

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA TEORIE KULTURY  
(KULTUROLOGIE)

Kateřina Boháčová

Neorenesanční architektura v Praze a Florencii v kulturně-historickém kontextu 19. století

Neo-renaissance Architecture in Prague and Florence within the Cultural and Historical  
Context of the 19th Century

Diplomová práce

Praha 2007

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Oponent diplomové práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím uvedené literatury.

V Praze dne 14.12. 2007

.....

## OBSAH

Úvod.....	5
1 Evropa 19. století .....	7
1.1. Proměny společnosti .....	7
1.2. Evropský nacionalismus 19. století.....	8
1.3. 19. století v Českých zemích .....	8
1.4. Itálie v 19. století.....	9
2 Architektura 19. století – historizující slohy.....	13
2.1. Hra, ironie a humor v 19. století .....	17
4 Neorenesanční architektura.....	20
4.1. Renesance .....	22
4.2. Renesance v zaalpských zemích .....	25
4.3. Italští umělci v Praze.....	26
4.4. Neorenesance v Českých zemích.....	28
4.4.1. Proč právě neorenesance? .....	28
4.5. Neorenesance v Itálii.....	32
4.5.1. Florencie .....	34
5 Demolice hradeb a městský okruh .....	38
5.1. Ringstrasse .....	38
5.2. Neuskutečněný okruh v Praze.....	40
5.3. Brněnský okruh.....	43
5.4. Florentský okruh .....	44
6 Neorenesanční Praha a její architekti.....	45
7 Neorenesanční Florencie a její architekti.....	76
Závěr .....	96
Resumé.....	97
Summary .....	98
Seznam vyobrazení .....	99
Bibliografie .....	102

## Úvod

Architektura o společnosti vypovídá více, než by se na první pohled mohlo zdát. Ukazuje nám, jakým způsobem lidé v dané době mysleli, jaké vyznávali hodnoty a co pro ně bylo důležité. Jak se vztahovali ke své minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Pomáhá člověku orientovat se v prostředí, ve kterém žije a identifikovat se s ním. V architektuře se odráží míra vlivu náboženství, ekonomická situace, estetické cítění, technologický pokrok a mnohé další. Je výjimečná také tím, že nám pomocí materiální kultury dává možnost nahlédnout do kultury duchovní.

Návrat k architektonickým slohům minulosti byl způsoben rozporuplností doby, která vnímala minulost jako něco dokonalého a nedostižného, ale zároveň se od toho distancovala. Architektura napomohla tomu, aby lidé překonali jakousi propast mezi dobou před průmyslovou revolucí a po ní. Dobou, kdy se člověku změnil způsob jeho dosavadního života. To, že měl kolem sebe z technického hlediska moderní stavby, které odkazovaly na minulost, mu mohlo dávat pocit, že žije zároveň v minulosti i přítomnosti.

V 19. století se jak Češi tak Italové snažili o vytvoření národního státu. Zatímco my neúspěšně, Italům se to v roce 1861 podařilo. Architektura tady sehrála důležitou roli, pomáhala utvářet národní vědomí. Češi měli svou specifickou formu neorenesance, která vyzdvihovala například pomocí freskových obrazů významné historické události a osoby českých dějin. Italové se zase snažili o vytvoření neorenesančního slohu, který by spojil jednotlivá historická a kulturní střediska dohromady (Florencie, Řím, Benátky).

„Každý umělecký sloh je obrazem společenského uspořádání. Například v gotice se odráželo myšlení francouzských měst vedených mocnými biskupy, v renesanci naopak myšlení a cítění bohatých obchodníků a bankéřů“<sup>1</sup>. Liberální myšlenky renesance byly velmi podobné těm, které vyznávala vzrůstající buržoazie 19. století. Renesanční umění bylo považováno za vrcholnou etapu jeho dějin. Na poli architektury skýtala neorenesance možnost, jak nové stavby modernizovat, aby odpovídaly požadavkům doby. Pro historiky umění Zdeňka Wirtha a Antonína Matějčka byla neorenesance základem moderní architektury. Na rozdíl od jiných historizujících slohů to byl „stavební systém, jenž neznamená jen užití nových zdobných prvků, nýbrž nové důsledné a logické ustrojení

---

<sup>1</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění V*. Praha, Odeon . 1979, s. 99.

budovy od podlahy po krov“<sup>2</sup>. Neorenesanční architektura tedy odpovídala estetickým, myšlenkovým i technickým ideálům doby.

Toto téma jsem si zvolila, protože mě zajímalo do jaké míry se liší česká a italská neorenesanční architektura a z jakých inspiračních zdrojů čerpá. Proto jsem se také zaměřila na Florencii, která je považována za „kolébku“ renesančního umění. Jelikož tomuto tématu není v odborné literatuře věnována velká pozornost a dostatečné množství relevantních informací o neorenesanční architektuře v Itálii je v České republice nedostupné, zúčastnila jsem se výběrového řízení za účelem získání vládního stipendia na Università degli Studi di Firenze. Ve Florencii jsem měla možnost nejen studovat odbornou italskou literaturu, ale také přímo na místě vidět, jakým způsobem je neorenesanční architektura zakomponována do urbanistického konceptu města.

Tato práce si neklade za cíl postihnout zvolenou problematiku v celé šíři. Její první část nastiňuje historickou a kulturní situaci 19. století v obou zemích proto, aby bylo snazší pochopit ideové zdroje neorenesance. Představuje názory odborné veřejnosti na problematiku historismu, který byl a je vyzdvihován i zatracován. Přitom se zaměřuje na Prahu a Florencii. Snaží se odhalit důvody, proč byla právě renesance v těchto zemích tolik obdivována a stala se jedním z hlavních inspiračních zdrojů pro architekturu 19. století.

Ve druhé, obrazové části práce jsou uvedeny příklady neorenesančních staveb v Praze a ve Florencii s akcentem na jejich inspirační zdroje z období renesance.

---

<sup>2</sup> VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 20.

# 1 Evropa 19. století

## 1.1. Proměny společnosti

Průmyslová revoluce, která vypukla v Anglii ve druhé polovině 18. století a následně se šířila do kontinentální Evropy, změnila sociální strukturu společnosti. Dříve měla hlavní postavení aristokracie, střední vrstvu zastupovali obchodníci, duchovní a právníci. Nejnižší vrstvu tvořili řemeslníci a rolníci. Během průmyslové revoluce vzrostla síla střední třídy, která začala mocí i silou ohrožovat aristokracii. Střední třída byla tvořena buržoazií, jako nejbohatší a nejmocnější příslušníci vrstvy, dále inteligencí a do nižší střední třídy patřili i umělci, obchodníci a úředníci. V této době vznikla také nová sociální skupina, která byla v sociální struktuře postavena nejnižší, totiž dělnictvo.

Před průmyslovou revolucí žila většina obyvatelstva na venkově. Ti, co odešli do měst, se pak stali buď obchodníky, více či méně úspěšnými, nebo dělníky v továrnách. To způsobilo, že statisíce lidí byly vytrženy ze svého dosavadního způsobu života. Byly nuceny hledat si novou práci, nové přátele a změnit svůj životní styl. Všechny tyto aspekty jako změna sociální struktury, koncentrace lidí ve městech, která se posléze stala centry nespokojenosti, nenaplnění národnostních aspirací, zemědělská krize a následný vzestup cen potravin, nespokojenost s politickým uspořádáním (právo volit nemělo více než 5% obyvatelstva) nakonec vedly ve Francii, Prusku, Rakousku a Itálii k výbuchu revolucí v roce 1848.

Je také nezbytné si uvědomit, že osvícenství 18. století člověka oddálilo Bohu a posílilo důraz na jeho individuální schopnosti a vzdělání. Proto se v tomto období objevuje ideál, kterým je „šlechtic ducha“, člověk, který není vznešeného původu, ale vyniká vzděláním, dobrým vychováním, znalostí cizích jazyků, ušlechtilými zájmy a ryzím charakterem. V Anglii byl tímto „šlechticem ducha“ gentleman, v Německu „Biedermann“, v Čechách pak „šlechtník“<sup>3</sup>. Člověk hledal novou jistotu a zakotvenost ve světě, které mu dříve poskytovala víra. Musel se však spolehnout sám na sebe. Psycholog Sigmund Freud tuto situaci vystihuje takto: „Novým panstvím nad prostorem a časem, tímto ovládnutím

---

<sup>3</sup> LORENZOVA, H. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005, s.7.

přírodních sil, splněním tisícileté touhy se nezvýšila míra uspokojení a slasti ... Zdá se být nesporné, že se ve své dnešní kultuře necítíme dobře“<sup>4</sup>.

## 1.2. Evropský nacionalismus 19. století

19. století je charakteristické celoevropským národním hnutím. Myšlenka Francouzské revoluce vybudovat společnost rovnoprávných občanů, sbratřených společným vlastenectvím a zbavených stavovských výsad i státního absolutismu s všemocnou byrokracií byla občanským ideálem pro celou Evropu. Potlačované myšlenky nacionalismu a liberalismu věřícího v důležitost osobní svobody, svobody myšlení, projevu, víry a ekonomické příležitosti, stavícího ústavnost a právo proti tyranii a absolutismu, významně ovlivnily politiku 19. století.

## 1.3. 19. století v Českých zemích

Tyto snahy se projevily i v Rakousku, potažmo v Českých zemích. Úlohou historiků 19. století bylo legitimovat identitu mladého českého národa. Češi museli získat rysy plnoprávného národa, což bylo velmi obtížné, protože neměli vlastní literární jazyk a vlastenecké umění bylo velmi chudé. Metternichovský absolutismus se sice snažil o potlačení nacionálních snah, ale již v roce 1792 byla na pražské univerzitě založena „stolice české řeči a literatury“, vedena F.M. Pelcem, který prohlásil, že česká inteligence pocházející z občanských vrstev chce v budoucnu pečovat o rozvoj české národní kultury. Šíření českého jazyka se ujala mimo jiné Česká expedice M.V. Kramera, který vydával od roku 1789 své vlastní noviny. Josef Dobrovský napsal v roce 1792 *Dějiny české řeči a literatury* a Josef Jungmann *Česko – německý slovník* (1834-39), čímž demonstroval bohatost českého jazyka.

Průmyslová revoluce přivedla do politiky již silnější občanské vrstvy a české národní hnutí tak mohlo začít budovat politický program s důrazem na emancipaci v rámci

---

<sup>4</sup> FREUD, S. *O člověku a kultuře*, 1990, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 40.



Rakouska. Po potlačené revoluci v roce 1848 se stal ministrem vnitra Alexander Bach. Veškerý politický život ustává, čeští politikové jsou uvězněni nebo v exilu a české noviny zanikají.

Přestože však v politice neslavili Češi v polovině 19. století velké úspěchy, český veřejný život se vzmáhá. V roce 1861 byl založen Hlahol, 1862 Sokol a 1863 Umělecká beseda. V roce 1859, kdy Rakousko ztrácí Lombardii, si František Josef I. uvědomuje nutnost reform. Propouští tedy Bacha a slibuje konec absolutistické vlády, větší moc zemským sněmům a určitá práva všem občanům. Panovník však nedostal žádnému z těchto slibů a česká politika se proto uchyluje do pasivní opozice, ve které setrvává až do roku 1879. Snahy o vytvoření samostatného českého národa však nadále trvají. Dokonce i padesát let po revolučním roce 1848 byla stěžejní evropskou ideou myšlenka nacionalismu. Do vedení národních hnutí se dostávali noví pragmatičtí politici, kteří dovedně vedli propagaci a nacionalismus spojovali s účelovou politikou.

#### 1.4. Itálie v 19. století

Ve všech zemích rakouského mocnářství se zaváděly tolik známé reformy. Tudíž i v severních částech Apeninského poloostrova, které byly jeho součástí.

Když v roce 1737 vymřel rod Medicejských, připadlo Toskánsko Františku II. Lotrinskému, manželu Marie Terezie. Panovala tu však regentská vláda, protože František II. byl ve Vídni. Ale i v této době se tady začaly projevovat reformy panovnického rodu. Největších se však Italové dočkali až s nástupem Petra Leopolda, bratra Josefa II. Ten zavedl volnost obchodu s obilím, tržní liberalizaci půdy, zrušil vnitřní cla a postaral se o správní a daňové reformy. Zemědělská reforma se mu bohužel nepodařila.

Reformní hnutí nepostihlo celou Itálii, ale jen některé její části. V osmdesátých letech 18. století bylo dokonce na ústupu v Neapoli, Parmě a ve Florencii. Pouze v Lombardii se podařilo Josefu II. rozvíjet tyto reformy dál.

Po francouzské revoluci z roku 1789 se snahy o uskutečnění obdobné revoluce projevovaly i na apeninském poloostrově. Když Francie získala italskou Korsiku, tyto naděje mnoha osvícenců získaly jasnější obrysy. Veliteli francouzské armády v Itálii, Napoleonu Bonapartovi, se podařilo v letech 1796 - 1797 obsadit celou severní Itálii a dostat se až k Vídni. Toskánsko bylo připojeno přímo k Francii a spolu s dalšími částmi

Itálie se z nich tak staly francouzské departmenty. Napoleonova vojska byla vítána jako osvoboditelé země. Avšak přes mnohé snahy se v Itálii nepodařilo vytvořit jednotnou a dostatečně velkou sílu, aby se mohla po vzoru Francie sjednotit. V době, kdy Itálii vládnul Napoleon tu bylo provedeno mnoho užitečných reforem, otevřely se školy, nejen vojenské, ale i umělecké, univerzity a „francouzská“ lincea. To pomohlo formovat vrstvu intelektuálů, která pak existovala bez ohledu na hranice tehdejších států v rámci poloostrova<sup>5</sup>. Vzniklo také mnoho sekt a tajných společností, kde se scházeli lidé s různým politickým přesvědčením, kteří toužili po politické nezávislosti, protože samotní Italové neměli na řízení státu téměř žádný vliv. Napoleon totiž dosazoval na důležité posty své lidi.

Po roce 1812, kdy Napoleon utrpěl porážku v Rusku, bylo jasné, že jeho moc je u konce. V Itálii se pak utvořily dvě síly. Tehdejší oficiální politické vedení dosazené Napoleonem se snažilo, aby se „jejich“ státy zachovaly a odpoutaly se od něj. A pak tu také byly sekty a veřejnost, které si přály nezávislost Itálie. Avšak místo toho, aby se tyto síly spojily, došlo k návratu rakouské nadvlády a do Neapolského království se vrátili Bourboni. Lotrinští se tedy vrátili do Toskánska. Po restauraci starých dynastií nebylo možné vrátit vše do původního stavu. Napoleonovy zákony byly sice zrušeny, ale v některých státech jen formálně. Majetek rozprodaný za francouzské nadvlády se vracel původním majitelům jen částečně, zrušené feudální výsady již nebyly znovu obnoveny, a tím pádem v Itálii zůstalo společenské uspořádání vzniklé za vlády Napoleona.

Italští intelektuálové přispěli k risorgimentu<sup>6</sup> mnohem větším dílem než buržoazie, která si zase až tolik neuvědomovala politickou budoucnost. Spisovatel a milánský rodák Alessandro Manzoni napsal v roce 1821 oslavnou báseň, v níž doufá v nástup Itálie „jednotné ve zbrani, v srdci a v slávě“<sup>7</sup>. V Miláně byl vydáván časopis „Il Conciliatore“, jehož někteří přispěvatelé byli souzeni a vězněni. Manzoni pomáhal formovat národní vědomí i díky svým úvahám o jazyku. Ve svých románech hledal jazyk, který by byl „prostředkem pro sdělení mezi všemi Italy“<sup>8</sup>. To se mu podařilo v jeho díle „Snoubenci“, kde nejen použil jazyk, kterému všichni rozuměli (což bylo vzhledem k italským nářečím dosti obtížné), ale obsahově se tato kniha věnuje jako první problému lidu a lidové literatury<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Pro Italy bylo obtížné se takto sjednotit, protože se vždy cítili spíše občany jednotlivých států, které mezi sebou často soupeřily.

<sup>6</sup> Risorgimento je období snahy o sjednocení Itálie.

<sup>7</sup> PROCACCI, G. *Dějiny Itálie*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 2004, s.231.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 231.

<sup>9</sup> Srov. tamtéž, s. 231.

Také politik Camillo Cavour doufal ve sjednocení Itálie: „Chystá-li budoucnost Itálii šťastnější osud, je-li této krásné zemi souzeno, jak je snad dovoleno doufat, aby si jednoho dne znovu vydobyla svou národní jednotu, pak se to může stát jen v důsledku přetvoření Evropy nebo na základě jednoho z těch velkých otřesů, těch událostí v jistém smyslu seslaných Prozřetelností“<sup>10</sup>. Tak se také stalo, neboť risorgimento by bylo bez politických událostí roku 1830 nemožné.

V roce 1831 založil filosof a politik Giuseppe Mazzini společnost „Mladá Itálie“ s úkolem vyvolat povstání, které ovšem mělo probíhat veřejně pomocí tisku a mluveného slova. Díky tomu získala tato organizace mnohem více členů než dřívější sekty a stala se tak mezičlánkem mezi nimi a budoucí politickou stranou. Jejím programem bylo sjednocení Itálie do jednotného státu, při kterém má lid sehrát hlavní roli, neboť dřívější pokusy selhaly hlavně díky tomu, že v nich byla zapojena jen úzká část obyvatelstva, totiž intelektuálové čekající na nějaký příznivý vývoj v cizině a nevidící obrovský potenciál lidu. Po mnoha nepovedených dílčích vzpouřách, při kterých přišli o život mladí lidé a další museli z Itálie uprchnout, nastal pokles obliby Mladé Itálie. Do popředí se dostávají umírnění politici.

Mezi ně patřil Vincenzo Gioberti, který napsal knihu „O mravním a civilizačním prvenství Italů“. Vyslovuje tu myšlenku o sjednocení Itálie do unie, kde by hlavní slovo měl papežský stát. Dalším umírněným politikem byl Massimo d'Azeglio, který v roce 1847 vydal „Program italského národního smýšlení“, kde vybízel panovníky z „italské strany“, aby se sjednotili na programu reforem, zasadili se o svobodu tisku, zrušení cel ad. Tím si získal i stoupence z řad buržoazie.

Jelikož Itálie byla oproti jiným státům Evropy hospodářsky zaostalejší, velmi silně se tu projevovala krize způsobená dovozem zboží z ciziny, kterému Italové nebyli schopni konkurovat. Vyrovnávali se s tím buď snahou o zvýšení produkce, což se jim na severu dařilo nebo naopak větším vykořisťováním zemědělských dělníků na jihu. Nespokojenost se tedy projevovala nejen u intelektuálů, ale také u rolníků a dělníků.

V roce 1846 byl zvolen nový papež Pius IX. Zrušil cenzuru tisku, což napomohlo bojovné politické žurnalistice. Vídeň na tuto situaci odpověděla obsazením ferrarské pevnosti, čímž v Itálii ještě více rozbouřila protihabsburské nálady.

Po zprávách o revoluci v roce 1848 v Paříži, Vídni a Budapešti, propukly vzpoury i v Itálii. Začala první válka za nezávislost Itálie, která díky rivalitě jednotlivých států a neschopnosti využít lidové nespokojenosti, skončila neúspěchem.

---

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 235.

Camillo Cavour se jako ministr pokoušel v padesátých letech 19. století vyřešit italskou otázku diplomatickou cestou. Po několika neúspěších si ale uvědomil, že jediným východiskem je ozbrojený boj proti Rakousku. Poté co byl na Napoleona III. spáchán pokus o atentát Italem Felice Orsinim, který mu pak z vězení poslal dopis, v němž zdůrazňuje myšlenku utvoření samostatné Itálie, setkal se Napoleon III. s Cavourem, aby s ním projednal možnosti spojení Francie s Piemontem ve válce proti Rakousku a případné budoucí rozdělení poloostrova<sup>11</sup>. Piemont se zavázal, že v případě výhry přenechá Francii Nice a Savojsko. 29. dubna 1858 byla tedy vyhlášena válka, která se začala příznivě vyvíjet právě pro francouzsko-piemontské vojsko. Kvůli nepokojům, které propukly v celé Itálii se ale Napoleon III. rozhodl s Rakouskem uzavřít příměří a Cavour podal demisi. Jednotlivé státy však požadovaly připojení k Piemontu. V roce 1860 se vrací Cavour s jediným možným řešením. Připojení Emilie a Toskánska k Piemontu, Nice a Savojska k Francii. Rozhodne se tak v lidovém hlasování.

Lid ale nechtěl nechat sjednocení Itálie „v půli cesty“. Jelikož na Sicílii byly silné protibourbonské nálady, podařilo se přesvědčit italského patriota a generála Giuseppe Garibaldiho, aby této situace využil a pokusil se o svržení tamní vlády. Cavour ani Mazzini tomu nebyli příliš nakloněni, ale nakonec této výpravě „tisíci mužů“ ani nebránili. Cavour se snažil o to, aby Garibaldi nezískal nad Sicílií politickou moc a podařilo se mu zorganizovat lidové hlasování o připojení Sicílie k Itálii. Ta se vyslovila pro připojení.

4. března 1861 byla vyhlášena jednota Itálie. Ta se sjednotila připojováním jednotlivých států k Piemontu (mimo Benátska a Latia). Připomínala tak spíše rozšířený Piemont, než nově vzniklý politický organismus. Hlavní město bylo v Turíně, mimo střed Itálie a králem nadále zůstal Viktor Emanuel II. Nedošlo k decentralizaci moci na jednotlivé kraje, platil zde piemontský volební systém, který spočíval na majetkovém konsensu. Proto se hlavně v jižních oblastech staly volby záležitostí jen malého procenta obyvatelstva.

Zářijovou úmluvou z roku 1864 bylo rozhodnuto, že do dvou let opustí francouzská armáda Řím. Příloha dohody také obsahovala, že hlavní město bude přesunuto z Turína do Florencie. Tím bylo v podstatě rozhodnuto, že se z Florencie, do té doby středověkého města opevněného hradbami, stane „ze dne na den“ moderní metropole. O tom ale více až později.

---

<sup>11</sup> Srov. tamtéž, s. 251.

## 2 Architektura 19. století – historizující slohy

„Historismus je takový postoj, v němž je pozorování a používání dějin důležitější než objevování a vyvíjení nových systémů a nových forem vlastní doby“<sup>12</sup>. Kvůli tomu se historizující slohy staly předmětem velké kritiky na jedné straně, ale i snah o obhájení na straně druhé. Zastánci historismu se opírají hlavně o tradici a dokonalost minulých slohů, pomocí nichž můžeme najít pevný bod v době, kdy je člověk vykořeněn ze svého dosavadního způsobu života. „V 19. století panovalo přesvědčení, že právě tradice je základní oporou kultury, že právě s ní je neustále nutné vést dialog a že s jejím pádem by se i samotná civilizace zhroutila. Jde o drama, s jehož dozvuky se vyrovnáváme ještě dnes“<sup>13</sup>. Německý archeolog Johann Winckelmann například tvrdí, že napodobováním starého můžeme dosáhnout nenapodobitelného a je přímo nutné používat pravidla zděděná po předcích<sup>14</sup>. Český historik Vincenc Kramář nachází v historismu svobodný a tvořivý postoj k minulosti, protože tu nedochází k pouhému kopírování předloh, ale k používání nových technologických postupů. „Pod slupkou historického kostýmu se skrývalo jádro novodobých „technostatických principů“<sup>15</sup>. Architekt Saturnin Ondřej Heller tvrdí, že styčné body mezi minulou a současnou architekturou jsou pouze v detailu. V historismu jde o modernizování původních slohů, o volné přizpůsobení jejich tvarosloví současným estetickým požadavkům, novodobým účelům a praktickým omezením<sup>16</sup>.

Na druhé straně se objevuje celá řada kritiků historismu vyčítajících mu to, že kopíruje slohy minulosti a postrádá tvůrčí přístup. Hlavně díky nástupu moderny byl historismus vnímán jako pouhé kopírování, které je způsobeno vyčerpáním umělecké vynalézavosti. Podle filosofa Fridricha Nietzscheho byl historismus trpnou závislostí na předlohách<sup>17</sup>.

