

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Architekt Alois Pilc a Přerov

Architektura jako scéna

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE



Ivana Láníková

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

Olomouc 2015

Prohlašuji, že bakalářskou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 20. dubna 2015

.....

Ivana Láníková

Srdečně děkuji

všem, kteří se podíleli na vzniku a dokončení této bakalářské práce, především Prof. PhDr. Rostislavu Šváchovi, CSc. za vstřícnost, kritický dohled a cenné rady. Velké poděkování rovněž patří všem odborným pracovníkům uvedených archivů, muzeí a stavebních úřadů, kteří mi ochotně umožnili přístup ke studijním materiálům. Upřímný dík patří mé rodině za možnost studovat vysokou školu, jejich bezmeznou podporu, trpělivost a motivaci, rovněž všem přátelům, kteří se mnou vedli tematické (mnohdy nekonečné) plodné rozhovory.

Obsah

1. Úvod	6
2. Dosavadní bádání	7
3. Alois Pilc: Architekt	9
3.1. 20. Léta	10
3.2. 1930 – 1945	14
3.3. 1945 – 1965	25
4. Alois Pilc: Teoretik architektury	27
4.1. Nová sokolovna v Kojetíně	27
4.2. Nová sokolovna v Hranicích	28
4.3. K vybudování výstaviště	29
4.4. Budujeme velký Přerov: O nový regulační plán města Přerova	30
4.5. Několik řádků stavitelských	32
4.6. Několik poznámek o evangelickém kostele v Přerově	34
4.7. Kontextualizace	35
5. Alois Pilc: Scénograf a teoretik scénografie	37
6. Přesahy a propojení shodných aspektů architektonické teorie a scénografie, jejich následná aplikace v praxi	41
6.1. Středomoravská výstava	44
6.1.1. Architektonické pojetí	44
6.1.2. Scénografická konfrontace architektonicko–urbanistického aspektu výstavy	47
6.2. Sokolovny	49
7. Alois Pilc: Tradicionalista nebo modernista?	55
8. Závěr	60
9. Poznámky	62
10. Fondy archívů, stavebního úřadu a muzeí	68
11. Literatura a prameny	69
12. Summary	72
13. Seznam obrazové přílohy	73
14. Obrazová příloha	78

1. Úvod

„V první polovině dvacátého století vznikl v Přerově poměrně velký počet kvalitních architektonických děl. Je pozoruhodné, že v mnoha případech nešlo pouze o náhodné a nárazové akce, jako tomu bylo u většiny menších a středních měst v českých zemích, ale naopak o systematickou činnost několika tvůrčích individualit.“¹

Architekta Aloise Pilce můžeme zajisté považovat za jednu z tvůrčích individualit, které měli na mysli Vladimír Šlapeta a Pavel Zatloukal ve svém příspěvku o moderní architektuře v Přerově. Bohužel se v dnešní době na toto kdysi zvučné jméno kulturního dění poněkud zapomnělo. Ač nebyl přerovským rodákem, jeho osobnost a dílo jsou s tímto městem nedílně spjatý. Jako architekt se zapsal nejen do podoby meziválečného a poválečného Přerova, ale také dalších měst v jeho širokém okolí. Svou projekční činnost zaměřil na soukromou klientelu, postavil však i množství veřejných staveb.

Pilc coby architekt působící na maloměstě svými novinovými články neúmyslně zabrousil i do pole teorie architektury. Dostal se tak do výjimečné pozice mezi provinčními architekty, u nichž jsou teoretické projevy nezvyklým a raritním počinem. Rovněž patří do řad architektů, kteří byli zároveň praktikujícími scénografy.

Z tohoto krátkého výčtu informací jasně vyplývá jedinečnost Pilcovy osobnosti, a není divu, že si ve své době u místních vydobyl uznání a respekt. Cílem práce je oprášit vzpomínku na tohoto architekta a vdechnout jí nový život. Nemáme v úmyslu vytvořit kompletní monografii postihující veškerou Pilcovu stavební produkci, ale chtěli bychom pochopit smýšlení maloměstského architekta. Paralelně s životní cestou si představíme genezi jeho projekční činnosti. K tomu nám postačí vzorek přerovských staveb. Následně se zaměříme na rozbor architektonických i scénografických teoretických textů a vygenerujeme z nich prioritní zásady, dle kterých vytvoříme

kompaktní architektonicko–scénografickou vizi, jejíž pomocí můžeme vnímat a vykládat Pilcovy stavební počiny. Tuto strategii aplikujeme na popis dvou celků vyčnívajících z jeho díla – areál Středomoravské výstavy a sokolovny.

Pilcův jasný progresivní potenciál se však ne vždy formálně projevil v praxi. Poslední kapitolu tudíž věnujeme úvaze ovlivněné fenomenologií o podstatě zdroje Pilcovy tvorby a přesvědčení – zda pramení z modernismu či tradice.

Krom samotných staveb využijeme psaných myšlenek, které po sobě architekt zanechal, abychom vytvořili autentičtější obrázek výtvarného názoru, jež nám pomůže lépe pochopit Pilcovo dílo ve svém dobovém i lokálním kontextu.

2. Dosavadní bádání

Primární východisko pro naši práci tvoří plánová a spisová dokumentace k vybraným Pilcovým stavbám. V tomto ohledu nám nejvíce posloužila architektova pozůstalost uložená v Muzeu umění Olomouc. Potřebné materiály se nám podařilo dohledat i v archivu Odboru místní správy magistrátu města Přerova. Fondy Státních okresních archivů Přerova a Olomouce nám pomohly dotvořit životopisný obrázek. Muzeum Komenského v Přerově poskytlo nejen dobovou fotodokumentaci, ale především přístup k potřebnému dobovému regionálnímu tisku (*Haná, Obzor*), který byl oporou pro hlubší pochopení dění a chodu maloměsta, navíc v něm architekt publikoval své teoretické stati. Jako další nepostradatelný zdroj cenných informací posloužila diplomová práce Martiny Horáčkové (Mertové) *Architektura střední Moravy, 1918–1945: Přerov, Kroměříž, Bystřice pod Hostýnem, Holešov, Kojetín*, podrobně rozebírající urbanismus Přerova v období první republiky. Pomohla nám tak lépe

vystihnout prostředí, do nějž Pilc včleňoval své stavby. Urbanismu Přerova se v osmdesátých letech minulého století věnoval i tandem Vladimír Šlapeta – Pavel Zatloukal.² Pro orientaci v dobovém architektonickém dění nám pomohla odborná periodika *Stavba, Styl, Stavitel, Architektonický obzor*, a také publikace z cyklů *Slavné vily* a *Česká republika: moderní architektura*.

Východiskem kapitoly o architektonické teorii byly v prvé řadě novinové články uveřejněné v dobovém tisku samotným architektem a již zmiňovaná odborná periodika. Pro uchopení širšího evropského kontextu napomohla práce Kennetha Framptona *Moderní architektura: Kritické dějiny*.

Úsek věnovaný scénografii pracuje převážně přímo s Pilcovou příručkou *Práce výtvarníka*. K porozumění tomuto textu pomohly *Kapitolky z dějin scénografie* Jána Zavarského a obsáhlá práce Věry Ptáčkové *Česká scénografie 20. století*.

Inspiraci pro poslední kapitolu, konfrontující tradicionalismus a modernismus, nám poskytla diplomová práce Jana Pospíšila *Architektura jako nástroj porozumění světu v současné fenomenologicky orientované teorii architektury*, která byla rovněž cenným zdrojem odkazů na další literaturu. Máme tím na mysli například práce Dalibora Veselého *Architektura ve věku rozdělené reprezentace* a Petra Rezka *Architektonika a protoarchitektura*. Základnu pro pochopení architektonického tradicionalismu vytvořila publikace Martina Horáčka *Za krásnější svět: tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*.

3. Alois Pilc: architekt

Alois Pilc přišel na svět 11. února 1892 v Bílém Újezdě u Nového Města nad Metují do rodiny chalupníka Jana Pilce a jeho ženy Anny jako jejich druhý ze tří synů. Měl o pět let staršího bratra Jaroslava Jana, nejmladší ze sourozenců, Václav, se narodil roku 1900. Jak postupně zjistíme, velká část jeho rodiny byla spjata s městem Přerovem. V letech 1898–1903 Alois navštěvoval obecnou školu v Bílém Újezdě, na kterou plynule navázal tříletou docházkou do měšťanské školy v Dobrušce. Roku 1914 absolvoval po čtyřletém denním studiu v oboru stavitelství maturitní zkouškou na C. k. státní průmyslové škole v Brně. Praxi v oboru získal u stavební firmy v Náchodě. Kvůli započetí první světové války a s ní spojené branné povinnosti nedokončil vzdělání na C. k. vysoké škole technické Františka Josefa I. v Brně, avšak užíval titulu Ing. Arch. díky povolení §5 císařského nařízení ze 14. března z roku 1917 č. 130 Ministerstva veřejných prací, které mu povolovalo užívat stavovského titulu „inženýr“.³

Po skončení války Alois Pilc našel svůj doživotní domov v Přerově. Nejednalo se o náhodu – do města přišel s příslibem zaměstnání ve stavební firmě svého strýce Josefa Pilce, se kterým se od dětství znal z rodného města. Pro strýcovu firmu pracoval jako projektant a stavební technik až do jeho smrti v roce 1933. Brzy po příchodu do města se seznámil se Zdenkou Reinhartovou, mladou přerovskou učitelkou a básnířkou, hlavně však svou doživotní partnerkou.⁴ Sňatek uzavřeli 4. října roku 1919. Pár bohužel zůstal bezdětný. Společně žili až do architektovy smrti v Přerově na Horním náměstí, kde si v roce 1932 Alois Pilc založil vlastní stavební kancelář.

3.1. 20. léta

Dvacátá léta minulého století jsou v Pilcově životě úzce propojena s firmou jeho strýce Josefa, kde architekt odstartoval vlastní kariéru. Jako projektant dostává možnost poměrně svobodně projevit svou invenci, ač ve výsledku se často pod jeho projekty nachází razítko a podpis strýce (nájemní dům SME, dům manželů Grünwaldových ad.).

Od poloviny dvacátých let Alois Pilc vytvářel větší množství mimopřerovských projektů, u kterých se s razítkem strýcovy firmy nesetkáme. Největší množství staveb realizoval v Kojetíně (rodinný dům J. Černé 1927 [2], rekonstrukce domu M. Weisensteina 1928 [3] a spořitelna – projekt 1929, realizace 1930–1931 [4, 5]). S tímto městem souvisí počátek samostatného komplexu Pilcova díla – sokolovny. Ta kojetínská vznikala v letech 1926–1928. V roce 1926 vybrali v Lipníku nad Bečvou rovněž Pilcův návrh pro výstavbu místního sokolského chrámu. Vzápětí, když Pilc dokončil stavbu v Kojetíně, následovala v témže roce soutěž na stavbu sokolovny v Hulíně, kde jeho návrh získal 3. cenu (nerealizováno). O dva roky později postavil sokolovnu v Hranicích na Moravě a na začátku třicátých let další v Uherském Brodě. Pilc se účastnil i soutěže na novou přerovskou sokolovnu v roce 1927, skončil druhý za vítězným návrhem Karla Caivase. Nakonec se Pilc podílel i na této stavbě, když o šest let později spolu s F. Volfem a A. Bartoškem realizoval sokolovnu podle přepracovaného Caivasova projektu přerovskými architekty Stanislavem Andrlíkem a Vlastislavem Chroustem.⁵ Fenomén Pilcových sokoloven rozebereme později v samostatné kapitole.

Vraťme se zpět do dvacátých let minulého století. Krom Kojetína v této době Pilc projektoval i pro Hranice na Moravě, kromě sokolovny navrhl rodinný dům pro S. Nevřelu (1928) [6] a v rámci činnosti pro okrašlovací spolek města vznikl hudební

pavilon (1930) [7, 8]. Několik vil Pilc postavil v Teplicích nad Bečvou.

Pilcovu tvorbu jsme rozdělili do tří časových úseků. Kvůli nejvyššímu počtu realizovaných projektů v Přerově se v užším měřítku zaměříme přímo na ně. Touto chronologickou „procházkou“ městem se pokusíme vytvořit vývojovou formálně stylovou linii postihující genezi architekta výtvarného názoru.

Za vůbec první prokazatelně Pilcův projekt můžeme považovat adaptaci a přestavbu sálu při akciovém pivovaru v Přerově (1920; ul. Komenského 696/35) [9]. Úprava této historizující budovy z 19. století však zůstala jen v podobě plánové dokumentace bez následné realizace. Známe tak alespoň možnou podobu proměny původní fasády.

Nad přízemním patrem s trojdílným asymetricky umístěným portálem a dvěma okny se v návrhu přestavby tyčí další tři patra uzavřená sedlovou střechou. Pět štíhlých vysokých oken lemují v prvním patře širší lizénové pásy. Avšak druhé, zvýšené patro je již zdobnější. Okna stejného počtu i rozměru jako v prvním patře flankují příčně článkované pilíře. Jednoduše profilovaná podokenní římsa se opakuje nad okny, kde na ni dosedá trojúhelná štítová suprafenestra. I kordonová římsa tohoto patra je plastičtější a více profilovaná do prostoru. Třetí patro, skryté přímo pod sedlovou střechou, prolamuje jedno souměrně umístěné okno na osu předchozích pater. Na tuto hlavní budovu v přízemí navazuje dlouhá jednopodlažní stavba sálu, navýšena atikou do roviny stropu prvního patra hlavní budovy. Sál měl být osvětlován čtyřmi většími okny a vprostřed opatřen vlastním portálem. Ostění oken nese podobu úzkých pilířů, které pokračují až nad kordonovou římsu do atikového patra, stejně jako zmnožená trojúhelně štítová suprafenestra. Na atikovém patře spočívá plochostropě uzavřený blok přístavku navazující na druhé patro hlavní

budovy. Klasicizující projekt akcentuje podobu kotěrovské moderny se vzdálenou reflexí architektonického kubismu v rámci práce s diagonálami štítů.

Zpožděnou reakci na fenomén českého architektonického kubismu můžeme pozorovat v projektu Československé obchodní akademie (1922; ul. Bartošova 1940/24) [10, 11, 12]. Výstavbu školy město zamýšlelo už roku 1914, ale její realizace proběhla až o osm let později podle Pilcova návrhu.

Budova jasně akcentuje rohovou parcelu holou, v rohu seřezanou hmotou zdi, nad kterou se tyčí ve střeše zabudovaná oktogonová věžovitá lucerna. Fasádu přízemí dvoupatrové budovy rozčleňují horizontální pásy, které od prvního patra dělí výrazně plastická římsa obíhající kolem celé stavby. Hlavní vchod jednoduchého masivního tvarování zastřešuje vodorovný výrazně vystupující úsek římsy, který stojí na polygonálních pilířích s kvádrovými hlavicemi. Na hlavicích v podřepu střeží vchod kamenné sošky, jakožto symboly moudrosti a školství. Klenák nad vstupními dveřmi protíná římsy osově umístěných oken nad hlavním vchodem. Harmonický takt vertikál průběžných pilastrů v patrech spolu s horizontálami říms vytváří striktní síť, jejímž bližším zkoumáním odhalíme skromné reflexe kubismu podpořené ze střechy ostře vystupujícími trojúhelnými vikýři.

Další stavbou z téhož roku, kde si můžeme být jisti Pilcovým autorstvím, ač plány značí razítko i podpis strýce Josefa, je původně třípatrový nájemní dům SME na nábřeží Bečvy (1922; nábřeží Dr. Edvarda Beneše 1936/16) [13, 14, 15, 16]. Centralizovanou páteří stavby prochází schodišťová šachta postavená v ose hlavního vchodu lemovaného dvěma mělkými rizality. Střídmý rondokubistický dekor přízemí nese podobu do oblouku prohnuté nadokenní římsy a v ostění vyvedených polopilířů půlválcového profilu s podélně loženými válcovitými hlavicemi. Můžeme zde cítit decentní inspiraci

hmotou fasády Gočárový Legiobanky. Podokenní římsu u zdvojených oken rizalitu přetíná „erbovitý“ klenák. Po dvou nezdobených patrech se ve třetím objevuje výrazná podokenní i nadokenní římsa. Zdvojená okna od sebe oddělují vysoké volutové konzoly. Místo dnešní půdní nástavby čtvrtého patra ze střechy nad osou vchodu vystupoval trojúhelný vikýř, lemovaný z obou stran dvěma obloučky.

Po šestileté přerovské stavební odmlce se Pilc mohl znovu realizovat, když si manželé Grünwaldovi u strýcovy firmy nechali navrhnout dům s obchodní pasáží v parteru (1928; Žerotínovo náměstí 162/11) [17, 18, 19, 20]. Architektonické plány podepsal a orazil Josef, ale styl kresby napovídá, že se Alois podílel i na této zakázce.

Stavba hlavním průčelím zapadá do řadové zástavby náměstí, její objem se v půdoryse táhne hluboko do dvora. Dva obchodní prostory parteru čítají po dvou místnostech. Prosklené výlohy se vystavují směrem do ulice, mezi ně asymetricky ústí vjezd do dvora. První a druhé patro po stranách lemují dvoupatrové arkýře. Středovou část těchto podlaží zdobí strohé geometricky ostře řezané pilastry a zmnožené podokenní římsy. Přísný výraz fasády zapřičiňuje právě tento striktní rastr horizontál a vertikál. Na výrazně plastickou kordonovou římsu druhého patra přiléhá sedlová střecha s podkrovím a do ulice směřovaným vikýřem ve tvaru trojúhelného štítu, který přesahuje svou šířkou centrální část stavby.

Symetrické a ostré vyřezávání tvarů hmot fasády dává domu ráz nekonfliktního propojení neoklasicismu a moderny, budova tak souzní s původní zástavbou náměstí z 19. století.

Stavba domu pro Marii Hudouskovou (1928–1930, ul. Čechova 2141/22) [21, 22, 23, 24], manželku přerovského advokáta a předsedy Klubu přátel umění v Přerově Vavřince Hudouska, dokládá fakt, že se Pilc začíná pohybovat v okruhu vzdělané maloměstské klientely, která si jej ve třicátých letech najímá pro postavení svých

nových obydlí. Pod plány se opět na výkresech setkáme s razítkem firmy Josefa Pilce, avšak podepsal je už sám Alois.

Nejnosenějším stylovým prvkem stavby, jenž ji činí osobitou, tvoří akcent seříznutého nároží obdobně jako u projektu Čsl. obchodní akademie. „Změkčení“ rohu podporuje zaoblení chodníku probíhajícího kolem domu. První patro v nároží skrývá lodžii podpíranou dvěma kanelovanými pilíři. Nad ní ze sedlové střechy vyčnívá půlkruhové vikýřové okno. Celý dům stojí na soklu zvýšeného přízemí ukončeného římsou. Sokl hned při vstupu do interiéru reflektuje kratší schodiště vedoucí do haly. Pilc původně navrhl na přízemí navazující čekárnu a dvě kanceláře pro Hudouskovu advokátní kancelář, avšak jejich dostavba zůstala nerealizována. Vstupy do jednotlivých místností přízemí jsou vzájemně propojeny. V prvním patře se tato dispozice opakuje. Stavba působí mohutně, svou odměřeností vytváří dojem hodný respektu, čímž v sobě do jisté míry odráží povolání jejího stavebníka.

Dvacátá léta Pilcovy tvorby se nesou v duchu vlivů kotěrovské moderny, lehkých náznaků kubismu, architekt rovněž zohledňuje prvky národního slohu. Ke konci desetiletí se začínají v jeho tvorbě projevovat purizující tendence, které naplno rozvinul v následujícím desetiletí.

3.2. 1930–1945

Hned na počátku třicátých let dostala desetiletá spolupráce strýce a synovce naplnění. Alois získal strýcovu důvěru a respekt natolik, že mu dokumentem stvrzeným podpisy a razítkem okresního soudu v Přerově ze dne 7. října 1930 uděluje prokuru a přímo jeho slovy „*zmocňuji jej, aby za mne mým jménem a pro můj účet výše uvedený závod vedl a firmu per procurum podpisoval*“.⁶ Firma *Josef Pilc, architekt a stavitel* neobstarávala pouze výstavbu a projektování, ale její součástí tvořila i vápenka, cihelna, výroba umělých omítek

a glazovaných obkladaček. Podnik však mnoho neprosperoval. 4. prosince 1933 Josef Pilc umírá a nechává po sobě mírně zadluženou firmu a velmi malé dědictví, které připadlo jeho ženě Marii a jejich třem dětem. Dokumenty o vyrovnání dluhu ze 14. ledna 1938 uvádějí, že Josefův syn Bořivoj byl povoláním stavební asistent, s největší pravděpodobností zaměstnáváný svým otcem.⁷

Alois Pilc krach podniku nejspíš předpokládal. V první polovině roku 1932 založil vlastní stavební kancelář, jejíž zřízení inzeroval v místním tisku.⁸ Vzhledem k množícím se zakázkám nešťastný konec strýcovy firmy jeho pověst nepoznamenal.

Jak už jsme mohli postřehnout, rodina Pilcových byla každým coulem spjata s architekturou. Josef, Alois, Bořivoj... Vůbec nás tak nepřekvapí, že i oba Aloisovi bratři měli s tímto povoláním co do činění, navíc rovněž v Přerově. Starší bratr Jaroslav pracoval jako stavební zámečník,⁹ mladší Václav byl zednickým mistrem. Spolupráci sourozenců potvrzuje novinový článek Jiřího Obruči, někdejšího Pilcova mladšího spolupracovníka, otištěný v *Novém Přerovsku*.¹⁰

Třicátými léty počíná plodný úsek Pilcovy veřejné práce, což se nejvíce projevilo při projektování areálu Středomoravské výstavy, která proběhla v Přerově v roce 1936. Níže jí věnujeme samostatnou kapitolu. Ve veřejné činnosti architekt pokračuje i po období nacistické okupace. Tvorba v soukromé sféře vyniká především zakázkami na stavby vil a rodinných domů. Pilcovu projekční činnost zajisté ovlivnila přednáška, kterou v Přerově roku 1930 pronesl Josef Polášek *O moderním bydlení a stavbě škol*. Doprovázely ji snímky ilustrující nejmodernější stavby Holandska a Německa. O rok později si mohli přerovští na vlastní oči prohlédnout stavbu souznící s ideály nejmodernější soudobé české architektury ztvárněnými ve vile, kterou zde Polášek postavil pro svého bratra.¹¹

Pro Pilce v tomto období můžeme považovat za podstatnou přerovskou městskou lokalitu čerstvě vzniklého parku Michalov. Na přelomu století zde začala vyrůstat nová vilová čtvrť,

nejhodnotnější přírůstky získala právě ve třicátých letech. V této městské části se také konala již zmiňovaná Středomoravská výstava.

Na rohové parcele v centru města si Ina Nečasová nechala od Pilce navrhnout dvoupatrový nájemní dům s krámem, lékárnou a kosmetickým salonem v parteru (1930; ul. Bartošova 476/1) [25, 26, 27]. Masivní budovu blokových objemů zaoblují v jejích nárožích půlválcové hmoty arkýřů přesahující dvě patra. Třetí takový půlválec vyčnívá z fasády do ulice Komenského. Všechny tři kryjí vstupy do jednotlivých podniků. Po jejich obvodu se v patrech táhnou sloučená okna, precedenty oken pásových. Na obytné prostory prvního a druhého poschodí reaguje fasáda směrem do dvora výrazným plastickým členěním. Díky němu vzniká prostor teras chráněných zídkou připomínající cimbuří. Bohatou skladbu hmot sjednocuje vysoká sedlová střecha.

Nejvíce prostoru v přízemí zabírá lékárna, ke které patří krom prodejní části i laboratoř s kanceláří. Poměrně malé prostory kosmetického salónu v přízemí kompenzují po sestupu schodištěm dvě prostorné místnosti suterénu. Sklad lékárny rovněž přesahuje obě poschodí. Ve dvorním traktu přízemí se nachází byt pro domovníka. Hlavní vstup k obytným prostorám Pilc umístil do Bartošovy ulice vedle vjezdu do garáže. Hned při vstupu narazíme na schodiště tvořící obsah jednoho z arkýřů. Z dlouhé úzké haly v patře, oddělené od schodiště dveřmi a menší chodbou, se dostaneme do každého z pokojů. Jídlna díky oblíně arkýře získala půdorys osmiúhelníku. Poslední z arkýřů udává nepravidelnost stěn nárožnímu salonu. Ostatní místnosti jsou již standardních rozměrů. Tři pokoje a kuchyně jsou okny směřovány do Bartošovy ulice, do dvora míří okna dalšího pokoje, místnost pro služku a menší terasa. Na patře mají své místo i dvě samostatné šatny, spíž a koupelna s toaletou.

Druhé patro skýtá obdobné rozložení jako předchozí, avšak

místnosti směřované do dvora zde zastává prostorná terasa. Další zvláštností patra je nahrazení dvou pokojů čekárnou a lékařskou ordinací. Podkroví ukrývá tři komory a prádelnu.

Ve stejném roce, jako Ina Nečasová, si u Pilce nechal navrhnout vilu poslanec Josef Knejzlík (1930; ul. Tylova 249/20), starosta Předmostí u Přerova [28, 29, 30]. Funkci starosty zastával i pro místní sokolstvo, kde se s architektem seznámil. Tato osobnost nejspíš výrazně ovlivnila Pilcovu budoucnost. Jakožto člen strany národně socialistické časem vtáhl Knejzlík Pilce do politického dění ve městě, odkud získával nové zakázky. Dalo by se předpokládat, že stavebník s architektem spolu navázali dobrý, ne-li přátelský vztah, jelikož o tři léta později si Knejzlík nechal u Pilce navrhnout druhou vilu, sousedící s touto stavbou. A aby toho nebylo málo, v roce 1936 si jej Knejzlík najal potřeť pro adaptaci interiérů své původní, rovněž nedaleké vily pro rodinu své dcery – manželky Valenčíkové (ul. Prostějovská 184/4).

Knejzlíkovou vášní byla péče o zahradu. Na Čekyňském kopci vysadil ovocné stromy a pečoval o ně. Krom politické činnosti vydával časopis *Rádce* pro zahrádkáře. V srpnu roku 1939 vzdali obyvatelé Předmostí sadům hold jejich pojmenováním po samotném starostovi. K této příležitosti vztyčili památník vyjadřující jejich lásku k sadům i jejich zakladateli. Autorem architektury památníku nebyl nikdo jiný než Alois Pilc.¹²

Vraťme se však zpět k první starostově objednávkce. Pilcovi se nejspíš zalíbila práce s půlkruhovými vystupujícími objekty, jelikož jeden oblý rizalit tvoří dominantní prvek jižního – zahradního průčelí této vily. Stavbu uzavírá valbová střecha. Severní průčelí působí mohutným nedobytným dojmem. Pilc zde rozehrává hru asymetricky umístěných oken reagující na obsah vnitřní dispozice stavby. Jedno menší a dvě štíhlá vysoká osvětlují schodišťovou halu. V hmotě patra východní fasády se ukrývá balkon přístupný z haly patra, pod něj architekt situoval hlavní vchod do domu. Nejlepší podívanou si však vila nechává jen pro své majitele – již zmiňovaný půlkruhový rizalit

s pásovými okny směřovaný do zahrady. V patře jeho hmota vytváří podlahu terasy. Svažitosť terénu poskytla prostor drobné pergole s terasou dorovnávací úroveň vyvýšeného přízemí. Jen pár schodů nás tak dělí od rozlehlé zahrady.

Scelujícím prvkem interiéru obou pater vily je u vstupu situovaná schodišťová hala. Přízemí v severní části obsahuje kuchyni, spíž a pokoj pro služku, na jih architekt umístil dva prostorné štědře prosvětlované pokoje. Jídelna disponuje výklenkem rizalitu s panoramatickým výhledem do zahrady a dál. V patře architekt vesměs ponechal příčky stěn stejně jako v přízemí. Kuchyni nahradila velká koupelna, jídelnu ložnice s terasou.

Narušíme chronologii naší procházky, abychom mezi sebou porovnali dvě sousedící Knežzlíkovy vily. První ještě částečně podléhala tektonice dvacátých let, její o tři roky mladší kolegyně nikoliv (1933, ul. U Pošty 226/9) [31, 32]. Avšak obě stavby mají některé shodné dispoziční prvky – jakoby Pilc u mladší z vil uvolněněji rozvinul svou myšlenku, na kterou neměl u staršího precedentu odvalu. Do ulice se budova vytáčí dvěma čistými výškově rozlišnými objemy. Vyšší z nich ukrývá schodišťovou halu osvětlenou vysokým oknem přesahující patro. Velkorysé prosvětlení interiéru zde pocítíme ze všech stran. Nižší blok tvoří platformu pro terasu v patře východní fasády, pod níž je stejně jako u starší vily umístěn hlavní vchod. Proto nás nepřekvapí, když na jižní fasádě nalezneme tentokrát již dvoupatrový půlkruhový rizalit s pásovými okny. Z půdy má majitel možnost vstoupit na terasu, jejíž podestu tvoří střecha rizalitu. Pokud se vydáme schody nahoru, dostaneme se na třetí nejvýše posazenou drobnou střešní terasu – kapitánský můstek. Celá stavba si pohrává s inspirací nautickými vzory.

