

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění
Studijní obor: Dějiny výtvarného umění
Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

MARCEL PENCÁK

Vladimír Fultner ve spleti české architektury do roku 1914
Vladimír Fultner in the Labyrinth of Czech Architecture up to 1914

Disertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.

2011

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 10. června 2011

PhDr. Marcel Pencák

Motto

„Byl to muž nadějný a nadaný odborník.“

(Kraj královéhradecký IX, 1918, n. 41, 11. 10., 2)

Obsah

| | |
|--|-----|
| Úvod. | 5 |
| Hradecká ouvertura | 12 |
| C. k. Česká vysoká škola technická | 23 |
| Iniciační rok | 42 |
| Intimita výstavy Navrátilovy | 55 |
| Lahodnost fasády | 63 |
| Vily ve Střelecké ulici | 80 |
| Živnostenský dům | 96 |
| Palác pro Všeobecnou úvěrní společnost | 109 |
| Mrakodrap po způsobu americkém | 121 |
| Náhrobky a reliéfy | 139 |
| Plesové dekorace | 151 |
| Metamorfóza Čerychovy vily | 157 |
| Krystalizace formy | 174 |
| Žižkův pomník | 193 |
| Reakce zvedá hlavu | 209 |
| S rozhodnou vytrvalostí a statečností. | 220 |
| Závěr | 227 |
| Životopisný přehled | 230 |
| Soupis uměleckých prací Vladimíra Fultnera | 234 |
| Prameny a literatura | 236 |
| Seznam vyobrazení | 247 |
| Abstrakt | 254 |
| Abstract | 256 |
| Rejstřík osob | 258 |

Úvod

Ve své práci jsem se primárně zaměřil na životní dráhu a umělecké dílo architekta Vladimíra Fultnera (1887–1918). Tato lapidární formulace by neměla být považována za účelově vágní vymezení, nýbrž chápána jako snaha o nalezení odpovídající pozice, která vybrané osobnosti přísluší v historii domácí architektonické moderny. Při stanovení tématu jsem vycházel z nezvykle úzkého časového rozpětí, do něhož se veškerá Fultnerova tvorba soustředila (zhruba mezi roky 1908–1913), a s tím související, ovšem nikoliv determinující sevřenosti realizačního prostoru (Hradec Králové a Jaroměř, marginálně Praha, Brno a Kutná Hora). Rozhodujícím faktorem mé volby bylo jen velice povrchní obecné povědomí o architekto-
tových osudech a celkově neuspokojivé historiografické zhodnocení jeho práce. Zkratkovitou formou lze tvrdit, že úmysl psát či hovořit o Vladimíru Fultnerovi vyžaduje ještě i dnes především jeho základní představení, od kterého můžeme pokročit k reflexi jeho profesní činnosti a významu ve světle pokrokových proudů v tehdejší architektuře. Tato práce si klade za cíl zhodnotit se svědomitě obou úkolů v jejich přirozené provázanosti.

Nastolení uvedeného tématu podněcovala rovněž kardinální otázka, zda tradiční přehlížení Fultnerova jména či jeho pouze okrajová a schematická prezentace vyplývají z absence kvalitních pramenů, což znesnadňuje uchopení výzkumu. Ještě nedávno například nebylo známo ani přesné datum a místo Fultnerova úmrtí a v odborné literatuře byl architekt až na čestné výjimky zmiňován výhradně se zřetelem na své kubistické návrhy. A přestože se v tomto případě badatelské úsilí opravdu neustále potýká s různými překážkami a obtížemi, při vytrvalé a pečlivé práci se na povrch vynořují závažná zjištění, jako je například doložená spojitost mezi královéhradeckým tvůrcem a pražským ateliérem Jana Kotěry. Postupně odkrývaná souvztažnost Fultnerovy tvorby s mnohdy spleťnými procesy, které určovaly podobu české architektury na počátku 20. století, a s jejich ústředními protagonisty otevírala další možnosti nového, mnohovrstevnatého poznání.

Přímo k osobě Vladimíra Fultnera a k jeho umělecké produkci se nevztahuje žádný souborně shromážděný archivní materiál. Kromě služebního vojenského dopisu a jedné pohlednice, zaslané sochaři Ladislavu Kofránkovi, se nepodařilo nalézt ani architekto-
vovou korespondenci, která by nás zpravovala o jeho odborném konání a různých společenských a rodinných událostech. Vyrovnat se musíme také s neexistencí jiných vlastních či iniciovaných písemností, které by nám přiblížily Fultnerovy teoretické úvahy a pomohly rekonstruovat jeho vnímání soudobého dění v architektuře a umění vůbec. Tento deficit pociťujeme s lítostí o to více, že se poměrně činnorodě podílel na práci stavovských organizací, jako byl Spolek posluchačů

architektury na technice nebo Sdružení architektů SVU Mánes, a z jejich členských schůzí často pořizoval zápisy, které vynikaly nenapodobitelnou úhledností. Fultnerova tvorba dosud nikdy neposloužila za předmět monografického zpracování a v odborné literatuře se s ní setkáváme pouze útržkovitě. Teprve v posledních letech se začaly objevovat z hlediska délky i myšlenkového záběru spíše skromné příspěvky ke kritickému postižení jeho staveb. O čtveřici z nich letmo referoval již v prvorepublikové éře Karel Herain, byť přitom využil některých zkrácených informací. Fultner se mu jevil jako slibný tvůrce, a proto v kontextu ambiciózní „ulrichovské“ výstavby v Hradci Králové vyzdvihl i jeho dva obytné domy ve starém městě a vily ve Střelecké ulici.¹ Upřímný zájem o tohoto architekta a pozitivní náhled na jeho práci je patrný z přístupu historičky umění Marie Benešové, která mu ve svých textech věnovala několik průkopnických pasáží. Nejdříve v roce 1966, ještě bez udání autorství, upozornila obrazovými přílohami na jaroměřskou vilu manželů Čerychových² a posléze „*poměrně málo známého*“ Fultnera zahrnuje v souvislosti s hradeckými vilami do svého kompendia novodobé české architektury.³ Autorka se rovněž poprvé pokusila o pevné ukotvení Vladimíra Fultnera mezi hlavními aktéry kubismu a doporučila fundované posouzení jeho uměleckého odkazu právě srovnáním se zakladateli tohoto směru, kteří se sdružili ve Skupině výtvarných umělců.⁴ V dané rovině již předtím literatura nabídla sporadické a spíše jen výčtové připomínky Fultnerovy účasti v soutěži na pomník Jana Žižky na pražském Vítkově, navíc pokaždé bez fotografické dokumentace.⁵ Když pomineme popularizační přehledy,⁶ poskytl Fultnerově kubistické práci adekvátní prostor až Rostislav Švácha, analyzující dosud nejpodrobněji některou z jeho realizací, konkrétně Čerychovu vilu.⁷ Ve stejné době také s příznačnou původností provedla užitečný základní rozbor všech hradeckých domů znovu Marie Benešová.⁸ Její celkové zásluhy o vyznačení startovní čáry pro příští fultnerovské bádání se tak jeví jako podstatné, přestože se ani ona úplně nevyhnula nepřesným dedukcím, které prozrazují heuris-

¹ Karel HERAIN: Ulrichův Hradec Králové, in: Umění III, 1930, 345–346.

² Marie BENEŠOVÁ: O kubismu v české architektuře, in: Architektura ČSSR XXV 1966, n. 3, 178.

³ Eadem: Česká architektura v proměnách dvou století, Praha 1984, 264.

⁴ Eadem: Architektura kubismu, in: Vojtěch LAHODA (ed.) et al.: Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 (IV/1), Praha 1998, 341.

⁵ Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století 1890–1945, Praha 1978, 150; Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina výtvarných umělců (1907–1917), Praha 1988, 417; Jiří ŠVESTKA / Tomáš VLČEK (ed.): Český kubismus 1909–1925, Düsseldorf 1991, 356.

⁶ Zdeněk LUKEŠ: Stavební umění. Kubistická architektura v Praze a jejím okolí, Mnichov 1994, 92.

⁷ Rostislav ŠVÁCHA: Lomené, hranaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923, Praha 2000, 128–131.

⁸ Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové, Hradec Králové 2000, 51–52, 61–62.



1 / Nadporučík rakousko-uherského dělostřelectva Vladimír Fultner, 1918

tické limity při pořádání obsáhlejšího tématu. O její východiska se v krátkých črtách pro své souhrnné studie opřel Jakub Potůček, který si navíc nenechal ujít příležitost k osobnímu seznámení s dochovanými stavebními plány.⁹ Stejný autor potom v monotematické publikaci nabídl i s mým přispěním několik nových údajů o Fultnerových vilách v Hradci Králové a v Jaroměři, přesto jejich popis s interpretačními náznaky vystavěl na zjevných faktografických posunech a opomenutích.¹⁰ Většinou spíše negativní atributy předchozích textů převzali nedávno bez dalšího svého přínosu Zdeněk Lukeš a Pavel Panoch do medailonů všech tří vil a Špalkova domu.¹¹ Přetrvávající absence řádného archivního výzkumu vysvětluje i ze zlomkovitých, mnohdy bezradných nebo až matoucích slovníkových hesel, která máme k dispozici.¹²

Vzhledem k nastíněné pramenné základně a tušeným konturám Fultnerova působení ve zdejším stavebním prostředí vykryštoval záměr mé práce poměrně záhy a zcela samovolně. Zatoužil jsem prozkoumat důležité momenty architektova krátkého života, získat představu o jeho rodinném a výchovném zázemí, formách vzdělání a společenském zařazení, případně zachytit rysy jeho osobnosti a vlivy, které ji pomáhaly utvářet. Rovněž jsem si předsevzal vyhledat a utřídit co nejvíce nových informací o skutečném objemu a povaze jeho díla, systematicky přehlédnout a pochopit genezi jednotlivých návrhů a realizovaných objektů či artefaktů, a zejména komparativní metodou dospět k jejich klasifikaci v rámci dobových uměleckých trendů. V neposlední řadě jsem chtěl osobitým a rozšiřujícím způsobem pojednat některá problematická témata obecnějšího dosahu, kterými rezonovala tehdejší česká architektura a jichž byl Fultner nejen pasivním účastníkem, ale mnohdy i přímým hybatelem. Mám na mysli například naplňování urbanistického konceptu moderního Hradce Králové, což obnášelo také příchod nové zástavby do historického sídelního útvaru, dále otázku regresivní výuky stavitelství na pražské technice či složitý proces etablování architektonického kubismu.

Při skládání Fultnerovy biografické, ale především kariérní mozaiky jsem se snažil uplatňovat postulát, který pregnančně vyjádřil Jindřich Vybíral: *„Mou ctižádostí bylo nalézt vztah a přiměřené proporce mezi formální analýzou architektonických děl a studiem*

⁹ Jakub POTŮČEK: *Architektura a urbanismus Hradce Králové 1895–1950* (diplomová práce na Univerzitě Palackého v Olomouci), Olomouc 2002, 43–46; Idem: *Hradec Králové. Architektura a urbanismus 1895–2009*, Hradec Králové 2009, 29–33.

¹⁰ Petr ULRICH (ed.) et al.: *Slavné vily Královéhradeckého kraje*, Praha 2007, 48–53, 71–73.

¹¹ Zdeněk LUKEŠ / Pavel PANOCH: *Ve víru modernosti*, Pardubice 2008, 51, 57, 67.

¹² Prokop TOMAN: *Nový slovník československých výtvarných umělců I.*, Praha 1947, 247; Anděla HOROVÁ (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A–M*, Praha 1995, 193–194; Pavel VLČEK (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, 190.

*jejich historických souvislostí..., začala mě zajímat spoluúčast zákazníků a úloha obecných i zvláštních okolností, podmiňujících řešení.*¹³ Stejnému metodologickému pojetí prostupuje již dlouho cestu Rostislav Švácha, kterého znepokojuje naše nedostatečná představa o pravé povaze vztahů moderních umělců a architektů k jejich klientele, ale i stav, kdy se mezi objednavateli staveb kromě těch nemnoha dobře známých, takřka legendárních „zvedá [už] jen několik málo postav, které vůbec jsme s to identifikovat jménem“.¹⁴ A konečně Marie Benešová avizovaný plán symbolicky podpořila tvrzením, že architektura je „tvůrčím činem, na němž se podílí rovnou měrou architekt právě tak jako její stavebník“.¹⁵ Proto jsem chtěl popis každého Fultnerova projektu organicky propojit s doprovodnou ilustrací zadavatele, která by v žádoucí míře objasnila jeho společenský status, investiční motivaci či praktické a estetické nároky, kterými se mohl řídit při výběru architekta. Bylo to právě mnohdy velmi jemné předitivo jejich vzájemné spolupráce, pochopitelně zpřesňované ještě vlivem specifických vnějších podmínek, které autorovi svazovalo ruce, nebo mu naopak doprávalo povzbudivé tvůrčí svobody. Jak se ale během mé práce průzračně ukázalo, vyplátí se při sledování průběhu stavební zakázky přikládat relevanci také dalším činitelům. Jejich patřičné zohlednění může v tomto smyslu vysvětlit mnohé nejasnosti, korigovat naše výchozí očekávání a v důsledku poznamenat i hodnotící stanoviska. Kromě kvality vztahu k zákazníkovi, obecné umělecké nálady, která vytváří předpoklady pro vytříbení stylových preferencí, či místní úrovně stavební produkce a společenských a ekonomických poměrů se do tvůrčího děje a jeho konkrétních projevů promítá architektova individualita, jeho věk a aktuální životní situace. Proto bychom měli lpět na detailnějším poznání samotného autora jako subjektu architektonického navrhování včetně jeho příbuzenských a přátelských vazeb, ačkoliv právě jejich vystopování vyžaduje největší trpělivost. Při zvážení dosavadního badatelského přístupu k tvorbě Vladimíra Fultnera se spolehlivě potvrzuje, že podceňování všech těchto aspektů může snadno vést až k mylnému či zavádějícímu umělekohistorickému výkladu stavebního díla a vyústit i v nesprávné určení autorství.

Pro získání relevantních podkladů k napravení stávající situace bylo nutné pátrat v širokém okruhu vytipovaných archivních fondů a u mnoha z nich se tak dílčí spjatost se zvoleným tématem nakonec prokázala. K vykreslení neklidné atmosféry na české technice v Praze, kde studenti od počátku století otevřeně vystupovali proti zastaralému způsobu výuky pozemního stavitelství, významně přispěly materiály uložené v Archivu

¹³ Jindřich VYBÍRAL: Mladí mistři, Praha 2002, 12.

¹⁴ Rostislav ŠVÁCHA: Josef Chochol. Pokus o intimnější portrét, in: Umění XLII, 1994, n. 1, 33.

¹⁵ Pozn. 8, 5.

Univerzity Karlovy v Praze ve fondu Spolek posluchačů architektury – zejména zprávy o činnosti, zápisy členských schůzí a katalogy výstav. Deklarovanou snahu o plastické zobrazení stavebníků, kteří se na Fultnera obraceli, pomohly zhmotnit vzácně dochované fondy rodinných firem Petrofů, Bednářů a Čerychů ve Státním oblastním archivu v Zámruku. Unikátní svědectví o vzniku dvou Fultnerových realizací přinesla odeslaná korespondence Otakara Španiela, kterou obsahuje fond Josefa Šímy v Moravském zemském archivu v Brně. Hradecké dobové reálie, politické a ekonomické konotace tamního stavebního ruchu, stejně jako poznatky o chodu některých městských institucí, o Fultnerově školní docházce a příslušnicích jeho rodiny jsem čerpal z fondů Státního okresního archivu Hradec Králové. Tam jsou částečně deponovány také plány dotčených domů (fond Berní správa), zatímco většinu plánové dokumentace schraňují stavební archivy příslušných městských úřadů. Vžitý pohled na kubistickou etapu architektonické práce potom zcela revidovaly fotografické doklady získané z pozůstalosti Ladislava Kofránka, které umožnily rozhojnit soupis jeho známých návrhů a provedených staveb. Zastřenou historii vnitřního vývoje mánesovského Sdružení architektů v letech 1913–1914, kdy modernisté čelili narůstajícímu tlaku konzervativních tvůrců, můžeme poodhalit s využitím fondu SVU Mánes v Archivu hlavního města Prahy. Za nenahraditelné informační zdroje, které mě přivedly k dalším Fultnerovým pracím nebo na stopu některých jeho kontaktů, lze označit rovněž muzejní a galerijní archiválie či sbírky (Archiv Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Městské muzeum v Jaroměři). Jiné cenné objevy, k nimž patří první nalezené Fultnerovy fotografie, dvojice jeho malířských výtvorů či rodinná kronika, bych nemohl uskutečnit bez zapojení a vstřícnosti architektonických příbuzných. O pohnutých osudech Vladimíra Fultnera, který strávil závěrečné čtyři roky života na válečných bojištích, vypovídají záznamy z vídeňského Kriegsarchivu (Österreichisches Staatsarchiv) a Chorvatského státního archivu v Záhřebu (Hrvatski državni arhiv).

Má práce by se nikterak neobešla ani bez podrobného prostudování soudobého tisku. Zejména četné regionální tituly (*Ratibor*, *Kraj královéhradecký*, *Osvěta lidu*, *Orlické proudy*, *Polaban*) nabízejí široké penzum zpráv a postřehů o přípravách a výstavbě Fultnerových domů v Hradci Králové. Těm se dostávalo znatelné publicity kvůli jejich inovativnímu charakteru, exponované poloze i výsadnímu postavení zadavatelů v hierarchii města. Obdobně si listy v dalších venkovských městech všímaly své vlastní honorace, jež projevovala zájem o Fultnerovy služby (*Okres* v Jaroměři, *Podvysocké listy* v Kutné Hoře, *Posel z Podhoří* ve Vamberku). Zprávy o několika drobných uměleckých počinech, které Fultner realizoval pro významné společenské akce v Praze (plesové dekorace či expozice na

výstavě Obchodní a živnostenské komory v roce 1908), pronikly i do celostátních deníků jako byly *Národní listy* a *Národní politika*. Největšího věhlasu se potom architekt dočkal na začátku roku 1909 díky instalaci Navrátilovy výstavy v Rudolfinu a o pět let později na něj byla upřena pozornost po získání třetí ceny v soutěži na Žižkův pomník. Oba podniky tehdy recenzovala prostřednictvím nejpovolanějších kritiků téměř všechna renomovaná periodika, zabývající se alespoň příležitostně uměním a kulturou. Na jejich stránky se průběžně prosazovaly i Fultnerovy projekty – piana pro firmu Petrof (*Dílo*), rudolfinská expozice (*Český svět* a *Zlatá Praha*), Živnostenský dům (*Český svět*), palác pro Všeobecnou úvěrní banku (*Der Architekt*), kubistické domy (*Styl*) a Žižkův pomník (*Volné směry*, *Zlatá Praha*).

Je evidentní, že bádání v neobvykle časově a geograficky zúženém tematickém rámci, založené navíc na komplikované struktuře pramenů, navodilo potřebu zužitkovat víceméně každou informaci, která se váže ke jménu Vladimíra Fultnera. A navíc i řadu dalších, zdánlivě zanedbatelných, jež ale v nuancích ještě lépe charakterizují pole jeho působnosti. Mnohé takové detaily, které se nakonec objevují i v mé práci, bývají v jiných monografiích naopak z prostorových důvodů logicky abstrahovány ve prospěch sdělení obecnější povahy. Uvědomuji si hrozící riziko rozmělnění textu, ale věřím, že představené jednotlivosti svým usazením plní přiměřenou úlohu při popisování kontextu Fultnerovy tvorby, a spíše usnadní pochopení, jakou cestou jsem se ubíral při formulování těch skutečně podstatných, a doufám že také originálních závěrů.

Poděkování

Za inspirativní vedení své práce jsem zavázán školiteli, prof. PhDr. Rostislavu Šváchovi, CSc. Neocenitelné odborné i praktické rady mi poskytla PhDr. Dita Dvořáková, PhD., a svými objevy a četnými konzultacemi rozšířila mé obzory Mgr. Sandra Baborovská. Všem děkuji.

Ke vzniku práce o architektu Vladimíru Fultnerovi přispěli svými znalostmi, ochotou a nezištností i další lidé, kterým rovněž zůstávám vděčný (pro přehlednost je uvádím v abecedním pořadí a bez akademických titulů):

Scott Andrews, Karel Breiter (Geologický ústav AV ČR), Helena Čapková, Zdeněk Doubek, Jiří Endler, Jiří Fiala, Josef Fučík, Barbara Fultner, Antonín Hanuš, Jan Hanuš, Jan Jakl (Muzeum východních Čech v Hradci Králové), Ela Jurdana (Hrvatski povijesni muzej Zagreb), Jiří Kodl, Zuzana Kostlánová, Yvona Košťálová, Jan Kříž, Martin Kykal (Vojenský historický ústav Praha), Jana Martinásková, Jan Meloun, Tomáš Meloun, Olga Mertlíková (Městské muzeum Jaroměř), Anna Oplatková (Uměleckoprůmyslové museum v Praze), Tomislav Pejković, Hana Pelešková, Jitka Pencáková, Jan Petrof, Miroslav Podhrázský, Jaroslava Pospíšilová (Muzeum východních Čech v Hradci Králové), Salma Soppe, Zuzana Šáfrová, Ivan Šedivý (Masarykův ústav a Archiv AV ČR), Andreja Šeperac, Viola Škabradová (Archiv Štenc Praha), Dagmar Vamberová a Lucie Zadražilová (Uměleckoprůmyslové museum v Praze)

Hradecká ouvertura

V osmdesátých letech 19. století začala přelomová etapa v novodobých dějinách Hradce Králové. Starobylé věnné město českých královen do té doby obepínala krusta klasicistní pevnosti, která znemožňovala přirozený vývoj urbanistického celku. Konzervovala izolovaný sídelní útvar, čítající kolem roku 1850 přibližně 200 domů a 4 000 obyvatel, který doslova jako ostrov vystupoval mezi říčními toky Labe a Orlice nad okolní plochou krajinou. Kvůli inundačním úpravám při výstavbě pevnosti zmizely z jeho bezprostřední blízkosti původní osady. Návazně vznikaly nové až za vnější hrází záplavové kotliny; od města je dělila mozaika polí a luk, jen řídce protkaná linkami úzkých komunikací. I když Hradci nadále přináležely významné správní funkce – byl centrem regionu a později zřízeného okresu se všemi příslušnými institucemi a soudními úřady a stejně tak i sídlem biskupství –, jeho osud se po desetiletí odvíjel především od vojenskostrategických zájmů habsburské monarchie. Taková koncepce byla ve světle následných mocenských rozhodnutí a válečných událostí vyhodnocena jako neprozřetelná a po všech stránkách zastaralá. Severovýchodní obranný val říše proti rozpínavosti Pruska, který spolu s Hradcem tvořila ještě pevnost v nedalekém Josefově, nikdy neplnil svůj hlavní účel – efektivně strážit přístupovou cestu od Broumova a Náchoda. Fortifikační soustava nakonec byla ve válečném roce 1866 z hlediska bojového



*2 / Hradec Králové, pevnost, pohled
přes Pražský most k Pražskému
Předměstí, konec 19. století*

zapojení jen nezúčastněným svědkem vpádu a vítězného tažení nepřítele, který se jí jednoduše vyhnul. V historické tradici ukotvený Hradec se však na rozdíl od Josefova nemusel obávat vyhlídek do budoucna. Pod povrchem zůstával živoucím organismem, a proto idea

jeho zpětné transformace v plnohodnotně se rozvíjející město vycházela z reálných základů. Důvodem k radikální změně nebyla jen evidentní zbytečnost pevnosti. Hlavní roli právě sehrál všeobecně se vzímající městský život, jakési vnitřní pnutí, při kterém se dosavadní ustálenost umělých hranic ukázala být neudržitelnou. Kromě jiného přibývaly úřady a vznikaly další školní instituce a neprakticky se jevilo také geografické odtržení od okolních obcí, v nichž se postupně profilovala nová průmyslová výroba.¹

Lokální samospráva posléze začala plán na přebudování Hradce uskutečňovat s působivou rozhodností. Tou se vyznačovalo zejména pracovní úsilí purkmistrova zástupce Ladislava Jana Pospíšila, které po čase přinášelo první hmatatelné výsledky. Zdlouhavá a svízelná jednání s vídeňským erárem ohledně finančního vyrovnání nakonec vyústila ve formální zrušení pevnosti v červenci 1884. Hned vzápětí bylo zahájeno pozvolné bourání hradeb a iniciována stavební činnost, nejprve kolem dnešní Pospíšilovy třídy, kde se nejsnadněji prováděla rekultivace inundačního pásma. Dlouhodobě paralyzované město se tak mohlo znovu volně nadechnout a následně i rozkročit přes obě řeky. Naštěstí tento proces provázelo vědomí odpovědnosti, důsledná koncepční promyšlenost a dobrá koordinace, což lze přičíst k zásluhám osvícených představitelů města v čele s Pospíšilem a od roku 1895 i starostou Františkem Ulrichem. Někdejší význam a ztracenou prestiž měla Hradci navrátit grandiózní akce, která nový urbanismus a architekturu města zasadila do mantinelů přísného posuzování z hlediska racionality, funkčnosti, estetiky, ale i hygieny. Radnice držela případné přehnané ambice místních stavebních podnikatelů pod kontrolou pomocí různých omezení. Ta vyplývala z procesu regulačního plánování, kterému položil základy návrh Josefa Reitera a Aloise Štěpána z roku 1884, o šest let později rozvedený Josefem Zámečnickem z městské technické kanceláře v první skutečně uplatněný koncept.² Regulační plán, podrobovaný dílčím korekcím až do roku 1908, než proběhla soutěž na nový, určoval především povahu dalšího rozrůstání regionální metropole. Hlavní důraz se přitom kladl na postupné zahušťování urbanistické sítě v ucelených blocích, aby nevznikala rozptýlená zástavba, přecházející záhy v neuspořádané periferie. Zároveň se kvůli zachování účinku historického panoramatu dbalo o udržení jednotné výškové hladiny nových čtvrtí na úrovni dvoupatrových domů. Kromě restriktivních opatření však v sobě regulační plán měl zakódovanou i dynamiku umožňující reagovat na různé vnější podněty a osvojovat si čerstvé myšlenky a zásady moderního rozvoje

¹ Karel HERAIN: Ulrichův Hradec Králové, in: Umění III, 1930, 291.

² Přesto se nepodařilo zcela eliminovat spekulace při prodeji uvolněných parcel. Kalkul snadného obohacení jistě i zde ovlivňoval jednání mnoha zainteresovaných a patřil k hnacím motorům procesu destrukce pevnosti.



3 / Manželé Anna a Karel Fultnerovi, 80. léta 19. století

měst.³ Účinnost takového přístupu bylo možné ověřit již zanedlouho, kdy se zvolená forma regulace jevila zpětnou optikou zcela přirozeně, jako nezbytný nástroj, pokud hradečtí radní chtěli „vidět v budoucnu spojeno okolí s městem, jeho rázem a potřebami způsobem prakticky i esteticky bezvadným“.⁴ O kvalitně nastaveném systému však nejlépe svědčí poznatek, že modernismus našel po roce 1900 živnou půdu právě v Hradci Králové, který bylo nutné považovat spolu s Prahou za hlavní „ohniska toho dění v [české] architektuře“.⁵ Hradec zkrátka beze zbytku využil unikátní historickou šanci, která se mu nabízela. Po roce 1893, kdy definitivní převod pevnosti do vlastnictví města umožnil likvidaci fortifikačních objektů a valů, začal v návaznosti na zvýšenou stavební produkci plynule narůstat také počet místních obyvatel.⁶

Osvědčeným hájemstvím klidu zůstávalo i v hektické době samotné historické městské jádro, přestože po zrušení stavební uzávěry v pevnostním obvodu v roce 1858 se tady objevilo několik nových realizací, které se s různou úspěšností vyrovnávaly se starší zástavbou. Právě ve starém Hradci, v domě čp. 143 na Velkém náměstí, přišel 28. července

³ Problematiku urbanistického přechodu Hradce Králové od pevnosti k modernímu městu výstižně popisuje např. Karel KUČA: Novodobý urbanistický rozvoj Hradce Králové, in: *Architekt LV (XI)*, 2009, n. 5, 22–23.

⁴ Emil EDGAR: *Život a umění*, Praha 1921, 23.

⁵ Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: *Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové*, Hradec Králové 2000, 5.

⁶ 1890 – 7 816 obyv., 1900 – 9 767 obyv., viz Zdeněk WIRTH / František TICHÝ: *Hradec Králové*, Hradec Králové 1914, 69. Úřední sčítání lidu k 31. 12. 1910 uvádí 11 065 obyvatel (včetně 1 760 vojáků) a 510 domů, viz *Adressář a schematismus královského věnného města Hradce Králové*, Hradec Králové 1911, VIII.

1887 na svět Vladimír Fultner jako nejmladší ze tří dětí v rodině doktora práv, zemského advokáta Karla Fultnera (1853–1901), a jeho ženy Anny, rozené Hanušové (1862–1933).⁷ Jeho dědem z matčiny strany byl František Hanuš, obchodník kůžemi, který pocházel z Českého Brodu a v roce 1864 přesídlil do Hradce Králové. Zde se mu podařilo vybudovat prosperující živnost, až si dokonce vysloužil přezdívku „král ševců“, protože měl v domě čp. 170 největší výkroj a prodej koží ve městě, na který byli „*všichni ševci [z okolí] odkázáni*“.⁸ Vladimírův otec Karel se podle kusých zpráv aktivně angažoval ve prospěch národního hnutí, které se po roce 1879 patřičně emancipovalo. Tehdy skončila návratem do říšské rady šestnáctiletá pasivní rezistence českých poslanců a po přijetí Stremayrových jazykových nařízení v roce 1880 se fakticky zlepšovala pozice češtiny jako úřední řeči. O něco později Fultner vystoupil na slavnosti k stoletému výročí narození významného východočeského obrozence, kněze Josefa Liboslava Zieglera. Ve veřejném projevu ocenil jeho zásluhy o uchování českého jazyka a zúčastnil se odhalení pamětní desky na domě čp. 85.⁹ V Hradci rovněž organizoval peněžní sbírky pro Ústřední matici školskou a v roce 1889 stejnou formou podporoval myšlenku na zbudování Husova pomníku v Praze.¹⁰

Na počátku osmdesátých let vykonával Karel Fultner tři roky funkci jednatele místní Besedy, vlasteneckého spolku rozvíjejícího český společenský život. Zároveň byl členem Národní jednoty severočeské, která pečovala o zájmy Čechů v sudetských oblastech. Své zaujetí národnostní otázkou zřetelně projevil na schůzi voličů v městském zastupitelstvu na začátku roku 1884, kde bylo zformulováno provolání na obranu českého jazyka. Energie nahromaděná při té příležitosti se zúročila i v projednávání pevnostní otázky. Přítomní občané sepsali další rezoluci, tentokrát navrženou právě Fultnerem, která tlumočila „*důtklivé přání, aby obecní zastupitelstvo o pád hradeb vším možným způsobem se zasadilo*“.¹¹ Známé je rovněž Fultnerovo nadšení pro uměleckou tvorbu. Pohyboval se především v hudební sféře, ať už jako účinkující na koncertech Besedy, nebo v pozici ředitele hradecké Filharmonické jednoty, která existovala v letech 1887–1902. V této souvislosti se stýkal s proslulými osobnostmi, jako byli skladatel Antonín Dvořák či houslový virtuos František Ondříček.¹² Muzicírování, konkrétně hře na cello,

⁷ Státní oblastní archiv v Zámrsku (dále jen SOA Zámorsk), Matrika narozených f. ú. Hradec Králové, sign. 6655, fol. 260, č. 79.

⁸ Jiří Vladimír TOLMAN: Hrst vzpomínek na starý Hradec Králové, Hradec Králové 1928, 99.

⁹ Blahověst XXXII, 1882, n. 20, 15. 7., 317.

¹⁰ Národní listy XXIX, 1889, n. 336, 5. 12., 5.

¹¹ Národní listy XXIV, 1884, n. 16, 16. 1., 2.

¹² Paměti Jaroslava Fultnera (nevydaný rukopis), 1943, 60. Za laskavé zpřístupnění tohoto cenného pramene vděčím paní Barbaře Fultner.

holdoval i v domácím prostředí, kde pořádal pravidelná kvarteta se svými přáteli. K hudbě se snažil vést také své děti – syn Jaroslav byl zdatný houslista a dcera Marie hrála na piano; pouze Vladimír prý „prohlásil hned jako mladík, že se nebude učit na nic“.¹³ Karel Fultner vynikal

4 / Sourozenci Fultnerovi: zleva Marie,
Jaroslav, Vladimír, 1891



rovněž láskou k divadlu, patřil k obětavým hradeckým ochotníkům stejně jako jeho budoucí švagr Antonín Hanuš. Ostatně s Hanušovou sestrou Annou se pravděpodobně seznámil právě díky této kulturní aktivitě, protože spolu vystupovali v několika hrách Jednoty divadelních ochotníků, kde byl také v letech 1886–1899 jednatel.¹⁴ V roce 1884 si Karel Fultner zahrál v Šamberkově *Jedenáctém přikázání* na scéně právě dostavěného Klicperova divadla, hned druhý den po jeho uvedení do provozu.¹⁵ Anna Fultnerová se předtím, než se provdala, věnovala kromě činohry také opernímu zpěvu. Ráda pěstovala růže a jiné květiny na zahradě vily, kterou měli Fultnerovi kdesi za Hradcem. Celá rodina byla sportovně založená, její členové často zavítali na místní tenisové kurty a oblíbili si rovněž cyklistiku.¹⁶

V roce 1893 koupil Karel Fultner dům čp. 79 v tehdejší Palackého ulici v místech bývalé Pražské brány, do kterého se s rodinou přestěhoval. Zároveň sem s účinností od začátku zářil přeložil svou advokátní praxi obhájce ve věcech trestních.¹⁷ V domě ještě pronajímal další dva byty a malý hostinec. V rodinách hostinského Bohumila Košťála a plicního lékaře Zikmunda

¹³ Ibidem, 59.

¹⁴ Jiří Vladimír TOLMAN: Padesát let ochotnické Musy v Hradci Králové (1868–1918), Hradec Králové 1918, 27.

¹⁵ Pozn. 8, 177.

¹⁶ Pozn. 12, 117.

¹⁷ Národní listy XXXIII, 1893, n. 242, 1. 9., 8.

Allese bylo několik dětí ve věku Fultnerových potomků.¹⁸ Malý Vladimír tedy vyrůstal na území starého města s jeho historickou patinou, tajuplnými zákoutími, ale zároveň i značnou koncentrací veřejného a společenského života, který tu přetrvával jako relikv z pevnostní



5 / Žák vyšší reálné školy v Hradci
Králové Vladimír Fultner, 1902

doby. Vše dohromady jistě poskytovalo zvědavé chlapecké duši nespočet podnětů k různým dobrodružstvím. Po dokončení obecné školy studoval bratr Jaroslav (1883–1947) na gymnáziu a sestra Marie (1885–1968) na obchodní škole, ale Vladimír Fultner na podzim 1897 zamířil na c. k. vyšší reálku. Sídlila v Komenského ulici v budově, která náležela k souboru těžkopádných veřejných staveb v historizujících slozích, mnohdy až necitlivě zabírajících rozlehlá hodnotná prostranství kolem bývalé pevnosti. Fultnerův vrstevník, spisovatel Emil Vachek, na školní ústav po letech vzpomínal: „*Hradecká reálka vypadá zevně neutěšeně, byla to typická erární budova, když ji stavěli, nepřehlíželi ke kráse.*“ Nicméně z hlediska vnitřní dispozice se budova jevila jako „*světlá s místnostmi prostornými, s velkými okny, širokými chodbami, pískovaným nádvořím, kde jsme chodovali v respiriu, s tělocvičnou, zvláštními učebnami pro chemii, rýsovnou a s nádhernou ředitelnu v pravém rohu prvního patra.*“¹⁹ Fultner se tady setkal s několika mimořádně nadanými spolužáky. Jejich pozdější renomé dává tušit, že uvedená hradecká škola nepostrádala pedagogy schopné probouzet v žácích umělecké sklony a patřičně je v tomto ohledu usměřňovat – o dva roky dříve sem nastoupil

¹⁸ Státní okresní archiv Hradec Králové (dále jen SOkA Hradec Králové), fond Archiv města Hradce Králové, Soupis dětí školou povinných z roku 1895, kn. č. 515, dům čp. 79.

¹⁹ Emil VACHEK: *Vzpomínky na starý Hradec*, Havlíčkův Brod 1960, 64. Budova reálky byla vystavěna v letech 1871–1874 podle návrhu Václava Webera; dnes je zde střední zdravotnická škola.

Vincenc Beneš, o ročník výš studoval Bohumil Kubišta s Václavem Rejchlem ml., zatímco stejnou třídu navštěvoval František Tichý.

Fultner se k této umělecky založené skupině žáků připojil přinejmenším symbolicky. Pravděpodobně se o to zasloužila poutavá výuka kreslení, vedená mj. učitelem Antonínem Šauerem a akademickým profesorem Janem Vančurou, který stál rovněž u Kubištových výtvarných začátků. Stejný význam lze ale nejspíš přisoudit i nabádavému příkladu Fultnerovy matky, která „*již jako děvče nádherně kreslila*“ a vytvořila i množství obrazů. Pro Vladimíra nepochybně představovala trvalý inspirační zdroj, protože její kresby si ještě při studiích vozil s sebou do Prahy.²⁰ Nezastupitelná role v rozvíjení potenciálu mladých umělců hradeckého okruhu připadala také kurzům, které pořádalo městské muzeum.²¹ Například během školního roku 1901–1902 fungoval malířský, kreslířský, modelářský nebo cizelérský kurz.²² Hodiny malování, na které prokazatelně docházeli Beneš s Kubištou, vedl Josef Šíma, vystudovaný architekt a profesor řemeslnické školy v Jaroměři, otec slavného malíře téhož jména a „objevitel“ několika talentovaných umělců včetně Otakara Španiela. Další kurzy připravoval i ředitel hradecké odborné školy pro umělecké zámečnictví Ladislav Haněl a od roku 1903 zde zájemce vzdělával někdejší Ohmannův žák Rudolf Němec.²³ Atraktivní program



6 / Vladimír Fultner,
*domy Antonína Hanuše na
Svatojánském náměstí, 1903,*
akvarel, soukromá sbírka

²⁰ Pozn. 12, 117.

²¹ Muzeum tehdy sídlilo v prostorách odborné zámečnické školy v Jiříkově ulici čp. 274 (dnes ulice Československé armády).

²² Zpráva o činnosti Městského průmyslového muzea v Hradci Králové za léta 1901–1902, Hradec Králové 1903, 49.

²³ Ibidem, 50.

muzejní instituce dotvářely po roce 1900 různé přednášky o problémech výtvarného umění obecně, při kterých vystupoval i historik umění Max Dvořák. A v roce 1902 se tu konala výstava mladých umělců SVU Mánes.

Také Vladimír Fultner začal v žákovském věku, snad pod dojmem zmíněných okolností, zjevně tíhnout k umělecké tvorbě. S tím korespondují jeho nelichotivé výsledky v základních vyučovacích předmětech, zatímco kreslení zvládal téměř nepřetržitě na výbornou. Příznačný je z tohoto pohledu průběh maturitní zkoušky v roce 1904, kdy musel nezdar v matematice opravovat v zářijovém termínu.²⁴ Fultnerův nesporný výtvarný cit dokládá několik výtvorů

7 / Vladimír Fultner, karikatury členů profesorského sboru reálné školy, před r. 1905, reprodukce z knihy



²⁴ SOKA Hradec Králové, fond Hlavní a nižší reálná škola Hradec Králové, Hlavní katalog školního roku 1903/1904.

z mladických let – zručné siluety profesorů z reálky, drobná olejomalba jelenů v říji nebo zjednodušená kopie rytiny Antonína Levého, znázorňující Svatojánské náměstí se dvěma domy rodiny Hanušových v době před jejich první přestavbou.²⁵ Posledně jmenovaná práce jako by předznamenávala definitivní příklon nesporně nadaného šestnáctiletého výtvarníka k architektuře. Naopak úplně prvotní impulzy, které mohly tento zájem kdysi iniciovat, vytušíme z kuriozního svědectví časopisecké reklamy na kotvové stavebnice. V ní se odkazovalo na pochvalný dopis, který obdržela vídeňská hračkářská firma Ad. Richter a spol.: „*Pan JUDr. Karel Fultner, advokát v Hradci Králové, končí svou zakázku v tato slova: Věda, že chválit Vaše stavebnice znamenalo by nosit dříví do lesa, poznamenávám pouze, že žádná hračka dosud děti moje tak dlouho netěšila a nebavila, jako Vaše vzorně provedené kotvové stavebnice kamenné.*“²⁶ Během studií na reálce mohl Fultner kromě případného docházení do výtvarných kurzů také využívat služeb veřejné knihovny a čítárny městského muzea. Jako kvalitní zdroj poznání se tady čtenářům nabízely bezplatné výpůjčky časopisů s architektonickou tematikou, k nimž patřily vídeňský *Der Architekt*, *Architektonische Monatshefte* (Lipsko), *Architektonische Rundschau* (Stuttgart), *Berliner Architekturwelt*, *Architektonický obzor*, *Volné směry* či *Dílo*. Touto cestou už bylo možné získat podrobný přehled o soudobém domácím, německém i rakouském stavitelství. Muzejní knihovna se pyšnila poměrně obsáhlou sbírkou moderních předloh, která zahrnovala kresby a návrhy vnější i vnitřní architektury (pohledy na budovy, fasády, interiéry, konstrukční a dekorativní detaily, dřevěné stavby atd.). Kromě stěžejních prací Otty Wagnera (*Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*), Jana Kotěry (*Práce mé a mých žáků 1898–1901*) či Leopolda Bauera (*Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien*) zde byla v širokém spektru zastoupena též díla Deiningerova, Jurkovičova, Ohmannova, Balšánkova a dalších. Výhodou při studiu bylo povolené kopírování a překreslování předloh v knihovně.²⁷

Rozhodující vliv na formování Fultnerových oborových preferencí ale musely mít ony dramatické změny v morfologii Hradce Králové, které se uskutečnily právě ve věku jeho dospívání. Přímo ve starém městě, do jehož struktury měl jako architekt již za pár let sám znatelně zasáhnout, se však na přelomu století zatím mnoho zajímavého nedělo. Pouze v roce 1898 vznikly v severní frontě Velkého náměstí dva sousedící převýšené domy historizujícího vzhledu; ten na rohu se Špitálskou ulicí navrhl v novorenesančním slohu

²⁵ Fultner obraz věnoval na Štědrý den roku 1903 své tetě Pavle Hanušové. Originál publikován in: František Adolf ŠUBERT / František Adolf BOROVSÝ (ed.): Čechy, díl IV. Polabí, Praha s. d., 11.

²⁶ Národní listy XXXI, 1891, n. 343, 13. 12., 12.

²⁷ Seznam knihovny Městského průmyslového muzea v Hradci Králové, Hradec Králové 1903, 6.



8 / Hradec Králové, Palackého ulice, 1904,
přestavba domu čp. 80 (první zprava)
majitelky Anny Fultnerové; nalevo s ním
sousedí původní dům Fultnerových (čp. 79)

Čeněk Kříčka pro firmu Berger & Munk. Ve stejném roce byla dokončena sladovna pivovaru a krátce poté Ludvík Lábler regotizoval věžní helmice chrámu sv. Ducha. Převratnější novinky bylo možné evidovat na okrajích bývalého pevnostního katastru, kde se stavěl soubor rozložitých veřejných budov – škola pro umělecké zámečnictví (1892–1893), Adalbertinum (1895–1897), při Orlici pak Borromeum (1900–1902) a na východní straně se podobnými objekty zaplňovala Pospíšilova třída. Fultner to měl z domova blízko k Labi, na jehož pravém břehu se ještě před koncem století rozbíhala výstavba v budoucí Havlíčkově ulici, na Tylově nábřeží a na náměstí Svobody. Vlajkovou lodí příštích výtečných staveb architektonické moderny, která se v této lokalitě uchytila, byla v předmostí budova obchodní akademie od Huberta Gessnera a Otakara Béma z let 1896–1897. Na levém břehu začaly demolice v roce 1894 přímo u Fultnerova bydliště, kde se formovala Jiříkova ulice (dnes Československé armády) a přilehlé domovní bloky Eliščina nábřeží a Palackého ulice. Vyrostla zde dominanta v podobě Weinhengstova původního „starého“ Grandhotelu a roku 1904, ještě za Fultnerova pobytu na střední škole, stavební vývoj v těchto místech kvalitativně vyvrcholil Okresním domem od Jana Kotěry. Lze jmenovat desítky konkrétních projevů tehdejšího stavebního dění, které v důsledku mohly ve Fultnerovi podnítit myšlenku na příští studium architektury. Uvažujme však spíše o obecné povaze procesu, který postupoval každým metrem čtverečním někdejší fortifikace a jejího okolí, nastavoval parametry rozvoje moderního velkoměsta a dotýkal se života většiny hradeckých obyvatel. Snad právě mladý Vladimír Fultner patřil k nejvnímavějším pozorovatelům, když se v Hradci Králové na přelomu století bouraly pevnostní brány, hradby a vojenské objekty, prováděly se zásadní terénní úpravy, jako zasypávání vodních příkopů a vyrovnávání značných inundačních rozdílů, a rodila se nová městská zástavba.

Fultnerovo dospívání však mělo do bezstarostné idyly zasvěcené převážně stavebnímu ruchu přece jen daleko. Ve čtrnácti letech totiž jeho příští osud vážně poznamenala otcova sebevražda.²⁸ Bezprostřední příčina tohoto zoufalého činu spočívala v odhaleném podvodu se směnkami na vyšší částku peněz, ale těžkosti finančního či jiného druhu Karla Fultnera provázely delší dobu. Objevily se poznámky, že nešťastně spekuloval na burze a dlouhodobě zanedbával svou kancelář.²⁹ Jelikož si Karel Fultner svou profesní praxí vydobyl vážené postavení a kromě jiného také příslušel do městské rady, vzbudila událost „*po celém královéhradeckém kraji velkou senzaci*“.³⁰ Podivné okolnosti, které ji provázely, zároveň přivedly nechtěnou pozornost k pozůstalým členům rodiny, které vzal pod ochranu Antonín Hanuš, bratr Anny Fultnerové. Vzhledem ke konkurzu na majetek zemřelého, který skončil až po třech letech s poměrně vysokou pohledávkou, podporoval Hanuš Fultnerovy děti na škole a příbuzným poskytl ubytování ve svém domě. V úloze poručníka posléze od podzimu 1904 garantoval Vladimírova studia na české technice v Praze, kde se jeho synovec zapsal na pozemní stavitelství. Otázkou zůstává, nakolik se podílel i na dalším zajištění své sestry, která se v téže době pustila do velkorysého projektu – v srpnu 1905 totiž dokončila novostavbu rohového domu čp. 80 naproti Grandhotelu, v těsném sousedství dosavadního domu Fultnerových (čp. 79).³¹

9 / Zcela vpředu Vladimír Fultner
se svým otcem a jeho matkou,
před r. 1900



²⁸ SOKA Hradec Králové, fond Archiv města Hradce Králové, Úmrtní protokoly 1889–1906, č. zápisu 135, 19. září 1901.

²⁹ Politik XL, 1901, n. 261, 21. 9., 2.

³⁰ Národní listy VL, 1901, n. 263, 23. 9., 3.

³¹ Ratibor XXII, 1905, n. 32, 12. 8., 543.

C. k. Česká vysoká škola technická

Od konce 19. století se v západní Evropě a Spojených státech amerických prosazovaly myšlenky architektonické moderny, která v dalším období upozadila dosud převládající historizující slohy. Brzy také k nám pronikal ohlas nového tvoření, jak ho na britských ostrovech rozvíjelo hnutí Arts and Crafts, Charles F. A. Voysey a jeho následovníci Charles H. Townsend, Charles R. Mackintosh a Mackay H. Baillie-Scott. Z Belgie a Francie se rozšířilo Art Nouveau, které reprezentovali Paul Hankar, Victor Horta, Henry van de Velde a Hector Guimard, po čase se do zorného pole domácích architektů dostal i Nizozemec Hendrik P. Berlage, zástupce tzv. chicagské školy Louis Sullivan a další Američan Frank Lloyd Wright. Nejdůležitější impulzy tvůrčí změny však do našeho prostředí přicházely z Vídně, kde položil základy moderny Otto Wagner (1841–1918), který od roku 1894 vedl výuku architektury na tamní akademii, a jeho žáci či spolupracovníci Josef Hoffmann, Joseph M. Olbrich a Leopold Bauer. Hlavní tendence v překonávání pozdního historismu spočívala v hledání pravdivé výpovědi architektury s odkazem na dřívější postuláty Johna Ruskina, Gottfrieda Sempera či Eugèna Viollet-le-Duca. Doba, která v očích modernistů „ztratila smysl pro účelnost a již mnohdy architektura znamenala pouze průčelí oлеpené dekorem,¹“ měla být překonána poctivým vyjádřením účelu, tak aby vnitřek stavby určoval i její vnější formu, dále jednoduchou konstrukcí, tvarovou zdrženlivostí, materiálovou upřímností a razantní proměnou charakteru dekorativní složky. Noví umělci potýkající se s fenoménem architektonické nepůvodnosti určitě zcela nezavrhovali předchozí slohové dědictví. Nadále však nechtěli vystupovat ani jako eklektičtí „opakovatelé“ či „nevolní napodobovatelé,²“ naopak cítili, že je „zase jednou slušno a nutno tvořit a ne kombinovat a vypočítávat variace a permutace“.²

V českých zemích můžeme za mezník v počátcích uvedeného hnutí považovat rok 1898, kdy v tomto směru registrujeme několik významných událostí. Jedna méně známá, ale vzhledem k tématu této práce zcela signifikantní se odehrála na východě Čech. Královéhradecký starosta František Ulrich (1859–1939) tehdy objednal pro své město návrh muzejní budovy u profesora pražské techniky Jana Kouly. Ten ve své práci vyšel z domácí historické tradice a předložil koncept nesymetrické řadové stavby v duchu české renesance, s nárožní věží, jejíž předobraz bychom mohli najít například na zámku v Českém Krumlově. Agilní Ulrich, který později proslul svými zásluhami o přeměnu někdejšího pevnostního města v centrum moderní architektury, byl však již tehdy natolik znalý vídeňské stavební scény, aby pochopil, že pokrok se od historických

¹ Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885–1935, Praha 1935, 24.

² Karel B. MÁDL: Sloh naší doby, in: Volné směry IV, 1900, 159.

10 / Jan Koula, návrh Městského muzea v Hradci Králové, 1898



11 / Jan Kotěra, Městské muzeum v Hradci Králové, 1906–1913



vzorů odvrací. Můžeme se proto domnívat, že zejména kvůli těmto zkušenostem Koulov návrh odmítl a po několika letech prozíravě svěřil projektování muzea Janu Kotěrovi.

V návaznosti na vydání průkopnického Wagnerova spisu *Moderne Architektur* (1895) a založení Vídeňské secese (1897) přinesl rok 1898 v domácím měřítku i další zajímavé počiny. Například v Praze v ulici Na Příkopě byla dokončena kavárna Corso od Friedricha Ohmanna, pokládána za první českou stavbu secesní stylizace. V souvislosti s Výstavou architektury a inženýrství také nadešel čas pro domácí reflexi architektonické moderny, když se rozproudila diskuze o jejím charakteru v místních podmínkách – zda má vycházet z české tradice, nebo může přebírat cizí vzory.³ Z našeho hlediska se však jako zásadní jeví příchod Jana Kotěry

³ Srovnej: B-k [Antonín BALŠÁNEK]: *Moderna či směr národní?*, in: *Volné směry II*, 1898, 281–286; Jindřich VYBÍRAL: *Česká architektura na prahu moderní doby*, Praha 2002, 227–245.

(1871–1923) do Prahy ze studií na vídeňské akademii u Otto Wagnera. Jeho zásluhou se nové myšlenky pozvolna přenášely do tvorby dalších architektů, a přímo tak ovlivňovaly domácí stavitelství, ale Kotěra zároveň převratným způsobem zasáhl do výchovy nadějných studentů. Sám ještě mladý a na počátku profesní kariéry byl pověřen vedením speciální školy architektury na Státní uměleckoprůmyslové škole, kde záhy získal i profesuru. Tato šťastná konstelace umožnila jeho žákům živý kontakt s nastupujícím architektonickým proudem a díky inovativním vyučovací metodám a Kotěrově vlastní stavební produkci navíc získávali k teoretickým znalostem i neocenitelné praktické zkušenosti. Přejít k takovému modelu výuky, který by pružně reagoval na nejnovější evropský vývoj, však u nás nebyl obecně platným standardem, jak ukazuje příklad našeho tehdy jediného architektonického učiliště s vysokoškolským statutem – pražské techniky a jejího odboru pozemního stavitelství.⁴

Odezvu Kotěrova profesního návratu do vlasti však paradoxně umocnil fakt, že se v následujícím období právě na technice sešel větší počet talentovaných adeptů architektury, k nimž patřili například Pavel Janák, Josef Chochol, Otakar Novotný, Vlastislav Hofman, Emil Králík, Antonín Engel, Oldřich Tyl a od podzimu 1904 také Vladimír Fultner. Byli to vesměs pozdější ideoví vůdci české moderny, kteří se již jako studenti vehementně účastnili dobývání pozic pro nové umění. S mladickým idealismem a odhodláním sváděli vlastní, byť v celkovém kontextu zdánlivě nevýznamné bitvy. I takové úsilí však při daném profilování školy znamenalo odvážný projev. Při zpětném pohledu přes celou jejich profesní dráhu nás dnes nepřekvapí, že právě angažovaní studenti kolem Pavla Janáka se ve spletité situaci na přelomu 19. a 20. století dokázali zorientovat a svědomitě rozhodnout o svém dalším směřování, když jejich „*mysli byly vzněcovány myšlenkou moderní architektury a ohnivou vírou v ni*“.⁵ S narůstající odbornou vyspělostí získávali rovněž dostatek sebevědomí, aby přenesli na veřejnost problematiku výuky architektury na české technice. Přední pedagogové tohoto ústavu se podle jejich názoru ani pozvolnými kroky nepokoušeli přizpůsobit novým trendům, naopak pouze konzervovali zažitě výukové metody, které studenti pokládali za zastaralé.⁶

Na přelomu 19. a 20. století byli hlavními představiteli odboru pozemního stavitelství české techniky profesori Josef Schulz (1840–1917) a Jan Koula (1855–1919), pojímající výuku v souladu se zvyklostmi, jak je „*vytvořila škola renesančních epigonů v letech sedmdesátých*

⁴ Téma této kapitoly je obsáhleji zpracováno in: Marcel PENCÁK: Nástup architektonické moderny a c. k. Česká vysoká škola technická, in: Umění LVI, 2008, n. 6, 514–528.

⁵ Pavel JANÁK: Dvacet let Spolku posluchačů architektury, in: Styl VI, 1920–1921, 93.

⁶ Srovnej: Josef CHOCHOL: Z posledních desetiletí české architektury, in: Přehled XII, 1913–1914, n. 13, 19. 12., 238.

až devadesátých“.⁷ Ve sledované době, přece jen již v pokročilém věku a s počínajícími zdravotními problémy, stanul Schulz náhle před konkurencí, vycházející z odlišných uměleckých principů a uplatňující inovativní pedagogický přístup. Nepochybně i díky nepříliš značnému věkovému rozdílu imponoval Jan Kotěra od počátku svým vlastním žákům, ale brzy k sobě soustředil pozornost i mnoha všímavých posluchačů techniky. A právě s takovým přeskupením se konzervativně smýšlející část architektonické obce těžce vyrovnávala. Přesto Schulz nehodlal opustit svou akademickou „kategorii“, protože by kromě jiného dával v sázku vážnost své dosavadní kariéry. Napříště se tak vyhnul relevantnímu srovnání s modernisty na poli školní teorie, čímž v jejich náhledu posiloval svou pověst jednoho z hlavních zpátečníků té doby. V Schulzovi nespatořovali vůdčí osobnost při hledání nového slohu, což považovali za nezbytný předpoklad pro funkci, kterou zastával: „*Mimo svou praktickou činnost architekta uzavřel se do spokojeného, pasivního soukromí a nedal se z něho vyrušit žádným ruchem, žádným bojem, žádnou nutností české architektury. Nebyl vůdcem, nebyl propagátorem, nebyl profesorem a nebyl učitelem... neměl vůbec interessu na svých žácích, na jejich nadání, vývinu i budoucnosti.*“⁸ Byla to ona zdánlivá netečnost, čím Schulz nejvíce popouzel své oponenty a vyvolával jejich vyhrané reakce. Pramenila pochopitelně z vědomí pevného a uznávaného postavení, které si architekt vydobyl v profesním prostředí poslední třetiny 19. století. Ani v tvůrčím navrhování se však Schulz nikdy neuchýlil byt jen k částečnému přehodnocení svých dosavadních stanovisek, jak se o to nakonec pokusil i jeho kolega Jan Koula, a zůstal symbolem „*akademického eklekticismu v naší architektuře*“.⁹

V pedagogickém účinkování Josefa Schulze lze pochopitelně vysledovat rysy odpovídající způsobu jeho architektonického vyjadřování. Svůj až „*neosobní postoj*“ v tvoření, jak jej označuje Jindřich Vybíral, přenášel také do školních učeben, kde „*jeho temperament byl více uzavřený*“.¹⁰ Zdeněk Wirth zase Schulzův umělecký projev považoval za „*chladný*“ a poznámky o „*přesném architektonickém myšlení*“ a „*neotřesitelné víře ve slohový kánon vrcholné renesance*“¹¹ můžeme znovu vztáhnout nejen k Schulzově projektantské práci, ale dobře popisují také schematičnost či doslovnou šablonovitost učebních postupů, které používal. Jeho přednášky vývoje stavebního slohu v antice a renesanci se podle svědectví Pavla Janáka vyznačovaly nezáživostí, výklad se rozptyloval do množství detailů bez uceleného shrnutí,

⁷ Antonín ENGEL: Škola architektury, in: Styl III, 1911, 182.

⁸ Styl II, 1909–1910, Kronika březen 1910, 51.

⁹ Kmen I, 1918, n. 25, 7.

¹⁰ Architekt Jan Koula (kat. výst.), Praha 1955, 12.

¹¹ Zdeněk WIRTH: Architektura druhé polovice XIX. století, in: Architektura v českém národním dědictví, Praha 1961, 173.



12 / Josef Schulz



13 / Jan Koula

což žáky zanechávalo v nejistotě. Korektury studentských výkresů potom Schulz prováděl s odměřeností, téměř „bez účasti o posluchače a jeho nesnáze“.¹² Viditelný rozdíl spočíval naopak v tom, že zatímco ve veřejné debatě si Schulz zakládal na zdrženlivosti, na akademické půdě, kde stál vůči mladým adeptům architektury v nadřazené pozici, se nezdráhal na adresu příznivců moderny otevřeněji projevovat „příkře odmítavé stanovisko a podezřelé pohrdání“.¹³ Schulz ale bezpochyby také dokázal studentům předat některé hodnoty povyšující jeho architektonické realizace nad obvyklou dobovou úroveň, i když nezřídka na úkor originality.¹⁴ Dílčí zásady, jako logické dispoziční uspořádání nebo dokonalou uměřenost použitých detailů ve vztahu k celku, při své práci respektovali i ti jeho žáci, kteří později směřovali ke zcela odlišným uměleckým závěrům.¹⁵

Jan Koula, druhý z hlavních garantů výuky architektury na technice, strávil již jako absolvent této školy nějaký čas na vídeňské akademii u Theophila Hansena. V roce 1878 se stal

¹² Cit. dle: Vendula HNÍDKOVÁ: Chtivost architektury. Autobiografické zápisky Pavla Janáka, in: Umění LVII, 2009, 485.

¹³ Pozn. 6, 238.

¹⁴ Z nejvýznamnějších pražských staveb, které navrhoval nebo se na nich podílel: Rudolfinum (1876–1884), Národní divadlo (1882–1883), Národní muzeum (1884–1891), Uměleckoprůmyslové muzeum (1892–1901).

¹⁵ Srovnej např.: Iloš CRHONEK: Architekt Emil Králík, Brno 1988, 9.

Schulzovým asistentem, o dva roky později byl na pražské vysoké škole jmenován docentem, v roce 1885 mimořádným a v roce 1897 řádným profesorem architektonického tvarosloví a kreslení. Ve školním roce 1902–1903 zastával dokonce funkci rektora české techniky. Přestože jeho provedené stavby nebyly početné a až na výjimky ani příliš významné, z hlediska odborných znalostí a širě zájmů představoval Koula renomovanou a vlivnou osobnost svého oboru.¹⁶ Měl hluboký vztah k domácí tradici uměleckého řemesla a zabýval se etnografií, v níž nacházel mnoho podnětů pro svou vlastní tvorbu. Vynikal též jako malíř a grafik, zajímal se o keramiku, sklářství a šperkařství. V otázce architektonického projektování sdílel v převážné míře Schulzovy konzervativní hodnoty. Rozhodně odmítal soudobé moderní vlivy přicházející ze zahraničí, zejména z Vídně, protože mu „*bylo ideálem... na základě fondu nám minulostí zanechaného tvořiti*“.¹⁷ Koulu, na rozdíl od jeho kolegy, výrazně ovlivnila česká renesance, v níž dokonce spatřoval některá východiska využitelná na bázi případného nového stylu. Do stejného názorového proudu tehdy náleželi architekti Antonín Wiehl, Jan Zeyer, Jan Vejrych nebo Jiří Stibral. Výrazové prostředky domácí renesance Koula zakomponoval například do již zmíněného návrhu muzea pro Hradec Králové, kdy ho však, stejně jako při pozdější soutěži na Staroměstskou radnici, „*doba už předešla*“.¹⁸ Spolu se Schulzem si neotřesitelnou pozici nadále udržoval pouze v ideovém okruhu Spolku architektů a inženýrů Království českého a časopisu *Architektonický obzor*.

Obdobně hradecké zakázce se Koula mýjel také s mnoha svými studenty, přestože jinak byl obecně uznáván za vynikajícího odborníka v architektonickém kreslení s řadou pedagogických dovedností. I přes své vyhraněné umělecké přesvědčení měl pověst vcelku tolerantního učitele. Na žáky působil svou fundovaností a hloubkou teoretického myšlení, ačkoli „*svou mnohostranností spíše rozptyloval než soustřeďoval*“.¹⁹ Koula určitě uměl mnohem lépe než stárnoucí Schulz vycházet se studenty po lidské stránce, ale pro ty nejnadanější skutečnou profesní autoritu nepředstavoval. Jako horlivý propagátor formového rejstříku české renesance, baroka a lidového stavitelství totiž mohl jen stěží nalézt společnou řeč s těmi svými svěřenci, kteří se zhlédli v dobových proměnách architektury. Koulovo školní působení limitované národní tradicí tak zákonitě muselo být podlamováno „*výchovou z Vídně zanešenou do odborných škol našich, ke všemu více přihlížejících, jen ne k domácím praktikám*

¹⁶ Srovnej: Pozn. 11, 180.

¹⁷ Architektonický obzor XVIII, 1919, 98.

¹⁸ Stanislav SOCHOR: Jan Koula, in: Styl VI, 1920–1921, 41.

¹⁹ Ibidem.

stavebním“.²⁰ Za pozitivní aspekty jeho výuky lze považovat, že ze studentů povětšinou vychovával zdatné kreslíře, i když mu místo prohlubování jejich osobitého projevu nezbyvalo než „*při velkém počtu žáků dbát spíše [jejich] mechanické vyspělosti*“.²¹ Podobně inspirativní roli Koula zřejmě sehrál, když vytrvale zdůrazňoval užitečnost studia domácích architektonických památek. Některé jeho žáky v čele s Janákem a Hofmanem známe jako pozdější činorodé členy Klubu Za starou Prahu s citlivým, ale iniciativním přístupem k památkové ochraně.

Přímá konfrontace s postoji a výukou obou profesorů, stejně jako nevstřícné hodnocení jejich tvorby ze strany modernistů vedlo některé studenty k vážnému zamyšlení nad stávající situací na technice. Zejména při srovnání s konkurenčními příklady si upevňovali negativní názor, který determinoval jejich další směřování. Odstup od vedoucích profesorů se v emfatických duších mladíků zvětšoval především kvůli niternému pocitu, že se jim dostatečně nevěnují v individuální rovině a nechtějí vyslechnout, nebo dokonce respektovat jejich odlišné názory. To mělo vést k potlačování tvůrčího potenciálu studentů a k nevyváženému formování jejich hodnotového řádu. Adeptům architektury se sice dostávalo kvalitního vzdělání po stránce konstruktivní, ale nápadně byl zanedbáván jejich svěbytný projev, označovaný někdy jako „*umělecké vzdělání*“. Profesori tak u svých žáků budovali pouze „*obecný, do jisté míry inženýrský vztah k tvorbě*“.²²

Mnozí studenti techniky proto s obdivným zaujetím vzhlíželi k Uměleckoprůmyslové škole. Speciální škola pro dekorativní architekturu tam vznikla v roce 1889 a do jejího čela se postavil Friedrich Ohmann (1858–1927), který jako by svou vlastní tvůrčí činností předznamenával další osud této vzdělávací instituce. Vzhledem k vídeňským studiím používal při práci převážně tvarosloví historizujících slohů, avšak jeho návrhy navíc vykazovaly osobitou invenci a uměřenou dekorativnost, díky čemuž se jeho dílo přece jen vymykalo tehdejší linii eklektické architektury. Není proto divu, že Ohmann posléze zareagoval přirozeněji než mnozí jiní na podněty zahraniční moderny. V tomto smyslu u nás otevíral dveře secesi, a když v roce 1898 symbolicky předával školní štafetu Kotěrovi, tamní výuka architektury evidentně netrpěla strnulostí. Svědčí o tom například odborné kvality Ohmannových žáků, jako byli Alois Dryák či Bedřich Bendelmayer. V návaznosti na tříletou všeobecnou část studia hrál sice i v Ohmannově speciálce důležitou roli odkaz antické architektury, ale značný prostor si už vyhradily mladší slohy – baroko a klasicismus. Do popředí zájmu se zde dostávaly také vzory z lidového stavitelství a stále živěji se diskutovalo o možných principech nového slohu.

²⁰ Josef FANTA: Jan Koula 1855–1919, in: Almanach české akademie XXIX–XXX, 1920, 170.

²¹ Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, 114.

²² Jiří BLAHA et al.: Bohumír Kozák 1885–1978, Praha 1985, 10.

Uměleckoprůmyslová škola postupně dokázala nad rámec očekávání naplňovat poslání, které ji od počátku vymezovalo vůči technice – místo vytváření velké architektury se soustředila na drobnější praktické úkoly více spjaté s všedními potřebami doby. Tento trend se ještě prohloubil po Kotěrově příchodu, kdy se zároveň změnil charakter školy z hlediska slohových preferencí. Předpokladem k tomu byl reformovaný vyučovací systém. Kotěra jej s jasným záměrem vytyčil podle kritérií, která se osvědčila na vídeňské akademii, protože Otto Wagner „*probouzel a hnal, mládež se k němu hrnula jako do volného vzduchu a v uvolnění duchů leží [jeho] hlavní význam...*“.²³ Ve vztahu pedagoga k žákovi měla autoritativní přístup nahradit snaha o empatické rozpoznávání talentů a práci s nimi. Spíše než mentorem měl být profesor svým studentům kolegou a přirozeným vzorem: „*V tom tkví tajemství jeho školy a její životnosti, že nebyla nikdy výrobou epigonů... jako jiné současné školy, ale spíše radostnou pracovním několika mladých lidí, v níž Kotěra udával tón ne jako profesor, ale jako ideový vůdce.*“²⁴ Studium architektury se samozřejmě ani na tomto ústavu neobešlo bez klasické výuky, kdy si posluchači osvojovali nezbytné odborné znalosti a dovednosti. V hlavním plánu se však Kotěra zaměřil na posilování studentových přirozených schopností a fantazie uvolňované při zpracování abstraktních úloh. Svou radou mu víceméně jen naznačoval a nabízel možné postupy místo automatického předkládání hotových návodů a řešení. Adekvátně tomu se pohlíželo na praktickou využitelnost klasických slohů, upřednostňovaných na technice. Při klauzurních zkouškách také u Kotěry studenti zpracovávali jedno zadání na klasické téma, hlavní úkoly však již odpovídaly současnosti.²⁵ Zvolený vyučovací program přinášel výsledky a škole zajišťoval věhlas, který se projevil i v narůstajícím počtu nově zapisovaných posluchačů.²⁶ Navíc se do Kotěrova kruhu včlenila řada hospitantů, kteří zde nestudovali oficiálně.²⁷ O tomto fenoménu sice nemáme podrobnější zprávy, ale jak napovídá Janákovo svědectví nebo bílá místa ve studentských katalogích techniky, někteří žáci této školy místo plnění svých řádných povinností nejspíš skutečně docházeli ke Kotěrovi.

Rozhodující Kotěrova zásluha tkvěla v tom, že své žáky důsledně připravoval na přechod k praktickému vykonávání profese: „*Ponecháváje žáku úplnou volnost rozvinutí jeho individuality, hleděl jen k tomu, aby uvedl jej v kladný vztah k životu, pro nějž měl později tvořit.*“²⁸ Kromě úsilí,

²³ Jan KOTĚRA: Architekt Otto Wagner, in: Volné směry XIX, 1918, 230.

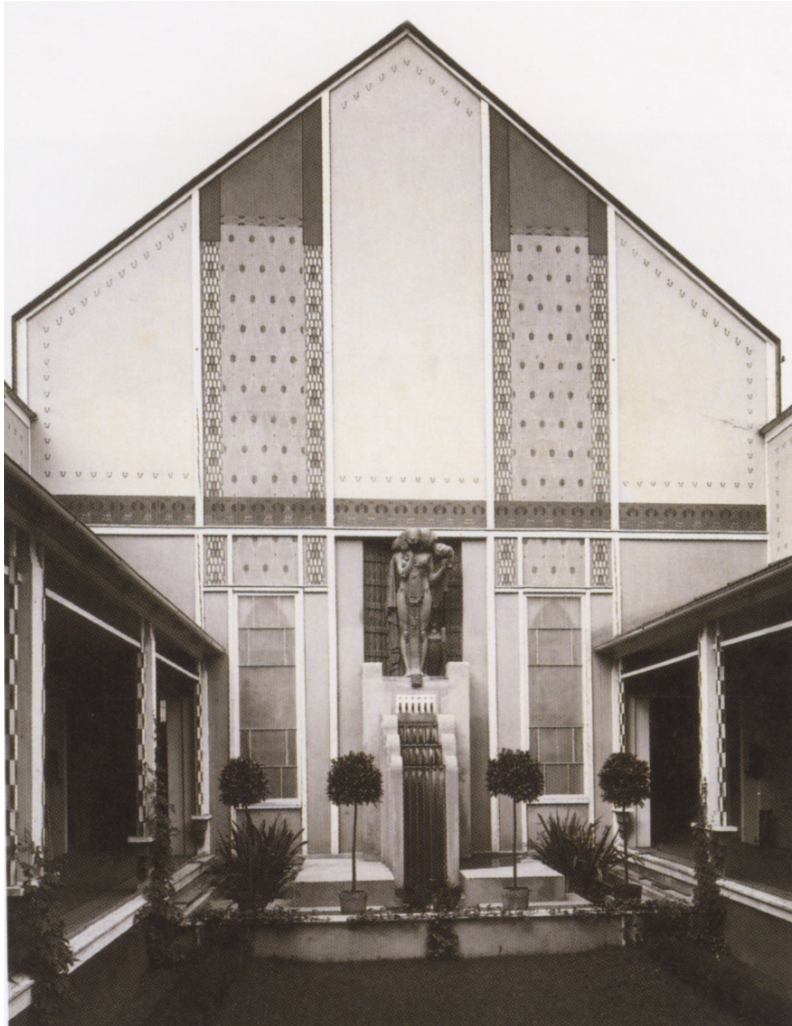
²⁴ Jaromír KREJCAR: Jan Kotěra, in: Stavba II, 1923, 6.

²⁵ Pavel JANÁK: Tři školy architektury na Uměleckoprůmyslové škole, in: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885–1935, Praha 1935, 58.

²⁶ K nejvýznamnějším absolventům Kotěrovy speciálky na Uměleckoprůmyslové škole patřili Josef Gočár, Jaroslav Rössler, Bohumil Waigant, Jan Letzel, Čeněk Vořech a Jan Zázvorka.

²⁷ Pozn. 25.

²⁸ Pozn. 24.



14 / Jan Kotěra, Karl Göttlich
a Bohumil Waigant, patio pavilonu
odborného školství na Jubilejní
výstavě Obchodní a živnostenské
komory v Praze, 1908

keré věnoval jejich výchově ve škole a v ateliéru, neváhal pro ně zprostředkovávat účast na nesčetných zakázkách, ať už to bylo samostatné zadání, přizvání ke spolupráci na některém ze svých projektů, nebo doporučení k jinému architektovi. Inspirován Wagnerem se snažil, aby se práce jeho svěřenců dostala do povědomí širší veřejnosti, a proto jejich projekty podporoval jako porotce v různých soutěžích. Rovněž vydal pozoruhodnou publikaci, v níž představil studentské práce společně se svými vlastními.²⁹ Vůbec největší propagační akcí a jedním z tvůrčích vrcholů Kotěrovy speciálky bylo vystoupení na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v roce 1908. Zástupci školy při této příležitosti, podobně jako třeba přímí Wagnerovi žáci František Roith a Bohumil Hübschmann, ve svých projektech manifestovali svůj příklon ke geometrické moderně. Byli to právě příslušníci nejmladší generace, ono „vyzrálé žactvo“³⁰, kdo se v rámci spolupráce na pavilonech svého učitele či kolegy nejvěrohodněji snažil vytvářet

²⁹ Jan KOTĚRA: *Práce mé a mých žáků 1898–1901*, Vídeň s. d. (1902).

³⁰ Zdeněk WIRTH: *Umělecký průmysl a řemeslo na Jubilejní výstavě v Praze*, in: *Styl I*, 1908, 216.

účelnou architekturu, i když pouze provizorní.³¹ Poprvé u nás se tak návštěvníci mohli setkat s moderními výstavními budovami. Jejich kvalita spočívala nejen v „*půdorysech i siluetě*“³², ale dodejme, že rovněž v navrzcích interiérů, kde odvedl záslužnou práci zejména Bohumil Waigant. Tedy především nabádací příklad Kotěrovy tvorby a pedagogického působení, ale jistě také související počínání studentů jeho školy měly dopad na uvažování příčinných adeptů architektury z techniky. Je zřejmé, že obě skupiny posluchačů udržovaly čilé kontakty a vzájemně sdílely poznatky ohledně studia na příslušných školách. Důležitá role prostředníka přitom připadla Stanislavu Sochorovi, který se jako první student techniky vzdělával na Uměleckoprůmyslové škole: „*Byl u Kotěry, a odtud jsme se prvně dozvídali, jak se moderní architektura dělá. Kotěra stával se jeho informacemi vždy konkrétnější představou pro mladé hlavy.*“³³ Tak se otevíral prostor, aby také u žáků profesorů Schulze a Kouly „*símě nového stylu padlo na dobrou půdu,*“ řečeno s Josefem Chocholem.³⁴

Přelomovou událostí na české technice bylo 27. října 1900 založení Spolku posluchačů architektury. Jeho prvním starostou byl zvolen dnes již pozapomenutý Karel Mottl a místostarostou Antonín Engel. Přestože se spolek od počátku příliš netajil svým obdivem k aktuálním procesům v architektuře, jako poněkud nadsazené se jeví pozdější Engelovo vyjádření, že jeho vznikem vyústily snahy o „*utvoření autonomního studentského ohniska, jež by se stalo působištěm revoltujícího mládí.*“³⁵ V dobovém kontextu stály na počátku zejména prozaické důvody, jako bylo zřízení vlastní odborné knihovny.³⁶ Členové spolku se také zabývali fotografováním stavebních památek, pořádali různé přednášky, vycházky a exkurze za architekturou českých měst, při kterých se hojně skicovalo. V roce 1902, kdy starostenskou funkci zastával Antonín Engel a jeho zástupcem byl Emil Králík, disponovala spolková knihovna již více než stovkou publikací a v čítárně bylo k nahlédnutí 15 časopisů včetně dvou německých a jednoho anglického. Spolek registroval 42 svých členů, kteří často debatovali v proslulé kavárně Union a schůzovali poblíž školy v Černém pivovaře na Karlově náměstí.³⁷

³¹ Na návrhu pavilonu obchodu a průmyslu se podíleli Pavel Janák a Josef Gočár, pavilon odborného školství projektoval společně s Kotěrou jeho žák Karl(hans) Göttlich.

³² Volné směry XII, 1908, 241.

³³ Pozn. 12, 486.

³⁴ Pozn. 6.

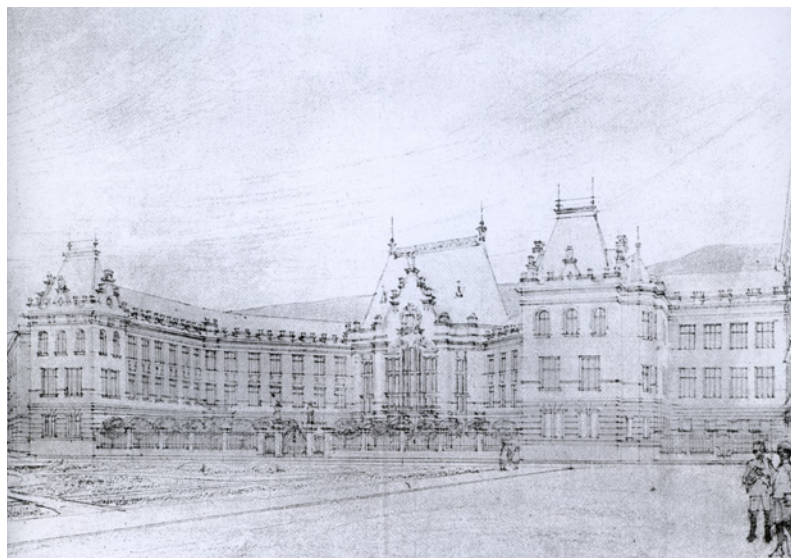
³⁵ Antonín ENGEL: Dvacet let Spolku posluchačů architektury, Styl VI, 1920–1921, 91.

³⁶ Archiv Univerzity Karlovy v Praze (dále jen Archiv UK), Vřestudentský archiv (VSA), fond Spolek posluchačů architektury (SPA), karton A 233, I. zpráva o činnosti Spolku posluchačů architektury na c. k. České vysoké škole technické v Praze za léta 1900–1902, 10.

³⁷ Ibidem.

Teprve v této době si spolek začal důkladněji uvědomovat svou inklinaci k ideám moderny, jak s odstupem popisoval Pavel Janák: „*Spolek byl dítětem ducha moderní architektury. Byl to první zelený výhonek, který ve vlahém vzduchu moderních snah vyrazil na zkornatělém pni naší první školy. V něm semknuly se – zpoza snad ještě nevědomě – síly mladých.*“³⁸ Následné veřejné a vyhraněné vystupování spolkových členů bylo zapříčiněno tím, že aktivitu naplno přebírala

15 / Pavel Janák, návrh školy
v Karlíně, výstava SPA, 1903



generace kolem Janáka, Chochola a Hofmana. Kromě zdravého sebevědomí, podloženého neobyčejně vyspělým myšlením, patřil k jejich hlavním přednostem smysl pro organizování kolegů na základě jejich přirozené soudržnosti. Ta se projevovala třeba i ve vzájemné finanční výpomoci nemajetným spolužákům. Vedení spolku záhy začalo vypisovat interní soutěže a pořádat výroční výstavy soukromých prací svých členů. Postupně také narůstalo společné přesvědčení o nutnosti vyslovit se proti studijnímu systému a metodám výuky architektury na technice. Nebyla náhoda, že v letech 1902–1904, kdy se v čele spolku vystřídali Antonín Engel, Emil Králík a Pavel Janák, zmohutnělo jeho úsilí o změnu poměrů ve škole – skupina zakladatelů postupně odrůstala, spěla k absolutoriu a uvědomovala si nezbytnost akce, která by jejich názory dostala na veřejnost. Poprvé se spolek k takovému kroku rozhodl v roce 1902, kdy na základě připomínek a podnětů shromážděných Vladimírem Zákrejsem zformuloval přípis profesorskému sboru. Mělo to znamenat zahájení „*zajisté nesnadné a dlouhé zlepšení se domáhající činnosti v požadavcích seriózně promyšlených a zkušenostmi právě vycházející první generace podepřených a zdůvodněných dnešním rozporem mezi praktickým životem a školou.*“³⁹

³⁸ Pozn. 5.

³⁹ Archiv UK, VSA, fond SPA, karton A 233, II. zpráva o činnosti Spolku posluchačů architektury na c. k. České vysoké škole technické v Praze za léta 1902–1905, 2.

Podle Kotěrova příkladu se členové spolku soustředili na zlepšení vyučovacího programu na technice. Vzhledem k jeho nekoherenci s profesní realitou, která od absolventů vyžadovala vlastní odbornou iniciativu, se přimlouvali za „rozšíření praktického směru studia“.⁴⁰ Problematické jádro výuky shledávali v neúměrném akcentování forem a tvůrčí linie antické a renesanční architektury. Až dlouho poté přicházelo na řadu individuální navrhování, ovšem pod dojmem předchozích studií, takže šlo vlastně o historické projektování či „aplikování dávno mrtvých forem na úkoly moderní“.⁴¹ Jako problematické studenti vnímali i zatěžující zastoupení vedlejších předmětů, k nimž patřilo rakouské právo, vyšší matematika, chemie, strojeznalství, geologie nebo geodézie. Ty hrály rozhodující roli zejména v prvních čtyřech semestrech studia, kdy bylo možné za čistě odborné předměty považovat jen architektonické kreslení a dějiny architektury. Naopak „teprve v pozadí všeho tísni se předměty, které budou jednou životem studujícího architekta, ovšem ještě ve zkomoleném rozsahu a obsahu“.⁴² Pozemnímu stavitelství, tedy nejdůležitějšímu předmětu, byl totiž během celého studia vyhrazen prostor jen v rozsahu čtyř semestrů, navíc výuku svazoval systém přednášek a souvztažných cvičení na klasická témata. Zájem o moderní architekturu deklarovali zástupci spolku zatím jen okrajově a náznakem. Uznávali nezbytnost studia antiky a renesance, ale pro získání dostatečných profesních základů považovali za nutné, aby „pěstovány byly i ostatní slohy, především pak slohy domácí“. Zároveň se měla omezit čistě mechanická práce při rýsování – studenti nechtěli provádět „archeologické“ sádrové rekonstrukce antiky, kopírování řeckých sloupových řádů, ani vynášení nadměrných detailů, například v podobě sloupové hlavice ve skutečné velikosti. Vykonávání těchto rutinních a velmi pracných činností podle názoru studentů ubíralo potřebný čas na samostatné tvůrčí kompozice. Proto měly být podle wagnerovských zvyklostí zadávány k řešení pouze významnější úlohy na antické či renesanční téma a spolu s nimi nově také „objekty přibližující se nejspíše moderním poměrům a poučné svými formami a dispozicí architektonickou i prostorovou“.⁴³

Ve svém podání se členové spolku kromě obsahové náplně a organizačních záležitostí dotkli rovněž otázky pedagogického vedení, a to způsobem, který v sobě nezapře reflexi Kotěrových inovací na Uměleckoprůmyslové škole: „Přáli bychom si, aby týž poměr, jaký panuje na jiných ústavech mezi učiteli a žáky, taktéž zavládl i u nás.“⁴⁴ Profesori měli nejprve

⁴⁰ Archiv UK, VSA, fond SPA, karton A 235, dopis Vladimíra Zákrejse z října 1902, 1.

⁴¹ Pozn. 7, 183.

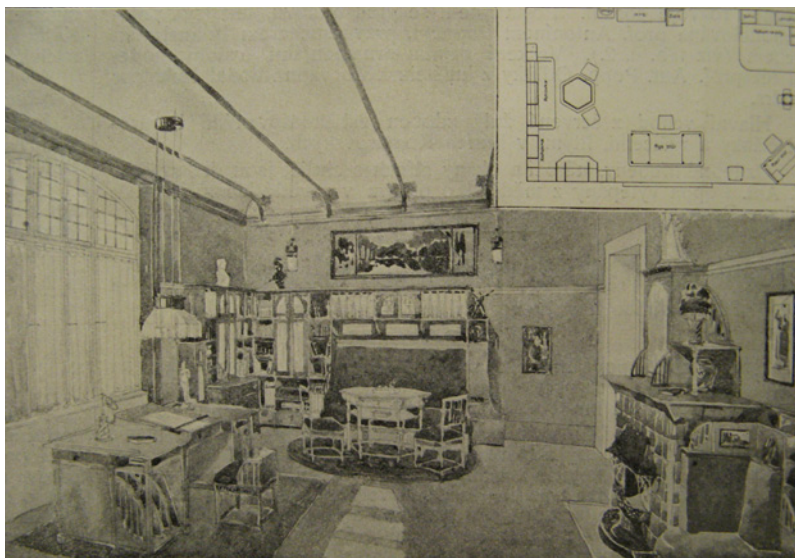
⁴² P. J. [Pavel JANÁK?]: Styl VI, 1920–1921, 12.

⁴³ Pozn. 40, 2.

⁴⁴ Ibidem, 4.

začít při výuce zohledňovat nadání jednotlivých posluchačů pro určitý architektonický směr. Po celé desetiletí si potom studenti ze Spolku posluchačů architektury představovali, že ideální učitel na technice by je rovněž „*upozorňoval na současné problémy stavitelské, revidoval [by] a kritizoval současnou literaturu odbornou, navštěvoval s posluchačstvem budovy právě prováděné a konal každoročně exkurze do velkoměst sousedních*“.⁴⁵ Takový požadavek se však v podmínkách hlavního vzdělávacího ústavu pro budoucí architekty jevil při srovnání s takřka rodinnou atmosférou v Kotěrově škole jako neproveditelný. Kromě velkého počtu zájemců o stavitelství, kterých každoročně studovalo na technice kolem stovky, lze k příčinám počítat i úzký pedagogický sbor a problémy s prostorovou kapacitou. Hlavní školní budova na Karlově náměstí kvůli celkově narůstajícímu množství studentů a objemu výuky již nestačila, a tak bylo nutné najímat si místnosti v dalších objektech; konkrétně architektura se učila také v domech U Helmů (Lazarská 8/Vodičkova 7) nebo U Sedlerů (Karlovo nám. 18). I přes tato opatření se některé přednáškové cykly musely konat paralelně.

Zároveň s přípísem profesorskému sboru se v roce 1902 ve spolku zrodila idea pořádat veřejné prezentace vlastní tvorby. V listopadu se uskutečnila první, ještě víceméně improvizovaná spolková výstava akvarelů (1. cenu si odnesl Emil Králík), pastelů a kreseb křídou, tužkou a perem. Několik svých návrhů fasád při této příležitosti představil Pavel Janák.⁴⁶ Akce sklidila uznání, a proto se o rok později opakovala, již s preciznější přípravou a širším záběrem. Vedle Chocholových, Hofmanových nebo Králíkových akvarelů tentokrát



16 / Emil Králík, návrh pracovny pro architekta, výstava SPA, 1903

⁴⁵ Archiv UK, VSA, fond SPA, karton 203, podání profesorskému sboru z 12. července 1910.

⁴⁶ Archiv UK, VSA, fond SPA, karton 203.

vzbudily značný zájem architektonické návrhy některých dalších studentů.⁴⁷ Z dnešního pohledu se může zdát kuriózní, že Janák svou vítěznou práci – návrh na chlapeckou a dívčí školu v Karlíně – koncipoval v duchu modernizované české renesance a Engelův návrh reprezentačního domu hlavního města Prahy odkazoval ke gotice. Nicméně složení tehdejší poroty, ve které ještě zasedali Josef Schulz, Jan Koula a Alois Čenský, zřetelně vyznačovalo mantinely této studentské aktivity, jejíž emancipace postupovala jen pozvolna. Do značné míry takový evoluční proces kopíroval vývoj v profesionální architektuře, kde si Kotěra a jeho následovníci museli pozici složitě a kontinuálně budovat. Proto pozdější Chocholova glosa výstižně ilustrovala také situaci studentů na technice: „*Bylo již jasno, že vše staré se definitivně konečně zhroutilo, ale nebylo ještě dobře možno uplatňovat nové, neboť bylo třeba nejprve klást základní kameny.*“⁴⁸ Spolkové výstavy nicméně dobře umožňovaly veřejně konstatovat, že předvedené práce, byť se jejich autoři ještě zcela nezřekli výrazových prostředků historizujících slohů, nevznikaly ve škole ani v souladu s vyučovací osnovou. Sice v zadržené formě, ale přece jen odrážely ambici spolkových studentů přebírat vzory z nové architektury. Zároveň tyto výtvořiny zhmotňovaly jejich opakovaně vyjadřovanou touhu po praktických cvičeních: „*Těch několik listů každého posluchače ilustruje momenty duševního osvícení po studiu přírodních teorií.*“⁴⁹

Za dlouhodobě setrvalého stavu měli nespokojení studenti techniky chmurnou perspektivu: kvůli svému přesvědčení mohli ze školy odejít, což se ale stávalo ojediněle, nebo jim nezbývalo než se přizpůsobit. V některých případech to vedlo k rezignovanému akceptování učebních osnov s úmyslem bez větších problémů dostudovat. Jiní posluchači překonali svou rozmrzelost, na technice vykazovali uspokojivé výsledky v intencích studijního plánu, ale mimo školní posluchárny a rýsovný obraceli svou pozornost k „novotné“ architektuře. Mnohdy se také nespokojili se vzděláním, kterého nakonec dosáhli na technice. Odcházeli proto studovat ještě do Vídně, což byl případ Josefa Chochola a částečně i Pavla Janáka, ale také nastupovali do Kotěrova ateliéru jako Otakar Novotný či Ladislav Machoň. Předtím už na technice museli všichni vložit energii do intenzivního samostatného studia. V té souvislosti zevrubně poznávali Kotěrovu tvorbu, fakultativně navštěvovali jeho vyučování na Uměleckoprůmyslové škole nebo se seznamovali s modernou přímo v jeho ateliéru v Jenštejské ulici, kam to ostatně neměli z Karlova náměstí daleko. Návazně si Janák a jeho vrstevníci díky svému rozhledu a zaujetí pro nové podněty mohli v rámci spolku alespoň přibližně vyzkoušet Kotěrovu vedoucí úlohu.

⁴⁷ Architektonický obzor III, 1904, 2.

⁴⁸ Josef CHOCHOL: Jan Kotěra, in: Časopis československých architektů XXII, 1923, 165.

⁴⁹ Archiv UK, VSA, fond SPA, karton A 233, text Stanislava Sochora v katalogu výstavy v roce 1903, 3.

