

Pavel Zatloukal

Referát se soustřeďuje na tři základní okruhy, v jejichž rámci jsou sledovány specifické a různorodé formy aktualizace tradičních aspektů v některých oblastech architektonického vývoje. Tematika byla zúžena na moravskou problematiku, zejména vzhledem k některým specifickým problémům, místy však přesahuje i k obecnější platnosti. Je přirozené, že většinu otázek, jimž bylo u nás dosud věnováno málo pozornosti, není na tomto místě možné více než naznačit. Autor se domnívá, že mohou mít důležité postavení ve studiu výtvarného umění 19. a počátku 20. století především z hlediska mezioborových vazeb mezi dějinami umění a obecnou historií, případně hospodářskými dějinami a zároveň mohou přispět k objasňování fenoménu historismu.

### 1. Inženýrská architektura a tradice

Je známo, že hospodářské podnikání na Moravě v 1. polovině 19. století měla v rukou většinou tradiční vysoká aristokracie, která na svých panstvích disponovala potřebnými prostředky a hospodářským zázemím. Ovlivňovala samozřejmě rozhodujícím způsobem nejen samotnou hospodářskou stránku, ale i architektonickou tvářnost rozsáhlého okruhu staveb. Projevovalo se to zejména v hutnictví. Olomoučtí arcibiskupové zakládají Vítkovické železářny, Salmové podnikají v Blansku, Lichtenštejnové v Adamově, v Sobotíně a ve Štěpánově Mitrovští, od nichž později kupují jejich podniky Kleinové.

Pokusíme-li se rekonstruovat podobu vysokých pecí v 19. století, zjišťujeme, že většina objektů, jimž byla věnována zvýšená pozornost, byla stavěna v romantické neogotice, aplikující na kubických hmotách - vycházejících ještě z pozdního klasicismu - detaily cimbuří, střílen a kombinaci neomítaného cihelného i kamenného zdiva. /1/ Tedy vesměs historizující, k romantické, aristokratické, středověkem inspirované

gotice inklinující pojetí. Přitom je zřejmé, že jde většinou o nové stavební druhy, kde kontrast se záměrně tradiční formou je ještě markantnější než jinde.

Zkoumáme-li podrobněji tuto problematiku, shledáváme, že úzce souvisí s výrazným dobovým znakem, s těsnou a programovou orientací většiny příslušníků vysoké aristokracie v 1. polovině 19. století k Anglii. Projevovala se studijními cestami, účastí anglických odborníků na hospodářském i stavebním podnikání, přejímáním životního stylu i přejímáním hotových konkrétních prototypů. Existuje pro to řada poměrně známých příkladů. /2/ Ve výtvarné oblasti nejsilněji působil vliv anglické romantické novogotiky.

Můžeme tedy sledovat snahu aplikovat konkrétní příklady anglické proveniencí na rakouské, případně moravské poměry, včetně průmyslové architektury, jako součást širěji zaměřeného hnutí. Anglie, zejména po Francouzské revoluci, je v očích této vrstvy akceptovatelným modelem evolučního přechodu od feudalismu ke kapitalismu, se zachováním výsad vysoké aristokracie. Ztělesněním této cesty je i architektura vysokých pecí, odívající nový obsah do tradiční - přijatelné - formy, inspirované středověkem, transformovaným osvědčenými příklady z Anglie.

Dalším příkladem, dokreslujícím tuto problematiku, může být - přes svoji zdánlivou odtažitost - otázka ubytování námezdních pracujících v 19. století. Stávala se po mnoha stránkách palčivě pociťovaným dobovým problémem, jak o tom mimo jiné svědčí i zvýšený zájem zainteresovaných kruhů. /3/ Při aplikování v praxi bylo zpočátku základním problémem typologické rozhodování mezi obytnými kasárnami /rozšířenými zejména v Porúří, ve Francii a v Belgii/ a mezi anglickými kotážemi. Voleno bylo většinou kompromisní řešení, bližší anglickému typu, zejména při výstavbě dělnických kolonií při železárnách a uhelných dolech.

