

ARCHITEKT ANSELMO LURAGO

RICHARD BIEGEL

ÚVOD

Z hlediska evropských souvislostí je celý český barok konce 17. a první poloviny 18. století barokem pozdním, přičemž jeho důmyslné prostorové i tvaroslovné variace jsou jedním z posledních květů baroku jako takového. Z našeho úhlu pohledu však znamená první polovina 18. století vyvrcholení barokizace země, která s nadcházející polovinou století neslábne, ale naopak zasahuje čím dál tím širší vrstvy společnosti. Zásadní roli v tomto rozšíření barokní architektury sehrál Kilián Ignác Dientzenhofer, jehož slohotvorná syntéza tří velkých osobností počátku století, Kryštofa Dientzenhofera, Jana Blažeje Santiniho-Aichela a Giovanni Battisty Alliprandiho, obohacená zejména zpočátku o aktuální vlivy vídeňské, přinesla potřebnou zásobárnu motivů a variací, ze kterých architekti čerpali až do sklonku 18. století. Vystoupení Kiliána Ignáce Dientzenhofera tak v jistém smyslu znamenalo i zánik vyhraněných individualit, neboť naprostá většina prvků se stala obecným vlastnictvím. Na nějaké vyhranění v rámci domácí tradice již ostatně nebyl čas, neboť sotva zakořeněné barokní pojetí se muselo čím dál více vyrovnávat s nárazy rakouského a francouzského klasicismu.

Anselmo Lurago, který byl o třináct let mladší než Kilián Ignác Dientzenhofer, patřil ke generaci, jež sice vyrůstala již ovlivňována Kiliánem Ignácem, avšak začínala ještě v atmosféře doznávající plurality a mnohosti názorů. Osudem mu pak bylo dáno na Dientzenhofera přímo navázat a dokončit po jeho smrti řadu velmi důležitých staveb, čímž se zároveň stal odrazovým můstkem pro mladší generaci architektů, která z Kiliána Ignáce Dientzenhofera již přímo vycházela. Toto rozepjetí mezi třemi generacemi českých barokních architektů pozoruhodným způsobem formovalo Luragovu tvorbu a přisoudilo mu úlohu mostu mezi domácí barokní tradicí a neodvratně se hlásícím klasicismem. V tomto ohledu je jeho osobnost vskutku jedinečná a snad možno říci i klíčová, neboť dává ojedinělým způsobem možnost porozumět osudu a peripetiím pozdního baroka v Čechách.

Předkládaná studie¹⁾ není první syntetickou prací, která je Anselmu Luragovi věnována. Po dobových autorech z konce 18. a počátku 19. století²⁾ se Luragovi poprvé více

věnovala Amelie Duras ve své disertační práci o rodině Lurago z roku 1933.³⁾ Následovala Luragova charakteristika v práci „Rokoko a konec baroka v Čechách“ Oldřicha Jakuba Blažička⁴⁾ a v roce 1952 byla Anselmu Luragovi věnována disertační práce Renaty Petrů.⁵⁾ Výsledky badatelské práce, které od doby vzniku této první a poslední Luragovy monografie publikovali Věra Naňková, Ivo Kořán, Milada Vilímková, Pavel Preiss, Pavel Zahradník, Mojmír Horyna a další,⁶⁾ přinesly pochopitelně řadu nových důležitých poznatků i zcela nových pohledů na Luragovu tvorbu. Jsou proto, vedle vlastních autorových průzkumů, důležitým základem této práce. Podrobnější přehled dosavadních názorů na Luragovo dílo je uveden v kapitolách o jednotlivých stavbách a v celkovém shrnutí v úvodu závěrečné kapitoly o Luragově uměleckém profilu a jeho místě v kontextu české barokní architektury.⁷⁾

ŽIVOT ANSELMA LURAGA

Anselmo Lurago byl pokřtěn 9. ledna 1701 v Comu.⁸⁾ Nebyl tedy pražským rodákem, jak uvádí zápisná kniha pražských stavitelů,⁹⁾ ale rozeným Italem. Jeho rodiči, jejichž sňatek se konal roku 1697 ve Scarii, byli Giuseppe Tommaso Lurago (jehož děd, rovněž Anselmo, byl bratrem pražského Carla Antonia Luraga) a Marsilie Carlonová, dcera štukatéra činného v Pasově. Anselmo měl další dva sourozence, kteří pocházeli buď z tohoto nebo z dalšího otcova manželství s Marií Maddalenou Aliovou – Giovanni Antonia (děkan ve Waldheimu) a Martina (štukátér v Pasově).¹⁰⁾

Opis křestního listu pochází z roku 1717. Tento rok proto navrhuje Amelie Duras¹¹⁾ jako dobu, kdy Lurago opustil rodnou vlast. V Praze je přítom doložen až roku 1727, kdy byl přijat za měšťana Menšího Města pražského (13. 11.

3) A. Duras, Die Architektenfamilie Lurago, disertační práce, Prag 1933.

4) O. J. Blažiček, Rokoko a konec baroka v Čechách, Matice česká, Praha 1948, s. 26.

5) R. Petrů, Anselmo Lurago, disertační práce, FF UK, Praha 1952.

6) Jednotlivé odkazy viz příslušné kapitoly a závěr diplomové práce, o. c. v pozn. 1.

7) Podrobný rozbor dosavadní „Luragovské“ literatury je uveden ve zmíněné diplomové práci – viz R. Biegel, o. c. v pozn. 1, s. 7–15.

8) AHMP, sign. IV 11930; údaje z opisu křestního listu publikovala jako první Amelie Duras (A. Duras, o. c. v pozn. 3, s. 72); výslovně jej dále zmiňuje R. Petrů, o. c. v pozn. 5, data a údaje pak přejímá veškerá pozdější literatura.

9) I. Ebelová, o. c. v pozn. 2, s. 24–25.

10) Tyto údaje publikoval Pavel Preiss, když čerpal z rodokmenu, jež zpracoval Franco Cavarocchi (Fr. Cavarocchi, Giovanni Domenico Orsi de Orsini ed altre preciasizioni su artisti intelvesi attivi Oltrealpe, in: Arte Lombarda, XI/2, 1966, 207; *tjž.* Originalità e genio dei Magistro Intelvesi nella Produzione artistica d'Oltrealpe, in: Ostbarische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Gunstgeschichte, Kunst und Volkskunde, II, 1969, 128–138 – viz P. Preiss, Italští umělci v Praze, Vyšehrad, Praha 1986.

11) A. Duras, o. c. v pozn. 3, s. 94.

1) Stať vychází z autorovy diplomové práce, která vznikla v roce 2003 na Ústavu pro dějiny umění Filosofické fakulty University Karlovy v Praze pod vedením Prof. PhDr. Mojmíra Horyny – viz: R. Biegel, Architekt Anselmo Lurago, diplomová práce FF UK, strojopis, Praha 2003.

2) J. G. Jahn, Konvolut rukopisných poznámek a materiálů k dějinám umění, Archiv Národní galerie, ANG, sig. AA 1222/8; I. Ebelová, Zápisná kniha pražských stavitelů 1639–1903, Artefactum, Praha 1996, s. 25–26; J. G. Dlabacz, Allgemeines Künstler – Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815, díl II., s. 238.

1727).¹²⁾ Mezi těmito daty nemáme o Luragovi žádné dochované zprávy. V době předpokládaného odchodu z rodné vlasti bylo Luragovi patnáct let. Lze se tedy domnívat, že se vyučil doma, v Itálii. V deseti letech mezi tímto datem a příchodem do Prahy by bylo logické očekávat jeho tovaryšskou cestu. Zápisná kniha pražských stavitelů (která předpokládá Luragovo narození v Praze) uvádí, že jej otec poslal navštívit domovský kraj, přičemž pobyl v Římě, vyměřil tu chrám sv. Petra a vrátil se do Prahy obohacen četnými zkušenostmi.¹³⁾ Jakkoli je první údaj z knihy nesprávný, může se druhá poznámka zakládat na pravdě, neboť lze předpokládat, že se před cestou na sever nejprve pohyboval na italské půdě. Jeho římský pobyt nicméně není dále nijak doložen. To, že si nakonec jako svou cílovou stanici vybral Prahu, je více než logické – rodina Luragů, jejímž prvním a jistě nejvýznamnějším představitelem byl Carlo Lurago (1615–84), měla již od poloviny 17. století pevné místo mezi zdejší italskou komunitou i mezi pražskými staviteli a štukatéry.

Roku 1737 se Lurago oženil s Františkou Alžbětou Barborou Dreshlin. Pocházela z Lysé nad Labem, kde Lurago v této době pracoval na stavbě kláštera. O rok později se jim narodila dcera Marie Terezie, která však umírá již roku 1739.¹⁴⁾ Téhož roku kupuje Lurago dům U černého slona ve Vlašské ulici čp. 331 za 3.000 zl.¹⁵⁾ V radničních protokolech Lysé nad Labem je zaznamenán jedenáctiletý spor o dědictví Jana Jiřího Wiesnera, který s ostatními dědici vedla jeho vnučka a od roku 1739 Luragova žena Františka Alžběta. Spor, jehož se zúčastnil i Lurago, byl urovnán roku 1741 a podíl Luragových dědiců byl uložen na Magistrátu města Lysé.¹⁶⁾ Těsně před urovnáním sporu, roku 1740, však



Obr. 1: Osov, kostel sv. Jana Křtitele; celkový pohled (foto M. Micka).

Františka Alžběta umírá ve stáří pouhých dvaceti let. O tři léta později Lurago uzavírá sňatek s Františkou Wenzelin, dcerou malíře.¹⁷⁾ V roce 1745 se z tohoto manželství narodila dcera Marie Anna, roku 1749 pak Anna Barbora, která však umírá již roku 1750.¹⁸⁾ 13. 1. 1755 byl Lurago zvolen rektorem Vlašského špitálu, když předtím již od roku 1751 zastával úřad podřízeného rektora.¹⁹⁾ V roce 1752 se

12) AHMP, kniha práv měšťanských 1704–1728, sig. 570, s. 427, poprvé publikovala A. Duras, o. c. v pozn. 3, s. 94.

13) I. Ebelová, o. c. v pozn. 1, s. 25–26.

14) Kniha vdavek, křtů a úmrtí z 1. poloviny 18. století, fara u sv. Mikuláše, Malá Strana, Praha 1.

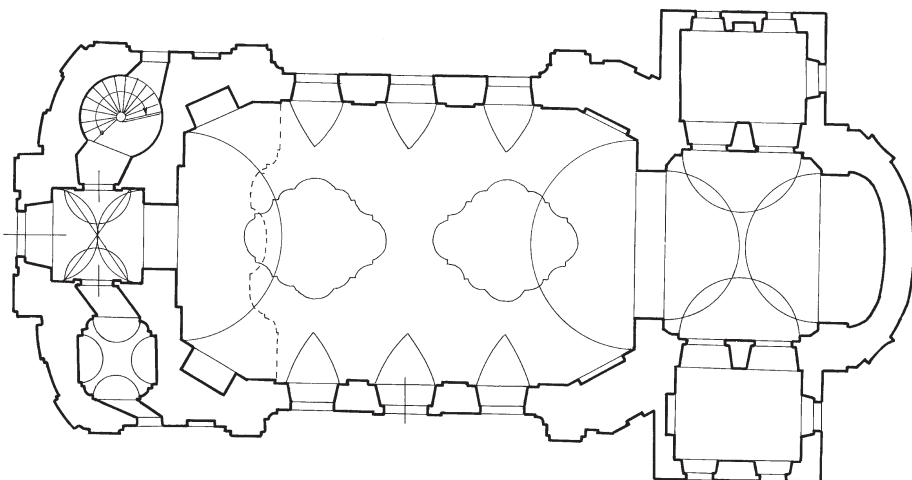
15) AHMP, Liber contractum N.XV. 1734–1743, sign. 4670 (kupní smlouva ze dne 16. října 1739 mezi Sebaltem Josefem Schellhornem a Anselmem Luragem), takto publ. R. Petrů, o. c. v pozn. 5, s. 170.

16) Archiv města Lysé nad Labem: Protocoll judicialni, založený leta Pá-

ně 1729; publ. R. Petrů, 1952, o. c. v pozn. 5, s. 170.

17) Kniha vdavek, křtů a úmrtí, fara u sv. Tomáše, 1718–1763, publ. A. Duras, o. c. v pozn. 3, s. 72.

18) Kniha křtů, kniha zemřelých u sv. Mikuláše na Malé Straně, publ. R. Petrů, o. c. v pozn. 5, s. 171.



Obr. 2: Osov (okres Beroun), kostel sv. Jana Křtitele, půdorys (podle: E. Poche, *Architektura pozdního baroka a rokoka v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, díl II/2, Academia, Praha 1989).



Obr. 3: Osov, kostel sv. Jana Křtitele; jižní boční průčelí (foto autor).

stal dvorním královským architektem.²⁰⁾ Lurago umírá dne 29. 11. 1765 ve svém vlastním domě U černého slona a je pohřben na hřbitově u sv. Jana. Jeho dědici jsou žena Františka a nezletilá dcera Maria Anna.²¹⁾

O Luragově osobním životě, jeho zálibách a názorech toho mnoho nevíme. Jediným vodítkem nám proto zůstává Dlabaczova charakteristika, že Lurago byl veselý společník a rád zpíval české písně.²²⁾ Zajímavá je zpráva, že jeho žena (míněna patrně Františka Alžběta z Lysé nad Labem) byla ortodoxní Češka, která hovořila německy jen zřídka a nerada. Vzhledem k Luragovu italskému původu a německému prostředí, v němž se musel přirozeně pohy-

bovat, je to pozoruhodná zpráva o jazykové mnohohrstevnatosti jeho okolí. Zároveň byl Lurago váženým měšťanem a aktivním reprezentantem malostranské vlašské komunity. O jeho přátelských vztazích ke kolegům z oboru svědčí skutečnost, že svědkyní na jeho první svatbě byla „Frau Dientzenhofer“.²³⁾

BARTOLOMEO SCOTTI A POČÁTKY LURAGOVY TVORBY

Anselmo Lurago je v Praze poprvé doložen v roce 1727. Kromě opisu křestního listu o něm do té doby nemáme žádných zpráv a počátky jeho umělecké dráhy jsou proto neznámé. Právem lze očekávat zmíněnou tovaryšskou cestu po rodné Itálii. Jako samostatný tvůrce Anselmo vystupuje až po Scottiho smrti, kdy dokončuje jím započaté realizace kostela v Osově a kláštera v Lysé nad Labem.

Kostel sv. Jana Křtitele v Osově dal vystavět Jan Adolf hrabě z Kounic. Konzistoř stavbu povolila 17. 1. 1734 a základní kámen byl položen ještě téhož roku. Nejprve řídil stavbu Bartolomeo Scotti; po jeho smrti v roce 1737 se jí ujal Anselmo Lurago. 22. 8. 1737 je doloženo osazení kříže na věži polírem Janem Wildtem. Roku 1738 byl kostel dokončen a zasvěcen sv. Janu Křtiteli hořovickým vikářem a děkanem Zikmundem Ignácem Kardiánem.²⁴⁾

Osovský kostel stojí na počátku řady jednolodních kostelů s konvexně vypjatým průčelím s dominující věží ve střední ose, které Anselmo Lurago s mírnými variacemi vytvářel až do sklonku svého života. Z tohoto důvodu nebylo o přímé souvislosti osovského průčelí s další Luragovou tvorbou nikdy větších pochyb. Zásadním problémem, na kterém se dosavadní literatura neshodla, je však Luragův autorský podíl na celé stavbě.²⁵⁾

23) Památky archeologické (dále PA) XXVII, s. 174, PA XXXII, s. 272.

24) Pfarr-Gedenk Buch vom Jahre 1863; Liber memorabilium fara Osov; Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze, XX, Praha 1912, s. 73.

25) Z osazení kříže na věži ještě za Scottiho života Renata Petrů usuzuje, že Luragova účast se omezuje pouze na dokončení stavby, resp. štukovou výzdobu interiéru, kde v ornamentu shledává podobnost s vlastním Luragovým domem čp. 331–IV ve Vlašské ulici (R. Petrů, o. c. v pozn. 5, s. 25–26). Podobně soudí i autorka zatím jediného monografického zpracování tvorby Bartolomea Scottiho (L. Karlíková-Prunarová, Bartoloměj Scotti, disertační práce, nepubl., Praha 1952, s. 124). Jiný názor má Věra Mixová, která Luragovi připisuje ztvárnění

19) O. Romanese, Riassunto storico sulla fondazione della congregazione e sulla erezione della Capelle Italiana di Praga, 1898, citace in: A. Duras, o. c. v pozn. 3, s. 94

20) R. Petrů, o. c. v pozn. 5, s. 17.

21) Kniha zemřelých u sv. Mikuláše, Malá Strana, Praha 1.

22) J. G. Dlabacz, o. c. v pozn. 2, s. 238.



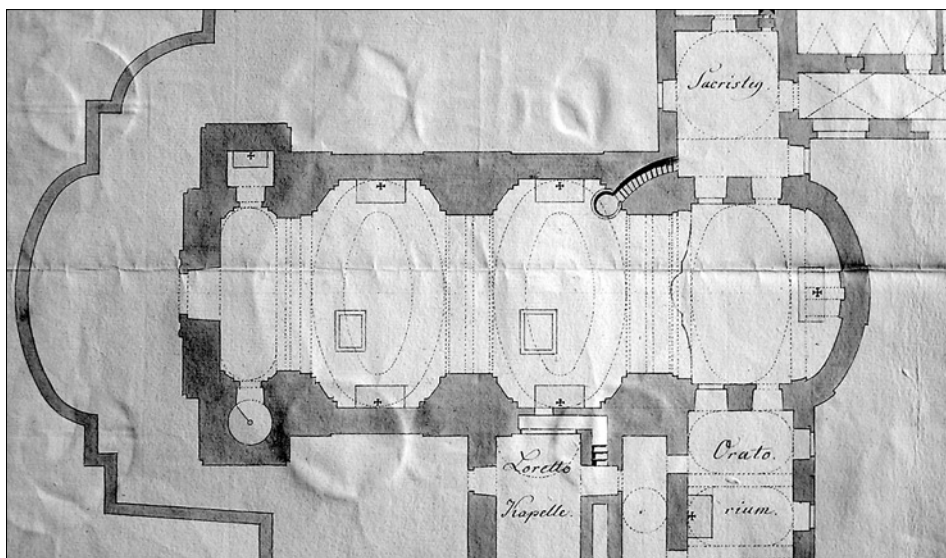
Obr. 4: Osov, kostel sv. Jana Křtitele; detail vikýře jižního bočního průčelí (foto M. Míčka).



