

Sborník

Národního
památkového ústavu
v Ostravě 2018



NÁRODNÍ
PAMÁTKOVÝ
ÚSTAV

ÚZEMNÍ ODBORNÉ
PRACOVISŤE
V OSTRAVĚ

OBSAH*Content***Martin Strakoš, Renata Skřebská**

Úvod 4

*Introduction***Jiří Jůza**

Dům umění – prvorepublikové centrum umění na Ostravsku 7

*The House of Art – the inter-war period art centre in Ostrava region***Renata Skřebská**

Černá země? Mýtus a realita 17

*Black land? Myth and Reality***Lenka Rychtářová**

Petr Bezruč ve výtvarném umění let 1918–1939 25

*Petr Bezruč in fine art 1918–1939***Jiří Jung**

Sbírka moderního umění knížat Lichnovských 33

*The modern art collection of the Lichnowsky Princes***Michaela Bortlová**

Příspěvek k dějinám sbírky automobilů TATRA 43

*On the history of the TATRA automobile collection***Šárka Koukalová – Alena Nachtmannová**

Výstava "Prima sezóna" v meziválečném období. Původní interiéry vil v blízkosti hlavního města Prahy 56

*"The swell season": an exhibition of original inter-war villa interiors near Prague***Peter Szalay**

„Empyreum na Dunaji“. Budovateléské ambície v medzivojnovoj Bratislave 67

*"The empire on the Danube": ambitious building plans in inter-war Bratislava***Jaroslav Zeman**

Mezi Prahou a Drážďany. Architektura českých Němců na severu Čech 76

*Between Prague and Dresden: the architecture of north Bohemia's German community***Martin Strakoš**

Nová architektura mezi centry a periferiemi. O architektonické tvorbě za první Československé republiky na pomezí Moravy a Slezska 88

New architecture between centres and peripheries: on architecture in the Moravian-Silesian border region during the inter-war period

Seznam zkratek 116

Recenzentka: Anna Habánová, M.A., Ph.D.

Texty © Mgr. Michaela Bortlová; PhDr. Jiří Jung, Ph.D.; Mgr. Jiří Jůza, Ph.D.; Mgr. Šárka Koukalová; PhDr. Alena Nachtmannová, Ph.D.; Mgr. Lenka Rychtářová; Mgr. Renata Skřebská; Mgr. Martin Strakoš; Mgr. Peter Szalay, Ph.D.; Mgr. Jaroslav Zeman, Ph.D.; 2018

Příspěvky byly redakčně upraveny. Za jejich obsah a zčásti i formální náležitosti odpovídají jednotliví autoři.

© Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2018

Foto na obálce: Leo Kammel, Městské kino v Novém Jičíně, 1930 (dobová pohlednice, soukromá sbírka).

ISBN: 978-80-88240-10-5

ISSN: 2336-1050

ÚVOD

Sborník Národního památkového ústavu v Ostravě za rok 2018 se vymyká svým obsahem předchozím ročníkům. U příležitosti stého výročí založení Československé republiky v říjnu 1918 totiž Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě uspořádal ve spolupráci s Galeríí výtvarného umění v Ostravě v úterý 6. listopadu 2018 jednodenní konferenci *Umění a architektura regionu*. Odborné setkání nabídlo účastníkům přednášky na různá témata z oblasti architektonické a umělecké kultury meziválečného dvacetiletí a umožnilo jim zamyslet se nad odlišnými perspektivami vývoje zdejšího prostředí nejen v kontextu československého Slezska a severní Moravy, nýbrž v mnohem širším záběru.

Ve dnech 26. září 2018 až 6. ledna 2019 se v Domě umění v Ostravě konala výstava *Černá země? Mýtus a realita*, která představila výtvarnou a uměleckou scénu Ostravy a širšího regionu především mezi léty 1918–1938. Malířství, sochařství, architektura, umělecké řemeslo a design v rámci regionu vykazují umělecká díla nadčasové kvality a významu, ale také díla sporná a možná i bizarní, přesto je nutné uvést je v dobovém kontextu. Jednotlivé sekce výstavy se zaměřily na mecenáše, sběratele a podporovatele uměleckých snah a zároveň každý umělecký obor představil známé i méně známé osobnosti (Břetislav Bartoš, Ferdiš Duša, Alois Zapletal, Valentin Držkovic, Augustin Handzel). Samostatná sekce byla věnována německočeským a židovským malířům a sochařům (Franz Barwig, Adolf Zdravila, Raimund Mosler, Paul Gebauer, Karl Harrer, Helene Zelezny-Scholz, Josef Obeth, Engelbert Kaps atd.). Umělecké řemeslo bylo prezentováno dílnou sourozenců Jaroňkových. Rozmanitost tvorby a oborů dokládá zastoupení knižní i plakátové tvorby a počátky průmyslového designu.

Téma konference nevycházelo pouze ze vztahu k danému výročí založení republiky

na území Čech, Moravy, Slezska, Slovenska a Podkarpatské Rusi. Základ pro organizaci zmíněného setkání totiž tvořily výstavy uspořádané jak v sálech ostravského Domu umění, tak i ve výstavním sále ostravského pracoviště NPÚ. Malba, sochařství, grafika, design nebo architektura ukazovaly rozličnou podobu tehdejší výtvarné a architektonické kultury. Jejich proměny a souvislosti, vztah k modernizaci státu a transformace jednotlivých jeho regionů představují prostor umožňující lépe pochopit komplikované dění té doby. Proto jsme při přípravě setkání využili možnost přesáhnout hranice regionu a ukázat, jak složité byly vztahy a poměry v novém Československu z perspektivy českého, slovenského nebo německojazyčného prostředí.

Konference umožnila hlubší prezentaci poznatků k některým tématům, která mohou být na výstavách prezentována v omezené míře. V první části se přednášející zabývali konsekvencemi regionální umělecké kultury a sběratelstvím. Jiří Jůza představil Dům umění jako důležité moderní centrum výtvarné kultury a Renata Skřebská na to navázala prezentací koncepce výstavy *Černá země? Mýtus a realita*, zaměřené na Ostravsko a zdejší umělecký vývoj meziválečného dvacetiletí. Lenka Rychtářová ve svém příspěvku představila tehdejší reflexi osobnosti Petra Bezruče a jeho *Slezských písní* v jednotlivých oborech umělecké činnosti. K širším konsekvencím mezinárodních vztahů obrátil pozornost Jiří Jung ve výkladu o sběratelské činnosti šlechtické rodiny Lichnovských v oblasti výtvarného umění. Závěrečný příspěvek z různorodé skupiny regionálních analýz zaměřila Michaela Bortlová na historii sbírky reflektující vývoj produkce automobilky TATRA.

Druhá část konference se soustředila na širší poznání tehdejší architektonické kultury. Šárka Koukalová se věnovala příměstskému prostředí Prahy a tamní zástavbě rekreačních objektů Pražanů. Na to navázal historik archi-

tektury Peter Szalay ze Slovenska, který analyzoval architektonickou proměnu Bratislavy, z níž se formovalo hlavní město Slovenska. Tamní architektonická produkce bohatě refletovala všechny vývojové proměny architektury mladého státu, a navíc přispěla k etablování mladé slovenské společnosti, s ní spojených architektů a stavebních firem. Jiný pohled na československou realitu přinesl ve svém příspěvku Jaroslav Zeman, jenž představil architektonický vývoj v severních Čechách a v prostředí českých Němců. V závěrečném příspěvku druhého oddílu se Martin Strakoš zaměřil na architektonickou produkci ve 20. a 30. letech na severu Moravy a v československém Slezsku i ve vztahu k výstavě, instalované ve výstavním sále ostravského sídla Národního památkového ústavu.

Konference zprostředkovala účastníkům poznání, že první Československá republika a její vývoj představují v oblasti umění a architektury široké pole pro další výzkum v kontextu moderních dějin a moderního kulturního dědictví. Sociální, nacionální, hospodářské, genderové i environmentální aspekty vzniku nového státu rezonovaly ve všech jeho částech podle převažujícího postoje obyvatelstva, tradic i hospodářského zaměření regionu a tamní národnostní konstelace. Ostravsko jako oblast s vyhrocenými sociálními i nacionálními problémy představovalo důležitý opěrný bod s převahou pozitivního přístupu k novému státu jakožto k příležitosti uplatnění nových ambicí průmyslového velkoměsta a kraje s ním souvisejícího v mocenské struktuře státu. Podobně se modernizační tendence projevovaly při vytváření Velké Prahy nebo Bratislavy či Brna. Nově se formující velkoměstské celky tak představovaly oporu republikánského režimu a také důležitá centra rozvoje moderního umění. Paralelně s tím existovaly trvalé tendence, jež se hlásily k tradici, ke konzervatismu, které „koketovaly“ s kýčem nebo inklinovaly k různým radikálním

odnožím nacionalizačního a socializačního procesu a jimiž se současný výzkum také zabývá. Z hlediska uměleckého života se řada aktivit soustřeďovala kolem ostravského Domu umění. Posílení významu měst a vznik nových středisek umění, to byly konkrétní proměny hmotného prostředí, jehož podoba se zčásti a někdy značně torzovitě dochovala v uměleckých dílech, uměleckořemeslných prvcích nebo v architektuře a urbanismu.

Z tohoto pohledu dějiny umění, architektury a urbanismu, výzkum historie designu nebo památková péče spolupracují na průzkumu hmotné skutečnosti i ideových tendencí, jež se vtělily do tak zvaného tvaru času. Do všeho, co nám uchovává dobové vyznačování myšlenek a představ ve stavbách, v předmětech každodenního života nebo v unikátech umělecké tvorby. Poznání je tak paralelním výstupem dokumentace, evidence a v případě památkové péče ochrany, v případě muzeí a galerií transformace díla v muzeální předmět nebo galerijní artefakt. V té souvislosti platí, že důkladné poznání vývoje umění i architektury v českém, slovenském a německojazyčném prostředí a kontextu napomáhá snahám o památkovou ochranu architektonického fondu z období první Československé republiky. Předkládaný svazek studií lze z této perspektivy vnímat jako připomenutí zmíněného setkání a jako trvalou zprávu o tom, že prohloubené poznání představuje hodnotu jako takovou. Zároveň by v druhém plánu mělo vést zvědavé čtenáře k hlubšímu zájmu o určitá témata, sbírkové fondy nebo o moderní architektonické dědictví.

Za pořadatele

Martin Strakoš a Renata Skřebská

DŮM UMĚNÍ – PRVOREPUBLIKOVÉ CENTRUM UMĚNÍ NA OSTRAVSKU

Jiří Jůza

Ostrava se v prvních desetiletích 20. století etablovala v nové průmyslové a společenské centrum, které získalo dominanci v regionu. Velmi záhy však začala počítovat zásadní nedostatek adekvátního výstavního prostoru. Se vznikem Československa dostaly její emancipační snahy nový impuls. Na jeho základě vznikl Dům umění se stálou expozicí, tzv. Jurečkovou obrazárnou. Vystavoval současné umění, sdružoval umělce a v neposlední řadě plnil výchovné a vzdělávací funkce. K realizaci výstavní budovy dopomohlo setkání Františka Jurečky, ostravského stavitele a sběratele umění a prvního ředitele Domu umění Aloise Sprušila. Sprušil Jurečkův odkaz galerii neobyčejným způsobem rozvíjel v období první republiky.



Max Švabinský, Podobizna Františka Jurečka, 1919, kresba perem, papír, 425 × 368 mm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).

Povaha výtvarného umění byla na Ostravsku dána mnoha faktory. Ostrava skýtala autorům zcela unikátní kulisy, které s mohutným rozvojem průmyslu nesly i početné scény zápasu člověka o denní chleba. Docházelo zde k přirozenému rozvoji výtvarného umění nabývajícího širšího rázu tím, že sdružovalo stylově i námětově vysoké procento umělců akcentujících v tvorbě motivy úzce související s tvrdou prací a sociálními obtížemi života. Období po první světové válce, převážně dvacátých a třicátých let, bylo v celorepublikovém kontextu dobou, v níž se splétalo mnoho uměleckých poloh, a ve které bychom těžko hledali dominantní proud. Sociální aspekty byly přítomny u mnohých autorů, ať v polohách civilistních nebo ryze sociálních,

zaměřených na práci člověka, v prostředí prostých vrstev, ve městě i na venkově, jak je tvořila například takzvaná *sociální skupina* (Karel Holan, Miloslav Holý, Pravoslav Kotík a Karel Kotrba). Pod hlavičkou *Krasoumné jednoty* vystavovali také v Ostravě již v roce 1925. Srovnávat díla vznikající v ostravském okruhu s produkcí pražského centra je však složité. Ostrava logicky postrádala základnu vysokého uměleckého školství, výstavních sálů a zejména širokou „pospolitost“ umělců. To v Ostravě nebylo a „centrum“ v Opavě mohlo uvedené jen stěží nahradit. Kontakt s pražskými a evropskými centry zprostředkovali a udržovali regionální umělci. Aktivita Domu umění tak byly neobyčejně úspěšné a můžeme je považovat pro vývoj výtvarného umění na Ostravsku za zcela určující. Nepochybně inspirující byly též epizody významných osobností působících v Ostravě, jako například Antonína Procházky či dokonce zastavení Oskara Kokoschky (1937),¹ během kterého namaloval dva známé pohledy na Moravskou Ostravu. Antonín Procházka v důsledku neutěšené finanční situace přijal jako kandidát profesury místo suplujícího učitele krasopisu, geometrie a kreslení a asistenta na Zemské vyšší reálce v Moravské Ostravě (Matiční ulice) v roce 1910 (a působil zde až do roku 1921). Se ženou proto natrvalo opustil Prahu. V témže roce Procházka začal malovat první kubistické obrazy, v nichž se osobitým způsobem vyrovnával s Picasso-vým příkladem. Mezi jeho žáky patřili na-



Václav Brožík, Válečná porada, 1895, olej, dřevo, 52,5 x 73,5 cm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).

příklad budoucí básník Vilém Závada, malíř Vladimír Kristin a Karel Vavřík, který se později stal jedním z nejvýznamnějších sběratelů na Moravě. Karel Vavřík na svého velkého učitele vzpomínal: „Byl to pěkný mladý muž, klidný a tiše vysvětlující a korigující naše výtvo-ry. [...] O Procházkově proslulosti jsme ovšem neměli ani tušení, ale jednou nám to prozradil nezapomenutelný prof. dr. A. Lang – spisovatel, básník, přítel Březinův, Bílkův, Zeyerův s staroříšského Dobrého díla. Řekl nám mimo jiné, že je profesor Procházka jedním z nejnadanějších umělců – kubistů.“²

Dlužno podotknout, že Procházka své působení v Ostravě nevnímal pozitivně a stále se snažil vrátit do Prahy.³

Z pohledu výtvarného umění Ostravska bylo však působení Antonína Procházky i krátká přítomnost Oskara Kokoschky spíše epizodního charakteru a bez zásadního vlivu.

V počátcích vzruchu Ostravy bylo potřeba vybudovat instituce a infrastrukturu potřebné pro rozvoj českého kulturního a uměleckého života, kterých se Ostravě nedostá-

valo. Vojtěch Martínek, jedna z nejvýznamnějších postav ostravského kulturního života, popisoval počátky obnovy takto: „Ostrava nemá ještě tak silného kulturního života, aby byl úměrný veškerým těm milionovým hodnotám, jež jsou uloženy v ostravské zemi a v ostravských továrnách. Mnohem silněji se projevila práce ruky, dílo kultury technické než dílo



Bedřich Feigl, Podobizna Aloise Sprušila, 1938, tužka, papír, 300 x 390 mm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).

kultury duchové.“⁴ Zásadní význam v tom smyslu znamenala *Kulturní rada pro širší Ostravsko*, ustavená v roce 1921 a vedená profesory Janem Švábem a Rudolfem Tlapákem,⁵ která sdružovala všechny okresní osvětové sbory regionu a také ostatní lidové vzdělávací korporace. Stala se organizační páteří všeho kulturního dění a kulturních snah na Ostravsku. Měla svou Masarykovu vyšší školu lidovou, jež organizovala přednáškové cykly, univerzitní extenze, večerní kurzy a jiné. V roce 1930 bylo v Ostravě 19 muzejních, vědeckých a uměleckých spolků a například při Masarykově vyšší škole lidové bylo pořádáno na 566 večerních kurzů a přednáškových cyklů. Možností, kde pořádat výstavy, bylo však poskrovnu a těžko charakterizovat většinu prostor jako výstavní síně. Nejčasněji se děly u obchodníka s uměním Jindřicha Slattnera, kde například v roce 1921 pořádal výstavu *Klub přátel výtvarného umění v Ostravě* a roku 1924 zde byla výstava Václava Radimského nebo Oldřicha Bubeníčka. Jinými místy byly také Lidový dům, kavárny, škola na ulici Po-
děbradova.⁶

Jednou z nejvýznamnějších událostí ve výtvarném životě byla zejména idea vzniku Domu umění a její naplnění. Příběh Domu umění musíme začít hledat již daleko před samotným vznikem, někdy na počátku 20. století. Vznikaly spolky, jako například *Umělecká beseda*, *Klub umělců* nebo *Klub přátel výtvarného umění* založený roku 1912, který kromě záměru organizovat výstavy také podporoval sběratelskou činnost, jež se stala základem i pozdějšího Domu umění. Iniciační úlohu při vzniku *Klubu přátel* měl Alois Sprušil.⁷ Byl spolu s Františkem Jurečkem členem a postupně po malých krůčcích započali naplňovat ideu Domu umění.⁸ Válkou přerušené kulturní dění se obnovilo záhy po roce 1918, kdy se hlavním organizátorem aktivit stala výše zmíněná Kulturní rada pro širší Ostravsko. Neustálý problém, který komplikoval její činnost, byla neexistence trvalého výstavního prostoru. Z mnoha důvodů tak vzniká *Spolek pro vystavení a udržování výstavního pavilónu v Moravské Ostravě*, jehož stanovy s programem byly schváleny 12. října 1922. Předsedou spolku se stal ing. Eduard



Jan Zrzavý, Ostravské haldy II, 1933, olej, plátno, 66 x 100 cm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).



Dům umění, 1926, autor fotografie: F. K. Gabriel (Archiv města Ostravy, fond Galerie výtvarného umění v Ostravě).

Šebela, ředitel Vítkovických kamenouhelných dolů a těžářstva,⁹ místopředsedou velkopodnikatel Jan Geisler a jednatelem profesor Rudolf Tlapák. Členy byly i další významné osobnosti, včetně starosty Jana Prokeše a pochopitelně Františka Jurečka a Aloise Sprušila.¹⁰ Postava ostravského stavitele Františka Jurečka¹¹ je již tradičně spojována s počátky Galerie výtvarného umění v Ostravě. Jureček se stal duchovním otcem výstavby takzvaného výstavního pavilónu, dnešního Domu umění.¹² Jeho slavnostního otevření se bohužel nedočkal, zemřel 5. října 1925. Již před smrtí se však rozhodl věnovat spolku podstatnou část své sbírky výtvarného umění, která byla po několik desetiletí cílevědomě budována Aloisem Sprušilem. Jednalo se o velmi cennou kolekci českého umění – vedle tří kusů z 18. století (Grund) následovalo dvacet sedm významných obrazů z 19. století (Brožík, Havránek, Chittussi, Machek, Mánesové, Navrátil, Purkyně, Ullik, Uprka, Věšín) a několik položek slabší, či autorsky sporné úrovně. Soubor doplňují práce z počátku 20. století (zejména Slavíček, Hudeček) a skupina kreseb (Aleš, Jenewein, Marold, Preisler,

Schwaiger, Švabinský). Tento velkorýsý dar přispěl ke vzniku Galerie výtvarného umění v Ostravě, sbírkotvorné instituce shromažďující do dnešních dnů přes 23 tisíc uměleckých položek.

Myšlenka daru však nevznikla s příchodem konce, tento úmysl je možné vysledovat již dávno předtím. Alois Sprušil v rukopisných pamětech vzpomíná na společné pravidelné schůzky v kavárně Orient, jež byly debatními večery o výtvarném umění. Podnětem se staly zejména společně navštěvované umělecké výstavy v Praze a různé obrazy, které objevili u obchodníků. Čím více obrazů v Jurečkově sbírce přibývalo, tím více se začalo mluvit o jejich budoucím osudu. Až do konce rakouské monarchie byli odhodláni, že se později (na penzi) odstěhují do Prahy a Jureček sbírku odkáže „Moderní galerii“. Se vznikem samostatného státu se ale rozhodli pro Ostravu. Otázkou bylo, kam sbírku umístit, aby to vyhovovalo svému účelu. Teprve až s mapováním historie a atmosféry kolem Jurečkovy sbírky se tedy daří vysledovat skutečné důvody vzniku výstavního pavilónu. Dosud se všeobecně předpokládalo, že vznik

Domu umění byl spojen pouze s potřebou adekvátních výstavních prostor, zázemí pro umělce a instalování Jurečkovy sbírky bylo až důsledkem skutečnosti úmrtí. S objevem dochovaných archivních materiálů po Aloisi Sprušilovi, které umožnily správně analyzovat drobné zmínky v dobovém tisku, je možné se domnívat, že Jurečkova sbírka a myšlenka jejího darování Ostravě byla právě tím určujícím impulsem výstavby Domu umění. Ne náhodou se od Aloise Sprušila,¹³ jenž byl v nejtěsnějším kontaktu s Jurečkou, objevuje v roce 1921 první publikovaná úvaha o potřebě zbudování výstavního pavilónu. Tato deklarovaná potřeba jistě navázala na koncept darovací listiny, podle které chtěl František Jureček již před lety odkázat Ostravě svou sbírku obrazů. Avšak s přáním, aby byla jeden den v týdnu přístupna všem bezplatně, čímž by se zajistila možnost návštěvy občanům. „Umělecké dílo nechce býti výsadou jen lidí zámožných, uzavřeno nepřístupně v domě majitele, ale že má býti přístupno všem, má-li splniti celé své lidovčochovné poslání. Umění, které jest výkvětem kultury, má zušlechťovati lidstvo, nabádáti k lepšímu životu a přinášeti do života lidského radost.“¹⁴

Přání zakladatelů se naplnila v roce 1926, kdy byl Dům umění otevřen a ve své činnosti bohatě naplnil očekávání¹⁵ „zejména vzbudit zájem o umění v nejširších vrstvách obyvatel a tímto přispět k povznesení kulturní úrovně města a kraje“.¹⁶ Z dnešního pohledu jsou teze a představy o postavení sbírkové instituce ve společnosti a potřebnosti existence výtvarného díla v životě člověka velmi zajímavé. Je pozoruhodné, jak aktuálně zní vyjádřená radost z existence galerie s její sbírkou, „kde může po namáhavé denní práci najít chvíle oddechu inteligent i dělník, učitel zde nalezne nové podněty ke své práci, všichni však bez rozdílu neutrální půdu, kde před uměleckým dílem zapomenou na vše, co je může v životě rozdělovat, a mohou zažívat radostné dojmy“.¹⁷ Formulace, jejichž obsahově téměř identické varianty dnes nalzáme ve všech relevantních

strategických dokumentech, od úrovně evropské až po městskou, postihují otázky priorit sbírkových institucí, jejich zodpovědnosti ve vztahu k veřejnosti, analýzy cílových skupin atd. Nejvíce tuto problematiku rozvedl Rudolf Tlapák¹⁸ a můžeme je téměř považovat za programové teze. Vyjádřil přání, aby Dům umění byl středem „plánovitě výchovy umělecké a podporovatelem umělecké tvorby v našem kraji a celé republice.“¹⁹ Hluboké porozumění je cítit pro široké sociální vrstvy obyvatelstva, zejména pro dělníky²⁰ a mládež.²¹ Pochopitelná orientace Domu umění byla i na výtvarnou obec, která postrádala prostory pro pořádání občasných výstav uměleckých a uměleckoprůmyslových a stálou obrazárnu. Dům umění se stal oním vytoženým centrem výtvarného umění a umělců nejen v Ostravě, ale daleko za ní. Koncept fungování galerijní instituce byl moderní a aktuální jak před téměř sty lety, tak je rozvíjen ve svých principech i dnes.

Na počátku roku 1923 *Spolek pro vystavění a udržování výstavního pavilónu v Moravské Ostravě*²² vypsal veřejnou soutěž na novou výstavní budovu,²³ jež má respektovat neaktuálnější světové trendy architektury.²⁴ Porod



Obálka katalogu Aloise Sprušila, Dům umění Moravská Ostrava, Jurečková galerie, 1926 (Archiv Galerie výtvarného umění v Ostravě).



Výstava originálů ze soukromých sbírek na Ostravsku, Dům umění, 1926, autor fotografie: F. K. Gabriel (Archiv města Ostravy, fond Galerie výtvarného umění v Ostravě).

ta, jejímiž členy byli například historik Václav Vilém Štech i architekti František Vahala a Bohuslav Fuchs, neudělila cenu první, ale udělila dvě druhé ceny návrhům Kamila Roškota a dvojice Františka Fialy a Vladimíra Wallenfelse. Ti posléze vypracovali definitivní plány, na jejichž základě Rudolf Kaulich postavil Dům umění.²⁵ Základní uspořádání budovy bylo již předem naznačeno tezemi stavebního programu: v přízemí velký a malý výstavní sál, přednáškový sál s příslušenstvím, šatnou a část administrativní; první patro bylo určeno pro stálou galerii, dva ateliéry a klubovnu. V suterénu byl byt správce domu a podle původního programu umělecko-průmyslové dílny.²⁶ V omluvném dopise za opoždění zadávacích plánů sdělovali architekti spolku, že na základě informací například od Vincence Kramáře (ředitel Moderní galerie v Praze), Zdeňka Wirtha, Karla Gutha (ředitel Národního muzea), Karla Heraina (správce Umělecko-průmyslového muzea v Praze) a na základě studijního materiálu o nejnovějších

pokusech v Německu se rozhodli plán přepracovat do podoby odpovídající nejspíše nejnovějším zásadám stavby budov tohoto charakteru. Podoba dnešní architektury se značně odlišuje od soutěžních návrhů, ale i přepracované plány došly proměn vedoucích k stále čistější puristické koncepci, prostší detailů například ve vstupní části a celkovému sjednocení kubických hmot (velký sál již není zakončen půlkruhem, ale stal se pravouhlým). Pražští architekti, žáci Jana Kotěry a Josefa Gočára, vyprojektovali budovu pokrokového puristického vzhledu, která akcentovala velké plochy cihlové stěny. Její jedinečné postavení v dobové architektuře spočívalo zvláště v použití lucernového osvětlení velkých sálů, jež zajišťovalo ideální přístup denního světla k vystavovaným předmětům. Provoz současné galerie vyžaduje dílčí technologické a funkční úpravy, přesto i dnes můžeme budovu vidět v poměrně intaktní podobě. Zdeněk Kudělka v *Dějínách českého výtvarného umění* považuje z bohatě obe-

slaných soutěžních akcí, například na divadlo, krematorium a na další veřejné budovy z let 1920 až 1924, za nejzávažnější výsledek soutěže na umělecký pavilon. „*Stavba se stala přes skrytý klasicismus první moderní budovou ve městě, v níž funkci byla přiznána podobná úloha jako formě, zčásti odvozené od holandských příkladů. Její pojetí však v Moravské Ostravě zůstalo výjimkou, jak mimo jiné ukázal monumentalismus přibližně současné filiálky Anglo-československé banky od Josefa Gočára nebo návrhu na krajský soud od Františka Vahaly. Jen poněkud se jí přiblížila věž nové radniční budovy od Vladimíra Fischera /1924–1930/ některými konstruktivistickými rysy.*“²⁷ Ostravský Dům umění se stal výraznou dominantou ostravské meziválečné architektury, jež svým významem přesahuje ostravský region.

Dům umění byl 13. května 1926 slavnostně otevřen.²⁸ Vedením a veškerou organizací byl pověřen Alois Sprušil. Jeho úkol však nebyl vůbec jednoduchý. Jistě chtěl, a lidé kolem spolku také, pořádat kvalitní výstavy, ale současně na sebe museli vydělat a splácet dluh stavby. Výstavy byly velmi četné a v nedlouhých termínech (do jednoho měsíce) byly prodejní a z utržených peněz náleželo spolku 10%.²⁹ Za to byly sály umělcům poskytnuty zdarma, ale produkce tiskovin a doprava byla zase na straně vystavovatele. V Ostravě té doby byla dosti silná koupěschopnost umění, výstavní sál byl v té době jistě jeden z těch nejhezčích v Československu, a proto zájem o vystavování v Domě umění byl veliký, a to dokonce ještě před jeho dokončením. Bylo z čeho vybírat a ředitel Sprušil či jednatel spolku Tlapák³⁰ museli mnohokrát odmítat nabídky. V dobách šťastných bylo zřejmé, že snaha byla prezentovat zejména kvalitní výtvarné umění v autorských výstavách, četných výstavách spolku napříč republikou nebo soukromé sbírky, jako například čínskému a japonskému umění ze sbírky Karla Chytila (1928), nebo soudobého francouzského umění ze sbírky Václava Nebeského (1934). Výstavy také ča-

stokrát zahajovali nejslovnější teoretici: Antonín Matějček, Václav Vilém Štech, Jaroslav Pečířka, František Žákavec, Bohumil Markalous. Jako mimořádné jistě byly i výstavy, které organizovaly spolky jednotlivců, jako například výstava Jana Zrzavého pořádaná výtvarným odborem *Umělecké besedy* (září–říjen 1932). V těchto případech byl přístup spolku a Aloise Sprušila pochopitelně velmi vstřícný, což mělo dopad v prohloubení vztahů, akvizicích a dalších aspektech.

Od začátku činnosti Domu umění³¹ přijížděly do Ostravy výrazné osobnosti české výtvarné kultury, jako byli Rudolf Kremlička, Max Švabinský, Václav Radimský, Jan Bauch, Jan Lauda, Jan Zrzavý, Václav Špála, Vladimil Rada, Josef Liesler, František Jiroudek. V Ostravě vystavovali i Willi Nowak, Otakar Kubín, Josef Šíma, Jindřich Štyrský, Toyen. Často se zde představovaly spolky *Mánes*, *Umělecká beseda*, brněnská *Skupina výtvarných umělců* a další, také umělci zahraniční, například Endre Nemes, Michail Dobronravov, Géza Angyal. Návštěvní kniha Domu umění zaznamenává také například hudební skladatele Igora Stravinského a Paula Hindemitha a svědčí o tom, jaký význam měl náš region té doby pro kulturní svět. Dům umění se tak stal přirozenou základnou pro sdružování výtvarných umělců, pro spolkový a intenzivní veřejný kulturní život města a regionu, který byl narušen až událostmi druhé světové války³² a poválečným politickým vývojem.³³ Dramaturgický program byl vnímán spíše modernisticky, ačkoliv byl ve své podstatě formálně a stylově velmi pestrý, kvalitativně nevyrovnaný, teritoriálně plošný. Například když Rudolf Helbich,³⁴ mimo jiné také člen Spolku Domu umění, navrhoval organizovat výstavy středověkého umění, zdůvodňoval to přemírou moderního umění a „modernistů“ v programu. Přesto lze konstatovat, že většina těchto modernistických výstav byla obesílána umělci zejména s ohledem na potenciální prodeje. A snad právě proto skladba sbírek, jež byla do určité míry rozšiřována, na základě těchto výstav obsahuje veliké

množství prací krajinářského ražení, zátiší a dalších žánrů z meziválečného období. Vedle toho ale stály příklady mimořádné a signifikantní. Příkladem je dar Rudolfa Kremličky jeho stěžejního obrazu *Toalety*,³⁵ jenž našel následování i u dalších umělců. Nákupy zásadních obrazů z výstav nebo ateliérů několikrát realizovali také nejvýznamnější ostravské osobnosti, zejména Eduard Šebela nebo Oskar Federer a následně darovali spolku.

Stejně tak štedrý byl i samotný Alois Sprušil a jeho rodina, která po jeho smrti věnovala spolku monumentální obraz Vratislava Nechleby. Působení Aloise Sprušila je nutné takto vnímat jako zásadní i z pohledu akvizičního, kdy se mu podařilo jedinečným způsobem pokračovat v Jurečkově odkazu a rozšířit původní fond ze 120 na 2100 inventárních položek.

Poznámky:

1. V Moravské Ostravě a okolí pobýval Oskar Kokoschka pár měsíců v roce 1937. Zastihla jej zde zpráva o smrti prezidenta Tomáše G. Masaryka, kterého během let 1935–1936 několik měsíců portrétoval. V *Mém životě* Kokoschka vzpomíná, že byl do Ostravy pozván, aby namaloval pohled na město (KOKOSCHKA, Oskar. *Můj život*. Praha 2000, s. 225). Setkal se zde se svým vídeňským přítelem z mládí Ernstem Kornerem. Jeho bratr, profesor Emil Korner, požádal Kokoschku, aby namaloval autoportrét, jenž později vešel ve známost jako *Portrét zvrhého umělce*. V kontextu historických událostí a mnichovské výstavy Entartete Kunst se tak stal dalším mimořádným dílem, které vzniklo v Ostravě a pravděpodobně je i tím mezinárodně nejvýznamnějším.
2. GLIVICKÝ, Josef. Návštěva u sběratele. *Panorama* 1979, č. 1, s. 26–28.
3. „Bylo mi líto, že kamarádi pracovali v Praze, o dobrou věc a pro ni bojovali, a já kdesi daleko mařil čas kantořinou.“ Dopis A. Procházky V. Kramářovi, 14. 11. 1932. Ústav dějin umění AV ČR, odd. dokumentačních a sbírkových fondů, fond Vincenc Kramář, XXII/1, fol. 51; XII/4, fol. 22.
4. JIŘÍK, Karel. Ostravsko v době meziválečné. In: *Výtvarní umělci severní Moravy a Slezska ve sbírkách Galerie výtvarného umění v Ostravě 1900–1950*. Ostrava 2006, s. 5.
5. Rudolf Tlapák (1884–1940), pedagog, ředitel Masarykovy školy lidové a českého státního gymnázia v Moravské Ostravě. Aktivní člen mnoha kulturních spolků. Legionář, zatčen gestapem, zemřel v koncentračním táboře Oranienburg.
6. SPRUŠIL, Alois. Naše umělecko-výchovné snahy. In: *Rok lidovýchvonné práce v Ostravsku 1924–1925*. Ostrava 1925, s. 39–40.
7. PELIKÁNOVÁ, Gabriela. Ne každý kraj má svého Sprušila. In: *Ostrava 28. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Ostrava 2014, s. 255–284. Článek se věnuje Aloisi Sprušilovi, včetně stavby a provozu Domu umění, využívá již publikované zdroje a velmi podrobně uvádí některé archiválie.
8. SPRUŠIL, Alois. Moravskoslezské sdružení výtvarných umělců a Dům umění v Moravské Ostravě. In: *Almanach Moravskoslezského sdružení výtvarných umělců v Mor. Ostravě*. Ostrava 1938, s. 10–11.
9. Ing. Eduard Šebela se narodil v roce 1878 ve Štěpánově na Olomoucku, jako šestiletý přesídlil se svými rodiči do Čertovy Lhotky (pozdější Mariánských Hor). Jeho otec byl slévačem ve Vítkovických železárnách, které jej finančně podporovaly ve studiu báňského inženýrství. Od roku 1912 působil ve funkci závodního na jámě Ida v Hrušově a po vzniku republiky se stal centrálním ředitelem Vítkovických kamenouhelných dolů. V čele největší ostravské těžební společnosti zůstal až do roku 1939. V meziválečné době se intenzivně věnoval kulturnímu a uměleckému dění v Moravské Ostravě. Zasloužil se o vznik Domu umění, jehož sbírky obohatil darem několika cenných výtvarných děl. Podílel se na provozu české divadelní scény. Jako člen Pohorské jednoty Radhošť přispěl k rozvoji beskydské turistiky a lyžařství. Po vynuceném odchodu z VKD se stáhl do ústraní. Poslední léta života trávil na svém venkovském sídle v Kunčících pod Ondřejníkem. Pochován byl 29. 7. 1952 do rodinné hrobky v Moravské Ostravě.
10. TLAPÁK, Rudolf. Tiché jubileum. In: *Rok lidovýchvonné práce v širším Ostravsku*. Ostrava 1932, s. 50.
11. František Jureček (24. 9. 1868 Moravská Ostrava – 5. 10. 1925 tamtéž) se narodil jako první ze tří dětí v rodině stavitele Františka Jurečka. Mezi lety 1874–1879 navštěvoval obecnou školu v Ostravě a v roce 1880 nastoupil na státní reálku v Opavě, avšak ještě téhož roku přešel zpět do Moravské Ostravy a do roku 1883 pak studoval na zdejší německé reálce. Po předčasném ukončení studia nastoupil jako stavitelský příručí u firmy Schuhmacher ve Vidni. Praxi završil stavitelskou zkouškou (patrně mezi lety 1888–1890) a po vyučení začal pracovat ve stavební firmě svého otce v Moravské Ostravě, kterou po jeho smrti v roce 1902 převzal a vedl až do své smrti. Jureček zůstal svobodný, osaměle

a nanejvýš skromně kráčet životem. Velkou láskou se mu stalo výtvarné umění, které mu bylo vším a kterému obětoval všechny své volné chvíle, myšlenky a v neposlední řadě největší část svého jmění.

12. JŮZA, Jiří. *Jurečkova obrazárna: počátky galerijní činnosti v Ostravě*. Ostrava 2006, s. 101.
13. Sprušilův rukopis životopisu z roku 1941. Archiv knihovny Galerie výtvarného umění v Ostravě. Jedná se originální, rukou psaný text a strojopisný přepis, které byly včetně dalších archiválií rodiny Sprušilů věnovány instituci vnukem Aloise Sprušila panem Vladimírem Kroutilíkem. V roce 1905 Alois Sprušil přichází do Ostravy. V místě minulého působitě cítil jako hlavní nedostatek chybějící možnost kontaktu s originálními dílem. Velmi přívítal jmenování do Ostravy, o níž slyšel, že tam panuje čilý umělecký ruch. Ale nenašel, co očekával. Nebyla zde výraznější umělecké tradice, pouze pár mladých umělců, zakřiknutých, nikterak organizovaných. K prvnímu setkání s architektem Františkem Jurečkem došlo záhy. V rukopisných pamětech Sprušil uvádí, že k prvnímu kontaktu došlo někde v hotelu, kde byl ubytován obchodní cestující pražské firmy Topič, jenž nabízel sběratelům umělecká díla a hlavně literaturu. Druhou možností seznámení zmiňuje Sprušil v novinové vzpomínce z roku 1926, kde píše, že kolem roku 1905 se poprvé setkali na jedné výstavě před malým Maroldovým obrázkem. Ať to bylo jakkoliv, stali se od té doby nerozlučnými přáteli a nepochybně jeden na druhého měli veliký vliv. Postupně v Ostravě vznikla dosti početná skupina lidí, kteří měli zájem o výtvarné umění a hlavně prostředky, aby si je mohli kupovat.
14. SPRUŠIL, Alois. *Náš žalov*. Moravsko-slezský deník XXIX, č. 2, 2. 1. 1926, s. 5.
15. SPRUŠIL, Alois. *Dům umění: Jurečkova Galerie v Mor. Ostravě*. Moravská Ostrava: Spolek pro vystavení a udržování výstavního pavilonu 1926, s. 30.
16. Dům umění. (Řeč přednesená p. Sprušilem při jeho otevření). *Moravsko-slezský deník XXIX*, č. 137, z 18. 5. 1926, s. 1–2.
17. Tamtéž.
18. Prof. Rudolf Tlapák (1884–1940), bývalý legionář, iniciativní, kulturní pracovník a jednatel Spolku pro vystavení a udržování výstavního pavilonu, jednatel Kulturní rady pro širší Ostravsko, ředitel Masarykovy školy lidové a státního českého gymnázia. Zemřel v koncentračním táboře Oranienburg u Berlína.
19. TLAPÁK, Rudolf. Nová složka kulturního rozvoje našeho města. (K otevření Domu umění). *Duch Času*, č. 111, 13. 5. 1926, s. 2.
20. Tamtéž. „A tyto tisíce lidí, v jejich nitru i při té hrubé práci, již konají, dříve touha po lepším, krásnějším životě, jejich srdce dovedou se nadchnouti pro krásný výtvar umělecký, ať je to socha nebo obraz, zrovna tak jako těch tak zvaných vrchních desetitisíc, nemají míti příležitost radovati se z uměleckých výtvorů jenom proto, že si jejich nemožou koupiti a ve svém příbytku umístiti? A že umělecká výchova je přípravou k výchově mravní, o tom kdo by pochyboval?“
21. Tamtéž. „A co ty nespočetné zástupy naší drobtiny, naše školní mládež a studentstvo! Kde ti se mají učiti chápati krásno, kde ti se mají učiti divati na umělecké dílo, rozuměti mu a milovati je?“
22. KRČMÁŘ, Vlastimil – KRČMÁŘOVÁ, Eva – JŮZA, Jiří. *Dům umění v Ostravě. Stavebně-historický průzkum*. Ostrava 2003. Archiv Galerie výtvarného umění v Ostravě. Materiál, který se nejpodrobněji věnuje budově Domu umění.
23. *Stavitel: umělecko-technický měsíčník IV, 1922–1923*, s. 38. *Časopis československých architektů: měsíčník pro architekturu, stavbu měst, scénické umění a umělecký průmysl*, Praha 1923, roč. XXII, s. 29.
24. GUTH, Karel. Několik poznámek k soutěži na státní galerii. *Stavitel: umělecko-technický měsíčník IV, 1922–1923*, s. 85–89.
25. JŮZA, Jiří. Architektonický čin Domu umění v Ostravě. In: *70 let Domu umění v Ostravě 1926–1996*. Ostrava 1996, s. 47–53.
26. TLAPÁK, Rudolf. Stavba domu umění v Mor. Ostravě. (Část historie spolkové). *Černá země: časopis lidové výchovny II, 1925–1926*, s. 240–241.
27. KUDĚLKA Zdeněk, Architektura dvacátých let na Moravě. In: LAHODA, Vojtěch – NEŠLEHOVÁ, Mahulena – PLATOVSKÁ, Marie – ŠVÁCHA, Rostislav – BYDŽOVSKÁ, Lenka (eds.). *Dějiny českého výtvarného umění IV/1–2, 1890–1938*. Praha 1998, s. 44.
28. 10 let Domu umění v Mor. Ostravě. *Slezský sborník. Acta Silesiaca: čtvrtletník pro vědy o společnosti: věstník Matice opavské I, 1936*, s. 124.
29. Tyto komerční aktivity měly na jednu stranu pozitivní finanční přínos, vytváření sítě kontaktů, vazeb a nákloností, ale na druhou stranu z korespondence se dozvídáme o nejrůznějších nesrovnalostech, kdy představitel Domu umění nebo spolku museli řešit nedochvilnost kupců a podobně. Například urgence Rudolfa Kremličky o peníze od Jana Prokeše za obraz, nebo včasné nezaplacení obrazu Antonína Hudečka, který vybral pro vítkovický podnik Oskar Federer.
30. TLAPÁK, Rudolf. Deset let domu umění. In: *Deset let Domu umění: rok lidovýchvonné práce v širším Ostravsku*. Ostrava 1936, s. 19.
31. Z dnešního pohledu Dům umění fungoval jako standardní galerijní instituce. Měl například paušální pojistku (1 mil. Kč), zaměstnance schopné instalovat, vybavení rámy atd. V několika případech byl žádán o zápůjčky z jejich sbírek na výstavy. Skupina výtvarných umělců v Brně v prostorách Uměleckopřemyslového muzea v Brně připravovala výstavu Felixe Jeneweina a žádala o zápůjčku děl ze sbírek spolku.

32. Neméně důležitá byla role Aloise Sprušila v době druhé světové války, kdy se mu podařilo udržet Dům umění v českých rukou a v závěru války ukrýt sbírky před bombardováním v kostelíku v Kunčicích pod Ondřejníkem, díky pomoci ing. Šebely. Dostalo se mu také ocenění při příležitosti jeho sedmdesátin, kdy byl v Domě umění uspořádán slavnostní večer, o němž referovaly všechny ostravské deníky. Alois Sprušil zemřel 2. listopadu 1946. Slavnostní pohřební průvod mu byl vypraven z Domu umění, který tolik miloval.
33. Jestliže činností spolku byli účastní také umělci, někteří si pronajímali ateliéry v mezipatře Domu umění, kde byla pak i zřízena takzvaná *Galerie ostravských umělců*, jiní stáli po roce 1948 u rušení spolku, převzali nad ním správu a otočili ideové směřování výstavního programu pochopitelně ve svůj prospěch.
34. GRENOVÁ, Jana. *Spolek Dům umění v Ostravě a Rudolf Helbich*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra muzeologie, Brno 2010, s. 32.
35. Dopis R. Kremlíčky spolku ze dne 15. 5. 1930 (AMO, fond Galerie výtvarného umění Ostrava, časový rozsah 1923–1997. Fond není přístupný v souladu se zněním archivního zákona a dalších právních předpisů), v němž současně žádá o další termín pro novou výstavu.

