

VĚRA LAŠTOVIČKOVÁ

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

Mezi klasickou a romantikou

Architektonická tvorba Bernharda Gruebera *

V české historii umění je zvykem oddělovat klasicismus a romantismus jako dvě samostatná a svým charakterem vzájemně protikladná slohová období. Pro uspořádání a zhodnocení domácího umění je takové členění poměrně vyhovující. Tvorba architekta Bernharda Gruebera,¹ který pocházel z bavorského kulturního prostředí, se však již této zavedené klasifikaci vzpírá. Ačkoli náleží generaci romantiků, jsou v jeho díle patrné také klasicizující rysy, přičemž je zřejmé, že se nejedná ani o anachronismus či vývojovou opožděnost, ani o nepoučený či svévolný eklektismus. Ještě překvapivější je pak skutečnost, že zatímco svými ranými odbornými texty se řadí k průkopníkům neogotiky, v jeho pozdních teoretických úvahách zaznívají myšlenky typické pro klasicismus. Dosavadní umělecko-historická zhodnocení jeho díla si vzájemně značně odporují. Na jedné straně býval Grueber označován za „zapřísáhlého goticistu“, na straně druhé za klasicistu a průkopníka neorenesance. Rozpory a „podivnosti“ v jeho tvorbě a myšlení jsou však jen zdánlivé. Vznikají pouze, když se tohoto německého tvůrce snažíme včlenit do kodifikované vývojové linie českého umění. Grueber sice strávil v Čechách bezmála tři desítky let (1844–1873), kdy jako profesor architektury na pražské Akademii výtvarných umění také výrazně poznamenal obraz zdejší architektonické tvorby. Kořeny jeho pojetí architektury ovšem spočívají v německém kulturním prostředí.

Grueberovo „cizinectví“ se stalo příčinou jeho nepochopení už za jeho vlastního života. Narodil se ve švábském Donauwörthu a léta uměleckého zrání prožil v bavorském hlavním městě Mnichově. Na počátku jeho umělecké praxe stojí účast na stavebních podnicích bavorského krále Ludvíka I. - výstavba kostela v Au a restaurování řezenského dómu. Roku 1844 byl povolán na pražskou Akademii jako známý a úspěšný architekt, jehož vzdělání a zkušenosti, které získal ve slavné škole Friedricha Gärtnera na Akademii výtvarných umění v Mnichově – jednom z hlavních center tehdejšího uměleckého rozvoje a německé romantiky, měly přispět k pozvednutí české stavební produkce na uměleckou úroveň a k překonání dosavadního klasicistního stylu diktovaného rakouským stavebním ředitelstvím. Krátce po jeho příchodu do Prahy však revoluční události roku 1848 katalyzovaly politické ambice českého národa emancipovat se z

* Studie vznikla jako součást projektu Umění, architektura, design a národní identita, podpořeného Ministerstvem kultury ČR v rámci programu NAKI (DF12P010VV041). Vychází ze závěrů mé diplomové práce Věra Laštovičková *Architekt Bernhard Grueber (1806–1882)*, Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2008. Za její trpělivé a inspirativní vedení a rovněž za připomínky k tomuto článku děkuji profesorovi Jindřichu Vyběralovi. Za konzultace a cenné podněty vděčím rovněž profesorovi Mojmiru Horynovi (†). Za povzbuzení a pomoc v počátečním hledání pramenů patří poděkování paní Zdeňce Čepelákové, autorce první diplomové práce o Bernhardu Grueberovi, obhájené na Filozofické fakultě UK v roce 1967.

¹ Viz zejména: Friedrich Müller, *Die Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 2, Stuttgart 1857, s. 303–304. – Riegrův slovník naučný, sv. III, Praha 1863, s. 507. – Hyacinth Holland, heslo Bernhard Grueber, in: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 49, Leipzig 1904, s. 577–581. – Jindřich Vyběral – Manfred Knedlik, heslo Bernhard Grueber, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 63, München – Leipzig 2009, s. 346–347. – Věra Laštovičková – Jindřich Vyběral, *Architektura mezi Mnichovem a Prahou. Die Architektur zwischen München und Prag*, in: Taťána Petrasová – Roman Prahel (edd.), *Mnichov – Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou. München – Prag. Kunst zwischen Tradition und Moderne*, Praha 2012, s. 257–291.

područí německého „útlaku“ uvnitř rakouské monarchie. Ačkoli si Grueber postupem let získal uznání jako tvůrčí architekt i jako historik umění, byl stále více považován za cizince a nakonec byl nucen z Čech nadobro odejít. Jeho odborné spisy a zejména čtyřdílný korpus *Kunst des Mittelalters in Böhmen* sice budily obdiv a uznání u tehdejších předních německých a rakouských historiků umění, české vlastence však dílo německého badatele naopak pobouřilo. Nejbolestnějším trnem v oku jim byly právě studie věnované středověkému umění, neboť jeho dějiny byly jednou z klíčových opor tvořící se národní identity. Některé Grueberovy ne právě lichotivé soudy o velmi skromných počátcích umění v Čechách tak mohly být stěží přijaty příznivě. Svědčí o tom již Grueberův nekrolog otištěný v časopise *Ruch*, ve kterém se sice uznávají jeho zásluhy o rozvoj poznání, redakce časopisu ovšem připojila závěrečnou poznámku: Tento architekt byl „pravý ‚romantik‘ v potupném toho slova smyslu, totiž více blázen než romantik! ... Škoda jeho velkých vědomostí, škoda jeho neúporné pílě“. Byl zkrátka „kovaný Němec, a to u nás převáží vše“.²

Rozporuplná klasifikace Grueberovy tvorby: klasicismus versus romantismus

Není tedy divu, že průkopník českého dějepisu umění K. B. Mádl koncipoval své pojednání z roku 1898 věnované vývoji českého umění druhé poloviny 19. století jako vítězství českých architektů – protagonistů neorenesance – nad mnichovskými romantiky, do jejichž čela stavěl právě Gruebera.³ Obdobná tendence se později projevila i v pracích Zdeňka Wirtha, nejprve v syntéze z roku 1922 věnované české architektuře let 1800–1920. Upřednostňování neorenesance před neogotikou v této době patrně konvenovalo s dobovým příklonem ke klasicismu a modernistickou estetikou. Ovšem i v objemném poválečném korpusu *Architektura v českém národním dědictví* popsal Wirth vývoj architektury historismu jako „překonání goticismu moderním renesancismem“.⁴

Podle tohoto klíče pak byla zařazována i samotná Grueberova tvorba. Nejradikálnější postoj zastával Emanuel Poche, který byl hotov raději připsat dílo jinému autorovi, než aby se musel vzdát svých základních premis, totiž že přední český architekt Ignác Ullmann měl nekompromisně „novorenesanční výtvarné přesvědčení“, zatímco Grueber, „dogmatický zastánce romantického novogotického směru“, a jeho údajný asistent, „vyslovený novogotik“ Josef Niklas se „přímo vzdorovitě drží přežitých forem romantického historismu“.⁵

Poche tak v podstatě následuje dialektiku rozvíjenou od 19. století. Svými současníky byl Grueber kritizován nejčastěji pro nedostatečnou přesnost a pro romantické „bizarní formy“, které nesplňovaly podmínku „archeologické přesnosti“, požadované neogotikou či neorenesancí.⁶ Ovšem s příchodem moderny, která ironií osudu navázala na myšlenkovou tradici pramenící z německého romantismu, se stal z romantika

² K. B. Mádl, Bernhard Grueber [nekrolog], *Ruch* IV, 1882, č. 34, 5. 12., s. 543–544, cit. s. 544.

³ K. B. Mádl, Umění výtvarná, in: *Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea jeho veličenstva císaře a krále Františka Josefa I. Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848–1898*, Praha 1898, s. 64–76, cit. s. 64. – Srov. též idem (pozn. 2), s. 543–544.

⁴ Zdeněk Wirth – Antonín Matějček, *Česká architektura 1800–1920*, Praha 1922. – Zdeněk Wirth, *Architektura v českém národním dědictví*, Praha 1961, s. 168.

⁵ Emanuel Poche, *Architektura*, in: idem (ed.), *Praha národního probuzení* Milá Aleno, texty přečtu, jak jsem slíbila, ale změnil se trochu můj prázdninový plán, tj. od 13. 7. do 20. 7. jsem na horách mimo dosah elektronických médií. Po návratu jsem k dispozici.
Srdečně zdravím

DN Praha 1980, s. 122–204, cit. s. 125, 133, 149–154 (Čtvero knih o Praze III). – Idem, heslo Bernhard Grueber, in: idem (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975. – Pocheho představu, že je Ullmann výhradně přesvědčeným zastáncem neorenesance, vyvrátil Jindřich Vybíral, *Ignác Vojtěch Ullmann (1822–1897)*, (kat. výst.), Praha 1994, s. 7.

⁶ Mádl, Umění výtvarná (pozn. 3), s. 64. – Srov. [Karel Vladislav Zap], Dějiny výtvarných umění, in: *Riegrův slovník naučný*, sv. II, Praha 1862, s. 442–455, cit. s. 448–449.

Gruebera pro změnu suchopárný akademik. Od té doby bylo jeho dílo zavrhováno nejen pro nevědeckost na straně jedné, ale rovněž i pro nedostatek originality a pouhé netvůrčí „imitování“ gotiky na straně druhé. Jeho tvorba byla až do osmdesátých let 20. století hodnocena jako „suchý“, „strohý“, „tuhy“ či „sterilní akademismus“.⁷

S komplexnějším názorem přišel teprve Jindřich Vybíral, který ve své studii o Grueberově recepci gotiky doložil jeho latentní tendenci ke klasicistní estetice.⁸ Obdobné východisko zaujal Martin Horáček ve své práci věnované Grueberovu teoretickému i praktickému pojetí architektury, znovu se ovšem neubráníl přílišné jednostrannosti. Domníval se, že Grueber tíhl „zřetelněji k arkádovému slohu“, a z tohoto důvodu se celé jeho dílo snažil přiřadit k „renesancismu“. Označil jej rovněž za zastávce určité „novorenesanční teorie“ a za „prvního soustavnějšího teoretického propagátora přísné neorenesance v Čechách“.⁹

Jak je zřejmé, býval Grueber v minulosti zařazen k romantismu nebo akademismu často prostě z toho důvodu, že to byl směr, který ležel mimo uznávanou estetickou normu (viz práce K. B. Mádl, Zeňka Wirtha či Emanuela Pocheho). Stěží jej dnes označíme za „bláznivého romantika“ nebo zastávce „sterilního“ akademického klasicismu. Nepochybně nebyl ani přesvědčený „neorenesancista“. Vnitřní nejednotnost Grueberovy tvorby však nezmizí, ani když se oprostíme od všech normativních předsudků. Proč však vnímáme tuto rozporuplnost jako negativní?

