

František Schmoranz ml. (1845–1892): apoštol orientalismu a průkopník uměleckého průmyslu v Čechách

Milan NĚMEČEK

ABSTRAKT: *František Schmoranz mladší – architekt, výtvarník, pedagog, stavební podnikatel a především pak znalec architektury a kultury Orientu a zakladatel Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Přestože byl za svého života známou osobností i za hranicemi své země, panuje kolem něho dosud řada omylů. Ačkoliv po sobě zanechal obdivuhodné množství práce, nedochovaly se žádné vzpomínky či životopis a nikdo se jeho odkazu nevěnoval – v domnění, že existoval jen jeden František Schmoranz. Tato stat' proto využívá dlouholetého pramenného výzkumu k tomu, aby rehabilitovala dílo a odkaz Františka Schmoranze ml. a jednoznačně ho oddělila od osoby a díla jeho otce. Český dějepis umění tak ztrácí falešnou, takřka gigantickou figuru umělce, jehož dílo obsáhlo téměř všechny polohy historismu od pavilonů na světových výstavách pro egyptského místokrále přes architektonický podnik ve Vídni až po úctyhodný počet neprávem přisuzovaných sakrálních i světských východočeských staveb. Zmíněn je také architektův praktický i teoretický vztah k uměleckému průmyslu a školství i samotné formování Uměleckoprůmyslové školy v Praze.*

KLÍČOVÁ SLOVA: František Schmoranz ml. (1845–1892); architektura; historismus; orientalismus; Káhira; Vídeň; umělecký průmysl; světové výstavy

František Schmoranz Jr. (1845–1892): apostle of orientalism and pioneer of the art industry in Bohemia

ABSTRACT: *František Schmoranz Jr. was an architect, artist, pedagogue, construction entrepreneur and, above all, an expert on the architecture and culture of the Orient. He also founded the School of Applied Arts in Prague. Although he was a well-known personality during his lifetime, even beyond the borders of his country, there are still many misconceptions that surround his life. He left an admirable amount of work, but no memories or biography have been preserved, and his legacy has received no attention, in the belief that there existed only one František Schmoranz. That is why this article draws from many years of source research to rehabilitate the work and legacy of František Schmoranz Jr. and to clearly separate him from the person and work of his father. In doing so, the Czech history of art thus loses the false, almost gigantic figure of an artist whose work covered almost all positions of historicism, from pavilions at world exhibitions for the Egyptian viceroy, through an architectural enterprise in Vienna, to a respectable number of wrongly attributed sacral and secular East Bohemian buildings. The architect's relationship to the art industry and education, both practical and theoretical, is also mentioned, as is the formation of the School of Applied Arts in Prague.*

KEYWORDS: František Schmoranz Jr. (1845–1892); architecture; historisms; orientalisms; Cairo; Vienna; art industry; world's fairs

Jen málokdy dostane dějepis umění tak jedinečnou příležitost k vytvoření imaginárního umělce, jako tomu bylo v případě záměny Františků Schmoranzů staršího a mladšího. Shoda jmen, umělecké profese i úzká rodinná vazba a dlouhověkost otce se staly dobrými předpoklady k tomu, aby řada historiků dílo obou Františků připsala jedinému – výkonem a úspěchy gigantickému umělci,¹ a to do té míry, že i přes několik pokusů o nápravu tohoto stavu² docházelo k této mýlce ještě poměrně nedávno.³ Tak tomu však nebylo vždy; ve své době se oba Františkové těšili obecné úctě a respektu. Když 12. ledna 1892 zemřel zakladatel pražské Uměleckoprůmyslové školy architekt František Schmoranz ml., napsaly renomované *Deutsche Bauzeitung*, že v něm Rakousko „ztrácí jednoho z nejcitlivějších umělců a architektura jednoho z nejsobitějších talentů“ a že snad kromě architekta Franze Beye „by bylo sotva jiného evropského architekta, který [...] se tak dalece šzil s arabským uměním a přijal je tak celistvě do svých uměleckých forem“.⁴

Toto velkorysé ocenění však svou jedinečností také bezděčně indikovalo marginálnost zájmu střeoevropské odborné veřejnosti i architektů o Orient a orientalismus jako stylový modus architektury historismu, který z něj vycházel. Orientalismus, odhlédneme-li od jeho výrazného využití v oblasti uměleckého průmyslu, zůstával v době Schmoranzovy smrti ve střeoevropském prostoru fenoménem jen okrajově zasaženým výklady kunsthistoriků, kteří ho povětšinou odmítali jako prvek sotva významný pro asociativní „válku stylů“. Příznačné je v tomto ohledu stanovisko Karla Schnaaseho (1798–1875), zastánce gotiky, který orientálnímu (islámskému, arabskému) umění přisoudil neschopnost vývoje,⁵ a nejnak smýšlel i představitel berlínské školy Franz Kugler, který toto umění vnímal jako chaotické a strnulé.⁶ Obdobně striktní stanovisko vůči orientálnímu umění zastával i pražský rodák Anton Heinrich Springer (1825–1891).⁷ O něco shovívavější hodnocení zaznívalo od představitelů berlínské školy umění Wilhelma Lübkeho (1826–1893), který alespoň ocenil „uvolněnost fantazie“ a „originalitu“.⁸ Zlom v recepci umění Orientu přinesl až Alois Riegel (1858–1905) nedlouho před rokem 1900.⁹

Rezervovaný postoj historiků umění vůči islámskému světu a jeho architektuře přetrval po téměř celé 19. století a jen pomalu se měnilo chápání orientalismu jako marginálního romantického modu, vhodného převážně pro drobnou zahradní architekturu či v lepším případě pro lázně a synagogy, až k uznání za významný inspirační zdroj evropského umění.

Rovněž dílo Františka Schmoranze ml. zůstávalo takřka po jedno století jen povrchně

Obr. 1. František Schmoranz ml., 1892 (?). SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů, č. př. 17/2012.

zmapované,¹⁰ byť o jeho autorovi lze bez nadsázky hovořit v rakousko-uherském kulturním prostoru jako o apoštolu orientalismu a průkopníku uměleckého průmyslu v Čechách.¹¹ Ucelenější informace o díle obou Františků Schmoranzů byla šířeji publikována teprve nedávno¹² a tento článek svým způsobem přináší základní shrnutí poznatků o Františku mladším.

Profesní počátky

František Schmoranz ml. se narodil do prostředí naprosto vzdáleného výše uvedeným akademickým debatám, a to jak geograficky, tak kulturně. Jeho cesta do světa Orientu a orientalismu proto nebyla nikterak přímá. Světlo světa spatřil František Schmoranz ml. 19. listopadu 1845 ve východočeských Slatiňanech v rodině významného stavitele a proslulého konzervátora památek Františka Schmoranze st. Základního vzdělání se prvorozenému Františkovi dostalo doma a v Poličce, kde tehdy jeho otec vedl velkou stavbu děkanského chrámu.¹³ Další vzdělání získal František na vyšší reálné škole v Kutné Hoře a po jejím absolutoriu zaměřil na pražskou polytechniku, kde byl jako posluchač architektury v letech



1

a rod Schmoranzů ze Slatiňan, Praha 2020, s. 187–271 (z autorovy stati v této práci také vychází text tohoto článku).

3 Jiří Kuthan, *Aristokratická sídla v českých zemích 1780–1914*, Praha 2014, s. 362.

4 *Deutsche Bauzeitung* XXVI, 1892, s. 43–44.

5 Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste in Mittelalter, I. Altchristliche und mohamedanische Kunst*, Düsseldorf 1844, s. 321–332.

6 Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, s. 393–400.

7 Anton Springer, *Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung*, Prag 1857, s. 416–417.

8 Wilhelm Lübke, *Geschichte der Architektur von den Alten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1855, s. 165.

9 Alois Riegel, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, s. 307–308.

10 Podrobněji se autor tohoto článku věnoval Františku Schmoranzovi ve své disertační práci, v příslušných heslech v *Dodatcích Nové encyklopedie českého výtvarného umění* a rovněž pak v publikaci Šulc – Uhlík – Uhlíková (pozn. 2), s. 187–271.

11 Srov. např. Jindřich Vybíral, František Schmoranz a vynález orientalismu, in: Kateřina Piorecká – Václav Petrbok (edd.), *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Praha 2008, s. 435–442, který Františka Schmoranze mladšího literárně spojil s vynálezectvím tohoto fenoménu.

12 Milan Němeček, František Schmoranz mladší, in: Šulc – Uhlík – Uhlíková (pozn. 2), s. 187–271.

13 Gustav Schmoranz, František Schmoranz – životopisný nástin, in: *Sborník Čechů Dolnorakouských*, Vídeň 1895, s. 99.

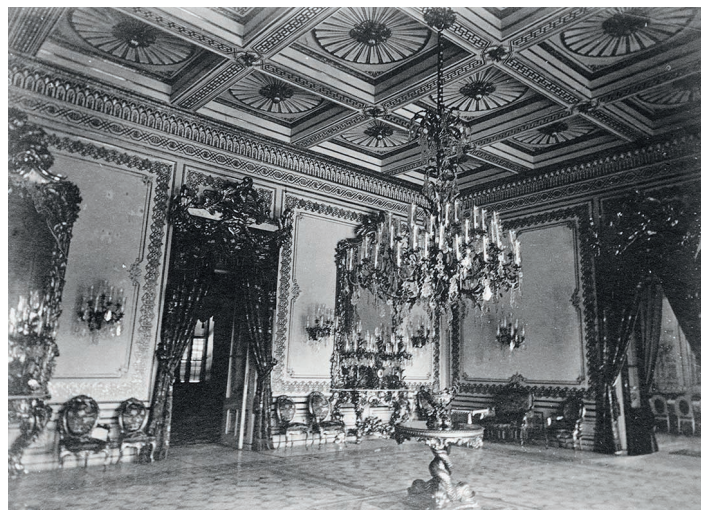
■ Poznámky

1 Dílo Františka Schmoranze ml. bývá zaměňováno s osobou a pracemi jeho otce, viz: Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, díl 30, Wien 1875, s. 336–338. – František Schmoranz (nekrolog), *Zlatá Praha* XIX, 1902, s. 287–288. Nověji také heslo: TP [Taťána Petrasová], heslo František Schmoranz, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění (N–Ž)*, Praha 1995, s. 737. – Michaela Marek, Das Museum des Königreiches Böhmen als „Staatsbau“, *Documenta Pragensia* XVII, Praha 1998, s. 283. – Vladislav Dudák – Rudolf Pošva – Bořek Neškudla, *Encyklopedie světové architektury II*, Praha 2000, s. 883. – Jiří Kuthan, *Aristokratická sídla období romantismu a historismu*, Praha 2001. Heslo Gustav Schmoranz, *Fakta do kapsy I*, Praha 2001, s. 91 dokonce hovoří o tom, že Františkův bratr Gustav navrhl společně s J. Machytkou Uměleckoprůmyslové muzeum a stavby v Chrudimi, které ve skutečnosti provedl jeho otec.

