

# PROCES KULTURNÍ VÝMĚNY NA PŘÍKLADU HISTORIZUJÍCÍ ARCHITEKTURY: RECEPCE FRANCOUZSKÉ NOVOVĚKÉ ARCHITEKTURY JAKO SOUČÁST HISTORISMU 19. STOLETÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH A V EVROPSKÉM KONTEXTU

Adéla Klinerová

Historicist Architecture as an Example of a Process of Cultural Exchange:  
Reception of French Modern Architecture within Nineteenth-Century  
Historicism in the Bohemian Lands and in a Broader European Context

This article analyses the reception of French modern architecture in nineteenth-century historicism, treating it as a case of cultural exchange. Historicist architecture inspired by French models was explored mainly in international studies written in the 1970s and 1980s. Nevertheless, a reinterpretation of historicist architecture through the prism of current methodological frameworks offers new perspectives and the same holds of a comparative approach which takes into account a wider European context. This study first addresses the issue of inconsistent terminology, thus coming to terms with the existing scholarly literature. Since this subject involves work with historical models originating in a particular cultural environment, one ought to consider the extent to which the actors could have been sufficiently familiar with the relevant models and the communication channels which may have contributed to their circulation. The particular factors which conditioned or enabled cultural transfer are presented in two case studies which focus on situation in the Bohemian Lands. Of importance was direct experience of the French environment, training in architecture, the person who commissioned a particular project, the personality of the architect, as well as the availability of theoretical literature and graphic images. In the final part of the contribution, the author outlines some directions in which this research could develop. She points out, for instance, that transfer may have been either direct or mediated by other cultural centres, whereby in case of mediated transfer, particularly the Viennese environment of the second half of the nineteenth century seems to have played a crucial role.

**Keywords:** Cultural Exchange; Cultural Transfer; 19<sup>th</sup>-Century Architecture; Historicism; Neo-Renaissance; Artistic Mobility; Gustav Schmoranz

Adéla Klinerová is a Ph.D. student at the Faculty of Arts of the Charles University, Prague, and at École Pratique des Hautes Études, Paris; Centre français de recherche en sciences sociales, Prague, [adela.klinerova@cfdes.cz](mailto:adela.klinerova@cfdes.cz)

## Nesourodá terminologie a reflexe tématu v odborné literatuře

Ve stylově rozmanité architektuře historismu 19. století lze vysledovat dosud poměrně opomíjený fenomén, jímž je recepcí francouzské novověké, tzn. renesanční a barokní architektury.<sup>1</sup> Uplatnění francouzských vzorů představuje určitý stylový modus, který se vyskytuje paralelně s do značné míry univerzální italsky orientovanou neorenesancí i s místně podmíněnou neorenesancí reflektující v lokálním měřítku vzory německé či české proveniencí. S tímto fenoménem se přitom setkáme nejen ve vlastní Francii, kde je jeho výskyt nejčasnější, ale napříč evropskými zeměmi. Architektonickými principy a prvky, které jednoznačně určují na Francii orientovanou historizující architekturu, jsou vysoké mansardové střechy s vikýři a výraznými komíny, užití věžových útvarů v nárožích či členění hmoty stavby pomocí pavilonů.

V tomto stylovém modu je uplatňována široká škála modelů z okruhu francouzské architektury 16.–18. století. Identifikování konkrétních vzorů tak může být důležitým vodítkem k interpretaci dané realizace. Zároveň je třeba říci, že jednou z charakteristik francouzsky orientované architektury historismu je tendence k eklekticismu. Francouzské motivy se tak na jedné stavbě často setkávají s inspirací jiné proveniencí. Téma dále problematizuje otázka zprostředkovatelské role dobové francouzské architektury, tzn. produkce samotného 19. století.

Pro daný stylový modus nalezneme v odborné literatuře různá označení. Terminologie tedy není nijak ustálená, a navíc s sebou nese i různé obsahy. Tento fakt jednoznačně souvisí s tím, že byl tento stylový modus v průběhu 70. a 80. let zpracováván prakticky výhradně v kontextu národnostně vymezených kulturních jednotek, které mají svá specifika.

Prozatím se dané problematice nejvíce věnovali polští badatelé a výraznější reflexe se dočkala také v anglofonním prostředí. V polské historiografii se setká-

1 Pojem recepcie je zde užíván nejen ve smyslu převzetí nebo přijetí, ale v aktivním slova smyslu jako vnímání či reflexe.

me s výmluvným označením „kostium francuski“, tzn. francouzské oděni. Tento termín zavedl v 70. letech 20. století polský historik umění a architektury Tadeusz Stefan Jaroszewski ve studii věnované dnes již neexistujícímu paláci bankéře Leopolda Kronenberga ve Varšavě (1868–1871).<sup>2</sup> Termín dobře odráží orientaci daného stylového modu navenek. Receptce francouzských vzorů se totiž formálně projevuje především v siluete a hmotě stavby a v řešení fasád. Jaroszewski rozumí zmíněným pojmem odnož druhé fáze novorenesanční architektury, která v Polsku spadá do rozmezí 70.–90. let 19. století a navazuje zejména na francouzskou architekturu doby Jindřicha IV. a Ludvíka XIII., případně Františka I. Charakteristickým rysem této architektury je vedle výše uvedených prvků také kombinace kamene a cihel, odpovídající právě architektuře Jindřicha IV. s její typickou barevností. Pokud se ale zajímáme o fakticitu přejímání francouzských vzorů v evropském měřítku, musíme přiřknout mnohem významnější roli architektuře doby Františka I. a především tzv. zámkům na Loire. Architektura inspirovaná dobou Jindřicha IV. je naopak zastoupena méně. Je tedy namísto otázka, zda objednavatelé, aktivní na území dnešního Polska, záměrně volili především určitý okruh vzorů a z jakého důvodu?

Označení „kostium francuski“ rovněž přejímá současný polský badatel Łukasz Mikołaj Sadowski, který pracuje s širším časovým úsekem od 60. let 19. století do roku 1914.<sup>3</sup> Paralelně se v polské historiografii setkáme i s pojmy „francouzský styl“ nebo „francouzská neorenesance“, najmě u historika umění Marka Zgórnika, který je autorem monografie věnované neorenesanční architektuře 19. století.<sup>4</sup> Označení „francouzský styl“ může být relevantní ve vztahu k území dnešního Polska, kde lze na základě čteného materiálu v podobě architektonických realizací spíše vymezit svébytný styl. Domnívám se však, že by v evropském kontextu mohl být daný pojem zavádějící stejně jako druhý termín, „francouzská neorenesance“, který evokuje neorenesanční architekturu ve Francii.