Klasifikace pomocí polaritních pojmů

Jádro našeho problému tkví už v samotné metodě uměleckohistorického zkoumání. Zavádějící je v první řadě představa uměleckého vývoje, který by vylučoval paralelní výskyt dvou různých stylů v jeden okamžik. K tomuto chybnému modelu svádí zejména používání polaritních terminologických dvojic. Tento nástroj na jedné straně umožnil historii umění etablovat se jako autonomní vědecká disciplína, na straně druhé přivedl na scenář mnohé uměnovědce, kteří se zaměřili na vytváření velkých vývojových systémů, aniž by však nejprve zevrubně prostudovali historické prameny. Nakonec i sám Heinrich Wölfflin, který je autorem asi nejpropracovanější a dodnes používané polaritní terminologie (viz kniha *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), nakonec uvízl ve schematismu, když hledal v zaalpském umění charakteristicky německé formové citění protikladné k italskému.¹⁰ Ernst Gombrich, známý odpůrce hegelianského esencialismu, podrobil Wölfflinovu metodu zásadní kritice. Argumentoval, že žádný styl nelze jednoznačně přiřadit výhradně do jedné z polaritních kategorií. Podle jeho názoru „většina stylistických změn má víc co dělat s obapolným uznáním konfliktních norem“.¹¹ Původ našeho dnešního polaritního pojmosloví našel už u samého průkopníka uměleckého dějepisu Giorgia Vasariho, který ve slavných *Životopisech* položil gotiku do opozice k antice, přičemž gotiku charakterizoval právě těmi prvky, kterými se liší od estetické normy definované Vitruviem. Definice byla tedy čistě negativní: gotické je to, co nepatří do „našeho“ světa, co leží za hranicemi antické

⁷ Josef Teige – Jan Herain, *Staroměstský rynek v Praze I*, Praha 1908, s. 44. – Břetislav Štorm, Otázka autorství romantické přestavby zámku Sychrova, *Zprávy památkové péče* XIX, 1959, s. 36–37. – Marie Pospíšilová, *Romantické zámecké interiéry*, Praha 1986, nepag. – Ostatně už několikrát citovaný K. B. Mádl zhodnotil celou Grueberovu rozsáhlou architektonickou tvorbu slovy: „... aniž by kde projevil osobní notu nebo vzlet.“ Mádl, *Umění výtvarná* (pozn. 3), s. 64.

⁸ Jindřich Vybíral, Peter Parler in der Sicht Bernhard Gruebers. Zur Rezeption der Gotik im 19. Jahrhundert, *Architectura* XXX, 2000, s. 174–188. / Česky: Petr Parlér podle Bernharda Gruebera. K recepci gotiky v 19. století, in: idem, *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*, Praha 2002, s. 43–59.

⁹ Martin Horáček, Bernhard Grueber a jeho příspěvek k počátkům novorenesance v Čechách, *Umění* LI, 2003, s. 30–43, cit. s. 32, 35, 38–40. – Idem, *Přesná renesance v české architektuře 19. století. Dobová diskuse o slohu*, Olomouc 2012, s. 48, 66–72.

¹⁰ Viz Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931.

¹¹ E. H. Gombrich, Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals (1963), in: idem, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, s. 81–98, cit. s. 98.

kultury, co nemá vlastní osobitost, ale pouze odporuje klasickému kánonu.¹² Antiteze antika versus gotika je tak v podstatě totožná s protikladem klasické versus ne-klasické. Tutěž antinomie bychom mohli nalézt i v jádru stylových kategorií, se kterými později pracovala Vídeňská uměleckohistorická škola (klasicistní/romantické, haptické/optické, naturalismus/idealismus ap.).

I samotný pojem „romantické“ v sobě jako jednu z konotací skrývá význam „neklasické“, neboť jeho prapůvodní význam pochází z označení literárních útvarů v lidovém, ne tedy latinském jazyku románských zemích. Často to byly různé rytířské příběhy, z nichž se později vyvinul „román“. Tento literární žánr nedodržoval klasická pravidla vysoké literatury, a tak i na něj odkazující adjektivum „romantické“, jež se objevuje od 17. století, znamenalo něco opovrženého.¹³ Od poloviny 18. věku však mohla být i dílům stojícím do té doby mimo klasický kánon přiznána estetická hodnota, k čemuž přispěla zejména kniha Edmunda Burka *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Když potom August Wilhelm Schlegel formuloval kolem roku 1800 definici nového „romantického“ umění, postavil je do protikladu k převládajícímu klasicismu založenému na antickém ideálu. Postupoval tak stejným způsobem, jako dříve Vasari. Ve svých berlínských přednáškách o klasické a romantické literatuře spojil s klasickým uměním vlastnosti jako „*autonomie, čistota a uzavřenost formy a žánrů*“, zatímco s moderním romantismem svázal „*nekonečné tíhnutí v křesťanském duchu po nekonečném, překračování hranic a míšení žánrů*“.¹⁴ Zdrojem romantické senzuality se stal středověk, kterému se dostalo zrovna tak vysokého estetického hodnocení, jaké dříve náleželo pouze antice.

Ačkoli Schlegel ještě uvažoval o rozdílu romantického a klasicistního pouze na úrovni umělecké, nabyla tato antinomie brzy mnohem závažnějšího obsahu. S počátky formování občanské společnosti bylo pro utvářející se národy nezbytné vzájemně se vymezit a vytvořit si svou vlastní identitu. V německém diskursu rozvíjeném po napoleonských válkách, v ovzduší protifrancouzského šovinismu, byla oprášena stará antinomie klasické versus gotické, resp. gótské či germánské, přičemž byl klasicismus a racionalismus přičítán francouzskému národnímu charakteru, zatímco německému národu byla přisuzována romantická imaginace a duchovnost. Tato polarita zaznívá v prvním rozsáhlejším uměleckohistorickém pojednání o středověké architektuře vydaném v německých zemích, v knize *Von altdeutscher Baukunst* z roku 1820. Její autor Christian Ludwig Stieglitz pozvedl romantickou fantazii a svobodomyšlnost nad klasický rozum a zákony. Podle jeho názoru je sice řecká antika „*pramenem všeho krásného*“, ale německé středověké umění ji předčilo, neboť „*se pozvedlo od smyslového k duchovnímu*“.¹⁵

Chápání romantismu jako slohové kategorie negativně vymezené vůči racionálnímu klasicismu přežívá v uměleckohistorických pracích v podstatě až do dnešní doby. Kromě zmiňovaných syntéz Zdeňka Wirtha a Emanuela Pocheho je tento přístup patrný u třetího dílu *Dějiny českého výtvarného umění* věnovaného 19. století, jehož editoři se drželi zaběhlého úzu předchozích svazků a rozdělili výklad na dvě slohová období –

¹² *Le Vite, Introductione dell'Architectura*, Cap. III. – Srov. Gombrich (pozn. 11), s. 83–84.

¹³ Heinz-Georg Held, *Romantik. Literatur, Kunst und Musik 1790-1840*, Köln 2003, s. 8sq. - Gerhard Schulz, *Romantika: Dějiny a pojem*, Praha 1999, s. 8sq.

¹⁴ Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, s. 494: „*Autonomie, Reinheit, Geschlossenheit ... nach Form und Gattung*“, „*Unendliches Streben der Moderne im christlichen Geiste nach dem Unendlichen, Grenzüberschreitung und Vermischung der Gattungen*“. První berlínská přednáška *Die Kunstlehre*, 1801–1802.

¹⁵ Christian Ludwig Stieglitz, *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neueren Zeiten*, Nürnberg 1837 (2. přeprac. vyd.), s. 465: „*... ist die Quelle allen Schönen*“, „*von Sinnlichen zum Geistigen sich erhob*“. – Srov. též Georg Germann, *Neogotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, s. 88.

klasicismus a romantický historismus.¹⁶ Zatímco první kapitola je vyhrazena pro stavby antikizujícího slohu, které jsou nanejvýš doplněny o gotizující objekty anglických parků, pod označením „romantický historismus“ se rozumí veškerá architektura kolem poloviny 19. století, která svůj styl odvozuje z neklasického tvarosloví středověku, baroka, resp. rokoka, nebo se vyznačuje eklektismem jako např. tzv. obloukový styl. Při takovém přístupu evidentně schází hlubší tvarová analýza, která by si nevšímalala pouze vnějšího výzdobného modu staveb. Revizi této konvenční klasifikace, zažité v průběhu 19. století, přinesl sice už Sigfried Giedion v jedné z vůbec prvních moderních analýz architektury kolem roku 1800, avšak jeho rozlišení pozdně barokního a romantického klasicismu se neprosadilo.¹⁷ Podobně se zapomnělo také na původní definici romantického historismu, kterou formulovala Renate Wagner-Rieger v rámci periodizace vývoje rakouské (resp. rakousko-uherské) architektury. Ta vymezila lety 1830 až 1860 údobí, za jehož charakteristický rys označila programový stylový synkretismus slučující antiku a středověk.¹⁸ I Václav Richter si uvědomoval, že klasicismus a romantismus nelze striktně oddělovat, že jde pouze o „*dva aspekty jedné struktury*“, o dva proudy v rámci historismu.¹⁹ Obdobně i zahraniční syntézy věnované umění kolem roku 1800 a první poloviny 19. století pojmají klasicismus a romantismus spíše jako dvě vzájemně příbuzné a prolínající se tendence.²⁰ V českých uměleckohistorických syntézách se s takovým pojetím setkáme sice již ve studii Vincence Kramáře z roku 1914,²¹ která stojí na samém prvopočátku odborného zájmu o historismus, ta byla ale na dlouhou dobu docela zapomenuta. Znovu objevena byla nejspíše až v osmdesátých letech Marií Benešovou, která ale interakci klasiky a romantiky vysvětlovala pouze z pozice marxistické ideologie jako součást nezbytného dialektického vývoje.²²

I samotní němečtí romantikové neupírali klasicismu a romantismu společné rysy. V pojetí Augusta W. Schlegela bylo romantické umění spíše rozšířením klasicismu, než jeho popřením. Klasický ideál formální vyváženosti, čistoty a jednoty nebyl označen za mylný nebo špatný, ale pouze za nedosažitelný. Stačil jen jeho náznak, pouhé přiblížení se absolutnu, už sama touha a neustávající snaha pochopit nekonečné. Význam získala neohraničenost a komplikovanost, stejně jako překračování hranic a míšení stylů.²³ Také ostatní filosofové německého idealismu (Kant, Friedrich Schlegel, Schelling, a v podstatě i Hegel), s nimiž je romantika úzce provázána, nekladli mezi antiku a středověk ostrou dělicí čáru, jejich ideálem byla naopak syntéza, tj. klasická forma s romantickým obsahem.²⁴

Není tedy překvapivé, pokud se v díle Bernharda Gruebera, který získal školení mezi mnichovskými romantiky, setkáme zároveň s klasickou uzavřeností formy i s romantickým míšením stylů, řečeno pojmy Augusta W. Schlegela. V této studii se na podstatu Grueberova tvoření a jeho ideová východiska zaměříme detailně.

¹⁶ Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění* III/1, 1780–1890, Praha 2001. – Viz také Taťána Petrasová, 1780–1918, in: Klára Benešová et al., *Velké dějiny země koruny české. Tématická řada: Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, s. 522–623.

¹⁷ Sigfried Giedion, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, München 1922.

¹⁸ Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s. 97–98.