2 MiN [Milan Němeček], hesla František Schmoranz st. a František Schmoranz ml., *Nová encyklopedie českého výtvarného umění (Dodatky)*, Praha 2006, s. 688–689. – Idem, *Architekti na Uměleckoprůmyslové škole v letech 1885–1918. František Schmoranz mladší (1845–1892), Jiří Stíbrál (1859–1939), Friedrich Ohmann (1858–1927)* (disertační práce), VŠUP v Praze 2003. – Ivo Šulc – Jan Uhlík – Kristina Uhlíková (edd.), *František Schmoranz st.*



2



3

Obr. 2. Káhira, Gezírský palác, vstupní hala, 1869, Carl von Diebitsch a Franz Bey. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 30)

Obr. 3. Káhira, Gezírský palác, interiér, 1869, Carl von Diebitsch a Franz Bey. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 30).

1863–1868 žákem u prof. Josefa Zítka.¹⁴ Studoval zde společně s kolegou a spolužákem z kutnohorské reálky Janem Machytou (1844–1897), rodákem z Nové Paky, s nímž pak nadlouho spojil svou profesní dráhu.¹⁵ Již během studií rozvíjel František znalosti a zkušenosti jak kratšími studijními cestami po Francii, Belgii a německých zemích, tak uměleckou činností, ať už pro pražskou Siebgerovu továrnu na nábytek a čalouny (Heinrich Röhrs) nebo v architektonické kanceláři svého příbuzného a Zítkova asistenta Alexe Linsbauera či ve stavební kanceláři svého otce, kde se během prázdnin seznamoval i s praktickou stránkou stavebnictví. Nic tehdy nenavštěvovalo tomu, že by ve své tvorbě překročil hranice akademicky osvojených modů historismu.

Osudové setkání

Klíčovým momentem, který ovlivnil Schmoranzovu kariéru, se stalo náhodné prázdninové setkání s pruským architektem Carlem von Diebitschem (1819–1869). Ten změnil původní Františkovo rozhodnutí nastoupit po absolutoriu pražské polytechniky na Akademii výtvarných umění ve Vídni, když ho angažoval jednak jako talentovaného kreslíře pro svou připravovanou knihu o arabské architektuře, jednak jako spolupracovníka své firmy, která v té době pracovala na interiérech káhirského paláce Gezira pro chedíva Ismá'íla Pašu (obr. 2–3).

Schmoranz proto odcestoval na podzim 1868 do Káhiry, kde se věnoval jak důkladné dokumentaci islámské architektury, tak výzdobě chedívova paláce Gezira, který vznikl dle návrhu německého architekta Julia Heinricha Franze (1831–1915), známého později nejen v Káhiře jako Franz Bey.

Do jaké míry mohl Schmoranz při výzdobě paláce zužitkovat svůj zájem o tamní středověkou architekturu, nevíme přesně. Firma Carla Diebitsche byla založena především na výrobě prefabrikovaných zlacených štukových panelů, které sériově odléval ve své berlínské dílně a poté dovážel do Káhiry. Dekor dovážených panelů zpočátku Diebitsch kopíroval z ornamentiky Alhambry, která se pro něj stala klíčovým životním zážitkem. Je však velmi pravděpodobné, že právě František Schmoranz v Káhiře pracoval pro Diebitsche na reprodukci nových ornamentů, které pak Diebitschova továrna v masivním měřítku dodávala na stavbu paláce v podobě prefabrikátů.

Chedívu palác nikterak nevybočoval svým vzezřením z architektonické tvorby, kterou inicioval chedív Ismá'il Paša svou horečnou stavební činností v Káhiře a nově založené Ismá'ilíji a která se vyznačovala hledáním moderního arabského výrazu. Pro výsledný styl, který v sobě snoubil evropský prostorový koncept a arabský dekorativismus, se žil původně název „arabesque“ a později i poněkud přesnější výraz „neoarabská renaissance“.¹⁶

Jestliže se Diebitsch se Schmoranzem mohli při realizaci paláce Gezira projevit nanejvýš jako dekoratér, jejich zcela samostatnou realizací v parku tohoto paláce se stala výzdoba „kiosku Muhammada Aliho“. Tato besídka, určená k přijímání návštěv,¹⁷ kombinovala styl evropského baroka s tradičními islámskými dekorativními motivy a architektonickými rysy. Dle historika architektury Tareka Sakra zde

bylo užito „vedle vysokých obdélných oken a říms renesanční epochy také islámských podkovovitých arkád“. Všechny litinové arkády palácového areálu byly vyrobeny v německém Lauchhammeru a Ilseburgu a v Káhiře je sestavovali němečtí dělníci přepravení do Egypta speciálně za tímto účelem,¹⁸ kteří v Káhiře vytvořili „celou kolonii německých řemeslníků“.¹⁹ Na základě úspěchu egyptských zakázek byl Diebitsch jmenován členem Královské akademie umění v Berlíně, avšak ani ne měsíc poté podlehl káhirské epidemii neštovic. Vedením a likvidací firmy, stejně jako poručníkem jeho dětí, byl proto jmenován Schmoranz. Z toho

■ Poznámky

¹⁴ Srov. zejména Archiv ČVUT, Polytechnický ústav, především F. Stark, *Die K. K. Deutsche technische Hochschule*, Prag 1806, s. 467–468. Zde jsou mezi „neu eingetreten“ pro rok 1863/64 uvedeni Jan Machytka i František Schmoranz. Pro období let 1861–1868 se bohužel nedochovaly katalogy školy. Ve školním roce 1868/69 již nestudoval ani jeden z nich. Oba architekti museli proto vystudovat ve školních letech 1863/64–1867/68.

¹⁵ Srov. heslo Machytka, Jan in: *Ottův slovník naučný* XVI, Praha 1900, s. 631–632.

¹⁶ Srov. Robert Ilbert – Mercedes Volait, Neo-Arabic renaissance in Egypt. 1870–1930, in: *Mimar. Architecture in Development*, sv. 13, Singapore 1984, s. 26–34, zde s. 29. – Zeynep Celik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth century world's Fairs*, Berkeley–L.A.–Oxford 1992, s. 159.

¹⁷ Viz heslo Selamlık in: E. van Donzel – B. Lewis – Ch. Pellat (edd.), *The Encyclopedia of Islam* (New Edition), sv. 9, Leiden 1997, s. 123.

¹⁸ M. R. Saqr Tareq (Sakr Tarek), *Early Twentieth-century Islamic Architecture in Cairo*, Cairo 1993.

¹⁹ Isabella Fehle, *Der Maurische Kiosk in Linderhof von Karl von Diebitsch. Ein Beispiel für die Orientmode im 19. Jahrhundert*, München 1987, s. 5 an.

Obr. 4. František Schmoranz ml. (pravděpodobně na stojícím velbloudu vlevo) a Jan Machytka (na stojícím velbloudu vpravo) na studijní cestě v Gíze, asi 1871. SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 30).

důvodu se několik Diebitschových realizací ocitlo později v pozůstalosti Františka Schmoranze ml.²⁰

Diebitschova smrt však neznamenala konec Schmoranzova působení v Orientu, neboť – údajně na chedívuvo žádost – přijal úkol či spíše účast v soutěži na vybudování paláce, který měl posloužit pro recepci suverénních vládců u příležitosti otevření Suezského průplavu na jeho samotném břehu. Schmoranzovo renomé a schopnosti tak potvrdilo vítězství v užší mezinárodní soutěži vypsané na tento palác Společností Suezského průplavu, v níž zvítězil nad dvěma francouzskými architekty a zavázal se, že ve spojení s „jedním v Káhiře usazeným švýcarským architektem“ (M. J. Pouchetem) projekt uskuteční do šesti týdnů! Pohádkově neuvěřitelný termín realizace zakázky se mladému tvůrci podařilo splnit i navzdory stávce dělníků, neboť telegraficky přivolal z Livorna několik stovek náhradníků.²¹

Schmoranz stavěl svůj efemérní palác v úctyhodných rozměrech 72 × 25 m²² na konci nábřeží jezera Timsah, kde ho obklopilo při slavnosti na dvanáct set pestrobarevných stánů.²³ O vzhledu paláce referovaly svým vyobrazením *The Illustrated London News* 18. prosince 1869. Díky nim víme, že Schmoranz navrhl poměrně jednoduchou jednopatrovou budovu s náznakem mělkého čestného dvora, která se nápadně podobala káhirskému paláci Gezíra – ostatně posláním obou paláců bylo stejné: poskytnout během slavnosti azyl korunovaným hlavám. Stavba byla posazena na soklu a členěna širokým, tříosým středním rizalitem s předsazenou arkádovou verandou. Vyobrazení paláce uchovalo také pamětní album vydané u příležitosti otevření Suez, a přestože se tehdy psalo o „palais improvisé et décoré à l'orientale“,²⁴ zachycuje ona fotografie důkladnou stavbu s mohutným středním a bočními rizality, které mezi sebou svírají křídla o pěti okeních osách, přičemž střední rizalit je korunován kamennou, patrně heraldickou výzdobou. Poměrně náročně jsou pojaty i boční rizality, které mají vždy zvýrazněnou střední osu, v přízemí mělkou verandou či arkýřem a v patře zvýšeným oknem. Všechna okna paláce byla zakončena půlobloukem, zasazeným do profilovaných rámců. Dle dostupných informací palác dodnes slouží jako sídlo egyptského prezidenta, což poněkud překvapivě kontrastuje se zmíněnou dobovou zprávou o jeho improvizovaně dočasnosti. Tento rozpor lze snad vysvětlit jen tím, že byl palác po ukončení slavností ještě upravován.



vané dočasnosti. Tento rozpor lze snad vysvětlit jen tím, že byl palác po ukončení slavností ještě upravován.

Z dobových popisů dále víme, že arkádová veranda vedla k vestibulu řešenému v „maurském slohu“, do něhož ústilo hlavní schodiště a který z obou stran obklopovaly přijímací sály s polychromovanými okenními skly a náročnou řezbářskou prací v „arabském slohu“. Druhé patro nebylo v době slavnostní recepce dokončeno. Z toho lze usuzovat, že tento první samostatný Schmoranzův příspěvek k moderní architektuře Egypta nikterak nevybočoval z produkce ostatních zde působících architektů.