Interiéru opět dominuje hala, ač má schodiště ukryto za příčkou zdi. Dvě prosvětlené místnosti umožňují výhled do zahrady, kuchyně s menším pokojem směřují výhled k západu. Východní terasa zmenšuje prostor haly v patře, plocha dvou pokojů se kryje se třemi

místnostmi pod nimi. Přístup ke koupelně, toaletě a komoře navrhl architekt z haly.

Vila v současnosti prošla necitlivými stavebními úpravami exteriéru i interiéru po rozdělení stavby do dvou bytových jednotek.

Jak jsme mohli vidět, Pilc téma půlkruhového rizalitu neustále rozvíjí. U nájemního domu Iny Nečasové mají velikost arkýře, u Knejzlíkových vil graduje jejich dominance v utváření nejen fasády, ale i v prosvětlení interiéru. A není to naposled, kdy jej Pilc použil. Tento lyrický prvek ve třicátých letech zohledňovalo větší množství architektů. Originálně ho ztvárnil Bohuslav Fuchs v brněnské Tesařově vile (1938), přímo v Přerově jej užil Lubomír Šlapeta u vily Marie Andráškové (1940–1942).

Typ první Knejzlíkovy vily nebyl pouze precedentem pro druhý projekt stejného stavebníka, nýbrž na něj Pilc navazuje i rodinným domem paní Anny a slečny Kamily Kryštofových [33, 34]. Tato stavba otevírá kapitolu architektonické práce v městské lokalitě u parku Michalov (1932; ul. Bezručova 2196/13).

Dům vzrostl na velmi nepravidelném půdoryse, hmota jeho fasád působí masivně až těžkopádně. Podmínkou zadání bylo navržení domu se dvěma samostatnými bytovými jednotkami. Pilc každou z nich umístil do vlastního patra, přičemž totožná interiérová dispozice místností je natolik komplikovaná a zbytečně členitá, že ani puristickým očištěním fasády se mu nepodařilo dům scelit a odhmotnit. Rizality vyčnívající z valbové střechy, nebo snad střecha zapuštěná pod úroveň stropu rizalitů, neposkytují stavbě proporční harmonii. Kamenná podezdívka přidává domu na mohutnosti.

V uličním průčelí se nám opět objevuje motiv půlkruhového rizalitu s děleným pásovým oknem. Hranol nalevo od něj ukrývá hlavní vchod a uvnitř schodiště. Hmotu dvojitého schodovitého zubu napravo perforují okna pokojů a ložnic. Symetrii východního průčelí

směřovaného do zahrady narušuje rozdílná velikost oken kuchyní a průhledů do předsunutých verand.

Jak jsme již postřehli, ve třicátých letech začalo Pilcovo architektonické cítění podléhat purizujícím tendencím. Projevily se ve ztvárnění fasády třípatrového domu Marie Křupkové a Hermíny Smékalové s krejčovstvím a obchody v parteru a čtyřmi bytovými jednotkami v patrech (1932; Náměstí svobody 2214/9) [35, 36]. Symetričnost komponování fasády směrem do ulice narušuje pouze umístění vstupních portálů a výloh obchodní části přízemí. Hlavní vchod vedoucí k bytům v patrech však následuje středovou osu stavby. Interiéry prosvětlují v každém patře čtyři široká okna členěná vertikálně čtyřmi příčkami, které v horní třetině kříží jedna příčka horizontální. Lehce předsazený centralizovaný rizalit v prvním patře rámuje štíhlý pásek. Dvorní fasádě vévodí vertikála předsazené schodišťové šachty, v patrech z obou stran lemována balkony. Každé patro obsahuje dva dvoupokojové byty obdobné dispozice.

Uvažování o kontextu u Pilce dokládá projekt dvou domů s výkladci v parteru v blízkosti kostela v centru města (1936; ul. Kratochvílova 145/9 a 144/11) [37]. Ve stejném roce navrhuje architekt progresivní pavilony pro Středomoravskou výstavu, ale zde se drží zkratka a vytváří přívětivé dekorum uličního rámce. Z fasády prvního domu ve středu vystupuje nad výkladcem arkýř přesahující obě poschodí. Obě jeho patra objímá pásové okno. Čistotu uličního průčelí druhého domu narušují dva mohutné vikýře. Domy spolu srozumitelně komunikují a vzájemně se doplňují.

Další vilu, postavenou v blízkosti parku Michalov, navrhl Pilc pro manžele Henikovy (projekt 1936, realizace 1939–1943; ul. Máchova 320/10) [38, 39, 40, 41, 42, 43]. Ti si nechali nakreslit plán domu už v roce 1932 od olomouckého architekta Karla Štajgra, který nakonec nerealizovali. Jeho návrh však ovlivnil následnou Pilcovu koncepci. Stavbu známe spíš pod názvem vila Jindřicha Lančíka. Synovec člena

městské rady a budoucího starosty Přerova, Františka Lančíka, se jako právník staral o rodinné záležitosti manželů Henikových. Sblížil se s jejich dcerou Emmou, svou budoucí chotí. V roce 1934 získal důvěru tchána, který ho jmenoval svým dědicem a správcem majetku. Jako bývalého studenta sociologie, psychologie a estetiky Jindřicha Lančíka (i s manželkou, která vystudovala klavírní hru na Janáčkově akademii) vítr zavál do kulturního prostředí ochotnického spolku Tyl, kde se spřátelil se scénografem a architektem Aloisem Pilcem. Díky této konexi architekt dostal možnost vytvořit své vrcholné dílo.

Na dlouhou svažitou parcelu situoval dva kvádry nestejných výšek, stýkajících se v diagonále rohů, už projekt Karla Štajgra. Decentní propojení bloků nebylo bezvýznamné – vila měla sloužit jako dvougenerační se dvěma oddělenými bytovými jednotkami, menší z nich náležela Henikovým, větší rodině Lančíkových. Každý z bytů má vlastní vstup, společně sdílejí pouze schodiště, terasy a zahradu. Toto jednoduché řešení problému nepravidelností půdorysu uznal Pilc za funkční a držel se ho i ve svém projektu. Nadpoloviční část výrazně zvýšeného suterénu nižšího z kvádrů architekt nahradil postavením obytné části na válcové piloty. Nivelací terénu vytvořil kontinuálně průchozí prostor od volně pojatého hlavního průčelí do zahrady. Bohatě vyladěná fasáda, směřující svůj pohled na jih, vyniká zimní zahradou v bloku bytu Henikových, jehož střecha slouží celou svou plochou jako prostor obrovské terasy. Z přízemí bytu Lančíkových vyčnívá arkýř se zalomeným pásovým oknem podpíraný piloty, kterým architekt zároveň vytvořil krytou zahradní terasu. Schodiště proudící ze střetu dvou kvádrů propojuje obytné části s pečlivě komponovanou kaskádovitou zahradou.

Obě rodiny mají vlastní předsíň a vstupní halu, z níž je přístupné společné schodiště i terasa. Z haly v přízemí obou bytů vyúsťují jednotlivé místnosti – v případě většího z nich kuchyně, spíž, přípravná a štědře prostorný pokoj členěný pouze nosníkem železobetonové konstrukce s posuvnou příčkou. V patře se nacházejí

tři ložnice přístupné východní terase.

Z analýzy fasády vyplývá zřejmá souvislost s pěti body moderní architektury deklarovanými Le Corbusierem. Artikulací tohoto stavebního ideálu bílých zdí a rovných střech Pilc vytvořil stavbu kvalitativně srovnatelnou s projekty architektů center. Jedna z někdejších přerovských architektonických dominant však v minulosti podlehla necitlivým stavebním zásahům, ve kterých přístavbou přišla o vzdušný prostor nesený piloty i střešní terasu.

Pilc přispěl jednou stavbou i do nově vznikající ulice J. Čapka–Drahovského v blízkosti evangelického kostela, k němuž na konci dvacátých let navrhoval nerealizovanou přístavbu. Dvoupatrový dům pro MUDr. Jana Lacinu a jeho ženu Marii (1937; ul. Čapka–Drahovského 471/8) vyniká čistotou čelní fasády, kterou strukturují pouze čtyři okenní osy [44, 45]. Nad polovinou domu se sníženou korunní římsou bylo dodatečně přidáno zábradlí a na celé úsečce střechy pergola dorovnávací výškovou hladinu ulice. Fasáda skrytá v nádvoří už není tak striktně pojata, perforace okny odráží umístění pokojů a schodiště uvnitř domu, skládanku doplňují lodžie a terasa přístupná z haly prvního patra.

Čekárna a ordinace umístěná v přízemí domu ovlivňuje sestavu místností bytu manželů Lacinových v patře. Nejvyšší patro Pilc rozdělil na tři trakty se středovou chodbou.

Módní velkozávod J&S Kyjovský, který se nacházel na nároží Masarykova náměstí a Mostní ulice, musel v roce 1938 definitivně ustoupit myšlence rozšíření frekventované komunikace na dvouproudovou. Zbourání domu nebylo pouze ku prospěchu dopravy, ale plánovaná Pilcova novostavba obchodního domu (1938; nám. T. G. Masaryka 66/15) [46, 47, 48, 49], jak se dočteme v tisku, „*povede k pravému zkrášlení této ulice a zvláště dosud nikterak příliš výstavného Masarykova náměstí (...) Důmyslným řešením vyroste (...) jeden z nejkrásnějších obchodních domů v našem městě.*”¹³

Nad renovací obchodní části firma přemýšlela již dříve. V roce 1914 předložil Aloisův strýc Josef Pilc plán na rozzáření portálu, Karel Doležel svůj projekt úpravy výkladní skříně vytvořil roku 1932. Situace se pohnula kupředu až o šest let později na popud Josefa Kyjovského a zajisté i tlaku města kvůli rozšíření průchodnosti této lokality. Jako moderní podnikatel chtěl jít progresivně s dobou, proto si jako architekta zvolil právě Aloise Pilce, který si o dva roky dříve udělal projektem areálu Středomoravské výstavy reklamu jako schopný stavitel vnímající současné trendy.

Holým fasádám vévodí na obou uličních fasádách široká okna ve třech osách. Ostentativní prvek celé stavby tvoří rohový arkýř prvního a druhého patra, který z fasády vyčnívá v linii náměstí a v tupém úhlu se rychle vrací směrem k Mostní ulici. Konfrontací s nárožní oblinou třetího a atikového patra Pilc umírnil excentričnost arkýře. Zatlačením rohové vitríny parteru vznikl prostor drobného podchodu na dvou válcových pilířích. Do nitra budovy vniká zaoblená pasáž lícovaná výkladci a směřující ke schodišti. V každém vyšším patře domu se nachází dispozičně totožná jedna dvoupokojová a jedna třípokojová bytová jednotka. Rozložení oken dvorní fasády už nedodrжуje osovou přísnost, ale respektuje obsah interiéru.

Stavba sklidila úspěch ještě před svým dokončením. Největší poctu Pilcovi místní udělili, když na jeho obchodní dům v tisku nadšeně reagovali tím, *„že konečně přerovské Masarykovo náměstí obdrží další kus moderního architektonického hávu, který bude i jiným občanům pobídkou k napodobení“*.¹⁴

Poslední stavbu, kterou si z tohoto období představíme, a zároveň stavbou uzavírající Pilcovu práci v lokalitě parku Michalov, je vila pro potomky Stanislava Feita, ředitele cukrovaru v nedalekých Prosenicích (1940; ul. Sadová 2374/2) [50, 51, 52]. Nešlo o jejich první setkání, průmyslník s architektem v průběhu třicátých let spolupracoval na revitalizaci továrního areálu.

Neharmonický shluk tří výškově i šířkově odlišných objemů

narušuje kompaktnost hlavního průčelí situovaného k západu. Vstupní dveře zaujaly místo v nejvyšším hranolu pod vysokým oknem přesahujícím patro a osvětlujícím schodiště. Na druhé straně mu konkuruje předsazený kvádr ukryvající lodžie, z jejichž hran se vytahují zděné sloupky po celé jejich výšce. Průčelí směřované k řece Bečvě působí už čistším dojmem, do pokojů s lodžiemi vstupuje z této strany světlo pásovými okny. Kompozice východního průčelí působí nevyrovnaně jak umístěním balkonů, tak snížením části kordonové římsy. Obdobně vyznívá i severní průčelí ve středu proděravělé balkony a zubovým úskokem směrem k hlavnímu průčelí. Okna poněkud zmateně putují hmotou stavby s marným cílem najít kompoziční logiku. Progresivitu bílé fasády a ploché střechy potlačuje užití kamenné podezdívky. Jakoby šlo o nevydařenou reflexi Fuchsových penzionů v luhačovické Bílé Čtvrti.

Po výstupu schodištěm se ocitneme v předsíni táhnoucí se celou délkou vyvýšeného přízemí. Vedou z ní vstupy do tří pokojů, kuchyně a koupelny. Obdobná dispozice se opakuje i v druhém z bytů o poschodí výš. Z podkroví obsahujícího půdu, prádelnu a žehlírnu se dostaneme na prostornou jihozápadně směřovanou střešní terasu.

Architekturu třicátých a raných čtyřicátých let na maloměstě charakterizuje rozpor mezi modernistickým pojetím a tradicionalismem. V Pilcově tvorbě vidíme snahu opustit tradici zvěcněním formy a důrazem na racionalitu konstrukce. Výsledek můžeme chápat jako zdařilý pokus ovlivnit povědomí obyvatel Přerova o aktuálních stavebních trendech hlavně díky projektům vily manželů Henikových, areálu Středomoravské výstavy a obchodního domu firmy S&J Kyjovský. Město se začalo progresivně rozvíjet a vzkvétat i Pilcovou zásluhou.

3.3. 1945–1965

Po skončení druhé světové války se Alois Pilc mezi prvními zapojil do veřejné politické činnosti a aktivně se na ní podílel. Jakožto člen Československé strany socialistické působil v letech 1946–1954 jako poslanec městského národního výboru v Přerově, byl členem rady a předsedou komise výstavby, rovněž se staral o kulturní záležitosti. V deníku *Naše Haná* z 22. února roku 1946 se dočteme, že Pilce zvolili na schůzi městského národního výboru do okresní osvětové rady, kde působil jako předseda sekce pro výstavbu vzorných obcí.¹⁵ Jak píše Karel Rosmus v článku vydanému k příležitosti Pilcova úmrtí, architekt „*patřil do úzkého kruhu těch, kteří v rámci Národní fronty dali výraz spolupráci při naplňování programu vyjádřeného vládou v Košicích a pak při konkretizaci usnesení politických orgánů při obnově a budování města. Jeho velký osobní přínos byl pak v tom, že spolu s úzkým okruhem podložil svou prací programovou linii vyjádřenou v hospodářsko–politické směrnicí, která vedla k vypracování směrného územního plánu Přerova jako podkladu výstavby a budování města.*“¹⁶

Potřeba nového regulačního plánu Přerova se začala aktivně řešit již po skončení druhé světové války, jako vůbec u jednoho z prvních měst v republice. Dne 2. března roku 1946 proběhla ve výstavní síni Žerotínova zámku výstava a posouzení soutěžních návrhů na regulaci města. Pilc, jakožto jeden ze členů posuzovací komise, napsal o průběhu setkání novinový článek, který vyšel tiskem o týden později. Pět vystavených projektů porota důkladně prodiskutovala, avšak ani jeden nebyl beze změn určen k přímé realizaci – šlo spíše o ideové náčrty základní regulace v malém měřítku bez řešení specifických detailů, jak obtížnou situaci chaoticky stavěného Přerova vylepšit. Pilc zdůraznil nutnost problém regulace řešit, jelikož plán vypracovaný roku 1925 se začal jevit jako zastaralý.¹⁷

Kvůli komunistickému převratu v únoru 1948 proběhlo celostátní zrušení soukromých firem, tudíž i Pilc přišel o svou živnost. Zároveň zanikla i sféra soukromé klientely, hlavním objednavatelem se stal stát. Architekt musel nastoupit do nově vzniklého státního projektového ústavu – Stavoprojektu. V témže roce pod touto institucí prováděl stavebně autorský dozor při výstavbě přerovských strojírén.¹⁸

Založením Chemoprojektu – projektové organizace pro výstavbu chemického průmyslu – získal Pilc v roce 1952 novou pracovní pozici zástupce vedoucích projektových středisek. Ač nebyl přímým autorem návrhu budovy Chemoprojektu (1956–1959), měl velkou zásluhu na jejím vzniku již od samého počátku, kdy spolupracoval s vedoucími architekty na zpracování projektové dokumentace.¹⁹ Pro Chemoprojekt vykonával i průzkum některých moravských měst – Přerova, Litovle, Štítů a Šumperka.

Vzhledem k politickým prověrkám konaným v roce 1958 musel Pilc jako bývalý podnikatel opustit svou práci a vzdát se funkce v Chemoprojektu. Odchod do důchodu²⁰ doprovázelo i zhoršení zdravotního stavu architekta, který se kvůli vážnému onemocnění vzdálil i ze svého předchozího politického a veřejného života.²¹ Alois Pilc zemřel 6. září 1965 v Přerově. Jeho manželka Zdenka jej přežila téměř o dvacet let, zesnula 11. června 1984 v Pavlovicích u Přerova.

4. Alois Pilc: teoretik architektury

Architekturu lze vnímat jako výraz vztahu člověka ke světu. Zrcadlí společenské uspořádání určité historické epochy, jeho hodnoty a ideje. Snad odtud pramení potřeba teoretických ustanovení, která definují faktory určující vzhled staveb. Velké množství architektů 20. století psalo teoretické texty. K nejzvučnějším světovým jménům patří Adolf Loos, který ve své stati *Ornament a zločin* předložil názor, že architektura nepatří mezi umění a nemá tedy splňovat žádné estetické ideály. Le Corbusier souhlasil s jeho myšlenkou tvarové čistoty, ne však s vyčleněním architektury z pole umění. Definoval *pět bodů moderní architektury*, které v sobě zahrnovaly největší vymoženosti soudobé techniky. Tyto myšlenky se promítají i do české architektury a její teorie. Většina významných architektů žijících v centrech rovněž psala teoretické texty – např. v Praze Pavel Janák, v Brně Bohuslav Fuchs, ve Zlíně František Lydie Gahura. Články publikovali v odborných architektonických časopisech: *Stavba, Stavitel, Styl, Architekt SIA* ad.

Osobnost Aloise Pilce můžeme proto považovat v poli teorie architektury za raritní. Neprošel školením u zvučných jmen architektonických center a své texty nepublikoval v odborných periodících, nýbrž v běžném novinovém tisku. V těchto člancích nenajdeme explicitně vyjádřené architektonické teorie, avšak analýzou popisů pracovních postupů, postřehů a myšlenek můžeme rekonstruovat autorův teoretický postoj.

4.1. Nová sokolovna v Kojetíně

3. srpna 1928 vydal Alois Pilc v *Kojetínských hlasech* vyjádření k realizaci vlastního projektu ve článku Nová sokolovna v Kojetíně.²² Šlo již o Pilcovu druhou realizovanou stavbu tohoto typu, kterou začal projektovat v závěru stavebních prací sokolovny v Lipníku nad Bečvou.

Autor zde popisuje genezi celého projektu od „*ideových náčrtků*“ přes vítězství v soutěži až k následné realizaci. Z textu můžeme jednoduše vyabstrahovat způsob postupu Pilcovy práce – vytvářel perspektivní a vnitřní pohledy, často dojížděl průběh stavby kontrolovat „*jsa zvědav, jak budova dopadne ve vnitřních poměrech i ve hmotách pohledu*“. Hlavní důraz při projektování kladl na to, aby jeho návrh „*vyhovoval všem možným účelům, aby byl praktický a laciný*“. Jako člen Sokola se tak podílel na projektu, se kterým byl ideově svázán – vytvářel „*naše společné dílo*“, aniž by měl potřebu nějak víc manifestovat jeho architektonicko–teoretický podtext. Stavba byla kompletně podrobena svému zadavateli, což vysvětluje důraz na funkčnost a lacinost. Jeho vnímání moderních stavebních trendů a snahu aplikovat je na provinčním maloměstě dokládají slova: „*Jestliže se některým z počátku nezamlouvalo řešení několika plochých střech – snad pro nezvyklost v místě, přesvědčil jsem se, že jejich možná nepatrné obavy zmizely již, když stavba byla v režném zdivu hotova.*“ Přijetí nového kulturního stánku kojetínskými dokládá i pochvala, kterou jeho architektovi za dobře odvedenou práci ušetřili. Vědom si účelu stavby ji nechává po dokončení plnit svůj úkol, tudíž „*sloužit veřejnosti*“, a věří, že „*bude jistě kulturním středem města i okolí*“.

4.2. Nová sokolovna v Hranicích

O dva roky později navazuje na téma sokoloven další, tentokrát již kratší Pilcův článek čistě informativního charakteru bez teoretických podtextů, vydaný v *Obzoru* v srpnu 1930 pod názvem Nová sokolovna v Hranicích.²³ Díky zkušenostem s takovým typem projektu ze dvou předchozích realizací v Lipníku nad Bečvou a Kojetíně se tedy není čemu divit, když Pilc tvrdí, že „*po užší soutěži (...) byl jsem vyzván, abych vypracoval nové náčrtky.*“ V průběhu práce na projektu pro Hranice na Moravě vypsali přerovští

soutěž na vlastní sokolovnu. V tuto „*těžkou situaci*“, kdy byl urgován hranickými sokoly k dokončení plánové dokumentace, bohužel nestihl vypracovat návrh pro přerovskou soutěž ani po prodloužení termínu odevzdání pro navrhované projekty. Dostalo se mu však zadostiučinění, když hraničtí měli ze své nové sokolovny radost a mohla tak sloužit „*mnohostrannému účelu*“ stejně jako sokolovny v Lipníku či Kojetíně.

4.3. K vybudování výstaviště

Roku 1936 Pilc publikoval krátký článek nesoucí název K vybudování výstaviště.²⁴ Šlo o text v katalogu vydaném u příležitosti Středomoravské výstavy, která se konala v Přerově od 20. června do 16. srpna téhož roku. Jako hlavní architektonický projektant výstavy v příspěvku definoval urbanistický koncept celého projektu. Opět se opíral o zadání, které kladlo důraz na praktičnost a účelovost: „*Stavebně se vycházelo z předpokladu, aby výstava svým řešením podávala obraz všech zastoupených odvětví, obchodu, živností, průmyslu, zemědělství, kultury atd.*“ Obsáhlost výstavy a nedostatek prostoru si vyžádaly rozdělení výstavního areálu do dvou celků – prostory ve stávajících historických budovách v centru města a dočasný výstavní areál v městském parku Michalov. Pilcovým záměrem bylo koncipovat nové stavby v kontextu, jenž by respektoval tehdejší zástavbu Přerova. V případě nově projektovaných výstavišť v parku si uvědomoval prostor, do něž měl budovy začlenit – propojil je se zelení parku. Svou podobou náleží tyto budovy k nejprogresivnějším Pilcovým projektům, v nichž naplno uplatnil myšlenky konstruktivismu a funkcionalismu v prostředí stále tradicionalisticky smýšlejícího maloměsta. Zřejmě tomu tak bylo kvůli a priori dané podmínce dočasnosti celého areálu. Hlavním konceptem se stala „*jasná dislokace a využití malého místa*“. Pilc přiznává, že finanční možnosti značně ovlivnily původní výtvarnou stránku

předloženého projektu. Vynutily si „stavby střízlivé linie, výšky i barev“. Jako scénograf uměl propojovat výtvarné zpracování jeviště, osvětlení, ozvučení s výkony herců, přičemž tento celek musel být pro divadelní hru funkční. To dokládá i urbanistická koncepce Středomoravské výstavy, o jejíž komplexnosti, akceptaci prostředí, pro které vznikala, estetické hodnotě a hlavně funkčnosti není pochyb.

I u tohoto projektu přijal výzvu pracovat efektivně v nepříznivých podmínkách definovaných terénem, komplikovanou komunikací s majiteli pozemků i limitovaným a limitujícím kapitálem. Snad právě proto, že svůj projekt dokázal realizovat, byl vybrán za hlavního architektonického projektanta celého areálu. Dokládá to i závěrečné shrnutí: „*Při vybudování výstaviště bylo snahou provést dobrý výstavní celek, ukázkou výstavního stavitelství, se všemi spolupracujícími technickými složkami.*“

4.4. Budujeme velký Přerov: O nový regulační plán města Přerova

Projekt Středomoravské výstavy můžeme v kontextu Pilcova díla vnímat jako předzvěst jeho vnímání tvorby a vývoje urbanismu. Deset let později od události výstavy přerovští začínají řešit problematiku regulace výstavby vlastního města. Dne 2. března roku 1946 proběhla závěrečná porada k posouzení pěti soutěžních návrhů na nový regulační plán. Pilc o tom informoval obyvatele města svým článkem Budujeme velký Přerov: O nový regulační plán města Přerova vydaným 8. března téhož roku v místním tisku.²⁵ Ve výstavní síni Žerotínova zámku se v jeden den sešli odborníci, porotci a experti, kteří rozvinuli „rozpravu vysoké úrovně, která i ve sférách akademismu byla věcná, objektivní a účelná“.²⁶ Pilc se jednání účastnil jako člen přerovského Městského národního výboru a referent stavebního úřadu. Pět vystavených projektů porota důkladně prodiskutovala.²⁷ Všichni zúčastnění se shodli na prioritě řešení komunikačních sítí – a to jak

silnic, železnice, tak i dopravy lodní. Bohuslav Fuchs v tomto ohledu zdůraznil problematiku propojení trojúhelníku měst Přerov – Olomouc – Prostějov, přičemž za nejnutnější považoval zkvalitnění napojení Přerova na Prostějov.

Pilc si byl vědom naléhavosti situace a aktuálnosti potřeby řešit problematiku otázky regulace. Společně s dalšími účastníky porady z MNV trval na kladném rozhodnutí vybrat jeden z návrhů a započít s úpravami města, jelikož přes dvacet let starý regulační plán od Josefa Šejny a Vladimíra Zákrejse se již projevil jako zastaralý. *„Pro nás je prozatím nejdůležitější určení stanovišť ve městě vlastním i v okrajových pásmech. Chybná distribuce by se mohla do budoucna vymstít.“* Zde je potřeba ocenit Pilcovu svědomitost; plně si uvědomuje váhu svého rozhodnutí pro budoucí vývoj města. Klade důraz na to, aby provedené změny byly pro město funkční i v případě nutnosti řešit regulační problematiku co nejdříve. Zároveň nepopírá složitost úkolu: *„Přerov byl stavěn chaoticky“,* proto je nutná *„jasná dispozice města. Neuspořádáváme naše město jen pro nás ve městě. My se zde vyznáme, ale město slouží okresu, kraji, zemi, státu a svým dopravním uzlem i cizině.“* Tyto věty nám mohou být dokladem Pilcova vnímání role města jako utilitární součástky – jedné z mnoha, které společně skládají síť tvořící strukturu státu. Onu síť můžeme ztotožnit s rolí dopravy, co strukturu drží pohromadě. To však pro kvalitní regulaci města nestačí – *„Dalšími důležitými devizami jest uspořádání vzhledem k otázkám hospodářským, kulturním, tělovýchovným, rekreačním“* – město musí být funkční hlavně pro jeho obyvatele. Nelze si tedy nepovšimnout Pilcovy reflexe teorie moderního urbanismu deklarované roku 1933 na konferenci CIAM pod názvem Athénská charta. Důležitými devizami pro vzhled města jakoby architekt parafrázoval hlavní myšlenku charty: formu města určují jeho hlavní funkce – bydlení, práce, rekreace – které jsou provázány dopravou.

Snaha o maximální efektivitu, účelnost a lacinost projektu,

kteřou aplikoval do plánování Středomoravské výstavy, se projevila i v jeho subjektivním hodnocení a výběru vhodného urbanistického plánu pro Přerov. Nevytrácí se ani jeho komunikace a sounáležitost s obyvateli města, když veřejnosti i zájemcům podotýká, „že jsou to řešení regulace v malém měřítku, bez podrobností. Není prozatím příčiny k zneklidnění pro ty, kterým snad některé řešení ruší, nebo se dotýká jejich objektů.“ Výkonní činitelé jsou odhodláni postupovat velkoryse, aby se soukromí majitelé necítili poškozeni, „protože jedině tak, společnou prací, porozuměním i obětí můžeme si vybudovati náš lepší Přerov“.

