

MODERNITA A POHODLÍ

OBYTNÝ PROSTOR LEOPOLDA BAUERA Z DVACÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

Jindřich Vybíral – Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

Na přelomu 19. a 20. století patřil vídeňský architekt Leopold Bauer (1872-1938) k protagonistům reformy rodinného bydlení.¹ Obytný dům v jeho pojetí představoval vysoce praktickou a funkcionální doménu, bezchybně sloužící mechanismus, který skýtal všechny atributy západního pojmu komfortu. Mladý architekt také velmi nově artikuloval vztah mezi formou a funkcí, když funkcionální původ řádu stavby vyjadřoval symbolickými prostředky. Jeho domy měly moderní život nejen ulehčovat, ale také reprezentovat. V jejich formálním řešení proto historické formy nahradil nový abstraktní výraz, představující paralelu vůči světu přírody a strojů. Geometrická redukce se uplatňovala i v interiérech, které pro Bauera představovaly nedílnou součást jeho projektů.²

Tyto domy byly určeny pro nevelký počet uměnímilovných stavebníků, kteří byli ochotni podřídit se ve svých obydlích vysokému stupni estetické kontroly a svůj život v nich vést jako součást uměleckého díla. Když se Bauer později odcizil svým modernistickým východiskům a začal se zaměřovat na konzervativnější klientelu, interiéry se staly prvním indikátorem jeho názorové proměny. Při přestavbách aristokratických sídel se vzdal vizuální jednoty modernistického „gesamtkunstwerku“ a místo toho vytvářel stylově hybridní prostředí, které zahrnovalo historické kusy nábytku i moderní doplňky. Jeho obdiv k *biedermeieru* se promítl do postupného opouštění hranatých forem a hladkých povrchů ve prospěch oblých křivek, měkkého čalounění, bohatého štukového dekoru a kovaných mříží. Výmluvnou ilustraci této proměny představují interiéry vily v Krnově, přestavěné pro textilního průmyslníka Hermanna Larische v letech 1911–1912. V její hale nahradil Bauer původní dvouramenné schodiště efektní spirálou ovíjející středový sloup a stoupající k visutému ochozu. Dalším dominantním motivem interiéru se stal krb z režných cihel, jehož komínové těleso architekt nechal pokrýt akantovou ornamentikou. Stěny byly do výše krbové římsy obloženy tmavě mořeným dřevem, zatímco pro štukový strop zvolil Bauer geometrický motiv pravidelné sítě čtyřlístů s drobným florálním vzorem. Čtyřkřídlé skleněné dveře spojovaly halu s jídelnou, zařízenou čtvercovým dubovým stolem se čtyřmi židlemi a dvěma vyřezávanými příborníky. Stěny této místnosti byly ze tří čtvrtin potaženy látkovými tapetami, napjatými mezi dřevěnými sloupky, zatímco strop pokrývaly štukové kazety s růžicemi. Do alkovny oddělené těžkým závěsem architekt umístil čtvercový stolek s třemi křesly. Pro přilehlý salon a ložnici v prvním poschodí navrhl Bauer nábytek ze světlého třesňového dřeva, který stejně jako ostatní mobiliář vyrobila renomovaná vídeňská firma Richard Ludwig.³ Osobní verze *neobiedermeieru*, kterou zde Bauer rozvinul, uspokojovala moderní potřebu účelnosti a prostoty, zároveň probouzela nostalgii po ztraceném ráji bezpečnější minulosti a v neposlední řadě odpovídajícím způsobem vyjadřovala identitu rakouského středního stavu. Díky komplexnosti svých významů se tento model mohl stát východiskem autorova interiérového designu pro další dvě desetiletí.

V meziválečném období pro Bauera návrhy soukromých obytných prostorů nabyly podobné důležitosti jako v počátcích jeho tvorby. Architekt toužil po monumentálních architektonických

realizacích, v době hospodářské deprese mu však bytová zařízení skýtala takřka jedinou možnost obživy. V autobiografii z roku 1936 Bauer uvedl, že během svého života navrhl přes dva tisíce interiérů. Tyto výkony na jedné straně pyšně bagatelizoval: Například své návrhy pro brněnskou vilu z roku 1926 přirovnával ke skladbičkám pro hrací skříňku, jaké musel v nouzi skládat i Mozart.⁴ Na druhé straně své klienty nijak nešetřil a podle platného honorářového řádu si za tyto práce účtoval odměnu ve výši 15 % nákladů, zatímco za architektonické projekty požadoval zpravidla jen 8 %.⁵

Obrození řemesla

Zařízení, které Bauer vytvářel ve druhé polovině dvacátých let, se velmi málo podobalo nehmotným interiérům levicové avantgardy, jež měly zvěstovat anti-materialistický životní styl v budoucí transparentní epoše. Stárnoucí umělec odmítal představu asketického funkcionálního prostoru, oživeného minimálním množstvím nábytku. Nic mu nebylo cizější než vzývání praktické potřeby, promítající se do standardizace tvarů a minimalistické, strojové estetiky. Co se rodilo v jeho představivosti, označovali avantgardisté s pohrdáním jako „*krámy zlatých konzol, kredencí, bufetů a vitrín*“.⁶ Bauerem navržené byty byly naplněny komfortním, těžkým nábytkem v quasi-historických formách, perskými koberci, zrcadly, uměleckými díly, starožitnostmi a rodinnými památkami. Stěny pokrývala obložení v přírodních materiálech, textilní tapety či drapérie závěsů, stropy nesly štukovou dekoraci a bronzové lustry.

Naprosto zásadně se Bauer s hlasateli Nové věcnosti rozcházel v otázce standardizace. Ještě ve třicátých letech pěstoval model „uměleckého interiéru“ coby originálního výtvaru architekta, jehož představy realizovali špičkoví řemeslníci. Levný nábytek nabízený průmyslem a obchodem nepovažoval v ruskinovském smyslu za výslovně anti-umělecký a nadále si podržel i svou někdejší víru ve stylotvornou roli moderní techniky. V textu z roku 1926 vyjádřil mínění, „*že technika ... zrodila vlastní estetiku a že stroj a čistě technické výkony skrze svoji pouhou pracovní formu představují základy nového stylu*“.⁷ Architektem navržený originální interiér však chápal jako výraz společenského statusu a neodmyslitelnou součást měšťanského, natožpak vybranějšího obydlí. Z jeho úvah je zároveň patrné, že průmyslové výrobky Bauera zajímaly pouze v obecné rovině sociálních úvah, zatímco praxi navrhování spojoval s tradiční představou jednoty umění a řemesla. „*Neboť umělec, který dává křídla fantazii řemeslníka, dostává nejcennější podněty z pracovní a účelové formy, kterou mu ukazuje řemeslníková technika,*“ čteme v témže článku.⁸ Antagonismus určující vztah strojové výroby a tradičního řemesla jako by autor těchto řádků vůbec nevnímal. Ačkoliv svůj text napsal k výročí německého Werkbundu, vášnivě diskuse probíhající k tomuto tématu na jeho půdě mezi Hermannem Muthesiem a Henry van de Veldem pomíjel úplně bez povšimnutí. Vzájemný poměr obou sil a jejich roli v současné společnosti se pokusil objasnit teprve v knize z roku 1931: „*Technika a stroj nám vytvářejí pouze kostru pro výstavbu nové civilizace; řemeslo, které se nyní opět začíná rozvíjet, přispívá nutnou kulturní přísadou, bez níž by tato civilizace zůstala pustá a bezútešná.*“⁹ O konzervativním obsahu těchto ideologických receptů nemohlo být pochyb. Bauerovými pozdními texty prosvítá stesk po předindustriálních časech, které mu ztělesňovaly nejvyšší mety řemeslné práce, kontrastující s levnou, a tudíž zřídka kvalitní průmyslovou výrobou jeho vlastní doby. Hodnotové