Vedle sebevzdělávání totiž pomáhali s odborným usměrňováním mladších spolužáků, pro které byla taková součinnost nenahraditelná: „... *silný a nadaný člověk se tu neztratí, ale pracovat a vzdělávat se v tomto oboru úplně sám, bez jakéhokoliv vedení, je skoro nemožno.*“⁵⁰

Angažovanost některých starších posluchačů proto nekončila ani završením jejich vlastních studií, mnozí i poté události na technice se zájmem sledovali nebo do nich zasahovali. V dubnu 1905 proběhla třetí spolková výstava, kterou spolu s Vlastislavem Hofmanem

17 / Antonín Engel, návrh na
krematorium v Praze, 1903



a Pavlem Janákem pro své bývalé kolegy připravoval Josef Chochol, tehdy již absolvent školy. Své práce tady představili například Josef Rosipal, Alois Špalek, Rudolf Stockar či Oldřich Tyl. Vytrvalému úsilí členů spolku vytvořit na technice nepřehlédnutelný ostrůvek moderní architektury se při takových příležitostech dostávalo odezvy i v tisku: „*Dle výstavy této vše to hodně na naší technice, jež v posledních letech stála zcela stranou našeho uměleckého života.*“⁵¹ Situace dospěla až k sepsání další petice, kterou spolek předal profesorskému sboru 20. listopadu 1905. Neznáme sice její přesný obsah, ale podle odpovědi podepsané rektorem můžeme dovozovat, že linie sporu zůstávala totožná. Dotčení pedagogové neurčitě přiznali, že v budoucnu by se měl zlepšit rozvoj posluchačů „*ve směru uměleckém*“, ale zároveň se důrazně postavili proti úmyslu zredukovat zastoupení teoretických předmětů ve výuce. V závěrečném shrnutí pak konstatovali, že pokud by splnili většinu požadavků předestřených ve studentském dovolání, vedlo by to z hlediska architektury k degradaci techniky na „*školu odbornou s převahou snad zručnosti kreslířské*“.⁵²

⁵⁰ Ibidem, 4.

⁵¹ Výstava Spolku posluchačů architektury, in: Máj III, 1905, n. 34, 5. 5., 551.

⁵² Archiv UK, VSA, fond SPA, karton A 235, odpověď profesorského sboru na petici z 3. května 1906.

Pavel Janák, hlavní kritik architektonického vzdělávání na české technice, který vyšel ze studentských řad této školy, se zúčastnil rovněž spolkové výstavy v roce 1906, podobně jako Vlastislav Hofman, Oldřich Tyl, Josef Rosipal nebo Kamil Roškot.⁵³ Právě tehdy kulminovala éra neúnavné spolkové aktivity při propagování moderny a entuziasmus vedoucích studentů narovnávat poměry ve škole podněcoval široký okruh jejich spolužáků. A členské výstavy se postupem let proměnily z nesmělých přehlídek v nástroj, jehož pomocí studenti prokazovali úmysl nezůstávat stranou aktuálního dění v architektuře a alespoň symbolicky se připojit k jeho hybatelům. Platilo to i v následujícím roce 1907, kdy se technika chystala oslavit výročí svého trvání, konkrétně dvě stě let od založení stavovské inženýrské školy a sto let od vzniku polytechnického ústavu. V odboru pozemního stavitelství nadále panovala ustrnulá atmosféra, bez náznaku posunu ve výuce nebo vztahu k moderně, takže ideoví protivníci z Mánesa z hlediska tamní výchovy mladých architektů neshledávali žádný důvod k oslavám: „*Kde vládne dogma, umění se nedaří, kde vyrůstá generace bez volnosti, bez tvořivé radosti a sebedůvěry... a kde... vychovatelé sami neobstojí v ušlechtilém zápolení umělců, tam nutno pochybovati o právu na jubilea.*“⁵⁴ Spolek však nepolevoval v nastoleném kurzu – v prosinci 1907 uspořádal výstavu architektonických skic, jejíž vyznění nejlépe dokumentuje stručný a netečný komentář konzervativního periodika: „*Výstava poskytovala přehledný obraz tužeb a směrů, jež ovládají současné mladé adepty architektury.*“⁵⁵

Nejpozději po pěti letech činnosti studentského sdružení se zdálo, že se ho podařilo vystavět na solidních základech a vtisknout mu ideově vyprofilovaný a jednotící program. Členství ve spolku, na rozdíl od jiných stavovských organizací, však bylo časově omezené zhruba délkou studia na technice. Nezbytně se proto obměňovala členská základna a stěží bylo možné očekávat, že silnou zakladatelskou generaci ihned nahradí další skupina mimořádně schopných a zainteresovaných studentů. Po Engelovi, Králíkovi a Janákovi zastával ve školním roce 1904–1905 funkci starosty Jiří Gregor. Vystřídal ho již zmiňovaný Stanislav Sochor, který se ale nakonec mezi elitní architekty také neprosadil. Zároveň na podzim roku 1906 už Janák s Chocholem a Engelem nebyli evidováni jako členové spolku. Přitom skupina kolem Pavla Janáka zanechala laťku usilování o obrodu výuky architektury na technice na takové úrovni, že seznam studentských aktivit po jejich odchodu téměř zákonitě vyvolával dojem stagnace. Závažným symptomem byla zejména stále větší kolísavost v intenzitě i obsahové kvalitě veřejného spolkového vystupování. Ještě v roce 1910 se spolek

⁵³ Archiv UK, VSA, fond SPA, karton A 233, Katalog IV. domácí výstavy Spolku posluchačů architektury, 8.

⁵⁴ Jubileum techniky, in: Volné směry XI, 1907, 47.

⁵⁵ Architektonický obzor VII, 1908, Zprávy různé, 1.



18 / Posluchárna techniky
v jednom z pronajatých domů
na Karlově náměstí, 1913

pod vedením Jaroslava Stockara naposledy v předválečné éře vzepjal k činu motivovanému nápravou poměrů. Podnět k tomu patrně dal kritický článek Pavla Janáka v dubnovém čísle revue *Přehled*. Autor situaci na technice nepouštěl ze zřetele a v textu vyjádřil svou pesimistickou prognózu dalšího vývoje kvůli „*diametrálnímu rozporu učebního plánu školy se skutečným životem*“.⁵⁶ V této fázi už ale odmítal další veřejnou diskuzi na dané téma s tím, že by se pouze znovu omílaly veškeré známé problémy a bolesti „*této školy, třicet let za životem opožděné*“. Janákův defétismus jistě pramenil ze zkušenosti posledních let, kdy na veškeré vnější úsilí o přiblížení techniky současné době s jejími potřebami reagovali představitelé školy pouze zřízením stolice starokřesťanské a středověké architektury pod vedením Josefa Fanty v roce 1909. Tři měsíce po publikování Janákova článku sepsali členové Spolku posluchačů architektury nové, jakési výroční podání profesorskému sboru. Pro konzervativní prostředí techniky je příznačné, že spis obsahoval téměř všechny výtky na adresu školy opakující se bez vypořádání od počátku století, jako by rekapituloval neměnnost desetiletého období, kdy spolek existoval.⁵⁷

Po roce 1910 se Spolek posluchačů architektury z veřejného povědomí téměř vytratil. Do značné míry to souviselo s případem Antonína Reimanna (později Raymonda), který jako pokladník zpronevěřil veškeré spolkové finance a uprchl do ciziny.⁵⁸ Kromě hmotné nouze trpěl spolek také nedostatkem silných osobností v řadách svých členů a zároveň citelně zeslábl ideový „dohled“ Pavla Janáka a dalších zakladatelů, kteří se věnovali vlastní profesionální

⁵⁶ Pavel JANÁK: Reforma školy architektury na české technice?, in: *Přehled VIII*, 1910, n. 30, 15. 4., 543.

⁵⁷ Pozn. 45.

⁵⁸ Podrobněji se o případu zmiňuje Helena ČAPKOVÁ: *Znovuobjevení Nipponu. Obraz Japonska ve středoevropském modernismu 1920–1940* (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2008, 44–46.

kariéře. Spolek se postupně odkláněl od vývojových proudů moderny, až ve svém konání dospěl do stadia, kdy spíše „*nahrával regresivním silám*“.⁵⁹ Názorně se to ukázalo v roce 1913, kdy se posluchači dostali do konfliktu s teoretikem umění Vilémem Dvořákem, který mj. kritizoval přetrvávající tradici českého eklektického stavění a naopak vyzdvihoval kvality zdejší kubistické architektury.⁶⁰

Vladimír Fultner zahájil studium pozemního stavitelství na technice v říjnu 1904 a podle oficiálních záznamů zde byl evidován jako řádný student až do začátku školního roku 1908/1909. Po celou tuto dobu platil stanovený semestrální poplatek ve výši 50 K a jako jeho poručník byl uváděn strýc Antonín Hanuš.⁶¹ Nejprve si našel bydlení poblíž školy v Lípové ulici 6, ale poté se pravidelně každým rokem stěhoval jinam. Zřejmě nejzajímavějším místem jeho pobytu během vysokoškolských studií byl dům v Úzké ulici 7 (dnes čp. 32 na rohu Kaprovy a Maiselovy), kde podle oficiálních záznamů strávil závěrečný školní rok. Tato část Starého Města na hranici s Josefovem prošla teprve před nedávnem asanačním procesem, takže Fultner si již pronajímal pokoj v novém činžovním domě, který si na uvolněném pozemku vybudoval architekt a stavitel Karel Janda.⁶² Fultnerovými ročníkovými spolužáky, kteří školu úspěšně dokončili a alespoň nějaký čas vykonávali stavební profesi nebo pracovali v příbuzném oboru, byli Rudolf Stockar, Otakar Weinzettel, Karel Pecánek, Vladimír Zátka a hradecký kolega František Tichý.⁶³

Charakter Fultnerových studií a další okolnosti jeho tehdejšího pražského působení zůstávají nezřetelné. Na technice se zapsal do každého z pěti předpokládaných ročníků, v úhrnu však složil zkoušky pouze ze tří předmětů – geologie (duben 1905), základů vyšší matematiky (květen 1906) a rakouského veřejného práva (červen 1906). Z posledně uvedeného předmětu obdržel výbornou známku, čímž se čestně vypořádal s rodinnou tradicí. Všechny ostatní zapsané předměty zůstaly v jeho případě neklasifikovány.⁶⁴ Bez relevantních pramenů nelze prokazatelně určit, jakým způsobem se Fultner v uvedených letech skutečně vzdělával, případně kde získával

⁵⁹ Jiří ŠETLÍK: Skupina výtvarných umělců, její historie a význam (kandidátská práce), Praha 1963, 16.

⁶⁰ Podrobněji viz: Pozn. 4, 526.

⁶¹ Archiv Českého vysokého učení technického v Praze (dále jen Archiv ČVUT), studentské katalogy pro školní roky 1904/1905–1908/1909.

⁶² Další bydliště: Školská 34 (1905/1906), Tábořská 70 (1906/1907), Malá Štěpánská 7 (1907/1908), viz: pozn. 61.

⁶³ Archiv ČVUT, studentský katalog pro školní rok 1904/1905.

⁶⁴ 1. ročník: deskriptivní geometrie, statika a dynamika; 2. ročník: základy nižší geodézie, nauka o pružnosti a pevnosti, základy grafické statiky; 3. ročník: deskriptivní geometrie, technická fyzika, obecné strojeznalství, pozemní stavitelství, encyklopedie stavebního inženýrství, kreslení ornamentální, kreslení krajinářské, kreslení od ruky, kreslení dle živého modelu; 4. ročník: stavební mechanika, pozemní stavitelství 2. běhu, architektura 1. běhu, historie architektury; 5. ročník: neměl zapsaný žádný předmět; viz: pozn. 61.

odborné znalosti a praktické zkušenosti. Vzhledem k jeho pozdějšímu tvůrčímu zaměření je zřejmé, že na škole se přiřadil k nespokojeným studentům ze Spolku posluchačů architektury. Ještě ve třetím ročníku na této platformě spolupracoval třeba s Machoněm, Tylem, Hofmanem, Rosipalem či Novotným.⁶⁵ Naposledy se jeho podpis objevil na prezenční listině členské schůze 23. října 1906.⁶⁶ Zajímavé je, že Fultner tato setkání hojně navštěvoval a pořizoval z nich i kronikářské zápisy, ale například spolkové výstavy vůbec neobesílal. Nikde také nenajdeme žádný konkrétní záznam o jeho tehdejších uměleckých postojích.

V souvislosti s výše popisovanou reakcí některých členů spolku na poměry na technice však můžeme předpokládat, že také Vladimír Fultner se dlouhodobě pohyboval v prostředí podléhajícím vlivu Jana Kotěry, ať už tedy v dosahu Uměleckoprůmyslové školy nebo jeho soukromého ateliéru. K takové úvaze vybízejí některé pozdější doklady, avizující, že se oba architekti osobně znali. Jak bude ještě uvedeno, jsou spjaté například s Fultnerovou první významnou zakázkou, kterou realizoval v pražském Rudolfinu. Signifikantní je ale samozřejmě též umělecký projev, jakým se Vladimír Fultner představoval od počátku roku 1909 ve svých dosud známých architektonických návrzích. Zároveň vyšlo najevo, že při mladicky nadšeném poznávání různých aspektů oboru ho oslovilo dění ve Spolku výtvarných umělců Mánes, jehož přispívajícím členem se stal už v letech 1907 a 1908.⁶⁷ Tou dobou Kotěra se svými žáky, spolupracovníky a některými bývalými studenty techniky zakládal speciální mánesovskou sekci zvanou Sdružení architektů.⁶⁸ V této „*první organizaci moderních architektů*“, která vznikla jako jistá protiváha Spolku inženýrů a architektů, našel později uplatnění právě i Fultner.⁶⁹

⁶⁵ Archiv UK, VSA, fond SPA, karton B 222, Kniha činných členů Spolku posluchačů architektury.

⁶⁶ Ibidem, karton A 235.

⁶⁷ Archiv hlavního města Prahy, fond SVU Mánes, karton 7, Členstvo – seznamy, legitimace, příspěvky.

⁶⁸ K zakládajícím členům patřili F. Cuc, A. Dryák, J. Gočár, K. Hilbert, P. Janák, D. Jurkovič, A. Karban, J. Kotěra, J. Mayer, O. Novotný, A. Pfeiffer, J. Rössler, S. Sochor, J. Šachl, K. Šidlík, O. Tyl, B. Hübschmann a J. Vondrák. V roce 1908 ještě přistoupili R. Novák, F. Roith a A. Engel, viz: pozn. 67.

⁶⁹ Ladislav MACHOŇ: Jan Kotěra padesátníkem, Národní listy LXI, 1921, n. 347, 18. 12., 5.

Iniciační rok

Zmínky o drobných realizacích pro studentské plesy (viz kapitola *Plesové dekorace*) dokládají, že tvorbu Vladimíra Fultnera mohla veřejnost zaznamenat už v letech 1906–1907, a to dokonce prostřednictvím velkých pražských deníků, jako byly *Národní listy*, *Národní politika* či *Politik*. Klíčový význam pro příští Fultnerovu kariéru, jakkoliv časově omezenou, však měly až události následujícího roku. Charakteristické přitom je, že hradecký „kandidát architektury“ tehdy vstoupal do povědomí širšího obecnstva díky účasti na akcích nepřehlédnutelného společenského významu. Zároveň získal možnost navázat podnětný pracovní dialog s osobitými umělci, což znovu akcelerovalo jeho odborný růst a posilovalo ohlas jeho tvůrčího směřování. Tato kapitola by tedy měla dokumentovat, že Fultner zanechával ve svém oboru nesmazatelnou stopu postupně již od raného mládí. Dosud se totiž v literatuře většinou objevoval téměř znenadání až ve spojení s rokem 1912, jako jeden z autorů, kteří následovali či doprovázeli demiurgy kubistické architektury – Pavla Janáka, Josefa Gočára, Josefa Chochola a Vlastislava Hofmana.

Výstavní plaketa

Jistě nelze přesně určit, kdy Fultner nastoupil šťastnou uměleckou dráhu, ale nepochybně tomu předcházelo několikaleté soustředěné sbírání zkušeností ať už v učebnách techniky, nebo stále častěji kdesi v okruhu mladých tvůrců formovaných osobností Jana Kotěry. Po dosažení dvaceti let, tedy nezvykle brzy na poměry panující v architektuře, a především v porovnání s jeho vrstevníky začal Fultner nabyté poznatky s využitím svého nesporného talentu patřičně zhodnocovat v otevřené konkurenci. První příležitost se mu naskytlá zkraje roku 1908, kdy Uměleckoprůmyslové muzeum vypsaló soutěž na pamětní plaketu pro organizátory a účastníky Jubilejní výstavy Obchodní a živnostenské komory v Praze. Technická specifikace zadání připouštěla libovolný tvar plakety, vyvedené v bílé sádře s plastickým ztvárněním obou stran – líc byl vyhrazen pro obrazový námět, rub měl nést stanovený dvojjazyčný nápis. Porota, v níž kromě zástupců muzea v čele s ředitelem Karlem Chytilém zasedli také Celda Klouček, Josef V. Myslbek a František Ženíšek, posuzovala celkem 22 návrhů, odevzdaných do konce dubna.¹ V soutěži nakonec zvítězil pražský sochař Antonín Mára a druhá cena připadla Jožovi Novákovi z Hořic. Třetí v pořadí se umístil návrh označený heslem „*Výstava 1908*“, který předložila dvojice Otakar Španiel – Vladimír Fultner. V souvislosti s jejich další společnou prací, o které bude řeč v kapitole o funerální architektuře, je dobré připomenout ještě uznání, které porota udělila sochaři Bohumilu Kafkovi.²

¹ Zpráva kuratoria za správní rok 1908, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1909, 11.

² *Národní politika* XXVI, 1908, n. 132, 13. 5., 6.

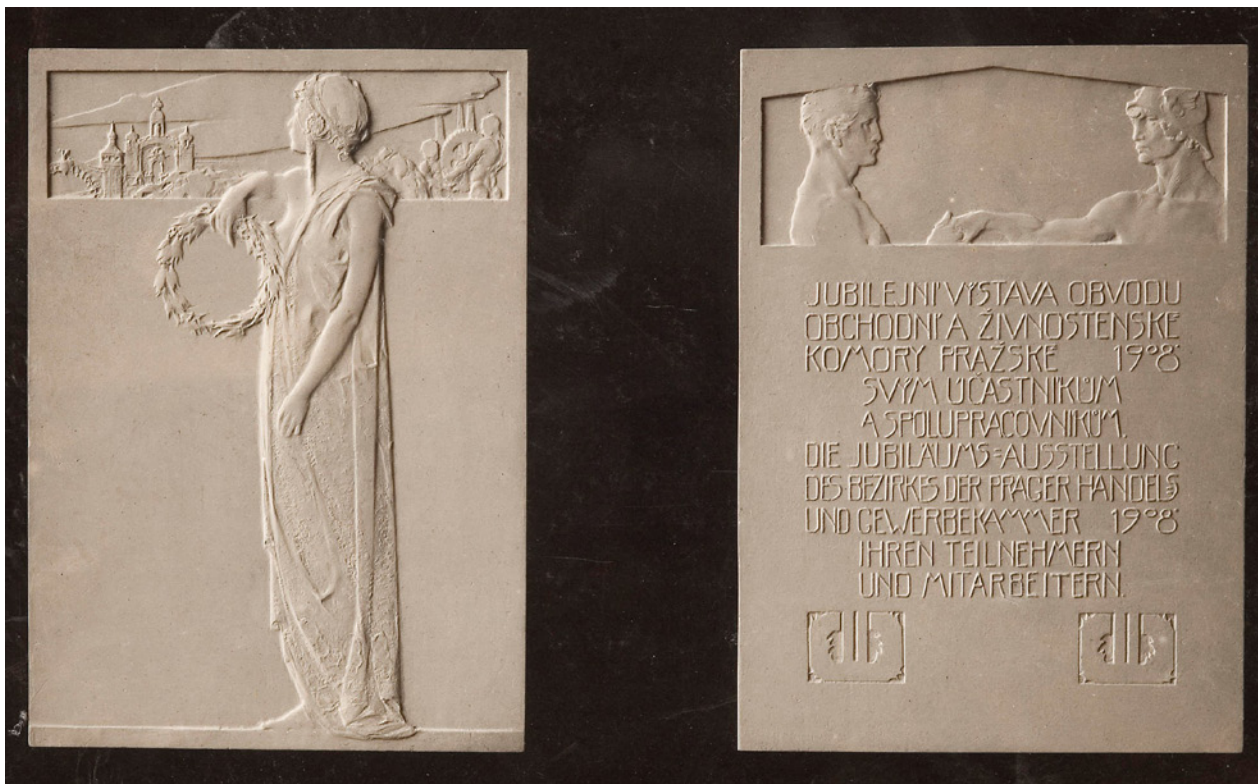


19 / Otakar Španiel a Vladimír Fultner, soutěžní návrh plakety pro výstavu
Obchodní a živnostenské komory v Praze, sádrový model, 1908

Dosud není známo, za jakých okolností Fultner se Španielem sloučili svůj tvůrčí potenciál. Prvně jmenovaný nastoupil na pražskou techniku v říjnu 1904, kdy už Otakar Španiel (1881–1955), po předchozích studiích u Myslbeka, zahajoval pařížskou etapu svého uměleckého života. Možná se seznámili při některém ze sochařových občasných návratů do vlasti, například přes různé kolegy či přátele příslušející do studentského prostředí Akademie výtvarných umění. Jejich setkání nepochybně nahrávala také příznivá geografická blízkost a společenská i umělecká provázanost Hradce Králové a Jaroměře, odkud pocházeli. V podobně hypotetické rovině ovšem musíme uvažovat také o autorském podílu obou tvůrců na oceněné plaketě. Navíc ještě nedávno nebyl k dispozici žádný konkrétní poznatek o jejich návrhu, než se v depozitáři Uměleckoprůmyslového muzea podařilo objevit alespoň fotografie zakoupených soutěžních návrhů.³ Z nich je patrné, že vítězné práce ještě odrážely doznívající či spíše už přežilou epochu lyrické secese s motivy křehkých dívčích postav a florální dekorativní linkou. Této formy, poukazující na inspiraci obdobnými plaketami Stanislava Suchardy, se ostatně přidržel i Kafka. Naopak Španiel s Fultnerem konvence překročili a svou účast v soutěži pojali téměř jako experiment. V kontextu oceněných modelů, které si veřejnost mohla prohlédnout během května na muzejní výstavě, představoval jejich návrh zcela nevšední počín.

Téma plakety ztělesňuje ústřední dvojice heroických mužských figur stojících na piedestalu a třímajících obří ozubená kola. Dokonale cizelovanou alegorii průmyslu dotváří silueta továrních hal v pozadí. Lze se domnívat, že takové řešení vyplývá z Fultnerovy schopnosti poměrně přesně vystihnout skutečný *raison d'être* zadaného úkolu, a to podchycením jeho podstaty, nosné myšlenky, k níž se lze propracovat pečlivou analýzou dostupných informací. Později podle takového schématu vzorově postupoval například v soutěži na Žižkův pomník v Praze (1913), kdy svou představu vystavěl na důkladných faktografických znalostech. Jeho konkurenti takový způsob přípravy často podceňovali nebo pro něj neměli vloh a podle svého naturelu se potom spoléhali na nespoutanou fantazii nebo naopak sázeli na jistotu předvídatelného většinového vkusu. Samotné ztvárnění Fultnerova námětu vyžadovalo účast obdobně naladěného sochaře, který by považoval obsahově objektivizované sdělení za imperativ stojící nad obecným konzervativním očekáváním, vztaheným spíše k formě. Je tedy stěží myslitelné, že by Fultner se Španielem před navrhováním plakety neprostudovali ideový koncept, v jehož intencích představitelé komory rozhodli v říjnu 1906 o pořádání výstavy. Kromě snahy o ucelené a názorné

³ Za vyhledání snímku Fultnerova a Španielova společného návrhu děkuji paní Anně Oplatkové.



20 / Antonín Mára, soutěžní návrh plakety pro výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze, sádrový model, 1908

představení hospodářské soustavy pražské komory totiž další pilíř této akce vyrůstal z politických základů: „Výstavou má být jasně a nezvratně prokázána veliká důležitost pražského komorního obvodu pro celé hospodářství tohoto státu ... Pražská komora sice již dnes požívá vážnosti a jména výborného a počítá se vždy do trojlístku předních komor této [předlitavské] polovice říše, ale přes to spíše cítíme, než prokázati můžeme, jakousi nepřízeň a snahu, význam pražské komory a jejich příslušníků stlačit. A to prolomiti, respekt, kterého naše komora a její průmysl, obchod a živnosti po právu zasluhují, si přímo a úplně zjednati a vynutiti, má být spolu účelem výstavy.“⁴

Výstava tedy měla především vyvolat zájem a vydobýt komoře patřičnou úctu. Očividně ve vídeňských kruzích, i když spíše jako nepřehlédnutelný projev regionálního sebevědomí než jako symbolická nacionální demonstrace, protože účastnický přístup na výstavu byl v rámci obvodu umožněn podnikatelům české i německé národnosti. Ambicióznímu záměru však z hlediska propagace nemohla při nejlepší vůli posloužit subtilní secesní stylizace, která svou jemností a zasněným nádechem precizně stírala veškeré konfrontační nuance. Fultner se Španielem se oproti tomu rozhodli výtvarným způsobem podpořit stanovisko,

⁴ Rudolf HOTOWETZ: Jubilejní výstava obvodu pražské obchodní a živnostenské komory v roce 1908 v Praze, Praha 1906, 11.

které bylo předtím jasně deklarováno v písemné podobě, a pro tento účel zvolili neobvyklý motiv. Mohutné postavy dělníků na plaketě výstižně demonstrují, že komora ve skutečnosti obracela svou pozornost hlavně k průmyslové výrobě, přestože tomu úplně neodpovídal její název. Figury jako by záměrně přesahovaly měřítko plakety a byly tak nuceny sklonit či vychýlit hlavy, aby se do pomyslného rámce vměstnaly. Druhá z nich se adekvátně zmenšuje v perspektivě, což je výrazný architektonický prvek. Autoři snad zamýšleli naznačit dosud nevyužitý hospodářský potenciál komory, která se generováním ohromujícího objemu práce snažila „pozvednout hlavu“ a zvěstovat svou skutečnou velikost. Zároveň však již obě postavy symbolicky zaujaly pozici na zvýšeném podstavci, což mělo evokovat reálné postavení komory v rakousko-uherské ekonomice.⁵ S jinými soutěžními návrhy tato plaketa zřetelně kontrastuje také svým stylem. Ostré rysy reliéfu, kdy například obě postavy ve výrazu obličeje připomínají antické bojovníky, nás přivádějí k hlavnímu specifiku Španielova a Fultnerova vyjádření

21 / Franz Metzner, reliéf
vnější fasády domu Rheingold
v Berlíně, 1906



⁵ Pražský komorní obvod v té době odváděl polovinu veškeré výdělkové daně v Království českém a téměř 1/7 celkového výnosu této daně v Předlitavsku. Viz: Jubilejní výstava obvodu obchodní a živnostenské komory pražské r. 1908 v Praze. Průvodce, Praha 1908, VI.

a odkazují i k možnému inspiračnímu zdroji. Španielovi byl do té doby vlastní podobný projev, jaký užívali další ocenění výtvarníci. Dokonce ještě následně v červenci 1908 má jeho litá plaketa malíře Otakara Kubína měkký, zmatnělý charakter, nemluvě o několika soudobých snových reliéfech na téma ženy v lázni. Je známo, že jeho tvarování se zpřesnilo na základě francouzské zkušenosti a příklonu k poznaným starověkým vzorům. Prozatím však nikdo nepředpokládal, že by se změna výrazu Španielových prací projevila již v této výstavní soutěži. Jak ale bude podrobněji rozvedeno ještě v kapitole o náhrobcích, jde nejspíš skutečně o jeho první známý pokus o zpevnění linií. Přímo se tak nabízí smělá myšlenka, že konečné vyznění reliéfu nese výrazný otisk Fultnerových preferencí. Ten totiž evidentně obdivoval architektonické dílo Josefa Zascheho a jeho poznávání skýtalo ideální příležitost nadchnout se pro sochařský styl Franze Metznera.⁶

Vzešel tedy jeden z impulzů pro Španielův tvůrčí posun skutečně z předpokládaného prvního setkání s Fultnerem? To zůstává jen jako námět k dalšímu zamýšlení, nedoložitelná domněnka, kterou lze ještě kriticky relativizovat. V roce 1909 totiž probíhalo v několika českých městech výstavní turné Otakara Španiela a dalšího krajana z Paříže, malíře a grafika F. T. Šimona. Úvodní brněnskou výstavu připravoval profesor Josef Šíma st., kterému Španiel, prezentující své grafické práce a plakety, posílal z Francie podrobné informace o jednotlivých vystavených dílech pro katalog.⁷ V jednom z dopisů se omlouval, že u plakety pro Obchodní a živnostenskou komoru nevedl Fultnerovu spolupráci, a žádal o doplnění textu v tomto smyslu.⁸ Snad šlo o bezděčné opomenutí, zapříčiněné zážitkem samotné výroby odlitku, kterou pochopitelně prováděl sochař. Fultnerův autorský vklad do soutěžního návrhu ale také mohl být natolik marginální, že si Španiel až dodatečně uvědomil neúplnost svého seznamu. V každém případě stojí za zmínku, že při hradeckém pokračování výstavy v dubnu 1909 se Fultner zřejmě premiérově svou prací uvedl v rodném městě.⁹

⁶ Není zřejmé, nakolik Fultner v době konání soutěže znal Metznerovy postavy na budově Vídeňské bankovní jednoty v pražské ulici Na Příkopě (arch. Alexander Neumann, fasáda Josef Zasche), protože osazení sochařské výzdoby bylo patrné až po úplném dokončení stavby v únoru 1908. Figurální reliéf připomínající Španielův návrh se však objevil například již na fasádě berlínského domu Rheingold z roku 1906.

⁷ František Tavík ŠIMON / Otakar ŠPANIEL: Grafika. Plakety (kat. výst.), Praha 1909, nepag.

Kromě Brna vystavovali oba tvůrčí společně ještě v Chrudimi (březen–duben), Hradci Králové (duben), Hořicích (květen) a Kutné Hoře (září).

⁸ Moravský zemský archiv v Brně, fond Josef Šíma, korespondence Otakara Španiela, dopis z 29. ledna 1909.

⁹ Recenze výstavy viz: Výstava leptů Šimonových a plaket Španielových v Hradci Králové, in: Ratibor XXVI, 1909, n. 16, 17. 4., 4.

Výstavní diplom

Po zkušenosti s pamětní plaketou se pražská Obchodní a živnostenská komora obrátila na Uměleckoprůmyslové muzeum znovu v říjnu 1908 kvůli uspořádání soutěže na diplom pro oceněné vystavovatele. I tentokrát znělo zadání vcelku benevolentně – předpokládal se formát větší než 30 x 40 cm a kresba ve volné úpravě, ovšem s ohledem na možnost následné fotografické reprodukce. Český a německý text diplomu měl především připomínat, že výstava se pořádá „k oslavě jubilea šedesátiletého panování Jeho císařského a královského Apoštolského veličenstva Františka Josefa I.“¹⁰ Do uzávěrky soutěže na konci listopadu se v muzeu shromáždil početný soubor celkem čtyřiceti prací. O jejich dalším osudu rozhodovala porota pod vedením továrníka a předsedy pražské Obchodní a živnostenské komory Léona Bondyho, k níž spolu s dalšími členy komory příslušeli i umělci – Vojtěch Preissig, František Ženíšek a Karl Krattner. Na rozdíl od soutěže na plaketu tentokrát žádný návrh porotu nezaujal natolik, aby mu přiznala první cenu honorovanou 600 K. Vítězem se tedy stal malíř Vladimír Županský, který obdržel druhou cenu v hodnotě 400 K. Pro nás je zajímavé, že mezi šesti dalšími autorů, jejichž práce pořadatel odkoupil, najdeme i dva mladé tvůrce narozené roku 1887 – Josefa Čapka (heslo „*Výstava v mlze*“) a Vladimíra Fultnera („*Asiria*“).¹¹

Pátrání po návrhu hradeckého posluchače architektury se přes veškeré úsilí nepodařilo úspěšně završit; mezi soutěžními diplomy, které jsou dnes uloženy v Uměleckoprůmyslovém muzeu, se zřejmě nevyskytuje. Není tedy jasné, zda se Fultner znovu dokázal odlišit od ostatních vesměs nenápaditě pojatých apoteóz organizačního úsilí komory. Jejich tvůrci pracovali s tehdy obvyklou a triviální symbolikou, rozprostřenou od secesně oděných dívčích postav přes motivy pražských historických dominant až po všelijak ztvárněné atributy průmyslové výroby, řemesel a obchodu. Název Fultnerova díla jako by předpovídal poněkud jiný umělecký úmysl, formovaný snad náměty z asyrského umění. Jeho ozvuky ostatně nacházely spolu s dalšími antickými vlivy prostor právě v sochařské tvorbě Fultnerova kolegy Otakara Španiela. Obdobně jako u jejich společné výstavní plakety tak můžeme i v grafickém návrhu diplomu předpokládat podmanění a zpřesnění kontur lidského těla, přesvědčivý výraz v obličejí, uměřenost dekorativní složky a její větší přehlednost založenou na tvarovém zjednodušení.

¹⁰ Zpráva kuratoria za správní rok 1908, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1909, 12.

¹¹ Ibidem.

Expozice Ústřední banky

Přes uvedené dílčí úspěchy v doprovodných soutěžích je známa pouze jediná zakázka, kterou Fultner pro výstavu v roce 1908 nakonec realizoval. V rámci celého podniku šlo o takřka zanedbatelný počin, který se však shodou okolností ocitl v zorném poli žurnalistů. Při květnovém zahájení Jubilejní výstavy si ho totiž prohlédl arcivévoda František Ferdinand, který nad akcí pražské komory držel patronát. Řeč je o expozici Ústřední banky českých spořitelů, kterou připravoval právě student architektury Vladimír Fultner. Nacházela se v pavilonu bankovníctví, navrženém Josefem Fantou na půdorysu šestiúhelníku. Z jeho centrálního reprezentačního sálu vedly dva východy do ochozu, rozděleného na několik menších prostor, kde byly umístěny výstavky různých peněžních ústavů a sdružení.¹² Následníka rakousko-uherského trůnu podle tisku, pozorně sledujícího každý jeho krok, údajně zaujaly Fultnerovy „*neobyčejně originální diagramy, znázorňující rozvoj banky v různých velikostech směnek, pokladen, šeků, počtu úředníků, zřízenců atd.*“¹³

Fultnerovu názornou přehlídku bankovního hospodaření doplňovalo jistě svérázné sousoší, v němž postavy oděné do příslušných národních krojů představovaly „*úvěrní poměr peněžnictví jednotlivých národností [v českých zemích zastoupených]*“.¹⁴ Sochařskou výzdobu oddělení Ústřední banky navrhoval Suchardův žák Karel Opatrný.¹⁴ Bohužel, bez obrazového dokumentačního materiálu bude už sotva někdy možné udělat si přesnou představu o formě a výtvarném zpracování bankovní prezentace. Místo vlastního úsudku se



22 / Josef Fanta, pavilon bankovníctví
na výstavě Obchodní a živnostenské
komory v Praze, 1908

¹² Výstavní časopis Zlaté Prahy, 1908, n. 12, 43.

¹³ Národní politika XXVI, 1908, n. 135, 16. 5., 4.

¹⁴ Ibidem.

tak musíme spolehnout na příznivý novinářský ohlas Fultnerova návrhu. Samotný pavilon bankovníctví si však mezi běžnými návštěvníky oblibu nezískal, údajně byl vůbec nejméně vyhledávaným objektem na výstavišti: „*Není tu pastvy pro zvědavé oči širokého davu. Na všech stranách bodají do očí suché cifry a diagramy, jež dovedou probuditi zájem jen v kruzích interesentů ... s aspoň částečnou obchodní či finanční průpravou.*“¹⁵

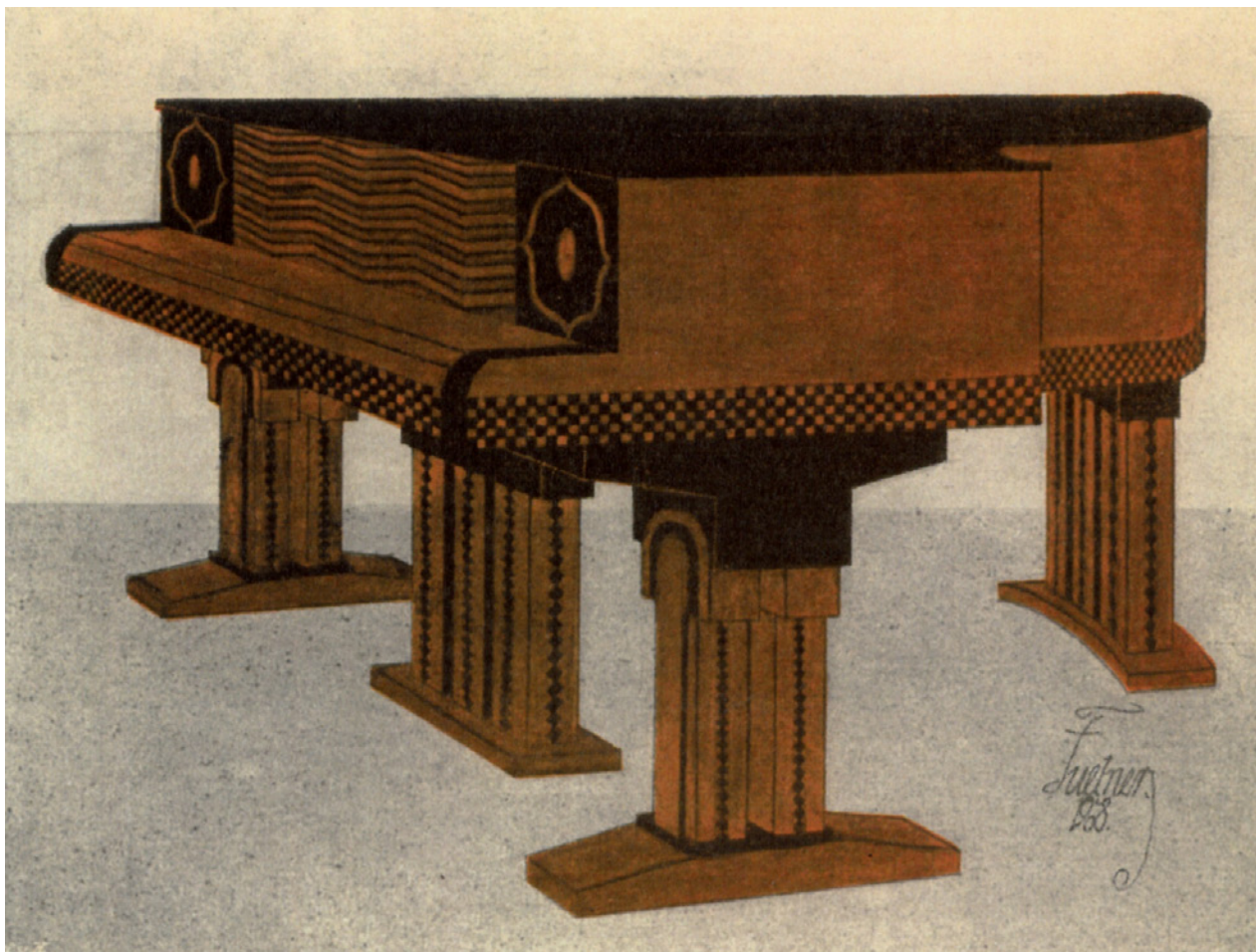
Jméno Vladimíra Fultnera nelze dohledat v žádném výčtu Kotěrových žáků zainteresovaných na projektech výstavních pavilonů svého učitele. Přesto má svou závažnost zjištění, že stejně jako oni dostal šanci zužitkovat dosud osvojené znalosti a dovednosti právě na této prestižní akci, která šest měsíců zaměstnávala pozornost odborné i laické veřejnosti. Fultner se tak znovu zařadil po bok svých vrstevníků, pokrokových spolužáků z techniky a ostatních studentů architektury horujících pro modernu. Jejich vystoupení na výstavě Obchodní a živnostenské komory lze po zvážení všech souvislostí považovat za sice nekoncepční, přesto však základní volně integrovanou výpověď jedné generace. Rozeznáváme v ní společně akceptovaný tvůrčí fundament, vyjadřující především sebevědomou vůli mladých autorů distancovat se od minulosti, kterou považovali za umělecky zkornatělou. Unikátní ideová shoda, jaká ostatně může provázet právě jen první kroky budoucích architektů, nevydržela dlouho – nejpozději do dvou let už Gočár, Janák, Hofman, Waigant a další pokračovali po osobitých cestách, které se pouze čas od času na chvíli seběhly či jen letmo přiblížily. I když v roce 1908 skupinové vystoupení „osmdesátníků“ v některých případech třeba ještě postrádalo autenticitu zcela oproštěnou od příslušné scholastiky, rozhodně mu nechyběla představivost a naléhavost.

Návrhy klavírů pro firmu Petrof

V hektickém výstavním roce pracoval Vladimír Fultner ještě na jiném projektu, jehož ekvivalent bychom v repertoáru soudobých českých architektů hledali nejspíš marně. Časopis *Dílo* otiskl v prvním čísle ročníku 1909 jeho dva pozoruhodné návrhy klavírů, dedikované známé firmě Petrof v Hradci Králové.¹⁶ Jeden předpokládal užití tmavého palisandru s mahagonovou a slonovinovou intarzií, druhý měl být proveden převážně ze světlehnědého amerického ořechu s jemným vykládáním z černého ebenového dřeva. Nástroje působí navzdory poněkud těžkopádnému usazení na třech masivních nohách celkově velmi elegantním dojmem. Podle dostupných kreseb jej kromě věrného barevného znázornění uvažovaných

¹⁵ Pozn. 12.

¹⁶ Dílo VII, 1909, n. 1, 28.



23 / Vladimír Fultner, návrh klavíru pro firmu Petrof v Hradci Králové, 1908

vzácných materiálů vzbuzovala také úhledná dekorativní úprava. Ve výtvarném pojetí obou klavírů jako by vzdáleně rezonovala estetika obdobných výtvorů Josepha M. Olbricha¹⁷ a Otto Wagnera¹⁸, zachycující přechod od vysoce stylizované florální výzdoby k jednoduchým geometrickým obrazcům a liniím. Nicméně není zřejmé, nakolik měl Fultner možnost se s těmito návrhy seznámit před jejich předvedením v českých zemích.

Bez zcela uspokojivé odpovědi zatím zůstávají také otázky zabývající se okolnostmi zveřejnění Fultnerových návrhů a jejich případným provedením. Časopis *Jednoty umělců výtvarných*, přestože začal vycházet v roce 1902, totiž nikdy neplnil funkci výkladní skříně nových uměleckých tendencí. Ani po nástupu malíře Aloise Kalvody, který na redaktorském postu nahradil F. X. Jiříka, se nezměnila konzervativní koncepce listu, stojícího v opozici

¹⁷ Koncertní křídlo Mand-Olbrich vyrobené v roce 1901, reprodukce in: Renate ULMER (ed.): *Umělecká kolonie Darmstadt 1899–1914* (kat. výst.), Praha 1989, 343.

¹⁸ Klavír z roku 1906 pro firmu Ehrbar, reprodukce in: *Der Architekt XIII*, 1907, n. 10, 55 a zřejmě první publikace u nás in: Otto WAGNER: *Moderní architektura*, Praha 1910, příloha 17.

k umění přebírajícímu dekorativní vzory z tehdy populárních center evropské moderny. Představitelé *Díla* deklarovali, že časopis „*zamýšlí býti orgánem pro všechny umělecké projevy myšlenky a duše slovanské*“, přičemž důležitou roli při hledání umělecké kvality měla sehrát domácí tradice.¹⁹ Povaha listem udržovaných hodnot vyplouvala na povrch nejzřetelněji v případech srovnatelných s ostrou kritikou, které malíř Lád'a Novák podrobil Františka Bílka kvůli jeho zpracování náhrobku Václava Beneše Třebízského pro vyšehradský hřbitov. S otevřenou podporou redakce přiřadil Novák uvedený pomník ke „*kuriozitám z ciziny importovaným*“ a neváhal výslovně projevit svůj „*odpor*“ vůči němu.²⁰

Zůstává tedy otázkou, jak se mohly na stránkách takto profilovaného časopisu ocitnout práce Vladimíra Fultnera, patřícího nepochybně mezi odlišně smýšlející studenty pražské techniky, kteří v podobných subjektech spatřovali „*soustředění těch sil, které jim vadily na škole*“.²¹ Nešlo však o architektonické návrhy nabízející širší možnosti pro vyzkoušení nových stylových prostředků, nýbrž o ztvárnění předmětu užitého umění. Vzhledem k jeho nezbytně tradiční konstrukci se tedy otevíral prostor pro autentický pohled prakticky jen v dekorativní složce. V tomto smyslu pak určitě nelze zdobnou intarzií, tvarovanou do podoby lomených linií, šachovnicového pásu či stylizovaných květů vyskládaných do pyramid a pravidelných řad, klasifikovat jako nepřijatelný modernistický výstřelek. Pro tehdy teprve studujícího uchazeče architektury navíc vidina zřejmě první publikace jeho návrhu, byť v časopise, který by přesně neodpovídal jeho uměleckým preferencím, znamenala neocenitelnou profesní příležitost. Ostatně podobnou zkušenost učinila řada Fultnerových generačních či názorových souputníků, například Pavel Janák, Emil Králík či Antonín Engel, jejichž práce se kdysi objevily třeba v *Architektonickém obzoru*. Ve stejném ročníku *Díla* jako Fultnerovy klavíry pak vyšly originální ukázky porcelánu, které pro svou malířskou klauzurní práci navrhoval budoucí architekt Jaroslav Rössler.

Cesta uměleckého návrhu k jeho provedení se obvykle různě klikatí a mnohdy skončí slepým vyústěním. Takový osud bývá pravděpodobný zejména v případě nevyžádané práce, která mohla vzniknout při jakémsi ateliérovém cvičení nebo v soutěži. Označení Fultnerových návrhů klavírů však signalizuje možnou vazbu na firmu Petrof, a nutí nás tak zvažovat i variantu adresně zadaného úkolu. Šanci na získání takové ojedinělé zakázky Fultnerovi skýtalo například vysoké společenské a podnikatelské postavení strýce Antonína Hanuše v Hradci Králové. Její aktuálnost potom mohla navodit plánovaná účast firmy na

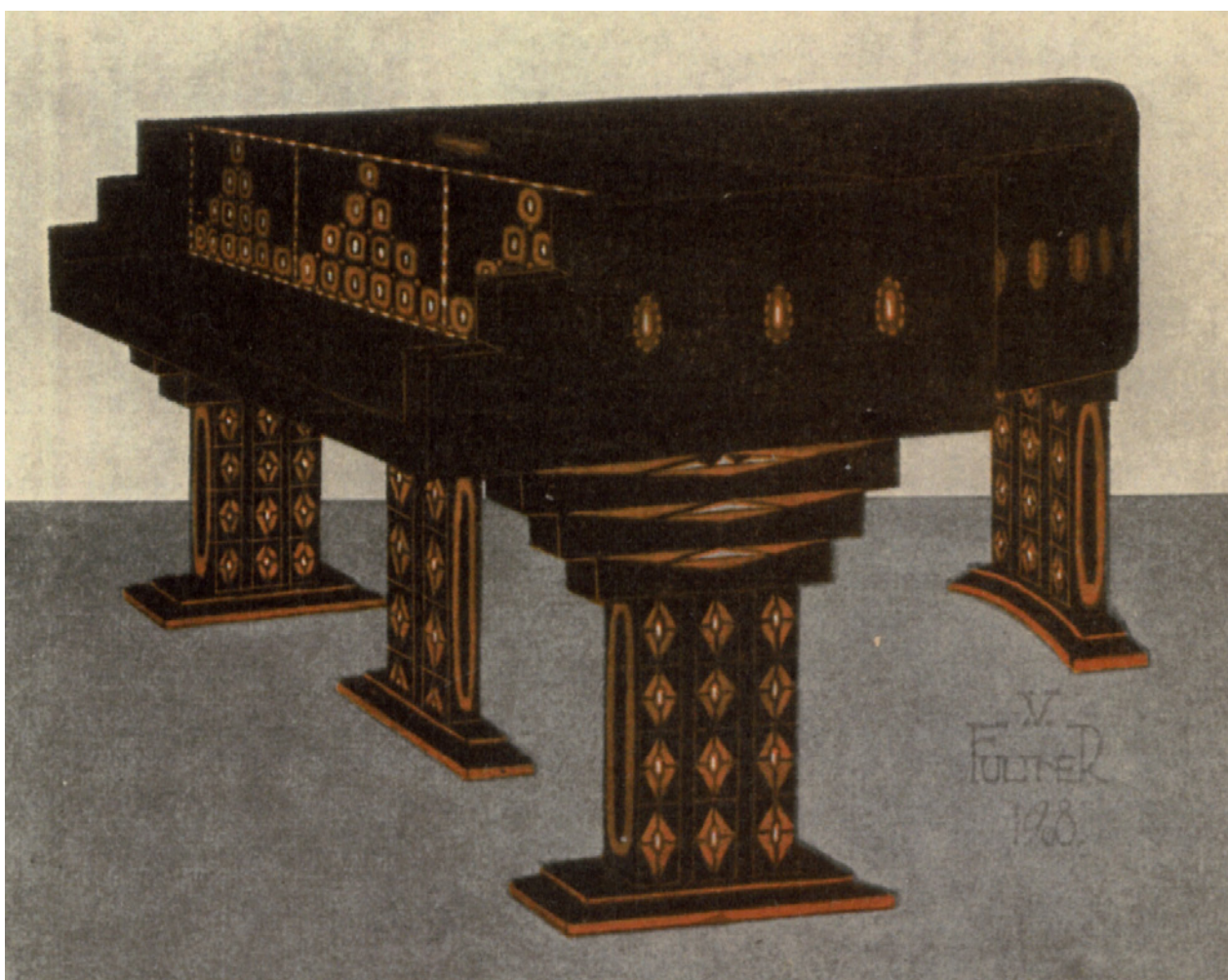
¹⁹ William RITTER: Úvodem k VII. ročníku *Díla*, in: *Dílo VII*, 1909, 3.

²⁰ *Dílo VII*, 1909, 231.

²¹ Jiří ŠETLÍK: Skupina výtvarných umělců, její historie a význam (kandidátská práce), Praha 1963, 14.

Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze, která začínala na bubenečském výstavišti v květnu 1908. Kontinuální umělecký vkus majitelů závodu by domněnku o zamýšlené neotřelé propagaci připouštěl, protože Petrofovi poté v roce 1910 požádali o projekt své vily jiného mladého architekta, tehdy třicetiletého Josefa Gočára.²² Vladimíra Fultnera by participace na expozici Petrofu razantně posunula v počátcích jeho kariéry, ale z čistě utilitárního hlediska mu dobře posloužil i samotný ohlas prostřednictvím *Díla* – jméno továrny na klavíry totiž patřičně znělo už za časů habsburské monarchie.

Firmu založil v roce 1864 v truhlářské dílně ve starém městě Antonín Petrof st. (1839–1915), jehož předkové přišli do Čech ve druhé polovině 18. století ze sibiřského

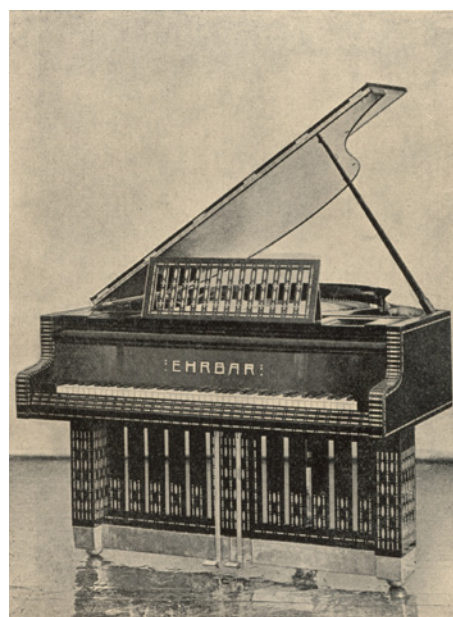


24 / Vladimír Fultner, návrh klavíru pro firmu Petrof v Hradci Králové, 1908

²² Nepodařilo se mi zjistit, zda práci u Gočára objednával ještě Antonín Petrof st., který sice vedl firmu až do roku 1915, ale tehdy mu bylo již 70 let. V úvahu tak přichází aktivita jeho synů Jana, Vladimíra či Antonína ml., který se v listopadu 1910 ženil. (Vilu nakonec navrhoval ve dvacátých letech Oldřich Liska.) Podobně tedy zůstává nevyjasněné, kdo mohl případně oslovit Fultnera ve věci návrhů klavírů v roce 1908.

Tomsku. Po deseti letech se výroba přestěhovala do lokality při brněnské silnici u Nového Hradce Králové. Postupně se ke klavírům přidala také produkce pianin, firma zakoupila pilu a začala s montováním vlastních mechanik. Do konce 19. století stihla rozvinout systematický export včetně otevření filiálky se skladem ve Vídni a zbavit se konkurence nejen českých výrobců, ale například i vídeňské firmy Heitzmann, kde se Antonín Petrof kdysi zaučoval ve stavbě klavírů. V roce 1908 se podnik s mezinárodním renomé transformoval na veřejnou obchodní společnost, která již o tři roky později zaměstnávala v jedné z největších továren hradecké oblasti 270 lidí a vykazovala roční produkci kolem 1 500 kusů klavírů a pianin. Vzhledem k předmětu našeho zájmu stojí za pozornost, že se jako tehdejší specialita závodu uváděla „stavba pian a pianin ve skříních dle uměleckých návrhů, hodících se barvou i slohem ku zařízení nábytkovému“.²³ Spíše než o užití moderních dekorativních vzorů vypovídá uvedená informace o uměleckém vzdělání či školení návrhářů těchto nástrojů, které jinak zastupovaly konvenční umění typické pro tento průmyslový obor, byť provozované na vysoké estetické úrovni. Téměř s jistotou tradici neprolomil ani Vladimír Fultner, protože dochované výrobní záznamy nepotvrzují sestavení klavírních exemplářů podle jeho originálních návrhů, a to ani za účelem obeslání pražské výstavy. V té době měl Petrof v prodejně nabídku zavedenou řadu deseti typů klavíru. Z nich si jeden vybral a odpovídající výstavní kus pak vznikl v rámci běžné produkce v časovém úseku od 4. ledna do 30. května 1908.²⁴

25 / Otto Wagner, klavír pro firmu Ehrbar, 1906



²³ České slovo VII, 1913, n. 121, 4. 5., 6.

²⁴ Státní oblastní archiv v Zámrsku, fond Antonín Petrof, továrna na piána, Kniha opusu 16 152–20 134. Šlo o černý klavír typu IVc Budoir (zn. Mignon s anglickou mechanikou).

Intimita výstavy Navrátilovy

Mohlo by se zdát, že Fultnerovo jméno v ruchu výstavní sezóny poněkud zapadlo, snad kvůli konkurenci autorů jednotlivých pavilonů či jiných rozsáhlejších realizací. Od počátku roku 1909 už je ale umělecká veřejnost nemohla přehlédnout. Všechna relevantní odborná periodika, ale i větší deníky totiž referovaly o tehdejší pražské výstavě malíře Josefa Navrátila (1798–1865) a jen výjimečně přitom chyběla doslovná zmínka o autorovi její architektonické koncepcí. Vezmeme-li navíc v potaz, že Fultnerovu práci provázely výhradně kladné kritiky, získáme poměrně jasnou představu, jak tato akce přispěla, aby se jeho postavení mezi soudobými výtvarnými umělci upevnilo a získalo na vážnosti. Připomeňme tedy okolnosti provázející obdivuhodný tvůrčí proces, který završila „*instalace a úprava, jaké posud v Rudolfinu nebylo*“.¹

Výstava Navrátilových prací se uskutečnila v průběhu února a března 1909 v prostorách spravovaných Krasoumnou jednotou. Podnět k jejímu pořádání však vzešel z Kroužku přátel staršího umění malířského, což bylo amatérské zájmové sdružení. Předsedal mu doktor medicíny Alois Engelbrecht, který s myšlenkou na Navrátilovu retrospektivu vystoupil již při ustavující schůzi 28. června 1908.² Nepočetný spolek, který se vedle výstavní činnosti věnoval také sběratelství, sdružoval členy nejrůznějších profesí – kromě zmíněného praktického lékaře k nim náleželi právníci, profesori Jan Krčmář a Josef Prušák, soudní rada Prokop Toman, který byl zároveň teoretikem umění, stejně jako Rudolf Kuchynka, dále restaurátor a správce



26 / Výstava prací Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu, únor–březen 1909

¹ Výstava Josefa Navrátila v Rudolfinu, in: Český svět V, 1909, n. 19, 19. 2., 9.

² Prokop TOMAN: Josef Navrátil (1798–1865). Jeho život a dílo, Praha 1932, 9.



27 / Výstava prací Josefa
Navrátila v pražském Rudolfinu,
únor–březen 1909

rudolfinské obrazárny Pavel Bergner, architekt Arnošt Živný, císařský rada František Vejdělek, ale i jistý majitel restaurace či velkoobchodník.

Pro spolek, který již svým názvem deklaroval, že v době vzedmuté vlny modernismu hodlá uspokojivé hodnoty výtvarnictví nacházet naopak v klidnějších vodách domácí historické tradice, představovalo romantické Navrátilovo dílo ideální objekt zájmu. Malířovy umělecké práce vznikaly z valné většiny právě s dekorativním určením pro byty zámožných měšťanů. Kvůli své „roztomilosti“ a mírnému sklonu k sentimentalitě patřily v této společenské vrstvě k žádanému sběratelskému artiklu. Členy spolku bezpochyby přitahovala také vidina objavitelských a osvětových zásluh, protože Navrátil po své smrti upadl téměř ve všeobecné zapomnění, které se teprve v roce 1898 pokusil svým článkem rozptýlit Karel B. Mádl.³

³ Karel B. MÁDL: Josef Navrátil, in: Zlatá Praha XV, 1898, n. 27, 13. 5., 316–318.

Snad právě Mádlova všudypřítomná osobnost jako záruka nepředpojatého přístupu přiměla představitele Kroužku, aby organizaci Navrátilovy výstavy svěřili prostřednictvím Krasoumné jednoty částečně do rukou nositelů myšlenek přesahujících konzervativní umělecké prostředí.⁴ Kromě Fultnera a členů spolku Engelbrechta s Bergnerem pracovali v komitétu také Mikoláš Aleš a F. X. Jiřík. Avšak rozhodujícím se ukázalo především angažmá Miloše Jiráňka (1875–1911), který měl bohaté zkušenosti jako *spiritus agens* výstav francouzského umění v Praze, které tolik ovlivnily domácí tvůrčí scénu (1902 Auguste Rodin; moderní francouzské umění, 1903 a 1904 francouzská grafika, 1907 impresionisté, navíc 1905 Edvard Munch). Nyní ovšem stál Jiránek před úlohou odlišného typu. Její přijetí mohlo znamenat pochopení pro snahu Krasoumné jednoty o podporu českého výtvarného umění, stejně jako pokus o nalezení klidnějšího prostředí v době, která spotřebovávala množství sil nutných k prosazování modernistických tezí.

Snad také Jiránek, podobně jako běžní návštěvníci výstavy, toužil alespoň na chvíli po starosvětské spořádanosti, která by osvěžila i jeho „*ducha stále venku pobuřovaného a zjitřovaného*“.⁵ Právě takovému přání nakonec přizpůsobil ideový záměr výstavy. Pro její tradicionalistický účel totiž zvolil nezvyklou lapidární formu, která překvapivě představovala osobitý příspěvek k moderním tendencím v tehdejší výstavnictví. „*Navrhnul jsem, aby to upravili do interiérů z padesátých let [19. století], s nábytkem a s porcelánem,*“ popsal s nadhledem svou invenci Jiránek.⁶ Naproti tomu takové řešení znamenalo i přes svou nápaditost vlastně jen jakési východisko z nouze, protože Navrátil skutečně netvořil pro výstavní sítě, kde jeho malby samy o sobě mohly jen těžko vyniknout. Moderní aspekt se projevil i v citlivém užití interpretačních měřítek odpovídajících jeho době a původnímu účelu – nazíráno s bratry Čapkovými v obrácené perspektivě, byl to pozoruhodný pokus „*izolovat dávného umělce od anachronizujícího okolí*“.⁷

V této fázi vstoupil do přípravy projektu jednadvacetiletý architekt Vladimír Fultner. Písemná výzva k účasti, kterou od Krasoumné jednoty obdržel, nám poskytuje nedocentitelné svědectví ještě z jiného důvodu. S největší pravděpodobností totiž dokládá Fultnerovu příslušnost k ateliéru Jana Kotěry, i když bez ambice přesvědčivě objasnit obsahovou náplň a intenzitu takového vztahu. Na dopisní obálce je nicméně uvedena násle-

⁴ Spolupráce s Krasoumnou jednotou se Kroužku posléze osvědčila, a tak se v Rudolfinu konala v roce 1910 výstava Karla Škréty a v další sezóně zde byla představena tvorba Petra Brandla.

⁵ Karel B. MÁDL: Navrátilova výstava, in: Národní listy IL, 1909, n. 59, 28. 2., 13.

⁶ Archiv Národní galerie v Praze (dále jen Archiv NG), fond Miloš Jiránek, dopis manželce z 13. ledna 1909.

⁷ Karel ČAPEK / Josef ČAPEK: Josef Navrátil, in: Horkého týdeník I, 1909, n. 2, 26. 3., 5.

dující doručovací adresa: „*Slovutný pan J. [!] Fultner, v ateliéru pana prof. Kotěry, Praha II, Jenštejnská ul. 4.*“⁸ Zasazením této informace do širšího kontextu se snad přiblížíme vysvětlení jeho četných absencí a zanedbávání studijních povinností v dobách, kdy byl zapísán na technice. V přeneseném významu potom můžeme lépe pochopit, jakým prizmatem

28 / *Výstava prací Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu, únor–březen 1909*



je třeba pohlížet na Fultnerovu architektonickou tvorbu. Potvrzuje se také, že fenomén Kotěrova ateliéru v obecném pojetí vyžaduje další, zevrubný výzkum a nelze se spokojit se seznamy vedoucích a nejznámějších pracovníků, které se dosud objevovaly v literatuře jako téměř ojedinělý poznatek na dané téma.⁹ Okruh Kotěrových mladých následovníků, řádných i fakultativních žáků nebo jen příležitostných spolupracovníků, kteří do ateliéru v Mikulášské, Jenštejnské a později i v Hradešínské ulici docházeli, byl evidentně širší, ať již se na tamní činnosti podíleli v jakémkoliv rozsahu. Ve vztahu k Navrátilově výstavě zase z uvedeného dopisu nejspíš můžeme odvodit, proč komitét oslovil ještě vcelku nezkušeného královéhradeckého architekta. Určující muselo být Kotěrovo doporučení či snad delegování původní výzvy, neboť chybná iniciála v adrese naznačuje, že činovníci Jednoty o Fultnerovi do té doby neslyšeli.

Již bylo uvedeno, že Fultner se svěřenou důvěrou naložil příkladně, přestože na zhotovení návrhu výstavy a grafické podoby katalogu měl k dispozici jen o něco více než týden

⁸ Archiv NG, fond Krasoumná jednota, dopis Vladimíru Fultnerovi z 13. ledna 1909.

⁹ Viz seznam, který zveřejnil Zdeněk Wirth v katalogu Kotěrovy výstavy 1926. Z něho vychází Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, který uvádí jen vedoucí spolupracovníky (O. Novotný, R. Novák, J. Gočár, P. Janák, J. Zázvorka, J. Vondrák, L. Machoň, J. Kalous a B. Fuchs). Novotného přehled přebírá Vladimír ŠLAPETA (ed.): Jan Kotěra, 1871–1923, Praha 2001, kde však chybí zmínka, že jde pouze o vedoucí spolupracovníky.

času.¹⁰ Jeho skutečná zásluha spočívá v tom, že dokázal Jiránkovu myšlenku přetavit ve funkční koncepci, navozující navíc vlídnou atmosféru, kterou návštěvníci vesměs oceňovali. Kvalita vnějšího provedení také pravděpodobně zapříčinila, že z hlediska publicity architekt prakticky zastínil autora námětu. Fultner nejprve rozdělil dvoranu a přilehlé přízemní prostory Rudolfinu do sedmi kójí. Každá uváděla pestrou směs témat i výtvarných technik, pouze v jednom speciálně zaměřeném oddělení mohli diváci obdivovat výhradně zátiší a v chodbě, která vedla k východu, byly instalovány fotografie nástěnných maleb z liběchovského zámku a pražského salónu p. Vávry v Nových mlýnech. Zvolený architektonický plán důstojně reprezentoval dobovou oblibu neobiedermeieru, která se po roce 1908 rozšířila především z Vídně i do našich zemí.¹¹ Základ tvořil Jiránkem doporučený empírový a biedermeierový nábytek – pohovky, stolky, křesla, vykládané prádelníky, komody a sekretáře doplňovala pro zvýšení efektu úzká zrcadla, zdobené lustry, sloupkové hodiny i míšeňský porcelán. Mezi tím byly zavěšeny Navrátilovy malby a kresby, většinou menších rozměrů.¹² Nábytek i obrazy Fultner rozmístil především tak, aby navodil dojem návštěvy některého z podobně zařízených bytů majetných pražských měšťanů. Zároveň však dbal na účelné uspořádání výstavy, které by umožňovalo plynulý a nerušený pohyb návštěvníků. V tomto ohledu opět zužitkoval svůj cit pro řád, který si nesporně vytříbil pod vlivem Schulzovým a Koulovým.¹³ Při absenci Fultnerova svědectví lze stěží odhadnout jeho skutečný tvůrčí úmysl. Z několika publikovaných obrázků z výstavy, které jsou k dispozici,¹⁴ nicméně vysvítá, že architekt respektoval ústřední roli Navrátilových prací. Snažil se jim vytvořit důstojné zázemí, které by bylo nejen intimní, důvěrně známé, ale zároveň by se vyznačovalo útulností a navzdory řečenému i jistou zdrženlivostí. Svědčí o tom decentní upotřebení nábytku podle počtu kusů, což byl další předpoklad usnadňující intuitivní přístup k obrazům. Po stěnách Fultner rozvrhl koncentrované sestavy obrázků, které rovněž zachovávají souměrnost, s jedním větším ústředním obrazem, obklopeným menšími pracemi. Tato uskupení zároveň vytvářejí jakési pravidelné geometrické obrazce,

¹⁰ Fultner se zasedání komitétu poprvé zúčastnil 19. ledna a již po osmi dnech byl požádán, aby předložil plány.

Viz Archiv NG, fond Krasoumná jednota, dopis z 27. ledna 1909.

¹¹ Srovnej např.: Jindřich VYBÍRAL: Neobiedermeier mezi Vídní a Prahou, in: Helena LORENZOVÁ / Taťána PETRASOVÁ (ed.): Biedermeier v českých zemích, Praha 2004, 415–423.

¹² Viz Seznam výstavy děl Josefa Navrátila (kat. výst.), Praha 1909.

¹³ Publikované snímky z výstavy bohužel ukazují jen první uvedenou přednost expozice, zatímco k doložení adekvátního nastavení provozu postrádáme snímek s návštěvníky.

¹⁴ Výstava Josefa Navrátila v Rudolfinu, in: Český svět V, 1909, n. 19, 19. 2., 9; Ibidem, n. 20, 26. 2., 3. Dva mírně odlišné pohledy in: Zlatá Praha XVI, 1909, 286.

keré tvarem vzdáleně připomínají zdobné secesní pásy a můžeme je snad chápat jako autorův příspěvek odvíjející se z jeho modernistického stanoviska.

Výstava se i díky Fultnerově divácky vstřícné realizaci setkala s nezvykle širokým a vřelým přijetím u odborné veřejnosti. Recenze či krátké zprávy o této akci čekaly na čtenáře v každé renomované tiskovině, která pravidelně, byť třeba jen okrajově pojednávala o kultuře a umění. Až na jedinou výjimku, odhalující v Navrátilově tvorbě „*rutinu, řemeslo, studenou robotu na výdělek a stále opakovaná klišé*“,¹⁵ zaujala výstava obecnost nejen po formální stránce, ale také svým obsahovým zpracováním, které po desetiletích pomohlo oživit zájem o dílo Josefa Navrátila. Při jejím hodnocení se bezesporu nejvíce skloňoval výraz „intimní“, bez kterého se obešel jen málokterý referát. Ostatně sama Krasoumná jednota zamýšlela právě takový účín vyvolat, což se jí podařilo znamenitě: „*Použitím nábytku z doby jeho* [Navrátilova]



29 / Výstava prací Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu, únor–březen 1909

¹⁵ Čas XXIII, 1909, 9. 3., 2.

*působení dostane se výstavním místností onoho intimního rázu...*¹⁶ Autorům textů uvedený přívlástek pomáhal vystihnout zážitek z Navrátilových drobných maleb, ale vztahoval se i k popisu měšťanských obydlí, pro něž byly určeny, a konečně i pro pocity, které v divácích vzbuzovalo ztvárnění výstavních prostor. Skutečně si v nich připadali jako hosté na návštěvě u příbuzných či známých, kteří jako by se jen na chvíli vzdálili. Lidé si obrazy prohlíželi za přibližně stejných podmínek jako přímo v bytě – mnohdy přes nábytek, někdy kvůli omezenému přístupu i z větší dálky. Někteří recenzenti se nechali touto autentickou instalací natolik unést, že jim evokovala rodinné prostředí. Měli pocit, že se přenesli do svých domovů, bez ohledu na prostou skutečnost, že na vystavené artefakty nejspíš nemohli hledět pohodlně usazení v oněch lákajících křeslech a gaučích. Mnozí jiní dokonce zcela odtrženě vnímali poutavou konstelaci nábytku a doplňků, které výstavě přidávalo jakousi speciální hodnotu, schopnou obstát i samostatně. Převážně nákladný a cenný nábytek na sebe někdy strhával větší pozornost než malířské exponáty, protože se vyznačoval nejrůznějšími velikostmi, tvary, barvami, materiály a způsoby zpracování. Skutečně přesvědčivý, až „*okouzlující*“ byl však teprve celek na pozadí s obrázky „*roztomilé tvářnosti*“, které svou pestrou barevností kontrastovaly s bílými stěnami.¹⁷

Úhrnem lze říci, že přehlídka si vysloužila pochvalu jako „*dobově přesná*“,¹⁸ což opětovně potvrzuje Jiránkův široký rozhled a Fultnerův odpovědný přístup k práci s historickými reáliemi. Způsob, jakým uspořádání výstavy vystihovalo dobový rámeček, který absorboval Navrátilovu tvorbu, nachází paralelu v tom, jak byl sám autor charakteristický pro situaci malířství ve své epoše: „*Není velikým umělcem, nemá nic hlubokého ani světoborného, ale jest to velmi ryzí a často velmi roztomilý malíř, spokojený, vtípný maloměšťák, třeba šosák, chcete-li.*“¹⁹ Přesto výstava podněcovala odkrývání výjimečných projevů Navrátilova uměleckého potenciálu, které by se vymykaly tehdejší výtvarné fádnosti a rutíně a umožnily v jeho díle vnímat impulzy pro malířský styl Jaroslava Čermáka, či dokonce Josefa Mánesa. Počínaje Mádlovým příspěvkem z konce 19. století tak pozvolna vybledal zažitý obraz Josefa Navrátila, který dosud skládaly jen zámecké dekorace, četná zátiší a zejména „*sladké gauchové krajinky*“, které už ale nemohly nikoho překvapit.

Kroužek přátel staršího umění malířského v roce 1909 naopak posunul do popředí olejomalby, obrazy s figurální tematikou a žánrové koloristické náčrty a studie, v nichž se zřetelně projevila autorova větší námětová rozmanitost, tvůrčí smělost a duchaplnost.

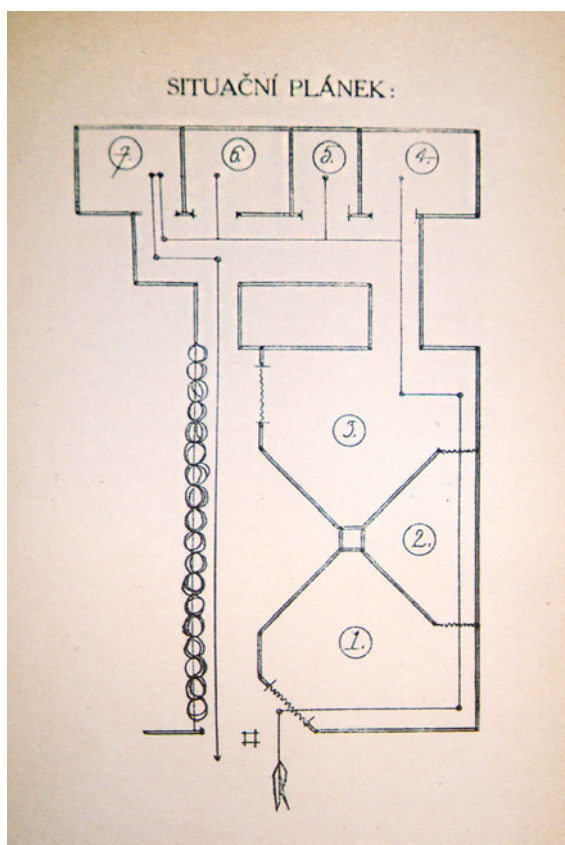
¹⁶ Archiv NG, fond Krasoumná jednota, AA 1819/1, korespondence Krasoumné jednoty z roku 1909.

¹⁷ Pozn. 5.

¹⁸ Dílo VII, 1909, n. 3, 87.

¹⁹ Volné směry XIII, 1909, 81.

Výstavu, čímž se vracíme k Fultnerovým zhuštěným obrazovým souborům, do značné míry zahltila tato Navrátilova díla – vystaveno bylo zhruba 250 obrazů a kreseb. To mohlo zavádět důvod spíše k odlehčenému vnímání celkového dojmu z jednotlivých kójí, než že by se otevírala ideální příležitost pro pečlivou a soustředěnou prohlídku. Výsledek byl přesto přesvědčivý: „Navrátil vystupuje tu jako umělec zcela nový, nepoměrně bohatší, než byl nám doposud.“²⁰ Tedy dvojí úspěch – podařilo se představit malíře širší veřejnosti, která jej neznala, a zároveň pozměnit schematické uvažování odborníků, kteří o něm dosud vynášeli víceméně jednostranné soudy. Pro některé z nich výstava dokonce znamenala „definitivní rehabilitaci Navrátilova díla“.²¹ Teprve ve zcela nové éře se tedy dočkal uznání umělec, který během svého života příliš pochopení nenacházel. Expozice vyvolala nečekaný ohlas, takže v Praze zakrátko údajně nebyla význačnější umělecká sbírka, která by se „nehonosila aspoň jedním Navrátilem“.²² Ostatně takové pozitivní nazírání přetrvávalo i po více než dvaceti letech, kdy se uskutečnila další velká Navrátilova výstava.²³



30 / Vladimír Fultner, plán výstavy
Josefa Navrátila, 1909

²⁰ Naše doba XVI, 1908–1909, n. 6, 20. 3., 458.

²¹ Lumír XXXVII, 1909, 335.

²² Pozn. 2.

²³ Prokop TOMAN: Josef Navrátil 1798–1865 (kat. výst.), Praha 1931, 9.

Lahodnost fasády

Otto Wagner kdysi přestřel svou obecnou úvahu o profesním růstu mladého architekta – po dokončení školy, nejlépe akademie, se absolventovi nabízí vhodný čas na tří- až pěti-měsíční studijní cestu do Itálie a další návštěvu středisek moderního stavitelství. Poté by měl zahájit kariéru v kterémsi zavedeném ateliéru, kde by několik let získával praktické zkušenosti, aby „mohl přistoupit asi s dokončením třicátého roku života k samostatnému provádění staveb. Má pak k svému plnému uzrání deset let času...“.¹ Z obdobné perspektivy, zejména co se týče uvedeného životního milníku, nahlížel toto téma i Karel B. Mádl: „Před třicátým rokem [architektova věku] vybuchuje talent, potom mluví umělec vážnou řečí a plným kovovým zvukem.“² Skutečnost se však ve své rozmanitosti od ideálních scénářů mnohdy odchyluje. Svědčí o tom příklad Hradce Králové, kde se po zrušení pevnosti stavební ruch rozvíjel v éře starosty Františka Ulricha tempem, jaké podobně strukturované a uvážlivé přípravě adeptů architektury nepřeje.

V nové situaci bylo ve městě zapotřebí nemálo architektů a stavitelů, kteří v první fázi museli zacelit významnou sídelní mezeru. Kvůli fortifikační zástavbě obklopující starý Hradec zde chyběl přirozený přechodný útvar v podobě domovních bloků, které by vznikaly v předchozích zhruba 150 letech. Náročného úkolu se zhostila řada místních příslušníků „staré školy“, užívajících tvarosloví historických slohů, kteří se podíleli na zastavění Eliščin a Tylova nábřeží – například Viktor Weinhengst (1855–1903) nebo Václav Rejchl st. (1852–1928). Otevřená mysl hradeckého starosty a jeho vstřícnost k modernímu umění, determinovaná poučenou orientací ve vídeňském prostředí, sem za architektonickou produkci lákala i jinak zaměřené tvůrce: „Dr. Ulrich dovedl si... vyhledávat pracovníky a navrhovatele nevšedních kvalit, jichž díla většinou předcházela dobu a o jejichž nesporné a trvalé ceně byl od chvíle jejich vzniku nezvratně přesvědčen.“³ Známa je historie příchodu Jana Kotěry, s nímž se světácký Ulrich seznámil nejspíš právě ve Vídni a umožnil mu alespoň částečně se vymanit z nepříznivých pražských poměrů. Ještě předtím se v Hradci uvedli Hubert Gessner a Otakar Bém, podle jejichž návrhu se v letech 1896–1897 stavěla budova obchodní akademie s ozdobnými příznaky nastupující secese. Na přelomu století se na nábřeží poprvé prezentovali Ohmannovi odchovanci Bedřich Bendelmayer a Rudolf Němec, kteří sice ve svých pracích kombinovali různé prvky pozdní gotiky, české renesance a baroka, ale po

¹ Otto WAGNER: Moderní architektura, Praha 1910, 15.

² Karel B. MÁDL: Příchozí umění, in: Volné směry III, 1899, 116.

³ Karel HERAIN: Ulrichův Hradec Králové, in: Umění III, 1930, 300.

vzoru učitele je také dokázali vybavit „*pěknou ekonomii forem a harmonickou soudržností v rozvrhu průčelí*“.⁴ Kotěra jako svou první skutečně velkou zakázku projektoval v letech 1903–1904 Okresní dům v Palackého ulici. Už tehdy s sebou poprvé přivedl i některé své mladší žáky, zejména Josefa Gočára, který v roce 1905 navrhoval činžovní dům v ulici bra-



31 / Rodina Antonína Hanuše,
1905

tří Čapků na Slezském Předměstí. Dalším byl údajně Richard Novák, u něhož ale nelze říci, zda osobně projektoval, nebo jen vypomáhal Kotěrovi jako v Prostějově při stavbě Národního domu (1905–1907).⁵ V Hradci se později připravovala realizace městského muzea právě od Jana Kotěry (1909–1912) a Gočárova staroměstského schodiště (1909–1910). Jinak ale rozsah, v jakém se moderna v hradecké architektuře během prvního desetiletí Ulrichova úřadu prosadila, teprve zakládá k dnešnímu chápání předválečné pokrokovosti města.

Jako by zde prozatím převládalo očekávání a přípravy na „úrodné“ období od roku 1909, které bylo nesporně podmíněno zpracováním nového regulačního plánu. Mezitím však Kotěrovi a Gočárovi přišlo do města sekundovat několik nadějných mladých architektů – Bohumil Waigant (*1884) z Kotěrovy speciálky na Uměleckoprůmyslové škole, Oldřich Liska (*1881) z drážďanského a vídeňského školení, Václav Rejchl ml. (*1884) z pražské techniky nebo o něco později Jindřich Freiwald (*1890), také Kotěrův žák, ale již z akademie. Všem bylo při jejich první hradecké práci 23–28 let, což se vztahuje i na Gessnerův a Gočárův případ. Krátce po třicítce zde debutoval zřejmě jen Kotěra a ke čtyřicetileté hranici se blížil jeho vrstevník František Sander. Z toho vyplývá, že o postupnou kvali-

⁴ Karel B. MÁDL: Z Hradce Králové, in: Národní listy XLV, 1905, n. 291, 22. 10., 13.

⁵ Ibidem. V článku je tento Kotěrův žák a příslušník jeho ateliéru (1904–1908 a 1914) omylem označen jako „J. Novák“.

tativní expanzi hradecké předválečné architektury se zasloužili vesměs mladí tvůrci, kteří tak přebírali mnohem větší odpovědnost, než by korespondovalo s uvedenou Wagnerovou teorií. Podporoval je nepochybně především starosta Ulrich, ale příklad jeho veřejného konání dodával odvalu i soukromým stavebníkům. Z nich podnikatelé Antonín Hanuš, Josef Juliš či Jaroslav Urban zaujali zřejmě nejotevřenější postoj vůči novotám. Právě v té době, díky sázce na perspektivní umělce, kteří se v Hradci narodili nebo si k němu brzy utvořili pevný vztah, začalo město na poli urbanismu a architektury konkurovat Praze a bezpečně získávalo převahu nad jinými sídly českého venkova. Vybudování silné, neobyčejně aktivní základny „domácích“ architektů, kteří se mohli pracovně uplatnit, přinášelo užitek „*nejen pro město samo, nýbrž i jako nabádavý příklad*“.⁶ Už nás nejspíš nepřestane vzrušovat atmosféra tehdejší doby, kdy specifické podmínky umožnily, aby teprve nastupující tvůrčí generace rozhodnou měrou formovala podobu východočeské metropole.

Do skupiny zdejších pokrokových architektů se mezi prvními zařadil i Vladimír Fultner, který ve svém rodišti zahajoval kariéru jako vůbec nejmladší ze jmenovaných. V krátkém časovém úseku pak svým souborným dílem pro Hradec Králové prokázal, že nebyl pouze talentovaným příslibem pro budoucnost, ale že mu již tehdy náleželo místo v přední linii české moderny. Práh do světa velké architektury tady Vladimír Fultner překročil v pouhých jednadvaceti letech. Příležitost, s jakou se v tomto věku mladí umělci prakticky nesetkávali, mu poskytl strýc Antonín Hanuš, který již v roce 1908 pojal úmysl přestavět své dva sousedící historické domy na tehdejším Svatojanském náměstí (čp. 169 a 170). V těch letech se díky jeho energickému hospodaření markantně zvýšila hodnota rodinné firmy, zabývající se obchodováním s kožemi a obuvnickými potřebami. Ze skromných počátků, u nichž stál jako zakladatel František Hanuš (†1896), postupně vyrostl respektovaný podnik s novou

32 / Domy Františka Hanuše:
 čp. 170 (druhý zleva)
 a čp. 169 s kovárnou,
 1866



⁶ Alois KUBIČEK: Hradec Králové, in: Krása našeho domova VII, 1911, 60.

továrnou, kterou postavil jeho syn Antonín v tehdy ještě samostaných Kuklenách západně od Hradce. Čerstvě nabyté prestiži průmyslnické rodiny měla napříště odpovídat i reprezentativní podoba jejího domu v jižní frontě malého útulného náměstí, které ohraničovalo jakýsi nástupní prostor na centrální Velké náměstí. Právě v místě rozšíření této důležité cesty, která vedla od někdejší renesanční Pražské brány, zbořené roku 1875, měl být Hanušův dům výstavnou dominantou připomínající pevnou pozici svého majitele v místních společenských a ekonomických kruzích. Zůstane neocenitelnou Hanušovou zásluhou, že se pro tento účel rozhodl využít potenciálu moderního umění. Na území historické hradecké zástavby se v tomto ohledu stal průkopníkem, ale zároveň se tím vystavil strastem, které se při realizaci velkolepé stavby s netradičním, zdánlivě importovaným vzhledem musely zákonitě objevit.

Právě Antonín Hanuš (1863–1925) se ale zdál být pro takovou téměř dobrodružnou akci předurčený. Podle dostupných útržkovitých informací jej provázela pověst rozhodného muže činu, který se uměl dobře postarat nejen o sebe a svou početnou rodinu,⁷ ale v případě nutnosti podal pomocnou ruku i příbuzenstvu, jak se ukázalo třeba po smrti jeho švagra Karla Fultnera. O mnohém vypovídají již Hanušovy profesní úspěchy, doprovázené sociálním a záhy i politickým vzestupem. Již v letech 1902–1906 zasedal v městském zastupitelstvu a v prosinci 1909 se stal náhradníkem tohoto orgánu za 1. volební sbor. Následně v březnu 1910 bylo opětovně na další tři roky potvrzeno jeho členství ve správní radě Záložního a úvěrního ústavu a od června téhož roku obhajoval zájmy velkého průmyslu v okresním zastupitelstvu. Hanuš se ve městě těšil uctě i jako dlouholetý nadšený divadelní ochotník a režisér a zároveň se v širokém záběru účastnil spolkového života. K jeho povahovým předpokladům pro chystanou výstavbu potom patřilo, že se nikdy neostýchal zarputile prosazovat své názory a zájmy, třeba i za cenu ostrého střetu. Jeden takový ho například v roce 1893 přiměl k odchodu z místního divadelního souboru.⁸

Vzhledem k obecnému a značně schematickému úzu, podle kterého dnes vnímáme nebo si představujeme celkový charakter zástavby Hradce Králové, možná překvapí zjištění, že do původního starého města na ostrožně mezi Labem a Orlicí moderní architektura před rokem 1909 téměř nepronikla. Pokud v pevnosti po zrušení stavební uzávěry ojediněle nějaká novostavba vznikla, svým tvarovým repertoárem rozmnožovala tradici historických slohů. Tak vyhlíží Weinhengstovo klasicizující divadlo (1885) i dvě varianty novobarokního paláce – noblesní Nekvasilův Záložní úvěrní ústav (1903–1904) či naopak předimenzovaný

⁷ Manželka Pavla (*?), dcery Milada (*1892), Pavla (*1894), Marie (*1895), Věnceslava (*1896) a synové Antonín (*1898) a Jaroslav (*1903).

⁸ Jiří Vladimír TOLMAN: Padesát let ochotnické Musy v Hradci Králové, Hradec Králové 1918, 55.



33 / Přestavěné domy Antonína Hanuše: nárožní čp. 169 a sousední čp. 170 (nalevo), 1902

Němcův dům U Beránka (1906–1908). Zřejmě jedinou výjimku, která alespoň přibližně reagovala na soudobé pokrokové náměty, představoval dům od Rudolfa Dvořáka (čp. 392) z roku 1904, který vnesl na Malé náměstí závan stavitelské secese se střídou výzdobou akcentující florální motivy. Jak už ale bylo uvedeno, etablování architektonické moderny v těch letech nedosahovalo závratné dynamiky ani na pozemcích, které se ve prospěch rozvoje města uvolňovaly odstraňováním fortifikačních objektů.

Mezi modernisty tak byl Vladimír Fultner kupodivu první, jehož projekt se v Hradci Králové dočkal provedení po zhruba pětiletém hluchém intermezzu po předešlých Kotěrových a Gočárových stavbách. Nabízí se otázka, jaké okolnosti, kromě příbuzenské náklonnosti, Fultnerovi k takovému úspěchu napomohly. Rozsáhlá zakázka při zohlednění všech nákladů vyžadovala od Antonína Hanuše navýsost zodpovědný přístup a pečlivé rozhodování. Potřebnou důvěru ve schopnosti a nápady svého synovce mu mohly dodat Fultnerovy dosavadní umělecké úspěchy a po odborné stránce ho snad přesvědčily školní práce, případně návrhy z Kotěrova ateliéru, jejichž kvality však nemáme možnost posoudit. Zároveň tehdy častá přítomnost Jana Kotěry v Hradci Králové dává tušit mimo jiné jeho kontakty s Hanušem; uznávaný architekt mohl stavebníkovi příznivě referovat o Fultnerově projektantské průpravě a zaručit se za jeho způsobilost pro náročný úkol. K faktorům ovlivňujícím Hanušovu volbu bude nejspíš nutné připočítat i cenu za požadované služby, která z pochopitelných důvodů v rodinném kruhu nemusela dosahovat běžné komerční výše. Každopádně Fultner nakonec objednávku na vypracování návrhu fasády skutečně obdržel a po dokončení instalace Navrátilovy výstavy v pražském Rudolfinu zakázku pro svého strýce připravoval.

V pohledově exponované jižní řadě tří domů na Svatojanském náměstí s renesanční Bílou věží v pozadí patřil Antonínu Hanušovi prostřední dům čp. 170 a napravo krajní dům čp. 169, tvořící nároží se Svatodušní ulicí (dnešní Rokitanského). Roku 1888 uskutečnil jeho otec František přestavbu, která zasáhla především tento nevšední rohový dům, kde dosud fungovala kovárna s venkovním přístřeškem pokrytým šindelem. Renomovaný místní stavitel František Černý vyrovnal výškovou hladinu obou Hanušových domů jejich společným zastřešením, když předtím u domu čp. 169 odstranil štít a dostavěl druhé patro. Tento dům zároveň získal novorenesanční fasádu, zatímco u barokního domu čp. 170 se úpravy dotkly jen štítu, který měl přidáním volut a čučků nabýt zdobnější podoby.⁹ Není ovšem jisté, zda štít domu čp. 170 byl při této přestavbě skutečně zachován, protože na snímku z roku 1902 již chybí a oba domy uzavírá společná hlavní římsa. Po dvaceti letech užívání sdružené budovy s obytnou i obchodní funkcí přistoupil Antonín Hanuš k její adaptaci, aby lépe vypovídala o „rozšíření jeho závodu“.¹⁰ Na začátku roku 1909 proto podal městskému úřadu žádost na „rekonstrukci nárožního domu čp. 169 a přestavbu domu čp. 170“.¹¹ Příslušnou plánovou dokumentaci signovala kancelář místního stavebního podnikatele Roberta Schmidta, které můžeme podle povahy výkresů přisoudit au-



34 / Vladimír Fultner, zákres nové fasády Hanušova domu do skutečné situace, květen 1909

torství moderního konstrukčního řešení stavby, počítajícího mj. s železobetonovými stropy nad sklepy a parterem. V předloženém návrhu se objevila pouze naznačená silueta fasády, pro jejíž definitivní ztvárnění si Hanuš vybral svého synovce Vladimíra Fultnera. Počátkem února se investiční záměr ještě rozrostl, když stavebník po zdlouhavém vyjednávání uzavřel se sousedy,

⁹ Státní okresní archiv Hradec Králové (dále jen SOkA HK), fond Berní správa Hradec Králové, čp. 169–171.

¹⁰ Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové, čp. 169–171, dopis z 12. září 1908.