¹⁹ Václav Richter (rec.), A. Matějček, Dějepis umění, *Český časopis historický* XLIII, 1937, s. 561–576, cit. s. 576. – Idem, Obrys filosofie historie umění, in: Zdeněk Kudělka – Bohumil Samek (edd.), *Umění a svět*, Praha 2001, s. 29–69, cit. s. 41.

²⁰ Zejména Richard Benz, *Klassik und Romantik. Von Ursprung und Schicksal eines deutschen Dualismus*, Berlin 1918. – Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, New Jersey 1967. – Andreas Beyer (ed.), *Klassik und Romantik*, München 2006 (*Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* VI). – Speciálně se na problém společného základu obou uměleckohistorických období zaměřil Werner Busch, *Klassizismus, Romantik und Historismus*, *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 1999, č. 1, s. 39–48 (znovu otištěno 2005, č. 1, s. 41–50).

²¹ Vincenc Kramář, *Architektura v 19. století, Památky archeologické a místopisné* XXVI, 1914, s. 99–104, 209–221.

²² Marie Benešová, *Česká architektura v proměnách dvou století 1780–1980*, Praha 1984, s. 54–55, 75–81.

²³ Pochat (pozn. 14), s. 494–495, cit. Berlínské a vídeňské přednášky (1801–1803, 1809–1811).

²⁴ Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New York 1964, s. 187–210.

Stylová pluralita: od antiky po baroko

Jestliže se architektura kolem poloviny 19. století vyznačuje značnou stylovou pluralitou, neznamená to ještě, že byli tehdy architekti bezradní a netvůrčí, jak jim to podsouvala moderna. Dnes je zřejmé, že tzv. „*slohový chaos*“²⁵ měl svou vnitřní logiku. Výběr stylu nezáležel pouze na osobní preferenci architekta, nýbrž musel respektovat dobovou konvenci, navazující na původně klasicistní požadavek přiměřenosti výzdoby stavby jejímu účelu (tzv. *decorum*).

V oblasti sakrální architektury byl kolem poloviny století takřka obligátní středověký styl. V Grueberově díle jsou chrámové stavby zastoupeny třemi nerealizovanými projekty z první poloviny padesátých let, přičemž kostely sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně a sv. Františka v Breitenfeldu byly navrženy podle vzorů ze středoevropské románské architektury, zatímco vídeňský Votivní chrám v neogotickém stylu.²⁶ Při přestavbách hradů či zámků na reprezentativní romantická sídla si zase šlechtičtí stavebníci přáli evokovat dojem mocné středověké pevnosti, vyznačující se členitou hmotovou skladbou, mohutnými věžemi, siluetou rozbrázděnou cimbuřím nebo vysokými, bohatě zdobenými štíty. Takovéto zadání řešil Grueber v projektu přestavby rohanského Sychrova (1850) a aehrenthalské Hrubé Skály (1854–1860).²⁷

V případě menších úprav nebo přestaveb architektonicky hodnotných historických objektů bylo ovšem žádoucí, aby byl návrh svým stylem přiměřený (*stylgemäss*) původní stavbě. Tento požadavek vycházel z hegelíánského ideálu stylové jednoty a stal se základním principem postupně se ustavující památkové péče. Grueber takto postupoval při přestavbě zámku Blatná, prováděné rodinou Hildprandtů v letech 1850–1856, přičemž pietně restauroval jižní rožmitálské křídlo zbudované Benediktem Riedem, zatímco klasicistní jihovýchodní část nádvoří přestavěl v odpovídajícím goticko-renesančním stylu.²⁸ Podobně i v návrhu architektonické výzdoby poničeného hlavního sálu pražského královského letohrádku Belveder z roku 1851 respektoval zvoleným stylem památku, kterou považoval za zcela jedinečné dílo vytříbené italské renesance.²⁹ Zrovna tak v návrhu velkého terasovitého schodiště před chrámem sv. Kříže v Litomyšli (1860)³⁰ navázal tvarem balustrády na pozdně renesanční schodiště při předsíni kostela, zbudované počátkem 17. století slavnou patronkou kostela Marií Manrique de Lara. U historicky mladších staveb si ovšem dovolil víc volnosti. Tak pro klasicistní chotkovský zámek Kačina navrhl roku 1853 úpravu sálu ve stylu čerpajícím z dekorativního klasicismu mnichovského architekta Lea von Klenze,³¹ který vyhovoval novým nárokům na větší okázalost, zatímco interiéry barokního zámku Chroustovice, venkovského sídla řezenské knížecí rodiny

²⁵ Wirth – Matějček (pozn. 4), s. 23.

²⁶ K projektům: Karlín, Národní archiv (dále NA), odd. 1, fond Archiv pražského arcibiskupství, Ordinariát, kart. 159, souhrnný výkaz z dubna 1864. – Breitenfeld: Státní oblastní archiv (dále SOA) Litoměřice, pob. Děčín, fond Rodinný archiv Thun-Hohenstein, sign. A 3 X VIII, Grueberův dopis Františku hr. Thunovi z 10. května 1852. – Votivní chrám: [Hyacinth Holland], Bernhard Grueber (Nekrologe Münchner Künstler XXVI), *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 1882, Nr. 311, 7. 11., Beilage, s. 4579–4580, cit. s. 4580.

²⁷ SOA Litoměřice, pob. Děčín, fond RA Rohanů, sbírka plánů, inv. č. 1128, 1138, 1162, 1199. – Národní technické muzeum, Archiv architektury, sign. 46, Josef Schulz, pol. 123 (Hrubá Skála), Grueberův projekt přestavby zámku. – SOA Litoměřice, pob. Žitenice, ÚS Aehrenthal, inv. č. 59, kart. 24, seznam vykonané práce z 10. 1. 1855 a konečné vyúčtování z 2. 2. 1860. – Průběh přestavby zámku Hrubá Skála popisuje též Jana Klimešová ve své diplomové práci *Architektonická činnost šlechtického rodu Aehrenthalů*, FF UP Olomouc 2012, s. 38, 42–45. Za upozornění na tuto práci děkuji redakci časopisu *Umění*.

²⁸ Bernhard Grueber, Das Schloss Blatna in Böhmen, *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen-Denkmale* III, 1858, s. 186–190, cit. s. 189. – Müller (pozn. 1), s. 303. – *Lumír* III, 1853, s. 839.

²⁹ Bernhard Grueber, *Charakteristik der Baudenkmale Böhmens*, Wien 1856, s. 26. - K projektu: Archiv národní galerie (dále ANG), fond SVPU, sign. AA 1549/1, Smlouva mezi dvorním stavebním úřadem, SVPU a Bernhardem Grueberem z 26. března 1851. - NA odd. 1, fond CG II, kart. 1858, závěrečné vyúčtování. - Viz též: Michael Huig, Die Korrespondenz zu den Belvedere-Fresken in Prag, 1842-1866. Erster Teil 1842-1848, *Bulletin Národní Galerie v Praze* II, 1992, s. 96-103.

³⁰ Petr Macek – Pavel Zahradník, Regotizace kostela Povýšení sv. Kříže v Litomyšli, *Zprávy památkové péče* LVI, 1996, č. 7–8, s. 229–238, cit. s. 230.

³¹ Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i, Praha, fond SPD, sign. W-D-III / 599–601, 606–607, inv. č. 4007–4009, 4014–4015.

Thurn-Taxisův zničeného požárem roku 1861, vyzdobil rozmanitou ornamentikou blízkou tzv. druhému rokoku.³²

Zvláště u profánních novostaveb se architektům kolem poloviny 19. století nabízela bohatá škála nejrozličnějších stylů - od klasicismu přes obloukový styl a druhé rokoko až k neogotice. Grueber navíc s oblibou studoval přímo dochované historické stavby, a tak v jeho díle najdeme články a ornamenty prakticky všech dob. Pro svou tvorbu dokonce zužitkoval i výsledky svého průkopnického studia lidové architektury, když roku 1853 navrhoval pro děčínskou knížecí rodinu Thunů lesovnu v Maxičkách. Té vtiskl podobu roubeného domu, který ve svém odborném textu zařadil k typu „slovanskému”.³³

Jak se tedy zdá, byl Grueber oproti svým současníkům mnohem méně stylově vyhraněný. Dovedl ocenit i architekturu, která stála v jeho době stranou zájmu. Zvláště je pozoruhodné, nakolik si vážil některých barokních tvůrců, zejména Gian Lorenza Berniniho, Johanna Bernharda Fischera von Erlach a Kiliána Ignáce Dientzenhofera.³⁴ Pozornost jim věnoval přinejmenším od padesátých let, kdy byl v českém odborném diskursu barokní sloh paušálně zavrhován jako nevkusný. Byl nahlížen jako styl příliš „kudrlinkový” a vymělkovaný, ba dokonce jako „neslušný”,³⁵ neboť byl považován za import ze zhýralé Francie. Skrytý moralizující tón se ozývá už v samotném tehdejší pojmenování baroka jako „parukového” nebo „copového” stylu, či ještě v hanlivějším termínu „copovitost”. V českém jazykovém prostředí se pojem barok objevil zřejmě až v osmdesátých letech, kdy také začal být tento sloh pomalu rehabilitován, přičemž ale užívání starých dehonestujících pojmů přetrvávalo až do počátku 20. století.³⁶ V německých zemích obrátil pozornost historiků umění k baroku zřejmě Jacob Burckhardt ve své knize *Der Cicerone* z roku 1855. O rok později vyšly v rámci spisu *Charakteristik der Baudenkmale Böhmens* Grueberovy poznámky k barokní architektuře v Čechách, kde vyzdvihuje zejména dílo Fischera z Erlachu.³⁷

Tento Grueberův široký zájem o architekturu nejrozličnějších slohů a jeho odvaha získané poznatky uplatnit i v tvůrčí praxi patrně souvisí s jeho školením v mnichovském kulturním prostředí. Bavorská metropole se za vlády Ludvíka I. stala velkým stavenišťem. Král rozpoznal silný potenciál monumentálních staveb sloužit státní reprezentaci. Bavorsko bylo velmi mladým královstvím, ustaveným teprve za napoleonských válek, kdy také značně rozšířilo své území. K vytvoření obrazu mocné země přispívaly Ludvíkem I. zbudované „národní památníky”, které měly oslavit jak Bavorsko, tak samotný germánský národ, který porazil francouzského nepřítele. Všechny tyto památníky, tj. mnichovská „Síň slávy”, řezenská „Walhalla” i kelheimská „Síň osvobození”, byly postaveny ve stylu řecké antiky, neboť ke kultuře starověkého Řecka se tehdy vzhlíželo jako k absolutnímu a nedosažitelnému ideálu. Příímým vzorem pro Walhallu se tak stal athénský Parthenon, což v době projektování ještě nebylo v rozporu s německým nacionalismem, neboť

³² Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralarchiv Regensburg, plánová sbírka a fond Hofmarschallamt, sign. 1313 a 1314.

³³ SOA Litoměřice, pob. Děčín, fond Velkostatek Děčín, sign. c 21/446. – Franz Klutschak, *Böhmische Adelsitze als Centralpunkte volkswirtschaftlicher und humanitärer Bestrebungen*, Heft I: Schloss Tetschen, Prag 1855, s. 69. – Grueber (pozn. 29), s. 27. – Idem, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen IV*, Wien 1879, s. 7.