vzorci jakoby převzaté z této starosvětské idyly určovaly i jeho vztahy se zkušenými řemeslníky: „Mnohé z těch stolařů a zámečnicků ... vídám na svých stavbách znovu a znovu po desetiletí; znám je osobně a mezi jimi a mnou se vytvořil skoro přátelský poměr.“¹⁰ V takovém sblížení kvalifikovaných dělníků a tvůrčí inteligence spatřoval někdejší čtenář Marxových a Engelsových spisů dokonce předzvěst budoucího sociálního smíru. Jeho vysoké nároky však uspokojovala pouze spolupráce se zavedenými vídeňskými podniky jako Richard Ludwig, J. W. Müller a Portois & Fix, případně brněnské UP závody, které vyráběly nábytek pro jeho české a moravské zákazníky. Zručnost jejich truhlářů při výrobě fládrování a vytváření jemných barevných nuancí podle Bauerova prohlášení nijak nezaostávala za pracemi anglické a francouzské konkurence.¹¹ Zachovaná korespondence s pražskou firmou Emila Gerstla naopak ukazuje, jak přesné představy o kvalitě materiálu a řemeslného provedení architekt měl a jak nesmlouvavě na nich trval. Bohaté a zajímavé fládrování zvyšovalo atraktivitu nábytku. Žilkování muselo mít výrazné linie a zároveň pěkné detaily.¹² Pyramidální řez v mahagonu skýtal Bauerovi největší potěšení, ale pro firmy představoval těžkou zkoušku.

V diskusích o stylu se stárnoucí Bauer nadále přidržoval modernistických parol svého mládí. „Hledáme dnes všude svůj ideál ve zjednodušení, v přímých liniích, v účelnosti, v solidnosti, aniž bychom proto upadali do myšlenkové chudoby nebo omezenosti,“ napsal v roce 1926.¹³ Důsledné naplnění uměleckého principu zjednodušení v tvorbě funkcionalistických architektů a designérů však pro něj znamenalo právě onu hrozící prázdnotu a bezmyšlenkovitost, jež považoval za nejvážnější choroby moderní kultury. Bauer na jedné straně opakoval modernistické argumenty o slohu, který má být v souladu s dobou, na druhé straně jej samotné možnosti uměleckého řemesla podněcovaly k soutěži s historickými předchůdci. Jeho historismus utvrzovaly ještě požadavky středostavovských stavebníků, kteří své představy domácích interiérů podobně jako jejich otcové a dědové odvozovali z domů aristokracie 18. století.

Nejvyhraněnější příklad takového obytného prostoru ve formách nového historismu představovaly interiéry dalšího textilního podnikatele Aloise Chlupačka v architektově rodném Krnově. Přestavbu jeho vily Bauer navrhoval a prováděl v letech 1923–1924. Dvě osově souměrné budovy z konce 19. století propojil stylově přizpůsobeným křídlem, jehož novodobý původ prozrazovala pouze plochá střecha. Za touto kulisou Bauer rezignoval na modernistickou střídmost a vsadil naopak na tvarový a materiálový komfort, ba nadbytek. Bohatě vybavené interiéry skládal v promyšlených sekvencích, jež označoval jako „*prostorová posloupnost*“. Ta podle jeho tehdejších úvah zosobňovala „*prasílu architektury*“: Přechody z jednotlivých prostorů měly být pro vnímatele zdrojem zážitků podobně jako střídání motivů v hudbě – aby rytmus neunavoval, nýbrž neustále znovu oslovoval a budil pozornost.¹⁴ Návštěvník vešel bočním vchodem do malého vestibulu, obloženého mramorem a uzavřeného malovaným kazetovým stropem. Odtud architektonická promenáda pokračovala do haly. Její prostor, čtrnáct metrů dlouhý a šest metrů vysoký, byl rozdělen do dvou výškových úrovní, spojených dvojramenným schodištěm. Spodní hala, již dominovaly okenní vitraje vídeňského malíře Franze Wacika s motivy z *Kouzelné flétny*, sloužila společenské reprezentaci. Horní hala osvětlená skleněnou kupolí měla intimnější charakter. Jejím pocitovým středem byl krb, pro nějž pískovcový reliéf Heliova slunečního vozu vytvořil sochař Paul Stadler. Atmosféru okázalosti a takřka orientálního

přepychu v obou úrovních vytvářel masivní nábytek, dřevěný obklad stěn, filigránské mříže v parapetech a štuková bordura lemující strop. Z horní haly vedl vstup do jídelny a salonu, vzájemně spojených čtyřkřídlými prosklenými dveřmi. Jídlna byla vybavena anglickým neoklasicistním nábytkem z ořechového dřeva, stěny mezi štukovými pilastry byly potaženy žlutým hedvábím, jež kontrastovalo s bílou plastickou dekorací stropu. Salonu vládlo piano a antikizující ženský akt, nábytek byl mahagonový a fotely potaženy zeleným hedvábím. Zadní stěnu této místnosti prolamoval široký, zaklenutý otvor do dalšího zákoutí s krbem a rohovou pohovkou. Ke společenským prostorám domu patřila ještě sklepní „selská světnice“, ale podle Bauerových plánů byly zařízeny i pokoje jednotlivých členů rodiny a hostů, jakož i provozní místnosti.¹⁵

I přes svůj tvarový eklektismus působil interiér Chlupačkovy vily jako skromnější odlesk britských panských sídel pozdně georgiánské epochy s enfiládami luxusně vybavených a hierarchicky uspořádaných sálů. Od Bauerových moderních interiérů z počátku století se lišil nejen historickými citáty a sémantickým zvýznamněním povrchů. Bauer zde opustil i rámec asymetrického rozvrhování, někdejší prostředek nejprogresivnějších tendencí moderní architektury. vzdal se ho ve prospěch formálního ducha společenské reprezentace a současně také abstraktní kompoziční rovnováhy, kterou do značné míry vtiskl i prostorům provozního zázemí. Tento model však pro něj znamenal jen jednu z možností „uměleckého interiéru“. Když v roce 1926 navrhoval zařízení vily dr. Josefa Reinholda, šéflékaře v Lázních Jeseníku, bez okolků přistoupil na jeho podmínku, „*v našem domě neuplatnit žádný historický styl*“.¹⁶ Částečnou výjimkou se stala jídelna, kterou podle ideálního britského stylového schématu vybavil nejokázaleji zařízením z výrazně fládrovaného jilmového dřeva. Dominovaly jí dvě proti sobě postavené těžké kredence a intarzovaný jídelní stůl umístěný ve středu místnosti. Garnitura dvanácti židlí byla očividně navržena podle biedermeierových předloh. O poznání lehčí výraz vtiskl architekt salonu, určenému pro hudební produkce. Mahagonové povrchy kubicky tvarovaného nábytku v něm kontrastovaly s bílou výmalbou a lehkými hedvábnými závěsy v téže barvě. Pánský pokoj budil dojem klidu a uzavřenosti. Bauer tento účinek navodil tak, že téměř celé tři stěny pokryl knihovními regály či obložením z ořechového dřeva, kouty mezi nimi vyplnil úhlopříčně postavenými vitrínami a do dalšího rohu vsunul hrací stůl s měkce čalouněnou sedací soupravou. Pro výmalbu horní části stěn této místnosti zvolil zelený tón. Ještě méně formálně pak rozmístil nábytek v ložnici. Její zařízení včetně manželské postele s baldachýnem bylo vyrobeno ze světle žlutého dřeva uherského jasanu a stěny jednoduše nabíleny. Toaletní pokoj vybavil Bauer nábytkem z měkkého dřeva, opatřeného bílým nátěrem. V Reinholdově bytě samozřejmě nechybělo ústřední topení, ale pro salon a ložnici architekt vyprojektoval krby obložené ve spodní části slezským mramorem. Atmosféru přepychu a pohodlí posilovala také štuková dekorace stropů. Odpovědnost za vypjatou okázalost tohoto obydlí však nenesl jen Bauer. Dochovaná korespondence dokládá, že například hedvábné potahy stěn v jídelně si vymohl klient a že naopak bílá výmalba salonu byla vítězstvím projektanta. „*Bojím se, že by pak zdi vypadaly velmi holé a celek by působil velmi stroze,*“ vyjadřoval své obavy Reinhold. „*Nejsou to samy drahocenné materiály, co vytváří účinek místnosti, nýbrž mnohem více správný a dobrý barevný soulad,*“ argumentoval tehdy umělec.¹⁷