¹¹ Pozn. 9, dopis z 16. ledna 1909.

manžely Chrudimskými, dohodu o koupi jejich domu čp. 171. Nyní tak vlastnil tři bezprostředně sousedící domy a na tento soubor ještě přímo přes ulici navazoval jeho další dům čp. 74. Nakolik obratným obchodníkem Antonín Hanuš byl dokazuje nejlépe způsob, jakým do transakce zainteresoval také městský úřad. Jeho zástupci od původních majitelů souběžně odkoupili malý pozemek s vystupující částí domu, která se Hanušovi nehodila do nové, byť rovněž předsunuté úrovně průčelí. Úředníci tento krok zdůvodňovali obecním prospěchem, protože se tak měl rozšířit dosud úzký vjezd na Velké náměstí, což bylo důležité nejen „*pro obyčejnou frekvenci v místě tom pravidlem velkou, nýbrž i pro případ, že by tudy vedena byla elektrická dráha...*“.¹² Hanušovi se v důsledku otevřela cesta k hmotovému i stylovému sjednocení hned trojice domů. Původní zadání tak spolehlivě přerostlo v úlohu monumentální povahy, čemuž ovšem Fultner pozoruhodně přizpůsobil svůj tvůrčí plán.

Za změněných podmínek se do konce února připravovala upravená verze návrhu, zahrnující všechny tři Hanušovy domy, ovšem zatím jen po konstrukční stránce, tedy nejspíš stále bez Fultnerovy účasti. 22. února přijal hradecký starosta jménem zastupitelstva Hanušův „*závazek*“, že na místě zbořených domů čp. 170 a 171 postaví třípatrovou budovu, které objemově přizpůsobí i dům čp. 169 a opatří „*oba tyto nově vystavěné resp. upravené objekty sladěnou fasádou*“.¹³ Není přesně známo, jaké požadavky tehdy vyvstaly, například na změny dispozičního řešení, protože místo přestavby se nakonec přistoupilo ke zbourání historických domů čp. 170 a 171. Je možné, že Hanuš kalkuloval se zařazením projektu do kategorie novostaveb, jejichž majitele tehdy město kvůli podpoře lokálního stavebního ruchu dočasně zprošťovalo povinnosti platit domovní daně a přírážky. Na počátku března se započalo s demolicí uvedených domů, což přitahovalo pozornost hradeckých obyvatel a zároveň umožnilo různé archeologické nálezy, na starém městě nikoliv neobvyklé.¹⁴ Jak naznačuje poznámka v odborném tisku, někdy v těchto dnech Fultner mohl dokončit svůj návrh vnějšího opláštění budovy: „*Hanuš vystaví třípatrový dům a rohový svůj dům čp. 169 zvýší o jedno patro. Celku dostane se pak vkusné fasády*“.¹⁵ Zcela jistě pak musel být s prací hotov pro květnové úřední posuzování projektu, s čímž souvisí také dosud vzácné svědectví formálně potvrzující jeho autorství: „*Viděli jsme návrh pana Fultnera ml. ...*“¹⁶

¹² Nová stavba v Hradci Králové, in: Ratibor XXVI, 1909, n. 6, 6. 2., 6.

¹³ Pozn. 9, dopis z 22. února 1909.

¹⁴ Na staveništi byly nalezeny hliněné nádoby a cínové talíře ze 17. století, které Hanuš věnoval městskému muzeu. Viz: Ratibor XXVI, 1909, n. 22, 29. 5., 7.

¹⁵ Stavitelské listy V, 1909, n. 5, 12. 3., 83.

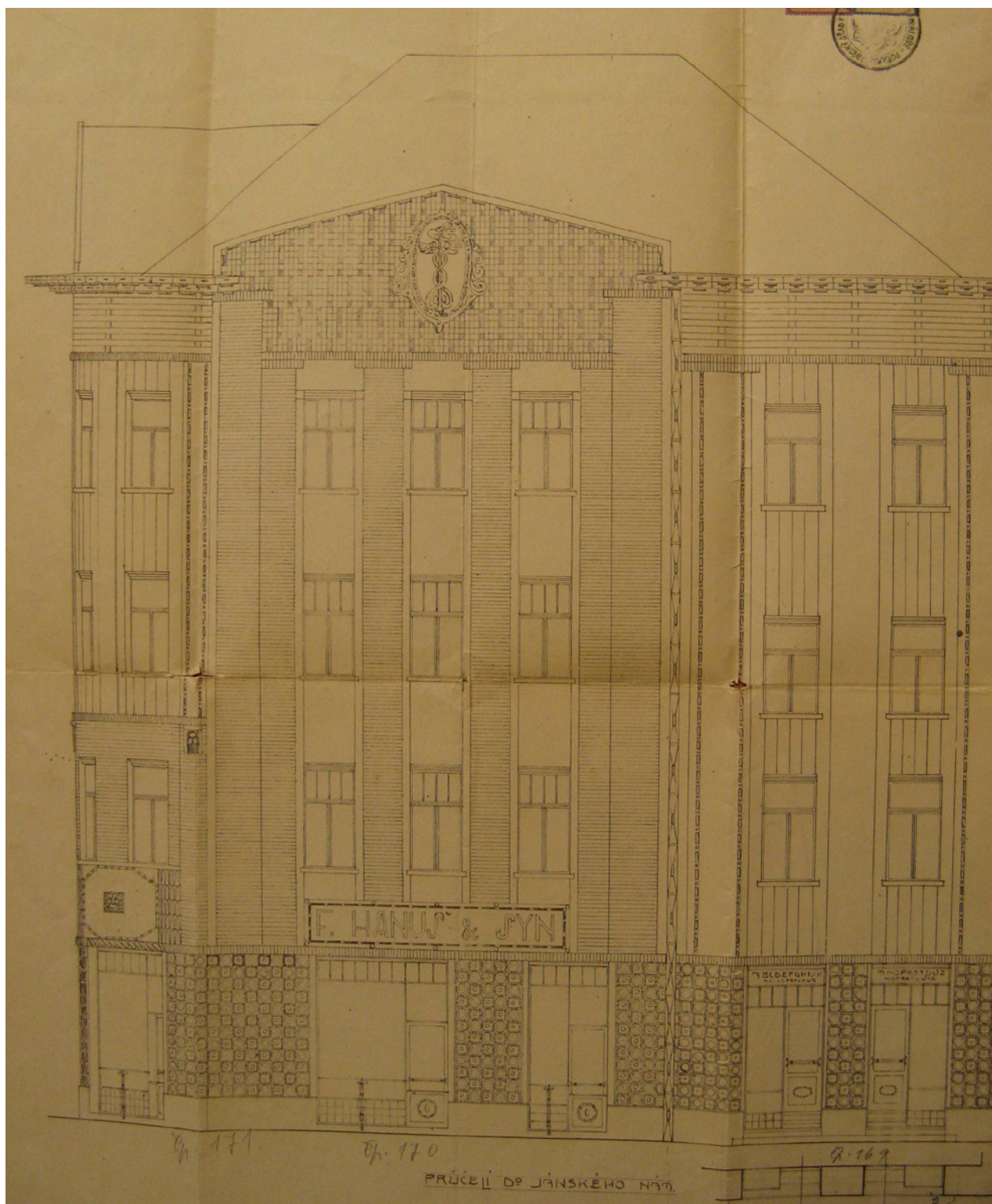
¹⁶ Monumentální fačada v Hradci Králové, in: Ratibor XXVI, 1909, n. 22, 29. 5., 7.

Dochované plány Hanušova domu, stejně jako dnešní vzhled citlivě restaurované fasády, nám již při letmém seznámení vnuknou neodbytnou myšlenku na dílo Otto Wagnera, příslušející k vídeňskému prameni inspirace českých modernistů. Ve Fultnerově

35 / *Bourání Hanušových domů*
čp. 170 a 171, vpravo nárožní
dům čp. 169, jaro 1909



koncepti objevíme spoustu umně zužitkovaných wagnerovských podnětů, které dokládají široký přehled a erudici začínajícího hradeckého architekta, jakkoliv se zde občas projevuje i překotná touha přiblížit se mistrovství svého vzoru. Cenná je zejména skutečnost, že i přes požadavek jednotícího řešení fasády vtiskl Fultner do jejího rozčlenění zjevnou reminiscenci na všechny tři původní domy. Ukázkově tak přidržel v platnosti Wagnerovu zásadu dbát na estetický soulad novostavby s okolím a její ohleduplnost k historickému kontextu. K tomuto účelu se dobře hodila Fultnerova neochvějná záliba ve vertikalitě. Ta se v dané konstelaci jednak přizpůsobuje pohledovému rázu jižní strany náměstíčka, paradoxně určovanému zejména vně stojící Bílou věží, ale zároveň vyvažuje horizontální ladění sousedního domu čp. 164, který vlastnil Karel z Isakovicsů. Jestliže bychom zde ještě marně hledali symptomy kotěrovské diferenciacce hmoty a konstrukce z hlediska účelu, upozorňuje Fultner alespoň na rozdílný původ jednotlivých částí nového domu, jejich historický vývoj a majitele. Podobně rafinovaně pracoval se zdánlivou symetrií celé kompozice, což byl společný rys hned několika jeho návrhů. Tomuto poslání spolehlivě dostála především mírně ustupující ústřední část domu, rozvržená na tři osy a rytmizovaná mělkým pilastrovým řádem. Její rámec vyznačují dva boční, lehce převýšené pilastry a nahoře nízký štít, který odděluje tenký pás z lícových cihel – snad připomenutí tradice někdejšího pevnostního města, nebo odraz Kotěrova uměleckého vlivu, zřetelného tehdy například u Otakara Novotného a jeho Štencova domu v Praze (1909–1911). Tvar štítu



36 / Vladimír Foltner, fasáda Hanušova domu, pohled z náměstí, květen 1909

a vertikální členění zase nechává vzpomenout na levou vstupní část výstavního pavilonu obchodu a průmyslu na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze v roce 1908, který Kotěra navrhl se spolupracovníky z ateliéru Pavlem Janákem a Josefem Gočárem. Štít Hanušova domu je pokrytý geometrickým rastrem oválných prvků, což

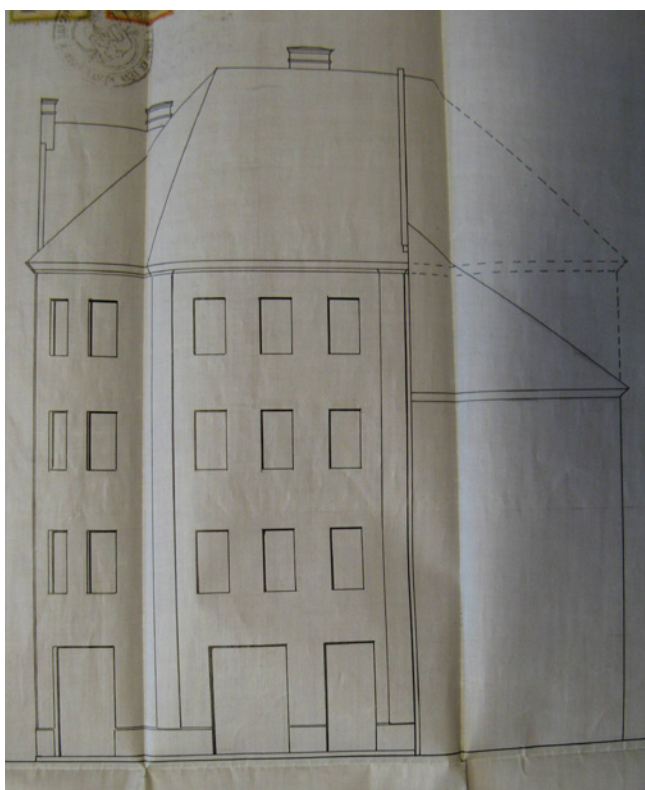
odpovídá estetickému projevu žáků Kotěrovy speciálky na Uměleckoprůmyslové škole, který se nepřehlédnutelně uplatnil při výzdobě pavilonu školství na zmíněné výstavě. Ve stejném duchu se nese také užití ozdobných pásků na šambránách, linky z režných cihel nebo právě ztvárnění štítového reliéfu, kde se objevuje caduceus, okřídlená hůl boha Merkura, ochránce obchodníků, a spirálový motiv po okrajích. Důležitější však byl obsahový význam reliéfu jakožto nositele informace o stavebníkovi; obdobně u Wagnera tuto funkci plnily štítové nápisy. Fultner použil písmo v jiných partiích – středová část domu nesla vývěsní štít rodinné firmy („F. Hanuš a syn“) a na zaoblené nároží byl zavěšen dekorativní reliéf s iniciály současného majitele domu („AH“).

Tři základní celistvě členěné hmoty Hanušova nového domu vyrůstají z precizně definovaného parteru, kde se nacházela trojice obchodů, písárna, skladiště a v zadním traktu byl boční vchod a schodiště. Fultner se s proporcemi přízemí složitě potýkal, než se mu alespoň částečně podařilo zmírnit těžkopádný dojem, který vyvolávalo obložení dekorativními kachli. Obě postranní části domu jsou v úrovni prvního až třetího obytného patra komponované na dvě osy a zakončené robustní, výrazně vyloženou římsou. Jednoduché plošné členění fasády se znovu ve wagnerovské dikci opírá o konstruktivní rytmus pilastrů a stejně velkých oken s kotěrovsky ustupující horní částí ostění. Kouzlo zdánlivé rovnováhy dovolí jen málokomu prohlédnout nesoulad v úrovni druhého patra, které se v boční části čp. 169 nachází o něco níž oproti zbytku stavby, budovanému nově. Zvýšené třetí patro tuto disproporci opět srovnává. Fultner uprostřed rozvrhu fasády střídá hladkou omítku u poprsníků a vodorovné rýhování pilastrů, zatímco v postranních částech použil řešení pomocí hladkých pilastrů a kanelovaných poprsníků, což ve výsledku působí plastičtěji. První patro zaobleného nároží čp. 171 oba přístupy kombinuje, a navíc nese výzdobu v podobě zmíněného reliéfu a dvou masek zavěšených pod kordonovou římsou z lícovek. Autora těchto uměřených sochařských prvků bohužel neznáme, ale vzhledem ke kvalitě jejich provedení bychom snad mohli uvažovat o Antonínu Waigantovi, který tehdy v Hradci spolupracoval se svým bratrem Bohumilem. Secesní dekor s geometrickým vzorováním Fultner pro své návrhy v prvních letech všeobecně rád používal a v návrhu Hanušova domu ho můžeme chápat jako přidanou hodnotu zcela ve smyslu Wagnerových představ o poetickém dotváření architektury, jejím pouhém „*podtržení, které postrádá vsí samostatné formy*“.¹⁷ Prakticky tím dodržoval i Kotěrovo schéma, v němž okrášlení fasády mělo účelně „*členit a podporovat jasně konstruktivně vyjádřené masy*“.¹⁸

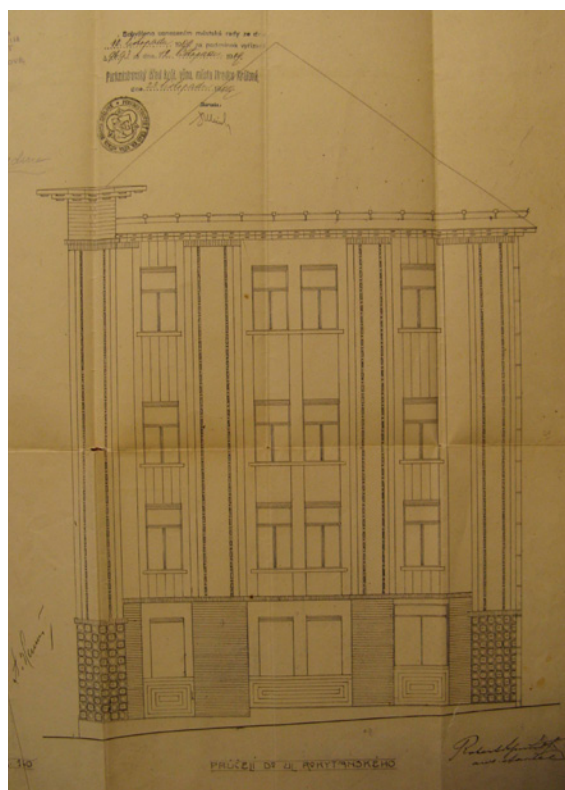
¹⁷ Pavel JANÁK: Otto Wagner, in: Styl I, 1908–1909, 48.

¹⁸ Jan KOTĚRA: O novém umění, in: Volné směry, IV, 1900, 194.

Zatímco někdejší dům čp. 169 vytváří klasické pravoúhlé nároží, v dispozičním plánu celého objektu vyniká především okrouhlá krajní část, která na opačné straně nahrazovala původní dům čp. 171. Navzdory poplatnosti sjednocenému výrazu fasády se totiž nezříká vlastní odpovědnosti za strategickou polohu při pozorování z Velkého náměstí. Důležité je, že dům touto formou upouští od dosavadní tvrdé konfrontace se zbytkem Svatojanského náměstí, nesnaží se ho marginalizovat, ale naopak umožňuje, aby výhled z centra plynule přecházel do další perspektivy. Navzdory některým pozdějším kontroverzím proto nelze říci, že by Fultner do práce na svých větších stavbách, mnohdy monumentálního vyznění, nedokázal vnést principy, jako je skromnost či pokora. Zaoblené nároží svým obecným pojetím opět evokuje Wagnerovu tvorbu, tentokrát nájemní dům na Linke Wienzeile ve Vídni, ale evidentně nezapře ani dobrou znalost průkopnické hradecké realizace Huberta Gessnera a Otakara Béma. V tomto prvku se ozývá i další z Wagnerových myšlenek, plédujících za takové perspektivní uspořádání fasády, které ve všech složkách přichází k platnosti z jed-



37 / Robert Schmidt (?), silueta boční fasády domu čp. 169, leden 1909



38 / Vladimír Fultner, boční fasáda domu čp. 169, listopad 1909

noho, a sice nejčastějšího pohledového bodu. Návrh exteriéru Hanušova domu doplňovala úprava chodníku v podobě trojbarevné mozaiky s žulovými obrubníky na náměstí, ovšem o použitém vzoru dláždění nemáme žádnou zprávu.

Dům Antonína Hanuše si v hradeckém tisku vysloužil jen částečné zastání, podle kterého „*fasáda... s ohledem k vypjatosti budovy nad celým svým okolím působí stylově velmi lahodně*“.¹⁹ K opačnému názoru dospěl městský stavební úřad, který dodatečně předložené plány fasády vrátil 19. května stavebníkovi bez udání důvodů jako neschválené.²⁰ Teprve po deseti dnech specifikovala pocíťované nedostatky v dokumentaci městská technická kancelář. Návrh především nebyl kompletní, protože nezahrnoval také dosavadní nárožní dům čp. 169. Pravděpodobně tehdy scházel boční pohled na průčelí ve Svatodušní ulici, který je nyní v archivu uložen na samostatném výkresu.²¹ Zásadní problém ale spočíval v tom, že od budov s hlavním průčelím obráceným do komorního Svatojánského náměstí úředníci konvenčně očekávali „*přiměřené členění v malé plochy*“ a takovým nárokům Fultnerův smělý návrh příliš nevyhověl. „*Plochá architektura celé fasády působí velmi těžce*“, vysvětlovala dále své stanovisko kancelář, která si vhodnější lokalizaci takového návrhu představovala spíše na konci nějakého dlouhého a širokého prospektu v nové části města.²² Úředníky evidentně zaskočilo toto první ohlášení skutečně moderní architektury v katastru starého Hradce. Něco jiného totiž znamenaly Kotěrovy dřívější či připravované počiny, uskutečněné sice stále přibližně v hranicích bývalé pevnosti, ale až na labském nábřeží, vně půdorysu středověkého města, nebo Gessnerova a Bémova školní budova na druhém břehu v předpolí Pražského mostu, odkud se postupně od konce prvního desetiletí rozšiřovala další zástavba. Převzetí moderního způsobu ochrany architektonických památek a péče o historické urbanistické celky, vycházejícího ze zásad vídeňské školy Aloise Riegla a především Maxe Dvořáka a u nás propagovaného historikem Zdeňkem Wirthem v prostředí Klubu Za starou Prahu, se u hradeckých úředníků prozatím opožďovalo za absorbcí citlivého a vstřícného přístupu k moderně na „zelené louce“.²³ O bezradnosti v nezvyklé situaci svědčilo jejich anachronické doporučení upravit okrouhlou část stavby na místě někdejšího domu čp. 171 jako věž, která by nerušila pohled z Velkého náměstí. Údajně příliš souvislá plocha fasády měla zase být rozčleněna širokým rizalitem, který by vznikl ve střední části staveniště v místech někdejšího domu čp. 170.²⁴ Příliš nepřekvapí, že navrhované změny se v souhrnu vzpíraly sledo-

¹⁹ Pozn. 16.

²⁰ Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové, čp. 169–171.

²¹ Ibidem.

²² SOkA HK, fond Berní správa Hradec Králové, spisová dokumentace k domu čp. 169–171, dopis Městské technické kanceláře z 29. května 1909.

²³ Dosvědčují to i problémy se souběžně projektovaným Gočárovým schodištěm, jehož plány sice vznikly už na počátku roku 1909, ale po značných prodlevách čekalo na dokončení až do následujícího roku.

²⁴ Pozn. 22.



39 / Vladimír Fultner, dům Antonína Hanuše čp. 169–170, stávající podoba

vanému wagnerovskému pojetí pravdivé architektury stejně jako památkářskému principu, který odmítal zacházení s historickým celkem jako s mrtvým muzejním exponátem a věřil v možné harmonické sousedství staveb různých slohů.

Antonín Hanuš podal proti zamítavému stanovisku odvolání, které městská rada 1. června 1909 postoupila k vyřízení okresnímu výboru.²⁵ Jeho následný verdikt naznačuje, jaké vážnosti se těšila osobnost hradeckého starosty mezi zástupci dalších měst a obcí na Hradecu. Při jednání 14. června, jehož zápis podepsal právě František Ulrich, totiž výbor Hanušovu stížnost uznal za oprávněnou a usnesení městské autority zrušil. Její připomínky označil za neopodstatněné z hlediska účelnosti i estetiky, protože předně *„je třeba klást*

²⁵ SOKA HK, fond Archiv města Hradce Králové, Protokoly z jednání městské rady 1909, karton 333, č. knihy 344.

důraz na to, aby budova byla umělecky cenná, čehož lze docílit i bez nápadného a výrazného detailování“. Okresní výbor tedy provedení Fultnerovy jednotné fasády povolil, pouze s drobnými výhradami, které se dotýkaly ztvárnění korunní římsy a zdobnosti provozního parteru. Odsouhlasení návrhu tak provázela podmínka, že „masivní římsování... bude zmírněno a přízemek bude organicky a klidněji vyřešen“.²⁶ Vhled do této lehce konfliktní situace bohužel není snadný, protože nelze přesně rozeznat, jaká opatření Fultner v doporučeném směru podnikl. Nové návrhy fasády z října 1909,²⁷ schválené po úředním šetření městskou radou, totiž znovu obsahovaly mohutnou římsu a poněkud těžkopádný rastr keramických kachlů, pokrývající celé přízemí.²⁸ I když těžko lze považovat realizovanou podobu římsy a parteru za ono požadované zmírnění a zklidnění, zdá se pravděpodobné, že Fultner květnové připomínky akceptoval a k jistým úpravám přistoupil. Ostatně naznačuje to i novinová zpráva: „Schválen návrh na změnu fasády a uděleno bylo povolení k obývání novostavby p. Antonína Hanuše.“²⁹ Výplývá z toho bohužel zjištění, že prvotní verze Fultnerova návrhu není známa, i když v celkovém obrysu i v detailním provedení byla nanejvýš podobná té provedené.

Ještě před kolaudací přinesl regionální list *Osvěta lidu* prakticky jedinou dobovou recenzi Hanušova domu, navíc nikterak dlouhou a signovanou jen značkou „T“.³⁰ Její autor sice stavbu zdvořile vyzdvihl nad jiné časově příbuzné projekty ve městě, v zásadě jí ale vytýkal řadu věcí „z hlediska konstruktivního i estetického“. Kvůli profilaci štítu se mu nelíbil výhled na dům směrem z Velkého náměstí, v čemž evidentně rezonovala uvedená kritika městské stavební kanceláře. Pisatel si představoval zcela jiné, ale blíže neurčené traktování fasády přestavovaného nárožního domu čp. 169 a odmítal vyložení římsy do Svatodušní ulice, která podle jeho názoru „působí hrozně“ v kontrastu se svislicí Bílé věže. Další diskrepance vyvstávala z té příčiny, že autor článku Fultnerovi nepřiznal originální příspěvek ke zpracování podnětů, které se do jeho tvorby nepochybně promítly: „Moderní architektura právem opomíjí formu starých slohů, jež bezduše se kopírovaly a leckde i kopírují, jak i mnohde u nás je vidět. Proto také od moderního architekta nechceme, aby zase on přejímal

²⁶ SOkA HK, fond Berní správa Hradec Králové, spisová dokumentace k domu čp. 169–171, dopis Okresního výboru z 16. června 1909.

²⁷ Pozn. 20.

²⁸ Kachlové opláštění ale po odlehčení až později instalovaným souvislým pásem výkladců přečkalo do dnešních dnů jen ve formě vlysu.

²⁹ Orlické proudy II, 1909, n. 45, 13. 11., 5.

³⁰ T. [František TICHÝ]: Několik poznámek o estetice a stavitelské činnosti v Hradci Králové, in: *Osvěta lidu* XIV, 1909, n. 105, 2. 10., 6.



40 / *Dům Antonína Hanuše*
čp. 169–170, reliéf s iniciálami
stavebníka, současný stav

*eklekticky formy moderních architektů, jako třeba O. Wagnera v tomto případě.*³¹ Jakub Potůček na základě jistého archivního dokumentu připisuje autorství předchozího hodnocení Františku Tichému (1886–1961).³² Přestože tento vystudovaný architekt a pozdější uznávaný ředitel hradeckého muzea působil jako stálý dopisovatel *Osvěty lidu* až od března 1910, lze se ztotožnit s předpokladem, že v tomto periodiku příležitostně publikoval už dříve. Domnělý Tichého pohled na Fultnerovu práci je ale nutné zasadit do patřičných souvislostí. Ač o rok starší, chodil Tichý s Fultnerem do stejné třídy na hradecké reálce a po maturitě byl jeho ročníkovým spolužákem i na technice v Praze. Své protiwagnerovské postoje zjevně opíral o názorový systém profesora Jana Kouly, který v dobové diskuzi o potřebě hledání nového slohu navrhol obracet se výhradně k domácí architektonické tradici. Osobně bych si dovil mírně negativní vyznění článku přisoudit i mladické či profesní ctižádostivosti. Třiadvacetiletý Tichý ho napsal v situaci, kdy po dokončení školy teprve sháněl zaměstnání, než v následujícím roce nastoupil do stavitelské kanceláře Václava Rejchla st. Naopak jeho mladší kolega, který techniku vůbec nedostudoval, tehdy již zahajoval aktivní kariéru, navíc na velké zakázce a s nepřehlédnutelným výsledkem. Situace se mohla jevit o to složitější, že Tichý měl Fultnerovu stavbu neustále doslova na očích – bydlel totiž v domě na protější straně náměstí, kde jeho rodiče provozovali hostinec.

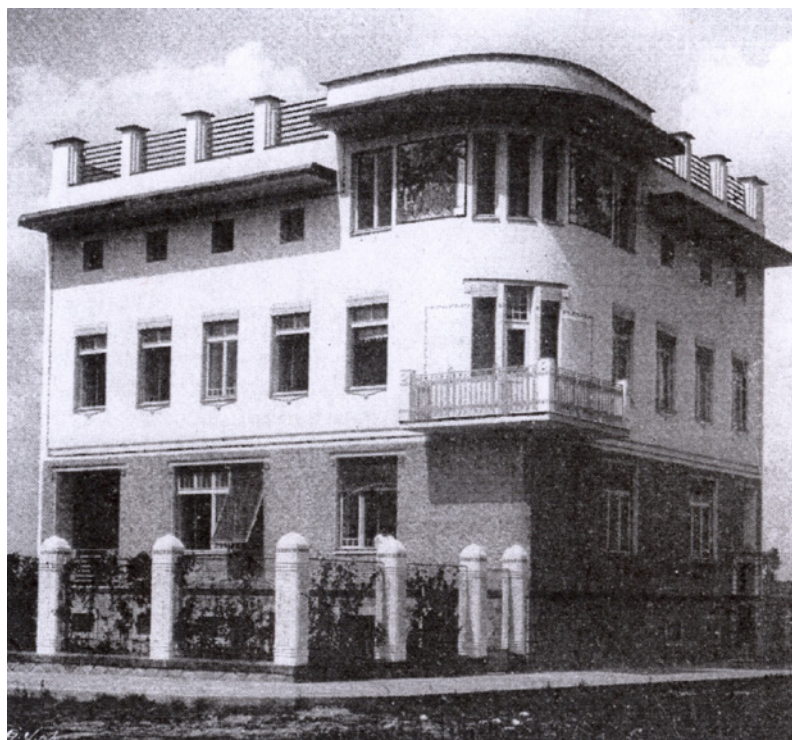
Výhrady Františka Tichého se však míjely účinkem, i když na Hanušův dům cílily s logickou nezbytností. Ohrazoval se totiž proti novátorskému počínu, který svým zvoleným stylem představoval i na hradecké poměry nejistý, i když potřebný experiment. Fult-

³¹ Ibidem.

³² Jakub POTŮČEK: Hradec Králové. Architektura a urbanismus 1895–2009, Hradec Králové 2009, 30.

ner se při něm odvážně rozhodl pracovat s několika inspiračními zdroji a jejich různorodé výrazové prostředky skloubil s důmyslem a uměřeností. Ve svém celkovém charakteru, ve způsobu uchopení prvků, které poskytoval wagnerovsko-kotěrovský tvůrčí arzenál, potom

41 / František Roith,
vila v Plzni, 1908



debut takto mladého a dosud nevyzkoušeného architekta asi nemohl být přesvědčivější. Harmonický rozvrh fasády Hanušova domu dokládá, že Fultner postihl esenci Wagnerovy architektury geometrické secese v natolik čisté formě, jakou u nás prezentovali pouze jeho přímí žáci z vídeňské akademie, například František Roith v případě vily v Plzni (1908) nebo Hubert Gessner, který projektoval budovy v areálu psychiatrické léčebny v Kroměříži (1905–1908). Ztvárněním Hanušova domu Fultner ukázal, podobně jako třeba Emil Králík v návrhu lázeňského domu v Luhačovicích (1908–1910), že Wagnerovy myšlenky bylo možné interpretovat s vysokou kvalitou i bez přímých zkušeností ze studijního pobytu v jeho škole. Pro dějiny hradecké architektury měl jeho počín zásadní význam v tom, že se v něm v symbolické rovině prolínalo staré město s předsunutou enklávou Kotěrových staveb. Jako by smířoval historický sídelní útvar s nově budovaným Hradcem, jehož zrod umožnilo pouze předchozí „obnažení“ bývalé pevnosti. Toto sblížování nebyl bezbolestný proces, vezmeme-li v potaz, že od barokní přestavby starého města v první polovině 18. století vzniklo na samém okraji pevnostní ostrožny pouze klasicistní schodiště Bono Publico a městský pivovar, postavený v letech 1844–1846 a rozšířený o půl století později. Díky své poloze může Hanušův dům plnit rovněž funkci jakéhosi interpretačního svorníku

umělecké metody dvou Fultnerových vzorů – evidentně mu konvenovala starší Wagnerova moderna, ale zároveň již zhodnocoval svůj přímý zážitek kotěrovské architektury.

Navzdory prokazatelným kvalitám však Fultnerův projekt neznamenal předěl v nahlížení městských úředníků na novou výstavbu v historickém centru. Nasvědčuje tomu situace v těsném sousedství Hanušova domu, kde v roce 1912 uzavřel stavební vývoj Svatojanského náměstí architekt Rudolf Němec. Pro východní část prostranství navrhl palác Občanské záložny, traktovaný v novobarokní podobě, v níž se zračilo autorovo školení u Friedricha Ohmanna. Navzdory možným výhradám vůči slohové zastaralosti a kolizi však lze stavbu chápat také jako snahu o jakési povšechné vyvážení hlavních vlastností Fultnerovy budovy. Němcovi k takovému účinku posloužila zvolená „*horizontálně živě rytmizovaná hmota bohatě plasticky členěná*“.³³ Jak ještě uvidíme v příběhu obchodního domu V. J. Špal-ka, který stojí nedaleko na Velkém náměstí, nebylo to naposledy, kdy stavby obou tvůrců tak rozdílného zaměření zapředly dialog specifického významu.³⁴



42 / Dům Antonína Hanuše
čp. 169–170, štitový reliéf,
současný stav

³³ Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: Salón republiky. Moderní architektura Hradce Králové, Hradec Králové 2000, 38.

³⁴ Rudolf Němec, který Ohmanna pracovně doprovázel ve Vídni i v Praze, působil od roku 1903 v Hradci Králové, mj. jako ředitel odborné školy pro umělecké zámečnictví. Jeho úmrtí na počátku roku 1914 bylo symbolicky označováno za odchod „posledního mohykána pražského baroka“. Viz: Královéhradecká revue pro severovýchodní Čechy I, 1914, 39.

Vily ve Střelecké ulici

Pozoruhodná enkláva hradecké architektury se začala formovat před rokem 1910 relativně daleko od historického centra a přilehlého založení nových domovních bloků – na samé hranici uměle vytvořené inundační kotliny Labe, která donedávna chránila bývalou pevnost. Lokalita však byla izolovaná jen zdánlivě, protože volně navazovala na tehdy samostatné Pražské Předměstí. Od areálu tamější Střelnice postupovala individuální výstavba v úzkém oblouku ke staré aleji, zvané Mariánská či Smutná (dnes ulice V Lipkách). Pozemky pro projektované domy se rozkládaly těsně za záplavovou hrází, takže regulace řeky, kterou město provádělo v letech 1907–1912, nepodmiňovala zdejší stavební dění se stejnou intenzitou jako na nábřeží. Na druhou stranu se sem ale nepříjemně stahovala voda ze západního směru. V této zóně vyrůstaly rodinné domy pro střední a částečně i vyšší třídu, tedy typ bydlení, který se v expandujícím urbanistickém celku dosud objevil pouze na pravém břehu Orlice při cestě do Malšovic. Zatímco tam ale vznikaly vily s eklektickými fasádami, navrhované například Václavem Rejchlem st., zde přišla ke slovu také elegantní geometrická moderna. Stavební činnost podél Střelecké ulice nabrala hned po zahájení téměř hektické tempo. Během dvanácti měsíců se podařilo dokončit osm domů, takže s příchodem roku 1910 byla nová zóna již z velké části obydlená, zbývající pozemky bloků IX a X rozprodány a vrcholily přípravy na jejich zastavění. Místní situace ale nebyla



43 / Nová zástavba ve Střelecké ulici v Hradci Králové, druhá zleva Pišova vila, třetí zprava Charvátova vila (arch. Vladimír Fultner), 1910

jednoduchá, protože kolem někdejší hráze převládal náročný vlhký terén. Dlouhodobé nivelační práce způsobovaly problémy s obslužností – zdejší cesta byla neustále rozježděná, což ztěžovalo dopravu dřeva a uhlí, a lidé se mnohdy dostávali ke svým domům jen po



44 / Vladimír Fultner, Píšova (vlevo) a Charvátova vila, původní stav v roce 1910

obecních loukách.¹ Navzdory technickým obtížím se tady dobře uplatnila kvalitní racionální architektura, která i na periferii sledovala kurz, prosazovaný tehdy ve vnitřním Hradci: „... celková tvářnost okolí... se tím změnila, ale neporušila se příliš, takže některé domy ladně a velice pěkně se tu vypínají a srovnávají se svým okolím, pěkně působí svým zevnějškem: harmonickou fasádou, malebností střech a co zvláště si ceníme, že dobře a účelně využít jich prostor.“² Širokou příležitostí k praktickému ověření svých tvůrčích invencí a dovedností zde získal i dvaadvacetiletý Vladimír Fultner. Prezentoval se dvojicí vil nepřehlédnutelné umělecké hodnoty, při jejichž navrhování se spoléhal na obdobné kompoziční, tvaroslovné a výtvarné zásady.

Píšova vila

Na architekta se nejprve obrátil Václav Píša, který zamýšlel vystavět vilu na parcele č. 6 v bloku X (čp. 460). Na přelomu století nepochybně znal Fultnerova otce, alespoň díky společnému zájmu o amatérské divadlo. Tehdy byl aktivní ve výboru ochotnického spolku Klicpera, již zmiňovaného právě v souvislosti s Karlem Fultnerem, a například v roce 1901 zde s ohledem na svou profesní způsobilost vykonával funkci pokladníka.³ Vladimír Fultner ale se stavebníkem začal jednat zřejmě zásluhou svého strýce Antonína Hanuše, který s Píšou zasedal ve správní radě Záložního úvěrního ústavu. Píša byl navíc od roku 1906 ředitelem hradecké centrály této vlivné bankovní instituce a oba dva v podstatě zosobňovali dobové

¹ Ratibor XXVII, 1910, n. 7, 12. 2., 9.

² Osvěta lidu XIV, 1909, n. 105, 2. 10., 8.

³ Jiří Vladimír TOLMAN: Padesát let ochotnické Musy v Hradci Králové (1868–1918), Hradec Králové 1918, 155.

prolínání podnikatelských, finančních a politických struktur v Hradci Králové. Už v roce 1902 byl Václav Píša zvolen ve III. sboru náhradníkem městského zastupitelstva, když tehdy jako své povolání uváděl „účetní“. Poté v únoru 1906 získal řádný mandát v tomto samosprávním orgánu a v prosinci 1909 jej obhájil.⁴ V květnu 1910 přijal v Záložním úvěrním ústavu jmenování vrchním ředitelem, což byla nová zastřešující pozice, zřízená na základě setrvalého rozvoje banky, přibývajících agendy a rozrůstání sítě poboček. Spolu s Hanušem patřil Píša také k akcionářům banky, což mu zaručovalo ještě větší podíl na kontrolování jejího chodu. O strmém vzestupu a následných peripetiích v hospodaření peněžního podniku bude zmínka ještě v kapitole o soutěži Všeobecného úvěrního ústavu, ale v osobní perspektivě Václava Píši je nutné již nyní konstatovat, že i jeho angažmá skončilo značně problematicky.

Sám nastoupil do vedení banky v rámci generační obměny, kdy manažerské posty přebírali velmi mladí úředníci. Většinou přicházeli po vystudování Vyšší obchodní školy, kterou Záložní úvěrní ústav v roce 1893 pomáhal uvést v život a dále jí garantoval dotační podporu. Mnozí z absolventů potom během několika málo let v bance kariérně vystoupali z kategorie nižších úředníků až na místa jednatelů a prokuristů.⁵ Konjunktura banky na přelomu prvního a druhého decenia se ale ještě před válkou ukázala jako spekulativní, a dokonce i podvodně manipulovaná. Ve skutečnosti ústav kriticky zatížily rizikové úvěry, poskytované přednostně textilním průmyslníkům, neúspěšná snaha prosadit se na pražském bankovním trhu či nepřipravená kapitálová expanze do Haliče.⁶ Jeho problémy byly zakódovány již v událostech roku 1909, kdy začal ochabovat obecně příznivý ekonomický vývoj, až se v roce 1912 krize fatálně vyostřila. Příčina úpadku snad částečně tkvěla v nezkušenosti mladých finančníků s řízením rozsáhlého bankovního provozu, kterého se mnohdy ujímali bez relevantní průpravy jen krátce po dokončení školy. Zároveň si ale počínali jako „*loajální a kooperující*“ prodloužená ruka správní rady, kde faktickou moc nad bankovním provozem drželi v první řadě vlivní podnikatelé, ale i někteří zastupitelé zabezpečující nadstandardní vztahy s městskými orgány.⁷ Zamřování či falšování interních hospodářských výsledků bylo rozkrýváno od srpna 1914, kdy se banka pod tíhou věřitelských žalob dostala pod nucenou správu.⁸ Již v červnu onoho roku

⁴ Martin LANDSMANN / Radek POKORNÝ: Personální obsazení samosprávných sborů města Hradce Králové od roku 1850 do roku 1942, in: Královéhradecko I, 2004, 144–148.

⁵ Jiří FIALA: Regionální finanční elity – případ Hradec Králové, in: Eduard KUBŮ / Jiří SOUŠA (ed.): Finanční elity v českých zemích (Československu) 19. a 20. století, Praha 2008, 242.

⁶ Idem: Starosta JUDr. František Ulrich – přední představitel regionální finanční elity, in: Královéhradecko VII, 2010, 88.

⁷ Pozn. 5, 244.

⁸ Jiří PAVLÍK / Radek POKORNÝ: Realista, pragmatik? Politické postoje a činnost starosty Františka Ulricha za I. světové války a v prvních letech republiky, in: Královéhradecko VII, 2010, 268.

Václav Píša s předstihem rezignoval na svou hradeckou funkci a požádal o penzionování ze zdravotních důvodů.⁹ Uplynuly však teprve tři měsíce, když byl překvapivě dosazen do širšího vedení filiálky v Semilech.¹⁰ Nicméně vrcholní představitelé Záložního úvěrního ústavu – manažeři i členové správní rady včetně jejího místopředsedy Františka Ulricha – byli posléze ve věci pádu banky policejně vyšetřováni a reálně jim hrozilo odsouzení. Václav Píša se dočkal zatčení v listopadu 1915 spolu s někdejšími předsedou správní rady Jaroslavem Červeným a kolegou Antonínem Hanušem. Ve vazbě potom jako jediný z obviněných strávil téměř celý rok.¹¹ Po vzniku republiky bylo trestní stíhání v této záležitosti odloženo, pravděpodobně s ohledem na Ulrichovo politické postavení a z nutnosti zajistit další fungování finančního ústavu ve prospěch ekonomiky nového státu.

Vladimír Fultner vytvořil plány Píšovy vily někdy v letních měsících roku 1909, protože stavební záměr byl oznámen 17. srpna a již po šesti dnech se konalo úřední šetření.¹² Na počátku září získali Václav Píša s ženou Marií povolení ke stavbě, a mohli tak svěřit její provedení místní stavitelské firmě Jindřicha Laboučky.¹³ Dům byl dokončen v červenci 1910 a po úspěšné srpnové kolaudaci jej majitelé převzali do užívání.¹⁴ Architektura vily se otevřeně hlásila ke stylové linii, kterou u tohoto stavebního typu v posledních letech rozvíjel Jan Kotěra. Znovu se tak utvrzuje přesvědčení, že oba tvůrce spojoval v průběhu Fultnerova pražského pobytu jistý pracovní vztah, související snad s produkcí Kotěrova soukromého ateliéru.¹⁵ Modernistické intence prozrazoval nejprve způsob, jakým byly uspořádány a utvářeny objemy, z nichž Píšova vila sestávala. Ústředním tělesem byla robustní schodišťová věž, která do kompozice vnášela převažující vertikalitu. Progresivní prvek vyvolával neodbytnou asociaci Kotěrovy vlastní vinohradské vily, navržené ve stejném roce. Potřebám pouze dvojčlenné rodiny hradeckého stavebníka ale v dalším plánu lépe vyhovovala inspirace Kratochvílovou vilou, kterou projektoval Jan Kotěra do Černošic již v roce 1908 jako „*typ novoklasicistního... venkovského zámečku*

⁹ Lidové noviny XXIV, 1916, n. 280, 10. 10., 5.

¹⁰ Národní listy LIV, 1914, n. 267, 29. 9., 5.

¹¹ Pozn. 9. Jako další vyšetřovaní v případě Záložního úvěrního ústavu figurovali textilní průmyslníci Bohumil a Oldřich Čerychovi, majitel realit Václav Formánek, továrník Josef Pilnáček a obchodník Václav Špalek.

¹² Stavební archiv Městského úřadu Hradce Králové, čp. 460.

¹³ Státní okresní archiv Hradec Králové (dále jen SOKA HK), fond Berní správa Hradce Králové, čp. 460.

¹⁴ Pozn. 12.

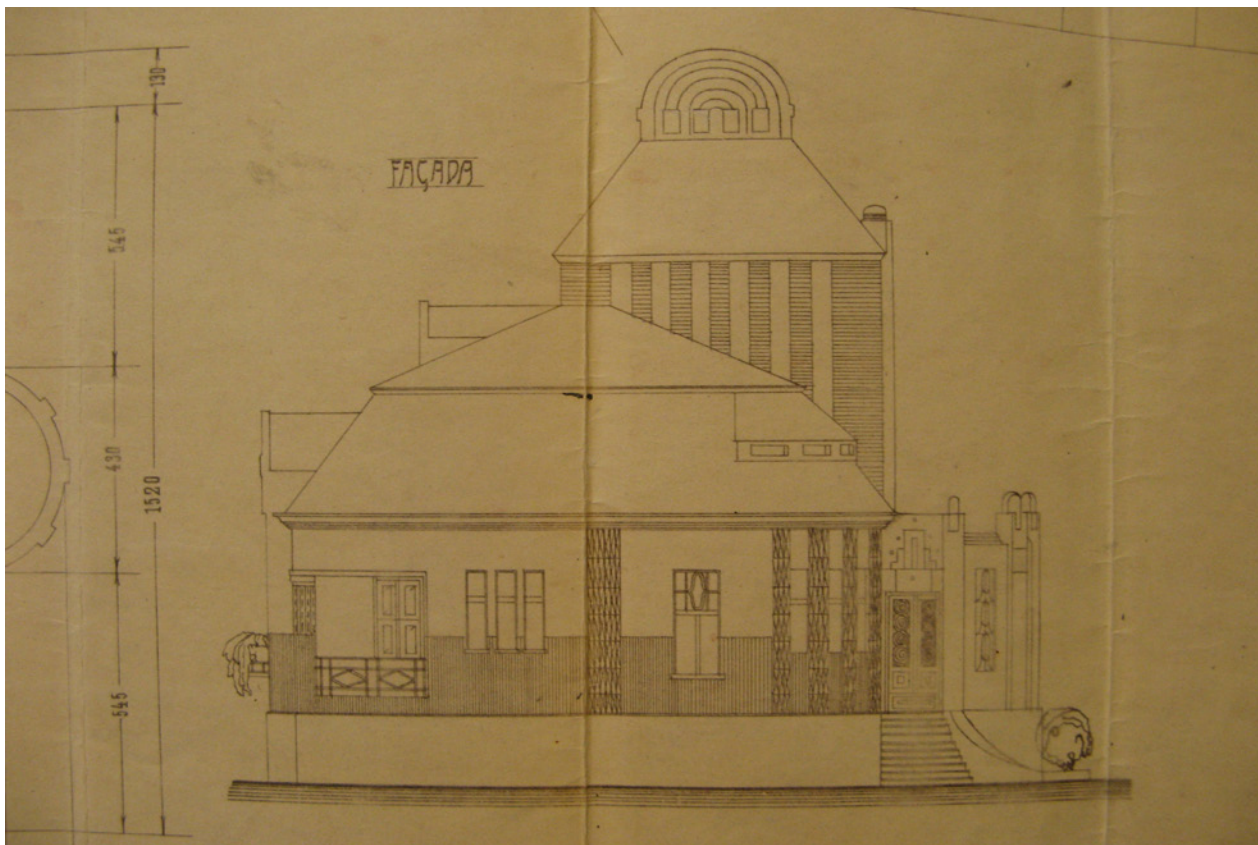
¹⁵ Není zřejmé, zda se případný kontakt omezil pouze na Fultnerovo studijní období, protože architekt také v letech 1909 a 1910 nejspíš trvale bydlel v Praze, v ulici Malá Štěpánská 7 (čp. 1930). Viz: Národní technické muzeum, archiv architektury a stavitelství, fond 85 – Janák, karton 1, deníky. Teprve od roku 1911 byl opět úředně evidován v Hradci Králové, bytem u své matky a bratra v Jiříkově třídě čp. 239. Viz: První dodatek k addressáři královského věnného města Hradce Králové, Hradec Králové 1911, 7.

s relativně mohutnou střechou.¹⁶ Právě těžká mansardová střecha usazená bezprostředně nad zvýšeným přízemím Píšovy vily nakonec v hlavním průčelí, obráceném do Střelecké ulice, horizontálně vyvažovala rozložení hmot. Ve výsledku souladný charakter zde ovlivnilo i natočení věže širší stranou, která dosahovala více než 6,5 m, a její obloukové ukončení, hledající oporu v některých pasážích půdorysu. Platí to třeba o verandě, jejíž dispoziční připojení a forma nabízejí další paralelu s černošickou vilou, podobně jako slavnostní pojetí domovních vstupů nebo tvarování a dekorace větších oken. Fultner při svém hledání optimálního řešení nesporně s velkým zaujetím zvažoval, jak naplnit kotěrovské volání po řádném tvoření prostoru. Při něm se primárně vycházelo ze zamýšleného účelu stavby a s využitím vhodných konstrukčních prostředků měla přirozeně vzejít výsledná forma.¹⁷ Právě na této bázi architekt deklaroval, které funkce jednotlivé části Píšovy vily slouží, a přiznával její vnitřní prostorové poměry. Zvolenému programu pochopitelně nejvíce odpovídala jasně definovaná schodišťová věž se samostatným domovním vstupem, která oddělovala zadní provozní a hostinský trakt. V přední části zase lodžie ukazovala na reprezentativní místnosti a tvar půdní střechy věrně vypovídal o situaci v podkroví. Následovalo „*okrášlení*“ precizně poskládaného objektu, kombinující dva konkurenční, ale synchronizované přístupy. Jedním bylo obvyklé užití secesních geometrických vzorů, které se objevily ve štukovaných lizenách, ve výplních oken a dveří a v interiéru na schodišťovém zábradlí. Zároveň byl výtvarný záměr ve struktuře fasády navozován pomocí napětí mezi drásanou omítkou, v přízemí svisle a na věži vodorovně linkovanou, a hladce omítanými plochami. Kontrast podporující celkovou dekorativnost byl v kotěrovské tradici založen také na nápadném střídání materiálů a jejich barevnosti. Kromě omítky s různou povrchovou úpravou se architekt spoléhal na cihly v pylonech věže, na dřevo a měď na její kupoli a na rozložitou plochu střešní krytiny. Tato metoda rovněž zvýrazňovala rysy konstrukčního řešení a jeho vertikálního náběhu.

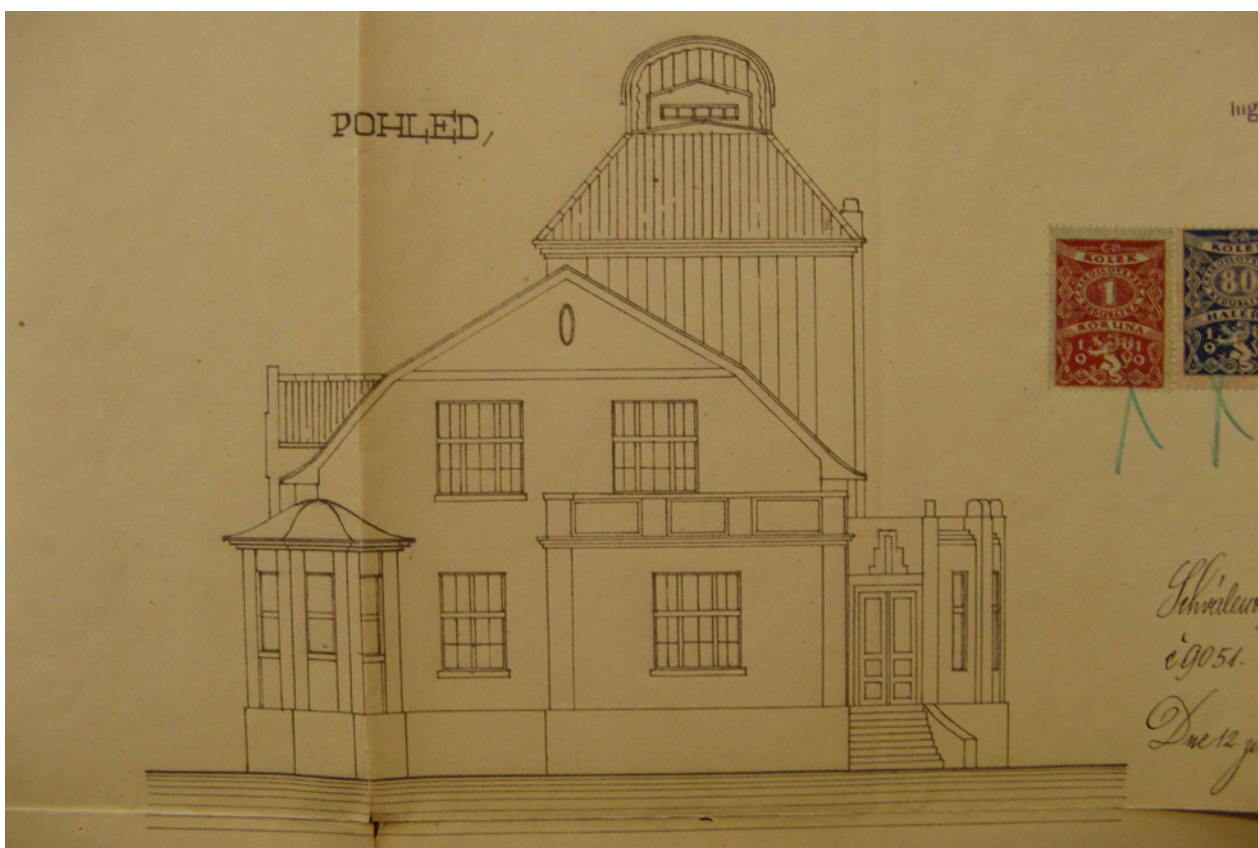
Suterén vily zahrnoval velký univerzální sklep a další k uskladnění piva a vína, poté prádelnu, domovníkův byt s výměrou necelých 20 m², spíž a zadní schodiště. Majitelé domu vcházeli do obytného přízemí, vyzdviženého asi o 150 cm nad úroveň chodníku, po zužujícím se venkovním schodišti s prohnutě přetaženým zábradlím a přes půlkruhovou verandu, kterou vymezovaly převýšené betonové nosníky s oblými hlavicemi. Mezi ně byly vloženy úzké okenní otvory, které se opakují v hlavním průčelí i v bočních stranách věže. Následovala centrální prostora vily, tedy schodišťová hala, prostupující do patra. Vetknuté dřevěné schodiště s jemným geometrickým zdobením bylo vytvořeno z francouzského dubu, který se jako obkladový materiál použil i v dalších obytných místnostech v přízemí. Dole v hale byl na spodní straně

¹⁶ Rostislav ŠVÁCHA: Vrcholné období, 1906–1912, in: Vladimír ŠLAPETA (ed.): Jan Kotěra, 1871–1923, Praha 2001, 147.

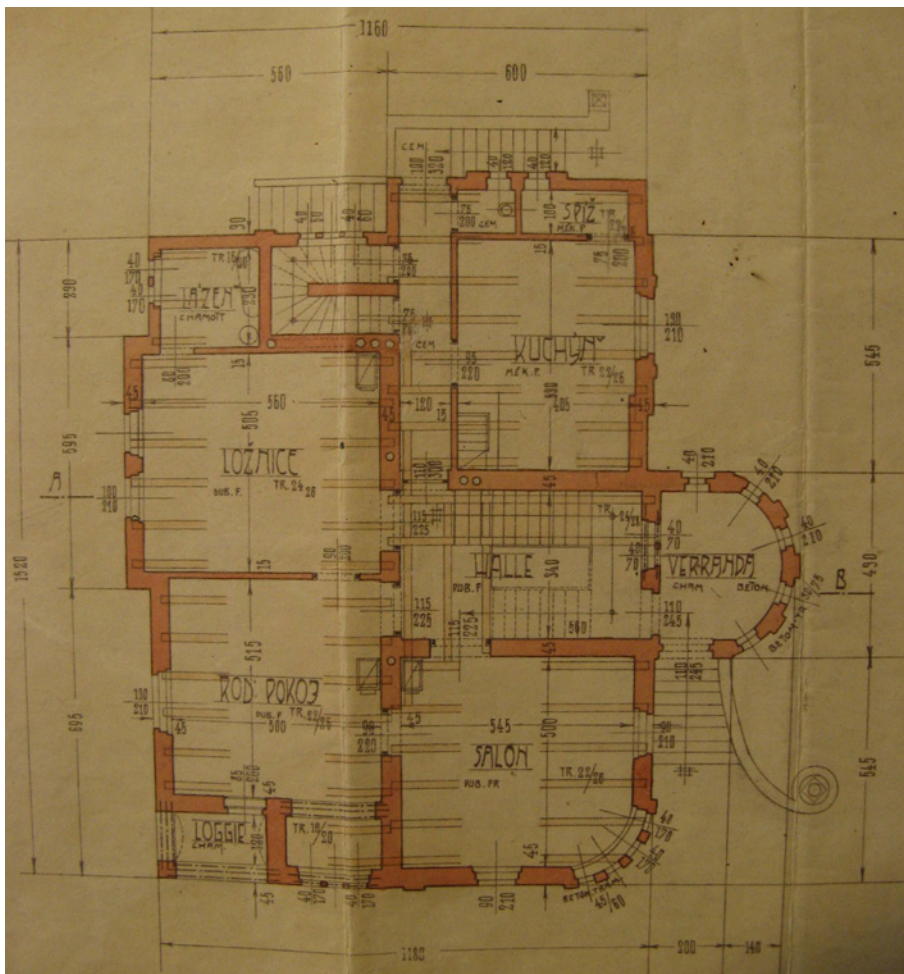
¹⁷ Srovnej: Jan KOTĚRA: O novém umění, in: Volné směry IV, 1900, 189.



46 / Vladimír Fultner, plán Píšovvy vily, pohled ze Střelecké ulice, 1909



47 / Josef Vyleřal, úprava vily pro B. Ehrenfesta, pohled ze Střelecké ulice, 1919



48 / Vladimír Fultner,
Píšova vila, půdorys
zvýšeného přízemí, 1909

schodiště kazetový strop, jeden z poznávacích znaků architekta rukopisu, který nalezneme například ve Špalkově domě v provedení z betonu, ale také ve vile manželů Čerychových. Fultner sice nepracoval s tradičním konceptem obyvatelné haly, přesto kvůli nárožní poloze a nasměrování pozemku ještě nemohl v Píšově domě zcela rozvinout moderní dispoziční plán.¹⁸ Význam si tak ponechala orientace salonu a rodinného pokoje či jídelny do budoucí rušné ulice, tedy jihovýchodním směrem. Severněji umístěný salon měl kvůli lepšímu přisvětlení zaoblený roh s okenními otvory. V přízemí se kolem síně seskupily i další obytné místnosti, kterými byly v důležitějších pozicích pokoj s lodžii a ložnice s připojenou koupelnou, vzadu se potom nacházela kuchyně a na zahradní straně klozet, spíž a obslužné schodiště. V atypické hmotové sestavě vily se nad přízemím rozkládalo podkrovní patro, jehož uspořádání a forma se zcela podřizovaly uměleckému účinku pro pohled ze Střelecké ulice. Nad přední částí se mansardová střecha s rohovým oblým vikýřem klenula nad předimenzovanou půdou, která pokračovala na jižní straně po celé délce objektu a úhrnem zabírala plochu přibližně 80 m². Ze schodišťové haly

¹⁸ Srovnej: Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995, 34–36.

bylo možné vejít pouze do hostinského pokoje se severozápadním výhledem do zahrady.¹⁹ Nežbytně odcloněný provozní přístup ze zadního schodiště proto dál prohluboval špatnou situaci patra, když místnost pro hosty musela být zmenšena o šířku chodby, která vedla právě k pokojíku služebné a na půdu. Ze striktního hlediska účelnosti se tedy pojetí schodišťové věže jeví jako diskutabilní; její význam ospravedlňovalo spíše efektní využití pro celkové výtvarné řešení.

Dlouhá desetiletí nebylo zřejmé, že současná podoba Píšovy vily nesouhlasí s jejím původním ztvárněním. Jediná dosud známá historická fotografie, která byla v tomto ohledu považována za průkaznou dokumentaci objektu, totiž vznikla až v roce 1929. Tehdy obě Fultnerovy stavby ve Střelecké ulici zaznamenali zaměstnanci Štencova grafického závodu pro obsáhlý článek Karla Heraina, který rekapituloval vývoj moderní hradecké architektury.²⁰ Dům čp. 460 ale měl dávno za sebou razantní adaptaci pro potřeby nového vlastníka. Jeho odprodej přitom mohl souviset s ukončením Píšova působení v centrále Záložního úvěrního ústavu a následným trestním vyšetřováním. Továrník Bruno Ehrenfest, který podnikal v kožedělném průmyslu, pověřil již krátce po válce stavitele Josefa Vyleřála, aby zpracoval plány na přestavbu vily.²¹ Rozsáhlé úpravy postihly zejména hlavní průčelí, které markantně změnilo svůj vzhled. Kvůli rozšíření dvou místností v přízemí byla předsunuta východní zeď o 1,5 m blíže k uliční čáře. V její pravé polovině tak pod novým rizalitem s úzkou terasou zaniklo ladné okrouhlé nároží a nalevo nahradil šamotem obkládanou lodžii neústrojný pětiboký výstupek jídelny s kupolovitou stříškou. Dispoziční slabina vily, která přestavbu v těchto

49 / Jan Kotěra, Kratochvílova
vila, Černošice, 1908–1909



¹⁹ Pozn. 12.

²⁰ Karel HERAIN: Ulrichův Hradec Králové, in: Umění III, 1930, 289–356. Fotografie Píšovy vily ale nakonec k článku připojena nebyla. Později se objevila například in: Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové, Hradec Králové 2000, 62.

²¹ Pozn. 12.

partiích zapříčinila, spočívala v nedostatečně využití ploše podkrovního patra. Nad upravenou východní částí domu proto byla do získaného prostoru vložena ložnice, kam byl také probourán vstup ze schodiště. K ložnici náležela koupelna, která vznikla z bývalého pokoje pro služku. Ta měla nyní pro sebe podobně velkou místnost, vytvořenou přepažením hostinského pokoje. Další dostavba se týkala západní části domu, kde obvodová čára pokročila o téměř pět metrů. V suterénu byl přemístěn domovníkův jednopokojový byt, čímž se navýšila kapacita sklepů. V přízemí přibyl dětský pokoj a další místnost pro služku za novým vchodem ze severní strany. Zprvu se zdálo, jak dokládají úředně schválené plány z července 1919, že i přes nevhodné přivažky, rozbíjející čistý průběh jeho dispoziční linie, si dům uchránil alespoň charakteristickou siluetu při pohledu z hlavní ulice. Střecha totiž měla zůstat ve stejném tvaru, protože nový pokoj se navenek projevoval pouze vikýřem a vchodem na terasu.²² Nakonec ale stavebník svůj záměr přehodnotil a v září si nechal potvrdit jinou verzi, v níž byla čelní stěna pokoje v prvním patře vyzděna. Vznikl tak vysoký zalomený štít, který povznesl střechu a zarovnal výšku celého jejího hřebene. Tímto krokem hlavní průčelí získalo stávající podobu, ale také rezignovalo na Fultnerův plynulý rozvrh a tvaroslovný řád, vyznačující se stylovou sevřeností. Nový záměr byl zcela protichůdný vůči intimnímu odebrání hmoty, jak činil Fultner v nárožích ve formě lodžie nebo zaobleného salonu. Právě těmito vyjadřovacími prostředky připravoval mladý autor opravdový architektonický zážitek, který dnes již běžný pozorovatel nemůže vytušit. Vystávají proto rozpaky ze stavu, kdy dnešní všeobecně vřelé přijetí Píšovy vily ovlivňuje nepochybně především Vyleťalův excentrický vklad.

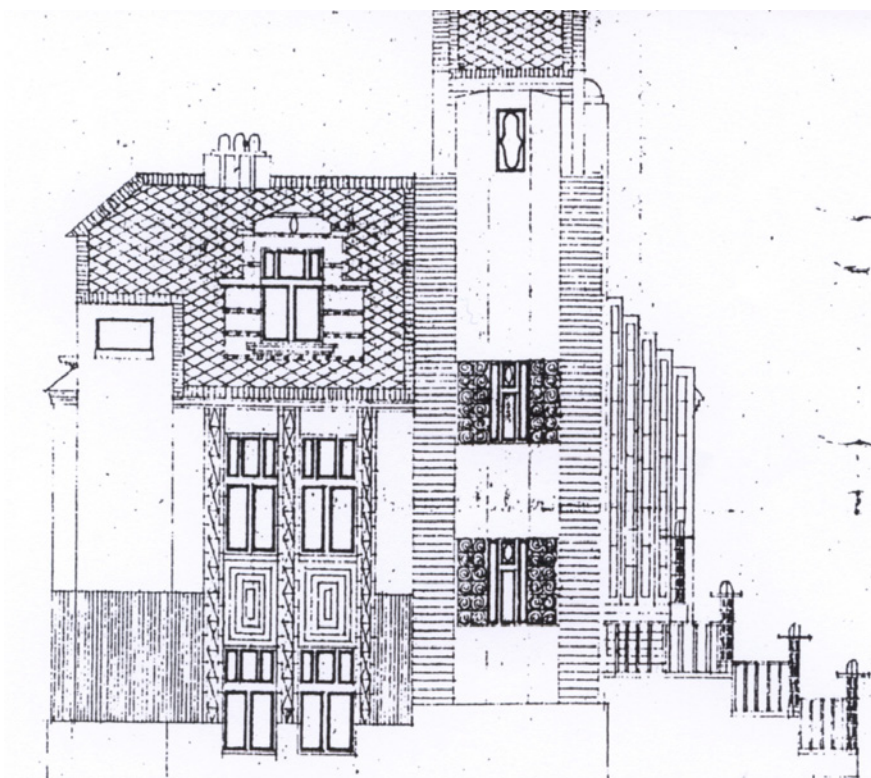
Charvátova vila

Druhou vilu projektoval Vladimír Fultner na parcelu č. 2 ve vedlejším bloku IX (čp. 459) pro Václava Charváta. Vzhledem k jejím dnes již prověřeným uměleckým kvalitám může překvapit skutečnost, že zadavatel zakázky pracoval jako kancelářský příručí Rakouské severozápadní dráhy, tedy čerstvě zestátněné.²³ Tento stavební sektor však byl v dobových relacích označován jako „úřednický“, tudíž pozemek v pořizovací ceně 7 Kč za metr čtvereční si zde zřejmě mohli dovolit i zaměstnanci tohoto druhu.²⁴ Ostatně mezi dalšími majiteli celkem dvanácti domů, které při Střelecké ulici vznikly do roku 1911, se kromě bankovního ředitele Václava Píši a stavitele Roberta Schmidta vyskytoval také zástupce pojišťovny, účetní spořitelny, inženýr okresního hejtmanství, profesor obchodní akademie, ale i ředitel kůru v chrámu

²² Ibidem.

²³ SOkA HK, fond Archiv města Hradce Králové, Kartotéka obyvatel, 1908–1945, kt. 630.

²⁴ Stavitelské listy V, 1909, n. 19, 15. 10., 327.



50 / Vladimír Fultner, Charvátova
vila, pohled ze Střelecké
ulice, původní návrh, 1909

sv. Ducha či tovární strojník.²⁵ Václav Charvát (1876–1943) pocházel z Opatova u Třebíče a evidentně z pověření železniční firmy postupně působil v několika městech na příslušné trati. Jeho syn Otto se tak narodil v Jihlavě (1901) a Oskar v Pardubicích (1904). Teprve v roce 1906 se v Kuklenách u Hradce Králové oženil s Marií Šulcovou (*1882), která vyrůstala v sousedním Farářství.²⁶ V období před výstavbou vily žila Charvátova rodina v Pražském Předměstí, kde dodnes leží hradecké nádraží. Vlastnila blíže neurčený dům, a tak i případný prodej této nemovitosti mohl vysvětlovat financování nového obydlí v lukrativní lokalitě.²⁷ Podle ústní tradice navíc Václav Charvát disponoval zednickými dovednostmi a na stavbě se nejspíš významně podílel vlastními silami.²⁸ Dobré fyzické předpoklady pro takovou činnost potom naznačuje jeho věk, bylo mu teprve 33 let. Bohužel, není známo, za jakých okolností přizval ke spolupráci ještě o jedenáct let mladšího architekta, jehož požádal o vypracování plánů. Charvát nicméně dokonale využil ideální příležitost, která příslušníky jeho stavu tehdy v dané lokalitě přímo vybízela „*toužiti po obydlí, v němž se nemusí sdíleti o statisticky vypočítané krychlové metry vzduchů*“.²⁹

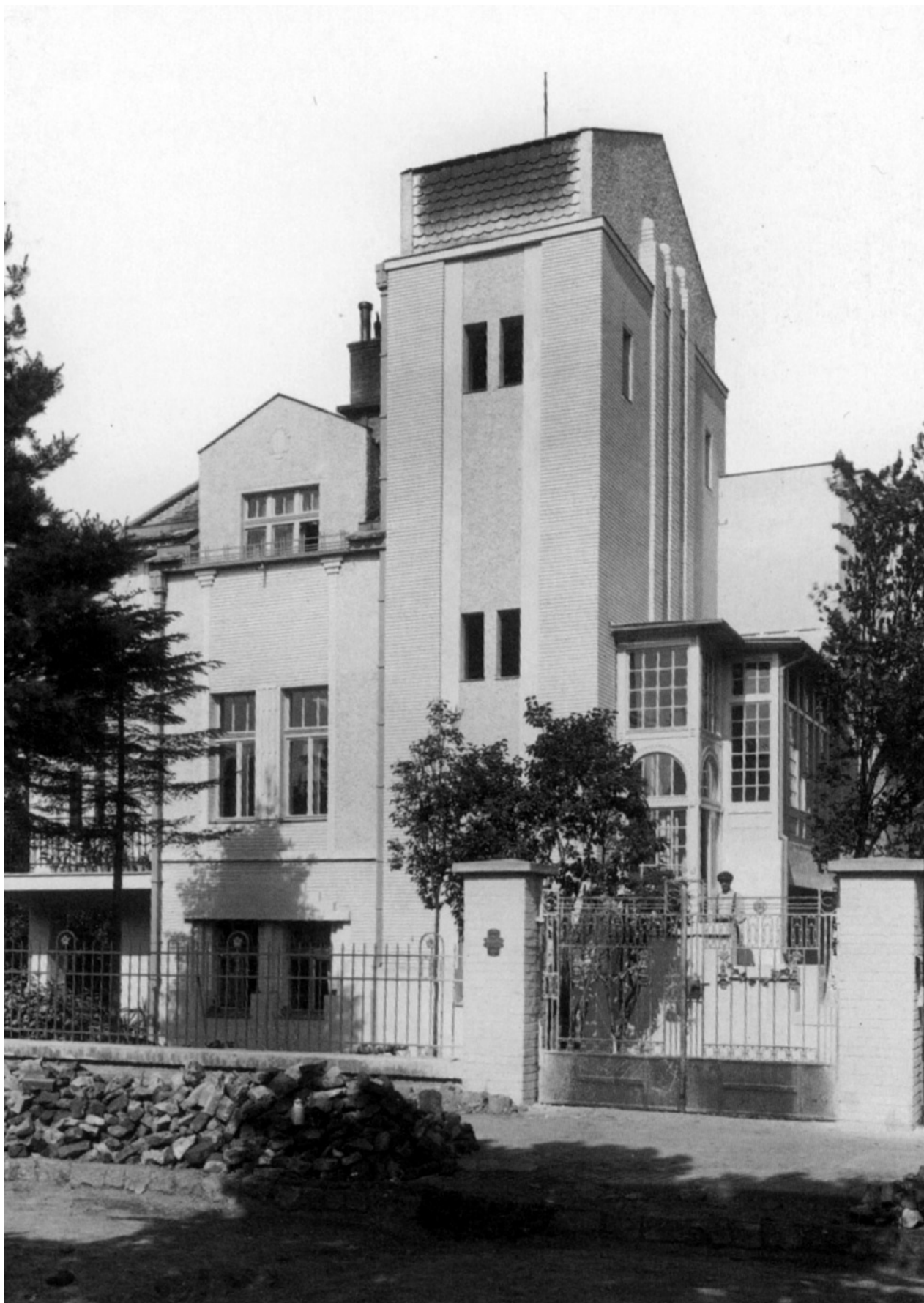
²⁵ Adressář a schematismus královského věnného města Hradce Králové, Hradec Králové 1911.

²⁶ Pozn. 23.

²⁷ Pozn. 12.

²⁸ Za informaci děkuji paní Yvoně Košťálové.

²⁹ Zdeněk WIRTH: Villa, in: Styl III, 1909–1910, III.



51 / Vladimír Faltner, Charvátova vila, stav v roce 1929

Kvůli nepříznivým terénním podmínkám navrhl Fultner pro Charvátovy rodinný dům s nízkým, zapuštěným přízemím či suterénem, kam kromě předsíně umístil dva pokoje, kuchyň, koupelnu, toaletu a prádelnu. Do hlavního obytného patra se mělo stoupat ze severní strany po pravoúhlém schodišti, lemovaném bohatě zdobenými kandelábry. Tento motiv bylo tehdy možné v rámci kotěrovského okruhu spatřit například u Bohumila Waiganta v jeho návrhu venkovského domu ze stejného roku. Nekonvenční zalomení vstupu se poté odrazilo i v půdorysu celého domu – v uskakující obvodové linii, ale také v disharmonickém řazení jednotlivých vnitřních částí. Nejprve se vcházelo do nevelké haly v dominantním výškovém kvádru. Věž vykazovala zhruba stejné parametry jako u Píšovy vily, ale tentokrát se do Střelecké ulice otáčela kratší stranou. Korunovala ji hrotitá nástavba se štítovými bočnicemi, které měly obdobu ve tvaru vikýřů. Celkovým architektonickým projevem věž evokovala Kotěrovu kompozici levého vchodu pavilonu obchodu a průmyslu na výstavě pražské Obchodní a živnostenské komory v roce 1908. Její vnitřek pak nesl jedině domovní schodiště, protože Charvátovi neměli služebnictvo. Ve stejném podlaží se z haly pokračovalo do úzké předsíně, která umožňovala výhradní přístup do jinak separovaných místností – východně orientované ložnice s koupelnou, do jídelny s mělkým arkýřem, která měla okna na jihozápad, a do překvapivě prostorné kuchyně v severním traktu. Nakonec podkroví vyplňovaly dvě světnice s vikýřem a jedna z nich navíc s lodžii na jižní stranu. Svérázná dispozice domu zákonitě vyústila ve znatelnou hmotovou a formální rozvolněnost, vzbuzující nakonec až neklidný dojem, přestože ten notně posílilo pojetí přístavby z konce dvacátých let. Ozvěnu takového principu členitosti bylo opět možné rozeznat v tvůrčím portfoliu Kotěrových žáků. Pracovala s ním například o něco později navržená Nešverova vila v Luhačovicích (1910–1911), jejímž autorem byl Karel Starý ml., snad s určitým počátečním přínosem samotného Kotěry.³⁰ V původních plánech posiloval jakousi dynamiku Charvátovy vily také pestrý a dosti neuměřený geometrický dekor, rozšířený zejména v přední části domu v šambránách, lizénách, meziokenních plochách a ve štítech vikýřů.

Charvát předložil projekt k úřednímu posouzení 20. srpna 1909 a souběžně začal jeho realizaci projednávat s hradeckou stavební kanceláří Františka Černého.³¹ Po místním šetření na začátku září však byly plány investorovi vráceny. Zástupci městské technické kanceláře požadovali zahrnout do nich některé změny, zejména „*pokud se úpravy průčelí ze strany se-*

³⁰ Pavel ZATLOUKAL: Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku, Olomouc 2002, 576.

³¹ SOKA HK, fond Berní správa Hradce Králové, čp. 459.



52 / Jan Kotěra, vlastní vila v Praze-Vinohradech, 1908–1909



53 / Karel Starý ml., Nešverova vila v Luhačovicích, 1910–1911

verní dotýká“.³² Brzy poté obdrželi pro své rozhodování prakticky totožné podklady, drobné odchylky se projevíly pouze v půdorysném rozvrhu. Vedoucí kanceláře Jan Janča proto znovu doporučil plány neschválit. Jeden problém spočíval v konstrukci půdních světnic, kde zdi údajně nedosahovaly dostatečné tloušťky a strop byl zčásti nahrazen krovem. Kritika si ale především vytrvale dobírala průčelí s venkovním schodištěm, které prý „*jest tak nevkusné, že nemůže uspokojiti ani nejskromnější požadavky krásochuti*“.³³ V tomto smyslu se tedy ani poslední zářijový den městská rada s žádostí o povolení stavby neztotožnila. Charvát obratem 4. října poslal nové plány s konstrukčními úpravami, ale také s omluvou za dosud nekorigovanou fasádu, protože její „*projektant... teprve ve čtvrtek t. j. 7. 10. přijede a hned všechno napraví*“.³⁴ Další šetření se tedy uskutečnilo v polovině října, ale následný schvalovací proces se protáhl. Městská rada návrh konečně odsouhlasila až v listopadu 1909, tedy později než u Píšovy vily.³⁵ Pro srovnání připomeňme, že teprve v té době se rovněž podařilo odstranit poslední překážky při prosazování plánů na fasádu Hanušova domu.

Skutečně provedené zásahy do domovní konstrukce nejsou zřejmé. Po dostavění však byla Charvátova vila zmiňována mezi případy, kdy městská rada navzdory doporučení technického úřadu ponechala stavitelům v některých záležitostech volnou ruku nebo „*ukázala se... bezmocnou, aby dala průchod zákonným ustanovením, které někteří pp. stavitelé docela libovol-*

³² Pozn. 12.

³³ Stavební archiv Městského úřadu Hradce Králové, čp. 459.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

ně překročují...“. Podle novinové zprávy se konkrétně zde jisté nesrovnalosti týkaly statického výpočtu travverz.³⁶ Z málo zřetelného panoramatického snímku nové zástavby ve Střelecké ulice potom vysvítá, že v jednotlivostech nebyly dodrženy původní plány fasády. Na základě úředních podnětů Fultner už tehdy zbavil venkovní schodiště slavnostního aranžmá a z větší části je skryl do prosklené dřevěné verandy. Návazně se odhodlal také k zásadní redukci dekorativní složky, která zasáhla i vzhled hlavního průčelí. Podstatně byly potlačeny geometrické ornamenty, například v šambránách, a výtvarný účinek byl přenesen na strukturu konstrukčních prvků. Jejich zvýraznění, preferující vertikální linii, architekt provedl především pomocí neomítaných cihel. Z bílých lícovek byly vytvořeny pylony na širší straně věže nebo v hlavním průčelí některé lizény, špalety či suprafenestra nad oknem v přízemí. Nejen prostřednictvím schodiškové věže, ale i v této rovině lze znovu poukázat na inspiraci Kotěrovou vlastní vilou v Hradešínské ulici na pražských Vinohradech. Fultner tedy nakonec sám ukáznil jistou roztěkanost dekorativního detailování z prvního návrhu fasády a stejně jako u Píšovy vily se nyní v jednoduchém plošném členění více soustředil na kontrasty materiálových povrchů a barev. Patrně jediným pozůstatkem někdejší ornamentální sestavy byl oválný ozdobný terč na vikýři.

54 / *Charvátova vila, detail
severního průčelí, současný stav*



³⁶ Osvěta lidu XV, 1910, n. 55–56, 18. 5., 7.

Výstavba rodinného domu Charvátových posléze probíhala v rychlém sledu do března 1910, kdy úřady po kolaudačním řízení povolily její obývání. Ani tato Fultnerova stavba se ale nedochovala do současnosti v intaktním stavu. Také její fotografie, kterou pořídil grafický závod Jana Štence na konci dvacátých let, byla dlouho považována za odpovídající době vzniku domu. Tento omyl ovšem provázelo na rozdíl od Píšovy vily menší interpretační riziko, protože krátce předtím realizovaná dostavba nepoznamenala charakter zobrazené východní strany tak nápadně jako zbývající část objektu. Celkově významné dispoziční úpravy vzešly z iniciativy nových majitelů, manželů Františka a Emílie Košťálových, a v období od prosince 1928 do června následujícího roku je prováděla firma V. Nekvasil a ing. Robert Schmidt. Především přistavěla nový zadní trakt ve formě jednoduchého kvádrového tělesa s horizontální střechou, upravenou na rozlehlou terasu. Tato část obsahovala v přízemí kuchyň s jídelnou a v patře další jídelnu, ložnici a koupelnu. Současně nad kuchyní v prvním patře přibyla nástavba s plochým zastřešením, čímž se získal jeden obytný pokoj s koupelnou. Adaptace se dotkla rovněž jižního průčelí, kde byla přístavbou arkýře upravena přízemní předsíň na obytnou místnost a v prvním patře tak vznikl přístup na nově instalovaný balkón.³⁷ Výraz domovní fasády zřejmě přečkal všechny tyto události prakticky neporušený, pokud se lze opírat o svědectví oné fotografie z roku 1910. Destrukce posledních secesních prvků a unifikace textury vnějšího pláště pravděpodobně nastala až v období socialismu, když objekt přešel v roce 1962 do vlastnictví státu, a zejména při stavebních úkonech v osmdesátých letech.

55 / Jan Kotěra (Pavel Janák, Josef Gočár), pavilon obchodu a průmyslu na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze, levý vchod, 1908



³⁷ Pozn. 33.

Živnostenský dům

Na počátku roku 1910 se Vladimír Fultner ujal projektování tzv. Živnostenského domu, který měl vyrůst na rozlehlé nárožní parcele na konci tehdejší Čelakovského ulice. V současnosti tato budova (čp. 472) tvoří jednu z dominant Masarykova náměstí, které však ve zmíněné době ještě neexistovalo. Tehdy se prozatím formovala jeho krátká jihovýchodní strana, a sice uzavřením prvních domovních bloků na pravém nábřeží Labe, kam na přelomu století pokročila městská výstavba. V tomto případě byl zadavatelem zakázky *Spolek pro zvýšení lidového blahobytu*, zájmové seskupení drobných živnostníků a dělníků, kteří usilovali o zlepšení podmínek pro svou výrobní a pracovní činnost družstevní svépomocí. Ustavení spolku, úředně schválené 2. září 1908, vyjadřovalo jejich snahu čelit nedostatku vhodných podnikatelských provozoven a kamenných obchodů v Hradci Králové. Navíc kvůli zdejšímu nárůstu obyvatel a špatné bytové situaci hledali zástupci spolku v čele s předsedou Čenkem Herynkem a jednatelem Karlem Bergmanem účinné nástroje i pro „*odstranění nouze zejména o malé byty rodinné a dělnické*“.¹ Ve svých plánech především rozvíjeli myšlenku spolkového stavění rodinných domků, které by uchazeči z řad členské základny získávali výhodně do pronájmu či osobního vlastnictví.

Úspěšné etablování živnostenského spolku v lokálních poměrech záviselo do značné míry na tom, že ho zaštiťoval František Ulrich. Hradecký starosta se zde přihlásil za řádného člena a deklaroval, že spolkové aktivity bude podporovat sám za svou osobu i jako zástupce městských institucí. Spolek v Ulrichovi nepochybně našel v mnoha ohledech spolehlivého zastánce a také nikterak nezastíral, že jeho „*blahovůli... za mnohé vděčí*“.² Pro Ulricha tato záležitost podle všeho znamenala logický dílek v mozaice plánovaného hospodářského rozvoje města, který se na začátku nového století, krátce po jeho převzetí starostenského úřadu, opravdu znatelně zrychlil. Oživení průmyslové výroby se odrazilo ve zvýšeném obchodním ruchu a prosperoval i domácí finanční sektor. Navíc v červnu 1910 byla v Hradci na Ulrichův popud založena Obchodní, živnostenská a průmyslová ústředna pro severovýchodní Čechy, která měla efektivně hájit národní hospodářské zájmy v libereckém komorním obvodu s převahou německého vlivu. Pod Ulrichovým vedením se pozornost města zaměřila rovněž na zvelebování podnikatelského prostředí pro drobné a střední živnostníky. Dobrou péčí o místní odborné školství nebo zaváděním speciálních kurzů v průmyslovém muzeu se pro ně například rozšířila nabídka teoretického vzdělávání. Experiment

¹ Orlické proudy III, 1909–1910, n. 31, 18. 6., 6.

² Orlické proudy II, 1909, n. 13, 3. 4., 4.



56 / Vladimír Faltner, návrh Živnostenského domu v Hradci Králové, průčelí do Šafaříkovy ulice, 1910

s uvedenou netradiční formou živnostenského sdružování pak poháněly zejména výhodné bezúročné nebo jen nízko úročené půjčky od městské spořitelny, které byly poskytovány na stavbu domků pro spolkové členy.

Už v říjnu 1908 spolek takto získal hypoteční půjčku 50 000 K na úrok 4 % a poté v dubnu následujícího roku i neúročitelnou půjčku ve stejné výši. Tyto pobídky dovolily živnostníkům přikročit k praktickému naplňování deklarovaných záměrů. Při tehdejší přemyslu bytové poptávky tomu nahrávalo i jiné opatření, kterým chtěla hradecká radnice stimulovat stavební dění ve městě – díky prodloužení platnosti tzv. asanačního zákona se na všechny novostavby nadále vztahovalo několikaleté osvobození od činžovní daně. První významnou akcí spolku tedy představoval hned v červnu 1909 nákup pozemků v Pražském Předměstí a poté byly zahájeny přípravné práce k výstavbě dělnických domků.³ V úvodní etapě vzniklo několik dvou- a čtyřbytových objektů se zahrádkami poblíž Aningerovy továrny v dnešní Sadovské ulici.⁴ U nich se počítalo se dvěma naznačenými variantami návratnosti investice: domky by zůstaly v majetku spolku a jeho členové by si je co nejlevněji

³ Osvěta lidu XIV, 1909, n. 63, 15. 6., 5.

⁴ Nejprve čp. 451–458, později přibýly ještě domky čp. 475–476 a 494–495.

pronajímali, nebo mohli zájemci při hotovostním složení asi 20 % ceny splácet obývaný domek amortizací započítanou v nájmu, dokud by se nestali jeho úplnými vlastníky. Vedle realizace nenáročného bydlení na periférii se však objevil i mnohem ambicióznější, souběžně rozvíjený plán, který živnostníkům sliboval postavení velkého obytného domu se „*zdravými dálnami*“ poblíž centra.⁵

Na počátku roku 1910 spolek sdružoval již 150 přispívajících členů a zároveň zřejmě získal natolik kvalitní finanční garance, že mohl dát smělému projektu zřetelnější obrysy. Pozemek pro stavbu Živnostenského domu ve stavebním bloku F při cestě k hlavnímu nádraží byl zakoupen od Záložního úvěrního ústavu. Tato nejmocnější regionální banka, ve které měl jako člen správní rady značný vliv starosta Ulrich, získala dva největší a velmi lukrativní bloky stavebních parcel E a F už v počáteční fázi bourání pevnosti v roce 1894. Jistě nepříliš výnosná prodejní transakce se spolkem však ukazuje, jak zástupci banky právě s ohledem na Ulricha dokázali vyjít vstříc ekonomickým, sociálním i urbanistickým potřebám města, i když tak nepochybně činili s vidinou vlastního budoucího prospěchu. Na valné hromadě 20. února potom mohli spolkoví představitelé s ulehčením konstatovat, že odstranili veškeré překážky, které by komplikovaly výstavbu Živnostenského domu. Zároveň vyslovili spokojenost s náčrtem budovy, který vypracoval Vladimír Fultner; jeho řešení, jak zastavět exponovanou rohovou parcelu, označili za „*velice šťastné*“.⁶ Družstvo se v tomto konjunkturálním období

57 / Model Živnostenského domu, 1910 (zhotovil František Čermák)



⁵ Ratibor XXVI, 1909, n. 10, 6. 3., 6.

⁶ Ratibor XXVII, 1910, n. 9, 26. 2., 7.

zaobíralo i dalšími plány, které měly posloužit propagaci jeho myšlenek a počinů. Projednávala se například možnost obeslání výstavy dělnických domků v Pardubicích nebo účasti na kongresu o bytové reformě s doprovodnou expozicí ve Vídni na přelomu května a června 1910.⁷ Pověření spolkoví delegáti, k nimž náležel i stavitel Václav Rejchl, měli v hlavním městě monarchie prezentovat blíže nespécifikované plány, modely a fotografie.⁸ To vyvolává úvahy, zda se také Fultnerova práce nedočkala v této souvislosti uvedení na mezinárodní scéně.

Při navrhování Živnostenského domu prokázal Vladimír Fultner vytríbený cit pro charakter rodícího se náměstí s jeho nepravidelným půdorysem. Rozpoznal nutnost vytvořit důstojný protipól severozápadní fronty, přestože její průběh nebyl pevně ukotven ještě ani po roce 1908 v poslední upravené verzi dosud platného Zámečnickova regulačního plánu. Autoři oceněných návrhů ze soutěže na nový zastavovací plán v roce 1909 tuto souvztažnost podcenili – zmíněné domovní řadě nepřisuzovali zásadní úlohu a budoucí spolkovou parcelu zamýšleli zalomit v ostrém úhlu.⁹ Měla tedy být utvářena stejným způsobem jako odpovídající úsek v bloku G, zrcadlově převráceném přes osu Jungmannovy třídy, zřejmě kvůli dokonalému symetrickému vyznění dané urbanistické pasáže. Pro tuto druhou stranu však nebylo nutné připravovat nějakou důmyslnou půdorysnou variantu, protože zmíněné nároží pouze uzavíralo parkovou úpravu, konkrétně botanickou zahradu pedagogického ústavu; s domovní zástavbou se zde nepočítalo. Naopak Fultner se na pozemku vyhrazeném Živnostenskému domu po důkladné analýze vrátil k motivu zkoseného nároží, jak ho předpokládal Josef Zámečník už v roce 1890, což mu umožnilo rozvinout hlavní průčelí s veškerou razancí do náměstí. Tomu se po čase přizpůsobily i poměry protější domovní fronty, kterou dnes známe ve sjednocené úpravě Josefa Gočára jako impozantní kulisu k pomníku T. G. Masaryka. Fultner zvoleným postupem rovněž anticipoval, že v rámci nového náměstí by měla vyvstat adekvátní pohledová situace ve směru od nádraží, tedy při cestě na staré město. Po zvážení těchto okolností městská rada dispoziční úpravu parcely navrženou Fultnerem odsouhlasila. Jeho invence se tak nejprve prosadila do plánu „*na změnu regulačních čar a parcelace v blocích G, F, E'*“, který kreslil Oldřich Liska na konci dubna

⁷ O mezinárodním bytovém kongresu ve Vídni referuje například: Styl II, 1909–1910, Kronika, 45; IX. Mezinárodní bytový kongres ve Vídni, in: Národní politika XXVIII, 1910, n. 150, 2. 6., 4. Účastníci kongresu především hodnotili stav tzv. bytové reformy. Zabývali se úkoly komunální bytové politiky, organizováním úvěrů pro obecně prospěšnou stavební činnost, možným zlevněním nákladů na pořizování malých bytů a otázkou, zda stavět malé domky, nebo činžáky. Zmíněná problematika plně korespondovala s předmětem činnosti hradeckého Spolku pro zvýšení lidového blahobytu.

