

Česká verze článku *Historisches Sentiment oder moderner Pragmatismus? Leopold Bauer als Baudenkmalsarchitekt*, *Umění LX*, 2012, č. 6, s. 450–470

## **HISTORICKÝ SENTIMENT, NEBO MODERNÍ PRAGMATISMUS?** **LEOPOLD BAUER JAKO PAMÁTKOVÝ ARCHITEKT**

*Jindřich Vybíral – Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze*

*Rostislavu Šváchovi k životnímu jubileu*

Chronologicky uspořádaný katalog prací Leopolda Bauera (1872–1938) ukazuje jeden nápadný rys architektonické tvůrčí dráhy: Její pomyslnou křivku lze snadno rozdělit na úseky, z nichž každému dominuje jiný druh úlohy. Bauerovy první zakázky představovaly rodinné domy, pak se architekt zabýval přestavbami a novostavbami zámků a poté uskutečnil několik monumentálních budov. Po první světové válce navrhoval nejdříve továrny, pak v jeho tvorbě postupně převažovaly urbanistické úlohy, návrhy obchodních domů a sociálního bydlení. Takové propojení zakázek do sérií můžeme stěží vysvětlit pouhou souhrou náhod, ani je nelze odbýt jako výplod pořádajícího ducha badatelů. Rytmus střídajících se úkolů byl zčásti důsledkem více či méně vědomé proměny intelektuálních i ekonomických zájmů tvůrce, zkoumajícího možnosti nových úloh a zároveň hledajícího příležitosti na trhu práce. Významnou roli sehrály jistě i společenské vazby klientů, navzájem si doporučujících architektů pro úlohy podobného rázu.

Rekonstrukcím, přestavbám a novostavbám zámků či panských sídel se Bauer soustředěně věnoval v letech 1904–1910, kdy navrhl a provedl šest takových staveb. V té době se v jeho tvorbě udála zásadní názorová proměna.

Umělec, který dosud patřil k nejrozhodnějším představitelům modernistického křídla rakouské výtvarné kultury, se uchýlil k výrazovým prostředkům historické architektury. Část autorů, zabývajících se Bauerovou tvorbou, posun k tradičnímu výrazu vysvětlovala na pohled logicky jeho „památkářskou“ zkušeností. Podle historika umění Fritze Pollaka architekt při těchto úkolech „*poprvé poznal negaci, která spočívá v propagované moderně. Aby oživil polorozpadlý zámek, použil opět sloupy, rozepjal oblouky, obrovské klenby, zkrátka rychle se rozhodl a sáhl zpět k vysmívané výzbroji minulých stylů a vytvořil při tom něco zcela nového, originálního a vysoce osobního*“.<sup>1</sup> Dnešní badatel má však dost důvodů, proč takové zdůvodnění přijímat s rezervou. Řada moderních architektů Bauerovy generace obdržela zakázky spojené s obnovou historických objektů, aniž je to zviklalo v jejich ortodoxii. Stejně tak lze namítat, že odvrát od modernistického radikalismu k jistotám dějin a tradice byl ve středoevropské architektuře té doby příliš rozšířeným fenoménem, než aby se osobní motivace jeho aktérů dala věrohodně zredukovat na dojemný příběh o kouzlu starých sídel. Přesto však není možné toto vysvětlení ignorovat. Jeho původcem totiž byl sám Bauer, který je Pollakovi napověděl v dopise z roku 1907: „*Dostal jsem úkoly, kdy jsem si náhle musel přiznat, že negace, která spočívá*

v moderním umění, nestačí k jejich vyřešení. Nejdříve velký zámek, který byl dosti zpustlý, přetvořit v moderní obyvatelný objekt, zámek Zlín, kolosální dimenze, obrovské prostory. Bezpodmínečná nutnost rytmického zvládnutí této velikosti mi ukázala úplně nové cesty; moje teoretické znalosti začaly přinášet plody.<sup>2</sup> Podobné prohlášení dokonce architekt již předtím adresoval svému klientovi. V dopise Stefana Haupta ze září 1905 čteme tuto repliku: „Plní nás velkým zadostiučiněním, že je to právě naše stavba, jak sám píšete, která tvoří milník ve vašem uměleckém vývoji.“<sup>3</sup> Je však psychologické objasnění „hereze“ přesvědčivější, opírá-li se autentické svědectví umělce? Neměla by tato deklarace naopak posílit počáteční nedůvěru v tom směru, že to byl sám Bauer, kdo se účelovým tvrzením snažil zakrýt skutečné příčiny své konverze, jež by jako nelegitimní mohly ublížit jeho obrazu „moderního umělce“? Úkolem tohoto příspěvku bude tedy kriticky prozkoumat architektovo angažmá coby „památkáře“, případně projektanta panských sídel, a odpovědět na otázku, jaký význam tyto zakázky doopravdy měly pro Bauerův rozchod s modernistickou ortodoxií.

### **Moderna na historické půdě**

Zásluhou svého prvního významného zákazníka a celoživotního příznivce dr. Karla Reißiga se Bauer v roce 1904 seznámil s velkostatkářem dr. Stefanem svobodným pánem Hauptem-Buchenrode (1869–1954), významným moravským politikem, národohospodářem a diplomatem.<sup>4</sup> Ten mu ještě téhož roku svěřil projekt přestavby zámku ve Zlíně s výslovnou podmínkou, že má být „*vybaven vším moderním komfortem, aniž by se něco změnilo na starobylém charakteru budovy*“.<sup>5</sup> Při úpravách probíhajících do léta 1905 dostal zámek elektrické osvětlení a ústřední teplovzdušné topení, odstraněny byly novodobé stavební doplňky, vyměněny stropní konstrukce nejvyššího podlaží a osazena nová střecha. Ve vnitřním nádvoří nechal Bauer dostavět dvě ramena arkádového ochozu a jedno vnější nároží doplnit o přístavbu s velkým schodištěm a přilehlou halou. Při tom skutečně v zájmu tvarové konformity a kontinuity použil v několika případech historické formy, jako byly zmíněné klenby v arkádách nebo toskánské sloupy podepírající terasy v obou hlavních průčelích. Pojetí haly coby nově vzniklého ústředního prostoru zámku však zcela zřejmě navazovalo na reformní principy „anglického domu“. Jejím ohniskem byl krb a druhou pohledovou dominantu představovalo dřevěné vřetenové schodiště na galerii. Čtyřkřídlé dveře spojovaly halu s jídelnou a její vnější stěnu skoro v celé výši prolamovala dvojice obdélných oken, která ve vstupní fasádě představovala neklamný znak moderní přestavby. Většinu interiérů Bauer na Hauptovo přání vybavil *biedermeierovým* nábytkem, ale nově zřízené prostory dostaly soudobý mobiliář. Ani klenby, které zde Bauer obnovil, nebyly v jeho interiérech úplně neznámým prvkem. Působivé průniky a seskupování klenebních obrazců v zámecké hale, kde jejich oblouky vstupovaly do hry s prohnutou linií galerie, ukazují naopak tutéž zálibu v abstraktní geometrii jako architektova nejradikálnější modernistická díla. Táfování, štuková výzdoba a výmalba stěn, kovové doplňky a okenní výplně ukazují jasný záměr – vyvážit historické komponenty prvky moderního dekorativního stylu.<sup>6</sup> Stavebník Bauerovi jeho úsilí nijak neulehčoval. „*Nevěřím, že se to bude hodit ke stylu zámku,*“ odmítl například figurální reliéfy z měděného plechu, které chtěl architekt umístit do horní části vrat.<sup>7</sup> Bauer však vzdor jeho nátlaku učinil ve prospěch historického výrazu jen několik ústupků.

