

**Mgr. Richard Biegel**

**Mezi barokem a klasicismem**

*/Tendence a vlivy v české architektuře 1751-1790/*

**I.**

**Textová část**

**Disertační práce**

Ústav pro dějiny umění Filosofické fakulty University Karlovy

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem tuto práci sepsal samostatně a jen za použití uvedené literatury a pramenů.

V Praze, dne 30. 3. 2008.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'R. Biegel', written in a cursive style.

Mgr. Richard Biegel

## Úvod

---

Architektura druhé poloviny 18. století má v kontextu českého dějepisu umění poněkud zvláštní roli. Jako svědkyně doby přerodu byla střídavě vnímána buď jako vyznění silné domácí barokní tradice, nebo jako nasmělý nový začátek nového slohu, a to podle toho, ze kterého „břehu“ ji ten který badatel nahlížel. Při pohledu z hlediska baroka, se tak většinou hovoří o rokokovém zjemnění či pozdně barokním vyznívání. Ze zpětného pohledu 19. století je to naopak projev neobratného hledání nového slohu, který jinde v Evropě již suverénně vítězil, a jehož přijetí prý u nás bránila zase ona zmíněná silná domácí tradice.

Cílem této práce je pokusit se dobu „mezi barokem a klasicismem“ nahlížet bez těchto předurčených scénářů, které si z umělecké produkce nutně vybíraly jen to, co se jejich „příběhu“ týkalo. Jak ale zároveň uvidíme dále, zcela nezaujatý postoj vlastně není možný, neboť dosavadní bádání i pojmy jím používané determinují naše chápání minulosti více, než si často chceme nebo dokážeme připustit. Při popisu vývoje jednotlivých stavebních typů v Čechách druhé poloviny 18. století jsem se tak pokusil o určitý kompromis, který zohledňuje jak vývoj v chápání architektury tohoto nejednoznačného období, tak značnou proměnlivost křehkých umělecko-historických pojmů. Nesnažil jsem se vytvořit jasné vývojové linie, ale spíše poukázat na překvapivě barevnou mozaiku, kterou česká architektura druhé půle 18. století představuje. Je už na čtenáři, aby posoudil, zda se toto smělé předsevzetí alespoň částečně podařilo.

Časový záběr této práce je vymezen spojením politické a umělecko-historické periodizace. Rok 1751, který je rokem úmrtí Kiliána Ignáce Dientzenhofera, bývá tradičně chápán jako zásadní předěl, značící konec „velkého baroka“, jehož poslední fázi tento geniální tvůrce do značné míry symbolizoval. Obdobným předělem by ovšem také mohl být počátek vlády Marie Terezie, jejíž nástup ukončil heroické „barokní“ období Karla VI. Čtyřicátá léta 18. století jsou tak z našeho pohledu jakýmsi obdobím přerodu, který z uměleckého hlediska ve svém díle zaznamenal již zmíněný Kilián Ignác Dientzenhofer. Druhý pól našeho časového vymezení – rok 1790 – je

rokem úmrtí Josefa II., jehož radikální reformy zasáhly i architektonické dění. Vytvoření stavebních úřadů a výrazná centralizace přinesly postupný zánik „autonomní“ české architektury, jejíž vývoj tato práce pokouší vysledovat. Mimo její záběr naopak většinou zůstává Josefinský „státní klasicismus“, který v Čechách naplno vítězí až kolem roku 1800.

Z hlediska geografického záběru je hlavním předmětem zájmu Praha jako umělecké centrum, které působí jako přirozené ohnisko dění v Čechách až do sklonku 18. století. Regionální stavby a tvůrci jsou většinou zmíněny jen v případě, pokud výrazněji zasáhly do obecného vývoje architektonických typů. Výběr zde představených staveb se řídil zejména hlediskem jejich důležitosti pro charakteristiku obecnějších tendencí. Nemůže být proto chápán jako vyčerpávající přehled architektury druhé poloviny 18. století. Mimo záběr práce zůstává téma vývoje zahrad a jejich architektury, které v tomto období svým charakterem již výrazně přesahuje do oblasti sociologie a kulturní historie.

Práce je založena na snaze o zachycení architektonicko-typologického vývoje jednotlivých stavebních druhů. Nezabývá se tak společenským pozadím staveb, úlohou objednavatele či obecně kulturně-historickými souvislostmi, které pro stejné období na Moravě obdivuhodně analyzoval Jiří Kroupa.<sup>1</sup> Jejich charakteristika a podrobnější porovnání s moravskými reáliemi by proto rozhodně měly být jedním z klíčových směrů dalšího bádání.

Seznam těch, kterým bych chtěl za vznik práce poděkovat, by byl vzhledem k dlouhé době její přípravy jistě neúplný. S hlubokou omluvou všem ostatním si zde tak dovolím poděkovat pouze mým učitelům Mojzíru Horynovi a Petru Mackovi za neutuchající podporu i nesčetné cenné rady, věrnému příteli Martinu Mickovi za jazykovou korekturu textu a především mé nejmilejší Madlence, že hektické měsíce během dopisování práce se svým vrozeným nebeským klidem vydržela.

---

<sup>1</sup> Jiří Kroupa, Alchymie štěstí – Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770-1810, Kroměříž/Brno 1986

# 1. Evropská architektura druhé poloviny XVIII. století

---

## I. Úvod

Při formování evropské architektury druhé poloviny 18. století sehrála roli zejména tři umělecká centra: Řím jako centrum znovu oživeného mezinárodního zájmu o antiku, Paříž jako ohnisko teoretického i praktického zrodu nové architektury a Londýn jako neopominutelný objevitel a strážce Palladiova odkazu. V těsném závěsu za touto trojicí pak následovala další menší umělecká centra, která různými kombinacemi tradičních, historizujících a moderních prvků vytvářela více či méně originální variace nové architektury a tím doplňovala pozoruhodnou mozaiku, jakou Evropa druhé půle 18. století představovala.

Pokud bychom hledali jednoduché vyjádření „vývoje“ architektury této doby, našli bychom jej daleko spíše v idejích a teoretických proklamacích než v podobě konkrétní architektury. Od poloviny století byl módním heslem návrat k antice, následovaný hledáním původním přirozenosti, jednoduchosti nebo přírodního ideálu. Francouzské akademické pojetí veřejného dobrého vkusu, „Bon Goût“, který je srozumitelný a přístupný všem jen trochu vzdělaným členům společnosti zapříčinilo, že se diskuse o novém umění přenesla z ateliérů a kruhů zasvěcenců do společenských salónů. Mnohem více než dříve tak architekturu začala ovlivňovat obecná očekávání, vkus veřejnosti a rozličně proklamované ideje, které si pochopitelně mohl každý vykládat tak trochu po svém. Velká migrace umělců za zakázkami a množství dobových architektonických traktátů způsobilo, že se z hledání nové architektury stal fenomén v podstatě celoevropský, na kterém mohl – alespoň teoreticky – participovat každý jen trochu poučený architekt, mecenáš či divák.

České prostředí bylo vzhledem k silné tradici domácího baroka těmto diskusím poměrně vzdáleno. Mnohé motivy a fenomény z české architektury druhé půle 18. století jsou však nepochopitelné bez porozumění problematice širší, která zahrnuje minimálně oblast střední Evropy. V následujícím velmi stručném přehledu se proto pokusím nastínit některé klíčové momenty, které snad poskytnou předmětu našeho zájmu nezbytný a doufám, že nikoli nezajímavý rámec.

## II. Řím a zrod evropského neoklasicismu

Řím druhé poloviny 18. století byl kosmopolitním uměleckým centrem, do kterého přicházeli umělci ze všech koutů Evropy, aby se zde obklopili antickými díly „zbavili svých špatných domácích předsudků“ a naučili se univerzálnímu umění, jež napříště už našťestí „výlučně nepatří žádnému z národů“.<sup>2</sup> Horečnatě rostoucí zájem o antické vykopávky vábíci „amateurs“ všeho druhu, působení dvou akademií a množství soukromých uměleckých kruhů zde vytvořily atmosféru, ve které vznikala architektura, kterou dnes označujeme za neoklasicistní.<sup>3</sup> Stylové označení je v tomto případě výstižné i zavádějící. „Novost“ takto vzniklého klasicismu byla zjevná, neboť na rozdíl od všech dosavadních „antických“ vln byl postaven na (někdy až naivně) vědeckém základě a jeho principem byla záměrná odlišnost od architektury uplynulého „barokního“ století. Nadčasovost, kterou architekti od nové architektury požadovali, by pak bylo vskutku možno označit za klasickou či klasicistní, pokud tento výraz budeme chápat jako vyjádření kvalit nepodřízených konkrétní době či vkusu.

Problematičnost pojmu „neoklasicismus“ spočívá zejména v tom, že evokuje představu uceleného historizujícího stylu, jež má jednoznačný vývoj, a měl by být ve své vrcholné podobě charakterizován jednotným „nadmárodním“ výrazem, jemuž jsou první fáze jen předehrou. Toto pojetí pak jakoby ospravedlňoval i výše zmíněný citát, jež si nadnárodnost nové architektury přímo vytkl za cíl. Skutečnost je však složitější, neboť touha po jediném nadnárodním výrazu ještě neznamena jeho realizaci. Na římské podněty reagoval každý tvůrce trochu jinak, a to nejen kvůli osobnímu naturelu, ale zejména vzhledem k jeho domácím tradicím, které jej většinou determinovaly více, než by si byl ochoten připustit. Neoklasicistní architektura tak nemá charakter jednoho obecně závazného „historicky věrného“ modu, ale je naopak vždy výsledkem syntézy, na které se v různém poměru podílí znalost historického materiálu, dobové kompoziční principy, čím dál důležitější – avšak vždy rozličně vykládaná – teorie a mnoho dalších vlivů. Více než uměleckým stylem je proto

---

<sup>2</sup> Quatremère de Quincy, Lettre sur le déplacement des Monuments, 1796, citováno dle: Jean-Marie Pérouse de Montclos, Histoire de l'Architecture Française – De la Renaissance à la Révolution, Paris 1995, s. 405-406

<sup>3</sup> K vývoji neoklasicismu a jeho chápání viz např. sborník The Age of Neo-Classicism, London 1972 (zde pak zejména: Hugu Honour, Neo-Classicism, s. XXI-XXIX a Wend von Kalnein, Architecture in the Age of Neo-Classicism, s. LIII-LXVI.); Vývoj pojmů „classique“ a „neoclassique“ podrobně rozebral Joseph Rykwert, Les premiers modernes – Les Architectes du XVIIIe siècle, Paris 1991, s. 10-29

novoklasicismus tvůrčí reakcí na mnoho různých dobových podnětů. Vystopovat a stylově izolovat jeho jednotlivé projevy neznamena nic jiného, než zbavit je kontextu a tím i srozumitelného smyslu, přičemž tato skutečnost svým způsobem platí také pro „vrcholné“ novoklasicistní období konce XVIII. a počátku XIX. století.

Na počátku nového zájmu o antické a zejména řecké umění bylo studiu antických památek, podnícené teoretickými úvahami o nadčasovosti a ideální formě starověkého umění. Vedle hlubokých esteticko-filozofických úvah dal však zájem o antiku rychle vzniknout i módní vlně antických motivů, která započala v Římě, nejvděčnější publikum našla ve Francii a v Anglii, a která tvořil jakýsi dekorativní „předvoj“ skutečné antikizující architektury. Společenská poptávka po antických motivech dala vzniknout nespočtu předlohových knih plných více či méně pravděpodobných „antických“ fragmentů, jež se staly zásobárnou pro výzdobu interiérů i exteriérů staveb. Dekorativní povaha této první fáze „antikomanie“ vedla logicky k tomu, že pro jednotlivé motivy byl hledán odpovídající architektonický rámec, kterým se – jak uvidíme dále – mohla stát stejně dobře dobově oblíbená architektura barokního klasicismu jako strohé předlohy Andrey Palladia a jeho okruhu.

Klíčem k pochopení antiky byly od renesance průzkumy a vykopávky historických staveb, z jejichž fragmentů a uměleckých nálezů vznikaly soukromé kolekce jednotlivých šlechtických rodů. Počátek 18. století přinesl mnoha rodům ekonomické potíže, které vyvolaly prodej nejcenějších kolekcí. V roce 1724 tak Řím opouští kolekce Kristiny Švédské, kterou do Španělska prodává rod Odescalchi, o čtyři léta později kupuje Saský kurfiřt bohatou kolekci rodu Chigi a v roce 1737 je Karlu III. Bourbonkému do Neapole prodána i patrně nejhodnotnější kolekce rodu Farnese.<sup>4</sup> Hromadný rozprodej sbírek, jež přinesl výrazné umělecké ochuzení Říma, je však zároveň symbolem nového zájmu o antiku, který netýká jen italských umělců či rodů, ale stane se záležitostí celoevropskou.

Symbolem počátku novoklasicismu je zájem o řeckou architekturu, která byla římským umělcům i nadšencům zprostředkována novými vykopávkami v Pompejích a

---

<sup>4</sup> Podrobnosti o sběratelství a vývoji antických vykopávek viz. Carlo Pietrangeli, *Archaeological Excavations in Italy 1750-1850*, in: *The Age of Neo-Classicism*, London 1972, s.XLVI-LII; O vykopávkách v Pompejích a Herculaneu a roli krále Karla III. při následném obchodu s vyobrazeními objevených fragmentů a staveb viz Rykwert 1990, s.217-240

Herculaneu. Slavná italská cesta Germaina Soufflota, Charlese-Nicolase Cochina a Abbé Jeana-Nicola Leblanca podnícená a zprvu doprovázená garantem francouzského dvorského vkusu markýzem de Marigny v letech 1749-51 přinesla nejen výrazné oživení zájmu o řeckou architekturu v o kruhu pařížského dvora a Akademie, ale i počátek publikačních „dostihů“, ve kterých se Francouzi a Angličané snažili získat prvenství v uveřejnění nejdůležitějších nově objevených řeckých staveb.<sup>5</sup> Roku 1758 vycházejí „*Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*“<sup>6</sup> Davida Le Roy, který získal v roce 1750 římskou cenu pařížské akademie, a který na římský pobyt navázal studijní cestou do Řecka v letech 1754-56. Jakkoli byla tato kniha posléze v přesnosti a kvalitě kresby překonána prací dvojice **James Stuart a Nicholas Revett** (*The Antiquities of Athene, 1762*)<sup>7</sup>, je právě její zásluhou, že evropská architektura do svého rejstříku zařadila jak strohý řecký dórský řád bez patky dle vzoru chrámu v Paestu, tak nový typ jónského řádu objeveného na athénském Erechteionu.

Přesunutí antického ideálu z Říma do Řecka stejně jako mezinárodní charakter zápolení o jeho co nejpřesnější obrazové zachycení vyvolaly logickou „národní“ italskou reakci, jejímž ztělesněním je spor o etruský původ římských staveb, který vyvolal a posléze vytrvale vedl **Giovanni Batista Piranesi (1720–1778)**.<sup>8</sup> Jeho představa domácího původu římské antiky byla posléze vtělena do množství publikací,<sup>9</sup> jež měly značný vliv na formování novoklasicismu v jednotlivých evropských zemích. Piranesiho uměleckým východiskem byl benátský okruh Carla Lodoliho,<sup>10</sup> jež byl jako odchovanec palladiánského směru příznivcem strohé architektury bez zbytečných ornamentálních přídavek, a jehož jeho požadavky na přiměřenost formy, konstrukce i výzdoby byly v jistém smyslu blízké některým soudobým teoriím francouzským.<sup>11</sup> Přes veškerý rozbujelý a mnohdy pitoreskní

---

<sup>5</sup> Pérouse de Montclos 1995, s. 385-394

<sup>6</sup> David Le Roy, *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire et, dans la seconde, du côté de l'architecture*, Paris 1758

<sup>7</sup> James Stuart - Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens*, London 1762.

<sup>8</sup> Rykwert 1990, s. 285 ad.

<sup>9</sup> Viz např. Giambattista Piranesi, *Antichita Romane de Tempi della Republica e de Primi Imperatori...*, Roma 1748; Giambattista Piranesi, *Opere varie di Architettura prospettive grotteschi Antichita sul gusto degli Antichi Romani*, Roma 1750; Giambattista Piranesi, *Gli Avanzi de' Monumenti Sepolcrali esistenti in Roma*, Roma 1752 atd.

<sup>10</sup> O Carlo Lodolimi a jeho okruhu viz podrobně Rykwert 1990, s.241-284

<sup>11</sup> Rykwert 1990, s. 252 ad.



ornament tak byla základem mnoha Piranesiho architektonických vizí antika viděná očima Palladia a tedy způsobem, jež byl paradoxně vlastní i předchozím staletím. Barokně-klasicistní kompoziční rámec jeho některých fantazií pak ukazuje nejen šíři jeho uměleckého záběru, ale i pluralitu architektonických forem, která byla v Římě poloviny 18. století možná. Univerzální význam Piranesiho prací navíc podtrhuje skutečnost, že mnoho „moderních“ konstrukčních principů kleneb a podpor používaných francouzskou školou „École des Ponts et Chaussées“ vycházely právě z principů, které Piranesi na římských stavbách rozpoznal a publikoval.<sup>12</sup>

Atmosféru zrodu opěvované „nadmárodní architektury“ ukazují nejlépe návrhy, které na svých římských stipendijních pobytech vytvářeli absolventi pařížské Akademie **Marie-Joseph Peyre** či **Charles de Wailly**. Jako žáci **Jeana-Laurenta Legeay**<sup>13</sup> byli jednoznačnými protagonisty znovuzrozené antiky, která však měla v jejich pojetí až překvapivě blízko k triumfálnímu baroku Gian-Lorenza Berniniho či Carla Rainaldiho. Rozsáhlé paláce a kolonády, které jsou na jejich projektech ryze malířsky ztvárněny, byly často míněny jako stavby ideální a tudíž nespoutané realitou. Prostředkem jejich alespoň částečné realizace pak byly zejména slavnostní efemérní architektury, které v Římě od doby baroka vznikaly a na kterých se francouzští stipendisté pod vedením Piranesiho podíleli. Hold neapolského krále papeži v roce 1747 („Festa della China“) tak například umožnil **Luis-Josephu Le Lorrain** realizovat monumentální kruhový sloupový chrám, který svým snovým pojetím pozoruhodně předznamenal fantaskní vize tzv. revoluční architektury z 80. a 90. let 18. století.<sup>14</sup> Pozoruhodné téma rozvoje a šíření novoklasicistních idejí bohužel není předmětem této práce. Dotkneme se jej však ještě vícekrát při přehledu architektury ve Francii a ve Střední Evropě.

---

<sup>12</sup>Allan Braham, Piranesi as Archaeologist and French Architecture in the Late Eighteenth Century, in: Georges Brunel (Hrsg.), Piranèse et les français : colloque tenu à la Villa Médicis, 12 - 14 Mai 1976, Roma 1978. s.69

<sup>13</sup>Podrobnosti o životě a díle Jaen-Laurent Leagaye viz níže (kapitola o architektuře v Prusku)

<sup>14</sup>John Harris, Le Geay, Piranes and International Neo-Classicism in Rome 1740-1750, in: Douglas Fraser (Hrsg.), Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday, London 1967, s. 195; Pérouse de Montclos 1995, s. 381

### III. Francouzská architektura 18. století<sup>15</sup>

Počátek 18. století je ve Francii spojen s neradostným závěrem dlouhé vlády Ludvíka XIV. (1643–1715). Vojenské neúspěchy ve válkách o španělské dědictví, zhoršená ekonomická situace a rostoucí náboženská rigidita stárnoucího krále přinesly zhoršení celkové nálady ve společnosti i u dvora, která zapříčinila přesun společenského i uměleckého života z Versailles do Paříže. Všeobecný ústup od monumentality a pompy spojené s vládou Ludvíka XIV. znamenal přesun uměleckého zájmu k drobnějším úlohám, jako byly městské paláce a jejich interiéry. Zcela novým stavebním typem se stává „Maison de plaisance,“ tedy předměstská vila, jejíž rozvoj je spojen s ambicemi a bohatstvím nové společenské třídy „financiers“ – výběřčích daní a zbohatlíků, kteří vytěžili maximum z agónie režim Ludvíka XIV.<sup>16</sup>

Oslabení dominantní role dvora a tedy výrazné rozšíření okruhu soukromých objednavatelů paradoxně rozšířili dvorní „mansartovký“ vycizelovaný elegantní styl jednoduchých, proporčně vyvážených a velmi střídě členěných fasád nejprve v Paříži a posléze i v celé Francii. Pařížský exil prominentních německých knížat během válek o Španělské dědictví zároveň probudil nebývalý zájem o francouzskou architekturu, která byla vzhledem k nedostatku velkých zakázek v samotné Francii šířena přímo dvorními architekty jako byli **Germain Boffrand (1667–1754)**<sup>17</sup> a zejména **Robert de Cotte (1656-1735)**<sup>18</sup>, jenž vyprojektoval například velkorysé rezidence pro Maxmiliána Emanuela Bavorského (zámek **Schleissheim, projekt 1714, částečná realizace 1719**), jeho bratra Josefa Klementa, arcibiskupa Kolínského (**Poppelsdorf u Bonnu, realizace 1713–21**, posléze přestavěl Balthasar Neumann) či

---

<sup>15</sup> Základní přehled francouzské architektury 18. století viz: Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture Française – De la Renaissance à la Révolution*, Paris 1995; Wend von Kalnein, *Architecture in France in the Eighteen Century*, Yale 1995

<sup>16</sup> Pérouse 1995, s.333-349

<sup>17</sup> Michel Gallet – Jörg Garms (eds.), *Germain Boffrand 1667-1754, L'aventure d'un architecte indépendant*, Paris 1986

<sup>18</sup> Robert Neumann, *Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteen-Century France*, Chicago/London 1994

pro prince Anselma Franze Thurn-Taxis (palác **Thurn-Taxis ve Frankfurtu nad Mohanem, 1723–40**, zbořen 1944).<sup>19</sup>

Důraz na vnitřní uspořádání a vybavení městských paláců a Maisons de plaisance vedl ve 20. letech k výrazné precizaci typicky francouzské „distribution“, tedy rafinovaného uspořádání vnitřních prostor, které nejsou nutně rozvrženy podle kompozice vnějších fasád, ale zejména podle logiky a pohodlí jejich užívání, při němž má každá místnost svůj přesný účel a předem danou hierarchickou úlohu. Zároveň došlo k rychlé proměně dekorativních vzorců, u nichž ludvíkovskou přísnou etiketu a s ní logicky spojenou monumentalitu vystřídala intimita, hravost a neformálnost, jejímž nejzazším vyjádřením se staly všudypřítomné motivy vegetace a rokají, jež posléze daly tomuto způsobu dekorace interiérů svůj název. Důležitá je v této souvislosti skutečnost, že rokokový dekor se ve Francii týkal výlučně interiérů a že na strohé fasády pronikl jen velmi ojediněle v podobě konzol či jemně zdobených klenáků nad dveřmi či okny. Původ rokokového dekoru není italský, jak se domnívali jeho francouzští kritici v 18. století, ale v domácí, neboť jeho základem jsou dekorativní rámce rozvíjené ve francouzských interiérech od poloviny 17. století.<sup>20</sup> „Zhoubné“ vlivy Borrominiho a Guariniho, které měly dle tradičních představ francouzských teoretiků architektury tento úpadek dobrého vkusu zapříčinit, ve skutečnosti znamenaly pouze povrchní a pro rokoko nikoli stěžejní přejímání vybraných dekorativních motivů z jejich staveb a jejich zapojování do ryze francouzského dekoračního systému.

Jakkoli byla móda rokoka omezena na poměrně malý okruh pařížských šlechticů a nových zbohatlíků, vyvolala záhy poměrně silnou negativní reakci. Nevázanost a přebujelost rokokového dekoru vadila jak strážcům francouzské klasicistní tradice a tedy „bon goût“, reprezentovaných zejména teoretikem **Jacques-Francois Blondelem (1705–1774)**, tak hledačům antického ideálu, soustředěným v Římě kolem již zmíněných **Gianbattisty Piranesiho** a **Davida Le Roy**. Oficiální architektura druhé půle vlády **Ludvíka XV. (1715–1774)** se vědomě hlásila k odkazu „velkého století“ jeho předchůdce Ludvíka XIV, což se projevovalo jak v teorii (J.-F. Blondel), tak

<sup>19</sup> Neumann 1994, s.42-97; Pierre du Colombier, L'Architecture Française en Allemagne au XVIIIe siècle, Paris 1956, s.132-146

<sup>20</sup> Fiske Kimball, Le Style Louis XV, Paris 1949; Philippe Minguet, Esthétique du Rococo, Paris 1966

v samotných realizacích, spojených se jménem rodiny Gabrielů.<sup>21</sup> Kolonády na budovách obklopujících pařížské Náměstí Ludvíka XV. **Ange-Jacques Gabriela (1698–1782)** (dnešní **Place de La Concorde, 1757–75**) jsou tak přímou ozvěnou Perraultovy kolonády Louvru a například střední pavilon jeho **École Militaire (1768–73)** je v kompozici a v zastřešení zjevně inspirován Lemercierovým pavilonem Louvru.

Teoretická formulace francouzského klasicismu založeného na architektuře doby Ludvíka XIV. J.-F. Blondelem a jeho vyučování na pařížské akademii přineslo na jedné straně důležitou kontinuitu francouzské architektury a její výrazné sebevědomí, na druhé však také radikální reakci mnoha Blondelových studentů, kteří se odmítali tímto novým dogmatismem řídit. Stipendisté francouzské akademie v Římě se ve svých studiích zjevně inspirovali architekturou římského vrcholného baroka, kterou volně spojovali s dobovými archeologickými nálezy. Kompozice, jaké v Římě vytvořil a posléze publikoval například **Marie-Joseph Peyre (1730–1785)**<sup>22</sup>, měly zásadní vliv na formování evropského novoklasicismu.<sup>23</sup> Jinou reakcí na Blondelovskou doktrínu byl tzv. „goût grec“, který se lavinovitě rozšířil v interiérech pařížských salónů v letech 1750-60 a který se díky publikaci **J. F. Neufforge**<sup>24</sup> stal základem pro klasicizující tvarosloví i ve Střední Evropě. V principu aplikace na architekturu interiérů řecký ornament vlastně tak trochu vystřídal zapovězené rokoko, přičemž jeho uplatňování bylo neméně bezhlavé a také velmi záhy kritizované.

Skutečná změna uměleckého vkusu přichází se smrtí Blondela (1774) a Ludvíka XV. (1775). Do popředí se dostávají jak palladiánské vlivy, které byly patrné již v pozdní torbě Ange-Jacques Gabriela, tak řecky orientovaný novoklasicismus (jak ukazuje například pařížská budova **Chirurgie od Jacquese Gondoina z let 1769–76**), ze kterého se záhy vytváří radikální odnož strohé kubické architektury, jejíž nejodvážnější projevy budou historiky umění později nazvány architekturou revoluční.<sup>25</sup> Její hlavní představitelé jako **Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806)**<sup>26</sup> či

<sup>21</sup> Michel Gallet – Yves Bottineau, *Les Gabriel*, Paris 1982

<sup>22</sup> Marie-Joseph Peyre, *Oeuvres d'architecture*, Paris 1765

<sup>23</sup> Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, New York 1968, s. 143–4

<sup>24</sup> Jean-François de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris 1757-72

<sup>25</sup> Pojem „revoluční architektura“ do dějin francouzského umění zavedl Emil Kaufmann – viz. Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Boulée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia 1952

<sup>26</sup> Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris 1980; Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris 2005.

**Étienne-Louis Boullée (1728–1799)**<sup>27</sup> postupně abstrahuje nejen od řádové architektury, ale i od architektonických výzdobných prvků jako takových, takže stavby se mění ve strohá plastická tělesa, jež jsou případně posléze „dovysvětlena“ nějakým výtvarným prvkem, který v duchu „l'architecture parlante“ naznačí účel té které stavby. Ledouxovy realizované a posléze i jím samým publikované stavby jako jsou jeho pařížské paláce, soubor pařížských „**Barrières**“ (postaveny 1785–87 většina zbořena v letech 1789–90) nebo ideální město **Chaux (projekt 1774)** zásadním způsobem ovlivnily evropskou architekturu 19. století a jsou někdy vnímány i jako základ moderní architektury 20. století.<sup>28</sup> Z hlediska architektonického tvarosloví je pozoruhodné, jak se tzv. „revolučním architektům“ podařilo spojením prvků francouzských, palladiánských a manýristických vytvořit zcela novou architekturu, který se přes množství citací neodvolává na historické vzory, ale naopak vytváří zcela nový a svobodný estetický kánon. Boullého vize **Newtonova kenotafu (1784)** či projektu **Metropole (1781)** jsou tak nejen symbolickým epilogem francouzské architektury 18. století, ale i jedněmi nejpozoruhodnějších výkonů evropské architektury jako takové.

Francouzská sakrální architektura zůstala po celé 17. a většinu 18. století věrna gotickým konstrukčním principům, které byly i přes aplikaci „moderního“ tvarosloví skutečným základem kompozice většiny kostelů. **Kaple zámku ve Versailles (Jues-Hardouin Mansart, 1698–1710)**<sup>29</sup> dobře ukazuje spojení vrcholné ludvíkovsko-mansartovské architektury s gotickou vertikálností svého interiéru a mohutným opěrným systémem, dominujícím jejímu exteriéru. Spojení principů gotiky se současným tvaroslovím se jako první věnoval **J.-L. Cordemoy** ve svém *Nouveau Traité de toute l'architecture (1714)*<sup>30</sup>. Největšího vlivu v tomto směru však dosáhl traktát **Marc-Antoin Laugier** *Essai sur l'architecture (1753)*,<sup>31</sup> který usiloval o očistu sakrální architektury, již mělo zajistit spojení gotické konstrukce a řeckého

<sup>27</sup> Jean-Marie Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée (1728-1799) de l'Architecture classique à l'Architecture révolutionnaire, Paris 1969

<sup>28</sup> Emil Kaufmann, Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur, Wien 1933

<sup>29</sup> Pérouse de Montclos 1999, s. 302-304

<sup>30</sup> J.-L. Cordemoy, Nouveau Traité de toute l'architecture, ou l'Art de bastir... avec un Dictionnaire des termes d'architecture, Paris 1714

<sup>31</sup> Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'architecture, Paris 1753

tvarosloví. Manifestem tohoto nového goticko-řeckého sakrálního stylu se stal kostel **St.-Geneviève (1787-90) Jacquese-Germaina Soufflota (1713–1780)**, který byl Ludvíkem XV. chápán jako hlavní chrám Paříže a tak i celé Francie. Vývoj projektu tohoto kostela dobře ukazuje postupný ústup od domácí architektonické tradice ve prospěch strohosti Palladia či například architektury anglické.<sup>32</sup> Přes složitý vývoj však působí výsledek jednotným antikizujícím dojmem, který byl ještě umocněn zazděním oken chrámu při jeho přeměně v revoluční Panthéon v roce 1791.<sup>33</sup>

Mladá architektonická generace nacházela v případě sakrálních staveb své inspirační zdroje nejen u Palladia, ale i ve strohé architektuře raného křesťanství. Příkladem tohoto architektonického sakrálního „purismu“ na sklonku 18. století je kostel **St.-Phillipe-du-Roule (projekt 1768, stavba 1774–84)**, který postavil mladý absolvent akademie **Jean-François Chalgrin (1739–1811)**<sup>34</sup>. Strohým pojetím a zjevnou historickou návazností patří stavby tohoto typu již do atmosféry počínajícího historismu, která francouzskou sakrální porevoluční architekturu charakterizuje.

Samostatnou kapitolou jsou **architektonické traktáty**, které ve Francii vycházely od sklonku 16. století, a které zahrnovaly jak teoretická pojednání, tak architektonické vzorníky a zejména atlasy realizovaných i nerealizovaných staveb či projektů.<sup>35</sup> V 18. století byl již víceméně pravidlem, že významný praktikující architekt vydal své dílo tiskem. Všechny tyto knihy přispěly významnou měrou k tomu, že evropský zájem o francouzskou architekturu mohl být nejen teoretický, ale i praktický. Zároveň je bezesporu příčinou paradoxu, že mnohé francouzské vzory byly v zahraničí přejímány bez ohledu na jejich dobovou aktuálnost, což však bylo na druhou stranu vyvažováno syntetickou a nadčasovou povahou francouzského klasicismu XVII. a XVIII. století.

Pro šíření francouzské architektury měly pochopitelně největší význam obrazové atlasy. Mezi ty základní patřily záměrně jednotně nazvané přehledy francouzské architektury **Jeana Marota (1670)**<sup>36</sup>, **Jeana Marietta (1727)**<sup>37</sup> a **Jacques-François**

---

<sup>32</sup> viz např. Kalnein 1995, s.167-72.

<sup>33</sup> Pierre Chevalier – Daniel Rabreau, Le Panthéon, Paris 1977.

<sup>34</sup> Pérouse 1995, s.432.

<sup>35</sup> Základní přehled francouzské traktátové literatury 17. a 18. století viz.: Hanno-Walter Kruft, Dejiny teórie architektúry, Bratislava 1993, s. 135-176.

<sup>36</sup> Jean Marot, L'architecture française ou recueil des plans..., Paris 1670.

**Blondela (1752)**<sup>38</sup>, které do sebe vždy zahrnují vyobrazení ze svého předchůdce a vytvořily tak nadčasový rezervoár francouzských staveb vzniklých od počátku XVII. do poloviny XVIII. století. Vzhledem k časnému překladu do němčiny byl v německých oblastech velmi vlivný traktát **Augustina Charlese D'Avilera** *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole.. (1691)*<sup>39</sup>, který byl založen na Vignolově architektonické teorii a který v příloze obsahoval i několik vyobrazení francouzských staveb a motivů, jež dle D'Avilerova názoru Vignolovy zásady reflektovaly.

Pro formování francouzského rokoka byla důležitá práce **Gilles-Maria Oppenorda** *Livre de fragments d'architecture... (c1715)*<sup>40</sup>, ve které si autor za předmět zájmu vybral dekorativní detaily z díla Francesca Borrominiho a dalších, z francouzského hlediska zcela „neklasických“ architektů. Pro atmosféru doby na sklonku vlády Ludvíka XIV. je příznačné, že Oppenordt si jako stipendista francouzské akademie všiml v Římě mnohem více zvláštních a ve Francii velmi kritizovaných Borrominiho staveb než předepsané antiky. Zajímavé a neméně důležité je, že z nich použil nikoli architektonickou strukturu nebo principy, ale pouze dekor, který byl posléze – zcela ve francouzském duchu – v Paříži aplikován v rámci zmíněné dekorace interiérů.

Rozšíření nového typu „Maison de plaisance“ napomohly zejména traktáty **Jacques-François Blondela** *De la distribution des maisons de plaisance (1737)*<sup>41</sup> a **Charlese-Étienna Briseuxe** *L'art de bâtir des maisons de campagne (1743)*<sup>42</sup>, které přinesly dostatečnou zásobu jejich předloh pro různé druhy parcel. Roku 1747 publikoval teoretický traktát a v něm i své nejdůležitější stavby **Germain Boffrand**.<sup>43</sup> Zdrojem pro evropské rozšíření fenoménu „Place Royale“ byla publikace, v níž **Pierre**

---

<sup>37</sup> Jean Mariette, *L'architecture française ou recueil des plans...* Paris 1727; reprint s předmluvou Louise Hauteceura vyšel v Paříži v roce 1927.

<sup>38</sup> Jacques-François Blondel, *L'architecture française ou recueil des plans...*, Paris 1752.

<sup>39</sup> Augustin Charles D'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, Paris 1691; německý překlad vyšel pod názvem „Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Bau-Kunst“ v letech 1699, 1725 a 1759.

<sup>40</sup> Gilles-Maria Oppenord, *Livre de fragments d'architectures : Recueilis et dessinés à Rome d'après les plus beaux monuments*, Paris c1715

<sup>41</sup> Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris 1737

<sup>42</sup> Charles Étienne Briseux, *L'art de bâtir des maisons de campagne : où l'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur décoration*, Paris 1743

<sup>43</sup> Germain Boffrand, *Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art*, Paris 1748

**Patte** (který krátce před tím dokončil a vydal Blondelův *Cours d'architecture*) shromáždil rozličné architektonické projekty na Place Louis XV. (1765)<sup>44</sup> Zhruba ve stejné době vychází jak zmíněný traktát **Jean-François de Neufforge** (*vycházel postupně v letech 1757–72*),<sup>45</sup> který napomohl lavinovitému rozšíření „goût grec“, tak *Oeuvres d'architecture* (1765)<sup>46</sup> od **Marie-Joseph Peyre**, jež poskytl předlohy pro barokně-klasicizující monumentální sloupové kompozice, přičemž obě tato díla měla důležitý vliv i na architekturu střední Evropy. Ideje a příklady tzv. „revoluční architektury“ pomohl šířit traktát **Clauda-Nicolase Ledoux** z roku 1804<sup>47</sup>, který je malým torzem jeho původně zamýšleného díla o architektuře. Architekt zde vedle svých teoretických úvah představuje projekty realizované i nerealizované, přičemž ty první jsou pro reprodukce překvapivě upraveny tak, aby odpovídaly jeho architektonickému názoru v době vydání knihy, takže jeho rané dílo se zdá být „revolučnější“ než ve skutečnosti bylo.

---

<sup>44</sup> Pierre Patte, *Monumens érigés a la gloire du Roi*, Paris 1765

<sup>45</sup> Jean-François de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture*, Paris 1757-72

<sup>46</sup> Marie-Joseph Peyre, *Oeuvres d'architecture*, Paris 1765

<sup>47</sup> Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1804



#### IV. Architektura v německých zemích

Poslední půlstoletí existence Svaté říše římské národa německého je obdobím pozoruhodným a zároveň mimořádně nejednoznačným, a to jak na poli politickém, tak kulturním. Rozsáhlá říše je postupně atomizována na jednotlivá více či méně významná území, jejichž ambice, hierarchie a vzájemné vztahy tvoří naprosto nepřehlednou síť, jež spolehlivě znemožňuje nejen uplatňování centrální habsburské moci, ale i případné snahy o jednotný umělecký názor. Jestliže pro Řím byla charakteristická kosmopolitní pluralita hledačů obecně sdíleného ideálu a pro Paříž soupeření jednotlivých uměleckých směrů pod silným tlakem „bon gout“ a dominujícího královského dvora, pro německé země je typická roztržičnost a výrazná autonomie jednotlivých uměleckých center, která jsou většinou úzce spojena s ambicemi a rozhledem příslušného suveréna, neboť příklad Versailles jako centralizovaného sídla panovnického dvora a středobodu politické i kulturní moci země je platný po celé 18. století.

V architektuře samé se většinou různě mísí domácí tradice, více či méně dobře uplatněné francouzské předlohy a na konci století i nastupující anglický palladianismus s francouzským či římským novoklasicismem. V jednotlivých uměleckých centrech tak vznikají pozoruhodné syntézy, jejichž „rytmus“ lze jen málokdy označit za přímočarou cestu „od baroka ke klasicismu.“ Případnější zde bude asi představa neustále se proměňující mozaiky, jejíž násilný závěr přivodil až francouzský vpád a následné napoleonské parcelování Evropy, po němž postupně převládne silné německé nacionální sebeuvědomění. S ním je pak spojena proměna architektury v symbol, a to buď zašlé slávy, jak ukazuje romantické chápání gotiky, nebo triumfální budoucnosti, vyjádřené tvaroslovím sice nadnárodního, ale v interpretaci už ryze německy chápaného novoklasicismu a následně i novorenesance.

Předmětem našeho zájmu je období první, v němž představovala německá oblast proměnlivé a mimořádně živé prostředí, které bylo schopno rychle přijímat novinky přicházející ze všech stran. Ochota jednotlivých suverénů stavět a tedy finančně podporovat architekty do té doby často živořící bez zakázek v Římě či Paříži vedla ke značné migraci jednotlivých tvůrců a s nimi i názorových směrů, ke které výrazně přispívala také rivalita monarchů a jí zapříčiněné časté vyčerpání dvorské pokladny.

I díky tomu můžeme německé země chápat jako určitou laboratoř, ve které se nově zrozené ideje prověřovaly v praxi a zároveň často překvapivě mísily. Výsledkem tohoto uměleckého kvasu posléze byly i Stavební akademie, které v některých centrech na sklonku 18. století vznikly, a které takto vzniklé syntézy svými publikacemi povýšily na více či méně rozšiřované vzory.

Téma architektury německých zemí druhé poloviny 18. století je mimořádně rozsáhlé a proto pochopitelně není záměrem této práce jej být jen ve stručném přehledu přiblížit. Pojednáním o německé architektuře se však geograficky přibližujeme českým zemím, se kterými tento prostor úzce souvisí a do kterého bývají z historického hlediska také často zahrnovány. Naším cílem zde proto bude naznačit vývoj v sousedních zemích a jejich hlavních uměleckých centrech jako jsou Drážďany, Berlín či Mnichov, která sice po většinu času na architekturu v Čechách z různých důvodů přímý vliv neměla, avšak mohou posloužit jako užitečné a pro středoevropský kontext zároveň nezbytné srovnání.

### **Sasko a Drážďany**

„Zlatý věk“ sídelního města saských kurfiřtů je spojen s vládou Augusta Silného (1694–1733) během níž bylo vystavěna i nová rezidence, Zwinger, jehož dynamické formy i bohatá plastická výzdoba odkazují na souvislosti nejen s obecně středoevropským, ale i konkrétně pražským barokem. Pokračováním a vyzněním jeho zdobných forem jsou rokokové interiéry i exteriéry drážďanských domů a paláců, které vznikají od 20. let, a které zůstanou aktuální ještě v době po polovině 18. století. Postupná změna oficiálního vkusu však přichází již na sklonku Augustovy vlády, kdy se hlavními postavami zdejší architektury stávají francouzský architekt **Jean de Bodt (1670-1745)**, **Zacharias Longuelune (1699-1748)** a **Johann Christoph Knöffel (1686-1752)** a kdy se nejprve dvorská a posléze i šlechtická a měšťanská profánní architektura dostávají do přímého vlivu francouzské akademické mansartovské školy. Prvními ryze francouzskými realizacemi se zde stávají například **oranžerie zámeckého parku v Großsedlitz (Zacharias Longelune?, kolem 1726)**, **Japonský palác (fasády a střední sloupový portikus Jean de Bodt, od 1730)** a zejména

**Jezdecká akademie (1723–28), Kurländer Palais (1728–29)** či například **belveder v zahradě paláce Brühl (1749–51) J. C. Knöffela**, jejichž ušlechtilé, ryze francouzské fasády mohou být právem chápány jako inspirativní vzory budoucího středoevropského klasicismu.<sup>48</sup>

V období vlády Augusta II. (1733–63) vedle sebe nadále koexistují zmíněné formy „drážďanského rokoka“ s projevy nového klasicismu, který je spojován s návratem k antickému ideálu, a jehož stoupenčí se postupně shromáždili v okruhu korunního prince Friedricha Christiana a jeho vzdělané ženy Marie Antonie. Klíčovými architektonickými osobnostmi nového směru jsou **Friedrich August Krubsacius (1718-1789)** a **Johann Georg Schmid (1704–1774)**. V nejvýznamnější realizaci prvního jmenovaného architekta, **Landhausu** z let **1770–76**, se strohé francouzské tvarosloví poměrně překvapivě střetává s téměř barokně komponovaným a zámecky pojatým celkem, který dobře ukazuje, nakolik setrvačnost stavebního typu ovlivňuje celkové vyznění stavby. Jméno J. G. Schmida je pak spojeno především se sakrálními stavbami **Annenkirche (1764–69)** a **Kreuzkirche (spolu s C. F. Exnerem, 1763–1800)**, jejichž strohé tvarosloví upomíná jak na francouzskou, tak na anglickou architekturu poloviny 18. století.<sup>49</sup>

Mnohem radikálněji než jmenované stavby však působí dobové teoretické spisy. Obhajobou antické architektury a její účelnosti pro současné stavění se zabývá spis ***Betrachtungen über der Geschmack der Alten in der Baukunst (1745)*** Friedricha **Augusta Krubsacia**, který se následně v roce 1764, po nástupu prince Friedricha Christiana na trůn, stal profesorem stavebního umění na nově zřízené „**Allgemeine Kunst-Academie der Malerey, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Baukunst.**“ Těsně před tím, v roce 1759, uveřejnil další knihu ***Ursprung, Wachstum und Verfall der Verzierungen in den Schönen Künsten (1759)***, která je přímým útokem na „barokní“ tvarosloví a formy.<sup>50</sup> Mezi další teoretiky z okruhu dvora a posléze i nové akademie patřili malíři **Adam Friedrich Oeser (1717-1799)** či **Anton Raphael**

<sup>48</sup> O drážďanských stavbách 18. století podrobněji viz např.: Fritz Löffler, *Das alte Dresden*, Dresden 1956, s. 79 ad.; Heinrich Gerhard Franz, *Zacharias Longuelune und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Dresden*, Berlin 1953

<sup>49</sup> Tilman Mellinghoff – David Watkin, *Deutscher Klassizismus, Architektur 1740-1840*, Stuttgart 1989, s. 223-224 (první vydání pod názvem *German Architecture and the Classical Ideal* vydáno v Londýně roku 1987)

<sup>50</sup> Mellinghoff – Watkin 1989, s. 223

**Mengs (1728-1779)**, z nichž prvý měl klíčový vliv na formování další mimořádně důležité osobnosti – **Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768)**, který se v Drážďanech roku 1754 usadil a právě zde sepsal své první a klíčové dílo *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755)*.<sup>51</sup>

V architektuře samé se radikálně klasicisující tendence výrazněji projeví až ve tvorbě **Christiana Traugotta Weinlinga (1739-99)**. Weinling se po studiu na Akademii vydal na obvyklou cestu do Paříže, kde na Akademii studoval u nejprve J.-F. Blondela, a posléze, po jeho smrti v roce 1774, u Davida Le Roye.<sup>52</sup> Tato změna ve vedení pařížské Akademie až fyzicky symbolizuje rozchod s Perraultovsko-Mansartovskou tradicí, již byl Blondel jako dvorní teoretik Ludvíka XV. neochvějným zastáncem.<sup>53</sup> Přísně vědecký archeologický přístup Le Roye stejně jako zjevná preference antických kompozic oproti dosavadní architektuře „à la française“ musely pro Weinlinga být velmi aktuální ozvěnou teoretických úvah Krubsacia a Winckelmanna, která pro něj až zde našla svá konkrétní výtvarná vyjádření. Když se pak před rokem 1770 se vrací do Drážďan, je jeho architektonický výraz ovlivněn antickým tvaroslovím právě v podobě, v jaké bylo aktuálně užíváno v tehdejší Paříži. V jeho interiérech jako jsou interiéry drážďanského **paláce prince Maxe (1785)** či **zámku v Pilnitz (1788)** vládne francouzský „goût grec“, zatímco známé realizované stavby (**pavilony v zahradě Pilnitzkého zámku, 1782–89** či **jízdárna Zwingeru, 1794–95**) jsou velmi kvalitní ozvěnou počínajícího francouzského neoklasicismu.<sup>54</sup>

**Christian Friedrich Schuricht (1753–1832)** a **Gottlob Friedrich Thormeyer (1757–1784)** patří ke generaci architektů, která vyrostla v berlínské škole Davida a Friedricha Gilly a svou architekturou zásadně ovlivnila dění ve střední Evropě první třetiny 19. století. Strohé, střídmě členěné fasády jejich budov jsou inspirované jak francouzskou „revoluční architekturou“ („**Das dritte Belveder**“, **C. F. Schuricht,**

<sup>51</sup> Základní údaje o Winckelmannovi a jeho drážďanském pobytu viz např. Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1996, s.53-62

<sup>52</sup> Melinhoff – Watkin 1989, s. 224

<sup>53</sup> K situaci na pařížské akademii v 70. letech 18. století viz Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture Française De la Renaissance à la Révolution*, Paris 2003, s. 405

<sup>54</sup> Löffler 1956, s.110-111, obr. 286-291, 303

1814), tak palladiánskými předlohami, které se uplatňují zejména při realizaci vilových domů.

### **Prusko a Berlín**

Vývoj architektury v Prusku je velmi úzce spojen s ambicemi a osobním vkusem jednotlivých panovníků vládnoucí dynastie Hohenzollernů, kterými ve druhé polovině 18. století byli **Friedrich II. Veliký (1740–1786)** a **Friedrich Vilém II. (1786–1797)**. Dynamický vzestup Pruska a jeho politická i územní expanze byly posléze následovány i výrazným vzestupem kulturním, ve kterém hrála architektura klíčovou roli nositelky imperiálních, osvíceneckých a nakonec i ryze nacionálních idejí. Během druhé poloviny století se z Pruska a zejména Berlína stalo kulturní centrum, jež převzalo roli hlavního receptora aktuálních a často velmi avantgardních podnětů z celé Evropy.

První období téměř půlstoleté vlády Friedricha II. Velikého je spojeno s pozoruhodnou osobností jeho dvorního architekta a dobrého přítele z mládí **Georga Wenceslause von Knobelsdorff (1699–1753)**.<sup>55</sup> První Knobelsdorffovy stavby pro Friedricha vznikaly ještě v době, kdy byl korunním princem. V letech 1736–37 byl architekt Friedrichem poslán na studijní cestu do Říma, Benátek a Florencie.<sup>56</sup> Zámek **Rheinsberg**, který Knobelsdorff po návratu pro prince v letech 1737–40 přestavěl, ve své architektuře odráží jak severoitalské palladiánské vily, jež inspirovaly tvarosloví zámeckých fasád, tak inspirace francouzské, které lze nalézt v pavilonové skladbě zámku a zejména v utváření kolonády uzavírající zámecké nádvoří, jejímž vzorem je kolonáda versailleského Velkého Trianonu Julese-Hardouina Mansarta (1687). Překvapivě dynamické tvarosloví suprafenester nad kolonádou i bohatě zdobené interiéry doplňují zvláštní a dosti nesourodou kolekci stylů, z nichž je zámek jakoby sestaven a které věrně odrážejí rozmanitý internacionální vkus architekta a jeho objednavatele.

---

<sup>55</sup> Hans-Joachim Kadatz – Gerhard Murza, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff – Baumeister Friedrichs II., Leipzig 1985

<sup>56</sup> Melinghoff – Watkin 1989, s. 18

V roce nástupu Friedricha na trůn (1740) vznikl projekt **opery**, která se stala jednou z nejdůležitějších veřejných staveb Berlína a byla zároveň první budovou nově založeného „**Fora Fridericana**.“ Idea fóra sestávajícího z veřejných budov byla jak ozvěnou římských antických fór, tak určitou variací na dobově velmi populární francouzský typ „Place Royale,“ které rafinovaně spojovaly téměř osvíceneckou koncepci ústředních městských prostor obklopených veřejnými budovami s ideou „fyzické“ královské přítomnosti v každém důležitějším francouzském městě, jež byla vyjádřena jak typicky dvorskou pařížskou architekturou, která různé budovy spojovala do jednoho výtvarného celku, tak sochou suveréna uprostřed náměstí.

Knobelsdorffem původně plánovaná podoba „Fora Fridericana“ měla svým jednotným pojetím k francouzským vzorům poměrně blízko. Proti budově opery měla podél aleje Unter den Linden vzniknout nová královská rezidence, jejíž téměř 300 metrů dlouhá fasáda vytvářela spolu s operou a s protilehlou budovou akademie (o úctyhodných rozměrech 130 x 520 metrů) uzavřený a komponovaný celek. Krátce po zahájení stavby opery (1741) se nicméně Friedrich rozhodl přemístit svou rezidenci z Berlína do Postupimi a velkorysý projekt byl opuštěn ve prospěch neobvyklé koncepce solitérních staveb, které nahradily původní francouzsky orientovaný uzavřený a vůči okolí striktně vymezený prostor.<sup>57</sup> Tato nová koncepce vedla k dalšímu netradičnímu řešení, kterým je různost architektonických stylů, jež byly na jednotlivých stavbách použity. U budovy opery byla východiskem anglická neopalladiánská architektura, která zde ve spojení s dosud málo užívaným typem městské opery velmi časně formulovala nový a v následujících letech mimořádně vlivný architektonický vzor. **Kostel sv. Hedviky**, jehož projekt spolu s Knobelsdorffem vypracoval v letech 1747–48 **Jean-Laurent Legeay**, je v koncepci inspirován římským Pantheonem, avšak jeho detailní architektonické ztvárnění nezapře francouzská východiska svého spolutvůrce. Protějščí rozlehlá budova **Královské knihovny Georga Christiana Ungera z let 1775–80** je zase velmi překvapivě téměř doslovnou kopií tehdy ještě zdaleka ne dostavěného Michalského křídla vídeňského Hofburgu, jehož definitivní projekt vypracoval Joseph Emanuel

---

<sup>57</sup> Kadatz – Murza 1985, s. 126-126

Fischer von Erlach v roce 1726.<sup>58</sup> Celé fórum tak můžeme z architektonického hlediska vnímat jako jakési museum pod širým nebem, které shromažďuje budovy různých architektonických forem, jež byly donátorem a architekty shledány za adekvátní k dané konkrétní úloze.

Ve stejné době, kdy vznikaly projekty na nové fórum v blízkosti zámku a hlavní třídy Unter den Linden, byla Knobelsdorffem navržena přestavba **zámku Charlottenburg**, ležícího na opačném konci této dlouhé aleje. V letech **1740–46** byl zámek rozšířen o východní křídlo, jehož výrazné rokokové interiéry kontrastují s uměřeným, francouzsky pojatým vnějším členěním budovy. Typicky francouzský princip podvojnosti exteriéru a interiéru je v tomto případě naplněn vnitřní dekorací velmi specifických forem, které – na rozdíl od vnějších fasád budovy – mají se svými uměřenými francouzskými vzory jen málo společného. Svérázný rokokový dekor zde odpovídal privátnímu vkusu panovníka, který byl na jedné stavbě zjevně schopen ocenit jak věrný přepis francouzského klasicismu, tak zcela zvláštní a nefrancouzskou variaci přebujelého dekoru. Tento privátní „styl“ Friedricha II. vyvrcholil v návrzích na **zámek Sans-Soucis** v Postupimi, jehož ideový náčrt vypracoval sám panovník. Knobelsdorffovi v tomto případě připadla úloha „prováděcího architekta“, který musel v pokud možno jednotně působícím návrhu navzájem propojit Friedrichovy návrhy zámeckého pavilonu s kupolí, kolonády a terasovité zahrady. Výsledné řešení nízkého zámku s mohutnou a poněkud disproporční kupolí a půlkruhovou kolonádou se přes určitou celkovou nesourodost, jež mimochodem vedla i k neshodám mezi architektem a stavebníkem a k odvolání Knobelsdorffa z vedení prací v roce 1746,<sup>59</sup> stalo důležitým vzorem pro středoevropské zahradní rezidence a kodifikovalo Friedrichův zvláštní osobní styl jako důležitý architektonický fenomén druhé půle 18. století.

V přesunutí královského dvora z Berlína do Postupimi nelze nevidět paralelu s obdobným rozhodnutím Ludvíka XIV, který opustil Paříž a nedokončený Louvre ve prospěch Versailles. V letech **1744–42** byl přestavěn **postupimský městský zámek**, který se proměnil v důstojnou královskou rezidenci.<sup>60</sup> Město samé se mělo proměnit obdobně jako okolí bývalé hlavní rezidence v Berlíně. I zde zvítězil princip

<sup>58</sup> Thomas Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien 1960, s. 61-68

<sup>59</sup> Mellingoff – Watkin 1989, s.19

<sup>60</sup> Gerd Streid – Peter Feierabend (eds.), La Prusse – Art et Architecture, Cologne (Köln) 1999, s.179-185

architektonického „musea,“ které mělo tentokrát za cíl shromáždit **kopie vybraných palladiánských staveb z Itálie a Anglie**. V letech 1753–55 tak vznikají například **kopie Sanmichelioho paláce Pompei ve Veroně** (Humboldstr. 3, C. L. Hildebrandt), **Burlingtonova Wade Haus** (Bücherplatz 2, A. L. Krüger) nebo **Palladiových vicenzských paláců Capra** (Am Alten Markt 12.), **Barbarano** (Schwertfegergasse 1), **Valmarana** (Schloßstraße 7, všechny tři C. L. Hildebrandt) či **Thiene** (Am Neuen Markt 5, J. G. Büring). V roce 1769 ještě následuje **kopie Palace of Whitehall Iniga Jonese**, který nejspíše dle vyobrazení v traktátu Vitruvius Britannicus vytvořil G. C. Unger.<sup>61</sup> Tato ojedinělá „kolekce“ staveb, ze které se vzhledem k válečným událostem dochovalo jen malé torzo, je nejen důkazem šíře i vyhranění Friedrichova uměleckého vkusu, ale zejména mimořádně raným příkladem historismu, který je zde překvapivě aplikován v ryze akademickém pojetí, jež je obvykle spojováno s érou vrcholného historismu v 19. století.

Friedrichova postupimská stavební činnost vyvrcholila ve stejné době jako jeho evropská politická a vojenská moc. Od počátku padesátých let se král nejprve ještě ve spolupráci s **Knobelsdorffem** a posléze, po jeho smrti v roce 1753, s architektky **Johannem Gottfriedem Bühringem** a **Heinrichem Ludwigem Mangerem** zabýval projektem **nového zámku**, který by se stal ústřední rezidencí a pointou celého postupimského zahradního areálu. I v tomto případě vznikla nejprve jeho skizza, která stanovila jak základní obrys zámku ve tvaru písmene „U“, jež je doplněn půlkruhovým předdvorím stájí a dalších budov, tak architektonické utváření fasád, kterým měly dominovat vysoké pilastry korintského řádu.<sup>62</sup> Definitivní projekt zámku vypracoval v letech 1755–56 **J. G. Bühring**. Přípravné práce přerušila Sedmiletá válka, po jejímž vítězném konci bylo rozhodnuto plánovaný Neues Palais postavit nejen jako nové panovnické sídlo, ale zejména jako symbol politické moci pruského státu a jeho krále, Friedricha II. Velikého. Pro posílení tohoto účinku bylo rozhodnuto změnit umístění nového zámku a přesunout jej z původně plánované pozice proti terase Sans-Soucis na konec dlouhé aleje, která je umístěna příčně k ose starého zámku a která tvoří páteř celého rozlehlého zahradního areálu. Práce na **Neues Palais** zahájil J. G. Bühring

<sup>61</sup> Mellinshoff – Watkin 1989, s.19–22.

<sup>62</sup> Horst Drescher – Sibylle Badstüber-Gröger, Das Neue Palais in Potsdam, Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik, Berlin 1991, s. 34



v roce 1763, přičemž i přes změnu staveniště se stavělo dle zmíněného projektu z poloviny padesátých let. V roce 1765 byl na jeho místo povolán **Carl von Gontard**, s jehož jménem je spojena většina významných staveb závěrečné části vlády Friedricha II. Ke stavbě paláce přišel ve chvíli, kdy byly fasády dovedeny až po římsy a kdy už nebylo možno na projektu něco podstatného měnit. Zvláštní architektonické tvarosloví fasád, zjevně inspirované průčelím Castle Howard J. Vanbrugha publikovaném Cappellově Vitruviu Britannicu v letech 1717–25, vycházelo z konkrétního Friedrichova přání.<sup>63</sup> Jeho osobnímu vkusu je tak třeba přičíst nejen monumentální, až těžkopádný, vysoký řád, cihlové stěny i mohutné andílčí hlavičky, které fasádu doplňují a které jí dávají překvapivě konzervativní ráz. Kupole paláce je naopak inspirována dobovou oblibou antiky a lze jí přirovnat k chrámu či dokonce mauzoleu. Po přesunutí projektu na nové místo bylo nutno dotvořit jeho urbanistický rámec, respektive uzavřít prostor před průčelím, obráceným směrem k městu. Architektem, jež tento úkol vyřešil, byl Jean-Laurent Legeay, který vypracoval projekt stájí, které uzavírají nádvoří před vlastní rezidencí.

**Jean-Laurent Legeay (c1710–1786)**<sup>64</sup> se narodil v Paříži, kde rovněž vystudoval École des Baux-Arts. V roce 1732 vyhrál římskou cenu, která mu umožnila pobyt v Římě v letech 1737–42. Zde se Legeay seznámil s Givanni Battistou Piranesim a stal se významným členem nadnárodního kruhu obdivovatelů antiky, spojených s oběma římskými akademiemi.<sup>65</sup> V roce 1742 se vrací do Paříže, kde je na základě svých římských zkušeností v pouhých 32 letech jmenován profesorem na Akademii. Jeho pedagogická role je překvapivě krátká, ale pro dějiny francouzské architektury klíčová. V letech 1742–45 mezi jeho žáky patřili například Charles de Wailly či Étienne-Loius Boulée, jejichž architektura je nemyslitelná bez „římského vlivu“ zprostředkovaného Legeayem. Roku 1745 odchází Legeay v očekávání zakázek do Berlína, kde se s Knobelsdorffem podílí na projektu **kostela sv. Hedviky**. V letech 1748–55 působí na doporučení Friedricha I. jako dvorní architekt Christiana Ludwiga II., vévody z Mecklenburska-Schwerinu, v jehož službách je jeho největší zakázkou výstavba

<sup>63</sup> Drescher – Badstübner-Gröger 1991, s. 46-59

<sup>64</sup> Mellinshoff – Watkin 1989, s.22-25; Kalnein 1995, s.139-144

<sup>65</sup> O klíčovém významu Legeaye pro zrod evropského novoklasicismu viz: John Harris, Le Geay, Piranesi and International Neo-Classicism in Rome 1740-1750, in: Douglas Fraser (Hrsg.), Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday, London 1967, s. 189-196

typicky francouzské **zahrady u zámku ve Schwerinu**. Roku 1756 je konečně jmenován hlavním architektem Friedricha II. Velikého. Na počátku 60. let pro něj vytváří pozoruhodný projekt **stájí u Neues Palais**, jejichž velkorysá kompozice a monumentální kolonády jsou vrcholem nejen nepočtených Legeayových staveb, ale i jedním z mála realizovaných příkladů snové monumentální architektury na pomezí barokního klasicismu, znovuzrozené antiky a přísného palladianismu, který byl vlastní internacionálnímu římskému uměleckému okruhu poloviny 18. století. V roce 1763 Legeay Německo opouští a budovy postupimských stájí dokončuje Gontard. V následujícím dvacetiletí Legeay nacházíme v Anglii, Francii i Německu, avšak opět bez významnějších zakázek, takže jeho stěžejním dílem jsou vedle nemnoha realizací v německých zemích hlavně grafické listy a knihy rytin, které publikoval.<sup>66</sup>

**Carl von Gontard (1731–1791)**<sup>67</sup> je posledním výrazným architektem, který je spojen s doznívající érou Friedricha II. Velikého. První léta jeho aktivní činnosti jsou spojena s **Bayreuthem**, kde byli jeho donátory markrabě Friedrich von Bayreuth a jeho choť Wilhelmina, která byla sestrou Friedricha II. Velikého. S jejich podporou strávil Gontard léta 1750–52 v Paříži, kde studoval v architektonické škole J.-F. Blondela. V roce 1754 absolvoval v jejich doprovodu studijní cestu do jižní Francie, Říma a Neapole. Mezi Gontardovy hlavní realizace v Bayreuthu patří například **Palais Reitzenstein (1760/61–67)**, jehož kompozice i strohé a pádné tvarosloví vychází z městských paláců pozdní renesance, či **Palais Ellrodt (c1760)**, který je v tvarosloví částečně inspirován soudobou francouzskou architekturou.<sup>68</sup> Po smrti markraběte Friedricha von Bayreuth v roce 1763 odchází Gontard do Pruska, kde ihned nastupuje jako prováděcí architekt **postupimského Neues Palais**. Jeho vlastním příspěvkem se zde stávají zejména dvě pozoruhodné zahradní stavby – **Antický chrámek**, postavený v toskánském řádu a **Chrámeček přátelství** v řádu korintském (**oba 1768**). Tyto i další postupimské stavby, jako je pozoruhodná **Braniborská brána** z roku **1770**, která vznikla opět dle Friedrichova náčrtu, a na které s Gontardem spolupracoval jeho bývalý bayreuthský kolega **G. C. Unger**, jsou výrazně ovlivněny francouzskou

<sup>66</sup> Jean-Laurent Legeay, *Roma antica distinta per regioni...*, Roma 1741

<sup>67</sup> Mellinghoff – Watkin 1989, s.26-29; Astrid Fick, *Potsdam – Berlin – Bayreuth, Carl Christian von Gontard (1731-1791) und seine bürgerlichen Wohnhäuser, Immediatbauten und Stadtpalais*, Petersberg 2000

<sup>68</sup> Fick 2000, s. 36-40

architekturou 60. let XVIII. století. O pozoruhodné proměně města Postupimi a jeho umělecky otevřené a velmi pluralitní atmosféře pak svědčí nejen tato, ale i další veřejné stavby, z nichž například **Nauenská brána J. G. Bühringa** z roku **1750** je překvapivě raným příkladem gotického romantického historismu.<sup>69</sup>

Poslední velké Friedrichovy zakázky přivádějí Gontarda opět do Berlína. V letech **1777–80** vzniká **Královská kolonáda**, která původně zdobila most u Alexanderplatzu a která je ozvěnou Legeayových fantaskních sloupových kompozic. Mezi léty **1780–85** je pak realizována přestavba **Francouzského a Německého domu na Gendarmenmarktu**, který se tak stal jakýmsi prodloužením Fora Fridericana. Výtvarné sjednocení obou kostelů do podoby antických centrálních čtvercových chrámů s portiky a vysokou ústřední kupolí se sloupovým tamburem je výrazně ovlivněno anglickým palladianismem, zejména stavbami Colena Cambella (např. Mereworth v Kentu), Cristophra Wrena (Greenwich Hospital, St. Paul's Cathedral). Poslední Gontardova zakázka, palladiánský **Mramorový palác v Postupimi** z let **1787–91**, je již realizována pro Friedrichova nástupce Friedricha Viléma II.<sup>70</sup>

Období nedlouhé vlády **Friedricha Viléma II. (1786–97)** znamená pro pruskou architekturu období vrcholu a zároveň téměř revolučního přerodu. Architektonické podněty předchozích desetiletí, zkušenosti mladých architektů z Říma a Paříže a zejména příchod nové, čistě německé umělecké generace vytvořily podmínky po vznik svébytné pruské varianty „revolučního klasicismu“, který má své kořeny jednak v antickém Řecku a jednak v tzv. revoluční architektuře Clauda-Nicolase Ledoux a Étienne-Louis Boullého.