Architekt Gottfried Semper kritizuje eklektismus a přebírání slohů minulosti. Zvláštní je jeho vyzdvihování neorenesance a naopak averze vůči neogotice, „protože nová koncepce

---

<sup>12</sup> PEVSNER, N. *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus*, 1965, cit. dle BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Mílky. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 13.

<sup>13</sup> ZATLOUKAL, P. *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2002, s. 14.

<sup>14</sup> Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 85.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>16</sup> Srov. tamtéž, s. 74.

<sup>17</sup> Srov. tamtéž, s. 75.

světa nemůže být vyjádřena středověkými způsoby“<sup>18</sup>. Dále říká, že „student (architektury) jezdí po světě, zaplní si svůj notes památkami a skicami všeho druhu, a vrátí se šťastný domů očekávajíc, že bude brzy požádán, aby vytvořil Walhallu jako Parthenon, baziliku jaká je v Monreale, pompejánský budoár, palác ve stylu Palazzo Pitti, byzantský kostel, a kdoví, třeba tržiště v tureckém stylu“<sup>19</sup>.

Do teorie architektury se dostávají i přírodovědné koncepce. Například Gottfried Semper ve svém díle z roku 1860 „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ přenáší pozitivisticko-evolucionistickou teorii (principy přirozené selekce a zmizení nefunkčních forem) na pole umění. Další, kým se nechal inspirovat byl francouzský přírodovědec Georges Cuvier. Semper se obrací k živočišné říši jako zdroji inspirace. „... můžeme tu shromáždit „typy“ skoro všech forem živočišné říše, vidíme přírodu ... v její rozmanitosti a bohatosti a také střídmosti ... vidíme ten samý skelet, který se stále opakuje, ale má bezpočet variací, uzpůsobených postupnému vývoji a podmínkám života, jimž podléhá. Podobná metoda ... aplikovaná na umění a hlavně na architekturu by mohla sloužit alespoň k jasné vizi ... a nebo také k vytvoření základu pro teorii určitého „stylu“ a k tomu, jak ho vytvořit...“<sup>20</sup>.

C.k. stavební rada Alfred Weber-Ebenhof představil svou koncepci na základě darwinovského modelu. „Nynější architektonická perioda zrychleně rekapituluje dosavadní poměry architektury takovým způsobem, jako embryo savce se zrychlenou dědičností prochází předchozími vývojovými stupni“<sup>21</sup>.

V 19. století bylo „důsledkem dalekosáhlých společenských změn způsobených hlavně nástupem třetího stavu“ to, že „noví stavebníci, kteří neměli ani čas ani možnosti, aby si utvořili vlastní vkus, byli zcela logicky největším potenciálním publikem pro historizující architekturu. Nauce o historii stylu se lze naučit, schopnost sledovat rychlý vývoj umění a orientovat se v nových směrech je však výsledkem dlouhodobé přípravy ...“<sup>22</sup>.

Velmi důležité je také uvědomit si názor dobové estetiky, který upřednostňoval sbírání a uchovávání děl před jejich tvorbou. Velký filozof, matematik a logik Bernard Bolzano (1781 – 1848) ve svém díle „Von dem besten Staate“ (O nejlepším státě) zmiňuje

---

<sup>18</sup> PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecllettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 367.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 367.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 365.

<sup>21</sup> WEBER, A. *Ueber die Morphologie der architektonischen Stylarten...*, 1881. Cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů a devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 79.

<sup>22</sup> BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 29.

povinnosti státu. Těmi jsou vydávat a šířit knihy, nakupovat a vystavovat hodnotná umělecká díla, dbát na pěstování hudby a zpěvu, ale hlavně vynakládat dostatečné množství prostředků na uchovávání a rozšiřování děl. Naopak být umělcem z povolání si podle něj zaslouhují pouze tvůrci výjimečných děl<sup>23</sup>. Na druhé straně si byl Bolzano velmi dobře vědom toho, že jeho doba, charakteristická mohutným nástupem techniky, byla v rozporu s tehdejší kulturou. Jím prosazovaný styl účelnosti byl nahrazen „zbytnělou estetizací“. A dále kritizuje stav užitého umění a především architektury, „jejíž moderní technické konstrukce zanikaly v dekorativním, historizujícím balastu“<sup>24</sup>. Také italský teoretik architektury Luciano Patetta tvrdí, že zatímco se konstruktéři staveb zaměřovali na jejich praktičnost a nové technologie, byly slohy minulosti používány pouze jako dekorace<sup>25</sup>.

Výběr konkrétního slohu byl redukován na otázku dekoru, který s sebou ovšem nezřídka nesl inovace odlišující ho od konvenční a akademické produkce. Vznikají „variace“ na minulé slohy. Například propojení italské a německé renesance, styl „Regency“ v Anglii, „neocinquecento“<sup>26</sup> v Itálii, ale také folklórní architektura, například „švýcarský chalet“ či „tyrolský styl“ ad<sup>27</sup>.

Druhá polovina 19. století je obdobím moci buržoazie, vědeckotechnického vývoje a výroby. Obdobím, ve kterém všechny tyto fenomény představují své nové vlastnosti. Předtím se v žádném jiném období tolik nepolarizoval vztah mezi nadšením, jistotami, důvěrou v pokrok mezi podnikateli a nejistotou a nespokojeností na straně intelektuálů a umělců. V architektuře nastává krize, protože není možné přepracovat její teorie stejně jasně jako například industrialismus specifikuje své programy vývoje<sup>28</sup>. Do dění na poli architektury se také promítly snahy o založení národních států. Architektura patřila spolu s literaturou, malířstvím a další tvorbou k projevům, kterými se jednotlivé národy chtěly vymezit vůči ostatním a získat tak právo na svou existenci. Toto je jedním z důvodů, proč byly v 19. století tolik oblíbeny historizující slohy. Každý národ tak totiž mohl navázat na slohovou epochu, na níž byl nejvíce hrdý a během níž dosáhl největších úspěchů.

Podle nedávných kritik bylo období druhé poloviny 19. století označeno za období bohaté na inovace, sice nevytříbené, všední a lidové, ale zato plné energie. „Jestliže je pravda, ... že každý lid a každá epocha má své vlastní vnímání krásy, je stejně tak pravda

---

<sup>23</sup> Srov. LORENZOVA, H. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005, s. 140.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>25</sup> Srov. PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecllettismo .Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 313.

<sup>26</sup> Neocinquecento je označení pro období obracející se k italské architektuře 16. století.

<sup>27</sup> Srov. tamtéž, s. 312.

<sup>28</sup> Srov. tamtéž, s. 311.

že umění, které interpretuje toto vnímání, musí být blízko lidové duši<sup>29</sup>. Nebyl to ovšem pouze vkus lidu a nebo stavitelů, ale také technické parametry stavby, které určovaly její budoucí vzhled.

Z dnešního pohledu by se dalo říci, že architektura tohoto období byla důstojná, ale od minulosti se lišila tím, že jí chyběl jednotný ráz.

Hlavním cílem bylo najít a definovat „nový sloh“, který by mohl vyjadřovat atmosféru doby, její pokrok ve vědecké, politické i sociální sféře. Ten je tu v opozici s pesimismem z neschopnosti definovat linku vývoje pro vznik „nové architektury“. V žádném jiném období nebyl do takové míry vidět rozdíl mezi záměry a snahou najít nový sloh a realizací staveb používajících prvky minulých stylů. Mezi kritikou „imitace minulosti“ a tím, jak mnoho se jí nakonec v realitě využívalo, mezi zdůrazňováním negativních aspektů eklektické architektury a na druhé straně tolika zrealizovanými eklektickými stavbami<sup>30</sup>.

Je patrné, že již tehdy si velcí myslitelé, umělci a další uvědomovali rozporuplnost své doby. Na jednu stranu pociťovali jakousi úctu k minulosti jako něčemu nepřekonatelnému, ale také si byli vědomi toho, že tato doba končí a společnost se musí vyvíjet dál.

---

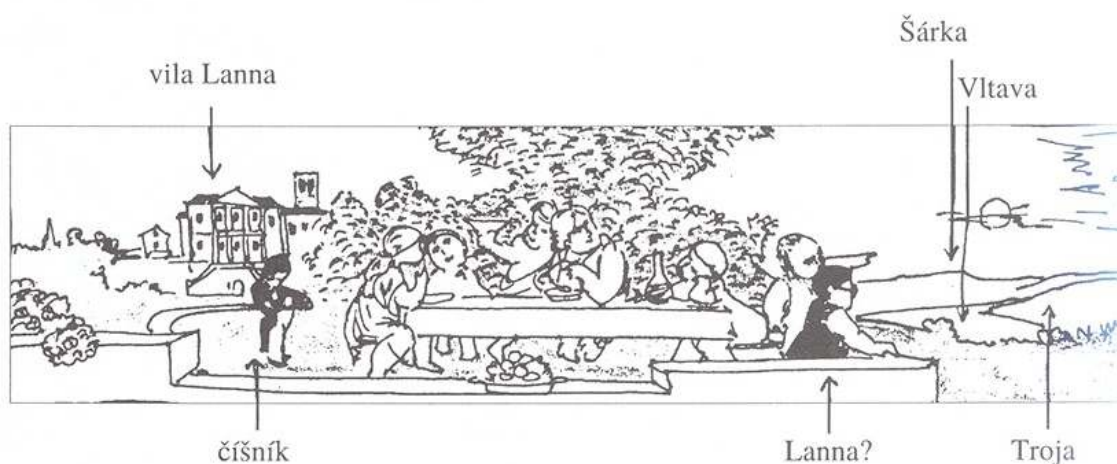
<sup>29</sup> Tamtéž, s. 311.

<sup>30</sup> Příkladem může být Charles Garnier, jako jeden z nejvýznamnějších představitelů evropského eklektismu, který ale zároveň proti němu bojoval. A byl přesvědčen, že jeho pařížská Opera je postavena v úplně novém slohu, „slohu Napoleona III.“ (Srov. PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecllettismo .Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 312).



## 2.1. Hra, ironie a humor v 19. století

Znakem 19. století je oscilace mezi minulostí a budoucností. Mezi nostalgii po starých časech, aristokratických ideálech na jedné straně a směřováním k moderní občanské demokratické společnosti na straně druhé. Architektura této doby je charakteristická napodobováním minulých slohů. Dalo by se říci, že si hraje na minulost. Zároveň se v ní objevuje i prvek humoru a ironie, který je nezbytný pro to, aby bylo zcela zřejmé, že jde pouze o hru. „...v onom „jenom hra“ je obsaženo vědomí méněcennosti, pocit „žertu“ proti tomu, co je myšleno vážně a co se zdá primární“<sup>31</sup>. O tom, že si objednavatelé byli vědomi skutečnosti, že jde pouze o hru a ne realitu, svědčí i fakt, že si z toho dokázali dělat legraci. Tím okolí demonstrovali svůj odstup. Například Adalbert Lanna má na své vile zobrazenou hostinu putti oblečených v antikizujících šatech. Objevuje se zde však i číšník ve fraku a sám Lanna je zobrazen s brýlemi na nose<sup>32</sup>.



1) panel se zobrazením ve vile Lanna, salón s Dionýsem

Důvod, proč si lidé hráli na minulost, může být zapříčiněn tím, že se ve své době necítili příliš dobře a chyběla jim jistota. „Hra vytváří řád, hra je řád. Do nedokonalého a zmateného života vnáší dočasně omezenou dokonalost“<sup>33</sup>. Podle historika umění Jana

<sup>31</sup> HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 15.

<sup>32</sup> Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 108.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 17.

Bažanta je historismu a ironii společný princip napodobování. Napodobování spočívá v sebevyjádření toho, kdo napodobuje a jeho neidentifikování se s napodobovaným<sup>34</sup>.

Na druhé straně historik Johan Huizinga označuje 19. století jako to, které svůj herní prvek zatlačilo do pozadí. Podle něj průmyslová revoluce, orientace na práci a výrobu a stoupající úloha racionalismu a utilitarismu vytlačily herní faktor ze života společnosti. „Jestli někdy nějaké století bralo vážně sebe i veškerou jsoucnost, pak to bylo století devatenácté“<sup>35</sup>. Vymizení herního prvku demonstruje na pánské módě. Pánské šaty, do té doby plné fantazie, byly vystřídány bezbarvějšími a beztvarejšími a stále méně se měnícími obleky<sup>36</sup>. Podle Huizingy si společnost 19. století „až příliš uvědomovala své zájmy a snahy. Domnívala se, že už odrostla dětským střevíčkům. Vědecky plánovitě pracovala na svém vlastním pozemském blahobytu. Ideály práce, výchovy a demokracie neponechávaly dost prostoru pro věčný princip hry“<sup>37</sup>.

Naopak historička Helena Lorenzová vidí 18. a 19. století jako dobu, která je protknuta hrou. Ve své knize „Hra na krásný život“ upozorňuje na to, že s nástupem osvícenství a jeho důrazem na rozum, ztrácí náboženství svůj dosavadní vliv. Člověk již není orientován na „život po životě“, ale jeho pozornost se upírá k tomu, jak si nejlépe vychutnat, užít a prodloužit život pozemský. S tím přicházejí i nové nauky, jak dosáhnout štěstí, harmonie a prožít dlouhý krásný život. Vedle kalobotiky Wilhelma Bronna, „učení jak si uspořádat život podle zákonů krásy, podobně jako umělecké dílo“<sup>38</sup>, jsou jimi například učení Wilhelma Hufelanda o tom, jak si prodloužit díky správné životosprávě život, nebo dietetika Ernsta Feuchterslebena, upozorňujícího na novou životní situaci člověka, který se už dále nemůže opírat o víru a staré jistoty a normy, ale naopak je jeho život plný nejistot a úzkosti. Podle Wilhelma Hufenlanda vede nepřirozený způsob života ve městech, odcizení se přírodě a touha po bohatství a luxusu ke vzniku duševních chorob a nárůstu počtu sebevražd<sup>39</sup>. Podle výše zmíněných nauk vede člověk v průmyslové společnosti a ve městech neharmonický život. Sedavý způsob života by měl být kompenzován procházkami,

---

<sup>34</sup> Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 79.

<sup>35</sup> HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 174.

<sup>36</sup> Srov. tamtéž, s. 175.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 176.

<sup>38</sup> LORENZOVÁ, H. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005, s. 7.

<sup>39</sup> Srov. tamtéž, s. 154.

cestováním, hrami v přírodě atp. Důležitou roli mají všechny svátky a spontánní hravost, podpora umění a vůbec zdravý styl života<sup>40</sup>.

Ať už je tomu jakkoli, znovu tím poukazujeme na prvek, který je pro 19. století tolik charakteristický a který můžeme vidět i na architektuře – na rozpor mezi minulostí, která je tu reprezentována hrou, od níž se lidé snažili odpoutat, vědomi si pokroku a jeho vážnosti, a své závislosti na minulosti, způsobené obavami z budoucnosti a nejistotou současnosti.

---

<sup>40</sup> Kolem roku 1800 vydává Johann Gottfried Grohmann album „Venkovské zábavy čili Zahradní hry spojené s tělesným pohybem, výtečné k doporučení pro osoby, jejichž povolání je příliš sedavé, a zcela podle hufenlandského systému, který udržuje zdraví skrze pohyb a veselou mysl“ (tamtéž, s. 150).

## 4 Neorenesanční architektura

Neorenesanční architektonický sloh je takový, jehož budovy mohou vypadat důstojně a zároveň být ekonomicky nenáročné, které mohou mít od tří do pěti pater, každá stavba svou vlastní podobu, fasádu, které mohou být umístěny téměř na jakémkoli pozemku a zapadnout do urbanistického plánu města.

Neorenesance nebyla jen pouhým návratem k renesanci. Nedá se přirovnat k objevení něčeho nového jako tomu bylo u orientálních slohů, ani nejde o revaluaci jako u gotiky a románského slohu. Renaissance byla stále základním tématem studií a zůstala tak estetickým ideálem. Evropská renesanční architektura byla stále „po ruce“, byla konkrétní přítomností. O tom svědčí i mnoho publikací, které byly odborníkům k dispozici jako nástroj a vzor k novým projektům. Například „Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome“ od Perciera a Fontaina (Paříž, 1809) nebo „Édifices de Rome moderne“ od Paula Letarouillyho z roku 1840 a 1857, který píše: „renesanční stavby jsou ... mimo jiné konstruovány pro potřeby doby velmi podobné té současné a jejich převzetí je tedy vhodné. Kvůli těmto zřetelům se moje volba zaměřuje na budovy postavené mezi lety 1400 a 1700... v Římě“<sup>41</sup>.

Po polovině století 19. století se tyto knihy objevují téměř po celé Evropě. V německy mluvících zemích je to například kniha J. Burckhardta „Die Kultur der Renaissance in Italien“ (Lipsko, 1859) nebo od H. Wölfflina „Renaissance und Barock“ (Mnichov, 1888), od C. Stegmanna, H. von Geymullera, A. Widmana jedenáctisvazkový „Die Architektur der Renaissance in Toskana“ (Mnichov, 1870). V Anglii „An Essay on the Present State of Architectural Study, and the Revival of the Italian Style“ W.H. Leedse (1839). V Itálii zase kniha Carla Promise „Fabbriche moderne“ (1871, Turín). Kniha k potřebám studentů architektury s náčrty upravených staveb nejvýznamnějších renesančních architektů, které jsou ale již moderní a odpovídají tak představám buržoazie 19. století.

Prvním vzorem pro anglické architekty byl Palazzo Farnese v Římě, poté například paláce od Sansovina, Peruzziho, Della Porta, Sangalla, Michelangela ad. Tedy jak římské, benátské tak i florentské vzory.

---

<sup>41</sup> PATETTA, L: *L'architettura dell'Ecllettismo .Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s.315.

Zřídka však bylo přímo využíváno italské renesanční architektury. Většinou se architekti inspirovali „pocket books“, knihami se skicami vytvořenými během návštěv Florencie, Benátek a Říma.



2) Palazzo Farnese, Řím

V knize „Storia della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino“ (Paříž, 1824) byl určen Palazzo Pandolfini jako ideální model pro palác. „...od žádného jiného architekta není paláce více vznešeného, slohu více čistého, řádu krásnějšího, ani klidnějšího ... to nejlepší dohromady s tím nejelegantnějším dekorem ve správných proporcích. Žádná jiná stavba nemá krásnější rámování oken, ani plánu s rozumnější symetrií“<sup>42</sup>.

K tomu abychom lépe pochopili důvody návratu k renesančnímu umění, je užitečné se na něj blížeji podívat.

---

<sup>42</sup> PATETTA, L. L'architettura dell'Ecllettismo .Fonti, teorie, modelli 1750-1900. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s.317.

#### 4.1. Renesance

Prvně bylo pojmu „renesance“ užito v polovině 18. století ve francouzské Encyklopedii a to s významem „znovuzrození zásad antického stavitelství a dále člověka, umění a literatury“<sup>43</sup>. Švýcarský historik umění Jakob Burckhardt říká, že renesance je obdobím předělu v evropských dějinách a že vznikla z italského národního života, jeho zvláštních politických, hospodářských a společenských podmínek, který byl plný odkazů na antiku<sup>44</sup>.

Renesanční umělecká tvorba se projevila především v architektuře. Hlavním měřítkem se tu stává člověk, pro něhož jsou tyto stavby budovány. Gotická vertikálnost je nahrazena horizontálním uspořádáním stavby, což je patrné na jejím vnějším plášti.

Renesanční umění se zrodilo v Itálii. Ta byla již od 14. století daleko bohatší než Sever, což bylo zapříčiněno jejími obchodními styky s východním světem, odkud přivážela ceněné luxusní zboží. Značná část Itálie byla součástí Svaté říše Římské, avšak německým císařům se ji nikdy nepodařilo zcela ovládnout. Byla také cílem vpádů panovníků okolních zemí, což způsobilo její politickou nestabilitu. Vnitřní politické rozdělení se prohlubovalo a přispělo tím k růstu obchodního soupeření. Paradoxem je, že právě tato politická nestabilita a s ní spojený hospodářský rozmach byly příčinou kulturního rozkvětu Itálie. Umělci totiž byli zcela závislí na vládnoucím dvoru nebo na svých mecenáších, bohatých vzdělaných lidech, kterých bylo v té době v Itálii poměrně mnoho, a jejich objednávkách.

Renesance vznikla již ve 14. století jako důsledek nadšení starověkým jazykem, filozofií a literaturou. Nebyla prvoplánově snahou o obnovení antického ideálu, italští umělci však nenacházeli inspiraci u svých mistrů vyznávajících gotiku, a tak ji byli nuceni hledat v jiných dějinných etapách. Navázání na antiku bylo symbolickým přihlášením se k jejím ideálům svobody a individuality. Například Michelangelova socha Davida (1501 – 1504) se stala symbolem svobody překonávající tyranii – Goliáše, „projevem politického vzdoru nově zrozené florentské republiky“<sup>45</sup>. Nadšení antikou bylo také podmíněno uměleckými a společenskými motivy. Studium antiky bylo přístupno pouze intelektuální elitě, tím se architektům, kteří byli do té doby vnímáni pouze jako řemeslníci, dostalo jisté společenské prestiže. Teprve v renesanci byli totiž umělci zahrnováni poctami a pokládáni za intelektuály<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> KROPÁČEK, J. in MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 177.

<sup>44</sup> Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 178.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>46</sup> Srov. PIJOAN, J. *Dějiny umění V*. Praha : Odeon, 1979, s. 99.

V 15. století bylo sídlo papeže přeneseno Martinem V. z Avignonu do Říma. Jelikož byl ale Řím pod nadvládou feudální šlechty, která se nechtěla vzdát svých nároků, papeži Martinu V. a jeho následovníkovi, papeži Evženu IV., se sice podařilo chopit moci, ale celé 15. století se potýkali se zdejší šlechtou, a to je zcela zaměštnávalo. Vinou neustálých nepokojů v Římě, chybějící vládnoucí dynastii a nestálosti dvora a tudíž nejistotě při získávání zakázek se umělci v této době v Římě trvale neusazovali a ten se tak stal druhořadým kulturním centrem. Ve Florencii byla situace úplně jiná. Bohaté a mocné rody Medici, Pitti, Strozzi byly příznivci nově vznikajícího uměleckého slohu a zároveň dávaly umělcům jistotu při získávání zakázek. Proto mohl právě ve Florencii vzniknout úplně nový umělecký styl.

Raná renesance, označovaná jako florentská nebo quattrocento, se nejdříve mísila s gotikou. To je možné vidět na kampanile florentského dómu Santa Marie del Fiore. „Je pochopitelné, že toto hybridní umění nemohlo přes svou zvláštní krásu uspokojit intelektuální elitu střední Itálie, která studovala a napodobovala řecký a římský starověk, objevovaný v dalších a dalších rukopisech“<sup>47</sup>. Nejvýznamnějším architektem quattrocenta byl Filippo Brunelleschi, který je znám stavbou kupole florentského dómu. Při její realizaci se údajně inspiroval římským Pantheonem, avšak tvar kupole není zcela antický, protože má zvláštní, protáhlý tvar. Navíc má vnitřní a vnější klenbu, což byl způsob užívaný v románském slohu<sup>48</sup>. Dalšími významnými stavbami byly paláce a vily, které se staly v 19. století inspirací pro českou buržoazii.

V šestnáctém století se z důvodu politické nestability ve Florencii přesouvá centrum renesančního umění do Říma. V roce 1503 byl papežem zvolen Julius II., ten je považován nejen za jednoho z nejmocnějších a nejbojovnějších papežů, ale také za velkého obdivovatele umění. Po něm sice nastoupili dva papežové z rodu Medici, jemuž se podařilo obnovit svou vládu ve Florencii v roce 1512, ale umělecké centrum již bylo přesunuto do Říma a usadili se tady takoví umělci jako Michelangelo nebo Rafael, kteří tu pracovali pro papežský dvůr<sup>49</sup>. Nejvýznamnějším architektem této epochy byl Donato Bramante, který přišel do Říma v roce 1499. Je například autorem Tempietta při S. Pietro in Montorio, dvora Belvedéru ve Vatikánu, Casa di Raffaello a prvního plánu celkové přestavby baziliky sv. Petra. Jeho styl se vyznačuje jasnou architektonickou skladbou a neúprosnou logikou,

---

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>48</sup> Srov. tamtéž, s. 102.

