera), která byla nedávno rozebrána a přemístěna do Oslavic na Znojemsku, jsou jen některé z mnoha secesních staveb, jež jsou rozsety po celém městě a není je možno ani nutno všechny uvádět.

* * *

Nezbývá než připojit závěrečné zhodnocení secesní architektury v Brně, která vyplňuje zhruba období 1900—1910. Na prvním místě musí být vyzvednuta skutečnost, že secese zanechala ve městě několik děl prvořadé kvality a významu. Nezáleží na tom, že jejich tvůrci nebyli většinou vázáni tvorbou a životem na Brno. Nejvyšší ocenění nutno přiznat realizacím podle projektů Wagnerových žáků — Leopolda Bauera a Huberta Gessnera. V jejich díle, zastoupeném v malých, ale charakteristických souborech, má moravská metropole doklad progresivních snah vídeňské secese, orientované po překonání vlivu přezdobeného německého Jugendstilu na anglickou a skotskou architekturu přelomu století (Voysey, Ashbee, Townsend, Mackintosh). Nesledovala u stavby její líbivý zevnějšek, nýbrž se snažila moderním způsobem vyřešit problémy věcnosti, účelnosti a ekonomie. Zavedla do architektury celou řadu nových materiálů a konstruktivních novinek a položila základy skutečně moderní stavební tvorby. Proti vídeňským modernistům jeví se secesní budovy českých architektů jako ojedinělé pokusy o vyrovnání s požadavky nového slohu a doby s více nebo méně úspěšnými výsledky. Působí spíše jako ozdoba městské zástavby, která zůstávala jednotvárná v důsledku dlouho vládnoucího historizujícího eklekticismu. Ten byl hlavní příčinou toho, že pouze Hauptův a Škardův dům, přístavba Grandhotelu a Dům umělců se ocitly v centru města, ostatní stavby si musely hledat místo za jeho hranicemi, nežřídka daleko na před-

městích. Dělo se tak právě v době, kdy v Brně vládli největší stavební ruch, této příležitosti nebylo však bohužel pokrokové architektuře dovoleno využít. Zdálo by se rovněž, že brněnská architektura poválečného období mohla bez větších problémů navázat na progresivní díla z počátku století, v nichž byla předpracována většina zásad moderní tvorby. Avšak nestalo se tak. Jako se Brno po roce 1918 rychle zbavovalo německého a rakouského žvilu a vlivu v politické sféře, hledělo se stejným způsobem vymanit z kulturní a umělecké závislosti. U mladých architektů nastal radikální odklon od vídeňské architektury a nastoupilo hledání vlastního pojetí, opřeneho o jiné vzory — zpočátku holandskou a pak francouzskou architekturu. Mimoto duch doby, v níž se formovala brněnská avantgardní architektura, byl až nekriticky naladěný proti secesi, v níž spatřoval jen samoučelný dekorativismus a nesnažil se odhalit její zdravé jádro. Secese tak vlastně představuje v Brně dovršení a uzavření staletého historického vývoje architektury města, v němž je od 13. století stále patrný vliv blízké Vídně.

LITERATURA

- Der Architekt IX, 1903, X, 1904, XII, 1906, XIII, 1907.
 Ulrich Thieme - Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I—XXXVI*. Lipsko 1907—1947.
 František Žákavec, *Dílo Dušana Jurkoviče. Kus dějin československé architektury*. Praha 1929.
 Leopold Bauer zum 60. Geburtstag. 1. September 1932. Widmungen seiner Freunde. Brno—Praha—Lipsko—Vídeň 1932.
 Cecilie Hálová - Jahodová, *Brno. Stavební a umělecký vývoj města*. Praha 1947.
 Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I—II*. Praha 1947—1950.
 Otakar Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*. Praha 1958.
 Maurice Rheims, *Kunst um 1900*. Vídeň—Mnichov 1965.
 Dušan Riedl - Bohumil Samek, *Moderní architektura v Brně 1900—1965*. Průvodce. Brno 1967.
 Richard Hamann - Jost Hermann, *Stilkunst um 1900*. Berlín 1967.
 Dušan Riedl, *Brno. Moderní architektura*. Brno 1970.
 Bohumír a Marcela Mrázovi, *Secese*. Praha 1971.
 Jan Sedlák, *Vídeňská secese v Brně*. Umění XXII, 1974, 68n.

DIE SEZESSIONSARCHITEKTUR IN BRÜNN

Der Autor bringt eine kurze Übersicht des architektonischen Schaffens zur Zeit der Sezession in der mährischen Metropole und will damit die Schuld der heimischen Kunstwissenschaft diesem Stil gegenüber wenigstens teilweise begleichen. Der Sezessionsstil, der in Brünn um das Jahr 1900 angetreten ist, hinterließ hier während seiner etwa zehnjährigen Dauer bedeutende Baudenkmäler, die einerseits von tschechischen, andererseits von österreichischen und deutschen Architekten stammen. Der bekannte tschechische Architekt Dušan Jurkovič, der in Brünn fünfzehn Jahre lebte und arbeitete, baute hier sein Familienhaus (1906), eine der ersten tschechischen modernen Willen. Der Prager Architekt Antonín Pfeiffer entwarf im Jahre 1900 eines der Gebäude der Mädchenschulen „Vesna“. Nach dem Projekt Karel Hugo Kepkas wurde in den Jahren 1906—1910 die Pfarrkirche im Stadtviertel Husovice erbaut, bei der neben sezessionistischen Stilzügen neoromanische und kubistische Elemente erscheinen. In der Stadt kamen auch Architekten aus dem nahen Wien, insbesondere

die Schüler Otto Wagners, zu Wort, Leopold Bauer, Freund Hoffmanns, Olbrichs und Mitgründer des „Siebener-Clubs“ und der „Wiener Sezession“, projektierte im Jahre 1900 das Zinshaus für Dr. Stephan Baron Haupt auf der heutigen Vítězství-Straße und die sog. Reissig-Villa in Pisárky (1901), die den Arbeiten Hoffmanns ähnlich sind. Hubert Gessner ist der Schöpfer des Zubaus am Grandhotel (um das Jahr 1900) und der Bezirkskrankenkasse (1903–1904). Die Pfarrkirche in der Křenová-Straße (1913), die mit ihrem ganzen Charakter an die Kirche in Steinhof bei Wien, ein Werk Wagners, erinnert, entwarf der deutsche Architekt Franz Holik. Das Jubiläumskünstlerhaus (1910–1911), das nach dem 2. Weltkrieg umgebaut wurde, hat Architekt Heinrich Carl Ried projektiert. Besonders die Bauten Bauers und Gessners sind ein Beweis der progressiven Bestrebungen der Wiener Sezession, die die Architektur im modernen Geiste als Problem der Zweckmäßigkeit, Konstruktion und Ökonomie begriffen haben. Dieses fortschrittliche Vermächtnis wurde aber nicht zum Ausgangspunkt der avantgardistischen Architektur zwischen den beiden Kriegen, denn nach dem Jahr 1918 tritt mit der politischen Wiedergeburt des tschechischen Elementes das Ende der langdauernden Kultur- und Kunstabhängigkeit von Wien ein. Junge Brüner Projektanten orientieren sich bei der Suche nach eigenem Ausdruck auf die westeuropäische Architektur. Der Sezessionsstil bedeutet eigentlich für die Stadt das Schlußglied ihrer vergangenen hundertjährigen architektonischen Entfaltung.

Übersetzt von A. S.