U nás byla tato problematika v masovém měřítku řešena zejména v Ostravsko-karvinském revíru. Typologicky se zde prosadil izolovaný přízemní dům pro čtyři rodiny, se samostatnými vstupy, se zahrádkou a s hospodářským dvorkem. /4/ Do grandiózního měřítko byla tato činnost dovedena zejména

v 80. a počátkem 90. let v Ostravě-Vítkovicích, kde v sousedství závodu vyrostlo celé nové město, jednotně urbanisticky a architektonicky řešené, za účasti předních dobových tvůrců. /5/ Na racionální urbanistické osnově /mřížkový systém/ bylo užito standardizace, spojené s racionalizací technologie, projevující se především v užití cihelného neomítaného zdiva. /6/

Snaha zakotvit a stabilizovat vykořeněné imigranty většinou venkovského původu se realizovala za pomoci specifického čerpání z tradice osvědčeného typu bydlení z větší části anglické provenience.

S otázkou koncentrace námezdních dělníků a nebezpečí určitého vakua, otvírajícího možnost potenciální revolučnosti, souvisel i časný zájem majitelů podniků o duchovní život jejich zaměstnanců. Další z forem překlenutí rozdílů mezi původními a novými životními podmínkami dělnictva bylo zainteresování církve. Brzy po výstavbě dělnických kolonií dochází v mnoha případech k zakládání nových kostelů. /7/ Z vývoje architektury v 19. století vyplývá, že jsou stavěny v neogotice, mnohdy opět výrazně anglikanizující cihelné provenience.

Konečně posledním příkladem v oblasti inženýrské architektury může být olomoucká táborová pevnost, budovaná v letech 1852-74. /8/ Dominantnímu umístění nových tvrzí na návrších kolem města odpovídaly mohutné kubické hmoty cihelného zdiva, na nichž byl aplikován romantický novogotický detail kamenných bran s cimbuřími, arkýři a krakorci. Fortifikační architektura zřetelně navazuje na tradice středověkých hradů, v tomto případě opět se základním anglikanizujícím a romantizujícím přídechem, a to i v době, kdy byly tyto tendence v běžné praxi stylovým vývojem již překonány.

Shrneme-li tedy, vidíme, že romantizující, v mnoha případech neogotická a často anglikanizující orientace byla aplikována buď na novém tématu /inženýrská architektura/, nebo na tradičním námětu /sakrační architektura/ se společnou snahou navodit tímto zřetelným ideovým tradicionalismem mimo jiné i zdání organičnosti a legitimity vývoje. Stávalo se obvyklou formou k řešení napětí, vznikajícího mezi růstem no-

vých potřeb a zrychlujícím se vývojem společnosti, jemuž většinou neodpovídaly změny myšlení. Tak, jako nový obsah s adekvátní formou může symbolizovat revoluční proces, tak nový obsah oděný do staré formy je v době, která uvažuje alegoricky, ztělesněním žádoucí evoluce.

## 2. Restaurátorský historismus a tradice

Na tomto místě nás bude zajímat především otázka, kdo byl iniciátorem historizujících restaurátorských akcí v 19. století, jako metody aktivního vztahu k památkovému dědictví a obecněji i k minulosti vůbec.

Dosud se u buržoazie 2. poloviny 19. století zdůrazňovala především její zřetelná snaha navázat výtvarně kontinuitu s italskou renesanční protoburžoazií. Vedle toho ovšem existovalo i uvědomělé navazování na tradice patriciátu vlastních měst, které se v 19. století projevilo zejména v otázkách obnovy hlavních městských farních kostelů. Tak, jako se po staletí soustřeďovala výtvarně reprezentativní vůle měst k budování a výzdobě těchto monumentálních objektů, v 2. polovině 19. století jsou zakládány restaurátorské spolky pro rozsáhlou obnovu sakrálních památek. Zadáváme-li se podrobněji na jejich složení, vidíme, že vedle přímo zainteresovaných umělců a řemeslníků soustřeďovaly v širokém záběru i špičky tehdejší městské společenské struktury, včetně obecních zastupitelstev. /9/ O tom, že tato účast nebyla formální, svědčí mnohostranná aktivita včetně publikační činnosti, vysoké donace a náročné, desetiletí trvající práce. Vedle reprezentačního zřetele a stěží podchytitelné míry religiozity jde v tomto případě zřetelně i o vyhraněný tradicionalismus mladé třídy s cílem stabilizovat svoji společenskou roli zejména v konfrontaci k nepochybným tradicím aristokracie.

Restaurování sakrálních památek přirozeně zajímalo i vysokou církevní reprezentaci. V 2. polovině 19. století se na Moravě v této otázce postupně vyhranily dvě koncepce.

