

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Česko-vlámské vztahy v architektuře, 1850-1900

Bc. Eliška Doleželová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.

OLOMOUC 2012

Prohlašuji, že tuto magisterskou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně za pomoci citovaných pramenu a literatury. Jsem autorem všech fotografií, pokud není uvedeno jinak.

V Kroměříži dne 20. 6. 2012

Eliška Doleželová

Za všestrannou pomoc a ochotu při vypracování této magisterské diplomové práce jsem zavázána vřelými díky těmto osobám a institucím:

Děkuji, Rostislavu Šváchovi za umožnění napsání práce a Martinu Horáčkovi za cenné připomínky. Dále pak Tomáši Pavlíčkovi z Archivu architektury a stavitelství za zpřístupnění pozůstalosti stavitele Konstantina Mráčka. Za velmi podnětnou emailovou konverzaci o Janu Podlipném děkuji Václavu Ledvinkovi, řediteli odboru Archivu hlavního města Prahy, a Lucii Swierczekové za doložení fondu o pražském starostovi ze Sbírký dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea v Praze. Pracovníkům Národního památkového ústavu v Praze, především pak Tomáši Snopkovi, za zpřístupnění pasportů bývalého Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů. Za pomoc při dohledávání dostupné literatury a dobových časopisů patří mé vřelé díky Karolíně Kostalové z Oddělení referenčních a meziknihovnických služeb Národní knihovny České republiky a Marii Matoulkové z Moravské zemské knihovny v Brně.

Za cenné informace a zpřístupnění materiálů o vlámské neorenesanci děkuji v neposlední řadě Lindě Van Santvoort z Ghent University.

Obsah:

1. Předmluva	4
2. Úvod do problematiky druhé poloviny 19. století.....	5
3. Projevy neorenesance v evropských zemích.....	8
4. Obloučkový styl Rundbogenstil a otázka „V jakém stylu máme stavět?“	12
5. Neorenesanční architektura v českých zemích	15
6. Úvahy o stylu	23
7. Vlámská neorenesance.....	27
7.1 Vývoj Antverp v druhé polovině 19. století.....	38
7.2 Charle-Albert a „ <i>Het Vlaams Huis</i> “	39
8. Stavby v českých zemích ovlivněné vlámskou neorenesancí	43
8.1 Konstantin Mráček	52
8.2 Dům Bellevue na Smetanově nábřeží.....	56
8.3 Podobnosti staveb Vlámského domu a Bellevue	59
9. Urbanistické úpravy měst v druhé polovině 19. století.....	62
9.1 Pražský starosta Jan Podlipný.....	65
9.2 Bruselský starosta Charles Buls	68
10. Závěr	73
11. Poznámky	75
12. Soupis zkratk.....	82
13. Prameny a literatura.....	82
14. Summary.....	92
15. Soupis děl Konstantina Mráčka	94
16. Soupis staveb ovlivněných severskou neorenesancí v českých zemích	95
17. Obrazová příloha (tištěná i na CD).....	96
18. Anotace	113

1. Předmluva

Tato magisterská diplomová práce vznikla na základě eseje vypracovaného během studijního pobytu Erasmus ve vlámském městě Gentu. Na tamější univerzitě působí Linda Van Santvoort, která se zabývá architekturou 19. století a restaurováním architektonických památek. V devadesátých letech profesorka několikrát turisticky navštívila Prahu a všimla si honosného domu postaveného ve stylu nizozemské renesance na Smetanově nábřeží. Dům jí evokoval vzpomínku na velice podobnou bruselskou stavbu. Při bližším porovnání staveb se podobnost zdá až zarážející. Stavba vlámského architekta Charlese Alberta (1821-1889), označována za Vlámský dům (1867-1885), není zmíněna v žádné české publikaci o architektuře 19. století, ani v dobovém tisku. Obdobně je tomu i naopak, když ani mladší pražský dům Bellevue (1891-1897) není uveden v dobovém belgickém tisku a ani v publikacích spojených s pozdějším architektonickým bádáním.

Ve druhé polovině 19. století panovala obdobná politická situace v Čechách i Flandrech. Pod nadvládou habsburské monarchie Čechy usilovaly o nezávislost a o zrovnoprávnění češtiny. Vlámové také bojovali o zrovnoprávnění v rámci nově vzniklého státu a znovuoživení vlámského dialektu jako druhého oficiálního jazyka. V obou zemích se postupně formovalo nacionální hnutí hájící utlačovanou národností menšinu, která se lišila jak jazykově tak i kulturně. Právě neorenesance užívaná od sedmdesátých 19. století v rámci historismu je velice vhodným slohem pro vyjádření politických záměrů.

Tato diplomová práce má za cíl srovnat neorenesanční stavby na území českých zemí a Flander a následně se pokusit objasnit podobnost i důvod vzniku zmíněných dvou domů v rámci urbanistických změn posledních desetiletí 19. století. Bruselskou situaci zachytil místní starosta Charles Buls v publikaci *Estetika měst*, kterou záhy po vydání přeložil do češtiny pražský starosta Jan Podlipný.

Není-li uvedeno jinak, v kapitole o vlámské neorenesanci čerpám z nepublikované dizertační práce Američana Alfreda Edwarda Willise, *Flemish Renaissance Revival in Belgian Architecture*¹, která je nejucelenější prací o vlámské renesanci, jež je dostupná v anglickém jazyce. V závěru diplomové práce uvádím stavby ovlivněné vlámskými neorenesančními prvky na českém území.

2. Úvod do problematiky druhé poloviny 19. století

Po celou druhou polovinu 19. století nás provází termín historismus. V umění a architektuře pojem označuje eklektické a historizující styly. V tomto smyslu termín poprvé použil německý historik umění Hermann Beenken, který se zabýval německou romantickou architekturou. Označení mělo odlišit romantický přístup k minulosti od eklektismu a obrozeneckého hnutí, které dominují v západní architektuře v pozdějším 19. století.² V této době byla Evropa ve víru velkých společenských i politických změn, ke kterým přispívala zejména řada revolucí (1825 Rusko, 1830 Francie, 1848-1849 Německo, Itálie i Rakousko). V mnoha zemích se rýsují počátky národnostního hnutí, které se zabývají studiem minulosti a hledají vlastní identitu národa.

Výrazné změny ve společnosti začínají již od poloviny 18. století. Průmyslová revoluce nastavila přechod od feudálního systému k rozvoji ekonomiky a rodícímu se kapitalismu, který přináší sociální i politické změny s nutným dopadem také na architekturu a urbanismus. Mezi zadavatele staveb nepatří již pouze církve a aristokracie v čele s panovníkem, ale i měšťanstvo, průmyslníci a obchodníci. Větší důraz na užívání železa, oceli a litiny způsobil změnu stylu i celkového estetického vzhledu stavby. Veliké oblibě se těšila litina používaná na konstrukce staveb, které potřebují více světla, jako například u skleníků, či u příjezdových a odjezdových nádražních budov postavených v 19. století. Při posuzování historismu se zaměřujeme spíše než na osobnost umělce, na ideové pózy v soudobé společnosti, na podněty a osobitý přínos objednavatele či myšlenkové představy stavebníka. Právě ty mohly nejvíce ovlivnit celkový vzhled a využití stavby.³ Rodící se umělecké ambice jsou nejvíce patrné ve velkých stavebních systémech, zejména u staveb jako jsou muzea, divadla, vládní a soudní budovy v hlavních městech. Umělci se buď přihlásili k umělecké formě stylu spojené s předchozím obdobím, nebo kombinovali prvky z různých stylů minulosti.

Architekturu v českých zemích posuzujeme v souvislosti s habsburskou monarchií, nebo dokonce v širším rámci střeoevropské oblasti. Samotná periodizace slohů se dá aplikovat s použitím rakouského modelu architektury 19. století, který na základě formální analýzy vypracovala vídeňská historička Renate Wagnerová-Riegerová: Klasicismus a biedermeier (přibližně 1770-1830), romantický historismus (asi 1830-1860), přísný historismus (asi 1850-1880) a současně pozdní historismus a secese (1880-1914).⁴

Přelomové roky nejsou úplnými mezníky v architektuře, protože se slohy paralelně vyskytovaly vedle sebe. Na stavbě je možné spatřit jak ustupující tak i nastávající sloh.

V pluralitě historizujících stylů druhé polovině 19. století hledá mnoho evropských národů svůj národní styl. Snaha nalézt styl odpovídající národní ideologii zasáhla do vnímání přinejmenším dvou směrů: gotiky a renesance. Zpočátku více preferovanou neogotiku užívanou převážně na sakrálních objektech, vystřídala v šedesátých letech 19. století neorenesance.

Na počátku století neměli Češi řádně rozvinutý národní jazyk. V zemi zaznívala převážně němčina jakožto oficiální jazyk celé říše a všech státních orgánů. Český mluvící menšina byla v pozadí a vyskytovala se spíše mezi měšťany a na vesnicích. Během několika desetiletí se rýsuje značná proměna. Češi se emancipují v rámci německy mluvící většiny a to nejen jazykově, ale i kulturně. Pomalu se rodí česká identita a zakládá se novodobá česká kultura. S těmito změnami je spojována i neorenesance šedesátých let. Říjnovým diplomem z roku 1860 a únorovou ústavou z roku 1861 se obnovila zřízení zemská a česká komunální politika slaví úspěchy. Od roku 1861 převažuje v zastupitelstvech hlavního města česky mluvící většina, která si ve stejném roce zvolila prvního českého starostu Prahy, podnikatele a politika Františka Pštrosse.⁵ Německy mluvící obyvatelstvo v Praze nepřijímá tyto změny s nadšením. Projevují se kulturní rozpory mezi pražskými Němci prosazujícími sídlo říše Vídeň a naopak většinou Čechů vyzdvihující Prahu. V této době se architektura stává účinným politickým argumentem, a proto česky smýšlející obyvatelstvo nechává vystavět skutečné klenoty a symboly českých zemí. Zmiňme namátkou nejdůležitější pražské stavby druhé poloviny 19. století - Národní divadlo (1868-1883), novou část arcibiskupské katedrály sv. Víta (1873-1929), palác Rudolfinum s koncertním sálem a obrazárnou (1876-1884), Národní muzeum (1885-1890) a také Uměleckoprůmyslové muzeum (1897-1900). Proces národního sebeurčování nekončí ústupem neorenesance v devadesátých letech, ale trvá až do politického rozpadu Rakousko-uherské monarchie a vyhlášení první Československé republiky v roce 1918.

Během 20. století architekturu historismu nepřijímali historici umění ani veřejnost s velkým ohlasem. Postupem doby se názory na architekturu a užité umění druhé poloviny 19. století měnily a dnes jsou již plnohodnotným předmětem historického bádání. Z počáteční generace historiků 20. století se předcházejícímu století věnovali Vincenc Kramář, Zdeněk Wirth i Antonín Matějček. Historici umění si nejspíš pod vlivem Vídeňské školy uvědomovali,

že není jejich profesí kritizovat či hodnotit, ale objektivně vysvětlovat. Svého nechtěného ocenění se neorenesance dočkala po roce 1948, kdy se stala vzorem politické architektury totalitního režimu jako poslední „*realistický*“ sloh. Během té doby v bádání pokračovali historička umění Marie Benešová⁶ a také Emanuel Poche.⁷ Vzkříšení se historismus dočkal až zásluhou Pavla Zatloukala.⁸ Tento olomoucký historik umění se období 19. století věnuje již od osmdesátých let a zaměřuje se převážně na historismus v kontextu doby, v souvislosti s politickým i sociálním děním.⁹ Díky Pavlu Zatloukalovi se Morava a Slezsko dočkaly podrobnějšího zpracování než Čechy. Za jeho předchůdce pro tuto oblast lze považovat už rakouského architekta působícího v Brně, Augusta Prokopa.¹⁰ Nejucelenější přehled architektury 2. poloviny 19. století přinesly kapitoly Mojmíra Horyny v *Dějínách českého výtvarného umění III.*¹¹ a Taťány Petrasové ve *Velkých dějinách zemí Koruny české*¹². Také sbírka esejů o 19. století Jindřicha Vybírala¹³ je, i přes tematickou rozdrobenost, informačně velmi hodnotná.

3. Projevy neorenesance v evropských zemích

V první polovině 19. století dominuje u nás i ve světě klasicismus spojovaný s užíváním architektonických prvků odkazujících k antice. Konec klasicismu a začátek historismu není určen pevnou hranicí, protože se styly do určité míry překrývají. Neorenesanční stavby se projevují ojediněle již v první polovině 19. století, větší architektonický rozpuk je znatelný během šedesátých let a v devadesátých letech zaznamenáváme úpadek či eklektické přibírání prvků. Paralelně s neorenesancí se vyskytuje neorománský i neogotický sloh uplatňují se hlavně na stavbách sakrálních, zatímco se neorenesance užívá v profánní architektuře při stavbách obytných domů, sídel a veřejných institucí.

Původní renesanční architektura 15. a 16. století se ve své době plně rozvinula snad jen v Itálii, ale i tam jsou patrné odlišnosti v architektuře republik Severu. Totéž platí i pro srovnání staveb ovlivněných renesancí v geograficky odlišných částech Evropy, vezmeme-li italský Palác Pitti, francouzský zámek Chambord, Fasetový palác v Rusku, anglický Wollaton Hall anebo stavby renesance v českých zemích. Italská renesance zde splynula s místní architekturou a vytvořila rozdílné varianty slohu obohaceného o dobové a stylové zvláštnosti. Nástup neorenesanční architektury nemusel vést jen k národnostnímu odlišení, ale mohlo jít o projevy místní tradice. Proto se rozpoznání staveb italské, francouzské a i vlámské neorenesance neobejde bez znalosti historie dané země.

Architekti se o italizující stavby 15. i 16. století zajímali již v době, kdy převládal zájem o řeckou a římskou antiku. V roce 1798 vydali dvorní architekti Napoleona I. Charles Percier (1764-1838) a Pierre Francois Fontaine (1762-1853) obrazovou studii o římských stavbách. Renesanční znalosti z této studie uplatnili o několik let později Percierovi žáci Felix Duban (1798-1870) a Henri Labrousse (1801-1875) na pařížské akademii a Leo von Klenze (1784-1864) v Mnichově.¹⁴ I Percierův žák Auguste Henri Grandjean de Montigny (1776-1850) vydal populární příručku pod názvem *Architecture toscane* (1805-1815).¹⁵

Nejranější stavbou s renesančními prvky ve střední Evropě je Klenzeho palác v Mnichově z roku 1816, postavený pro Eugène de Beauharnais, který získal od bavorského krále Maxmiliána titul vévoda z Leuchtenbergu. U stavby se stále viditelná vazba s klasicismem, ke kterému se Klenze navracel a vyvinul tak „*ustálené principy pro všechny*

doxy“.¹⁶ Poté, co Ludvík I. dosedl na bavorský trůn v roce 1825, rozvíjel debaty o stylu svými ambiciózními plány udělat z hlavního města „*město, o němž ten, kdo nenavštívil Mnichov, nemůže říci, že navštívil Německo*“.¹⁷ Florentský palác Pitti se stal vzorem pro nová křídla paláce Königsbau (1836-1835), jejichž dostavba proběhla pod tlakem panovníka. Na novém bulváru nesoucím panovníkovo jméno Ludwigstrasse, vznikla kopie římského Konstantinova oblouku¹⁸ či florentské lodžie Lanzi. Jižní část bulváru postavil ve stylu italské renesance Leo von Klenze a severní část roku 1827 Friedrich von Gärtner, který se při svém návrhu inspiroval italskou románskou architekturou.

Francie objevila renesanci krátce po roce 1831 a vybuodovala radnici ve stylu 16. století s pitoreskními štíty. Francouzské stavby 19. století se inspiřují francouzskou renesancí, která vznikla na základě propojení italizujících prvků s dobovým vkusem a gotikou. Díky kontaktům s nepříliš vzdálenou Anglií se sem rozšířily návrhy typického anglického venkovského domu „*cottage*“, který je příznačný pro období viktoriánské éry (1837-1904). Již po roce 1860 neorenesance ve Francii přechází do bohatší podoby a dosahuje až neobarokní formy viditelné u Pařížské opery z let 1861-1874 od architekta Charlese Garniera. Jako další příklad stavby mohutných rozměrů poslouží Poelaertův palác Spravedlnosti v Bruselu postavený v letech 1866-1883.¹⁹

Kromě rané renesance existuje však i jiný inspirativní styl Andrea Palladia (1509-1580) používaný již v době osvícenství. Palladianismus prochází architekturou od 17. až po 20. století a nemá s pravou neorenesancí mnoho společného.²⁰ Pro neorenesanci jsou inspiračním zdrojem i stavby quattrocenta v zastoupení architekta Leona Battisty Albertiho (1404-1472) a jeho staveb s rustikovaným zdívkem, prvky okenních říms s architrávy, se štíty a kladím.

V Anglii tento palladianský typ italského renesančního paláce představil publiku architekt Charles Barry (1795-1860) v návrhu pro Cestovatelský (založen 1819) a Reformní (1836) klub v Londýně.²¹ První dům má renesanční podobu inspirovanou Raffaelovým palácem Pandolfini ve Florencii. Barry navrhnul v jeho těsném sousedství budovu Reformního klubu podle vzoru římského paláce Farnese. Architekt jako velký propagátor neogotiky navrhl i několik staveb a zahrad s neorenesančním tvaroslovím, což lze s velkou pravděpodobností spojovat s jeho italským pobytem. V Anglii se neorenesance prosazovala pozvolna. Angličtí architekti dlouho upřednostňovali klasicistní sloh vhodný pro veřejné budovy, městské a státní úřady, zkrátka stavby městského charakteru. Gotický styl

považovali za vhodnější pro stavbu kostelů, far a hřbitovů. V šedesátých letech se zvyšuje poptávka po užitkových stavbách skladišť, škol i stejně jako středně velkých domů, kde neorenesance převažovala jako vhodný stavební styl. Alfred Waterhouse (1830-1905) navrhl Banku Alexandera & Cunliffea v Londýně v roce 1864 ve směsici gotických a renesančních motivů. Tento neogotický architekt, který si eklekticky vypůjčuje prvky z jiných stylů, ve svém vývoji směřuje od gotického k renesančnímu tvarosloví. Vzájemnou spoluprací mezi dvěma mladými irskými architekty Thomasem Deanem (1828-1899) a Benjaminem Woodwardem (1816-1861) vznikl jeden z nejoriginálnějších historizujících návrhů poloviny 19. století, stavba Trinity College Museum v Dublinu (1852-1857). Tuto budovu palácového typu s centrálním schodištěm a se čtyřmi nádvořími uvedl anglický kritik umění a spisovatel John Ruskin ve svém prvním svazku knihy *The Stones of Venice*.²² I architekt Joseph Paxton (1803-1865), tvůrce proslulého Křišťálového paláce vytvořeného pro Světovou výstavu v roce 1851, navrhl v polovině století neorenesanční sídla pro členy bankovní rodiny Rothschildů - Mentmore Tower v Buckinghamshiru (1852, 1854) a Château de Ferrières ve Francii (1855, 1859).[1,2]

V Rusku dvorní architekt a velký stoupenec Palladia Giacomo Quarenghi (1744-1817) při dostavbě Raffaelových lodžii u Zimního paláce pro carevnu Kateřinu II. Velikou (1762-1795) použil typu Bramanteho galerie z nádvoří papežského paláce ve Vatikánu. Podle tohoto vzoru nechal architekt ověsit stěny kopiemi Raffaelových fresek. Vydařila se tak patrná snaha panovníka o přizpůsobení architektury carského Ruska dobovému vkusu v Evropě. Ale k opačnému šíření prvků ruské architektury za hranice říše již nedošlo.²³ V roce 1837 car Mikuláš I. pověřil německého architekta Lea von Klenzeho výstavbou nového veřejného muzea Ermitáže.²⁴ Stavba provedená v letech 1842-1851 pod dohledem dvou ruských architektů Vasilija Stašova a Nikolaje Jefimova. První průkopník historismu v Rusku Francouz Auguste de Montferrand (1786-1858), žák akademiků Perciera a Fontaineho, působil převážně v Petrohradu, kde se podílel na neoklasicistní rekonstrukci Zimního paláce. Carský architekt Konstantin Andrejevič Thon (1794-1881) využil italizující prvky k výzdobě interiéru Velkého Kremelského paláce (1837-1851). Další neoklasicistní a romantizující architekt Andrej Stakensneider (1802-1865) navrhl pro panovníka Mariin palác (1839-1844), kde použil v prvním patře hrubě opracovaný kámen připomínající italské paláce z 16. století.

Neorenesance se ve své „přísné“ podobě prosazuje díky teoretikovi a architektovi Gottfriedu Semperovi (1866-1883), jenž jako hlavní propagátor neorenesance používá italské tvarosloví již od čtyřicátých let 19. století. Obě jeho drážďanské stavby Opera z let 1838 -1841 a Dvorní divadlo z roku 1841, získaly po přestavbě v sedmdesátých letech výraznější podobnost se Sansovinovými stavbami v Benátkách.²⁵ V Německu se neorenesance stává slohem vysokých škol, veřejných budov, bank, finančních institucí a městských vil. V Rakousku je neorenesance velmi oblíbená. Zde se Semper podílí na urbanistickém návrhu okružní třídy Ringstrasse, na nově vzniklém prostoru po zrušených městských hradbách v roce 1857. Försterův vítězný návrh okružní třídy doplnil o významné stavby Kunsthistorisches Museum (1872-1881, dokončeno 1889) a Naturhistorisches Museum (1872-1881, dokončeno 1891) postavené ve vrcholně historizující zástavbě města a u vytvoření návrhu se teoreticky opíral o svou znalost římských fór.²⁶ Zúčastnil se zde také projektu divadelní budovy Burgtheatru v roce 1888. Semper patří mezi velikány neorenesance, a to nejen svou stavební činností, ale i svými teoretickými pracemi vlivnými po další desetiletí.

4. Obloučkový styl Rundbogenstil a otázka „V jakém stylu máme stavět?“

Ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století ovládl německou architekturu Rundbogenstil prosazovaný architektem Heinrichem Hübschem (1795-1863) a králem Ludvíkem Bavorským. Rundbogenstil čerpá inspiraci z architektonických děl renesance a také florentského paláce Pitti. V Evropě zastával podobnost se stylem románským, ale na území Čech a Moravy se prosadil ve formě arkádové fasády neorenesance.²⁷

Do českých zemí se styl dostává ve čtyřicátých letech za pomoci německých architektů Johanna Gottfrieda Gutensohna (1792-1861) a Bernharda Gruebera (1806-1882).²⁸ První zmíněný architekt, odchovanec mnichovské akademie a dvorní architekt Ludvíka I., přišel do Čech pouze na krátko. Mezitím působí jako profesor na Akademii výtvarného umění v Praze (1842-1843), kde vyučuje perspektivu. Souběžně s pedagogickou činností pracuje na návrhu kostela Nanebevzetí Panny Marie (1844-48) v Mariánských lázních, který navrhl jako obloučkový gesamtkunstwerk. Na stavbě se podíleli i umělci Josef Kranner (1801-1871) a Hermann Bergmenn (asi 1816-1886), který absolvoval jako jeden z prvních Čechů architekturu ve Vídni (1839-1841).²⁹

Architekt Grueber přichází do Prahy na požádání Společnosti vlasteneckých přátel umění v roce 1845, získává místo na pražské Akademii výtvarných umění a zároveň působí také na polytechnickém institutu. Grueberovy stavby nebyly slohově čisté, ale často se v nich objevují nejen gotické prvky, ale také renesanční či klasicistní a od počátku čtyřicátých let tíhne architekt k arkádovému stylu. V Praze navrhoval mezi léty 1845-1846 nájemní domy na regulovaném vltavském nábřeží, projektovaném v souvislosti s výstavbou řetězového mostu císaře Františka I. od Bedřicha Schnircha (1791-1868). Na novém (nynějším Smetanově) nábřeží zavedl Grueber na fasádách bytových domů klasicistní tvarosloví s renesančními reminiscencemi. Dále se v hlavním městě realizovaly další jeho stavby. V roce 1842 slavnostní síň Salmova paláce s nástěnnou a stropní dekorací, dnes již zaniklý Aehrenthalův dům ve Štěpánské ulici z roku 1847 a průčelí Thunovského (Leslieovského) paláce na Malé Straně z let 1850-1851, kde neogotické prvky nesou stopy rané renesance.³⁰ Mimo stavební činnosti se Grueber podílel i na restaurování pražského Belvederu mezi léty 1845-1846, čímž se stává jednou z postav českého restaurátorského purismu.³¹

Během svého pobytu v Čechách projevil Grueber široký zájem o místní umění. Na počátku padesátých let putoval „pěšky“ mnoha oblastmi a zaevidoval místní památky. Vzniká tak rozsáhlé čtyřsvazkové historické dílo věnované středověkému umění v Čechách, které vyšlo ve Vídni v letech 1871-1879. I přesto, že v této době není německy psaná tvorba preferována národními vlastenci, přispěla Gruerova literární činnost k dobovému dějepisu umění.

V šedesátých letech se Grueber prosazuje jako teoretik architektury a publikuje v časopise *Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém*. V jeho tvorbě převažuje zájem o středověk, ale v roli kritika umění podporuje neorenesanční stavby. V roce 1856 otiskly zprávy vídeňské památkové komise Grueberem vytvořený přehled českých památek.³² V roce 1872 vystoupil na valné hromadě Spolku architektů a inženýrů s výkladem „o renesančním stavitelství v Čechách r. 1492-1700“. S teoretickou prací pokračoval i po návratu do rodného Bavorska, ale *Die Kunst de Renaissaance in Böhmen* Grueber již v závěru života nedokončil.³³ Wilhelm Lübke při vydání dvousvazkové publikace *Dějin renesance v Německu (Geschichte der deutschen Renaissance)* v roce 1872 použil Grueberův text, který se stal hlavním zdrojem poznatků o českém umění i pro zahraniční autory. V roce 1866 se teoretik architektury prosadil v soutěži o stavbu Národního divadla, kdy řešil otázky použití vhodného stavebního stylu.³⁴ I přes svou aktivitu upadá tento německý architekt a teoretik umění v českých zemích do zapomnění.

V českých zemích se obloučkový styl objevuje na stavbě autorsky neurčené hrobce Harrachů v Dolní Branné postavené mezi léty 1844-1848. V Praze pak na karlínské bazilice sv. Cyrila a Metoděje z let 1854-1863 od architekta Karla Roesnera. Při této stavbě se Roesner pokusil odklonit styl stavby od německé neogotické tradice a nasměroval blíže k domácí tradici románské architektury. Mnichovský obloučkový styl se na Moravě projevila až v padesátých letech a ke spatření je u školních novostaveb, v Kroměříži na chlapeckém semináři arcibiskupského gymnázia postaveném mezi léty 1856-1858 podle návrhu Josefa Erwina von Lipperta (1826-1902) či na semináři z let 1857-1859 realizovaným Moritzem Kellnerem v Brně.³⁵

Vlnu neogotiky v první polovině 19. století rozvinuli v českých zemích nejdříve zástupci aristokracie, aby demonstrovali sílu a stáří svých rodů sahající často až ke středověku. Hledali také způsob, jak se začlenit do moderní občanské společnosti, aniž by ohrozili svá dědičná privilegia. Čeští a moravští patrioti našli úspěšný model stejně jako jiné

evropské šlechtické rodiny. Při svých obchodních cestách do Velké Británie objevili tudorovskou gotiku používanou při dostavbě anglických sídel. Také založením Centrální vídeňské komise v roce 1854 a zavedením výuky gotické architektury na vídeňské akademii pod vedením Friedricha Schmidta roku 1859, získala neogotika status oficiálního slohu v habsburské monarchii. V neposlední řadě také Schmidtova neogotická dostavba kolínského dómu realizována mezi léty 1842-1882 nezůstala ve střední Evropě bez povšimnutí.

Nejvlivnější otázka během 19. století zazněla z pera německého architekta Heinricha Hübsche. Tuhle základní otázku vyslovil ve stejnojmenné knize „*In welchen Style sollen wir bauen*“ vydané v roce 1828, která se stala předmětem debat architektů až do poloviny 19. století. Není také divu, že zazněla jako jedno z hlavních témat Sjezdu německých inženýrů a architektů v Praze v roce 1844, kde se názory střetly stoupenci klasicismu a historismu. Architekti Hübsch ani Friedrich Gärtner se směnu osobně nezúčastnili.³⁶ Z Čechů se sněmu zúčastnili architekti v čele s Josefem Krannerem a kanovníkem svatovítské katedrály Václavem Pešinou, kteří se zabývali středověkou architekturou. Jejich hlavním cílem je jednání o dostavbě katedrály sv. Víta v Praze. Vystoupení kanovníka na sjezdu získalo podporu veřejnosti a v roce 1859 král Ferdinand V. uznal vznik Jednoty pro dostavbu svatovítské katedrály.³⁷ Sjezd doplnila také spolková výstava architektury v Karolinu.

5. Neorenesanční architektura v českých zemích

První motivy ovlivněné renesančním stylem se objevují na architektuře českých zemí před polovinou 19. století, kdy stále převládá klasicismus. Neorenesance se rozšiřuje od padesátých let a během sedmdesátých let se Praha stává kosmopolitním městem a hlavním centrem. Rané stavby s renesančními prvky lze v Čechách nalézt před rokem 1830, používají ale zjednodušené italizující formy, které se hůře vymezují oproti klasicismu. Jeden z nejstarších příkladů s patrným renesančním vlivem je sakrální objekt kostel sv. Petra a Pavla v Dolních Chvatlinách již z let 1814-1825 postavený pro hraběte Sternberga-Manderscheida neznámým architektem. K palladiánským předlohám odkazují tři arkády v předsíni a dále čerpá inspiraci ze starších staveb toskánského cinquecenta kostela San Biagio u Moltepulciana od Antonia da Sangalla st. (1518-1545).³⁸ Tento příklad italského kostela, s půdorysem řeckého kříže a s centrální kopulí, se vyskytuje běžně. Sám Sangallo se inspiroval bazilikou Santa Maria delle Cercheri v Pratu postavenou o pár let dříve jeho bratrem Giulianem (1443-1516).

Ve třicátých letech se v Praze rozvinula výstavba nové městské čtvrti Karlín. Zde nově postavený dům U dělokříže z roku 1837 v Sokolské ulici od Jana Ziky, již v té době „...neměl v klasicistní Praze obdoby“.³⁹ Pozornost upoutává převážně střední balkónová část, která nese podobné architektonické prvky jako balkón římského paláce Farnese. V porovnání s Klenzeho palácem Leuchtenberg, který je ze stejné doby, působí pražský dům více rustikálním dojmem.⁴⁰ Před rokem 1850 bylo v Praze postaveno několik dalších novostaveb s neorenesančními prvky. V roce 1837 navrhl jeden z předních představitelů historismu v Čechách Josef Kranner dům čp. 1284 v Opletalově ulici na Novém Městě Pražském.⁴¹ Dnes již zcela přestavěné průčelí neslo původně bramantovské ostění oken v prvním patře. U novostavby stavebního ředitelství čp. 377/III z roku 1842 v Karmelitské ulici na Malé Straně neznáme architekta. Dvoutraktový půdorys se sloupovým vestibulem v přízemí, s půlkruhově zaklenutými okny, portálem v hlavním průčelí a s výraznou bosáží v přízemí, se hlásí k formám nejranější toskánské renesance.⁴² Raná renesance pronikla i do projektu pražského (dnes Masarykova) nádraží (1845) architekta Antonína Jünglinga. Při stavbě této nádražní budovy se architekt inspiroval římským palácem Cancellaria, jehož vliv se projevuje v řešení půlkruhových oken s pravoúhlým zarámováním a s rovnými nadokenními i konzolovými

římsami obou rizalitů. Další Jünglingova stavba Zemského stavebního ředitelství (asi 1841-1844) se nápadně lišila od hladkých pozdně klasicistních fasád nájemních paláců tím, že se užilo bosáže a půlkruhových ukončení oken a jejich vsazení do edikulových rámců.⁴³ Do dnešní doby se nám nedochovalo ani renesančně orientované průčelí s bosáží původně tříposchoďového domu čp. 212-X. z roku 1853 v Křižíkově ulici od stavitele Josefa Svobody.

