

Závěr

Architektura Jablunkova je typ podbeskydské architektury, která vytvořila zajímavý celek lidové a městské architektury. Stavební vývoj města má svůj typický charakter nepravidelných ulic s rozmanitou, někdy nesourodou výstavbou. Cenná byla originální dřevěná goralská podhorská architektura s podsírovými domy na náměstí, z kterých se bohužel nic nedochovalo. Starší zástavbu reprezentují dva zděné domy s jádrem z 16. století a zděná přestavba kostela z 20. let 17. století. Ve městě se na mnoha příkladech dochovala klasicistní výstavba především z počátku a poloviny 19. století a historizující architektura na konci 19. století. Domy měly především provinční charakter, který obohatili těšínští stavitelé a jednotlivé případy stavitelů z jiných měst. Na počátku 20. století se prosadila secese a vernakulární styl, především na stavbách vil, u kterých se nejvíce projevilo moderní členění hmoty stavby. Po roce 1905 probíhala zajímavá výstavba ve městě, neboť v roce 1911 byla postavena nová budova okresního soudu, přibývaly vily a po první světové válce a vzniku Československa byly postaveny další školy a vilové čtvrti. Počátek 20. století a období po roce 1920 nepřinesl však velký stavební rozmach a město si ponechalo svůj provinční charakter.

V 80. letech 20. století proběhla přestavba, která setřela původní stavební charakter tohoto města. Přesto se do dnešních dnů dochovaly zajímavé stavby, které si zaslouží pozornost.

Contribution to Construction History of Jablunkov from the End of 18th Century to the Beginning of 20th Century Summary

The aim of the study is to outline the development of Jablunkov architecture from the end of the 18th to the beginning of the 20th century on selected examples of buildings. The professional literature has not paid much attention to the building development of this period so far. The study is based on archival materials, photographs and preserved building structures of houses.

The article describes the orthogonal floor plan of the town and its eastern suburbs with Polská, Mlýnská and Nádražní streets and the houses at Říšská street. The study explains the phenomenon of „community“, which affected the layout of the houses and the development of the rear parts of the plots of land. It is characterized by irregular arrangement of houses, street lines and disparate street construction. In Jablunkov's architecture, wooden folk timbered architecture intertwined with the town's brick architecture. The study describes the original timber porch houses of the Carpathian type and the gradual construction of brick buildings in the square. The author described the oldest houses in the town and the construction development of the parish church and the Elizabethan monastery.

The next chapter deals with construction events and builders from the middle of the 19th century to the end of the 19th century. It briefly explains the work of builders and describes their selected buildings in the town. After that, the study deals with construction events in the town and builders at the turn of the 19th and 20th centuries.

Timbered houses were built on the outskirts of Jablunkov throughout the 19th century and at the beginning of the 20th century. The construction plans, according to which we know the various wooden buildings of the builders and their construction solutions, have been preserved.

The architecture of Jablunkov is a type of sub-Beskydy architecture that created an interesting complex of folk as well as urban architecture. In the second half of the 20th century, Polská, Mlýnská, part of Nádražní Street and two houses in the square were demolished and the town lost its original character. Nevertheless, there are interesting buildings in the town that deserve attention.

Mgr. Eva Vojkovská
Státní okresní archiv Frýdek-Místek
e.vojkovska@fm.archives.cz

Markéta Svobodová

KONTAKTY BRNĚNSKÉHO ARCHITEKTA FRANTIŠKA KALIVODY S RAKOUSKÝM VÝTVARNÍKEM RAOULEM HAUSMANNEM BĚHEM JEHO EXILOVÉHO POBYTU V ČESKOSLOVENSKU V LETECH 1937–1938

Abstract

In the legacy of the Brno architect František Kalivoda (1913–1971), which is stored in the Department of the History of Architecture of the Brno City Museum, there is his relatively extensive international correspondence including letters from the Austrian expressionist and „dadasophist“ Raoul Hausmann (1886, Vienna, Austria-Hungary, to 1971, Limoges, France). The correspondence relates to his years of exile (1937–1938), when, after the Nazis condemned his work at the Munich exhibition Entartete Kunst (1937) and after his longer stay in Spain, from which he had to flee for political reasons, he moved to Prague via Switzerland. He came to František Kalivoda and Brno through the architect's long-time friend László Moholy-Nagy (1895–1946). After 1933, when streams of immigrants from all over Europe came to Czechoslovakia, Kalivoda tried to help these refugees, and archival documents show that he did not stop this activity even during the occupation. Hausmann had Czechoslovak citizenship – he resided in the village of Stehelčeves near Kladno, so residence certificates related to his stay in the Czechoslovak Republic have been preserved. The first record is from February 2, 1937, residence in Prague's Vinohrady, Italská Street 12. In the column of the profession he stated: a writer. However, he did not speak Czech, he felt European and was closely associated with German or German-Jewish culture. In the Czechoslovak Republic, he met both artists from these communities or fellow emigrants (Augustin Tchinkel, Andre Steiner, Hannes Beckmann, etc.) and the Czech avant-garde. However, in letters to his first wife, Elfriede Hausmann, he often complained about „small and limited“ circumstances in Czechoslovakia. Hausmann's letters to Kalivoda are very expressive, sometimes even effusive, reflecting the depressing hopeless situation in which refugees often found themselves. The letters show an effort to apply and enforce his previous experience and various projects, from which the frequent (sometimes paranoid) accusations of his colleagues and co-workers of stealing or plagiarizing his own ideas and thoughts stem. Hausmann left Czechoslovakia in June 1938 before the Munich Agreement (he belonged to anti-fascists and anti-Nazis, his second wife Hedvika was of Jewish origin). He first travelled back to Switzerland, and, after three days, he moved to Paris.

Keywords: Avant-garde, optophonetics, architecture, Raoul Hausmann, abstract art

V pozůstatosti brněnského architekta Františka Kalivody (1913–1971), která je uložena v Oddělení dějin architektury Muzea města Brna se v jeho poměrně rozsáhlé mezinárodní korespondenci nachází mj. i dopisy od rakouského expresionisty a „dadasofa“ Raoula Hausmanna (1886 Vídeň, Rakousko-Uhersko – 1971 Limoges, Francie) [j obr. 1]. Korespondence se váže k jeho exilovým léta 1937–1938, kdy se po odsouzení svého díla nacisty na mnichovské výstavě *Entartete Kunst* (1937) a svém delším pobytu ve Španělsku, z něhož musel z politických důvodů uprchnout, přesunul přes Švýcarsko do Prahy.¹ K Františku Kalivodovi a Brnu se dostal prostřednictvím architektova dlouholetého přítele László Moholy-Nagye (1895–1946).² Kalivoda se po roce 1933, kdy do Československa přichází proudy emigrantů z celé Evropy, snažil těmto uprchlíkům pomáhat a z archivních dokumentů vyplývá, že s touto činností nepřestal ani během okupace.