Nesporné popření modernistických principů nelze vysledovat ani v přestavbě zámku v Linhartovech ve Slezsku, kterou Bauer pro krnovského podnikatele Eduarda Wenzelidese (zemř. 1907) uskutečnil v letech 1905–1907. Čtyři prostory v severozápadním nároží renesančního sídla nechal vybavit podobným mobiliářem, jakým v téže době zařizoval pošumavské či krnovské vily. Podlahy pokrývaly takřka tytéž koberce s abstraktními vzory, jež podle Bauerových návrhů vyráběla severočeská firma Ginzkey, pro výmalbu stěn pod lunetovými klenbami zvolil architekt podobný, poměrně výrazný florální dekor a ryze soudobý tvar měla i osvětlovací tělesa. Věcné formy pohodlného a nijak zvláště masivního zámeckého nábytku vycházely stejně tak z tradice vídeňského *biedermeieru*, jako z reformních myšlenek britského hnutí *Arts & Crafts*. Jednotlivé kusy architekt uspořádal bez zřetele na osovou souměrnost, prostorové dominanty naopak odsunul ze středové polohy či přímo situoval do rohů a některé solitérní objekty dokonce natočil do diagonály. Příznačné je, že k tomuto nesentimentálnímu, z účelu vycházejícímu rozvrhu jej podnítily nepravidelnosti prostorů historické stavby. Nikoliv náhodou proto nejpregnantněji současný výraz dostala „nejromantičtější“ místnost zámku, salonek v cylindrické nárožní věži, který Bauer zařídil elegantním zabudovaným nábytkem a v němž dekorativní výmalbou potlačil i účinek žebrové klenby. Do stavební substance však zasáhl výrazně pouze tím, že v salonu proboural široké francouzské okno pro zřízení zimní zahrady.<sup>8</sup>

Zámek v západočeských Kněžicích řadil Bauer mezi své rekonstrukce, ve skutečnosti se však jednalo o velmi razantní přestavbu. Na zakázku vídeňského podnikatele Oskara Heintschela von Heinegg přeměnil skromný a stísněný panský dům na jeho deskovém statku tak, že mezi dvě kolmá křídla vsunul velkoryse dimenzovanou schodišťovou halu, hlavní průčelí akcentoval cylindrickým rizalitem se zimní zahradou a výškovou dominantou areálu učinil osmiboký pavilon připojený visutou chodbou. Dochované kresby naznačují, že než se na jaře roku 1906 dopracoval k definitivnímu projektu, rozvíjel architekt i poměrně pitoreskní představy s převahou historických či vernakulárních forem. Výsledek jeho přemýšlení byl mnohem umírněnější, byť nikoliv prostý historického sentimentu: Nejen zvládnutá silueta měkce modelované hmoty, ale i základní myšlenka řešení, dvoukřídlá dispozice s prostorovou dominantou v ohnisku, jasně odkazuje ke vzorům barokní architektury a také altán je parafrází belvederů téže stylové provenience. Avšak výzdobné motivy jako nápadné štukové věnce pod korunní římsou nebo dekorativní členění oken se okázale hlásí k duchu nové doby. Moderní identitu majitelů manifestoval rovněž vnitřek domu, rozvrhem i zařízením připomínající spíše středostavovské než aristokratické sídlo. Obzvláště schodišťová hala s dynamickým hieroglyfem parapetních mříží ukazuje nezáměr o normativní stylistický model, jaký v té době mohl nabídnout architektonický historismus.<sup>9</sup>

Novostavba rozlehlé vily ve Ždánicích, zbudované pro nobilitovaného továrníka Eduarda Seidla (1854–1936), měla naopak na přání paní domu co nejvíce připomínat skutečný zámek. Bauer vytvořil v roce 1907 několik návrhů různého stylového zbarvení, až nakonec stavební těleso opět vytvaroval s volnými reminiscencemi na barokní venkovská sídla. Po klasické uměřenosti, jež vládla jeho předchozímu dílu, však v projektu nebylo ani stopy. Majitelům zjevně neimponovala elegance aristokratických zámků, nýbrž obdivovali spíše jejich malebnost a stopy střídání generací. Architekt na jejich přání pojal stavbu jako nesouměrnou až hřmotnou sestavu skládající se z trojpodlažní hlavní

budovy s panským obydlím a přízemního hospodářského traktu. Také použitý tvarový repertoár, zejména nepravidelně modelované strmé střechy, oblé rizality a lodžie s oblouky na pilířích, spíše než k „vysoké“ rezidenční architektuře odkazoval k rustikálnějším vzorům. Pod touto slupkou, již na první pohled zcela chybí koncepční řád, se však skrýval promyšlený a poměrně pokročilý prostorový rozvrh. Hala postrádala obvyklé schodiště s ochozem, místo toho byla rozčleněna do dvou úrovní oddělených několika stupni a v působivé prostorové sekvenci spojena s jídelnou. V horní hale se tato krátká osa domu křížila s podélnou, na níž ležely vpravo společenské a vlevo provozní místnosti. Ze západu se k hale volně připojoval obývací pokoj s krbem a další obytné světnice. Na opačné straně na ni navazovalo hlavní schodiště a za ním kuchyně. Tak na osnově dvou křížících se os nepravidelná a složitá prostorová skladba dostala jasnost a přehlednost. V soukromém teritoriu horního podlaží se jednoznačný vizuální řád uvolnil. Ložnice jakožto jeho střed byla umístěna mimo hlavní osy, avšak v nejuvhodnější poloze se zřetelem na světové strany. Moderní cítění architekta se prosadilo v myšlence souvislého prostoru v jádru vily, ale také v propojení vnitřku s vnějškem prostřednictvím lodžii, balkónů či jiných výčnělků. Také v interiérech bychom našli jen málo konvenčních atributů zámecké architektury. Místnosti měly ploché stropy, ozdobné mříže dostaly soudobou, pozdně secesní formu a ve vybavení takřka úplně chyběly starožitnosti.<sup>10</sup>

Jako projev historismu bychom mohli ze všech Bauerem navržených venkovských sídel označit nanejvýš zámek v Roztěži u Kutné Hory, jehož přestavba je datována lety 1909–1911. Objednavatel nebyl v tomto případě příslušník podnikatelské nobility, nýbrž staré říšské šlechty – svobodný pán Karl Heribert Dalberg (1849–1920) se svou ženou Gabrielou, rozenou hraběnkou Spiegel-Diesenberg. Pro ně byl empírový lovecký zámeček podle Bauerova projektu podstatně rozšířen tak, že čtyřkřídlá historická budova s vnitřním dvorem tvořila střed kompozice a z něho vybíhala dvě nová křídla – levé s ložnicemi majitelů a pravé s kaplí. Nově byla přistavěna také budova se stájemi a remízami. Objemová skladba s dominantním středem a vedlejšími akcenty na ukončení bočních křídel vycházela z barokních principů a také tektonické členění fasád plochými pilastry evokovalo ducha barokního klasicismu. Bylo by ale marné očekávat, že někdejší modernista bude usilovat o „čistý“ a „jednotný“ styl nebo si naopak dovolí čirý subjektivismus a extravagance v práci s dekorativními prostředky, jak to bylo obvyklé v různých fázích historismu 19. století. Barok pronikl jen do základní formy zámecké budovy, zatímco v pojetí fasád nalezneme podobnou abstrakci a ekonomii forem, jež vyznačovala Bauerova raná díla. Svérázná interpretace architektonických článků, kdy pilastry jsou redukovány na pouhé dekorativní rámy, jakož i symptomatické plastické detaily až vyzývavě upozorňují na novodobý původ stavby. Za historickou fasádou byla skryta účelná dispozice, jejíž jádro tvořila rozlehlá schodišťová hala se sloupovými ochozy, zaujímající místo někdejšího dvora. Novodobým motivem v ní byl nejen skleněný strop, ale také viditelné, byť „oblečené“ betonové překlady. Interiéry vybavil architekt převážně starým rodinným nábytkem z 19. století, který prý našel na půdách a ve skladištích. Historický mobiliář byl však podobně jako v předchozích případech umístěn na pozadí, které tvořila současná ornamentika, zejména štuková výzdoba a kovářské práce.<sup>11</sup> „Do moderního prostoru se tento *biedermeierový* a *empírový* nábytek hodí naprosto skvěle,“ objasňoval architekt svůj záměr.<sup>12</sup> Jeho úmyslem očividně nebylo vytvořit iluzi barokního sídla, nýbrž moderní dům dle specifického

vkusu. Avšak do nových kontextů vsazené historické elementy už mu nesloužily především k obohacení vizuálního jazyka současné architektury, jako tomu bylo v dřívějších případech, nýbrž jako symbolická reprezentace společenského postavení aristokratických stavebníků a jejich distance od dominující měšťanské kultury. Jak napovídají i emblémy šlechtických ctností v hlavním průčelí, barokní formy jsou zde použity jako poukaz na historické trvání rodu a zároveň jako argument pro udržení důstojnosti a legitimacy jeho mocenských nároků.