Pražští architekti čerpali znalosti renesance bezprostředně při studijních cestách zaměřených právě pro tyto účely na Apeninský poloostrov: Kranner navštívil Řím 1822,⁴⁴ Bernhard Grueber i Josef Niklas se vydávají na cestu v roce 1845, Antonín Barvitiis (v roce 1854 obnovuje benátské renesanční paláce 15. století) a mnoho dalších. Z nastupující generace architektů pobýval Josef Zítek v letech 1858-1862 a Josef Schulz mezi léty 1868-1870 v Itálii. I Zítkův žák Antonín Wiehl v průběhu sedmdesátých let několikrát navštívil Itálii.⁴⁵

Nejcennějším přínosem pro umělce se stává poznání jiných architektonických vlivů, navázání kontaktů se zahraničními umělci a také pořízení skic, které po návratu do vlasti sloužily jako vzorník. Přístup umělce k renesančnímu tvarosloví se odvíjí od jeho individuality a tvořivé schopnosti. Pouze pár osobností se vymklo této cestovatelské tradici a nechalo se inspirovat podněty jiných zemí. Za upozornění stojí dílo Františka Schmoranze ml. (1845-1892) ovlivněné jeho cestou s Janem Machytkou (1844-1887) po Palestině a Egyptě. Vliv silně orientální architektury zanechal stopy a pronikl do jeho dalšího architektonického díla.

Zpočátku se neorenesanční linie projevuje paralelně vedle neorománského i neogotického stylu. Od šedesátých let se neorenesance šíří ve své „přísné“ podobě a stává se akademickým oficiálním stylem, kterého se neogotika a ani neobaroko ve svém ocenění nedočkaly. Na rozdíl od nich se neorenesance neomezuje pouze na církevní stavby, ale uplatňuje se i při stavbě nových budov. Vznikají obytné bloky, veřejné instituce, užitkové stavby, ale ani sakrální objekty nejsou výjimkou. V Praze první stavbu v této „přísné“ neorenesanci navrhl český architekt Ignác Ullmann (1822-1897) vyučený u uznávaných profesorů na vídeňské akademii Eduarda van der Nülla (1812-1868) a Augustina Siccarda von Sicardsburg (1813-1868). Architekt v padesátých letech cestoval a své vědomosti doplnil poznatky z cest po Itálii a pobytem v Mnichově, kde v té době kvetl „maxmiliánský styl“.⁴⁶ Dnešní sídlo Akademie věd, původně budova České spořitelny z let 1858-1861, nese podle Pocheho tvarosloví benátských staveb: Sansovinovy knihovny a Longhenova paláce

Ca' Rezzonico (17. století).⁴⁷ Vybíral naopak poukazuje na viditelnost obloučkového stylu.⁴⁸ Celkově se v Ullmannově projevu nachází renesanční slohová čistota, krása a monumentalita doplněna přesností provedení a v neposlední řadě výběrem materiálu i využitím. Obdiv vyvolaný realizací budovy spořitelny pomohl architektovi získat zakázku Prozatímního divadla v roce 1862. Postavit kulturní sídlo na nepravidelném prostranství přijal Ullmann s chutí a návrh vypracoval během dvou měsíců a slavnostní otevření se stihlo ještě v témže roce. Pro hraběte Prokopa projektoval v roce 1861 Lažanský palác u Vltavy, dnešní kavárnu Slavii, ve které Poche vidí provázanost s rakouskými stavbami Ullmannových učitelů.⁴⁹ Dále také navrhl tělocvičnu pro spolek Sokol v roce 1863 a Vyšší dívčí školu ve Vodičkově ulici v Praze mezi léty 1866-1867, kterou architekt pojal v kombinaci bosovaného zdiva a malovaného sgrafita. Semperova drážďanská opera ovlivnila část Ullmanovy tvorby převážně v použití půlkruhově zaklenutých oken. V návrhu budovy České techniky z let 1872-1874 spojil Ullmann svůj architektonický um se sochařskou výzdobou Josefa Myslbeka a Antonína Poppa a vytvořili stavbu jako komplexní neorenesanční celek, *gesamtkunstwerk*.

Ullmann často spolupracuje se svým švagrem Antonínem Bavitiusem (1823-1901) a při jejich spolupráci vzniklo několik italizujících staveb. Pro továrníka Lippmanna v Bubenči navrhl Barvitiuus předměstskou vilu v roce 1869 a namísto obvyklejší anglické „*cottage*“ zvolil typ italské renesanční vily s dvoupatrovým průčelím a portikem, které se dodnes nedochovalo. V roce 1870 navrhl Barvitiuus vilu pro podnikatele Lannu v Bubenči a Schebkův palác. Pro Lannova spolupracovníka Gröheho naplánoval stavbu vily mezi léty 1879-1881 na Vinohradech. Vilu s italskou renesanční terasovitou zahradou kritici ocenili jako nejúspěšnější dílo civilní architektury.⁵⁰ I Lannova hrobka na Olšanských hřbitovech se podobá zmenšenině bubenečské vily. Na této stavbě hrobky se vyskytují nejen renesanční, ale i gotické prvky s románskými lizénami a s výrazným obloučkovým vlysem. Architekt se ve své tvorbě postupně zbavuje nadbytečné zdobnosti a odstupuje i od palladiánských předloh. Navrhl také budovu pražského hlavního nádraží v roce 1871, ale ta později ustoupila Fantově novostavbě. S Ullmannem spolupracuje na farním kostele sv. Václava na Smíchově z let 1881-1885. Barvitiuovo lpění na slohové čistotě návrhů a na římském akademismu není v sedmdesátých letech populární a vede to k nerealizování řady jeho návrhů.

Nejvýznamnější stavbou vrcholné neorenesance druhé poloviny 19. století se stává Národní divadlo (1881, 1883), kolem kterého se seskupuje generace umělců. Vůdčí osobností je Josef Zítka (1832-1909), žák Nüllera a Siccardsburga, který v roce 1867 vyhrál soutěž a svým

návrhem předčil architektonické návrhy kolegů Ullmanna i Niklase. V jeho návrhu se odráží nejaktuálnější tendence doby a jeho projev také nejlépe vyhovuje okolní zástavbě. Tím se pražské divadlo liší od jiných staveb vrcholného historismu ve střední Evropě, pro které je příznačná blokovost a samostatnost. Fasáda budovy divadla napodobuje běžné typy divadelních fasád a schodiště navazuje na Garnierovu pařížskou operu. Zítek je autorem také Muzejní budovy ve Výmaru, ve které se zračí evidentní znaky inspirace s vídeňskou operou.

Je kontroverzní se domnívat, že by monarchistu, jakým byl Zítek, bylo možné pokládat za národního architekta jenom proto, že se zasadil o stavbu tak významné budovy jako je divadlo. Architekt měl celý život vřelý vztah k Vídni a na rozdíl od jiných generačních architektů si nikdy neosvojil český jazyk.⁵¹ Se stejným problémem se potýkali i jiní umělci a čeští vlastenci, třeba i malíř Josef Mánes. V této době se dokonce k posílení vlastenectví Čechů falzifikuje, a to nejen v písemnictví. Velmi často se prosazují česká jména a jména německá se opomíjí. František Xaver Harlas používá Ullmannovo prostřední jméno Vojtěch, které sám architekt nikdy nepoužil.⁵²

Po tragickém vyhoření divadla v roce 1881 získal zakázku rekonstrukce Zítkův kolega a spolupracovník Josef Schulz (1840-1917). Ve spolupráci obou architektů vzniká výstavba Domu Umělců - Rudolfiny z let 1876-1888 postaveného na novém prostranství k padesátiletému výročí založení objednavatele České spořitelny. Historik umění a profesor vídeňské akademie Rudolf von Eitelberger (1817-1885) v roce 1874 řídí soutěž na výstavbu a doporučuje použít neorenesanční styl. Architekti se u stavby inspirovali stylem vrcholného cinquecenta s bramantovsky bosovaným přízemím, půlkruhově prolomenými okny a zdvojeným polosloupem. Téměř po celé šířce středové partie se otevírá arkáda, která čerpá vzor z benátských staveb Sansovina či Michela Sanmichelioho.⁵³ V průčelí se odráží prvky Semprova neorenesančního průčelí drážďanské opery, stejně jako na budově výmarského muzea. Budova měla sloužit jako výstavní síň Společnosti vlasteneckých přátel umění a jako hudební prostor, pro který navrhují koncertní část zasahující do náměstí semprovskou konvexní stěnou.⁵⁴ Ze současných staveb ovlivnila stavbu Ferstelova budova vídeňského Uměleckoprůmyslového muzea a díla Theofila Hansena, který také zastával italskou renesanci quattrocenta a cinquecenta. Celková idea budovy se dobře shodovala s kulturním projevem českého národního cítění, zejména v otázkách vzdělanosti a povznesení vlasteneckého ducha.⁵⁵ Architekt Zítek postupně upadá v zapomnění a v nekrologu z roku 1909 ho označují „německým architektem z Čech“.⁵⁶ Karel Boromejský

Mádl vytvořil k panovníkovu výročí v roce 1898 přehled architektonického vývoje v Čechách, kde velmi pozitivně hodnotí architekty Ullmanna, Barvitia, Hlávku a Wiehla, oceňuje také Zítka a uznání připisuje i architektu Schulzovi.⁵⁷ Oproti ostatním představitelům neorenesance se Schulz jeví jako akademik, který spíše než k renesanci tíhne k francouzskému klasicismu.⁵⁸ Jako architekt se zasloužil o dvě monumentální stavby v Praze, Národní muzeum (1885-1890) na úpatí Václavského náměstí na místě Koňské brány Petra Nobileho a budovy naproti Rudolfinu - Uměleckoprůmyslového muzea (1897-1900).

Během sedmdesátých let se dokončují velké realizace neogotiky a neorenesance, čímž vlna přísného historismu ustupuje novému výtvarnému názoru podloženému historickými studii. V této době se situace proměňuje a odklání se od akademického vnímání renesance. Po celé Evropě se rehabilitují místní památky gotiky a renesance, což umožňuje prosazení národních variant slohů.

V českých zemích se kromě vzorů v české renesanci objevují i zahraniční podněty ze severu, „severské neorenesance“, po roce 1880 se prosazuje neobaroko a také dekorativní fáze pozdní neogotiky okolo roku 1890.⁵⁹ V osmdesátých letech pronikají do současné architektury renesanční prvky typické pro české prostředí 16. století. Ullmann použil u stavby Vyšší dívčí školy v Praze sgrafitovou výzdobu charakteristickou pro českou renesanci. A to v době, kdy sgrafita nejsou chápána nacionálně, ale plní pouze dekorativní funkci. Zvýšený zájem o renesanční architekturu se projevil i u vnímání vlášských památek, kdy se architekti podílejí na jejich zachování. Mezi léty 1871-1878 vypracoval Josef Schulz projekt na obnovu Valdštejnského paláce (Giovanni Battista Pieroni, 1623-1630). Jeho ovlivnění stavbou paláce se ukázalo u třech vikýřů použitých na domě Společenstva kameníků a zedníků postaveném mezi léty 1875-1879 v Praze.⁶⁰ Opravy se dočkal i Schwarzenberský palác na Hradčanech (převážně Agostino Galli, 1545-1567) architekty Schulzem, Koulou a Sedláčkem. Zde se mezi léty 1871-1890 zřítíl severní štít a opravu si žádala i sgrafitová fasáda.

Jednou z klíčových staveb pro Antonína Wiehla (1849-1910) a celé české neorenesance se stala renesanční plzeňská radnice. Zdeněk Wirth s velkou nadsázkou tvrdil, že Wiehl se ve své tvorbě inspiroval pouze čtyřmi českými stavbami - královským letohrádkem na Hradčanech, Schwarzenberským palácem, plzeňskou radnicí a zámkem Kačerov.⁶¹ Wiehl také přiblížil schéma italského paláce českému prostředí tím, že ho pokryl sgrafitovou výzdobou inspirovanou českou renesancí 16. století

Ve spolupráci s Františkem Ženíškem (1849-1916) navrhl činžovní dům v Poštovní ulici v Praze (1876), kde opět využil sgrafitovou výzdobu fasády a průčelí završil lunetovou římsou jako typicky domácím motivem renesance.⁶² Ve spolupráci s Janem Zeyerem (1847-1903) navrhl pražský nájemní dům v ulici Karolíny Světlé čp. 1035/I v roce 1876. Dům má hladkou fasádu ozdobenou psaníčky, reliéfními medailony a také lunetovou římsou. Mezi léty 1882 až 1895 Wiehl plně rozvíjí pojetí domácího nebo českého stylu renesance, kde převažují režné cihly, sgrafita, atikové štíty s čučky, lunetové římsy a v průčelí vysoký stupňovitý štít. Nebrání se ani použití předloh z německých dřevořezů a vegetabilních motivů odvozených z benátského vzoru. V roce 1882 u návrhu domu v Sadové ulici rozšířil prvky české neorenesance o vysoké štíty, plášť budovy pokryl ornamentem a figurálním sgrafitem. Tato třípatrová nárožní budova padla za oběť novostavbě v roce 1910.⁶³

Výstavba vodárenské čerpací stanice mezi léty 1882-1884 se stala jednou z nejvýznamnějších akcí v Praze. Nynější muzeum Bedřicha Smetany zdobí mohutné čelní a drobnější boční štíty, na fasádě převažuje ornamentální sgrafita a figurální motivy od malířů Ženíška a Alše. V roce 1889 Wiehl dále navrhuje nájemní dům na Skořepce a ve spolupráci s architektem Karlem Gemperlem (1845-1888) nájemní dům čp. 542 na rohu Barrandovy ulice v Praze. V pozdější tvorbě užívá architekt více hladkých fasád a převažuje i bohatá dekorativní sgrafitová výzdoba. Wiehlův návrh vlastního domu na Václavském náměstí z let 1895-1896 se často označuje za „*formální experiment*“⁶⁴. Bohatě zdobené průčelí domu s historickými motivy minulosti města provedl Wiehl podle návrhu malíře Mikulášek Alše. Koncem osmdesátých let se ve Wiehlově tvorbě již neobjevují české motivy. Ze své tvorby vybočil stavbou budovy Spořitelny hlavního města Prahy, kde spojil Bramanteho italskou renesanci v kombinaci s benátskými motivy Sansovinova díla.⁶⁵ V používání tvarosloví české neorenesance pokračovali i jeho žáci a spolupracovníci: Josef Fanta (1856-1954), Karel Gemperle (1845-1888), Jan Zeyer (1858-1908), plzeňský architekt Rudolf Štech (1858-1908) a Jan Vejrych (1856-1926). Teoreticky podporoval Wiehlovo pojetí neorenesance Jan Koula (1855-1919), který vystudoval architekturu ve Vídni u Theofila von Hansena. V Čechách působil jako profesor na české technice, kde učil architekturu. Prosadil se jako teoretik urbanismu a jako významný redaktor *Zpráv spolku architektů a inženýrů v Království českém* a *Architektonického obzoru*. Koula aplikoval Wiehlovy principy na stavbě vlastní vily ve Slavičkově ulici v Bubenči, postavené mezi léty 1895 a 1896, kde uplatnil folklórní prvky *švýcarského stylu*.⁶⁶ V této době se již pomalu ustupuje od používání

neorenesančních prvků. Jeden z posledních projevů neorenesance devadesátých let 19. století, stavbu Zemské banky na Příkopech z let 1894-1896, navrhl Osvald Polívka (1859-1931). Neorenesance ovlivnila i raná díla nastupující generace architektů: Antonína Balšánka (1865-1921), Aloise Dlabače (1853-1930), Karla H. Kepka (1869-1924), Josefa Podhájského (1858-1912) a Jiřího Stibrala (1859-1939), pouze sporadicky a stavby se realizace často ani nedočkali.⁶⁷

V devadesátých letech 19. století se Praha dočkala velké události, kdy v roce 1891 pořádala Jubilejní výstavu v Bubenči ke stému výročí průmyslové výstavy. Pro tuto společenskou a hospodářskou výstavu vytvořil architekt Wiehl vstupní bránu, administrativní budovu, poštu a telegraf. Wiehlovy práce prezentované na výstavě mají spíše kulturní a reprezentativní charakter. Hlavní vstupní brána areálu nesla totožné vzory jako brána na pařížské světové výstavě v roce 1889.⁶⁸ Druhým hlavním architektonickým projektantem výstavy byl Bedřich Münzberger (1846-1928), autor Průmyslového paláce, který návštěvníky ohromoval svou železnou konstrukcí. Také další architekti Jan Vejrych či Jiří Stibral přispěli svými návrhy na výstavbu areálu.

Plnohodnotné uznání baroka přinesly až teoretické spisy historika umění Heidricha Wölfflina vydané v osmdesátých letech 19. století. Nejstarší pokus nahrazující prvky neorenesance neobarokem je nejspíš u stavby Městského divadla v Karlových Varech (1884-1886) a Císařských lázní (1893-1895). Obě stavby navrhla dvojice vídeňských architektů Fellner a Helmer. Neobarokní prvky využil i Václav Roštlapil na budově školy a internátu Strakovy akademie v Praze postavené mezi léty 1893-1895.⁶⁹ Na přelomu 19. století i pěstitel české neorenesance Antonín Wiehl použil neobvyklé neobarokní formy při návrhu fary u sv. Jana na Skalce (1902-1904). Inspirace neobarokem směřovala architektky k dynamické architektuře 17. a 18. století v českých zemích. Celkově se mění pohled na baroko a dříve opovrhované stavby sklízí nyní velký obdiv.

Na přelomu století se barokní formy vyvíjí až k ornamentální secesi, která se stává převažujícím slohem prvním desetiletím 20. století. K rozvoji baroka přispělo působení a výuka Friedricha Ohmanna (1858-1927) na pražské uměleckoprůmyslové škole. Tento původem Němec přišel do Prahy v roce 1888 a prostřednictvím výuky dekorativní architektury obdivoval pražské baroko, které vzkřísil ve svých stavbách pozdního historismu. Ohmannův dům U české orlice z let 1896-1891 nese historizující renesanční a pozdně gotické štíty. Neorenesanci použil při návrhu domu pro Antonína Storcha na Staroměstském náměstí

v roce 1896 a naopak dům ve Voršilské ulici z let 1890-1891 se pyšní prvky českého dientzenhoferského baroka.⁷⁰ Mezi léty 1897 až 1898 spojil malebnost slohových tvarů eklektismu se snahou vytvořit něco nového a navrhl kavárnu Corso na Příkopech. Tento raný projev moderny nesklidil pozitivní kritiku. Moderní prvky se v dozvucích neorenesance devadesátých let vyjímaly jako „*málo české*“ a Ohmannův stylový experiment skočil odjezdem architekta zpět do Vídně v roce 1898.⁷¹ Jeho žáci Alois Dryák (1872-1932) a Bedřich Bendelmayer patří spolu s Janem Kotěrou (1871-1923) k secesním architektům působícím na přelomu století. Míchání prvků moderny s historizujícími styly se objevilo i v dílech architektů činných v této době: Aloise Čenského (1868-1954), Josefa Sakaře (1856-1936), Františka Velicha (1866-1923), Matěje Blechy (1861-1919) a již zmiňovaného architekta Václava Roštlapila (1856-1930).⁷²

Po roce 1900 již plně převládá secesní sloh a neorenesance se postupně vytrácí. Ale i přesto můžeme nalézt stavby s neorenesančními motivy, třeba v Liberci dům čp. 327, který nese neorenesanční arkýř a fasádu zdobí malované iluzivní sochy inspirované renesančním sochařem Michelangelem. Velmi ojedinělá se neorenesance projevuje v tvorbě čáslavského architekta Ladislava Skřivánka (1877-1957) a ve svých dílech ji vzkřísil i český architekt a publicista Emil Edgar (1884-1963).⁷³ Neorenesanci bohužel neprosperovala pocta socialistických realistů, které se dočkala po roce 1948, kdy se stává vzorem politické architektury.

6. Úvahy o stylu

S vlnou neorenesančního slohu se prosadila i dobová změna estetického a ideologického vkusu. K prvotnímu šíření myšlenek přispěly spisy Carla Friedricha von Rumohra (1785-1843) o pojetí italské renesance a následně i díla švýcarského historika umění Jakoba Burckhardta (1818-1897). Vydáním spisů *Der Cicerone* (1855) průvodci po italských stavbách a *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860). Burckhardt ve spisech ukazuje, jak vnímat renesanční umění a to nejen přes malířství, sochařství a architekturu, ale též přes sociální aspekty a každodenní život. Tímto se historik umění zasadil o znovuoživení architektury renesance.

Největší velikán neorenesance Gottfried Semper vzbudil pozornost již v padesátých letech a to nejen svými stavbami, ale i teoretickými spisy. Tento obdivovatel antiky se zajímá o polychromii staveb, která podle něho pokrývala všechny antické stavby. Skrze toto zkoumání přechází ke stavitelství a k novému pojetí slohu. Poměrně velký vliv na jeho myšlení měly přírodovědné teorie a přátelská korespondence s Carlem Friedrichem von Rumohrem, která přetrvávala až do smrti teoretika umění.

Během života pobýval Semper na mnoha místech. V šedesátých a sedmdesátých letech 19. století, kdy architekt působí ve Vídni, se jeho teoretické myšlenky šíří do Čech. Bohužel právě v této době panuje mezi českými umělci silné nacionální cítění a tak upadá obdiv k hlavnímu městu monarchie. Ale i tak přísný historismus šedesátých let navázal na počátky Semperovy neorenesance.

Semper zastává objektivní názory, kterým podřizuje umělce. Na základě těchto objektivních názorů si umělec vytváří formu s určitým významem, jak materiálním, tak i ideologickým. Vše mohou narušit okolnosti společenské, politické změny i kulturní, ale také geografické, klimatické i sociální poměry a další okolnosti vzniku díla.⁷⁴ Pak je na umělci a jeho tvorbě, aby pochopil, co od něho doba chce a to uplatnil ve svém díle. Objektivní faktory dále Semper rozlišuje na vnitřní a vnější. Vnitřní faktory opírá o všeobecné praformy, dílo pak není jen jejich hmotnou prezentací, ale i symbolickým vyjádřením obsahu díla a vnějších faktorů. Praformy nebo „*tvarové praideje*“ naplňují dílo zákonitostmi krásy, které předchází každou uměleckou činnost a zůstávají stejné ve všech dobách a u všech národů.⁷⁵ Vnější faktory jsou materiál, technologie, místo a doba vzniku díla. Semper odmítá jiné než klasické tektonické formy, například šířící se nové technologie kovových konstrukcí. Také

teorie odívání vznikla ze Semperovy vize. Vznik stěny odvozoval od zavěšení koberce ke stropu sloužící k dekoraci více než jenom k uzavření prostoru. Použití stavebního materiálu a jeho ozdobení textilií odpovídalo dobovému zvyku.⁷⁶

V roce 1860 vydává knihu *Sloh technických a tektonických umění neboli praktická estetika (Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik)*, kde podal své pojetí architektury a slohu. V českých zemích měly Semperovy stavby a teorie vliv na architekta Josefa Zítka, i když se architekti nikdy navzájem nepotkali. Mnohem větší odezva je viditelná v názorech Josefa Schulze, který ve *Zprávách* prosazuje, že styl nevzniká z vůle jednotlivce, nýbrž působení vnějších faktorů.⁷⁷ I budovu Rudolfinu postavenou ve spolupráci obou architektů, ovlivňuje Semper konvexně vypuklým hledištěm drážďanského divadla.⁷⁸

V českých zemích pokračuje v šíření Semperových teoretických myšlenek Zdenko Schubert von Solden (1844-1922). S německým teoretikem se osobně setkal jako jeho žák na polytechnice v Curychu v letech 1865-1868, kde si osvojil základy Semperovy nauky, a kterou věrně propaguje až do své smrti. Schubert von Solden dále ve studiu pokračuje na vídeňské akademii u profesora Theofila Hansena v roce 1867. V sedmdesátých letech podnikl také studijní cesty do Itálie. Po návratu do Prahy učí v roce 1897 na polytechnice, kde se po Zítkově odchodu do penze v roce 1903 stává profesorem architektury.⁷⁹ Jako architekt není příliš úspěšný, z jeho stavební činnosti se dochovala pouze pražská vila v Liboci z roku 1871 ve stylu renesance quattrocenta. Tato vila měla svým obyvatelům přinést všechny radosti venkovského bydlení.⁸⁰ Vila s asymetrickou věží, sloupovou lodžii a terasou sloužila jako sezonní letohrádek pro jeho otce váženého pražského právníka.

Mnoho jeho architektonických návrhů se nerealizovalo, zmiňme třeba návrh burzy ve Frankfurtu nad Mohanem ve spolupráci s Josefem Schulzem, nebo ředitelství Buštěhradské dráhy či divadlo v Karlových Varech.⁸¹ Ve Schubertově životě převažují díla teoretická nad stavební činností.

Své teoretické poznatky šířil mezi své žáky na přednáškách a také publikační činností, ve které převažují články a architektonické recenze. V roce 1873 publikuje ve *Zprávách spolku architektů a inženýrů* a po odchodu Josefa Schulze tento časopis rediguje mezi léty 1879-1882.⁸² V této době se ale projevují vlastenecké tendence i uvnitř časopisu, proto odchází z pozice redaktora. Jako další německy mluvící a píšící architekt je i Schubert von Solden po své smrti českou veřejností zapomenut.

Po vzoru Sempera se Schubert von Solden zabývá i problematikou původu, vznikem a vývojem stylových forem, hlavně ornamentu. S drážďanským teoretikem sdílí i přesvědčení, že počátky architektury jsou podmíněny lidskou touhou zdobit stavbu. Tuto funkci pak plní ornament a užitkovou stavbu povyšuje na umělecké dílo. Upozornil na jistou pravidelnost utváření forem v jednotlivých fázích slohů. V počáteční fázi prochází sloh archaickým stádiem, postupným abstrahováním spěje k vrcholu, až se sloh vyčerpá. Nezbývá pak už nic jiného než přebírání prvků z minulých slohů. Sloh nezaniká, přerod starého do nového slohu ovlivňuje působení vnějších faktorů, jako je zavádění nových konstrukčních principů, nebo změna vkusu či politické situace. Schubert celý život čerpal ze znalostí získaných během studia u Sempera a jeho teorii prosazoval, ale již ji dále nerozvíjel.⁸³

Velký hlasatel Semperových myšlenek ve Švýcarsku a jižním Německu byl Hans Eduard Berlepsch-Valandese (1849-1921) jeho žák z let 1868-1871. Známy jako designér, projektant, malíř, umělecký teoretik a zastánce hnutí Arts & Crafts.⁸⁴ Dalšími Semperovými pokračovateli jsou Achille Wolf (1834-1891) a Alfred Weber-Ebenhof⁸⁵.

Schubertovo učení má pokračovatele i mezi českými teoretiky a historiky umění. Teoretickou podporu našlo u historika umění Miroslava Tyrše (1832-1884) i u estetika a profesora dějin hudby Otakara Hostinského (1840-1884).⁸⁶ Oba jmenovaní čeští myslitelé jsou výraznými propagátory české neorenesance. Tyrš nabádá nezapomínat na českou renesanci, která se jeví vhodnou pro novostavby, které neporušují starobylý ráz a vzhled města. Upozorňuje také na to, že když Němci i Francouzi vzhlíží ke své lokální renesanci, tak by i Češi měli vzhlížet ke své české.⁸⁷ Stejně jako Schubert je i Tyrš zastánce teorie vývoje slohu.

Otakar Hostinský navazuje přímo na Semperovy myšlenky a v průběhu osmdesátých let používá jeho učení ve svých článcích. K výročí stého narození Sempera v roce 1904 vystoupil Hostinský na Filozofické jednotě s přednáškou a důkladně představil Semperovo dílo. Dalšími českými protagonisty neorenesance na poli umělecké scény a kritiky jsou Karel Chytil (1857-1934), František Xaver Harlas (1865-1947) a Jan Koula (1855-1919).

První česky psané texty o soudobé architektuře se objevují v časopise *Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém*, založeném v roce 1865, kde se od sedmdesátých let objevují česky psané texty. Naopak v časopise *Method* se preferovala neogotizující linie, která souvisela se zaměřením časopisu na křesťanské památky. Do *Zpráv* svými poznatky o rané renesanci přispívali mimo jiné Josef Schulz (1872-1878) a Zdenko Schubert-Soldern

(1879-1882). S výjimkou dvou zmíněných osobnostních *Zpráv* musíme zmínit ještě třetího důležitého architekta Jana Koulu (1883-1901). Nejdříve členové přispívali referáty věnovány převážně neorenesanci, později se hlavní témata kritiky přesunula v souladu se současnou slohovou orientací k baroku. Působení Spolku je aktivní a vydává časopis až do roku 1902, kdy se rozdělil na *Technický* a *Architektonický obzor*. Časopis šíří dobové myšlenky a pojednává o aktuálním dění v architektuře.

7. Vlámská neorenesance

Během 19. století se v Belgii vytvořilo vhodné prostředí pro znovuoobnovení renesanční tradice. Jako nový samostatný stát vzniká Belgie spojením tří etnicky odlišných skupin obyvatelstva: Vlámů, Valonů a frankofonního Bruselu v roce 1830. Území, jak ho známe dnes, dříve patřilo k jižní nizozemské provincii a po staletí ho okupovala nadvláda Burgundů, Španělů či Rakušanů. V roce 1792 za podpory francouzských revolucionářů domácí povstalci osvobodili území od habsburské nadvlády a oblast pak připojili k francouzskému území. Součástí Francie zůstala dnešní Belgie až do Napoleonovy porážky u Waterloo v roce 1815, kdy se říše rozpadá. V témže roce 1815 deklaroval Vídeňský kongres nárok severního Nizozemí na toto území s cílem vytvořit Spojené nizozemské království pod vládou Viléma Oranžského z Nassau. Ustanovit jednotné království pod Oranžskou nadvládou se nezdařilo, protože etické či ideologické odlišnosti rozdělovaly obyvatelstvo, a to vytvořilo politické (nikoliv lingvistické) hranice. Počátkem 19. století se jižní část země industrializovala po vzoru Velké Británie a své zboží vyvážela do severní části země a holandských kolonií. Nespokojená střední třída se po několika ekonomických krizích vzbouřila a vytvořila koalici liberálů a katolíků, kteří obnovili občanský pořádek směřující k vyhlášení nezávislosti na severním Nizozemí. Spojením jižních nizozemských provincií vzniká nový stát Belgie. V čele konstituční monarchie stanul panovník Leopold I., korunovaný na prvního belgického krále, který nezávislost nově vzniklého státu podpořil výstavbou národních budov. Rozvoj prosperující země rostl velmi rychle a po roce 1850 se Belgie stává jednou ze tří nejbohatších průmyslových zemí na světě.

Rozdělení Belgie podle používaného jazyka na frankofonní oblast (Henegavsko, Lutych, Artois, jižní Brabantsko a Brusel) a oblast s nizozemským dialektem (užívaným ve Flandech, Brabantsku a Limbursku) vedlo k tomu, že se francouzština stala jazykem vládnoucí třídy a buržoazie.⁸⁸ Jazyková situace se měnila s politickými změnami. V době nadvlády Francie převažoval tento jazyk na úkor vlámštiny, po připojení země k Nizozemí naopak vzrostl význam vlámštiny. Po roce 1830 v nově vzniklém státu získala francouzština opět vůdčí postavení a přes údajnou rovnost jazyků vytlačovala vlámštinu. Od roku 1840 se jeví snaha oživit a zrovnoprávnit nizozemštinu. Jsou zakládány vlámské spolky, v Lovani *Met Tijd en Vlijt* a vlámské deníky *Vlaemsch-Belgie*.⁸⁹ Ve čtyřicátých letech zasahují Flandry

ekonomické krize, které zhoršují životní podmínky pro zdejší obyvatelstvo, ale industrializované Valonsko či zbytek země krizi nepocítilo. V té době se formuje vlámské národní hnutí požadující jednotnou zemi mluvící dvěma jazyky. Po několika neúspěšných pokusech se během padesátých let 19. století položil základ Vlámského svazu, nejvýznamnější organizace s politickým cílem sjednotit místní skupiny a s jazykovým i sociálním programem. Vlámské národní hnutí aktivně pokračovalo v dalších desetiletích 19. století, kdy se přidalo ke dvěma silným politickým stranám, liberálům a katolíkům.⁹⁰ V této době se celá belgická společnost navrácí ke slavné vlámské minulosti a tradici, což podporuje místní patriotismus.