³⁴ Grueber (pozn. 29), s. 26. – Idem, hesla Kilian Ignaz Dinzenhofer (sic!), Johann Bernhard Fischer von Erlachen (sic!), in: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. V, Leipzig 1877, s. 245–246. – Ibidem, Bd. VII, 1878, s. 82–83. – NA, odd. 2, fond PÚ/R, kart. 111, rukopis Grueberova prvního pojednání z připravovaného korpusu *Die Kunst der Renaissance in Böhmen*, odeslán ze Swabingu dne 18. června 1882.

³⁵ Milada Lejsková-Matyášová, Parukový a copový sloh očima „archeologů”. Druhá půle minulého věku: Příspěvek k poznání teorie památkové péče v rozmezí let 1854–1906, in: František Roubík – Jiří Špět (edd.), *Acta regionalia 1970–1971. Sborník vlastivědných prací*, Praha 1972, s. 83–94.

³⁶ Ibidem, s. 91–92. – Ke zlomu v hodnocení baroka českými historiky umění viz Jindřich Vybíral, Hledání národního stylu, in: idem, *Česká architektura* (pozn. 8), s. 141–158, cit. s. 152.

³⁷ Grueber (pozn. 29), s. 26.

Ludvík I. věřil tehdy rozšířené teorii, podle níž měli mít Germáni stejný původ s Řeky a Italy.³⁸ Také další reprezentativní stavby odkazovaly na slavná díla z historie. Tak královské křídlo wittelsbašské rezidence v Mnichově (tzv. *Königsbau*) bylo nápodobou Palazza Pitti, sídla florentských velkovévodů, zatímco domy nově vytyčené reprezentativní městske třídy *Ludwigstraße* byly vystavěny podle předlohy paláců renesančního Říma. Na začátku této třídy u paty rezidence pak byla zbudována „Síň vojevůdců“ podle vzoru Loggia dei Lanzi, reprezentační haly při paláci florentských vévodů. Monumentální brána do Královského náměstí, tzv. Propyleje, byly navrženy pro změnu podle stejnojmenné athénské předlohy. A konečně dvorní kostel Všech svatých se inspiroval benátským San Marco a langobardskými chrámy staré germánské Itálie, kdežto Ludvíkův patronátní farní kostel v mnichovském příměstí Au byl postaven s odkazem na gotický chrám ve Freiburgu.

Panovníkova ambice vyrovnat se nejslavnějším vládcům a mecenášům umění od Perikla po rod Medici, stejně jako jeho snaha pokračovat ve stavební tradici germánských lombardských králů a německých římských císařů, měla za následek, že byl Mnichov současníky nazýván „kamenný atlas stylů“.³⁹ Ludoviciánská architektura měla kolem poloviny 19. století ve střední Evropě zásadní vliv.⁴⁰ I vídeňský historik umění Rudolf Eitelberger poukázal roku 1853 na význam mnichovské scény a zdejších pokusů stavět v nejrůznějších stylech.⁴¹

Stylová „přísnost“: Studium historické architektury

Když se stal Grueber po polovině padesátých let terčem útoků ze strany českých vlastenců, začalo mu být podsouváno, že má jeho dílo příliš „mnichovský“ a „cizorodý“ charakter. Tato tendence byla živá ještě koncem století v uměleckohistorické studii Karla B. Mádl.⁴² Kritika se snažela především na Grueberovo restaurování středověkých památek, neboť ty byly vnímány jako součást českého národního dědictví. Redaktor časopisu *Památky archeologické* Karel Vladislav Zap tak například zamítl Grueberův návrh na renovaci kostela sv. Jiljí v Nymburku, protože se prý nejedná o šetrnou obnovu starožitné památky, ale o „radikální přetvoření její v moderní gotické stavení podle motivů v nynější Mnichovské škole oblíbených ...“.⁴³ Obdobně napsal František Ekert na adresu úprav chrámu Panny Marie Na trávníčku v Praze Na Slupi: „... litovati jest však toho, že jeho [Grueberova] gotika velmi neprospěšně se liší od staročeských památek tohoto slohu.“⁴⁴ A regotizaci jižního křídla Staroměstské radnice zhodnotil František Ladislav Rieger slovy, že Grueberova architektura „je nám Čechům zcela cizá“.⁴⁵

Přitom by se nenašel žádný z Grueberových současníků, kdo by znal české středověké památky v takové šíři a natolik podrobně jako on. Už od svých školních let se věnoval zevrubnému studiu historické architektury, především středověké. Nejprve bylo jeho motivací znovuoživení umění starobylých mistrů katedrálních hutí, později co možná nejvěřohodnější oprava a doplnění zašlých a poničených památek.

³⁸ Jörg Traeger, Walhalla. Der Ruhmestempel an der Donau, in: Christoph Vitali (ed.), *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der Deutschen Kunst 1790–1990*, Stuttgart, s. 499–501. – Mezi zastánce této teorie patřili kromě Friedricha Schlegela také Ludvíkův přítel a iniciátor projektu Walhally, berlínský historik Johannes Müller a mnichovský profesor filosofie a publicista Joseph Görres.

³⁹ Winfried Nerdinger, *Geschichtsmonumente und Denkmalpflege*, in: idem (ed.), *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. (1825–1848)* (kat. výst.), München 1987, s. 167: „*steinerne Stilatlas*“.

⁴⁰ Srov. Wagner-Rieger (pozn. 18), s. 100.

⁴¹ Rudolf Eitelberger, *Die kirchliche Architektur in Österreich (1853)*, in: *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit*, Wien 1879, s. 349–379, cit. s. 355–356.

⁴² Srov. Mádl, *Umění výtvarná* (pozn. 3), s. 64.

⁴³ Karel Vladislav Zap, Nymburk, královské město nad Labem, *Památky archeologické a místopisné* III, 1859, s. 340–360, cit. s. 354.

⁴⁴ František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy* II, Praha 1884, s. 228.

⁴⁵ Cit. podle: Teige – Herain (pozn. 7), s. 150.

Jestliže bylo jednou cílem německých neogotiků „*znovunastolení národního umění*“, rozhodně nemělo být výsledkem nějaké „pseudogothicum“, jak prohlašoval významný norimberský restaurátor Karl Alexander von Heideloff (1789–1865).⁴⁶

O zevrubnosti Grueberových studií středověké architektury svědčí jeho četné obrazové publikace. Nalezneme mezi nimi nejen edice pohledů na starobylá města a jejich pamětihodnosti, určené širší veřejnosti,⁴⁷ ale především soubory mědirytin foliového formátu zobrazujících konkrétní stavby od nejmenších architektonických článků a výzdobných motivů po kompoziční celky, řezy a půdorysy. První knihu tohoto typu vydal v Mnichově již koncem studia na tamní Akademii (*Charakteristik der mittelalterlichen Bauformen*, 1830). Následovala sbírka *Deutsche Bauverzierungen von Gebäuden aus dem 13. und 14. Jahrhundert in Bayern* (1836), na niž navázal dvousvazkový korpus *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst* (1839 a 1841). Za tuto práci mu údajně vyslovil uznání a udělil zlatou medaili sám pruský král Fridrich Vilém IV.⁴⁸ V Čechách Grueber ve svých poznávacích cestách s náčrtníkem v ruce pokračoval. Jeho cílem se tentokrát stalo zpracování systematických dějin středověkého umění. Výsledkem jeho bádání je čtyřsvazkové kompendium *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen* (1871–1879), obsahující téměř tisícovku vyobrazení. Podle předního historika umění Wilhelma Lübkeho, který všechny čtyři díly recenzoval, „*se snad žádná jiná země nemůže pyšnit tak dokonalým vylíčením umělecko-historického vývoje, jako Čechy.*“⁴⁹

Zatímco *Srovnávací sbírky pro křesťanskou architekturu* vzbudily ohlas zejména v řadách umělců (v jejichž čele stál sám Leo von Klenze),⁵⁰ získalo si *Umění středověku v Čechách* uznání především v kruzích německých a rakouských uměleckých historiků. Grueber však postupoval vědecky nejen při zpracovávání dějinné syntézy, ale i v praxi tvůrčího umělce, především při restaurování stavebních památek. Své stanovisko formuloval roku 1858 v dopise Františku hraběti Thunovi, referentovi pro umělecké záležitosti při ministerstvu kultu a vyučování a pozdějšímu zemskému konzervátorovi rakouské státní památkové komise: „*Myslím, že se umělec, který má restaurovat nějaké dílo, ať už malbu, sochu nebo stavbu, musí především vzdát svého individuálního vkusu, směřování a umělecké manýry, že se musí naprosto do starého místra a jeho díla vžít, nebo do něj proniknout pomocí studia, a konečně že tam, kde se nabízí doplnění nebo obnovení, má být toto provedeno pouze podle stávajícího.*“⁵¹

Tuto metodu uplatňoval Grueber zejména při restaurování sakrálních staveb, které tvořily nejpočetnější a nejvíce ceněnou skupinu mezi chráněnými památkami. Ve snaze se co nejlépe přiblížit stylu původní stavby pak využíval svých historických znalostí. Tak například v návrhu zakončení věže farního chrámu sv. Jiljí z roku 1852, který Zap zavrhl jako implantát moderního mnichovského stylu, si zvolil za vzor

⁴⁶ „*Wiederherstellung nationaler Kunst*“. Carl Alexander Heideloff, *Einladung zur Errichtung eines praktischen allgemeinen deutschen Bau- und Kunstgewerk-Vereins*, Nürnberg 1850, s. 7–8.

⁴⁷ *Der Bayrische Wald - Böhmerwald*, Regensburg 1846. – *Regensburger Vergeißmeinnicht*, Regensburg 1848. – *Donaupanorama von Ulm bis Wien, gezeichnet in Vogelperspective*, Regensburg 1848.

⁴⁸ ANG, fond SVPJ, sign. AA 1551, výtah z vysvědčení předložených Grueberem 9. ledna 1844.

⁴⁹ Wilhelm Lübke (rec.), *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, *Allgemeine Zeitung*, 1871, Beil. Nr. 284: „*wohl kein anderes Land sich einer so vollendeten Darstellung seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung rühmen könne wie Böhmen.*“ – Srov. ibidem 1875, Beil. Nr. 180; 1881, Beil. Nr. 189: „*wohl kein anderes Land sich einer so vollendeten Darstellung seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung rühmen könne wie Böhmen.*“

⁵⁰ Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften Abt., fond Thierschiana I 87, Grueberův dopis Friedrichu Wilhelmu Thierschovi ze 6. prosince 1840.