<sup>49</sup> Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 77.

kterému však byla vyčítána chladnost a strohost<sup>50</sup>. Toto období trvající zhruba do roku 1520 je nazýváno vrcholnou renesancí nebo cinquecento.

Benátky a Florencie byla jediná města v Itálii, kde po celou dobu renesance vznikala umělecká díla velmi vysoké kvality. Důvodem, proč se na přelomu 15. a 16. století začali italští umělci usazovat v Benátkách, byla stabilní politická situace. Na konci 15. století tu měla skutečnou moc Rada deseti, která byla podporována sítí informátorů. Ti se však zajímali pouze o věci související s možným ohrožením politické situace a bezpečnosti státu. Ve všech ostatních oblastech naopak panovala svoboda a volnost, kterou bychom v Itálii 15. století jen těžko hledali. Díky obchodu, který s sebou nesl hospodářský růst a bohatství, měli umělci možnost získat velké finanční odměny. Největšími objednateli tu byly stát, velká náboženská bratrstva a školy. Menší roli sehráli i soukromí mecenáši<sup>51</sup>. Jako všude, byl i v Benátkách zpočátku nástup antikizujícího umění doprovázen dozrívající gotikou. O přechod k antice se v šedesátých letech 15. století nejvíce zasloužila rodina Lombardiů, kameníků pocházejících z Carony<sup>52</sup>. Avšak těmi, kdo nejvíce přispěli k benátské renesanční architektuře, byli Iacopo Sansovino a Veroňan Michele Sanmicheli. Do Benátek přišli po „Plenění Říma“ (1527) a díky svému pobytu v Římě byli velmi ovlivněni Bramantem. Jejich stavby se však od těch Bramantových lišily především svou dekorativností. Mezi jejich nejvýznamnější díla patří knihovna San Marco a Palazzo Corner v Benátkách. Dalším architektem, který velmi ovlivnil benátskou renesanci, byl Andrea Palladio. Léta 1540 – 1541 strávil v Římě studiem antických památek a Bramantových staveb, na nichž obdivoval především jejich souměrnost a řád. Ta se také stala důležitým prvkem jeho projektů. Je znám především stavbou vil, které už neměly mohutné hradební opevnění jako dříve a jejichž charakteristickou idejí byla stavba s křídly vybíhajícími ze základního bloku<sup>53</sup>.

Italskou renesanci můžeme rozdělit do třech etap. V každé z nich dominuje jedno z výše uvedených měst, které se stává uměleckým centrem. V poslední fázi, té benátské, se v renesančním umění začínají objevovat prvky nového slohu, který je charakteristický dynamičností a důrazem na emoce, totiž baroka. Dříve než ale renesanci opustíme, měli bychom alespoň stručně zmínit, jak se z Itálie šířila do ostatních evropských zemí.

---

<sup>50</sup> Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 100.

<sup>51</sup> Srov. tamtéž, s. 146.

<sup>52</sup> Srov. tamtéž, s. 146.

<sup>53</sup> Srov. tamtéž, s. 152.



#### 4.2. Renesance v zaalpských zemích

Zatímco v Itálii se renesance inspiroje snadno přístupnými antickými památkami a na počátku se mísí s uměleckými slohy středověku, „znamená přijetí renesance v zaalpských zemích, a tedy i u nás, radikální názorovou změnu. Jde vlastně o zcela novou uměleckou řeč, jazyk s neznámou „lexikografií“ (slovníkem) architektonických motivů, typů a útvarů, s nezvyklou a obtížnou „morfologií“ (tvaroslovím) a „syntaxí“ (skladbou) architektonických prvků, dispozičních typů, kompozičních a proporčních schémat a řešení“<sup>54</sup>.

Již kolem roku 1500 žilo v Německu mnoho vzdělců, kteří studovali v Itálii. Nejvíce však vzbudil zájem o klasické myšlení v severní Evropě Erasmus Rotterdamský svými tištěnými edicemi, kde přibližuje antické autory. V Evropě v této době panoval velký zájem o antiku, ale zároveň i obdiv k současným renesančním stavbám v Itálii. Na konci 15. století již Seveřanům nestačilo pouze asimilovat prvky renesančního umění, ale pocítovali nezbytnost nahradit gotické umění něčím novým a moderním. Šíření italských ideálů neprobíhalo všude ve stejnou dobu. V některých zemích bylo násilné, náhlé a téměř vždy zprostředkované<sup>55</sup>. Do střední Evropy pronikala renesance mezi osmdesátými lety 15. století a dvacátými lety století šestnáctého. Podle historika umění Jiřího Kropáčka se tak událo v několika časových vlnách a trojím způsobem. Za prvé byli vlašští mistři povoláváni do ostatních evropských zemí tamějšími panovnickými rody. Za druhé, mnozí umělci sami podnikli cestu do severní Itálie za bližším poznáním renesančního umění. A za třetí se místní umělci a architekti poučovali na vzorech, kterými byly například grafické předlohy a vzorníky pocházející z Itálie nebo dovezené mistry, kteří do Itálie podnikli cestu<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> MUCHKA, I. P. *Architektura renesanční*. Praha : Správa Pražského hradu a Dada, 2001, s. 13.

<sup>55</sup> Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 144.

<sup>56</sup> Srov. KROPÁČEK, J. in MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 180.

#### 4.3. Italští umělci v Praze

Jak již bylo řečeno, jedním ze způsobů, kterým se renesanční architektura dostávala do zaalpských zemí, bylo povolávání umělců z Itálie. Ti pocházeli hlavně z okolí Comského a Logánského jezera v severní Itálii. Říkalo se jim proto „*artisti dei laghi*“ – umělci jezerní oblasti<sup>57</sup>. Pro tyto umělce, kteří pronikli již v 15. století do Uher, Polska a dokonce i do Ruska, bylo charakteristické, že své představy ochotně přizpůsobovali podmínkám v dotyčných zemích. Do Čech se renesance začala šířit ve třicátých a čtyřicátých letech 16. století. Italizující prvky k nám přišly z Uher, z uměleckého centra na dvoře Matyáše Korvína, po zvolení Vladislava II. Jagellonského císařem a českým králem. Za jeho vlády pronikají renesanční formy do hutě německého stavitele Benedikta Rieda<sup>58</sup>. Zpočátku se i v Českých zemích mísila renesance s gotikou. Příkladem toho je první užití renesančního tvarosloví na okenním ostění Vladislavského sálu na Pražském hradě. Tento sál byl zaklenut ve stylu pozdní gotiky a pouze v tomto detailu je předznamenán nástup budoucího slohu.

Kolem tématu italských umělců vyvstává mnoho nejasností. Dnes je velmi obtížné zjistit, kdo byl ve skutečnosti architektem a kdo stavbu pouze vedl, protože v té době bylo stejného označení užíváno pro oba dva. Další nejasnosti vznikají také kolem počest'ování a svévolného zapisování jmen architektů. Tak byl například Tommaso Rossi označován jako Tomáš Červený<sup>59</sup>. Mezi domácími a italskými zedníky panovala značná nevraživost, která vedla 13. prosince 1586 k ustanovení cechovního řádu v Praze, který říkal: „A kteří by se tovaryši pořádně vyučili, aby žádný u Vlacha nedělal, protože Vlaši drážejí platí tovaryšům po ortu...“<sup>60</sup>. Ještě ostřejší byly stížnosti kamenické huti ve Vídni směřující císaři „Vlaši, protože drží pospolu, odnímají domácím veškerou práci a ukrájují Němcům milý chleba od huby...“<sup>61</sup>. Je však nutné přiznat, že podle dobových dokumentů bylo shledáno, že italští mistři a zedníci pracovali lépe a vytrvaleji než domácí a nevraživost tedy panovala nejen z důvodu ztráty zakázek ve prospěch Italů, ale také kvůli tomu, že domácím silám byly svěřeny pouze podružnější a pomocné práce<sup>62</sup>. Odhady o počtu vlašských umělců v Českých zemích se liší. Podle spisovatele a historika Zikmunda Wintera bylo z celkového počtu 476 stavitelů, zedníků a kameníků v Praze 237 domácího původu, 121 Vlachů

---

<sup>57</sup> PREISS, P. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986, s. 8.

<sup>58</sup> Srov. tamtéž, s. 8.

<sup>59</sup> Srov. tamtéž, s. 14.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>62</sup> Srov. tamtéž, s. 11.

a zbytek neurčitelné národnosti. Z jiných zdrojů zase vyplývá, že vlašských umělců byla v Praze 16. století převaha<sup>63</sup>.

Asi nejvýznamnější renesanční památkou na našem území je Královský letohrádek v Praze – Belvédér. U této stavby je také obtížné určit autora. Stavbou byli pověřeni Paolo della Stella, Hans Tirol a dokončením Bonifác Wohlmüt. Figurální reliéfy jsou dílem umělce jménem Giovanni Domenico Stella. Prvním „capomestro“ – vedoucím stavební družiny byl Giovanni Spazio. Na jaře roku 1538 byl do Prahy pozván Paolo della Stella, který se měl původně podílet pouze na kamenických pracích, ale měl větší ambice a zároveň oporu u krále. Svárlivý Paolo della Stella se postupně zbavoval jednoho spolupracovníka za druhým. Nejdříve se zasadil o to, aby byl Giovanni Spazio propuštěn kvůli údajně příliš vysokým nákladům. Nově pak nad průběhem stavby dohlížel Giovanni (Zoan Maria) Maria Aostalli, kterého nakonec Stella v roce 1541 také vypudil. Ještě než v roce 1552 zemřel, dostal se do sporu i s Hansem Tirolem, který prosadil zvýšení Letohrádku o jedno patro. „Pátrání po autorovi projektu Letohrádku je o to obtížnější, že jde o stavbu bez jakékoliv současné obdoby. Pro kratochvilnou budovu byl totiž zvolen antický příklad dispozice, a to v renesanci vůbec poprvé – půdorys řeckého chrámu, nejspíš Poseidónia v Paestu“<sup>64</sup>. „Vcelku se v architektuře Letohrádku odráží vývojový proces od florentského quattrocenta až po soudobou architektonickou produkci benátskou s prvky pobramantovského stádia“<sup>65</sup>

Dalšími stavbami, které byly navrženy a provedeny italskými architekty a zedníky, byly Rožmberský palác na Pražském hradě (Giovanni Fontana, Ulrico Aostalli), Schwarzenberský palác na Hradčanském náměstí (dříve palác Jana mladšího Popela z Lobkovic) od Agostina Galli, Císařský mlýn v Bubenči od Ulrica Aostalli s grottou od Giovanni Antonia Broka, Nejvyšší purkrabství na Pražském hradě (Giovanni Ventura, Ulrico Aostalli), tzv. Stará obora s Místodržitelským letohrádkem ve Stromovce (Ulrico Aostalli), zámek v Pardubicích (Ulrico Aostalli), zámek Horšovský Týn (Agostino Galli), radnice v Plzni (Giovanni Spazio), zámek Litomyšl (Giovanni Battista Aostalli) a další. Do Českých zemí se tedy renesanční umění dostalo s jistým zpožděním. Důvodem byla i společenská situace po období husitských válek, kdy bylo Kališníky odmítáno vše, co pocházelo z Itálie, sídla papeže. A tak tu byla o něco déle než jinde v Evropě upřednostňována staletá gotická tradice.

---

<sup>63</sup> Srov. PREISS, P. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986, s. 13.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 26.

#### 4.4. Neorenesance v Českých zemích

Česká společnost hledala národní styl, který by ji odlišil od stylu rakouské monarchie, a tím mohla prokázat oprávněnost svých požadavků na vytvoření svébytného národa. V této době německá architektura navazovala hlavně na gotiku, která byla považována za původní německý architektonický styl. Němci zastávali názor, že křesťanství, pro něž jsou typické stavby v gotickém slohu, bylo hlavním pojátkem jednotlivých států, že „díla středověkého stavitelství vyvolávala pomyslný obraz národní minulosti jako jednotné středověké říše“<sup>66</sup>. Rakušané se na otázku vlastního národního stylu dívali zcela pragmaticky, neboť v té době měli ambice získat vedoucí postavení v ekonomice, politice a kultuře. Proto podle historika Jakoba von Falka bylo spojování stylu s národním hnutím riziko, které s sebou neslo možnost vyloučení se ze světového trhu<sup>67</sup>. Navíc bylo Rakousko mnohonárodnostním státem, který si jednoduše nemohl dovolit propagaci nějakého konkrétního stylu, ale musel se hlásit k tradičním evropským hodnotám. Němci se naopak odmítali inspirovat italskou renesancí, protože podle nich bylo třeba k oživení hospodářství posílit národní vědomí, čehož lze dosáhnout například budováním v národním stylu<sup>68</sup>. Za tento jediný, opravdu domácí styl byla považována gotika a později baroko. A „jestliže Němci byli propagátory gotických forem, pak Češi zákonitě hledali jiné inspirace. Nalezli je v italské renesanci a do Čech je zprostředkovala Vídeň“<sup>69</sup>.

##### 4.4.1. Proč právě neorenesance?

„Česká politická reprezentace usilovala o samostatnost, ale současně odmítala odtržení od rakouského mocnářství. Tato schizofrenie se projevila i v kulturní sféře, kde bylo cílem národní umění, ale současně bylo usilováno i o umění, které by drželo krok s uměním rakouským a bylo rovněž zcela konformní s dobovými evropskými trendy. Toto dilema

---

<sup>66</sup> VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 61.

<sup>67</sup> Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 40.

<sup>68</sup> Srov. tamtéž, s. 40.

<sup>69</sup> BENEŠOVÁ, M. *Česká architektura v proměnách dvou století. 1780-1980*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1984, s. 168.

řešilo těsné přimknutí se ke klasickým vzorům, jež byly mimo kategorie národního a kosmopolitního, neboť řecká a římská antika nepatřila nikomu, ale současně patřila všem, neboť byla minulostí všech<sup>70</sup>.

V polovině 19. století byla renesance považována za vrchol civilizace a Itálie měla status země umění, cesta do Florencie byla „brána jako iniciační obřad, jímž byl dotyčný zasvěcen do mystéria krásy“<sup>71</sup>. Česká buržoazie dávala volbou renesančního slohu najevo, že se hlásí k měšťanské společnosti renesanční Itálie.

„Obliba novorenesance měla i své ideové motivy, pramenící z podvědomé snahy do popředí deroucí se buržoazie navázat na myšlenkový odkaz antického a renesančního světa, udušený tlakem protireformace, absolutismu a násilně udržovaných feudálních poměrů .... Obliba novorenesance nesouvisela jen s jejím demokratickým duchem, ale i s dispoziční a kompoziční volností, která nebyla vlastní ostatním historickým slohům ... dávala sice přednost pravidelnosti a osovosti, ale umožňovala velkou variabilitu v půdorysech staveb, hmotovém seskupení, řešení schodišť, vazbách vnitřních prostorů a ve tvarování architektonických článků“<sup>72</sup>. Symetrie tu nebyla tak zavazující jako u klasicismu.

V 19. století, době utváření národních států, mělo umění úlohu legitimovat identitu českého národa. Dění v Čechách bylo Němci považováno za součást německé kultury. Například téměř všechny osobnosti české architektury byly německé narodnosti. Profesor pražské Akademie výtvarných umění Alfred Woltmann to vystihuje slovy: „Co je českého na umění v Čechách? – téměř nic“<sup>73</sup>. Čeští historikové úmyslně modelovali dějiny, aby tím vyzdvihli úlohu českých umělců a snížili míru německého vlivu na architekturu v Českých zemích. Poukazovali hlavně na románskou či byzantskou kulturu<sup>74</sup>, ale někdy se dokonce snažili přiřknout projekty německých architektů těm českým, kteří byli pouze jejich prováděcími architekty. Příkladem toho je kostel Sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně (1854 – 1863). Návrh vypracoval profesor vídeňské Akademie Karl Roesner, provedením stavby byl pak pověřen Ignác Ullmann. Přesto je v přehledu českého umění 19. století od

---

<sup>70</sup> BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 37.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>72</sup> HRŮZA, J. *Město: Praha*. Praha : Odeon, 1989, s.170-1.

<sup>73</sup> BETTHAUSEN, P. *Alfred Woltmann*, 1999, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 16.

<sup>74</sup> Když berlínský historik umění Franz Kugler označil románský styl za byzantský, proti němuž postavil německou gotiku, začali Češi stavět v neorománském slohu a obnovovat románské památky. Když později změnil názor a prohlásil, že gotika je sloh, který vznikl ve Francii, bylo v časopise Lumír zveřejněno: „Gothika, v prostší své formy uvedená, hodila by se u nás soukromníkům, a není výhradně německá ... Čechové nepřijali gothiku z Němec, nýbrž hlavně z Francouz“ (VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 143).

Karla B. Mádl z roku 1898 označován Ullmann za toho, kdo Roesnerův návrh předělal takovým způsobem, že z jeho původní myšlenky byl zachován pouze daný sloh<sup>75</sup>.

České umění si proto muselo najít výrazové prostředky, jimiž by se odlišilo od umění německého. Těmi byla právě neorenesance, v polovině 19. století nejoblíbenější podoba architektury nejen v Českých zemích, ale po celé Evropě a severní Americe. Skýtala mnoho možností, jak použít svých pravidel, dala se aplikovat na množství staveb různorodých funkcí. V tomto slohu byly stavěny obytné domy, banky, nádraží, divadla, ale i továrny a kostely a konečně u ní byla oproti jiným slohům velká možnost modernizace.

Neorenesance v sobě nese možnost „ulpívat“ v minulosti, ale zároveň jít dopředu. Svým vzhledem nám totiž připomíná doby minulé, ale zároveň se dá použít i v minimalistické podobě, a tím nás přibližuje modernismu.

Neorenesance byla vnímána jako dokonalý výraz moderní doby a upřednostňována jako styl pro „státní stavby“. Vídeň v ní viděla výraz liberální, v národních věcech nadstranické vlády<sup>76</sup>. Hledala se jakási „obecná“ antika nepatřící žádnému věku, kterou by si mohl každý stát přivlastnit a situovat do své krajiny<sup>77</sup>. Dalším důvodem prosazování neorenesančního slohu a navázání na antiku byla jejich univerzálnost a nadčasovost. Střední Evropa tím demonstrovala svou příslušnost k vyspělé západní civilizaci. Antika byla symbolem ztracené svobody, vlasti a společenského uznání, ztělesněním navždy ztraceného ráje. Nešlo zde ovšem o návrat do minulosti, ale o navázání dialogu s minulostí o vstup do nadčasového světa, kde antika splývá se současností. „Fantastická kulisa umožnila člověku 19. století být zároveň zde i někde jinde, být plně sebou i někým jiným, obsáhnout svět v rozměru synchronním i diachronním, geografickým stejně jako historickém“<sup>78</sup>.

Češi kromě toho, že stavěli ve slohu internacionální neorenesance, vytvořili si svou specifickou formu neorenesance, které je odlišovala od ostatních. Tyto stavby měly sgrafitovou výzdobu, nejčastěji s výjevy z českých dějin. To poukazovalo na bohatou českou historii a mělo v lidech vzbuzovat národní vědomí. Dále pak průčelí ukončené lunetovou římsou a vysoký stupňovitý štít. Jejím nejvýznamnějším představitelem byl Antonín Wiehl. Zpočátku se prvky české neorenesance objevovaly jen na soukromých domech, později se uplatnily i na veřejných budovách, jimiž byly především školy

---

<sup>75</sup> Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 16.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>77</sup> Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 61.

<sup>78</sup> VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 39.

a radnice. Například radnice v Kolíně (1887) nebo v Pardubicích (1893 – 94) od Jana Vejrycha. Tím byl ovšem tento rejstřík vyčerpán, protože veřejné reprezentativní budovy musely jednak vypadat monumentálně a navíc musely sloužit zároveň Němcům i Čechům. Tuto funkci však nebyla česká neorenesance schopná naplnit.

#### 4.5. Neorenesance v Itálii

S politickým sjednocením Itálie se hledala reprezentativní architektura – jakýsi „historický model s národními obsahy“<sup>79</sup>. Během risorgimenta se italská architektura inspirovala nejvíce gotikou a románským slohem. Naopak po politickém sjednocení země byla tímto slohem renesance. V neorenesančním slohu se stavěla většina nových budov. Její úspěch tkví ve třech momentech. Prvním je fakt, že po všech snahách najít národní sloh, byla renesance „po ruce“, vyskytovala se po celém poloostrově. Za druhé renesanční architektura nejvíce odpovídala rozšířeným požadavkům doby pro stavbu paláců a obytných domů, tedy pro světskou architekturu. A třetím aspektem byla její obliba mimo italské hranice<sup>80</sup>. O tom svědčí i knihy mnoha autorů, které vycházely po celé Evropě a o nichž jsme se již zmínili. Viollet le Duc napsal, že gotický styl je francouzský a „architektura renesance nemající strohost řeckého slohu, je proto více vhodná pro naše klima a k vyjádření naší doby“<sup>81</sup>.

Pro sjednocení lokálních podob italské architektury do jednotného národního slohu nebylo nic jednoduššího, než se obrátit do minulosti.

Návrat k renesančnímu umění se podle dat projevil nejdříve v Turíně. Mezi první architekty patřil Carlo Promis, autor budov na náměstí Carlo Felice v Turíně. Dalšími pak byli Giuseppe Mengoni (1829-1877) a jeho budova spořitelny v Boloni. Antonio Cipolla a jeho Palazzo Silvani v Boloni nebo spořitelna na náměstí Sciarra v Římě.

Ve Florencii patří k nejvýznamnějším Giuseppe Poggi. V Neapoli Errico Alvino (1810-1876). V Palermu Giovan Battista Basile (1825-1891) a Giuseppe Damiani Almeyda (1834-1901). Ale nejvíce byla neorenesance užívána v Římě, zde se uplatnil architekt Gaetano Koch.

Florentský architekt Giuseppe Poggi se hlásil k toskánskému výrazu, ať už ze skromnosti či z obdivu a respektu ke starým mistrům. Bylo vidět, že jeho modely nesou znaky starých toskánských mistrů, a že detailně studoval renesanční architekturu, která pro něj byla příkladem harmonie a slohu vhodného pro každou stavbu<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> CRESTI, C., ZANGHERI, L. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. LVI.

<sup>80</sup> Srov. DE FUSCO, R. *Storia dell'arte in Italia. L'architettura dell'Ottocento*. Torino : Utet, 1980, s. 137.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>82</sup> Srov. MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 25.



Byl ovlivněn jak renesancí první poloviny 15. století, tak i přísným klasicismem (který je možné vidět v díle Pasquale Pocciantiho). Inspiroval se Bramentem, Rafaelem, Baldassarrem Peruzzim, Antoniem da Sangallo, Iacopem Sansovinem, Michele Sanmichelim, Giuliem Romanem, Galeazzem Allesim a Palladiem.

Ačkoli mu bylo vytýkáno mnoho věcí, snažil se Poggi o vytvoření odvážného předchůdce nového slohu sjednocené Itálie a ne pouze o jeho jakýsi mechanický důsledek. Tento styl neměl mít provinční charakter, proto své stavby „odtoskanizoval“<sup>83</sup>. Snažil se spojit římský sloh 1. poloviny 16. století (Bramante, Rafaelo), který byl pak rozpracován v oblasti Padana (Peruzzi, da Sangallo, Vignola) poté v Benátkách (Sansovino, Sanmicheli, Alessi a Giulio Romano) a dovršen Palladiem.

„Klasicismus spojený s architekturou 16. století dal určitým způsobem dohromady díla hlavních italských kulturních center (Říma, Benátek a Florencie), která připravila půdu pro „nový styl“. Harmonický, přísný a upomínající na nový Národ, který se také díky Poggimu samému v této době plně zvratlů namáhavě utvářel“<sup>84</sup>.