ENGLISH SUMMARY

THE HOUSE OF ART – THE INTER-WAR PERIOD ART CENTRE IN OSTRAVA REGION

Jiří Jůza

During the first decades of the 20th century, Ostrava established itself as the dominant industrial and cultural centre of the region. However, the city soon had to contend with a critical lack of adequate exhibition premises. The creation of the independent Czechoslovakia in 1918 provided an impulse for bold, self-confident new projects in the cultural sphere – and one of these projects was the idea of building a new art gallery in Ostrava, to be known as the House of Art (Dům umění). It was to house a permanent exhibition based on František Jureček's gallery collection, as well as showcasing contemporary art, providing a forum for artists to meet and collaborate, and playing a valuable role in educating the general public about art. The project eventually became a reality largely thanks to the joint efforts of František Jureček (an Ostrava building contractor and art collector) and the gallery's first director Alois Sprušil, who played a crucial role in developing the legacy left by Jureček during the inter-war period.

Key words:

Ostrava – Sprušil – Jureček – House of Art – gallery – modern architecture – Jůza

ČERNÁ ZEMĚ? MÝTUS A REALITA

Renata Skřebská

O umění regionu Ostravska panuje několik mýtů. Jedním z nich je například tvrzení, že tato oblast obohatila české (dříve československé) umění zejména o sociální náměty a tematiku. Dalším mýtem je konstatování, že zdejší umění bylo pražskou uměleckou kritikou přehlíženo, čímž v regionu uvízl pocit jakési ukřivdnosti. Výstavní projekt nazvaný Černá země? Mýtus a realita, konaný v ostravském Domě umění od 26. 9. 2018 do 6. 1. 2019, se pokusil popsat, nakolik se tyto mýty setkávají se skutečností a nakolik se jedná o zažité stereotypní představy o podobě umělecké tvorby na Ostravsku. Sledované období bylo vymezeno lety 1918 až 1938, neboť na tento časový úsek lze pohlížet sice jako na volný, přesto však zřejmý vývojový celek.



Oskar Kokoschka, Mechtilde Lichnovská, 1916, olej, plátno, 125,5 x 100,5 cm (Národní památkový ústav, územní správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

Název výstavy *Černá země? Mýtus a realita*, převzal charakteristiku často spojovanou s Ostravskem a současně připomněl stejnojmenný časopis, který vycházel v letech 1925–1928, a uvedl region do širšího povědomí v rámci Československé republiky. Stejně se jmenuje také obraz Břetislava Bartoše z roku 1920, jenž se stal demonstrativní malířskou vizí Ostravska jako industriálního světa. Pomyslný otazník a podtitul výstavy měly zpochybnit často opakované klíšé o vý-

jimečnosti, nebo naopak průměrnosti dané lokality a jejím spojování s několika autory, kteří se zabývali především sociálním uměním. A klade otázku, nakolik byla umělecká síla regionu životaschopná.

V Ostravě a širším regionu žili vedle sebe Češi, Němci, Poláci a Židé. Mimo kosmopolitní ráz obyvatelstva působily na uměleckou tvorbu složité a protichůdné kulturní a krajinné podmínky – ostravská průmyslová aglomerace; Kravaňsko, Opavsko a Hlučínsko; Pobeskydí a Valašsko. Dalšími vlivy byly společenské a především sociální podmínky jako objektivní překážky tvorby. Řada autorů, například Ferdiš Duša či Augustin Handzel, se s nimi potýkala celý život.¹

První výtvarníci se v regionu usadili na konci 19. a počátkem 20. století. Před první světovou válkou zde tvořili například Viktor Kutzer, Alois Zapletal, Augustin Handzel, Vladimír Kristin a Antonín Procházka. Překvapivým kladem se stal industriální rozmach regionu, který umožnil postavit výtvarné umění do inspirujícího střetu se způsobem života a vizuálním stylem průmyslového města. Absence dominantního kulturního centra způsobila spoluzití protikladných modelů vedle sebe bez jejich vzájemného vylučování: tradičního a moderního, rurálního a urbánního, venkovského a městského. V této kulturní situaci došlo k umělecké izolaci. Zároveň vznikala specifická tvorba mísením ikonografie současného a minulého, přírodního a civilizačního. Smísením tradičního



Břetislav Bartoš, Matka, 1923, olej, plátno, 122 x 103 cm (soukromá sbírka, foto archiv majitele, 2018).

a moderního vynikla zvláštnost regionálního modernismu.

Krokem zpět bylo přílišné zdůrazňování slovanství, romantický kult venkovského lidu a plebejské podstaty regionu. Krajová mys-

tika, pověsti o Radegastovi a zbojnicích poznamenaly dílo Břetislava Bartoše, v němž se spojuje romantismus a regionalismus. Mystika s nacionalistickými prvky je ovlivněna Kolibou a především Františkem Tučným a jeho vizí o Velké Moravě. Do této linie lze zařadit Bartošovo plátno *Cyřil a Metoděj* (1922), které můžeme vnímat jako symbolické spojení pohanského kultu s křesťanstvím. Všeslovanský mýtus hrál silnou roli i u Albína Poláška, z jehož záměru vytvořit slovanský panteon na Radhošti se povedlo realizovat pouze jednu sochu Radegasta.

Kosmopolitní ráz umění dokládá dílo Hugo Baara, Antona Koliga a Franze Barwiga. Jedná se o tvorbu umělců, kteří tvořili střídavě v regionu i mimo něj. Spojovala je vazba na Nový Jičín a Vídeň a zapojení se do uměleckých spolků, ať již rakouských či německých. Zároveň se všichni významně podíleli na místním uměleckém dění. Tyto vazby byly po vzniku Československé republiky postupně přetřhány a řada osobností zapomenuta. Po roce 1945 byli opomíjeni cíleně. V rámci jejich znovuzáclenění do umělecké historie jim byla ve výstavě věnována



Ferdiš Duša, Vysloužilý důlní koník, 1933–1934, uhel, papír, 50,8 x 70 cm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).



Valentin Držkovic, Děti, 1928, olej, plátno, 104,5 x 100 cm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).

pozornost, byť se většinou jedná o autory, jež nezapadli do jejího užšího časového vymezení. Další osobností, která je těžce zařaditelná a jejíž kariéru můžeme popsat jako „americký sen“, byl sochař Albin Polášek, rodák z Frenštátu pod Radhoštěm. V roce 1901 odplul do Ameriky, kde získal prestižní Cressonovu cenu hned třikrát.² Polášek patří k autorům, jež za oceánem dosáhli mimořádné uznání. Také on se střídavě vracel na Moravu, kde vytvořil sochu pohanského boha Radegasta. Dílo je sice sporné svou uměleckou hodnotou, ale zároveň je jedním z neznámějších v regionu, přestože autora zná málokdo. Pro všechny jmenované autory je příznačné, že v rámci kontextu československého výtvarného umění je jejich tvorba stále víceméně neznámá. Nutné je také zmínit sochaře Vojtěcha Sapíka, jenž neměl možnost ovlivnit další vývoj sochařství, jelikož padl v roce 1916. Získat představu o jeho tvorbě bylo složité, protože se dochovalo jen velmi málo dobových fotografií a ještě méně realizací.

Jeho postupné vyzrávání a sochařské schopnosti však lze vysledovat i z jeho torzovitě pozůstalosti. *Pomník Ferdinanda Lauba* z roku 1911 je lyrickou uměleckou zkratkou, v níž se pojí portrétní pojetí hlavy houslisty a hudebního skladatele s abstrahujícím tělem vyrůstajícím z mohutného podstavce.

Značný vliv na umění regionu měli významní sběratelé a jejich sbírky. V rámci výstavy byl zájem soustředěn na sbírky Karla Maxe Lichnovského (1860–1928), který působil v německých diplomatických službách a jeho ženy Mechtildy. Jejich sbírka, jež je dnes uchovávána na zámku v Hradci nad Moravicí, patří k významným souborům přesahujícím hranice regionu. K výlučným dílům patří portrét *Mechtildy* od Oskara Kokoschky z roku 1916. Výraznou osobností regionu byla i Marie Stonawská-Scholzová, majitelka třebovického panství a zejména literátka, jež psala pod pseudonymem Maria Stona. V třebovickém záměcku vytvořila kulturní salon, který navštěvovali hosté ze širokého okolí,

ale také zahraničí. Maria Stona zároveň významným způsobem podporovala řadu regionálních umělců, jako byli Adolf Zdravila, Helena Salichová, Ludmila Melková-Ondrušová a další.

Neméně podstatnou osobností důležitou pro rozvoj umění v regionu byl Oskar Federer. Jako mecenáš podporoval celou řadu ostravských umělců. Federer také podporoval aktivitu spolku, který se staral o Dům umění. Do jeho sbírek pak věnoval několik maleb. Na výstavě byla jeho sbírka zastoupena *Studii krajiny* (1922) Lessera Ury nebo *Červenými domy* (1922) Maxe Pechsteina.

Dobový zájem o folklorismus a s ním spojené tendence ve výtvarném umění se odrazil také v regionálním dění. Sourozenci Bohumír a Alois Jaroňkovi v roce 1909 v Rožnově pod Radhoštěm založili vlastní umělecké dílny.³ Bohumír Jaroněk inklinoval k názoru sepětí umělce s rodným krajem a zároveň si byl vědom chudoby Valašska. Chtěl nejen oslavit lidové tradice a hodnoty, ale také pomoci kraji prostřednictvím mravně i duchovně povznášejícího vlivu umění. Zde se jednoznačně objevuje dobový vliv hnutí Arts and Crafts. Produkty dílny Jaroňkových byly ovlivněny slovanskými příklady. Diskutovanou událostí se stala výstava ruské experimentální dílny pro lidové umění Talaškinovo, která se uskutečnila v roce 1909 v Topičově salónu. Pod jejím vlivem se na talířích z Jaroňkovy dílny objevil motiv talaškinského kořouta. Inspirací se stal rovněž ornament z tradiční lidové majoliky a architektonické prvky – chalupy, zvoničky, pastorální scenerie ovčáků s ovečkami.

Malířská tvorba byla představena v rámci několika tematických okruhů, v pomyslných sekcích civilismu, krajiny a sociální tematiky, kde se volně prolínala díla Břetislava Bartoše, Ferdiše Duši a Valentina Držkovice, kteří rozhodujícím způsobem ovlivnili malířství širšího regionu.

Břetislav Bartoš obdivoval práci v dolech a hutích, kde stále hrozila smrt. Dělník pro něho nebyl společenským vydědencem, ale

idealizovanou bytostí, zpodobněnou poeticky a lyricky. Bartošova monumentální díla se nesou v duchu renesančního kompozičního schématu. Jestliže Bartošova sociální tvorba tíhla k heroizaci, tematika žen a matek je prochnuta líbezností madon Correggia a Raffaela.

Ferdiš Duša vyšel ze zcela odlišných sociálních podmínek než Břetislav Bartoš. Rodina procházela velmi tíživými existenčními podmínkami, jež byly zhoršeny pouřazovou invaliditou otce. Ferdiš Duša nastoupil do práce v patnácti letech. Měl výrazný talent, přesto nemohl studovat. V roce 1922 vydal *Peklo práce*, které ukazuje nelidské podmínky v prostředí hutí. Úzkost z odlidštění a monstrozita strojů zdůrazňuje nepatrnost člověka a tíhu pracovního údělu. Svou úderností byl podobný Bezručovi a jeho *Slezským písním*. Cykly *Smutná země*, *Život člověka* nebo *Těšínsko* jsou syrovou a divokou reflexí kraje a života v něm. Protikladem je krajina Beskyd a Slovenska plná zádumčivé krásy, poetismu a odstupu od destruktivity a brutality. Na povrch vyplouvá senzibilní svět a zranitelné nitro autora.

Valentin Držkovic, autor spjatý se Slezskem, je prezentován především klíčovými pracemi z roku 1929, kdy byl ve Francii na druhém studijním pobytu. Ve Francii vznikl autorův neznámější cyklus *Haldy*. Pět obrazů z cyklu *Haldy* vystavoval v Salonu nezávislých v Paříži v roce 1930. Vynikají děleným rukopisem, pastózně nanášenými zemitými barvami, výraznou modelací a prací se světlem po vzoru Tiziana a Rembrandta. Je v nich energie i tíha životního údělu. Obrazy *Vítkovice* a *Odpočinek na haldě* (1929) jsou dodnes díly jednoznačně přesahujícími region.

Podobně jako v rámci celorepublikového výtvarného projevu také regionální umělci reagovali na běžný život. I zde se objevuje různorodost námětů a výrazu. Obrazy *Kabaret* a *Karneval* Jana Provoznička, který v roce 1934 pobýval v Paříži, ukazují okouzlení atmosférou města a jeho životního stylu. Mimo žánrové studie města a každodenního

života byla silně zastoupena portrétní malba. Josef Dobeš je autorem obrazu *Podobizna Marie* (1930). Osobité pojetí malby může být ovlivněno znalostí portrétních prací Rudolfa Kremličky, který v Ostravě v roce 1929 a 1930



Paul Gebauer, Zpívající muži, nedatováno, olej, plátno, 85,5 x 118 cm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).



Augustin Handzel, Matka s dítětem, 1932, patinovaná sádra, 38 cm (Galerie výtvarného umění v Ostravě).

vystavoval, ale může být inspirováno také cestou do Francie. Několik prací se věnuje dětskému portrétu. Skupinový portrét *Děti* (1928) od Valentina Držkovice naplňuje atmosféra pospolitosti a bezstarostnosti. Helena Salichová je autorkou portrétu *Chlapec s králíkem* (1929). Zádumčivost, plachost a křehkost portrétovaného podtrhuje stejně plachý králík v chlapcově náručí. Podobně různorodě je představeno zátiší. Prvky Nové věcnosti můžeme pozorovat u *Zátiší s kořoptvemi* (1920–1930) Vladimíra Kristina. Jedná se o strohý realismus s přísnou tvarovou věcností, kdy plasticita je dosažená hrou světla a stínů. Naproti tomu dynamická zkratka spolu s výraznou barevností a nervním malířským gestem *Zátiší s rybami* (1929) Viléma Wünscheho je krutým a syrovým pohledem na mrtvá zakrvácená těla ryb.

Nadčasovým tématem se stala krajina. Krajina Valašska i Beskyd v sobě ukrývá tvrdost a tíhu kraje a zároveň poetiku a snivost. Bohumír Jaroněk vnímal Valašsko jako spanilý kraj s lidovými stavbami, košatými stromy a lučními květinami (*Kostel sv. Trojice ve Valašském Meziříčí*, nedatováno). Ferdiš Duša v roce 1924 v *Pohledu na Ostravu z Beskyd* harmonicky pojí malebnou horskou krajinu s moderním továrním městem. Naproti tomu *Ostrava* (1926) od téhož autora je bezútesným místem, kde z krajiny zůstává jen torzo rozorané země v popředí. Tíha bytí, malost člověka proti průmyslovému obru a možná počátky obav z vymknutí se techniky člověku jsou příznačné pro řadu dalších děl *Nová jáma v Lazích* (1932) Viktora Kutzera nebo *Jaro pod haldami* (1936) Viléma Wünscheho. Industriální město skýtá ještě jednu možnost interpretace jeho génia loci. Takovým místem je vlastní život továren, jak je zobrazil například Vladimír Kristin v obrazech *U železárny* (1926) nebo *Hutě* (1927) přes téměř malebnou zimní vizi Bohumíra Dvorského *Důl Trojice* (1930). *Ostravské mosty* (1937) zachytil Jan Sládek. Expresivní malba v temných odstínech modré a černé je spíše depresivní snovou vizí ocelového města. Čís-



Fotografie z vernisáže výstavy, která se konala 25. 9. 2018 (Foto Archiv autorky, 2018).

tý krajinářský vjem v sobě ukrývá obraz *Snopy* (nedatováno) od Valentina Držkovice, smyslovou a živočišnou malbou vyniká *Cesta z bitovského dvora* (1933) od Bohumíra Dvorského. Magické kouzlo vykazuje *Přívaz v noci* (1926) Heleny Salichové. Poetiku Švabinského *Chudého kraje* evokuje *Pasačka* Viléma Wünscheho z roku 1934. Krajina se stává výpovědí nejen o ní samé, ale také lidich a především malířích, kteří se jí zabývali.

Nejčastěji zastoupeným motivem je reflexe práce a sociální tematika. Pracovní tematika je zdrojem pýchy nad schopnostmi člověka, ale také kritikou a sondou do lidského údělu. Jestliže Bartošovu *Černou zemi* (1920) můžeme vnímat jako mrazivou, ale stále spíše oslavnou verzi práce, obrazy Aloise Zapletala *Smutek na Ostravsku* a *Bída na Ostravsku* z roku 1923 jsou jednoznačnou deziluzí industriálního světa. Pro oba je společná krystalická forma, která pomocí lomených hrotů umocňuje expresivitu díla. Autor vytvořil dílo podobné středověké deskové malbě. Dalším interpretačním bodem je ponurost, která v sobě ukrývá záhadnou přitažlivost syrovosti, například *Na haldě* Ferdiše Duši z roku 1922. Snoubí se zde bezútěšnost dětské práce na si-

syfovském údělu, kterým je třídění uhlí s ponurou beztíží pekelného kouře vycházejícího z krajiny. Zároveň je toto dílo sociálním dokladem doby a pracovních podmínek. O tvrdém životě v dolech, jenž se netýkal jen lidí, ale i zvířat, podává svědectví Dušův *Vysloužilý důlní koník* (1933–1934). Autor, který svou tvorbou jako by tvořil dokument života dělníků a horníků, byl Vilém Wünsche. Malby *Halda* (1933) nebo *Šlamaři* (1936) zachycují nejen práci, ale také odvrácenou stranu života bez naděje na lepší úděl, jako například *V hospodě* (1923).

Specifickým tématem byla tvorba německy mluvících malířů působících v regionu. Malířství německy mluvících autorů regionu vykazuje kolísavou kvalitu. Čeští malíři, sochaři nebo architekti chápali vznik státu jako přirozenou součást kulturního vývoje, jehož ohniskem se již hluboko v 19. století stala umělecká Paříž, jež byla na počátku 20. století ovládaná širokým spektrem modernistických výtvarných projevů.⁴ Naopak němečtí architekti, malíři a sochaři se uzavřeli do sebe a do jistot minulosti. Do světa, jenž byl jen na dálku osobními vazbami spojen se světem za hranicemi republiky. Adolf Zdravila stejně

jako malíři Erich Hürden, Richard Assmann a Egon Lehnert setrvali ve svém výtvarném projevu v precizní drobnomalbě, jíž se zmocnili městské veduty, krajinného výseku, intimní partie lesního zátiší nebo koutu v zahradě. S výjimkou Paula Gebauera tato vizuální reprezentace jistot, kterou garantoval venkov, kotvila ve vizuálním kódu neobiedermeierovské idyly. Teprve u Gebauera nabyla podoby monumentálního, nadosobního nadčasového symbolu.

Pro sochaře dané doby je možná příznačné označení *solitér*, protože nemůžeme hovořit o škole, následnících, vzorech a stylu. Solitérem byla Helene Zelezny-Scholz, která díky rodinnému zázemí, studiím v Berlíně a Bruselu a znalosti italského umění přinesla regionu kultivovaný a vysoce sofistikovaný projev. Byl ojedinelou syntézou symbolistního a klasicistního cítění, jak dokládají reliéfy pro kostel sv. Hedviky v Opavě z let 1934–1938, nebo řada děl sociálního ražení. Zároveň byla autorkou odvážných eroticky zabarvených děl (*Salome – Vampír*). Solitérem byl Augustin Handzel, jenž pocházel z dělnické kolonie. Přes veškerou snahu vymanit se z prostředí bídy se mu nepodařilo dokončit vysokoškolská studia. U sochařství zůstal a věnoval se lidem z kolonií, dělníkům i jejich utrápeným ženám. Nejednalo se o programově módní sociální umění, byla to potřeba zobrazovat realitu. K jeho nejlepším realizacím patří *Haldařka* (1930) a *Matka s dítětem* (1932). *Haldařka* silně shrbená pod tíhou nákladu uhlí a stejně shrbená *Matka* vlekoucí své živé břemeno. Drobná plastika postihuje psychologický rozměr díla, kdy je stejně vysoce rezignující matka i dítě, které visí z posledních sil na jejích bedrech. Handzel zde potvrdil nejen znalost prostředí, kde bylo možné vidět podobnou scénu každý den, ale také schopnost postihnout věcně a bez patosu sociální téma a přiřadit se svou originalitou k tvorbě Constantina Meuniera.

Vývoj výtvarné kultury meziválečného Československa měl bezesporu celou řadu podob. Mezi jednu z nejvýznamnějších patří

nástup automobilového a průmyslového designu, reprezentovaného v našem regionu továrnou Tatra, která předběhla svou dobu výrobou konstrukčně jednoduchých, výrobně nenáročných a v tomto důsledku pro střední společenskou třídu cenově dostupných vozů navržených konstruktérem Hansem Ledwinkou.

Další oblast, v níž automobilka dosáhla nebývalý úspěch, představují aerodynamické, dobovou terminologií zvané proudnicové, vozy. Úspěch dokládá mimořádně vzácný prototyp malého aerodynamického vozu V 570 s motorem aerodu z roku 1933.

Snaha zajistit odbyv výrobků přinesla rozvoj reklamy a reklamního plakátu, u nichž hrála výtvarná kvalita důležitou roli právě pro schopnost zaujmout, přesvědčit a následně prodat automobil nebo cestování rychlou, komfortní a spolehlivou *Slovenskou strelou*, jako v případě návrhu reklamního plakátu a jízdenky z Ateliéru Rotter (1936).

Nedílnou součástí regionální kultury českého Slezska a Ostravska let 1918–1938 tvořila knižní kultura a plakáty. Podobně jako v ostatních uměleckých směrech se zde projevila rozmanitost pojetí a výrazových prostředků. Radikální proměnu úpravy obálky přineslo vydání knížek Karla Handzela v edici Koliba, spjaté s moravským uměleckým spolkem. Obálky navržené Břetislavem Bartošem svědčily o snaze chápat je jako autonomní výtvarné úkoly (Karel Handzel – Břetislav Bartoš, *Chachaři*, Veraikon Praha, edice Knihovna Koliby 2, 1922).⁵ Lokální centrum bibliofilského hnutí se utvořilo v Moravské Ostravě. Bohuslav Bezecný vydával vlastním nákladem texty Petra Bezruče a Josefa Svatopluka Machara, na kterých se výtvarně podílel Jan Sládek, Valentin Držkovic nebo Břetislav Bartoš. Tisk byl svěřen tiskárně Karla Kryla v Novém Jičíně.

Výstava byla provázena značnou pozorností, jak o tom svědčí přes 13 000 návštěvníků. Zároveň vzbudila nebývalý zájem u odborné veřejnosti, kde se objevuje značná popularita názorů.⁶ Bára Alex Kašparová jako jedna

z mála upozorňuje na podstatu regionálního umění: „Škatulka „umění z regionu“ může vzbuzovat pejorativní nádechy. Otevřeli jsme zásuvku s něčím, co se nedostalo do hlavního města. Koukáme na něco okrajového, druhotného. Taková myšlenková zkratka je ale naprosto nesouvisející s podstatou regionální tvorby a pošpiněný obsah jí spíše než umělci mohou vytvořit kurátoři.“⁷ Zazněl také názor, „že otázka v úvodu výstavy

zůstala jak v expozici, tak katalogu (podle mého názoru) bez jasné odpovědi.“⁸ Je důležité, že výstava, která se jako první snažila představit celou výtvarnou a uměleckou scénu regionu, oslovila tak široké spektrum veřejnosti a vyvolala řadu pozitivních i negativních ohlasů. V těchto reakcích je možná odpověď na otázku v úvodu výstavy.

Poznámky:

1. SKŘEBSKÁ, Renata. Malířství. In: SKŘEBSKÁ, Renata (ed). *Černá země? Mýtus a realita 1918–1938*. Ostrava 2018, s. 65–88.
2. KLUČKA, Jiří. *Albín Polásek Strůjce svého osudu*. Frenštát pod Radhoštěm 2001, s. 17.
3. PREJDOVÁ, Renata. Bohumír Jaroněk ve vzpomínkách přátel. In: *MUSEUM VIVUM. Sborník Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm*. Rožnov pod Radhoštěm 2005, s. 79.
4. ŠOPÁK, Pavel. Výtvarná kultura německých malířů a grafiků českého Slezska a Ostravska v meziválečném období. In: SKŘEBSKÁ, Renata (ed). *Černá země? Mýtus a realita 1918–1938*. Ostrava 2018, s. 99–111.
5. ŠOPÁK, Pavel. Slezsko a Ostravsko 1918–1938: Knižní kultura. In: SKŘEBSKÁ, Renata (ed). *Černá země? Mýtus a realita 1918–1938*. Ostrava 2018, s. 165–176.
6. MOTÝL, Ivan. Černá země v Domě umění aspiruje na výstavu roku. Je to pocta předválečnému umění i drsné melodii Ostravy [online]. Dostupné z: <<http://www.ostravan.cz/52051/cerna-zeme-v-dome-umeni-aspiruje-na-vystavu-roku-je-to-pocta-predvalecnemu-umeni-i-drsne-melodii-ostavy>> [cit. 2018-12-12]. KNOFLIČEK, Tomáš. Rekonstrukce historie ve městě bez minulosti [online]. Dostupné z: <<http://www.art-talk.cz/2018/11/19/rekonstrukce-historie-ve-meste-bez-minulosti/>> [cit. 2018-12-12]. KLÍČKA, Tomáš. Daleko v Orientě. Umění meziválečného Ostravska. *Art+Antiques*. 2018, č. 11, s. 10–16. Dostupné také online.
7. KAŠPAROVÁ, Alex Bára. Černý region obsírně. *Artikl*. 2018, č. 12, s. 8–9.
8. MIKOLÁŠEK, Martin. Je Černá země výstavní událostí roku? *Protimluv*. 2018, č. 4, s. 13.

ENGLISH SUMMARY

BLACK LAND? MYTH AND REALITY

Renata Skřebská

The art in Ostrava region is attached with the frequent clichés. For example claiming of artists whose work is largely restricted to social themes. Another cliché is that the art in Ostrava was overlooked the Prague art critique, thus stuck feeling of grievance in the region. The exhibition project called Black land? Myth and Reality held in the House of Art from 26. 9. 2018 to 6. 1. 2019, tried to find the answer. Reference period is defined from 1918 to 1938 because period can be viewed as though free at this time.

Key words:

Black Land – myth – reality – artists – painting – Slavic mythology – region's painters – sculpture – book production – Tatra car factory – commercial posters

PETR BEZRUC VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ LET 1918–1939

Lenka Rychtářová

Dílo Petra Bezruče bylo od počátku 20. století silně vnímáno celou českou společností. Anonymita básníka spojena s kontroverzními tématy a vysokou úrovní básnického jazyka zapříčinily zájem o Petra Bezruče prakticky ze dne na den po prvním publikování veršů. Po první světové válce si k Petru Bezručovi našli cestu výtvarní umělci, kteří byli zcela okouzleni tematikou jeho veršů. Silně na ně působila především postava Maryčky Magdonovy, papírového Mojšla či kantora Halfara. Bezručovské motivy nalezneme nejen v oblasti ilustrace, ale také ve volné tvorbě umělců, především v malbě a grafice, či ojedinele v sochařských realizacích.

Dílo Petra Bezruče bylo od počátku 20. století silně vnímáno celou českou společností. Anonymita básníka spojena s kontroverzními tématy a vysokou úrovní básnického jazyka zapříčinily zájem o Petra Bezruče prakticky ze dne na den po prvním publikování veršů v časopise *Čas* v roce 1899.¹ Nakladatelé se předháněli s nabídkami knižního vydání těchto buřičských básní a celá česká společnost se snažila odhalit básníkův pseudonym. Vše bylo ovšem marné. Petr Bezruč po dlouhá léta, a to až do roku 1910, zůstal v anonymitě a o jeho skutečné identitě vědělo pouze několik jeho přátel. Informace, že pod pseudonymem se ukrývá poštovník úředník z Brna Vladimír Vašek, byla prozrazena až na veřejné přednášce konané v únoru 1910 Adolfem Kubisem.²

V rámci českého literárního světa nenalezeme mnoho knih, které by natolik ovlivnily oblast výtvarného umění, a jejichž autor se dočkal takové vlny zájmu, aby mu bylo odhalováno množství sochařských památek po celé republice. Byly podle něj pojmenovány ulice a jeho osoba by byla veřejně, a to masově, oslavována. Na Bezručovy básně výtvarně reagovali umělci napříč celou republikou; ve Slezsku především Břetislav Bartoš, Ferdiš Duša, Helena Salichová, Vilém Wünsche, Valentin Držkovic a Josef Šrámek, na Moravě Jožka Baruch, Jaroslav Dobrovolský a Antonín František Stehlík, v českém prostředí Vojtěch Preissig, Václav Špála, Jan Zrzavý či Karel Svobolinský.

Bezručův vliv na výtvarné umění lze sledovat téměř ve všech oblastech umělecké

tvorby. V rámci klasifikace lze od sebe odlišit dvě základní skupiny těchto oblastí, přičemž ukazatelem té které oblasti se stává zdroj inspirace výtvarníka. První skupina změřených děl je inspirována především tvorbou Petra Bezruče, konkrétně jeho básněmi ze *Slezských písní*; naproti tomu druhá skupina se snaží oslavit velikost tvůrce, samotného básníka Petra Bezruče.

Do první skupiny děl můžeme zařadit ilustrační tvorbu, tedy umělecká díla, která stojí v přímé konfrontaci s literárním textem; dále obrazy, sochy a grafické listy inspirované obsahy básní. Druhou skupinu pak primárně tvoří portréty Petra Bezruče a pomníková tvorba. Pomníky se ovšem těmto kategoriím poněkud vymykají, jelikož oslavují jak Petra Bezruče (zmiňme busty a sochy celopostavy básníka), tak jeho dílo (nejznámějším z této skupiny je pomník Maryčky Magdonovy ve Starých Hamrech). Tato studie se zaměří na skupinu první, jelikož Bezručovy portréty a pomníky oslavující básníka se ve větší míře objevovaly až po druhé světové válce, kdy Petr Bezruč obdržel titul národního umělce.

Ilustrace Bezručových básní

V meziválečném období začínají *Slezské písně* pravidelně a ve větším nákladu vycházet knižně. Důvodem je úzká spolupráce Petra Bezruče a Františka Pokorného; muže, který se po první světové válce stal básníkovým dvorním nakladatelem.³ Do nucené likvidace Pokorného nakladatelství v roce 1949 vydal Pokorný *Slezské písně* celkem třináctkrát,



Ferdiš Duša, návrh ilustrace Ostrava, 1927, kresba tuší, 20 × 16 cm, Slezské zemské muzeum, Uměleckohistorické pracoviště, inv. č. U 2155 A/20 (foto Lenka Rychtářová, 2016).

z toho osm vydání vyšlo v době meziválečné. Petr Bezruč si Pokorného vážil a v korespondenci jej často označoval za člověka pracovitěho, nezištného, jenž se nesnaží na *Slezských písních* obohatit a jemuž plně důvěruje. Je potřeba zmínit, že snahou Petra Bezruče bylo, aby se knihy prodávaly co nejlevněji a dostaly se tak do rukou i méně majetných. Tento požadavek byl ovšem v přímém rozporu s bibliofilským hnutím meziválečných let a jeho snahou o obrodu české krásné knihy. Požadovalo, aby kvalitní literární obsah byl zpracován kvalitní formální úpravou knihy (tedy využitím originálních grafických listů, kvalitního papíru i inkoustu, vyžadující precizní práci tiskařů i nové typografické typy písem). „*Všechna drahá, bibliofilská vydání S. P. vidím velmi nerad a dávám jsem svolení ve slabé chvíli a s odporem. (...) Každý rok dostávám žádosti o povolení k různým vydáním neobyčejným. Mne sice tento zájem laskavého publika velmi těší – v době, kdy se knihy v řeči vázané málo čítají – ale dávám odpověď zápornou. Nerad, velmi nerad vidím svého jména v knize drahé – nech jakkoli vyzdobené – za 70, 100 či 350. Laciné, jen laciné.*“⁴

Petr Bezruč ovšem tlaku nakladatelů a knižních grafiků nedovedl odolávat dlouho. Svůj souhlas s vydáním básní alespoň odsouval k roku 1928, kdy měl nastoupit do důchodu a měl tedy mít více času na korektury textů. I přes tyto básnickovy snahy vyšla v meziválečném období ilustrovaná podoba Bezručových básní téměř devadesátkrát; jednalo se jak o celou sbírku *Slezských písní*, tak výbořů či tisky jednotlivých básní.

Patrně jedno z nejlépe hodnocených vydání sbírky *Slezských písní* pochází z roku 1927. Na ilustračním doprovodu vydání se podílel významný regionální umělec Ferdiš Duša. V grafických cyklech z první poloviny dvacátých let⁵ zachycoval obdobná témata jako Petr Bezruč v básních – těžký úděl pracujících, špatné sociální a pracovní podmínky, bídu a zmar. Duša byl také dlouho okolím vyzýván, aby se výtvarně k Bezručovu dílu vyjádřil, on se toho ovšem dlouhou dobu necítil hoděn a odmítal. To se změnilo až přispěním Aloise Dyka, nakladatele a zakladatele pražského nakladatelství Emporium, jež se programově zaměřovalo na tisk grafických alb a bibliofilů. Dyk se obrátil s žádostí o vydání básní na Petra Bezruče, který ovšem své svolení dal již dříve Svatopluku Klírovi. Svatopluk Klír strávil dobu první světové války na válečné frontě, odkud si začal s Bezručem dopisovat. Vyjádřil mu obdiv a jako mnozí vojáci i vděčnost, nakolik mu Bezručovy verše v zákopech pomáhají. Klír se Bezruče zeptal, zda by mohl ve svobodných časech, až bude zpět doma, *Slezské písně* ve vlastní grafické úpravě vydat. A Bezruč souhlasil. Když tedy přišla Dykova nabídka, byl si Bezruč vědom svého slibu Klírovi. Jelikož se ovšem Klír k vydání neměl, domluvili se nakonec oba nakladatelé takto: knihu vydá Svatopluk Klír, ovšem výběr ilustrátora učiní Alois Dyk, který zvolil Ferdiše Dušu.

Slezské písně Ferdiše Dušu provázely od mládí: „*Dnes jsou to už jen vzpomínky, ale kdy si, kdy sedávali jsme kdes v temném koutku tovarny a předčítali si to, co neuvědoměle cítili jsme sami, byla nám tato kniha více než ukrá-*



Ferdiš Duša, návrh ilustrace Ostrava, 1927, kresba tuší, 20 × 16 cm, Slezské zemské muzeum, Uměleckohistorické pracoviště, inv. č. U 2440 A/9 (foto Lenka Rychtářová, 2016).

cením chvíle, – byla nám prorockým zjevením, zjasněním a ukazatelem cesty.“⁶ Ferdiš Duša vytvořil tušové kresby téměř ke dvaceti Bezručovým básním (např. *Jedna melodie, Červený květ, Hanácká ves, Konikle, Já, Ostrava* či *Kovkop*),⁷ které následně přetavil do podoby dřevorytových grafických listů. Dušovo pojetí ilustrací je dodnes považováno za jedno z nejlepších, autor se ve výtvarné parafrázi básní dokázal vcítit do obsahu veršů a zároveň do ní přidat vlastní zkušenost z práce v hornickém prostředí. Sbírkou vyšla v nákladu pouhých 150 kusů, což z ní činilo exkluzivní počín. Knihu, o níž byl zájem po celé 20. století, a se kterou se čile obchodovalo na knižním trhu. Samotný Duša ovšem s vlastními ilustracemi spokojen nebyl, a proto se již v roce 1928 obrátil na Petra Bezruče, zda by mohl sbírku opět vydat, tentokrát v nakladatelství Družstevní práce. Svolení od Bezruče sice nezískal, ale i tak vytvořil 13 tušových kreseb na motivy básní.⁸

Básně *Slezských písní* se staly žádaným artiklem českých bibliofilů. Vydavatelé se pře-

stali omezovat na vydávání celé sbírky, k níž by stejně od Petra Bezruče nezískali patřičné svolení, a přistupovali k edicím jednotlivých básní. Tisky jednotlivých básní se také více hodily tehdejší módní vlně sběratelství *bezručian* (tj. všech materiálů vážících se k Petru Bezručovi). Sběratelé si tisky básní mezi sebou vyměňovali, přičemž výrobní náklady samostatně vydaných básní byly logicky nižší než u celé sbírky. Sběratel si vydáním jednoho tisku a jeho distribucí mezi deset dalších sběratelů zajistil přísun soukromých tisků těchto deseti osob. Bezručovské tisky neiniciovali pouze sběratelé *bezručian* (mj. Břetislav Pračka, Alois Kučík, Jaroslav Obrátil ad.), ale i bibliofilové napříč republikou a další soukromé osoby, které tím chtěly vzdát úctu Petru Bezručovi. Jednou z prvních samostatně vydaných básní byla v roce 1929 báseň *Maryčka Magdonova* s dřevorytem Jožky Barucha, jež vydal Antonín Rudolf ve Valašském Meziříčí.⁹ Na ilustraci básni se v meziválečném období podíleli přední i méně známí umělci napříč republikou. Z regionálních zmiňme Valentína Držkovic, Helenu Salichovou, Jana Sládku, Valentína Kristina či Viléma Wünsche, z moravských především Jožka Baruch či Stanislav Lolek, mezi pražskými svým renomé vynikají Václav Špála, Karel Svolinský či Jan Zrzavý.

Ohlas Bezručovy poezie ve volném výtvarném umění

Transpozice literárního tématu do výtvarné tvorby, která stojí zcela samostatně a oproštěně od textové složky díla, s sebou nese mnohá úskalí. V prvé řadě se jedná o sdělnost díla; divák při pohledu na umělecké dílo musí být schopen poznat, jaké téma výtvarník tlumočil. V rámci Bezručových veršů proto musela být vytvořena základní ikonografie jednotlivých básní – určeny prvky napomáhající divákovi v „přečtení“ uměleckého díla.

Umělci se nejčastěji ve své volné tvorbě upínali k básni *Maryčka Magdonova*, jež obsahuje nejvíce těchto ikonografických motivů. V básni je několik stěžejních dějových prvků, které umělci výtvarně ztvárňovali



Jan Vasilij Čermák, Papírový Mojšl, před rokem 1937, dřevořezba, 115 cm, Slezské zemské muzeum, Památník Petra Bezruče, inv. č. VS 24 (foto Luděk Wunsch, 2016).

a byly pro diváky natolik dešifrovatelné a čitelné, že odkazovaly přímo k Maryčce. Jedná se o motivy: 1. Maryčka po smrti rodičů sama s dětmi, 2. Maryčka krade dřevo v lese, 3. Maryčka je zatčena a vedena strážníkem, 4. Maryčka u srázu těsně před sebevraždou, 5. Maryčka ležící na kamenech po skoku ze skály. Z hlediska ikonografie výtvarného ztvárnění básně se na obraze vždy musí nutně objevit postava mladé dívky, chudobně, se zoufalým výrazem ve tváři, častým atributem je hromádka dřeva. Hlavní aktérka je zpravidla doprovázena buď skupinou malých dětí choulících se k sobě navzájem, nebo postavou četníka, vyličeného obvykle jako muže, jenž výrazně převyšuje postavu dívky a drží v ruce zbraň opřenou o rameno.

V dalších básních je již ikonografických prvků podstatně méně. K básni *Červený květ* odkazuje motiv kvetoucího kaktusu v květináči, často umístěného před oknem, papí-

rového Mojšla charakterizuje postava starého sehnutého muže v kabátě, který drží naditý pytel a v ruce často svírá kus papíru. Postava kantora Halfara je poznatelná skrze motivy knihy, školy, oprátky či oběšence. Všechny tyto motivy ovšem přese všechno vyžadují znalost literárního textu ze strany diváka, případně starších výtvarných vyobrazení daného motivu (a to stejně, jako bychom bez znalosti bible či starších vyobrazení nebyli schopni dešifrovat scénu Ukřižování).

Druhotný vliv básní Petra Bezruče můžeme sledovat v další tematické rovině, a to vyobrazením horníka. Tento motiv proniká do regionálního umění Slezska a severní Moravy od konce první světové války a plně se prosazuje ve dvacátých a třicátých letech, kdy se výtvarným stylem řady umělců stává sociální civilismus. Ačkoli se lze oprávněně domnívat, že obrazy hornictví a těžké práce v dolech v Bezručových verších vzedmuly vlnu zájmu o tato témata, jedná se o nepřímé ovlivnění umělců, kteří tak primárně nevycházeli z básní *Slezských písní*. Výtvarníci mnohdy byli inspirováni i svým vlastním životem. Např. Ferdiš Duša, Vilém Wünsche či Augustin Handzel si ze svého mládí odnesli osobní zkušenost s prací v dolech, což se výrazně promítlo do tematiky jejich celoživotní tvorby. Při pátrání po vlivu *Slezských písní* na výtvarné umění je nutné se striktně držet témat, která jsou doložitelně spojitelná s Petrem Bezručem.

Průnik bezručovských témat do volné výtvarné tvorby se odehrával především na poli malířském a grafickém. Obrazový rámec umělci poskytoval větší možnost sdělení tématu literární předlohy, a to především zasazením postav básní do konkrétního prostředí, což v případě sochařských realizací – pokud se nejedná o reliéf – není do takové míry možné. U sochařů meziválečného období nalezneme Bezručovy motivy pouze u Jana Vasilije Čermáka, který formou dřevořezby zpracoval postavy kantora Halfara a papírového Mojšla,¹⁰ a Josefa Mařatky, jenž do bronzu přetavil postavu Maryčky Magdonovy ve výrazně expresivním pojetí.¹¹

V rámci malířské a grafické tvorby výtvarníků by se daly zmínit grafické cykly Heleny Salichové *Slezské písně Petra Bezruče a Slezko 1938*, námětově těžící z tvorby Petra Bezruče, či rozsáhlý soubor kreseb Viléma Wünsche, který spravuje Památník národního písemnictví.¹² Z moravských malířů se k Bezručovi programově hlásil především Jožka Baruch.

V rámci krátkého exkurzu se zaměříme na dvojici výtvarníků, jejichž spojení s Petrem Bezručem není příliš známé. Prvním z nich je Břetislav Bartoš, výtvarník, jehož život předčasně skončil v roce 1926 a který tíhnul ke *Slezským písním* už od doby první světové války, tu prožil v italských legiích. Druhým je téměř neznámý umělec Alois Ludvík Salač, jenž jako jeden z mála neoprávněně užil Bezručových veršů, které doplnil vlastními kresbami, jež sám Bezruč onačil za příšerné.

Bezručovy verše pronikly do tvorby Břetislava Bartoše velkou měrou. K Petru Bezručovi se hlásil po celý život, za války v legiích recitoval jeho básně, především 70 000 a *Ostrava*, které byly dokonce pro důstojníky přeloženy do italštiny.¹³ Na motivy básní vytvořil olejomalby a kvaše, ale i řadu grafických listů a kreseb. Druhotně byly některé jeho grafiky dokonce využity jako ilustrace Bezručových tisků. V Památníku národního písemnictví je uložen soubor Bartošových tušových kreseb na motivy *Slezských písní*,¹⁴ konkrétně k básním *Žermanice*, *Petřvald*, *Maryčka Magdonova*, *Kantor Halfar*, *Jen jedenkrát*, *Kdo na moje místo?* a *Hrabyň*. Archivní prameny, které by dokládaly účel těchto kreseb, se bohužel nepodařilo dohledat, a tak není možné soudit, zda byly Bartošovou přípravou pro rozsáhlejší grafický cyklus na mo-



Břetislav Bartoš, Ukřižované Slezsko (na motivy básně Leonidas), 1919–1926, olej na plátně, 165 × 142 cm, Slezské zemské muzeum, Památník Petra Bezruče, inv. č. VS 8 (foto Luděk Wunsch, 2016).



A. L. Salač, ilustrace k básni Plumlov, SALAČ, Alois Ludvík. Slezské jářmo: album čtyřiceti obrazů. Plzeň 1925 (foto Lenka Rychtářová, 2016).