Ze vzpomínek Františkova mladšího bratra Gustava i z dochovaného návrhu slavnostní dekorace v pozůstalosti Františka Schmoranze je zjevné, že také režie samotných slavností byla do značné míry Schmoranzovým dílem.²⁶

Provedení chedívuvo paláce u jezera Timsah zajistilo Františku Schmoranzovi slávu i finanční úspěch a ve svém důsledku výrazně urychlilo jeho kariéru; přes to všechno se mladý umělec nehodlal v Káhiře usadit, ale nedokázal se už od Orientu ani zcela odloučit, a tak již roku 1870 podnikl v doprovodu spolužáka Jana Machytka stipendijní cestu po Řecku, Itálii, Horním Egyptě, Malé Asii, Mezopotámii, Turecku a Austrálii (obr. 4). Na cestách se Schmoranz věnoval nejenom studiu ornamentiky a klasifikaci orientálních slohů (obr. 5),²⁶ ale také studiu půdorysů arabských domů. Schmoranzovy znalosti a kontakty na egyptskou kulturní a politickou elitu mu přinesly vedle možnosti ilustrovat práce Georga Eberse²⁷ především další

zakázky, mj. palác pro ministra financí Muffetishe pašu Barbouka a s Augustem Mariettem koncipoval ve „staroegyptském slohu“ stříbrné stolní náčiní.²⁸ V roce 1872 ho Vídeň ocenila členstvím v Künstlerhausu.

■ Poznámky

²⁰ Fotografie Menshausenovy vily viz SOKA Chrudim, pozůstalost F. S. ml., fasc. č. 20. Srov. Fehle (pozn. 19), Abbildung no. 10. Fotografie paláce Nubara Paši viz SOKA Chrudim, pozůstalost F. S. ml., fasc. č. 18. Srov. Fehle (pozn. 19), s. 9 (bez vyobrazení).

²¹ Gustav Schmoranz (pozn. 13), s. 99.

²² Celik (pozn. 16), s. 149.

²³ Ibidem. – „Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle“ in Roubaix, Archives de l'association du souvenir de Ferdinand Lesseps et du canal de Suez, fonds photographique Arnoux, Paris ANMT.

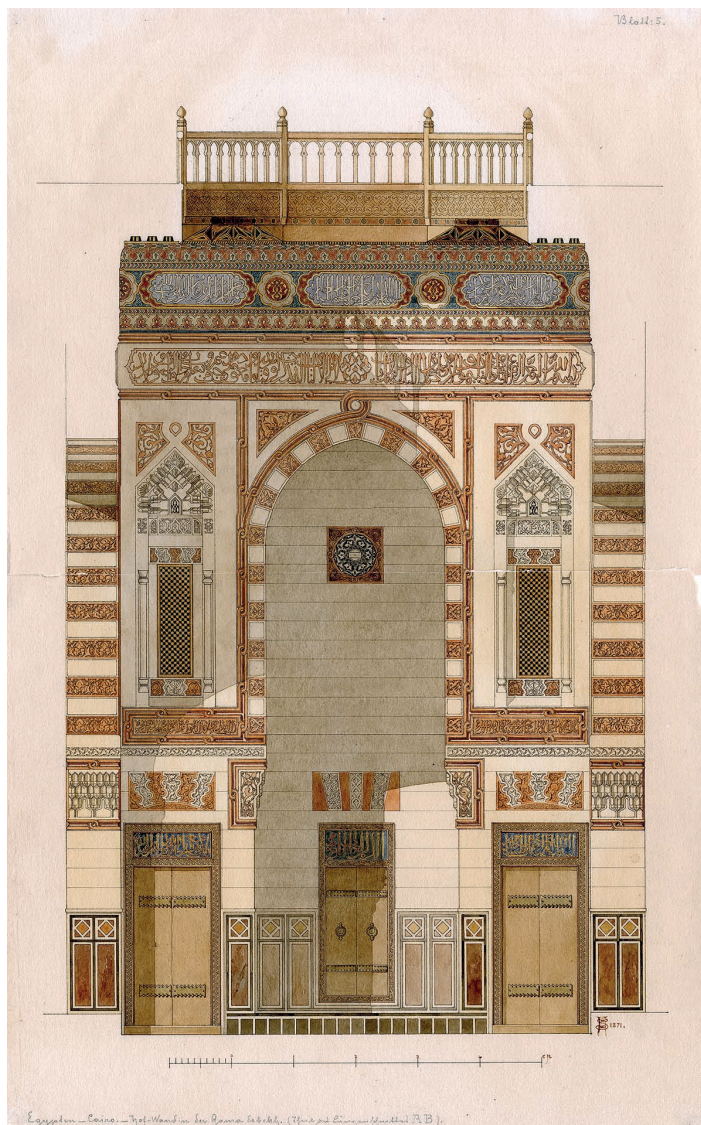
²⁴ Fehle (pozn. 19), s. 91. – Charles Blanc, *Voyage de la Haute Egypte. Observations sur les arts égyptien et arabe*, Paris 1876, s. 351.

²⁵ SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml.), inv. č. 6 – kresby z Káhiry – návrh slavnostní dekorace.

²⁶ Např. mezi typy stalaktitů rozeznával arabský, perský a „maurický“. Srov. Georg Ebers, *Aegypten in Bild und Wort. Dargestellt von unseren ersten Künstlern I*, Stuttgart-Leipzig, 1879, s. 264.

²⁷ Česká vydání řídil Otakar Hostinský, viz Georg Ebers, *Egypt. Slovem i obrazem ve spolku s vynikajícími umělci předvádí G. Ebers*, Praha, I. 1883; II. 1884.

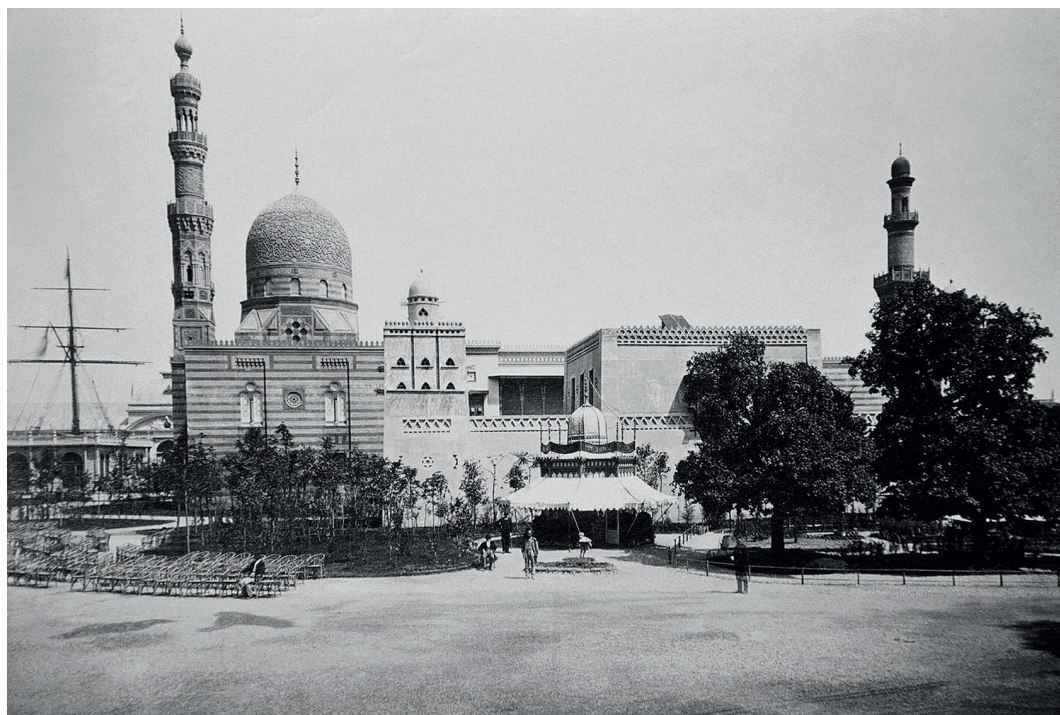
²⁸ (Red.), František Schmoranz, *Světotozr XXVI*, 1892, s. 178. – Gustav Schmoranz (pozn. 13), s. 99–100.



5



6



7

Obr. 5. Káhira, mešita el Esbek, nádvorní stěna, 1871, František Schmoranz ml. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 6).

Obr. 6. Vídeň, pavilon Arabského domu Stavební skupiny egyptského pavilonu pro Světovou výstavu, rizalit, 1873, fotoatelier J. Löwy Vídeň. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 9).

Obr. 7. Vídeň, egyptský pavilon na Světové výstavě, 1873. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 9).

Vídeňské úspěchy

Věhlasu ve své domovině dosáhl ani ne třicetiletý „egyptský“²⁹ architekt na Světové výstavě ve Vídni 1873 svou „egyptskou stavební skupinou“ (obr. 6–7), sestávající z arabského domu, mešity s minaretem a kupolí, arkádového nádvoří, zemědělského dvora a repliky staroegyptské skalní hrobky. „Celkový dojem stavby s jejími zdmi, zářícími harmonickými barvami, štihlými půvabnými minarety a jemným mřížovím byl překvapující a pozdvihl celou skupinu.“³⁰

Návrhem a realizací výstavního pavilonu pověřil chedív Schmoranze patrně na jaře roku 1872 spolu s úkolem instalovat v průmyslovém paláci i egyptsko-súdánské oddělení výstavy. Z dochovaných plánů je patrné, že Schmoranz předložil místokráli velkolepý projekt rozlehlého symetrického komplexu, sestávajícího ze dvou budov, z nichž v té s dvěma kupolemi a středovým minaretem umístil lázně a ve druhé patrně hlavní expozici. Budova byla s první spojena krčkem a Schmoranz na ní použil svůj oblíbený motiv arkádové lodžie obepínající celý plášť budovy.

Stavební program však doznal změn, když byl tento návrh, který svým půdorysným rozvrhem odpovídal evropské architektuře, zredukován do podoby samotných lázní, sestávajících z jednopatrové centrální budovy a dvou menších přízemních pavilonů. Stavbu tvůrce dále členil mohutným předsunutým portálem s bočními lodžiami s okny zakončenými arabským prvkem *ajimez*. Fasádu pročlenil zdobenou atikou, dvěma kupolemi, nárožními věžicemi a červenými a bílými pásy zdíva.

Interiéru hlavní budovy měl dominovat kruhový sál prostupující obě patra, doplněný fontánou a galerií v prvním poschodí. Přízemí obsahovalo vedle čtyř oktogonálních vestibulů a sedmírmenného schodiště také pokladnu, kavárny, butiky s látkami, ale i technické zázemí. Půdorys lázní byl mistrně důmyslný jak v přízemí, tak na kruhové galerii, z které se vstupovalo do sedmi polygonálně ukončených výběžků, z nichž každý druhý ústil do shora osvětlených oktogonálních

předpokojů vedoucích ke kabinám na převlékání. Oktogonální půdorys dostaly také centrální sály bočních pavilonů, z nichž pravý měl sloužit klientele islámské a levý návštěvníkům z Evropy.