- 2 TADEUSZ STEFAN JAROSZEWSKI, *Pałac warszawskiego bankiera doby pozytywizmu*, in: Sztuka 2 połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 79–100, zde s. 99. Dále TÝŽ, *Kostium francuski architektury polskiej 2 połowy XIX wieku*, in: Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku. Warszawa 1996, s. 50–72; TÝŽ, *Kostium francuski architektury polskiej 2 poł. XIX wieku*, in: Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981, s. 171–199.
- 3 ŁUKASZ MIKOŁAJ SADOWSKI, „Kostium francuski“ a architektura rezydencjonalna polskiej arystokracji i ziemiaństwa w latach 1864–1914, Warszawa 2006.
- 4 MAREK ZGÓRNIK, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realizacje*, Kraków 2013<sup>2</sup>, s. 160.

V anglofonním prostředí se danému tématu věnoval ve své disertační práci Donald J. D. Bassett, který hovoří o „revivalu francouzské renesanční architektury“.<sup>5</sup> Užití termínu revival jasně navazuje na zažitý anglický pojem *Gothic Revival*, označující neogotickou architekturu a nový zájem o období středověku. Zároveň je třeba dodat, že Bassett francouzskou renesanční architekturou rozumí architekturu 16.–18. století. Odvolává se přitom na obdobně širokou interpretaci francouzské renesanční architektury ve starší britské literatuře.<sup>6</sup> Opět se tedy jedná o situaci, kdy je fenomén studován pouze v národnostně definovaném celku a užitou metodologií či terminologií nelze plně aplikovat v jiném společensko-historickém kontextu. Bassett dále ve své práci upozorňuje na zde již evokovanou tendenci k eklekticismu, jež je pro daný fenomén charakteristická. Studovaný materiál tedy nelze vymezit úžeji, protože často dochází ke kombinaci vzorů z různých etap francouzské novověké architektury. Z toho bychom mohli usuzovat, že je záměrem stavitelů a stavebníků odkázat k Francii jako takové.

Tématu se dále explicitně věnoval rovněž historik architektury Henry-Russel Hitchcock, který se zaměřil na recepci francouzské architektury v Británii a Spojených státech amerických 19. století. Hitchcock vysvětloval daný fenomén v intencích „francouzského vlivu“ a zdůrazňoval význam pařížské École des Beaux-Arts.<sup>7</sup> Pomineme-li dnes již překonaný diskurz vlivu, prostřednická role École des Beaux-Arts, na které studovala řada amerických architektů, je zcela zřejmá. Je tedy relevantní uvažovat, zda bylo studium na pařížské škole hybatelem také v kontextu evropských zemí.

V řadě studií věnovaných architektuře 19. století jsou u konkrétních realizací identifikovány francouzské inspirační zdroje, aniž by byla danému architektonickému vyjádření přiřčena hodnota svěbytného stylu či stylového modu. Tím otázka terminologie zcela odpadá. To platí také pro českou historiografii. V ní je popsán fenomén zatím spíše opomíjen, ačkoli jsou v konkrétních případech vzory francouzské provenience identifikovány. Květa Ondrášková ve své disertační práci věnované Ignáci Ullmannovi upozorňuje na uplatnění prvků či

5 D. J. D. BASSETT, *The French Renaissance Revival in British Architecture. 1824–1914*, Edinburgh 1979.

6 D. J. D. BASSETT, *The French Renaissance Revival*, s. 3, upozorňuje na studii Reginalda Blomfielda *A History of French Architecture* z roku 1911, která ve třech svazcích pojednává o francouzské architektuře let 1494–1774.

7 HENRY-RUSSEL HITCHCOCK, *Second Empire „avant la lettre“*, *Gazette des beaux-arts* 42/1953, s. 115–144; TÝŽ, *French Influence on 19th century Architecture in the USA*, *Architectural Design* 48/1978, s. 80–83.

principů francouzské renesanční architektury u staveb Šebkova paláce, paláce Lažanských a dalších.<sup>8</sup> Jindřich Noll uvádí blíže neurčené francouzské inspirační zdroje u vybraných realizací architekta Josefa Schulze, u stavby Uměleckoprůmyslového muzea a přestavby zámku Stránov.<sup>9</sup> Jak uvidíme dále v textu, práce s francouzskými modely je popsána také v tvorbě třetího velikána české neorenesance, Josefa Zítka.

Počáteční překážkou při studiu daného stylového modu je tedy jeho obtížné vymezení a pojmenování. Ani historicky se nejednalo o přesně artikulovaný a teoretizovaný styl, který by měl své dominantní představitele, či dokonce školu. Přesto najdeme solitérní osobnosti architektů, jejichž tvorbu lze s daným fenoménem přímo spojit. Mezi ně patří Richard Morris Hunt, jeden z amerických architektů, kteří prošli pařížskou École des Beaux-Arts,<sup>10</sup> a v evropském kontextu francouzský architekt a historik architektury Gabriel-Hippolyte Destailleur, který byl, jak uvidíme, činný i mimo Francii. Domnívám se, že i přes popsané obtíže je třeba hledat vhodnou zastřešující terminologii, už vzhledem k faktu, že se s tímto architektonickým vyjádřením ve druhé polovině 19. století v menší či větší míře setkáme napříč Evropou.

### Příklad procesu kulturní výměny

Recepte francouzské novověké architektury v rámci historismu 19. století je podmíněná znalostí historických zahraničních vzorů, a je tedy z podstaty věci příkladem procesu kulturní výměny.<sup>11</sup> Daný interpretační rámec umožňuje studovat výše popsaný fenomén jako dynamický proces, a přesáhnout tak interpretaci na úrovni francouzského vlivu, která implikuje víceméně jednosměrnou interakci a pasivitu na straně příjemce.<sup>12</sup> Podobně jako historizující architektura 19. století již není vnímána jako pasivní a repetitivní napodobování historic-

8 KVĚTA ONDRÁŠKOVÁ, *Ignác Ullmann*, Praha 1950, s. 46, 54, 73–75, 156.

9 JINDŘICH NOLL, *Dílo Josefa Schulze*, in: Josef Schulz, 1840–1917, (edd.) Jindřich Noll, Jindřich Vybíral, Praha 1922, s. 15–20, zde s. 18.

10 Srov. například katalog výstavy *Richard Morris Hunt, architecte, 1827–1895, la tradition française en Amérique*, Paris 1989.

11 Přehled vývoje výzkumu v oblasti procesů kulturní výměny byl recentně pojednán v následující studii: VERONIKA ČAPSKÁ, LUCIE ŠTORCHOVÁ, *Transkulturalita místo národní mytologie? Historický výzkum procesů kulturní výměny*, *Dějiny – teorie – kritika* 12/2015, s. 187–199.