### **Cena stáří versus hodnoty přítomnosti**

Soudobá kritika na Bauerových rekonstrukcích oceňovala, jak organicky se v nich prolíná staré s novým. „*Ani nejostřejší oko by zde nemělo pocit něčeho slepeného,*“ napsal Franz Servaes o přestavbě zlínského zámku. „*Linie běží tak rovně a stejnoměrně, části stavby se pojí tak harmonicky, jako by vše bylo úplně jednolitě. Přitom jsou účinky všude právě tak diskrétní jako příjemné, diktovány duchem ušlechtilé jednoduchosti.*“<sup>13</sup> Max Eisler později ocenil Bauerovu schopnost syntetizovat soudobý výraz ze zdánlivě neslučitelných historických zdrojů a nově vydobytý terén uměleckých experimentů „*ovládat bez násilnosti a rozporů poddajnými prostředky moderních materiálů.*“<sup>14</sup> Bauer si však vzdor této chvále uvědomoval, jak radikální jsou některé jeho intervence do historických staveb. Obnovu zlínského zámku například představoval v časopisech tak, aby na fotografiích nebylo patrné prolomení barokní fasády vertikálami nových oken, a moderní interiéry v Kněžicích téměř nepublikoval. Přibližně deset let po provedení těchto projektů se již sám velmi ostře vyjadřoval na adresu stavebníků a architektů, kteří projevovali nedostatek respektu vůči památkovým hodnotám jim svěřených staveb, a požadoval proti nim přísné zakročení. „*Může se stát, že občas nějaký umělec nebude moci uskutečnit obzvláště pomatené ideje: nebylo by to také žádné neštěstí, neboť všeobecné blaho musí stát výše než falešná ctížádost nějakého tout-prix originálního,*“ napsal v roce 1917.<sup>15</sup> Když pak ve třicátých letech resumoval svoji tvůrčí dráhu, snažil se své modernizace památek omluvit poukazem na jejich špatný stavební stav. Přestavby charakterizoval jako vzkříšení „*zámeckých ruin*“ a vyjádřil při tom přesvědčení, že „*se znovuvystavením takového domu neděje žádné násilí.*“<sup>16</sup>

Své pronikavé zásahy Bauer vysvětloval potřebou prostorových změn uspokojujících požadavky pohodlí a útulnosti, jakož i s tím spojenou nutností instalovat v historických stavbách ústřední topení, splachovací záchody, koupelny s teplou vodou a elektrické osvětlení. V tom ohledu představovaly jeho adaptace náročný technický úkol, neboť zavedení těchto vymožeností muselo předcházet vybudování vodovodu, kanalizace a zdrojů elektrické energie. Ve Zlíně a Rožtěži bylo součástí úprav zřízení elektrárny na dieselový pohon, zatímco v Kněžicích témuž účelu posloužila vodní energie.<sup>17</sup> Ale výměr „modernizace“ historických staveb nebyl pro Bauera vyčerpán jen prostředky soudobé techniky a hygieny. Architekt nezapomněl na svá wagnerovská východiska a usiloval o to, aby výsledky měly charakter originálního uměleckého díla, v němž jsou otevřeně přiznány moderní intervence do historického rámce a rozvinut nezaměnitelný rukopis tvůrce. V soukromé korespondenci, kde nemusel brát zřetel na staromilskou veřejnost, prohlašoval o svých „památkářských“ zakázkách, že v nich „*v každém detailu půdorysu i uspořádání je cítit ruka moderního architekta.*“<sup>18</sup> V citovaném dopise Fritz Pollakovi napsal o svém přístupu: „*Byl jsem tehdy hodně vysmíván, že jsem naráz opět použil sloupy,*

*rozepjal velké klenby, sloupové chodby, zkrátka nechal napochodovat celé kouzlo, spočívající ve staré architektuře. Bylo to ale všechno tak osobní, že by někdo sotva mohl hádat na nějaký konkrétní styl, a zasvěcený by přese všechno ukázal na mé jméno.*<sup>19</sup>

Bauerovo komplexní pojetí modernosti se nám ozřejmí, když ve smyslu metodického doporučení E. H. Gombricha prozkoumáme v těchto dílech vztah estetických a technologických řešení a tak, tentokrát s odvoláním na Waltera Benjamina, při studiu konstrukce pronikneme do skrytého „podvědomí“ této architektury.<sup>20</sup> Bauer v nich s ohledem na hospodárnost většinou používal běžné cihlové zdivo a dřevěné stropy. Ačkoliv ve svých textech zdůrazňoval výrazové hodnoty klenby, do zámeckých přestaveb či novostaveb navrhoval klenuté místnosti jen výjimečně a žádoucí dojem zabydlenosti posiloval pouze oblouky, které spojovaly jednotlivé místnosti. Bližší než tradiční klenutí mu byly železobetonové konstrukce, které v případě potřeby neváhal aplikovat ani v historickém prostředí. Při přestavbách ve Zlíně, Kněžicích a Roztěži je dal provádět vídeňskou firmu Pittel & Brausewetter.<sup>21</sup> Právě případ posledního sídla nejlépe ilustruje Bauerovu osobní, poněkud dvojnásobnou představu modernity. Zatímco v hale viditelným způsobem uplatil novou konstrukci s použitím železobetonu a skla, pro knihovnu navrhl tradiční klenbu. Jistě mu šlo o dosažení iluze starobylosti, ale neméně pravděpodobné je, že podobně jako při navrhování sloupových arkád pro další sídla bylo jeho hlavním cílem vytvoření působivé rytmické skladby a světelného efektu, jež rovnými betonovými překlady nemohl docílit. Modernost pro něj neměla znamenat omezení, nýbrž rozšíření výrazových možností. Do jisté míry obdobou tohoto postupu bylo Bauerovo pojetí hlavních prostor šlechtických rezidencí, v nichž bez ohledu na zavedené ústřední topení nesměl chybět krb jakožto semperovské „svaté ohnisko“ domu.

Bauerem navržené přestavby moravských a českých zámků proběhly v době, kdy se ve střední Evropě prosazoval reformní kurs teorie a praxe památkové péče, jenž v této disciplíně ukončil nadvládu historismu. V roce 1905, kdy se zlínský zámek proměnil v moderní panské sídlo, proslovil Georg Dehio svou památnou řeč na téma „*konserovat, nikoliv restaurovat*“ a Alois Riegl zveřejnil neméně zásadní příspěvek *Nové směry v památkové péči*. Konfrontován s radikálními zásadami těchto autorů by Bauerův přístup k historickým stavbám asi těžko obstál. Není obtížné představit si fotografie jím rozšířených, obnovených a vylepšených zámků jako negativní „protipříklady“ v *Katechismu památkové péče*, který pět let po modernizaci dalbergovské rezidence v Roztěži vydal Max Dvořák.<sup>22</sup> Hodnotu stáří a pravdu obsaženou v památkách nectil architekt dostatečně ani v jednom případě. Jeho záměrem rozhodně nebyla pietní rekonstrukce a zachování kulturních svědectví, jak to požadovali ve stopách Johna Ruskina a Williama Morrise průkopníci vědecké památkové péče. Úkoly, jež Bauer přijal, představovaly pragmaticky pojaté „opravy“ a přizpůsobení historických objektů modernímu využití, jak to vyžadoval Rieglem pranýřovaný typický „*vlastník památky ze svého egoistického stanoviska*“.<sup>23</sup> Ideální „vzpomínkovým hodnotám“ byly jasně nadřazeny reálné „hodnoty přítomnosti“.

Tento postoj Bauer tehdy sdílel s většinou šlechtických stavebníků a jejich architektů, kteří se takřka bez výjimky domáhali práva na svobodný interpretační zásah do místa historického významu. V jejich prospěch přitom mluvil fakt, že základní myšlenky nového konzervačního přístupu zůstávaly v té době praktickým památkářům neméně cizí než představitelům reformní architektury.<sup>24</sup> Čeho se

Bauer naopak hleděl vystříhat, byla moderními architekty i vědeckou památkovou péčí zavržovaná historizující obnova v duchu restaurační doktríny. Jeho postupy se tak v principu nelišily od pojetí, jež při obnově zámků v Molitorově či Novém Městě nad Metují uplatňoval Dušan Jurkovič a v Dačicích Hans Prutscher. Může zde být dokonce jmenován i tak zapřísáhlý staromilec, jako byl německý architekt Paul Schultze-Naumburg, který při přestavbách panských sídel na přání stavebníků prováděl podobně dalekosáhlé zásahy do stavební substance.<sup>25</sup> Jestliže Bauer tyto tvůrce překonával razancí svých modernizací, dělo se tak jistě s vědomím menšího historického významu jím představovaných památek, o jaké v té době ani vídeňská Centrální komise neprojevovala zájem. Zde je také namístě poznamenat, že Rieglovo nebo Dehiovo stanovisko vůči tvůrčím počínům tohoto druhu nebylo zdaleka tak nesnášenlivé, jako následníkem trůnu Franzem Ferdinandem podněcovaného Dvořáka. Sám Riegl před nastoupením svého památkářského angažmá otevřeně a doslova s nietzscheovským důrazem uznal nárok současných umělců na osvobození od jařma historie. V souladu s tímto přesvědčením později vyjádřil názor, že představa památky je tvořivým architektům cizí už z definice, při čemž tento antagonismus omlouval jako „*velmi pochopitelný*“.<sup>26</sup> Také ve svém slavném spisu *Moderní památkový kult* na mnoha místech ustupoval z radikálních pozic ve jménu užité hodnoty památky a zachování jejích přirozených vazeb s životem společnosti, a to zejména v případě novějších a nepřetržitě využívaných objektů. Ať již to bylo výrazem rezignace, součástí přesvědčovací taktiky či z jiných důvodů, Riegl smířlivě připouštěl, že „*ohled na hodnotu tělesného blaha nakonec bezpochyby převáží každý možný ohled na ideální potřebu ceny stáří*“.<sup>27</sup> Avšak Bauerův postoj k památkám a jeho pragmatická odpověď na základní dilema tehdejší památkové péče mohla nalézt oporu dokonce už v učení Rieglova předchůdce, italského architekta Camilla Boita. Ten byl znám jako kritik restaurační metody i jako zastánce emocionálních hodnot vytvořených spíše všestrannou percepcí stavby než historickou a konstrukční analýzou.<sup>28</sup> Podobně myšlenka, kterou sledoval Bauer, nebyla restaurační fikce „stylové jednoty“, nýbrž modernistická idea jednoty estetické. Minulost a přítomnost se v jeho díle měly pojit v jedolitou, asociacemi bohatě zatíženou estetickou formaci.