Oba prvotní návrhy lázní byly chedívem nakonec zavrženy a za dominantu komplexu byl vybrán tzv. Arabský dům, což byla v podstatě hlavní výstavní budova obsahující mj. imitaci starého Káhirského domu, mešitu s kupolí, minarety a arkádový dvůr s fontánou. Uvnitř stavby nechyběl hlavní sál s fontánou (tzv. *mandarah*), harém, kavárna, bazar i škola. Průčelí členily opět barevné pásy cihel, sedm dřevěných arkýřů a zahradní arkáda. Monumentální stavba citovala ve svém tvarosloví i výrazu řadu káhirských staveb, především Qaid Beyův pohřební komplex a minarety z mauzolea emíra Salara a Sanjara al-Jawli v Káhiře.³¹ Hlavní budovu doplňovaly jednak „egyptský zemědělský dvůr“, který byl kopií sídla šejka el-Beleda, a to včetně chléva, stájí, mlýnice a holubníků, jednak věrná kopie staroegyptské hrobky Beni Hasan,³² která byla provedena v kameni a z kašírovaného skalního masivu a zahrnovala vedle vlastních pohřebních prostor i peristylový dvůr. Hrobka obsahovala tumbu Chnumhotepa z dvanácté dynastie, jejímiž autory však byli Heinrich Brugsch Pasha a Ernst Weidenbach.³³ Stavební skupinu měly uzavírat Schmoranzem neúnavně navrhované arabské lázně, od jejichž realizace ale bylo z finančních důvodů opět upuštěno. Schmoranzova stavební skupina tak prodělala vývoj od takřka již fantaskního návrhu arabské architektury z pera evropského architekta k mnohem autentičtější podobě, která přímo citovala originální káhirské a egyptské pamětihodnosti.

Vídeňská Světová výstava nepochybně probudila v kulturním prostředí podunajské monarchie a Vídně především mohutný zájem o kouzlo Orientu a orientalismus, velmi tento fenomén zpolarizovala a napomohla jeho percepci.³⁴

Za své výstavní dílo obdržel Schmoranz nejvyšší vyznamenání výstavy, rytířský kříž Řádu Františka Josefa I., řád *Osmaniye* (1874), egyptský řád *Medždíe*³⁵ a vedle toho i přísliby na stavbu muzea v Bulaku a egyptského národního muzea, při jehož vzniku stál Schmoranz alespoň organizačně,³⁶ neboť zakázku samu nakonec získal architekt Jacques Drévet.

Zklamáný Schmoranz se proto vydal opět na cesty a přes Egypt podnikl studijní cestu po Předním východu (obr. 8–9). Patrně z důvodu chedívových finančních problémů, kdy nebylo možno očekávat další zakázky, se pak roku 1874 vrátil do Vídně, kde společně s kolegou Machytou otevřeli projekční kancelář, což tehdy znamenalo pro jiné české architekty nedosa-

žitelný úspěch. Chedív Ismá'il mu nabídl ještě roku 1875 vedení egyptské školy „*ku pěstování domácího umění*“, které však Schmoranz odmítl a věnoval se dál své praxi a vídeňskému společenskému životu.³⁷ Schmoranz na sebe poutal pozornost a vydobyl si řadu uznání i v dalších letech, např. roku 1876 výstavou svých kreseb z islámského Orientu.³⁸

Roku 1878 byl Schmoranz jmenován vládním komisařem a pověřen instalací rakouského uměleckého oddělení na Světové výstavě v Paříži. Úspěch této instalace mu přinesl ocenění v podobě titulu c. k. stavebního rady.³⁹ Schmoranz s Machytou byli na výstavě zastoupeni projekty tureckých lázní⁴⁰ a mešity, kterou si u nich objednal chedív Ismá'il Paša. Druhý z návrhů byl oceněn stříbrnou medailí II. třídy.⁴¹ Jednalo se o jejich patrně starší návrh mauzolea, tzv. *türby* pro tureckého mučedníka

■ Poznámky

²⁹ Weltausstellung 1873, *Wiener Geschäftszeitung*, 26. 4. 1872.

³⁰ Franz Weller, *Weltausstellungsalbum. Erinnerung an Wien*, Wien 1873, s. 5.

³¹ Celik (pozn. 16), s. 63.

³² Karlheinz Roschitz, *Wiener Weltausstellung 1873*, Wien–München 1989, s. 98.

³³ Johanna Holaubek, *Austrian architects on the Nile (1869–1914)*, in: Johanna Holaubek – Hana Navrátilová (edd.), *Egypt and Austria, I. Proceedings of the Symposium*, Praha 2005, s. 52.

³⁴ Srov. např. Wolfgang Kos – Ralph Gleis, *Experiment Metropole: 1873. Wien und die Weltausstellung*, Wien 2014.

³⁵ Řády jsou dnes uloženy v muzeu v Trenčíně. Viz Ivo Šulc (ed.), *Rod Schmoranzů ze Slatiňan. Mozaika z dějin rodu*, Slatiňany 2002, s. 10.

³⁶ Gustav Schmoranz (pozn. 13), s. 100.

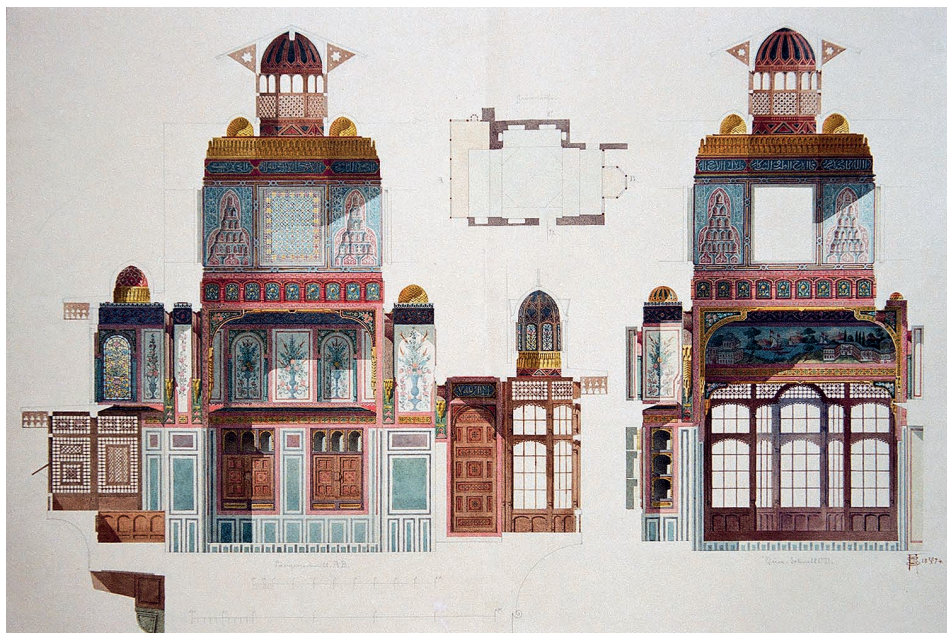
³⁷ Mocenská expanze přivodila krach státní pokladny a chedív se dostal pod kontrolu evropské finanční komise, roku 1879 na nátlak Anglie a Francie postoupil svůj post svému synovi Tevfíkovi. Srov. *Ottův slovník naučný* VIII, Praha 1894, s. 431.

³⁸ Gustav Schmoranz (pozn. 13), s. 102. – Viz Franz Schmoranz, *Katalog der Historischen Ausstellung des islamistischen Orientes*, Wien 1876 jako příloha *Mitteilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie* XI, 1876, č. 126. Na výstavě byly prezentovány fotografie, kresby, akvarely a umělecké artefakty z cest Ing. C. Erharda (1847–1848), malíře Bernharda Fiedlera (1853–1854), Jana Machytky (1870–1871), Františka Schmoranze (1868–1874) a malíře A. Seela (1873–1874). František Schmoranz pak daroval vídeňskému MAK kolekci 80 kachlů ze syrského Damašku.

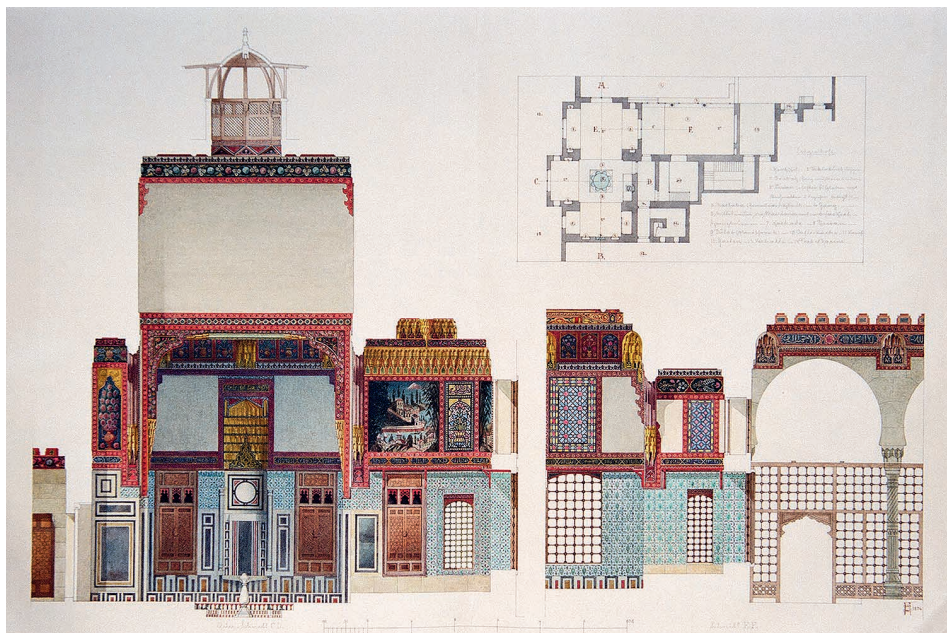
³⁹ Gustav Schmoranz (pozn. 13), s. 102.

⁴⁰ Lubomír Mrňa, *Architektúra a architekti Trenčianských Teplic, Pamiatky a múzeá* XLVI, 1997, č. 3, s. 55.

⁴¹ Gustav Schmoranz (pozn. 13), s. 100.