Okruh brněnského biskupství se zřetelně orientoval na vídeňskou svatoštěpánskou huť, včetně úzké spolupráce s ústřední památkovou komisí. /10/

V okruhu olomouckého arcibiskupství byla otázka orientace složitější. Souvisela především s osobou arcibiskupa Bedřicha z Fürstenberka a jeho mnohostrannou, především stavební aktivitou, úzce související s ofenzívními tendencemi v rakouské katolické církvi po roce 1848. Jeho svérázné pojetí historismu, spojeného s rekatolizační ideou, se postupně vyvíjelo ze dvou východisek. Jedním z nich byla jednostranná interpretace a usměrňování aktivity kolem cyrilometodějského milénia s častými reminiscencemi na ně, druhým východiskem, těsně souvisejícím s předchozím, bylo formování specificky moravských separatistických snah. /11/ Při konkretizování, spočívajícím v pokusech jít vlastní, na vídeňské linii málo závislou cestou, se arcibiskupova činnost přirozeně setkávala s malým pochopením odborné veřejnosti, včetně vídeňské ústřední komise. Odtržena od vývoje teorie památkové péče, stávala se na prahu svého naplnění anachronismem. /12/

Posledním okruhem v této problematice jsou pozdní úpravy některých hradních komplexů. Pod zdánlivě paušálním puristickým pláštěm se i při této příležitosti mnohdy odvíjel velmi svérázný proces, vypovídající o cílech a mentalitě jak autora, tak i iniciátora akce.

Karel Maria Lichnovský v druhé fázi úprav zámku Hradce nad Moravicí v 80. letech užitím tzv. staroněmeckého stylu demonstroval svoje vyhraněné nacionalistické zaměření, směřující k velkoněmecké myšlence. /13/ Souviselo mimo jiné i s jeho společenskými styky a nezanedbatelnou rolí zde hraje základní pozdně romantická nota okruhu filozofického vyznění díla Richarda Wagnera. /14/

Dominantní roli při úpravách, dostavbě a restauraci bouzovského hradu sehrál arcivévoda a velmistr Řádu německých rytířů Evžen Habsburský. /15/ Především jako iniciátor a ideový inspirátor, který akci vtiskl osobitou náplň v rámci široké dobové historizující činnosti. Charakter restaurace i svazy předmětů podřídil základní koncepci, kterou bychom mohli charakterizovat jako muzeální. Dospěl k poznání, že jeho doba prožívá poslední éru uplatnění tradičních feudálů, že jeho vrstva završuje vývoj uzavírající se epochy. Z Bouzova se pak pokusil vytvořit tendenční, idealizované muzeum, jaké-

si didaktické ztělesnění životního stylu i celkové orientace Řádu, určené budoucnosti.

Ve vztazích restaurátorského historismu a tradice šlo tedy vždy o více či méně zřetelnou orientaci k současné problematice, o řešení aktuálních dobových problémů, se snahou jednou demonstrovat, jindy stabilizovat či ozřejmit společenské postavení stavebníka nebo jeho světonázorovou inklinaci za pomoci zasazení do relativně adekvátní historické kontinuity.

### 3. Polarizace českého umění na Moravě počátkem 20. století

Od poloviny 90. let 19. století do let první světové války probíhal a vrcholil na Moravě proces vrcholné fáze uvědoměle národně orientovaného umění. Vedle mnoha známých otázek této problematiky jsou i některé dodnes nedořešené, respektive různě interpretované.

Všechny výrazné umělecké individuality, které představují moravský přínos českému umění té doby, ať to byl Leoš Janáček, bratři Mrštíkové, Bohumír Jaroněk nebo Joža Uprka, reprezentují zároveň i specifický vztah k tradici. V architektuře je v tomto směru základním prvkem dílo Dušana Jurkoviče.

Známé jsou vazby jeho díla k české novorenesanci /A. Wiehl, J. Koula/, kořeny jeho tvorby v martinském folklórním hnutí /výstava slovenských lidových výšivek v Turčanském Sv. Martině/ i krystalizace specifického projevu během působení na Valašsku, která vrcholí v období příprav a vlastní realizace Národopisné výstavy v Praze v roce 1895 a plně se rozvíjí na Radhošti, již v podobě částečné transformace etnografického zájmu, stylizovaného raně secesním cítěním.

