

"Dům milovníka umění" a morayská architektura přelomu
století

Pavel Zatloukal

Když darmstadtský knižní a časopisecký nakladatel Alexander Koch vyhlásil v roce 1901 ideovou architektonickou soutěž na téma "Dům milovníka umění" /Haus eines Kunstfreundes/, kulminovalo touto akcí mimo jiné i několik základních tendencí, jež spoluurčovaly charakter vývoje architektury přelomu století ve střední Evropě.

Jedna z nich souvisela s další - vrcholnou - fází šíření a popularizace myšlenek Williama Morrise, spočívajících především v tom, že stroj a strojová civilizace jsou hlavními nepřáteli moderního člověka ve vztahu k umění. Jak známo, Morris spojoval mimo jiné úpadek soudobé společnosti s úpadkem řemeslné výroby jako formy autentické seberealizace, a řešení krize 19. století hledal v možnostech anulovat moderní schizofrenii návrháře na jedné a výrobce na druhé straně. Vzory nacházel v minulosti, především ve středověké jednotě návrhu a výroby. Na jeho uměleckořemeslné dílny, vycházející z těchto premis, pak navazovala nejen skupina prerafaelistů, ale v další generaci zejména hnutí Arts and Crafts. O konkrétní gotické formy domácí proveniencce, tvořící v Anglii 19. století stále přítomnou opozici kosmopolitnímu neorenesancismu, se pak opíral i jeho vrstevník a v jistém směru i soupevník, John Ruskin.

Další výraznou tendencí přelomu století - úzce související s předchozím hnutím - byl přímý vliv soudobé anglické architektonické tvorby na umění střední Evropy, orientující se zejména k řešení otázky nové podoby - nebo obrody - rodinného domu. Na počátku stojí opět Morris a příklad jeho vlastního obydlí, Red - House v Uptonu, které si v letech 1859 - 60 postavil a vybavil podle návrhů přítele Philippa Webba. Pro jeho pojetí, charakteristické orientací k pololidové tradici bydlení ostrovanů, koncipováním stavby zevnitřku navenek, s tím související prostotou a dispoziční skladbou, preferující před reprezentativními zřeteli zabydlenost⁽⁸⁾ soustředěnost kolem krbu, se brzy ustálil termín "Domestical Revival". Myšlenky obrody architektury pak na tomto základě široce rozváděly generace jeho následovníků; připomeňme alespoň jména Ch.A.Voysey, Ch.Ashbee, B.Scott a okruh glasgowských umělců v čele s Ch.R.Mackintoshem. Jejich projekty a realizace - zdaleka ne ovšem shodné ve východiscích a cílech - byly hojně ve své době publikovány nejen v domácích periodikách /zejména v časopisech The Studio a Academy Architecture/, ale od počátku 90.let byly přebírány i do celé řady většinou nově zakládáných uměleckých revuí v Německu a v Rakousku /např. Dekorative Kunst, Kunst und Kunsthandwerk ad./. Jedním z hlavních a cílevědomých proklamátorů hnutí anglikanizace ve smyslu obrody soudobé architektury se pak stal Hermann Muthesius. Řadu let kolem přelomu století působil na německém vyslanectví v Londýně, odkud propagoval anglický styl bydlení knižně i časopisem. K hlavním mluvčím stylu "věcnosti" patřil i po návratu

domů. A nebyl zde již jediným; stejně například ředitel hamburské galerie, Alfred Lichtwark, v této souvislosti hovořil o "věčné kráse".

Konečně třetí tendencí, jež nás v této souvislosti bude zajímat a která na přelomu století kulminovala, byl kult umělce anebo znalce uměleckého díla, spjatý s dobově rozvíjenou premisou prorocké výlučnosti umění a s úniky do jeho světa. Jak uvidíme dál, s Morrisovými postuláty o umění pro všechny a s jeho sociálními vývody kontrastovala jen zčásti.