⁸ Pozn. 6.

⁹ I. cena Vladimír Zákrejs, Josef Šejna a Václav Rejchl ml., II. cena Oldřich Liska a Otakar Klumpar. Vypracováním definitivního regulačního plánu byli pověřeni Liska s Rejchlem, kteří jej připravovali v uvedeném duchu.

1910. Návazně byla zahrnuta i do konečné verze Generálního zastavovacího plánu Hradce Králové z roku 1911, zpracované Liskou a Václavem Rejchlem ml., která se stala kánonem pro rozvoj moderní metropole.

Živnostenský dům je složený z centrálního tělesa obráceného do náměstí a dvou mohutných bočních křídel vyvedených do postranních ulic. Jeho kompozice při běžném pohledu navozuje dojem souměrnosti, patřičně podpořený i rozvrhem fasády. Ovšem úhly, pod kterými se obě křídla otevírají, nejsou totožné, podobně jako se přibližně o 6–7 metrů liší jejich délka. Všechny tři bloky gradují o patro převýšeným čtyřosým rizalitem; v hlavním průčelí nese zalomený štít s ozdobným znakem a kupoli s věžičkou. Dům má pregnantně vymezený provozní parter, na dvou stranách rozčleněný hlavními vstupy a hladkými pilastry, které ohraničují obchodní výkladce. Nad římsou vyrůstají dvě výhradně obytná patra. Třetí patro původně vystupovalo v přední části pouze v rizalitech, kde se nacházely byty. Naopak trakt obrácený do dvora bylo možné využít pro účely bydlení bez regulačních restrikcí, a proto zde vzniklo kompletní patro. Nepoměr v úrovních Fultner nivelizoval ma-



58 / Vladimír Fultner, Živnostenský dům Spolku pro zvýšení lidového blahobytu, 1911

sivně vršenou mansardovou střechou téměř barokních proporcí, která na náměstí dotváří účinek až jakési palácové architektury. Střešní stupeň oddělovala vysunutá hlavní římsa, jakási připomínka čerstvě dokončeného Hanušova domu.

V suterénu Živnostenského domu se nacházely sklepy, skladiště a rozlehlé dílny, které zabíraly také značnou část užitného přízemí – většinu zadního traktu a prostory přiléhající k Šafaříkově ulici. Tady jejich funkci prozrazovala velká okna s okrouhlým zakončením. Do lukrativnější pozice v parteru, situované do náměstí a dnešní promenádní Švehlovy ulice, Fultner naskládal „vzdušné a moderní krámy“.¹⁰ Další dvě podlaží tvořily moderní jedno- až třípokojové byty, z nichž mnohé využívali právě nájemci zdejších obchodů a dílen. V předním traktu byly vždy seřazeny pokoje, ve střední části chodby, předsíně a koupelny a vzadu kuchyně a trojice přístupových schodišť – dvě s půlkruhovými podestami, které přiléhaly ke střední části domu, a jedno klasické pravoúhlé v prodlouženém pravém křídle.



59 / Novostavba Živnostenského domu v prostoru budoucího Masarykova náměstí, 1911

Třetí patro bylo ze stavebního hlediska kompaktní jen v zadním traktu; spolu s byty sem byly umístěny ještě prádelny. Na uliční straně se mezi jednotlivými byty v převýšených rizalitech nacházely rozlehlé půdy. Až mnohem později byly také tyto podkrovní prostory adaptovány na obytnou funkci, jak navenek dokládají nepřiliš vzhledné vikýře. Zpočátku

¹⁰ Ratibor XXVII, 1910, n. 16, 16. 4., 7.

se uvažovalo, že by projekt Živnostenského domu mohl obsahovat i tržnici.¹¹ Měla nahradit podobný provoz na Malém náměstí, který kvůli špatnému řízení krátce předtím zanikl, ale provedení takového plánu nic nenasvědčuje.

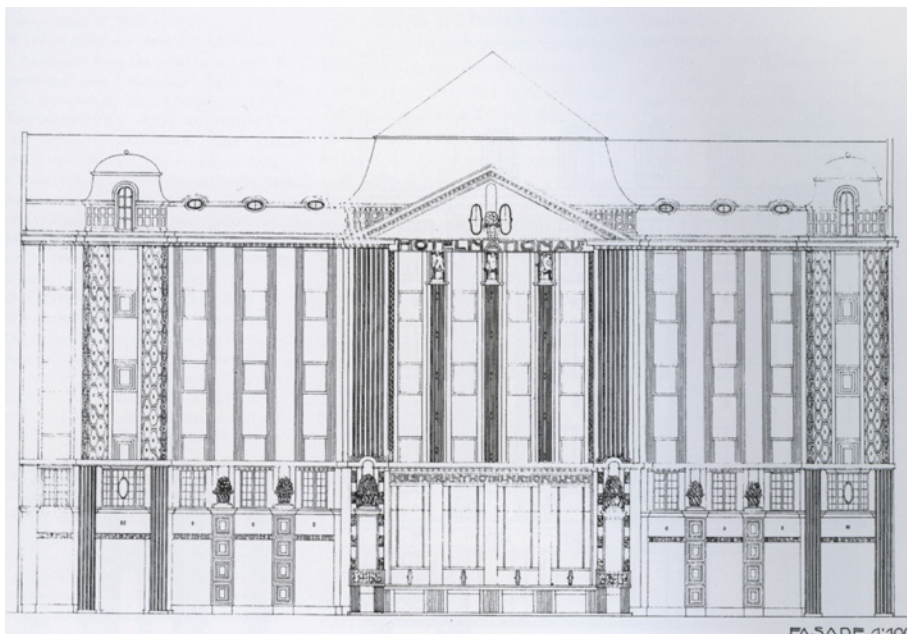
Místní umělecky poučení novináři očekávali výstavbu Živnostenského domu s nadějí. Z předloženého návrhu fasády usuzovali, že se stane „*ozdobou Hradce, neboť bude řešen v moderním slohu*“.¹² Skutečnost nevyznívala tak jednoznačně. Značnou souhrnnou délkou rozvinuté přední fasády (cca 75 m) Fultner vyrovnával jejím rytmizovaným vertikálním členěním pomocí lizén a pilastrového řádu, který se objevuje na převýšených rizalitech. Tímto způsobem dosáhl celkového klasicizujícího souladu, který ozvláštnil profilováním postranního rámování oken, protaženého přes všechna patra. Znovu tak prokazoval osobitou spřízněnost s uměleckým vývojem Jana Kotěry, který byl i přímo ve městě nepřehlédnutelným zdrojem inspirace pro mladé tvůrce. Kotěra tehdy ve své práci se značným zaujetím řešil „*výtvarné otázky ustupování a vrstvení průčelních ploch*“.¹³ Dokládají to například plány na dostavbu hradeckého Grandhotelu Urban z jara 1910 a o něco mladší návrh banky Slavia v Sarajevu; oboje jako součást přípravy na projekt pražského Mozartea (1911–1913), což bylo architektovo *opus magnum* této tvůrčí etapy. V Hradci lze obdobně chápat i odstupňované vstupní průčelí budovy městského muzea, která byla na konci dubna 1910 rozestavěná podle Kotěrova návrhu v úrovni přízemí. Fultner však tento princip dál nerozvíjel, zpracoval ho pouze v prvotním stadiu, které navíc lze chronologicky jen obtížně porovnat s Kotěrovými návrhy. Živnostenský dům ale evokoval kotěrovský styl ještě střídáním hladkých pilastrů s nahrubo omítanými poprsníky a podobně zvrásněným vlysem pod hlavní římsou, který původně pokrývalo dekorativní vzorování.

Ve výrazu fasády se promítají i další možné předobrazy a parafráze, což do značné míry relativizuje snahu o její konkrétní stylové zařazení. Při detailnějším pohledu se zdá, že Fultner se v této době zabýval aktuálními počiny těch modernistů, jejichž umělecká stanoviska prodělávala zhruba od roku 1908 jisté korekce a spolu s tím se proměňovaly i vyjadřovací prostředky, které při své práci používali. Tak se do celkového ztvárnění domu promítá kromě espritu Kotěrových prací také soudobý náhled Pavla Janáka na problematiku monumentální architektury, jak ho ztělesňuje třeba návrh na pražskou Staroměstskou radnici z roku 1909. Užití vznosného klasicizujícího řádu pramení i z dobré znalosti práce Josefa Zascheho, kterou Fultner několikrát osvědčil i jindy; v tomto případě vytane na my-

¹¹ Ratibor XXVII, 1910, n. 10, 5. 3., 8.

¹² Pozn. 10.

¹³ Rostislav ŠVÁCHA: Vrcholné údobí, 1906–1912, in: Vladimír ŠLAPETA (ed.): Jan Kotěra, 1871–1923, Praha 2001, 191.



60 / Wunibald Deininger,
plán hotelu National
v Ostravě, 1912

sli třeba jeho koncertní sál na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze v roce 1908. A ve stejné linii mohl hradecký architekt postřehnout i pozvolný tvůrčí posun Josepha M. Olbricha k modernímu racionalismu, který se vyznačoval větším pochopením pro historizující stylové projevy.¹⁴ Jako příklad této závěrečné fáze Olbrichovy tvorby může posloužit zejména obchodní dům Tietz v Düsseldorfu, který vznikl v letech 1906–1908.

Výsledná podoba Živnostenského domu navíc upozorňuje na dobový proud, který u nás oživoval oblibu *biedermeieru* a nejprve se uplatnil v interiérové tvorbě Josefa Hoffmanna a Leopolda Bauera.¹⁵ Fultnerův návrh fasády prakticky předznamenal, jak budou tyto tendence o něco později rezonovat především v ostravském díle Wunibalda Deiningera (1879–1963). Také tento Wagnerův žák se k hoffmannovské verzi novoklasicismu přiklonil po překonání secesního období. Z příslušného výrazového aparátu pro své domy přebíral vertikální tektonické členění a spojoval „*pozdně klasicistní dekorativní detail s barokizující modelací hmot*“.¹⁶ Jeho prvotní návrhy v tomto stylu, souznějící s Fultnerovými, se datují počátkem roku 1911 – dům Rudolfa Reitze (plány z ledna 1911), dům Vinzenze Heinze a Gustava Kulky (1911), obytný dům s kavárnou Ferdinanda Aufrichta (1911–1913) a nakonec zejména hotel National s těžkou mansardovou střechou z března 1912. Deininger se však v tomto směru vydal mnohem dále než Fultner, zejména co se týče bohatosti deko-

¹⁴ Ákos MORAVÁNSZKY: Die Architektur der Donaumonarchie, Budapest 1988, 102.

¹⁵ Srovnej: Jindřich VYBÍRAL: Neobiedermeier mezi Vídní a Prahou, in: Helena LORENZOVÁ / Taťána PETRASOVÁ (ed.): Biedermeier v českých zemích, Praha 2004, 415–423.

¹⁶ Ibidem, 419.

rativní složky v průčelích uvedených domů. Objevuje se u něj například žlábkování lizén a pilastrů a používá různé ozdobné novotvary, jako bobule, klikatky, spirály, košíky s ovocem nebo květinami či buňkovitou ornamentální strukturu, většinou uspořádané v pásech podle konstruktivní logiky.¹⁷ Fultner se na Živnostenském domě takovému programu přiblížil v poměrně přesvědčivých náznacích, jak dokládají především původní plány, které snad byly uskutečněny v plném rozsahu. Pilastry mezi výkladci tak nesly horizontální kaneluru, hlavice pilastrů v rizalitech zdobily květinové vzory a štukovou modelaci vlysu tvořily vlnovkové pásy a drobné stylizované girlandy. K charakteru dekorativní složky přispěl i drobný čtverečkový rastr, který vyplňoval horní díly všech oken. Původně měl být i v pásu nad výkladci, ale místo se ukázalo jako příliš cenné pro reklamní účely. Nakonec při nedávné instalaci nových plastových oken tento působivý vzor zcela zmizel. Znešvaření postihlo i samotné výkladce, které byly pro moderní provoz po částech sdruženy a v nové konstelaci nemají ani stejnou výšku.

K popsanému stylovému okruhu se přihlásil i dům na třídě Karla IV. (čp. 522), jehož autorství je rovněž připisováno Vladimíru Fultnerovi.¹⁸ Architektovo jméno se však na plánech neobjevuje a tentokrát není k dispozici ani žádný jiný doklad, který by autorství potvrzoval. Nicméně celá řada indicií ponechává tuto variantu s velkou nadějí otevřenou. Stavebníkem byl znovu Fultnerův strýc Antonín Hanuš, který investoval do nemovitosti na samém okraji nové zástavby u Pražského Předměstí. Plány dvoupatrového nárožního domu s typickým kupolovitým završením vznikly v květnu 1911, městská rada je schválila v červenci a stavělo se do června následujícího roku.¹⁹ Realizace projektu tedy již přímo zapadá do období Deiningerovy neobiedermeierové architektury, což se projevilo v dekorativní lince jinak hladké a jednoduše členěné fasády. V rozvrhu, který opět sleduje konstrukční logiku, její zřetelnost a celkový vertikální akcent, původně figurovaly pouze geometrické vzory, například kosočtvercové pásy či čtvercové spirály. Ve výsledném provedení je ale většinou nahradily zoomorfní motivy jako mušle vyskládané do sdružených šambrán či fantaskní rybí hlavy s lidskými rysy v poprsnících prvního patra.

Z typologického hlediska bychom v pojetí Živnostenského domu zřejmě našli společný tón s velkými stavbami, které tehdy realizovali architekti Rudolf Bitzan a František Neter-

¹⁷ Jindřich VYBÍRAL: Zrození velkoměsta. Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890–1938, Šlapanice – Ostrava 2003, 81.

¹⁸ Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové, Hradec Králové 2000, 62.

¹⁹ Státní okresní archiv v Hradci Králové, fond Berní správa Hradec Králové, čp. 522.



61 / Vladimír Fultner (?),
dům Antonína Hanuše na
třídě Karla IV. v Hradci
Králové, 1911–1912

62 / Vladimír Fultner (?),
detail výzdoby Hanušova domu

da.²⁰ Fultner jako by sledoval také jejich přístup k řešení náročné úlohy, kdy bylo nutné skloubit obytnou a pracovně-provozní funkci domu a podřídít ji monumentální formě. Zvolený typ, připomínající administrativní či školskou budovu a vzdáleně až zámeckou architekturu, se nepochybně jeví jako odklon od modernistické linie a stavbu v tomto aspektu mírně devaluje. Na druhou stranu se Fultner přesvědčivě opírá o jinou hodnotu Bitzanových a Neterdových návrhů. Oba autoři totiž i přes determinující sepětí s německým prostředím a vstřícností k baroknímu i klasickému tvarosloví dokázali své veřejné stavby přiblížit pokrokovým náladám a ulehčit jim od zbytečných nánosů historismu zejména dekorativní povahy. U nás se dosud v obdobných případech postupovalo se značnou rigiditou, jak vyplývá třeba z tvorby Viktorina Šulce, Aloise Čenského, Antonína Balšánka, ale i Ladislava Skřivánka a jiných. Z konceptu Živnostenského domu naopak můžeme odvodit, že Fultner s odborným přehledem prověřoval trendy ve stavitelství sousedních zemí. Neomezoval se pouze na akceptování cizích vzorů zprostředkovaných českými architekty – pokud mu v této podobě nenabízely relevantní východiska pro danou úlohu, čerpal je přímo z autentických zdrojů.

Při zřetelné snaze o nalezení nových podnětů a jejich využití v osobité reakci na soudobý vývoj dokázal Fultner zohlednit i zázemí školní vzdělanosti, jak ji pojímala pražská technika. Paradoxně se tu připomíná, byť se vši kritickou obezřetností, jedno starší účelové konstatování: „*Nynější generace architektů, a to i těch, kteří se zjevně hlásí k novému směru, vyšla ze školy historické a těžší... v mnohém z dojmů a vlivu, kterým na ni působila velká díla minulosti. Výsledků pak nejlepších docílili v novém směru ti, kdož prošli tuhou školou klasicismu.*“²¹ Snad právě k pojednávanému typu zakázky Fultner soustředil veškeré své zkušenosti z neoblíbené školy. Jak bylo nastíněno, provedený návrh Živnostenského domu měl lehce archaický nádech, což nejspíš primárně odpovídalo konzervativnímu vkusu investora. Nelze opomenout, že spolek zastupovali drobní živnostníci a zaměstnanci – předseda Herynk pracoval jako příručí u firmy Berger & Munk a jednatel Bergman provozoval obchod se sukny a módními doplňky. Asi jediným odborníkem ve vedení byl Václav Rejchl st., zednický mistr se stavitelskou koncesí, jehož početné realizace ale nikte-

²⁰ František Neterda studoval před rokem 1900 na Uměleckoprůmyslové škole v Mnichově a ve městě působil ještě v roce 1904. Posléze pracoval v Drážďanech a někdy kolem roku 1910 přenesl svou architektonickou a stavitelskou živnost z Prahy do Neveklova. Z jeho návrhů, které jsou typově příbuzné s Živnostenským domem: administrativní budova ústavu pro choromyslné v Kostnici či návrh obecné a měšťanské školy v Pecce (1908). Také Rudolf Bitzan, rodák ze Stráže pod Ralskem, absolvoval architekturu v Mnichově (1902) a následně tvořil v Drážďanech. Zúčastnil se například soutěže na návrh městského divadla v Ústí nad Labem (1907), navrhl spořitelnu pro Rumburk a s Neterdou spolupracoval na soutěžním návrhu učitelského vzdělávacího ústavu v Oberhollabrunnu.

²¹ Antonín BRÁF: O některých nezdravých úkazech kolem nás, in: Architektonický obzor I, 1902, n. 11–12, 51.



63 / František Čermák, sochařská výzdoba portálu Živnostenského domu, současný stav

rak neudávaly směr hradecké architektonické moderně. Vyhovět představám a estetickým preferencím těchto lidí, kteří zároveň disponovali nemalou investiční částkou, znamenalo předestřít v návrhu vizi solidní a reprezentativní budovy, jakéhosi „paláce řemesel a dovedností“ spolkových členů. Nezbytné přizpůsobení se projevilo i v pracovní součinnosti architekta s vybranými členy spolku. Například některé vnější dekorativní prvky téměř s jistotou zhotovil sochař a štukatér František Čermák, který si v domě pronajal ateliér.²² Fasádu sice decentně pokrývají čisté geometrické vzory, občas prokládané prvky „deiningerovské“ povahy, ale do hlavního portálu byla instalována stylově antagonistická dvojice tradičních sošek putti s girlandou. Tento reliéfní motiv navracel Fultnerův výtvarný záměr kamsi na konec 19. století, kdy sochařská výzdoba průčelí běžně spoléhala na sádrové odlitky podle slavnějších předloh, „*kteřé se objednávaly podle čísel obrázkového ceníku štukatérských firem*“.²³ Klasický dekorativní výraz posilují i zubořezy v podhledu hlavní římsy a nad druhým patrem, naopak zamýšlené kanelované sloupky v portálech nakonec zůstaly pouze v návrhu.

Žádost o povolení stavby Živnostenského domu obdržela městská rada 17. března 1910.²⁴ Na začátku května si potom mohli hradečtí občané prohlédnout model domu, vytvořený sochařem Čermákem, ve výkladní skříni Pišova knihkupectví na Velkém náměstí. Tou dobou už ale budova vyrůstala pod vedením stavitele Josefa Novotného do výšky prvního

²² V Hradci Králové získal Čermák jisté renomé již v letech 1903–1904 provedením výzdoby paláce Záložního úvěrního ústavu v Tomkově ulici.

²³ Královéhradecká revue pro severovýchodní Čechy I, 1914, 37.

²⁴ Stavební archiv Městského úřadu Hradce Králové, čp. 472.

patra.²⁵ Ještě předtím v dubnu byly vzhledem k obrovskému zájmu drobných podnikatelů pronajaty veškeré obchody a dílny a nadále už se členům družstva inzerovaly pouze poslední volné byty. Živnostenský dům vzbuzoval zájem také kvůli chystanému bourání Caivasových domů na Velkém náměstí, kde měli dosud mnozí prodejci a řemeslníci dobrou příležitost k uplatnění. Po devíti měsících výstavby prošel dům na konci ledna 1911 kolaudačním řízením a od února se sem stěhovali obyvatelé i firmy. Zdejší obchody, ateliéry a dílny posléze poskytovaly širokou paletu služeb – kromě majitelů několika módních salóňů a zmíněného sochařského mistra tu provozovali živnost holič, řezbář, malíř, obchodník se sukny, výrobce amerických harmonií nebo družstvo obuvníků. Budova vešla ve známost i za hranicemi města, když fotografické reprodukce jejího modelu a následně i dokončené novostavby zveřejnil na Čermákův popud populární společenský časopis *Český svět*.²⁶



64 / Vladimír Fultner, *Živnostenský dům v Hradci Králové (1910–1911), současný stav*

²⁵ Ratibor XXVII, 1910, n. 19, 7. 5., 5.

²⁶ *Český svět* VI, 1910, n. 36, 27. 5., 2; *Český svět* VIII, 1911–1912, n. 10, 10. 11., 6. Uvedený model byl v osmdesátých letech objeven v soukromém vlastnictví a nedávno se stal součástí stálé expozice Muzea východních Čech v Hradci Králové. Za informaci děkuji Janu Jaklovi.

Palác pro Všeobecnou úvěrní společnost

Pozoruhodná historie Špalkova obchodního domu, o které bude pojednávat příští kapitola, se přeneseně začala odvíjet na protější parcele, na druhém nároží Klicperovy ulice a Velkého náměstí v Hradci Králové. Od zdejšího specificky souvisejícího dění nelze odhlédnout zejména proto, že i v něm figurovalo jméno Vladimíra Fultnera. Po projektování vily pro ředitele Záložního úvěrního ústavu Václava Píšu se architekt tentokrát zúčastnil soutěže, kterou vypsalí představitelé jiného hradeckého bankovního domu. V březnu 1910 koupila Všeobecná úvěrní společnost (VÚS) za 187 000 K soubor tzv. Caivasových domů v severní frontě náměstí.¹ Zamýšlela je zbourat a na uvolněném prostranství vybudovat vlastní sídlo. Plánovaný čtyřpatrový dům měl zároveň sloužit obytným a obchodním účelům.²

VÚS byla založena teprve v roce 1904 a se svou jedinou filiálkou v Brně patřila i po šesti letech činnosti k malým peněžním ústavům lokálního významu. Pouhých sedm úředníků hradeckého ústředí pracovalo v pronajatých prostorách rohového domu čp. 80 v Pa-lackého ulici, který vlastnila Anna Fultnerová, architektova matka. Ve své agendě se banka zaměřovala především na uspokojování úvěrních potřeb drobných živnostníků. O to neče-kaněji navenek zapůsobilo oznámení jejího odvážného záměru, který se začal zhmotňovat uspořádáním architektonické soutěže. S velkolepou ideou však příliš nekorespondoval chvat, s jakým vedení společnosti v dané věci postupovalo. Uzávěrka ideové soutěže byla stano-vena už na 15. května 1910, tedy ve lhůtě, která očividně „*myšlence zrovna neprospělá*“.³ Čtrnáct přihlášených návrhů posuzovala na začátku června porota, v níž spolu s profesorem



65 / Bourání Caivasových domů na Velkém náměstí v Hradci Králové. Nalevo vyhořelý dům obchodníka V. J. Špalka, srpen-září 1910

¹ Dva právozárečné domy, in: Národní listy LVI, 1910, n. 84, 25. 3., 3.

² Stavitelské listy VI, 1910, n. 5, 15. 3., 58.

³ Osvěta lidu XV, 1910, n. 63, 4. 6., 7.

pražské techniky Aloisem Čenským zasedl Kamil Hilbert jako zástupce Sdružení architektů SVU Mánes, dále hradecký stavitel Alexander Haller, vrchní městský inženýr Jan Janča a ředitel VÚS Alois Vávra. Na základě jejich rozhodnutí si první cenu, dotovanou 2 000 K, odnesl rutinér obdobných konkurencí, plzeňský architekt Viktorin Šulc za návrh *Pod Radyní*.⁴ Druhou cenu (1 500 K) obdrželi Oldřich Liska a Vladimír Fultner za společnou práci, označenou heslem *Caivas*, a třetí cena v hodnotě 1 000 K náležela Antonínu Blažkovi z Brna-Králova Pole („*Kupředu!*“).⁵

Názor poroty částečně sdílel i místní tisk, alespoň co se týkalo laureátů druhé ceny, protože „*opětně v četné konkurenci uplatnily se se zdarem síly domácích*“.⁶ Nicméně to byl zcela osamocený vstřícný postoj. Od poloviny června se totiž v hradecké sokolovně konala přehlídka soutěžních prací, při níž se široké obecnost mohlo seznámit se skutečnou povahou proponované výstavby. Podle zadávacích pokynů si banka představovala tří- až čtyřpatrovou budovu – v suterénu měly být sklepy a skladiště, v přízemí obchody, do přední části prvního patra s výhledem na náměstí se předpokládalo umístění „*moderní*“ kavárny a následoval by tři metry vysoký mezanin a bankovní kanceláře. Zbytek prvního a další dvě patra měly zabrat nájemní byty.⁷ Vítěz soutěže Viktorin Šulc takové schéma vyplnil v maximálním rozsahu, což se odrazilo v problematickém dispozičním i hmotovém řešení novostavby. Pro parcelu ve tvaru nepravidelného čtyřúhelníku mezi náměstím, Klicperovou ulicí a méně frekventovanými ulicemi Tomkovou a Úzkou měl vyrůst předimenzovaný polyfunkční objekt, který by ve svém sousedství narušil domovní výškovou hladinu. Šulc navrhl těžkopádný monolitický blok, v kterém kompozičně ani konstrukčně nikterak nepodpořil funkční odlišnost jednotlivých provozů, které dům zahrnoval. Asi nepřekvapí, že například *Architektonický obzor* takový zastaralý přístup obhajoval: „...*nestejné výšky pater v různých částech budovy uvedl projektant jak uvnitř, tak i ve fasádách v harmonický celek, takže nestejnost tato... nenaráží na nějaké potíže konstruktivní nebo estetické*.“⁸ Bankovní palác v navržené podobě také překračoval původní regulační čáru náměstí, i když ve shodě s novým stanoviskem města. Rizikovým faktorem byla ale především nadměrná výška budovy, kdy v této lokalitě nadsazený počet pater ještě stupňovala neklidná kombinace vysokého

⁴ Například jen v téže době získal Šulc čestné uznání za soutěžní návrh okresního domu v Havlíčkově Brodě, první cenu za návrh přestavby a rozšíření radnice ve Staré Boleslavi, cenu v hodnotě 1 000 K za návrh školních budov ve Volyni a druhou cenu v soutěži na radnici v Polské Ostravě. *Architektonický obzor* IX, 1910, 51.

⁵ Pozn. 3.

⁶ *Ratibor* XXVII, 1910, n. 23, 4. 6., 6.

⁷ Soutěžní návrh na stavbu obchodního a bankovního domu v Hradci Králové, in: *Architektonický obzor* IX, 1910, 51.

⁸ Pozn. 4.

štítu, kupole a několika střešních věžiček v průčelí do náměstí. Ve vnitřním uspořádání stavby, o kterém nemáme podrobné informace, byly vítěznému návrhu vytýkány nepříliš prostorné vestibuly.⁹ Obecně vzato architekt opakoval hlavní nedostatky protějšního novoba-

66 / Viktorin Šulc, soutěžní
návrh paláce Všeobecné úvěrní
společnosti – 1. cena, 1910



rokního domu U Beránka. K němu projektovaná budova banky inklinovala také uměleckým laděním, ačkoliv Šulc tvrdil, že její sloh zvolil „s ohledem na ráz města“.¹⁰ Spíše se však zdá, že v přípravné fázi přehlédl pouze nejbližší okolí a vzal v potaz výhradně dům, který pro jezuitu navrhl v roce 1906 Rudolf Němec. Snaha o podobný soulad však vyústila v počín, který přes svou zdánlivou konvenčnost vzbuzoval v roce 1910 již kontroverzi. Naopak přednosti Šulcova návrhu bylo možné podle domácího recenzenta spatřovat v účelném umístění vchodů a schodiště, kvalitním zázemí obchodů, zdařilém rozvrhu kavárenských provozů a vyřešení bytů v patrech.¹¹

Vladimír Fultner zaznamenal v soutěži úspěch s Oldřichem Liskou (1881–1959), přestože ten mu vzhledem ke své studijní a profesní průpravě, při které získal odlišné zkušenosti a osvojil si jiné stylové preference, nebyl přirozeným partnerem. Zatímco dvaadvacetiletý Fultner už měl za sebou stavební realizace v exponovaných místech Hradce Králové a další respektované zakázky, o více než šest let starší Liska se tehdy mohl prezentovat pouze z hlediska moderny nepříliš ambiciózními návrhy lázní v Luhačovicích (1908), jednoduchého a podvojného dělnického domku (1908) a rodinného domu u Prahy (1909), které

⁹ Osvěta lidu XV, 1910, n. 66, 11. 6., 8.

¹⁰ Kraj královéhradecký I, 1910–1911, n. 11, 11. 6., 5.

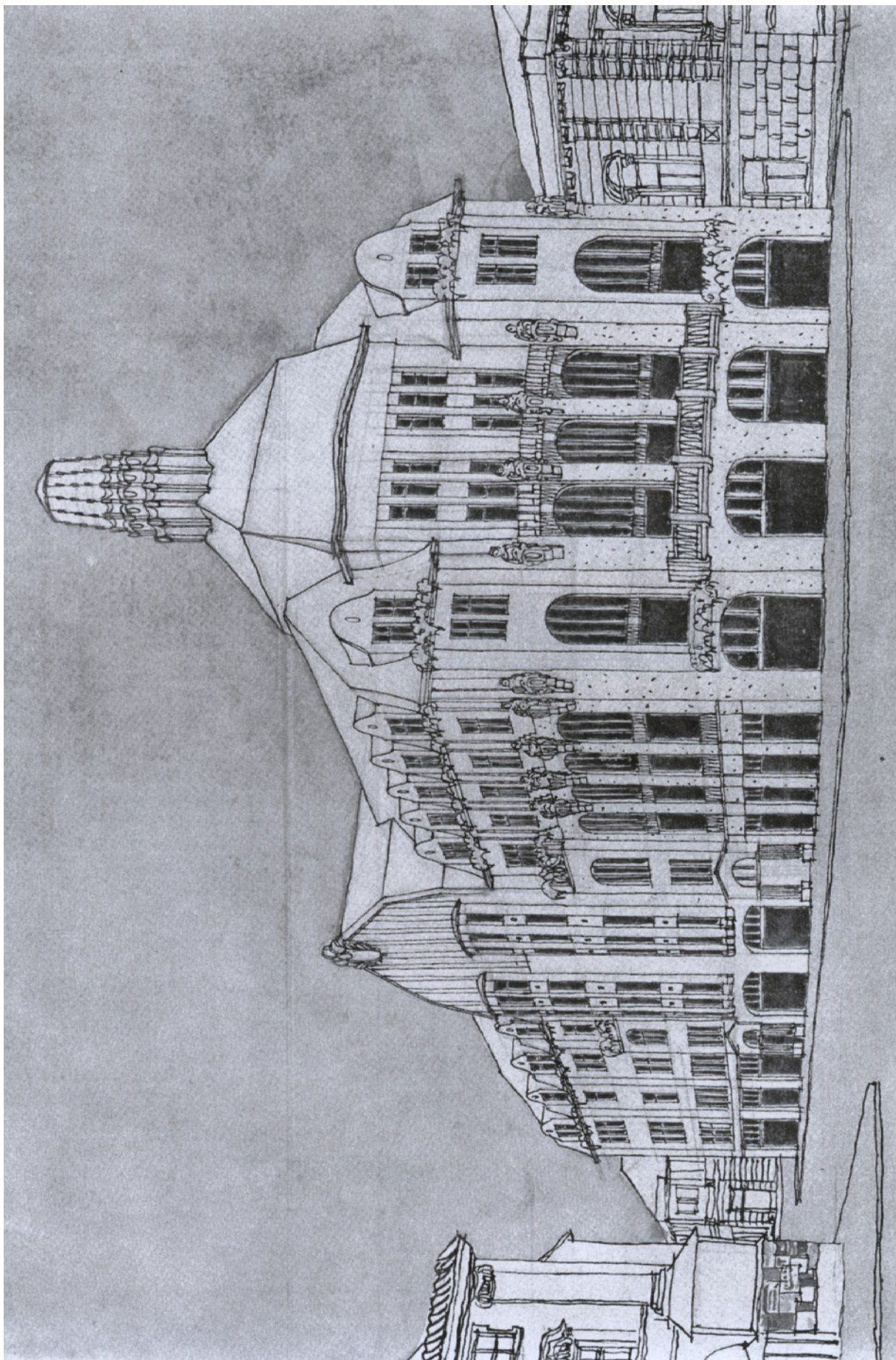
¹¹ Pozn. 9.

publikoval v časopise *Architektonický obzor*. Ve východočeské metropoli se po předchozím působení v Drážďanech, Mnichově a Vídni uvedl ve známost především vydařenou účastí v soutěži na regulační plán města.¹² Nakonec toto jejich jediné prokazatelné autorské spojení zapříčinilo pozdější výklady, které bez ověřených informací připisovaly Liskovi podíl na některých dalších Fultnerových projektech. Společný návrh budovy Všeobecné úvěrní společnosti, který provedením připomínal spíše skicu, a proto lépe než Šulcův příspěvek odpovídal parametrům ideové soutěže, známe díky reprodukci v časopisu *Der Architekt*.¹³ Jen na základě této fotografie nemůžeme sice spolehlivě definovat autorský přínos obou architektů, ale určité návodné symptomy jejich tvůrčích rukopisů přece jen vykazuje.

Základní kompoziční myšlenka, složení hmot a rozvrh fasády nepochybně odkazují k Živnostenskému domu, tehdy již rozestavěnému na úrovni prvního patra. Je možné, že Fultner použil variantu svého předchozího projektu z důvodu časové tísně, která soutěž na bankovní ústav provázela. Vznosná architektura modernizovaného klasického řádu měla dominovat dotčené části Velkého náměstí stejně jako Živnostenský dům určoval poměry na budoucím Husově (dnes Masarykově) náměstí. Hlavní průčelí je znovu zformováno s důrazem na ústřední převýšený rizalit s nízkým štítem, završený kupolí s věžičkou. Další reminiscence vyvolávají středové rizality na bočních křídlech, která se však neodklánějí jako u Živnostenského domu; tentokrát je půdorys stavby sevřený do téměř obdélníkového bloku. Bankovní budova má příbuzně tvarovanou masivní střechu a ve fasádě se liší pouze řazením čtvercových a okrouhle zakončených obchodních výkladců v parteru nebo vysokými okny v mezaninu. V úhrnu se zdá, že Liskův přínos nejspíš spočíval teprve v provádění různých doplňků a finálních úprav návrhu. Můžeme je vysledovat v typické tvaroslovné estetice některých částí mansardového patra, například ve složení vikýřové řady s okrouhlými štíty nebo zalomení štítů nad bočními rizality, korunovaných ozdobnými terči. Podobnou vypočítací hodnotu mají i figurální sochy na krakorcích, které se vyskytují jen v přední části vyhrazené kavárenskému provozu. O dodatečných zásazích dekorativního charakteru může svědčit i lemování oken květinami, které Fultner ve svých nákresech nepoužíval. Liskův autorský příspěvek snad měl posloužit vlídnějšímu přijetí návrhu stavebníkem, konzervativní institucí, která své renomé mezi klienty nepochybně posilovala asociováním solidnosti a konformní vstřícnosti. O skutečném rozdělení a povaze úloh jednotlivých architektů se však asi více nedozvíme.

¹² V polovině roku 1909 v ní získal za přispění Otakara Klumpara druhou cenu a nakonec byl spolu s Václavem Rejchlem ml. pověřen zpracováním plánu.

¹³ *Der Architekt* XVI, 1910, Tafel 91.



67 / Vladimír Faltner a Oldřich Liska, soutěžní návrh paláce Všeobecné úvěrní společnosti - 2. cena, 1910

proto není jasné, zda šlo o neodvislé doporučení, nebo již reagoval na předložené soutěžní návrhy.¹⁴ Nicméně tímto způsobem poskytl návodné sdělení porotě, která se však s připomínkami autority pražských modernistů ve svém verdiktu neztotožnila.

Možná nečekaným prvkem Fultnerova a Liskova návrhu byla absence hlavního vchodu z náměstí ve prospěch obchodních výkladců; naopak objevily se dva boční vchody. Fultner podobnou konstelaci přenesl o několik měsíců později i do svého návrhu Špalkova domu, kde sice přední vchod nechyběl, ale byl skrytý v podsíni. V případě bankovního paláce taková verze vyznívala poněkud problematicky, zejména s ohledem na reprezentační funkci předního průčelí, navíc když se nepočítalo s podloubím. Přesto se celkový ráz budovy snažil dispozičně vyhovět „*zvláště požadavkům obchodního, kavářenského a bankovního domu*“ za cenu jistého potlačení obytné funkce.¹⁵ Vnitřní skladba se v intencích popsaného zadání v přízemí odvíjela od prostorného „*bazarů*“, obklopeného krámy, a bylo u ní oceňováno poměrně zdařilé uskupezení bankovních místností a „*snaha po architektonickém vyřešení interierů*“.¹⁶ Z kavárny v přední části prvního podlaží se dalo vstoupit na úzký balkón či do vedlejších salónů, k zábavě tady byl kulečnickový sál a herny a navíc ikuchyně. Zbytek mezaninu měla užívat Všeobecná úvěrní společnost – na ústřední bankovní dvoranu navazovala na jedné straně ředitelna se sedací síní a v zadním traktu další úřednické místnosti a kanceláře. Další dvě patra kompletně zabíraly byty, které však podle recenzenta architekti náležitě neurovnali a mělo k nim vést údajně tmavé čtvercové schodiště uprostřed objektu.¹⁷ Stejný nedostatek by patrně postihl také přístup ke kavárně, zatímco půlkruhové schodiště z bazaru do bankovního patra prosvětovala okna ze zaskleného dvora. Ani Fultnerův a Liskův návrh se potom nevyhnul apelu na „*ukáznění výšek*“ jednotlivých pater a snížení „*báně*“ a štítu do Klicperovy ulice, aby se dům řádně přiblížil siluete zástavby na náměstí.¹⁸

Realizace projektu bankovního paláce se postupně rozvlekla do podzimních měsíců, ovšem ani v tomto čase nesignalizovalo chování zadavatele žádný obrat ve vývoji. Ředitelství Všeobecné úvěrní společnosti svěřilo 19. října zakázku místnímu uznávanému staviteli Josefu Novotnému,¹⁹ který ještě 7. listopadu jménem banky urgoval vyřízení žádosti o stavební povolení. Jelikož nepopulární Šulcův návrh neustále přitahoval obecnou kritiku,

¹⁴ Státní okresní archiv Hradec Králové (dále jen SOKA HK), fond Archiv města Hradce Králové, karton č. 333, Kotěřův dopis z 19. května 1910.

¹⁵ Ratibor XXVII, 1910, n. 24, 11. 6., 6.

¹⁶ Pozn. 9.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Pozn. 15.

¹⁹ Orlické proudy III, 1909–1910, n. 49, 22. 10., 3.

Novotný v zájmu úspěšného výsledku projevil ochotu upravit zamýšlenou fasádu „*ve slohu empírovém a střechy přiměřeně snížit*“.²⁰ Městská rada vyšla peněžnímu ústavu vstříc a 10. listopadu 1910 vydala potřebný souhlas.²¹ Nakonec se ale celý stavební záměr přece jen ukázal být nad síly VÚS, přestože vedení banky ještě koncem prázdnin deklarovalo uspokojení nad příznivou hospodářskou bilancí v prvním pololetí.²² Nepochybně k tomu přispěla vlna veřejného nesouhlasu, organizovaná zástupci Klubu Za starou Prahu, kteří požadovali zachování domnělého „*starého rázu*“ náměstí. První razantní protesty se objevily na konci srpna, vzápětí po předložení Fultnerových plánů na novostavbu vedlejšího Špalkova domu. Právě tento počín posléze rozhodným způsobem eskaloval střet zdejších stavebníků s míněním odborného i laického obecnstva. Finanční ústav ale také musel realisticky posoudit nákladnost investice, kterou jeho zástupci zpočátku evidentně podcenili. Zatímco architekt Šulc avizoval u svého projektu cenu 264 000 K, skutečné výdaje by podle odborných názorů uvedenou sumu výrazně překročily.²³ Při vědomí napjatého rozpočtu se banka zřejmě rozhodla nepokračovat v akci s nejistou odezvou u hradeckých měšťanů, kteří byli zároveň jejími stávajícími či potenciálními klienty. V naprosté tichosti tedy vše odvolala a na přelomu listopadu a prosince staveniště prodala, údajně za 230 000 K.²⁴ Zvážíme-li nákupní cenu s připočtením výloh za architektonickou soutěž a zbourání Caivasových domů, vychází nám pro konto VÚS zhruba nulový efekt.

Novým majitelem pozemku se stal mnohem dravější subjekt finančního světa – Záložní úvěrní ústav (ZÚÚ). Tato transakce plně koresponduje s dynamickým rozvojem, který v posledních letech zažíval. Opíral se o dlouholetou tradici (zal. 1868) a provázela jej pověst nejen největší hradecké, ale dokonce i české „venkovské“ banky se zásadním významem pro hospodářskou soustavu severovýchodní části země, zejména z pohledu textilního, kožedělného a strojírenského průmyslu.²⁵ Ústav se kontinuálně rozrůstal o nové pobočky, na čemž měl zásluhu hradecký ředitel Václav Piša, pro kterého byla v květnu 1910 zřízena funkce vrchního ředitele.²⁶ Pozici předsedy správní rady zastával známý průmyslník, majitel tovar-

²⁰ SOkA HK, fond Archiv města Hradce Králové, karton č. 333, dopis ze 7. listopadu 1910.

²¹ Ibidem, dopis z 10. listopadu 1910.

²² Orlické proudy III, 1909–1910, n. 40, 20. 8., 5.

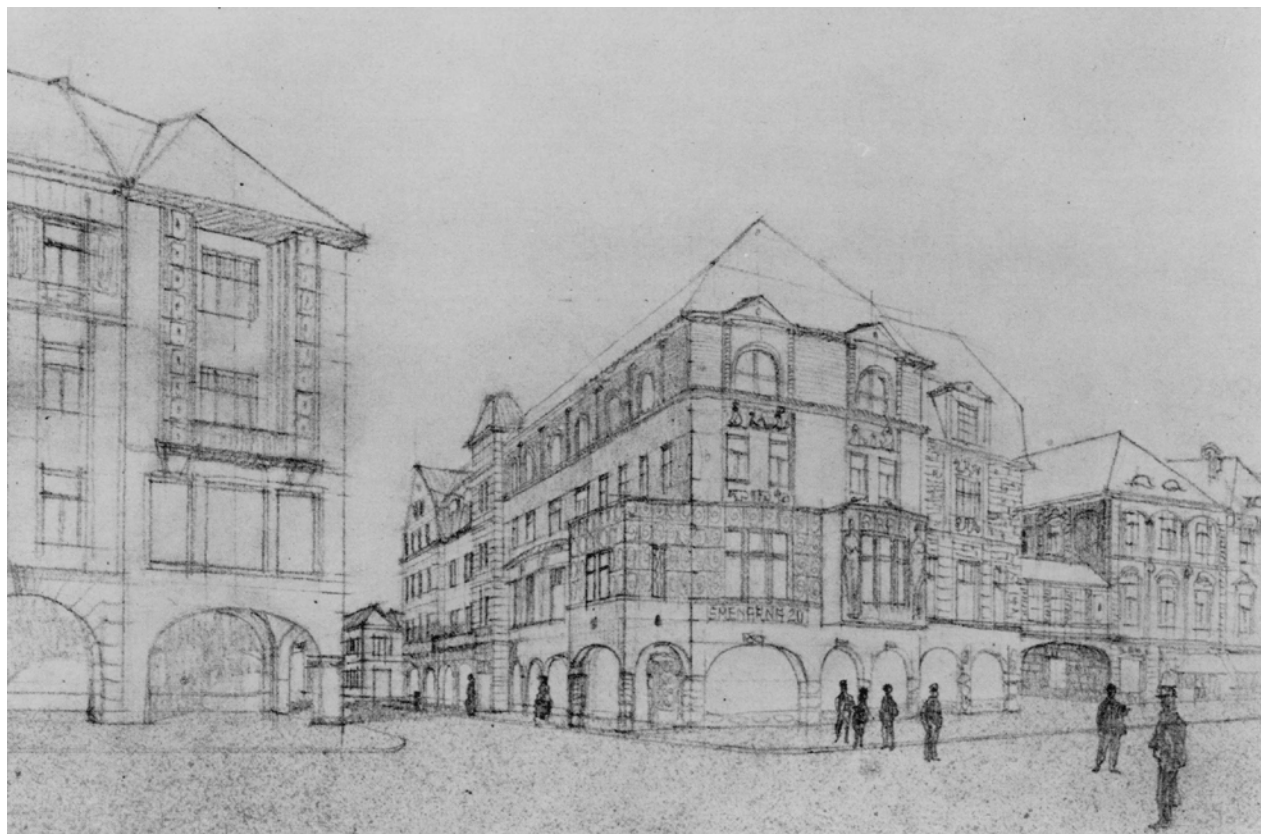
²³ Kraj královéhradecký I, 1910–1911, n. 11, 11. 6., 5. V konkurenčním srovnání: Liska s Fultnerem uváděli částku 293 520 K, Blažek dokonce 352 000 K.

²⁴ Osvěta lidu XV, 1910, n. 145, 13. 12., 5.

²⁵ Srovnej: Královéhradecká ročenka I, 1912, Hradec Králové 1911, 101.

²⁶ V letech 1910–1912 ZÚÚ postupně vybudoval filiálky v Praze, Semilech, Plzni a Krakově, tři pražské expozitury a další v Turnově, Jičíně, Chrudimi, Čáslavi a Slaném.

ny na dechové hudební nástroje Jaroslav Červený a spolu s ním v tomto orgánu zasedali mj. starosta František Ulrich, Fultnerův strýc Antonín Hanuš nebo obchodník V. J. Špaček. Banka se pokoušela expandovat i do jiných ekonomických odvětví a vytvořit tak vliv-



69 / Oldřich Liska, soutěžní návrh paláce Záložního úvěrního ústavu, 1911

ný regionální koncern – provozovala uhelnou centrálu nebo velkoobchod surovým cukrem a vzhledem k vlastnictví cihelny se zabývala také výrobou a prodejem stavebních hmot.²⁷ Markantní vzestup Záložního úvěrního ústavu bylo možné pozorovat zejména v závěru prvního decennia – od dubna 1909 do konce roku 1910 vzrostly vklady jeho střadatelů z 23 na 36,5 milionu korun, tedy o více než 50 %.²⁸ Zároveň bylo na mimořádné valné hromadě 11. října 1910 schváleno postupné navýšení akciového kapitálu banky z 10 na 15 a výhledově až na 30 milionů korun. ZÚÚ tak následoval největší domácí peněžní instituce v čele s Živnobankou, které v tom roce rozšířily svou finanční základnu.²⁹ Bance také připadl virilní hlas v hradeckém zastupitelstvu, jež se tím rozrostlo na 37 členů. Vůbec poprvé se totiž stalo, že některý podnik platil přes šestinu celkového souhrnu přímých daní předepsaných ve městě,

²⁷ Josef DUS: Záložní úvěrní ústav v Hradci Králové, in: Královéhradecká ročenka II, 1913, Hradec Králové 1912, 116.

²⁸ Finanční rozhled I, 1911, n. 4, 1. 1., 46.

²⁹ Orlické proudy III, 1909–1910, n. 48, 15. 10., 5.

což byl předpoklad pro automatickou účast v samosprávním sboru. Pro další zvýšení své reputace začal ústav v říjnu 1910 vydávat popularizační časopis, oficiálně motivovaný snahou, aby „u širších vrstev prohluboval národohospodářský a finanční zájem“.³⁰

Vzhledem k enormnímu zvětšení objemu spravovaných financí a rozšiřující se klientele odhlasovala správní rada záměr vybudovat nový bankovní dům, který by lépe odpovídal „moderním požadavkům a dnešní velikosti banky“.³¹ O značném sebevědomí představitelů Záložního úvěrního ústavu svědčí skutečnost, že o pouhých šest let dříve dokončili výstavbu svého předchozího sídla. Výstavný novobarokní palác na rohu Tomkovy a Klicperovy ulice (čp. 177, na šikmo protilehlé parcele za plánovanou novostavbou) vznikl v letech 1903–1904 podle návrhu Otakara Nekvasila. Ambici ZÚÚ pustit se v tak krátkém časovém úseku do další realizace zřejmě podnítilo zjištění, že dosavadní objekt už nepostačoval pro umístění stále přibývajících úředníků a nebylo možné ho doplnit přístavbou.³² Ještě závažněji mohla působit otázka adekvátní reprezentace, protože oproti dřívější přítomnosti na Velkém náměstí se bankovní elita mohla na stávající adrese cítit stranou hlavního dění. Po demolici Caivasonových domů se jí z hlediska lokality naskytlá ojedinělá příležitost patřičně demonstrovat svou prestiž, vyplývající z vedoucího postavení v hradeckých ekonomických poměrech. A navíc objektem, budovaným ve vlastní režii a zcela uzpůsobeným potřebám banky.³³

Také z tohoto důvodu si Záložní úvěrní ústav nemohl osvojit návrh, který Viktorin Šulc vypracoval pro Všeobecný úvěrní ústav. Na počátku roku 1911 proto uspořádal novou, užší soutěž, do níž přizval Jana Kotěru, Osvalda Polívku, Oldřicha Lisku a nejspíš i projektanta paláce v Tomkově ulici Otakara Nekvasila.³⁴ Již 9. března porota přiřkla vítězství Polívkovi, jehož práce dostala překvapivě přednost před empaticky komponovaným, ale zároveň invenčním Kotěrovým návrhem.³⁵ Takový verdikt by snad mohla částečně osvětlit pragmatická dohoda zástupců banky s Ústřední komisí pro udržování uměleckých a historických památek ve Vídni, docílená „ve věci slohové úpravy nové budovy Záložního úvěrního ústavu“.³⁶ Po předchozích všeobecných

³⁰ Pozn. 28.

³¹ Ibidem.

³² V roce 1911 k bance kromě členů správní rady příslušelo pět ředitelů a prokuristů a 62 nižších úředníků. Adressář a schematismus královského věnného města Hradce Králové, Hradec Králové 1911, nepag.

³³ Záložní úvěrní ústav by se tak vrátil na náměstí do stejných míst, kde se vždy předtím nacházel, ať už v protějším původním domě U Beránka (čp. 30), nebo v domě čp. 142 v severní frontě.

³⁴ Osvěta lidu XVI, 1911, n. 31, 11. 3., 8.

³⁵ Polívka byl 1. května oficiálně pověřen stavbou a od července stavitel Nekvasil z Karlína přistoupil k realizaci. Stavělo se tedy v průběhu roku 1911, souběžně s vedlejším Špalkovým domem.

³⁶ Ratibor XXVIII, 1911, n. 18, 29. 4., 9.

neshodách nad návrhy banky VÚS a Špalkova obchodního domu dostala tentokrát přednost Polívkova zdrženlivě modernistická budova se zvýšeným parterem, třípatrovou základní hmotou a o patro vyšší nárožní věží. Proti této stavbě už žádné hlasité protesty organizovány nebyly a město ji po naznačených jednáních nejspíš s ulehčením vzalo na vědomí.³⁷

Nás ale „opakované“ soutěžní klání zajímá hlavně kvůli Liskově účasti. Podle návrhu, který architekt nyní odevzdal, můžeme znovu o něco lépe vnímat texturu jeho společné práce s Vladimírem Fultnerem pro Všeobecnou úvěrní společnost, která vznikla prakticky pro stejnou situaci. Zatímco Polívka s Kotěrou ve svých návrzích Záložního úvěrního ústavu reflektovali Fultnerovu první verzi sousedního Špalkova domu ze srpna 1910 a zobrazili ji podle příslušných vyžádaných plánů, Liska měl o daném vztahu jinou představu, kterou také svévolně ztvárnil. Pokusem popřít reálný stav věcí (Fultnerův návrh byl s podmínkou drobných úprav tou dobou již schálen) se Liska nejspíš snažil podpořit účinek svého vlastního návrhu budovy ZÚÚ. Přitom se ale mohl domnívat, že se mu podaří oslovit i V. J. Špalka, jehož zamýšlená stavba ve Fultnerově podání stále vzbuzovala negativní emoce. V důsledku Liska svým počínáním nikterak neidealizuje možnou představu o vztazích mezi nedávnými tvůrčími spojenci. S nastolenou problematikou nové výstavby v historickém architektonickém souboru se potom vypořádal poněkud anachronicky. Ve svém návrhu bankovního paláce se nechal ovlivnit srostlicí někdejších Caivasových domů, kterou tvořily dvě původně gotické budovy (čp. 139–140), později renesančně upravené a v roce 1869 doplněné o druhé patro a jednoposchodové přístavby v zadním traktu. Stalo se z nich jakési svérázné obchodnické a řemeslnické centrum na náměstí. Liska ke zbořenému objektu odkazoval budovou se zcela amorfní hmotovou skladbou i zvolenou pestrostí forem různého slohového původu – příznačný byl zejména boční rizalit zopakovaný včetně armování a obdobné klenutí střech v přední části domu. Naopak v zadním traktu při Tomkové ulici se uplatnily klasické liskovské tvary, prezentované předtím v návrhu, který pracoval s Fultnerem. Týká se to hlavně vysokých zalomených štítů, které zakončují mělké rizality, a okrouhlých vikýřů. Liska z předchozí soutěže převzal také krakorce s figurální sochařskou výzdobu. Motiv střízlivě použitých výkladců s obloukovým zakončením tentokrát rozvinul po celém obvodu stavby a v průčelí do náměstí ahistoricky transformoval v podloubí, snad pod vlivem Fultnerova návrhu Špalkova domu.

Samostatným návrhem Záložního úvěrního ústavu, potažmo Špalkova domu, Liska na počátku roku 1911 prokázal zúženou schopnost zhodnocovat osobitým způsobem podněty vedoucích modernistů. Na platformě nové soutěže vyzněla jeho „*drážďanská*

³⁷ Ibidem.

*prudérnost*³⁸ i při srovnání s výkonem o generaci staršího Osvalda Polívky. Liskovi nesporně chyběl Fultnerův široký umělecký rozhled a smysl pro pádné užití jednoduchých forem. V návrhu budovy VÚS nejspíš právě on svým tradicionalismem sešněroval vzletnou variaci na klasický námět, který Fultner úspěšně zpracoval v případě Živnostenského domu. Pod dojmem jeho prvorepublikové tvorby se takový kritický náhled snad může jevit jako neoprávněný. Nejméně do roku 1912 ale Liska patřil k autorům, kteří své dovednosti a talent přetavili jen v jakousi „zdánlivou modernu“, která byla spíše pracnou nápodobou tehdy skutečně progresivní vídeňské školy a ozvěnou vesměs rušivě cizorodých nápovědí. Při nesmělých experimentech s inovativními postupy se potom Liska zařadil do okruhu architektů, kteří podle Janákových slov, i když tehdy pronesených v jiné souvislosti, „romantizují zneužíváním historických forem“.³⁹ Taková tvorba však vyhovovala konvenčním představám o pozvolném vývoji nové architektury jen takřka neznatelnými korekcemi výrazových prostředků starých slohů. Bylo to téma, kterému se na svých stránkách zevrubně věnoval právě časopis *Architektonický obzor*.

70 / *Osvald Polívka, soutěžní návrh paláce Záložního úvěrního ústavu, nalevo zákres prvního návrhu Špalkova domu podle plánů V. Fultnera, leden 1911*



³⁸ Liskův dobový tvůrčí projev takto označila historička umění Marie Benešová v osobním rozhovoru s autorem této práce 10. dubna 2006.

³⁹ Pavel JANÁK: Od moderní architektury – k architektuře, in: *Styl II, 1909–1910, Kronika*, 105.

Mrakodrap po způsobu americkém

Významnou a zároveň značně kontroverzní zakázku získal Vladimír Fultner od císařského rady Václava Špalka (1867–po 1940). Tento přední hradecký podnikatel vedl renomovaný obchod s bavlněnými výrobky, sukrem a módním zbožím; bohatá tradice rodinné firmy sahala až do třicátých let 19. století. Ve sledované době již Špalek příslušel k místní politické honoraci, když po obecních volbách v únoru 1906 zasedl v městském zastupitelstvu a v prosinci 1909 svůj mandát obhájil.¹ Vykonával rovněž funkci místopředsedy průmyslové sekce v hradecké Obchodní, živnostenské a průmyslové ústředně, které předsedal starosta František Ulrich. Vzhledem k zaměření instituce přinášela tato činnost Špalkovi kromě společenské vážnosti i zásluhy na poli ochrany českých národních a hospodářských zájmů. Jeho společnost se v nabídce spoléhala výhradně na tuzemský sortiment a v tomto smyslu náležela k doporučovaným obchodům, kde měli zákazníci nakupovat, aby pomáhali jako „hlavní činitel... naší hospodářské samostatnosti“.² Nutno ovšem dodat, že národnostní problematika se na rozdíl od komorního obvodu jako celku příliš nedotýkala běžného života přímo v Hradci Králové, kde počet Němců tehdy nedosahoval ani 2 % všech obyvatel.³

Obchodník Václav Špalek vlastnil od počátku roku 1908 nízký, pouze jednopatrový dům na rohu Velkého náměstí a Klicperovy ulice (čp. 141), kde žil se svou rodinou a podnikal.⁴ Během sobotního rána 23. července 1910, kdy náměstí zaplnily davy lidí kvůli



71 / Požár původního Špalkova domu na Velkém náměstí v Hradci Králové, 23. července 1910

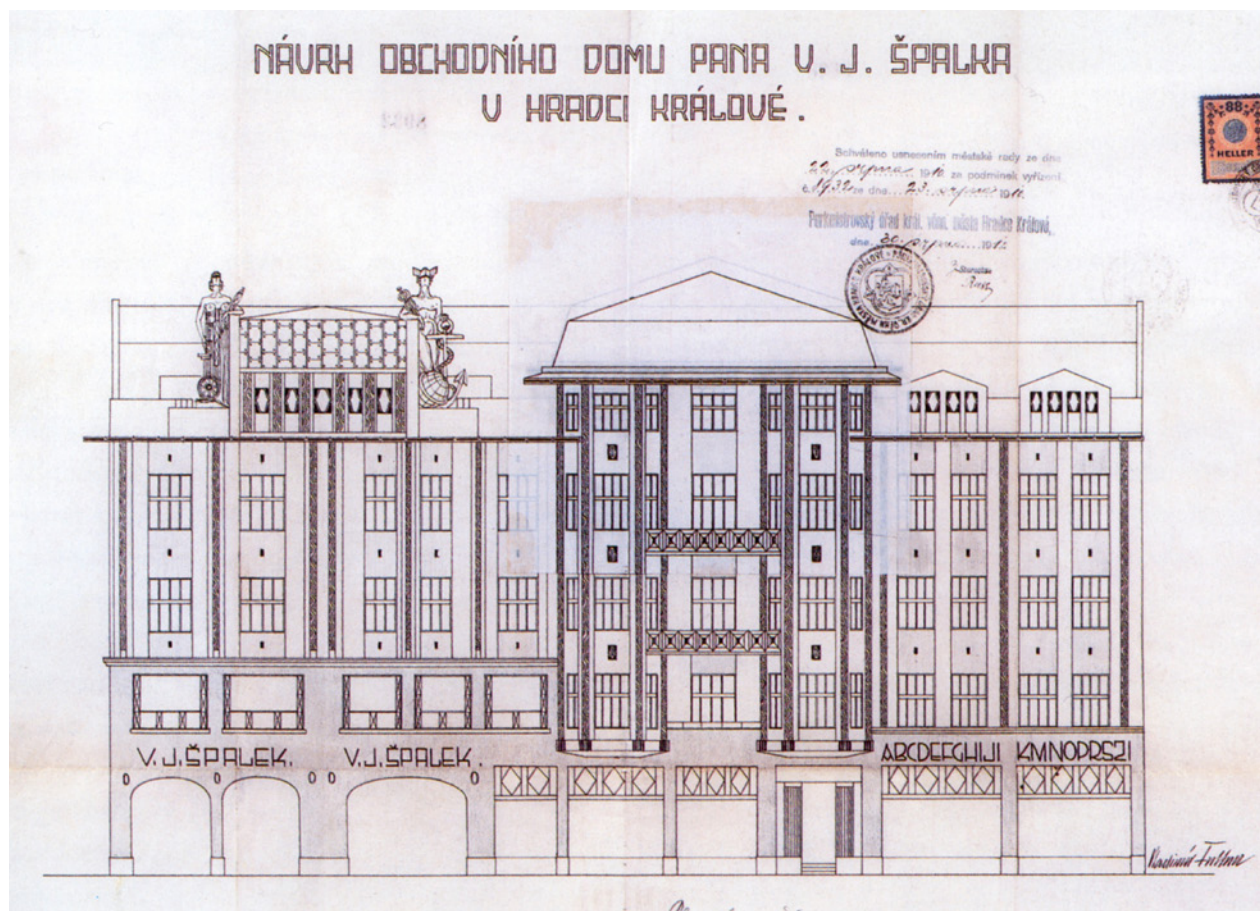
¹ Náhradníkem zastupitelského sboru byl už od června 1902.

² Orlické proudy II, 1909, n. 44, 6. 11. , 7.

³ Adressář a schematismus královského věnného města Hradce Králové, Hradec Králové 1911, VIII.

⁴ Václav Špalek měl ženu Marii (*1872) a děti Otakara (*1895), Marii (*1897), Lidmilu (*1898) a Václava (*1901). Státní okresní archiv Hradec Králové (dále jen SOkA HK), fond Archiv města Hradce Králové, Kartotéka obyvatel, 1908–1945, kt. 639.

probíhajícímu trhu, Špalkův dům vyhořel. Oheň vznikl v obchodě, který si pronajímal jistý pan Řezáč, a rychle se rozšířil prakticky po celé budově, až zachvátil lepenkovou střechu. Příčina neštěstí snad spočívala v neopatrnosti učně, který způsobil vznícení rozlitého lihu.



72 / Vladimír Fultner, první návrh Špalkova obchodního domu, srpen 1910

Podle jiné verze odhodil sirku či doutník do hořlaviny na podlaže některý ze zákazníků. Po požáru se dům při pohledu z vnějšku nezdál být ve zcela katastrofálním stavu, ale první patro údajně zdevastovala voda, kterou se hasilo.⁵ Majitel tedy po dvou dnech nechal objekt strhnout; škodu částečně pokryla pojistka.⁶ Shodou okolností se vše odehrálo v době, kdy již pro vedlejší parcelu existoval projekt výškové budovy Všeobecné úvěrní společnosti od Viktora Šulce. Špalek vzápětí oslovil Vladimíra Fultnera a pověřil ho vypracováním návrhu na nový obchodní a obytný dům v cenné lokalitě uprostřed historického města. Fultnerovo autorství dokládá jeho ojedinělá signatura na plánu, datovaném do srpna 1910.⁷ Za pouhý měsíc od požáru dosáhl Špalek schválení návrhu městskou radou, když

⁵ Ratibor XXVII, 1910, n. 30, 23. 7., 6.

⁶ Kraj královéhradecký I, 1910–1911, n. 18, 30. 7., 5.

⁷ Stavební archiv Městského úřadu Hradce Králové, čp. 141.

mu nesporně nahrávalo, že sám byl hradeckým zastupitelem. V úhrnu nejspíš ani nemohla nastat příhodnější konstelace pro razantní rozšíření a modernizaci Špalkova provozu.

Bohužel nelze přesně určit, jakou cestou navázal zámožný stavebník spolupráci s mladým architektem. Víme pouze, že Václav Špalek udržoval přátelské vztahy s rodinou Fultnerova strýce, průmyslníka Antonína Hanuše.⁸ Oba se také pohybovali v prostředí hradecké finanční elity, například jim patřilo místo ve správní radě Záložního úvěrního ústavu. Zatímco starý Špalkův dům se nevymykal charakteru zástavby, která na náměstí převažovala – spočíval na úzké a hluboké středověké parcele, měl jedno patro a postrádal štít –, nový projekt již odrážel situaci, nastolenou vývojem na druhé straně Klicperovy ulice. Tam sice dosud stál nesourodý komplex tzv. Caivasových domů, ale ty se již na přelomu srpna a září 1910 začaly bourat, aby je nahradil Všeobecné úvěrní společnosti od Viktorina Šulce. Špalek se původně vyslovil proti výškovým poměrům této novostavby, plánované na čtyři patra. Když ale náhle vyvstala nutnost vlastní stavební investice, neváhal využít příznivých okolností a rozhodl se sám realizovat objekt, který se mohl jevit jako „*mrakodrap po způsobu domů amerických*“.⁹ Fultner se v prvním návrhu Špalkova domu přizpůsobil Šulcově prostorové představě, zejména v nastavení výškové hladiny, která u dvojice postranních arkýřů dosahovala až čtvrtého patra. Využití mansardového patra pro obytné účely se projevilo též v zadní části, kde pokoje vystupovaly dvěma vikýři s ostrým zakončením. Přes nároží budovy se navíc ohýbalo štítové dekorativní panó s dvojicí symbolických figurálních plastik znázorňujících bohyni Athénu, která naučila ženy příst a tkát, a Merkura, boha obchodu a zisku. Výsledný výškový efekt podpořilo také členění fasády, kde se o zřetelný vertikální akcent starala především úzká šesti- či osmidílná okna se zdobenými lizénami. Nicméně v celkové architektonické skladbě Fultner s obvyklým citem respektoval hlavní rysy domů v severní frontě náměstí. V předním průčelí proto v návaznosti zachoval 6 m hlubokou podsíň s dvěma opěrnými oblouky a výraznou římsu, která tady nad mezaninem vyznačovala hranici mezi patry s obchodní a obytnou funkcí.

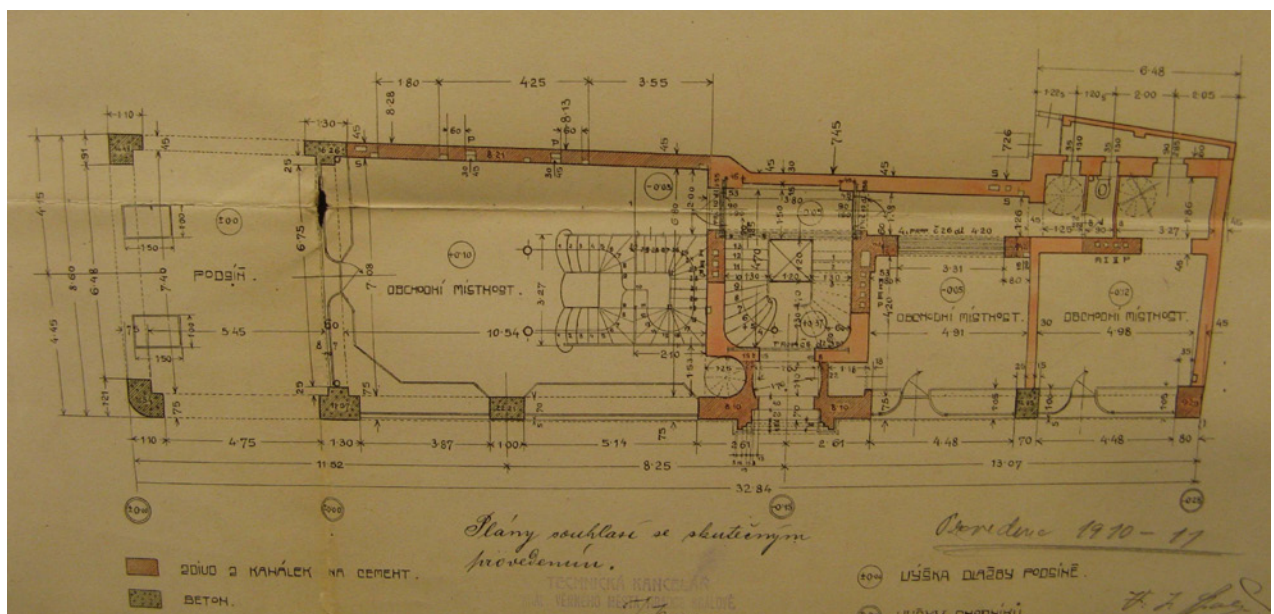
Tradiční normativ ohledně podsíňe architektovi zajímavým způsobem ztížil situaci, protože do přízemního oddělení rozlehlého dvoupatrového Špalkova obchodu se logicky vstupovalo z náměstí. V moderním stavebním plánu se však Fultner v zájmu většího souladu smířil s absencí reprezentativního firemního vstupu a roli hlavního průčelí převzala podlouhlá část domu orientovaná do Klicperovy ulice. Tento posun deklarovala zejména velkoryse pojatá dvojice protažených trojbokých arkýřů se společným zastřešením. Pod

⁸ Za informaci děkuji paní Zuzaně Kostlánové.

⁹ Osvěta lidu XVI, 1911, n. 86, 18. 7., 4.

pravým arkýřem se nacházel domovní vstup lemovaný příčně kanelovanými pilastry a zbytek vnějšího pláště parteru byl vyskládán z obchodních výkladců. Širokému bočnímu průčelí se snadno přizpůsobily některé prvky jemně korigující výškový účinek – například subtilně vyložená hlavní římsa nebo zmíněná stříška, která spojovala oba arkýře, podobně jako balkonová zábradlí ve druhém a třetím patře. Fasáda měla nést rytmizovanou strukturu geometrických ornamentů, která sledovala konstrukční schéma stavby. Při tom se uplatnily zejména četné dekorativní pásy s vlnovkovým vzorkem, které dokreslovaly wagnerovský styl, k jehož esenci se Fultner vrátil po odbočce k Živnostenskému domu. Užití vlnovky autor zamýšlel u zmíněných lizén a v nárožní štítové desce, jiné geometrické tvary se objevily v šambránách a segmentování mezaninových oken a výkladců, zatímco vikýřové otvory a poprsníky měly pokrývat ozdobné terčovitě obrazce. K dotvoření výtvarného záměru Fultner na omítce v parteru umístil reliéfní písmo, které označovalo Špalkův podnik a obchody v Klicperově ulici.

Vnitřní uspořádání Špalkova domu určovala úzká a hluboká parcela středověkého založení (8,5 x 32 m). Ve Fultnerově prvním návrhu se v suterénu, obsluhovaném z podélné chodby, nacházel sklep, kotelna a provozní zázemí textilního obchodu – skladiště, vzorkárna a balírna. Půdorys přízemí se odvíjel od podsíně, zaklenuté dvěma čelními a jedním postranním obloukem na betonových pilířích. Odtud se vcházelo do prostorné obchodní místnosti se širokým dvojramenným schodištěm do mezaninu. Následovalo ústřední domovní schodiště s hlavním vchodem, za kterým byly situovány ještě dvě menší obchodní jednotky. Přední část mezaninu navenek definovala velká čtvercová okna, náležející k obchodnímu sálu, který zabíral polovinu



73 / Půdorys obchodního domu V. J. Špalka, přízemí

plochy celého patra. Na stejném podlaží byla i písárna pro vyřizování firemních záležitostí, místnost pro přijímání návštěv a zázemí s jídelnou, kuchyní, koupelnou a toaletou. Ve vznešeném prvním patře se rozkládal výhradně byt Špalkovy rodiny. Zahrnoval vpředu velkou ložnici na celou šířku domu, dvě ložnice umenšené o vnitřní chodbu a příslušenství, dále salón a zimní zahradu. Prostor za schodištěm vyplňovala jídelna, kuchyň, kabinet, lázeň a WC. Druhé patro architekt rozdělil na dva byty – přední třípokojový s výhledem do náměstí a dvoupokojový v zadní části; k oběma náležela vlastní prostorná kuchyň. Do podkroví byl umístěn menší byt se dvěma pokoji v arkýřích a kuchyní uprostřed, půda, komory, žehlárna a prádelna.

Jak již bylo uvedeno, po dopracování návrhu obchodního a obytného domu pokračovalo stavební řízení rychlým tempem. Špalek odevzdal plány 17. srpna a o dva dny později se uskutečnilo komisní šetření, kterého se zúčastnil také Vladimír Fultner jako architekt. Předložená dokumentace plně nevyhověla úředním nárokům, protože v arkýřovém průčelí novostavba překračovala přípustnou výšku tří pater včetně mezaninu. Příslušní úředníci se proto domnívali, že tuto část bude vhodnější završit místo střechy přetažením hlavní římsy. Zároveň s tímto doporučením však bylo 23. srpna vydáno povolení ke stavbě Špalkova domu.¹⁰ Pro realizaci zakázky si investor vybral zavedenou stavitelskou kancelář Josefa Jihlavce. Ovšem bezprostředně poté, co se s Fultnerovým návrhem mohla seznámit veřejnost, zvedla se vlna protestů, kterou vyvolal Klub Za starou Prahu na základě podnětů přímo z Hradce. Nejprve se v klubovém věstníku objevil pohotový článek činovníka Ješka (Jana) Hofmana, který dokonce předcházela schválení plánů městskou radou. V doprovodné fotografii zde byly zakresleny kontury připravovaných staveb – bankovního paláce Všeobecné úvěrní společnosti a Špalkova domu – jako varování před znehodnocením převládajícího rázu náměstí. Ten podle pisatele reprezentovaly dvoupatrové domy s průběžnou střešní římsou, které donedávna vytvářely „jednotlivou souvislou stěnu uzavřeného prostoru“. I když Hofman sám připustil, že kdysi takto ucelený soubor již na několika místech oslabily zvýšené novostavby, což platilo také o dotčené severní frontě náměstí, neváhal pateticky předpovídat, že po ohlášených změnách „náměstí hradecké přestane existovat“. Proto formuloval požadavek, aby městská rada v historické části Hradce povolovala pouze dvoupatrové budovy, v krajním případě s mansardou. Zároveň měla při posuzování vzhledu navrhovaných staveb odmítat fasády s nápadnou osovou vertikálností a naopak žádat jejich úpravu „se zřetelně vyjádřenými čarami horizontálními“.¹¹ Právě Hofmanův text se

¹⁰ Pozn. 7.

¹¹ JŠK [Ješek HOFMAN]: Z Hradce Králové. Krásnému rázu Velkého náměstí hrozí nové nebezpečí čtyřpatrovými domy!, in: Za starou Prahu I, 1910, n. 8, 26. 8., 57–58.

nejspíš stal základem pro přípis, který hradeckým radním adresoval Klub Za starou Prahu. Podstatné je, že sdružení u představitelů města plédovalo za stanovení jistých technických a uměleckých zásad, které by regulovaly veškeré stavební projekty na Velkém náměstí. Takový nástroj měl opět napomáhat k uchování stávajícího charakteru zástavby v centru,



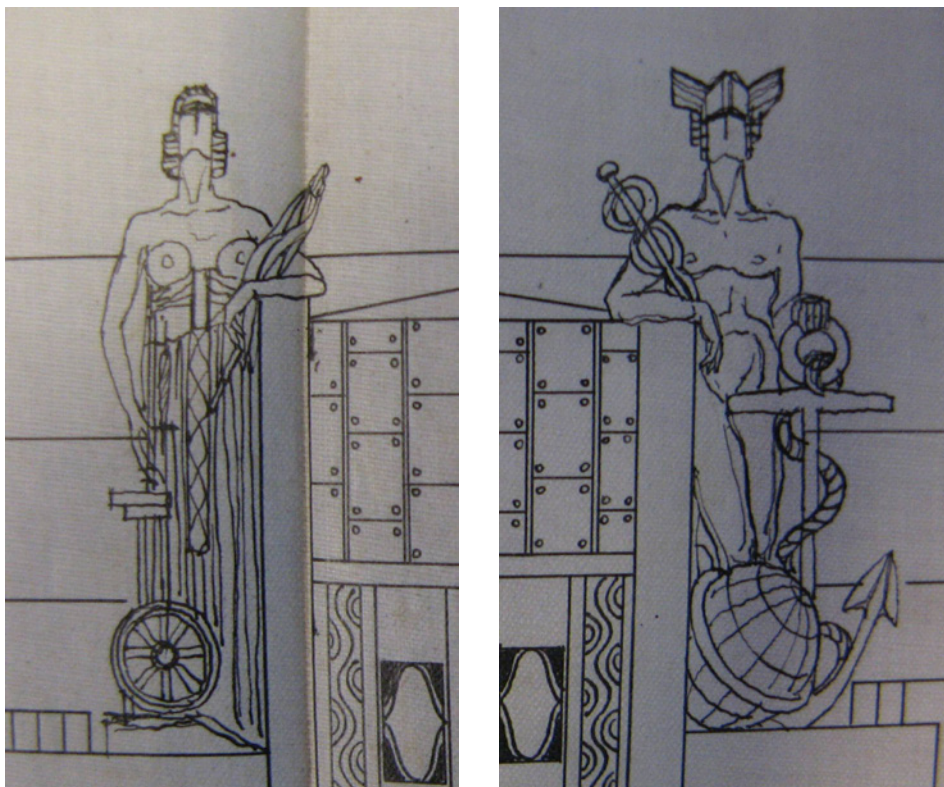
74 / Z protestní kampaně Klubu Za starou Prahu: v popředí plánovaná stavba bankovního paláce VÚS (V. Šulc), za ní silueta Špalkova domu (V. Fultner, první návrh), září 1910

aby nebyla narušena dosavadní konfigurace okolních budov a znešvařen budoucí vzhled náměstí. Uváděný „starý ráz“ zde byl konkretizován pomocí typického domovního průčelí, utvářeného „bez rizalitů, dnes již bez štítů, bez akcentovaného dělení dle středové osy, jen s horizontálním dělením římsami na patra a jen s architekturou oken“.¹²

Podobně c. k. konzervátor Emanuel Pippich, člen rakouské Ústřední komise pro zachování památek historických a uměleckých, pokládal otázku, zda se má architektuře na Velkém náměstí ponechat úplná volnost slohového zpracování, nebo mají být pro tento účel ve stavebním řádu stanovena jistá pravidla.¹³ Sám se přiklonil k ochraně tradiční podoby náměstí, kterou spatřoval v domech „typu renesančního, třeba zčásti zmodernizovaných... přece

¹² SOkA HK, fond Archiv města Hradce Králové, karton č. 338, dopis Klubu Za starou Prahu z 31. srpna 1910. Přípis publikován in: Osvěta lidu XV, 1910, n. 102, 3. 9., 7; Podání žádající zachování starého rázu náměstí, in: Za starou Prahu I, 1910, n. 9, 30. 9., 72.

¹³ SOkA HK, fond Archiv města Hradce Králové, karton č. 333, dopis Emanuela Pippicha Purkmistrovskému úřadu z 9. října 1910.



75 / Vladimír Fultner,
dekorativní detaily z prvního
návrhu Špalkova obchodního
domu, srpen 1910

však v základním tvaru zachovaných“¹⁴. Proto apeloval, aby se u příštích stavebních realizací předcházelo možnému nesouladu se starými budovami používáním renesančních a částečně i barokních tvarů. Jako vzor přitom uváděl „moderně renesanční“ Rakousko-uherskou banku (1904–1905) stojící naproti Grandhotelu nebo bohatě zdobený novobarokní palác Záložního úvěrního ústavu (1903–1904) v Tomkově ulici.¹⁴ S takovým stanoviskem korelovala také tvorba Rudolfa Němce, který ještě v roce 1912 stavěl již zmíněnou novobarokní budovu Občanské záložny v těsném sousedství Hanušova domu od Vladimíra Fultnera.

Odpůrci Špalkova projektu tedy vůbec nepředpokládali, že by pověřený architekt mohl do místního kontextu vnést inovativní tvůrčí kvalitu, která by náměstí obohatila o moderní dominantu s originálním řešením obchodní i obytné funkce. Veřejnou nevoli samozřejmě vzbuzovala především nestandardní výška a uvolněné vertikální ladění plánované stavby. Zapomínalo se přitom, že Fultnerův návrh vznikl až jako poslední ze čtyř převýšených nárožních objektů v kompozičním celku, který chtěl adekvátně uzavřít. V sousedství se již připravovalo staveniště pro bankovní dům Všeobecné úvěrní společnosti, zatímco na protější straně náměstí stojí od druhé poloviny 17. století Luragův kostel Nanebevzetí Panny Marie a od roku 1906 dům U Beránka od Rudolfa Němce, později vnímaný jako precedens pro danou situaci. Kritici však souvztažnou interpretaci takto vymezené lokality odmítali a nadále

¹⁴ Ibidem.

vystupovali separátně na obranu výškové hladiny severní fronty Velkého náměstí. Ve své apologii nicméně museli odhlížet od skutečnosti, že tuto linii již v jedné části přerušila dvojice třípatrových novorenesančních domů na rohu se Špitálskou ulicí, vystavěných v letech 1897–1898 na místě původních domů čp. 150–152. Nezvyklé odlišnosti v rozvržení fasády Špalkova domu se promítaly i do zpochybňování Fultnerova výtvarného záměru. Například Emanuel Pippich ve svém komentáři dovozoval, že vynecháním jedné nebo více patrových či okenních říms se snadno „poruší žádoucí variace, která z vertikálně a horizontálně umístěných motivů na průčelí vzniknout má“. V ohlednutí za jinými Fultnerovými stavbami tento úkaz vytykal také domu Antonína Hanuše, zatímco u Živnostenského domu, který tehdy vyrůstal v nové části města, odloučené řekou od historického jádra, podobné řešení připouštěl. Pokud jeho výhrady zobecníme, na náměstí nepovažoval za vhodné „použití slohu moderního“.¹⁵

Děni kolem Špalkovy stavby vnímal skepticky také Jan Kotěra, který však své výhrady předestřel na počátku roku 1911 nanejvýš diskrétní formou. Když se dozvěděl, že Záložní úvěrní ústav nečekaně odkoupil zbořeníště Caivasových domů, informoval se v této věci u starosty Františka Ulricha. Zároveň projevil přání ucházet se případně o provedení návrhu nové banky.¹⁶ O měsíc později, kdy už bylo Kotěrovo přizvání do uzavřené soutěže jisté, vypůjčil si architekt ze stavebního úřadu kresby náměstí, které zahrnovaly i průčelí zamýšleného sousedního domu V. J. Špalka. Po jejich prostudování se rozhodl Ulrichovi oznámit, že na Fultnerovu práci pohlíží negativně: „Činím tak po dobrém rozmyšlení, ač ovšem velice nerad. Poměry této stavby jsou však tak nepřiměřené k celému obrazu náměstí, že pokládám za svou povinnost, upozorniti Vás na tuto okolnost a na neblahé následky, které by povstaly pro celkový ráz města.“ Jak je patrné, Kotěra při svém jednání pociťoval značné dilema, protože se s Fultnerem osobně znali. Starostu tedy požádal, aby sdělení považoval za důvěrné.¹⁷ Takový postup vyvolává rozpaky zejména kvůli tomu, že Fultner ve své práci evidentně zohlednil některé Kotěrovy dřívější připomínky, které se vztahovaly ke stavbě paláce Všeobecné úvěrní společnosti. Patřilo k nim zachování regulační čáry na úrovni zadní stěny podsíně a provedení čtvrtého patra pouze v náznacích vázaných na boční průčelí. Ostatně Kotěra na jaře 1910 ve svém vyjádření k bankovní soutěži přímo neodmítal samotné vyzdvižení budovy nad okolní zástavbu, jen se „musí přihlížet k možnému lahodnému připojení ku danému okolí“.¹⁸ Ani této zásadě se

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Literární archiv, korespondence Ulrich – Kotěra, inv. č. 4803, Kotěřův dopis z 15. prosince 1910.

¹⁷ Ibidem, inv. č. 4804, Kotěřův dopis z 16. ledna 1911.

¹⁸ Pozn. 13., Kotěřův dopis z 19. května 1910.

Fultnerův návrh nevzpíral, protože architekt chtěl zalomeným zdobným štítem zdůraznit nároží, zatímco výškový přechod k sousednímu domu už měl být pozvolnější, měkčí. Ve světle vyslovené kritiky je zajímavé, že Kotěra ve svém nákresu nového sídla Záložního úvěrního ústavu s Fultnerovou celkovou představou vstřícně komunikoval. Dokládá to jeho vlastní návrh, který zároveň zachycuje nároží Špalkova domu v původní verzi.¹⁹ Kotěra u vchodu do banky částečně prodloužil podsín, končící dosud právě domem Václava Špalka, čímž kompromisně vrátil regulační čáru zpět na zavedenou úroveň. S vedlejším objektem koresponduje i nivelita hlavního průčelí banky nebo pojetí římsy nad druhým poschodím.

Ulrich byl tedy o stavební situaci na Velkém náměstí podrobně zpraven z několika zdrojů různé povahy a relevance. Z podstaty věci vyplývá, že navzdory nepříznivým okolnostem se nakonec za Fultnerovo ztvárnění Špalkova záměru postavil právě on. Ostatně pro rozvoj hradecké architektury je signifikantní právě Ulrichův vizionářský přístup, jeho snaha uplatňovat zde měřítka a zásady směřující ke zformování skutečné metropole, která by pozvedla a garantovala význam celého regionu. S tím souvisela i jeho odvaha obracet se s různými stavebními úkoly na mladé architekty s již vyhraněným tvůrčím projevem. Podle Zdeňka Wirtha takto Ulrich postupoval, i když si uvědomoval nepřízeň konzervativních odborníků a možný pokles popularity u laického (dodejme, že voličského) obecnstva. Proto třeba dokázal „*přivést na venkov bouřliváka Kotěru, i v Praze odmítaného, a svěřovati mu projekty nejvýznačnějších stavebních podniků [v Hradci] předválečné doby*“.²⁰ V případě Špalkova domu však Ulrich bez

76 / Jan Kotěra, soutěžní návrh paláce
Záložního úvěrního ústavu, nalevo
zákres prvního návrhu Špalkova domu
podle plánů V. Fultnera, leden 1911



¹⁹ Styl III, 1911, 199.

²⁰ Zdeněk WIRTH: Dr. František Ulrich, strážce stavebního vývoje Hradce Králové, in: Osvěta lidu XXVIII, 1925, n. 8, 6. 2., 8.

problémů odmítl i Kotěrova znalecká doporučení. Jen těžko bychom hledali lepší ukázkou zpřesňující vžitou představu o osvíceném politikovi, který nad architektem převzal fundovaný patronát a s neomezenou důvěrou jej nechal ve městě uplatňovat veškerá jeho umělecká kritéria. Tentokrát nejspíš Kotěra zblízka poznal hranici, za kterou se již odborné nároky neslučují s nejrůznějšími ekonomickými zájmy. Ve viditelném výseku reálného života mohla Ulrichův vztah se Špalkem ovlivňovat kolegialita, vezmeme-li zejména v potaz, že byli společně městskými zastupiteli, ale hlavně akcionáři a členy správní rady Záložního úvěrního ústavu. Starostova konstantní náklonnost k projektům s účastí Vladimíra Fultnera (viz dům Antonína Hanuše nebo Živnostenský dům) byla snad podmíněna i určitou empatií vůči neblahému osudu mladého architekta. Ulrich se totiž nejpozději na konci devadesátých let pohyboval ve stejných společenských i profesních sférách jako Fultnerův otec – oba působili v městské radě a zároveň pracovali jako advokáti v témže oboru. Po smrti Karla Fultnera byl navíc správcem konkurzní podstaty při vypořádávání jeho pozůstalosti.

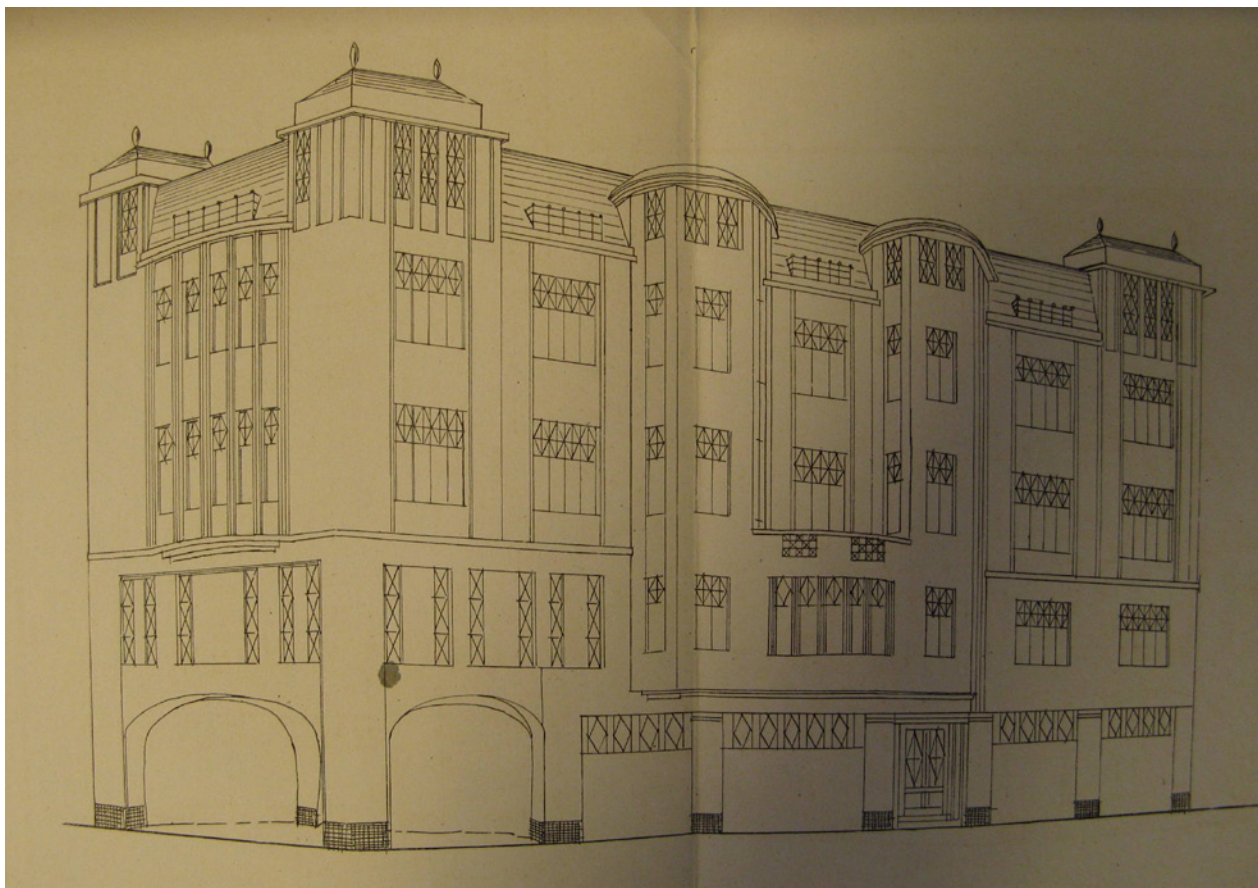
Ulrichovo rozhodnutí ve prospěch Špalkova projektu se zprostředkovaně zobrazilo ve stanovisku městské technické kanceláře, kterou řídil inženýr Jan Janča. Úřední zpráva obsírně polemizovala s proklamovanými výtkami na adresu novostavby. Píše se v ní například, že „*starý ráz*“ hradeckého náměstí se zachoval už pouze v půdorysu veřejného prostranství. Postupně totiž zanikla většina podloubí a po devastačním požáru města v roce 1762 se výrazně změnil i vzhled jednotlivých domů – odstraněním původních štítů, které nahradilo nízké druhé patro s vodorovnými římsami. Podle úředníků tak odpadal „*historický moment jako důvod pro zachování nynějšího rázu dotyčné části náměstí*“.²¹ Ohledně estetické stránky, zahrnující výšku domu i jeho slohové ztvárnění, kancelář usuzovala, že domy na severní straně náměstí kvůli vypouklému zakřivení fronty většinou „*nepřicházejí při... pohledu z hlavní komunikační tepny [spojující Svatojanské a Malé náměstí]... k platnosti*“.²² Navíc autoři zprávy uváděli, že v části od Úzké ulice až k domu vrchního rady z Isakovicsů (čp. 164) není nutné při stanovení výšky budov zvažovat šířku náměstí, která je dostatečná i pro vyšší než třípatrové domy. V tomto smyslu pak dílčí narušení výškové hladiny, které se navíc plánovalo v nejužším místě takto vymezeného území, dokonce považovali za vylepšení „*poměru mezi šířkou náměstí a výškou budov, což přispěje jenom k zesílení dojmu uzavřenosti náměstí*“.²³ Z takové argumentace jako by prosvítalo zadání, které nejspíš měla Jančova kancelář naplnit, protože o podobném „*narovnávání poměrů*“ na náměstí se už v dalších letech nehovořilo. Zdálo by se, že Fultnerův

²¹ SOkA HK, fond Archiv města Hradce Králové, karton č. 338, dopis městské technické kanceláře z 12. září 1910.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

návrh takto přepjatou obhajobu vzhledem ke svým architektonickým kvalitám nepotřeboval. V praktickém důsledku však pouze pevná podpora městské autority zaručovala, že se jeho talent bude moci v exponovaném místě naplno rozvinout.