Méně známé jsou očividné paralely Jurkovičova úsilí s obdobnými, časově i myšlenkově shodnými tendencemi v Polsku. /16/ Tam i zde se stává východiskem a posléze i prototypem veškerého stavitelství a architektury domněle autochtonní a nejstarší typ lidového stavitelství, staroslovanský srub. Jeho idea je jedním ze základních kamenů myšlenky jednotného československého národa a vyhraněná tradice se stává tmelícím prvkem v národně sjednocovacím a emancipačním procesu.

Tento moment zůstává základním motivem Jurkovičovy tvorby i později, v době, kdy jeho tvorba vrcholí v pokusu vybudovat z luhačovických lázní slovanský salón. /17/ Po roce 1900 však autor svoje principy obohacuje i vazbami jinam, z nichž nejvýraznější a zároveň nejpozoruhodnější je vztah k anglické dobové architektuře, získaný nepřímo přes vídeňskou modernu a později i přímým kontaktem s redakcí časopisu The Studio. Jurkovič se stává jedním ze secesních tvůrců, kteří naplňují zásady Williama Morrisa a Johna Ruskina o obrodě uměleckého řemesla a bydlení, jedním z těch autorů, kteří reformují středoevropský typ rodinného bydlení aplikací anglické haloové dispozice. /18/ Bylo to příznačné zejména pro okruh vídeňské architektonické moderny, udržující styk se skotským Glasgowem, a Jurkovičovi to později vyneslo obviňování z nepůvodnosti.

Na Jurkovičův příklad na Moravě navazoval zejména okruh architektů, více či méně svázaných s hodonínským SVUM. /19/ Přicházejí však v době, kdy folklórní odkaz jako přímý inspirační zdroj je již v původní kanonizované podobě vyčerpán a stává se zřetelnou retardací. Prvotní fáze nediferencovaného přístupu, zaměřeného k etnografii historizujícím způsobem, je již i na Moravě překonána a polarizací rozšiřující se základny, související s rozpadem původní bukolické jednoty, ztělesňuje v architektuře zejména střetání etnografických tendencí, případně tradicionalismu, s modernou, tedy derivátů historismu 19. století se snahami po nové, pravdivé umělecké výpovědi. I jejím prostřednictvím architektura navazuje kontakty s tradicí, ale již odlišným, stále transformovanějším způsobem. /20/

Etnografismus se stává stále zřetelněji synonymem moravského, protičesky zaměřeného separatismu a v tomto smyslu je chápán a podporován i z vídeňských pozic. /21/

České výtvarné umění na Moravě se tedy do počátku 20. století rozvíjí v jedné, vnitřně nepřiliš diferencované rovině. Výrazná polarizace začíná kolem poloviny prvního desetiletí. Souvisí s postupným vytlačováním Jurkoviče z Luhačovic i se secesí SVUM z Brna do Hodonína.

Jde o polarizaci názorovou, generační i stylovou, nezbytnou pro přirozený rozvoj moderního umění. A dostáváme se tím i k jádru poslední části referátu, shrnující okolnosti přípravy stavby Národního divadla v Brně, kde se tyto tendence vyhrotily v plné šíři.

Otázka zřízení a později i stavby českého Národního divadla na Moravě patřila ke stěžejním problémům politického i uměleckého života před 1. světovou válkou. Stavební otázka se od vzniku Družstva pro postavení českého divadla v Brně roku 1881 postupně vyhrcovala jako kardinální problém. Na počátku 20. století dospívala do stále konkrétnějších poloh, provázených i prvními architektonickými návrhy. /22/

V roce 1908 bylo rozhodnuto, že stavba nového divadla bude provedena o dva roky později na místě dosavadní budovy. Zároveň začíná i veřejná diskuse, která bouřlivým způsobem provází i další osudy díla. Poněkud bezelstně ji otvírá vystoupení Viléma Mrštíka ve vánočním čísle Lidových novin. Jeho charakteristicky ohnivý a mnohomluvný esej je odrazem idealizovaných představ o národě a poslání národního umění, patřících již z větší části 19. století a zdůrazňujících funkci divadla především ve smyslu národní reprezentace. Má-li být opravdovým uměleckým dílem, musí - podle Mrštíka - vyrůstat z domácích, moravských kořenů. A vzápětí dodává, že jediným tvůrcem, který je schopen tuto premisu naplnit, je Dušan Jurkovič. Vilém Mrštík se po luhačovickém neúspěchu snaží přenést ideu slovanského salónu do problematiky brněnského Národního divadla. Pro výtvarnou výzdobu tohoto panteonu české kultury na Moravě pak přirozeně navrhuje autory, sdružené nedávno v hodonínském SVUM. Již v začátcích diskuse se tak objevuje vyhraněná a konkrétní představa myšlenkové i umělecké náplně připravované akce.