A. L. Salač, ilustrace k básni Kantor Halfar, SALAČ, Alois Ludvík. Slezské jářmo: album čtyřiceti obrazů. Plzeň 1925 (foto Lenka Rychtářová, 2016).

tivy Bezručových básní, případně měly sloužit jako ilustrace samotných *Slezských písní*. Významným Bartošovým dílem, vycházejícím z motivů *Slezských písní*, je jeho obraz *Ukřižované Slezsko*, uložený ve Slezském zemském muzeu.¹⁵ Je inspirován básní *Leonidas*, konkrétně veršem „já stojím před Těšínem, / probodnutými boky o Gigulu opřen, / jak zákony kázaly mne“. Stejně ikonografické pojetí Bartoš přetavil i do grafického listu. Břetislav Bartoš opakovaně ve své tvorbě ztvárňoval postavu Maryčky Magdonové, a to v různých výtvarných technikách. Máme ji doloženou ve formě leptu,¹⁶ dřevorytu¹⁷ i olejomalby.¹⁸

Zmíníme však jiné jméno, a to malíře, grafika a ilustrátora Aloise Ludvíka Salače. Salač byl kmenovým výtvarníkem nakladatelství Albatros. Nakreslil obálky většiny titulů a je znám jako autor velké řady pohlednic, které se dodnes těší velkému sběratelskému zájmu.¹⁹ Salač strávil nějakou dobu na Ostravsku a místní prostředí jej podnítilo ke tvorbě

děl se silnou sociální tematikou.²⁰ Dokladem je např. *Žena s nůši nasbíraného dřeva* či *Ženy sbírají uhlí na haldách*. Vrcholem této tvorby se ovšem stal cyklus 40 obrazů na motivy ze *Slezských písní* Petra Bezruče, které bylo vydáno v roce 1925 pod názvem *Slezské jářmo*.²¹ Předmluvu tohoto tisku napsal František Roman Jirman. Srovnává Bezručovo a Salačovo pojetí stejných témat. Jirmanův text je ovšem v řadě míst dezinterpretací Bezručových básní, autor jako hlavního viníka útlaku Slezanů vidí židovský národ. Tento antisemitský přístup do svých kreseb vnesl i malíř Salač, jenž některé záporné postavy znázorňuje až s groteskní fysiognomií. Hlavními rysy těchto záporných postav je protáhlý obličej, velký nos a až démonické vzezření. To je patrné např. u jeho ilustrace *Papírového Mojšla*, básně *Plumlov*, *Kantor Halfar* či *Dvě dědiny*.²² Pro reprodukci do knihy bylo užito 40 Salačových tušových a akvarelových kreseb v rozměru 55 × 40 cm. Dokládá to aukce, o níž

jsou kusé informace zveřejněny na stránkách www.artnet.com. K prodeji bylo nabízeno 23 kusů z tohoto souboru.²³ Vyobrazením alespoň jednoho z nich si dovedeme udělat obrázek o Salačově barevnosti daných témat, jelikož v knize vydané v roce 1925 v Plzni jsou reprodukce pouze černobílé.

U velké řady výtvarných realizací se podařilo dohledat alespoň stručné reakce samotného básníka Petra Bezruče na jeho výtvarné tlumočníky. S řadou umělců si Bezruč sám dopisoval, další hodnotil v korespondenci se svými přáteli. Tak např. o Heleně Salichové a jejím

grafickém albu *Slezské písně* se Petr Bezruč nevyjádřil příliš lichořivě: „*H. Salichová si vyžádala dovolení ke kresbám ze Sl. P. – záložní ústav /: p. Vacík /: to financoval. – Obrázky jsem zrovna nadšen nebyl, nemám, jak známo, štěstí na maláře – jí se nevede dobře, tak jsem povolil.*“²⁴ A obdobně reagoval i na cyklus Salačův: „*Muším se zas pustit do soudu. „Par nobilo frantrum“ – Salač a Vena Kután (?) z Plzně zase vydali 2. vydání „Sl. jařma“ – kde plují pod naší firmou, excerptující bez dovolení citáty z S. P. pod příšernými malbami Salačovými. – Na zákon jsem se dobře podíval.*“²⁵

Poznámky:

1. *Beletristická příloha Času*. 11. 2. 1899.
2. Přednáška pronesena dne 4. února 1910 v Olomouci v hotelu Austria – viz: O Petru Bezručovi. *Pozor*. Roč. 17, č. 25, 5. 2. 1910, s. 1.
3. Více ke spolupráci na jednotlivých vydáních: RYCHTÁŘOVÁ, Lenka. *Bezruč a umění*. Opava 2016, s. 12–33.
4. SZM, PPB, f. Bezručovský archiv, opis dopisu Petra Bezruče Františku Kučerovi, 10. 2. 1929, inv. č. BA 4836.
5. Zmínme grafické cykly *Chudí a ponížení* (1921), *Smutná země* (1921) či *Peklo práce* (1923).
6. DUŠA, Ferdiš. K doprovodu Slezských písní. *Rozpravy Aventina III*. 1927, č. 4, s. 43.
7. Ferdiš Duša, přípravné kresby k ilustracím Slezských písní, kresba tuší, před r. 1927, SZM, UH, inv. č. U 2155 A/1–56.
8. Ferdiš Duša, přípravné kresby k nerealizovaným ilustracím Slezských písní, kresba tuší, 1928, SZM, UH, inv. č. U 2440 A/1–13.
9. BEZRUC, Petr. *Maryčka Magdonova*. Valašské Meziříčí, Antonín Rudolf, 1929. Ilustrace Jožka Baruch.
10. Jan Vasilij Čermák, Kantor Halfar, dřevorezba, před 1937, SZM, PPB, inv. č. VS 23; Jan Vasilij Čermák, Papírový Mojšl, dřevorezba, před 1937, SZM, PPB, inv. č. VS 24.
11. Josef Mařatka, Maryčka Magdonova, bronz, 1931, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, inv. č. PI 296.
12. Vilém Wünsche, konvolut kreseb na motivy Slezských písní, kresba tužkou, nedat., PNP, Umělecké sbírky, fond Břetislav Pračka.
13. DĚJEV, Platon. *Výtvarníci legionáři*. Praha 1937, s. 2.
14. Břetislav Bartoš, soubor kreseb k básním: Žermanice, Petřvald, Maryčka Magdonova, Kantor Halfar, Jen jedenkrát, Kdo na moje místo?, Hrabyň, kresba tuší a tužkou, nedat., PNP, Umělecké sbírky, f. Břetislav Pračka, inv. č. 248/61–170–176.
15. Břetislav Bartoš, Ukřižované Slezsko, olej na plátně, po r. 1919, SZM, PPB, inv. č. VS 8.
16. Břetislav Bartoš, Maryčka Magdonova, lept, akvatinta, nedat., Muzeum Novojičinka, inv. č. U10.014.
17. Součást cyklu tří grafik publikovaných v: BEZRUC, Petr. *Před Těšínem*. Moravská Ostrava, 1937.
18. Břetislav Bartoš, Maryčka Magdonova, olej na plátně, 1920, soukromá sbírka.
19. Více o A. L. Salačovi: Vzpomínka na malíře A. L. Salače. *Skližeň*. 1953, č. 9. Také zdroje [online]. Dostupné z: <<https://www.slovník-nakladatelstvi.cz/osobnosti/alois-ladislav-salac.html>> [cit. 2018-11-5]; <<https://www.slovník-nakladatelstvi.cz/nakladatelstvi/albatros-k-chalupa.html>> [cit. 2018-11-5]; dostupné z: <<http://www.prostor-ad.cz/pruvodce/praha/sporilov/vytvarni/salac.html>> [5. 11. 2018]; <<https://www.pjtejeseknihovny.cz/dotazy/l-salac>> [cit. 2018-11-5].
20. Dostupné z: <<http://www.aukcniidum.cz/ov124/ov124-001.htm#13>> [cit. 2018-11-5].
21. SALAČ, Alois Ludvík. *Slezské jářmo: album čtyřiceti obrazů*. Plzeň 1925.
22. MIKULÁŠEK, Alexej. *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Praha 2000.
23. Dostupné z: <<http://www.artnet.com/artists/alois-antonin-ludvik-salac/silesian-yoke-cycle-of-23-works-wxVZ512muAMBMAHT2-L05w2>> [cit. 2018-11-5].

24. SZM, PPB, f. Bezručovský archiv, Dopis Petra Bezruče Františku Pokornému, 24. 4. 1938, inv. č. BA 4560.
 25. SZM, PPB, f. Bezručovský archiv, Dopis Petra Bezruče Františku pokornému, 10. 12. 1937, inv. č. BA 4548

ENGLISH SUMMARY

PETR BEZRUČ IN FINE ART 1918–1939**Lenka Rychtářová**

Petr Bezruč was the pen-name of a popular North Moravian/Silesian poet whose anonymity during his lifetime, combined with the high quality of his poetic language, attracted attention practically immediately after his first poems were published. After the First World War, Bezruč attracted the attention of numerous artists who were enchanted by his poetry, including his characters such as Maryčka Magdonova, Paper Mojšl and the teacher Halfar. Motifs associated with Bezruč can be found not only in book illustrations, but also in other forms of fine art – mainly paintings and graphic art, but occasionally also in sculpture.

Key words:

Silesian Songs – Illustration – Poems – Artists – Fine Art – Maryčka Magdonova

SBÍRKA MODERNÍHO UMĚNÍ KNÍŽAT LICHNOVSKÝCH

Jiří Jung

Umělecké sbírky slezského knížecího rodu Lichnovských obsahují kromě cenné kolekce starého umění rovněž soubor děl moderního umění, jež představuje svým rozsahem a kvalitou v rámci památkových objektů Národního památkového ústavu mimořádný celek. O jeho vybudování se zasloužil v první třetině 20. století Karl Max Lichnovský a jeho manželka Mechtilde. S ohledem na Lichnovského angažmá v politice a diplomatické působení byli úzce napojeni na Berlín a tamní kulturní život, včetně umělecké scény. Do sbírek se tak dostala hodnotná díla německých i zahraničních autorů, především stoupenců postimpresionismu a expresionismu (Liebermann, Kolbe, Brockhusen, Marc, Geiger, Kokoschka, Picasso a další).

Důležitou součástí výstavy *Černá země? Mýtus a realita* (Galerie výtvarného umění v Ostravě, 26. 9. 2018 – 6. 1. 2019) byla také sekce představující umělecký mecenát a sběratelství v regionu v první polovině 20. století. Akvizice rodu Lichnovských, respektive knížete Karla Maxe (1860–1928) a jeho choti Mechtilde, roz. Arco-Zinneberg (1879–1958), jsou v těchto souvislostech neopomenutelné, a to přesto, že se jednalo o uzavřenou společnost kulturně napojenou na Berlín. A byť byla některá díla z jejich uměleckých sbírek tu a tam představena veřejnosti, netýkalo se to nikdy kolekce moderního umění, která tvořila kulisu nejintimnějšího rodinného zázemí na slezských zámcích v Chuchelné a na Hradci, či potěchu pro oči blízkých přátel a hostů v salonech knížecí vily v Berlíně (1915–1927) a přechodně i londýnské ambasády (1912–1914). Zde měla moderní umělecká díla v kombinaci s orientáliemi a starožitnostmi pomáhat budovat nejen image milovníků umění, ale především vzdělané, moderně uvažující světaznalé šlechty. Otevřenost vůči aktuálním uměleckým směrům, ba avantgardám, byla signálem liberálního přístupu v politických a sociálních otázkách.

Ačkoliv byl Karl Max Lichnovský synem vysokého pruského důstojníka, nebudoval kariéru v armádě, ale diplomacii. Ve svých 24 letech vstoupil roku 1884 do služeb německého zahraničního úřadu. Dvacetileté působení na německých vyslanectvích a ambasádách obrousilo ostré hrany šovinisticko-

-nacionální výchovy jeho otce a přiblížilo liberálním kruhům okolo říšského kancléře Bernharda von Bülow (1849–1929).¹ Od konce 90. let již Lichnovský čile navštěvoval věhlasné berlínské společenské salony,² sledoval kulturní dění a rozvíjel své umělecké zájmy, mimo jiné také členstvím v řadě uměleckých spolků. Z nich nejprestižnějším byl spolek *Kaiser Friedrich Museum Verein*. Pro Lichnovského sehrál stěžejní úlohu při navázání kontaktů s německými historiky umění Wilhelmem von Bode (1845–1929), Hugem von Tschudi (1851–1911) či Maxem J. Friedländerem (1867–1958). Všichni tři tehdy působili v obrazárně Královských muzeí v Berlíně a publikovali ve vlivné moderní kulturní revue *Pan*. Bode se stal Lichnovského rádcem při nákupu starožitností a přiměl ho k zapůjčení několika děl z rodové sbírky na velké výstavy starého umění v Berlíně či Antverpách, Friedländer hradeckou kolekci odborně zhodnotil a upravil některé atribuce a Tschudi navázal s Lichnovskými kontakt zvláště po jeho odvolání z postu ředitele Národní galerie, neboť knížecí pár se během tzv. Tschudihho aféry (1908) ředitele veřejně zastal a postavil na jeho stranu.³

Byla to sympatická podpora moderního kurzu ředitele galerie v případě nových akvizic, kde nehrála primární úlohu preference národních umělců, ale snaha obohatit sbírky o kvalitní díla moderního umění, v tomto případě francouzského.⁴ Postoj knížecího páru ocenil zvláště hrabě Harry Kessler (1868–1937),

dříve ředitel muzea ve Výmaru, zakladatel uměleckého spolku *Deutscher Künstlerbund*, mecenáš moderního umění a organizátor kulturního života Berlína. Právě on tvořil poutko mezi Lichnovskými a řadou osobností z oblasti kultury a umění, s nimiž se dostali v Berlíně do styku, a rovněž jim roku 1906 zprostředkoval koupi souboru kreseb aktů od Augusta Rodina (1840–1917). Mezinárodní rozměr měl odlišovat akvizice Karla Maxe a Mechtildy od nákupů Karlova otce, omezených pouze na německou salónní malbu.⁵ Mimoto Lichnovský proslul jako velký sběratel užitého umění orientu.⁶

Odklon od kurzu otce Karl Max naznačil již při své (zřejmě) první umělecké koupi v případě obrazu *Pouštního bandity* (1897) od excentrického symbolisty Karla Wilhelma Dieffenbacha (1851–1913). Ovšem manifestem nového kurzu se měly stát především portréty knížete.

V roce 1904 se nechal zpodobnit Maxem Liebermannem (1847–1935), nejproslulejším německým portrétistou té doby. Byl vůdčí osobností berlínské secese a poklidnou hladinou tamní umělecké scény zviřil uspořádáním výstavy Edvarda Muncha (1892). Lichnovského portrét je dokladem nadstandardních vztahů obou mužů. Malířem zpodobňované osobnosti, jako filozofové, lékaři, vědci, mecenáši umění, liberální politici či úspěšní podnikatelé byli reprezentanty nových občanských a společenských elit. Příslušníků vysoké staré šlechty bychom mezi nimi našli pramálo, což jen násobí mimořádnost tohoto díla. Předcházela mu bravurní olejová skica (1904), plátno bylo dokončeno v lednu příštího roku. Liebermannovi se podařilo vystihnout vznešenost i aristokratickou eleganci portrétovaného. Přívětivý výraz ve tváři vystihuje Lichnovského sympatickou povahu a kultivovanost. Malíř si dokončeného plátna sám velmi vážil. Portrét byl vystaven na XI. výstavě Berlínské secese v roce 1906 a znovu na jeho autorské výstavě v drážďanské galerii Ernsta Arnolda.⁷ Měl portrétovat také kněžnu Mechtilde, s níž se kníže oženil v srpnu



Georg Kolbe, Portrét Karla Maxe Lichnovského, 1909, v. 73 cm (Národní památkový ústav, územní odborná správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

1904, avšak kromě zmínky v dopisu z prosince 1905,⁸ jakékoliv další informace o (zřejmě nedokončeném) obraze chybí.

Dalším výtečným portrétistou Karla Maxe byl sochař Georg Kolbe (1877–1947). Výjimečnost jejich vztahu tkví v tom, že se s Lichnovskými nesetkával pouze v Berlíně, ale několikrát je navštívil přímo ve Slezsku. Podpisy v návštěvní knize hradeckého zámku dokládají jeho přítomnost poprvé v říjnu 1909 a poté s manželkou Benjamine v červenci roku 1910.⁹ V následujícím roce ale musel Hradec navštívit znovu, neboť tehdy byla v nádvoří osazena pamětní deska připomínající stoleté jubileum od Beethovenovy druhé návštěvy zámku v září 1811. Deska ze slezského mramoru nese skladatelův profil, zjevně inspirovaný slavným pomníkem Maxe Klingera.¹⁰ Rovněž Kolbeho pobyty v předchozích letech doprovázely výtvarné aktivity. V roce 1909 portrétoval Karla Maxe a vytvořil jeho kamennou i bronzovou bustu. Následujícího



Fotografie interiéru berlínské vily Lichnovských na Buchenstrasse Nr. 2 s obrazy Williho Geigera (Portrét Karla Maxe Lichnovského, 1916), neznámého autora (Turecké lázně či Harém, kol. 1915) a Karla Caspara (Milosrdný samaritán, před 1920). (Národní památkový ústav, územní odborná správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

roku vznikl mramorový portrét prince Wilhelma a bronzové poprsí Mechtilde.¹¹ Na základě nejstarší sádrové skici z roku 1909 ještě vytvořil roku 1916 bronzovou bustu, jež zůstala v majetku kněžny až do její smrti.¹²

Z knížecích portrétistů nutno zmínit ještě malíře Williho Geigera (1878–1971), který Karla Maxe a jeho dceru Leonore maloval v roce 1916. I s ním měli Lichnovští nadstandardní vztah. Ten pramenil ze skutečnosti, že se v roce 1907 Geigera veřejně zastali, když se dostal pro erotický cyklus *Das gemeinsame Ziel* kvůli obvinění z šíření pornografie před soud. Kontakt mezi umělcem a Lichnovskými se znovu plně rozvinul v době první světové války. Již na konci roku 1914 se Mechtilde v dopisech adresovaných expresionistickému spisovateli Friedrichu Markusi Huebnerovi (1886–1964) vyznává ze svého obdivu k dílu Geigera i podpoře, jež mu projevuje.¹³ Spojoval je zvláště protiválečný postoj a malíř vícekrát ilustroval Mechtildiny povídky a texty v soudobých periodících.¹⁴ Roku 1915 kněžna zakoupila plátno *Mater Dolo-*

rosa (1915), které je tichou meditací nad smrtí malířova bratra Wolfganga padlého ve válce. Uměleckou sbírku Lichnovských rozšířila koupě grafického cyklu inspirovaného koridou *Stierkampf* (1913) a šestnáct kreseb s motivy válečného utrpení, především raněných a umírajících vojáků (1914).¹⁵

Tajemstvím je doposud zahalen vztah kněžny Mechtilde k malíři Paulu Schad-Rossovi (1862–1916). Tento mnichovský symbolista a novoromantik, působící především ve Štýrském Hradci, se v roce 1904 přestěhoval do Berlína, odpoutal se od snivých představ a nově orientoval malbu k záznamu skutečnosti, přičemž zradikalizoval svou paletu i rukopis. Písemné prameny o vzájemných kontaktech mezi malířem a kněžnou mlčí, přesto z trojice pláten v hradeckých sbírkách jsou dvě Mechtilde přímo dedikovány (*Fürstin Lichnowsky gewidmet*), a to *Scéna z ulice* (kol. 1910) a *Dívka sedící u stromu* (1909), jež je brilantní skicou za užití hustých pastózních nánosů.¹⁶ Z roku 1909 je plátno *Vinobraní (Podzemní sklizeň)*. Dle inventáře



Paul Schad-Rossa, Dívka sedící pod stromem, 1909, 36 × 50 cm (Národní památkový ústav, územní odborná správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

zámku v Hradci, vytvořeném krátce po válce v červnu 1945, obsahovala Mechtildina kolekce ještě Schadovy obrazy *Pobřežní promenáda s koupalištěm* a *Dva ženské akty sedící pod listnatým stromem*.¹⁷

Velkým impulzem pro nové umělecké akvizice, a nutno říci, že pro ty nejcennější a umělecky nejzásadnější, bylo Lichnovského jmenování německým ambasadorem v Londýně (1912–1914). Forma prezentace velvyslanecského páru směrem k veřejnosti byla totiž z podstatné části postavena na image milovníků umění. Zvláště zjevná měla být jejich otevřenost vůči moderním uměleckým směrům, která naznačovala podobnou vstřícnost a ochotu i na diplomatické úrovni, tedy možnost nastavení nového transparentního kurzu německé zahraniční politiky směrem k Velké Británii. Ostatně v tomto duchu se nesl rovněž komentář v článku v časopise *Die Dame*: „A byt se jedná o příslušníka staré šlechty, je (Lichnovský) skrz naskrz naplněn moderním duchem, vnímavý vůči novým vědeckým a uměleckým podnětům, aniž by byl zatížen za-

staralými předsudky. ... A jistě našemu vlivu v zahraničí prospěje, že jmenovaný zástupce Říše je zároveň chápavý znalec duchovních hnutí, které odrážejí myšlenkový svět německé kultury, a že mu stojí po boku manželka, která se na tomto zájmu výrazně podílí.“¹⁸

V oné revue byla rovněž otištěna fotografie kněžna budoáru na ambasádě. Vedle skleníku plného orientální keramiky dominovala interiéru především dvojice velkých postimpresionistických krajin expresivního ladění od Thea von Brockhusen (1882–1919), rodáka z východního Pruska silně ovlivněného tvorbou van Gogha. Jedná se o plátna shodně nazvaná *Krajina z Marky (Krajina s mostem, Kvetoucí sad; 1912)*, jež byla zakoupena na XXIV. výstavě Berlínské secese a lze se domnívat, že právě v souvislosti se jmenováním Karla Maxe Lichnovského velvyslanecem.¹⁹ Dále zde visely zarámované kresby koní a antilop Franze Marca (1880–1916), od něhož brzy zakoupí u Herwartha Waldena (1878–1941) v Berlíně plátna *Strach králíků* (1912) a *Kočky* (1913). Později bude ještě



Theo von Brockhusen, Krajina z Marky (Rozkvetlý sad), 1912, 115 × 135 cm (Národní památkový ústav, územní odborná správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

u Waldena obdivovat práce Marca Chagalla, zatímco u Paula Cassirera (1871–1926) díla Vincenta van Gogha (1853–1890).

Fotografie publikovaná v *Die Dame* rovněž dokládá, že nejpozději v roce 1913 zakoupila Mechtilde u galeristy Alfreda Flechtheima (1878–1937) trojici pláten Pabla Picassa (1881–1973). Jednalo se o známý portrét *Suzanne Bloch* (1904), *Modrého chlapce* (1905) a *Madonu, resp. Matku s dítětem* (1905).²⁰ Mimoto ještě vlastnila kvašovou kresbu *Klaun a Mladý akrobat* (1905) a v roce 1914 uvažovala o nákupu dalších tří pláten z tzv. růžového období.²¹ *Láska na první pohled ze srdce i duše*, těmito slovy se po letech vyznala ze svého obdivu k jeho tvorbě.²² Berlínské publikum mělo první skromnou příležitost seznámit se s dílem Pabla Picassa v roce 1911, kdy se čtveřice pláten objevila na 22. výstavě Berlínské secese. Vedle galeristů Flechtheima a Thannhausera patřila Mechtilde jen k nemnoha sběratelům jeho díla v celém Německu.

Do Londýna kněžně v červnu 1914 zaslal její vydavatel Kurt Wolff (1887–1963) obraz

Portrét muže se zlým obličejem (před 1914) od Oskara Kokoschky. V doprovodném dopise stojí: „Mám ohromnou radost, že bude u Vaší Milosti v Londýně na stěnách v tak dobré společnosti.“²³ Proslulý Kokoschkův portrét kněžny, oprávněně pokládaný za korunu celé kolekce moderního umění, vznikl až v roce 1916 v Berlíně.²⁴ Malíř tam tehdy pobýval na rekonvalescenci po úrazu z fronty a Mechtilde jej kontaktovala prostřednictvím Waldena. Jednu z prvních skic obrazu Kokoschka záhy zveřejnil v listopadovém čísle Waldenova expresionistického časopisu *Der Sturm*.²⁵ Zajímavou reakci na uměleckou výzdobu salonu z úst Consuely, vévodkyně z Marlborough (1877–1964), zaznamenal Harry Kessler: „Marlborough v Mechtildině budoáru učinila poznámku, že si vždy myslela, že ‚postimpresionist pictures‘ se malují jen pro výstavy a že zde poprvé vidí, ‚that one can live with them!‘“²⁶

Během svého londýnského pobytu navázala kněžna úzký kontakt s postimpresionistickým malířem Rogerem Fry (1866–1934),



Eugène Martel, Stará zmijs, 1906, 62 x 78 cm (Národní památkový ústav, územní odborná správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

zakládajícím členem výtvarné skupiny *Ω (Omega)*. Získala od něj několik obrazů pro svou kolekci, z nichž však dodnes zůstal v hradeckých sbírkách pouze jediný akvarel, a to *Intéřiér dámského budoáru* (mezi 1912 a 1914) s dedikací *To Princess Mechtilde from Roger Fry*.²⁷

Z roku 1914 pochází sádrová portrétní busta kněžny od Fritze Hufa (1888–1970), původem švýcarského sochaře usazeného v Berlíně. Socha má výrazně egyptizující stylizaci, jež byla pro Hufovu tvorbu typická, a oživila Mechtildiny vzpomínky na cestu Egyptem, kterou s manželem podnikla v druhé polovině února roku 1912.²⁸ Proslulá busta královny Nefertiti, často zmiňovaná jako vzor kněžnina portrétu, byla objevena Ludwigem Borcharttem (1863–1938) na sklonku téhož roku. Nepřekvapí nás, že s Borcharttem byla Mechtilde v kontaktu.

Moderní francouzskou malbu počátku 20. století reprezentuje komorní plátno Eugèna Martela s kavárenským motivem z roku 1906. Původní název obrazu zní *Stará zmijs* a váže se k ústřední postavě plátna, nehezke

stařeně v černém oděvu, zjevně kuplířce. Dvojice mužů vlevo od ní počítá peníze, přičemž pohled jednoho z nich míří k dívce v pestrých šatech u pravého okraje obrazu. Celková netečnost a melancholický výraz v její tváři vypoovídají o nsvobodě a morálních dilematech, které mladé dívky dohnané k prostituci zoufalými životními poměry prožívaly. Eugèn Martel (1869–1947) studoval od roku 1892 na École des Beaux-Arts v Paříži v ateliéru Gustava Moreau a mezi jeho přáteli patřili pozdější fauvisté Henri Matisse, Albert Marquet či Georges Rouault. Martel, který se již roku 1898 vrátil do rodného městečka Revest-du-Bion v Provence, však zůstal věrný intimismu nabistů, jejichž vzestup v 90. letech v Paříži sledoval. Příliš nemaloval (je dohledáno jen něco přes sto obrazů a okolo šedesáti kreseb) a vystavoval jen výjimečně. Dílo se původně nacházelo ve sbírce drážďanského podnikatele a sběratele umění Karla Hugo Schmeila (1852–1923), který jej zakoupil v Mnichově v roce 1913 (XI. *Grosse Internationale Kunstausstellung Mün-*



Neznámý autor, Portrét prince Wilhelma Lichnovského, mezi 1915–1920, 101 x 91 cm (Národní památkový ústav, územní odborná správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

chen).²⁹ Velkou část své kolekce Schmeil nabídl ke koupi v aukci v říjnu 1916, přičemž dražbě předcházela výstava kolekce v Cassirerově galerii v Berlíně, a právě zde lze tušit spojku k Lichnovským.

V kolekci je několik krajin od konzervativněji laděných, avšak výtvarně zručných stoupců postimpresionistického názoru. Plátno Gustava Fenhohla (1872–1950) *Stromy na břehu Scharmützelsee* vzniklo patrně v souvislosti se soutěží vypsanou obcí Saarow-Pieskow v roce 1913.³⁰ Nejspíše na „berlínském salonu“ *Grosse Berliner Kunstausstellung* v roce 1916 byl do sbírky zakoupen obraz Waldemara Sewohla (1887–1967), tedy pokud lze ztotožnit Sewohlův obraz označený na štítku přípisem *Im Hafem / von Rostock* s vystaveným plátnem totožného jména.³¹ Podobně jako Sewohl donekonečna opakoval motivy severoněmeckých přístavů, tak se i původem vídeňský malíř Siegfried Stoitzen (1892–1976) věnoval především povodí Dunaje v okolí Kremže, kam se po první světové válce přestěhoval. Nedatovaný obraz v hradecké sbírce ukazuje jeho mnohokrát variované téma, pohled na městečko Dürnstein s působivou ruinou hradu na kopci.

K nepochybným vrcholům sbírky patří *Cikánky u jezera* (kol. 1920) od slavného expresionisty Otty Muellera (1874–1930), s originálně pojatým, až africky domorodě působícím žlutě šrafovaným rámem, *Chlapec s maskou* (1913) mnichovského expresionisty Alberta Weisgerbera (1878–1915), zakoupený na výstavě Mnichovské secese v roce 1913 (XI. *Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast*), nebo dvojice pláten od mnichovského malíře Karla Caspara (1879–1956), vůdčí osobnosti *Neue Münchner Secession*. Ačkoliv se Caspar biblickým námětům věnoval celý život, v době první světové války jeho tvorbě dominovala pašijová témata, motivy milosrdenství nebo vzkříšení jako posmrtné naděje (ostatně jako u řady jiných malířů, včetně zmíněného Geigera). Z této tvůrčí etapy pochází rovněž hradecké obrazy *Krista v Getsemanské zahradě* a *Milosrdný samaritán*.³²

Z autorsky neurčených děl budí největší pozornost *Portrét Wilhelma Lichnovského* jako chlapce (před 1920), o němž se dříve usuzovalo, že by mohl být jedním z Picassových obrazů z Mechtildiny sbírky. Autora obrazu ale musíme spíše hledat v okruhu německých portrétistů, jako byli např. Eugen Spiro (1874–1972) či Willy Jaeckel (1888–1944) a zcela vyloučit nelze ani Williho Geigera, který portrétoval Karla Maxe a princeznu Leonore v roce 1916. Pozoruhodným dílem je razantně expresivní *Krajina s městem (Krajina se západem slunce)*, jež je svým apokalyptickým laděním i rukopisem blízka obrazům Ludwiga Meidnera (1884–1966). Obraz je signován a datován k roku 1917. Bohužel signaturu *F. Schulte* se doposud nepodařilo ztotožnit s žádným autorem. Pouze z fotografií známe rozměrný, modernisticky laděný obraz s motivem čtyř ženských aktů v harému či tureckých lázních. V pramenech zmínky o plátně daného námětu chybí a neznáme ani jméno autora. Po formální stránce má blízko k tvorbě Alberta Weisgerbera či v Mnichově působícího rakouského rodáka Leo Putze (1869–1940). Jedná se o jedno z relativně mála uměleckých



Lilja Busse, Ženy v interiéru, 1921, 70,5 × 56 cm (Národní památkový ústav, územní odborná správa v Kroměříži, státní zámek Hradec nad Moravicí).

děl, které se podařilo kněžně Mechtilde převést do Londýna. A pro úplnost dodejme, že v kontaktu byla kněžna také s českoněmeckým malířem a grafikem Emilem Orlikem (1870–1932) usazeným v Berlíně.³³ O žádném díle z jeho rukou ve sbírkách však nevíme.

Dvojice obrazů Lilji Busse (1897–1958) z roku 1920 (*Barová scéna*) a 1921 (*Ženy v interiéru*), namalovaných v pevných formách nové věcnosti s dozvuky expresionistické bavorské umění v knížecí sbírce. Malířka ruského původu narozená v Moskvě se po krátkém pobytu v Mnichově usadila před rokem 1920 v Berlíně, kde patřila k posledním žačkám Lovise Corinthy. Stýkala se s expresionisty Willym Jaeckelem či Eugenem Spiro a poprvé se s jejím dílem mohla berlínská veřejnost seznámit na výstavě v berlínské galerii Jacques Caspera na jaře 1922, paradoxně v sousedství starších autorů konzervativního postimpresionistického názoru Willyho Schlobacha, Paula Hoenigera či Leo Klein-Diepolda.³⁴ Zda oba zmíněné obrazy pochází z této galerie, nevíme. Je to ale velmi pravděpodobné, ne-

boť v roce 1923 Busse Německo opouští a cestuje do Španělska.

Do osudu nejen této sbírky, ale celé obrazové kolekce Lichnovských, včetně rodové galerie, výrazně zasáhly ekonomické těžkosti 20. let spjaté s politickým vývojem po roce 1918. Šlo především o rozpad kompaktního panství Chuchelná, které se na základě výsledků konference ve Versailles a vytyčení nových státních hranic mezi Německem, Polskem a Československem (k němuž bylo v roce 1920 inkorporováno dříve pruské území Hlučínska) nyní rozkládalo na území tří států. Další ránu představovala československá pozemková reforma a zábor několika důležitých hospodářských dvorů. Varovným signálem předznamenávající těžké časy byl krach továrny na zpracování lnu v Chuchelně (provoz ukončen v roce 1926), neboť právě tamní zisky umožňovaly velkou stavební činnost na panství i hojně umělecké akvizice. Svou roli sehrály také dědické spory mezi Wilhelmem Lichnovským (1905–1975) a jeho matkou po smrti Karla Maxe Lichnovského (1928). Již po polovině 20. let došlo k rozprodávání majetku a uměleckých děl. Prodána byla vila v Berlíně (1927), zámek v Křižanovicích (1930), vzácné prvotisky z rodové knihovny,³⁵ ale především cenné exempláře ze sbírky starého umění (Floris, Jordaens, Tintoretto, Giordano, Cranach, Bronzino, Rubens, Teniers atp.).³⁶ Z kolekce moderního umění byly počátkem 30. let prodány skrze Flechtheimovu berlínskou galerii nejcennější kusy, zejména celá sbírka děl Pabla Picassa, Franze Marca či kresby Auguste Rodina.³⁷ Prodáno bylo tedy také Weisgerberovo plátno *Chlapce s maskou*, blíže neznámý *Akt* od Alexandera Archipenka (1887–1964) a zřejmě i řada dalších artefaktů, o nichž dnes již nemáme ani ponětí. I přes tyto ztráty představuje sbírka moderního umění Karla Maxe a Mechtilde Lichnovských mimořádný soubor vypovídající o proměně vztahu příslušníků staré šlechty k soudobému umění.

Poznámky:

1. Podrobně k problematice JUNG, Jiří. *Lichnovští v Voštic a jejich sběratelské a stavební aktivity v letech 1848–1928*. Ostrava 2017.
2. Salony Marie Bülow, Corneli Richter, Marie Bunsen, Hildegarde Spitzemberg, Marie Schleinitz a další.
3. KESSLER, Harry. *Tagebuch 1880–1937*. Hrsg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Unter Beratung von Hans-Ulrich Simon. Band IV. 1906–1914. Cotta 2005, s. 51.
4. Důvodem byl nákup pláten od Eugène Delacroix, Constanta Troyona, Camilla Corota a Théodora Rousseaua.
5. Max Koner, Oswald Achenbach, Georg Bleibtreu, Johann Friedrich Voltz, Conrad Freyberg, Eduard Ockel a další.
6. JUNG, Jiří. Sbírka orientálního umění knížat Lichnovských. *Časopis Slezského zemského muzea – série B*, 63, 2014, č. 2, s. 119–132.
7. JUNG, Jiří. *Lichnovští v Voštic a jejich sběratelské a stavební aktivity v letech 1848–1928*. Ostrava 2017, s. 150–152.
8. ZA Opava, Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských, inv. č. 771, kart. č. 55.
9. *Fremden-Buch des Fürstlichen Schlosses Grätz*, s. 90 (18. 10. 1909) a 91 (10.–24. 7. 1910).
10. Portrét doplnil text v ostře tesané fraktuře ve znění *Ludwig van Beethoven weilte hier als Gast Fürsten Karl Lichnowsky in den Jahren 1806 und 1811 a vpravo dole sochařova signatura Gg. Kolbe fec. 1911*. Deska osazená na nádvorní stranu východního křídla nahradila starší mramorovou tabuli podobného znění. V roce 1953 ji přetesał sochař Vincent Havel, přičemž odstranil ideologicky nevhodný text.
11. BERGER, Ursel. *Georg Kolbe 1877–1943*. Berlin 1998, s. 10.
12. Dnes Deutsches Literaturarchiv Marbach.
13. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftenabteilung, sign. A: Zeit-Echo, 75.748/1 a 75.748/4.
14. Např. LICHNOWSKY, Mechtilde. *Ein Garten singt*. Die weissen Blätter 2, 1915, s. 940–942; *Ein Brief von Mechtilde Lichnowsky*. Die Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler 1, Nr. 9, 1915, s. 126–129.
15. ZA Opava, Severomoravský krajský národní výbor Ostrava, odbor zemědělství, lesního a vodního hospodářství, kart. č. 65, Inventář zámku v Hradci, s. 248 a 249.
16. Existuje také teorie, že onou postavou pod stromem je přímo kněžna Lichnovská. Tuto teorii však nelze jakkoliv prokázat.
17. ZA Opava, Severomoravský krajský národní výbor Ostrava, odbor zemědělství, lesního a vodního hospodářství, kart. č. 65, Inventář zámku v Hradci, s. 245 a 247; rozměr obrazu aktu uvedený v inventáři je 50 x 35 cm, totožný rozměr má obraz sedící dívky; je tedy možné, že při sepsání inventáře došlo k omylu při záznamu předmětu obrazu.
18. *Bei der Fürstin Lichnowsky im Londoner Botschaftspalais*, Die Dame 3, 41, 1913–1914, s. 3.
19. *Katalog der XXIV. Ausstellung der Berliner Secession*. Berlin 1912, s. 15.
20. RICHARDSON, John. *Picasso. Leben und Werk – Band 2, 1907–1917*. München 1997, s. 335–336.
21. Mělo se jednat o plátno *Rodina komediantů (Les Saltimbanques)*, 1905), *Jídlo slepce* (1903) a *Smrt harlekýna* (1905) vystavená v galerii Heinricha Thannhausera v Mnichově; LICHNOWSKY, Mechtilde. *Heute und Vorgestern*. Wien 1958, s. 190.
22. Tamtéž, s. 190.
23. ZAO, fond RAUSL, inv. č. 791, kart. č. 55, dopis z 19. června 1914.
24. ŠOPÁK, Pavel a kol. *Neklidné století. České Slezsko a Ostravsko od první světové války do listopadu '89*. Opava 2015, s. 70–73.
25. *Der Sturm* 7, 1916, Nr. 8, s. 87.
26. KESSLER, Harry. *Tagebuch 1880–1937*. Hrsg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Unter Beratung von Hans-Ulrich Simon. Band IV. 1906–1914. Cotta 2005, s. 873.
27. SCHENKOVÁ, Marie. Ke sbírce 20. století na zámku v Hradci nad Moravicí. *Časopis Slezského zemského muzea – série B*, 23, 1974, č. 2, s. 186.
28. S touto cestou souvisí i její literární prvotina *Götter, Könige und Tiere in Ägypten* (Kurt Wolff, Leipzig 1914).
29. OSTINI, Fritz. *Sammlung Schmeil Dresden*. Dresden 1916, s. 84–85.
30. *Kunstnachrichten* 3. 1914, Nr. 19/20, s. 98; vítěz soutěže vyhrál nejen 1000 M, ale rovněž možnost vystavit obraz na Grosse Berliner Kunstausstellung 1914, zvítězilo plátno Richarda Albitze. 31 Grosse Berliner Kunstausstellung 1916. Berlin 1916, s. 49.
31. *Grosse Berliner Kunstausstellung 1916*. Berlin 1916, s. 49.
32. Uváděná data z roku 1938 musí být chybná, nejen s ohledem na vývoj sbírky ve 20. a 30. letech, ale přítomnost obrazu v knížecí sbírce již počátkem 20. let 20. století dokládá fotografie interiéru berlínské vily na Buchenstrasse Nr. 2, kterou Lichnovští prodali v roce 1927.
33. Orlik přijímá pozvání k Lichnovským do hotelu Esplanade v Berlíně, 27. 3. 1910; ZA Opava, RAUSL, inv. č. 775, kart. č. 55.
34. *Kunstchronik und Kunstmarkt*. 1922, Nr. 32, s. 521.
35. Necelá dvacítku prvotisků a paleotypů, prodán byl např. nejstarší tisk v knihovně *Breviarium historiae Romanae* římského historika Flavia

Eutropia (Georgius Lauer, Řím 1471), Hérodotos *Historiae* (Jacobus Rubeus, Benátky 1474), výbor z díla Thúkydida (Opera, Benátky 1502), Ezopovy bajky (*Fabulae graecae et Latinae*, Benátky 1505), soubor příběhů z doby císaře Tiberia od Valeria Maxima (*Factorum ac dictorum memorabilium libri IX*, Benátky 1514), čtyřsvazkové dějiny Tita Livie (*Ab Urbe condita*, Benátky 1518) a další.

36. Frans Floris: *Portrét muže s plnovousem (myslivce)*, Jacob Jordaens: *Klanění pastýřů*, Jacopo Robusti zv. Tintoretto: *Portrét dázete Pietra Loredana*, Luca Giordano: *Útěk do Egypta*, Lucas Cranach: *Madona před závěsem*, Agnolo Bronzino: *Portrét vojévůdce v brnění*, Petr Paul Rubens: *kresba Herkula s nemejským lvem*, David Teniers: *Rodinný koncert*, Giorgione: *Portrét kurtizány*, následovník Sandra Botticelliho: *Koronování Panny Marie*, Jean-Marc Nattier: *Portrét dámy*, Taddeo Zuccaro: *kresba Vítězného válečníka a další*.

37. V září 1930 byla ve Flechtheimově galerii otevřena výstava z díla Braqua, Matisse a Picassa, kde byla k vidění také Mechtildina plátina a jejichž zdejší prezentace napomohla obrazy záhy prodat; v srpnu 1932 si Flechtheim v dopise kněžně Mechtilde stěžoval, že neumí zpeněžit ani jedno z děl Franze Marca, byť je nabízel i americkým sběratelům, viz ZA Opava, RAUSL, inv. č. 775, kart. č. 54.

ENGLISH SUMMARY

THE MODERN ART COLLECTION OF THE LICHNOWSKY PRINCES

Jiří Jung

The art collections of the Lichnowsky Princes – one of Silesia's most prominent dynasties – include not only valuable ensembles of old art (especially 17th-century Italian, Flemish and Dutch paintings), but also a collection of modern art whose scope and quality makes it one of the most valuable art collections at any site managed by the National Heritage Institute. The collection was created in the first third of the 20th century by Karl Max Lichnowsky and his wife Mechtilde. Lichnowsky's political and diplomatic career put him in close contact with Berlin and its cultural life (the salons of Cornelia Richter and Marie von Bülow, Harry Kessler, the artists of the Berliner Secession, etc.). The majority of the collection was acquired from 1912 onwards, when Lichnowsky served as an Ambassador in London (1912–1914). Besides the work of contemporary German painters representing post-impressionism and expressionism (Max Liebermann, Georg Kolbe, Theo von Brockhusen, Franz Marc, Willi Geiger, Oskar Kokoschka, Albert Weisgerber, Fritz Huf, Otto Mueller etc.), the collection also included canvases by members of the European avant-garde (Pablo Picasso, Roger Fry, Alexander Archipenko etc.). The Lichnowskys acquired the paintings at art exhibitions or from German gallery-owners (Paul Cassirer, Heinrich Thannhauser, Alfred Flechtheim, Herwarth Walden etc.). A substantial part of the original collection remains, but many works – often the most valuable and artistically significant pieces – were sold off in the late 1920s and during the 1930s (Picasso, Marc, Weisgerber, Archipenko etc.).

Keywords:

Collecting – modern art – German art – aristocracy – Silesia – Berlin – 20th century – the Lichnowsky Princes

PŘÍSPĚVEK K DĚJINÁM SBÍRKY AUTOMOBILŮ TATRA

Michaela Bortlová

Příspěvek se zabývá spletitou historií sbírky automobilů TATRA, která je dnes prezentována v Technickém muzeu v Kopřivnici a vychází ze systematického studia této problematiky. Sběrka začala vznikat brzy po druhé světové válce a v kontextu vývoje poválečného muzejnictví se jedná o první oficiální automobilovou sbírku. Od padesátých let svou sbírkotvornou činností usiluje o vytvoření kompletní typologické řady výrobků z produkce automobilky TATRA v Kopřivnici. Dějiny sbírky a Technického muzea TATRA jsou velmi rozmanité a komplikované v závislosti na vývoji automobilky ve druhé polovině 20. století. Cílem článku je zmínit důležité aspekty sbírkotvorné činnosti, proměny výstavních prostor a zároveň připomenout nejdůležitější osobnosti dlouhodobě spjaté s budováním tatrovácké sbírky a chodem Technického muzea: Emila Hanzelku, Josefa Veřmiřovského a Karla Rosenkranze.