V Belgii renesance označuje historickou epochou, která zahrnuje 16. a 17. století a často i část 18. století. Toto období se své reminiscence oficiálně dočkalo v sedmdesátých letech 19. století, kdy ho uznala i královská akademie v Bruselu. Krátce po vyhlášení nezávislosti země se akademie zaměřila na oživení gotiky jako vhodného stylu, ale po roce 1870 svou pozornost zaměřuje na architekturu „Rubensovy doby“. V této době následuje změna i ve zbytku Evropy a pozornost se obrací k renesanci jako historické a stylové periodě, tak jak ji svými spisy rehabilitoval historik umění Jacob Burckhardt. Na belgické akademii vzbudil nový styl zájem o italské vlivy v nizozemské renesanční architektuře, které znovu připomenul akademik Auguste Schoy v publikaci *Grands Architectes de la Renaissance au Pays-Bas* (1876).⁹¹ Schoy také napsal odůvodnění vlámské renesance jako stylu s národním charakterem. Silně vyzdvihuje práce umělců Hanse Vriedemana de Vriese a malíře Pietera Paula Rubense. Schoy doufal, že srovnáváním podobností mezi italskými a vlámskými umělci inspiruje současníky k následování kroků starších renesančních mistrů.

Pro nově vzniklý národ se po roce 1830 stala formálním stylem neogotika. Středověkou architekturu podložil vědeckým výzkumem historik umění Antoina Schayese (1838).⁹² Výzkum vytvořil přímo pro královskou akademii v Bruselu a odhalil počátky gotiky v této zemi, nebo v její přilehlé oblasti.⁹³ V této době křesťanství zastávalo přední roli ve společnosti a dělilo umění na „pohanské“, které se navracelo k antickým principům a „křesťanské“ sahající od počátku křesťanství až po konec gotického slohu. Tento třetí styl preferuje teoretik umění a profesor na Katolické univerzitě v Lovani, Edmond Reusens.⁹⁴ V jeho textech převažoval zájem o křesťanskou architekturu a umění, a od toho se pak odvíjela i jeho záliba v gotice.⁹⁵

V historiografii zastávala architektura 19. století prázdné místo. Nejdříve se zájmu dočkalo secesní hnutí počátku 20. století a postupem doby se pozornost obrátila i na 19. století. O první dobové architektonické studie se zasloužil bruselský starosta Charles Buls, který publikoval v časopise *Revue de l'architecture en Belgique*. Během první světové války vyšlo několik studií od historiků Eugeena Gudela, Davida Josepha a Henriho Everse. Skutečně první objektivní studie vyšla až v roce 1956 od Jana Van de Voorta a zachycuje architekturu 19. století v Belgii. V souvislosti s diskuzemi o vývoji architektury vychází jako jediná z poválečných prací kniha autora G. C. Jongh Visschera *Geschiedenis der Bouwkunst*. Henry-Russell Hitchcock k ní dodal v publikaci *Architecture Nineteenth and Twentieth Century* (1958) pár částí obsahující poznatky k pozdějšímu fenoménu secese. Nakonec Francois Loyer a Claude Mignot⁹⁶ vytvořili průřez architekturou 19. století a zasadili belgické památky do mezinárodního kontextu. V posledních pár desetiletích se objevuje nová generace belgických historiků i Vlámů, kteří jeví zájem o umění předcházející secesi. Ve svém zkoumání se navrací do doby kolem roku 1830, kterou hodnotí na základě poznatků zahraniční architektury a postupně vyplňují prázdná místa. Vandenbreenen a Dierkens-Aubry⁹⁷ se pokusili zmapovat estetickou rozdílnost v soudobých památkách a stručně představili neoklasicistní, neogotickou, neorenesanční a secesní architekturu. Několik klíčových historických publikací o architektuře 19. století prezentoval Herman Stynen v historii o zachování a restaurování památek od roku 1835, kdy byla založena Královská komise pro památky po druhou světovou válkou. Nejceněnější publikací napsanou v angličtině zaměřující se na hnutí ve Flandrech, které autor nazývá Vlámskou neorenesancí, je dizertační práce Alfreda Edwarda Willise *Flemish Renaissance Revival in Belgian Architecture: (1830-1930)* napsaná v roce 1985,⁹⁸ která se detailně zabývá aspekty belgické architektury ve vymezeném časovém období. Benoit Mihail zkoumal konec tohoto období v bruselské vývojové větvi a historička umění Inge Bertels se naopak věnovala antverpskému hnutí. Dirk Van de Vijver studoval památky sepsané gentským architektem Goetghebuerkem (1788-1866) *Choix des monumens* před rokem 1830. Mimo jiné upozornil na značné protifrancouzské pocity v belgické historiografii a na vlivy zahraniční architektury, jako jsou italské podněty přenesené přes Francii.⁹⁹

Vlámská neorenesance se inspiruje významným obdobím 16. a 17. století a nizozemskou renesancí. Okolo roku 1500 se projevují italizující prvky renesance nejprve v malířství, kde stále převládá starší gotický styl. Po polovině 16. století se od italizujících vzorů ustupuje a ve vlámském malířství se promítá větší zájem o přírodu a krásu. Tento

odklon dává základ tématům krajin, zátiší a žánrové malbě, scénám z každodenního života typickým pro nizozemské barokní malíře. Renesance se prosazuje jak v malířství, tak i v architektuře, kde jí ovlivňují pozdně gotické prvky.

Renesanční prvky se do Nizozemí dostávají postupně. Recepce spisů italského architekta Sebastiana Serlia (1475-1554), který nějaký čas působil na dvoře francouzského krále ve Fontainebleau, se rychle rozšířila přes Francii do Nizozemí a Anglii. Jeho knihy se jako nositelky znalostí italské renesance překládaly do mnoha jazyků. Do pěti let od vydání knih vlámský učenec Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) vydal v Antverpách adaptaci Serliovy čtvrté knihy ve vlámstině, němčině a francouzštině.¹⁰⁰ Serlio považoval tyto neautorizované verze překladu za padělky. Nicméně tyto „*padělky*“ pomohly k šíření renesančního vlivu. Žák Coecke van Aelsteho, architekt a inženýr Hans Vredeman de Vries (1527-1607) propagoval Serliův architektonický styl a ornament severně od Alp. V roce 1606 vyšla v Amsterdamu i nizozemská verze Serliových knih.

Van Aelstův vlámský překlad čtvrté knihy se stal základem anglického překladu publikovanému Robertem Peakem v Londýně v roce 1611. Tento překlad představoval téměř po čtyři století nejkompletnější anglické vydání. Text doplňovaly rytiny antverpského manýrismu, který pak hrál roli v druhé „*jakobínské*“ fázi renesance ve Velké Británii.¹⁰¹ Později se Serliovy knihy stávají základem knihoven Sira Christophera Wrena (1632-1723) a Johna Wooda (1704-1754). Knihy III. a IV. publikoval Juan de Ayala ve španělském Toledu v roce 1552 se stejnými ilustracemi jako má původní italské vydání. V roce 1566 je vydán souhrn všech šesti knih. Známe, ale i nevydané Serliovy rukopisy se vyskytovaly v Evropě až do 18. století. Ke své inspiraci je používal neoklasicistní architekt Claude Nicolas Ledoux (1736-1806).¹⁰²

V 16. století italské vlivy ovlivnily antverpského architekta Cornelise Florise de Vriendta (1514-1575). V roce 1564 Floris navrhl radnici v Antverpách, která nese prvky italské i vlámské renesance a považuje se za jednu z nejdůležitějších staveb v centru města.[3] V přízemí použil nízké arkády s rustikou, kde se ve své době nacházely různé drobné obchody a krámky. Ve třetím patře zhotovil otevřenou galerii obíhající po celém obvodu radnice. Další významnou osobností vlámské renesance je Hans Vredeman de Vries, původem z dnešního Nizozemí, který v Antverpách pracuje jako pevnostní inženýr. Kvůli španělské okupaci musí opustit zemi jako většina protestantů v té době. Pak Vredeman de Vries hodně cestuje, v roce 1592 pobývá v Hamburku, roku 1596 se ocitá Praze a v roce 1600

v Amsterdamu. Během svého života sepsal Vrendeman de Vries slovník vlámské renesance, který mu zajistil slávu i v 19. století, kdy ho historici umění a architekti opět využívají.

Kolem roku 1840 se objevují první neorenesanční prvky nejdříve v užitém umění, hlavně nábytku a ve výtvarném umění, kde převažují v historické malbě. Krátce na to, se ojedinělé prosazují v interiérech a exteriérech veřejných domů a kulturních staveb. Stavba Velkého divadla v Antverpách (1827-1834) od Pierra Bourla, která trvala téměř sedm let má ve výzdobě interiéru neorenesanční prvky. V této době na většině staveb převažuje klasicismus. Soudní dvůr v Gentu (1836-1846), postavený Louišem Roelandtem, má každou ze čtyř fasád navrženou v jiném stylu, počínaje od italské renesance zprostředkované skrze francouzský akademismus. Styly na fasádě se navzájem respektují a slouží i jako vzorník jiným architektům. Během třicátých a čtyřicátých let klasicismus monumentálních budov pomalu ustupuje a prosazuje se raný historismus s převažující neogotickou linií.

Během této počáteční fáze neorenesanční prvky pronikají do umění a ornamentu užitých předmětů. V roce 1851 se Belgie zúčastnila světové výstavy v Londýně, kde ukázala světu nábytek vyrobený v Gentu, který měl i přes použití vlámských renesančních motivů v katalogu napsané, že je inspirován italským renesančním stylem. Styly vlámské neorenesance se nejlíže podobal mramorový krb vyrobený A-J. Leclercqem pro Královský palác v Bruselu, zdobený typickými motivy herm, kartuší, arabeskami a groteskními masky.[4]¹⁰³ Tato výstava dala podnět k založení společnosti *Association pour l'encouragement et le développement des artes industriels en Belgique* v Bruselu, která podporuje rozvoj umění v zemi a od roku 1853 organizuje výstavy po vzoru Londýna, které se konají v letech 1854, 1856 i 1857. Na výstavách umělci prezentují nábytek a architektonické dekorace z různých belgických měst. Díky tomu se rozšiřuje oblíbenost užitých předmětů ovlivněných vlámskou neorenesancí.

V architektuře se neorenesance posazuje pozvolna až v druhé polovině 19. století a převažuje ve městech s vlámskými kořeny. Nejvíce neorenesančních staveb můžeme nalézt v Antverpách a Bruselu, méně pak v Lutychu a Bruggách. V padesátých i šedesátých letech převažuje neorenesanční zdobení interiérů. Na výzdobu stěn pokojů se využívají prvky z vrcholné vlámské renesance 16. století v zastoupení Cornelise Florise de Vriendta. Více než ke slohově čistému pojetí dochází k míchání různých eklektických stylů. V roce 1866 vydal oblíbený designér nábytku Liénard knihu inspirovanou renesančními motivy, která posloužila jiným umělcům jako vzorník.

Touha po pitoreskních a malebných motivech u venkovských sídel vede v druhé polovině 19. století k většímu používání historizujícím stylům. V architektuře se projevují typické prvky vlámské neorenesance, jako jsou stupňovitý štít, půlkruhové oblouky, čtvercová okna, volutové konzoly, balkón nad vstupem a jasná polychromie materiálů. Jedno z takových sídel je Kasteel De Couwelaer v Deurne nacházející se blízko Antverp přestavěný v roce 1850-1851. Stavba z cihel a kamene nese nejen lidové prvky vlámské renesance, ale také počet gotických motivů.[5] I jiná současně vzniklá venkovská sídla mají podobný vzhled navržený v kombinaci gotiky a vlámské renesance. V tomto propojení dvou slohů navrhl architekt Alphonse Balat (1819-1895) zámek Mirwart.[6] Balat pracoval jako dvorní architekt ve službách krále Leopolda II., a v závěru života se u něj učil architekt Viktor Horta. Architekt Henri Beyaert (1823-1894) navrhl vilu v Hoeilaartu (1956) a neorenesanční zámek Wespelaar v letech 1881-1887, který se nedochoval. Tito architekti jako první v zemi na stavbách používají renesanční styl nebo ho kombinují s gotickými prvky.

Městská architektura se v šedesátých letech vytváří hlavně pro bohatou buržoazní třídu, která chce ukázat městu svou moc, kterou promítá do pitoreskních prvků domů. Objednavatelé požadují vysoké štíty na fasádách, které dodávají jejich domům složitou siluetou. Zdivo se často omítává a vytváří počet plastických ornamentů, které pokud nejsou polychromovány, vyvolávají chiaroscurový efekt. Občas se vyskytly fasády s nadokenní římsou, která přejímala tvar nizozemského štítu z období renesance. Oblíbenost neorenesančního stylu pomalu stoupá, stejně tak jako architektonická produkce. Tu podpořilo vydání modelové knihy, kde jsou zachyceny nejdůležitější vzory vlámské renesance 16. i 17. století.¹⁰⁴

Okolo roku 1869 se do Belgie vrací architekt Louis Dela Censerie (1838-1909), vítěz ceny Prix de Roma, která mu umožnila studium v Římě a cestování po Francii i Řecku. Porotě soutěže představil návrh radnice ve stylu flámské renesance, což vyvolalo kladné odezvy nejen v Římě, ale i v jeho domovské Belgii. V belgických akademických kruzích se pak diskutovalo o přijatelnosti neorenesančního stylu. Architekt Dela Censerie v závěru života navrhl proslulou železniční stanici v Antverpách (1895-1905) v neorenesančním stylu, který odkazuje na ekonomický a umělecký rozkvět města v 16. století.[7] Některé aspekty této stavby ovlivňuje již secesní architektura stejně jako použití barev a materiálu.

Na začátku sedmdesátých let se neorenesance prosazuje vedle neogotiky, kterou podporuje katolická strana jako národní styl. To naopak nevyhovuje liberální straně

preferující jako alternativní styl neorenesanci. Ještě před polovinou 19. století si belgičtí architekti nejsou vědomi renesance, jako možného inspiračního stylu. Nejspíš proto, že umění a architektura vlámské renesance se stala všeobecně zapomenutou pro belgickou společnost. Teprve kolem roku 1840 historik umění Schayes publikoval některé památky v monografii o renesančních architektech a vyslovil podstatnou myšlenku, že vlámská renesance má národní charakter.

V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let propaguje liberální strana vlámské neorenesanční hnutí s návratem ke slavné renesanční minulosti. Šíření vlivů probíhalo grafickým zaznamenáváním starších i současných staveb. Neorenesanční prvky se rozšiřují po celé zemi a používají se čím dál více. Postupně zasahují do obytných i ústavních budov, kde jsou začleňovány do interiérů. Oblivňují také průmyslové stavby a v neposlední řadě zasahují do řemesla. Nejdříve vlámské interiéry staveb vznikají v halách obytných domů bohatých obchodníků, kteří zatoužili po přestavbě staršího prostoru svého obydlí. Snaha o vytvoření autentického vlámského interiéru se podařila u schodišťové haly zámku Amerois at Bouillon (1874-1878), realizované Jeanem a Louisem De Waele ve spolupráci s návrhem bruselského architekta Paula Saintenoya (1862-1952).[8] Provedení toho správného vlámského neorenesančního stylu sedmdesátých let dokládá řemeslná dovednost a provedení.¹⁰⁵

Na mezinárodní výstavě ve Vídni v roce 1873 vystavila Belgie kompletní vybavení jídelny. V následujícím roce 1874 Pierre Van Laetheman představil na výstavě v Bruselu prádelník z ořechového dřeva vykládaný slonovinou. Tento nábytek se lišil od nábytku střední třídy používáním dražšího materiálů. Velmi často se užívalo ořechové dřevo vykládané slonovinou, či židle potažené reprodukcí staré vlámské tapisérie. Ve Flandrech jsou tapisérie velmi populární, ty novodobé zobrazují romantické výjevy z 16. století v kresleném či pleteném provedení. Oblíbenými navrhovateli tapisérií se stávají Charle-Albert a malíř Gustave Janlet. V návrzích nábytku se projevují originály, ale i autentické reprodukce aktuálních trendů. Vlámský nábytek zastupuje renesanci i na dalších výstavách: na bruselské výstavě v roce 1874 ukázal Charles Van Oemberg fajánsovou vázu a figurální sochu s Rubensovými a Van Dyckovými motivy. Na výstavě v Paříži roku 1878 Vlámové reprezentují obecnstvu imitaci šperkovičky z 16. století s pozlacenou kůží. Vlámští zlatníci i řemeslníky mají dlouho tradici, již po staletí je proslavuje jejich zručnost. Není také divu, že se tyto užité předměty brzy rozšířily i za hranice země.

V architektuře sedmdesátých let 19. století dal rostoucí zájem o kulturu 16. století podnět k navržení stavby ve stylu vlámské neorenesance. V roce 1869 začal úspěšný dekoratér Charle-Albert (1821-1889) stavět jako své vlastní sídlo malý zámek ve Watermael-Boitsfort na okraji hlavního města Bruselu. Stavba, skromně nazvaná Vlámský dům (nizozemsky *Het Vlaams Huis*), je Albertovo životní dílo, které navrhl celé sám, tak aby dům pojímal všechny belgické styly minulosti. Největší inspirativní roli hrály stavby s dekorativními prvky vlámské renesance z 16. a 17. století, které architekt převádí do pitoreskních tvarů neorenesance sedmdesátých a osmdesátých let 19. století. Charle-Albert působí jako interiérový dekoratér, proto navrhuje tento dům i s vnitřním vybavením, jako jeden celek.

Během sedmdesátých let se neorenesanční hnutí v Bruselu a Antverpách prosazuje jako hlavní stavební styl. V této době vzniká neformální skupina architektů zastoupena Charlesem Albertem, Emilem Janletem, Julesem-Jacquesem Van Ysendyckem, Pierrem-Victorem Jamaerem a architektem i teoretikem Schoyem. Tito architekti vytvářejí neorenesanční atmosféru doby. Charles-Albert dokázal oživit skoro jakýkoliv styl vlámské minulosti a použít ho v praxi. Van Ysendyck projevuje zájem o regionálních variace rané a vrcholné renesance ve Flandrech. Jamaer zase preferuje pouze ranou renesanci, často používanou v kombinaci s archaizujícími stupňovitými štíty. Ve vlámských Antverpách pak působí jiní architekti, jako jsou Pieter Jan Auguste Dens, bratři Bloomovi a Jean Jacques Winders. Neorenesance se šíří i do jiných belgických měst, kde architektonickou produkci zastávají místní architekti.¹⁰⁶

Buržoazní společnost v Belgii pochází ze starých šlechtických rodů, které chtějí ve svých stavbách demonstrovat nejen stáří a sílu rodu, ale i sociální status. Symbolem buržoazní společnosti se stává historismus, který se projevuje v architektuře honosných sídel. Zámek Faulx-les-Tombes v provincii Namur (1868-1872) je postaveným ve stejné době jako zmíněný Vlámský dům.[9] Tuto přestavbu venkovského sídla na neogotický hrad navrhl architekt a odchovanec královské akademie Henri Beyaert (1823-1894) pro rodinu Sauvage-Vercour. Přestavěná stavba nesla v exteriéru prvky středověkého fortifikačního hradu, ale v interiéru přijímacích pokojů vládl volně pojatý styl vlámského 16. století. Stejně jako Vlámský dům v Boitsfort i zámek Faulx-les-Tombes kombinuje ve svém stylovém eklektismu autentické prvky v interiéru, s prvky, které se dobovými pouze zdají. Henri Beyaert hrál důležitou roli v architektuře 19. století. Ačkoliv svou kariéru začal jako klasicistní architekt,

vybudoval v Bruselu jednu z klíčových staveb vlámské neorenesance. Tento Vlámský dům z roku 1874 slouží jako úřední budova Národní banky.[10,11] Architekt při stavbě domu využil stylových prvků odkazujících přímo ke slovníku Vrendemana de Vriese. Na domě lze spatřit neorenesanční štíty, průčelí rámované pilastry s velkými okny, lodžie a arkýř. Beyaert zde úspěšně propojuje vlámskou neorenesanci se svou dřívější barokní inspirací. Na fasádu architekt nepoužil cihly, jak by se očekávalo pro neorenesanční stavbu, ale jednobarevný francouzský kamen. Barevné cihly kryjí boční stranu stavby. Tato fasáda vyvolala četné diskuze v architektonickém časopise *L'Emulation*, vydávaném belgickou architektonickou společností.¹⁰⁷ Francouzský architektonický časopis *Revue Nouvelle de l'Industrie et des Travaux Publics* napsal, že tato stavba není vlámská, ani neorenesanční, ani klasická, ani neovlámská, ale je bastard.¹⁰⁸ Nevíme přesně, o co se Beyaert snažil při stavbě Vlámského domu, ale přesto vznikla jedna z významných staveb vlámské neorenesance v Bruselu.

V sedmdesátých letech se ve Flandrech mění pojetí neogotiky. Sloh postupně splývá s dobovými požadavky a rozšiřuje se i na světskou architekturu. Budova Antverpské burzy z roku 1873 od architekta Schaddeho kopíruje rané 16. století, čímž ukazuje novodobým obchodníkům, jak prosperoval obchod dříve. U městských staveb dominují opět historizující tendence vlámské renesance, projevují se převážně na fasádě v užití režného zdiva v kombinaci se štukem a ve využití trojúhelníkového štítu.

Beyaertův žák architekt Emil Janlet (1839-1918) navrhl dům pro svého bratra malíře Gustava Janleta, jako jeden z prvních domu ve vrcholné renesanci. Dům zdobí barevná fasáda se dvěma trojúhelníkovými štíty, které vytváří roztřepenou siluetu. Janlet navrhuje i jiné stavby ve stylu vlámské neorenesance, třeba obytný dům v Bruselu v ulici Concorde čp. 58 z roku 1881 provedený z režného zdiva v kombinaci se světlým kamenem, který architekt použil i ve vodorovných pásech na fasádě, v ostění oken, portálu a arkýře.[12] Během osmdesátých let vzrůstá obliba volutových štítů, které mají vzor v 17. století. Dům v ulici Kammenstraat 45 v Antverpách z roku 1879 kombinuje volutové štíty na vrcholu stavby se štukovou fasádou.[13] Podobně jako skupina třech domů se štukovou fasádou v ulici Progles čp. 291-285 v belgickém Schaerbeeku.¹⁰⁹

Janlet použil vlámské renesanční prvky na několik dalších staveb. Nejvýznamnější stavbou je Belgický pavilón, který vytvořil pro Pařížskou výstavu v roce 1878.[14] Tyto světové výstavy se tradičně zaměřovaly na průmysl, umění a kulturu národa, ale zde se na

pavilónu poprvé přestavila i národní fasáda. Pozitivně tuto událost hodnotil teoretik architektury Auguste Schoy, který se zabýval belgickou architekturou od středověku až po současnost. Tento velký propagátor neorenesančního stylu publikoval v roce 1876 monografii Vredemana de Vriese.

Okolo roku 1870 vyšla v Bruselu významná pěti svazková kniha s reprodukcemi Hanse a Pauluse Vredemana de Vriese. První čtyři svazky obsahovaly architektonické názvosloví, pátý čítal architektonické návrhy. Hans Vredeman de Vries působil v Antverpách a spolu s Cornelisem Florisem je brán jako jeden z neoriginálnějších architektů. Vydáním této knihy se oživily architektonické prvky, které se využívaly v architektuře i užitém umění. Návrhy v knize poukazují na užití typické belgické cihly v kombinaci s kamenem využitým tak, aby vynikly všechny barevné možnosti polychromie. Tím se nejvíce se inspiroval Janlet při návrhu školní budovy v Bruselu v roce 1880 a při fasádě Belgického pavilónu na pařížské výstavě v roce 1878.[15]

Největšího vrcholu zažívá vlámské neorenesanční hnutí po roce 1880. V Bruselu se neorenesance uplatňuje při stavbách veřejných a reprezentativních budov, jako jsou budovy ministerstev, pošt, škol, tržišť i radnic. Janletův pavilón na pařížské výstavě inspiroval další belgické budovy. Například radnice v Schaarbeeku a Anderlechtu, které navrhl architekt Jules Jacques Van Ysendyck (1836-1901) na nově vzniklých předměstích hlavního města.[16]¹¹⁰

Jednou z významných budov tohoto hnutí je Vlámské divadlo v Bruselu z roku 1884, navržené architektem Jeanem Baesem.[17] Původní myšlenku realizace divadla neovlivňuje vize vytvořit velkolepou stavbu, ale naopak navrhnout stavbu chráněnou proti ohni. V této době totiž vyhořelo divadlo ve Vídni i v Nice a Baes měl potřebu navrhnout budovu, která by chránila návštěvníky a zároveň působila moderně. Vzhled stavby tvoří tři oblouky s bustami nejvýznamnějších vlámských básníků a spisovatelů. Nároží této obdélné stavby ukončuje stupňovitý štít. Inovaci architekt přinesl v užití terasy ve třech rovinách, které propojují interiér s vnitřním balkónem, což umožňuje návštěvníkovi vyjít ven i během představení. V případě požáru pak i rychlý útěk. Mříže na zábradlí zdobí květinové ornamenty s jistou předvěstí secese. V interiéru architekt protknul všechny možné dekorační techniky doby.

Ke konci osmdesátých let 19. století se neogotické hnutí stále projevuje, ale nikoli v liberálním Bruselu, ale spíše v menších městech v Gentu, Lovani, Lutychu i v Bruggách, kde převažuje katolická část obyvatelstva, které stále tento styl stále považuje za národní. V této době se vlámská neorenesance plně používá po celé zemi.

Od devadesátých let neorenesance pomalu upadá, i když se dál využívá jako hlavní styl na reprezentativní budovy i obytné domy. Současně s Vlámským hnutím probíhá i Valonského hnutí na jihu a to přesvědčuje obyvatelstvo o nejednotnosti slohu vlámské neorenesance v zemi. Návrháři, ale i objednavatelé jsou unaveni neustálým vyhledáváním předloh v 16. a 17. století.

Přechod od neorenesance k novému stylu secese nenastal ze dne na den, ale geometrický ornament se postupně objevuje v detailech architektury více než neorenesanční prvky. V roce 1893 architekt Paul Hankar (1859-1901) navrhl vlastní dům s pracovnou v Bruselu.[18] Ve stejném roce vytvořil i Victor Horta (1861-1947) první zřetelnou stavbu ve stylu secese, Hôtel Tassel.[19] Oba dva domy uvedl časopis *l'Emulation* v roce 1895. Hankarův dům chválí pro barevné kombinace stavebních materiálů (cihly a kamene) s malovanými detaily. Naopak Hortův dům postavený pro profesora Emila Tassela označil anonymní autor článku jako styl „hledající“. Autor pouze nesouhlasil s použitím dovezeného francouzského kamene na stavbě. Hankarova stavba se drží vlámské tradice, i když arkýř s vystavěnou železnou konstrukcí je čistě moderní. Hankarův vlastní dům s pracovnou se stává příkladem pro mnoho dalších staveb a ke konci 19. století je nejvíce napodobovanou stavbou v zemi. Mnoho architektů se inspirovalo barevným provedením fasády ve spojení s neorenesančními prvky. Tento druh rané secese si oblíbila vrchní buržoazní třídy.¹¹¹

V inspiraci na Hankarově domě se podařilo některým moderním architektům vyvinout nový styl. Architekt Gustave Strauven (1878-1919) v návrhu nájemního domu ve Schaarbeeku v roce 1906 se pokusil spojit ranou secesi s neogotickým stylem.[20] Strauven mezi léty 1893-1894 studoval na katolické škole svatého Lukáše (1893-1894), která je považována za kolébku neogotického hnutí v Belgii. Architekt během studia pobýval i v Hortově ateliéru, kde si osvojil vlastní květinový ornament a inspiroval se barevným zdivem, které v jeho provedení přechází až do stylového extrému.¹¹² Za pozornost jistě stojí jeho dům Maison Saint-Cyr v Bruselu z let 1901-1903.[21] V závěru 19. století se neorenesanční prvky projeví i u architekta George Hobého (1863-1936) v Bruselu, kde postavil dům proslulý svou jednoduchostí. Architekt použil pouze tradiční architektonické prvky neorenesance, u nichž využil kontrast cihel a přírodního kamene.[22]¹¹³

Neorenesanční prvky v polovině devadesátých let ustupují do pozadí, až jsou zcela nahrazeny novým stylem zastoupeným generací architektů, jako jsou Henry van de Velde, Gustave Gerrrier-Bovy, již uvedený Paul Hankar, Victor Horta a Emile Van Averbek. Na

přelomu století 19. a 20. století dosahuje secese svého vrcholu. Tento začínající styl vytváří nové názvosloví, prostor, ornament a strukturu, což se prosazuje v individuálním provedení architektů.¹¹⁴ V této době není nacionalismus takovým problémem, jak se jevil o několik dekád dříve a mezinárodní zájem o současnou architekturu přebíjí tradiční architekturu vlámského hnutí.

7.1 Vývoj Antverp v druhé polovině 19. století

Neorenesanční vývoj ve Flandrech můžeme velmi stručně uvést na příkladu Antverp, kde se díky silné renesanční minulosti projevilo hnutí 19. století v největší míře. V druhé polovině 19. století město zažívá velkou ekonomickou konjunkturu, která zároveň zvyšuje životní úroveň obyvatelstva. Tento kulturní i sociální rozvoj se dá přirovnat k tomu, co město zažilo během rozvoje v 16. století. I tehdejší starosta Antverp Jan Frans Loos (1847-1863) je srovnáván s význačným starostou 16. století Gilbertem van Schoonbekem.

Po roce 1850 se ve městě začínají bourat středověké hradby a městské brány, tím vzniká nový pozemek v novodobém centru města. V tomto úspěšném rozkvětu sedmdesátých let 19. století se plně prosazuje vlámské neorenesanční hnutí. Toto znovuoživení vlámské renesance vedlo k rehabilitaci významných antverpských umělců té doby, malířů Petera Paula Rubense (1577-1640), Jacoba Jordaense (1593-1678) a Quentina Metsijse (1466-1529), ale i knihtiskaře Christoffela Plantijn (1520-1589).

Hlavní architektonická osobnost druhé poloviny 19. století je Pieter Jan August Dens (1819-1901), který používá neorenesanční tvarosloví ve svých návrzích antverpských staveb. Od roku 1863 se Dens stává hlavním městským architektem a při nástupu do své funkce nahrazuje francouzské klasicistní architekty Louise Josepha Verlyho a Pierra Bourla.

Jeho znalost renesančního stylu pramení z restaurování některých antverpských památek této doby. Podílel se na opravě fasády renesanční radnice nebo Plantijn-Moretusova tiskařského domu, který od té doby slouží jako jedno z místních muzeí. Navrhuje i několik veřejných budov, policejních stanic, škol, jatek, ale také kostel či divadlo. Densova první neorenesanční stavba je policejní stanice na Sint-Paulusplaats v Antverpách z roku 1875, která má neorenesanční fasádu projevující se v rozvržení oken, polychromii v

kontrastu červených cihel s bílým pískovcem a v použití renesančního ornamentu ve štítu. Použití neorenesance na budově policejní stanice demonstrovalo moc a sílu města 16. století. Architekt používá termín „holé štíty“¹¹⁵, jde o štíty vytvořené v kombinaci červeného zdiva fasády s bílým pískovcem, který dodává stavbě monumentalitu. Dens často prvky renesance 16. století přetváří do kontextu architektury 19. století. V architektuře také prosazoval teorii, že budovy by si měly zachovat vzhledovou jednoduchost, aniž by ztratily svou eleganci. V Antverpách navrhl množství škol, kde klade důraz na hygienu a využití světla. Na budově základní školy Koninklijk Atheneum v Antverpách z let 1878-1884 spojil vlámskou neorenesanci na přední fasádě s francouzskými štíty na boční straně a s italizujícími prvky v interiéru a lodžích.[23] Vlámskou neorenesanci propaguje i pedagogicky mezi svými žáky jako profesor civilní architektury na obnovené Královské akademii umění v Antverpách. V neorenesanční tvorbě podporuje i své studenty. Díky Densově podpoře si i Jean Jacques Winders (1849-1936) postavil vlastní dům „*Den Passer*“, který se stal jednou z ikon vlámské neorenesance v Antverpách.¹¹⁶

7.2 Charle-Albert a „*Het Vlaams Huis*“

O osobním životě belgického dekorátéra a architekta Charlese Alberta nemáme mnoho zpráv. Narodil se v roce 1821 v hlavním městě Bruselu, kde nejspíše prožil své dětství. V roce 1853 navrhuje příborník, který prezentuje společnosti *Association pour l'encouragement et le développement des Arts Industriels en Belgique*. V roce 1860 navrhuje trofej věnovanou ministru Frère-Orbanovi, provedenou sochařem Dehaenen. Významnějších realizací se Charle-Albert dočkává po roce 1863, kdy dekoruje zasedací sál senátu v klasicistním Národním paláci v Bruselu a získává zakázku na restaurování sboru kostela sv. Remacla ve Verviers u Lutychu. Následující rok si pronajímá ateliér v Bruselu, přičemž se v této době stává známou osobností. V roce 1867 navrhuje dekoraci Velkého sálu paláce akademie a pokračuje ve výzdobě salónů královského paláce v bruselské části Laken. S architektem Victorem Jamaerem spolupracuje na nástěnných malbách kůru kaple v Bruselu. Ve stejném roce 1867 získává zakázku na výzdobu gotického a také svatebního sálu bruselské radnice. Největší stavbu, kterou Albert navrhl a realizoval, byla stavba vlastního sídla v roce

1869 trvající téměř až d konce jeho života. Jako restaurátor působí na zámku Gaasbeek v roce 1887 v brabantském Lenniku pro markýze d'Arconati-Visconti, kde používá stejné architektonické prvky, které zdobí Vlámský dům. Architekt umírá v roce 1889.¹¹⁷

Vlámský dům je doslovné přeložení nizozemského „*Het Vlaams Huis*“ či francouzského „*La Maison Flamande*“. To, že je v nizozemštině označován i jako „*kasteel*“ (hrad) a ve francouzštině naopak „*château*“ (zámek), je kvůli absenci jazykového ekvivalentu dané řeči. V českém jazyce by se pro dům dalo použít označení vila.