Hausmann měl československé občanství – domovskou příslušnost v obci Stehelčeves u Kladna, proto se k jeho existenci v ČSR dochovaly v Národním archivu pobytové listy.

1 Ještě před svým pobytom v Československu Raoul Hausmann obesal svými pracemi *Mezinárodní výstavu fotografií*, kterou v Praze uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánes ve dnech 6. 3. – 13. 4. 1936.

2 Oliver A. I. BOTHAR, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, Media and the Arts*, Berlin 2014.

První záznam je z 2. února 1937, bydliště na pražských Vinohradech, ulice Italská 12. V kolonce povolání uvedl: spisovatel.³ Český jazyk ale neovládal, cítil se být Evropanem a byl úzce spojen s německou nebo německo-židovskou kulturou. V ČSR se stýkal jak s umělci z těchto komunit nebo kolegy emigranty (Augustin Tchinkel, Andre Steiner, Hannes Beckmann, ad.),⁴ tak i s českou avantgardou. V dopisech své první ženě Elfriede Hausmannové si však často na pro něj „malé a omezené“ poměry v Československu stěžoval.

Hausmannovy dopisy Kalivodovi jsou velmi expresivní, někdy až exaltované, odráží depresivní bezvýchodnou situaci, v níž se uprchlíci často nacházeli. Z dopisů je patrná snaha po uplatnění a prosazení svých dosavadních zkušeností i nejrůznějších projektů, z čehož také pramení časté (někdy až paranoidní) obviňování svých kolegů a spolupracovníků ze zcizení nebo plagiátorství jeho vlastních idejí a nápadů. Hausmann opustil ČSR v červnu 1938 před Mnichovskou dohodou (patřil k antifašistům i antinacistům, jeho druhá manželka Hedvika byla židovského původu). Nejprve odcestoval zpět do Švýcarska, po třech dnech se přesunul do Paříže.

Raoul Hausmann a Československo – zastavení I.

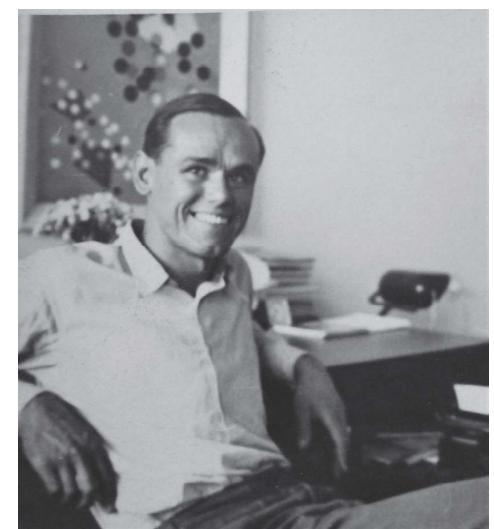
Ludvík Kundera ve svém textu *DADA v Čechách a na Moravě* podrobě zmapoval poválečné „turné“ tří berlínských dadaistů: Richarda Huelsenbecka, Raoula Hausmanna a Johannese Baadera, kteří se do Československa vypravili, když nejprve absolvovali 24. února 1920 večer v Lipsku. Dva dny poté se konal dada-kabaret v Teplicích-Šanově. K pražským návštěvám Kundera píše: „Pražský večer 1. března ve velkém sále Plodinové burzy byl v německém tisku dokonce avizován napřed anonymní notickou »Přijedou dadaisti!«, a pak Hausmannovým článkem »Co chce dadaismus v Evropě?« (Prager Tagblatt 25. 2. 1920). [...] O druhém večeru v mnohem menším sále Mozartea hlásí Hausmann Höchové, že pracovali jak dvořštěpové. [...] Půldruhého roku po dvojici Huelsenbeck – Hausmann přijíždí z Německa čtvrtice: Kurt Schwitters se svou ženou Helmu a Raoul Hausmann se svou družkou Hannou Höchovou. Večer – prezentovaný pro Prahu nesrozumitelně jako Antidada – se konal 6. září 1921 v pražském divadle Urania, Hausmann na něm přednesl »manifest presentismu« a předvedl něco ze svých tanečních kousků.“⁵

Ačkoli poetismus Devětsilu neměl důvod být zasažen poválečnou negací a tyto první návštěvy dadaistů bývají spojovány spíše s Němci,⁶ přesto česká avantgarda měla své oblíbence a nadšeně je přijímal – například Kurta Schwitterse, který do Československa často zajížděl, vystavoval zde i publikoval. V době své emigrace ve Švýcarsku si Raoul Hausmann v dopise Moholy-Nagyemu na tuto skutečnost postěžoval: „U Gideona jsem slyšel, že zvuková sonáta od Schwitterse je od Schwitterse, to znamená, že zamítá, že hlavní téma b w r t, f m s, b w t ä z e u, p g i f, p g i f, q u i i ä! »převzal« v roce 1921 ode mne. Já jsem vynálezcem fonetické bás-

ně,⁷ kterou jsem propagoval poprvé v červnu 1918,⁸ ale každý si myslí, že je to Schwitters! Bylo by od Vás hezké, kdybyste mi to mohl potvrdit.“⁹

Poetismus Devětsilu nebyl destruktivně dadaistický, ale také on si důsledně zakládal na multimediálním principu.¹⁰ Hausmann v již zmíněném manifestu *PRÉsentismus: Gegen den Puffkeismus der Teutschen Seele* (1921) proklamoval: „Požadujeme elektrické, vědecké malířství!!! Zvukové, světelné a elektrické vlny liší se od sebe jen svou délkou a svým kmitočtem. Po zdařilých pokusech Thomase Wilfreda v Americe s mobilními volně se vznájejícími barevnými jevy a zvukových experimentech amerických a německých rozhlasových stanic jest maličkostí, aby těchto vln bylo vhodnými transformátory ohromných rozměrů použito pro barevné nebo muzikální hry ve volném prostoru.“¹¹ Karel Teige ve svém textu *Estetika filmu* (1925) píše téměř shodně: „využijte poznání, že akustika, optika i elektrokinetika liší se v podstatě toliko kmitočtem, frekvencemi záchvěvů a že lze tedy zvláštními přístroji měnit akustickou, světelnou a elektrokineticou energii jednu v druhou k vytvoření netušených optofonetických her, využijte televize a bezrámového přenášení obrazu.“¹²

Teige chtěl těchto „skvělých optofonetických her“ využít a osvobodit médium z krize, kam jej zavedl filmový průmysl opomíjejíc jeho experimentální schopnosti. Svědectvím, jak si optofonetické hry představoval, je scénář k filmu *Přístav* vytvořený společně s básníkem Jaroslavem Seifertem, který nesl hudební podtitul *Partitura lyrického filmu*. Měl se zde prolínat film, fotografie, fotomontáž, animace, světelné barevné efekty: zabarvování scény (modrá, zelená,



Obr. 1: František Kalivoda ve své kanceláři, třicátá léta 20. století.