77 / Vladimír Fultner, druhý návrh Špalkova obchodního domu, perspektivní pohled, jaro 1911

Nezanedbatelným aspektem Špalkova případu bylo, že se hradeckým radním nelíbila jeho prezentace za hranicemi města. Staral se o ni zejména zmíněný agilní funkcionář Klubu Za starou Prahu Ješek Hofman, i když v oněch „bouřlivých“ dnech podle všeho pobýval v Hradci Králové pouze krátký čas a místní poměry víceméně neznal. Kromě již citovaných oponentních názorů předložil i svérázný návrh, aby se sporné novostavby paláce VÚS a Špalkova domu – konkrétně jejich modely v přesném měřítku – vsadily do velkého muzejního modelu hradecké pevnosti a podle posouzení by se vypracovaly jednotné stavební předpisy platné pro celé Velké náměstí. Již předtím chtěl Vladimír Zákřejs provést v místě výstavby zkoušky pomocí latěk a plátna, které by se fotografovaly.²⁴ Vedení města také ostře odsoudilo domácího „inspirátora“

²⁴ Osvěta lidu XV, 1910, n. 103-104, 7. 9., 4. Model hradecké pevnosti vztahený k roku 1865 stavěl František Žaloudek v letech 1908–1916. V této době už mělo údajně být hotové Velké náměstí.

veřejného zpochybnění stavební akce.²⁵ Za tímto označením můžeme téměř s jistotou hledat architekta Františka Tichého, Fultnerova spolužáka z reálky a techniky, který především v *Osvětě lidu*, ale i jinde kritizoval Špalkův dům jako „*moderní experiment problematické ceny*“.²⁶ Tichý byl navíc od ledna 1910 členem Klubu Za starou Prahu, kam patrně v souvislosti s událostmi na Velkém náměstí a následnou kampaní vstoupil v září téhož roku také Oldřich Liska. Hradecký klubový odbor tvořila vlastně sekce architektů při Palackého čítárně, která vyvíjela činnost v nejrůznějších oblastech uměleckého života ve městě. Sdružovala domácí architekty, kteří v duchu stanov Klubu podporovali „*snahy a zásady na ochranu a zachování starých... částí města*“.²⁷ Kromě Tichého a Lisky patřil k sekci Václav Rejchl a nejspíš teprve někdy v letech 1911–1912 se přidal i Vladimír Fultner. Vzhledem k různým spíše konzervativním proklamacím, které kolegové jménem sdružení vydávali, však nutno usuzovat na jeho zdrženlivé působení na této platformě. Známa je pouze jeho okrajová participace na práci poradny pro umělecké záležitosti, kterou Palackého čítárna zřídila z osvětových důvodů v roce 1912.²⁸ Při povaze protestů proti vývoji na nároží Klicperovy ulice a Velkého náměstí ale zůstává nejasné, zda do této záležitosti nějak zasahovalo pražské ústředí Klubu Za starou Prahu. Zatím se neprokázalo, že by se někdo z jeho tehdejších vedoucích osobností (například Josef Chochol, Vlastislav Hofman, Bohumil Hübschmann, Antonín Engel, Zdeněk Wirth nebo Václav Vilém Štech) angažoval proti plánované výstavbě obou objektů.²⁹ V případě Špalkova domu by to ani příliš neodpovídalo linii, kterou sdružení v té době oficiálně zastávalo a prosazovalo například při pokusu o záchranu Braunova domu ve Vodičkově ulici v Praze na počátku roku 1910. Mezi jeho členy převládalo přesvědčení, že architektonická práce s částmi historického města, jejich dotváření a úpravy mají sebevědomě vykazovat autentickou moderní formu, jakkoliv bylo zároveň nezbytné dbát na souladné přichýlení ke starší zástavbě.

I když Fultner získal pro svou práci souhlas nejvyšších zástupců městské administrativy, provedl ve druhém návrhu Špalkova domu jisté změny, které se kromě úředně uložené povinnosti částečně vypořádaly i s námitkami odborné veřejnosti. Tento postup naznačuje právě architektovu snahu o zpřesnění některých složek dialogu mezi novostavbou a okolními budovami. Korekce jeho tvůrčího vyjádření tedy tkvěla v uvedených

²⁵ Pozn. 21.

²⁶ František TICHÝ: K stavebnímu rozvoji Hradce Králové, in: Přehled X, 1912, n. 16, 12. 1., 293.

²⁷ SOKA HK, fond Palackého čítárna, Zpráva Veřejné čítárny Palackého v Hradci Králové za období 1912–1913 a 1913–1914, Hradec Králové s. d. (1914?), 35.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Těžko usuzovat, zda podpis Pavla Janáka pod přípisem Klubu hradecké městské radě měl větší než administrativní důležitost. Janák byl tehdy ve funkci klubovního jednatele a dopis podepsal spolu s předsedou.



78 / Vladimír Fultner, obchodní dům V. J. Špalka, po roce 1911

vnějších podnětech, ale zřejmě dokládala i osvojení nových teoretických poznatků. Když Fultner kreslil první návrh obchodního domu na náměstí, kulminovala éra širokého účinku tvorby Otto Wagnera: „... všechna evropská střediska hnutí moderní architektury jsou buď přímo pod jeho vlivem, či k němu vývojem inklinují ...“³⁰ V červenci 1910 ale Pavel Janák zveřejnil svou průlomovou stať, ve které přehodnotil svůj dřívější obdivný postoj k Wagnerovi a jeho modernistický styl odmítl kvůli údajně nepřiměřenému racionalismu. Pro nejbližší období předpověděl potřebný odklon od „moderní architektury“, který měl mimo jiné zaručit, že díla nové tvůrčí etapy nebudou vůči minulosti „tak slohově oddělena a nebudou se tak nesrovnatelně nápadně odlišovati jako ‘moderní’ od starých architektur, ale budou s nimi v charakteru sourodá a více splývati, zůstávající přitom produkty svého století“.³¹ Také Fultner se v tušené souvislosti vydal cestou od evidentní wagnerovské inspirace k plasticky propracovanější hmotě a oproštění od samonosné zdobnosti, nebo též vstříc „vzhledu strojovému, hladkosti a čistotě formové nálady,“ jak vytčené cíle později popsal Vlastislav Hofman.³²

Kvůli posílení horizontálního účinku v novém návrhu především odstranil nárožní dekorativní panó. V průčelí obráceném do náměstí potom sdružil původní dva oblouky podsíně do jednoho, čímž se opticky podařilo přesunout těžiště fasády a stavbu podsadit. Vzhledem k rafinovanému přístupu architekta se však ve výsledku projevil latentní kompromis. Navzdory vodorovné lince, čitelné například v římsě nad mezaninem, se novým ústředním motivem kompozice stala dvojice rohových věžovitých těles, která snad měla být odezvou zakončení hlavních historických dominant náměstí – katedrály sv. Ducha, staré radnice a zmíněného mariánského kostela. Jejich vertikálnost však byla důmyslně vyvážena vestavěným mansardovým patrem a zarovnaním střechy. V předním průčelí Fultner ze stejného důvodu ještě sdružil plánované dvě okenní osy v obytných patrech do pásů po pěti velmi úzkých zahlobených oknech, mezi kterými vystupovalo jemné předivo lizén. Podobným stylem lemoval horní okraje arkýřů, rizalitu v zadní části domu i nárožních věží, kde napravo segmentování odráží strukturu původního panó a na levé straně posloužilo také k reklamním účelům. Věže potom korunovala nízká oplechovaná stříška. V průčelí do Klicperovy ulice byla nově odstraněna vysoká stříška nad arkýři a trojúhelníkové štíty vikýřů. Ze dvou balkonů zbyl pouze ten ve druhém patře, ale navíc autor arkýře spojil v úrovni mezaninu, čímž uvnitř budovy zvětšil obchodní prostor. Také zde v přední části rozšířil okna v obytných patrech.

³⁰ Pavel JANÁK: Od moderní architektury – k architektuře, in: Styl II, 1909–1910, Kronika, 106.

³¹ Ibidem, 107.

³² Vlastislav HOFMAN: O secesi, in: Styl V, 1913, 118.

Kordonová římsa nad mezaninem nyní oddělovala celé patro s výjimkou arkýřů, tedy i v zadní části průčelí v Klicperově ulici. Naopak Fultner rozčlenil a potlačil římsu nad druhým patrem, jejíž původně zamýšlená šíře je dobře patrná na Polívkově návrhu bankovní budovy Záložního úvěrního ústavu.³³ Nahradila ji tenká římsa nad mansardou, podpořená vlnovkou na pylonech. Ta spolu s kosočtverci představovala poslední připomínku odloženého dekorativního plánu. Rezignace na různé ozdobné prvky, například vypuštění hojných vlnkovitých linií v lizénách, pomáhala redukovat výškový dojem. Zaroveň se tím významně pročistila fasáda – v mezaninu už se nepočítalo s vodorovně zvrásněnou omítkou, která by v kombinaci s obdobnou texturou mansardové střechy nepůsobila příznivě. Takový postup však nevyplýval pouze z věcného přehodnocení situace. Tehdy se novými ideovými odstíny zabarvoval Fultnerův umělecký projev, který se zvolna měnil

79 / Novostavba Špalkova
obchodního domu na Velkém
náměstí, napravo palác Záložního
úvěrního ústavu (O. Polívka)



³³ Architektonický obzor XII, 1913, Tab. č. 24.

nejspíš právě pod vlivem Pavla Janáka. Otto Wagner dosud považoval poezii v architektuře za samostatné završení tvůrčího procesu, který primárně spatřoval svůj cíl v naplnění účelu pomocí příhodné konstrukce a kvalitního materiálu. Naopak v Janákově podání měla být umělecká složka přirozenou integrální součástí architektonického tvoření, nadneseně se předpokládalo „*umlčení jednotky materiálové i konstruktivní a jich podřazení uměleckému úmyslu*“.³⁴ Konkrétní úvahy o příštím vývoji se potom zabývaly obratem k plastické formě, kdy „*umělecké myšlení a abstrakce přeje po ustouplé účelnosti vedení, půjde dále v snaze... o plastické uskutečnění architektonických představ*“.³⁵

Některá východiska druhého návrhu Špalkova domu, který vznikl v prvních měsících roku 1911, bychom se zřetelem k Janákovým teoriím mohli vnímat až jako prognostická. V protváření hmoty Fultner umně pracoval s kontrastem lapidárních forem, když vytvořil napětí mezi nepatrně vypouklou okenní částí v předním průčelí, zaobleným nárožím a trojbokými arkýři, zalamovanými na ostré hrany. Nerovné linie se objevují též v zastřešení arkýřů, v jejich vzájemném propojení na úrovni mezaninu nebo v obloucích podsíně. Celkový plastický účinek fasády umocňují další zajímavé detaily, jako již zmíněné zahlobené okenní otvory či podobně traktovaná zakončení věží, arkýřů a zadního rizalitu. Při soustředěném pohledu vyvolává hmota Špalkova domu přesvědčivý pocit téměř hřmotného pohybu. Jako by u Fultnera znovu, tentokrát v jakémsi prekubistickém záchvěvu, rezonoval obecně popisovaný vývoj, který od „*romantické monumentality a materiálového patosu říšských Němců*“ (viz bankovní palác VÚS s O. Liskou, jaro 1910) a „*lehké ornamentální elegance vídeňské*“ (první návrh Špalkova domu, léto 1910) směřoval „*za plastikou*“ a „*v největší pohyb hmoty*“.³⁶ V jedné věci dům předpovídá ještě pozdější tendence, související s upřednostněním funkčního využití stavby. V obchodním patře vznikl otevřený prostor prodejního sálu, který jako by se snažil proniknout z vnitřku velkými okenními otvory ven. Tento nadčasový vklad zaujal i představitele firmy Baťa, kteří si od dvacátých let původní Špalkovu dvoupodlažní prodejnu pronajímali, namísto obvyklé výstavby vlastního obchodního domu.

Popsané skutečnosti naznačují, že Fultner se ztotožnil s Janákovými závěry z léta 1910 a volně je integroval do druhého návrhu Špalkova domu. Vzhled provedené stavby nikterak neodpovídá estetice Oldřicha Lisky, kterému byla dosud mylně připisována finalizace projektu, snad z bezradnosti nad jeho vývojovou proměnou. Fultnerovo autorství je však kromě veškerých průvodních znaků a okolností potvrzeno i v tomto případě

³⁴ Pozn. 30.

³⁵ Ibidem, 109.

³⁶ Václav Vilém ŠTECH: Noví lidé v českém umění, in: Včera, výbor článků z r. 1910–1920, Praha 1921, 187.

veřejným svědectvím.³⁷ Liskovo jméno se u této realizace neustále objevuje pouze jako konsekvence omylu, kterého se dopustil Karel Herain ve svém jinak neobyčejně záslužném článku o moderní hradecké architektuře. Spojil totiž příběhy dvou tehdy připravovaných novostaveb v sousedství (Špalkův dům a bankovní palác VÚS) s tím, že Fultner obdržel společně s Liskou druhé místo „v soutěži na obchodní dům na Velkém náměstí... pro firmu V. J. Špalek a projekt mu byl zadán k provedení“.³⁸ Přitom Špalkův obchodní dům, jaký by odpovídal Liskovu naturelu, můžeme spatřit v jeho soutěžním návrhu Záložního úvěrního ústavu z počátku roku 1911.³⁹ Sice na rozdíl od bankovního paláce pojal Špalkův dům v uměřenější tvarové podobě, protože ve výrazu podsíně a mezaninu vycházel z Fultnerovy práce, ale jeho další složky už postrádají modernistické kvality. Objekt navíc zakončil valbovou střechou a kvůli jeho splynutí s okolní zástavbou navrhoval nepochopitelné zvýšení sousedního domu čp. 142 o jedno patro. Verzi o Liskově údajném dodatečném přepracování Fultnerových plánů pro Václava Špalka překvapivě dlouho po Herainovi akceptovala odborná veřejnost. Uvedla ji také historička umění Marie Benešová, která však jako první připustila, že spolupráce obou architektů „s ohledem na jejich výtvarný temperament je poněkud nepochopitelná“. Dodejme pouze, že u Fultnerových staveb celkově shledávala mnohem živější charakter, než vykazovaly Liskovy realizace.⁴⁰

Po dokončení Špalkova obchodního a obytného domu mu nakonec i někteří odpůrci přiznali jisté umělecké kvality, ale jeho výškové parametry nadále odmítali. Své výtky v duchu předchozí konfrontační polemiky adresovali městským radním, kteří výstavbu budovy povolili: „Co bude... však platna veškerá architektura a nádhera, když není tu naprosto odstup, který by dovolil stavbu náležitě přehlédnout? Jako neklidný kolos ční tu do výše... Jako stavební objekt bude mít cenu, ale Velkému náměstí a městu ke kráse nepřispěje, to nechť pánové na radnici vezmou na vědomí.“⁴¹ Toto stanovisko bohužel posléze získalo obecnou platnost, když si ho přisvojilo i laické publikum. Například později proslavený hradecký rodák, legionář a spisovatel Rudolf Medek v roce 1914 kritizoval veškeré zásahy do severní fronty náměstí, které se přihodily od konce 19. století, protože prý odporovaly tzv. „starohradeckému citu“. Po stránce architektonického zpracování ale

³⁷ Osvěta lidu XVI, 1911, n. 62–63, 24. 5., 9.

³⁸ Karel HERAIN: Ulrichův Hradec Králové, in: Umění III, 1930, 345–346.

³⁹ Architektonický obzor X, 1911, Tab č. 37.

⁴⁰ Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové, Hradec Králové 2000, 51–52.

⁴¹ Osvěta lidu XVI, 1911, n. 86, 18. 7., 4.

Špalkova stavba byla v jeho pohledu „*sama o sobě jinak zajímavá*“.⁴² S odezněním všech peripetií byl dům předán majitelům k užívání ještě v průběhu roku 1911. Po kolaudaci 28. listopadu se tak mohla stavebníková rodina vrátit z dočasného útočiště v Plotištích u Hradce Králové, odkud pocházela Marie Špalková.⁴³ Stejně tak firma V. J. Špalek po nastěhování do nových prostor úspěšně pokračovala ve své obchodní činnosti.



*80 / Vladimír Fultner, obchodní
dům V. J. Špalka, zakončení
nárožního rizalitu, současný stav*

⁴² Rudolf MEDEK: Poznámky o Hradci kulturním, Hradec Králové 1940, 7–8.

⁴³ Pozn. 4.

Náhrobky a reliéfy

Pokud poodhalování zastřených kontur Fultnerova života a díla vyvolává mnohdy až dobrodružné pocity, zcela symptomaticky se v tomto směru jeví výzkum v oblasti drobné sepulkrální architektury. Prostírá se před námi jako ona tajemná *terra incognita*, zdánlivě bezbřehý prostor, kudy však vedou vesměs strastiplné a pouze náhodné cesty k objevení realizace, k níž lze spolehlivě přiřadit jméno konkrétního autora. Při chybějících nebo zmizelých náhrobních signaturách se nový úspěch dostaví snad jen při pečlivém studiu dříve neznámých, nedostupných či opomíjených archivních materiálů. A právě ve Fultnerově případě nastala taková příznivá shoda okolností, která umožnila jeho dosud jedinou, navíc pouze bezděčně zmíněnou práci začlenit do širšího souboru, sestávajícího dnes již ze čtyř známých provedených návrhů a jedné skici.

Navzdory ztíženým výchozím podmínkám vyznívá dosavadní publikační ticho ohledně Fultnerových náhrobků překvapivě. Ani nesporná umělecká kvalita a osobité zpracování totiž žádnému z nich nezajistily časopiseckou či literární prezentaci, i když se na nich podíleli věhlasní sochaři Otakar Španiel a Ladislav Kofránek, kteří navíc žili a tvořili ještě dlouho po Fultnerově smrti a mohli o svých počinech podat podrobná svědectví. Architektovy sepulkrální práce nevešly ve známost ani na základě skutečnosti, že zemřelí či objednavatelé náhrobků patřili k obecně uznávaným osobnostem. A Fultnerovým kubisticky tvarovaným objektům, které jsou ojedinělými ukázkami variabilních možností tohoto stylu, nepomohla k povšimnutí ani téměř nepřehlédnutelná poloha na jednom z hlavních pražských hřbitovů nebo poblíž stylově příbuzného pomníku od Pavla Janáka v Kutné Hoře. Teprve nyní se tedy nabízí příležitost posoudit, jak důležitá role připadla Vladimíru Fultnerovi v okamžiku, kdy moderní architektura mimo jiné vzbuzovala naději, že bude schopná „*při dobré vůli, řemeslné zdatnosti a vkusu přemoci zahanbující zjevy nekultury, jež jsme od desetiletí nuceni snášeti při procházce svými hřbitovů*“.¹

Chceme-li zhodnotit tvůrčí projev určitého architekta v širších souvislostech daného stylu podle jeho návrhů náhrobků a hrobek, vyžaduje to pochopitelně větší úsilí než v případě stavitelství budov. Vyplývá to především z neuceleného a nepřliš pokročilého bádání v tomto segmentu architektury. Ale i s využitím dílčích studií se můžeme poměrně dobře zorientovat při hledání podnětů, které mohly Fultnerovu práci poznamenat a zároveň nabízejí prostor alespoň k základní komparaci. Zajímavé je, že v krátkém období, kdy se Fultner funerálními návrhy zabýval, musel se obejít bez svého osvědčeného vzoru. Jan Kotěra totiž v letech 1909–1913 až na jedinou výjimku žádné náhrobky nedělal, přestože jinak našel v tomto oboru široké

¹ Karel SCHEFFLER: Náhrobní pomníky, in: Styl III, 1911, n. 6, 125.

uplatnění. Jak ještě uvidíme, absence tohoto zdroje aktuální inspirace Fultnerovi nezabránila, aby ve své práci alespoň vzdáleně nepřipomněl jeden Kotěřův starší výtvar. Některé jiné motivy potom Fultner recipoval od jiných kolegů, kteří mu konvenovali svými myšlenkami zhmotňovanými ve velké architektuře – například Josefa Gočára, Josefa Záscheho nebo Pavla Janáka. Při modelaci objemů a práci s hladkými plochami, které vycházely z modernistického náhledu, však Fultner neopomíjel ani formální principy, které si zjevně stačil osvojit během krátkého a nepříliš intenzivního pobytu na pražské technice. Zdá se nepravděpodobné, že by právě bez tohoto ideového zázemí ve svých návrzích náhrobků například důsledně dodržoval osovou symetrii a používal klasické architektonické články jako sloupky, štíty či římsy. Naštěstí se u něj ve výsledku oba vlivy snoubily v pozoruhodné syntéze, která se neohlížela do minulosti, ale pomocí některých zdánlivě zastaralých a nepotřebných prvků dokázala v našem prostředí srozumitelně citovat soudobé pokrokové tendence, uplatňované tehdy například Josefem Hoffmannem.

Ludvík Lederer

Ještě před nedávnem bychom mohli Fultnerovo účinkování na scéně hřbitovní architektury považovat za jednorázovou událost. V literatuře se v této souvislosti dosud vyskytovala jediná, navíc pouze návodná poznámka, kterou zjevně nikdo neověřoval. Jde o citaci z dopisu



81 / Vladimír Fultner, pomníkový náhrobek Ludvíka Lederera v Jaroměři, 1910–1911

sochaře Otto Gutfreunda jeho rodičům, v němž se zmiňuje také o Španielovi s Fultnerem: „Ten pomník dr. Ledererovi byl zadán jemu společně s oním hradeckým architektem.“² Relevanci této informace potvrdilo úspěšné dohledání náhrobku na hřbitově v Jaroměři a posléze se mi navíc podařilo nalézt i Španielův poměrně detailní popis okolností jeho vzniku.³

Doktor práv Ludvík Lederer zemřel 2. prosince 1909 ve věku 52 let. Předtím bydlel na jaroměřském náměstí (čp. 48), kde také od roku 1889 provozoval advokátní kancelář. Ve městě příslušel k intelektuální a společenské elitě a zřejmě i kvůli pojetí svých pracovních povinností měl pověst „*humanisty v pravém slova smyslu*“⁴ a muže „*srdce šlechetného*“.⁵ Tyto vlastnosti, které podle všeho doprovázel i bystrý úsudek, pokrokové názory a účelně zaměřený temperament, ho přivedly rovněž k angažování ve prospěch národního hnutí. Lze tedy předpokládat, že i při obhajobě českých věcí „*neradil proto jen, že k radě byl určen, nýbrž proto, že v nitru jeho hořel plamen touhy zvítěziti právem nade vším*“.⁶ Lederer byl také

82 / Vladimír Fultner, svítilna
na hrobě Ludvíka Lederera



² Jiří ŠETLÍK (ed.): Zázemí tvorby. Otto Gutfreund, Praha 1989, 96. Gutfreundův dopis rodičům ze 3. května 1910.

³ Moravský zemský archiv v Brně, fond Josef Šíma, přijatá korespondence Otakara Španiela.

⁴ Pondělník Orlických proudů II, 1909, n. 51, 13. 12., 3.

⁵ Osvěta lidu XIV, 1909, n. 131, 4. 12., 8.

⁶ Orlické proudy II, 1909, n. 54, 24. 12., 1.

nadšený příznivec umění, který s oblibou usnadňoval mladým, nadějným tvůrcům první kroky v uměleckém světě, ale i v praktickém životě. Také díky těmto aktivitám dokázal shromáždit poměrně rozsáhlou a hodnotnou soukromou sbírku, kterou vystavoval ve své domácnosti i kanceláři. „*Ve skvostné úpravě salonové*“ zde byli zastoupeni kromě Maxe Švabinského či Otakara Španiela rovněž umělci starší generace, jako Mikoláš Aleš, František Ženíšek, Antonín Chittussi nebo Julius Mařák.⁷ Na konci života byl Lederer zřejmě dlouhodobě nemocný, ale v tomto smyslu také obeznámený a smířený se svým osudem. Už v září proto věnoval městu svou kompletní knihovnu čítající asi 2 000 svazků v nádherných vazbách a na její údržbu vyčlenil 5 000 korun. Takzvaná „Knihovna JUDra Ludvíka Lederera“ měla napříště sloužit široké veřejnosti.⁸ Jako štědrý donátor sklídl veřejné uznání i kvůli tomu, že odkázal celkem 38 000 korun na různé sociální a kulturní účely. Při naznačeném životním postoji a osobnostních kvalitách tak není divu, že se Ledererův pohřeb uskutečnil za „*nesčítelného účastenství obecnstva jaroměřského i četných hostí ze širokého okolí*“.⁹

Otakar Španiel o zakázce na Ledererův náhrobek poprvé referoval svému příteli Josefu Šímovi st. v dubnu 1910. Z jeho dopisů vyplývá, že původně se o ni ucházela dvojice místních tvůrců – architekt Václav Jeřábek a sochař Josef Pekárek, kteří v té době působili jako profesori na jaroměřské státní řemeslnické škole.¹⁰ K vlastní škodě však jednali svévolně a svůj nejspíš poněkud okázalý návrh vypracovali bez vyžádání a konzultace s pozůstalými. Lederera ztvárnili v symbolické podobě „*génia práv*“, podle Španielova názoru prý „*aby to hodně vyneslo a vypadalo velmi bohatě*“. Rodina zemřelého se od takového záměru distancovala a následně oslovila Otakara Španiela. Ten jí předložil k posouzení architektonický návrh „*pracovaný arch. V. Fultnerem*“. Už asi nevíme, zda Španiel v celé záležitosti vyvinul vlastní iniciativu, například připomenutím svého předchozího Ledererova portrétování, nebo jej advokátovi příbuzní, nespokojení s Jeřábkovou a Pekárkovou prací, vyzvali sami. Nicméně tlumočenou Fultnerovu představu přijali pozitivně, takže Španiel mohl netrpělivě očekávat definitivní zadání díla s velkorysým rozpočtem.¹¹ Detailní zpracování návrhu se

⁷ Pozn. 6.

⁸ Národní politika XXVII, 1909, n. 245, 5. 9., 8.

⁹ Pozn. 4.

¹⁰ Václav Jeřábek studoval čtyři roky na pražské a tři roky na vídeňské Uměleckoprůmyslové škole a poté krátce pracoval v ateliéru Dušana Jurkoviče. Josef Pekárek získával vzdělání a dovednosti na pražské akademii u J. V. Myslbeka, pak u sochaře A. Poppa a v letech 1899–1904 měl samostatný ateliér. V Jaroměři na hřbitově byl autorem například monumentální hrobky rodiny Wenkeovy.

¹¹ Pozn. 3, dopis ze 14. dubna 1910. Původně se pro zřízení náhrobku počítalo s náklady ve výši 5 000 korun, ve skutečnosti částka ještě o 1 000 korun vzrostla.



83 / Josef Gočár a Bohumil Kafka,
pomník J. S. Presla v Praze, 1909

protáhlo až do září 1910, kdy zadavatelé schválili výslednou podobu náhrobku včetně zamýšlených materiálů.¹²

Fultnerovo a Španielovo řešení úlohy, navzdory počátečnímu despektu vůči Jeřábkově a Pekárkově představě, nakonec také přednostně zohledňovalo společenské postavení dr. Lederera, což vyústilo ve vznešenou, skutečně pomníkovou formu. Vzhledem k rozpočtu stanovenému Ledererovou rodinou měl Fultner pro svůj projekt k dispozici „nejlepší švédský syenit“,¹³ který zužitkoval pro horizontálně traktovaný rámeček hlavní části pomníku. Tvořila jej klasická sestava, charakterizující v modifikovaných verzích všechny Fultnerovy provedené náhrobky – dva hladké hranolové sloupy na zvýšené podnoži nesly jednoduchý pětistranný štít, tentokrát kvůli extrémní šířce pomníku jen nepatrně převyšovaný. Naopak v rozvrhu zadní desky Fultner v protiváze akcentoval vertikální linie. Plochu rytmižoval na každé straně čtveřicí svislých pruhů, které plynule a mělce ustupují k ústřednímu Ledererovu portrétu. Tímto vrstvením se architektura pomníku nápaditě pokusila o pomyslné prolnutí se sochařským reliéfem, zároveň však decentně usměřňovala divákovy pohledy. Fultnerova propracovaná, ale zároveň čistá a nenápadná kulisa nerozptyluje pozornost zacílenou na hlavní motiv, naopak svým rozpětím jako by obepínala prostor pro intimní rozjímání a stavěla symbolickou hráz okolním rušivým vlivům. Hrobové pole zdobí na postranním obrubníku dvojice poměrně robustních bronzových svítilen, které vzdáleně evokují antické chrámky, a dokládají tak

¹² Ibidem, dopis z 29. září 1910.

¹³ Pravděpodobně ze Švédska dovezená černá žula, tehdy obvyklý kámen pro náhrobky zámožnější klientely. Za informaci děkuji Karlu Breiterovi.

tehdejší Fultnerovu zálibu v klasických formách. V kontrastu se na nich ale objevuje střídmý geometrický dekor v podobě vlnkového a psaníčkového vzorování.

Z nepočetné skupiny architektonických objektů, které za jistých okolností mohly svým ztvárněním podnitit Fultnerovu představivost, vystupuje do popředí pomník Jana Svatopluka Presla v dnešních Vrchlického sadech v Praze. Josef Gočár, pohybující se v době jeho vzniku alespoň částečně ve stejném odborném i společenském prostředí jako Fultner, se na návrhu pomníku podílel vytvořením rámce pro reliéf Bohumila Kafky. Toto autorské spojení ostatně představovalo jakousi analogii k dvojici Fultner – Španiel, protože kromě architektů podobného stylového projevu se zde setkáváme se dvěma zakladateli moderní české reliéfní tradice.¹⁴ Podle dochovaných zpráv se však Gočár musel vyrovnat s odlišným zadáním než Fultner, když Kafkova plaketa měla původně sloužit jako „*deska do zdi vklíněná*“.¹⁵ Změna účelu na volně stojící pomník s sebou zřejmě nesla mechanické zvětšení měřítko sochařského návrhu, samo o sobě poněkud problematické. Část nesnadného úkolu pak spočinula na bedrech Josefa Gočára, který dalšímu optickému rozšíření reliéfu pomocí širokých hladkých ploch přizpůsobil svůj vlastní záměr. Podle Marie Benešové tehdy Gočár procházel tvůrčí etapou, kdy zkoušel „*v úlohách nazatížených užitkovou funkcí*“ nové formy pro příští projektování náročnějších staveb – konkrétně Preslův pomník měl naznačit možná východiska ke koncepci proslulého schodiště v Hradci Králové.¹⁶ Z tohoto pohledu se Fultnerův návrh jeví spíše jako svorník spojující přednosti klasických citací z jeho plánů Živnostenského domu a srozumitelné a rozhodné řeči bezozdobného plošného členění, k níž dospěl na přelomu let 1910–1911 ve druhém návrhu na Špalkův obchodní dům. Ledererův pomník rovněž vykazuje určité znaky rukopisu Josefa Zascheho, který byl Fultnerovi nepochybně respektovanou autoritou, nejpozději od dokončení pražského paláce Vídeňské bankovní jednoty v roce 1908. Jako realizace s obdobným uchopením hmoty i zacházením s formou můžeme vnímat jeho hrobku pro rodinu Scheiblerovu v Jablonci nad Nisou z roku 1906 nebo o dva roky mladší hrobku na Olšanských hřbitovech.¹⁷ Zasche však na tomto poli prokázal vůči klasickým architektonickým prvkům větší vstřícnost, například jeho typické rámování středové niky pomocí předstupujících sloupků s válcovým dříkem bychom u Fultnera hledali marně.

¹⁴ Kafkovy portrétní reliéfy, dokládající příbuznost se Španielovým uměleckým vývojem, zpodobňují například Josefa Mánesa (1904), Jaroslava Golla (1906), Edvarda Beneše (1910) či Viléma Mrštíka (1912).

¹⁵ Josef MAREK: Dekorativní dílo Bohumila Kafky, in: Drobné umění I, 1920, n. 3., 56.

¹⁶ Marie BENEŠOVÁ: Josef Gočár, Praha 1958, 11.

¹⁷ Styl III, 1911, 136.

Pomníkový náhrobek Ludvíka Lederera představuje neobyčejně cenný artefakt, který soustřeďuje všechny přednosti Fultnerovy drobné architektury a zároveň znázorňuje jeho tehdejší vrcholně modernistické stanovisko. Při bližším pohledu je však patrný ještě další rozměr jeho uměleckého významu. Španielova práce nad jiné pregnantně dokumentuje zásadní posun sochařova projevu v reliéfní tvorbě, završený právě v roce 1910. V tomto ojedinělém případě není nutné porovnávat portrétní reliéfy s rozdílným námětem, ale nabízejí se dvě zpracování totožné předlohy, což literatura věnovaná Španielovi dosud nereflektovala.¹⁸ Sochař totiž Lederera portrétoval již dříve, patrně v roce 1903, nebo hned zkraje toho dalšího. Tehdy vznikla plaketa mnohem menších rozměrů, kterou Španiel prezentoval na výstavě Kruhu přátel umění v Brně.¹⁹ Toto dílo se řadí do souboru, kterým začínalo Španielovo první umělecké období. Sochař v něm zúročoval zkušenosti získané při studiích na vídeňské akademii u Josefa Tautenhayna, na pražské akademii u Josefa Václava Myslbeka a posléze školením u sochaře Alexandra Charpentiera v Paříži, kde od roku 1904 pobýval. Osvojil si vytríbenou medailéřskou techniku, kterou uplatnil

84 / Josef Zasche, hrobka
rodiny Scheiblerovy v Jablonci
nad Nisou, 1906–1910



v jemné, měkké modelaci „*lehýnec zvednutého reliéfu*“,“²⁰ vzbuzující svými rozvolněnými či zastřenými liniemi mnohdy až snový dojem a zároveň otevírající prostor pro imaginaci pozorovatele. Z jeho tehdejších portrétních reliéfů vynikají vyobrazení Milana Rastislava

¹⁸ Náhrobní plaketa Ludvíka Lederera z roku 1911 zatím unikala pozornosti historiků umění i přes Gutfreundovu noticku a Španielem sepsaný seznam vlastních realizovaných děl, uložený v Městském muzeu v Jaroměři, fond Otakar Španiel.

¹⁹ Výstava probíhala od března 1904 v pronajatých prostorách, upravených Dušanem Jurkovičem. Z dalších sochařů se zúčastnili například Stanislav Sucharda, Bohumil Kafka nebo Jan Štursa.

²⁰ Karel B. MÁDL: Umění včera a dnes, Praha 1908, 335.



85 / Otakar Španiel, reliéfní plakety Ludvíka Lederera, 1903(?) a 1911

Štefánika (1905), Ernesta Denise (1906) či Otakara Kubína (1908). Španielův výtvarný projev se však postupně měnil, údajně pod vlivem rozboru antických a renesančních reliéfů při častých návštěvách v Louvru. Také po vzoru Pisanellových portrétních medailí se forma jeho námětů začala zpevňovat, obrysy zvýrazňovat a celkovou jasnost tvůrčího záměru a prostorový účinek podporovala důslednější výšková modelace, vytvářející „jemný rytmus živých vln, jež stoupají, zpodobňují, vyjadřují a na konec se opět vracejí do výchozích rovin“.²¹ V pozadí proměny Španielova reliéfního stylu lze však spatřovat i soudobé osobní kontakty s francouzskými sochaři Charlesem Despiauem a Emilem Antoinem Bourdellem.²²

Zůstává otázka po přesnější dataci tohoto uměleckého přerodu. Podle Petra Wittlicha nastal u Španiela zřetelný obrat v roce 1910, kdy sochař „zásadně upouští od svého dosavadního malířského pojetí reliéfu“ a vznikají jasně profilované portréty Antonína Matějčka, Rudolfa Katholického a Emila Králíka.²³ Jiný názorový konstrukt zasazuje zlom v podobě zostření dosavadní měkkosti reliéfu už do roku 1908, kdy se měl projevit v reliéfní řadě *U moře*.²⁴ Jak dokládá dosud neznámá plaketa pro výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze, Španiel se ve spolupráci s Fultnerem dokázal inovativním, výrazově

²¹ Václav Vilém ŠTECH: Otakar Španiel 1881–1955 (kat. výst.), Praha 1956, 8.

²² Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století 1890–1945, Praha 1978, 73.

²³ Ibidem, 72.

²⁴ Jiří MAŠÍN: Otakar Španiel (1881–1955), in: Umění III, 1955, n. 4, 337.

zpřesněným způsobem vyjádřit skutečně již v tomto dřívějším roce. Některé následující návrhy však vyzývají ke smířlivému sjednocení obou stanovisek a vnímání periody mezi roky 1908 a 1910 jako přechodné, kdy se Španielovo odhodlání k novému projevu odráží ve výsledku s kolísavou přesvědčivostí.

Na náhrobní plaketě Ludvíka Lederera už ale můžeme pevný řád portrétního profilu považovat za nezvratně ukotvený, což nejlépe vynikne právě v konfrontaci s původním, o sedm let starším reliéfem. Nový Ledererův portrét se vzhledem ke svému účelu vyznačuje zcela adekvátními výškovými proporcemi a výrazem, který v mezích dostupných informací precizně vystihuje osobnost váženého jaroměřského občana – jeho široký rozhled, zaujetí pro smysluplnou věc, rozhodnost a statečnost, na druhou stranu vyzařuje i noblesu, šlechtitost a pochopení pro nesnáze druhých. Ostatně Španiel byl považován za obdivuhodného znalce lidské psychiky, který dokázal výtvarně zhodnotit své postřehy ohledně charakterových rysů portrétovaných osobností. U Lederera to platí několikonásobně, protože podle různých indicií se jako obyvatelé stejného města se Španielem dobře znali a o mnoha věcech i přes věkový rozdíl smýšleli podobně. Z toho pramenilo i zanícení, s jakým sochař o zakázku bojoval, a množství energie, kterou vynaložil na její realizaci. Ledererův portrét dokončil v průběhu února 1911 a někdy v březnu či dubnu reliéf odlili v Brandejsově podniku. Kamenické zpracování náhrobku bylo svěřeno renomované místní firmě Bárta a Vágner.²⁵ Na začátku května Španiel s uspokojením konstatoval, že odevzdaný pomník „*líbí se všeobecně*“.²⁶

Doubravka Šimová

Zatímco existenci Ledererova pomníku avizovala alespoň poznámka v publikovaném Gutfreundově dopisu, vodítko k jinému náhrobku Fultnerovy provenience – Doubravky Šimové na Ústředním hřbitově v Brně – se až donedávna skrývalo v archivních depozitářích.²⁷ Hrob byl osazen v roce 1911 a vzhledem k signované plaketě se dříve vědělo o autorském podílu sochaře Otakara Španiela.²⁸ Zesnulá byla matkou malíře Josefa Šímy (1891–1971) a chotí profesora Josefa Šímy staršího (1859–1929), bývalého učitele na hořické sochařské škole. Ten ještě dříve působil na řemeslnické škole v Jaroměři, odkud pocházel právě Ota-

²⁵ Kamenický a sochařský závod Bárta a Vágner (někdy též „Wágner“) měl v regionu velmi dobrou pověst, což dokazuje i množství realizovaných náhrobků na jaroměřském hřbitově. Kromě nejčastěji užívané černé žuly pracovali také s hořickým pískovcem a mramorem. Firma tehdy měla filiálky ve Dvoře Králové a v Křížově pod Blaníkem.

²⁶ Pozn. 3, dopis z 9. května 1911.

²⁷ Pozn. 3. Za lokalizaci hrobu v terénu vděčím Jiřímu Endlerovi.

²⁸ Viz: Milena FLODROVÁ: Brněnské hřbitovy, Brno 1992, 56.

kar Španiel. Šíma tehdy rozpoznal jeho nadání a přes odbornou školu pro rytce a cizeléry v Jablonci nad Nisou jej nasměroval na příští uměleckou dráhu.

Fultner se Španielem na náhrobku pracovali souběžně s jaroměřskou zakázkou, a tak příliš nepřekvapí, že oba návrhy pojednali v obdobném schématu. Brněnská varianta se vzhledem ke skromnějším finančním možnostem zadavatele vyznačuje menším měřítkem a úspornou architektonickou formou. To rezonovalo i ve zvoleném materiálu, kterým byla světle šedá drobnozrnná žula mrákotínského původu, dobově hojně používaný spíše levnější kámen. V lapidárně komponovaném náhrobku s vertikálním účinkem nesou dva čtyřhranné



65 / Vladimír Fultner,
náhrobek Doubravky Šimové
v Brně, 1910–1911

sloupky na kvádrovém podstavci nepatrně přesahující jednoduchý pětiboký štít. Spolu se středovou deskou uzavírají masivní rámec pro bronzový reliéfní portrét, který se nachází v horní nice pod štítem. V návaznosti na jedinou typově příbuznou starší Kotěrovou práci,



87 / Otakar Španiel, reliéfní plakety Doubravky Šímové, 1909 a 1911

kteřá mohla Fultnerovi posloužit jako inspirační předobraz (náhrobek rodiny Vojanových na Olšanských hřbitovech z roku 1904), lze názorně sledovat obecně platný posun modernistického výrazu k nedekorativní plošné geometrizační a důslednějšímu sledování účelnosti i u tohoto druhu architektury. Na rozdíl od Kotěry však Fultner v daném případě nedokázal s patřičnou lehkostí ustanovit proporce svého návrhu ve prospěch Španielovy plakety. Ostatně ideální rozvrh a poměr jednotlivých uměleckých složek oba tvůrci vytrvale hledali a nepříliš snadnou koordinaci snad zapříčinila vzdálenost mezi Španielovou Paříží a Hradcem Králové, kde tehdy žil Fultner. Se skicováním náhrobku se započalo v září 1910, ale postup prací zřejmě znesnadňovalo i Fultnerovo zaneprázdnění jinými projekty.²⁹ V konečné fázi autoři na základě Šímových připomínek usoudili, že celkovému vyznění náhrobku prospěje nespecifikované zvýšení dosud zvažované varianty.³⁰

U portrétní plakety pro brněnský hřbitov můžeme v chronologicky ještě koncentrovanějším úseku než u Ledererovy zakázky vysledovat mezník ve vývoji Španielovy reliéfní tvorby. Shodou okolností krátce před skonem Doubravky Šímové (†12. 7. 1910), v roce 1909, sochař portrétoval oba manžele poprvé. Tehdy vytvořil lité plakety, zabírající Josefa Šímu z levé a jeho ženu z pravé strany. Když se po dvou letech potýkal s polovinou stejného

²⁹ Pozn. 3, dopis z 29. září 1910. Architekt údajně dokončoval některé zakázky před svým nástupem na vojnu k 1. říjnu 1910.

³⁰ Ibidem, dopis z 12. ledna 1911.

úkolu podruhé, výsledek již odpovídal jeho novým výtvarným preferencím. Jasně tvarovaný výraz ostrých rysů Španielovi pomohl projevit úctu, kterou choval k ženě s nesporně silnou osobností, vyznařující životní moudrost a rozvahu. Zjednodušenou plastickou formu potom umocňoval prostý náhrobní nápis, sestávající původně jen ze jména a příjmení zemřelé.³¹

88 / Vladimír Fultner a Otakar
Španiel, náhrobek Ludvíka Lederera,
Jaroměř, autorské označení



Ve Španielově složitém tvůrčím procesu se zračil letitý přátelský vztah s její rodinou a jistě emočně náročné konzultace pracovního postupu s profesorem Šímou, což v úhrnu vyžadovalo od sochaře hluboký osobní vklad. Plaketa vznikala od počátku roku 1911, kdy teprve Josef Šíma poslal do Paříže fotografie své choti jako podklad pro Španielovu práci. Sochař obratem již v únoru hlásil: „Plaketa bude hotova včas, mám ji nalepenou a pracuji na ní...“³² Dokončení portrétu připadlo zřejmě na konec dubna a v první polovině následujícího měsíce jej opět odlévala firma Brandejs, která se předtím osvědčila při zpracování plakety Ludvíka Lederera.³³

³¹ Všechny další údaje na náhrobní desku přibýly až po smrti Josefa Šímy.

³² Pozn. 3, blíže nedatovaný dopis z února 1911.

³³ Ibidem, dopis z 9. května 1911.

Plesové dekorace

Dosud poznané prameny naznačují, že Vladimír Fultner zpracovával poslední zrealizované zakázky pro hradeckou klientelu již na počátku roku 1912, zřejmě jen krátce předtím, než přesídlil do Prahy. Profesní loučení s rodným městem snad ani nemohlo mít slavnostnější ráz – soustředilo se totiž na dvě nejvýznamnější akce tamní plesové sezóny, pro které architekt navrhoval dekorace a taneční pořádky. Fultner plesy prokazatelně rád vyhledával, snad proto, že znamenaly poměrně dostupnou příležitost k uplatnění jeho výtvarných dovedností. Projevovaný zájem však nepochybně vycházel i z jeho společenského založení a charakteru prostředí, v němž vyrůstal. Podobné sklony měl i jeho otec, který kromě ostatní kulturní činnosti například v roce 1894 působil v zábavním výboru velké Hospodářské, průmyslové a národopisné výstavy v Hradci Králové.¹ Vladimír začal už jako student architektury touto cestou uvádět ve známost své jméno, které se brzy objevovalo i v plesových zprávách hlavních českých deníků. Poprvé se mu to podařilo ve druhém ročníku v lednu 1906, když se jako činný člen užšího výboru podílel na přípravě bálu českých techniků na Žofíně.² O rok později pracoval při téže události jako předseda umělecké komise, což obnášelo i starost o soutěž na taneční pořádek.³ Na začátku další taneční sezóny na podzim 1907 se už k navrhování plesových programů dostal sám; nejprve je vytvořil pro první (29. října) a pátý (26. listopadu) ze série školních večírků techniky. Uspěl i v případě šestého, valčíkového večírku, který se konal 3. prosince znovu na Žofínském ostrově. Tehdy mu porota, v níž usedl jeho učitel z techniky profesor Jan Koula a malíři Rudolf Bém a Viktor Stretti, udělila v konkurenci dalších dvanácti návrhů první cenu, honorovanou 60 korunami.⁴ Nejspíš na základě těchto výsledků byl Fultner pověřen zhotovením tanečního pořádku i pro nadcházející ples českých techniků. Ten se v duchu tradice uskutečnil v polovině ledna 1908 a představoval reprezentační setkání nejen vysokoškolského studentstva a pedagogického sboru, ale i mnoha dalších zástupců celého technického stavu.⁵ Fultnerův zdobný návrh tanečního pořádku vycházel ze secesní estetiky, která již akcentovala především pravidelné geometrické vzory. Zároveň však autor opakovaně prokázal nadání pro kreslířské ztvárnění lidských postav.⁶

Stále větší zásluhy získával Fultner při výročních plesech pražského společenství Merkur, při nichž se scházely významné osobnosti české společnosti, zejména z obchodních

¹ Národní listy XXXIV, 1894, n. 239, 30. 8., 2.

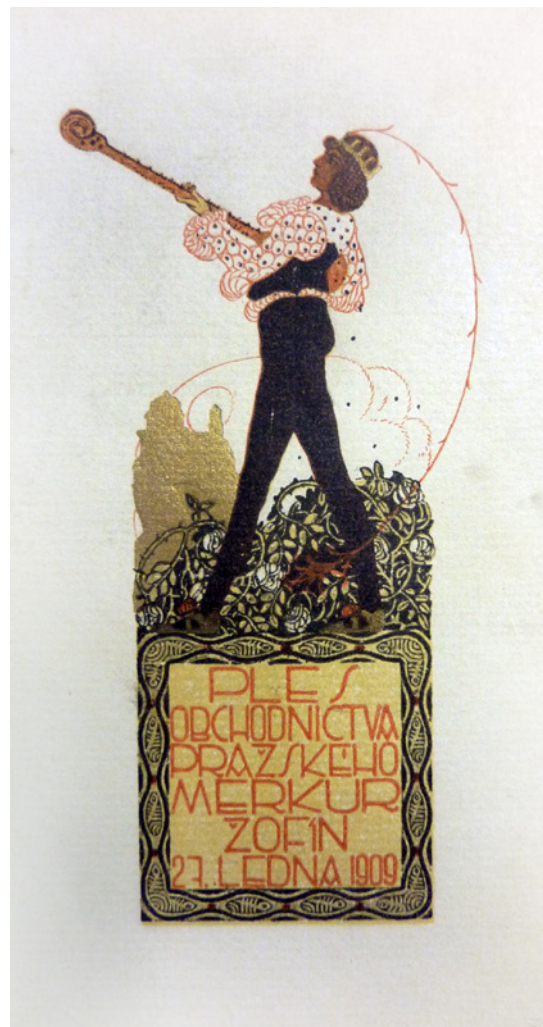
² Politik XLV, 1906, n. 17, 18. 1., 5.

³ Národní politika XXIV, 1906, n. 324, 26. 11., 4.

⁴ Národní listy XLVII, 1907, n. 334, 3. 12., 4.

⁵ Národní politika XXVI, 1908, n. 15, 16. 1., 7.

⁶ Uměleckoprůmyslové museum v Praze, sbírka tanečních pořádků, sign. JS-15.942.



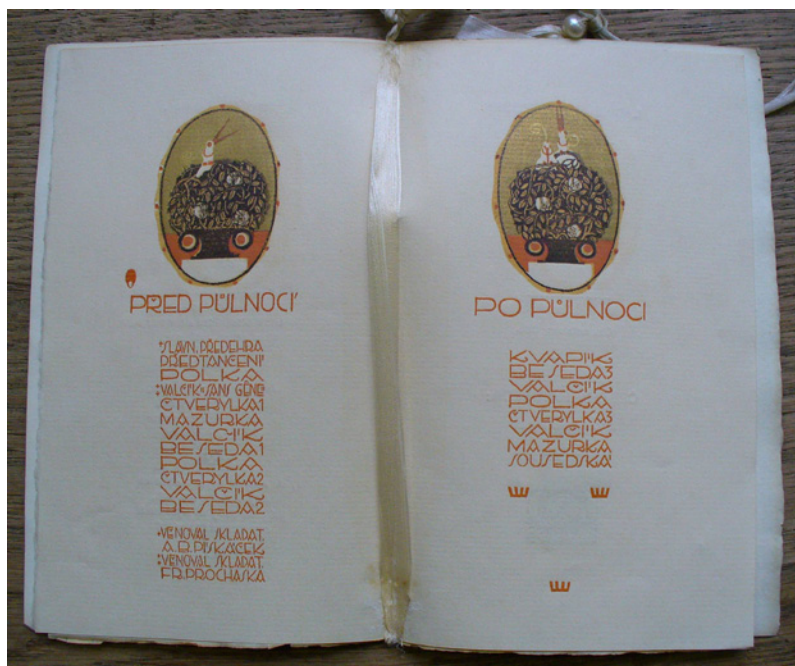
89 / Vladimír Fultner, taneční pořádky: ples českých techniků, leden 1908, a ples společnosti Merkur, leden 1909

a průmyslových kruhů. V roce 1907 se tento ples uskutečnil jako „slavnost velikého stylu“, kterou navštívil i ministr obchodu předlitavské vlády Josef Fořt. Výzdobu sálu provedl Kotěřův žák Otakar Novotný a v soutěži na taneční pořádek zvítězil František Kysela. Druhou cenu obdržel Vladimír Fultner, jehož návrh (značka „3 x 7 = 21“) nakonec posloužil jako předloha pro plesovou pohlednici.⁷ V příštím roce psaly *Národní listy* v souvislosti s plesem Merkuru pochvalně o přehlídce „moderní kompozice a dekoratérství“. Toto hodnocení jistě zahrnovalo i Fultnerův příspěvek, tedy „velice vkusné taneční pořádky“, na jejichž základě byl autor představen jako nadějný malíř.⁸ Na příštím plesu společenství, který se konal v žofínské dvoraně 27. ledna 1909, už Fultner patřil do skupiny hlavních organizátorů. Plesovou dekoraci dokončoval v době, kdy zároveň zpracovával jinou prestižní zakázku – instalaci výstavy Josefa

⁷ *Národní listy* XLVII, 1907, n. 31, 31. 1., 3.

⁸ *Národní listy* XLVIII, 1908, n. 29, 30. 1., 4.

Navrátila v pražském Rudolfinu. Už první dílčí práce, odevzdané na počátku roku, vyvolávaly očekávání, že úprava sálu svou kvalitou tentokrát předčí uplynulé ročníky.⁹ Fultner tyto naděje podle četných ohlasů naplnil, když navrhl „stejně skvělou jako originelní dekoraci“.¹⁰



90 / Taneční pořádek plesu
společnosti Merkur,
leden 1909

Jako doplněk předložil ještě taneční program, za který rovněž sklidil uznání, přestože hlavní motiv, mužskou postavu hudebníka, použil již v předchozím roce v materiálech pro ples techniků.¹¹ Přítomní hosté, mezi nimiž nechyběl ani pražský starosta Karel Groš nebo císařský rada, nakladatel Jan Otto, oceňovali slavnostní atmosféru v sále, laděném do bílé a oranžové barvy. Fultner také v hojném množství použil rostlinné dekorativní prvky, když například ve spodní části rozestavil bílé mřížky, zakryté břečťanem a vavřínovými stromky, které propojil zelenými girlandami. Pozornost účastníků plesu ale zaměřil hlavně k pódiu, které rozdělil dalšími břečťanovými stěnami na dva salonky, bohatě vybavené nábytkem. Přístup k nim tvořila „zelená loubí, pod nimiž uprostřed schodiště metala barevné proudy vod šeptající fontána... Tento celek působil ovšem neodolatelně, podmanivě...“.¹²

Plesové dekorace, které po letech vznikly v Hradci Králové, připravoval Vladimír Fultner už jako renomovaný architekt. Oba podniky hostila Kotěrova noblesní dvorana Grandhotelu Urban krátce po dokončení přestavby objektu a jeho slavnostním otevření v říjnu 1911. Nová

⁹ Národní listy XLIX, 1909, n. 7, 7. 1., 6.

¹⁰ Národní politika XXVII, 1909, n. 28, 28. 1., 3.

¹¹ Pozn. 6, sign. JS-15.955.

¹² Pozn. 10.

historie hotelu, postaveného Viktorem Weinhengstem na konci 19. století, se začala psát už v březnu 1910, kdy jej okresní zastupitelstvo prodalo za 450 000 K dosavadnímu nájemci Jaroslavu Urbanovi. Hotel se již předtím těšil značné oblibě mezi cizinci, z nichž mnozí „jezdí sem na noc, i když mají co dělati v městech okolních“.¹³ Pro další zvýšení úrovně ubytovacích služeb se Urban rozhodl zakoupit sousední dům v Jiříkově ulici a po jeho zbourání postavit na uvolněné parcele příhodnější budovu zvýšenou o jedno patro.¹⁴ Za tím účelem oslovil Jana Kotěru, jímž navržený Okresní dům byl v rámci kontraktu s okresní autoritou rovněž začleněn do nově koncipovaného hotelového komplexu, zahrnujícího nyní již tři původně samostatné objekty. Podnikatelský záměr majitele směřoval k tomu, že se Grandhotel stane „*prvním hotelem na českém venkově a vyrovná se nejpřednějším hotelům velkoměstským*“.¹⁵ Důležitou roli přitom hrála skutečnost, že díky projektované části měla celková ubytovací kapacita hotelu stoupnout na velkorysých 85 pokojů. Podle Kotěrových plánů se pak stavělo od léta 1910 – nový dům vynikal jednoduchou modernistickou fasádou, kterou zdobily pouze maskarony od Jana Štursy v zakončení meziokenních lizén. Zadání úkolu zahrnovalo kromě plánů na hotelovou přístavbu rovněž navržení společenského sálu ve dvoře, tzv. zimní zahrady, propojené nízkým křídlem s ústřední budovou. Kotěra zkonstruoval prostornou a světlou dvoranu s působivým proskleným stropem a čtrnácti útulnými, stupňovitě seřazenými lůžemi. Eleganci sálu podtrhovaly nástěnné malby od Františka Kysely s různými hradeckými náměty, ale také sochařská složka v podobě ženského aktu nad mramorovou fontánou od Jaroslava Horejce. V reprezentativním prostoru se předpokládalo pořádání koncertů, plesů a velkých schůzí.

Urbanovy plány se vyplnily a prestiž Grandhotelu záhy po dokončení stavby znatelně vzrostla. Bylo tedy jen logické, že se nejdůležitější společenská setkání ve městě budou napříště odehrávat právě zde. Nejprve si dvoranu vybral Záložní úvěrní ústav, který v ní 13. ledna 1912 uspořádal ples svého úřednictva. Jelikož se nejspíš nedochovaly žádné snímky Fultnerovy slavnostní výzdoby, jež „*činila dojem okouzlující*“, zůstáváme odkázáni jen na novinové zprávy a vlastní představivost. Architekt podle všeho důsledně respektoval stylové založení sálu a snažil se zvýraznit jeho funkční přednosti. Sledoval především hru světla a barev – přirozené denní světlo procházející skleněnou kupolí nahradil pro večerní příležitost rozměrným lustrem, který sestavil pomocí svislých a vodorovných stuh a šňůr v bílé, oranžové a černé barvě. Celý sál intenzivně ozařovalo množství žárovek instalovaných uvnitř lustru. Jeho zdobné zakončení obsahovalo také rozměrné firemní iniciály „ZÚÚ“. O větší pohodlí nejdůležitějších hostů se

¹³ Ratibor XXVII, 1910, n. 14, 2. 4., 6.

¹⁴ Stavební obzor VI, 1910, n. 14, 10. 9., 69.

¹⁵ Pozn. 13.



Fultner postaral tím, že jednotlivé lóže oddělil pomocí vel zavěšených od stropu. Podobnou úlohu měla v těchto partiích sálu i bohatá květinová výzdoba – žluté růže a mimózy v oranžových a černých květináčích. Z osvětlovacích těles umístěných pod lóžemi se spouštěly bílé stuhy do loubí, zvýrazněného navíc čerstvými vavříny, které „proměnily celou dvoranu v krásný háj“. Zvýšené pódium bylo od sálu odcloněno sloupovím a mříží vyvedenými v bílé a černé barvě.¹⁶

Druhý vrchol společenské sezóny se dostavil o dva týdny později, kdy se ve dvoraně Grandhotelu konal ples východočeských techniků a průmyslníků. Akce měla skvělé obsazení, zúčastnilo se jí zhruba 700 hostů včetně hradeckého starosty Františka Ulricha a mnoha továrníků, obchodníků a finančníků z města i celého regionu, k nimž patřil Antonín Petrof, císařský rada Josef Bartoň, továrník Robert Mandelík, rodina Čerychova, V. J. Špalek, Antonín Hanuš, Václav Píša a další. V rámci činného výboru participovali na přípravě plesu také Jaroslav Fultner jako předseda zvací komise nebo architekt Oldřich Liska. Plesový podnik si vytkl za cíl podpořit české Technické muzeum v Praze, které bylo založeno v roce 1908 a sídlilo ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech. Podle organizátorů byla tato instituce ve svých počátcích nucena překonávat řadu překážek a také bojovat „s nepřízní, kterou projevují mu zejména vídeňské kruhy vládní, jež mu odpírají jakékoliv subvence“. Proto měl být čistý výtěžek slavnosti, která tak fakticky získala národnostní zabarvení, věnován na rozvoj činnosti této muzejní instituce.¹⁷

Vladimír Fultner i tentokrát založil plán plesové dekorace na oslňujícím prosvětlení celého sálu. Variantně však nechal na strop zavěsit čtyři válcové lustry zastřené tylem; každý

¹⁶ Ratibor XXIX, 1912, n. 4, 20. 1., 11; Orlické proudy V, 1912, n. 3, 20. 1., 4.

¹⁷ Ratibor XXVIII, 1911, n. 48, 25. 11., 6.

ukrýval obloukovou lampu a velké množství žárovek. Z lustrů splývaly žluté stuchy a tato barva společně s bílou ovládla náladu v sále. Lóže byly opět lemovány květinovými koši a propojeny oblouky potaženými stříbrnou látkou a žlutými stuhami. Z balkonů se snášely stuchy v bílém provedení. Estrádu neboli pódium s hudebníky Fultner ohraničil pomocí mřížoví pokrytého květinami.¹⁸ Zpracoval rovněž slavnostní okrášení jídelny v hlavní hotelové budově a navrhl taneční pořádky v bílé, zlaté a šedivé barvě se stavovským emblémem, které členové výboru rozdávaly „spanilým návštěvnicím plesu“.¹⁹ Na vzhledu knížečky se již projevil odlišné stylové preference než v případě obdobných tiskovin z let 1908–1909. Rostlinné ornamenty autor použil v redukované verzi už jen na obálce a pro vnitřek zvolil čistou typografickou úpravu.²⁰

92 / Vladimír Fultner, taneční
pořádek plesu východočeských
techniků a průmyslníků,
leden 1912



¹⁸ Osvěta lidu XVII, 1912, n. 13–14, 31. 1., 6.

¹⁹ Orlické proudy V, 1912, n. 5, 3. 2., 3.

²⁰ Pozn. 6, sign. JS-13.525.

Metamorfóza Čerychovy vily

Inspirativní stať historičky umění Marie Benešové z roku 1966 doprovodily kromě jiných také dva detailní snímky vily manželů Otakara a Karly Čerychových v Jaroměři (Lužická čp. 321), které se tak poprvé dostalo širší publicity.¹ Dům vyvolává zájem odborníků především svými výraznými kubisticky laděnými prvky, k nimž patří tehdy zobrazená okenní vstupní brána na pozemek a ostění v ustupujícím mansardovém patře. Uvedenou prezentací zároveň započaly dosud přetrvávající dohady týkající se autorství unikátní stavby. Za původce jejích plánů z května 1912 bývá v odborné literatuře tradičně označován architekt Oldřich Liska a jen nesměle se připouští spoluúčast Vladimíra Fultnera, kterému se připisuje právě pozdější prolamovaná stylizace některých prvků. Takové stanovisko v minulosti zaujali Zdeněk Lukeš,² Rostislav Švácha,³ Jakub Potůček,⁴ Pavel Panoch⁵ nebo autoři velké syntézy českého kubistického umění.⁶ Výjimečně se objevuje dokonce názor, že vilu navrhoval Josef Gočár.⁷

Fatální omyl, který uvedl na scénu Lisku, pramení ze zkreslené interpretace razítka signujícího plány Čerychovy vily. Obsahuje sice jména stavitele Josefa Fňouka a architekta Oldřicha Lisky, ale ta dohromady tvořila název jejich společné královéhradecké firmy, která měla filiálku i v Jaroměři a zajišťovala výstavbu tohoto domu. Po důkladném prostudování dříve dostupných, ale i nově zjištěných pramenů vychází přesvědčivě najevo, že výhradním autorem vily jaroměřského textilního průmyslníka a jeho manželky byl Vladimír Fultner. Právě on vypracoval již ony původní plány v duchu pozdní geometrické moderny, podle nichž se objekt stavěl.⁸ Jako klíč k rozluštění záhady měl posloužit už v roce 1989 zveřejněný dopis Otto Gutfreunda z 18. července 1912, v němž sochař oznamoval svému otci: „*Gočár na mé upozornění jel do Jaroměře, vilu ale staví Otakar Čerych, staví mu ji Fultner. Oldřich*

¹ Marie BENEŠOVÁ: O kubismu v české architektuře, in: *Architektura ČSSR XXV*, 1966, n. 3, 178.

² Zdeněk LUKEŠ: *Stavební umění. Kubistická architektura v Praze a jejím okolí*. Mnichov 1994, 92.

³ Rostislav ŠVÁCHA: *Lomené, hranaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923*, Praha 2000, 130.

⁴ In: Petr ULRICH (ed.) et al.: *Slavné vily Královéhradeckého kraje*, Praha 2007, 71–73.

⁵ Zdeněk LUKEŠ / Pavel PANOCH: *Ve víru modernosti*, Pardubice 2008, 67.

⁶ Jiří ŠVESTKA / Tomáš VLČEK (ed.): *Český kubismus 1909–1925*, Praha 2006, 406.

⁷ Jaroslav TĚMÍN / Max LEDERER / František VEČEŘA: *Nejnovější průvodce Josefovem-Jaroměří*, Josefov 1936, 43. Údajně nepřímé svědectví potomků Františka Polického, pozdějšího majitele vily, zmínila i Marie Benešová: *Architektura kubismu*, in: Vojtěch LAHODA et al. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 (IV/1)*, 342. Gočár ale v roce 1923 navrhl spolu se Španielem pro Polické rodinnou hrobku, a proto se domnívám, že v této souvislosti mohl být se značným časovým odstupem mylně označen i za autora Čerychovy vily.

⁸ *Stavební archiv Městského úřadu v Jaroměři*, čp. 321.



93 / Vladmír Fultner, vila manželů Otakara a Karly
Čerychových v Jaroměři, původní stav z let 1912–1913

Čerych bude stavět také a nejspíše ji bude projektovat Gočár. Ty plány ale, které strýc viděl, jsou od Fultnera⁹. Teprve nedávno se naskytla příležitost verifikovat tuto zprávu z druhého zdroje, který navíc upřesnil chronologické zařazení příprav stavby a Fultnerova angažmá. Velmi dobrými informacemi o dění v rodné Jaroměři disponoval i v cizině Otakar Španiel, jehož dlouholetý pařížský pobyt se v únoru 1912 chýlil ke konci. Z dopisu, který tehdy adresoval Josefu Šimovi st., vyplývá, že „Otakar Čerych bude stavět vilu Na Ptákách za Lánského domečkem vedle cesty k Šutráku. Plány dělá arch. Fultner“¹⁰. Důkaz, který by spolehlivě zastřešil Gutfreundovo a Španielovo svědectví, potom skutečně nelze odvozovat z razítka na plánech Čerychovy vily, protože se skrývá až v příložené dokumentaci. Zde v protokolu „komisionelního šetření“ ze dne 15. května 1912 je vedle stavebníka Čerycha a stavitele Fňouka podepsán jako architekt Vladimír Fultner, zatímco jakákoliv zmínka o Liskovi i tentokrát chybí.¹¹

V této fázi bychom rozhodčí posuzování ve věci autorství vily manželů Čerychových mohli uzavřít. Uvedené citace a odkazy jasně dokazují, že Fultnerův projekt existoval již před zahájením výstavby domu a ta následně postupovala podle jeho schválených plánů.

⁹ Jiří ŠETLÍK (ed.): Zázemí tvorby. Otto Gutfreund, Praha 1989, 108.

¹⁰ Moravský zemský archiv v Brně (dále jen MZA), fond Josef Šíma, korespondence Otakara Španiela, dopis z 12. února 1912.

¹¹ Pozn. 8.

Na odiv se stavící jméno Oldřicha Lisky však vždy fungovalo jako magnet, který k sobě s lehkostí a bez zjevného rizika přitahoval pozornost badatelů. V opuštění této verze může některým snad ještě bránit argument, který by v jiné konstelaci, bez výše snesených důkazů, nepostrádal jistou logiku. Kniha ze třicátých let, která veřejnosti představovala dosavadní Liskovo dílo, totiž zahrnuje položku „*Villa p. Čerycha v Jaroměři...1913.*“¹² Vysvětlení této zdánlivé nesrovnalosti se nabízí hned dvě. Pomiňme nejprve limitující nedostatky daného soupisu nazvaného „*Projekty provedené architektem Oldřichem Liskou v Hradci Králové n. L.*“, který některé práce vůbec vynechává,¹³ Fultnerovi nepřiznává spolupráci na návrhu budovy hradecké Všeobecné úvěrní společnosti z roku 1910 a pro období let 1908–1921 neoznačuje, které návrhy vzešly ze soutěží. Mnohem závažnější je poznatek, že vesměs nelze rozlišit, které stavby byly nakonec opravdu realizovány. Nabízí se proto úvaha, zda v roce 1913 Liska v lepším případě nevytvořil spíše návrh vily pro Oldřicha Čerycha, Otakarova nevlastního bratra, o jehož úmyslu stavět dům se zmiňuje v citované pasáži Gutfreund. Ostatně vyloučeno není ani provedení takového potenciálního návrhu, protože nejstarší dochovaný záznam o vile Oldřicha Čerycha (Průmyslová ulice, čp. 229), týkající se jejího rozšíření a částečné přestavby, pochází až z roku 1917.¹⁴ Přesvědčivější



94 / *Textilní podnik Ant. Čerych a synové v Jaroměři*

¹² Oldřich LISKA: *Projekty a stavby*. Arch. O. Liska, Hradec Králové, Praha s. d. (1932), nepag.

¹³ Například návrhy hrobky Jana Batíka, vilové haly a dělnického domku z roku 1908, zveřejněné v *Architektonickém obzoru*, nebo úprava interiérů Palackého čítárny v Hradci Králové, kterou Liska realizoval spolu s Bohumilem Markalousem v roce 1913.

¹⁴ Stavební archiv Městského úřadu v Jaroměři, čp. 229.

diagnóza Liskova vztahu k vile manželů Čerychových se opírá o nejspornější vlastnost celého seznamu, pořízeného Františkem Tichým – zcela evidentně totiž vykazuje také objekty, které spadají do působnosti firmy „Fňouk-stavitel & Liska-architekt“ pouze po stránce stavitelské. Proto zde figuruje třeba Obecná a měšťanská dívčí škola, vznikající v Jaroměři od roku 1913 podle návrhu architekta Antonína Křivánka, když stavební výkon byl rozhodnutím městské rady svěřen právě Fňoukovi s Liskou v konsorciu s místním stavitelem Josefem Mášou.¹⁵ Stejný kvalifikační mechanismus tak prakticky s jistotou zařadil do uvedeného Liskova portfolia i domnělou vilu manželů Čerychových, která shodou okolností se školním areálem sousedila.

Otakar Čerych se narodil v roce 1872 do významné východočeské rodiny, jejíž průmyslovou tradici na Jaroměřsku založil jeho otec Antonín (1829–1902). Ten si na základě své úspěšné práce s nepřehlédnutelnými výsledky vysloužil v širokém okolí pověst jednoho „z nejskvělejších talentů českého průmyslového podnikání, jenž z malých začátků železnou energií vyrostl na podnikatele velikého stylu“.¹⁶ Původně žil v Nechanicích, kde se kromě jiného věnoval stavebnictví a nějaký čas dokonce vykonával funkci starosty.¹⁷ Měl celkem devět dětí – Bohumil, Antonín, František, Josef, Oldřich a Hedvika pocházeli z prvního manželství, zatímco Otakar, Olga a Otýlie z druhého. Nové podnikatelské aktivity Antonína Čerycha se rozvíjely na rozhraní Jaroměře a Josefova, na pozemcích poblíž železničního nádraží. Nejprve zde provozoval cukrovar, který však v roce 1886 vyhořel. Krátce předtím se Čerychovy zájmy z neobjasněných příčin přesunuly také do Slavonie, kde v Mitrovici zřídil továrnu na extrakt z dubového dříví, který se využíval jako tříslovina v koželužské výrobě.¹⁸ V bývalém jaroměřském cukrovaru potom v roce 1897 zavedl výrobu vlněných koberců. V nově ustavené firmě „Ant. Čerych a synové“ spravovali podíly spolu s otcem také sourozenci Bohumil, František, Josef a Oldřich. Jejich nevlastní bratr Otakar je sice uveden v tzv. společenské smlouvě z onoho roku, ale řádným spolujednatel závodu se zřejmě stal až později.¹⁹ Ručně vázané smyrenské koberce se však brzy začaly potýkat se špatným odbytem následkem „právě zavládnutí nového směru secesního,“ který umožňoval konkurenční velkovýrobu.²⁰ Po dvouletém rozvoji kobercárny byl tedy podnik za

¹⁵ Josef HOVORKA: Historie budovy školy Boženy Němcové, Jaroměř s. d., 5.

¹⁶ Jaroměř, příloha Samostatnosti II (XVI), 1912, n. 28, 28. 1., 3.

¹⁷ Státní oblastní archiv v Zámrsku (dále jen SOA Zámorsk), fond A. Čerych a synové, karton 3.

¹⁸ Pozn. 16.

¹⁹ Pozn. 17, karton 1.

²⁰ Pozn. 16.

nesmírných investic transformován na mechanickou tkalcovnu rezných bavlněných látek.²¹ Po smrti Antonína Čerycha definitivně převzali vedení společnosti jeho synové, kteří ji dál zvelebovali. V roce 1907 nechali postavit s více než milionovým nákladem rozlehlou a moderní budovu přádelny bavlny (čp. 146) a několik domků pro zaměstnance.²² Před Velkou válkou pracovalo v textilce zhruba 500 dělníků a podnik se ještě rozrostl o zemědělské hospodářství v Josefově, velkostatek v Doubravicích a cihelnu. Navíc ve správě firmy nadále zůstávaly i srbské továrny pod označením Mitrowitzer Eichenholz.

Nezahálel ani samotný Otakar Čerych, který po roce 1910 jako zástupce Spolku českých průmyslníků textilních hájil zájmy svého odvětví v Obchodní, živnostenské a průmyslové ústředně v Hradci Králové. Zároveň zasedal v jaroměřském zastupitelstvu a působil ve funkci předsedy městské elektrárny. Podobně jako Otakar Španiel poznal i Vladimír Fultner stavebníka Otakara Čerycha již několik let před začátkem projektování jeho vily. Do úvahy přicházejí nejméně dvě verze jejich seznámení. Jedna cesta mohla vést právě přes Španiela, který někdy v letech 1907–1908 portrétoval Čerychovy děti (Věra, Zora a Bořek) i přímo jeho osobně s manželkou Karlou.²³ Připomeňme, že do roku 1908 se zároveň datuje první známá Španielova spolupráce s Fultnerem – soutěžní návrh na výstavní plaketu Obchodní a živnostenské komory v Praze. Svou roli mohly sehrát rovněž známosti Antonína Hanuše ve vyšších podnikatelských vrstvách. Fultnerův strýc měl k Čerychovým nepochybně velmi blízko, vždyť například s Otakarovými bratry Bohumilem a Oldřichem příslušel do správní rady hradeckého Záložního úvěrního ústavu. Otakara Čerycha však zdobila mezi průmyslníky poměrně vzácná vlastnost, která nám dovoluje akcentovat spíše první možnost. Vynikal totiž hlubokou náklonností k umění, která se neprojevovala pouze pasivní formou či mecenášstvím, jak ještě bylo možné očekávat. Čerych se kromě studií chemie ve Švýcarsku a Porýní vzdělával také na malířské akademii v Mnichově. I když tuto školu musel kvůli povinnostem při vedení rodinné firmy předčasně opustit, nic se nezměnilo na tom, že „*umění měl rád, žil pro ně, obklopoval se jím a v prázdných chvílích tvořil i sám*“.²⁴ Tuto charakteristiku dokresluje i jeho podání přihlášky za přispívajícího člena

²¹ Jaroslav PREISS (ed.): *Český průmysl textilní slovem i obrazem*, Praha 1909, 32.

²² Například v roce 1908 vznikl dělnický dvojdoměk čp. 143, který navrhoval pražský architekt Viktor Beneš. SOA Zámorsk, fond A. Čerych a synové, karton 3, revize z roku 1941.

²³ MZA, fond Josef Šíma, korespondence Otakara Španiela, dopisy z 18. února 1907, 27. dubna 1907 a 27. prosince 1908. Španiel v prvních dopisech zmiňuje bez bližších podrobností práci na podobiznách „*dětí Otakara Čerycha*“ a „*paní a pana Čerycha*“. V posledním listu, který vznikl mnohem později, uvádí tyto inkasované honoráře: „*Za portréty paní a pana Čerycha dostal jsem po 700 K, za slečnu Čerychovou 650 K.*“

²⁴ Okres III, 1913, n. 17, 27. 4., 1.



95 / Vladimír Fultner, plakát ke slavnosti Jaroměřsko českým menšinám, 1910

SVU Mánes; spolu s ním takový krok na počátku roku 1906 učinili i bratři Oldřich, Josef a Bohumil a v té samé době také jejich přátelé a znalci umění Bohumil Markalous a Ludvík Lederer, jaroměřský právník.²⁵

Setkání Otakara Čerycha s Vladimírem Fultnerem lze spolehlivě doložit již k letním měsícům roku 1910. V té souvislosti se postupně ukazuje, že ještě s Otakarem Španielem měli všichni jmenovaní některé společné zájmy a snad je navzdory věkovým rozdílům pojilo i přátelství. Tehdy v červenci se pod patronátem okresního výboru a městských rad Jaroměře, Josefova a Smiřic konala manifestace *Jaroměřsko českým menšinám*. Lidová slavnost, která zahrnovala divadelní představení, tábor lidu, osvětovou výstavu, venkovskou pouť, varieté i benátskou noc, měla především demonstrovat podporu „*obranným jednotám národním*“ neboli obyvatelstvu české národnosti usídlenému na území s převahou německého živlu. Týkalo se to zejména Národní jednoty severočeské s působností v Sudetech, spolku Komenský, sdružujícím vídeňské Čechy, a Ústřední matice školské, která se starala o nižší české školství v jazykově smíšených oblastech a učila „*náš dorost na bitevní čáře milovati svou vlast a pěstovati českou řeč.*“²⁶ Fultner pro účely tohoto podniku zhotovil ladný plakát

²⁵ Národní listy XLVI, 1906, n. 24, 25. 1., 3.

²⁶ Jaroměřsko českým menšinám – slavnostní list, vydaný ku velké menšinové manifestaci, Jaroměř 1910, 1.

s motivem praporové výzdoby v národních barvách na pozadí jaroměřského panoramatu, čímž jako by se přihlásil k nejlepšímu odkazu vlasteneckého aktivismu svého otce. Španiel s Čerychem se při té příležitosti „*zvláště přičinili o zdar [doprovodné] výstavky,*“ dokumentující tehdejší společenský a hospodářský život Jaroměře.²⁷

O obecně respektovaném postavení uvedené trojice osobností vypovídá také zpráva prestižního pražského deníku, referujícího o nevšední události, která svým významem přesahovala lokální měřítko. Nedlouho po slavnosti, 24. července, se totiž poblíž josefovské pevnosti uskutečnilo jedno z prvních veřejných vystoupení aviatika Jana Kašpara, tehdy sedmadvacetiletého průkopníka českého letectví. Podle reportáže sklidil pilot s přehlídkou svého mistrovství nadšený aplaus, přestože „*prudce vanoucí vítr činil let vratkého letadla Bleriot nad míru obtížným a nebezpečným*“. Z našeho pohledu je ovšem zajímavější postřeh, kdy si z oznámeného počtu 20 000 přihlízejících diváků redaktor listu kromě místního starosty, jeho náměstka, radních a okresního hejtmana povšiml také Oldřicha a Otakara Čerychových, dalšího jaroměřského průmyslníka Etricha, továrníků bratrů Bartoňových z Náchoda, ale i malíře F. T. Šimona, sochaře Otakara Španiela „*z Paříže*“ a rovněž architekta Fultnera.²⁸

Obě akce z léta 1910 značně předcházely dosud jedinému známému setkání, na které důvodně upozornil Rostislav Švácha: v lednu 1912 se Otakar Čerych s dalšími příbuznými zúčastnil v Hradci Králové plesu východočeských techniků a průmyslníků, jehož slavnostní dekoraci ve dvoraně Grandhotelu Urban navrhoval právě Vladimír Fultner.²⁹ Tou dobou už ale Čerych musel být s architektovu dosavadní prací podrobně obeznámen. V souladu s uvedenou Španielovou zmínkou v korespondenci z února toho roku dovozují, že na plese mohl s Fultnerem stavební zakázku rámcově sjednat nebo případně po dřívější dohodě zde již byl prostor ke konkrétním konzultacím.

Manželé Čerychovi si pro svou vilu vybrali parcelu, za níž se terén svažuje k řece Labi, obtékající v sevřeném meandru staré jaroměřské město. Na jakési náhorní plošině se rozkládá lokalita Na Ptákách, kde Čerychův rodinný podnik vlastnil rozsáhlé pozemky, které podle všeho rozprodával ještě ve dvacátých letech.³⁰ Vilová výstavba v této čtvrti se ale rozběhla brzy po začátku 20. století v intencích regulačního plánu, který pro toto území zpracoval v roce 1906 Dušan Jurkovič. Převážně se v ní prosazovaly historizující slohy a mezi autory jednotlivých domů se jen výjimečně vyskytlo jméno renomovaného architekta,

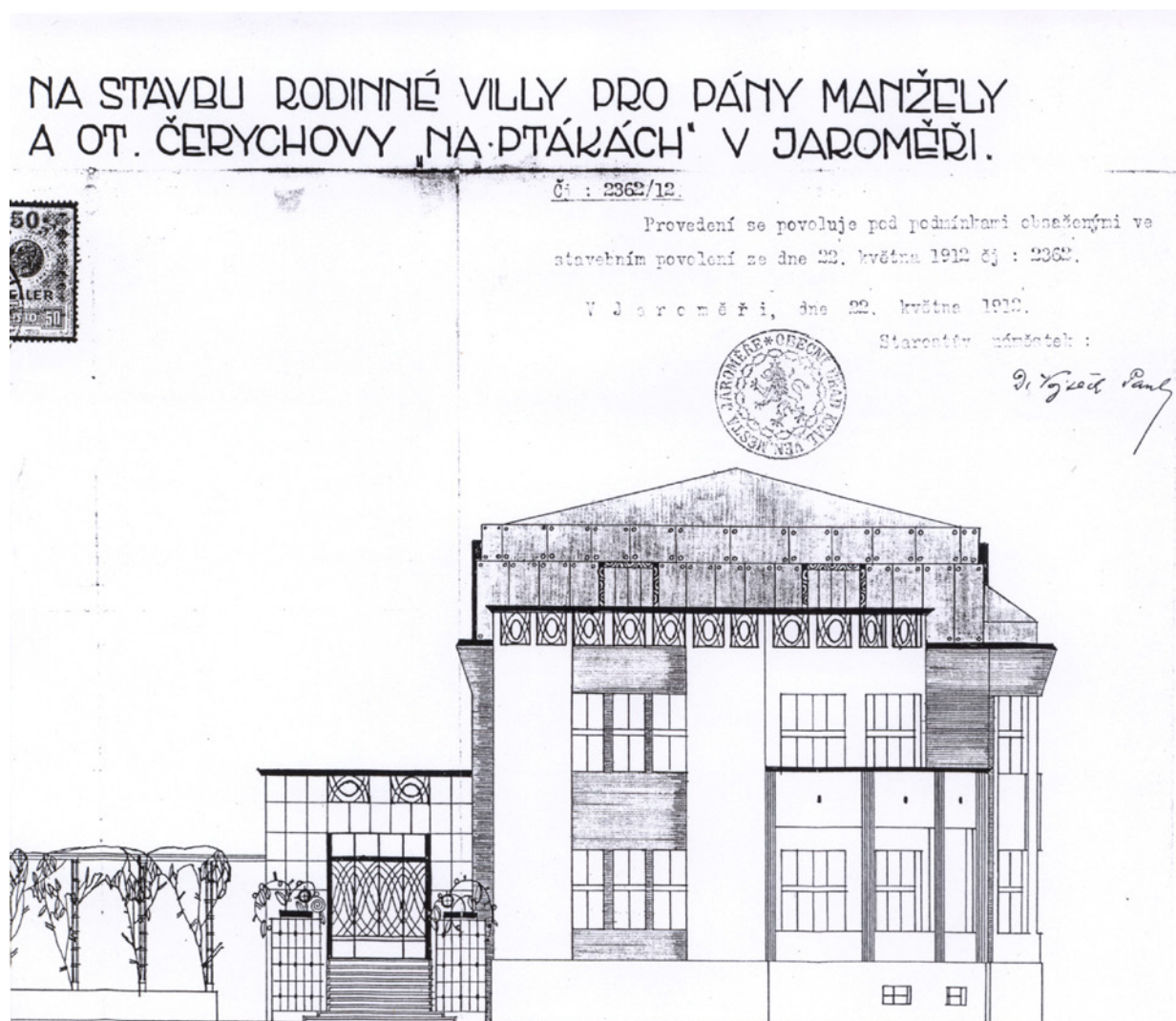
²⁷ Lidové noviny XVIII, 1910 n. 208, 31. 7., 13.

²⁸ Národní politika XXVIII, 1910, n. 203, 25. 7., 3.

²⁹ Pozn. 3.

³⁰ Pozn. 19.

jako byl třeba Oldřich Liska (1911, vila advokáta Artura Moravce) nebo Ladislav Skřivánek (1914, vila čp. 318). Zvýšený stavební ruch, který od roku 1910 zachvátil celou Jaroměř, eskaloval pochopitelně i v této části města.³¹ A právě zdejší rozvoj vyvolával nadšený ohlas místního tisku, který poučeně hodnotil urbanistické parametry celé akce: „*Město roste a mohutní a nejpotešitelnější je, že se zdravě ukazuje pochopení přirozené stavební tendence k Josefově a nádraží. Na Ptákách vyrostlo loni několik roztomilých vilek...*“³² Čerychovi požádali úřady o povolení stavby 13. května 1912. Předložili plány, které také z formálního hlediska vykazují autentické znaky Fultnerova rukopisu, a opakovaně tak vyvracejí údajný



96 / Vladimír Faltner, plán vily manželů Čerychových, pohled z ulice, 1912

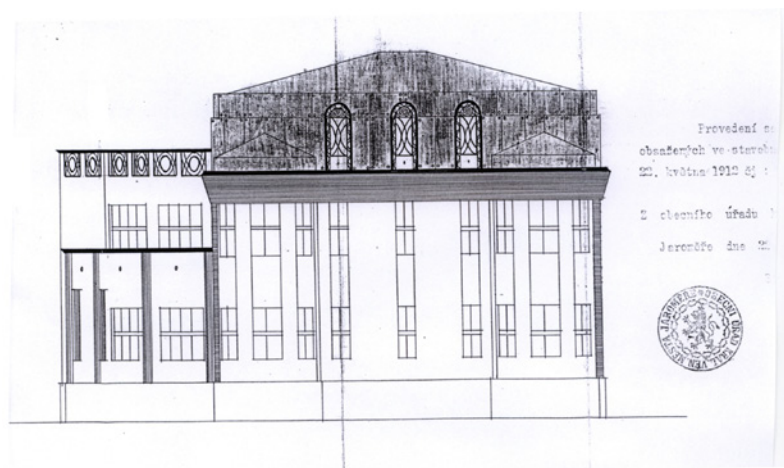
³¹ Zatímco v roce 1909 bylo ve městě postaveno devět vil a čtyři činžovní domy, o rok později vzniklo 18 vil, dva činžovní domy a proslulý obchodní dům Wenke (otevřený až 11. května 1911). V roce 1911 už bylo dokončeno 43 vilových novostaveb a dva činžáky. Viz: Okres II, 1912, n. 1, 20. 4., 3.