V roce 1868 koupil Charle-Albert parcelu na okraji lesa Het Zoniënwood v Watermael-Boitsfort na okraji Bruselu a rok na to pokládá základní kámen stavby. Hrubou stavbu domu dokončuje v roce 1874, ale závěrečné práce v interiéru postupující místnost po místnosti trvají až do poloviny osmdesátých let 19. století. Očekávalo se, že ohlas domu i jména architekta bude mezinárodní, ale vliv stavby se projevuje jen v ideologickém kontextu belgické architektury. Charle-Albert doufal, že Vlámský dům v Boitsfortu inspiruje svými historizujícími prvky jiné architekty a zvedne kvalitu staveb i užitého umění v zemi. Navržením toho projektu Albert předpokládá i zlepšení pozice vlámského hnutí v zemi. Stavbu označuje „*katalyzátorem*“ historizujících prvků a sám sebe za „*oživovatele*“ hnutí.¹¹⁸ Při stavbě čerpá z prvků vlámské renesance 16. a 17. století a přenáší je do 19. století.

Exteriér Vlámského domu inspirují pozdně středověké či raně renesanční zámky zaznamenaný ve sbírce vyobrazení *Flandria Illustrata* od Antoniuse Sanderuse (1641)¹¹⁹ a také v *Castella et pretoria nobilium Brabantiae et Coenobia* od Jacquese Leroya (1644).¹²⁰ Obě publikace zachycují stavby, které vyrostly během několika století okupace země a kdy styly často přebíraly cizí architektonické prvky. Použití juxtapozice stylisticky nesourodých prvků na Vlámském domě, není výsledek historického vývoje, ale úmyslného použití. Iluzi stáří evokoval i na fasádě, kdy zdíva domu pokryl tenkou vrstvou štuky, aby se pobodaly staré cihle a zdivu.

Vlámský dům je dvojpatrová budova s výraznou hranolovou věží v nárožní a s arkýřem po vzoru středověkého donjonu, který stejně jako věž zasahuje do výšky čtyř pater. Vzhledem věž připomíná zvonici „*Belfort*“, která se tyčí na náměstí každého vlámského města. V druhém patře věž prolomují sdužená okna a ve čtvrtém patře má kolem svého obvodu ochoz. Vše završuje jehlancová střecha. Na přední straně mezi věž a donjon vložil architekt malý válcový arkýř neznámého využití. Donjon má ve třetím patře vysunuté okno zastřešené sedlovou stříškou a okna po celém obvodu čtvrtého patra. Vše opět zakončuje

jehlancová střecha. Tento typ válcové středověké věže plnil většinou funkci obytnou. Zde kvůli menšímu měřítku lze předpokládat, že jde o schodišťovou věž.

Přední strana Vlámského domu je viditelná od příjezdové cesty.[24] Vyvýšená stavba je členěna dvěma vystouplými postranními rizality, vstupním a bočním, který nese dřevěný arkýř. Prostor mezi rizality vyplňuje tělo budovy se dvěma okenními osami. Nad vyvýšenou terasou s balustrádou je vstup do budovy tvořen portálem s obdélnými dveřmi rámovanými polosloupy s motivy maskaronů, které nesou římsu s ozdobným vlysem a s rozeklaným frontonem, kde se uprostřed klene lví hlava. Vše rámuje edikulový rámeček s předsazenými sloupy zdobenými do první třetiny, dále jsou pouze kanelované. Na sloupech spočívá římsa s konzolami a metopami. Horní římsa nese ozdobné vázy v rozích, nad kterou se tyčí obdélné okno prvního patra. Okna budovy jsou obdélná, jemně rámovaná, mezi přízemím a prvním patrem je odděluje římsa. Boční rizalit nese zdobený arkýř na krakorcích. Okno prvního patra vystouplého rizalitu je půlkruhově stlačené a vsazené do úrovně budovy. Druhé patro stavby tvoří podkroví, v rizalitech ukončené volutovým a stupňovitým štítem, v okenních osách je ukončeno obloučkovým vlysem a menšími stupňovitými štítky.

Strana domu směřující do zahrady evokuje obytnou budovu a kopíruje schéma čelní části.[25] V této spodní části se na věž přidává dřevěný arkýř. V přízemí jsou obdélná okna, která od prvního patra odděluje zdobená římsa s vlysem. První patro má zvýšený počet tří menších oken a nad nimi se tyčí stupňovitý štít sahající až do výšky ochozu věže. U třetí strany domu se nízkým dvojramenným schodištěm s balustrádovým zábradlím vstupuje do lodžie po vzoru renesančních vil.[26] Lodžii v horní části ukončuje jemné cimbuří. Ke konci této strany budovy se připojuje patrový přístavek, do kterého se vcházelo vstupem z lodžie. Z patra domu vedlo schodiště do samostatně stojícího altánu v přízemí s bohatě členěnou věžičkovitou střechou obsahující zvonici. Poslední strana budovy se prezentuje tradičněji. Profil stěny tvoří široký arkýř se sdruženým oknem po celé jeho šířce. V přízemí a v prvním patře jsou obdélná okna oddělená římsou. Vše je završeno typickými stupňovitými štíty.

V interiéru vystavil Charle-Albert kolekci zdobených váz s renesančními vzory a také jejich kopie. V této době bylo typické kombinovat staré věci s historizujícími replikami. Dokonce i umývárnu a kuchyň vybavil starým nádobím, které doplnil moderními stroji. Pokoje přízemí vyzdobil mezi léty 1875 až 1876 stylem, který odráží starý vlámský vkus. Jednotlivé pokoje pojímají stylové období od pozdní gotiky až po baroko. Na rozdíl od stylově různorodých částí exteriéru stavby jsou tyto pokoje vedle sebe uspořádány v pořadí.

Návštěvníkovi se při vstupu do budovy názorně předvedl historický vývoj vlámské renesance. Vestibul architekt stylizuje do stylu přechodu vlámské pozdní gotiky do rané renesance. Jídelnu v dekoru oživuje styl vlámské renesance z poloviny 16. století a na stěnách rozvěšené gobelínové tapiserie, které zároveň tvoří falešné pozadí pro některé starožitné doplňky. Přijímací salón provedl v poněkud jiném stylu, zřejmě šlo o pozdější styl 16. století, zatímco knihovna pojímala raný Rubensův styl 17. století, kde nad krbem visí kopie Rubensových portrétů knížete Alberta a jeho ženy Isabelly. Albert usiluje o starobylý vzhled detailů i u nových věcí, což bylo v této době pro architekty na prvním místě.

Tato stavba Vlámského domu v Boitsfortu ovlivňuje budoucí architektonické dění v Belgii. Charle-Albert docílil toho, že se dům stává popisnou prací ukazující historizující belgické prvky. Architekt ji představil veřejnosti jako vysněný svět, do kterého se návštěvník ukryje před nepříjemnou realitou průmyslové produkce. Jako zastánce buržoazní třídy a konzervatismu formuloval architekt tuto víru retrospektivně v době, kdy se zlepšovaly sociální vyhlídky střední třídy v Belgii.

Albert představil stavbu Vlámského domu na Národní výstavě v Bruselu v roce 1880 a jeho reputace se rozšířila za hranice Belgie, do Francie i Německa.¹²¹ Při dlouhotrvající stavbě vlastního domu se architekt natolik zadlužuje, že dává dům do dražby. Makety zachycující vzhled domu jsou šířeny v dobovém tisku a pravděpodobně se dostávají i do jiných zemí.¹²² Po dokončení stavby v roce 1887 a po brzké smrti architekta v roce 1889 nastává pro tuto budovu nemilý osud. Stavba během následujících let několikrát vyhořela a další škody napáchal vandalismus a čas. V dnešní době z Vlámského domu pouze torso.[27]

8. Stavby v českých zemích ovlivněné vlámskou neorenesancí

Anglické termíny „*Flemish Renaissance Revival*“, „*Flemish Neorenaissance*“ jsou doslovně přeložena jako Vlámské renesanční hnutí či vlámská neorenesance, ale s tímto pojmem se v české literatuře nesetkáme. Čeští historici umění užívají jiná označení postavené na stylové analýze, ale žádné z nich není blíže definováno.

K rozpoznávání odlišného slohu, který se objevuje na stavbách v českém prostředí, nedocházelo pouze současně se vznikem stavby, ale i s časovým odstupem. František Xaver Harlas si v roce 1911 všímá změny, která se formovala v architektuře již od osmdesátých let 19. století. Zmiňuje jména čtyř architektů: Boža Dvořák, Eduard Schor, ti dva jsou „*z moderně nepředpojatých umělců*“, Alfons Šimáček a Konstantin Mráček k nim se „*přidruží pro svobodomyšlnost názorů na vládu slohu*“. Uvádí také dům U Dvou štítů jako dílo architekta Alfonse Šimáčka a nárožní budovu Bellevue Konstantina Mráčka na Smetanově nábřeží. Podle Harlase obě tyto osobnosti „*rozmnožili architektonickou fysiognomii Prahy o pittoreskní rysy vyhledávané v Nizozemí*“.¹²³ Pitoreskní je výraz pocházející z francouzštiny a používá se spíše ve významu malebný, jiný či odlišný. V literatuře se mnohem častěji objevuje jiné označení pro tento sloh.

U českých historiků se vyjímá spíš „*německá neorenesance*“ či „*severská neorenesance*“. Pavel Zatloukal při popisu vítězného návrhu Německého domu v Brně použil označení, že architekti „*koncipovali svůj projekt v kombinaci neomítaného cihelného zdiva s kamenným a štukovým dekorem ve staroněmeckém či holandském stylu, inspirovaném severskou neorenesancí*“.¹²⁴ Termín „*severské neorenesance*“ propaguje i Mojmír Horyna, který datuje první znaky do osmdesátých let 19. století. Tyto prvky vidí v návrhu nájemního domu u mostu císaře Františka I. (dnes most Legií) na Malé Straně, které realizovala stavební firma Jechenthal-Hněvkovský podle návrhu Josefa Schulze.¹²⁵ Styl fasád těchto domů není italizující, ale objevují se tam severské prvky. Architekt používá dělené sloupy a ornamentiku „*beschlagwerk*“.¹²⁶ V Praze, Ullmannův žák Antonín Baum (1830-1886), navazuje na tvorbu svého učitele hlavně v dekorativnějším pojetí architektonických prvků. Mezi léty 1879-1880 přestavěl Mikšův dům v jižním křídle Staroměstské radnice v Praze v duchu zaalpské renesance, kde v druhém patře domu vytvořil neorenesanční síň.¹²⁷

Architekt Alfons Šimáček navrhl v roce 1897 pražský dům U dvou Štítů v Křížovnické ulici.[28] V přízemí a v prvním patře fasádu tvoří omítnuté cihly, které spolu se světlou šambránou oken a bosází kontrastují s režným zdívem zbytku stavby. Nápadná stylová odlišnost převažuje u oken a štítů obou rizalitů. Jak napovídá název stavby, dům nese v průčelí dva neorenesanční štíty, které ukončující vysokou budovu tvořenou dvěma postranními rizality.¹²⁸

Některé z návrhů ovlivněné severskou neorenesancí se nerealizovaly, protože dostatečné neodpovídaly českému duchu. Architekt František Schmoranz ml. navrhl projekt novostavby škol na místě Vlašského dvora v Kutné Hoře. Projekt uznala dobová kritika estetický i funkční, ale realizace neproběhla z důvodu použití cizích prvků severské renesance.¹²⁹

Neorenesanční prvky inspirované severem v českých zemích nejvíce využívá německé obyvatelstvo, které v druhé polovině 19. století nejlidnatěji osídluje oblasti pohraničních Sudet a velká města Brno a Ostravu. Zavedením severských prvků němečtí objednatelé reagují na neorenesanční sloh, který preferuje české obyvatelstvo. Kromě snahy odlišit se, tíhlo německé historické cítění k použití neomítnuté cihly či k inspiraci vysokým štítem severoněmeckých hanzovních měst.¹³⁰ Severské prvky vzbuzovaly neogotický dojem a do Čech se šířily přes německy mluvící země, kde se častěji vyhledávaly a nepůsobily tak cize jako v našem prostředí. V první fázi se šíří severské prvky v neogotické architektuře, ale v poslední třetině 19. století jsou vytlačovány převládajícími prvky severské neorenesance.

V osmdesátých letech 19. století se na Moravě národnostní situace komplikuje. Většina českých obyvatel postrádá národnostní centra a jsou společensky, kulturně i hospodářsky pozadu za německy mluvícími obyvateli, které převažuje v zastupitelstvu radnice až do konce století.¹³¹ V této situaci vznikají budovy českých neorenesančních reprezentujících radnic jako ukázky národnosti i soudní moci. Liší se v tom od jiných zemí v Evropě, Anglii či Francii, kde radnice vznikají jako manifestace prosperujícího města. Totéž platí i pro belgické Flandry, kde podle stavby radnice můžeme rozpoznat, ve které době město nejvíce hospodářsky i architektonicky rozkvétalo. V Čechách se neorenesance jeví jako nejvhodnější ze tří slohů pro stavbu radnic. Kromě neorenesančních radnic se staví i italizující a s prvky severské neorenesance ve městech, kde převažuje německé obyvatelstvo. Příklady nově vybudovaných českých neorenesančních radnic můžeme nalézt v Kolíně z roku 1887 a v Pardubicích z let 1893-1894, obě navržené architektem Janem Vejrychem, také

v Sedlčanech z roku 1903 od Jana Heindla a v Náchodě z let 1902-1904 od Josefa Podhájskýho.¹³²

V druhé polovině 19. století vznikají významné radnice s mohutnými věžemi v centrální části, jako má radnice v Mnichově postavená v letech 1867-1908 od architekta Georga Hauberrissera, nebo vídeňská radnice „*Rathaus*“ realizovaná mezi léty 1872-1883 architektem Friedrichem Schmidtem. Stavby radnic tohoto typu preferovala německy mluvící většina obyvatel města.

V druhé polovině 19. století se rozvoj severského Liberce spojuje s průmyslovou expanzí. Dominantu města tvoří radnice postavená v letech 1888-1893 dle projektu vídeňského architekta Franze Neumanna (1844-1905).[29] Původní stavbu s dominující věží vybudoval na pomezí 16. a 17. století italský mistr Markus Antonius Spazio žijící v Čechách. Postupem století se město rozrůstalo a radnice přestávala stačit požadavkům. Už od roku 1876 přemýšlela městská rada o novostavbě, kterou finančně podporovala místní spořitelna v čele s podnikatelem a politikem Franzem Liebigem. Ve vypsané soutěži zvítězil Neumannův návrh, který se inspiroval ve tvorbě svého učitele. Schmidtova neogotická vídeňská radnice nese inspirační severské prvky 15. století. Neumann se inspiroval i mnichovskou radnicí v postavení budovy po celé náměstní straně. Liberecká radnice je čtyřkřídlá stavba s vnitřním nádvořím. Sedmidílné hlavní průčelí nese kromě centrální vysoké věže ještě dvě menší věže. Rustikované první patro stavby a druhé patro obsahuje hlavní prostor v interiéru, je do náměstí otevřeno arkádou. Následuje nízké patro, které mezi věžemi završují štíty.¹³³ Svou členitostí směřuje stavba do výšky a připomíná radnice stylu severské renesance.

Neumann měl blízko k používání tohoto stylu, což také dokazuje i jeho autorství radnice ve Frýdlantu (1892-1895) s prvky holandského manýrismu a kombinací režného zdiva s kamennými a štukovými prvky na průčelích.[30]¹³⁴ Nároží zde vyplňuje vysoká věž s hodinami a ochozem po celém obvodu. Věž ukončuje valbová střecha s nárožními věžičkami a s trojhrannými nadokenními štíty. V průčelí stavby jemně vystupuje rizalit s nad balkónem, nad kterým se tyčí velké stlačeně okno s velkým sálem v interiéru. Rizalit ukončuje trojstupňový volutový štít a v přízemí se budova otevírá arkádami. Stavbu liberecké i frýdlantské radnici podporovalo německé obyvatelstvo města a zvolilo si i daný styl.

Radnici v České Lípě po vyhoření v roce 1884 město přestavělo v neorenesančním duchu.[31] Hlavní průčelí dvoupatrové nárožní budovy ukončují tři štíty severského typu. Starou barokní radnici nahradili Hodkovicích v roce 1889.[40] Jednopatrová stavba se střední

předsunutou stanovou věží a s bočními křídly v průčelí zakončenými volutovými štíty. Zde se neorenesanční stavba inspiruje předchozí podobou radnice a zřejmě tou Neumannovou v Liberci.¹³⁵

Novorenesanční radnice vznikla také v Kladně podle návrhu Jana Vejrycha z let 1897-1898. Budova nese výraznou věž postavenou do první třetiny stavby s armovaným nárožím. Asymetrické postavení věže a volutové štíty na čelní a boční straně obdélné stavby evokují severské znaky. Vejrych ale není propagátorem severské neorenesance. U stavby radnice se spíše snaží navázat na Wielhovu českou renesanci s využitím klasicky omítnutého zdiva.

Stavba koncipovaná v duchu severské renesance se nacházela i v Libkovicích. Tamější kostel sv. Michala a sv. Mikuláše, postavený mezi léty 1879-1882 dle projektu chomutovského městského inženýra Antonína Dautha nesl neorenesanční prvky na fasádě, které se v interiéru objevovaly velmi střídově.^{[41]¹³⁶} Bohužel tato památka se nedochovala do dnešních dnů. Ke zbourání došlo v srpnu 2002.

Na Moravě nastává specifický vývoj ve městech s převažujícím německým obyvatelstvem. Sociální situace se prolíná i do vývoje architektury. Podle Zatloukala vznikají tři směry objednavatelů: Německá buržoazie, která akceptuje vídeňské baroko, investoři orientující se k severoněmeckým, říšským vzorům a čeští stavebníci, kteří demonstrují svoje vlastenectví a přijímají podněty české neorenesance.¹³⁷ Právě pod vlivem generace vídeňské Ringstrasse¹³⁸ vznikají v Brně historizující cihelné stavby. Použití neomítnuté cihly se nově zavádí až v druhé polovině 19. století a nekompromisně nemusí jít pouze o severskou inspiraci, ale i neogotickou. Ve vedlejším případě mohl architekt pouze plnit přání objednavatele, který si vyžádal využití tohoto materiálu. Evangelický kostel v Brně z let 1862-1867 užívá kontrast režného zdiva s kamenem jako vyjádření liberálního ducha obce.¹³⁹ I na anglikánském kostele sv. Lukáše od lipského architekta Oskara Mothesa v Karlových Varech, vysvěceném v roce 1877, se uplatnilo režné zdivo a to bez větších inspiračních vlivů.

Užití cihly u neogotické architektury má v německé profánní architektuře dva zdroje. V Německu, hannoverská škola s osobností Conrada W. Hase, který v tamní oblasti vystavěl vlastní dům mezi léty 1860-1861. Nešlo pouze o impuls severské tradice, ale spíše o myšlenky anglické neogotiky v čele s Červeným domem od Williama Morrisa (1834-1896) v Bexley Heath. Dalším zdrojem neorenesance je novostavba zámku ve Schwerinu (1843-1857), úvodní stavbu Gottfrieda Sempersa později rozvedli architekti Georg A. Demmler,

August Stüller i Ernst F. Zwirner.¹⁴⁰ Hlavní inspiračním zdrojem se jim stala německá zámecká architektura počátku 17. století.¹⁴¹ V Ostravě Vítkovicích navrhuje ve stylu severské gotiky zvonici pro kostel sv. Pavla architekt August Kirstein (1856-1939) v roce 1886. Na stavbě uplatnil neomítnuté režné zdivo. Typicky neomítaná cihla se využívá i pro průmyslové budovy a skladiště. Na skladiště Severní dráhy císaře Ferdinanda v Brně (1894-1897) použil stavitel režné zdivo. V kombinaci se štukovými prvky se režné zdivo stává oblíbeným stavebním prvkem pozdního historismu 19. století.

Jednou z nejtypičtějšých staveb severské renesance na Moravě se stává vítězný návrh Německého domu v Brně od německých architektů Hermanna Endemo (1829-1907) a Wilhelma Böckmanna (1832-1902).[32] Idea stavby se rodí v roce 1871 jako reakce na budování českého Besedního domu (1870-1873) od architekta Theofila von Hansena. Ještě není určeno správné místo pro stavbu a už vzniká první návrh profesora brněnské reálky Josefa Laiznera (1833-1895).¹⁴² Soutěž o stavbu domu vypsal v roce 1887 a omezovala účastníky pouze na architekty německé národnosti. Po doložení stavebního prostoru na nové okružní třídě se v roce 1888 začíná stavět. Návrh domu čerpal prvky severské neorenesance svou osovostí a kombinací neomítaného zdiva se světlým kamenným dekorem. Architekti Ende s Böckmannem propagovali severskou neorenesanci, kterou používají na venkovní fasádě domu. V interiéru se naopak realizoval neobarokní styl architekta Germana Wanderleyho (1845-1902), který získal v soutěži druhé místo. Tato reprezentativní stavba německého obyvatelstva spojila ve své podstatě všechny potřebné funkční prvky své doby. Budova sloužila nejen k divadelním a výstavním účelům, ale také pohostinství, protože stavba měla v přízemí kavárnu s restaurací. V interiéru se vcházelo do velké vstupní haly s trojramenným schodištěm vedoucím do reprezentativního slavnostního sálu v prvním patře, s knihovnou a obrazárnou. Jako vzor inspirace pro stavbu Německého domu posloužil Dům německých knihkupců (1886-1888) od Keysera a Grossheima v Lipsku.¹⁴³

Německý dům se již v Brně nenachází. Během druhé světové války se stavba narušila bombardováním a místo, aby se přistoupilo k rekonstrukci, se v roce 1945. vypisuje demoliční výměr. Dům se stal kulturním centrem Němců nejen v Brně, ale i v širokém okolí, což vyvolalo nelibé reakce u českého obyvatelstva. Možná právě kvůli této stavbě se severské projevy v německé architektuře stávají klíčovými pro německé obyvatelstvo.

Další z významných Schmidtových žáků byl architekt a teoretik August Prokop (1838-1915). Ve svých počátcích architektonické činnosti navrhuje několik neogotických

staveb, jejichž společným znakem je neomítnuté zdivo. Do Brna architekt přichází po předchozím pobytu na německém severu, kde působil během šedesátých let v hansovním městě Kielu v ateliéru Gustava L. Martense (1818-1882). Zde spolupracoval na návrzích pro město, ale i pro blízké země Dánsko či Anglii.¹⁴⁴ Prokop se mimo praxi restaurátora a zastánce purismu projevuje i jako všestranný architekt. Znalosti severské neogotiky využil architekt na návrhu nové synagogy ve Velkém Meziříčí v roce 1867-1870. Židovská modlitebna vybudovaná za hranicemi ghetta je jako jediná ze tří svatyní postavená z neomítnutého zdiva a se stupňovitými štíty v průčelí. Ve stejném duchu vystavěl Prokop i kostel sv. Mikuláše ve Tvarožné z roku 1880.¹⁴⁵ Během sedmdesátých a osmdesátých let 20. století prošel kostel stavebními změnami a dnešní podoba neodpovídá původní architektové vizi.

Architekt navrhuje tělocvičnu německého spolku „*Brünner Turnverein*“ v Brně z let 1867-1868 a 1877-1878. Spolek pro Němce znamená totéž jako národnostně vyhraněný Sokol pro Čechy. Tělocvična nese prvky severu, které převažují v opěrných pilířích, štítech a sedlové střeše. Vliv neogotiky můžeme spatřit ve výrazném cimbuří a v obdélném půdorysu tělocvičny evokujícím chrámové trojlodí. Na stavbu Prokop využil neomítnutého režného zdiva používaného u anglického hnutí Arts&Crafts v této době.¹⁴⁶ Tělocvična sloužila jako spolkový dům, jehož funkci zastávala až do postavení Německého domu v Brně.

Změna životního stylu ve městech a snaha přizpůsobit šlechtický život moderní době vedla k proměně sídel ze zámků na vily. Podle vkusu i národnosti objednavatele se odvíjí styl dané stavby. Ve městech ustupuje městský palác a rýsují se nové obytné či činžovní domy. Na poli profánní architektury působí i August Prokop. Jeho nájemní domy v Brně jsou v průčelí určeny výrazným členěním a užitím jak figurální výzdoby, tak bohatého jemného detailu. Pozornosti by neměla ujít ani vila Hermíny Ripkové z Rechthofenu v Brně Pisárkách z roku 1885.[33] Asymetrická vila s romantickou siluetou, s výraznou barevností dominuje svým postavením do horní části celé čtvrti. Bohatě členěná stavba s boční věží, která nenese obvyklé schodiště, ale slouží k obytným účelům. Ve střední části vystupuje rizalit ukončený bohatě profilovaným štítem s čučky. Stavba dispozičně i stylově čerpá ze severské neorenesance. Ve stavebním programu si objednavatelé vily určili stavební „*styl německé renesance*“. Autor využil za vzor i jižní styl bydlení, když centrem dispozice domu učinil jídelnu s kazetovým stropem propojenou s terasou a dvojramenným venkovním schodištěm.

V okolí vily se rozléhá zahrada a pod terasou je zbudována grotta.¹⁴⁷ Bohužel vila se do dnešních dnů nedochovala ve své původní podobě, v roce 1983 byla přestavěna.

Další skvost v tomto stavebním žánru, Redlichovu vilu ve Slavkově u Brna neboli vilu Austerlitz, realizoval pro tohoto bohatého cukrovarníka August Prokop v následujícím roce 1886. I zde architekt využívá stylovou podobu severské neorenesance s bohatě vyzdobenými interiéry, které jako by komponoval na základě holandských zátiší, jak poznamenal Pavel Zatloukal.¹⁴⁸ Věž je nižších rozměrů, zde plní schodišťovou funkci, završena cimbuřím a dlátovou střechou. Z venku působí stavba členitým dojmem, což umocňuje i rustika rámuující nároží, šambrány oken, ostění portálu a stupňovitý štít východní část. Hlavní místností prvního patra je prostorná hala, ze které se dále vstupuje do patra stavby. Do třetice užil August Prokop severskou neorenesanci u nedochované stavby vily Jenny Langové v roce 1888 na Kounicově ulici v Brně.

Prokopův žák z brněnské techniky Albin Prokop navrhl v letech 1882-1885 kostel sv. Albrechta v Třinci pro majitele třineckých železáren arciknížete Albrechta Habsburského. Pojetí sakrální novostavby odpovídalo vídeňským stylovým obměnám a návrh provedený v cihelné neogotice schválil i architekt Schmidt.

Další významný architekt Germano Wanderley působil také na severu Německa, když vyučoval na stavební průmyslovce v přístavním městě Eckernförde. Tento pobyt natolik ovlivnil jeho tvorbu, že se stává „nejvýraznějším představitelem pozdní severské neorenesance“ u nás.¹⁴⁹ V roce 1888 se v Brně konala Jubilejní výstava uspořádána zemským výborem. Šlo o ukázkou a zhodnocení stavební aktivity a architektonické bilance druhé poloviny 19. století.¹⁵⁰ Zde vystoupil právě architekt Wanderley, který velmi kriticky zhodnotil současnou architektonickou situaci. V roce 1884 spolupracuje tento všestranný a velmi kreativní architekt s brněnským stavitelem Janem Zoufalem (1845-1925) a vytváří soubor tří nájemních domů na Veveří. Prostřední z těchto tří domů se považuje za architektonicky nejcennější stavbu pozdního brněnského historismu. Tento nájemní dům Jana či Johanna Zoufala má mohutné průčelí, ve kterém podle Pavla Zatloukala variuje severská pozdní renesance propojena s manýrismem rudolfínské doby a s rokokovými prvky.¹⁵¹ Téměř palácové průčelí má po stranách dva rizality zdobené polosloupky v prvním a druhém patře. V přízemí domu architekt užívá omítnutých cihel. Neomítnuté cihly kryjí zbylou část domu a kontrastují s bohatou štukovou výzdobou rizalitů. Okna střední části domu jsou v prvním patře obdélná s výplní a v horní části zakončené obloučkem, ve spodní

části římsou a konzolkami. Stavbu ukončuje římsa, kterou dříve zdobila atika. Wanderley se v návrhu průčelí domu inspiroval starším proudem vídeňské architektury, jako jsou stavby Fellnera-Hellmera či mladého Otty Wagnera.¹⁵²

V Brně Wanderleyho kolega Wilhelm Dvořák v letech 1886-1887 navrhl skupinu tří nájemních domů stavitele Huberta Olbertha z let 1854-1922 na Obilném trhu. Tento profesor německé průmyslovky se u projektu středního domu inspiroval manýrismem severské renesance, zvláště u detailu okenního polosloupu a ve vysokém atikovém štítě.¹⁵³ Vlivy severské neorenesance se na průčelí domu. E. Pozorného (1882) mísí s prvky neobaroka. Dům připisujeme staviteli Janu Zoufalovi, ale nejspíš jde o Wanderleyho práci.¹⁵⁴ Seversky ovlivněné štíty můžeme spatřit i na stavbě Německé dívčí měšťanské školy korunní princezny Štěpánky z let 1887-1889 od architektů Ottokara Burgharta (1843-1908) a Leopolda Ruppá. Nezvyklé využití v době, kdy se měšťanské školy stavějí převážně v klasicizujícím slohu, zde v průčelí fasádu vrcholné italské renesance ožívují severské motivy.¹⁵⁵

Třípatrový Obchodní dům bratří Thonetů v Brně z roku 1891 od architektů Fellnera a Helmera měl v průčelí štíty ovlivněné severskou renesancí. Na fasádě se uplatnil typický kontrast neomítaných cihel s bohatým štukovým dekorem. Nároží budovy vévodila v horní části trojice štítů. Dnes z budovy zůstala pouze hrubá stavba, zbytek podlehl puristické úpravě fasády v letech 1928-1919.¹⁵⁶

Mezi léty 1891 až 1892 dostal architekt Germano Wanderley zakázku postavit reprezentativní budovu od svitavského rodáka Oswalda Ottendorfera (1826-1900), který v roce 1848 emigroval do Spojených států. Tento mecenáš umění podporoval ze zahraničí výstavbu několika budov ve Svitavách, vybudoval sirotčinec a nemocnici a kromě jiného i Ottendorfovu knihovnu, která stojí na místě jeho rodného domu.[34] Budova postavená z režného zdiva v kombinaci s šedým kamenem v ostění oken, dveří a s armovaným nárožím. Do budovy se vchází hranolovou věží s okoseným nárožím, okna prvního patra věže rámuje rustikovaná šambrána s trojúhelníkovým frontonem a balkónem ve spodní části. Věž od druhého patra mění dispozici v šestiúhelník s kulatými okny v každém druhém dílu, vše ukončuje obloučkový vlys, lucerna s makovicí. Knihovna je patrová stavba zastřešena sedlovou střechou, kterou v nároží ukončují zdobené štíty. Část domu směřuje průčelím do zahrady a nese lehce vystouplý rizalit ukončený bohatě zdobeným volutovým štítem a vypuklým oknem. Tato „*Červená knihovna*“ slouží se svým přednáškovým a koncertním

sálem jako kulturní stavba města. Je možné, že objednavatel stavby Oswald Ottendorf chtěl postavit reprezentativní budovu a ovlivnil její architektonickou podobu.