Jako vzor si bral, podobně jako ostatní, renesanční stavby Říma a Benátek. O jejich „popularitě“ svědčí i množství odborných publikací, které přibližují práce Sansovina, Sanmicheliho a Rafaela. Jsou mezi nimi například „Le Fabbriche.. di Michele Sanmicheli diseguate e incise“ z roku 1832 a „Le fabbriche e più cospicui monumenti di Venezia“ od Girolama Selvy nebo „Opere architettoniche di Raffaello Sanzio“ od Carla Pontaniho, dále „Sei fabbriche di Firenze diseguate e incise“ z roku 1851 od Donata Cellesiho nebo „Scelta di Architetture Antiche e Moderne della Città di Firenze“ od Ferdinanda Ruggieriho z roku 1755.

---

<sup>83</sup> Srov. tamtéž, s. 60.

<sup>84</sup> Tamtéž, s.76.

#### 4.5.1. Florencie



3) Freska „Obléhání Florencie“ od Vasariho v Palazzo Vecchio, sala di Clemente VII.

Ve srovnání s městy severní Itálie, byla Florencie ekonomicky a průmyslově zaostalá a její ekonomika spočívala hlavně na řemeslné výrobě. Nebyla rozvinutá ani po urbanistické stránce. Sice v té době již došlo k některým zlepšením a přestavbám, ale ty byly pro Florencii jako budoucí sídlo hlavního města zcela nedostačující.

Florence zůstala až do 19. století středověkým městem, kterému renesance vtiskla jeho nezaměnitelnou podobu. Byla autonomní, ale tím pádem i méně schopná se změnit a přijmout cizí vlivy. „Florence byla stále městem velice zastaralým ve svých strukturách a ve svých službách, také proto, že se pomalu uvnitř zaplňovala bez toho, aby se otevřela“<sup>85</sup>. Tato izolace trvá až do 19. století.

Plán z roku 1843 od Federiga Fantozziho byl posledním, kde je Florencie zaznamenána ještě před svou velkou přeměnou. Z centra směrem k hradbám se vydělují čtvrti města, které je ještě sociálně nediferencované. Ulice byly rozděleny podle řemesel, která se v místě vykonávala. Tato struktura z dob rozkvětu politické a ekonomické moci Lorenza Nádherného nemohla už dále vyhovovat novým požadavkům. Obrovský rozvoj v první polovině 19. století vedl k urychlení a vyvrácení procesů, které předtím trvaly celá staletí<sup>86</sup>. Množství historických památek ve Florencii vždy jistým způsobem omezovalo architekty, kteří se snažili město nějakým způsobem přetvořit a zmodernizovat.

Ve Florencii v prvních desetiletích 19. století nebyl až na výjimky, jako byla například úprava okrouhlého prostranství před palácem Pitti nebo přebudování starých klášterů

<sup>85</sup> DETTI, E. (ed.). *Firenze scomparsa*. Firenze : Vallecchi editore, 1977, s.25.

<sup>86</sup> Srov. CRESTI, C., ZANGHERI, L. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. 26.

k novým účelům či restaurování a částečného přestavování památek, téměř žádný stavební ruch.

Do té doby měla Florencie dva hlavní tahy. Od západu na východ podél Arna a od severu na jih přes Ponte Vecchio. Až s vybudováním nových čtvrtí Cascine a Barbano (kolem roku 1845), kde se zabydlují nejzámožnější vrstvy, se Florencie začíná strukturovat podle sociálních vrstev. Ale rozvoj města bohužel nestačí tehdejšími potřebám a nastává společenská krize, k níž se pak přidává i krize ekonomická.

Díky sjednocení cel ztrácí totiž Florencie svou ekonomickou rovnováhu a je tažena italskou ekonomikou. Centralizace průmyslu ničí malé a střední řemeslníky, kteří tvořili podstatnou část produktivní populace. Zvyšující se ceny a daně vedou k velké ekonomické nestabilitě.

Status Florencie jako italské metropole ji zastihl ještě nepřipravenou. Když bylo v roce 1864 rozhodnuto o přemístění hlavního města z Turína do Florencie, nevzbudilo to v toskánské „metropoli“ žádné nadšení, ba naopak. Bettino Riscoli píše 14. září 1864: „Já považuji za velkou pohromu to, že Florencie byla vybrána, aby se stala dočasnou metropolí. Bojím se pomyslet na neštěstí, která se brzy přihodí mému rodnému městu“<sup>87</sup>.

Město muselo rychle vybudovat infrastrukturu a domy pro ubytování státních úředníků. Pro sídla státních institucí byly využity jak městské tak soukromé paláce. A tak byl pro královské sídlo zvolen Palazzo Pitti, pro senát, sněmovnu a „Esteri“ (dnes bychom tento úřad mohli označit jako ministerstvo zahraničních věcí) Palazzo Vecchio, pro „Interni“ (ministerstvo vnitra) Palazzo Medici.

Jak se tedy s úkolem, který se zdál být nad možnosti města vypořádali jeho vedoucí činitelé? Florencie se musela připravit na náhlý příval nových obyvatel majících určité požadavky. Ze středověkého města se muselo vyvinout ze „dne na den“ město moderní, odpovídající požadavkům metropole se všemi jejími institucemi, dopravní dostupností, kapacitou ubytování ad. Zvětšení Florencie se proto jevilo jako jediné východisko. První navrženou věcí bylo zbourání starých hradeb, které bránily rozvoji města a propojení jeho starého centra s novými čtvrtěmi.

14. listopadu 1864 byla ustanovena zvláštní komise mající na starosti zvětšení Florencie. 22. listopadu 1864 byl architekt Giuseppe Poggi požádán o vypracování tohoto plánu. Měl tak jako první a zřejmě i poslední architekt 19. století možnost zanechat stopu na celkovém urbanistickém plánu města. Byla mu svěřena důvěra k provedení všech prací,

---

<sup>87</sup> CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 9.

kteře se odehrávaly v letech 1864-1877. V této době byl vyvlastňován soukromý i církevní majetek a Poggi navrhoval, jak ho nejlépe využít.

Vhodný byl Poggi také proto, že u něj nehrozily žádné excesy. Soudě podle jeho staveb, jež zrealizoval ještě předtím, než se stala Florencie na čas hlavním městem Itálie. A navíc měl v komisi mající na starosti výběr vhodného architekta k uskutečnění tohoto projektu mnoho přátel.

Co si Giuseppe Poggi myslel o svém zvolení se můžeme dočíst v dopise z 12. ledna 1869, který napsal svému neznámému příteli. „Ptáš se mě, jak je možné, že jsem byl vybrán městskou Komunou, abych nastudoval a řídil projekt zvětšení města, při příležitosti přesunutí metropole do Florencie. Na tuto otázku ti odpovím velmi otevřeně, bez toho, abych zakrýval cokoli, co před ostatními z mnoha důvodů zatajuji. Jsou tři důvody, proč jsem získal od města tuto zakázku. Ten první připisuji svým bohatým pracovním zkušenostem, které jsem získal ve svém věku 54 let, když jsem stavěl pro bohaté městské i venkovské rodiny, a tudíž jsem brán jako přímý a čestný muž. Za druhé jsem považován za člověka se širokými obzory, buď díky tomu, co jsem již vytvořil nebo kvůli tomu, co jsem viděl při svých četných cestách... Třetím důvodem bylo, že v městské komisi, která byla pověřena dozorem nad těmito pracemi, je mnoho jedinců, s nimiž mám dobré vztahy, někteří jsou dokonce mými přáteli, mezi ně patří inženýr Felice Francolini, Carobbi, Digny, Peruzzi... Pro své znalosti, jež mám o tomto světě, se domnívám, že tím třetím důvodem bylo především hlasování inženýra Francoliniho v můj prospěch“<sup>88</sup>.

V dalším dopise psaném jednomu z městských činitelů Carobbimu G. Poggi píše : „Je to už mnoho let, co přemýšlím a píši o zdokonalení Florencie jen kvůli tomu, abych mohl zlepšit stav této země a kvůli lásce, kterou musí každý pociťovat, když navrhuje dobré a užitečné věci pro své rodiště...“<sup>89</sup>.

Poggi cítil jako svou povinnost „zvětšit a okrášlit město, které mělo sloužit jako sídlo nové vlády, město, přestože bohaté na historické památky, tak ve svých rozměrech ubohé a stále spíše připomínající hlavní město malého státu“<sup>90</sup>.

O demolici hradeb se debatovalo již delší dobu, ale z finančních důvodů nebyla provedena hned. Také se váhalo, zda hradby vůbec zbourat. A kdyby se do Florencie tak narychlo nepřesunulo hlavní město, tyto práce by probíhaly mnohem déle a možná by se

---

<sup>88</sup> CRESTI, C., ZANGHERI, L. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. LIV.

<sup>89</sup> MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 35.

<sup>90</sup> DETTI, E. (ed.). *Firenze scomparsa*. Firenze : Vallecchi editore, 1977, s. 47.

některé části hradeb i uchovaly. Nezbytnost odstranění hradebního prstence ale vyplývala i z běžného života, protože zásobování ze skladů, pecí a dalších budov, které nemohly být v centru bylo omezeno možností vjet do Florencie pouze několika branami.

Během dvou měsíců vypracoval a předložil (31. ledna 1865) G. Poggi plán na zvětšení města, zboření hradeb a využití tohoto nově vzniklého prostoru k výstavbě dopravního okruhu, vylepšení kanalizačního systému a vytvoření protipovodňových opatření vyvýšením nábrežních silnic. Všechny městské brány zachoval a konzervoval jako výtvarné a historické památky. Jeho projekt byl schválen 18.2. 1865, krátce po prezentaci.

Poggi byl často neprávem kritizován, jako v tomto případě: „Giuseppe Poggi... se zabývá především zvětšením města, aby tak mohlo pojmout nové obyvatele přicházející sem spolu s vládou. On sám však nevidí nové město, nýbrž Florencii teritoriálně rozšířenou, a uniká mu tak nutnost přetvořit centrum i periferii dohromady, jako to udělal Haussmann... Takto město zůstane bez jednotného charakteru, rozděleno na jednotlivé díly, které si jsou mezi sebou cizí“<sup>91</sup>.

Nutno však podotknout, že za vzhledem i plánem města stojí nejen Giuseppe Poggi, kterému je připisován, ale i místní vedoucí činitelé. Původní představa Poggiho se totiž od konečného výsledku lišila.

---

<sup>91</sup> BENEVOLO, L. *Storia dell'Architettura moderna*, 1971, cit. dle MOROLLI, G. (ed.): *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 36-38.

## 5 Demolice hradeb a městský okruh

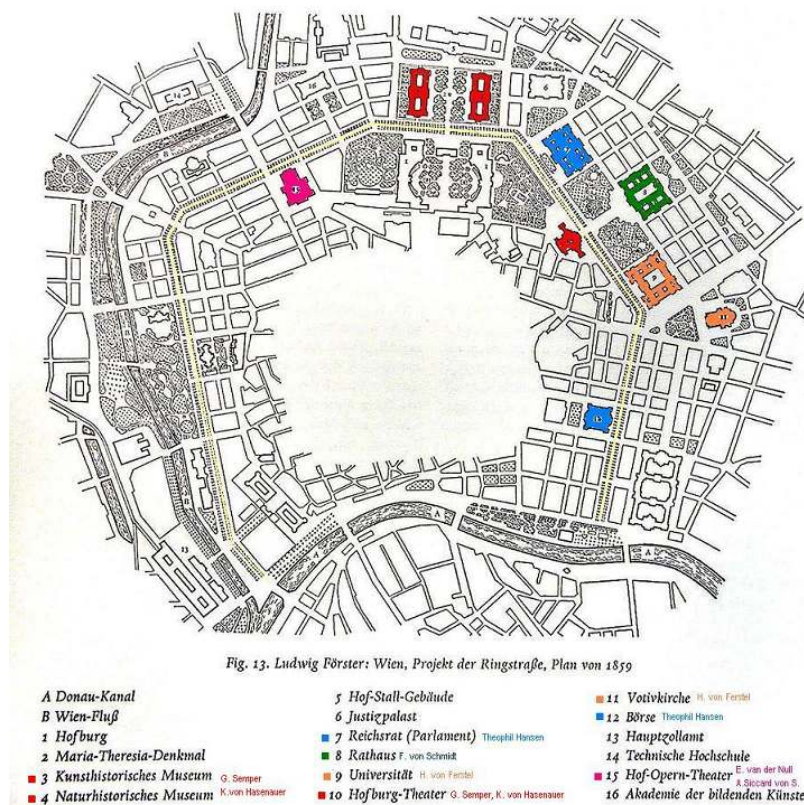
Než se začneme zabývat demolicí hradeb a výstavbou okruhu v Praze, Brně a Florencii, stručně nastíníme, jak se s tímto problémem vypořádali ve Vídni. Její Ringstrasse byla totiž velkou inspirací mnoha městům řešících tuto otázku.

### 5.1. Ringstrasse

Ve Vídni byla otázka demolice hradeb obklopujících město diskutována již na přelomu 18. a 19. století. Ale až 20. prosince 1857 bylo císařem povoleno jejich zbourání. Na tomto místě pak vznikla okružní třída lemovaná alejemi stromů. Na ní pak následně byly postaveny impozantní budovy škol, divadel, muzeí, kostelů. Můžeme tu také nalézt radnici, parlament, či sídlo panovníka – Hofburg.

Autory neorenesanční Opery jsou architekti Eduard van der Nüll a August Sicard von Sicardurg. Volkstheatru pak Ferdinand Fellmer a Hermann Helmer. Gottfried Semper a Karl von Hasenauer se pak společně podíleli na návrhu neorenesančního Burgtheatru, Kunsthistorisches a Naturhistorischce muzea. Antikizující parlament je dílem Theophila Hansena, neogotická radnice Friedricha von Schmidt a neogotický votivní kostel (Votivkirche) dílem Heinricha von Ferstela.

Ringstrasse byla rozdělena na tři části. Dvě ramena směřující k řece byla využita pro residenční zástavbu a hlavní trasa na jejich spojnici k výstavbě vládních a reprezentačním budov. Hlavní fáze výstavby se uskutečnily v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století. V první z nich byl postaven Votivní kostel a Opera. Ve druhé fázi byla vystavěna burza, parlament, univerzita, radnice, muzea a dvorní divadlo.



#### 4 ) Ringstrasse, Vídeň

Ve Vídni se tedy podařilo vyřešit problém hradeb a na jejich místě vznikla okružní třída, která dodnes slouží jako důležitý dopravní úsek, který je navíc lemovaný zelení a reprezentativními budovami.

Češi pociťovali jistou hořkost nad tím, že se tak významné stavby podařilo postavit ve Vídni a ne v Praze, proto vídeňskou architekturou pohrdali jako něčím, co nemá ducha a užívá líbivosti a nadměrného dekoru.

České vlastenecké noviny zpočátku přehlížely budování vídeňského okruhu. Ale i ten byl po čase vyzdvihován jako místo, kde „skví se hlavní město říše takovými monumentálními stavbami, jakými z doby nové nemůže se žádná jiná evropská residence vykázat. Stavby ty jsou mimo to ve velmi šťastném seskupení, jež se pokládá za nejlepší a nejvelkolepější myšlenku architektonickou naší doby. Nikdo neubrání se dojmu, který činí dvorní opera, obě muzea císařská, parlament, radnice, univerzita, votivní chrám a nové divadlo“<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> In Světozor 2/1868, s. 107, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 168.

## 5.2. Neuskutečný okruh v Praze

Od poloviny 19. století se objevovaly hlasy požadující zbourání starých hradeb, které již nebyly Praze užitečné a naopak jí bránily v rozvoji. „Hradby Jericha padly na pouhé troubení obléhajících je Židů, kdežto v Praze „troubí“ se už deset let na pouhý zbytek hradeb a pořád nic“<sup>93</sup>.

O zrušení pražských hradeb bylo panovníkem rozhodnuto 29. října 1866 po prusko-rakouské válce, kdy se ukázala jejich neužitečnost. Jejich bourání Pražané dokončili až v devadesátých letech 19. století.

První urbanistické návrhy, které se setkaly s mnoha výtkami a nakonec byly důkladně přepracovány, počítaly s navázáním na již stávající ulice a měly tak pomoci rozvoji nově vznikajících částí Prahy. Byly však shledány zcela nevyhovujícími. Poté se odborné debaty ujal Spolek inženýrů a architektů v Království českém. Na jaře 1873 přijala jeho valná hromada „Pamětní spis stran upravení a rozšíření královského hlavního města Prahy“, jehož původce Josef Schulz se zasazoval o to, aby Praha dále již rostla jen plánovaně a předcházelo se tak jejímu přirozenému a živelnému růstu. „...zakládání ulic a domů nových náhodě se přenechati více nesmí, kdy na místě libovůle určitá myšlenka a řád své panování počínají a nové dráhy vytýkají, jimiž se bráti nutno jest, má-li se kýženého cíle dosíci“<sup>94</sup>.

Josef Schulz požadoval, aby město mělo dostatek světla, zdrojů pitné vody, aby byl zachován poměr mezi výškou domů a šířkou ulic, dodržovány hygienické normy. Co se týče dopravní dostupnosti, požadoval ulice, které by spojovaly okrajové čtvrti města s centrem, ale také jakýsi okruh „aby takto vozba těžkých nákladů vnitřnímu obchodu městskému se vyhnouc, jemu vůbec nepřekážela“<sup>95</sup>.

Dále chtěl, aby Praha měla dostatek sadů, veřejných prostranství a monumentálních staveb, aniž by však tyto stavby jakýmkoli způsobem narušily ráz města. Se svými návrhy však Schulz neuspěl a Praha se tak rozvíjela bez urbanistického plánu, který by bral ohled na její budoucnost. Přestože se v Praze povedlo založit několik sadů, nepodařilo se tu jako

---

<sup>93</sup> VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 161.

<sup>94</sup> SCHULZ, J. in *Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém 8/1873*, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 163-164.

<sup>95</sup> VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 164-5.



ve Vídni a některých českých městech vytvořit na místě zbořených hradeb pásy zeleně. V Praze se podařilo tuto zeleň vytvořit pouze u nádraží Františka Josefa a u Poříčské brány. Spolek inženýrů a architektů se marně snažil o vybudování okruhu po vzoru vídeňské Ringstrasse. Místa pro stavbu významných reprezentativních budov byla v Praze vybírána náhodou, o čemž svědčí i problémy s umístěním Národního divadla.

Ale stejně jako Národnímu divadlu a Rudolfínu, tak i Národnímu muzeu nebyl z tehdejší perspektivy dopřán významný prostor pro jeho stavbu v centru městského života. O tom svědčí i vzpomínky spisovatele Ingáta Herrmanna: „...hradby nahoře i s Koňskou branou zmizely již na sklonku let sedmdesátých. Na té straně byl obzor uzavřen vysokými domy vinohradskými ... Pozemek před touto ulicí (Škrétova, rozhraní Prahy a Vinohrad), na němž stojí dnes Národní muzeum, zůstával několik let pustý. Bylo to jámovité prostranství, neschůdné a po deštích vodou a blátem naplněné, ale vítané jako rejdiště mládeže pražské i vinohradské. V těch místech kolem roku osmdesátého rozbíjely svůj stan všelijaké podniky kočovné, zvěřince a boudy s kuriozitami... Nejživější ruch obchodní sahal po pravé straně, hledíme-li na náměstí (Václavské) zdola od Můstku k ulici Vodičkově, po levé k Jindřišské. Čím dál výše, tím byl mrtvější – vždyť tu byl konec Prahy... Ani žádná velká promenáda (tu) nebyla... kdo chtěl vidět „lidi, svět“, kdo chtěl okázat nové šaty..., mířil na Příkopy, do Ovocné, na Ferdinandovu. Tam viděl „pražský svět“ a sám byl viděn“<sup>96</sup>.

O zrušení pražských hradeb bylo tedy panovníkem rozhodnuto 29. října 1866. A zatímco městu Vídni její hradby daroval (v roce 1857), pražská obec si je musela koupit, což mělo za následek další průtahy s jejich bouráním. Po dlouhém dohadování o výši kupní ceny se konečně roku 1875 začalo s demolicí. Město, které bylo ukryto za hradbami, bránícími jeho modernímu rozvoji, se zdálo spisovateli Serváci Hellerovi „neforemné, vesměs temně šedé, zrovna černě vypadající domy na té i oné straně ulice dolehly jako noční múry na moji mysl“<sup>97</sup>. Se zbouráním hradeb začalo v Praze období výstavby nových, moderních domů. „Do té doby se stavělo místy, jen když některý dům vzal za své vyhoření nebo když naléhavá potřeba veřejná vyžadovala nové budovy“<sup>98</sup>.

Přes všechny tyto nesnáze se v Praze podařilo postavit alespoň několik architektonických souborů. Do prvního patří palác hraběte Prokopa Lažanského, v jehož

---

<sup>96</sup> HRŮZA, J. *Město: Praha*. Praha : Odeon, 1989, s.178.

<sup>97</sup> HELLER, S. *Z minulé doby našeho života národního, kulturního a politického. Upomínky a zápisky*. 1918 cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů a devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 162.

<sup>98</sup> HRŮZA, J. *Město Praha*. Praha : Odeon, 1989, s. 215.

sousedství si vybuďovala Česká spořitelna své sídlo (dnešní Národní třída). Obě tyto stavby jsou dílem Ignáce Ullmanna, který byl i autorem blízkého Prozatímního divadla a k němu později přistavěného Národního divadla, architektů Josefa Zítka a Josefa Schulze. Do druhého souboru můžeme zahrnout Rudolfinum již zmíněných dvou architektů, naproti kterému měl být vybudován uměleckoprůmyslový institut, na jehož stavbu však chyběly prostředky a tak tu byla v roce 1885 postavena Uměleckoprůmyslová škola architektů Františka Schmoranze a Jana Machytky<sup>99</sup>. Poslední, třetí, soubor vznikl na různých místech získaných zbořením hradeb. Nejvýznamnější z těchto budov je Národní muzeum (1885 – 1890) Josefa Schulze. V blízkosti Národního muzea bylo postaveno v letech 1886 – 1887 nové německé divadlo (Ferdinand Fellner, Hermann Helmer) a poslední stavbou tohoto souboru bylo Muzeum hlavního města Prahy od Antonína Balšánka<sup>100</sup>.

Podle architekta Bohumila Hübschmanna byla hlavním důvodem, proč se v Praze nepodařilo vytvořit okruh plný zeleně a monumentálních budov, touha obce po ekonomickém výdělku města, který s místem vzniklým zbořením hradeb počítal jako s novými stavebními parcelami. Podle Jindřicha Vybírala však příčinou, proč se nepodařilo v Praze vybudovat obdobu vídeňské Ringstrasse bylo, že v Praze nedošlo k zásahu silné rakouské centrální moci. „Pouze s její podporou bylo možné odstranit celý hradební prsteneč, a nejenom jeho část, nabýt pevnostních pozemků bezplatně, udržet železnici v přiměřené vzdálenosti od městského obvodu ... Okružní třída jednoduše byla nad pražské poměry“<sup>101</sup>.

---

99 Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 166.

<sup>100</sup> Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 167.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 169.

### 5.3. Brněnský okruh

V první polovině 19. století se díky rozvoji průmyslu z Brna stává velmi důležité moravské město. Proto se objevuje otázka, zda Brno opevněné hradbami bude nadále vhodné pro rozvíjející se průmyslovou éru.

Po táhnoucích se debatách započatých již ve dvacátých letech 19. století a mnoha nesnázích bylo nakonec rozhodnuto a v roce 1853 se uskutečnilo první zasedání regulační komise, která se zabývala otázkou zboření hradeb a následné nové zástavby. V roce 1855 vypracoval Josef Seifert regulační plán města. Jeho cílem bylo spojit okružní třídou 27 navržených stavebních bloků umístěných na místě hradeb a příkopů. Byl ovšem omezen oplocením, které tu bylo postaveno po demolici hradeb.