Jednou z prvních staveb ohlašujících příchod nového klasicismu je **Braniborská brána na Pariserplatz**, kterou v letech **1789–1794** postavil **Carl Gotthard Langhans (1733–1808)**, slezský architekt, jež byl v roce 1787 jmenován ředitelem královských staveb. Langhans realizoval v Berlíně první a mimořádně důležitou stavbu přímo inspirovanou athénskými Propylajemi. Vzhledem k tomu, že on sám v Řecku nikdy nebyl, je působivá kompozice s největší pravděpodobností odvozena z již zmíněných *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce (1758)* Davida Le

---

<sup>69</sup> Streid – Feierabend 1999, s.218-219

<sup>70</sup> Mellinshoff – Watkin 1989, s. 28-29

**Roy.**<sup>71</sup> Jinou pozoruhodnou stavbou tohoto architekta je **divadlo v Postupimi** z roku **1795**, jehož kubické formy a přísný řecký jónský portikus jsou jedním z vrcholů pruské architektury sklonku 18. století. Klíčovými postavami berlínské architektury sklonku 18. století nicméně jsou David Gilly (1748–1808) a jeho mimořádně talentovaný a předčasně zesnulý syn Friedrich (1772–1800).

**David Gilly (1748–1808)**<sup>72</sup> pocházel z francouzské hugenotské rodiny, která – jako mnoho dalších – po revokaci ediktu Nantského v roce 1685 emigrovala do Pruska a zejména do Berlína. V roce 1770 byl prvním, kdo složil nově zřízenou státní stavební zkoušku, což mu umožnilo ucházet se o funkci ve státních službách. Téhož roku se stává zemským stavitelem v Pomořanech a o devět let později je jmenován tamějším Stavebním ředitelem. Roku **1783 zakládá ve Štětíně soukromou architektonickou školu**, která je – vzhledem k jeho jmenování tajným nejvyšším radou v Berlíně – roku **1793** přenesena do hlavního města království a roku **1799** dle francouzského vzoru transformována na **Stavební akademii**. Gillyho ústav se stal bez nadsázky nejdůležitější architektonickou školou střední Evropy, kterou zformovala takové osobnosti, jako byli Carl Friedrich Schinkel či Leo von Klenze. Jen díky němu se během 90. let rozšířily ideje klasicizující, racionální, ale především „revoluční“ architektury tehdejší Francie.

Roku **1797** začal David Gilly vydávat první **německý specializovaný architektonický časopis**, *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend (vydáván 1797–1806)*, který přinášel jak projekty a praktické rady, tak uměleckohistorická pojednání o antických stavbách. Předmětem jeho zájmu nebyla jen „vysoká architektura“, ale také průmyslové stavby a nejrůznější konstrukce. Gillyho časopis měl takový záběr a dynamiku, že bývá srovnáván s pionýrským duchem architektonických revue počátku 20. století, jaké vydávaly skupiny Bauhaus, de Stijl či Esprit Nouveau.<sup>73</sup>

Vlastní Gillyho realizace jsou méně výrazné, než jeho pedagogické a literární působení. Výjimkou je pozoruhodný **Haus Vieweg v Brauschweigu (1800–1807)**, jehož strohá a působivá plasticky propracovaná architektura je velmi invenční

<sup>71</sup> Mellinshoff – Watkin 1989, s. 62

<sup>72</sup> Mellinshoff – Watkin 1989, s. 64 - 66

<sup>73</sup> Mellinshoff – Watkin 1989, s. 65

syntézou radikálně moderních a klasicizujících prvků, která je nijak nespoutaná akademickým či přísně historizujícím přístupem. Vzhledem k výjimečnosti stavby v Gillyho díle je zvažována autorská účast jeho syna Friedricha nebo jiného z jeho talentovaných žáků.

**Friedrich Gilly (1772–1800)**<sup>74</sup> se narodil v Karlových Varech. Prvního architektonického vzdělání se mu dostalo v otcově soukromé štětínské škole. Roku 1788 se stěhuje s rodinou do Berlína, kde je záhy přes nízký věk jmenován inspektorem královského stavebního úřadu. Zároveň studuje na akademii výtvarných umění, kde jsou jeho učiteli například Carl Gotthard Langhans, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, či Johann Gottfried Schadow. Jeho první známé práce jsou **grafické listy ruin středověkého hradu Marienburg**, které byly na Akademii vystaveny roku 1795 a publikovány v letech 1799–1803.

Nejznámějším Gillyho projektem je jednoznačně **soutěžním návrh pomníku Friedricha Velikého z roku 1796**. Chrámový okrsek s hrobkou ve formě řeckého chrámu na umělém pahorku obklopeném sloupořadím a přístupným mohutnými půlkruhovými branami je přímou ozvěnou utopických vizí francouzských „revolučních architektů“, a to nejen ve formách a tvarosloví, ale i v celkovém „snovém“ grafickém podání předloženého návrhu. Gillyho mimořádná avantgardní architektura je nesporným vyvrcholením pruského klasicismu závěru 18. století a zároveň překvapivě aktuální a tvůrčí reakcí na nejsoučasnější architektonické proudy v revoluční Francii, která rázem posunula Berlín mezi hlavní architektonická centra tehdejší Evropy. Roku 1797 podniká studijní cestu po Francii, Anglii a Rakousku, během níž navštíví i Prahu. Jeho lapidární a z dnešního pohledu velmi „moderní“ kresby pařížských zákoutí jsou jedním z nejpozoruhodnějších dokladů nového racionalismu, který zásadním způsobem ovlivní například tvorbu Gillyho žáka C. F. Schinkela.

O rok později (1798) přichází neméně pozoruhodný projekt na **nové divadlo v Berlíně**, jehož strohé kubické formy se ještě více přibližují principům francouzské „revoluční“ architektury. V téže době se jako autor sochařského vlysu na fasádě podílí na realizaci další pozoruhodné berlínské stavby, která měla mimořádný vliv na

---

<sup>74</sup> Mellinshoff – Watkin 1989, s. 65-74; Alfred Rietdorf, Gilly – Wiedergeburt der Architektur, Berlin 1940

středoevropskou (a v tomto případě i českou)<sup>75</sup> architekturu – **Královské mincovny** Gillyho švagra **Heinricha Gentze** (postavena 1798–1800, zbořena 1886). Roku 1798 se šestadvacetiletý Friedrich Gilly rovněž stává profesorem optiky a perspektivy na otcově nově založené Bauakademie a aktivním přispěvatelem do jeho architektonického časopisu. Náhlá smrt v roce 1800 jeho kariéru v pouhých 28 letech ukončuje.

Hlavním představitelem pruského klasicismu se tak stává již zmíněný **Heinrich Gentz (1766–1811)**<sup>76</sup>, mezi jehož další nejvýznamnější stavby patří například **Mausoleum královně Luisy** v zahradě zámku Charlottenburg. Spolupracovníkem na této stavbě je mladý absolvent Gillyho akademie **Karl Friedrich Schinkel (1781–1840)**, který se stane hlavní postavou berlínské architektury první poloviny 19. století. Jeho pozoruhodné stavby jsou však již mimo záběr naší práce.

### **Knížectví Anhalt-Dessau a zámek ve Wörlitz**

Předmětem zájmu tohoto stručného přehledu jsou umělecká centra, jejichž oblast vlivu přímo sousedí s Čechami. Z hlediska vývoje architektury ve středoevropském prostoru je třeba učinit jednu výjimku, bez které by nemohl být náš přehled alespoň relativně úplný. Je jí zámecký areál ve **Wörlitz u Dessau**, který pro knížete Franze von Anhalt-Dessau (1740–1817) realizoval **Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800)**, jenž je jedním z prvních příkladů palladiánského novoklasicismu ve střední Evropě.<sup>77</sup> Vybudování rozsáhlého areálu předcházela série studijních cest po Evropě, které většinou společně podnikali architekt a stavebník. V roce 1761 je Erdmannsdorff poslán knížetem na studijní cestu do Itálie. Roku 1763 cestují společně do Anglie. V letech 1765–66 pobývají v Římě, kde navazují úzký kontakt s Johannem Joachimem Winckelmannem. Roku 1766 cestuje Erdmannsdorff do Neapole, kde se setkává se Sirem Williamem Hamiltonem, bezpochyby největším sběratelem antického umění své doby. V závěru roku 1766 ještě cestují Erdmannsdorff s knížetem

---

<sup>75</sup> Již mnohokrát bylo v domácí literatuře konstatováno, že Gentzova mincovna se stala přímou inspirací pro utváření fasády novoměstské celnice (dnešní dům U Hybernů) z let 1811-13.

<sup>76</sup> Mellinghoff – Watkin 1989, s. 73-75

<sup>77</sup> Mellinghoff – Watkin 1989, s. 29-34; Roland Krawulsky, Dessau-Wörlitz, Führer durch das Gartenreich, Dessau 2004

Franzem přes Francii do Anglie, Skotska a Irska.<sup>78</sup> Areál zámeckého parku ve Wörlitz, založený roku 1766 a postupně upravovaný až do roku 1799, je tak unikátním ztělesněním idejí a projektů, které oba muži na svých cestách zaznamenali.

**Zámecká budova (1769–73)** je koncipována jako strohá dvoupodlažní palladiánská vila s vysokým předsazeným sloupovým portikem, jejíž předlohy lze nalézt v prostředí soudobého anglického novopalladianismu.<sup>79</sup> Zámecká zahrada je pak podle vzoru anglických zahrad v Kew či Stowe zaplněna romantickými stavbami s vyhraněným účelem a jemu odpovídající stylovou podobou. Vedle malého **Pantheonu (1795)** nebo **antických chrámů bohyně Flory (1797/98)** či **Venuše (1794)** zde tak nalézáme například anglicky pojatý **Gotický dům (1773)**, model **Vesuvu s kopií Vily Hamilton u Neapole (1788–92)** nebo **Rousseauův ostrov (1782)**, který ztělesňoval nejen osvícenecké nadšení svého zakladatele, ale i osobní vztah, který kníže Franz s filosofem od roku 1775 udržoval.<sup>80</sup> Areál zámku ve Wörlitz je bezpochyby jedním z nejvlivnějších stavebních souborů své doby, jehož ozvuky lze sledovat i zahradní architektuře v Čechách. Anglický koncept zámku jako palladiánské vily obklopené přírodním romantickým parkem a doplněným stavbami různých „stylů“ lze považovat za průlom nejen v oblasti zámecké architektury, ale i důležitý krok pro následné ostře stylové chápání architektury jako takové, které formulovalo evropský vztah k architektuře po většinu 19. století.

### **Jihovýchodní Německo (Bavorsko a Mnichov, Švábsko, Franky)**

Architektura druhé půle 18. století v historických zemích na území jihovýchodního Německa, které se historickým vývojem od 18. do 20. století sjednotily do území dnešního Bavorska, je v principech vývoje i v tvarosloví výrazně odlišná od výše zmíněných příkladů v Sasku a Prusku, respektive Bayreuthu. Z hlediska architektonických typů zde zůstávají dominantními sakrální stavby, které v koncepci i v principech utváření architektonické struktury kontinuálně navazují na architekturu

<sup>78</sup> Mellinghoff – Watkin 1989, s. 29

<sup>79</sup> Nejčastěji bývají zmiňovány zámek Claremont v Surrey (Lancelot Brown – Henry Holland, projekt 1769, realizace 1771–76) a zámek Duddingston v Edinburghu (William Chambers, 1762-63) – viz: Mellinghoff – Watkin 1989, s. 30

<sup>80</sup> Krawulsky 2004, s.27-39

první poloviny 18. století, a rezidence, které rovněž většinou navazují na typy vytvořené během prvních desetiletí. První skutečně klasicistní projevy přicházejí až s tvorbou Gillyho žáka Lea von Klenze (1784–1864), který po roce 1815 vytvořil v Mnichově pozoruhodný soubor staveb pro Ludvíka I. Bavorského. Klíčovou roli zde ale naopak hraje rokoko, jehož dekorativní formy do Bavorska přinesl François de Cuvillies kterého kurfiřt Maxmilián II. Emmanuel (1679-1726) přijal do svých služeb během svého pařížského exilu v době válek o španělské dědictví.

**François de Cuvillies (1695–1768)**<sup>81</sup> nastoupil do služeb kurfiřta již jako jedenáctiletý v roce 1706. Po skončení války se roku 1714 s Maxmiliánem vrátil do Mnichova, aby byl posléze poslán na studia do Paříže, kde v letech 1720-24 navštěvoval Akademii a kde se stal spolužákem a přítelem mladého Jacquese-Françoise Blondela. Po Maxmiliánově smrti v roce 1726 přešel Cuvillies do služeb jeho nástupce Karla Albrechta (1726–45, 1742–45 císař Karel VII.). Pro něj vytvořil nejprve soubor rokových interiérů v mnichovské kurfiřtské rezidenci (dochována např. **Galerie předků, započatá 1729**)<sup>82</sup> a posléze i celou francouzsky orientovanou stavbu – **lovecký zámek Amalienburg (1734–39) u zámku Nymphenburg**, letní kurfiřtské rezidence,<sup>83</sup> jehož půdorys i pavilonová skladba má velmi blízko k soudobým architektonickým studiím Cuvillieho přítele J.-F. Blondela.<sup>84</sup> Interiér a částečně i exteriér stavby je formován výrazným rokokovým dekorem, na jehož utváření se vedle Cuvillieho podílel **Johann Baptist Zimmermann (1680–1758)**, který posléze rokové formy přenesl do oblasti sakrální architektury. Na vrub jeho spoluúčasti a patrně i osobního vkusu objednavatele lze patrně přičíst skutečnost, že rokové formy jsou v Amalienburgu výraznější a hojnější, než je tomu u staveb ryze francouzských a že větší míře než ve Francii zasahují i do utváření fasád zámku. Tento jemný posun je o to důležitější, že tendence zmnožení a zplastičnění rokokového dekoru a jeho zcela nefrancouzské užívání na fasádách bude typickým znakem rokoka v bavorské sakrální architektuře příštích desetiletí.

---

<sup>81</sup> Macmillan encyclopedia of architects, New York 1982, s. 483-485

<sup>82</sup> Klaus Merten (Hsg.), Burgen und Schlösser in Deutschland, München 1995, s.484-485

<sup>83</sup> Merten 1995, s. 490-505

<sup>84</sup> Jacques-François Blondel, De la distribution des Maisons de Plaisance, Paris 1737-38



Cuvillies byl rovněž odpovědný za uvedení francouzských prvků do architektury mnichovských městských paláců, u nichž kombinuje klasické italsko-středoevropské utváření městského paláce s hlavní fasádou do ulice s francouzským tvaroslovím, které změkčuje jejich výraz, a v jistém smyslu anticipuje fasády paláců sklonku baroka ve Vídni a v Praze (viz např. **Palais Piosaque de Non, 1723-29** či **Palais Holstain, 1733-37**). Ve druhé fázi své kariéry v německých zemích se Cuvillies kromě jiného zabýval projekty různých zámků a rezidencí, z nichž některé byly uskutečněny (např. hlavní křídlo zámku Wilhemsthal u Kasselu, 1753), avšak většina zůstala jen na papíře (projekt přestavby **Würzburšské rezidence, 1755**, nebo plány **Mnichovské rezidence z let 1764-65**). Na rychlém rozšíření rokokového tvarosloví v Bavorsku měly patrně ještě více než jeho realizované stavby vliv knihy předloh rokokových motivů (první díl vycházel v letech 1738-42, druhý 1742-54 a třetí v roce 1755). Díky Cuvillieovu vlivu na architekturu v jihovýchodním Německu lze hovořit o svébytné jihoněmecké variantě rokoka, která nemá jinde ve střední Evropě obdoby, a která formovala interiéry sakrálních staveb až do 80. let 17. století.

Barokní sakrální architektura Bavorska a jeho dalších sousedních zemí je pozoruhodným fenoménem, který svým významem překračuje hranice tohoto regionu. Od počátku 18. století zde vznikaly pozoruhodné klášterní či poutní kostely, jejichž interiéry spojením architektury, malby a sochařství vytvářely typický barokní „Gesamtkunstwerk.“ Typ barevného a mimořádně zdobeného sakrálního interiéru byl pro zadavatele i architekty natolik nosný, že přetrval bez větších principiálních změn až do 70. let 18. století. Sama architektura kostelů byla výrazně ovlivněná pražským radikálním barokem a čítala mnoho různých typů, z nichž mnohé vytvářely pozoruhodné prostorové a konstrukční variace.<sup>85</sup> Hlavním architektem sakrálních staveb ve Frankách byl až do své smrti v roce 1753 geniální **Balthasar Neumann (1687-1753)**.<sup>86</sup> V Bavorsku dlouho přetrvával vliv bratří Asamů (**Cosmas Damian Asam 1686-1739, Egid Quirin Asam 1692-1750**), avšak hlavním tvůrcem doby kolem poloviny století zde byl **Johann Michael Fischer (1692-1766)**, jehož mnohé stavby se dokončovaly až do sklonku 70. let. Za hlavní představitele „jihoněmeckého

---

<sup>85</sup> Bernhard Schütz, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780, München 2000

<sup>86</sup> Bernhard Schütz, Balthasar Neumann, Freiburg 1988

rokoka“ lze označit architekta **Domenika Zimmermanna (1685–1766)** a jeho bratra malíře a štukatéra **Johanna Baptista Zimmermana (1680–1758)**, který jako Cuvilliého spolupracovník rokokové formy do kostelních interiérů přinesl.

Mezi hlavní Fischerovy stavby z doby po polovině století patří například **kostel benediktýnského kláštera v Rott am Inn (1759–63)**<sup>87</sup>, jehož dvouplášťová koncepce i centralita podélné stavby prostřednictvím oktogonální baldachýnové rotundy ještě plně vychází z promyšlených vrcholně barokních principů a na níž je rokokový dekor jen druhotně a decentně připojen. **Poutní kostel ve Wiesu (1744–57)**,<sup>88</sup> kterým naopak vyvrcholila tvorba bratří Zimmermanů, je nejen v rámci Bavorska, ale i Francie a Střední Evropy ojedinělým příkladem stavby, ve které rokokový dekor vrostl do samotné architektonické struktury takovým způsobem, že v tomto jediném a výjimečném případě lze skutečně hovořit o rokokové architektuře a nikoli jen aplikovaném rokokovém dekoru.

O určitém zklidnění intenzity dekorace interiérů v 70. letech 18. století svědčí například **benediktýnský klášterní kostel ve Wiblingen**, jehož původní plány vypracoval v letech 1750–57 Johann Michael Fischer a jež ve zjednodušeném provedení postavil **Johann Georg Specht** v letech 1772–1783.<sup>89</sup> O prorůstání tradičních barokních a moderních klasicistních prvků zde svědčí nejen použití staršího prostorového konceptu, ale i skutečnost, že veškeré antikizující tvarosloví výmalby je podřízeno stále ještě ryze barokní kompozici iluzivního prostoru kupolí a nik. Svérázným příkladem hledání nové koncepce „klasicistního interiéru“, který inspiračně vychází z francouzského „goût grec“, je interiér benediktýnského gotického **kostela v Ebrachu (Materno Bossi, 1778–91)**<sup>90</sup>, v němž je módní tvarosloví vrstveno do překvapivých kompozic a až mechanicky adičních skupin.

Samostatnou kapitolu představuje architektura ve Vorarlbersku, kde se od poloviny 17. století vyvíjel svébytný architektonický typ „Wandpfeilerhalle“ v podobě haly či pseudobasiliky se širokou střední lodí a vysokými arkádami, často předělenými emporami v lodích bočních.<sup>91</sup> Bohatý štukový dekor vorarlberských kostelů, který

<sup>87</sup> Norbert Lieb, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München 1997, s.92-98; Schütz 2000, s. 116-117

<sup>88</sup> Lieb 1997, s.124-131; Schütz 2000, s. 127-129

<sup>89</sup> Schütz 2000, s. 147-149; Lieb 1997, s. 138-148

<sup>90</sup> Wolfgang Wiemer, *Abteikirche Ebrach*, Regensburg 2006, s. 10

<sup>91</sup> Norbert Lieb – Franz Dieth, *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, München/Zürich 1960

nejprve vycházel z předloho severoitalské architektury 17. století, do sebe pod vlivem staveb v Bavorsku a Rakousku postupně zahrnoval motivy vrcholně barokní a nakonec i rokokové, které byly na sklonku 18. století svérázně kombinovány s antikizujícím dekorem střeoevropského klasicismu. Mezi nejzajímavější architektury této poslední fáze vorarlberské školy patří **Peter Thumb (1681–1766)** a jeho kostely v **Birnu am Bodensee (1746–50)** či **St. Gallen (spolu s Johannem Michaellem I. Beerem, 1752–66)**.

## V. Vídeňská architektura období Marie Terezie a Josefa II.

Druhá polovina 18. století je v Rakouských zemích spojena se jmény dvou velkých panovnických osobností – Marie Terezie (1740–1780) a Josefa II. (císařem 1780–90, spoluvládce od roku 1764). Z historického hlediska bývá proto tato doba dělena na období „tereziánské“ a „josefinské“, přičemž toto dělení často přechází i na klasifikaci uměleckohistorickou. Jakkoli je toto dělení trochu schematické a mnohé společenské i umělecké fenomény se vzájemně překrývají, nepostrádá z hlediska architektury oprávnění a logiku. Počátek vlády Marie Terezie byl naplněn válečnými událostmi a zpochybněním habsburské monarchie v samých základech. Po jejich odeznění bylo třeba zemi nejen obnovit, ale svým způsobem znovu vystavět, neboť kulturní a zejména státoprávní odlišnosti jednotlivých zemí byly zjevně potenciálním zdrojem dalších sporů a válek. Architektura pak pochopitelně byla jedním z důležitých nástrojů, jak toto hlubší sjednocení vyjádřit, což se projevilo nejprve úpravě jednotlivých rezidencí v sídelních městech, a posléze zejména při stavbě veřejných a vojenských budov.<sup>92</sup> Možná ještě vyhraněněji lze charakterizovat osobní vkus Josefa II, jehož radikální osvícenecké myšlení našlo ideální protipól ve strohé a v dobovém kontextu neméně radikální architektuře Isidora Canevaleho.

Nelze však zapomínat, že vedle „tereziánské“ či „josefinské“ architektury existovala i „architektura doby Marie Terezie, resp. Josefa II“, která se vkusem panovníků nemusela mít a často ani neměla příliš společného. Vídeňská architektura druhé půle 18. století je totiž velmi pluralitní, plná nových tendencí i překvapivých návratů.<sup>93</sup> V samotné Vídni ještě dlouho působily příklady velkých architektů konce 17. počátku 18. století, tedy Domenca Martinelliho,<sup>94</sup> Johanna Bernarda Fischera von Erlach<sup>95</sup> a Johanna Lucase von Hildebrandt<sup>96</sup>. Fischerova architektura se dále rozvíjela

---

<sup>92</sup> Fenomén „pragmatické sankce v architektuře“ dobře charakterizovala Renate Wagner Rieger – viz: Renate Wagner-Rieger: Architektur im thesesianischen Zeitalter, in: Walter Koschatzky (hsg.): Maria Theresia und ihre Zeit, Salzburg und Wien 1979, s.259-267;.

<sup>93</sup> Základní přehled vídeňské a rakouské architektury druhé poloviny 18. století viz zejména: : Renate Wagner-Rieger: Architektur im thesesianischen Zeitalter, in: Walter Koschatzky (hsg.): Maria Theresia und ihre Zeit, Salzburg und Wien 1979, s.259-267; Günter Brucher: Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983 (zde zejména s. 278-328); Hellmut Lorenz: Architektur, in: Günter Brucher (Hsg.): Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg und Wien 1994, s. 11-128 (zejm. s. 66-74)

<sup>94</sup> Hellmut Lorenz: Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur, Wien 1991

<sup>95</sup> Hellmut Lorenz: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich 1992; Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976

<sup>96</sup> Bruno Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959

v díle jeho syna Josefa Emanuela<sup>97</sup>, aby posléze, obdobně jako například tvorba Donata Felice d'Allio<sup>98</sup>, vplynula do široké produkce Dvorského stavebního úřadu (Hofbauamt), který pak zásadně ovlivňoval podobu architektury v sousedních korunních zemích – v Uhrách, na Moravě a pochopitelně i v Čechách (viz níže). Stejně podnětné bylo nadále i dílo Antona Ospela,<sup>99</sup> jehož budova Zbrojnice z let 1731–32 je bezesporu první a dosti ojedinělou ryze francouzsky orientovanou stavbou ve Vídni.

Náhlá smrt Karla VI. ukončila i jeho velkorysou stavební aktivitu. Některé klíčové stavby zůstaly nedokončeny a bylo tak logické, že první velké projekty mladé císařovny na otcovy realizace navázaly. Již tím byla automaticky dána jistá kontinuita tereziánské architektury s dobou předchozí. První na řadě byl vídeňský Hofburg, kde byla za Karla VI. postavena Dvorní knihovna Johanna Bernarda Fischera von Erlach<sup>100</sup> a započata stavba vstupního průčelí na Michaelerplatzu a křídla Říšské kanceláře (Reichskanzlei) dle projektu jeho syna Josefa Emanuela.<sup>101</sup> V letech 1746–47 vznikl projekt Balthasara Neumanna na ideální dokončení rezidence.<sup>102</sup> Trochu překvapivá volba bavorského architekta, který jinak neměl s vídeňskou architekturou příliš společného, je důsledkem osobního vkusu ředitele dvorské stavební kanceláře Emanuela Hraběte Silva-Tarouccy. Následně vznikly ještě další dva ideální projekty. Jeden vypracoval oblíbený architekt Štěpána Lotrinského Jean-Nicolas Jadot<sup>103</sup> a druhý chránělec císařovny Niccolo Pacassi, který také nakonec tuto prestižní zakázku získal.

Oproti projektu Neumanna, jenž hodlal rostlý organismus hradu proměnit v monumentální symetrickou rezidenci s dvanácti (!) vnitřními dvory, nebo Jadota, který navrhoval v obdobně sevřeném komplexu vytvořit jedno velké nádvoří za

---

<sup>97</sup> Thomas Zacharias: Josef Emanuel Fischer von Erlach, Wien-München 1960

<sup>98</sup> Elisabeth Mahl: Donato Felice d'Allio - Beiträge zu einer Monographie, diss. Wien 1961; Brucher 1983, s.267-274

<sup>99</sup> Brucher 1983, s.274-277; Justus Schmidt: Der architekt Anton Ospel, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte X, 1935, s.43-55

<sup>100</sup> viz. Hellmut Lorenz: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich 1992, s.167-171

<sup>101</sup> Thomas Zacharias: Josef Emanuel Fischer von Erlach, Wien-München 1960, s.69-82, abb.41-59

<sup>102</sup> projekt viz např. Wilfried Hansmann: Balthasar Neumann, Köln 1999, s. 147

<sup>103</sup> Justus Schmidt: Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot, Wien-Leipzig 1929, s.114-124, abb.14

michalským traktem a druhé před Fischerovou knihovnou,<sup>104</sup> přišel Pacassi s myšlenkou vytvořit před knihovnou místo uzavřeného nádvoří náměstí v podobě čestného dvora. Původně solitérní budova knihovny se tak stala jeho dominantou, což Pacassi zdůraznil tím, že na nových bočních průčelích téměř zopakoval architektonické členění Fischerovy stavby.<sup>105</sup> Jeho řešení vyjádřilo dvě myšlenky, které lze považovat za dobově klíčové: otevřenost původně uzavřeného komplexu a zároveň plynulé navázání na architektonickou tradici svých předchůdců. Dialog či svár těchto dvou přístupů – tedy osvícenecké otevřenosti a naopak silné a sebevědomé tradice – bude vídeňskou architekturu provázet po celý zbytek 18. století.

**Niccolo Pacassi (1716–1790)**<sup>106</sup> byl zřejmě tím, koho bychom označili za „osobního“ architekta Marie Terezie. Podílel se na většině klíčových císařských zakázek, jako byly zmíněný Hofburg, úpravy Schönbrunnu, nebo radikální přestavba Pražského Hradu a byl také architektem císařovniných „privátních“ staveb, jako byly přestavba a zásadní rozšíření zámku Laxembourg nebo výstavba pozoruhodného Gardekirche proti klášteru Salesiánek na Rennweg. Z hlediska architektonických forem je jeho názorový rozptyl poměrně značný a odpovídá podstatě jednotlivých zakázek. Při přestavbě **Schönbrunnu** bylo jeho úlohou jednak vestavět do stávající hmoty bočních křídel další obytné prostory, jednak v podobě velké galerie vytvořit nové hlavní reprezentační prostory. Jednoduchost a až jakási účelovost řešení prvního úkolu je bohatě vyvážena velkorysostí druhého.<sup>107</sup> Je typické, že na exteriéru stavby se projevila spíše ta první stránka přestavby, neboť vložení patra ztratily vnější fasády část své monumentalitě a vyváženosti. Interiéry galerie ukazují asi nejlépe Pacassiho

---

<sup>104</sup> Wagner-Rieger 1979, s.263

<sup>105</sup> Boční průčelí nového náměstí však nelze rozhodně označit za pouhé kopie Fischerovy stavby. Pacassi zde sice důsledně přejal tvarosloví knihovny, avšak v jeho kompozici je znát posun od dynamické struktury Fischerových dominujících kompozičních os s přerušovaným kladím k pravidelnému vyváženému rastru s převládajícími horizontálami a jemnými akcenty nároží.

<sup>106</sup> Bohužel je nutno konstatovat, že dosud stále chybí reprezentativní Pacassiho monografie; základní přehled jeho díla viz Giuseppina Perusini: *Niccolo Pacassi, Architetto del XVIII secolo*, Trieste 1977/78 (nepubl. disertace), na kterou navazuje katalog výstavy: Emanuela Montagnari Kokelj-Giuseppina Perusini: *Niccolo Pacassi, Architetto degli Absburgo*, Gorizia 1998

<sup>107</sup> Odlišné řešení exteriéru a interiéru stavby má s největší pravděpodobností původ v architektuře francouzské, kde bylo samostatné řešení vnějšího vzhledu a vnitřní dekorace jedním ze základních principů již od sklonku 17. století. Rozdílný vzhled interiéru a exteriéru stavby zde není znamením nedůslednosti či „schizofrenie“ architekta, ale přirozeným důsledkem toho, že exteriér podléhá obecnému akademickému „dobrému vkusu“, kdežto interiér je privátní sférou majitele.

osobní architektonický výraz, nebo ještě spíše možná výraz, jež nejlépe vyhovoval císařovně. Srostlice štíhlých pilastrů na stěnách vynášejí plastické vylehčené konzoly, které velmi náznakově nesou strop s velkými obdélnými poli freskové výzdoby.<sup>108</sup> Barevné bílozlaté řešení odpovídá tehdejší interiérové francouzské rokokové módě. Zde také ovšem podobnost končí a bylo by zavádějící užívat zde pojmu francouzského rokoka, neboť přes všechnu lehkost je základním prvkem stěny architektonický systém, jež zde není nikde popřen ani zkarikován. K domněnce o jakémsi pacassiovsko-tereziánském stylu svádí i překvapivá skutečnost, že stejné „interiérové“ konzoly užil architekt na exteriérech císařovna nejoblíbenějšího zámku Laxembourg či v otevřeném vestibulu Matyášovy brány Pražského Hradu.

Za nejoriginálnější vídeňský Pacassiho výtvar lze asi považovat zmíněný **Gardekirche na Rennweg**<sup>109</sup>. Systém interiérové dekorace – tedy architektonická struktura, na níž je „nahozen“ plastický kresebný štuk – zůstává nezměněna, zásadně se však mění podoba architektury samé: inspirací zde není jako v případě zámecké galerie móda francouzská, ale jednoznačně římská, neboť Pacassi se v tomto dynamicky pojatém oválném kostele zjevně odvolává na barokní římskou tradici a možná že i přímo na Berniniho kostel S. Andrea al Quirinale. Exteriér stavby zároveň zůstává překvapivě strohý, což může v koncepci připomenout již zmíněné obdobně podvojně řešení Schönbrunnu. Napětí mezi strohostí a vnitřním bohatstvím je zde však mnohem větší a opět jen dokládá vnitřní rozrůzněnost, kterou v sobě architektura tohoto období v jistém smyslu nesla. O největší Pacassiho císařské zakázce, přestavbě Pražského Hradu, je pojednáno níže.

Pacassiho hlavní konkurent v hofburgském „konkursu“, architekt **Jean-Nicolas Jadot (1710–1761)**<sup>110</sup>, neměl ani zdaleka takové možnosti uplatnění. Tento dvorní architekt vévody Štěpána Lotrinského, který si jej přivedl z Lotrinska přes Florencii až do Vídně, bývá označován za hlavního vídeňského reprezentanta ryzí francouzské

<sup>108</sup> Motiv konzol nad pilastry má kořeny v díle Johanna Lucase von Hildebrandt – viz např. jeho vestibul dolního Belvederu. V Pacassiho podání se z tohoto architektonického prvku stává lehká štuková ozdoba, která nicméně stále tvoří logickou součást architektonické struktury.

<sup>109</sup> Lorenz 1999, s. 299-300

<sup>110</sup> Justus Schmidt: Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot, Wien-Leipzig 1929; Jörg Garms: Jean-Nicolas Jadot, in:

architektury<sup>111</sup>. Jadotova situace je však složitější a vlastně mnohem zajímavější. Jako žák Germaina Boffranda byl vskutku seznámen s nejsoučasnější pařížskou architekturou z okruhu následovníků Julese-Hardouina Mansarta. Působil však v Lotrinsku, které představovalo z politického i uměleckého hlediska svébytnou enklávu, jež tvrdošijně vzdorovala jednoduchému „začlenění“ do francouzské sféry vlivu. Lotrinská architektura se tak zcela vědomě nacházela na pomezí francouzských a italských podnětů, což se projevilo v pozoruhodné syntéze francouzského mansartovského barokního klasicismu s dynamickým barokem italského nebo dokonce středoevropského ražení. Poselství francouzského klasického „bon goût“, které Jadot do Vídně přinesl, tak bylo již zpočátku poněkud barokně přibarveno a připraveno na živou interakci se středoevropským prostředím. Na hlavním průčelí **Staré University** (zač. 1753), která je nejdůležitější Jadotovou vídeňskou zakázkou, se tak sice skutečně ozývá inspirace zahradním průčelím zámku ve Versailles nebo kolonádou Louvru, avšak architektonické tvarosloví suprafenester, pilastrů i říms má ryze místní, možno říci barokně italský charakter. Vzdušná universitní aula se pak také dá odvodit spíše ze středoevropských zámeckých vestibulů než z mansartovské školy, jak se projevila například ve stereometrické klenbě obdobně nízkého prostoru radnice v Arles.

Jadotův **projekt dostavby Hofburgu**, kterým se ve Vídni uvedl, a který zůstal neproveden, vychází z francouzských předloh mnohem více: dlouhá fasáda nádvoří je traktována ryze francouzskými „avant-corps“, jejichž zdvojené sloupy opět upomínají na Perraultův Louvre.<sup>112</sup> V **pavilonu Menagerie** schönbrunnského parku<sup>113</sup> se svým výrazem naopak Jadot přiblížil „tereziánskému stylu“ svého rivala Pacassiho, což opět dokládá nejen dobovou pluralitu názorů, ale i sílu osobního vkusu panovnice.

Velký vliv na dobou stavební produkci měl, alespoň co se palácové architektury týče, patrně **Franz Anton Hillebrandt (1719–1797)**<sup>114</sup>, který byl v 70. a 80. letech 18. století rozhodujícím činitelem **Hofbauamtu** (dvorského stavebního úřadu, o němž

<sup>111</sup> Günter Brucher: Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983, s. 283

<sup>112</sup> Projekt publikoval Richard Bösel v klíčovém katalogu výstavy plánů a kreseb ze sbírek vídeňské Albertiny – viz: Richard Bösel (ed.): Exempla – Architekturzeichnungen der Graphischen Sammlung Albertina, Wien 1996, s. 49

<sup>113</sup> Schmidt 1929

<sup>114</sup> Kelényi György: Franz Anton Hillebrandt (Cahiers d'histoire de l'art 10), Budapest 1976, německé resumé maďarského textu s.107-114



pojedenáváme níže). Byl to patrně právě Hillebrandt, který do vídeňského prostředí přinesl motivy inspirované francouzskou módou „à la grecque“ a organicky je spojil s tradičně pojatou barokní palácovou fasádou, jak názorně ukazují například palácová stavba **Uherské dvorské kanceláře** z let 1783–85 (Wien I., Bankgasse 4)<sup>115</sup>. **Balassův palác**, který Hillebrandt pravděpodobně postavil v Preßburgu (Bratislavě), zase ukazuje, jak byl schopen pružně reagovat na „paccasiovsko-tereziánský styl“.<sup>116</sup> Neméně důležité byly Hillebrandtovy zámecké stavby (např. **biskupský palác v Nágyvárád/Oradea**, od 1762)<sup>117</sup>, ve kterých tento architekt pozoruhodným způsobem spojil domácí Hildebrandtovskou a Fischerovskou tradici s francouzskými předlohami Jules-Hardouina Mansarta a Roberta de Cotte, čímž opět reagoval na oblíbený vzor pro šlechtické rezidence. Lze proto říci, že ačkoli byla Hillebrandtova architektura méně osobitá nebo progresivní, než architektura Pacassiho, Jadota, nebo dokonce Hohenberga, měla dobově patrně mnohem větší vliv než díla zmíněných klíčových osobností, a to zejména pro svou srozumitelnost a silnou návaznost na středoevropskou barokní tradici, kterou dokázal elegantně spojit s „moderním“ tvaroslovím.

Nejzajímavější postavou vídeňské architektury poslední třetiny 18. století byl ovšem bezesporu **Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1716)**<sup>118</sup>. Různé polohy v rámci poměrně homogenního výrazu, které jsme mohli sledovat v díle Pacassiho, se u Hetzendorfa mění v úplně rozdílné stylové varianty. Hetzendorfova kariéra začala u dvora, kde ve službách Marie Terezie nahradil Pacassiho. V císařské rezidenci **Schönbrunu** zbývalo po úpravě zámku dokončit rozlehlou zahradu, která v souvislosti s dobovým romanticko-osvíceneckým kultem přírody nabývala stále větší důležitosti. Nejprve zde vznikl v letech 1773–75 monumentální **gloriet**, který svým umístěním korunoval pohledovou osu na vrcholu kopce, kam smělý projekt Fischera z Erlachu původně situoval habsburskou rezidenci,<sup>119</sup> a stal se tak pohledovou dominantou tohoto velkorysého areálu. Kompoziční hledisko bylo také

<sup>115</sup> Viz Kelényi 1976, s.112, obr. 70

<sup>116</sup> Viz Kelényi 1976, s.108, obr. 1 a 2

<sup>117</sup> Viz Kelényi 1976, s.108, obr. 16

<sup>118</sup> Erwin Hainisch: Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, Innsbruck-Wien, 1949

<sup>119</sup> Fischerův první projekt – Sedlmayr, Lorenz

zjevně určující pro formování architektury jako takové. Rozložitá hmota gloriety suverénně ovládá dlouhý svah pod sebou a v pohledu od zahradního průčelí zámku jednoznačně převládá celkový harmonický krajinářský dojem. V ryze barokním pojetí se tak glorieta stal součástí krajinné kompozice, která až jeho prostřednictvím získala vyvrcholení a jedinečnou kvalitu. Tomuto propojení architektury a krajiny odpovídá i dramatická silueta stavby, korunovaná ve středu mohutným orlem s rozepjatými křídly.

Důležitým motivem architektury gloriety je kontrast pevnosti bočních pilířů a střední partie s křehkostí vzdušných arkád mezi nimi. Bosovaná hmota bočních částí je pojetím velmi blízká soudobé pevnostní architektuře, respektive jejím branám a vítězným obloukům. Subtilní arkády pak mají překvapivý původ, neboť pocházejí z renesančního letohrádku Neugebaude, který založil roku 1569 Maxmilián II. V období vlády Marie Terezie byly tyto arkády zazděny a celá pozoruhodná renesanční stavba byla přeměněna na sýpku, přičemž sloupy arkád nechala císařovna znovu použít při stavbě gloriety. Pro celkový obraz doby je příznačné, že renesanční sloupy nebyly pro tento účel nijak upravovány, a že naopak motivy beraních hlav z kladí nad sloupy přešly jako jeden z hlavních motivů i do nových partií Hetzendorfova gloriety. Otevřené chodby gloriety jsou zaklenuty kupolovitými klenbami, jejichž plasticita výrazně rytmizuje vnitřní prostor stavby. Všechny tyto dílčí prvky – barokní dramaticky prokomponovaný obrys, „pevnostní“ nároží, křehké renesanční arkády i jejich plastické klenby tvoří dohromady pozoruhodnou jednotu, která je také určujícím a nejsilnějším dojmem z celé stavby. V schönbrunnském parku, který Hetzendorf dále komponoval, nalézáme i další architektonické prvky, jako jsou **obelisk s kaskádou** (1774) či umělé **antické ruiny** (1778), tedy prvky vysloveně antikizující a vlastně již romantické, inspirované zjevně fantaskními a dobově velmi oblíbenými vizemi Giovanni Battisty Piranesiho.

Ve stejné době dostává Hetzendorf zakázku na důstojnou obnovu augustiniánského kostela v areálu Hofburgu. Obnova v tomto případě znamená záměrnou regotizaci, přičemž užití „alte Stile“ bylo odůvodněno pietou k staroslavnému chrámu, který je

přímo spojen s rodem Habsburků.<sup>120</sup> Hetzendorfova přestavba kostela je jedním z prvních středoevropských příkladů ryziho historismu. Návrat ke gotice je zde ovšem zároveň motivován obdobně, jak tomu bylo například u opatů v Sedlci nebo v Kladrubech, tedy jako připomínka slavné minulosti, přičemž „gotika“ je zde pojata v romantickém pojetí sklonku 18. století. Augstiniánský kostel tak představuje jak významný mezník, tak jistou kontinuitu. Znovu se tím dostáváme k vnitřnímu rozporu mezi mnohvrstevnatou tradicí a osvíceneckou modernitou, který si v sobě tereziánská architektura nesla. Stejným „historizujícím“ způsobem pak Hetzendorf obnovil po roce 1784 ještě Minoritenkirche Maria Schnee.<sup>121</sup>

Pojetím úplně jiný, avšak neméně klíčový je farní **kostel Vzkříšení Páně ve Slavkově** na Moravě, který Hetzendorf postavil v letech 1786–89 pod patronátem knížete Václava Kaunice-Rietberga. Strohá, klasicistně-paladiánská architektura byla vzorem pro typové kostely, které posléze v rámci všeobecných reforem vznikaly v celé monarchii.<sup>122</sup> Vstupní portikus kostela může být upomínkou na římský Pantheon, stejně jako na tehdejší moderní sakrální stavby jako je například pařížský kostel St.-Geneviève (pozdější Panthéon), ve kterém se jeho autor Jacques-Germain Soufflot pokusil spojit čistotu řecké antické architektury s konstrukční a ideovou tradicí gotiky a vytvořit tak nový, nadčasový ideál. Francouzské inspirace nezapře ani v interiéru, kterému dominuje valená klenba s elegantními půlkruhovými výsečemi, které jsou součástí řešení klenby zmíněného pařížského kostela St.-Geneviève. Slavkovský kostel je tak opět v jistém smyslu kompilací různých motivů, které jsou v tomto případě spojeny v duchu nikoli strohého francouzsko-antického klasicismu.

Podobně jednoduchá a strohá je i architektura **paláce bankéře Friese**, který Hetzendorf postavil v letech 1783-84 na Josefplatzu, přímo proti Fischerově dvorské knihovně. Mohutná, nepřiliš členěná klasicistní fasáda stavby vzbudila značný rozruch a byla posléze upravena přidáním okenních parapetů. Urbanistická kompozice paláce je naopak řešena ještě „barokním“ způsobem, ve kterém jsou nepravidelnosti složité parcely umě zakryty rafinovanou skladbou symetrických, avšak půdorysně různých

---

<sup>120</sup> Hellmut Lorenz: „...im alten Stile glücklich wiederhergestellt“, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, s. 475-483

<sup>121</sup> Lorenz 1999, s. 301-302

<sup>122</sup> Lorenz 1994, s. 68-69; Pavel Zatloukal: Příběhy z dlouhého století, Olomouc 2002, s.30-38

tvárovaných nádvoří. Inspiraci pro strohou fasádu lze hledat v díle Palladiově či v italské palácové architektuře XVI. století obecně. Opět se zde tak spojuje radikální inovace („revoluční“ strohost stavby) a kontinuita (architektonické formy vrcholně renesanční Itálie), což je velmi důležité i pro to, že palác se stal předlohou pro mnoho „klasicistních“ staveb počátku 19. století.

V císařských službách Hetzendorf vytrval i po smrti své hlavní protektorky Marie Terezie. Roli hlavního dvorního architekta po něm však převzal chráněncem Josefa II. Isidor Canevale. Novou příležitost tak Hetzendorfovi poskytla až vláda Leopolda II. a Františka I. Pro druhého z těchto panovníků vytvořil v letech 1798–1801 na ostrově v parku zámku **Laxenburg** novogotický hrádek „Burghof“, který byl po roce 1807 dále rozšířen a později nazván k počtě stavebníka **Franzesburg**.<sup>123</sup> Hetzendorfovův monumentální projekt byl uskutečněn jen z části a později (1836) byla stavba dokončena ve skromnější podobě. Již v první fázi však byla realizována velká oválná síň, která se – přes své gotické formy – měla stát jakýmsi pantheonem nového rakouského císařství. Ve stejné době (1807) vypracoval Hetzendorf pro Laxenburg projekt **stájí**, který se naopak vyznačuje velmi strohou klasicistní, až revolučně zjednodušenou architekturou.

Během své tvůrčí dráhy prošel Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg cestu od monumentálního a v podstatě barokního schönbrunnského gloriety přes romantické antické ruiny v schönbrunnském parku či pozoruhodné neogotické úpravy vídeňských kostelů až ke strohému klasicismu slavkovského kostela a Friesova paláce, aby v závěru své kariéry opět vyprojektoval ryze romantický gotický hrad v Laxenburském zámeckém parku a zároveň strohé klasicistní stáje tamtéž. Spíše než o radikální názorovou proměnu se tak u něj možná jedná o schopnost přizpůsobit „styl“ stavby konkrétnímu architektonickému úkolu. Tím se také Hetzendorfovův přístup odlišuje od pozdějších eklektických historismů 19. století, neboť volba stylu pro něj nebyla otázkou estetiky nebo jeho historické adekvátnosti, ale konkrétního obsahu té které stavební úlohy. Značná stylová rozrůzněnost tak sice je jedním z prvních příkladů eklektického přístupu k architektuře, zároveň je ale ve své podstatě stále ještě zakotvena v tradici architektury 17. a 18. století: i v ní si totiž určitý stavební typ

---

<sup>123</sup> Hainisch 1949, s. 61-66, Taf. XXII-XXIV

postupně vytváří své stylové variace, které mohou v díle jednoho tvůrce působit až dojmem názorové schizofrenie. V tomto kontextu by mohl být Hetzendorfov přístup chápán i jako výrazné vyostření této autonomie stavebních typů a nikoli jako zásadní historický přelom. Na druhou stranu je jasné, že různost jeho estetických přístupů musela být jeho současníkům zřejmá a jistě pomáhala vytvořit vznik paralelního „stylového“ chápání nejprve historické a posléze i současné architektury. Hetzendorfova pozice klíčové architektonické osobnosti posledních let vlády Marie Terezie byla podtržena jeho funkcí ředitele školy architektury Akademie výtvarných umění, kterou vykonával od roku 1772 a v níž pak setrval neuvěřitelných 44 let až do své smrti roku 1816. Roku 1777 byl navíc jmenován Dvorním architektem, čímž po francouzském vzoru spojil funkci ředitele Akademie s úlohou hlavního císařského architekta.

Radikální osvícenecká povaha císaře-reformátora Josefa našla svůj protějšek ve vizionářské architektuře **Isidora Canevaleho (Ganneval, 1730–1786)**<sup>124</sup>, který je přes své italsky znějící jméno<sup>125</sup> jediným autentickým francouzským architektem, který středoevropskému prostoru zprostředkoval přímý kontakt s nejnovějšími podněty pařížské architektury. Narodil se ve Vincennes roku 1730 a své školení absolvoval na pařížské akademii jako žák Augustina de Luzy<sup>126</sup>. Posléze se stává spolupracovníkem slavného francouzského architekta Giovanni Nicola Servadonniho<sup>127</sup>, který jej bere do své družiny při návštěvě Vídně roku 1760, aby zde realizoval koncepci a výzdobu slavnosti na počest svatby arcivévodky Josefa s infantkou parmskou<sup>128</sup>. Canevale se však z této cesty již do Francie nevrací, usazuje se ve Vídni a stává se tak jediným vídeňským tvůrcem, který byl přímo seznámen s nejnovějšími podněty tehdejší

---

<sup>124</sup> István Bibó: Ein französischer Architekt in Mitteleuropa: Isidore Ganneval (Canevale), in: Mitteilung der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 49. Jhrg., Oktober 1997, Numm. 3, s.1-7

<sup>125</sup> Sám architekt se podepisoval Ganneval i jeho otec je ve francouzských pramenech nazýván Ganneval nebo Ganeval; poitalštění jména na Canevale lze patrně vysvětlit jeho shodou se známou italskou rodinou Canevale, která působila v celé střední Evropě. Byla-li tato záměna dobová, anebo jedná-li se o novější nechtěnou dezinterpretaci uměleckých historiků, je otázkou. V naprosté většině současných uměleckohistorických přehledů je architekt uváděn jako Canevale a původní tvar jména Gannevale, jaký užívá Bibó, je tak výjimečný, jakkoli zřejmě velmi oprávněný.

<sup>126</sup> Viz heslo Augustin de Luzy in: Michel Gallet: Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle – Dictionnaire biographique et critique, Paris 1995, s.358

<sup>127</sup> Gallet 1995, s.439-448

<sup>128</sup> Bibó 1997, s. 1, Gallet 1995, s. 446

pařížské architektury. Ještě důležitější pak je, že Canevale si z pestré škály pařížské scény vybral její polohu nejradikálnější, která byla později nazvána revoluční architekturou či revolučním klasicismem.<sup>129</sup> Došlo tak k paradoxní situaci, kdy Vídeň, jižní Morava a západní Uhry, které byly dosud přímých francouzských vlivů téměř ušetřeny, byl náhle konfrontovány s jejich nejaktuálnější a zejména nejradikálnější polohou, která se v sousedních zemích s tradiční vazbou na Francii (jako byly Bavorsko či Franky) objevila jen zřídka a navíc až o několik desetiletí později. Tímto náhlým „kulturním šokem“ lze také vysvětlit skutečnost, že Canevaleho architektura byla dlouho omezena na zakázky vybraných poučených stavebníků (císař Josef II, vídeňští Liechtensteinové, Ferenc Barkóczy, Arcibiskup a Primas Uherský aj.) a na běžnou dobovou produkci neměla přímý vliv a že naopak došlo k tomu, že Canevale se v některých případech dokonce podvolil převládajícímu barokně-rokokovému stylu.<sup>130</sup>

Nejdůležitější Canevaleho stavby jsou však takovýchto kompromisů ušetřeny. Jeho samostatná činnost počíná roku 1761 v uherské **Ostřihomi (Esztergom)**, kde pro Barkóczyho projektuje novou **katedrálu**. O rok později vypracoval návrh na novou **katedrálu ve Vácu** a tamtéž vzniká v roce 1764 strohá **triumfální brána** na počest příjezdu císařovny Marie Terezie.<sup>131</sup> Canevaleho vídeňské realizace vznikají v letech 1775–1786. Nejprve je to **vstupní portál** veřejné **Augarten** (1775), který je spojením vítězného oblouku (obdobného tomu ve Vácu) a bočních přízemních křídel s manýristickou „pevnostní“ bosáží<sup>132</sup>. Následuje přestavba a rozšíření **Všeobecné nemocnice**, v jejímž areálu vzniká zejména pozoruhodná **„Věž bláznů“** – **Narrenturm** (1783) – monumentální pětipodlažní stavba na kruhovém půdorysu, jejíž strohá bosovaná fasáda umocňuje její uzavřený a téměř věžeňský vzhled.<sup>133</sup> Tato jednoduchá geometrická architektura je přímou ozvěnou francouzských „revolučních“ staveb a stejně jako ony je v tradici „architecture parlant“ symbolická i svým

<sup>129</sup> Tento pojem do dějin francouzského umění zavedl Emil Kaufmann, když jím charakterizoval vizionářskou architekturu zejména Lous-Étienne Bouleého a Claudie-Nicola Ledoux (viz Emil Kaufmann: *Three revolutionary architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*, Philadelphia, 1952); více se pojmu věnujeme v kapitole o francouzských vlivech na středoevropskou architektonickou scénu v druhé polovině 18. století.

<sup>130</sup> Jedná se např. o interiéry vídeňského paláce Paar – viz. Bibó 1997, s. 6

<sup>131</sup> Bibó 1997, s.1; Lorenz 1999, s.296

<sup>132</sup> Renate Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s.27, taf. 4a

<sup>133</sup> Wagner-Rieger 1970, s.52, taf. 23

vzhledem, který nenechává na pochybách o charakteru instituce, jež zde sídlí. Zcela jiný charakter má vzdušný **Lusthaus**, pavilon na konci ústřední aleje v **Prátru**, nicméně i u této drobné a odlehčené zahradní stavby je základem ryze geometrický útvar – osmiúhelník. Poslední důležitou vídeňskou Canevaleho stavbou je rozlehlá budova **Vojenské akademie, tzv. Josephina (1784)**<sup>134</sup>, jejíž trojkřídlá dispozice s otevřeným čestným dvorem a s fasádami ozdobenými vysokým pilastrovým jónským řádem stojí na pomezí mezi barokní monumentalitou a klasicistní strohostí, inspirovanou nejnovější módou pařížských paláců a veřejných staveb. I přes nevelký počet realizací představuje Canevaleho architektura ve vídeňské i rakouské architektuře zásadní mezník, a jakkoli nebyl ve svém „revolučním“ pojetí nikým následován, přispěl velmi podstatnou měrou ke vzniku a šíření následného rakouského „státního“ klasicismu.

Obraz vídeňské architektury druhé půle 18. století by nemohl být úplný, pokud se bychom podrobněji nezmínili o dvou institucích, které stavební dění v metropoli významně ovlivňovaly, tedy o Akademii výtvarných umění a o Dvorském stavebním úřadu. Obě mají svůj ideový předobraz ve Francii doby Ludvíka XIV. a stejně jako tam, i ve Vídni byly navzájem velice úzce propojeny. Jejich úloha významněji vzrostla během 18. století dvakrát: za vlády Karla VI. a na sklonku panování jeho dcery Marie Terezie a v době krátké vlády Josefa II.

**Akademie výtvarných umění (Akademie der bildenden Künste)**<sup>135</sup> byla ve Vídni založena nejprve jako privátní umělecká škola malířem a sochařem Petrem Strudelem v roce 1692, a to pod názvem „Academia von der Mallerey-, Bildhauer-, Fortification, Prospectiv- und Architektur-Kunst“.<sup>136</sup> Roku 1701 vzal Akademii pod svůj patronát císař Leopold I., přičemž Strudela jmenoval jejím prefektem. Starost o ní však vážněji projevil až jeho nástupce Josef I., díky jehož podpoře zde mohlo roku 1705 začít pravidelné vyučování. Roku 1714 Strudel umírá a jeho prefektské místo je

---

<sup>134</sup> Lorenz 1999, s.300-301

<sup>135</sup> Walter Wagner: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967 – odtud pocházejí i zde uváděné údaje o historii akademie; Karl von Lützow: Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste – Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebaudes, Wien 1877;

<sup>136</sup> Wagner 1967, s.18

definitivně obsazeno až po 11 letech. V roce 1725 se tak novým prefektem stává Jacob Van Schuppen a novým šlechtickým patronem hrabě Gundaker Althan.

Změna na vedoucím postu pro Akademii znamenala i změnu umělecké orientace. Na rozdíl od italsky orientovaného Strudela byl totiž Van Schuppen obdivovatelem umění francouzského: jako syn rytce se narodil ve Fontainebleau, vzdělání nabyt pod dozorem budoucího kancléře pařížské Académie Royale de Peinture et de Sculpture a nakonec se sám stal jejím členem.<sup>137</sup> Francouzská orientace nového prefekta poznamenala strukturu Akademie a výrazněji ovlivnila i volbu vzorů, které byly žákům malířské a sochařské předkládány ke studiu či kopírování. Její dopad na studium architektury zůstává bohužel nezodpovězenou otázkou. V době, kdy vznikala tato práce, byla sbírka rytin a plánů archivu akademie nepřístupná a dosavadní literatura se o dobových vyobrazeních či předlohách nijak nezmiňuje. Z obecné dobové produkce se spíše zdá, že architektonickou tvorbu tato změna příliš nezasáhla, neboť francouzské motivy jsou, stejně jako doposud, omezeny na dílčí dekorativní prvky, které se zasazují do domácího barokního architektonického rámce.

V následujících letech zažila Akademie do té doby nebývalý rozmach. Vedle výuky se začaly pořádat i pravidelné veřejné přednášky, na kterých se diskutovala dobově aktuální a populární umělecká témata. Pro obor architektury je důležité, že roku 1733 se poprvé podle francouzského vzoru vypisuje konkurs na cenu Akademie, která je spojena s finanční odměnou. Témata, jež jsou pak každoročně vypisována, napovídají mnohé o proměnách názorové orientaci školy, a proto se k nim ještě vrátíme.

Rozkvět akademie ukončila náhlá smrt velkého uměleckého mecenáše Karla VI. Okamžitě se dostavily finanční potíže a válečné nebezpečí výrazně omezilo provoz celé školy. Situaci výrazně zkomplikovalo i to, že hrabě Althan se vzdal své protektorské úlohy a přestal akademii jakkoli podporovat. V následujících letech se protektoři několikrát vystřídali a dlouhodobého patrona ústav našel až v osobě hraběte Adama Losy von Losynthal, který v této roli působil od roku 1751 až do roku 1771.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Wagner 1967, s.22

<sup>138</sup> Wagner 1967, s.24-25



Nový statut akademie, který hrabě Losy von Losynthal prosadil, výslovně zdůraznil, že akademie se nachází pod přímou ochranou císaře. Jasně také stanovil provázanost dvorského stavebního úřadu s Akademií, když za jejího protektora označil úřadujícího dvorského Generálního stavebního ředitele. Zjevně francouzsky inspirované ustanovení bylo doplněno obdobně orientovaným rozdělením akademiků na čestné členy, řádné profesory a přidružené členy, kteří byli voleni akademiky a potvrzeni protektorem.

Dlouholetý prefekt Akademie Jacob van Schuppen umírá v roce 1751. V témže roce je nový statut vyhlášen a na místo jmenování nového prefekta podle něj vzniká funkce rektora, který má být volen pouze na tři roky. Tuto funkci pak střídavě zastávali Michelangelo Unterberger (1751–54), Paul Troger (1754–57) a pak opět Unterberger, po jehož náhlé smrti roku 1758 převážilo mezi akademiky mínění, že bude lepší střídání rektorů opustit a vrátit se k tradici jednoho dlouhodobého prefekta. Tak byl roku 1759 do funkce jmenován Martin van Meytens a setrval v ní až do své smrti roku 1770.<sup>139</sup>

K jeho velkým úspěchům patřilo získání nového stálého sídla v budově Jadotovy University, kde Akademie setrvala dalších 25 let. Zároveň jí však rapidně ubývalo žáků, což již současníci připisovali poněkud školometskému a suchopárnému způsobu výuky, který v této době na škole převládl. Situace došla tak daleko, že v roce 1766 založil Jakob Schmutzer na protest proti Meytensovu vedení vlastní Ryteckou školu, kterou výrazně podporovala Marie Terezie i její hlavní ministr a rádce kníže Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg. Díky jeho patronátu a Schmutzerovu evropskému rozhledu to pak byla právě rytecká akademie, která se stala ohniskem nového antikizujícího klasicismu, který po spojení obou škol v roce 1772 převládl i na původní akademii.