O tom, že vlna anglikanizace ve střední Evropě nebyla jen okrajovou záležitostí, existuje mnoho dokladů. Svědectví o tom podal například Hermann Bahr, spisovatel a člen redakčního kruhu mladého časopisu *Ver Sacrum*. Hned v prvním ročníku /1898/, v článku *Anglický styl*, rozhorleně referuje o tom, že "v kroužku vídeňských umělců a milovníků umění se nyní často diskutuje o anglickém stylu". Nás v této souvislosti nebudou zajímat ani autorovy závěry, oponující tomuto nadšení požadavkem po svébytnosti vlastní umělecké tvorby, jako spíše poznámky o "fanaticích" anglického stylu na Dunaji, kteří dokážou jeho věčnost, jeho důvěrný vztah k materiálu, jeho jemnost, preciznost a princip propojení umělce s řemeslníkem ve výsledném procesu do nekonečna obdivovat. Ostatně i Adolf Loos v knížce esejů *Ins Lehre gesprochen* /z let 1897-1900/ říká, že "centrum evropské civilizace se nyní nachází v Londýně".

Byl to přesný opak toho, čím se v architektuře i v uměleckém řemesle vyznačovala vrcholící doba pozdního

historismu. O tom, jak vyhlížely dosavadní domy "miloyníků umění", syčedčí řada příkladů. Za mnohé je jejich výmluvnou charakteristikou přídomek, jímž A. Lux obdařil první vilu Otto Wagnera. "Italský sen v náručí Vídeňského lesa" byl skutečně ztělesněním poslední fáze virtuózní formy.

V této podobě poznamenala i počátky samostatné tvorby a školní východiska první a rozhodující generace Wagnerových žáků z vídeňské Akademie výtvarných umění, jejichž zásadní podíl na formování počátků moderní architektury není třeba připomínat, ale jimž v souvislosti s tím připadá i prvořadé místo v šíření anglikanizujících idejí.

Již v letech 1895-96 postavil Hubert Gessner, tehdy student druhého ročníku Wagnerovy speciálky, dům pro Josefa Bratmanna v rodných Valašských Kloboukách. "V moderním slohu vystavěná vila vídeňského sládka... klobuckého rodáka, jenž z malých poměrů vyšinul se na předního vídeňského průmyslníka", byla příznačná nejen pro tehdejší intence Wagnerových žáků, ale i pro tvorbu jejich učitele. V podstatě stále ještě italizující schéma, povýšené naťvíc do imperiálních forem, začínalo být aktualizováno detailem, přetavujícím dekor do podoby vláčných, naturalistických, "stékajících" motivů. Bratmannova vila představuje jednu z tehdejších cest k nové architektuře; cestu legitimního, ne antagonistickeho přechodu mezi protikladnými principy.

Perspektivní pohled na Bratmanovu vilu nakreslil

Gessnerovi pro časopis Der Architekt jeho přítel a spolužák od Wagnera, s nímž se ostatně znal už z brněnské průmyslovky, Alois Ludwig, F ten mezitím již stavěl. V malebném prostředí brněnských Pisárek navrhl ve stejné době rodinný dům pro své rodiče. Dispozici chápal ještě tradičně, ale zařto průčelí představovalo v dobovém kontextu výrazné novum: je programově asymetrické, na jedné straně vrcholí vysokým volutovým štítem, na druhé arkýřovitým přístěnkem. V detailu pak zcela upouští od historizujících reminiscencí a místo nich pracuje s prostým motivem neomítané cihly; průčelí akcentuje sentimentalisticky a symbolistně laděnou freskou a domovním znamením. Ludwigova stavba tak představuje jeden z prvních příkladů nejen zřetelného rozchodu s historizujícím, především neorenesančním schématem, ale navíc i jeden z prvních středoevropských případů transformace anglikanizujícího pojetí obydlí.