Návrhy na vybavení vídeňského domu Richarda Schweigera z téhož roku ukazují, že Bauerovo pojetí soukromého obytného prostoru mělo přes veškerou rozmanitost své konstanty. Patřilo mezi ně pojetí jídelny jako nejformálnější místnosti domu s důstojným příborníkem, vitrínami, stolem ve středu místnosti a záložními židlemi po obvodu, s textilními tapetami a štukovou výzdobou. Druhou konstantou byla obliba pozdně klasicistního sedacího nábytku, ať to byly Chippendalovy židle, které Bauer navrhl do jídelny i obývacího pokoje, nebo biedermeirovsky prosté, leč pohodlné pohovky a sedačky v dalších místnostech. Stavebník, ředitel významné průmyslové firmy Klinger, byl stejně jako jesenický lékař milovníkem hudby a provozování této záliby vyhradil největší prostor v domě. Do tohoto sálu navrhl Bauer několik kusů nákladného nábytku v idiosynkretických, ani moderních, ani historických formách – především intarzovanou skříňku na sloupkové podnoži. Idylické výjevy domácího muzicírování příznačně předváděné v rokokových a pozdně klasicistních kostýmech pro ni navrhl opět malíř Franz Wacik. Klient vlastnil také rozsáhlou sbírku staré grafiky, pro jejíž uchování Bauer uzpůsobil „kuřácký pokoj“ v přízemí nově zřízeného cylindrického arkýře. Do dřevěného obložení zasadil zasklené rámy a k témuž účelu využil i vnitřní okenice, takže dva souvislé prstence s Dürerovými a Rembrandtovými rytinami ovíjely téměř celý obvod místnosti. Rytmus tmavých rámu přerušoval pouze krb, nad jehož římsu architekt umístil devět měděných reliéfů vytepaných sochařem Michaelem Drobilem rovněž podle Wacikových návrhů. Pro štukovou výzdobu stropu Bauer sám navrhl šest polí se starovídeňskými motivy. Osobnost a životní zvyky klienta se prosadily také v jeho přání propojit dům a zahradu otevřenou terasou, „*aby se večer v létě dalo sedět venku, a přece pod ochranou*“.¹⁸

Z podrobné analýzy vnitřku Schweigerovy vily lze vyvodit ještě jednu trvalou veličinu Bauerem navržených obytných prostorů. Měly nejen udržovat pocit důvěry ve společenský status uživatelů, ale také potvrzovat jejich genderové role. Architekt v nich poměrně důsledně rozlišoval maskuliní (společenské) od femininních (privátních) interiérů a ustálené rodové vzorce uplatňoval i v prostorových vztazích. Místo manželky v jídelně bylo například „*proti příborníku a proti vchodovým dveřím, tedy zády k oknu v čele stolu*“.¹⁹ Brněnská vila Valerie Fischerové z let 1926–1927 proto v této řadě představuje jistou anomálii, neboť byla navržena pro svobodnou ženu, dlouholetou spolupracovnici architektova přítele a jeho prvního stavebníka dr. Karla Reissiga. Bauer stavbu pojal jako polemiku s estetikou avantgardy: Měla mít všechny kvality „stroje na bydlení“, zároveň však tradiční emocionální náboj. Svůj záměr popsal jako „*romantickou obytnou mašinerii s terasami, uzavřenou zahradou, balkony a arkýř*“.²⁰ V osobě již nemladé, leč poněkud naivní a exaltované slečny Vally měl při tom naprostou oporu. Na její přání ochotně navrhoval „*pohádkovou ložnici pro víly*“ či „*bránu snů*“ a podněcoval ji v představách, jak v arkýři spočívá „*coby zakletá princezna v bílých šatech, hledící z věžní světnice do kraje*“.²¹ Výsledek byl bezesporu nejsentimentálnějším výtvozem, který kdy vzešel z Bauerovy ruky. Jestliže však zevnějšek přepjatým způsobem naplňoval vizi opevněného útočiště před oškivostí světa, interiér si většinou uchoval uměřenost a konzervativní „dobrý vkus“, jež charakterizovaly architektova předchozí díla. Osou domu učinil Bauer patrovou halu s tmavě mořeným dubovým schodištěm a táflováním. Sedací nábytek v její dolní části nechal vyrobit z ořechového dřeva a čalounit červenou kůží, zařízení horní haly navrhl z mahagonu a potahy z

hedvábného damašku téže barvy. Nejskvostnějším kusem zde byl mahagonový sekretář s jemnými lištami z růžového dřeva, v němž měla obyvatelka domu zasazeny portréty dvou mužů – svého zaměstnavatele a projektanta vily. Krb v dolní hale krášlily terakotové reliéfy vídeňského sochaře Alfreda Hoffmanna, který pro hlavní schodiště vytvořil také plastiku tanečnice. V přízemí vedly z haly široké dveře do jídelny, otevírající se do zahrady dvojicí oken zaklenutých lomenými oblouky. V prvním poschodí byly umístěny reprezentační a společenské místnosti, do druhého situoval architekt obytné prostory slečny a její matky, zatímco suterén a nejvyšší podlaží byly vyhrazeny provozním účelům. Bauer si podobně jako ve Schweigerově domě nejvíce zakládal na myšlence arkýřů a rozmanitého propojování jejich intimních vnitřků s přílehlými interiéry, „*neboť idea variace jednoho a téhož motivu tvořivé umělce odjakživa přitahovala*“.²² První z nich, přiléhající k obývacímu pokoji, vybavil kruhovou čalouněnou lavicí na způsob britského *cozy corner*, zatímco arkýř ložnice pojal jako vyhlídkovou věž s pohovkou na vyvýšeném pódiu. Jako poněkud výstřední bychom mohli označit už zmíněnou ložnici, jejíž řešení se nejvíce odcizilo programu obnovy *biedermeierových* ideálů. Zařízení tvořilo jen několik kusů elegantního mosazného nábytku, ale umístěním postele do osy místnosti a jejím rámováním ve tvaru lomeného oblouku s modrým irizujícím obkladem z keramických kachlíků, který se odrážel od bílé výmalby, získal tento prostor až sakrální výraz. Koupelnu uvnitř dalšího arkýře nechal Bauer obložit onyxem a vydláždil mramorem. Moderní smaltovaná vana spočívající na postříbřených koulích se uprostřed tohoto bizarního prostoru vyjímal jako katafalk. Podobu „estetického interiéru“ s módními quasi-gotickými detaily dostala i kuchyně. Možná právě tímto podivným způsobem se Bauer snažil naplnit své odhodlání, aby „*přece jen se do domu dostalo něco feminního*“.²³ Je otázka, jak se jeho snaha vyzdobit a naplnit dům věcmi k potěše majitelky slučovala s představou ryzí architektury, kterou současně líčil v dopise příteli Reissigovi – architektury, „*v níž už čistě kubický poměr celého domu, uvnitř stejně jako v zevnějšku, musí nabídnout takovou podívanou, aby holá stavba bez jakékoliv dekorace měla jistý intimní půvab*“.²⁴