Lašské museum v Kopřivnici, dříve vila Josefa Šustaly, kolem roku 1957 (ATM, Sběrka fotografická, autor neznámý).

Lašské museum a počátky sbírky automobilů TATRA

První pokusy o založení továrního muzea automobilky TATRA v Kopřivnici se uskutečnily ještě před začátkem druhé světové války. V roce 1935 Emil Hanzelka¹ z pozice *pobeskydského župního památkového referenta* při *Klubu československých turistů*,² společně s představiteli městyse Kopřivnice, a dalšími obecními a továrními korporacemi, předložili

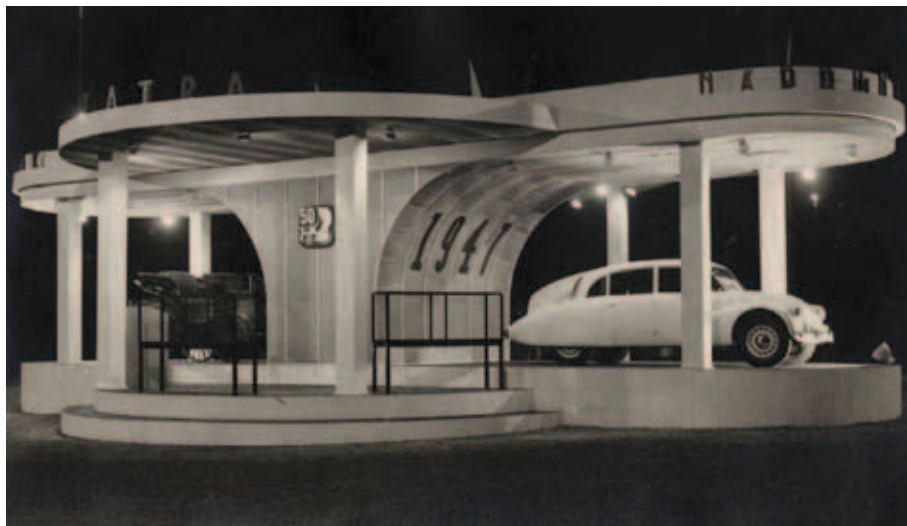
generálnímu řediteli koncernu Ringhoffer – TATRA, a. s., Dr. Hansi Ringhofferovi návrh na založení továrního muzea v Kopřivnici.³ Velkorysý návrh byl pojat nadčasově a zahrnoval produkci všech továrních provozů (kočárovka, vagónka a automobilka), včetně sbírkotvorné koncepce založené na chronologickém seřazení typů automobilů a kočárů od nejstarších po současnost, nevyjímaje veškerou technickou a obrazovou dokumen-



Výstava v Lašském museu k 50. výročí výroby automobilky TATRA, 1947 (ATM, Sběrka fotografická, autor neznámý).



Emil Hanzelka v automobilové expozici Lašského musea, datováno po roce 1945 (ATM, Sběrka fotografická, autor neznámý).



Výstavní pavilón na náměstí TGM v Kopřivnici postavený k příležitosti 50. výročí automobilky TATRA v roce 1947 (ATM, Sběrka fotografická: Fotoalbum 50. výročí výroby automobilů v Kopřivnici, 23.–24. 8. 1947, inv. č. A36, autor neznámý).

taci, prezentaci dílčích součástí vozidel, reklamu, osobnosti, učňovské školství, znázornění rozvoje výrobního zázemí v jednotlivých továrních provozech, včetně lokace sbírek do nevyužívaných historických továrních hal.

Vzhledem k následujícím dobovým okolnostem zůstal návrh u projednávání a nařízení shromažďování historických předmětů, které měly posloužit jako budoucí základ sbírky.⁴ Emil Hanzelka se k myšlence založení muzea



Josef Veřmiřovský při přípravě automobilové expozice, po roce 1953 (ATM, Sběrka fotografická, autor neznámý).

v Kopřivnici vrátil záhy po osvobození Kopřivnice. Již v červnu 1945 pro muzejní účely získal od MNV v Kopřivnici zkonfiskovanou vilu Josefa Šustaly, kam umístil vlastní sbírky.⁵

Veřejnosti se Lašské museum oficiálně zpřístupnilo v srpnu 1947,⁶ a to u příležitosti dvoudenních oslav 50. výročí zahájení tovární výroby automobilů v Kopřivnici. Pro tuto



Přístavba č. 176 z roku 1962 – první větší expozice. V roce 2014 proběhla demolice objektu (ATM, Sbirka fotografická, autor neznámý).

příležitost se ve vile seskupily fotografie, makety automobilů, osobní trofeje z automobilových soutěží, medaile, plakety, letecké motory, vrtule, motorové skříně a válce, písty a jiné součásti vozidel.⁷ Na kopřivnickém náměstí byla odhalena socha T. G. Masaryka a dočasně nainstalovaný moderní výstavní pavilón. V něm byl vystaven originál prvního kopřivnického automobilu Präsident s prvním závodním speciálem z roku 1900,⁸ oba exponáty byly zapůjčeny z Národního technického muzea. Symbolickým mostem mezi počátky a současnou produkcí byla instalace modernizované verze předválečného modelu aerodynamické tatrovky T 87.⁹ Kromě bohatého hudebního a tanečního programu se konala cílová jízda předválečných a poválečných tatrovek.¹⁰ V průběhu celého roku 1947 probíhaly připomínky padesátého výročí i mimo Kopřivnici.¹¹ Vyvrcholením oslav byl vývoj nového modelu osobního automobilu typu T 107¹² – TATRPLAN, oficiálně představený na podzimním pražském autosalónu.¹³ V následujících letech se ve sbírkách Lašského muzea stále více prosazovaly akvizi-

ce z výrobního programu automobilky TATRA (automobily, podvozky, motory, prototypy a dílčí součásti různých typů vozidel), včetně dobové dokumentace. V prosinci 1952 tzv. *Muzejní subkomise MNV v Kopřivnici*¹⁴ rozhodla o přizvání ke spolupráci s muzeem bývalého mechanika, tatrováckého zkušebního řidiče a meziválečného automobilového závodníka Josefa Veřmiřovského, jehož pověřili přípravou automobilové expozice a získáváním nových přírůstků z produkce Tatra.¹⁵ Josef Veřmiřovský je další osobností, která výrazně přispěla k rozšíření sbírky automobilů TATRA. V následujícím roce připravil první automobilovou expozici a do sbírky získal první typy kopřivnických automobilů nebo jejich dílčích součástí. V souvislosti s plošnou redukcí muzeí v Československu v průběhu padesátých let došlo k promyšlenému přehodnocení sbírkotvorné činnosti Lašského muzea, jejímž výsledkem bylo založení technického oddělení: *Speciální muzeum průmyslu keramického a automobilového* v roce 1954.¹⁶ Od té doby se hlavní sbírkotvorná činnost Lašského muzea oficiálně soustředí-



Prototyp lidového automobilu V 570 z roku 1933, inv. č. A0026. (ATM, Sbirka fotografická, autor neznámý).

la na kopřivnický průmysl (automobilový a keramický), přičemž součástí nadále zůstaly vlastivědné sbírky. Touto novou specializací nedošlo ke zrušení Lašského muzea v Kopřivnici a převedení sbírek do některého z okresních muzeí. Vedoucím muzea nadále zůstal Emil Hanzelka, který vedl evidenci a organizoval chod muzea, zúčastňoval se oborových školení, systematicky rozšiřoval archiv, kreslil a dokumentoval starou zástavbu ve městě a systematicky reflektoval společenskou dění ve městě.¹⁷ Muzejní činnost Josefa Veřmiřovského probíhala hlavně v terénu, neboť oslovoval různé korporace, odkud by se daly získat přírůstky do tatrovácké sbírky. K těmto účelům využíval dřívějších osobních kontaktů, oslovoval sběrný kovů, bývalé autoopravní, Mototechny, hasičské sbory, národní výbory, průmyslové školy, vojenské správy nebo zámky. Rovněž navazoval kontakty s motoristickým a závodnickým předválečným prostředím nebo bývalými zaměstnanci automobilky. Při práci v muzejní dílně využil znalosti a praktické zkušenosti s nejstaršími typy kopřivnických automobilů, které zde třídil, čistil, kompletoval a připravoval pro expozici. Z dobové dokumentace Lašského muzea, Emila Hanzelky a Josefa Veřmiřovského je zřejmé, že od počátku cílem je-

lich sbírkotvorné činnosti bylo vytvořit ucelenou typologickou řadu osobních a nákladních automobilů.¹⁸ V období existence Lašského muzea, se jim aktivním přístupem podařilo zajistit nepostradatelnou součást dnešní podoby tatrovácké sbírky. Získali originály nejstarších typů vozidel z produkce před rokem 1914, které stojí na počátku typologické řady, protože období padesátých a šedesátých let poskytovalo více akvizičních příležitostí. Ve srovnání se západní Evropou motorizace v Československu neprobíhala tak masivně, a proto získání nového osobního automobilu nebylo společenskou samozřejmostí. V běžném provozu se desítky let používaly předválečné modely vozidel. Způsoby akvizice byly různé, nejčastěji se jednalo o dary, koupi nebo směnu za určité množství starého železa. Sběr a třídění starého železa byl každodenní rutinou Josefa Veřmiřovského. Proto se ve svých rukopisech často označuje za „sběratele starého železa“, které ve sklepě muzea začal „třídít“ a „hromadit“.¹⁹ Tímto způsobem byla tatrovácká sbírka obohacena o cenné sbírkové předměty. Pro představení vzduchem chlazený osmiválcový motor typu T 92, získal z Mototechny v Ostravě směnou za 300 kg kovového šrotu. Mnohem větší úsilí musel vynaložit pro zajištění ná-



Novostavba výstavního pavilónu z roku 1967. V roce 2004 prošel demolicí (ATM, Sbíрка fotografická, autor neznámý).



Expozice automobilů TATRA ve výstavním pavilónu z roku 1967 (ATM, Sbíрка fotografická, autor neznámý).

kladního automobilu typu T 23 z Valašských dřevařských závodů ve Valašském Meziříčí, kterým odevzdal 2 300 kg starého železa.²⁰ Ne vždy se vše podařilo získat, což se dělo z několika důvodů. Sběrné suroviny trvaly na výkupu nebo směně za kovový šrot, dar nebyl možný. Velmi problematické byly akvizice nákladních vozidel, jež narážely na uskladnění, a proto se to z počátku řešilo budováním sbírky tatrovákůvých motorů, kterých se v průběhu padesátých podařilo nashromáždit 53 kusů. Do roku 1967 bylo celkem ve sbírce 27 osobních a 26 nákladních tatrovek a několik desítek přírůstků ostatní produkce Tatry (prototypy, agregáty, podvozky). Mezi užitkovými

mi vozidly převažovaly hlavně hasičské automobily. Některé exponáty vznikaly komplectací z několika kusů vozidel.²¹ Často se jednalo o vozidla, která nebyla schopna provozu a pojezdové akvizice byly vzácností. První stálá expozice automobilů byla nainstalovaná přímo v sídle Lašského musea, původní vile Josefa Šustaly, zejména v suterénu. Od počátku existence Lašského musea a orientace sbírkotvorné činnosti na historii kopřivnické automobilky, se muzeum potýkalo s nedostatkem expozičních a skladovacích ploch. První stálá expozice byla nainstalována přímo v sídle Lašského musea, zkonfiskované historizující vile Josefa Šustaly. Velké exponá-

ty byly z prostorových důvodů instalovány v přilehlém anglickém parku. V roce 1962 byla dokončena jednopatrová přístavba č. 176 v blízkosti stávající muzejní dílny za budovou Lašského musea. Jednalo se však o krátkodobé řešení. K nejdůležitějším akvizicím, které Lašské museum do roku 1967 získalo, patří prototyp lidového vozu typu V 570 z roku 1933 a motorový železniční vůz typové řady M290.002 z roku 1936.

Prototyp lidového vozu V 570

Po zdoluhavém vyjednávání se Lašskému museu v roce 1964 konečně podařilo získat prototyp lidového vozu V 570 z roku 1933. Posledním majitelem vozu byl Ing. Vladimír Žídek z Melče, jenž za něj získal pojezdovou tatrovku T 57.²² Konstrukčně se jedná o projekt mladých konstruktérů, Ericha Überlackera a Ericha Ledwinky.²³ Prototyp V 570 je první tatrovku s aerodynamickou zadní částí karoserie a dvouválcovým vzduchem chlazeným motorem uloženým za zadní nápravou.²⁴ Přičemž ve stejném roce byl hotový prototyp limuzíny T 77, se kterým se v říjnu 1933 Hans Ledwinka absolvoval zkušební jízdu v rakouských Alpách.²⁵ Rozvoj výroby aerodynamických tatrovek ve třicátých letech patří k dalším konstrukčním inovacím automobilky, které se úspěšně prosadily do sériové výroby. V roce 1997 byl prototyp prohlášen za kulturní památku.²⁶

Motorový železniční vůz typové řady M290.000 – „Slovenská strela“

V letech 1959–1960 Emil Hanzelka iniciativně vyjednával s ČSD darování motorového železničního vozu typové řady M290.000. Z původních dvou vyrobených kusů, které byly v Kopřivnici dokončeny a odzkoušeny v polovině roku 1936, se dochoval jediný. Jedná se o druhý vyrobený kus s označením M290.002.²⁷ Do Kopřivnice byla *Slovenská strela* převezena z libeňského depa v červenci 1960²⁸ a v následujících letech se několikrát stěhovala. Stala se nedílnou součástí tatrovákůvých sbírek. Slovenská strela je výjimečná



Plakát k I. ročníku mezinárodní TATRA Veteran Rallye, datováno 1967, vzniklo v odd. podnikové propagace Tatry Kopřivnice, 841 x 1189 cm (ATM).



Motorový vůz M290.002 – *Slovenská strela* znázorněný na zvláštní jízdence z Brna do Uherského Hradiště na Výstavu Slováků, sign. Atl. Rotter, datováno 18. 7. 1937, 10 x 7,5 cm (ATM).



Současná výstavní budova Technického muzea před dokončením 23. 9. 1997 (ATM, fond Dokumentace Technického Muzea. Fotodokumentace stavby RMK 1997, krab. č. 26, foto Lubomír Sazovský, 2018).

z několika důvodů. Zejména technicky, protože zde byl k pohonu použit unikátní elektromechanický systém vynálezce Josefa Sousedíka. Design vznikl podle návrhu architekta Vladimíra Grégra. Ve třicátých letech se jednalo o nejmodernější železniční vozy ČSD, které byly v provozu na trati Praha – Bratislava až do počátku druhé světové války. Výjimečně se používaly k mimořádným jízdám.²⁹ Po válce byly oba znovu vedeny do provozu a po několika letech odstaveny. Z pohledu sbírkotvorné činnosti Lašského muzea se jedná o výjimečný akviziční případ, neboť se jednalo o produkt, který byl vyroben „teprve“ v roce 1936 a již v roce 1960 se stal výjimečným sbírkovým předmětem. Zároveň se jedná o největší exponát, který se Hanzelkovi podařilo získat. Od počátku však nebylo v silách Lašského muzea zajistit vhodné skladování a v následujících letech se začalo potýkat s problémy. Na druhou stranu je nutné ocenit Hanzelkovu iniciativu, jinak by se toto unikátní konstrukční a designové dílo třicátých let nedochovalo. V roce 2000 byl železniční vůz prohlášen za kulturní památku a o deset let později za národní kulturní památku.³⁰

Technické muzeum n. p. Tatra v Kopřivnici
V souvislosti se 70. výročí kopřivnické automobilky se v průběhu roku 1967 realizovala výstavba nového výstavního pavilónu v blízkosti budovy Lašského muzea. Výstavní pavilón Technického muzea byl slavnostně otevřen při oslavách výročí automobilky. K této příležitosti se rovněž konal první ročník tzv. I. mezinárodní tatrovácké rallye Vídeň–Kopřivnice, která se dodnes kontinuálně pořádá co deset let k výročí automobilky.³¹ V souvislosti s další reorganizací sítě muzeí v okrese Nový Jičín proběhla koncem roku 1967 společná schůze Okresní školské komise a ONV a MěNV v Kopřivnici s n. p. Tatra, která rozhodla o zrušení Lašského muzea a vzniku podnikového muzea pod správou Národního podniku Tatra v Kopřivnici.³² Tímto rozhodnutím přešlo vlastnictví sbírky a provoz pod automobilku. Od roku 1968 se začal používat název: *Technické muzeum n. p. Tatra v Kopřivnici*. Emil Hanzelka spolupráci s muzeem definitivně ukončil až v r. 1971, Josef Veřmiřovský zde ještě několik let působil jako průvodce a mechanik. Od vzniku podnikového technického muzea až do poloviny devadesátých let, je sbírkotvorná činnost



Odvoz Slovenské strely na renovaci, 31. 8. 2018 (foto Archiv autorky, 2018).

spojena s Karlem Rosenkranzem, jenž aktivně navázal na odkaz svých předchůdců. Přesto se toto období od předešlého v mnohém odlišuje. V následujících letech původní plocha výstavního pavilónu z roku 1967 nedostačovala (1 200 m²) a byla klimaticky problematická. Na počátku sedmdesátých let se realizovala přístavba, která zvýšila výstavní plochu na 2 300 m². V období sedmdesátých a osmdesátých let se zdvojnásobil počet sbírkových předmětů, bylo získáno několik výjimečných akvizic, jež sbírku nenahraditelně doplnily. Karel Rosenkranz kompletně zpracoval chronologický vývoj jednotlivých typů osobních a nákladních vozidel (včetně přehledu výroby), který byl posléze vydán v několika přehledných katalozích osobních a nákladních tatrovek. Rovněž rozvíjel spolupráci se zahraničními Tatra kluby v Evropě a automobilovými muzei.

Regionální muzeum v Kopřivnici, o. p. s.

V letech 1992 – 1993 proběhla privatizace automobilky a jelikož Technické muzeum bylo součástí podniku, tak se zprivatizovala i sbírka automobilů. Následné existenční problémy automobilky citelně zasahovaly do provo-

zu Technického muzea a existence sbírky, což v roce 1994 vyústilo uzavřením podnikového muzea. Z obav, aby nedošlo ke znehodnocení celistvosti dlouhodobě budované sbírky automobilů TATRA, byla část sbírky v červnu 1997 prohlášena kulturními památkami. Jednalo se o soubor 46 kusů osobních a nákladních automobilů, motorů a kočárů z produkce automobilky.³³ Posléze došlo k dohodě mezi městem Kopřivnice a automobilkou, jež se domluvily na založení Regionálního muzea v Kopřivnici, o. p. s., které se stalo správcem sbírky a provozovatelem Technického muzea až do současnosti.³⁴ V průběhu roku 1997 se realizovala dostavba nedokončeného torza v centru města, tzv. II. části Kulturního domu v Kopřivnici z osmdesátých let a které se adaptovalo na nové výstavní prostory Technického muzea a jsou Regionálním muzeem v Kopřivnici, o. p. s., stále využívány. Zároveň došlo k poslednímu přesunu Slovenské strely před stávající budovu Technického muzea. Setrvala zde až do 31. 8. 2018, kdy po více jak půl století byla převezena na kompletní renovaci. Se vznikem Regionálního muzea v Kopřivnici, o. p. s., došlo k určitému akvizičnímu útlumu, což ovlivnila skutečnost, že

po r. 1989 se i u nás historické automobily staly výhodnou investicí. Tím se výrazně snížily možnosti nákupu nových přírůstků a navíc s ukončením výroby osobních automobilů TATRA v roce 1997 se i poslední modely staly vyhledávanými veterány. V roce 2016 se uskutečnila významná akvizice, jež stávající sbírku rozšířila o ojedinělý soubor

56 kusů různých typů nákladních tatrovek. Zakoupila ji od soukromého sběratele Jiřího Hlacha, čímž se v kopřivnické sbírce zaplnila další prázdná místa.³⁵ Z pohledu „typové celistvosti“ se jedná o výjimečnou automobilovou sbírku, která mapuje historii jednoho výrobce od počátku rozvoje automobilismu ve střední Evropě.

Poznámky:

1. Emil Hanzelka, 1886–1973, od r. 1900 v Kopřivnické vozovce, se u mistra Leopolda Svitáka vyučil zámečnickem, později absolventem brněnské průmyslovky, mistrem lisovny, po r. 1918 obchodníkem, zakladatelem a aktivním členem několika kopřivnických spolků, sběratelem místních památek, kreslil, zapisoval, dokumentoval místní lidovou kulturu, zvyky, písně apod. Po r. 1945 zakladatelem a vedoucím Lašského muzea v Kopřivnici, od r. 1952 byl KNV v Ostravě zvolen konzervátorem pro státní památkovou péči. Po r. 1960 předseda Okresního aktivu pro muzea a památky. Dlouhodobě spolupracoval s památkovým úřadem v Brně a Slezským studijním ústavem v Opavě. Muzejní činnosti a péči o místní památky se aktivně věnoval až do r. 1971. Více viz BALÁŠ, Miloslav (ed.). *Kulturní místopis Novojičínska*. Nový Jičín 1967, s. 95.; BROUČEK, Stanislav – JERÁBEK, Richard (ed.). *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 1, Praha 2007, s. 65–66.; MYŠKA, Milan (eds). *Biografický slovník Slezska a severní Moravy*. 2. díl, Ostrava 2009, s. 43–44.; Jeho bratrem byl konstruktér Boleslav Hanzelka, autor prvního aerodynamického automobilu v ČR, který vznikl v prostějovské automobilce Wikow, známé pod označením „Kapka“ na počátku třicátých let. Viz BALÁŠ, Miloslav (ed.). *Kulturní místopis Novojičínska*. s. 99.
2. Archiv Muzea Fojtství (AMF), fond Archiv Emila Hanzelky. *Jmenovací dekret Emila Hanzelky* (předseda Klubu československých turistů v Kopřivnici, byl na výroční schůzi Pobežkydské župy klubu čsl. turistů v Moravské Ostravě jmenován do funkce župního památkového referenta), pořadač. č. 307, č. 62, 21. 4. 1934.
3. AMF, fond Archiv Emila Hanzelky. *Dopis Dr. Hanuš Ringhofferovi: Návrh na zřízení továrního muzea v Kopřivnici*, pořadač, č. 308, č. 10, 15. 12. 1935.
4. Tehdejší ředitelství tovární pověřilo správce továrních bytů Štěpána Muráně, aby do doby, než bude rozhodnuto o prostorách muzea, seskupoval předměty historického významu. Část sbírkových předmětů vzala za své během následné okupace.
5. AMF, fond Sběrka dokumentace Emila Hanzelky. *Kniha darovaných předmětů pro Lašské muzeum v Kopřivnici*, signována k 17. 6. 1945. Později na vazbě vložena poznámka: *Přirůstková kniha Muzea Fojtství*. Brzy se zde objevují první technické akvizice.
6. ŠÁLEK, Ondřej. *70 let města Kopřivnice*. Kopřivnice 2018. s. 13.
7. HANZELKA, Emil. Proslov E. Hanzelky při otevření Lašského muzea. In: *Kravašsko*. 1848, roč. 10, č. 4–5, s. 79–80.
8. Výrobu vozidla si objednal Theodor von Liebig, zúčastnil se s ním několika automobilových soutěží.
9. Na modernizaci se designově podílel František Kardaš, který pro Tatra realizoval několik návrhů osobních vozidel po r. 1945. Rovněž navrhoval propagační prospekty T 87, T 111, T 114 a zejména T 600 – Tatraplan a grafiku výroční publikace: TŮMA, Adolf – ŠTYDL, František – VÝŠKA, Karel – SVOBODA, František. (eds.). *Od kočáru k automobilu. 50 let automobilky Tatra v Kopřivnici 1897–1947*. Praha 1947.
10. Archiv Technického muzea (ATM), fond Sb. fotografická. *Fotoalbum 50 let výročí automobilky TATRA v Kopřivnici*, 23–24. 8. 1947, p. č. 400001, inv. č. A36. Zde se nachází podrobná fotodokumentace průběhu dvoudenních oslav.
11. Prezentace v ÚP 20 (Ústřední prodejna na Národní třídě v Praze), kde byl vystaven originál automobilu Prášident s modernizovanou verzí Tatra T 87. Na podzim se ve Veletržním paláci konal první poválečný ročník pražského autosalónu, který představil nový model poválečného typu osobního automobilu v Československu – T 107 - TATRAPLAN.
12. Pozdější typové označení: T 600.
13. Konstrukčně, výrobně a designově nadčasová aerodynamická tatrovka, která důstojně navázala na předválečnou aerodynamickou produkci. Konstrukčně se jednalo o první typ vozu s tzv. samonosnou karosérií, jež automobilka patentovala. Bohužel v souladu s dobovou reorganizací hospodářství v poválečném Československu došlo v roce 1951 k převedení výroby do AZNP Mladá Boleslav, kde výroby po roce skončila definitivně. V letech 1951–1955 se v Kopřivnici nevyrobily osobní automobily. Ve druhé pol. 20. století se hlavním výrobním programem Národního podniku TATRA staly nákladní automobily vysoké tonáže a vývoj velkokapacitních dieselových vzduchem chlazených motorů.

Komplexně k problematice motorů viz: ARABASZ, Jindřich. *Motorý nákladních automobilů TATRA po roce 1945*. Kopřivnice 2017, kniha, jenž z pohledu pamětníka a konstruktéra kromě konstrukčního vývoje tatrovákých motorů reflektuje důležité souvislosti, které tento vývoj doprovázely.

14. Nahradila dřívější *Muzejní spolek*, který při Lašském muzeu existoval v letech 1948–1951.
15. Josef Veřmiřovský, 1896–1983, pocházel z rodiny lakýrnického dělníka v Šustalově továrně na výrobu kočárů v Kopřivnici. Po absolvování obecné školy ve třinácti letech nastoupil do učení v továrně, kde se vyučil zámečnickem. Od chlapčeských let přihlížel rozvoji automobilové výroby v Kopřivnici a svojí zvědavou a charismatickou povahou se brzy dostal do přízně konstruktéra Hanse Ledwinky. Před první světovou válkou ho začal brát na nedělní automobilové vyjížděky, kde měl funkci pomocníka (údržba pneumatik) a hlídače vozidla. Vůdčí list získal v srpnu 1913, což následně zúročil v průběhu první světové války, kdy byl osobním řidičem kapitána R. Von Rösnera, kterého doprovázel při inspekčních cestách po Itálii a Ukrajině. Po válce se vrátil do Kopřivnice a nastoupil do automobilky jako zkušební a předváděcí řidič. V letech 1920–1937 reprezentoval automobilku v automobilových soutěžích. S každým novým typem tatrovky závodil nejen v Československu, ale i v Německu, Rakousku, Polsku, Maďarsku, Rusku a Slovinsku. Viz BALÁŠ, Miloslav (ed.). *Kulturní místopis Novojičínska*. s. 98.; Po roce 1945 se několik let podílel na organizaci továrního závodního týmu s vozidly T 600 – Tatraplan a organizaci závodů Ecce Homo u Šternberku. Tento závod patří k nejstarším na Moravě a pro J. Veřmiřovského se jednalo o srdeční záležitost. V r. 1969 se podílel na založení TVCC (Tatra Veteran Car Club) v Kopřivnici, sdružující příznivce a majitele historických Tatrovek.
16. Správa Lašského muzea v Kopřivnici. Budujeme vzorné technické muzeum při Lašském muzeu v Kopřivnici. In: *Tatrovák*, roč. 6, 1953, s. 3.
17. HANZELKA, Lubomír – HANZELKA, Radoslav (eds.). *Kopřivnice a její život v minulosti z pozůstatosti vlastivědného pracovníka Emila Hanzelky*. Kopřivnice, nedatováno, s. 96.
18. AMF, fond Archiv Emila Hanzelky. *Schválení organizačního a muzejního plánu*, který zároveň ustanovil technickou komisi, pořadač. č. 307, č. J. 10/61, 1961.
19. ATM, fond Sběrka rodiny Veřmiřovské. VEŘMIŘOVSKÝ, Josef. *Budování technické části Lašského muzea Kopřivnice*, rukopis č. 5, s. 1–5.
20. Podobných akvizic se ve sbírce nachází více. Další variantou zajištění hotovosti pro nákup sb. předmětu byl prodej starého železa. Podobných akvizic je více a tyto informace pocházejí z rukopisů Josefa Veřmiřovského, některé z nich budou zmiňovány.
21. Z těchto důvodů se sbíraly také automobily v torzálním stavu. Do sbírkové evidence se nezapisovaly drobné součástky (startéry, volanty, sedačky, kapoty, pneumatiky, ložiska, skla, ventily apod.). Zapisoval se pouze reprezentativní výběr.
22. RMK. Inv. č. A 0026.
23. Syn nejvýznamnějšího konstruktéra Tatra do r. 1945, Hanse Ledwinky, jenž většinu svého profesního života spojil s kopřivnickou automobilkou. Po osvobození Kopřivnice v květnu 1945 byl Hans Ledwinka zatčen, 30. 6. 1948 podán žalobní návrh na zahájení řízení před Mimořádným lidovým soudem v Novém Jičíně. Z vězení propuštěn r. 1951. Po propuštění emigroval a dožil v Mnichově. V emigraci byl aktivní jako technický poradce. V roce 1992 byl Nejvyšším soudem ČSFR na žádost Technického muzea a místního Tatra Veteran klubu, plně rehabilitován. Hans Ledwinka je konstruktérem evropského významu. V roce 2007 byl na Ženevském autosalónu uveden do Automobilové síně slávy.
24. GÜNTHER Nagenkögel – STÖGMÜLLER, Hans. *Die autopioniere und Chefkonstrukteure in Steyer und Graz Hans und Erich Ledwinka. Ihr Leben. Ihre Technik*. Akazia verlag Gutau, 2015, s. 31 a 140–142. Vlastně se jedná o „předělanou“ T 57, model osobní tatrovky, která se od r. 1931 vyráběla ve velkých sériích a na jejímž vývoji se výrazně podílel Erich Ledwinka. Vedení automobilky však rozhodlo o vývoji aerodynamických limuzín. Navíc se úspěšně prodávaly zmíněné T 57.
25. ATM, fond Sb. fotografická: *Album prototypu T 77*, datováno říjen 1933. Podle první fotografie vyjeli z Holešovic. Kromě Hanse Ledwinky je na snímku také Hans Ringhoffer. V následujícím roce automobilka oficiálně představila vlastní koncepci osobních aerodynamických automobilů, které doprovázelo několik konstrukčních patentovaných novinek, zejména změna uložení osmiválcového vzduchem chlazeného V motoru dozadu a nezaměnitelný design.
26. ATM, Dokumentace TM 1994 – 2004. *Rozhodnutí MK ČR o prohlášení souboru, automobilů, motorů, podvozků a kočárů, který se nachází v Regionálním muzeu v Kopřivnici, a. p. s., za kulturní památku ze dne 18. 6. 1997*, č. j. 15.265/94., krab. č. 19.
27. RMK. Inv. č. R0011. Při následujících úpravách povrchu vozu došlo k chybnému přepisu typového označení na: M290.001.
28. AMF, fond Archiv Emila Hanzelky. *Korespondence ve věci exponátů kolejových vozidel*, pořadač č. 364, č. 90–131.
29. Dne 18. 7. 1937 se konala zvláštní jízda z Brna do Uherského Hradiště na Výstavu Slovákka. Ve sbírkách muzea se dochoval originál jízdenky s uměleckým ztvárněním Slovenské strelky, které bylo navrženo v Ateliéru Rotter. Více SKŘEBSKÁ, Renata (ed.). *Černá země? Mýtus a realita 1918–1938*. Ostrava 2018, s. 160–161.
30. ATM, fond Dokumentace TM 1994–2004. *Rozhodnutí MK ČR o prohlášení souboru, automobilů, motorů, podvozků a kočárů, který se na-*

cháží v Regionálním muzeu v Kopřivnici, o. p. s., okr. Nový Jičín, za kulturní památku dne 22. 5. 2000, č. j. 11.108/1999 a 8. 2. 2010 vůz prohlášený za NKP, krab. č. 19.

31. Vyjma roku 1977, kdy se k výročí automobilky dokončila replika prvního automobilu Präsident, jenž je dnes součástí stávající expozice Technického muzea. Ve své době se jednalo o neobvyklý kolektivní projekt, kterému předcházelo důkladné studium dochované historické technické dokumentace, včetně dokumentace originálu Präsidenta ve sbírce NTM v Praze a NW typu A ve sbírce Technického muzea ve Vídni. Výsledkem je funkční automobil, jenž tvarově a materiálově odpovídá stavu, ve kterém vozidlo v r. 1898 vyjelo na první dálkovou cestu do Vídně.

32. AMF, fond Archiv Emila Hanzelky, pořadač š. 307: HANZELKA, Emil. *Zápis o sbírkách k 29. 12. 1967*, č. j. 10/51. Tento zápis je zhodnocením dvacetileté činnosti Lašského muzea; ATM, fond Dokumentace TM 1967–1997 sv. *Předání muzea: Opis. Tzv. Hospodářské smlouvy o převodu správy národního majetku a převodu vlastnictví národního majetku*. Tato smlouva k 31. 12. 1967 zrušila Lašské museum a vlastnictví sbírek a provoz muzea předala n. p. Tatra Kopřivnice. Jako důvod rozhodnutí je uvedeno: reorganizace sítě muzeí v okrese Nový Jičín. Krab. č. 1; *Tamtéž*: Průvodní zpráva k převodu Lašského muzea. In: *Tatrovák*, roč. 22, č. 1968, s. 2; Stručněji: ROSENKRANZ, Karel – KOZLOVSKÝ, Jan. *Technické muzeum Tatra Kopřivnice*, vyd. odd. podnikové propagace n. p. Tatra Kopřivnice, 1985, s. 2.

33. ATM, fond Dokumentace TM 1994–2004. Kulturní památky. *Rozhodnutí MK ČR o prohlášení souboru 46 kusů osobních a nákladních automobilů a kočárů za kulturní památky*, prohlášení platné od 18. 6. 1997, krabice č. 19.

34. ATM, fond Dokumentace TM 1989–2017. Zprávy o činnosti. *Výroční zpráva společnosti Regionální muzeum v Kopřivnici 1998.*, krab. č. 29. Regionální muzeum v Kopřivnici, o. p. s. bylo založeno společným rozhodnutím akciové společnosti Tatra Kopřivnice a Města Kopřivnice podísem zakládací smlouvy dne 22. 12. 1997 podle a ve smyslu Zákona č. 248/95 Sb. O obecně prospěšných společnostech. K zápisu do rejstříku bylo RMK, o. p. s. zapsáno k 31. 3. 1998.

35. Od 25. 7. 2016 je tzv. Hlachova sbírka automobilů zapsána v CES.

ENGLISH SUMMARY

ON THE HISTORY OF THE TATRA AUTOMOBILE COLLECTION

Michaela Bortlová

The first attempts to establish a company museum at the automobile factory in Kopřivnice date back to before the Second World War (1935), when Emil Hanzelka, a member of the Czech Hiking Club's local branch, presented a proposal to the General Manager of the Ringhoffer–TATRA company. The proposal did not progress beyond the initial discussion stage, and the war broke out before the museum could be set up. Soon after the liberation in 1945, Emil Hanzelka was offered a villa (confiscated from Josef Šustala) as the premises for a museum, and he installed his own collections there. The Lachian Museum was opened to the public in August 1947 to celebrate 50 years of automotive design and production at the TATRA plant in Kopřivnice. In the following years, the museum's local history collections grew to incorporate an increasing number of acquisitions connected with the car factory. This process culminated in 1954 with the official establishment of a special offshoot of the museum, known as the *Special Museum of the Automotive and Ceramic Industries*. The former mechanic, test driver and racing driver Josef Veřmiřovský was appointed to head the new museum. During the following years, both Hanzelka and Veřmiřovský acquired a range of vehicles dating from the early part of the 20th century for their collections – including some of the ground-breaking vehicles made by TATRA between the world wars. At the end of 1967 the Lachian Museum was closed down and the Technical Museum in Kopřivnice was established, run by the TATRA company. During the existence of this company museum (1968–1994), its chief curator was Karel Rosenkranz. He actively built on the legacy left by Hanzelka and Veřmiřovský and managed to double the size of the collection. When the company was privatized (1992–1993), the collection was also privatized (as part of the company's assets). In 1997, 46 exhibits were

declared cultural monuments as heritage experts feared that some items could be sold off. The Kopřivnice Regional Museum was established, and the exhibits were displayed in the current building. In 2000 a further 55 exhibits (automobiles, chassis, engines and carriages) were declared cultural monuments. The automobile collection is unique in representing a complete range of types, mapping the history of production at a single manufacturer from the early beginnings of motoring in Central Europe.

Key words:

TATRA – Tatra Technical Museum – Slovak Arrow – Emil Hanzelka – Josef Veřmiřovský – Karel Rosenkranz

VÝSTAVA „PRIMA SEZÓNA“ V MEZIVÁLEČNÉM OBDOBÍ. PŮVODNÍ INTERIÉRY VIL V BLÍZKOSTI HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY

Šárka Koukalová, Alena Nachtmannová

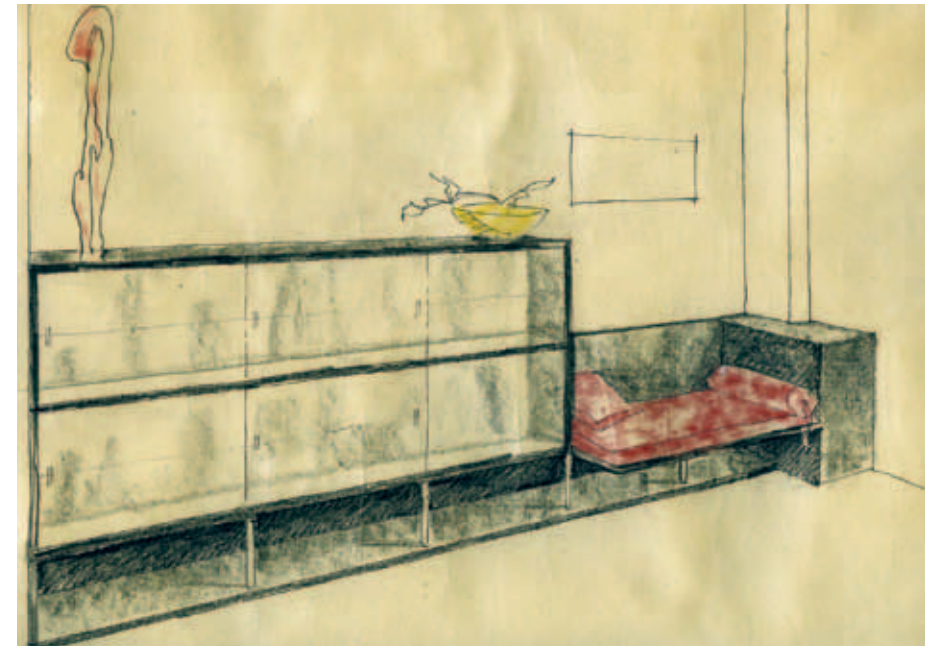
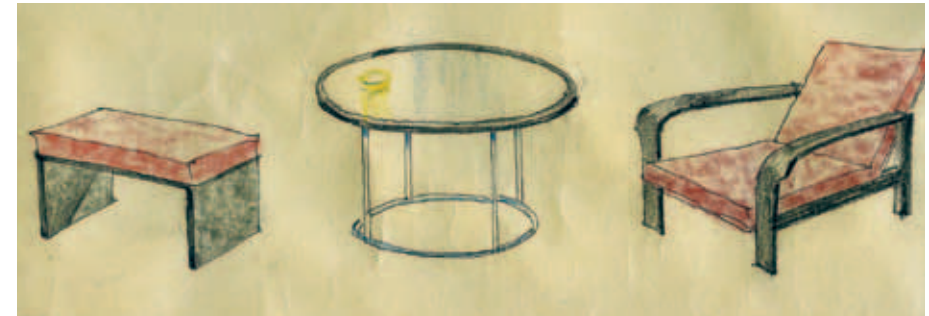
K 100. výročí vzniku republiky byla Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech ve spolupráci se Středočeským muzeem v Roztokách u Prahy uspořádána reprezentativní výstava „Prima sezóna, vily v okolí Prahy – interiérový a oděvní design první republiky“ konaná v areálu zámku v Roztokách od 5. 10. 2018 do 3. 3. 2019. Expozice se zaměřila na zásadní změny v bydlení, které přinesla první republika a které se staly základem současného bydlení. Upozornila na specifický fenomén Středočeského kraje, příměstské vilové lokality v blízkosti Prahy. Výstava se věnuje ojediněle zachovaným interiéřům vil a upozorňuje na absenci jejich památkové ochrany.

Vznik Československé republiky znamenal pro český a slovenský národ vyvrcholení mnohaletých snah o samostatnost a pro většinu obyvatel byl splněným snem. S nadšením začali budovat zemi, která byla konečně „jejich“. Usilovali o to, aby se „československý národ“ vyrovnal západním zemím, k nimž vzhlíželi. A přes všechna úskalí se jejich snaha dařila. Do čela se dostaly hospodářské elity: podnikatelé, velkostatkáři, ředitelé bank a velkých korporací. Společenského vzestupu a uznání se však dostalo zejména inteligenci (lékařům, právníkům, profesorům, architektům) a sa-

mozřejmě umělcům. Řada z nich vzešla z malých poměrů, vypracovali se vlastním úsilím a dokázali využít nové šance. Pro své rodiny vystavěli domy, které odrážely jejich životní postoje: nadšení pro vše národní, vášeň pro novinky a pro moderní způsob života spolu se smyslem pro poctivou práci. V nově zakládaných vilách žili ideou své země a pracovali pro ni. Toto období považovali za skutečnou „prima sezónu“ – období radosti, tvořivé práce a nepřeborných možností. Mladá republika měla sice mnoho chyb a stinných stránek. Proč se na ni ale nepodívat také



Pohled do obývacího pokoje s propojenou jídelnou Löwitovy vily čp. 1427 v Nymburce (foto Martin Micka, 2018).



Unikátní skica nábytku obývacího pokoje Löwitovy vily čp. 1427 od architekta Jana Šebánka, poč. 30. let 20. století (soukromá sbírka potomků rodiny).

optikou starých fotografií a černobílých filmů, z nichž dýchá nostalgie?

Proto název „Prima sezóna“ zaštitil i reprezentativní výstavu v Roztokách u Prahy, uspořádanou k jubilejnímu 100. výročí vzniku samostatného státu Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech ve spolupráci se Středočeským muzeem v Roztokách u Prahy. Podtitul expozice s názvem „vily v okolí Prahy – interiérový a oděvní design první republiky“ pak již více vypovídá o zaměření výstavy, s poukazem na dobový vkus i smysl pro moderní

design. Spojení architektury a módy dobře ilustruje citát významného prvorepublikového architekta, designéra a teoretika architektury Karla Honzika: „Způsob oblékání měl vždy – vedle architektury a způsobu bydlení – velký podíl na slohu své doby.“¹ Tento náš příspěvek se ale bude věnovat jen architektonické části expozice.

Výstava připomněla převratné a dodnes se projevující změny v oblasti stavebnictví a architektury, k nimž došlo za relativně krátkou dobu 20. a 30. let 20. století. Jednou z priorit první republiky bylo dosažení moderního

a zdravého bydlení, které by bylo dostupné všem. Paradoxem je, že se tyto zásady avantgardy nejdůsledněji naplnily hlavně u individuálně navržených vil a jejich interiérů, jež tolik obdivujeme pro jejich estetický účinek, kvalitu i pro komfort vyhovující i dnešním uživatelům.