12 V českém prostředí se otázce vlivu v oblasti dějin umění v poslední době věnovala TEREZA JOHANIDISOVÁ, „Úzkost z vlivu“ v *dějínách umění*, *Umění* 63/2015, s. 250–262.

kých slohů, nýbrž jako projev tvůrčího zacházení s jejich architektonickým jazykem, nemůže být ani recepce francouzské novověké architektury vysvětlena pouze v intencích vlivu. Takováto koncepce imaginárního vlivu by mimo jiné zcela opomíjela skutečné cesty kulturních transferů, v našem případě zásadní zprostředkovatelskou úlohu Vídně.

Z teoretického a metodologického hlediska pracuji s konceptem kulturního transferu, který byl nastolen již v 80. letech Michaelem Wernerem a Michelem Espagnem a přinesl možnost nově definovat do té doby především úzce národnostně vymezené kulturní celky i snahu o hlubší porozumění procesům kulturní výměny.<sup>13</sup> Koncept kulturního transferu byl znovu promyšlen i svými původními autory a rozvinut především v podobě „histoire croisée“;<sup>14</sup> přesto jeho základní principy považuji za stále relevantní a nosné.

Ačkoli můžeme klást větší důraz na historický a společenský kontext, domnívám se, že při studiu daného tématu nelze rovinu národnostně definovaných celků zcela opustit, a to již z toho důvodu, že je základním přívlaskem modelů a vzorů, kterých se téma týká, jejich francouzská provenience. Také v současném uměleckohistorickém výzkumu na poli vztahů s Francií 19. století stále dominuje perspektiva francouzsko-německých interakcí, která koneckonců stála v počátcích konceptu kulturního transferu.<sup>15</sup> Studium dané problematiky v českých zemích může přinést zajímavé srovnání s výsledky především polských badatelů, popřípadě s Bassetovým výzkumem věnovaným korpusu britské historizující architektury.

Orientace na procesy kulturní výměny umožňuje posoudit otázku výběru, zprostředkování, uplatnění, přijetí, či naopak odmítnutí francouzských vzorů. Stejně tak umožňuje charakterizovat jednotlivé aktéry a prostředníky v podobě samotných architektů, objednavatelů, teoretiků či kritiků a v institucionálním měřítku vzdělávacích institucí, odborných periodik či sdružení architektů. Takovýto přístup umožní zrestituovat profesní, institucionální a společenskou síť kontaktů, která vznik daného fenoménu podminila a umožnila a reflektuje zá-

- 13 Důležitou studii představuje MICHEL ESPAGNE, MICHAEL WERNER, *La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire*, *Annales* 42/1987, s. 969–992.
- 14 Koncept *histoire croisée* rozpracovali MICHAEL WERNER, BÉNÉDICTE ZIMMERMANN, *Penser l'histoire croisée. Entre empirie et réflexivité*, *Annales HSS* 58/2003, s. 7–36.
- 15 Například FRANCE NERLICH, BÉNÉDICTE SAVOY (edd.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Berlin 2013–2015; FRANCE NERLICH, *La peinture française en Allemagne*, Paris 2010; ISABELLE JANSEN, FRIEDERIKE KITSCHEN (edd.), *Dialog und Differenzen. Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789–1870*, Berlin–München 2010.

roveň interdisciplinární rozměr tématu. Cílem je především zodpovědět otázku motivace pro přijetí či odmítnutí modelů z okruhu francouzské architektury. Jedním možným vysvětlením je prostá možnost výběru ze stylových modů historizující architektury, tedy kompetence architekta zapracovat motivy francouzské architektury, aniž by v sobě nesly nějaký hlubší význam. Stejně tak mohla být francouzská architektura v určité době a v určitém kulturním okruhu populární a v módě. Paralelně se ale musíme ptát, zda mohlo uplatnění francouzských vzorů vyjadřovat přihlášení k Francii a francouzské identitě například u objednavatelů z řad šlechty nebo zda mohlo sloužit k identifikaci s určitým politickým smýšlením a přesvědčením.

Je těžko bude možné zodpovědět dané otázky jediným platným vysvětlením. Proto v následující pasáži navrhuji vhledy do dané problematiky z pozice studia praktik objednavatele, individuální zkušenosti architekta, role vzdělávání a cirkulace modelů v odborných periodících a literatuře. Domnívám se, že hlubší porozumění danému fenoménu je možné pouze prostřednictvím jednotlivých případových studií, které umožní dílčí zobecnění. Zároveň se zde zaměřuji na příklady z českého prostředí v komparaci k situaci v zahraničí.

## Osobnost objednavatele a cílené studijní cesty do Francie

Při studiu daného stylového modu hraje značnou roli architektonická typologie. S reflexí francouzských modelů se v podstatné míře setkáme u staveb zadaných soukromými objednavateli, u zámků, venkovských sídel a paláců. Z tohoto titulu je třeba se podrobněji zabývat osobností objednavatele i jeho praktikami, a právě v tomto úhlu pohledu vyvstává otázka cílených studijních cest do Francie a zejména do údolí Loiry.

Roku 1862 získal architekt Josef Zítek zakázku na přestavbu zámku v Bečově nad Teplou u Karlových Varů. Zámek byl v majetku původem belgického šlechtického rodu a k domluvě mezi architektem a objednavatelem, vévodou Alfrédem Beaufort-Spontini, došlo v Bruselu během Zítkovy studijní cesty po západní Evropě. V průběhu té architekt navštívil také údolí Loiry a Paříž.<sup>16</sup> První projekty přestavby zámku pocházejí z roku 1864 a Zítek v nich jednoznačně reflektuje francouzské vzory z okruhu raně renesanční zámecké architektury. Na tento inspirační zdroj poukazuje starší i recentní monografická literatura, věnovaná Josefu Zítkovi. Alois Kubiček hovoří o „vidině gotických zámků Fran-

16 KAREL KSANDR (ed.), *Architekt Josef Zítek: katalog díla*, Praha 1996, s. 70; ALOIS KUBIČEK, *Architekt Josef Zítek*, Praha 1932, s. 22.

cie“, kdežto Eva Krtilová již Zítkovy návrhy spojuje s konkrétními francouzskými stavbami, zámkem Pierrefonds, Azay-le-Rideau a Saint-Germain-en-Laye.<sup>17</sup> Karel Ksandr upozorňuje na reflexi francouzské renesance, konkrétně zámku na Loire.<sup>18</sup>