Tato idea však odpovídá představám jen části zainteresované veřejnosti. Nebudeme daleko od pravdy, když tu druhou část, která zastává jiné mínění, spojíme s většinou reprezentantů Družstva. Jejich mluvčím se stal profesor brněnské techniky Karel Hugo Kepka, který polemicky navázal na Mrštíkovy vývody. Prudce Mrštíka obvinil z diletantismu a preferování lidového odkazu, který se mu v protikladu k monumentál-

ní architektuře jeví jako podřízenější umění obhroublé a naivní formy. Tyto teze Kepkovi slouží jako úvod k tvrdé kritice Jurkoviče. Vytýká mu kompilační tendence, mechanické přejímání cizích vzorů a nakonec i neschopnost tvorby v „domácím“ stylu. Jurkovičovo dílo je Kepkovi ztělesněním prostoduchosti a importu „... bezcenných harlekyniád s křikem a bombastem...“ transportovaných přes Vídeň. Prosazuje pak myšlenku veřejné soutěže, protože „kolik skutečných architektů vyspělých vysoko nad Jurkoviče žije dnes na Moravě ...“. Kepkovy výpady bychom nemuseli citovat, známe-li jeho vcelku podprůměrné dílo, kdyby zároveň nebyly výrazem smýšlení bojovného křídla té části české reprezentace na Moravě, která v složitém dobovém rozvrstvení volila cestu nesmiřitelného až šovinistického postoje proti všemu cizímu, včetně vlivů z Čech. Na nebezpečí machinací z pozic nekulturních činitelů i nad jádrem problému, co a pro koho vlastně hraje brněnské Národní divadlo, se již před zahájením diskuse zamýšlel S.K. Neumann.

Boj kolem přípravy stavby Národního divadla trval celý rok 1909. Útoky v tisku se soustřeďovaly především proti té části Družstva, která se koncentrovala kolem barona Pražáka. Když Karel H. Kepka ve svém polemickém vystoupení mluvil o mnoha talentovaných moravských architektech, měl na mysli zajisté sebe a své kolegy z brněnské české techniky. Podobně tuto šanci pochopilo i hodonínské SVUM, které se na Družstvo obrátilo s výzvou, aby příležitost k „českému závodění“ byla v tomto případě dána především moravským umělcům. Proti tomuto požadavku ostře protestovala valná hromada SVU Mánes, která požadovala volnou širokou soutěž a jury sestavenou z nejkvalitnějších umělců. Názor o nutnosti co nejširší soutěže měl podpořit i článek, který pro časopis Styl napsal Otto Wagner. SVUM pak na jedné straně uznalo některé vývody Mánesa, na druhé straně však znovu zaútočilo, když podotklo, že „Mánes mluví nám nejasně o =našich nejlepších lidech=. Rozhodně však to nemusí být totožné s tím, co myslíme si o tom my, neboť =náš= nejlepší např. dům nemusí být právě od Kotěry“.

Názory se tedy rychle vyhrocovaly nejen uvnitř vedení Družstva, ale i mezi uměleckými spolky. Další polemiku vyvolala

otázka jury, která měla stanovit výsledky budoucí soutěže. Kromě zástupců Družstva a tří českých architektů byli navrženi i dva němečtí členové /Otto Wagner a Friedrich Ohmann/. Na tento návrh prudce reagovali dva z navržených Čechů /Josef Fanta a Václav Roštlapil/, kteří odmítli zasedat společně s rakouskými Němci. Jejich stanovisko bylo akceptováno a jury byla nakonec ustavena v jiném složení.