Obr. 5: Osov, kostel sv. Jana Křtitele; stěna lodi, pohled z kruchty (foto autor).

Rozlišení autorského podílu obou architektů je přitom pro hodnocení následně Luragovy tvorby pochopitelně dosti podstatné.

Z rozboru stavby²⁶⁾ vysvítají dva protichůdné umělecké principy, které zde byly uplatněny a které toto rozlišení s velkou pravděpodobností umožňují. Z první fáze výstavby patrně pochází interiér kostela s plochými pilastry a neckovou klenbou, stejně jako plochy stěny bočních průčelí a závěru. Druhé fázi, do níž lze včlenit průčelí stavby stejně jako dokončování bočních průčelí i závěru nárožními pilastry, je vlastní důraz na plastické a tektonické utváření architektury. Tento základní rozdíl v pojetí lze jen těžko vysvětlit jinak než výměnou architekta, k níž zde skutečně došlo. Je tedy nanejvýš pravděpodobné, že Anselmo Lurago po převzetí stavby rasantním



Obr. 6: Lysá nad Labem (okres Nymburk), klášter augustiniánů bosáků; plán zrušeného kláštera z roku 1813, plán A (výřez) – půdorys přízemí (SÚA, sbírka map a plánů, inv. č. 1319, sign. A XVIII. 11).

způsobem přetvořil původní záměr a k obdélné lodi se zkošenými kouty, jejíž subtilní stěny s trojicí jednoduchých oken vynášejí neckovou klenbu, přisadil mohutné průčelí se střední věží, která předstupuje před segmentově ustupující krajní osy průčelí. Přidáním koutových přízdivek s vysokým řádem navíc dořešil boční stěny lodi a vypointoval původně nevýrazné průčelí přidáním vikýře, který byl osazen na osu stěny bočního průčelí, půdorysně vpadlého vůči úsekům stěny s vysokým řádem. V interiéru přidal na vstup-

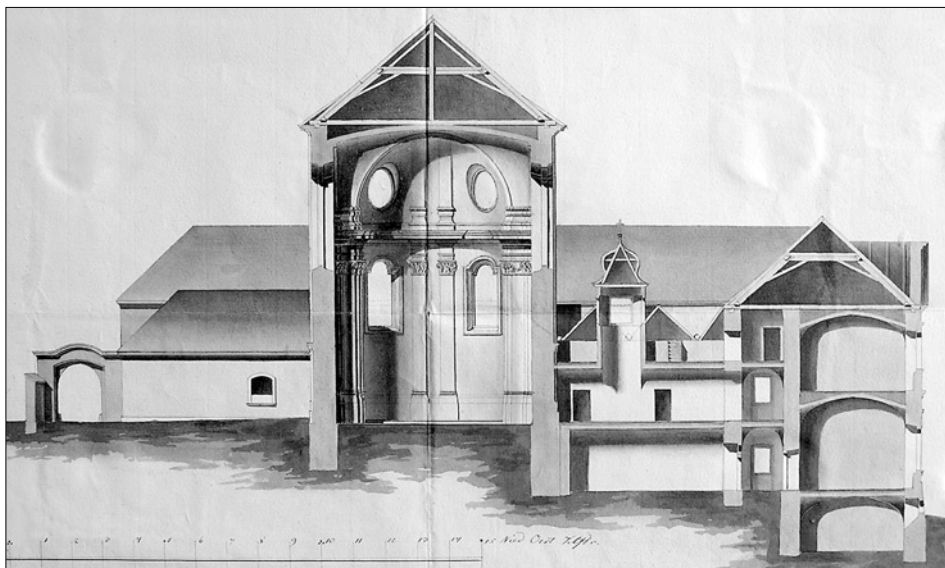
fasády, a to i přes – dle ní – poměrně krátkou dobu, která uplynula mezi Scottiho smrtí (1. 2. 1737) a osazením kříže na kostelní věži 22. 8. téhož roku (V. Mixová, *Kostely v Rabštejně a Osově a skupina kostelních staveb Anselma Luraga*, in: *Umění V*, 1957, s. 146).

26) Podrobný rozbor této i dalších zde zmíněných staveb viz: R. Biegel, o. c. v pozn. 1.

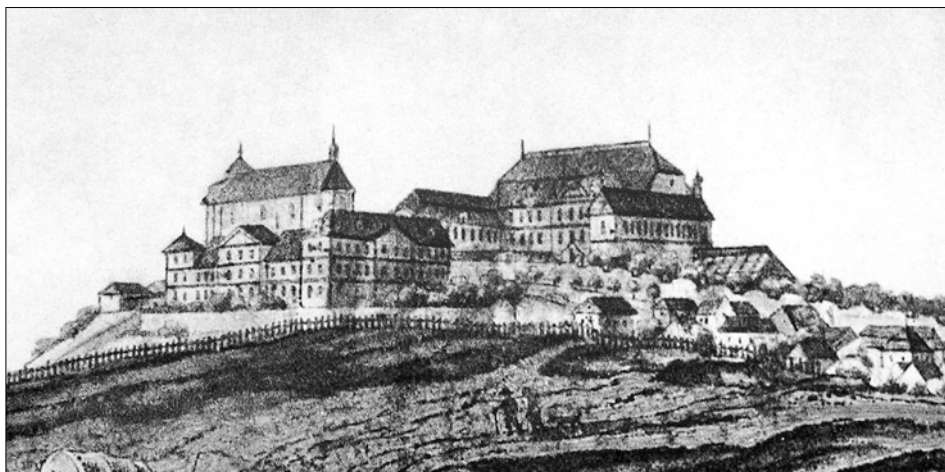
ní stěny soustavu dynamicky tvarovaných krucht a balkónů, čímž alespoň částečně zastřel poněkud rozpačitý dojem z původního Scottiho řešení. Mimo dva zmíněné umělecké směry stojí štuky klenby lodi, které vykazují výrazně nižší kvalitu než štuky kolem oken a portálů, jež lze spojit s fází Anselma Luraga.

Na osovském kostele rozeznáváme některé znaky, které lze nazvat pro Luraga typickými a které bude dále rozpracovávat. Patří mezi ně zejména až překvapivě klasické citění architektonického tvarosloví, které není deformováno ani při půdorysném zakřivení průčelí. O důrazu, který na logiku a správnou aplikaci architektonických prvků Lurago kladl, mimochodem svědčí i snaha o jejich co nejlepší aplikaci na přizdřená nároží a presbytář, kde bylo na rozdíl od novostavby průčelí nemožné dosáhnout správných proporcí výšky a šíře pilastrů. Druhým důležitým prvkem průčelí je jeho dynamické, avšak zároveň měkké zakřivení, které dává vystoupit věži, jež jako dominantní prvek celé kompozice vystupuje směrem k divákovi. Tento moment, kterého si jako první povšiml Ivo Kořán,²⁷⁾ byl v dalších Luragových stavbách ještě umocněn spojením s iluzivní kompozicí předpolí kostela, jež byla do nejkrajnějších důsledků dovedena při kompozici průčelí kostela sv. Václava ve Veliši.

Výstavba **kláštera augustiniánů bosáků v Lysé nad Labem** proběhla v letech 1733 až 1739.²⁸⁾ Lurago se zde opět uplat-



Obr. 7: Lysá nad Labem, klášter augustiniánů bosáků: plán zrušeného kláštera z roku 1815, plán D (výřez) – řez kostelem s přilehlým klášterním křídlem (SÚA, sbírka map a plánů, inv. č. 1319, sign. A XVIII. 11).



Obr. 8: Lysá nad Labem, klášter augustiniánů bosáků: Filip hrabě Sweerts – Wenzel Berger: Pohled na lysý zámek s klášterem, kolorovaný mědiryt podle kresby hr. Sweertse z roku 1795, vydáno v Praze u F. K. Wolfa roku 1807 (Národní muzeum, grafická sbírka, inv. č. 129 884).



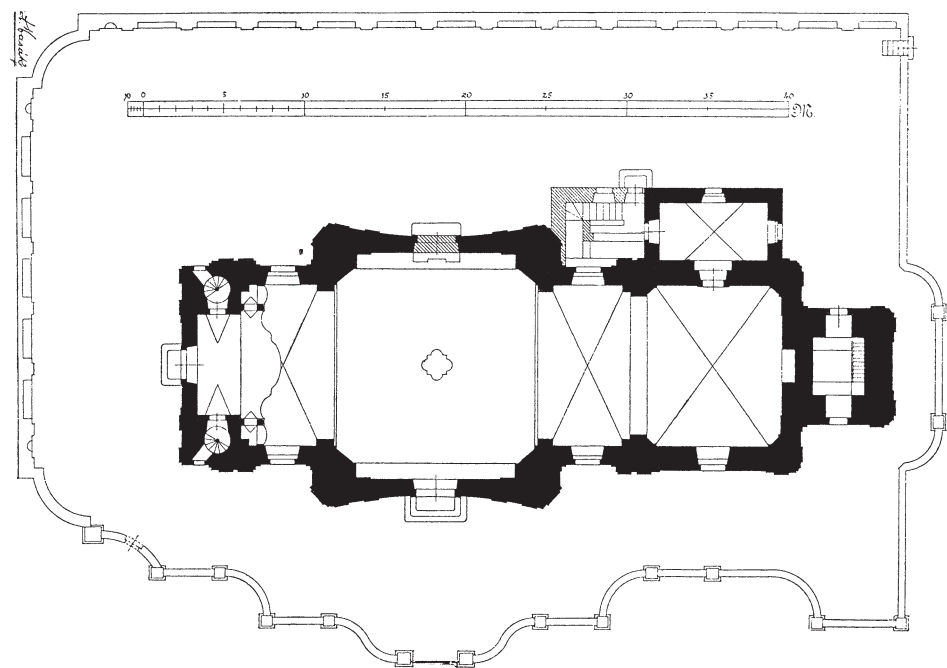
Obr. 9: Lysá nad Labem, klášter augustiniánů bosáků: západní průčelí konventu (foto autor).

27) I. Kořán, *Prostorové iluze Anselma Luraga*, in: *Umění XIX*, 1973, s. 54.

28) Historie kláštera i odkazy na prameny jsou shromážděny v rešerši, kterou v rámci SHP zpracoval Pavel Zahradník - viz: *P. Zahradník – P. Vlček, Lysá nad Labem – býv. konvent bosých augustiniánů čp. 6*, stavebně historický průzkum, Praha 1996; Rukopisné analýzy kláštera sepsal na základě starších pramenů roku 1782 Josef od sv. Víta (vlastním jménem Ludvík Bezděka, žil v letech 1723 až 1789); *Annales conventus Neo-Lisensis S. Joannis Nepomuceni sub Prioratu M. Reverendi P. Gotthardi a S. Veronica Anno MDCCCLXXXII* in unum volumen et diversii manu-



Obr. 10: Lysá nad Labem, klášter augustiniánů bosáků: západní průčelí konventu, detail okna přízemí (foto autor).



Obr. 11: Lysá nad Labem, kostel sv. Jana Křtitele: půdorys kostela a jeho ohradní zdi (podle: F. Bareš: *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém 21, politický okres Mladoboleslavský, Praha 1905, s. 145*).

scriptis et diariis ad notantibus congesti, SOKA Nymburk. Vedle análů jsou důležitým pramenem pro dějiny stavby kláštera dochované stavební účty, které počínají rokem 1733 – SOKA Nymburk, ŘA Augustiniáni Lysá n. L., kart. 4; fundální listina kostela z 1. listopadu 1715, SÚA, AZK, rkp. 16, s. 4–7; k historii kláštera viz také J. Vojáček, Lysá nad Labem, Lysá n. L. 1936, s. 53–54. Předchůdcem dnešního kláštera s kostelem byla jednak románská rotunda sv. Desideria (poprvé zmíněna 1244), jednak vedle ní stojící kostel Narození Panny Marie (prvně zmíněn 1528). Obě stavby byly zbořeny při stavbě kláštera (rotunda 1737, kostel 1739). Roku 1647 se dostalo panství do majetku Jana svobodného pána Šporka; roku 1684 se jako dědictví dostá-

nil jako dokončovatelské stavby po Scottiho smrti. Je pravděpodobné, že autorsky zasáhl pouze do konečného vzhledu hlavního průčelí a formování ohradních zdí areálu. Přes malý rozsah jsou tyto zásahy důležité jak pro celkový architektonický účín kláštera, tak pro další Luragovu tvorbu.²⁹⁾ V roce 1739 začala stavba zdejšího **klášterního kostela Narození Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého**.³⁰⁾ Jeho podobu

vá do rukou Františka Antonína hraběte Šporka. Roku 1700 zde bylo zahájeno budování kláštera, který posléze připadl roku 1709 bosým augustiniánům. Do užívání řádu byl odevzdán kostel Narození Panny Marie, kaple sv. Desideria, přistavěná Loretánská kaple a obytná budova. Roku 1733 je do Lysé povolán pražský stavitel Bartolomeo Scotti, který zde v následujících letech buduje nové klášterní budovy. Jako polír je jmenován Jan Gründel, jako provádějící zedník Hebek z Lysé (tedy týž, který je v pramenech doložen jako autor dostavby farního kostela sv. Jana Křtitele – viz níže). Scotti zemřel v Praze dne 1. února 1737, a jeho místo na stavbě kláštera převzal Anselmo Lurago, který je zde prvně výslovně uveden roku 1738. Stavba kláštera pak skončila počátkem března 1739; její náklady dosáhly souhrnně výše 14 347 zl. 23 kr. 3 pen. (kromě celkem sedmi měsíců v letech 1736 a 1737, pro něž se účty nedochovaly), přičemž 5146 zl. 10 kr. 1 pen. bylo zapláceno za práce vykonané po smrti Scottiho již za vedení Luraga.

Lyský klášter byl zrušen dekretem Františka II. ze dne 17. října 1811. Původně se zvažovalo jeho využití pro vojsko či jiné státní potřeby, nakonec však byl na základě reversu zakladatele konventu vrácen Sweerts – Sporcům.

29) Za povšimnutí tu stojí zejména motiv pásové bosáže přízemí středního rizalitu, poměrně ploché suprafenestry s rovnou římsou a velkým klenákem a konečně i střešní vikýře s konkávně probraným obrysem, oválným okulem a velkým klenákem, který spojuje šambránu okulu s vzhůru vypjatou půlkruhovou římsou – tedy prvky, které se objeví například na fasádě paláce Goltz-Kinských na Staroměstském náměstí

v Praze. Stejně tak je důležitý zájem na formování stěn a teras kolem kláštera, který bude dále rozvíjen při krajinném zakončení Luragových staveb.

30) Stavba klášterního kostela započala v dubnu roku 1739, poté, co majitelé panství přislíbili bezúročnou půjčku klášteru 12 000 zl. Nejprve byl zbořen starý kostelík. Ihned poté započala stavba kostela nového a ještě téhož roku zde byla položena střecha a do věžičky zavěšeny dva zvony. Celkově stála stavba kostela v jediném roce 1739 9794 zl. 17 kr. V dalších dvou letech pokračovala stavba kostela tempem pomalejším. Náklady pro rok 1740 představovaly 4 553 zl. 43 kr., pro rok 1741 pak 2 123 zl. 48 kr. a celková suma za výstavbu kostela činila

známe sice jen z nemnoha plánů a dobových vyobrazení,³¹⁾ ale i z nich je zřejmé, že šlo o jednoduchý kostel, s lodí zaklenutou dvojicí velkých příčných plackových kleneb vybihajících z mohutných pilířů a presbytářem ze závěrem na půdorysu stlačeného segmentu. Poprvé zde Lurago užil konstrukční princip „Wandpfeilerhalle“, jehož genezi můžeme v české architektuře vysledovat od 80. let 18. století a který má svůj původ v konstrukčních principech halových kostelů středoevropské pozdní gotiky.³²⁾

16 471 zl. 54kr. Kostel byl dne 20. 8. 1741 zasvěcen Narození Panny Marie a sv. Janu Nepomuckému. Roku 1835 byl kostel prodán za kontribuční sýpku, roku 1865 jej koupila majitelka panství Štěpánka Rohanová, následně jej v dražbě získal roku 1880 advokát dr. Tangl, aby nakonec kostel přešel do majetku majitele lyského velkostatku barona Leitenbergera, který jej dal roku 1891 zbořit (cit. dle P. Zahradník – P. Vlček, o. c. v pozn. 28).

31) Půdorys přízemí, I. a II. patra a nárys východní fasády od krajského inženýra Frant. Bretschneidera z listopadu 1813 (sbírka map a plánů SÚA, inv. č. 1319); dva listy publikoval I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 56–57, kompletní plány pak P. Zahradník – P. Vlček, o. c. v pozn. 28, tab. 7–10; Nejstarší vyobrazení kláštera je zachyceno na oltářním obraze v lyském farním kostele od V. V. Reinera – obraz se dnes nachází v kostele sv. Jana Nepomuckého v Mladé Boleslavi, publ. např. P. Preiss, in: Václav Vavřinec Reiner, Odeon, Praha 1970, obr. 145; kolorovaný mědiryt podle kresby hr. Sweertse, vydáno v Praze u F. K. Wolfa roku 1807 (Národní muzeum, grafická sbírka, inv. č. 129 884); publ. J. Vojáček, in: Lysá nad Labem, grunty, domky a jejich majitelé, Lysá n. L. 1936 a P. Zahradník – P. Vlček, o. c. v pozn. 28; Morz Taulow Ritter von Rosenthal, Pohled na lyský zámek s klášterem, litografie v albu C. Hennigs Militarisches Album zum Andenken des Lagers bei Jungbunzlau, Lissa und Brandeis im September 1838, publ. P. Zahradník – P. Vlček, o. c. v pozn. 28; C. W. Atlet, Pohled na město Lysou, litografie kol. roku 1850; Lissa in Boehmen, litografie, nedatovaná, bez udání pramene publ. P. Zahradník – P. Vlček, o. c. v pozn. 28.