2. prosince 1859 byly sděleny podmínky pro regulaci Brna. Nakonec se město obrátilo na architekta Förstera, který měl již zkušenosti s urbanistickým projektem Vídně. Förster respektoval základní myšlenky návrhu Seiferta, ale dále je rozpracoval. V roce 1861 byl jeho plán upraven obecním inženýrem Johannem Lorenzem, který měnil jen detaily, avšak zanechal myšlenku komunikačního okruhu.

Přestože mělo Brno na výběr ze tří návrhů, bylo veřejným míněním donuceno vypsát další soutěž. V zadání byl požadavek zachovat veřejnou promenádu, určené plochy nechat vojenským účelům a počítat se stavbou veřejných budov, jakými byly divadlo, univerzita a knihovna. Nakonec v roce 1862 vyhrály dva projekty. První byl dílem stavitele Moritze Kellnera a zaměstnance stavebního úřadu Franze Neubauera. Druhý pak stavitele Josefa Arnolda. Technická komise se snažila zkombinovat oba tyto návrhy, avšak k překvapení Brňanů, kteří očekávali na místě hradeb veřejnou zeleň, v níž budou postaveny veřejné budovy, se dočkali v těchto prostorech zástavby činžovnými domy. Nakonec na nátlak veřejnosti muselo město o třetinu snížit zastavěnou plochu ve prospěch zeleně. Projekt měl být uskutečněn v letech 1865 – 1867.

Na brněnské okružní třídě byly tedy stavěny jak obytné činžovní domy, které navrhovali povětšinou místní architekti, tak reprezentativní budovy v jihozápadní části. K jejich tvorbě byli přizváni vídeňští architekti.

Brněnská stejně jako vídeňská okružní třída používala stejné typy budov, hlavně v neorenesančním slohu. Jediný rozdíl mezi nimi byl tedy pouze ve velikosti.

#### 5.4. Florentský okruh

Také ve Florencii se rozhodlo o vytvoření okruhu na místě zbořených hradeb. Tento úkol připadl Giuseppe Poggimu. Ke své představě okružní silnice lemované zelení, se inspiroval při svých cestách po Evropě.

Dále tu chtěl vytvořit parky a monumentální místa, která by připomínala historické události mladého sjednoceného státu. „V Poggiho projektu měl být jeho velký okruh jakousi svatou cestou (via Sacra), podél které se vynořují pomníky, sloupy a monumenty připomínající nejvýznamnější období národa“<sup>102</sup>. To se mu také částečně splnilo. Přimo kolem bran nebo v těsné blízkosti původních hradeb bylo vytvořeno několik náměstí, která upomínají na slavnou italskou historii. Jsou jimi například Piazza Frà Girolamo Savonarola (dominikánský mnich, italský náboženský a politický reformátor 15. století, který mocensky ovládl Florencii (1494-1498) a přeměnil tuto republiku na přísně teokratický stát), Piazzale Donatello, Piazza Cesare Beccaria (italský filosof a politik 18. století), Piazza Ferrucci (florentský válečník žijící na přelomu 15. a 16. století), Piazza Massimo D'Azeglio (italský spisovatel, malíř a politik 19. století), Piazzale Michelangelo ad.

Co bylo ale pro Poggiho důležitější než tyto monumentální místa? On sám tvrdil, že „význam velkého města se neměří pomocí zástavby, ale alternací těchto budov s náměstími, zahradami ... které poskytují městu trojí výhodu. Zajišťují dobré hygienické podmínky, místo pro rozptýlení a zábavu místních rodin a zaplňují město půvabnou architekturou a významnými budovami“<sup>103</sup>.

V knize „Giuseppe Poggi e Firenze“ se její autor ptá, zda byl Poggimu vzorem vídeňský Ring zrealizovaný v roce 1857. Odpověď zní že ne, neboť ve Vídni okruh spojoval důležité budovy, ne obytné čtvrti<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 40.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>104</sup> Srov. tamtéž, s. 43.

## 6 Neorenesanční Praha a její architekti

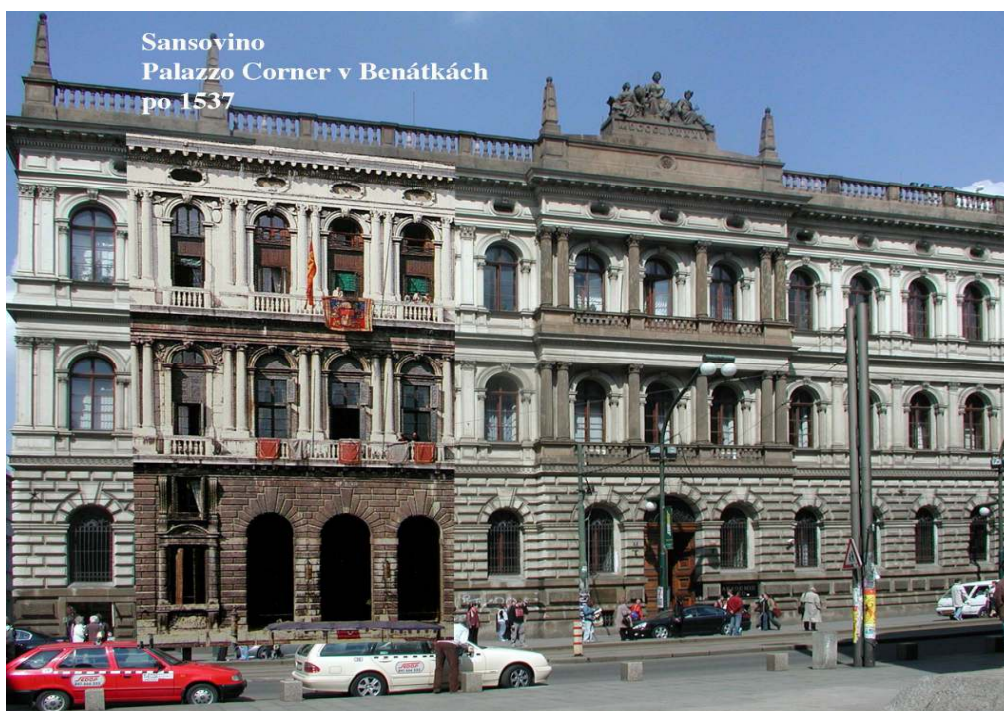
Čeští architekti byli velmi ovlivněni vídeňským stavitelstvím, protože téměř všichni studovali na Akademii právě ve Vídni. Například Ullmanna, Barvitia, Zítka, Schulze i Hlávku učili August Sicard von Sicardburg a Eduard van der Nüll, autoři autoři vídeňské Opery.

### IGNÁC ULLMANN

Syn pražského jehlaře, který se tomuto řemeslu sám vyučil. Poté vystudoval na vídeňské Akademii u profesorů Eduarda van der Nülla a Augusta Sicarda von Sicardburg. Nebyl ovlivněn pouze vídeňskou architekturou, ale po své cestě do Itálie se utvrdil i v oprávněnosti renesance jako nové evropské architektury. Sloh pro své stavby vybíral podle jejich charakteru.

### Česká spořitelna

Budova České spořitelny (dnešní Akademie věd) byla postavena na Národní třídě v letech 1858-96. V tomto případě se Ullmann nechal ovlivnit benátskou renesancí 16. století, konkrétně benátským Pallazzo Corner od I. Sansovina.



5) Česká spořitelna, Národní třída, Praha

## Palác Lažanských

Dalším jeho dílem je palác Lažanských na rohu Národní třídy a Smetanova nábřeží z let 1861-1863. K této stavbě použil přepracovaného průčelí tzv. Robertshofu ve Vídni od A. Sicarda.



- 6) Palác Lažanských, Praha
- 7) Robertshof, Vídeň

## Prozatímní divadlo

Kvůli značným průtahům a neshodám se stavbou Národního divadla, byl Ullmann pověřen stavbou divadla dočasného. Situoval ho na kraj pozemku určeného pro budoucí divadlo národní. Ve velmi krátkém čase, v roce 1862, tu postavil reprezentativní divadelní budovu s průčelím zdobeným pilastry a završeným trojúhelným štítem se znakem českého lva. Svými rozměry byla však zcela nevyhovující a v budoucnosti byla připojena k Národnímu divadlu.



- 8) Prozatímní divadlo, Praha



## Budova Sokola

Tento jednopatrový palác po způsobu Brunelleschiho staveb, dole bosovaný, v patře s pilastry postavil Ullmann na Sokolské ulici v letech 1864-65. Řešení půlkruhových nadokenních říms je inspirováno motivem na průčelí Tempio Malatestiano <sup>105</sup>.



- 9) Budova Sokola, Sokolská ulice, Praha
- 10) detail průčelí Tempia Malatestiana

## Česká technika

Budova České techniky na Karlově náměstí z let 1872-74 je také částečně inspirována benátskými paláci 16. století od I. Sansovina. Konkrétně to můžeme vidět na řešení oken ve druhém patře.



- 11) Česká technika, Karlovo nám., Praha

<sup>105</sup> Osobní sdělení PhDr. Vladimíra Czumala, CSc. 11.12. 2007.

## Vyšší dívčí škola

Za první architektonický pokus nesoucí prvky ryze české neorenesence je považována budova Vyšší dívčí školy z let 1866 – 1867 v Praze v dnešní Vodičkově ulici. Od ostatních neorenesančních staveb se odlišuje ornamentální a sgrafitovou výzdobou. Tu ale již v roce 1858 použil Gottfried Semper na stavbě Polytechniky v Curychu, které je Vyšší dívčí škola až příliš podobná na to, aby se dalo hovořit o novém architektonickém motivu, vymyšlenému v Čechách<sup>106</sup>. Proto se tu ještě nedá mluvit o české verzi neorenesance. Také podle historika umění Jindřich Vybírala není první českou neorenesanční stavbou Vyšší dívčí škola, ale činžovní dům v bývalé Poštovní ulici v Praze z roku 1876, postavený Antonínem Wiehlem<sup>107</sup>. Tento dům má totiž všechny znaky typické pro českou neorenesanci<sup>108</sup>, a to sgrafitovou výzdobu, nejčastěji s výjevy z českých dějin, průčelí ukončené lunetovou římsou a vysoký stupňovitý štít.



12) Vyšší dívčí škola, Praha

13) Detail Polytechniky v Curychu

Dalšími jeho díly jsou Šebkův palác (1869-71) v ulici Politických vězňů, průčelí Trnkových mlýnů na Novotného lávce (1874), neorenesanční palác pro funkcionáře obchodní komory Jakuba Dormitzera v Panské ulici z roku 1860 nebo kostel sv. Václava na Smíchově. Spolu s Antonínem Barvitiem vypracovali návrh na Lannovu vilu v Bubenči (1870).

<sup>106</sup> Přednáška doc. PhDr. Pavla Vlčka, ČVUT, Fakulta architektury, Praha 20.4. 2006.

<sup>107</sup> Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 147.

<sup>108</sup> Samotné použití sgrafitové výzdoby nebylo v šedesátých letech 19. století považováno za nositele národní symboliky (srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 146).



## ANTONÍN BARVITIUS

Pracoval jako právník, pak malíř a nakonec architekt. Architekturu vystudoval ve Vídni. Získal stipendium do Říma, kde se mu povedlo dostat zakázku na restaurování Palazzo Venezia. V Itálii strávil 12 let a po návratu do Čech spolupracoval se svým švagrem Ignácem Ullmannem. Barvitius byl jistým způsobem jeho konkurentem, ale jeho díla byla prostší a slohově čistší.

Když Barvitius neuspěl se svým projektem na Rudolfinum, rozešel se s pražskou německou společností a začal se orientovat na tu českou, ale ani u ní neměl velkých úspěchů. Bylo to kvůli jeho prosazování italské renesance. V té době se totiž do módy dostala tzv. česká neorenesance.

Významnou součástí jeho díla byla vilová architektura, která hrála v 19. století důležitou roli, neboť odkazovala na italskou společnost renesanční doby. Proto alespoň částečně nastíníme její situaci v Českých zemích. Díky ekonomickému rozvoji měst byly první vily v Čechách budovány v sedmdesátých letech 19. století německy mluvícími podnikateli, kteří se otevřeně nehlásili k boji za samostatnost českého národa<sup>109</sup>. Stavění vil nebylo považováno za vznešenou architekturu, za umělecké dílo, ale pouze za snahu objednavatele dávat okázale na odív své bohatství.

Hned na začátku je nezbytné zdůraznit, že italská renesanční vila nebyla v Českých zemích označením pro italský dům, ale jeho představou o něm. Je kombinací klasicistního městského paláce, aristokratické italské vily a italského venkovského obydlí<sup>110</sup>. Svědčí o tom použití stavebních prvků, mezi něž patří i asymetricky umístěná věž, která je typická pro středověký toskánský dům.

Není pochyb o tom, že ve středoevropském prostředí nebylo nutné stavět si vilu s otevřenými terasami, arkádami a plochou střechou. Tyto stavební prvky jsou charakteristické pro italské měšťanské a venkovské vily a domy. Jejich použitím dávali objednavatelé najevo, že se hlásí k antickým a renesančním ideálům a navazují na tehdejší společnost. Asymetričnost hrála u těchto staveb velmi důležitou roli, protože poukazovala na jejich odpočinkový charakter. Odlišovala je tím od užitkových budov a snažila se je

---

<sup>109</sup> Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 6.

<sup>110</sup> Srov. tamtéž, s. 20.

povznést nad banalitu všedního dne<sup>111</sup>. Již zmíněná asymetricky umístěná věž byla například v Itálii pozůstatkem útočištné věže středověkých toskánských domů. V 19. století však věž převzala jinou funkci. Majitel tím dával najevo svůj společenský status – pohled shora - a zároveň mu to umožnilo dívat se do dálky, ne na blízka pole, pohlížet za obzor všedních dní, do světa kultury ztotožněné s antikou<sup>112</sup>.

Architektonicky střídá Lippmanova vila (1869), kterou navrhl spolu s Ignácem Ullmannem, se bohužel nedochovala.

Gröheho vila (1870-81), Havlíčkovy sady.

Tato vila se nejtěsněji drží italských renesančních vzorů. Moric Gröhe<sup>113</sup> v sedmdesátých letech 19. století zakoupil pozemky, na nichž ve druhé polovině 14. století založil Karel IV. vinice. Podle plánů Antonína Barvitia na nich nechal zbudovat park (dnešní Havlíčkovy sady) a dvoupatrovou vilu s třiceti pokoji, salóny a společenskými místnostmi v renesančním stylu. Gröheho vila, jejíž stavbu prováděl v letech 1870 – 1881 stavitel František Havel, je inspirována florentskou renesancí. Interiéry navrhoval Josef Schulz a autorem fresek s motivy putti byl malíř Kugler, o plastickou výzdobu interiérů se pak postarali sochaři Bohuslav Schnirch a Josef Vorlíček. Vila má v přízemí obrovskou terasu, která ji dvouramenným schodištěm spojuje s vinicí sv. Kláry. Architekt Antonín Barvitius se při jejím projektování nejspíše inspiroval vilou Medici v Caianu od Giuliana da Sangallo, se kterou má Gröheho vila společný velký přesah střechy, členění dolních arkád a tvar oken<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Srov. tamtéž, s. 15.

<sup>112</sup> Srov. tamtéž, s. 39.

<sup>113</sup> Moric Gröhe získal spolu s Janem Schebkem a Adalbertem Lannou koncesi na stavbu komplexu železničních tratí v Čechách (srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 15).

<sup>114</sup> Přednáška doc. PhDr. Pavla Vlčka, ČVUT, Fakulta architektury, Praha 28.4. 2006.



- 14) Gröbeho vila, Praha (1870-81)  
 15) Villa Medici, Poggio a Caiano (po 1485)

Dolní arkády jsou neseny sloupy a polosloupky toskánského a ionského stylu. Ornamentální prvky zdobící vilu jsou tvořeny zubořezem a vejcovcem na kordonové římse, listovou výplní ve cviklu. Rohy budovy jsou opatřeny bosovanými kvádry. Sgrafitová výzdoba vnější fasády zobrazuje tehdy velmi oblíbený motiv putti. Ten, jako charakteristický motiv baroka a rokoka nám opět ukazuje rozporuplnost 19. století, které se snažilo distancovat od předchozích slohů, a v tom vidělo svou modernost, ale zároveň se nedokázalo s touto dobou zcela rozejít. Putto je tu však chápán jako dědictví italské renesance a antiky.<sup>115</sup>

Putti jsou tu zachyceni v antikizujícím oblečení nebo při lovu, hostině a při sklizni vína, protože, jak již bylo řečeno, vila byla postavena na vinicích. Dalšími motivy jsou rozviliny a gryfy, vybájené postavy, které jsou napůl orlem a napůl lvem. Můžeme zde také najít girlandu s monogramem MG – Moric Gröbe. V zahradě a parku obklopujícím vilu byla vybudována po italském vzoru grotta, která vznikla na základě zkušeností inženýrů vyslaných Gröbem do ciziny, aby tam studovali zahradní architekturu. Dále bazén s fontánou, skleníky zásobující vilu zeleninou a vzácnými květinami<sup>116</sup>. Podle Marie Benešové Gröbeho vila „předčí vše, co bylo v tomto architektonickém druhu v Praze dosud postaveno. ... V souvislosti s Gröbeho vilou nelze hovořit toliko o objektu, který svou slohovou vyvážeností, výrazovou sourodostí a jistotou byl založen na principu přísné horizontály, porušené arkádou jen tam, kde arkáda portiku či niky má ojedinělou úlohu

<sup>115</sup> Polovina 19. století je v literatuře charakteristická svým zájmem o dítě (Charles Dickens, Božena Němcová). Dítě je tu ztotožněno s pozitivními hodnotami lidství, symbolem ideálů a způsobem návratu do zlatého věku (tamtéž, s. 10-11). Putto se uplatňuje také na architektuře vil, konkrétně na jejich výtvarné výzdobě. „Dítě se stává významným vyjadřovacím prostředkem výtvarného jazyka této doby, v němž tvoří velmi důležitou složku humor, ironie a parodie. S jejich pomocí je budován most mezi skutečným světem a světem ideálů, mezi současností a antikou“ (VOLAVKOVÁ, H.: *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentů*. 1981 cit. dle BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 11).

<sup>116</sup> Srov. WENIG, J. *Co vyprávěly staré pražské domy*. Praha : Panorama, 1982, s. 165.

kontrastu, ale o díle, které se stalo součástí monumentálního zahradního komplexu, dokonale komponovaného ve vztahu k místu, terénu i stylu. Znovu tu podle renesančního vzoru byla vytvořena architektonická zahrada s výbavou teras, grot a pavilonů<sup>117</sup>.



16) Freskový obraz putti při sklizni vína. Gröbeho vila, Praha

17) Freskový obraz putti při lovu. Gröbeho vila, Praha

---

<sup>117</sup> BENEŠOVÁ, M. cit. dle VOJTA, J. (ed.). *Staletá Praha. Památky pražského venkova*. Praha : Panorama, 1990, s. 267 -269.

### Nádraží Františka Josefa I. na Dráze císaře Františka Josefa

Původní budova Hlavního nádraží z roku 1871 byla postavena jako honosná renesanční vila. Koncepce stavby je podobná nádraží Dráhy Franze Josefa ve Vídni (1870) a vile Medici v Římě, jejíž stavbu po roce 1564 započal florentský architekt Nanni di Baccio Bigio. Dnes je nahrazena secesní budovou od architekta Josefa Fanty.



18) Nádraží Františka Josefa I. na Dráze císaře Františka Josefa , Praha (1871)



19) Nádraží dráhy Franze Josefa ve Vídni (1870)



20) Villa Medici, Řím (po 1564)



## JOSEF ZÍTEK

Studoval ve Vídni a uskutečnil mnohé cesty po Itálii i Evropě. V letech 1864-1904 byl profesorem na Zemském polytechnickém ústavu v Praze.

### Národní divadlo (1868 – 1883)

V roce 1845 byly zemské stavy požádány významnými pražskými osobnostmi, v čele s Dr. Josefem Fričem o udělení privilegia pro vybudování samostatné české scény. Po třech letech jim bylo toto povolení uděleno. Jelikož ale hrabě Albert Nostic navrhl, aby nová scéna sloužila jak českému tak německému publiku, začali Češi hledat provizorní řešení. Ve hře byly bývalé scény a některé zrušené kostely. Začalo se ale také hovořit o místě, kde by divadlo, ryze české, mělo být v budoucnu vybudováno. V roce 1850 byl založen Sbor pro zřízení českého Národního divadla, v jehož čele stanul František Palacký. Ale teprve dva roky od založení spolku byla jmenována komise, která měla najít stavební parcely a až v roce 1854 se rozhodlo o vypsání soutěže na projekt divadla. V této soutěži však nikdo nezvítězil a peníze vybrané lidem byly rozděleny mezi několik nejlepších návrhů. Ty byly vypracovány hned v několika historizujících slozích.

Až v lednu roku 1862 rozhodl zemský výbor o vybudování prozatímní scény českého divadla. Po dohadách kde a jak bude toto divadlo postaveno, byl 18. listopadu 1862 zahájen jeho provoz. Návrh Prozatímního divadla vypracoval Ignác Ullmann. V roce 1865 se opět začalo diskutovat o výstavbě Národního divadla. K jehož realizaci se zdál být nejvhodnějším kandidátem Josef Zítek, který měl za sebou nejen studijní cestu po Itálii, ale hlavně projektování muzea ve Výmaru. Teprve v roce 1868 byly položeny základní kameny divadla a jeho stavba trvala celých třináct let, než bylo otevřeno u příležitosti návštěvy korunního prince Rudolfa, s nímž česká inteligence spojovala své snahy o dosažení kulturních a politických cílů. Po požáru divadla odmítl Zítek vypracovat projekt na obnovu divadla, a tak byl v roce 1882 přestavbou pověřen Josef Schulz.

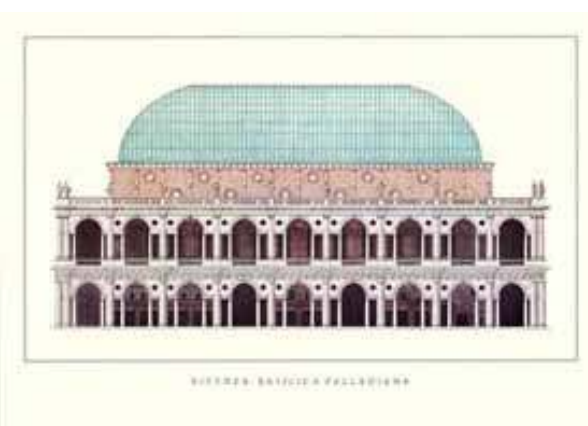
Národní divadlo, a divadla vůbec, jsou přímo výzvou k demonstraci národní myšlenky prostřednictvím literatury, architektury, malířství nebo sochařství. Nejinak je tomu u Národního divadla. Jeho tvůrci pro formu stavby nacházejí inspiraci v italské renesanci. Předlohou strmé střechy se stala Palladiovo Palazzo della Ragione ve Vicenze, řešení portálu na boční straně divadla je inspirováno Michelangelovými sochami z Medicejské

kaple ve Florencii a foyer lodžii ve vila Farnesina v Římě od Baldassara Peruzziho<sup>118</sup>. Vlastenecké ideje se tu tedy nepromítly do koncepce stavby, která vychází z italské renesance 16. století, ale pouze do malířské a sochařské výzdoby. Prostorové rozvržení divadla je inspirováno vídeňskou Operou.

Zítek použil na Národním divadle renesanci mnoha měst a věků. „Pro současníky přitom Zítkovo nejvýznamnější dílo představovalo vzor stylové čistoty. Cenili je pro klasický řád a harmonii, aniž by postřehli, že jeho vypjatý patos přerůstá meze renesančních kánonů“<sup>119</sup>.