Soutěž byla vyhlášena v červenci a trvala do konce roku 1910. Zúčastnilo se jí 42 autorů a osm návrhů bylo oceněno nebo doporučeno k zakoupení. Většina oceněných projektů lavírovala v polohách od nevýrazného indiferentního pojetí přes neoklasicistní variace k neobaroku. Závažnější byla skupina návrhů, zřetelně ovlivněných wagneriánským pojetím pozdní secese a rané moderny, s charakteristickým sklonem k monumentalismu. /23/ Nejvýraznější skupinou bylo několik návrhů pražských architektů z Mánesa, zčásti žáků nebo spolupracovníků Jana Kotěry, zbavených historizujícími reminiscencí v geometrizujícím nebo kubizujícím pojetí. /24/

Soutěžící řešili úkol většinou beze snahy reformovat tradiční pojetí kukátkového divadla a ani formálně nejpozoruhodnější skupina z okruhu Mánesa nevnesla do dispozičního řešení výraznější novum. Na základě výsledků ideové soutěže měla být vypsaná soutěž věcná, která by přinesla definitivní řešení.

Z polemiky, která byla vedena o výsledcích první soutěže, je nejzajímavější, jak se z hodnocení vytrácejí aspekty hledání národního či nenárodního charakteru ve prospěch stále zjevnějšího střetání mezi umělecky novátorským a tradičním, národnostně indiferentním projevem.

Na základě ostré kritiky nepřipravenosti soutěže, nejasnosti soutěžních podmínek i nevýrazného rozhodnutí jury, /25/ se Družstvo rozhodlo postupovat dále promyšleněji. Místo toho ale situaci ještě více zkomplikovalo, když za východisko k definitivní soutěži stanovilo princip, který byl porotou v první soutěži odsouzen a zároveň určilo k soutěžení osm oceněných autorů. Soutěže se tedy měli zúčastnit ti architekti, jejichž vítězné původní návrhy byly vlastně v nových podmínkách odsouzeny pro nesprávnost základní koncepce, a naopak ti

projektanti, jejichž návrhy se staly podkladem nového vyhlášení soutěže, neměli být přizváni. Družstvo nakonec zvolilo kompromisní řešení a vypsalo druhou soutěž, která byla omezena na účastníky soutěže z roku 1910. Termín byl stanoven od poloviny května do poloviny listopadu 1913 a nedlouho před vypršením byl prodloužen o měsíc, což zavedlo podnět k dalším neshodám.

Druhá soutěž probíhala již ve znamení otevřené roztržky mezi Družstvem a Mánesem. Vedle návrhu Mánesa na vypsání druhé soutěže jako neomezené došlo - již v soutěžním termínu - k dalšímu střetnutí v otázce jury. Odrazem názorové radikalizace skupiny mladých pražských architektů byl mimo jiné i požadavek nového zastoupení Mánesa v soutěžní jury brněnského Národního divadla. Dosavadní zástupci, Antonín Engel a Kamil Hilbert, se totiž postavili proti Spolku na stranu Družstva v otázce podoby druhé soutěže. Oba pak navrhli Družstvu svoji rezignaci, neboť nemohli zastupovat Spolek, který jim odepřel důvěru. Mánes navrhl místo Engla nového zástupce, Vlastislava Hofmana. Družstvo však nového kandidáta nepřijalo a trvalo na původním členovi. Engel a Hilbert po krátkém váhání přistoupili na toto stanovisko a zůstali členy soutěžní jury, fakticky jako soukromé osoby, nikoliv reprezentanti svého bývalého Spolku.

Zabýváme se těmito detaily proto, abychom naznačili atmosféru nedůvěry a přímo znechucení, která provázela průběh druhé soutěže a ovlivnila i její výsledky. Proti původnímu počtu zúčastněných byla tentokrát obeslána jen dvaceti návrhy. A výsledek byl ještě kompromisnější a rozpačitější než před třemi lety. První cena nebyla vůbec udělena a byly vyhlášeny dvě druhé a dvě třetí ceny. Provedení stavby tím bylo ne-li znemožněno, tedy přinejmenším znesnadněno. Kromě oceněného návrhu Františka Roitha byly cenami poděleny výhradně projekty konzervativního okruhu autorů, soustředěného kolem časopisu Architektonický obzor. Ten již v této době také přebírá iniciativu v bojích Družstva proti Mánesu. /26/ Architektonický obzor jednoznačně preferuje historizující přístup v modifikacích od neobaroka, přes neoklasicismus k dekorativizujícímu monumentalismu nebo regionalismu. Tak ja-

ko kdysi zavrhoval secesi ve jménu historismu, zatracuje nyní modernu jménem zednické secese.