4.5. Několik řádků stavitelských

Další Pilcův článek se týká problematiky různorodosti kategorií podnikatelů a projektantů ve stavebnictví. Text vyšel tiskem 12. března 1939 pod názvem Několik řádků stavitelských.²⁸ Tuto různorodost přičiňuje „dezorientaci ve školení odborníků“. Školy zaměřené na architekturu, jak průmyslového, technického či uměleckého typu, mají společný cíl – stavitelství. Z článku můžeme vycítit jistou Pilcovu rozpolcenost, která na něj působila v době jeho tvorby – „Stavitelství a architektura v dobách ještě dávno minulých byla více věcí umělců než konstruktérů“, avšak moderní doba se nese v duchu rozvoje techniky a materiálů. Hlavní otázku, kterou si architekt pokládal, bylo v první řadě vytvořit „stavitelské dílo – dům – jako dílo vyhovující svému účelu“, dům jako utilitární funkční architekturu. Nicméně „projektant musí z této účelné konstrukce a řešení vytvořit i celek vyhovující po stránce umělecké.“

Tato problematika hledá své řešení v celoevropském měřítku už od 19. století. Pohled na architekturu se díky technickému progresu zapříčiněnému průmyslovou revolucí začal sledovat ze dvou úhlů – uměleckého a konstrukčního – již v období neoklasicismu. Romantický klasicismus kladl důraz na „fyziognomický charakter

vlastní formy."²⁹ Současně s ním probíhala i rovina klasicismu konstrukčního, z jehož názvu je zřejmou prioritou problematika konstrukce. S nástupem historismů a eklekticismu v architektuře druhé poloviny 19. století se vynořila i otázka pravdivosti architektury k programu (čili splnění podmínky dané potřebou) a pravdivosti architektury ke konstrukčním metodám (čili užití materiálu s ohledem na jeho kvalitu a vlastnosti), současně zohledňující regionální stavební tradici.³⁰ Z této platformy pramení (neo)racionalismus 20. století, jehož hlavním tématem a požadavkem na architekturu je všeobecná funkčnost. S příchodem architektonické moderny a osobností Adolfa Loose se otázka uměleckosti architektury vyhrotila do té míry, že byla téměř vykázána z pole umění. Le Corbusier nebyl k architektuře tak přísný – krásu konstrukce dokázal ocenit jako umění. Zdůrazňoval však praktičnost a funkčnost staveb: *„když budeme otázku [architektury] sledovat z objektivního a kritického hlediska, dospějeme k domu–stroji, sériově vyráběnému domu, zdravému (i morálně) a krásnému, stejně jako naše pracovní nástroje a stroje, které doprovázejí naši existenci.“*³¹ Krom pěti bodů moderní architektury, které uplatnil v projektu vily de Monzie v Garches a vily Savoye, zde řeší i *„problém poprvé formulovaný Loosem: jak zkombinovat komfort a neformálnost plánu Art and Crafts s obtížemi geometrické, ne-li neoklasické formy – jak smířit soukromou zónu moderního pohodlí s architektonickým řádem veřejného průčelí.“*³² Oba problém vyřešili po svém – Loos Raumplanem, Le Corbusier Planem Libre. Oba zároveň řešili dichotomii mezi inženýrskou konstrukcí a uměleckým vyzněním architektury.

Z tohoto krátkého výčtu teorií, které vedly ke vzniku moderní architektury a vlivů na ni působících, si můžeme povšimnout Pilcova zájmu o teorii moderní architektury, jelikož se zamýšlí nad otázkami funkce a účelu, konstrukce a uměleckého vyznění výsledného díla stejně jako velcí architekti ovlivňující celosvětovou produkci. To dokládají jeho slova: *„Moderní stavitel musí ovládat dokonale*

konstrukci – řekl bych řemeslo, aby na podkladě účelného řešení a konstrukce došel k celkovému, dokonalému dílu“.

4.6. Několik poznámek o evangelickém kostele v Přerově

Moderní česká sakrální architektura je dalším specifickým odvětvím architektury, ke které se Pilc vyjádřil v denním tisku. Převážně reprodukovanou reflexi historika architektury Emila Edgara o této tématice předal Pilc čtenářům přerovského *Obzoru* 28. září 1929 pod názvem Několik poznámek o evangelickém kostele v Přerově.³³ *„Jsem zamilován do nejkrásnější přerovské architektury novější doby a znám velmi dobře kostelík i průčelí všech stran. Je tak ryze český a každého překvapí, že projekt vypracoval cizinec.“* Dílo německého architekta Otto Kuhlmana vyniká v kontextu české sakrální architektury nejen kvůli svým architektonickým kvalitám, nýbrž jde o vůbec první moderní evangelický kostel ve 20. století u nás. Další dva evangelické chrámy pak Kuhlmann postavil v Olomouci a Roudnici nad Labem. Právě u přerovského kostela začal pramenit zájem Emila Edgara o moderní českou sakrální architekturu – evangelickou, následně i československou. Výsledkem se stala v roce 1909 vydaná publikace *Zwei Kirchen und die Architektur* s podtitulkem *Katholischer und protestantischer Kirchenbau in Böhmen und Mähren*.

„Uvedl jsem výňatky článku z pera povolaného proto, abychom dovedli ocenit a vážit si vzácného díla, na které bylo sáhnuto. Natřením jeho průčelí barvou setřena tak vzácná patina přírodní barvy vápenné omítky. Přikročil jsem s jistými obavami k vypracování náčrtků na přístavbu kostela...“ Pilcův zájem o tuto stavbu však nepramenil pouze z jeho obdivu k její architektuře. Šlo i o osobní zájem – jak můžeme výše číst, architekta požádali o návrh přístavby sborového domu. V době, kdy Pilc článek psal, však nemohl vědět, že o rok později se pro přístavbu podaří získat návrh přímo od

samotného Kuhlmana. V roce 1932 realizovala plány původního autora stavební firma Aloise Pilce.

Z citovaných pasáží v porovnání s ostatními texty explicitně vyplývá Pilcův zájem o teorii architektury. Za další podstatný moment můžeme považovat autorovo vnímání specifik českého národního stavitelství (ač zde paradoxně na příkladu od německého autora), což potvrzuje užití rondokubistických prvků na stavbách z 20. let minulého století.

4.7. Kontextualizace

Na základě provedených rozborů textů se pokusíme o vytvoření zásadních stanovisek Pilcova architektonického teoretického programu.

Čeští teoretikové architektury povětšinou působili v architektonických centrech (Praha, Brno). Většina z nich získala kvalitní vysokoškolské vzdělání. Pohybovali se tak v centrech dění architektonických revolucí, přímo u zdrojů moderních trendů. Postavení i názorová platforma Aloise Pilce se tudíž jeví svým vyzněním zásadně odlišně. Jako pouhý absolvent střední stavební školy dokázal uplatnit principy moderní architektury na stavbách v Přerově a okolí způsobem, díky němuž jejich progresivní tvarosloví místní nejen přijali, ale i ocenili. Troufáme si tvrdit, že možná právě jeho původ a absence školení mistry velkoměst ho učinily stavebníkům a obyvatelům maloměsta přístupnějším. Dokázal tak i lépe ovlivňovat tamní stavební dění. Pilcovo architektonické vidění zajisté spoluutvářela jeho zkušenost scénografa.

Bez pochyb chtěl vytvářet funkční stavby moderního vzhledu s důrazem na účelnost. To vše se snažil ztvárnit harmonickým propojením konstrukce s umělecko-estetickými hodnotami stavby. Taktéž se věnoval vývoji městského urbanismu, přičemž mezi zohledňovanými prvky krom funkčnosti a účelnosti velkou roli hrála

i kontextuálnost. Ve své tvorbě reflektoval určující faktory moderní architektury, jež vycházely z realizací a teorií ustanovených mezinárodně uznávanými osobnostmi. Tyto vlivy mu zprostředkovali lokální architekti a teoretikové center. Na rozdíl od nich se však Pilc často nedokázal explicitně teoreticky vyjádřit, zato z textů lze vyčíst jeho pracovní postupy. Teprve jejich analýza nám umožňuje rekonstruovat autorův teoretický postoj. Své stati nepublikoval v odborných periodících, nýbrž své myšlenky šířil regionálním tiskem. Novinové články byly svým pojetím pro obyvatele maloměsta srozumitelnější než erudovaně koncipované texty architektonických časopisů.

Musíme tedy vyzdvihnout vlastní iniciativu Aloise Pilce, jehož zájem projektovat stavby v duchu aktuálních trendů nevycházel z jeho školení, ale čistě z osobního zájmu. Přesto je Pilcova tvorba kvalitativně srovnatelná s mnoha architekty působícími na maloměstě, kteří prošli odborným školením center.³⁴

5. Alois Pilc: Scénograf a teoretik scénografie

*„Přál bych všem, kteří chodí do divadla, aby se naučili nepodceňovati ochotnické divadlo, abychom si byli vědomi, že ochotníci nehrají nikdy divadlo pro divadlo, ale pro svůj vlastní, ušlechtilý život a dnes i pro život národa.“*³⁵ Tato myšlenka prozrazuje Pilcův hluboký vztah, který k divadlu měl. Spolu se svou manželkou Zdenkou patřili k členské základně přerovského spolku divadelních ochotníků Tyl. Spolek má v Přerově tradici už od roku 1863, přitom *„již dávno se zapomnělo, kolik plodné a obrozenecké a přitom nevýnosné práce „průkopníci“ na poli ochotnického divadelnictví vykonali pro naši kulturní osvětu“*.³⁶ O činnosti manželů Pilcových pro spolek se s jistotou dozvídáme ze zápisu z porady, která proběhla 14. dubna 1939, kde byly oba zvoleni do jeho členského výboru. Od roku 1940 se zde Alois Pilc činil jako výtvarník, jeho manželka ve spolku působila jako režisérka. Spolu s Marií Polednovou měla pod režijním vedením komedii A. Breidahla *Vzbouření v ústavu šlechtičen*, která byla uvedena mezi prvními představeními po skončení druhé světové války.

Svou svědomitost a zapálenost pro divadlo architekt potvrdil sepsáním přednášky o scénografii pro jubilejní desátý ročník ochotnického festivalu Divadelní Hronov, která následně vyšla i knižně pod názvem Práce výtvarníka. Touto „příručkou“ se pokouší přetlumočit ochotníkům dosavadní literaturu týkající se jevištního výtvarnictví jak v teorii, tak praxi.

Pilc text rozdělil do šesti kapitol a závěru. V průběhu celé přednášky se setkáme s příklady pojetí scén profesionálních divadel, které autor používá kvůli přesnějšímu pochopení vlastního textu a pro inspiraci ochotníků.

V první kapitole se věnuje vývoji jevištního výtvarnictví, technikám a divadelnímu prostoru. Počínaje antickým divadlem

řeckým a římským, přes gotiku, renesanci, baroko, „ismy“ 19. a 20. století, výklad končí novým realismem, náznakovou a abstraktní scénou. V každém období sleduje scénografický vývoj, vzhled kostýmů a dekorace, pojetí herecké i režijní. Na popisu období konstruktivismu můžeme reflektivně vnímat paralely k Pilcově architektonické tvorbě, čemuž se budeme věnovat podrobněji ve zvláštní kapitole.

V kapitole druhé autor rozebírá spolupráci výtvarníka s režisérem. Jevištní výtvarník musí důkladně prostudovat text divadelní hry, aby mohl pro herce vytvořit adekvátní prostor dramatu. Režisér proto *„má ovládati výtvarnictví alespoň tolik, aby nebyl na výtvarníkovi úplně závislý (...). Má uměti dílo výtvarníkovu na tolik posoudit, aby věděl, zda v tomto scénickém prostředí může provést hru podle svého pojetí, t. j. jak zamýšlel.“*³⁷ Z textu jasně vyplývá zohledňování kontextu – jak hra vznikala, co jejího autora inspirovalo k jejímu sepsání. Proto nelze například hry z období realismu (*Maryša, Naši furiant*) uchopit radikálně, nabouralo by to jejich vyznění. Jedině tak lze u diváka vyvolat *„vnitřní účinky“*³⁸.

Otázkou třetí kapitoly je, jakým způsobem scéna na jevišti spoluvytváří dramatické dílo, jak slouží myšlence hry a výkonu herce. V terminologii této kapitoly figuruje rytmus hry a scénická atmosféra. Rytmem rozumíme celkový styl, syntézu všech složek na jevišti, které spoluutvářejí hru, čili režie, dekorace, hudba, světlo, barevnost a celková nálada. Tudíž *„sloh hry“* by měl být stejný, ucelený, pro všechna jednání dramatu. Z této hmotné scénérie vychází atmosféra hry, která má být prostředím hercovy akce a může tedy pomoci či zabránit jeho záměrům. *„Užitím světla a barev vytváříme dynamický prostor.“*³⁹ V takto vytvořeném prostředí si herec nepřipadne cizí – je volný a spoluvytváří prostředí. Závěr kapitoly potvrzuje východiska z kapitoly předchozí: *„Slovo na jevišti je podloženo mimickým výrazem, zachyceno v dekoraci a doprovázeno melodií světla do duše divákovy.“*⁴⁰

Čtvrtá kapitola pojednává o zařízení jeviště a pomůcek k vytvoření výtvarného díla na něm. V této kapitole Pilc podrobně rozebírá osvětlení scény, problematiku jeho barevnosti. Konfrontuje rozdílné výsledky míchání barev na malířské paletě a vytváření odstínů jevištních světél.

Kapitola pátá pojímá scénografii z pohledu praxe, tudíž tvorbu scény včetně nábytku, kostýmů a veškerého zařízení, přičemž „z prázdného, mrtvého jevištního prostoru má výtvarník vytvořit prostor života a pohybu...“.⁴¹ V počátcích projektování scény se její výtvarník nejvíce projevuje jako architekt, jelikož v první řadě musí vytvořit „přesný půdorys se zakreslením všech kulís, nábytku i ostatních na scéně potřebných věcí“.⁴² Poté se přistupuje k vytváření perspektivních pohledů a maket, na kterých se provádí zkouška rozmístění osvětlovací techniky. Od makety vyvedené v barvách se odvíjí barevnost kostýmů. Barva prostředí dramatu by měla souznít s dějem a spoluvytváří jeho rytmus.

Pilc v této kapitole zohledňuje teoretické poznatky dalších autorů. Parafrázuje pražského ochotnického divadelního teoretika Václava Figara z jeho příručky *Divadelní praktik*, kde uvádí teorii Vlastislava Hofmana, který připisuje barvy i jednotlivým hudebním nástrojům.⁴³ Sám Figar barevnou působnost rozvádí i k chutím a vůním, sdružuje vjemy zrakové a sluchové.

Pilc věděl, že dynamiku hry rovněž vytváří v předchozí kapitole zmiňované světlo, přičemž lze využívat jeho intenzity, střídání barevnosti. Světlo vytváří stíny, které pomáhají zdůraznit plasticitu scény. U kostýmu dbá na jeho funkčnost – nesmí zatěžovat herce v jeho výkonu. To podkládá citací Alexandra Jakovleviče Tairova, představitele ruské divadelní avantgardy: „Kostým je druhou hercovou pokožkou, něco neoddělitelného od jeho bytosti, viditelná tvář scénického obrazu.“⁴⁴ Kapitulu uzavírá miesovským mottem – méně je více.

Šestá kapitola představuje užití projekce, teatrogramu a filmu

v rámci divadelní hry. Lze tak vytvořit možnost rychlého střídání děje a míst, tyto prvky můžou sloužit jako reportážní vložka.

V závěru Pilc zhodnocuje současnou divadelní scénu a hledá odpověď na otázku, jak by se mělo na jevišti výtvarně tvořit. „*Dnes režisér i výtvarník musí být, nebo má být básníkem, myslím básníkem ve smyslu své tvorby.*“⁴⁵ Vyjadřuje tak nutnost pochopit do hloubky dramatikovu myšlenku. „*Scéna je tedy duchovním výrazem básníkového textu (...). Docházíme tedy v dnešní době k jakémusi duchovnímu (abstraktnímu) realismu.*“⁴⁶ Z dramatické postavy vyplývá pro ni příznačný prostor, který se proměňuje v čase tak, „*jako se rozvíjí duševní prostor dramatu.*“⁴⁷ Pilc zdůrazňuje, že největšími pomocníky pro ochotníky zůstává materiál a hlavně světlo, které „*dovoluje nám učinit prostor tvárným, pohyblivým, plastickým a hlavně duchovním.*“⁴⁸ Pro zakončení přednášky zvolil výstražné a zároveň motivační heslo: „*Sledujte vývin profesionálních divadel, ale (...) nekopírujte! Nemůžeme se vyrovnat profesionálům, ale vyrovnáme se jim v poctivosti.*“⁴⁹

Jen těžko si lze představit divadelní umění bez propojení s výtvarným projevem. Samozřejmost, z níž vychází scénář hry, je literární předloha, a to buď přímo v podobě dramatického scénáře, či vzniknuvší úpravou přepisu jiného literárního žánru pro prostor divadelních prken. Scénografii lze tedy považovat za prolnutí literatury s výtvarným uměním, přičemž v rámci utváření prostoru jeviště ze všech uměleckých druhů se nejvíce přičiňuje architektura. Literaturu můžeme chápat jako umění obsahu a architekturu jako umění formy. Scénograf a režisér oba tyto prvky užívají v různých poměrech. Jeden bez druhého se však neobejdou – každá forma má svůj obsah, každý obsah má svou formu.

6. Přesahy a propojení shodných aspektů architektonické teorie a scénografie, jejich následná aplikace v praxi

Scéna je architektura a ne obraz, na jevišti nelze prostor namalovat, je třeba jej na jevišti vybudovat.

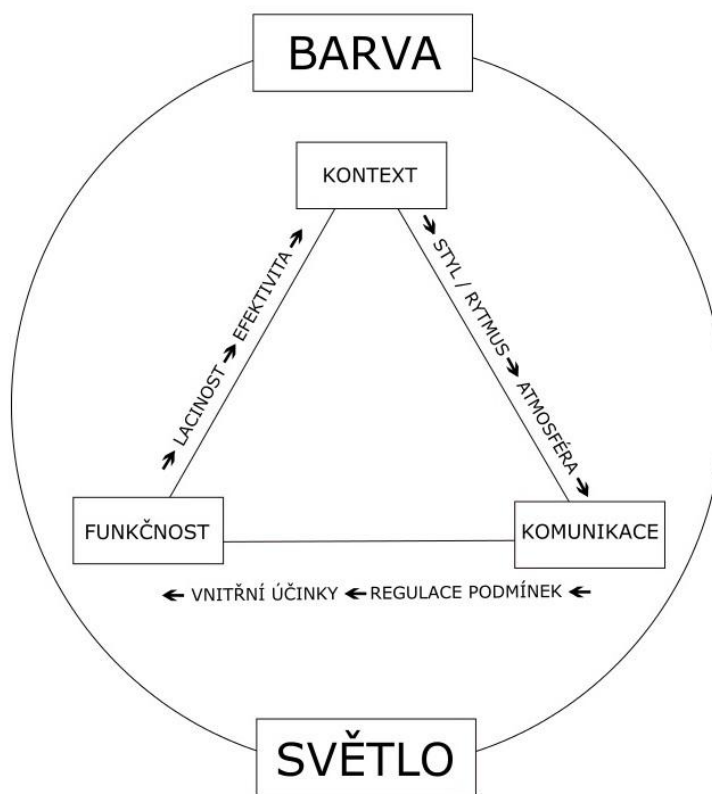
Adolphe Appia

V rozborech textů z předchozích kapitol nelze přehlednout přesahy a propojení Pilcových architektonických a scénografických teoretických platforem. Pro obě odvětví užívá stejné terminologie. Lze tedy předpokládat jeho vlastní uvědomění architektonických metamorfóz v prvky scénografické a naopak. Cílem této kapitoly jest vytyčení vztyčných terminologických bodů, které vytvářejí genezi Pilcových projektů (jak na ulicích měst, tak na divadelních prknech), a jejich následná aplikace a konfrontace s architektonickými projekty.

Reflexi architektonických poznatků ve scénografickém projevu můžeme vnímat kvůli absenci hmotných pramenů pouze jako hypotézu, kterou podkládají Pilcovy myšlenky a poznatky v přednášce o scénografii.

Kontext, funkčnost, komunikace – tři hlavní témata, jež propojují architekturu se scénografií. Tyto body vymezují hrany pro rovnostranný trojúhelník, přičemž každá z úseček má svou vývojovou linii. Jejich aplikací v praxi se Pilc snaží získat účelnou konstrukci a umělecké vyznění celku, které působí a je na ně působeno světlem a barvami. Vznikne tak prostor života a pohybu.

Prostor života a pohybu



Aby autor dokázal artikulovat svou hlavní architektonicko-scénografickou prioritu – celek účelné konstrukce s patřičným uměleckým vyzněním, musí primárně pochopit kontext, do nějž má výsledný produkt zapadnout. Užitím termínu produkt máme na mysli jak stavbu, tak tvorbu jevištního prostoru. Mezi hlavní pokládané otázky tohoto okruhu patří, za jakým účelem produkt vzniká, čím se lze k jeho realizaci inspirovat. Rovněž je nutno seznámit se s prostředím, pro nějž je určen a předvídat dopady jeho výsledku. Odtud pochází syntéza celkového stylu, rytmu produktu, jímž se utváří atmosféra působící na divákovy smysly. K dosažení podmínky adekvátně vyznívajícího kontextu musí tvůrce dbát na funkčnost produktu. Pilc jako tvůrce na maloměstě v tomto směru zohledňuje lacinost (míněno jako finanční dostupnost) projektu pro

jeho zadavatele a snaží se tak vyprojektovat co nejefektivnější výsledek.

Ani jedné z těchto priorit by autor nedosáhl bez komunikace. Pochopení tohoto termínu se pro architekturu a scénografii poněkud liší. V rámci architektonické zakázky musí stavitel dbát na úspěšnou domluvu a porozumění se stavebníkem, také však s ostatními, na které má stavba hmotný, vizuální či jiný dopad. Důležitým aspektem je i adekvátní propojení stavby s přírodou. Z toho vychází i v užším slova smyslu chápaný pojem komunikace v rámci urbanistických projektů jakožto cesta k propojení všech vytyčených cílů, jež utvářejí výsledný celek. Scénograf osobně komunikuje s režisérem a herci (roli obou u architektury zastává stavebník). Pomocí svého výsledného produktu komunikuje s publikem (můžeme ztotožnit s vizuálním dopadem stavby na recipienty ve veřejném prostoru). Díky komunikaci jsou u obou oborů regulovány podmínky vzniku produktu a tím následně mohou vyvolávat patřičné vnitřní účinky u uživatele (stavebníka)/recipienta.

Počátky projektování jsou pro architekta i scénografa totožné. Oba nejprve kreslí skici, rýsují půdorysy a perspektivní pohledy, vytvářejí makety a posléze trojrozměrné modely svých budoucích produktů. Tato poslední fáze, fáze modelu předcházející realizaci, je podstatnější a zajisté i čteněji využívána scénografem, který pracuje s umělým (jevištním) osvětlením, jenž tak může ve zmenšeném měřítku na modelu vyzkoušet a najít správnou pozici osvětlovacích lamp. Úkol architekta, užití běžného denního světla k vlastnímu prospěchu, chce-li zdůraznit plasticitu hmot fasády, je v tomto ohledu komplikovanější. Důležitou složku, která úzce souvisí se světlem, tvoří (hlavně u exteriérů staveb často opomíjená) barevnost. Scénograf oproti architektovi má vícero možností, jak ji divákovi prezentovat. Už využitím samotného osvětlení, barvy rekvizit, kostýmů, dotváří atmosféru hry. Architekta omezuje samotný veřejný prostor vyžadující jistou míru střídmosti, protože barevnost fasády je

jedním z prvních atributů stavby, které na recipienta působí.

Největší rozdíl mezi scénografií a architekturou určuje doba působnosti produktu v čase, jeho proměnlivost, s čímž souvisí i kritérium složitosti „demontáže“ či zániku. Odtud se odvíjí i míra závažnosti obou profesí pro společnost. S jistotou můžeme tvrdit, že Pilc si relevanci svých rozhodnutí v roli architekta dobře uvědomoval. Díky schopnosti propojit kontextuálnost, funkčnost a komunikaci ve vyhovující efektní celek získával poměrně vysoké množství veřejných zakázek. Svou architektonicko–scénografickou vizi nejpatrněji aplikoval u projektování areálu Středomoravské výstavy. Druhý komplex, který si zaslouží v tomto ohledu pozornost, tvoří projekty sokoloven. Jako hodnotitel zajisté využil této vize i při výběru nového urbanistického plánu Přerova po druhé světové válce.

6.1. Středomoravská výstava

6.1.1. Architektonické pojetí

Středomoravská výstava [53, 54, 55, 56, 57] proběhla v rozmezí téměř jednoho měsíce od 20. června do 16. srpna 1936 pod záštitou prezidenta republiky Edvarda Beneše. Alois Pilc byl duší celého projektu – jakožto hlavní projektant, administrativní a technický organizátor výstavy. V rámci stavebního a instalačního odboru k realizaci výstaviště přispěli i další architekti, například Karel Doležel, Josef Jandásek, Vlastislav Chroust a většina představitelů městského stavebního úřadu, jmenovitě Stanislav Andrlík, Bedřich Bernát a Josef Polame. Rozvoj kultu výstavnictví napovídá o větším množství tvůrčích podnětů, jež mohly Pilce inspirovat – tradičně pojatá hospodářsko–průmyslová výstava v Kroměříži konaná roku 1925, o tři léta později progresivní brněnská Výstava soudobé kultury, Výstava tělesné výchovy a sportu realizovaná Pardubicemi v roce 1931. Formálně stylisticky se Pilc nejvíce inspiroval posledním z těchto projektů navrženým tandemem Pavel Janák – Karel Řepa. *Přerovská výstava*

chtěla demonstrovat pokrok regionu a implicitně celého státu, odkud vyplývá volba racionální architektury nesené funkcionalistickým názorem.“⁵⁰

Kvůli nepříznivým lokačním podmínkám, jež Pilcovi nedovolily uspořádat areál do jednoho komplexu, rozdělil výstavu na dva celky – do stávajících budov města⁵¹ a přilehlého sadu Michalov, kam umístil část dočasně vzniklých pavilonů.⁵² Tyto, podle architekta, nepříznivé podmínky ve výsledku působily ve prospěch projektu, jelikož tak návštěvníka výstavy mohly provést Přerovem tak, „*aby se uplatnily ukázky moderního stavebnictví*“, ⁵³ a přivedly jej do areálu vybudovaného v oblasti nově vznikající vilové čtvrti,⁵⁴ do které svými stavbami postupně přispívali Lubomír Šlapeta,⁵⁵ Vlastislav Chroust,⁵⁶ Josef Jandásek, Karel Doležel, Josef Bláha a později i Pilc sám třemi rodinnými domy.⁵⁷

Až na čtyři stavby Pilc v této lokalitě vyprojektoval všech čtyřicet nově vzniklých výstavních pavilonů. V katalogu výstavy nalezneme článek pojednávající o vybudování dočasněho areálu napsaný přímo rukou jeho hlavního projektanta. Tento krátký text nám podává vysvětlení, jak komponoval prostor lokality Michalov: „*Pro hlavní vstup k výstavišti nedala se opominout břízová alej výstaviště tvořící vstup i osu sadu. Kolmo k této ose jest položena hlavní třída výstaviště, ústící do výstavního náměstí. Hlavním náměstím výstaviště prochází komunikace příčného směru od vedlejšího vstupu, směrem k botanické zahradě, s ukončujícím pohledem na zeleň sadu a topolovou alej v pozadí. Paralelně s hlavní třídou výstaviště, po pravé straně, jest vybudována tržní třída se vchodem od hlavního vstupu pod zastřešením obloukovitého půdorysu. Podél břehu Bečvy směrem k městu jest třída vyhrazena ponejvíce průmyslu. Existence této třídy vynutila si nouze o místo.“⁵⁸*

Na náměstí výstaviště bylo vybudováno třináct větších pavilonů.⁵⁹ Pilcův pavilon měst byl svou rozlohou druhý největší na celém výstavišti. Uvnitř se dělil do dvou částí pravoúhle připojených

do spojujícího článku vestibulu. Jedno křídlo budovy bylo určeno pro výstavu hanáckých měst Hulín, Kroměříž, Kojetín, Olomouc a Prostějov, druhé křídlo sloužilo pro expozice Brna, Moravské Ostravy a Zlína. Každé z těchto měst zde vystavovalo plány o historickém vývoji města. Soudobý urbanismus prezentovala svými aktuálními regulačními plány města Prostějov (Jindřich Kumpošt 1922), Hulín (Bohumil Babánek 1936) a Zlín, který vystavoval dokonce „*regionální plán zlínského kraje*“ vytvořený v podobě názorných modelů a plastických map architektů Bohuslavem Fuchsem a Jindřichem Kumpoštem. Architektuře se věnovala i expozice ministerstva veřejných prací, kde bylo vystaveno 30 fotografií s ukázkami starší architektury a 107 snímků staveb moderních z celého Československa.⁶⁰ Ukázkou moderní bytové architektury a stavebnictví představilo Ústředí architektů ČSR a Mezinárodní kongres pro bytovou péči ve spolupráci s Umělecko–průmyslovým muzeem.⁶¹ Architektura a urbanismus si tudíž na výstavě našly své místo nejen ve ztvárnění vlastních pavilonů.

Dočasný výstavní areál dnes můžeme pozorovat pouze na černobílých fotografiích. Barevný obrázek si však lze dotvořit podle slov hlavního projektanta „*Po stránce stavební a výtvarné hleděno především k jasné dislokaci a využití malého místa... Finanční možnosti a účel budov vynutil si stavby střízlivé linie, výšky i barev.*“⁶² Třídy parku Michalov symetricky lemovalo čtyřicet různě velkých dřevěných pavilonů jednoduché konstrukce, obložených heraklitovými bíle natřenými deskami. Menší z pavilonů nesly odstíny živých barev.⁶³ Návštěvníci tak mohli spatřit „*ladné linie bílého a modře prolamovaného pavilonu spořitelny, jemuž vlídný protějšek tvoří žlutý pavilon záložen... zrak je přiváben líbivými barvičkami pavilonu města Přerova.*“⁶⁴ Z tohoto popisu jasně vyplývá konstruktivistická odlehčenost a až neoplasticistní myšlenka, ponechávající oživující prvky na pláštích strohé architektury.