Prvky severské neorenesance se stávají oblíbenými u německého obyvatelstva na Moravě. Kromě Brna se tento styl prosadil nejvíce v Moravské Ostravě. V soupeřivé atmosféře doby buduje české obyvatelstvo Národní dům v letech 1892-1894 podle projektu pražského stavitele Josefa Srba. Ozvuk realizace brněnského Německého domu se ke konci osmdesátých let rozšířil až na sever Moravy a nenechal na sebe dlouho čekat. Vybrání vhodného místa pomohl v Ostravě vyřešit vídeňský architekt Emil von Förster v roce 1890. Oficiální soutěž o návrh domu se vypisuje až v roce 1892 a v komisi poroty zasedla trojice Ende, Böckmann a Wanderley, která vybrala stylově nejbližší projekt brněnské stavbě.¹⁵⁷ Německý dům v Moravské Ostravě byl provedený v letech 1893-1895 podle projektu místního architekta Felixe Neumanna (1860-1942).[46] Viditelná inspirace berlínským duem Henrichim Kayserem a Karlem von Grossheimazdem je zprostředkována přímo, protože u nich v ateliéru Neumann působil na praxi. Stavbu vedl stavitel Josef Zuber a v červnu 1895 se Německý dům dočkal slavnostního otevření.

Patrová stavba postavena na podélném půdorysu s vystouplým rizalitem o třech osách, které směřují do hlavní ulice. Dvě postranní křídla o jedné ose jsou zakončené bočními rizality se štíty. Nad hlavním rizalitem střední části se tyčil největší štít s rozetou ukončený po stranách volutami a nahoře obloučkem. Okna jsou ohraničena šambránami s klenáky, které nesou zvířecí motivy. Stavbě propůjčovala samotný vzhled severské neorenesance nejen mohutná věž s ochozem, lucernou a s postranními věžičkami a stanová střecha s arkýři, ale i fasáda v kombinaci kontrastu režného zdiva a světlých kamenných prvků. Stejně kamenné prvky se použili i při armovaná nároží stavby či u šambrány oken. Při vstupu do interiéru se vkročilo do hlavní haly, kde se nacházelo trojramenné schodiště vedoucí do patra.

České obyvatelstvo přijalo ostravský dům velmi podobně jako v Brně a brzy se stal trnem v oku. Během druhé světové války budova neutrpěla ničivé škody, ale i přesto v roce 1945 čeští radní vypsali demoliční výměr a budovu odstranili. I ostravský dům plnil kulturní funkci, sloužil německým spolkům, schůzím, ale i divadlu a konali se v něm společenské akce.¹⁵⁸

Severské neorenesanční formy v architektuře použil architekt Felix Neumann již předtím. Budově Německého domu předcházela v letech 1891-1893 návrh a realizace domu na Masarykově náměstí 20/37 v Ostravě, který vlastnil otec architekta Emanuel Neumann

(1824-1896). Neumannové v šedesátých letech zdědili menší pivovar a na ostravském náměstí zbudovali hostinec, známý jako „*Radwanitzer Bierhalle*“, později hotel *Gambrinus*. Syn majitele, architekt Felix Neumann navrhl novostavbu z režného zdiva, kterou ukončoval volutový štít, a v přízemí se nacházely tři arkády rámované šedým kamene. Po druhé světové válce prošel poškozený dům několika restauracemi a ta dnešní je vzdálená od té původní. Severské prvky nejsou podmínkou v Neumannově tvorbě, jak lze vidět například u jeho dalších staveb. U nájemního domu Mathiase Schönhofa s kavárnou Union z roku 1898 převládají stále plně historizující prvky.¹⁵⁹

Německou renesanci ve svých dílech šířili architekti, kteří během své tvorby neměli pouze jeden vyhraněný styl, ale nebránili se použití i jiných stylů. Podle Pavla Zatloukala se i architekt Friedrich Ohmann v návrhu libereckého Uměleckoprůmyslového muzea z let 1897-1898 inspiroval severskými prvky.¹⁶⁰ V soutěži o návrh novostavby Pojišťovací banky v Opavě (1898-1901) architekt nezvítězil, nejspíš kvůli použité barokizující formě. Nakonec vyhrál návrh opavského architekta Karla Kerna, který nese prvky inspirované severskou architekturou.¹⁶¹ Budovu pojišťovny postavenou v roce 1902 můžeme považovat za jednu z posledních historizujících staveb v tomto stylu. V poslední dekádě 19. století ubývá a klesá zájem o neorenesanční prvky a tento sloh střídá moderna.

8.1 Konstantin Mráček

Architekt a stavitel Konstantin Mráček (1859-1931) pocházel ze stavitelské rodiny. Jeho otec Josef působil v Praze jako zednický mistr a zde v roce 1847 získal městské právo. V roce 1859 se dle výnosu ministerstva stává stavitelem. Není známá žádná z jeho samostatných stavitelských realizací, ale v roce 1844 se podílel jako zednický mistr na úpravách konventu augustiniánů na Malé Straně v Praze.¹⁶²

Konstantin studoval pozemní stavitelství na české technice v Praze mezi léty 1876-1882. Krátce po promoci odjíždí do Paříže, protože v roce 1884 ho *Zprávy spolku architektů a inženýrů* uvádí jako architekta žijícího v Paříži.¹⁶³ V roce 1886 se nejspíš vrací do Prahy, protože *Zprávy* uvádí dvě jeho adresy: pařížská 28 Rue du Cardinal Lemoine a současně i česká Poříčí čp.17/II, architekt nejspíš nějaký čas pobýval na obou místech.¹⁶⁴

I Konstantinův mladší bratr Jindřich (1868-1905) následoval rodinnou stavitelskou dráhu a v letech 1886-1893 vystudoval pozemní stavitelství na české technice v Praze. Jindřich se prosadil až ve spolupráci se starším bratrem, se kterým si údajně v osmdesátých letech 19. století otevřeli vlastní stavitelskou kancelář v Praze.¹⁶⁵ Mezi jejich známé realizace patřila výstavba třech domů na Smetanově nábřeží a v ulici Karolíny Světlé. Samostatné Jindřichovi práce nejsou známé v Praze ani blízkém okolí.

V roce 1892 se Konstantin Mráček stává stavitelem na základě výnosu c. k. místodržitelství. V této době už pobývá pouze v Praze, protože se uvádí jedna jeho adresa na Starém Městě pražské čp. 303/I.¹⁶⁶ O stavitelově osobním životě, ani o jeho stavebních realizacích se nám nedochovalo mnoho informací.¹⁶⁷ Žádné zprávy nemáme ani o jeho působení ve Francii, natož zda jsou v Paříži dochovány některé z jeho realizací. Můžeme jen předpokládat, že Mráček v Paříži studoval a pravděpodobně i cestoval.

Mezi léty 1889-1890 se měl Mráček podílet ve spolupráci s čerstvě přistěhovaným Friedrichem Ohmannem a s inženýrem Melanem¹⁶⁸ na projektu a návrhu novostavby mostu císaře Františka I. v Praze.¹⁶⁹ Tento projekt se nedočkal realizace. Nejspíše mělo jít o nahrazení řetězového mostu z let 1839-1841, jehož autorem byl Bedřich Schnirch a stavbu vyprojektoval Vojtěch Lanna. Tento most sloužil až do roku 1898, kdy ho nahradil kamenný most Legií, slavnostně otevřený v roce 1901. I nový most nechal postavit ze své iniciativy syn podnikatele Vojtěcha Lanny podle projektu Antonína Balšánka a inženýra Jiřího Soukupa.

Největší a nejvýznamnější společná realizace bratrů Mráčkových je novostavba domů 328, 329 a 330/I na Smetanově nábřeží a v ulici Karolíny Světlé (1893-1897) provedená ve stylu nizozemské renesance kombinované s prvky romantismu. Jak uvedly Národní listy ve stavitelově nekrologu: „Mezi četnými monumentálními budovami v Praze vyprojektoval také ‘palác Bellevue’ na Masarykově nábřeží, kde v základech bylo nutné zdolat velké překážky pilotováním, při čemž uplatnil své bohaté zkušenosti k plnému zdaru této rázovité velkoměstské stavby.“¹⁷⁰

Další Mráčkovy práce jsou spíše drobného charakteru. Jde o úpravy domů či stavební realizace návrhů jiných architektů. V roce 1894 provedl Mráček rozšíření sklepa u barokního domu 137/III v ulici Pod Bruskou na Malé Straně. Kvůli komunikačním změnám se v roce 1894 bourá zástavba na místě, kde vznikla neorenesanční novostavba Malostranské záložny podle projektu architekta Jana Šuly (1861-1916) a stavitele Viktora Skučka.[36] V září 1894 vyšla zpráva v Technickém oboru: „...stavební budova malostranské záložny na nároží ul.

*Mostecké a nám. Radeckého, kterou dle plánu profesora J. Šuly provádí architekt K. Mráček, dospěla tyto dny k rovnosti.*¹⁷¹ Jde o nárožní dům tvořený ze dvou křídel, se zkoseným nárožím a s rizalitovými osami pod osmibokou kopulí s lucernou. Soudobí kritici měli zpočátku výhrady proti této kopuli, ale nakonec ji schválili. Rizality jsou v prvním patře bosované, přední strana domu zdobí ztrojená okna s bohatou štukovou výzdobou a nad korunní římsou probíhá balustrádová atika.¹⁷²

Architekt Jan Šula se nejspíše potkal s Mráčkem na české technice, kde studuje mezi léty 1879-1885 a kromě realizace Malostranské záložny nejsou známé žádné další jejich spolupráce. Oba stavitele nejspíš pojila společná pedagogická činnost. Šula od roku 1891 vyučoval na průmyslové škole v Plzni a od roku 1906 na průmyslové škole v Praze, jejímž ředitelem se stal v roce 1914.¹⁷³ Naopak Viktor Skuček působí jako inženýr a stavitel, který často stavěl ve spolupráci s architektem Janem Zeyerem.¹⁷⁴

Ve stejném roce 1894 se Mráček podílel na stavbě fary u sv. Petra čp. 1137/II, kterou provádí ve slohu české renesance podle projektu blíže neznámého městského inženýra Bílého.[37]¹⁷⁵ A nikoli Wiehla, kterému Horyna připisuje průčelí stavby s prvky renesance v kombinaci s českými.¹⁷⁶ To potvrzuje i dobový tisk: „*Farní budova u sv. Petra v Praze stavěná dle plánů městského inženýra p. Bílého ve slohu české renaissance architekta K. Mráčka, bude co nejdříve účelu svému odevzdána. Část figurální provedl akademický malíř V. Mašek a část ornamentální Lad. Novák.*“¹⁷⁷

V letech 1894-1895 se podle Mráčkovy projektu stavěl neorenesanční nájemní dům 1168/II v Petrské ulici. I když nemáme doloženou širší aktivitu Mráčkovy stavební kanceláře, můžeme předpokládat, že stavitele vyhledávala veřejnost pro stavební úpravy menších rozměrů. Soudíme tak podle doložených změn, které prováděl v devadesátých letech 19. století na stavbách jiných architektu. V roce 1895 jsou doložené změny v dispozici budovy a hlavně na fasádě nájemního domu 1039/II v ulici Na Poříčí od architekta a stavitele Václava Romováčka (1853-1932).¹⁷⁸ V této době stavitel Mráček buduje dvoupatrové skladiště a kolnu při domě 1158/II na Novém Městě pražském.

Mráček jako stavitel spolupracoval s architektem Vratislavem Pasovským (1854-1924), který studuje na české technice mezi léty 1871-1876 a od roku 1879 ve Vídni u Theofila Hansena. Pasovský je v českých zemích proslavený kvůli stavbě Petřínské rozhledny, která vznikla na žádost Klubu českých turistů (1888), na jehož založení se architekt podílel.¹⁷⁹ Pasovský vypracoval v neorenesančním stylu projekt škol v Chlumci nad Cidlinou, který

realizoval stavitel Mráček mezi léty 1898-1899. Tento velký areál škol v sobě čítal smíšenou obecnou, měšťanskou chlapeckou, dívčí obecnou a tehdy nově založenou i dívčí měšťanskou školu. Ani u této spolupráci architekta a stavitele nejsou známé žádné další realizace.

V Mráčkově pozůstalosti v Archivu architektury a stavitelství v Národně technickém muzeu v Praze se objevují i nákresy staveb, které nejsou v literatuře Mráčkovi připisovány. Nájemní dům čp. 87 na rohu Platněřské a Křížovnické ulici v Praze postavený mezi léty 1892-1895 se původně vystavěl pouze jako trojpatrová stavba s tupě zakončeným nárožím. Podle doložených archivních plánů je Mráček autorem nově vzniklého čtvrtého patra budovy, které přistavěl v roce 1897.[38,39] Nově přistavěné patro navazuje na předchozí patra omítnutými cihlami. Jeho jednotný ráz vzhledu dodržují sdružená okna v první a poslední okenní ose do ulice Křížovnické. Mráček patro ukončil atikovou římsou s motivem obráceného obloučkového vlysu. Stavba se tak výškově vyrovnává okolní zástavbě domů.

Od roku 1902 se Mráček realizuje spíše v pedagogické činnosti. Jako vynikajícímu odborníkovi nabídlo tehdy vídeňské ministerstvo vyučování a profesuru na škole v Jaroměři, kde působil až do roku 1907, než ho povolali na Vyšší státní průmyslovou školu v Plzni. Po čtyřech letech na plzeňské průmyslové škole přechází do Prahy na Vyšší státní průmyslovou školu. Po roce 1919 se stává ředitelem školy v Jaroměři, kde žil v posledních letech na zasloužilém odpočinku, jak uvádí jeho nekrolog otištěný v Národní politice.¹⁸⁰ Není jisté, kdy přesně Mráček ukončil svou pedagogickou činnost v Čechách a vrací se zpět do Paříže, kde umírá stářím v roce 1931.

Z dochovaných záznamů lze usoudit, že stavitel Mráček byl svým žákům schopným učitelem. Archiv architektury a stavitelství Národního technického muzea v Praze dochoval několik ručně psaných poznámek o stavitelství doplněných kresbami. Poznámky nejsou psány pouze jednou rukou, a tak se nám patrně dochovaly záznamy přednášek jeho žáků. Podle tematického obsahu Mráček vyučoval předmět „*Stavební ekonomii*“, který vysvětloval jakým způsobem má pracovat stavební podnik, aby se dočkal finančního a hospodářského úspěchu. Dále jde spíše o stavebně technické rady k udržení správného rozpočtu stavby. Mimo to záznamy poučují o zdivu či použití železobetonu. Bohužel Mráčkova pozůstalost neobsahovala žádné informace o stavitelově pobytu ve Francii, natož žádné inspirativní zdroje či nákresy pařížských staveb, které by ho ovlivnily při stavbě domu Bellevue.

8.2 Dům Bellevue na Smetanově nábřeží

Dům Bellevue se nachází v Praze na nároží Smetanova nábřeží a ulice Karolíny Světlé. V překladu z francouzštiny znamená jméno domu „*krásná vyhlídka*“, což je oprávněné díky poloze a výhledu na Karlův most a Hradčany. Právě zde stavitel Konstantin Mráček v letech 1891-1897 vystavěl nový komplex vzniklý spojením tří domů čp. 328, 329 a 330/I.

První zmínka o zástavbě se datuje do 14. století, kdy dům sloužil jako lázně. V této době jako majitel uvádí lazebník Pešek, pak Henslín, Heyman, Křišťan Helm, kdy se zástavbě říkalo lázeň Helmova. Po roce 1412 se stal majitelem této budovy Matyáš Čvanhák, po němž lázně připadly jeho dceři Uršule a jejímu manželovi, který si říkal lazebník Benášek.¹⁸¹ V roce 1508 připadl novému majiteli Tomáši Papouškovi či Papperlovi. Lázním se pak říkalo Papouškovy nebo Papperlbad a od té doby neslo domovní znamení znak papouška. Tahle zmínka pochází od Františka Rutha a je ovlivněna zápisky J. Teigeho o lasebníkovi Papouškovi.¹⁸²

Do 16. století dům vlastnil pouze jeden majitel a převážně se dědil z generace na generaci. V této době se dům z neznámých důvodů rozdělil na tři části s odlišným vývojem. U domu na parcele 328 můžeme jen odhadovat další vývoj. Někdy na přelomu 17. a 18. století získal dům ovdovělý příslušník pražského patricijského rodu Krocínů. V roce 1808 dům získali dědici po Josefu Johnovi a označili ho za „*nanejvýš sešlý*“ a prodali ho ručiteli půjček Vítu Pesselovi. Magistrátní stavební komise rozhodla, že domu akutně hrozí zřícení a majitel Pessel musí zlepšit podmínky domu. Po jeho smrti šla jeho zadlužená pozůstalost do dražby a v roce 1834 ji koupil ředitel panství Mníšek Karel Rotka.

Stavební historie všech tří domů se podobá v tom, že žádný z majitelů neinvestoval do větších oprav a všechny tři domy se v 19. století ocitly ve špatném stavu. Dva spojené domy čp. 329 a 330 měly stejného majitele Josefa Heydeho, který v roce 1868 žádal o povolení zvonu obnovit lázeňskou tradice, které ze zdravotních důvodů zamítla městská rada. Koncem osmdesátých let 19. století jsou stanoveny regulační plány na rozšíření a zarovnání uliční zástavby Poštovské, dnes ulice Karolíny Světlé. Všechny tři domy se nachází ve špatném stavu a v roce 1890 jsou prodány staviteli Konstantinu Mráčkovi s úmyslem radikální přestavby.¹⁸³

V roce 1840 se koná přestavba Smetanova nábřeží na pražskou promenádu s řetězovým mostem před řeku Vltavu a náměstím uprostřed s pomníkem císaře

realizovaným mezi léty 1844-1846 stavitelem Josefem Krannerem a kameníkem Karlem Svobodou.¹⁸⁴ Kvůli pomníku panovníka vydalo město výnos, že domy na nábřeží se smí stavět pouze do výšky dvoupatér. To ovlivnilo i výstavbu dvou řad nájemních domů na severní a jižní části nábřeží provedenou architektem Bernardem Grueberem v letech 1841-1845. Stejný výnos platil i pro Mráčka v roce 1891, kdy dával plány novostavby ke schválení magistrátu, který z neznámých důvodů udělil Mráčkovi výjimku.¹⁸⁵

Velmi důkladný stavebně historický průzkum domu Bellevue provedl v sedmdesátých letech 20. století Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů.¹⁸⁶ Dokládá stručnou historii domu a stavebně historický průzkum.

Dům 328 umístěný v jižním bloku zástavby směřuje průčelím do ulice Karolíny Světlé.[40] Kolem roku 1824 ho nahrazuje klasicistní zástavba, ale když v roce 1891 postavil Mráček vedlejší dům čp. 329, pak i tento dům nahradila novostavba jako poslední z komplexu budov v roce 1897. Pětipatrová stavba s pěti osami v průčelí s obdélně ukončenými okny v prvním patře. Nárožní okno je zaklenuté edikulovým rámem s nakoso vytočenými pilastry. Tato edikula nese arkýř druhého a třetího patra. Okna s šambránami v druhém patře ukončuje voluta a mezi okny zdobí fasádu hermovky. Ve čtvrté okenní ose vystupuje trojboký arkýř se šikmými bočními stěnami, nároží lemují polosloupky s toskánskými hlavicemi, které stojí na konzolkách. Patra od sebe odděluje vystavěná římsa. Ve třetím patře okna ukončuje polokruh a ve čtvrté okenní ose zůstává arkýř s gotizujícím oknem, ten vrcholí trojúhelným nástavcem s volutovými křídly a malým okénkem. Fasádu ukončuje horní pás zubořezu.

Vedlejší domy 329 a 330 koupil Mráček ve špatném stavu od stejného majitele doktora Palma. V roce 1890 stavitel požádal o povolení k úplné demolici a nově vzniklou parcelu rozdělil pod písmeny „A, B, C“, přičemž „A“ odpovídalo domu čp. 330. Na místě měl postavit dva nové třípatrové činžovní domy, ale v roce 1893 zažádal Mráček o změnu plánů a domy spojil v jeden komplex. V přízemí zamýšlel vybudovat rozsáhlejší prostory pro kavárnu či restauraci. Autorem všech stavebních plánů byl samotný Mráček a spolupracoval se stavitel Václavem Holečkem, jehož jméno se nám v souvislosti s Mráčkem objevuje poprvé.

Novostavba je pojata ve stylu nizozemské renesance s věží, která svou barevností narušuje klasicistní zástavbu okolních domů na nábřeží. Kvůli vyvýšenému nábřeží nese tato část domu pouze tři patra s podkrovím, oproti domu čp. 328 do ulice Karolíny Světlé, který

má o patro více, aby dodržoval stejnou výšku. Barevnost fasády způsobuje kombinace červeného režného zdiva se žlutě omítnutými cihlami, které architekt využívá jako dekorativního prvku. V nároží budovy se tyčí věž s arkýřem.[41] Přízemí věže prolomují velká půlkruhová okna s klenákem v dolní části a od prvního patra jsou odděleny římsou. V druhém patře věže se nachází balkón, který vznikl v pozdější úpravě bytu v roce 1917. V tomto místě začíná stoupat tříčtvrteční válcový arkýř na bohatě profilované konzole, který sahá do výšky budovy. V úrovni čtvrtého patra je na arkýř přičleněn ještě jeden drobný se sedlovou střechou vrcholící fiálou. Páté patro věže obíhá ochoz s kuželkovou balustrádou a nad ním se nese obloučkový vlys vytvořený ze žlutých cihel ukončený římsou se zubořezem a jehlancovitou střechou.

Severní strana domu směřuje k řece Vltavě. Zde dominuje výrazný rizalit tvořený ze žlutých omítnutých cihel obsahující vstup do domu čp. 329.[42] Bohatě zdobený portál s postranními pilastry s mužskými maskarony v římsce nad vchodem nese letopočet 1891 a ve štítu se objevuje plasticky vytvořená hlava papouška. Portál zasazený do edikuly rámuje dvojice kanelovaných polosloupů s toskánskými hlavicemi, které nesou kladí na konzolách s triglyfy. Rizalit prostupuje stavbou až do výše třetího patra, kde ho ukončuje římsa nesoucí na dvou konzolách štít rámovaný pilastry. V přízemí jsou ještě další dva vstupní vchody vedoucí do obytných částí domu. Vstup do domu čp 329 tvoří jednodušší portál rámovaný polosloupky nesoucí římsu, na kterou je dosazen rozeklaný fronton s oknem vsazeným uprostřed. Portál je umístěný mezi dva ze tří krakorců nesoucí balkón s balustrádou.

Okna v prvním patře jsou orámována šambránami s obloučkově vykrojenými horními rohy, které zdůrazňují klenáky. V druhém patře jsou okna jednodušší pouze se šambránami a ve spodní části s vlysem tvořeným balustrádou a třetí patro má okna zaklenuta půlkruhově. Na stavbě se nachází počet balkónů symetricky rozmístěných po fasádě. Balkón v druhém a třetím patře nesou krakorce zdobené volutami a s mřížovým zábradlím. Stavbu ukončuje římsa zdobena plastickými koulemi, ze které vybíhá mansardová střecha s podkrovními vikýřky.

Na domě čp. 330 vystupuje z fasády pouze jemný rizalit s portálem v přízemí.[43] Portál je rámovaný pilastry, které v horní části nesou římsu s kladím. Nad římsou je součástí portálu sdružené okno s rozeklaným frontonem. Schéma oken v patře opisuje severní fasádu. Rizalit vrcholí trojúhelným štítem rámovaným volutami doplněnými po

obvodu pilíři a čučky. Štít, bohatě stupňovaný přechází ve svém závěru do čtvercového nástavce s reliéfní mužskou hlavou.

Východní strana domu se přizpůsobila nerovnému terénu nábřeží. Velká okna věže zde pokračují po celém prvním patře, kde převýšením vznikla terasa. Fasáda a okna všech pater napodobují severní fasádu až na výjimku arkýře v druhém a třetím patře. Obdélný arkýř nese dvojice krakorců v nároží. V závěru třetího patra arkýř ukončuje esovitě prohnutá stříška. Nad arkýřem ve čtvrtém patře vzniklo půlkruhové okno. V nároží budovy ve výšce pátého patra je dobrý balkón. Fasáda vrcholí velkým trojúhelníkovým stupňovitým štítem členěným nakoso postavenými pilíři.

V dobovém tisku se recenze stále probíhající stavby objevila v roce 1894. „*Malebné Františkovo nábřeží, s něhož rozevívá se nejkrásnější rozhled na Vltavu, Petřín, Strahov, Hradčany, Malou Stranu a Karlův most, na celý ten čarokrásný prospekt, jenž z Prahy učinil jedno z nejkrásnějších měst evropských, nabylo novým nájemným domem architekta Konstantina Mráčka, jehož vkusná stavba zvedá se na místě bývalého starého a sešlého již domu, známého všeobecně pode jménem Papouškových lázní, ozdoby nejen odrazů staveb okolních, více méně prostých domů činžovních, ale i od starobylého rázu celého výše zmíněného prospektu, jemuž čistá gotika a malebný barok vtiskl hlavní ráz.*“¹⁸⁷ Je zvláštní, že ani *Zprávy* se nepozastavily nad stavbou takových rozměrů a nevyjádřily se k množství cizorodých eklektických prvků, které stavitel použil. Stavba při svém vzniku musela narušit klasicistní dvojpatrovou zástavbu domů a bez ohledu na pražské panorama. Právě rozvinutí takového typu domu je považováno za poplatné asanaci a i celkové atmosféře, která v té době panovala v Praze.

V sedmdesátých letech 20. století *SÚRPMO* řadí dům ve směrnících pro asanaci a rekonstrukci mezi objekty z období eklektismu, které nesrostly s daným prostředím a působí v obraze města násilně a cizorodě.¹⁸⁸ S ohledem na architektonický ráz objektu nabádá k nahrazení urbanisticky i architektonicky vhodnou novostavbou.

8.3 Podobnosti staveb Vlámského domu a Bellevue

Vlámský dům postavený mezi léty 1869-887 našel svého pokračovatele ve stavbě mladšího pražského domu Bellevue z let 1891-1897. V rámci doložených životopisných dat

nelze předpokládat, že by se oba architekti během své aktivní činnosti potkali. Charle-Albert pobýval během svého života převážně v Bruselu a v roce 1880 představil téměř dokončený dům na výstavě v Bruselu. V této době český architekt Konstantin Mráček (1859-1931) stále studuje na pražské technice a krátce po jejím ukončení v roce 1884 odjíždí do Francie. Je možné, že se Mráček při pobytu v Paříži seznámil se stavbou Vlámského domu z francouzského architektonického tisku devadesátých let 19. století, kde se hypoteticky mohla objevit oznámení o zadluženém domě, který Albert nabízí k prodeji. Jelikož nejsme obeznámeni s Mráčkovou činností ve Francii, o níž nemáme žádné zprávy, můžeme se tedy pouze domnívat, že nestudoval pouze pařížskou architekturu, mohl také cestovat a poznávat architekturu v Belgii. Pokud bychom vážně uvažovali o poslední možnosti, bylo by k zamyšlení, proč se nizozemské prvky projevují pouze na jeho jedině realizované stavbě. Dále neorenesance ve Flandrech v devadesátých letech 19. století pomalu ustupuje a není předmětem aktuálních architektonických diskuzí.

Dům na Smetanově nábřeží se stal realizací Mráčkovy vize, protože při stavbě nemusel brát ohledy na přání objednavatele. Zvláštní je, že ze všech architektonických realizací stavitele máme dochovaný pouze tento dům v nizozemském stylu, který mohl sloužit i jako ukázka architektonických schopností stavitele.

Rozměrově je pražský komplex tří domů mnohem obsáhlejší než bruselský dům, liší se však i počtem poschodí a navíc členitost pražské stavby nezasahuje tak výrazně do prostoru. Největší podobnost u obou staveb najdeme, když se zaměříme na věž s obdélným arkýřem. Pražská věž má arkýř typu donjonu subtilnějšího tvaru, který začíná až v prvním patře stavby. Větší donjon typu vlámské stavby by v pražském prostředí evokoval fortifikační stavbu více než obytný dům. Sdružená obdélná okna věže Vlámského domu jsou totožná s okny třetího patra domu Bellevue.

Podobnost staveb se nejlépe prokáže na bližším porovnání hlavních vstupů. Oba portály jsou plně totožné až na několik drobnějších detailů a domovního znamení. Vlámský portál domu nese ve znamení lva, zatímco Mráček použil papouška na památku Papouškových lázní. Portál je vsazen do rizalitu, který přesně kopíruje rizalit s hlavním portálem Vlámského domu. Podobnost potvrzuje, že se český architekt musel setkat s vlámským portálem, který mu posloužil jako předloha.[44,45] Charle-Albert se při stavbě portálu Vlámského domu inspiroval architekturou 16. a 17. století ve Flandrech, která by se

mohla rozšířit i na území France, kde se s ní mohl Mráček seznámit. Ale v tomto případě by Mráček nemohl znát ani jiné architektonické prvky Vlámského domu.

V oblasti Paříže se nevyskytuje žádná stavba, která by se natolik inspirovala Vlámským domem, aby použila stejné architektonické prvky, natož aby odpovídala celkové podobě domu.¹⁸⁹ Mráček se během svých cest musel setkat přímo se stavbou Vlámského domu, nebo s jeho vyobrazením.

9. Urbanistické úpravy měst v druhé polovině 19. století

Podle vzoru urbanistických nálad v jiných městech Evropy se i v Praze po roce 1873 začíná s bouráním barokního opevnění. Nově vzniklé pozemky město vykupuje od vídeňských úřadů za daleko vyšší sumy, než je to v případě jiných měst, například Vídni, Brnu nebo Olomouci, kde úřady pozemky městu darovaly. Na místě hradeb vyrostly nové okružní třídy často s širokými promenádami a zelenými parky. V Praze neprošla snaha Spolku architektů a inženýrů prosadit tento typ zelených parků. Neprošel ani návrh projednávající vytvoření okružní třídy podobné vídeňské Ringstrasse.

V Praze se stavební činnost kvůli jednání o ceně pozemku protáhla o desetiletí, ale i přesto vznikly v hlavním městě tři podstatné urbanistické celky: Národní třída, nábřeží kolem Rudolfiny a Václavské náměstí. Velký rozvoj zaznamenal kulturní život obyvatel města, nově se staví muzea, divadla, sokolovny, školy, reprezentativní domy, spořitelny, banky, ale i nové továrny, vodárny i elektrárny. Rozvoj zaznamenávají i městské celky: Staré a Nové Město pražské, Hradčany a Malá Strana. K těmto městským částem přibyl pod pražskou samosprávou Josefov v roce 1850 a dále Vyšehrad v roce 1883, Holešovice v roce 1884 a následně i Libeň v roce 1901. Další pražská předměstí jako jsou Vinohrady, Žižkov, Smíchov nebo Karlín zůstávají právně samostatná.¹⁹⁰

V této době vznikají v jiných městech proslavené okružní třídy podle vídeňského vzoru. První okružní třídu vybudovali v Brně v roce 1861 podle návrhu architekta Ludwiga Förstera (1797-1863). V jejím okolí se rozrůstají nové nájemní paláce, muzea i městská divadla a vznikají úplně nové typy budov: tělocvična pro Německý spolek (1867-1878) či Německý dům (1887-1891). Brno tak získává významný urbanistický rozvoj v městské části. Okružní třídy vznikají také v sedmdesátých a osmdesátých letech v Opavě (1869-1876), Olomouci (1885) i ve Znojmě (1876-1882).

Urbanismus a novodobý ráz Prahy nejvíce ovlivnila asanace posledních desetiletí konce 19. století, která se stává významnou nejen pro svůj rozsah a zásah do městské zástavby, ale i svým politickým a společenským pojetím. První úvahy o změnách proběhly již o desetiletí dříve, než došlo k akci samotné. V roce 1887 vypsal město soutěž o asanaci celého Starého Města a Josefova. Pražská samospráva vysvětlovala tento počín potřebou zlepšit hygienické a stavební podmínky ve čtvrti. Městu nejspíš nevyhovovala ani blízkost k reprezentativnímu Staroměstskému náměstí. K rozhodnutí pro asanaci přispěla i snaha o

moderní vzhled města po vzoru Haussmannových vzdušných bulvárech, které vznikly v padesátých a šedesátých let 19. století v Paříži.