Oproti obvyklé prezentaci problematiky exteriérů vilových staveb se výstava věnovala zachovaným interiérům vil, před veřejností skrytým. Z toho důvodu můžeme mezi tvůrce výstavy počítat také majitele vil, většinou potomky stavebníků, kteří jsou hrdí na díla svých předků a kteří nám dovolili prezentovat své domovy. Ze vzorku vybraných staveb, řazených chronologicky a podle aspektů typických pro meziválečné období, převažují letní vily v příměstských vilových lokalitách hlavního města Prahy, jež je možné z architektonického hlediska považovat za nejvýznačnější specifikum Střeďochického kraje. Pro výrazné pražské osobnosti zde vznikala kvalitní architektura letních i celoročních vil od známých pražských architektů a stavitelů. Přestože většina zdejších villegiatur byla zakládána již v průběhu druhé poloviny 19. století (Roztoky, Všenory) nebo poslední třetiny 19. století (Dobřichovice, Černošice, Řevnice, Senohraby), výrazný rozkvět zaznamenaly i v meziválečném období v souvislosti s čilým společenským ruchem. Vedle lokalit u říčních toků Vltavy, Berounky a Sázavy to byly dále Jevany s charakterem švýcarské jezernaté krajiny, nazývané proto „českým Davosem“. U řeky Sázavy pak zmiňme villegiaturu Nespeky, která se rozvíjela až po parcelaci pozemků v roce 1932 podle regulačního plánu od známého architekta Jaroslava Fragnera.²

Mezi společenskou elitou některé tyto rekreační lokality získaly takový věhlas, že se například v případě Dobřichovic tradovalo, že „místní intelektuální společnost přispěla k rozvoji celé první republiky, neboť do Dobřichovic se sjížděli nejvýznamnější představitelé politického, uměleckého a podnikatelského života“.³

Podstatnou součástí reprezentace vyšší i střední třídy byla tedy vilová architektura. Připomeňme, že v našich podmínkách se začala utvářet během druhé poloviny 19. století. Značného rozmachu dožila v období před první světovou válkou zásluhou architekta Jana Kotěry a následně, pod vlivem nových podnětů po vzniku samostatné republiky, kdy se stala skutečnou frontou prosazování moderní architektury. Podle teorie tzv. Gesamtkunstwerku vytvářeli architekti jednotné, do detailu propracované architektonické dílo, včetně interiéru s volným i zabudovaným nábytkem, s designem dveří i s klíčky a dalšími prvky, často i se zahradou. Architekti nové republiky si kvalitou svých projektů ničím nezadali s evropskou úrovní a v navrhování nábytku dokonce světový vývoj předstihli.⁴ Na počátku 20. let 20. století, tedy ještě před razantním nástupem Bauhausu, založil architekt Jan Vaněk v Brně Spojené umělecko-průmyslové (ÚP) závody. Tento výjimečný nábytkářský podnik se mezi prvními v Evropě zaměřoval na variabilní sestavovací systémy nábytku. V naší zemi se stal průkopníkem sériové výroby typového nábytku, navrženého významnými domácími i zahraničními výtvarníky (například L. Mies van der Rohe, A. Loos), vyráběl a prodával celé bytové zařízení a postupně se vypracoval v nejprogresivnějšího výrobce nábytku v Československu.^{5,5a}

Navzdory rozsáhlé propagaci jednoduchého vnitřního zařízení si však stavebníci z počátku 20. let i nadále často objednávali zařízení svých vil ve zdobenějším stylu art deco, ve stylu doznívající moderny nebo ve stylu lidovém, jenž byl mezi válkami velmi oblíbený.

HLEDÁNÍ NÁRODNÍHO STYLU: LIDOVÉ PRVKY V ARCHITEKTUŘE

Lidové umění, vnímané jako symbol nadání a schopností českého národa, získávalo značnou oblibu již od druhé poloviny 19. století, tedy v atmosféře vzrůstajícího národního sebevědomí a touhy po samostatnosti. Vzniklo tzv. svérázové hnutí, které se snažilo využívat



Pohled do obytné haly vily čp. 178 ve Všenorech (foto Martin Micka, 2018).

lidovou ornamentiku v nejrůznějších oblastech umění a designu. Lidové prvky se objevily v architektuře, bytovém zařízení, textilu a zejména oděvu. Nejvíce se vlna nadšení pro vše lidové vzedmula ke konci 1. světové války, kdy se nošení kroje či vytváření „lidových“ bytových dekorací stalo symbolem národoveckého pokrokového smýšlení.⁶ Novou velkou vlnu zájmu o „folklor“ ze strany architektů přinesl vznik československého státu. Mladá republika hledala vlastní umělecký styl a vedle snah o novou architekturu to byla právě národní a slovanská tradice, kterou se tehdejší tvůrci inspirovali. I když nakonec zvítězily moderní proudy, projevy folklorizujícího vlastenectví se z architektury neztratily. Kult venkovské chaloupky jako obrazu domova a kolébky národa je možné sledovat po celou první republiku. Ve 30. letech navíc lidová architektura vzbudila opětovně zájem, vyprovokovaný deziluzí ze sterility funkcionalistického bydlení. Svou roli v tom sehrál i nový romantismus a oživený vztah k přírodě a venkovské rekreaci.

Lidové prvky se promítaly jak do exteriérů, tak do interiérů vil. Příkladem rodinného domu z konce 20. let 20. století s četnými lidovými motivy, inspirovanými národopisnou tradicí, je vila čp. 178 ve Všenorech, v jedné z nejstarších příměstských villegiatur Prahy. Vila svým výrazem odráží osobní iniciativu stavebníka, truhláře Matěje Pfausera, který se věnoval obnově vyřezávaných štítů v Černolicích a okolí. Jeho dovednost a zaujetí dokládá nejen exteriér, ale i původní vnitřní zařízení s vyřezávanými detaily. Doplnují jej i další prvky odkazující na lidové umění, například leptané sklo dveří s motivy lidových krojů.

MODERNÍ A ZDRAVÉ BYDLENÍ: FUNKCIONALISMUS

Teprve koncem této dekády pronikl do vývoje architektury a interiérové tvorby převratný funkcionalistický styl. V naší architektuře se utvářel od poloviny 20. let 20. století, přičemž Československo tehdy patřilo vedle Francie, Holandska a Německa k ohniskům jeho zrodu. Architektura, souznící s technic-



Pohled do obývacího pokoje s propojenou jídelnou v letní vile č. 394 v Dobřichovicích (foto Ondřej Příbyl, Martin Chum, 2013).



Jídelna s propojeným obývacím pokojem vily č. 394 v Dobřichovicích s vnitřním řešením od Hany Kučerové-Záveské (sborník Byt, 1934).

kými a vědeckými výdobytky, měla zlepšit úroveň života. Důraz byl kladen na industrializaci, standardizaci, typizaci a sériovou výrobu. Výsledkem byl krabicový železobetonový skelet s pásovými okny a přísně účelným vnitřním uspořádáním. Nový půdorys domů určoval větší ústřední prostor v přízemí a menší ložnice v patře. Rozměrná okna spojovala interiér se zahradou, zatímco otevřenou a variabilní dispozici bytu doplňovalo jednoduché a účelné vnitřní zařízení.

V konstrukci nábytku se začalo hojně využívat nových materiálů – linolea, skla, kůže nebo oceli – a od roku 1930 se i u nás začal vyrábět nábytek z ocelových trubek. Vedle již zmíněných Spojených ÚP závodů se jeho výrobou zabývala například firma Hynek Gottwald z Brandýsa nad Orlicí nebo proslulá firma Thonet.⁷ Z nejprestižnějších meziválečných designérských firem jmenujeme například Artěl, který se soustřeďoval na návrhy a realizace kompletních interiérů, nebo továrnu nábytku Emila Gerstela, jež vyráběla vnitřní zařízení podle vlastních návrhů i předloh známých architektů a zaměřovala se i na dekorační předměty. Proslulým výrobcem svítidel byla firma Franty Anýže a návrhy i výrobu koberců a dekoračních látek majitelé vil s oblibou svěřovali firmě Antonína Kybala.

Nejprve si funkcionalistické vily stavěli samotní tvůrci, jejich přátelé, mecenáši a další zastánci moderního umění a architektury. Mezníkem v jeho prosazení v architektuře i interiérové tvorbě u nás se stala Výstava soudobé kultury v Československu konaná v Brně v roce 1928, včetně Výstavy moderního bytu v kolonii „Nový dům“.⁸ Ke změně bydlení přispívala i další propagace nového způsobu života, a to ve formě experimentální výstavby v Praze na Babě a v podobě četných výstav, přednášek a článků.

Snahy intelektuálů v době první republiky se nesly v duchu touhy vytvořit zdravý a silný národ složený z krásných, aktivních lidí. K tomu bylo potřeba vzdělání a osvěty: „sport, provětrané pokoje, dokořán okna v ložnicích,“ horovala známá novinářka Milena Jesenská.⁹

Už žádné místnosti plné nábytku a těžkých tkanin, na které sedá prach, žádné těžké oblečení, v němž se špatně pohybuje, jen svěžest, jas a radost ze života. Zvítězily geometrické formy ve své „přísné funkčnosti“ a „střízlivé účelnosti“ a jim odpovídající rozvržení interiéru s hygienickým, lehce udržovatelným a mobilním zařízením, pohodlným pro uživatele. Nábytek jako „nástroj“ bydlení se stal skutečným symbolem funkcionalistických interiérů.

Příkladem letního domu, který nejlépe ztělesňoval prosazování, zásady a ideje funkcionalismu, je letní vila č. 394 ve známém letovisku Dobřichovicích z let 1933–1934. Nechal si ji postavit JUDr. Maxmilián Záveský, vrchní ředitel Zemské banky v Praze, osvícený stavebník a velký zastánce moderních myšlenek v oblasti bytové reformy. Projekt zadal dvěma mladým architektům, Gočárovým žákům Lvu Krčovi a Stanislavu Tobkovi, jež se věnovali montovaným rodinným domům. Výsledkem této spolupráce byl experimentální typový dům Vítkovických železáren s ocelovou konstrukcí vyplněnou solomitovými deskami z lisované slámy a opatřený omítkou. Účelné a praktické vnitřní zařízení v souladu s principy funkcionalismu navrhovala dcera stavebníka – jedna z prvních českých architektek a designerek Hana Kučerová-Záveská, která spolupracovala se Spojenými ÚP závody nebo s firmou Hynka Gottwalda. Spolu s dalšími velkými propagátory nové architektury a bydlení přispěla k vzepětí moderní bytové kultury u nás.¹⁰

Celoroční funkcionalistické rodinné domy zase dobře reprezentuje vila čp. 1427 v Nymburce. Dům MUDr. Františka Löwita a jeho rodiny na předměstí historického jádra města Nymburka, navržený v roce 1930, měl být rozdělen na ordinaci s čekárnou (směrem do ulice) a na obytné prostory s terasami otočené do nevelké zahrady. Projekt reprezentativní moderní vily, s detaily exteriéru v barvě „pařížské modři“, svěřil stavebník architektu Janu Šebánkovi, který se podílel i na koncepci vnitřního zařízení. V přízemním obývacím po-

koji (hudebním salonu) propojeném s jídelnou navrhl jednotný kus nábytku, složený z knihovny, barové skříňky a sedacího koutu s volnými polštáři (původně v barvě frissé červené). Soubor doplnil trubkovým konferenčním stolem s alabastrovým sklem a třemi křesly s adaptabilním náklonem opěraku, dvěma taburety¹¹ a třemi hnízdovými servírovacími stolkami. Chloubou hudebního salonu bylo individuálně tvarované krátké křídlo (klavír Mignon značky August Förster) se dvěma kruhovými stoličkami a pultem na noty. Architekt Šebánek s největší pravděpodobností projektoval i mobiliář dětského pokoje z modře tónovaného světlého dřeva. Podle potomků rodiny nedochovaný ručně tkaný vlněný koberec tmavě červené barvy do prostoru schodiště zhotovila proslulá textilní dílna profesora Antonína Kybala. I ordinace ve vile vynikala nejmodernějším lékařským vybavením.

Rodina Löwitových byla typickým příkladem intelektuální středostavovské rodiny období první republiky: MUDr. František Löwit byl plicní lékař a jeho žena Anežka (Aga) jedna z prvních diplomovaných zdravotních sester v Československu. Aga s dcerou aktivně sportovala, byla jednou z prvních lyžařek u nás. Současně byla celá rodina velmi vzdělaná a kultivovaná. František Löwit vystudoval mimo medicínu ještě konzervatoř a pro přátele pořádal pravidelná hudební setkání. Dcera Löwitových byla nadaná tanečnice, spolu s maminkou se věnovala fotografování.

EMANCIPOVANÉ ŽENY A AVANTGARDA

Profilování a prosazování žen bylo jedno z důležitých přínosů meziválečného období. Počátky těchto snah se u nás datují do druhé poloviny 19. století, ale skutečnou změnu přinesla až první republika. Již v roce 1920 bylo uzákoněno volební právo pro ženy, všechny vysoké školy otevřely ženám a dívkám své brány. Přestože Karlova univerzita přijímala na některých fakultách studentky již před první světovou válkou, skutečný rozvoj žen-

ského vzdělání a na něj navazující odborné práce spadá až do období po vzniku republiky. Ženy se pochopitelně nejvíce uplatnily v profesích, které se považovaly za tradičně ženské: byly učitelkami, vychovatelkami, sekretářkami a účetními, mezi uměleckými profesemi převažovaly herečky, zpěvačky a tanečnice. Objevily se však i emancipované ženy, jež vstoupily do profesí chápaných jako „mužské“: byly architektkami, právníčkami, lékařkami, zakládaly a vedly podniky. A společnost jim tleskala. Neváhaly vést vlastní život s vlastním okruhem přátel, kariérou a domácností. Pokud se provdaly, vnímaly muže spíše jako partnery, jimž se necitily být povinovány poslušností.

Ve vilových lokalitách u Prahy se právě tyto výrazné ženy velkou měrou podílely na vzniku letních vil nebo rodinných domů. Jednou z ikonických žen meziválečné avantgardy byla například Milča Mayerová, tanečnická umělkyně a choreografka, která studovala v Německu u slavného průkopníka moderního výrazového tance Rudolfa von Labana. U nás proslula mimo jiné i spoluprací s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem v osvobozeném divadle nebo s básníkem Vítězslavem Nezvalem a Karlem Teigem v taneční kompozici Abeceda. Krásnou, noblesní a nezávislou Milču obklopovali umělci z různých oborů, z nichž někteří pro ni navrhovali i kostýmy a dekorace – Alois Wachsman, Bedřich Feuerstein a další. Její osobnost dobře vystihuje letní vilka č. 049, jež si nechala postavit ve vilové lokalitě v Nespekách u řeky Sázavy. Projektoval ji v roce 1935 její první manžel, známý architekt Jaroslav Fragner. Domek odpovídal dobovému trendu letních vil pro sezonní bydlení situovaných v malebných přírodních lokalitách v blízkosti Prahy. Přestože mnozí stavebníci si nechávali budovat nákladné vily nebo velkolepá letní sídla s veškerým komfortem, novému životnímu stylu a idejím první republiky odpovídal spíše typ jednoduché vilky v propojení se zahradou. Právě takovou stavbu volila i Milča Mayerová, která se inspirovala stylem středomořské ar-



Pohled do hlavní obytné místnosti vilky č. 049 v Nespekách (foto Martin Micka, 2018).

chitektury z ostrovů Capri a Isle Dieu.¹² Jako velká milovnice aut a rychlé jízdy si do původního návrhu vyžádala pro svou bugatku garáž vkomponovanou v základním dispozičním rozvrhu obytných místností. V kolaudačním plánu je již ale garáž nahrazena předsíní se spíží a šatnou. Ve své podstatě se ale vilkou otevřenou ze všech stran do zahrady chtěla přiblížit přírodě a lidské přirozenosti. Ze stejného důvodu se v řešení interiéru přiklonila k lidové kultuře. Venkovním, a přesto před vnějším světem uzavřeným prostorem bylo zdí ohrazené atrium – „dvoreček“ navazující přímo na obývací pokoj. Zde se nacházela kamenná studna – jediný zdroj vody pro vilu. Domku se říkalo „Altánek“, otevřený útulek pro její přátele, mnohé osobnosti avantgardy. Milča zde ale nacházela i čas pro práci, odpočinek a snění, jak dokládá její pojmenování „*legrační škatulka na sny*“.

ROMANTIKA V HOLLYWOODSKÉM STYLU

Po roce 1935, kdy český funkcionalismus procházel krizí, se architekti začali ohlížet po

nových materiálech a tvarech, kterými by své projekty obohatili. Postupně tak vznikala varianta pozdního funkcionalismu: inspirovaly ji mimo jiné články v dobovém tisku, jež čtenáře seznamovaly s romantickými novostavbami v Severní Americe, spojujícími vlivy španělské architektury, anglických staveb a v malé míře i japonských rodinných domů s uplatněním přírodních prvků. Bez vlivu nebyl ani obecný příklon k lidové architektuře, spojený s vlnou rustikalismu 30. let 20. století, nebo módní trampská „architektura“. Jednou z hlavních charakteristik nového stylu se tak stalo souznění architektury s přírodou, které se odráželo i v často používaných motivech: nízká valbová střecha, kamenné a dřevěné detaily, oblouky otevírající se do zahrady, škrábané omítky, křbové haly nebo kované mřížky okenních otvorů.

Nejvýraznější osobností, jež inspirovala v tomto směru domácí architektonickou scénu, byl Vladimír Grégr, všestranně uznávaný představitel mladé meziválečné generace. Zdůrazňoval psychologické působení stavby na klienta a respekt k jeho vkusu. Na své cestě



Pohled do obývacího pokoje vily čp. 203 v Černošicích (foto Martin Micka, 2018).

po USA měl možnost navštívit haciendy hollywoodské filmové smetánky v Kalifornii a po návratu tento „novošpanělský styl“ obratně přizpůsobil našim podmínkám. Přes zakladatele filmových ateliérů Miloše Havla a jeho bratra se dostal k zakázkám několika vil v zahradní čtvrti Barrandov, které se ze všech dalších domů asi nejvíce přiblížily ideálu bydlení amerických hvězd stříbrného plátna.¹³

Pestrý stylový trend konce 30. let ale oslovil mnoho dalších architektů. Jedním z nich byl Bohumil Modrý, jenž jenom ve známém letovisku Černošice projektoval a postavil celkem tři vily. Nejlépe dochovaný dům čp. 203 si nechal postavit pražský obchodník a Modrého přítel Petr Seidler na přelomu 30. a 40. let 20. století. Impozantně zde působí rozměrná hala s trémovým vyřezávaným stropem a omítnutými poli s esovitou strukturou vykreslovanou prsty do mokré omítky. Celý prostor haly otevírající se do jídelny s klenuťtým stropem a maltovými hřebínky navíc ovládá krb. Prostorám dodnes propůjčuje osobitou atmosféru dřevěný vyřezávaný nábytek, originální kovová svítidla a lustry nebo dveře s kováním ve tvaru maskaronů.

INTERIÉRY MEZIVÁLEČNÝCH VIL A PAMÁTKOVÁ PÉČE

V mnoha dalších příkladech se jedná o pozoruhodná díla známých architektů a designérů, náležící mezi mezinárodně ceněné kulturní bohatství. Přesto nejsou původní kvalitní interiérová zařízení vil či rodinných domů takřka nikde památkově chráněna, a v mnohých případech nejsou v seznamu kulturních památek zaneseny ani samotné stavby, v nichž se nalézají. Nezřídka tak jejich zachování záleží pouze na dobré vůli majitelů objektů, kteří interiérové zařízení pečlivě opatrují a bez jejichž snahy by už mnohé hodnotné celky dávno zanikly. To je také důvod, proč jsou intaktní dobové interiéry v současnosti již velmi vzácné.

Zřejmě jedinou soukromou vilou v celé České republice, spolu s níž byl v roce 2005 Ministerstvem kultury ČR jmenovitě prohlášen za kulturní památku i mobiliář obývacího pokoje, je Hořejšova vila čp. 274 ve středočeských Černošicích.¹⁴ Letní vilu i nábytek projektoval pro svou rodinu architekt Miloš Hořejš ve spolupráci s Karlem Štiplem v letech 1932–1934. Na této rodinné zakázce spolu-

pracoval s firmou Emila Gerstela a lakýrnickou firmou svého otce.

Ve stejném roce sice Národní památkový ústav ve spolupráci se znalci moderního nábytku doporučil k ochraně i Löwitovu vilu čp. 1427 v Nymburce, a to včetně autorského mobiliáře obývacího a dětského pokoje, avšak v tomto případě ministerstvo prohlásilo za památku pouze vilu. V odůvodnění tehdy mj. uvedlo, že „...v kontextu 30. let jde o nábytek průměrné úrovně, který nijak nevybočuje z řady velkého množství dochovaného nábytku této doby. Movité vybavení Löwitovy vily sice nepostrádá jisté kvality, ale z památkového hlediska má jen lokální význam...“¹⁵ Podobné systematické odborné opomíjení architektova původního jednotného řešení domu poukazuje bohužel na podstatné trhliny v sou-

časné památkové péči. Vinou neprohlášení totiž majitelé nemohou získávat z veřejných zdrojů finanční prostředky na opravy cenného nábytku, který kvůli opotřebování mnohdy odstraňuje nejprve do sklepa, na půdu nebo do garáží, kde chátrá a ztrácí hodnotu, a pak se vyhodí úplně.

Je sice pravdou, že jednotlivé kusy nebo soubory mobiliáře chráníme i v rámci výstavních expozic realizovaných v několika vilách zpřístupněných veřejnosti (vila Tugendhat v Brně, Müllerova a Rothmayerova vila v Praze, Brummelův dům v Plzni a nově také Čapkova vila v Praze) nebo v muzejních sbírkách, avšak autorské bytové zařízení domu stavebníka vyšší střední třídy, dochované na svém původním místě, se bohužel stává čím dále větším unikátem.

Poznámky:

- HONZÍK, Karel. *Tvorba životního slohu*. Praha 1946, s. 450.
- ŠVÁCHA, Rostislav (ed.). *Slavné vily Středočeského kraje*. Praha 2010, s. 21–46.
- HAINZ, Jan. *Bella Vista v zrcadle století 1900–2000*. Dobřichovice, 2010, s. 5. Nepublikovaný rukopis, sbírka Jana Hainze. Podrobnější údaje k villegiaturě Dobřichovice viz KOUKALOVÁ, Šárka (ed.). *Letní rezidence Pražanů. Dobřichovice a vilová architektura 19. a 20. století*, Praha 2016. K životu v letních vilách detailně také ŠOUKAL, Jiří. *Slasti a strasti letních bytů. Život na letních bytech a v letních vilách v éře první republiky*. Praha 2016.
- DLABAL, Stanislav. *Nábytkové umění. Vybrané kapitoly z historie*. Praha 2000, s. 228.
- CHATRNÝ, Jindřich (ed.). *Jan Vaněk 1891–1962: civilizované bydlení pro každého*. Brno 2008, s. 13, 38, 121.
- Detailně se problematice odrazu státní a národnostní identity v umění a architektuře věnují především publikace: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*. Praha 2017; BARTLOVÁ, Milena – VYBÍRAL, Jindřich a kol. *Budování státu. Repräsentace Československa v umění, architektuře a designu*. Praha 2015.
- Velkou propagátorkou tohoto hnutí byla Renáta Tyršová; jeho význam pro národní sebevědomí i rozvoj hospodářství zdůraznil významný architekt Josef Fanta: *O svérázu krajovém a bytovém: Přednáška proslavená v únoru 1917 Ing. Josefem Fantou*. Praha 1917.
- KOUDELKOVÁ, Dagmar – ŠIMKOVÁ, Anežka (ed.). *Jindřich Halabala a Spojené uměleckoprůmyslové závody v Brně*. Praha 2018, s. 74, 85–93.
- KUDĚLKOVÁ, Lenka – KUDĚLKA, Zdeněk – CHATRNÝ, Jindřich. *O Nové Brno: Brněnská architektura 1919–1939, díl I.* (katalog výstavy). Brno 2000, s. 61–71.
- Myšlenka zjednodušení života, odívání, vybavy interiéru, pěstování hygienických návyků a sportu se prolíná celým jejím dílem. Souborná vydání časopiseckých článků: JESENSKÁ, Milena. *Člověk dělá šaty*. Praha 1927; JESENSKÁ, Milena. *Cesta k jednoduchosti*. Brno 1995.
- HOLUBOVÁ, Kristýna. *Žena v bytě, žena v domě. Československá bytová kultura 1918–1938*. Diplomová práce, Univerzita Pardubice, 2015, s. 33–35. PFEJFEROVÁ, Hana. *Hana Kučerová-Záveská. Žena – architekt v meziválečné avantgardě*. Diplomová práce, Univerzita Karlova Praha, 2006.
- Ojediněle dochovaný návrh nábytku obývacího pokoje Löwitovy vily čp. 1427 v Nymburce podepsal architekt Jan Šebánek v roce 1931. Výroba byla svěřena nymburskému uměleckému truhláři Rudolfovi Jandákoví. Plány se nacházejí v soukromé sbírce potomků rodiny.
- V původním návrhu „*Letní chaty*“ č. 049 od architekta Jaroslava Fragnera je v nadpisu rukopisný vpisek tohoto znění: „*podle koncepce Milči Mayerové, insp. architekturou na Capri a Isle Dieu, 1935*“. Soukromá sbírka potomků rodiny.
- JIRAS, Pavel. *Barrandov. I. Vzestup k výšinám*. Praha 2012, s. 42–47; KRÁLOVÁ, Martina. *Pražský Hollywood. Dolce vita*. 2005, roč. 4, č. 9, s. 30–34.

14. Rozhodnutí MKČR o prohlášení souboru staveb domu čp. 274 (včetně movitého vybavení) v Černošicích za kulturní památku ze dne 2. 2. 2005 (č. j. 21247/2002).
15. Rozhodnutí MKČR o prohlášení vily čp. 1427 za kulturní památku ze dne 14. 4. 2005 (č. j. 12601/2003).

ENGLISH SUMMARY

“THE SWELL SEASON”: AN EXHIBITION OF ORIGINAL INTER-WAR VILLA INTERIORS NEAR PRAGUE**Šárka Koukalová, Alena Nachtmannová**

This paper presents one of the most distinctive phenomena in the region of Central Bohemia – the existence of wealthy villa communities in the commuter belt surrounding Prague. To mark 100 years since the foundation of the independent Czechoslovak Republic after the First World War, the National Heritage Institute’s Central Bohemia branch and the Central Bohemian Museum in Roztoky u Prahy organized an exhibition entitled “The Swell Season”, focusing on interior design and fashion from the inter-war years. The exhibition took place at the Roztoky chateau from 5 October 2018 to 3 March 2019, and it provided a unique opportunity to see some very well-preserved villa interior which are not open to the public. It also highlighted the absence of legal heritage protection for these interiors; the only privately-owned

villa in the Czech Republic containing furnishings that have been granted protected status is the Hořejš villa (house no. 274) in the Central Bohemian town of Černošice. The exhibition traced the evolution of interior design and fashion, showing some of the major changes brought by the inter-war years. One of the priorities during the period was the creation of modern, healthy housing that was accessible to all. Paradoxically, avant-garde principles were applied most thoroughly in individually designed villas and their interiors. Czech interior designers produced work of a comparable quality to that of their counterparts in other countries; indeed, Czech designers were at the vanguard of global developments in creating standardized furniture and variable furniture systems, mainly working in conjunction with the forward-looking Brno-based United Decorative Arts (Spojené uměleckoprůmyslové závody) company. The company collaborated closely with the architect Hana Kučerová-Záveská, an enthusiastic proponent of modern architecture and housing, who designed interiors for a summer villa in Dobříchovice (house no. 394).

Keywords:

Architecture 1918-1938 – the Praguers’ summer homes – interiors of the villas – the exhibition „Prima sezóna“ in Roztoky u Prahy – Černošice – Dobříchovice – Všenory

„EMPÝREUM NA DUNAJI“. BUDOVATEĽSKÉ AMBÍCIE V MEDZIVOJNOVEJ BRATISLAVE

Peter Szalay

Ako jediné z novo vznikajúcich hlavných miest národných štátov po prvej svetovej vojne, bolo hlavné mesto Slovákov v rámci Československa budované, mimo jeho geografického aj kultúrneho centra. V Bratislave, v ktorej prevládalo nemecké a maďarské obyvateľstvo liberálna Československá demokracia umožnila medzi dvoma svetovými vojnami vznik mesta ako multikultúrnej metropoly, čo sa odzrkadlilo aj v bohatej a rôznorodej architektonickej produkcii. Spoločným menovateľom týchto snažení bolo budovať hlavné mesto ako moderné obchodné a kultúrne centrum.

Dňa 4. 2. 1919 sa minister s plnou mocou pre správu Slovenska, Vavro Šrobár, po niekoľkých mesiacoch strávených v severoslovenskej Žiline, slávnostne presťahoval do Bratislavy, vtedy ešte nazývanej Prešporkom.¹ Na hlavnej triede smerujúcej od železničnej stanice do centra postavili kulis slávobrány, či skôr víťazného oblúka. Minister a jeho úradníci prechádzali popod neho špalierom uniformovaných legionárov a sokolov privezených z Břeclavi, pretože úrady predpokladali nezaujím domácných Prešporčanov² a nemýlili

sa. Námestie pred Župným domom kde sa konal prvý príhovor ministra neprilákal mnoho domácich, väčšinou nemecky a maďarsky hovoriaci „Prešporáci“ prijímali nový status mesta s nedôverou a odporom. Šrobár sa vo svojom úvodnom príhovore dotkol s Masarykovsky liberálnom a zmierlivom tóne „Mesto toto svojím národnostným zložením v malom je obrazom celej republiky. Ono bude skúšobným kameňom, ako riešiť úlohy politickej, národnostnej, kultúrnej a sociálnej spravodlivosti.“³



Takzvaná výkladná skriňa Republiky, dnešné námestie SNP v druhej polovici tridsiatych rokov 20. storočia (Archív architektúry, Oddelenie architektúry HÚ SAV).

Bola to práve architektúra a mestské plánovanie, ktoré dodnes na tvári mesta uchovávajú fragmenty budovania modernej liberálnej demokracie jej úspechy, ale aj pôdorysy jej zlyhania.

Národnostný konflikt či konflikt starou-sadlíkov a novopríchodzích charakterizoval prvé roky medzivojnovoj Bratislave. Za jedennásť rokov od posledného predvojnového zráťania obyvateľov vzrástol počet Bratislavčanov o 30 tisíc na temer 100 tisíc v roku 1921. Väčšina z nových obyvateľov prišla do mesta priebehom krátkych dvoch rokov po svetovej vojne a jednalo sa predovšetkým o Slovákov a Čechov, ktorý spolu zrazu vytvorili väčšinu v meste (42% obyvateľov) a zaplnili pozície v meniacich sa úradoch monarchie a vo vznikajúcich nových inštitúciách. Takýto masívny príviv obyvateľov nemal len svoj národnostný rozmer, ale spôsobil aj pragmatické problémy s ubytovaním tisícov nových obyvateľov. Bytová kríza, ako aj chýbajúce priestory pre nové inštitúcie sa tak stala jednou z najdôležitejších politických, ale aj architektonických výziev mesta a jej riešením bolo v prvých rokoch republiky poverené Ministerstvo verejných prác.

Československá Bratislava

„*Budoucí Velká Bratislava a bývalý předpřevratový Pressburg jsou dvě města úplně rozdílná. Tam kde před převratem dál se jen pozvolný vývoj provinciálního města, možno dnes očekáváti mocný vzrůst velkého města obchodního. Statistiky a prognózy pro zpracování regulačního programu selhávají namnoze pro Bratislavu, a jest třeba utíkat se k předpokladum, jež snad na první pohled zdají se utopiemi.*“ (Jiří Grossmann – Alois Balán. *Regulační studie Velké Bratislavy, Architekt SIA, 1926*). Bratislavská filiálka Ministerstva verejných prác pritiahla z Čiech nielen úradníkov, ale aj architektov, ktorý v meste začali svoju kariéru na lukratívnych rozsiahlych projektoch bytových domov a súborov pre novú úradnícku vrstvu, ako aj nové sídla úradov. Zväčša mladý český absolventi pražských škôl ako Kle-



Bytové domy na Štetinovej ulici, architekt Klement Šilinger, 1922 (Archív architektúry, Oddelenie architektúry HÚ SAV).

ment Šilinger, Alois Balán, Jindřich Merganc či Josef Marek počas dvoch dekádach medzivojnového obdobia výrazne prispeli svojimi víziami a realizáciami k premene Bratislavy.

Ich prvé projekty zrkadlili dobovú atmosféru diskusií o Československom národe a o „slohu“, ktorý by mal vyjadriť špecifiká nového Československého národa.⁴

Prvý spomínaný, architekt Klement Šilinger, patril k jedným z výtvarne najtalentovanejších architektov zo skupiny začínajúcej v na ministerstve verejných prác. Potvrdzujú to aj jeho rané realizácie úradníckych bytových domov, ktoré patria medzi najkvalitnejšie výsledky dobového navrhovania v obľúčkovanom, či národnom slohu. Výrazne plasticky členené fasády jeho domov ako napríklad bytového domu na Štetinovej ulici, majú výrazovú silu, v ktorej viac než inšpiráciu ľudovým ornamentom cítiť veľkomestský charakter pražského kubizmu a nemeckého expresionizmu.

Nebolo to však bývanie, ktoré v prvých rokoch Československa vyvolalo v Bratislave rozsiahlejšie architektonické diskusie ohľadne reprezentatívneho jazyka republiky. Predovšetkým navrhovanie sídel inštitúcií a úra-



Pôvodná budova Zemeľského múzea, dnes Slovenského národného múzea (1924–1928), od architekta Milana Michala Harmince (Archív architektúry, Oddelenie architektúry HÚ SAV).

dov boli odbornou i širokou verejnosťou ostro sledované a aj kritizované. Pražské politické vedenie sa usilovalo od začiatku 20. rokov vybudovať reprezentatívnu úradnú infraštruktúru Bratislavy. Po rokoch republiky, keď autoritatívne zadávali zákazky architektom ministerstva verejných prác, začali svoje vízie konkretizovať prostredníctvom demokratických prostriedkov – architektonických súťaží. V roku 1924 bola vyhlásená súťaž na sídlo prvej veľkej kultúrnej inštitúcie v Bratislave s celoštátnou pôsobnosťou – Zemeľské múzeum na lukratívnom pozemku dunajského nábrežia. Víťazom sa stal Pavel Janák s charakteristickým masívnym blokom s výzdobou v národnom slohu. Slovenský politici však neprijali rozhodnutie poroty a vďaka obštrukciám dosiahli, že projekt nakoniec realizoval ich favorit, Slováč Milan Michal Harminc,⁵ architekt s bohatými skúsenosťami z výstavby Budapešti. Pôvodný súťažný ná-

vrh s výraznou kupolou prepracoval na viac konzervatívny, antikizujúci koncept vzdialený špecifickému jazyku obľúčkovaného slohu.

No nakoniec aj sídla inštitúcií, ktoré navrhli a zrealizovali českí architekti vybraný ministerstvom či inými štátnymi inštitúciami boli väčšinou navrhnuté v jazyku redukovaného klasicizmu s monumentalitou moderných veľkomestských palácov. Ladislav Foltyn, významný historik medzivojnovoj slovenskej architektúry, nazval tento štýl *úradným slohom*⁶ a miestom, kde sa výstavby najhustejšie prejavila, bola takzvaná Dunajská štvrť, priestor medzi priemyselnou zónou Bratislavy s jedným z najväčších prístavov v republike a historickým jadrom mesta. Tu priebehom 20. a 30. rokov vznikol rad štátnych a verejných inštitúcií, na ktorých sa zrkadlila postupná premena architektonickej paradigmy v Československu a smerovanie k modernému navrhovaniu, založenému na



Okresná sociálna poisťovňa na Bezručovej ulici 5, architekti Alois Balán, Jiří Grossmann, 1939 (Archív architektúry, Oddelenie architektúry HÚ SAV).

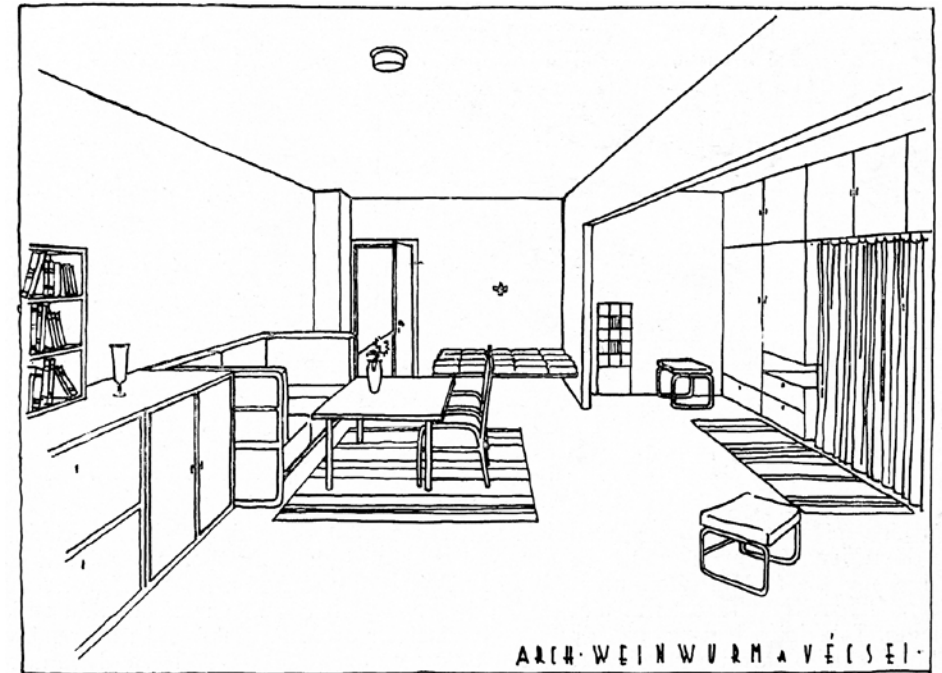
vedecky racionálnom riešení stavby a funkčnej estetiky modernizmu.

Jedným z najvydarenejších príkladov týchto premien v architektonickom myslení zrealizovaných v Dunajskej štvrti, je komplex Zemskej úradovne pre poisťovanie robotníkov z rokov 1928–1932 (Bezručova 3) a Okresnej sociálnej poisťovne dostavanej v rokoch 1936–1939 (Bezručova 5). V prvej etape výstavby toho mestského obloku jej autori architekti Alois Balán a Jiří Grossmann ešte pracovali s uzatvorenosťou úradnej budovy a s monumentalizujúcim efektom výškovej gradácie v nároží. Avšak už o niekoľko rokov neskôr mestský blok uzavreli projektom, ktorý pre dosiahnutie čo najlepších svetelných, hygienických a funkčných podmienok architektúry poprel uličnú čiaru. Svojím asymetrickým komponovaním hmôt, využitím sofistikovaných konštrukčných riešení, nových stavebných materiálov a technológií reprezentoval dobové progresívne tendencie svetovej architektúry.

Kto budoval modernú Bratislavu?

„Cesta nášho architektonického zrenia viedla cez teoretickú dielňu českej architektonickej avantgardy,“ napísal architekt a fotograf Ladislav Foltyn, jeden z mála slovenských absolventov slávneho Dessauského Bauhausu vo svojom najvýznamnejšom teoretickom diele *Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918–1939*.⁷

Pristúpil tak na koloniálnu rétoriku o zaoštalosti Slovenska a Bratislavy, ako aj na revolučné modernistické myslenie, ktoré zahŕňovalo minulosť a vyžadovalo prospektívne myslenie a budovanie nového sveta. Foltynovým tvrdením by akiste nesúhlasil rad jeho bratislavských kolegov, ktorý v meste tvorili relatívne štruktúrovanú architektonickú scénu už od čias monarchie. Predovšetkým Nemeckí a Židovskí architekti produkovali v liberálnom prostredí prvej republiky diela svojou progresivitou a medzinárodným kontextom nezaostávali za tými, ktoré do mesta priniesla „česká avantgarda“. Pražský časopis *Stavba*



Návrh interiéru pre byt v komplexe UNITAS, architekti Friedrich Weinwurm, Ignác Vécsei, 1931–1932.

aj brnenský *Horizont* v roku 1925 publikovali čerstvo dokončenú Administratívnu budovu Žilinskej portlandcementovej továrne v Bratislave. Je to jediný dôkaz spolupráce dvoch významných židovských architektov Friedricha Weinwurma a Ernsta Wiesnera, ktorý pritom pochádzali z jedného regiónu Slovenska zo Záhoria. Obaja jeden v Bratislave a druhý v Brne veľmi skoro a konzekventne počas celej svojej tvorby neopustili racionálny, Loosovsky puristický postoj.

Weinwurm spolu s architektom a stavebným podnikateľom Ignáčom Vécseiom viedol jeden z najväčších architektonických ateliérov v meste. Navrhoval sídla pre významné podniky, staval luxusné vily na hradnom kopci, no zároveň sa angažovane zapájal aj do politického diania, a patril k jedným z architektov, ktorý sa najaktívnejšie zapojili do ľavicového hnutia v meste. V roku 1931 spolu s Antonínom Hořejšom, teoretikom a propagátorom moderného umenia a ľavicových myšlienok začal vydávať časopis *Nová Bratislava*.

Symbolicky sa v prvom čísle časopisu profi-lovo venovali aktuálne dokončeným obyt-ným súborom UNITAS, ktorý navrhoval Weinwurm v rámci štátnej podpory pre bytovú výstavbu pre nezamestnaných. Práca architekta Friedricha Weinwurma, bola manifestáciou dostupného bývania pre chudobných s výraznými prvkami komunitného života, ako aj modernej architektúry a urbanizmu. Plán Weinwurmovho UNITASu uznanlivo hodnotil aj Karel Teige. „Byl zprvu myšlen jako kolektivisované bydlení, avšak bylo nutno od toho upustiť a zaříditi tamní byty jako malé domácnosti s kuchyněmi,“ ako uviedol v publikácii *Nejmenší byt*.⁸

Radikálne ľavicové vízie sa v liberálnom Československu tridsiatich rokov 20. storočia dostávali do verejnej diskusie, na rozdiel od susedných krajín, kde stále silnejšie preberali moc nacionalistické a autoritárske režimy. No aj tu sa tieto myšlienky diskutovali skôr v časopisoch, na výstavách či v architektonických plánoch než v skutočných politi-



Manifestačný sprievod pred Československou národnou bankou na Štúrovej ulici, 1938 (Archív STK, Slovenský národný archív v Bratislave).

kách. Hospodársky život krajiny bol previazaný s kapitalistickým voľným trhom, ktorého vzorom boli úspešné veľké firmy ako napríklad Baťov koncern, ktorý ovplyvňoval vývoj československej architektúry, nielen výstavbou ideálnych továrenských miest, ale predovšetkým stavbou obchodných domov v každom väčšom meste krajiny.

Liberálny kapitalizmus, pragocentrizmus a národná emancipácia

„Maďarské a Nemecké strany a skupiny, ktoré sa považovali za pravých a jediných dedičov pamiatkového fondu mesta, všade vetrili tendencie vyrvať im ich kultúrne dedičstvo.“⁹ Tak zhodnotil pamiatkar a historik Vendelín Jančovič vzťah starých Prešporákov k novým československým Bratislavčanom. V roku 1930,

keď bol predstavený nový projekt obchodného domu firmy Baťa v centre mesta, sa však dokázali spojiť. Moderný dom baťovca Karfika s pásovými oknami a svetelnou reklamou, ktorý zakrýval jednu z dominant mesta – Michalskú vežu – vzbudil odpor aj u českých a slovenských úradníkov a prinútili Baťov koncern k „ústupku“, hmotu bližšie k veži architekt znížil, no o to zvýšil ďalší blok obchodného domu.

Bratislava zažívala v 30. rokoch minulého storočia výrazný stavebný boom, stávala sa, či skôr túžila sa stať, metropolou. Na okraji za hradbami stredovekého mesta vznikalo moderné centrum, ktoré domáci s obľubou nazývali výkladnou skriňou mesta. Okrem spomínaného Baťovho domu služieb tu vznikol rad moderných stavieb, Mestská sporiteľňa



Náčrt na budovu zemského úradu v Bratislave, 1938 (Archív Národného technického múzea v Praze).

(1932) s prvou zavesenou fasádou od mladého slovenského architekta Jura Tvarožka, prvý „mrakodrap“ – jedenásť poschodový Obchodný a bytový dom Manderla (1936) od prešporského nemca Christiana Ludwiga, moderný samoobslužný Obchodný dom Bohuslav Brouk (1935), postavený priebehom štyroch mesiacov podľa návrhu toho istého architekta, či komplex mestských palácov Družstevné domy (1932–1939) od Emila Belluša, jednej z najdôležitejších osobností modernej slovenskej architektúry.