Světová válka uzavřela první období úsilí o stavební realizaci brněnského Národního divadla. Soutěže na stavbu Národního divadla v Brně se sice nestaly podkladem k jeho realizaci, ale nebyly ani zcela promarněnou uměleckou záležitostí. Mají své důležité místo v dějinách počátků naší moderní architektury. Uzavírají jedno významné období této éry na Moravě, kterou již zcela jednoznačně zapojují do celočeského dění. Stejně úzce však souvisejí s rovněž nenaplněnou soutěží z téže doby na Staroměstskou radnici v Praze a s krystalizací české architektonické moderny s jejím zásadním kubistickým vystoupením.

Souvisejí však neméně výrazně i s polarizací uvnitř české kultury prvního dvacetiletí našeho století. Ilustrují totiž velmi názorně stále zřetelnější roztržku mezi tradicionalismem a modernou, roztržku, která je nezbytným průvodním jevem vývoje moderního umění. Tento tradicionalismus zpočátku eliminuje nenárodní prvky /O. Wagner, F. Ohmann/ a nepohodlné izolované jevy /D. Jurkovič/, aby posléze odsoudil celé křídlo mladé generace /členové Mánesa, E. Králík/. Pod průhlednou rouškou tradicionalismu se v konečné fázi soutěží spojují konzervativní redakce a souputníci časopisu Architektonický obzor s reprezentací části brněnské, národnostně vyhraněné buržoazie z vedení Družstva. Nabízejí se i určité analogie se situací před třiceti lety - při budování Národního divadla v Praze - především v otázkách vztahů umělců k oficiální reprezentaci, v nadějích, které se vkládaly do uskutečnění obou počínů i v proměně hodnoty významu divadla tradičního typu v 19. a 20. století.

POZNÁMKY

- /1/ Např. Clamova huť v Blansku /1853-57/, podobně Adamov, Štěpánov ad. O tvrdšíjším přežívání této formy svědčí např. někdejší vzhled Žofínské hutě v Ostravě-Vítkovicích, postavené v letech 1871-73 Rakousko-Uherskou vysokopecní společností v podobě gotického hradu.
- /2/ Za mnohé příklady je možné uvést lichtenštejnskou přestavbu lednického zámku. Rovněž majitel ve své době největších železáren na Moravě, Hugo František ze Salmu, poznal přímo Anglii, která se mu stala vzorem nejen v hospodářském, ale i ve veřejném životě, a pokoušel se svoje poznatky aplikovat na Moravě i v celé monarchii.
- /3/ Velká pozornost této problematice byla věnována např. na Světových výstavách: na londýnské výstavě r. 1851 vytvořil anglický korunní princ Albert prototyp, modelový dům pro čtyři rodiny. Na pařížské výstavě r. 1867 se každá ze zúčastněných zemí podílela na společné expozici dělnického bydlení. Jako ideální z ní vyšel jednorodinný kotážový typ anglické provenience. Rakousko zde reprezentoval liberecký Johann von Liebig. Velkou publicitu mělo dělnické město, postavené podle projektu Ericha Müllera v alsaském Mulhouse. Ve Vincennes se dělnickým bydlením zabýval i Napoleon III. Na vídeňské Světové výstavě r. 1873 Rakousko reprezentovala kolektivní expozice německého polytechnického spolku z Prahy a o problematiku dělnického bydlení zde projevovali zvýšený zájem i Habsburkové.
- /4/ Např. první stavební etapa Rothschildovské hornické kolonie jámy Hlubina v Moravské Ostravě z let 1868-73. Vedoucí stavebního oddělení moravsko-ostravského horního inspektorátu Rudolf Sauer na základě studia zahraniční literatury aplikoval mulhouský typ, a přímo tak navázal na podnět pařížské výstavy z r. 1867, preferující obydlí, které se vyvinulo z anglické kotáže.
- /5/ Vídeňští architekti August Kirstein /kostel sv. Pavla/ a Max von Ferstel /radnice/. Ve Vítkovicích byla většina staveb závodních, od obytných domů, přes prodejny, školy, tržnici, jatky, hotel, ředitelství, nemocnici a sirotčinec.
- /6/ Zajímavé v tomto směru by bylo srovnání s pozdější činností T. Bati ve Zlíně, který zde v meziválečné době aplikoval typ amerického rodinného domu.
- /7/ Např. kostel sv. Barbory v Adamově /1857, Josef Hieser sen./, doplněný budovami fary, školy a hřbitova, který u rozrůstající se osady při železárnách postavil Alois II. z Lichtenštejna. Součástí vybavení interiéru kostela se stal i proslulý Světelský oltář, pro tento účel zakoupený a restaurovaný. Jiným příkladem může být závodní kostel sv. Barbory, který byl v letech 1872-75 postaven v areálu kleinovských železáren a dělnické kolonie ve Štěpánově a jehož návrh vypracoval již v r. 1868 Friedrich von Schmidt.
- /8/ V rámci modernizace tereziánské pevnosti byl vybudován soubor 23 tvrzí, z toho 16 permanentních. Srovnání se nabízí např. s opevněním Krakova z téže doby.
- /9/ Příkladem mohou být spolky pro obnovu kostela sv. Mořice v Olomouci /zal. 1869/ a kostela sv. Jakuba v Brně /zal. 1870/.
- /10/ Souviselo to zejména s přímými zásahy F. von Schmidta a s autoritou jeho brněnského žáka Augusta Prokopa. Nejvýrazněji se tato vazba projevila při restauraci brněnského dómu sv. Petra a Pavla /1877-1909/.
- /11/ Projevilo se to zřetelně při přípravách i vlastní restauraci olomouckého dómu sv. Václava. V 60. letech ji projekčně připravoval Josef Erwin von Lip-