V roce 1886 Staroměstská radnice při vyjednávání určovala území, na kterém je potřeba zlepšit hygienické podmínky a k Josefově přidala i okolí ulice Poštovské (dnes Karolíny Světlé) na Starém Městě.¹⁹¹ Právě v této nově regulované oblasti nábřeží staví v polovině 19. století Bernard Gruebner nové bytové domy v neoklasicistním stylu s neorenesančními prvky. Další regulační plány upřesnily Josefov, zátopovou oblast Starého Města a Vojtěžskou čtvrť na Novém Městě.

Asanace vstupuje v platnost až v roce 1893 podepsáním asanačního zákona umožňující tyto rozsáhlé stavební změny. Týkala se převážně židovského města Josefova a části Starého Města. Město objasňovalo principy asanace veřejnosti v denním tisku, ale také přednáškovými akcemi. S výkladem o zdravotních, technických, právnických a finančních problémech vystoupili 6. dubna 1893 reprezentanti radnice pánové Záhoř, Kaftan, Podlipný a Blažek.¹⁹² I jednotlivé názory a reakce na asanaci se ojediněle vyskytovali v soudobém tisku. V roce 1887 spisovatel Jan Neruda napsal fejeton otištěný v Národních listech, kde nelibě rozebírá návrhy tří protagonistů nové zástavby, městského geometra Alfréda Hurtiga, architekta Matěje Strunce a městského inženýra Jana Hejdy.¹⁹³

Celistvost městského rázu jako celku obhájí proti jeho narušení Renata Tyršová v článku v Národních listech v roce 1887. Varovala před narušením estetickým hodnot středověké Prahy a ukvapené realizaci návrhů. Tento článek předchází následující dění před přijetím zákona a před negativními reakcemi s protesty veřejnosti. I přesto autorka souhlasí s přestavbou Židovského města kvůli jeho zchátralému stavu.¹⁹⁴

V roce 1893 vystoupil Karel Chytil a nabádal k důkladnému zdokumentování domů určených k demolicí, jak fotograficky tak i po stránce stavbě historického průzkumu. Chytilovy myšlenky podnítily ustanovení komise na soupis památek, která ještě v témže roce vstoupila v platnost a začala evidovat a sepisovat pozůstalé domy. V roce 1896 zazněl v Národních listech Mrštíkův „*Velikonoční*“ manifest.¹⁹⁵ Mrštík napadá město, aby se nepřipravovalo o svůj skvost a malebný historický ráz. Manifest podporv ýznamné osobnosti, malíři i veřejnost a dále směřoval do vyšších sfér zastupitelstva městských radních. Mezi podepsanými se objevilo i jméno starostova zástupce Jana Podlipného, budoucího pražského starosty. Ohlas akce přispěl k zřízení Umělecké komise v roce 1896 z řad architektů, kteří plány úprav podrobili nového rozboru. Městská rada přiznala komisi poradní hlas ve všech

věcech, které se týkají udržování a zachování památek. Šestnáct členů Umělecké komise tvoří dva zástupci městské rady, po jednom zástupci České akademie, archeologického sboru Musea království českého, Společnosti přátel starožitností, Umělecké besedy, Křesťanské akademie, Spolku architektů a inženýrů, dále pak zástupci pražských muzeí a archivů a členové stavebního úřadu.¹⁹⁶ Komise neměla možnost zvrátit ničení památek, přičemž její názor na historickou, architektonickou a uměleckou cenu objektu mělo pro městskou radu hodnotu nezávazného pracovního podkladu. Působení soupisné komise se pochopitelně neomezovalo jen asanačním obvodem, ale vztahovalo se k celé Praze. Bohužel od počátku se komise střetávala při prosazování svých návrhů s neporozuměním u městské rady. V jednání nebránila domy Josefova, ale jednala o větší asanační zásahy v centrální části hlavního města.

Během posledních let konce století se situace mění a s ním i idea asanace. Protesty jsou hlavně proti mizejícím historickým blokům domů v centru. Vyvrcholení nastalo při projednávání vyústění Karmelitské ulice na Malostranské náměstí „*průlomem U klíčů*“, což dalo silné podněty ke dvěma významným literárním článkům na obranu staré Prahy v časopise *Rozhledy*: „*Skutky Konyášovy*“ Zdenky Braunerové a „*Bestie triumphans*“ Viléma Mrštíka.¹⁹⁷

Tento český spisovatel se vlastenecky zapojoval do uchování starobylého rázu hlavního města a sehrál velkou roli v otázce asanace. Název své stati si vypůjčil od německého filozofa Friedricha Nietzscheho a v obsahu často útočně jmenuje městské radní a zmiňuje necitlivé zásahy, které napáchali. Reakce na tuto tvrdou kritiku se dočkal ze strany veřejnosti, ale státní správa nebrala protesty vážně. Mrštík vzbouřil i studentstvo, když tuto vlnu protestů vyvolala jeho výzva v časopise *Lumír* v roce 1898.¹⁹⁸ Na schůzi pořádané v Karolinu vystoupil i Karel Chytil se svou řečí „*O historickém vývoji a rázu Prahy*“,¹⁹⁹ dále také zazněly listy spisovatele Svatopluka Čecha a dalších osobností. Tehdejší starosta Jan Podlipný se schůze zúčastnil jako čestný host „*byl, uvítám hlučným voláním Na zdar!, do nějž mísil se též sykot.*“ Zde starosta Podlipný ujistil studenty, že jeho „*srdce bije pro tytéž ideály.*“²⁰⁰

V roce 1897 předložila Umělecká komise městské radě návrhy změn plánů asanačního území, které starosta Podlipný zamítnul dopisem obhajujícím vítězný asanační návrh pánů Hurtiga, Hajdeho a Strunce, „*...ke kterému se odborná veřejnost měla možnost vyjádřit již před deseti lety.*“²⁰¹ V roce 1898 se rozhodla Umělecká komise ukončit činnost ze

své vlastní vůle, po nepřijetí návrhů městskou radou. Podala demisi po zboření staroměstského kláštera a prelatury sv. Mikuláše v roce 1898.²⁰² Komise vytvořila základy a o dva roky později v roce 1900 se úspěšně zformovalo sdružení Klub za Starou Prahu.

Celá akce asanace hlavního města se měla ukončit do roku 1903, ale již v roce 1901 se městská rada obrátila k příslušným orgánům se žádostí o prodloužení. V roce 1903 město schválilo a prodloužilo zákon asanace o dalších deset let. Zákony se prodlužovaly vždy o desetiletí do roku 1913, 1923, 1933 až nakonec trvaly do roku 1943.

9.1 Pražský starosta Jan Podlipný

Pražský advokát a starosta Jan Podlipný (1848-1914) se během svého funkčního období stává významnou osobností asanace a situace v posledním desetiletí 19. století. Mimo politickou kariéru je Podlipný ryzím členem pražského Sokola, kam vstupuje v roce 1870 jako čekatel pod sbor jednoho z otců zakladatelů spolku Miroslava Tyrše (1862). V roce 1889 ho Česká obec sokolská volí za svého prvního starostu a tuto funkci Podlipný svědomitě plní až do roku 1906. Velké zásluhy jsou mu připisovány v navázání oficiálních i osobních styků spolku s Francií, a to nejen s Paříží, kam pořádal četné výpravy. Jako hlavní propagátor česko-francouzského stylu si nenechal ujít příležitost Světové výstavy v Paříži v roce 1889, kterou navštívil se šedesáti cvičenci. To hodnotila německá část Pražanů jako jistou zradu Čechů vůči své vlasti.²⁰³ Slovanskou vzájemnost podporoval výpravami i do jiných zemí, stanul v čele Sokolstva v Lublani i přes zákaz vídeňské vlády. Jako starosta spolku působil Podlipný velmi aktivně, a tak se díky němu spolek rozšířil také na Moravu a do Slezska.²⁰⁴

Na rozdíl od většiny starostů z přelomu 19. a 20. století podporuje Podlipný pokrokařskou stranu mladočechů. V roce 1885 se dostává do královského zastupitelstva hlavního města Prahy a v roce 1891 zastupuje mladočechy ve městské radě. V tomto desetiletí jsou mladočeši nejvíce pokrokařská strana bojující za modernizaci hlavního města Prahy a také za jeho ozdravení. Vzorem se jim stává Paříž, „*hausmannovsky*“ zmodernizovaná světová metropole umění, pokroku, světových výstav, životního stylu a myšlenkového světa. V roce 1897 Podlipný hned po svém nástupu do funkce starosty zřídil v Praze francouzský konzulát.

V období od roku 1893 do 1896 Podlipný pracuje jako první náměstek starosty Čeňka Gregora a po jeho odchodu z funkce, se dne 2. ledna 1897 stává starostou královského hlavního města Prahy. Navzdory dvojjazyčnosti hlavního města prohlásil Prahu jako slovanskou. Také jeho nástupní projev pronesený v češtině vzbudil vlnu nacionálního myšlení a nevole u německého obyvatelstva. Nově zavedené změny měly přinést jazyková nařízení ministerského předsedy Badeniho (1897), Gautsche a Thuna (1898), kdy se čeština dočkala zrovnoprávnění s němčinou ve vnitřním styku a na úřadech. Bohužel platnost nevydržela dlouho a nařízení jsou odvolána v následujícím roce 1899 na nátlak německých nacionalistických stran.²⁰⁵ Podlipný se jako vlastenec zasloužil o oslavy stého narození Františka Palackého (1798-1876) a při této významné události v roce 1898 položilo město základní kámen jeho pomníku.

Podlipný se projevuje jako horlivý stoupenec vytvoření „*Velké Prahy*“. V době svého působení se usilovně snažil překonat rozdrobenost městských obcí a přesvědčit je, aby vstoupily do pražského svazku. Neuspěl ovšem, s výjimkou Libně, jejíž připojení se uskutečnilo až po skončení Podlipného starostenství v roce 1901, a nejvýznamnější předměstské obce naopak dosáhly v této době ve Vídni povýšení na samostatná města, například Žižkov, Nusle, Vršovice, Vysočany, Smíchov, Karlín, Bubeneč a Břevnov.²⁰⁶ V tomto kontextu je pochopitelné, že se Podlipný zajímal o dobový moderní urbanismus měst a možná právě to ho vedlo k překladu knihy belgického starosty Charlese Gommaire Bulse (1837-1914). V té době se zcela běžně vyměňují technické informace, odborné materiály a publikace s řadou evropských měst. Literární činnost Podlipného se v českých zemích omezuje pouze na jeho pracovní oblast, kdy přispíval články hlavně do sokolských časopisů.

Starosta chtěl podpořit splavnost Vltavy a zmodernizovat komunikace a prosazoval také projekt pražské kanalizace, plynofikace a elektrifikace, tramvajové dopravy, potrubní pošty, moderních vodáren a vodovodní sítě. Usiloval o monumentalizaci města a o jeho reprezentaci v duchu českého vlastenectví proti Rakousku-Uhersku. Souhlasil s asanací Josefova, Starého Města, Podskalí a dalších části Kampy a Malé Strany, i když podepsal Mrštíkův manifest, a tím se z něho stal zastánce starobylého rázu města pražského. Jeho souhlas v kontextu jeho víry směřoval ke zmiňovanému „*ozdravení města a pokroku*“.

Mrštíkovy útočné články, které zazněly v novinách a časopisech, míří přímo proti městské radě. Jedním z bodů sváru se stal spor o kostel sv. Václava na Zderaze na Novém Městě, který vedla městská rada se členy komise a ochránci staré Prahy. Ke snaze zbořit

zderazský kostel radní Karel Černohorský přidal ještě jeden návrh demolice, když „*upozornil na zbytečnost kostelíčka sv. Trojice v Podskalí.*“²⁰⁷ Hlasování městské rady dopadlo v této situaci pro zboření kostelů, jak požadovali páni radní, ale zde právě podpis starosty Podlipného a obhajoba Umělecké komise napomohla uchránit obě památky, které můžeme dodnes nalézt v Praze.²⁰⁸ Poměrně velkou nevoli v roce 1898 způsobila zpráva o zboření tří domů čp. 931, 932, 933 na Staroměstském náměstí, na jejímž místě se měla postavit budova městské pojišťovny, které město přislíbilo tento lukrativní pozemek.²⁰⁹ Nejprve se záležitost na výzvu starosty Podlipného a zastánců staré Prahy v zastupitelstvu podařilo pozastavit, ale ne na dlouho. Podlipný se v dopise Zemského výboru vyjádřil: „*Usnesení rady městské ve příčině sbourání oněch tří domů... zastaviti nemohu, ježto neshledávám pro tento krok ani formálních, ani materiálních důvodů. Nelze přece tvrditi, že by usnesením tímto způsobena byla obci pražské podstatná škoda, naopak bylo by na škodu obce, kdyby domy čp. 931, 932 a 933 - I měly býti ponechány v nynějším svém stavu, neboť adaptace jejich k řádnému užívání a obývání dle úsudku znalců úplně jest nemožnou...*“.²¹⁰ Zemský výbor se z posledních sil snažil aspoň o zachování určitých částí z těchto tří domů na severní straně Staroměstského náměstí. Bohužel na schůzi městské rady v roce 1899 bylo nařízeno zbořit domy celé. Primátor Podlipný nejspíše ze sentimentu, navrhl pojišťovně začlenit nejcenější fasádu domu čp. 932 do současné podoby.²¹¹

V Čestných pamětech Jana Podlipného vydaných k jeho úmrtí Českou obcí sokolskou se kromě sokolských zásluh a stručného životopisu můžeme dočíst, že „*politik byl předsedou Spolku pro postavení pomníku Husova, náměstkem vrchního ředitele Zemské banky a předsedou ředitelstva Městské spořitelny pražské, předsedou Národní rady české atd.*“ Podlipný zastával mnoho funkcí, přičemž ty v městských podnicích a finančních ústavech vyplývaly z jeho postavení člena obecního sboru, městské rady či náměstka starosty a také zemského poslance. Pro tyto funkce má i dobrou odbornou kvalifikaci advokáda. Ale jako pražský starosta nemohl tyto funkce v letech 1897-1900 vykonávat. Předsedou Národní rady české je jako její zakladatel až do své smrti, přičemž se jedna sjednocující „*nadspolkový*“ a nepolitický orgán, který prosazoval české snahy v celoevropském měřítku, pěstoval mezinárodní styky a vztahy s českými krajany v zahraničí. Podlipný se inicioval v této funkci při udělení čestné medaile hlavního města Prahy pražské rodačce a první nositelce Nobelovy ceny míru baronce Bertě Suttnerové v předvečer první světové války v době, kdy ji Vídeň a císařský dvůr zavrhlly jako zrádkyni a pacifistku.²¹²

Jeho funkční období skončilo odstoupením dne 18. ledna 1900, ale v městské radě aktivně působil až do své smrti 19. března 1914. V úřadě ho vystřídal staroček Vladimír Srp (1856-1916), který již byl jednou zvolený za starostu v roce 1896, ale tehdy volbu nepřijal a stal se prvním náměstkem Jana Podlipného. Obě osobnosti nesly stejné břímě své doby, chtěly nezávislost Prahy na Vídni a orientaci na Paříž.²¹³

Oficiální portrét starosty zhotovil akademický malíř Vojtěch Hynais (1854-1925) během svého mandátu v roce 1897. Obec sokolská i po jeho smrti nadále oceňovala jeho přínos, když v roce 1924 věnovala pamětní desku na pražský dům čp. 309 na Starém Městě v Bartolomějské ulici 13, kde Jan Podlipný žil a také zemřel. Na počest jeho zásluhy o připojení čtvrti Libně ku Praze dne 12. září 1901 vztyčila obec pomník v roce 1935. Sochu Jana Podlipného na Elsnicově náměstí realizoval sochař Jaroslav Brůha a návrhy na úpravu zhotovil architekt Jan Bloudek.

9.2 Bruselský starosta Charles Buls

Charles François Gommaire Buls (1837-1914) se narodil ve vlámském městě Mechelen jako syn zlatníka. Po ukončení základní školní docházky začal studovat umění, aby mohl pokračovat ve šlépějích svého otce. Umění studoval v zahraničí, přičemž jeden rok pobýval v Paříži a devět měsíců v Itálii, kde si osvojil znalosti malířství, sochařství a rytectví. Po svém návratu do vlasti se začal věnovat studiu jazyků, převážně angličtiny, němčiny i latiny. Během roku 1862 změnil své životní plány a místo zlatnické kariéry se zabývá prosazováním reformy v oblasti výuky a politiky. O dva roky později, v roce 1864, se spojil s dalšími liberálně smýšlejícími kolegy a založil organizaci *La Ligue de l'Enseignement*, kde mezi léty 1864-1880 působí jako sekretář, od roku 1880 do roku 1883 jako prezident a pak opět od roku 1905 až do své smrti. Tyto aktivity ho zavedly do politiky a v roce 1877 se účastní voleb do městské rady. Jako vlámský kandidát podporuje progresivní pokrok, zejména v jazykových otázkách a vzdělávání všech včetně žen, o kterém často píše. Nastává velmi rychlý kariérní růst a již v roce 1879 odpovídá za vzdělávání v zemi. V roce 1881 je Buls zvolen bruselským starostou a svůj post zastává až do odstoupení v roce 1899.

Buls během svého působení v čele města mění přístup k velkým urbanistickým změnám, které začaly již dříve. Po revoluci v roce 1830 vznikla nově nezávislá konstituční

monarchie. Vláda a městská rada demonstrovala nově vzniklé království výstavbou prestižních budov nejen pro obchody, správu, justici a školství, ale také zavedením krytých tržišť, zejména Galerii St. Hubert od Jeana-Pierra Cluysenaara (1837-1847). Velké stavební realizace v centru města byly umožněny zavedením vyvlastňovacího zákona v roce 1858. V následujícím desetiletí vznikají významné budovy jako Národní Banka od Henriho Beyaerta (1860-1867), monumentální Palác Spravedlnosti od Josepta Poelaerta (1866-1883) a budova Burzy od Léona-Pierra Suyse (1866-1883). Poslední zmiňovaný architekt navrhuje urbanistický plán pro tehdejšího starostu Julese Anspacha (1829-1879), který chtěl zlepšit zdraví ve městě zakrytím a odkloněním bruselské řeky Senny v roce 1865, a také vystavění velkého bulváru po vzoru Paříže v centru města.²¹⁴ V druhé polovině 19. století se upouští od pařížského systému, když jsou Haussamovy reformy považovány za banální. Proto se v Bruselu spíše usiluje o zlepšení kvality prostředí a vytvoření moderní architektury okolo hlavní třídy města.

Vlastenecké tendence, které potvrzují národ, se projevily i v obnově náboženských budov postavených v neogotickém stylu a také v revitalizaci civilních staveb. Nastává velký rozvoj urbanismu a průmyslu. Kolem přístavů na severu a jihu města se zakládají nové továrny, které nabízejí práci rostoucí populaci střední třídy obyvatelstva. To se stěhuje na předměstí, kde vznikají nové čtvrti. Pro nově zavedenou železnici v roce 1835 se zakládají nová nádraží. Nejstarší nádraží v Bruselu Gare du Nord dodnes zastává funkci největšího spojovacího uzlu. Spojení s předměstím se zlepšují i elektrické tramvaje od roku 1894.

Král Leopold II. měl vizi vytvořit stromy lemované cesty a velké plochy s parky. V roce 1840 pověřil architekta Charlese Eugèna François Van der Straetena (1802-1868) k vypracování plánu na vyrovnání města a předměstí, přičemž pouze některé z jeho plánů byly přijaty. V roce 1866 vymyslel Victor Besme (1834-1903) návrh, jenž by vytvořit Leopoldův bulvár, který se ponese od centra města severozápadně od kanálu Willebroeck až na vrchol Koekelbergského náměstí, kde po přelomu století Albert van Huffel (1877-1935) navrhl postavit národní památku baziliku Sacré-Coeur (1905-1970). V roce 1880 se v Bruselu koná Národní výstava a při její příležitosti je založen park Cinquantenaire.²¹⁵

Starosta Buls pokračuje v modernizaci města, ale používá raději menších zásahů, které vyhovují spíše střední třídě obyvatel Bruselu. Mezinárodní pověst mu přinesla obnova starších budov a zachování historického náměstí Grand Place v centru města a pokusy o zachování historické struktury města.

V reakci na návrh krále Leopolda II. nahradit obchodní čtvrt Montagne de la Cour komplexem muzeí a galerií publikoval starosta města Buls spis *Esthétique des villes* (1893). Zde autor vznesl námitky proti projektu a postupně systematicky vypracoval teoretický základ pro koncept moderního uměleckého urbanismu. Dává přednost racionálnímu přístupu v umění oproti všeobecnému plánování. Tvrdí, že sjednocování zástavby s danými místními podmínkami daleko lépe slouží požadavkům města než absurdní jednotnost nových schémat. Oproti jejich umělé novosti preferuje organický vývoj minulosti města. Tyto myšlenky mají blízko k novým estetickým principům německy mluvících urbanistů Camilla Sitteho (1843-1903) a Corneliuse Gurlitta (1850-1938). Buls překládá hlavní příspěvky Sitteho i Gurlitteho a stává se z něho prostředník šířící racionální přístup v estetice urbanistického plánování ve francouzsky mluvících částech Evropy. Tyto rady uznávané bruselské autority následují i v jiných zemích, například při opravách římského Piazza Navona nebo v okolí katedrály Ste Gudule (La Collégiale des SS Michel-et-Gudule) v Bruselu.²¹⁶

V mládí Buls studoval umění a proto ho hluboce znepokojuje vývoj dekorativního užitého umění. Zklamání uměleckou produkcí doby přinutilo Bulse obrátit se do historie, která mu poskytla přínosnější stanovisko. Ovlivněn německými historiky z poloviny 19. století Karlem Schnaasem, Wilhelmem Lübkiem a také estetickými teoriemi Gottfrieda Sempera, přijal bruselský starosta racionalistické přesvědčení, že k užívání umění předurčují vlastnosti materiálu a konstrukce. Také filozofické úvahy Kanta a Schopenhauera ho přesvědčili, že věcné myšlenky jsou základem estetického uvažování. Stejně myšlenky Buls spojuje s přírodou, tradiční populací a místem. Starosta tak přichází na koncept národního umění, který prosazoval až do konce života.²¹⁷

Kniha *Estetika měst* vznikla v roce 1893 a krátce na to se překládá do němčiny, angličtiny i italštiny. Z francouzštiny se o český překlad zasloužil osobně tehdejší starosta Prahy Jan Podlipný v roce 1900. Podlipný v předmluvě nabádá, že si čtenář může aplikovat myšlenky přímo na Prahu. Šlo mu o příklady situací aktuálních ve většině měst ke konci století. Dále sám překladatel zmiňuje možné nedostatky v překladu, které nastaly v časovém, nedostatku a proto „žádá o shovívavost“.²¹⁸ Překlad probíhal záměrně s přáním „...kěž poslouží tato knížka k zachování našich skutečných, starých památek, vzácných budov, krás a malebností, jakož i zvláštností, jimiž se honosí pouze a snad jen...Praha“. Hlavním cíle knihy je sběr informací, které by posloužily při přeměně starého města v nové, lépe vyhovující

podmínkám doby. Kniha se stává populární a místo kritických reakcí se setkává se všeobecným přijetím. Zanedlouho po prvním vydání následuje další dotisk knihy.

Charles Buls v knize popisuje, jak dříve města rostla a samovolně se vytvářela bez větších zásahů a můžeme v nich velmi snadno rozpoznat staré a nové části. Typická města flámská či valonská mají spousty křivolakých uliček vedoucích k náměstí se zvonící. Protikladem jsou pak nově vznikající pravidelné rovné třídy. Nerovnost městského terénu pak čítá mnohé vyhlídky na okolí, zde překladatel souhlasí a přidává i pražský příklad, Petřín. Buls nesouhlasí se zničením městských bran a hradeb, které dodávají městu středověký ráz. Tímto se obrací k obcím, které často zničí historickou památku jen proto, že se domnívají, že není památka potřebná k zachování a že by je oprava přišla příliš drahá.

Bruselský starosta také poukazuje na účelnost městských částí. Dříve náměstí sloužilo trhům dobytčím či zelným, naopak malé náměstí před kostelem pak sloužilo ke shromažďování lidí a k výročním trhům. Tím se liší od nově vzniklých náměstí, kterým chybí život a postrádají svůj účel.²¹⁹ Bruselský starosta v knize postupně rozebírá v několika kapitolách stavby veřejné i soukromé. Poukazuje často na příklady minulosti, kdy potvrzuje znalost historických památek a plánů hlavního belgického města z 16. a 17. století, tak i současné topografie.

V českých zemích je rozšířený názor, že Jan Podlipný je vzdělaný člověk a zabývá se otázkou asanace hlavního města. Kdy a za jakých podmínek se dostal k této urbanisticky poučné knize, není bohužel známé. Buls se v předmluvě zmiňuje o dvou recenzích prvního vydání, které vyšly ve frankofonním časopise *Revue (de) Belgique*.²²⁰ Periodikum v té době nebylo v českých zemích dostupné, můžeme pouze předpokládat, že se s ním pražský starosta seznámil při některé ze svých návštěv Paříže se spolkem Sokol, které podnikal již od roku 1889. Bohužel cesty spolku do oblasti Belgie, natož přímo do hlavního města, se nepodařilo ověřit. Je možné předpokládat, že adorace spisu (francouzským či německým překladem) se dostala za belgické hranice až do českých zemí, kde dala impuls k překladu a rozšíření racionálních myšlenek v ní publikovaných.

Recenze vyšla jako důkaz „jedny z nejzajímavějších publikací v otázkách posledních let“ v Národních listech v roce 1898 a její přeložený stručný výtah publikoval Antonín Balšánek v časopise Lumír č. 6 a č. 7.²²¹ Autor knihu označuje jako „vysoce zajímavou a poučnou četbou pro naše pány obecní starší, členy a úředníky stavební komise, pro naše architekty a stavitele, vůbec pro všechny, kteří jakýmkoliv způsobem zasahují nebo mohou

zasahovati do úpravy Prahy.“ Odezvy se kniha dočkala i na úřadech, když stavební oddělení zemského výboru vydalo „*Důvodové zprávy k osnově nového stavebního řádu*“, kde uvádí publikaci mezi hlavními prameny. Po vzoru starosty Bulse se v Praze rozšiřují tyto „*přirozené pravdy*“ a „*vše co má ráz umělecký aneb připomíná události historické, žádá ochrany před zkázou*“.²²² Recenze vyšla v naději nad změnou soudobé situace a několikrát zmiňuje fakt, že kniha je maximálně vhodná pro pražskou situaci. Rozkvétající město se musí přizpůsobovat novým moderním podmínkám, ale nesmí se to dít násilně a bez ohledu na historické památky. Další recenze již přeložené knihy následovaly po roce 1900 v Národních listech²²³ a také v Národní politice.²²⁴ Recenze celkově velmi kladně konstatují situaci v Praze a hodnotí i v té době už bývalého starostu Podlipného, který „*zajisté neměl nikdy nějakého zájmu osobního na různých projektech, které měly Prahu zmodernizovat a byl jejich obhájcem z opravdové snahy po pokroku a moderním rozvoji města*“.²²⁵

10. Závěr

Neorenesance zastává v pluralitě historizujících slohů druhé poloviny 19. století významné postavení. I když se první stavby ovlivněné neorenesancí objevují před rokem 1850, větší architektonický rozvoj začíná od šedesátých let a vrcholí v osmdesátých letech. V této době neorenesanci nejvíce používá česky mluvící obyvatelstvo na stavbách evokující české vlastenectví, ale vznikají také stavby obytné, úřady, školy, soudy a jiné instituce. V osmdesátých letech stále pokračují velké stavební systémy Národního divadla (1868-1883), Domu umělců (1876-1884) či pozdějšího Uměleckoprůmyslového muzea (1897-1900). V osmdesátých letech se v architektuře objevují nové renesanční prvky a v devadesátých letech již zaznamenáváme ústup tohoto stavebního slohu.

V belgických Flandrech můžeme v druhé polovině 19. století spatřit obdobný vývoj jako v Čechách. V nově vzniklé zemi v roce 1830 jsou Vlámové jako národností menšina v pozadí politického dění. V průběhu let se situace mění, když Vlámové zakládají spolky a aktivně se podílí na kulturním i společenském životě v zemi. Během let se znovu obnovuje renesanční tradice 16. a 17. století, nejdříve skrze užitě předměty a nábytek. Později i v interiérech odkud přechází do architektury. Na obytných stavbách se neorenesance projevuje od sedmdesátých let a největší rozkvět zažívá v osmdesátých letech. V této době si Charle-Albert (1821-1889) staví svůj honosný dům „*Het Vlaams Huis*“ (1867-1885) na okraji Bruselu. Albert použil při stavbě svého domu vlámské prvky, které čerpají inspiraci ve vlámské minulosti 16. a 17. století. Ve své době se Albertova stavba stává velmi populární, ale v Belgii si nejspíš kvůli dlouhotrvající výstavbě nenachází přímé pokračovatele.

Vlámskou stavbou se nejvíce inspiroval pražský stavitel Konstantin Mráček (1859-1931) při realizaci domu Bellevue (1891-1897) na Smetanově nábřeží a ulici Karolíny Světlé v Praze. Jestli Mráček spatřil Vlámský dům při pobytu v Paříži, kde střídavě pobýval od roku 1884 až do roku 1892, či zda ho zpozoroval při cestách po Belgii, se bohužel nepodařilo potvrdit, ani vyvrátit. V žádném českém dobovém tisku nenajdeme pojednávání jméno toho belgického architekta ani jeho dům. V Praze působily prvky severské renesance cize a nesplynuly s okolní zástavbou domů. Domníváme se, že Mráček nenesl kritiku svého jediného realizovaného architektonického díla dobře, protože od té doby působí pouze jako stavitel cizích návrhů a do konce života se věnuje pedagogické činnosti. Ještě v sedmdesátých letech 20. století se dům označuje za nevhodný a uvažuje se o jeho zboření.

Mnohem úspěšněji se severské prvky šíří přes severní Německo, kde zdomácněly v architektuře německých hanzovních měst. Odkud se dále šíří přes habsburskou říši až do českých zemí, kde jsou vyhledávány německým obyvatelstvem větších měst a také pohraničních oblastí Sudet. Ve větších moravských městech si německé obyvatelstvo objednává stavby, které jsou ovlivněné severskou renesancí. Tyto prvky můžeme spatřit i na obytných domech či vilách postavených pro bohaté německé průmyslníky v okolí Brna a jiných měst. Architektonické vlivy se v osmdesátých letech velmi šířily a také ovlivňovaly. Často lze spatřit na české neorenesanční stavbě architektonický prvek, o němž lze předpokládat, že je ovlivněný vlámskou architekturou. Ani použití režného zdiva nemusí vést hned k jasnému vlivu severské renesance. V osmdesátých letech se toto zdivo používá od užitkových staveb, až po evangelické kostely.

V závěru práce přináším stručný exkurz do problematiky asanace posledního desetiletí 19. století. V této době převažují v zastupitelstvu hlavního města Prahy mladočeši v čele se starostou Janem Podlipným. Starosta se během svého mandátu ocitá v komplikované situaci. Již o desetiletí dříve město schválilo asanační plány městské části Josefova a Starého Města. Podlipný jako zastánce pokroku chtěl sice „ozdravení“ těchto částí, ale naopak brojí proti velkým urbanistickým zákrokům v centru města. Své myšlení potvrdil překladem knihy *Estetika měst* bruselského starosty Charlese Bulse v roce 1900.

Tato diplomová práce se snažila podat ucelený pohled na českou neorenesanci v architektuře a přiblížit problematiku vlámské neorenesance, kde jsem čerpala pouze z cizojazyčných publikací. Bohužel při snaze zjistit více informací o architektu Konstantinovi Mráčkovi jsem se potýkala s nedostatkem archívních materiálů a úplnou absencí materiálů o jeho působení ve Francii. Účel této diplomové práce je v první řadě informativní, ve kterém se snažím pojednat o česko-vlámských vztazích v architektuře druhé poloviny 19. století.