Tyto snahy o identifikaci konkrétních vzorů si zaslouží jednu poznámku. Pro zámecké stavby v duchu romantismu 19. století jsou důležité modely z typologického okruhu rezidenční a zámecké architektury gotické i renesanční. Samotná francouzská raná renesance velmi silně pracuje s odkazem gotiky, též proto se některé realizace 19. století pohybují na pomezí neogotiky a neorenesance. Francouzský historik architektury François Loyer v této souvislosti hovoří o kastelizaci.<sup>19</sup> Pojem se vztahuje k francouzské sídelní architektuře, která evokuje místní gotická i raně renesanční panství a zároveň reprezentuje objednavatele z řad legitimistů, jejichž cílem bylo za vlády Ludvíka Filipa Orleánského, ve 30. a 40. letech 19. století, upevnit své pozice. Obdobný vkus se ve Francii opakuje v závěru století z iniciativy objednavatelů z řad soukromníků disponujících dostatečným kapitálem. Tehdy se však jedná o letní či víkendová sídla v regionu Loiry, zejména Sologne, i v okolí Paříže.<sup>20</sup> Lze snadno předpokládat, že právě tyto realizace mohly mít určitý význam v procesu zprostředkování renesančních vzorů francouzské provenience jinde v Evropě, především v okruhu soukromých objednavatelů.

Vraťme se však k Zítkovým návrhům na přestavbu Bečova. Zde je nepravidelná čtyřkřídlá kompozice doplněna mohutnými válcovými věžemi v nárožích a střechy jsou rytmizovány vikýři a výraznými komíny. Řešení fasády a modelace stavby odkazuje k francouzským vzorům, zatímco v řešení nádvoří lze vyčíst inspiraci italskou renesancí. Výběr vzorů francouzské provenience byl v tomto případě nejspíše podmíněn vkusem a přáním soukromého objednavatele a itinerář Zítkovy studijní cesty, zahrnující také zámky na Loire, svědčí o architektové přípravě na provedení zakázky, jak konstatuje již Zora Dvořáková.<sup>21</sup> První projekt přestavby provedl Zítek sám, druhý projekt v obdobném duchu, leč v mnohem skromnějším měřítku, vypracoval ve spolupráci s německým architektem

17 A. KUBIČEK, *Architekt Josef Zítek*, s. 22; EVA KRILOVÁ, *Architekt Josef Zítek*, Praha 1954, s. 27–28.

18 K. KSANDR, *Architekt Josef Zítek*, s. 70.

19 Pojem „castelliser“, „castellisation“: FRANÇOIS LOYER, *Histoire de l'architecture française, De la Révolution à nos jours*, Paris 2006, s. 130–131.

20 Dále srov. MICHEL MELOT, *Châteaux en Pays de Loire. Architecture et pouvoir*, Genève 1988; BERNARD TOULIER, *Châteaux en Sologne*, Paris 1991, s. 237–270.

21 ZORA DVOŘÁKOVÁ, *Josef Zítek*, Praha 1983, s. 73–74.



Gustavem Adolfem Gnauthem.<sup>22</sup> Obě verze ale byly shledány finančně příliš náročnými a nebyly realizovány. Jedná se tak o jeden z případů, kdy projekt uplatňující jazyk francouzské novověké architektury zůstal nerealizovaný. Dodejme, že inspiraci francouzskou architekturou lze vysledovat i v dalších Zítkových projektech, a to především ve smyslu práce s hmotou stavby a uplatnění náročných pavilonů. To se týká například nerealizovaného projektu Mlýnské kolonády v Karlových Varech.

Příklad přestavby Bečova byl ale vybrán s ohledem na roli objednavatele a Zítkovu francouzskou studijní cestu. Situace, kdy architekt podnikne studijní cestu, na které má načerpat velmi konkrétní francouzské inspirace, je totiž do jisté míry modelová. V současné době mohu v evropském kontextu uvést tři případy, kdy byl architekt na takovou studijní cestu objednavatelem přímo vyslán. Jedná se o přestavbu zámku Schwerin v dnešním Německu, výstavbu rodinného sídla rodiny Rothschildů v Anglii a realizaci venkovského sídla rodiny Schossbergů v dnešním Maďarsku.

Přestavba zámku Schwerin probíhala v letech 1843–1857 na objednávku velkovévody Fridricha Franze II., který zamýšlel provést stavbu v duchu francouzských zámků. Tento záměr byl podmíněn snahou o návaznost na architekturu původního sídla a snahou o odpovídající reprezentaci.<sup>23</sup> Vývoj projektů přestavby je poměrně složitý a není předmětem této studie.<sup>24</sup> Omezme se tedy na konstatování, že oslovený architekt Georg Adolph Demmler byl objednavatelem vyslán na studijní cestu po zámcích na Loire.<sup>25</sup> Konečná realizace, dokončená Augustem Stüllerem, zcela jednoznačně reflektuje především zámek Chambord.

Rodinné sídlo bankéřské rodiny Rothschildů v Anglii, Waddesdon Manor, vykazuje četné inspirace francouzskou architekturou a bylo také realizováno

22 Podrobnému rozboru projektů se věnovala E. KRŤILOVÁ, *Architekt Josef Zítek*, s. 24–30; nový pohled na autorství prvního a druhého projektu pak přináší K. KSANDR, *Architekt Josef Zítek*, s. 70–73.

23 KURT MILDE, *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Dresden 1981, s. 278.

24 Návrhem přestavby se zabýval také Gottfried Semper. Souhrnné informace k přestavbě zámku poskytuje katalogové heslo monografie tohoto architekta: LAUDEL HEIDRUN: *Umbau des Schlosses in Schwerin*, in: Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, (edd.) Winfried Nerdinger, Werner Oechslin, Zürich 2003, s. 237–241.

25 V tomto případě je navíc studijní cesta stručně dokumentována samotným architektem: GEORG ADOLPH DEMMLER, *Einige Notizen aus meinem Leben*, in: Georg Adolphe Demmler 1804–1886. Einige Notizen aus meinem Leben, (edd.) Sabine Bock, Rudolf Conrades, Schwerin 2005, s. 9–165, zde s. 73–74.

již zmíněným francouzským architektem Destailleurem. Zadavatel Ferdinand Rothschild přitom vzal architekta na studijní cestu do regionu Touraine při Loire, aby se zde mohl přímo inspirovat konkrétními vzory.<sup>26</sup>

Zámek ve městě Tura nedaleko Budapešti byl realizován roku 1883 na zakázku barona Zsigmonda Schossberga. Baron Schossberg si přál venkovské sídlo ve stylu francouzské renesance a i on nejspíše za tímto účelem vyslal architekta Miklósze Ybla na studijní cestu po zámcích na Loire.<sup>27</sup> Miklós Ybl, maďarský architekt s vídeňskou a mnichovskou zkušeností, zastával v této době vůdčí postavení jako představitel novorenesance a eklekticismu. Jako takový získával zakázky ze strany aristokracie i zakázky veřejné. Venkovské sídlo v Tuře se přibližuje francouzským vzorům výstavbou hmoty na nepravidelném půdorysu, uplatněním vysokých střeš s výraznými komíny a vikýři i přisazenými válcovými věžkami.