⁵¹ SOA Litoměřice, pob. Děčín, fond RA Thun-Hohenstein, sign. A 3 X VIII, Grueberův dopis z 25. června 1858: „*Ich glaube, daß der Künstler, der ein Werk, gleichviel ob Gemälde, Bildnerei, oder Bauwerk zu restauriren hat, vor allen Dingen auf seine individuelle Geschmacks-Richtung und Kunstübung verzichten müße, daß er sich ganz und gar in den alten Meister und seine Werke hineinzuweisen, oder hineinzustudiren habe und endlich daß da, wo Ergänzungen und Neuerungen geboten werden, diese nur in der Art und Weise des Bestehenden hergestellt werden sollen.*“

jednu z průčelních věží kostela sv. Sebalda v Norimberku, neboť věděl, že obě stavby vznikaly v téže době a obě pravděpodobně náležejí do okruhu dvorské huti císaře Karla IV.⁵² Také projekt na dostavbu průčelí kutnohorského chrámu sv. Barbory pojal, na rozdíl od svého nástupce Josefa Mockera, v souladu se stylem původní stavby Benedikta Rieda.⁵³ Renovaci kostela Panny Marie Na trávníčku provedl v letech 1857-1861 s takovou věrností, přesností a precizností, že jsou nově doplněné články i v očích dnešních odborníků takřka nerozlišitelné od původních.⁵⁴ Ostatně už samotné zadání bylo formulováno jako „*stylové a umělecky správné restaurování*“, a Grueber si byl vědom významu a jedinečnosti památky, jejímž fundátorem byl Karel IV. a kterou zřejmě zbudoval některý umělec z okruhu Petra Parléře.⁵⁵

Zachování maximální autenticity památky bylo pro něj primárním, avšak nikoliv jediným kritériem. Zohledňoval také účel stavby a potřebu majitele se reprezentovat. Je to zřejmé z jeho úpravy jižního průčelí Staroměstské radnice. Aby památka zůstala pokud možno nedotčena, vtiskl novou tvář pouze vikýřům a domovním štítům. Pro ně ale zvolil předlohu mimořádně skvostnou: štít západního průčelí kostela v Čechovicích s předsazenou sít'ovou krajkou paneláže. Byl přesvědčen, že se jedná o „*vzácnou, v Čechách unikátní památku*“ a že tato „*neobvykle bohatě vyzdobená stavba byla v každém případě ze zvláštních účelů podpořena nějakým mocným patronem.*“⁵⁶ Radniční budova si tak nejen zachovala svůj starobylý ráz, ale nabyla zároveň i patřičné působivosti a reprezentativnosti.

Historických předloh se Grueber držel nejen při restaurování památek, ale i v navrhování novostaveb v oblasti sakrální architektury, kde bylo navázání na středověkou tradici obzvláště žádoucí. Svou první architektonickou praxi absolvoval po roce 1830 u Josepha Daniela Ohlmüllera při stavbě farního chrámu v Au,⁵⁷ který bývá spolu s Werderským kostelem v Berlíně považován za nejstarší neogotickou stavbu v Německu. Na počátku jeho samostatné projekční činnosti pak stojí hřbitovní kaple sv. Lazara v Řezně (1832–1834), pro niž navrhl kamenické články podle středověkých vzorů, přičemž také osobně vedl jejich provedení. Za ně se mu od stavebníka dostalo zvláštního uznání.⁵⁸ Když byl roku 1851 pro projekt chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně požadován románský, v dobové terminologii „byzantský styl“, který by odkazoval k prvopočátkům křesťanské architektury v zemi, byl to pravděpodobně Grueber, kdo poukázal na kostel v Tismicích, jedinou v úplnosti dochovanou románskou baziliku v Čechách, která se pak stala vzorem při posuzování ostatních návrhů.⁵⁹ V popisu svého soutěžního návrhu chrámu sv. Františka v Breitenfeldu zase výslovně uvedl, že se jedná o románský styl druhé poloviny 12. století.⁶⁰ Jak mnoho záleželo Grueberovi u chrámových staveb na věrnosti historii, dokládá jeho poznámka adresovaná hraběti Františku Thunovi,

⁵² Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Bd. III, Wien 1877, s. 76.

⁵³ SOA Litoměřice, pob. Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, Grueberův dopis z 25. června 1858. – *Lumír* VI, 1856, č. 48 (27. 11.), s. 1151–1152.

⁵⁴ Olga Novosadová – Jan Muk, *Kostel P. Marie Na Trávníčku*, Stavebně historický průzkum SÚRP MO, Praha 1986, s. 30. – Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, s. 84, obr. 35.

⁵⁵ NA, odd. 2, fond Zemský výbor II, sign. 34/72, kart. 655, nota místodržícího adresovaná zemskému výboru z 23. 10. 1866: „*styl- und kunstgerechte Restaurirung*“. – Grueber (pozn. 52), s. 94.

⁵⁶ Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Bd. IV, Wien 1879, s. 45, 47: „*dieses seltene, in Böhmen als Unicum bestehende Denkmal*“, „... *dieser ungewöhnlich reich ausgestattete Bau wurde auf alle Fälle wegen besonderer Zwecke durch einen mächtigen Schirmherrn gefördert.*“

⁵⁷ Müller (pozn. 1), s. 303. – Srov. též ANG, fond SVPU, sign. AA 1551, Grueberův vlastní životopis z 9. ledna 1844.

⁵⁸ ANG, fond SVPU, sign. AA 1551, výtah z vysvědčení předložených Grueberem 9. ledna 1844. – Dnes se kaple nachází v Městském parku.

⁵⁹ *Bohemia* XXV, 1852, č. 161, 5.9., s. 2. – Ferdinand J. Lehner, Chrám sv. Cyrila a Methoda v Karlíně, *Method XIII*, 1887, č. 3, s. 25–28, 43–44, 52–55, cit. s. 25–26. – Jindřich Šámal, *Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně*, Praha 1944. – Srov. též: Taťána Petrasová, Slovanství byzantinismus: estetika nebo politika?, in: Zdeněk Hojda – Marta Ottlová – Roman Prahel (eds.), „*Slavme slavně slávu Slávov slavných*“. *Slovanství a česká kultura 19. století*, Praha 2006, s. 207–221, cit. s. 209–210.

⁶⁰ SOA Litoměřice, pob. Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, Grueberův dopis Františku hr. Thunovi z 10. května 1852.

který roku 1858 zamýšlel stavbu nového kostela sv. Vavřince v Horním Stupnu. Nabízela se předloha jednoho gotického venkovského kostela z východních Čech, tu ovšem Grueber zamítl z důvodu, že se na Plzeňsku takový typ nikdy nevyskytoval.⁶¹

Stylová synkrese: Ideální i národní

Zatímco u sakrálních staveb nebo architektonických památek byl umělec 19. století ve volbě stylu poměrně vázán, měl při projektování profánních budov mnohem větší tvůrčí svobodu. Grueberovy veřejné a monumentální stavby bychom jen těžko zařadili k některému z historických slohů v zavedené uměleckohistorické klasifikaci. Jako dobovou paralelu bychom k nim mohli uvést jednak mnichovskou palácovou architekturu čtyřicátých let, jejichž autoři ovlivnění školením u Friedricha Gärtnera obohatili strohý obloukový styl o ornamentální exotické prvky, jednak pozdější „Maximiliansstil“, který je syntézou klasicismu a romantického medievismu.

Základem takové syntézy je práce s architektonickými články převzatými ze středověku, kterým je však dána nová role zapojením do klasického tektonického systému. Takto vzniklá kompoziční struktura je ovšem ve srovnání s obvyklou pravidelnou strukturou neoklasicistní architektury více diferencována a dynamizována. V Grueberově díle se s tímto postupem setkáme už u jednoho z jeho vůbec prvních projektů v Čechách, městské školy v Děčíně postavené v letech 1845–46.⁶² Veškeré tvary převzal z gotických staveb, přetvořil je ovšem tak, aby dosáhl monumentality novověké architektury. Gotické přípoře dal například funkci klasického pilastru vysokého řádu, čímž z původně nosného prvku učinil součást klasického tektonického systému. Ne náhodou bylo jeho dílo současníky obdivováno jako „*zdobné*“ i „*svým stylem vznešeně důstojné*“.⁶³ Obdobně postupoval i u přestaveb Dolního letohrádku v Královské oboře (1855–1858) a nemocnice v Praze Na Slupi (1857–1861).

Grueber se nezdráhal ani smíšením tvarosloví několika stylů dohromady. V plášti arkýře zahradního průčelí zámku Hrubá Skála (1859) se tak zvláštním způsobem prolíná subtilní dórský sloupový řád s gotickou kružbou. S podobně svévolnou konfuzí se umělec setkal již při svých výzkumech českých architektonických památek. Ve své *Charakteristice* z roku 1856 pak věnoval speciální pozornost mísení nového renesančního slohu do autochtonní gotiky, kdy jsou renesanční dekorativní prvky roubovány na principiálně gotickou konstrukci. Mnohem pozoruhodnější, než přežívání gotiky hluboko do 16. století, ke kterému docházelo v celé zaalpské Evropě, mu však přišel návrat k pozdní gotice v 18. století. Jako příklad uvedl chrámy klášterů v Kladrubech a v Sedlci u Kutné Hory z díla Jana Blažeje Santiniho. Zvláště se podíval zejména nad prolnutím dórských hlavic s gotickými klenebními žebry v bočních lodích sedleckého kostela. Tento motiv mu připadal vskutku prapodivný a kuriózní, zakreslil si jej však pečlivě do svého náčrtníku.⁶⁴

S nejrozmanitější směsí historického tvarosloví se v Grueberově díle setkáme v projektu pražského paláce barona Johanna Friedricha z Aehrenthalu (1847–1849).⁶⁵ Architekt vymezil jednotlivé úseky průčelí

⁶¹ Ibidem, Grueberův dopis Františku hr. Thunovi z 25. června 1858.

⁶² SOA Litoměřice, pob. Děčín, fond Velkostatek Děčín, sign. B 14/294.

⁶³ Klutschak (pozn. 33), s. 127–12: „*ein zierliches, im Styl so edel gehaltenes.*“

⁶⁴ Grueber (pozn. 29), s. 26. – Náčrtník se nachází v soukromé sbírce, za jeho zapůjčení děkuji Andree Teuscherové.