K hvězdám na nebi vídeňské architektury konce století patřil především opavský rodák Josef Maria Olbrich. Nebyl přímým Wagnerovým žákem, ale od roku 1894 vedl jeho ateliér. Byl činný nejen tvůrčím způsobem, ale i publicisticky a jeho návrhy a realizace byly na přelomu století snad nejčastěji reprodukoványmi architekturami. U řady vilových staveb i on postupně přecházel od naturalisticky, florálně orientovaného secesního nátěru k výraznému modernistickému projevu, příznačnému oproštěností, mimo jiné i jako rezultátu anglickou tvorbou přetavených japanizujících motivů. Jeho tvorba v oblasti

rodinného domu vyvrcholila po roce 1899, kdy na pozvání hessenského vévody odešel do Darmstadtu, aby se tam ujal budování umělecké kolonie. Zdejší vilové stavby se staly domy umělců či milovníků umění v pravém slova smyslu, jak svojí formou, tak i náplní uměleckých sbírek. Společným jmenovatelem většiny z nich byla aplikovaná halová dispozice, tedy centrum bydlení soustředěné do haly s krbem a nezřídka i s otevřeným schodištěm k ochozu v patře, zpřístupňujícím intimní prostory. Tato funkční diferenciací pak byla navenek provázena důslednou asymetrickostí - opět výrazem preference logiky vnitřního života před vnějším reprezentativním zřetelem - a v detailu upouštěním od vláčné lyrizující linie ornamentu ve prospěch geometrizace dekoru, vrcholícího abstrahující šachovnicí.

Do rodné Opavy se Olbrich tvůrčím způsobem vrátil ještě v roce 1904, aby zde navrhl rodinný dům s cukrárnou pro svého bratra Edmunda. Pojal jej již poněkud jinak. Jeho rustikalizující styl korespondoval s celým jedním proudem soudobé anglické tvorby. Nebyl výjimečný ani v Olbrichově tvorbě; podobných forem užil již dříve, například u takzvaného Šedého domu v Darmstadtu, a podobného výrazu užívali i jiní tvůrci; v témže roce Ch. R. Ashbee v Londýně, o čtyři roky později Dušan Jurkovič v Brně.

Architektem, který však začal na přelomu století ve vídeňském kulturním prostředí představovat před-

ního protagonistu sice tradičnějších, o to však doslovnějších citací anglických prototypů, byl Franz von Krauss.

V letech 1901-03 realizoval na okraji městečka Jeseníku stavbu, která se ve své době stala jednou z nejpopulárnějších nejen doma, ale i v Anglii, vilu místního průmyslníka E. Weisse. Do lesoparkově upraveného prostředí přenesl jak v celkové koncepci, tak v detailu důslednou citaci anglikanizujícího sídla.

O tom, že byl schopen sloučit i zdánlivě zcela protikladné polohy, například barokizující hmotu s ostrovním dispozičním typem, svědčí i jeho o něco mladší stavba, vila manželů O. a E. Primavesiových v Olomouci. V letech 1905-06 zde ve výrazné urbanistické poloze vyrostl objekt, dispozičně se rozvíjející kolem centrální obytné haly a opakující základní motivy Weissova domu i jinak. Dům se stal během času snad nejvýznamnějším sídlem milovníků umění ve střední Evropě. Vedle uměleckořemeslného provedení doplňků a vybavení se na tom podílela i volná díla od rodinných přátel, sochaře Antona Hanaka, architekta Josefa Hoffmanna a malíře Gustava Klimta. Podle Hanakova návrhu například Primavesiovi v roce 1909 vlastnoručně realizovali dekorativní mozaiku ve vchodové partii. Sbírkou děl volného umění budovali především se záměrem obsáhnout v ní symbolistní ideu kultu ženy, matky, dětí a obrody života, z nich pramenící.