³² Okres I, 1911, n. 19, 27. 8., 7.

autorský vklad Oldřicha Lisky. Snad stačí pouze dodat, že Liska jako architekt s vlastní projekční kanceláří tehdy své práce osobně podepisoval, jak je patrné třeba z návrhu obecné školy v Nechanicích, dokončeného souběžně rovněž v květnu 1912.³³ Na plánech Čerychovy vily je navíc jejich vznik lokalizován do Prahy, zatímco Liska tvořil v Hradci Králové a jeho tehdejší profesní spojitost s hlavním městem není nikterak doložena.³⁴

Ve snaze o důvěrnější poznání Fultnerovy práce pro manžele Čerychovy by nás neměl pomýlit až monumentální dojem, který v divákovi navozuje současná podoba vily. Z velké části jej zapříčinily teprve dvě přístavby uskutečněné v letech 1926–1928 podle plánů pražského architekta Oldřicha Brabce a hradecké projekční kanceláře Karla Marvana. V jejich důsledku se podstatně změnil půdorys objektu, rozložení hmot a vzhled tří domovních průčelí. Neskromné úpravy však i přes některé problematické symptomy našťastí nesetřely přesvědčivý výraz, který jedné ze svých vrcholných realizací vtiskl talentovaný architekt. Fultnerovy plány dosvědčují autorovo porozumění soudobému proudu, jehož představitelé se po zkušenosti s geometrickou secesí začali kolem roku 1910 s různou intenzitou znovu přiklánět ke klasickým tvůrčím principům. Ještě zřetelněji tento jev zachycuje již popisovaný případ Živnostenského domu v Hradci Králové. Nepochybně vliv Olbrichův, Poelzigův, Behrensův, ale i Hoffmannův tehdy podnítil obdobný zájem Jana Kotěry, jehož dostředivé pole ve smyslu ideovém Fultner opustil až na prahu kubistické éry. Projekt Čerychovy vily proto může vykazovat jisté paralely s Kotěrovou přestavbou vily Bianca v Bubenči v letech 1910–1913. Výmluvný je především srovnatelný průběh základních obrysových linií obou staveb – jejich ústřední jednopatrové kubusy graduji

97 / Plán vily manželů Čerychových,
pohled od škol, 1912



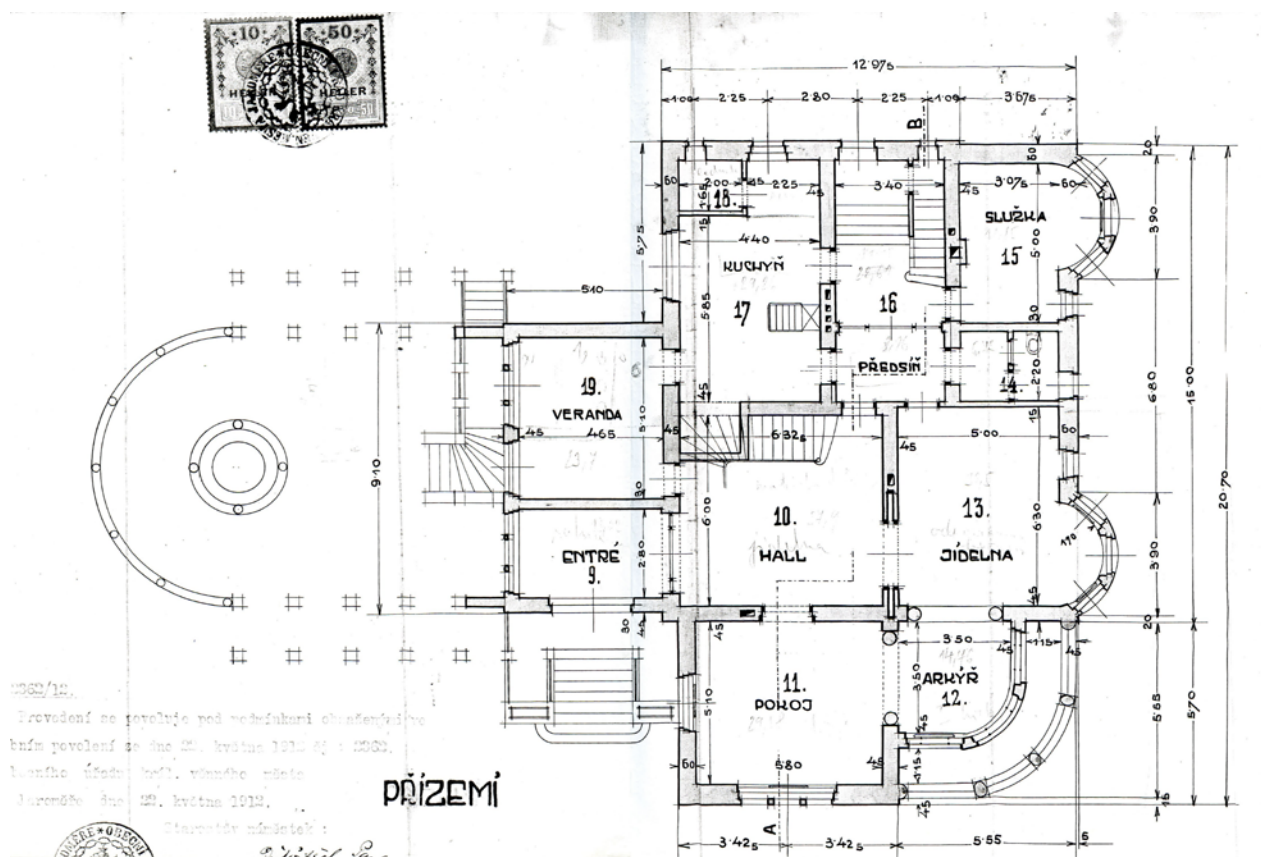
³³ Srovnej: Architektonický obzor XII, 1913, n. 8, 89.

³⁴ Našli bychom i sekundární odlišnosti, například odchylky v jinak specificky normovaném písmu, kdy Liska písmeno T tvaruje do šipky a za slovními popisky nedělá tečky jako Fultner.

nad výraznou korunní římsou oplechovaným mansardovým patrem, které zakončuje nízká valbová střecha, jakkoliv u Fultnerova domu při běžném pohledu takřka neznatelná. Zatímco Kotěra důsledně pracoval se symetrickým stavebním rozvrhem, Fultner se odvážil své přirozené hry na souměrnost, kterou jejím rafinovaným porušováním posunoval do iluzorní roviny. Do tohoto konceptu zapadají například dva půlkruhové rizality, které vystupovaly z hlavní hmoty na východním průčelí. Zde upoutávaly divákovu prvotní pozornost, a opticky tak zakrývaly, že tato strana pokračuje blíže k ulici zaobleným nárožím s arkýřem a balkónem, i když bylo ještě na situačním plánu zakresleno jako pravoúhlé. Naopak vstupní veranda s terasou při západním průčelí byla umístěn excentricky vůči ústřednímu tělesu stavby, ale vzhledem ke skutečné délce objektu, tedy včetně jeho nižší přední části, ji architekt připojil na stejnou osu.

Jednoduchá dispozice vily, jejíž základ tvořil až na uvedené odchylky obdélník, počítala v suterénu s jednopokojovým bytem domovníka, několika sklepy a kotelnou. V přízemí se odvíjela od velkolepé centrální haly s rozlehlým, decentně dekorovaným schodištěm do prvního patra. Odtud se procházelo do obytného pokoje orientovaného na jih a do jídelny na východní straně. Obě místnosti odděloval zmíněný arkýř. V obslužné části, obrácené k severu, navazovala na halu předsín s přístupem do kuchyně, k příslušenství a na zadní schodiště, za kterým se nacházel pokoj služky. V prvním patře vyniká chodba obepínající hlavní schodiště – shora ji uzavírá Fultnerův oblíbený kazetový strop, v tomto případě s jemným geometrickým zdobením a podpíraný kanelovanými sloupy. Chodba ústila na terasu nad vstupní verandou a následně do tří pokojů a do ložnice s koupelnou. Z největšího pokoje v přední části bylo možné vyjít na okrouhlý nárožní balkón. Mansardové patro, kam vedlo už pouze zadní schodiště, zahrnovalo pracovnu a pokoj se vstupem na terasu, a dále zde byla půda, prádelna a pokojík pro služku. Vnitřní zařízení vily kompletně dodala královéhradecká firma Nevyhoštěný, která v témže roce vybavila i blíže neurčenou vilu Čerychových v Mitrovici.³⁵ Jednalo se o relativně nový a progresivní podnik, který se rychle etabloval mezi hlavními českými dodavateli vnitřních bytových a domovních zařízení. Kvůli lepší reprezentaci si krátce před jaroměřskou zakázkou nechal vybudovat nové sídlo v Hradci Králové podle návrhu Oldřicha Lisky. Na interiérových zakázkách firma spolupracovala i s dalšími osvědčenými architekty a zároveň provozovala síť vlastních specializovaných dílen, které produkovaly pestrý sortiment od koberců přes nábytek k osvětlovacím tělesům a drobným uměleckým předmětům. Nábytek zde vyrábělo několik

³⁵ Královéhradecká ročenka III, 1914, Hradec Králové 1913, 71.



98 / Vladimír Fultner, plán vily manželů Čerychových, půdorys přízemí, 1912

desítek truhlářů, kteří ztvárňovali vesměs moderní návrhy odpovídající dobovým zásadám účelnosti, jednoduchosti, poctivého provedení a elegantního vzhledu.³⁶

Původně navržená, ale ještě i stávající fasáda Čerychovy vily svým stylovým repertoárem asociuje o něco starší modernistickou tvorbu Jana Kotěry a setrvává na estetické platformě pozdní geometrické secese. Příznačné pro ni bylo především členění pomocí lizén, oddělujících velké plochy, které měly podle plánů z roku 1912 kontrastovat kombinováním hladké omítky s drsnou. Tu navíc autor horizontálně rýhoval, aby částečně vyvážil různé vertikálně koncipované prvky. Zatímco určitý neklid kompozice jižního průčelí podporovala i nestejně dělená široká okna, na východní straně se Fultner snažil zachovat rytmizované členění, vyjádřené pravidelnou sítí úzkých oken a korunované obloukovitě zakončenými okenními otvory v mansardě. V původním návrhu se objevily secesní ozdobné vzory jako oblouky vetknuté do zábradlí terasy a vstupních dveří, vlnovky v ostění mansardových oken nebo stylizované terče na balkónové zídce.

Jestliže hmotová skladba vily a pojetí fasády jejího hlavního tělesa odkazovaly k některým fázím Kotěrovy tvorby, dekorativní ladění verandy již naznačovalo vliv realizací

³⁶ Pozn. 35, 70.

Josefa Hoffmanna ve Vídni či Bruselu, zejména co se týká navrženého obdélníkového rastru obkladových desek. I v tomto případě však výsledná varianta dopadla z neznámých důvodů jinak – nakonec se uplatnil poněkud archaicky vyhlížející geometrický dekor. Drobná zahradní architektura spolu s rostlinným aranžmá zase signalizovala již avizovanou spřízněnost s pracemi Wunibalda Deiningerera; zde konkrétně s publikovaným návrhem vily z roku 1910, který předcházela jeho splynutí s neobiedermeierovskou vlnou.³⁷ V uspořádání Čerychových zahrad Fultner významně zpevňoval klasicistickou uměřenost a harmonii celého projektu – na západní straně vznikla spíše odpočinková část, kde verandu prodlužovala pergola, směřující ke gloriety se zdobnou kupolí. Kompozici uzavíral slavnostní oblouk z polosloupků s květinovými mísami. Východní zahrada ve schematicky lapidární parkové úpravě naopak vybízela k procházkám po pravidelném obrazci cest, který gradoval oválným korzem.

Plány Čerychovy vily od Vladimíra Fultnera odsouhlasil městský úřad bez odkladů již 22. května 1912, tedy pouhých devět dní po obdržení žádosti. Firma Josefa Fňouka a Oldřicha Lisky tak mohla neprodleně zahájit stavební práce. Zrod vznešené novostavby, která v návaznosti na obchodní dům Wenke od Josefa Gočára podpořila trend narůstající kvality soudobé architektonické produkce v Jaroměři, bohužel provázely tragické okolnosti. Otakar Čerychovi totiž nebylo dopřáno, aby vilu obýval, přestože ji nepochybně poznal ve vysokém stupni rozestavěnosti, nebo již nahrubo hotovou. V průběhu realizace se však zhoršovalo jeho chronické onemocnění srdce, kterému i přes obdivuhodnou statečnost a vytrvalost 22. dubna 1913 podlehl. Široká účast smutečních hostů při posledním rozloučení na hřbitově sv. Ivana poté dávala tušit, jaké úcty osobitý člen vážené rodiny mezi obyvateli města požíval.³⁸ Vila zůstala ve vlastnictví vdovy Karly Čerychové (1885–1950), která musela převzít veškerou odpovědnost za dokončení stavby. Kolaudaci nakonec příslušní městští úředníci vykonali 15. prosince.³⁹ Ještě předtím v květnu ale majitelka získala povolení ke změnám fasády, které odrážely Fultnerův umělecký přerod. Ten totiž od druhé poloviny roku 1912 zcela soustředil svou pozornost na vytváření návrhů radikální kubistické architektury. Jejich skromným, ale invenčním vyjádřením jsou právě korekce plánů Čerychovy vily.

Prostá časová posloupnost svádí k interpretaci, že žádost o přepracování některých detailů fasády vzešla z iniciativy Karly Čerychové. Stěží však můžeme předpokládat, že by vdova v prvních třech týdnech po manželově úmrtí našla motivaci a sílu zabývat se podobnými, z hlediska praktického života a provozu domu podružnými záležitostmi. Snad tedy úřadům

³⁷ Der Architekt XVI, 1910, Tafel 67.

³⁸ Pozn. 24.

³⁹ Pozn. 8.



99 / Čerychova vila, západní průčelí s kubistickými prvky

pouze předávala k posouzení návrhy, které s Fultnerem připravil ještě sám Otakar Čerych, neztrácející ani v těžké situaci orientaci ve spleť moderního umění. Podle různých náznaků se téměř do svých posledních dní věnoval pracovním aktivitám, takže například 5. dubna 1913 podpisem stvrzoval dodatek zřizovací smlouvy rodinné firmy.⁴⁰ Čerychova vyrovnanost s vlastním osudem snad vyústila ve zdánlivě bezstarostný závěr života, zasvěcený všedním věcem i oblíbeným činnostem. Svědčila by o tom i krajně neobvyklá poznámka v nekrologu, že z tohoto světa odešel nonšalantně „*při posledních krůpějích šampaňského*“.⁴¹ Nemůžeme vyloučit ani možnost, že onen viditelný zásah do vzhledu vily pochází již z doby Čerychova života. Dokumentace ze 17. května 1913, což bylo datum dosud používané pro časové zařazení kubistických úprav, totiž eviduje pouze žádost o zbudování „*vrat k zahradě*“ a s tím spojené odkopové práce na ulici; o termínech ostatních změn původního plánu se zde nedočteme. Vstupní brána z ulice nakonec svou formou nápadně připomíná stavební motiv, jaký ztvárnil Josef Chochol u Kovařovicovy vily pod Vyšehradem. Není však jisté,

⁴⁰ Pozn. 19.

⁴¹ Pozn. 24.

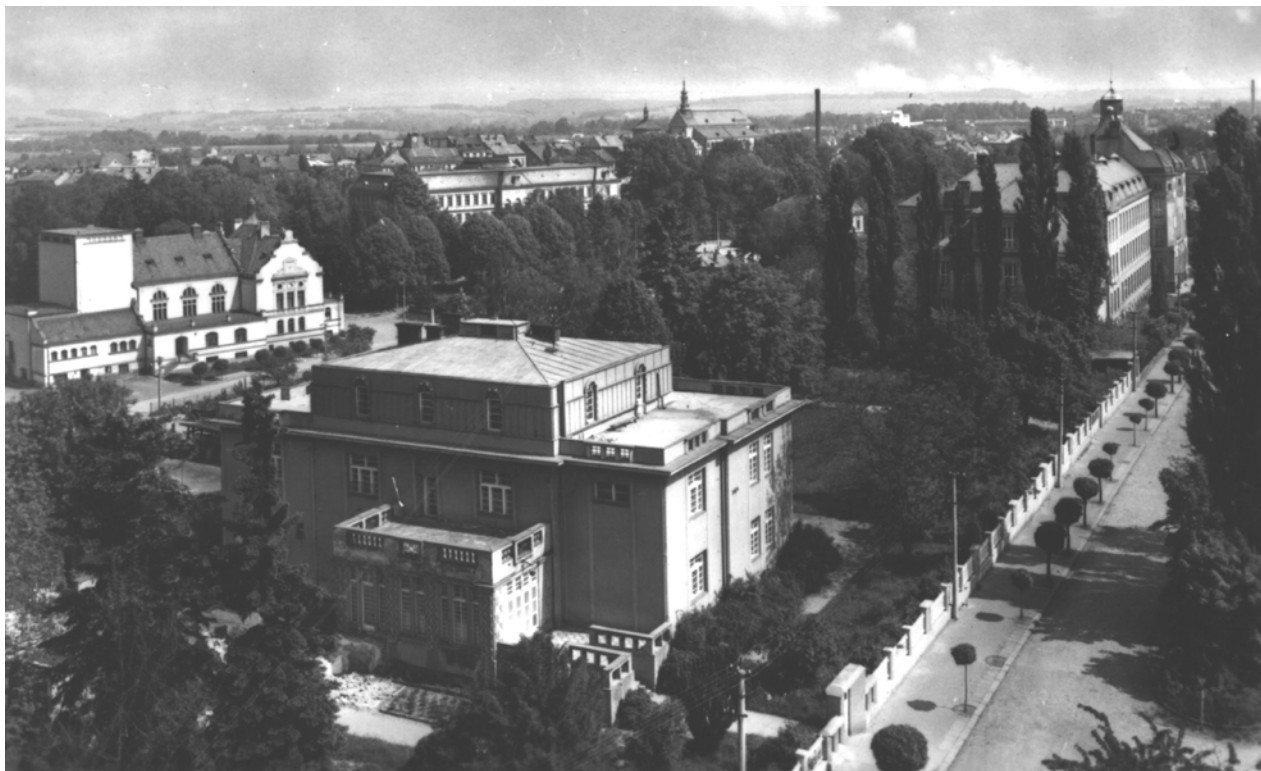
že Fultner Chocholovy plány, podle nichž byl dům dokončen až v září 1913, skutečně znal a nechal se jimi inspirovat. Na fotografii rozestavěné pražské vily právě z května toho roku, kdy nejpozději svůj návrh přednesl Fultner, již brána stojí.⁴²

Ke kubisticky modifikovaným detailům, které přímo vycházely z původně zamýšleného a v určitém rozsahu snad i provedeného secesně-geometrického dekoru, patřily úzké, šikmo vytáčené lizény na fasádě, hranaté balkónové balustrády, paprskovitá okenní ostění v mansardovém patře a prolamované sloupky v oplocení pozemku na straně přiléhající k ulici. Zajímavou ozvěnu některých prvků na fasádě lze nalézt také uvnitř domu, na sloupech nad schodištěm – jejich hlavice pokrývá pravidelný reliéfní pás tvořený okosenými trojúhelníkovými tvary. Ke koncipování všech kubistických inovací přistoupil Fultner s precizností a citem pro předem definovaný kontext. Byl důsledný v tom, že zalamováním a fazetováním korigoval veškeré ozdobné prvky, které se pro něj po vystřídání stylových preferencí ukázaly jako nepotřebné, přestože v původních plánech své opodstatnění měly. Důležitou úlohu přitom sehrála originalita a střízlivost nového zpracování stejně jako opravdovost vývoje, kterým Fultnerova tvorba procházela. Bez těchto opěrných principů mohl autor záhy balancovat na hraně dekorativního nevkusu, jaký odsuzujeme v přístupu mnoha pražských stavitelů, kteří tehdy účelově přilepovali krystalické ozdoby na konzervativně pojaté fasády svých domů. V případě Čerychovy vily se však jednalo o kontinuální náhradu za nenaplněný záměr z jara 1912. Už v původních stavebních plánech totiž Fultner připravoval experiment s plastickým protvářením hmoty, navíc v poněkud větším měřítku. Obě boční průčelí chtěl uzavřít do rámce vymezeného v horní části šikmo zkosenou rozložitou římsou, což evokovalo obdobný prvek u průkopnické Jakubcovy vily v Jičíně od Pavla Janáka, jejíž návrh vznikl o devět měsíců dříve. Již tady se prokazuje, že Fultner pečlivě sledoval první pokusy vůdčích osobností kubistické architektury a snažil se je smysluplně následovat. Podařilo se mu to přinejmenším v neuplatněných návrzích, ale jak bude patrné u realizovaných náhrobků, někdy své kolegy dokonce i předčil.

Již v roce 1914 se Karla Čerychová podruhé provdala, znovu za příslušníka jaroměřské průmyslové honorace. František Polický měl v centru města továrnu na zpracování kůží, která dodávala na trh jako hlavní produkt hnací řemeny. V tomto druhu zboží náleželo Polického závodu před válkou přední místo v celé monarchii. Nová situace v osazenstvu vily, kam brzy přibýly tři další děti, a s tím související následné stavební úpravy ve dvacátých letech měly za následek, že se na Čerychovo jméno postupně zapomnělo a v obecném povědomí se ustálilo

⁴² Český svět IX, 1913, 16. 5., nepag.

označení „Polického vila“. Prvně se objekt dočkal rozšíření na konci roku 1926, kdy zřejmě z provozních důvodů přestalo vyhovovat ubytování domovníka v suterénních prostorách. Na severní straně domu proto vznikla přístavba s jednopokojovým bytem s kuchyní, předsíní a technickou částí v přízemí, další dva pokoje pak rodina Polických získala v prvním patře.



100 / Čerychova vila, celkový pohled, padesátá léta

Úpravou byl pověřen Oldřich Brabec (1875–?), architekt a stavitel z Karlína, do roku 1903 Fultnerův předchůdce na české technice v Praze jako žák profesorů Schulze a Kouly. Volba tohoto projektanta poukazovala na Polického konzervativní založení. Různých drobných zásahů do fasády, adaptací parterů, podkroví a zvyšování pater však Brabec v minulosti provedl značné množství a tak mohl vyhlížet jako vhodný kandidát pro daný úkol. Patrně ve skromnějším rozsahu se dostával ke kompletnímu navrhování budov, jako například právě v roce 1926 v případě vily v Senohrabech.⁴³ Kvůli charakteru jaroměřské zakázky, která se dotýkala průčelí převážně odolávajícímu pohledům z ulice, neměl tentokrát Brabec důvod naplno rozvinout svou typickou přehlídku klasických architektonických článků. Ani tato prospěšná slohová zdrženlivost však nezažehkala veškeré nebezpečí dostavby, protože autor se náhradou soustředil na objemové vyvážení a soulad s Fultnerovou přední jednopatrovou

⁴³ Časopis čs. architektů XXV, 1926, 78–82.

částí s terasou. Dosáhl tak markantního posílení symetrie hmotových poměrů a dispoziční sestavy, což ale ve své explicitnosti popíralo programový plán tvůrce Čerychovy vily. Stavební práce byly dokončeny na jaře či v létě roku 1927, byť tento údaj nelze odvodit z dostupné dokumentace zcela přesně.

Ani následující vývoj nebyl pro Fultnerův projekt příznivý. Již v červnu 1928 podal František Polický další žádost o přestavbu, která se s překvapivou razancí zaměřovala tentokrát na východní průčelí vily. Ke zpracování úlohy majitel povolal projekční kancelář „Inženýr K. Marvan & Macháček“ z Hradce Králové, která krátce předtím stavěla podle plánů Otakara Novotného ubytovnu pro zaměstnance firmy Steinský-Sehnoutka v nedalekých Černožicích. Požadavek na rozšíření jídelny či salónu a přijímacího pokoje v přízemí měl za následek zarovnání dosavadní zaoblené arkýřové části. To by samo o sobě vyjadřovalo nyní již lépe pochopitelnou snahu o dosažení celkové souměrnosti půdorysu i hlavního



101 / Inženýr K. Marvan & Macháček, úprava východního průčelí Čerychovy vily, 1928

průčelí vily. Nicméně stavebníkův úmysl takové koncepční vyvrcholení dalece přesahoval. Přestavovaná část prošla zásadní změnou – oproti dosavadní půdorysné linii předstoupila o tři metry, čímž zcela zmizel jeden půlkruhový rizalit. Místo toho zde vznikla otevřená veranda s terasou, jakýsi pandán hlavního domovního vstupu na opačné straně. Vytvářela

podestu slavnostního, osm metrů širokého schodiště, které zajišťovalo pohodlný přístup do zahrady. V prvním patře díky úpravám přibýlo místo pro další dva pokoje a oblékárnu. Přístavba začala sloužit svému účelu ještě v roce 1928; stavební vývoj domu se tím zastavil v podobě, v jaké ho známe v současnosti. Poslední větší změnou bylo na konci třicátých let doplnění technického zázemí o garáž.

Ještě před dokončením Čerychovy vily dostal Vladimír Fultner jinou příležitost uplatnit své profesní schopnosti v jaroměřské lokalitě Na Ptákách. Jako zřejmě první veřejná budova tady hned v sousedství vily vznikla zmíněná dívčí škola. Její výstavbu provázely od zadání plánů architektu Křivánkovi v polovině roku 1911 výrazné komplikace, takže byla zahájena teprve v květnu 1913. Kolaudační řízení potom úředníci vedli až v říjnu 1915, ačkoliv tou dobou se v objektu již rok vyučovalo.⁴⁴ Souběžnou etapou realizace erární zakázky, jež by vyřešila urbanisticky nepříznivou polohu školy na vyvýšené parcele, mělo být „zplanýrování ulice k budoucí škole“ neboli vybudování průkopu ve svahu směrem od starého města. Výsledkem první soutěže, vypsané s uzávěrkou 31. ledna 1912, bylo pouze svěření stavebních prací firmě stavitele Jana Čermáka z Jaroměře.⁴⁵ Další osudy celého záměru zatím nebylo možné rekonstruovat. K dispozici však máme zajímavou poznámku o tom, že městská rada rozhodla v dubnu 1913 o vyplacení 400 K za návrh na úpravu průkopu, který vypracoval Vladimír Fultner.⁴⁶ Dostupné archivní materiály bohužel dosud nepřinesly poznatky o podobě tohoto návrhu, ani nepotvrdily jeho provedení.



102 / Čerychova vila, hlavní průčelí se vstupní bránou, současný stav

⁴⁴ Pozn. 14, 6.

⁴⁵ Okres I, 1912, n. 42, 4. 2., 2.

⁴⁶ Pozn. 24, 3.

Krystalizace formy

Nevíme přesně, kdy Vladimír Fultner přerušil své profesní působení v Hradci Králové a přestěhoval se do Prahy. Zřejmě se tak stalo v první polovině roku 1912; po realizaci lednových hradeckých plesů o tom vypovídá označení plánů Čerychovy vily, které pocházejí z května. Tehdejší přítomnost v hlavním městě však ještě mohla mít přechodný charakter, protože úředně se zde Fultner přihlásil k pobytu až 7. října 1912.¹ Bydlel na Letné v ulici U Akademie v nárožním domě čp. 366, který vlastnil malíř Láďa Novák a jeho žena Antonie. Ti zde počátkem uvedného roku začali přistavovat ateliér se dvěma malými pokoji pro Otakara Španiela, který se v dubnu natrvalo vracel z Paříže do vlasti.² Můžeme se domnívat, že právě Španiel z dlouholeté známosti zprostředkoval ubytování v domě Novákových i Fultnerovi. Přestože Bubeneč měla v té době status samostatného města, celé okolí na pražské periferii si dosud uchovávalo venkovský ráz; člověk se zde s nadsázkou nemusel „převlékat, když si chtěl jít za roh koupit sirký“.³ Zdejší specifickou atmosféru významně ovlivňovala Akademie výtvarných umění, sídlící v Roštlapilově budově z roku 1902 přímo proti domu, kde žil Fultner. Tato instituce koncentrovala výrazné umělecké osobnosti z řad renomovaných pedagogů, ale také

103 / Dům v ulici U Akademie, čp. 366, Praha-Bubeneč, současný stav



¹ Národní archiv, fond Policejní ředitelství Praha, Konštruktivní, karton 135.

² Stavební archiv Městské části Praha 7, čp. 366, k. ú. Bubeneč.

³ Jiří ŠETLÍK (ed.): Zázemí tvorby. Otto Gutfreund, Praha 1989, 111. Dopis Otto Gutfreunda rodičům z 11. srpna 1912.

talentované a aktivní studenty, kteří zde tvořili a obvykle i někde poblíž v podnájmu bydleli. I podle sporých dokladů se jeví pravděpodobné, že Fultner nezůstával stranou života místní společnosti malířů, sochařů a architektů, ve které se kromě jiných sdružovali Otakar Španiel, Otto Gutfreund a Ladislav Kofránek a k jejímž důležitým místům setkávání patřil hostinec v levném hotelu Belveder na rohu ulic Korunovační a Na Výšinách.⁴

Fultnerův přesun mohl vyplynout z postupně ochabujícího stavebního ruchu v Hradci Králové, signalizovaného převisem nabídky nově postavených bytů, zatížením většiny domů hypotékami, nedostatkem hotovosti u stavebníků a nemožností získat výhodné úvěry pro další stavební investice.⁵ Ve městě ubývalo zakázek i ve veřejné sféře, kde se spíše jen dokončovaly dříve rozpracované projekty.⁶ Z hlediska vývoje Fultnerova tvůrčího stylu je však evidentní, že jeho prvotním zájmem bylo učinit autentickou zkušenost s domácím ohniskem nového umění. Architektonický kubismus, který se s vážností přihlásil o slovo právě v průběhu roku 1912, byl při svém zrodu chápán jako „*vzácný případ neodvislosti českého umění*“⁷ kdy se nastupující generace umělců dokáže samostatným uvažováním a vlastní příčinlivostí vymanit z vídeňského vlivu. Odklon od striktní účelnosti Wagnerovy „moderní architektury“, a tedy potlačení významu konstruktivní a materiálové složky ve prospěch svébytného uměleckého vyjádření, které bude bytostně integrované v celém tvůrčím procesu, avizoval již v létě 1910 Pavel Janák.⁸ Budoucí architekturu chtěl zkrátka zbavit „*nechuti ku každé nadhmotné, duchové formě*“.⁹ I na příště se sice měla opírat o přesně a organicky sestavené tvarové konstrukce, které by však vznikaly „*jedině cestou umělecké intuice a za předpokladu jasně vědomé interpretace dynamicky založeného výrazu výtvarného*“.¹⁰ V očistné snaze vyhradit se vůči architektuře s materialistickou podstatou našlo posléze kubistické stavební umění svou charakteristiku v plastickém protváření hmoty, jakkoliv se znovu projevovalo především v průčelí navrhovaných staveb.¹¹ Nově skládané povrchové plochy však přestaly být přehlídkou „*hravých soustav*“ a dříve používané dekorativní článkování nahrazovalo „*plnější a soustředěnější vyjadřování trojrozměrně rostoucí hmoty*“.¹²

⁴ Ibidem, 115. Dopis Otto Gutfreunda rodičům z 23. srpna 1912.

⁵ Ratibor XXIX, 1912, n. 12, 16. 3., 4.

⁶ V roce 1912 dostavěn evangelický kostel (O. Liska), elektrárna na Labi (F. Sander), Záložní úvěrní ústav (O. Polívka) nebo Občanská záložna (R. Němec).

⁷ II. výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, in: Česká revue VI, 1912–1913, n. 2, 122.

⁸ Pavel JANÁK: Od moderní architektury – k architektuře, in: Styl II, 1909–1910, Kronika, 105–109.

⁹ Idem: Hranol a pyramida, in: Umělecký měsíčník I, 1911–1912, n. 6, 163.

¹⁰ Josef CHOCHOL: Z posledních desetiletí české architektury, in: Přehled XII, 1913–1914, n. 13, 19. 12., 239.

¹¹ Srovnej: Pavel JANÁK: Obnova průčelí, in: Umělecký měsíčník II, 1912–1913, 93.

¹² Josef CHOCHOL: K funkci architektonického článku, in: Styl V, 1913, 94.

Teoretickými koncepty a průkopnickými realizacemi se architektonický kubismus představil nejprve v díle Pavla Janáka, Josefa Gočára, Josefa Chochola a Vlastislava Hofmana, jakýchsi věrozvěstů tohoto směru. Při Fultnerově přesídlení do Prahy ale panovala poněkud odlišná situace než po únoru 1911, kdy tato čtveřice náležela k hlavním protagonistům odchodu mladých umělců ze SVU Mánes a založení Skupiny výtvarných umělců. Po vyhrocení ideových i organizačních neshod mezi kubisty se již na podzim 1912 Chochol s Hofmanem připravovali k návratu do mánesovského Sdružení architektů, které tehdy vykazovalo energickou činnost. V rámci oboru se dotýkala některých zajímavých problémů a kontroverzních jevů, které zpětně působily na vnitřní fungování této spolkové sekce. Připomeňme jen, že Sdružení vzniklo v roce 1908 společným úsilím elitních modernistů, mnohdy žáků z Kotěrova okruhu, a několika dalších uznávaných architektů. Jako svou ideovou platformu využívalo spolkový časopis *Styl*, který v dubnu 1911 dokonce získalo do svého vlastnictví. Vladimír Fultner se k tomuto proudu oficiálně připojil 16. října 1912, kdy spolu s Ladislavem Machoněm získal mimořádné členství v Mánesu. Za nesporné ocenění a důkaz osobního vztahu k oběma mladým umělcům lze považovat skutečnost, že jejich přijetí garantoval Jan Kotěra.¹³

Otázkou zůstává, proč Vladimír Fultner v dané konstelaci zamířil právě do Mánesa. Kauzalita tohoto kroku snad spočívala ve větší náklonnosti k architektům, kteří měli ve stejné době po secesionistickém intermezzu znovu rozhojnit spolkové řady, tedy Josefu Chocholovi, Vlastislavu Hofmanovi a Josefu Rosipalovi.¹⁴ Spor ve Skupině výtvarných umělců se tehdy tříbil kolem rozdílných náhledů Emila Filly (spíše pravověrný, „picassovský“) a bratrů Čapkových (otevřený novým vlivům) na další orientaci kubismu u nás.¹⁵ V architektuře se potom odrážel zejména diskrepancí mezi postoji Pavla Janáka a Vlastislava Hofmana v otázce vyjádření a funkce prostoru.¹⁶ Janák také problematiku kubistického projevu chápal jako utváření neživé hmoty vnějšími silami, zatímco Hofman architekturu pojímal jako organický útvar vyrůstající zevnitř na povrch. Ve Fultnerových kubistických návrzích se však rovnoměrně či dokonce v převaze objevují analogie s tvůrčí linií Pavla Janáka a Josefa Gočára, kteří setrvali ve Skupině až do roku 1917. O jeho vstupu do Mánesa tedy kromě uměleckých kritérií mohla podstatným způsobem rozhodovat osobní a praktická vazba právě na Jana Kotěru, Otakara Španiela, případně již na Ladislava Kofránka. Fultnerova volba zároveň ukazuje, že samot-

¹³ Archiv hlavního města Prahy (dále jen AHMP), fond SVU Mánes, Protokoly schůzí Sdružení architektů, zápis z 16. října 1912.

¹⁴ Pozn. 13, Seznam členů Sdružení architektů v Mánesu.

¹⁵ Viz: Vojtěch LAHODA: Český kubismus, Praha 1996, 45.

¹⁶ Srovnej: Rostislav ŠVÁCHA: Lomené, hranaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923, Praha 2000, 36.

né vrcholné období jehlancového či krystalinického kubismu reprezentovaly dvě kvalitativně srovnatelné tvůrčí základny, kde se shromáždili hlavní zástupci tohoto architektonického stylu. Nelze také přehlédnout, že s výjimkou několika málo staveb dokončených v roce 1912 (P. Janák – rodinný dům manželů Jakubcových v Jičíně; J. Gočár – dům u Černé Matky Boží v Praze) vyvstala další konfrontace autorských individualit právě až po přeskupení členských sil. Následně kubismus v rychlém sledu odkrýval stupnici svých formových možností, které s rozdílnou mírou nápaditosti a pravdivosti vršili jednotliví tvůrci.

V obecné rovině Fultner recepcí nového tvaroslovného kánonu pomáhal ustanovit volnou skupinu mladých architektů, kteří sice nepředkládali teoretické postuláty kubistického programu a neměli možnost provádět jeho stěžejní realizace, ale progresivní hnutí následovali a snažili se naplňovat jeho předsevzetí. Kubismus v nich získal cenné příznivce, kteří v důležité počáteční fázi své kariéry, kdy si měli především budovat pracovní zázemí, odvážně podpořili styl se značně komplikovaným praktickým uplatněním. Někteří přitom absolvovali podobnou cestu jako Fultner; například Ladislav Machoň, který též studoval na technice, několik let spolupracoval s Janem Kotěrou, u něhož od roku 1909 krátce vedl atelier, a po úvodním zaujetí pro geometrickou modernu vytvářel v letech 1912–1919 kubistické návrhy. Z nastupující generace, jejíž aktéry dnes s různou intenzitou s kubismem spojujeme, zasluhují vedle Rosipala zmínku také Oldřich Tyl, Petr Kropáček, Bedřich Feuerstein, Josef Štěpánek, František Vahala, Alois Balán, Vojtěch Šebor či Jaroslav Rössler.

Po přidružení k SVU Mánes zároveň zvolna vrcholila Fultnerova popularita, které se dočkal za svého života. Členství ve spolku po boku uměleckých autorit přitahovalo také k němu veřejnou pozornost, zvláště když měl v pražském společenském prostředí jisté renomé už v předchozích letech. Proto například při pohřbu Mikoláše Alše na Vyšehradě nepřehlédl referující tisk v plejádě smutečních hostů ani jeho účast.¹⁷ Především ale dostal Fultner v roce 1913 prostor na stránkách *Stylu*, aby zde prezentoval své kubistické návrhy. Hlavní zásluhu lze nejspíš připsat redaktorovi listu, kterým byl jeho někdejší spolužák z techniky Otakar Novotný. Patrně všechny tři reprodukované práce zastupují Fultnerovu tvorbu z předcházejícího roku, přestože letopočet je uvedený pouze u dvou z nich. A právě rok 1912 byl tedy z hlediska uměleckého projevu Vladimíra Fultnera přelomový. Krystalizace jeho myšlenek se může zdát poměrně náhlá, ovšem dojem ostrého vystřídání preferencí vyvolává spíše absence podrobných zpráv o veškeré vykonané práci v tomto období. Prvotní nespělé náznaky plastického formování hmoty ve Fultnerově podání lze rozeznat

¹⁷ Národní politika XXXI, 1913, n. 191, 14. 7., 3.

již ve finální verzi Špalkova obchodního domu z jara 1911, ale ještě v květnu 1912 architekt zařadil do prvního návrhu jaroměřské vily manželů Čerychových pouze šikmo nakloněnou hlavní římsu. Jeho tvarový repertoár tak s publikačním zpožděním vykazoval obměnu až pro druhou polovinu tohoto roku. Zveřejněné návrhy ale již svědčily o zásadním tvůrčím přerodu, opírajícím se o důkladnou teoretickou průpravu a vytříbenou kvalitu uměleckého zpracování. Jak před časem poznamenala Marie Benešová, Fultnerovy známé kubistické práce měly „úroveň srovnatelnou s koncepty architektů vůdčí skupiny.“¹⁸

Bednářův dům

Genezi Fultnerova zřejmě nejstaršího kubistického návrhu, spjatého původně s jiným architektem, uvozuje svědectví Otto Gutfreunda z července 1912: „Včera jsem seděl v kavárně večer s Gočárem a jeho paní. Gočár říkal, že se o něho interesuje továrník Bednář z Vamberka, že mu asi bude stavět vilu.“¹⁹ Žádný jiný dostupný zdroj však nepotvrzuje, že by se naznačené spojení prohloubilo a Josef Gočár se projektováním pro podorlického průmyslníka skutečně zabýval. Pochopitelně ani žádný soupis jeho realizací a návrhů podobnou položku neobsahuje. Vystává proto otázka, zda architekt, například kvůli enormní pracovní vytíženosti, nepřepustil tuto zakázku právě Fultnerovi. Víme, že se seznámili nejpozději před rokem 1909 v Kotěrově ateliéru, kde si Gočár zároveň osvojil zvyk svého učitele starat se v případě potřeby se vstřícností a velkorysostí o vlastní žáky a nezištně pomáhat spolupracovníkům.²⁰ Právě v souvislosti s Fultnerovým návratem do Prahy se mohly obnovit kontakty mezi oběma architekty. Snad vyplývaly ze vzájemné blízkosti jejich rodin, doložitelné posléze k roku 1919, kdy Gočár navrhoval dřevěný domek pro Vladimírova bratra Jaroslava. Každopádně v pátém ročníku mánesovského *Stylu* byl nakonec otištěn osobitý návrh Bednářova obytného a obchodního domu, vypracovaný Fultnerem s největší pravděpodobností v letních či podzimních měsících roku 1912.²¹

Antonín Bednář ml. (1863–1952) byl významný východočeský textilní podnikatel, pokračovatel v gründeruském díle svého otce (1830–1896). Ten založil tradici vamberské firmy již roku 1855, když u řeky Zdobnice při cestě do Doudleb zakoupil domek čp. 272 s bělidlem na bavlněnou přízi.²² Poté se přechodně přidalo i barvení a potiskování bavlněných

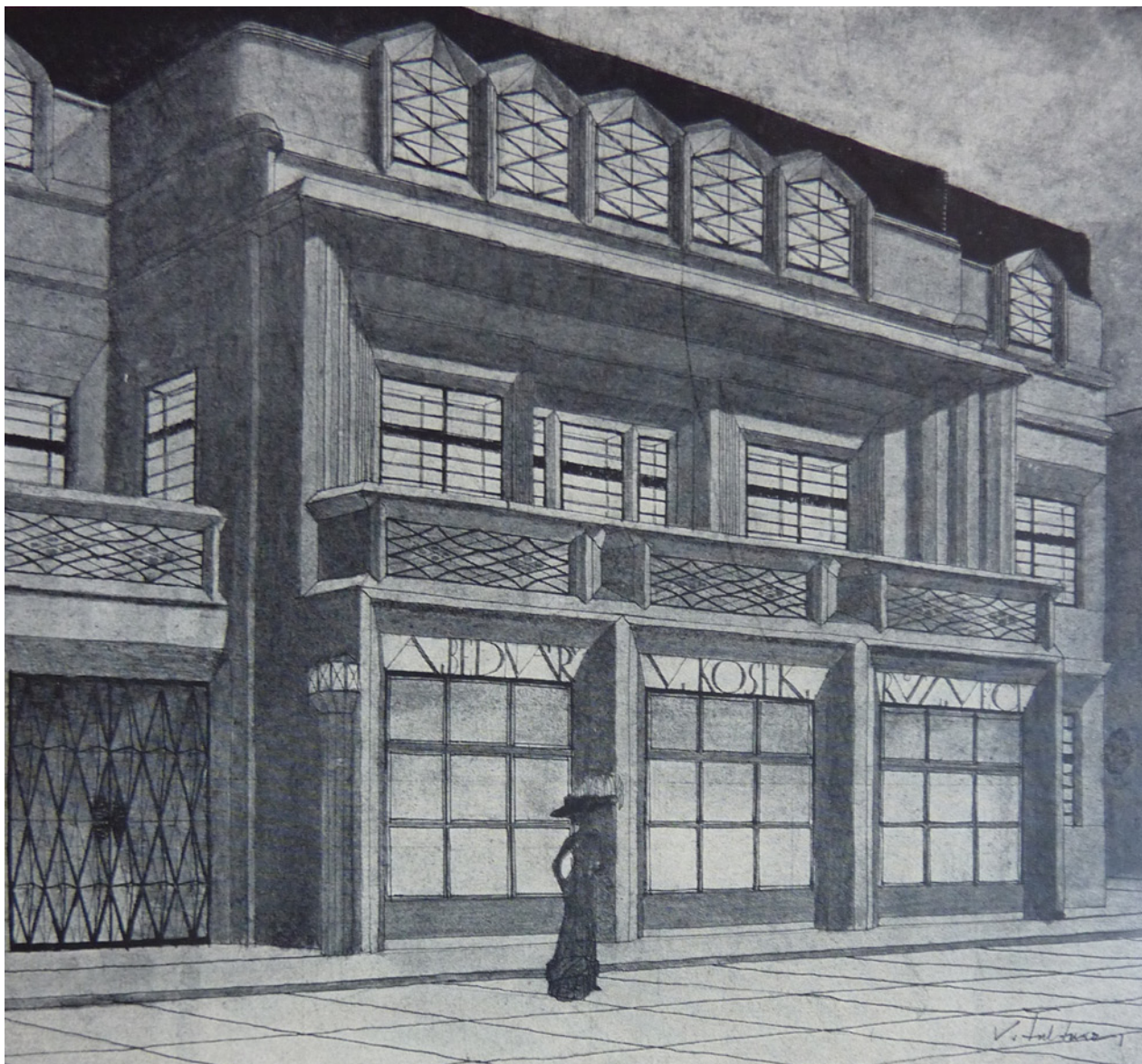
¹⁸ Marie BENEŠOVÁ: Architektura kubismu, in: Vojtěch LAHODA et al. (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 (IV/1), Praha 1998, 341.

¹⁹ Jiří ŠETLÍK (ed.): Zázemí tvorby. Otto Gutfreund, Praha 1989, 109. Dopis Otto Gutfreunda z 19. července 1912.

²⁰ Idem: Skupina výtvarných umělců, její historie a význam (kandidátská práce), Praha 1963, 38.

²¹ Styl V, 1913, 7.

²² Státní oblastní archiv v Zámrsku, fond Antonín Bednář a synové, mechanická tkalcovna Vamberk, karton 1, Trhové smlouvy.



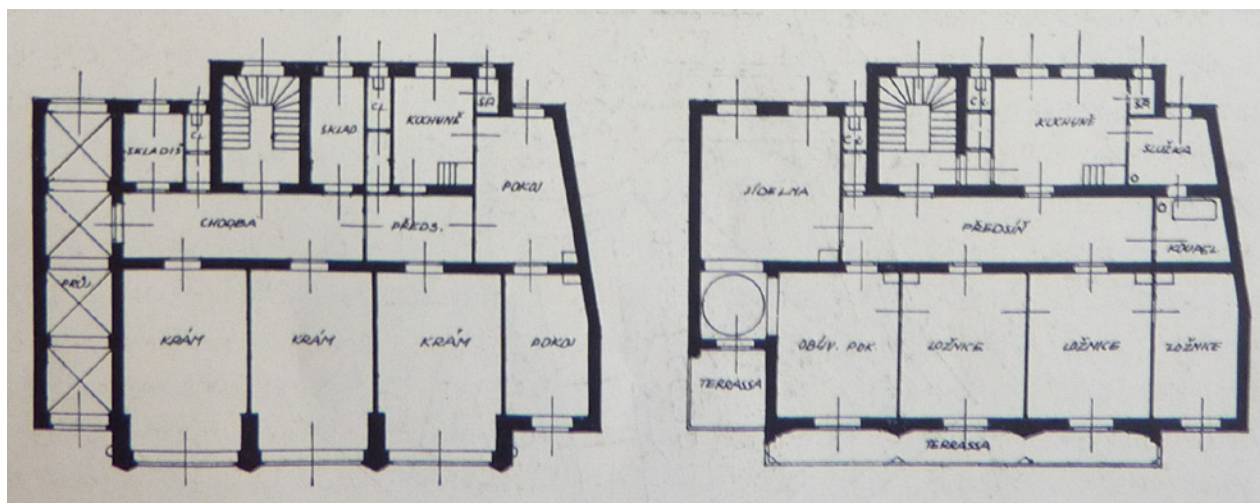
104 / Vladimír Fultner, návrh obchodního a obytného domu Antonína Bednáře ve Vamberku, 1912

látek a brzy pro Bednáře pracovaly po okolí stovky domácích tkalců. V roce 1882 vznikla v areálu závodu soukenická přádelna na vodní pohon s více než třiceti mechanickými stavy a o pět let později Bednář st. předal řízení rodinné firmy synům Antonínovi a Ladislavovi. Jelikož starou tkalcovnu již nebylo možné rozšířit, vystavěli bratři v roce 1889 o kus dál, na místě tzv. dolního mlýna a pily, novou továrnu se 120 stavy.²³ Firma se i nadále utěšeně rozvíjela, takže v době, kdy Antonín Bednář ml. oslovil Gočára, blížila se kapacita továrny již počtu 700 mechanických stavů.²⁴

²³ Josef KRÁL: Paměti města Vamberka nad Zdobnicí, Vamberk 1927, 363.

²⁴ Milan MYŠKA et al.: Historická encyklopedie podnikatelů Čech, Moravy a Slezska do poloviny XX. století, I. díl, Ostrava 2003, 40.

Spolu s hospodářským vzestupem, který se mimo jiné projevil v přiznání titulu komerčního rady, dosahoval Bednář cenných výsledků rovněž ve sféře lokální politiky. Postupně se stal členem vamberského zastupitelstva, městské rady a v letech 1905–1907 a 1912–1919 zastával dokonce starostenský úřad. Tím ovšem Bednářovy společenské aktivity nekončily. Angažoval se například ve prospěch místní krajkářské tradice (od roku 1904 člen kuratoria příslušné odborné školy) nebo podporoval kulturní dění ve městě; sám více než čtyřicet let předsedal ochotnickému spolku Zdobničan. Při jeho padesátých narozeninách potom regionální tisk konstatoval, že „není korporace v městě a okresu ať hospodářské, samosprávné, ať národní či vzdělávací nebo čistě společenské, v níž nebyl by pan Antonín Bednář postaven ne-li v čelo, tož jistě na místo stejně zodpovědné, a činnost jeho jeví se všude nemalá“.²⁵ Vamberk sice i na počátku 20. století patřil pouze k menším podhorským sídlům, ale právě v Antonínu Bednářovi našel schopného a aktivního představitele, jehož úspěšná kariéra v důsledku přispívala k jistému hospodářskému i sociálnímu povznesení celého městečka. Tomu napomohlo v roce 1906 také napojení Vamberka na železniční síť, o což se starosta Bednář osobně zasloužil z moci svěřené funkce (přípojka Doudleby – Rokytnice v délce 20 km). Při této příležitosti můžeme zmínit také jistého



105 / Vladimír Fultner, návrh Bednářova domu, půdorys přízemí a prvního patra, 1912

B. V. Koska, který se jako zástupce vamberských koncesionářů dráhy účastnil jejího slavnostního otevření.²⁶ Fultner Koskovo jméno později uvedl na vývěsním štítu navrhovaného Bednářova domu; zřejmě jako ohlášeného partnera v podnikání nebo nájemce jednoho z obchodů.

Záměr výstavby nového domu, který měl nahradit dosavadní rodinné sídlo, tzv. Růžovou vilku, se zřejmě odvíjel právě od Bednářova druhého zvolení do čela městské

²⁵ Posel z Podhoří XXVIII, 1913, n. 30, 26. 7., 3.

²⁶ Pozn. 24.

samosprávy na počátku června 1912.²⁷ Fultnerův návrh jako by symbolicky odrážel počáteční zájem Antonína Bednáře o služby Josefa Gočára. Reprezentativní architektura vily v jeho podání totiž vycházela právě z intencí tehdejší Gočárovovy tvorby a navazovala na jeho subtilní kubismus s empírovou ukázněností, který se zdárně uplatnil v průběhu roku 1912 v projektu lázeňského pavilonu v Bohdanči. Podobně jako Gočár u kolonády v přízemí tohoto objektu použil Fultner v případě ústředního rizalitu vamberského domu základní sestavu vodorovných a vertikálních článků, zejména jednoduše zkosené pilíře a šikmé římsy pro trojici výkladců v parteru. Stejně tvary se objevují i v ustupujícím rámování prvního patra s mohutnou římsou a rovněž u terasového zábradlí. Radikálnější výraz, odkazující spíše ke kubistickému stylu Josefa Chochola, opanoval zbývající okna v postranních částech domu. Fultner je traktoval pomocí širokých šikmých ostění, které téměř samy o sobě utvářejí fasádu. Okenní otvory ve druhém patře zase mají hrotitá zakončení, vyskládaná z různě nakloněných ploch a vnášející do celé koncepce fasády prvek zdobnosti. Právě pro řešení posledního patra zvolil Fultner svůj oblíbený motiv nízké mansardy s rovnou oplechovanou střechou, kterou uprostřed prolomil pěticí sdružených oken. Šlo o poměrně progresivní prvek, protože je oddělovaly pouze úzké společné špalety, což navozovalo dojem téměř pásového okna. Návrh Bednářova domu se uvnitř odvíjel z klasického trojtraktového půdorysu – přední část v přízemí zabíraly tři obchody a vzadu za chodbou a předsíní se kromě schodiště nacházely ještě sklady a kuchyně. Do pravé postranní části Fultner umístil dva pokoje a nalevo domovní průjezd. V prvním patře přiléhaly k ulici tři ložnice a obývací pokoj s hlavní a boční terasou, která narušovala symetrii uličního průčelí. Za předsíní pak byla do zahrady orientovaná jídelna, kuchyně a pokoj pro služku.

Někdejší Bednářova vila, v níž dnes sídlí Muzeum krajky, nakonec vznikla údajně v roce 1916 podle návrhu architekta Oldřicha Lisky. Nikterak se mi ale nepodařilo vystopovat původ těchto běžně tradovaných údajů.²⁸ Zároveň je prozatím nelze hodnověrně doložit, protože vamberský stavební úřad nedisponuje příslušnou plánovou dokumentací. I přes dílčí výhrady k Liskovu seznamu vlastních provedených prací (viz kapitola o Čerychově vile) se skepticky nedomnívám, že by architekt opomenul uvést tak významný počín z válečné doby. Naopak tento soupis obsahuje zmínku, že Liska v roce 1925 Bednářovu vilu přestavoval.²⁹ Skutečným autorem projektu tedy bude nejspíš jiný architekt, ovšem průkazná fakta chybějí. Nicméně už při letmém srovnání může pozorovatele zaujmout, že hrubými proporce-

²⁷ Posel z Podhoří XXVII, 1912, n. 23, 8. 6., 2.

²⁸ Například in: Petr ULRICH (ed.) et al.: *Slavné vily Královéhradeckého kraje*, Praha 2007, 77–78.

²⁹ Oldřich LISKA: *Projekty a stavby*. Arch. O. Liska, Hradec Králové, Praha s. d. (1932), nepag.

mi a základním kompozičním uspořádáním stávající dům přímo evokuje Fultnerův návrh z roku 1912. Nejstarší historie Bednářova domu ale prozatím zůstává neznámá, jakkoliv vzbuzuje naději na překvapivá zjištění.

Vila

V mánesovském *Stylu* byl posléze otištěn návrh monumentální vily, představený ovšem v neúplném pohledu.³⁰ Originální výraz této práce z roku 1912, snad studie ideálního domu, je přesto zjevný. Fultner zde příznačně osciluje mezi Chocholovým a Gočárovým kubistickým pojetím, na jejichž základech ale utváří svébytnou, logicky narůstající formu, jakousi vlastní variantu vzývané „*umělecké syntézy*“.³¹ Základní stavební kompozice ve výsledku odpovídá spíše osnově Josefa Chochola, který u svých objektů zpracovával hmotu „*k uvolněnému, břemene necítícímu, a přes to přísnému pohybu rytmickému, z něhož rezultuje pocit klidného oživení a jistoty bez přehnané energie*“.³² Také Fultner obdobným způsobem sestavuje různá stavební tělesa a návazně seřazuje a sráží šikmé plochy ve fasádě, což umocňuje radikální plastický účinek. Dům spočívá na vysokém soklu, který mohl vyrovnávat nepříznivou nivelitu pozemku. Skladba jednotlivých stavebních objemů sleduje pravoúhlou dispozici, snad částečně reagující na orientaci světových stran a přihlížející k místním světelným podmínkám. Ústřední částí je široká dvoupatrová budova, která ve viditelném nároží graduje krystalicky traktovanou věží s vyhlídkovou terasou, zastřešenou pomocí oktogonální prolamované koruny. Takové řešení znovu připomíná Fultnerovu zálibu v kupolovitých dominantách. V kolmém směru se od hlavního tělesa stupňovitě snižuje domnělé zadní křídlo vily – nejprve patrová část o dvou bočních osách, k níž přiléhá nízká půlkruhová veranda či zimní zahrada. Za šikmo protvářenými a vykláněnými zábradlími se zřejmě na všech úrovních stavební struktury nacházely terasy. Do prostoru nádvoří, které mezi sebou vilové bloky ze dvou stran svíraly, bylo umístěno zahradní schodiště. Postranní zvýšenou plošinu zdobila blíže neurčená figurální plastika na jehlancovém podstavci, odkazující k architektonické formě Janákova pomníku pro Přelouč z roku 1911.

Základní rozvrh fasády podle Fultnerovy zvyklosti zdůrazňuje vertikality, kterou tentokrát ještě zpevňuje postupné zesilování hmoty s přibývajícím výškou. Nižší partie jednotlivých stupňů se jeví vždy uměřeněji, střízlivěji, zatímco horní úroveň působí díky dramatickému střetávání rozličných šikmých a hranatých tvarů velmi dynamicky. Povahu přízemí

³⁰ Styl V, 1913, 35.

³¹ Pozn. 10.

³² Pozn. 7.



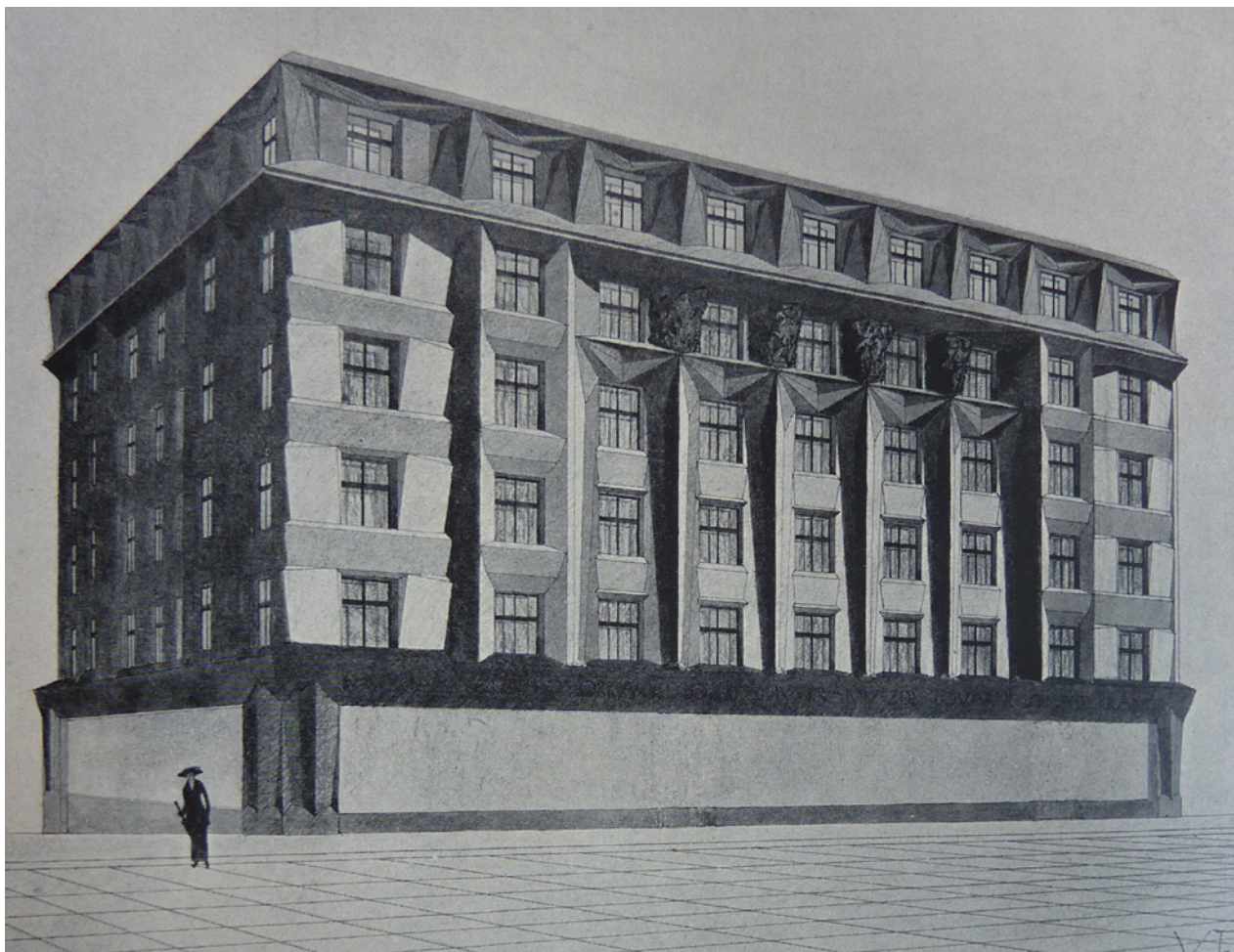
106 / Vladimír Fultner, návrh vily, 1912

a prvního patra určují zejména svisle uspořádané meziokenní plochy, celistvě vtlačované dovnitř hmoty, kde se podle osy srážejí v tupých úhlech. Jako vyrovnávací horizontální prvek fungují terasová zábradlí či snad atikové pásy, přecházející vždy u vyšších částí domu v jednoduše zalomené poprsníky. Z hlediska zvoleného tvarosloví se Fultner znovu inspiroval také u Josefa Gočára. Napovídalo by tomu užití pětibokých hrotitých oken ve druhém patře, což byl motiv uplatněný například v mansardové části pražského domu U Černé Matky Boží. Varianty jejich okosených špalet se posléze objevují v konstrukci Fultnerových náhrobků. Některé užité tektonické soustavy, jako podpory a břemena ve věžové části, zase parafrázuji architektonické studie, které na toto téma kreslil Pavel Janák. Vyznačují se poměrně energickým sesazováním šikmých ploch, při nichž vznikají složité útvary jako hluboce kanelované jehlancové sloupky nebo kladí s diamantovou strukturou.

Činžovní dům

Ani u následujícího návrhu nelze spolehlivě určit, zda autor při jeho zpracování vycházel z reálné situace; obytný dům je totiž pojednán jako solitérní objekt, nikoliv jako komponent řadové či blokové zástavby. Architektura monolitické pětipatrové budovy pochopitelně odpovídá odlišnému účelu: místo práce v intencích vyhraněného vkusu stavebníka vily bylo nyní nezbytné alespoň teoreticky zvažovat estetické nároky širšího okruhu potenciálních nájemců bytových jednotek. Fultner se při tomto svázanějším zadání znovu více spoléhal na klasické principy stavebního umění, které si vyzkoušel při projektování Živnostenského domu v Hradci Králové. Kubistický činžovní dům vyrůstá nad užitným parterem, ostře definovaném pomocí zdvojených okosených pilastrů v nároží a vysoké, šikmo vyložené římsy. Ve zveřejněném návrhu nebylo přízemí z neznámého důvodu detailně zakresleno, ale podle několika málo zřetelných nápisů na římsě mělo zahrnovat „*krámy*“ a „*tovární sklad*“.³³ Symetrickou domovní fasádu rytmizuje vysoký pilastrový řád, který prostupuje přes čtyři patra. Exkluzivně je složena středová část o pěti okenních osách, kterou rámuje pilastry, přibývající směrem vzhůru na hmotě, a nad třetím patrem ji přerušuje skládaná římsa, vytvářející v tektonické soustavě iluzi sklípkové klenby. Římsa nese sochařskou výzdobu sestávající ze čtyř robustních reliéfů, které vyplňují meziokenní prostory. Situování abstraktních plastik v dominantní poloze v průčelí představovalo ještě před soutěží na Žižkův pomník vzácnou a sebevědomou reakci na výzvu, jakou bylo ověřování možné symbiózy sochařského díla s kubistickou architekturou.

³³ Styl V, 1913, 174.



107 / Vladimír Fultner, návrh činžovního domu, 1912(-1913?)

Rozvržením fasády Fultner rozehrál efektivní přehlídku světél a stínů, které dosáhl důmyslnou a pečlivě cizelovanou obměnou šikmo vytáčených ploch a fazetovaním formových variací u poprsníků a špalet. Nad čtvrtým patrem uzavírá střední část domu masivní římsa, která je analogická římsce nad parterem; tím autor posiluje souměrnost také v horizontální skladbě. Dům vrcholí odděleným pátým patrem, které upotřebením odlišného tvarového rejstříku získává výraz mansardové nástavby, což bylo jakés poznávací znamení Fultnerovy architektury. I tentokrát nejvyšší domovní partie tvoří zřetelně oživený stupeň, kde se složitě a mnohosměrně srážejí jehlancové klíny v úchvatnou krystalickou strukturu. Postupné zesilování hmoty až k samému okraji horní římsy podtrhuje účinek tohoto patra a doslova korunuje celou stavbu. Činžovní dům se poté definitivně stává majestátním objektem s logickou a transparentní konstrukcí, jehož hluboká plastičnost spočívá jako u Gočára spíše v „masivní nosnosti než ve volném oživení hmoty“.³⁴

³⁴ Pozn. 7.

Náhrobek rodiny Koníčkovy

Po dokončení náhrobku Doubravky Šimové v květnu 1911 se stopy případné další součinnosti Vladimíra Fultnera s Otakarem Španielem vytratily. Podle dosud známých skutečností se situace nezměnila, ani když se Fultner v průběhu roku 1912 přestěhoval z Hradce Králové do Bubenče, do zmíněného domu, kde si pronajímal ateliér jeho osvědčený kolega. K příštím Fultnerovým návrhům, ve kterých zaujímal podstatné místo sochařská složka, se již váže jméno Ladislava Kofránka (1880–1954), o rok staršího Španielova spolužáka z Myslbekovy školy. Vzhledem k nečetným a typově podobným projektům a bez znalosti osobních vztahů sice nelze přesně zdůvodnit tuto autorskou výměnu, ale vzdáleně připomíná jinou událost, kdy Stanislava Suchardu v pozici sochařského spolupracovníka Jana Kotěry vystřídal Jan Štursa. Nová vazba se utvořila v roce 1908 v konsekvenci aktuálních potřeb Kotěrova architektonického programu, jemuž lépe vyhovovaly Štursovy plastiky pevných linií a archaických reminiscencí. Také Vladimír Fultner po svém obratu ke kubiismu potřeboval v tomto smyslu alternativní sochařské podněty. Zpětně se zdá, že hledal



108 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofránek, náhrobek rodiny Koníčkovy, Kutná Hora, 1912

ideově spřízněného tvůrce, který by osobitým, ale zároveň důstojným a integrujícím způsobem podporoval jeho ambiciózní návrhy plasticky protvářených staveb. Taková kritéria splňoval Ladislav Kofráník, který se tehdy podílel na moderním rozvíjení tradice starověkého řeckého sochařství, u něj mnohdy obroušené až na asketickou strohost nebo dokonce na „*absolutní nutnost*“.³⁵ Že taková sochařská forma může navázat jiskřivý dialog s ostrými hranami jeho architektury, mohl Fultner rozpoznat už podle Kofránkovy práce pro Pavla Janáka, tedy podle návrhu kašny pro Přelouč (1911), případně Jeneweinova pomníku, pokud viděl některou jeho verzi v průběhu roku 1912. Znovu se můžeme pouze domnívat, jak k sobě Fultner s Kofránkem našli cestu. Snad se zhodnotilo jejich předchozí spojení na Janáka nebo se potkali v prostředí bubenečské „umělecké kolonie“, kde tehdy oba žili. Určitou roli v jejich setkání ale mohl sehrát i samotný Otakar Španiel, který znal Kofránka již dříve; pravděpodobně už ze studií u Myslbeka, nebo posléze z Paříže, kde v roce 1904 vytvořil jeho plaketu.³⁶

Již byl popsán soubor Fultnerových pozoruhodných návrhů kubistické architektury z roku 1912. Dosud v obecném povědomí převládal názor, že Fultner nikdy nedostal příležitost k praktické realizaci v duchu nového stylu, ale nedávná zjištění našťstí ukazují skutečnost v jiném světle. Tak na základě nedávného výzkumu v Kofránkově pozůstalosti vyšly najevo zásluhy o vznik historiograficky opomíjeného náhrobku rodiny Koníčkových v Kutné Hoře, který dle dochovaných náčrtů navrhl Fultner právě s Kofránkem.³⁷ Hrob Koníčkových leží na hřbitově u kostela Všech svatých v kutnohorské části Žižkov téměř ve stínu Janákova a Kofránkova pomníku Felixe Jeneweina. Tento vztah se obrazně přenesl i do uměleckohistorické literatury, která Fultnerovu mimořádný počin sepulkrální architektury vůbec nereфлекtuje. Důvod snad spočívá v tom, že náhrobek je bez signatury, opatřený pouze nápisem *Rodina Koníčková*. Případné zájemce to mohlo odrazovat od pracného mapování okolností jeho vzniku včetně určení autorství a potvrzení příslušnosti k proudu vrcholného kubismu. Bližší šetření naznačuje, že hrob byl nově osazen někdy na podzim roku 1912 po smrti Marie Koníčkové³⁸, manželky JUDr. Františka Koníčka, zemského advokáta, člena městského zastupitelstva a majitele několika domů v Kutné Hoře.³⁹ Zakázku zřejmě

³⁵ Marie HALÍŘOVÁ: Sochař Ladislav Kofráník 1880–1954, in: Výtvarná kultura V, 1981, n. 2. 32.

³⁶ Josef Lev NERAD: Životopisná data, in: Otakar Španiel, Praha 1954, 42.

³⁷ Za informaci jsem vděčný Sandře Baborovské, která zjištění provedla.

³⁸ Marie Koníčková se narodila 19. listopadu 1860 a zemřela 16. srpna 1912.

Státní oblastní archiv v Praze, Matrika zemřelých pro Kutnou Horu 1908–1920, č. zázn. 305, 215.

³⁹ Adresář královského horního města Hory Kutné, Kutná Hora 1912, nepag.

sjednával syn zemřelé, malíř Oldřich Koníček (1886–1932), který v té době dokončoval studium na pražské akademii. S Kofránkem sdílel nejméně členství v SVU Mánes, kam v říjnu 1912 vstoupil i Fultner.⁴⁰ Předmětem dohody byla úprava již existujícího hrobu, který se mohl rozšiřovat a předělávat právě pod dojmem z instalace Jeneweinova pomníku.⁴¹

Architektův návrh také výmluvně odkazuje ke kubistickému tvarování, jaké bylo blízké tvůrčí povaze Pavla Janáka. Možný předobraz Fultnerovy práce se rýsuje například v jeho tehdejších skicách krystalických kleneb. Náhrobek paní Koníčkové ztělesňuje ústřední téma celého Fultnerova a Kofránkova počínání, v němž se zračilo tehdy obecně aktuální hledání *modu vivendi* mezi kubistickou architekturou a tradiční figurativní plastikou.⁴² Ostatně u sousedního Jeneweinova pomníku se tímto úkolem paralelně zabýval se stejným sochařem právě Janák.⁴³ Zatímco ten ve volnější kompozici vyčlenil pro dvojici Kofránkových soch mělké postranní niky, Fultner navázal na své předchozí náhrobky, realizované roku 1911, u nichž pomocí klasicizující sestavy podpor a břemene vymežil vnitřní pole pro portrétní reliéfy Otakara Španiela. V případě pískovcového náhrobku rodiny Koníčkovy ohraničují ústřední prostor dva hranolovité pilíře vyrůstající z masivní valbové podnože a postupně se v kontrastu rozšiřující směrem vzhůru. Pilíře proříznuté uprostřed hlubokou kanelurou, která v původním náčrtu chyběla, podpírají mohutnou šikmo vyloženou římsu a dynamicky prolomenou valbovou stříšku. V centrální části spočívá na architektonicky tvarovaném paprscitém reliéfu Kofránkova plastika, symbolizující Kristovo zmrtvýchvstání a nanebevzetí.⁴⁴ Dole se nachází zmíněný typograficky přizpůsobený nápis. Hrob lemovaný třemi zkosenými obrubníky zdobila jehlancová lucerna, která se však nedochovala.

Náhrobek rodiny Prášilovy

Téměř detektivní pátrání nakonec pomohlo určit také autorský podíl na jiném, na první pohled výjimečném zástupci sepulkrální architektury. V Kofránkově pozůstalosti nalezla Sandra Baborovská snímek náhrobku rodiny Prášilovy na Vinohradském hřbitově v Praze, o kterém se sochař letmo zmínil ve svém životopise z roku 1914. Jeho propracované, byť poněkud strnulé kubistické tvarování a známé dobové souvislosti připouštěly tvůrčí vklad

⁴⁰ Všichni tři se například zúčastnili mánesovské schůze 20. prosince 1912. AHMP, fond SVU Mánes, Pamětní kniha spolku Mánes 1888–1952.

⁴¹ Podvysocké listy XXIII, 1912, n. 34, 23. 8., 3.

⁴² Srovnej: Pozn. 16, 106.

⁴³ Pomník byl slavnostně odhalen v prosinci 1912.

⁴⁴ Sandra BABOROVSKÁ: Rekonstrukce tvorby Ladislava Jana Kofránka (diplomová práce na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze), Praha 2009, 42.



109 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofránek, náhrobek rodiny Prášilovy, Praha, (1912-?)1913



110 / Vladimír Fultner a Ladislav
Kofránek, náhrobek rodiny Prášilovy,
Praha, autorské označení

pouze dvou architektů – Vladimíra Fultnera a Pavla Janáka. Dnes již odcizené kovové štítky se jmény zhotovitelů náhrobku odpověď dát nemohly, ale naštěstí byl v archivu Štencova grafického podniku i po téměř sto letech dohledán originál zmíněné fotografie. Zvětšení detailů se signaturami potom umožnilo připsat další realizaci Fultnerovi.⁴⁵ Navržením náhrobku ho spolu s Kofránkem pověřil císařský rada František Prášil, proslulý stavební a konstrukční inženýr, který se účastnil například na projektech Národního divadla, Průmyslového paláce, Petřínské rozhledny nebo Čechova mostu v Praze. Se svým bratrem Juliem provozoval velmi úspěšnou mostárnu a strojírnou v Libni, která se zabývala především stavbou ocelových konstrukcí pro silniční i železniční mosty.⁴⁶ Prášilovi zemřel 30. října 1912 ve věku pouhých 33 let syn Otakar, také inženýr a zároveň společník zmíněné firmy Bratři Prášilové a spol.⁴⁷ Právě tato tragická událost podnítila úpravu rodinného hrobu v čestné poloze při západní zdi Vinohradského hřbitova.

Reprezentativní náhrobek z leštěné žuly vznikl přibližně ve stejné době jako zakázka pro rodinu Koníčkovu, čemuž odpovídá příbuznost základních forem. Pokud bychom uvažovali v linii předpokládaného uměleckého vývoje, zdálo by se, že Fultner fazetovaný klasický základ Prášilova náhrobku následně v jakési pokročilejší verzi pro Koníčkovy rozhybal pomocí kanelury, vzestupného rozevírání sloupků nebo prolamování stříšky. Naopak podle exaktního kritéria, jakým je datum úmrtí, by zase pražskému zadání měl logicky předcházet návrh

⁴⁵ Archiv Štenc, č. neg. 4476/ 378. Za ochotu děkuji paní Viole Škabradové.

⁴⁶ Například výměna konstrukce železničního mostu pod Vyšehradem (1901), vlastní návrhy mostů přes Vltavu u Červené (1886–1889), v Pasově přes řeku Inn (1904), v Úpici (1908), v Horšovském Týně přes Radbuzu (1913) aj.

⁴⁷ Národní listy LII, 1912, n. 302, 1. 11., 5.

pro kutnohorský hřbitov. V této posloupnosti by potom zklidnění expresivního účinku mohlo souviset s Fultnerovou snahou o symbolické připomenutí schematu mostních konstrukcí, které rodinná firma Prášilových stavěla. Vzhledem k chronologické nepřehlednosti však přichází v úvahu i přímá ideová spřízněnost Prášilova náhrobku s tehdy dokončovaným Janákovým a Kofránkovým pomníkem Felixe Jeneweina. Pražská práce se mu přibližuje velkým měřítkem, na druhou stranu podstatně redukuje kompoziční plán – odpadá ústřední plochá část desky nesoucí nápis a dvě postranní niky pro figurální výzdobu se slučují do jednoho prostoru. Fultner ovšem oproti Janákovi pokročil o něco dál v kubistickém tvarování, které u některých článků přece jen naznačuje snahu o dynamické vyjádření. Platí to například pro šikmo sklopenou římsu nebo prolomený podstavec náhrobní stély, jehož charakteru se přizpůsobují i horizontální části složitě strukturovaného ostění niky. To ostatně Fultner zařadil jako zcela nový prvek ve svých návrzích funerální architektury. Jinak se přidržel klasického rámce, důkladně prověřeného v předchozích projektech, tentokrát ve variantě s dvěma sloupy se zkosenými hranami. Při jeho mohutnosti se však dvojici Kofránkových postav nedostává takové volnosti jako u Jeneweinova pomníku, kde plastiky kvůli nehlubokým výklenkům mírně předstupují před pomníkovou desku. Fultner s Kofránkem však znovu dokázali zdánlivě těžkopádné sebeprosazování architektury v druhém plánu povýšit na jistotu důstojného, ale i chráněného prostředí pro sochařský výjev. Zejména v tomto případě byl takový záměr opodstatněný, protože Kofránek pro náhrobek vytvořil biblickou scénu prvotního hříchu s plastikami Adama, Evy a stromu poznání. Značnou pozornost Fultner věnoval také plastickému protváření obrubníků a desky zakrývající hrobové místo s opakujícím se motivem nesymetricky zalomených vnějších stran. Kvalitním řemeslným doplňkem celé koncepce kdysi byla dvanáctiboká hvězdicovitá lucerna na kruhovém podstavci.

Pomníkový náhrobek rodiny Kodlový

Soukromý Kofránkův archiv obsahuje rovněž skicu náhrobku s nápisem *Rodina Kodlova*, která vznikla v prosinci roku 1913, nebo v nejbližších následujících měsících.⁴⁸ Její původ sice kvůli chybějícím podpisům není zcela průkazný, ale vzhledem k hlavičkovému papíru Vladimíra Fultnera, místu jeho uložení a na základě srovnání typických rukopisných znaků usuzují na práci, kterou snad znovu dohromady vykonali oba tvůrci. Pokud náčrt nebyl výsledkem jejich vlastní iniciativy, předcházela mu nejspíš poptávka od Jiřího Kodla, Fultne-

⁴⁸ Za její poskytnutí opět děkuji Sandře Baborovské.

rova spolužáka z techniky, kterému tehdy zemřela matka.⁴⁹ Hrobové místo téměř kruhového půdorysu vymezuje masivní obrubník s dvěma nízkými sloupky v přední části, které měly nést svítilny. Ústředním motivem je do obvodu vetknutý pomník, zamýšlený v základu jako dvoupatrový oválný podstavec s hlubokým kanelováním, jehož horní okraj lemuje uvedený nápis. Tento prvek má vlastní historii, protože o plastický účinek typově stejné pomníkové architektury se Fultner poprvé pokusil v návrhu kubistické vily z roku 1912. Na sokl načrtl asi Kofránek ženskou figuru v mírném nachýlení, k níž se přimyká postava na kolenou, která projevuje žal. V udivující robustnosti sousoší jako by zhodnocoval zkušenosti z podobně sugestivního a právě dokončeného návrhu Žižkovy sochy pro pomník na Vítkově. Naznačená bohatě vrstvená drapérie či zdánlivé odvrácení stojící postavy zase nabízejí hypotézu spontánní inspirace tragickými okolnostmi skonu paní Kodlové.⁵⁰ Majestátním pojetím pomníku autoři snad také chtěli akcentovat šlechtický původ zemřelé. Rodinný náhrobek Kodlových nakonec vznikl na pražském Vinohradském hřbitově v mnohem úspornější podobě podle návrhu sochaře Františka Bílka.⁵¹ Nepochybně k tomu přispěla i předvídatelná finanční náročnost Fultnerovy a Kofránkovy varianty.

111 / Vladimír Fultner a Ladislav
Kofránek?, návrh pomníkového
náhrobku rodiny Kodlovy, 1913?



⁴⁹ Helena Kodlová, rozená von Rudkowská, vdova po inženýru a stavebním podnikateli Janu Kodlovi (†1903).

⁵⁰ Zemřela 27. listopadu 1913 ve věku 48 let na následky těžkých popálenin, které si o dva dny dříve způsobila ve svém bytě při manipulaci s lahví benzínu. Národní politika XXXI, 1913, n. 327, 28. 11., 2.

⁵¹ Za tuto informaci děkuji panu Jiřímu Kodlovi.

Žižkův pomník

Snahy vystavět na pražském Vítkově pomník Janu Žižkovi, který zde v roce 1420 se svými spolubojovníky odrazil křižácké vojsko císaře Zikmunda, počínají již na konci šedesátých let 19. století. Tehdy přišel první žižkovský starosta Karel Hartig s ideou monumentálního uměleckého díla, které „zaskvíti se má celé české vlasti a postrachem býti má zpátečníkům a tmářům a světu hlásati má, jak národ český ctí památku chrabrého obhájce svých práv a své národní samostatnosti“.¹ Léta po rakousko-uherském vyrovnání však nebyla nikterak nakloněna podobně smělým projevům českého národního uvědomění. Teprve v roce 1882 se zformoval Spolek pro zbudování Žižkova pomníku na Žižkově,² který se soustředil na shromažďování potřebných finančních prostředků. Výnosy z nejrůznějších akcí, které spolek pořádal, však dlouho nedosahovaly takové výše, jakou si zakladatelé představovali. Když v roce 1904 zemřel zasloužilý předseda spolku Josef Zelenka, na pomníkovém kontě bylo uloženo zatím jen 70 000 korun.³ O tři roky později však spolek u příležitosti výročí svého vzniku obdržel od města pozemek pro budoucí pomník. Zároveň se pozvolna zlepšovala jeho příjmová bilance, zejména od roku 1908, kdy se na rozmnožení spolkového jmění významně podílel prodej reprodukcí obrazu Adolfa Liebschera *Bitva na hoře Vítkově*.

Konečně po třech desetiletích činnosti se spolek 24. února 1913 odhodlal k vyhlášení soutěže na Žižkův pomník. Dnes už je obtížné přesně rekonstruovat důvody, proč se tak stalo právě tehdy. Majetkové zabezpečení spolku se sice v posledních letech upevňovalo, ale

112 / Jan Kotěra a Jan Štursa,
model soutěžního návrhu
na Žižkův pomník, 1913



¹ Dějiny spolku pro zbudování Žižkova pomníku na Žižkově (nevydaný rukopis spolkové kroniky), Praha s. d. (1892?), 2.

² Pojmenování vrchu v době soutěže kolísalo. Na katastrálních mapách byl uváděn jako Žižkov a tento název se převážně objevoval i v dobovém tisku. Výjimečně však nebylo ani užívání jména Vítkova hora nebo dnes vžitého Vítkov.

³ České slovo XVI, 1924, n. 240, 11. 10., 5.

z hlediska velkolepých záměrů nebylo ani zdaleka dostatečné. Svou roli mohl sehrát jakýsi narůstající pocit znepokojení spolkových aktivistů z nežetelné perspektivy celého podniku. Zřejmě proto chtěli při prvních náznacích pozitivního vývoje využít příležitosti, i když nebyli schopni dohlédnout skutečné nákladnosti projektu. V téměř bezvýchodné situaci jako by náhodně zkoušeli, zda soutěž nepřinese překvapivě uspokojivý výsledek, nebo jim alespoň zajistí širší publicitu. Spolku by se tak případně otevřely nové zdroje pro pokrytí zamýšlené investice nebo se mohl objevit nějaký renomovaný subjekt s většími zkušenostmi, který by převzal organizaci. O limitovaných možnostech spolku byl za stávající situace přesvědčen i vlivný tisk: „Nyní již síla výboru spolku jest vyčerpána. Nadále již pracovati nemůže, neboť kromě města Žižkova nikdo jiný cíle spolku nepodporuje.“⁴ Objevila se také zpráva, že nositelé pomníkové myšlenky byli k uspořádání soutěže prakticky donuceni „energickými výzvami uměleckých korporací“.⁵ Jediné tehdy oficiálně uváděné zdůvodnění, proč byla konkurence vypsána, zmiňovalo jako motivační faktor blížící se rok 1915, tedy pětisté výročí upálení mistra Jana Husa, jehož památku mělo uctít právě odhalení Žižkova pomníku.⁶ Takový plán ostatně mohl reagovat na vzrušený politický vývoj v roce 1912, kdy se u nás vystupňovalo nacionální napětí. Vláda Karla Stürgkha důrazně posilovala svou autoritu a její „ostentativní přezírání zastupitelských institucí prohlubovalo krizi rakouského parlamentarismu...“.⁷ Přitom selhala další vyrovnávací jednání s českou delegací, což vyústilo v červenci 1913 ve vydání tzv. anenských patentů, které v Čechách suspendovaly volený zemský sněm a ustanovily zemskou správní komisi.

Zadání pomníkové soutěže vypracoval spolkový výbor ve spolupráci s architektem Otakarem Novotným a sochařem Láďou Novákem a navržené podmínky schválila 6. dubna 1913 valná hromada na svém zasedání na žižkovské radnici. Ideové pojetí i výtvarné řešení jednotlivých návrhů bylo ponecháno zcela na libovůli zúčastněných autorů, ale pomník měl být v každém případě „tak impozantní a monumentální, aby význam Žižkův byl i umělecky vystižen“.⁸ Podobná volnost se vztahovala i na výběr materiálu, pouze se neurčitě předpokládalo preferování „látek vlivům povětrnosti dokonale vzdorujícím a takových, jichž užití by se srovnávalo s významem pomníku“.⁹ Rozpočet celého projektu byl stanoven na pouhých 200 000 K, což i tak znamenalo přibližně o polovinu vyšší částku, než odpovídalo ke konci roku 1912

⁴ Národní listy LIII, 1913, n. 55, 25. 2., 3.

⁵ Máj XII, 1914, n. 13–14, 6. 3., 165.

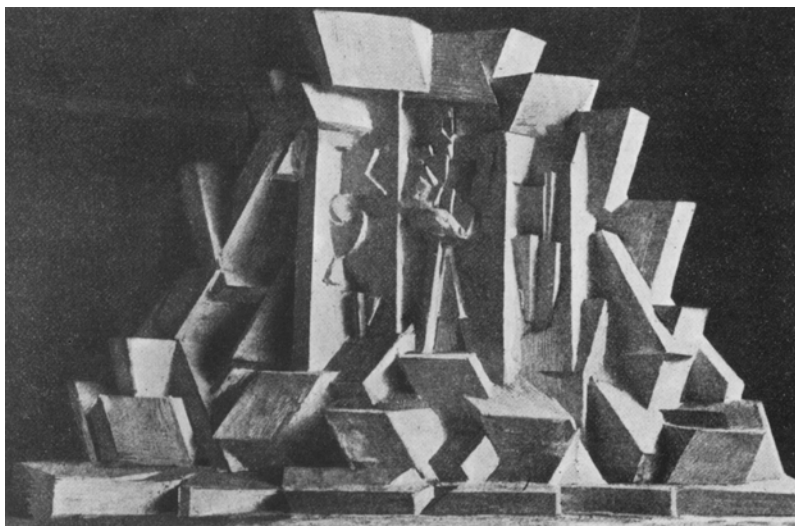
⁶ Národní listy LIII, 1913, n. 95, 8. 4., 3. Jubilejní rok rovněž vysvětluje zdánlivě nepochopitelnou dataci návrhů Vlastislava Hofmana a Ladislava Beneše, na kterých je uveden právě rok 1915, přestože soutěž probíhala o dva roky dříve.

⁷ Otto URBAN: Česká společnost 1848–1918, Praha 1982, 550.

⁸ Národní politika XXXI, 1913, n. 94, 7. 4., 2.

⁹ Ibidem.

souhrnnému jmění spolku, uloženému v peněžních ústavech a cenných papírech.¹⁰ Při odhadovaných nákladech na použití železobetonu v kombinaci s umělým kamenem (150 000 K), žuly (420 000 K) a bronzu (560 000 K) se tak samovolně rozřešily předchozí akademické debaty.¹¹ Termín pro odevzdání soutěžních návrhů připadl na 15. listopad 1913 a mezi nejkvalitnější



113 / Pavel Janák a Otto
Gutfreund, soutěžní návrh na
Žižkův pomník (model), 1913

práce měly být rozděleny peněžní odměny v hodnotě 3 000, 2 000 a 1 000 K. Do soutěžní poroty byli jmenováni náměstek žižkovského starosty a spolkový předseda spolku Jan Kotland, náměstek okresního starosty Hynek Černý a další členové, zastupující významná umělecká sdružení: sochař Celda Klouček za Jednotu umělců výtvarných, malíř Max Švabinský za SVU Mánes, historik a teoretik umění Václav Vilém Štech za kubistickou Skupinu výtvarných umělců, malíř Jaroslav Jareš za výtvarný odbor Umělecké besedy a architekti Otakar Novotný za Sdružení architektů SVU Mánes a Alois Čenský za Spolek architektů a inženýrů v Království českém. Poněkud překvapivá byla nominace jediného sochaře, i když porota mohla k rozhodování přizvat ještě další odborníky s poradním hlasem.¹²

Přijetí benevolentních soutěžních propozic dobře ilustrovalo překotnou snahu spolku o uskutečnění záměru, který nebyl ideově vyvrážený ani finančně saturovaný. Tato snad s dobrým úmyslem vedená nabídka umělecké volnosti se nakonec také obrátila proti zadavatelům. Absence jasně vymezených kritérií přitom korespondovala s pestrou skladbou názorů samotných umělců, z nichž například Jan Kotěra či Ladislav Šaloun spolek k takové vstřícnosti přímo nabádali.¹³ Před účastníky soutěže vyvstal úkol, se kterým se v jeho

¹⁰ Pozn. 6. Spolek měl tehdy k dispozici 123 677 K 84 h.

¹¹ Viz: Marcel PENCÁK: Soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově v roce 1913, in: Umění LIV, 2006, n. 1, 69–84.

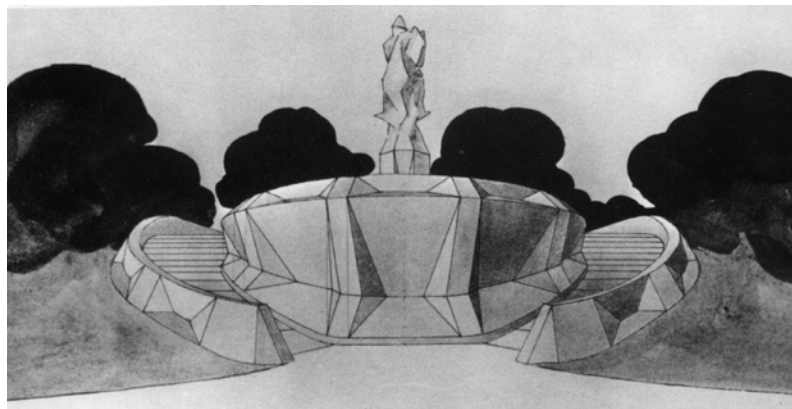
¹² Pozn. 8, 3.

¹³ Srovnej: pozn. 11, 72.

komplexnosti v domácích poměrech dosud nemohli setkat. Pomník byl určený pro vnímání z velké vzdálenosti, ale zároveň měl patřičně účinkovat na návštěvníky, kteří zavítají do jeho bezprostřední blízkosti neboli kvůli očekávanému „*působení monumentální siluetou nesmí být zblízka nepřehlednou a beztvarou masou*“.¹⁴ Takové zadání se svou povahou vymykalo dříve projektovaným dílům, přestože větší pomníkové realizace tehdy registrovala alespoň Praha, kde již stál pomník Františka Palackého od Stanislava Suchardy a dokončoval se Šalounův pomník Jana Husa. Do značné míry se tato příležitost jevila vhodná pro završení domácí pomníkové tradice, rozvinuté v 19. století a reprezentované například Myslbekovými pracemi. Z obecného hlediska se ale soutěž na Žižkův pomník vřazovala do kontextu vývoje jinde v Evropě, zejména v Německu, kde byla otázka tvorby grandiózních pomníků ve volné krajině rovněž aktuální. Novým tématem v žižkovské konkurenci bylo právě umístění plánovaného pomníku v exponované poloze na vrchu Vítkově, mimo veškerou městskou zástavbu. Poprvé se také očekával zásadní a bezprostřední podíl architekta na komponování pomníku, zatímco v zavedených relacích k sochařství se architektura do té doby chovala jako podstavec pro plastiku nebo jako svébytný, dekorativně dotvářený objekt. Nyní však přímá architektova součinnost se sochařem získávala punc nezastupitelnosti. Nová úloha kromě jiného vyžadovala zásah do terénu, týkající se nejen přípravy místa pro pomník, ale i přístupových cest, případně úpravu dalších ploch na temeni vrchu. Tato premisa u naprosté většiny soutěžních návrhů rezultovala v příklon k všestranně monumentálnímu pojetí, k němuž vybízela stavební situace, skýtající vděčné pohledy z mnoha stran.