⁶⁵ Archiv hlavního města Prahy, D 2/795, kart. 3976. – SOA Litoměřice, pob. Žitenice, fond ÚS Aehrenthal, inv. č. 62, kart. 25 (stavební účty). – *Květy* XV, 1848, č. 6, 13. 1., s. 27. – Ješek Hofman, Pražské novogotické stavby profánní, *Památky archeologické* XXXIII, 1922–1923, s. 69–87, cit. s. 83. – L. Lancinger – A. Lišková, *Čp. 795-II, Stavebně historický průzkum SÚRPMO, Praha 1992.* – Zdeněk Wirth, Palác hrab. Lexů z Aehrenthalu (Mizící stará Praha 11), *Za starou Prahu* IV, 1913, s. 1–2. – Palác (čp. 628), zbořený roku 1913, se nacházel ve Štěpánské ulici v sousedství starého Aehrenthalského domu (čp. 795), stojícího na rohu Václavského

jakoby románskými lizenami a zubovým vlysem, zatímco trojdílné okno ve střední ose, nadokenní římsy, parapetní výplně či stupňovité štíty převzal z gotických vzorů. Základem mu ovšem bylo typické klasicistní průčelí se středním rizalitem korunovaným antikizujícím trojúhelným štítem. Do kompozice ale vnesl rytmus ve směru horizontálním i vertikálním. „*Podivné formy*“ tohoto paláce vzbudily u pražské veřejnosti značnou pozornost.⁶⁶ Umělecký zpravodaj deníku *Bohemia* děkoval Grueberovi za takovou „*rara avis*“ v místní architektuře. Podle jeho názoru však v sobě tento středověký styl navzdory své nezvyklosti přece jen nese „*něco vznešeného*“, ba přímo „*rytířského*“. Vyzdvihl zejména, že se stavba vyznačuje uceleností a dosahuje „*sice barokního, ale přeci překvapivého efektu*“.⁶⁷

Grueberovi současníci tedy ještě nespatořovali ve spojení klasického s romantickým nic nežádoucího. Někteří němečtí architekti naopak usilovali o syntézu klasického řádu a uměřenosti s kvalitami „národní“, německé středověké architektury. Byl to v první řadě Grueberův učitel Friedrich von Gärtner (1791–1847), který přišel někdy po roce 1827 s myšlenkou spojit „*přísnou*“ antiku s „*útulným*“ a „*fantazijním*“ z gotiky, aby tak vytvořil styl vhodný pro sakrální architekturu.⁶⁸ Vyšel tak vstříc kulturní politice Ludvíka I., ve které bylo Bavorsko prezentováno jako německý nástupce klasické řecké kultury. Výsledkem Gärtnerových úvah pak byla zdobenější varianta tzv. obloukového slohu,⁶⁹ jak ji známe z jeho projektů, které se staly ikonickými stavbami ludoviciánské éry: mnichovský kostel sv. Ludvíka, bavorská státní knihovna a univerzita. Grueber měl stěžejní ambice sloučit ideální kvality s národními, spíše jej synkretický jazyk zaujal svým nezvyklým výtvarným výrazem. Je ironií osudu, že precedens tohoto přístupu našel právě v barokní gotice, a snad jako jediný tak navázal na architektonickou tradici země, která jej nakonec vypudila jako nevídaného cizince.

Mezi klasicismem a romantismem

Ambivalentnost mezi klasicismem a romantickým medievismem prochází celou Grueberovou tvorbou. Oba estetické ideály v jeho myšlení zapustily kořeny během let jeho zrání v mnichovském kulturním prostředí. Až do konce svého života byl potom neochvějně přesvědčen jak o nedostižnosti a vyspělé harmonické kráse řecké antiky, tak o dokonalosti německé gotiky. Vážil si souladu, uměřenosti a zákonitosti architektonických forem Parthenonu, ale zároveň byl „*hluboce uchvácen výsostnou krásou křesťanských stavebních památek*“.⁷⁰ Pokud se však v určitou chvíli přiklonil více na stranu klasicismu, nebo naopak romantismu,

náměstí.

⁶⁶ Přehled staveb a všelikých oprav roku 1847 v Praze vykonaných, *Květy* XV, 1848, č. 6, 13. 1., s. 27.

⁶⁷ *Bohemia* XXI, 1848, Nr. 169, 14. 9., nepag.: „*etwas Vornehmes*“, „*Ritterliches an sich*“, „... *wiewohl einen baroken, doch einen überraschenden Effekt.*“

⁶⁸ Gabriele Schickel, Maria-Hilf-Kirche, München - Au, 1831–1839, in: Nerdinger, *Romantik und Restauration* (pozn. 39), kat. č. 49, s. 269: „*streng*“, „*Gemütliche*“, „*Phantastische*“. – S myšlenkou sloučení charakteristických rysů řecké a gotické architektury se setkáme již po polovině 18. století ve Francii. Pařížský chrám Sainte-Geneviève byl vyzdvižen proto, že jeho autor Jacques-Germain Soufflot sjednotil „*la légèreté de la construction des édifices gothiques avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque*“. Cit. podle: Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge 1955, s. 139. – V německých zemích počátkem 19. století obdivoval spojení středověkého ducha s formálními kvalitami antiky v románské architektuře Karl Friedrich Schinkel. Viz Eva Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München 1877, s. 127–128.

⁶⁹ V této souvislosti bývá připomínána definice obloukového slohu Heinricha Hübsche z knihy *Im welchen Style sollen wir bauen?* z roku 1828. Jak však upozornil Frank Büttner, je pojetí obloukového stylu u obou architektů principiálně odlišné. Ačkoli Hübsch obdobně jako Gärtner hledal kompromis mezi antikou a středověkem, jeho řešení vychází čistě z konstrukčního základu, kterým je oblouk jako ideální mezistupeň mezi klasickým architrávem a gotickým lomeným obloukem. Frank Büttner, *Die Planungsgeschichte der Ludwigskirche in München*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XXXV, 1984, s. 189–218, cit. s. 213. – Podobně také Winfried Nerdinger poukazuje na to, že bývá u Gärtnera přeceňován vliv racionalismu J. N. L. Duranda. Nerdinger, Friedrich von Gärtner. *Ansichten eines Architektenlebens*, in: idem (ed.), *Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791–1847*, München 1992, s. 8–25, cit. s. 15–18.

⁷⁰ Bernhard Grueber, *Die Elemente der Kunstthätigkeit*, Leipzig 1875, s. 81–82, 200. – Idem, *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst*, Bd. 1: Die Ornamentslehre, Augsburg 1839, Einleitung, nepag.: „*Tief aber vor allem ergriffen von der hohen*

nebylo to vždy jen na základě jeho osobní preference, ale často rozhodovalo přání objednavatele, požadavky *decora* nebo stylové jednoty.

Nebylo tedy výjimkou, že Grueber pracoval souběžně na návrhu v klasicistním i gotizujícím stylu. Stalo se tak už v případě prvních dvou projektů, které v Čechách vyhotovil. Byly mu zadány vedením pražské Akademie výtvarných umění, když se roku 1844 ucházel o místo profesora architektury. V návrhu patrového společenského sálu v pražském paláci knížete Hugona Salm-Reifferscheidt v Panské ulici si za vzor zvolil neoklasicistní taneční sál v mnichovském paláci vévody Maxmiliána, snad i proto, že byla tato stavba z díla Lea von Klenze považována za „nejkrásnější privátní budovu v Mnichově“. ⁷¹ Druhým z jeho úkolů byl projekt „restaurování“ gotického chrámu Panny Marie před Týnem na pražském Staroměstském náměstí, tedy navržení nového stylově přiměřeného vybavení interiéru, resp. hlavního oltáře. ⁷² Krátce poté navrhoval zároveň domovní zástavbu prvního pražského nábřeží (dnešní Smetanovo, 1845–1847) a hlavní městskou školu v Děčíně (1845–1846).

Zatímco sloh domů na nábřeží byl předem daný, neboť Grueber měl jako nově ustavený profesor architektury pouze umělecky dotvořit starší návrhy dodané pražskými staviteli, ⁷³ tak u projektu děčínské školy už ve výběru slohu pravděpodobně determinován nebyl. ⁷⁴ Výsledná stavba je tudíž poměrně unikátní a představuje jeden z prvních pokusů o uvedení neogotického stylu do profánní architektury v Čechách. Zatímco v té době byla gotika vnímána jako styl vhodný spíše jen pro sakrální stavby, Grueber ji považoval za styl vyhovující i profánní architektuře. Jako mladý romantik plný vlasteneckého nadšení pro „německý“ středověk se domníval, že právě gotika je pro měšťanské budovy „nejjednodušší a nejúčelnější“ a že „bude nesrovnatelně více odpovídat našim požadavkům, než umění řecko-italské“, neboť měla být svým duchem bližší severskému podnebí a tehdejšímu obyčejům či způsobu života. ⁷⁵ Dokonce i pro domovní zástavbu pražského nábřeží načrtl v předběžném konceptu variantu, ve které měly mít všechny nájemní domy gotické podloubí. ⁷⁶ V gotizujícím stylu provedl rovněž další své projekty profánního účelu: přestavbu bývalého servitského kláštera v Praze Na Slupi na pobočku Zemského ústavu pro choromyslné (1857–1861) ⁷⁷ a přestavbu Dolního letohrádku v Královské oboře na výletní restauraci (1855–58). ⁷⁸

Této gotizující linii se vymyká poslední z Grueberových realizovaných projektů - řádový dům vyšebrodského kláštera v Českých Budějovicích postavený v letech 1862–1864, jehož styl označil rakouský recenzent za „vrcholně renesanční“. ⁷⁹ Některé prvky této stavby (dvojice bočních rizalitů, balkon na hlavní ose, diferencovaná superpozice okenních frontonů, plochý a jakoby vystřihovaný ornament) bychom našli také u pražského paláce Lažanských, postaveného prakticky současně (1861–1863) na tehdejších Nových

Schönheit christlicher Bau-Denkmale ... – Srov. Müller (pozn. 1), s. 303.

⁷¹ Winfried Nerdinger (ed.), *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof (1784–1864)* (kat. výst.), München 2000, kat. Nr. 125, s. 40: „das schönste Privatgebäude in München“. – Ke Grueberově projektu: Engelbert Seibert, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Bd. IV, s. 325 (nepublikovaný rukopis ve vlastnictví rodiny; cit. podle částečného přepisu prof. Wilhelma Wegenera; za zapůjčení kopie děkuji Zdeňku Hojdomi). – Müller (pozn. 1), s. 303.

⁷² Seibert (pozn. 71), s. 258. – *Allgemeine Bauzeitung* IX, 1844, s. 292. – K realizaci nedošlo z důvodu patronačních sporů.

⁷³ NA, odd. 2, fond Zemský výbor II, sign. 84 113 I, kart. 1238, Grueberův dopis z 25. května 1846. – MČ Praha 1, odbor výstavby, stavební archiv, čp. 324-I, 331-I, 995-I a 334-I.

⁷⁴ SOA Litoměřice, pob. Děčín, fond Velkostatek Děčín, sign. c 21/446. – Klutschak (pozn. 33), s. 69.

⁷⁵ Bernhard Grueber, *Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst*, Bd. 2: *Constructionslehre*, Augsburg 1841, s. 7, 49–50: „... einfachste und zweckmässigste“, „... wird unsern Anforderungen ungleich mehr entsprechen als die griechisch-italische.“

⁷⁶ NA, odd. 2, fond Zemský výbor II, sign. 84 113 I, kart. 1238, Grueberův dopis z 14. září 1844.

⁷⁷ NA, odd. 2, fond Zemský výbor II, sign. 34/72, kart. 655. – *Bohemia* XXXI, 1858, č. 276 (22. 10.), s. 849.

⁷⁸ Dobroslav Líbal – Milada Vilímková, *Bývalý „Dolní letohrádek“ ve Stromovce*, Stavebně historický průzkum SURPMO, Praha 1980.