Už koncem srpna roku 1936 se v dobovém tisku setkáme s truchlivými články týkajícími se demontáže „provizorního“ výstaviště v sadu Michalov. Pavilony následně vskutku rozebrány byly, některé z nich se podařilo prodat do Uherského Hradiště, které se přerovskou výstavou nechalo inspirovat a uspořádalo obdobnou akci v následujícím roce. ⁶⁵ 21. června 1946 – přesně deset let od zahájení Středomoravské výstavy – se v tisku dočteme, jak významnou roli pro Přerov tato výstava hrála: *„A poslední den výstavy, 16. srpen, ač plný národních krojů a úsměvů, byl přece jen dnem smutku. Bylo to jako mávání šátečkem na rozloučenou s někým drahým, kdo se již tak brzy nevrátí. Mnoho jsme vzpomínali, někteří se i těšili připomínající si výrok, že za pět let se bude tato fata morgana opakovati. Dnes, starší o deset let, vzpomínáme (...), bylo to krásné. Hospodářská výstava v Přerově 1893 (...), Středomoravská výstava v Přerově 1936. Příští výstava? Kdy bude...?“*⁶⁶

6.1.2. Scénografická konfrontace architektonicko-urbanistického aspektu výstavy

Pilcovy myšlenky, jakožto praktikujícího scénografa, propojení scény, herců, hudby a předlohy, se promítly do uceleně zkoncipovaného projektu celého výstaviště: *„Stavebně se vycházelo z předpokladu, aby výstava svým řešením podporovala obraz všech zastoupených odvětví, obchodu, živností, průmyslu, zemědělství, kultury (...). Při budování výstaviště bylo snahou i v omezených mezích možnosti provést dobrý výstavní celek, ukázkou výstavního stavitelství, se všemi spolupracujícími technickými složkami.“*⁶⁷ Když se o deset let později Pilc vyjádřil ve své přednášce *Práce výtvarníka* k pojetí scénografického konstruktivismu, jakoby popsal projektování dočasného areálu Středomoravské výstavy: *„Konstruktivismus na jevišti (...), viz ony žebříky, stupně, platformy atd. (...). Je to holá konstrukce (...), zbavená vší dekorativnosti a popisného realismu.*

*Konstruktivismus vypovídá z jeviště malíře i dekorátéra a architekt s inženýrem tvoří z trámů a latí, prken a železa prostředí dramatického dění.*⁶⁸

Při projektování výstavního areálu Pilc splnil všechny tři hlavní podmínky k vytvoření komplexu účelné konstrukce a náležitého uměleckého vyznění. V rámci kontextu uskutečnil a priori danou podmínku režijně–scénografickou, a to, za jakým účelem má výstava vzniknout. Všechna zastoupená odvětví mu tak byla inspirací. Architektonicky začlenil dočasné pavilony do prostoru parku a dokázal tuto lokalitu účelně urbanisticky propojit s centrem města (zachoval tak jednotný styl a inspiroval se již daným). O ucelenou atmosféru globálu výstavy měl vystaráno. Funkčně využil daných limitovaných prostředků (finančních i dispozičních) a vytvořil efektivní celek. Výsledný dojem v lokalitě parku podtrhl „scénickým“ nočním osvětlením pavilonů pomocí vysokých reflektorových lamp, jež zdůrazňovaly barevnost staveb a dodávaly prostoru dynamičnost po západu slunce.

Největší kus práce dle našeho názoru Pilc odvedl v odvětví komunikace. Nejen že dokázal vyjednat užití prostor již stávajících budov v centru města, ale vytvořil možnost dočasně uplatnit nezastavěnou parcelu parku, kterou urbanisticky vyřešil tak, aby cirkulace návštěvníků jak v pavilonech, tak celém areálu probíhala kontinuálně. Roli hlavního projektanta můžeme tedy vykládat a ztotožnit ji s kombinací rolí režiséra a scénografa. Výstavní areál lze chápat jako scénu a dobu trvání výstavy jako samotnou divadelní hru. Její návštěvníci nebyli tedy jen pouhými vnímateli, nýbrž zároveň herci utvářejícími děj představení. Samotný obsah (scénář) výstavy totiž počítá s návštěvníkem jako součástí procesu, který by bez něj postrádal smysl. Opět se dostáváme k působnosti produktu v čase. Kompilace architektonických a scénografických aspektů zde nachází pomyslnou rovnováhu myšlenou v rámci dočasnosti, jež však neomezuje ani jednoho z aktérů procesu. Všechna dějství mají

předurčenou scénu (pavilony) i scénáře (expozice), avšak návštěvník–herec–recipient vnáší do děje jistou dávku nepředvídatelnosti. Rozuzlení se s jistotou nedočkáme ani v posledním dějství (demontáži). Až časový odstup vytvoří prostor pro objektivní diskusi a tiskovou reflexi – pak teprve můžeme stáhnout oponu a „zatleskat“ všem, kteří se na výstavě jakkoliv přičinili, třeba už jen svou účastí.

6.2. Sokolovny

Významnou součástí Pilcova díla v druhé polovině dvacátých a první polovině třicátých let minulého století představují sokolovny. Jako člen svébytně českého tělocvičného spolku se mohl angažovat nejen vlastenecky, nýbrž i kulturně, jelikož Sokol sdružoval i divadelní, loutkové a hudební soubory. Sokolovny v sobě propojovaly všechny Pilcovy profesní role, tvoří jakousi personifikaci jeho veřejné činnosti – stavitelské, divadelní, politické i osvětové. Díky jeho sounáležitosti a až osobnímu ztotožnění byly Pilcovy soutěžní návrhy na stavbu těchto „svatostánků“ tolik úspěšné a realizované.

Sokolovny jako vlastní stavební typ nesou společné znaky. Centrum provozu každé z nich představuje tělocvična. Pro kulturní program tuto halu doplňuje podium, v případě větších sokoloven samostatný divadelní sál, luxusem byla přítomnost samostatného kinosálu. Nárad'ovna sloužila jak sportovcům, tak jako sklad židlí a rekvizit z kulturních programů. V rámci rozvoje hygienických nároků na stavbu nesměly chybět šatny a sprchy. V patře se většinou nacházel skromný byt sokolníka. Na menších městech sokolovny tvořily platformu pro kulturní vyžití. Nalézt jsme zde mohli i veřejné knihovny. Mnohdy v budově sídlila restaurace, z jejíž výdělků se platil provoz sokolovny.⁶⁹

Z exteriéru vynikají rozměrná vysoká okna přesahující patro, prozrazující, kde se vevnitř stavby nachází tělocvična. Typologické počátky staveb sokoloven jsou spjaty s hledáním národní identity,

tudíž i národního slohu. Ten se ke konci 19. století ztotožňoval se „slohem Národního divadla“, novorenesancí. Století dvacáté přineslo nové inspirativní trendy, které se odrazily i na vzhledu staveb. Vznik Československé republiky po první světové válce přidal nárůst budování sokoloven hlavně ve dvacátých letech. Demokracie šla ruku v ruce s funkcionalismem, sokolové na to nemohli nereagovat. Národní hrdost však ve fasádách ponechala znaky tradicionalismu, na maloměstě samozřejmě patrněji, jelikož estetické vyrovnávání se s novými trendy přicházelo opožděně a často naráželo na limitovanost vkusu jeho obyvatel.

Pilcovy projekty sokoloven pocházejí z desetiletí 1924 – 1934. Ač velké množství prací dvacátých let zastřešovalo razítko jeho strýce Josefa Pilce, na plánech sokoloven nalezneme vždy signaturu Aloise. Stručně představíme a rozebereme čtyři Pilcovy realizace, z nichž vyabstrahujeme dominantní prvky, které architekt při projektování tohoto nového stavebního typu používal. Zkusíme podchytit i scénografické aspekty staveb.

V listopadu roku 1924 proběhla anonymní soutěž na výstavbu sokolovny v Lipníku nad Bečvou (ul. Tyršova 733/1) [58, 59, 60]. Pilcovi by byla udělena první cena, avšak nesplnil přesné požadavky na dodání projektu v daném měřítku. Jeho návrh byl odkoupen za sumu druhého místa s nutností jeho přepracování.⁷⁰ Tak se i stalo a během roku 1926 začala vyrůstat budova podélného nepravidelného členitého půdorysu s jedním podúrovňovým a dvěma nadzemními patry. Schodiště vedoucí k hlavnímu vstupu sokolovny směřuje do nitra asymetricky umístěného rizalitu hlavního průčelí. Jeho pravá vertikální polovina byla v patře seříznuta pro plochu menšího balkonu, výdutí jeho dolní poloviny vznikla zastřešující zídka vchodu. Výrazně plastické římsy jednotlivých pater obíhají celou stavbu. Severní stranu lícují dva rizality, mezi nimiž se v objemu stavby skrývá tělocvičný sál. Ten vymezují souměrně nad sebou umístěná okna

pater, jež jsou od sebe oddělena pilastry vysokého řádu, jejichž vertikálnost komunikuje s horizontálními římsami. Jižní stranu Pilc koncipoval podobně jako severní, členění oken pilastry opět funkcionalisticky prozrazují obsah interiéru. Fasádu doplnil ochozem se zábradlím a vstupy k venkovnímu sportovišti.

Vstupní schodiště pokračuje v interiéru dalším, vedoucím do předsálí, v jehož středu umístěný krček pokladny a kinokabiny flankují dva vstupy do hlavního sálu. V zadním traktu na tělocvičnu navazuje jeviště s propadlištěm. První patro z velké části kopíruje přízemí. Prostor předsálí je zde nahrazen chodbou vedoucí ke schodišti, menším sálem po pravé straně a galerií nad hlavním sálem. Projeviště logicky kopíruje půdorys jeviště.

Svou druhou sokolovnu postavil Pilc v Kojetíně (Náměstí republiky 1033) [61, 62, 63]. Projekt jednopatrové budovy opět vzrostl na asymetrickém podélném půdoryse. Na sedlově zastřešenou halu se v různých objemech přikládají plochostropé bloky rizalitů, často seřezaných ku prospěchu prostorů teras. Převládající horizontalitu celku, udávanou čtyřmi plastickými římsami obíhajícími objem stavby, se architekt snaží kompenzovat vertikálností průčelí bohatě členěného menšími římsami. Velkoryse pročleněné průčelí však funkci hlavního vchodu nezastává – ten Pilc situoval směrem do náměstí.

Interiéru dominuje velký sál, na který v jeho šířce navazuje jeviště. Kolmo na něj navazuje vlastní sál tělocvičny. Tyto prostory kolem dokola obklopují obslužné místnosti a šatny.

Realizovaný projekt vypracovaný roku 1926 byl městu otevřen o dva roky později 5. srpna.

Téměř současně s kojetínskou Pilc projektoval i sokolovnu pro Hranice na Moravě [64, 65, 66]. Po užší soutěži, kdy hraničtí upustili

od nutnosti podsklepení stavby kvůli záplavové lokalitě, vyzvali Pilce k vytvoření nových náčrtků. Pravidelnost podélného půdorysu narušuje pouze čtvrtkruhové zaoblení vstupního nároží. Tělocvičný sál s jevištěm je opět ukryt pod sedlovou střechou. Kolem něj se kupí tentokrát střídmejší bloky, první patro budovy krom zvýšeného stropu sálu totiž poskytuje možnost promenády na prostorné terase, objímající sokolovnu z jedné poloviny. Horizontály říms opět vítězí nad vertikálami pilastrů a sloupků.

Vstupem do budovy se dostaneme do předsálí, které nám nabízí cestu do restaurace nebo velké univerzální místnosti sálu s vlastním jevištěm.

Slavnostní předání sokolovny jednotě proběhlo jen o pár dnů později než v Kojetíně, a to 12. srpna 1928.

Sokolovna v Uherském Brodě [67, 68, 69, 70] završuje genezi předchozích „pokusů“. Pilc se navrácí k decentně nepravidelnému půdorysu, tudíž můžeme předpokládat složitější členění objemů stavby. Asymetricky umístěný hlavní vchod krytý hmotou rizalitu, vytyčuje dominantní vertikálu průčelní fasády. Vysoké okno v patře rizalitu dělí pilíř přesahující svou výškou do štítu s hrdým nápisem Sokol. Obě okna jsou z vnějších stran opět rozdělena pilíři, jež vyrůstají ze zídky kryjící vchod přízemí. Další okna stejné výšky obepínají rohy rizalitu. Tento dominantní vertikální prvek je vyvažován v levé straně fasády dalším, mírně zastrčeným vertikálním blokem. Ostatní prvky hlavního průčelí leží vertikálně. Pilc jakoby se zde snažil najít kompoziční harmonii, které dodá dynamičnost vytvářením různých hloubek objemů fasády.

Trojdílný centralizovaný vchod v průčelí směřujícímu k venkovnímu cvičišti nese v patře balkon uzavřený obdélným štítem. V levé části fasádu prolamují okna, pravá část bez oken ukrývá boční stranu jeviště a tělocvičny. V patře pravému křídlu rovněž architekt

nepřidal mnoho světla, když užil menších kruhových oken, což můžeme vysvětlit využitím prostorů většího sálu ke kinoprojekcím. Průčelí rovněž komponoval v duchu rovnováhy horizontál a vertikál.

Interiér přízemí Pilc vyřešil nad míru štedře ku prospěchu prostor pro dva samostatné sály (větší s prostorem pro orchestr a filmovým projektorem) s vlastními jevišti, tělocvičnou a restaurací. Šatny, sprchy i skladiště umístil do suterénu.

Základní kámen sokolovny byl položen 7. března 1930 při oslavách osmdesátých narozenin prezidenta T. G. Masaryka, svému účelu začala sloužit 14. června následujícího roku.

Vzhled fasád všech čtyř představených staveb má společné jmenovatele – blokovitost, asymetričnost, plasticitu a střet horizontálních prvků s vertikálními. Kubická skulpturaličnost masivních hmot vyjádřená vytahováním rizalitů, jejichž patra jsou dále členěna vyříznutím balkonů a teras, zdánlivě připomínají rozloženou, deformovanou Rubikovu kostru. Ozvuky kotěrovské moderny a purismu v kombinaci s výrazně do prostoru tvarovanými římsami a pilastry jakoby Pilc hledal rovnováhu mezi horizontalitou a vertikálitou celku stejně jako holandská skupina De Stijl, jež ho zprostředkovaně ovlivnila. Gradace těchto prvků je patrná hlavně v oblasti průčelí (nejpatrněji v Uherském Brodě), vytvářejí tak až jakési „prounovské“ suprematistické objekty po vzoru El Lisického. Rovněž můžeme pocítit inspiraci nautickými vzory. Jak vývoj sokoloven nasvědčuje, postupně se Pilc snažil o očištění a zjednodušení objemů hmoty budov. Tyto progresivní prvky jsou však z větší míry přehlušeny celkovým vyzněním všech staveb. Užití sedlových či valbových střech, blokovitost, která má na svědomí masivnost až těžkopádnost, velké množství oken místo sdruženého pásového, to vše nás formálně opět vede směrem k tradicionalistickému pojetí Pilcovy architektury.

Ideologické souvztažnosti mezi architekturou a scénografií u sokoloven není třeba více zdůvodňovat. Pilcovu teoretickou vizi propojení těchto aspektů však budeme hledat v porovnání se Středomoravskou výstavou složitěji. Komplex utilitárních řešení se projevily hlavně v interiérech a zřejmým se jeví až při představě samotného provozu sokolské činnosti, nikoliv pouze z vizuálních dojmů stavby jako takové. Sokolovny byly urbanisticky situovány na dominantní městské parcely, aby majestátně reprezentovaly hrdost jeho obyvatel. Dotvářejí tak scénérii veřejného života města a sloužily jako platforma, doslova jeviště, pro odehrávání společenských interakcí.

7. Alois Pilc: Tradicionalista nebo modernista?

Problematiku této kapitoly jsme již nastínili v rozboru Pilcovy tvorby sokoloven. Pokusíme se získat měřítko, dle kterého budeme schopni adekvátně zhodnotit formální míru modernismu a tradicionalismu v Pilcově architektonické tvorbě. Tuto otázku si můžeme položit i z hlediska moderní architektury na venkově vůbec. Odpovědi, které získáme, však nebudeme moci generalizovat, nýbrž použít čistě pro tvorbu tohoto architekta. Pilcovu situaci rozebereme z hlediska formálně stylového, faktograficky historického a lokačně sociálního. Subjektivitu podpoříme zohledněním fenomenologického pohledu na architekturu a nesmíme také opomenout scénografické přesahy.

Moderní trendy se na venkov šířily z městských center. Míra jejich uplatnění závisela z velké části na rozhledu a zasvěcenosti klientely v oblasti současné architektury, na její vzdělanosti i světonázoru. Pokud opomeneme čisté stylové fragmenty velkoměst, setkáme se na venkově spíše s „druhojakostními“ reflexemi těchto trendů. Buďto je vytvořili přímo architekti vyškolení, žijící a tvořící v centrech, kteří se často museli stylově přizpůsobovat neprogresivnímu tradičnímu vkusu maloměst'anstva, nebo architekti, kteří se rozhodli na maloměstě usadit. Konvenční požadavky na vzhled staveb dvacátých a raných třicátých let minulého století dokládá na příkladu Mladé Boleslavi Rostislav Švácha úspěchem „*krohovského stylu (...), [který] svým dynamismem a plasticitou lépe ukojoval touhu venkovského obyvatelstva po modernosti než strohý krabicovitý purismus a funkcionalismus, jaký v té době vítězil na pražské a brněnské scéně.*“⁷¹

Museli se venkovští architekti přizpůsobovat vkusu svých stavebníků, nebo toto prostředí lépe vyhovovalo jejich osobnímu vkusu? Vystává nám tak otázka Pilcova architektonického

přesvědčení, které zůstává ukryto v jeho stavbách. Snažil se své latentní modernistické přesvědčení převléknout do tradicionalistických forem kvůli vkusu maloměstské klientely, nebo chtěl „jít s dobou“ aplikací puristických a funkcionalistických prvků, ale ve skrytu duše zůstal tradicionalistou? K odpovědi si dopomůžeme srovnáním tvorby Aloise Pilce s jeho vrstevníkem působícím na Pardubicku, Karlem Řepou.⁷² Formálně stylové paralely v projektech obou architektů artikulují jejich introspektivní debatu na toto téma.

Řepa, jakožto odchovanec Josipa Plečnika, vnímal díky svému učiteli architektonickou tradici neoklasicismu a monumentality. Vzhledem k přátelskému vztahu, který mezi sebou měli, musíme předpokládat i jistou míru Řepova ztotožnění se stavební vizí autority svého mistra. Po dokončení studií se usadil na maloměstě. Vкус pardubické klientely byl srovnatelný s tou přerovskou. Nebylo pro něj těžké přizpůsobit svou stavební strategii. V jádru klasicistní ideu svých staveb ozvlášťňoval prvky moderních trendů funkcionalismu a konstruktivismu. Jelikož se nikdy neztotožnil s moderním vědeckým uchopováním architektury, klasicizující motivy dodávají jeho tvorbě jistou výtvarnou poetičnost. Řepův tradicionalismus tudíž proudí z jeho vlastního nitra.

Užíval Pilc moderních prvků rovněž pouze k oživení tradičního rázu staveb? Myslíme si, že nikoliv. Ač nemůžeme zohlednit měřítko vysokoškolského proškolení kvůli jeho absenci, musíme brát v potaz iniciativu a agilní přístup k recepci aktuálních trendů, což můžeme označit za aktivní autoedukaci. Toto tvrzení podkládají i obsahy Pilcových teoretických projevů v regionálním tisku. Nyní jeho situaci rozebereme podrobněji.

V době středoškolských studií muselo na Pilce zapůsobit předválečné brněnské architektonické centrum – krom historismů a eklekticismů přežívajících z 19. století zajisté spatřil prvky vídeňské moderny na Reissigově vile vyprojektované Leopoldem Bauerem, ale také vlivy folklóru a vernakuláru ve vlastní vile Dušana Jurkoviče.

V Brně trvala německá samospráva až do roku 1918. Protipól sílícího germanismu, který představoval internacionální tendence architektonické moderny, tvořili moravští umělci, jejichž tvorba se vyznačovala konzervatismem a provincialismem.⁷³ Z Pilcova poválečného projevu můžeme soudit, že jeho výtvarný duch tíhl k progresivní moderně, avšak vlastenecký světonázor udávaný poválečnou situací v něm dorovnával hladinu tradicionalismem, který částečně zakořenil i v nacionálně orientovaném rondokubismu, jež stále čerpal z regionalisticky usměrněných kotěrovských a jurkovičovských vzorů, dobře aplikovatelných na artikulaci vizuální podoby národní identity.

Pilcova profesní kariéra však odstartovala na maloměstě – Přerově. Ve studiu již nepokračoval a „uvízl“ v provinčním prostředí bez přímé inspirace Brna, ze kterého se následně vyklubalo jedno z československých center funkcionalistické architektury. Konvenční estetické požadavky stavebníků však neodradily Pilce sledovat vývoj moderní architektury. To, že okamžitě neprojektoval ať už v le corbusierovském, loosovském či miesovském duchu neznamena, že by nechtěl. Nezbyla mu jiná cesta než se snažit progresivní prvky meziválečné architektury začít postupně prosazovat a akcelarovat tak vývoj vkusu venkovských obyvatel (příkladem je jeho vlastní tvrzení o prosazení několika plochých střech v projektu kojetínské sokolovny). Dokládá to jeho jistou diplomatickou schopnost komunikace s veřejností a lidskost chápání její potřeby komfortu, celkového „dobrého pocitu“ z architektury. Pro vysvětlení úspěšnosti Pilcových „přesvědčovacích“ dovedností si vypůjčíme termín Petra Rezka – *protoarchitektura* – porozumění architektuře díky jejímu prožívání. „*Protoarchitektura je něčím, co ještě není architektura, ale je to něco, co se jí může stát, protože k ní míří.*“⁷⁴ Vytváří prostor pro setkání architekta s klientem bez složitosti terminologie stavitelské profese. Komunikační východisko tak tkví v protoarchitektuře jako platformě, která napomáhá uvědomit si hledisko tělesnosti, čímž

může architekt zabezpečit podmínky srozumitelnosti odrážející potřeby bydlení. Pilc tak dokázal vyprojektovat architekturu – kulisu – adekvátního charakteru vytvářející atmosféru pro integrování klientovy existence do stavby.

Pilc si rovněž uvědomoval komplikovanost hlavního problému moderní architektury, tudíž nevyjasněnost poměrů a vztahů mezi architekturou, technikou a estetikou. To nás vede k rozpolcenosti mezi instrumentálním (modernistickým) a komunikativním (tradicionalistickým/ strukturálním) paradigmatem. Jelikož kultura 20. století nevytvořila jednotnou stylovou autoritu (v důsledku potlačení metafyzických úvah a upřednostněním individualismu a sebevyjádření), musíme pracovat s fragmenty, které je nutno artikulovat do srozumitelných souvislostí. Podle Dalibora Veselého může architektura přispět k fenomenologickému (konkrétně situačně lidskému) uchopení světa, uzná-li důležitost subjektivizačních básnických prvků, jako jsou podobenství a metafory.⁷⁵ Zlyřičtění architektury sice přijdeme o její vědeckost, ale ku prospěchu získáme autentický celek zapadající do kontextu.

Jak Pilc píše ve výše rozebrané úvaze o vztahu uměleckosti architektury a inženýrství Několik řádků stavitelských – je potřeba dosáhnout rovnováhy mezi oběma póly. Uměleckost architektury můžeme ztotožnit s komunikativním paradigmatem, jež se projevuje spíše tradicionalistickou formou. Inženýrství tak připadá paradigma instrumentální a modernistické formy vzhledu. Estetika by měla sloužit k jejich adekvátnímu usměrňování.

Zastáváme tedy subjektivní názor, že Pilc byl v počátcích své tvorby přesvědčeným modernistou. Prostředí maloměsta, vývoj politické situace a získávání dovedností v oblasti komunikace s klientelou ho dovedly k vlastní prvopodstatě, jež se stala určujícím aspektem veškeré jeho další tvorby, kterou můžeme souhrnně nazvat

srozumitelnost. Pilcova priorita srozumitelnosti archetypálně vyplývá z Wölfflinovy teorie vcítění, jež souzní s pojetím tělesnosti protoarchitektury a uvědoměním si významu role emoční složky recipienta/uživatele při vnímání artefaktu. Svou pozici architekta chápal jako aktuální i časově přesahovou ovlivnitelnost společenských konvencí. Srozumitelnost z počátku musel udávat použitím klasické tektoničnosti zasazené do osvědčeného řádu a vcítit se do prostoru, který musí funkčně sloužit potřebám (aspektu tělesnosti) klienta. To v praxi podporuje spíše tradicionalistické vyznění formy výtvarného projevu.

I na maloměstě se však můžeme setkat s klientem otevřeným nejmodernějšímu vkusu. Na příkladu vily manželů Henikových vidíme, že vzdělanost, otevřenost a obeznámenost stavebníků s aktuálními stavebními tendencemi dala Pilcovi možnost vytvořit projekt akcentující moderní trendy pramenící z tvorby Le Corbusiera. Stavba se kvalitativně vymyká zbytku jeho ostatní produkce a nekompromisně ji převyšuje. Tudiž když měl Pilc možnost, jeho formálně stylistický projev byl ryze modernistický. Samozřejmě, že je třeba tento termín chápat s notnou rezervou, jelikož se pohybujeme v prostředí maloměsta, kam aktuální stavební trendy dorazily vždy s časovým zpožděním. S pěti body moderní architektury, které Le Corbusier deklaroval vilou Savoye na konci dvacátých let, se měl Pilc možnost ztotožnit až o deset let později.

8. Závěr

V textu jsme představili všechny aspekty tvorby Aloise Pilce, které snad čtenáři dostatečně objasnily podtitul této práce – architektura jako scéna. Právě ona lidskost Pilcova přístupu přibližuje chladnou a racionální konstruktivitu architektury běžnému životu. Klíčovým aspektem Pilcovy projekční činnosti byla snaha pochopit prostor a jeho adaptabilitu pro všechny „herecké“ role, díky kterým lidé utvářejí sociální realitu. Architekt záměrně uzpůsoboval podmínky pro vznik prostoru života a pohybu srozumitelného ve všech komunikačních rovinách.

Bádáním se nám podařilo rozšířit architektův životopisný medailon a objasnit rodinné vztahy mezi Josefem a Aloisem Pilcovými. Musíme znovu zdůraznit strýcův vliv na rozjezd kariéry svého synovce, který zajisté nebyl dán pouze poskytnutím příležitosti pracovní pozice, ale určitě i mírou osobního vkusu. Celoživotně při něm stála jako opora manželka Zdenka, která svým citem, nejen pro umění literární, ovlivňovala a inspirovala architekta k práci.

Tvorba Aloise Pilce se plynule vyvíjela od ozvuků moderny a rondokubismu k purizujícím tendencím, zohledňujícím konstruktivismus, a k lyricky orientovanému funkcionalismu. Kreativnímu rozpuku třicátých let s akcelerovaným přístupem k reflexi aktuálních trendů v počátku desetiletí dala podnět Polášková přerovská přednáška o moderním bydlení. Tvůrčího vrcholu Pilc dosáhl po polovině této dekády projektem areálu Středomoravské výstavy, vilou pro manžele Henikovy a obchodním domem J&S Kyjovský. Výsledky jeho realizací jsou kvalitativně srovnatelné s projekty vyškolených architektů, jmenovitě již zmiňovaného Karla Řepy, či Vojtěcha Vanického.

Texty o architektuře, které publikoval v místním tisku, nám dokládají jeho zapálenost pro hledání odpovědi na nadčasovou

otázku, kterou si klade snad každý architekt, a to jak vytvořit po všech stránkách kvalitní stavbu. Skromně a nesměle tak přispěl do diskuse teoretiků architektury, aniž by to vědomě zamýšlel. Formou podání, kterou zvolil, se snažil převážně o osvětu běžné veřejnosti.

S neúspěchem jsme se setkali při hledání fotodokumentace Pilcovy scénografické praxe. Z jeho přednášky však vyplývá střízlivý a racionální přístup, který do jeho kreačí pro divadelní prkna přinesla role architekta.

Konfrontací architektonické teorie i praxe se scénografií jsme chtěli využít možnosti zkusit vyvinout nový, pro Pilce autentický přístup k recepci a prožívání architektury. Paralely mezi oběma obory si zajisté uvědomoval i samotný architekt.

Alois Pilc pochopil, že architektura má sloužit lidem a musí v sobě odrážet jistou míru uměleckosti. Své přesvědčení šířil nejen vlastní praxí, ale i snahou předat tuto myšlenku veřejnosti. Všemi profesními rolemi tak sloužil svému městu – Přerovu –, které jej přijalo za svého rodáka.