Teprve po uzávěrce, nakonec posunutě na konec roku 1913, vyšlo najevo, s jakým ohromným zájmem se soutěž setkala – tvůrci přihlásili tehdy nevídaných téměř šedesát návr-

114 / *Bedřich Feuerstein*
a *Otakar Švec, návrh*
Žižkova pomníku, 1913



¹⁴ Kamil NOVOTNÝ: Výstava soutěžních návrhů na pomník Jana Žižky z Trocnova na vrchu Vítkově, in: *Nový obzor* IV, 1914, n. 5–6, 190.

hů.¹⁵ Příčin takového jevu lze napočítat hned několik. Především kvůli své lokalizaci a plánovanému rozsahu byl projekt ostře sledovaný širokou veřejností, takže už jen účast v soutěži mohla některým autorům přinést zviditelnění. Navíc osobnost slavného válečníka byla tehdy nazírána značně schematicky a kategoricky, se značnou dávkou nacionálního zabarvení. K účelu jejího uměleckého ztvárnění se používala řada osvědčených prvoplánových atributů, které sváděly k mechanickému uchopení – kůň, kalich, pavéza, typické husitské zbraně. U některých tvůrců to vyvolávalo zdání, že podstupují nenáročnou zkoušku, s níž se vypořádají bez větších problémů. Proto se vedle mnoha uznávaných a pokrokových architektů a sochařů do soutěže přihlásilo také početné pole účastníků, jejichž předchozí dílo nevynikalo myšlenkovou originalitou a umělecky kvalitním zpracováním, ať to byli různí komerční architekti místního významu, nebo sochaři, označovaní jako „štukatérští dělníci“ a „bizarní amatéři, jimž soutěž se uzavřítí ovšem nemohla“.¹⁶ Nelze opomenout ani tak prozaický stimul, jakým byla neutěšená materiální situace mnoha umělců. Souhrn těchto skutečností podstatně ovlivnil výslednou podobu soutěže, která podle Karla Čapka byla „dokumentem zvláštní nenadšenosti, povrchnosti a řemeslnosti našeho sochařství, kdy málokomu ze soutěžících napadlo vymyslet něco více než Žižku stojícího nebo Žižku na koni, s palcátem nebo mečem, temného nebo husarského, úhrnem málo odlišného od tradiční koncepce starého Liebschera“.¹⁷ Podobně Petr Wittlich soudil, že práce většiny soutěžících vyplývala z povrchního obecného povědomí o Žižkovi, formovaného „obrazy Mikoláše Alše a dalších malířů, které odpovídaly vyličení Žižkova osobního zjevu v románech Aloise Jiráka“.¹⁸

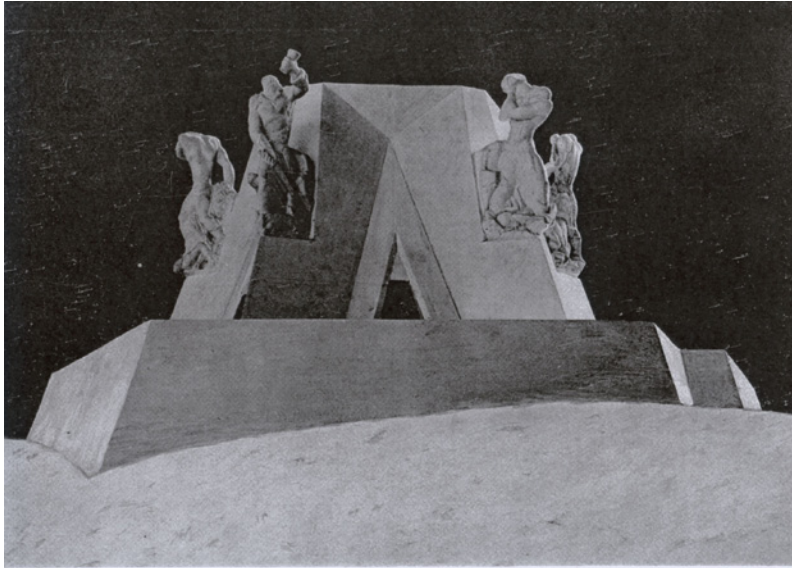
V tehdejší společnosti silně rezonoval vypjatý nacionalismus konce 19. století a tak v jejích očích vystupoval Žižka jako geniální vojenský stratég, spojovaný se všemi aspekty husitského válečnictví více než s ideály reformního hnutí. Nejen v souvislosti s bitvou na Vítkově byl Žižka veleben především jako hrdina, který se v mnoha konfliktech úspěšně potýkal s křížáckými vojsky. Takový koncept předkládal například historik Václav Vladivoj Tomek, z jehož odborných prací si vybíral náměty pro svou literární tvorbu právě Alois Jirásek. Mnohem méně pozornosti bylo v tomto ohledu věnováno snaze Františka Palackého o nepředpojaté a objektivnější zhodnocení Žižkova života, které by se pokusilo dohlédnout

¹⁵ Přesný počet už asi nelze zjistit, v dobovém tisku bývá nejčastěji uváděno 56 a 57, někdy i 59 návrhů. Srovnej např.: Architektonický obzor XIII, 1914, 14; Zlatá Praha XXXI, 1914, n. 18, 13. 2., 216; Česká kultura II, 1914, n. 10–11, 27. 2., 176.

¹⁶ František ŽÁKAVEC: Soutěž o pomník Žižkovi, in: Venkov IX, 1914, n. 54, 4. 3., 9.

¹⁷ Karel ČAPEK: Soutěž na Žižkův pomník, in: Lumír XLII, 1914, n. 4, 13. 3., 188. Malíř Adolf Liebscher (1857–1919) byl autorem mnoha děl s historickou tematikou a alegorických maleb.

¹⁸ Petr WITTLICH: Sochařství pražských veřejných prostranství, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha našeho věku, Praha 1978, 203.



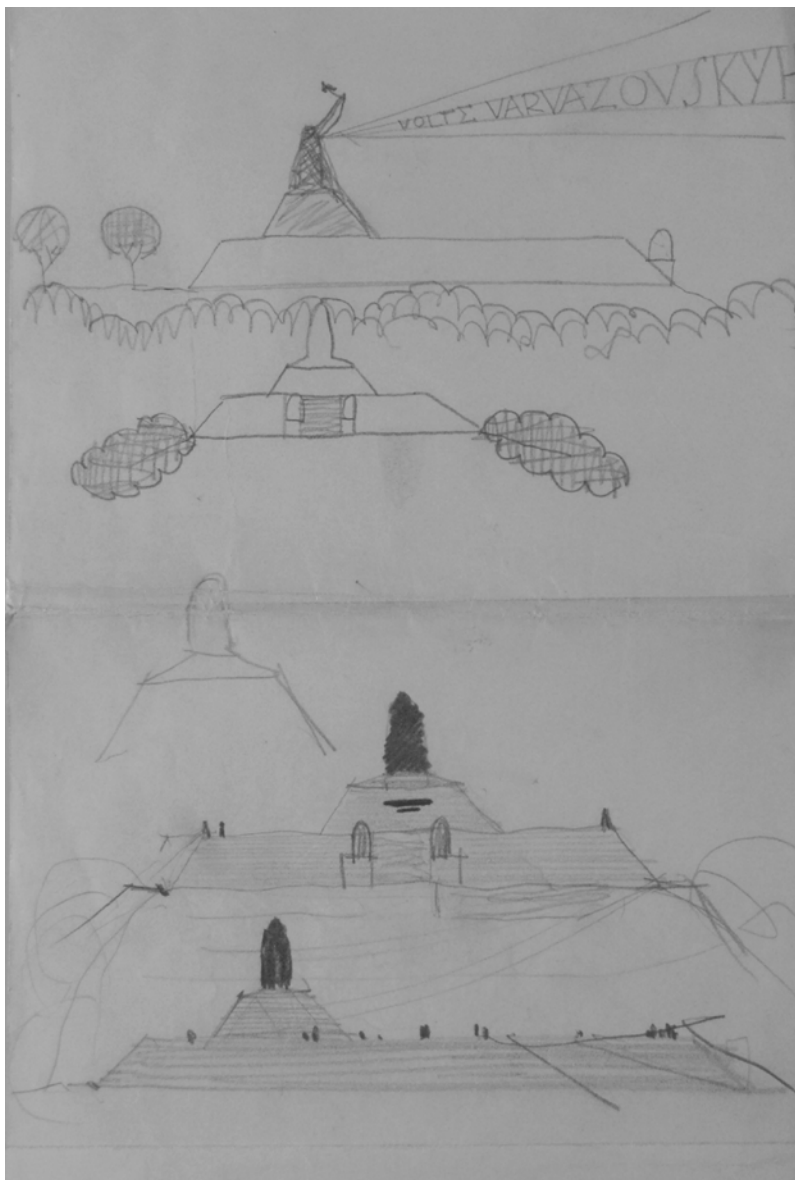
115 / Ladislav Machoň a Jaroslav Horejc, model soutěžního návrhu na Žižkův pomník, 1913

také jeho pravých pohnutek a přístupu k prosazování husitského reformního programu. I v roce 1913 se aktéři soutěže na vojevůdcův pomník museli vyrovnat s tím, že jejich konání bude všeobecně podrobováno přísné kontrole. Řečeno s Palackým totiž „*podnes není jména z dějin českých užívanějšího v ústech i sprostného lidu nade jméno Žižkovo*“.¹⁹ Pomníková akce tedy měla naznačit, nakolik v dané disciplíně dokáže soudobé umění balancovat mezi požadavkem na moderní invenční řešení, který vyslovila odborná kritika, a šablonovitými, ale zcela konkrétními a neochvějnými představami veřejnosti. Ta od přihlášených autorů víceméně očekávala Žižku, který bude věrným portrétem „známé osobnosti“, jak byla zvyklá z dřívější realistické pomníkové produkce. V tomto trendu ostatně pokračovali také tvůrci již zmíněných pražských pomníků Františka Palackého a Jana Husa. Zůstává však otázkou, zda přání tradičního zpracování nastolené látky mohli nebo chtěli akceptovat přední architekti a sochaři, kteří se ve své tvorbě již pouštěli do dravého mezinárodního proudu, přinášejícího moderní vzory od impresionistických až po kubistické. V tomto otevřeném uměleckém prostředí se také znatelně posunovalo chápání národnostní problematiky, které již v mnohém přesahovalo limity převládajících politických ideologií.

V rozporuplném oficiálním hodnocení soutěžních návrhů se nakonec zračila názorová rozdílnost jednotlivých porotců. Jistý podíl snad bylo možné přičíst i vzrušené kampani, která soutěž provázela, i když opravdu bouřlivá debata vypukla teprve po ohlášení výsledků a vystavení přijatých návrhů. Na svém zasedání 28. ledna 1914 se porota usnesla, že neshledala žádný návrh, který by zasluhoval realizaci, a proto první cenu neudělila. Naopak druhou cenu spojenou s finanční odměnou 2 000 K přiznala hned třem návrhům: *Heros* od Jana Kotěry

¹⁹ Cit. dle: František ŠMAHEL: Jan Žižka z Trocnova, Praha 1969, 250.

a Jana Štursy, *Hvězdice k Dómu národa* autorů Čenka Vořecha a Vojty Sapíka a *Stavěti hráze* sochaře Františka Bílka. Třetí cenu ve výši 1 000 K získal společný návrh Vladimíra Fultnera a Ladislava Kofráneka označený heslem *Černý kalich*. V obecné rovině porota vyzdvihla ideově



116 / Vladimír Fultner
a Ladislav Kofránek, skici
Žižkova pomníku, 1913

i formálně zcela odlišné až protichůdné práce a svým výběrem prakticky rezignovala na určení jednotící myšlenky, která by se mohla stát základem pro novou soutěž. Společného jmenovatele oceněných návrhů definuje snad jen skutečnost, že jejich významnější složku představuje plastika a sochařský princip v některých případech ovládl také linii architektonické práce.

Podrobné recenze oceněných i dalších vybraných návrhů, které svým čtenářům následně přinášeli odborní kritici, ale i řada nezainteresovaných umělců, zanechávaly na soutěži ódium nevydařeného podniku. Za převážně neúspěšnou ji považovali téměř všichni, jen málokdo byl ochoten vyzdvihnout některý z návrhů alespoň pro dílčí kvality. V komentá-

řích se objevoval poměrně široký a různorodý soubor důvodů, které měly s údajnou logikou a předvídatelností vést k negativnímu výsledku. Podobně jako mnozí jiní také Josef Čapek připisoval vinu především soutěžícím, kteří prý „*neuměli dané úlohy pojmouti zrale a promyšleně*“.²⁰ Podle příbuzného názoru se v soutěži ukázala nečekaná myšlenková mělkost a frázovitost většiny tvůrců, kteří se urputně drželi předsvědčení, že realistická plastika zůstává jedinou relevantní pomníkovou formou.²¹ Od počátku však bylo na půdorysu soutěže možné rozpoznat několik dalších, již naznačených faktorů, které podmiňovaly její průběh a obsahovou stránku. V souvislosti s nekonkrétním zadáním se část odborných posuzovatelů domnívala, na rozdíl třeba od Jana Kotěry, že spolek se nedůslednými požadavky přičinil o ideovou roztržičnost odevzdaných návrhů, které tak navíc mohly snadněji absorbovat nežádoucí vzory. Pokud spolek v soutěži zjišťoval názor umělců na výtvarnou formu Žižkova pomníku tímto neujasněným způsobem, byl to prý „*dotaz diktovaný, jako vždy, rozpaky a nerozhodností*“.²² Zúčastněným v žádném směru neulehčoval práci ani stanovený minimalistický rozpočet. Mnohé z přihlášených návrhů proto nerespektovaly základní soutěžní podmínku a někdy až ostentativně překračovaly finanční limit určený na stavbu pomníku. Například dvojice Hofman – Beneš nebo Vořech – Sapík potom takticky označily za soutěžní příspěvek vždy jen ústřední část svých velkorysých plánů. Tak odvrátili hrozbu vyřazení ze soutěže a zároveň mohli zapůsobit na porotu i veřejnost nejen pomníkovou architekturou a plastikou, ale ucelenou urbanistickou studií. Podle jejich vlastní obhajoby se o postupné realizaci ostatních složek projektu mohlo rozhodovat až v budoucnu.

Skeptickým prizmatem se na pražskou soutěž obecně pohlíželo také kvůli zmiňované soudobé instalaci několika velkých pomníků v Německu. Četné návrhy z Žižkovy konkurence totiž více či méně zřetelně evokovaly použitá německá řešení, na což se zaujetím, ale mnohdy nespravedlivě upozorňovali hodnotitelé v tisku, ale kupodivu i sama odborná porota. Nacionální otázka byla v soutěži probírána ze všech úhlů s dnes již stěží představitelnou vážností a jakékoliv náznaky podobnosti s německými monumenty, jako byl třeba Bismarckův pomník v Hamburku (Bismarck-Denkmal, architekt Johann Emil Schaudt, sochař Hugo Lederer, 1906) nebo pomník Bitvy národů u Lipska (Völkerschlachtdenkmal, architekt Bruno Schmitz, sochař Franz Metzner, 1913), vzbuzovaly nevoli. Dotčeným umělcům se vytýkalo, že svou tvorbu programově otevírají tendencím importovaným z ciziny, a když jsou vyzváni ke zhmotnění idey vrcholně národní povahy, nedovedou tuto úlohu zpracovat

²⁰ Josef ČAPEK: Soutěž návrhů na pomník Jana Žižky na vrchu Žižkově, in: Čas XXVIII, 1914, n. 55, 25. 2., 3.

²¹ Karel B. MÁDL: Soutěž o Žižkův pomník, in: Národní listy LIV, 1914, n. 72, 15. 3., 11.

²² Ibidem.

v tradici domácího uměleckého výrazu, byť s využitím osobitého formového repertoáru. Kritika související se skutečnou nebo jen domnělou reflexí německých příkladů zasáhla podstatnou část soutěžního pole včetně oceněných autorů. Znovu vzplály vášně kvůli vlivu sochaře Franze Metznera, který mezi českými umělci vyvolal vlnu zájmu již v letech 1906–1908 sochařskou výzdobou paláce Vídeňské bankovní jednoty na pražském Příkopě (arch. Alexander von Neumann a Josef Zasche): „*Metznerova stylizační metoda z lipského pomníku se svým tvrdým, chladným a násilným charakterem získala úrodné půdy u četných sochařů – konkurentů.*“²³ Pro mnohé pozorovatele bylo nepřijatelné, aby pro ztvárnění Žižky, který na Vítkově potlačil nápor v jádru německého vojska, sloužily za vzor právě „*rozkročené sochy rytířů Metznerových*“. A proto byly umělcům opětovně jako nejvhodnější doporučovány předlohy stvořené Mikolášem Alšem.²⁴ Tyto rozepře pochopitelně pramenily i z absence seriózní debaty, která by se vedla o důležitých aspektech pomníkové soutěže. Například Josef Chochol měl za vážnou chybu, že soutěži nepředcházelo jakési širěji platnější vytríbení názorů na Žižkovu osobnost, jeho historickou roli a morální odkaz pro dobu na počátku 20. století. Následně mělo vyřešení soutěžní úlohy ztělesňovat opravdovou a neodkladnou potřebu „*uctění památky Žižkovy, mělo být pomníkem železné energie a nejvyššího vypětí vůle člověka věrného určité ideji a neodolatelného inspirátora lidu k mohutnému odboji*“.²⁵

K nejzajímavějším konsekvencím soutěže na Žižkův pomník v roce 1913 patří analýza jejího významu pro vývoj kubismu. Dnes bývá vesměs zmiňována právě v kontextu dějin kubistické architektury a sochařství a někteří současní historici umění ji interpretují jako jeden z rozhodujících mezníků tohoto směru.²⁶ Je pravda, že s výjimkou Františka Bílka převzali všichni ocenění autoři alespoň do určité míry pro své návrhy vyjadřovací prostředky nového stylu. A to včetně Jana Kotěry s Janem Štursou, kteří se mu jinak ve své tvorbě věnovali s obezřetností a pouze okrajově. Idea jejich návrhu spočívala v ústřední jezdecké soše, kterou po stranách doplňovaly zástupy husitských bojovníků chránících se štíty. Celé dílo bylo vystavěno jako kompaktní symetricky členěný soubor velkých hmotových celků, jejichž téměř kubistická souvztažnost jako by pomník rytmicky uváděla do pohybu. Čeněk Vořech s Vojtěchem Sapíkem zase precizně zpracovali sloupovitou skulpturu

²³ Vilém DVOŘÁK: Soutěž na Žižkův pomník, in: Snaha II, 1914, n. 8, 23. 3., 117.

²⁴ České slovo VIII, 1914, Pondělík, 2. 2., 4.

²⁵ Josef CHOCHOL: Soutěž Žižkův památník, in: Přehled XII, 1914, n. 19, 27. 2., 334.

²⁶ Například Marie Benešová hovoří o „*vyvrcholení předválečné éry programového ryzího kubismu*“. Architektura kubismu, in: Vojtěch LAHODA et al. (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938, IV/1, Praha 1998, 341. – Podle jiného názoru soutěž představovala „*velké finále českého kubismu*“. Damjan PRELOVŠEK: Josip Plečnik, Šlapanice 2000, 119.



117 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofránek, první návrh Žižkova pomníku (model), 1913

barokního vyznění, kterou proloupli s lomenou architekturou ortogonálního stupňovitého soklu ve tvaru hvězdice. Vrcholné období krystalinického kubismu potom přímo předurčovalo podobu soutěžních návrhů Pavla Janáka, Josefa Gočára, Vlastislava Hofmana, Bedřicha Feuersteina, Ladislava Machoně i Vladimíra Fultnera a jistým způsobem se dotýkalo příspěvků ještě širšího okruhu soutěžících.²⁷ Patrně nejdůsledněji naplňoval dosavadní kubistická stanoviska právě Janákův návrh. Zároveň jako by však autor chtěl iniciovat jakýsi posun v uplatňování příslušného tvarosloví, protože základní jehlancovou formu nahrazoval kosočtvercem a zborcenou krychlí, v případě pomníku stupňovitě vršenou „do záměrně protisymetrické drúzy“.²⁸ V návrhu tedy zcela převažoval architektonický přístup, ovšem integrovanou součástí kompozice bylo Gutfreundovo stylizované sochařské zobrazení Žižky, umístěné uprostřed Janákova tělesa. Velkolepý a zcela specifický návrh do soutěže uvedli Vlastislav Hofman s Ladislavem Benešem, kteří se pokusili o krajinářskou úpravu rozlehlých partií Vítkova, a zejména svahu spadajícího ku Praze. V jejich plánu měl být pomníkem samotný vrch, dotvořený impozantním nástupem, slavnostním shromaždištěm s flambony a několika kubistickými stavbami včetně muzea husitství a sokolského stadionu. Josef Gočár vsadil na poměrně jednoduchou architektonickou formu, kde z vysokého podstavce

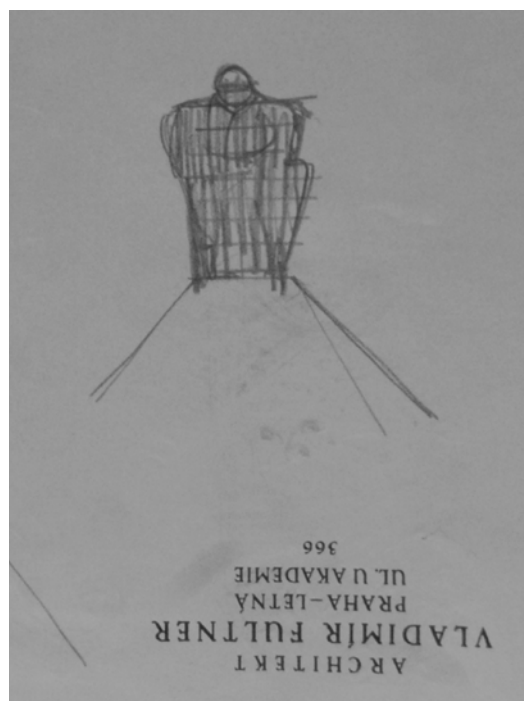
²⁷ Srovnej: Petr WITTLICH: *České sochařství ve XX. století (1890–1945)*, Praha 1978, 149–153; Vojtěch LAHODA: *Český kubismus*, Praha 1996, 63.

²⁸ Marie BENEŠOVÁ: *Pražská architektura nástupu století*, in: *Praha našeho věku*, Praha 1978, 64.

vyrůstala ústřední měkce prolamovaná pyramida. Poněkud těžkopádně usazené dílo neslo další plastiku Otto Gutfreunda, v níž bylo při čelním pohledu možné spatřit v jemných náznacích reliéf Žižky na koni a na boku motiv husitské pavězy. Lapidárním a výtvarně uměřeným návrhem se na kubistické přehlídce podílel Bedřich Feuerstein. Jeho přesvědčivá architektonická složka plynule prostoupila i modelaci Žižkovy postavy na koni od Otakara Švece. Ta spíše než čistý sochařský pokus zosobňovala přirozenou eskalaci kruhového podstavce, vyskládaného ze šikmých ploch a flankovaného dvoukřídlým schodištěm. Ladislav Machoň navrhoval kubisticky pojaté mauzoleum ve tvaru komolé pyramidy, na níž byla ve zkosených nárožích umístěna čtveřice heroických figur od Jaroslava Horejce. Zatímco Machoňovu architekturu provázelo poměrně vstřícné přijetí, sochařův archaizující výtvar byl odmítnut jako metznerovský a zatěžující pomník „*chybnou plastikou*“.²⁹

Soutěž na Žižkův pomník svedla znovu ke spolupráci Vladimíra Fultnera s Ladislavem Kofránkem, zřejmě až po roce od kutnohorské hřbitovní zakázky. V sochařově pozůstalosti vyhledala Sandra Baborovská cenné materiály, dokládající průběh a okolnosti jejich nové tvůrčí součinnosti. Podle jedné dochované pohlednice ji můžeme alespoň zčásti datovat do září 1913.³⁰ Ve druhé, definitivní verzi jejich návrhu Fultner jako těžiště celé kompozice založil plató, které v liniích svého horizontálního prolamování dokonale

118 / Ladislav Kofráník (?),
skica Žižkovy figury, 1913



²⁹ Pozn. 23, 118.

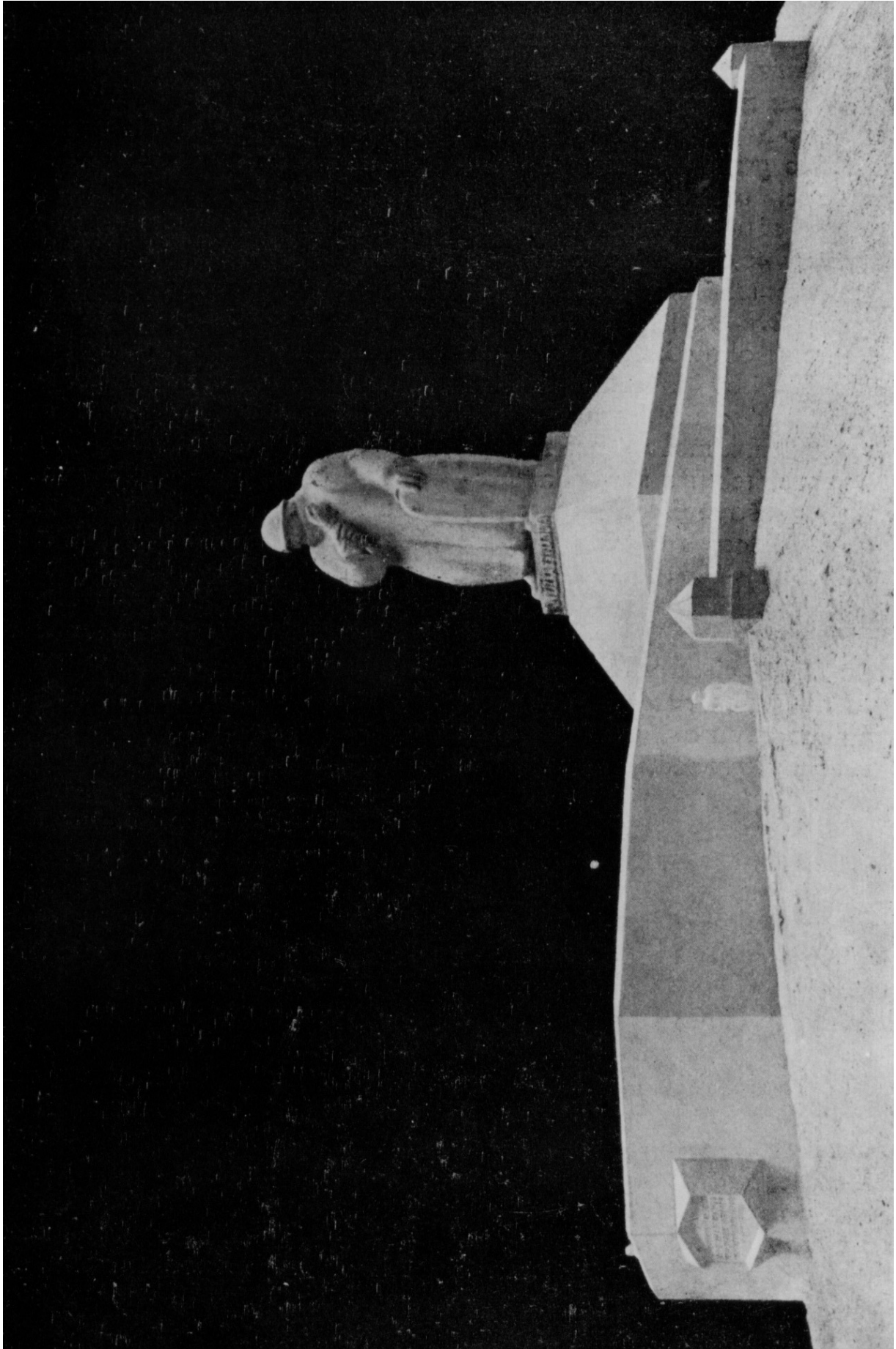
³⁰ Fultner zaslal Kofránkovi 2. září 1913 ze Dvora Králové nad Labem pohlednici s textem: „*Nazdar! Dívám se pořád na ty figury. Přijedu koncem týdne do Prahy.*“

respektovalo vrcholový reliéf a pozvolna se rozšiřovalo ve vyhlídkovou terasu.³¹ V původní variantě, kterou autoři přivedli až do fáze modelu, tvořila podklad pravidelná dvoustupňová mastaba. Stoupalo se na ni po triumfálním schodišti, umístěném na čelní straně. Ve skicách ještě Fultner proponoval centrální schodiště, ale v modelu je asymetricky posunul napravo. Zdá se tedy, že k progresivnímu tvarování pomníku na polygonálním půdorysu se dopracoval až při praktickém ověřování svých výchozích myšlenek. Samotný podstavec pro dominantní plastiku Fultner alternativně navrhl ve formě nízkého komolého jehlanu zakončeného deskou s lakonickým nápisem „Jan Žižka z Trocnova“. Mohutnou a výrazově strohou figuru Jana Žižky v tlustém kabátě, přilbici, s palcátem na hrudi a pavézou po levém boku modeloval Ladislav Kofránek v adekvátním měřítku k Fultnerově pokorné architektuře. Jako jediní z předních tvůrců v soutěži tak založili hlavní působení pomníku na osamocené Žižkově postavě.³² Z jejich konceptu je patrná ojedinělá ambice zasvětit pomník nikoliv celé husitské epoše nebo Žižkově osobnosti, která symbolizovala její revoluční tvář, ale konkrétnímu místu a událostem bitvy v roce 1420. Majestátní zemanova socha v Kofránkově podání vyzařuje rozvahu, ale i pevné odhodlání k velkému činu. Zároveň jako by koncentrovala veškerou odvahu a sílu, s níž Žižkovi oddaní husité bránili dvojici opevněných srubů na hřebeni proti markantní přesile. Toto téma Vladimír Fultner postupně rozvíjel i v pomníkové platformě, kterou připodobnil k fortifikaci v souladu s poznanou skutečností: „Okolo každého srubu byla udělána na rychlo zeď z kamení a ze hlíny a obehnána příkopem.“³³ Zajímavé bylo, že stejným směrem se ubíral zřejmě jen Bedřich Feuerstein, který však nechal pevnost střežit jezdeckým velitelem. Ještě na prvním Fultnerově modelu měly husitské ohrazení znázorňovat malé komolé jehlany na vrchní plošině. Mnohem intenzivnější pocit Žižkovy hrdinské sounáležitosti s hájenou tvrzí ale vyvolával soutěžní návrh. V něm architekt zapustil vyhlídkovou terasu pod horní okraj bočních stěn a zřejmě ji i mírně naklonil, aby se svažovala směrem k podstavci se sochou, tedy onomu obléhanému srubu. Přístup na vyhlídku potom v diskrétní podobě transponoval do zadního traktu, což na rozdíl od otevřeného ústředního schodiště opět posilovalo sevřenost pomníkové kompozice a představu nedobytné fortifikace. Elastické využití terénu, které Fultner podpořil i nízkou postranní zdí na vrcholové hraně, může být snad jakousi poctou bravurně zvládnutým manévřům části Žižkových pěších bojovníků v příkrém svahu proti

³¹ Soutěžní návrh Vladimíra Fultnera a Ladislava Kofránka byl publikován například in: Zlatá Praha XXXI, 1914, 13. 2., 216.

³² Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomínky, Praha 1996, 152.

³³ Václav Vladivoj TOMEK: Jan Žižka, Praha 1993, 51.



119 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofránek, soutěžní návrh Žižkova pomníku (model), 1913

neohrabané nepřátelské jízdě.³⁴ Pokud bychom chtěli věc posuzovat z přísně historického hlediska, tak právě na Vítkov se Žižkova jezdecká socha hodila snad nejméně ze všech památných míst, která jsou s vojevůdcem spojována. Fultner s Kofránkem tento étos vzešlý ze znalosti dobových reálií ve své práci vnímavě postihli.

Navzdory zprvu řečenému se ve srovnání s návrhy ostatních renomovaných konkurentů ten Fultnerův a Kofránkův spokojil s nejvolnějším vztahem architektury podstavce a figurální plastiky. Na druhou stranu nabízel v obou výtvarných složkách nekomplikované, ale detailně promyšlené a plně funkční řešení, které by se v intencích požadovaného hlavního účinku dobře uplatnilo při dalekých pohledech. Návrh by navíc díky svému vyhlídkovému principu také dokázal jedinečným způsobem, nepočítáme-li Hofmanův návrh s veřejně přístupnými budovami, navázat s návštěvníky přímý kontakt. O široké, téměř lidové vstřícnosti ostatně tvůrci přesvědčovali právě onou jednoduchostí celého projektu, přestože někomu



120 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, soutěžní návrh Žižkova pomníku (model), 1913

se mohla jevit jako bezradná strohost. Přitom se s důvtipem pokoušeli vyhovět i kritériím moderního směru, jak je v té době uznávali. Ani takový úmysl ale někteří recenzenti soutěžní přehlídky netolerovali: „Návrh s Žižkou v postoji napoleonském byl pracován se zřejmým

³⁴ Zikmundovo vojsko se blížilo od Ohrady, zatímco husité podporovali obhájce srubů ofenzívou z jihu. Napadli tedy křížáky z levého boku a postupně je vytlačili k protilehlému srázu, kde zpečetili jejich porážku. Srovnej např.: Petr ČORNEJ: Velké dějiny zemí Koruny české, 1402–1437, díl V., Praha 2000, 262.

úmyslem nikde nenarazit. Jeho hodnoty jsou tedy negativní: nehřeší, ale nehřešit v umění není ještě ctností.³⁵ Fultner s Kofránkem příklonem k výrazové úspornosti jistě také dbali o striktní dodržení napjatého finančního plánu, ale podle Otakara Novotného, který se jinak jejich projektu zastával, se v tom skrývalo nebezpečí „*ideové i formální chudosti*“.³⁶ Mnozí kritici neakceptovali zejména Kofránkovu plastiku, v níž spatřovali jistou nápodobu robustních figur německého sochaře Ernsta Barlacha. Podle Josefa Čapka ovšem takové ztvárnění prostých a korpulentních postav mohlo účinkovat pouze v Barlachově drobném provedení, kdy působilo alespoň paradoxním zdáním monumentálnosti, zatímco v Kofránkově pomníkovém tvaru se zcela míjelo účinkem.³⁷ Josef Chochol dokonce označil sochařskou složku pomníku za kuriózní a v souvislosti s ní uvedl, že „*také některé jiné práce vznikly jakoby za mylného názoru, že otylostí dospěti lze k monumentalitě a prázdnou nafouklostí k robustnosti*“.³⁸ Oproti



121 / Výstava modelů soutěžních návrhů na Žižkův pomník, Průmyslový palác na výstavišti v Praze-Bubenci, 1914

³⁵ J. N. [J. HOLEČEK?]: Výstava soutěžních návrhů pomníku Jana Žižky z Trocnova, in: Život a mythus I, 1914, 18.

³⁶ Otakar NOVOTNÝ: Architektura symbolická, pomník a Žižkův pomník, in: Volné směry XVIII, č. 2–3, 1914, 88.

³⁷ Josef ČAPEK: Soutěž návrhů na pomník Jana Žižky na vrchu Žižkově, in: Čas XXVIII, 1914, n. 55, 25. 2., 3.

³⁸ Pozn. 25.

tomu jiný z kubistů a zároveň účastník soutěže Pavel Janák oceňoval ze všech soupeřů nejvíce právě Fultnera s Kofránkem, když pouze jejich práci přidělil ve své soukromé anketě kladné body za myšlenku, měřítko, sochařskou formu i architekturu.³⁹

Pokud nakonec v rámci skrovných možností přehlédneme soutěž v širším záběru, rýsuje se zjištění, že tvůrci zaujatí kubismem v soutěži početně nepřevažovali, a takových, kteří se poučeně dotkli jeho ideové podstaty a originálně ovládli příslušné tvarosloví, se přihlásilo velmi málo. Nicméně dobové odsouzení soutěže na Žižkův pomník nám dnes může připadat nespravedlivé až zarážející, právě ve světle vrcholných prezentací kubistického stylu. Miroslav Lamač o tehdejší nesmlouvavé kritice dokonce soudí, že „*úvahy, z nichž vycházela, jsou většinou problematictější než výsledky, s nimiž přišli umělci*“.⁴⁰ Pokud vezme me v úvahu neobvyklý typ úlohy a všechny nepříznivé okolnosti, které soutěž prokazatelně podvazovaly, musíme mnohá vžitá východiska jejího hodnocení odmítnout. I v tehdy panujících poměrech se našlo několik nepředpojatých tvůrců, kteří k danému úkolu přistupovali z hlediska námětu, obsahu a zpracování samostatnou a inovativní cestou, vymezující se vůči dosavadnímu barvotiskovému zacházení s Žižkovou legendou. V bezbřehém soutěžním poli však byla většina tvůrců spíše ukotvených v historismu a řemeslně zručných než umělecky nadaných. A právě proto výsledné mnohoznačné poselství soutěže pro laickou veřejnost formulovala heterogenní směsice návrhů od tradičně realisticky pojatých k podbízivým a naivním kýčům až po různé extravagantní výstřelky. Při zpětném pohledu tak bylo nešťastné a povážlivé, že se porota neshodla na jediném projektu, „*ne-li absolutně správném, tedy aspoň jako nejúrodnějším pro další podněty, a otevřela tak dveře všem posudkům právě tak bezradným, jako byla sama, a právě tak laickým jako domyšlivým*“.⁴¹

³⁹ Shodný počet čtyř bodů získal ještě návrh dvojice Kotěra – Štursa, ale jen díky dvěma bodům za myšlenku, zatímco měřítko v tomto případě podle Janáka nebylo odpovídající. Národní technické muzeum, archiv architektury a stavitelství, fond 85 – Janák, karton 1, deník z roku 1914.

⁴⁰ Miroslav LAMAČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907–1917)*, Praha 1988, 418.

⁴¹ Pozn. 36.

Reakce zvedá hlavu

Kromě kubistických úprav Čerychovy vily není dosud známa jiná Fultnerova realizace, uskutečněná v roce 1913 či později. Z jeho tehdejších neuplatněných návrhů již byla uvedena práce na Žižkově pomníku, náhrobek pro rodinu Kodlovu a průkop k dívčí škole v Jaroměři. Posledním zaznamenaným dílem je architektův návrh pomníku bitvy u Chlumu 1866. Jeho existenci dosvědčuje osamocený text, který však neuvádí nic konkrétního o podobě monumentu. Ve zprávě o činnosti agilní Palackého čítárny, která se na počátku 20. století stala za působnosti Bohumila Markalouse hybatelem kulturního života v Hradci Králové, se píše o úmyslu postavit uměleckou připomínku hlavního milníku prusko-rakouské války kde si „na hradbách hradeckých“.¹ Jako iniciátor akce vystupoval Ústřední spolek pro udržování válečných pomníků z roku 1866 v Čechách, který tuto myšlenku pojal na výročním zasedání svého výboru 27. října 1912.² Podle doporučení od čítárny se spolek ve věci pomníku obrátil na Sdružení architektů Mánesa a ve výsledku obdržel dva „soutěžní“ návrhy od jeho členů – Vladimíra Fultnera a Jaroslava Rösslera.³ O dalším osudu přípravné fáze projektu se nepodařilo vyhledat žádné informace a náročná je i přesnější datace oněch návrhů. Vzhledem k předpokládanému chronologickému řazení textu v příslušné kapitole ročenky a podle drobných náznaků v okolních pasážích snad můžeme jejich vznik zařadit do období od července do září 1913. Podle výroční zprávy Ústředního spolku však měl jeho výbor první, blíže nespecifikované skici k nahlednutí již v květnu toho roku.⁴ Pomníková idea souvisela s plány na uspořádání rozsáhlé výstavy v Hradci Králové v roce 1916 u příležitosti padesátého výročí neblaze proslulé bitvy.⁵ Do té doby měl být „urovnán zbytek hradeb, kde zřízeny budou dvě baterie, jak stávaly v roce 1866, pak všeobecný pomník z pevnostní hmoty“.⁶ V říjnu podnikla v této věci první kroky městská rada ve spolupráci s hradeckou Obchodní, živnostenskou a průmyslovou ústřednou. Návazně se pak objevily úvahy o velké „hospodářsko-průmyslové výstavě“, jejíž rozsah zůstával pouze předmětem dohadů. V kaž-

¹ Státní okresní archiv Hradec Králové (dále jen SOKA HK), fond Palackého čítárna, Zpráva Veřejné čítárny Palackého v Hradci Králové za období 1912–1913 a 1913–1914, Hradec Králové s. d. (1914?), 47.

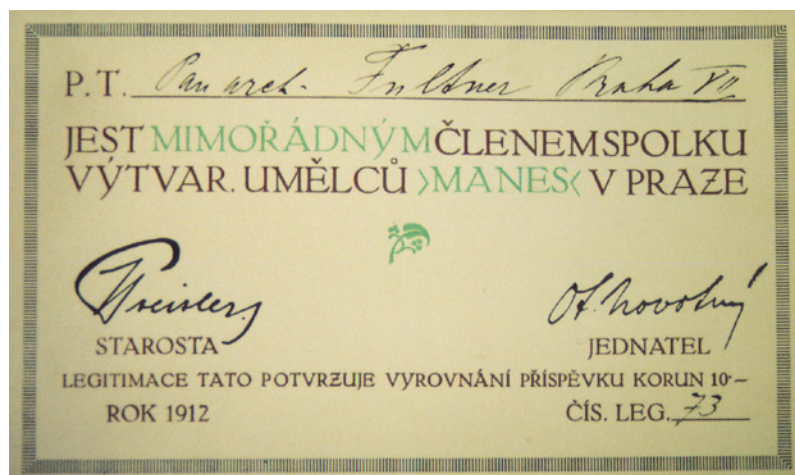
² SOKA HK, fond Spolek pro zachování pomníků z roku 1866 Hradec Králové, Jahres-Bericht des Centralvereines zur Erhaltung der Kriegerdenkmale vom Jahre 1866 in Böhmen zu Königgrätz 1912, Hradec Králové 1913, nepag. (9).

³ Pozn. 1.

⁴ SOKA HK, fond Spolek pro zachování pomníků z roku 1866 Hradec Králové, Centralverein zur Erhaltung der Kriegerdenkmale vom Jahre 1866 in Böhmen zu Königgrätz – Tagebuch, 19. November 1913.

⁵ Okres III, 1913, n. 40, 5. 10., 3. Ratibor XXX, 1913, n. 39, 27. 9., 6.

⁶ Komitě pro udržování pomníků, in: Ratibor XXX, 1913, n. 28, 12. 7., 5.



dém případě se však měla konat výstava vojenských památek z prusko-rakouské války.⁷ Organizaci ambiciózních jubilejních oslav nakonec překazily události světové války. Ještě předtím architektonickou tvorbu Vladimíra Fultnera předčasně završilo ocenění, jehož se mu dostalo zkraje roku 1914 ve zmíněné pražské soutěži na Žižkův pomník.

Jen o pár měsíců později ustala také Fultnerova aktivita na poli stavovském, kterou rozvíjel ve zmíněném Sdružení architektů. V posledních předválečných letech se tato sekce Mánesa angažovala v několika sporných případech, které zrcadlily dobovou dichotomii architektonické obce. Členové Sdružení razantně vystupovali proti zpátečnickým a falešně modernistickým tendencím ve stavebním umění, které se tehdy u mnoha tvůrců projevovaly se stále větší pragmatičností, ale i emancipací. Jejich pozice se upevňovala zejména v různých veřejných soutěžích. Začali je vyhrávat architekti, kteří bez obšírných teoretických výkladů a formální okázalosti inklinovali k používání zastaralých vyjadřovacích prostředků. Při vědomí určité generalizace lze říci, že charakter jejich práce určovala ideová spřízněnost se Spolkem architektů a inženýrů v království Českém a dostředivá síla vlivného časopisu *Architektonický obzor*. K signifikantním znakům jeho linie patřilo nápadné opožďování v akceptování uměleckého vývoje, takže jako byla dříve „na jeho stránkách zavrhována secese ve jménu historismu, zavrhovala se zde nyní moderna ve jménu zednické secese.“⁸ Ostrou kritikou zjevně neblahých jevů a dalším usilím o jejich potírání tedy Sdružení architektů Mánesa opět prokazovalo, že se i po letech hlásí k nesmířitelnému programu, který vytyčilo při svém založení: „Bude třeba pracovat usilovně nejen pozitivně, ale i zaujetím odmítavé a pevné fronty vůči těm, kteří přijímajíce občas lehkou masku pseudomoderních architektů, jsou našim snahám většími škůdci, jsou s to naše cíle oddáliti a naše cesty více křížovati

⁷ Výstava v Hradci Králové r. 1916, in: Kraj královéhradecký IV, 1913, n. 41, 3. 10., 4.

⁸ Pavel ZATLOUKAL: Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku, Olomouc 2002, 571.

než otevření nepřátel moderních snah, s nimiž ostatně v případě potřeby vždy se dovedou sejít. Proti těmto všem povede Sdružení ostrý boj, bezohledný, ale otevřený a přímý. Bude žádati uznání zásad moderní architektury všude...“⁹

Přítom roku 1910 se zdálo, že se zdejší architektonický ruch odvíjí v souladu se zásadami a snahami Sdružení. Domácí moderna tehdy svedla řadu úspěšných bitev v soutěžích, které jinak většinou ovládaly konzervativní poroty (Staroměstská radnice 1909, Letenský průkop 1909, lázně v Poděbradech 1910).¹⁰ Záhy se však poměry začaly znovu obracet. Silnou averzi pokrokových umělců si vysloužilo několik exponovaných novostaveb, na prvním místě Obecní dům v Praze od Antonína Balšánka a Osvalda Polívky, dokončený v roce 1912. Podle mnohých dobových komentářů tento eklekticky ztvárněný objekt doslova zhmotnil jejich nejčernější představy o úpadkových variacích moderny nebo pokusech o její imitování. Kriticky se vyjadřovali také třeba na adresu domů, projektovaných a budovaných stavitelskou firmou Matěje Blechy, jež spojovaly prvky historických slohů s novější architekturou.¹¹ Negativní trend se v blízkém horizontu začal projevovat i ztrátou nezanedbatelné části mladé tvůrčí generace. Zatímco dříve se modernistům dařilo podchytávat talenty se zájmem o nové umění i na konzervativně vedené české technice, nyní se tamní studenti od pokrokového smýšlení striktně odklonili. Kubistickým tvůrcům potom kromě nepříznivých výsledků v odborných soutěžích nastaly krušné časy také v rámci Klubu Za starou Prahu. Ten dosud poskytoval spolehlivé zázemí pro jejich mnohdy experimentální aktivity, ale zhruba na začátku roku 1914 zde nabyl rozhodující převahu antagonisticky smýšlející proud.

Z několika kontroverzních akcí té doby se Sdružení architektů Mánesa nejprve systematicky zajímalo o výstavbu v centru Pardubic poblíž historické Zelené brány. Pro tuto lokalitu vypsal příslušný okresní výbor spolu s městskou radou soutěž na návrh Okresního domu s hotelem a přilehlé skupiny budov, kterou měla tvořit městská spořitelna, pošta a sousedící činžovní dům. Konkurence se konala v průběhu léta 1913 s uzávěrkou 1. září a v její porotě rozhodovali mj. profesor české techniky Jan Koula, člen Spolku architektů a inženýrů Josef Bartl či Stanislav Sochor, tehdy činný v ústřední památkové komisi ve

⁹ Styl I, 1908–1909, 162.

¹⁰ Umělecký měsíčník II, 1912–1913, 283.

¹¹ Například v roce 1913 členové Sdružení na své schůzi rokovali o připravovaném projektu šestipatrového domu u pomníku sv. Václava. V této věci vystoupil také Vladimír Fultner, který vyslovil potřebu vyřešení výškových poměrů na Václavském náměstí. Za tímto účelem mělo být magistrátu navrženo zřízení umělecké komise a prosazení účasti architektů v technické komisi. Fultner také kritizoval ovládnutí velkých pražských staveb Blechovou firmou a přislíbil napsat na toto téma článek a zmíněnému staviteli dopis. Archiv hlavního města Prahy (dále jen AHMP), fond SVU Mánes, Protokoly schůzí Sdružení architektů, zápis ze 6. listopadu 1913.

Vídni.¹² Sdružení architektů obrátilo k dění v Pardubicích svou pozornost ihned, jakmile na veřejnost pronikly první informace o chystaném záměru.¹³ Následný vývoj sledovali jeho členové vzhledem k citlivému historickému kontextu s nedůvěrou a ostražitostí. Již na konci ledna měl uvnitř Sdružení vzniknout jakýsi dopis týkající se Okresního domu a adresovaný pardubickým radním. Podle schůzovního zápisu není zcela jasné, zda jej Vladimír Fultner osobně koncipoval, nebo o něm pouze referoval. Každopádně v tomto bodě evidujeme počátek architektova vytrvalého zájmu o danou problematiku.¹⁴ O měsíc později obdrželi Antonín Engel a František Roith pověření, aby jako zástupci Sdružení odjeli do Pardubic a zjistili tam další podrobnosti.¹⁵ Po oznámení účastnických podmínek zformuloval rozporuplné pocity mánesovských architektů Vlastislav Hofman. Stěžoval si zejména na „*neujasněnost poměrů*“, protože soutěž byla vyhlášena bez předchozí ideové debaty a zadavatelé nikterak neupřesnili, jaké zásady by měla budoucí výstavba respektovat.¹⁶ Jelikož se pro objekty hledalo samostatné řešení, stal se snadným terčem výhrad i roztříštěný stavební program „*ignorující možnost velké koncepce u Zelené brány*“.¹⁷ Starému rázu této části města však nemusela ublížit pouze lehkovážně připouštěná nejednotnost nových projektů. Modernisté se také obávali, že složení poroty zvýhodní konvenčně tvořící účastníky, kteří se neztotožňují s inovativními principy péče o historickou zástavbu. Podle jejich názoru měla staré celky doplňovat autentická, přiznaná moderna, která však vnímavě reflektuje charakter svého okolí a navazuje s ním smysluplný dialog. Moderna, která do daného místa vnáší podnětný kontrast užitých architektonických forem, ale zároveň usiluje o hmotové souznění a podporuje dosavadní urbanistický vývoj. Proto mánesovské Sdružení vyzývalo k hojně soutěžní účasti pokrokové autory, kteří by i přes očekávaný neúspěch svým uměním alespoň demonstrativně vzdorovali „*neschopnosti poroty, ve své většině zarytě konzervativní*“.¹⁸

Nepříznivé vyhlídky se potvrdily 20. září na základě závěrečného usnesení porotců, kteří zaujali předpovídané retrográdní pozice. V soutěži na zástavbu takto exponovaného místa a pod veřejnou kontrolou, garantovanou značným zájmem tisku, však nemohli zcela přehlédnout ani stylově nápaditější návrhy. Jejich autorům nicméně přiznali pouze dílčí zásluhy: v případě Okresního domu se za vítězným Aloisem Čenským alespoň částečně pro-

¹² Architektonický obzor XII, 1913, 70.

¹³ Zastavení náměstí u Zelené brány, in: Osvěta lidu XVIII, 1913, n. 8, 21. 1., 3.

¹⁴ Pozn. 11, zápis schůze 23. ledna 1913.

¹⁵ Pozn. 11, zápis schůze 27. února 1913.

¹⁶ Vlastislav HOFMAN: Pardubická konkurence, in: Styl V, 1913, 278.

¹⁷ Soutěže v Pardubicích, in: Styl V, 1913, 148.

¹⁸ Ibidem.

sadili František Roith a Bohumil Hübschmann a první cenu za společný návrh spořitelny si kromě Karla Roštíka odnesl i Theodor Petřík. Někdejší aktivní zastávce modernistické cesty ve studentském Spolku posluchačů architektury se však podle Pavla Janáka od této ideové pospolitosti jako první odloučil, údajně kvůli budování vlastní kariéry na technice.¹⁹ V tomto smyslu tedy Petříka lze považovat za ukázkový případ, na jaký druh uměleckého a profesního vývoje architektů tehdy členové Mánesa a Skupiny reagovali obzvláště odmítavě. Mezi jmény soutěžících, jejichž návrhy v očích pardubické poroty zcela propadly, najdeme například Otakara Novotného, Jaroslava Rösslera, Josefa Rosipala, Pavla Janáka, Františka Vahalu či Josefa Gočára, který neuspěl s kubistickými návrhy spořitelny a Okresního domu.²⁰ Příznivci „nejmladšího směru,“ jak tehdy tvorbu svých obdobně smýšlejících souputníků označoval Vlastislav Hofman, na oceněných návrzích většinou kritizovali nepůvodnost, napodobování starých vzorů, v lepším případě pak nepochopení a neumělost při sporých pokusech pracovat na bázi moderny.²¹ A právě celkově rozpačité vyznění soutěže, zapříčiněné zejména závěrečným verdiktem, donutilo vystoupit s negativním ohlasem kromě mánesovské odborné sekce také architektky ze Skupiny výtvarných umělců, čímž protiakce moderny významně rozšířila svou základnu. I kubisté ve svém listu připomněli nutnost kompoziční pokory a tvarové přiměřenosti při plánování nové výstavby v historických městských centrech a znovu potvrdili, jak těžce se vyrovnávali se ztrátou vlivu, který nad mladými adepty architektury nově nabývali tradicionalisté: „*Reakce zvedá hlavu... Jestliže zdařilo se zevšeobecniti přesvědčení, že v okolí památek třeba stavěti s rezervou, přicházejí tito mladí reakcionáři opět s nestoudnými návrhy v duchu starých, na mnohapatrové, věžové a štítové slátaniny...*“²²

Druhým rozporuplným podnikem roku 1913, který svou povahou v důsledku otrásl i vnitřní strukturou Sdružení architektů Mánesa, bylo obnovení plánů na výstavbu brněnského Národního divadla. Konkurence vypsaná v polovině května s půlroční lhůtou pro vypracování návrhů navazovala na ideovou soutěž z roku 1910. Od počátku se jednalo o prestižní otázku kulturního života na Moravě, která vyvstávala z nezbytnosti „*vytvořit konečně podmínky pro vznik jednoznačně platného národního, společenského a také kulturního centra moravských Čechů jako nutného předpokladu dovršení novodobé emancipace*“.²³ Již první soutěž

¹⁹ Vendula HNÍDKOVÁ: Chtivost architektury. Autobiografické zápisky Pavla Janáka, in: Umění LVII, 2009, n. 5, 485.

²⁰ Soutěž na poštu vyhrál Josef Hölzel a na činžovní dům Jaroslav Kohoutek. V obou případech se mezi oceněné prosadil také Viktorin Šulc. Celkem bylo podáno 24 návrhů na Okresní dům a 46 na spořitelnu, poštu a činžák. Viz: Architektonický obzor XII, 1913, 119.

²¹ Pozn. 16, 284.

²² Pozn. 10.

²³ Pozn. 8, 567.

pořádalo Družstvo pro postavení českého Národního divadla v Brně a na jejím půdorysu se s nečekanou razancí projevil antagonismus zástupců Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM) vůči pražským uměleckým pokrokářům, především příslušníkům Mánesa. Družstvo zpočátku počítalo s výhradní účastí zemských umělců, ovšem proti takovému uměleckému separatismu Mánes protestoval a snažil se zlomit „*božsky naivní klid moravského výtvarnictví*“.²⁴ Přestože široké účastnické pole (44 návrhů od 42 autorů) obsáhlo téměř celé tvůrčí spektrum tehdejší české architektury, dobrého výsledku se dočkali především autoři tradicionalistických, nepřiliš invenčních návrhů: první cenu obdržel Josef Mařík spolu s Karlem Šidlíkem, druhý skončil Alois Dryák a třetí Theodor Macharáček. Kvalitativní úroveň soutěže zachraňovalo několik zajímavých návrhů, reprezentujících jednak architekturu wagnerovské moderny (Roith, Hübschmann, Vondrák či Králík), nebo vytvořených v duchu kotěrovských či obecně mánesovských stylových tendencí (Chochol, Gočár, Hofman, Novotný).

V průběhu příprav věcné soutěže v roce 1913 vyvstal spor ohledně toho, komu v ní vlastně umožnit účast. Družstvo zpočátku zamýšlelo přizvat pouze oceněné a posléze všechny účastníky ideové soutěže, zatímco architekti ze Sdružení žádali zpřístupnění akce i pro další zájemce, protože „*doba dvou let, zvláště doba současného uměleckého varu, mohla nalézt nové lidi a nové talenty, jimž nemělo by býti zabráněno, aby účastni se stali práce významu mimořádného*“.²⁵ Sledovali tedy cíl, aby divadelní konkurence znovu výstižně ilustrovala stav přítomné domácí architektonické produkce. Ze stejného myšlenkového schématu nakonec vyplynul i názor, že je třeba přehodnotit další setrvání dosavadních zástupců Mánesa v soutěžní porotě. Antonín Engel s Kamilem Hilbertem se totiž očividně stále více přibližovali strategickému uvažování členů Družstva, a proto ve Sdružení architektů převážil názor, aby odborné spolky dříve přizvané do poroty „*volily delegáty nové, odpovídající dnešním konstelacím uvnitř korporací, aby jury byla živá a mladá*“.²⁶

V červnu 1913 kulminovala vlna konfrontační nálady ve Sdružení architektů. Přestože události nelze podle schůzovních zápisů rekonstruovat zcela věrně a detailně, základní dějová osnova se rýsuje spolehlivě. Uvedený zdroj prozrazuje, že v kritické fázi mapoval situaci jakýsi projev napsaný Vladimírem Fultnerem a předložený do výborové schůze Mánesa.²⁷ Jeho obsah neznáme, ale zřejmě prozatím neobsahoval explicitní požadavek na odvolání obou porotců zastupujících SVU Mánes, protože Antonín Engel se na dalším zase-

²⁴ Otakar NOVOTNÝ: Soutěž na Národní divadlo v Brně, in: Volné směry XVIII, 1915, 48.

²⁵ Idem: Národní divadlo v Brně, in: Styl V, 1913, 52.

²⁶ Pozn. 24.

²⁷ Pozn. 11, zápis z 5. června 1913.

dání domáhal jeho výlučného projednávání.²⁸ Následná debata ovšem potvrdila, že obecná nálada vůči němu je již zcela chladná a výzvy k jeho odvolání znamenají „konstatování hotové věci“. Engel vzápětí rezignoval na členství v redakci časopisu *Styl* a zároveň ukončil své předsednictví ve Sdružení architektů. Tento akt nicméně z hlediska praktického dopadu zastínila skutečnost, že Engel přestal být vyslancem mánesovské sekce v brněnské porotě.²⁹ Při jednání o jeho nástupnictví dokonce prošel revizí i dosavadní statut Sdružení. Nejspíš v přímé návaznosti na Engelův počín tehdy na schůzi vystoupil Rudolf Hrabě a navrhl, aby napříště jediným zástupcem Mánesa navenek zůstal spolek jako takový, který by při veřejné komunikaci zaštiťoval také architektky. Členové Sdružení by v budoucnu jednali odděleně o věcech technických a svá ujednání by postupovali k dalšímu zpracování výboru Mánesa. Takové opatření snad mělo za cíl zabránit opozičnímu chování některých architektů, kteří v otázkách své profese vystupovali ve vztahu k mateřskému spolku poměrně autonomně, což byla ale obecně platná charakteristika pro celé Sdružení. Proti takovému scénáři, který se mohl jevit jako zbytečně oportunistický, se rozhodně vyslovil Vlastislav Hofman. Ten trval na zachování stávajícího modelu, kdy Sdružení fungovalo jako samostatný pracovní výbor. Hofmanův protinávrh byl přijat poměrem hlasů 6:1 a vedení sekce převzal Josef Chochol v nově ustavené funkci referenta.

Jeho zástupcem se stal Vladimír Fultner, který se tak vysoko ve spolkové hierarchii propracoval v necelých dvaceti šesti letech. Hned po volbách se navíc ujal řízení schůze a přečetl dopis týkající se brněnské soutěže. Poté dostal pověření, aby znovu promluvil s Engelem a Hilbertem ohledně možností dalšího společného postupu v této záležitosti.³⁰ Roztržku se však již nepodařilo urovnat, protože hned v červenci Engel vystoupil z Mánesa a v porotě na Národní divadlo v Brně nadále zůstával fakticky jako soukromá osoba.³¹ V závěru měsíce Sdružení deklarovalo vůli nahradit jej Hofmanem, protože takovou výměnu považovalo za svoje přirozené právo.³² Josef Chochol domnělý nárok spolku opíral o poněkud krkolomnou hypotézu. V budoucnu prý bude za realizovanou stavbu bez ohledu na okolnosti posuzována celá současná umělecká generace, a právě ona ponese odpovědnost za případný nezdar akce, nikoliv pořadatelská společnost zajišťující projekt pouze po admini-

²⁸ Ibidem, zápis z 12. června 1913.

²⁹ Ibidem, zápis z 12. června 1913.

³⁰ Ibidem, zápis z 26. června 1913.

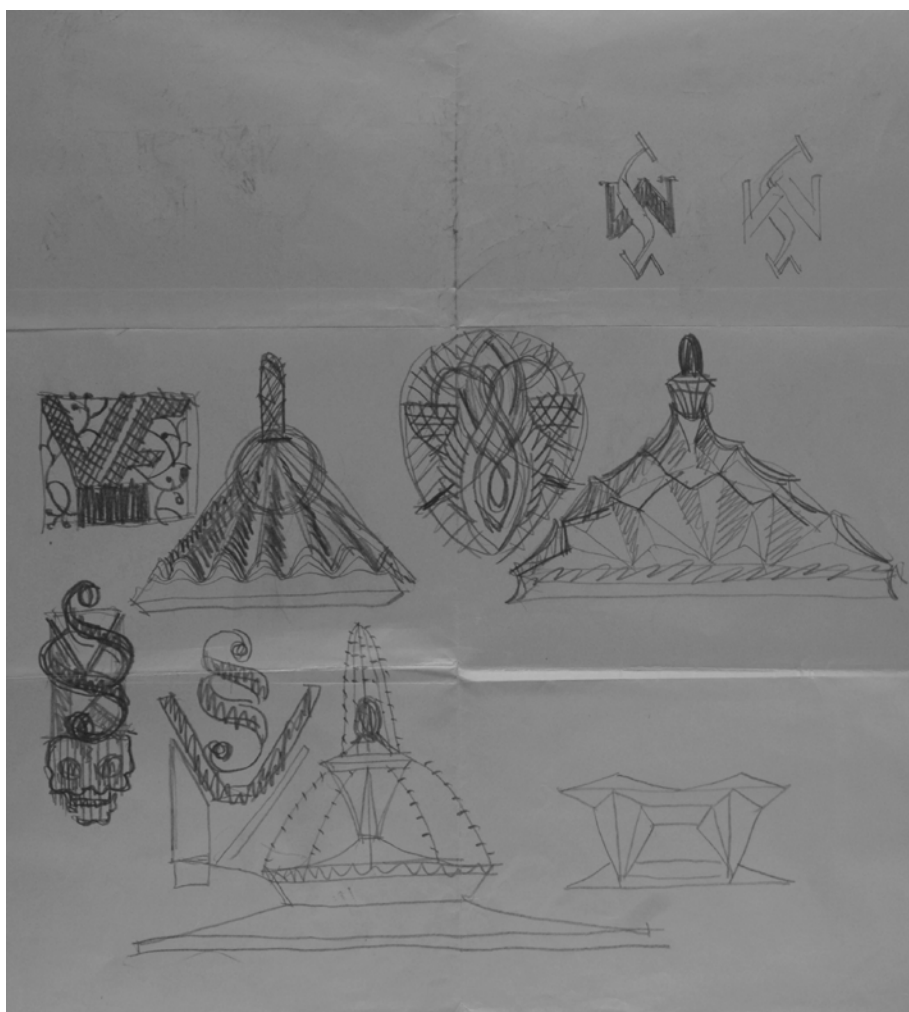
³¹ Ibidem, zápis z 10. července 1913.

³² Ibidem, zápis z 31. července 1913. Zde se také bez dalších podrobností objevuje záznam o jakémsi Fultnerově projevu týkajícím se brněnské soutěže.

strativní stránce. Vzhledem k tomu však bylo podle Chochola nezbytné, aby zainteresované umělecké subjekty požívaly i přiměřené rozhodovací pravomoce. Nakonec ani četné protesty, ani vytrvalá kampaň v tisku nevedly k úspěchu – z Brna přišla odpověď, že Mánesu druhý delegát v porotě vedle Hilberta nepřísluší.³³

V roli arbitrů se tedy představili architekti Antonín Engel, Vladimír Fischer, Kamil Hilbert, Jan Koula, Václav Roštlapil a Karel Skopec, ředitel Národního divadla Gustav Schmoranz, stavební rada Alois Samohrd a předseda Družstva Michal Ursíny. Zřejmě v důsledku zjitřené atmosféry soutěž obeslalo pouze dvacet autorů a ze stejné příčiny se mohlo odvíjet i takticky obezřetné neudělení první ceny. Ovšem další výroky poroty vyvolaly už jen minimum pozitivních reakcí v táboře modernistů, dokonce lze říci, že z jejich pohledu konečný verdikt spíše zmnožil rozpaky z původní soutěže. Druhou cenu obdržely návrhy Aloise Čenského a Františka Roitha a třetí skončil Antonín Balšánek a dvojice Richard Klenka – Viktorin Šulc, čímž se potvrdily obavy Otakara Novotného, že „celá soutěž bude

123 / Vladimír Fultner,
náčrty kubistických
motivů, 1912



³³ Ibidem, zápis ze 6. listopadu 1913.

*zklamáním jako byla první, že potlačí dobré a nové, aby vyzdvihla prostřední a konvencionel-
ní*“.³⁴ Podle Ladislava Machoně soutěž ani napodruhé nenabídla žádné překvapivé podněty
a v tomto smyslu vinil v plném rozsahu Družstvo: „*V soutěži zvítězila naše ‘oficiální’ archi-
tektura – nejčteněji zastoupená – representovaná projekty nevynikajícími nad své průměrné
práce dřívější a znovu dokazující, že pro dílo takové důležitosti... jest stejně nepřípustná...*“³⁵
Podle převažujícího názoru se z tohoto neútešného schématu dokázali svými návrhy vyma-
nit znovu jen František Roith a Bohumil Hübschmann.³⁶

Nové vzepětí Sdružení architektů se mělo záhy projevit v organizaci velké přehlídky
mánesovské architektury, od které mohl očekávat užitečnou propagaci svého díla i Vladimír
Fultner. Sdružení původně předpokládalo, že se jeho členové zúčastní spolkové umělecké
výstavy na jaře roku 1914. Podle Fultnerova názoru zde měla být rezervována pro archi-
tekturu jedna místnost, zatímco Otakar Novotný navrhoval za tímto účelem vyhradit celý
pavilon. Nakonec modernisté pojali ještě ambicióznější plán, snad aby v neklidné době ná-
zorněji předestřeli svá stanoviska a s větší rozhodností tak čelili zpátečnickým tendencím,
které ve stavebním umění nabíraly na síle. Schválili tedy pořádání samostatné oborové
výstavy, jejíž přípravy měl koordinovat výbor ve složení Josef Chochol, Jaroslav Rössler
a Vladimír Fultner. Zároveň se členové sekce usnesli na koncepci jednotlivých okruhů podle
typu zamýšlených vystavovaných předmětů, k nimž patřily kompoziční náčrty, propraco-
vané výkresy, fotografie v jednotné velikosti a modely.³⁷ Celá výstava měla být rozdělena
do pěti sekcí prezentujících disciplíny příbuzné se stavitelstvím a zařizováním interiérů
– I. Architektura, II. Sochařství (plastiky z architektury v modelech), III. Malířství (mo-
numentální malba související s architekturou), IV. Umělecký průmysl (nábytek a drobné
předměty) a V. Grafika (umělecké tisky a knižní vazby). Úprava výstavních místností měla
být z pochopitelných důvodů zabezpečena vlastními silami „*na základě přijatého návrhu
z domácí soutěže nehonorované*“.³⁸ Mánes posléze v polovině prosince na své plenární schůzi
stanovil termín konání výstavy na podzim roku 1914,³⁹ ovšem rozpoutaný válečný konflikt
vynesl nad touto akcí zničující ortel. Zůstává však otázkou, nakolik v první polovině roku
pokročila její přípravná fáze, protože nejsou k dispozici konkrétní zprávy o tehdejší historii

³⁴ Pozn. 24.

³⁵ Ladislav MACHOŇ: Věcná soutěž na stavbu Národního divadla v Brně, in: Volné směry XVIII, 1915, 95.

³⁶ Jan SEDLÁK: Brno secesní, Brno 2004, 179.

³⁷ Pozn. 11.

³⁸ Ibidem, zápis ze 4. prosince 1913.

³⁹ Ibidem, zápis z 8. ledna 1914.

Sdružení architektů. Víme pouze, že počátkem března rezignoval Josef Chochol na vedoucí funkci, v níž ho nahradil Jaroslav Rössler.⁴⁰ Ale již o tři týdny později byl pořízen poslední dochovaný zápis z jednání sekce.⁴¹ Vladimír Fultner se těchto schůzí Sdružení, zasedání výboru Mánesa a spolkových valných hromad účastnil po celý rok 1913 až do února následujícího roku.⁴² Spolu s dalšími 41 členy byl přítomen i na valné hromadě 13. února 1914, která rozhodla o jeho přijetí za řádného člena spolku, také tentokrát současně s Ladislavem Machoněm.⁴³ Od března následovala čtyřměsíční pauza, kdy se Fultner z dosud nejasných důvodů na spolkovém dění nepodílel. Znovu teprve 3. července 1914, naposledy před odchodem do války, najdeme jeho jméno v prezenční listině členské schůze Mánesa.⁴⁴

Absence zápisů z jednání Sdružení architektů počínaje jarními měsíci by mohla signalizovat určitou stagnaci jeho činnosti. Tu ještě před nepříznivými válečnými okolnostmi zřejmě zapříčinilo postupné formování Spolku českých architektů, jež se stalo předmětem konkrétních úvah již na podzim 1913. Impulzy k založení nové oborové korporace přitom vzešly právě ze Sdružení. Jeho členové si na základě poznatků ze soutěží v Pardubicích a Brně uvědomili naléhavost potřeby spojit síly všech architektů inklinujících k moderně, kteří dosud vzdorovali „*roz máhající se reakci*“ roztroušeni v různých uměleckých a odborných spolcích.⁴⁵ Po stejné zkušenosti situaci obdobně vyhodnotili i kubisté ze Skupiny výtvarných umělců: „*V poslední době, kdy práce mladých se umělecky více rozčlenila a rozvedla ji k práci ve více střediscích..., shledali konservativní, že nastal vhodný okamžik k zvednutí reakce.*“⁴⁶ Na společné platformě se potom kromě členů Mánesa a Skupiny hodlali semknout i pokrokoví tvůrci z Umělecké besedy, Klubu architektů nebo Klubu Za starou Prahu. Poněkud ostřejší obrysy programu nového společenstva vykreslil Otakar Novotný, jeden z členů jeho ustavujícího výboru. V negativní perspektivě ohlašoval „*organizovaný boj... proti tyranii konvencionalismu... proti šabloně, jalovému akademismu a svádivé oficielnosti, je-li strnulá a reakční*“. Na druhou stranu však naznačil, že spolek chce v rámci oboru převzít vedoucí roli a působit i příkladně, poctivou a invenční prací. Považoval za povinnost obhajovat českou architekturu a pečovat o její dobré jméno poukazováním, že „*není ve vleku historismu nebo levného napodobení cizích vzorů, že pud pokrokovosti nedovoluje jí zastaviti*

⁴⁰ Ibidem, zápis z 5. března 1914.

⁴¹ Ibidem, zápis z 26. března 1914.

⁴² AHMP, fond SVU Mánes, Pamětní kniha spolku Mánes 1888–1952.

⁴³ AHMP, fond SVU Mánes, karton 13, Korespondence, dopis Vladimíru Fultnerovi z 23. února 1914.

⁴⁴ Pozn. 42.

⁴⁵ Umělecký měsíčník III, 1913–1914, 75.

⁴⁶ Pozn. 10.



124 / Pavel Janák a Otto Gutfreund, náhrobek
Emila Bauera (původně Karla Gutfreunda)
ve Dvoře Králové nad Labem, 1913



125 / Ladislav Machoň a Jaroslav Horejc,
náhrobek Cyrila Pečivala v Praze, 1915

se u eklekticismu a líbivých kompilací – jak tomu v Německu – ani u přímých reminiscencí zašlých dob – jako ve Francii...“.⁴⁷ Na půdě Spolku českých architektů, jehož první schůze se uskutečnila 22. dubna 1914, se tak díky aktuálnímu zážitku společně vybojovaných bitev začali znovu sbližovat i architekti Mánesa se svými bývalými kolegy Gočárem či Janákem – jednak po umělecké stránce, ale také napravováním obyčejných lidských vztahů, jak naznačuje korespondence mezi Vlastislavem Hofmanem a Pavlem Janákem.⁴⁸ Prvním předsedou Spolku se stal Alois Dryák, místopředsedou Rudolf Hrabě, jednatelem Jaroslav Rössler, funkci pokladníka převzal Josef Gočár a ve výboru zasedli Vlastislav Hofman, Pavel Janák, již zmiňovaný Otakar Novotný a dále Ladislav Machoň a Oldřich Tyl.⁴⁹

⁴⁷ Otakar NOVOTNÝ: Dvě nové korporace, in: Styl V, 1913, 285.

⁴⁸ Archiv Národní galerie v Praze, fond Vlastislav Hofman, přijatá korespondence – Pavel Janák.

⁴⁹ Pozn. 45.

S rozhodnou vytrvalostí a statečností

Angažovanou činností ve Sdružení architektů SVU Mánes se podle současného stavu poznání zřejmě uzavřelo tolik jiskřivé a nadějně spojenectví tehdy stále jen šestadvacetiletého Vladimíra Fultnera s múzou architektury. Můžeme se domnívat, že i v krutých časech čtyřletého válečného martýria si dokázal vyhradit určitý čas a duševní sílu na promýšlení různých technických či uměleckých problémů, skicování či jiné tvůrčí projevy, jak je známe třeba od jeho vrstevníka, rovněž frontového dělostřelce v rakousko-uherské uniformě Kamilla Roškota.¹ Vzhledem k obecné povaze dochovaných dokladů a zmínek o Fultnerově díle ovšem nepřekvapí skutečnost, že žádné relevantní potvrzení jeho profesních aktivit v letech 1914–1918 není k dispozici. V takové situaci se jako úspěch jeví alespoň přibližné zmapování strastiplných peripetií vojáka, který shodou historických okolností bojoval spolu s dalšími statisíci krajanů za slávu habsburské monarchie. V odlesku skvělých legionářských akcí, které přímo podporovaly proces vzniku našeho samostatného státu, se dodnes mnohdy objevují tendence podceňovat étos a význam českého zastoupení v císařské armádě. V absurdním válečném kaleidoskopu však nelze zodpovědně přehlížet poselství mladých mužů, nasazených v cizím zájmu, a přesto většinou v dobré víře obětujících své životy.

O Fultnera jako by se Velká válka přihlásila předčasně už na jaře 1914, když ho v dubnu začala kvůli obvyklé vojenské službě hledat správa Albrechtových kasáren na pražském Smíchově. Ve spleťtém a snad až komicky vyznívajícím případě si její zástupci ověřovali u policejního ředitelství, nakolik se shoduje identita architekta Vladimíra Fultnera, bytem v Bubenči čp. 366, s jistým stejnojmenným záložním kadetem polního dělostřeleckého pluku č. 37, evidovaným v těchto kasárnách již z dřívějšího. Komplikace úředníkům zjevně způsobovaly i Fultnerovy nevyzpytatelné přesuny. Na počátku dubna totiž přesídlil do hotelu Belveder na Letné, a i když se vzápětí z tohoto provizorního bydliště odstěhoval, ještě si zde po určitý čas pronajímal pokoj. Zhruba o měsíc později se zase prokazatelně vyskytoval v rodném Hradci Králové. Další oficiální záznamy pocházejí kupodivu až z října a listopadu 1914, kdy policie vypátrala, že jediná osoba se jménem Vladimír Fultner se tou dobou zdržuje v Karlíně čp. 488 (Palackého ulice, nyní Křížíkova).²

Zásadní informace o prvních téměř dvou a půl letech Fultnerovy válečné účasti se dozvídáme z dopisu, který architekt osobně sepsal 28. prosince 1916 v chorvatském Osijeku. Přehledným vylíčením svých dosavadních vojenských skutků se Fultner snažil podložit

¹ Známá je například jeho realizace vlastní pozorovací stanice z roku 1916.

² Národní archiv, fond Policejní ředitelství Praha 1914–1920, karton 7206, sign. F/296/3, osobní spis Vladimíra Fultnera.



*126 / Důstojník rakousko-uherského dělostřelectva Vladimír
Fultner v zimním polním stejnokroji, první polovina války*

poněkud horlivou vlastní žádost o udělení Vojenské záslužné medaile nazývané *Signum laudis*, kterou si měl zasloužit tím, jak „*dlouho s chutí a láskou plnil své povinnosti v boji proti nepříteli*“.³ Hned z úvodní pasáže vysvítá, že pátrání pražského policejního ředitelství, navzdory svědomitému dotažení úkolu k byrokraticky uspokojivému výsledku, klopýtalo o notný kus za překotným vývojem událostí. Fultner byl podle svých slov již od vypuknutí konfliktu, poté co 28. července Rakousko-Uhersko vyhlásilo válku Srbsku, instruktorem u náhradní baterie polního dělostřeleckého pluku č. 37, nejspíš právě v kasárnách u Kinské zahrady.⁴

Na počátku září 1914 zahájila rakousko-uherská armáda pod velením polního zbrojmistra Oskara Potiorka útok na Srbsko a 2. prosince její jednotky obsadily Bělehrad. Srbové ale díky odvetné ofenzivě ještě do poloviny měsíce zatlačili nepřítel zpět za hranice. Prvního srbského tažení se všemi jeho bitvami se zúčastnil také Vladimír Fultner, který až do konce ledna 1915 sloužil jako přidělenec u štábu zmíněného dělostřeleckého pluku. Další měsíc strávil v Budapešti v centrálním dělostřeleckém skladu, kde se jako instrukční důstojník podílel na výcviku a formování pochodové baterie. Poté následovaly tři měsíce ve funkci druhého důstojníka etapní jednotky.

23. května 1915 vstoupila do války proti Rakousku-Uhersku zpočátku neutrální Itálie, což znamenalo otevření jihozápadní fronty. Území monarchie při Jaderském moři hájila na řece Soče nově seskupená 5. armáda v čele s generálem Svetozarem Borojevičem. Tento vývoj ovlivnil i další směřování Vladimíra Fultnera, který se od 1. června stal velitelem muničního oddílu a řídil přísun střeliva při bojích v předmostí Gorice (Görzer Brückenkopf). Potýkal se zřejmě s extrémními podmínkami, protože Italové zde začali s předstihem budovat obranné pozice a také nasadili početnější vojsko. Rakušanům tak vznikaly nesmírné obtíže při dopravě čerstvých lidských sil, proviantu, dělostřelecké munice a dalšího vojenského materiálu.

Po necelém roce, v květnu 1916, se Fultner dobrovolně přihlásil k mozdířové baterii, kde působil jako první důstojník a po tři týdny zastával i velitelskou funkci. S baterií podstoupil ostré střety na Soče a v okolí Gorice. Podle hodnocení od nadřízených i nadále dbal svých povinností „*voll und ganz*“, až do 28. června, kdy si u něj válka poprvé vybrala daň v podobě nespecifikovaného lehkého zranění.⁵ Fultnerova rekonvalescence netrvala dlouho, znovu bojoval již v šesté bitvě na Soče, která probíhala ve dnech 6.–16. srpna.

³ Österreichisches Staatsarchiv Wien (dále jen ÖSTA), Kriegsarchiv, Belohnungsakten des Weltkrieges 1914–1918, Offiziersbelohnungsanträge, karton 198.

⁴ Dnes v budově tzv. Justičního paláce sídlí Obvodní soud pro Prahu 5 (nám. Kinských 5).

⁵ Pozn. 3, dokument z 23. června 1917.



127 / Budova vojenských
lázní v Topusku za války

Začala mohutným nápirem Italů na předmostí Gorice, bráněné 58. pěší divizí, k níž ještě v dubnu náležel i Fultner. Italským vojákům se nakonec podařilo prolomit nepřátelské pozice a dobýt Goricu. Rakousko-uherské vojsko poté sice s pomocí narychlo přivolaných posil tažení protivníka zastavilo, ale ten ještě předtím za cenu ztráty zhruba 50 000 mužů postoupil kupředu asi o pět kilometrů v poměrně širokém opevněném úseku. V těžkých bojích vrcholící ofenzívy, kdy se „*udatně bránil před nepřítelem,*“ utrpěl Fultner 12. srpna vážnější zranění na hlavě a koleně, způsobená výbuchem granátu.⁶ Další den jej převezli do polní nemocnice v Petrinji a po hospitalizaci se ještě do poloviny listopadu léčil v chorvatských lázních Topusko a v Praze. Lze předpokládat, že tuto příležitost využil i k návštěvě své rodiny v Hradci Králové. Po návratu do válečné služby se Fultner v hodnosti nadporučíka v záloze přičlenil k náhradní baterii polního houfnicového pluku č. 7 v Osijeku.

Do frontových manévrů se mladý architekt znovu zapojil na počátku května 1917. Vzápětí se rozhořela 10. bitva na Soče (12. května – 5. června), kdy se Italové pokoušeli prolomit jižní část fronty, ale připravený soupeř defenzívu úspěšně zvládl. Fultner si v boji počínal podle všeho i tentokrát příkladně. Někdy v těch měsících totiž rakousko-uherské válečné úřady konečně shromáždily veškeré potřebné reference související s jeho nekonvenčním dopisem z prosince předchozího roku, posoudily je a dospěly ke kladnému vyřízení žádosti, kterou obsahoval. Při svých třicátých narozeninách v červenci pak Fultner obdržel za zásluhy bronzové *Signum laudis*.⁷ Už po necelém měsíci ho ale čekala náročná zkouška, v níž opakovaně prokázal pozoruhodnou odvahu. Během 11. sočské bitvy, kterou rozpoutal nový italský útok, řídil od 18. do 21. srpna střelbu své baterie z pozorovatelny na Staré

⁶ Ibidem.

⁷ Pozn. 3, rozhodnutí ze dne 26. července 1917.

lokvě.⁸ Bez ohledu na ostřelování nejtěžší municí „s rozhodnou vytrvalostí a statečností se neúnavně staral o bojeschopnost svého praporu ohroženou značnými ztrátami“.⁹

O Fultnerově pohybu a vojenské činnosti v podzimních měsících nemáme žádné zprávy, ale náročné období vypjatých bojů pro něho skončilo příznivě. V říjnu a listopadu 1917 spojená vojska Ústředních mocností nakonec v tzv. bitvě u Caporetta prorazila italské obranné linie a posunula frontu až k řece Piavě. Teprve 2. prosince vydal císař Karel rozkaz k zastavení ofenzívy. Jen o tři dny později bylo Fultnerovi propůjčeno stříbrné *Signum laudis* jako opětovné potvrzení jeho velitelských schopností.¹⁰ Informace o tomto ocenění zůstává vlastně posledním přesným záznamem z jeho života. Jak dokládá vzácná fotografie, zřejmě až někdy v průběhu roku 1918 obdržel ještě další vyznamenání, Karlův vojenský kříž.

V souvislosti s Fultnerovým tragickým skonem se znovu vynořuje vzpomínka na Bohumila Kubištu, jeho spolužáka z reálky i z pozemního stavitelství na technice, který také bojoval v rakousko-uherské armádě na území dnešního Chorvatska jako dělostřelec v Pule. Osudy obou umělců se několikrát přiblížily na sotva patrnou vzdálenost, i když jejich osob-

128 / Garnizonní nemocnice v Záhřebu,
kde Vladimír Fultner zemřel



ní kontakt či dokonce vzájemné přátelství nelze prokázat. Paralelně se odvíjely i jejich poslední dny na tomto světě, naneštěstí v době, kdy už šel do finále urputný světový konflikt, potažmo celá jedna historická epocha. Kubišta, který zemřel 27. listopadu 1918 v důsledku epidemie španělské chřipky, však na rozdíl od Fultnera ještě naposledy spatřil Prahu, kde

⁸ Zřejmě vyvýšenina mezi vesnicemi Sela na Krasu a Brestovica pri Komnu.

⁹ ÖSTA, Kriegsarchiv, Belohnungsakten des Weltkrieges 1914–1918, Offiziersbelohnungsanträge, karton 252, dokument z 15. října 1917.

¹⁰ Ibidem, rozhodnutí ze dne 5. prosince 1917.



129 / Osárium na hřbitově Mirogoj,
místo posledního spočinutí VF

se aktivně účastnil bouřlivého vyhlášení samostatného Československa a prožil dny plné naděje na brzké shledání se svou milou. Posléze byl pohřben na kuklenském hřbitově v Hradci Králové, a tak se alespoň posmrtně vrátil do rodného kraje.

Nadporučík v záloze Vladimír Fultner takové „šťěstí“ neměl – ze světa odešel po krátkém utrpení 2. října 1918 ve vojenské nemocnici v Záhřebu.¹¹ Zaručené informace o okolnostech jeho úmrtí se už s největší pravděpodobností nikdy nepodaří získat, protože nemocniční protokoly zničil požár.¹² Navzdory jistým nesrovnalostem se však zřejmě můžeme spolehnout na sdělení, že Fultner v boji utrpěl třetí, tentokrát fatální zranění po zásahu granátem.¹³ Jeho tělo bylo posléze uloženo na záhřebském hřbitově Mirogoj.¹⁴ Truchlivá, byť předvídatelná dohra přišla v červnu 1962, kdy byly kvůli nesplácení pronájmu hrobového místa architektovy ostatky exhumovány a přeneseny do hromadného hrobu či kostnice.¹⁵ Nenechme se ovšem mýlit, temná clona zapomnění překryla Fultnerův odkaz už bezprostředně po jeho smrti, k čemuž nepochybně podstatnou měrou přispěl pohřeb mimo

¹¹ Kraj královéhradecký IX, 1918, n. 41, 11. 10., 2. Nemocnice se nacházela v ulici Vlaška v objektu z roku 1861 (čp. 87) a nesla německé označení K. u. K. Garnisonsspital No. 23 in Agram.

¹² Stalo se tak údajně ještě na konci posledního válečného roku, v hektické době po zdejším ustavení Národní rady Slovinců, Chorvatů a Srbů a následném spojení rady se Srbskem do společného jihoslovanského království, které bylo vyhlášeno 1. prosince 1918. Informaci mi poskytla paní Ela Jurdana z Chorvatského historického muzea v Záhřebu.

¹³ Paměti Jaroslava Fultnera (nevydaný rukopis), 1943, 120. Autor se z hlediska chronologie i lokalizace mýlí v tvrzení, že jeho bratr byl zraněn 18. října v bitvě u Gorice. Přesné místo neštěstí však nelze odhadnout, protože po letní neúspěšné ofenzivě Conradovy a Borojevičovy armády panoval v oblasti Piavy klid až do italského útoku, který začal 24. října.

¹⁴ Hrvatski državni arhiv Zagreb, fond Zemaljska vlada, Odjel za bogoštovlje i nastavu (1869–1921). Podle evidenčního listu č. 343 (Evidenzblatt für Gräber) byl Fultner pohřben 5. října do hrobu č. 2153.

¹⁵ Archiv záhřebské městské organizace Gradska gooblja, dokumentace hřbitovu Mirogoj.

vlast.¹⁶ Zatímco s Kubištou se tak přišel naposledy rozloučit početný dav pozůstalých a přátel, Fultnerovo úmrtí zaregistroval prostřednictvím kratičké zprávy v královéhradeckém denním tisku málokdo. I v postupně se obnovujících uměleckých časopisech na něj zbylo místo jen v rámci jediného, lakonického oznámení kolegů z Mánesa: „*Úmrtím ztratili jsme z řádných členů loňského roku sochaře Jaroslava Wimmra a architekta Vladimíra Fultnera.*“¹⁷

¹⁶ Vzhledem ke společenskému postavení Fultnerova strýce Antonína Hanuše zřejmě důvody pro pohřeb v Záhřebu nespočívaly ve finanční nákladnosti jiného řešení. Podle zprávy publikované 6. října 1918 však v té době platil zákaz přepravovat těla zabitých vojáků zpět do vlasti kvůli neúnosnému přetížení železniční dopravy. Srovnej: Antonín KLIMEK: Říjen 1918. Vznik Československa, Praha – Litomyšl, 1998, 42. K uctění architektovy památky následně manželé Hanušovi věnovali dvě stě korun dobročinným organizacím. Kraj královéhradecký IX, 1918, n. 41, 11. 10., 3.

¹⁷ Zprávy Volných směrů XX, 1919–1920, leden–únor, 8.

Závěr

„Byl hodný a nadaný hoch... Jako já [jsem] měl málo porozumění pro umění, on měl smyslu pro krásné vědy až příliš. Studoval architekturu, krásně kreslil, maloval i modeloval. Byl umělci uznáván a měli jej rádi. Ale byl 'bohém'. Měl originální nápady a svůj zvláštní styl. Škoda ho, byl by se stal jistě slavným architektem. Učil se dobře, rád a sám... Co to však bylo vše platno, když střepina granátu skončila ten nadějný život, než mohl rozkvést...“⁴¹

Vzpomínka, kterou po čtvrtstoletí od úmrtí Vladimíra Fultnera zaznamenal jeho bratr Jaroslav, je jedinou dochovanou charakteristikou architektovy osobnosti. V náznacích o něm dosvědčuje mnohé, co lze odvodit z jeho uměleckých prací a profesních postojů. Fultnerův přístup k životu byl nepochybně „zvláštní“, i když míru této osobitosti můžeme pouze tušit. Jistě vlivem rodinných událostí inklinoval od dětství k samostatnosti a nabýval stále více sebevědomí, což se brzy promítlo do jeho nekonvenčního poměru ke studiím na technice. Podle všeho si v důležitých věcech počínal energicky a ctižádostivě, veden touhou prosadit vlastní názory, vyniknout a dosáhnout uznání. Ve sféře projektování měl v tomto smyslu mimořádné štěstí na příznivé výchozí podmínky, díky nimž mohl svůj talent rozvinout s napřením veškeré mladické odvahy a síly. Přitom pro jeho vrstevníky, ale i blízké předchůdce byl takový kariérní start prakticky nedosažitelný. Vždyť například i Jan Kotěra měl ve věku dvaceti pěti let, kdy už Fultnerova stavební činnost skončila, za sebou z celého bohatého díla pouze přestavbu Červeného Hrádku. Fultner možná kreslil své první uplatněné návrhy bez očekávaných zkušeností a vyprofilovaného teoretického zázemí, ale to mu spíše umožňovalo tvořit svobodomyšlně. S odhodlaným zaujetím mohl ověřovat své předpoklady a plány při skutečných realizacích, jak po tom volali jeho spolužáci ze Spolku posluchačů architektury.