### **Změna stylu nebo habitů?**

Z dosavadních analýz jasně vyplývá, že Bauerův přístup k renovacím panských sídel nepředstavoval ještě zásadní popření jeho modernistických východisek. Ani postupně rostoucí podíl historických odkazů ve zmíněných projektech nelze považovat za nezvratný argument pro architektovo tvrzení, že to bylo setkání s historií navozené „památkářskými“ zakázkami, co jej přivedlo k revoltě proti modernistické ortodoxii. Úvahy o smyslu jeho výše zmíněných prohlášení tak dostávají nový směr. Proč Bauer psal Hauptovi o obratu ve svém vývoji v době, kdy žádný přelom ještě zdaleka nebyl viditelný a sám adresát dopisu stylové pojetí svého přestavěného sídla právem označoval jako „*vznešenou umírněnou modernu*“?<sup>29</sup> Bauer prokazatelně nekomentoval skutečný krok, nýbrž spíše prozrazoval své záměry a antcipoval další vývoj – jako by svou skutečnou motivaci chtěl skrýt před vlastními zákazníky a snad i sám před sebou. Podezření, že se architekt snažil konstruovat věrohodný příběh, který by dal smysl budoucím událostem, posiluje také kritické čtení a vzájemná konfrontace dalších Bauerových dopisů. Ctíživý umělec nelitoval žádného úsilí, aby získal spojení

v soutěžních porotách, přátelsky nakloněného kritika či prostě stálého klienta, a při tom příliš nerozlišoval mezi pravdou a fikcí. Ve snaze přesvědčit o svých kvalitách přeháněl své zásluhy a nevyhýbal se účelovým tvrzením: nadsazoval velikost svých zakázek a své stavby podle potřeby prezentoval jednou jako moderní, jindy jako tradiční. Například významnému představiteli rakouské oficiální architektury Ludwigu Baumannovi o svých zámcích napsal něco zcela jiného, než jak je představoval v dopisech liberálním kritikům: „*jsou všechny postaveny v rázu rakouské renesance, s oněmi moderními variantami, které podmiňuje kulturní nutnost*“.<sup>30</sup>

Umělcova pozůstalost však vedle takových indicií obsahuje i přímý důkaz, že Bauerovo přichýlení k pólu tradice mohlo mít jiné motivy než ty deklarované. Svůj první „heretický“ návrh totiž architekt vytvořil ještě před projekty zámeckých přestaveb. V červnu 1904 navrhl vilu, která byla po vzoru vrcholně barokních rezidencí rozvržena na symetrickém půdorysu, jehož jádro tvořila patrová budova s cylindrickým rizalitem hlavního průčelí, zatímco na opačné straně z ní vybíhala nižší hospodářská křídla uzavírající čestný dvůr.<sup>31</sup> Podle pokročilejší varianty, kterou Bauer v roce 1906 publikoval v časopise *Der Architekt*, měly být její objemy rozvinuty na souměrné, ba ornamentální dispozici s převýšeným šestibokým sálem ve středu a s radiálně vybíhajícími křídly zalomenými kolem dvora. Tento projekt byl při zveřejnění označen jako „*malý zámeček baronky M.*“<sup>32</sup> Totožnost objednavatele prozrazují starší kresby, architektovu rukou nadepsané „Baron Haupt“. Není pochyb, že se jedná o projekt vily pro velkostatkářovu matku Marianu, který Haupt několikrát zmiňoval v dopisech Bauerovi z roku 1904 a který nakonec nebyl proveden.<sup>33</sup> Speciálně druhý návrh obsahoval nepřehlédnutelnou stylovou ambivalenci – odkazoval k barokním předlohám, ale jeho vzorem mohl být stejně tak historizující „ideální dům“ Violleta-le-Duc jako příbytek „milovníka umění“ navržený protagonistou hnutí Arts & Crafts Baillie Scottem.<sup>34</sup> Po neformálním rozvrhu a robustním výrazu Bauerových raných prací v něm nebyla ani stopa.

Z kritického čtení Bauerových dopisů, zveřejněných textů a projektů lze vyvodit, že architekt po roce 1905 ztratil víru v platnost jediné estetické doktríny a naopak si osvojil značnou pružnost ve věcech stylové volby. Jeho projektu zlínského zámku údajně ještě předcházely mnohahodinové debaty s baronem Hauptem, který jej prý s námahou odvracel od „*provedení mnoha hypermoderních záměrů, které by jinak rád uskutečnil*“.<sup>35</sup> Nedlouho nato již Bauer vystupoval jako empatický projektant, který se ochotně podřizuje přáním zákazníka. „*Často mám pocit, že tyto nebo ony nároky stavebníka se dají vyjádřit druhem stavby, která je barokní. Ten člověk se mi k tomu hodí. Jinému sedí zase něco úplně odlišného, ale nakonec mají všechna tato díla něco společného: přes veškerou rozdílnost je zřejmé, že je vytvářela jedna osobnost*“ psal v dopise neznámému šlechtici, jemuž nabízel své služby.<sup>36</sup> K úvaze se tak nabízí otázka, zda pohnutky jeho konverze nebyly z velké části mimoestetické a zda klíč k nim není třeba hledat ve vztahu architekta a jeho aristokratických klientů. Zámekům by tak zůstala stěžejní role – nikoliv však jako nositelům historické paměti, nýbrž s ohledem na jejich privilegovanou pozici v poli architektonické produkce.

Pro zámecké stavby za Bauerova života jistě platila slova Hanse Sedlmayra, že již neměly někdejší „*stylotvornou sílu*“ a že jejich formy byly „*často již znehodnoceny do muzea*“.<sup>37</sup> Třicetiletý architekt však na tyto stavební úlohy nepohlížel s historickým nadhledem, nýbrž s jistou dávkou pragmatismu.



Jakkoliv ještě před několika lety ve svých textech vyjadřoval bezmála nábožnou úctu vůči společenské moci umění a sliboval nasazení všech sil pro vítězství uměleckého pokroku, v projekční praxi záhy pochopil, že jeho údělem nebude jen vytváření „čistých“ uměleckých hodnot, nýbrž také ekonomické podnikání. Z materiálního hlediska zůstávala hierarchie stavebních úloh v jeho době relativně konstantní a zámky stále představovaly zakázky prestižní a výnosné. Jestliže za projekt přestavby Kurzovy vily obdržel Bauer honorář ve výši 6 tisíc korun, za plány pro modernizaci zlínského zámku více než 16 tisíc.<sup>38</sup> Nešlo při tom jen o absolutní částky. Na základě platného honorářového řádu byly projekty tohoto druhu lépe oceňovány než třeba návrhy činžovních domů nebo průmyslových objektů. Jak víme z Bauerovy korespondence s Hauptem, účtoval si architekt za plány pro Zlín 7% stavebních nákladů a za návrhy zařízení 15% příslušných investic, zatímco za projekt jeho brněnského domu pouze 3,5%.<sup>39</sup> Cenové kalkulace a okamžitý finanční efekt však znamenaly jen jeden aspekt jeho rozhodování. Projekty zámků zůstaly i pro moderní architektury atraktivní zejména proto, že jim přinášely vysokou sociální kvalitu zákazníků, slibující trvalé materiální i symbolické zisky.