⁷⁹ „Hochrenaissancestyl“. *Architektur-Verhältnisse und Neubauten in Prag, Rezensionen und Mittheilungen über bildende Kunst IV*, 1865, s. 315–317, cit. s. 317. – ANG, fond SVPU, sign. AA 1625, Grueberův dopis z 5. září 1868. – Srov. též: Jindřich Vybíral, *Století dědiců a zakladatelů*, Praha 1999, s. 139.

alejších podle projektu Ignáce Ullmanna. Budějovický dům má však přece jen značně osobitý charakter, a tak bychom jej mohli považovat za Grueberovu odpověď tomuto přednímu pražskému architektovi a svému největšímu konkurentovi, proti kterému neuspěl v soutěži na projekt pražského paláce České spořitelny v roce 1858.⁸⁰ Navíc Ullmanna ctil český národ jako svého nejvýtečnějšího umělce, zatímco jeho stíhal nepřátelskou kritikou. Touto realizací snad chtěl Grueber prokázat, že sám dokáže navrhnout stavbu v neorenesančním stylu, která se vyrovná dílu nejúspěšnějšího českého architekta.

Vedle této stavby reagoval Grueber na změnu dobového vkusu i ve svých teoretických úvahách. Ve stati o vhodnosti různých historických slohů pro moderní architekturu, psané roku 1868, revidoval své dřívější přesvědčení, a pro výstavbu obytných domů a budov všech moderních institucí doporučil „*pokud možno jednoduchý a vytríbený sloh antický*“.⁸¹ Jako důvod uvedl, že se požadavky na funkční uspořádání a komfort od středověku změnily. Za vhodný vzor pro sakrální stavby ovšem považoval i nadále středověkou architekturu, neboť náboženský cit se podle jeho názoru v průběhu staletí nezměnil. Místo gotiky už však doporučil spíše románský sloh, který se momentálně více blížil dobovému estetickému ideálu. V tomto „*vyspělejší*“ stylu tak nyní spatřoval vrchol uměleckého dokonalosti.⁸²

Přes veškerou stylovou rozrůzněnost tak v Grueberově uměleckém vývoji přece jen zaznamenáme určitou tendenci: zatímco v mládí byl spolu se svými německými vrstevníky horlivým zastáncem neogotiky, působí ve svých pozdních textech psaných s nastupující neorenesancí spíše jako klasicista. Takový postup jen zdánlivě odporuje předpokládanému sledu umělecko-historických stylových období. V Grueberově díle se od počátku do konce spojuje klasicistní tendence s romantickou, přičemž za určitých okolností se jedna či druhá stane výraznější.

Skladebné principy: Klasická tektoničnost versus gotická expresivita

Navzdory neobyčejné stylové rozmanitosti a spojování různých slohových motivů se však Grueberova tvorba přeci jen vyznačuje vnitřní jednotou. Sám ostatně ve své umělecké kritice hledisko zvoleného stavebního slohu nepovažoval za kritérium pro stanovení kvality díla, na rozdíl od půdorysné dispozice, vyváženosti kompozice, uměřenosti výzdoby a smyslu pro detail.⁸³ Základním organizujícím principem všech jeho návrhů, ať toho či onoho stylu, je tektonika - přirozeně vyvážená hmotová a morfologická skladba, reflektující logiku vztahů nesoucího a neseného, jakož i celku a jeho částí. Grueber nebyl dekoratér, který chápe tvar jako netělesný ornament, ani eklektik, který používá a spojuje různé formy bez porozumění jejich podstatě a bez ohledu na vyšší celek. Stavba má naopak podle jeho přesvědčení růst jako živé stvoření. Každému prvku je určena velikost a tvar s ohledem na vedoucí myšlenku pronikající celým stavebním organismem.

Architektonickým cílem je dosáhnout celkové proporční vyváženosti, a tím opět co možná největší přirozenosti.

V některých případech však Grueber záměrně tento tektonický systém narušuje. V návrhu bergerovské hrobky ve Sv. Janu pod Skalou (1846–1849) využil hned tři různé neklasické kompoziční metody. Prvním z

⁸⁰ SOA Litoměřice, pob. Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, Grueberův dopis Františku hr. Thunovi z 25. června 1858. – K soutěži a výsledné realizaci viz též Olga Novosadová, *Česká Spořitelna čp. 1009-I*, Stavebně historický průzkum SÚRPMO, Praha 1985. – Vybíral, *Ullmann* (pozn. 5), s. 8. – Mojmír Horyna, Dobrá adresa, *Národní 3*, 2007, s. 18–28.

⁸¹ Bernhard Grueber, Rückblicke auf die Ausstellung des böhmischen Architekten und Ingenieur Vereines vom Jahre 1868, *Mittheilungen des Architekten- und Ingenieur-Vereines für Böhmen III*, 1868, s. 12–16, cit. s. 15: „... einen möglichst einfachen und geläuterten antiken Styl“.

⁸² Ibidem: „... in der ausgebildeten romanischen Richtung“.

⁸³ Viz zejména: Die Ausstellung des Architekten- und Ingenieur-Vereines für Böhmen vom Jahre 1867, *Mittheilungen des Architekten- und Ingenieur-Vereines für Böhmen II*, 1867, s. 7–10. – Heslo Kilian Ignaz Dinzenhofer (sic!), in: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. V, Leipzig 1877, s. 245–246.

prohřešků proti klasickému kánonu je situování podpory na střední ose. S tímto jevem se setkáváme takřka výhradně u severské pozdní gotiky či renesance, a později jej jako jeden ze základních skladebních principů využíval Francesco Borromini. I v Grueberově tvorbě se tato tendence určitou měrou projevila opakovaně. U hrobky ve Sv. Janu situoval ve střední ose průčelí nosný prvek, tvořený členitou příporou vynášející baldachýn se sochou Krista, jehož vizuální působení ještě akcentoval sanktusníkem osazeným ve špičce štítu. Dvousé členění stavby je v Čechách typické pro postparléřovskou architekturu. V Grueberově době byla takováto koncepce díla naprosto výjimečná. Ještě více je nezvyklé, že tento princip Grueber uplatnil i u staveb, které navrhl v klasicizujícím (resp. neorenesančním) stylu. Vždy tím však sledoval určitý kompoziční záměr. Když tedy osadil na střechu měšťanského domu čp. 324-I na pražském Smetanově nábřeží tři vikýře, které mají podobu klasické edikuly, v jejíž ose je navíc vložen pilastr, zvýraznil tak tři z pěti okenních os průčelí, čímž dosáhl velkorysejšího působení domu zbudovaného na úzké parcele. Jindy v rámci arkádového systému posunutím podpory na centrální osu dynamizoval a opticky zvětšil rektangulární prostor interiéru, když zároveň zcela neklasicky ponechal prázdné všechny jeho čtyři rohy, jak vidíme ve výzdobě velkého reprezentačního sálu pražského Salmovského paláce. Tento kompoziční motiv má obdobu například v utváření kaple sv. Václava ve svatovítské katedrále, nebo Borrominim navržené sakristie u Sant' Agnese v Římě.

Dalším postupem odporujícím klasickému kánonu je zdůraznění diagonálních os. Jedná se zejména o pootočení hranolových objemů o 45° podél svislé osy. Grueber takto postupoval ve zmíněném návrhu hrobky ve Svatém Janu.⁸⁴ Pootočením průčelí sanktusníkové věžice prolomil kompaktní blokovitost a frontálnost, a dosáhl tak mnohem dynamičtějšího dojmu než třeba jeho první zaměstnavatel Joseph Daniel Ohlmüller v obdobném projektu neogotické pamětní kaple v Kiefersfelden (1834–1836). Stejného principu využil i v neorenesančním systému: například u Vyšebrodského domu v Českých Budějovicích pootočil nakoso kuželky balkonu. Toto pootáčení je charakteristické především pro dílo dalšího barokního architekta, Jana Blažeje Santiniho.

Třetím z neklasických kompozičních principů je triangulace. Jako v předchozích případech tuto metodu geometrické konstrukce používali stavitelé gotických katedrál a po nich Borromini. Grueber s její pomocí navrhl neogotické pohřební kaple ve Svatém Janu a v Lanžově (po roce 1852).⁸⁵ Silueta vstupního průčelí i kompozice jeho jednotlivých prvků je v obou případech podřízena vzájemně si podobným rovnoramenným trojúhelníkům.

Kromě kompozičních prostředků využíval Grueber k dosažení silnějšího výrazu také deformaci konvenčních tvarů, jak vidíme zvláště v okenních ostěních zámeckého paláce na Hrubé Skále. Sklenul je oslím hřbetem, jehož špičku protáhl vzhůru do štíhlé fiály. Okna neorenesančního Vyšebrodského domu v Českých Budějovicích pro změnu „neklasicky“ zeštíhlil.

Ačkoli tedy Grueber v zásadě respektoval principy klasické tektoniky, někdy je záměrně porušil, aby výtvarný výraz svého návrhu posunul do expresivnější polohy. Každý jeho jednotlivý prvek je ale vždy podřízen jedině tvárné myšlence organizující celý návrh. Vojtěch Birnbaum považoval tvoření kompozičních „skupin čistě uměleckého rázu a původu, které jsou nadřazené útvarům rázu a původu tektonického,“ za

⁸⁴ ANG, fond SVPU, sign. AA 1625, Grueberův dopis z 5. září 1868. – SOA Praha, fond Křivoklát II/153, Sv. Jan p. Sk. 1310–1902, sign. 359-III, kart. 86.

⁸⁵ Ibidem, Grueberův dopis z 5. září 1868.

základní rys barokní architektury.⁸⁶ V tomto smyslu můžeme spatřovat „goticko-barokní“ tendenci i v Grueberově tvorbě. V podstatě se mu podařilo sloučit vyváženost a uměřenost antiky s exaltovaností severské gotiky, jak o to usiloval jeho učitel Friedrich von Gärtner. Pravděpodobně při tom využil také svých zevrubných znalostí české gotické a barokní architektury. Třebaže se stal v Čechách nevídaným cizincem, nepochybně žádný z českých umělců tolik nepronikl do hloubi architektonické tradice své země.