Muzeum města Brna, fond František Kalivoda, foto neznámý autor.

⁷ „Důležitý den je 23. červen 1916, Hugo Ball zaznamenává objev „nového druhu veršu“, „veršu beze slov“, zvukových jónických básní (Lautgedichte) v nichž rovnováhu vokálů využívá a rozděluje pouze kvalita sestavy.“ L. KUNDERA, *DADA*, Praha 1983, s. 50.

⁸ Viz Raoul HAUSMANN, *Optofónická báseň*, in: L. Kundera (ed.), Haló, je tady vichr – vichřice! Expresionismus, Praha 1969, s. 109; R. HAUSMANN, *Kp'erioum*, 1919, in: C. Bargues, Raoul Hausmann: Après Dada, Bruxelles 2015, s. 23.

⁹ Muzeum města Brna, fond František Kalivoda, korespondence přijatá (dále jen MuMB, fond FK-KP), Dopis Raoula Hausmanna László Moholy-Nagyemu, Curych 26. 11. 1936.

¹⁰ K tématu multimediální a avantgardy viz např. Lucie ČESÁLKOVÁ, *Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu*, in: P. Ingrle – L. Česálková, Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy, Brno 2014, s. 93–127.

¹¹ R. HAUSMANN, *PRÉsentismus: Gegen den Puffkeismus der Teutschen Seele*, De Stijl 4/9, 1921, s. 136–143.

¹² Karel TEIGE, *K estetice filmu*, Pásmo 1925/7–8, s. 2–3.

³ Národní archiv, fond Př Praha II – EO.

⁴ Ke kontaktům Raoula Hausmanna s německým malířem Hannesem Beckmannem viz Bronislava ROKYTOVÁ, *Hannes Beckmann (1909–1977)*, *Dessava – Praha – New York*, Praha 2017, s. 102, 103, 106.

⁵ Ludvík KUNDERA, *DADA v Čechách na Moravě*, dostupné z: https://www.pwf.cz/rubriky/dalsi-projekty/dada-east/ludvik-kundera-dada-v-cechach-a-na-morave_3246.html [citováno ke dni 2. 4. 2020].

⁶ Viz např. Darek SAYER, *Prague, Capital of the Twentieth Century. A Surrealist History*, Princeton University Press 2013, s. 232–233.

hnědá, červená) místo zvuku se zde objevují zvýrazněné typografické znaky, podobně jako v Hausmannových fotomontážích.

Rozdíl mezi Hausmannovým pojednáním „presentismu“ a „anti-dada“ a poetismem Devětsilu spočíval především v tom, jak již poukázal Timothy O. Benson, že na rozdíl od Teigeho literárnosti a propojení s intelektuály z pražského lingvistického kroužku kladl Hausmann mnohem větší důraz na psychologii.¹³ Termín „optofonetika“ přinesl do multimediálního prostředí avantgardy právě Hausmann. Tímto termínem označil již v roce 1918 textová zobrazení svých dadaistických simultánních básní, sloučujících zrakové (optické) a zvukové (fonetické) složky poezie, projevující se v jeho tvorbě uvolněnou typografií, ale především optofonetickými grafémovými básněmi – plakáty.¹⁴

Hausmann se velmi intenzivně zajímal o vědu a psychologii vnímání. Ovlivnily jej i (z dnešního pohledu) některé kontroverzní teorie. Především na něj zapůsobila filozofie Ernsta Marcuse, který rozvíjel teorii éteru na podkladě pozdního díla Immanuela Kanta *Opus postumum*. Marcus intenzivně pracoval s éterovou teorií,¹⁵ z níž vyvinul filozofii poznání, kterou nazval excentrickým vjemem.¹⁶ Na Hausmanna zapůsobila jeho kniha *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung* (*Problém excentrického vnímání a jeho řešení*) publikovaná v nakladatelství Sturm roce 1918.¹⁷

Raoul Hausmann a Československo – zastavení II.

Brněnský architekt František Kalivoda se mezi válkami vedle architektury a typografie věnoval i činnosti ve filmové a fotografické (fi-fo) sekci Levé fronty (LF), organizaci vzniklé po rozpadu Devětsilu. Kalivoda na rozdíl od svého pražského kolegy z LF Lubomíra Linharta viděl budoucnost mnohem více ve směrování k abstrakci a ve využívání nových technologií.¹⁸ Odnož brněnského Devětsilu byla díky průkopnické teoretické činnosti Artuše Černíka k avantgardní filmové tvorbě vstřícná a Kalivoda měl na co a na koho navazovat. Přitahovaly jej netušené technické možnosti tohoto média a podobně jako maďarský avantgardní výtvarník László Moholy-Nagy viděl v nových technologických východisku, jak člověka osvobodit „když už si konečně uvědomí k čemu“. Patřil k mladší generaci, která již neprošla expresionismem, ani Devětsilem. Zájem o vědu a techniku u něj vycházel ze současných dobových objevů a souvisel i s jeho vlastní architektonickou praxí. Filmový historik Petr Szczepanik období konce

dvacátých let charakterizuje jako „internacionalistické a technooptimistické“.¹⁹ Sám Kalivoda se velice zajímal mj. i o rozhlas, k němuž se dostal pravděpodobně prostřednictvím svého dlouholetého přítele spisovatele a dramaturga Františka Kožíka, jehož stěžejní dílo je spojeno právě s propagací tohoto média. Kožík spolupracoval externě s brněnským rozhlasem již od roku 1929, kdy sestavoval různé „zvukové obrazy“, rozhlasové momentky i větší hudební hry.²⁰ Na popud svého přítele později Kalivoda pro brněnský rozhlas připravil několik populárních přednášek o architektuře a architektech.

Rok po vydání *Telehoru*, mezinárodního časopisu pro visuální kulturu (1936), v němž byla pozornost zaměřena na problematiku světla v díle László Moholy-Nagye, publikoval Kalivoda v časopise *Výtvarná výchova* text *Nové podněty pro optofonetickou tvorbu* s podtitulem *Informační souhrn nových možností pro orientaci moderní pedagogiky*.²¹ Z textu je patrné, že měl o daném tématu velký přehled a pravděpodobně proto si jej také Zdeněk Pešánek vybral jako autora předmluvy pro svou knihu *Kinetismus* (1941).²² V článku, který částečně přejímá a rozvádí jeho myšlenky již formulované v doslovu *Telehoru*, didakticky uvádí příklady prací známých (Viking Eggeling, Moholy-Nagy, Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger) i méně známých osobností experimentujících s kinetickou plastikou, světlem nebo abstraktním filmem či zvukem, přímo jako „proroka“ zde uvádí i Raoula Hausmanna. Je velmi pravděpodobné (tyto náznaky se objevují v korespondenci), že další vydání *Telehoru* hodlal Kalivoda zasvětit právě jeho dílu. V doslovu prvního dvojčísla přímo uvádí: „*Při redakčním uspořádání tohoto sešitu pokusil jsem se naznačit vývojovou cestu visuálního umění. To jest také zásadním programem mého časopisu: má vyjasňovati problematiku moderních uměleckých forem, vésti přesné vztahy mezi vsemi uměleckými odrůdami.*“²³