Poznámky

- ¹ Vladimír Šlapeta – Pavel Zatloukal, Moderní architektura v Přerově, *Památky a příroda VI*, 1981, s. 129.
- ² Pavel Zatloukal, K přerovské moderní architektuře, *Kultura Přerova*, 1980, s. 169–170, 182–183.; Vladimír Šlapeta – Pavel Zatloukal, Moderní architektura v Přerově, *Památky a příroda VI*, 1981.
- ³ Karel Rosmus, Odešel ing. arch. Alois Pilc, *Kultura Přerova 1965*, říjen, s. 5.
- ⁴ Zdenka Pilcová (1897–1984), za svobodna Reinhartová, působila celý život jako učitelka v Přerově. Krom pedagogické činnosti se zabývala i literaturou a divadlem. Čtenářům místního tisku byla známá svými básněmi, ale i prózou. Roku 1933 vydala sbírku *Třicet tři básně*. Jako aktivní členka divadelního ochotnického souboru Tyl vystupovala v mnoha hrách, po druhé světové válce se chopila i role režisérky.
- ⁵ Vladimír Šlapeta – Pavel Zatloukal, Moderní architektura v Přerově, *Památky a příroda VI*, 1981, s. 132–134, 140.
- ⁶ Dokumenty uloženy v SOkA Olomouc pod inv.č. AV193, poř. č. 2824, č. karty 155.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ *Haná* 1932, č. 102, s. 5.
- ⁹ Inzerce podniku Jaroslava Pilce se objevuje v místním tisku *Haná* v průběhu dubna a května roku 1932.
- ¹⁰ Jiří Obruča, Budova Chemoprojektu je ojedinělá stavba, *Nové Přerovsko* 2007, 16. 2., s. 7.
- ¹¹ Pavel Zatloukal (ed.), *Slavné vily Olomouckého kraje*, Praha 2007, s. 102.
- ¹² Krásný hold ovocnému stromu v Předmostí, *Obzor*, 1939, 22. 8., s. 2.
- ¹³ –Iský., Masarykovo náměstí bude krásně přioděno, *Haná*, 1938, č. 108, 8. 5., s. 4.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ SOkA Přerov: Zápisy o schůzích Městského národního výboru Přerov 1946–1954.
- ¹⁶ Karel Rosmus, Odešel ing. arch. Alois Pilc, *Kultura Přerova 1965*, říjen, s. 5.; Rosmus působil jako vedoucí odboru pro výstavbu Krajského národního výboru.

-
- ¹⁷ *Naše Haná* II, č. 18, 8. 3. 1946, s. 3.
- ¹⁸ Jiří Obruča, Budova Chemoprojektu je ojedinělá stavba, *Nové Přerovsko*, 2007, 16. 2., s. 7.
- ¹⁹ Ibidem; tým vedoucích architektů představovali stavitel Otto Griese, Ing. Dokoupil, Ing. Konvalinka, ing. Skácel, L. Horák, ing. Brada, ing. Pavelka a další.
- ²⁰ Věra Fišmistrová, K výročí narození Aloise a Zdeňky Pilcových, *Nové Přerovsko* XI, 2002, č. 30, 26. 7., s. 2.; Fišmistrová uvádí datum odchodu do důchodu k 30. dubnu 1958.
- ²¹ Karel Rosmus, Odešel ing. arch. Alois Pilc, *Kultura Přerova*, 1965, říjen, s. 5.
- ²² Všechny citace tohoto článku pochází z: Alois Pilc, Nová sokolovna v Kojetíně, *Kojetínské hlasy* II, 3. 9. 1928, s. 6.
- ²³ Všechny citace tohoto článku pochází z: Alois Pilc, Nová sokolovna v Hranicích, *Obzor* XIX, 1928, č. 183, 12. 8., s. 2.
- ²⁴ Všechny citace tohoto článku pochází z: Alois Pilc, K vybudování výstaviště, in: B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově 1936. Katalog výstavy 20.6.–16.8.1936*, Přerov 1936, s. 42.
- ²⁵ Všechny citace tohoto článku pochází z: Alois Pilc, Budujeme velký Přerov: O nový regulační plán města Přerova, *Naše Haná* II, 1946, č. 18, 8. 3., s. 3.
- ²⁶ Složení poroty: předseda arch. Kumpošt – přednosta plánovacího oddělení ZNV z Brna, ing. Zikan přednosta stavebního oddělení ZNV z Brna, prof. arch. Bohuslav Fuchs z Brna, prof. arch. Benš z Prahy, arch. Vkarda z Brna, prof. ing. Smrček z Brna, ing. Rosík z ministerstva dopravy z Prahy, ing. Veselý ze silničního oddělení ZNV z Brna, ing. Kutáček za ředitelství drah v Olomouci, ing. Patočka za státní plánovací úřad z Prahy; za MNV v Přerově – předseda dr. Mojžíš, ředitel p. A. Čáp, pánové Bdinka, Ječmínek, dr. Hudousek, za stavební úřad referent ing. Pilc a náměstek přednosta K. Rosmus.

-
- ²⁷ Projekt pod heslem „016“: arch. Tenzer a arch. Podzemný z Prahy; projekt pod heslem „Dopravní uzel“: ing. Jan Peterka z Přerova; projekt pod heslem „1764“: arch. F. L. Gahura Zlín – Kavan Přerov; projekt pod heslem „Mír“: arch. Adolf Liebscher ml. z Brna; projekt pod heslem „307“: ing. Vlastislav Chroust za spolupráce ing. Hasíka z Přerova.
- ²⁸ Pilcovy citace tohoto článku pochází z: Alois Pilc, Několik řádků stavitelských, *Haná*, 1939, č. 60, 12. 3., s. 4.
- ²⁹ Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004, s. 22.
- ³⁰ Ibidem, s. 77.
- ³¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*; citováno z: Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004, s. 180.
- ³² Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004, s. 185.
- ³³ Všechny citace tohoto článku pocházejí z: Alois Pilc, Několik poznámek o evangelickém kostele v Přerově, *Obzor* XX, 1929, 28. 9., s. 2.
- ³⁴ Pilcova tvorba je srovnatelná například s projekty Karla Řepy, Bohuslava Šmída či Vojtěcha Vanického.
- ³⁵ Alois Pilc, Jiráskův Hronov, *Obzor* XXX, 1939, č. 200, 3. 9., s. 4 – 5.
- ³⁶ Věra Fišmistrová, *Počátky činnosti přerovských ochotníků od roku 1863*, Přerov 2003, s. 10.
- ³⁷ Alois Pilc, *Práce výtvarníková*, Přerov 1946, s. 32.
- ³⁸ Ibidem, s. 32.
- ³⁹ Ibidem, s. 34.
- ⁴⁰ Ibidem, s. 36.
- ⁴¹ Ibidem, s. 39.
- ⁴² Ibidem, s. 39.
- ⁴³ Václav Figar, *Divadelní praktik*, Praha 1930.
- ⁴⁴ Alois Pilc, *Práce výtvarníková*, Přerov 1946, s. 46.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 51
- ⁴⁶ Ibidem, s. 52.
- ⁴⁷ Ibidem, s. 52.
- ⁴⁸ Ibidem, s. 51.
- ⁴⁹ Ibidem, s. 53.

-
- ⁵⁰ Martina Horáčková (Mertová), *Architektura střední Moravy, 1918–1945: Přerov, Kroměříž, Bystřice pod Hostýnem, Holešov, Kojetín* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2004, s. 38.
- ⁵¹ Lokace stávajících budov města a v nich umístěné expozice: Vlakové nádraží a Průmyslová škola na Komenského třídě – Dopravnictví; Gymnasium na Komenského třídě – pošty, vodohospodářství, silnice, architektura, diluvium; Slaměnickova škola na Palackého ulici – školství a kultura; Havlíčkova škola na Palackého ulici – Tělovýchova, sport, turistika, zdravotnictví, ornitologie, družstevnictví; Obchodní akademie (Pilcova stavba) na Bartošově ulici – Obchod, živnosti a průmysl, obchodní školy a instituce; Bývalé pedagogikum na Bartošově ulici – Umění světový plakát, fotografie, kniha SSSR; Žerotínův zámek na Horním náměstí – T. G. Masaryk, Ed. Beneš, M. R. Štefánik, J. A. Komenský, Karel st. z Žerotína, museum; Stará sokolovna na Gayerově nábřeží – Lesnictví a lovectví, včelařská výstava; Zemědělské školy Osmek – Zemědělská výstava, expozice průmyslu hospodářských strojů.
- ⁵² Alois Pilc, K vybudování výstaviště, in: B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově. Katalog výstavy 20. 6.–16. 8. 1936*, Přerov 1936, s. 42.
- ⁵³ *Haná* 1936, č. 166, 21.7., s. 3.
- ⁵⁴ Lokalita ulic Bezručova, Máchova, Sadová.
- ⁵⁵ Vila Marie Andráškové z let 1940–1942, ul. Sadová 2393/8.
- ⁵⁶ Vila B. Tichánka z roku 1940, ul. Máchova 2388/14.
- ⁵⁷ Rodinný dům Anny a Kamily Kryštofových 1932, ul. Bezručova 2196/13; vila Huberta a Hedviky Henikových 1936 (realizace 1939–1943), ul. Máchova 320/10; vila manželů Feitových 1940, ul. Sadová 2374/2.
- ⁵⁸ Alois Pilc, K vybudování výstaviště, in: B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově. Katalog výstavy 20. 6.–16. 8. 1936*, Přerov 1936, s. 42.
- ⁵⁹ Jednalo se o pavilony spořitelny, záložny, obchodu, živností a průmyslu, města Přerova, hanáckých měst, zvláštní pavilon měla města Brno, Zlín, Mor. Ostrava, také pavilony strojírenský, restaurační a vinárenský. Mezi

ně byly vloženy stavby, které neprojektoval Pilc – pavilon Středomoravských elektráren (Oskar a Elly Oehlerovi) a firmy Baťa.

- ⁶⁰ Alois Pilc, K vybudování výstaviště, in: B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově. Katalog výstavy 20. 6.–16. 8. 1936*, Přerov 1936, s. 42.
- ⁶¹ *Haná* 1936, č. 134, 11.6., s. 2.
- ⁶² Alois Pilc, K vybudování výstaviště, in: B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově. Katalog výstavy 20. 6.–16. 8. 1936*, Přerov 1936, s. 42.
- ⁶³ B. J. Jelínek, Středomoravská výstava v Přerově 1936, in: *Přerov, Kojetín, Lipník nad Bečvou. Reklamní regionální středomoravský průvodce*, Přerov 1938, s. 4–7.
- ⁶⁴ Ladislav Suchodolský, Reportáž – tentokrát výstavní, *Haná*, 1936, č. 142, 21.6., s.14.
- ⁶⁵ Martina Horáčková (Mertová), *Architektura střední Moravy, 1918–1945: Přerov, Kroměříž, Bystřice pod Hostýnem, Holešov, Kojetín* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2004, s. 62.
- ⁶⁶ *Naše Haná* 1946, č. 35, 21. 6., s. 1.
- ⁶⁷ Alois Pilc, K vybudování výstaviště, in: B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově. Katalog výstavy 20. 6.–16. 8. 1936*, Přerov 1936, s. 42.
- ⁶⁸ Alois Pilc, *Práce výtvarníka*, Přerov 1946, s. 25.
- ⁶⁹ Rostislav Švácha (ed.), *Naprej! : česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012, s. 46 – 49.
- ⁷⁰ Archiv MUO, fond architektury – A 1491/8: Potvrzení Tělocvičné jednoty Sokol Lipník nad Bečvou z 1. 11. 1930.
- ⁷¹ Rostislav Švácha, Moderní architektura na českém venkově, in: Michal Kouhout – Rostislav Švácha (ed.), *Česká republika – moderní architektura. Čechy*, Praha 2014, s. 14.
- ⁷² V následujícím rozboru Řepovy tvorby vycházíme z obsahu publikace: Pavel Panoch – Štěpán Bartoš, *Karel Řepa: Pardubický architekt ve věku nejistot*, Pardubice 2003.

⁷³ Jan Sedlák (ed.), *Slavné vily Jihomoravského kraje*, Brno 2007, s. 25–28.

⁷⁴ Petr Rezek, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha 2009, s. 17.

⁷⁵ Dalibor Veselý, *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*, Praha 2008.

Fondy archivů, stavebního úřadu a muzeí

Státní okresní archiv Přerov – SOkA P

- Fond Kulturní místopis – složka Alois a Zdenka Pilcovi
- Fond Spolek divadelních ochotníků Tyl
- Sbírka přihlášek obyvatel v okrese Přerov
- Fond Berní správa Přerov: plány k domu č. p. 2374 (Přerov, vila manželů Feitových), č. p. 320 (Máchova 10, vila manželů Henikových); Předmostí u Přerova č. p. 249 (vila Josefa Knejzlíka)
- Fond ONV Přerov, i. č. 1154/656
- Fond OKRESNÍ NÁRODNÍ VÝBOR PŘEROV, č. p. 959, inventární čísla 1221, 1273, 295, 296, 970, 374

Státní okresní archiv Olomouc – SOkA O

- Fond Krajský soud Olomouc, inv. č. A5 193, poř. č. 2824, č. kart. 155

Magistrát města Přerova – Obor místní správy – MMP OMS

- Fondy všech uveřejněných přerovských staveb

Muzeum Komenského Přerov – MKP

- Fotodokumentace – Středomoravská výstava; Členové MNV
- Dobový tisk – *Obzor, Haná, Naše Haná*

Muzeum umění Olomouc – MUO

- Pozůstalost A. Pilce, fondy A 1481–1536

Prameny a literatura

- Lukáš Beran (ed.), *Industriální topografie: průmyslová architektura a technické stavby. Olomoucký kraj*, Praha 2013.
- Václav Figar, *Divadelní praktik*, Praha 1930.
- Věra Fišmistrová, K výročí narození Aloise a Zdeňky Pilcových, *Nové Přerovsko XI*, 2002, č. 30, 26.7., s. 2.
- Věra Fišmistrová, *Počátky činnosti přerovských ochotníků od roku 1863*, Přerov 2003, s. 10.
- Kenneth Frampton, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Praha 2004.
- Martin Horáček, *Za krásnější svět: Tradicionalismus v architektuře 20. a 21. století*, Brno 2014.
- Martina Horáčková (Mertová), *Architektura střední Moravy, 1918 – 1945: Přerov, Kroměříž, Bystřice pod Hostýnem, Holešov, Kojetín* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2004.
- B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově. Katalog výstavy 20. 6. – 16. 8. 1936*, Přerov 1936.
- B. J. Jelínek, Středomoravská výstava v Přerově 1936, in: *Přerov, Kojetín, Lipník nad Bečvou. Reklamní regionální středomoravský průvodce*, Přerov 1938.
- Daniela Kaňáková, *Architektura a urbanismus Lipníku nad Bečvou v letech 1900–1950* (bakalářská diplomová práce), FF UPOL, Olomouc 2011.
- Michal Kouhout – Rostislav Švácha (ed.), *Česká republika – moderní architektura. Čechy*, Praha 2014.

- Adolf Loos, *Ornament a zločin, Řeči do prázdna*, Praha 1929, s. 139-151.
- Jiří Obruča, Budova Chemoprojektu je ojedinělá stavba, *Nové Přerovsko*, 2007, 16. 2., s. 7.
- Pavel Panoch – Štěpán Bartoš, *Karel Řepa: Pardubický architekt ve věku nejistot*, Pardubice 2003.
- Alois Pilc, Nová sokolovna v Hranicích, *Obzor XIX*, 1928, č. 183, 12. 8., s. 2.
- Alois Pilc, Nová sokolovna v Kojetíně, *Kojetínské hlasy II*, 1928, 3. 9., s. 6.
- Alois Pilc, Několik poznámek o evangelickém kostele v Přerově, *Obzor XX*, 1929, 28. 9., s. 2.
- Alois Pilc, K vybudování výstaviště, in: B. J. Jelínek – V. Roštlapil, *Středomoravská výstava v Přerově. Katalog výstavy 20. 6. –16. 8. 1936*, Přerov 1936, s. 42.
- Alois Pilc, Jiráskův Hronov, *Obzor XXX*, 1939, č. 200, 3. 9., s. 4-5.
- Alois Pilc, Budujeme velký Přerov: O nový regulační plán města Přerova, *Naše Haná II*, 1946, č. 18, 8. 3., s. 3.
- Alois Pilc, *Práce výtvarníka*, Přerov 1946.
- Jan Pospíšil, *Architektura jako nástroj porozumění světu v současné fenomenologicky orientované teorii architektury* (diplomová práce), FF MUNI, Brno 2011.
- Věra Ptáčková, *Česká scénografie 20. století*, Praha 1982.
- Petr Rezek, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha 2009.
- Karel Rosmus, Odešel ing. arch. Alois Pilc, *Kultura Přerova* 1965, říjen, s. 5.

- Jan Sedlák (ed.), *Slavné vily Jihomoravského kraje*, Brno 2007.
- Paul Shephard, *Co je architektura? Esej o krajinách, budovách a strojích*, Zlín 2011.
- Ladislav Suchdolský, Reportáž – tentokrát výstavní, *Haná* 1936, č. 142, 21. 6., s. 14.
- Vladimír Šlapeta – Pavel Zatloukal, Moderní architektura v Přerově, *Památky a příroda VI*, 1981.
- Vladimír Šlapeta (ed.), *Slavné vily Zlínského kraje*, Praha 2008.
- Rostislav Švácha, *Česká architektura a její přísnost: padesát staveb 1989–2004*, Praha 2004.
- Rostislav Švácha (ed.), *Slavné vily Středočeského kraje*, Praha 2010.
- Rostislav Švácha (ed.), *Naprej! : česká sportovní architektura 1567–2012*, Praha 2012.
- Dalibor Veselý, *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*, Praha 2008.
- Pavel Zatloukal, K přerovské moderní architektuře, *Kultura Přerova* 1980, s. 169–170, 182–183.
- Pavel Zatloukal (ed.), *Česká republika – architektura XX. století. Morava a Slezsko*, Praha 2005.
- Pavel Zatloukal (ed.), *Slavné vily Olomouckého kraje*, Praha 2007.
- Ján Zavorský, *Kapitolky z dějin scénografie*, Brno 2011.
- -lský., Masarykovo náměstí bude krásně přioděno, *Haná* 1938, č. 108, 8. 5., s. 4.

Summary

Architect Alois Pilc was an extraordinary person. Although he never finished university and later worked in the provincial town of Přerov his buildings significantly influenced the appearance and growth of this small-town in the interwar period. Furthermore, Pilc affected the cultural life in Přerov with his newspaper articles in which he expressed his opinion on contemporary urbanism. He also worked as a scenographer in the amateur theatre association Tyl.

This wide range of interests is reflected in the design of his buildings. This thesis presents a selection of Pilc's work which he produced in Přerov. The relationship between architecture and scenography is described in a separate chapter, where their mutual links will be explained on Pilc's projects of sokolovnas and the grounds of the Central Moravian Exhibition. Given the possibility of using Pilc's personal theoretical views and opinions, we will attempt to describe his architectural work.

Seznam vyobrazení

1. Úvodní strana, fotografie Aloise Pilce. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově
2. Kojetín, rodinný dům J. Černé, pohled na fasádu, 1927. Foto: archiv MUO
3. Kojetín, rekonstrukce domu M. Weisensteina, 1928. Foto: archiv MUO
4. Kojetín, spořitelna, kresebný návrh, 1929 – 1931. Foto: archiv MUO
5. Kojetín, spořitelna, dobová fotografie, 1929 – 1931. Foto: archiv MUO
6. Hranice na Moravě, rodinný dům S. Nevřely, návrh fasády, 1928. Foto: archiv MUO
7. Hranice na Moravě, hudební pavilon, projekt, 1926. Foto: archiv MUO
8. Hranice na Moravě, hudební pavilon, fotografie realizace, 1930. Foto: archiv MUO
9. Přerov, adaptace a přestavba sálu restaurace při akciovém pivovaru, návrh úpravy čelní fasády, 1920. Foto: archiv MUO
10. Přerov, Československá obchodní akademie, návrh fasády, 1922. Foto: MMP OMS
11. Přerov, Československá obchodní akademie, kresba hotové stavby, 1922. Foto: archiv MUO
12. Přerov, Československá obchodní akademie, současný stav. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
13. Přerov, nájemní dům SME, situace, půdorys, řez, pohled, 1922. Foto: MMP OMS
14. Přerov, nájemní dům SME, dobová fotografie, 1922. Foto: archiv MUO
15. Přerov, nájemní dům SME, fotografie současného stavu čelní fasády. Foto: fotografie autorky, podzim 2013

16. Přerov, nájemní dům SME, detaily architektonické výzdoby fasády, současný stav. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
17. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünvaldových, půdorys přízemí, 1928. Foto: MMP OMS
18. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünvaldových, návrh hlavního průčelí, 1928. Foto: archiv MMP OMS
19. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünvaldových, dobová fotografie, 1928. Foto: archiv MUO
20. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünvaldových, fotografie současného stavu. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
21. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, půdorys přízemí, 1928. Foto: archiv MMP OMS
22. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, pohled z ulice Sušilovy, 1928. Foto: archiv MUO
23. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, dobová fotografie, po 1930. Foto: archiv MUO
24. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, dobová fotografie, po 1930. Foto: archiv MUO
25. Přerov, nájemní dům Iny Nečasové, půdorys přízemí, 1930. Foto: archiv MMP OMS
26. Přerov, nájemní dům Iny Nečasové, dobová fotografie, po 1930. Foto: archiv MUO
27. Přerov, nájemní dům Iny Nečasové, pohled ze dvora – současný stav. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
28. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, půdorys přízemí, 1930. Foto: archiv MUO
29. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, návrh jižního průčelí, 1930. Foto: archiv MUO
30. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, návrh západního průčelí, 1930. Foto: archiv MUO

31. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, půdorys přízemí, 1933. Foto: archiv MMP OMS
32. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, dobová fotografie, po 1936. Foto: archiv MUO
33. Přerov, rodinný dům paní Anny a slečny Kamily Kryštofových, půdorys přízemí, 1932. Foto: archiv MMP OMS
34. Přerov, rodinný dům paní Anny a slečny Kamily Kryštofových, dobová fotografie, po 1932. Foto: archiv MUO
35. Přerov, dům Marie Křupkové a Hermíny Smékalové, půdorys přízemí, 1932. Foto: archiv MMP OMS
36. Přerov, dům Marie Křupkové a Hermíny Smékalové, dobová fotografie, 1932. Foto: archiv MUO
37. Přerov, dva domy s výkladci v parteru, pohled, 1932. Foto: archiv MUO
38. Přerov, vila pro manžele Henikovy, situace, 1936. Foto: archiv MMP OMS
39. Přerov, vila pro manžele Henikovy, půdorys přízemí, 1936. Foto: archiv MMP OMS
40. Přerov, vila pro manžele Henikovy, jižní průčelí, 1936. Foto: archiv MMP OMS
41. Přerov, vila pro manžele Henikovy, východní průčelí, 1936. Foto: archiv MMP OMS
42. Přerov, vila pro manžele Henikovy, severní průčelí, 1936. Foto: archiv MMP OMS
43. Přerov, vila pro manžele Henikovy, navrhovaný pohled ze zahrady, 1936. Foto: archiv MUO
44. Přerov, dům pro MUDr. Jana Lacinu, půdorys přízemí a prvního patra, 1937. Foto: archiv MMP OMS
45. Přerov, dům pro MUDr. Jana Lacinu, uliční průčelí – současný stav. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
46. Přerov, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, půdorys přízemí, 1938. Foto: archiv MMP OMS

47. Přerov, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, čelní fasáda, 1938. Foto: archiv MMP OMS
48. Přerov, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, perspektivní pohled, 1938. Foto: archiv MUO
49. Přerov, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, pohled z náměstí. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
50. Přerov, vila pro potomky Stanislava Feita, půdorys přízemí a 1. patra, 1940. Foto: archiv MMP OMS
51. Přerov, vila pro potomky Stanislava Feita, současná podoba stavby. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
52. Přerov, vila pro potomky Stanislava Feita, současná podoba stavby. Foto: fotografie autorky, podzim 2013
53. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově
54. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově
55. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově
56. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově
57. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově
58. Lipník nad Bečvou, sokolovna, 1926. Foto: archiv MUO
59. Lipník nad Bečvou, sokolovna, pohled na průčelí od silnice 1924. Foto: archiv MUO
60. Lipník nad Bečvou, sokolovna, dobová fotografie, po 1926. Foto: archiv MUO
61. Kojetín, sokolovna, půdorys přízemí, 1926. Foto: archiv MUO
62. Kojetín, sokolovna, pohled na průčelí z náměstí, 1926. Foto: archiv MUO
63. Kojetín, sokolovna, dobová fotografie, po 1928. Foto: archiv MUO

64. Hranice na Moravě, sokolovna, půdorys přízemí, 1926. Foto: archiv MUO
65. Hranice na Moravě, sokolovna, pohled, 1928. Foto: archiv MUO
66. Hranice na Moravě, sokolovna, dobová fotografie, po 1928. Foto: archiv MUO
67. Uherský Brod, sokolovna, půdorys přízemí, 1930. Foto: archiv MUO
68. Uherský Brod, sokolovna, průčelí směrem k venkovnímu cvičišti, 1930. Foto: archiv MUO
69. Uherský Brod, sokolovna, pohled, 1931. Foto: archiv MUO
70. Uherský Brod, sokolovna, dobová fotografie, po 1931. Foto: archiv MUO

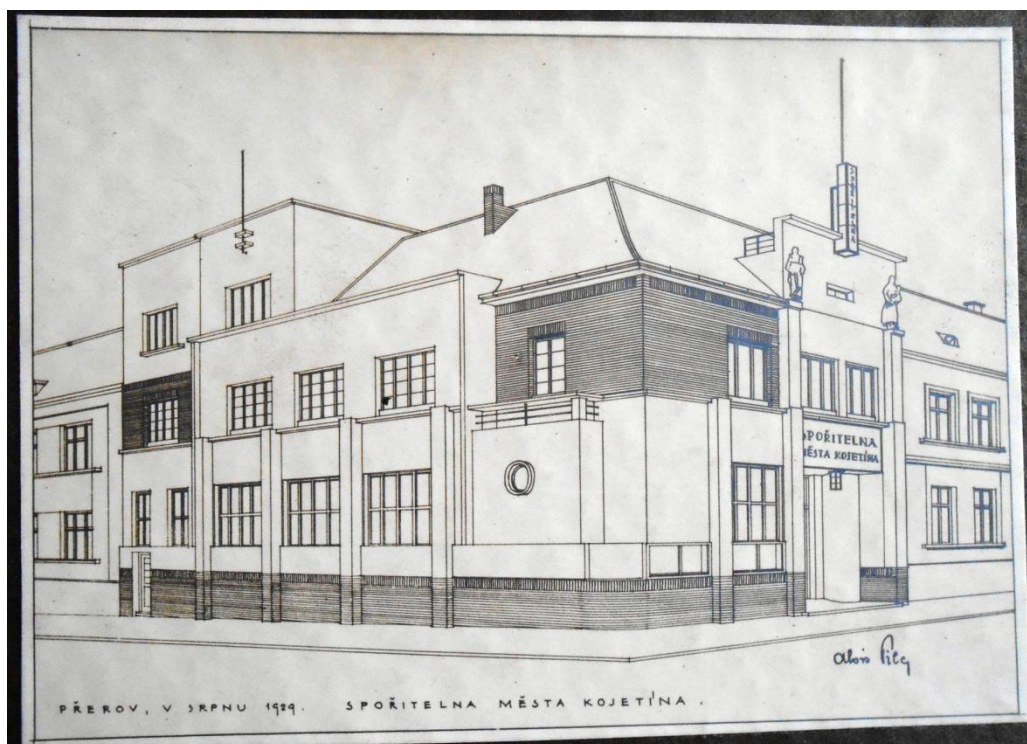
Obrazová příloha



2. Kojetín, rodinný dům J. Černé, pohled na fasádu, 1927. Foto: archiv MUO



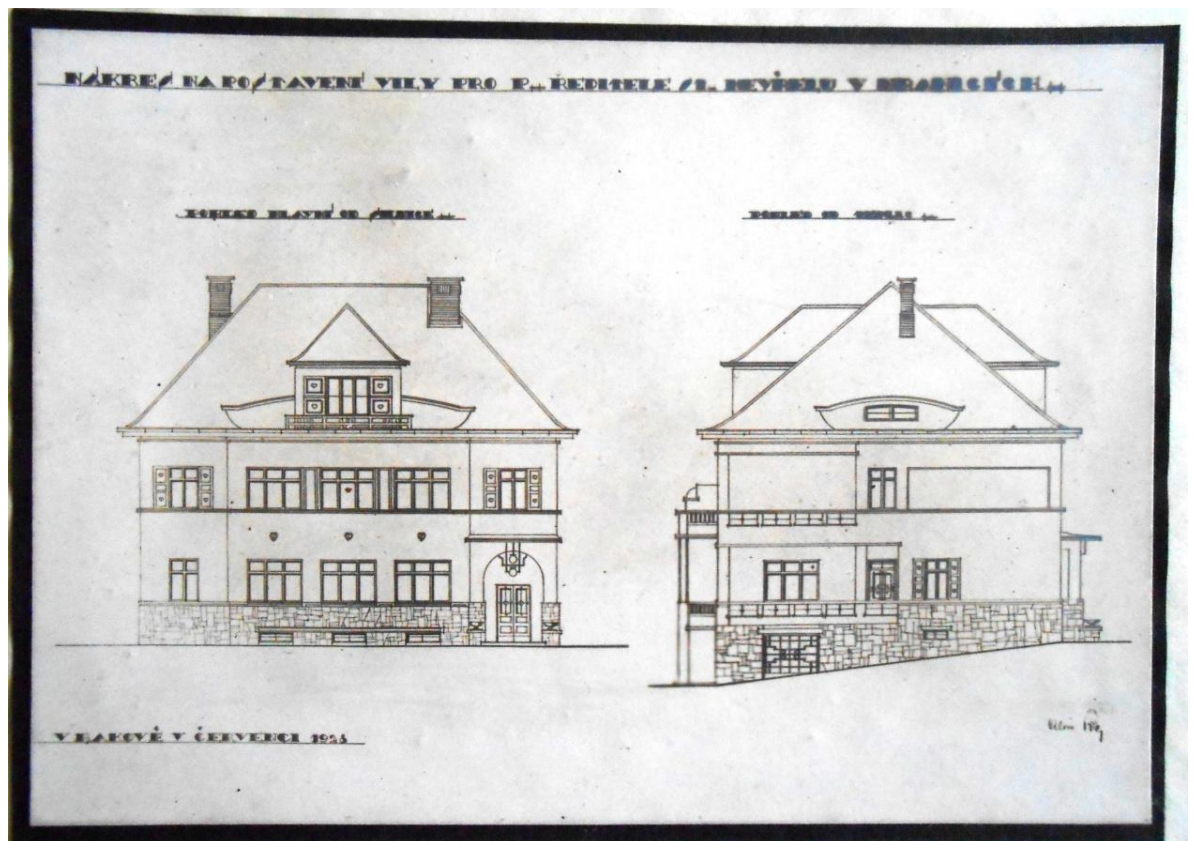
3. Kojetín, rekonstrukce domu M. Weisensteina, 1928. Foto: archiv MUO