Možnosti formálních řešení, které rozvinul v těchto dílech, obměňoval Bauer i ve svých dalších návrzích soukromých interiérů z druhé poloviny dvacátých let. Většinu z těchto zakázek obdržel ve své někdejší otčině – ve Slezsku či na severní Moravě. Ještě roku 1927 například zařizoval první patro ve zmiňované vile Hermanna Larische v Krnově, v následujících dvou letech prováděl vnitřní úpravy v sousedním sídle jeho bratra Rudolfa a navrhoval nové zařízení do domu Josefa Peschela v Novém Jičíně, v němž takřka zopakoval vřetenovité schodiště Larischovy vily z roku 1912. Ve Vídni jeho největším dílem toho druhu byla novostavba domu korvetního kapitána Victora von Joly, včetně vnitřního zařízení, uskutečněná v letech 1928–1929.²⁵ Ještě při zařizování první krnovské vily se řídil přísnými pravidly barevné a materiálové harmonie: Klientovi doporučoval mahagonové dřevo kombinovat s vínově červenými potahy, zatímco ke světlému ořechu ladil modrý damašek.²⁶ Nábytku pro tyto interiéry vtiskoval Bauer nadále formy „modernizovaného *biedermeieru*“. Při jeho navrhování sledoval různé strategie s ohledem na to, zda byl příslušný kus zařízení určen pro společenské či ryze soukromé prostory domu. V prvním případě obohacoval jednoduchý technický tvar o architektonické články, sloužící jako „znaky důstojnosti“. Zpravidla šlo o konzoly s volutami, které krášlily masivní příborníky respektive i jídelní stoly. Ve druhém případě nešel cestou aplikované dekorace, nýbrž celé

objekty měnil na ornament. Například toaletní či psací stolky rozložil na jednotlivé zásuvky, a ty pak místo v uzavřené skladbě spojoval do rozevřených kompozic. Do značné míry tyto dva postupy připomínaly opozici „zdobené kůlny“ a „kachny“ Roberta Venturiho. Důležitější však jsou opět jejich genderové implikace, neboť první byl určen přednostně do „maskulinních“, kdežto druhý do „feminních“ prostorů. Bauerovy strategie „modernizování“ historických forem jsou pak nejčitelnější v jeho návrzích štukové dekorace. Pro ornamentální výplně, bordury či rozety používal architekt konvenční rostlinné motivy, ale s oblibou do nich vsazoval žárovky. Vzory pro kazetové stropy zase komponoval nikoliv na ortogonální síti, ale s pomocí úhlopříček jako apartní „šikmé káro“.²⁷

Obnova domova

Představené interiéry by meziváleční avantgardisté nepochybně zatratili nejen pro úlohu, jaká v nich připadla uměleckému řemeslu. Odsoudili by i formální řešení, dle jejich náhledu se snažící o návrat k pozlátku a okázalosti převládajícím v obytných prostorech 19. století. Opakování takového tendenčního výkladu by však dnes bylo příliš triviální, a navíc by nám zavřelo cestu k pochopení architektonických záměrů. Bauerův interiér není temný přijímací pokoj historismu, kde objekty ztrácejí funkcionální úlohu a slouží pouze sousedské soutěživosti ve vkusu a bohatství.²⁸ Sám umělec by se takovým přirovnáním cítil hluboce kompromitován, neboť většinu architektonické produkce předchozích generací posuzoval modernistickými měřítky. „*V dřívějších dobách se postavilo bohužel poměrně málo praktických domů; ale musíme ještě dodat toto: bohužel málo pěkných obytných domů, obzvláště pokud krásné posuzujeme nejen z hlediska pouhého umění fasád, nýbrž jako ‚krásný‘ chápeme zdravý organismus prostorů, který obyvatelům nabízí představu pohodlí a komfortu,*“ napsal Richardu Schweigerovi o jeho neorenesanční vile.²⁹ Jak je z citátu zřejmé, jeho autor setrval na modernistickém postulátu věčnosti, frontovou linii mezi ním a avantgardisty však vyznačovaly pojmy útulnosti a domova. Zatímco jeho myšlenkoví protivníci odmítali domesticitu jako překonanou historickou kategorii a snili o nové architektuře pro beztrždní společnost, Bauer chtěl ve svých interiérech uspokojovat touhu po soukromí, intimitě a pohodlí. Tíhnul k představě domova jako komfortního úkrytu před vnějším světem práce, komerce a všudypřítomného racionalismu. Výslovně své vnitřní pnutí pojmenoval v dopise brněnské klientce. Co pociťoval, byla „*touha překročit čistě strojové funkce domu a vytvořit skutečný domov*“. Svůj cíl pak popsal přímo s kazatelským zanícením: „*Domov! Nejen pouhý stroj! Prostory, kam můžeme uprchnout před každodenností! Prostory, které uspokojují fantazii a vkus! Zkrátka, ztracená poezie bydlení musí být znovu možná!*“³⁰

K vysvětlení tohoto postoje nestačí povšechně poukázat na konservativismus stárnoucího Bauera – hodnoty komfortu a útulnosti ostatně nezpochybněval ani ve svých radikálních deklaracích z přelomu století, podobně jako mnozí z jeho vídeňských vrstevníků.³¹ Klíč k jeho pochopení nám dává v tomto kontextu často citovaný kulturní kritik Walter Benjamin, který se důkladně zabýval právě ideou interiéru jako prostoru-útočiště. Podle něho interiérová dekorace v 19. století významným způsobem spojovala člověka s jeho prostředím a napomáhala, aby se cítil „doma“ v moderním světě, který byl charakterizován rostoucím stupněm sociálních proměn a psychologického odcizení. Benjamin si povšiml, že zejména čalounění a textilní závěsy měly chránit před městem a jeho novými, zcizujícími

formami zkušenosti, které zpodobil jako technické struktury ze skla a železa. Interiér nabízel jako jejich protiklad měkký povrch schopný imprese, jenž přijímal člověka i jím nashromážděné předměty a zaznamenával stopy každodenního používání. A jestliže moderní město zahrnovalo své obyvatele mnohostí chvilkového, okamžitého zážitku, interiér jako povrch poznamenaný otisky času opatroval dlouhou zkušenost – či alespoň nabízel její iluzi. Podle Benjaminova však reforma designu na počátku 20. století podkopala tyto subtilní kvality domáckosti a soukromí. Jedinečnost vyjádřená v interiéru přestala být individualitou obyvatele a stala se individualitou architekta-umělce, jehož umělecká vize obyvatele omezovala, takže interiér jako autonomní prostor obývání zanikl.³²