8



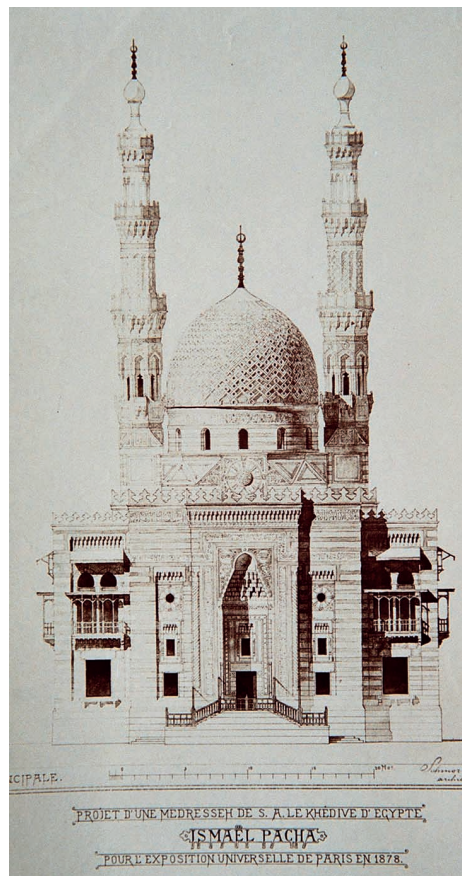
9

Obr. 8. Káhira, koptský dům, dámský pokoj v 1. patře, rekonstrukce stavu z 18. století, 1874, František Schmoranz ml. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 5).

Obr. 9. Káhira, přijímací pokoj pána domu (mandara Mufti), rekonstrukce stavu ze 17. století, 1874, František Schmoranz ml. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 5).

Obr. 10. Paříž, mešita egyptského místokrále Ismá'ila Paši (původně návrh hrobky pro Budín) pro Světovou výstavu, 1877, František Schmoranz ml. a Jan Machytka. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 25).

Gül Babu, plánovaného pro uherský Budín (obr. 10). Ani zde nechyběla mohutná, bohatě dekorovaná kupole, štíhlé minarety a dvůr s vodní nádrží.⁴² Ačkoli projekt zaujal i roku 1879 na mezinárodní výstavě v Mnichově,⁴³ jeho realizace byla odkládána až do roku 1885, kdy bylo definitivně rozhodnuto o jiném řešení.⁴⁴ Přestože dekor a jednotlivé stavební prvky byly bezesporu okopírovány z káhirských staveb, návrh působil ve svém kompozičním celku nezvykle evropským dojmem, což nejvíce prozrazoval půdorys, který je na první pohled zaměnitelný s půdorysem kostela typu Il Gesù, přičemž namísto lodi vzniklo otevřené atrium s fontánou. Tento výraz navíc umocnily dvě věže minaretu umístěné přímo nad vstupem.⁴⁵ Takto přísně symetricky řešenou stavbu by-



10

■ Poznámky

42 Zpráva o výstavě, kterou Spolek architektů a inženýrů v království Českém o velikonočních r. 1882 uspořádal, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém* XVII, 1882, s. 127.

43 Die Architektur auf der diesjährigen internationalen Kunst-Ausstellung zu München, *Deutsche Bauzeitung* XIII, 1879, s. 506.

44 E. Balázs, Rose garden revived, *The Budapest Sun* XXXVII, 2000, 14.–20. 9., s. 1.

45 Národní technické muzeum, Archiv architektury a stavitelství, fond č. 44, František Schmoranz a Jan Machytka, *Projet d'une medresseh S. A. khedive d'Egypte ISMAIL PACHA pour l'exposition universelle de Paris en 1878*.

chom mezi středověkými mešitami našli jen stěží. V Káhiře tuto výjimku představuje mešita Al Rifa'i, jejíž dva minarety byly vyzdviženy v obdobné pozici a kde je podobně pojatý i tvar kupole a převyšovaný portálový vstup se stalaktitovou klenbou. Pozoruhodné je, že součástí této mešity je i tumba chedíva Ismá'íla a jeho ženy. Ačkoliv je autorství mešity Al Rifa'i připisováno Husseinu Fahm Paschovi, půdorysné i formální řešení je blízké Schmoranzovu návrhu. Schmoranzův projekt mauzolea byl bezesporu pokusem o nové formální pojetí islámského pietního místa v evropském prostoru a je nanejvýš zřejmé, že chedív Ismá'íl jeho projekt alespoň zčásti v Káhiře zužitkoval.

Příležitost potvrdit renomé znalce orientalismu se Schmoranzovi naskytla znovu v letech 1881–1883, kdy byl pověřen instalací části bývalého výstavního pavilonu z roku 1873 v Uměleckoprůmyslovém muzeu ve Vídni, a to do podoby harémové síně. Expozici tehdy spolu s Machytou nově doplnili o akvizice autentických fragmentů, pořízených ze starých domů při sanaci Káhiry, a věrnými kopiemi.⁴⁶ Fascinace tímto interiérem si vyžádala již v době jeho zpřístupnění samostatný grafický list.⁴⁷

Schmoranzův a Machytův vídeňský ateliér nouzí o zakázky rozhodně netrpěl, vedle řady činžovních a předměstských domů pro Vídeň navrhli adaptaci vídeňského paláce hraběte Harracha, dostavbu vídeňského geologického ústavu, obchodní dům pro Lodž a rezidenci pravoslavného biskupa s bohosloveckým seminářem v chorvatském Zadaru, která svým „byzantským stylem“ zaujala i *Le recueil d'architecture*.⁴⁸ Pro chorvatský Osijek projektovali soutěžní návrh Královského gymnázia.⁴⁹ Mimoto produkovali návrhy uměleckého skla a pro proslulou vídeňskou firmu Valeriána Gillara design uměleckořemeslných výrobků, přičemž především návrhy jejich skleněných předmětů pro firmu Meyr a Lobmeyr přinesly Schmoranzovi a Machytovi v oblasti uměleckého průmyslu značnou popularitu, a to hned i na několika světových výstavách.⁵⁰

Orientální návrhy

Co se týče orientalismu, zanechali ve svých rodných Čechách Schmoranz s Machytou jen poměrně skromnou architektonickou stopu v podobě realizace Archy úmluvy (*aron ha-kodeš*) z roku 1879 pro synagogu v Pardubicích (obr. 12). Přesněji řečeno, jednalo se o výraznou portálovou konstrukci, situovanou před arkádu boční lodi, která navíc využívala důmyslného mechanismu zásuvných dveří.

Nejslavnější Schmoranzovou dochovanou realizací v islámských formách se staly lázně Hammam v Trenčianských Teplicích (obr. 13). Jednalo se o přestavbu a přístavbu starších

lázní z let 1885–1887, kterou si objednala dcera vídeňského finančního magnáta Iphigenia Sina, vévodkyně de Castries, která se dle tradovaného příběhu rozhodla pro Schmoranzův projekt poté, co si údajně osobně prohlédla jeho obdobnou realizaci v egyptské Ismá'íliji.⁵¹ Schmoranzova přístavba v sobě v přízemí soustředila vedle servisních prostor také sprchy, toalety, pánské kabiny a bazény s teplou a studenou vodou. Vnitřní prostor arabské části byl řešen jako hala s arkádovým ochozem, jehož mozaikovou podlahu doplňovala dvoje kamna a fontána umístěná ve středu plochy. V patře, po ochozu, byly situovány kabiny. Dvůr byl řešen jako hala s arkádovým ochozem, jehož mozaikovou podlahu doplňovala dvoje kamna a fontána umístěná ve středu plochy. V patře, po ochozu, byly situovány kabiny. Dvůr byl řešen jako hala s arkádovým ochozem, jehož mozaikovou podlahu doplňovala dvoje kamna a fontána umístěná ve středu plochy.

Fasádu provedl Schmoranz ve své oblíbené kombinaci světlých a červených pásů, přičemž před hlavní průčelí předsadil mělké výběžky bazénového provozu, zakryté nízkými oktagonálními kupolemi, takže stavba působila pitoreskním dojmem. Odborná veřejnost si toto dílo cenila pro „drobný ušlechtilý detail, ohebný a prostý vši tvrdosti“.⁵² Výraz lázní byl natolik přesvědčivý, že takřka ihned po svém otevření byly považovány za starobylou památku postavenou Turky ještě v éře budínského pašalíku.⁵³ Stojí za zmínku, že soutěž na keramické obklady lázní vyhrála roku 1886 renomovaná uherská firma Zsolnay, jejíž majitel Vilmos Zsolnay se stejně jako Schmoranz přátelil s vídeňským historikem umění Jakobem von Falckem.⁵⁴

Tato stavba se pro Františka Schmoranze mladšího stala na dlouhou dobu jedinou jeho významnější připomínkou. Vročení a jméno architekta „FR _ SCHMORANZ _ INV _ MDCCCLXXX- -IIX“ na stěně lázní dává tušit, že si této realizace velmi považoval. Koneckonců Lázně Trenčianské Teplice o jeho památku pečují dodnes.⁵⁵ V roce 1988 byla na lázních Hammam odhalena pamětní deska zmiňující

■ Poznámky

⁴⁶ Wilhelm Lauser, Die Ka'ah, *Allgemeine Kunst-Chronik. Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Literatur* VII, 1883, 23. 6., s. 317–319.

⁴⁷ „Interieur aus der Ka'Ah im K.K. Oester. Museum – Beilage zur „Allgemeine Kunst-Chronik“ nr. 95, in: *Allgemeine Kunst-Chronik. Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Literatur* VII, 1883, 23. 6., s. 317.

⁴⁸ Zpráva o výstavě, kterou Spolek architektů a inženýrů v království Českém o velikonočních r. 1882 uspořádal, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém* XVII, 1882, s. 127.

⁴⁹ Dragan Damjanović, Biskup Strossmayer, Iso Kršnjavi, Herman Bollé i izgradnja zgrade kraljevske velike gimnazi-



11

Obr. 11. František Schmoranz ml. v kostýmu pro „Fest“ van Dycka u H. Makarta konaný 24. 2. 1877, fotoateliér Victor Angerer Vídeň. SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů, č. př. 17/2012.

je u Osijeku, in: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* XLIX, 2006, č. 1, prosinec, s. 129–150. Viz dostupné z: <https://hrcak.srce.hr/file/247563>, vyhledáno 16. 11. 2018.

⁵⁰ K Schmoranzově a Machytově tvorbě pro firmu Lobmeyr např. Waltraud Neuwirth, *Orientalisierende Gläser J. & L. Lobmeyr*, sv. 1, Wien 1981.

⁵¹ Edita Krasová, Hammam, *Slovenské kúpele* X, 1968, č. 9–10, s. 104–105. – Lubomír Mrňa, Architektúra a architekti Trenčianských Teplic, *Pamiatky a múzeá* XLVI, 1997, č. 3, s. 55–57.

⁵² Karel Boromejský Mádl, Padesát let českého umění výtvarného 1848–1898, in: *Z památníku České Akademie vydaného na oslavu panovnického jubilea J. V. císaře a krále Františka Josefa I.*, Praha 1898, s. 73.

⁵³ E. Spiegl, Aus der Türkenzeit, *Illustriertes Wiener Extrablatt* XVII, 1888, č. 326, 24. 11., s. 1.

⁵⁴ Ibolya Gerelyes – Orsolya Kovács, *An Unknown Orientalist The Eastern Ceramics Collection of Miklos Zsolnay*, Pécs–Budapest 1999, s. 141–143. Několik Schmoranzových návrhů pro keramické obkladačky se dodnes dochovalo v Janus Pannonius muzeu v Pécsi.