32) Počátky a proměny Wandpfeilerhalle v české barokní architektuře, stejně jako její klíčovou úlohu při vzniku skupiny radikálně barokních staveb Kryštofa Dientzenhofera popsal nejlépe Heinrich Gerhard Franz, (H. B. Franz, Die Wandpfeilerhalle im Böhmischen Barock, in: Forschungen und Fortschritte, Band 35, Heft 3, März 1961, s. 87–91). O genezi tohoto stavebního typu v české architektuře se ve své luragovské monografii pokusila i Renata Petrů. Za hlavní trend ve vývoji kostelů tohoto typu poněkud překvapivě považuje dosažení jednoty stěny a zdi, které ještě nenalézají u Canevaleho kostela sv. Voršily v Praze, avšak ke kterému se prý přes projekty kostelů v Obořísti a v Chebu dopravoval Kryštof Dientzenhofer v kostele Narození Páně v Loretě. Domnívám se, že takový výklad jde zcela proti logice samotných Wandpfeilerhalle, ve které jde právě naopak o nezávislost konstrukčního a klenebního systému na stěně, která má výtvarné i prakticky roli pouhé výplně.



Obr. 12: Lysá nad Labem, kostel sv. Jana Křtitele; jižní průčelí s komponovanou ohradní zdí (foto autor).



Obr. 13: Lysá nad Labem, kostel sv. Jana Křtitele; detail kladí pilíře lodi (foto autor).

Své působení v Lysé nad Labem Lurago uzavřel dostavbou **farního kostela sv. Jana Křtitele**.³³⁾ Stavba, započatá v roce 1719 podle plánů F. M. Kaňky, byla po dvou letech přerušena a k jejímu dokončení došlo až v letech 1739–41. Ze stavební historie kostela je zřejmé, že v době přerušení prací již stála spodní etáž obvodové zdi kostela, která byla při dostavbě kostela v letech 1739–41 stahována železnými klestinami. Dostavba chrámu tedy spočívala

33) Dějiny kostela vycházejí z archivní rešerše, kterou v rámci SHP zpracoval v roce 1998 Pavel Zahradník; rešerše svým záběrem značně předstihla ostatní práce na dané téma a ve vztahu ke známým a dostupným fondům ji lze v tuto chvíli bezesporu považovat za vyčerpávající. Viz: P. Zahradník, – M. Horyna, Lysá nad Labem – kostel sv. Jana Křtitele, stavebně-historický průzkum, MURUS 1998; Stavební účty publikoval Josef Vojáček in: J. Vojáček, Kostel sv. Jana Křtitele v Lysé n. L., Lysá n. L. 1941, s. 4–5; jím použité prameny dnes bohužel nejsou k dispozici.



Obr. 14: Lysá nad Labem, kostel sv. Jana Křtitele; detail rizalitu jižního průčelí (foto autor).

v dokončení zdi, zaklenutí a zastřešení kostela a úpravě prostranství kolem něj. Luragovo jméno se ve zmíněných pramenech v souvislosti s kostelem sv. Jana Křtitele neobjevuje a stavbu vedl místní zedník Václav Hebek. Luraga dal do spojitosti s kostelem poprvé Ivo Kořán,³⁴⁾ když mu přisoudil autorství řešení jižní boční stěny kostela a zejména komponované ohradní zdi před tímto pohledově nejexponovanějším průčelím. Vycházel přitom ze skutečnosti, že v době dostavby kostela působil Lurago jako architekt neďalekého kláštera a kostela augustiniánů.

Kořánova domněnka se jeví jako velice pravděpodobná. Na základě rozboru stavby³⁵⁾ a její historie lze hypoteticky nastínit tyto závěry. Dokončením rozestavěného kostela byl pověřen místní stavitel Václav Hebek, který se měl – víceméně – držet původních plánů Ferdinanda Maxmiliána Kaňky. Snad díky finančnímu omezení nebo, což je pravděpodobnější, díky průměrným schopnostem místního stavitele byl projekt zjednodušen a částečně zkomolen. Toto se dotklo jak vnějších fasád, kde byly ponechány původní kaňkovské hlavice, okna mechanicky ozdobena drobnými va-

riacemi původních nákrešů a celá fasáda byla rozdělena rastrem jednoduchých lizén a lizénových rámců (jejichž základní pojetí však patrně pochází skutečně z Kaňkova návrhu),³⁶⁾ tak interiéru, kde v presbytáři a nad kruchtou nahradily původně zamýšlené plackové klenby valené. Střední pole však nebylo vzhledem k jeho rozměrům možné zaklenout jinak než právě placvou. A právě zde do hry vstupuje třetí architekt, který ovládá jak soudobé klenební umění, tak správnou tektonickou strukturu stěny. Jeho úkolem pak je kromě klenutí středního pole (jehož příčné pasy jsou na styku polí nelogicky zkrácené a ukazují dva různé projekty klenby) i finální artikulace vysokého řádu interiéru lodi, který se snaží napravit nelogičnosti vzniklé zkomolením původního projektu.

Právě tato úloha by pak logicky připadla architektovi, který do města pravidelně zajížděl a který byl patrně požádán o návrh úpravy předpolí hlavního průčelí kostela – tedy Anselmu Luragovi. Této domněnce by navíc nahrávala skutečnost, že motiv pilastrové srostlice na pilířích vynášejících klenbu Lurago užívá ve své skupině jednolodních kostelů s průčelní věží. Této skupině je blízká i profilace hlavní římsy interiéru – dominuje zde předsazená deska, vynášená esovou símou s prutem, který je od desky odříznut. Nejdůležitější je však utváření hrany desky, která je – stejně jako u Luragovy skupiny – rozdělena na dvě části oblým prutem a která sestává z návojově předsazeného okapníku v dolní a z vyžlabeného síma zakončeného páskem v horní části. Takto pojatá římsa se výrazně odlišuje od římsy vnějšího průčelí, jejíž desce dominuje mohutné podvalkové síma zakončené páskem. Tato vnější římsa, jak si povšiml již Mojmír Horyna,³⁷⁾ je naopak nápadně podobná římsce zaniklé kaple sv. Matouše před Černínským palácem na pražských Hradčanech, jejímž autorem je František Maxmilián Kaňka.³⁸⁾

Samostatným uměleckým výkonem je již zmiňovaná ohradní zeď před jižním průčelím kostela. Jejím ztvárněním Lurago vypointoval průčelí chrámu a suverénně jej vsadil do kontextu náměstí a přístupové cesty k zámku. Vytvořil tak zcela novou kvalitu, která je rozhodující pro vnímání i hodnocení kostela v celku městského prostoru a zcela setřel rozpačitý dojem, který vtiskla vnějším fasádám kostela utilitární a v detailu zjednodušující dostavba místního stavitele Václava Hebka. Lze bezpochyby souhlasit s Ivo Kořánem,³⁹⁾ že zde vznikl první příklad Luragových prostoro-

36) Mojmír Horyna v této souvislosti soudí, že pro Kaňku jsou zde „určitá strohost vnějšího tvarosloví a plné působení velkého sumárního objemu charakteristické“ a o jiném než kaňkovském původu fasády neuvazuje – viz P. Zahradník – M. Horyna, o. c. v pozn. 33, s. 4–5.

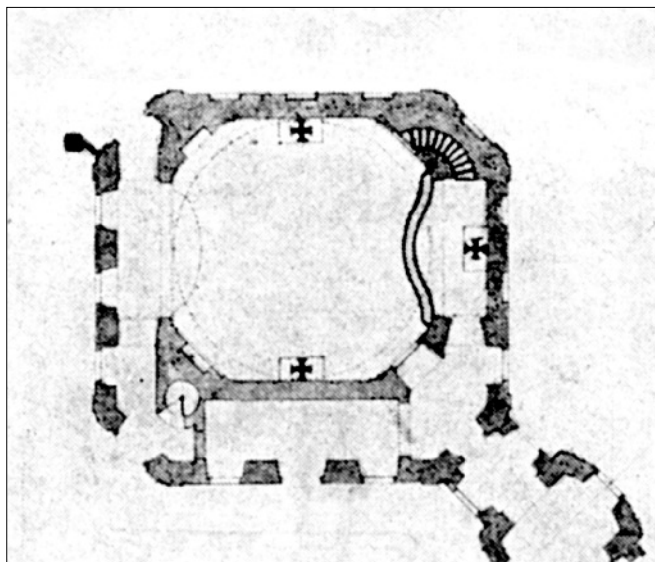
37) P. Zahradník – M. Horyna, o. c. v pozn. 33, s. 4.

38) M. Horyna shledává mezi oběma stavbami podobnost i v rizalitu zbořeného kaple, který měl konkávně probrané průčelí, lemované zkosenými a rovněž konkávně probranými osami, což je princip stejný jako u jižního rizalitu v Lysé. Pramenem pro poznání kaple zbořené v roce 1799 je její zaměření od architekta Josepha Jägera – viz. M. Ebel – J. Mendelová – P. Vlček, Josef Jäger – kopíře, Scriptorium, Praha 1998, s. 74–75.

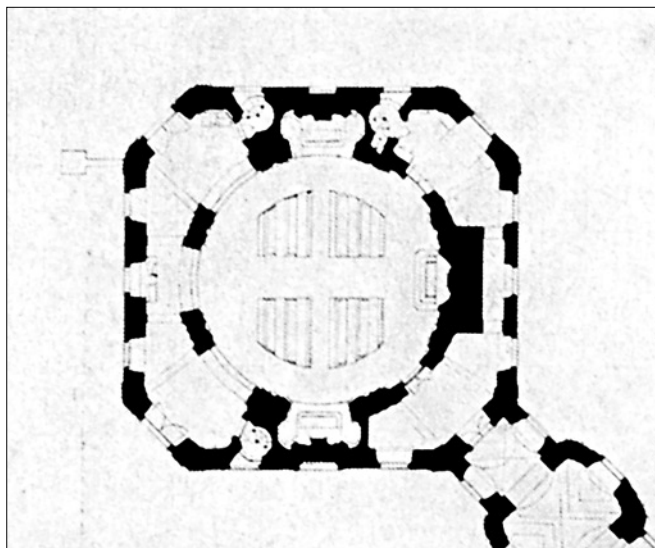
39) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 56–59; Ivo Kořán zde zejména zdůraznil, jak „mocně akcentuje půdorys zdi poměrně stridmý reliéf jižního bočního průčelí kostela“, přičemž „půdorys ohradní zdi nesleduje dokonale konturu kostela, jak tomu bývá v baroku častěji, ani nevytváří vlastní geometrický obrazec“, nýbrž „kontrastuje a v kontrastu doplňuje a do- tváří účín, jímž působí plocha chrámu“. Kořán zde nalézá rovněž pro Luraga typický iluzivní princip, který spatřuje v umístění soch, při němž autor „mohutnější sochy přibližuje, křehčí vzdaluje, nejmenší umísťuje na nejvyšší křídla – ve shodě s dispozicí kostela dosahuje tak při čelním pohledu zdánlivého protažení délky zdi a rozšíření boční fasády koste-

34) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 57–59.

35) R. Biegel, o. c. v pozn. 1, s. 27–33.



Obr. 15: Hořín (okres Mělník), zámecká kaple sv. Václava; Jan Kristian Spannbrucker, nerealizovaný návrh kaple, půdorys (podle: V. Lorenc, Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10, 1950).



Obr. 16: Hořín, zámecká kaple sv. Václava; Anselmo Lurago, realizovaný projekt, půdorys (podle: V. Lorenc, Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10, 1950).

tvorných iluzí, které umocňují vlastní průčelí stavby a tvoří její nedílnou součást.

V době stavby kostela v Lysé přestavuje Lurago **vlastní dům U černého slona ve Vlašské ulici na Malé Straně**.⁴⁰⁾ Jeho úprava je vcelku nenáročná a spočívá zejména v nové výzdobě průčelí, jehož výraz je utvářen dosti plo-

la.“ S Kořánovými závěry se lze vcelku ztotožnit, jakkoli bych váhal nad vyzdvížením pojmu „kontrastování zdi“ a jeho povýšením na Luragův svěbytný příspěvek k pozdně baroknímu utváření okolí dominantních staveb – jedná se zde spíše o invenční užití obecně používaných principů architektury druhé čtvrtiny 18. století.

40) Historie i stavební vývoj domu jsou shrnuty jednak se stavebně-historickým průzkumem SÚRPMO z roku 1966 (O. Novosadová – Heroutová – D. Libal – Kadlec, Pasport domu čp. 336-III, nepubl. strojopis, SÚRPMO, Praha 1966), jednak v příslušném hesle Uměleckých památek Prahy (P. Vlček, o. c. 1999, s. 431). Dům U Černého slona čp. 331-IV koupil Anselmo Lurago dne 3. XII. 1739 za 3000 zl. (AMP Liber contactum N.XV. 1734–43, sign. 4670, kupní smlouva 16. října 1739). Po manželčině smrti se stal majitelem celého domu. Bydlel zde pak celý zbytek života, až do smrti roku 1765, po níž připadl dům rovným dí-



Obr. 17: Hořín, zámecká kaple sv. Václava; Anselmo Lurago, model první varianty interiéru kaple (podle: V. Lorenc, Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10, 1950).

chou štukovou výzdobou oken, která směrem vzhůru vyznívá až téměř mizí. Tímto principem i kvalitou provedení se dům nijak výrazně neliší od obdobných pražských staveb tohoto období, a je proto obtížné nějak specifikovat jeho místo v kontextu Luragovy ostatní tvorby.⁴¹⁾

ZÁMECKÁ KAPLE V HOŘÍNĚ A DALŠÍ PRÁCE V ČERNÍNSKÝCH SLUŽBÁCH

V letech 1744–47 vzniká dílo, které má výsostně postavení v Luragově tvorbě i v celé české pozdně barokní architektuře – **zámecká kaple v Hoříně**.⁴²⁾ Základem hořínského zámeckého komplexu byl lovecký zámek, který si nechal postavit majitel mělnického panství Heřman Jakub Černín z Chudenic. Autorem stavby byl tehdejší hraběcí stavitel Giovanni Battista Alliprandi. Výstavba této první etapy zámku probíhala v letech 1696–1702. Podle popisů byl lovecký zámek jednopatrový a nepříliš velký. V dnešním objektu nelze tuto původní stavbu nijak přesvědčivě lo-

lem manželce Františce, rozené Stenzelové, a dceři Marii Anně (MP 4764, fol. A 11 D8). Základem domu je pravděpodobně pozdně renesanční novostavba „takřka typového charakteru“ se schodišťovou věží ve dvoře, která vznikla při ohradní zdi hřbitova u kostela sv. Jana v Oboře. Roku 1688 je objekt uveden jako stavebně závadný; roku 1698 byla jeho parcela na východě rozšířena o část domu čp. 330-III. Snad před rokem 1723 došlo k první barokní přestavbě – svědčí o tom dobový popis domu, který zde zaznamenává dvoupatrový objekt s podloubím, i poměrně vysoká suma, za kterou jej Anselmo Lurago roku 1739 koupil. Po jeho přestavbě následovaly drobné klasicistní úpravy, z nichž nejvýznamnější je výměna střechy a zvýšení dvorních křídel.

41) Nelze zde souhlasit s Renatou Petrů, která dává štukovou výzdobu do souvislosti s mechanickým a neumělým štukem na klenbě v Osově, neboť kvalita i struktura štuků je naprosto nesrovnatelná. – viz R. Petrů, o. c. v pozn. 5, s. 28.

42) Vyčerpávající přehled historie a stavebního vývoje zámku přinesl SHP z roku 1985 (M. Horyna – P. Zahradník, Hořín – stavebně-historický průzkum zámku, SÚRPMO, Praha 1985) a z něj proto vychází i zde na-



Obr. 18: Hořín, zámecká kaple sv. Václava; pohled do interiéru (foto J. Klempíř).

kalizovat – starší jádro stavby působí jednotně a vzniklo zřejmě až ve druhé stavební etapě. Ta se odehrávala v letech 1713–18 a jejím projektantem byl další dvorní černínský architekt František Maxmilián Kaňka. Je základem dnešní podoby zámku a Kaňka při ní vytvořil centrální zámeckou budovu s dvěma symetrickými rizality s konkávně probraným vnitřním nárožím, k níž se opět symetricky vázaly přízemní hospodářské budovy, vytvářející čestný dvůr. Kaňku lze tak označit za autora urbanistického rozvrhu zámeckého areálu. K poslednímu rozšíření zámku došlo po roce 1736. Jeho plány vypracoval a stavbu až do své smrti v roce 1741 řídil černínský stavitel Jan Kristián Spannbrucker. Tehdy došlo k výstavbě vnějších traktů bočních křídel, zvýšení hlavní zámecké budovy o druhé patro a současně výstavbě třetího půdního patra nad jejím středním rizalitem. Další a pro nás podstatnou změnu přinesla přístavba dvou osmibokých pavilonů, připojených spojovacími krčky ke koutům hlavní budovy. V západním pavilonu byla od počátku situována kaple. Spannbruckerem navržená podoba kaple se od té dnešní odlišovala. Její podobu dokládá plán publikovaný V. Lorencem, na kterém je zobrazena čtvercová kaple se zkosenými rohy, přísazená k jižní obvodové stěně, k níž přiléhá na západě presbytář, na východě podkruchtí a na severu sakristie.⁴³⁾ Po Spannbruckerově smrti byla stavba na dvě léta přerušena. Až roku 1743 přichází Anselmo Lurago, aby stavbu dokončil. Jeho hlavním příspěvkem do stavebního vývoje zámku je právě změna plánu kaple, postavené následně v letech 1744–47. Naposledy je v Hoříně Lurago zaznamenán při svěcení kaple 12. května 1747. Na jeho místo pak nastupuje roku 1748 Stephan Dieudonné, který průběžně vedl dokončování stavby zámku do roku 1751. Drobné stavební a dokončovací práce v Hoříně pak pokračovaly až do roku 1753.

stíněný historický přehled. Údaje pocházejí zejména z dochované zámecké stavební knihy – SOA Žitenice, LH-ÚS, stavební kniha hořínského zámku, citace in: *Titíž*, o. c. v pozn. 42, s. 50–52.