Z uvedených příkladů vyplývá, že u soukromých zakázek objednavatelů z řad šlechty nebo tzv. *nouveaux riches*, představitelů nové buržoazie, aktivních v různých sférách průmyslu, typicky v železničním průmyslu či v bankovníctví, dominují vzory z okruhu zámků na Loire. Z hlediska architektonické typologie se jedná o solitérní stavby, nově budované či přestavované zámky a venkovská sídla, která jsou významným prostředkem individuální reprezentace a odrazem osobního vkusu objednavatele.

V evropském měřítku dokonce nalezneme objednavatele, kteří k realizaci zakázky přímo přizvali architekty francouzského původu, což bylo umožněno jejich vlastními vazbami na Francii. Zámek Świerkianiec ve Slezsku byl realizován patrně k roku 1876 dle návrhu architekta Hectora Lefuela, jednoho z autorů dostavby komplexu nového Louvru. Ten zde pracoval na objednávku pruského vévody Guida Henckel von Donnersmarck a markýzy de Paiva, kteří předtím pobývali v Paříži.<sup>28</sup> Architekt Hippolyte Destailleur je nejen autorem anglického sídla Waddesdon Manor, ale také městského paláce Alberta Rothschilda ve Vídni.<sup>29</sup> V českých zemích se v období 19. století s činností francouzských architektů

26 P. PRÉVOST-MARCILHACY, *Les Rothschild. Bâisseurs et mécènes*, Paris 1995, s. 87.

27 JÓZSEF SISA, *Hungarian Architecture from 1848 to 1900*, in: *The Architecture of Historic Hungary*, (edd.) Dora Wiebenson, József Sisa, Cambridge 1998, s. 173–210, zde s. 200–201.

28 MAREK ZGÓRNIK, *Le château de Świerkianiec, œuvre oubliée d'Hector Lefuel. À propos d'un dessin du Musée d'Orsay*, *La Revue du Louvre et des Musées de France* 39/1989, s. 49–52.

29 P. PRÉVOST-MARCILHACY, *Les Rothschild*, s. 161.

téměř nesetkáme,<sup>30</sup> což je pravděpodobně dané absencí takto explicitně orientovaných objednavatelů.

## Osobnost architekta a role vzdělávání v oboru architektury

Jednou z možností je nahlížet roli architekta skrze jeho přímou zkušenost s francouzským prostředím. Neexistuje zatím studie, která by podávala souborný přehled o cestách českých architektů do Francie, a vysledovat soukromé studijní cesty je poměrně náročné. V současné době máme k dispozici jen kusý přehled francouzských pobytů českých umělců, tedy nejen architektů.<sup>31</sup> Můžeme se ale orientovat na základě slovníkové a encyklopedické literatury, monografické literatury, studií věnovaných obligátním italským cestám či pobytům a také na základě archivních materiálů, například skic či deníkových zápisů dokládajících cesty do Francie.<sup>32</sup> Víme, že již ve 20. letech 19. století pobýval v Paříži architekt Josef Kranner, následně získala francouzskou zkušenost většina významných českých architektů, mezi nimi Josef Niklas, Josef Hlávka, Josef Zítek nebo Josef Schulz. Studium francouzských pobytů představuje jeden z nástrojů, jak charakterizovat vztah českých architektů k francouzskému prostředí a jejich zájem o něj. Současně je třeba klást si otázku, v jakém kontextu se čeští architekti do Francie dostávali, o jaký typ cest a pobytů se jednalo a zda a případně jaký vliv měla tato zkušenost na jejich další tvorbu.

Ráda bych se nyní zaměřila na jeden z dílčích aspektů tohoto tématu, studium

30 Určitou výjimku tvoří Josef Pruvot (1806–1883), syn v Čechách usazeného zahradníka francouzského původu, činný na rohanském panství Sychrov, nebo Jean Moreau, francouzský architekt činný ve Vídni, podle jehož projektu byl realizován zámek ve Vintířově u Chomutova nebo dům tepelského kláštera v Mariánských Lázních, srov. PAVEL VLČEK, *beslo Pruvot Josef a Moreau Jean*, in: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, (ed.) Pavel Vlček, Praha 2004, s. 532 a 435.

31 M. MŽYKOVÁ (ed.), *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000–2001.

32 Kromě starší slovníkové literatury především P. VLČEK, *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Ve studii věnované italským pobytům českých architektů zmiňuje jejich francouzské cesty JINDŘICH VYBÍRAL, *Čeští architekti v zemi zaslíbené*, in: Cesta na jih: inspirace českého umění 19. a 20. století, (ed.) Josef Kroutvor, Praha 1999, 103–117. Z archivních materiálů uvedme Schulzův cestovní deník dokumentující jeho pobyt ve Francii roku 1867 u příležitosti tamní světové výstavy: Archiv architektury Národního technického muzea, Fond 46, Schulz Josef, Cestovní deník „Reisen. Paris VII–IX 1867“, 20071218/02. Na základě přípisu na studii detailů blíže neurčených kandelábrů můžeme doložit pařížský pobyt Josefa Niklase v prosinci 1845: Archiv architektury Národního technického muzea, Fond 34, Niklas Josef, Náčrtky a studie z cest, 20110314/02.

českých architektů ve Francii. Působení českých i jiných zahraničních studentů na pařížské École des Beaux-Arts a v soukromých ateliérech je v současné době lépe zpracováno v oblasti sochařství a zejména malířství.<sup>33</sup> Můžeme však konstatovat, že studium českých architektů na École des Beaux-Arts bylo jen velmi ojedinělou záležitostí: měli ji absolvovat Gustav Schmoranz a Richard Klenka z Vlastimilu. Je na místě klást si otázku, proč byl zájem o pařížský ústav mezi českými architekty tak nízký, zda toto studium ve své době postrádalo atraktivitu či zda bylo pouze těžko dostupné? Čeští architekti typicky navazovali na studium na pražské polytechnice studiem architektury na vídeňské polytechnice či Akademii výtvarných umění. Na pražské Akademii totiž po roce 1865, kdy se uzavřelo dvacetileté působení Bernharda Gruebera v roli profesora architektury, tento obor samostatně vyučován nebyl a nutno podotknout, že ani Grueberova škola se velkému zájmu českých architektů netěšila.<sup>34</sup> K obnově studia architektury na pražské Akademii došlo až roku 1910. Dodejme, že někteří čeští architekti, Antonín Barvitijs nebo Josef Schulz, absolvovali tradiční stipendijní pobyty v Itálii; podobně institucionalizovaná podpora francouzských studijních pobytů však tradici neměla.