V roku 1936 vyhral Emil Belluš súťaž na filiálku Národnej banky Československej v Bratislave. Bolo to údajne po prvýkrát, keď nepražský architekt dostal príležitosť realizovať takúto štátnu zákazku. Súťažné návrhy boli publikované aj v časopise *Styl*, ktorý si architekt predplácal, jeho projekt tam však nenájdeme. Architekt si na titulke, kde bol prezentovaný projekt Bohumila Hubschmanna, pripísal „+ 1. cena nepublikovaná!“¹⁰

Architekt k úlohe postaviť filiálku Národnej banky pristúpil s patričnou vážnosťou. Hlavnú fasádu objektu navrhol so symetriou a monumentálnosťou, ktorá demonštrovala Bellušovo odvrátenie od ľahkosti, asymetrie a redukcie tvarov charakteristickej pre jeho skoršiu tvorbu v duchu československého funkcionalizmu. Z masívnej podnože banky z hrubo opracovaných kvádrov travertínu vy-

stupuje monumentálna bronzová brána a nad ňou prázdny rám medzi dvoma krídlami banky, ktorý na vrchu uzatvára len štíhly preklad. Až metafyzicky pôsobiaca prázdnota tohto otvoru, vloženého medzi dva masívne travertínové obloženie múry, nesie v sebe náboj mrazivej monumentality Talianskej fašistickej architektúry Novocenta. V atmosfére rastúcej moci nacionalistických autonomistických a autoritatívnych hnutí odporu voči liberálnej demokracii na konci 30. rokov 20. storočia sa zdá Bellušova banka akýmsi symbolom premeny myslenia aj v architektúre. Premeny, ktorá bola úzko spojená aj s politickou nespokojnosťou Slovákov s pragocentrickým riadením republiky ako aj nariadením, ktorým smerom sa bude politika i architektúra v nasledujúcom období orientovať.

„A my ešte v oseemnástom roku republiky pokojne a bez spravodlivého hnevu hľadáme na bratislavský hrad a k tejto stráni. Obávam sa, že keby sme neodstránili to čo tu ruší krásne dielo prírody, a keby sme jej krásu nedoplnili architektúrou, že by sme neobstáli pred kritikou tých, ktorí prídu po nás... Prosím priateľov Bratislavy a všetkých ktorí majú smysle pre to čo na československom Dunaji znamená slovenské hlavné mesto, aby sa pričínili o nápravu.“ Takto sa vyjadril ministerský predseda Milan Hodža pri jeho návšteve Bratislavy v roku

1937. Už o rok nato sa na verejnosť dostali výsledky jeho predstáv v podobe súťaže na výstavbu Zemského úradu na hradnom návrší a v podhradí, ktoré sa mali stať najdôležitejším administratívnym a vládny centrom Slovenska, ktoré malo správnou reformou získať väčšiu autonómiu voči pražskému centru.

Výzvou navrhnuť budovu Slovenskej vlády a ministerstva na najprominentnejšom mieste bratislavskej panorámy boli oslovený dvaja architekti, Slovák Juraj Tvarožek a Čech so slovenskými koreňmi Josef Gočár. Žiaľ dochoval sa nám len český názor na prestavbu rujný hradu. Gočár až prekvapujúco radikálne pristúpil k návrhu. Celú ruinu hradu plánoval zbúrať a na jej miesto naprojektoval monumentálny 12-ti poschodový dom s pôdorysom v tvare veľkého písmena H. Brutálnosť s akou Gočár nahradil stáročia existujúce štvorvežie na siluete mesta za kubickú hmotu modernej administratívnej budovy, je natoľko zarážajúca, že až navodzuje otázku, či to architekt skutočne myslel vážne. Reakcia verejnosti, odbornej aj laickej samozrejme na tento návrh nenechala dlho čakať a Hodžova vláda nakoniec financovala podrobné zameranie ruiny a projekt jej konzervácie a adaptácie na letné divadlo,¹¹ k jej realizácii však už zánikom republiky neprišlo.

Tragická „dejinná úloha“

„Áno. V dávnych časoch, keď tu (v Bratislave) zapadla Slávov sláva, utiahli sme sa pred víťazným barbarom z Ázie hore medzi slovenské vrchy a pralesy. Ale od tých čias nevymizla z nás túžba zmocniť sa strateného Dunaja, tejto brány do sveta. Preto sem prišli štúrovci vznik-

etiť veľkú vatru národnej renesancie, a preto sme sem teraz dorazili my, aby sme tu vybudovali slovenské empýreum na Dunaji. To bola naša neľahká, ale dejinná úloha!“¹²

Takto históriu chápal a aj prekrúcal spisovateľ a ťažisková osobnosť bratislavskej medzivojnovnej bohémy a neskôr šéf Úradu propagandy Slovenskej republiky Tido J. Gašpar.

Paradoxom doby ostáva, že v roku 1942 v režimovej súťaži na výstavbu univerzitného mesta na Bratislavskom hrade, taliansky architekti Ernesto a Atillio La Padullovcí z Ríma, plánovali ruiny zbúrať, a na ich mieste postaviť podobne radikálne moderný blok ako navrhol Gočár. To, že projekt talianskych architektov najviac zaujal porotu a domácu umeleckú obec, zrkadlia aj stránky časopisu Elán, najčítanejšieho mesačníka o umení za vojnového Slovenska. V roku, keď boli spustené transporty Židov zo Slovenska, sa pred verejnosťou opäť zdôrazňovala potreba odstrániť nevzhľadné ruiny z panorámy mesta, ktoré sa Slovenským nacionalistom nehodili nielen k obrazu, ale aj historickej pamäti ich národného hlavného mesta. Ruiny hradu nakoniec neboli zbúrané, ale zrekonštruované, a v roku 1968 tu bola podpísaná federalizácia Československa. Žiaľ mnohonárodnostná Bratislava, ktorá sa medzi dvoma svetovými vojnami pulzovala nielen novou architektúrou, ale aj životom jej pestrých komunit nám už oživa len v archívnych dokumentoch či historických štúdiách.

Text vznikol aj vďaka finančnej podpore agentúry VEGA (projekt č. 2/0074/17) a agentúry APVV (projekt č. 16 0584).

Poznámky:

1. Pomenovanie mesta Bratislavou bolo oficiálne schválené takmer až o dva mesiace neskôr – 27. marca 1919. Podrobnejšie pozri LIPTÁK, Ľubomír. Bratislava ako hlavné mesto Slovenska. In DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.). *Medzi provinciou a metropolou. Obraz Bratislavy v 19. a 20. storočí*. Bratislava, 2012. Tu s. 46.
2. Cenzus z roku 1910 ukazoval, že Nemci tvorili 50 % obyvateľov mesta, Maďari 30% a Slováci len 16%. Podľa DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.). *Medzi provinciou ...* c. s. v pozn. 1.
3. HORVÁTH, Vladimír. *Bratislava, hlavné mesto Slovenska. Pripojenie Bratislavy k Československej republike roku 1918–1919*. Bratislava 1977.
4. Podrobnejšie napríklad: HNÍDKOVÁ, Vendula. *Národný styl. Kultura a politika*. Praha 2013, s. 82.

5. Podrobnejšie k vzniku a stavbe národného múzea pozri: HOLČÍK, Štefan. K vzniku budovy Slovenského národného múzea v Bratislave. *ARS*, 1982, č. 2, s. 59–66.
6. FOLTYN, Ladislav. *Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918–1939*. Bratislava 1993, s. 57.
7. Tamtiež, s. 13.
8. TEIGE, Karel. *Nejmenší byt*. Praha 1932, s. 103.
9. JANKOVIČ Vendelín. Kapitoly zo Slovenskej pamiatkovej starostlivosti. *Pamiatky a príroda*, 1976, č. 6, s. 12.
10. DULLA, Matúš. Filiálka Československej národnej banky v Bratislave: premena paradigmy. In MORAVČÍKOVÁ, Henrieta a kol.: *Moderné a/alebo totalitné v architektúre 20. storočia na Slovensku*. Bratislava 2013. Tu s. 134.
11. Podrobnejšie vid' GONDOVÁ Anna. Bratislavský hrad a hradný kopec: (ne)prepojené osudy – mapovanie spoločenskej diskusie o zachovaní ruiny bratislavského hradu v kontexte hradného kopca. *Architektúra & urbanizmus*, 52, č. 1-2, s. 9–11.
12. GAŠPAR, Tido Jozef. *Pamäti 2*. Bratislava 2004.

ENGLISH SUMMARY

“THE EMPIRE ON THE DANUBE”: AMBITIOUS BUILDING PLANS IN INTER-WAR BRATISLAVA

Peter Szalay

Bratislava was one of the new national capitals that emerged after the First World War, but the Slovak capital city actually was actually located on the geographical and cultural margins of Slovakia. The city was dominated by its German and Hungarian communities, but thanks to Czechoslovakia's liberal democracy its history between the two world wars was characterized by a fragile balance. The city's growth during this period was reflected in its rich and varied architectural production, to which all the city's national communities contributed. The common denominator of all these efforts was to create a genuinely modern capital city.

Keywords:

Bratislava – capital city – Czechoslovakia – modern architecture – Rondocubism – Functionalism – inter-war period

MEZI PRAHOU A DRÁŽĎANY. ARCHITEKTURA ČESKÝCH NĚMCŮ NA SEVERU ČECH

Jaroslav Zeman

Severočeská průmyslová oblast, osídlená především německým obyvatelstvem, prošla od poloviny 19. století nebývalým urbanistickým a demografickým růstem. Zásadní zlom znamenal především nástup industrializace, neboť nejvýrazněji se na její podobě podepsala následující období. Charakteristickým znakem zdejších měst je překotný urbanistický rozvoj, který šel ruku v ruce se stavebním kvasem. Pohraniční oblasti byly již odedávna rušnou křižovatkou kultur, dějin a ideologií, v níž se mísili a vzájemně ovlivňovali Češi, Němci a Židé a odráželi tak složité etnické vztahy na území dnešní České republiky. Ambivalence severočeské meziválečné architektury odráží na jedné straně fascinaci novými možnostmi a modernitou a na druhé zároveň nechutí rezignovat na její symbolickou funkci. Stavby českých Němců se často vyznačují těžkými, přísnými klasickými formami s důrazem na proporce a gradaci hmot. Oproti hravější a lyričtější poloze české architektury je pro jejich tvorbu charakteristické užití kompaktnějších, sevřenějších, střídmých forem se smyslem pro kultivovaný detail a kvalitní materiály, v souladu s úsilím o vytvoření ideální, nadčasové architektury.

Pohraniční oblasti na severu Čech, Moravy a ve Slezsku s německy hovořící majoritou se vyznačují pohnutým a oproti vnitrozemí do značné míry odlišným vývojem, který se zrcadlí i v architektuře. Bohatý, hustě osídlený region se souvislým pásem průmyslově rozvinutých aglomerací (Aš, Cheb, Chomutov, Most, Teplice, Ústí nad Labem, Děčín, Jablonec nad Nisou, Liberec, Trutnov či Krnov), tvořil hospodářskou páteř Čech, Moravy a Slezska.¹ „S výstavbou železnic, rozvojem sklářství a porculánového průmyslu, jakož i těžbou hnědého uhlí v severozápadních Čechách, se stoupaním významu nákladního překladiště v labských přístavech, vzniklo mezi Aší a Krnovem průmyslové pásmo, které se mohlo co do intenzity hospodářského života a co do hustoty obyvatelstva srovnávat s říšskoněmeckými a belgickými průmyslovými revíry,“ výstižně definuje sledovanou oblast Wenzel Jaksch.² Průmysl se tak stal nedílnou součástí identity zdejších měst.

Pro severočeské prostředí byl zpočátku určující vliv Mnichova a hlavně Vídně, k níž se záhy připojily Drážďany, které vzhledem ke své blízkosti začaly hrát posléze klíčovou roli. Vliv těchto center se projevil jak přímo angažováním jednotlivých tvůrců místními

samosprávami a soukromou klientelou, tak i nepřímo, neboť představovala sídla prestižních vysokých škol, jimiž prošla řada místních architektů. Výhodou severočeské oblasti byla rovněž existence Státní průmyslové školy v Liberci (K. K. Staatsgewerbeschule in Reichenberg, dnešní SPŠSE a VOŠ), která patřila spolu s brněnskou mezi nejstarší a nejvýznamnější odborné školy na našem území. Založena byla v roce 1876 a 28. října téhož roku byla slavnostně zahájena výuka, zprvu ve stavebním a strojním oddělení, ke kterým posléze přibýlo ještě oddělení chemické. Ve své době patřila k důležitým líhním budoucích architektů a mezi jejími absolventy bychom našli řadu zvučných jmen, namátkou Josefa Zascheho, Roberta Hemmricha, Rudolfa Bitzana, Rudolfa Krausze, Rudolfa Perthena, Hanse Richtera, Oskara Czepu či Norberta Schlesingera a krátce (dva roky) zde studoval i věhlasný Adolf Loos. Stejně tak mezi pedagogy figurovali známí architekti, jako Max Kühn, Heinrich Fanta, Anton Krapf, Rudolf Geissler, Paul Zeh či později Oskar Baudisch a Karl Winter.³ Zdejší výuka však byla poměrně konzervativní, čehož si ostatně všimli i současníci. Jak lakonicky poznamenal František Rössler po zhlédnutí rozsáhlé expo-

zice školy na výstavě českých Němců, pořádané v roce 1906 v Liberci „*Moderna do jejich architektury má asi nedovolený přístup*“.⁴

První světová válka znamenala pro české Němce zásadní zlom, který je postavil do zcela odlišného postavení. Poválečné Československo se ocitlo v obdobné situaci, jaká panovala v někdejší Rakousku-Uhersku, neboť zůstalo mnohonárodnostním státem. Čeští Němci museli částečně vyklidit své dřívější pozice a dostali se do podřízeného postavení vůči české majoritě, což bylo zdrojem pozdějších resentimentů. To dokládá i neúspěšný pokus o zřízení provincie *Deutschböhmen*. Důsledkem toho bylo jisté „uzavření“ německých jazykových ostrovů vůči kulturním a politickým vlivům z českého vnitrozemí. Navenek se to projevilo dalším obratem k vlastním regionálním tradicím a otevření se vlivům sousedního Německa. Vídeň tak částečně ustupuje do pozadí, její pozici zaujímají Drážďany a do kurzu se dostává i Berlín. Je zde však patrný jistý rozpor, neboť třebaže se místní Němci na jednu stranu hlásí k umění celoněmeckému, na druhou s neľibostí pohlízejí na odliv úspěšných umělců do Ně-

mecka a Rakouska (mj. Rudolf Bitzan, Hans Richter, Leopold Bauer či Josef Hoffmann), kteří jsou pak prezentováni právě jako rakouští či němečtí tvůrci – „*přirozená přitažlivost velkého uzavřeného německého společenství za hranicemi našeho státu (nám) odjímá četné z nejlepších našich domácích umělců*“, podotýká historik umění Rudolf Hönigschmied.⁵ Nelze však říci, že by vztahy s hlavním městem někdejší monarchie, respektive s architekty zde usazenými a působícími byly zcela zpřetrhány. Vzhledem k historickým a geografickým svazkům byla v tomto ohledu samozřejmě více frekventována Morava a Slezsko. Vídeňští architekti nicméně projektovali i na severu Čech, mj. Alfred Keller, Franz Singer, kancelář Theiss & Jaksch, Otto Prutscher, Lois Welzenbacher, Alfred Castellitz či Theophil Niemann. Důležitá byla také otázka objednavatelů, kdy za angažováním jednotlivých architektů stály mnohdy osobní vazby, ať už mezi umělcem a klientem, či mezi klienty vzájemně.

Významným zdrojem poválečné frustrace německých architektů byly velké, lukrativní státní zakázky, kdy v případě, že na nich chtě-



Mezi tradicí a modernitou. Vila Karla Fuchse v Hradci Králové (1932) od Kurta Spielmanna. (Forum, Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung, 1935).

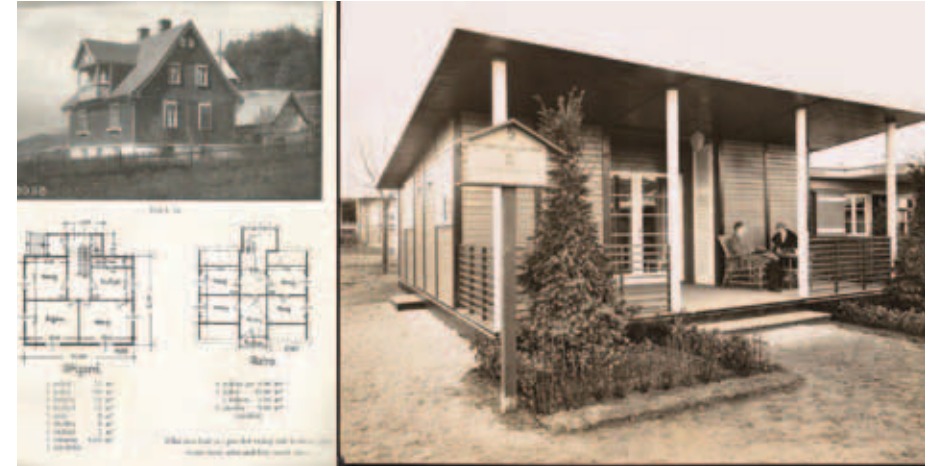


Hlas stavebního úřadu a investora - hlas Boží. Vila Bruna a Fanny Vogelových v Novém Boru a vila Antona Schuberta ve Varnsdorfu od Otto Fleischera (FLEISCHER, Otto. Neue Bauten in Nordböhmen. München – Wien: Industrie- und Gewerbeverlag, 1934).

li participovat, museli spolupracovat s českými kolegy, na což upozorňuje např. Jindřich Vybíral.⁶ O to úzkostlivěji si pak hlídali své teritorium, a tak není divu, že mezi hlavními klienty bychom našli významná města a obce s německou majoritou, průmyslníky, průmyslové podniky a finanční instituce s převládajícím německým kapitálem. Zdrojem deziluze se stala především domnělá výhoda českých Němců v podobě kulturní a jazykové příslušnosti k sousednímu Německu. Ta však benefitů v podobě zahraničních zakázek nepřinášela a bylo tomu spíše naopak. Zájmy architektů a stavitelů německé národnosti na území Československa hájily profesní organizace *Gemeinschaft deutscher Architekten in der Tschechoslowakischen Republik* (Spolek německých architektů v Čechách), založená v roce 1920 a rozdělená do tří hlavních žup se sídlem v Praze, Brně a Liberci,⁷ *Ständige Delegation der Deutschen Baumeister der Tschechoslowakischen Republik* (Stálá delegace německých stavitelů v Československu) se sídlem v Karlových Varech, založená v roce 1922 a *Vereinigung Sudetendeutscher freischaffender Architekten in der ČSR* (Sdružení Sudetoněmeckých nezávislých architektů v Československu), ustanovené ve 30. letech 20. století.⁸ Nejednoznačný postoj panoval rovněž vůči zahraničním architektům, jejichž angažování chápali místní architekti jako ohrožení svých pozic a stejně jako čeští ko-

legové usilovali o omezení jejich činnosti. Velmi dobře to ilustruje dobový skandál, za kterým stála liberecká pobočka uměleckého spolku *Metznerbund*, která se ostře ohradila vůči zadávání architektonických zakázek říšskoněmeckým architektům.⁹ To byl také důvod, proč si některé zahraniční ateliéry jako Lossow & Kühne pragmaticky zřídily československou pobočku, neboť rozvinuté pohraniční oblasti s movitou klientelou skýtaly řadu lukrativních zakázek. Nikterak idylický pak nebyl ani vzájemný vztah architektů navzájem, což dokládají mj. i opakované stížnosti svobodných tzn. samostatně činných architektů vůči kolegům, zaměstnaným na stavebním úřadě, kteří se v rámci své pracovní doby věnovali i privátním zakázkám.¹⁰ Na druhou stranu je však třeba říci, že někteří architekti německé národnosti měli ke svým českým kolegům přinejmenším smířlivý postoj a jejich tvorbu respektovali, jako Zsche či Lehmann, jež velmi oceňoval tvorbu Jana Kotěry.

Politické a společenské změny ovlivnily také školení zdejších architektů, jež vedle zahraničí mnohem častěji studovali i dom na Německé vysoké škole technické v Praze (Deutsche Technische Hochschule in Prag) a Brně (Deutsche Technische Hochschule Brünn). Na uvedených školách působila celá řada významných architektů, kteří stojí za množstvím realizací právě v severních Čechách,



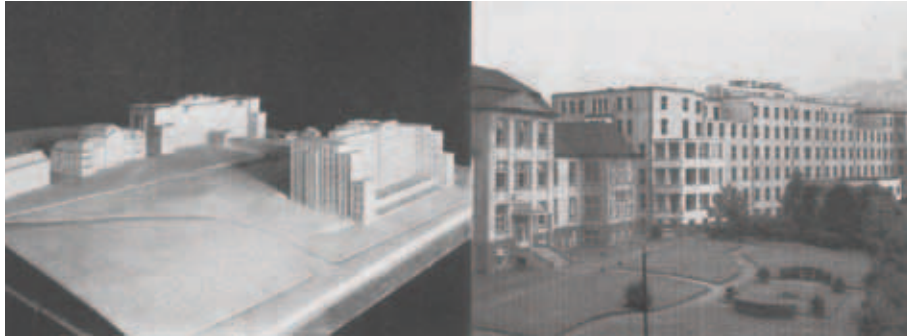
Dvě strany téže mince - produkce firmy Christoph & Unmack. Montovaný rodinný dům v Boleslavi na Frýdlantsku (1925) a letní chata navržená Hansem Poelzigem (1927). (KELLER, Jindřich. 80 vzorných návrhů levných rodinných domků a vil. České Budějovice: O. Rosín, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek, 1925).

zejm. Friedrich Kick, Theodor Bach, Karl Járav, Artur Payr, Franz Wimmer a Fritz Lehmann v Praze či Heinrich Fanta a Emil Tranquillini v Brně.¹¹ Výjimečně pak navštěvovali i české školy, jako např. jablonečtí architekti Rudolf Günther, žák Josefa Gočára, či Josef Peukert, absolvent mistrovské školy Jana Kotěry.

Dobová československá odborná periodika jako *Styl* či *Stavba* tvorbu domácích architektů německé národnosti reflektovala minimálně. Čestnou výjimkou byla brněnská *Revue moderní kultury Horizont*, vycházející v letech 1927–1932, pražská revue *Byt a umění* a zejména bratislavské *Forum*, *Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung* vydávané architektem Endrem Szönyim v letech 1931–38, které spolu s karlovarským časopisem *Deutsche Baumeister Zeitung* představuje jeden ze základních pramenů k architektonické tvorbě architektů nejen německé, ale i maďarské národnosti, působících v meziválečném Československu. Proto představují důležitý informační zdroj také některé zahraniční časopisy jako *Innen Dekoration*, *Moderne Bauformen* nebo *Deutsche Bauzeitung*, v nichž se občas objevují práce československých architektů české i německé národnosti. Důležitou roli hrály vedle odborných periodik rovněž člán-

ky v místním tisku, které informovaly širokou veřejnost o činnosti moderních architektů, či přímo prezentovaly jejich úvahy o architektuře.¹²

Architektonická produkce sledované oblasti se vyznačuje značným stylovým diapazonem, kdy převládají tři základní tendence, puristická, tradicionalistická a expresionistická. Ty doplňují další směry, jako např. functionalismus, jež ovšem mají spíše okrajový význam. U většiny tvůrců je navíc čitelný duální přístup k obytné architektuře a k veřejným budovám. Tradicionalisté se a priori nevyhranovali vůči novým konstrukčním možnostem a materiálům, nicméně snažili se s nimi pracovat při zachování ověřených tradičních hodnot, kdy rozvázná práce s moderními prvky šla ruku v ruce s úctou k historii a lokálním tradicím. Proto je jedním z charakteristických prvků místní architektury protiklad moderního konstrukčního řešení a „tradicionalistického“ pláště. Ten lze dobře doložit na příkladu dřevostavby firmy Christoph & Unmack v Nizkém (Niesky), která měla svůj pobočný závod na Frýdlantsku. Třebaže se na návrzích montovaných domů podíleli i moderní architekti jako Hans Poelzig, Bruno Paul, Hans Scharoun a další, nejvíce šly „na odbyt“ tradičně pojaté



Model areálu okresní nemocnice v Ústí nad Labem a mohutný pavilon interny krátce po dostavbě. (LODGMANN VON AUEN, Rudolf – STEIN Erwin (ed). Die sudetendeutschen Selbstverwaltungskörper: eine Sammlung von Darstellungen der sudetendeutschen Städte und Bezirke und ihrer Arbeit in Wirtschaft, Finanzwesen, Hygiene, Sozialpolitik und Technik. Band 3 Aussig. Berlin-Friedenau: Deutscher Kommunalverlag, 1929).

domy se sedlovou střechou, které ovšem disponovaly inovativními konstrukčními systémy, navrženými hlavním projektantem firmy, Konrádem Wachsmannem.¹³

Purismus se pak objevuje v jakési zdrženlivé, klasicizující a mnohdy monumentální podobě zdůrazňující tíži, vzdálené experimentálnímu úsilí avantgardních architektů (srov. např. pozdní tvorbu Josefa Záscheho či dílo Fritze Lehmana). Ákos Moravánszky jej výstižně definuje jako *redukovaný klasicismus*.¹⁴ Toto klasicizující pojetí souvisí s obdivem puristů k osvícenské architektuře Josefa II. a revolučním projektů Etiéna Louise Boulléého a Clauda Nicolase Ledoux, která pro ně představovala poslední velký „čistý“ sloh.¹⁵ Na rozdíl od funkcionalistů, pro něž bylo zásadní dispoziční řešení architektury, kladli puristé větší důraz na exteriér, jenž hrál stejně významnou roli jako interiér a vyznačoval se jednoduchými, redukovanými formami, což souznělo s pojetím architektury u českých Němců. S tím souvisí také orientace na uměleckou stránku architektury na rozdíl od funkcionalistické avantgardy, zdůrazňující spíše její sociální a technicko-funkční aspekty. V rámci této vlny se v severočeské oblasti nejvíce prosazuje směr, který Němci příhodně nazývají „*umírněná moderna*“ (*gemäßigte Moderne*), patrná na realizacích Rudolfa Güntera, Franze Josefa Arnolda, Josefa Effenbergera a Fritze Noppese, Karla Wintera,

Carla Webera, Paula Spielmanna, Hanse Richtera a dalších. Projevuje se např. aplikací sedlové střechy, okenic, klasicistického rozvrhu fasád či v dispozičním řešení. Velmi dobře tento přístup k moderním trendům ilustruje klasicizující pojetí funkcionalismu v díle Kurta Spielmanna (Deutschova vila ve Dvoře Králové, Fuchsova vila v Hradci Králové) či takřka barokní kompozice ozdravovny Revírní rady pro obvody báňských revírních úřadů ve Starých Splavech od teplických architektů Reihsga a Krische. Stejně tak se lze u jednoho tvůrce setkat jak s modernějším pojetím stavby, tak i její umírněnější podobou (Otto Fleischer, Hans Richter). Otázkou však zůstává, nakolik to bylo přáním stavebníka či záměrem architekta, neboť výsledek pravidla představoval kompromis mezi architektovou vizí, přáním klienta a požadavky místního stavebního úřadu. Zejména oblíbený prvek modernistů, plochá střecha, se stal častým kamenem úrazu, který ze strany stavebního úřadu často nebyl s ohledem na okolní zástavbu akceptován.¹⁶

Tvorbu českých Němců tak nelze jednoduše zařadit do obecnějších stylových kategorií a nachází se spíše na jejich pomezí. To je také důvod, proč se funkcionalismus a další moderní architektonické proudy v severních Čech objevují až na výjimky spíše v souvislosti s českou klientelou a kapitálem a návrhy zpravidla vznikaly rukou českých popř. židov-



Franz Josef Arnold a Ernst Krob: pavilon A (1930–1937) nové okresní nemocnice v Ústí nad Labem na pohlednici z 50. let 20. století (Archiv autora).

ských architektů (srov. např. stavební činnost firmy Baťa v pohraničí).

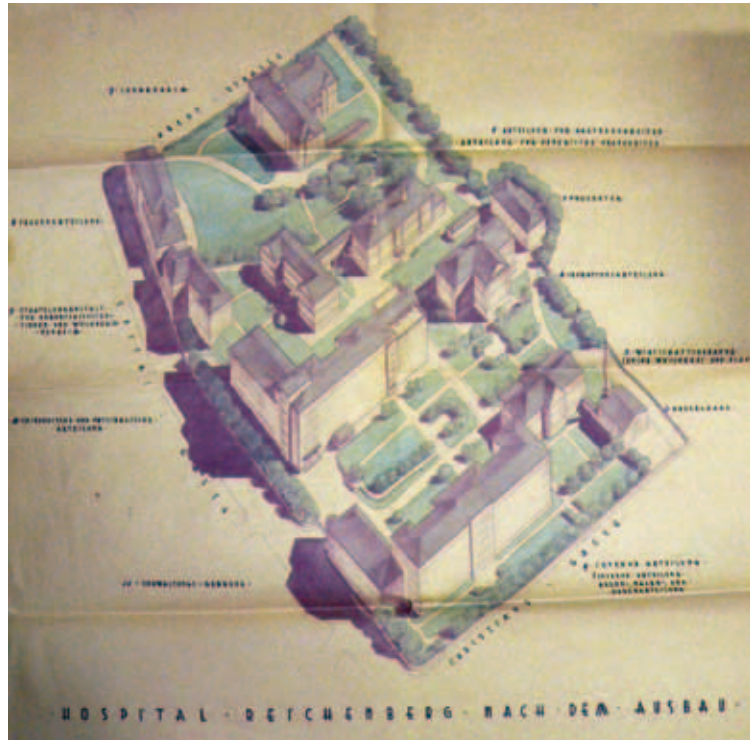
Onu výjimku představují zejména areály nemocnic, kde byl v mnohem větší míře kladen důraz na nejmodernější trendy a způsob řešení. Zároveň výmluvně ilustrují výše zmíněná specifika tvorby českých Němců včetně jistého protekcionismu i nepřilíhajícího vztahu mezi privátními architekty a architekty činnými na stavebních úřadech. Proto se blíže zastavíme u dvou největších severočeských meziválečných realizací v oblasti zdravotnictví, nemocnic v Ústí nad Labem a Liberci.

Ačkoliv meziválečné Československo patřilo v oblasti zdravotnictví k nejnáročnějším zemím vůbec, je třeba konstatovat, že rozptýlené zdravotnické zařízení bylo značně nerovnoměrné, což bylo dáno zejména absencí centrálního řízení zdravotnictví.¹⁷ Jednotlivá zařízení tak budoval a provozoval nejen stát, ale především obce, okresy, pojišťovny a občas i soukromí investoři či církve. Zejména v průmyslově vyspělých oblastech byla otázka zdravotnictví mimořádně akcentována.

Na špičce mezi tehdejšími československými městy v této oblasti bylo jednoznačně Ú-

stí nad Labem. Díky svému osvětlenému sociálnědemokratickému starostovi Leopoldu Pözlzovi (14. 11. 1879, St. Egyden am Steinfeld, Rakousko – 1. 9. 1944, Ústí nad Labem) patřilo k velmi progresivním městům, což vedle zdravotnických zařízení výmluvně dokládá také masivní budování komunálních bytů, především v katastru Klíše, které svým rozsahem i kvalitou na našem území prakticky nemá paralelu.¹⁸

Nový areál měl nahradit starou městskou nemocnici (1892–94) navrženou Maxem Loosem von Losimfeldt, inspirovanou ve své době špičkovými areály v sousedním Německu, zejm. městskou nemocnicí v Berlíně-Friedrichshainu (1873–95) a Eppendorfu u Hamburku (1884–88).¹⁹ I přes své poměrně velkorysé řešení byla již kapacitně zcela nedostačující, neboť sloužila obyvatelům celého tehdejšího ústecko-chabařovického okresu.²⁰ Proto se již od roku 1923 uvažovalo o novém, moderním komplexu.²¹ V roce 1926 bylo okresním zastupitelstvem rozhodnuto, že nová nemocnice bude vybudována v rámci stávajícího areálu, přičemž „*omezený prostor vynutil si řešení mrakodrapové*“.²² Monumentální osmipodlažní pavilon interny, dnes výrazně



Oskar Baudisch: Axonometrický pohled na areál liberecké nemocnice (Magistrát města Liberce, Archiv stavebního úřadu, složka Krajská nemocnice v Liberci).

přestavěný pro potřeby Fakulty umění a designu UJEP a nedávno barbaricky zbořena sedmipodlažní budova chirurgie (pavilon A) od ústeckých městských architektů Franze Josefa Arnolda a Ernsta Kroba, byly ve své době jedny z nejmodernějších a největších nemocničních budov v celém Československu.²³ V první etapě (1926–29) vznikla interna, na kterou následně navázala novostavba chirurgie (1930–37).²⁴ V roce 1935 pak areál doplnil elegantní operační trakt od architekta Rudolfa Perthena, odchovance Otto Wagnera (zbořeno 2008), ovlivněný organickým funkcionalismem.²⁵

Následovat měla ještě třetí a čtvrtá etapa, které zahrnovaly administrativní budovu, centrální laboratoř, rentgen, balneologii a fyziologii spolu s budovou pro lékaře a sestry a prosekturou. Z velkorysého záměru byla kvůli politickým změnám na konci 30. let realizována nakonec jen polovina. Krob a Arnold

se inspirovali nejnovějšími trendy ve výstavbě nemocničních budov, opustili převládající pavilonový systém (srov. např. zlínská nemocnice od Františka Lydie Gahury, 1927) a užíli monoblokové řešení, typické zejména pro nemocniční architekturu ve Spojených státech a západní Evropě.²⁶ Vzhledem k tomu, že celkový koncept pochází již roku 1926, jedná se o poměrně ranou recepci monoblokového pojetí nemocniční výstavby, jež se na našem území začíná ve větší míře uplatňovat až ve 30. letech. To bylo zřejmě ovlivněno také tím, že mezi experty, kteří hodnotili předložený koncept, figurovali ředitelé mnichovských nemocnic v Nymphenburgu a Schwabingu.²⁷ Jako inspirační zdroj architektům sloužily německé nemocnice,²⁸ jako např. mnichovská klinika v Thalkirchner StraÙe (1926–1928, arch. Richard Schachner a Hans Grässel), či sanatorium pro duševně choré v Sassendorfu (arch. Carl Bensel a Johann



Oskar Baudisch: nerealizovaná varianta pavilonu chirurgie. (Magistrát města Liberce, Archiv stavebního úřadu, složka Krajská nemocnice v Liberci).

Kamps).²⁹ Pavilon A měl však až překvapivě blízko také k pozoruhodné nemocnici Beaujon v Clichy-sous-Bois (1933, arch. Jean Walter, dnes součást pařížské aglomerace).³⁰ Konstrukčně byly pavilony řešeny na principu železobetonového skeletu s racionálním dispozičním provozním schématem.³¹ Z architektonického hlediska se v případě obou mimořádně kvalitních a působivých budov uplatnil vliv tzv. nové věcnosti. Nepřehlédnutelné jsou rovněž vlivy expresionismu, který se projevuje efektní skladbou hmot, hlavně u terasovitě koncipovaných bočních křídel, umožňujících dobré oslunění pokojů. Mimořádně důležitou roli hrálo také zapojení monumentálního areálu do obrazu města. Symetricky, takřka barokně komponované objekty tak díky svému urbanistickému zasazení ve svahu nad městem, tvořily až do své demolice jednu z nejvýraznějších ústeckých dominant.

Také Liberec, tradiční konkurent Ústí nad Labem měl velké plány s areálem nemocnice. I zde zamýšlenou přestavbu inicioval zejm. starosta Karl Kostka (5. 5. 1870 Mimoň–23. 7. 1957 Praha), který v rámci jinak výrazně nacionálně orientované rady města představoval nejvýznamnějšího zastávce demokratického Československa.

Jádrem komplexu je pozdně klasicistní štěpánská nemocnice (dnešní pavilon V), postavená stavitelem Antonem Hollubem. Do provozu byla uvedena 1. dubna 1848 jako teprve pátý městský ústav tohoto typu,

a co do rozsahu druhý největší v celých Čechách. V roce 1874 došlo k rozšíření o nové křídlo, obrácené do Husovy ulice. Krátce nato následovala výstavba dalších pavilonů – očního a infekčního (1882, dnešní pavilon C), chirurgického (1894, zbořeno při stavbě nové interny), plicního (1905, dnešní pavilon E) a infekčního (1913, dnešní pavilon J), na základě projektu městského stavebního úřadu.³² V této podobě nemocnice fungovala až do 20. let 20. století, kdy začíná nová etapa v jejím vývoji. V letech 1927–28 dochází k výstavbě moderního pavilonu péče o matku a dítě na základě projektu městského stavebního rady Oskara Baudische. Jednotlivá patra, v nichž byly situovány operační sály, lůžková část i zázemí personálu již spojoval výtah, který pacientům i personálu usnadňoval pohyb po budově. Z architektonického hlediska se jednalo o poměrně zajímavý, tradicionalistický objekt s klidnými, klasicizujícími formami, typickými pro Baudischovu tvorbu.³³ Mezník v historii nemocnice však znamenal rok 1933, kdy se objevuje projekt celkové modernizace nemocnice, jehož součástí byla i vyzvaná soutěž na novou budovu chirurgie. Autorem koncepce generelu byl vídeňský specialista na zdravotnická zařízení Ing. Leo Ehmann, který se mj. podílel i na stavbě jedné z největších vídeňských nemocnic v Hietzingu (1908–13). Zmíněné soutěže se zúčastnili především liberečtí architekti, mj. Rudolf Blumrich, Ferdinand Elstner, Heinrich



Oskar Baudisch: realizovaná podoba pavilonu chirurgie pohled z ulice Bernardova (foto Archiv autora, 2015).

Perst, Ernst Schäfer a kancelář Friedricha Nicka s Elichem Panitschkou. V komisi, která měla za úkol vybrat vítězný návrh, vedle zástupců města a nemocnice v čele se starostou Kostkou zasedal také architekt Max Kühn. Součástí nové koncepce byla i přestavba staré štěpánské nemocnice, jež měla získat moderní, monumentální funkcionalistickou podobu na základě projektu Oskara Baudische. Ten také navrhl zajímavou, horizontálně pojatou budovu prosektury s prvky expresionismu (1933).³⁴ Soutěž však nepřinesla kýžený výsledek, a tak se nakonec porota rozhodla nevybrat žádný ze zaslaných návrhů a naopak pověřila městský stavební úřad v čele s architektem Baudischem vypracováním vlastního návrhu. S ohledem na nepříliš dobrou finanční situaci související s Velkou hospodářskou krizí bylo navíc rozhodnuto, že k realizaci dojde pouze nová budova chirurgie.

Baudisch měl implementovat postupy a řešení jednotlivých soutěžních návrhů, které byly komisí shledány za vhodné. Tento značně kontroverzní krok (nicméně nijak neobvyklý) se samozřejmě neobešel bez reakce zúčastněných architektů. Ti zaslali skrze svůj profesní orgán *Spolek německých architektů v Československu* (Gemeinschaft deutscher Architekten in der Tschechoslowakischen Republik) městu ostrou notu, kritizující tento krok. Spolek tak městu mj. vytýká „bezpříkladný nepřátelský postoj vůči soukromým architektům, který jim přináší pouze hořkost“, dále pak konstatuje, že není možné, aby jeden z orgánů, který byl zodpovědný za hodnocení zaslaných projektů zpracovával vlastní, vycházející z práce jiných architektů, nemluvě o faktu, kdy soutěž bezesporu přinesla kvalitativní posun i v rámci původního Ehmannova projektu. Závěrem konstatuje: „v Liberci jsou privátní architekti stavěni do pozice nežádoucích kverulantů“ a doufá tedy, že účastníkům budou konečně doručeny posudky porotců, které doposud neobdrželi.³⁵ I přesto však zůstalo vypracování projektu i nadále v rukou města, přičemž k realizaci došlo až v letech 1937–38. I v tomto případě byl autorem architektonického řešení pavilonu, jenž ve své době patřil k nejmodernějším v Československu (srov. nemocnice v Ústí nad Labem), zmíněný Oskar Baudisch. Ten navrhl elegantní a zároveň monumentální funkcionalistickou budovu s nepřehlédnutelnými vlivy neoklasicismu, patrnými v gradaci hmot a kompozičně střídém průčelí. Rozložitá, pětipodlažní novostavba se skládala ze tří autonomních částí – chirurgie, operačního traktu s lékařským oddělením a rentgenového oddělení.

Dominantou pavilonu, který se uplatňuje i v dálkových pohledech na město, je nárožní část s výtahem a schodištěm prosvětlená mohutným vertikálním pásem oken, který tvořil (a doposud tvoří) komunikační páteř chirurgie a operačního traktu. Nápaditou skladbou hmot se podařilo zabránit monoblokovému charakteru novostavby a zdařile ji zakompo-

novat do organismu města, kdy opticky uzavírá průhled dnešní Bernardovou ulicí. Není tedy divu, že právě tato realizace představuje vrchol Baudischovy tvorby. Tím ovšem také končí doba architektonického rozvoje areálu a pozdější stavební zásahy po roce 1945 nebyly povětšinou příliš pozitivní. V souvislosti s plánovanou modernizací celého areálu bude Krajská nemocnice v Liberci navíc brzy sdílet trdný osud své ústecké sestry.

Ambivalence severočeské meziválečné architektury odráží na jedné straně fascinaci novými možnostmi a modernitou a na druhé zároveň nechuť rezignovat na její symbolickou funkci. Stavby českých Němců se často vyznačují těžkými, přísnými klasickými formami s důrazem na proporce a gradaci hmot.

Oproti hravější a lyričtější poloze české architektury je pro jejich tvorbu charakteristické užití kompaktnějších, sevřenějších, středních forem se smyslem pro kultivovaný detail a kvalitní materiály, v souladu s úsilím o vytvoření ideální, nadčasové architektury. To je patrné navzdory progresivním tendencím i na prezentovaných nemocničních areálech. Ostatně tradičnější, či chceme-li klasičtější, poloha architektury převládala i ve městech, která můžeme označit za centra středoevropské moderní architektury, tedy v Berlíně, Drážďanech, Mnichově, Vídni, Praze, Vratislavi i Brně. Teprve ve srovnání s mainstreamovou produkcí vynikne exkluzivita a progresivnost avantgardních staveb.