43) V. Lorenc, Zámek v Hoříně, in: *Zprávy památkové péče* 10, 1950, s. 68.

Při komponování kaple byl Lurago svázán danou situací, neboť půdorys, vnější podoba i objem křídla určeného pro kapli byly dány projektem Kristiána Spannbruckera. Na rozdíl od Spannbruckerova projektu, ve kterém je kaple na vnějším obrysu stěny nezávislá, se však Lurago rozhodl toto omezení využít ve svůj prospěch a dal kapli centrální kompozici, jejíž střed je shodný se středem křídla. Základním kompozičním principem kaple se stal válec vložený do čtverce s okosenými rohy, tedy nový útvar vložený do útvaru daného starší stavbou. Centrální prostor válce je nesen vysokými arkádami, a vytváří tak baldachýn, který nese mohutnou nedělenou kupolovou klenbu. Prostorová kompozice kaple je ur-

čena dvěma osovými kříži, které jsou vůči sobě pootočené o 45°. Na straně jedné je zde osový kříž oltářů, protínající širší strany osmistěnu, na němž je umístěn hlavní oltář a v příčné ose oltáře boční. Tento kříž je orientačně shodný s osami hlavní zámecké budovy. Druhý kříž je určen vstupy do kaple, které jsou umístěny v kratších stranách osmistěnu – na severovýchodě je přímý vstup spojovacím krčkem do zámku, na jihovýchodě pak vstup na čestný dvůr zámku. Tato podvojnost přináší zajímavý efekt, kdy je návštěvník do kaple přiveden vzhledem k hlavní ose sakrálního prostoru diagonálně. Je tím setřena jednoznačná prostorová orientace prostoru. K centrálnímu válci jsou arkádami připojovány další prostory: tři pole dvoupodlažních arkád na východní straně, obdélné kaple na střední severojižní ose, dvoupodlažní pole s emporou v patře, jejíž konvexní objem ve vypíná do prostoru kaple, a konečně mělké, avšak iluzivně prohloubené pole s mohutnou architekturou hlavního oltáře v západní ose kaple.

Popsaná kompozice spojuje několik motivů. Východní strana kaple se třemi poli arkád zdůrazňuje dvojí plášť kaple a z jejího vnitřního prostoru činí schránu obklopenou světlem. To zalévá západní stranu s hlavním oltářem a oratořemi, jejíž rozvrh je určen střídáním volných arkád, které probíhají v celé výšce kaple a připojují prostory bočních kaplí stejně jako iluzivní pole hlavního oltáře, a dvoupodlažní pole s oratořemi, které strukturou kopíruje dvoupodlažní arkády východní strany kaple. Konvexní půdorys oratoří vytváří v pravidelném rytmu protiklad k připojeným vpadlým polím bočních kaplí. Všechny tyto kontrasty však pouze pomáhají dotvářet celkový dojem „klidného, v sobě spočívajícího prostoru, jehož osy ani směry nejsou akcentovány“.⁴⁴⁾

Podobně hravé transformace se vedle prostoru dostává i architektonickým článkům. Již samotná tektonická struktura centrálního baldachýnu je podřízena celkovému účinnu, originálním novotvarem jednotné hlavice nad dvěma

44) M. Horyna – P. Zahradník, o. c. v pozn. 42, s. 244.

pilastry počínaje a zcela volně utvářeným prvkem soklu a římsy klenby konče. Materiálová a barevná režie zde přitom přebírá roli, která dříve příslušela přísným tektonickým řádům: baldachýn je zdůrazněn šedým a růžovým mramorováním, které zcela zastíní bílé římsy i pilastry arkád. V dekoru se objevují pásy, úponky, asymetrické akanty, vavříny a girlandy.

Hlavním rysem hořínské kaple je výtvarný „Gesamtkunstwerk“, bezpochyby jeden z nejvýznamnějších v našem pozdním baroku vůbec. Pozdně barokní transformace vrcholně barokních principů vedla k vytvoření harmonického celku, ze kterého nelze vyjmout žádný prvek bez poškození celistvosti kompozice a dojmu, který vytváří. Dekoratивní prvky jsou zde součástí tektonického systému, což je princip opačný tomu, který Lurago užívá na většině ostatních staveb, kde je architektonická kompozice vůči výzdobě autonomní a kde dekorace představuje druhotně přidaný prvek, který je možno v množství i struktuře různě variovat. O dobovém posunu v chápání architektury svědčí i fakt, že základní půdorysná kompozice kaple již postrádá dynamických rysů, neboť se jedná o racionální skladbu dvou těles, která na sebe vlastně nijak nereagují, čímž se kaple liší od svých vrcholně barokních předstupňů. Klidný rámec architektury zde zároveň umožnil splynutí všech výtvarných složek v harmonii, jaká by v dynamických kompozicích vlastně ani možná nebyla.

Pozoruhodným pramenem pro poznání vývoje projektu hořínské kaple je její dřevěný model, který pocházel bezpochyby přímo z ruky Anselma Luraga.⁴⁵⁾ Oproti realizovanému stavu je zde odlišné utváření pilastrů, které vynášejí kompletní kladí. Jejich kompozitní hlavice jsou oddělené, tvořené dovnitř stočenými volutami, mezi nimiž je zavěšen štrapec spadající až na dřek pilastru. Římsa pod klenbou v modelu probíhá rovně a vůbec se pilastrových kompozic nedotýká, jiné je i pojetí empor, které jsou vysazeny do prostoru mno-

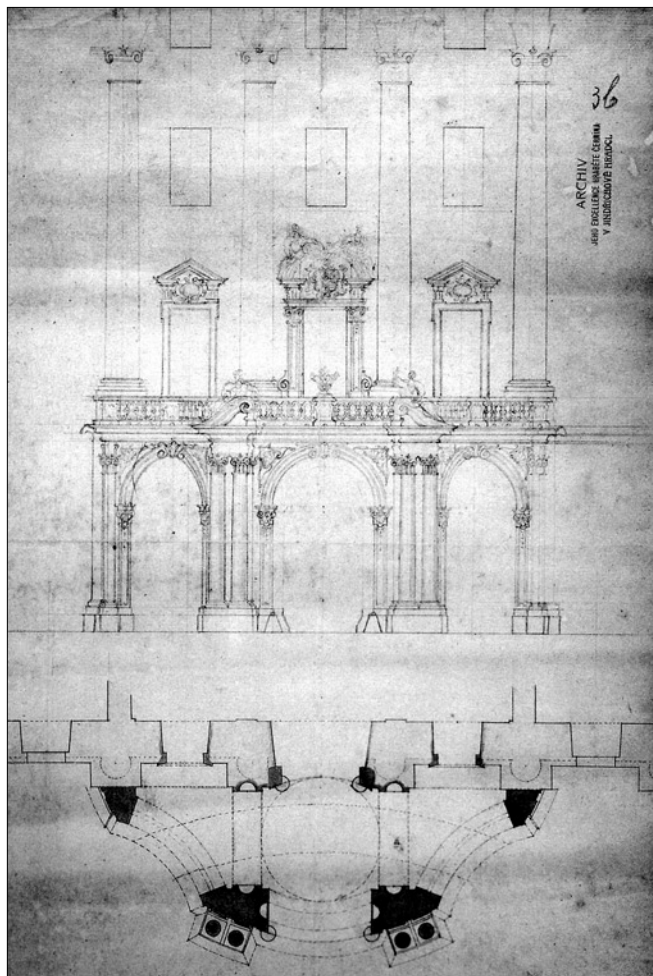


Obr. 19: Hořín, zámecká kaple sv. Václava; hlavní oltář a klenba (foto J. Klempíř).

hem více než tomu je v realizované podobě. I po vypracování modelu, který obvykle sloužil jako záruka pro stavebníka, že zadané dílo bude vypadat tak jak bylo sjednáno, zde zjevně došlo ke změně projektu. Ta směřovala k většímu propojení všech článků, k rozvolnění a ztvárnění jejich aplikace a k celkovému zjemnění pojetí stavby.

Posun, který projekt od dřevěného modelu k finální podobě zaznamenal, je pro charakter realizovaného interiéru zásadní. Model ukazuje, o kolik blíže měla původní varianta k tradiční Luragově pádnosti a přísnosti v utváření tektonických článků. Realizovaná verze spojila všechny prvky do jediného systému, ve kterém spíše než na správném řa-

45) Tento unikátní model, který popsal a alespoň v jedné fotografii publikoval Vilém Lorenc, je dnes bohužel neznámý. V padesátých letech byl uložen ve Stavoprojektu pod č. 2031 – viz V. Lorenc, o. c. v pozn. 43, s. 73.



Obr. 20: Praha 1, Hradčany, Černínský palác čp. 101-IV; Anselmo Lurago, první varianta vstupního portiku hlavního průčelí (ČÚS-SMP II/19, publikováno in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, Černínský palác v Praze, Opus, Praha 2001, s. 171).

zení architektonických článků záleží na jejich celkovém účinku. Vypuštění části kladí vedlo k vertikalizaci prostoru, zvlnění římsy pod klenbou a její propojení s dvojicemi pilastřů rázem zdůraznilo baldachýnový koncept stavby a znejištění hranice bylo podtrženo zapojení fresky na klenbě do celku výtvarného díla. Tyto úpravy nicméně nesměřovaly k oslabení či dokonce karikatuře barokní tektonické struktury. Ta je zde stále navýsost důležitá a tvoří pevný základ, na kterém se vše odehrává. Postupný vývoj podoby kaple ukazuje invenci, s jakou její tvůrce reagoval na zapojení dalších výtvarných disciplín do kompozice celku. Model kaple je tak nejen unikátním řemeslným dílem, ale i dokladem způsobu a procesu myšlení pozdně barokního architekta.

Vedle stavby hořinské kaple byly nejdůležitějším Luragovým úkolem v černínských službách **úpravy Černínského paláce na Hradčanech**,⁴⁶⁾ těžce poškozeného během

války o rakouské dědictví mezi lety 1741–43.⁴⁷⁾ K provádění oprav se přistoupilo hned po skončení bombardování v roce 1743. Rok předtím zemřel černínský hraběcí stavitel Jan Kristián Spannbrucker a hraběnka Isabela Marie přijala na jeho místo Jakuba Schödl s platem 100 zl. ročně. Pod Schödlovým vedením pak byly prováděny všechny zednické práce až do jeho smrti v roce 1750.⁴⁸⁾

První zmínka o Anselmu Luragovi souvisí se stavbou zbořené zahradní zdi mezi černínskou a šlikovskou zahradou, které se Lurago ujal jako šlikovský hraběcí stavitel v listopadu 1743.⁴⁹⁾ Do roku 1744 spadá výstavba **letohrádku v zahradě**. Hraběcí sekretář Kužel píše v této souvislosti hraběnce, že jí po (zde nejmenovaném) architektovi posílá plán pro oranžerii, architektovu služební smlouvu a konzistorii schválený náskres pro zámeckou kapli v Hořině. Plán vrátila hraběnka schválený a podepsaný, na rozdíl od smlouvy, kterou podepsat odmítla s tím, že se musí nejprve dozvědět, kolik se platilo jeho předchůdci Spannbruckerovi. Stavba oranžerie započala vzápětí, přičemž hraběnka přenechala rozhodování o konkrétních podrobnostech na svém synovi Prokopu Vojtěchovi.⁵⁰⁾

Oranžerii lze ztotožnit s letohrádkem, který v zahradě dodnes stojí. Stavbu vedl nový černínský stavitel Jakub Schödel, jemuž jako tovaryš pomáhal pozdější samostatný architekt Antonín Haffenecker.⁵¹⁾ Jméno projektanta letohrádku prameny neuvádějí. V úvahu zde přitom připadají dva architekti: Jakub Schödel, který byl hraběcím černínským stavitelem, a Anselmo Lurago, který již stavěl zmíněnou ohradní zeď a zejména pak kapli v Hořině, o které se zmiňuje citovaný dopis sekretáře Kužela a která je Luragovi archivně doložena. Morper ve své monografii cituje smlouvu, podle které dne 20. dubna 1744 uzavřela hraběnka kontrakt s Luragem na zřízení nové oranžerie, na provedení vnitřních úprav sedmi pokojů ve druhém patře zahradního traktu a na zhotovení návrhů pro nový belveder na Letné.⁵²⁾ Pozdějším badatelům se smlouvu nepodařilo nalézt, a Pavel Zahradník proto v poslední monografii věnované paláci navrhuje ztotožnění této smlouvy s dopisem z uvedeného dne, ve kterém však sekretář Kužel pouze oznamuje zaslání plánu letohrádku a služební smlouvu. Ta byla posléze uzavřena se Spannbruckerovým nástupcem Schödelem, a těžko lze proto z této informace usuzovat na autorství Luragovo. Není tím nicméně ani popřeno, a tak poslední zevrubný archivní průzkum ponechává autorství letohrádku na uměleckohistorickém rozboru. V téže práci je pak letohrádek Mojmírem Horynou připsán Anselmu Luragovi.⁵³⁾ Jeho autorství je zde pravděpodobné, přičemž je lze

chivní průzkum Pavla Zahradníka, ze kterého vychází i zde nastíněné dějiny stavby.

47) Rozsah škod na paláci viz korespondence hraběcího sekretáře Kužela s hraběnkou Černínovou, kterou publikoval Pavel Zahradník, in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 44–45.

48) Schödel, se kterým se v souvislosti s Luragem setkáváme i při úpravách Strahovského kláštera, byl přijat na doporučení hraběte Šternberka a dvorního písaře Dienebiera – viz M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 45.

49) SOA Třeboň, ČHP, kniha 20, č. 466, citace in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 45.

50) SOA Třeboň, RA Černínové, kart. 371, citace in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 45.

51) SOA Třeboň, ČHP, kart. 42, kart. 44, citace in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 46.

52) J. J. Morper, o. c. v pozn. 46, s. 85, bez udání podrobnější citace.

53) M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 50, 174.

46) Základní literaturu pro Černínský palác tvoří tři monografie, které byly vydány v rozmezí posledních 60 let. První představuje práce Johanna Josepha Morpera z roku 1940 (J. J. Morper, Das Czerninpalais in Prag, Volk und Reich Verlag, Prag 1940), tedy z doby dokončení velké rekonstrukce paláce. Druhá práce pochází z roku 1980 (V. Lorenc – K. Trška, Černínský palác v Praze, Panorama, Praha 1980) a třetí, která shrnuje současný stav poznání paláce, vyšla v roce 2001 (M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, Černínský palác v Praze, Opus, Praha 2001). Součástí posledně jmenované práce je i vyčerpávající ar-

dnes jen těžko přesněji doložit, neboť letohrádek byl v 70. letech 18. století upraven, snad tehdejším černínským stavitelem Matějem Hummelem.⁵⁴⁾

Stěžejním dílem, které zasáhlo do výrazu paláce i jeho nejbližšího okolí, byl projekt nového hlavního vchodu, spojeného s vybudováním **portiku pro předjízďení kočárů**. První zmínku o plánované akci přináší dopis, ve kterém Kužel oznamuje hraběnce, že posílá tři projekty na hlavní portál a podotýká, že jeho vkusu bude nejvíce vyhovovat vybarvený projekt.⁵⁵⁾ Hraběnka poslala projekty k rozhodnutí opět synovi. Portikus byl pak postaven v roce 1747, další práce na něm probíhaly ještě v letech 1748–50.⁵⁶⁾ Luragovo autorství zde však pramenně doloženo není a Pavel Zahradník v této souvislosti dodává, že „Lurago je v pramenech černínského archivu ze čtyřicátých let zmíněn v souvislosti s palácem a zahradou pouze jednou, a to jako šlikovský stavitel, stavějící výše zmíněnou zeď hraničící se šlikovskou zahradou“, a že „jako jediný černínský stavitel činný v paláci a na zahradě se v pramenech vyskytuje Schödel“.⁵⁷⁾ Připomíná zde ovšem i Luragovo působení v Hořině v letech 1743–47, které dokládá práci pro hraběnku Černínovou. Luragovo autorství portálu poprvé uvedl Morper a další badatelé jej přijali. Schödelovo možné autorství zpochybnil Mojmir Horyna upozorněním, že pokud je známo, nepůsobil Schödel jako projektant, ale prováděl návrhy Tomáše Haffeneckera, Kiliána Ignáce Dientzenhofera a na Strahově i Anselma Luraga.⁵⁸⁾ V souvislosti s novým portálem prameny dá-



Obr. 21: Praha 1, Hradčany, Černínský palác čp. 101–IV; východní průčelí s portikem (foto autor).



Obr. 22: Praha 1, Hradčany, Černínský palác čp. 101–IV; střední část vstupního portiku (foto autor).

54) M. Ebel – J. Mendelová – P. Vlček, o. c. v pozn. 38, s. 45.

55) Jeden z neuskutečněných projektů publikoval poprvé J. J. Morper, o. c. v 46 (tab. 100), oba neuskutečněné návrhy přináší V. Lorenc – K. Trška, o. c. v pozn. 46, s. 134–135 a v lepší kvalitě reprodukce i M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 166, 171.