V tomto smyslu tedy skutečně Bauerovým záměrem byl návrat ke ztraceným ideálům domesticity. Úvahy z Benjaminových *Pasáží* usnadňují pochopit jeho snahu o obnovení autentického zážitku bydlení tváří v tvář silám modernity, zbavujícím domova. Postihují dokonce i psychologický profil jeho klientů. Benjamin vylíčil pravého obyvatele interiéru jako sběratele, který přikládá objektům hodnoty znalce spíše než uživatele, aby mohl snít o lepším světě, kde „*věci jsou osvobozeny od námahy být užitečné*“.³³ Milovník umění a sběratel byl shodou okolností nejen Schweiger, ale také krnovský Chlupaček a sbírku stříbrných předmětů vlastnila také Vally Fischerová. Na druhé straně lze tyto výklady na představené pojetí obývaného prostoru aplikovat jen částečně. Bauerova svérázná odpověď na modernitu obsahovala totiž jak rysy jejího popření, tak přitakání jejím principům. Architekt by nepochybně souhlasil s postřehem německého filosofa o teple mizejícím z moderních věcí, těžko bychom mu však mohli přisoudit úmysl navrhovat domácí prostory, které by v benjaminovském smyslu registrovaly přibývající stopy obývání. Skrumáž různorodých kusů nábytku zděděných po předcích pro něj byla přijatelná pouze při zařizování historických zámků, zatímco v moderním obydlí něco takového považoval za nežádoucí. O takto zařízeném salonu, který musel strpět po své přestavbě vídeňského domu Alberta Frankfurtera v letech 1924–1925, se vyjádřil, že „*působí ohavně*“.³⁴ Jeho ideálem byla „*jednota ve formě a v barvě*“, již ve Vídni požadoval už Jakub Falke v roce 1871 a jež se v dobách jeho mládí stala přímo imperativním požadavkem.³⁵ „*Největší bída našeho bytového zařízení, jak jednoduchého, tak toho nejdražšího, je to, že dnešní lidstvo nebydlí v jednotně myšlených a navržených prostorech,*“ napsal Bauer jednomu ze svých nerozhodných klientů. „*Proč nás staré biedermeierové místnosti tolik uchvacují? Protože nábytek, vzory na stěnách, lustr, možno-li ubrus, ukazují jednotného ducha. A dosáhnout opět tohoto jednotného ducha, který musí tkvět v prostoru, je účel, který mám v první řadě před očima.*“³⁶ Ve své knize z roku 1931 již mírnějším tónem prohlašoval, že v moderním bytě lze strpět i starožitnost – ale použité sloveso výmluvně svědčí o jeho postoji.³⁷

Na pozicích reformního hnutí přelomu 19. a 20. století Bauer setrval také v další principiální otázce: Domácí prostředí musí vyjadřovat osobní charakter stavebníků. Jeho nákladné interiéry vycházely vstříc nejen touze klientů po společenském vzestupu a jejich přání zapůsobit, nýbrž měly odrážet i mnohem osobnější city, preference a sny. Přesvědčení, že lidské prostředí má být výrazem individuální identity, deklaroval Bauer ve svých raných textech a stejně tak v knize z roku 1931. Nutnost být senzitivní vůči zákaznickým požadavkům na individuální sebevyjádření uznával i ve své korespondenci a dle mínění nejvýznamnějších stavebníků nezůstávalo jen u prázdných slibů.³⁸ Brněnská vila představuje asi nejkrajnější výraz jeho vstřícnosti, ale i vůči dalším klientům se Bauer

choval dosti empaticky. Usnadňovaly mu to dlouhodobé přátelské vztahy, které s mnohými z nich udržoval. S krnovskými podnikateli jej sblížoval společný původ, s dr. Reinholdem spolupráce na projektu jesenického sanatoria, se Schweigerem sdílený zájem o hudbu, se slečnou Fischerovou dlouholetý pracovní i přátelský kontakt s jejím zaměstnavatelem.

Umělecký habitus, který si Bauer v mládí osvojil, měl ale také svůj idealisticko-utopický moment, který sebevědomému modernímu architektu zabraňoval být pouze vykonavatelem přání svých klientů. Věrný secesionistické představě syntézy umění a života prožíval Bauer svou spasitelskou roli a jako architekt obytného prostoru se cítil být zodpovědný za kvalitu života svých klientů. Nejvyšším úkolem architekta podle něho bylo „*naplnit radostí a zkrášlit život lidí, kteří bydlí v jeho domě*“.³⁹ Pocit přináležitosti k nadřazené duchovní aristokracii jej vedl k nevyslovenému přesvědčení, že on sám ví nejlépe, co si jeho klienti přejí, a že jejich potřeby je nutno kultivovat silou uměleckého výrazu. Podezírat jej z populismu by nebylo opodstatněné, byť k tomu pohled do některých jeho interiérů svádí. Jak mohlo vypadat „vyrovnaní“ mezi umělcovým názorem a stavebníkovými nároky, ukazuje korespondence se Schweigerem. „*Rád bych jen ve vsí krátkosti vyzdvihl, že Vaším přáním rozumím a že je respektuji od prvního okamžiku,*“ psal nikoliv architekt, ale klient. „*V neposlední řadě jsem se proto vzdal veškerého svého starého nábytku, abych se v novém domě zařídil podle jednotného vkusu, a snad jste mohl postřehnout, že se na Vás skutečně obracím s každou maličkostí, což se někdy zdá být dokonce přehnané, abych neudělal nic, co by bylo proti Vašemu duchu a vkusu.*“⁴⁰ Bauerovo poměrně časté opakování vyzkoušených řešení zároveň vnuká kacířskou myšlenku, že o skutečné individuality mezi zákazníky měl stárnoucí architekt stejnou nouzi jako o radikálně nové prostorové a výtvarné koncepty.

Napětí mezi tradičním pojetím domáckosti a reformními myšlenkami jednotného, případně také individuálního interiéru představuje jen výsek rozporuplného vztahu nového a historického v architektově přístupu k obytnému prostoru. Ačkoliv zásadně odmítal strojovou estetiku avantgardy, byl Bauer takřka uhranut Le Corbusierovým modelem domu jako „stroje na bydlení“. Nejen ve zveřejněných textech, v nichž byl vždy radikálnější než v praxi, ale i v soukromé korespondenci se vášnivě hlásil k této ideji. „*Moderní dům je abych tak řekl stroj na bydlení, to znamená, že jeho obhospodařování se musí odehrát co možná hladce a provést s nejmenšími osobními náklady,*“ sděloval Bauer Schweigerovi. Jeho otevřenost pro nové technicko-konstruktivní možnosti však nebyla spojena s potřebou přeformulování klasických úkolů architektury, takže radikálnost Le Corbusierova modelu musela být oslabena v podstatě konvenčním atributem – „stroj na bydlení“, ale romantický: „*Takový stroj na bydlení musí všemu navzdory mít jistou romantiku a obsahovat umění, které dbá životních potřeb obyvatele.*“⁴¹