Poznámky:

1. Radim Perlin hovoří v této souvislosti o industrializované a urbanizované oblasti tzv. bohatých Sudet, rozkládající se od Ašského výběžku přes Karlovarsko, Podkrásko a Liberecko, Jablonecko, krkonošské a orlické podhůří až k Jesenícku. Jejím protipólem byly tzv. chudé Sudety podél jihozápadní, jižní a jihovýchodní hranice dnešní České republiky s převládající zemědělskou výrobou a absencí průmyslových center. PERLÍN, Radim. *Venkov, typologie venkovského prostoru*, Praha [online]. Dostupné z: <<http://aplikace.mvcr.cz/archiv2008/odbor/reforma/perlin.pdf>> [cit. 2016-02-07].
2. JAKSCH, Wenzel. Německé dělnické hnutí a národnostní otázka. In: *Němci v Československé republice o sobě*. Praha 1937, s. 42.
3. SOKA Liberec, AM Liberec, fond Státní průmyslové školy, kart. 2 a 51-56.
4. RÖSSLER, František. Tři německé výstavy r. 1906. Drážďany – Liberec – Norimberk. *Obzor národohospodářský*, roč. XI, s. 408-409.
5. HÖNIGSCHMIED, Rudolf. Sudetoněmecké výtvarné umění od roku 1860. In: *Němci v Československé republice o sobě*. Praha 1937, s. 120; HÖNIGSCHMIED, Rudolf. Umění Němců v Republice Československé. In: WIRTH, Zdeněk (ed.). *Dějepis výtvarných umění v Československu*. Praha 1935, s. 311.
6. VYBÍRAL, Jindřich. Německá architektura v Praze v letech 1900-1918. Tvůrci a záměry. In: *Umění* 2003, roč. LI, č. 4, s. 322.
7. Členy liberecké župy byla většina nejvýznamnějších severočeských architektů, mezi nimiž bychom našli Franze Josefa Arnolda a Wilhelma Etzela z Ústí nad Labem, Rudolfa Geisslera, Paula Krische a Josefa Reissiga z Teplíc, Alfreda Fischera z Jablonce nad Nisou, Otto Fleischera z Varnsdorfu a liberecké architektky Maxe Kühna, Antona Krapfa, Oskara Baudische, Heinricha Persta či Karla Wintera. Další architekti, spjatí se severními Čechami, figurovali s ohledem na své bydliště v brněnské (Heinrich Fanta) a pražské (Josef Zásche) župě. *Sammelheft der Arbeiten von Mitgliedern der Gemeinschaft deutscher Architekten in der Tschechoslowakischen Republik*. Bratislava 1934, s. 6, 29-30.
8. *Deutscher Baumeistertag Karlsbad: Eine Gedenkschrift*. Karlsbad: Ständige Delegation der deutschen Baumeister, 1932, s. 149-158.
9. Spouštěcím mechanismem byl v tomto případě spíše marginální spor, kdy drážďanský ateliér Lossow & Kühne získal zakázku na stavbu vily libereckého průmyslníka Adolfa Jakoba. Ateliér upravil starší, nerealizovaný projekt místního architekta Ferdinanda Elstnera, člena liberecké pobočky Metznerbundu, což mělo posléze soudní dohru, neboť se Elstner soudil s firmou Jakob o částku ve výši 159 478 Kč a 90 haléřů, vzhledem k poskytnutí projektu třetí osobě a nezaplacení honoráře. Proto vznesl Metznerbund na zemskou politickou správu podání, aby se do budoucna zamezilo zadávání zakázek říšskoněmeckým architektům. Za informaci děkuji Mga. Anně Habánové, Ph.D.
10. SOKA Liberec, AM Liberec díl 14. - D - Osobní spisy: Karl Kerl, stavební rada, inv. č. 308, sig. 307/18.
11. BIRK, Alfred. *Die Deutsche Technische Hochschule in Prag 1806-1931*. Prag 1931, s. 108-110; KROUPA, Jiří – PELČÁK, Petr – WAHLA, Ivan (eds.). *Brněnský německý architekti = Brno German architects: 1910-1945*. Brno 2012, s. 17-18.
12. GROPIUS, Walter. *Zukunftsansforderungen an unsere Wohnung*. *Aussiger Tagblatt*, 17. 7. 1931, s. 11; GROPIUS, Walter. *Moderne*

- Stadtentwicklung: Hochhaus oder Einfamilienheim. *Aussiger Tagblatt*, 23. 10. 1931, s. 5; Die Stadt der Zukunft. *Reichenberger Zeitung*, 24. 1. 1923, s. 8; Bauen und Wohnen in Sowjetrusland. *Reichenberger Zeitung*, 5. 2. 1936, s. 5; MAYER, Hannes. Städtebau, Stadtregulierungen und Architektur. *Aussiger Tagblatt*, 11. 2. 1913, s. 3.
13. U kořenů věhlasné firmy stojí dánský rytmistr Johann Gerhard Clement Döcker, který v roce 1880 vymyslel systém staveb z panelů s dřevěným rámem, na něž byl připevněn „lisovaný Döckerův materiál“ (předchůdce cementovláknité desky), ten si nechal ještě téhož roku patentovat. Výroby se o dva roky později ujal pozdější dánský konzul v Berlíně Christian Ferdinand Christoph s architektem Christianem Rudolfem Unmackem, kteří získali oprávnění na výrobu mobilních domků, využívajících Döckerova systému. Výroba v továrně Christoph & Unmack v Nížkém začala s 50 zaměstnanci, avšak již v roce 1907 měla továrna 400 zaměstnanců a rozprostírala se na úctyhodné ploše 60 000 m². I přesto však firmě nedostačovaly výrobní kapacity, a tak bylo rozhodnuto o vybudování pobočného závodu, jenž vznikl na ne-dalekém Frýdlantsku. Nová továrna byla založena roku 1891 zprvu v Boleslavi, kde působila ve zrušeném Clam-Gallasovském pivovaru, ale po požáru v roce 1915 byla výroba přesunuta do nedalekých Černous. Podrobněji KLINKENBUSCH, Klaudia. *Holzbauten der Moderne = Timber Houses of the Modern Age. Architekturführer Holzbauten in Niesky*. Niesky 2006.
14. MORAVÁNSZKY, Ákos, (ed.). *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: eine kritische Anthologie*. Wien 2003, s. 81.
15. ŠVÁCHA, Rostislav. *Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha 1995, s. 234. Ostatně medailon Ledoux z pera Emila Kaufmanna, autora zásadní knihy *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* se objevil ke 200. výročí narození architekta i na stránkách revue *Forum*. KAUFMANN, Emil. Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806). Ein Vorkämpfer der modernen Architektur im 16. Jahrhundert. *Forum, Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung* 1936, s. 57–58.
16. Zajímavým dokladem je kauza vily rodiny Ladkových v Ústí nad Labem-Střekově, od zatím neidentifikovaného autora, kterého investor v dopise adresovaném obecnímu úřadu označuje za „jednoho z nejlepších německých architektů“. Dopis se týká stížnosti na zamítnutí ploché střechy, přičemž stavebník argumentuje „novým stavěním“ v sousedním Německu a odvolává se na výstavy moderní architektury v Berlíně, Kolíně nad Rýnem, Stuttgartu a Lipsku. V tomto případě se investorovi odpor stavebního úřadu vůči ploché střeše nakonec podařilo zlomit. Archiv města Ústí nad Labem, spisový meziarchiv, složka domu čp. 1047, Ústí nad Labem-Střekov.
17. HAVLÍČEK, Jaroslav. Zdravotnictví v Československu. In: *Architektura ČSR XVIII*, 1959, č. 12, s. 513.
18. K této problematice zejm. PROUZA, Pavel. *Vybudovali jsme...!: německá sociálnědemokratická architektura komunálního bydlení v Ústí nad Labem v letech 1918–1938 = Wir haben gebaut...!: deutsche sozialdemokratische Architektur des kommunalen Wohnens in Aussig in den Jahren 1918–1938*. Praha 2017.
19. Právě v Eppendorfu se poprvé objevuje koncept pavilonové řádkové zástavby, který měl zabránit šíření infekčních chorob. Das Städtische Allgemeine Krankenhaus in Berlin im Friedrichshain. *Zeitschrift für Bauwesen* 1875, roč. XXV, s. 131–144; 453–482; *Eine Wanderung durch Hamburg*. Hamburg: August Mayer & Dieckmann, 1887, příloha, s. 76.
20. PÖLZL, Leopold (ed.). *Leben und Kraft durch kommunales Schaffen der Stadt Aussig 1918–1938*. Aussig an der Elbe 1938, s. 215–216.
21. Tamtéž, s. 220–221.
22. DUŠEK, Ladislav et al. *Ústí nad Labem: středisko průmyslu, tepna dopravy a brána do ráje přírodních krás*. Brno: Národohospodářská propagace Československa v Praze, 1947, s. 37.
23. Kurze Beschreibung des nördlichen Hauptgebäudes (Interne Abteilung). *Aussiger Tagblatt* 3. 3. 1930, s. 4; *Aussiger Tagblatt* 7. 3. 1930, s. 4; Der modernste chichurgische Pavillon. *Aussiger Tagblatt*, 17. 11. 1930, s. 3.
24. LODGMANN VON AUEN – Rudolf, STEIN, Erwin (ed.). *Die sudetendeutschen Selbstverwaltungskörper: eine Sammlung von Darstellungen der sudetendeutschen Städte und Bezirke und ihrer Arbeit in Wirtschaft, Finanzwesen, Hygiene, Sozialpolitik und Technik. Band 3, Aussig*. Berlin-Friedenau: Deutscher Kommunalverlag, 1929, s. 153–157; Der Neubau des Aussiger Bezirkskrankenhauses. *Aussiger Tagblatt*, 21. 2. 1928, s. 3; Zur Eröffnung des neuen Bezirkskrankenhauses in Aussig. *Aussiger Tagblatt*, 1. 3. 1930, s. 3.
25. Operationstrakt des Bezirk-Krankenhauses in Aussig. *Forum*, 1935, roč. V, č. 4, s. 182–183.
26. STEVENS, Edward Fletcher. *The American hospital of the twentieth century; a treatise on the development of medical institutions, both in Europe and in America, since the beginning of the present century*. New York 1921.
27. PÖLZL, Leopold (ed.). *Leben und Kraft durch kommunales Schaffen der Stadt Aussig 1918–1938*. Aussig an der Elbe. 1938, s. 221.
28. Kurze Beschreibung des nördlichen Hauptgebäudes (Interne Abteilung). *Aussiger Tagblatt*, 3. 3. 1930, s. 4.
29. ŽAMBOCHOVÁ, Jitka. *Demolice pavilonu „A“ bývalé nemocnice v Ústí nad Labem*. Seminární práce do předmětu Památková péče I. ČVUT, Fakulta architektury, Ústav památkové péče, 2013, s. 6–7; Hospitaux modernes. *Cite et Tekhné*, 1932, roč. X, č. 11, s. 176–177.
30. Jistě není náhoda, že i ve Francii byly tyto velkorysé nemocnice spjaty zejména se socialistickou městskou správou, jako např. v Lille.

31. Der Neubau des öffentlichen Krankenhauses in Aussig. *Aussiger Tagblatt*, 1. 10. 1931, s. 3.

32. Magistrát města Liberce, Archiv stavebního úřadu, složka areál KNL.

33. Neubau des Städtischen Wöchnerinnenheimes und der Frauenabteilung des Hospitales in Reichenberg. *Jahrbuch und Wohnungs-Anzeiger der Stadt Reichenberg 1929*. Reichenberg 1928, s. XII–XIV.

34. Magistrát města Liberce, Archiv stavebního úřadu, složka areál KNL.

35. Tamtéž.

ENGLISH SUMMARY

BETWEEN PRAGUE AND DRESDEN: THE ARCHITECTURE OF NORTH BOHEMIA'S GERMAN COMMUNITY

Jaroslav Zeman

The industrial region of North Bohemia, whose population was historically dominated by its German community, underwent a rapid process of urban and demographic growth from the mid-19th century onwards. The decisive turning-point came with the onset of industrialization, which ushered in a period of dramatic change. During this period the region's towns and cities grew rapidly in an unprecedented construction boom. As a border area, North Bohemia had always been a crossroads of cultures, histories and ideologies – a region in which Czechs, Germans and Jews lived side by side, reflecting the highly complex ethnic situation that existed in what is now the Czech Republic. The ambivalence of North Bohemian architecture during the inter-war period is manifested on the one hand in its fascination with modernity and new possibilities, and on the other hand by a reluctance to abandon the symbolic function of architecture. Buildings belonging to the German community frequently display heavy, strictly Classicist forms with an emphasis on proportion and gradation of volumes. Compared with their more lyrical and playful Czech counterparts, these German buildings feature more compact, restrained and sober forms with a feeling for cultivated details and high-quality materials – reflecting their architects' desire to create an ideal, timeless form of architecture.

Keywords:

Architecture – Northern Bohemia – Liberec – Ústí nad Labem – German-speaking architects – Hospital

NOVÁ ARCHITEKTURA MEZI CENTRY A PERIFERIEMI. O ARCHITEKTONICKÉ TVORBĚ ZA PRVNÍ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY NA POMEZÍ MORAVY A SLEZSKA

Martin Strakoš

Architektura první Československé republiky, tematizovaná v souvislosti se stoletým výročí založení prvního společného republikánského státu na území českých zemí a Slovenska, představuje zásadní tvůrčí etapu ve vývoji architektonické kultury minulého století. Tento příspěvek navazuje na studii publikovanou v katalogu „Černá země?“. Zdůrazňuje architekturu jako záležitost jednotlivých typologických úkolů, jako součást každodennosti. Architektonické kultuře se často z hlediska politických, hospodářských nebo kulturních dějin nedostává patřičné pozornosti. Z dlouhodobé perspektivy však získává zásadní význam v obrazu doby a v kontextu duchovní i hmotné kultury.¹ Výstavě „Černá země?“ předcházela v prostorách budovy ostravského pracoviště Národního památkového ústavu výstava „Architektura ve službách první republiky v Moravskoslezském kraji“ představující výběr fotografií současného stavu typologicky řazených význačných staveb té doby.² Na to navázal náročnější výstavní projekt pod názvem „Nová architektura mezi centry a periferiemi“ s podtitulem „Aneb architektura první Československé republiky na pomezí Moravy a Slezska“.³

V názvu výstavy i této studie použité slovní spojení „nová architektura“ označuje dobové snahy a tendence, hlásící se k rozvíjení moderní tradice. Odkázal jsem tím na slavnou výstavu, která se pod názvem *Za novou architekturu* uskutečnila v roce 1940 v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu.⁴ Tato ambiciózní pražská expozice reflektovala na počátku protektorátu předchozí čtyři desetiletí vývoje české architektury. V ostravské výsta-

vě jsme se soustředili na dvě desetiletí první republiky. Slovní spojení „nová architektura“ pořadatelé výstavy v protektorátní atmosféře chápali jako označení progresivních architektonických tendencí, vyznačujících se důrazem na moderní konstrukční, dispoziční, materiálová a z toho plynoucí estetická kritéria. Hlásili se mimo jiné i k dědictví první republiky, i když tak museli vzhledem k okupační moci činit nepřímě.



Pozvánka na vernisáž výstavy Nová architektura mezi centry a periferiemi 18. října 2018, grafický návrh Ivo Sumec (reprodukce Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě).



Obálka dvojčísla 6-7 druhého ročníku časopisu Architektura z roku 1940 s logem výstavy Za novou architekturu (reprodukce autor).

Od zmíněné pražské výstavy uplynula řada desetiletí, leccos se změnilo a moderní architektura, tehdy chápaná jako tvorba přítomnosti, se stala součástí historie. Na její reflexi se během celého období a zvláště v posledních čtyřech desetiletích podíleli jak historikové umění a architektury,⁵ tak i odborníci z oblasti památkové péče, divadla, televize, muzejnictví a galerií.⁶ Přesto tyto snahy dosud ne vždy pronikly i k laické veřejnosti a ne vždy se týkaly všech aspektů dobové architektonické kultury. Je tomu tak z různých důvodů. Například sbírky týkající se architektury, tedy plány a modely budov nebo pozůstalosti architektů, obsahující skici, písemné dokumenty a další muzeálie tohoto typu, se ve zdejších institucích nacházejí jen výjimečně. Navíc možnosti využití materiálů stavebních archivů jsou určitým způsobem limitované a prostředky na pořízení modelů nebo na digitalizaci staveb v rozpočtech muzeí a galerií scházejí zcela.

Přítom architektura období první Československé republiky patří ke třem vrcholovým etapám vývoje moderní architektury

v českých zemích, čemuž odpovídá i kvalita zdejšího stavebního fondu.⁷ Navzdory tomu se však roli architektury v 1. polovině 20. století mimo centra dostává pozornosti jen ojedinele, neboť zdánlivě fragmentární a různorodá stavební a architektonická kultura té doby na periférii, což se týká i oblasti českého Slezska a severovýchodní Moravy, je pro vnějšího pozorovatele poměrně nepřehledná.

Po roce 1989 sice můžeme sledovat pozvolnou změnu a zvýšený zájem odborné i laické veřejnosti. Architektura 19. a 20. století se stala součástí odborného diskursu. Objevují se různé publikace, články, studie, výstavy nebo dokumenty, zabývající se jednotlivými segmenty architektonické kultury dané doby.⁸ Přesto je recepce mimo rámec zdejšího českého a sousedního polského prostředí spíše ojedinelá.⁹ Region na pomezí Moravy a Slezska má ráz periferií, okrajový. Prostředí inklinuje k lokální reflexi, takže výraznější pronikání mezinárodních trendů, případně využívání a srovnávání minulých výkonů architektury má spíš lokální ráz. Přesto lze na základě dosavadních poznatků vysledovat dobové tendence, vyzvednout jednotlivé protagonisty, zdůraznit jejich přínos a upozornit na hodnotné příklady architektonické kultury, které by měly být součástí umělecko-historického diskursu i soustředěné péče o architektonické dědictví.

Nová architektura mezi centry a periferiemi

Důvody fragmentárnosti lokální architektonické kultury 20. a 30. let minulého století vyplývaly z různých aspektů a souvislostí. Jednak spočívaly v prosazení pluralitního stylového kánonu a to již v 19. století. Dalším důvodem byla absence výrazného mocenského a kulturního centra a také konkurence či konfrontace tří národních celků, přičemž po roce 1918 se změnila role dominance mezi dvěma z nich. K tomu patřil i dozrívající a do té doby určující vliv Vídně, nahrazovaný v té době silicím vlivem Prahy jakožto nového hlavního města. Na Těšínsku se prosazovaly

emancipační snahy polské části obyvatelstva. Současně se právě tam objevovaly snahy ustavit samostatný slezský národ v opozici vůči Čechům, Polákům i Němcům. Rozhodný byl i vliv dalších střeoevropských kulturních středisek. Kromě Prahy, která po roce 1918 převzala po Vídni pozici hlavního města, svůj vliv uplatňovala polská centra v Horním Slezsku a Krakov nebo Varšava, což platilo samozřejmě v případě polské části obyvatelstva. U německých obyvatel zase hrála výraznou roli německá část Slezska, tamní největší město Vratislav, případně hlavní město Berlín a další kulturní centra Německa.

Nová Československá republika kladla důraz na racionalitu, progresivnost a nacionální konstrukci státní ideje. Akcent na technický a věcný základ architektonického myšlení, racionalismus v prolnutí s novou uměleckou agendou, byl vlastně již speciální škola architektury na vídeňské Akademii architektů a profesora Otto Wagnera. V desetiletí před světovou válkou se v rakouském Slezsku nebo na Ostravsku uplatnili z této školy například architekti Leopold Bauer, Otakar Bém, František Fiala, Hubert a Franz Gessnerové, Max Joli nebo Wunibald Deininger. Tito architekti zanechali v regionu, tedy především v Opavě, Krnově a Moravské Ostravě svá díla, a někteří z nich se podíleli i na architektonické kultuře poválečného období.¹⁰ Nadále zde v různé míře působili L. Bauer, O. Bém, Franz Gessner i W. Deininger.

V republikánském prostředí první Československé republiky svou roli sehrával progresivismus pozitivistického ražení v intencích filosofického realismu Tomáše G. Masaryka.¹¹ S tím se snoubila důvěra v pokrok vědy a techniky, typická pro značnou část technické inteligence, dominující právě Ostravsku a Hornímu Slezsku.¹² Naproti tomu německé prostředí se spíše klonilo ke konzervativní linii, navazovalo více na tradice a minulost, jak to bylo běžné pro převážně německou Opavu, tamní zemský úřad a jeho projekční kancelář, případně pro další převážně Němci osídlená města – Krnov, Bruntál a podobně.

Z takto pojmávaného lokálního prostředí se postupně vynaňovalo Ostravsko, kam pronikala celá řada mezinárodních podnětů. Tyto tendence po roce 1918 zesílily a jejich obsah odpovídal novému státnímu zřízení. Námátkou uvedme, že pro členy ostravského odboru Spolku československých inženýrů například roku 1929 proslovil stavební inženýr Bertý Ženatý přednášku „*Jak se žije v Americe*“. Hned v následujícím roce 1930 pro publikum téhož spolku brněnský architekt Jiří Kroha hovořil během své přednášky „*Rusko ve stavbě a konstrukci*“ o svých veskrze pozitivních zkušenostech ze studijní cest do SSSR a o rok později inženýr Jar. Souček přednášel opět na téma „*Jak se staví v Americe*“.¹³

Se scientistickým zaměřením převážně části společnosti souvisela idea plánování, postupně promyšlená jak v průmyslu, tak v rámci urbanismu. Tato tendence se přenášela na stále větší celky, což se výrazně projevilo v pronikání urbanistického rámce do uvažování o sídlech a krajině.¹⁴ I když se nepodařilo během existence první republiky prosadit patřičné zákonné úpravy, které by nastavily potřebné plánovací nástroje, potažmo se nezdařilo přijmout ani památkový zákon, během uvedených dvou desetiletí se precizovaly mezi odbornou veřejností myšlenky, které se po druhé světové válce staly důležitými kritérii nového přístupu k plánování, urbanismu i k památkové péči.

Stylový pluralismus počátku 20. let a architektura administrativních paláců a bank

V charakteristice politické i hospodářské situace po vzniku Československé republiky dne 28. října 1918 však na různých úrovních převažoval vedle optimismu a naděje i chaos a nejistota ze ztráty hodnot, perspektivy a neexistence jasných mocenských center a hranic. Snahu konsolidovat nový stát nám dobře doloží konkrétní dopad nostrifikačního zákona na výstavbu a architekturu administrativních paláců předních podniků, působících na Ostravsku.¹⁵ Zákon č. 12/1920 Sb. totiž



Ernst Korner, palác Unionbanky (v popředí), 1921–1922 a Kamil Hilbert, palác Živnostenské banky, 1922–1924, Moravská Ostrava (AMO, sbírka fotografií, V-17-1/26b).

nařizoval přesunout firmám kapitál a také svá sídla ze zahraničí na území Československé republiky.¹⁶ Byl podnícen ekonomickými i národními zájmy a směřoval k hospodářskému posílení významu nového státu. Zajistil totiž nejen přesun samotného vedení, ale ale inicioval určité sociální změny a vedl k prosazení českých zástupců do vedení těchto společností. Přeneseně pak finanční prostředky zmíněných zaměstnanců z řad vedení firem zajistily řadu architektonických zakázek při výstavbě bytových domů nebo vil a rodinných domů ve vilových koloniích, vznikajících v průběhu 20. let skoro v každém větším městě.

Konkrétním příkladem může být v našem případě firma Vítkovické horní a hutní těžířstvo, mimo jiné vlastníků Vítkovických železáren, která si pro své ústředí, přesunuté z Vídně do Prahy, vybudovala v letech 1921 až 1924 administrativní palác na nároží ulice Olivové a třídy Politických vězňů na Novém Městě pražském podle projektu architekta Jana Kotěry, zakladatelské osobnosti české moderní architektury.¹⁷ V návrhu pětipatrového nárožního domu, v němž Kotěrova tvorba oscilova-

la mezi modernou, kubismem a expresionismem, jsou pozoruhodně uplatněny prvky např. v podobě cihelného obkladu, zaoblených tvarů konzol a částí portálů. Kotěra se takto vyrovnával s dozríváním předválečného kubismu i moderny a zároveň s emocionální fází popřevratové české architektury. Nejvýznamnější průmyslový podnik z Ostravska tak zadal práci přednímu českému architektovi, což vlastně bylo poprvé za dobu jeho existence, neboť architektonické zakázky do té doby naplňovali buďto rakouští, respektive vídeňští projektanti nebo architekti a stavitelé místní, spojení přímo s Vítkovickými železárnami.

V lokálních podmínkách Ostravska, vrátili se na pomezí Moravy a Slezska, převažovala mnohem jednodušší percepce klasického jazyka.¹⁸ Vznikaly specifické variace v intencích retrográdního nebo perspektivistického uvažování a vznikala tak zvláštní směs prolínání tradice, nadčasových tendencí a konzervatismu s experimenty, inovacemi a módou. To vše probíhalo v kontextu liberálně-demokratického systému a na konkurenci za-



Josef Gočár, vpravo hlavní průčelí budovy Angločeskoslovenské banky, 1923–1924 (AMO, sbírka fotografií, V-17-2/35).

loženého kapitalistického hospodářství. Dobře to ukazuje administrativní a obytný palác Rütgersových závodů, postavený v letech 1921 až 1922 podle návrhu architekta Ernsta Kornera.¹⁹ Tvaroslovím architekt odkázal na předválečnou linii vídeňského neobiedermeieru, jak ji v Moravské Ostravě prosazoval například vídeňský architekt Wunibald Deininger. Tento stylový modus, nostalgicky odkazující k minulosti, však záhy podlehl mnohem dynamičtějšímu a rozmanitějšímu stylovému vývoji, v němž se mísily nejrůznější ideové podněty.

Počátky tohoto složitého prolínání různých stylových linií a proudů si doložíme na novostavbách bankovních filiálek v Moravské Ostravě, neboť ty vznikly převážně v první polovině 20. let a dobře ilustrují různorodost tehdejšího architektonického vývoje.

Linii retrogradního klasicismu s uplatněním dórského řádu a expresivně modelovanými figurálními výzdoby zastupuje ostravský palác Unionbanky, vzniklý v letech 1921–1922 podle návrhu architekta Ernsta Kornera přestavbou pozdně secesní vily právníka Karla Krause. Korner své znalosti absorbované během studia architektury a stavitelství na vídeňské

technice vyjádřil uměleckým navazováním na architekturu přelomu 18. a 19. století, konkrétně přetvořením motivu dórského řádu podle vzoru neoklasicistní brány vídeňského císařského hradu od Petera Nobileho do portiku nové přístavby.²⁰ Bankovní instituce tímto odkazovala k nedávné minulosti a k původu svého kapitálu, respektive k tradici zanikající rakouské moci a s tím souvisejícímu vlivu vídeňského kulturního a mocenského centra.

V sousedství budovy Unionbanky pražský architekt Kamil Hilbert pracoval také s klasickým tvaroslovím, ovšem odlišným způsobem, byť tuto odlišnou akcentaci klasického jazyka dosud dějepis architektury opomíjel. Týkalo se to filiálky Živnostenské banky z let 1922–1924.²¹ Ačkoli dějepisci architektury doposavad spatřovali v Hilbertově koncepci především vliv architektury pozdně tereziánského období, řešení hlavního štítu budovy s dedikačním nápisem a empírová ušlechtilost interiérů dokládají, že se stavba hlásí k osvícenskému období, ovšem v prolnutí středoevropského rejstříku s tradicí francouzské revoluční architektury konce 18. století.²² Hilbert se tak pokusil využitím klasického aparátu vytvořit architektonickou paralelu

mezi francouzskou revolucí a vznikem Československé republiky v roce 1918. Výmluvně o tom vypovídá dedikační nápis ve štítě hlavního průčelí, odkazující na založení republiky a potažmo na nový letopočet přijatý za francouzské revoluce. Výmluvná je především oslava nového začátku, zlomení jařma, podpora práce a sousloví „nové dějiny“ v souvislosti se založením státu v roce 1918.

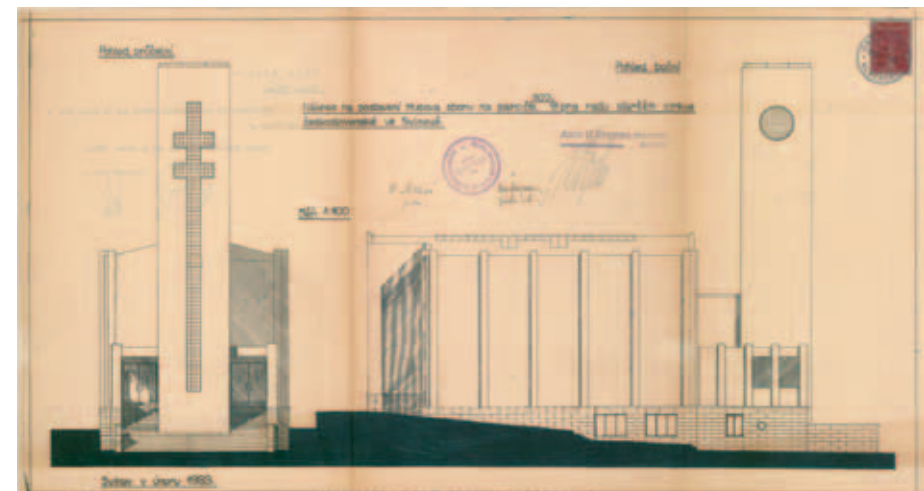
Třetí linie prolnutí nové architektury, klasicizujících tendencí počátku 20. let a avantgardních trendů vycházejících z tradice české moderny a kubismu ovlivnila jinou stavbu, nacházející se nedaleko od výše zmíněných dvou bankovních budov. Jedná se o palác ostravské filiálky Angločeskoslovenské banky z let 1923–1924, navržený pražským architektem Josefem Gočárem.²³ Rytmizace průčelí mohutnými přizemními pilíři, přísná, symetrická kompozice a rytmizace ploch zdí tvoří součást moderně abstrahovaného kompozičního systému s důrazem na statické ukotvení dynamických sil prostřednictvím transformovaného klasického aparátu. Gočárův příklad záhy inspiroval řešení dalších ostravských administrativních paláců, projektovaných místními staviteli a architekty. Připomeňme kompozici fasády paláce Revírní a bratrské pokladny²⁴ od Františka Koláře a Jana

Rubého z let 1924–1928 nebo vysoký a přísně ortogonálně modelovaný pilířový řád paláce městské spořitelny Moravské Ostravy od architekta Karla Kotase z let 1928–1930.²⁵

Sakrální a funerální stavby – hledání víry a architektonického výrazu

Ještě explicitněji vyjádřily ambice společnosti a proměny architektonického výrazu projekty a realizace nových sakrálních a funerálních budov. Nové kostely, kaple, modlitebny, sborové domy a krematoria se staly konkrétním vyjádřením náboženské svobody, deklarované se vznikem republiky. Krize v původně mocensky dominantní katolické církvi, negativně poznamenané ideově vyprázdněným mocenským svazkem s bývalým vládnoucím rodem, vedla posléze k odluce části nespokojených věřících. Kromě Církve československé vznikly další nové reformované církve. Uvedený proces dospěl od boje o jednotlivé kostely až k výstavbě řady nových sakrálních staveb.

Zprvu se ve sborech Církve československé uplatňovaly historické příklady, ale od samého počátku se prosazovala také moderní transpozice vzorů minulosti. Tohoto přístupu se pod vlivem Gočárova kubistického klasicismu přidrželi Józsa Dvořák a Cyril Kučera v pří-



Valoš Stojeba, Husův sbor v Ostravě-Svinově, 1933–1934 (spisovna stavebního úřadu ÚMOB Ostrava-Svinov).



Leopold Bauer, kostel sv. Hedviky v Opavě, 1932–1938 (reprodukce *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*, s. 842).

padě Husova sboru ve Slezské Ostravě z let 1923–1924.²⁶ Naopak u novostavby Husova sboru v Radvanicích z let 1924–1925 stavitel Josef Vysloužil využil historické reminiscence na architekturu 16. století v podobě oboučkového štítu a v řešení bočních průčelí, což se ovšem dobře prolínalo i s tehdy oblíbenými formami národního slohu. Odkazy na období reformace byly ve své době značně rozšířené a neomezovaly se jen na oblast sakrální architektury, jak to dokládá radnice v Českém Těšíně (viz dále).

Rostoucí vliv racionality a civilnosti v intencích funkcionalismu se na počátku 30. let prosadil i v sakrální architektuře. Dokládá to například řešení sborů Církve československé, i když zůstalo u využití longitudinálních dispozic. Svědčí o tom například jednoduše utvářená budova sboru v ostravské čtvrti Zábřehu²⁷ od pražských architektů Josefa Kittricha a Josefa Hrubého z let 1932–1933 nebo Husův sbor v tehdy samostatném Svinově (nyní Ostrava-Svinov) od architekta Valoše Stojby z let 1933–1934.²⁸

Katolická církev počátkem 20. let procházela krizí a teprve s odstupem doby se znovu zaměřila na stavební aktivity. Jednou z prvních byla výstavba semináře pro německé studenty kněžství v Bruntále. Monumentální tradičně pojatá budova zvaná Petrinum s kaplí sv. Aloise vznikla podle návrhu opavského architekta Adolfa Müllera v letech 1924–1926. Chrám si podržely také tradiční koncepty s obdélnou lodí a odsazeným kněžištěm, výrazněji jejich řešení ozvláštnily aktuální architektonické prvky, jako tomu bylo u obloučkových forem národního slohu až italsky vznosného kostela Krista Krále ve Svinově od pražského architekta Adolfa Brzotického. Stavba se obrací do náměstí poměrně tradičními motivy trojúhelníkového štítu, podloubí či zvonice.²⁹ Architekt Brzotický je také autorem kostela sv. Viléma Akvitánského ve Vřesíně u Hlučína nebo kostela sv. Václava v Bašce, řešených v podobném duchu.³⁰ Odlišné a výrazně radikálnější pojetí modernosti se uplatnilo v novostavbě kostela sv. Josefa Don Bosco v Moravské Ostravě, jehož projekt vypracoval neznámý architekt v ostravské pobočce pražské stavební firmy Václava Nekvasila.³¹ Kostel s ocelovým nýtovaným rámem, postavený v letech 1934–1937 s bazilikálním uspořádáním představoval ve své době nejradikálnější uplatnění idejí funkcionalismu v celém kraji.

Výrazně odlišně přistoupil k propojení tradice, moderny a lokálních i internacionálních podnětů v koncepci chrámové stavby architekt Leopold Bauer. Pro Opavu navrhl kostel sv. Hedviky, vyprojektovaný a postavený v letech 1932 až 1938, avšak po umělecké stránce jen částečně dokončený a vzhledem na nastalé politické události vysvěcený až po roce 1989.³² Mohutná hmota kostela na půdorysu latinského kříže se vzpíná vzhůru pyramidálně utvářenou masou zvonice s baldachýnem, na němž je umístěn kříž. Tato nová dominanta města přinesla Opavě do její siluety moderní vertikality, byť s tradičním sakrálním vyzněním. Jednalo se o odlišné pojetí modernosti, vlastní spíše americkému, respek-



Vlastislav Hofman, krematorium na městském hřbitově Moravské Ostravy v průhledu přes hlavní bránu, 1923–1925 (dobová pohlednice, sbírka autora).

tive anglosaskému prostředí, případně s vazbami na fascinaci mrakodrapy, jak to známe z prostředí německého.

Odlišný příklad monumentální architektury představovaly stavby funerálního typu, v nichž se odrážela distance části společnosti od organizovaného náboženství. Kuboexpressionistické krematorium na městském hřbitově v Moravské Ostravě od pražského architekta Vlastislava Hofmana z let 1923–1925 mělo podobu centrály s kupolovitou střechou završenou věžovou nástavbou a stylově zařízeným interiérem. Stavba vytvořila novou dominantu staršího městského hřbitova, což se stalo problematické při snaze zlikvidovat hřbitov a přeměnit jeho prostor na Sad Klementa Gottwalda. Architektonicky a historicky jedinečný objekt nechaly orgány města Ostravy a zdejšího vedení KSČ v roce 1979 zbořit, ačkoli část odborné veřejnosti včetně odborných zaměstnanců ostravského Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v čele s Leošem Mlčákem a Jiřinou Pavlíkovou usilovala o zachování stavby a její nové využití, potažmo o zápis objektu do Ústředního seznamu kulturních pamá-

tek.³³ Mimochodem tento střet vedl k obnovenému zájmu o architekturu 1. poloviny 20. století přinejmenším v regionálním kontextu.³⁴

Radnice – politická a národnostní dimenze architektonické tvorby

Pokud se zaměříme na správní budovy, několik měst ve vymezeném území uskutečnilo výstavbu nového radničního objektu po roce 1918 třeba proto, že 1. světová válka překazila prvotní úvahy a záměry. K takovým příkladům náleží Nová radnice v Moravské Ostravě, dílo brněnského architekta Vladimíra Fischera a místních projektantů a stavitelů Františka Koláře a Jana Rubého z let 1923 až 1930.³⁵ Jedna z největších radničních budov v českých zemích s čestným dvorem a strohými fasádami, se vyznačuje symetrickou kompozicí, purizací architektonického jazyka, který však zvláště ve střední partii nese příznačné prvky nového klasicismu v podobě přízdných pilířů s kamenným obkladem a figurální sochařskou stafáží od sochaře Václava Macha. Kritika vyčítala budově přemrštěné měřítko a chladný, dnes bychom řekli schematický výraz nového klasicismu. Přesto



Vladimír Fischer, František Kolář, Jan Rubý, Karel Kotas, Nová radnice v Moravské Ostravě, 1923–1930 (AMO, sbírka fotografií, V-94-2/69c).

se Nová radnice stala symbolem města. Může za to, zdá se, synkretické spojení radniční podnože v podobě výše zmíněné architektury a samotné konstruktivisticky řešené věže s ocelovou nýtovanou konstrukcí opláštěnou měděným plechem. Původní návrh na železobetonovou a tradičně pojatou věž přetvořil V. Fischer do podoby majáku, respektive moderní těžní věže. Inspiroval se vyhlídkovou věží Obchodně-živnostenského pavilonu na Zemském výstavišti v Brně z let 1927–1928 od Bohumíra F. A. Čermáka, postavenou spolu s pavilonem u příležitosti Výstavy soudobé kultury v Československu v rámci oslavy desátého výročí trvání republiky.³⁶

V porovnání s tím další dvě novostavby radnic měly menší měřítko a méně náročnou koncepci, byť komplikovanou určitou symbolickou rovinou stavebního programu. Radnice Českého Těšína od ostravského stavitele Viléma Richtera se svým tradicionalistickým utvářením hlásí ke slavné renesanční minulosti slezských³⁷ i českých a moravských měst. Pásová rustika v přízemí, orámování oken a římsové frontony v druhém patře i oblouč-

kový vlys nad okny třetího patra odkazují k reflexi renesančních slezských radnic, podnětené hnutím za uznání Slezska a jeho obyvatel jako specifické země s vlastní minulostí a s nárokem na samostatnost. Lokální minulost tady reprezentuje nový historismus, tedy v intencích moderní tradice limitovaný začátek, související se založením Českého Těšína. Jeho paralelu lze spatřovat v přestavbě radnice a městské spořitelny z let 1927–1931 města Nového Jičína s převahou německého obyvatelstva. Nově řešená radniční budova podle návrhu místního stavitele Roberta L. Bluma, se nachází v radniční frontě s podloubím na hlavním náměstí města. Stavba svými expresionistickými prvky vypovídá o vztahování představitelů Nového Jičína k německému prostředí i architektuře, a přitom je stavba začleněna do historického jádra města.³⁸

Moderními prostředky vyjadřuje ambice malého města s převahou českého obyvatelstva za první Československé republiky novostavba radnice v Příboře z let 1936 až 1938 podle projektu brněnského architekta Stanislava Kučery.³⁹ Stavba ze závěru sledované-



Vilém Richter, radnice Českého Těšína, 1925–1929 (dobová pohlednice, sbírka autora).

ho období využívá funkcionalistický slovník a zároveň přetváří tradiční motivy a prvky radničního typu. Hladké fasády člení velká obdélná okna, parter s hlavním vchodem je zakomponován do moderní parafráze podloubí a nároží zvýrazňuje věžový prvek s motivem hodin. To vše by pro zastávce architektonické avantgardy z kulturních center představovalo důvody ke kritice třeba s ohledem na limity projektanta nebo omezení daná maloměstským prostředím. Zato pro stoupence tradice v tom spočíval základ architektova vyrovnání se s historickým prostředím i s typem navrhované budovy.



Robert L. Blum, přestavba radnice Nového Jičína, 1927–1931 (foto Muzeum Novojičínska).

Kulturní stavby a nová architektura

Stavby pro kulturu mohly počítat s tím, že kultura se měla stát přístupná široké veřejnosti a její sociální role se měla demokratizovat, tentokrát bez politických a konfesijních bariér. Vypisovatelé soutěží usilovali o vznik dostupných zařízení, související s potřebou rozvíjení demokratické kultury republiky. V letech 1920–1921 se uskutečnila architektonická soutěž na lidové divadlo v Moravské Ostravě, jejíž výsledky sice zůstaly neuskutečňeny, avšak soutěžní návrh odměněný druhou cenou od Bohuslava Fuchse i návrh Otakara Novotného, odměněný třetím místem, se pokoušely aktualizovat dobový „moderní“ jazyk české architektury.⁴⁰

Úspěšnější se ukázala soutěž na výstavní pavilon v Moravské Ostravě, jíž se zúčastnili také architekti reprezentující nové trendy v architektonickém směřování českého prostředí. Druhá cena pro soutěžní návrh architekta Kamila Roškota a pro společný návrh architektů Františka Fialy a Vladimíra Wallenfelse doložila význam Kotěrovy školy, eventuálně vliv západoevropských tendencí. V nichž se projevovala tendence k civilnosti, související s důrazem na holandskou cihlu, případně k expresi v severoněmecko-skandinávském pojetí. Realizace ostravského Domu umění podle projektu F. Fialy a V. Wallenfelse z let 1923–1926 si vysloužila označení nejvýraz-



Stanislav Kučera, radnice v Příboře, 1936–1938 (dobová pohlednice, sbírka autora).

nější puristické realizace 20. let minulého století.⁴¹ Nejen holandské prostředí a tamní Amsterdamská škola působily inspirativně. Totéž platí pro expresivní tendence německého prostředí a center jakými byly Berlín nebo Vídeň. Expresionismus se uplatnil v realizaci městského kina a divadla v Krnově od architekta Leo Kammela z let 1927–1928, ale záhy tentýž autor navrhl pro historické jádro Nového Jičína roku 1930 postavené městské kino v intencích nové věčnosti. Výrazně zaoblený tvar hlavní části budovy, orientované do nároží a uvozené schodišťovými rizality, představuje v přehledném gestu novou krásu, vyjádřenou dynamickým traktováním hmoty a uplatněním výrazu nové věčnosti v historickém prostředí novojičínského městského jádra. Zmíněnou cylindrickou hmotu zdůrazňuje ústřední poutač. V kompozičním utváření se odráží inspirace jen o několik let starší berlínskou budovou Woga s kinem Universum od Ericha Mendelsohna z let 1926–1928.⁴²

Výše zmíněné rozdílné strategie přitom mají leccos společného. Na jedné straně snahu využít znaky daného prostředí, na druhou stranu transformovat prostředí na základě

využití moderních konstrukcí, materiálů a forem, často ještě v lokálních podmínkách neuplatněných. Důraz na železobetonové konstruktivní prvky, jakým byly stropy nebo skelet, ocelové konstrukce, velké plochy skla, kovy, teracco a umělé hmoty, to vše se objevovalo v budovách ať už měly stvrdit trvalost tradičních místních a národních komunit a jejich kontinuitu nebo novost, schopnosti a invenčnost nové doby; tedy posílení autonomie jednotlivých regionů nebo zdůraznění síly univerzalizmu moderní doby.

Školství a nová architektura

Nejvýrazněji se prosadily změny v architektonické kultuře v případě staveb pro školství, sport, bydlení a zdravotnictví. Z autorů tradičně pojatých školských celků je třeba uvést opavského architekta Karla Gottwalda, který pro zemský úřad vyprojektoval několik školských budov na pomezí tradicionalismu a dobového dekorativismu. Jeho dílem byla Česká měšťanská škola z let 1925 až 1926 v Opavě nebo měšťanská škola F. S. Tůmy v tehdy samostatných Radvanicích z let 1925 až 1927.⁴³ Řadu škol navrhovala dvojice moravsko-ostrovských stavitelů František Kolář a Jan



Leo Kammel, městské kino v Novém Jičíně, 1930 (dobová pohlednice, sbírka autora).

Rubý.⁴⁴ Českou obecnou a měšťanskou školu ve Fryštátu (nyní Karviná) z let 1921–1922 vyprojektoval ještě samostatně Jan Rubý. Další školské areály v Českém Těšíně, Kunčičkách (nyní součást Ostravy), Třinci, Petřvaldě nebo strojní průmyslovou školu v ostravské čtvrti Vítkovice již navrhovali společně.⁴⁵

K propracovaným areálům s klasicizujícím rádem jakožto určující linií spojující modernost s tradicí se řadí především Masarykova střední zemědělská škola v Opavě z let 1924–1927 podle plánů plzeňského architekta Hanuše Zápala.⁴⁶ Zatímco výše zmíněné školské budovy reflektovaly lokální příklon



Jaroslav Fragner, Československé státní reformované reálné gymnázium v Českém Těšíně, 1930–1935 (dobová pohlednice, sbírka autora).



Miloš Lamí, Sanatorium v Jablunkově, 1933–1935 (reprodukce Plicní sanatorium Jablunkov, Brno 1935).

k tradici, čeští a zvláště pražští a brněnští architekti s sebou přinášeli příklon k modernismu. To je příklad i areálu českých škol od pražského architekta Františka Vahaly z let 1924 až 1935 s důrazem na kotěrovské užití cihelných motivů a racionální skladbu.⁴⁷ Pro českou architekturu funkcionalismu určující a vzhledem ke svému situování ve městě na státní hranici výjimečný příklad vyjadřuje budova bývalého Československého státního reálného gymnázia v Českém Těšíně z let 1930–1935 podle návrhu pražského architekta Jaroslava Fragnera.⁴⁸ Jednalo se o ukázkový příklad tak zvaného bílého funkcionalismu evropské úrovně s akcentem na citlivé grafické pojednání hmoty budovy. Funkcionalistický ráz měla i česká měšťanská škola od Čestmíra Šlapety v Krnově, avšak vzhledem k dokončení stavby za německé okupace dostala budova rustikální fasádu, aby se přizpůsobila německé představě nacionálně pojatého architektonického jazyka.⁴⁹

Zdravotnictví a nová architektura

Důležitou součástí péče státu o své obyvatelstvo se měla stát péče o zdraví, související s rozvojem zdravotnických zařízení. Prvotní velkorysé záměry narazily koncem 20. let na limity hospodářských možností. Přesto se podařilo vytvořit řadu institucí, objektů a are-

álů, reprezentujících nové pojetí zdravotní péče. V Opavě je takovým příkladem novostavba Okresní nemocenské pokladny z let 1924–1928 v intencích nového klasicismu podle návrhu architekta Jaroslava Stockara-Bernkopfa.⁵⁰ S důrazem na puristickou lapidárnost vznikl areál nemocnice na katastru Zábřehu v tehdejší Moravské Ostravě podle roku 1926 soutěži vybraného návrhu pražského architekta Karla Roštíka.⁵¹ Nu a v důsledku jistých jednání se nakonec K. Roštík a J. Stockar-Bernkopf potkali při navrhování modernistické budovy Okresního sociálně zdravotního ústavu v Moravské Ostravě, vybudované v letech 1931 až 1933.⁵² Příkladem lázeňské realizace takového typu se stal ústřední pavilon lázní v Darkově, vystavěný v roce 1933 podle návrhu stavitele Josefa Fňouka z Hradce Králové.⁵³

Nejvýraznějším současně architektonickým i urbanistickým a krajinářským dílem ve sféře zdravotnictví se ukázal být areál plicní léčebny v Jablunkově, budovaný od počátku 20. let. Zprvu se na něm podílel Karel Roštík, avšak v letech 1933–1935 byl soubor budov přestavěn a dostavěn podle návrhu brněnského architekta Miloše Lamla. Stal se z něj do krajiny vložený bělostný celek, určený k léčení plicní tuberkulózy.⁵⁴ Součástí řešení léčebny se stala i umělecká výzdoba: so-



Otto Reichner, městské koupaliště v Opavě, 1929–1931 (dobová pohlednice, sbírka autora).

chy Vincence Makovského, posazené v okolí léčebny, olejomalby členů SVU Mánes, rozmístěné ve společenských místnostech a na chodbách hlavní budovy. K úspěchu léčby měl přispět i rozsáhlý krajinářský a botanicky cenný park, vysazený kolem léčebny a připojených provozních celků.