56) SOATřeboň, RA Černínové, kart. 371, citace in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46; V. Lorenc – K. Trška, o. c. v pozn. 46, portikus datuje 1747–49 (s. 137).

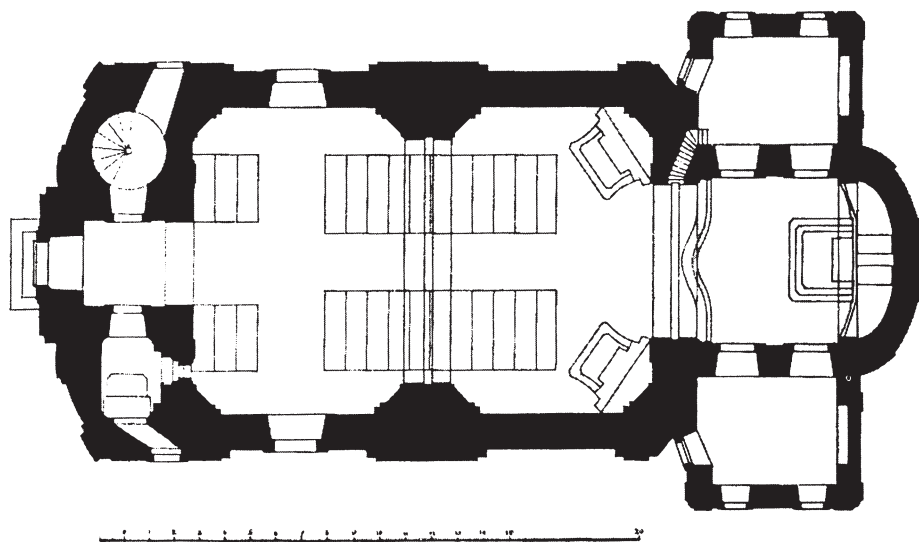
57) M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 57.

58) M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 170; spolupráce Luraga se Schödelem na Strahově je však sporná – je možné, že Schödel zde prováděl své vlastní plány, vycházející ze starší Haffene-

le zmiňují autora sochařské výzdoby Ignáce Platzera a skutečnost, že mu bylo vyplaceno 20 zl. za zhotovení tří modelů portálu.⁵⁹⁾ Dokončení portálu pak kromě pramenů dokládá i iniciála A.H.L. (!) 1750 na čtvrté konzole zprava. Poslední zmínka týkající se Anselma Luraga se v souvislosti s palácem objevuje v roce 1758, kdy byl tehdejší vedoucí polír Josef Ertl, který řídil práce při opravách paláce po prus-

kerovy koncepcí.

59) SOA Třeboň, ČHP, kniha 23; ČHP, kart. 43, citace in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 57.



Obr. 23: Jezvė (okres Česká Lípa), kostel sv. Vavřince; půdorys (podle: A. Duras, *Die Architektenfamilie Lurago*, disertační práce, Prag 1933, abb. 32).



Obr. 24: Jezvė, kostel sv. Vavřince; celkový pohled od západu (foto autor).

kém ostřelování v roce 1757, výslovně označen jako polír „luragovský“.⁶⁰ Vzhledem k výše uvedeným okolnostem se Luragovo autorství portiku jeví jako na nejvyšší pravděpodobné.

Tři dochované projekty ukazují zajímavý vývoj, který lze charakterizovat posunem od návrhu samostatné, z průčelí se vyčleňující architektury k návrhu, který s průčelím naopak srůstá a dále jej rozvíjí. První varianta představuje tradiční vrcholně barokní řešení sloupového portiku, který zapojením střední osy nad terasou prorůstá i do patra a jednoznačně akcentuje střední osu stavby. Takového řešení lze vzhledem k délce a charakteru monumentálního průčelí označit za nepříliš šťastné, neboť takto utvořená skupina se z jeho obrovské plochy spíše vyděluje, než aby jej akcentovala. Sporné je rovněž užití drobných sloupů, které vedle sloupů kolosálního řádu působí příliš křehce. Druhá verze opouští ideu svázání portiku s patrem paláce. Více se uplatňují pilíře portiku, ačkoli jejich členění se dále rozděluje. Pilíře mají nicméně náznak bosáže a upuštěním od vertikálního akcentu návrh více odpovídá logice průčelí.

Poslední návrh, který ze tří předložených variant vybral syn Marie Isabely hraběnky Černínové Prokop Vojtěch, se vyznačuje snahou o začlenění nového prvku do raně barokního průčelí, které je tím zároveň pointováno, a tedy proměněno. K této symbióze vedle vyvážené kompozice vstupů a jejich plastického ztvárnění přispívá zejména převzetí Carattiho bosáže, která je ovšem dynamicky tvarována podle půdorysné křivky přístřešku pro zastavení kočárů. Tím, že nový portikus přejímá okolní tvarosloví, dosahuje Lurago jeho zapojení do kompozice. Zároveň tak dochází ke zpětné reinterpretaci původně statické raně barokní bosáže, do níž je náhle vložena latentní dynamika,

⁶⁰ SOA Třeboň, ČÚS, fasc. 744, citace in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, o. c. v pozn. 46, s. 57.

projevující se právě jen v dominující partii středního vstupu. Jako důležitý prvek kompozice se zde rovněž uplatňuje balkón, který spíná střední portikus se vstupy bočními a zároveň tvoří měřítkový mezistupeň mezi dlouhým průčelím a středním předstupujícím útvarem portiku, který by se bez tohoto zprostředkování na monumentální fasádě ztrácel.

SKUPINA JEDNOLODNÍCH KOSTELŮ S PRŮČELNÍ VĚŽÍ

Spojením „Wandpfeilerhalle“, jaká se objevuje v klášterním kostele v Lysé, s dominantním průčelím osovského typu vzniká pozoruhodný architektonický typus, který bude Lurago s většími či menšími obměnami používat až do konce svého života. Ve své úplnosti je poprvé uplatněn u kostela sv. Vavřince v Jezvě (1746–51) a o rok později u kostela sv. Václava ve Veliši (1747–52). Obě kostelní novostavby jsou si až na drobné detaily exteriéru a jiného řešení kručky v interiéru mimořádně podobné, a představují tak dvojí užití téhož plánu včetně profilací říms či suprafenester. Rozdíl je však v umístění obou kostelů: zatímco sv. Vavřinec v Jezvě je přisazen příčně k hlavní silnici bez nějaké výrazné snahy o zakomponování do svého okolí, sv. Václav ve Veliši se zdvihá z terasy se dvěma (původně čtyřmi) rohovými kaplemi, která je v ose vstupu prolomena nástupním schodištěm se sochami.

Kostel sv. Vavřince v Jezvě byl postaven v letech 1746 až 1751 na místě starší dřevěné stavby, která již nedostávala svému účelu. Zakladatelem nového kostela se stal Jan Adolf hrabě z Kounic⁶¹⁾ a základní kámen byl položen 11. srpna 1746. Z pramenů víme, že plány stavby dodal Anselmo Lurago, polírem byl Jakub Oliva a sochy na průčelí vyhotovil Antonín Geiger z Prahy. Stavební náklady činily 13.000 zl. Kostel byl roku 1751 zasvěcen sv. Vavřinci. V roce 1798 kostel vyhořel a byl znovu obnoven Michalem hrabětem z Kounic.⁶²⁾

Kostel sv. Václava ve Veliši byl postaven v letech 1747–52 a vysvěcen v neděli 7. července 1754 královéhradeckým biskupem Antonínem Petrem Příchovským.⁶³⁾ Jeho zakladatelkou a patronkou byla hraběnka Anna Josefa Schliková, rozená hraběnka Krakovská z Kolovrat.⁶⁴⁾

61) Týž hrabě byl o 12 let dříve zakladatelem kostela v Osové (viz).

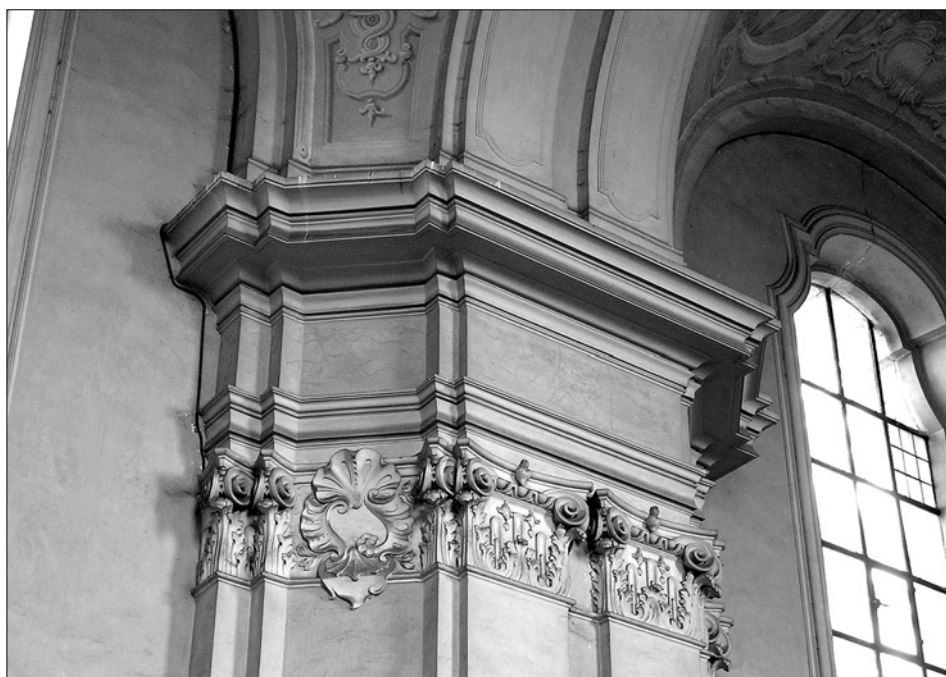
62) Mitteilungen des norböhmschen Exkursions-Clubs VI. Böhm. Leipa 1883, s. 256, XVI, 1891 s. 351, XXIV, 1901 s. 326, XXXIX, 1916, s. 10.

63) Historie kostela vychází z archivní rešerše, kterou v rámci SHP zpracoval Pavel Zahradník, viz P. Zahradník – R. Biegel – K. Círglová – J. Bláha, Stavební historický průzkum kostela sv. Václava ve Veliši, Praha 2000.

64) Z pramenů je zřejmé, že starší kostel byl zbořen až po dostavbě nového, neboť „Dle udání nejstarších pamětníků, (?) kteří v oné době žili, když i původní kostel zdejší zbořen i nyní znovu vzdělán byl, stál přede-



Obr. 25: Jezvě, kostel sv. Vavřince; hlavní průčelí (foto autor).



Obr. 26: Jezvě, kostel sv. Vavřince; detail kladí pilíře lodi (foto autor).

šlý kostel směrem západovýchodním v oněch místech, kde se nyní tak zvaná Gallerye s kostniční kaplí od strany obce Bukvické naproti Haškově domku nachází, a byl prý dosti pevný, ale malý a tmavý, zcela na způsob dosavadního Nadslavského vystavěn. (...) Nynější kostel Velišský postaven jest o několik sáhů výše bývalého směrem jihoseverním k západní straně vsi na navežené vyvýšenině“ (Arciděkanství úřad Jičín, Pamětní kniha fary Velišské, s. 23). Týž pramen uvádí, že „Země na hřbitově směrem k návsí jest veskrz navežena; neb tu, kde se nyní hlavní



Obr. 27: Veliš (okres Jičín), kostel sv. Václava; celek od východu (foto autor).



Obr. 28: Veliš, kostel sv. Václava; pohled z kruchty k hlavnímu oltáři (foto M. Míčka).

vchod do kostela nachází, býval předtím hluboký ouvoz a cesta šla přímo, kdežto se nyní kolem hřbitovní zdi zahýbá. "Z obojího je zřejmé, že starší kostel stál v místě dnešní terasy se hřbitovem a že novostavba byla založena na pozemku, který se starší situaci nespojíval. Kostel nahradil starší, patrně středověkou stavbu, která stála nejspíše v místě dnešní terasy před kostelem. Terasa tak s největší pravděpodobností ukrývá základy starší stavby. (Za tento postřeh, který vyřešil problém umístění staršího kostela i původ terasy, děkuji ing. Petru Mackovi a Michalu Patrnému.)

Velmi zajímavým pramenem pro dějiny kostela je zmíněný obraz, který kdysi visel v presbytáři a který zobrazuje jak hraběnkou Schlikovou a světicího biskupa Přichovského, tak stavitele „Loraca z Itálie, jehož paměť byla uctěna tím způsobem, že se v charakteristické póze objevuje na obraze, který představuje hlavní osoby, jimž tento nádherný kostel vděčí za svou existenci.“ (Popis kostelů, duchovenstva a škol velišského farnosti z roku 1826; (SOkA Jičín, FÚ Veliš, kart. 5, inv. č. 261). Luragovo jméno je na obraze uvedeno ve tvaru „Anselmus Loraco, Mag. mur. & exstructor.“ Přípisek k textu farní knihy uvádí, že „Památňj tento obraz, ondy na zdi na kůru zavěšený, nalezl vikář Tichý r. 1906 po-

Prameny dokládají, že kostelní areál sestával z vlastního chrámu, který se nachází uprostřed rozlehlé terasy, a čtyř poutních kaplí, umístěných v rozích hřbitova.⁶⁵⁾ Z těch se dodnes dochovaly pouze dvě při průčelí kostela. Dvě zadní kaple zmizely nepochybně v souvislosti s požárem, který stavbu poškodil v roce 1835. Po opravě kostela, která zahrnovala i vyzdvížení nové střechy, už nebyl areál výrazněji upravován a dodnes se dochoval v autentické podobě.

Na iluzivní kompozici průčelí velišského kostela upozornil jako první Ivo Kořán,⁶⁶⁾ pro něhož je velišský kostel klíčem k pochopení Luragových prostorotvorných iluzí, které za použití velmi jednoduchých prvků dosahují podivuhodně výrazného efektu. Průčelí kostela je zde umocněno krátkým, perspektivně ubíhajícím schodištěm se sochami, které se směrem ke kostelu zmenšují, a podporují tak iluzivní efekt. K účinnu přispívá podle Kořána i neurčitá vzdálenost kostelního průčelí, která přispívá k tomu, že „oko neregistruje určitě konvexnost průčelí a tudíž zakřivená ustupující a mizící křídla po stranách působí týmž dojmem jako zmenšující se postavy světců – vyvolávají představu větší šířky a zdůrazňují střední risalit jako před připlouvající lodi.“ Koncepte velišské stavby je prý zřejmě „redukováný ohlas velikých komplexů baroka, jaké byly vytvořeny ještě před nemnoha lety“, o vytvoření ideálního typu stavby v krásně utvářeném prostředí,

hosený a potíraný mezi různým haraburdím v takzvané komoře dole pod kůrem; dal jej svým nákladem opravit, vyčistit a pro jistotu, aby byl budoucnosti zachován, zavěsiti ve faře na hoření chodbě.“ (Arciděkanství úřad Jičín, Pamětní kniha fary Velišské, s. 49). A. Martinek v roce 1909 cituje nápis na obraze v této podobě: „M. Illustriss et Excellentiss D. D. Anna Josepha comes de Schlick / D. Car. Rziha Direct: et Promot: aedificij / CC. P. Georgius Pulpan actual: Cap. local: / LVI Anselmus Lorak Mag. mur. et Exstructor“ (A. Martinek, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese jičínském, in: Výroční zpráva cis. král. vyšší reálky v Jičíně za školní rok 1908–1909, Jičín 1909, s. 14).

65) V roce 1785 došlo k pobití střeš kostela šindelem, a v té souvislosti bylo „dle ausziglu mistra tesařského Jampílka od pobiti celý střechy na chrámu Páně, též na všech 4 kaplí, jenžto velmi zapotřeba bylo, nápodobně všelijaký správy jak na kostele, tak ve faře vyplaceno“ 167 zl. 24 kr. Kromě toho bylo tehdy 7 zl. 40 kr. zapláceno „nadeníkům od podávání šindele“ a 52 zl. 46 kr. „za 9 trámů a 74 stonů povalu“ (SOA Zámorsk, Vs Vokšice, kniha 81, s. 115 – viz P. Zahradník – R. Biegel – K. Čirglová – J. Bláha, o. c. v pozn. 63).

66) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 54–56.



Obr. 29: Veliš, kostel sv. Václava; hlavní průčelí s perspektivním nástupním schodištěm (foto archiv ÚDU AV ČR).



Obr. 30: Veliš, kostel sv. Václava; poutní kaple na terase před průčelím kostela se sochou anděla posledního soudu na špičce střechy (foto M. Mická).

který se pak podle Kořána stane do značné míry závazný ještě pro 19. století. Předstoupně tohoto řešení spatřuje Kořán v řešení teras u klášterního kostela v Lysé a zejména u řešení ohradní zdi u tamějšího farního kostela. O platnosti Kořánova postřehu nelze pochybovat i přes skutečnost, že



Obr. 31: Vysoká (okres Mělník), kostel sv. Václava; jižní boční průčelí (foto J. Klempíř).

některé další stavby, na nichž Luragovy perspektivní hry dokazoval, nejsou dílem tohoto architekta.⁶⁷⁾

Kostel sv. Václava ve Vysoké,⁶⁸⁾ který Lurago staví v letech 1752–53, ukazuje další variaci již realizovaných kostelů v Jezvě a Veliši. Je umístěn v zajímavé terénní situaci na hraně svahu, takže se uplatňuje jak v kompozici obce, kde tvoří osovou dominantu hlavní ulice, tak v okolní krajině, neboť obec získala jméno právě svým situováním na nejvyšším místě v širokém okolí. Ohradní zeď kostela je řešena dosti jednoduše a okolí stavby dotváří jen dvojice vstupů na hřbitov při krajích průčelí, završených trojúhelnými štíty, a márnice s konkávně vykrojenými nárožími, umístěná na osu presbytáře kostela. Zajímavým obohacením tohoto stavebního typu je rytmičtější bočních průčelí, kde se střídají velká okna lodí s nikami ve středním poli, stejně jako motiv „zaboření“ lizén a hlavic jednotlivých částí koste-

67) Např. věž kostela sv. Mikuláše na Malé Straně, Matematická věž Klementina – viz příslušná kapitola této práce.