Badatelé studující sociální, ekonomické a politické podmínky „vídeňské moderny“ shromáždili množství empirických důkazů o tom, jak povážlivě úzký byl okruh jejích podporovatelů. Britský germanista Edward Timms na toto téma s nadsázkou poznamenal, že vídeňská moderna nebyla ve Vídni nikdy doma, a jako její charakteristickou kvalitu vyzdvihl formu „vnitřního mecenátu“, tedy závislost na podporovatelích zevnitř avantgardy.<sup>40</sup> Je možná sporné, zda tento fenomén lze nahlížet jako specificky vídeňský. Podle Pierra Bourdieu se jedná o průvodní jev emancipačního procesu, který v 19. století postupně proběhl v poli kulturní produkce: Moderní umělci se osvobozují od měšťanské poptávky a své publikum nalézají především mezi podobně smýšlejícími tvůrci. Jedna z hlavních funkcí umělecké společnosti podle něj spočívá právě v tom, „že je sama sobě vlastním trhem“.<sup>41</sup> Jestliže však v Paříži společenskou základnu avantgardního umění představovala literární a umělecká bohéma, ve Vídni taková skupina vybavená symbolickým kapitálem neexistovala. Rakouští moderní umělci proto své nečetné mecenáše nalézali v židovské společnosti, mezi kritiky a sběrateli nebo ve specifické vrstvě „milovníků umění“, usazených spíše v provincii nežli v samotném centru monarchie. Klasickým příkladem takového mecenátu byla Bauerova spolupráce se sklářským podnikatelem Maxem von Spaun.<sup>42</sup> Řada neuskutečněných projektů, které mladý architekt v prvních letech 20. století vytvořil pro příslušníky nepříliš rozvinuté rakouské střední třídy či liberální inteligence, ukazuje však jasně, že se od této společenské vrstvy jako od podporovatele nové architektury nedaly čekat žádné zázraky. Nechtěl-li se tvůrce spokojovat pouze s uznáním v rámci uměleckého pole, jako byly ceny ze soutěží, publikace v prestižních časopisech či účast na významných výstavách, a při tom se vedle hmotné nouze smířit s faktem, že většina jeho návrhů skončí na papíře, musel se orientovat na klientelu, která tehdy v Rakousku reprezentovala politickou a ekonomickou moc.

Bauerovu osobní zkušenost v prvních letech samostatné tvorby poznamenala „*prastará tragika kontrastu mezi velkou dovedností mladého umělce a žádnými nebo jen malými zakázkami*“, jak jeho situaci s pochopením popsal historik umění Edmund W. Braun.<sup>43</sup> Z jiného přátelsky nakloněného komentáře se dozvídáme, jaké ambice tehdy Bauer v sobě dusil. Podle kritičky Alice Gurschner, píšící pod pseudonymem Paul Althof, bylo jeho tužbou „*tvořit mocné a velké věci ... být architektem*“

*princezen a králů*.<sup>44</sup> Bauer však už vzhledem ke svému venkovskému původu a zázemí v rodinném podnikání nemohl být světu vzdálený snílek, toužící se vyrovnat velkým architektům minulosti, jak se sám příležitostně stylizoval. Podle vysvědčení, které obdržel od svého kněžického stavebníka Oskara Heintschela, byl „*nejen geniální umělec, nýbrž také prozíravý, korektní obchodník*“.<sup>45</sup> Jeho korespondence s klienty ukazuje, že své nároky na odměnu dokázal prosazovat s velkou energií a neváhal se spravedlnosti domáhat ani soudní cestou. Poprvé tak učinil v roce 1907, když žaloval krnovského továrníka Gustava Kandlera.<sup>46</sup> O tom, že jeho podnikatelské aktivity přinášely kýžený efekt, svědčí skutečnost, že si ke konci úspěšného roku 1904 za 28 000 korun koupil pozemek na vídeňském předměstí Hackingu a tři roky poté přistoupil ke stavbě vlastního domu, jehož hrubá stavba ho měla vyjít na dalších 35 000.<sup>47</sup> Je zřejmé, že nejenže nehodlal přijmout roli outsidera či zneuznaného génia rezignujícího na ekonomický profit, nýbrž že chtěl zviditelnit svůj nový status úspěšného příslušníka podnikatelské elity. Své postavení demonstroval také okázalým životním stylem a přiměřeným „šatním kódem“. Šil u luxusního krejčího a z jeho objednávek vysvítá, že každoročně objednával čtyři až šest obleků z anglické látky a každé dva roky smoking a frak.<sup>48</sup> K materiálnímu odříkání a sociální nejistotě očividně neměl mentální dispozice. Mocná ctižádost a enormní pracovitost jej naopak poháněly na cestě ke společenskému vzestupu a lepším existenčním podmínkám. Současně však jeho nový životní styl představoval jednu ze strategií budování kariéry, neboť mu umožňoval sociální kontakty, ze kterých plynuly další zakázky. Svůj úspěch si Bauer pojistil i výhodným sňatkem. Když se v roce 1910 podruhé oženil, jeho novou manželkou se stala Stefanie von Kink (1881–1946), dcera Julia Anselma rytíře von Kink, prezidenta dolnorakouské Obchodní a živnostenské komory ve Vídni a člena panské sněmovny. Sňatkem se završil architektův vzestup do vyšší společnosti a s ním i jeho orientace na konzervativní klientelu.<sup>49</sup>

Již citovaná korespondence s Hauptem ukazuje, že Bauer nebyl obyčejný cynik podřizující se poptávce, nýbrž že se snažil kultivovat klientův vkus a získat jej pro moderní architekturu. Dříve či později mu však muselo být jasné, před jakou volbu je postaven: Buď si uchovat své modernistické přesvědčení a udržet si triumfy v kulturním poli, nebo dát přednost materiálnímu profitu a světským poctám, a to za cenu morálních kompromisů a hrozby exkomunikace z modernistického tábora. Haupt se považoval za vysoce kulturního člověka, ale ve věcech vkusu byl konzervativní a neústupný. Později svou součinnost s Bauerem popsal tak, že architekt „*musel postavit jisté meze své umělecké ješitnosti, aby vyhověl záměrům a vkusu stavebníka, i když tyto nebyly úplně v souladu s jeho vlastními názory*“.<sup>50</sup> Jeho dopisy ovšem jasně ukazují, že umělec při tom musel spolknout nejednu hořkou pilulku. Vládl však velkými přesvědčovacími schopnostmi, a protože mu nechyběla ani trpělivost, jednání většinou dovedl k umělecky uspokojivému kompromisu. „*Tuto schopnost umělecké syntézy dvou různých vkusů vlastní Bauer v plné míře,*“ uznával zlínský velkostatkář. „*Mým záměrům a idejím, kterým jsem často mohl propůjčit jen neohrabaný výraz, uměl dát správnou a jasnou formu.*“<sup>51</sup> Při navrhování ždánického zámečku musel Bauer ve svém přizpůsobení poptávce zajít ještě dál. Jeho konzervativní klienti neměli pro přijetí moderního umění nejmenší předpoklady a zcela jim k tomu chyběla ochota. Podle pozorování dr. Reißiga, který také tento kontakt Bauerovi zprostředkoval, byl Eduard Seidl „*výjimečně schopný továrník a obchodník, ve věcech vkusu ale*

*naprosto průměrný člověk*. Jeho ambiciózní a energická manželka „*vždy zdůrazňovala, že je odpůrkyní moderních směrů*“.<sup>52</sup> Reißig věřil, že i v tomto případě bude Bauerovo vyjednávání úspěšné: „*Když jste zdolal barona Haupta, tak zvládnete i Seidlovy*“.<sup>53</sup> Otázkou je, zda úspěchem mínil přijatelný kompromis, nebo jen získání zakázky.

V myšlení architektů před sto lety ještě nezdůvodňoval požadavek avantgardy na uměleckou autonomii a její kritický vztah k životnímu stylu buržoazní společnosti. Obvyklá výdělečná práce byla v této profesi samozřejmě vázána na ekonomický vztah zakázky a sám pojem autonomie zde neměl takřka žádnou platnost. Vypjatý estetismus, jež přineslo Art Nouveau, byl pro většinu architektů nikoliv příkladem, nýbrž varováním. Loosovo kategorické oddělení sféry krásna a užitku, vtipně podepřené podobenstvím o „chudém boháči“, který se stal obětí architektovcích uměleckých ambicí, pro ně představovalo druhý extrém. Mezi těmito krajnostmi se však otevíralo dost možností, jak vyjít vstříc stavebníkovým přáním a při tom uplatnit svou uměleckou osobnost. Podle mínění, jež razil autoritativní mluvčí reformního hnutí Hermann Muthesius, jen špatný architekt ignoruje přání klienta a všude uplatňuje své šablony, zatímco zdatnému tvůrci jsou i velmi podivínské požadavky výzvou k neotřelým řešením.<sup>54</sup> Pro radikální modernisty, kteří svou tvorbu chápali jako etický závazek, však vstřícnost vůči klientům musela mít jisté hranice, za nimiž se už rozkládalo území oportunistického přizpůsobení ekonomické logice. „*Toto podřízení estetické může jíti u tvořícího umělce (a toho jediného mám na mysli) pouze až k jisté mezi*“, vyjádřil tento postoj Bauerův spolužák z Wagnerovy školy Jan Kotěra. „*Mám svůj princip, svůj cíl a jsem o správnosti cesty k tomu tak přesvědčen, že se neodchýlím od cesty této za žádných podmínek*“.<sup>55</sup> Vzájemná součinnost obou aktérů se mohla rozvíjet jen za předpokladu, že stavebník respektoval architektovy estetické názory, zejména jeho odmítavý postoj vůči akademické stylové tradici. V tomto stanovisku obsažená radikální kritika domněle špatně vyvinuté kultury, neschopné rozeznat skutečné hodnoty, vesměs ústila v pedagogický apel: „*V upevnění a požadování dobrého vkusu spočívá ohromný úkol, v němž se potkávají nejen zájmy uměleckořemeslné, nýbrž všechny kulturní otázky naší doby*“, s misionářským nadšením prolašoval Josef A. Lux.<sup>56</sup> I Muthesius se zpočátku zasazoval o estetickou výchovu publika, později však dospěl až k požadavku kolektivní estetické normy, kodifikující proměnu uměleckých názorů. Klientovi pak při navrhování přenechal jen zcela marginální roli.<sup>57</sup>

Bauer toto stanovisko nesdílel. Zůstával věrný secesionistické vizi estetizace každodennosti, zároveň ale jako Loos odmítal vidět v navrhování oblast své tvůrčí svobody, nýbrž trval na pojetí architektury jako služby obecnému blahu.