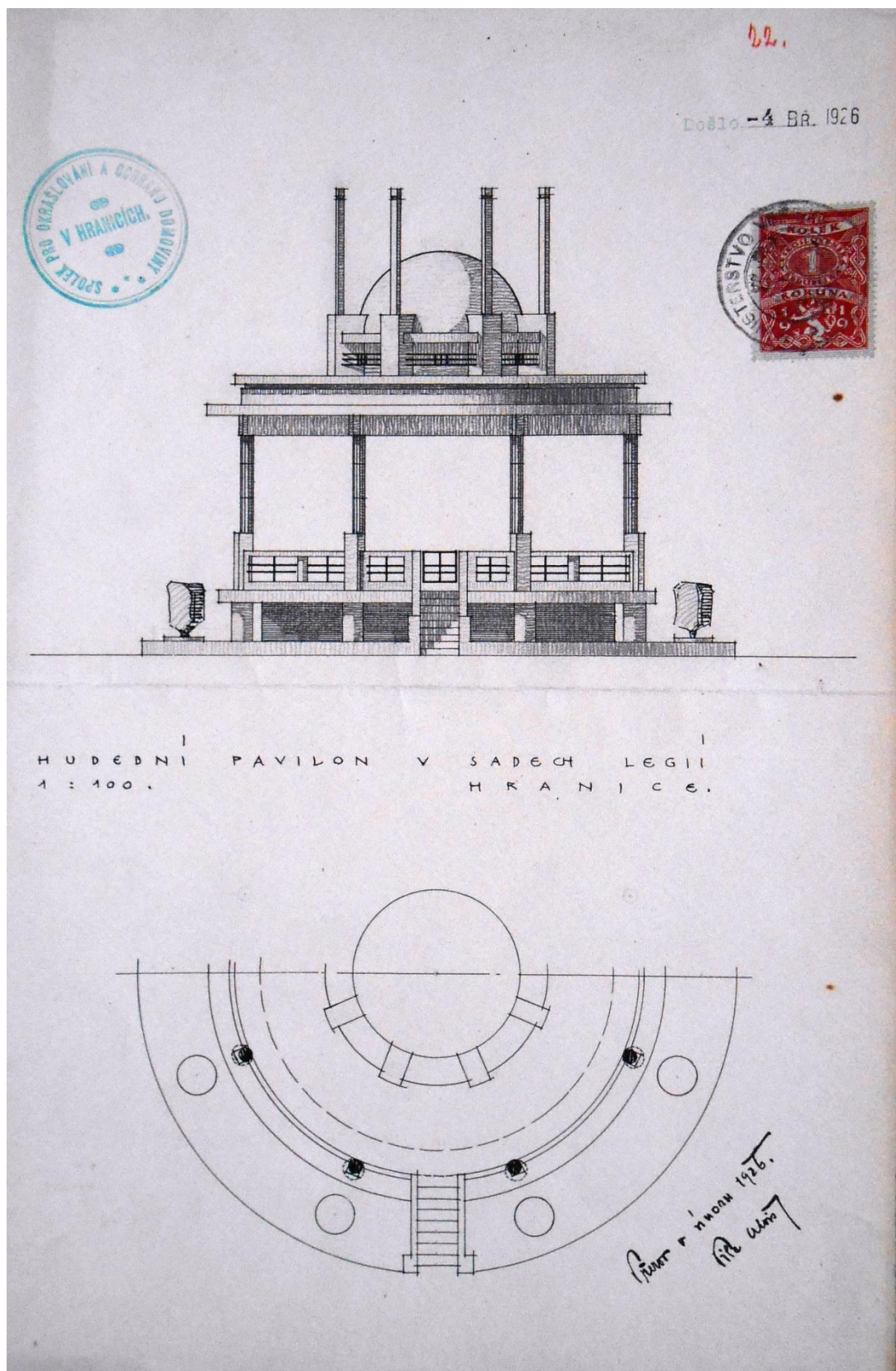
4. Kojetín, spořitelna, kresebný návrh, 1929 - 1931. Foto: archiv MUO



5. Kojetín, spořitelna, dobová fotografie, 1929 - 1931. Foto: archiv MUO



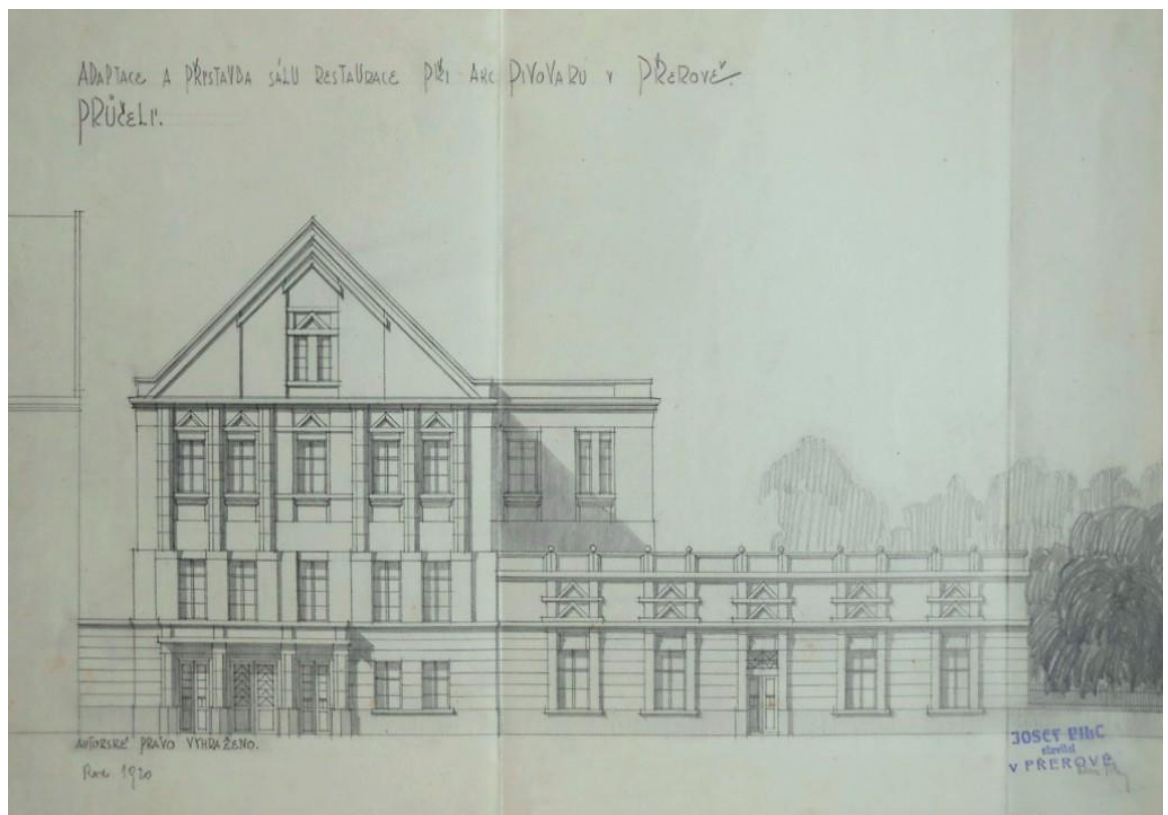
6. Hranice na Moravě, rodinný dům S. Nevřely, návrh fasády, 1928. Foto: archiv MUO



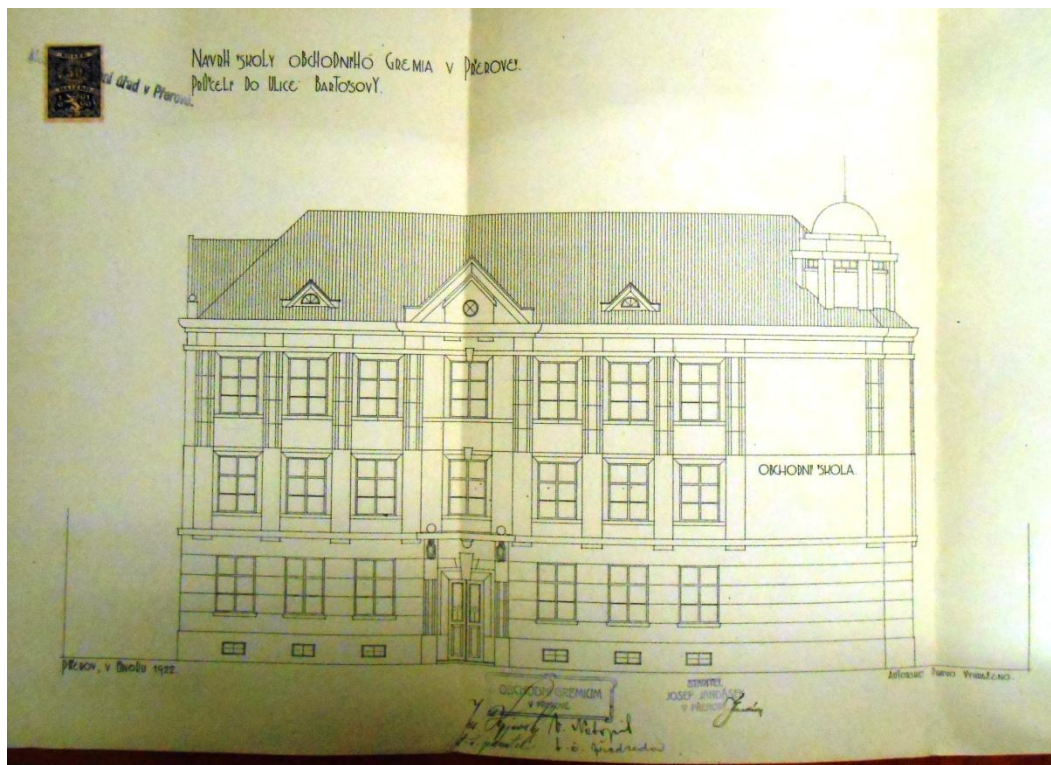
7. Hranice na Moravě, hudební pavilon, projekt, 1926. Foto: archiv MUO



8. Hranice na Moravě, hudební pavilon, fotografie realizace, 1930. Foto: archiv MUO



9. Přerov, adaptace a přestavba sálu restaurace při akciovém pivovaru, návrh úpravy čelní fasády, 1920. Foto: archiv MUO



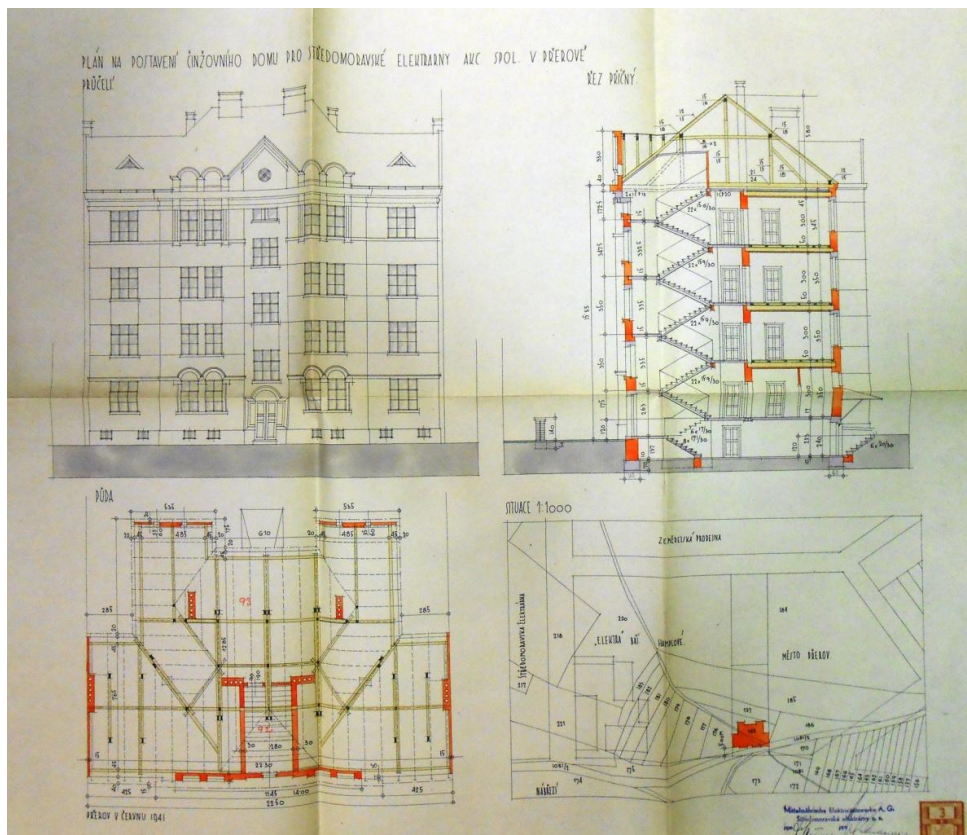
10. Písek, Československá obchodní akademie, návrh fasády, 1922.
Foto: archiv MMP OMS



11. Písek, Československá obchodní akademie, kresba hotové stavby,
1922. Foto: archiv MUO



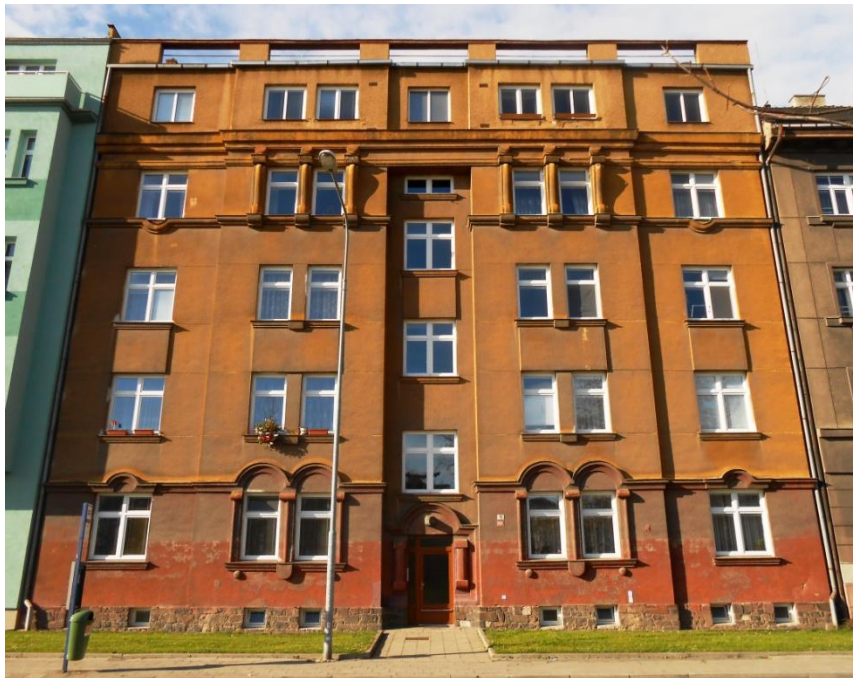
12. Přerov, Československá obchodní akademie, současný stav. Foto: fotografie autorky, podzim 2013



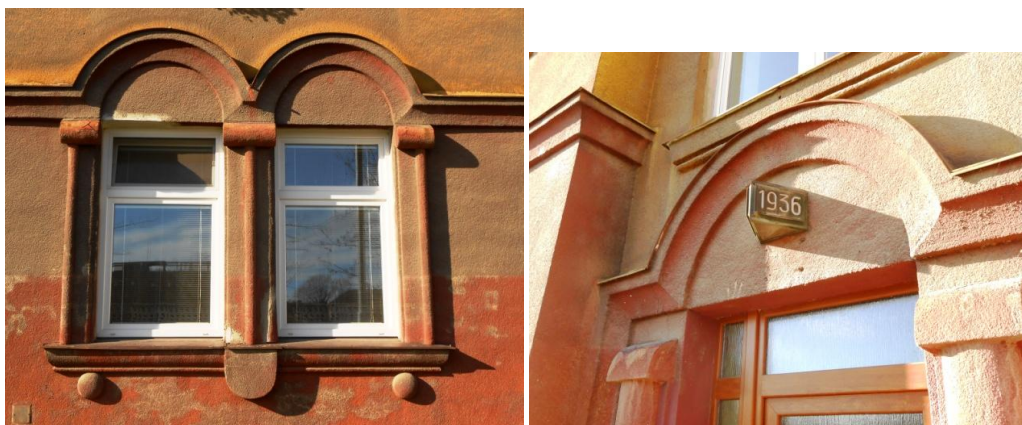
13. Přerov, nájemní dům SME, situace, půdorys, řez, pohled, 1922. Foto: archiv MMP OMS



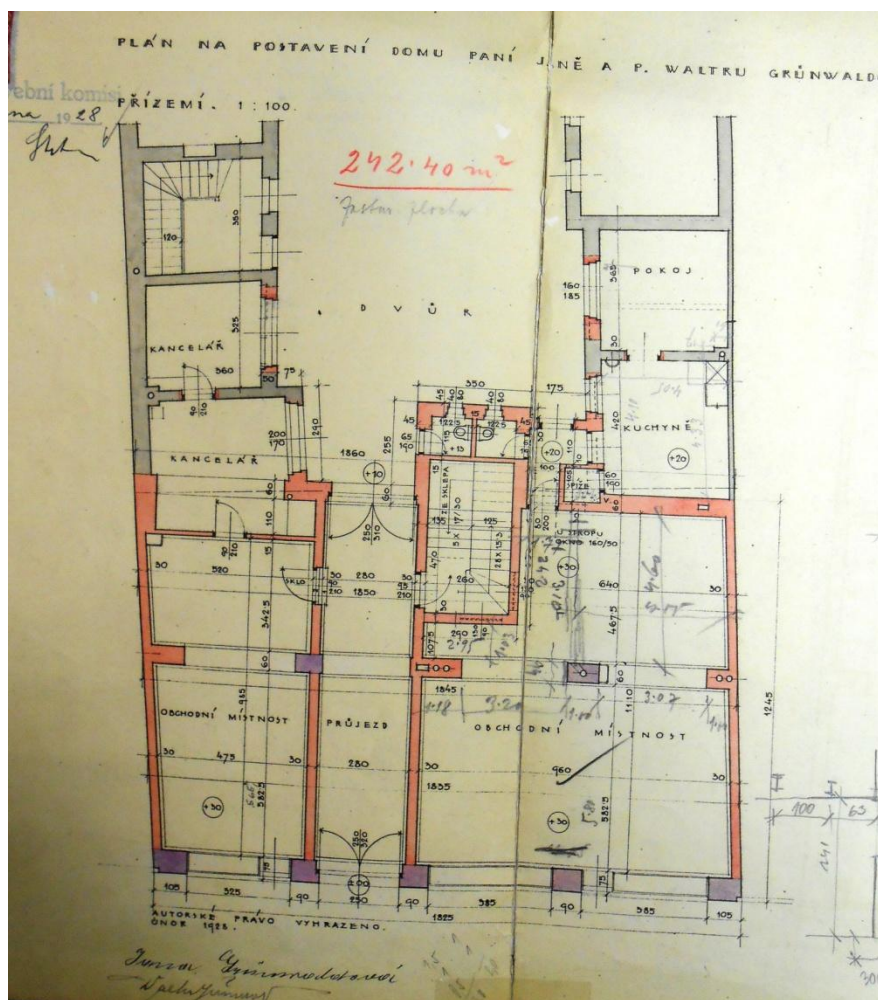
14. Přerov, nájemní dům SME, dobová fotografie, 1922. Foto: archiv MUO



15. Přerov, nájemní dům SME, fotografie současného stavu čelní fasády.
Foto: fotografie autorky, podzim 2013



16. Přerov, nájemní dům SME, detaily architektonické výzdoby fasády, současný stav. Foto: fotografie autorky, podzim 2013



17. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünwaldových, půdorys přízemí, 1928. Foto: archiv MMP OMS



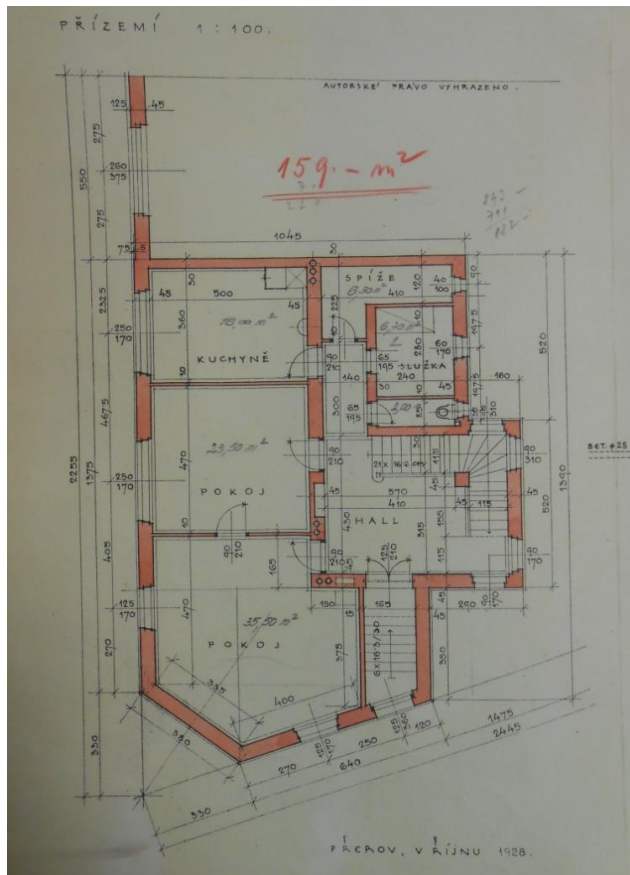
18. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünwaldových, návrh hlavního průčelí, 1928. Foto: archiv MMP OMS



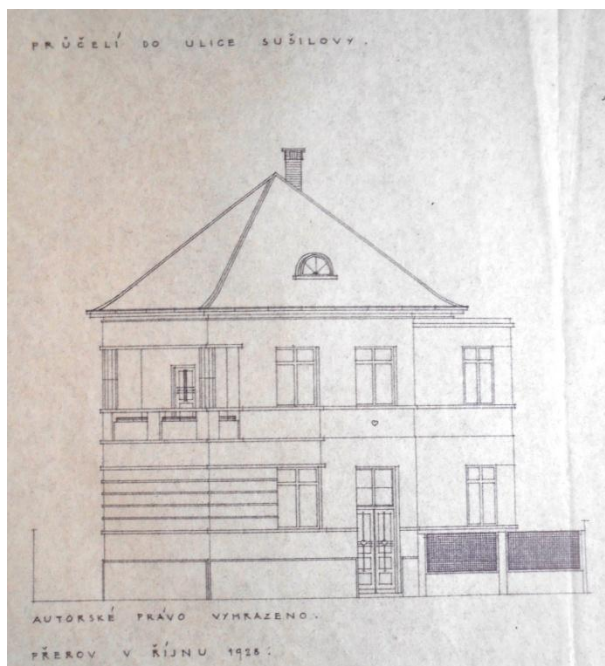
19. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünwaldových, dobová fotografie, 1928. Foto: archiv MUO



20. Přerov, rodinný dům s obchodní pasáží v parteru manželů Grünvaldových, fotografie současného stavu. Foto: fotografie autorky, podzim 2013



21. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, půdorys přízemí, 1928. Foto: archiv MMP OMS



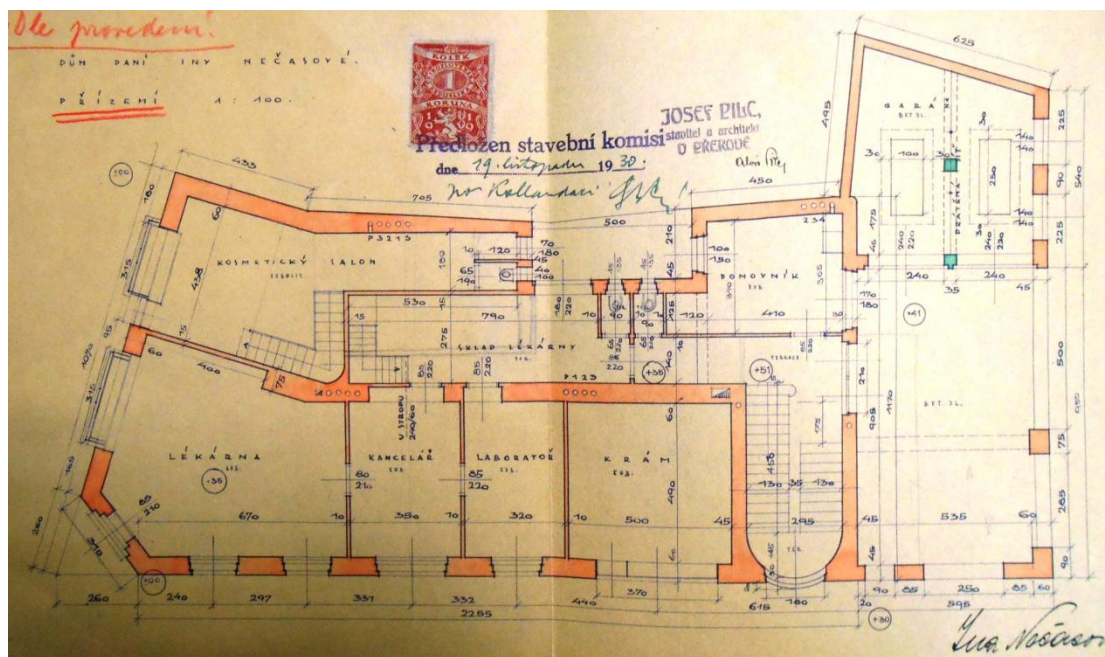
22. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, pohled z ulice Sušilovy, 1928. Foto: archiv MUO



23. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, dobová fotografie, po 1930.
Foto: archiv MUO



24. Přerov, rodinný dům Marie Hudouskové, dobová fotografie, po 1930.
Foto: archiv MUO



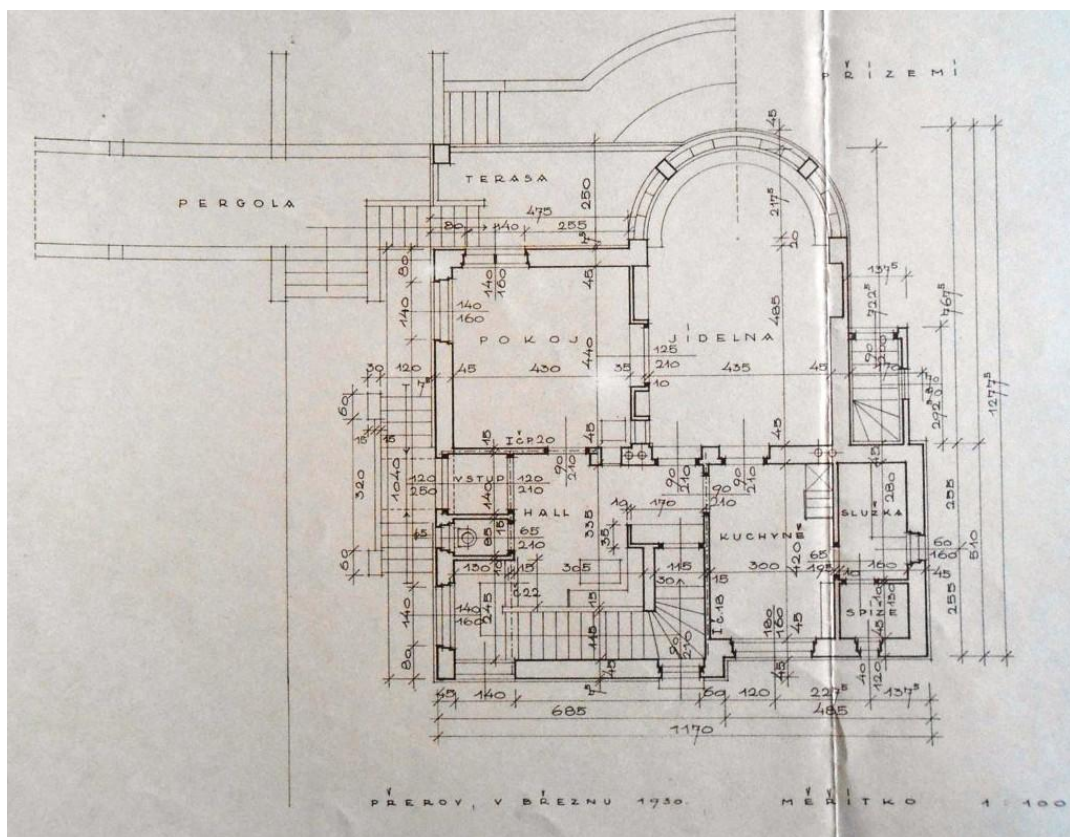
25. Přerov, nájemní dům Iny Nečasové, půdorys přízemí, 1930. Foto: archiv MMP OMS