11. Poznámky

- ¹ Alfred Edward Willis, *Flemish Renaissance revival in Belgian architecture: (1830-1930)*, Ann Arbor (Mich.) 1985.
- ² Termín „Historicism“ <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T038304> dne 3.3.2012.
- ³ Jindřich Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby, Devatenáct esejů o devatenáctém století*, Praha 2002.
- ⁴ Martin Horáček, *Sloh řádu a svobody, poznámky k dějinám a teorii novorenesanční architektury v českých zemích*, Diplomová práce, Olomouc 2001. s. 18. - Jindřich Vybíral, Polibek ropuchy: Diskuze o architektuře 19. století, In: *Umění XLIV*, 1996, Praha, s. 495. - Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.
- ⁵ Taťána Petrasová, Vrcholný a pozdní historismus: polarita neorenesance a neogotiky (1860-1905), in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české: Tematická řada, Architektura*, Praha 2009, s. 576.
- ⁶ Marie Benešová, *Česká architektura v proměnách dvou století 1780-1980*, Praha 1984.
- ⁷ Emanuel Poche (ed.), *Architektura*, in: *Praha národního probuzení*, Praha 1980.
- ⁸ Pavel Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 1986.
- ⁹ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 14.
- ¹⁰ August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher beziehung*. Band I-IV. Wien 1900.
- ¹¹ Mojmír Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách 1860-1890*, in: Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1-2, 1780-1890*, Praha 2001, s. 133-202.
- ¹² Klára Benešová - Petr Kratochvíl (ed.) - Ivan P. Muchka et kol., *Velké dějiny zemí Koruny české: Tematická řada, Architektura*, Praha 2009.
- ¹³ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3).
- ¹⁴ Ibidem, s. 71.
- ¹⁵ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 24.
- ¹⁶ Barry Bergdoll, *European Architecture, 1750-1890*, Oxford 2000, s. 174-205, s. 185.
- ¹⁷ Ibidem, s. 186.
- ¹⁸ Ibidem, s. 186.
- ¹⁹ Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London 1848, s. 205.
- ²⁰ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 20.
- ²¹ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 19. - Bergdoll, *European Architecture* (pozn. 16), s. 174-205.
- ²² Bergdoll, *European Architecture* (pozn. 16), s. 174-205.
- ²³ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 21.
- ²⁴ Bergdoll, *European Architecture* (pozn. 16), s. 185.
- ²⁵ Šlo o palác Corner a knihovnu sv. Marka v Benátkách.
- ²⁶ Pavel Vlček, *Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. století*, Praha 2009, s. 131.
- ²⁷ Taťána Petrasová, *Stylový pluralismus: raný historismus (1844-1870)*, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české: Tematická řada, Architektura*, Praha 2009, s. 560
- ²⁸ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 35-58.
- ²⁹ Ibidem, s. 31.

- ³⁰ Ibidem, s. 42.
- ³¹ Petrasová, Stylový pluralismus: raný historismus (pozn. 27), s. 566. - Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 43.
- ³² Benhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Wien 1877. - Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 43.
- ³³ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 43-44. - Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 42-59.
- ³⁴ Martin Horáček, Bernard Grueber a jeho příspěvek k počátkům novorenesance v Čechách, in: *Umění LI*, 2002, s. 35-36.
- ³⁵ Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku* (pozn. 8), s. 23-25.
- ³⁶ Petrasová, Stylový pluralismus: raný historismus (pozn. 27), s. 560.
- ³⁷ Ibidem, s. 564. Základní kámen ke stavbě nové části byl položen až k výročí založení pražského biskupství v roce 1873.
- ³⁸ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 28. - Petrasová, Stylový pluralismus: raný historismus (pozn. 27), s. 556.
- ³⁹ Poche, *Architektura* (pozn. 7), s. 93. - Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 28.
- ⁴⁰ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 28.
- ⁴¹ Ibidem, s. 28.
- ⁴² Poche, *Architektura* (pozn. 7), s. 101.
- ⁴³ Petrasová, Stylový pluralismus: raný historismus (pozn. 27), s. 565.
- ⁴⁴ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 89.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 90.
- ⁴⁶ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách 1860-1890* (pozn. 11), s. 134.
- ⁴⁷ Poche, *Architektura* (pozn. 7), s. 127
- ⁴⁸ Vybíral *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 134.
- ⁴⁹ Poche, *Architektura* (pozn. 7), s. 128. - Petrasová, *Vrcholný a pozdní historismus* (pozn. 5), s. 578.
- ⁵⁰ Ibidem, s. 142.
- ⁵¹ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 121-129.
- ⁵² Ibidem, s. 17.
- ⁵³ Jindřich Vybíral, *Město na ozdobu, umění ke cti, sobě pro slávu, Tři kapitoly o architektuře Rudolfiny*, *Umění XXXIX*, 1991, s. 393.
- ⁵⁴ Petrasová, *Vrcholný a pozdní historismus* (pozn. 5), s. 583.
- ⁵⁵ Jindřich Vybíral, „Město na ozdobu, umění ke cti, sobě pro slávu,“ *Tři kapitoly o architektuře Rudolfiny*, in: *Umění XXXIX*, 1991, s. 396. - Vybíral (pozn. 3), s. 138.
- ⁵⁶ Antonín Macek, *Národní divadlo jako dílo výtvarné*, Praha 1918, s. 405-408.
- ⁵⁷ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 19.
- ⁵⁸ Poche, *Architektura* (pozn. 7), s. 166.
- ⁵⁹ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách 1860-1890* (pozn. 11), s. 179-180.
- ⁶⁰ Poche, *Architektura* (pozn. 7), s. 166.
- ⁶¹ Zdeněk Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921.
- ⁶² Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 147.
- ⁶³ Ibidem, s. 147. - Poche, *Architektura* (pozn. 7), s. 174-175.
- ⁶⁴ Ibidem, s. 148.
- ⁶⁵ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách 1860-1890* (pozn. 11), s. 180.

- ⁶⁶ Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*. Praha 1995. s. 39
- ⁶⁷ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 151.
- ⁶⁸ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách 1860-1890* (pozn. 11), s. 181.
- ⁶⁹ Petrasová, *Vrcholný a pozdní historismus* (pozn. 5), s. 598.
- ⁷⁰ Švácha, *Od moderny k funkcionalismu* (pozn. 66), s. 43. - Petrasová, *Vrcholný a pozdní historismus* (pozn. 5), s. 588. - Benešová, *Česká architektura v proměnách dvou století* (pozn. 6), s. 200.
- ⁷¹ Vybíral *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 230.
- ⁷² Švácha, *Od moderny k funkcionalismu* (pozn. 66), s. 43.
- ⁷³ Horáček, *Sloh řádu a svobody* (pozn. 4), s. 33.
- ⁷⁴ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 103.
- ⁷⁵ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 133.
- ⁷⁶ Pavel Vlček, *Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. století*. Praha 2009. - Vybíral *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 106.
- ⁷⁷ Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 99-100. - Mojmir Horyna (pozn. 11), s. 133.
- ⁷⁸ Ibidem, s. 99-100. - Josef Schulz, *O ceně a vlivu barvy v architektuře*, ZSAI, r. 7, 1872, č. 4, s. 73-77.
- ⁷⁹ Martin Horáček, *Rytíř Schubert a rytíř Weber: Úvahy dvou architektů historismu o zákonitostech slohového vývoje*. In: Pavol Černý (ed.), *Historia artium IV: Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadraby, CSc.*, Olomouc 2002, s. 369.
- ⁸⁰ Zdenko Schubert, *Villa v Liboci*, ZSAI, r. 10, 1875, č. 2-3, s. 33-34. - Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 102.
- ⁸¹ Vybíral *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 101 - Martin Horáček (pozn. 4), s. 107-134 - Martin Horáček (pozn. 76), s. 369.
- ⁸² Vybíral *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 102.
- ⁸³ Ibidem, s. 102.
- ⁸⁴ Ibidem, s. 106.
- ⁸⁵ Horáček, *Rytíř Schubert a rytíř Weber* (pozn. 79), s. 378.
- ⁸⁶ Ibidem, s. 108.
- ⁸⁷ Vybíral *Česká architektura na prahy moderní doby* (pozn. 3), s. 148.
- ⁸⁸ Miroslav Hroch, *Evropská národní hnutí v 19. století*, Praha 1986, s. 212-222.
- ⁸⁹ Ibidem, s. 212-222.
- ⁹⁰ Ibidem, s. 212-222.
- ⁹¹ Ellen van Impe, *The Rise of Architectural History in Belgium 1830-1914*, in: *Architectural History*, vol. 51, 2008., s. 171.
- ⁹² Schayes je autorem *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans des Pays-Bas*.
- ⁹³ Ellen van Impe (pozn. 91), s. 169.
- ⁹⁴ Reusens je autorem *Éléments d'archéologie* (1885-1886)
- ⁹⁵ Impe, *The Rise of Architectural History in Belgium* (pozn. 91), s. 161-183.
- ⁹⁶ Francois Loyer, *Le Siecle de l'industrie*, 1983, Claude Mignot, *L'architecture au XIXe siecle*, 1983.
- ⁹⁷ Vandenbreen - Dierkens-Aubry, *De 19de eeuw in België*, 1884.
- ⁹⁸ Alfred Edward Willis (pozn. 1).
- ⁹⁹ Impe, *The Rise of Architectural History in Belgium* (pozn. 91), s. 161-183.
- ¹⁰⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio ze dne 20.5.2012
- ¹⁰¹ Ibidem.

- ¹⁰² Jiří Kroupa, *Školy dějin umění, metodologie dějin umění 1.*, Masarykova univerzita, Brno 1996.
- ¹⁰³ Willis, *Flemish Renaissance revival in Belgian architecture* (pozn. 1). Autor často při popisu používá anglický termín „strapwork“, český ekvivalent pobíjený (probíjený) ornament. Jde o pravidelně se opakující ornament vytvořený z pásku kůže či kovu, oblíbený v manýrismus a znovu obnovený v 19. století.
- ¹⁰⁴ Godefroid Umé, *L'art décoratif: Modèles de décoration et d'ornementation*, 1862.
- ¹⁰⁵ Willis, *Flemish Renaissance revival in Belgian architecture* (pozn.1), s. 77.
- ¹⁰⁶ Ibidem, s. 160.
- ¹⁰⁷ Linda Van Santvoort, *Brussels architecture in the last quarter of the 19th century - the search for national identity linked to the desire of architectural innovation*. Ghent University - Department of Art History, Studijní text, s. 2
- ¹⁰⁸ Ibidem.
- ¹⁰⁹ Willis, *Flemish Renaissance revival in Belgian architecture* (pozn.1), s. 74-165.
- ¹¹⁰ Linda Van Santvoort, *Brussels architecture in the last quarter of the 19th century* (pozn. 107), s. 1-10.
- ¹¹¹ Ibidem, s. 1-10.
- ¹¹² Ibidem, s. 9.
- ¹¹³ Ibidem, s. 9.
- ¹¹⁴ Willis, *Flemish Renaissance revival in Belgian architecture* (pozn. 1), s. 319.
- ¹¹⁵ Inge Bertels, The Flemish Reanissance Revival in Belgium and the Antwerp City Architect Pieter Jan Auguste Dens, in: *Architectural History*, vol. 50, 2007, s. 161. - Sober Gables.
- ¹¹⁶ Ibidem, s. 149-171.
- ¹¹⁷ Herman Vandormael, *Het verleden herbouwd: Charle-Albert en de restauratie van het Kasteel van Gaasbeek (1889-1898)*. Gaasbeek: Kasteel van Gaasbeek, 1999, nečíslováno.
- ¹¹⁸ Alfred Edward Willis (pozn. 1), s. 70-75.
- ¹¹⁹ Antonius Sanderus, *Flandria illustrata sive Descriptio comitatus instius per totum terraru orbem celebrerrimus*, 1641.
- ¹²⁰ Jacques Leroy, *Castella et pretoria nobilium Brabantiae et Coenobia Celebroria ad vivum delineate et in aes incisa quo temporum injurilis memoria oerum subtrahatur*, 1644.
- ¹²¹ Vandormael, *Het verleden herbouwd* (pozn. 117), nečíslováno.
- ¹²² Osobní rozhovor s prof. Santvoort, která se původně domnívala, že se informace o prodeji dostala až do Čech. To nebylo potvrzeno žádnou zprávou v dobovém tisku.
- ¹²³ František Xaver Harlas, *Sochařství, stavitelství*, Praha 1911, s. 188.
- ¹²⁴ Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století: architektura let 1750-1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc 2002, s. 385.
- ¹²⁵ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 133-195.
- ¹²⁶ Ibidem, Horyna použil německý termín „beschlagwerk“ totožný s Willisovým anglickým termínem „strapwork“.
- ¹²⁷ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 158.
- ¹²⁸ Jan E. Svoboda - Zdeněk Lukeš - Ester Havlová, *Praha 1891-1918: Kapitoly o architektuře velkoměsta*, Praha 1997.
- ¹²⁹ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 191.
- ¹³⁰ Pavel Zatloukal, *Brněnská okružní třída*, Brno 1997, s. 111.
- ¹³¹ Ibidem, s. 57.

- ¹³² Karel Kibic, *Historické radnice*, Praha 1988, s. 116-120.
- ¹³³ Ibidem, s. 269.
- ¹³⁴ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 191.
- ¹³⁵ Kibic, *Historické radnice* (pozn. 132), s. 272-274.
- ¹³⁶ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 69.
- ¹³⁷ Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku* (pozn. 8), s. 57.
- ¹³⁸ Architekti Hansen, Ferstel, Förster, Schmidt. Cihlové stavby propaguje převážně Festel.
- ¹³⁹ Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku* (pozn. 8), s. 34-35.
- ¹⁴⁰ Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století* (pozn. 124), s. 385-389.
- ¹⁴¹ Zatloukal, *Brněnská okružní třída* (pozn. 130), s. 114.
- ¹⁴² Ibidem, s. 110-111.
- ¹⁴³ Ibidem, s. 111.
- ¹⁴⁴ Ibidem, s. 110-111.
- ¹⁴⁵ Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku* (pozn. 8), s. 44-45.
- ¹⁴⁶ Pavel Zatloukal, *Brněnské architektura 1815-1915, Průvodce*, Brno 2000, s. 58.
- ¹⁴⁷ Ibidem, s. 90.
- ¹⁴⁸ Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku* (pozn. 8), s. 46.
- ¹⁴⁹ Ibidem, s. 114.
- ¹⁵⁰ Ibidem, s. 110.
- ¹⁵¹ Zatloukal, *Brněnské architektura* (pozn. 146), s. 96.
- ¹⁵² Ibidem, s. 86.
- ¹⁵³ Zatloukal, *Brněnská okružní třída* (pozn. 130), s. 111.
- ¹⁵⁴ Ibidem, s. 115.
- ¹⁵⁵ Ibidem, s. 109.
- ¹⁵⁶ Zatloukal, *Brněnská okružní třída* (pozn. 130), s. 119.
- ¹⁵⁷ Zatloukal, *Brněnské architektura* (pozn. 146), s. 388.
- ¹⁵⁸ Jindřich Vybíral, *Zrození velkoměsta: Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890-1938*, Brno-Ostrava 2003, s. 15-17.
- ¹⁵⁹ Ibidem, s. 41-42.
- ¹⁶⁰ Zatloukal, *Brněnské architektura* (pozn. 146), s. 388.
- ¹⁶¹ Ibidem, s. 388.
- ¹⁶² PV [Pavel Vlček], heslo Konstantin Mráček, in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektu, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 437 - Pavel Vlček a kol., *Umělecké památky Prahy*. Malá Strana, Praha 1999, s. 166.
- ¹⁶³ ZSAI XIX, 1884, s. 53.
- ¹⁶⁴ ZSAI XXII, 1887-1888, č. 4, s. 44.
- ¹⁶⁵ Nekrolog Národní politika 1931 č. 149, s. 4.
- ¹⁶⁶ PV [Pavel Vlček], heslo Konstantin Mráček, in: Pavel Vlček (pozn. 162), s. 437.
- ¹⁶⁷ Národní technické Muzeum v Praze obsahuje Mráčkovu pozůstalost. Soubor čítá návrhy domů převážně dobové a signované z části vybledlé a porušené povodněmi v roce 2002. Z pařížské strany se podařilo prověřit pouze Archives de l'Institut français d'architecture, který neobsahuje žádné pozůstalosti architektovy činnosti v Paříži.
- ¹⁶⁸ ZSAI XXV, 1890-1891, s. 75.

- ¹⁶⁹ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 188.
- ¹⁷⁰ *Národní listy* (pozn. 165).
- ¹⁷¹ *Technický obor*, 1894, ro. II., s. 221.
- ¹⁷² Pavel Vlček a kol., *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 182.
- ¹⁷³ PV [Pavel Vlček], heslo Jan Šula, in: Pavel Vlček (pozn. 162), s. 653.
- ¹⁷⁴ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 182.
- ¹⁷⁵ PV [Pavel Vlček], heslo Konstantin Mráček, in: Pavel Vlček (pozn. 162), s. 437.
- ¹⁷⁶ Horyna, *Architektura přísného historismu v Čechách* (pozn. 11), s. 179.
- ¹⁷⁷ *Technický obor*, 1894, r. II., s. 187.
- ¹⁷⁸ PV [Pavel Vlček], heslo Konstantin Mráček, in: Pavel Vlček (pozn. 162), s. 554. Další stavební aktivity s tímto architektem se již nepodařilo podložit.
- ¹⁷⁹ KČT byl založen iniciativy nadšenců v čele s Vilémem Kurzem st. (předseda Národní jednoty Pošumavské), Františkem Čížkem (předseda Národní jednoty Severočeské). Pasovský se pak jako spoluzakladatel podílel na realizaci rozhleden, tř. Kurzova věž (1905) na vrcholu Čerchova u Domažlic nebo věž Svatobor u Sušice.
- ¹⁸⁰ NP (pozn. 165), s. 4.
- ¹⁸¹ *Ibidem*.
- ¹⁸² František Ruth, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních. Díl II, Karlova třída - U Půjčovny*, Praha 1995, s. 761.
- ¹⁸³ Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 329/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973.
- ¹⁸⁴ Josef Hrubeš - Eva Hrubešová, *Pražské domy vyprávějí*, Díl IV., Praha 2002.
- ¹⁸⁵ NL, 19. 9. 1891
- ¹⁸⁶ Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 330/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973, s. 1-4.
- ¹⁸⁷ *Světobzor* č. 9, 1894.
- ¹⁸⁸ Lancinger et kol., *Staré Město čp. 330* (pozn. 186), s. 18-19.
- ¹⁸⁹ Tuto domněnku emailem potvrdila Linda Van Santvoort.
- ¹⁹⁰ Švácha, *Od moderny k funkcionalismu* (pozn. 66), s. 27.
- ¹⁹¹ Kateřina Bečková, *ASANACE - zatracovaný i obdivovaný projekt obce Pražské, Příspěvek k dějinám pražské asanace*, <http://www.zastarouprahu.cz/pragensia/asanace/beckova.htm>
- ¹⁹² *Ibidem* - NL, 8. 4. 1893.
- ¹⁹³ *Ibidem* - NL, 12. 3. 1887.
- ¹⁹⁴ *Ibidem* - NL, 25. 3. 1887.
- ¹⁹⁵ *Ibidem* - NL, 5. 4. 1896.
- ¹⁹⁶ <http://www.zastarouprahu.cz/pragensia/asanace/beckova.htm#pozn5>
- ¹⁹⁷ Bečková, *ASANACE* (pozn. 192), nestránkováno. - Zdenka Braunerová, *Skutky Konyášovy*, *Rozhledy*, r. 5, 1895-1896, s. 483. - Vilém Mrštík, *Rozhledy*, r. 6, 1896-1897, s. 551, 588, 633.
- ¹⁹⁸ *Lumír*, č. 4, 20. 10. 1898, s. 46, 47.
- ¹⁹⁹ NL, 28. 11. 1898.
- ²⁰⁰ Bečková, *ASANACE* (pozn. 191), nestránkováno.
- ²⁰¹ *Ibidem*, nestránkováno.
- ²⁰² *Ibidem*, nestránkováno. - NL, 13. 3. 1898, 12. 8. 1898.
- ²⁰³ http://www.praha.eu/jnp/cz/home/volene_organy/primator/stali_v_cele/judr_jan_podlipny.html
text Václava Ledvinky, ředitel Archivu hl. m. Prahy, dne 16. 6. 2012.

- ²⁰⁴ Převzato z archiválie uložené ve Sbírce dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea v Praze.
- ²⁰⁵ Emailová konverzace s Václavem Ledvinkou, ředitel Archivu hl. m. Prahy, dne 16. května 2012.
- ²⁰⁶ Ibidem.
- ²⁰⁷ Věstník 1897, s. 29.
- ²⁰⁸ Bečková, *ASANACE* (pozn. 191), nestránkováno.
- ²⁰⁹ Ibidem - Věstník 1899, s. 2
- ²¹⁰ Ibidem, nestránkováno.
- ²¹¹ Ibidem, nestránkováno
- ²¹² Václav Ledvinka (pozn. 206), emailová konverzace.
- ²¹³ Václav Ledvinka, *Purkmistři, starostové a primátoři sjednocené Prahy* (od roku 1784 po současnost): JUDr. Vladimír Srb (starosta 1900-1906), in: *Listy hlavního města Prahy*, říjen 2009, s. 7.
- ²¹⁴ <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087297?q=Buls&search=quick&pos=8&start=1#firsthit> dne 8.5.2012
- ²¹⁵ <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087297?q=Buls&search=quick&pos=8&start=1#firsthit> dne 8.5.2012
- ²¹⁶ Heslo Charles Buls www.groveartonline.com, - Národní listy 4. 3. 1900
- ²¹⁷ Ibidem.
- ²¹⁸ Charles Buls, *Estetika měst*, Praha 1900.
- ²¹⁹ Ibidem, s. 13.
- ²²⁰ Ibidem - Zda, že alespoň v roce 1929 žádná z uvedených knihoven neměla ve svém fondu časopis z oblasti architektury vydaný v Belgii. Josef Bečka - V. Foch, *Soupis cizozemských periodik v knihovnách Československé republiky*. Praha 1929. 2 sv.
- ²²¹ NL 4. 3. 1900 uvádějí, že Balšánek jako první upozornil českou veřejnost na publikaci *Estetika měst*.
- ²²² NL č. 38, 27. 11. 1898, s. 23.
- ²²³ NL č. 40, 4. 3. 1900, s. 13.
- ²²⁴ NL č. 18, 4. 3. 1900, s. 7-8.
- ²²⁵ NL č. 40, 4. 3. 1900, s. 13.

12. Soupis zkratek

KČT = Klub českých turistů

NL = Národní listy

NP = Národní politika

NTM = Národně technické muzeum v Praze

SÚRPMO = Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů

ZSAI = Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém

13. Prameny a literatura

Prameny:

Národně technické muzeum, Archiv architektury a stavitelství - Archivní fond Konstantina Mráčka č. 198.

Sbírka dějin tělesné výchovy a sportu Historického muzea Národního muzea v Praze - Archivní fond Jana Podlipného

Stavební archiv Obecního úřadu Praha 1

Použitá literatura (chronologicky):

Národní listy 12.3.1887; 25.3.1887; 19.9.1891; 8.4.1893; 4.3.1900; 5.4.1896; 19.9.1891; 13.3.1898; 12.8.1898; 27.11.1898; 4.3. 1900; 6.4. 1900Lumír č. 4, 20.10.1898.

Národní politika č. 18, 4.3.1900, s. 7-8; č. 149, 31.5.1931, s. 4.

Světozor č. 9, 1894.

Technický obor, r. 2, 1894, s. 221,187.

Věstník 1899, s. 2; 1897, s. 29.

Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém r. 19, 1884, s. 53; r. 22, 1887-1888, č. 4, s. 44; r. 25, 1890-1891, s. 75

Sebastiano Serlio, *The First Booke of Architecture: Entreating of Geometrie, Translated Out of Italian Into Dutch and Out of Dutch Into English*, Publisher Robert Peake 1611.

Josef Schulz, *O ceně a vlivu barvy v architektuře*, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, č. 7, 1872, s. 73-77.

Zdenko Schubert, *Villa v Liboci*, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, č. 10, 1875, s. 33-34.

Benhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Wien 1877.

Otakar Hostinský, *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, Praha 1877.

Wilhelm Lübke, *History of the Renaissance in Germany*, translate Nathan Clifford Ricker, Stuttgart 1882.

Wilhelm Lübke, *History of the Renaissance in France*, translate Nathan Clifford Ricker, Stuttgart 1885.

Zdenka Braunerová, *Skutky Konyášovy*, Rozhledy, r. 5, 1895-1896, s. 483.

Otakar Hostinský, *O realismu uměleckém*, Květy 12, 1890, č. 25, s. 213, 466, 601.

James Fergusson, *History of the Modern Styles of Architecture*, New York 1891.

Miroslav Tyrš, *Ve prospěch renesance české*, Národní listy 11. a 16. 11. 1882.

Charles Francois Gommaire Buls, *Estetika mest*, Praha 1900.

August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher beziehung*, Band I.-IV., Wien 1900.

Karel Boromejský Mádl, *Sloh naší doby*, Volné směry č. 4, 1900, s. 158-174.

Otakar Hostinský, *Gottfried Semper a umělecký průmysl*, Dílo č. 2, 1904, s. 73-89.

Otakar Hostinský, *Esthetické názory Gottfrieda Sempera*, Česká mysl č. 6, 1905, s. 241-254 a 328-342.

František Xaver Harlas, *Sochařství, stavitelství*, Praha 1911.

Antonín Macek, *Národní divadlo jako dílo výtvarné*, Praha 1918, s. 405-408.

Zdeněk Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921.

Zdeněk Wirth - Antonín Matějček, *Český architektura 1800-1920*, Praha 1922.

Josef Bečka -V. Foch, *Soupis cizozemských periodik v knihovnách Československé republiky*, Praha 1929.

Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London 1948.

Otakar Hostinský, *O umění*, Praha 1956.

Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

- Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 329/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973.
- Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 328/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973.
- Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 330/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973.
- Emanuel Poche - Dobroslav Líbal - Eva Reitharová - Petr Wittlich, *Praha národního probuzení*, Praha 1980.
- Marie Benešová, *Česká architektura v proměnách dvou století 1780-1980*, Praha 1984.
- Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1985.
- Alfred Edward Willis, *Flemish Renaissance revival in Belgian architecture: (1830-1930)*. Ann Arbor (Mich.) 1985.
- Pavel Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 1986.
- Miroslav Hroch, *Evropská národní hnutí v 19. století*, Praha 1986.
- Karel Kibic, *Historické radnice*, Praha 1988.
- Jindřich Vybíral, „Město na ozdobu, umění ke cti, sobě pro slávu,“ Tři kapitoly o architektuře Rudolfiny, in: *Umění XXXIX*, 1991, s. 384-401.
- Marie Lišková, *Slovník představitelů zemské samosprávy v Čechách v letech 1861-1913*, Praha 1994, s. 234-235.
- František Ruth, *Kronika královské Prahy a obcí sousedních*. Díl II, Praha 1995, s. 566, 761.
- Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu, Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*, Praha 1995.
- Ivana Ebelová, *Zápisná kniha pražských stavitelů: 1639-1903*, Praha 1996. s. 58.
- Jiří Kořalka, *Češi v habsburské říši a v Evropě 1815-1914*, Praha 1996.
- Jiří Kroupa, *Školy dějin umění, metodologie dějin umění 1.*, Masarykova univerzita, Brno 1996.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, Praha 1996, s. 257-258.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, Praha 1996, s. 257-258.
- Jindřich Vybíral, Polibek ropuchy: Diskuze o architektuře 19. století, In: *Umění XLIV*, 1996, Praha.
- Marie Benešová, Medailon Josef Schulz, in: *Architekt*, 1997, č. 16-17, s. 71-72.

- Jan E. Svoboda -Zdeněk Lukeš -Ester Havlová, *Praha 1891-1918: Kapitoly o architektuře velkoměsta*, Praha 1997.
- Pavel Zatloukal, *Brněnská okružní třída*, Brno 1997.
- Růžena Baťková et kol., *Umělecké památky Prahy. Nove Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha 1998.
- Jan Křen -Eva Broklová (ed.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v České společnosti 19. a 20. století*, Praha 1998.
- Jindřich Vybíral, *The Bohemian Town Hall around 1900*, In: *Mayors and City Halls. Local Government and the Cultural Space in the Late Habsburg Monarchy*. Kraków 1998, s. 179-182.
- Miroslav Hroch, *Na prahu národní existence*, Praha 1999.
- Herman Vandormael, *Het verleden herbouwd: Charle-Albert en de restauratie van het Kasteel van Gaasbeek (1889-1898)*. Gaasbeek: Kasteel van Gaasbeek 1999.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 182, 242-243.
- Jindřich Vybíral, *Čeští architekti v zemi zaslíbené*, in: Josef Kroutvor a kol., *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*, Praha 1999, s. 103-117.
- Barry Bergdoll, *European Architecture, 1750-1890*, Oxford 2000.
- Jiří Kroupa, *Tři návraty k Rumohrovi*, in: *Umění XLVIII*, 2000, s. 3-21.
- Vilém Mrštík, *Bestia triumphans*, Praha 2000.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 342.
- Pavel Zatloukal, *Brněnské architektura 1815-1915, Průvodce*, Brno 2000.
- Martin Horáček, *Sloh řádu a svobody, poznámky k dějinám a teorii novorenesanční architektury v českých zemích*, Diplomová práce, Olomouc 2001.
- Taťána Petrasová - Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1-2, 1780-1890*, Praha 2001.
- Auke Van der Woud, *The Art of Building: From Classicism to Modernity: The Dutch Architectural Debate 1840-1900*, Aldershot 2001.
- Martin Horáček, Bernard Grueber a jeho příspěvek k počátkům novorenesance v Čechách, in: *Umění LI*, 2002, s. 30-43.
- Josef Hrubeš - Eva Hrubešová, *Pražské domy vyprávějí*, Díl IV., Praha 2002.
- Martin Horáček, *Rytíř Schubert a rytíř Weber: Úvahy dvou architektů historismu o zákonitostech slohového vývoje*, In: Pavol Černý (ed.), *Historia artium IV: Sborník k*

- osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadraby, CSc., Olomouc 2002, s. 369-383.
- Jindřich Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby, Devatenáct esejů o devatenáctém století*, Praha 2002.
- Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století: architektura let 1750-1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002.
- Jindřich Vybíral, *Zrození velkoměsta, Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890-1938*, Brno-Ostrava 2003.
- Martin Horáček, *Neorenesance (Úvahy o syntéze)*, Disertační práce, Olomouc 2004.
- Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge 2004.
- Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektu, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.
- Jindřich Vybíral, The Architects Have Overslept? On the Concept of Space in 19th Century Architectural Theory, In: *Umění LII*, 2004, s. 110-122.
- Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory - A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge University Press 2005.
- Jindřich Vybíral, Contest of Ideas or Conflict of Interest? Architectural Competitions in Prague Around 1900, *Centropa 5:2*, 2005, s. 104-113.
- Harry Francis Mallgrave (ed.), *Architectural Theory, Vol. I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, Cambridge University Press 2006.
- Inge Bertels, The Flemish Renaissance Revival in Belgium and the Antwerp City Architect Pieter Jan Auguste Dens, in: *Architectural History*, vol. 50, 2007, s. 149-170.
- Ellen Van Impe, The Rise of Architectural History in Belgium 1830-1914, in: *Architectural History*, vol. 51, 2008, s. 161-183.
- Klára Benešová - Petr Kratochvíl (ed.) - Ivan P. Muchka et kol., *Velké dějiny zemí Koruny české: Tematická řada, Architektura*, Praha 2009.
- Václav Ledvinka, *Purkmistři, starostové a primátoři sjednocené Prahy (od roku 1784 po současnost)*: JUDr. Vladimír Srb (starosta 1900-1906), in: *Listy hlavního města Prahy*, č. 10, 2009, s. 7.
- Pavel Vlček, *Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. století*, Praha 2009.

Jindřich Vybíral, National Style as a Construction of Art History. In: Winfried Eberhard - Christian Lübke (eds.), *The Plurality of Europe: Identities and Spaces*, Leipzig 2010, s. 465-474.

Použitá literatura (abecedně):

Národní listy 12.3.1887; 25.3.1887; 19.9.1891; 8.4.1893; 4.3.1900; 5.4.1896; 19.9.1891; 13.3.1898; 12.8.1898; 27.11.1898; 4.3. 1900; 6.4. 1900Lumír č. 4, 20.10.1898.

Národní politika č. 18, 4.3.1900, s. 7-8; č. 149, 31.5.1931, s. 4.

Světobzor č. 9, 1894.

Technický obor, r. 2, 1894, s. 221,187.

Věstník 1899, s. 2; 1897, s. 29.

Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém r. 19, 1884, s. 53; r. 22, 1887-1888, č. 4, s. 44; r. 25, 1890-1891, s. 75.