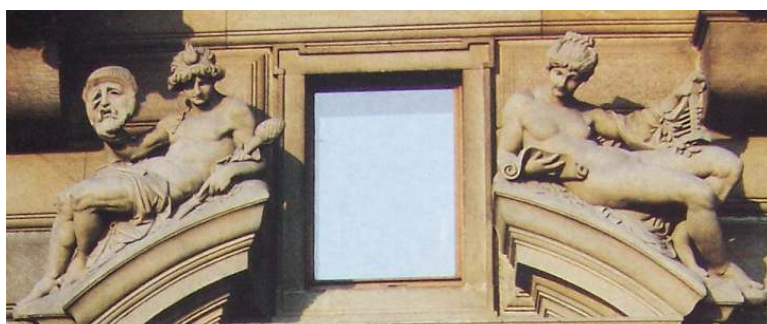


**Josef Zítek, Josef Schulz  
Národní divadlo, kolem 1880**



21) Národní divadlo, Praha (1868-83)

22) Palazzo della Ragione, Vicenza (po 1549)



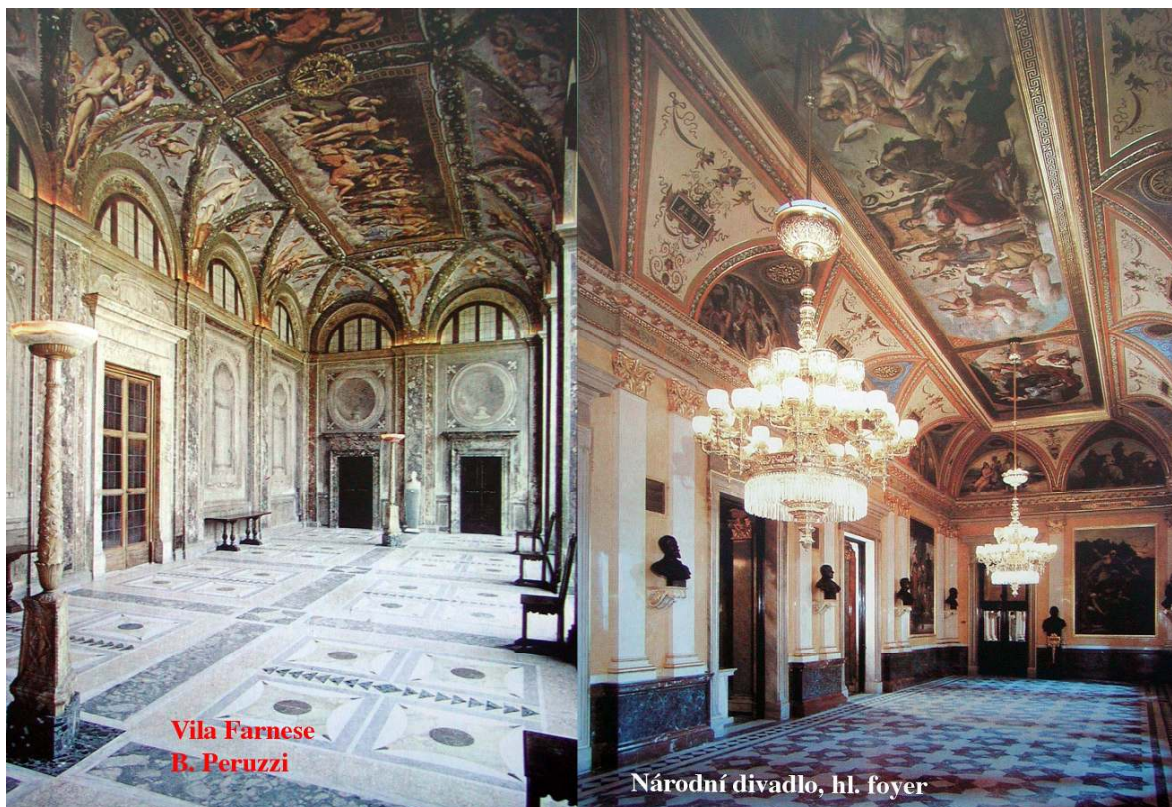
23) Portál na boční straně Národního divadla, Praha

24) Michelangelovy alegorické sochy Soumraku a Úsvitu, Medicejská kaple, Florencie

<sup>118</sup> Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejuo devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 77.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 77.

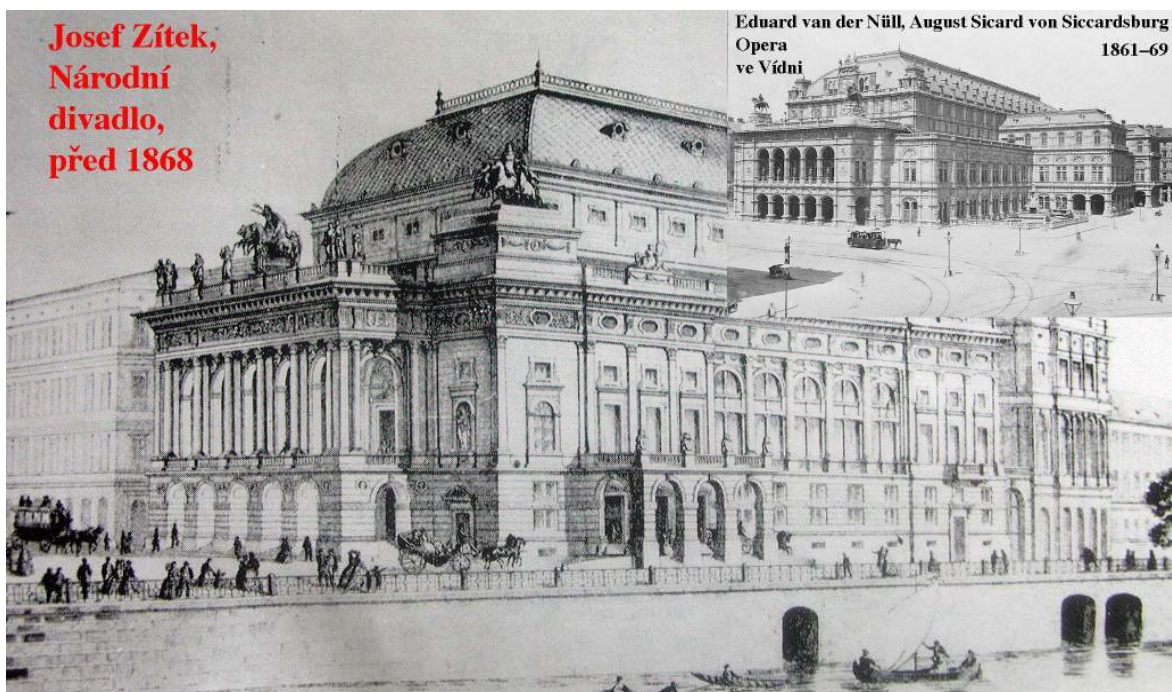




Vila Farnese  
B. Peruzzi

Národní divadlo, hl. foyer

- 25) Lodžie ve vile Farnesině, Řím (1508-11)
- 26) Foyer Národního divadla, Praha (1868-83)



Josef Zítěk,  
Národní  
divadlo,  
před 1868

Eduard van der Nüll, August Sicard von Siccardsburg  
Opera  
ve Vídni  
1861-69

- 27) Národní divadlo v Praze a Opera ve Vídni



## Rudolfinum (1878-85)

Dům umělců je zase nositelem idejí liberalismu a světoobčanství. Sochami na atice koncertního sálu jsou hudebníci mnoha národností a dob, postavy v koruně galerijního traktu zase výtvarní umělci antiky a renesance. Jeho průčelí je inspirováno Dvorním divadlem v Drážďanech, zdůrazněné partie otevřené arkádami mají svou předlohu v benátských budovách Sansovina a Sanmichelioho<sup>120</sup>. Rudolfinum bylo vystavěno Českou spořitelnou při příležitosti jejího padesátiletého výročí založení. To svědčí o poklesu významu tradičních stavebníků, jimiž do té doby byly aristokracie a církve. Česká spořitelna touto stavbou dávala najevo své sebevědomí a společensko-ekonomické postavení v tehdejší Rakousko-Uherské monarchii<sup>121</sup>. O vytvoření návrhu stavby byli původně požádáni architekti vídeňské Ringstrasse, ale jelikož zakázku odmítli, byli stavbou pověřeni Josef Zítek a Josef Schulz spolu s dalšími architekty z Vídně, Berlína a Mnichova.

Jako bylo Národní divadlo symbolem českého národa, tak Rudolfinum bylo nacionálním snahám zapovězeno. Nejenže bylo pojmenováno po korunním princí Rudolfovi, což poukazovalo spíše na rakouské státní vlastenectví<sup>122</sup>, ale předmětem kritiky se stalo také proto, že se na jeho stavbě podílelo málo českých umělců a řemeslníků a chybí zde národní témata. Pověstnou poslední kapkou bylo, když na zahajovací koncert byli pozváni hudebníci z ciziny. „Rudolfinum se prý stalo „novou baštou pro snahy národu českému nepřátelské ... beranem proti české kultuře“. První koncert, na nějž údajně „z nepřátelské ciziny povoláni byli umělci ... k urážce naší“, nazvala česká strana provokací, ale také „sebevraždou německého muzikantství v Praze“<sup>123</sup>. Tuto situaci se Česká spořitelna snažila uklidnit vypsáním konkurzu na výzdobu dvorany a stavbu fontány, ten ovšem uražení čeští umělci bojkotovali.

---

<sup>120</sup> Srov. tamtéž, s. 134.

<sup>121</sup> Srov. tamtéž, s. 134.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 136.

<sup>123</sup> Dalibor 14. února 1885 cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejí a devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 138.

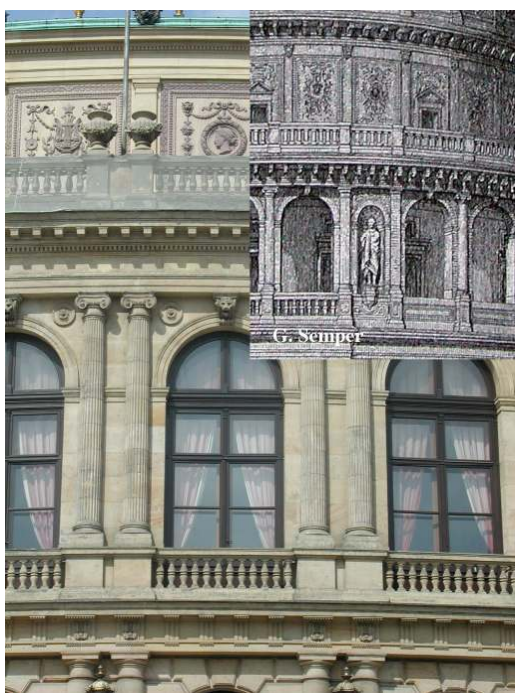


**Gottfried Semper, Opera v Dráždanech po přestavbě**



28) Rudolfinum, Praha

29) Dvorní divadlo v Dráždanech po přestavbě (po 1869)



30) Detail Rudolfinum v Praze a Dvorního divadla v Dráždanech

## JOSEF SCHULZ

Po studiích ve Vídni se stal Zítkovým asistentem na pražské technice. Po svém návratu z Itálie, kde pobýval v letech 1868-71, byl již Zítkovým kolegou. Ovšem na rozdíl od něj se více držel se předloh, které pokládal za dokonalé.

### Národní muzeum (1885-90)

V 19. století byla v umělecké tvorbě velká volnost a záleželo většinou na objednavateli, jaký styl zvolí. Výjimkou nejsou stavby, na nichž můžeme najít prvky mnoha architektonických slohů. Eklektismus je pro toto období charakteristický. A například Národní muzeum, označované jako neorenesanční stavba, sice odkazuje svými architektonickými prvky k renesančnímu slohu, ale jeho kompozice s hlavním důrazem na střed stavby je barokní záležitostí.

Celková koncepce odpovídá vídeňským dvorním muzeím, jak je vidět na střešním rizalitu. Podobnost můžeme najít i s pařížským Louvrem.



31) Národní muzeum, Praha

32) Kunsthistorisches muzeum, Vídeň



### Uměleckoprůmyslové muzeum

Budova muzea postaveného v letech 1897-1900 na dnešní ulici 17. listopadu je inspirována francouzskými renesančními zámky.



33) Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha

### FRANTIŠEK SCHMORANZ a JIŘÍ MACHYTKA

Autoři Uměleckoprůmyslové školy v Praze z roku 1885. Na jejím západním portálu můžeme nalézt kopie Michelangelových alegorických soch Soumraku a Úsvitu, které se nacházejí v Medicejské kapli ve Florencii.



34) Západní portál Uměleckoprůmyslové školy, Praha

35) Michelangelovy alegorické sochy Soumraku a Úsvitu, Medicejská kaple, Florencie

## ANTONÍN WIEHL

Antonín Wiehl, žák Josefa Zítka na Pražské technice, je označován za autora první ryze české neorenesanční stavby. Byl jí činžovní dům v bývalé Poštovní ulici v Praze z roku 1876. Podle architekta Jana Kouly použil A. Wiehl znaky typické pro českou neorenesanci, totiž sgrafito, lunetovou římsu a vysoký štít, spíše náhodou, než úmyslně. „Na počátku své činnosti umělecké nepomýšlel architekt Wiehl ani na souvislé pěstování českorenaissančních forem a neměl také tehdy v tom vůbec velkého přehledu“<sup>124</sup>. Také fakt, že na činžovním domě v Sadové ulici čp. 94, který navrhl společně s Karlem Gemperlem v roce 1882, použil sgrafitovou výzdobu a fresky podle návrhu Jakuba Schikanedera, byl spíše dílem náhody, než promyšleným aktem. Stavební úřad mu totiž zakázal jakýmkoli způsobem plasticky rozčlenit domovní štít<sup>125</sup>.

Wiehl byl při svých stavbách inspirován motivy pocházejícími převážně z renesančního období v Českých zemích, protože podle Jana Kouly „znal Wiehl mimo pražských a plzeňských památek docela málo“<sup>126</sup>. Zpočátku se prvky české neorenesance objevovaly jen na soukromých domech, později se uplatnily i na veřejných budovách, jimiž byly především školy a radnice.

### Dům sochaře Bohuslava Schnircha (Mikovcova ulice)

Návrh na tento dům inspirovaný florentskou renesancí, na kterém je použit i prvek typický pro českou neorenesanci, totiž sgrafito, nakonec provedl v roce 1871 architekt Jan Zeyer.



36) Dům sochaře Bohuslava Schnircha, Mikovcova ulice, Praha

<sup>124</sup> KOULA, J. *Dům architekta A. Wiehla na Václavském náměstí*. 1898, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů a devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 147.

<sup>125</sup> Srov. tamtéž, s. 147.

<sup>126</sup> KOULA, J. *Dům architekta A. Wiehla na Václavském náměstí*. 1898, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů a devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 147.

Činžovní dům v ulici Karolíny Světlé čp. 1035

Navrhl ho spolu se Janem Zeyerem v roce 1876. I tady nalezneme rysy české neorenesance. Hladkou fasádu s tzv. psaníčky a reliéfními medailóny od Myslbeka, sgrafity pokrytou lunetovou římsou od Františka Ženíška inspirovanou domem U minuty (Staroměstské náměstí).



- 37) Činžovní dům v ulici Karolíny Světlé čp. 1035 , Praha
- 38) Dům U minuty, Staroměstské nám., Praha



Dům U Vratislavů, Karolíny Světlé čp. 317.

Tento dům byl postaven v roce 1877 podle návrhu A. Wiehla a J. Zeyera v těsném sousedství domu čp. 1035. Jeho koncepce se šesti polosloupů s korintskými hlavicemi protínajícími obě patra připomíná Palazzo Valmanara ve Vicenze od A. Palladia (1556).



39) Dům U Vratislavů, Karolíny Světlé čp. 317, Praha  
40) Palazzo Valmarana, Vicenza (1556)

### Fara sv. Petra

Tato neorenesanční fara v Biskupské ulici byla postavena v letech 1892-93. Sgrafita na fasádě a lunetové římsy provedl Lád'a Novák podle návrhu Celdy Kloučka<sup>127</sup>.



41) Fara sv. Petra, Praha

### Staroměstská vodárna v Praze

Stará městská vodárna u Karlova mostu čp. 20. s historizujícími figurálními (Ženíšek, Aleš) a ornamentálními (J. Koula) sgrafity z roku 1883, zobrazujícími boj Pražanů se Švédy.



42) Staroměstská vodárny, Praha

---

<sup>127</sup> Srov. SVOBODA, J.E., LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E. *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta*. Praha : Libri, 1997, s. 97.



Dalším Wiehlovým dílem je dům na rohu ulic Na Poříčí a Havlíčkova (1885-86). Na něm můžeme nalézt čtyři sochy jezdců od Antonína Procházky symbolizující starý název ulice – Jezdecká. Jeho štíty jsou inspirovány štíty na radnici v Plzni od Giovaniho Statia z roku 1554.



43) Dům na rohu ulic Na Poříčí a Havlíčkova, Praha



44) Štít na domě na rohu ulic Na Poříčí a Havlíčkova, Praha

45) Štíty na plzeňské radnici

Dalším znakem české neorenesance bylo neomítnuté cihlové zdivo, které Wiehl použil nejen na faře sv. Petra, ale i na činžovním domě ve Zborovské ulici čp. 542. Inspirací mu mohl být renesanční kostel v Kralovicích postavený v letech 1575-81 Floriánem Gispekem z Griesbachu. Tento dům navrhl spolu s Karlem Gemperlem v roce 1885. Do jeho portálu umístil Myslbekovy sochy vojáků z nerealizovaného pomníku na památku osvobození Milána (1848).



46) Činžovní dům ve Zborovské ulici čp. 542, Praha

### Česká spořitelna v Rytířské ulici.

Vytvořil ji spolu s Osvaldem Polívkou v roce 1891. Jde o dvoupatrový čtyřkřídlý blok.

Tato budova byla první velkou manifestací českého městského hospodářství. Spolupracovali na ní s českými sochaři a použili materiál z českých zdrojů.

Předlohou jim byly neorenesanční peněžní ústavy a pozdní benátské renesanční paláce. Arkádová okna, polosloupky mezi nimi a plastiky evokují Ullmannovy stavby.



47) Česká spořitelna, Rytířská ulice, Praha

Dalšími architekty stavicími v českém neorenesančním slohu byli OSVALD POLÍVKA, který je autorem Zemské banky Na Příkopě 20/858. Její stavba byla realizována v letech 1894-96 a výtvarně na ní spolupracovali Celda Klouček a Karel Vítězslav Mašek<sup>128</sup>.



48) Zemská banka, Na Příkopě 20/858, Praha

Dále bratři RIXYOVÉ a jejich dům U rytířů ve Školské ulici u let 1888-89 a dům U černého orla na Malostranském náměstí z roku 1888 ve stylu wiehlovské neorenesance. Na obou můžeme nalézt sgrafita podle kartonů Mikoláše Alše<sup>129</sup>.



49) Dům U černého orla, Malostranské nám., Praha



50) Dům u rytířů, Školská, Praha

<sup>128</sup> Srov. SVOBODA, J.E., LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E. *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta*. Praha : Libri, 1997, s. 96.

<sup>129</sup> Srov. tamtéž, s. 206.



VRATISLAV PACOVSKÝ podle jehož projektu provedl v roce 1892 F. Kindl stavbu Stýblova domu na Václavském náměstí 30/788. Polosloupy obklopující okna v prvním patře jsou inspirována Palazem Thiene ve Vicenze od A. Palladia a G. Romana (1542-54).



51) Detail okna na Stýblově domě, Václavské nám., Praha

52) Detail okna na Palazzo Thiene, Vicenza

C.k. dvorní stavitel A. TEREBA a jeho dům U Sedlerů na Karlově náměstí čp. 288 z roku 1894 s freskami zobrazujícími bájeslovné postavy.



53) Detail domu U Sedlerů, Karlovo nám., Praha

Činžovní dům v Křesomyslově ulici 16/293, jehož plány jsou podepsány stavitelem H. SÝKOROU, byl postaven v roce 1896. Na jeho fasádě členěné arkýři můžeme nalézt freskové obrazy.



54) Činžovní dům v Křesomyslově ulici, Praha

JAN ZEYER je autorem dvou činžovních domů nacházejících se na Janáčkově nábřeží v Praze. Jeden z nich, na rohu s Malátovou ulicí, byl postaven v roce 1890 a je ozdoben freskami zpodobňujícími slavné české krále. Druhý dům z roku 1891 zase připomíná české královny a zajímavá je jeho freska s kněžnou Libuší předpovídající Praze slavnou budoucnost.



55) Činžovní dům na rohu Janáčkově nábřeží a Pavla Švandy ze Semčic, Praha



56) Činžovní dům na rohu Janáčkově nábřeží a Malátovy, Praha



Činžovní dům na Slezské ulici č. 36 byl dokončen v roce 1895 podle projektu JOSEFA BLÁHY. Spojuje české a italské vzory. Bosované zdivo spodních pater a sdružená půlkruhová okna, ve druhém patře opatřena bosovaným ostěním, odkazují na Palazzo Medici-Riccardi ve Florencii. Zakončení lunetovou římsou pokrytou sgrafity zase na českou neorenesanční tvorbu.



57) Činžovní dům na Slezské ulici, Praha  
58) Palazzo Medici-Riccardi, Florencie



59) Detail okna na činžovním domě na Slezské ulici, Praha  
60) Detail okna na Palazzo Medici-Riccardi, Florencie



- 61) Detail okna na činžovním domě na Slezské ulici, Praha  
62) Detail okna na Palazzo Medici-Riccardi, Florencie

Rottův dům na Malém náměstí (1890), jehož sgrafita jsou navržena Mikolášem Alšem, je dílem architekta EDUARDA RECHZIEGELA.



- 63) Rottův dům, Malé nám., Praha

## BEDŘICH OHMANN a RUDOLF KRIEGHAMMER

Autoři přestavby (1896-97) původně barokního domu na Staroměstském náměstí čp. 552 pro pražského nakladatele a knihkupce Alexandra Štorcha. Dnes nese název Štorchův dům a můžeme na něm obdivovat fresky podle kartonů Mikoláše Alše zobrazující svatého Václava na koni, nad nímž krouží pták jako symbol svobody národa.



64) Štorchův dům, Staroměstské nám., Praha

## JOSEF FANTA

Hlávkovy domy ve Vodičkově ulici z let 1886-89 nám představují charakteristický znak české neorenesanční architektury – štít. Ten je tu použit, přestože neplní svou původní funkci. V renesanci se stavěly domy se štíty kvůli zakrytí střechy. V Českých zemích se i v období renesance objevují domy mající středověký půdorys, jsou postaveny na úzkých hlubokých parcelách. Tento moment ji také odlišuje od italské renesanční architektury, která parcelovala jiným způsobem. U nás bylo využito starého základu, na nějž se pouze dal renesanční plášť.

V mnoha případech v 19. století bylo však štítů užíváno ryze z estetických, dekorativním důvodů.



65) Hlávkovy domy, Vodičkova ulice, Praha



Vrchnímu inženýrovi ANTONÍNU JÜNGLINGOVI byl předlohou pro řešení oken nádraží Praha- střed (1845) římský Palazzo Cancellaria. Konzolové římsy obou rizalitů jsou zase převzaté z florentské renesance<sup>130</sup>.



66) Palazzo Cancellaria, Řím  
67) Masarykovo nádraží, Praha

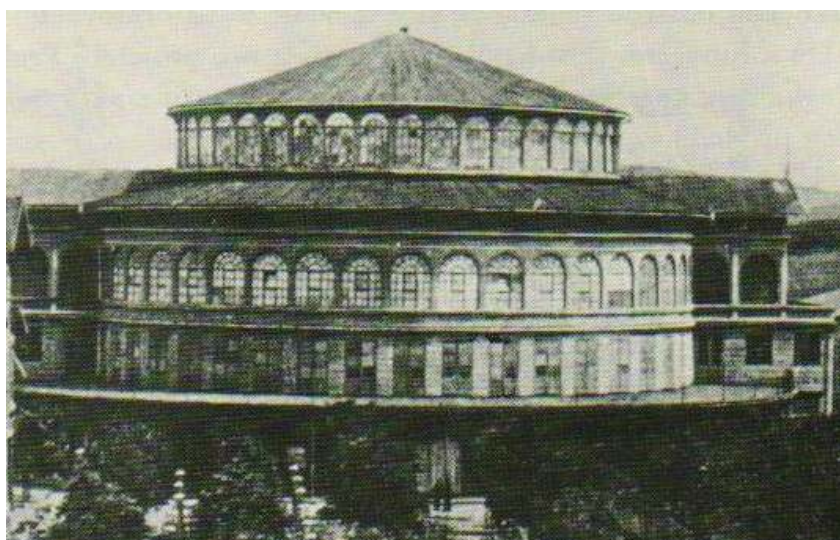
<sup>130</sup> Srov. POCHE, E. (ed.). *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Praha : Panorama, 1980, s. 101.