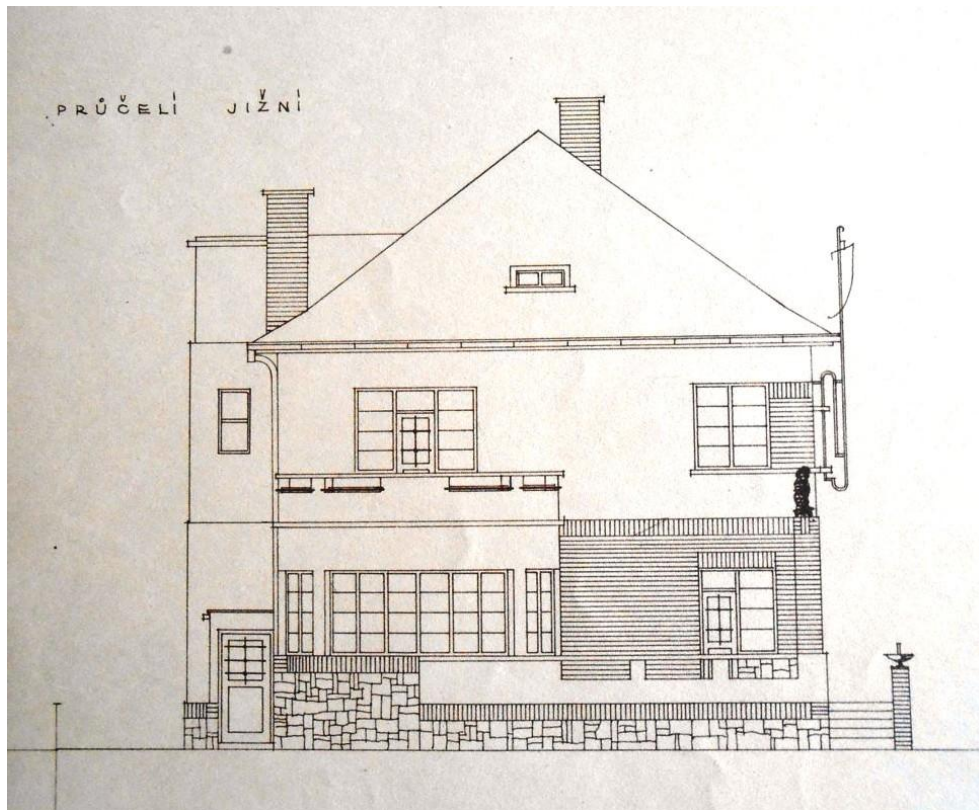
26. Přerov, nájemní dům Iny Nečasové, dobová fotografie, po 1930. Foto: archiv MUO



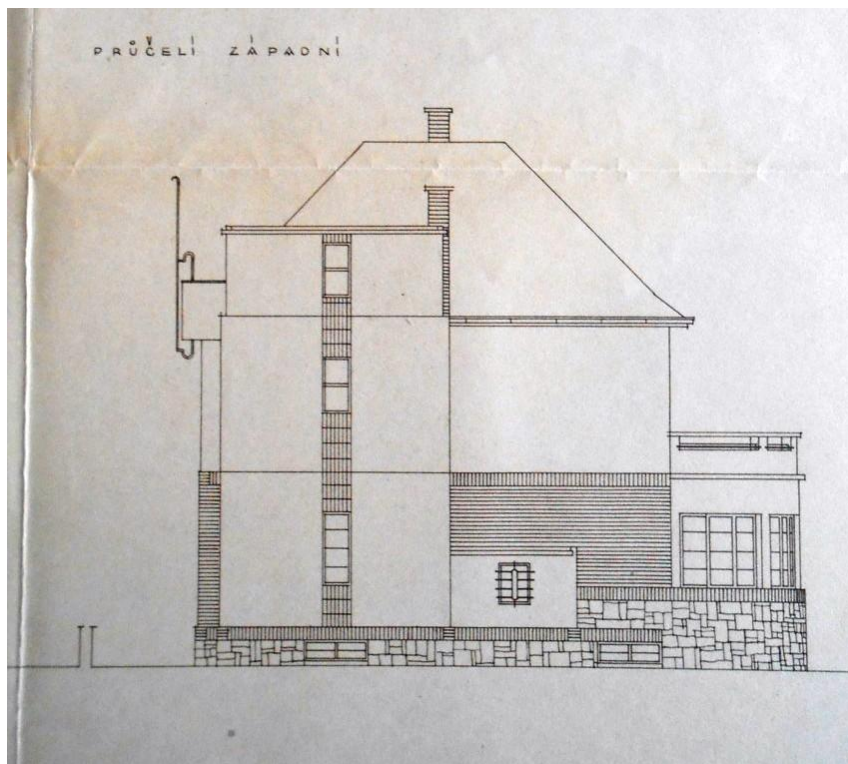
27. Přerov, nájemní dům Iny Nečasové, pohled ze dvora – současný stav.
Foto: fotografie autorky, podzim 2013



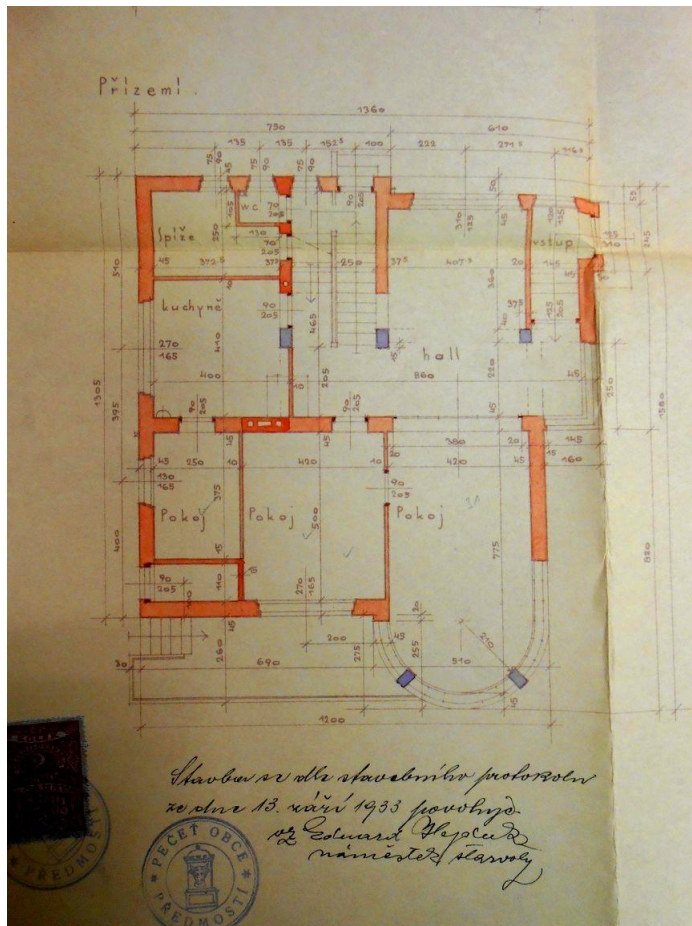
28. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, půdorys přízemí, 1930. Foto: archiv MUO



29. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, návrh jižního průčelí, 1930. Foto: archiv MUO



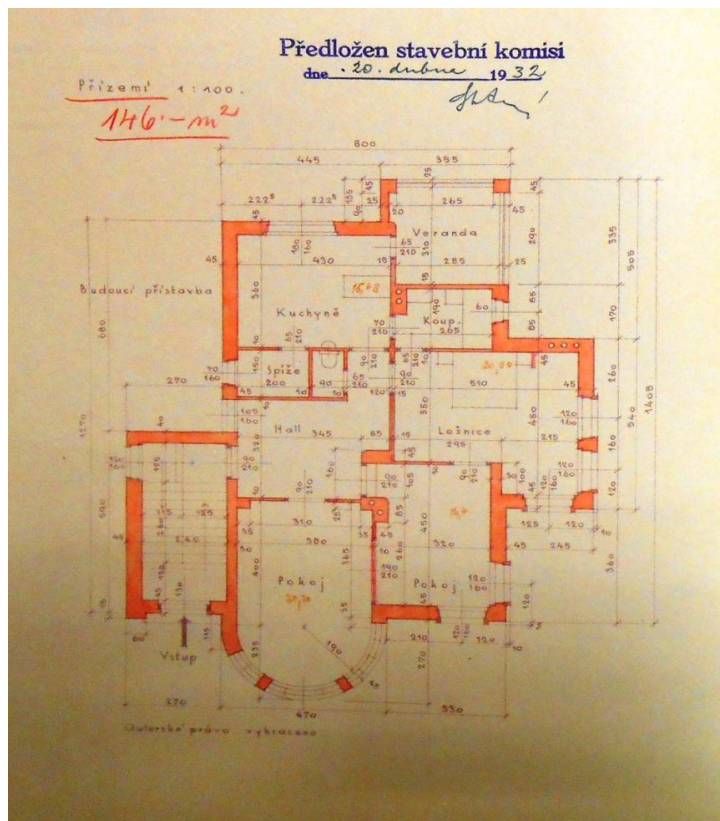
30. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, návrh západního průčelí, 1930. Foto: archiv MUO



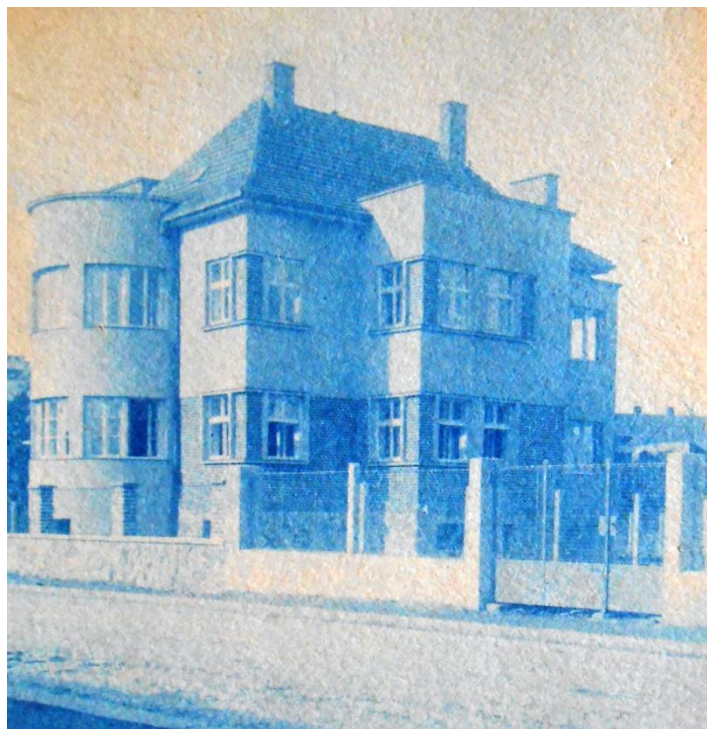
31. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, půdorys přízemí, 1933. Foto: archiv MMP
OMS



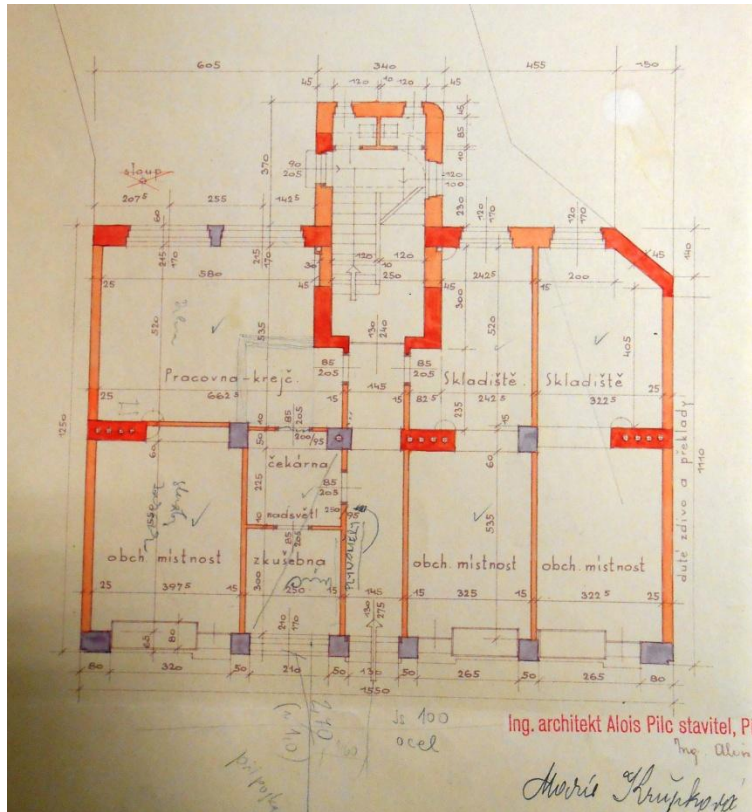
32. Přerov, vila Josefa Knejzlíka, dobová fotografie, po 1936. Foto: archiv
MUO



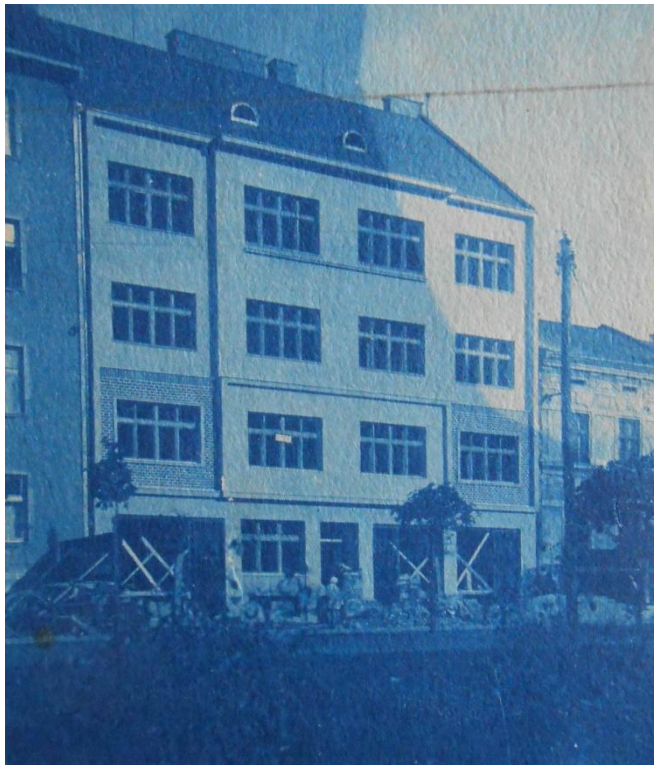
33. Přerov, rodinný dům paní Anny a slečny Kamily Kryštofových, půdorys přízemí, 1932. Foto: archiv MMP OMS



34. Přerov, rodinný dům paní Anny a slečny Kamily Kryštofových, dobová fotografie, po 1932. Foto: archiv MUO



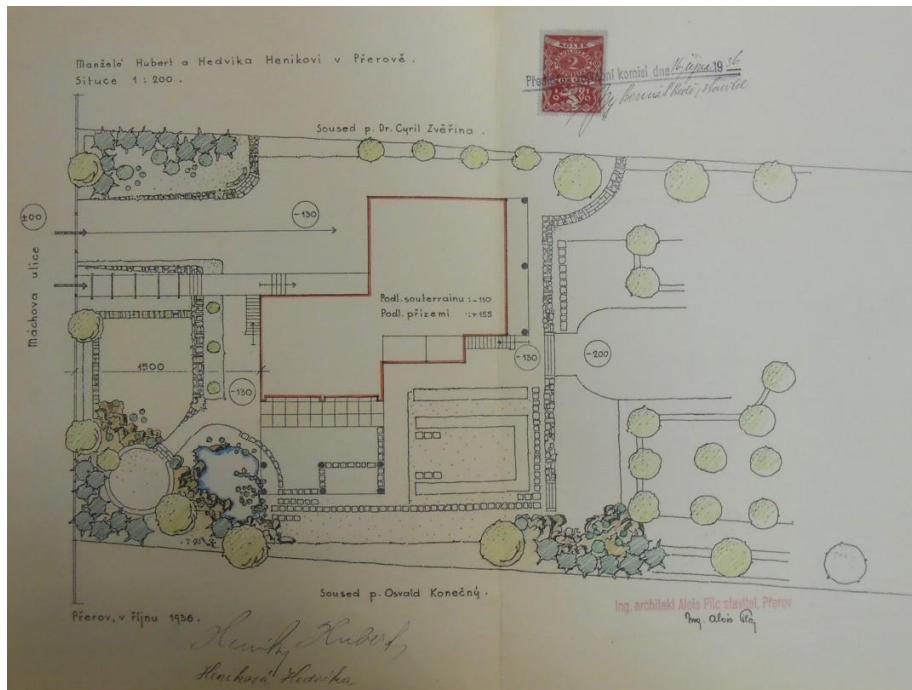
35. Přerov, dům Marie Křupkové a Hermíny Smékalové, půdorys přízemí, 1932. Foto: archiv MMP OMS



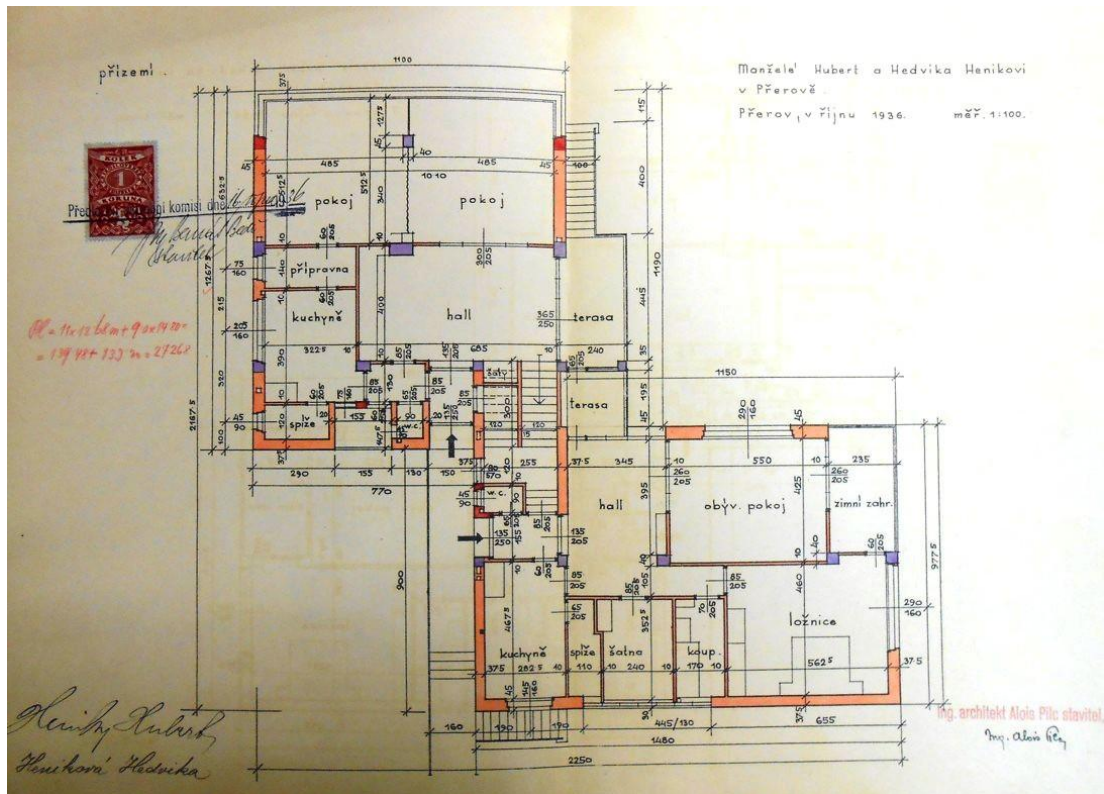
36. Přerov, dům Marie Křupkové a Hermíny Smékalové, dobová fotografie, 1932. Foto: archiv MUO



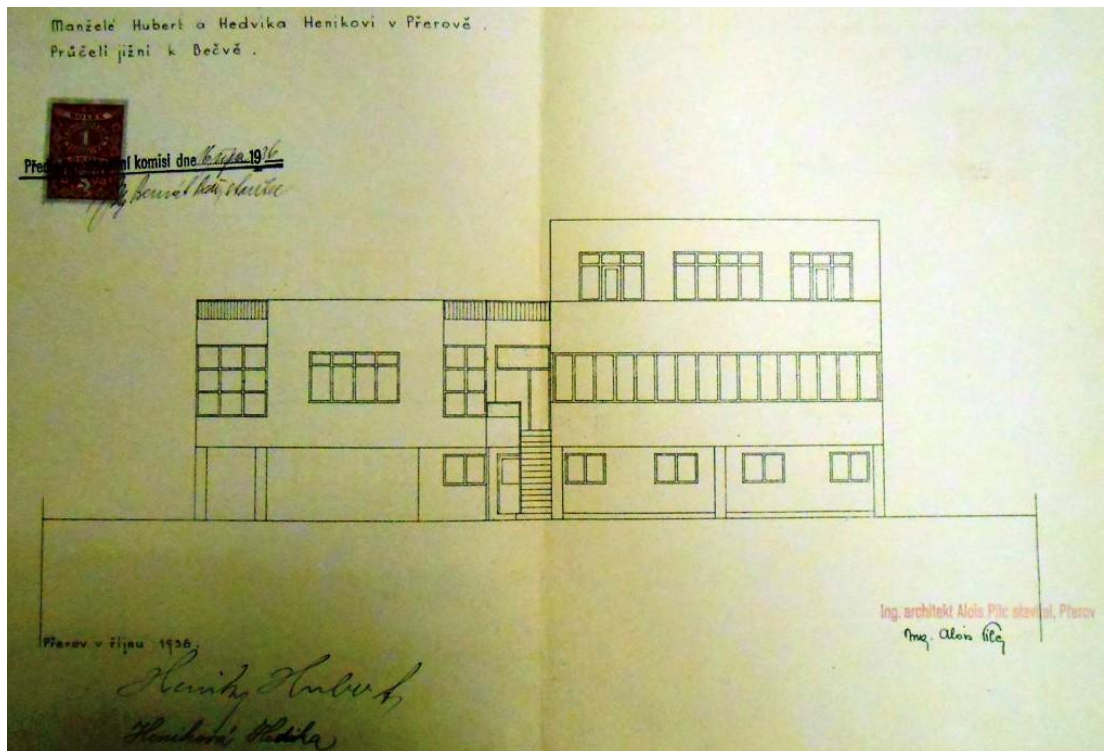
37. Přerov, dva domy s výkladci v parteru, pohled, 1932. Foto: archiv MUO



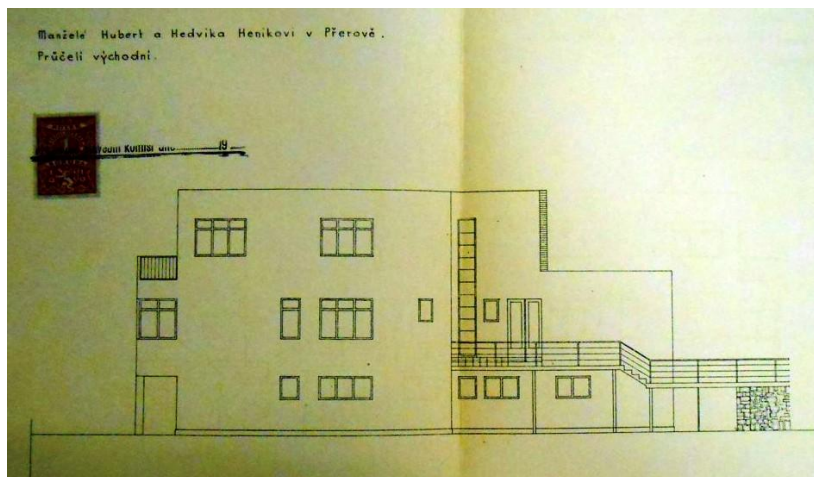
38. Přerov, vila pro manžele Henikovy, situace, 1936. Foto: archiv MMP OMS



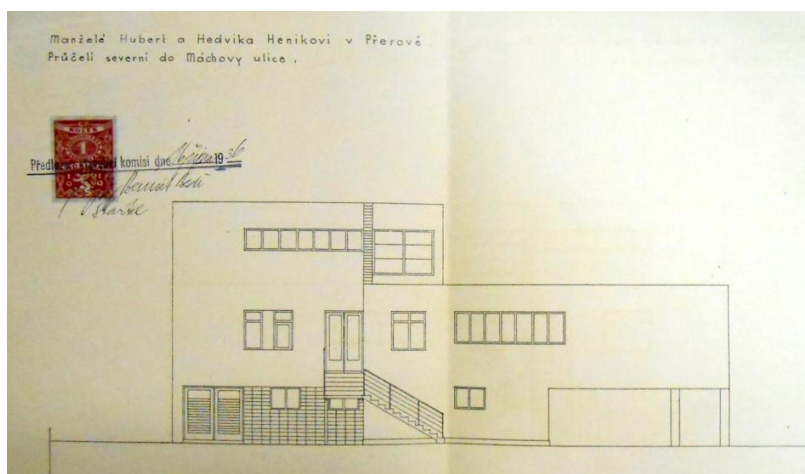
39. Pířerov, vila pro manřžele Henikovy, půdorys přízemí, 1936. Foto: archiv MMP OMS



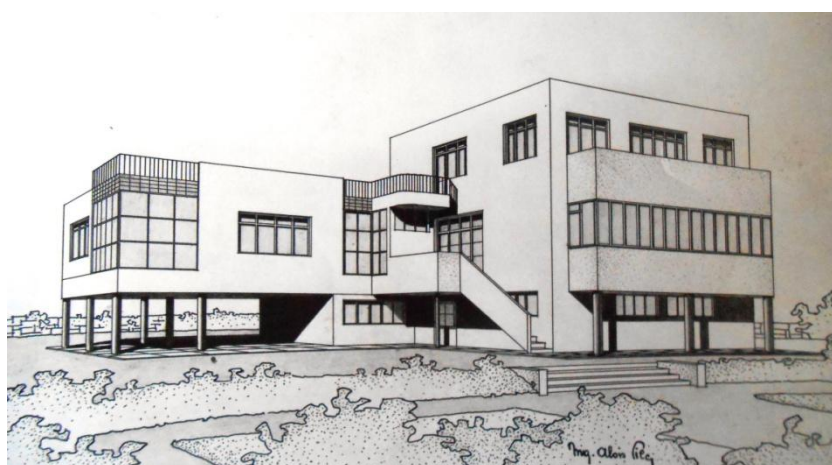
40. Pířerov, vila pro manřžele Henikovy, jižní průřelí, 1936. Foto: archiv MMP OMS