Hlubší vhled do problematiky nám umožní příklad studia architekta Gustava Schmoranze v ateliéru Jeana-Louise Pascala na pařížské École des Beaux-Arts začátkem 80. let 19. století. Schmoranzův studijní pobyt lze poměrně dobře rekonstruovat a zároveň je jeho působení na pařížském ústavu potvrzeno publikovaným seznamem tamních studentů architektury spolu s dokumenty uchovávanými v archivu školy.<sup>35</sup> Ironií zůstává, že můžeme zdokumentovat studijní pobyt

- 33 Například F. NERLICH, B. SAVOY (edd.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Berlin 2013–2015; MAREK ZGÓRNIAK, *Polish students at the Académie Julian until 1919*, RIHA Journal 2012. V českém kontextu je téma reflektováno v publikaci MARIE MŽYKOVÁ (ed.), *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, český Pařížan a Francie*, Praha 2000–2001. První vlně českých malířů ve Francii se v současné době věnuje Kristýna Hochmuth.
- 34 JINDŘICH NOLL, Čechy a Evropa v architektuře 19. století aneb jak se čeští architekti setkávali s Evropou, in: *Čechy a Evropa v kultuře 19. století*, (edd.) Petr Čornej, Roman Prah, Praha 1993, 65–67. K Bernardu Grueberovi a jeho škole VĚRA VOSTŘELOVÁ, *Zkamenělá hudba. Tvorba architekta Bernharda Gruebera 1806–1882*, Praha 2018, s. 116–131.
- 35 LOUIS THÉRÈSE DAVID DE PÉANANRUN, FRANÇOIS ROUX, EDMOND DELAIRE, JEAN-LOUIS PASCAL, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts, 1793–1907*, Paris 1907, s. 36, 401, 479. Dokumenty z archivu École des Beaux-Arts, který je dnes součástí Archives nationales, jsou citovány dále v textu. Pro lepší orientaci v archivním fondu pak odkazují na podrobné inventáře: BRIGITTE LABAT-POUSSIN, *Archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts et de l'École nationale supérieure des arts décoratifs (sous-série AJ52 et AJ53): Archives*

architekta, který se ve své další kariéře architektonické tvorbě prakticky nevěnoval, obrátil svůj zájem ke studiu orientální keramiky a skla, působil jako pedagog Uměleckoprůmyslové školy v Praze a poté jako ředitel Národního divadla.<sup>36</sup>

Díky oficiálním zápisům ze setkání profesorského sboru víme, že Gustav Schmoranz absolvoval přijímací zkoušku pro přijetí na École des Beaux-Arts v březnu 1882 a vzápětí začátkem dubna téhož roku jako řádný student nastoupil do Pascalova atelieru architektury. Během přijímacího řízení byla hodnocena architektonická kompozice a kresba.<sup>37</sup> Schmoranzova osobní složka obsahuje doporučující dopis adresovaný z velvyslanectví Rakouska-Uherska řediteli École des Beaux-Arts. Dopis vznikl v listopadu 1880, jakmile Schmoranz dokončil studium pozemního stavitelství na pražské technice.<sup>38</sup> Materiály uchovávané v archivu školy jsou ve vztahu ke Schmoranzovi čistě administrativní povahy a jeho složka neobsahuje žádné informace vypovídající o průběhu studia. Pouze na základě toho, že jeho jméno nefiguruje v zápisech z dílčích zkoušek a konkurzů, můžeme usuzovat, že jeho práce nebyla oceněna, nebo že se daných zkoušek nezúčastnil. Časové rozmezí mezi doporučujícím dopisem a zápisem ke studiu stejně jako specifické okolnosti Schmoranzovy cesty do Paříže vysvětlují jeho vzpomínky, publikované retrospektivně v časopise *Lumír*.<sup>39</sup>

Významnou roli na pozadí pařížského pobytu hraje fakt, že Gustav Schmoranz pocházel z rodiny architektů a z uměleckého prostředí. Jeho otec, František Schmoranz st., byl výrazným představitelem neogotiky a puristického přístupu

*nationales*, Paris 1978; BRIGITTE LABAT-POUSSIN, CAROLINE OBERT, *Archives de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, AJ 52 1 à 1415, inventaire*, Paris 1998. Richard Klenka z Vlastimilu měl na École des Beaux-Arts studovat v ateliérech prof. Debrie a Raulina po roce 1898: PAVEL VLČEK, JIŘÍ HILMERA, *heslo Klenka z Vlastimilu Richard*, in: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, (ed.) P. Vlček, s. 312. Tuto informaci ale ani seznamy studentů, ani archiv pařížské školy nepotvrzují a bude předmětem dalšího studia. Je možné, že architekt kurzy navštěvoval, aniž by prošel přijímacím řízením a řádným zápisem.

- 36 PAVEL VLČEK, *Schmoranz Gustav*, in: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, (ed.) P. Vlček, s. 587; *Schmoranz Gustav*, in: Ottův slovník naučný, díl 23, Praha 1905, s. 15; GUSTAV SCHMORANZ, *Altorientalische Emailgläser*, Wien 1897.
- 37 Archives nationales, Fond École nationale supérieure des Beaux-Arts, AJ 52: AJ 52 240, Registres matricules des élèves de la section d'architecture, 1800–1925, Numéros 3033–5615, 1877–1903 (Schmoranz pod číslem 3417, s. 43); AJ 52 112, Procès-verbaux originaux des assemblées des professeurs 1793–1920, 7 mars 1872–2 / novembre 1883, Schmoranz s. 338, 345.
- 38 Archives nationales, Fond École nationale supérieure des Beaux-Arts, AJ 52: AJ 52 382, Dossiers individuels des élèves, Série antérieure au 31 décembre 1895, Sauton-Souhart, Schmoranzova osobní složka, s. 85–87.
- 39 GUSTAV SCHMORANZ, *Vzpomínky z Paříže*, Lumír 20/1892, s. 171–173, 227, 231–233.