⁵⁵ Muzeum na Trenčianském hradě získalo od členky rodu Schmoranzů v roce 1970 kopii Schmoranzovy busty od Viktora Tillgnera, kopie plánů a fotografií a některá z jeho vyznamenání. SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů, č. př. 17/2012.



12



13

Obr. 12. Pardubice, synagoga, návrh Archy úmluvy, 1879, František Schmoranz ml. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 23)

Obr. 13. Trenčianské Teplice, turecké lázně Hammam, pohled od jihozápadu, asi 1888. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 18).

autora návrhu. František Schmoranz ml. a jeho lázně se staly trvale středobodem propagace města.⁵⁶

Mistři stylových modů a příběh Vlašského dvora

Přestože je někdy uváděn opak, víme s jistotou, že Hammam vznikl již jako samostatné dílo Františka Schmoranze. Podíl Jana Machytky je doložen ještě na projektu školních budov na nábřeží Korunního prince Rudolfa – včetně nového sídla Akademie výtvarných umění v Praze. Tou dobou již architekti zcela uzavřeli svůj vídeňský ateliér a vrátili se do Čech. Za tímto kariérním zvratem patrně stálo postupující onemocnění Jana Machytky, což potvrzuje i fakt, že jeho zamýšlené jmenování členem profesorského sboru na společně budované pražské Umělecko-průmyslové škole zmařila naplno propuknutí nemoci roku 1884. Z obecných pramenů je známo, že Jan Machytka podlehl o tři roky

později, 28. července 1887, duševní chorobě v pražském ústavu choromyslných.⁵⁷

Ačkoli většinu velkých veřejných stavebních zakázek projektovali Schmoranz s Machytkou na sklonku své společné tvorby ve stylu kosmopolitní neorenesance, vybočili zcela logicky z tohoto internacionálního proudu při návrhu přestavby Vlašského dvora v Kutné Hoře. Z hlediska pochopení jejich uměleckého a památkového přístupu i z hlediska pochopení proměn tehdejších přístupů k tuzemským památkovým objektům obecně je to natolik zajímavý příběh, že si zaslouží větší pozornost.

Soutěž na projekt přestavby Vlašského dvora v Kutné Hoře pro školní ústav vyslalo město roku 1881.⁵⁸ Vítězství obou architektů se postupem let ukázalo spíše jako Pyrrhovo a později přineslo již jen samotnému Schmoranzovi řadu let úmorné a ve výsledku zmarené práce.

Příběh začal rok před vysláním soutěže, kdy převedl Královský horní úřad zchátralý Vlašský dvůr do majetku města. To zde hodlalo po nutné adaptaci umístit chlapeckou školu, reálnou školu a gymnázium a případně také průmyslovou školu.⁵⁹ Vídeňská Ústřední památková komise jako památkový orgán vyslala na obhlídku Vlašského dvora „zdatného konzervátora“ Františka Schmoranze st. a městskou radu vyzvala, aby jí předložila jak vítězný projekt, tak

i další oceněné návrhy. O bezplatném převodu „silně poškozené a bezcenné“ kaple sv. Václava do majetku města komise rozhodla na základě dobrozdání otce Františka Schmoranze ml.⁶⁰

■ Poznámky

⁵⁶ Štefan Líška, *Wissenschaft und Badeheilung in Trenčianske Teplice*, *Slovenské kúpele* X, 1968, č. 3. – Editia Krasová, *Hammam in Trenčianske Teplice*, *tamtéž*. – Elenea Lukáčová – Jana Pohaničová, *Rozmanité 19. storočie*, Bratislava 2008, s. 89–90. – Ján Šipoš – Ivan Ondrejko, *Trenčianské Teplice*, Trenčianské Teplice 1989.

⁵⁷ Uváděn je někdy ústav pražský, někdy novopacký.

⁵⁸ Drobnůstky, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém*, XVI, 1881, s. 80.

⁵⁹ Schůze obecního zastupitelstva dne 13. 4. 1881, *Kutnohorské listy* I, 1881, č. 2, 16. 4., s. 2. Národní archiv Praha, fond Rodinný archiv Adámků z Hlinska 1836–1944, A. Karel Adámek, kart. 20 – korespondence o vývoji přestavby Vlašského dvora na školu.

⁶⁰ *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* VIII, Wien 1882, s. XVII. Národní archiv Praha, fond Památkový úřad Vídeň, kart. 40. SOkA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz st., inv. č. 107).

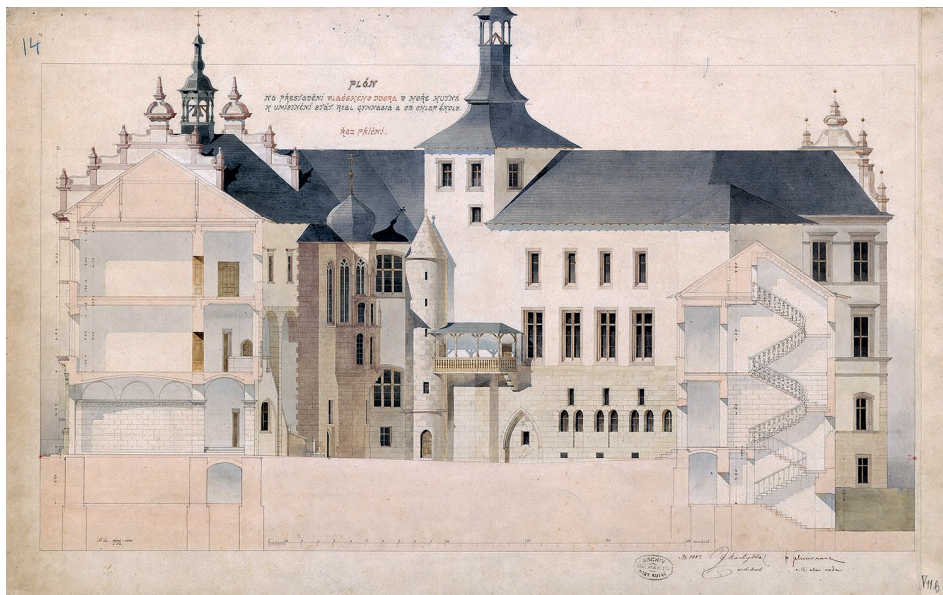
Obr. 14. Kutná Hora, Vlašský dvůr, příčný řez, 1883, František Schmoranz ml. a Jan Machytka. SOkA Kutná Hora, Mapy a plány, č. 52.

Roku 1881 proto město vypsallo soutěž na přestavbu Vlašského dvora⁶¹ s podmínkou „při co největším zachování starobylého rázu stavby a jejích jednotlivých charakteristických prvků“. ⁶² Také Ústřední památková komise stanovila podmínky opravy: „... aby vše zvláště formální a charakteristické při Dvoře bylo zachováno, aby kaple s arkýřem z patnáctého století byla zachována úplně, staré arkády znovu postaveny použitím starých kvádrů a kamenných erbovních štítů, znovu použít starých okenních říms a přístřešků, zachovat renesanční formu na arkýři kaple.“⁶³

Soutěž obeslalo dvanáct uchazečů, z nichž komise, v níž zasedli mj. i Josef Mocker a Antonín Barvitijs, vybrala jako projekt vítězný ten od někdejších absolventů zdejší reálky Schmoranze a Machytka (obr. 14).⁶⁴

Ústřední památková komise ohodnotila projekt výrazy „jednoduchý, nenáročný, důstojný, harmonický“ a označila ho za ohleduplný k „mnohým tvarovým prvkům renesanční epochy“. Kladně hodnotila i slohové sjednocení s budovou arciděkanství. Hlavní konfiguraci Dvora shledala „téměř neporušenou“ s tím, že charakter nádvoří zůstal takřka beze změn. Projektanti zachovali arkádovou chodbu, staré klenby i stěny s původními reliéfy a štukovými znaky.⁶⁵ Ačkoliv z dnešního pohledu by se přístup, kdy Schmoranz a Machytka chtěli ze staré mincovny zachovat pouze královskou kapli sv. Václava, věž a obvodové zdivo nádvoří, jevil jako neslučitelný s památkovými principy, Ústřední památková komise shledala plány „výtečně provedenými, duchu stavby odpovídajícími a usnesla se zároveň obci Kutnohorské co nejvříve ji ku provedení je odporučiti“.⁶⁶

Autoři zamýšleli využít kapli jako slavnostní sál, čímž mělo být zajištěno její „umělecké využití“.⁶⁷ Zatímco v nádvoří byla přestavba řešena spíše v duchu gotiky, průčelí do prostoru náměstí bylo pojata zcela nově v duchu neorenesance. Celkové rozvržení nově napříměného průčelí s dvěma bočními rizality jako náznakem čestného dvora, které opatřili volutovými štíty, i použití barevného sgrafita dává tušit blízkost projektu tzv. „české“ renesanci Antonína Wiehla, čehož si všiml i referent *Zpráv Spolku architektů a inženýrů v království Českém*, když upozornil na „jakýsi nádech k připojení k českým památkám, leč neporozuměně“. Autorům projektu proto doporučil větší stylovou důslednost a fasády „ve formách pochoopené české renaissance“.⁶⁸



14

Ministerstvo kultu a vyučování schválilo vítězné plány roku 1883 na základě dobrozdání Ústřední památkové komise, která shrnula své stanovisko v tom smyslu, že „podobné budovy, dojde-li k stavbě, nebude druhé v celých Čechách“.⁶⁹

Realizace vítězného projektu však začala být odkládána, neboť do hry vstoupily jak ambice architektů a stavitelů se vztahem ke kutnohorské radnici, tak všudypřítomné šarvátky mladočeských, staročeských a německých politiků, které zde, stejně jako v jiných městech, do značné míry paralyzovaly společenský život. Svou úlohu sehrála i různá pojetí památkové péče, kolísající mezi puristickou „ideou stylové jednoty“ a snahami o modernější přístup založený na její negaci.⁷⁰

Radnice nakonec zmateným postupem schválila i jeden z konkurenčních plánů,⁷¹ čímž vznikla nepřehledná situace, která dezorientovala staročeské vedení města. Přestože byla realizace vytrvale odkládána, byl Schmoranz ještě roku 1886 povolán na zastupitelstvo, aby podal vyjádření stran svého projektu.⁷² Následující rok bylo jeho stanovisko konfrontováno s nepříznivým dobrozdáním architekta a konzervátora Ludvíka Láblera.⁷³ František Schmoranz ml. se ale neohodlal v tomto boji vzdát a plány přestavby Vlašského dvora i nadále trpělivě upravoval. Při porovnání jeho radikálních návrhů z let 1881 a 1883 s pozdějšími variantami z let 1886, 1887 a 1889 si lze povšimnout, jak se měnil původní restaurátorský přístup k památce s ohledem na její autentičnost. Mladší návrhy – především v partii do Rybného trhu (pozdějšího Havlíčkova náměstí) – tak zachovávají původní malebné členění objektu.⁷⁴

■ Poznámky

⁶¹ Drobnůstky, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém* XVI, 1881, s. 80. – *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém* XVII, 1882, s. 128.