Pro školu architektury byl pak klíčový rok 1772, kdy se jejího vedení ujímá již zmíněný Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Zrekonstruovat podobu výuky na tehdejší akademii je nesnadné, neboť její archivy jsou po četném stěhování v torzálním stavu a navíc z velké části nepřístupné. Postupnou proměnu akademického vkusu tak lze vlastně odvodit jen ze seznamu akademických Velkých cen, které byly dle

---

<sup>139</sup> Wagner 1967, s. 21-22

francouzského vzoru od roku 1733 udělovány.<sup>140</sup> Základní práci o architektonických cenách vídeňské akademie zpracovala Brigitte Litschauer v roce 1964.<sup>141</sup> Ani ona však neměla přístup k žádným soutěžním plánům a projektům, takže je bohužel dosti pravděpodobné, že se nedochovaly.

Základním vodítkem proměny dobového vkusu je pochopitelně vypsání předmět soutěže.<sup>142</sup> Mnohé nám však také prozradí krátký komentář k zadání, který vždy klade důraz na určitý aspekt problému. Architektonické ceny vídeňské akademie byly vypisovány prakticky každoročně od roku 1733 do roku 1751, tedy do van Schuppenovy smrti. Téměř po dvaceti letech, roku 1779, je pak obnovil až Hetzendorf von Hohenberg, přičemž měly být udělovány pravidelně jednou za dva roky (ve skutečnosti byl někdy rytmus i tříletý), což pokračovalo až do jeho smrti v roce 1817. První, van Schuppenovo období (1733–1751), je ohledně úloh ještě ve znamení doznívajících typicky barokních zadání, jako byla triumfální brána (Triumphporte, 1733), portál paláce (Palastportal, 1734), volně stojící studna (1735, 1736 a 1742), zahradní letohrádek (Gartenlusthaus, 1740), portál kostela nebo jeho fasáda (1743, resp. 1744), oltář (1745), fasáda paláce (Palastfassade, 1751) nebo dokonce ohňostroj (Kunstfeuer, 1742). V zadání těchto úloh nalézáme důraz na užití odpovídajícího architektonického řádu, popis předepsané výzdoby či náznak ikonografického programu (zejména u palácového portálu).

Zajímavým tématickým vybočením bylo zadání královského náměstí (Ein königliche Platz, 1737), které by na první pohled mohlo reagovat na dobovou francouzskou módu „Places Royales“, jež byla v téže době stavěna v jednotlivých francouzských městech, aby symbolizovala slávu a téměř „fyzickou“ přítomnost panovníka.<sup>143</sup> V zadání se však neobjevuje to nejpodstatnější, tedy suverénova socha a

---

<sup>140</sup> Architektonická cena byla na pařížské akademii udělena poprvé v roce 1701 a pak udělována pravidelně od roku 1720 do roku 1793, kdy byla francouzská akademie na čas zrušena - viz: Jean Marie Pérouse de Montclos: Les Prix de Rome – Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII. siècle, Paris 1984

<sup>141</sup> Brigitte Litschauer: Die großen Preise der Akademie (Architektur) von den Anfängen bis 1820, nepubl. strojopis, Wien 1964

<sup>142</sup> Seznam témat viz Litschauer 1964, čtvrtý a pátý list strojopisu (stránky jsou číslovány až od listu šestého a začínají pak číslem 1)

<sup>143</sup> K tématu např. viz Alexandre Gady: Les places royales en France au XVIII siècle, in: De l'Esprit des Villes – Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770, Nancy 2005, s.63-70

také náplň předepsaných se neomezuje na královské funkce či úřady.<sup>144</sup> I přesto je toto téma pozoruhodné a svým velkorysým pojetím výjimečné, takže lze opět jen litovat, že se pravděpodobně nedochoval žádný konkrétní zpracovaný projekt. Obdobně francouzsky orientovaná může být i volba Dvorního divadla (Hoftheater) z roku 1750, nicméně divadlo zde není chápáno jako osvícenecký „veřejný prostor“, nýbrž jako zcela privátní sféra příslušného šlechtice<sup>145</sup>. Zadání tématu lázní v antickém duchu (Bad Saal auf antike Manier, 1744) se poprvé objevuje záměrný návrat k antice, který je patrně motivován stále intenzivnějšími vykopávkami v Itálii a Řecku.

Hetzendorfovův příchod podstatně změnil výběr témat i charakter zadání. V roce 1779 tak sice ještě zaznamenávám témata kostelní fasády (Kirchenfassade) nebo oltáře (Altar nach römischer Ordnung), v jejich zadání však Hetzendorf rovnou zdůrazňuje, že ornamenty sloupů oltáře *„sollen nicht überflüssig nur an jene Orth, wo es der wohlstand erlaubet, angebracht werden und die Architektur selbsten soll Einfach und mit erzwungenen grimungen und Eckhaften Misch-Masch nicht beschweret werden.“*<sup>146</sup> Lépe definovanou proměnu dobového vkusu bychom asi našli jen stěží. Rok 1782 přinesl hned devět možných soutěžních témat. Vedle témat slavnostních, jako je triumfální brána, dům šlechtice (Haus für einem Edelmann), fasáda královského divadla, či královský belvedere byla vypsána i témata praktická jako šlechtický dvorec (Landgebäude eines grösses Heren), hostinec (Gasthof) či dobově velmi aktuální téma kostela pro 500 věřících (Dompfarrkirche für 500 Menschen) s odpovídajícím zázemím.<sup>147</sup> Toto zadání mělo zjevně pomoci nalézt ideální typ „normativního“ kostela pro celou monarchii a není asi bez souvislosti, že o čtyři roky později staví Hetzendorf pro hraběte Kaunice takovýto „ideální“ kostel v moravském

---

<sup>144</sup> „Ein größser königlicher Platz in einer Stadt an entwerfen welcher ringsherum mit Prächitege gebauten Palästen, einer Kürchenund bischöflichen Wohnung mit seinem Staats- und Rathaus samt der Eintheilung von verschidenen Zimmerund Sääle, wo die Richter und Ratsherren Sitz und Wohnung haben“; na náměstí měly vést ulice, ve kterých „unterschiedliche gebäude für KauffleutheMagazinen nebstanderen Sachen zu sehen kommen“ a chybět neměl ani „Arsenal mit ihrem Thürme“. - Archiv der Wiener Akademie, fol. 188, 1737, cit. In: Litschauer 1964, s.7

<sup>145</sup> „Die Hof-Theatra müssen ganz unterschieden seyn von den Stadt Theatris. (...) der Ein – und Ausgang muß zur Bequemlichkeit des Hofes eingerichtet werdenInwendig soll es keine Logen haben wien in öffentlichen Theatrisgewöhnlich ist: mithun muß die Einrichtung davon ganz unterschieden und dargestalt erhaben seyn, damit ein Landesfürst samt Steiner Ganze Hof-Statt Allen leicht zum sehen um zu Heren bequem Platz haben“. – Archiv der Wiener Akademie, fol. 44, 1750, cit. In: Litschauer 1964, s.10.

<sup>146</sup> Archiv der Wiener Akademie, fol. 58, 1779, cit. In: Litschauer 1964, s.9

<sup>147</sup> „... auf einer Seite des Pfarrers und eines Kaplans Wohnung, uaf der Andersen das Schulhaus, für 50 kindern samt des Schulmeister Wohnung.“ - Archiv der Wiener Akademie, fol. 100, 1782, cit. In: Litschauer 1964, s. 14

Slavkově. Poprvé se také v soutěži objevuje ryze technické téma, kterým je pevnostní padací vstupní most (Aufzugsbrücke in eine Festung). Při následující ceně roku 1785 se téma kostela vrátilo, ovšem tentokrát již s kapacitou 1000 věřících a opět s příslušenstvím dalších užitných budov. Jako nová témata se objevil Amfiteátr a radnice pro malé město.

Rok 1788 přinesl pozoruhodná praktická témata důstojnického domu (Hauptmanngebäude), vládní budovy (Gouvernalsgebäude), divadla a fasády radnice. Roku 1789 je vypsáno jen téma divadla, o dvě léta později čestná brána (Ehrenporte) a zahradní letohrádek (Gartenhaus) a roku 1792 výletní letohrádek (Lusthaus). Poslední dvě témata souvisejí s dobově velmi aktuální zahradní architekturou a také s tím, že Hetzendorf byl v císařských službách pověřen úpravami parků v Schönbrunnu a v Laxenburgu. Téma zahradního domu (Sommerwohn oder Gartenhaus) se vrací i v roce 1794, důležitějšími úlohami však tentokrát jsou knihovna (Bibliothek nach römischen Ordnung) a zejména katedrála pro 3000 věřících. Rok 1797 přináší opět téma kostela (Domkirche), triumfální brány a amfiteátru. Překvapivou novinkou je „barokní“ téma Castrum Doloris, které bylo vypsáno v roce 1799; další dvě témata tohoto roku jsou však ryze osvícenecká – římský chrám (Römischer Tempel) a zejména Mýtnice (Mauthaus). V roce 1800 se opět vrací téma kostela (Hauptkirche) a o rok později přichází pozoruhodný námět hrdinského pomníku (Monument für Helden), který je s největší pravděpodobností inspirován monumentálním pomníkem Friedricha Velikého, jehož projekt vytvořil Friedrich Gilly v roce 1796. Následujících 14 let nebyla cena vzhledem k válečným událostem vypsána. Jakýmsi epilogem Hetzendorfova působení v čele školy architektury je téma budovy akademie (1814 i 1815), které v roce 1815 navíc doprovodily monumentální zadání katedrály na kruhovém půdoryse pro 6000 věřících (Kathedrale un runder Form) a výstavné veřejné budovy (Öffentliches Prachtgebäude).

Při jednotlivých zadáních dává Hetzendorf vždy důraz na účel stavby a z něj vyplývající souvislosti. U sakrálních i veřejných staveb určuje až do konce 18. století architektonický řád, ve kterém má být fasáda pojednána. Obytné a reprezentativní budovy pak mají být stavěny s ohledem na skladbu místností a jejich pohodlí

(Commodität)<sup>148</sup>, což zjevně vyplývá z francouzských základních pravidel Distribution a Commodité. Postupné přibývání veřejných a účelových staveb souvisí jednak s josefínskými reformami, jednak s konkrétními stavebními úlohami, které bylo třeba řešit – typickým zadáním bylo v tomto ohledu téma Ubytovacího domu pro návštěvy dvora (Hotel Garni, 1782) na místě augustiniánského kláštera v Hofburgu, které bylo s ohledem na změnu plánů na poslední chvíli zrušeno.<sup>149</sup> Několikrát má také vypsané téma souvislost s architektonickými zakázkami, které Hetzendorf zrovna řešil, jako v případě ideálního kostela (Slavkov) či zahradních pavilonů (Schönbrunn, Laxenburg).

Zhodnotit celkovou roli akademie při formování vídeňské architektury 18. století je obtížné. Zcela jistě byla názorově vždy úzce spjata s osobností jejího ředitele, což jí dávalo spíše charakter privátní školy než kolektivní „akademické“ instituce, jakou byla akademie pařížská. Na výherce ceny také nečekal žádný stipendijní římský pobyt, což školu nutně odsouvalo spíše do regionální než do internacionální polohy. Tato skutečnost byla navíc aktuální právě ve druhé půli 18. století, kdy byl římský pobyt základním předpokladem pro pochopení rodičího se mezinárodního neoklasicismu. Kaunicův i Hohenbergův zápal pro nové umění na druhou stranu tento handicap jistě v mnohém vyvažoval a akademie byla pro studenty z celé monarchie jednou z mála možností, jak se s těmito aktuálními podněty vůbec seznámit.

Z těchto důvodů je velmi překvapující a zároveň mimořádně důležitá skutečnost, že architektonické vzdělávání na vídeňské akademii bylo až do závěru 18. století zcela mimo zájem pražských architektů, o nichž bude řeč níže.<sup>150</sup> Popsané dění na akademii je třeba v českém kontextu chápat jako dobovou zajímavost, která na dění v Čechách neměla – na rozdíl od Moravy<sup>151</sup> – patrně vůbec žádný vliv. K důsledkům této mimoběžnosti se ještě vrátíme.

---

<sup>148</sup> „Hauptsächlich aber wäre bei der Eintheilung der Grundrißbeauf die gutte Eintheliungder Zimmer, der benötigten Commoditäten und der gutangebrachten Heitzungen der möglichst Bedacht zu nehmen“. - Archiv der Wiener Akademie, fol. 100, 1782, cit. In: Litschauer 1964, s. 17

<sup>149</sup> Litschauer 1964, s. 19

<sup>150</sup> Podrobný průzkum studentů na vídeňské akademii zpracovali manželé Ebelovi, kterým tímto mnohokrát děkuji za poskytnuté údaje.

<sup>151</sup> Vztah Vídně a Moravy, která byla ve druhé polovině 18. století jejím nejvýznamnějším uměleckým „předpolím“, je sám o sobě tématem, které opět přesahuje možnosti této práce. Podrobná analýza moravské architektury druhé poloviny 18. století a zejména pozoruhodné osobnosti Františka Antonína Grimma viz Jiří Kroupa (ed.). František Antonín Grimm, Architekt XVIII. století, Kroměříž 1982;

**Hofbauamt, tedy Dvorský stavební úřad,**<sup>152</sup> byl jako císařská instituce zřízen již v 16. století (nejstarší zmínka 1571).<sup>153</sup> V roce 1716 Karlem VI. reformována po vzoru francouzských Bastiments Ludvíka XIV., a jejím hlavním posláním se stalo projektování a realizace císařských staveb. Pod jeho hlavičkou tak vzniká například klášter Klosterneuburg, rozšiřuje se Hofburg a staví rezidence v Schönbrunnu. Po smrti Karla VI. úřad pokračoval na stavbách jeho dcery Marie Terezie, jako byly dostavba Hofburgu, pokračování Schönbrubru, přestavba či výstavba rezidencí v Praze, Preßburgu, Budě nebo Innsbrucku. Činnost úřadu se vyznačovala značnou slohovou kontinuitou, jež umožňuje dokonce hovořit o jeho vlastním „stylu“, který vznikl spojením architektonických předloh velkých osobností první půle století (obou Fischerů z Erlachu, Hildebrandta, d'Alia) s novými prvky. Míra této setrvačnosti je vskutku veliká a z dnešního pohledu možná až udivující. Množství starších předloh, které nacházíme například ve velmi reprezentativní Grimmově sbírce však ukazuje, že stavby z počátku 18. století mohly být i v jeho polovině chápány jako příklady hodné následování.<sup>154</sup>

S nástupem osvíceneckého centralismu se Hofbauamt začíná postupně měnit ve skutečný úřad, který je určen jako základ budoucího centrálního stavebního úřadu pro celou monarchii. I za těchto okolností si úřad drží svůj vlastní architektonický jazyk, jakkoli redukovaný a osvícenecky zjednodušený. Ještě více než dříve také patrně ovlivňuje dobovou módu: možná že právě tak lze vysvětlit překvapivou četnost návratů principů či tvarosloví 17. století, která je patrná na stavbách vídeňských i pražských. Do Prahy tuto „módu“ pak přinesl v největší míře přímo vídeňský projekt Tereziánských křídel pražského Hradu, jehož inspirace Leopoldinským traktem Hofburgu je zmíněna výše.

Snaha úřadu ovlivňovat stavební dění v monarchii vyvrcholila na počátku 70. let, kdy byl na krátkou dobu (1770–1772) dvorním císařským architektem Franz Anton Hillebrandt. V roce 1771 tak vzniká trojice variant „vzorového kostela“,

---

<sup>152</sup> Problematika Hofbauamtu je pro pochopení architektury v celé monarchii a tedy i v Čechách klíčová – o to je větší problém, že sbírky jeho plánů v Albertině jsou dlouhodobě nepřístupné a informace tak lze čerpat jen z mála publikovaných údajů a plánů – viz: Christian Benedik: Zur Geschichte der Zeichnungen hofbauamtlicher Provenienz, in: Bösel 1996, s.42-59; Brigitte Pohl: Das Hofbauamt – Seine Tätigkeit zur Zeit Karls VI. und Maria Theresias, Diss. Wien 1968

<sup>153</sup> Historii úřadu podrobně popsala Brigitte Pohl ve zmíněné disertaci – viz. Pohl 1968

<sup>154</sup> Jiří Kroupa: František Antonín Grimm – Architekt XVIII. století, Brno-Kroměříž 1982

Kirchennormpläne, které měly nadále ovlivňovat sakrální stavby v celé rozsáhlé podunajské monarchii.<sup>155</sup> Nový generální stavebního ředitel hrabě Ernst Christoph von Kaunitz-Rietberg, který se svého úřadu ujal o rok později (1772), dostal zas úkol nejen řídit agendu Hofbauamtu, ale také vytvořit strukturu nově zřizovaných zemských stavebních úřadů. Do pravomoci úřadu spadala výstavba veřejných a civilních staveb, stejně jako staveb technických a dopravních. Franz Anton Hillebrandt se v tomto novém schématu stal v roli Hofbauingenieura odpovědným za civilní stavby. Základní otázkou v této souvislosti je, zda můžeme hovořit o obecném „stylu“, který by spojoval Akademii, Hofbauamt a tím i jednotlivé architekty, kteří těmito institucemi ve druhé půli 18. století prošli.

Vzhledem současné k nedosažitelnosti plánového materiálu z akademie i Hofbauamtu lze o odpovědi uvažovat pouze na základě charakteru dochovaných staveb. Ve své úvodní stati k třetímu dílu Dějin českého výtvarného umění Jiří Kroupa konstatuje, že ve Vídni poloviny 18. století existují stavby, které jsou autorsky téměř „zaměnitelné“, a které pocházejí z dílny Josefa Emanuela Fischera von Erlach, Donata Felice d'Alia, Franze Antona Pilgrama či Franze Antona Hillebrandta.<sup>156</sup> Tvorba všech těchto architektů je přitom více či méně svázána právě s produkcí Hofbauamtu, který lze proto právem považovat za hlavní centrum tohoto „Zeistillu“.<sup>157</sup> Klíčovou otázkou je, zda se tento styl také „vyučoval“ na vídeňské akademii. Od dob hraběte Althana byl protektor Akademie zároveň protektorem Hofbauamtu, což je samo o sobě důkazem propojení obou institucí.<sup>158</sup> O to více je překvapivé, že mezi profesory akademie nenacházíme až do Hetzendorfova období žádnou vůdčí architektonickou osobnost stavebního úřadu. V období Van Schuppenově, tedy v letech 1725–51, je jako Professor der Baukunst uveden Johann Adam Loscher, který ve funkci setrvává až do roku 1762. V následujících letech, která již spadají do období ředitele Van Meytense (1759–1770), jsou na postech profesorů zmiňováni Theodor Valeri (1762–64), Johann Tomasoni de Concordia (1763), Vincenc Fischer (1764–1772) a konečně Ferdinand

---

<sup>155</sup> Zeichenbüro des Hofbauamtes – Kirchennormpläne, Varianten I-III, 1771, Albertina Az.7853-7861 (96/1/1-9), publ. Bösel 1996, s.46-48; jedna z variant zjevně vychází s fasády Hillebrandtova kostela v Ostřihomi (Esztergom, zač. 1767- viz. Kelényi 1976, s.109 a obr.32-33).

<sup>156</sup> Jiří Kroupa: Úvod – Čechy 1780-1840, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1, 1780-1890, Praha 2001, s.19

<sup>157</sup> Tento termín použil (s odvoláním na Hellmuta Lorenze) opět Jiří Kroupa – viz Kroupa 2001, s.19

<sup>158</sup> Pohl 1968, s.78-83

Hetzendorf von Hohenberg (od 1769), který se v roce 1773 stane ředitelem nové školy architektury.<sup>159</sup>

Z hlediska architektonického názoru jsou kromě Hetzendorfa všichni profesori z tohoto období velkou neznámou, neboť ani jeden z nich se nijak výrazněji nezapsal do dějin rakouské architektury. Je možné, že vyučování stavitelství na akademii v této době spočívalo jen v nauce sloupcových řádů, základních Vitruviánských pravidel či řešení praktických a technických problémů. Velká cena, která byla od roku 1733 udělována, však již svými zadáními ukazuje na mnohem vyšší ambice ústavu, neboť studenti v ní měli řešit úlohy výsostně architektonické a dobově aktuální. Je proto důležitou otázkou, jaké předlohy byly při akademické výuce používány. Jejich vytváření zmíněnými neznámými profesory je spíše nepravděpodobné. Nabízí se proto hypotéza, zda nebyly při výuce používány architektonické vzory vytvářené průběžně Dvorským stavebním úřadem.

Dlouhé období Hetzendorfa von Hohenberg (1772–1816) je naproti tomu charakterizováno vyhraněnou osobností tohoto výjimečného architekta, který ze školy architektury patrně učinil jedno z ohnisek nového osvíceneckého klasicismu. Je to totiž s největší pravděpodobností právě Hetzendorfova škola, která spoluvytvářela a posléze rozšiřovala tento josefínský styl, který se stal skutečnou rakouskou státní architekturou pro následujících několik desetiletí. Pro naši problematiku české architektury však toto období může sloužit spíše jen jako zajímavý srovnávací materiál, neboť generace tvůrců pozdního 18. století zjevně vycházely z období předchozího a „josefínský“ klasicismus v Čechách doopravdy zdomácněl až po roce 1800.

---

<sup>159</sup> Wagner 1967, s.363



## 2. Česká architektura druhé poloviny XVIII. století

---

### I. Architektura v Čechách druhé poloviny 18 století v dosavadní literatuře

Prvním, kdo se problematikou české, resp. pražské architektury druhé poloviny 18. století zabýval systematicky, byl Hugo Schmerber v útlé knize **Prager Baukunst um 1780**, vydané ve Straßburgu roku 1913.<sup>160</sup> V úvodu své práce konstatuje zjevnou proměnu středoevropského dobového vkusu ve třetí čtvrtině století, které odpovídala i proměna architektonických forem. Pražskou architekturu tak zařadil do širšího rakouského a potažmo německého kontextu, vůči kterému tak dle něj z hlediska pokročilosti forem zjevně nijak nezaostává. Při jejich popisu zpochybnil přímou aplikaci pojmů „rokoko“ a „empír“, které dle něho mají své oprávnění jen v kontextu umění francouzského a navrhl místo používání termínu „rokokové,“ resp. „empírové formy“, které hned neimplikují celistvý styl, ale pouze dílčí tendenci. Na základě dobových svědectví dokonce chápe přejímání některých francouzských motivů jako určitý diktát módy, kterou si na architektech vynucuje klientela. V kritice názorového pluralismu konce 18. století jde ještě dále, když konstatuje, že *„mi der letzten Rokokoranke jeder einheitliche organische Stil verschwindet,“* a že *„was die Kunst von etwa 1780 und später bietet, sind Modeströmungen, die eigentlich nur als Reflex einzelner Gesellschaftschichten gelten können.“*<sup>161</sup>

Přes tento poměrně příkrý soud je mu na následujících stránkách architektura zrcadlem vděčným a z jeho pohledu i zjevně umělecky pozoruhodným. Dobu kolem roku 1780 považuje za symbolický bod obratu, ve kterém zaniká umění vycházející z dlouhé (a z našeho pohledu barokní) tradice, aby tím vznikl prostor pro nové umělecké ideje a cíle. Tento zásadní společenský obrat podle něj souvisí jednak se sociálními změnami, které vyzdvihly do popředí buržoazii jako hlavní společenský fenomén a jednak s osvíceneckou dobovou snahou o zjednodušení forem, etikety a určitého návratu k jednoduché přirozenosti. V architektuře se tato tendence projevuje zdůrazněním celku stavby, jemuž se podřizují dříve akcentované prvky jako okna či

---

<sup>160</sup> Hugo Schmerber, *Prager Baukunst um 1780*, Strassburg 1913

<sup>161</sup> Schmerber 1913, s. 2

portály. Toto sjednocení pak vychází z touhy po klidném povrchu, jednotné linii a harmonické barvě, tedy tendenci, které dle Schmerbera vytvoří živnou půdu pro následné přijetí antiky.

Korunním svědkem dobové proměny vkusu a názorů je pro Schmerbera unikátní popis hlavního královského města Prahy, který vyšel anonymně v letech 1788–89.<sup>162</sup> V podtónu popisu města je dobře patrná radost z osvobození od starých forem, které podle něj svazovaly společnost i její kulturní život. Namísto etikety připomínající pompézní dobu Karla VI. tak prý nastupuje nenucenost, která se někdy může změnit až v „zženštilost“ (Weichlichkeit). Součástí popisu je i charakteristika některých staveb. Budovy z první půle 18. století jsou zde označovány jako „krotesk“ nebo dle „italienischen Manier“, stavby současné jako „neue deutsche Manier“ nebo zřídka i „antikisch“. Je-li moderní dům dobře postaven a vybaven, bývá označen jako „niedlich“, tedy milý či roztomilý. Namísto monumentality a oslnivé nádhery předchozí generace vyzdvihuje autor popisu úhlednost a „vznešenou jednotvárnost“: *„Ueberall hat der vormalige Prunk, das Ueberflüssige und der Hang zu dem Großen, Lästigen und Außerordentlichen, der modernen Nettigkeit, dem Wohlstande und einer edlen Einförmigkeit gewichen.“*<sup>163</sup>

V interiéru je ústředním pojmem tohoto nového pojetí architektury „bequemlichkeit“, tedy mimo jiné odstranění všeho, co brání volnému pohybu. Nábytek musí být napříště jednoduchý, snadno udržovatelný a kvůli stěhování i rozebíratelný. Jak ale ukazují dobové časopisy a jejich vzorníky<sup>164</sup>, tato deklarovaná jednoduchost nevyklučuje použití pastelových barev a dalších estetických doplňků, které dodají obydlí požadovanou „niedlichkeit“, ani užití orientálních předloh pro výmalbu či zahradní stavby. Na základě toho tak Schmerber trefně charakterizuje určitou dobovou rozpolcenost, která přináší téměř antické ambice ostentativní jednoduchosti a návratu k přírodě, které jsou však zároveň doplněny pečlivou starostí o pohodlné bydlení, jež se vlastně stává přímým předstupněm biedermeieru.

V úvodu druhé části, věnované již přímo pražské architektuře, Schmerber konstatuje nedostatek velkých osobností, které by se staly vůdčími architekty epochy.

<sup>162</sup> Beschreibung der Königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, Prag 1788-89, citace dle Schmerber 1913, s. 4

<sup>163</sup> Beschreibung 1788-89, II. Teil, s. 271, citace dle Schmerber 1913, s. 7

<sup>164</sup> Mode-, Fabrike- und Gewerbezeitung, Prag 1787 a 1788, citace dle Schmerber 1913, s. 8

Praze jako klíčovému uměleckému centru nicméně přiznává velkou váhu a tedy i setrvačnost, která způsobuje, že například typ „italsko-německého paláce“ v Praze přetrvává v téměř nezměněné podobě až do konce 18. století. Z pražských architektů vyzdvihuje zejména Palliardiho, spojeného s typicky pražským prostředím, Tyrolany Haffeneckera a Jägra, z Vídně příšedšího Hummela, či skupinu „Teutschböhmen“ reprezentovanou Fiegertem a Hegerem.

První stavbou, které si v Praze všímá, je přestavba Hofburgu, tedy Pražského Hradu. Shledává u ní zjevné francouzské vlivy, a to nejen v kompozici nádvoří a křídel, ale i v urbanismu Hradčanského náměstí a jeho otevřenosti směrem k městu a krajině za ním. Samotnou pražskou architekturu let 1765–1800 rozděluje do několika fází. Ta první je charakterizovaná rokokovým dekorem a jejím východiskem je zejména Wirchův Arcibiskupský palác. Kolem roku 1775 rokej z průčelí mizí a ke slovu se dostává jednoduchost, které postupně ustupují i pilastry zvlněné římsy (jako příklady této postupné proměny jsou uvedeny zejména Bretfeldovyký dům, Kaunický palác, Mac Nevenův palác a Buquoyský palác). Kolem roku 1780 pak dle Schmerbera přichází ono radikálně nové pojetí, které zůstane určující až do počátku 19. století. Jeho úvodem je zde portál Klementina (1783) a vrcholem Palliardiho Strahovská knihovna (1792). Z urbanistického hlediska se stává rozhodujícím blok, jemuž jsou podřízeny jednotlivé domy, přičemž jejich fasády jsou již „*mehr Buchillustrationen als Schauenseiten von Gebäuden*“.<sup>165</sup> Výjimky z tohoto pojetí jsou řídké; hlavní představuje Zemské (Nostické) divadlo, jehož první náčrt (ovšem spíše prý v podobě činžovního domu) vytvořil Hrabě Künigl a do podoby divadla jej upravil Anton Haffenecker.<sup>166</sup>

Na příkladech pražských paláců a měšťanských domů pak Schmerber ukazuje jednotlivé stylové polohy pražské profánní architektury, která podle něj směřuje od typicky italsko-německého paláce s mohutnými pilastry a suprafenestrami k plošné a téměř grafické podobě zklidněných fasád. Při této proměně přestávají být architektonické články tektonickým prvkem a stávají se pouhou výtvarnou dekorací podřízenou celkovému výrazu. Přehlídka vrcholí několika vysloveně strohými

<sup>165</sup> Schmerber 1813, s. 15.

<sup>166</sup> Svědectví o dvojím autorství budovy přináší Freye Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag, 1785, s. 205, citace dle Schmerber 1913, s. 16

nájemními domy, jejichž jediná výzdoba spočívá v jednoduchých šambránách a případně vstupním portálu s balkónem. V nich pražská architektura došla na práh oné „edlen Einförmigkeit“, která se v následujících desetiletích stala normou veřejné i obytné zástavby všeho druhu a účelu.

Schmerberova práce je mimořádně důležitým a velmi časným příspěvkem k dané problematice. Spojení architektonické analýzy s dobovým pramenem mu umožnilo pevněji uchopit fenomén, který by byl bez takovéhoho svědectví jen málo srozumitelný. Je proto zvláštní, že až do devadesátých let 20. století na jeho práci badatelé nijak přímo nenavázali a ani s ní hlouběji nepracovali.

Zcela jiný pohled na věc přinesla první velká česká syntéza architektury druhé poloviny 18. století.<sup>167</sup> Oldřich Jakub Blažíček v ní vytyčil jako ústřední pojem rokoko, jehož vznik, vrchol a vyznívání spojené s nástupem klasicismu sleduje od 30. let až do sklonku 18. století. Na rozdíl od Schmerbera, který užíval stylové pojmy jen jako dílčí a možno říci pomocnou charakteristiku, se u Blažíčka ze stylu stává – zcela v tradici vídeňsko-pražské školy dějin umění – ústřední pojem, jehož obsah je poměrně jasně definován a je tak možno jej „zkušebně“ aplikovat na dobový uměleckohistorický materiál. Jakýmsi „mottem“ práce je konstatování, že rokoko není jen ornament, ale právě zmíněný ucelený umělecký styl, který se v průběhu druhé půle století střetává a mísí s nadcházejícím klasicismem: „*Rokokový a klasicistní vkus pronikají se u nás vzájemně a skládají se ve výsledcích vyhraněné noty*“.<sup>168</sup>

Cílem Blažíčkovy práce je vedle charakteristiky jednotlivých etap zejména jejich periodizace a tedy nastínění vývoje. Počátky rokoka klade autor již do 30. a 40. let, čímž mimo jiné „*oprávněně vyrovnává opoždění naší periodizace za periodizací oblastí sousedních, a vyjadřuje ostatně jen, co se v podstatě už pociťovalo*.“<sup>169</sup> Zdrobnění, zjemnění a jen povrchní dynamismus, který o pár let dříve Oldřich Stefan přisoudil architektuře po polovině století,<sup>170</sup> tak Blažíček spatřuje již na příkladech o 20-30 let starších, jako je špitál v Duchcově (podle Blažíčka datován 1716–28),

<sup>167</sup> Oldřich Jakub Blažíček, *Rokoko a konec Baroka v Čechách*, Praha 1948

<sup>168</sup> Blažíček 1948, s. 8

<sup>169</sup> Blažíček 1948, s. 8

<sup>170</sup> Oldřich Stefan, *Architektura*, in: *Pražské baroko 1600-1800*, katalog výstavy, Praha 1938, s. 48

kostel Všetech Svatých v Rohatci u Roudnice (1744) či v interiéru kostela Narození Páně v Loretě (1735). Ve třetí čtvrti století podle něj dochází k zásadní změně, neboť „všechno, co dříve působilo okázale a mocně, obrací se v dojem intimnosti a komorního ztišení, co dříve srůstalo v pevnou jednotu umocněnou pohybem, skládá se nyní v lehký, hravě členitý vzorec půdorysu i hmotné a prostorové skladby,“ přičemž v úhrnu „monumentalitu vystřídalo i v architektuře zjemnění první podoby rokokové, hlásící se v tvarosloví perspektivního baroku.“<sup>171</sup>

Základem architektonické kompozice kostelů i zámků se stává postupná pyramidální gradace hmot, které jsou vzájemně provázány záměrnými kontrasty, jež však v souhrnu jen zvyšují malebnost celku. „Hravé seskupení hmot“ autor ukazuje na příkladech zámků v Jemništi (1724–52), Nových Mítrovicích (1736), Trpístech (1740) a jinde. Typický trojdílný vzorec spatřuje i v kompozici Dientzenhoferova paláce Sylva-Taroucca Na Příkopě (1749). Právě pozdní dílo této klíčové osobnosti českého baroka považuje autor za jedno z východisek domácího architektonického rokoka, když po roce 1730 „houstnou v Dientzenhoferově díle, postupujícím stále ještě na dráze velkého slohu, rysy zdrobnění a samoúčelného dekorativismu“ a stále častěji se „uvolňuje sevřená jednotu nepostižitelné skladby a její místo zaujímá uklidněné a přehlednější seskupení těles,“<sup>172</sup> jak prý ukazují například kostely sv. Jana Nepomuckého na Skalce (1730), v Opařanech (1732–35) či smíchovská vila Portheimka (1728). Vrcholem této tendence jsou dle autora kostely v Dobré Vodě (1733–39), kde architektonické formy „nejsou už výrazem pohybu a zápasu protikladných sil“, a v Dolním Ročově (1746–50), kde „promyšlené prokomponování stěn není už ovládáno jiným, než dekorativním principem“.<sup>173</sup> Zvláštní „suchost i hravou preciznost“ tohoto členění dává pak do souvislosti se zásahy Dientzenhoferova pokračovatele Anselma Luraga, ve kterém spatřuje typického architekta „právě oné rané rokokové fáze, jejíž těžiště leží už před polovinou 18. věku.“<sup>174</sup> Obdobně rokokově je charakterizován i Kaňkův vyučenec Franbtíšek Ignác Prée, Jan Josef Hrdlička či Ferdinand (!) Špaček. Na závěr této první etapy rokoka

---

<sup>171</sup> Blažíček 1948, s. 16

<sup>172</sup> Blažíček 1948, s. 24

<sup>173</sup> Blažíček 1948, s. 25-26

<sup>174</sup> Blažíček 1918, s. 26

zmiňuje Blažíček „*přímý klasicistní zásah z francouzského západu*“, tedy zámek v Dobříši, jehož plány dle tradice dodali Giovanni Servadonna a Jules-Robert de Cotte, avšak jehož vyznění ovlivnili při provádění místní tvůrci, jež „*strohou eleganci francouzského návrhu pozměnili radikálně rokokovými motivy nadsazeného měřítka.*“

175

Druhá etapa vývoje nastává kolem roku 1750, tedy v době, kdy podle mínění Blažíčkových předchůdců začínalo v českém umění rokoko. Tento názor, vycházející z všeobecné změny ornamentiky při níž pásku střídá asymetrická rokaj, Blažíček vyvrací tím, že dekor jen následoval již dříve převládající popsanou rokokovou tendenci kompoziční a prostorovou. Naopak kolem roku 1750 lze dle něj hovořit již o tendenci rokokově-klasicistní, v níž se střetává „*šumivá rokoková lehkost a neurčitost odhmotněného půvabu*“ s „*klasicistní určitostí výrazovou a plastickou pádností, s objemovým uzavřením a uklidněním*“, přičemž první pojetí je zde chápáno jako „*vyrostlé z kořenů domácích*“ a druhé pak ukazuje „*nadmíru svůdné a módně aktuální poučení zvenčí, totiž z akademické Vídně Donnerovy.*“ Tyto protichůdné složky se v českém umění vzájemně nepotírají, ale překvapivě „*spojují se střídavou převahou jedné či druhé složky,*“ čímž se Praha „*při všem bohatství tvorby stává výtvarnou provincií, kde nijak nevdá srůst slohové minulosti s přítomností.*“<sup>176</sup>

Objemové „uzavření a uklidnění“ pak autor ukazuje na příkladu sakrálních staveb, kde jediným akcentem jinak vyvážené a jednoduché jednodlné stavby bývá průčelí s věží (příklady kostelů ve Vraném v Libočanech), přičemž interiér je často kompletně iluzivně a dekorativně vymalován, tak na stavbách zámeckých, kde si všimá zásadní koncepční proměny stavby pojaté napříště jako jednolitý obdélný blok s mansardovou střechou členěný jen plošně odstupňovaným ornamentem fasády (Měšice u Prahy). Obdobně monumentální plošný ráz shledává v architektuře paláců, kde je nejdůležitějším příkladem palác Arcibiskupský (1764–65). Přestavba Pražského Hradu jako největší pražská stavební akce poloviny století je postavena „*podle vkusu západního a vídeňského*“, přičemž ani rizality zde nedovedou porušit dojem „*tíživé, ztichlé hmotnosti.*“<sup>177</sup> Z domácích architektů, kteří tomuto importovanému pojetí

<sup>175</sup> Blažíček 1948, s. 28

<sup>176</sup> Blažíček 1948, s. 38

<sup>177</sup> Blažíček 1948, s. 43

konkurovali, zmiňuje a stručně charakterizuje Jana Josefa Wircha, Josefa Jägra, Josefa Schmidta a Jana Prachnera, na nichž ukazuje postupné míšení domácích motivů s prvky nového klasicismu. Těch pak na konci třetí čtvrtiny 18. století přibývá natolik, že se „slévají v celek po svém, vylučující stále zřetelněji poslední zbytky rokoka z výzdobného detailu“, přičemž je příznačné, že stejně jako u rokoka „také tentokráte přistupuje nová ornamentika ryze klasicistní až naposled.“<sup>178</sup>

Třetí fázi vývoje představuje architektura po roce 1780, která se podobně jako ostatní výtvarné umělecké obory vyznačuje „rysy stagnace a všestranného tuhnutí,“ v němž „motivy, které přežívají, i ty, které nově přicházejí, nesrůstají už a jsou toliko neúčastně aplikovány.“ Ornamentika nyní „snáší neorganické připojení nových motivů francouzské módy Ludvíka XVI.“ a „život podmíněný slohovou formou vytrácí se z výtvarného díla, pokud vůbec ještě vynucují si jeho vznik opožděné a stále řidší zakázky“.<sup>179</sup> Avšak ani v prostředí slohového vyznění a drastického úbytku zakázek „nezmění se Čechy při všem svém uzavření za čínskou zdí habsburského mocnárství v provincii docela sterilní,“ neboť barokní štafetu přebírá venkov, díky němuž „přešlo jeho tvarosloví ještě jednou předěl nového století.“<sup>180</sup>

A přesto architektonická tvorba pražského centra po roce 1780 neztrácí „povahu dějství konsolidovaného a organického,“ a to díky osobnostem typu Ignáce Jana Nepomuka Palliardiho, který dokázal staré i nové podněty spojit v sourodý celek. Rozborem průčelí paláců Mac Nevenova (1780) a Schwarzenberském (1781) ukazuje Blažíček proměnu proporcí, které se stávají neuměřenými, výrazně horizontálními, nebo naopak vertikálními. Průčelí Strahovské knihovny je přes klasicistní detail vnímáno spíše jako projev „dobové desorientace ve slohovém vyznění“. Ustrnutí forem sakrální architektury je demonstrováno na příkladu kostela v Líbeznicích (1788–93). Z tvůrců zmiňuje vedle Palliardiho například Matyáše Hummela, Filipa Hegera či Antonína Haffeneckera a jeho budovu Stavovského divadla, jejíž „josefínský, oproštěný, vpravdě osvícenecký klasicismus předznačuje v Praze mimovolně budoucnost empiru.“<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Blažíček 1948, s. 44

<sup>179</sup> Blažíček 1948, s. 57

<sup>180</sup> Blažíček 1948, s. 58 a 65

<sup>181</sup> Blažíček 1948, s. 60

Další souborný pohled na architekturu třetí čtvrtiny 18. století přinesla stať Dobroslava Líbala, publikovaná v rámci cyklu Čtvero knih o Praze v roce 1980.<sup>182</sup> Jestliže východiskem Blažičkovým bylo rokoko a doznívání baroka, cílem této práce je vymezení klasicismu a jeho počátků, které datuje do doby kolem roku 1780. Samotný klasicismus definuje jako hnutí, jež má vztah k umění klasické antiky, avšak jehož jasnější charakteristiku ztěžuje mnohotvárnost vnitřního obsahu, jež se vztahuje „na díla Andrea Palladia z poloviny 16. století i na ně navazující architektonický styl 17.-18. věku, který zapustil kořeny ve Francii, Holandsku i Anglii“ a jež vytváří „základnu klasicismu pozdního 18. století“<sup>183</sup> V domácí architektuře vystihuje „ideovou náplň klasicismu“ jen několik málo staveb, když všechny ostatní nemají se základním programem klasicismu nic společného. Podle Líbala se obdobným způsobem zneužívá i název empír, kterému se programově zcela vyhýbá. Pojem klasicismu je dle jeho soudu nutno „přijmout obdobně jako nepřiléhavá pojmenování většiny starších slohových období“, přičemž pod něj vřazuje v pražské architektuře „projevy zhruba z let 1780–1850, které nelze již považovat za barokní ani za pozdně romantické, případně eklektické“<sup>184</sup>

V úvodu konstatuje obecnou neradostnou kulturní situaci, která vychází jednak z provincializace města, jednak z důsledků josefinských reforem, které zapříčinily zboření mnoha cenných sakrálních staveb. Jako jeden z mála pozitivních momentů zmiňuje vznik komise na okrášení města, která zřídila promenádu na zasypaných příkopech (dnešní Národní třída). Pražskou architekturu samu dle jeho soudu určovalo na přelomu třetí a čtvrté čtvrti 18. století stále ještě „doznívání dynamické tvorby pozdního baroku, která ani po sedmileté válce neztratila vnitřní životní sílu a byla nadále způsobilá řešit i náročnější úlohy na vysoké umělecké úrovni,“<sup>185</sup> a je proto podle něj příznačné, že vídeňský stylový Pacassiho projev zůstal bez ohlasu.

Jako první projev klasicismu označuje autor festony na průčelí malostranského Kaunického paláce. Mezníkem je dle jeho soudu stavba Nostického divadla, které

---

<sup>182</sup> Dobroslav Líbal: Architektura raného, vrcholného a pozdního klasicismu, in: Emanuel Poche (ed.), Čtvero knih o Praze, Praha národního probuzení, Praha 1980, s. 33-109

<sup>183</sup> Líbal 1980, s. 35

<sup>184</sup> Líbal 1980, s. 36

<sup>185</sup> Líbal 1980, s. 37-38



v řešení portiku se sloupy a půlkruhovými okny prozrazuje „jasné ovlivnění klasicismem francouzským, prostředkovaným snad nějakou knižní předlohou.“ Díky němu vyrůstá v Líbalových očích Haffenecker jako „nejvýznamnější tvůrčí postava počátků pražského klasicismu“ a divadlo samo je jako nejznamenitější projev klasicismu „ryzí příklad uměleckého importu, bez vztahu k domácím výtvarnému prostředí.“<sup>186</sup>

V Praze zůstalo divadlo zpočátku bez následovníků. Ryzí klasicismus, byť „odchylného, střídmějšího výrazu“, se prý naopak prosadil v pevnostních městech Tereziňě a Josefově. Pražská architektura 80. let je stále ještě na rozhraní baroka a klasicismu, jak ukazuje například Pallardiho dům čp. 272-III na Malostranském náměstí. Klíčovým dílem je i pro Líbala Strahovská knihovna, která svým uspořádáním vzbuzuje ještě dojem baroka, avšak „převaha architektonických detailů, kořenicí většinou ve tvorbě obou francouzských Ludvíků, již patří klasicismu.“<sup>187</sup> Jako ilustrace pražské architektury této doby slouží řada paláců od Pallardiho, Haffeneckera a dalších, na kterých je upozorňováno na převahu tu barokních, tu klasicistních motivů. Právě Haffeneckerovi Líbal přisuzuje i portál Jezuitského gymnázia čp.1-III. Ten je zde označen za „nejvýznačnější portál pražského raného klasicismu“, jehož ryze luisézní charakter nemá u nás obdoby. Celkově Líbal konstatuje, že v 80. letech 18. století si baroko udrželo převahou své postavení, a že se luisézní i klasicistní prvky uplatnily s výjimkou Nostického divadla pouze v barokní kompozici fasád.

Výstavba nového průčelí Liechteinského paláce na Malostranském náměstí konečně přinesla „ryzí klasicismus bez zátěže barokních či barokizujících prvků“<sup>188</sup> Ty se však nadále objevovaly v pražské architektuře paláců i obytných domů z dílny Ignáce Pallardioho či Zachariáše Fiegherta. Strohý klasicismus naopak postupně vítězí v tvorbě Josefa Zobela, jehož nejzajímavější realizací je v tomto směru dům U Tří Čápů čp. 20-III na Valdštejnském náměstí (1794). Obdobně ryzí klasicistní projev ukazuje portál Richtrova domu čp.459-I od Jana L. Krannera. Míšení barokních, klasicistních a luisézních prvků naopak přináší tvorba Filipa a Františka Hegerů (např. palác Kinských v Hybernské ulici či palác Příchofských na Příkopě). Za

---

<sup>186</sup> Líbal 1980, s. 38

<sup>187</sup> Líbal 1980, s. 40

<sup>188</sup> Líbal 1980, s. 45

jedinou významnou obytnou novostavbu raného klasicismu Dobroslav Líbal označuje staroměstský dům čp. 799-I v ulici U obecního dvora (Karel Schmidt, 1799), a to i přes to, že jeho točité schodiště i střešní altán mají ještě výrazně barokní charakter. Obdobný princip míšení klasicistních a barokních prvků pokračuje i v prvních letech 19. století, ať už se jedná o architekturu palácovou (Kolovratský palác na Valdštejnském náměstí J. I. Palliardiho z roku 1802) či měšťanskou (dům U Supa čp. 563-I v Celetné ulici od Karla Schmidta nebo Paliardiho malostranský U Glaubiců čp.266-III, obojí z roku 1804). Vrcholný klasicismus, který podle Líbala nastupuje po roce 1805, se pak již časově vymyká tématu naší práce.

Největší novodobou syntézu české architektury druhé poloviny 18. století představuje práce **Emanuela Pocheho Architektura pozdního baroka a rokoka v Čechách**, která je součástí akademických Dějin českého výtvarného umění.<sup>189</sup> Symbolickým předělem je dle Pocheho smrt Kiliána Ignáce Dientzenhofera v roce 1751, kterou končí vrcholná doba české barokní architektury a nastává její pozdní fáze, „*jinde už dříve poznamenaná rokokem*.“ Jeho formy se však se však projevují „*více ve výzdob, v interiéru a ve stavebních druzích i typech než ve vlastní konstrukci, půdorysu či hmotě staveb*,” a tak lze podle autora mluvit v architektuře do určité míry „*jen o rokokovém interiéru, povrchové úpravě či ornamentu*,” avšak „*nikoli o rokokové architektuře jako takové*,” čímž se také architektura druhé poloviny 18. století odlišuje od zbývajících druhů výtvarného umění.<sup>190</sup>

Stavební činnost pozdního baroka svou kvantitou prý předčila ranou i vrcholnou dobu, avšak „*neusilovala již o realizaci průbojných architektonických záměrů*.“ Společensky a tedy i objednavatelsky se do popředí tlačí měšťanstvo, pokračuje činnost církevních řádů a naopak upadá aktivita šlechty, která hospodářsky zaostává a postupně chudne. V architektuře se dle Pocheho „*zklidňují půdorysy, slábne prostorová diferenciac, hmota i povrch staveb nabývají lidského měřítka*,” přičemž vzhled staveb určuje „*převážně jen prostý architektonický článek, supraporta, suprafenestra a někdy i členění ploch lizénou či pilastrem*“. Interiéry se vyznačují

---

<sup>189</sup> Emanuel Poche, *Architektura pozdního baroka a rokoka v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/2, Praha 1989, s. 663-691

<sup>190</sup> Poche 1989, s. 663

kombinací doznívající barokní honosnosti a ornamentálního barevného rokoka, které „specificky hravé a úsměvné“<sup>191</sup> Tímto konstatováním Pocheho ambice o bližší analýzu dobové situace však jakoby končí. U jednotlivých architektů popisuje dílí vlivy bez toho, že by se pokusil sestavit nějaký ucelenější obraz epochy nebo blíže nastínit její možnou periodizaci. Po této úvodní obecné charakteristice následují monografické přehledy díla jednotlivých architektů (Anselmo Lurago, Jan Josef Wirch, Antonín Schmidt, Filip Heger, Jan Josef Prachner, Ignác Jan Nepomuk Palliardi, Antonín Haffenecker, Antonín Müller, Josef Jäger a další), v nichž se je autor snaží obecně slohově charakterizovat a zařadit jejich realizace do dobového českého či vídeňského kontextu; zmíněny jsou i stavby autorsky ojedinělé či anonymní a velká pozornost je věnována venkovským tvůrcům. S jednotlivými údaji a charakteristikami statě se v této práci budeme vyrovnávat průběžně a nemá proto smysl je zde podrobněji rozebírat.

Další pohled na architekturu druhé poloviny století přinesla úvodní stať komentovaného vydání Jägrova kopiáře z pera **Pavla Vlčka**.<sup>192</sup> Lze říci, že svým způsobem doplňuje to, co v Pocheho práci chybělo – tedy nastínění obecného vývoje a syntetický závěr. Základní charakteristikou druhé poloviny století je podle něj společensko-kulturní rozpor, který se projevuje i v uměleckém projevu, jež chtěl na jedné straně „odmítnout, vlastně přímo zavrhnout vše staré, ale zároveň nedokázal ještě vytvořit nové.“<sup>193</sup> Za příklad dobových uměleckých protikladů mu slouží náhrobky Marie Terezie s Františkem Lotrinským a Josefa II., které od sebe dělí pouhých 10 let: první je monumentální pompézně rokokový, druhý okázale jednoduchý.

Podle Vlčkova názoru „stanovit ostrý předěl v pronikání nového slohu do Čech prakticky nelze,“ neboť „slohový přechod byl ve skutečnosti velmi pozvolný a probíhal vlastně v určitých „kvantech“.“ Připomíná převládající dělení epoch dle panovníků, kterým jsou podle charakteristických znaků posléze přiřazeny slohové pojmy – rokoko

---

<sup>191</sup> Poche 1989, s. 664

<sup>192</sup> Pavel Vlček, Josef Jäger a jeho doba, in: Martin Ebel - Jaroslava Mendelová - Pavel Vlček, Josef Jäger – kopiáře, Praha 1998, s. 7-17

<sup>193</sup> Vlček 1998, s. 7

pro období Marie Terezie, klasicismus pro Josefa II. Zároveň je však prý třeba se vyhnout „často se objevující vulgární schematizaci, podle níž jsou všechny architektonické projevy po roce 1780 klasicistní, když lze tímto termínem označit jen ojedinělá díla“ Již před tímto „údajně mezním datem“ proběhla dle Vlčka „změna jednoho z nejméně určujících slohových elementů – hmotové skladby“, když po polovině 18. století „zvítězilo i v našem prostředí pozvolna blokové těleso, mající téměř monolitický vzhled.“<sup>194</sup> Jediným dramatickým prvkem je pak výrazná deformace korunní římsy a posléze – ve třetí čtvrtině 18. století – „pohlčení“ někdejších štítů tělesem stavby a vytváření někdy i dosti „dramatické linie vrcholu stavby“. Tato „snaha po integraci“ byla podle autora „jasným znakem konce slohu, který již ztrácel jasnou strukturu, základní tektonickou vazbu a bohužel i vnitřní logiku,“ přičemž umělci se v této „závěrečné etapě“ vydali po cestě, která se vždy brzy „ukázala jako bezvýhodná, bez dalších perspektiv,“ takže pak následoval „zásadní obrat, vlastně úplná slohová proměna.“ Ta se však neodbyvala v prostorové skladbě, která se jen postupně racionalizovala tvorbou nových komunikačních systémů, ale především v „kompozici a pochopitelně rovněž v architektonickém článkoví a někdy i v dekoru, tedy v textuře stavby.“<sup>195</sup>

V sakrální architektuře vítězí jako typ nevelký kostel s průčelní věží, jehož jednotlivé části (průčelí, věž, loď, presbytář, sakristie) jsou za sebou řazeny „jako korálky na niti.“ Hrany stavby jsou pak často zaobleny, čímž kostel dostává „určité organické, poměrně plynulé formy.“ V kompozici staveb dochází obecně k „rozbití některých tektonických vazeb“, ovšem při zachování základní přehledné skladby s odlišeným a rustikou zdůrazněným parterem. Novinkou jsou dle Vlčka přes sebe přeložené šikmé pásy nebo střídavé pásování dvojice vystupujících a jednoho ustupujícího pruhu. Do 80. let převažuje členění rizality nebo pseudorizality, zdůrazněné rustikou a pilastrovým řádem, který se ovšem během doby postupně vytrácí nebo úplně mizí (viz malostranský Liechtenstenský palác). Objevuje-li se vysoký řád, pak prý převážně jónský; pozdně barokní novinkou jsou zavěšené pilastry. Pro vrstvení architektonického článkoví je typické „velmi jemné reliéfní rozlišení,

<sup>194</sup> Vlček 1998, s. 7; Tímto postřehem se Pavel Vlček připojil k výše zmíněnému názoru O. J. Blažička, aniž by jej však citoval – viz Blažiček 1948, s. 42-44

<sup>195</sup> Vlček 1998, s. 7

keré můžeme nadsazeně označit jako plošnost,“ přičemž tato strukturace se dříve objevuje ve vrcholném baroku a konkrétně u Františka Maxmiliána Kaňky, a to prý již od 2. desetiletí 18. století.<sup>196</sup>

V rámci „slohového přerodu“ prošly největší změnou suprafenestry, když „v rokoku a pozdním baroku převažují volutově stočené konkávkonvexní římsy, které jenom lehce rozšiřují repertoár vrcholeného baroka a jeho zvlněných říms,“ avšak na přechodu ke klasicismu se „zvlněné římsy nejdříve zjednodušily do lukovitého tvaru a v dalším stupni přešly do přímé římsy, segmentového nebo trojúhelného frontonu,“ tedy tvarů „známých u nás od renesance a raného baroka.“ Podle Pavla Vlčka se jejich aplikací architekt konce 18. století „přihlásil a přiznal k novému slohu, ke klasicismu.“ Konkrétně tak prý učinili Antonín Haffenecker, Ignác Palliardi a především Filip Heger, který při přestavbě Sweeerts-Šporkova paláce zašel „tak daleko, že skutečně použil raně barokní formy.“<sup>197</sup>

Atiková římsa jako další výrazný znak architektury pozdního baroka k nám dle autora přišla s „římsky (klasicky) orientovanou architekturou“. Stejného původu je pak i „silně předsazená korunní římsa nesená mohutnými volutovými konsolami.“ A jestliže na počátku 18. století byly motivy spíše zvláštností, je atika pro pozdní barok „více jak příznačná, vlastně přímo povinná,“ a to nejčastěji silně odlehčená a prolamovaná, doplněná sochařskou výzdobou. Vzorem byla prý v tomto případě Vídeň a konkrétně Michaelský trakt Hofburgu.

Rokajový ornament, který se v Praze objevil již ve 20. letech 18. století, se ve větším měřítku objevuje na fasádách až v průběhu let padesátých, přičemž ornamentiku v té době stále ještě ovládala páska. Rokaj se „uplatnila více v interiérech než na fasádách, ale ať již byly její tvary jakékoliv, z asymetrického detailu vytvořil nakonec umělec vždy zcela souměrný a harmonický obrazec.“ Ve 2. polovině 18. století se rokaj stala rozhodujícím ornamentem, přičemž nový dekor ji začal vytlačovat až v 80. letech. Tento dekor, zvaný podle doby a místa vzniku luisézní (Louis XVI.) prý „zatím ještě nelze označit jako klasicistní, i když nový sloh výrazně předznamenává.“ Rozdíl mezi rokokovým a luisézním dekorem, netkví „ani tolik ve

---

<sup>196</sup> Vlček 1998, s. 7-8

<sup>197</sup> Vlček 1998, s. 8

*vlastních dekorativních námětech, již tradičně čerpajících z antiky, ale v jejich utváření,“*, když *„vrcholnému baroku přísluší plynulé organické formy, louisézu pravouhlé, přičemž jejich tvorba je v obou případech závislá na přesné geometrické konstrukci.“*<sup>198</sup>

Následně Vlček vysvětluje své použití stylově-kritických pojmů. Klasicismem rozumí *„sloh odpovídající u nás zhruba první polovině 19. století“*. pro tutéž slohovou tendenci volí adjektivum „klasicizující,“ přičemž dodává, že *„klasicizující barok lze v našem prostředí s určitostí doložit až kolem poloviny 18. století“* a ještě jen ve tvorbě *„cizinců“* (zmíněni Francouzi, Sasové a Italové) a jen při zakázkách šlechtických objednavatelů. Sakrální styl prý ovládl natolik silně Kilián Ignác Dientzenhofer, že jeho styl zůstal platný ještě několik desetiletí po jeho smrti. Za nejvýznamnější stavbu klasicizujícího baroka označuje lobkovickou kapli na Jezeří, navrženou roku 1753 Andreou Altomontem, jejíž *„vstupní sloupový portikus s nízkým trojúhelným štítem připomíná soudobou francouzskou, ale také severoněmeckou tvorbu“*<sup>199</sup> Za ještě důležitější barokně-klasicizující stavbu Vlček považuje portikus Ústavu šlechtičen na Pražském Hradě Niccoly Pacasioho z let 1754–55, která je duchem *„více klasicizující než samotná přestavba Hradu,“* a jejíž prostřednictvím *„vstoupil do periferního prostředí Prahy duch tehdejších velkoměst“* Celková vnější strohost zbývajících partií přestavby Hradu pak odpovídá obecnému západoevropskému trendu, v němž se *„pozornost jednoznačně soustřeďovala na interiér, jakoby se vyšší společnost začala uzavírat do sebe samé, snad ze strachu z měnícího se okolního světa“*. Nejdůležitější nové prvky přestavby Hradu *„importované z Paříže prostřednictvím Vídně“* byly dle Vlčka zaoblené kouty oken, prolamovaná atika a celková blokovost stavby.

V českém prostředí se však více prosadil dynamizující směr, jehož jakési znovuoživení po polovině století lze *„považovat za projev jisté slohové bezradnosti.“* Tato barokní rezidua v podobě dynamického portiku a balkónů dle Vlčka objevují i na Nostickém divadle, tedy stavbě, která na první pohled působí jako ryzí projev

<sup>198</sup> Vlček 1998, s. 8; Význam řečeného je poněkud nejasný – patrně zde došlo k záměně termínu vrcholný barok za rokoko.

<sup>199</sup> Vlček 1998, s. 8; kapli poprvé publikovala Věra Naňková - Věra Naňková, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, Umění XVII, 1969, s. 613n a 620-621; z hlediska archivních pramenů se jí podrobně věnovala Veronika Steinerová –viz: Veronika Steinerová, Andrea Altomonte, Diplomní Práce, Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2002, s.51-55, obr. 86-89

klasicismu. Na jeho příkladu dokládá, že „*dynamický proud a klasicizující proud přestaly být v závěru století v antagonistickém rozporu,*“ neboť „*jakoby v poddajném a přizpůsobivém českém prostředí dosáhly nové kvality*“ a „*dovedly zde poněkud paradoxně splynout a nebo existovat vedle sebe dokonce na jedné stavbě.*“<sup>200</sup> Na stavbách „*dynamických, klasicizujících či hybridních*“ tak nalézáme shodné výrazové prostředky a členicí prvky, přičemž této „*divné symbióze musíme ale zároveň přiznat i jisté zásluhy o recepci klasicismu,*“ který bez tohoto svérázného přijetí možná omezil „*skutečně jen na státní zakázky.*“<sup>201</sup>

Za vlády Josefa II. se pak nový, „kasárenský“ styl, spočívající v co nejjednodušších a nejprostších formách, prosadil shora, a to na veřejných státních zakázkách (nemocnice, blázince, porodnice atd.). Jejich „*zdánlivě klasicistní vzhled*“ je vyvolán právě střídmým formováním, avšak při bližším pohledu opět nalezneme „*určité slohové rozdíly, podle nichž lze tyto stavby snadno rozdělit na pozdně barokní a klasicistní,*“ což Vlček ukazuje na příkladu dvou tereziánských kasáren, z nichž ty ze sklonku 18. století mají ještě barokní detaily a ty z počátku 19. století již jen klasicistní. V josefinském období pak prý převládla „*při konstituování staveb racionální užítkovost – utilitarismus, který by však bylo chybou považovat za znak nebo dokonce přímo za nový sloh.*“<sup>202</sup> V následujících odstavcích přináší Vlček stručný přehled architektů druhé půle 18. století (u nichž nově zvažuje například případné vzájemné propojení vyučením na pražské technice u J. F. Schora). Zbytek kapitoly je věnován přímo tvorbě Josefa Jäger, jemuž se budeme věnovat později.<sup>203</sup>

První svazek třetí řady akademických Dějin českého výtvarného umění přinesl jednak obecný úvod Jiřího Kroupy (viz níže), jednak soubornou stat' **Tat'ány Petrasové Architektura „státního“ klasicismu, palladiánského neoklasicismu a počátků romantického historismu.**<sup>204</sup> V úvodu autorka shrnuje počátky bádání

<sup>200</sup> Zde se opět Pavel Vlček (bez příslušné citace) přiblížil staršímu názoru O. J. Blažíčka – srv. Blažíček 1948, s. 38

<sup>201</sup> Vlček 1998, s. 9

<sup>202</sup> Vlček 1998, s. 9-10

<sup>203</sup> Vlček 1998, s. 10-17

<sup>204</sup> Tat'ána Petrasová, Architektura „státního“ klasicismu, palladiánského neoklasicismu a počátků romantického historismu, in: Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890, III/1, Praha 2001

o „*umění klasicismu*,“<sup>205</sup> v jejichž rámci byla domácí architektura konce 18. století vnímána jako nepůvodní a nepříliš kvalitní varianta dobového evropského umění, nebo dokonce jen jako úřední výkon „*stavitelské byrokracie krajských inženýrů a stavebních ředitelů*,“ kteří nahradili dřívější ateliery barokních architektů.<sup>206</sup> Pro současné hodnocení josefinské epochy shledává nejpříhodnější charakteristiku Ivo Kořána, který konstatuje nemožnost objektivního zhodnocení tohoto složitého období, u něž „*civilizační úsilí ceníme dnes výš než kdykoli dřív a současně tíživěji pocítujeme nenávratnou ztrátu památek, spoluvytvářejících životní prostředí člověka*.“ Oba tyto pohledy jsou pro Kořána „*extrémní a pravdu o umění josefinské doby musí čtenář hledat v jejich průsečíku*.“<sup>207</sup> Výtvarné kvality architektury této doby pak podle mínění Taťány Petrasové natolik spojeny s principem redukce, že se estetika „*hladkých, strohých ploch*“ nedá „*vyložit z pozic, z nichž posuzujeme barokní umění*“<sup>208</sup>

Pro slohovou charakteristiku složitého období používá autorka více rozdílných pojmů. „Evropský neoklasicismus“ i „středoevropský klasicismus“ jsou dle Petrasové pojmy, které na rozdíl od gotiky nebo baroka značně přesahují pevné hranice let 1750-1850. Pojem „neoklasicismus“ se v kontextu umění 19. století používá „*pro architekturu, která vznikala v zemích s tradicí barokního klasicismu, jako byly Francie a Anglie*.“ Ve Francii se jeho první náznaky objevují ve 40. letech 18. století, přičemž za vlády Ludvíka XVI. „*vykrytalizovaly do podoby lujšezního rokoka i strohé monumentálnosti tzv. revoluční architektury*.“ V Anglii se neoklasicismus označuje podle svého zdroje jako neopalladianismus, přičemž první stavbou v tomto duchu je Cheswick House lorda Burlingtona z let 1727-29.<sup>209</sup>

Pro středoevropský klasicismus jsou podle mínění autorky vedle josefinských reforem stavební praxe, uplatňovaných od roku 1783, klíčové inspirační zdroje Sasko a Berlín, první díky osobnosti architekta Cristiana Fridericha Schurichta a lipským

---

<sup>205</sup> Zmiňuje konkrétně práce Karla Chytila a Zdeňka Wirtha – viz: Karel Chytil, *Doba klasicismu a empiru v Čechách*, Dílo VI, 1908-1909, s.33-60 a Zdeněk Wirth – Antonín Matějček, *Česká architektura XIX. století*, Praha 1922, s. 5-22

<sup>206</sup> Wirth – Matějček 1922, s. 8

<sup>207</sup> Ivo Kořán, *Přelom ve vývoji výtvarné kultury*, in: Josef Petráň (ed.), *Počátky českého národního obrození, Společnost a kultura v 70. až 90. letech 18. století*, Praha 1990, s. 269-286.