Prvním zřetelným vyvrcholením vlny anglikanizace ve střední Evropě se stala osmá výstava vídeňské Se-

cese, uspořádaná v roce 1900. Na pozvání výboru pořádajícího uměleckého spolku se jí zúčastnil i kroužek umělců z Glasgow, především Charles Rennie Mackintosh, jeho žena Margaret Macdonald a její sestra Frances Macnair. Bylo již vícekrát poukazováno na to, jak Mackintoshův "Scottish Room" zapůsobil na vídeňskou tvorbu. V následujícím roce architekt navrhl i interiér hudebního pokoje vídeňana Fritze Wärndorfera, muže, který o dvě léta později zakládá Wiener Werkstätte. Protagonisty a poslěze i vlastníky těchto uměleckořemeslných dílen, vycházejících z Morrisových a Ruskinových zásad, se však v druhém desetiletí jejich existence stali olomoučtí Primavesiovi.

Vraťme se ještě jednou k darmstadtské soutěži. Z návrhů, které do ní došly, bývají nejčastěji reprodukovány zejména dva projekty anglických architektů. Bailie Scott se představil romantizujícím, pohádkovým pojetím "motýlového" či "sluncem prozařovaného" domu. Mackintosh byl radikálnější a jeho návrh představuje faktické vyvrcholení geometrizujících tendencí moderny. Nebyl však pozoruhodný jen z hlediska naprosté preference vnitřní dispoziční logiky navenek, ale i neméně hravou poetičností, s níž ztvárňoval podobu jednotlivých interiérů, zejména hudebního salónu.

Mackintoshův radikalismus a originalitu absorbovali do vlastního pojetí jen výjimeční středoevropští tvůrci. Vedle již zmíněného Olbricha k nim patřil především Josef Hoffmann, rodák z Brtnice u Jihlavy, Ludwigův a

Gessnerův spolužák nejen od Wagnera, ale opět již z brněnské průmyslovky a navíc Olbrichův spolupracovník z Wagnerova soukromého ateliéru. Vzápětí po zmíněné výstavě a po publikování Mackintoshova návrhu z darmstadtské soutěže vytváří celou kolonii anglikanizujících cottage na Hohe Warte ve Vídni. Halové pojetí pak rozvíjí i v řadě pozdějších realizací, z nichž mnohé byly uskutečněny na našem území /Kladno, Kouty nad Desnou, Vrbno pod Pradědem, Bruntál/.

Darmstadtské soutěže se zúčastnil i jeden z nejtalantovanějších, ale zároveň i jeden z nejproblematictějších Wagnerových žáků, krnovský rodák Leopold Bauer. Nemusíme snad již ani zdůrazňovat, že seděl ve stejné lavici v brněnské průmyslovce s Hoffmannem a u Wagnera rovněž docházel do učitelova soukromého ateliéru. Patřil však i k dosud ne zcela doceněným teoretikům; již ve své době byl považován za autora první filozofickoteoretické reflexe moderní architektury. Vyvrcholením jeho rané fáze tvorby se stalo několik staveb rodinných domů, v nichž přímo rozvinul motivy svého soutěžního návrhu z Darmstadtu.

U vily dr.K.Reissiga v Brně z let 1901-02 je patrná souvislost nejen s příkladem Olbrichovy tvorby, ale i s dílem Charlese Annesley Voyseye, jednoho z nejoriginálnějších anglických inovátorů v oblasti rodinného bydlení. Tyto podněty dokázal mladý Bauer syntetizovat do působivé podoby, spojující rozpětí od racionalizující věcnosti až po kontrasty magického působení světla ve schodišťové hale. Pozornost věnoval i vybavení interiérů; součástí knihovny byla například menší vyvýšená prostora čtenářského koutu,

obdoby toho, co v anglickém domě představuje bay - window, kontemplační přístěnek s oknem do zahrady.