Grueber versus klasicisté: Problém chybných atribucí

Ačkoli Grueber ctil klasickou architektonickou tradici, stěží bychom jej mohli zařadit ke klasicistům, jako byli jeho předchůdci a učitelé (Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner, Joseph Daniel Ohlmüller) nebo někteří jeho vrstevníci (Paul Sprenger, Josef Kranner, Karl Rösner). Ke tvorbě Klenzeho (1784–1864) se Grueber přiklonil nejvíce ve svém prvním pražském projektu: nábřeží Císaře Františka (dnešním Smetanově). Inspiroval se mnichovským Odeonským náměstím u jižního konce Ludvíkovy třídy (1816–1831), a to jak jeho celkovou urbanistickou koncepcí, tak podobou průčelí jednotlivých obytných domů. Podobně jako Klenze souměrně rozvrhl stavební plochu na tři části, přičemž střední úsek uvolnil pro prostranství s parkovou úpravou a výraznou vertikální dominantou v podobě pomníku. Na rozdíl od něj ale nedodržel naprostou symetrii zástavby, nýbrž pojal každou budovu osobitým způsobem. Namísto monumentality tak dosáhl větší malebnosti. V návrzích jednotlivých domovních průčelí si vzal rovněž za vzor Klenzeho dílo (srov. domy čp. 324-I s Lampelovým domem a čp. 995-I s Leuchtenberským palácem). Důsledně pravidelný rozvrh ovšem rytmizoval střídáním tvarů nadokenních frontonů nebo akcentováním tří okenních os připojením výrazných vikýřů. Z díla Friedricha von Gärtner (1791–1847) se nabízí pro srovnání mnichovský Wittelsbašský palác (1840–1848), který se vyznačuje některými stejnými typicky gotickými články jako pražský Aehrenthalský palác. Ovšem zatímco Gärtner podřídil průčelí jednotnému šachovnicovitému rozvrhu, Grueber uplatnil výškovou gradaci a podélnou rytmizaci. Také Ohlmüller (1791–1839) ve svém návrhu neogotické školy v Oberwittelsbachu (1832–34) přísně rozčlenil fasádu do oddělených horizontálních vrstev, kdežto Grueber u neogotické školy v Děčíně akcentoval vertikální směřování středního rizalitu. Nezvyklost tohoto Grueberova návrhu vynikne při jeho srovnání s východním křídlem pražské Staroměstské radnice (1844–1848) od Paula Sprengera (1798–1854). Zatímco Grueber horní patro oproti přízemí opticky odlehčil a traktoval jej pomocí zkrácených tenkých přípor, Sprenger rozvrhl průčelí podle pravidelného rastru a jednotlivá travé oddělil opěráky sahajícími od paty budovy až k římsě. Na principu gradace je založeno i působení Grueberova hlavního oltáře chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci u Kutné Hory (1858), oproti typologicky obdobnému hlavnímu oltáři pražské svatovítské katedrály navrženému roku 1867 Josefem Krannerem (1801–1871).

Podstatné rozdíly najdeme také v dispoziční a hmotové skladbě. Zatímco v soutěžním návrhu kostela v Breitenfeldu z roku 1852 vycházel Kranner navzdory zvolenému gotickému stylu v podstatě z blokové dispozice s průčelní věží, obvyklé v klasicismu, je neorománskému projektu od Gruebera vlastní diferencovaná objemová skladba.⁸⁷ Ani Karl Rösner (1804–1869) se v návrhu kostela sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně z roku 1851 neoprostil od klasicistní sevřenosti půdorysu.

⁸⁶ Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941, s. 14.

⁸⁷ SOA Litoměřice, pob. Děčín, RA Thun-Hohenstein, A 3 X VIII, Grueberův dopis Františku hr. Thunovi z 10. května 1852, kde je také náčrtek obou půdorysů s popisem.

Pro tvorbu uvedených architektů je tedy charakteristická blokovitost, staticčnost, převažující horizontalita a ortogonální rastrový kompoziční rozvrh, zatímco u Gruebera se setkáme s dynamičtějším pojetím architektury: pracuje důsledně s principem subordinace, gradace a rytmizace. Kromě toho dává přednost rozmanitosti před uniformitou a malebnosti před strohostí.

Uvedené charakteristice Grueberova stylu ovšem neodpovídá řada staveb, jejichž autorství je tomuto umělci v literatuře přisuzováno. U všech bychom mohli konstatovat převahu klasicistních principů. První z nich, vstupní průčelí pražského Thunského paláce (čp. 180-III),⁸⁸ svým prostým rozčleněním do tří horizontálních pásů, docela plochým reliéfem, strohostí a oproštěností od výzdoby působí velice mohutně a těžce. I sám Ješek Hofman, který vyslovil domněnku, že by čistě hypoteticky mohlo jít o Grueberovo dílo, přece jen nakonec dodal, že „stavba sama pro tuto myšlenku pevné opory nedává.“⁸⁹ Rovněž další z atribucí, kostel Narození Panny Marie v Turnově,⁹⁰ se Grueberově tvorbě naprosto vymyká. Půdorys odpovídá typickému obdélnému klasicistnímu rozvrhu s připojenou hranolovou věží (ačkoli ta není při vstupním průčelí, ale ze statických důvodů až za presbytářem). Hmota stavby je uzavřená a stěny takřka nečleněné. Hrotitá valená klenba s výsečemi je v podstatě odvozená z renesančního typu. Jednotlivé články jsou masivních hranolovitých nebo obloukových tvarů. Ani radnice v Klášterci nad Ohří nemůže být pokládána za Grueberovo dílo.⁹¹ Její průčelí včetně nárožní věže je striktně podřízené horizontálnímu rozvrhu a všemi třemi patry prochází stejně dimenzovaná parapetní římsa. Některé prvky navíc působí dost rozpačitě, například věž s cimbuřím nebo oblouková okna prvního patra, poněkud neorganicky zapojená do celkové kompozice.

Nakonec je třeba ještě zmínit bývalou nemocnici pražského obchodnictva na pražském Karlově (čp. 458-II). Ačkoli bývalo autorství této stavby vždy přiznáváno Ignáci Ullmannovi, Emanuel Poche je připsal Grueberovi, ovšem jen na základě použitého neogotického stylu.⁹² Pokud ji ale srovnáme s nemocnicí na Slupi, postavenou v téže době podle Grueberova projektu, zjistíme principiální rozdíly, a to jak v základním objemovém rozložení, tak v rozvrhu fasád. Zatímco Grueber přetvořil kompaktní objem v působivější kompozici s nárožními rizality převýšenými o patro, Ullmann zvolil v zásadě sevřené blokové řešení. Také rozvrh průčelí pojal Grueber s mnohem větší dynamikou využívaje gradace v superpozici pater, kdežto jeho konkurent se držel jednotného kompozičního rastru a jeho dílo tak působí staticky a plošně.

Zatímco slohový proud charakteristický pro první třetinu 19. století pojmenoval Sigfried Giedion jako romantický klasicismus,⁹³ Gruebera bychom možná mohli označit za „klasicizujícího romantika“. Na jednu stranu sice v jeho tvorbě spatřujeme „goticko-barokní“ rysy, na stranu druhou je ale zřejmé, že je parléřovské pozdní gotice a radikálnímu baroku dost vzdálený. Jestliže Berniniho ještě považoval za „*umělce nejvzácnějšího nadání a energie*“, Borromini už podle jeho názoru „*přivodil nejvyšší úpadek stavebních*

⁸⁸ Pro atribuci není důvod. Projekt byl proveden podle plánu signovaného Kašparem Předákem. MČ Praha 1, Stavební archiv, čp. 180-III. – Rovněž ve stavební agendě vystupuje jako autor přestavby pouze Předák. SOA Litoměřice, pob. Děčín, fond ÚS Klášterec. Thunů, inv. č. 1020.

⁸⁹ Hofman (pozn. 65), s. 79.

⁹⁰ Müller (pozn. 1), II, 1857, s. 303 uvádí doslova, že tento kostel postavil Grueber: „... *erbaute er... 1850 die schöne und grosse gothische Marienkirche zu Turnau ...*“ – Z plánové dokumentace je ovšem zřejmé, že projektantem stavby byl Martin Hausknecht. Grueber pouze uzavřel drobnými úpravami již téměř dokončenou stavbu, a především navrhl vybavení interiéru. SOA Litoměřice, pob. Žitenice, fond Vs Hrubá Skála, inv. č. 3049. – K stavbě Turnovského kostela viz též Klimešová (pozn. 27), s. 50, 52–57.

⁹¹ V *Uměleckých památkách Čech* II, 1978, s. 61 se uvádí, že byly podle Grueberova návrhu provedeny terakotové ozdoby. Michaela Marek však tvrdí, že byla podle Grueberova projektu z roku 1859 vybudována celá stavba. Nijak však své tvrzení nezdůvodňuje. Michaela Marek, „Monumentalbau“ und Städtebau, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Böhmen im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main – Berlin 1995, s. 149–233, cit. s. 205.

⁹² Poche, *Architektura* (pozn. 5), s. 149–154. Ullmannovo autorství archivně doložil Jindřich Vybíral — Milada Sekyrková, *Dokumenty k dílu Ignáce Ullmanna, Umění* LI, 2003, s. 325–334, cit. s. 328–329.

⁹³ Giedion (pozn. 17).

forem," neboť „*jak to šlo, pohrdal každou rovnou linií a přirozenou konstrukcí a přeměnil své budovy ve formální vývěsní štít z kudrlinek a dobrodružnosti*".⁹⁴

Závěr

Ačkoli je tedy Grueberova architektonická tvorba nezařaditelná do jediné slohové kategorie a řídí se kompozičními způsoby obvykle kladenými do protikladu, přeci je zřejmé, že se nejedná o diletantský eklektismus, ale o koherentní, vysoce osobní styl, který v sobě spojuje oba póly: racionální i emocionální. Architekt při práci vychází z výsledků odborného historického výzkumu, ale zároveň nepřestává být tvůrčím umělcem. Kompozici podřizuje klasickým zákonům tektoniky a geometrickým konstrukčním principům, ale dosahuje přitom i určité dynamičnosti a expresivity. Klasické se stýká s neklasickým (gotickým): vyváženost s rytmičností, uzavřenost celku s akcentováním centrální osy, uměřenost s malebností, prostota se zdobností.

Tato ambivalentnost odpovídá povaze německého romantického umění. Jedním z jeho typických znaků je podle přednášek Augusta Wilhelma Schlegela prolnutí vnitřních protikladů. Překonání rozporu mezi racionalitou a emocionalitou, mezi vědou a uměním bylo jednou z hlavních aspirací romantiků. Tato snaha nabývá zvláště dnes na nové aktuálnosti. Je přitom nutné si uvědomit, že až do 18. století tento problém nebyl nijak tematizován. Do té doby byl člověk se svými schopnostmi nedělitelnou součástí světa podřízeného universálnímu řádu. Teprve s osvícenským zbožštěním rozumu na jedné straně a s romantickým kultem uměleckého génia a tvůrčí originality na straně druhé byl z tohoto řádu vydělen. Ze světa učinil pouhý objekt svých vědeckých zkoumání, odkrýváje postupně mechanismus přírodních zákonů, a sebe prohlásil za primárního původce a samotný princip umění. Tím se rozevřela diskrepance mezi vědou a uměním. Konec víry v existenci absolutního řádu s sebou přinesl dialektiku protikladů. Historik umění Werner Hoffman, který se zabývá 19. stoletím, tak hovoří o „rozdvojeném století“, kdy se proti sobě postavily rozum a imaginace, příroda a duch, minulá historie a současný život.⁹⁵ V první polovině věku umělci a filosofové ještě doufali ve spojení nespojitelného. Architekti, jako byl i Bernhard Grueber, na rozdíl od svých avantgardních nástupců, kteří neváhali považovat architekturu za vědu, nebo stroj za umělecké dílo, ještě usilovali o nalezení rovnováhy.

⁹⁴ Rukopis Grueberova prvního pojednání z připravovaného korpusu *Die Kunst der Renaissance in Böhmen* z roku 1882 (pozn. 34): „... ein Künstler von seltenster Begabung und Energiè“, „... führte die höchste Entartung der Bauformen herbei: ... verschmähte so möglichst jede gerade Linie und naturgemäße Construction und wandelte seine Gebäude in förmliche Aushängeschilder von Schnörkelleien und Abenteuerlichkeiten um.“

⁹⁵ Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960, s. 254–262. – Idem, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.