<sup>208</sup> Petrasová 2001, s. 28; tuto výtvarnou tendenci dále dává do souvislosti s „procesem očisty a zjednodušení“, který jako obecnou evropskou tendenci popisuje Hugh Honour – viz Hugh Honour, *Neo-Classicism*, Harmondsworth 1968, s. 20

<sup>209</sup> Petrasová 2001, s. 29



vydavatelům teoretické literatury, druhý pak kvůli Stavební akademii (Bauakademie) a Soukromé společnosti mladých architektů (Privatgesellschaft junger Architekten) Davida a Friedricha Gilly. Velkorysé „*filosofické a teoretické koncepce, které ovlivnily evropské architekty, se v zemích rakouské monarchie realizovaly jen zprostředkovaně, nejčastěji v okruhu císařského dvora,*“ přičemž namísto „*monumentální, tzv. revoluční architektury*“ se v Čechách vytvořila „*specifická varianta státem regulovaného stavebního programu v podobě pevnostní a tzv. úřednické architektury,*“ jejíž éru „*zahájily budovy vojenského eráru a léčebných institucí,*“ a vrcholem byly „*lázeňské komplexy, projektované krajskými stavebními kanceláři,*“ když současně lze nalézt i „*pokusy o realizaci neopalladiánských venkovních sídel.*“<sup>210</sup>

K prvnímu střetnutí evropského klasicismu s domácí tradicí baroka došlo v Čechách za vlády Josefa II, kdy byla nejdůležitějším a nejnákladnějším projektem výstavba pevností Josefova, Hradce Králové a Terezína, shodně zahájená v roce 1780. Architekti nových pevností, vyučení jednak v prostředí francouzských a belgických akademií, jednak na vojenské akademii ve Vídeňském Novém Městě, přinesli do „*českého prostředí se silnou barokní tradicí*“ poprvé příklady soudobé evropské civilní architektury, jejíž „*nejlepší ukázky představovala v té době díla francouzského neoklasicismu.*“ Zjištění konkrétních jmen těchto klíčových osobností je však dnes velmi složité, neboť jejich jména se na projektech neuváděla, mnoho použitých motivů patří do obecného aparátu pevností architektury a výsledné stavby mohly být kolektivními díly vypracovanými v rámci stavebních ředitelství, o jejichž fungování toho víme velmi málo. Jisté je tak jen to, že „*pevnostní stavby určily s obecnější platností charakter slohu už v době, kdy civilní stavitelé městských paláců teprve hledali adekvátní architektonický výraz pro svůj nový životní styl.*“<sup>211</sup>

Do civilní architektury novou estetiku prosadily josefínské reformy. V roce 1783 vypracoval vídeňský dvorský architekt Franz Anton Hillebrandt „*návrh na centralizaci stavebnictví ve všech korunních zemích monarchie,*“ který místo Dvorního stavebního úřadu (Hofbauamt) vytvořil Generální dvorské ředitelství (Generalhofbaudirektion), jehož oddělení nazvané Generální ředitelství

---

<sup>210</sup> Petrasová 2001, s. 29

<sup>211</sup> Petrasová 2001, s. 30

(Generalbaudirektion) dohlíželo na stavby v korunních zemích monarchie. Nová struktura začala v Čechách fungovat zřízením pražského stavebního úřadu a následným zřízením krajských stavebních úřadů a jejich inženýrů (zřízeno 1787, faktická činnost patrně zahájena o něco později). Tímto aktem pak přišly korunní země fakticky „o svou architektonickou identitu, neboť architekti ve vídeňském centrálním úřadě navrhovali od nynějška všechny v provinciích potřebné budovy“ Generální stavební ředitelství bylo rozděleno do tří oddělení, která vypracovávala vzorové plány – první pro civilní architekturu (obytné domy, kostely, školy, fary), druhé pro mosty a silnice, třetí pro vodní stavby. Jeho součástí byla také kancelář kresličů s archivem plánů a zvláštní oddělení, které dohlíželo na „krásu stavby“ (Bauschönheit). Všechny stavby byly navrhovány podle regulativů, které předem generální ředitelství stanovilo, a které určením výšky, členění nebo odstupu zohledňovaly jak účel stavby, tak její situování ve velkém nebo menším sídle.<sup>212</sup>

Přes výše řečené autorka soudí, že „skutečný dosah a provádění této radikální reformy stavební praxe v Čechách není snadné zhodnotit.“ Autorství předlohových vzorníků je neznámé a účast špičkových vídeňských architektů (jako byli Canevale či Remy) se pouze předpokládá. Pražské realizace dozorované prvním zřízeného ředitelem zemského ředitelství Franzem Antonem Leonardem Hergetem mají většinou ráz utilitárních přestaveb klášterů a kostelů na nový účel. Jedinou monumentálnější realizací je tak přestavba novoměstského Ústavu šlechticů na Všeobecnou nemocnici, jejíž vysoké náklady a výsledný mimořádně strohý vzhled dovolují hovořit o záměrné strohosti a tedy demonstraci nového stylu, jehož východiska dobře charakterizoval v roce 1913 Hugo Schmerber,<sup>213</sup> a který je důkazem, že si „Praha 80. let 18. století dokázala vytvořit prostředí samostatné, nedvorské, ale s vídeňským dvorem neustále soutěžící kultury.“<sup>214</sup>

Úspěšnost pražského prostředí ve vlastní seberealizaci dokládá budova Nostického divadla, která svým účelem patřila „k programu současné pařížské architektury.“ Jako výrazný solitér budí stavba „představu, že jde o parafrázi nějaké konkrétní stavby, avšak všechna srovnání zatím prokázala spíše opak.“ Zároveň však

---

<sup>212</sup> Petrasová 2001, s.33

<sup>213</sup> Schmerber 1913, rozbor viz výše.

<sup>214</sup> Petrasová 2001, s. 34

stavba zcela nezapadá do okruhu francouzského klasicismu (kam by ji řadil vstupní rizalit s detailem vysokého okna), vídeňského klasicismu (dnes zaniklé pásy oken) ani domácí tradice (dynamika předsazeného rizalitu). Dalším příkladem je Palliardiho nová knihovna Strahovského kláštera, jejíž průčelí ukazuje „*stálý problém stylové nerozhodnosti českého klasicismu, daný malou možností vypracovat si při nečetných zakázkách vlastní rukopis.*“ Na průčelí lze navíc nalézt i prvky jež lze označit jako raně barokní, takže se zdá, že „*i v Čechách existovaly patrně určité neoklasicistní tendence návratu k baroku, i když jejich potřeba nevyplývala z politických záměrů objednavatelů jako ve Francii.*“ Jako nejcharakterističtější pokus o nalezení nové monumentality bez „*dřívější nádhery a zbytečnosti*“ autorka označuje malostranský Leichtensteinský palác, jehož nejnápadnějším rysem je „*mohutný, bosáží členěný, ale jinak zcela nezdobený vstup, tvořený trojicí holých arkád,*“ přičemž obdobná bosáž pokrývala i boční rizality. Tuto „*záměrnou moderní jednotvárnost*“ zdůrazňuje atika, doplněná módním segmentovým štítem. Nezvyklé je „*řešení suprafenester s velkými hladkými čtverci nebo dvojicí obdélníků*“ v nízkém reliéfu, které se „*blíží obdobně řešeným suprafenestrám pevnostních bran v Terezíně*“<sup>215</sup>

Proměna „*životního stylu,*“ kterou zrcadlily pražské paláce, domy a další stavby, souvisela dle autorky se skupinou tannheimských stavitelů přišedších z Tyrolska (Anton Haffenecker, Josef Jäger, Paul Wiedhopf, Zacharias Fiegert), jejichž příchod dává do souvislosti s očekávaným stavebním ruchem po pruském bombardování a možná také s působením Ferdinanda Schora na Stavovské škole, a pražských stavitelů naturalizovaných v Čechách (Jan Nepomuk Ignác Palliardi, Anton Prachner, Anton Schmidt, Josef Sicka a Matthias Hummmel z Vídně). U Haffenckera se stylová proměna projevila prý jen v detailu a jen u pražských staveb, u nichž navíc není jeho autorství jisté. I u Josefa Jägra je „*klasicistní estetika*“ obvykle patrná jen v detailech. Tento architekt však prý získal i „*zkušenost s architekturou státního klasicismu,*“ neboť „*předpokládá se, že plán porodnice podepsaný Hergetem je jeho dílem.*“ V tvorbě Ignáce Palliardiho je vyzdvížena přestavba Sweerts-Sporckova paláce, jehož portál může stejně jako „*portál tohoto typu v Srbské čp.19-III*“<sup>216</sup> ukazovat „*svou*

<sup>215</sup> Petrasová 2001, s. 35

<sup>216</sup> Není bohužel jasné, kterou stavbu zde autorka míní – tato ulice na Malé Straně není a dům tohoto čp. charakteristice neodpovídá.

zarážející podobnosti s portikem Černínského paláce znovu na neznámé souvislosti s raně barokními vzory.“ S těmi se do přímého kontaktu dostal i Filip Heger při přestavbě Luragova raně barokního paláce Kinských v Hybernské, kde se „*k pozdně barokní, ale i k pevnostní architektuře hlásí bosáž přetínající jednoduché pásové šambrány oken druhého patra a přepásané pilastry rámuující střední rizalit*“. Všechna zmíněná díla lze dle autorky chápat jako „*dovětek k pozdnímu baroku, v němž některé specifické rysy upozorňující na utváření nového stylu,*“ přičemž „*naprostou novinkou životního i výtvarného stylu se stala teprve neoklasicistní venkovská sídla.*“<sup>217</sup> Jejich vznik však spadá až do doby po roce 1800 a zde se jim proto věnovat nebudeme.

Velkou pozornost věnuje Taťána Petrasová zahradnímu umění, kde na příkladech parků v Krásném Dvoře, Veltrusích, Nových Hradech a Krásném údolí jejich ideovou kompozici a souvislost s dobovými estetickými teoriemi.<sup>218</sup> Nově založená nebo výrazně přestavěná lázeňská města (Teplice, Mariánské lázně, Františkovy lázně) zase představují první ukázky klasicistního urbanismu a utváření veřejného prostoru vůbec.<sup>219</sup> Všechny tyto stavby spadají až do doby po roce 1795 a jsou tak rovněž mimo záběr této práce.

Pro dobovou sakrální architekturu byl klíčový dekret Josefa II., kterým se v roce 1782 zřizovaly nové farnosti kvůli zahuštění duchovní zprávy, která měla nadále sloužit i jako prostředek ku zveřejňování císařských nařízení a dekretů. Na dekret navazovaly návrhy vzorových kostelů, far a škol,<sup>220</sup> jejichž projekty vypracovalo generální stavební ředitelství a jež měly být hrazeny ze z prostředků místní vrchnosti či ze Státního náboženského fondu. Nejstaršími realizovanými „josefinskými“ kostely v Čechách dle Petrasové pravděpodobně až o desetiletí mladší kostely na panství východočeských Liechtensteinů v České Třebové (kostel sv. Jakuba, Josef Hardtmuth, 1794–1801), věž kostela sv. Mikuláše v Ostrově (1797–98), kostel sv. Mikuláše s farou v Dolních Libchavách (1799–1803) a kostel sv. Petra a Pavla v Rudolticích

<sup>217</sup> Petrasová 2001, s. 37

<sup>218</sup> Petrasová 2001, s. 42-47

<sup>219</sup> Petrasová 2001, s.47-49

<sup>220</sup> Taťána Petrasová zde cituje studii Elisabeth Springer, která plány publikovala, a v níž je uveden i seznam míst, která o zřízení nových kostelů požádala; v žádné ze zmíněných českých lokalit nebyl dle autorky nakonec takový kostel realizován – viz: Elisabeth Springer, Die Josephinische Musterkirche, in: Das achtzehnte Jahrhundert in Österreich, Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 11, Wien 1996, s. 67-79.

(1799–1808).<sup>221</sup> Další fáze klasicismu v české sakrální architektuře pak již opět překračují naše časové vymezení.

## II. Východiska současného bádání a klíčové uměleckohistorické pojmy

Století bádání o architektuře druhé poloviny 18. století v Čechách přineslo různé a svým způsobem rozporuplné závěry. Všem bylo jasné, že tato doba je momentem změny, přerodu, zániku či nového úsvitu. V podstatě každý badatel dobu sledoval z pohledu, který mu byl blízký a tedy nějakým způsobem slohově předurčený, ať již se jednalo o hledání motivů pozdně barokních, rokokových či klasicistních. Až na výjimky první statě Schmerberovy a poslední práce Taťány Petrasové se tak na příkladu českých staveb ukazuje větší či menší platnost základních pojmů (baroko, rokoko, klasicismus), u kterých se nevyřčeně předpokládá neproblematické chápání a snadná definice. Z textů většiny autorů vyplývá, že tyto pojmy jsou pro ně v podstatě objektivní, přičemž jejich slohový výraz se uplatní buď v plné síle (jež se předpokládá zejména u velkých evropských center), nebo jen částečně, zkresleně a v kombinaci s jinými slohovými koncepty (příkladně střetávání baroka, rokoka a klasicismu v Praze).

Tento výklad je z určitého úhlu pohledu velmi logický. Po zkušenosti monumentálního rozmachu „českého baroka“, které zasáhlo umění i život společnosti a které se v architektuře vyvíjelo od nesmělých počátků až k mohutnému finále, je z hlediska českého historika umění logické očekávat obdobnou ucelenost u všech uměleckohistorických pojmů. Představa, že by plnost baroka vystřídala roztržitost názorového tápání, byla natolik nepravděpodobná, že i v těch nejbizarnějších projevech dobové architektury bylo nutno vidět odlesk nějaké vyšší ucelené ideje, chápané přeneseně ve smyslu domácího baroka. Pojmy rokoka a klasicismu se tak staly na jedné straně vítaným vysvětlením pluralitního rázu domácí architektury, na druhé však velkou hádankou, neboť bylo nutno definovat jejich „nadčasovou“ podstatu a principy, které si podmaní kompozici stejně jako architektonický detail.

---

<sup>221</sup> Petrasová 2001, s. 51

Pro fenomén rokoka byla v tomto směru klíčová práce Blažičkova, která, vycházejíc z principů dobové malby a sochařství, rokokem označila celkové zjemnění a malebné vyznívání velkého baroka. O obdobnou definici klasicismu se pokusil Dobroslav Líbal, jemuž podrobné sledování motivů pražské architektury umožnilo charakterizovat „počátky klasicismu“ na stavbách, jež byly do té doby vnímány jako umělecky druhořadé. Po těchto definicích domácích uměleckých fenoménů přišla logicky na řadu snaha o jejich začlenění do evropského kontextu. Zatímco Blažiček ještě zcela ve smyslu pozdní vídeňské školy o „nadčasové“ platnosti pojmu rokoka vůbec nepochyboval a jeho cílem bylo pouze rozpoznat jej i u nás, Líbal se již o vřazení do evropského kontextu nesmělou definicí klasicismu pokusil. Nástup nové uměnovědné generace a porevoluční rozšíření do té doby národně omezeného záběru na celou střední Evropu přinesla nečekaný, avšak ze zpětného pohledu nutný střet domácích umělekohistorických koncepcí nejen s novým materiálem, ale i se současným evropským pojmoslovím a jazykem. Pojmy, které bylo možno jasně definovat na územně jasně vymezeném teritoriu, tak najednou ztratily pevné hranice a zdánlivě nezpochybnitelný obsah. Snaha o „kompatibilitu“ českých dějin umění s převládajícím západoevropským pohledem přinesla logickou konfrontaci s často jinak vymezeným pojmoslovím, které se pro naši dobu zlomu snažila poprvé zohlednit Taťána Petrasová. V kontextu české architektury konce století se tak poprvé objevují mimořádně důležité pojmy evropský neoklasicismus či domácí josefínský státní klasicismus, které dříve jednotně klasifikované stavby logicky diferencují podle dobových a slohových východisek.

Je zřejmé, že v tomto případě vůbec nejde o samoučelnou hru se slovy. Pojmy jsou jedním ze základních pilířů dějepisu umění a nelze je od něj oddělit, neboť zprostředkovávají vyšší komunikační rovinu, která zahrnuje souvislosti, jež by byly při pouhém popisu nebo historickém vysvětlení nesrozumitelné. Tato živá a v podstatě tvůrčí role pojmů vedla logicky k tomu, že každá umělekohistorická škola je zaváděla, používala a chápala podle potřeby konkrétního zkoumaného materiálu. Jedinečná role pojmů jako klíčů k pochopení uměleckých fenoménů vedla pochopitelně ke snaze po jejich co nejširší platnosti. Rozšiřování záběru je však zároveň znejasňovalo a oslabovalo, takže výsledkem byl často univerzální pojem,

který ovšem zahrnoval fenomény natolik protikladné, že vlastně ztrácel praktické použití.<sup>222</sup> Historik umění je vlastně tak neustále nucen pojmy prověřovat a poměřovat nejen se zkoumaným materiálem, ale i s „jazykem,“ který užívají ostatní badatelé, a to tak, aby pojmy odpovídaly současnému chápání problematiky a zároveň zůstaly srozumitelné pro jiné uměnovědné „okruhy.“

Stručně řečeno: chceme-li si rozumět navzájem, jsme odsouzeni k používání historických pojmů, které nejen že mají i několikrát pozměněný obsah, ale neustále se mění v čase a prostoru. V případě epoch na rozhraní je situace ještě daleko složitější, neboť pojmy představují majáky, ke kterým dílčí fenomény z rozporuplné doby vztahujeme a jejich změna nebo dokonce ztráta může změnit perspektivu bádání tak radikálně, že se křehká rovnováha vzájemného pojmového porozumění zcela poruší a je třeba začít úplně od znovu. Je možné, že se z hlediska naší problematiky v takovémto bodě zlomu právě nacházíme. Přelomová práce Taťány Petrasové zásadně rozšířila počet otázek, které období konce 18. století přináší a její snaha o vřazení domácích fenoménů do evropského kontextu je prvním skutečně úspěšným pokusem tohoto druhu. Z hlediska poznání architektury celé druhé poloviny 18. století se tak otevírají nové obzory. Máme relativně dobře zmapovaný materiál a tušíme, do jaké souvislosti jej v rámci domácí tradice zařadit, jeho pozice v rámci evropského a zejména střeoevropského kontextu však zůstává stále nejasná. Klíčem k pochopení zde může být nejen důkladné poznání situací v jednotlivých uměleckých centrech, ale i zmíněná rezignace na předem vytvořené stylové či pojmové kategorie.

V souvislosti s tím je třeba zmínit ještě jeden důležitý problém. Tradice monografického zpracovávání jednotlivých umělců, která tolik pomohla při definici a docenění fenoménu českého baroka, přinesla i zde snahu o podrobnou charakteristiku jednotlivých architektů. Ta se však ve svém souhrnu většinou rozpadá do zvláštních nesourodých obrazů, které vůbec neodpovídají naší moderní představě umělecké individuality a její klíčové roli při formování dobového stylu. Zdá se tak, že cestou k porozumění zde více než jindy může být spíše pochopení obecnějších tendencí ve

---

<sup>222</sup> Typickým příkladem je v tomto směru například pojem baroka ve francouzském dějepise umění, který prošel během dvou staletí zásadní proměnou z označení rušitele francouzského klasicismu k jeho věčnému protipólu a nakonec označení celé historické epochy – viz: Richard Biegel, Barokní přelud v zrcadle věčného klasicismu, diskuse o pojmu baroka ve francouzském dějepise umění, in: Umění LV, 2/2007, s.108-119

vývoji jednotlivých stavebních typů, než často násilná snaha o vykreslení individua tvůrčího architekta v době, která tento typ stavitele často ani nevyžadovala.

Jsou-li uměleckohistorické pojmy nevyhnutelným prostředkem vzájemného dorozumění, je třeba se pokusit jejich používání předem vysvětlit. Snaha o vypsání historie jejich interpretací by sama stála za samostatnou disertační práci, a proto se zde jen pokusím naznačit způsob, jak je nejdůležitějším pojmům rozuměno v rámci této práce. Všechny klíčové pojmy (baroko, rokoko, neoklasicismus) zde nejsou chápány jako vyjádření epochy, ale jen jako architektonické tendence. Nijak jsem se je nesnažil redefinovat, ale spíše oprostít od mimoarchitektonických přesahů. Pojem baroka, jež je z hlediska českého dějepisu umění neproblematicky chápán jako název tendence i epochy, je zde zredukován na architektonický výraz, jehož podstatou je iluze, snaha o zcelení a pointovanou gradaci hmot či zapojení všech složek do výsledného „Gesamtkunstwerku“. Pojem rokoka je zde striktně vyhrazen pro ornament, který je aplikován na (většinou barokní) architektonickou strukturu. „Klasicizující tendencí“ je zde rozuměna snaha o zklidnění hmot, pravidelné uspořádání a aplikaci „antikizujících“ prvků (tzv. luiséz). Neoklasicismus v sobě zahrnuje výše zmíněnou pluralitu utvořenou hledáním a návraty, přičemž lze říci, že jeho hlavní složkou je palladiansmus spojený s monumentalitou sloupových kompozic oblíbených zejména francouzských římských stipendistů. Již předem však lze říci, že tento „styl“ se v českém prostředí objevuje až po roce 1800 (viz zejména zámek Kačina) a je tedy již mimo záběr této práce. **Co je však nejdůležitější: všechny tyto pojmy jsou zde používány jako pomocné druhotně vytvořené kategorie, které mají dobovou architekturu osvětlit a nikoli ji a priori kategorizovat. Z toho také vyplývá, že kde nelze pojmu použít, tam není násilně aplikován.** Toto řešení nemá zakládat novou kategorizace, ale je vedeno pouze snahou o porozumění předkládaných tezí.



### III. Klíčové architektonické osobnosti<sup>223</sup> druhé poloviny XVIII. století v Čechách<sup>224</sup>

#### **Anselmo Lurago (1701–1765)<sup>225</sup>**

Anselmo Lurago se narodil v severoitalském Comu. Podle vlastního svědectví se vyučil u svého strýce Giovanni Antonia Luraga v Praze, kde také získal roku 1727 malostranské městské právo. Jako své další učitele uvádí Bartolommea Scottiho a Františka Maxmiliána Kaňku. Velmi pravděpodobný je jeho těsný kontakt s Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem, po jehož smrti v roce 1751 přebírá a v nezměněné podobě dokončuje velké množství rozestavěných zakázek. V letech 1727–1737 byl Lurago spolupracovníkem Bartolommea Scottiho. Jeho samostatná architektonická tvorba započala v roce 1737, kdy po Scottiho smrti dokončuje dle vlastního projektu kostel **Jana Křtitele v Osově**. Průčelí kostela je prvním příkladem jeho typické kompozice dynamicky vypjaté fasády se střední hranolovou věží, který ve spojení se stavebním typem Wandpfeillerhalle použije například na kostelech v **Ježvě (1746–51)**, **Veliši (1742–52)**, **Vysoké (1752–23)** a **Rabštejně nad Střelou (realizováno posmrtně 1766–67)**. Častou součástí těchto kompozic jsou jeho „prostorotvorné iluze,“ které výrazně umocňují účín samotné architektury. Vrcholem jeho díle je patrně centrální **kaple zámku v Hoříně (1742)**. Z palácových staveb mu lze bezpečně připsat **palác Golz-Kinských čp. 606-I (1750–57)** s výrazným rokokovým dekorem fasády a pozoruhodný **vstupní portikus Černínského paláce čp. 101-IV (1747–50)**.

---

<sup>223</sup> V rámci této práce je termín „architekt“ používán jako univerzální označení tvůrčí osobnosti v oblasti architektury; vědomě je tak opominut z našeho hlediska nepodstatný spor o to, zda tvůrce doby 17. a 18. století nazývat (dobově) „staviteli“ nebo (dle dnešních zvyklostí) „architekty“.

<sup>224</sup> V tomto orientačním přehledu jsou uvedena základní data k těm architektům, jejichž jména se budou v naší práci častěji opakovat. Přehled nemá za cíl podat vyčerpávající údaje o životě jednotlivých osobností (ta jsou k nalezení v citované literatuře), ale poskytnout zde základní informaci pro lepší zařazení následně rozebíraných staveb. Kritický rozbor případných atribucí a uměleckohistorickou charakteristiku jednotlivých architektů čtenář nalezne dalších kapitolách práce.

<sup>225</sup> Richard Biegel, Architekt Anselmo Luago, in: Průzkumy památek XI, 2/2004, s.119-154; EASZKČ 2004, s.379-380

### **Jan Josef Wirch (1732–83)<sup>226</sup>**

Jan Josef Wirch se narodil v Košetících u Vlašimi jako syn českého lesníka. V Praze je poprvé doložen sňatkem roku 1757 a městské právo získává roku 1761 na Novém Městě pražském, kde se také v následujících letech stal majitelem několika nemovitostí, které musel na sklonku života vzhledem k finanční tísní buď zatížit hypotékou a nebo dokonce prodat. V žádosti, kterou se v květnu 1769 neúspěšně ucházel o místo pražského hradního stavitele, Wirch uvedl, že stavitelství věnuje 10 let a že v mládí cvičil v matematice a stavitelském umění v různých zemích. O jeho školení ani případných zahraničních cestách bohužel zatím nevíme nic. Ve stejné žádosti zmiňuje svou účast na stavbě **pevnosti v Hradci Králové**. Roku 1765 byl jmenován prvním starším Baumistrem Nového Města. Z hlediska architektury byly jeho hlavní doménou zámky a paláce, které stavěl zejména pro **Pachty z Rájova** (např. **palác v Praze čp. 208-I** či zámek **Nový Falkenburg u Jablonného v Podještědí**, obojí z 50. let XVIII. století), pro arcibiskupa **Antonína Petra Příchovského (Arcibiskupský palác čp. 56-IV, 1764–65**, a možná i zámeček **Bon Repos, 1762–68**) a pro další více i významné šlechtice (doloženy či poměrně přesvědčivě připsány jsou např. zámky v **Bečvárech, 1766–64, Vilémově, c1765** nebo **Konárovicích, c1775**). Jeho jedinou významnější sakrální zakázkou je pravděpodobně průčelí **kostela sv. Gottharda v Českém Brodě (1765–72)**.

### **Ignác Jan Nepomuk Palliardi (1737–1821)<sup>227</sup>**

Narodil se v Praze, do rodiny původem italských, avšak v Praze již po generace naturalizovaných kameníků, štukatérů a stavitelů. Jeho kmotrem byl Kilián Ignác Dientzenhofer. Z žádosti o již zmíněné místo stavitele Pražského Hradu (1769) vyplývá, že byl vyučen roku 1756 a že ho tovaryšská cesta možná zavedla do Vídně a Říma. Roku 1759 získal malostranské měšťanství. Během své dlouhé šedesátileté

<sup>226</sup> NEČVU 1995, s. 938 (autor hesla Pavel Vlček); EASZKČ 2004, s. 715-16 (autoři hesla Věra Naňková a Pavel Vlček); Poche 1989, s. 668-671; Libuše Uřešová, Jan Josef Wirch, dis. pr., strojopis, Praha 1952

<sup>227</sup> NEČVU 1995, s. 600 (autor hesla Pavel Vlček); EASZKČ 2004, s. 467-69 (autoři hesla Věra Naňková, Pavel Vlček a Martin Ebel); Poche 1989, s. 675-77; M. Seydlová, Umělecká rodina Pallardiů, Ochrana památek 27, s. 7n.

aktivní kariéry se věnoval zakázkám všeho druhu, avšak jeho těžištěm byla po celou dobu architektura městských paláců a domů, a to jak novostaveb, tak (a možno říci zejména) nejrůznějších přestaveb a adaptací. První významnější zakázky tohoto druhu Palliardi dostává na sklonku 60. let (např. dostavba Lobkovického paláce čp. 347-III na Malé Straně, 1769), rozlehlejší palácové komplexy buduje od konce let 70. (např. **palác Desfours na dnešní Národní třídě čp. 37-II** nebo **paláce Kolowrat-Krakovských čp. 154-III a Černínský čp. 155-III na Malé Straně**, vše po roce 1776) a jeho obliba nijak neklesá ani na přelomu 18. a 19. století, kdy stavební činnost v Praze prochází výrazným útlumem. Je proto zajímavým paradoxem, že za jeho nejvýznamnější dílo lze označit zakázku nikoli profánní, ale v podstatě sakrální – **přestavbu sýpky Strahovského kláštera čp. 130-IV na knihovní sál (1783–85)**, jehož průčelí je jedním z nejpozoruhodnějších výkonů pražské architektury sklonku 18. století. Mimo vlastní architektonické dílo je Palliardiho zásluhou založení **Zápisné knihy pražského cechu stavitelů a kameníků**, které inicioval spolu s Filipem Hegerem.<sup>228</sup>

### **Anton Haffenecker (1720–89)<sup>229</sup>**

Narodil se v Tyrolích, v obci Berg (Ehrenberg?) a bývá označován za příslušníka skupiny tzv. Tannheimských stavitelů, kteří od sklonku 17. století z Tyrol do Prahy přicházeli a mezi něž patřil i významný architekt a jeho příbuzný Thomas Haffenecker (1669–1730). Malostranské městské právo získal Haffenecker roku 1752. Roku 1769 získává zmiňované místo stavitele Pražského Hradu, jehož přestavbu podle Pacassicho pánů dokončuje. Jeho tvorba je od počátku velmi všestranná a zahrnuje jak stavby sakrální (např. **kostel sv. Martina v Nejdku, 1754–56**), tak profánní (**úpravy portálu a fasád Nostického paláce čp. 471-III, 1760**). Na sklonku 60. let přicházejí první velké zakázky, a to jak jeho samostatné (výstavba stavba **rozlehlého zámeckého komplexu v Měšicích, 1767–75**, nebo přestavba **zámku v Lysé na Labem, zač. 1767**), tak ty, které dokončuje po Kilánu Ignáci Dientzenhoferovi a Anselmu Luragovi

<sup>228</sup> I. Ebelová (ed.), Zápisná kniha pražských stavitelů 1639-1903, Praha 1996

<sup>229</sup> NEČVU 1995, s.238 (autor hesla Pavel Vlček); EASZKČ 2004, s.210; Alois Kubíček, Tannheimská umělecká družina v Praze, PA XLIII, s. 96 ad; Poche 1989, s. 677; Líbal 1980, s. 38-42

(klášter v Kladrubech, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Přešticích, obojí od roku 1765). Jeho zájem o sakrální architekturu pokračuje zakázkami v **Kladrubech (kostel sv. Jakuba Většího, 1773–79)**, **Městě Touškově (1777–78)** a **Kozolupech (kostel sv. Štěpána, 1777–82)**. V 80. letech pak vznikají jeho důležité pražské realizace, jako je **palác Sweerts-Sporck** v Hyberské ulici (po 1783), typem zakázky zcela ojedinělé **Nostické divadlo (1781–83)** či pozoruhodný **portál bývalého Jezuitského gymnázia na Malé Straně (po 1787)**.

### **Josef Jäger (1721/22–93)<sup>230</sup>**

Josef Jäger se narodil v roce 1721 nebo 1722 v Tyrolském Haldensee a patřil vedle Antona Haffeneckera nebo např. Josefa Zobela do málo prozkoumané skupiny Tannheimských stavitelů, jejichž poslední a nejvýraznější vlna přišla do Prahy kolem poloviny 18. století. Jeho příchod do Prahy se někdy předpokládá již ve 40. letech 18. století, doložen je nicméně až z roku 1753 (žádost o polírské místo). Roku 1759 získává malostranské městské právo. Roku 1764 vstoupil do stáních služeb v roli stavitele královské bankální administrace, avšak jeho další snahy o stálé místo (1788 žádost o místo na nově zřízeném stavebním ředitelství, 1789 žádost o místo dvorního stavitele po Antonu Haffeneckerovi) se mýjely účinkem. Stejně jako Haffenecker, i on může být z hlediska stavebních typů nazván architektem všestranným. V padesátých letech přestavuje pro vévodkyni Savojskou **zámek a kostel sv. Jana Křtitele v Kostelci nad Černými lesy** (kolem 1759). V šedesátých letech realizuje v Praze mj. jednu důležitou palácovou novostavbu (**Turbův palác čp. 477-III, 1765–67**) a jednu velkou přestavbu (**palác Smiřických čp.6-III, 1763–65**). Na počátku let 70. působí na panství Ledebourů, kde v **Černochově** staví **kostel sv. Václava (1769–79)** a možná velkoryse přestavuje **zámek v Peruci** (kolem 1763–65). V letech 1773–77 se možná spolupodílel na stavbě pozoruhodného zámku v **Nových Hradech**, jehož architekturu patrně navrhl sám stavebník hrabě Harbuval-Chamaré. V posledním desetiletí své kariéry staví jednak v Praze (přestavba **Gromlingovského domu na Malé Straně**,

---

<sup>230</sup> NEČVU 1995, s.308 (autor hesla Emanuel Poche); EASZKČ 2004, s.262-63 (autor hesla Pavel Vlček); Ebel – Mendelová – Vlček 1998;

1778–80), jednak na venkově (**Podbořánky, plány kostela sv. Jakuba Většího, 1780, Žďár u Jesenice, plány kostela sv. Martina, 1780**). Jeho význam pro architekturu druhé půle 18. století nespočívá jen v realizacích, ale i v plánech, které shromáždil ve svém dochovaném a nedávno publikovaném **skicáři**.<sup>231</sup>

### **Filip Heger (1734–1804)**<sup>232</sup>

Filip Heger se narodil v roce 1734 v Kladrubech do rodiny stavitele. Jeho dětství a počátek kariéry je spjat s rodinou Pachtů z Rájova, na jejichž panství nejprve v Bezně a posléze v Jablonném v Podještědí bydlel a pro něž realizoval své první vlastní stavby, úpravu **kostela a stavba fary v Bezně (1763–65)**. Roku 1768 se Heger stává členem malostranského cechu a o dva roky později zde získává městské právo. Pro rodinu Příchovských přestavuje na **zámku Nový Stránov** bývalou sýpku na zámecký **kostel sv. Václava (1767)** a zvažována je někdy i jeho účast na stavbě arcibiskupského zámečku Bon Repos (1762–65). V 70. letech staví kostely v **Ostružně (Povýšení sv. Kříže, 1772–80)** a **Božím Daru (sv. Anna, po 1771)**. Zároveň se rozvíjí jeho stavební činnost v Praze, kde se – podobně jako např. Palliardi – stává žádaným architektem paláců a honosných městských domů. Tak vzniká velkorysá přestavba **paláce Příchovských čp. 859-II** (dnešní Slovanský dům Na Příkopě, 1797), **Losyů z Losinthalu čp. 1033-II** (po 1787) nebo např. přestavba jeho **vlastního domu čp. 611-I. v Týnské ulici (1777–89)**. Zrušení mnoha klášterů v rámci josefínských reforem mu (stejně jako mnoha dalším architektům) přineslo utilitární zakázky přestaveb bývalých klášterů a kolejí pro potřeby nových institucí (např. **přestavby jezuitských kolejí v Jindřichově Hradci a Českém Krulmově, 1773 a 1779** nebo **přestavba novoměstského kláštera Celestinek na ústřední sklad tabáku, 1782**). Do stejné kategorie lze řadit **přestavbu staroměstské mincovny na vojenské komando (1784)**. O jeho spoluúčasti na mimořádně důležitém založení Zápisné knihy bylo již zmíněno výše.

<sup>231</sup> Ebel – Mendelová – Vlček 1998

<sup>232</sup> NEČVU – dodatky 2005, s.273 (autor hesla Emanuel Poche); EASZKČ 2004, s.224 (autoři hesla Pavel Vlček, Věra Naňková a Jiří Hilmera); Vojtěch Láska, Bezno a jeho barokní proměna, PP 34, 1974, s. 272-83

### **Anton Schmidt (1723–83)<sup>233</sup>**

Narozen v Praze jako syn malíře Jana Josefa Schmidta. Dle Zápisné knihy pražských stavitelů se vyučil malířem a byl (patrně na stavovské inženýrské škole) rovněž žákem inženýra Johanna Ferdinanda Schora.<sup>234</sup> Jeho první doloženou stavbou je **kostel sv. Prokopa v Sobčicích (1761–63)**. Jako architekt sakrálních staveb se dále patrně uplatnil v **Mladé Vožici (kostel sv. Martina, 1767)**, v **Chlumu (kostel sv. Václava, 1766)** a zejména ve **Smržovce (kostel sv. Michaela, 1766–81)**, kde kompozice stavby zjevně vychází z díla Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Z jeho palácových staveb je nejvýznamnější **Kaunický palác čp. 277-III v Mostecké ulici na Malé Straně**. Jeho největší zámecká zakázka byla **přestavba zámku v Zahrádkách u České lípy (po 1768)**.

### **Mathias Hummel (1732–1800)<sup>235</sup>**

Narozen ve Vídni; Roku 1759 získal pražské malostranské měšťanství. První doloženou stavbou je zahradní domek při Malostranském Thunovském paláci. První větší zakázkou byla patrně nedokončená dostavba křídla mirovického zámku v Jincích (1766). V letech 1774–1776 realizuje řadu venkovských kostelů (**kostel sv. Kateřiny v Pavlíkově, kostel sv. Petra a Pavla v Petrovicích, kostel sv. Jakuba Většího v Dašicích**). V 70. a 80. letech je doložen při menších úpravách různých pražských paláců. Z hlediska dějin architektury v Čechách je důležité jeho pozdní období, kdy vzniká jak průčelí malostranského **Liechtensteinského paláce (čp. 258-III, postaven 1791)**, tak pozoruhodné klasicisující a exotické zahradní pavilony v zámeckém parku ve **Veltrusích (Laudonův pavilon, 1792–94; Chrám přátel zahrad a venkova, 1792–94; čínská bažantnice, 1792–96)**.

<sup>233</sup> NEČVU – dodatky 2006, s.686-687; EASZKČ 2004, s.583-584;

<sup>234</sup> Ebelová 1998, s.27 (v rukopisu Zápisné knihy s. 27)

<sup>235</sup> NEČVU – dodatky 2006, s. 306-307; EASZKČ 2004, s.256-257.

## IV. Architektura druhé poloviny XVIII. století v Čechách

### 1. Paláce

#### Typologie pražské palácové architektury první poloviny XVIII. století

Pražské palácové stavby první třetiny 18. století většinou reprezentují typ „městského paláce,“ který má původ v římském prostředí 17. století a který se ve své vrcholně barokní podobě Prahy dostal nejprve přímo prostřednictvím Jean-Baptiste Matheye (**např. Toskánský palác, 1689–1691**), a posléze přímým i nepřímým zprostředkováním soudobých vídeňských vzorů. Velkolepé rezidence vznikající v prvních desetiletích 18. století respektovaly klasickou městskou urbanistickou strukturu, která každé stavbě umožňuje reprezentaci pouze prostřednictvím hlavního průčelí obráceného do ulice či náměstí. Od sousední měšťanské zástavby se však paláce většinou odlišovaly měřítkem i kompozicí průčelí, které je skladbou rizalitů a akcentováním střední osy utvářeno jako svého druhu solitér, čímž je kompozičně záměrně vyděleno ze svého okolí.

Z hlediska hmotové skladby lze v první třetině 18. století nalézt v Praze několik základních typů architektonických typů. Prvním a asi nejrozšířenějším je Matheyem inspirovaný typ blokové stavby, akcentované středním pavilonem nebo attikou a většinou i jemným rizalitem, které stavbu pointovaly a spolehlivě vydělily ze svého okolí (viz např. **Martinický palác, Carlo Fontana, 1700–1702** nebo **Colloredovský palác, Jan Blažej Santini-Aichel, 1715–18**). Druhým je typ trojdílné pavilonové kompozice, v níž jsou dva nárožní a jeden střední pavilon spojeny spojovacími křídly. Tento poměrně neobvyklý typ přinesl do Prahy **Johann Bernhard Fischer von Erlach (palác Clam-Gallas, 1710–22)**, přičemž není bez zajímavosti, že jeho kompozice je v tomto konkrétním případě z části dána staršími konstrukcemi vrcholně středověkého paláce. Ozvěnou této kompoziční skladby je například pozoruhodný **Santiniho Kolowratský palác (1716–26)**, který je jedním z nejmonumentálnějších pražských paláců své doby a o jehož vlivu na architekturu druhé poloviny století bude ještě řeč. Třetí typ, který solitérnost předchozích dvou typů trochu popírá a který je možno pracovním nazvat „uličním palácem,“ přinesl z Vídně do Prahy **Giovanni**

**Battista Alliprandi.** Dominance tohoto palácového typu není dána kompozičním vydělením z okolí, ale výškou a artikulací průčelí, která je přes veškerou monumentalitu danou výškou pater, zdůrazněním *piano nobile* nebo vysokým řádem pojednáno jako „řadová“ uliční fasáda. Typickými příklady této kompozice jsou **Alliprandiho malostranské paláce Hartigovský (zač. 1720, po 1722 upravil F. M. Kaňka) a Kaiserštejnský (1699–1700).** Alliprandiho jméno je spojeno i se čtvrtým a asi nejzajímavějším palácovým pražským typem, který kombinuje „městskou rezidenci“ prvního typu se zámeckou stavbou, které dominuje oválné těleso hlavního sálu (např. Alliprandimu patrně právem připsaný **Šternberský palác, 1698–1707**) a která se dokonce může rozevírat do soukromé palácové zahrady (**palác Přehořovských, 1703–1708**). Kombinace těchto dvou vídeňských, původně nezávislých stavebních typů „rezidence“ a „lustgebäude“ je patrně Alliprandiho osobní invenční syntézou a ukázkou, jak pražské prostředí aktivně přispívalo k řešení středoevropských uměleckých problémů.<sup>236</sup>

Vnitřní uspořádání paláců první třetiny století se více či méně odvíjelo od klasické reprezentační struktury „vestibul – schodiště – předsálí – hlavní sál – reprezentační a soukromé pokoje“, přičemž *piano nobile* bylo umístěno většinou v prvním, avšak v některých důležitých případech i ve druhém patře.<sup>237</sup> Nepravidelnost parcel a situování mnoha rezidencí pod svahy Pražského Hradu či Petřína umožňovalo vytváření překvapivých zahradních kompozic, které dávaly pražským palácům další výjimečný rozměr. Terasovité zahrady byly často výrazně architektonicky upraveny a tvořily tak nedílnou součást kompozice palácového celku (viz např. zahrady malostranských paláců **Colloredovského** či **Ledeburského**).

Architektonické tvarosloví paláců první třetiny 18. století je poměrně jednotné, vycházející jednak z domácí barokní Matheyovsko-římské tradice, jednak z tvarosloví paláců soudobé Vídně. Důraz je položen na utváření výrazných a dynamických portálů, suprafenester a říms, které mohou být provázány vysokým pilastrovým řádem. Výjimku z této relativní tvaroslovné jednoty tvoří jednak Fischerův Clam-Gallasův

<sup>236</sup> Význam této Alliprandiho syntézy zmínil např. Hellmut Lorenz ve svém příspěvku na konferenci „Život pražských paláců,“ konané v Praze ... 10. 2007

<sup>237</sup> *Piano nobile* ve druhém patře je situováno například v mimořádně vlivném Cam-Gallasově paláci, kde tato situace souvisí mimo jiné se zasazením paláce do úzké uličky a tedy snahou umístit reprezentační prostory nad úroveň protějších střech.



palác, jednak stavby Jana Blažeje Santiniho-Aichela, jejichž utváření je přes všechny dobové paralely zcela originální a opět výrazně složitější. Zásadnější změna pak přichází s dílem Kiliána Ignáce Dientzenhofera, jehož slohotvorná syntéza ovlivnila i tvarosloví paláců a domů. V letech 1730–50 se jeho zásluhou architektonický jazyk pražských profánních staveb sjednotil natolik, že je možno tuto vrstvu brát jako zrcadlo a odrazový můstek pro architektonické proměny následujících desetiletí.

### **Paláce 50. let XVIII. století (Kilián Ignác Dientzenhofer a Anselmo Lurago)**

Postupnou změnu v kompozici pražských městských paláců lze sledovat od počátku 50. let 18. století. Novým a dosti ojedinělým typem je téměř solitérní budova **paláce Golz-Kinských čp. 606-I (1750–57)**<sup>238</sup>, jehož výjimečná pozice v rámci Staroměstského náměstí je dána využitím zdíve starších staveb. **Anselmo Lurago**, kterého lze označit za autora této stavby<sup>239</sup>, vytvořil z nesourodé srostlice historických budov sevřenou hmotu paláce završenou dominantní mansardovou střechou. Průčelí stavby je rozčleněno do dvou štítových rizalitů, které odpovídají dvojici historických průjezdů. Sevřenost a ucelenost budovy kontrastuje s překvapivě adičním způsobem artikulace fasád, který se projevuje jak v dosti mechanickém vložení izolované atiky mezi trojúhelné frontony, tak zejména v aplikaci rozbujelého rokokového štku, který nemá s vlastní architektonickou strukturou průčelí nic společného. Užití takto hojného rokokového štku na průčelí palácové stavby je ojedinělým fenoménem jak v prostředí pražské palácové architektury, tak v kontextu vlastního Luragova díla. Může tak být důsledkem výslovného přání stavebníka nebo osobitým příspěvkem štukatéra, který byl shodou okolností na stavbě zaměstnán.

Rokokový štk se v pražské palácové architektuře stal doménou zejména interiérů. Nalézt jej lze i na některých fasádách, kde rokaje zdobí jiný, původem barokní architektonický prvek (štít, klenák, suprafenestru, konzolu atd.) Ani u nás tak nelze hovořit o rokové architektuře, ale jen o rokokovém dekoru, který je i v interiérech většinou aplikován na strukturu barokního původu.

<sup>238</sup> UPP 1996, s.410-12; A. Jarešová – J. Muk., SHP paláce Golz – Kinských, Praha, SÚRPMO 1969

<sup>239</sup> Richard Biegel, Architekt Anselmo Luago, in: Průzkumy památek XI, 2/2004, s.138-140

Jedním z nejlepších příkladů tohoto spojení barokní struktury a architektonického tvarosloví s rokokovým štukem je schodiště novoměstského **paláce Piccolomini (Sylva-Taroucca) čp. 852-II**<sup>240</sup> z let 1743–52 který Lurago dokončoval podle plánů **Kiliána Ignáce Dientzenhofera**.<sup>241</sup> Mimořádný význam tohoto paláce však spočívá ještě v něčem jiném. Jeho realizací vznikl nový stavební typ komorního paláce, který je nízkým průčelím organicky začleněn do prostředí měšťanských domů, a který svou velkorysost vyjadřuje spíše hloubkovým uspořádáním vnitřních dvorů, rafinovanou skladbou reprezentačních i soukromých prostor či nápadným zdrobněním a zintimněním celé skladebné struktury. Jeho uliční průčelí je sice ještě akcentováno středním pavilonem, avšak převládajícím kompozičním prvkem je zde horizontální linie, jež přímo vybízí k následování na průčelí sousedních domů. Hloubková kompozice stavby se třemi nádvořími, která jsou postupně zmenšována, aby nakonec vyzněla do palácové zahrady, je patrně prvním pražským příkladem určitého zintimnění a ztišení, které bude mít klíčový význam pro palácové stavby následujících desetiletí.

Devítiosé průčelí paláce je rozděleno na tři části, které jsou dále artikulovány jemnými reliéfními rizality. Střední trojosá partie je sama koncipována jako rizalit, přičemž její ústřední kompoziční role je zdůrazněna trojúhelným štítem s atikou a výrazným střešním mansardovým pavilonem. Jednoznačnost této kompozice komplikuje skutečnost, že střední osa paláce reliéfně ustupuje a vytváří tak náznak negativního rizalitu, prostupujícího všemi podlažními až do štítu stavby. Pilastry jónského řádu, které vyznačují palácové piano nobile, jsou osazeny po stranách krajních předstupujících os. Tato další vnitřní rytmizace střední části fasády má pro kompozici průčelí klíčový význam. Boční trojosé partie jsou pointovány předsunutým reliéfním rizalitem střední osy, jež je dále završen segmentovým frontonem s prolomenou základnou. Podíváme-li se na průčelí jako na kompoziční celek, zjistíme, že jednoosé rizality lemované pilastry se s vpadlými poli střídají v pravidelném obkročném rytmu A – B – A – B, který vlastně protirečí výše popsané gradaci stavby směrem ke střednímu pavilonu. Záměrná kompoziční podvojnost, v níž

---

<sup>240</sup> UPP 1998, s.472; SHP L. Lancinger – L. Koběrská – Fejman, SÚRPMO, Praha 1983

<sup>241</sup> Otázka autorství viz Biegel 2004, s. 142

je vrcholně barokní středová gradace oslabena pravidelným střídáním os a dominance pravidelného horizontálního rozvrhu naopak znejistěna vertikálním zdůrazněním střední partie stavby a středních os obou bočních částí, je pozoruhodným příkladem stavby „na pomezí“ vrcholně barokní gradační skladby a pravidelného řazení okenních os, které převládne v architektuře druhé půle století. Je pozoruhodné a pro vnitřní logiku architektury v Čechách příznačné, že tuto cestu k novému pojetí stavby a zejména fasády pražské architektury otevřel na sklonku své tvůrčí dráhy ještě Kilián Ignác Dientzenhofer.

Neméně zajímavé je architektonické tvarosloví tohoto palácového průčelí. Vedle běžných dobových motivů, jako jsou zmíněné elegantní jónské pilastry, čabrakové okenní parapety a nebo koneckonců i střídme užitá rokaje, se zde objevují prvky, které mají kořeny překvapivě spíše v architektuře XVII. století: bosované sloupy portiku a zejména strohé trojúhelné nadokenní frontony, doplněné stlačenými volutami, jejichž zvláštnost ještě vynikne ve srovnání se zbývajícími, dobově mnohem „adekvátnějšími“ suprafenestrami. Vzhledem ke kvalitě architekta i stavby samé není nijak překvapující, že přes dílčí historický „eklektismus“ působí průčelí mimořádně jednotným a harmonickým dojmem. Prozatím nezodpovězenou otázkou jsou však důvody tohoto historického tvaroslovného návratu, který – jak uvidíme dále – není v pražské palácové architektuře druhé poloviny století nijak výjimečný.

### **Tereziánská přestavba Pražského Hradu**

Válečné události ve druhé polovině 50. let přerušily většinu stavebních aktivit v Praze. Zároveň se však v téže době rozbíhá jedna z největších staveb 18. století – **přestavba Pražského Hradu**, která začala přestavbou Rožmberského paláce na Ústav šlechtičen v letech 1753–55<sup>242</sup> a pokračovala od roku 1755 sjednocující přestavbou celého areálu historického hradního paláce.<sup>243</sup> Autorem přestavby byl vídeňský architekt Niccolo Pacassi a prováděcími staviteli postupně Anselmo Lurago (1753–65), Anton Kunz (1765–69) a Anton Haffenecker (1769–89), za nějž byla stavba v podstatě dokončena. Reprodukce částí původních Pacassiho stavebních plánů

---

<sup>242</sup> UPP 2000, s. 197-203

<sup>243</sup> UPP 2000, s. 169-197

publikoval Antonín Podlaha v letech 1921–23.<sup>244</sup> Historie celé stavby je dobře známa zejména díky podrobným archivním výzkumům Milady Vilímkové, z nichž jasně vyplývá, že stavba probíhala skutečně dle zasílaných Pacassiho plánů, a že role místních architektů se skutečně omezila jen na úlohu provádějících stavitelů.<sup>245</sup>

**Přestavba bývalého Rožmberského paláce na Ústav šlechtičen** proběhla v letech 1753–55.<sup>246</sup> Původně renesanční palác s velkou zahradou obehnanou sloupovou kolonádou, kterému dali finální podobu Giovanni Fontana a Ulriko Aostali v 70. letech 16. století<sup>247</sup>, byl barokně přestavován již v roce 1723 u příležitosti korunovace Karla VI., a pak zejména v letech 1726–27, kdy byla dle návrhu Thomase Haffeneckera přestavěna jižní fasáda a odstraněny výrazné renesanční věže. Plány přestavby areálu se dochovaly ve dvou variantách, které se od sebe liší jen v detailech.<sup>248</sup> Obě zachycují přestavbu starého paláce, kde je nejpodstatnějším rysem přeřešení obytných traktů a vestavba kubusů čtvercové kaple a centrálního čtyřramenného schodiště do starého zdiva příčného traktu východní části paláce, a výstavbu nových částí, které v místě bývalé zahrady a volné plochy směrem ke kapli Všech svatých dvakrát opakují schéma čtyřkřídle zástavby kolem obdélného dvora. Plány se liší řešením středního nádvoří, kde je v jednom z plánů oproti provedenému stavu zvažováno vypuštění uličního traktu místností a jeho nahrazení arkádovou stěnou podobnou té, která na místě byla před zahájením přestavby. Takto vzniklé širší nádvoří bylo ještě ozvláštněno konvexně vypjatými kouty, ve kterých se nacházelo boční schodiště a průchod do zmíněné arkádové chodby. Dochován je rovněž plán, zachycující dnešní stav nových částí, avšak v nároží při kapli Všech Svatých postrádá kruhový portikus. Plány jsou nesignovány, ale vzhledem k variantnímu koncepčnímu řešení je lze připisat autoru celé přestavby Niccolovi Pacassimu. Další plány pocházejí z ruky Antona Kunze, který byl pověřen jejich rozkreslováním pro potřeby

---

<sup>244</sup> Antonín Podlaha, Plány a kresby chované v kanceláři správy Hradu Pražského, in: PA XXXII, 1920-21, s. 165-201.

<sup>245</sup> Archivní rešerše byla vypracována v rámci Stavebně-historického průzkum areálu Pražského Hradu, který postupně probíhal během 70. let 20. století.

<sup>246</sup> Podrobný průběh přestavby viz. J. Svoboda – V. Strnadová – V. Vávrová – F. Kašička, Stavebně-historický průzkum Ústavu šlechtičen čp. 2-IV, Praha 1992, s. 66-70

<sup>247</sup> Podrobnou analýzu dějin výstavby renesančního stavu paláce včetně jeho rozboru a pokusu o rekonstrukci původního stavu provedl Pavel Preiss, in: Italští umělci v Praze, Panorama, Praha 1986, s.34-8

<sup>248</sup> SÚA, sbírka plánů, sign. 1487/XIV

prováděcího architekta Anselma Luraga.<sup>249</sup> Jsou datovány rokem 1754 a ukazují celkové plány všech podlaží i nákresy fasád, některé nakonec neprovedené.

Architektonické pojetí Pacassiho přestavby je pozoruhodné jak celkovou hmotovou skladbou, tak konkrétním řešením fasád. Na hlavní jižní pohledové straně bylo dlouhé průčelí stavby sceleno do podoby solitérní „zámecké“ rezidence se středním rizalitem završeným atikou. Klidná horizontální kompozice potlačila jak vertikální akcent již dříve snížených arkýřových věží, tak půdorysnou i skladebnou nepravidelnost historického areálu. Fasáda ústavu je artikulována jednak pravidelným rastrem lisénových rámců a obdélných polí, jednak rozvrhem okenních otvorů, které jsou ve druhém podlaží zdůrazněny výraznými strohými segmentovými a trojúhelnými frontony. Při bližším pohledu na fasádu je patrný určitý rozpor mezi rafinovanou grafickou reliéfní skladbou lisén a polí a výraznou, a z hlediska utváření fasády až nepřiměřenou, plasticitou jednoduchých suprafenester. Tato zvláštní podvojnost je zjevně dána tím, že průčelí Ústavu má dva hlavní pohledy – jeden z dálky, kde je součástí panoramatu a jeden z bezprostřední blízkosti z jižní zahrady Pražského Hradu. Při prvním pohledu hraje hlavní kompoziční roli celková rezidenční hmotová skladba, střední rizalit s atikou a pravidelný rastr lisénových rámců, mezi něž jsou vsazena okna. Řada suprafenester v tomto případě nejen zdůrazňuje piano nobile, ale vytváří i výrazný horizontální pás, který je důležitým kompozičním prvkem celého klidného průčelí. Robustnost frontonů je tak dána právě jejich úlohou v dálkových pohledech, při nichž by se jinak v rámci rozlehlého průčelí kompozičně ztrácely. Rafinovaná skladba prolínajících se plánů lisén a polí je naopak určena pro blízký pohled. Výše popsaná kompoziční jednoznačnost je zde relativizována hrou grafických prvků, která překračuje hranice řádové architektury a vytváří zcela zvláštní a v Praze dosud neznámý působivý estetický kánon.

Nejpozoruhodnějším příkladem této Pacassiho zvláštní výtvarné hry jsou fasády nádvoří ústavu, kde nebylo třeba komponovat průčelí pro dálkové pohledy. Ve zdánlivě klasické kompozici se zde střídají vertikály oken lisénových rámců, které spolu však při bližším pohledu kompozičně vůbec nekorespondují. Lisény jsou jakoby předsazeny před strukturu horizontálních pásů v místě kordonové a parapetní římsy.

---

<sup>249</sup> Archiv Pražského Hradu, sbírka plánů, sign. 125/48-50, 125/55-57, 125/62-64, 125/66-68

Tyto ploché pásy však tvoří jen krátké úseky, které nejsou nijak provázány s okenními osami, jež reliéfně předstupují a mají své vlastní členění v podobě obdélných polí, která případně tradiční rozdělení na podlaží zcela zastírají. Tato neobvyklá strukturální podvojnost vytváří překvapivý výtvarný celek, který nemá daleko k abstraktní kompoziční hře s grafickými a geometrickými prvky. Toto řešení zcela vybočuje z tehdejší pražské architektury, která byla v kompozičním pojetí fasád stále ještě ryze „barokní“ a která proto dokázala na tyto netradiční podněty reagovat až o dvě desetiletí později.

Hlavní vstup do Ústavu šlechticů byl situován do nároží náměstí před Jiřským klášteřem a zdůrazněn kruhovým sloupovým portikem. Na něj pak navazoval vestibul a zejména otevřené halové dvouramenné schodiště nesené toskánskými sloupy a osvětlené původně lucernou nad volným prostorem ve středu schodiště. Netradiční vstupní nárožní portikus byl v literatuře chápán buď jako pozdní ozvěna vrcholného římského baroka,<sup>250</sup> nebo naopak jako raná předzvěst nastupujícího klasicismu.<sup>251</sup> Obojí hodnocení lze dle mého soudu označit za poněkud nepřiměřené. Kompozičně působivé umístění portiku do jinak nevýrazného nároží je „barokně“ rafinované a zároveň podržené strohým pojetím uliční fasády ústavu, vůči které je tak portikus až „nebarokně“ netečný. V jeho kruhovém (respektive ve skutečnosti mírně oválném) tvaru lze nalézt ozvěny baroka i antiky bez toho, že by bylo možno jej označit za „vrcholně barokní“ nebo „klasicistní.“ Neantické zdvojení sloupů odkazuje například na francouzský „národní“ řád známý z kolonády Louvru, jejich umístění na pohledovou osu naopak opět připomíná Pacassiho hry s narušováním kompoziční struktury z fasád nádvoří. Výsledek je pak natolik harmonický a kompozičně vyvážený, že jej nelze vytrhnout z kontextu celé stavby a účelově použít jako důkaz doznívání či nástupu nějaké vyhraněné architektonické tendence.

**Přestavba vlastního císařského paláce na Pražské Hradě<sup>252</sup>** začala v roce dokončení přestavby Ústavu šlechticů (1755). První bylo upravováno jižní křídlo při

---

<sup>250</sup> Poche 1989, s.665

<sup>251</sup> Vlček 1998, s. 8

<sup>252</sup> Postup přestavby Pražského Hradu je na základě zmíněných SHP M. Vilíkové a Fr. Kašičky stručně popsán v Uměleckých památkách Prahy – viz. UPP 2000, s.182

třetím nádvoří, které navazovalo na Starý královský palác.<sup>253</sup> Západní část křídla byla dispozičně zdvojena přístavbou traktu místností, jehož obvodová stěna svou linií navazuje na stěnu jižního křídla druhého nádvoří. Provedené úpravy byly z hlediska demolic vnitřních konstrukcí nakonec méně razantní, než navrhuje dochované Pacassiho plány.<sup>254</sup> V roce 1757 práce přerušilo pruské bombardování. Po něm se pokračovalo přestavbou západního spojovacího křídla (mezi dnešním I. a II. nádvořím) a zejména výstavbou vstupního čestného dvora. Jedinou historickou stavbou „přiznanou“ v rámci sjednocující přestavby byla Matyášova brána, která byla uvnitř zbavena všech dělicích zdí a pojednána jako elegantní obdélný vestibul s půlkruhově uzavřenými bočními stranami. V letech 1769–74 bylo přestavováno severní křídlo, v němž se nacházel Španělský sál a další reprezentační prostory. Přestavba Hradu byla ukončena úpravami „Frauzimmerstocku“, tedy středního křídla mezi II. a III. nádvořím, které proběhly v letech 1772–1775 a při nichž mimo jiné zanikla dosavadní dominantní křídla, renesančně upravená Bílá věž<sup>255</sup>. Právě z této etapy stavby pocházejí pozoruhodné původní nárysy fasád, které zachycují jak srovnání starého a nového stavu, tak postup přestavby, kde je naznačeno sjednocování nepravidelných výšek a otvorů historických objektů.<sup>256</sup>

Přestavba Pražského Hradu byla jedním z největších úkolů, který Nicolaus Pacassi v císařských službách získal. Celková přestavba Hradu zdaleka přesáhla hranice pouhé modernizace či uzpůsobení dobovému vkusu. Nové fasády dodaly Hradu monumentalitu, která jeho symbolický význam pro město i království jen podtrhla. Pacassi se rozhodl scelit nové fasády rastrem lisénových rámců a pásů oken, jež jako střídavé vertikály mohutnou stavbu rytmizují. Zjevným východiskem pro toto řešení nebyla tehdejší současná vídeňská architektura, ale předloha téměř o století starší, a totiž Leopoldinské křídlo Hofburgu, jehož projekt vypracoval Filipberto Lucchese roku 1660.<sup>257</sup> Důvody tohoto inspiračního návratu mohou být různé, a je možné, že se zde spojilo hned několik důležitých tendencí. Nezanedbatelná byla snadnost, s jakou

---

<sup>253</sup> Podrobný postup stavby viz: Milada Vilímková – František Kašička, SHP Pražský Hrad, jižní křídlo – 2. (střední část), Praha 1980, s.32-34

<sup>254</sup> Podlaha 1920/21, s.91-92, obr. 50-51.