V téže době, v letech 1902-03, byl podle jeho návrhu realizován i druhý velký rodinný dům, vila F.Kurze v architektově rodném Krnově. Šlo vlastně o radikální přestavbu. Architekt zde opět a v ještě výraznější míře uplatnil halovou dispozici s volným schodištěm do patra. Z haly zpřístupňoval i hlavní obytné prostory v přízemí, dva salóny. Jejich vykládky propojil a sjednotil rafinovaně koncipovaným a přitom k ušlechtilé prostotě směřujícím dekorem, jehož základní motiv, stylizovaný sloupek ve čtvercovém modulu, zřejmě korespondoval s Mackintoshovým řešením skotského koutu na vídeňské výstavě nebo s jeho detailem návrhu hudebního pokoje z darmstadtské soutěže. Princip bay - window zde tentokrát suplovala arkýřovitě utvářená nárožní nika prvního patra, do níž ústil pokoj stavebníkovy dcery. Bauer věnoval pozornost jejímu vnitřnímu vybavení i vnějšímu ztvárnění do té míry, že na to ještě po třiceti letech vzpomínal: "...dnes bych arkýř pravděpodobně nebyl tak bohatě ozdobil. Ale tehdy arkýřový pokoj obývala mladá hrdá dáma, která se jmenovala Lili; pro mladého architekta to byl podnět spojit její jméno s motivem pavího péra a tím ozdobit arkýř..." Z arkýře tedy vytvořil pohádkově fantaskní, klenot připomínající útvar, členěný spirálovou řezbou, prokládanou ba revnými kameny a zlacenou v reliéfu pavích per.

Kolem roku 1900 se k formám anglikanizace, které jsme až dosud sledovali, připojoval i další proud, který

s těmito tendencemi zpočátku souzněl jen vzdáleně. Rus-
tikalismus se ve střední Evropě opíral nejen o okrajové
sféry oblasti "vysokého umění" /měšťanské projevy/, ale
i o dosud zcela opomíjený inspirační zdroj, regionální
folklór.

Josef Hoffmann například v roce 1900 mezi mnoha
kresbami pro Ver Sacrum publikoval i skicu moravského
venkovského domu, představující malebné uskupení, inspi-
rované konkrétními motivy z venkovského stavitelství,
mimo jiné i žudrem.

V té době však začínaly být ve větší míře publi-
kovány práce architekta, který se rozvíjení etnografic-
kých východisek věnoval již léta systematicky, na Moravě
zdomácnělého Slováka Dušana Jurkoviče. Od výstavby části
skanzenu na pražské Národopisné výstavě dospěl v druhé
polovině 90.let k syntéze etnografismu s osobitě trans-
formovanou ranou secesí a po přelomu století začal pro-
gramově tyto výchozí prvky obohacovat a posléze i přetvá-
řet pod vlivem zájmu o koncepci anglikanizujícího rodinné-
ho domu. Dělal to natolik zřetelně, důsledně a přesvědčivě,
že některé výsledky jeho tvorby, podobně jako dílo F.
von Krausse, staly se snad nejčastěji frekventovanými pří-
klady soudobé produkce Předlitavska v anglických periodi-
kách.

Patřila k nim především vila brněnského průmyslní-
ka R.Bartelmuse, kterou si v letech 1900-01 podle Jurkovi-
čova návrhu postavil na Rezku u Nového Města nad Metují.
Kombinace prvků pojizerské chalupy s motivy z Čičman, ze-
jména však řešení interiérů, centrální haly s volným scho-

dištěm k ocnozu a s motiyem bay - window, architektovi vzápětí vyneslo přídomek "český Baillie - Scott".

Od konce roku 1901 se Jurkovič ^{především} inten-
zivně věnoval pokusu architektonicky ztvárnit ideu "slo-
vanského salónu" v modernizovaných luhačovických lázních.
I zde - byť ne zpočátku v tak zřetelné míře - uplatnil
svoje zaujetí přto anglikanismus. V úvodní etapě budová-
ní lázní, odvíjející se v první polovině roku 1902, se
to začínalo projevovat prakticky u všech realizací. Při-
pomeňme například adaptaci Kuchyňského domu na Chaloupku.
Nenáročnou dispoziční úpravou a zejména přístavbou dřevě-
ného patra přetvořil tento drobný objekt v rustikální a
zároveň snově pohádkové obydlí.