v oblasti restaurování středověkých památek. Starší bratr František Schmoranz ml. již v dané době vedl ve Vídni projekční kancelář, kterou založil společně se svým kolegou ze studií Janem Machytkou. Zájem Gustava Schmoranze o Paříž podle jeho vlastních slov sílil během studia na pražské technice. Na pařížskou školu ho vyslal otec na radu staršího bratra, který Gustava Schmoranze vybavil pařížskými fotografiemi i vlastními kontakty. Do Paříže Gustav Schmoranz cestoval přes Vídeň, kde se opět díky bratrovi seznámil s francouzskými architekty, bohužel nejmenovanými, kteří v rakouské metropoli pracovali pro zde již zmíněnou rodinu Rothschildů. Díky těmto kontaktům Schmoranz získal doporučující dopisy adresované vlivným pařížským osobnostem: Eugènu Müntzovi, odborníkovi na umění renesance, který v té době působil jako knihovník na *École des Beaux-Arts*, a Jeanu Girettovi, architektovi, který působil ve službách rodiny Rothschildů a udržoval kontakty s Jeanem-Louisem Pascalem, do jehož ateliéru si Schmoranz přál vstoupit.<sup>40</sup> František Schmoranz ml. mladšího bratra vybavil doporučujícími dopisy adresovanými představitelům české i rakouské umělecké komunity v Paříži.

Eugène Müntz skutečně pomohl zprostředkovat Schmoranzův nástup na *École des Beaux-Arts*, a to pravděpodobně hned v roce 1880. Lze usuzovat, že tehdy Schmoranz začal navštěvovat přípravné kurzy jako aspirant na řádné studium architektury, do kterého byl zapsán až na jaře 1882 na základě absolvování přijímacích zkoušek. Můžeme se pouze dohadovat, zda se Schmoranz o přijetí neúspěšně pokoušel v dřívějším termínu. Dokumenty vztahující se k přijímacímu řízení totiž uvádějí pouze jména úspěšných uchazečů.

Schmoranzův autobiografický text samozřejmě vypovídá mnohé také o studentových preferencích týkajících se pařížských památek nebo o jeho vazbách v Paříži.<sup>41</sup> Zde se ale věnujme konstelaci, v jaké Schmoranz v Paříži ke stu-

40 Více k Eugènu Müntzovi (1845–1902), jeho přínosu ke studiu renesance a k formování oboru dějin umění srov. MICHAELA PASSINI, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870–1933)*, Paris 2012, s. 26–40 ; TÁŽ, *La correspondance allemande d'Eugène Müntz. Aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art*, Paris 2012. Jean Girette působil ve Vídni už v 70. letech 19. století. Podílel se na přípravě Světové výstavy 1873 a je autorem tamního paláce Nathaniela Rothschilda z let 1872–1884. K tomu více P. PRÉVOST-MARCILHACY, *Les Rothschild*, s. 157–158.

41 V tomto ohledu jsou do určité míry nápomocné také materiály uložené v rodinném archivu Schmoranzů. Ty dokládají ještě jiný, časnější Schmoranzův pobyt v Paříži, na jaře roku 1878, během kterého zdokumentoval některé kusy keramiky ze sbírek muzea Cluny. Ve fondu nalezneme také fotografie orientálního skla ze soukromých sbírek, mimo jiné ze sbírky Alfonse Rothschilda, představitele vídeňské větve rodiny: Státní okresní archiv Chrudim, Rodinný archiv

diu nastoupil. Je zřejmé, že v tomto konkrétním případě hrál rozhodující roli Schmoranzův bratr František, působící v kosmopolitním prostředí Vídně, která v té době umožňovala přímý kontakt s představiteli francouzské umělecké scény. Ani výběr Pascalova ateliéru není náhodný. Tento ateliér patřil ve své době mezi tři největší pařížské ateliéry architektury, které napomáhaly formovat oficiální styl francouzské třetí republiky. Ještě podstatnější je, že se Pascalův ateliér vyznačoval vysokým podílem zahraničních studentů. Roku 1876 sám Pascal v dopise architektovi Charlu Garnierovi sděluje, že do jeho ateliéru přichází „invaze“ studentů z Maďarska a Rakouska.<sup>42</sup> To můžeme opět srovnat se vzpomínkou Gustava Schmoranze, který se cestou vlakem z Vídně na studia do Paříže seznámil s maďarským architektem Fittlerem, řádným studentem Pascalova ateliéru.<sup>43</sup> Samozřejmě lze dále uvažovat, jaký podíl na migraci architektů do pařížského ateliéru měla politická a společenská situace v té které zemi. Důležitá je zpětná vazba v tom smyslu, jaký vliv mělo studium v Paříži a s ním spjaté přímé poznání francouzské architektury na tvorbu jednotlivých architektů.

Paralelně je třeba klást si otázku, v jaké míře přispívalo ke zprostředkování znalosti francouzské architektury, a jak ukázal Schmoranzův příklad, také francouzských kontaktů studium architektury ve Vídni. Zde se prozatím jeví jako zásadní svědectví vídeňského architekta Aloise Wurm-Arnkreuze o formě výuky v ateliéru vedeném renomovanými architekty Augustem Siccardem von Siccardsbuřem a Eduardem van der Nüllem. Připomeňme, že jejich školou prošli ve 40.–60. letech 19. století nejvýznamnější představitelé neorenesance v Čechách, Ignác Ullmann, Antonín Barvitius, Josef Zitek a Josef Schulz. V teoretickém pojednání o otázkách stylu v architektuře Wurm-Arnkreuz, který v 60. letech v ateliéru sám působil, dokládá, že zde byla v první polovině 60. let jako studijní pomůcka užívána zcela aktuální díla, věnovaná francouzské architektuře.<sup>44</sup> Studenti zde měli kreslit podle práce Adolpha Bertyho *La renaissance monumentale en France* a dále podle díla Clauda Sauvageota *Palais et châteaux de*

Schmoranzů, Fond Gustav Schmoranz, zde Kresby z muzea v Paříži, inv. č. 2, a Fotografie skla a keramiky, inv. č. 5.

42 ANNE RICHARD-BAZIRE, *Jean-Louis Pascal (1837–1920), architecte: la tradition de l'École des beaux-arts à l'épreuve du romantisme*, Paris 2009 (diss.), zde s. 241–242, 247–248.

43 G. SCHMORANZ, *Vzpomínky z Paříže*, s. 171. Srov. seznam zahraničních studentů školy architektury: L. T. D. DE PÉNANRUN, F. ROUX, E. DELAIRE, J.-L. PASCAL, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts*, s. 479.