Byl ochoten se vzdát velkého dílu své individuality, která ve volném umění platila za podstatný aspekt moderního uměleckého habitu.<sup>58</sup> Práce s klientem jej těšila a obtížné vyjednávání bral jako nedílnou součást své profese i zkoušku svých schopností. Ani v ryze soukromé korespondenci si nedovolil sarkasmy na adresu málo osvětleného zákazníka a ve veřejných prohlášeních dával najevo, že se dokáže vcítit do mentality těch z nich, kdo se cítili špatně v moderním obydlí: „*Měl jsem často pocit, že by v úplně a od základu zbrusu novém zařízení, jaké odpovídalo mým přáním, obyvatelé těchto prostorů byli nešťastní, protože by kolem sebe měli jen nové formy, barvy a nábytek*“.<sup>59</sup> V Bauerově písemné pozůstalosti lze nalézt řadu dokladů jeho zaujatého promyšlení stavebníkových představ i

svědectví, s jakou vervou zmáhal nejen umělecky, ale i společensky náročné úkoly. O práci pro rodinu Seidlů například napsal: „*To nejtěžší bylo pro mne na začátku tyto lidi studovat, abych konečně přišel na to, co vlastně chtějí. Opakovala se stará známá varianta – paní chtěla zámek, on neplatit mnoho, syn něco exotičtějšího a budoucí paní domu všechno tak, jak byla zvyklá ve svém starém domě. ... Řešení takové úlohy je pro mne zajímavé právě kvůli své psychologické komplikovanosti. Stavění by totiž bylo zatraceně nudná věc, kdyby nekonečná rozmanitost lidských individuí nevnášela do každé úlohy nové problémy. To je asi důvod, proč jsem si zatím své povolání nezprotivil.*“<sup>60</sup>

Shromážděné indicie vedou k závěru, že co se událo v Bauerově tvorbě v době kolem roku 1905, kdy začal navrhovat zámky pro aristokratickou klientelu, nebyla primárně změna osobního stylu, nýbrž uměleckého habitu. Jestliže připustíme, že jeho díla z té doby si dlouho uchovávala hlavní atributy „moderního“, pak zároveň nemůžeme přehlédnout změnu role, kterou Bauer hrál ve svém sociálním prostoru, jakož i jeho schémat myšlení a jednání. Současná sociologie umění přesvědčivě prokázala, že moderní umělec se podílel

na hodnotové orientaci měšťanské společnosti a že vzorce chování směřující ke společenskému úspěchu nebyly nutně chápány jako provinění proti normám uměleckého pole. Dobře vydělávající „malířská knížata“, jako byl v Mnichově Franz Lenbach a ve Vídni Hans Makart, ale i slušně situovaní „secesionisté“ na veřejnosti úspěšně reprezentovali habitus moderního umělce.<sup>61</sup> Na druhé straně byl konflikt mezi tvořivou individualitou a na výdělek orientovaným racionálním jednáním v uměleckém poli zdrojem nevyhnutného vnitřního napětí. V samém závěru 19. století se vědomí protikladu mezi uměním a penězi stávalo pro moderní tvůrce jedním z nejdůležitějších témat. „*Skutečný architekt není (...) obchodník, makléř, továrník, obchodník nebo něco podobného, ale básník, který používá jako prostředek vyjádření místo slov stavební materiál,*“ napsal ve svých *Kindergarten Chats* Louis Henry Sullivan.<sup>62</sup> I Bauerův učitel Otto Wagner, autor dalšího slavného manifestu architektonického modernismu, se hlásil k obrazu tvůrce coby osamělého hrdiny tvořícího pro budoucnost a lhostejného vůči ekonomickým ziskům. „*Architekt musí proto hledati největší díl své mzdy ve vnitřním uspokojení. Nicméně musí dbáti o své dílo se stejnou láskou a vytrvalostí a nezoufati ani neumdlévati, byť i peněžitá odměna, jak jest to bohužel pravidlem, byla v pravdě jen almužnou.*“<sup>63</sup> Také symbolická revoluce spojená se vznikem Vídeňské secese, k jejímž ideálům se Bauer hlásil, proběhla ve jménu autonomie uměleckého pole, osvobození od měšťanské poptávky a odmítnutí jiného pána než samotného umění. „*Obchod, nebo umění, to je otázka naší Secese,*“ horlil na stránkách časopisu *Ver Sacrum* Hermann Bahr. „*Spor není o estetiku, nýbrž probíhá mezi dvěma smýšleními: zda má u nás panovat obchodní myšlení, nebo jestli konečně budeme smět žít podle uměleckého myšlení.*“<sup>64</sup> Význam umělce vybaveného „božskými“ schopnostmi zakládal pak jeho zvláštní postavení vůči ekonomické logice a racionalitě měšťanské společnosti, jehož důsledkem byla sakralizace uměleckého díla a symbolická představa tvůrce coby „Spasitele“ nebo „Proroka“. Sám Bauer ve svém spisu z roku 1898 takto představoval svého učitele Otto Wagnera, po jehož boku chtěl bojovat za vítězství „Nového“. „*Je to tatáž pudová touha, starý sen o vykoupení lidstva, která se nás chopila na konci tohoto století.*“<sup>65</sup> Tvůrčí aktivitě při tom zcela vědomě, s odvoláním na úvahy Richarda Wagnera,

připisoval sakrálně mýtické dimenze: „*Lidstvo hledá náhradu za náboženství, a tu mu může nabídnout jedině umění. Tento význam umění byl dosud rozpoznán jen z nepatrné části.*“<sup>66</sup>

Bauerův názorový obrat od emfatické představy pohroužení do „čistého umění“ k životnímu stylu podřízenému měšťanským normám a k více méně kalkulujiícímu účelovému jednání se dal sotva zapřít. Řečeno s Pierrem Bourdieu, architekt se vzdal své nezávislosti moderního umělce na ekonomickém a politickém poli a smířil se se „*strukturálním podřízením*“ určité frakci vyšší společnosti. Toto podřízení bylo založeno na trvalých vztazích a předpokládalo afinity životního stylu a stejnorodé hodnotové systémy.<sup>67</sup> Tento arivismus nebyl jediným motorem Bauerovy konverze k novému historismu, jež jistě musela mít mnohem komplexnější příčiny. Avšak symbolickými sankcemi provázená „zrada“ někdejšího radikálního, ba dogmatického modernisty v sobě zahrnovala silnou afektivní složku a pro hlavního aktéra dramatu musela mít značně traumatické rysy. Způsob, jak se s takovou frustrací architekt mohl vyrovnat, nazýval jeho současník Sigmund Freud „vytěsnění“. Tento primární obranný mechanismus uzavřel tabuizované obsahy před vědomým vnímáním a vypověděl je do sféry nevědomí.<sup>68</sup> Aby se uchránil před pocity úzkosti, vynášel si Bauer jako uspokojivou výmluvu příběh o památkových rekonstrukcích. Protože v průběhu několika málo let pozice radikálního modernismu opustila většina jeho někdejších souputníků, takže co se zprvu jevílo jako ryze osobní konverze, se alespoň na čas stalo novou ortodoxií, místo „vytěsnění“ nastala potřeba „racionalizace“ prodělané proměny a bystře reflektující Bauer se mohl stát jedním z hlavních teoretických mluvčích nového historismu.