Rok 1937 byl obdobím, kdy se Kalivoda „optofonetice“ intenzivně věnoval, v tomto roce se Raoul Hausmann také přesunul ze Švýcarska do Prahy zahájil s Kalivodou pravidelnou korespondenci. Jak vyplývá z prvního dopisu z 1. března 1937, zasláném ještě Kalivodovi ze Švýcarska, Hausmann se vyjádřil obdivně k *Telehoru*, který mu byl zaslán na popud László Moholy-Nagy a rozpisuje se v něm podrobněji o svých teoretických pracích na téma optofonetika. Doporučuje v něm Kalivodovi své texty publikované v časopisech *Beučť / Gegenstand / Objekt*²⁴ ad. Rovněž se zmiňuje, že ve Švýcarsku není moc oceňován, protože místní umělecká komunita považuje za současný trend pouze surrealismus. Kalivoda se zřejmě snažil získat od Hausmanna pro své téma co nejvíce materiálů, neboť v prvních dopisech jej „dadasof“ zahrnuje informacemi týkajícimi se převážně optofonetiky a hned v druhém dopise mu děkuje, že se mož stát spolupracovníkem *Telehoru*.

Je možné, že v průběhu korespondence s Kalivodou Hausmann pochopil, že jím vypracovaný světonábor – „optofonetika“ nemí pro pragmatické, novopozitivistické a levicově založené prostředí brněnské avantgardy příliš srozumitelný. V jednom z dopisů k tomu píše: „*Jsem proti jakékoli modloslužbě, at' se jmenuje Kant, Marx, Platón, Lenin, Možíš nebo Hitler. Jsem pro naprosté sebepoznání, a proto jsem si po 25 letech vytvořil z filozofie, sociologie, astrofyziky,*

13 Timothy O. BENSON, *Mapping Culture in Central Europe: Dada and Devětsil*, in: V. Lahoda (ed.), *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*, Praha 2006, s. 179.

14 R. HAUSMANN, *fmsbw, optofonetická báseň – plakát (1918)*, Musée national d'art moderne, Center Georges Pompidou, Paris. Viz např. Mathew BIRO, *The DADA Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press 2009, s. 130, Figure 3. 5.

15 Před postulováním teorie relativity souvisej „éter“ s objevem elektromagnetických vln. Skutečnost, že se elektromagnetické vlny mohou šířit prázdným prostorem, fyzikové 19. století neakceptovali, a jelikož stále pevně vězeli v newtonovském mechanickém světě, snažili se uplatnit zdánlivou analogii ke zvukovým vlnám, které se šíří vzduchem. Tak se zrodila představa éteru – světalonosného média, až negativní výsledky Michelsonova a Morleyho experimentu a následně pak Albert Einstein zpochybnil, že éter existuje. Velkým zastáncem teorie éteru a značným odpůrcem teorie relativity byl např. Nikola Tesla.

16 K tématu viz Markéta SVOBODOVÁ, *New Stimuli for Optophonetic Works. Reflections of Science in the Theoretical Texts of the Architect František Kalivoda*, Umění/Art LXVIII/4, 2020, s. 378–388.

17 Z Marcusových teorií vycházel rovněž Hausmannův přítel filozof a spisovatel Salomo Friedlaender (Mynona).

18 K tématu viz Simona BERÉŠOVÁ, *Sociálna fotografia v dialógu Františka Kalivodu a Lubomíra Linharta*, Bulleťin Moravské galerie v Brně 2019/80, s. 78–87.

19 Petr SZCZEPANIK, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno 2009, s. 25.

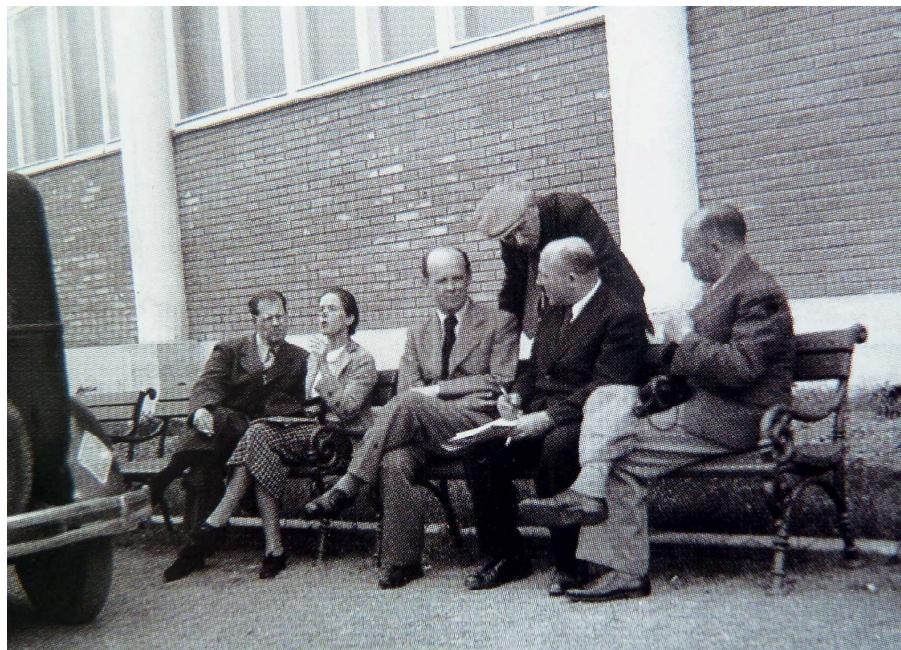
20 František KOŽÍK, *Rozhlasové umění*, Praha 1940, s. 179.