<sup>255</sup> Milada Vilímková – František Kašička, SHP Pražský Hrad, Středí křídlo, Praha 1970, s.62-66

<sup>256</sup> Podlaha 1921/22, s.99-102, obr. 53-55.

<sup>257</sup> Historie Hofburgu a Leopoldova křídla viz. Lorenz 1999, s.250-251

zvolený rastr umožňoval sjednotit velké a různorodé plochy. Svou roli možná hrála i poněkud překvapivá avšak nikoli ojedinělá dobová obliba předloh ze 17. století. Zjevná citace vídeňské císařského sídla i ojedinělost takového řešení v kontextu Pacassiho tvorby nás ovšem opravňuje zejména k domněnce, že aplikace tvarosloví vídeňského sídla měla symbolicky podtrhnout přítomnost habsburského domu v metropoli a architektonickým způsobem razantně vyjádřit platnost pragmatické sankce v odbojném českém království.

Výsledek tereziánské přestavby lze označit za pozoruhodný. Z hlediska dějin Pražského Hradu je samozřejmě jeho jednoznačným záporem likvidaci obrovského množství cenných historických staveb a fragmentů. Podíváme-li se naopak na stavbu z hlediska jejího záměru a celkového účinku, nelze než obdivovat bravurnost, s jakou Pacassi tento velmi složitý problém zvládl. Elegantním sjednocením fasád se mu podařilo vytvořit jednotnou podnož pod katedrálou sv. Víta a tím i „korunovat“ dosud poměrně výrazně členité pražské panorama, které po jeho zásahu vypadá nepoměrně monumentálněji a tedy symboličtěji než dříve. Vytvoření vstupního prvního nádvoří lemovaného dvojicí nárožních pavilonů dodalo Hradu chybějící reprezentativní vstup, který se opět vyznačuje až nečekaně vyváženou monumentalitou. Měřítková a skladebná citlivost, s jakou byl takto radikální zásah připojen ke stávajícím budovám určeným k zachování, výrazně kontrastuje s razancí samotné přestavby. Obdobně harmonicky je stavba zapojena do městského kontextu, kde nemá charakter cizího prvku, ale naopak zmíněné symbolické koruny. Tereziánská přestavba Pražského Hradu svou monumentalitou dalece předstihla i samo hlavní císařské sídlo v Hofburgu, které zůstalo areálem sestávajícím z různých stavebních etap a nedokončených celkových koncepcí.

### **Paláce 60.–70. let XVIII. století**

Přestavba Pražského Hradu nenalezla v Praze žádného přímého architektonického ohlasu. Přesto s ní lze spojit proměnu jedné stavby, která stála v těsném sousedství Hradu, a jejíž majitel chtěl na výraznou kvalitativní proměnu nástupu do Hradu



adekvátně reagovat, a totiž **Arcibiskupský palác čp. 56-I**<sup>258</sup> na Hradčanském náměstí. Jan Josef Wirch, dle jehož plánů přestavba Matheyova vrcholně barokního paláce v letech 1764–67 proběhla, se s novou monumentální stavbou v sousedství vypořádal rozšířením fasády, zvýšením soklu a posunutím piana nobile do třetího podlaží. Devítiosé fasádě dominuje střední trojosý rizalit, kterému předsazením a členěním odpovídají jednoosé rizality po stranách průčelí. Střední rizalit je zdůrazněn jednak centrálním půlkruhovým vzedmutím římsy, jednak střešním pavilonem, který ve své hmotě pochází ještě z Matheyovy stavby.

Tvarosloví fasády paláce je dobrým příkladem zajímavé proměny architektonického názoru, která přímo souvisí s nástupem nové generace. Delikátní tvarosloví fasády i pozoruhodné dynamické motivy zapuštěných prostorových „nik“ v rizalitech nemají nic společného se soudobou vídeňskou architekturou, jak bylo několikrát v literatuře konstatováno,<sup>259</sup> ale naopak odkazují zcela k pražskému prostředí a ke zvláštnímu typicky místnímu „měkkému“ či „malebnému“ stylu, který vznikl zjemněním pádného dientzenhoferovského tvarosloví. Rokokový dekor interiérů paláce a některých detailů fasády zde opět ukazuje přídavný charakter, jenž tato ornamentika v pražském prostředí měla.

Z dalších výrazných prvků přestavby paláce je třeba zmínit úpravu prvního nádvoří, které bylo opticky pointováno zaoblenými kouty a zejména pozoruhodným spojovacím mostem, jehož pojetí je v pražské architektuře zcela ojedinělé. Arkády přízemí mostu jsou svou středovou výškovou gradací zapojeny do celkového konceptu nádvoří a nevybočují tak nijak z tradice pražského baroka. Sloupová kompozice prvního patra spojovacího mostu je naopak v pražském prostředí zcela výjimečná. Zdvojené sloupy završené sousošími mají své kořeny ve francouzském prostředí a byly v rámci kompozic kolonád či letohrádků od počátku 18. století užívány i ve francouzsky ovlivněných centrech střední Evropy. V tomto případě je dle mého soudu skutečně namístě hledání konkrétních předloh, a to jak ve Vídni (avšak patrně nikoli u mladšího Fischera z Erlachu, ale spíše u Jeana-Nicolase Jadota, který tento motiv

---

<sup>258</sup> Milada Vilímková – Josef Hyzler: SHP Arcibiskupského paláce čp. 56-I, Praha 1973; UPP 2000, s. 254-260; Jiří Kropáček, Arcibiskupský palác v Praze, Praha 2003

<sup>259</sup> Tento názor zastával zejména Emanuel Poche – viz: Poche 1989, s. 668 a Poche – Preiss 1978, s. 88 a naposled jej zopakoval i Jiří Kropáček - viz Kropáček 2003, s. 33

použil na průčelí budovy Staré university z let 1753–56),<sup>260</sup> tak například – pochopitelně prostřednictvím grafických listů – v Prusku, kde byly takto zdvojené sloupy základem kolonády mimořádně populárního zámku Sans-Soucis v Postupimi (G. W. von Knobelsdorff, 1745–47)<sup>261</sup>.

Z hlediska typologie palácových staveb jsou šedesátá léta XVIII. století v Praze obdobím zajímavé plurality. Na zámeckou koncepci dynamické objemové skladby navázal malostranský **Bretfeldovský dům čp. 240-III**<sup>262</sup> v Nerudově ulici, jehož samostatný střední pavilon a boční, jemně předsunutá křídla upomínají na zámecké stavby vrcholného baroka první poloviny století. Majitel domu, advokát a kancléř pražské konzistoře Josef Bretfeld, jej po zakoupení roku 1765 nechal přestavět (snad dle projektu J. J. Wircha), následně vybavit a zejména (snad kolem roku 1780) vymalovat, přičemž součástí této výzdoby byly pohledy na palác, letohrádek pod ním a další lokality v Praze a okolí.<sup>263</sup>

**Bretfeldovský letohrádek čp. 337-III**, zobrazený na dvou malbách, který vznikl přestavbou staršího zahradního domu po roce 1773 (jeho dnešní podoba je úplně jiná a pochází z roku 1856), je dle všeho jedním z nejčasnějších příkladů pronikání „goût grec“ do české architektury. Kompozice čelního průčelí obdélného letohrádku má překvapivě blízko k průčelí Altes Burgtheater ve Vídni, které muselo v 19. století ustoupit dostavbě Michaelského traktu Hofburgu. Tvarosloví letohrádku je výrazně ovlivněno „řeckými“ motivy, a to v míře, která se v Praze až na výjimku níže popsaného portálu čp. 1-III nevyskytuje. Struktura fasády letohrádku má mnohem blíže k Vídeňským a potažmo i francouzským vzorům, než kterákoli jiná pražská stavba. Autora stavby je tak možná třeba hledat přímo ve Vídni, kde by měl k tomuto pojetí architektury asi nejblíže Franz Anton Hillebrand. Lze říci, že Bretfeldovský

---

<sup>260</sup> Další informace o budově university viz Lorenz 1999, s.298-299; Podrobnosti o životě a díle J.-N. Jadota viz. Schmidt 1929.

<sup>261</sup> O Knobelsdorffovi a Sans-Soucis viz. Kadatz 1985, s.190 ad.

<sup>262</sup> F. Kašička – E. Holanová aj., SHP Brtefeldovského paláce čp. 240-III, Praha 1970; UPP 1999, s.342-344

<sup>263</sup> Malby objevil roku 1900 Jan Herain, svůj objev publikoval v časopise Zlatá Praha, roč. XIX, 1902, s. 106-7; podrobněji se freskám věnoval Zdeněk Wirth, který je rovněž podrobněji popsal a časově zařadil – viz: Zdeněk Wirth, Praha v obraze pěti století, Praha 1941, vyobrazení 101-104, katalog str. XV-XVI.. Z osmi Wirthem popsaných fresek se do dnešní doby dochovaly tři: dva pohledy na Bretfeldovský palác a jeden na Bretfeldovský letohrádek – viz Pavel Preiss, in: Poche-Preiss 1978, s. 183 (zde Pavel Preiss rovněž naznačil možné autorství Ludvíka Kohla)

letohrádek byl jednou z nejpozoruhodnějších, a i hlediska příkladu syntézy „goût grec“ s barokní strukturou možná i nejmivnějších, staveb v Praze sklonku 18. století

Pozoruhodný a ojedinělý urbanistický koncept má **palác Pachtů z Rájova čp. 208-I<sup>264</sup>** na Starém Městě, který vznikl během 60. let 18. století a bývá rovněž (a nejspíš oprávněně) spojován se jménem Jana Josefa Wircha. Nízký palác je komponován spíše jako zámecká stavba obracející se se svým otevřeným čestným dvorem do zahrady, která pokračovala až k řece a vytvářela tak zajímavou urbanistickou hloubkovou osu, připomínající již zmíněné řešení Dientzenhoferova paláce Sylva-Tarrouca. Do městského prostoru Anenského náměstí se palác jen obrací úzkou boční osou, zakomponovanou velmi citlivě a rafinovaně do koutu náměstíčka. Nádvoří paláce dominuje konkávně probrané jižní průčelí, které je orientováno proti vjezdu z náměstí jehož hlavním motivem je předsazený a po stranách opět konkávně probraný kočárový portikus. V interiéru na portikus navazuje komorní halové schodiště. Zahradní průčelí bylo původně komponováno jako čestný dvůr, který má krom dochovaného štítu ve středu průčelí dominantní o štítu obou bočních rizalitů. Rafinovaný kontrast jemného reliéfního členění stěn, artikulovaných lisénami, jónskými pilastry a obdélnými poli, s mimořádně elegantními, plasticky tvarovanými nikami zahradního průčelí a nádvoří fasády, patří mezi nejkrásnější příklady již zmíněného „měkkého“ pražského stylu 60. let.<sup>265</sup> Pokud přijmeme Wirchovo autorství této stavby i předchozího Bretfeldovského domu, utvoří se nám autorsky homogenní a stylově jedinečná skupina palácových staveb vzniklých během 60. let 18. století a tvořících spolu s některými níže zmíněnými zámeckými stavbami pozoruhodný epilog triumfálního plastického pojetí české architektury první půle století.

Nejrozšířenějším stavebním typem byl i v 60. letech pochopitelně „klasický“ městský palác s průčelní fasádou do ulice nebo náměstí, přičemž postupně se stírá rozdíl mezi malým palácem a honosným měšťanským domem. „Poměšťanštění“ palácové architektury se projevuje jak zmenšením stavby, tak zdrobněním jejího

<sup>264</sup> UPP 1996, s. 212-214; M. Vilímková – J. Vajdiš. – O. Rulc, SHP čp. 208-I, Praha 1962

<sup>265</sup> Jemné obrysové členění stavby zvládnutými atikami a vázami má určitou analogii v té poloze vídeňské architektury, jakou reprezentuje například průčelí provizorního dvorního divadla Hofburgu z roku 1748 (zbořeno 1888)

tvorosloví.<sup>266</sup> Základním znakem palácového průčelí přesto v mnoha případech zůstává vysoký řád, jak ukazuje například malostranský **Turbův palác čp. 477-III**,<sup>267</sup> vzniklý přestavbou staršího objektu podle projektu Josefa Jägera v letech 1765–67. Vysoký řád zde spojuje druhé a třetí podlaží a vynáší široké kladí, završené výraznou římsou. Fasáda je zároveň v půdorysu jemně zalamována dle reliéfního rizalitního členění, při kterém předstupují boční dvojosé a střední jednoosá partie, lemované zmíněným vysokým řádem. Toto zalomení respektuje nejen kladí, ale i atikové patro nad římsou, ve kterém je celá kompozice pointována. Boční dominující osy jsou zde završeny půlkruhovými štíty s rokokovými kartušemi, zatímco střední osa vrcholí sousoším nad plnou balustrádou. Kresba průčelí v Jägrově kopiáři dokládá, že sochy měly původně korunovat i boční oblé štíty.<sup>268</sup> Hmotav stavby je pak zakončena mohutnou mansardovou střechou, která její objem sceluje a výrazně přispívá k monumentálnímu účinku paláce. Výsledkem popsané kompozice je téměř vyrovnaný výškový poměr mezi vlastním průčelím zakončeným hlavní římsou a střešní nástavbou, která více než v jiných případech formuje celkový účinek stavby. Vysoký řád i štíty jsou tomuto hmotovému uspořádání podřízeny a stejně jako reliéfní artikulace půdorysné linie průčelí ustupují před dominantní kompozicí celku. Toto objemové a téměř solitérní pojetí palácové stavby má v Praze předchůdce ve zmíněném Luragově staroměstském paláci Golz-Kinských, se kterým jej nepřímě spojuje i (v tomto případě mnohem uměřenější) užití rokokového štku. Velmi zajímavé je také dispoziční řešení stavby, u níž je tradiční struktura středního průjezdu a na něj navazujícího trojramenného schodiště doplněna principem podélného trojtraktového uspořádání domu. Mezi místnostmi orientovanými do ulice a místnosti do nádvoří tak vzniká průběžná chodba, která umožňuje skrytou obsluhu kamen v reprezentačních místnostech paláce.

V letech 1764–69 vzniká zajímavé průčelí **Kučerova paláce čp. 114-IV**<sup>269</sup> na Hradčanech, jehož zvláštní plastické tvorosloví nemá v tehdejší pražské architektuře výraznější analogii. Zvonovitá bosáž přízemí, zvláštní tvorosloví portálu i netradiční

<sup>266</sup> Do oddílů paláců zde z tohoto důvodu jsou zařazeny i domy zbohatlých měšťanů, které měřítkem, uspořádáním a tvoroslovím na kategorii paláce zjevně aspirují.

<sup>267</sup> UPP 1999, s.549-551; Ebel – Mendelová – Vlček 1998, s.28-29

<sup>268</sup> Jägerův kopiář obsahuje jednak realizovaný návrh průčelí a jednak jeho variantu, ve které štíty a masivní mansardovou střechu nahradily boční pavilony a pilastry střední osy předsazené sloupy – viz.tzv. Jägerův kopiář, plány sign. I-18/29r a I-19/30r, publikovali Ebel – Mendelová – Vlček 1998, obr. příloha s. 22-23.

<sup>269</sup> UPP 2000, s. 339-340

sjednocení oken do jednotné reliéfní kompozice završené vázou svědčí o určitém „štukatérském“ přístupu k architektuře, který byl pražskému prostředí poměrně cizí. Starší literaturou navržené autorství Jana Josefa Wircha se z hlediska tvarosloví jeví jako vyloučené. Další zvažovaná autorství Zachariasche Fiegherta, Josefa Sicka a Antona Schmidta<sup>270</sup> vycházejí zjevně s kompozičních analogií jejich některých staveb s rozvrhem průčelí Kučerova domu: u Zachariasche Fiegherta se konkrétně jedná o dům **U zlatého úlu čp. 378-I** na rohu Můstku a Václavského náměstí z roku 1789<sup>271</sup>, u Josefa Sicka o dům **U Zlatého Beránka čp. 840-II** na Václavském náměstí, vzniklý po roce 1782<sup>272</sup>, a u Antona Schmidta níže podrobněji pojednaný **Kaunický palác čp.277-III** vzniklý kolem roku 1775. Tato podobnost však nikdy nepřekračuje základní strukturální rámec (trojdílné průčelí se střední částí zdůrazněnou pilastry a zakončenou „hildebrandtovským“ štítem), který lze zjevně označit za velmi běžný a z hlediska atribuce nic neříkající. Konkrétní tvaroslovné analogie ve zmíněných příkladech bohužel nenacházíme, takže lze říci, že autorství Kučerova domu zůstane až do případného šťastného archivního nálezu nezodpovězenou otázkou.

Průčelí **Kaunického palác čp. 277-III**<sup>273</sup> v Mostecké ulici na Malé Straně vychází z popsané obvyklé trojdílné skladby. To, co jej z běžné pražské stavební produkce vyděluje, je pozoruhodná koncepce tvarosloví fasády. Jeho velmi pravděpodobný autor Anton Schmidt<sup>274</sup> zde kolem roku 1775 zkombinoval plochou pásovou bosáž, která netradičně pokrývá celé průčelí, s dynamicky komponovanými okenními edikulami a překvapivě těž festony zjevně vycházející z evropsky módního „goût grec.“ Spojení všech těchto v principu nepřilíš sourodých prvků je velmi invenční a v ryze barokním smyslu syntetizující. Dominantní horizontální linky průběžné bosáže jsou pointovány zvlněnými okenními šambránami a tabulemi, které se tak kompozičně propojují se samotnou strukturou fasády. Serliana okna piana nobile ve střední ose, vycházející z dynamického konvexního portálu vstupu, je doplněna rozeklaným

<sup>270</sup> UPP 2000, s. 339; Poche – Preiss 1978, s.90

<sup>271</sup> UPP 1996, s. 275

<sup>272</sup> Autorství Josefa Sicka uvádí zápisná kniha pražských stavitelů a upozornil na něj Hugo Schmerber – viz Schmerber 1913, s. 39; vyobrazení domu zbořeného roku 1912 viz Kateřina Bečková, Zmizelá Praha – Nové Město, Praha 1998, s. 129.

<sup>273</sup> UPP 1999, s. 383-385; O. Novosadová, - J. Vajdiš – D. Líbal, SHP čp.277-III, Praha 1964

<sup>274</sup> Autorství uvádí Zápisná kniha pražských stavitelů – viz Ebelová 1996, s. 27 (v původním číslování rukopisu s. 27); navržené autorství Josefa Jägera, vycházející z jeho alternativního návrhu zařazeném do tzv. Jägerova kopíáře, je vzhledem k naprosté tvaroslovné i koncepční odlišnosti nepravděpodobné.

štítem, jenž ji kompozičně propojuje s oknem druhého patra a následně prostřednictvím festonů i s hlavicemi pilastrů lemujících ústřední rizalit. Strohé „řecké“ festony jsou naopak izolovaně umístěny do volného vlysu nad bočními trojosými partiemi, čímž kontrastně naznačují samostatnost každé okenní osy. Spojení „barokních“ a „klasicistních“ motivů je na průčelí překvapivě vyvážené a v důsledku velmi harmonické. Více než kdekoli jinde je zde tak zjevná dobová relativita naší snahy o ostré rozlišování mezi „barokem“ a „klasicismem“ v kompozici a tvarosloví konkrétní stavby.

Ve stejné době na Malé Straně vzniká přestavbou a spojením starších objektů rozlehlý **Černínský palác čp. 154-III a 155-III**,<sup>275</sup> jehož autorem je dle Zápisné knihy Ignác Jan Nepomuk Palliardi.<sup>276</sup> Přes své umístění při Valdštejnské ulici je palác pojímán jako solitérní stavba, rozčleněná na střední devítiosý rizalit, traktovaný vertikálami okenních os a krajních pilastrů, završený atikou a trojúhelným štítem nad třemi středními osami, a boční, půdorysně mírně ustupující a zalomená křídla stejné výšky a členění fasády. Pojetí stavby i její tvarosloví je v podstatě tradičně barokní, přičemž na pozdní dobu vzniku zde upomíná zejména malebný obrys vysoké atiky a středního štítu s bohatou sochařskou výzdobou. Obdobné působivé malebné pojetí můžeme nalézt ve výjimečné palácové zahradě (dnes při Fürstenberském paláci čp. 155-III), kde Palliardi vytvořil sestavu schodišť, teras a baldachýnových pavilonů, jejichž celková malebná kompozice si podmaňuje strukturu i tvarosloví architektury. Jestliže samotná budova paláce v principu vychází z architektonického názoru Palliardiho kmotra Kiliána Ignáce Dientzenhofera, v kompozici zahrady se architekt přiblížil onomu elegantnímu pojetí, jaké v pražské architektuře 60. let reprezentoval Jan Josef Wirch.

### **Paláce 80. let XVIII. století**

Jestliže 60. a 70. léta 18. století lze vnímat jako období velké kompoziční i stylové rozmanitosti, v letech 80. již všeobecně převládá architektonický typ nízkého „uličního“ paláce, jenž má své kořeny ve zmíněném Dientzenhoferově paláci

<sup>275</sup> UPP 1999, s. 251-256; Mojmir Horyna – Jiřina Muková – Luboš Lancinger, SHP Kolowrtaského (čp. 154-III) a Malého Fürstenberského paláce (čp. 155-III), Praha 2000

<sup>276</sup> Ebelová 1996, s. 27 (v původním číslování rukopisu s. 28)

Piccolomioni. Na jednotlivých stavbách lze také sledovat nesmělý a postupný příchod nové antikizující ornamentiky dle vzoru francouzského „goût grec“, která je nicméně vždy aplikována v tradičně „barokním“ architektonickém rámci. Tato francouzská antikizující ornamentika, nazývaná v českém prostředí tradičně, dle období vlády Ludvíka XVI., jako „luisézni“, má ve skutečnosti kořeny ještě v době vlády jeho předchůdce Ludvíka XV. „Goût grec“ se ve Francii lavinovitě rozšířil v 60. letech 18. století díky již zmíněnému trakátu *Recueil élémentaire d'architecture (J. F. de Neufforge, 1757–72)*, jenž poskytl vzorník antikizujících motivů, které byly aplikovány zejména na nábytek, umělecké řemeslo a posléze i celé interiéry. V této rychlosti a snadné aplikaci tkví důležitý moment, který doposud nebyl ve středoevropském prostředí příliš akcentován. V Neufforgově traktátu je „řecký dekor“ aplikován na architekturu, která v vycházela z tehdejší dobové francouzské produkce. Utváření interiéru a exteriéru budov se ve Francii řídí různými pravidly. Zatímco interiér je věc osobního vkusu majitele, exteriér musí odpovídat obecnému „bon goût“ – dobrému vkusu, jehož proměny mají interval mnohem pozvolnější.

Náhlá a masová obliba řeckého dekoru znamenala, že nové tvary v interiérech téměř ze dne na den vystřídaly předchozí rokové motivy. Neoklasicistní architektura jako celek však přišla ve Francii ke slovu až ve chvíli, kdy hlavní módní vlna řeckého stylu už pominula. Toto zpoždění architektury za dekorem znamenalo jednu klíčovou věc: „řecký styl“, jež v tradičním středoevropském kontextu nazýváme luisézni, byl v první fázi zejména souborem dekorativních motivů, jež byly aplikovány na více či méně tradiční architektonický rámec. Ve Francii se jím nejprve stala soudobá Gabrielovská architektura, která sice měla některé palladiánské rysy, avšak která zároveň v mnohém vědomě navazovala na mansartovské koncepce ze slavného období Ludvíka XIV. Posléze zde přišla ke slovu i architektura monumentálního palladiánského neoklasicismu, kterou ve svém traktátu částečně anticipuje i Neufforge.

Ve střední Evropě, kde byl z této bohaté kolekce vzorů čerpán ornament, avšak již málokdy navržený architektonický rámec, byla základem buď tradiční „vrcholně barokní struktura“, a nebo – překvapivě – struktura „raně barokní“, kterou do Prahy znovu uvedla zmíněná přestavba Pražského hradu. Z hlediska dosavadního chápání domácího „klasicismu“ jako odlesku pravého klasicismu francouzského je tento

moment klíčový, neboť ukazuje, že pražské prostředí na novou módu reagovalo obdobně jako to francouzské: snažilo se nalézt strukturu odpovídající novému dekorativnímu stylu, přičemž „vhodný“ strohý neopalladiánský rámec zde přišel ke slovu až ve druhé fázi na počátku 19. století. Náhlá nutnost „doplnit“ nový strohý dekor odpovídajícím architektonickým rámcem tak Praze sklonku 18. století vdechla druhý život pravidelným raně barokním fasádám „Praemerovského“ stylu, jaké se posléze objevují na palácích i měšťanských domech. To, že se jako základ „řeckého ornamentu“ ve střední Evropě posléze ustálily zejména Palladiovy předlohy, bylo mimo jiné zásluhou právě Neufforgova traktátu, jehož předlohy jsou tak pro pražskou architekturu důležité ještě v prvních desetiletích 19. století.

Prorůstání barokní struktury a „řeckého“ dekoru lze velmi dobře ukázat na **portálu bývalého malostranského jezuitského gymnasia čp. 1-III**,<sup>277</sup> který vznikl **po roce 1787** v rámci přestavby budovy na guberniální úřad a jehož autorem je s největší pravděpodobností rovněž Anton Haffenecker. Důsledně uplatněný antikizující dekor nás zde opravňuje hovořit o „nejklasicističtější“ projevu pražské architektury závěru 18. století. O to překvapivější může být skutečnost, že struktura portálu je převzata ze stavby ryze barokní, a to z portálu vídeňského zimního paláce prince Eugena Savojského, postaveného po roce 1696 Johannem Bernhardem Fischerem von Erlach. Zásobu dekorativních motivů v tomto případě dodal opět Neufforgův traktát: kompozice konzol s festony je odvozena jednak z jeho narysů krbů, jednak z návrhů konzol ve fabionech interiérů. Tato pozoruhodná symbióza barokní struktury a antikizujícího dekoru je nejen mimořádným příkladem tvůrčí syntézy, ale i dokladem dobového oddělení „architektonické kompozice“, tedy základu, a „jazyka“, rozuměj dekoru, ve kterém bude stavba realizována. Takovéto vědomé používání jedné „zkonstruované“ stylové polohy se velmi blíží historizujícímu principu nadcházejícího 19. století a jeho paralely bychom například našli v soudobé „novogotické“ tvorbě mimořádně důležitého vídeňského architekta Ferdinanda Hetzendorfa von Hohenberg.

Typickou ukázkou spojení barokní struktury a klasicizujícího „řeckého dekoru“ je pozoruhodný **soubor paláců v Hyberské ulici na Novém Městě**, vznikající od roku

---

<sup>277</sup> UPP 2000, s. 122-126; Podrobný archivní průzkum zpracovala Milada Vilímková v rámci SHP – viz. Milada Vilímková – Milan Pavlík, SHP čp. 1-III, Praha 1968



1783. Třem různým architektům (**Anton Haffenecker – Sweerts-Sporckův palác, po 1783, Filip Heger – palác Palác Losyů z Losinthalu, po 1787, Ignác Palliardi – Sweerts-Sporckův palác, po 1790**) se zde postupně podařilo vybudovat celek, jehož urbanistické ambice zdaleka přesahují ostatní stavební podniky své doby. Spojením tří různých, avšak velmi obdobně koncipovaných horizontálních paláců zde byl vytvořen pozoruhodný prospekt, jehož celkový účín výrazně znásobuje kvality každého jednotlivého paláce. I přes jemně odlišné tvaroslovné pojetí bylo zřejmým záměrem vytvoření urbanistického celku, kterým jakoby se završil proces přeměny městských paláců od záměrně akcentovaných solitérů k téměř měšťansky působícím stavbám, které nicméně svou monumentalitu dávají najevo vzájemným spojením a tedy ovládnutím celého městského prostoru. Nejlepším dobovým pramenem pro pochopení tohoto výtvarného záměru může být rytina, na které spolupracoval autor jednoho z paláců Filip Heger, a která toto pojetí „prospektu“ zřetelně ukazuje.

Jako první ze jmenovaných paláců vznikl palác **Sweerts-Sporckův čp. 1036-II.**<sup>278</sup> **Anton Haffenecker**<sup>279</sup> zde **po roce 1783** vytvořil nové průčelí, schodiště a částečně též dispozici v patře. Složitá stavební historie paláce (čtyři postupně spojované gotické domy, které prošly zásadní palácovou přestavbou v letech 1694–99, následně výrazné poškození po pruském bombardování v roce 1757 a částečná renovace 1760) výrazně ovlivnila jeho dnešní vzhled. Podobu paláce vzniklého přestavbou na konci 17. století ukazuje rytina F. B. Wenera z roku 1740<sup>280</sup>, na které je zobrazeno desetiosé průčelí členěné vysokým pilastrovým řádem, mezi kterým se střídají v pravidelném rytmu vertikály okenních os utvářených v prvním patře velkými okny piana nobile završenými trojúhelným či segmentovým frontonem a v patře druhém menšími okny s diamantovými parapety. Haffeneckerova přestavba na toto členění v principu navázala. Průčelí však bylo na východní straně o pět os prodlouženo a jeden ze dvou původních vstupů byl posunut právě do této nově postavené části, kde na něj navazuje vestibul a nové schodiště. Srovnání Wernerovy rytiny se současným stavem dobře ukazuje, nakolik bylo původní tvarosloví zapracováno do nové podoby průčelí.

<sup>278</sup> UPP 1998, s. 546-547; L. Lancinger – D. Líbal – M. Heroutová, SHP čp. 1036-II, Praha 1967;

<sup>279</sup> Autorství uvádí zápisná kniha pražských stavitelů (palác uveden jako „das gräflich Swärzische Haus auf der Neustadt“) – viz Ebelová 1996, s. 26 (stejná stránka i v rukopise)

<sup>280</sup> F. B. Werner, Hybernská ulice, mědirytina, 1740, MMP inv. č. 61728, publikovala Bečková 1996, s. 77

V principu se utváření fasády nijak nezměnilo. I na nově přistavěné části byl zopakován vysoký pilastrový řád a zmíněná skladba oken s pianem nobile v prvním a s diamantovými parapety ve druhém patře. Novinkou na celém průčelí jsou dynamické suprafenestry piana nobile, které nahradily původní jednoduché frontony a které se byly navíc překvapivě doplněny „luisézním“ antikizujícím dekorem. Kolem průjezdů byly nově vytvořeny trojosé rizality vyplněné průběžnou pásovou bosází a završené v celé šíři vysokými trojúhelnými štíty. Pilastry vymežující rizality jsou směrem ke středu jemně diagonálně natočeny, čímž dodávají fasádě jemný prostorový nádech. Zároveň zde byly osazeny nové, dynamicky konvexně vypjaté portály s diagonálně osazenými volně stojícími sloupy završenými sochařskou výzdobou. Celé průčelí bylo završeno vysokou balustrádovou atikou, která dosahuje až ke špičkám štítů a na jejíž sloupky navazující na pilastrové osy je rovněž osazena sochařská výzdoba z Platzerovské dílny.

Výsledný vzhled průčelí paláce je velmi zvláštní. Spojení raně barokního Praemerovského členění vertikál pilastrů a okenních os, vrcholně barokních dynamických portálů (které mohou v kompozici i umístěním v raně barokním rozvrhu připomenout například Fischerův portál vídeňského paláce Dietrichstein-Lobkowitz) a v náznaku i prostorových rizalitů s výrazným antikizujícím dekorem, těžkým blokovým završením průčelí převýšenou balustrádou a v podstatě klasicizujícími štíty vytváří velmi svéráznou směs, které nicméně dominuje pevně definovaný objem a jasný pravidelný rozvrh vertikál a horizontál. Toto spojení ukazuje, nakolik bylo možné v rámci různého a často i „nedobového“ tvarosloví vyjádřit nový architektonický výraz, který nevycházel ani tak z konkrétních architektonických prvků jako spíše z celkového racionálního rozvrhu a v tomto konkrétním případě i dosti monumentálního dojmu.

Pozornost si zasluhuje i utváření interiéru piana nobile, ze kterého se do dnešní doby dochovalo jen uliční křídlo. Na strohé „luisézní“ schodiště zde totiž navazuje v pražském prostředí patrně ojedinělý pokus o rafinované „distribution“, tedy rozvrh obytných místností podle jejich účelu a důležitosti, jež byl neustále zdokonalovanou normou francouzské obytné architektury 17. a 18. století. Řada malých různě tvarovaných místností je pravým opakem typické barokní italské, resp. středoevropské

skladby obdélných či čtvercových pokojů, které mohou vygradovat hlavním sálem, avšak jejichž rozměry a uspořádání jsou dány především snahou po jasném rozvrhu a symetrii celkového plánu. Jedním z mnoha architektonických paradoxů tohoto ojedinělého paláce je tak skutečnost, že typicky francouzská nezávislost vnitřního uspořádání na kompozici fasády je v jeho případě spojena s typicky „italským“ vysokým řádem průčelí, jehož celkový výraz je dán popsanou kombinací prvků ze 17. a 18. století.

V roce 1790 se hrabě Jan František Sweerts-Sporck rozhodl přikoupit parcely sousedící s palácem a vystavět na nich dvě symetrická nová nižší křídla. O zamýšlené podobě rezidence nás informuje např. rytina Filipa a Františka Hegerů z roku 1792.<sup>281</sup> Ze dvou bočních křídel bylo nakonec realizováno jen to východní, které má dnes **čp. 1034-II.**<sup>282</sup> Za autora nového křídla a tedy i celého projektu rozšíření je Zápisnou knihou označen **Ignác Jan Nepomuk Palliardi.**<sup>283</sup> Jednopatrové sedmiosé průčelí, jehož základní rozvrh jednopatrového domu se středním portálem pochází dle svědectví Wernerovy rytiny<sup>284</sup> ze starší stavby, je v patře traktováno jednoduchými jónskými pilastry. Střední tři osy jsou završeny segmentovým štítem, na který navazuje plná atika nad bočními partiemi. Piano nobile je umístěno ve stejné výši jako hlavní patro sousedního staršího paláce. Shodné jsou proporce okenních otvorů, princip výzdoby parapetů i důraz na suprafenestry, které jsou ovšem v případě nového křídla mnohem jednodušší a svým pravidelným střídáním segmentového a trojúhelného frontonu paradoxně připomínají zaniklé řešení původního sousedního raně barokního paláce čp. 1036-II. Sjednocení starého a nového křídla spočívá nejen v návaznosti piana nobile, ale i ve vstupním portálu, který je kopií Haffeneckerových dynamických portálů z čp. 1036-II. Segmentový štít nad středem pravidelně rozvržené fasády je motiv, který Palliardi zopakoval na mnoha svých měšťanských i palácových stavbách. V tomto případě jej lze samozřejmě chápat i jako reakci a kompoziční doplněk na dvojici trojúhelných štítů původního Sweerts-Sporckova paláce. Likvidace vnitřních dispozic v rámci demoliční přestavby z roku 1923 nám bohužel znemožňuje

<sup>281</sup> Filip a František Hegerové, Hyberský klášter a Hyberská ulice, kolorovaná mědirytina, 1792, MMP inv. č. 132850, publikovala Bečková 1996, s. 78

<sup>282</sup> UPP 1998 s. 534-545

<sup>283</sup> Ebelová 1996, s. 27 (v rukopise s. 28)

<sup>284</sup> F. B. Werner, Hyberská ulice, mědirytina, 1740, MMP inv. č. 61728, publikovala Bečková 1996, s. 77

analyzovat půdorysnou situaci původní stavby, která stejně jako vedlejší palác vznikla přestavbou starších domů.

Trojici palácových staveb v Hyberské ulici doplňuje **palác Losyů z Losinthalu čp. 1033-II**,<sup>285</sup> který vznikl velkou přestavbou několika goticko-renesančních domů dle projektu Carla Luraga v letech 1651–57 a jehož zásadní přestavbu pro bohatého novoměstského měšťana Jana Plonnera realizoval **po roce 1787 Filip Heger**. K původnímu raně baroknímu paláci byly po obou stranách připojeny sousední měšťanské domy, které zjevně neměly stejnou linii uličního průčelí. Heger se pokusil tyto domy sjednotit koncepcí dvou předstupujících čtyřosých rizalitů, které kompozičně vymezují hlavní těleso paláce a které rámují střední dvanáctiosou část se středním čtyřosým reliéfním rizalitem završeným atikou a trojúhelným štítem nad dvěma středními osami. Nároží všech rizalitů je lemováno bosovanými sdruženými pilastry a zmíněná centrální dvojice os je navíc po vzoru rizalitu paláce Sweerts-Sporck zdůrazněna plynulým diagonálním vytočením stěny a rohů štítu nad ní. Velde krajních rizalitů jsou zbylé okenní osy paláce (tři na východě a jedna na západě), které mají stejné členění jako zbytek stavby. To sestává z bosovaného přízemí, které je různě traktováno přesazenými a rovněž bosovanými pilíři, a dvou dalších pater s obdélnými okny bez výraznějších suprafenester. Okna druhého patra mají překvapivě bosované šambrány. Na přesazené vertikály pilířů přízemí navazují v prvním patře zdobené lisény a ve druhém již jen obdélná pole, přičemž ve střední části stavby na sebe tyto vertikály mezi patry ani nenavazují. Portál paláce je jednoduchý, bosovaný, evidentně pocházející ze starší stavební etapy. Hlavní vstup s širokým balkónem, situovaný ve středu kompozice, byl v odstraněn roce 1936.

Míšení raně barokních a soudobých prvků je na tomto paláci složitější než na paláci Sweerts-Sporck. Snaha po sjednocení průčelí vedla na jedné straně k oslabení původních prvků (zvláště vyznívání zřejmě starších pilastrů, které jsou „neutralizovány“ přeměnou v obdélná pole) a na druhé k jejich přejímání, v rámci něhož se bosáž z raně barokního portálu ocitne nejen na pilastrech, ale i na oknech druhého patra. Zamýšlený celkový dojem paláce ukazuje zmíněná rytina bratří

---

<sup>285</sup> UPP 1998, s.540-543; L. Lancinger – D. Líbal – M. Heroutová, SHP čp. 1033-II, Praha 1977; *průzkum Macek, ???*

Hegerů,<sup>286</sup> která by vzhledem k spoluautorství architekta paláce měla vypovídat o jeho kompozičním záměru. Pozoruhodné proto je, že rytina zachycuje namísto reálné prostorové gradace ploché palácové průčelí, jehož účín spočívá ve třech mírně předsazených rizalitech, jež nijak nepotlačují celkovou horizontalitu paláce. Toto pojetí vysvětluje jak „oslabení“ vertikálních prvků, jejichž odstranění by zjevně bylo příliš složité či nákladné, tak použití raně barokní bosáže. Cílem zde bylo nikoli „přebít“ starší tvarosloví, ale využít jej pro dosažení harmonické kompozice. V tomto koncepčním pojetí se tak Hegerův palác přibližuje nedalekému paláci Haffeneckerovu, jakkoli východiska i použité prostředky jsou v obou případech trochu odlišné.

Běžná palácová produkce 80. a z větší části i 90. let 18. století byla ovlivněna zejména dílem Jana Ignáce Nepomuka Pallardiho, který v členění svých staveb vycházel do značné míry z tradičního barokního tvarosloví. Klasickým prvkem jeho repertoáru jsou vysoké pilastry lemující průčelí či rizaity, dynamicky profilované suprafenestry a alespoň náznakově dynamické vstupní portály. Za novější prvek, který tyto stavby spojuje například se souborem v Hyberské, lze označit průběžnou atiku, která obrys stavby většinou uzavírá, a před kterou je předsazen stlačený segmentový<sup>287</sup> nebo i trojúhelný štít. Pallardiho typický styl se zformoval již na konci 60. let na stavbách jako je **Harrachovský palác čp. 393-II v Jindřišské ulici (1765–70)**<sup>288</sup> a plynule pokračoval například na **Mac-Nevenově paláci čp. 719-II v Palackého ulici (kolem 1770)**<sup>289</sup>, zmíněném **novém křídle paláce Sweerts-Sporck čp. 1034-II (1790–92)**, **paláci Desfours čp. 37-II na Národní třídě (kolem 1790)**<sup>290</sup> a nebo nízkém **paláci Kinských (dnešní Schwarzenberský) čp. 130-II ve Voršilské ulici (1789)**,<sup>291</sup> jehož trojdílná široká kompozice připomene některé dobové zámecké stavby. Na stejném tvaroslovném principu je založeno i **průčelí Strahovské knihovny čp. 130-IV z let 1783–85**, o kterém bude podrobněji pojednáno níže.

---

<sup>286</sup> Filip a František Hegerové, Hyberský klášter a Hyberská ulice, kolorovaná mědirytina, 1792, MMP inv. č. 132850, publikovala Bečková 1996, s. 78

<sup>287</sup> Motiv segmentového štítu má původ ve Francii, kde se na stavbách objevuje již od poloviny 16. století. Do středoevropského prostředí se dostal bezpochyby prostřednictvím architektonické literatury. Jeho obliba v české architektuře druhé poloviny 18. století je značná a je možno říci že se stal jedním ze „znaků“ domácí architektury této doby.

<sup>288</sup> UPP 1998, s. 509

<sup>289</sup> UPP 1998, s. 418-419

<sup>290</sup> UPP 1998, s.202-203

<sup>291</sup> UPP 1998, s.231-232

Jakýmsi epilogem a zároveň zcela svébytným typem pražské palácové architektury sklonku 18. století je monumentální průčelí **Liechtensteinského paláce čp. 258-III**<sup>292</sup> na Malostranském náměstí, jehož kompozice spíše než palác připomíná solitérní zámeckou stavbu. Jednoduché, avšak působivé „grafické“ tvarosloví fasády je zjevnou ozvěnou Pacassiho průčelí hradního Ústavu šlechticů. Masivní vstupní arkády nápadně připomínají stavby pevnostní architektury, jejíž vliv na zprostředkování nových idejí přesvědčivě ukázala Taťána Petrasová. Velkorysá a zároveň strohá přestavba paláce, srovnatelná účinkem snad jen s přestavbou Pražského Hradu, je důstojným závěrem panoramy pražské palácové architektury 18. století.

---

<sup>292</sup> UPP 2000, s. 358-360; E. Holoanová – F. Kašička, SHP čp. 258-III, Praha 1968

## 2. Zámky

### Zámecké stavby první třetiny XVIII. století

Zámecká architektura v Čechách prošla od konce 17. do závěru první třetiny 18. století bouřlivým vývojem, který může svou dynamikou soupeřit s vývojem umělecky dominující architektury sakrální.<sup>293</sup> Pro typologický vývoj zámků je klíčové vystoupení **Jean-Batiste Matheye (1629–1695)**, jehož **Šternberský zámek v Tróji (1679–1695)**<sup>294</sup> je první významnou stavbou založenou na principu dominantního tělesa hlavního sálu, ke kterému se připojují boční křídla vytvářející nástupní čestný dvůr. Dalším impulsem pro rozvoj této dynamické koncepce je dílo **Giovanni Battisty Alliprandiho (1665–1720)**, který svými stavbami zprostředkoval českému prostředí tvorbu **Johanna Bernharda Fischera von Erlach**. Fischerovy studie rozličných „Lustgebäude,“ tedy staveb na pomezí letohrádků a předměstských vil, se díky Alliprandimu staly základem české zámecké architektury první třetiny 18. století, a to nejen pro drobné stavby, ale i pro celé zámecké komplexy, jak ukazují například Alliprandiho zámky v **Liblicích (1699–1706)**, vzorem byl Fischerův projekt zahradního Liechteinského paláce ve Vídni z doby kolem roku 1688) a **Veltrusích (1704–08)**, inspirován Fischerovým zahradním palácem hraběte Althana ve Vídni z doby kolem roku 1690), přičemž lze říci, že Fischerovy plastické prostorové kompozice jsou koncepčním východiskem i pro některé zámecké stavby Jana Blažeje Santiniho-Aichla (**Karlova koruna, 1721–22**).

Zejména díky bohaté činnosti **Františka Maxmiliána Kaňky (1674–1766)**<sup>295</sup> byly tyto koncepčně originální stavby postupně doplňovány důmyslně komponovanými vstupními hospodářskými dvory, jejichž pavilonová skladba se napříště stala obvyklou součástí kompozice téměř každé zámecké stavby (viz např. zámky v **Jemništi, 1717–25**, **Krásném Dvoře, 1719–25** či **Hoříně**, přestavba **1713–20**). I tento původem francouzský kompoziční motiv lze z hlediska přímých předstupňů spojit s vídeňským

<sup>293</sup> O shrnutí vývoje zámecké architektury se pokusil např. Pavel Vlček – srov. Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 2001, s. 79-118

<sup>294</sup> Pavel Preiss – Mojmir Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy*, Praha 2000

<sup>295</sup> Petr Macek – Pavel Vlček – Pavel Zahradník, František Maxmilián Kaňka „In Regno Bohemiae Aedilis Famosissimus“, in: *Umění XXXX/1992*, s. 180-227; Zdeněk Wirth, František Maxmilián Kaňka, in: *Cestami umění*, Praha 1949, s. 161-175

prostředím, jak ukazují zámecké stavby druhé klíčové osobnosti vídeňské architektury počátku 18. století, **Johanna Lucase von Hildebrandt**. (viz např. **zámek Schönborn u Göllersdorfu, zač. 1712**). Zejména v Hildebrandtově tvorbě lze také hledat kořeny typu menší obdélné zámecké stavby s oválným pavilonem či sálem, vystupujícím před průčelí do zahrady (viz např. vídeňský zahradní palác **Starhemberg-Schönburg**, před 1706) a případně i velkou mansardovou střechou, která po vzoru francouzské mansartovské školy zámeckou stavbu sjednocuje (za nejznámější příklady jmenujme vídeňský **Dolní Belveder, 1713–16**). Kombinací obojího vznikl zajímavý zámecký typ, jehož pozoruhodné variace ukazuje například dílo **Jakuba Augustona (1665–1735)**, jehož nejzajímavější stavbou je asi dvousálová kompozice zámku v **Trpístech** z roku **1729**.

Překvapivě málo početné jsou v první třetině 18. století velké rezidence sestávající z různě komponovaných obdélných křídel, jež byly převládajícím stavebním typem až do příchodu dynamické koncepce Matheye a Alliprandiho. Nová gradační hmotová skladba, vytvořená Fischerem původně pro potřeby malých či středních „Lustgebäude,“ byla v českém prostředí netradičně užívána i v případě rozlehlých zámků a vrcholně barokní rezidence tak vznikají zejména přestavbou či doplněním starších staveb, jak ukazuje například pozoruhodná **Santiniho** kompozice zámku v **Rychnově nad Kněžnou (přestavba 1719-24)**. Štafetu rezidenčních staveb tak v Čechách překvapivě převzaly kláštery, které se při přestavbách a novostavbách zjevně inspirovaly ve světském šlechtickém prostředí. Za všechny jmenujme nedokončený cisterciácký klášter v **Plasích** (1710-39 dle projektu J. B. Santiniho) nebo benediktýnskou rezidenci v **Broumově** (1727–33, K. I. Dientzenhofer).

### **Stephan Dieudonné a zámky 40. let XVIII. století**

Stejně jako v palácové architektuře, i v u zámeckých staveb lze ve 40. a 50. letech vysledovat určitý koncepční předěl, který je patrný zejména na zvláštní skupině staveb spojovaných se jménem jednoho ze dvou jediných doložených architektů francouzského původu působících v 18. století v Čechách, Stephana Dieudonné



(+1752). Černínský zámek v **Petrohradu (1747–51)**<sup>296</sup> vznikl úpravou poměrně velké zámecké stavby, která byla komponována na půdorysu písmene „U“. Jejím základem byl renesanční zámek postavený kolem roku 1560 a nejspíše volně stojící protilehlá hospodářská (?) budova, která byla se starým zámekem propojena nejspíše v letech 1697–1703 dlouhým dvouraktovým barokním křídlem, v němž byly umístěny obytné místnosti a rozlehlé stáje.<sup>297</sup> Dieudonné tuto kompozici respektoval s tím, že přešel fasády barokních křídel a doplnil je pavilony a rizality. Vnější zámecké průčelí směřované k příjezdové cestě tak bylo jednak zdůrazněno nárožními pavilony (z nichž ten severozápadní, ve kterém se nachází kaple, má dle dochovaných plánů ve hmotě starší rizalit pocházející ze starší etapy) a středním pětiosým rizalitem artikulovaným vysokým pilastrovým řádem a završeným plnou kulisovou balustrádovou atikou s vazami. Skladba oken rizalitu (vysoká okna ve druhém podlaží a okuly ve druhém) vytváří dojem hlavního sálu, prostupujícího druhé a třetí podlaží, které zde ovšem ve skutečnosti není. Již zmíněné nádvorní průčelí je ve střední části zdůrazněno sedmiosým rizalitem, členěným vysokým jónským pilastrovým řádem a završeným středním vysokým trojúhelným frontonem, jehož trojosá šířka odpovídá šíři podesty schodiště, zpřístupňujícího piano nobile v prvním patře křídla. Střední partie jihovýchodního křídla je pointována trojosým, jemně předsazeným rizalitem, který je zdůrazněn vysokým jónským řádem a završen průběžnou prolamovanou balustrádou. Zajímavé a netradiční je zakončení tohoto křídla, k němuž je na jihovýchodním konci připojen pavilon s trojbokým sálem, spojeným krátkým schodištěm přímo se zahradou.

Zámecká rezidence s obdélnými křídly propojenými průběžnou mansardovou střechou, s nárožními pavilony vymežujícími čestný dvůr a se středním pavilonem pointovaným výrazným trojúhelným frontonem patří mezi klíčová témata francouzské architektury 17. a 18. století. Zámek v Petrohradu je v českém prostředí první (a dále uvidíme, že vedle Dobříše téměř výlučnou) stavbou, která z této kompozice vychází. Strohé mansardové střechy bez námětků, vysoký tympanon středního rizalitu a

<sup>296</sup> Hradý, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, Severní Čechy, Praha 1984, s. 373-375; v zámku je v současné době psychiatrická léčebna a jeho podrobnější operativní průzkum tak nebyl možný.

<sup>297</sup> Celkovou situaci stavby před Dieudonného přestavbou ukazuje situační plán zámku a okolí, datovaný do první čtvrtiny 18. století – viz SOA Jindřichův Hradec, Černínský archiv, sbírka plánů, sign. 2453/303, Základní půdorysný rozvrh a různé tvaroslovné varianty průčelí vrcholně barokní přestavby zámku dokládají plány uložené v Černínském archivu v Jindřichově Hradci – viz SOA Jindřichův Hradec, Černínský archiv, sbírka plánů, sign. 2453/307-310.

zejména přízemní pavilon, jež je zjevnou aluzí na typ „maison de plaisance“,<sup>298</sup> jsou v tomto případě skutečnými francouzskými importy bez přímé vazby na české prostředí. Tvarosloví zámku je naopak mnohem blíže domácí tradici a přes určitý „klasicizující“ kompoziční nádech nemá s francouzskými předlohami mnoho společného. Zajímavý kompromis mezi francouzským vzorem a místní barokní tradicí představují okna zámku, která sice mají „francouzský“ segmentový záklenek, která jsou však zároveň protipohybem výrazné šambrány proměněna v typicky „barokní“ prvek. Za poměrně čistě francouzské lze naopak označit řešení arkád slepých přízemí, jejichž půlkruhové záklenky jsou po mansartovském vzoru na širokých pilířích propojeny průběžnou pateční římsou.

Na možný konkrétnější zdroj částečné inspirace této zvláštní středoevropsko-francouzské stavby ukazuje zmíněný kulisovitý rizalit vnějšího křídla. Jeho kompozice má v obecném principu dosti blízko ke koncepci rizalitu Nového křídla berlínského zámku Charlottenburg, vzniklého těsně před stavbou Petrohradu (1740–46, Georg Wenceslas von Knobelsdorff). Nakolik mohla být (například prostřednictvím rytiny) tato předloha architektu či stavebníku známa nebo jedná-li se o náhodnou shodu okolností, lze říci jen těžko. Obecně lze nicméně konstatovat, že spojení francouzského a středoevropsky barokního tvarosloví má zejména v Prusku dlouhou tradici a že cesta francouzského architekta ke vkusu českého šlechtice mohla být zkušeností v nějakém takovémto prostředí výrazně usnadněna. Vzhledem k výjimečnosti Dieudonného staveb v Čechách je k obdobným závěrům bohužel příliš málo srovnávacího materiálu.

Druhým zámek, který lze s činností Stephana Dieudonné v Čechách spojit, je mansfeldská **Dobříš**<sup>299</sup>. Složitý stavební vývoj zámku znejasňuje jeho podíl, přičemž tradované autorství (Jules Robert de Cotte, Nicolas Servandonni) by jej jako tvůrce zcela vylučovalo. Přestavba vrcholně barokního zámku, vzniklého velmi

---

<sup>298</sup> Jako typický „Maison de Plaisance“ petrohradský pavilon poprvé správně charakterizoval Pavel Vlček, který jinak používá tento dosti specifický termín příliš až příliš široce pro téměř všechny názvy francouzské kompozice v zámecké architektuře. – viz Vlček 2001, s. 110

<sup>299</sup> Základním zdrojem informací o vývoji zámku je nedávný Stavebně historický průzkum, jehož autoři se přesvědčivě vyslovili i k otázkám autorství a zařazení stavby – viz Petr Macek – Pavel Zahradník, Dobříš – Stavebně-historický průzkum, Praha 1996; ze straší literatury viz např. Zdeněk Wirth, Dobříšský zámek, in: Umění (Štenc) XI, 1938, s. 57-75; Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl IV, Západní Čechy, Praha 1985, s.60-62;

pravděpodobně podle projektu Františka Maxmiliána Kaňky v prvním dvacetiletí 18. století přestavbou rozlehlého hospodářského dvora,<sup>300</sup> proběhla v letech 1745–55. Zmíněné autorství dvou předních francouzských architektů odvodil Zdeněk Wirth ze signatury na plánu, který drží Jindřich Pavel Mansfeld na svém portrétu od Pompea Battoniho z roku 1747.<sup>301</sup> Účast předních francouzských architektů na stavbě dobříšského zámku by jistě byla uměleckohistorickou senzací první kategorie. Lze bohužel říci, že tato smělá domněnka je nanejvýš nepravděpodobná. Ani Servandonni, ani de Cotte ml. nemají žádný doložitelný vztah ke stavebníkovi nebo obecně k českému prostředí. Pravost signatury na obraze důvodně zpochybnil zmíněný stavebně-historický průzkum.<sup>302</sup> Ale zejména: jak středoevropsky koncipovaný rozvrh zámku na zmíněném obraze, tak realizovaná stavba se nijak nepodobají stavbám, jež v této době vznikají ve Francii, natož v atelierech zmíněných královských architektů.<sup>303</sup> Obecné francouzské motivy, jako je pavilonové uspořádání či segmentová okna, jsou v Dobříši představeny přesně v té středoevropsky „deformované“ podobě, jakou na zámku v Petrohradě předvedl Stephan Dieudonné. Analýza tvarosloví zámku<sup>304</sup> jej stejně jako písemný pramen<sup>305</sup> s touto stavbou spojují více než přesvědčivě.

Roku 1752 Dieudonné umírá a stavbu zámku dokončuje místní stavitel Václav Holoubek dle plánů architekta Anselma Luraga.<sup>306</sup> Petr Macek oprávněně přisoudil Luragovu zásahu jak kompozici jak závěrů severního a jižního křídla, tak rizalit a

<sup>300</sup> Macek – Zahradník 1996, s. 104

<sup>301</sup> Text na obraze: „Servadoni arc. 1745 Molitor dec. 1764 de Cotte“, dnes téměř nečitelná signatura publikována Zdeňkem Wirthem v roce 1938 – viz Wirth 1938, s. 59.

<sup>302</sup> Macek – Zahradník 1996, s. 92

<sup>303</sup> Půdorys čtyřkřídlého zámku na obraze má pravidelnou trojtraktovou dispozici, která nijak nereflektuje nezbytné francouzské „distribution“. Kompozice centrálního sloupového vestibulu či protilehlé portiky nádvoří odpovídají daleko spíše obecně středoevropské kompozici zámku, jejíž „francouzskost“ se projevuje právě jen dílčími citacemi (pavilony, schodiště, určité prvky v členění fasád) – pro obecnou analogii srv. například projekt Balthasara Neumanna na zámek Schönbornlust z roku 1752 (publ.např. Wilfried Hansmann, Balthasar Neumann, Köln 1999, s.149)

<sup>304</sup> Macek – Zahradník 1996, s. 108

<sup>305</sup> Dieudonné je zmíněn v dopise černínského sekretáře Kužela, který píše 7. dubna 1748 hraběnce Černínové, že Dieudonné „má příkaz po svátcích jet na Dobříš a pak do Petrohradu, aby tam zařídil své záležitosti týkající se staveb (pour y regler ses affaires des batiments)“, SOBa Jindřichův Hradec, Rodinný archiv Černínů, kart. 372, publikoval Pavel Zahradník in: Macek – Zahradník 1996, s. 16

<sup>306</sup> Podrobná smlouva mezi stavitelem Václavem Holoubkem a knížetem Jindřichem Mansfeldem, v níž je Luragovo autorství plánů dostavby výslovně zmíněno, byla uzavřena 4. srpna 1754 – viz. Macek – Zahradník 1996, s. 16-21

věžička ve středu křídla východního.<sup>307</sup> Luragovým dílem je s největší pravděpodobností i dynamizace rizalitů středních pavilonů, která do Dieudonného koncepce nezapadá a která stavbu výrazně přiblížila domácímu baroknímu názoru. O určitém francouzském inspiračním základu lze naopak uvažovat u zvláštních kubických segmentových štítech, které dokončoval rovněž Lurago a které s jeho samostatnou tvorbou příliš společného nemají.<sup>308</sup>

Dieudonného účast na dalších s ním spojovaných stavbách je sporná a lze ji posoudit jen těžko. Výraznější by mohla být na zámku **Jemčina**, jehož přestavba v 60. letech možná vycházela právě z vyvážené horizontální kompozice typické pro jeho tvorbu. (rozbor zámku viz níže). V **Hoříně**,<sup>309</sup> kde převzal stavbu po Anselmu Luragovi, bývá zvažována jeho účast na utváření zahrady. Otázkou je, zda právě s ním nelze spojit zdejší typicky francouzské a v Čechách ojedinělé situování piana nobile do přízemí zámku. Z dílčí přestavby zámku v **Teplících**,<sup>310</sup> která bývá Dieudonnému připisována,<sup>311</sup> se v původním stavu dochoval jen hlavní sál. Míru jeho případného autorského podílu může ukázat až stavebně-historický průzkum.

Krátké vystoupení Stephana Dieudonné zásadním způsobem obohatilo rejstřík české zámecké architektury 18. století. Jeho syntéza francouzské kompozice se středoevropským tvaroslovím na okamžik přiblížila českou architekturu k soudobému dění v Prusku či Bavorsku, kde se obdobné spojení stalo základem obecně sdíleného architektonického názoru. Domnívám se, že právě v prostředí těchto sousedních zemí lze hledat kořeny Dieudonného tvorby a jeho možné inspirační zdroje. I přes velmi složitý stavební vývoj obou výše zmíněných zámků lze říci, že charakteristickým znakem jeho staveb je vyvážená kompozice dlouhých zámeckých křídel, krytých mansardovou střechou a pointovaných středními a nárožními pavilony. Čestnému dvoru pak dominuje střední pavilonový rizalit s trojúhelným frontonem, který dává celé kompozice výrazně klasicizující nádech. Jakkoli zůstala Dieudonného architektura bez přímé odezvy, lze říci, že toto francouzské intermezzo vymežilo jeden

<sup>307</sup> Macek – Zahradník 1996, s. 109

<sup>308</sup> Hodnocení Luragova podílu na dostavbě Dobříšského zámku uvedené v jeho monografickém zpracování je nesprávné – viz Biegel 2004, s...

<sup>309</sup> Historie a rozbor stavby viz Pavel Zahradník – Mojmír Horyna, Hořín – Stavebně-historický průzkum zámku, Praha 1985.

<sup>310</sup> Hradý, zámky a tvrze...III., 1983, s. 468; K problematice teplického zámku se ještě vrátíme.

<sup>311</sup> EASZKČ 2004, s. 141

z důležitých pólů české architektury druhé poloviny 18. století, jenž bude trvalým protějškem opakovanému návratu domácích barokních dynamických kompozic.

### **Zámky 50. a 60. let XVIII. století**

Sedmiletá válka přinesla logický útlum ve šlechtické stavební aktivitě, který koresponduje s oslabením stavební činnosti v Praze. Zámek postavených nebo přestavovaných v 50. letech 18. století v Čechách je tak výrazně méně než v předchozím desetiletí. Šedesátá léta 18. století naopak přináší novou vlnu stavebních aktivit, se kterou přichází až překvapivě typová rozmanitost, opět nikoli nepodobná té, jakou jsme mohli sledovat v architektuře pražských paláců.

Zámek v **Potštějně**,<sup>312</sup> postavený v letech **1749–55** pro Jan Ludvíka Harbuvala-Chamaré, je svým sevřeným obrysem, výraznou mansardovou střechou a středním rizalitem s trojúhelným štítem opět ozvěnou francouzských kompozic, adaptovaných již na počátku 18. století „barokním“ tvaroslovím na středoevropské architektonické prostředí. Autora této nevelké, avšak kompozicí i vyváženými poměry velmi zajímavé stavby bohužel zatím neznáme.<sup>313</sup> Stejně jako výše zmíněné zámky Stephana Dieudonné je však důležitým příkladem nádechem francouzského barokně-klasicizujícího proudu v české zámecké architektuře, která má své středoevropské kořeny například v tvorbě Johanna Lucase von Hildebrandt a která zjevně nalézala čím dál více příznivců i mezi poučenými šlechtickými objednateli.

Pachtovský zámek **Nový Falkenburg**<sup>314</sup> vznikl patrně ve **druhé polovině 50. let 18. století** přestavbou renesanční tvrze, která prošla před rokem 1695 výraznou raně barokní proměnou. I jeho kompozičním základem je sevřený obdélný půdorys a dominující mansardová střecha. Dominantním motivem stavby je zde však dynamický střední rizalit, který se z hmoty stavby vyděluje zaoblenými rohy, a jehož trojosá, trojúhelným frontonem završená střední část je naopak jemně konkávně probrána. V úrovni prvního patra je rizalit lemován průběžným balkónem, který vedle konzol

<sup>312</sup> Hrad, zámky a tvrze...VI., Praha 1989, s.392-393; Vlček 2001, s. 419;

<sup>313</sup> Pavel Vlček asi správně soudí, že tradované autorství hraběte Jana Ludvíka Harbuval-Chamaré vzniklo jeho zámenou s jeho synem a skutečně díletujícím architektem Janem Antonínem. Stejně tak lze asi souhlasit s vyloučením autorství Josefa Jägra, který je jako aktivní stavitel činný až od druhé poloviny 50. let. viz Vlček 2001, s. 419

<sup>314</sup> Vlček 2001, s.394-395

vynášejí i výrazně naddimenzované klenáky. Dynamickým prvkem jsou i netradiční nárožní kosé pilíře, které dekorativně pointují nároží ústřední hmoty zámku. Autorem přestavby byl hraběcí stavitel **Jan Josef Wirch**,<sup>315</sup> jehož architektonickému názoru odpovídá jak měkké zvlnění střední část, tak jemné tvarosloví proložené několika překvapivými plastickými motivy. Obdobné spojení plasticity a rafinovaného tvarosloví lze nalézt i v hlavním sále zámku, kde jsou stěny jsou po vzoru průčelí členěny pilastry a římsami, a kde se střední část boční stěny plasticky vypíná jako dynamické a téměř sakrálně pojaté průčelí.