68) Kostel sv. Václava ve Vysoké uvedl do literatury L. Böhm, když publikoval listinu, nalezenou při opravě kostelní věže v roce 1868. Díky ní známe donátora, stavitele i přesná data výstavby kostela. Stavba začala dne 4. června 1752 a již 6. září 1753 byla vyzdvížena bání věže. Donátorem byla Isabella hraběnka Černínová z Chudenic (!), navrhovatelem Vlach Lurago (jednou omylem uveden se jménem Petr), a polírem Vencel Stropach. (L. Böhm, Královské věnné město Mělník a okres mělnický, Mělník 1892, s. 831 ad.; kostel nezmiňuje Amelie Duras ani Renata Petřů; na dávno publikovaný nále z atribuci nově upozornila až Věra Mixová-Naňková (V. Mixová, o. c. v pozn. 25, s. 148).



Obr. 32: Vysoká, kostel sv. Václava; hlavní průčelí (foto J. Klempíř).



Obr. 33: Vysoká, kostel sv. Václava; interiér kostela, pohled ke kruchtě (foto J. Klempíř).

la do hmoty zdi, a tím naznačená adiční skladebnost hmoty kostela.

Závěrečný článek této skupiny tvoří **kostel Panny Marie Sedmibolestné v Rabštejně nad Střelou**. Podle soupisové literatury byl kostel zbudován v letech 1766–67 stavitelem Schmelníkem na místě staršího kostela, který byl spolu se sousedním klášterem vybudován v 70. letech 17. století.⁶⁹⁾ Přesnější okolnosti stavby zjistil až Ivo Kořán,⁷⁰⁾ který publikoval zápisy ze servitských análů, dnes uložených v pražské univerzitní knihovně.⁷¹⁾ Z nich vyplývá, že servit-

ský klášter byl v Rabštejně založen roku 1665 a v první fázi postaven do roku 1675 aediliem Thomasem Pinchetim. Nová etapa stavby kláštera byla zahájena roku 1730 a dovedena až ke kostelu, s jehož novostavbou bylo započato 26. 3. 1767 podle plánu schváleného patronem hrabětem Maxmiliánem Lažanským a prodiskutovaného již roku 1766 s plzeňským aediliem Eugenem Candelem (Kondelem). Pod vedením políra Mathiase byl již 26. 9. 1766 hotov presbytář a 16. 9. 1769 byl kostel benedikován. Luragovo jméno kronika výslovně neuvádí, zmíněn zde není ani soupisy uváděný stavitel Schmelník. Nejasná je také situace staršího kostela a případná návaznost novostavby na něj. Atribuci Luragovi navrhla jako první Věra Mixová,⁷²⁾ když kostel porovnávala se stavbami v Jezvě, Veliši a Lysé nad Labem. Další literatura tento názor přijala a dále rozvíjela.⁷³⁾ Jen Oldřich Štefan⁷⁴⁾ kostel zařadil mezi stavby směru Jana Blažeje Santiniho – Aichela, což nejnovější literatura o tomto tvůrci odmítá.⁷⁵⁾

Je nanejvýš pravděpodobné, že ačkoli byla stavba započata až rok po Luragově smrti, je kostel proveden podle jeho projektu. V kompozici exteriéru má kostel všechny atributy sledované skupiny – stojí v mimořádně exponované pozici nad městem a tvoří jeho pointu i dominantu, k jeho průčelí nás přivádí dlouhé perspektivně se zužující schodiště, které účinně průčelí umocňuje, a vnější tvarosloví je strukturou i detaily velice podobné

stavbám v Jezvě nebo Veliši. Od nich se však kostel v Rabštejně odlišuje utvářením interiéru. Pilíře „Wandpfeilerhalle“ jsou v lodi zcela vtaženy do hmoty stěny, a mohutné plackové klenby tak vyběhají přímo z pilastrů. Kouty lodi jsou

69) A. Podlaha, Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, Díl XVII, Praha 1909; přebírá V. Mixová (Naňková), o. c. v pozn. 25.

70) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 63–64.

71) Diarium Venerabilis Conventus Matris Dolorosae in Rabenstein Ordinis Servorum B. M. V. z let 1665–1701 a 1759–73 (sign. VI C 18; XII A 5; VI C 16).

72) V. Mixová (Naňková), o. c. v pozn. 25, s. 146 n.

73) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 63–64, E. Poche (ed), Umělecké památky Čech, Praha 1980, s. 197.

74) O. Štefan, Das Hochbarock in der Architektur Böhmens und Mährens, Giovanni Santini, zvl. otisk z Prager Rundschau VI, 1936, seš. 2, s. 134.

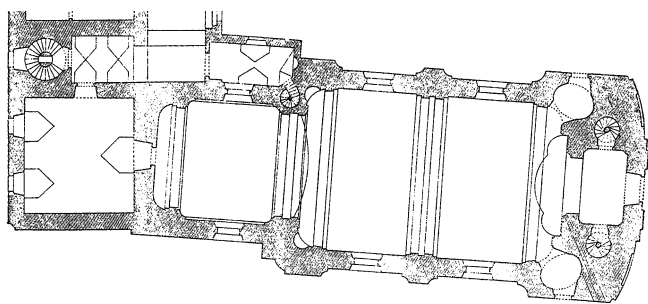
75) M. Horyna, Jan Blažej Santini – Aichel, Univerzita Karlova, Praha 1998, s. 434.



Obr. 34: Rabštejn nad Střelou (okres Plzeň-sever), kostel Panny Marie Sedmibolestné – hlavní průčelí (foto autor).



Obr. 36: Rabštejn nad Střelou, kostel Panny Marie Sedmibolestné – interiér kostela, vítězný oblouk a presbytář (foto autor).



Obr. 35: Rabštejn nad Střelou, kostel Panny Marie Sedmibolestné, půdorys (reprodukce podle: V. Mixová, *Kostely v Rabštejně a Osově a skupina kostelních staveb Anselma Luraga*, in: *Umění V*, 1957, s. 147).

zaoblené a na toto zakřivení reaguje i úsek plackové klenby nad nimi. Tím vším dostává prostor halový charakter, v němž je horizontální linie posílena horizontálními kládami a sokly klenby, které probíhají na pilastrech a ve zmíněných zkosených koutech. Presbytář je naopak řešen na principu baldachýnu a pilíře zde z hmoty stěny opět vystupují. Kon-

cha závěru je bez jakéhokoli architektonického členění a tato neurčitost vytváří dojem pokračování prostoru, v němž jakoby volně stojí ciboriový oltář. Nejpozoruhodnější ovšem je, že tvaroslovím shodné, avšak principem odlišné prostory lodi a presbytáře jsou propojeny iluzivním odstupněním plackových kleneb, které se od průčelí k závěru v pravidelném intervalu zmenšují.⁷⁶⁾ Tento efekt znamená jednak provázání obou částí, jednak iluzivní prohloubení chrámového prostoru, který díky řešení závěru opticky dále pokračuje. Architektonická iluze, která v předchozích stavbách doplnila a posílila účín stavby, ji v Rabštejně celou prostoupila, a byla tak povýšena na její elementární princip. Kostel Panny Marie Sedmibolestné v Rabštejně představuje vyvrcholení této skupiny a v jistém smyslu i celé Luragovy tvorby.

76) Za upozornění na tento iluzivní efekt děkuji ing. Petru Mackovi.



Obr. 37: Rabštejn nad Střelou, kostel Panny Marie Sedmibolestné – interiér kostela, pohled od vítězného oblouku ke kruchtě (foto autor).

PALÁC GOLTZ-KINSKÝCH NA STAROMĚSTSKÉM NÁMĚSTÍ V PRAZE

Otázka autorství paláce Goltz-Kinských, postaveného v letech 1750–65, nebyla dosavadní literaturou uspokojivě vyřešena. Již doboví autoři se rozcházejí v názoru, zda při stavbě paláce Anselmo Lurago postupoval podle vlastního projektu nebo podle staršího návrhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Palác, který je nepřehlédnutelnou dominantou Staroměstského náměstí, upoutá jak svým výrazným komponovaným obrysem, tak mimořádně plastickými rokokovými štuky, které patří k nejkvalitnějším svého druhu v našem pozdním baroku vůbec. Nezodpovězená otázka autorství paláce se proto vždy jevila jako závažný problém.

Městské paláce vzniklo sloučením parcel tří domů s hloubkovou dispozicí.⁷⁷⁾ Donedávna nebylo jasné, kdy hrabě Goltz získal oba domy do svého vlastnictví. Většina autorů soudila, že se tak stalo někdy před rokem 1755, kdy bylo na stavbě zaznamenáno neštěstí, při němž zahynul Luragův oblíbený polír Jakub Oliva. Problémy vyřešily až výzkumy Pavla Zahradníka,⁷⁸⁾ který doložil, že severní z domů, který původně patřil Janu Hubertu hraběti Hartigo-

vi, získal hrabě Goltz koupí 3. 7. 1747,⁷⁹⁾ jeho jižního souseda pak 25. 6. 1751.⁸⁰⁾ Zmíněné neštěstí se odehrálo 8. 8. 1755 a při pádu lešení tehdy zahynuli kromě Olivy další dva zedníci. Novým polírem se potom stal Jakub Mandelík.⁸¹⁾ Starý hrabě Goltz umírá 4. ledna 1765,⁸²⁾ přičemž tehdy byl palác s největší pravděpodobností již dostavěn. Roku 1768 kupuje palác František Oldřich Kinský. Větší úpravy však přinesla až přestavba, kterou v letech 1836–39 realizoval stavitel J. O. Kranner. Při ní byla přestavěna všechna dvorní křídla, nově upraveny všechny interiéry, přistavěno křídlo do Týnské ulice a připojeny sousední domy čp. 605–I a 607–I.⁸³⁾

Dispozice budoucího paláce byla do značné míry vázána situací starších objektů. Architektova úloha proto spočívala spíše ve sjednocení a zřehlednění půdorysu a ve vnesení řádu do chaotické struktury objektů různého stáří, dispozice a kvality. Přestavba interiérů – včetně velkého reprezentativního schodiště – a dostavba zadního křídla v první polovině 19. století navíc setřela i to málo originálních prvků a řešení, které původní projekt bezpochyby obsahoval. Z barokního stavu zde zůstaly prakticky pouze dva průjezdy klenuté zčásti staršími valenými klenbami s trojúhelníky výsečemi, zčásti novými příčné obdélnými plackami na pasech. Diskuse o významu a autorství paláce se proto logicky omezovaly na výzdobu průčelí a působení celkové siluety stavby.

František Martin Pelcl ve svém portrétu Kiliána Ignáce Dientzenhofera roku 1775 uvedl, že „Goltzovský dům, nyní knížat Kinských, na Staroměstském náměstí dostavěl podle Dientzenhoferových plánů Anselm Lorago“.⁸⁴⁾ Tento údaj po něm převzala téměř veškerá topografická literatura přelomu 18. a 19. století. Jediný Dlabacz uvedl jako autora pouze Anselma Luraga.⁸⁵⁾ Novější literatura naopak Dientzenhoferovo autorství veskrze odmítala, a to kvůli zmíněným nejasnostem ohledně scelení parcely, které se předpokládalo až po smrti Kiliána Ignáce, i na základě slohové analýzy a srovnávání staveb s další Dientzenhoferovou tvorbou.⁸⁶⁾

77) Střední z domů má románské jádro a k jeho zásadnímu rozšíření došlo patrně během 1. poloviny 14. století. Z předhusitské výstavby pochází střední trakt a dvorní křídla. Po roce 1560 došlo k renesanční přestavbě, patrně v několika etapách: nejprve za Trčků z Lípy, pak kolem roku 1603 za Příchovských z Hodějova (doložena výstavba polygonálního arkýře). Saedelerův prospekt z roku 1606 ukazuje dvoupatrový palác s attikou. 1638 byl dům zapsán jako deskový. Severní objekt vznikl ve 2. třetině 13. století, rozšířen byl na počátku 14. století, křídla připojena patrně 1422–29. 1508 spojen poprvé se sousedem, 1583 přestavěn (vznikl balkon na průčelí). Viz *Zd. Dragoun – J. Škabrada – M. Tryml*, Románské domy v Praze, Paseka, Praha – Litomyšl 2002, s. 281–289; *A. Jarešová – J. Muk*, SHP paláce Goltz – Kinských, Praha, SÚRPMO 1969; *P. Vlček*, (ed.): Umělecké památky Prahy – Staré Město, Josefův, Academia, Praha 1996, s. 410–12, autor hesla Pavel Vlček).

78) *P. Zahradník*, Ke vzniku paláce Goltz-Kinských v Praze na Starém Městě (čp. 606/1), in: *Zprávy památkové péče*, roč. 60, 2000, č. 6, s. 185–186.

79) SÚA, DZV 203 F 4v – F 9v, citace in: *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 78, s. 186.

80) SÚA, DZV, 588 E 4v – E 5v, citace in: *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 78, s. 186.

81) AMP, Matriky, sign. TÝN Z 3, fol. 240r., citace in: *A. Jarešová – J. Muk*, o. c. v pozn. 77, *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 78, s. 186.

82) AMP, Matriky, sign. TÝN Z 4, fol. 29r., citace in: *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 78, s. 186.

83) *P. Vlček*, o. c. v pozn. 77, s. 410.

84) *F. M. Pelzel*, Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler 2, Prag 1775, s. 178.

85) *J. G. Dlabacz*, Allgemeines Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815, díl II., s. 238.

86) *M. Vilímková*, Stavitelé paláců a chrámů, Vyšehrad, Praha 1986; *M. Vilímková – M. Horyna*, Umění baroka – architektura, in: *E. Poche (ed.)*, Čtvero knih o Praze – Praha na úsvitu nových dějin, Panorama, Pra-

Nedávný nález Pavla Zahradníka však ukázal, že hrabě vlastnil všechny domy již v roce 1751 a na scéně se opět objevila možnost autorské účasti Kiliána Ignáce. Zahradník přitom považuje za nesporné, že „Kilián Ignác Dientzenhofer, jenž zemřel v prosinci 1751, tedy půl roku po spojení obou domů rukou jednoho majitele, mohl ještě plány pro nový palác zhotovit.“⁸⁷⁾ Připomíná vysoký věk hraběte (v roce 1751 mu bylo úctyhodných 70 let), a tedy jistě značné odhodlání k rychlé stavbě paláce, i skutečnost, že hrabě Goltz byl jedním z nejbližších dvořanů Anny Marie velkovévodkyně Toskánské a později i její dcery a dědičky Anny Marie Karolíny, vdově po Ferdinandovi vévodovi Bavorském a matce Klementa Františka vévody Bavorského, zemřelé roku 1751.⁸⁸⁾ Dientzenhofer přitom působil mimo jiné na českých statcích bavorských vévodů a podle Pavla Zahradníka bylo „tedy přirozené, že Goltz použil služeb architekta dcery své příznivkyně“, přičemž „realizace stavby již ovšem připadla Anselmu Luragovi, architektovi, který nahradil Dientzenhofera po jeho smrti u mnoha stavebníků, i na českých statcích bavorských vévodů.“⁸⁹⁾ Svědectví současníků i společenské kontakty stavitele jsou argumentem velmi závažným. Na druhé straně nelze zastříti skutečnost, že palác svým utvářením nemá s pozdním dílem Kiliána Ignáce Dientzenhofera mnoho společného. Je proto na místě položit si otázku, zda nenalezneme nějaké nitky souvislosti v díle Anselma Luraga.

Úloha, která čekala na autora projektu paláce, byla nelehká. Rozsáhlý objekt nevznikal na volné parcele, ale musel do sebe naopak pojmout co nejvíce zdíva starších domů, které v některých částech dosahovaly až do výše dnešní římsy paláce. Sjednocením starších objektů vznikla poměrně hluboká a široká stavba, jejíž zastřešení si lze jen těžko představit jinak, než je tomu nyní



Obr. 38: Praha 1, Staré Město, palác Goltz-Kinských čp. 606-I; celkový pohled (foto autor).



Obr. 39: Praha 1, Staré Město, palác Goltz-Kinských čp. 606-I; detail portálu (foto autor).

– jiná než mansardová střecha s ležatými stolicemi vlastně ani nepřipadala na podobný rozpon v úvahu. Tím byl i dán charakteristický obrys paláce. Dalším omezujícím limitem byla dvojice průjezdů, znemožňující akcentovat střed stavby. Opět zde tedy vznikla nutnost přizpůsobit se starší situaci, tentokrát vznikem dvou rizalitů, které roli vjezdů zdůrazňují.

Odhlédneme-li od štukové výzdoby, je struktura členění fasád paláce klidná a pravidelná. Jediným dynamickým prvkem je půdorysné vystoupení balkónů nad portály a opačná křivka kladí nad sloupy vedle nich. Jinak je roz-

ha 1989; P. Vlček (ed.), Umělecké památky Prahy, Hradčany a Pražský hrad, Academia, Praha 2000.

87) P. Zahradník, o. c. v pozn. 78, s. 186

88) AMP, Matriky, sign. KUN N 1 O 1 Z 1, fol. 52v, citace in: P. Zahradník, o. c. v pozn. 78, s. 185.

89) P. Zahradník, o. c. v pozn. 78, s. 186.