## JOSEF NIKLAS

### Novoměstské divadlo

Během 19. století se v Praze objevilo také několik divadelních scén majících podobu arény. Šlo o nekryté objekty, využívané za letního počasí, kde se divák mohl nejen dívat na hru samou, ale kochat se i okolním prostředím. Jedním z nich bylo Novoměstské divadlo v neorenesančním slohu navržené Josefem Niklasem, postavené v letech 1858 – 1859. Ten se zřejmě inspiroval oblým tvarem Semperovy opery v Drážďanech. Stálo na místě dnešní Státní opery a divák zde mohl spatřit české opery i činohru. Divadlo bylo sice určeno jen letnímu provozu, ale svým zastřešením dávalo přeci jen větší možnosti pro své využití.

Tato letní divadla byla určena širokému obecnstvu. Celková kapacita takové arény se mohla pohybovat až kolem čtyř tisíc diváků. Architekt Niklas se stal autorem i dalších dvou arén. Jednou byla vinohradská Pštroska a druhou Aréna na hradbách (u Václavského nám.).



68) Již neexistující Novoměstské divadlo v Praze

Další českou scénou bylo Nové české divadlo, které bylo důmyslným systémem zastřešeno. Vzniklo roku 1876, aby pomohlo vyřešit krizi s průtahy se stavbou Národního divadla. Autorem této dřevěné stavby s cihlovou podezdívkou byl Antonín Baum. Další byla Aréna v Kravíně, postavená roce 1868 na pražských Vinohradech.

Na konci 19. století vznikly v Praze arény i na dalších místech. Letní divadlo na Královských Vinohradech, Aréna na Smíchově, Pištěkova aréna na Vinohradech, Letní divadlo U české koruny v Holešovicích ad.

Nejen v českých zemích ovšem rostla obliba otevřených divadelních scén. V šedesátých a sedmdesátých letech 19. století se objevuje i ve Florencii tendence stavět otevřená divadla jako protiklad tradičním uzavřeným sálům. Přestože jsou sezónní a nemohou tak plně konkurovat klasickým divadlům, hrají velmi podstatnou roli. Nabízejí totiž divákům alternativu a vycházejí vstříc jejich požadavkům a přáním.

Již v roce 1818 bylo postaveno první otevřené divadlo, „Arena Goldoni“, které mělo kapacitu 1500 diváků. Postavil ho Luigi Gargani podle návrhu Antonia Corazziho.

V otevřených divadlech se nehrála jen dramata. Byla zde k vidění vystoupení všeho druhu. Kouzelnické večery, akrobatická vystoupení ad.

Nová krytá divadla se zas až tak mnoho nestavěla. Většinou se zastřešila ta „stará“, již otevřená. K tomuto řešení přistupovali nejen z finančních důvodů, ale také proto, aby neztratili obecnost, které již bylo zvyklé sem chodit a nakonec nemuseli žádat ani o povolení pro vystavení divadla, protože parcely, na nichž arény stály, byly již takto zkolaudované. Tak tomu bylo například s arénami Politeama Fiorentino, Arena Nazionale, Arena Morini, Arena Goldoni. Většina z nich funguje dodnes, avšak mají změněná jména.

## 7 Neorenesanční Florencie a její architekti

Nejvýznamnějším architektem stavicím ve Florencii v neorenesančním slohu byl Giuseppe Poggi. Narodil se 3. dubna 1811 ve Florencii, kde také potom v letech 1828 - 1835 studoval na Accademia di Belle Arti. V roce 1838 začíná pracovat jako architekt a díky svému otci notáři získává bohatou klientelu. Ve čtyřicátých a šedesátých letech podnikl cesty do Francie, Anglie, Belgie a dalších zemí.

Jeho profesorem na Akademii byl Niccoló Gaspero Paoletti. Tento významný architekt 18. a 19. století čerpal inspiraci hlavně ze století šestnáctého a ovlivnil většinu architektů 19. století, ať už svým působením na Akademii krásných umění nebo přímo prostřednictvím svých děl. Paoletti hledal spojení mezi neoklasickou a toskánskou architekturou. Mezi jeho nejvýznamnější žáky patří Pasquale Poccianti, který pak sledoval neoklasickou linii, a právě i Poggi, který byl ovlivněn jak renesancí první poloviny 15. století, tak přísným klasicismem. Inspiroval se Bramentem, Rafaelem, Baldassarrem Peruzzim, Antoniem da Sangallo, Iacopem Sansovinem, Michele Sanmichelim, Giuliem Romanem, Galeazzem Allesim Palladiem a dalšími.

Poggiho klasicismus, který v Toskánsku navazoval spíše na osvícenský „vignolismus“ než na manýrismus, se rozplývá v neocinquecentu<sup>131</sup>. Slučuje toskánsko-římskou školu s padánsko-benátskou školou 16. století.

„V myšlenkách Poggiho je ještě dlouho předtím, než dostane obrovskou příležitost rozšířit Florencii, nové město nesoucí znaky přísného, ušlechtilého a dokonalého klasicismu a půvabného souboru „krásných forem“ renesanční architektury...“<sup>132</sup>.

Historik umění Emilio Lavagnino říká, že zpočátku Poggi „pokračoval v tvorbě podle Pocciantiho neoklasických a puristických názorů... ve skutečnosti ale poté, co tvořil v neoklasickém slohu... přejímá a po celý svůj život zachovává způsoby tvorby v podstatě „sangallovské“<sup>133</sup>.

A i takto je definována bipolarita v Poggiho díle: „Na jedné straně neoklasické matrice, na druhé tradice neocinquecenta, to vše očištěné od klasického akademismu Paolettiho a

---

<sup>131</sup> Označení pro sloh inspirující se italskou architekturou 16. století.

<sup>132</sup> MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 28.

<sup>133</sup> CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 57.

Pocciantiho“<sup>134</sup>. Poggi se inspiroval slohy minulosti i proto, že nevěřil, že by bylo možné stavět ve zcela novém a originálním slohu.

Když bylo rozhodnuto o zvětšení Florencie jako hlavního města, byl G. Poggi ceněným architektem na vrcholu své profesionální kariéry. Absolvoval cestu po Evropě (1845-1846), kde se inspiroval zahraniční architekturou.

Poggi měl to štěstí, že mu v kariéře pomohl jeho bratr a že se dokázal seznámit s těmi správnými a vlivnými lidmi. V roce 1860 mu jeho bratr, senátor Enrico, pomohl získat zakázku v Turíně na přestavbu náměstí San Carlo. K její realizaci sice ve skutečnosti nakonec nedošlo, ale Poggi tím získal jméno architekta operujícího na národní úrovni. Těžil nejen ze svých známostí, ale i ze zkušeností, které nasbíral v zahraničí.

Účastnil se také bitvy u Curtatone, což mu pomohlo získat kontakty u budoucí politické vrstvy, která řídila město po jeho připojení k Itálii. Měl kontakty s nejvyšším hodnostářem Florencie, Giuliem Carobbim, kterému poslal dopis, v němž se zmiňuje o svých návrzích na tržiště. Ten mu pak odpovídá 26. října 1864, že jeho díla by ve Florencii rozhodně neměla chybět<sup>135</sup>.

Giuseppe Poggi je známý hlavně vytvořením florentské okružní ulice na místě zbořených hradeb. Jak již bylo řečeno, toto místo se mělo stát jakousi „svatou cestou“, jejíž jednotlivé části měly upomínat na významné historické osobnosti, ať už italské nebo florentské.

---

<sup>134</sup> CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 60.

<sup>135</sup> Srov. tamtéž, s. 34.



## Piazza Cesare Beccaria

Když se vydáme na sever od řeky Arno, dojdeme ke kruhovému náměstí, jež se nachází přímo na místě bývalých hradeb. Giuseppe Poggi ho tu vystavil v letech 1865 - 1874. Ve svém středu má jednu z bran, v tomto případě „Porta alla Croce“, kterou Poggi zachoval jako architektonickou památku.

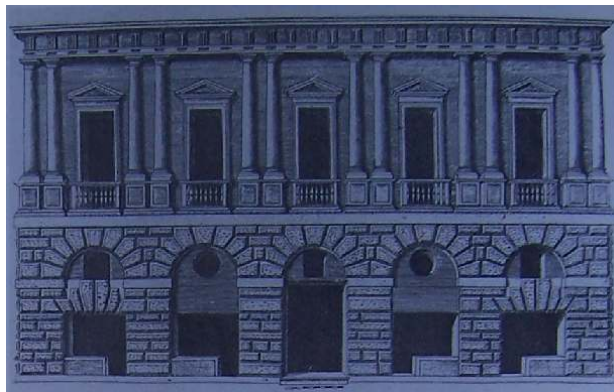
Sedm domovních bloků jež tvoří toto náměstí jsou inspirované County Fire Office na Regent Street v Londýně. Vysoké přízemí budovy tvořené bosovaným zdivem je určené pro výklady obchodů. Nad ním můžeme vidět polosloupky v korintském stylu, které protínají dvě horní patra. Za balustrádou je pak odsazeno poslední podkrovní patro.

Kromě londýnské inspirace tady vidíme podobnost s Casa di Raffaello v Římě od Donata Bramanta.



69) County Fire Office, Londýn

70) Piazza Cesare Beccaria, Florencie



71) Piazza Cesare Beccaria, Florencie

72) Casa di Raffaello, Řím

### Piazza Massimo D'Azeglio

Pár metrů směrem na západ od bývalých hradeb narazíme na náměstí zasvěcené italskému spisovateli, malíři a politikovi Massimu D'Azeglio. Vyznačuje se obdélníkovým půdorysem a najdeme zde několik neorenesančních budov. Jeho urbanistickou koncepci vypracoval Luigi Del Sarto po roce 1865.

Tento činžovní dům č. 20 je dekorován freskovou malbou, která v prvním patře imituje trojúhelníkové frontony.



73) Piazza D'Azeglio č. 20, Florencie

Podobnost s tolik obdivovaným Palazzo Farnese můžeme vidět na rozích budovy č. 22, které jsou opatřeny zubovitě se střídajícím bosovaným zdivem, ornamentálně ozdobenou korunní římsou a okny, která jsou v prvním patře opatřena trojúhelními frontony, v přízemí pak okenní edikulou na konzolách s rovnou nadokenní římsou.



74) Piazza D'Azeglio č. 22, Florencie





75) Detail korunní římsy domu na Piazza D'Azeglio č. 22, Florencie  
76) Detail korunní římsy na Palazzo Farnese, Řím



77) Detail domu na Piazza D'Azeglio č. 22, Florencie  
78) Detail Palazzo Farnese, Řím

### Piazza Frà Girolamo Savonarola

Toto náměstí se nachází v místě, které bylo v minulosti mimo opevněné centrum. Obdélníkovému náměstí vévodí socha italského mnicha a reformátora Girolama Savonaroly.

Tady, stejně jako na náměstí D'Azeglio, je patrné, že Poggi byl okouzlen Londýnem a jeho náměstími se stromy, kde se mohou setkávat lidé a kolem něhož jsou obytné domy.

### Piazza delle Libertà

Na tomto obdélníkovém náměstí, které dnes tvoří jeden z hlavních florentských dopravních uzlů můžeme nalézt bývalou městskou bránu (Porta San Gallo), fontánu, ale také triumfální oblouk z roku 1738 - 40 od Jeana N. Jadota.

Náměstí vzniklo v letech 1865 - 75 podle návrhu Giuseppe Poggiho a je uzavřeno skupinou šesti budov. Na první pohled zaujmou, ve Florencii nemající obdobu, oranžové fasády neorenesančních domů s podloubím tvořeným sloupy v dórském stylu, které připomínají spíše severská města Piemontu<sup>136</sup>. I toto náměstí je důkazem toho, že se G. Poggi snažil svou architekturu „odprovincionalizovat“.



79) Piazza della Libertà, Florencie

---

<sup>136</sup> Srov. tamtéž, s. 21.

### Piazza dell'Indipendenza

V místech, kde se opevnění začíná pomalu stáčet opět směrem k řece, leží náměstí obdélníkového tvaru. Opět je určené k setkávání lidí. Je lemováno neoklasicistními, ale i neorenesančními budovami.



80) Piazza Indipendenza 15, Florencie



81) Piazza Indipendenza, Florencie

Dále se podél hradeb přenášíme k bývalé pevnosti „Fortezza da basso“ přes řeku Arno, abychom se dostali velkým obloukem kolem paláce Pitti až k nejvýznamnějšímu náměstí, které Poggioho tolik proslavilo – Piazzale Michelangelo.

## Piazzale Michelangelo

Z tohoto náměstí, jež se nachází na kopci blízko kostela San Miniato je nádherný pohled na Florencii.

„Po pravdě řečeno je Piazzale Michelangelo především okázalým a dominantním balkónem, který Poggi vymyslel a vytvořil, aby uspokojil svou pýchu architekta italské metropole“<sup>137</sup>.

Tímto náměstím chtěl Giuseppe Poggi vzdát hold velkému renesančnímu umělci Michelangelu Buonarroti. Proto je v jeho středu umístěna bronzová socha Davida od Giovanniho Dupré z roku 1873, kopie právě Michelangelova originálu a kolem ní kopie jeho soch alegorií Noci a Dne, Soumraku a Úsvitu z Medicejské kaple. Zamýšlel tady také zřídit Michelangelovo muzeum. To se mu povedlo jen z části. Jemu původně určená neorenesanční budova stojí na vyvýšeném místě nad náměstím. Avšak nikdy se z ní nestalo muzeum. Stejně jako v minulosti, kdy se tady scházeli florentští intelektuálové, slouží i dnes jako kavárna (Loggia-Caffè). To jí ovšem neubírá nic na její kráse. Byla postavena v letech 1870- 1875 a její průčelí členěné dórskými sloupy je inspirováno Palladiovou bazilikou ve Vicenze.



82) Loggia Caffè, Piazzale Michelangelo, Florencie



83) Palazzo della Ragione, Vicenza

---

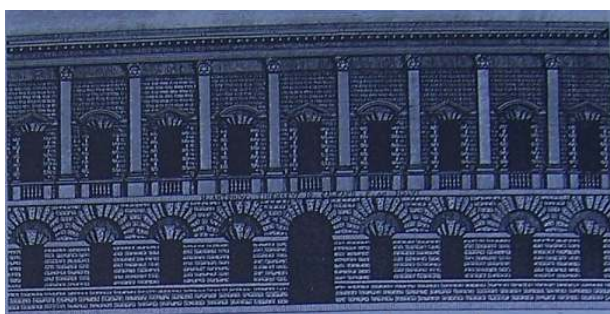
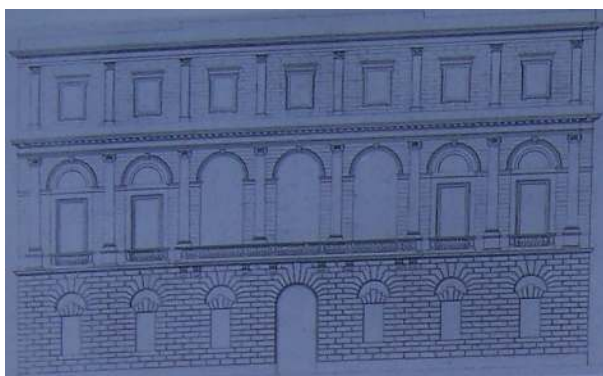
<sup>137</sup> Tamtéž, s. 24.



## GIUSEPPE POGGI

### Palazzo Calgagnini

Tento palác byl postaven v roce 1857 podle návrhu Giuseppe Poggiho na objednávku markýze Manfredi Calcagniniho. Jeho monumentální přízemí je inspirované palácem Thiene od A. Palladia ve Vicenze, první patro je členěno iónskými sloupy. Další znaky odkazují na Rafaela, Sansovina a Sanmicheliho. Ve stavbě se propojuje klasicismus s renesancí 16. století<sup>138</sup>.



84) Palazzo Calgagnini, Florencie

85) Palazzo Thiene, Vicenza

86) Palazzo Calgagnini, Florencie

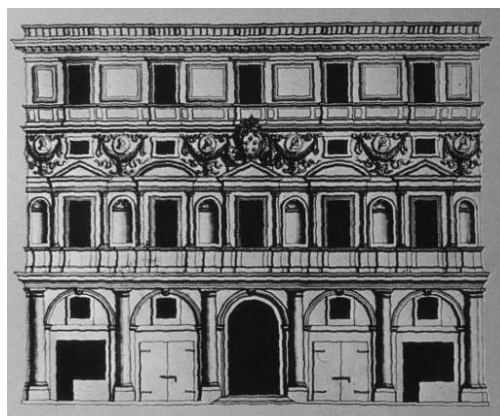
---

<sup>138</sup> Srov. MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 133.

## Palazzo Favard

Tento palác s arkádou obrácenou k řece Arno, terasou a okny v přízemí s dórskými a v patře s iónskými sloupy, je obklopen zahradou. Byl postaven Giuseppem Poggim v roce 1857 na objednávku baronky Fiorelly Favard.

Budova nese znaky klasicismu konce 18. století, ale také morfologii děl Rafaela – její okna jsou inspirována florentským Palácem Pandolfini od Rafaela. Balustráda zase Palácem Dell'Aquila v Římě, taktéž od Rafaela. Podobné řešení portiku můžeme vidět na Palazzo Chiericati ve Vicenze od A. Palladia (1550-57). Na této stavbě se definitivně formuje Poggiho „classicismo neorinascimentale“ (neorenesanční klasicismus). Tento styl, který již není regionální, ale národní, je znakem většiny jeho významných staveb ve Florencii<sup>139</sup>.



- 87) Palazzo Favard, Florencie
- 88) Palazzo Chiericati, Vicenza
- 89) Palazzo Pandolfini, Florencie
- 90) Palazzo Dell'Aquila, Řím

---

<sup>139</sup> Srov. tamtéž., s. 132.



### Villa Oppenheim-Cora

Tato vila byla postavená v letech 1870-71 podle návrhu Giuseppe Comparini Rossiho a Giuseppe Poggiho pro finančníka Gustava Oppenheima. Fasáda této budovy kubického tvaru je inspirována architekturou 16. století.



91) Villa Oppenheim-Cora, Florencie

### Villa-Museo Stibbert

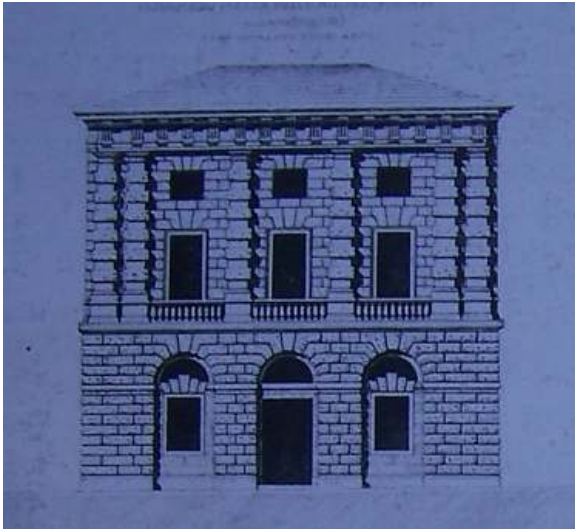
V letech 1880-88 si nechal Federico Stibbert zrekonstruovat svou vilu. Nejprve vše konzultoval s G. Poggim, ale konečným návrhem a realizací byl pověřen Gaetano Fortini. Tato vila je zajímavá svou věží, typickou pro italská venkovská sídla.



92) Villa-Museo Stibbert, Florencie

Piazza San Niccolò

Budovy na tomto náměstí byly postaveny v letech 1865-73. Jsou inspirovány palácem Thiene ve Vicenze od A. Palladia (1542-56).

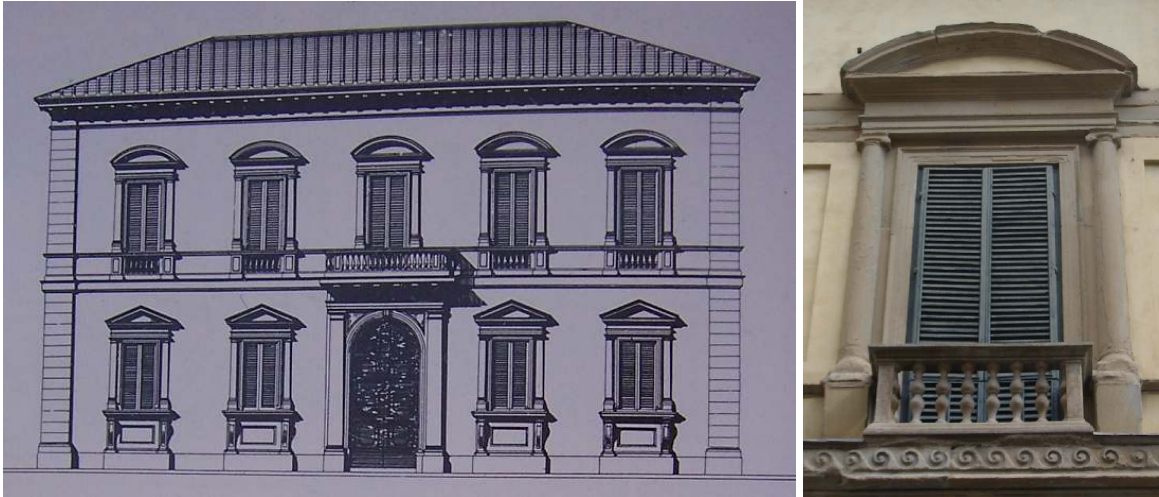


93) Dům na Piazza San Niccolò, Florencie

94) Palazzo Thiene, Vicenza

## TITO BELLINI

Palazzina Marchinesi byla postavena v roce 1878 ve Via della Mattonaia. Okna v prvním patře jsou opět inspirována florentským palácem Pandolfini od Rafaela



95) Palazzina Marchinesi, Via della Mattonaia, Florencie  
96) Detail okna Palazza Pandolfini, Florencie

Dům ve Via dei Lamberti z roku 1899 upoutá svou výraznou bosází v přízemí, která odkazuje na palácovou architekturu rané florentské renesance.

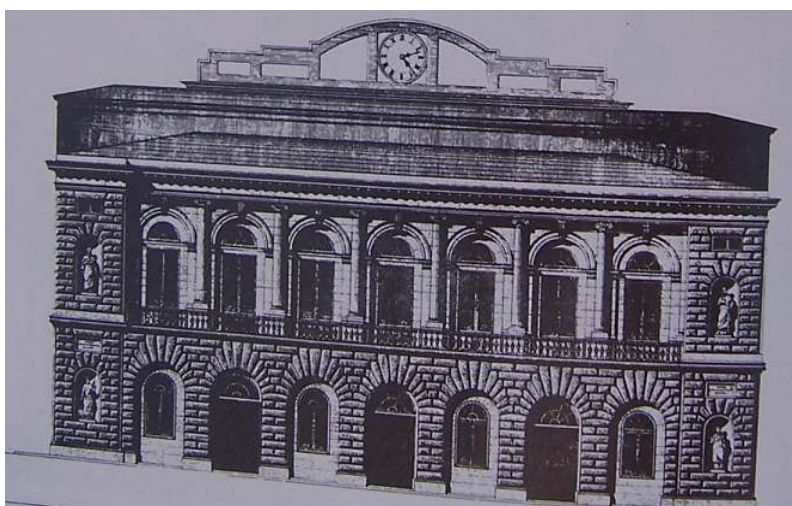


97) Dům ve Via dei Lamberti, Florencie



## TELEMACO BUONAIUTI

Je autorem Politeama Fiorentina (později Vittorio Emanuele, dnes Teatro Comunale). Toto divadlo vzniklo v letech 1861-1863 a bylo znovuotevřeno v roce 1865 po požáru. Jeho původní vzhled se nezachoval také kvůli bombardování v roce 1944. Ostění z bosovaného zdiva v přízemí divadla je v horní části elipsovité zakončeno stejným způsobem jako u Palazza Farnese v Římě.