Odmítnutí módy

V rakouském a německém architektonickém diskursu dvacátých let nebyly úvahy o obytném prostoru jako „domově“ a obyvatelnosti moderních interiérů něčím výjimečným. Prostor jim věnoval především časopis *Innen-Dekoration*. V roce 1925 na jeho stránkách Paul Hoche přemýšlel o domově jako místu-útočišti, kde „*je možné, aby duše byla ,sama sebou*“ a které má nutně kvality ochrany, uzavřenosti a

poklidu.⁴² Oproti Bauerovým patetickým, leč poněkud povšechným deklaracím si autoři z okruhu vydavatele Alexandra Kocha kladli konkrétní otázku po vzájemném vztahu modernity a domáckosti, a snažili se na ni nalézt nedvojznačnou odpověď. „*Jak přimějí stylové elementy, které povstaly z očištěného, propláchnutého, zvěcnělého a vyjasněného formového názoru této strojové a inženýrské doby, aby souhlasily nejen s mojí logikou a upřímností mých etických přesvědčení, nýbrž zároveň také s mou životní pohodou?*“ ptal se Max Osborn v článku s příznačným názvem *Modernita a pohodlí*.⁴³ Heinrich Geron v tomtéž časopisu zveřejnil sérii úvah na stejné téma a první z nich uzavřel výčtem znaků, jež podle něho charakterizovaly moderní pojetí útulnosti: „*Nesporně se projevuje nový smysl pro ‚věcnost‘, a sice věcnost spojenou s půvabnou vážností, klidnou a ne hravou, ale bez sklonu k tíži, smysl pro eleganci v nejjednodušší danosti, zřetelné upřednostnění pohodlného, lehce ovladatelného, vědomá tendence k prostě užitečnému, přímočaře praktickému, bezprostředně používanému.*“⁴⁴ Mezi atributy přežilých konceptů obytného prostoru Geron naopak jmenoval těžký nábytek, honosné lustry, zrcadla a vlnivé linie – samé motivy, bez nichž se Bauer při navrhování neobešel.

Bauerovy interiéry se tak jeví jako konzervativní nejen v porovnání s obytnými prostory avantgardy, ale i umírněnějšího středního proudu, jež reprezentoval darmstadtský časopis. Přirovnat by se daly k německé verzi poněkud konvenčního neo-georgiánského stylu, který byl ve dvacátých letech oblíbený po celé Evropě i severní Americe.⁴⁵ V Rakousku, kde tón udával vysoce kreativní interiérový design Josefa Hoffmanna a kde se úspěšně prosazovaly eklektické, leč mnohem relaxovanější přístupy Josefa Franka a Oskara Strnada, mohly být při vši své kultivovanosti sotva považovány za výraz moderní identity. Stárnoucí Bauer si byl vědom této nepříliš imponující pozice a v bilančním textu z roku 1931 ji reflektoval se stínem lítosti: „*Měl jsem zřídka pocit, že skutečně tvořím něco zcela moderního a soudobého, neboť mé stavby byly částečně určeny pro lidi, kteří bydleli ve venkovské odloučenosti a jejichž myšlení určovala pevná tradice bydlení. Tito lidé měli a chtěli se ve svém domově cítit spokojeně a šťastně. Na to jsem musel především brát ohled a nemohl jsem proto provádět hypermoderní domy, které budou přiměřené teprve pro budoucí lidstvo s novými idejemi a novým postojem k životu.*“⁴⁶ Tehdy architekt také vyjádřil pochybnost, zda člověk ve svém domově skutečně potřebuje všechny kredence, obrazy, koberce, zda toto haraburdí přináší radost, nebo naopak tyranizuje své vlastníky. Jako by se chtěl zřici své tvorby z posledního desetiletí, horoval pro osvobození od zbytečných věcí, pro lehké a jednoduché zařízení v odhmotněných prostorech: „*Moderní architekt musí váhajícího a po majetku bažícího stavebníka pobízet k tomu, aby se konečně zřekl všech nahromaděných neužitečných krámů, aby odhodlaně vytvořil jako tabula rasa místo pro nové, světlem prozářené prostory, pro nové spotřební předměty a nábytek, který se hodí k jeho osobnosti.*“⁴⁷

Ve světle zveřejněné korespondence se toto přenesení odpovědnosti na konzervativní klientelu jeví jako nepříliš upřímný alibismus. Bauer měl po celý život zálibu v radikální rétorice, ale jeho postulátům stále řidčeji odpovídala realita projekční praxe. Zkušenost se setrvačným vkusem publika, vyžadujícím pocit bezpečí a konvenční znaky statutu, jistě v jeho uvažování sehrála významnou roli. Ale první příčinu Bauerova tradicionalismu musíme hledat v jeho vlastním přesvědčení – především v jeho trvajícím negativním postoji k módě. Už v dobách, kdy kritizoval svého učitele Otto Wagnera pro

jeho náklonnost k pomíjivému a povrchnímu, odmítal módu chápat jako definující komponent modernity.⁴⁸ Stejně jako jeho někdejší přítel Adolf Loos se pak celý život distancoval od toho, co vnímal jako plytkou honbu za novostí, a z této pozice také odmítal dílo svého dalšího souputníka Hoffmanna. Podobně jako jeho německý kolega Hermann Muthesius chtěl vytvořit interiér na základě objektivních hodnot obsažených v koncepci stylu, a nikoliv vrtkavých emocí, jež mu ztělesňovala „feminní“ móda.⁴⁹ Z toho hlediska je příznačné, že při mnohosti svých tvůrčích zájmů neměl nikdy potřebu navrhovat módní oblečení a že teprve v závěru dvacátých let se začal znovu zabývat dekorativními vzory. Jestliže však kritizoval avantgardisty, že lpěním na racionalismu masové produkce zbavují architektury jejich tvárných prostředků a celou disciplínu připravují o možnost vývoje, svou neochotou moderní realitu ztělesnit novým tvarem se odsoudil k eklecticismu a nekonečným variacím historických témat.

Bauerem navržené obytné prostory z přelomu dvacátých a třicátých let ilustrují jeho snahu překonat toto omezení. Symptodem této proměny bylo už hravé a ryze profánní užití lomeného oblouku ve vile slečny Vally a ve zmíněném domě Rudolfa Larische z roku 1929. Návrhy nového zařízení pro krnovské Chlupačky z roku 1936 ukazují architektovu trvajícím zálibu v biedermeierovém pojetí komfortu a útulnosti, interiéry však získaly nenucenější výraz, byly dekorativnější, pestrobarevnější a možno říci i zábavnější. Pohnutky změněného přístupu k módě a reprezentaci industriální modernity můžeme nejspíš hledat v Bauerově angažmá při zařizování obchodních domů, kdy byl nucen více se zabývat problémy masové spotřeby a komerčními strategiemi. Vážného výrazu, mahagonových povrchů, a zejména principiálního odporu k efemérním výstřelkům se nezříkal snadno, což dosvědčují jeho kresby prodejních prostorů firmy Gerngross a dochované komentáře k tomuto dílu.⁵⁰ Po této zkušenosti nicméně do jeho domácích interiérů vstoupily formy z moderní veřejné sféry a jeho rukopis zaznamenal posun k více méně kolektivnímu výrazu.⁵¹ Kulturní a psychologickou roli módy jakož i její provázanost s experimenty na poli nového stylu si však Bauer nepochybně uvědomil už při své návštěvě mezinárodní výstavy v Paříži v roce 1925, jak to naznačují jeho zveřejněné referáty.⁵² Jenže zbavené jistot stylu a „dobrého vkusu“ interiéry stárnoucího architekta ztratily značnou část své někdejší přesvědčivosti. Protože se však koncem desetiletí Bauer dočkal vytoužených velkých architektonických úkolů, tyto zakázky už v jeho tvůrčí aktivitě nehrály nijak významnou roli.

Poznámky

1. O Leopoldu Bauerovi viz Jindřich Vybíral, Leopold Bauer: Apostate of Wagner's School, *Centropa* VI, 2006, č. 1, s. 43–51. – Idem, Leopold Bauer, in: Dietmar Steiner (ed.), *Architektenlexikon Wien, 1880-1945* (www.azw.at/www.architektenlexikon.at/de/21.htm).