Nebudeme pak udiveni, že si je při svých luhačo-
vických pobytech natolik oblíbil horlivý příznivec Jurko-
vičovy práce v lázních, Vilém Mrštík, že pak bydlíval
výhradně v něm. Někdejší radikální bořitel společnosti,
nynější skeptický vyznavač "ducha milované stariny", ostat-
ně Jurkoviče přizval i do Divák, aby mu tady jeho rous-
seauovský útulek doplnil stavbou včelína, částečného zdro-
je spisovatelovy obživy. Mrštík v té době chápal Jurkovi-
čovu tvorbu převážně jednostranně, ze zorného úhlu svého
stále se vyhrocujícího negativního vztahu k městské civi-
lizaci. Když o něm psal, že "dnes tvoří vědomě, ale zrov-
na tak bezprostředně, dobrodušně, jak bezprostředně, ale
nevědomky tvoří dobrodušný jeho lid," akcentoval jen jed-
nu stránku architektova díla.

Rok 1903 začal pro Jurkoviče nadějně. V jarní se-

zóně pokračoval v řízení dalších stavebních prací v Luhačovicích. A právě tehdy uplatnil anglikanizující inspiraci nejvýrazněji. Vilku lázeňského topiče J. Pospíšila koncipoval jako symetrickou stavbu, kombinující několik materiálů /kámen, hrázdění dřeva, kov a sklo/ a barev /modrá a zelená/. Její výraz již orientoval ne tak k romantizujícímu Baillie - Scottovi, ale k radikálnímu Mackintoshovu pojetí.

Nejblíže k příkladu skotského architekta stála však malá stavba, kterou Jurkovič v téže době umístil u pramene Janovky, inhalační pavilón. Celodřevěný přízemní objekt s přiznanou hrázděnou konstrukcí připomínal krystalickou srostlici. Geometrizační zde byla dovezena nejdál, až k prekubizujícím náběhům, aniž však šel abstrahující smysl na úkor příznačně poetizujícího architektova rukopisu.

V té době vrcholilo i Jurkovičovo přátelství s Janem Kotěrou, který načas směřoval stejným směrem, tedy k uplatnění anglikanizujících principů za současné excerpce z folklóru.

Sezóna, která pro Jurkoviče začala v Luhačovicích tak slibně, skončila v trpkém zklamání. Díky nepochopení lázeňské správy a vytrvalým útokům z řad konzervativní architektonické obce, musel se systematickou prací pro lázně skončit. Naděje k uplatnění jinde mu však příliš neposkytovaly ani jiné zakázky. Výmluvně o tom svědčí dopis Aloise Mrštíka Vilémovi z 16. listopadu 1903, v němž cituje, co mu Jurkovič před nedávnem na-

psal: "Práce, které by se mohly nazývat uměleckými, vůbec už žádné nemám. Není peněz. Lepší člověk ke mně nepřijde. Samý učitel a podobní. U těch je smysl a porozumění, ale peněz není, a u těch druhých fůra veliké hlouposti."

Přerušením nadějného směřování v Luhačovicích byla zřejmě citelně zasažena i Jurkovičova možnost rozvíjet dál mackintoshovský koncept. Nicméně k poučení anglickou koncepcí bydlení se architekt vracel i později. Z hlediska dispozičního uspořádání rodinného domu nejvýrazněji ve svém vlastním obydlí, které si v roce 1906 postavil v Brně. Na základě halové dispozice, již aplikoval z Rezků, rozvinul bohatou hmotovou skladbu, sugerující téměř "rostlý" charakter/objektu. To jen umocňovaly netlumená barevnost a detaily ornamentu, posouvající výraz domu směrem k novoromantické pohádkovosti. Ostatně pohádkový námět, který by bylo možné interpretovat z řady úhlů, čerpajících jak z rousseauovské filozofie a z časného romantismu -