Sportovní stavby a nová architektura

Podobný vývoj byl příznačný i v oblasti sportovních staveb. Takový sokolský Tyršův stadion v Opavě podle soutěžního návrhu pražského architekta Václava J. Prokopa z roku 1923, měl ještě měřítko a podobu začleněnou do krajinářského rámce jako atletické stadiony 19. století, navazující na antické tradice.⁵⁵ Zato funkcionalisticky rozvržený areál se stadionem, koupalištěm, tenisovými kurty a dalšími hřišti, vybudovaný Vítkovickými železárny v letech 1937 až 1939 podle projektu mladých pražských architektů Josefa Kincly, Lva Krčí a Stanislava Tobky reprezentoval vysloveně avantgardní komplex funkčního propojení jednotlivých částí, pro velkoměstské potřeby utvářený typ sportovního areálu.⁵⁶ Podobný typ sportovního zařízení se objevoval poměrně hojně v rámci návrhů nových městských celků a funkcionalistických

sídlíšť, přičemž navázat na něj se dílčím způsobem podařilo v regionálním měřítku až hluboko v 2. polovině minulého století, jak o tom svědčí ostravský stadion Bazaly, případně fotbalové stadiony ve Frýdku, Karvině nebo Opavě.

Z dalších sportovních staveb musíme uvést opavské městské koupaliště, vystavěné podle soutěžního návrhu opavského architekta Otto Reichnera.⁵⁷ Expresivní akcent tvoří lizény v podobě rámců z režné cihly i svěží barevnost včetně pojednání interiérů. Zvláštností je situování sochy Vodníka od sochaře Josefa Obetha u dětského brouzdaliště. Zatímco opavské koupaliště reprezentuje jeden z mála průniků moderní stavby do konzervativního, převážně německého prostředí, v Krnově si tamní turneři nechali postavit podle návrhu Leopolda Bauera v letech 1932–1933 tělocvičnu turnerského spolku.⁵⁸ Zprvu výrazně modernisticky projektovaná budova se po úpravách návrhu stala synkretickým příkladem spojení moderních prvků se symbolikou, reagující pozitivně na změny v souvislosti s nástupem národního socialismu k moci v sousední Německé říši. Zmíněná sportovní stavba L. Bauera ukazuje rozpor mezi českou a německou společností. Je-



Ernst Korner, druhá etapa výstavby Jubilejní kolonie v Ostravě-Hrabůvce, 1926–1931 (AMO, sbírka fotografií, LXXI-43-1/3).

jí reprezentaci v Krnově zastupovala novostavba české měšťanské školy od Č. Šlapety (viz výše). Německá společnost byla v průběhu 2. poloviny 30. let fascinovaná do značné míry nacismem, „germánským“ pokrokem a nacionálně zformovanými představami o německé architektuře, jak to vyjádřila Baurem navržená krnovská Turnhalle.

Bydlení a sociální péče v nové architektuře

Klíčovým úkolem se stala otázka bydlení a sociální péče. Mnohé staré kolonie nevyhovovaly hygienickým předpisům, někde značně převyšoval počet bydlících výměry bytů, jejichž vybavení bylo často velmi primitivní. V té souvislosti stát na Ostravsku a Karvinsku neplnil svou roli. Nadále zde převažovala iniciativa soukromých společností a firem, budujících obytné celky a kolonie pro své dělnické a úřednické zaměstnance. Podobně se aktivizovala stavební a bytová družstva. Z velkých obytných celků je třeba zmínit Jubilejní kolonii v Ostravě-Hrabůvce, postavenou z velké části podle expresionistického návrhu architekta Ernsta Kornera v letech 1927–1932. Kotěrovský charakter má Jubilejní kolonie v Ostravě-Kunčičkách. Mnohé

obytné domy v Krnově a Opavě zase charakterizuje inklinace k expresionismu a dekorativismu. V každém větším městě zvláště ve 20. letech vznikaly vilové čtvrti. Za všechny uvedme osadu Družstvo v Moravské Ostravě-Zábřehu nad Odrou, vilovou čtvrť na Kylešovském kopci v Opavě či zástavbu severně a severozápadně od jádra Krnova.⁵⁹

Zcela jiný typ realizací a kvality bydlení nabízely nákladné obytné domy, budované v centrech větších měst. Důraz na rozměrné prosklené výkladce s dřevěnými a stále častěji i s kovovými rámy výplní, akcent v podobě balkonů a teras, různé pojetá výzdoba nebo náročnost materiálů, činí dodnes z těchto staveb ukázkové příklady architektonické tvorby. Za všechny uvedme v Ostravě pasážní dům na třídě 28. října od vídeňské projekční kanceláře Franze Kayma a Alfonse Hetmanka z let 1928–1929, blok domů pojišťovny Fénix na Českobratrské ulici od neznámého autora z přelomu 20. a 30. let, expresionisticky řešené pasážní domy od Ernsta Kornera mezi třídou 28. října, Poděbradovou a Jurečkovou ulic, budované od roku 1927 až do roku 1934, funkcionalistické nájemní domy od Karla Kotase ve Velešlavínově ulici z let 1930–



Lubomír Šlapeta – Čestmír Šlapeta, vila JUDr. Eduarda Lisky ve Slezské Ostravě, 1935–1936 (soukromý archiv prof. Vladimíra Šlapety).

1931, pěkný polyfunkční funkcionalistický dům architektů Františka Stalmacha a Jana Svobody na Sokolské třídě z let 1932 až 1934 a obdobně elegantní funkcionalistický nájemní dům pro Severní dráhu Ferdinandovu, taktéž s keramickou fasádou, navržený architektem Karlem Kotasem a postavený v letech 1938–1939.⁶⁰

Specifickou oblast, kde se architekti mohli výrazně uplatnit, představuje individuální bydlení středních a vyšších vrstev. Mezi velmi dobře situované ostravské rodiny patřila rodina stavitele Františka Grossmanna, který si podle vlastního návrhu postavil velkou vilu s připojeným úřednickým domem s byty a místnostmi vlastní stavební firmy.⁶¹ Dům představuje typický příklad architektury, recepce klasicistních tendencí i art déco pod vlivem dozívání pozdní secese. Nejvýrazněji to bylo zřejmé v bohatě zdobených interiérech, dodnes dílčím způsobem zachovaných. Ještě výrazněji propracované vily či přestavby vil vypracovával pro své klienty Leopold Bauer, což dokládá několik realizací v Krnově nebo v Opavě.^{61a}

Zcela odlišný typ individuálního bydlení, v tomto případě rodinný dům pro jednu rodinu, reprezentuje funkcionalistická vila JUDr. Eduarda Lisky, dnes národní kulturní památka.⁶² Jedná se o unikátní příklad emocionálního funkcionalismu nebo též organické architektury. Jejimi autory jsou architekti Lubomír a Čestmír Šlapetové, absolventi studia architektury u profesora Hanse Scharouna na Akademii v tehdejší německé Vratislavi. Horizontálně komponovaná hmota je zasazena do zahrady tak, aby do údolí měl dům dvě podlaží a do zahrady podlaží pouze jedno. Lze tak vstoupit přímo z obytného prostoru do exteriéru. Uvnitř představuje dominantní prostor obytná hala, spojená s jídelním koutem a zimní zahradou. Unikátní je řešení místnosti v podobě eliptického prostoru, dotvořeného bumerangovitě tvarovanou sedačkou.

Obchodní domy a nová architektura

Recepce internacionálních stylových modů byla nejvlastnější architektuře související s bydlením, v případě staveb pro kulturu a ob-



Leopold Bauer, obchodní dům Breda & Weinstein v Opavě, 1927–1929 (dobová pohlednice, sbírka autora).

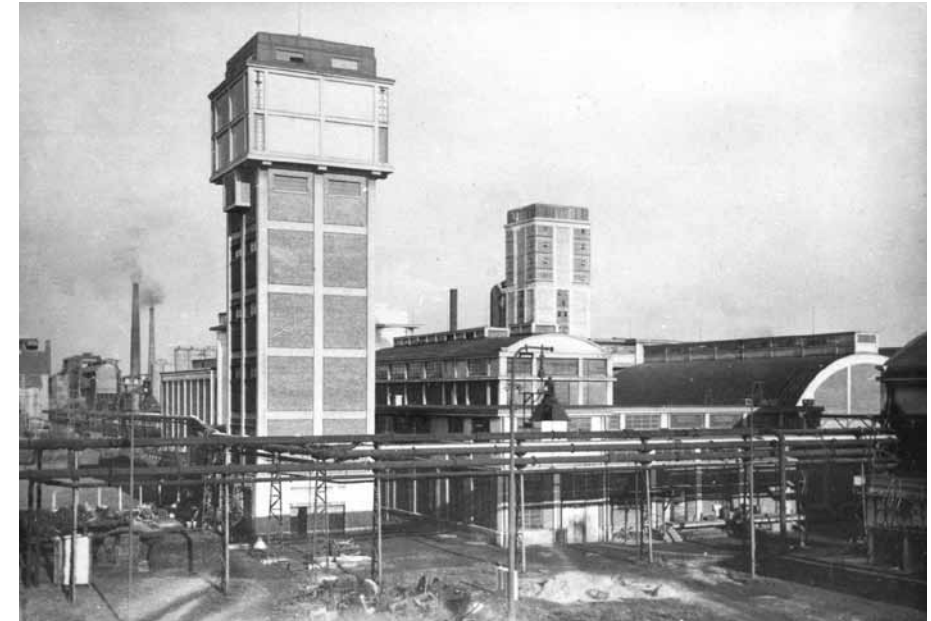
chodních domů. Právě obchodní domy přinášely jako první do regionu funkcionalistické principy. Skleněné závěsové fasády obchodního domu Rix⁶³ v Moravské Ostravě od Ernsta Kornera nebo obdobné fasády domu služby firmy Baťa⁶⁴ tamtéž představovaly výkladní skříně modernismu. Totéž platí pro obchodní dům firmy Brouk a Babka od Karla Kotase s velkorysým světlíkem.⁶⁵ Tento dům Kotas řešil jako jednoduchou kubickou stavbu, členěnou velkými výkladci a pásovými okny. Završil ji terasou a převýšeným bočním schodišťovým rizalitem a dojem z objemu stavby změkčil zaoblením nároží. Vytvořil tím funkcionalistický ideový protiklad k bohatě zdobenému příkladu pozdního historismu v podobě protilehlého novobaročního městského divadla od Alexandra Grafa z let 1905–1907.

Ovšem obchod v rytmu moderní doby se uskutečňoval i v jiných než funkcionalisticky komponovaných domech. Důraz na chrámový prostor, dekor, světlo a luxusní materiály dodávaly obzvláštní ráz obchodnímu domu Textilia z let 1928–1929 od Marie Fromme-

rové, jedné z prvních zde působících architektů původem z německého židovského prostředí.⁶⁶ Ještě známější příkladem představoval opavský obchodní dům firmy Breda-Wein-



Marie Frommerová, obchodní dům Textilia v Moravské Ostravě, 1928–1929 (AMO, sbírka fotografií, V-31-3/15).



Bohumil Hübschmann, Československé továrny na dusíkaté látky, a. s. v Mor. Ostravě-Mariánských Horách, 1926–1928 ad. (reprodukce sbírka autora).

stein, přestavěný v letech 1927–1929 podle návrhu vídeňského a námi již zmíněného architekta Leopolda Bauera.⁶⁷ Hledal výraz v syn- téze dekorativismu, exprese a citací tvůrčím

způsobem předpokladů odkazů na architekturu a kulturu obchodních domů světových velkoměst.

Zatímco Bauer rozvíjel již z 19. století známý koncept obchodního domu jako chrámu luxusu, na počátku 30. let se objevil třetí typ obchodního domu, výrazněji zaměřený na funkci související s prodejem. To se týkalo německým architektem Erichem Mendelsohnem vytvořeného obchodního domu Bachner v Moravské Ostravě z let 1932–1933.⁶⁸ Princip spočíval v tom, že architekt okna umístil do takové výšky, aby pohled do ulice neodváděl nakupující od pohledu na vystavené zboží v úrovni očí. Budova jako by se vznášela mezi proskleným parterem a levitující korunní římsou. Celek na nároží dotvářel architektonicky zpracovaný neonový poutač a horizontální nápis názvu obchodního domu nad markýzou do Zámecké ulice. Obchodní dům Bachner se stal výrazným příspěvkem v rozvíjení architektury nové věčnosti v Mendelsohnově tvorbě. Bohužel stavba byla dokončována v situaci, kdy musel Mendelsohn se svou manželkou emigrovat



Erich Mendelsohn, obchodní dům Bachner v Moravské Ostravě, 1932–1933 (foto Ostravské muzeum).



Elektrárna v Třebovicích, 1931–1933 (reprodukce Technická práce na Ostravsku 1926–1936, s. 618).

před nástupem nacistů k moci, takže objekti ani nebyl náležitě prezentován v mezinárodním měřítku a do současnosti představuje opomíjenou součást díla tohoto světově známého architekta.⁶⁹

Průmysl a nová architektura

Po vzniku Československé republiky se čeští i slovenští technici a architekti dostávali častěji k úkolům v oblasti navrhování průmyslových celků, protože z hlediska kapitálu se na řízení jeho distribuce mnohem výrazněji podíleli česky orientovaní odborníci, kteří hledali spolupracovníky v domácím prostředí. Architekti se již v před válkou uplatňovali v lehkém průmyslu při projektování etážových hal a dalších objektů. Tyto provozy se soustřeďovaly do menších měst, jakým byl Krnov nebo Frýdek. Příkladem takové realizace za pomoci využití železobetonové skeletové konstrukce nám může být továrna na stuhu a prýmký Franze Gablera v Krnově z roku 1912 od vídeňského architekta Bruno Bauera v intencích vídeňské moderny.⁷⁰ V oblasti, kde dominoval těžký průmysl, tedy na Ostravsku, se prosazovali architekti před první světovou válkou při vzniku některých důl-

ních či elektrárenských areálů, jakým byl například důl Michal v Ostravě-Michálkovicích.⁷¹ Na jeho projektu se podílel František Fiala, který navrhl i areál dolu Hermenegilda / Zárubek ve Slezské Ostravě.

Někdy se jednalo především o technickou stránku, jako tomu bylo u těžní budovy a věže dolu Hlubina nebo u plynového závodu v sousedním vysokopečném závodě Vítkovických železáren. Jednou z největších architektem navrhovaných realizací se na Ostravsku stal areál Československých továren na dusíkaté látky v sousedství tehdejší jámy a koksovny Ignát Bářské a hutní společnosti na území Mariánských Hor.⁷² Továrnu vyprojektoval pražský architekt Bohumil Hübschmann, žák vídeňského architekta Otty Wagnera, a dal jí moderní výraz na půdorysu čestného dvora s využitím železobetonového skeletu a režného cihelného zdiva v utváření jednotlivých pavilonových budov industriálního provozu chemické továrny. Cihla a ocel jako vhodné materiály pro industriální objekty se uplatnily i v případě novostavby Elektrárny Třebovice, nacházející se západně od Moravské Ostravy.⁷³ Ve své době se jednalo o jednu z největších středoevropských tepelných elektráren. V polovině 30. let Bářská



Gustav Paul, Ústřední úprava uhlí v Karviné pro doly Barbora, Gabriel a Hoheneger, 1935-1938 (reprodukce Technická práce na Ostravsku 1936–1946, s. 354).

a hutní společnost nechala vypracovat funkcionalisticky pojatý návrh Ústřední úpravy uhlí pro své karvinské doly podle návrhu pražského architekta Gustava Paula.⁷⁴

Urbanismus a nová architektura

Svou důležitost získával urbanismus. Založení republiky dávalo naději, že se urbanistické plánování stane běžnou součástí vývoje sídel. Nejsložitějším urbanistickým celkem bylo na pomezí Moravy a Slezska Ostravsko s řadou měst a obcí, zasažených industrializací. S výstavbou nových administrativních i obytných částí měst bylo nutné rozvinout urbanistické principy v plánování. V řešení obytných čtvrtí se uplatňovaly ideje zahradních měst, jak je formuloval Ebenezer Howard. V případě administrativních čtvrtí se prosazovaly principy předválečné moderny. Na přelomu let 1923 a 1924 vznikla tak zvaná Velká Ostrava sloučením obcí a měst kolem Moravské Ostravy, čímž vznikl zárodek průmyslového velkoměsta. Zároveň vznikl Regulační sbor ostravský, který v roce 1927 pověřil architekta Vladimíra Zákrejse, aby vypracoval Základní plán upravovací v prostoru mezi Svinovem a Slezskou Ostravou.

Roku 1929 dokončený upravovací plán počítal s blokovou zástavbou a propojením jednotlivých částí města radiálními v podobě uliční sítě velkoměstského měřítka.⁷⁵

Jiný příklad představovala dostavba bývalé periferie města Těšína. Založení nového města Českého Těšína souviselo s rozdělením Těšínského knížectví mezi nástupnické státy – Polsko a Československo. Východní periferní část s nádražím na trati Bohumín – Košice se stala součástí československého území, takže nastala potřeba z průmyslové periferie vystavět nové město. Stát dal do vínku Českému Těšínu nevratnou půjčku, protože vystala potřeba zřídit vše – od nemocnice, přes radnici, kostely, obchody, až po hřbitov a jatka. K realizaci byl v soutěži vybrán regulační plán, který navrhl brněnský architekt Emil Leo v podobě zahradního města, rozkládajícího se podél dvou radiál, propojujících Český Těšín s Moravskou Ostravou a Frýdkem.⁷⁶ Emil Leo kladl důraz na vztah soukromého a veřejného prostoru, jenž měl být využit k parkovým úpravám a k vedení stromových alejí, zajišťujících patřičné mikroklima.

Třetí příklad, dokládající různorodé podmínky vývoje sídel v té době, reprezentují



Emil Leo, regulační plán Českého Těšína, 1927 (Muzeum Těšínska).

města osídlená převážně německým obyvatelstvem, ať už se jedná o Opavu, Krnov, Nový Jičín a další. Opava představovala výrazné centrum historického významu, akcentované z pohledu slezského regionalismu a zdejšího německého obyvatelstva a soustředěné v té

době především na výstavbu obytných čtvrtí. Její role totiž poklesla v souvislosti se zrušením zemského zřízení a Slezské země. V roce 1928 namísto toho vznikla země Moravskoslezská s centrem v Brně a Opava přišla o svou mocenskou roli, i když jí zůstala ro-



Vladimír Zákrejs, Základní plán upravitelské obce Regulačního sboru ostravského, 1927–1929 (AMO, sbírka map a plánů, inv. č. 1352).

le hospodářská, kulturní a společenská. Proto se vývoj města odehrával především v oblasti výstavby čtvrtí rodinných domů a vil, zatímco s ohledem na veřejné budovy Opava a další podobná města využívala stavební fond vzniklý před rokem 1914.⁷⁷

Závěr: dědictví nové architektury první Československé republiky

V dubnu 1938 vypsal ostravské podniky, mezi jinými Baňská a hutní společnost, Severní dráha Ferdinandova a Vítkovické kamenouhelné těžířstvo, architektonickou soutěž na Dům osvěty, jenž měl vzniknout poblíž městského divadla v centru Moravské Ostravy. V soutěžní porotě zasedali dirigent Václav Talich, architekti Pavel Janák a Jaromír Moučka a zástupci výše uvedených podniků a městských institucí. První cenu získali s návrhem nazvaným „Glagolská mša“ architekti Lubomír a Čestmír Šlapetové. První etapa výstavby Domu osvěty měla zahrnovat hlavní budovu s koncertním sálem pro 1 600 osob,

malým komorním sálem a galerií výtvarného umění. Druhá by se týkala luxusního hotelu. Ostravský Dům osvěty by se nejspíš nebyl mnichovské krize a vypuknutí války stal nejvýznamnější moderní kulturní stavbou tehdejšího Československa. Ještě ve válečných letech se v různých materiálech návrh objevoval nejen jako vzpomínka na nevratnou a zničenou minulost, nýbrž jako konkrétní inspirativní podnět pro lepší časy.⁷⁸

Tímto neuskutečněným plánem uzavíráme stručný přehled dění během dvou desetiletí první Československé republiky. Architektonická kultura se v uvedeném dvacetiletí rozvíjela v bohatém spektru úkolů, i když se zároveň potýkala s řadou překážek. Architektura nepředstavovala v regionu důležitou státní prioritu a ne každý stavební výkon byl bezchybný a patřil k architektonicky zvládnutým úkolům. Stát nedbal na některá kruciólní témata. Například sociální bydlení zůstalo zcela mimo jeho zorné pole, takže jeho roli nahrazovala iniciativa obcí a měst. Totéž pla-

tí pro větší urbanistické celky, kde ideové záměry narážely na limity dané právním systémem a vlastnickými vztahy. Totéž platí i v oblasti památkové péče o architektonická díla minulosti, neboť se tato oblast musela obejít bez patřičného zákonného nástroje. Podobně však můžeme konstatovat dnes, že navzdory existujícímu zákonu o státní památkové péči nemáme zrovna velké množství velmi dobře opravených památek z éry první Československé republiky.⁷⁹

V Praze je to ve stručném výčtu veřejně přístupných budov Müllerova vila architekta Adolfa Loose, palác Knihovny hl. města Prahy od architekta Františka Roitha, Rothmayerova vila architekta Otto Rothmayera nebo prostory Právského hradu upravené Josipem Plečnikem. V Brně to je příklad vily Tugendhat, jediné památky UNESCO z 20. století na území Českého státu. V českém Slezsku a na severovýchodní Moravě je třeba upo-

zornit na kulturní památku – městské koupaliště v Opavě od architekta Otto Reichnera. V samotné Ostravě je takovým příkladem bývalý Okresní sociálně zdravotní ústav v Ostravě, nyní sídlo územního odborného pracoviště Národního památkového ústavu. Existuje přitom mnohem více památkově chráněných staveb, které by si zasloužily větší díl odborné pozornosti a které by měly být citlivě památkově obnoveny. Za všechny uvedu Novou radnici v Ostravě, nynější radnici Moravské Ostravy a Přívozu nebo ostravský Dům umění. Právě 100. výročí vzniku první Československé republiky nám může posloužit nejen jako příležitost k oslavám, ale i k tomu, abychom hledali odpověď na otázku, zda v české a potažmo i slovenské společnosti existuje veřejný zájem na uchování dokladů architektonické kultury 1. poloviny 20. století, kdy po dvě desetiletí existoval první samostatný republikánský stát Čechů a Slováků.

Poznámky:

1. Jedná se o přepracovanou a rozšířenou studii, otištěnou původně v katalogu výstavy *Černá země? – viz STRAKOŠ, Martin. Architektura mezi centry a periferiemi. Jak se stavělo za první Československé republiky na pomezí Moravy a Slezska 1918–1938. In SKŘEBSKÁ, Renata (ed.). Černá země? Mýtus a realita 1918–1938 (katalog). Ostrava 2018, s. 133–150.*
2. Výstava *Architektura ve službách první republiky v Moravskoslezském kraji* byla zahájena 6. června 2018 v rámci Ostravské muzejní noci v prostorách budovy Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Ostravě.
3. Výstava *Nová architektura mezi centry a periferiemi. Aneb architektura první Československé republiky na pomezí Moravy a Slezska* se uskutečnila ve dnech 19. 10. 2018–30. 4. 2019 ve výstavním sále budovy Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Ostravě, kurátor Martin Strakoš, grafický návrh a sazba Ivo Sumec. Termín konání výstavy byl prodloužen až do začátku září 2019.
4. Podrobněji o výstavě *Za novou architekturu v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu* pojednal časopis *Architektura* II., 1940, č. 6–7. Viz též dvousvazkový katalog výstavy *Architektura. Práce českých architektů 1900–1940*. Praha, srpen 1940; *Architektura. Práce českých architektů 1900–1940 2*. Praha, listopad 1940.
5. Odborné publikace a studie zaměřené na architekturu českého Slezska a severovýchodní Moravy zpracovávají uvedené období až na výjimky v širším časovém rámci: MLČÁK, Leoš – PAVLÍKOVÁ, Jiřina. Moderní meziválečná architektura v Ostravě, *Památky a příroda* IV, 1979, s. 202–207; ZATLOUKAL, Pavel. Moravská Ostrava – „rezervace“ pozdní secese a art déco, *Památky a příroda* XV., 1990, č. 5, s. 257–271; VYBÍRAL, Jindřich. *Zrození velkoměsta. Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890–1938*. Brno-Ostrava, 2003; ŠOPÁK, Pavel. *Vzdálené ohlasy. Moderní architektura českého Slezska ve středoevropském kontextu 1., 2.* Opava 2014; ŠOPÁK, Pavel. *Tvořit město. Opava a Moravská Ostrava 1850–1950: architektura a urbanismus*. Opava 2017. Podobně i v polském prostředí viz SZYPKA-GWIAZDA, Barbara. Wiedeńska tradycja awangarda nowoczesności na Śląsku czeskim. In CHOJECKA, Eva a kol. *Sztuka Górnegó Śląska od średniowiecza do końca XX. wieku*. Katowice 2004, s. 381–390. V galerijní či muzejní recepci je zásadní stav sbírek, případně nutnost využívat zdroje stavebních archivů. V rámci nového stavebního zákona však restrikce v přístupu k plánové dokumentaci podle přístupu úřadů podvazují výzkum a z něho vyplývající výstavní činnost.
7. O významu tří etap ve vývoji české moderní architektury uvažoval ŠVÁCHA, Rostislav. Tři dekády v české architektuře 20. století. *Architekt XLV*, 1999, č. 11, s. 13.

8. Značnou pozornost architektuře 20. a 30. let 20. století věnoval například televizní seriál *Šumná města*, zaměřený především na popularizaci architektury 19. a 20. století – viz publikace vycházející ze scénářů seriálu LIPUS, Radovan – VÁVRA, David a kol. *Šumná města*. Brno 2002. Další dva knižní svazky vyšly v letech 2003 a 2008. První díl seriálu režisér a autor námětu R. Lipus věnoval Ostravě.
9. IBELINGS, Hans. *European Architecture since 1890*. Amsterdam 2011, s. 56. Autor uvádí ve své práci o dějinách evropské moderní architektury jako příklad monumentální veřejné budovy mj. Novou radnici v Ostravě, zatímco vyříbenější architekturu ostravského Domu umění, areál sanatoria v Jablunkově od Miloše Lamla nebo opavský obchodní dům Breda a Weinstein od Leopolda Bauera zcela opomíjí. Ve zmíněné publikaci tudíž pracuje selektivně. Dokládá to, jak se z perspektivy centra jeví regionální architektonická tvorba – jakožto soubor solitérů, z nichž lze namátkou vybírat reprezentanty určitých obecných tendencí.
10. POZZETTO, Mario. *Die Schule Otto Wagners 1894–1912*. Wien – Mních 1980, s. 213 ad.; VYBÍRAL, Jindřich. *Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*. Praha 2002.
11. K etablování idejí pozitivismu v českém prostředí a k Masarykovu pojetí realismu viz SVOBODA, Jan. *Masarykův realismus a filosofie pozitivismu*. Praha 2017.
12. Svědčí o tom např. bohatá činnost Spolku čsl. Inženýrů, odboru v Mor. Ostravě a s tím související sborníky *Technická práce na Ostravsku 1926*. Moravská Ostrava 1926 a *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*. Moravská Ostrava 1936.
13. *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*, c. d. v pozn. 12, s. 20–21.
14. Podrobněji k vývoji urbanistického plánování viz KRISTEK, Jan – ŽÁČKOVÁ, Markéta. *Od chaosu k novému řádu. Počátky institucionalizovaného výzkumu v oblasti urbanismu a územního plánování*. Brno 2015.
15. K hospodářské revoluci viz KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918–1938). Díl první: Vznik, budování a zlatá éra republiky (1918–1929)*. Praha 2000, s. 194 ad.
16. Knostrifikačnímu zákonu, čili k Zákonu o podnicích, které majísídlo mimo území československého státu č. 12/1920 Sb. [online]. Dostupné z: <“http://www.psp.cz/eknih/1918ns/ps/tisky/t1124_00.htm” http://www.psp.cz/eknih/1918ns/ps/tisky/t1124_00.htm> [cit. 2018-10-10].
17. Olivova č. 1 a 3 / č. p. 1419/II, Praha-Nové Město. Viz též KRAJČÍ, Petr. Závěrečná část díla 1913–1923. In ŠLAPETA, Vladimír a kol. *Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury*. Praha 2001. s. 213–214; JH [HILMERA, Jiří]. č. p. 1419/II, Praha-Nové Město. In BAŤKOVÁ, Růžena a kol. *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad*. Praha 1998, s. 631.
18. Pro případné zájemce doporučuji dohledat si fotografie staveb podle adres z poznámek např. v následujících publikacích: *Průvodce architekturou Ostravy*. Ostrava 2009; *Průvodce architekturou Opavy*. Ostrava 2011 a *Průvodce architekturou Krnova*. Ostrava 2013.
19. Dr. Šmerala 1626/2, k. ú. Moravská Ostrava
20. Nádražní 213/10, k. ú. Moravská Ostrava
21. Nádražní 1698/12, k. ú. Moravská Ostrava
22. Nápis ve štítu budovy č. p. 1698: *KDYŽ VLAST / ZLOMILA JAŘMO / A ZEMÍ NESLA SE VÍRA / V SILNÉ PŘÍŠTÍ // DŮM TENTO / K PODPOŘE PRÁCE / V 5. ROCE NOVÝCH DĚJIN / BYL POSTAVEN*
23. Nádražní 308/3, k. ú. Moravská Ostrava
24. Českobratrská 1742/18, k. ú. Moravská Ostrava
25. Náměstí E. Beneše 555/6, k. ú. Moravská Ostrava
26. Záměstní 1155/27, k. ú. Slezská Ostrava
27. Dolní, k. ú. Zábřeh nad Odrou, Ostrava
28. Stanislavského, k. ú. Svinov, Ostrava
29. Bílovecká, k. ú. Svinov, Ostrava
30. ŠOPÁK, Pavel. Tři návraty k tradici. Římskokatolické kostely ve Svinově, Vřesíně a Bašce. In: *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*. Opava 2010, s. 121–142 [online] Dostupné z: <https://biblio.hiu.cas.cz/authorities/10600 > [cit. 2018-10-10].
31. Vítkovická, k. ú. Moravská Ostrava
32. Náměstí sv. Hedviky, k. ú. Předměstí, Opava. Viz VYBÍRAL, Jindřich. *Leopold Bauer. Heretik moderní architektury*. Praha 2015, s. 447 ad.
33. Samotné krematorium, nacházející se nedaleko dnešního Domu kultury města Ostravy, bylo navrženo na zápis za kulturní památku, avšak vedení městského výboru KSČ a tehdejší primátor města Ostravy rozhodli, že má být navzdory protestům části odborné veřejnosti zbořeno. Stalo se tak v září 1979.
34. V souvislosti se snahou o záchranu ostravského krematoria vyšel v tehdejší odborném periodiku státní památkové péče první článek, zabývající se hodnotami meziválečné architektury Ostravy – viz MLČÁK, Leoš – PAVLÍKOVÁ, Jiřina. Moderní meziválečná architektura v Ostravě, c. d. v pozn. 5.

35. Prokešovo náměstí 1803/8, k. ú. Moravská Ostrava. Viz FRÍČ, Karel. Stavba Nové radnice. In *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*, c. d. v pozn. 12, s. 783–791.
36. KUDĚLKOVÁ, Lenka a kol. *O nové Brno. Brněnská architektura 1919–1939 II. obrazová část* (katalog). Brno 2000, s. 142–143.
37. Náměstí ČSA 1/1, Český Těšín
38. Masarykovo náměstí 1/1, k. ú. Nový Jičín
39. náměstí Sigmunda Freuda 19, Příbor
40. K soutěži na lidové divadlo v Mor. Ostravě viz HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura*. Praha 1999, s. 96 ad.
41. KUDĚLKA, Zdeněk. Architektura dvacátých let na Moravě. In *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 (IV/2)*. Praha 1998, s. 43–44.
42. ZEVI, Bruno. *Erich Mendelsohn. The Complete Works*. Basel 1999, s. 154–163.
43. Riegrova 1385/13, k. ú. Předměstí, Opava; Vrchlického 401/5, k. ú. Radvanice, Ostrava
44. Česká obecná a měšťanská škola ve Frýštátě, nyní Základní škola, Komenského 614/2, Karviná-Nové Město
45. Nyní Střední průmyslová škola Ostrava-Vítkovice, Zengrova 822/1, k. ú. Vítkovice, Ostrava. Další školní budovy vyprojektované touto dvojicí jsou uvedeny např. v publikaci *Architekti Kolář a Rubý stavitelé Moravská Ostrava. Deset let práce 1920–1930*. Bratislava 1930.
46. Purkyňova 1654/12, k. ú. Předměstí, Opava
47. Palackého 1329/50, k. ú. Nový Jičín
48. Frýdecká 689/30, k. ú. Český Těšín
49. Jiráskova 841/1a, k. ú. Horní Předměstí, Krnov
50. Náměstí Slezkého odboje 1540/3, k. ú. Předměstí, Opava
51. ŠRÁMEK, Raimund – JURNEČKA, Alfred. Státní nemocnice na Ostravsku v Moravské Ostravě – Zábřehu n. O. In *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*. Ostrava 1936, s. 689–694.
52. Odboje 1941/1, k. ú. Moravská Ostrava. Podrobněji viz STRAKOŠ, Martin (ed.). *Odboje 1941/1. Obnova památky moderní architektury*. Ostrava 2015.
53. Nyní Domov Alzheimer Darkov, Lázeňská 48/41, Lázně Darkov
54. Nyní Sanatorium Jablunkov, a. s., Alej míru 442, Jablunkov. Viz k architektuře, umění a k řešení parku KONEČNÝ, Radim – BUTULA-CIČHÁ, Marie – ROHÁČOVÁ, Magdaléna – MÜLLER, Libor. *Plicní sanatorium v Jablunkově*. Frydek-Místek 2013.
55. Tyršův stadion, ul. Boženy Němcové, k. ú. Předměstí, Opava
56. Nyní Městský stadion Ostrava, Závodní 3000/86b, k. ú. Vítkovice, Ostrava
57. Jaselská 2081/35, k. ú. Předměstí, Opava
58. Petrovická 341/2, k. ú. Horní Předměstí, Krnov
59. FRÍČ, Karel. Stavební vývoj města Ostravy a obecní stavby od r. 1926. In *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*. Mor. Ostrava 1936, s. 756–782, zde s. 759.
60. 28. října 289/2, k. ú. Moravská Ostrava; Československá 1887/12, k. ú. Moravská Ostrava; Poděbradova 494/2, k. ú. Moravská Ostrava; Velešlavínova 1864–1868/6–14, k. ú. Mor. Ostrava; Sokolská 1944/51, k. ú. Mor. Ostrava; Sokolská 422/47, k. ú. Mor. Ostrava.
61. 28. října 1674/131, k. ú. Mor. Ostrava
- 61a. Z významných realizací vilové architektury Leopolda Bauera z 20. a 30. let 20. století viz přestavba Hatschkovy vily v Opavě z roku 1930, Jaselská 552/16. V Krnově viz přestavba vily Johanna Chlupačka z let 1923–1926, Textilní 155/3 a 156/5, přestavba vily Rudolfa Larische z roku 1929, Říční okruh 4/14. Z novostaveb viz vikendový dům Hany Larischové v Krnově-Ježniku, Ježník 1834/71.
62. Čedičova 1406/8, k. ú. Slezská Ostrava. Viz též ZATLOUKAL, Pavel – PELČÁK, Petr – ŠLAPETA, Vladimír. *Lubomír Šlapeta 1908–1983, Čestmír Šlapeta 1908–1983. Architektonické dílo* (katalog). Olomouc – Brno 2003, s. 133–135.
63. Obchodní dům Rix se nacházel na křižání ulic 28. října a Vojanovy v centru Moravské Ostravy. Značně poškozen byl za bombardování na konci srpna 1944 a po válce musel být zbořen.
64. Masarykovo náměstí 24/13, k. ú. Moravská Ostrava
65. Smetanovo náměstí 222/8, k. ú. Moravská Ostrava
66. 28. října 243/56, k. ú. Moravská Ostrava
67. Náměstí Republiky 159–160/9 a 11, k. ú. Opava-Město
68. Zámecká 1936/18, k. ú. Moravská Ostrava
69. K tomu výrazně přispívá i skutečnost, že tato z hlediska vývoje moderní architektury významná kulturní památka se v současnosti na-

chází v havarijním stavu a úřady města a kraje na majitele nevyvíjejí žádný tlak, aby se tato situace změnila. Ve špatném stavu této stavby se nepřímo odráží tragický osud zdejší židovské komunity, neboť původně obchodní dům postavila ostravská židovská rodina Bachnerů, které se podařilo před německou okupací emigrovat do Palestiny. Budova obchodního domu byla prodána do soukromého majetku v rámci privatizace a nebyla součástí restitucí.

70. Textilní č. 12, k. ú. Předměstí, Krnov. Viz BERAN, Lukáš. *Architekt Dr. Techn. Bruno Bauer. Bruno Bauer a industriální architektura v českých zemích*. Praha 2016.

71. Československé armády 413/95, k. ú. Michálkovice, Ostrava. Podrobněji o historii a architektuře důlních staveb a jejich památkové hodnotě včetně dolu Michal viz KLÁT, Jaroslav – MATĚJ, Miloš. Národní kulturní památka Důl Michal / Petr Cingr v Ostravě. Ostrava 2006. Dále též MATĚJ, Miloš – KLÁT, Jaroslav – KORBELÁŘOVÁ, Irena. *Kulturní památky Ostravsko-karvinského revíru*. Ostrava 2009.

72. Chemická, k. ú. Mariánské Hory, Ostrava

73. MACKŮ, Š. Elektrárna Třebovice a elektrisace v Československu. In *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*. Mor. Ostrava 1936, s. 522–523.

74. FIALA, František. O průmyslových stavbách na Ostravsku, zvláště v letech 1926–1936. In *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*. Mor. Ostrava 1936, s. 611–623, zde s. 619 a 623.

75. Podrobněji o roli Vladimíra Zákraje při konstituování urbanismu jako samostatného oboru viz KRISTEK, Jan – ŽÁČKOVÁ, Markéta. *Od chaosu k novému řádu. Počátky institucionalizovaného výzkumu v oblasti urbanismu a územního plánování*. Brno 2015. O ostravském působení V. Zákraje viz ŠOPÁK, Pavel. Vladimír Zákraj a Regulační sbor ostravský. In *Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti města Ostravy a Ostravska 20*. Senov u Ostravy 2001, s. 373–393.

76. KÜHNEL, Otto. Český Těšín. In *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*. Moravská Ostrava 1936, s. 834–837.

77. WEISS, J. K. vývoji našich měst v posledním desetiletí. In *Technická práce na Ostravsku 1926–1936*. Moravská Ostrava 1936, s. 838–851, zde s. 838–843.

78. PACÁK, Jaroslav. *Mladé umění na Hané. Pět let Skupiny olomouckých výtvarníků 1937–1942*. Olomouc 1942, s. 73–74.

79. Celková rekapitulace po roce 1989 opravených architektonických památek z 20. a 30. let 20. století nám schází. Z veřejných budov v regionu lze zmínit především městské koupaliště v Opavě, tamtéž kostel sv. Hedviky, administrativní budovu bývalého Okresního sociálně zdravotního ústavu v Ostravě nebo plicní sanatorium v Jablunkově. Dosud na komplexní obnovu a restaurování čekají objekty Nové radnice v Ostravě, evangelický kostel v Českém Těšíně, vily v Ostravě, Opavě, Krnově, divadlo a kino v Krnově nebo obchodní dům Breda a Weinstein v Opavě a obchodní domy Textilia nebo Bachner v Ostravě.

ENGLISH SUMMARY

NEW ARCHITECTURE BETWEEN CENTRES AND PERIPHERIES: ON ARCHITECTURE IN THE MORAVIAN-SILESIA BORDER REGION DURING THE INTER-WAR PERIOD

Martin Strakoš

The title of this article reflects its thematic focus on the architectural culture of the inter-war period. The phrase “new architecture” also refers to the title of the exhibition “For A New Architecture”, held at Prague’s Museum of Decorative Arts in 1940. Approaching its subject from the perspective of the modern tradition, the text traces the emergence of this “new architecture” in the Moravian-Silesian border region during the 1920s and 1930s. It discusses architectural developments in a region which at the time was a meeting-point of Czech, German and Polish spheres of influence – a diversity which (combined with influences from major Central European cities) was naturally manifested in the region’s architecture. The article describes buildings designed by architects who were closely associated with the region, as well as those from other regions or countries. Renowned figures include Karel Kotas, Lubomír and Čestmír Šlapeta, Marie Frommerová, Leopold Bauer, Otto Reichner, Karl Gottwald, Adolf Müller, Franz Gessner, Leo Kammel, the Brno architect Bohuslav Fuchs, the Prague architects Josef Gočár, Adolf Brzotický, František Vahala, František Fiala and Vladimír Wallenfels, the building contractors František Kolář and Jan Rubý, and more. In the concluding part of

the paper, the author evaluates the architectural legacy left by the inter-war period, noting that there are relatively few examples of high-quality restoration work. Inspired by the 100th anniversary of Czechoslovakia's independence, the author invites readers to consider the level of public interest in providing heritage protection to outstanding examples of architecture from the inter-war period.

Keywords:

Architektura – Czechoslovakia – inter-war period – Moravia – Silesia – 20th and 30th of 20th century cubism – expressionism – decorativism – purism – functionalism – Ostrava region – Karvina region – Opava region

SEZNAM ZKRATEK

AMF	Archiv Muzea Fojtství
a. s.	akciová společnost
AMO	Archiv města Ostravy
apod.	a podobně
ATM	Archiv Technického muzea
če.	číslo evidenční
č. j.	číslo jednací
čp.	číslo popisné
c. d.	citované dílo
ed.	editor
eds.	editoři
f.	fond
fol.	folium
HÚ SAV	Historický ústav Slovenskej akadémie vied
inv. č.	inventární číslo
kart.	karton
k. ú.	katastrální území
odd.	oddíl
o. p. s.	obecně prospěšná společnost
PNP	Památník národního písemnictví
PPB	Památník Petra Bezruče
RMK	Regionální muzeum Kopřivnice
resp.	respektive
roč.	ročník
sign.	signatura
SOkA	Státní okresní archiv
sv.	svazek
SZM	Slezské zemské muzeum
UH	uměleckohistorické pracoviště SZM
ÚMOb	Úřad městského obvodu
ÚOP	Územní odborné pracoviště
ZAO	Zemský archiv v Opavě



SBORNÍK NÁRODNÍHO PAMÁTKOVÉHO ÚSTAVU V OSTRAVĚ 2018

Vydal Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě
Odboje 1941/1, 702 00 Ostrava - Moravská Ostrava

Editoři: Renata Skřebská, Martin Strakoš

Jazyková redakce: Petra Batková

Překlad: Christopher Hopkinson, Ph.D.

Grafická úprava a sazba: Šárka a Pavel Nogovi

Tisk: Printo, spol. s.r.o., Gen. Sochora 1379, 708 00 Ostrava-Poruba

Vydání první

Ostrava 2018

www.npu.cz

ISBN: 978-80-88240-10-5

ISSN: 2336-1050