## Poznámky

1. Fritz Pollak, Leopold Bauer, in: Ulrich Thieme – Felix Becker (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, sv. III, Leipzig 1909, s. 70–71: „*Hier erkannte er zum erstenmal die Negation, die in der propagierten Moderne lag. Er wandte, um den halbverfallenen Bau zu beleben, wieder Säulen an, spannte Bögen, riesige Gewölbe, kurz, griff rasch entschlossen zu dem viel verhöhten Rüstzeug vergangener Stile zurück und schuf dabei etwas ganz Neues, Originelles und Höchstpersönliches.*“
2. Albertina, pozůstalost L. Bauera (dále jen Albertina) dopis F. Pollakovi z 23. 12. 1907: „*Ich bekam nun Aufgaben, wo ich plötzlich gestehen musste, dass die Negation, die in der modernen Kunst lag, nicht ausreichte, sie zu lösen. Zunächst ein großes Schloss, welches ziemlich verfallen war, zu einem modernen bewohnbaren Objekte umzugestalten, Schloss Zlin, kolossale Dimensionen, Riesenräume. Die unbedingte Notwendigkeit einer rhythmischen Bewältigung dieser Größen wies mir ganz neue Bahnen; meine theoretischen Kenntnisse begannen Früchte zu tragen.*“
3. Ibidem, dopis S. Haupta z 26. 9. 1905: „*... erfüllt es uns doch mit hoher Genugthuung, daß gerade unser Bau es ist, der - wie Sie selbst schreiben - einen Markstein in Ihrer künstlerischen Entwicklung bildet.*“
4. O Hauptovi viz například: *November 1918 am Ballhausplatz, Erinnerungen von Ludwig Freiherr von Flotow, des letzten Chefs des österr.-ungarischen Auswärtigen Dienstes 1895–1920*, Graz 1982, s. 338. – Petr Mašek, *Modrá krev. Minulost a přítomnost 445 šlechtických rodů v českých zemích*, Praha 1999, s. 100. – Jiří Galuška, *Stefan Haupt von Buchenrode a jeho spis o hospodářské krizi* (bakalářská práce), Ekonomicko-správní fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2010. – Z Hauptových spisů viz zvl. Stefan Haupt-Buchenrode, *Die Zukunft Europas*, Leipzig 1922. – Idem, *Die Wurzel der Weltwirtschaftskrise*, Brünn 1935. – Idem, *Meine Einnerungen*, Rio de Janeiro 1951.
5. Stefan Haupt-Buchenrode, Einige Gedenkworte zum 60. Geburtstag Leopold Bauers, in: *Leopold Bauer. Zum 60. Geburtstage 1. September 1932. Widmungen seiner Freunde*, Brünn – Prag – Leipzig – Wien 1932, s. 26–33, zde s. 30: „*... mit allem modernen Komfort ausstatten, ohne an dem alttümlichen Charakter des Gebäudes etwas zu ändern.*“
6. Srov. *Das Interieur* (dále jen *DI*) VII, 1906, tab. 125–127. – *Moderne Bauformen* (dále *MBf*) VI, 1907, s. 11–18.
7. Albertina, dopis S. Haupta z 27. 12. 1904: „*Ich glaube nicht, dass dies zum Stile des Schlosses passen würde.*“
8. *DI* VIII, 1907, tab. 99. – Ibidem IX, 1908, s. 2, tab. 5–6. – *Dekorative Kunst* (dále *DK*) XVI, 1907–1908, s. 344–347. – Srov. Libuše Dědková – Antonín Grůza, Zámek v Linhartovech, *Průzkumy památek* XI, 2004, s. 153–173.
9. *MBf* IX, 1910, s. 89–92. – *Wiener Bauindustrie Zeitung* (dále jen *WBIZ*) XXVIII, 1910–1911, s. 326, tab. 76. – *Der Architekt* (dále jen *DA*) XXII, 1919, tab. 89. – Srov. Jiří Úlovec, *Hrady a zámky Klatovska*, Praha 2004, s. 122–123.
10. Alternativní návrhy pocházejí z března a dubna 1907. – *MBf* IX, 1910, s. 71–74. – *WBIZ* XXVIII, 1910–1911, s. 324, tab. 77. – Srov. Jindřich Vybiral, Seidlova vila, in: Jan Sedlák (ed.), *Slavné vily Jihomoravského kraje*, Praha 2007, s. 43–45.
11. *DA* XXII, 1919, tab. 86, 87. – *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* (dále *WMB*) III, 1918–1919, s. 102–110.
12. Ferdinand von Feldegg, *Leopold Bauer. Der Künstler und sein Werk*, Wien 1918, cit. s. 29: „*In die modernen Räume passen diese Biedermeier- und Empiremöbel ganz vorzüglich.*“

13. Franz Servaes, Leopold Bauer, *MBfVI*, 1907, s. 1–4, zde s. 3.
14. Max Eisler, Wiener Landhaus und Stadtvilla. II. Stilerneuerung, *WMB III*, 1918–1919, s. 100–102, zde s. 101: „... mit den biegsamen Mitteln des modernen Materials ohne Gewaltsamkeit und Widersprüche beherrschen.“
15. Leopold Bauer, Schutz dem künstlerischen Stadtbild, *Die Zeit*, 1917, 30. 1.: „Es wird vorkommen, dass ab und zu ein Künstler besonders abstruse Ideen nicht verwirklichen kann: dies wäre ja auch kein Unglück; denn das Wohl der Allgemeinheit muss höher stehen als der falsche Ehrgeiz eines tout-prix-Originellen.“
16. Slezské zemské muzeum, Braunův archiv, doprovodný text k výstavě L. Bauera v Opavě roku 1936: „... Schloßruinen ... so dass dem Wiederaufbau eines solchen Hauses keinerlei Gewalt geschehe.“
17. Oberbaurat Professor Leopold Bauer. *Seine Anschauung in Wort und Werk* (dále jen *Anschauung*), Wien – Leipzig 1931, s. 67.
18. Ibidem, s. 66: „... wohl bei jedem Detail des Grundrisses und des Aufbaues die Hand des modern fühlenden Architekten zu spüren ist.“
19. Dopis F. Pollakovi (pozn. 2): „Ich wurde damals viel verhöhnt, dass ich plötzlich wieder Säulen anwendete, große Gewölbe spannte, Bogengänge, kurzum den ganzen Zauber, der in alten Architekturen liegt, aufmarschieren ließ. Es war alles aber so persönlich, dass man doch kaum auf einen bestimmten Stil raten konnte und der Eingeweihte doch auf meinen Namen hinweist.“
20. Ernst Hans Gombrich, Approaches to the History of Art: Three Points for Discussion, in: idem, *Topics of our Time. Twentieth-century issues in learning and in art*, London 1991, s. 62–73. – Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, sv. V, Frankfurt am Main 1989, s. 1027.
21. *Anschauung* (pozn. 17), s. 68.
22. Georg Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert*, Strassburg 1905. – Alois Riegl, Neue Strömungen in der Denkmalpflege, in: Georg Dehio – Alois Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900* (Mit einem Kommentar von Marion Wohleben und Nachwort von Georg Mörsch), Braunschweig – Wiesbaden 1988, s. 104–119 (Původně *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale III/ 4*, 1905, s. 85–104). – Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916. – Walter Frodl, *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Wien – Köln – Graz 1988. – Ernst Bacher, *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien – Köln – Weimar 1995, s. 13–48.
23. Riegl (pozn. 22), s. 109: „... der einzelne Besitzer des Denkmals selbst von seinem egoistischen Standpunkte.“
24. Uta Hassler, „Ruinen und Rekonstruktionen“. Konservatorische Konzepte des 20. Jahrhunderts und Architekturkritik heute, in: Winfried Nerdinger (ed.), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, München 2010, s. 178–189, zde s. 179. – Heinrich Magirius, Rekonstruktion in der Denkmalpflege, in: ibidem, s. 148–155, zde s. 148.
25. Hans Prutscher, *Auslese meiner Arbeiten 1898–1928*, Wien 1928. – Dana Bořutová, *Architekt Dušan Samuel Jurkovič*, Bratislava 2009. – Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg, 1869–1949*, Essen 1989, s. 71.
26. Riegl (pozn. 22), s. 119: „... allerdings sehr begreiflich.“ – Srov. idem, Über Renaissance der Kunst, *Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* (Neue Folge V), 1895, s. 342–350, 363–371, 381–393.
27. Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien – Leipzig 1903, s. 42: „... die Rücksicht auf den Wert des leiblichen Wohls überwiegt schließlich ohne Zweifel jede mögliche Rücksicht auf das ideale Bedürfnis des Alterwertes.“
28. Amedeo Bellini, Camillo Boito: Ideas on restoration, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary on Art*, sv. V, New York 1996, s. 247–248. – Srov. Nicolas Stanley Price – Mansfield Kirby Talley Jr. – Alessandra Melucco Vaccaro (edd.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 262–264. – Ján Bakoš, *Intelektuál & Pamiatka*, Bratislava 2004, s. 122–129.
29. Albertina, dopis S. Haupta z 16. 9. 1905: „... vornehm gemäßigte ‚Moderne‘“
30. Ibidem, dopis L. Baummannovi z 30. 7. 1909: „Die Schlösser sind alle im Charakter einer österreichischen Renaissance gebaut, mit jenen modernen Varianten, welche die kulturelle Notwendigkeiten bedingen.“
31. Ibidem, skici půdorysů z 28. 6. 1904.
32. Projekt označený jako „Schlösschen der Baronin M.“ zveřejnil Bauer v *DA XII*, 1906, s. 9–10 a *WBIZ XXIX*, 1911–1912, tab. 27.
33. Albertina, dopis S. Haupta z 29. 6. 1904: zde návrh poprvé zmíněn. V dopise ze 17. 11. téhož roku Haupt píše: „Mit Rücksicht darauf, dass sich der Schlossbau nun voraussichtlich bis tief in den nächsten Sommer hineinziehen wird, ist nicht mehr daran zu denken, den Bau der Villa schon im nächsten Frühjahr in Angriff zu nehmen, und müssen wir diesen Plan vorläufig fallen lassen.“
34. Millard Fillmore Hearn (ed.), *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc. Reading and Commentary*, Cambridge (Mass.) 1992, s. 253–265. – Gerda Breuer (ed.), *Haus eines Kunstfreundes: Mackay Hugh Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh, Leopold Bauer*, Stuttgart 2002.
35. Haupt-Buchenrode (pozn. 5), s. 31.
36. Albertina, dopis neznámému adresátovi, kolem roku 1909: „Manchesmal habe ich das Gefühl, diese oder jede Ansprüche des Bauherrn lassen sich in einem Gebäude ausdrücken, das eine Art Barocke ist, der betroffene Mensch scheint mir dazu passen... Für den anderen passt wieder etwas ganz Anderes, aber schließlich haben alle diese Bauwerke ein Gemeinsames: man merkt trotz aller Verschiedenheiten, daß sie von einer Person gestaltet worden sind.“
37. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg – Wien 1998, s. 17, 18: „... stilbildende Kraft geht von ihnen nicht mehr aus ... oft schon ins Museale entwertet.“
38. Albertina, skicář z let 1902–1903, záznam z 12. 4. 1903. – Ibidem, dopis S. Haupta z 8. 1. 1906.
39. Ibidem, kopie dopisu Hauptovi z 19. 7. 1904 a dopis S. Haupta z 8. 4. 1905.
40. Edward Timms, Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne, in: Jürgen Nautz – Richard Wahrenkamp (edd.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien – Köln – Graz 1993, s. 128–143, zde s. 134–136.
41. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (přeložili Bernd Schwibs a Achim Russer), Frankfurt am Main 2001, s. 99.
42. Jindřich Vybíral, „Baron Spaun ist ja nicht der erste Bestě“. Die Arbeit Leopold Bauers für den Inhaber der Firma Johann Lötz Witwe, *Umění LIX*, 2011, s. 396–404.