tak jako z obliby pohádkového motivu v české secesi, Kašparova mozaika s bajkou o drakovi, byl umístěn hned na průčelí domu. Obydlí umělce bylo zároveň i domem sběratele a milovníka umění; vedle Štursova Myslitele, Uprkových, Frolkových a Slavíčkových obrazů dotvářely interiéry i Šlattauerovy mozaiky. Ještě než se architekt do domu nastěhoval, uspořádal v něm za pomoci brněnského Klubu přátel umění propagační výstavu vlastního díla; kromě prohlídky exponátů si mohli návštěvníci na místě ověřit i funkce a organizaci bydlení.

Mackintoshův vliv je možné kolem poloviny prvního

desetiletí našeho století vysledovat i v řadě jiných případů. Projevil se i u Huberta Gessnera, jak v některých pavilónech jeho nejrozsáhlejší realizace, jíž byl zemský ústav pro choromyslné v Kroměříži, tak v jeho vídeňských stavbách, na nichž spolupracoval s bratrem Franzem v roce 1907. Jednou z nich byl objekt tiskárny a nakladatelství Vorwärts, druhou vlastní vila. Obě stavby jsou mimo jiné charakteristické i systematickým užitím motivu arkýřovitě koncipovaných okenních přístěnků. Tento prvek je spojuje i se zřejmě poslední stavební realizací bratří Gessnerů v rodném městečku. Rodinný domek valašskoklobuckého odborného učitele F. Růžičky koncipovali v témže roce jako syntézu několika prvků: vedle aplikace poučení anglickou dispozicí dále dozníváním orientalizujících motivů a zřejmě i místního, regionálního folklóru, zprostředkovaného snad Jurkovičovými stavbami z nedalekých Luhačovic.

S návrhem - byť neuskutečněným - na variantu anglikanizujícího obydlí se do tohoto kontextu zapojil i další z někdejších Wagnerových žáků, architekt, který proslul především svými bravurními a zároveň zasněnými kresbami, Wunibald Deininger. V roce 1906 navrhl a publikoval projekt na Sommerovu vilu pro lázně Jeseník - Gräfenberk. Dispozičně jednoduchou stavbu ovládala opět hala s krbem a nástupem ke schodišti, zvenčí s trojicí arkýřovitě utvářených okenních výklenků.

Vlna anglikanismu se v této době - ať v radikálnějším nebo tradičnějším orientovaném pojetí - záro-

veň již ve střední Evropě začala uzavírat. Téměř symbolicky se tak stalo na velké výstavě soudobého výtvarného umění Předlitavska, uskutečněné v Anglii v roce 1906 a doprovázené zvláštním a obsáhlým svazkem časopisu The Studio. Byl věnován čtyřem druhům umělecké tvorby, malířství, sochařství, architektuře a dekorativním uměním. Hugo Habermeld, autor statě o architektuře, ve své kapitole jednak nastínil víc než desetileté osudy vývoje moderní architektury, zahájené povoláním O.Wagnera na vídeňskou Akademii a založením spolku Secese, jednak podrobně pojednal o vývoji Wagnerovy tvorby a stručněji i o dalších umělcích, především z řad jeho žáků, z nichž o většině jsme se zmínili. Bohatě ilustrovaný sborník se tak vlastně stal jakousi retrospektivou uzavírané kapitoly.

Z hlediska vlivu ostrovní koncepce se samozřejmě neuzavřela zcela a díla, orientovaná anglosasky, nevznikala ani nadále jen okrajově. Zřejmě nejvýznamnějšími příklady v našich zemích, vytvořenými před první světovou válkou, jsou dvě stavby brněnského architekta Emila Králíka, někdejšího absolventa pražské techniky, a přesto svou secesní etapou přesvědčeného wagneriána. Obě byla v letech 1910-11 postavena v Prostějově.