44 ALOIS WURM-ARNKREUZ, *Sieben Bücher über Stil und Mode in der Architektur*, Wien-Leipzig, 1913, s. 122.

*France*.<sup>45</sup> V obou případech se jedná o literaturu, která má kapacitu zprostředkovat velmi dobrou znalost francouzské novověké architektury díky textové části i díky četným ilustracím v textu a na samostatných listech.

## Perspektivy výzkumu

Ve snaze načrtnout komplexnost problematiky a její metodologické uchopení jsou v tomto textu dílčím způsobem pojednána témata, která by si zasloužila rozvedení v samostatných podrobnějších studiích. Zásadním úkolem dalšího výzkumu je z mého pohledu především rozvinout hypotézu týkající se prostřednické role dvou germanofonních metropolí, Berlína a Vídně. Již na základě informací představených v tomto textu lze usuzovat na zásadní roli Vídně druhé poloviny 19. století. Vídeň byla místem, kde se mohl architekt tehdejší doby setkat s francouzskou architekturou prostřednictvím vzdělávání, odborné literatury, přímého kontaktu s francouzskými architekty i jejich realizacemi.<sup>46</sup> Francouzská architektura zde také byla diskutována z hlediska významu, který nese, z hlediska své symboliky. To dokládá recentně publikovaný článek Jindřicha Vybírala, věnovaný Rudolfovi Eitelbergerovi jako ideologovi vídeňské Ringstrasse.<sup>47</sup> Historik umění a ředitel Rakouského muzea Rudolf Eitelberger chápal architektonické vyjádření jako politikum a stylu francouzské renesance přisuzoval silný národní charakter. Zároveň jej kladl do opozice k italské renesanci, která byla v jeho očích naopak hodná následování. Jako teoretik tehdejší francouzskou architekturu zavrhoval pro její barokní tendence, tedy v estetické rovině. Eitelberger si ale byl dobře vědom vysoké konkurenceschopnosti až dominance Francie v umělecké sféře, jeho estetický úsudek tudíž patrně formovaly také politické a ekonomické zájmy Rakouska.<sup>48</sup>

45 ADOLPHE BERTY, *La renaissance monumentale en France. Spécimens de composition et d'ornementation architectoniques empruntés aux édifices construits depuis le règne de Charles VIII jusqu'à celui de Louis XIV*, Paris 1864. Dílo bylo vydáváno postupně v jednotlivých sešitech již od roku 1859; CLAUDE SAUVAGEOT, *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1867. Rovněž Sauvageotovo dílo bylo vydáváno postupně, od roku 1861.

46 Mimo architektů, kteří pracovali pro rodinu Rothschildů, zaznamenáme také výraznou účast francouzských architektů v soutěži na stavbu nové vídeňské radnice v letech 1868–1869. Například si zaslouží pozornost Světová výstava ve Vídni roku 1873.

47 JINDŘICH VYBÍRAL, *Rudolf Eitelberger jako ideolog vídeňské Ringstrasse*, Zprávy památkové péče 78/2018, s. 119–123.

48 Srov. J. VYBÍRAL, *Rudolf Eitelberger*, s. 121–122.



Domnívám se, že druhým uměleckým centrem s kapacitou zprostředkovat modely francouzské provenience dále do Evropy, především na území dnešního Polska, byl Berlín. Francouzské modely zde jistě cirkulovaly: roku 1863 dokonce architekt Adolph Heyden zvítězil v tzv. Schinkelkonkurrenz, konkurzu pořádaném berlínským spolkem architektů od roku 1852, s návrhem vily ve stylu francouzské renesance. Někteří berlínští architekti, mezi nimi Georg Heinrich Hitzig, autor zmíněného paláce Kronenberg ve Varšavě, prošli školením v Paříži a reflektovali ve své tvorbě francouzskou architekturu i principy École des Beaux-Arts.<sup>49</sup>

Dalším úkolem je na základě hlubšího studia vybraných případů určit převládající motivace pro uplatnění či naopak zavržení francouzských modelů v okruhu soukromých i veřejných zakázek a popsat, jakým způsobem byla francouzská novověká architektura nahlížena. Protože se jedná o fenomén vyskytující se napříč Evropou, bylo by cenné prostřednictvím komparativního přístupu určit jeho místní specifika. Určitou roli zde mohou sehrát také aspekty čistě praktického rázu, Bassett například upozorňuje na fakt, že vysoké střechy, pro francouzskou architekturu typické, poskytovaly s malými náklady rozsáhlé doplňkové prostory.<sup>50</sup> Zároveň se ale daný stylový modus s ohledem na stavební materiály jeví jako nákladná varianta. V polském prostředí docházelo k imitaci kamene, často jen obtížně dostupného materiálu, v omítce. V Anglii sloužila jako náhražka ornamentiky v kameni terakota.<sup>51</sup>

Cílem textu bylo tyto a další otázky přinejmenším nastínit a otevřít téma příštímu výzkumu. Domnívám se, že v tomto směru mají stále velký potenciál relaxační metodologické přístupy zohledňující koncept kulturního transferu. Současná metodologie nabízí celou škálu přístupů od studia kulturních výměn a cirkulací k „histoire croisée“ nebo k transnacionálním a globálním dějinám. Podstatná je přitom vždy perspektiva vzájemných vztahů, interakcí a vnitřních procesů, umožňujících a formujících kulturní transfer. Vztahové přístupy jsou doménou především historických věd a jejich uplatnění v umělecko-historickém bádání je nasnadě. Nejenže jsou procesy kulturní výměny vlastní celým dějinám výtvarné kultury, Michel Espagne dokonce kvalifikuje jako fenomén kulturního transferu i samotnou historiografii oboru, v jejichž počátcích stálo studium uměleckých

49 EVA BÖRSCH-SUPAN, *Berliner Baukunst nach Schinkel, 1840–1870*, München 1977, s. 175–176.

50 D. J. D. BASSETT, *The French Renaissance Revival*, s. 15.

51 T. S. JAROSZEWSKI, *Kostium francuski architektury polskiej*, s. 51; D. J. D. BASSETT, *The French Renaissance Revival*, s. 18–19.

sbírek uvádějících v souvislost díla různé provenience.<sup>52</sup> Takový závěr pouze zpětně dokládá, jak zásadní je pro obor dějin umění cirkulace uměleckých artefaktů i stylových modelů.

52 MICHEL ESPAGNE, *Cultural Transfers in Art History*, in: *Circulations in the Global History of Art*, (edd.) Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, Farnham 2015, s. 97–112. Dále srov. práci Michela Espagne věnovanou německému historikovi umění Antonu Springerovi, jednomu ze zakladatelů oboru: MICHEL ESPAGNE, *Histoire de l'art comme transfert culturel: l'itinéraire d'Anton Springer*, Paris 2009.