43. Edmund W. Braun, Einige Gedanken über Leopold Bauer, *MBfIX*, 1910, s. 68–70, zde s. 69: „... die uralte Tragik des Kontrastes zwischen dem grossen Können des Jungen Künstlers und keinen oder nur kleinen Aufträgen.“
44. Paul Althof, Leopold Bauer – Wien, *DKXVI*, 1907–1908, s. 343–354, zde s. 344: „Aber er müßte in Wahrheit Mächtiges und Größeres schaffen, er müßte der Baumeister von Prinzessinen und Königen sein.“
45. Albertina, opis doporučení z 15. 2. 1909: „... ist nicht nur ein genialer Künstler, sondern auch ein weitblickender korrekter Kaufmann.“
46. Ibidem, kopie dopisu dr. Emilu Rochowanskému z 5. 11. 1907 a dr. Karlu Reissigovi z 13. 11. 1907. – Srov. Jindřich Vybíral (ed.), *Slavné vily Moravskoslezského kraje*, Praha 2008, s. 24–26.
47. Albertina, kupní smlouva z listopadu 1904 a rozpočet stavitele Ch. Jahna z 23. 1. 1907.
48. Ibidem, kopie dopisu Heinrichu Grünbaumovi z 24. 4. 1908.
49. Aby dosáhl rozvodu se svou první ženou, musel Bauer vystoupit z římsko-katolické církve, ale s ohledem na příznivější zákonodárství ve východní části monarchie se také nechal adoptovat uherským občanem Gézou Szlubekem z Bratislavy. – Kammerpräsident Julius Ritter von Kink, *NFP*, 1908, 22. 4., s. 6. – Personalnachrichten, *NFP*, 1910, 21. 6., s. 8.
50. Haupt-Buchenrode (pozn. 5), s. 29: „... wird er seiner künstlerischen Selbstherrlichkeit gewisse Schranken ziehen müssen, um den Absichten und dem Geschmacke seines Bauherrn auch dann entsprechen zu können, wenn diese mit seinen eigenen Anschauungen nicht vollkommen übereinstimmen.“
51. Ibidem, s. 30: „... er meinen Absichten und Ideen, denen ich oft nur unbeholfen Ausdruck verleihen konnte, die richtige und klare künstlerische Form zu geben verstand.“
52. Albertina, dopis K. Reißiga z 6. 4. 1906: „... ein selten tüchtiger Fabrikant und Kaufmann, in Dingen des Geschmackes aber der reine Durchschnittsmensch...immer betonte, dass sie eine Gegnerin der modernen Richtung sei.“
53. Ibidem: „... wenn Sie Baron Haupt bezwungen haben, so werden Sie es auch bei Seidl's treffen.“
54. Hermann Muthesius, Die Anlage des modernen Landhauses, *Werkkunst I*, 1905, s. 25–27, zde s. 26–27.
55. Jindřich Vybíral, Slova a hlasy. Jan Kotěra ve sféře idejí a sociálních vztahů, in: Vladimír Šlapeta (ed.), *Jan Kotěra, 1871–1923* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 2001, s. 55–71, zde s. 61.
56. Josef August Lux, *Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen*, Dresden 1912, s. III: „In der Festigung und in der Förderung des guten Geschmackes liegt eine ungeheure Aufgabe, in der sich nicht nur die kunstgewerblichen Interessen, sondern alle Kulturfragen unserer Zeit begegnen.“
57. Fedor Roth, *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur. Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*, Berlin 2001, s. 176–182.
58. Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2000, s. 253–280.
59. *Anschauung* (pozn. 17), s. 66: „Ich hatte oft das Gefühl, dass durch eine völlig und von Grund auf funkelneue Einrichtung, wie sie meinen Wünschen entsprochen hätte, die Bewohner der Räume unglücklich geworden wären, weil sie lauter neue Formen, Farben und Möbel um sich gehabt hätten.“
60. Albertina, dopis K. Reißigovi z 2. 7. 1907: „Das Schwierigste war mir am Anfang, die Leute zu studieren, um endlich herauszukriegen, was sie eigentlich wollen. Es wiederholte sich die bekannte alte Variante, die Frau wollte ein Schloss, er nicht viel zahlen, der Sohn etwas mehr exotisches und die zukünftige Hausfrau es so, wie sie es in ihrem alten Haus gewöhnt war ... Es ist mir die Lösung einer solchen Aufgabe eigentlich gerade wegen ihrer psychologischen Kompliziertheit interessant. Das Bauen wäre nämlich eine verdammt langweilige Sache, wenn nicht die unendliche Mannigfaltigkeit der menschlichen Individuen jeder Aufgabe neue Probleme zu führen würden. Das mag vielleicht der Grund sein, warum mir mein beruf bisher noch nicht zuwider geworden ist.“
61. Ruppert (pozn. 58), s. 151–152.
62. Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1979, s. 140: „The real architect is first, last and all the time, not a merchant, broker, manufacturer, business man, or anything of that sort, but a poet who uses not words but building materials as a medium of expression.“
63. Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Wien 1896, s. 12: „Der Architekt hat daher in der inneren Befriedigung den größten Teil seines Lohnes zu suchen. Nichtdestoweniger muß er mit gleicher Liebe und Ausdauer sein Werk stets im Auge behalten und nicht irre oder müde werden, wenn selbst seine pekuniäre Entlohnung, wie es leider die Regel ist, einem Almosen gleich kommt.“ (Česky vyšlo jako *Moderní architektura*, překlad Vladimír Zákrejs, Praha 1910, s. 2).
64. Hermann Bahr, Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession, *Ver Sacrum I*, 1898, s. 11–14, zde s. 13: „Geschäft oder Kunst, das ist die Frage unserer Secession. ... Nicht um eine Ästhetik, sondern zwischen zwei Gesinnungen wird hier gestritten: ob bei uns die geschäftliche Gesinnung herrschen soll, oder ob es endlich erlaubt wird, nach einer künstlerischen Gesinnung zu leben.“
65. Leopold Bauer, *Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien. Ein Beitrag zum Verständnisse unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst*, Wien 1899, s. 3: „Es ist derselbe Sehnsuchtsdrang, der alte Messiastraum der Menschheit, der uns am Ende dieses Jahrhundert erfasst.“
66. Ibidem, s. 29: „Die Menschheit sucht Ersatz für die Religion und diesen kann nur die Kunst bieten. Diese Bedeutung der Kunst ist wohl noch zu geringsten Theil erkannt worden.“
67. Bourdieu (pozn. 41), s. 86.
68. Phebe Cramer, *Protecting the Self – Defense Mechanisms in Action*, New York 2006.