21 František KALIVODA, *Nové podněty pro optofonetickou tvorbu*, *Výtvarná výchova* 4/2, 1937, s. 1–45.

22 Zdeněk PEŠÁNEK, *Kinetismus. Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*, Praha 1941.

23 F. KALIVODA, *Doslov*, *Telehor*. Mezinárodní časopis pro visuální kulturu I/1–2, 28. 2. 1936, s. 111.

24 R. HAUSMANN, *Omnofonemika*, *Beučť / Gegenstand / Objekt* 3, 1922, s. 13–14; *Optofonetika*, MA 8, 1922, č. 1.



Obr. 2: Regionální konference CIAM-Ost Zlín dne 15. května 1937, zleva sedící: Raoul Hausmann, sekretářka konference Bohuslav Fuchs, František Lýdie Gahura, Szymon Syrkus a stojící neznámý.
Soukromý archiv, foto neznámý autor.

biologie, archeologie a etnologie svůj vlastní světonázor.“²⁵ Proto Hausmann začal postupně přecházet k tématu souvisejícímu s jeho exilovým pobytom ve Španělsku, od kterého evidentně očekával ze strany českých architektů pro sebe většího využití (v dopisech často zmiňuje Karla Honzíka, Josefa Poláška, Bohuslava Fuchse ad.). V letech 1933–1936 prošel na Ibize nejcharakterističtějšími oblastmi a rozpoznal v místní venkovské architektuře podstatnou hodnotu kulturního dědictví tohoto ostrova: „to, co bude vždy nové, je význam, jenž tkví v kusu půdy, jeho soulad s větrem, s oblaky, vodou, rostlinami a sluncem. Rozhoduje schopnost spatřit skutečnou podstatu tváře, krajiny, květiny či zvířete. To se ukáže ve chvíli, kdy tuto podstatu zažíváme, kdykoli a za jakýchkoli okolností, bez potřeby příkras.“²⁶

Hausmannův zájem korespondoval se španělskou (katalánskou) architektonickou sekcí CIAM, která v roce 1930 založila svoji vlastní odnož GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea) s časopisem *AC: Documentos de Actividad Contemporánea*, kde byly v letech 1932 a 1933 publikovány i texty o tradiční architektuře

Ibize. Mezi členy skupiny patřili mj. architekti Josep Lluís Sert, Fernando García Mercadal ad. Je velmi pravděpodobné, že činnost této skupiny ovlivnila i Hausmanna.²⁷

Své deníky, skicáře Hausmann pokryl kresbami zaměřenými na objevování původů architektur jasných geometrií a vyrovnaných proporcí, objekty zdokumentoval na stovece stránek a téměř v pěti stech fotografických negativech. Důkladnou analýzu konstrukcí daných objektů (sám v jednom z ibizských domů bydlel) propojoval s morfologií krajiny. Snažil se zachytit drobné, ale intenzivní zážitky, které by diváka mohly obohatit, neboť podobně jako Moholy-Nagy věřil, že umění by mělo cvičit lidské smyslové orgány a nabízet nové způsoby vnímání. Kromě objevování nových možností interakce a výrazu by také mělo sloužit jako cesta výuky a poznání: [Umění] „je učením, jemuž se člověk vystavuje, aby v sobě poznal svět a ve světě sám sebe.“²⁸

Kontakt s hmotným materiélem na Ibize pro Hausmanna znamenal objev nesčetných mezikulturních vztahů mezi prvky venkovských domů ostrova a dalšími příklady ve středomořské oblasti. Zamýšlel objevit univerzální charakter vesnické architektury a pravděpodobně z těchto studií vznikla jeho práce *Optofonetické základy architektury*, o niž se v dopisech Moholyho i Kalivodovi několikrát zmiňuje: „V příštích dnech Vám pošlu delší práci: »Optofonetický základ architektury a ibizský dům«, v níž dokazuju, že protoplastika, psychická anatomie, která s sebou přinesla rád forem, vznikla současně se zvuky. Práce, která využívá nejnovějších archeologických, etnologických, psychologických, morfologických i lingvistických poznatků, které staví do nových vzájemných konfrontací.“²⁹ V pozůstalosti F. Kalivody se nachází pouze skica – manuskript *Die optophonetische Grundlage der Architektur*.³⁰

Na tuto etapu chtěl Hausmann pracovně navázat, neboť ihned po přesunutí do Prahy Kalivodu požádal, jestli by mu nemohl zprostředkovat setkání s brněnským archeologem Karlem Absolonem,³¹ aby mu předvedl svou speciální foto-analytickou metodu pro archeologii a etnologii, dále se zmiňuje o tom, že by rád navštívil jednu z moravských jeskyň.³² Z dopisů není jasné, jestli se Hausmann s Absolonom setkal, ale jeho pokusy zaujaly jiného archeologa Moravského zemského muzea, zkušeného terénního praktika Inocence Ladislava Červinku,³³ který mu na doporučení Bohuslava Fuchse nabídl práci sezónního fotografa na vykopávkách v okolí Uherského Hradiště. Hausmann nabídku pravděpodobně z finančních důvodů nevyužil: „Mezitím jsem dostal dopis od Fuchse, že mne chce ředitel Červinka najmout jako fotoreportéra na několik měsíců do Uherského Hradiště. [...] Sám o sobě bych to velmi rád udělal, jen to nemohu udělat za 1200 Kč. [...] Můžete být tak laskav a promluvit si o tom s Fuchsem?“³⁴ Plánované setkání a nabídka práce souvisela s jeho zájmem o infračervenou fotografií, text na toto téma publikoval Hausmann roku 1938 v časopise *Fotografický obzor*.³⁵

27 Bartolomeu MARÍ (ed.), *Raoul Hausmann architecte. Ibiza 1933–1936*, Fondation pour l'Architecture à Bruxelles, 1990, s. 63–64.

28 Aitor ACLU, *Raoul Hausmann. Hyle en la arquitectura rural de Ibiza*, ZARCH. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism, La relevancia del material / The material's relevance 4, 2015, s. 114–124.

29 MuMB, fond FK-KP, Dopis Raoula Hausmanna László Moholy-Nagyemu, Curych 26. 11. 1936.

30 Tamtéž, Raoul HAUSMANN, *Die optophonetische Grundlage der Architektur*.

31 Karel Vítězslav Absolon (1877–1960), moravský speleolog a významná postava evropské archeologie 20. století (objevy: sidliště u Dolních Věstonic, Punkevní jeskyně v Moravském krasu).

32 MuMB, fond FK-KP, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 4. 4. 1937.

33 Inocenc Ladislav Červinka (1869–1953) moravský archeolog a sběratel.

34 MuMB, fond FK-KP, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 30. 5. 1937.

35 R. HAUSMANN, *Možnosti infračervené fotografie*, Fotografický obzor 46, 1938, s. 2–4.

25 MuMB, fond FK-KP, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 26. 3. 1937.

26 Rozhovor W. Gräff s R. Hausmannem: W. GRÄFF – R. HAUSMANN, *Wie sieht der Fotograf?*, in: Das Deutsche Lichtbild, Berlin 1933, s. 143.