Jakousi kompoziční protiváhou zámku byl **hospodářský dvůr**, jehož fasáda obrácená směrem k zámku opakuje jak tvarosloví, tak zejména dynamickou křivku středního rizalitu.<sup>316</sup> Pozice dvora je nicméně vůči hlavní kompoziční ose jižně vytočena a skutečným protipólem zámeckého průčelí je **Oranžerie**, koncipovaná jako přízemní stavba členěná arkádami oddělenými dvojicemi pilastrů, jejíž křivkový konvexně-konkávní půdorys je ve střední části pointován oválným sálem zdůrazněným ve fasádě zvýšeným štítem. Genezí vzniku i autorstvím stavby se podrobně zabýval Pavel Vlček,<sup>317</sup> který poukázal na přímou souvislost oranžerie s plánem gloriety vyobrazeným v tzv. Jägrově kopiáři<sup>318</sup> a navrhl hypotézu, dle níž by byl Wirchem navržený gloriety následně přeměněn na oranžerii. Tradované autorství Filipa Hegera, který v roce 1764 u Pachtů Wircha vystřídal a který se ke stavbě oranžerie (a ostatně i celého zámku) v Zápisné knize výslovně přihlásil,<sup>319</sup> by tak bylo ve skutečnosti jen provedením Wirchova projektu, přičemž Hegerovým autorským vkladem by mohla dle Vlčka být právě zmíněná změna náplně stavby.

Pro pochopení kompozice oranžerie je vyobrazení Jägrově kopiáři klíčové. Zatímco provedená stavba je jen jakousi kulisovitou kompozicí, v níže kromě ústředního sálu křivkovému půdorysu neodpovídá žádný adekvátně koncipovaný prostor za průčelní stěnou, plán v kopiáři jasně dokládá kompoziční logiku celku. Gloriety je zde půdorysně sestaven ze tří obdobně koncipovaných pavilonů, které mají

---

<sup>315</sup> Wirchovo autorství doložila archivní rešerše Pavla Zahradníka – viz Pavel Zahradník - ?, SHP zámku Nový Falkenburg, Praha 1997 **dohledat!!!!!!**

<sup>316</sup> Budovy dvora jsou dnes ve velice špatném stavu a tvarosloví se stává téměř nečitelným.

<sup>317</sup> Mendelová – Ebel – Vlček 1998, s.38

<sup>318</sup> Mendelová – Ebel – Vlček 1998, s. 42, plán sign. I-38/66r

<sup>319</sup> Ebelová 1996, s. 28 (v rukopisu Zápisné knihy str. 29-30)

oválný střed s připojenými vytočenými bočními partiemi. Zatímco krajní uzavřené pavilony mají boční části čtvercové a svou skladnou jsou konvexně vypjaty do předdvorí gloriety, ústřední arkádový otevřený pavilon má jako boční partie zatočené arkádové chodby, které následně pokračují jako arkádová kulisa před zmíněnými pavilony, jež tvoří kraje celé kompozice. Při pohledu na hlavní průčelí gloriety se hmotově uplatní jen pavilon ústřední, jehož kladí s balustrádou je ve střední ose prolomeno vysokou půlkruhovou baldachýnovou arkádou završenou vázou. Lze tak říci, že provedená stavba na původní záměr do značné míry rezignovala, a to jak z hlediska prostorové kompozice neprovedených pavilonů, tak zazděním původně volných a vzdušných arkád. Pro Wirchovo autorství by zde svědčil jak zájem o prostorovou kompozici jednotlivých částí, který můžeme vysledovat například na jeho pražském Pachtovském paláci čp. 208-I,<sup>320</sup> tak v Čechách poměrně neobvyklá kompozice zdvojených arkád s balustrádou a vázami, kterou Wirch ve stejné podobě uplatnil i na arkádové chodbě v nádvoří Arcibiskupského paláce čp. 56-IV. Za možné inspirační zdroje gloriety Vlček patrně správně označil vídeňské stavby Johanna Berharda Fischera von Erlach, přičemž velkou roli zde vedle jeho projektů a skic zřejmě hrály i různé vzorníky a vyobrazení efemérní slavnostní architektury.

Nový Falkenburg je dobrým příkladem zámku, který svou sevřenou kompozicí, rozvrhem fasád, gradací a dynamizací hmot směrem ke střední ose i pointovanými osovými kompozicemi vychází z tradice domácího baroka. Zjemnělé elegantní tvarosloví i nepředstíraná „iluzivnost“ plasticity průčelí jej pojí s výše charakterizovanou skupinou pražských paláců, které jsou, stejně jako on, spojovány se jménem Jana Josefa Wircha. Lze tak říci, že jak v palácové, tak v zámecké architektuře se Wirch stal nejvýznamnějším představitelem zvláštního „návratu“ domácího baroka, který v 60. letech 18. století nalezl v řadách šlechtických objednavatelů překvapivě mnoho příznivců.

Jedním z nich byl i vojevůdce Ernst Gideon Laudon, pro něhož s největší pravděpodobností právě Wirch navrhl výraznou přestavbu zámku v **Bečvárech**,<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Vyobrazení gloriety v Jägrově kopiáři má dle Vlčka stejné měřítko, jako zde rovněž reprodukováný Pachtovský palác, což by opět svědčilo na jednotné Wirchovo autorství projektu.

<sup>321</sup> Petra Načeradská – Kateřina Círglová – Richard Biegel, Bečváry – Stavebně-historický průzkum zámku, Praha 2000

kteřá proběhla někdy v letech 1763–1774.<sup>322</sup> Jeho zásah spočíval zejména ve vložení velkého tělesa hlavního sálu do původně volného prostoru čestného dvora mezi dvěma bočními křídly, kterým došlo k uzavření původní trojkřídle kompozice zámku a vytvoření nového zahradního průčelí. Toto řešení je zvláštní a ve výsledku velmi zdařilé. Uzavření čestného dvora čtvrtým zámeckým křídlem zde neznamena návrat ke konzervativní renesanční koncepci, ale snahu o zplastičnění a zároveň zcelení celé kompozice. Velký hlavní sál se stal dominantou celé stavby, která je směrem k němu gradována. Sevřenou kompozicí a důrazem na hlavní sál a jeho propojení se zahradou velkoryse komponovaným schodištěm se zámek v Bečvářech téměř proměnil v předměstskou vilu, jejíž typologickým vzorem je šternberská vila v Tróji Jean-Batiste Matheye a časově bližšími předstupni různé zahradní paláce, které ve Vídni realizovali zejména Johann Bernhard Fischer von Erlach a Johannn Lucas von Hildebrandt.

V tvorbě těchto dvou architektů lze nalézt i možné dílčí architektonické předobrazy pro bečvářský zámek. Kompozice středního tělesa sálu, lemovaného nižšími bočními křídly, může vzdáleně připomenout například řešení Fischerova vídeňského zahradního paláce Schlick-Eckhardt (snad z roku 1695), který širší veřejnosti zpřístupnila například rytina J. Wolfa z počátku 18. století.<sup>323</sup> Vysoká balustráda prolamovaná kruhy je zase možnou citací z tvorby J. L. von Hildebrandt, který obdobný motiv použil například na atice zahradního paláce Starhemberg-Schönburg ve Vídni. Jakkoli zde lze nalézt paralely k dalším použitým motivům, jako jsou například zaoblené kouty sálu s okny (jež mohou připomenout například řešení tělesa hlavního sálu na zámku Bruchsal, jehož fasády vytvořil Balthasar Neumann v letech 1728–32), můžeme říci, že přestavba zámku v Bečvářech je pozoruhodným a svěbytným umělecký výkonem, který svou lehkostí a kompoziční jistotou představuje jeden z vrcholů zámecké architektury v Čechách druhé poloviny 18. století.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> Rok 1663 je datum, kdy Laudon zámek koupil, a kdy tedy mohly hypoteticky práce začít. Rokem 1774 je datována freska v hlavním sále zámku – viz. Načeradská – Círglová – Biegel 2000, s. 57

<sup>323</sup> Lorenz 1992, s. 95-96

<sup>324</sup> Pochem proklamovaná závislost zámku na rakouské architektuře z okruhu Josefa Emanuela Fischera von Erlach a zejména na zahradním průčelí zámku Riegersburg je zcela neopodstatněná, neboť kromě obecného motivu oválných oken ve druhém podlaží hlavního sálu tyto stavby nespojuje ani kompozice, ani konkrétní architektonické tvarosloví, které - stejně jako u Arcibiskupského paláce - i zde cele vychází z domácích zdrojů a pojetím se výrazně odlišuje se od soudobé tvorby vídeňské. Viz Poche 1989, s. 669.



Gradací hmot a jejich skutečně prostorovou kompozicí je zámek v Bečvárech výjimečný i v rámci zmíněného „barokního návratu“, který lze dále sledovat například na dalších Wirchovi připisovaných stavbách ve **Vilémově (c1765–70)**, **Konárovicích (c1775)**, či **Luštěnicích (po roce 1774)**. Zejména zámek v Luštěnicích<sup>325</sup> je velmi zajímavým příkladem plastického utváření stavby, ke které byly připojeny vyšší boční pavilony a jejíž střední partie byla zdůrazněna již z Bečvár známým motivem vysokého řádu završeného atikou, do níž proniká půlkruhově vzduťatá římsa nad střední osou. Trojdílná pavilonová skladba průčelí je zjevným a jak uvidíme níže nikoli ojedinělým ohlasem Fischerova pražského Clam-Gallasova paláce. Motiv atiky s půlkruhově vzepjatou římsou je prvek, který v Čechách 60.–80. let 18. století zdomácněl a lze jej označit za jeden z typických poznávacích „znaků“ světské architektury této doby. O to překvapivější je fakt, že je velmi těžké nalézt jeho kořeny nebo cesty, jakými se do tohoto základního repertoáru české architektury druhé půle 18. století dostal. Vzhledem k významu a četnosti tohoto motivu si proto dovolíme malou historickou odbočku.

Původ motivu kruhově či půlkruhově vzepjaté římsy, která proniká do balustrádové atiky s oválnými otvory místo kuželek lze vystopovat ve francouzském prostředí na sklonku 16. a v prvních desetiletích 17. století. V grafické podobě byl poprvé zachycen na rytině zámku Verneuil (zač. 1560), kterou v rámci kolekce „Les plus Excellents Bastiments de France“ publikoval v letech 1576–79 jeho architekt Jacques Androuet Du Cerceau. Při vzniku motivu se spojily dva francouzské „gotické“ motivy: vikýřové okno, prolamující římsu, a proplétaná balustráda, vzniklá transformací okenních a atikových kružeb. Půlkruhový fronton pochází stejně jako netradiční kruhový tvar okna z tvarosloví italské renesance, které se ve Francii od počátku systematicky mísilo s domácí gotikou. Du Cerceauův žák a pokračovatel na stavbě zámku ve Verneuil Salomon de Brosse motiv dále rozvinul na vstupních pavilonech zámku v Blérancourt (1611-19), kde proporce okna i tvar balustrády již nabývají z tradičního střeoevropského hlediska typicky „pozdně barokní“ podoby. Motiv půlkruhově

---

<sup>325</sup> Složitý stavební vývoj zámku, který má minimálně tři stavební fáze (renesanční, po r. 1740 a po r. 1774), skvěle analyzovala Eva Vyletová; Táž autorka také rozborem tvarosloví a analogiemi přesvědčivě zdůvodnila správnost domněnky o Wirchově autorství přestavby – viz: Eva Vyletová, Zámek Luštěnice – Stavebně-historický vývoj fasád, NPÚ STČ, Praha 2004

vzepjaté římsy nalézáme ve stejné době například na portálu pařížského paláce Chalons-Luxembourg a v obdobné redukované podobě bez balustrády se o něco později objevil například na dvorním průčelí zámku v Blois, jehož dostavbu pro Gastona Orleánského vyprojektoval a v letech 1635–38 prováděl François Mansart. Ve druhé polovině 17. století motiv ze základního rejstříku francouzské architektury mizí a ve větší míře jej opět nalézáme až v první třetině století 18., jak ukazuje průčelí Rohanského paláce ve Strassbourgu Roberta de Cotte z let 1712–42 či stáje v Chantilly Jeana Auberta z let 1721–35. V této době se ovšem již objevuje bez zmíněné balustrády, jejíž výskyt lze ve spojitosti s motivem vzepjaté římsy ve Francii doložit právě jen do poloviny 17. století. Dospíváme tak k logickému závěru, že architekt, který motiv do Střední Evropy přinesl, musel být seznámen právě s francouzskou produkcí počátku 17. století, a to buď osobně, nebo alespoň prostřednictvím dobových rytin či předlohových atlasů.

A právě zde se naše pátrání zadržává. Motiv oválně či kruhově prolamované atiky se do Vídně, a jejím prostřednictvím posléze i do českého prostředí, dostal s největší pravděpodobností prostřednictvím Johanna Lucase von Hildebrandt, který jej svými stavbami uvedl do soudobé střeoevropské architektury. Jak se k tomuto, z tehdejšího francouzského hlediska již poměrně archaickému prvku, dostal, není jasné. Jisté je, že motiv ve Vídni velmi rychle zdomácněl a kolem poloviny 18. století se v rámci recepce vídeňských motivů dostal i do obecného slovníku architektury v Čechách.<sup>326</sup> Námí sledovaný motiv půlkruhově vzepjaté římsy doprovázený oválně prolamovanou atikou se však překvapivě nevyskytuje ani u něj, ani v díle žádného dalšího vídeňského architekta nejen první, ale ani druhé poloviny 18. století.<sup>327</sup>

V Čechách 60. let 18. století se naproti tomu objevuje téměř lavinovitě. Vzhledem k nejisté dataci mnoha staveb bohužel nelze říci, kde se objevuje poprvé. Jednou s prvních staveb s tímto motivem je Arcibiskupský palác (zač. 1764), jehož architekt Jan Josef Wirch jej následně použil na většině svých další doložených či připisovaných stavbách, jako je Pachtovský palác čp.208-I. (60. l. 18. století), Bretfeldovský palác čp.

<sup>326</sup> „Zcela konkrétním vzorem“ v tomto případě rozhodně není Michaelská fronta Hofburgu, jak uvádí Pavel Vlček, neboť její atiková balustráda není prolamovaná, ale buď plná, nebo sestavená z klasických barokních kuželek – viz Mendelová – Ebel – Vlček 1998, s.8

<sup>327</sup> Vzepjatá římsa, ovšem bez atiky a balustrády, se ve vídeňském prostředí kolem poloviny 18. století někdy objevuje – viz např. Dvorní divadlo z let.....

240-III (do 1769) a samozřejmě také výše zmíněné zámecké stavby v Bečvárech (c1763–74) a Luštěnicích (po 1774). Motiv však zjevně sdíleli i další architekti, jako například Josef Jäger, který jej použil na většině staveb zobrazených ve svém skicáři, nebo Antonín Haffenecker, u nějž se objevuje například na fasádách zámku v Měšicích (1767–75, viz níže).

Takto četný výskyt jednoho dominujícího prvku během poměrně krátké doby a navíc u různých architektů je poměrně zarážející. Z hlediska obecné situace v české architektuře by bylo logické nalézt konkrétní známou předlohu když už ne ve Vídni, tak alespoň v některém z dalších středoevropských uměleckých center, ale v bližším ani ve vzdálenějším středoevropském kontextu se mi přes veškerou snahu takovouto předlohu nalézt nepodařilo.<sup>328</sup> Z výše zmíněného tak vyvstává logická otázka, jakým způsobem se tento zjevně francouzský avšak nikoli dobově aktuální motiv do českého prostředí dostal. Pokud je mi zatím známo, motiv se neobjevuje jinde než ve zmíněném traktátu Jacquese Androueta Du Cerceau a ani zde není zobrazen tak, jak jej transformoval Salomon de Brosse na zámku Blérancourt a jak se později v téměř doslovné citaci objevuje v české architektuře druhé poloviny 18. století. Jestliže v ostatních případech se skepse ve věci přímého importu francouzských motivů do české architektury ukázala jako oprávněná, zde zatím nelze než konstatovat, že prostřednictvím neznámého architekta či předlohy se v českém prostředí objevil a překvapivě rychle zdomácněl ryze francouzský motiv, který nemá dobové analogie v bezprostředním ani vzdáleném středoevropském okolí.<sup>329</sup> Z výše uvedeného přehledu se zdá, že prvním architektem, jenž jej v Čechách použil, byl Jan Josef Wirch. Ani u něj, ani u dalších zmíněných architektů však nejsou žádné francouzské vazby nebo jiné obdobné architektonické motivy doloženy. Lze možná předpokládat, že v tomto konkrétním případě vstoupil do hry osvícený stavebník. Ani tak se však nevyřeší otázka, odkud, a zejména jakým prostřednictvím, se v Čechách druhé poloviny 18. století tento století a půl starý francouzský motiv objevil a proč si zde ihned získal takovou popularitu. Je samozřejmě také možné, že zde vznikl spontánně na základě kombinace dvou v Čechách relativně běžných motivů, tedy půlkruhově

<sup>328</sup> Dílčí a zejména pozdější analogii lze nalézt snad jen v pruské architektuře 70. let 18. století – viz ...

<sup>329</sup> Motiv se například neobjevuje ani v rozsáhlé Grimmově plánové sbírce, která je jinak pozoruhodným zrcadlem evropské architektury 18. století.

vzepjaté římsy, kterou často používal K. I. Dientzenhofer, a původem francouzské oválové balustrády která byla do Čech zprostředkována dílem J. L. von Hildebrandt.<sup>330</sup> Podobnost s francouzskou předlohou je však v tomto případě natolik zarážející, že tuto jinak pravděpodobnou „domácí“ teorii nelze přijmout zcela automaticky. Původ motivu tak zůstává hádankou a zároveň důkazem, že Čechy byly i po polovině století silným slohotvorným prostředím, které dokázalo spojit importované prvky s domácími principy v syntéze, která se bez nadsázky stala znakem celé jedné architektonické etapy.

Princip trojdílné „Fischerovské“ skladby průčelí i motivy půlkruhově vypjaté římsy nalézám i na zámku v **Peruci**,<sup>331</sup> který ovšem svou nízkou horizontální hmotou patří do samostatné kategorie komorních zámků, jež byla v naší práci již předznamenána obdobně koncipovaným Pachtovským palácem čp. 208-I. Základem zámku je tvrz, poprvé doložená v roce 1543 a několikrát rozšířená ještě v průběhu 16. století. Roku 1673 získává panství Johann Dietrich Ledebour, který tvrz nechává přestavět na raně barokní zámek. Další možné úpravy připadají v úvahu kolem roku 1724, kdy je přestavován protější kostel. Rozsáhlá přestavba přichází někdy v letech 1763–65,<sup>332</sup> kdy byly zcela proměněny vnější fasády, k trojkřídlé půdorysně nepravidelné budově bylo do koutu nádvoří přistaveno schodiště a celá kompozice byla uzavřena dvojicí pavilonů na koncích křídel směřujících do zahrady. Po roce 1815 byla dle projektu Zachariase Fiegherta zvýšena původně přízemní boční křídla, čímž byl pavilonový charakter celku výrazně oslaben.

Přestavba zámku Peruci je jedním z nejpozoruhodnějších výkonů české zámecké architektury třetí čtvrtiny 18. století. Trojdílným rozčleněním rizalitů vnější fasády byla vytvořena již zmíněná trojdílná skladba, jejíž vyvážené proporce jsou vhodně přizpůsobeny měřítku stavby. Zásadní změnu vnitřní kompozice stavby přineslo vložení monumentálního sloupového schodiště do severovýchodního koutu nádvoří. Východní průčelí, které původně kopírovalo ostrý úhel mezi severním a jižním zámeckým křídlem, bylo vložím schodiště v polovině zalomeno a vypořadováno

---

<sup>330</sup> Za upozornění na možný domácí původ motivu děkuji Petru Mackovi.

<sup>331</sup> Vlček 2000, s.409-10;

<sup>332</sup> 1763 je datum uvedené Jaroslausem Schallerem v Topografii království českého – viz: J. Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen I., Rakonitzer Kreis, Praha 1785, datum 1765 je napsáno na bráně zámeckého parku

střední prostorovou niko, čímž nádvoří získalo mnohem vyváženější pětiúhelníkový tvar. Hlavní východní fasáda je v bočních partiích navíc dynamizována konvexně vypjatou stěnou, jejíž průběh na severní straně určilo těleso vloženého schodiště. Protipólem dynamického průčelí jsou nárožní pavilony, které celou kompozici otvírají směrem do zámecké zahrady.

Samostatným architektonickým výkonem je velkorysé sloupové schodiště, které nemá charakterem ani kompozicí v domácí architektuře obdoby. Jeho základem je oválný centrální prostor završený kupolí, do nějž návštěvník vstupuje z přízemí centrálně umístěným jednoramenným křídlem. Těsně před dosažením úrovně prvního patra je tato hlavní osa podestou rozdělena do dvou křídel bočních, přičemž pohledovou pointu nástupního ramene tvoří socha v půlkruhovém prostoru vymezeném hranou kupole nad sebou. Při pohledu z přízemí je tato první pohledová „pointa“ zdůrazněna dvojicí sloupů na každé straně, které sochu lemují a které dávají kompozici charakter komponovaného sloupového průčelí, jež svou vertikálitou odpovídá centrální oválné kupoli. Boční ramena stoupající z podesty návštěvníka po šesti schodech přivedou do ochozu schodiště, který navazuje na úroveň prvního patra zámku. Při zpětném pohledu na schodiště z ochozu je náhle evidentní jak jeho prostorově-plastické utváření, naznačené například vzednutím tenké klenby nad středním ramenem, tak zejména mimořádně delikátní křehkost celé dvoupodlažní sloupové kompozice, která je téměř efemérně vožena do volného prostoru zalitého všudypřítomným světlem.

Jestliže pro architekturu exteriéru nalzáme domácí analogie jak v rozvrhu tak v detailech, pro kompozici schodiště v českém prostředí žádné srovnání nenalzáme. Složitě je to i s jeho případnými zahraničními předobrazy. Jeho vzorem rozhodně nebylo úplně jinak koncipované schodiště zámku Mirabell, které z nejasných důvodů uvádí Pavel Vlček.<sup>333</sup> Přímo analogii schodiště se mi nalézt nepodařilo a zakládat souvislost na užití motivu sloupů je v tomto případě příliš vágní. Obecně lze tak jenom říci, že toto suverénně komponované schodiště je svou koncepcí ryze barokní a že jej musíme – vzhledem k popsané kompozici exteriéru – prozatím považovat za velmi kvalitní samostatný výkon některého domácího architekta.

---

<sup>333</sup> Pavel Vlček, Encyklopedie českých zámků, Praha 1997, s. 215

Za autora přestavby zámku v Peruci bývá při nedostatku písemných pramenů považován Josef Jäger, a to jednak na základě své pozdější služby u Ledebourů a jednak vzhledem k zařazení plánu do tzv. Jägerova kopiáře. Tvarosloví průčelí zámku vskutku do značné míry odpovídá stavbám, které Jäger realizoval nebo jejichž autorské varianty do svého skicáře zahrnul. Zároveň lze však také říci, že tyto prvky jsou jak v rozvrhu, tak v detailu poměrně běžné a nemohou v krajním případě jako důkaz stačit. Za případnou bernou minci při hledání autora je v tomto případě dle mého soudu třeba brát motivy spíše jedinečné, jakými zde je jednak ojedinělé schodiště a jednak plastická iluzivní kompozice dvorní fasády. Z další Jägerovy tvorby se zdá, že mu tento způsob plastického utváření a v nejlepším slova smyslu barokní kompozice příliš vlastní nebyl. Pokud bychom měli hledat mezi domácími architekty někoho, kdo naopak takto zjevně uvažoval, dostali bychom se opět ke jménu Jana Josefa Wircha. Srovnání peruckého nádvoří s palácem Pachtů z Rájova či sloupové schodišťové kompozice s gloriem zámku Nový Falkenburg nás opravňují k možná smělé a pochopitelně nijak pramenně doložené hypotéze, že by zde variantním autorem nebo alespoň ideovým původcem kompozice mohl být právě Wirch. Vzhledem k tomu, že neznáme osobní vztahy mezi oběma architekty a není nám zatím jasný ani klíč, dle něhož Jäger stavby pro svůj osobní skicář vybíral, je třeba nechat tuto otázku dále otevřenou.

Mezi „komorní“ zámecké stavby patří také zámeček „**Bon Repos**,“<sup>334</sup> který byl v letech 1762-68 postaven vedle stejnojmenného Šporkovského letohrádku.<sup>335</sup> Kompozičně velice zajímavá pavilonová stavba je opět odvozena z trojdílného principu střední dominantní části doplněné nárožními pavilony připojenými spojovacími křídly. Zatímco však v Peruci je tato struktura jen naznačena rizalitou, za kterými probíhá mansardová střecha, zde se jedná o skutečnou skladbu samostatných pavilonů, které jsou završeny samostatnými mansardovými (u bočních částí) a zvoncovými střechami (střední dominantní pavilon). Takováto francouzsky orientovaná kompozice přízemního zámku je v českém prostředí poměrně výjimečná a

---

<sup>334</sup> Literatura k zámečku je velmi omezená a bohužel zde schází stavebně-historický průzkum. Z obecných odkazů lze zmínit např. UPČ 1977, s. 99. Vlček 2000, s.174-175

<sup>335</sup> K historii stavby v období F. A. Šporka viz. Pavel Preiss, Boje s dvouhlavou saní, Praha 1981, s.117-126, a Pavel Preiss, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha 2003, s. 183-189.

musela zřejmě vycházet z konkrétního zadání objednavatele, kterým byl pražský arcibiskup Antonín Petr hrabě Příchofský. Mezi evropsky vlivné předlohy tohoto typu lze řadit například postupimský zámek Sans-Soucis, který je založen na obdobném principu středního sálového pavilonu doplněného bočními křídly, nebo ryze francouzský Amalienburg u zámku Nymphenburg u Mnichova. I přes značné slohové odlišnosti je velice pravděpodobné, že se reprodukce jedné z těchto či jiné obdobné stavby stala základem ideje pavilonového přízemního zámku vloženého – z hlediska terasového podnoží Sans-Soucis netradičně, pro Amalienburg typicky – do intimního prostředí soukromé zahrady. Delikátní barokní architektonické tvarosloví zámečku Bon Repos na druhou stranu zcela odpovídá domácímu prostředí a zejména tvorbě Jana Josefa Wircha, který je, jako tehdejší arcibiskupský stavitel dle všeho právem, označován za autora stavby. Vedle zámečku byl ve stejné době postaven samostatný divadelní sál, který tuto v Čechách netradiční koncepci samostatných zámeckých „pavilonů“ ještě potvrdil.

Zvláštní historii i koncepci má Pachtovský zámek v **Bezně**.<sup>336</sup> Do rukou rodiny Pachtů z Rájova se panství dostalo v roce 1724. Stavbu zámku zahájil František Josef Pachta v roce 1744, přičemž starší literatura dokonce předpokládá jeho výrazný autorský podíl.<sup>337</sup> Někdy v 60. letech 18. století proběhla další přestavba pod vedením Filipa Hegera, který je jako Pachtovský stavitel v Bezně doložen. Dle nálezů na místě musela potom proběhnout ještě jedna stavební etapa, která prodloužila boční křídla do jejich dnešní zvláštní křivkově rozevláté podoby.<sup>338</sup> Stavební historie zámku je tak velice nejasná a může jí objasnit jen podrobný stavebně-historický průzkum.<sup>339</sup> Základem zámku je obdélná budova s velkou valbovou střechou a zděným portikem směrem do zahrady. Ve druhé stavební fázi (60. léta?) byla k tomuto střednímu tělesu připojena zaoblená boční křídla, jejichž členění bylo ztvárněno jen malbou na fasádě.

---

<sup>336</sup> Zámek v Bezně bohužel nemá zpracovaný SHP; základní informace viz. Vojtěch Láška, Bezno a jeho barokní proměna, in: Památková péče, roč. 34/1974, s. 272-283; Vlček 2000, s.170

<sup>337</sup> F. Bareš, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese mladoboleslavském, Praha 1905, s.6;

<sup>338</sup> Dílčí průzkum autora této práce v roce 2000 odhalil stavební spáru mezi druhou a třetí osou (počítáno od ústředního tělesa zámku) a zbytky římsy původních čel křídel jsou patrné v prostoru půdy zámku.

<sup>339</sup> Současný majitel zámku odmítá komunikovat s pracovníky Národního památkového ústavu a provádí na zámku stavební práce bez jejich vědomí a souhlasu. V posledních letech tak například došlo k omítnutí fasády bez předchozího průzkumu, a to i přes to, že opadané omítky ukazovaly souslednost fází i strukturu jejich fasád. Možnost SHP se tak bohužel nejeví jako pravděpodobná.

Následně (70. léta?) přišla poslední etapa, ve které byla boční křídla dále prodloužena, a to tak, že se jejich křivka inverzně zopakovala. Zámek tak postupně nabyl podoby, ve které je ústřední blok s vysokou střechou a překvapivě převýšeným štítem doplněn subtilními esově prohýbanými křídly, jejichž fasády i střední štít před atikou jsou koncipovány tak, jako by se jednalo o normální půdorysně rovná průčelí. Při vědomí amatérského zájmu hraběte Pachtu o architekturu se tak nelze ubránit dojmu, že to byl právě on, kdo určoval podobu i rychlý sled jednotlivých fází, které ve výsledku působí poněkud disproporčně a kuriozně.

### **Nový typ šlechtické rezidence a zámecké stavby 70. let 18. století**

Mimořádně důležitým stavebním typem, který na sklonku 60. let obohatil rejstřík české zámecké architektury, byla velká šlechtická rezidence. Tento typ se v Čechách objevil na evropské poměry poměrně pozdě. Důvodů pro tento časový posun je patrně více. Zámecké stavby v Čechách byly po celou první polovinu 18. století více či méně odvozovány z Matheyovsko/Fischerovského typu zámku s ústředním sálem, od nějž se osově či paprskovitě odvíjejí další obytná i hospodářská křídla. Tento v úvodu kapitoly zmíněný přenos stavebního typu „lustgebaude“ do české zámecké rezidenční architektury byl natolik podnětný, že poskytl dostatečný prostor pro variace i módní vlivy. K jeho posílení vedl fakt, že minimálně v první třetině století se šlechta snažila budovat své paláce nejen ve Vídni, ale i v Praze, která byla patrioticky chápána jako skutečná hlava království. Neodvratný přesun politického i společenského života z Prahy do Vídně, který nastal za vlády Karla VI. a vyvrcholil v období Marie Terezie, tak možná přispěl k tomu, že namísto paláců ve městě byly s téměř půlstoletým zpožděním vůči sousedním zemím budovány izolované rezidence, inspirované funkčně příklady z německých zemí. Nový rezidenční typ zámku sestává s hlavní obdélné budovy završené mansardovou střechou, ke které jsou připojena nižší boční křídla vytvářející čestný dvůr. Z hlediska evropských souvislostí je až překvapivě blízkým předstupněm tohoto typu **zámek v St.-Cloud u Paříže**, který v letech 1660-64 postavil **Antoine Le Pautre**. Vzhledem k zarážející koncepční podobnosti zámku s českými příklady je v tomto konkrétním případě na místě úvaha, zda nebyla rytina zámku St.-



Cloud, publikovaná architektem v roce 1652,<sup>340</sup> základem poměrně ucelené skupiny českých rezidenčních zámků. Pravděpodobnost znalosti zámku ve středoevropském prostoru ještě zvyšuje skutečnost, že právě zde byla provizorně ubytována některá německá knížata během svého pařížského exilu za války o španělské dědictví.

Prvním a zároveň nejvelkorysejším příkladem rezidence tohoto typu je zámek v **Měšicích**, který v letech 1767–75 pro Františka Antonína Nostice vybudoval **Anton Haffenecker**. Zámecký areál zde zahrnul nejen vlastní zámek s velkoryse komponovaným hospodářským dvorem, ale také vesnici, která se symetricky rozkládá ve dvou ulicích paralelních s hlavní osou zámku. Podle nedávných archivních výzkumů Pavla Zahradníka<sup>341</sup> se zdá, že urbanistický rozvrh areálu s vesnicemi spadá již do druhé poloviny 40. let<sup>342</sup> a že tedy byly nové ulice doplněny ještě k budově starého zámku, který zde vznikl úpravou středověké tvrze někdy na přelomu 17. a 18. století. Podoba ani přesná lokalizace starého zámku nám známa není. O jeho výstavnosti snad svědčí zpráva, že u něj roku 1737 zde byla fontána. Pocházejí-li vesnice již z poloviny století, není vyloučeno, že také starý zámek se nacházel mezi nimi, a to někde v místě dnešního široce rozevřeného čestného dvora mezi hospodářskými křídly.<sup>343</sup> Autorství Antona Haffeneckera, doložené Zápisnou knihou,<sup>344</sup> by se tak patrně týkalo jen vlastního zámku a jeho konkrétního zasazení do předem rozvrženého areálu, jehož autor zůstává neznámý.<sup>345</sup>

Kompozice Měšického zámeckého areálu je mimořádně velkorysá. Samotný zámek sestává z obdélné stavby, rozčleněné rizality do tří pavilonů a završené vysokou mansardovou střechou. Směrem k hospodářskému dvoru jsou této hlavní budově připojena dvoupodlažní příčná boční křídla, jejichž vysoké valbové střechy dnes zakrývají většinu průčelí krajních rizalitů. Na ně navazují malé solitérní příčné

<sup>340</sup> Antoine le Pautre, *Desseins de plusieurs palais*, Paris 1652

<sup>341</sup> Rešerše byla zpracována v rámci Stavebně-historického průzkumu, který předcházal bohužel neúspěšnému pokusu o revitalizaci areálu; autory SHP, které se koncentrovalo zejména na rozlehlý hospodářský dvůr, byli Pavel Zahradník a Petr Macek; jeho výsledky byly shrnuty v Průvodní zprávě k ověřovací studii regenerace areálu zámku v Měšicích (Praha 1991, nestr.), odkud pocházejí i zde uvedené údaje.

<sup>342</sup> Nejstarší budovou v nové vesnici je hospoda, doložená v letech 1746-47; většina předávacích protokolů nových stavení pochází z roku 1759.

<sup>343</sup> Tuto velice pravěpodobnou hypotézu vyslovil Petr Macek.

<sup>344</sup> Dle Zápisné knihy „Anton Hofnecker“ mimo jiné postavil „Nicht münder auch das schöne Schloß auf den gräf Nostitzischen Herrschaft Mnieschitz“ – viz Ebelová 1998, s.26 (v číslování rukopisu také s. 26)

<sup>345</sup> Petr Macek navrhl zvážit možnost příspěvní K. I. Dientzenhofera, jehož „dvorní“ tesař Josef Löffler je na stavbě ve 40. letech doložen.

pavilony, které spolu s dalšími obdobnými pavilony za příčnou osou areálu kompozici rozevírají a spojují tak zámek s dlouhými a opět odsazenými hospodářskými křídly, jejichž pavilony tvoří dílčí příčné pohledové osy. Na hlavní ose je jako protějšek zámku umístěno přízemní kasino, které se rozevřeným půdorysem dále otvírá směrem k navazující bažantnici.

Pozoruhodná kompozice i architektura zámku je v dobovém kontextu výjimečná a přináší více otázek než odpovědí. Tvarosloví samotného zámku je výjimečnou ukázkou spojení „barokní“ struktury (střední a boční rizality, vysoký řád, dynamické suprafenestry, nebývale vysoká mansardová střecha) „rokokovým“ dekorem, který si v mnoha případech podmaňuje i architektonické tvarosloví (viz například kamenné konzoly pod balkónem, kde se deska římsy mění v plastickou hmotu „přetaženou“ přes celou profilaci).<sup>346</sup> Netradiční proporce stavby jsou dány jednak zmíněnou vysokou mansardovou střechou, pod kterou ve spojovacích křídlech navíc probíhá vysoké atikové polopatro traktované bohatě zřasenými dekorativními konzolami, díky čemuž se pomyslná „hlavní římsa“ spojovacích křídel nachází již v polovině výšky stavby. Přisazená boční křídla, která dnes zakrývají horní partie bočních rizalitů, byla patrně završena plochými terasami, přičemž není vyloučeno ani jejich pavilonové uspořádání.<sup>347</sup> Interiér zámecké budovy je neméně zajímavý a vývojově nejednoznačný. Střednímu rizalitu odpovídá v plné šíři budovy sloupový vestibul, do jehož jedné části zasahuje volné schodiště do prvního patra. Pomyslným protějškem schodiště na druhé straně křídla je kaple, která prostupuje první a druhé podlaží. Hlavní zámecká budova má v přízemí trojtraktový rozvrh se střední chodbou, která na zmíněný vestibul ne zcela přímo navazuje. Archaický charakter některých kleneb a portálů přízemí svádí k domněnce zapojení starší rozlehlé stavby, která mohla být – například – původním velkorysým hospodářským dvorem při starším zámku.<sup>348</sup> Pozoruhodné je rozvržení bočních křídel, které mají své vlastní střední trojlodní vestibuly, které vytvářejí příčnou osu zámecké budovy, přičemž je možné, že i ony

---

<sup>346</sup> Za upozornění na tvaroslovné zvláštnosti děkuji opět Petru Mackovi

<sup>347</sup> Na fasádách bočních křídel se v patře evidentně rýsují původní arkády, které byly v rámci pozdějších úprav zazděny. Je možné, že původně probíhala křídla jen v přízemí a že dvoupodlažní byla jen jejich pavilonová část. Všechny tyto otázky může zodpovědět jen podrobný SHP zámku.

<sup>348</sup> Tuto zajímavou tezi vyslovil při prohlídce zámku Mojmír Horyna.

byly původně volně otevřené. Účel i stáří místností s vysokou klášterní klenbou v čelech bočních křídel jsou nejasné.

Měšický zámek představuje složitý problém, jehož objasnění může přinést až podrobný stavebně-historický průzkum. Prozatím lze říci, že zatímco svým urbanistickým rozvrhem zámku s paralelní vesnicí nemá v české a možná ani středoevropské architektuře obdoby, typ obdélné ústřední budovy doprovázené bočními křídly zde zdomácněl a stal se základem zmíněného nového typu šlechtické „rezidence.“ Vedle zmíněného francouzského předobrazu bychom našli nejbližší středoevropské paralely v tvorbě Balthasara Neumanna, kterého lze označit za jednoho z nejvlivnějších architektů rezidencí ve střední Evropě první poloviny 18. století. Analogické utváření má například zámek **Brühl**, jehož mansardová střecha i střední trojosý rizalit v mnohém odpovídají koncepci Měšic. Rozdílem jsou v tomto případě boční křídla, ze kterých se v Měšicích staly pouhé rizality, které jsou nicméně zdůrazněny vlastní pavilonovou mansardovou střechou.

Tvarosloví zámku v Měšicích je zvláštní a netypické jak pro české prostředí, tak pro tvorbu Antona Haffeneckera a nemá také vůbec nic společného se zmíněnou případnou francouzskou předlohou. Vedle „klasických“ dobových motivů, jako je půlkruhově vzepjatá římsa, zde nacházíme i zmíněné „rokokové“ detaily, které zde nejsou – jako u ostatních českých příkladů – jen prvkem přidaným na architektonickou strukturu, ale přímo její součástí. Pokud byl Haffenecker jeho autorem, pak prokázal neuvěřitelnou slohovou variabilitu a schopnost spojit českou domácí tradici s do značné míry netradičním dekorem. Netradičnost řešení i novost celé koncepce svádí k domněnce o alespoň částečném převzetí jiného plánu nebo účasti nám neznámého architekta. Jak ale bylo řečeno výše, obdobné zásadní závěry nelze učinit bez podrobného průzkumu stavby samé.

Kompozičním principem obdélného zámku s mansardovou střechou, členěného rizality završenými pavilony, k němuž jsou „mechanicky“ připojena boční nízká křídla, předsazená před architektonické členění rizalitů, je Měšicím až překvapivě blízký Hartigovský zámek v **Horních Beřkovicích**.<sup>349</sup> Jeho přestavbu lze datovat do období **před rokem 1773**, kdy byla svěcena nová zámecká kaple. Vzhledem k absenci

---

<sup>349</sup> Vlček 2000, s.249-250

SHP toho o stavební historii zámku víme velmi málo. Jediné v literatuře tradované informace pocházejí z topografie J. G. Sommera<sup>350</sup> z poloviny 19. století, dle něhož vznikla budova tzv. nového zámku jako novostavba v letech 1738–56. Ve druhé etapě, datované přibližně svěcením kaple, byla hlavní budova upravena minimálně změnou fasád všech průčelí a k obdélnému zámku byla přistavěna obdélná nízká boční křídla, jejichž příčná střední osa (známá už z Měšic) zde byla navíc dynamizována diagonálním půdorysným ustoupením, jež bylo ještě zdůrazněno vložением jednoosých věžových rizalitů vzniklých koutů.

Tvarosloví fasád beřkovického zámku se od Měšic odlišuje a lze říci, že v obecné rovině vychází více z tehdejší české, resp. pražské architektury, jak ukazuje například prolamovaná balustráda, segmentové štíty a jejich kasulová okna nebo obecně jednoduché členění lisénovými rámy, které je jen na rizalitech zdůrazněno předsazenými sloupy.<sup>351</sup> Z hlediska širšího architektonického kontextu je zde zajímavý motiv zdůraznění středního rizalitu trojúhelným štítem vynášeným sloupy a završeným vlastní pavilonovou mansardovou střechou, který je původem francouzský,<sup>352</sup> a který se v rámci střední Evropy výrazně uplatnil například v tvorbě Johanna Dientzenhofera (zámek Weißenstein v Pommersfelden, 1711–18) nebo Balthasara Neumanna (např. biskupská rezidence ve Würzburgu, zač. 1719). Zajímavý je rovněž mohutný bosovaný arkádový portikus, který původně vynášel balkón a lze vnímat jako předstupeň masivního portiku pražského Liechtensteinského paláce čp. 258-III, vzniklého až po roce 1791.

Trojkrídle uspořádání zámku s ústředním hlavním křídlem a připojenými nižšími křídly vytvářejícími čestný dvůr byl zjevně výchozí ideou i přestavby rozsáhlého renesančně-barokního **zámku v Lysé nad Labem**,<sup>353</sup> kterou kolem roku **1765** nebo **1775**<sup>354</sup> pro Jana Františka Sweerts-Sporcka provedl patrně **Anton Haffenecker**.<sup>355</sup>

<sup>350</sup> J. G. Sommer, *Das Königreich Böhmen* 13, Rakonitzer Kreis, Prag 1845, s.140-141

<sup>351</sup> Suprafenestry oken pocházejí dle Vlčka až z počátku 19. století; vzhledem k slohové a zejména tvaroslovné pluralitě poslední čtvrti 18. století a absenci podrobného průzkumu zámku jsou takovoto závěry předčasné a poněkud zavádějící.

<sup>352</sup> Viz např. Paříž, Hôtel Tamboeuneau, Louis Le Vau, zač. 1624.

<sup>353</sup> Zatím nejpodrobnější analýzu zámku a jeho stavební historie provedl Mojmír Horyna – viz. R. Penniger – M. Horyna, *Lysá nad Labem – Stavebně-historický průzkum*, SÚRPMO, Praha 1977, nestr.

<sup>354</sup> Rok 1665 je obecně zmiňován v literatuře, rok 1775 uvádí M. Horyna v SHP (viz Horyna – Peinniger 1977)

<sup>355</sup> Toto připsání patrně vychází jednak z toho, že Haffeneckera jako šporkovského stavitele uvádí Zápisná kniha jednak v případě paláce na Novém Městě (dnešní čp. 1036-II), jednak v případě kostela v Lysé (?).

Základní trojkřídlá hmota zámku byla zformována už dříve během složitěho stavebního vývoje.<sup>356</sup> Předmětem stavebních úprav ve třetí čtvrtině 18. století tak byla jednak proměna fasád hlavního křídla a jednak náhrada staticky narušeného křídla západního. Hlavní křídlo zámku bylo patrně až v této době sjednoceno mansardovou střechou a jeho průčelí bylo pointováno středním rizalitem členěným vysokým pilastrovým řádem a završeným jednak prolamovanou atikou, jednak středním trojúhelným štítem zdůrazněným nástavcem se sochařskou výzdobou. Západní čelo hlavního křídla bylo rovněž rozčleněno vysokým řádem vynášejícím prolamovanou atiku, které je tentokrát předsazena půlkruhově vypjatá římsa. Celkově je bohužel nutno konstatovat, že architektonické tvarosloví hlavní zámecké budovy se v detailu zdá být zjednodušeno a jeho původní kompozice mohla být ještě mnohem rafinovanější, což naznačují například šikmé „zabořené“ pilastry lemující vysoký řád bočního průčelí.

Nové západní křídlo má tvarosloví obdobné, jen trochu doplněné novobarokními úpravami na konci 19. století (viz zejména pásová bosáž přízemí). Pozoruhodná je jeho vnitřní kompozice, která nás opět odkazuje na popsaný rezidenční typ. Příčná osa nízkého křídla je tentokrát akcentována síňovým trojramenným schodištěm, které bylo vzhledem ke složité situaci historických konstrukcí v hlavní budově zjevně zamýšleno jako hlavní schodiště zámku. Stejně jako na průčelí, i zde nalézáme sochařskou výzdobu (z dílny F. I. Platzera) a složitě prolamované „vídeňské“ zábradlí. Strop schodišťové haly je završen freskou s iluzivní architekturou a průhledem do volného nebe, která schodišti dodává vzhled typicky barokního Gesamtkunstwerku.

Všechny tři zmíněné středočeské zámky spojuje obdobná hmotová koncepce, která byla zejména ve třetím případě uplatněna i přes složitý historický vývoj zámku. Dvě stavby mají společné i jméno autora, kterým dle všeho byl Anton Haffenecker. Bez nároku na pravděpodobnost si tak dovolme nadnést hypotézu, že to byl právě tento architekt, který schéma v Měšicích dle svého nebo dodaného návrhu poprvé realizoval a posléze uplatnil i na dalších stavbách, jako je Lysá a – zcela hypoteticky a nepodloženě – možná i Horní Beřkovice. Konkrétní autorství je však v tomto případě dle mého soudu méně důležité než skutečnost, že „měšický“ typ rezidence přinesl

---

<sup>356</sup> podrobnosti viz. Horyna – Peinniger 1977

typologický obrat v české zámecké architektuře a že se pokusil dohromady spojit středoevropský koncept solitérní rezidence s typicky domácím „graduujícím“ čestným dvorem sestaveným z hospodářských budov. Troufám si říci, že i v tomto případě je viditelná typicky domácí vůle po architektonické syntéze, která svou invencí zdaleka přesahuje případnou prostou recepci vnějších uměleckých vlivů.

Z dalších rezidencí tohoto období je třeba zmínit **Chroustovice**,<sup>357</sup> které patřily rodu Kinských. Jejich velkorysý urbanistický rozvrh by mohl být z hlediska propracovanosti koncepce srovnáván s Měšicemi. Dnešní podoba zámku je patrně do značné míry ovlivněna novobarokními úpravami, které však bohužel zatím není možno od původních prvků bez podrobného průzkumu rozlišit. Na základě současných znalostí tak lze prozatím konstatovat, že při přestavbě v letech **1779–80** bylo jednak zbořeno východní křídlo původní renesančně-barokní čtyřkřídle stavby,<sup>358</sup> čím vznikl zvláštní protáhlý čestný dvůr orientovaný do boční zahrady a jednak upraveno křídlo severní, které se se svým středním vyvýšeným pavilonem stalo hlavním průčelím zámku orientovaným do rozlehlého, půlkruhově zakončeného čestného nástupního dvora. Historické plány dokládají, že jak zahrada, tak samotný areál zámku byly protkány sítí kanálů a nádrží, které urbanisticky členily jednotlivé partie zahrady.<sup>359</sup>

Architektonický i urbanistický rozvrh zámku v Chroustovicích je v kontextu české zámecké architektury výjimečný. Podvojnost kompozice zámecké budovy, která na hlavní ose „pavilonově“ gradována, aby byla zároveň dalším čestným příčně otevřena do boční části zahrady, nemá v domácí architektuře obdoby. Je samozřejmé, že toto řešení vzniklo na základě specifického stavebního vývoje a že je tak svého druhu originálem nebo dokonce kuriozitou. Prokomponování zahrady a její složitý rozvrh, jež se neomezuje na pravoúhlou síť, ale naopak počítá s diagonálními „vodními“ osami, nám však ukazuje, že neznámý architekt chroustovického zámku si při propojování jednotlivých prvků počínal s kompoziční jistotou, která dokázala sjednotit složitý a nesourodý areál do působivého celku, jehož opravdové uměleckohistorické docenění může přinést až podrobný stavebně-historický průzkum.

<sup>357</sup> Vlček 2000, s.273-274; Hradý, zámky a tvrže...VI, 1989, s.167-169

<sup>358</sup> Pavel Vlček na základě rozboru tvarosloví v místě zaniklého východního křídla soudí, že toto bylo zbořeno až v etapě kolem roku 1790.

<sup>359</sup> Viz mapa II. Vojenského (Františkova) mapování z let 1836-52

Reprezentantem typu, který kompozicí anticipoval důstojnou strohost zámků počátku 19. století, je Černínský lovecká zámek **Jemčina**.<sup>360</sup> Jeho stavební historie je sice krátká, ale velice složitá a částečně nejasná. Zámeček byl založen v roce 1744 (Anselmo Lurago?), kdy patrně vzniklo dnešní střední křídlo, následně upravován v letech 1751–53 (Stephan Dieudonné?), 1757–59 a zejména v letech 1767–69, kdy byla přistavěna boční křídla a vznikla nová zámecká kaple. Další přestavby v letech 1775–76 (Karel Balling), 1779, 1801 a 1804 patrně nejen v rozšiřování a vnitřních úpravách zámku, ale i v úpravě jeho fasád.<sup>361</sup> Roku 1875 byly snad odstraněny vázy na průčelích nádvoří.<sup>362</sup>

Z výše řečeného vyplývá, že bez podrobného průzkumu lze těžko analyzovat jak jednotlivé fáze, tak velmi zvláštní tvarosloví fasád zámku. Z hlediska kompozice celku je nicméně zjevný kontrast mezi klidnou horizontální kompozicí exteriéru, členěném pravděpodobně již v 60. letech rizality s tympanony, a dynamickou koncepcí zámecké kaple, která je založena na půdorysném proniku tří kružnic, z nichž střední je nejširší, s apsidami připojenými na příčné ose. Pro vztah exteriéru a interiéru je příznačné, že kaple je do pravidelného zámeckého půdorysu vložena jako samostatná „schránka“, která je sice uvnitř půdorysu nezávislým prostorovým útvarem, avšak jejíž okna musejí respektovat dvoupodlažní rozvrh zámeckých fasád. Ostentativní oddělení půdorysů zámku a kaple je pozoruhodným příkladem dobového architektonického myšlení, ve kterém si zjevně měl každý stavební typ uchovat svůj charakter a zároveň nezávislost. Dynamické pojetí sakrálního prostoru se zde zdá být jeho záměrným „znakem“, kterým se tento odděluje od profánní architektury celku.<sup>363</sup>

Vedle výše naznačených možných typologických skupin vznikla pochopitelně řada zámků, které do nich nezapadaly, a které ilustrují pluralitu zámecké architektury 60.-70. let 18. století. Mezi takovéto stavby můžeme zařadit zámek v **Nových Hradech u Chrudimi**, do jehož finální podoby patrně zasáhl jako diletující architekt sám majitel Jan Antonín Harbuval-Chamaré. Podle nového nálezu Věry Naňkové však

<sup>360</sup> Hrad, zámky a tvrze... V, Praha 1986, s. 89-90; Vlček 2000, s.281.

<sup>361</sup> Dochovaný plán rozšíření zámku z doby kolem roku 1800 (sign. Josef Schaffer) ukazuje tvarosloví částečně v podobě, v jaké se dochovalo dodnes. Je proto otázkou, zda jeho dnešní stav není výsledkem částečné realizace tohoto plánu. – viz SOA Jindřichův Hradec, Černínský archiv, plán sign. 5303

<sup>362</sup> Stavební historie je načrtnuta dle výše zmíněné literatury. Její správnost může potvrdit jen případný SHP.

<sup>363</sup> Pozoruhodnému fenoménu záměrné dynamiky sakrální architektury se budeme věnovat v příští kapitole.

stavba vlastního zámku neproběhla v 70. letech, jak předpokládala dosavadní literatura, ale již v letech 50. letech, neboť roku **1753** pražská konsistoř řeší žádost o povolení sloužit mše v nové zámecké kapli sv. Aloise.<sup>364</sup> Ostění vstupního zámeckého portálu zároveň nese datum **1777**, což bezpochyby znamená, že definitivní podobu získal zámek až v této době. Lze zde tak předpokládat dvě stavební etapy, z nichž v první vznikla vlastní hmota zámku a ve druhé snad jeho nové fasády a zejména čestný dvůr s bohatě zdobenou vstupní branou (stavěn v letech 1778–83).<sup>365</sup> Zatímco autora první etapy neznáme, s druhou lze bezpečně spojit již zmíněného diletuujícího hraběte Harbuval-Chamaré a jeho architektonického rádce Josefa Jägra.<sup>366</sup>

Půdorysná skladba zámku je zajímavým spojením „francouzského“ rozvolněného řazení místností, umožněného příčným vedením nosných stěn, a tradičně domácí hmotové gradace směrem ke střednímu rizalitu, za nímž se v patře nachází hlavní sál. Překvapivým motivem je dvojice hlavních schodišť, která v samostatných rizalitech lemují na zahradním průčelí hlavní sál. Tvarosloví zámeckých fasád je velmi dekorativní a z hlediska proporcí i skladby některých prvků výrazně „nearchitektonické“, což odpovídá předpokládanému autorství majitele zámku. Zřasený obrys stavby, jemné štukové tvarosloví naznačující dynamiku jednotlivých prvků i zvláště subtilní architektonické tvarosloví dodávají zámku delikátní charakter, který vedl většinu dosavadních autorů k jeho charakteristice jako typicky rokokové stavby. Jakkoli s tímto termínem nelze z hlediska utváření architektury souhlasit, je zjevné že pojem rokoka se zde snaží vystihnout zvláštní charakter daný klíčovým příspěvkem nadšeného diletanta, který, nezatížen architektonickými pravidly, stavbě skutečně vtiskl dojem hravé lehkosti analogický dobové malbě či plastice.

Obdobným „rokokovým“ dojmem na první pohled působí i zámek **Stekník**,<sup>367</sup> vzniklý snad přestavbou starší stavby patrně v letech **1760–67**. Stavebníkem zámku byl nobilitovaný žatecký měšťan Jiří Kulhánek z Klaudensteinu. Netradiční kompozice budovy na půdorysu písmene „L“ může být důsledkem navázání na starší stavbu vzniklou snad po roce 1681, kdy Kulhánkové panství koupili. Z hlediska dobových

<sup>364</sup> SÚA, APA I., recepta 9. 5. 1753, kt. 1332; publikováno in: Mendelová –Ebel – Vlček 1998, s.13

<sup>365</sup> Hradý, zámky a tvrže.. VI., Praha 1989. s.328

<sup>366</sup> Mendelová –Ebel –Vlček 1998, s.13

<sup>367</sup> Hradý, zámky a tvrže..., Praha 1984, s. 437-438; V. Ryšavý, Několik poznámek k barokní architektuře západních Čech, in: Minulostí Západočeského kraje XXV, Plzeň 1989, s. 129-134.



zpráv je stavba doložena jednak roku 1760, kdy majitel žádá konsistoř o povolení vystavět na zámku kapli Panny Marie a Jana Nepomuckého, a jednak o sedm let později překvapivě opět se stejnou žádostí o zřízení kaple, avšak tentokrát se zasvěcením Navštívení Panny Marie, přičemž v obou případech byl architektem Johann Paul Loschy. Zdali je výsledná asymetrická kompozice výsledkem změny projektu a přístavby nové kaple na místo původně plánovaného křídla, je zatím nezodpovězenou otázkou. Faktem je, že dnešní kompozice má svou působivost jak při nástupu do zámku, kde dominuje fasáda závěru kaple, tak zejména při kompozici zahradního průčelí s oválným sálem, působivě umístěného na vrcholu terasovité zahrady. Jestliže konvexně vypjaté průčelí sálu je ozvěnou vrcholně barokních prostorových kompozic, obecně rozšířených zejména díky tvorbě Givanni Battisty Alliprandiho a následně i Jakuba Augustona, tak horizontální kompaktní hmota zahradního průčelí završená mansardovou střechou a rozčleněná malebnými štíty do trojdílné struktury má naopak blízko k výše charakterizované dobové architektuře. Celkový dojem ze stavby je nicméně dán rozvolněným štukovým tvaroslovím, které dekorativně přetváří štíty, pilastry, suprafenestry i další části stavby. Při pohledu z dolní partie zahrady se zámek jeví jako mimořádně dominantní stavba, která díky viditelnému nároží dvou obdobných na sebe kolmých působí dojmem čtyřkřídlé rezidence.

Jestliže Nové Hrady byly příkladem individualizace stavby dle přání architektury milovného stavebníka, Stekník lze označit za typický příklad „regionalizace“ architektury, která sice vychází z obecně platných dobových principů (dominantní oválný sál, kompaktnost hmoty a její členění), avšak jejíž dojem je cele utvářen svébytným dekorativním názorem, který proměňuje členění i obrys stavby. Zda lze takovýto projev charakterizovat jako přenos „rokokových“ dekorativních principů do architektury nebo ne, zůstává otázkou. Osobně se domnívám, že výraz, vzniklý derivací nebo určitou regionální mutací běžných architektonických motivů, lze jen těžko označovat za svébytnou architekturu, která se má dokonce blížit jakémusi „rokokovému“ ideálu (o jehož problematičnosti jsme se ostatně zmínili výše). Zároveň je však zřejmé, že pojem „rokokové hravosti“ možná nejpřesvědčivěji vystihuje zvláštní výraz těchto svébytných staveb. Avšak vzhledem k tomu, že základem

„přeměněných“ prvků je v obou případech ryze barokní architektonická struktura, lze dle mého soudu oprávněně zůstat u pojmu baroka, které bylo – lze-li to takto vystihnout – ve výzdobě „rokokově“ akcentováno. Subtilnost pojmů i dobová podmíněnost pohledů na takto „hraniční“ stavby je nicméně zjevná a nemá proto asi smysl vynášet nějaké definitivní pojmoslovné soudy.

### **Louis Grenier a francouzské vlivy v 70. letech 18. století**

V 70. letech 18. století přichází druhé „francouzské intermezzo“ v české architektuře. Jeho protagonistou je architekt **Louis Grenier**, s jehož jménem lze přes jeho doložený desetiletý pobyt v Čechách bohužel spojit jen jednu realizovanou stavbu a jeden dochovaný nákres, uložený dnes v archivu Ústavu dějin umění AV ČR.

**Zahradní zámek v Liberci**<sup>368</sup> vznikl v letech **1772-76** jako soliterně koncipovaná přístavba starého zámku. Grenierův projekt zde prováděl dvorní Clam-Gallasovský architekt Jan Josef Kunz. Členění fasád zámku se změnilo přestavbou v polovině 19. století, jeho půdorysná výjimečnost v rámci areálu je nicméně patrná dodnes. Již Pavel Vlček konstatoval, že v případě libereckého zahradního zámku se jedná o příklad francouzského Maison de plaisance.<sup>369</sup> Jeho půdorys se středním předsazeným salonem, bočními rizality vytvářejícími náznak čestného dvora i zvláštní skladbou místností vytvářejí na první pohled dojem, jakoby byl zámek přímo odvozen z nějaké konkrétní francouzské předlohy. Přesto se zatím zdá, že tomu tak není: půdorys nenalzáme v atlasech J.-F. Blondela,<sup>370</sup> Ch.-E. Briseux<sup>371</sup> ani J. Marietta,<sup>372</sup> které byly nejspolehlivější dobovou evropskou zásobárnou obdobných staveb. Nejbližše je mu zřejmě jeden z půdorysů, který ve svém traktátu publikoval Charles-Étienne Briseux v roce 1743.<sup>373</sup>

Je možné, že konkrétní předloha bude v budoucnu nalezena. Je zde ovšem také možnost, že ji ve francouzských vzornících ani nalézt nelze. Bližší analýza půdorysu libereckého zámku totiž ukazuje jeden základní kompoziční rozdíl mezi utvářením

<sup>368</sup> Vlček 2000, s. 342-343; **SHP Macek!!!!!! – dohledat!!!!**

<sup>369</sup> Vlček 2000, s. 116

<sup>370</sup> Blondel 1737

<sup>371</sup> Briseux 1743

<sup>372</sup> Mariette 1727

<sup>373</sup> Briseux 1743, s.134, obr. 109

jeho půdorysu a principem skládání půdorysů ve zmíněných pracích Blondela a Briseuxe. Typický francouzský „Maison de plaisance“ je stejně jako corp-de-logis běžného francouzského paláce utvářen na základě duality vnější symetricky komponované fasády a vnitřního nepravidelného půdorysu, který odpovídá potřebám „distribution“, tedy praktického rozvrhu místností. Liberecký nový zámek se tomuto principu blíží koncepcí exteriéru i zdánlivým vytvářením půdorysně složité skladby místností. Ty jsou však při bližším pohledu překvapivě komponovány nikoli dle nezbytného „distribution“, ale na principu adice zrcadlových symetrických trojdílných sestav, které tvarem kopírují ústřední salon s připojenými bočními místnostmi. Lze tak říci, že francouzsky působící půdorys zde vznikl typicky italským principem skladby jednotlivých těles, která jsou od sebe navíc vzájemně odvozena. Lze zcela bezpečně říci, že takovéto uvažování je francouzské profánní architektuře naprosto cizí. Pokud jej zde původem francouzský architekt použil, je možné, že se snažil přizpůsobit „rafinovanostem“ místní architektury tak, aby byla jeho stavba majiteli srozumitelná.

Kompromis mezi francouzským a domácím „barokním“ architektonickým názorem nacházíme i na fasádách zámku, jejichž původní podoba se dochovala na střeleckém terči z roku 1833.<sup>374</sup> Celková hmotová trojdílná skladba zámku s trojicí rizalitů završených pavilony členícími jednotnou mansardovou střechu je v principu ryze francouzská, stejně jako nárožní bosáž nebo členění bočních rizalitů vpadlými poli v přízemí a dvojicemi konzol v patře. Obdélná okna s dynamickými suprafenestrami i mechanické slepé arkády přízemí jsou naopak původu ryze domácího, přičemž jejich robustnost výrazně určuje celkový stavby. I zde se tak architekt snažil přizpůsobit domácímu vkusu, přičemž si k tomuto účelu vybral jeden z nejtypičtějších „vrcholně“ barokních a naprosto nefrancouzských prvků, jakým středoevropsky dynamické suprafenestry bezpochyby jsou. Štukové interiéry zámku, známé z dobových fotografií, prováděl roku 1775 dle návrhu Greniera Josef Bossi. V jejich rokokovém utváření architekt vycházel z módy, která ve Francii převládala ve 30. – 40. letech 18. století.