2. Jindřich Vybíral, *Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2002, s. 61–80. – Idem, *Junge Meister. Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Schlesien*, Wien – Köln – Weimar 2007, s. 73–97.
3. *Oberbaurat Professor Leopold Bauer, Seine Anschauung in Wort und Werk*, Wien – Leipzig 1931 (dále jen *Anschauung*), s. 81 (text), 80, 123, 124 (obr.). – *Leopold Bauer. Zum 60. Geburtstag 1. September 1932. Widmungen seiner Freunde*, Brünn – Prag – Leipzig – Wien 1932, s. 49 (dále jen *Widmungen*). – Jindřich Vybíral, Krnovský Rothsfeiler, *Umění* XLI, 1993, s. 405–413. – Idem (ed.), *Slavné vily Moravskoslezského kraje*, Praha 2008, s. 55–57.
4. Slezské zemské muzeum v Opavě (dále SZMO), dopis Leopolda Bauera E. W. Braunovi z 29. 1. 1926. – Srov. Jindřich Vybíral, Nad korespondencí L. Bauera E. W. Braunovi, *Časopis Slezského muzea* XXXIX, 1990, s. 156–164.
5. Albertina Wien, pozůstalost Leopolda Bauera (dále jen Albertina), kopie dopisu Leopolda Bauera Herrmannu Larischovi z 27. 12. 1926 a Marii Chlupackové z 20. 5. 1938.
6. Le Corbusier, Die Innenausstattung unserer Häuser auf dem Weissenhof, in: Werner Gräff (ed.), *Innenräume*, Stuttgart 1928, s. 122–125, zvl. s. 122 (přel. Alfred Roth): „... der Kram von vergoldeten Konsolen, Kredenzen, Büffets, Vitrinen usw.“
7. Über die Bedeutung des Werkbundes, Albertina, nepublikovaný rukopis, dat. 1926: „... daß die Technik ... eine eigene Ästhetik geboren hatte, und daß sie die Maschine und reine technische Werke durch ihre bloße Werkform die Grundlagen eines neuen Stils bedeuteten.“
8. Ibidem: „Denn der Künstler, welcher die Phantasie des Handwerkers beflügelt, erhält die wertvollsten Anregungen aus der Werk- und Zweckform, die die Technik des Handwerkers ihm zeigt.“
9. *Anschauung* (pozn. 3), s. 52: „Die Technik und die Maschine schaffen uns nur das Gerüst für den Aufbau einer neuen Zivilisation; das Handwerk, das sich nun wieder zu entwickeln beginnt, soll den notwendigen kulturellen Zusatz beisteuern, ohne den diese Zivilisation öde und unerfreulich bliebe.“
10. Ibidem: „Viele der Tischler und Schlosser ... sehe ich seit Jahrzehnten immer wieder bei meinen Bauten; ich kenne sie persönlich und es hat sich fast ein Freundschaftsverhältnis zwischen ihnen und mir herausgebildet.“
11. Ibidem, s. 120.
12. Albertina, kopie dopisu Leopolda Bauera Emilu Gerstelovi z 3. 5. 1927.
13. Über die Bedeutung des Werkbundes (pozn. 7): „Wir suchen heute Überall unser Ideal in der Vereinfachung, in der Geradlinigkeit, in der Zweckmäßigkeit, in der Solidität, ohne daß wir deshalb in Gedankenarmut oder Versimpelung gefallen.“
14. SZMO, dopisy Leopolda Bauera E. W. Braunovi z 29. 1. a 31. 3. 1926: „Raumfolge ... Urkraft der Architektur.“ – Srov. Vybíral (pozn. 4).
15. *Anschauung* (pozn. 3), s. 91 (text) a 90, 122, 123 (obr.). – Srov. Vybíral, *Slavné vily* (pozn. 3), s. 73–75.
16. Albertina, dopis Josefa Reinholda z 27. 8. 1925: „... in unserem Landhaus keinen historischen Stil hineinzubauen.“

17. Ibidem, dopis Josefa Reinholda z 3. 7. 1926: „*Ich fürchte, dass dann die Wände sehr kahl aussehen und das Ganze sehr nüchtern wirken würde.*“ – Ibidem, kopie dopisu Leopolda Bauera z 10. 9. 1926: „*Nicht die kostbaren Materialien allein machen die Wirkung eines Zimmers aus, sondern sehr viel der richtige und gute farbige Zusammenhang.*“
18. Ibidem, dopis Richarda Schweigera z 2. 4. 1926: „... *um am Abend im Sommer im Freien und doch geschützt sitzen zu können.*“ – Dále viz *Anschauung* (pozn. 3), s. 86 (text) a 49, 50, 56, 69, 84–89, 97, 125, 126 (obr.).
19. Albertina, dopis Richarda Schwaigera z 17. 9. 1926: „... *vis a vis Kredenz und vis a vis Eingangstür, also mit dem Rücken zum Fenster in der Tischmitte.*“
20. Albertina, kopie dopis Lepolda Bauera Valerii Fischerové z 7. 6. 1927: „... *romantische Wohnungsmaschinerie mit ihren Terrassen, geschlossenen Gärten, Balkonen und Erkern.*“ – Srov. *Anschauung* (pozn. 3), s. 109, 110 (text), 33, 39, 44, 45, 109, 110, 117–121 (obr.). – Jan Sedlák (ed.), *Slavné brněnské vily*, Praha 2008, s. 62–63.
21. Albertina, dopisy Valerie Fischerové z 23. 1. a 23. 7. 1927, kopie dopisu Leopolda Bauera z 28. 4. 1926: „... *Feen- und Märchenschlafzimmer,*“ „... *Pforte der Träume ... wie eine verwunschene Prinzessin, in einem weißen Kleid vom Turmzimmer in die Gegend sehend.*“
22. Ibidem, kopie dopisu Leopolda Bauera Karlu Reissigovi z 7. 6. 1927: „... *denn die Idee der Variation ein und desselben Motives hat den schaffenden Künstler von jeher angezogen.*“
23. Ibidem, kopie dopisu Leopolda Bauera Karlu Reissigovi z 29. 1. 1926: „... *es müßte doch ein bisschen Feminines in das Haus kommen.*“
24. Ibidem, kopie dopisu Leopolda Bauera Karlu Reissigovi 2. 4. 1926: „... *bei welcher schon das rein kubische Verhältnis des ganzen Hauses, im Inneren so wie im Äusseren, solche Anblicke ergeben muß, dass der nackte Bau ohne jede Dekoration einen gewissen intimen Reiz haben muß.*“
25. O vile Rudolfa Larische viz *Widmungen* (pozn. 3), s. 48, 49. – Dále viz Vybíral, *Slavné vily* (pozn. 3), s. 21–23. – K vile Joly viz *Widmungen*, cit. ibidem, s. 42, 43.
26. Albertina, kopie dopisu Leopolda Bauera Herrmannu Larischovi z 9. 2. 1927.
27. Ibidem, nedatovaná kopie dopisu Josefu Reinholdovi: „... *in schiefen Karo's.*“
28. Srov. Charles Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, London 2007, s. 76.
29. Albertina, kopie dopisu Leopolda Bauera Richardu Schweigerovi z 26. 3. 1926: „*Es sind leider in früheren Zeiten relativ nur sehr wenige praktische Häuser gebaut worden; aber auch das muss man hinzufügen: leider wenig schöne Wohnhäuser, besonders wenn man schön nicht vom Standpunkt einer bloßen Fassadenkunst nimmt, sondern unter ‚schön‘ einen gesunden Organismus von Räumen versteht, der den Bewohnern den Begriff Behaglichkeit und Komfort bietet.*“
30. Ibidem, kopie dopisu Leopolda Bauera Valerii Fischerové z 10. 8. 1926: „... *die Sehnsucht, über die klaren maschinellen Funktionen eines Hauses hinausgehend, ein wahres Heim zu schaffen ... Ein Heim! Keine Maschine bloß! Räume, wo man dem täglichen entfliehen kann! Räume, welche Phantasie und Geschmack befriedigen! Kurzum die verlorengegangene Poesie des Wohnens muss wieder ermöglicht werden!*“