Obr. 40: Praha 1, Staré Město, palác Goltz-Kinských čp. 606-I; atika hlavního průčelí (foto autor).

vržení fasády řešeno symetricky podle střední osy v rytmu A-B-C-B-A, kde části krajní a střední jsou utvářeny obdobně. Střední část tak není středem kompozice, nýbrž jen jakýmsi spojovacím prvkem mezi dominujícími rizality. Tuto úlohu střední části dokládá jednak balkón nad přízemím, spínající oba portály, a jednak atika, opticky svazující štíty. Zajímavé je, že atika za štíty nezabíhá, ale je osazena osaměle pouze nad středním polem průčelí. Krajní pole pak vrcholí vikýři, které svou širokou základnou spojují obě okenní osy do jednoho kompozičního celku. Bohatá plastická výzdoba má v utváření fasády pouze roli pasivně dekorativní. Působí jako oživení a do určité míry dokonce určuje hlavní dojem z paláce. Sama struktura stavby ji nicméně ke svému utváření nepotřebuje a v jistém slova smyslu lze říci, že výzdoba zde existuje pouze v roli dekoru dodatečně aplikovaného na architektonicky vyřešené průčelí.

Až na bohatý a výjimečně kvalitní dekor jsou všechny prvky fasády obecně užívány různými architekty poloviny 18. století. Přesto se domnívám, že jak strukturu členění stavby, tak jednotlivé architektonické detaily je možné geneticky vystopovat v díle Anselma Luraga. Jako klíč ke struktuře stěny se zde nabízí fasáda kláštera v Lysé nad Labem, při jejímž dokončování je Lurago archivně doložen. Nalézáme zde plochou pásovou bosáž přízemí, velmi podobně řešené suprafenestry jeho oken i zaoblené bosované nároží, které běží až k hlavní římse průčelí. Nad nižšími spojovacími křídly se objevují vikýře s oválným volským okem, mohutným klenákem a vypjatou římso, které jsme zaznamenali již na bočních průčelích kostela v Osově a které tvoří architektonický základ vikýřů na paláci Goltz-Kinských. Balkón paláce má sloupky velice podobné balkónu Černínského paláce, se kterým jej spojuje i idea horizontálního sepětí vjezdů široké fasády. Výplň balustrády atiky má strukturu v principu shodnou s balustrádou mezi pilířky balkónu Černínského paláce – i zde se výplň slévá do pro-

pletených obrazců, které vytvářejí náznak klasického balustrádního členění.

Je samozřejmé, že takováto komparace nemůže sloužit jako automatický argument připsání paláce Anselmu Luragovi. Ukazuje nicméně, že pro všechny základní prvky fasády paláce lze v jeho díle nalézt i několikrát rozpracovaný předobraz. Tomuto způsobu nazírání na vznik fasády nahrává i adiční princip skladby jednotlivých prvků průčelí, která například ve střešní partii působí až dojmem skládkanky, ve které nejsou sousedící prvky logicky provázány. Takovýto princip je na druhou stranu bytostně cizí syntetickému přístupu Kiliána Ignáce Dientzenhofera, jak dokládá i fasáda jeho nedalekého pražského paláce z téže doby, paláce Piccolomini Na Příkopě. Z těchto důvodů se domnívám, že projekt vý-

stavby paláce Goltz-Kinských pochází z pera Anselma Luraga, v jehož díle má poměrně logické místo. Je možné, že Kilián Ignác Dientzenhofer skutečně vypracoval projekt přestavby paláce. Vše nicméně nasvědčuje tomu, že Anselmo Lurago se od případného Dientzenhoferova plánu buď výrazně odchýlil, nebo jej vůbec nerefletoval.

Samostatným problémem je štuková výzdoba paláce. Je otázkou, komu lze na jejím vzniku připsat větší zásluhu – zda architektu nebo štukatérovi. Jisté je, že v celkovém výrazu s nimi architekt musel počítat. Zda to však byl on, kdo plastický směr a míru štukové výzdoby určil, nebo zda mimořádně talentovaný štukátér využil příležitosti, zůstává nerozřešenou otázkou. Přijmeme-li hypotetické autorství Luragovo, je jediným srovnatelným počinem interiér kaple hořínského zámku. Zde je však štuková výzdoba nedílnou součástí architektury kaple a jedno nelze od druhého oddělit bez ztráty kompoziční logiky celku. Navíc se tu vůbec nevyskytuje rokaj, který je základem štuků paláce Goltz-Kinských. Vzhledem k tomuto rozdílu se kloním spíše k variantě druhé, která počítá se samostatným uplatněním štukatéra, jež se zde – možná na přání stavebníka – stal rovnocenným partnerem architekta. Tomu je pak jen ke cti, že dokázal tento potenciál využít, a dal tak vzniknout jednomu z nejpozoruhodnějších palácových průčelí v Praze.

NÁVRH PŘESTAVBY VALDŠTEJNSKÉHO PALÁCE V PRAZE

Valdštejnský palác na Malé Straně představuje největší a nejvýznamnější raně barokní palácový komplex v Praze. Výstavba paláce pro vévodu Valdštejna, která pojala do hmoty novostavby renesanční palác Trčků z Lípy a další domy, proběhla v letech 1621–34 za účasti Andrey Spezzy, Nicolý Sebregondiho, Giovanni Pieroniho a dalších architektů.⁹⁰ Vůči této raně barokní vrstvě jsou pozdější zásahy ne-

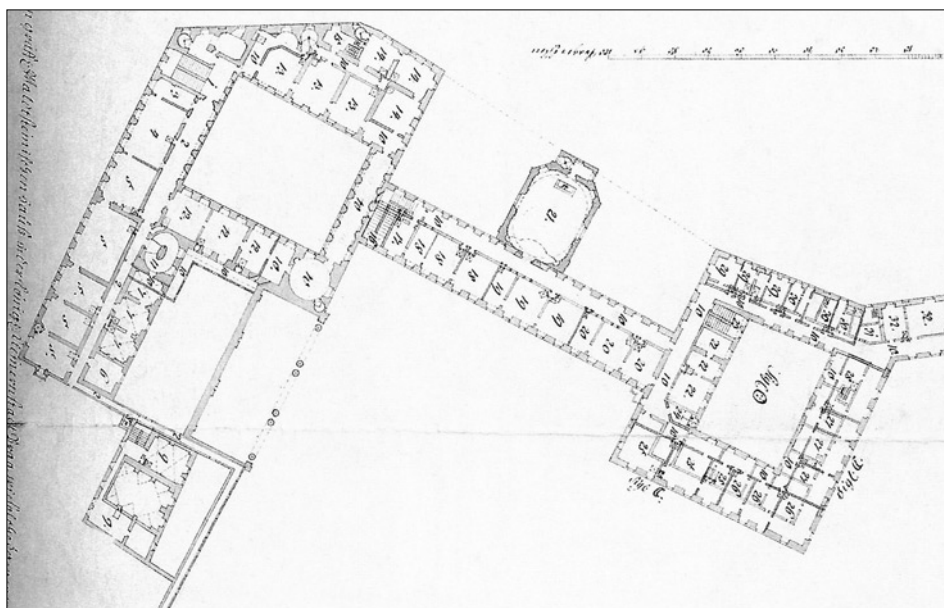
příliš důležité. Jedním z těch podstatnějších, avšak neuskutečněných návrhů, byl projekt přestavby paláce pro potřeby Tereziánského ústavu šlechticů.⁹¹⁾

Tato císařská nadace pro zaplacení neprovdaných českých šlechticů byla založena v Praze roku 1754. Ještě před tím, než byl pro ústav adaptován bývalý Rožmberský palác na Pražském hradě, se uvažovalo o možnosti zakoupení a přestavby právě Valdštejnského paláce. Pro tento účel byly již v roce 1753 vypracovány plány k adaptaci paláce⁹²⁾ a rozpočet, dle něhož měla přestavba paláce stát 22 899 zl.⁹³⁾

Jméno Anselma Luraga není v pramenech uvedeno. Přestavbu Luragovi připsala Milada Vilímková na základě skutečnosti, že tento architekt řídil pro Ústav šlechticů následnou přestavbu Rožmberského paláce na Pražském hradě.⁹⁴⁾ Pozdější bádání nicméně dosti přesvědčivě doložilo, že na Pražském hradě Lurago vystupoval pouze jako stavitel provádějící Pacassiho plány. Jakkoli je přestavba Rožmberského paláce Luragovi připisována tradicí i některou literaturou, není zde pro jeho autorství zásah doklad a vzhledem k okolnostem stavby a charakteru nové architektury ani důvod (viz příslušná kapitola této



Obr. 41: Praha 1, Malá Strana, Valdštejnský palác čp. 17-IV; Anselmo Lurago, půdorys paláce s první variantou návrhu nové kaple (SÚA, sbírka map a plánů, inv. č. 1488, sign. B X. 3).



Obr. 42: Praha 1, Malá Strana, Valdštejnský palác čp. 17-IV; Anselmo Lurago, půdorys paláce s druhou variantou návrhu nové kaple (SÚA, sbírka map a plánů, inv. č. 1488, sign. B X. 3).

90) Podrobné dějiny historického i stavebního vývoje paláce shrnuje nejnovější monografie: Kol. autorů, Valdštejnský palác v Praze, Gema Art, Praha 2002 (pro naše téma jsou důležité zejména statě Dějiny Valdštejnského paláce Pavla Zahradníka a Stavební vývoj Valdštejnského paláce Mojmíra Horyny); zde i starší literatura. Z dřívějších prací je nutno zmínit stavebně-historický průzkum (M. Vilímková – J. Hýzler, Stavebně historický průzkum Prahy, blok č. 1182, areál Valdštejnského paláce, SÚRPMO, Praha 1968), a v něm pak zejména archivní rešerši Milady Vilímkové.

91) Dochovalo se celkem osm plánů: 1. Půdorys přízemí k roku 1753, 2. Půdorys prvního patra k roku 1753, 3. První varianta návrhu přestavby přízemí pro účel Ústavu šlechticů s půdorysem sklepů pod západní částí paláce, 4. První varianta návrhu přestavby prvního patra pro nové využití, 5. Plán stavu druhého patra k roku 1753 a návrh jeho přestavby pro nový účel (první varianta), 6. Půdorys přízemí k roku 1753 a druhá varianta návrhu přestavby, 7. Půdorys prvního patra k roku 1753 a druhá varianta návrhu přestavby, 8. Půdorys druhého patra k roku 1753 a druhá varianta návrhu přestavby, 9. Půdorys a řezy nových krovů nad kaplí a nástavbou druhého patra (druhá varianta). Plány publikovány in: Kol., Valdštejnský ..., o. c. v pozn. 90, s. 48, 51, 55, 58, 61, 64, 71, 72, 75, rozbor plánů Mojmíra Horyny s. 117–120.

92) SÚA, sbírka map a plánů, inv. č. 1488, sign. B X. 3.

93) Archiv Pražského hradu, Dvorní stavební úřad, inv. č. 1127.

94) M. Vilímková – J. Hýzler, o. c. v pozn. 90.

práce). Nicméně je pravdou, že Lurago ve spojení s nadací byl a že plány pro přestavbu Valdštejnského paláce dodat mohl. Plány jsou nesignované, a jediným vodítkem při určování autorství nám tak může být pouze jejich rozbor.

Plány přinášejí kompletní zaměření stávajícího stavu a ukazují dvě varianty návrhu přestavby, přičemž rozdíly obou variant se týkají v podstatě jen utváření novostavby kaple, která byla projektována do nádvoří při dnešní Valdštejnské ulici, ke křídlu, které spojuje západní a východní část areálu paláce. Toto spojovací křídlo navrhoval projekt zvýšit o jedno podlaží a stejné výšky – tedy tři podlaží – měla v obou variantách dosáhnout i navržená kaple. Oproti utilitárnímu a vůči velkorysému raně barokní koncepci necitlivým návrhům úprav paláce, které vycházely z požadavků na budoucí využití budov (projekt počítal např. s přepatrováním a přepříčkováním všech větších místností paláce včetně hlavního sálu či staré kaple), představovala nová kaple

patrně jediné místo, kde se mohl projektant uplatnit jako tvůrčí architekt. Pro nás je to pak jediný prvek, který lze nějak porovnat s tvorbou Luragovou.

Kaple byla situována do středu zmíněného spojovacího křídla, a rozdělila by tak stávající nádvoří na dvě poloviny. Z důvodu zachování komunikačního spojení mezi prvním a čtvrtým nádvořím byla samotná kaple posunuta až do horních podlaží a její přízemí vyplňoval v obou variantách průjezd.

První varianta kaple je založena na principu centrály s připojeným mělkým presbytářem na půdoryse příčného obdélníku. Čtvercová loď je širší než presbytář a struktura kaple se tak promítá do skladby jejích hmot. Nároží lodi jsou čtvrtkruhově konkávně probrána, nároží presbytáře se pak zdají být skrojena diagonálně s jedním odsazením od stěny. Boční fasády lodi jsou jednoosé (okno je v ose lodi) a plocha mezi nárožím a oknem je členěna pilastrem či lizénou. Presbytář se na bocích otvírá vždy jedním oknem, přisazeným blíže k hmotě lodi. Kaple měla být přístupna jednak z chodby přilehlého křídla, jednak schodištěm připojeným k závěrové stěně kaple. Toto schodiště je umístěno v dvouosém přístavku, který spojuje jen přízemí s prvním patrem. Interiér kaple respektuje rozdělení na loď a závěr. Loď měla být zaklenuta patrně plackovou klenbou, ačkoli nelze vyloučit ani plochý strop s fabiony, neboť okna jsou v plánech zaznamenána i ve druhém podlaží prostoru kaple, kde by mohly již teoreticky začínat výběhy klenby. Boční stěny této varianty kaple jsou trojosé, přičemž střední široké okno je v bočních osách lemováno užšími nikami. Severní stěna je v plně šíři otevřena vítězným obloukem, jehož hrany jsou na každé straně doplněny volným sloupem. Na jižní stěně se do prostoru lodi vypíná empora, přístupná z chodby druhého patra, jejíž popseň běží v jemně křivkově modelované stopě. Průjezd v přízemí probíhá jen pod lodí a je zaklenut příčně orientovanou křížovou klenbou. Pod presbytářem je uzavřená místnost, přístupná z průjezdu a ze zmíněného připojeného schodiště.

Druhá varianta představuje na místo dvou jednotek jeden obdélný prostor, završený (v tomto případě téměř jistě) plochým stropem s fabionem,⁹⁵⁾ jehož oválný charakter spolu s úpravou interiéru dává prostoru charakter podélné centrály. Vnější obdélný obrys narušují jen diagonálně skrojená nároží, ve kterých jsou okna. Boční fasády jsou opět jednoosé, s oknem ve středu kompozice. Stěny jsou členěny lizénami nebo pilastry, umístěnými na severu při nárožích a na jihu tam, kde by skrojená nároží začínala. Interiér je tentokrát přístupný jen z chodby. Na rozdíl od exteriéru je zde zdůrazněn podélný centrální charakter prostoru, neboť protiklad zmíněných oken závěru tvoří niky v podobě zkosených koutech. Na jižní stěně se opět vypíná empora, tentokrát stlačeného trojlaločného obrysu.

Lze říci, že obě navržené podoby kaple by měly v kontextu Luragovy tvorby své místo. Téma obdélného jednolodí promýšlel v řadě svých kostelů, varianta centrály by pak byla analogií k jeho deset let staré realizaci kaple v Hoříně. Z těchto důvodů se přikláním k názoru, že návrh je skutečně dílem Anselma Luraga.

STAVBY DOKONČOVANÉ PO KILIÁNU IGNÁCI DIENTZENHOFFEROVI A POZDNÍ DÍLO ANSELMA LURAGA

Po smrti Kiliána Ignáce Dientzenhofera v roce 1751 přebírá Anselmo Lurago množství jeho nedokončených staveb. Jakkoli se v různých studiích hypoteticky uvažovalo o jeho autorském podílu na jednotlivých stavbách, lze snad na základě analýzy pramenů i staveb samých konstatovat, že ani v jednom případě Anselmo Lurago projekt nepřepřepočoval a vždy dovedl pietně do konce původní návrh Dientzenhoferův. Případně Luragovo autorství **zvonice sv. Mikuláše**,⁹⁶⁾ které zastával zejména Ivo Kořán,⁹⁷⁾ přesvědčivě vyvrátila svými výzkumy Milada Vilímková.⁹⁸⁾ Dobové prameny i datum dokončení stavby vylučují i změny projektu **paláce Piccolomini Na Příkopě v Praze**.⁹⁹⁾ Vysoký stupeň rozestavěnosti a poměrně krátká doba účasti na stavbě jsou důvodem k vyloučení Luragova autorského příspěvku k dostavbě **chrámu v Preštici**,¹⁰⁰⁾ jehož finální podobu pa-

96) Literatura k dějinám a hodnocení chrámu sv. Mikuláše je velice rozsáhlá. Pro potřeby naší práce zde snad postačí zmínit zásadní studie Milady Vilímkové, které postavily dohady o průběhu stavby kostela na pevnou půdu archivních zjištění a ve kterých je rovněž obsažen soupis starší literatury k tématu (viz: M. Vilímková, Ke stavebnímu vývoji komplexu jezuitských budov na Malostranském náměstí, in: Umění 19, 1971, č. 3, s. 304–13; *Táž.*, o. c. v pozn. 86), a zatím poslední soubornou práci o činnosti stavitelské rodiny Dientzenhoferů Mojžíra Horyny (M. Horyna, Dientzenhoferové, Akropolis, Praha 1999). Stavební vývoj kostela je rovněž stručně shrnut v Uměleckých památkách Prahy (P. Vlček, (ed): Umělecké památky Prahy, Malá Strana, Academia, Praha 1999, s. 91–100).

97) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 60–61.

98) M. Vilímková, o. c. v pozn. 86; Z archivních nálezů i z koncepce stavby je zřejmé, že zvonice musela být z praktických i uměleckých důvodů součástí původního plánu, který byl v těchto partiích závazně schválen již roku 1737. Rok dokončení věže – dle pramenů 1752 – pak přímo vylučuje zásadnější změny na stavbě, která byla ještě za života Kiliána Ignáce Dientzenhofera vyvedena téměř k svému vrcholu. Datum 1755, které je vytesáno na ochozu zvonice (zmiňuje např. V. Naříková, o. c. v pozn. 86, s. 454), v této souvislosti jistě souvisí s ukončením výzdoby věže a slavnostnímu završení stavby jako celku. Kořánovy úvahy o Luragově autorské účasti se proto jeví jako neopodstatněné.