Hausmann a Mezinárodní kongresy moderní architektury

Hausmannův holistický přístup se nakonec Kalivodovi, coby sekretář československé sekce Mezinárodních kongresů moderní architektury (CIAM), podařilo využít pro chystaný druhý sjezd CIAM-Ost, který se uskutečnil ve dnech 15. – 16. května ve Zlíně a poté pokračoval 17. – 18. května 1937 v Brně. Hausmanna k účasti navíc motivoval fakt, že se zde setká s mecenáškou moderního umění a iniciátorkou kongresů architektury CIAM hraběnkou Helène de Mandrot [obr. 2].³⁶

První ustavující kongres východoevropské odnože CIAM-Ost se konal ve dnech 29. ledna až 3. února 1937 v Budapešti. Kongresu se zúčastnili zástupci z osmi zemí (Jugoslávie, Rakousko, Maďarsko, Polsko a Československo, ale také Turecko, Řecko a Rumunsko) a dostavil se i hlavní sekretář CIAM Sigfried Giedion. Monika Platzer upozornila na fakt, že do protokolu z jednání byl zanesen návrh maďarského architekta Virgila Bierbauera,³⁷ podle nějž je třeba zabývat se nejen velkými městy, ale také vesnicemi, což bylo pro maďarské hospodářství klíčové téma.³⁸

Druhý československý kongres CIAM-Ost měl sloužit jako příprava pro 5. kongres CIAM v Paříži (28. června – 2. července 1937), který se primárně zabýval otázkou regionálního plánování. Le Corbusier se v únoru 1937 rozhodl změnit směr z La Sarraz 1936 a zaměřit 5. kongres na naléhavější téma: „bydlení“, které spojil s koncepcí volného času. Malá skupina spolupracovníků kolem Le Corbusiera stanovila, že program bude sestávat ze tří hlavních témat: Le Corbusier se bude věnovat teoretickým řešením, praktickým aplikacím: městy Josep Luis Sert a venkovu Szymon Syrkus.³⁹

Ve zlínském tisku se k dané druhé schůzce CIAM-Ost dochovalo několik zpráv, například že ve Studijním ústavu byla zahájena první část mezinárodního sjezdu architektury, po přednáškách o regionálním plánování si účastníci prohlédli tovární budovy a navštívili filmové ateliéry, večer odjeli do Uherského Hradiště. Druhý den pak sjezd pokračoval ve Studijním ústavě a odpoledne se účastníci podívali na Zlín z letadel, mezi účastníky je za Španělsko jmenován i Raoul Hausmann [obr. 3].⁴⁰

Z dopisů mezi Kalivodou a Hausmannem z konce dubna se dozvídáme, že rakouský výtvarník chtěl ve Zlíně uspořádat výstavu svých dokumentačních fotografií a kreseb ze Španělska: „Bylo by možné ukázat kolem 50 fotografií a 4 plány zemědělských usedlostí na Ibize a Baleárech?“⁴¹ Z korespondence již není jasné, jestli výstava proběhla, pouze to, že se Hausmann sjezdu ve Zlíně i Brně zúčastnil, což potvrzují i různé fotografie a dokumenty. Na brněnské pozvánce je Hausmann uveden jako zástupce katalánské Barcelony s přednáškou *Neue Methoden im Siedlungsbau*. Dva dny po příjezdu z Brna do Prahy Kalivodovi napsal: „Děkuji za pozvání,

36 Jindřich CHATRNÝ, *Architekt František Kalivoda a hraběnka Helène de Mandrot. „Několik poznámek nejen k ose Brno – La Sarraz“*, in: Brno v minulosti a dnes. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě Brna 25/1, Brno 2012, s. 397–439.

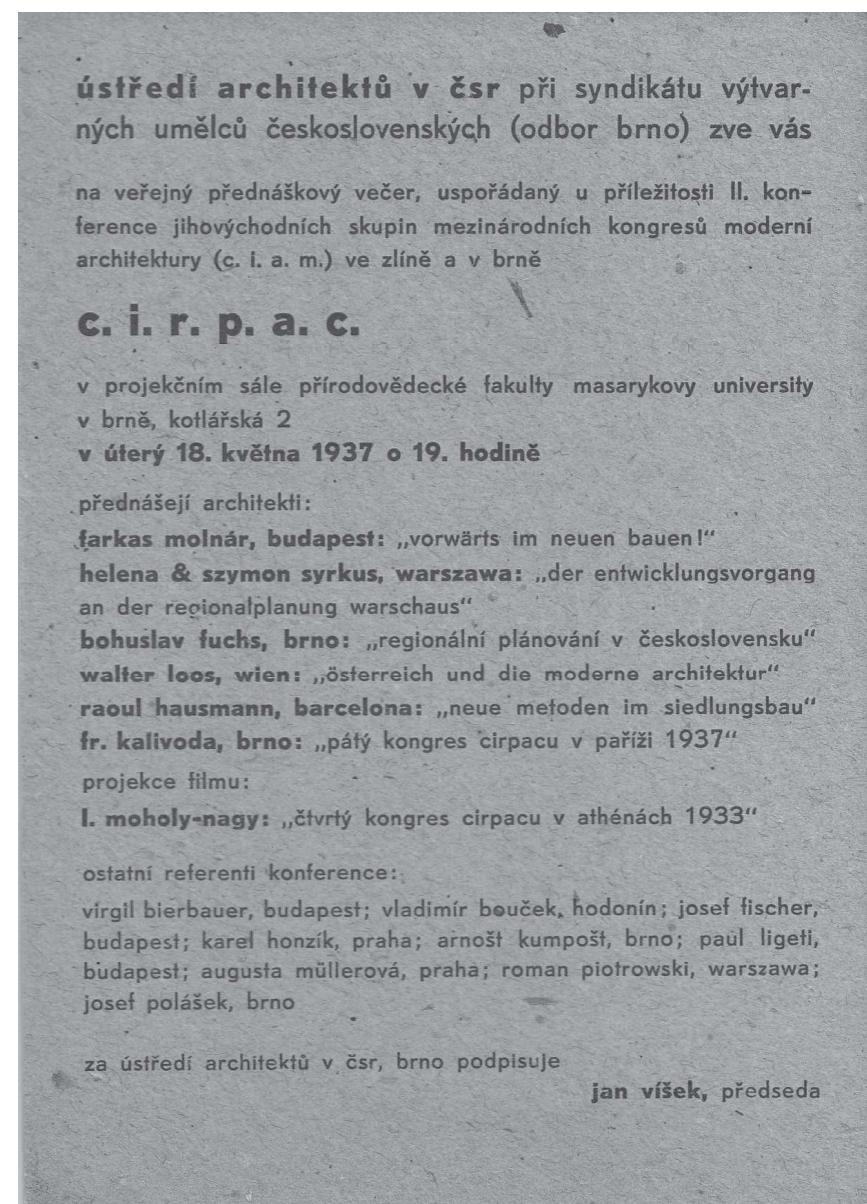
37 Virgil Birbiró – Bierbauer (1893–1956), maďarský moderní architekt, jenž se v rámci navrhovaných reformních změn ve stavebním zákonu věnoval od roku 1928 podrobně problematice územního plánování.

38 Monika PLATZER, *CIAM a její spojení se střední Evropou*, in: M. Platzer – E. Blau (edd.), *Zrození metropole. Moderní architektura a město ve střední Evropě 1890–1937*, Praha 1999, s. 98–99.

39 Eric MUMFORD, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, London 2000, s. 110.

40 Architekti ze šesti států ve Zlíně, Zlín. Časopis spolupracovníků Baťa 20/19, 14. 5. 1937, s. 1; *Mezinárodní kongres architektury ve Zlíně*, Zlín 7/20, 18. 5. 1937, s. 1.