Zatím nepublikovanou **kresbu tužkou** z archivu ÚDU AV ČR signovanou „**Louis Grenier Architecte 1774**,“ lze na základě zaznamenané míry „Pieds de Boheme“

---

<sup>374</sup> Josef Elsner, Návštěva cara Mikuláše I. v Liberci v roce 1833, střelecký terč, Severočeské museum Liberec.

rovněž bezpečně spojit s českým prostředím. Na velmi kvalitní kresbě je zachycen průřez chodbou vedoucí k oválnému salonu, završenému kupolí a shora osvětlenému lucernou. Stěny chodby jsou členěny jónským pilastrovým řádem, mezi kterým je v rytmu A – B – A umístěna buď půlkruhová arkáda (v širším poli) či výklenek s reliéfním vpadlým polem nad průběžnou římsou v úrovni paty záklenku arkád. Tvarosloví veškeré výzdoby je vychází z typicky francouzského „goût grec,“ který je zde – pro české prostředí naprosto neobvykle – zasazen do strohého neoklasicistního architektonického rámce. Východiskem kompozice zjevně Neufforgův traktát,<sup>375</sup> ze kterého byla tentokrát převzata i architektonické členění interiéru.

Vedle antikizujících vlysů a všudypřítomných festonů zde nalzááme hermy i řecké vázy, které se v české architektuře objevují až o dvě nebo tři desetiletí později. Strop chodby i klenba lucerny salonu jsou završeny iluzivním kazetováním, které sice největšího rozkvětu dosáhlo v období vrcholného baroka, avšak které rovněž jej nalzááme mezi Neufforgeovými předlohami. „Barokní“ sousoší v předsáli chodby naznačuje, že i v tomto případě můžeme hovořit o jakési syntéze mezi antikizujícími a barokními motivy. Tato syntéza je však na rozdíl od té předchozí provedena ve zcela francouzském duchu a dobře odráží situaci pařížské architektury 60. a 70. let.. Není důsledkem přizpůsobování francouzského názoru domácí situaci, ale naopak překvapivě očitým svědkem zrodu novoklasicismu ve Francii třetí čtvrtiny 18. století. Původ i účel této pozoruhodné kresby zůstává bohužel neznámý. Byla-li realizována, je více než pravděpodobné, že interiér dávno zanikl: není totiž možné, že by v posledních desetiletích unikl pozornosti historiků umění.

### **Zámecké stavby let 1780–1790**

Šedesátá a sedmdesátá léta přinesla pozoruhodnou pluralitu tendencí a stavebních typů. Mnohé stavby, započaté v tomto období, se během následujícího desetiletí dokončovaly a je tak těžké stanovit nějakou přesnou hranici proměny dobového vkusu, která byla poměrně dobře patrná například v architektuře pražských paláců. Přesto lze říci, že osmdesátá léta přinesla určitou změnu, a to jak kvantitativní (stavělo se patrně výrazně méně než v předchozích dekadách), tak kvalitativní, neboť se v české

---

<sup>375</sup> Neufforge 1756-74

architektuře náhle objevují přímé vnější vlivy, které v předchozích letech téměř absentovaly.

Za typicky domácí lze ještě označit novostavbu zámku **Kozel**,<sup>376</sup> který v letech **1784–89** postavil pro Jana Vojtěcha Černína z Chudenic pražský stavitel **Václav Haberditz**. Nízký přízemní pravidelný čtyřkřídový zámek je pozoruhodný svou klidnou vyváženou kompozicí i nezvyklým poměrem mezi stěnou a mansardovou střechou, díky kterému má hlavní křídlo nad řekou téměř francouzský charakter. Budovy příslušenství zámku, jako je divadlo, kaple či hospodářský dvůr, byly patrně ve druhé fázi výstavby (kterou v polovině 90. let realizoval Ignác Palliardi) připojeny jako samostatné pavilony kolem obytné budovy, což netradičním řešením připomíná příchofský zámeček Bon Repos. K celkové atmosféře zámku výrazně přispívají pozoruhodné interiéry, které pod vlivem populárního „goût grec“ vymaloval Antonín Tuvora.

Dekoratивní motivy „Řeckého vkusu,“ nebo řečeno se zažitým názvoslovím „Louis XVI.,“ se na exteriérech zámecké budovy objevily patrně jen jednou, což zajímavě kontrastuje s jeho běžným užíváním v architektuře pražských paláců. Tímto ojedinělým příkladem je zámek ve **Zvíkovci**,<sup>377</sup> vzniklý na místě rozbořené tvrze po roce 1753 a přestavěný do dnešního stavu za Prokopa Hartmana z Klarštejna roku **1794**. Autor této přestavby není znám. Analýzou průčelí, které je završeno mansardovou střechou s třemi předsazenými štíty (po stranách segmentové a ve středu trojúhelný), a kde jsou antikizující prvky vsazeny do vrcholně barokního kompozičního rámce, lze však jeho autora poměrně bezpečně zařadit do okruhu pražských architektů, kde je tomuto výtvarnému názoru blízká zejména tvorba Ignáce Palliardiho.

Nové architektonické koncepce zámecké architektury 80. let 18. století se nicméně neobjevují v Praze, která jako umělecké centrum zůstala až na výjimky věrná umělecké tradici předchozích desetiletí, ale zejména na severu Čech, kde si bohatá šlechta s kulturním střeoevropským rozhledem zve pro realizaci svých plánů architektury ze sousedních zemí. Vedle výše zmíněné činnosti Louise Greniera v Liberci

---

<sup>376</sup> Hradý, zámky a tvrze... IV, Praha 1985, s.159-160; V. Mixová – V. J. Sedlák, Kozel, Praha 1954

<sup>377</sup> Hradý, zámky a tvrze... IV, Praha 1985, s. 410

patří mezi nejvýznamnější intervence výstavba **zámeckého divadla v Teplicích**,<sup>378</sup> jehož plány vypracoval drážďanský dvorní stavební inspektor **Johann August Giesel** a jehož stavbu v letech 1787–89 realizoval místní stavitel Johann Kutzera. Sloupový portikus divadla je v Čechách velmi časným příkladem novoklasicismu, jenž byl u Giesela dán jednak pařížským školením, jednak charakterem architektury v Drážďanech, které byly zejména díky působení Ch. T. Wienlinga v 80. letech pod silným vlivem francouzského novoklasicismu. Nerealizovaný projekt přestavby thunovského zámku v **Klášteci nad Ohří**,<sup>379</sup> který po roce 1784 vypracoval **Augustin Gruber**,<sup>380</sup> je rovněž přímo inspirován francouzskou architekturou, avšak nikoli soudobou, nýbrž o více než století starší. Jeho tvarosloví zjevně vychází z architektury druhé třetiny 17. století, jejíž předlohy lze nalézt ve všech třech zmíněných velkých atlasech francouzské architektury (Marot, Mariette, Blondel). Projekt fasády nového křídla zámku v **Tachově**<sup>381</sup> z roku 1793 je naopak ozvěnou té polohy francouzské architektury, kterou představoval nejprve Robert de Cotte a po něm i dvorní architekt Ludvíka XV. Ange-Jacques Gabriel. Všechny tři projekty byly do Čech zjevně zaslány z Drážďan, které se v této době stávaly i díky svému úzkému propojení s Francií ohniskem středoevropského novoklasicismu. Stylová různost projektů dokládá jak pluralitu tehdejší drážďanské scény, tak pravděpodobnou skutečnost, že dobově vyhledávaná „francouzskost“ architektury zde pro české objednavatele převažovala nad otázkou její „stylové“ aktuálnosti. Ještě důležitější však je, že české vazby na drážďanské prostředí budou v následujících letech ještě zesilovat a stanou se jedním z důležitých zprostředkovatelů evropského novoklasicismu v Čechách.

Samostatnou kapitolou, která rozsahem překračuje možnosti této práce, jsou zámecké zahrady. Již na výše zmíněném příkladu parku ve Wörlitz u Dessau byla ukázána důležitost vytváření romantických záměrně „stylově“ komponovaných zahradních staveb, jejichž symbolický význam byl jedním z nejprůzračnějších vyjádření osvíceneckých idejí i v českém prostředí sklonku 18. století. Mezi první

---

<sup>378</sup> M. Lejsková-Matyášová, *Teplice v době klasicismu*, Teplice 1983

<sup>379</sup> D. Hejdová, *Kláštec nad Ohří*, Praha 1961.

<sup>380</sup> Vlček 2000, s. 302-303

<sup>381</sup> Vlček 2000, s. 470-72

příklady patří zámecké areály v **Krásném Dvoře** (projekt 1783, realizace 1779–c1797), **Veltrusích** (1785–c1824) a **Nových Hradech** (zámecký park 1796–1803, park Krásné údolí 1756, 1788–1817), jejichž vývoj i dobový význam nastínila Taťána Petrasová.<sup>382</sup> Vzhledem k tomu, že vývoj zahrad a jejich architektury je mimo rámec našeho typologického přehledu, odkazují na v tomto případě na její práci a v ní uvedenou navazující literaturu.

---

<sup>382</sup> Petrasová 2001, s.43-47

### 3. Kostely a kláštery

#### Úvod

Sakrální stavby byly výsostným tématem české architektury první poloviny 18. století a podat zde jejich byt' jen stručný typologický vývoj by znamenalo věnovat jim celou práci. Radikálně barokní kompozice Kryštofa Dientzenhofera a rafinované stavby Jana Blažeje Santiniho-Aichla rozšířily rejstřík domácí sakrální architektury natolik, že jejich ozvěny lze nalézt v různých podobách u mnoha architektů a ne všech architektonických „úrovních“. Pro konstituci svébytné české sakrální architektury sehrála klíčovou roli tvorba Kiliána Ignáce Dientzenhofera, jehož slohotvorná syntéza ustálila její kompoziční i tvaroslovný rejstřík na několik příštích desetiletí,<sup>383</sup> přičemž typické „dientzenhoferovské tvarosloví“ se v české architektuře objevuje v různých podobách až do sklonku 18. století.

Situace ve druhé polovině 18. století je výrazně odlišná. Jestliže v profánní architektuře paláců i kostelů jsme mohli sledovat paralelní rozvoj různých typů a variací, které svou bohatostí téměř zastínily produkci první půle století, v sakrální architektuře dochází k významné redukci a typologickému zjednodušení. Dominujícím typem se stává jednoduší kostel s průčelní věží, klenutý většinou plackami a konstrukčně vycházející z tradičního principu Wandpfeilerhalle. Vedle něj se však také objevuje řada staveb, vycházejících v kompozici různým způsobem z dynamické tradice domácího baroka.

Obecně platí, že je velmi složité dělit sakrální architekturu této doby dle časové periodizace. Daleko větší roli než v profánních stavbách zde totiž hraje roli typologická setrvačnost, regionální tradice a překvapivě i osobnost autora, jehož stylová „pečeť“ se často projevuje i na stavbách regionálního či místního významu. Je tomu tak zejména z toho důvodu, že na stavbách kostelů se v daleko větší míře uplatňují místní stavitelé, kteří navazují buď na tvorbu architekta, u nějž byli vyučeni, nebo na charakter kostelů které byly v daném regionu postaveny. Vzhledem k četnosti dynamických barokních kompozic a motivů lze oprávněně uvažovat o tom, že

---

<sup>383</sup> Mojmir Horyna – Jaroslav Kučera, Dientzenhoferové, Praha 1998, s.111-149; Mojmir Horyna, Slohový profil Dientzenhoferova kostela sv. Míkláše na Starém Městě, in: Umění XXXVII, 1989, s. 520 ad.



„dynamika“ byla určitým znakem sakrální stavby jako takové a že dynamický barok „přežíval“ u kostelů obdobně jako „gotika“ kostelů a kaplí v kontextu jinak ryze renesančních staveb 16. století. „Klasicistní“ transformaci barokních motivů, kterou jsme sledovali na profánních stavbách, tak lze u kostelů zaznamenat až na samém sklonku století a jen u několika vybraných staveb.

## **Kostely**

### **Anselmo Lurago a jeho prostorotvorné iluze**

Pro formování a rozšíření typu jednolodního kostela s průčelní věží byl klíčovou postavou **Anselmo Lurago (1701–1765)**.<sup>384</sup> Poprvé se tento typ objevuje u kostela v **Osově (1737–38)**,<sup>385</sup> který Lurago dokončil po smrti Bartolomea Scottiho. K dynamicky komponovanému osovskému průčelí, kde je střední mírně předsazená hranolová věž doprovázena zaoblenými bočními osami, se u kostelů v **Jezvé (1746–51)**, **Veliši (1747–52)** a **Vysoké (1752–53)**<sup>386</sup> přidává jednolodní Wandpfeilerhalle, jejíž mohutné pilíře jsou artikulovány pilastrovým řádem až překvapivě klasické profilace. Spojení hmotové či prostorové dynamiky s klasickým tvaroslovím je v tomto případě zjevnou ozvěnou díla Kiliána Ignáce Dientzenhofera, jehož stavby Lurago po jeho smrti dokončoval, a který měl na formování Luragovy architektury nesporný vliv.

Při utváření dominantního průčelí hrají u Luraga často roli jeho „prostorotvorné iluze“, kterých si poprvé všiml Ivo Kořán,<sup>387</sup> a které se nejvýrazněji uplatňují na perspektivně konstruovaném schodišti ve Veliši.<sup>388</sup> Ve většině případů se tyto iluzivní kompozice u Luraga objevují jako doplněk stavby, která sama o sobě zůstává stále stejná. Poslední kostel, který lze s Luragovým jménem spojit, kostel Panny Marie Sedmibolestné v **Rabštejně nad Střelou (projekt před 1765, realizace 1766–67)**,<sup>389</sup> však představuje důležitou výjimku. Perspektivní konstrukce zde pravidelným

---

<sup>384</sup> Biegel 2004; zde i další literatura k tématu.

<sup>385</sup> Biegel 2004, s.121-123;

<sup>386</sup> Biegel 2004, s.133-135; Věra Míxová (Naňková), Kostely v Rabštejně a Osově a skupina kostelních staveb Anselma Luraga, in: Umění V, 1957

<sup>387</sup> Ivo Kořán, Prostorotvorné iluze Anselma Luraga, in: Umění XIX, 1973, s. 54-65

<sup>388</sup> Podrobná historie kostela ve Veliši viz.: Pavel Zahradník – Richard Biegel – Kateřina Čirglová – Jiří Bláha, Veliš, kostel sv. Václava, Stavebně-historický průzkum, Praha 2000

<sup>389</sup> Biegel 2004, s. 136-137

zmenšováním kleneb lodi i baldachýnovým pojetím závěru prostoupila stavbu jako takovou, čímž byl tradiční „pilířový“ typ kostela iluzivně a téměř divadelně transformován.

Důležitým Luragovým příspěvkem k sakrální architektuře poloviny 18. století je centrální **zámecká kaple v Hoříně**,<sup>390</sup> vestavěná roku **1742** do jednoho z bočních pavilonů čestného dvora.<sup>391</sup> Při její kompozici Lurago invenčně využil situace, ve které byl pro kapli předurčen čtvercový pavilon s okosenými rohy. Na rozdíl od prvního projektu Václava Spannbruckera, který pro vyrovnání vnitřního a vnějšího půdorysu kapli obložil různými pomocnými prostory, se Lurago rozhodl učinit vnější plášť součástí kompozice a novou kruhovou kapli do něj jen jako velký prosvětlený baldachýn vložit. Dynamické napětí mezi vnějším a vnitřním pláštěm je změkčeno pravidelným obkročným rytmem arkád kaple, sjednocením prostoru velkou klenbou s iluzivní freskou a zejména světlem, které vnitřní kapli ze všech stran obklopuje a dodává jejím stěnám téměř nehmotný charakter.

Princip dvouplášťové kompozice sakrálního prostoru má své kořeny zejména v díle Balthasara Neumanna, jehož kostely ve Frankách mohou být chápány jako východiska či paralely tohoto v Čechách netradičního řešení. Z hlediska vývoje stavby je mimořádně zajímavý dřevěný model, který zjevně ukazuje první fázi projektu kaple.<sup>392</sup> Nalézáme zde jak dvojici prostorových „plášťů“, tak princip baldachýnu završeného velkou kupolovitou klenbou. Zásadní rozdíl mezi modelem a provedenou stavbou je však v tvarosloví a jeho vlivu na celkovou kompozici stavby. Na modelu jsou dvojice pilastrů zakončeny klasickými jónskými hlavicemi, které vynášejí kompletní kladí a tambur, na který nad úrovní arkád dosedá centrální klenba. V realizované verzi došlo jak k transformaci hlavic, které jsou nad dvěma pilastry zcela neklasicky spojeny do jedné jediné, tak zejména tamburu, který je nahrazen sokly dosedajícími na hlavice, a klenby, jejíž dolní hrana ve vlnovkách iluzivně kopíruje vrcholky arkád a hrany zmíněných soklů. Architektonický účín této změny je zásadní. Namísto jasně

---

<sup>390</sup> Biegel 2004, s. 127-130

<sup>391</sup> Stavební historie zámku v Hoříně viz. Pavel Zahradník – Mojmr Horyna, Stavebně-historický průzkum zámku v Hoříně, SÚRPMO, Praha 1985

<sup>392</sup> Tento unikátní model, který popsal a alespoň v jedné fotografii publikoval Vilém Lorenc, je dnes bohužel nezvěstný. V padesátých letech byl uložen ve Stavoprojektu pod č.2031 - viz Vilém Lorenc, Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10, 1950, s. 73

formulované architektonické „racionální“ kompozice, v níž má přes rafinovanou prostorovou strukturu každý prvek své tradiční místo, zde byl vytvořen jednotný iluzivní prostor, kde je tvarosloví podřízeno výtvarném sjednocení pilířů a klenby s další sochařskou a malířskou výzdobou. Při srovnání s architekturou Luragova učitele Kiliána Ignáce Dientzenhofera zde lze konstatovat zjevné zmírnění pádnosti architektonického tvarosloví, které je zcela podřízeno celkovému výtvarnému účinku. Spojením propracované prostorové struktury, promyšleně transformovaným tvaroslovím i celkovým rafinovaným barevným laděním představuje tento výtvarný Gesamtkunstwerk výkon zcela ojedinělý jak v rámci Luragovy další tvorby, tak v kontextu české architektury druhé poloviny 18. století. Syntézou domácích architektonických principů a jejich „pozdně barokní“ transformací zde česká barokní sakrální architektura dosáhla jednoho z vrcholů, kterého v obdobné rafinovanosti a kvalitě už napříště dosaženo nebude.

### **Andrea Altomonte**

Jestliže Anselma Luraga je možno označit za dědice domácích barokních tradic, který se prostřednictvím své skupiny jednolodních kostelů s průčelní věží stal klíčovým architektem i pro inspiraci velké části sakrálních staveb druhé půle 18. století, pak jeho současník, vídeňský architekt Andrea Altomonte (1699–1780),<sup>393</sup> vystupuje v kontextu české architektury jako solitér, který nemá přímé předchůdce ani nástupce. A přesto je jeho vystoupení ve 40. letech 18. století klíčové. Jeho dvě doložené sakrální realizace totiž spojují domácí prostředí s aktuální středoevropskou architekturou způsobem, který nenalezneme u žádného jiného architekta druhé poloviny 18. století v Čechách.<sup>394</sup>

Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Postoloprtech vyprojektoval Altomonte pro Schwarzenbergy v letech 1746–48. Stavba byla dokončena v roce 1751 a výzdoba pokračovala až do roku 1768.<sup>395</sup> Již Rostislav Švácha<sup>396</sup> konstatoval evidentní vztah

<sup>393</sup> Poznání života a díla Andry Altomonteho zásadním způsobem rozšířila práce Veroniky Steinerové (Benešové), jejíž archivní rešerše patří k nejpreciznějším svého druhu v současném českém dějepise umění. – viz Veronika Steinerová (Benešová), Andrea Altomonte – Architekt vídeňského pozdního baroka a jeho činnost na českých panstvích Schwarzenbergů, diplomová práce na ÚDU FF UK, Praha 2002

<sup>394</sup> Situace na Moravě je v tomto směru samozřejmě odlišná – viz stručný přehled. výše.

<sup>395</sup> Mimořádně podrobně zmapovanou historii stavby viz. Steinerová (Benešová) 2002, s.21-41

<sup>396</sup> Rostislav Švácha, Architektura baroka v Čechách, rukopis pro nakladatelství Paseka

mezi kostelem v Postoloprtech a kostelem sv. Jana Křtitele v dolnorakouském Groß-Siegharts, který v letech 1720–27 postavil vídeňský architekt Donato Felice d'Allio.<sup>397</sup> Podobnost mezi oběma stavbami je nejen v základním rozvrhu průčelí se střední věží, ale také v netradičním půdorysu stavby: za rozšířeným průčelím jsou totiž oba kostely koncipovány jako podélné centrály, jejichž střední část oktogonálně vystupuje, aby vytvořil v interiéru prostor pro příčnou loď se zaoblenými kouty. Postoloprtský plán nicméně není jen otrockým přepsáním půdorysu rakouské stavby. Zdvojením příčné lodi vytvořil Altomonte na místo jednoduchého křížení skutečnou bicentrálu, která dává interiéru výrazné „vrcholně barokní“ napětí.

Převzetí modelu d'Alliova kostela ukazuje jak dobovou oblibu jednolodních kostelů s průčelní věží, tak přirozenou kontinuitu mezi architekturou první druhé třetiny 18. století. Tendence vycházet při kompozici sakrálních staveb z „vrcholně barokních“ vzorů je zcela zjevná i při vzniku tzv. „Kirchennormpläne“, které vídeňský Hofbauamt vypracoval v roce 1771 a z nichž je jedna varianta v průčelí zjevnou citací právě kostela v Groß-Siegharts.<sup>398</sup>

Druhou význačnou Altomonteho sakrální stavbou na území Čech je lobkowiczská **kaple Neposkvrněného početí Panny Marie v Jezeří**, jejíž plány vznikly v roce 1753.<sup>399</sup> Z kaple do dnešní doby zůstaly jen obvodové stěny a není ani jasné, zda byla vůbec dokončena. V plánové podobě se dochovaly tři varianty, které se liší jen v detailech výzdoby. Základem kaple je kruhová centrální loď zaklenutá kupolí a a završená lucernou, ke které je z jedné strany připojen vstupní sloupový portikus a z druhé sakristie. Koncepce mohutné kruhové stavby zaklenuté půlkruhovou kupolí a doplněné antikizujícím portikem završeným trojúhelným štítem nás nenechává na pochybách, že přímým předobrazem této neobvyklé stavby byl římský Pantheon. Varianty tvarosloví odrážejí svým výrazem různé polohy dobového vkusu, které oscilují mezi „barokním“ (viz např. profilace oken i pilastrů kupole či sousoší na fasádě), „francouzským“ (viz portikus, jehož stěna je členěna nikami s vázami, dle

<sup>397</sup> Wilhelm Georg Rizzi, Donato Felice d'Allio: Der Architekt der Pfarrkirche in Gross-Siegharts, Jb. Stift. Klosterneuburg, XI, 1979, s. 87–98

<sup>398</sup> Plány této varianty viz Bösel 1996, s. 48

<sup>399</sup> Plány kaple i s uvedením Altomonteho autorství publikovala Věra Naňková – viz: Věra Naňková, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, in: Umění XVII, 1969, s.620-27; Přepis některých archivních dokumentů viz Steinerová (Benešová) 2002, s. 51

jejichž oblouků jsou deformována obdélná pole nad nimi) a náznakově „antickým“ tvaroslovím (sloupy, kladí i štít portiku a festony v interiéru i exteriéru stavby). Tato přehlídka způsobů, kterými může být antická stavba transformována, je vynikajícím příkladem dobové plurality i zjevné neproblematické paralelity stylových modů, které se snažíme uchopit našimi pojmy „baroko“ či „klasicismus,“ a které většinou označujeme za protichůdné nebo časově následné.

Pro zasazení kaple do středoevropského kontextu je ovšem klíčová jiná věc. Záměrná a poměrně přesná citace římského Pantheonu je v polovině 18. století vzácná nejen v Čechách, ale také v dalších oblastech Střední Evropy. Jedinou a klíčovou výjimkou je Prusko. V roce 1748 vzniká na objednávku Friedricha Velikého projekt kostela sv. Hedviky, který se má stát součástí nového Fora Fridericana v Berlíně a jehož autoři – Jean-Laurent Legeay a Georg Wenceslaus von Knobelsdorff – si za svůj vzor vzali právě římský Pantheon.<sup>400</sup> Klíčové je, že ještě v roce 1748 byl projekt kostela vydán ve formě rytiny, která zachytila jeho plánovaný exteriér i interiér. Zjevná podobnost mezi touto rytinou a celkovou koncepcí berlínské stavby s Altomonteho kaplí Neposkvrněného početí Panny Marie v Jezeří jsou dle mého soudu přesvědčivým důkazem pozoruhodné skutečnosti, že římská inspirace byla v tomto případě do Čech zprostředkována z Berlína a to pouhých pět let po vzniku předlohy. Je-li toto přímé spojení českého a pruského prostředí výjimečné nebo má-li paralely i v dalších, dosud nepoznaných stavbách či projektech, je velikou a důležitou otázkou, jejíž rozřešení může přinést jen podrobný historický průzkum jednotlivých umělecky aktivních severočeských šlechtických rodů. Výše zmíněné příklady zámeckých staveb ukazují, že možná lze na tomto poli očekávat ještě další překvapivá zjištění.

### **Typologie sakrálních staveb 50. –80. let**

Mimořádné množství pozoruhodných „regionálních“ staveb z tohoto období a zároveň jejich velmi malá zpracovanost znamená, že přehled zde nemá charakter uceleného reprezentativního souboru, o jaký jsem se pokusil v případě paláců a zámků.

---

<sup>400</sup> Kostel, který byl nakonec dokončen v mírně pozměněné formě až v 70. letech 18. století, zmiňujeme výše v oddílu věnovaném pruské architektuře.

Jeho úlohou může být jen upozornit na nejvýraznější stavby a tvůrce, kteří do oblasti sakrální architektury zasáhli, a to při vědomí, že mnohé zajímavé stavby mé pozornosti zatím jistě unikly.<sup>401</sup>

Hned prvním problémem při pokusu o charakteristiku sakrální architektury druhé poloviny 18. století je skutečnost, že na rozdíl od palácové a zámecké architektury zde kolem roku 1750 neexistuje výraznější umělecký předěl, a že z hlediska typů, tvarosloví i množství realizací mají kostelní stavby plynulou kontinuitu s architekturou druhé třetiny 18. století, reprezentovanou osobností Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Zejména na jeho architektuře jsou také založeny jednotlivé architektonické typy, které můžeme mezi sakrálními stavbami druhé poloviny 18. století vysledovat.

První ucelenější skupinu tvoří velkorysé kostely s monumentálním dvouvěžovým průčelím, které jsou v mnohém inspirovány architekturou první poloviny století. Zajímavou skupinu tvoří stavby, které lze označit jako přímé ozvěny různých konkrétních českých „vrcholně barokních“ kostelů. Vedle nich existují i různé „pozdně barokní“ variace, které většinou souvisejí s regionalizací architektury a jsou v naprosté většině díly místních tvůrců. Nejdůležitějším typem je pak již zmíněné jednodolí s průčelní věží, které je doménou zejména vesnických staveb, a na kterém, jediném lze také v poslední třetině 18. století sledovat určitý posun od „baroka“ ke „klasicismu.“ Toto směřování se projevuje také u různých záměrně jednoduchých staveb, které – ač artikulovány barokním tvaroslovím – mají zjevně implikovat strohý „klasicizující“ charakter. V rámci takto naznačených skupin pochopitelně nalzáme stavby, které z nich z různých důvodů vybočují. Toto dělení je tak ještě více než v jiných případech třeba brát jako orientační a pomocné. Vzhledem k množství sakrálních staveb v Čechách druhé půle 18. století zde zmíníme jen několik příkladů, které mohou dále mít nespočet různých místních variací, jež bez podrobnějšího průzkumu nějaký jednotnější pohled víceméně znemožňují

### **Kostely s dvouvěžovým průčelím**

---

<sup>401</sup> Za výběr staveb v této kapitole jsem zavázán Petru Mackovi, jehož bohaté znalosti regionálních architektů se mi zde podařilo zobrazit jen zčásti.

Monumentální **dvouvěžové kostelní průčelí** patřilo k základním typologickým motivům, které domácí architektura 17. a 18. století plynule převzala ze staveb románských a gotických. Při kompozici vrcholně barokních staveb se průčelní věže stávají součástí prostorového utváření kostela a jako takové jsou různě půdorysně natáčeny, hmotově gradovány nebo dokonce „odděleny“ od vlastního těla stavby. Stavby vzniklé v polovině 18. století se vracejí k tradiční klidné kompozici nárožních věží, které jsou „dynamizovány“ jen bohatým dekorem. Za jeden z prvních a velmi časných příkladů této koncepce je asi možno označit **kostel Nejsvětější Trojice v Novém Sedle u Žatce (1735–37)**, který do svého výběru raných „rokokových“ staveb zahrnul již Oldřich Jakub Blažíček.<sup>402</sup> Bohatá dekorace jeho interiéru je také jedním z prvních příkladů „teatrálně-iluzivních“ barevných prostorů, které se po polovině století stanou alternativou k jednoduchým, ryze architektonicky řešeným interiérum, jaké ve svých jednolodních kostelech vytvářel například Anselmo Lurago.

Spojení dvouvěžového, bohatě zdobeného průčelí s iluzivně malovaným celobarevným interiérem, charakterizuje také velmi zajímavý kostel **Všech Svatých v Libočanech (snad Johann Paul Loschy, 1749–69)**.<sup>403</sup> Ze známějších staveb z poloviny 18. století patří k typu dvouvěžových průčelí například **klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie v Dolním Ročově (Kilián Ignác Dientzenhofer, 1746–53)**,<sup>404</sup> jehož pádné, ryze architektonické řešení je ve svém vrcholně barokním principu výrazným protikladem Blažíčkovy „rokokové“ dekorativnosti obou výše zmíněných staveb. Zde se také mohl částečně inspirovat liberecký stavitel **Johann Joseph Kunze** při kompozici **kostela sv. Kříže v Liberci (1753–61)**,<sup>405</sup> jehož klidná architektura mísí prvky vrcholného a raného baroka. Určitá dynamizace tohoto kompozičního typu je patrná na průčelí kostela v **Ostružně (1772–80)**, kde je linie průčelí zvlněna jemnou konvexně-konkávní křivkou a kde se k mohutnému dvojvěží připojuje i výrazný obdélný transept. Ryze barokní kompozice i tvarosloví stavby je vzhledem k pozdní době vzniku typickým příkladem zmíněné setrvačnosti dynamických motivů v sakrální

---

<sup>402</sup> Blažíček 1948, s. 20.

<sup>403</sup> UPČ 1978, s.250-252

<sup>404</sup> Vilímková 1986, s. 157

<sup>405</sup> Karl F. Kühn, Tophographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale im Bezirke Reichenberg, Brünn-Prag-Leipzig-Wien, 1934, s.207-211

architektuře a z hlediska profánní architektury je zde jediným „progresivním“ prvkem feston nad hlavním portálem.

### **Ozvěny vrcholně barokních staveb**

Stavby, které kopírují nebo variují konkrétní „vrcholně barokní“ architektonické předlohy nalezneme téměř ve všech českých regionech.<sup>406</sup> V severních Čechách byl jejich autorem zejména **Johann Christoph Kosch z Kadaně (1698–1778)**,<sup>407</sup> který se s dientzenhoferovskou architekturou dostal do styku při dokončování **kostela sv. Petra a Pavla v Březně u Chomutova (zač. 1738, dokončen 1753–66)**. Jeho kostely v **Klásterci nad Ohří (hřbitovní kostel Panny Marie Utěšitelky, 1743–60)** a **Kadani (klášterní kostel sv. Alžběty a sv. Rodiny, 1753–55, farní kostel Povýšení sv. Kříže, přestavba po požáru 1746–55)** tak mají svůj základ mj. v Dientzenhoferových pražských kostelech sv. Jana na Skalce, sv. Alžběty a sv. Tomáše.<sup>408</sup> Východočeské „pozdní vrcholné baroko“ je spojeno zejména se jménem **Františka Kernerera (1710–86)**,<sup>409</sup> který dokončoval Dientzenhoferův kostel v Červeném Kostelci,<sup>410</sup> a jehož **kostel sv. Jakuba Většího v Metličanech (1768–75)** je ozvěnou Kiliánovy stavby v Počaplech. Současný Kernerův **kostel sv. Antonína v Novém Hradci Králové (1769–72)**<sup>411</sup> kombinuje konkávně probrané průčelí s klidným obdélným jednolodím, které se koncepcí blíží luragovským kostelům s průčelní věží.

Dientzenhoferův kostel v Počaplech je předlohou i **kostela sv. Archanděla Michaela ve Smržovce u Jablonce nad Nisou (1766–81)**, který je spojován se jménem pražského architekta Antona Schmidta. Z díla mladšího Dientzenhofera vychází i oválná loď **kostela sv. Václava v Černochově u Peruce z let 1772–79**.

<sup>406</sup> Zatím nejucelenější přehled sakrální architektury v jednotlivých regionech podal Emanuel Poche – viz Poche 1989, s.682-688; zde jsou k nalezení i podrobnější odkazy na literaturu.

<sup>407</sup> EASZKČ 2004, s.323; Pavel Zahradník, Zednický rod Koschů a Jan Kryštof Kosch, neznámý stavitel z Klášterce nad Ohří, in: Průzkumy památek I/2000, s.100-105

<sup>408</sup> K dalším uměleckohistorickým souvislostem Koschovy architektury viz. Petr Macek, Barokní architektura a stavitelství v severních Čechách, in: Petr Hrubý – Michaela Hrubá (eds.), Barokní umění v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2003, s. 51.

<sup>409</sup> Ivo Kořán, Umění a umělci baroka v Hradci Králové, in: Umění XIX/1971, s. 136-189; Ivo Kořán, Umění a umělci klasicismu a empiru v Hradci Králové, in: Umění XXV/1977, s. 508-513

<sup>410</sup> O stavbě kostela viz Vilímková 1986, s. 157;

<sup>411</sup> Kořán 1977; Antonín Cechner, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Královéhradeckém, Praha 1904, s.100-103.



Velice zajímavou ozvěnou vrcholného baroka počátku 18. století je monumentální **kostel sv. Tomáše Canteburského v Nové Cerekvi z let 1750–60**, jehož mírně zvlněné průčelí je zjevně inspirováno hlavním průčelím malostranského kostela sv. Mikuláše Kryštofa Dientzenhofera. Tvarosloví stavby i její vnitřní uspořádání nicméně již nemá s předlohou nic společného a svědčí o míře zlidovění, které se dynamickému baroku v českém prostředí dostalo. Obdobnou regionální variací na vrcholně barokní téma je průčelí **kostela sv. Bartoloměje v Heřmanově Městci**, které v letech **1756–61** postavil místní stavitel **František Jedlička**,<sup>412</sup> jehož otec Josef Jedlička byl důležitou postavou barokní architektury v nepříliš vzdáleném Kolíně.

Stavbou, která svým utvářením regionální rámec naopak výrazně přesahuje, je kostel **Nanebevzetí Panny Marie v Novém Boru**, který v letech **1787 (86?)–88** postavil **Jan Václav Kosch**.<sup>413</sup> V jeho tvarosloví se sice stále ještě ozývají dientzenhoferovské prvky, avšak v koncepci jednoduché oválné stavby s mimořádně vysokou věží (která je dle zjištění Petra Macka možná aluzí na obdobnou věž staršího kostela) a připojeným půlkruhovým presbytářem je možno spatřit racionalitu, která vychází jak ze soudobé profánní architektury, tak například z již několikrát zmíněných kostelních normativních plánů, vypracovaných roku 1771 vídeňským stavebním úřadem. Interiér kostela je pozoruhodný spojením baldachýnové pilastrové barokní struktury s luisézním dekorem, jež je zde aplikován obdobně jako na soudobých pražských palácích. Takováto významová podvojnost je vlastní samotnému půdorysu kostela, v jehož oválném tvaru lze vidět jak silnou barokní tradici (viz například Hildebrandtův kostel sv. Petra ve Vídni), tak snahu o vytvoření sálového klasicizujícího prostoru, který může vzdáleně připomenout Altomonteho kapli v Jezeří.

### **Jednolodní kostely s průčelní věží**

Nejběžnějším sakrálním typem v Čechách druhé poloviny 18. století byl bezesporu jednolodní kostel s průčelní věží. Jeho důležitost v rámci celé monarchie ukazují

---

<sup>412</sup> EASZKČ 2004, s.278

<sup>413</sup> Historické prameny k osobnosti tohoto architekta shromáždil v diplomové práci Petr Mandažiev – viz: Petr Mandažiev, Jan Václav Kosch – Severočeský stavitel pozdního baroka, diplomová práce na FF UK, Praha 2007; o novoborském kostele podrobně tamtéž, s.30-40

i zmiňované Normativní plány kostelů z roku 1771, vypracované Dvorským stavebním úřadem jako potenciálně závazné předlohy sakrální architektury pro celou habsburskou říši.<sup>414</sup> I přes své maximální zjednodušení odrážejí plány velmi dobře tři základní stavební typy, které byly ve druhé polovině 18. století běžné v Rakousku a zčásti i v Čechách. Všechny tři plány mají průčelní věž, za kterou je připojena různě koncipovaná loď a presbytář. Ze tří vypracovaných typů je z hlediska jednolodního kostela „nejklasičtější“ **varianta III**,<sup>415</sup> ve které za „barokním“ průčelím typu Groß-Siegharts (viz výše) následuje dlouhá obdélná loď a obdélný presbytář se skosenými kouty. Tato varianta se přes záměrnou redukci jednotlivých prvků (zjednodušení půdorysu, plochý strop místo kleneb) velmi blíží typicky „luragovskému“ jednolodí, jehož souvislosti tak můžeme zjevně hledat i v rakouském prostředí. Protipólem tohoto jednolodí je ještě „baroknější“ typ podélně oválné centrály se středním transeptem a rovněž oválným presbytářem (**varianta I**),<sup>416</sup> který zjevně reaguje na dobovou oblíbenost dynamického řešení sakrálních staveb. Poslední, nejjednodušší a nejlevnější varianta (**varianta II**),<sup>417</sup> ukazuje strohou obdélnou stavbu, jejíž loď má svými proporcemi výrazně sálový charakter. Na rozdíl od obou předchozích předloh je její tvarosloví výrazně zjednodušeno na systém lisénových rámců bez jakýchkoli výzdobných detailů.

Spojení domácích kořenů typu jednolodí s průčelní věží s jeho oblibou i paralelním rozvojem v Rakousku a zejména s následnou kodifikací v normativních stavebních plánech patrně vysvětluje, proč se u nás právě tento typ stává „nositelem“ určitého typologického vývoje a proč zrovna u něj můžeme na konci století nalézt kromě dobově běžného tvaroslovného zjednodušování i spojení se skutečně „progresivním“ dekorem a následně i celým architektonickým systémem. V následném stručném přehledu si nebudeme všimati staveb, které luragovský typ opakuji nebo dále zjednodušují, ale spíše těch, které jednoduché jej nějakým způsobem obohatily nebo variovaly.

---

<sup>414</sup> Zeichenbüro des Hofbauamtes – Kirchnormpläne, Varianten I-III, 1771, Albertina Az.7853-7861 (96/1/1-9), publ. Bösel 1996, s.46-48

<sup>415</sup> Bösel 1996, s. 48

<sup>416</sup> Bösel 1996, s. 46

<sup>417</sup> Bösel 1996, s. 47

Velice zajímavou stavbou kombinující jednolodí se středním transeptem s půlkruhovými rameny je **kostel sv. Petra a Pavla v Bezně (1753–64)**, na jehož utváření se vedle architekta **Filipa Hegera** patrně podílel i majitel panství hrabě **František Josef Pachta z Rájova**.<sup>418</sup> Příkladem transformace starého kostela přístavbou průčelí se střední věží je **kostel Sv. Gotharda v Českém Brodě**, který v letech **1765–72** přestavěl **Jan Josef Wirch**. Klasické trojosé průčelí zde bylo dynamizováno konvexním vzduťím střední osy, které je zdůrazněno roztrženým kladím neseným volně stojícími vykosenými sloupy. Tato elegantní dramtizace připomene prostorové niky Wirchových pražských paláců a dokládá, že architekt dokázal jako jeden z mála v této době vtisknout svůj osobní „styl“ stavbě sakrální i profánní. Neméně zajímavou adaptaci starší stavby přístavbou průčelí je **kostel Narození Panny Marie v Jablonném v Podještědí**, který v letech **1781–85** upravil opět **Filip Heger**. Průčelí je zde v půdorysu koncipováno jako plynulá zvlněná plocha členěná pilastry, které jemně akcentují oblá nároží. Věž nad střední osou je naproti tomu postavena na půdorysu čtverce s konkávně prohnutými stěnami, který svými ostrými hranami překvapivě kontrastuje s plynulou elegantní křivkou fasády průčelí.

Z hlediska tvarosloví je zajímavé, že ryze barokní řešení kostela v Jablonném vzniklo o deset let později než další Hegerův **kostel sv. Anny v Božím Daru (1771)**, jehož jednoduché řešení duchem připomíná zmíněný jednoduchý normativní kostel, jehož plány vznikly ve stejném roce. Je samozřejmé, že rozhodujícím limitem obdobných staveb byly vždy finanční prostředky. Neskryvaná jednoduchost stavby i lapidární spojení lodě s průčelní věží možná ukazují na určitou proměnu dobového vkusu, který čím dál víc charakterizuje jednoduchost exteriéru, kontrastující se stále ještě poměrně bohatě vybavovanými interiéry. Proces zjednodušení a „zklasičnění“ barokního jednolodí s průčelní věží lze velmi dobře sledovat na skupině kostelů, kterou realizoval v 70. a 80. letech 18. století na panství kladrubských benediktýnů pražský architekt Anton Haffenecker, a na kterou poprvé upozornil Mojmir Horyna.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> Vojtěch Láska připouští možnost autorství hraběte Pachty z Rájova při první fázi stavby po roce 1751. Filip Heger je doložen až při přestavbě věže a patrně i celkové úpravě kostela v letech 1763-64. – viz Láska 1974, s.274-276

<sup>419</sup> Mojmir Horyna, Kostel sv. Kříže na Novém Městě v Praze a dozvuky baroka v sakrální architektuře klasicismu, in: Jan Royt – Michaela Ottová – Aleš Mudra (eds.), *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium*, Sborník k počtě Jiřího Kuthna, Praha 2005, s.373-375

První stavbou této skupiny je **kostel sv. Jakuba Většího v Kladrubech (1773-79)**, který sestává z obdélné lodě se střední akcentovanou osou, k níž je na jednom konci připojen presbytář a na druhém překvapivě mohutná hranolová věž. Strohé členění stavby je ozvláštněno jen barokním tvaroslovím supraport a suprafenster, které ovšem nemohou nijak ovlivnit celkový strohý a masivní výraz celé stavby.<sup>420</sup> **Kostel sv. Jana Křtitele v Městě Touškově (1777–78, věž 1780)** rozvíjí stejné kompoziční schéma, avšak ve srovnání s předchozí stavbou je výrazně zdobnější a „baroknější.“ Boční průčelí lodi je zde „dientzenhoferovsky“ akcentováno předsazeným rizalitem, který odráží vnitřní uspořádání longitudinály barokně zcentralizované vložení transeptu. Úplně jiný svět však představuje průčelí kostela **Nejsvětější Trojice ve Skapcích z let 1783–88**. Haffenecker zde lodi utvářené tradičně na principu Wandpfeilerhalle připojil průčelí, které svým přísným dórským tvaroslovím i proporčně vyváženými vztahy zcela vybočuje z výše popsané domácí barokní tradice. Zjevný slohový rozdíl mezi utvářením bočních fasád a artikulací průčelí skutečně patrně svědčí o změně projektu během stavby. Nově zvolený „moderní“ výraz je založen na spojení téměř palladiánského strohého výrazu pilastrů a obdélných polí s obdobně transformovanými barokními motivy suprafenster či kladí věže prolomeného kruhovým polem nad oknem. Lze rozhodně souhlasit s Mojmírem Horynou, že klasicistně utvářené tvarosloví má s největší pravděpodobností původ v Haffeneckerově činnosti na stavbě Terezínské pevnosti, kde byla obdobná palladiánsko-manýristická architektura východiskem kompozice hlavních reprezentačních budov.<sup>421</sup>

Ryze klasicizující výraz průčelí kostela ve Skapcích je nicméně v české sakrální architektuře 80. let osamocenou výjimkou, založenou na spojení všestranného architekta a osvětleného stavitele. Za typický příklad jednoho z posledních kostelů typu jednolodí z průčelí věží tak lze označit spíše **kostel sv. Martina v Líbeznicích (Matěj Kinzl 1788–95)**, který kombinuje pravoúhlou půdorysnou skladbu s ryze barokní architektonickou strukturou, do níž jsou vedle dynamických suprafenster zapojeny i náznaky „luisézního“ dekoru. Nástup josefínského státního klasicismu přinesl razantní proměnu sakrální architektury, která měla být napříště záměrně jednoduchá a

<sup>420</sup> Disproporce rozměrů věže ku zbytku stavby i srovnání s kostelem ve Městě Touškově svádí k domněnce, že kostel nebyl alespoň v této partii dokončen dle původního projektu.

<sup>421</sup> Horyna 2005, s. 374; podrobnějšímu rozboru architektury v Terezíně a Josefově se věnujeme v příští kapitole.

strohá. Příklad kostela v Líbeznicích dobře ukazuje sílu domácí barokní tradice, která určovala architektonickou strukturu i v období stále čtenějšího „klasicizujícího“ dekoru.

### **Kláštery**

Nová klášterní architektura ve druhé polovině 18. století jako samostatný typologický fenomén téměř mizí. Stavební činnost se týká dokončování velkolepých rezidencí započatých v první polovině století a případný další rozvoj klášterů rázně zastavily josefínské reformy. Dva příklady, o nichž bude řeč níže, tak představují jen čestnou výjimku z tohoto pravidla.

Ojedinělým příkladem rozlehlé klášterní novostavby je **jezuitská kolej v Litoměřicích**, zbudovaná na místě bývalého křížovnického kostela po roce 1770. Zjevnou ambicí řádu bylo v tomto případě vstoupit svou novostavbou do panoramatu města a vytvořit hmotovou i ideovou protiváhu biskupské rezidence při kostele Zvěstování Panny Marie. Kompozice koleje jako obdélné hmoty se středním rizalitem zjevně reaguje na stejné uspořádání barokní biskupské rezidence, která je stejně jako kolej pojata jako kompoziční protiváha sousedního kostela. Umístění i podoba jezuitské koleje tak zcela vychází z místní situace a spíše než o klášterní novostavbě zde můžeme hovořit o pomyslné barokní rezidenci, která měla umělecky i politicky podtrhnout důležitost řádu.<sup>422</sup>

Z povahy úkolu nevelkou avšak pro dějiny architektury druhé poloviny 18. století mimořádně důležitou stavební zakázkou byla **přestavba bývalé klášterní sýpky premonstrátského strahovského kláštera v Praze (čp. 132-IV) na klášterní knihovnu**, kterou v letech **1783–85** realizoval **Ignác Jan Nepomuk Palliardi**.<sup>423</sup> Nový sál byl určen jako místo pro knihy a vybavení z čerstvě zrušeného kláštera v Louce u Znojma, kde byla knihovna dokončena teprve v roce 1778. Prostor strahovské sýpky byl dle možností adaptován na mobiliář dovezený z Louky a klenba byla opět vymalována Franzem Antonem Maulpertschem.<sup>424</sup> Do prostoru strahovského

<sup>422</sup> Za upozornění na tuto stavbu i její klíčovou roli kompoziční protiváhy biskupské rezidence děkuji Petru Mackovi.

<sup>423</sup> UPP 2000, s.348-360

<sup>424</sup> Pavel Preiss, Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: DČVU II/2, Praha 1989, s. 786

nádvoří vstoupila knihovna novým průčelím, kterému dominuje vysoký římsko-dórský pilastrový řád vynášející kladí a velký štít ve tvaru stlačeného segmentu. Kombinace prvků „vrcholně barokních“ (vysoký řád, dynamicky prolamované suprafenestry), „raně barokních“ (pásová kordonová římsa pod pilastry, bosovaná okna přízemí) a „luisézních“ (festony nad portálem a okny, terče v kladí a jeho celkově strohý charakter) vedly badatele většinou k charakteristice stavby jako určité kompilaci prvků, která „vzbuzuje v letmém pohledu dojem baroka,“ ačkoli zároveň „převaha architektonických detailů (...) již patří klasicismu,“<sup>425</sup> takže stavba jako celek odráží zejména „stálý problém stylové nerozhodnosti českého klasicismu, daný malou možností vypracovat si při nečetných zakázkách vlastní rukopis.“<sup>426</sup>

Zvláštní „barokně-klasicistní“ výraz knihovny zjevným důsledkem Pallairdiho snahy nalézt pro průčelí monumentální výraz, který by zároveň poskytl rámec novému módnímu „řeckému“ dekoru. Vzhledem k absenci typologických předloh pro dobově zcela nový architektonický typ „klášterní veřejné knihovny“ musel Palliardi hledat inspiraci jinde. Z hlediska našeho hledání kořenů a souvislostí pražské architektury druhé půle 18. století je mimořádně zajímavé, že zjevnou přímou předlohou pro kompozici průčelí Strahovské knihovny byl neprovedený návrh středního rizalitu průčelí kláštera v Klosterneuburku, který v roce 1730 vypracoval Donato Felice d'Allio. O tom, že byl předlohou právě tento plán, svědčí nejen téměř doslovný přepis vrcholně barokní struktury průčelí (vysoký řád, vstupní dynamicky rozevřený edikulový portál propojený s oknem nad sebou, segmentový štít se středním kruhovým motivem), ale i skutečnost, že z Palliardiho přepisu zmizelo dynamické konvexní vypětí celého rizalitu, jež nebylo z nárysu průčelí patrné.

Důležitá je samozřejmě otázka, jakým způsobem se mohl tento více než šest desetiletí starý vídeňský plán stát předlohou pro pražskou stavbu, která neměla s Vídní nic společného. Domnívám se, že klíčem je v tomto případě výše zmíněná činnost císařského Hofbauamtu a jeho záměrně vytvářený „styl“ založený na předlohách z první třetiny 18. století. Plány různých vídeňských „dvorních“ staveb, mezi které Klosterneuburg od počátku patřil, byly zjevně ještě ve druhé polovině hojně užívány a

---

<sup>425</sup> Líbal 1980, s. 40

<sup>426</sup> Petrasová 2001, s. 35

kopírovány, jak ukazuje rovněž zmíněná Grimmova sbírka. Grimmův plán nerealizovaného Klosterneuberského průčelí, který si architekt pořídil za pobytu v d'Alliově dílně ve 30. letech 18. století,<sup>427</sup> je důkazem, že tyto vídeňské předlohy byly aktuální pro moravské a tedy velmi pravděpodobně i pro české prostředí. Zda se za volbou vídeňské předlohy v případě Strahova neskrývala i případná snaha premonstrátů přiblížit se „dvorským“ stylem vkusu obávaného panovníka, je dnes těžko říci. Osobně se domnívám, že zde při volbě předlohy hrálo největší roli spíše užití monumentálního pilastrového řádu, který zdůraznil důstojnost nové instituce. Ať je to jakkoli, můžeme říci, že průčelí Strahovské knihovny je vedle Pacassiho přestavby Pražského Hradu jedním z mála příkladů přímého spojení vídeňské a pražské architektury, a zároveň přesvědčivým důkazem, že vedle znovuoživených praemerovských planimetrických struktur hrály „vrcholně barokní“ vzory svou klíčovou roli kompozici fasád až do samého závěru 18. století.

---

<sup>427</sup> Kroupa 1982, s.15-16

#### 4. Veřejné stavby a nové státní zakázky

Městský palác, zámek i kostel jsou architektonické kategorie, které vznikly a byly precizovány v průběhu mnoha staletí. Typ „veřejné“ nebo „státní“ zakázky je ve středoevropském prostředí naopak do značné míry novum, které na sklonku 18. století přinesla silící role státu, jež záměrnou centralizací postupně vstupoval do oblastí, které byly v předchozích staletích doménou šlechty, církve nebo měšťanstva. Josefínský státní model směřující prvky osvícenství a absolutismu přirozeně vytvářel nutnost nových stavebních úloh, jako byly úřady, nemocnice či školy, které měla dle představ panovníka projektovat centrální zemská stavební kancelář. Ke skutečné účinnosti „stavební centralizace“ V Čechách došlo až na počátku 18. století.<sup>428</sup> První „veřejné“ stavby tak většinou realizovali místní architekti dle vlastních plánů. Namísto centralizovaného jednotného přístupu tak v Čechách a zejména v Praze poslední čtvrtiny 18. století můžeme sledovat pozoruhodnou mozaiku různých pokusů o vypořádání se s novým a typologicky neznámým fenoménem. Vzhledem k časovému vymezení této práce, se náš text bude zabývat právě tímto obdobím „hledání“, které bylo na přelomu 18. a 19. století rychle vystřídáno více či méně jednotnou produkcí stavebních úřadů.

Pokud bychom měli vyjmenovat hlavní státní stavební zakázky konce 18. století, zjistili bychom, že se z převážné většiny jedná o přestavby starších budov, které původně sloužily různým, avšak především náboženským účelům. Množství zrušených klášterů a kostelů přirozeně vybízelo k jejich adaptacím na nové státní instituce, které se tak v první fázi mohly projevit jen dílčími úpravami a případným zjednodušením vzhledu stavby, která zároveň vycházela vstříc osobnímu vkusu panovníka. Mimo státních zakázek je ovšem také třeba zmínit i stavby, které byly financovány z jiných zdrojů a které reflektovaly jiné, neméně závažné společenské proměny. Druhá polovina 18. století tak například přinesla nový stavební rozvoj městských radnic. Úplně novým stavebním typem na pomezí veřejné a privátní budovy pak bylo Nostické divadlo, které bylo na dlouhou dobu poslední stavbou tohoto druhu v Praze.

---

<sup>428</sup> Petrasová 2001, s. 33



## Radnice

Stavební rozvoj městských radnic po polovině 18. století dobově odpovídá oslabování role samosprávy ve prospěch centralizované státní správy, jejíž jmenování zástupci se v městských radách čím dál víc prosazují na úkor volených měšťanů.<sup>429</sup> Zjevný rozpor mezi oslabením samosprávy a stavbou výstavných budov, které městská práva symbolizují, lze vysvětlit jen podrobnějším průzkumem dobové situace v tom kterém městě. Prozatím tak lze jen těžko rozhodnout, zda nákladné přestavby některých velmi významných radnic realizované od 60. let 18. století především pražskými architekty lze označit za důkaz znovuoživení měšťanského ducha, který se tak vzpírá sílící státní centralizaci, nebo v nich mámě naopak spatřovat jakési vyjádření nové „státní“ identity radničních budov.

Z hlediska typologie jsou níže popsané radniční budovy plynulým pokračováním radničních budov první poloviny 18. století, charakterizovaných většinou spojením „měšťanské“ domovní fasády s dominující střední věží. Novým a do jisté míry společným znakem některých budov ze 60. let 18. století je určitá monumentalizace fasády, která získává palácový charakter. Tendenci k monumentalizaci a zdůraznění střední části průčelí můžeme nejlépe sledovat u **radnice v Čáslavi**, stavěná podle projektu **Jan Josefa Wircha od roku 1765**.<sup>430</sup> Mohutná plastická konvexně vypjatá sloupová nika navazující na vysoký řád průčelí je typickou ukázkou Wirchovy „plastické“ architektury, kterou shodně nalézáme na i na průčelí paláců či kostelů (viz výše). Přestavba **radnice v Mělníku**, která následovala po požáru v roce **1765**, byla dokončena až v roce **1793**.<sup>431</sup> **Filip Heger** se při její adaptaci přidržel „barokního“ členění nízké budovy se střední věží a bočními volutovými štíty, které v principu mohou pocházet z předchozí přestavby na sklonku 17. století. Pozdní dobu vzniku

<sup>429</sup> Karel Kibic, *Historické radnice*, Praha 1988, s.76

<sup>430</sup> Peripetie stavby, přerušené v letech 1766-69 a dokončené až v roce 1793, jsou podrobně popsány jednak v hesle „Jan Josef Wirch“ v Encyklopedii architektů, stavitelů... – viz. EASZKČ, s.715, jednak ve stavebně-historickém průzkumu města Čáslavi – viz Dobroslav Líbal, *Čáslav, historické jádro*, průvodní zpráva k analytickému stavebně historickému průzkumu, Praha 1955, nestr.

<sup>431</sup> UPČ II, s. 368; Marie Heroutová – Dobroslav Líbal – Jana Macháčková, *Mělník, stavebně historický průzkum historické části města*, Praha 1971, nestr.

průčelí naznačuje jen antikizující „luisézní“ dekor. Zajímavým motivem průčelí mělnické radnice je kompoziční zdvojení gotické kaple, jehož původ však může být rovněž starší.<sup>432</sup> Pozoruhodné dvouvěžové průčelí **radnice v Písku**, postavené postupně v letech **1737–65**,<sup>433</sup> je ve své kompozici patrně inspirováno Alliprandiho částečně realizovaným návrhem radnice v Chebu.<sup>434</sup> I v tomto případě je otázkou, zda tato netradiční kompozice pochází z první etapy výstavby, kterou v roce **1737** vypracoval a do přerušení stavby krátce vedl **Jakub Schödl**, anebo z etapy druhé, ve které byla v letech **1764–65** radnice dokončena stavitelem **Václavem Jermářem**.<sup>435</sup> Jakýmsi epilogem „barokně“ komponovaných radničních budov se střední věží a monumentální fasádou je patrně **radnice v Rokycanech**, jejíž novostavbu započal roku 1784 plzeňský stavitel Antonín Bartha které definitivní podobu vtiskl v letech 1802–10 Ignác Jan Palliardi.<sup>436</sup> Střední trojosý rizalit členěný vysokým řádem a završený typicky pražským motivem vypjaté římsy nad střední osou je dobrým příkladem univerzality i dlouhověkosti tohoto řešení, které v poslední čtvrtině 18. století nalezneme na průčelích domů, paláců i kostelů.

### **Přestavby kostelů a klášterů na nový účel**

Téma přestaveb starších budov pro nové, do značné míry utilitární účely, je velice složité. Oprostíme-li se od pochopitelného rozhořčení nad ztrátou mnoha umělecky pozoruhodných celků či detailů, můžeme se pokusit vnímat novou podobu staveb jako vyjádření oné zmíněné „vznešené jednotvárnosti“, kterou zmiňuje autor zmíněného popisu Prahy z roku 1788–89,<sup>437</sup> a která v převládajícím vkusu vystřídalala „pompu“ předchozích desetiletí. I toto „pozitivní“ vnímání josefínských přestaveb však má své meze. Většina zakázek byla skutečně utilitární a záměrné umělecké ambice lze vysledovat jen u některých z nich. Přesto stojí za to některé z nich zmínit, neboť

<sup>432</sup> Dle Karla Kibice byla v etapě ukončené roku 1793 také dostavěna střední radniční věž – viz Kibic 1988, s. 82; stavební vývoj radnice lze však přesněji určit jen na základě podrobného Stavebně-historického průzkumu, který zde bohužel chybí.

<sup>433</sup> UPČ III, s. 52

<sup>434</sup> Za upozornění na inspiraci písecké radnice Alliprandiho chebským plánem vděčím Petru Mackovi.

<sup>435</sup> Nástin historie stavby viz Kibic 1988, s. 90

<sup>436</sup> Kibic 1988, s. 94

<sup>437</sup> Beschreibung der Königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, Prag 1788-89, citace dle Schmerber 1913, s. 4

poskytují zajímavé zrcadlo pro vývoj dobové pražské palácové i měšťanské architektury.

Typologická nezakotvenost „veřejných“ či „státních“ staveb vedla v pražském prostředí přirozeně k vypůjčování architektonických struktur a typů z dosavadní praxe. Přestavba **staroměstské Nové mincovny čp. 587-I**<sup>438</sup> pro účely Vrchního vojenského velitelství, která proběhla dle plánů **Filipa Hegera**<sup>439</sup> v roce **1784**, musela ve svém výrazu do značné míry respektovat historický stav areálu včetně jeho poslední etapy, realizované **Antonem Kunzem** po roce **1755**.<sup>440</sup> I přesto, že další přestavba z poloviny 19. století (Josef Maličský, 1857–58) patrně pozměnila výraz horní části průčelí, můžeme říci, že celková koncepce i výraz stavby vycházejí z pražské palácové architektury. Podle názoru autorů SHP Nové mincovny Milady Vilímkové a Jana Muka pochází koncepce i tvarosloví domu již první přestavby Antona Kunze, přičemž Hegerovi přisuzují autorskou účast jen na stavbě konírny. Tento názor, podložený analýzou Kunzových plánů, je velmi důležitý z hlediska správného pochopení a zařazení tvarosloví stavby. Jakkoli je totiž struktura průčelí i množství detailů poplatných běžné pražské palácové produkci, nalézáme zde i prvky ojedinělé, jako jsou graficky pojaté lisény a obdélná pole přízemí či vpadlá pole mezi okenními osami druhého a třetího podlaží. Tyto motivy zjevně vycházejí z tvarosloví, jaké použil Niccolo Pacassi při přestavbě Ústavu šlechticů na Pražském Hradě. Architektonická souvislost mezi Pražským Hradem a staroměstskou mincovnou posiluje pravděpodobnost Kunzova autorství a tedy i rané datace průčelí, neboť Johann Anton Kunz byl architekt slezského původu, který byl do Prahy poslán z Vídně jako zvláštní Pacassiho polír, odpovědný právě za rozkreslování plánů přestavby Hradu. Z výše řečeného vyplývá, že Hegerovo autorství uvedené Zápisnou knihou se s největší pravděpodobností omezilo jen na vnitřní úpravy areálu. Kunzovo průčelí Nové mincovny lze považovat za velmi časný a zároveň ojedinělý příklad přímého Pacassiho vlivu na pražskou architekturu. Bylo-li neobvyklé tvarosloví v tomto

---

<sup>438</sup> Podrobná historie stavby viz: Milada Vilímková - Jan Muk, Stavebně-historický průzkum domu čp. 587-I, Praha 1962

<sup>439</sup> Hegerovo autorství uvádí Zápisná kniha pražských stavitelů – viz Ebelová 1996, s. 28 (v rukopise knihy s. 30)

<sup>440</sup> V literatuře opakovaná připsání mincovny Jan Josefu Wirchovi vyvrátil archivní průzkum Milady Vilímkové – viz Vilímková – Muk 1962, s. 11

případě zvoleno pro částečné potlačení typicky „barokního“ palácového vzhledu stavby, zůstává prozatím nezodpovězenou otázkou.