⁶² *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* VIII, Wien 1882, s. XLI–XLII.

⁶³ Eugen Muška, *Kutná Hora. Díl I. Vlašský dvůr v Kutné Hoře*, Praha 1900, s. 59.

⁶⁴ Rostislav Švácha, *Kutnohorská architektura období historismu a moderny, 1851–1918*, *Umění* XXXIX, 1991, s. 409.

⁶⁵ *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* IX, Wien 1883, s. XX.

⁶⁶ *Kutnohorské listy* III, 1883, č. 26, s. 2.

⁶⁷ *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* VIII, Wien 1882, s. XLI–XLII.

⁶⁸ Výstava Spolku architektů a inženýrů v Království českém, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém* XXII, 1887–1888, s. 34–35; s. 25–26.

⁶⁹ *Kutnohorské listy* III, 1883, č. 77, s. 2.

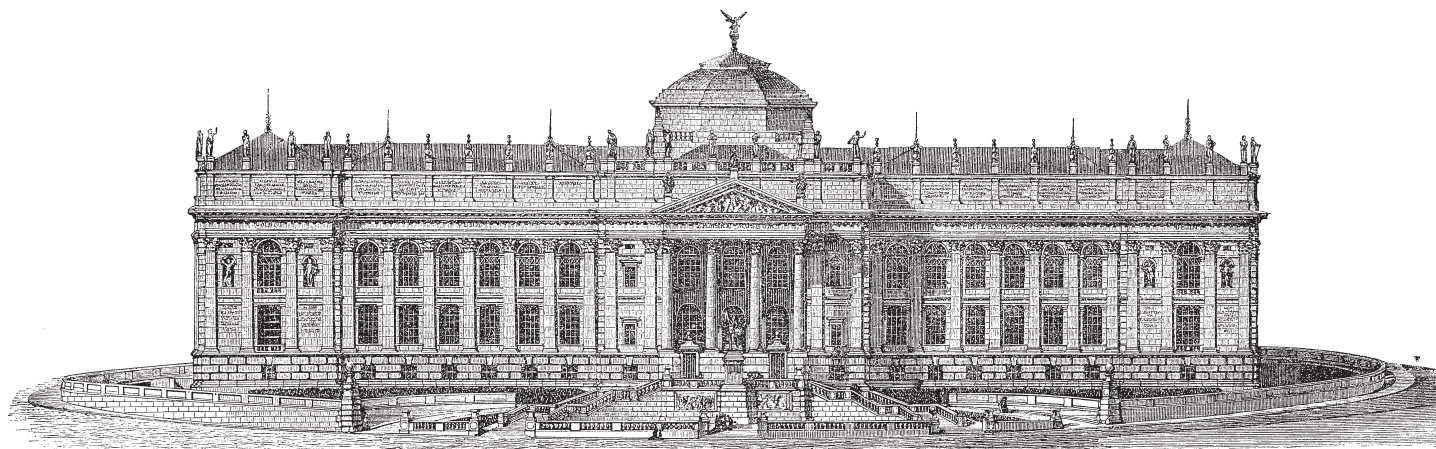
⁷⁰ Srov. Ivo Hlobil – Rostislav Švácha, Alois Riegl, „konzervace“ památek a rozklad ideje stylové jednoty, *Umění* XLII, 1994, s. 239–244.

⁷¹ *Kutnohorské listy* IV, 1884, č. 55, s. 1.

⁷² *Kutnohorské listy* VI, 1886, č. 60, s. 1.

⁷³ *Kutnohorské listy* VII, 1887, č. 29, s. 1–2.

⁷⁴ SOkA Kutná Hora, Sběrka map a plánů, č. 201 – Plány na přestavbu Vlašského dvora v Kutné Hoře, Jan Machytka a František Schmoranz, 1881–1883 – a č. 202 – Plány na přestavbu Vlašského dvora v Kutné Hoře, František Schmoranz, 1886, 1887, 1889.



NÁVRH C. K. STAVEBNÍHO RADY FR. SCHMORANZE,
poctený druhou cenou.

15

Obr. 15. Reprodukce návrhu budovy Muzea království českého v Praze od Františka Schmoranze ml., dobový tisk, 1884. Převzato ze Zpráv Spolku architektů a inženýrů v království Českém, 1884, s. 102.

Svízelnou situaci přestavby vyřešil až neúprosný čas, který s sebou přinesl politické vedení mladočechů a tím nové památkářské postupy. Při vyjednávání s centrálními vídeňskými úřady o finančním krytí přestavby neváhali radní takticky předkládat schválené Schmoranzovy plány, ačkoliv již tou dobou schválili k realizaci projekt Ludvíka Láblera.⁷⁵ Ještě v únoru roku 1892 – tedy jedenáct let po ukončení souťže, kdy již nebyl naživu ani jeden z vítězných architektů – hodnotila Ústřední památková komise projekt Schmoranze a Machytky jako „významný mezník v osudu tohoto úctyhodného stavebního komplexu“.⁷⁶ Avšak nedlouho poté táž komise publikovala nové rozhodnutí, svědčící o změně přístupu k historické architektuře Vlašského dvora, který „nesmí být v žádném případě architektem pojednán jako jednolitá stavba, ale jeho jednotlivé části musí být restaurovány tak, aby odpovídaly svému původnímu určení a stylové povaze tradic místních dějin umění“.⁷⁷ Tato metodická změna ohlašovala odklon od „restauračního“ přístupu k památce a nástup nové „konzervační“ metody, které se ujal architekt a konzervátor Ludvík Láblér. Ten vtiskl Vlašskému dvoru svou přestavbou, uskutečněnou v letech 1893–1899, o něco citlivější neogotickou formu. Schmoranzův program, i když s jiným tvaroslovím, zůstal ale ve své podstatě zachován.

Projekt přestavby Vlašského dvora se mezi realizace Schmoranzova a Machytka ateliéru nezařadil a mezi nejznámější realizované škol-

ské budovy tak patří, v duchu onoho velkoměstského a kosmopolitního proudu neorenesance, budovy pražské České lékařské fakulty v Kateřinské ulici, a především pak komplex školních budov složený z Akademie výtvarných umění, Uměleckoprůmyslové školy a Ženského pedagogia. Svým moderním pojetím již školské budovy anticipovaly v provinčním pražském prostředí posun od zažitých kompozičních principů. Neotřelý kontrast mezi spodní výrazně bosovanou etáží a dvěma vysokými patry, porušení rytmu a šíře okenních os i netradiční ukončení nárožních rizalitů navozuje u této stavby dojem moderního manýristicky pojatého paláce. Toto pojetí „palladiovské renesance“ se zcela vědomě hlásilo k pozdní fázi historismu a K. B. Mádl zde proto jen marně hledal slohovou čistotu Žitkova neorenesančního projevu.⁷⁸ Pražské kulturní prostředí nenalezlo pro tuto inovovanou formu příliš velké pochopení, neboť – jak psal Lumír – „naproti Rudolfinum postavili jako schválně budovu, která věru krásy domu umělcův ani před zraky nejnevinnějšího ignoranta zastíniti nedovede“.⁷⁹ Úředníci pražského magistrátu o ní smířlivě napsali, že „nemůže se sice co do slohu a ozdobnosti krásné stavbě Rudolfinu vyrovnat, hodí se ale vždy do rámce tohoto nového náměstí Pražského“.⁸⁰

Schmoranz sám se k neorenesanci, tentokrát ovlivněné dílem Gottfrieda Sempera, vrátil v soutěži pro budovu Muzea Království českého (obr. 15) a patrně i v soutěži na Severské muzeum ve Stockholmu. Pražský muzejní projekt získal II. cenu a byl částí odborné veřejnosti považován pro své nezvyklé a progresivní řešení za nejhodnotnější.

Formu tzv. „staroněmecké“ či „norimberské“ neorenesance uplatnil František Schmo-

ranz při adaptaci paláce továrníka Františka Wiesnera v Chrudimi. Neogotické formy plánoval tamtéž pro budovu děkanství a pro monumentální Wiesnerovu hrobku, kterou navrhl po vzoru italských baldachýnových pomníků v podobě vysoké gotické fiály s tumbou uvnitř (obr. 16). Neorománské a byzantinizující tvarosloví zvolili architekti u nedochovaného návrhu kostela sv. Václava v Praze.⁸¹

■ Poznámky

75 Srov. Rostislav Švácha, Přestavba Vlašského dvora v letech 1893–1899, in: *Kutnohorský zpravodaj*. 700. výročí vzniku názvu Kutná Hora, Kutná Hora 1989, s. 16.

76 *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale XVIII*, Wien 1892, s. 69–70. – Ludvík Láblér, Kutná Hora a její památky stavitelské, *Architektonický obzor* II, 1903, č. 3, 4. 3. – Ibidem, č. 11, 4. 11. – Eugen Muška, *Kutná Hora. Díl I. Vlasý dvůr v Kutné Hoře*, Praha 1900, s. 58–60.

77 *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale XVIII*, Wien 1892, s. 208.

78 Karel Boromejský Mádl, Padesát let českého umění výtvarného 1848–1898, in: *Z památníku České Akademie vydaného na oslavu panovnického jubilea J. V. císaře a krále Františka Josefa I.*, Praha 1898, s. 73.

79 J. L., Rudolfinum, *Lumír* XIII, 1885, č. 6, s. 95.

80 *Statistická kniha královského hlavního města Prahy ... za léta 1883–1884*, sv. II, Praha 1887, s. 350.

81 Viz Basilika sv. Václava na Smíchově, *Method* XI, 1885, s. 97.

Vernakulární modus

Nečekaným uměleckým směrem vykročil František Schmoranz roku 1882 v oblasti privátního stavebnictví, kdy dokončil na úpatí Kunětické hory pro majitele tamního panství svobodného pána Richarda Drasche von Warthinberg netradičně pojatou zakázku v podobě loveckého letohrádku (obr. 17), na jehož stavbě užil prvků českého lidového stavitelství.

Areál letohrádku pojal Schmoranz moderně a velkoryse, k mohutné budově vyprojektoval u přístupové cesty na kraji pozemku dům vrátného či správce, který navrhl v lomovém kamenní – převážně pískovci – v kombinaci s režným zdívkem. Pálenou cihlu pak komponoval do fasády především v partiích nároží a zejména oken, kde s ní vykládal zkosené okenní parapety a vysoké suprafenestry. V naprosto totožném duchu pojal i fasády hospodářské budovy s konírnami, vystavěné na půdorysu písmene „L“ v bezprostřední blízkosti panského domu.