41 MuMB, fond FK-KP, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 25. 4. 1937.



Obr. 3: Program na veřejný přednáškový večer, uspořádaný sekcí CIAM-Ost dne 18. května v Brně.

Muzeum města Brna, fond František Kalivoda.

zábavu, recepci a vše, doporučení atd. [...] Bylo to pro mne hezké, zábavné a důležité být v Brně.“⁴²

Se Zlínem a Haussmanovým excentricky opulentním chrlením nápadů, kterými Kalivodu v dopisech neustále zahrnoval, souvisela i jeho idea uspořádat mezinárodní obuvnickou výstavu: „*Ted jsem zrovna viděl v kině film a Baťově Zlíně, tak jsem se o něm více dozvěděl. Rád bych vám představil svůj nápad. V Basileji a Curychu uspořádala firma BALLY [známá švýcarská obuvnická společnost, pozn. autorky] velkou výstavu obuvi realizovanou z historicko-materialistického hlediska, která upoutala velkou pozornost. [...] Baťovy závody a osada jsou dosud ojedinělým sociálním (nikoli socialistickým) zařízením v Evropě. Nemohl by se dát pan Baťa přesvědčit, aby uspořádal takovou výstavu, která by měla být nejprve v Praze, po té v Curychu a Basileji, možná také v Paříži a Londýně, a ve které by Baťovy závody představovaly bod kryštalizace?*“⁴³

Vedle těchto aktivit se Hausmann zároveň snažil sehnat podporu pro svůj další větší projekt – putovní výstavu *Stavba domů a sídlišť v Evropě*. V květnu 1937, ještě před druhým kongresem CIAM-Ost, Kalivodovi zaslal koncept výstavy: „*Historie a původ obytného domu a vesnické, případně městské budovy, nebyla doposud téma objasněna. Pro rozvoj evropských sídlišť má ale bezpochyby největší význam poznání nejen jejich vzniku a jejich zvláštních typů, odvijejících se od lokálních podmínek, nýbrž i původních souvislostí s těmi projevy lidské vůle, které dnes shrnujeme pod pojmy plánování a urbanismus. [...] Vesnice, která se ve svém kruhu působnosti objevuje ještě dnes v nejuzavřenější formě a její hospodářské plánování jakož i určující buňka, kterou je budova statku, mohou být v mnoha ohledech určující pro nová evropská sídliště a ekonomické stavby.*“ Ve svém textu Hausmann často používá termín „societální“⁴⁴ – označuje tak soubor procesů a skutečnosti týkající se společnosti jako celku, které procházejí napříč řadou různorodých, vzájemně spjatých sociálních jevů: „*Dnes nejde ani o realizaci stroje na bydlení (Wohnmaschine), který se ještě nedávno zdál být hlavním problémem, nýbrž jde o to stavět podle hospodářských lokalit v co největší míře societálně.*“⁴⁵

Z dopisů nelze vyčíst, jak moc byl Hausmann zapojen do práce československé skupiny, která se otázce regionálního plánování věnovala.⁴⁶ Marcela Hanáčková se ve své práci zmíňuje: „*Věsměs šlo o analogický přístup k problematice tak, jak byla podána v Kumpoštově a Fuchsově knize »Cesta k hospodářské obrodě ČSR«.*“⁴⁷ Tato významná práce československé meziválečné urbanistiky⁴⁸ vznikla jako reakce na zničené a nefunkční hospodářství postižené velkou krizí. Jednalo se o první jasně formulované propojení „krajinného plánování“ a hospodářského budování státu.⁴⁹ Řešením, které kniha nabízela, bylo regionální plánování komplexního za-

42 Tamtéž, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 20. 5. 1937.

43 Tamtéž, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 20. 4. 1937.

44 Termín poprvé použil sociolog a antropolog Albert G. Keller v roce 1903 v instruktážní práci *Queries in Ethnography*. Adjektivum „societální“ Keller nedefinoval, ale konkrétně je použil ve vazbě „societální systém“ s tím, že jde o soubor otázek, které se týkají vlády, moci, práva, tržní struktury, zvyků atd. Podle Kellera „societální“ značí více než „sociální“.

45 MuMB, fond FK-KP, Raoul HAUSMANN, *begründung und zwerk einer wanderausstellung „hausbau und siedlung in europa“*, 1. mai 1937.

46 Petr PELČÁK – Ivan WAHLA (edd.), *Jindřich Kumpošt*, Brno 2006, s. 33.

47 Marcela HANÁČKOVÁ, „Československá skupina CIAM po druhé světové válce“, diplomová práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Praha 2007, s. 20.

48 Bohuslav FUCHS – Jindřich KUMPOŠT, *Cesta k hospodářské obrodě ČSR*, Brno 1935. Autorem vizuální stránky knihy s řadou graficky jasně stylizovaných diagramů byl Zdeněk Rossmann.

49 Jan KRISTEK – Markéta ŽÁČKOVÁ, „K plánování vyššího rádu...“, in: Brno v minulosti a dnes. Sborník příspěvků

měření založené na vybudování tzv. hospodářského „dopravního nervu“. Jako propracovanější prototyp měla celé republiku sloužit jižní Morava. Autoři chtěli přede vším posílit výrobní možnosti jednotlivých obcí tak, aby v daných městech mohla být zřízena distribuční centra – tržnice zemského a regionálního charakteru, které měly usnadnit zintenzivnění hospodářského života. „*Účastníky konference bylo konstatováno, že je »svým pojetím a zpracováním v Evropě tak unikátní a proto jej jednomyslně doporučili, aby alespoň v hlavních rysech byl zveřejněn na 5. kongresu CIAM v Paříži.*“⁵⁰

Že se Hausmann nějakým způsobem na přípravě jistého dokumentu pro Paříž podílel, svědčí zmínky v dopisech z 22. května: „*Protokol se právě připravuje, pošleme vám ho příští týden, ale se Syrkusem⁵¹ jsem hovořil o tom, že on a já ho oficiálně zveřejníme společně.*“⁵² A z 30. května: „*Zpracovaný protokol vám pošlu zítra.*“⁵³

Závěrem

Cinnosti Raoula Hausmanna na Československém území v třicátých letech nelze asi přikládat zásadní význam, neboť zde strávil necelého půlroku roku, zároveň je ale patrné, že byl určitými kruhy kladně přijímán, o čemž svědčí i fakt, že mu Josef Vydra nabídl uspořádat několik přednášek pro ŠUŘ v Bratislavě. Ve svém dopise bývalé ženě Elfriede Hausmannové z 14. dubna 1937 dokonce píše přímo o nabídce učít,⁵⁴ což se ale neshoduje s poznatkami slovenských kolegů zabývajícími se dějinami této školy. Ve dnech 27. 5. – 13. 6. 1937 uspořádal Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze výstavu pod názvem *Fotografické práce Raoula Hausmanna – lidové stavby na španělském ostrově Ibiza, abstraktní a strukturální fotografie, akty*. Hausmannovy snímky z let 1932–1935 nacházející se ve sbírce fotografie UPM pochází právě z této výstavy.