V rodném Hradci Králové se Fultner zanedlouho těšil přízni zámožných stavebníků. Svěřovali mu zakázky, které bedlivě sledoval rozvětvený domácí tisk, a tak se ocital v popředí místního stavebního dění s intenzitou srovnatelnou snad jen s Janem Kotěrou. Zvýšené poptávce odpovídaly i časové nároky kladené na Fultnerovu práci. Překotná krystalizace mládí s sebou jistě nesla i různé tvůrčí nedostatky, spočívající v nedoladění formového rejstříku či v přehlédnutí některých detailů kvůli preferování celkového kompozičního účinku stavby. I tyto aspekty však zahrnuje ojedinělá možnost pozorovat pravdivý umělecký projev, nezatížený materiálními ohledy a vzpírající se obvyklému maloměstskému vkusu. Jako by Fultner přímo vyhledával konfliktní projekty, překračující vžité provinční limity. Samozřejmě, tyto akce se ideově i organizačně opíraly o neochvějně pozice významných klientů, ale

¹ Paměti Jaroslava Fultnera (nevydaný rukopis), 1943, 120.

jejich podstata mnohdy vzbuzovala kontroverzi i v Ulrichově předválečném Hradci, který dnes již apriori považujeme za liberální a vizionářské centrum. Zdá se mi, že mnohdy právě Fultner dokázal svým entuziasmem nadchnout investory pro jitrivá řešení, jimiž podroboval zkoušce lokální společenské vztahy a usazené pořádky. Osobně však pomýšlel primárně na dobrodružství konstrukce, formy a dekoru. Přicházel s experimenty, které měly zodpovídat navýsost architektonické a urbanistické otázky. Vzrušené okolní debaty, zmítající se kdesi mezi odbornými kritikami a sousedskými emocemi, na sebe nechával působit jen v lehkých závanec, odrážejících se v drobných úpravách jeho projektů. Fultner sledoval především naplnění vlastní tvůrčí představy, ale opakovaně přitom prokazoval, že výborně rozumí zadání v jeho pravém významu a všech relevantních souvislostech. Vždy dobře věděl, v jakém místě a pro koho staví. Svě zákazníky důkladně znal a skrze architekturu jim pomáhal v pozitivním smyslu vyjádřit, jaké jim náleží postavení v hierarchii města. Navenek představoval nejen jejich ekonomické a sociální ambice, ale také příslušnost k moderní době a názorům.

Nezbývá, než se ptát, nakolik byl Vladimír Fultner původcem pokrokových myšlenek v architektuře, či jejich nápaditým interpretem, zda se rutinně přizpůsoboval novým trendům, nebo za nimi pravidelně o nějaký krok zaostával. Nečetný soubor jeho staveb, provedených v průběhu pouhých čtyř let, se nakonec jeví jako koncentrovaná vzorkovnice směrů, které se u nás na počátku 20. století programově dotýkaly problematiky nového uměleckého tvoření. Jednotlivé objekty reprezentují poněkud odlišné styly, které se ale kontinuálně prolínají v přechodných fázích. Vzhled Fultnerových domů se tak proměňuje nenucenou evolucí, nikoliv ostentativním odstrížením a popřením předchozího stanoviska. Autor se od svých prvních tvůrčích počínů efektivně podílel na formování české architektonické moderny. Nejprve na Hanušův dům zasvěceně a pro naše prostředí poučně převedl vysokou kvalitu vídeňských předloh wagnerovské provenience. Obratně a ve stále větším rozpětí také nuancoval Kotěrovu stavební linii, využívaje přitom prostorově účelných sestav, vhodných konstrukčních řešení a z nich vyplývajících tvarosloví a decentního podpůrného zdobení. Tak se projevují obě hradecké vily ve Střelecké ulici, v jejichž fasádách se architekt soustředil i na práci s povrchovým a barevným kontrastem materiálů.

Živnostenský dům nebo pozdější Čerychova vila v Jaroměři dokumentují, jak Fultner zaznamenal příklon určité skupiny vůdčích architektů ke klasickým principům a formám. Sám se při absorpci podnětů, rozšiřovaných zejména z okruhu Josefa Hoffmanna, mohl spolehnout na školní znalosti a dovednosti, které si osvojil na záhy tolik zavrhané technice. Svým způsobem dokonce v našich zemích předjímal vlnu obliby neobiedermeieru a zároveň se s přehledem orientoval v tehdejší německém stavitelství, odkud citlivě přebíral některé

motivy. Vypůjčené prvky však Fultnerovi nesloužily k mechanickému, samoúčelnému kopírování. Dokázal je přetavit v autentická vyjádření, či je užíval jako pomocné odkazy a citace, které napomáhaly objasnit předkládaný plán. Se zřetelnou názorovou výbavou, kterou si již jako jeden z činorodých studentů kolem Pavla Janáka uspořádal pod dojmem Wagnerových svedených bitev, se však Fultner ubíral vlastní cestou podle předpovědi: „*Žáci, kteří se snaží dosíci cíle naznačeného v tomto spise, budou však... dětmi své doby, jejich díla budou mít vlastní znak, oni vyplní svůj úkol jako pokrokoví umělci a budou působiti v pravdě tvořivě... a sebevědomí, individualita a přesvědčení... budou je označovati.*“² Pozorné vyhodnocení místní situace a čisté zvládnutí zvoleného tvarosloví obohacoval ve svých návrzích o svoji invenci, vytvářel specifické rozvrhy fasád a neotřelé estetické koncepty. Jeho zpevňující se rukopis je potom nejlépe čitelný ve způsobu skládání vertikálně akcentovaných kompozic, kterým podřizoval hmotovou skladbu, členění fasády, detailní tvary i geometrickou dekoraci. Do jeho repertoáru patřila také přirozená hra se symetrickými plány, které jejich nenápadným porušováním činil jen zdánlivými. Jeho hradecké stavby, inovativní, velkolepé, a přesto promyšleně kontextuální, přímo ožívají ve výstižné črtě tehdejší podnětné nálady ve městě: „... některé typy staveb nebo jejich výraz tu byly realizovány u nás poprvé. Je to architektura nejvyšší úrovně své doby, solidní ve všech výtvořech se silným sklonem k monumentalitě.“³

Fultner si zřejmě pečlivěji než Pavel Janák uchovával respekt k wagnerovsko-kotěrovskému zážitku, ale ani on nepostrádal chuť k dalšímu poznávání a přijímání nových výzev. Svému tvůrčímu projevu postupně od projektu Špalkova obchodního domu vtiskoval stále osobitější rysy. Až konečně v kubistické etapě se jeho styl zcela emancipoval a našel svou nejslibnější polohu. Přehodnocení přínosu Vladimíra Fultnera pro architekturu „*lomených a hranatých tvarů*“ je obtížné kvůli absenci velkých stavebních počinů. V poslední době se však ukázalo, že nejméně v oblasti sepulkrálních realizací náleží Fultnerovi mezi kubisty čelné místo. V daném stavebním typu se k obdobně ryzímu plastickému účinku hmoty propracoval patrně jen Pavel Janák a s mírným zpožděním i Ladislav Machoň. Právě díky nedávno objeveným náhrobkům si můžeme uvědomit nastíněnou Fultnerovu originalitu, kterou jen podtrhuje očištění některých jeho dřívějších prací od domnělého autorského podílu Oldřicha Lisky. Dosavadní kategorizaci Vladimíra Fultnera jako druhořadého následovníka zakladatelů Skupiny by však měl poopravit i podrobnější rozbor jeho nerealizovaných návrhů. Každý z nich totiž vykazuje vzácnou hodnotu nejen z typologického hlediska, ale i radikálním provedením.

² Otto WAGNER: *Moderní architektura*, Praha 1910, 93.

³ Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: *Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové*, Hradec Králové 2000, 5.

Životopisný přehled

- 1887** 28. července přichází Vladimír Fultner na svět v domě čp. 143 na Velkém náměstí v Hradci Králové jako nejmladší ze tří dětí v rodině doktora práv, zemského advokáta Karla Fultnera (1853–1901), a jeho ženy Anny, rozené Hanušové (1862–1933)
- 1893** v létě se rodina stěhuje do zakoupeného domu čp. 79 v Palackého ulici
- 1897** po dokončení obecné školy Vladimír od podzimu navštěvuje reálnou školu v Komenského ulici
- 1901** ztrácí otce, který si 19. září vzal život
- 1904, IX** v opravném termínu skládá zkoušku z matematiky a získává maturitní vysvědčení
- 1904, X** začíná studovat pozemní stavitelství na české technice v Praze, v prvním ročníku žije v Lípové ul. 6
- 1906** 23. října se naposledy účastní členské schůze Spolku posluchačů architektury na technice
- 1907** poprvé se stává přispívajícím členem Spolku výtvarných umělců Mánes
- 1908, V** spolu s Otakarem Španielem získává v soutěži Uměleckoprůmyslového muzea třetí cenu za návrh plakety pro Jubilejní výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze
- 1908, V** pro Ústřední banku českých spořitelén vytváří expozici na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze
- 1909, I** v časopise *Dílo* publikuje návrhy pian pro firmu Petrof
- 1909, I** navrhuje instalaci a katalog pro výstavu děl malíře Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu
- 1909, IV** v Průmyslovém muzeu v Hradci Králové se koná výstava plaket Otakara Španiela; představena je také společná plaketa s Vladimírem Fultnerem

- 1909, IV–V** kreslí plány fasády pro dům strýce Antonína Hanuše na Svatojanském náměstí v Hradci Králové
- 1909, VII–VIII** navrhuje dvě vily ve Střelecké ulici v Hradci Králové
- 1910, II** Spolku pro zvýšení lidového blahobytu v Hradci Králové předkládá náčrt Živnostenského domu, který se poté od dubna staví podle jeho návrhu
- 1910, VI** ve spolupráci s Oldřichem Liskou se účastní soutěže na palác Všeobecné úvěrní společnosti na Velkém náměstí v Hradci Králové; jejich návrh je odměněn druhou cenou
- 1910, IV–X** navrhuje náhrobek Ludvíka Lederera na hřbitov v Jaroměři
- 1910, VIII** pracuje na prvním plánu obchodního a obytného domu pro císařského radu V. J. Špalka v Hradci Králové
- 1910, X** navrhuje náhrobek Doubravky Šimové na Ústřední hřbitov v Brně a vzápětí nastupuje blíže neurčenou vojenskou službu
- 1911** znovu se stěhuje do Hradce Králové; podle úřední evidence bydlí se svou matkou a bratrem Jaroslavem v Jiříkově třídě 239
- 1911, V** podle druhého Fultnerova návrhu se staví Špalkův dům na Velkém náměstí
- 1911, V** pravděpodobně navrhuje pro strýce Antonína Hanuše dům na Karlově třídě v Hradci Králové
- 1912, I** v této době je již veden jako záložní kadet polního dělostřeleckého pluku č. 37 se sídlem v Albrechtových kasárnách na Smíchově
- 1912, I** vytváří dekorace a taneční pořádky pro dva hlavní plesy hradecké společenské sezony v Grandhotelu Urban
- 1912** nejpozději v jarních měsících se znovu vrací do Prahy
- 1912, V** pro manžele Otakara a Karlu Čerychovy dokončuje plány jejich vily v Jaroměři
- 1912, IX?–?** zřejmě v podzimních měsících navrhuje náhrobek rodiny Koníčkovy na hřbitov v Kutné Hoře

- 1912, X** hlásí se k trvalému pobytu v Bubenči čp. 366, v domě malíře Ládi Nováka, kde bydlí také Otakar Španiel
- 1912** na doporučení Jana Kotěry je 16. října přijat za mimořádného člena SVU Mánes
- 1912, XI?–?** v závěru roku navrhuje náhrobek rodiny Prášilovy na Vinohradský hřbitov v Praze
- 1913** v pátém ročníku časopisu *Styl* jsou otištěny tři jeho návrhy kubistické architektury
- 1913** 26. června je zvolen zástupcem Josefa Chochola, který se postavil do čela Sdružení architektů SVU Mánes
- 1913** zřejmě v letních měsících kreslí pro Hradec Králové návrh pomníku bitvy u Chlumu 1866
- 1913, IX** nejpozději od září pracuje spolu s Ladislavem Kofránkem na soutěžním návrhu pomníku Jana Žižky na vrch Vítkov
- 1913, XI–?** jako člen organizačního výboru (spolu s J. Chocholem a J. Rösslerem) se podílí na prvotních přípravách velké výstavy architektury SVU Mánes, avizované na podzim 1914
- 1914, I** v soutěži na Žižkův pomník uděluje porota Fultnerovu a Kofránkovu návrhu třetí cenu
- 1914** 13. února je mu přiznáno řádné členství v SVU Mánes
- 1914, IV** stěhuje se z domu v ulici U Akademie 366 do nedalekého hotelu Belveder, později se úředně přihlašuje v Karlíně čp. 488
- 1914** 3. července naposledy přítomen na schůzi Mánesa
- 1914, IX–XII** ve Velké válce podstupuje první srbské tažení rakousko-uherské armády
- 1915, od VI** po otevření jihozápadní fronty bojuje u Gorice jako dělostřelecký důstojník

- 1916** v průběhu šesté bitvy na Soče je 12. srpna po výbuchu granátu zraněn na hlavě a koleně; zotavuje se do listopadu v lázních Topusko a v Praze
- 1916** 28. prosince píše v Osijeku dopis adresovaný ministerstvu války, v němž líčí své válečné zásluhy a žádá o udělení vyznamenání
- 1917, VII** po dalších bojích mu je u příležitosti jeho třicátých narozenin propůjčeno bronzové vyznamenání *Signum laudis*
- 1917, XII** po úspěšné ofenzívě u Caporetta je dekorován stříbrným *Signum laudis* a v následujícím roce získává i *Karlův vojenský kříž*
- 1918** po zranění granátem umírá 2. října ve vojenské nemocnici v chorvatském Záhřebu; o tři dny později je pohřben na hřbitově Mirogoj
- 1962** Fultnerovy ostatky jsou přeneseny do tamního osária

Soupis uměleckých prací Vladimíra Fultnera

R / realizováno

***** / podoba návrhu či realizace není známa

- 1 / pohlednice pro ples společenství Merkur na Žofíně, 1907, **R***
- 2 / taneční pořádek pro první večírek techniky na Žofíně, 1907, **R***
- 3 / taneční pořádek pro pátý večírek techniky na Žofíně, 1907, **R***
- 4 / taneční pořádek pro šestý, valčíkový večírek techniky na Žofíně, 1907, **R***
- 5 / taneční pořádek pro reprezentační ples českých techniků na Žofíně, 1908, **R**
- 6 / taneční pořádek pro ples společenství Merkur na Žofíně, 1908, **R***
- 7 / soutěžní návrh plakety pro Jubilejní výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze, 3. místo, 1908 (spolupráce Otakar Španiel)
- 8 / expozice Ústřední banky českých spořitelen na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze, 1908, **R*** (sochařská část Karel Opatrný)
- 9 / dva návrhy pian pro firmu Petrof v Hradci Králové, 1908
- 10 / soutěžní návrh na diplom pro Jubilejní výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze, 1908, *****
- 11 / dekorace plesu společenství Merkur na Žofíně, 1909, **R***
- 12 / taneční pořádek pro ples společenství Merkur na Žofíně, 1909, **R**
- 13 / architektonická koncepce výstavy Josefa Navrátila v Rudolfinu, Praha, 1909, **R**
- 14 / grafický návrh katalogu výstavy Josefa Navrátila v Rudolfinu, Praha, 1909, **R**
- 15 / dům Antonína Hanuše, čp. 169–171, ul. Rokitanského a V Kopečku, Hradec Králové, 1909, **R**
- 16 / vila Václava Charváta, čp. 459, ul. Střelecká, Hradec Králové, 1909–1910, **R**
- 17 / vila Václava Píši, čp. 460, ul. Střelecká, Hradec Králové, 1909–1910, **R**
- 18 / Živnostenský dům, čp. 472, Masarykovo nám., Hradec Králové, 1910, **R**
- 19 / soutěžní návrh paláce Všeobecné úvěrní společnosti, Hradec Králové, 2. místo, 1910 (spolupráce Oldřich Liska)
- 20 / plakát pro národní manifestaci *Jaroměřsko českým menšinám*, 1910, **R**
- 21 / obchodní a obytný dům Václava Špalka, čp. 141, Velké nám., Hradec Králové, 1910–1911, **R**
- 22 / druhý dům Antonína Hanuše, čp. 522, třída Karla IV., Hradec Králové, 1911–1912, **R** (Fultnerovo autorství není potvrzeno oficiálně)
- 23 / pomníkový náhrobek Ludvíka Lederera, městský hřbitov, Jaroměř, 1911, **R** (sochařská část Otakar Španiel)
- 24 / náhrobek Doubravky Šimové, Ústřední hřbitov, Brno, 1911, **R** (sochařská část Otakar Španiel)
- 25 / dekorace plesu Záložního úvěrního ústavu v Grandhotelu Urban, Hradec Králové, 1912, **R***
- 26 / taneční pořádek pro ples Záložního úvěrního ústavu v Grandhotelu Urban, Hradec Králové, 1912, **R***

- 27 / dekorace plesu východočeských techniků a průmyslníků v Grandhotelu Urban, Hradec Králové, 1912, **R***
- 28 / taneční pořádek pro ples východočeských techniků a průmyslníků v Grandhotelu Urban, Hradec Králové, 1912, **R**
- 29 / vila Otakara Čerycha, čp. 321, ul. Lužická, Jaroměř, 1912–1913, **R**
- 30 / návrh domu Antonína Bednáře ve Vamberku, 1912
- 31 / návrh vily, 1912
- 32 / náhrobek rodiny Koníčkovy, hřbitov U Všech svatých, Kutná Hora, 1912(–1913?), **R** (sochařská část Ladislav Kofránek)
- 33 / náhrobek rodiny Prášilovy, Vinohradský hřbitov, Praha, (1912–?)1913, **R** (sochařská část Ladislav Kofránek)
- 34 / návrh činžovního domu, 1913
- 35 / návrh průkopu k Obecné a měšťanské dívčí škole, Jaroměř, 1913, *****
- 36 / návrh pomníkového náhrobku pro rodinu Kodlovu, 1913 (spolupráce Ladislav Kofránek?)
- 37 / návrh pomníku bitvy u Chlumu 1866 pro Hradec Králové, 1913, *****
- 38 / soutěžní návrh na pomník Jana Žižky na Vítkově, Praha, 3. místo, 1913 (sochařská část Ladislav Kofránek)

Prameny a literatura

Archivní prameny

Archiv Českého vysokého učení technického v Praze

-Studentské katalogy školních let 1904/1905–1908/1909

-Protokoly o státních zkouškách do roku 1912, odbor stavitelství pozemního

-Zápisy z jednání profesorského sboru

Archiv hlavního města Prahy

-fond SVU Mánes

Archiv Národní galerie v Praze

-fond Krasoumná jednota

-fond Miloš Jiránek

-fond Vlastislav Hofman

Archiv Štenc

-sbírka fotografických negativů

Archiv Univerzity Karlovy v Praze

-Všestudentský archiv, fond Spolek posluchačů architektury

Hrvatski državni arhiv Zagreb

-fond Zemaljska vlada, Odjel za bogoštovlje i nastavu (1869–1921)

Městské muzeum v Jaroměři

-fond Otakar Španiel

Moravský zemský archiv v Brně

-fond Josef Šíma

Muzeum východních Čech v Hradci Králové

-Fotoarchiv

-Literární archiv

Národní archiv

-fond Policejní ředitelství Praha

Národní technické muzeum, archiv architektury a stavitelství

-fond 85 – Janák

-fond 26 – Machoň

Österreichisches Staatsarchiv Wien
-Kriegsarchiv

Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka

Soukromý archiv, pozůstalost rodiny Fultnerových

Státní oblastní archiv v Praze
-matrika zemřelých pro Kutnou Horu 1908–1920

Státní oblastní archiv v Zámrsku
-fond A. Čerych a synové
-fond Antonín Bednář a synové, mechanická tkalcovna Vamberk
-fond Antonín Petrof, továrna na piana
-matrika narozených f. ú. Hradec Králové

Státní okresní archiv Hradec Králové
-fond Archiv města Hradce Králové
-fond Berní správa Hradec Králové
-fond Hlavní a nižší reálná škola Hradec Králové
-fond Palackého čítárna
-fond Spolek pro zachování pomníků z roku 1866 Hradec Králové

Stavební archiv Městské části Praha 7
-čp. 366, k. ú. Bubeneč

Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové
-čp. 141
-čp. 169–171
-čp. 459
-čp. 460
-čp. 472
-čp. 522

Stavební archiv Městského úřadu v Jaroměři
-čp. 229
-čp. 321

Uměleckoprůmyslové museum v Praze
-sbírka tanečních pořádků

Vydané a ostatní prameny

Dějiny spolku pro zbudování Žižkova pomníku na Žižkově (nevydaný rukopis spolkové kroniky), Praha s. d. (1892?)

Seznam knihovny Městského průmyslového muzea v Hradci Králové, Hradec Králové 1903

Zpráva o činnosti Městského průmyslového muzea v Hradci Králové za léta 1901–1902, Hradec Králové 1903

Jubilejní výstava obvodu obchodní a živnostenské komory pražské r. 1908 v Praze. Průvodce, Praha 1908

Zpráva kuratoria za správní rok 1908, Uměleckoprůmyslové museum, Praha 1909

Jaroměřsko českým menšinám – slavnostní list, vydaný ku velké menšinové manifestaci, Jaroměř 1910

Ukazatel domů: Král. hlav. město Praha a obce sousední, Praha 1911

Adresář královského horního města Hory Kutné, Kutná Hora 1912

Adressář a schematismus královského věnného města Hradce Králové, Hradec Králové 1911

Adresář a schematismus Velkého Hradce Králové, Hradec Králové 1927

Paměti Jaroslava Fultnera (nevydaný rukopis), Horní Mokropsy 1943

Knihy, katalogy, sborníky

ŠUBERT František Adolf / BOROVSKEJ František Adolf (ed.): Čechy, díl IV. Polabí, Praha s. d.

HOVORKA Josef: Historie budovy školy Boženy Němcové, Jaroměř s. d.

KOTĚRA Jan: Práce mé a mých žáků 1898–1901, Vídeň s. d. (1902)

HOTOWETZ Rudolf: Jubilejní výstava obvodu pražské obchodní a živnostenské komory v roce 1908 v Praze, Praha 1906

MÁDL Karel B.: Umění včera a dnes, Praha 1908

PREISS Jaroslav (ed.): Český průmysl textilní slovem i obrazem, Praha 1909

Seznam výstavy děl Josefa Navrátila (kat. výst.), Praha 1909

ŠIMON František Tavík / ŠPANIEL Otakar: Grafika. Plakety (kat. výst.), Praha 1909

WAGNER Otto: Moderní architektura, Praha 1910

WIRTH Zdeněk / TICHÝ František: Hradec Králové, Hradec Králové 1914

TOLMAN Jiří Vladimír: Padesát let ochotnické Musy v Hradci Králové, Hradec Králové 1918

- EDGAR Emil: Život a umění, Praha 1921
- ŠTECH Václav Vilém: Noví lidé v českém umění, in: Včera, výbor článků z r. 1910–1920, Praha 1921, 177–189
- KRÁL Josef: Paměti města Vamberka nad Zdobnicí, Vamberk 1927
- TOLMAN Jiří Vladimír: Hrst vzpomínek na starý Hradec Králové, Hradec Králové 1928
- TOMAN Prokop: Josef Navrátil 1798–1865 (kat. výst.), Praha 1931
- LISKA Oldřich: Projekty a stavby. Arch. O. Liska Hradec Králové, Praha s. d. (1932)
- TOMAN Prokop: Josef Navrátil (1798–1865). Jeho život a dílo, Praha 1932
- Památník abiturientů ročníku 1904 reálky v Hradci Králové, Hradec Králové 1934
- JANÁK Pavel: Tři školy architektury na Uměleckoprůmyslové škole, in: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885–1935, Praha 1935, 56–58
- TĚMÍN Jaroslav / LEDERER Max / VEČEŘA František: Nejnovější průvodce Josefovem-Jaroměří, Josefov 1936
- MEDEK Rudolf: Poznámky o Hradci kulturním, Hradec Králové 1940
- TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců I., Praha 1947
- NERAD Josef Lev: Životopisná data, in: Otakar Španiel, Praha 1954, 39–47
- Architekt Jan Koula (kat. výst.), Praha 1955
- ŠTECH Václav Vilém: Otakar Španiel 1881–1955 (kat. výst.), Praha 1956
- BENEŠOVÁ Marie: Josef Gočár, Praha 1958
- NOVOTNÝ Otakar: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958
- ŠTECH Václav Vilém: Rozprava o reliéfu, Praha 1958
- BENEŠOVÁ Marie: Pavel Janák, Praha 1959
- VACHEK Emil: Vzpomínky na starý Hradec, Havlíčkův Brod 1960
- WIRTH Zdeněk: Architektura druhé polovice XIX. století, in: Architektura v českém národním dědictví, Praha 1961, 167–184
- ŠETLÍK Jiří: Skupina výtvarných umělců, její historie a význam (kandidátská práce), Praha 1963
- ŠMAHEL František: Jan Žižka z Trocnova, Praha 1969
- WITTLICH Petr: České sochařství ve XX. století 1890–1945, Praha 1978
- WITTLICH Petr: Sochařství pražských veřejných prostranství, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha našeho věku, Praha 1978, 173–232
- TOMAN František: Hradec Králové 1881–1981, Hradec Králové 1981

- URBAN Otto: Česká společnost 1848–1918, Praha 1982
- BLAHA Jiří et al.: Bohumír Kozák 1885–1978, Praha 1985
- CRHONEK Iloš: Architekt Emil Králík, Brno 1988
- LAMAČ Miroslav: Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907–1917, Praha 1988
- MORAVÁNSZKY Ákos: Die Architektur der Donaumonarchie, Budapest 1988
- ŠETLÍK Jiří (ed.): Zázemí tvorby. Otto Gutfreund, Praha 1989
- ULMER Renate (ed.): Umělecká kolonie Darmstadt 1899–1914 (kat. výst.), Praha 1989
- FLODROVÁ Milena: Brněnské hřbitovy, Brno 1992
- TOMEK Václav Vladivoj: Jan Žižka, Praha 1993
- LUKEŠ Zdeněk: Stavební umění. Kubistická architektura v Praze a jejím okolí, Mnichov 1994
- HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A–M, Praha 1995
- ŠVÁCHA Rostislav: Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995
- HOJDA Zdeněk / POKORNÝ Jiří: Pomníky a zapomínky, Praha 1996
- LAHODA Vojtěch: Český kubismus, Praha 1996
- BENEŠOVÁ Marie: Architektura kubismu, in: LAHODA Vojtěch (ed.) et al.: Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 (IV/1), Praha 1998, 329–353
- KLIMEK Antonín: Říjen 1918. Vznik Československa, Praha – Litomyšl 1998
- REJL Tomáš: Hradec Králové: historické pohlednice 1892–1920, Hradec Králové 1999
- BENEŠOVÁ Marie / JAKL Jan / TOMAN František: Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové, Hradec Králové 2000
- ČORNEJ Petr: Velké dějiny zemí Koruny české 1402–1437, díl V., Praha 2000
- PRELOVŠEK Damjan: Josip Plečnik, Šlapanice 2000
- ŠVÁCHA Rostislav: Lomené, hranaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923, Praha 2000
- ZIKMUND Jiří / POSPÍŠILOVÁ Jaroslava: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000
- ŠLAPETA Vladimír (ed.): Jan Kotěra 1871–1923, Praha 2001
- POTŮČEK Jakub: Architektura a urbanismus Hradce Králové 1895–1950 (diplomová práce na Univerzitě Palackého v Olomouci), Olomouc 2002
- VYBÍRAL Jindřich: Česká architektura na prahu moderní doby, Praha 2002
- ZATLOUKAL Pavel: Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku, Olomouc 2002

- MYŠKA Milan et al.: Historická encyklopedie podnikatelů Čech, Moravy a Slezska do poloviny XX. století, díl I., Ostrava 2003
- VYBÍRAL Jindřich: Zrození velkoměsta. Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890–1938, Šlapanice – Ostrava 2003
- KOBER Jan / LHOTOVÁ Markéta / PADRTA František / STRNAD Jan: Kapitoly ze stavebního vývoje Jablonce nad Nisou, Jablonec nad Nisou 2004
- LANDSMANN Martin / POKORNÝ Radek: Personální obsazení samosprávných sborů města Hradce Králové od roku 1850 do roku 1942, in: Královéhradecko I, Hradec Králové 2004, 144–148
- NEŠLEHOVÁ Mahulena (ed.) / HILMERA Jiří / ŠVÁCHA Rostislav: Vlastislav Hofman, Praha 2004
- SEDLÁK Jan: Brno secesní, Brno 2004
- VLČEK Pavel (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004
- VYBÍRAL Jindřich: Neobiedermeier mezi Vídní a Prahou, in: LORENZOVÁ Helena / PETRASOVÁ Taťána (ed.): Biedermeier v českých zemích, Praha 2004, 415–423
- JAKL Jan: Zmizelé Čechy. Hradec Králové, Praha – Litomyšl, 2005
- MOHR Jan: Franz Metzner. Socha a architektura mezi secesí a monumentem (kat. výst.), Liberec 2006
- ŠVESTKA Jiří / VLČEK Tomáš (ed.): Český kubismus 1909–1925, Düsseldorf 1991 – Praha 2006
- ULRICH Petr (ed.) et al.: Slavné vily Královéhradeckého kraje, Praha 2007
- ČAPKOVÁ Helena: Znovuobjevení Nipponu. Obraz Japonska ve středoevropském modernismu 1920–1940 (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2008
- FIALA Jiří: Regionální finanční elity – případ Hradec Králové, in: KUBŮ Eduard / SOUŠA Jiří (ed.): Finanční elity v českých zemích (Československu) 19. a 20. století, Praha 2008, 228–267
- LUKEŠ Zdeněk / PANOCH Pavel: Ve víru modernosti, Pardubice 2008
- PENCÁK Marcel: Ladislav Kofránek ve spolupráci s Vladimírem Fultnerem, in: L. J. Kofránek (1880–1954). Sochař mezi tradicí a modernou (kat. výst.), Praha 2008, nepag.
- BABOROVSKÁ Sandra: Rekonstrukce tvorby Ladislava Jana Kofránka (diplomová práce na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze), Praha 2009
- DOUBEK Zdeněk / REZKOVÁ Helena: Starý Hradec Hradec Králové dům od domu, Hradec Králové 2009

POTŮČEK Jakub: Hradec Králové. Architektura a urbanismus 1895–2009, Hradec Králové 2009

FIALA Jiří: Starosta JUDr. František Ulrich – přední představitel regionální finanční elity, in: Královéhradecko VII, Hradec Králové 2010, 81–98

PAVLÍK Jiří / POKORNÝ Radek: Realista, pragmatik? Politické postoje a činnost starosty Františka Ulricha za I. světové války a v prvních letech republiky, in: Královéhradecko VII, Hradec Králové 2010, 265–282

PENCÁK Marcel: Vladimír Fultner: kterak mladí architekti stavěli Ulrichův Hradec, in: Královéhradecko VII, Hradec Králové 2010, 283–300

Časopisecké a novinové články

B-k [BALŠÁNEK Antonín]: Moderna či směr národní?, in: Volné směry II, 1898, 281–286

MÁDL Karel B.: Josef Navrátil, in: Zlatá Praha XV, 1898, n. 27, 13. 5., 316–318

MÁDL Karel B.: Příchozí umění, in: Volné směry III, 1899, 117–142

KOTĚRA Jan: O novém umění, in: Volné směry IV, 1900, 189–195

MÁDL Karel B.: Sloh naší doby, in: Volné směry IV, 1900, 158–175

BRÁF Antonín: O některých nezdravých úkazech kolem nás, in: Architektonický obzor I, 1902, n. 11–12, 47–48, 51–53

MÁDL Karel B.: Z Hradce Králové, in: Národní listy XLV, 1905, n. 291, 22. 10., 13

WIRTH Zdeněk: Umělecký průmysl a řemeslo na Jubilejní výstavě v Praze, in: Styl I, 1908, 209–217

JANÁK Pavel: Otto Wagner, in: Styl I, 1908–1909, 41–49

ČAPEK Karel / ČAPEK Josef: Josef Navrátil, in: Horkého týdeník I, 1909, n. 2, 26. 3., 5

MÁDL Karel B.: Navrátilova výstava, in: Národní listy IL, 1909, n. 59, 28. 2., 13

RITTER William: Úvodem k VII. ročníku Díla, in: Dílo VII, 1909, n. 1, 3

T. [TICHÝ František]: Několik poznámek o esthetice a stavitelské činnosti v Hradci Králové, in: Osvěta lidu XIV, 1909, n. 105, 2. 10., 6

JANÁK Pavel: Od moderní architektury – k architektuře, in: Styl II, 1909–1910, Kronika, 105–109

JANÁK Pavel: Reforma školy architektury na české technice?, in: Přehled VIII, 1909–1910, n. 30, 15. 4., 543–544

WIRTH Zdeněk: Villa, in: Styl II, 1909–1910, III–VI

JŠK [HOFMAN Ješek]: Z Hradce Králové. Krásnému rázu Velkého náměstí hrozí nové nebezpečí čtyřpatrovými domy!, in: Za starou Prahu I, 1910, n. 8, 26. 8., 57–58

- ENGEL Antonín: Škola architektury, in: Styl III, 1911, 182–184
- KUBIČEK Alois: Hradec Králové, in: Krása našeho domova VII, 1911, 53–60
- SCHEFFLER Karel: Náhrobní pomníky, in: Styl III, 1911, 125–134
- JANÁK Pavel: Hranol a pyramida, in: Umělecký měsíčník I, 1911–1912, n. 6, 162–170
- TICHÝ František: K stavebnímu rozvoji Hradce Králové, in: Přehled X, 1912, n. 15, 5. 1., 279–280. – Ibidem, n. 16, 12. 1., 292–293
- JANÁK Pavel: Obnova průčelí, in: Umělecký měsíčník II, 1912–1913, 85–95
- DUS Josef: Záložní úvěrní ústav v Hradci Králové, in: Královéhradecká ročenka II, 1913, Hradec Králové 1912, 116–117
- HOFMAN Vlastislav: O secessi, in: Styl V, 1913, 118–119
- HOFMAN Vlastislav: Pardubická konkurence, in: Styl V, 1913, 278–284
- CHOCHOL Josef: K funkci architektonického článku, in: Styl V, 1913, 93–94
- NOVOTNÝ Otakar: Dvě nové korporace, in: Styl V, 1913, 284–285
- NOVOTNÝ Otakar: Národní divadlo v Brně, in: Styl V, 1913, 52
- ČAPEK Josef: Soutěž návrhů na pomník Jana Žižky na vrchu Žižkově, in: Čas XXVIII, 1914, n. 55, 25. 2., 2–4
- ČAPEK Karel: Soutěž na Žižkův pomník, in: Lumír XLII, 1914, n. 4, 13. 3., 188–189
- DVOŘÁK Vilém: Soutěž na Žižkův pomník, in: Snaha II, 1914, n. 8, 23. 3., 117–118
- J. N. [HOLEČEK J.?): Výstava soutěžných návrhů pomníku Jana Žižky z Trocnova, in: Život a mythus I, 1914, 16–20
- CHOCHOL Josef: Soutěž na Žižkův památník, in: Přehled XII, 1913–1914, n. 19, 27. 2., 334–335
- CHOCHOL Josef: Z posledních desetiletí české architektury, in: Přehled XII, 1913–1914, n. 13, 19. 12., 237–239
- HARLAS, František Xaver: Žižkův pomník, in: Národní politika XXXII, 1914, 16. 2., 4
- MÁDL Karel B.: Soutěž o Žižkův pomník, in: Národní listy LIV, 1914, n. 72, 15. 3., 11
- NOVOTNÝ Kamil: Výstava soutěžných návrhů na pomník Jana Žižky z Trocnova na vrchu Vítkově, in: Nový obzor IV, 1914, n. 5–6, 190–192
- NOVOTNÝ Otakar: Architektura symbolická, pomník a Žižkův pomník, in: Volné směry XVIII, n. 2–3, 1914, 85–89
- ŽÁKAVEC František: Soutěž o pomník Žižkovi, in: Venkov IX, 1914, n. 54, 4. 3., 9–10
- MACHOŇ Ladislav: Věcná soutěž na stavbu Národního divadla v Brně, in: Volné směry XVIII, 1915, 94–96

- NOVOTNÝ Otakar: Soutěž na Národní divadlo v Brně, in: Volné směry XVIII, 1915, 48
- K. B. M. [MÁDL Karel B.]: Josef Schulz, in: Národní listy LVII, 1917, 8. 9., 1–2
- KOTĚRA Jan: Architekt Otto Wagner, in: Volné směry XIX, 1918, 229–230
- FANTA Josef: Jan Koula 1855–1919, in: Almanach české akademie XXIX–XXX, 1920, 154–171
- MAREK Josef: Dekorativní dílo Bohumila Kafky, in: Drobné umění I, 1920, n. 3., 55–57
- ENGEL Antonín: Dvacet let Spolku posluchačů architektury, in: Styl VI, 1920–1921, 91–92
- JANÁK Pavel: Dvacet let Spolku posluchačů architektury, in: Styl VI, 1920–1921, 93–94
- SOCHOR Stanislav: Jan Koula, in: Styl VI, 1920–1921, 41
- MACHOŇ Ladislav: Jan Kotěra padesátníkem, in: Národní listy LXI, 1921, n. 347, 18. 12., 5
- CHOCHOL Josef: Jan Kotěra, in: Časopis československých architektů XXII, 1923, 165–171
- KREJCAR Jaromír: Jan Kotěra, in: Stavba II, 1923, 4–7
- WIRTH Zdeněk: Dr. František Ulrich, strážce stavebního vývoje Hradce Králové, in: Osvěta lidu XXVIII, 1925, n. 8, 6. 2., 8–9
- HERAIN Karel: Ulrichův Hradec Králové, in: Umění III, 1930, 289–356
- SIMON Josef: Ředitel musea královéhradeckého arch. František Tichý padesátníkem, in: Osvěta lidu XXXIX, 1936, n. 6, 18. 1., 2–3
- MAŠÍN Jiří: Otakar Španiel (1881–1955), in: Umění III, 1955, n. 4, 337–338
- BENEŠOVÁ Marie: O kubismu v české architektuře, in: Architektura ČSR XXV, 1966, n. 3, 171–184
- BENEŠOVÁ Marie: K 100. výročí narození druhé zakladatelské generace tvůrců, Architektura ČSR XXXIX, 1980, n. 9, 411–416
- HALÍŘOVÁ Marie: Sochař Ladislav Kofránek 1880–1954, in: Výtvarná kultura V, 1981, n. 2, 27–32
- ZATLOUKAL Pavel: Počátky moderní architektury na Moravě a ve Slezsku, in: Umění XXXII, 1984, n. 2, 140–154
- ŠVÁCHA Rostislav: Josef Chochol. Pokus o intimnější portrét, in: Umění XLII, n. 1, 1994, 21–49
- VYBÍRAL Jindřich: Německá architektura v Praze v letech 1900–1918. Tvůrci a záměry, in: Umění LI, 2003, n. 4, 306–324

PENCÁK Marcel: Soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově v roce 1913, in: Umění LIV, 2006, n. 1, 69–84

PENCÁK Marcel: K autorství Čerychovy vily v Jaroměři, in: Architekt LIII (IX), 2007, n. 9, 85

HNÍDKOVÁ Vendula: Viděno vlastníma očima. Nález neznámého konceptu autobiografie Pavla Janáka, in: Umění LVI, 2008, n. 3, 237–242

PENCÁK Marcel: Nástup architektonické moderny a c. k. Česká vysoká škola technická, in: Umění LVI, 2008, n. 6, 514–528

HNÍDKOVÁ Vendula: Chtivost architektury. Autobiografické zápisky Pavla Janáka, in: Umění LVII, 2009, n. 5, 477–494

KUČA Karel: Novodobý urbanistický rozvoj Hradce Králové, in: Architekt LV (XI), 2009, n. 5, 22–23

PENCÁK Marcel: Nové objevy sepulkrální architektury Vladimíra Fultnera, in: Architekt LV (XI), 2009, n. 1, 79

Periodický tisk

Der Architekt XIII/1907, XVI/1910, XVII/1911

Architektonický obzor III/1904, VII/1908, IX/1910, XII/1913, XIII/1914, XVIII/1919

Blahověst XXXII/1882

Čas XXIII/1909

Časopis čs. architektů XXV/1926

Česká kultura II/1914

Česká revue VI/1912–1913

České slovo VII/1913, VIII/1914, XVI/1924

Český svět V/1909, VI/1910, VIII/1911–1912

Dílo VII/1909

Finanční rozhled I/1911

Kmen I/1918

Kostnické jiskry I/1914

Kraj královéhradecký I/1910–1911, IV/1913, IX/1918

Královéhradecká revue pro severovýchodní Čechy I/1914

Královéhradecká ročenka I/1912, III/1914

Lidové noviny XVIII/1910, XXIV/1916

Lumír XXXVII/1909

Máj III/1905, XII/1914

Národní listy XXIV/1884, XXIX/1889, XXXI/1891, XXXIII/1893, XXXIV/1894,
XLI/1901, XLVI/1906, XLVII/1907, XLVIII/1908, XLIX/1909, LVI/1910, LII/1912,
LIII/1913, LIV/1914

Národní politika XXIV/1906, XXVI/1908, XXVII/1909, XXVIII/1910, XXXI/1913

Naše doba XVI/1908–1909

Neděle I/1904

Okres I/1911, II/1912, III/1913

Orlické proudy II/1909, III/1909–1910, V/1912

Osvěta lidu XIV/1909, XV/1910, XVI/1911, XVII/1912, XVIII/1913

Podvysocké listy XXIII/1912

Polaban XVI/1909

Politik XL/1901, XLV/1906

Posel z Podhoří XXVII/1912, XXVIII/1913

Ratibor XXII/1905, XXVI/1909, XXVII/1910, XXVIII/1911, XXIX/1912, XXX/1913

Samostatnost II (XVI)/1912

Stavební obzor VI/1910

Stavitecké listy V/1909, VI/1910

Styl I/1908–1909, II/1909–1910, III/1911, V/1913, VI/1920–1921

Světlozor XIV/1913–1914

Umělecký měsíčník I/1911–1912, II/1912–1913, III/1913–1914

Veřejné mínění II/1913–1914

Volné slovo XXI/1914

Volné směry XI/1907, XII/1908, XIII/1909, XX/1919–1920

Za starou Prahu I/1910

Zlatá Praha XXVI/1908–1909, XXXI/1914

Seznam vyobrazení

- 1 / Nadporučík rakousko-uherského dělostřelectva Vladimír Fultner, 1918. Soukromý archiv Jana a Tomáše Melounových.
- 2 / Hradec Králové, pevnost, pohled přes Pražský most k Pražskému Předměstí, konec 19. století. Reprodukce: Jiří ZIKMUND / Jaroslava POSPÍŠILOVÁ: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000.
- 3 / Manželé Anna a Karel Fultnerovi, 80. léta 19. století. Soukromý archiv Jana a Tomáše Melounových.
- 4 / Sourozenci Fultnerovi: zleva Marie, Jaroslav, Vladimír, 1891. Soukromý archiv Jana a Tomáše Melounových.
- 5 / Žák vyšší reálné školy v Hradci králové Vladimír Fultner, 1902. Soukromý archiv Jana a Tomáše Melounových.
- 6 / Vladimír Fultner, domy Antonína Hanuše na Svatojanském náměstí, 1903, akvarel. Soukromá sbírka Antonína Hanuše.
- 7 / Vladimír Fultner, karikatury členů profesorského sboru reálné školy, před r. 1905. Reprodukce: Památník abiturientů ročníku 1904 reálky v Hradci Králové, Hradec Králové 1934.
- 8 / Hradec Králové, Palackého ulice, 1904, přestavba domu čp. 80 (první zprava) majitelky Anny Fultnerové; nalevo s ním sousedí původní dům Fultnerových (čp. 79). Reprodukce: Jiří ZIKMUND / Jaroslava POSPÍŠILOVÁ: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000.
- 9 / Zcela vpředu Vladimír Fultner se svým otcem a jeho matkou, před r. 1900. Soukromý archiv Barbary Fultner.
- 10 / Jan Koula, návrh Městského muzea v Hradci Králové, 1898. Reprodukce: Umění III, 1930.
- 11 / Jan Kotěra, Městské muzeum v Hradci Králové, 1906–1913. Reprodukce: Umění III, 1930.
- 12 / Josef Schulz. Reprodukce: Almanach české akademie XXVIII, 1918.
- 13 / Jan Koula. Reprodukce: Almanach české akademie XXIX–XXX, 1920.
- 14 / Jan Kotěra, Karl Göttlich a Bohumil Waigant, patio pavilonu odborného školství na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze, 1908. Reprodukce: Vladimír ŠLAPETA (ed.): Jan Kotěra 1871–1923, Praha 2001.
- 15 / Pavel Janák, návrh školy v Karlíně, výstava SPA, 1903. Reprodukce: Architektonický obzor III, 1904.
- 16 / Emil Králík, návrh pracovny pro architekta, výstava SPA, 1903. Reprodukce: Architektonický obzor III, 1904.
- 17 / Antonín Engel, návrh na krematorium v Praze, 1903. Reprodukce: Architektonický obzor III, 1904.
- 18 / Posluchárna techniky v jednom z pronajatých domů na Karlově náměstí, 1913. Reprodukce: Světozor XIV, 1913–1914.

- 19 / Otakar Španiel a Vladimír Fultner, soutěžní návrh plakety pro výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze, sádrový model, 1908. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- 20 / Antonín Mára, soutěžní návrh plakety pro výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze, sádrový model, 1908. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- 21 / Franz Metzner, reliéf vnější fasády domu Rheingold v Berlíně, 1906. Reprodukce: Jan MOHR: Franz Metzner. Socha a architektura mezi secesí a monumentem (kat. výst.), Liberec 2006.
- 22 / Josef Fanta, pavilon bankovníctví na výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze, 1908. Reprodukce: Zlatá Praha XXVI, 1908–1909.
- 23 / Vladimír Fultner, návrh klavíru pro firmu Petrof v Hradci Králové, 1908. Reprodukce: Dílo VII, 1909.
- 24 / Vladimír Fultner, návrh klavíru pro firmu Petrof v Hradci Králové, 1908. Reprodukce: Dílo VII, 1909.
- 25 / Otto Wagner, klavír pro firmu Ehrbar, 1906. Reprodukce: Otto WAGNER: Moderní architektura, Praha 1910.
- 26 / Výstava prací Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu, únor–březen 1909. Reprodukce: Zlatá Praha XXVI, 1908–1909.
- 27 / Výstava prací Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu, únor–březen 1909. Reprodukce: Český svět V, 1909; Zlatá Praha XXVI, 1908–1909.
- 28 / Výstava prací Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu, únor–březen 1909. Reprodukce: Český svět V, 1909.
- 29 / Výstava prací Josefa Navrátila v pražském Rudolfinu, únor–březen 1909. Reprodukce: Český svět V, 1909.
- 30 / Vladimír Fultner, plán výstavy Josefa Navrátila, 1909. Reprodukce: Seznam výstavy děl Josefa Navrátila (kat. výst.), Praha 1909.
- 31 / Rodina Antonína Hanuše, 1905. Soukromý archiv Dagmar Vamberové.
- 32 / Domy Františka Hanuše: čp. 170 (druhý zleva) a čp. 169 s kovárnou, 1866. Reprodukce: Jiří ZIKMUND / Jaroslava POSPÍŠILOVÁ: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000.
- 33 / Přestavěné domy Antonína Hanuše: nárožní čp. 169 a sousední čp. 170 (nalevo), 1902. Reprodukce: Tomáš REJL: Hradec Králové: historické pohlednice 1892–1920, Hradec Králové 1999.
- 34 / Vladimír Fultner, zákres nové fasády Hanušova domu do skutečné situace, květen 1909. Soukromý archiv Jana Hanuše.
- 35 / Bourání Hanušových domů čp. 170 a 171, vpravo nárožní dům čp. 169, jaro 1909. Reprodukce: Jan JAKL: Zmizelé Čechy. Hradec Králové, Praha – Litomyšl, 2005.
- 36 / Vladimír Fultner, fasáda Hanušova domu, pohled z náměstí, květen 1909. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 37 / Robert Schmidt (?), silueta boční fasády domu čp. 169, leden 1909. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 38 / Vladimír Fultner, boční fasáda domu čp. 169, listopad 1909. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.

- 39 / Vladimír Fultner, dům Antonína Hanuše čp. 169–170, stávající podoba. Foto: autor.
- 40 / Dům Antonína Hanuše čp. 169–170, reliéf s inicálami stavebníka, současný stav. Foto: autor.
- 41 / František Roith, vila v Plzni, 1908. Reprodukce: Der Architekt XV, 1909.
- 42 / Dům Antonína Hanuše čp. 169–170, reliéf s inicálami stavebníka, současný stav. Foto: autor.
- 43 / Nová zástavba ve Střelecké ulici v Hradci Králové, druhá zleva Píšova vila, třetí zprava Charvátova vila (arch. Vladimír Fultner), 1910. Reprodukce: Jiří ZIKMUND / Jaroslava POSPÍŠILOVÁ: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000.
- 44 / Vladimír Fultner, Píšova (vlevo) a Charvátova vila, původní stav v roce 1910. Reprodukce: Jiří ZIKMUND / Jaroslava POSPÍŠILOVÁ: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000.
- 45 / Vladimír Fultner, plány Píšovy vily, pohled na severní průčelí a příčný řez, 1909. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 46 / Vladimír Fultner, plán Píšovy vily, pohled ze Střelecké ulice, 1909. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 47 / Josef Vyleťal, úprava vily pro B. Ehrenfesta, pohled ze Střelecké ulice, 1919. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 48 / Vladimír Fultner, Píšova vila, půdorys zvýšeného přízemí, 1909. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 49 / Jan Kotěra, Kratochvílova vila, Černošice, 1908–1909. Reprodukce: Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958.
- 50 / Vladimír Fultner, Charvátova vila, pohled ze Střelecké ulice, původní návrh, 1909. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 51 / Vladimír Fultner, Charvátova vila, stav v roce 1929. Reprodukce: Umění III, 1930.
- 52 / Jan Kotěra, vlastní vila v Praze-Vinohradech, 1908–1909. Reprodukce: Vladimír ŠLAPETA (ed.): Jan Kotěra 1871–1923, Praha 2001.
- 53 / Karel Starý ml., Nešverova vila v Luhačovicích, 1910–1911. Reprodukce: Český svět VIII, 1911–1912.
- 54 / Charvátova vila, detail severního průčelí, současný stav. Foto: autor.
- 55 / Jan Kotěra (Pavel Janák, Josef Gočár), pavilon obchodu a průmyslu na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze, levý vchod, 1908. Reprodukce: Zlatá Praha XXVI, 1908–1909.
- 56 / Vladimír Fultner, návrh Živnostenského domu v Hradci Králové, průčelí do Šafaříkovy ulice, 1910. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 57 / Model Živnostenského domu, 1910 (zhotovil František Čermák). Muzeum východních Čech v Hradci Králové. Foto: autor.
- 58 / Vladimír Fultner, Živnostenský dům Spolku pro zvýšení lidového blahobytu, 1911. Reprodukce: Český svět VIII, 1911–1912.
- 59 / Novostavba Živnostenského domu v prostoru budoucího Masarykova náměstí, 1911. Muzeum východních Čech v Hradci Králové.

- 60 / Wunibald Deininger, plán hotelu National v Ostravě, 1912. Reprodukce: Pavel ZATLOUKAL: Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku, Olomouc 2002.
- 61 / Vladimír Fultner (?), dům Antonína Hanuše na třídě Karla IV. v Hradci Králové, 1911–1912. Foto: autor.
- 62 / Vladimír Fultner (?), detail výzdoby Hanušova domu. Foto: autor.
- 63 / František Čermák, sochařská výzdoba portálu Živnostenského domu, současný stav. Foto: autor.
- 64 / Vladimír Fultner, Živnostenský dům v Hradci Králové (1910–1911), současný stav. Foto: autor.
- 65 / Bourání Caivasových domů na Velkém náměstí v Hradci Králové. Nalevo vyhořelý dům obchodníka V. J. Špalka, srpen–září 1910. Muzeum východních Čech v Hradci Králové.
- 66 / Viktorin Šulc, soutěžní návrh paláce Všeobecné úvěrní společnosti – 1. cena, 1910. Reprodukce: Architektonický obzor IX, 1910.
- 67 / Vladimír Fultner a Oldřich Liska, soutěžní návrh paláce Všeobecné úvěrní společnosti – 2. cena, 1910. Reprodukce: Der Architekt XVI, 1910.
- 68 / Vladimír Fultner a Oldřich Liska, soutěžní návrh paláce VÚS, půdorys přízemí a mezaninu, 1910. Reprodukce: Der Architekt XVI, 1910.
- 69 / Oldřich Liska, soutěžní návrh paláce Záložního úvěrního ústavu, 1911. Reprodukce: Architektonický obzor X, 1911.
- 70 / Osvald Polívka, soutěžní návrh paláce Záložního úvěrního ústavu, nalevo zakres prvního návrhu Špalkova domu podle plánů V. Fultnera, leden 1911. Reprodukce: Architektonický obzor XII, 1913.
- 71 / Požár původního Špalkova domu na Velkém náměstí v Hradci Králové, 23. července 1910. Reprodukce: Jiří ZIKMUND / Jaroslava POSPÍŠILOVÁ: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000.
- 72 / Vladimír Fultner, první návrh Špalkova obchodního domu, srpen 1910. Státní okresní archiv Hradec Králové.
- 73 / Půdorys obchodního domu V. J. Špalka, přízemí. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 74 / Z protestní kampaně Klubu Za starou Prahu: v popředí plánovaná stavba bankovního paláce VÚS (V. Šulc), za ní silueta Špalkova domu (V. Fultner, první návrh), září 1910. Reprodukce: Za starou Prahu I, 1910.
- 75 / Vladimír Fultner, dekorativní detaily z prvního návrhu Špalkova obchodního domu, srpen 1910. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 76 / Jan Kotěra, soutěžní návrh paláce Záložního úvěrního ústavu, nalevo zakres prvního návrhu Špalkova domu podle plánů V. Fultnera, leden 1911. Reprodukce: Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958.
- 77 / Vladimír Fultner, druhý návrh Špalkova obchodního domu, perspektivní pohled, jaro(?) 1911. Stavební archiv Městského úřadu v Hradci Králové.
- 78 / Vladimír Fultner, obchodní dům V. J. Špalka, po roce 1911. Reprodukce: Marie BENEŠOVÁ / Jan JAKL / František TOMAN: Salón republiky: moderní architektura Hradce Králové, Hradec Králové 2000.

- 79 / Novostavba Špalkova obchodního domu na Velkém náměstí, napravo palác Záložního úvěrního ústavu (O. Polívka). Muzeum východních Čech v Hradci Králové; Soukromý archiv Dagmar Vamberové.
- 80 / Vladimír Fultner, obchodní dům V. J. Špalka, zakončení nárožního rizalitu, současný stav. Foto: autor.
- 81 / Vladimír Fultner, pomníkový náhrobek Ludvíka Lederera v Jaroměři, 1910–1911. Foto: autor.
- 82 / Vladimír Fultner, svítlna na hrobě Ludvíka Lederera. Foto: autor.
- 83 / Josef Gočár a Bohumil Kafka, pomník J. S. Presla v Praze, 1909. Reprodukce: Der Architekt XVII, 1911.
- 84 / Josef Zasche, hrobka rodiny Scheiblerovy v Jablonci nad Nisou, 1906–1910. Reprodukce: Jan KOBER / Markéta LHOTOVÁ / František PADRTA / Jan STRNAD: Kapitoly ze stavebního vývoje Jablonce nad Nisou, Jablonec nad Nisou 2004.
- 85 / Otakar Španiel, reliéfní plakety Ludvíka Lederera, 1903(?) a 1911. Reprodukce: Neděle I, 1904; Foto: autor.
- 86 / Vladimír Fultner, náhrobek Doubravky Šimové v Brně, 1910–1911. Foto: Jiří Endler.
- 87 / Otakar Španiel, reliéfní plakety Doubravky Šimové, 1909 a 1911. Reprodukce: Otakar Španiel, Praha 1954; Foto: autor.
- 88 / Vladimír Fultner a Otakar Španiel, náhrobek Ludvíka Lederera, Jaroměř, autorské označení. Foto: autor.
- 89 / Vladimír Fultner, taneční pořádky: ples českých techniků, leden 1908, a ples společnosti Merkur, leden 1909. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- 90 / Taneční pořádek plesu společnosti Merkur, leden 1909. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- 91 / Jan Kotěra, dvorana Grandhotelu Urban v Hradci Králové, 1910–1911. Reprodukce: Jiří ZIKMUND / Jaroslava POSPÍŠILOVÁ: Fotoalbum města Hradce Králové 1866–1918, Hradec Králové 2000.
- 92 / Vladimír Fultner, Taneční pořádek plesu východočeských techniků a průmyslníků, leden 1912. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- 93 / Vladimír Fultner, vila manželů Otakara a Karly Čerychových v Jaroměři, původní stav z let 1912–1913. Městské muzeum v Jaroměři.
- 94 / Textilní podnik Ant. Čerych a synové v Jaroměři. Státní oblastní archiv v Zámrsku.
- 95 / Vladimír Fultner, plakát ke slavnosti Jaroměřsko českým menšinám, 1910. Městské muzeum v Jaroměři.
- 96 / Vladimír Fultner, plán vily manželů Čerychových, pohled z ulice, 1912. Stavební archiv Městského úřadu v Jaroměři.
- 97 / Plán vily manželů Čerychových, pohled od škol, 1912. Stavební archiv Městského úřadu v Jaroměři.
- 98 / Vladimír Fultner: plán vily manželů Čerychových, půdorys přízemí, 1912. Stavební archiv Městského úřadu v Jaroměři.
- 99 / Čerychova vila, západní průčelí s kubistickými prvky. Foto: autor.
- 100 / Čerychova vila, celkový pohled, padesátá léta. Městské muzeum v Jaroměři.

- 101 / Inženýr K. Marvan & Macháček, úprava východního průčelí Čerychovy vily, 1928. Foto: autor.
- 102 / Čerychova vila, hlavní průčelí se vstupní bránou, současný stav. Foto: Miroslav Podhrázký.
- 103 / Dům v ulici U Akademie, čp. 366, Praha-Bubeneč, současný stav. Foto: autor.
- 104 / Vladimír Fultner, návrh obchodního a obytného domu Antonína Bednáře ve Vamberku, 1912. Reprodukce: Styl V, 1913.
- 105 / Vladimír Fultner, návrh Bednářova domu, půdorys přízemí a prvního patra, 1912. Reprodukce: Styl V, 1913.
- 106 / Vladimír Fultner, návrh vily, 1912. Reprodukce: Styl V, 1913.
- 107 / Vladimír Fultner, návrh činžovního domu, 1912(–1913?). Reprodukce: Styl V, 1913.
- 108 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, náhrobek rodiny Koničkovy, Kutná Hora, 1912. Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka.
- 109 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, náhrobek rodiny Prášilovy, Praha, (1912–?)1913. Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka.
- 110 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, náhrobek rodiny Prášilovy, Praha, autorské označení. Archiv Štenc Praha.
- 111 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník?, návrh pomníkového náhrobku rodiny Kodlovy, 1913? Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka.
- 112 / Jan Kotěra a Jan Štursa, model soutěžního návrhu na Žižkův pomník, 1913. Reprodukce: Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958.
- 113 / Pavel Janák a Otto Gutfreund, soutěžní návrh na Žižkův pomník (model), 1913. Reprodukce: Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917, Praha 1988.
- 114 / Bedřich Feuerstein a Otakar Švec, návrh Žižkova pomníku, 1913. Reprodukce: Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917, Praha 1988.
- 115 / Ladislav Machoň a Jaroslav Horejc, model soutěžního návrhu na Žižkův pomník, 1913. Reprodukce: Volné směry XVIII, 1914.
- 116 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, skici Žižkova pomníku, 1913. Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka.
- 117 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, první návrh Žižkova pomníku (model), 1913. Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka.
- 118 / Ladislav Kofráník (?), skica Žižkovy figury, 1913. Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka.
- 119 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, soutěžní návrh Žižkova pomníku (model), 1913. Reprodukce: Volné směry XVIII, 1914.
- 120 / Vladimír Fultner a Ladislav Kofráník, soutěžní návrh Žižkova pomníku (model), 1913. Reprodukce: Volné směry XVIII, 1914.
- 121 / Výstava modelů soutěžních návrhů na Žižkův pomník, Průmyslový palác na výstavišti v Praze-Bubenči, 1914. Světozor XIV, 1913–1914.
- 122 / Fultnerův průkaz mimořádného člena SVU Mánes, 1912. Archiv hlavního města Prahy.

- 123 / Vladimír Fultner, návrhy kubistických motivů, 1912. Soukromý archiv, pozůstalost Ladislava Kofránka.
- 124 / Pavel Janák a Otto Gutfreund, náhrobek Emila Bauera (původně Karla Gutfreunda) ve Dvoře Králové nad Labem, 1914. Foto: autor.
- 125 / Ladislav Machoň a Jaroslav Horejc, náhrobek Cyrila Pecivala v Praze, 1915. Národní technické muzeum.
- 126 / Důstojník rakousko-uherského dělostřelectva Vladimír Fultner v zimním polním stejnokroji, první polovina války. Soukromý archiv Jana a Tomáše Melounových.
- 127 / Budova vojenských lázní v Topusku za války. Top – Terme Topusko.
- 128 / Garnizonní nemocnice v Záhřebu, kde Vladimír Fultner zemřel. Foto: Tomislav Pejkovič.
- 129 / Osárium na hřbitově Mirogoj, místo posledního spočinutí VF. Foto: Tomislav Pejkovič.

Abstrakt

Práce se zaměřuje na monografické zachycení života a díla Vladimíra Fultnera (1887–1918), jehož jméno bývá v historii české architektury opomíjeno či ponecháváno na okraji. Při podrobném výzkumu se však ukazuje, že jeho tvorba se opírala o nevšední talent, vynikala vysokou uměleckou úrovní a nespornou originalitou na podkladě soudobého architektonického vývoje. Zaslouhuje tedy přehodnocení svého významu pro formování domácí modernistické tradice, přestože je soustředěna do nepatrného časového období (1908–1914) a sevřeného realizačního prostoru (Hradec Králové, Jaroměř, Praha, Kutná Hora, Brno).

Fultner studoval od podzimu 1904 na české technice v Praze, ale zdejší výuka pozemního stavitelství pod vedením Josefa Schulze a Jana Kouly byla pokrokovými tvůrci považována za zpátečnickou. Pod vlivem agilních spolužáků (P. Janák, J. Chochol, V. Hofman, E. Králík, O. Novotný ad.) se zapojil do činnosti obrodného studentského Spolku posluchačů architektury. Od roku 1906 se řádnému studiu na této škole nevěnoval a vzdělával se zřejmě v okruhu žáků a ateliérových zaměstnanců Jana Kotěry.

Stejně jako jeho vrstevníci dostal Fultner možnost pracovat na drobných zakázkách pro výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze v roce 1908, kdy také navázal podnětnou spolupráci s Otakarem Španielem. Krátce po dvacátém roce svého života získával první úspěchy díky svým kreslířským dovednostem (návrhy pian pro firmu Petrof) a zázemí u Kotěry, který mu dopomohl k zadání instalace Navrátilovy výstavy v Rudolfinu (1909).

Tehdy také začala Fultnerova krátká stavební kariéra, v níž se zapojil do řešení problematických otázek zdejší architektonické scény. Podílel se na naplňování urbanistického konceptu moderního Hradce Králové, ale také zde etabloval novou zástavbu v historickém sídelním útvaru. S tímto úkolem se vyrovnával nejprve využitím wagnerovských estetických schémat a inspirační blízkosti Jana Kotěry (dům Antonína Hanuše, 1909), později sledoval Janákem vytyčenou cestu „*umělecké intuice*“ (obchodní dům V. J. Špalka, 1910–1911). Mezitím vyvrcholila jeho tvůrčí etapa geometrické secese dvojicí vil v Hradci Králové, jejichž projekty vyrůstaly z kotěrovských typologických základů. Celistvě členěná hmota a plocha zde vedla k jasné stavební konstrukci podpořené dekorativní linkou. Věžovitá schodiště zase ilustrovala Fultnerovu dominantní preferenci vertikálních kompozic.

Výsledná podoba Živnostenského domu z roku 1910 reflektovala dobový proud, který u nás oživoval oblibu *biedermeieru* a záhy se uplatnil v ostravském díle Wunibalda Deiningera. Fultner sledoval rovněž obecně se vracějící klasické stavební principy, které se

projevovaly například symetrickým stavebním rozvrhem. Tyto tendence formovaly také Čerychovu vilu v Jaroměři, která navíc sehrála roli při kubistickém experimentování.

V průběhu roku 1912 převážil u Fultnera zájem o nové Janákovy a Chocholovy teorie, které proklamovaly odklon od striktní účelnosti „moderní architektury“, a tedy potlačení konstruktivní a materiálové složky ve prospěch svébytného uměleckého vyjádření. Kubistické stavební umění našlo svou charakteristiku v plastickém protváření hmoty, jak dokládají také návrhy tří Fultnerových staveb, zveřejněné v časopise Styl. Praktické zúročení jeho erudice v tomto směru přinesly nedávno objevené náhrobky v Kutné Hoře a v Praze. Významným příspěvkem ke kubistickému odkazu je i návrh na pomník Jana Žižky na Vítkově (společně s L. Kofránkem), oceněný v unikátní soutěži v roce 1913.

V téže době byl Fultner po přijetí za mimořádného člena SVU Mánes aktivním činovníkem jeho sekce Sdružení architektů. Angažoval se v případech, kdy modernisté čelili stupňující se ofenzivě konzervativních tvůrců (druhá soutěž na Národní divadlo v Brně; plánovaná výstavba v historickém centru Pardubic). Na přelomu let 1913–1914 se organizačně podílel na přípravách velké spolkové výstavy architektury.

Závěr svého života strávil Vladimír Fultner na bojištích první světové války. Jako nadporučík dělostřeleckého pluku se v roce 1914 zúčastnil prvního tažení do Srbska a poté více než tři roky působil na italské frontě. Získal několik rakousko-uherských vyznamenání za zásluhy a statečnost, ale 2. října 1918 podlehl v Záhřebu následkům zranění granátem.

Abstract

The paper focuses on the monographic encompassing of the life and work of Vladimír Fultner (1887–1918), whose name is often neglected or forgotten in Czech architectural history. However, careful research reveals that his creation was founded upon extraordinary talent. These works achieved refined artistic sophistication and indisputable originality on the backdrop of contemporary architectural development. He thus deserves reassessment of his importance in forming a domestic modernistic tradition, though it is concentrated in a short period (1908–1914) and limited space for realization (Hradec Králové, Jaroměř, Prague, Kutná Hora, and Brno).

Fultner began studying in the autumn of 1904 at Czech Technical University in Prague, but its building construction program led by Josef Schulz and Jan Koula was considered backwards by modern creators. Influenced by agile schoolmates (P. Janák, J. Chochol, V. Hofman, E. Králík, O. Novotný ad.), he became involved in the activity of the revived Association of Students of Architecture (Spolek posluchačů architektury). He ceased proper studies at this school in 1906, and apparently got his education within the circle of pupils and studio employees of Jan Kotěra.

Like his contemporaries, Fultner gained the opportunity to work on small jobs for an exhibition by the Chamber of Commerce and Trade in Prague in 1908, where he established inspirational cooperation with Otakar Španiel. Barely twenty-one years of age, Fultner achieved his first successes thanks to his drawing skills (designing pianos for the company Petrof) and work under Kotěra, who helped him enter an installation of Navrátil's exhibit in the Rudolfinum (1909).

Fultner's short-lived building career also got underway at this time; he became involved in resolving complex questions on the local architecture scene. He took part in fulfilling the planning concept of modern Hradec Králové, but also established here a new development in the historical residential area. He dealt with this task first by applying Wagneresque aesthetic designs and the inspirational proximity of Jan Kotěra (Antonín Hanuš House, 1909), later following the path blazed by Janák, „*artistic intuition*“ (V. J. Špalek department store, 1910–1911). Prior to this, his creative phase of geometric Secession had culminated in the twin villas in Hradec Králové, whose design grew from Kotěra's typological foundations. The integrally divided material and space here led to a clear structural design supported by a decorative line. The tower staircase illustrates Fultner's dominant preference for vertical compositions.

The resulting appearance of the Živnostenský House from 1910 reflects the current of the times of renewed preference for Biedermeier, which was soon implemented in the Ostravian work by Wunibald Deininger. Fultner also follows the generally returning Classicist design principles, which appear for example in a symmetric structural plan. These tendencies also formed the Čerych Villa in Jaroměř, which moreover played a role during experimentation with Cubism.

During 1912, Fultner's main interest focused on the new theories of Janák and Chochol, which proclaimed a distancing from the strict utility value of „modern architecture“, and thus suppression of the importance of constructive and material components to the benefit of distinct artistic expression. The Cubist construction art found its characteristics in plastic shaping of material, as seen in the designs of three of Fultner's buildings published in the magazine Styl. The recently discovered gravestones in Kutná Hora and in Prague brought practical fruition of his erudition in this direction. An important contribution to the legacy of Cubism is the collaborative design of the Jan Žižka Monument in Vítkov (with L. Kofránek), awarded in a unique contest in 1913.

At this time, after Fultner was accepted as an exceptional member of the Mánes Association of Fine Artists (SVU Mánes), he became an active officer of his section of the Association of Architects (Sdružení architektů). He involved himself in cases where the modernists faced an expanding offensive of conservative creators (second tender for building the National Theater in Brno; planned construction in the historical center of Pardubice). At the start of 1914, he took part in organizational preparation of a major architectural exhibition by SVU Mánes.

Vladimír Fultner spent the last years of his life on the battlefields of the First World War. As a first lieutenant of an artillery regiment, he joined the first march into Serbia in 1914, and later spent three years on the Italian front. He gained several Austro-Hungarian decorations for his service and bravery, but succumbed to his grenade injuries in Zagreb on October 2, 1918.

Rejstřík osob

- Aleš *Mikoláš* (1852–1913) 57, 142, 177, 197
Alles *Zikmund* (?–?) 17
- Baillie-Scott *Mackay Hugh* (1865–1945) 23
Balán *Alois* (1891–1960) 177
Balšánek *Antonín* (1865–1921) 20, 106, 211, 216
Barlach *Ernst* (1870–1938) 207
Bartl *Josef* (?–?) 211
Bartoň *Josef* (1862–1951) 155
Bauer *Leopold* (1872–1938) 20, 23, 103
Bednář ml. *Antonín* (1863–1952) 178–182
Bednář st. *Antonín* (1830–1896) 178, 179
Bednář *Ladislav* (?–?) 179
Behrens *Peter* (1868–1940) 165
Bém *Otakar* (1868–?) 21, 63, 73, 74
Bém *Rudolf* (1874–1955) 151
Bendelmayer *Bedřich* (1872–1932) 29, 63
Beneš *Ladislav* (1883–1956) 194, 200, 202
Beneš *Viktor* (?–1922) 161
Beneš *Vincenc* (1883–1979) 18
Benešová *Marie* (1920–2007) 120, 137, 144, 157, 178
Bergman *Karel* (?–?) 96, 106
Bergner *Pavel* (1869–1919) 56, 57
Berlage *Hendrik Petrus* (1856–1934) 23
Bílek *František* (1872–1941) 52, 192, 199, 201
Bitzan *Rudolf* (1872–1938) 104, 106
Blažek *Antonín* (1874–1944) 110, 116
Blecha *Matěj* (1861–1919) 211
Bondy *Léon* (1860–1923) 48
Borojević *Svetozar* (1856–1920) 221, 225
Bourdelle *Émile Antoine* (1861–1929) 146
Brabec *Oldřich* (1875–?) 165, 171
- Conrad von Hötzenndorf *Franz* (1852–1925) 225
Cuc *František* (1880–?) 41
- Čapek *Josef* (1887–1945) 48, 57, 176, 200, 207
Čapek *Karel* (1890–1938) 57, 176, 197
Čenský *Alois* (1868–1945) 36, 106, 110, 195, 212, 216
Čermák *František* (?–?) 98, 107, 108
Čermák *Jan* (?–?) 173
Čermák *Jaroslav* (1830–1878) 61
Černý *František* (?–?) 68, 92
Černý *Hynek* (1866/1867–1920) 195

Červený *Jaroslav* (1850/1851–1928) 83, 117
Čerych ml. *Antonín* (1856–1897) 160
Čerych st. *Antonín* (1829–1902) 160, 161
Čerych *Bohumil* (1852–1935) 83, 160–162
Čerych *Bořek* (?–?) 161
Čerych *František* (1859–1941) 160
Čerych *Josef* (1861–1938) 160, 162
Čerych *Oldřich* (1866–1926) 83, 158–163
Čerych *Otakar* (1872–1913) 87, 157–163, 165, 167–170, 172–174, 181
Čerychová *Hedvika* (1854–1936) 160
Čerychová *Karla* (1885–1950) 87, 157, 161, 168, 170
Čerychová *Olga* (1870–1952) 160
Čerychová *Otýlie* (1874–1942) 160
Čerychová *Věra* (?–?) 161
Čerychová *Zora* (?–?) 161

Deiningner *Wunibald* (1879–1963) 20, 103, 104, 168
Despiau *Charles* (1874–1946) 146
Dryák *Alois* (1872–1932) 29, 41, 214, 219
Dvořák *Antonín* (1841–1904) 15
Dvořák *Max* (1874–1921) 19, 74
Dvořák *Rudolf* (?–?) 67
Dvořák *Vilém* (1886–1937) 40

Ehrenfest *Bruno* (?–?) 88
Engel *Antonín* (1879–1958) 25, 32, 33, 36–38, 41, 52, 132, 212, 214–216
Engelbrecht *Alois* (1862–1926) 55, 57
d'Este *František Ferdinand* (1863–1914) 49

Fanta *Josef* (1856–1954) 39, 49
Feuerstein *Bedřich* (1892–1936) 177, 196, 202–204
Filla *Emil* (1882–1953) 176
Fischer *Vladimír* (1870–1947) 216
Fňouk *Josef* (1884–?) 157, 158, 160, 168
Formánek *Václav* (1845–1919) 83
Fořt *Josef* (1850–1929) 152
Freiwald *Jindřich* (1890–1945) 64
Fuchs *Bohuslav* (1895–1972) 58
Fultner *Jaroslav* (1883–1947) 16, 17, 155, 178
Fultner *Karel* (1853–1901) 14–16, 20, 22, 66, 81, 130
Fultner *Vladimír* (1887–1918) 15–22, 25, 40–55, 57–62, 65, 67–81, 83–92, 94–95, 97–116, 119–159, 161–192, 199, 202–212, 214–218, 222–226
Fultnerová *Anna* (1862–1933) 14–16, 18, 21, 22, 109
Fultnerová *Marie* (1885–1968) 16, 17

Gessner *Hubert* (1871–1943) 21, 63, 64, 73, 74, 78
 Gočár *Josef* (1880–1945) 30, 32, 41, 42, 50, 53, 58, 64, 67, 71, 74, 95, 99, 140, 143, 144, 157, 158, 168, 176–179, 181, 182, 184, 185, 202, 213, 214, 219
 Göttlich *Karl(hans)* (?–?) 31, 32
 Gregor *Jiří* (1879/1880–1911) 38
 Groš *Karel* (1865–1938) 153
 Guimard *Hector* (1867–1942) 23
 Gutfreund *Otto* (1889–1927) 141, 145, 157–159, 175, 178, 195, 203, 219

Haller *Alexander* (1850–?) 110
 Haněl *Ladislav* (1850–1925) 18
 Hankar *Paul* (1859–1901) 23
 Hansen *Theophil* (1813–1891) 27
 Hanuš ml. *Antonín* (1898–?) 66
 Hanuš st. *Antonín* (1863–1925) 16, 22, 40, 52, 64–79, 81–83, 93, 104, 105, 117, 123, 127, 128, 130, 155, 161, 226
 Hanuš *František* (?–1896) 15, 65, 68, 72
 Hanuš *Jaroslav* (1903–?) 66
 Hanušová *Marie* (1895–?) 66
 Hanušová *Milada* (1892–?) 66
 Hanušová ml. *Pavla* (1894–?) 66
 Hanušová st. *Pavla* (?–?) 20, 66
 Hanušová *Věnceslava* (1896–?) 66
 Hartig *Karel* (1833–1905) 193
 Herain *Karel* (1890–1953) 88, 137
 Herynk *Čeněk* (?–?) 96, 106
 Hilbert *Kamil* (1869–1933) 41, 110, 214, 216
 Hoffmann *Josef* (1870–1956) 23, 103, 140, 165, 168
 Hofman *Ješek (Jan)* (1883–1945) 125, 131
 Hofman *Vlastislav* (1884–1964) 25, 29, 33, 35, 37, 38, 41, 42, 50, 132, 134, 176, 194, 200, 202, 206, 212–215, 219
 Hölzel *Josef* (?–1953) 213
 Horejc *Jaroslav* (1886–1983) 154, 198, 203, 219
 Horta *Victor* (1861–1947) 23
 Hrabě *Rudolf* (1877–1946) 215, 219
 Hübschmann *Bohumil* (1878–1961) 31, 41, 132, 213, 214, 217

Charpentier *Alexandre* (1856–1909) 145
 Charvát *Oskar* (1904–?) 90
 Charvát *Otto* (1901–?) 90
 Charvát *Václav* (1876–1943) 89–94
 Charvátová *Marie* (1882–?) 90
 Chittussi *Antonín* (1847–1891) 142
 Chochol *Josef* (1880–1956) 25, 32, 33, 35–38, 42, 132, 169, 170, 176, 181, 182, 207, 214–218
 Chytil *Karel* (1857–1934) 42

z Isakovicsů *Karel* (1846–1935) 70, 130

Janák *Pavel* (1882–1956) 25, 26, 29, 30, 32, 33, 35–39, 41, 42, 50, 52, 58, 71, 95, 102, 132, 134, 136, 139, 140, 170, 175–177, 184, 187, 188, 190, 191, 195, 202, 208, 213, 219

Janča *Jan* (1863–?) 93, 110, 130

Janda *Karel* (1850–1929) 40

Jareš *Jaroslav* (1886–1967) 195

Jeřábek *Václav* (1877–1939) 142, 143

Jihlavec *Josef* (1873–po 1933) 125

Jiránek *Miloš* (1875–1911) 57, 59, 61

Jirásek *Alois* (1851–1930) 197

Jiřík *František Xaver* (1867–1947) 51, 57

Juliš *Josef* (?–?) 65

Jurkovič *Dušan* (1868–1947) 20, 41, 142, 145, 163

Kafka *Bohumil* (1878–1942) 42, 44, 143–145

Kalous *Josef* (1889–1958) 58

Kalvoda *Alois* (1875–1934) 51

Karban *Anton(in)* (?–?) 41

Kašpar *Jan* (1883–1927) 163

Klenka z Vlastimilu *Richard* (1873–1954) 216

Klouček *Celda* (1855–1935) 42, 195

Klumpar *Otakar* (1860–1915) 99, 112

Kodl *Jiří* (1889–1955) 191

Kodlová *Helena* (1864/1865–1913) 192

Kofránek *Ladislav* (1880–1954) 139, 175, 176, 186–192, 199, 203–208

Kohoutek *Jaroslav* (?–?) 213

Koníček *František* (?–?) 187

Koníček *Oldřich* (1886–1932) 188

Koníčková *Marie* (1860–1912) 187

Kosek *B. V.* (?–?) 180

Košťál *Bohumil* (?–?) 16

Košťál *František* (?–?) 95

Košťálová *Emilie* (?–?) 95

Kotěra *Jan* (1871–1923) 20, 21, 24–26, 29–32, 34–36, 41, 42, 50, 57, 58, 63, 64, 67, 70–72, 78, 83, 88, 92–95, 102, 114, 118, 128–130, 139, 140, 148, 149, 154, 155, 165–167, 176–178, 186, 193, 195, 198, 200, 201, 208

Kotland *Jan* (?–?) 195

Koula *Jan* (1855–1919) 23, 25–29, 32, 36, 59, 77, 151, 171, 211, 216

Králík *Emil* (1880–1946) 25, 32, 33, 35, 38, 52, 78, 146, 214

Krattner *Karl* (1862–1926) 48

Krčmář *Jan* (1877–1950) 55

Kropáček *Petr* (1889–1931) 177

Křička *Čeněk* (1858–1948) 21

Křivánek *Antonín* (1860–1924) 160, 173

Kubišta *Bohumil* (1884–1918) 18, 224, 226

Kuchynka *Rudolf* (1869–1925) 55
 Kysela *František* (1881–1941) 152, 154

Lábler *Ludvík* (1855–1930) 21
 Labouřka *Jindřich* (?–?) 83
 Lederer *Hugo* (1871–1940) 200
 Lederer *Ludvík* (1857–1909) 140–147, 149, 150, 162
 Letzel *Jan* (1880–1925) 30
 Levý *Antonín* (1845–1897) 20
 Liska *Oldřich* (1881–1959) 53, 64, 99, 100, 110–120, 132, 136, 137, 155, 157–160, 164–166, 168, 175, 181

Mackintosh *Charles Rennie* (1868–1928) 23
 Mádl *Karel B.* (1859–1932) 56, 57, 61, 63
 Macharáček *Theodor* (?–?) 214
 Machoň *Ladislav* (1888–1973) 36, 41, 58, 176, 177, 198, 202, 203, 217–219
 Mandelík *Robert* (1875–1946) 155
 Mánes *Josef* (1820–1871) 61
 Mára *Antonín* (1877–1946) 42, 45
 Markalous *Bohumil* (1882–1952) 159, 162, 209
 Marvan *Karel* (?–?) 165, 172
 Mařák *Julius* (1832–1899) 142
 Mařík *Josef* (?–?) 214
 Máša *Josef* (?–?) 160
 Mayer *Josef* (1881–1956) 41
 Medek *Rudolf* (1890–1940) 137
 Metzner *Franz* (1870–1919) 47, 200
 Moravec *Artur* (1875/1876–1929) 164
 Mottl *Karel* (1875–1916?) 32
 Myslbek *Josef Václav* (1848–1922) 42, 44, 142, 145, 186, 196

Navrátil *Josef* (1798–1865) 55–62, 67, 153
 Nekvasil *Otakar* (1869–1933) 66, 118
 Němec *Rudolf* (1871–1914) 18, 63, 67, 79, 111, 127, 175
 Neterda *František* (?–?) 104, 106
 Neumann *Alexander* (1861–1947) 47
 Nevyhoštěný *Josef* (1870–po 1940) 166
 Novák *Joža (Josef)* (1883–1958) 42
 Novák *Láďa (Ladislav)* (1865–1944) 52, 174, 194
 Novák *Richard* (?–?) 41, 58, 64
 Novotný *Josef* (1877/1878–1928) 107, 115, 116
 Novotný *Otakar* (1880–1959) 25, 36, 41, 58, 70, 152, 172, 177, 194, 195, 207, 213, 214, 216–219

Ohmann *Friedrich* (1858–1927) 18, 20, 24, 29, 63, 79
 Olbrich *Joseph Maria* (1867–1908) 23, 51, 103, 165
 Ondříček *František* (1857–1922) 15

Opatrný *Karel* (1881–1961) 49
 Otto *Jan* (1841–1916) 153

Pecánek *Karel* (1886–1944) 40
 Pekárek *Josef* (1873–1930) 142, 143
 Petrof ml. *Antonín* (1881–1964) 53
 Petrof st. *Antonín* (1839–1915) 53, 54, 155
 Petrof *Jan* (1874–1957) 53
 Petrof *Vladimír* (1888–1981) 53
 Petřík *Theodor* (1882–1941) 213
 Pfeiffer *Antonín* (1870–1938) 41
 Pilnáček *Josef* (1853–1929) 83
 Pippich *Emanuel* (?–1921) 126, 128
 Píša *Václav* (?–?) 81–89, 92–95, 109, 116, 155
 Píšová *Marie* (?–?) 83
 Poelzig *Hans* (1869–1936) 165
 Polický *František* (1879–1941) 157, 170–172
 Polívka *Osvald* (1859–1931) 118–120, 135, 175, 211
 Popp *Antonín* (1850–1915) 142
 Pospíšil *Ladislav Jan* (1848–1893) 13
 Potiorek *Oskar* (1853–1933) 221
 Prášil *František* (1845–1917) 190
 Prášil *Julius* (?–?) 190
 Prášil *Otakar* (1878/1879–1912) 190, 191
 Preissig *Vojtěch* (1873–1944) 48
 Prušák *Josef* (1873–1921) 55

Reimann *Antonín* (1888–1976) 39
 Reiter *Josef* (1840–1903) 13
 Rejchl ml. *Václav* (1884–1964) 18, 64, 99, 100, 112, 132
 Rejchl st. *Václav* (1852–1928) 63, 77, 80, 99, 106
 Riegl *Alois* (1858–1905) 74
 Roith *František* (1876–1942) 31, 41, 78, 212–214, 216, 217
 Rosipal *Josef* (1884–1914) 37, 38, 41, 176, 177, 213
 Rössler *Jaroslav* (1886–1964) 30, 41, 52, 177, 209, 213, 217–219
 Roškot *Kamil* (1886–1945) 38, 220
 Roštík *Karel* (1884–1969) 213
 Roštlapil *Václav* (1856–1930) 174, 216
 Ruskin *John* (1819–1900) 23

Samohrd *Alois* (1865–1917) 216
 Sander *František* (1871–1932) 64, 175
 Sapík *Vojta* (1888–1916) 199, 200, 201
 Semper *Gottfried* (1803–1879) 23
 Schaudt *Johann Emil* (1871–1957) 200
 Schmidt *Robert* (?–?) 68, 73, 89, 95
 Schmitz *Bruno* (1858–1916) 200

Schmoranz *Gustav* (1858–1930) 216
 Schulz *Josef* (1840–1917) 25–28, 32, 36, 59, 106, 126, 171
 Skopec *Karel* (1860–1931) 216
 Skřivánek *Ladislav* (1877–1958) 106, 164
 Sochor *Stanislav* (1882–1959) 32, 36, 38, 41, 211
 Starý *Karel* (1884–1918) 92, 93
 Stibral *Jiří* (1859–1939) 27
 Stockar z Bernkopfů *Jaroslav* (1890–1977) 39
 Stockar z Bernkopfů *Rudolf* (1886–1957) 37, 40
 von Stremayr *Karl* (1823–1904) 15
 Stretti *Viktor* (1878–1957) 151
 Stürgkh *Karl* (1859–1916) 194
 Sucharda *Stanislav* (1866–1916) 44, 49, 145, 186, 196
 Sullivan *Louis* (1856–1924) 23

Šachl *Jan* (1880–1935) 41
 Šaloun *Ladislav* (1870–1946) 195, 196
 Šauer *Antonín* (1871–1923) 18
 Šebor *Vojtěch* (1890–1968) 177
 Šejna *Josef* (?–?) 99
 Šidlík *Karel* (1878–1958) 41, 214
 Šíma ml. *Josef* (1891–1971) 147
 Šíma st. *Josef* (1859–1929) 10, 18, 47, 142, 147–150, 158
 Šimon *František Tavík* (1877–1942) 47, 163
 Šimová *Doubravka* (1859–1910) 147–149, 186
 Špalek *Alois* (1883–1940) 37
 Špalek *Otakar* (1895–?) 121
 Špalek ml. *Václav* (1901–?) 121
 Špalek st. *Václav* (1867–po 1940) 79, 83, 87, 109, 115–117, 119–125, 127–133, 135–138, 155, 178
 Špalková *Lidmila* (1898–?) 121
 Špalková ml. *Marie* (1897–?) 121
 Špalková st. *Marie* (1872–1940) 121, 138
 Španiel *Otakar* (1881–1955) 10, 18, 42–48, 139, 141–150, 158, 161–163, 174–176, 186–188
 Štech *Václav Vilém* (1885–1974) 132, 195
 Štenc *Jan* (1871–1947) 88, 95, 190
 Štěpán *Alois* (1857–1912) 13
 Štěpánek *Josef* (1889–1964) 177
 Štursa *Jan* (1880–1925) 145, 154, 186, 193, 199, 201, 208
 Šulc *Viktorin* (1870–1946) 110–112, 114, 116, 118, 122, 123, 213, 216
 Švabinský *Max* (1973–1962) 142, 195
 Švec *Otakar* (1892–1955) 196, 203

Tautenhayn *Josef* (1837–1911) 145
 Tichý *František* (1886–1961) 18, 40, 77, 132, 160
 Toman *Prokop* (1872–1955) 55
 Townsend *Charles Harrison* (1851–1928) 23
 Tyl *Oldřich* (1884–1939) 25, 37, 38, 41, 177, 219

Ulrich *František* (1859–1939) 13, 23, 63–65, 75, 83, 96, 98, 117, 120, 128–130, 155
 Urban *Jaroslav* (1876–1932) 65, 154
 Ursíny *Michal* (1865–1933) 216

Vahala *František* (1881–1942) 177, 213
 Vachek *Emil* (1889–1964) 17
 Vančura *Jan* (?–1928) 18
 Vávra *Alois* (?–?) 110
 Vejdělek *František* (1866–1942) 56
 Vejrych *Jan* (1856–1926) 27
 van de Velde *Henry* (1863–1957) 23
 Viollet-le-Duc *Eugène* (1814–1879) 23
 Vondrák *Jaroslav* (1881–1937) 41, 58, 214
 Vořech *Čeněk* (1887–1976) 30, 199–201
 Voysey *Charles Francis Annesley* (1857–1941) 23
 Vyleťal *Josef* (1888–1934) 88, 89

Wagner *Otto* (1841–1918) 20, 23–25, 30, 31, 51, 63, 65, 70, 72, 73, 77–79, 103, 134, 136, 175
 Waigant *Antonín* (1880–1918) 72
 Waigant *Bohumil* (1885–1930) 30–32, 50, 64, 72, 92
 Weber *Václav* (1822/1823–1894) 17
 Weinhengst *Viktor* (1855–1903) 21, 63, 66, 154
 Weinzettel *Otakar* (1885–po 1934) 40
 Wiehl *Antonín* (1846–1910) 27
 Wimmer *Jaroslav* (1892–1918) 226
 Wirth *Zdeněk* (1878–1961) 26, 74, 129, 132
 Wright *Frank Lloyd* (1867–1959) 23

Zákřejs *Vladimír* (1880–1948) 33, 34, 99, 131
 Zámečník *Josef* (1856–?) 13, 99
 Zasche *Josef* (1871–1957) 47, 102, 140, 144, 145
 Zátka *Vladimír* (1885–1914) 40
 Zázvorka *Jan* (1884–1963) 30, 58
 Zelenka *Josef* (1840–1904) 193
 Zeyer *Jan* (1847–1903) 27

Žaloudek *František* (1863–1935) 131
 Ženíšek *František* (1849–1916) 42, 48, 142
 Živný *Arnošt* (1841–1913) 56
 Županský *Vladimír* (1869–1928) 48