Samotnému domu pak vtiskl podobu velkolepé roubené lidové chalupy, posazené na vysokou kamennou rustiku přízemí. Objektu dominovaly stěny roubené z kulatiny, ozdobné štíty s kuželovým kabřincem a poměrně příkrá střecha. Romantický ráz stavbě dodaly profilované vyřezávané okenní rámy a sloupky pavlače nebo v náznaku pojaté úzké okenice, opatřené motivy květů a srdíček. Hlavní vstup byl ukryt pod rizalitem, řešeným jako patrový pavlačový štít, ukončený kabřincem a ozdobený korouhvičkou ve tvaru jelena. Stavbě na obdélném půdorysu dominovala důsledná symetrie, která rušila společně s pravidelně se střídajícím rytmem malých a velkých oken vernakulární charakter budovy. I díky tomu je dnes stavba nazývána „perníkovou chaloupkou“ a je sídlem muzea perníku provozovaného zapsaným spolkem Království perníku s adresou V Perníkové chaloupce čp. 38.

Jak architektonické pojetí hospodářských budov, tak i „moderní komfort“ letohrádku – dodnes patrný v deštěných stěnách a na dekoru dlažby – dávají tušit, že předobrazem tomu to sezónnímu sídlu byl typ anglické *cottage*. Zdá se však, že Schmoranz s touto myšlenkou pracoval velice volně, a to jak v půdorysu letohrádku, tak i v pojetí jeho exteriéru, který se snažil, i přes původ stavebníka, přizpůsobit rázu východočeské krajiny.

Svým pojetím, spočívajícím na hraně mezi tradiční a industriální architekturou, se tyto budovy blíží jihočeskému fenoménu pojmenovanému jako schwarzenberský stavební sloh.

Schmoranz se tímto letohrádkem pokusil o vernakulární výraz stavby nepřehlédnutelně dříve než Jan Koula na zemské Jubilejní výstavě 1891 svou Českou chalupou. Je otázkou,

proč tato skutečnost pozornosti historiků umění, až na K. B. Mádlu, unikala – a to i přes vytrvalou snahu architekta Gustava Schmoranze upozornit na bratrovo prvenství. Příčinou snad mohla být nedůvěra, která provázela vše, co přicházelo z Vídně, byť od krajana, a bylo určeno pro nečeského stavebníka.

Ve stejné době, kdy František Schmoranz realizoval lovecký letohrádek, navrhl v orientálních formách pro Budapešť i ušlechtilou monumentální hrobku židovské rodiny Fischlových, která na vrcholu střechy nesla Archu úmluvy.

Z uvedeného nástinu projektů a realizací je patrné, že Schmoranz s Machytkou svou stylově rozmanitou, hravou tvorbou anticipovali stylový pluralismus pozdního historismu a také že s islámskou architekturou nenalezli v Rakousku velké uplatnění. Logickou výjimkou v jejich orientální tvorbě zůstaly návrhy uměleckořemeslných předmětů pro firmu Gillar a návrhy exkluzivních kolekcí skla v „maurském“ slohu pro firmy J. & L. Lobmeyr a Meyer & synovec, pro které navrhoval i Schmoranzův mladší bratr Gustav, rovněž architekt s vazbami na Egypt.

K neúspěchu širší percepce orientálního modu architektury, pokud nešlo o efemérní, spíše kulisovou architekturu světových výstav, zahrad nebo muzeálních expozic či o dekorativní předměty, mohla přispět i negativní zkušenost Rakouska-Uherska s Osmanskou říší v dobách minulých. Zatímco starověký Egypt byl Rakušany považován za symbol spolehlivosti, moudrosti, spravedlnosti a trvanlivosti, byl tzv. „arabsko-maurský“ sloh chápán buď jen jako memento nebezpečí vlády půlměsíce, anebo jako symbol vítězství nad Turkem. Tato nacionálně historická teze však příliš neobstojí v momentě, kdy ji srovnáme s německy mluvícími zeměmi, které neměly přímou negativní zkušenost s Osmanskou říší, a přesto ani zde nebyl přijat orientalismus v širší míře. Orientalismus tak spíše jen nenašel a ani nemohl najít širší užití v rámci praktikované šablony *L'architecture parlante*.

V poslední etapě svého života se František Schmoranz věnoval jak budování a vedení pražské Uměleckořemeslné školy, založené podle vídeňského vzoru roku 1885, tak neúnavně propagaci uměleckého průmyslu v Čechách. Také při tomto úsilí se významně opíral o své znalosti islámské ornamentiky a užitého umění. František Schmoranz mimoto platil i za odborníka v oblasti textilních vzorů, neboť zastával úřad inspektora odborných textilních škol, pro něž sestavil rozsáhlý, originální sborník historických předloh a moderních vzorů.⁸² V té době se ještě naposledy vrátil k za-



16

Obr. 16. Chrudim, hřbitov U Kříže, hrobka rodiny Wiesnerů a Rothů, nedatováno (po roce 1879). SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml., inv. č. 10).

kázce na orientální výstavní galerii, kterou si u něho objednalo K. K. Österreichisches Handelsmuseum pro Zemskou výstavu v Budapešti.⁸³

Budování Uměleckořemeslné školy vytrvale vzdalovalo Františka Schmoranze od povolání architekta. „Nedostatek fyzického času“ se podle jeho vlastních slov stal příčinou toho, proč v létě roku 1886 oddaloval slib, daný již na podzim předchozího roku Carlu Hasenauerovi,⁸⁴ zaslat nejpozději do března výkresy, po-

■ Poznámky

⁸² Franz Schmoranz, *Musterblätter für Österreichische Textilschulen. Gesammelt und herausgegeben von Franz Schmoranz I*, Wien 1889, s. 1–37. – Ibidem, sv. II, s. 38–75.

⁸³ SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml.), inv. č. 19.

⁸⁴ SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml.), inv. č. 2 – dopis Františka Schmoranze ml. adresovaný 9. června 1886 C. Hasenauerovi.



17

Obr. 17. Ráby čp. 38, lovecký letohrádek svobodného pána Richarda Drasche von Wartinberg. Foto: Milan Němeček, 2002.

dle kterých by Hasenauer mohl ve dvou „egyptských sálech“ nově zřizovaného c. k. Uměleckohistorického dvorního muzea ve Vídni umístit obrazy, jimiž Schmoranz vyzdobil na vídeňské Světové výstavě hrobku Benniho Hassana. Hasenauer se rozhodl reinstalovat tuto výzdobu právě za pomoci „jediného zdejšího architekta, který [...] viděl tyto monumenty na původním místě hrobky, dal tyto obrazy zhotovit a do tohoto stylu je dokonale zasvěcen“. Ačkoli se oba architekti dohodli na širší spolupráci, která měla zahrnovat i Schmoranzem přislíbené navrzení podlah a výzdoby stěn, nebyl již Schmoranz mocen i při nejlepší vůli dostát svým slibům.⁸⁵ František Schmoranz pak slevoval i z dalších svých plánů, jako byla účast na Světové výstavě v Paříži roku 1891.⁸⁶

Závěr

Jedinečnost Schmoranzovy orientální tvorby spočívala v hluboké znalosti islámské architektury, což se projevilo bohatým užíváním široké škály ornamentálních motivů a také hlubším chápáním prostorových a hmotových koncepcí. Zatímco Franz Bey postupoval při navrhování paláce Gezira „volným způsobem [...] nikoliv podle strašlivé staré tradice“⁸⁷ a výstavní pavilon Jacquese Dréveta označovali současníci přímo za „uměleckou anarchii“,⁸⁸ Schmoranz s Machytkou používali arabský dekor vždy uvážene v souladu s prostředím a účelem, pro které byla ta která stavba určena.

Tento přístup ale neznamenal, že by opustili pravidla kompozice architektury ustálená v evropské kultuře.

Pro dílo Schmoranze a Machytky byla příznačná široká stylová pluralita, přičemž svou tvorbu v duchu orientalismu realizovali vždy s citem pro kulturní prostor, pro který byla určena. Zatímco jejich orientální architektura určená pro evropské prostředí byla většinou poplatná tzv. „přísnému“ historismu, který usiloval o čistotu stylu a ve kterém se odrážela touha po racionálním analytickém přístupu, v případě architektury určené pro islámské prostředí byly Schmoranzovy realizace v Káhiře logicky poplatné staršímu přístupu, který se vyznačoval úsilím o nalezení moderního stylového výrazu pro architekturu nově se formujících muslimských národů spojením historického dědictví s moderními kulturními plány. Nejzřetelnější příklad tohoto proudu nalezneme v úsilí Ismá'íla Paši vtisknout Káhiře i nově založené Ismá'íliji podobu Haussmannovy Paříže. Egyptská nová architektura záměrně čerpala z lokální tradice, aby se vymezila vůči osmanské vládě. Brzy tak proti sobě stála egyptská neorenesance, ke které přispěl i František Schmoranz, a neoislámský styl poplatný prostředí Istanbulu. Paradoxem tohoto úsilí bylo stírání forem jak arabského, tak evropského světa jako jakási předzvěst světa globalizovaného.

Schmoranzova výrazně kosmopolitní a slohově pluralitní tvorba, která jen těžko zapadala do šablony vymezené „rigidním akademismem“ a „progresivním realismem“ a nevážala se vědomě ani okolnostmi k národnímu obrození, přispěla k tomu, že český dějepis umění druhé poloviny 20. století téměř Františka

Schmoranze mladšího neznal, a to i přesto, že bezesporu patřil naroveň nejvýznamnějším českým architektům historismu a v dobách své největší slávy je zastíňoval jak svými mezinárodními výkony, tak erudicí do té míry, že bychom ho dnes mohli počítat mezi architektonickou elitu éry vídeňské Ringstrasse. Jeho jméno a hmotné i nehmotné dílo ale upadlo z mnoha, především ideových a ideologických, důvodů do zapomnění takovou měrou, že takřka po celé 20. století zůstalo českému dějepis umění téměř skryto či v lepším případě spojováno s osobou a dílem otce, který svého syna výrazně přežil. I to někdy bývá údělem apoštolů-průkopníků.

Mgr. MILAN NĚMEČEK, Ph.D.
milan.nemeczek@mkcr.cz
Ministerstvo kultury ČR

■ Poznámky

⁸⁵ SOKA Chrudim, fond Rodinný archiv Schmoranzů (původně František Schmoranz ml.), inv. č. 2 – dopis C. Hasenauera adresovaný 12. října 1886 Františku Schmoranzovi ml.

⁸⁶ AMP, fond VŠUP, kart. 24, složka František Schmoranz – list prof. J. Thomayera z 1. 10. 1886.

⁸⁷ Celik (pozn. 16), s. 161.

⁸⁸ Ibidem, s. 137.