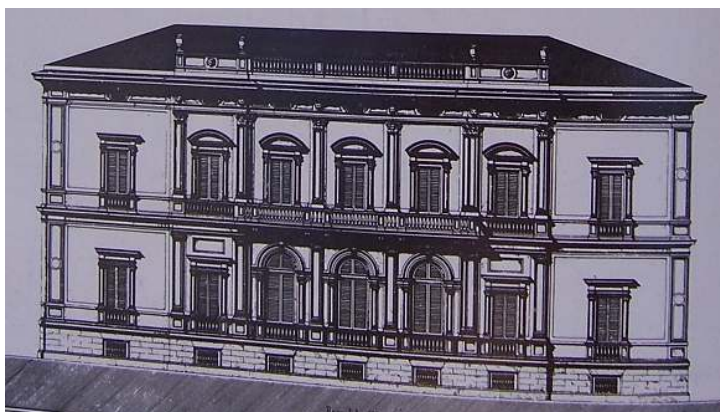


98) Politeama Fiorentina, Florencie

99) Detail Palazza Farnese, Řím

## PIETRO COMPARINI

Průčelí Palazza Sarzana-Fici z roku 1885 stojící na florentském nábřeží je členěno dórskými a korintskými sloupy.



102) Palazzo Sarzana-Fici, Florencie

## CARLO CALDERINI

Villino Palanca byla postavena v roce 1878 ve Via della Scala. I tady můžeme nalézt podobnost s Palazzo Farnese - „zubovitá“ bosáž na rozích vily a tvar oken v přízemí a prvním patře.



100) Villino Palanca, Via della Scala, Florencie  
101)Detail Palazza Farnese, Řím

## FELICE FRANCOLINI

Palazzino D'Ancona na Piazza D'Azeglio z roku 1879. Výrazná bosáž v přízemí odkazuje k rané florentské renesanci.

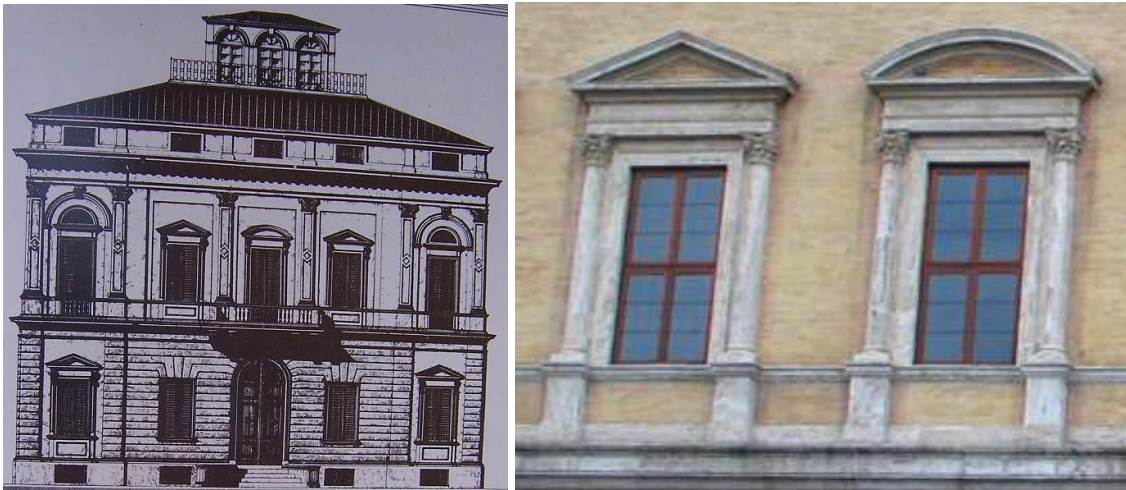


103)Palazzino D'Ancona, Piazza D'Azeglio, Florencie



GAETANO ROMANELLI

Villa Lazzeri na Viale Macchiaveli z roku 1883. Střídající se trojúhelné a oválné frontony nad okny v prvním patře ukazují motiv Palazza Farnese v Římě.



104) Villa Lazzeri, Viale Macchiaveli, Florencie

105) Detail Palazza Farnese, Řím

Tento dům kubického tvaru na Via Calimala ve Florencie má na své fasádě pro Itálii ne zas až tolik typickou freskovou výzdobu.



106) Dům na Via Calimala, Florencie

VINCENZO MICHELI

Palazzina Targioni ve Via degli Speziali, která vznikla v letech 1892-93, je v posledním patře ozdobena freskovými obrazy.



107) Palazzina Targioni, Via degli Speziali, Florencie



108) Detail Palazziny Targioni, Via degli Speziali, Florencie



Arcone di Piazza, Portico Gambrinus

Tento palác členěný v přízemí dórskými a v patře iónskými polosloupky, ukončený balustrádou, kompozičně odpovídá benátské knihovně (Biblioteca Nazionale Marciana) od I. Sansovina. Ve svém středu má obrovský triumfální oblouk. Dokončen byl v roce 1895 podle návrhu architekta Vincenza Micheliho.



109) Biblioteca Nazionale Marciana, Benátky  
110) Palác na Piazza della Repubblica, Florencie



111) Palác s „Arcone“ na Piazza della Repubblica, Florencie

Triumfální oblouky byly vůbec v této době velmi oblíbené. Římské vítězné oblouky, jako symboly moci a vítězství se začaly objevovat již od poloviny 18. století. Například Arco di Trionfo ve Florencii na dnešním Piazza della Libertà od Jeana N. Jadota. Byl postaven v letech 1738-40. Tento triumfální oblouk je inspirován Konstantinovým obloukem v Římě. Stal se inspirací pro oblouk na Palazzo Esposizioni v Římě z roku 1877.



- 112) Arco di Trionfo, Piazza della Libertà, Florencie
- 113) Konstantinův oblouk, Řím
- 114) Palazzo Esposizioni, Řím

Počátkem 19. století se začínají triumfální oblouky vyskytovat i v Českých zemích a v Rakousku. Bývalý rakouský vojevůdce, kníže Jan I. Josef z Lichtensteinu si na svém lednicko-valtickém panství nechal v letech 1810 – 1812 vystavit Dianin chrámek<sup>140</sup>, lovecký zámeček koncipovaný jako triumfální oblouk v korintském řádu. Celková koncepce vychází z Titova oblouku, reliéfy pak z oblouku Septima Severa a figury z Konstantinova oblouku.



115) Dianin chrámek, Lednicko-Valtický areál

116) Titův oblouk, Řím

Další stavbou z let 1810 – 1817 byla kolonáda na Rajstně, která v sobě propojuje triumfální oblouk s kolonádou. Sochy zde představují stavebníka s bratry a otcem v antických řízách<sup>141</sup>. Obě tato díla jsou prací architektů J. Hardmutha a Josefa Kornhäusela.

Po porážce Francie byl císař František I. vítán v mnoha městech, kde byly na jeho počest vztyčovány provizorní triumfální oblouky. Poprvé se tak stalo 16. června 1814 ve Vídni. Poté například v roce 1820 při příležitosti Opavského kongresu nebo v roce 1836 před Staroměstskou radnicí, když byl v Praze slavnostně korunován Ferdinand V.

Když měl panovník se svou chotí zavítat do Brna, chtělo město zakrýt Židovskou bránu kulisou triumfálního oblouku. Nakonec se však přistoupilo pouze k „vylepšení“ brány dvěma obelisky. O rok později byla zbořena a na jejím místě vystavěna nová Ferdinandova brána (velmi strohá). Další slavobrány byly postaveny u Jihlavy (1835), ve Znojmě a v Brně.

<sup>140</sup> Diana byla římskou bohyní lovu. Zobrazována s lukem, jedoucí na dvoukolovém voze taženém jeleny a doprovázena psy.

<sup>141</sup> Srov. ZATLOUKAL, P. *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2002, s. 153.



## Závěr

Tato práce měla za cíl uchopit neorenesanční architekturu v kulturně-historickém kontextu 19. století, a tak alespoň částečně odhalit její propojení s tehdejší společností, jejími myšlenkami, hodnotami, schopnostmi vyrovnávat se se změnami, ale také najít momenty vedoucí k návratu k renesančnímu období. Snažila se ukázat jak kritické tak obdivné pohledy na historizující, tedy i neorenesanční architekturu, které se až v posledních letech dostalo jisté revalvace.

V její obrazové části jsme mohli vidět konkrétní příklady neorenesančních staveb v Praze a Florencii a jejich inspirační zdroje z italské renesanční architektury 15. – 17. století.

Architektura může významně ovlivnit člověka, protože je součástí jeho každodenního života. Podle filozofa Martina Heideggera potřebuje člověk k tomu, aby „bydlel“, žít ve významuplném prostředí, kterému rozumí. Nést symboly je podle něj úlohou umění. A právě toto poskytovala lidem historizující architektura, protože nesla významy, kterým rozuměli a to jim pomohlo orientovat se v prostředí, ve kterém žili a identifikovat se s ním.

Návrat k architektonickým slohům minulosti byl způsoben rozporuplností doby, pro níž byla minulost něčím dokonalým, ale zároveň něčím, od čeho je třeba se distancovat. Pomohla člověku překonat propast mezi dobou před průmyslovou revolucí a po ní. Mezi dobou, kdy nacházel oporu ve víře a byl zvyklý na jiný styl života a dobou, kdy se musel spolehnout pouze na své schopnosti – umožnila totiž člověku žít zároveň v minulosti i přítomnosti. S hrála také důležitou roli při snahách o vybudování národních států.

Pro případné odsouzení jakéhokoli uměleckého díla, a tedy i toho architektonického, je nezbytné nahlédnout o něco dále, naučit se v umění „číst“ a tím ho pochopit. A i když se dá historizující architektuře mnohé vytknout, musíme si uvědomit, že byla v 19. století jakousi „pomocnou rukou“ pro člověka, který zažíval onu velkou změnu, která ho uváděla do světa, v němž se musel „naučit žít“.

## Resumé

Návrat k architektonickým slohům minulosti byl způsoben rozporuplností doby, která vnímala minulost jako něco dokonalého a nedostižného, ale zároveň se od toho distancovala. Architektura napomohla tomu, aby lidé překonali jakousi propast mezi dobou před průmyslovou revolucí a po ní. Dobou, kdy se člověku změnil způsob jeho dosavadního života. To, že měl kolem sebe z technického hlediska moderní stavby, které odkazovaly na minulost, mu mohlo dávat pocit, že žije zároveň v minulosti i přítomnosti.

Tato práce má za cíl uchopit neorenesanční architekturu v kulturně-historickém kontextu 19. století, a tak alespoň částečně odhalit její propojení s tehdejší společností, jejími myšlenkami, hodnotami, schopnostmi vyrovnávat se se změnami, ale také najít momenty vedoucí k návratu k renesančnímu období. Snaží se ukázat jak kritické tak obdivné pohledy na historizující, tedy i neorenesanční architekturu, které se až v posledních letech dostalo jisté revalvace.

Její první část nastiňuje historickou a kulturní situaci 19. století v obou zemích proto, aby bylo snazší pochopit ideové zdroje neorenesance. Představuje názory odborné veřejnosti na problematiku historismu, který byl a je vyzdvihován i zatracován. Přitom se zaměřuje na Prahu a Florencii. Snaží se odkrýt důvody, proč byla právě renesance v těchto zemích tolik obdivována a stala se jedním z hlavních inspiračních zdrojů pro architekturu 19. století.

Ve druhé, obrazové části práce jsou uvedeny příklady neorenesančních staveb v Praze a ve Florencii s akcentem na jejich inspirační zdroje z období renesance.

## Summary

The recovery of the historicist styles was caused by the inconsistency of the period that took the past as something perfect and incomparable, but at the same time wanted to be distanced from it. Architecture helped the people to cross the chasm between the period before and after the industrial revolution. The fact that one had around him modern buildings, in technical sense, that cited the past, could give him a feeling that he lived in the past and present at the same time.

This thesis would like to present the architecture in the cultural and historical context of the 19th century and show at least a little bit of its connections with the society, ideas, preferences and abilities to face up to changes, and as well as to find the moments that led to the comeback of the renaissance period. It tries to show both critical and adoring views on historicist architecture that was appreciated in recent time.

The first part of the thesis presents the historical and cultural situation in both countries because this fact could help to understand the ideological origins of the neo-renaissance architecture. It shows the opinions of the specialists on the historicist architecture. The thesis is focused on Prague and Florence and tries to discover the reasons why the renaissance style was in these countries so admired and become one of the greatest inspiration for the architecture of the 19th century.

The second part of the thesis shows the pictures of the most important neo-renaissance buildings in Prague and Florence with the accent on the inspirational origins from the renaissance period.

## Seznam vyobrazení

Archiv doc. PhDr. Pavla Vlčka:

4 , 5, 6, 8, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 68.

Archiv autorky:

9, 16, 17, 24, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 65, 73, 75, 77, 80, 81, 91, 92, 97, 106, 107, 108, 110, 111.

71, 72, 84, 85, 86, 87, 93.

Vyobrazeno v: MOROLLI, Gabriele (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 27-30.

82, 112, 114

Vyobrazeno v: DE FUSCO, Renato. *Storia dell'arte in Italia. L'architettura dell'Ottocento*. Torino : Utet, 1980, s. 183, 128, 145.

95, 98, 100, 102, 103, 104,

Vyobrazeno v... CRESTI, Carlo, ZANGHERI, Luigi. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. 256, 264, 297, 302, 295, 361.

1) Vyobrazeno v: BAŽANT, Jan. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 108.

2) Dostupné na

<http://www.laboratorioroma.it/Passeggiate%20romane/I%20Palazzi/I%20Palazzi.htm>, on-line: 9.12. 2007.

3) Dostupné na <http://www.comune.fi.it/home.htm> on-line: 9.12. 2007.

7) Dostupné na ([http://www.lifestyle-living.at/datei\\_upload/7\\_ap\\_links.jpg](http://www.lifestyle-living.at/datei_upload/7_ap_links.jpg) on-line: 11.12. 2007.

10) Dostupné na <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/grafica-marta/foto12.jpg> on-line: 11.12. 2007.

22) Dostupné na (<http://www.posterspoint.com/laminas/lid/a/AP320.jpg>, on-line: 10.12.2007.

31) Dostupné na <http://pametihodnosti.cz/foto/objekty/3884.jpg>, on-line: 19.11.2007.

32) Dostupné na [http://www.icom-oesterreich.at/2007/grafik/presse\\_khm.jpg](http://www.icom-oesterreich.at/2007/grafik/presse_khm.jpg), on-line: 19.11.2007.

40) Dostupné na

(<http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/hd/schloss/palladio.htm> , on-line: 9.12.2007.

- 45) Dostupné na <http://www.obrazky.cz/detail?id=eJyFjLFuwyAUAHf%2Bo94MPJI4pBLKfKWKIkfq0CYbxQ%2BDBLYD1FX89a0ide5www13%2B7uawoLDi%2BBJ%0Ad4M3WNk0RgW7KhecFMjK%2BIAwKaIyIq6U6ZUxm7AT9BnWxpcHNQt7GvOxZ2X8HmqnQxC09/b/pv/y%0AHTLnc6kTZkwz1mahrsRAYAME%2BC/rv42PusdMJ28y6mQcNWNkPu9nfnk76vuhGVIONb3FQ3tsHtnN%0A78BPa7y19cf5fL3Irr0SEJLljbSfsG2A7/h2pUHADwQjWHM%3D%0A>, on-line: 18.11. 2007.
- 52) Dostupné na <http://palladio.ashmultimedia.com/images/4.jpg>, on-line: 4.10. 2007
- 58) Dostupné na [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it), on-line: 5.11. 2007.
- 60) Dostupné na [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it), on-line: 8.11. 2007.
- 62) Dostupné na [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it), on-line: 5..11. 2007.
- 64) Dostupné na [http://www.aneris.cz/images/praha/05\\_stare\\_mesto/057.JPG](http://www.aneris.cz/images/praha/05_stare_mesto/057.JPG), on-line: 10.12. 2007.
- 66) Dostupné na ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Parione\\_-\\_palazzo\\_Riario\\_o\\_Cancelleria\\_nuova\\_1628.JPG/800px-Parione\\_-\\_palazzo\\_Riario\\_o\\_Cancelleria\\_nuova\\_1628.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Parione_-_palazzo_Riario_o_Cancelleria_nuova_1628.JPG/800px-Parione_-_palazzo_Riario_o_Cancelleria_nuova_1628.JPG)), on-line: 19.11. 2007.
- 67)  
Dostupné na <http://www.casinohappyday.cz/images/fotogalerie/praha-mn-e.jpg>, on-line: 19.11. 2007.
- 69) Dostupné na ([http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Office\\_buildings\\_in\\_London](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Office_buildings_in_London)), on-line: 9.12. 2007.
- 70) Dostupné na (<http://www.zoomedia.it/Firenze/storia/1900/liberazione/index.html>), on-line: 9.12. 2007.
- 74) Dostupné na [http://www.morelli.it/albumfoto/a\\_cornicione\\_farnese.jpg](http://www.morelli.it/albumfoto/a_cornicione_farnese.jpg) , on-line: 10.12. 2007.
- 76) Dostupné na [http://www.morelli.it/albumfoto/a\\_cornicione\\_farnese.jpg](http://www.morelli.it/albumfoto/a_cornicione_farnese.jpg), on-line: 10.12. 2007.
- 78) Dostupné na [http://gardkarlsen.com/rome\\_italy.htm](http://gardkarlsen.com/rome_italy.htm), on-line: 10.12. 2007.
- 79) /[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Piazza\\_della\\_libert%C3%A0,\\_portici.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Piazza_della_libert%C3%A0,_portici.JPG), on-line: 8.12.2007.
- 83) Dostupné na <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/palladio/basilica.jpg>, on-line: 2.12. 2007.
- 88) Dostupné na [http://www.italiantourism.com/fotoenit/prew\\_2100000075591.jpg](http://www.italiantourism.com/fotoenit/prew_2100000075591.jpg), on-line: 10.12. 2007.



89) Dostupné na ([http://farm1.static.flickr.com/103/279140432\\_41c5077106.jpg](http://farm1.static.flickr.com/103/279140432_41c5077106.jpg) , on-line: 10.12. 2007.

90) Dostupné na ([http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Home%20Page%20Docenti\\_file/Antinori/Raffaello/13%20Roma,%20%20palazzo%20Branconio%20dell'Aquila%20nel%20sec.%20XVII.jpg](http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Home%20Page%20Docenti_file/Antinori/Raffaello/13%20Roma,%20%20palazzo%20Branconio%20dell'Aquila%20nel%20sec.%20XVII.jpg), on-line: 9.12. 2007.

94) Dostupné na [http://www.sitiunesco.it/pix/vicenza/palazzo\\_thiene.jpg](http://www.sitiunesco.it/pix/vicenza/palazzo_thiene.jpg), on-line: 6.11. 2007.

96) Dostupné na [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Palazzo\\_Pandolfini%2C\\_dettaglio.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Palazzo_Pandolfini%2C_dettaglio.JPG), on-line: 8.12. 2007.

99) Dostupné na [http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_Farnese\\_\(Roma\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Farnese_(Roma)) , on-line: 10.12. 2007.

101) Dostupné na <http://www.unav.es/ha/005-PALA/palacios-ferrerio/ferr-002.jpg>, on-line: 10.12. 2007.

105) Dostupné na <http://www.wikipedia.it/>, on-line: 6.11. 2007.

109) Dostupné na <http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/Venezia/san-marcos/marcos-11.jpg>, on-line: 10.12. 2007.

113) Dostupné na <http://www.wikipedia.it/>, on-line: 8.11. 2007.

115) Dostupné na ([http://www.pametihodnosti.cz/pamatka/556/valtice\\_\\_\\_rendez\\_vous\\_\\_\\_lednicko\\_valticky\\_areal\\_letohradek.html](http://www.pametihodnosti.cz/pamatka/556/valtice___rendez_vous___lednicko_valticky_areal_letohradek.html), on-line: 18.11. 2007.

116) Dostupné na ([http://www.architetturaestile.com/immagine\\_02.asp](http://www.architetturaestile.com/immagine_02.asp) , on-line: 18.11. 2007.

## Bibliografie

- BAŽANT, Jan. *Pražské vily pod křídly Mílka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994
- BENEŠOVÁ, Marie. *Česká architektura v proměnách dvou století. 1780-1980*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1984
- BOROVÍČKA, Blahomír, HRŮZA, Jiří. *Praha. 1000 let stavby města*. Praha : Panorama, 1983
- BORSI, Franco (ed.). *Architettura in Toscana. Dal periodo napoleonico allo stato unitario*. Firenze : Uniedit S.p.A., 1978
- CAPELLINI, Lorenzo (ed.). *Guide di architettura. Firenze*. Torino : Umberto Allemandi, 1998
- CRESTI, Carlo. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995
- CRESTI, Carlo, ZANGHERI, Luigi. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978
- DE FUSCO, Renato. *Storia dell'arte in Italia. L'architettura dell'Ottocento*. Torino : Utet, 1980
- DETTI, Edoardo (ed.). *Firenze scomparsa*. Firenze : Vallecchi editore, 1977
- FANTOZZI - MICALI, Osanna. *La città desiderata. Firenze come avrebbe potuto essere: progetti dall'Ottocento alla seconda guerra mondiale*. Firenze : Alinea, 1992
- HEROUT, Jaroslav. *Staletí kolem nás. Přehled stavebních slohů*. Praha : Panorama, 1981
- HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura*. Praha : Divadelní ústav, 1999
- HROCH, Miroslav. *Evropská národní hnutí v 19. století. Společenské předpoklady vzniku novodobých národů*. Praha : Svoboda, 1986
- HRŮZA, Jiří. *Město: Praha*. Praha : Odeon, 1989
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha : Mladá fronta, 1971
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Národ sobě*. Praha : Práce, 1983

- LORENZOVÁ, Helena. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005
- LORENZOVÁ, H., PETRASOVÁ, T. (eds.). *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780 – 1890*. Praha : Academia, 2001
- MARIANO, Fabio. *L'età dell'Ecllettismo- Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*. Firenze : Nerbini, 2004
- MARTINDALE, Andrew. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972
- MOROLLI, Gabriele (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989
- MUCHKA, Ivan Prokop. *Architektura renesanční*. Praha : Správa Pražského hradu a Dada, 2001
- NORBERG - SCHULZ, Christian. *Genius loci*. Praha : Odeon, 1994
- PACOVSKÝ, Jaroslav. *Historie budovy Národního divadla*. Praha : Panorama, 1983
- PATETTA, Luciano. *L'architettura dell'Ecllettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění V*. Praha : Odeon, 1979
- POCHE, Emanuel (ed.). *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Praha : Panorama, 1980
- PREISS, Pavel. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 2004
- RESTUCCI, Amerigo (ed.). *Storia dell'architettura italiana. Ottocento*. Milano : Mondadori Electa S.p.A., 2005
- SVOBODA, Jan E., LUKEŠ, Zdeněk, HAVLOVÁ, Ester. *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta*. Praha : Libri, 1997
- ŠEVČÍK, Oldřich. *Architektura - historie – umění. Kulturně-civilizační vývoj Evropy od antiky do počátku 19. století*. Praha : Grada, 2002
- ŠNEJDAR, Josef (ed.). *Národní divadlo. České Budějovice : Pozemní stavby*, 1987
- URBAN, Otto. *Kapitalismus a česká společnost. K otázkám formování české společnosti v 19. století*. Praha : Svoboda, 1978
- VOJTA, Jan (ed.). *Staletá Praha. Památky pražského venkova*. Praha : Panorama, 1990

VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002

WENIG, Jan. *Co vyprávěly staré pražské domy*. Praha : Panorama, 1982

ZATLOUKAL, Pavel. *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2002