- pert, vycházející z monumentalizujícího romantismu téměř schinkelovského rázu, v letech 1883-93 byla realizována podle návrhu Gustava Meretty v puristickém pojetí jako dominantní ztělesnění rekatolizační ideje.
- /12/ Reakcí byly - a jsou dosud - buď ignorování, nebo zcela negativní odsudky.
  - /13/ Zvl. tzv. Červený zámek, dílo restaurátora Josefa Langera z Vratislavi a dekoračního malíře Ernsta Händela z Výmaru.
  - /14/ Stavebníkovou přítelkyní byla Cosima Wagnerová.
  - /15/ Hrad Bouzov byl restaurován v letech 1895-1901 podle návrhů mnichovského Georga von Hauberrissera.
  - /16/ Zvl. aktivita v Zakopaném a dílo Wladysława Matlakowského a Stanislava Witkiewicze. Další zřejmé souvislosti je možné najít v Rusku /okruh časopisu Mir Iskusstva/, v Německu a ve Finsku.
  - /17/ Zajímavé by bylo srovnání představ D. Jurkoviče i ostatních zainteresovaných činitelů s převládajícím pojetím imperiální fáze výstavby světových lázeňských středisek na přelomu století.
  - /18/ Cit. z D. Jurkoviče: „Bedlive sledujúc cudzie publikácie, mal som v nich oporu, že i iné, vyspelé a bohaté národy na severe, i Anglia a Amerika, užívajú dreva ... vždy a pilne som sledoval Angličanov a ich rodinné domy ...“
  - /19/ Zvl. František Skopalík, Antonín Blažek, Valentin Hrdlička, Dominik Fey, zčásti i Vladimír Fischer.
  - /20/ Ve vyzrálé poloze to ztělesňuje zvláště dílo Emila Králíka, zejména jeho prostějovské vily, spojující tradice antického řešení s poznatky z anglického bydlení. Snahy po navazování na tradici existovaly i v německém prostředí na Moravě. Příkladem může být tvorba Josefa Hoffmanna v Koutech nad Desnou, slučující transformovanou antickou formu s navázáním na místního genia loci nebo pozdější stavební realizace Alfreda Castellitze v lázních Velké Losiny.
  - /21/ Např. podpora Františka Ferdinanda d'Este návrhu B. Jaroňka na zřízení skanzenu v Rožnově pod Radhoštěm v r. 1911.
  - /22/ Mj. i od Antonína Balšánka, autora novostavby plzeňského divadla, která splňovala představy většiny členů Družstva o podobě moderního divadla.
  - /23/ A. Dryák, F. Roith, B. Hübschmann, J. Vondrák.
  - /24/ J. Chochol, P. Janák, O. Novotný, společný návrh J. Gočára a V. Hofmana. Je možné přiřadit k nim i projekt E. Králíka.
  - /25/ 1. cena J. Mařík a K. Šidlík, 2. cena A. Dryák, 3. cena T. Macharáček.
  - /26/ Vytyká jeho referentům, že třídí soutěžící na mladé a staré a straní prvním. Zvláště napadá Emila Králíka a Vlastislava Hofmana.