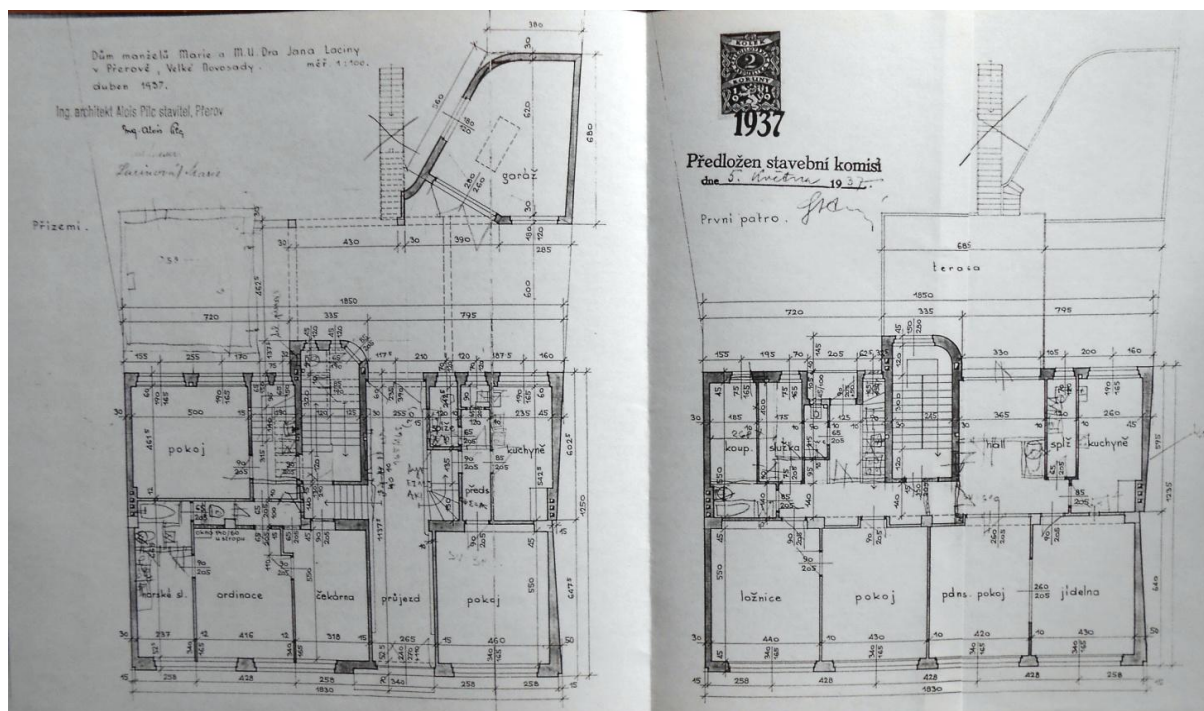
41. Přerov, vila pro manžele Henikovy, východní průčelí, 1936. Foto: archiv MMP OMS



42. Přerov, vila pro manžele Henikovy, severní průčelí, 1936. Foto: archiv MMP OMS



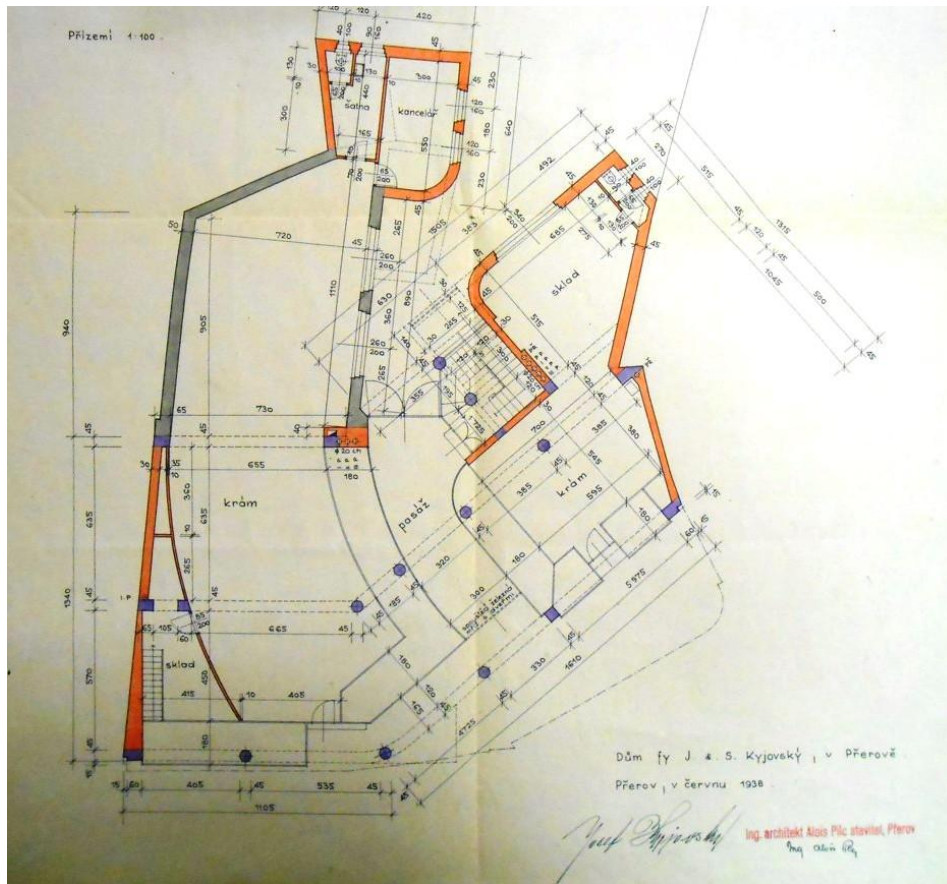
43. Přerov, vila pro manžele Henikovy, navrhovaný pohled ze zahrady, 1936. Foto: archiv MUO



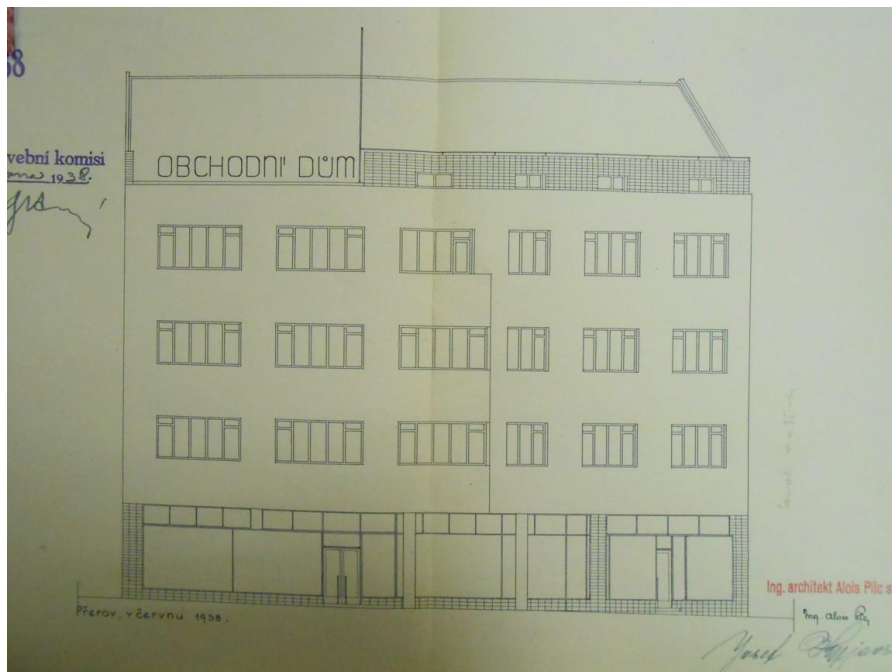
44. Přerov, dům pro MUDr. Jana Lacinu, půdorys přízemí a prvního patra, 1937. Foto: archiv MMP OMS



45. Přerov, dům pro MUDr. Jana Lacinu, uliční průčelí – současný stav. Foto: fotografie autorky, podzim 2013



46. Pířerov, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, půdorys přizemí, 1938.
Foto: archiv MMP OMS



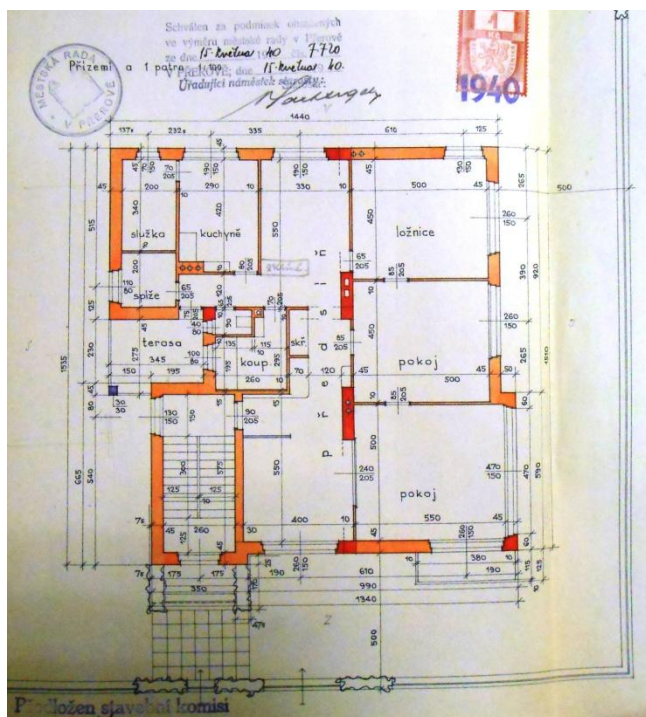
47. Pířerov, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, čelní fasáda, 1938. Foto:
archiv MMP OMS



48. Písek, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, perspektivní pohled, 1938.
Foto: archiv MUO



49. Písek, obchodní dům firmy J&S Kyjovský, pohled z náměstí. Foto: fotografie autorky, podzim 2013



50. Přerov, vila pro potomky Stanislava Feita, půdorys přízemí a 1. patra, 1940. Foto: archiv MMP OMS



51. Přerov, vila pro potomky Stanislava Feita, současná podoba stavby. Foto: fotografie autorky, podzim 2013



52. Přerov, vila pro potomky Stanislava Feita, současná podoba stavby.
Foto: fotografie autorky, podzim 2013



53. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově



54. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově



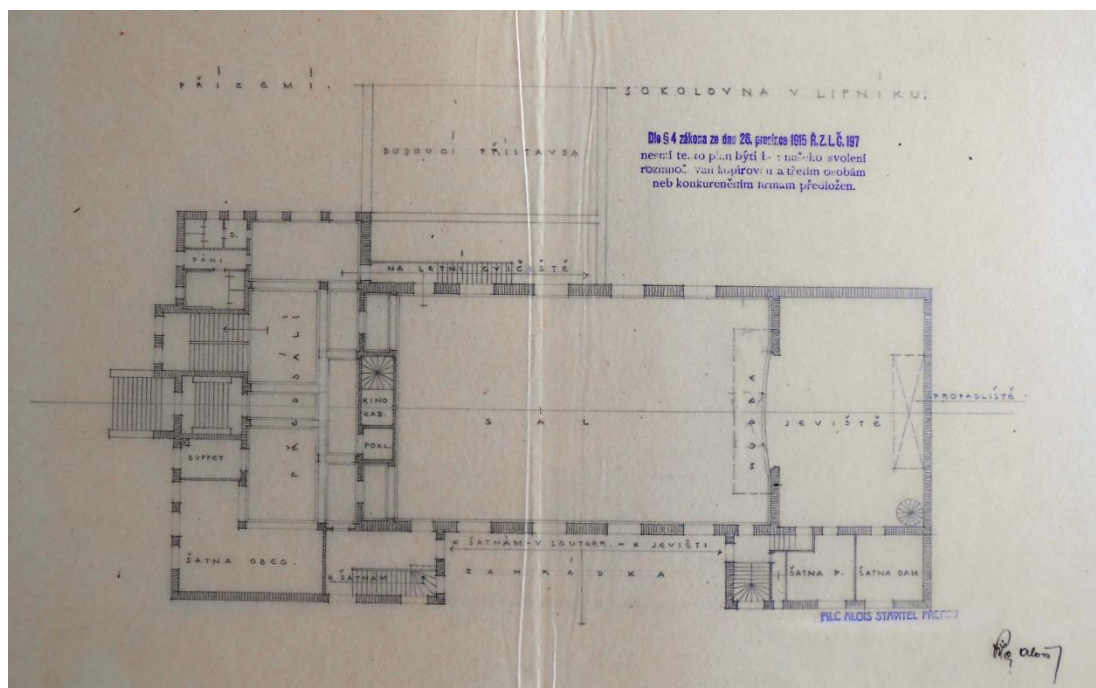
55. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově



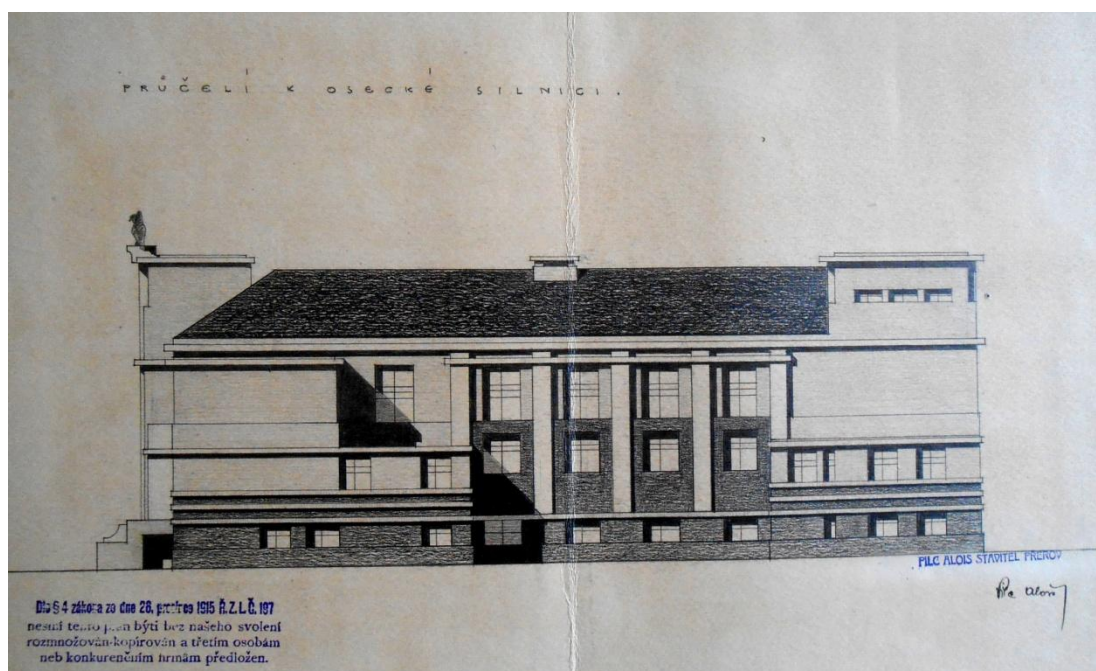
56. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově



57. Přerov, Středomoravská výstava, 1936. Foto: archiv Muzea Komenského v Přerově



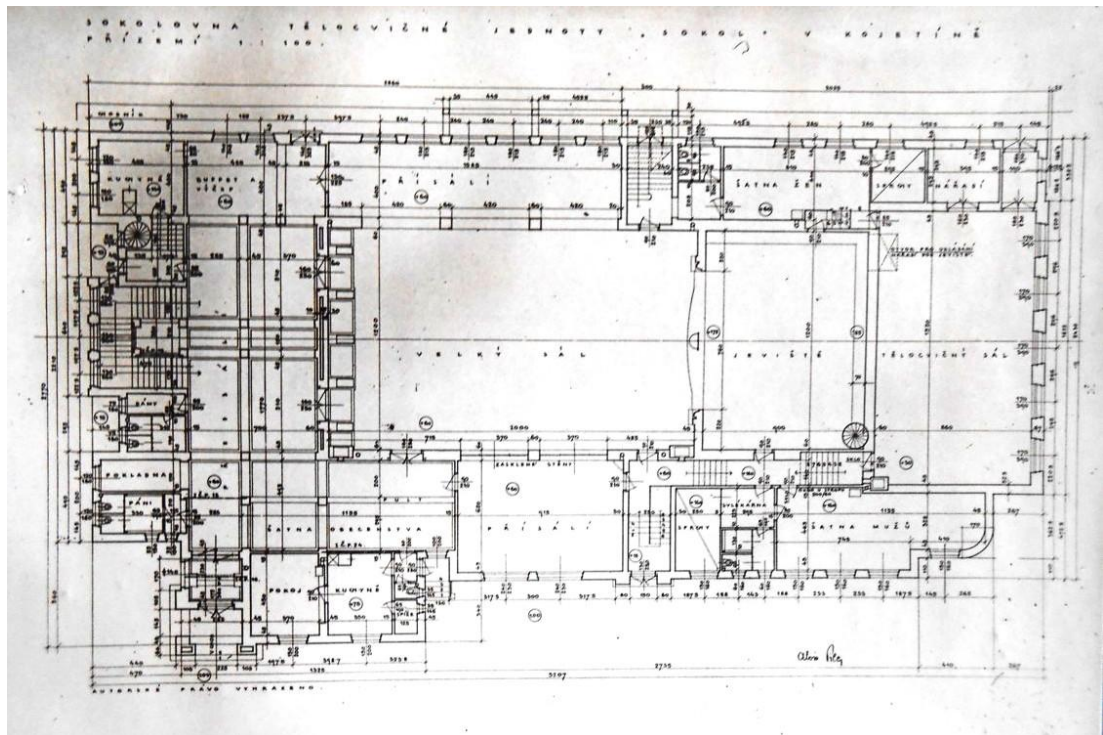
58. Lipník nad Bečvou, sokolovna, půdorys přízemí, 1924. Foto: archiv MUO



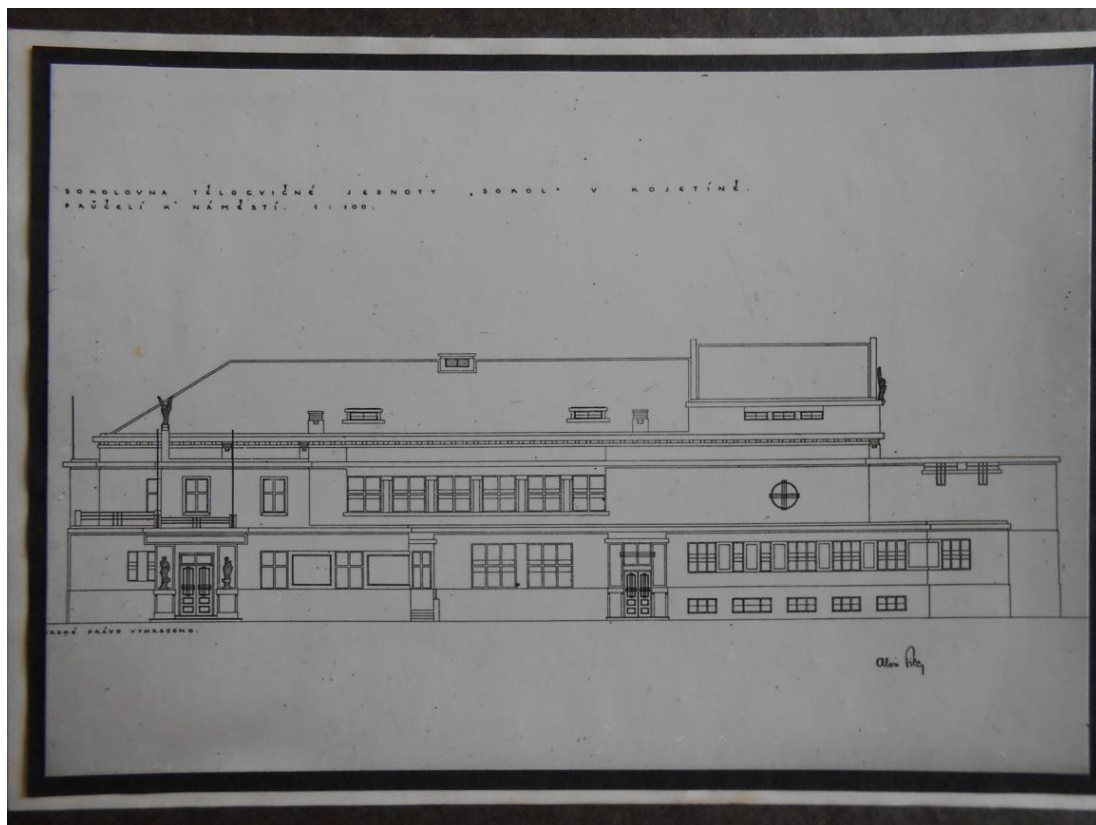
59. Lipník nad Bečvou, sokolovna, pohled na průčelí od silnice 1924. Foto: archiv MUO



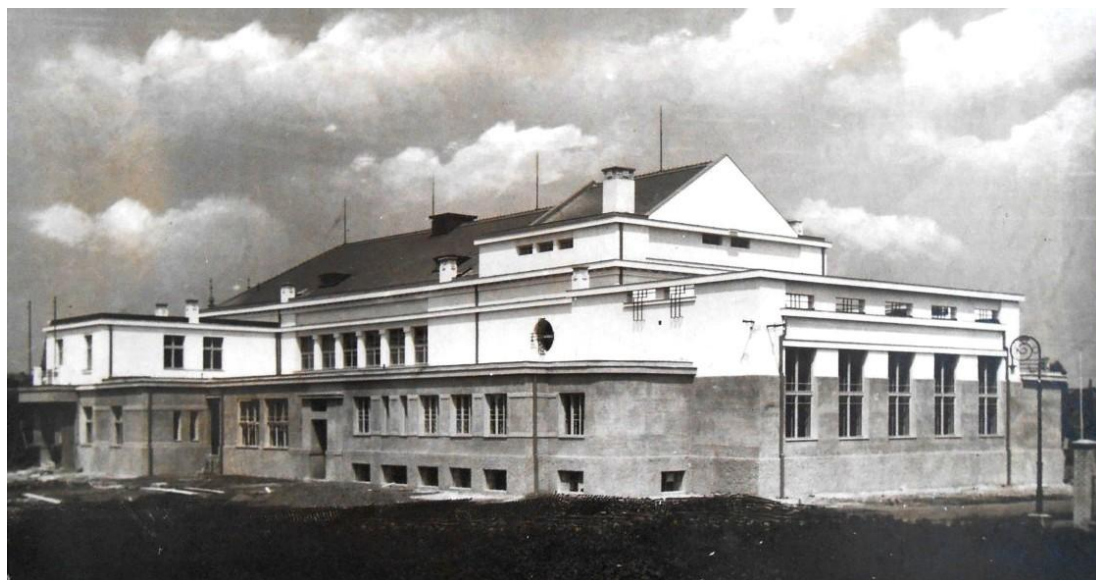
60. Lipník nad Bečvou, sokolovna, dobová fotografie, po 1926. Foto: archiv MUO



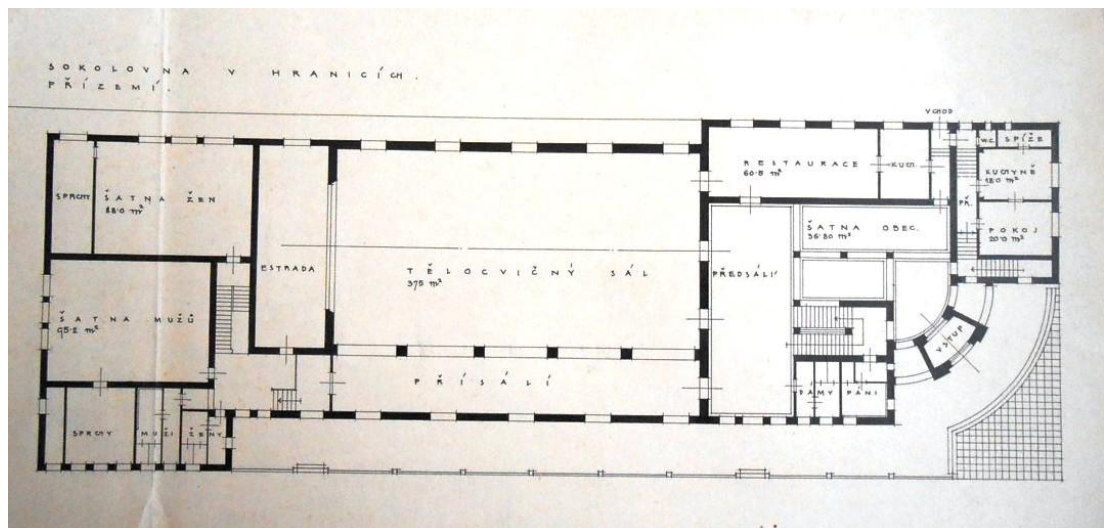
61. Kojetín, sokolovna, půdorys přízemí, 1926. Foto: archiv MUO



62.Kojetín, sokolovna, pohled na průčelí z náměstí, 1926. Foto: archiv MUO



63.Kojetín, sokolovna, dobová fotografie, po 1928. Foto: archiv MUO



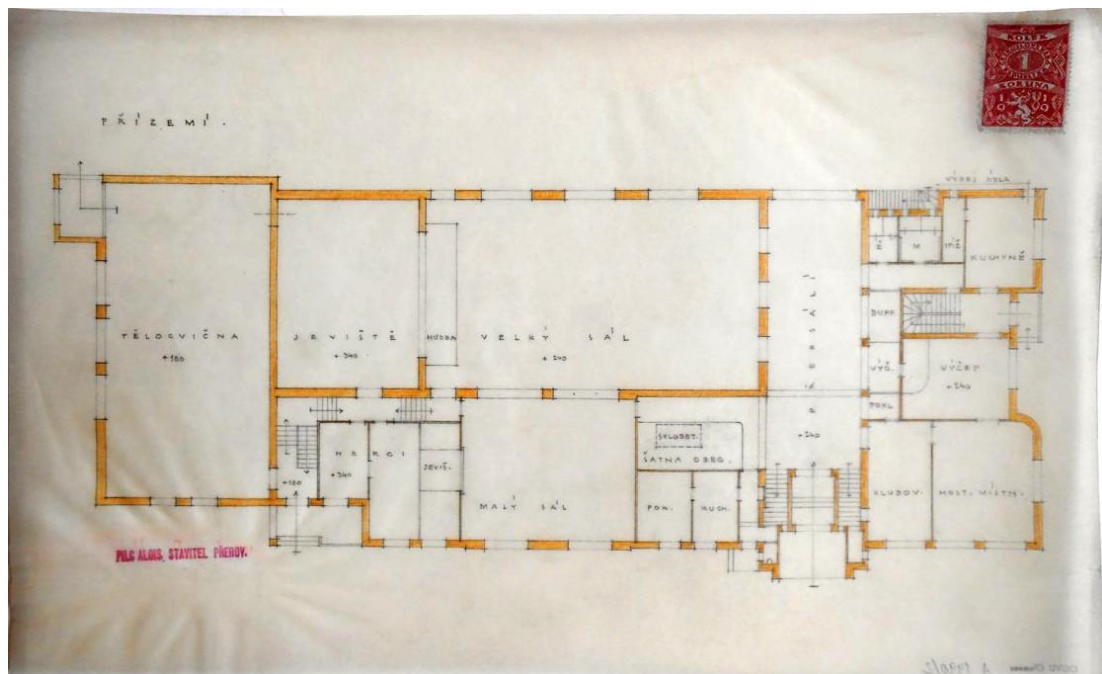
64.Hranice na Moravě, sokolovna, půdorys přízemí, 1926. Foto: archiv MUO



65.Hranice na Moravě, sokolovna, pohled, 1928. Foto: archiv MUO



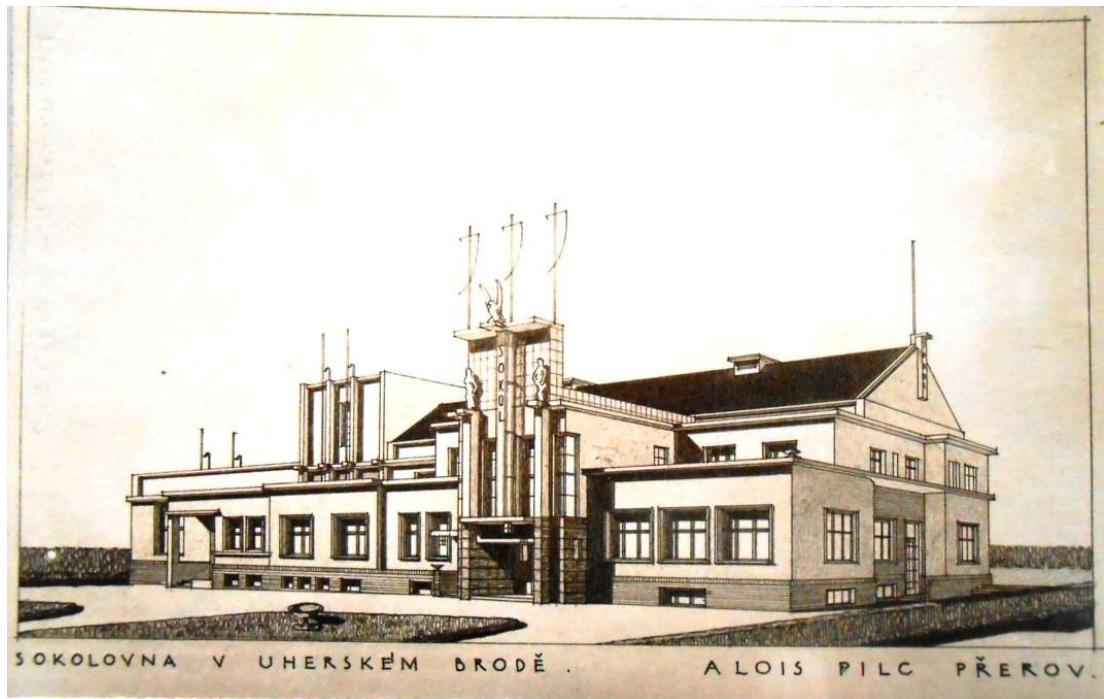
66.Hranice na Moravě, sokolovna, dobová fotografie, po 1928. Foto: archiv MUO



67.Uherský Brod, sokolovna, půdorys přízemí, 1930. Foto: archiv MUO



68. Uherský Brod, sokolovna, průčelí směrem k venkovnímu cvičišti, 1930. Foto: archiv MUO



69. Uherský Brod, sokolovna, pohled, 1931. Foto: archiv MUO



70.Uherský Brod, sokolovna, dobová fotografie, po 1931. Foto: archiv MUO