31. Leopold Bauer, Moderne Handarbeit im Wohnzimmer, *Wiener Mode* XV, 1901, s. 18–21. – Srov. Rebecca Houze, From Wiener Kunst im Hause to the Wiener Werkstätte, in: Mark Taylor – Julieanna Preston (edd.), *Intimus. Interior Design Theory Reader*, Chichester 2006, s. 156–161.
32. Walter Benjamin, *Passagen. Schriften zur französischen Literatur* (ed. Gérard Raulet), Frankfurt am Main 2007, zvl. s. 240–242. – Rice (pozn. 28), s. 9–36.
33. Benjamin (pozn. 32), s. 241: „... *die Dinge von der Fron frei sind, nützlich zu sein.*“
34. Albertina, kopie dopisu Leopolda Bauera Richardu Schweigerovi z 30. 9. 1926: „... *wirkt scheußlich.*“
35. Jakob Falke, *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. Wien 1871, s. 181: „... die Einheit in Form und Farbe.“ – Srov. Stefan Muhesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century domestic interior*, New York 2009, s. 140.
36. Dopis (pozn. 34): „*Der größte Jammer unserer Wohnungseinrichtungen, sowohl der einfachen als wie der kostbarsten, ist der, dass die heutige Menschheit nicht in einheitlich gedachten und entworfenen Räumen wohnt ... Warum entzücken uns die alten Biedermeierzimmer so sehr? Weil die Möbel, die Wandmuster, der Luster, womöglich die Tischdecke, einen einheitlichen Geist zeigen. Und diesen einheitlichen Geist, der einem Raum inne wohnen muß, wieder zu erzielen, ist der Zweck, den ich in erster Linie im Auge habe.*“
37. *Anschauung* (pozn. 3), s. 59.
38. Vzpomínky některých stavebníků, mimo jiných i Richarda Schweigera, na spolupráci s Bauerem, zveřejněny ve *Widmungen* (pozn. 3).
39. *Anschauung* (pozn. 3), s. 16: „... *den Menschen, die in seinen Häuser wohnen, das Leben zu erheitern und zu verschönern.*“
40. Albertina, dopis Richarda Schweigera z 30. 9. 1926: „*Möchte ich ... nur in aller Kürze hervorheben, dass ich Ihre Wünsche verstehe und vom ersten Augenblicke an respektiert habe; nicht zuletzt deswegen habe ich meine gesamten Möbel abgegeben, um mich im neuen Hause nach einheitlichen Geschmacke einzurichten, und Sie dürften wohl bemerkt haben, dass ich mich ja wirklich mit jeder Kleinigkeit an Sie wende, was ja manchmal sogar übertrieben scheint, um nichts zu tun, was gegen Ihren Geist und Geschmack wäre.*“
41. Ibidem (pozn. 29): „*Ein modernes Haus ist sozusagen eine Wohnmaschine, d. h. es muss die Bewirtschaftung desselben sich möglichst reibungslos abspielen und mit den geringsten Personalaufwand durchführen sein. ... Muss eine solche Wohnmaschine trotz alledem eine gewisse Romantik haben und eine Kunst beinhalten, die Lebensbedürfnisse des Bewohners berücksichtigt.*“
42. Paul Hoche, Wohnung und Heimgefühl, *Innen-Dekoration* XXXVI, 1925, s. 351–352, zvl. s. 352: „... *der Seele ein ‚Bei-sich-sein‘ möglich.*“
43. Max Osborn, Modernität und Behaglichkeit, ibidem XXXVII, 1926, s. 172–180, zvl. s. 172: „*Wie bringe ich die Stil-Elemente, die aus der gereinigten, durchgespülten, sachlich und klar gewordenen Formanschauung dieses Maschinen- und Ingenieur-Zeitalters aufgestiegen sind, dazu, daß sie nicht*

nur mit meiner Logik und der Aufrichtigkeit meiner ethischen Überzeugungen, sondern zugleich auch mit meinem Lebensbegehren übereinstimmen?"

44. Heinrich Geron, *Moderne Wohnlichkeit*, ibidem XXXVI, 1925, s. 94–95, 178–180, 381–382, zvl. s. 95: *„Zweifellos drückt sich ein neuer Sinn für ‚Sachlichkeit‘ aus, und zwar Sachlichkeit, verbunden mit anmutigem Ernst, unspielerisch und ruhig, aber ohne Neigung zur Schwere, Gefühl für Eleganz in allereinfachster Gebung, deutlicher Hang für Bequemes, leicht Handzuhabendes, bewußte Tendenz zum Schlichthin-Dienlichen, Unumständlich-Praktischen, Unmittelbar- Nutznießlichen.“*

45. Srov. Peter Thornton, *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920*, Herford 1985, s. 376, 383.

46. *Anschauung* (pozn. 3), s. 7: *„Ich hatte selten das Gefühl, etwas wirklich ganz Modernes und Zeigemäßes zu schaffen, denn die Bauten waren ja zum Teil für Menschen bestimmt, die in ländlicher Abgeschlossenheit wohnten und in deren Gemüt sich eine bestimmte Wohntradition festgesetzt hatte. Diese Menschen sollten und wolten sich in ihrem Heim zufrieden und glücklich fühlen, dies mußte ich vor allem berücksichtigen und konnte daher nicht hypermoderne Häuser aufführen, die erst einer künftigen Menschheit mit neuen Ideen und einer neuen Einstellung zum Leben gemäß gewesen wären.“*

47. Ibidem, s. 61: *„Der moderne Architekt muß den zögernden, besitzhungrigen Bauherrn dazu anspornen, auf alle Anhäufung unnützen Krams endlich zu verzichten, entschlossen tabula rasa zu machen, damit Platz geschaffen werde für neue lichtdurchflutete Räume, für neue Gebrauchsgegenstände und Möbel, die seiner Persönlichkeit angepaßt sind.“*

48. Srov. Leopold Bauer, *Einige Bemerkungen über Architektur*, *Wiener Bauindustrie-Zeitung* XXIX, 1911–1912, s. 207.

49. Rice (pozn. 28), s. 82, 90. – Houze (pozn. 31). – Christopher Long, *Wiener Wohnkultur: Interior Design in Vienna, 1910–1930*, in: Taylor –Preston (pozn. 31), s. 187–193.

50. A. R. Franz, *Ein neuer Bau von Leopold Bauer in Wien*, *Deutsche Post*, 11. 4. 1930. – Leopold Bauer, *Der neue „Linderhof“ der A. Gerngross Aktiengesellschaft*, Albertina (nepublikovaný rukopis), 1930.

51. Srov. Penny Sparke, *The Modern Interior*, London 2008, zvl. s. 35–36, 113–128.

52. Leopold Bauer, *Ein kurzes Nachwort zur Ausstellung dekorativer Kunst in Paris*, *Tagesbote*, 29. 11. 1925. – Idem, *Österreich und die Pariser Ausstellung für moderne dekorative Kunst*, *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, 15. 2. 1926. – Studie vznikla jako součást projektu 408/05/0789, Leopold Bauer (1872–1938), podporovaného Grantovou agenturou ČR.