Růžena Baťková et kol., *Umělecké památky Prahy. Nove Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha 1998.

Zdenka Braunerová, *Skutky Konyášovy*, Rozhledy, r. 5, 1895-1896, s. 483.

Josef Bečka - V. Foch, *Soupis cizozemských periodik v knihovnách Československé republiky*, Praha 1929.

Klára Benešová - Petr Kratochvíl (ed.) - Ivan P. Muchka et kol., *Velké dějiny zemí Koruny české: Tematická řada, Architektura*, Praha 2009.

Marie Benešová, *Česká architektura v proměnách dvou století 1780-1980*, Praha 1984.

Marie Benešová, Medailon Josef Schulz, in: *Architekt*, 1997, č. 16-17, s. 71-72.

Barry Bergdoll, *European Architecture, 1750-1890*, Oxford 2000.

Inge Bertels, The Flemish Reanissance Revival in Belgium and the Antwerp City Architect Pieter Jan Auguste Dens, in: *Architectural History*, vol. 50, 2007, s. 149-170.

Charles Francois Gommaire Buls, *Estetika mest*, Praha 1900.

Ivana Ebelová, *Zápisna kniha pražských stavitelů: 1639-1903*, Praha 1996. s. 58.

James Fergusson, *History of the Modern Styles of Architecture*, New York 1891.

- Benhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Wien 1877
- František Xaver Harlas, *Sochařství, stavitelství*, Praha 1911.
- Martin Horáček, Bernard Grueber a jeho příspěvek k počátkům novorenesance v Čechách, in: *Umění LI*, 2002, s. 30-43.
- Martin Horáček, *Neorenesance (Úvahy o syntéze)*, Disertační práce, Olomouc 2004.
- Martin Horáček, Rytíř Schubert a rytíř Weber: Úvahy dvou architektů historismu o zákonitostech slohového vývoje, In: Pavol Černý (ed.), *Historia artium IV: Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadraby, CSc.*, Olomouc 2002, s. 369-383.
- Martin Horáček, *Sloh řádu a svobody, poznámky k dějinám a teorii novorenesanční architektury v českých zemích*, Diplomová práce, Olomouc 2001.
- Otakar Hostinský, *Esthetické názory Gottfrieda Sempera*, Česká mysl č. 6, 1905, s. 241-254 a 328-342.
- Otakar Hostinský, *Gottfried Semper a umělecký průmysl*, Dílo č. 2, 1904, s. 73-89.
- Otakar Hostinský, *O realismu uměleckém*, Květy 12/1890, č. 25, s. 213, 466, 601.
- Otakar Hostinský, *O umění*, Praha 1956.
- Otakar Hostinský, *Šest rozprav z oboru krasovědy a dějin umění*, Praha 1877.
- Miroslav Hroch, *Evropská národní hnutí v 19. století*, Praha 1986.
- Miroslav Hroch, *Na prahu národní existence*, Praha 1999.
- Josef Hrubeš - Eva Hrubešová, *Pražské domy vyprávějí*, Díl IV., Praha 2002.
- Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge 2004.
- Karel Kibic, *Historické radnice*, Praha 1988.
- Jiří Kořalka, *Češi v habsburské říši a v Evropě 1815-1914*, Praha 1996.
- Jiří Kroupa, *Školy dějin umění, metodologie dějin umění 1.*, Masarykova univerzita, Brno 1996.
- Jiří Kroupa, Tři návraty k Rumohrovi, in: *Umění XLVIII*, 2000, s. 3-21.
- Jan Křen - Eva Broklová (ed.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v České společnosti 19. a 20. století*, Praha 1998.
- Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 329/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973.
- Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 328/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973.

- Luboš Lancinger - Marie Heroutová - Alena Lišková, *Staré Město čp. 330/I*, Stavebně historický průzkum Prahy, Pasport SÚRPMO, 1973.
- Václav Ledvinka, *Purkmistři, starostové a primátoři sjednocené Prahy* (od roku 1784 po současnost): JUDr. Vladimír Srb (starosta 1900-1906), in: *Listy hlavního města Prahy*, č. 10, 2009, s. 7.
- Marie Lišková, *Slovník představitelů zemské samosprávy v Čechách v letech 1861-1913*, Praha 1994, s. 234-235.
- Wilhelm Lübke, *History of the Renaissance in France*, translate Nathan Clifford Ricker, Stuttgart 1885.
- Wilhelm Lübke, *History of the Renaissance in Germany*, translate Nathan Clifford Ricker, Stuttgart 1882.
- Antonín Macek, *Národní divadlo jako dílo výtvarné*, Praha 1918, s. 405-408.
- Harry Francis Mallgrave (ed.), *Architectural Theory, Vol. I - An Anthology from Vitruvius to 1870*, Cambridge University Press 2006.
- Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory - A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge University Press 2005.
- Karel Boromejský Mádl, *Sloh naší doby*, Volné směry č. 4, 1900, s. 158-174.
- Vilém Mrštík, *Bestia triumphans*, Praha 2000.
- Taťána Petrasová - Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1-2, 1780-1890*, Praha 2001.
- Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London 1848.
- Emanuel Poche - Dobroslav Líbal - Eva Reitharová - Petr Wittlich, *Praha národního probuzení*, Praha 1980.
- Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1985.
- August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher beziehung*, Band I.-IV., Wien 1900.
- František Ruth, *Kronika královské Prahy a obci sousedních*. Díl II, Praha 1995, s. 566, 761.
- Sebastiano Serlio, *The First Booke of Architecture: Entreating of Geometrie, Translated Out of Italian Into Dutch and Out of Dutch Into English*, Publisher Robert Peake 1611.
- Zdenko Schubert, *Villa v Liboci*, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, č. 10, 1875, s. 33-34.

- Josef Schulz, *O ceně a vlivu barvy v architektuře*, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, č. 7, 1872, s. 73-77.
- Jan E. Svoboda - Zdeněk Lukeš - Ester Havlová, *Praha 1891-1918: Kapitoly o architektuře velkoměsta*, Praha 1997.
- Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu, Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století*, Praha 1995.
- Miroslav Tyrš, *Ve prospěch renesance české*, Národní listy 11. a 16. 11. 1882.
- Auke Van der Woud, *The Art of Building: From Classicism to Modernity: The Dutch Architectural Debate 1840-1900*, Aldershot 2001.
- Ellen Van Impe, The Rise of Architectural History in Belgium 1830-1914, in: *Architectural History*, vol. 51, 2008, s. 161-183.
- Herman Vandormael, *Het verleden herbouwd: Charle-Albert en de restauratie van het Kasteel van Gaasbeek (1889-1898)*. Gaasbeek: Kasteel van Gaasbeek 1999.
- Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektu, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 182, 242-243.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 342.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, Praha 1996, s. 257-258.
- Pavel Vlček et kol., *Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov*, Praha 1996, s. 257-258.
- Pavel Vlček, *Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. Století*, Praha 2009.
- Jindřich Vybíral, „Město na ozdobu, umění ke cti, sobě pro slávu,“ Tři kapitoly o architektuře Rudolfiny, in: *Umění XXXIX*, 1991, s. 384-401.
- Jindřich Vybíral, Contest of Ideas or Conflict of Interest? Architectural Competitions in Prague Around 1900, *Centropa 5:2*, 2005, s. 104-113.
- Jindřich Vybíral, *Česká architektura na prahy moderní doby, Devatenáct esejů o devatenáctém století*, Praha 2002.
- Jindřich Vybíral, Čeští architekti v zemi zaslíbené, in: Josef Kroutvor et kol., *Cesta na jih. Inspirace českého umění 19. a 20. století*, Praha 1999, s. 103-117.
- Jindřich Vybíral, National Style as a Construction of Art History. In: Winfried Eberhard - Christian Lübke (eds.), *The Plurality of Europe: Identities and Spaces*, Leipzig 2010, s. 465-474.

Jindřich Vybíral, Polibek ropuchy: Diskuze o architektuře 19. století, In: *Umění XLIV*, 1996, Praha.

Jindřich Vybíral, The Architects Have Overslept? On the Concept of Space in 19th Century Architectural Theory, In: *Umění LII*, 2004, s. 110-122.

Jindřich Vybíral, *The Bohemian Town Hall around 1900*, In: Mayors and City Halls. Local Government and the Cultural Space in the Late Habsburg Monarchy. Kraków 1998, s. 179-182.

Jindřich Vybíral, *Zrození velkoměsta, Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890-1938*, Brno-Ostrava 2003.

Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

Alfred Edward Willis, *Flemish Renaissance revival in Belgian architecture: (1830-1930)*. Ann Arbor (Mich.) 1985.

Zdeněk Wirth - Antonín Matějček, *Český architektura 1800-1920*, Praha 1922.

Zdeněk Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921.

Pavel Zatloukal, *Brněnská okružní třída*, Brno 1997.

Pavel Zatloukal, *Brněnské architektura 1815-1915, Průvodce*, Brno 2000.

Pavel Zatloukal, *Historismus, Architektura 2. poloviny 19. století na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 1986.

Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století: architektura let 1750-1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002.

Internetové zdroje:

http://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio dne 20.4.2012

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087297?q=Buls&search=quic&pos=8&_start=1#firsthit dne 8.4.2012

<http://www.zastarouprahu.cz/pragensia/asanace/beckova.htm> dne 20.5.2012

<http://www.zastarouprahu.cz/pragensia/asanace/rozc.htm> dne 20.5.2012

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087297?q=Buls&search=quic&pos=8&_start=1#firsthit dne 8.4.2012

14. Summary

In the second half of 19th century neo-Renaissance plays important position in the Czech lands. A first neo-Renaissance building appear before the first half of the 19th century, larger architectural development is from the beginning of the sixties and culminates in the eighties. Neo-Renaissance is mostly used by Czech-speaking population. In the 1980's are still ongoing major buildings as the National Theatre (1868-1883), House of Artists (1876-1884) and later the Museum of Decorative Arts (1897-1900). In the eighties, in architecture there are a few new Renaissance elements and in the nineties is already seeing the retreat of this building style.

In Belgian Flanders we can see similar trend as in Bohemia in the second half of the 19th century. Belgium has been created in 1830 and Flemish people are one of the ethnic minorities in the country. During the years the situation has been changed and Flemish society and culture started grown. Flemish neo-Renaissance is based on art and architecture of 16th and 17th century. First was use by the objects and furniture, later in the interior and the last in architecture.

The main building builds in neo-Renaissance since the seventies is Het Vlaams Huis (1867-1885) by Charle-Albert (1821-1889). In his time, Albert building becomes very popular, but only in Belgium, but he didn't find a direct successor. His Flemish House inspired builder Konstantin Mráček (1859-1931) and he used some of the similar architecture elements in his own building House Bellevue (1891-1897) in Prague. We don't know If Mráček saw Flemish House when he lived in Paris, France from 1884 until 1892 whether If he saw it when travelling around Belgium.

More successful neo-Renaissance elements came for North over Germany spread across the Habsburg empire to the Czech land, when was used by German population of larger cities and border areas of the Sudetenland. In the larger towns in Moravia in Brno and Ostrava, Germans build important building influenced by Northern Renaissance, there were German Houses in Brno and Ostrava, city hall and the houses.

In last decade of the 19th century the Mayor of Prague Jan Podlipný found himself in a complicated situation. Just a decade before the city approved plans for reclamation old city district. Podlipný although he wanted "restoration" of these parts, but was also against large urban interventions in the city center. And in the 1900 he translated the book *Aesthetics of*

cities written by Mayor Charles Bulse in 1900. The book described the principles of modern urbanism.

This thesis sought to provide a view of the Czech neo-Renaissance architecture and in a Flemish Neo-Renaissance. Unfortunately, I was trying to find out more about the architect Konstantin Mráček I struggled with the lack of archival materials and the complete absence of material on his work in France. The purpose of this thesis is primarily informational, in which I try to discuss the Czech-Flemish relations in the architecture in the second half of 19th century.

15. Soupis děl Konstantina Mráčka

- Projekt návrhu novostavby mostu císaře Františka I. v Praze, 1889-1900.
Nerealizováno. Nepodloženo.
- Dům Bellevue, novostavba 328, 329, 330/I, Smetanovo nábřeží a ulice Karolíny Světlé, Praha, 1893-1897.
- Rozšíření sklepa u domu 137/III v ulici Pod Bruskou na Malé Straně, Praha, 1894.
- Výstavba Malostranské záložny, návrh architekt Jan Šula, stavitel Viktor Skuček, Malá Strana, Praha, 1894.
- Fara u sv. Petra a Pavla čp. 1137/II, Praha, 1894.
- Nájemní dům 1168/II v Petrské ulici, Praha, 1894-1895.
- Změny na fasádě nájemního domu 1039/II od architekta Václava Romováčka, Na Poříčí, Praha, 1895.
- Dvoupatrové schodiště a kolna při domě 1158/II na Novém Městě, Praha, 1895.
- Čtvrté patro nájemního domu čp. 87 na rohu Platněřské a Křížovnické, Praha, 1897.
- Realizovaný projekt škol, architekt Vratislav Pasovský, Chlumci nad Cidlinou, 1898.

16. Soupis staveb ovlivněných severskou neorenesancí v českých zemích

- Antonín Dauth, kostel sv. Michala a Mikuláše, Libkovice, 1879-1882. Nedochováno.
- Germano Wanderley (Jan Zoufal), Dům doktora E. Pozorného, Brno, 1882.
- Germano Wanderley, nájemní dům Jana Zoufala, Veveří, Brno, 1884.
- Česká Lípa, radnice, 1884.
- August Prokop, Vila Hermini Ripkové z Rechthofenu, Brno Pisárkách, 1885.
- August Prokop, Redlichova vila (vila Austerlitz), Slavkov u Brna, 1886.
- Wilhelm Dvořák, Nájemní domy stavitele Huberta Olbertha, Obilný trh, Brno. 1886-1887.
- Ottokar Burghart - Leopold Rup, Německá dívčí měšťanská škola korunní princezny Štěpánky, Brno, 1887-1889.
- August Prokop, Vila Jenny Langové, Kounicova ulici, Brno, 1888. Nedochováno.
- Franz Neumann, Radnice, Liberec, 1888-1893.
- Hermann Ende - Wilhelm Böckmann, Německý dům v Brně, 1888-1891, 1945. Nedochováno Konstantin Mráček, Dům Bellevue, novostavba 328, 329, 330/I, Smetanovo nábřeží a ulice Karolíny Světlé, Praha, 1891-1897.
- Franz Neumann, Radnice, Frýdlant, 1892-1895.
- Hodkovice, radnice, 1889.
- Germano Wanderley, Ottendorfova knihovna, Svitavy, 1891-1892.
- Fellnera ml a Helmera, Obchodní dům bratří Thonetů, Brno 1891. průčelí štíty ovlivněné severskou renesancí.
- Felix Neumann, Dům na Masarykově náměstí 20/37, Ostrava, 1891-1893. Přestavěno.
- Felix Neumann, Německý dům, Ostrava, 1892-1945. Nedochováno.
- Alfons Šimáček, Dům U dvou štítů v Křížovnické ulici v Praze, 1897.
- Friedrich Ohmann, Uměleckoprůmyslové muzeu, Liberec, 1897-1898.
- Karl Kern, Pojišťovací banka, Opava, 1898-1901.

17. Obrazová příloha (tištěná i na CD)

1. Joseph Paxton, Mentmore Tower v Buckinghamshiru, Velká Británie, 1852, 1854. Zdroj:
http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Paxton, dne 18.6.2012
2. Joseph Paxton, Château de Ferrières, Francie, 1855, 1859. Zdroj:
http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Paxton, dne 18.6.2012
3. Cornelis de Floris, Radnice v Antverpách, Belgie 1564,
4. Probíjená ornament (strapwork či benchlange). Probíjený ornament, strop dlouhé galerie v Blickling Hall, Norfolk, Velká Británie, 1626. Zdroj:
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/568106/strapwork>, dne 18.6.2012
5. Antverpy, Kasteel De Couwelaer v Deurne, Belgie, 1850-1851. Zdroj:
http://nl.wikipedia.org/wiki/Te_Couwelaar, dne 18.6.2012
6. Alphonse Balat, zámek Mirwart, 50. léta 19. století, Belgie. Zdroj:
http://en.wikipedia.org/wiki/Castle_of_Mirwart, dne 18.6.2012
7. Louis Dela Censerie, Železniční stanice v Antverpách, Belgie, 1895-1905
8. Paul Saintenoy, Vstup do zámku Amerois, Belgie, Pohlednice, 1874-1878. Zdroj:
<http://www.apfn.org/apfn/castle.htm>, dne 18.6.2012
9. Henri Beyaert, zámek Faulx-les-Tombes, Namur, Belgie, 1868-1872. Zdroj:
http://en.wikipedia.org/wiki/Faulx-les-Tombes_Castle, dne 18.6.2012
10. Henry Beyaert, Vlámský dům, Brusel, Belgie, 1874. Zdroj: Linda Van Santvoort
11. Henry Bayaert, Vlámský dům, fasáda, Brusel, 1874. Zdroj: Linda Van Santvoort.
12. Emile Janlet, Obytný dům v ulici Condorde 58, Brusel, Belgie, 1881.
13. Antverpy, Kammenstraat 45, Belgie, 1879.
14. Emile Janlet, Bruselský pavilon pro Světovou výstavu v Paříži v roce 1878, Zdroj: Linda Van Santvoort
15. Emile Janlet, Institut Lucien Cooremans v Bruselu, 1880. Zdroj:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_Lucien_Cooremans, dne 18.6.2012
16. Jules Jacques Van Ysendyckem, Radnice v Schaarbeeku, Brusel, 1884-1887. Zdroj: Linda Van Santvoort
17. Jean Baes, Vlámské divadlo v Bruselu, 1884-1887. Zdroj: Linda Van Santvoort
18. Paul Hankar, Vlastní dům s pracovnou v Bruselu, 1893. Zdroj:
http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Hankar, dne 18.6.2012
19. Victor Horta, Hôtel Tassel, Brusel, 1893.

20. Gustave Strauven, Nájemní dům ve Schaarbeeku, Brusel, 1906. Zdroj: Linda Van Santvoort.
21. Gustave Strauven, Dům Maison Saint-Cyr v Bruselu, 1901-1903.
22. George Hobého, Vlastní dům v Bruselu, 1899. Zdroj: Linda Van Santvoort.
23. Pieter Jan August Dens, Koninklijk Atheneum, Antverpy, Belgie, 1878-1884.
24. Charles-Albert, Vlámský dům, Brusel, Belgie, 1869-1887. Příjezdová cesta. Zdroj: Herman Vandormael, Het verleden herbouwd: Charle-Albert en de restauratie van het Kasteel van Gaasbeek (1889-1898). Gaasbeek: Kasteel van Gaasbeek 1999.
25. Charles-Albert, Vlámský dům, Brusel, Belgie, 1869-1887. Do zahrady. Zdroj: Herman Vandormael, Het verleden herbouwd: Charle-Albert en de restauratie van het Kasteel van Gaasbeek (1889-1898). Gaasbeek: Kasteel van Gaasbeek 1999.
26. Charles-Albert, Vlámský dům, Brusel, Belgie, 1869-1887. Boční strana. Zdroj: Herman Vandormael, Het verleden herbouwd: Charle-Albert en de restauratie van het Kasteel van Gaasbeek (1889-1898). Gaasbeek: Kasteel van Gaasbeek 1999.
27. Charles-Albert, Vlámský dům, Brusel, Belgie, 1869-1887. Dnešní stav.
28. Alfons Šimáček, Dům u dvou Štítů, Křížovnická ulice, Praha 1897.
29. Franz Neumann, Radnice, Liberec, 1888-1893.
30. Franz Neumann, Radnice Frýdlant, 1892-1896. Zdroj:
http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Fr%C3%BDdlant,_radnice_02.jpg, dne 18.6.2012
31. Česká Lípa, Radnice, 1884. Zdroj: http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A1_L%C3%ADpa_32., dne 18.6.2012
32. Hermann Ende, Wilhelm Böckmann, Německý dům v Brně, 1891-1945. Zdroj:
http://cs.wikipedia.org/wiki/N%C4%9Bmeck%C3%BD_d%C5%AFm_%28Brno%29, dne 18.6.2012
33. August Prokop, vila Hermíny Ripkové z Rechthofenu v Brně Pisárkách, 1885. Zdroj:
<http://www.slavnevily.cz/vily/brno/vila-herminy-ripkove/>, dne 18.6.2012
34. Germano Wanderley, Ottendorfova knihovna, Svitavy, 1891-1892. Zdroj:
<http://www.izabreh.cz/fotografie.php?id=31112>, dne 18.6.2012
35. Karel Kern, Pojišťovací banka, Opava, Zdroj: http://opavsky.denik.cz/zpravy_region/domy-s-historii-budova-ceske-sporitelny20100907.html, dne 18.6.2012
36. Architekt Jan Šula, stavitelé Konstantin Mráček - Victor Skuček, Malostranská záložna, Malá Strana, Praha. 1894
37. Konstantin Mráček, fara u sv. Petra čp. 1137, Praha, 1894.

38. Platněřská a Křížovnická ulice v Praze, Nájemní dům čp. 87. 1892-1895.
39. Konstantin Mráček, Platněřská a Křížovnická ulice v Praze, Nájemní dům čp. 87, plán čtvrtého patra, 1897.
40. Konstantin Mráček, Bellevue čp. 329, Smetanovo nábřeží , Praha, 1891-1897. Nároží.
41. Konstantin Mráček, Bellevue čp. 330, Smetanovo nábřeží, Praha, 1891-1897.
42. Konstantin Mráček, Bellevue čp. 330, Smetanovo nábřeží, Praha, 1891-1897. Fasáda.
43. Konstantin Mráček, Bellevue čp. 330, Smetanovo nábřeží, Praha, 1891-1897. Fasáda nároží.
44. Konstantin Mráček, Bellevue čp. 330, Smetanovo nábřeží, Praha, 1891-1897. Fasáda Smetanovo nábřeží.
45. Charle-Albert, Vlámský dům, Brusel, 1869-1887. - Konstantin Mráček, Bellevue,1893-1897, Praha.



1.



2.



3.



4.



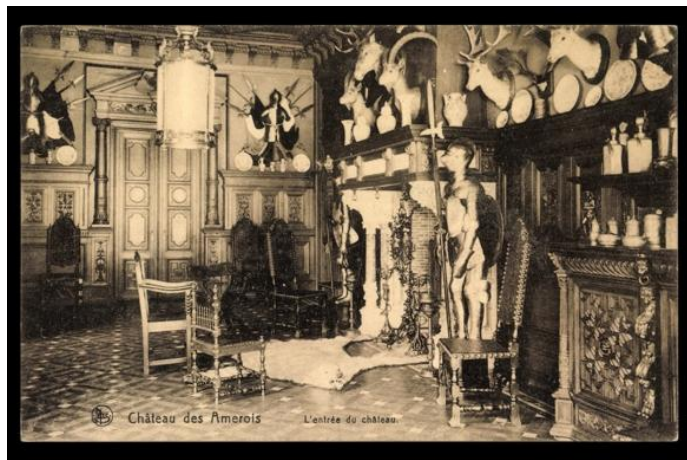
5.



6.



7.



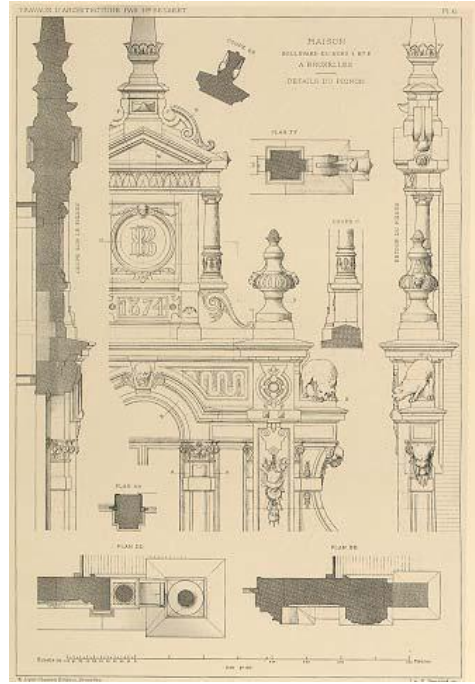
8.



9.



10.



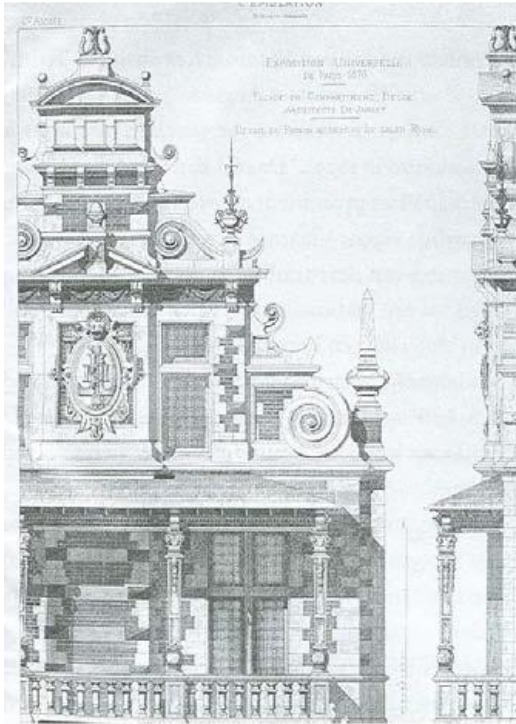
11.



12.



13.



14.



16.



15.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



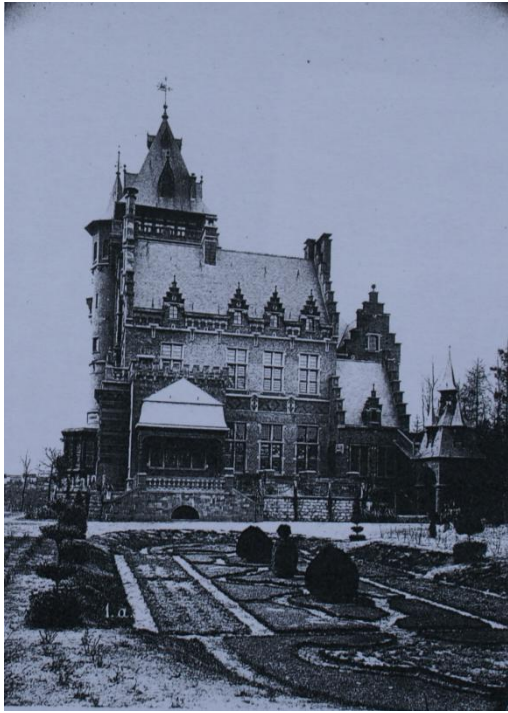
23.



24.



25.



26.



27.



28.





32.



33.



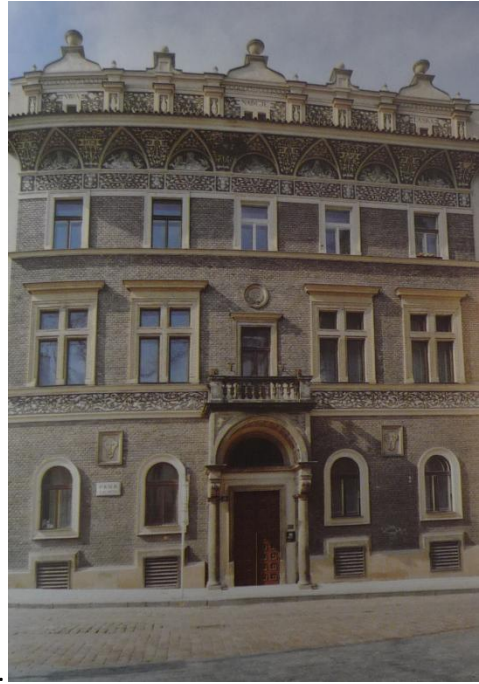
34.



35.



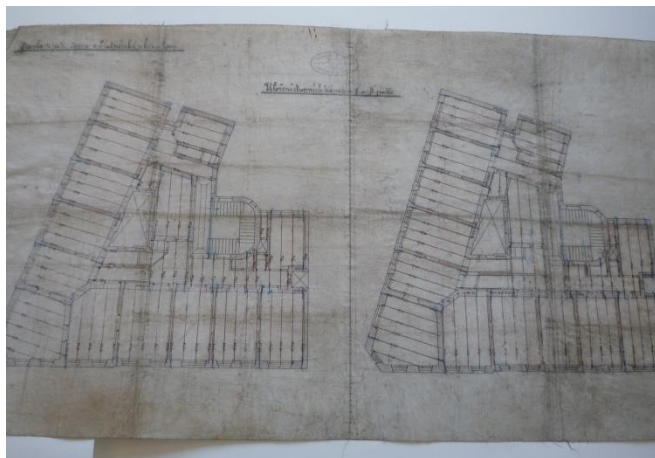
36.



37.



38.



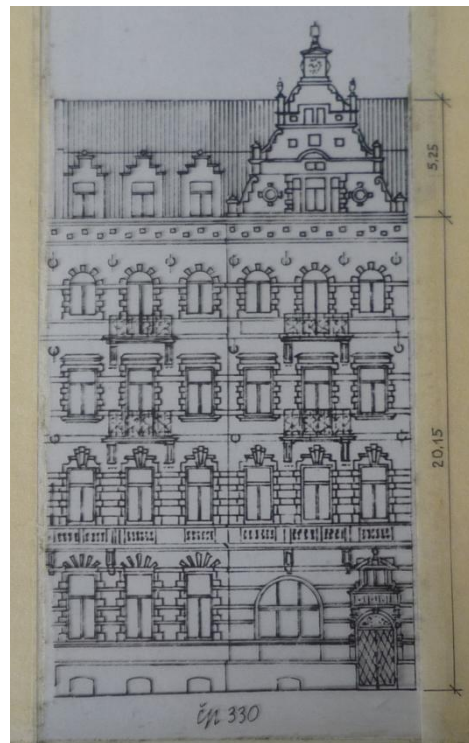
39.



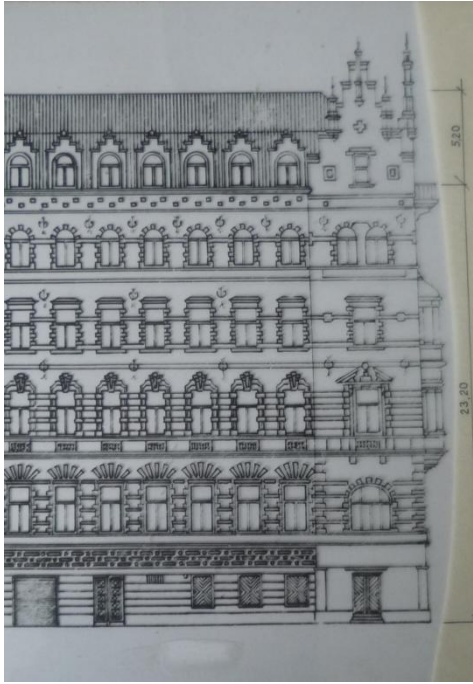
40.



41.



42.



43.



44



45.

18. Anotace

Jméno a příjmení:	Eliška Doleželová
Katedra:	Dějiny výtvarného umění
Vedoucí práce:	Prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.
Rok obhajoby:	2012
Název práce:	Česko-vlámské vztahy v architektuře, 1850-1900
Název v angličtině:	Czech-Flemish Relationship in Architecture, 1850-1900
Anotace práce:	Práce se zabývá českou a vlámskou neorenesancí v druhé polovině 19. století. Hlavně architektonickou podobností Vlámského domu (1867-1885) Charlese Alberta v Bruselu s pražským domem Bellevue (1891-1897) od Konstantina Mráčka a stavbami inspirovanými severskou renesancí v českých zemích. A pojednává o asanačních krocích závěru 19. století a pražském starostovi Janu Podlipném.
Klíčová slova:	Neorenesance, Konstantin Mráček, Jan Podlipný, architektura, Vlámská neorenesance, asanace.
Anotace v angličtině:	The work deals with the Czech and Flemish neo-Renaissance in the 19th century. The architectural similarities Flemish House of Charles Albert in Brussels and House Bellevue in Prague built by Konstantin Mráček. It further buildings in the Czech lands inspired by Northern Renaissance. And discusses the urban renewal at the end of the 19th century and Prague Mayor Jan Podlipný.
Klíčová slova v angličtině:	Neo-Renaissance, Konstantin Mráček, Jan Podlipný, architecture, Flemish Neo-Renaissance
Přílohy vázané v práci:	obrazová přílohy o rozsahu 14 stran; CD
Rozsah práce:	Stran 113
Jazyk práce:	čeština