„Paccasiovské“ prvky grafického členění fasády obdélnými poli jsou typické i pro průčelí **bývalého kostela Maří Magdalény na Malé Straně (dnešní čp. 388-III)**, upravovaného nejprve v roce 1790 Mathiasem Hummelem na sklady a kanceláře a posléze celkově přestavěného na poštovní úřad v roce 1792 (Josef Zobel a Ignác Jan Nepomuk Palliardi).<sup>441</sup> Interiéru bývalé lodi dominuje pozoruhodné volně stojící schodiště, které lze označit za jeden z mála skutečně architektonických počínů v rámci josefinských utilitárních přestaveb.

Zjevné architektonické ambice má i nákladná **přestavba Novoměstského ústavu šlechtičen čp. 499-II na Všeobecnou nemocnici**, kterou vyprojektoval ředitel nově zřízeného zemského stavebního ředitelství a profesor na Stavovské inženýrské škole **Franz Anton Herget**.<sup>442</sup> Již Taťána Petrasová konstatovala, že deklarovaná strohost stavby „*neodráží (...) nedostatek peněz (úprava stála takřka 112 000 zlatých), avšak především změnu vkusu,*“ přičemž „*Herget se rozhodně snažil, aby vzhled nemocnice se zaopatřovacím domem pro duševně choré vyjadřoval na první pohled císařovu myšlenku funkční úspornosti.*“<sup>443</sup> Přestavbu Novoměstského ústavu šlechtičen na Všeobecnou nemocnici můžeme vnímat jako symbolický dobový přelom jak z hlediska příznačné změny funkce, tak pro výrazný přelom v pojetí a chápání architektury. Na rozdíl od prvních dvou příkladů patří budova nemocnice již zcela novému „státnímu“ klasicismu, který se stal východiskem pro civilní architekturu prvních desetiletí 18. století. Úřední pravomoc i pedagogické působení jejího autora rovněž symbolizují rozchod s dosavadní „barokní“ stavitelskou tradicí, ve které získával architekt vzdělání nejprve v rámci tradice rodiny či dílny a posléze prostřednictvím tovaryšských cest. Individuální a do značné míry stále ještě „barokní“ výraz výše zmíněných úředních přestaveb nicméně ukazuje, že nový způsob výuky i chápání architektury mohl v Čechách doopravdy zakořenit teprve až z příchodem nově vychované inženýrsko-stavitelské generace na počátku 19. století.

---

<sup>441</sup> UPP 1999, s. 491-494

<sup>442</sup> UPP 1998, s. 359-361

<sup>443</sup> Petrasová 2001, s. 34

## Nostické divadlo

Dnešní **Stavovské divadlo čp. 540-I** bylo postaveno z iniciativy hraběte Franze Antona Nostitze-Rienecka v letech **1781–1783**.<sup>444</sup> Podle Zápisné knihy pražských stavitelů byl jeho autorem **Anton Haffenecker**, který pro Nostitze postavil například výše zmíněný rozlehlý zámek v Měšicích.<sup>445</sup> Nejasný je význam dobové zprávy, že jakousi předlohu pro divadlo Haffenckerovi dodal hrabě Kaspar H. Künipl.<sup>446</sup> V letech 1858–59 a 1882–83 bylo divadlo přestavováno a jeho původní podobu známe z vyobrazení Filipa a Františka Hegerů z roku 1793.<sup>447</sup>

Vzhledem k důležitosti stavby stojí za to si v tomto případě podrobněji zopakovat jejího vývoj uměleckohistorického hodnocení. Protáhlá budova divadla s výrazným vstupním sloupovým portikem a bočním rizalitem s vysokým trojúhelným štítem byla v literatuře nejprve vnímána jako „*ryzí příklad uměleckého importu, bez vztahu k domácímu výtvarnému prostředí,*“ neboť „*na celém průčelí s výrazně plastickým působením postrádáme sebemenší barokní detail,*“ a naopak zde v architektonickém tvarosloví lze spatřit „*jasné ovlivnění klasicismem francouzským, zprostředkovaným snad nějakou knižní předlohou.*“<sup>448</sup> Na barokní momenty v architektuře divadla naopak upozornil Pavel Vlček, když konstatoval, že ačkoli stavba „*působí na první pohled jako ryzí projevy klasicismu, skrývá v sobě prvky, v nichž při hlubším rozboru rozeznáme jasná pozdně barokní rezidua,*“ která se projevují zejména „*ve hmotovém uspořádání vstupní partie, jejíž půdorys je řešen na základě lichoběžníku se sféricky projmutými boky.*“<sup>449</sup> Nejednoznačnost architektonické klasifikace budovy zdůraznila i Taťána Petrasová, dle níž stavba jako výrazný solitér budí „*představu, že jde o parafrázi nějaké konkrétní stavby, avšak všechna srovnání zatím prokázala spíše opak,*“ neboť zde lze nalézt analogie jak s architekturou francouzského a vídeňského klasicismu, tak určité prvky domácí tradice.<sup>450</sup>

---

<sup>444</sup> UPP 1996, s.355-358

<sup>445</sup> Ebelová 1998, s. 26 (v rukopisu knihy s. 26)

<sup>446</sup> Petrasová 2001, s. 35

<sup>447</sup> Soubor kolorovaných leptů je uložen v archivu Ústavu dějin umění AV ČR.

<sup>448</sup> Líbal 1980, s. 38

<sup>449</sup> Vlček 1998, s. 9

<sup>450</sup> Petrasová 2001, s. 35

Při hodnocení budovy Nostického divadla je třeba vzít v úvahu typologické souvislosti stavby, její tvarosloví a také osobnost jejího autora. Výjimečnost solitérní budovy veřejného divadla v českém prostředí hned z počátku limituje jak hledání domácích kořenů, tak případné obecné kompoziční analogie. Pokud je mi ovšem známo, typ „veřejného divadla“ koncipovaného jako podlouhlá solitérní stavba s hlavním vstupem s portikem v úzkém čele budovy se příliš často nevyskytuje ani v okolních střeoevropských uměleckých centrech. Jedinou, avšak velmi důležitou výjimkou, je berlínská opera, postavená v letech 1741-43 Georgem Wenceslausem von Knobelsdorff jako jedna z prvních staveb Fora Fridericana.<sup>451</sup> Přes strohý palladiánský klasicizující vzhled berlínské opery lze říci, že celková kompozice berlínské i pražské stavby je v principu shodná a přes rozdíly v koncepci tvarosloví by bylo dle mého soudu možno uvažovat o jejich určitém inspiračním vztahu. Analogii zde totiž nacházíme jak v hmotové kompozici stavby, tak v koncepci vysokých obdélných oken se suprafenestrami, nad kterými jsou umístěna malá obdélná okna. Vysoký trojúhelný tympanon hlavního vstupu berlínské opery je téměř doslovně zopakován na bočním rizalitu pražské stavby. Proto se domnívám, že plán či grafický list s předlohou berlínské opery mohl být, vzhledem k absenci domácích zdrojů, jedním z východisek pro kompozici Nostického divadla, přičemž strohá palladiánská architektura opery byla pražskému prostředí cizí a došlo tak k tomu, co jsme sledovali již mnohokrát, tedy k „překladu“ vzoru do „jazyka“ domácí architektury.

Nejvýraznějším výtvarným prvkem Nostického divadla je jeho vstupní portikus s konkávně probranými stranami a sloupovou edikulou s trojúhelným štítem ve střední ose. Kombinace „klasicistních“ a „barokních“ prvků, které představují na jedné straně edikula se zdvojenými sloupy a trojúhelným frontonem a na druhé konkávně probrané stěny portiku, je velmi zvláštní. Domnívám se, že v tomto případě lze jeho utváření „dovodit“ z kombinace funkčních a symbolických prvků. Hlavní účel přesazeného portiku je krytá arkáda, do níž zajížděly kočáry privilegovaných návštěvníků divadla. Konkávní probrání bočních stěn kočárového portiku je poměrně běžným prvkem, který můžeme v pražském prostředí nalézt například na Luragově portiku Černínského

---

<sup>451</sup> Podrobnosti o stavbě a jejích souvislostech viz úvodní kapitoly práce.

paláce, dokončeném roku 1750.<sup>452</sup> Zajímavostí Nostického divadla je protažení této půdorysné křivky až po hlavní římsu stavby a tím ryze „barokní“ zdůraznění střední „klasicizující“ edikuly. Pro pochopení této kompozice je však důležitý ještě jeden detail, který dosavadní badatelé opomíjeli, a kterým je napojení portiku na čelo vlastní budovy. Portikus zde totiž plynule nevychází ze stěny budovy, nýbrž je do ní zabořen křivkou, která má zrcadlový průběh s konkávním probráním jeho bočních stěn.<sup>453</sup> Portikus je zde tak chápán nikoli jako adičně připojený arkádový přístavek, ale jako samostatný prvek, který je do klidného obdélného těla stavby dynamicky „barokně“ zaklíněn. Je zřejmé, že toto řešení není výsledkem shody okolností, ale záměrným a rafinovaným „ozvláštňením“ poměrně jednoduše komponované budovy.

Sloupová edikula střední osy portiku, která má (opět například dle berlínského vzoru) symbolicky zdůraznit poslání budovy, je v českém prostředí skutečně bez přímých analogií. Ani v tomto případě nebylo hledání přímé předlohy úspěšné. Rostislav Švácha navrhl jako možnou inspiraci průčelí záměčku Château de la Gaÿeté, jak je zobrazeno na kresbě Claude-Jeana Verneta z roku 1744.<sup>454</sup> Zde je zobrazena jak sloupová edikula, tak pro francouzské prostředí zcela netypické „italské“ okno s šambránou s ušima a segmentovým frontonem, které má blízko k oknům pražského divadla. Přes tyto analogie se domnívám, že inspirace touto konkrétní rytinou je spíše nepravděpodobná. Vyobrazení nepřilíš známého záměčku nebylo zahrnuto do žádného z rozšířených obrazových atlasů a vzhledem k nevelkému zájmu českého prostředí o přímé francouzské předlohy bohužel nelze jeho přítomnost v Čechách předpokládat. Jako pravděpodobnější možnost se mi jeví inspirace nějakou geograficky bližší a tiskem rozšířenější předlohou. Tyto atributy splňuje například vyobrazení Althanovského letohrádku Josefa Emanuela Fischera von Erlach, které ve svém rozsáhlém a dobově velmi populárním konvolutu vídeňských vedut uveřejnil Salomon Kleiner.<sup>455</sup> Boční portiky této stavbičky mají edikuly obdobného typu jako je ta

---

<sup>452</sup> Biegel 2004, s.131

<sup>453</sup> Na tento pozoruhodný kompoziční motiv průčelí divadla mne upozornil Petr Macek.

<sup>454</sup> Ústní sdělení Rostislava Šváchy; rytina je uložena v Musée de Versailles a publikována např. Jean-Louis Baritou – Dominique Foussard, Chevolet – Contant – Chaussard, *Un cabinet d'architectes au siècle des lumières*, Paris 1987, s. 6

<sup>455</sup> Salomon Kleiner, *Wahrhafte und genaue Abbildung aller Kirchen und Klöster, vieler Paläste, Monumente, Spitäler und Bürgerhäuser in Wien und seinen Vorstädten, Augburg 1737*, reprint: Salomon Kleiner, *Das florierende Wien, Dortmund 1979*, s. 140

z Château de la Gayeté, přičemž zde nalézáme i možnou předlohu spojení edikuly s půlkruhově završeným oknem.

Tvarosloví bočních fasád divadla je členěno již zmíněnými obdélnými okny se strohými šambránami, které jsou střídavě završeny segmentovými a trojúhelnými frontony. Okenní osy jsou osazeny v nepravidelném rytmu evidentně daném utvářením interiéru budovy, přičemž intervaly mezi nimi jsou vyplněny různě širokými obdélnými vpadlými poli. Toto členění je v principu založeno na „praemerovském“ střídání vertikál okenních os a meziokenních polí, které jsou zde zároveň v barokním duchu použity na vyrovnání nepravidelností celé kompozice. Návrat k „raně barokním“ kompozičním vzorcům jsme v pražské architektuře sledovali již několikrát, přičemž jejich pravidelná struktura sloužila většinou jako ideální základ pro aplikaci nového antikizujícího „luisézního“ dekoru. I v případě divadla se dle mého soudu může jednat o architektonické vyjádření „klasické“ struktury, která byla pro domácí publikum v této podobě srozumitelnější než strohost předpokládané berlínské palladiánské předlohy.

Přes vše výše řečené nepůsobí divadlo jako eklektická srostlice. Anton Haffenecker dokázal při hledání kompozice typově zcela neobvyklé stavby invenčně spojit mnoho různorodých motivů, v nichž se spojuje výtvarný i symbolický význam. Jeho tvůrčí syntetické schopnosti, které již prokázal například na portálu bývalého Jezuitského gymnázia čp. 1-III nebo na paláci Sweerts-Sporck čp. 1036-II, dokázaly i v tomto případě vytvořit svébytnou architekturu, která, jak bylo řečeno výše, dodnes „budí představu, že jde o parafrázi nějaké konkrétní stavby“. Analýza stavby však dle mého soudu přesvědčivě dokládá nejen domácí původ této zvláštní syntézy, ale i sílu Haffeneckerova talentu a zejména překvapivě tvůrčí atmosféru Prahy 80. let 18. století, která vznik této mimořádné stavby umožnila.

### **Pevnostní architektura v Terezíně a Josefově**

Mozaika profánní architektury v Čechách konce 18. století by nebyla úplná bez pozoruhodného fenoménu pevnostních měst Terezín a Josefov, na jejichž klíčový význam pro formování „klasicistní“ architektury poprvé upozornila Taťána



Petrasová.<sup>456</sup> Historie i souvislosti stavby pevností již byly vícekrát podrobně analyzovány a není v možnostech této práce je dále prohloubit.<sup>457</sup> Pokusím se zde jen naznačit některé aspekty, které mohou být důležité pro typologický vývoj architektury, jak jsme jej sledovali v předešlých kapitolách.

Stavba pevností v Josefově i Terezíně byla shodně zahájena v roce 1780. Z urbanistického hlediska se v obou případech jednalo o kombinaci šachovnicového půdorysu města se zhruba oválným průběhem základní obrysové linie složitě rozvinuté fortifikace. Pro urbanismus pevností je rozhodující, že vnitřní rozvrh ulic a náměstí není pouhým mechanickým doplněním dominujících obranných linií, ale má ambice vytvořit samostatnou ideální městskou strukturu nezávislou na konkrétních terénních podmínkách. Tímto přístupem i užitím pravidelného Hippotamovského rastru se obě města ideově řadí do kategorie ideálních měst, jejichž základní pravidla byla vytvořena v Itálii 15. a 16. století. Renesanční idea dlouhých pravidelných ulic a náměstí lemovaných arkádovými loubími je v Terezíně i Josefově podtržena architektonickým jazykem hlavních reprezentačních budov, jejichž pádný klasicismus má velmi blízko k italské architektuře vrcholné a zejména pozdní renesance. Dospíváme tak logicky k překvapivému závěru, že základem „klasicismu“ obou měst je renesanční urbanismus i architektura, které – doplněny o dílčí francouzské motivy – patrně přetrvaly v zásadách vzornících italsko-francouzské vojenské architektury až do sklonku 18. století.

Hledání „vznešené jednotvárnosti“ a snaha o návrat k nadčasovým antickým ideám vdechlo pozdně renesančním formám nový obsah, který umožnil nejen jejich aktualizaci, ale i další rozvoj a doplňování o další dobové projevy na pomezí tradice a nového „klasicismu.“<sup>458</sup> Analogii tohoto významového posunu lze nalézt například již zmíněné v tvorbě mimořádně vlivného vídeňského architekta a ředitele akademie Ferdinanda Hetzendorfa von Hohenberg, jehož radikálně strohý palác Fries proti Dvorské knihovně Hofburgu je v principu obdobnou variací na téma pozdně

---

<sup>456</sup> Taťána Petrasová, Josefské pevnosti a počátky klasicismu v Čechách, in: Mezi časy..., Kultura a umění v českých zemích kolem r. 1800, Praha 2000, s. 44-53

<sup>457</sup> Kromě výše zmíněné práce Taťány Petrasové (kde je podrobně citována i další literatura) viz zejména Kořán 1977, s.499-525

<sup>458</sup> Na některých fasádách v Josefově nalézáme např. pozoruhodné „grafické“ členění geometrickými tvary, které lze s trochou nadsázky označit za originální pozoruhodné spojení „serliovského“ a „paccasiovského“ pojetí utváření průčelí.

renesanční severoitalské architektury.<sup>459</sup> Vztah „pevnostních“ budov k renesančním předlohám rozhodně nijak neoslabuje jejich nastíněné souvislosti s josefinským státním klasicismem ani tzv. revoluční architekturou, která byla prostřednictvím tvorby Isidora Canevaleho osobně blízká i císaři Josefu II.<sup>460</sup> Je naopak důkazem bohatosti a plurality počátků „klasicisujících“ architektury i zjevné nezávislosti námi dnes velmi ostře vnímané „historičnosti“ konkrétních forem na jejich dobovém ideovém chápání a použití.

Splynutí „renesančních“ forem a „klasicizujících“ idejí přineslo ideální formu pro novou klasicistní architekturu, která se stala jedním ze základů architektonických předloh prvních desetiletí 19. století. Pro českou architekturu závěru 18. století by tak zdánlivě mohlo být klíčové, že se na stavbě pevností podílely jako stavitelé tak důležité architektonické osobnosti, jako byl Jan Josef Wirsch, Josef Jäger či Anton Haffenecker. V přehledu profánních i sakrálních staveb jsme však viděli, že až na čestnou výjimku jedné stavby u posledně jmenovaného, nelze o přímé inspiraci „pevnostní architekturou“ vůbec hovořit. Tento paradox lze dle mého soudu vysvětlit dvěma důvody. Prvním je finančně čistě utilitární přístup, jakým architekti po celé 17. a 18. století k vojenským pevnostním zakázkám přistupovali. Stavba hradeb a následně i pevností byla pro velký objem a nevelkou výtvarnou náročnost zjevně vnímána jako ideální a stálý zdroj financí pro architektův podnik, přičemž při realizaci fortifikační architektury byly i ty nejvýraznější architektonické osobnosti navyklé respektovat předlohy dodávané vojenskými úřady.<sup>461</sup> Zakázka tak zjevně nebyla chápána jako umělecká úloha a jako taková nemohla logicky ovlivnit osobní tvorbu architekta, a to patrně ani v případě, že se jednalo o kasárna nebo obytné domy.

Druhým důvodem, který s prvním dosti úzce souvisí, je značná typologická vyhraněnost jednotlivých stavebních úloh, kvůli které možná byl pro výše zmíněné architektky prostý přenos „vojenského“ tvarosloví do zámeckého, palácového či sakrálního prostředí nepřipustný.<sup>462</sup> Oprávněnost této teze možná dokládá i přenos opačný, při němž byla do strohého terezínského urbanismu vsazena zcela zámecky

---

<sup>459</sup> Charakteristika i souvislosti paláce viz výše

<sup>460</sup> viz Petrasová 2000, s. 51

<sup>461</sup> V období 17. a 18. století tak byli pevnostními staviteli tak význačné osobnosti, jako byl Carlo Lurago, Gianbattista Alliprandi, nebo Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové.

<sup>462</sup> Opět nutno dodat s čestnou výjimkou Haffeneckerova kostela ve Skapcích – viz výše.

pavilonově komponovaná stavba Wieserova paláce (před 1790, následně přeměněn na důstojnické kasino).<sup>463</sup> Lze tak říci, že až do reálného vytvoření centralizovaných stavebních úřadů, které setřely jak stylovou, tak typologickou diverzitu jednotlivých stavebních úloh můžeme vnímat pozoruhodnou architekturu budov Terezíně a Josefově jako téměř neutrální zrcadlo, ve kterém se o to výrazněji odráží bohatost, mnohotvárnost a až překvapivě houževnatá autonomie domácí tradice architektury 18. století v Čechách.

---

<sup>463</sup> Astrid Debold-Kritter – Gabriele Fließbach (Hsg.), Terezín / Theresienstadt, Vergewärtigung von Stadtgeschichte Festungs-, Stadt- und Baupläne der Planstadt des 18. Jahrhunderts, Berlin 2004, s. 42

## VI. Závěr

Architektura v Čechách druhé poloviny 18. století představuje až překvapivě barevný a mnohvrstevnatý obraz, který rozhodně nelze vtěsnat do obvykle zažitého popisu cesty „od baroka ke klasicismu.“ Bohatství typů a idejí, které jsou během těchto desetiletí rozvíjeny, rovněž spolehlivě vyvrací neméně zažitý obraz doby úpadku nebo útlumu umělecké aktivity v Čechách a zejména pak v Praze, chápané právem jako jedno z nejdůležitějších středoevropských uměleckých center první poloviny 18. století. Politické i válečné události provázející nástup Marie Terezie pochopitelně do uměleckého vývoje zasáhly a skutečně vytvářejí jakousi přirozenou cézuru, která jakoby symbolicky odděluje „velký barok“ od jeho pozvolného „doznívání.“ Úbytek sakrálních zakázek, které byly od počátku 18. století hlavním experimentálním polem pro rozvoj evropsky významného fenoménu radikálního baroka, přinesl přirozený pokles uměleckého zájmu a jeho přesun k profánním stavbám. Oprostíme-li se od „vrcholně barokního“ pohledu na celou problematiku, zjistíme, že období po roce 1750 je možno stejně dobře chápat jako období hledání a vytváření nových slohových syntéz, které zcela novým způsobem rozvíjejí tradiční typy palácových i zámeckých staveb.

Síla i dostředivost Prahy jako uměleckého centra je zřejmá až do samého závěru 18. století. V tomto směru je tak zcela souměřitelná nejen s dalšími místními středoevropskými centry, ale také s Vídní, které zaručoval přísun nových idejí přítomnost císařského dvora. Umělecká gravitace pražského prostředí se projevuje jak velkou setrvačností „vrcholně barokních“ motivů, které do svého architektonického repertoáru zařazují i architekti přišedší do města po válečných událostech ve druhé polovině 50. let, tak překvapivou rezistencí „barokního“ způsobu architektonického vzdělávání i praxe, založených na vyučení u praktikujícího architekta, tovaryšské cestě a postupném vytváření vlastního konvolutu okopírovaných plánů, které průběžně slouží jako zásobárna idejí a motivů. Exemplárním příkladem takového souboru je zmíněný Jägerův kopiař, který rovněž dobře ukazuje promíšení Jägrových vlastních staveb s cizími realizacemi a z něho vyplývající slohové znejasnění jeho vlastního rukopisu.

Nezájem pražských architektů o akademické architektonické vzdělání, dobře symbolizovaný jejich ignorováním čím dál vlivnější vídeňské akademie, může být dle mého soudu jedním z hlavních důvodů poměrně autonomního vývoje české architektury druhé poloviny 18. století i malého počtu přímých importů z německého nebo dokonce francouzského prostředí. Vzhledem k absenci akademického způsobu výuky založeného na práci s architektonickými traktáty a předlohovými vzorníky, se v českém prostředí patrně nerozvinula architektonická diskuse, na které by vedle architektů participovali i poučení objednavatelé, kteří by při znalosti traktátů vyžadovali například realizaci konkrétních staveb dle francouzských předloh. Zdá se, že na této skutečnosti nemohla nic změnit ani jediná pražská „akademická“ výuka, kterou v letech 1726–1767 vedl na Stavovské inženýrské škole Johann Ferdinand Schor.<sup>464</sup>

Z výše uvedeného stručného přehledu evropské architektury druhé poloviny 18. století však jasně vyplývá rostoucí role jak místních akademií, tak architektonických traktátů a vzorníků, které postupně přebírají roli hlavního zprostředkovatele idejí mezi jednotlivými uměleckými centry. Rezignací na dobovou teoretickou produkci se dle mého soudu české prostředí z tohoto evropského rámce patrně nechtěně vyloučilo. Domnívám se, že právě tato poměrně náhlá a v českém prostředí zjevně nereflektovaná změna „evropského architektonického diskursu“ je jedním z klíčových důvodů odmlky pražského uměleckého centra i jeho následného překvapivě autonomního vývoje. Sledované pronikání vnějších „rokokových“ a zejména „klasicistních“ motivů zde totiž má ve většině případů stále charakter „barokního“ doplňování vzorníků bez hlubšího zájmu o jejich původní umělecko-teoretickou podstatu. Tímto přístupem se českému prostředí však zároveň podařilo například vytvořit vlastní verzi „vznešené“ či „uměřené“ architektury, která, ač založena na

---

<sup>464</sup> Zhodnotit vliv J. F. Schora na pražskou architekturu 18. století není snadné. Dlouhá doba jeho výuky na stavovské škole sváděla badatele k domněnce, že se mohl aktivně podílet na tvorbě nového „stylu“, který určoval zdánlivě jednotnou produkci druhé poloviny 18. století (viz Vlček 1998, s.10; Petrasová 2001, s.31). Dochované rukopisy Schorových přednášek o architektuře, vzniklé patrně kolem roku 1751, dokládají jeho zájem jak o řádovou nauku vycházející z Vitruvia, tak o praktické úlohy „civilního stavitelství.“ (základní charakteristika přednášek viz Marie Lomičová, J. F. Schor o stavitelství a architektuře, in: *Architektura ČSR*, XLI/1982, s.321-322; Marie Lomičová, Nejstarší přednášky pražské inženýrské školy o civilním stavitelství neboli architektuře a vlivy italského technického školství, in: Jaroslav Purš (ed.), *200 let České společnosti nauk*, Praha 1985, s.300-306) Až jejich podrobná analýza by mohla naznačit, nakolik mohly v nich uvedené zásady změnit dobovou architektonickou praxi a z jakých dalších evropských traktátů mohou teoreticky vycházet.

pražské „barokní“ architektonické tradici, dokázala tvůrčím způsobem reflektovat důležitou proměnu evropského dobového vkusu. Nezájem o architektonickou teorii však znamenal, že v okamžiku nástupu „revolučního klasicismu“ ve Vídni a v Berlíně se Praha náhle ocitla zcela mimo aktuální evropské dění. Tím lze vysvětlit i césuru mezi tvůrčí tradicí domácí architektury druhé poloviny století a „imporovaným“ novoklasicismem počátku 19. století.

Poměrně důsledná autonomie pražského uměleckého centra vedla v rámci jednotlivých architektonických kategorií k až překvapivé typologické pluralitě, v rámci které si každá úloha profilovala a zachovávala vlastní zákonitosti a často také specifický architektonický jazyk. Výše sledovaný vývoj paláců a zámků ukazuje, nakolik bylo pražské prostředí schopno tvůrčím způsobem podle potřeby aktualizovat jednotlivé kategorie, v jejichž rámci je dobře rozpoznatelná obecnější tendence i individuální příspěvky jednotlivých klíčových architektů. Hledání nového architektonického jazyka a paralelní příchod nových stavebních úloh na sklonku století představuje přímé pokračování tohoto vývoje a lze jej rovněž označit za samostatný a pozoruhodný tvůrčí proces.

Vnější umělecké vlivy na architekturu v Čechách jsou během námi sledované doby velmi vzácné. Vedle soliterních importů, jakými je Altomonteho kaple v Jezeří či sasko-francouzské předlohy pro severočeskou šlechtu, se zdají být jedinými alespoň trochu „zakořeněnými“ architekty z jiného uměleckého prostředí Stephan Dieudonné a Louis Grenier. Zatímco Dieudonné je typickým představitelem středoevropsky populárního spojení francouzských a „barokních“ prvků na zámeckých stavbách, Grenier se, dle výše zmíněného dochovaného nákresu interiéru, pokusil do Čech zprostředkovat přímo ryze francouzskou kompozici, vycházející – opět – z Neufforgova architektonického traktátu. Vídeňské vlivy přišly výrazněji ke slovu dvakrát: poprvé při Pacassiho transkripci Leopoldova křídla do nové podoby Pražského Hradu a podruhé prostřednictvím Palliardiho strahovské citace kláštera v Klosterneuburgu. Ozvěny dílčích vídeňských motivů, které prostupují českou architekturu od konce 17. století, nelze z tohoto pohledu považovat za plnohodnotné importy. Předpokládaná a houževnatě tradovaná závislost české architektury na vídeňských předlohách se tak rozhodně nepotvrdila.

Z domácích architektonických osobností druhé poloviny století vystupují nejvýrazněji dvě postavy: Jan Josef Wirch a Anton Haffenecker. Jana Josefa Wircha lze dle mého soudu bez nadsázky označit za poslední velkou slohotvornou postavu pražského baroka. Jeho „elegantní“ či „měkký“ styl, který dokázal ve zcela barokním sjednocujícím duchu invenčně uplatnit na profánních i sakrálních zakázkách, představuje kvalitativně nový stupeň, jež postupně nahradil pádný architektonický jazyk Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Toto Wirchovo architektonické pojetí bylo posléze akceptováno i dalšími architekty (např. Fillip Heger, Josef Jäger), jejichž tvorbu tak lze od sebe mnohdy jen těžko odlišit.

Anton Haffenecker představuje svou tvorbou pomyslný protipól Wirchova jednotného stylu. Tento pozoruhodný tvůrce dokázal zásadním způsobem ovlivnit jak typologický vývoj různých architektonických kategorií (zámek, palác, kostel, divadlo), tak poprvé přinést přímou inspiraci architektonickými traktáty (Neufforge), kterou nečekaně organicky spojil se středoevropskou barokní tradicí (portál čp. 1-III). Jeho z celoevropského hlediska zcela aktuální pluralita architektonických „jazyků“, užívaných v souladu s typem zakázky, i nezávislost architektonické struktury na druhu aplikovaného dekoru, z něj činí osobnost, kterou lze v kontextu pražského prostředí přirovnat k vídeňskému působení Ferdinanda Hetzendorfa von Hohenberg. Haffeneckerova schopnost syntetizovat různé evropské vlivy a učinit je architektonicky „srozumitelnými“ pro pražské prostředí je zcela výjimečná a pro následný vývoj rozhodující. Znovuoživení „raně barokních“ praemerovských struktur, které nejen Haffenecker v rámci hledání architektonické formy pro nový dekor použil, je nutno dle mého názoru chápat ne jako východisko z nouze, ale naopak jako vědomou alternativu vůči dynamickému slohu, která byla vzhledem ke svým místním kořenům srozumitelná domácímu publiku. Suverénní spojení praemerovského rámce s dynamickým portálem na Sweerts-Sporckově paláci čp.1036-II zároveň ukazuje, že tyto dva směry nemusely být vždy nutně chápány jako protikladné póly, ale opět jen jako důsledky rozdělení „struktury“ a „jazyka“, které v mnohém anticipuje architekturu 19. století.

Charakteristika dalších architektonických postav je už složitější. Poměrně ostře z nich ještě vystupuje Ignác Jan Nepomuk Palliardi, kterého můžeme z hlediska

architektonického tvarosloví označit za posledního a velmi důsledného dědice „velkého“ dientzenhoferovského slohu, který díky němu přešel v pražské v palácové architektuře dokonce práh 19. století. Snad právě díky tomuto porozumění „vrcholnému baroku“ dokázal Palliardi velmi nečekaným způsobem úspěšně použít vídeňskou předlohu pro ostře sledované průčelí Strahovské knihovny, které můžeme genezí i výsledným výrazem chápat téměř jako symbol míšení mimořádně silné tradice a nových idejí v pražské architektuře závěru 18. století.

Architektonický profil Josefa Jägera či Filipa Hegera znejasňuje jejich zjevná variabilita a balancování na pomezí Dientzenhoferovsko-Wirchovského stylu obohaceného o rokokové motivy. Obecně lze snad říci, že zatímco Jägerovi je bližší vrcholně barokní pádnost kombinovaná s rokokovým dekorem, Hegerovu tvorbu lze zprvu spojit zcela s Wirchovým výrazem, který se v jeho pozdním období transformoval ve strohý, graficky pojatý styl palácových průčelí, v němž architektonický prvek zcela ztrácí svou tektonickou logiku a stává se jen dílčí součástí hmotové kompozice (palác Kinských čp. 1034-II). Další tvůrce, jako jsou Anton Schmidt, Anton Kunz či Mathias Hummel, lze chápat jako autory jednotlivých výjimečných staveb, které různým spojováním tradičních a nových prvků dokreslují pluralitní situaci své doby. Význam posledně řečeného je vzhledem k důležitosti jeho nejnámější realizace – Liechtensteinský palác – bezpochyby největší. Svou monumentalitou jakoby se tato stavba ještě hlásila k uplynulému období barokních šlechtických rezidencí, zatímco tvaroslovím předjímalá strohé formy státního klasicismu, který se až do nástupu novoklasicismu a zejména romantického historismu stal převládajícím a unifikačním jazykem světské architektury v Čechách. Liechtensteinský palác tak lze považovat nejen za jednu z posledních velkorysých realizací své doby, ale také za symbolický a důstojný epilog svébytné pražské architektury druhé půle 18. století.



## Literatura:

---

- BAREŠ 1905:** F. Bareš, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese mladoboleslavském, Praha 1905
- BARITOU-FOUSSARD 1987:** Jean-Louis Baritou – Dominique Foussard, Chevolet – Contant – Chaussard, Un cabinet d'architectes au siècles des lumières, Paris 1987
- BEČKOVÁ 1998:** Kateřina Bečková, Zmizelá Praha – Nové Město, Praha 1998, s. 129
- BENEDIK 1996:** Christian Benedik: Zur Geschichte der Zeichnungen hofbauamtlicher Provenienz, in: Bösel 1996, s.42-59;
- BESCHREIBUNG 1788-89:** Beschreibung der Königl. Haupt- und Residenzstadt Prag, Prag 1788-89, citace dle Schmerber 1913, s. 4
- BIBÓ 1997:** István Bibó: Ein französischer Architekt in Mitteleuropa: Isidore Ganneval (Canevale), in: Mitteilung der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 49. Jhrg., Oktober 1997, Numm. 3, s.1-7
- BIEGEL 2004:** Richard Biegel, Architekt Anselmo Luago, in: Průzkumy památek XI, 2/2004, s.119-154; EASZKČ 2004, s.379-380
- BIEGEL 2007:** Richard Biegel, Barokní přelud v zrcadle věčného klasicismu, diskuse o pojmu baroka ve francouzském dějepise umění, in: Umění LV, 2/2007, s.108-119
- BLAŽÍČEK 1948:** Oldřich Jakub Blažíček, Rokoko a konec Baroka v Čechách, Praha 1948
- BLONDEL 1737:** Jacques-François Blondel, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, Paris 1737
- BLONDEL 1752:** Jacques-François Blondel, L'architecture française ou recueil des plans..., Paris 1752.
- BOFFRAND 1748:** Germain Boffrand, Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art, Paris 1748
- BÖSEL 1996:** Richard Bösel (ed.): Exempla – Architekturzeichnungen der Graphischen Sammlung Albertina, Wien 1996, s. 49
- BRAHAM 1978:** Allan Braham, Piranesi as Archaeologist and French Architecture in the Late Eighteenth Century, in: Georges Brunel (Hrsg), Piranèse et les français: colloque tenu à la Villa Médicis, 12 – 14 Mai 1976, Roma 1978.
- BRISEUX 1743:** Charles Étienne Briseux, L'art de bâtir des maisons de campagne: où l'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur décoration, Paris 1743
- BRUCHER 1983:** Günter Brucher: Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983
- CECHNER 1904:** Antonín Cechner, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Královéhradeckém, Praha 1904
- CORDEMOY 1714:** J.-L- Cordemoy, Nouveau Traité de toute l'architecture, ou l'Art de bastir... avec un Dictionnaire des termes d'architecture, Paris 1714
- D'AVILER 1691:** Augustin Charles D'Aviler, Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, Paris 1691; německý překlad vyšel pod názvem „Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Bau-Kunst“ v letech 1699, 1725 a 1759.

- DE QUINCY 1796:** Quatremère de Quincy, Lettre sur le déplacement des Monuments, 1796
- DRESCHER-BADSTÜBER 1991:** Horst Drescher – Sibylle Badstüber-Gröger, Das Neue Palais in Potsdam, Beiträge zum Spätstil der friderizianischen Architektur und Bauplastik, Berlin 1991, s. 34
- DU COLOMBIER 1956:** Pierre du Colombier, L'Architecture Française en Allemagne au XVIIIe siècle, Paris 1956
- EASZČEK 2004:** Pavel Vlček (ed.), Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004
- EBELOVÁ 1996:** I. Ebelová (ed.), Zápisná kniha pražských stavitelů 1639-1903, Praha 1996
- FICK 2000:** Astrid Fick, Potsdam – Berlin – Bayreuth, Carl Christian von Gontard (1731-1791) und seine bürgerlichen Wohnhäuser, Immediatbauten und Stadtpalais, Petersberg 2000
- FRANZ 1953:** Heinrich Gerhard Franz, Zacharias Longuelune und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Dresden, Berlin 1953
- FREYE BEMERKUNGEN 1785:** Freye Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag, 1785
- GADY 2005:** Alexandre Gady: Les places royales en France au XVIII siècle, in: De l'Esprit des Villes – Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770, Nancy 2005
- GALET 1980:** Michel Gallet, Claude-Nicolas Ledoux, Paris 1980
- GALLET 1995:** Michel Gallet: Les architectes parisiens du XVIII siècle – Dictionnaire biographique et critique, Paris 1995
- GALLET -GARMS 1986:** Michel Gallet – Jörg Garms (eds.), Germain Boffrand 1667-1754, L'aventure d'un architecte indépendant, Paris 1986
- GALLET-BOTTINEAU 1982:** Michel Gallet – Yves Bottineau, Les Gabriel, Paris 1982
- GRIMCHITZ 1959:** Bruno Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1959
- HAINISCH 1949:** Erwin Hainisch: Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, Innsbruck-Wien, 1949
- HANSMANN 1999:** Wilfried Hansmann: Balthasar Neumann, Köln 1999
- HARRIS 1967:** John Harris, Le Geay, Piranes and International Neo-Classicism in Rome 1740-1750, in: Douglas Fraser (Hrsg.), Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday, London 1967
- HARRIS 1967:** John Harris, Le Geay, Piranes and International Neo-Classicism in Rome 1740-1750, in: Douglas Fraser (Hrsg.), Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday, London 1967, s. 189-196
- HEJDOVÁ 1961:** D. Hejdová, Klášterec nad Ohří, Praha 1961.
- HERAIN 1902:** Jan Herain, svůj objev publikoval v časopise Zlatá Praha, roč. XIX, 1902, s. 106-7;
- HEROUTOVÁ-LÍBAL-MACHÁČKOVÁ 1971:** Marie Heroutová – Dobroslav Líbal – Jana Macháčková, Mělník, stavebně historický průzkum historické části města, Praha 1971, nestr.
- HOLANOVÁ-KAŠIČKA 1968:** E. Holanová – F. Kašička, SHP čp. 258-III, Praha 1968

- HONOUR 1968:** Hugh Honour – viz Hugh Honour, Neo-Classicism, Harmondsworth 1968, s. 20
- HONOUR 1972:** Hugu Honour, Neo-Classicism, in: The Age of Neo-Classicism, London 1972
- HORYNA 1989:** Mojmir Horyna, Slohový profil Dientzenhoferova kostela sv. Mikláše na Straém Městě, in: Umění XXXVII, 1989, s. 520 ad.
- HORYNA 2005:** Mojmir Horyna, Kostel sv. Kříže na Novém Městě v Praze a dozvuky baroka v sakrální architektuře klasicismu, in: Jan Royt – Michaela Ottová – Aleš Mudra (eds.), Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium, Sborník k poctě Jiřího Kuthna, Praha 2005, s.373-375
- HORYNA-KUČERA 1998:** Mojmir Horyna – Jaroslav Kučera, Dientzenhoferové, Praha 1998
- HORYNA-MUKOVÁ-LANCINGER 2000:** Mojmir Horyna – Jiřina Muková – Luboš Lancinger, SHP Kolowrtaského (čp. 154-III) a Malého Fürstenberského paláce (čp. 155-III), Praha 2000
- HRADY, ZÁMKY A TVRZE... III:** Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl III, Severní Čechy, Praha 1984
- HRADY, ZÁMKY A TVRZE... IV:** Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl IV, Západní Čechy, Praha 1985
- HRADY, ZÁMKY A TVRZE... V:** Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl V, Jižní Čechy, Praha 1986
- HRADY, ZÁMKY A TVRZE... VI:** Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl VI, Východní Čechy, Praha 1989
- HRADY, ZÁMKY A TVRZE... VII:** Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl VII, Praha a okolí, Praha 1988
- CHEVALIER-RABREAU 1977:** Pierre Chevalier – Daniel Rabreau, Le Panthéon, Paris 1977.
- CHYTIL 1908-09:** Karel Chytil, Doba klasicismu a empíru v Čechách, Dílo VI, 1908-1909, s.33-60 a
- JAREŠOVÁ-MUK 1969:** A. Jarešová – J. Muk., SHP paláce Goltz – Kinských, Praha, SÚRPMO 1969
- KADATZ-MURZA 1985:** Hans-Joachim Kadatz – Gerhard Murza, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff – Baumeister Friedrichs II., Leipzig 1985
- KALNEIN 1972:** Wend von Kalnein, Architecture in the Age of Neo-Classicism, in: The Age of Neo-Classicism, London 1972 s. LIII-LXVI.
- KALNEIN 1995:** Wend von Kalnein, Architecture in France in the Eighteen Century, Yale 1995
- KAŠIČKA-HOLANOVÁ 1970:** F. Kašička – E. Holanová aj., SHP Brtefeldovského paláce čp. 240-III, Praha 1970;
- KAUFMANN 1933:** Emil Kaufmann, Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur, Wien 1933
- KAUFMANN 1952:** Emil Kaufmann, Three Revolutionary Architects: Bouleé, Ledoux and Lequeu, Philadelphia 1952
- KAUFMANN 1968:** Emil Kaufmann, Architecture in the Age of Reason, New York 1968

- KELÉNYI 1976:** Kelényi György: Franz Anton Hillebrandt (Cahiers d'histoire de l'art 10), Budapest 1976, německé resumé maďarského textu s.107-114
- KIBIC 1988:** Karel Kibic, Historické radnice, Praha 1988
- KIMBALL 1949:** Fiske Kimball, Le Style Louis XV, Paris 1949;
- KLEINER 1737:** Salomon Kleiner, Wahrhafte und genaue Abbildung aller Kirchen und Klöster, vieler Paläste, Monumente, Spitäler und Bürgerhäuser in Wien und seinen Vorstädten, Augburg 1737, reprint: Salomon Kleiner, Das florierende Wien, Dortmund 1979
- KOŘÁN 1971:** Ivo Kořán, Umění a umělci baroka v Hradci Králové, in: Umění XIX/1971, s. 136-189;
- KOŘÁN 1973:** Ivo Kořán, Prostorotvorné iluze Anselma Luraga, in: Umění XIX, 1973, s. 54-65
- KOŘÁN 1977:** Ivo Kořán, Umění a umělci klasicismu a empiru v Hradci Králové, in: Umění XXV/1977, s. 508-513
- KOŘÁN 1990:** Ivo Kořán, Přelom ve vývoji výtvarné kultury, in: Josef Petrů (ed.), Počátky českého národního obrození, Společnost a kultura v 70. až 90. letech 18. století, Praha 1990, s. 269-286.
- KRAWULSKY 2004:** Roland Krawulsky, Dessau-Wörlitz, Führer durch das Gartenreich, Dessau 2004
- KRITTER-FLIESSBACH 2004:** Astrid Debold-Kritter – Gabriele Fliessbach (Hsg.), Terezín / Theresienstadt, Vergewärtigung von Stadtgeschichte Festungs-, Stadt- und Baupläne der Planstadt des 18. Jahrhunderts, Berlin 2004
- KROPÁČEK 2003:** Jiří Kropáček, Arcibiskupský palác v Praze, Praha 2003
- KROUPA 1982:** Jiří Kroupa: František Antonín Grimm – Architekt XVIII. století, Brno-Kroměříž 1982
- KROUPA 1986:** Jiří Kroupa, Alchymie štěstí – Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770-1810, Kroměříž/Brno 1986
- KROUPA 2001:** Jiří Kroupa: Úvod – Čechy 1780-1840, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1, 1780-1890, Praha 2001
- KRUFT 1993:** Hanno-Walter Kruft, Dejiny teórie architektúry, Bratislava 1993, s. 135-176.
- KÜHN 1934:** Karl F. Kühn, Tophographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale im Bezirke Reichenberg, Brünn-Prag-Leipzig-Wien, 1934
- KULTERMANN 1996:** Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, München 1996
- LANCINGER-KOBĚRSKÁ-FREYMAN 1983:** SHP Piccolomini L. Lancinger – L. Koběrská – Fejman, SÚRPMO, Praha 1983
- LANCINGER-LÍBAL-HEROUTOVÁ 1967:** L. Lancinger – D. Líbal – M. Heroutová, SHP čp. 1036-II, Praha 1967;
- LANCINGER-LÍBAL-HEROUTOVÁ 1977:** L. Lancinger – D. Líbal – M. Heroutová, SHP čp. 1033-II, Praha 1977;
- LÁSKA 1974:** Vojtěch Láská, Bezno a jeho barokní proměna, PP 34, 1974, s. 272-83
- LAUGIER 1753:** Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'architecture, Paris 1753
- LE PAUTRE 1652:** Antoine le Pautre, Desseins de plusieurs palais, Paris 1652
- LE ROY 1758:** David Le Roy, Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces

- monuments du côté de l'histoire et, dans la seconde, du côté de l'architecture,  
Paris 1758
- LEDOUX 1804:** Claude-Nicolas Ledoux, L'architecture considerée sous le rapport de  
l'art, des moeurs et de la législation, Paris 1804
- LEGEAY 1741:** Jean-Laurent Legeay, Roma antica distinta per regioni..., Roma  
1741
- LEIB-DIETH 1960:** Norbert Lieb – Franz Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister,  
München/Zürich 1960
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ 1983:** M. Lejsková-Matyášová, Teplice v době  
klasicismu, Teplice 1983
- LÍBAL 1955:** Dobroslav Líbal, Čáslav, historické jádro, průvodní zpráva  
k analytickému stavebně historickému průzkumu, Praha 1955, nestr.
- LÍBAL 1980:** Dobroslav Líbal: Architektura raného, vrcholného a pozdního  
klasicismu, in: Emanuel Poche (ed.), Čtvero knih o Praze, Praha národního  
probuzení, Praha 1980, s. 33-109
- LIEB 1997:** Norbert Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, München 1997
- LITSCHAUER 1964:** Brigitte Litschauer: Die großen Preise der Akademie  
(Architektur) von den Anfängen bis 1820, nepubl. strojopis, Wien 1964
- LÖFFLER 1956:** Fritz Löffler, Das alte Dresden, Dresden 1956
- LOMIČOVÁ 1982:** Marie Lomičová, J. F. Schor o stavitelství a architektuře, in:  
Architektura ČSR, XLI/1982, s.321-322;
- LOMIČOVÁ 1985:** Marie Lomičová, Nejstarší přednášky pražské inženýrské školy  
o civilním stavitelství neboli architektuře a vlivy italského technického školství,  
in: Jaroslav Purš (ed.), 200 let České společnosti nauk, Praha 1985, s.300-306)
- LORENC 1950:** Vilém Lorenc, Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10, 1950, s.  
73
- LORENZ 1991:** Hellmut Lorenz: Domenico Martinelli und die österreichische  
Barockarchitektur, Wien 1991
- LORENZ 1992:** Hellmut Lorenz: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich 1992;
- LORENZ 1994:** Hellmut Lorenz: Architektur, in: Günter Brucher (Hsg.): Die Kunst  
des Barock in Österreich, Salzburg und Wien 1994, s. 11-128 (zejm. s. 66-74)
- LORENZ 1997:** Hellmut Lorenz: „...im alten Stile glücklich wiederhergestellt“, in:  
Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51, 1997, s. 475-483
- LORENZ 1999:** Hellmut Lorenz (ed.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich,  
Band 4 – Barock, München/London/New York 1999
- LÜTZOW 1877:** Karl von Lützow: Geschichte der K. K. Akademie der bildenden  
Künste – Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebaudes, Wien 1877
- MACEK 2003:** Petr Macek, Barokní architektura a stavitelství v severních Čechách,  
in: Petr Hrubý – Michaela Hrubá (eds.), Barokní umění v severozápadních  
Čechách, Ústí nad Labem 2003
- MACEK-VLČEK-ZAHRADNÍK 192:** Petr Macek – Pavel Vlček – Pavel Zahradník,  
František Maxmilián Kaňka „In Regno Bohemiae Aedilis Famosissimus“, in:  
Umění XXXX/1992, s. 180-227;
- MACEK-ZAHRADNÍK 1996:** Petr Macek – Pavel Zahradník, Dobříš – Stavebně-  
historický průzkum, Praha 1996

- MACMILLAN ENCYCLOPEDIA 1982:** Macmillan encyclopedia of architects, New York 1982,
- MAHL 1983:** Elisabeth Mahl: Donato Felice d'Allio – Beiträge zu einer Monographie, diss. Wien 1961; Brucher 1983, s.267-274
- MANDAŽIEV 2007:** Petr Mandažiev, Jan Václav Kosch – Severočeský stavitel pozdního baroka, diplomová práce na FF UK, Praha 2007
- MARIETTE 1727:** Jean Mariette, L'architecture française ou recueil des plans... Paris 1727; reprint s předmluvou Louise Hautecoeura vyšel v Paříži v roce 1927.
- MAROT 1670:** Jean Marot, L'architecture française ou recueil des plans..., Paris 1670.
- MELLINGHOF-WATKIN 1989:** Tilman Mellinghoff – David Watkin, Deutscher Klassizismus, Architektur 1740-1840, Stuttgart 1989
- MERTEN 1995:** Klaus Merten (Hsg.), Burgen und Schlösser in Deutschland, München 1995
- MINGUET 1966:** Philippe Minguet, Esthétique du Rococo, Paris 1966
- MIXOVÁ (NAŇKOVÁ) 1957:** Věra Mixová (Naňková), Kostely v Rabštejně a Osově a skupina kostelních staveb Anselma Luraga, in: Umění V, 1957
- MIXOVÁ-SEDLÁK 1954:** V. Mixová – V. J. Sedlák, Kozel, Praha 1954
- MONTAGNARI-PERUSINI 1998:** Emanuela Montagnari Kokelj-Giuseppina Perusini: Nicolo Pacassi, Architetto degli Absburgo, Gorizia 1998
- NAČERADSKÁ-CIRGLOVÁ-BIEGEL 2000:** Petra Načeradská – Kateřina Círglová – Richard Biegel, Bečváry – Stavebně-historický průzkum zámku, Praha 2000
- NAŇKOVÁ 1969:** Věra Naňková, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, Umění XVII, 1969, s. 613n a 620-621
- NAŇKOVÁ 1969:** Věra Naňková, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, in: Umění XVII, 1969, s.620-27
- NEČVU 1995:** Anděla Horová (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995
- NEČVU – DODATKY 2006:** Anděla Horová (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění - dodatky, Praha 2006
- NEUFORGE 1757-72:** Jean-François de Neufforge, Recueil élémentaire d'architecture, Paris 1757-72
- NEUMANN 1994:** Robert Neumann, Robert de Cotte and the Perfection of Architecture in Eighteenth-Century France, Chicago/London 1994
- NOVOSADOVÁ-VAJDIŠ-LÍBAL 1964:** O. Novosadová, – J. Vajdiš – D. Líbal, SHP čp.277-III, Praha 1964
- OPPENORD 1715:** Gilles-Maria Oppenord, Livre de fragments d'architectures: Recueillis et dessinés à Rome d'après les plus beaux monuments, Paris c1715
- PATTE 1765:** Pierre Patte, Monumens érigés a la gloire du Roi, Paris 1765
- PENNIGER-HORYNA 1977:** R. Penniger – M. Horyna, Lysá nad Labem – Stavebně-historický průzkum, SÚRPMO, Praha 1977, nestr.
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1969:** Jean-Marie Pérouse de Montclos, Etienne-Louis Boullée (1728-1799) de l'Architecture classique à l'Architecture révolutionnaire, Paris 1969

- PÉROUSE DE MONTCLOS 1984:** Jean Marie Pérouse de Montclos: Les Prix de Rome – Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII. siècle, Paris 1984
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1994:** Jean-Marie Pérouse de Montclos (ed.), Le guide du patrimoine Paris, Paris 1994
- PÉROUSE DE MONTCLOS 1995:** Jean-Marie Pérouse de Montclos, Histoire de l'Architecture Française – De la Renaissance à la Révolution, Paris 1995;
- PÉROUSE DE MONTCLOS 2003:** Jean-Marie Pérouse de Montclos, L'art de Paris, Paris 2003
- PERUSINI 1977/78:** Giuseppina Perusini: Nicolo Pacassi, Architetto del XVIII secolo, Trieste 1977/78 (nepubl. disertace)
- PETRASOVÁ 2000:** Taťána Petrasová, Josefské pevnosti a počátky klasicismu v Čechách, in: Mezi časy..., Kultura a umění v českých zemích kolem r. 1800, Praha 2000, s. 44-53
- PETRASOVÁ 2001:** Taťána Petrasová, Architektura „státního“ klasicismu, palladiánského neoklasicismu a počátků romantického historismu, in: Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890, III/1, Praha 2001
- PEYRE 1765:** Marie-Joseph Peyre, Oeuvres d'architecture, Paris 1765
- PIETRANGELI 1972:** Carlo Pietrangeli, Archaeological Excavations in Italy 1750-1850, in: The Age of Neo-Classicism, London 1972, s. XLVI-LII
- PIRANESI 1748:** Giambattista Piranesi, Antichita Romane de Tempi della Republica e de Primi Imperatori..., Roma 1748
- PIRANESI 1750:** Giambattista Piranesi, Opere varie di Architettura prospettive grotteschi Antichita sul gusto degli Antichi Romani, Roma 1750
- PIRANESI 1752:** Giambattista Piranesi, Gli Avanzi de' Monumenti Sepolcrali esistenti in Roma, Roma 1752
- PODLAHA 1920-21:** Antonín Podlaha, Plány a kresby chované v kanceláři správy Hradu Pražského, in: PA XXXII, 1920-21, s. 165-201.
- POHL 1968:** Brigitte Pohl: Das Hofbauamt – Seine Tätigkeit zur Zeit Karls VI. und Maria Theresias, Diss. Wien 1968
- POCHE 1989:** Emanuel Poche, Architektura pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, s. 663-691
- POCHE-PREISS 1978:** Poche – Preiss 1978,
- PREISS 1981:** Pavel Preiss, Boje s dvouhlavou saní, Praha 1981, s.117-126
- PREISS 1983:** Pavel Preiss, in: Italští umělci v Praze, Panorama, Praha 1986
- PREISS 1989:** Pavel Preiss, Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: DČVU II/2, Praha 1989, s. 786
- PREISS 2003:** Pavel Preiss, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha 2003
- PREISS-HORYNA-ZAHRADNÍK 2000:** Pavel Preiss – Mojmír Horyna – Pavel Zahradník, Zámek Trója u Prahy, Praha 2000
- RABREAU 2005:** Daniel Rabreau, Claude-Nicolas Ledoux, Paris 2005.
- RIETDORF 1940:** Alfred Rietdorf, Gilly – Wiedergeburt der Architektur, Berlin 1940
- RIZZI 1979:** Wilhelm Georg Rizzi, Donato Felice d'Allio: Der Architekt der Pfarrkirche in Gross-Siegharts, Jb. Stift. Klosterneuburg, XI, 1979, s. 87–98

- RYKWERT 1991:** Joseph Rykwert, Les premiers modernes – Les Architectes du XVIIIe siècle, Paris 1991
- RYŠAVÝ 1989:** V. Ryšavý, Několik poznámek k barokní architektuře západních Čech, in: Minulostí Západočeského kraje XXV, Plzeň 1989, s. 129-134.
- SEDLMAYR 1976:** Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976
- SCHALLER 1785:** J. Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen I., Rakonitzer Kreis, Praha 1785
- SCHMERBER 1913:** Hugo Schmerber, Prager Baukunst um 1780, Strassburg 1913
- SCHMIDT 1929:** Justus Schmidt: Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot, Wien-Leipzig 1929
- SCHMIDT 1935:** Justus Schmidt: Der architekt Anton Ospel, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte X, 1935, s.43-55
- SCHÜTZ 1988:** Bernhard Schütz, Balthasar Neumann, Freiburg 1988
- SCHÜTZ 2000:** Bernhard Schütz, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580-1780, München 2000
- SOMMER 1845:** J. G. Sommer, Das Königreich Böhmen 13, Rakonitzer Kreis, Prag 1845
- SPRINGER 1996:** Elisabeth Springer, Die Josephinische Musterkirche, in: Das achtzehnte Jahrhundert in Österreich, Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 11, Wien 1996, s. 67-79.
- STEFAN 1938:** Oldřich Stefan, Architektura, in: Pražské baroko 1600-1800, katalog výstavy, Praha 1938
- STEINEROVÁ (BENEŠOVÁ) 2002:** Veronika Steinerová, Andrea Altomonte, Diplomní Práce, Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2002
- STREID-FEIERABEND 1999:** Gerd Streid – Peter Feierabend (eds.), La Prusse – Art et Architecture, Cologne (Köln) 1999,
- STUART-REWETT 1762:** James Stuart – Nicholas Revett, The Antiquities of Athens, London 1762.
- SVOBODA-STRNADOVÁ-VÁVROVÁ-KAŠIČKA 1992:** J. Svoboda – V. Strnadová – V. Vávrová – F. Kašička, Stavebně-historický průzkum Ústavu šlechtičen čp. 2-IV, Praha 1992
- UPČ I 1977:** Emanuel Poche (ed.), Umělecké památky Čech, I, A/J, Praha 1977
- UPČ II 1978:** Emanuel Poche (ed.), Umělecké památky Čech, II, K/O, Praha 1978
- UPČ III 1980:** Emanuel Poche (ed.), Umělecké památky Čech, III, P/Š, Praha 1980
- UPČ IV 1982:** Emanuel Poche (ed.), Umělecké památky Čech, IV, T/Ž, Praha 1982
- UPP 1996:** Pavel Vlček (ed.), Umělecké památky Prahy, Staré Město, Praha 1996
- UPP 1998:** Růžena Bařková (ed.), Umělecké památky Prahy, Nové Město, Praha 1998
- UPP 1999:** Pavel Vlček (ed.), Umělecké památky Prahy, Malá Strana, Praha 1999
- UPP 2000:** Pavel Vlček (ed.), Umělecké památky Prahy, Pražský Hrad a Hradčany, Praha 1996
- UREŠOVÁ 1952:** Libuše Urešová, Jan Josef Wirch, dis. pr., strojopis, Praha 1952
- VILÍMKOVÁ-HYZLER 1973:** Milada Vilímková – Josef Hyzler: SHP Arcibiskupského paláce čp. 56-I, Praha 1973
- VILÍMKOVÁ-KAŠIČKA 1970:** Milada Vilímková – František Kašička, SHP Pražský Hrad, Středí křídlo, Praha 1970



- VILÍMKOVÁ-KAŠIČKA 1980:** Milada Vilímková – František Kašička, SHP Pražský Hrad, jižní křídlo – 2. (střední část), Praha 1980
- VILÍMKOVÁ-MUK 1962:** Milada Vilímková – Jan Muk, Stavebně-historický průzkum domu čp. 587-I, Praha 1962
- VILÍMKOVÁ-PAVLÍK 1968:** Milada Vilímková – Milan Pavlík, SHP čp. 1-III, Praha 1968
- VILÍMKOVÁ-VAJDIŠ-RULC 1962:** M. Vilímková – J. Vajdiš. – O. Rulc, SHP čp. 208-I, Praha 1962
- VLČEK 1997:** Pavel Vlček, Encyklopedie českých zámků, Praha 1997,
- VLČEK 1998:** Pavel Vlček, Josef Jäger a jeho doba, in: Martin Ebel – Jaroslava Mendelová – Pavel Vlček, Josef Jäger – kopíře, Praha 1998
- VLČEK 2001:** Pavel Vlček, Ilustrovaná encyklopedie českých zámků, Praha 2001
- VYLETOVÁ 2004:** Eva Vyletová, Zámek Luštěnice – Stavebně-historický vývoj fasád, NPÚ STČ, Praha 2004
- WAGNER 1967:** Walter Wagner: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967
- WAGNER-RIEGER 1970:** Renate Wagner-Rieger: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970
- WAGNER-RIEGER 1979:** Renate Wagner Rieger – viz: Renate Wagner-Rieger: Architektur im theresianischen Zeitalter, in: Walter Koschatzky (hsg.): Maria Theresia und ihre Zeit, Salzburg und Wien 1979, s.259-267
- WIEMER 2006:** Wolfgang Wiemer, Abteikirche Ebrach, Regensburg 2006,
- WIRTH 1938:** Zdeněk Wirth, Dobříšský zámek, in: Umění (Štenc) XI, 1938, s. 57-75
- WIRTH 1941:** Zdeněk Wirth, Praha v obraze pěti století, Praha 1941
- WIRTH 1949:** Zdeněk Wirth, František Maxmilián Kaňka, in: Cestami umění, Praha 1949, s. 161-175
- WIRTH-MATĚJČEK 192:** Zdeněk Wirth – Antonín Matějček, Česká architektura XIX. století, Praha 1922
- ZAHRADNÍK 2000:** Pavel Zahradník, Zednický rod Koschů a Jan Kryštof Kosch, neznámý stavitel z Klášterce nad Ohří, in: Průzkumy památek I/2000, s.100-105
- ZAHRADNÍK-BIEGEL-CIRGLOVÁ-BLÁHA 2000:** Pavel Zahradník – Richard Biegel – Kateřina Círglová – Jiří Bláha, Veliš, kostel sv. Václava, Stavebně-historický průzkum, Praha 2000
- ZAHRADNÍK-HORYNA 1985:** Pavel Zahradník – Mojmír Horyna, Hořín – Stavebně-historický průzkum zámku, Praha 1985.
- ZACHARIAS 1960:** Thomas Zacharias: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien-München 1960
- ZATLOUKAL 2002:** Pavel Zatloukal: Příběhy z dlouhého století, Olomouc 2002, s.30-38

## Obsah:

---

Úvod .....	3
<b>1. Evropská architektura druhé poloviny XVIII. století.....</b>	<b>5</b>
I. Úvod.....	5
II. Řím a zrod evropského neoklasicismu .....	6
III. Francouzská architektura 18. století.....	10
IV. Architektura v německých zemích.....	17
<i>Sasko a Drážďany.....</i>	<i>18</i>
<i>Prusko a Berlín.....</i>	<i>21</i>
<i>Knížectví Anhalt-Dessau a zámek ve Wörlitz .....</i>	<i>30</i>
<i>Jihovýchodní Německo (Bavorsko a Mnichov, Švábsko, Franky) .....</i>	<i>31</i>
V. Vídeňská architektura období Marie Terezie a Josefa II.....	36
<b>2. Česká architektura druhé poloviny XVIII. století.....</b>	<b>57</b>
I. Architektura v Čechách druhé poloviny 18 století v dosavadní literatuře.....	57
II. Východiska současného bádání a klíčové uměleckohistorické pojmy .....	77
III. Klíčové architektonické osobnosti druhé poloviny XVIII. století v Čechách.....	81
IV. Architektura druhé poloviny XVIII. století v Čechách.....	87
1. <i>Paláce.....</i>	<i>87</i>
2. <i>Zámky.....</i>	<i>111</i>
3. <i>Kostely a kláštery.....</i>	<i>144</i>
4. <i>Veřejné stavby a nové státní zakázky.....</i>	<i>160</i>
VI. Závěr.....	172
<b>Literatura:.....</b>	<b>177</b>