I přes relativně krátkou dobu, kterou Hausmann v Československu strávil, mohl vnášet do místního prostředí některé své vlastní inspirativní impulsy a podněty. Ludvík Kundera, který s ním ještě korespondoval, o něm píše jako o jednom z mála skutečných „Velikých Iniciátorů“: „*Jistěže, lze mu ledacos vytknout. Že příliš neklidně odsakoval od jedné věci ke druhé. Že neslysnul systematicnosti ani snášenlivosti. Že se zajímal o příliš mnoho odlehlych obořů [...] Ale na druhé straně je stále zjevnější, že například bez Hausmannova »postrčení« by fotomontáže Heartfielda a Höchové asi nevypadaly tak, jak vypadají. Že bez Hausmannových fónických básní by nebylo Schwittersovy »Ur-sonáty«. Že bez jeho Optofónické básně by lettristé neměli východisko.*“⁵⁵

František Kalivoda zcela jistě považoval Hausmanna za stejně osobnost evropské kultury, což dosvědčuje jeden z posledních dopisů zasláný László Moholy-Nagymu (zemřel 24. listopadu 1946) do Spojených států těsně po válce: „*V únoru 1946 bude tomu 10 let, co vyšlo Vaše první číslo „telehoru“ a odvážují se říci, že nemyslím, že bude posledním. Ba naopak, rád bych se rozhodl k tomu, abych v roce 1946 pokračoval číslem 3 jako manifestem naší pravdy. Myslím při tom také na Hausmanna, jehož články mám, ale které nechci zveřejnit bez jeho vědomí.*

k dějinám a výstavbě Brna 29/1, Brno 2017, s. 308.

50 P. PELČÁK – I. WAHLA (edd.), *Jindřich Kumpošt*, s. 133.

51 Szymon Syrkus (1894–1964), významný polský funkcionalistický architekt a aktivní člen CIAM a CIAM-Ost.

52 MuMB, fond FK-KP, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 22. 5. 1937.

53 Tamtéž, Dopis Raoula Hausmanna Františku Kalivodovi, Praha 30. 5. 1937.

54 Berlinische Galerie, fond Elfriede Hausmann-Schaeffer, Korespondence přijatá, inv. č. BG-RHA 115, Dopisnice Raoula Hausmanna zaslána Elfriede Hausmannové Schaefferové z Prahy 14. 4. 1937.

55 L. KUNDERA, *DADA*, s. 167.

*Adresu neznám.*⁵⁶ Vzhledem k politickým událostem zůstalo dvojčíslo 1-2 *Telehoru* věnované dílu László Moholy-Nagye jediným a posledním číslem.

Contacts of Brno Architect František Kalivoda with Austrian Artist Raoul Hausmann during his Exile in Czechoslovakia in the Period from 1937 to 1938 Summary

The text focuses on the contacts of Brno architect František Kalivoda with Austrian artist Raoul Hausmann during his exile in Czechoslovakia in the period from 1937 to 1938. Kalivoda was particularly interested in Hausmann's concept of „optophonetics“, which the „dadasoph“ had been promoting and developing since the 1920s. Kalivoda was one of the few in the Czechoslovak Republic who approached Hausmann's projects without prejudice and with understanding. Hausmann left Czechoslovakia in June 1938 before the Munich Agreement; he first travelled back to Switzerland, and, after three days, he moved to Paris.

Mgr. Markéta Svobodová, Ph.D.
Akademie věd České republiky
Ústav dějin umění
svobodova@udu.cas.cz

MATERIÁLIE

Obraz svatého Josefa Pěstouna od Josefa Františka Pilze

Abstract

Text focuses on piece of art by painter Joseph Franz Pilz called „Saint Joseph as Foster Father“, which was restored in 2021 by painter Romana Balcarová. The article examines the role of the artist in the context of late Baroque art in Moravia.

Keywords: Moravia, Baroque Paintings, 18th Century, Linhartovy, Pilz Joseph Franz

Těsně po skončení druhé světové války se do sbírek Slezského zemského muzea dostal obraz Josefa Františka Pilze (1711–1797), zobrazující svatého Josefa s Ježíškem v náruči, jenž byl až s odstupem více než dvaceti let zapsán do přírůstkové knihy konfiskátů pod číslem G 67.77. Nápis „*Geschenk des Fr. Gries in Geppersdorf im J. 1742*“ na rubu plátna se týká starších peripetií, jimiž dílo prošlo: z recentního nápisu rozumíme toponymu *Geppersdorf* (Linhartovy), z něhož usužujeme na umístění díla v kapli linhartovského zámku. Ta měla právo veřejnosti, protože kompenzovala absenci farního kostela, jenž byl v místě zbudován až v letech 1833–1834 jako náhrada za farní kostel v Opavici, která se v roce 1742 ocitla v Pruském Slezsku.¹ Odtud zřejmě v letech třicátých nebo čtyřicátých 20. století obraz putoval na zámek ve Třebovicích, resp. k jeho majitelce, spisovatelce Marii Stoně (1861–1944), kde obohatil její uměleckou sbírku. Kým byl onen Fr. Gries, se doposud nepodařilo zjistit; oním dárce obrazu Marii Stoně byl bezpochyby některý ze členů rodiny Wüller-dorf-Urbair, vlastnících Linhartovy od roku 1930.

Nápis na rubu plátna „*J/F/Pz 1745 / Olmütz*“ [obr. 1], jednoznačně určuje Pilzovo autorství. Do kontextu umělcovy tvorby a tím také do kontextu moravského pozdně barokního malířství dílo zařadil historik umění Leoš Mlčák svou rigorózní prací, obhájenou v roce 1975 na Univerzitě Palackého v Olomouci, jejíž rezultáty následně publikoval: verbálně postihl námět, jímž je polopostava svatého Josefa, držícího v náruči Ježíška, jehož mučednická smrt a vykupitelská role je anticipována křížem, jež drží v ruce, a nimbem, odkrytém až v procesu restaurování díla, a upozornil, že „*hodnotu obrazu zatím sníže silná vrstva ztmavlých lakuů*,



Obr. 1: Josef František Pilz, Svatý Josef Pěstoun, 1742, olej na plátně 95×73 cm.
SZM, inv. č. U 939 A, detail autorské signatury na rubu plátna, snímek před restaurováním v UV lumiscenci, foto Romana Balcarová, 2021.

56 MuMB, fond FK, Dopis Františka Kalivody László Moholy-Nagyemu, nedatováno (1945?).

1 Gregor WOLNÝ, Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften, I. Abtheilung – Olmützer Erzdiöcese, IV. Band, Brünn 1862, s. 24–25.