U vily dr.F.Kovaříka autor zkombinoval osově přísně vázanou, monumentalizující hmotovou skladbu, soustředěnou kolem čestného dvora, s uvolněnou dispozicí, která vrcholí v anglikanizující hale. V koncipování přilehlých prostor pak téměř předjal Loosovu metodu Raum - Planu, rozpracovanou ve Vídni až o několik let později. Vila ing.J.Kovaříka

byla pozoruhodná především dispozičně. Králík zde v důmyslném spojení realizoval zcela ojedinělé pojetí, spočívající ve spojení motivu halové dispoziice s mediteránním atriiovým řešením.

Bylo to v době, kdy český teoretik architektury, Emil Edgar, ve statí Rodinný dům vyhrotil dva protiklady soudobé architektury, neplodný, historizující jižní princip a upřímnou, niternou, opravdovou, prostou a citovou tendenci severu, vítězí i u nás.

Téma, které jsme mohli pouze naznačit, je pozoruhodné po několika stránkách.

Vlna anglikanizace, zasahující na přelomu století střední Evropy, měla přirozeně své sociální, psychologické i vlastní estetické kořeny. Konkrétně souvisela se snahami o obrodu umění po vyčerpávající periodě historismu. Historismus, a to ve všech jeho složkách, však negovala jen zčásti, tak, že namísto jeho internacionální podoby stavěla inspirační zdroj, čerpající z místních tradic, ať jimi bylo obydlí měšťana 17.století, venkovská cottage nebo valašská roubená chalupa. Souvisela tedy i s vrcholící vlnou nacionalizace umění.

V obecnější poloze pak anglikanizace na přelomu století dotváří nárazy dvou mocných vln ostrovní kultury, které střední Evropu zasáhly v období raného romantismu 18.století /idea přírodně krajinářského parku spojená s orientálním exotismem/ a v první polovině následujícího věku /neogotika zámeckých sídel/.

Odtud můžeme z větší části odvozovat i kořeny

ylny. +--- Jako tudorský neogotický zámek nabízel dobově adekvátní kulisu životu aristokrata počátku 19.století, tak stejně i cottage oslovoval kultivovaného buržou o sto let později. Ostatně od tohoto třetího mocného proudu se odvozovaly i další, drobnější vlny, které v průběhu 20.století působily již více ve smyslu korektur: hnutí zahradních měst, vyvíjející se u nás například až do baťovské podoby, nebo náraz rustikalismu konce 70.let, korespondující s potřebou hledání bezpečí kolem rodinného krbu.

Anglikanizaci by bylo samozřejmě možné zkoumat i z dalších aspektů. Například kteří z umělců i ze stavebníků se tohoto inspiračního zdroje chápali nejintenzivněji. A kteří byli schopni obohatit vytypované polohy o vlastní přínos.

I na základě tohoto stručného nástinu bylo by možné pokusit se o chronologii a periodizaci této kapitoly počátků moderní architektury. Od prvních náběhů, projevujících se v 90.letech, tedy ještě před vídeňskou výstavou a darmstadtskou soutěží /Ludwig, Olbrich, Čás-
tečně i Krauss/, přes vrcholení, související s přímým vlivem těchto počínů /Bauer, Hoffmann, Jurkovič, Gessnerové, Deininger/, po pozdní projevy, charakteristické již prolínáním s neoklasicismem a art déco /např.Králík/.

A konečně, podoba domu milovníka umění, budujícího v hale, v knihovně, případně v hudebním salónu soukromou galérii výtvarného umění, koncipovanou stylově shodně, od rozvěšených olejů po tkané tapety. Tedy ztěles-

nění širokého rozpětí mezi morrisovsky chápanou syntézou umění a řemesla pro všechny a ezoterickou odtazitos-
tí před vnějším světem. Mezi ideálem chladnokrevného a
precizního Phillease Fogga z verneovek a nervním Wildeo-
vým dandym.