99) Anselmo Lurago převzal stavbu po zesnulém Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi v roce 1751. Z archivní rešerše, vypracované v rámci SHP v roce 1983, vyplývá, že již následujícího roku byl palác hotov k užívání. Zároveň je zde zaznamenána korespondence správce Vojtěcha Ant. Gayera s knížetem Ottaviem Piccolominim z let 1744–52, ze které vyplývá, že palác navrhl a jeho stavbu až do svého onemocnění v roce 1751 osobně řídil K. I. Dientzenhofer, který také sjednával řemeslnické práce. Teprve pak nastoupil na jeho místo Anselmo Lurago, který je v korespondenci důsledně titulován „pan inženýr“ (L. Lancinger – L. Koběřská – Fejman, Palác Silva-Tarouca, SHP, SÚRPMO, Praha 1983). I bez znalosti těchto informací lze však palác dosti bezpečně vřadit do tvorby Kiliána Ignáce Dientzenhofera, neboť použité tvarosloví (pozoruhodná směs vrcholné barokních prvků a raně barokních „historizujících“ citací) a celkový syntetický duch utváření průčelí nemají u Luraga žádné obdoby a naopak je lze bezpečně vystopovat u Kiliána Ignáce. Schodiště, které s Luragem spojovala starší literatura, mu bylo připisováno na základě srovnání se stúky paláce Golz-Kinských, které však z jeho ruky patrně nepocházejí.

100) Historii kostela zatím nejlépe shrnul Martin Ebel v archivní rešerši zpracované v rámci SHP v roce 1989 – in: M. Ebel – P. Vlček, Preštice, kostel Nanebevzetí Panny Marie a děkanství, bývalé proboštství, okres Plzeň – jih, Praha 1989, nepubl. rukopis; zde publikovány i archivní doklady zmíněné v tomto nástinu historie kostela. Projekt děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Preštici vypracoval Kilián Ignác Dientzenhofer nejpozději v roce 1744, kdy bylo zahájeno kopání základů novostavby. Ta měla nahradit starší kostel středověkého původu, jehož podoba je známa z popisu vzniklého patrně někdy mezi lety 1741–50 (OA – PJ, AD-P, kn. 2, s. 35n., citace in: M. Ebel – P. Vlček,

95) Na řezu krovem se žádná klenba neuplatňuje a vzhledem k půdorysu kaple by se muselo jednat o klenbu značně masivní.

trně mnohem více ovlivnil Antonín Haffenecker. Dientzenhoferovy plány byly pietně dovedeny do konce v případě **kláštera v Dolním Ročově**¹⁰¹⁾ a **zámku v Buštěhradu**.¹⁰²⁾

Kromě dokončování rozestavěných staveb nastoupil Lurago po Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi u mnoha stavebníků jako jejich dvorní stavitel. Ve službách **vévody Bavorské-**

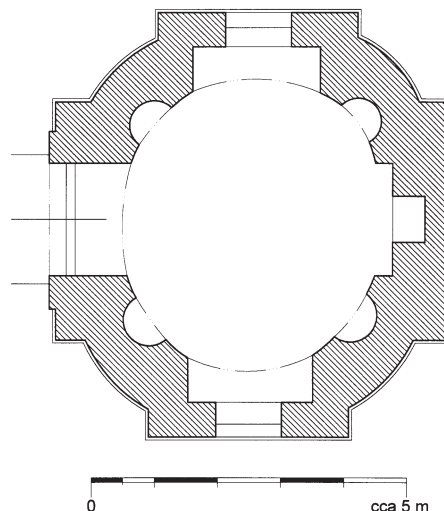
o. c. v pozn. 100, s. 5). Starší kostel pak sloužil až do roku 1752, kdy byla jeho polovina stržena, podobně jako budova starého proboštství. (R. V. Říček, Dějepis města Přestice a jeho okolí, Praha 1864, s. 59–60). Z toho je zřejmé, že nový chrám nestál na místě starého, a že tedy patrně nebyl ve své podobě limitován využitím staršího zdiva.

Povolení ke stavbě nového kostela bylo proboštství uděleno již v roce 1728. Výkopy byly zahájeny v roce 1744, avšak krátce na to stavbu přerušily války o rakouské dědictví. Znovu se začalo pracovat až v polovině roku 1750. Následujícího roku náhle umírá stavitel chrámu Kilián Ignác Dientzenhofer, přičemž podle Přestické pamětní knihy řídili stavbu po jeho smrti postupně stavitelé Prée, Hruška, Lurago a Haffenecker. Práce pak pokračovaly nepřetržitě až do roku 1755, kdy stavbu opět přerušily válečné události. V roce 1756 dosahovala výše zdiva novostavby tři sáhů (5,3 m). Ve stavbě se pak pokračovalo až od roku 1763, přičemž celý chrám byl dokončen roku 1775 (Přestická pamětní kniha, OA – PJ, kn. 2, s. 110, citace in: M. Ebel – P. Vlček, o. c. v pozn. 100, s. 7). Roku 1892 byla střecha kostela poničena požárem. Dnešní podoba střechy a završení věží pochází z let 1993–95 (projekt ing. arch. T. Šantavý). (J. N. Mrkvíčka, Popis a historicko-architektonický průvodce barokním chrámem Nanebevzetí Panny Marie v Přestici, Přestice 2000, s. 8).

Záznamy v pamětní knize přestické fary, které postup stavby poměrně podrobně mapují a které Petru v roce 1952 neznala, nám na možnou autorskou účast Anselma Luraga při dokončení stavby dávají dosti jednoznačnou odpověď. Víme, že v roce 1755 – kdy byla stavba na dalších 8 let přerušena – dosahovala výška zdiva pouhých 5,3 m. Jednalo se tedy o hrubou stavbu, která logicky respektovala původní Dientzenhoferův půdorysný rozvrh. Změny v projektu by se mohly týkat řešení kleneb, detailů výzdoby nebo podoby věží a horních partií fasády. Posledně jmenované partie skutečně vykazují jisté změny či spíše proporce architektonických článků. Tyto části stavby však pravděpodobně nedokončoval Lurago, který se mohl znovu rozběhlé stavby účastnit pouze v letech 1763–65, ale Antonín Haffenecker, který patrně vedl stavbu chrámu až do samého závěru v roce 1775. Lze proto souhlasit s Renatou Petru, která v případě přestického chrámu přisoudila na základě analýzy stavby Luragovi úlohu prováděcího stavitel, který dodržoval původní Dientzenhoferovy plány

101) Archivní průzkum provedla Renata Petru (R. Petru, o. c. v pozn. 5, s. 88–89), její údaje dále upřesnila Milada Vilímková (M. Vilímková, Stavitelé, o. c. v pozn. 86, s. 157). Klášter augustiniánů bosáků v Dolním Ročově byl založen roku 1373 Albrechtem z Kolovrat. Tehdy vznikl i kostel Nanebevzetí Panny Marie, svěcený roku 1380. Klášter byl vyplněn husity, opraven roku 1520, opět vyplněn Švédy r. 1631 a posléze opět obnoven. Povodně v 18. století poškodily klášter i kostel natolik, že bylo nutno přistoupit k novostavbě kláštera i kostela. Plány kostela i kláštera vypracoval Kilián Ignác Dientzenhofer. Základní kámen kostela byl položen 14. srpna 1746, klášter se začal stavět 23. srpna 1751. Roku 1759 bylo rozhodnuto o zvýšení jednopatrové budovy kláštera o jedno podlaží, což bylo následně provedeno i přes nesouhlas prováděcího stavitel Anselma Luraga (SAZ, obl. Archiv Litoměřice, býv. Klášterní archiv v Dolním Ročově, Liber memorabilium de anno 1692, citace in: R. Petru, o. c. v pozn. 5, s. 177). Lze se zcela ztotožnit se závěrem Renaty Petru, že se zde Lurago neodchyloval od plánů Kiliána Ignáce Dientzenhofera, přičemž paradoxně zde jeho jediným snad autorským příspěvkem je ono navýšené patro, které proti jeho vůli prosadili představení kláštera.

102) Luragovu autorskou účast dosti přesvědčivě vyloučili autoři SHP z roku 1976 – viz: L. Lancinger – M. Baštová – D. Líbal, Zámek Buštěhrad, stavebně historický průzkum, rkp., SÚRPMO, Praha 1976, ne-str.; Přestavba buštěhradského zámku, postaveného v letech 1699–1705 pro Annu Marii velkovévodkyni Toskánskou, probíhala patrně od roku 1747 podle plánů K. I. Dientzenhofera. Autoři SHP soudí, že vzhledem k nízkým stavebním účtům z let 1747–49 probíhala stavba až v letech 1750–52; o zmíněném autorství nicméně nepochybují. Po smrti Kiliána Ignáce v roce 1751 řídil dokončení stavby Anselmo Lurago, který nastoupil jako stavitel u vévody Bavorského. Za jeho služby se v buštěhradském zámekém areálu konaly jen práce drobné a udržovací a další výraznější stavební aktivita spadá až do roku 1767, kdy byl Lurago již 2 roky po smrti.



Obr. 43: Praha 6 – Břevnov, zahrada benediktýnského kláštera, pavilon „Josefka“ – půdorys (kresba J. Veselý podle: M. Vilímková – P. Vlček, Stavebně-historický průzkum břevnovského kláštera a zahrady, strojopis, ne-publ., SÚRPMO, Praha 1992).



Obr. 44: Praha 6 – Břevnov, zahrada benediktýnského kláštera, pavilon „Josefka“ – pohled od severozápadu (foto autor).

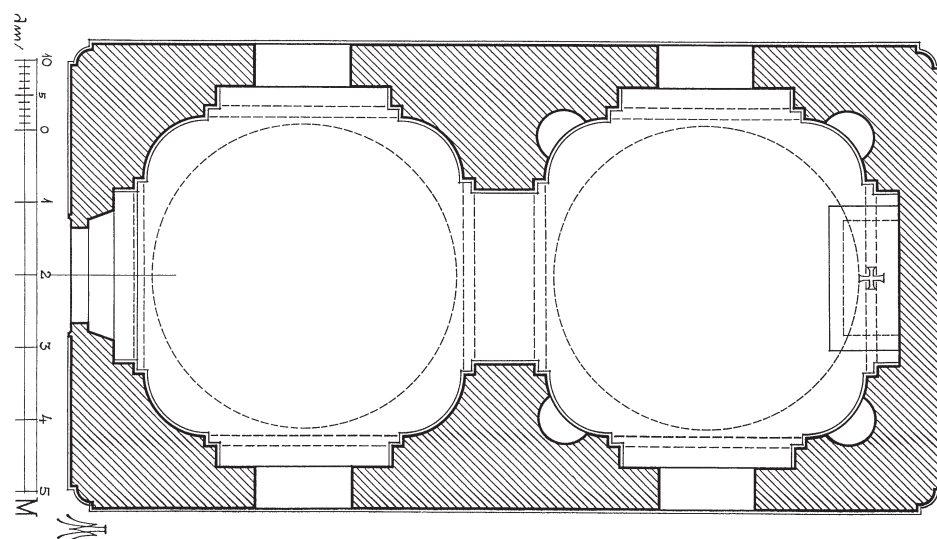
ho mu připadla úloha dokončovatele a jeho vlastní tvorba se omezila na stavbu provozních a hospodářských budov.¹⁰³⁾ Podobně tomu bylo u dalších stavebníků a zdá se, že významněji se Lurago autorsky uplatnil jen ve službách **břevnovských benediktýnů**. Jeho stálý roční plat – 50 zl. – byl o polovinu nižší než plat zesnulého Dientzenhofera.¹⁰⁴⁾ Tato okolnost lze připsat na vrub skutečnosti, že většina klášterních staveb byla hotova a na nového stavitel čekaly spíše běžné opravy a nenáročná práce. I přes to vznikly podle Luragových projektů dvě drobné stavby, jejichž utváření je pozoruhodné jak v kontextu Luragova díla, tak v širších souvislostech české pozdně barokní architektury.

Bývalý **pavilon, zvaný Josefka**, vznikl v zahradě kláštera v roce 1761.¹⁰⁵⁾ Autorství Anselma Luraga poprvé na-

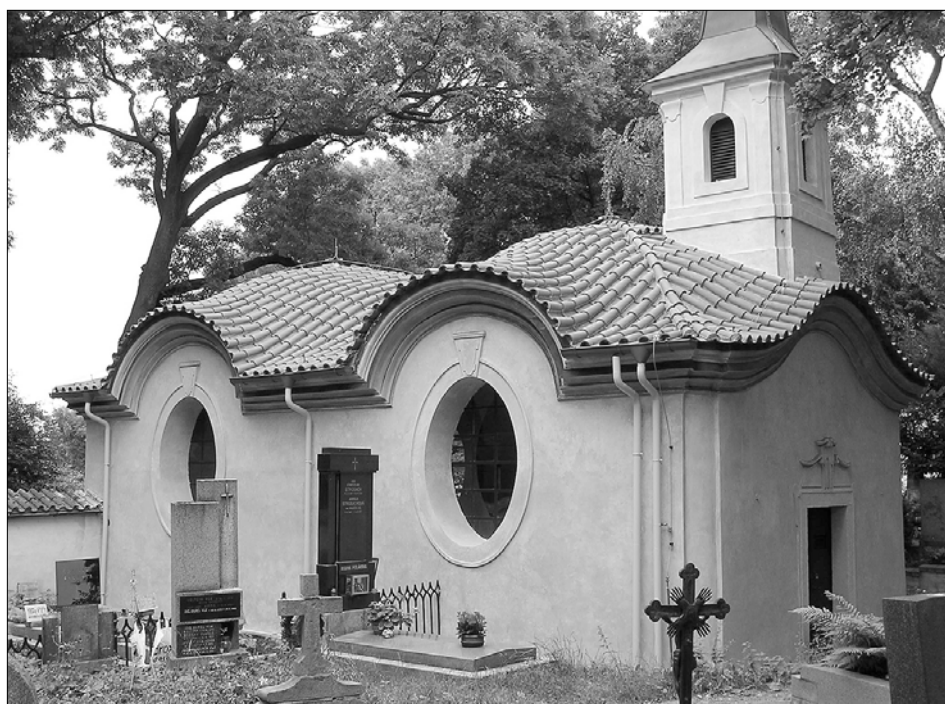
103) Jeho archivně doložená účast na úpravách zámku v Ploskovicích spočívala pouze v opravách hlavní budovy a v dostavbě hospodářského dvora – viz: P. Macek – P. Zahradník, Zámek Ploskovice, stavebně historický průzkum, strojopis, ne-publ., SÚRPMO, Praha 1990.

104) M. Vilímková – P. Preiss, Ve znamení břevna a růží, Vyšehrad, Praha 1989, s. 100.

105) Historii výstavby objektu zmapovala Milada Vilímková v rámci SHP v roce 1992 – in: M. Vilímková – P. Vlček, Stavebně-historický průzkum břevnovského kláštera a zahrady, SÚRPMO, Praha 1992, s. 5–7.



Obr. 45: Praha 6 – Břevnov, kaple sv. Lazara – půdorys (archiv ÚDU AV ČR, sig. 02610 W.C. – 96).



Obr. 46: Praha 6 – Břevnov, kaple sv. Lazara – celek od severozápadu (foto autor).

vrhla Milada Vilímková.¹⁰⁶ Pavilon je založen na půdorysu příčného oválu, doplněného na všech čtyřech stranách rizality. Západní rizalit je prolomen vstupem, orientovaným na osu dlouhé aleje vedoucí podél kláštera od bočního křídla Vojtěšky. Vnitřní prostor pavilonu je klenut placovou klenbou, která je nesena zdmi v koutech a pasy nad výklenky v rizalitech. Vnější fasády kaple mají jednoduché členění, které podtrhuje plastickou modelaci pavilonu. Celkový účinek stavby je dán jednak půdorysnou skladbou oválu s připojenými obdélnými rizality a jednak velkými oblouky těchto rizalitů, které ovládají všechny čtyři stěny a podle kterých se vypíná vzhůru i římsa pavilonu. Tento plastický moment je ještě podtržen způsobem zastřešení stavby, který je v Itálii obvyklý, avšak ve středoevropských klimatických

podmínkách velice vzácný – tašky jsou zde osazeny přímo na kupoli klenby, a obrys střechy se tak plynule vlní podle plastického utváření prostoru a stěn.

Pavilon Josefka představuje půvabnou a pozoruhodnou drobnou architekturu, která minimem prostředků dosahuje maximálního účinku. Stavba, založená na principu příčného oválu s připojenými obdélnými rizality, je zapojena do širokých kompozičních souvislostí areálu a tvoří „point de vue“ dlouhé aleje vedoucí od Vojtěšky napříč celou klášterní zahradou. Aktivní zapojení stavby do této kompozice naznačuje užití příčného oválu, který tvoří příčnou osu dlouhé aleje, a zdůrazňuje tak ukončující roli pavilonku. Plastické formování půdorysu i obrysu pavilonu jeho prostorový účinek ještě umocňuje a lze říci, že stavba aktivně utváří prostor vnitřní i vnější. Jednoduché tvarosloví slouží pouze k podtržení plastického působení stavby. Motiv oválných okulů, které jsou klenbami spojeny s obloukem nad sebou, užívá Lurago většinou na vikýřích staveb sakrálních i světských (Osov, klášter v Lysé nad Labem, palác Goltz-Kinských). V kontextu drobné stavby se tento prvek stává hlavním komponentem bočních fasád, který umocňuje dynamický účinek dohybného těla pavilonu.

Kompozicí i celkovou plasticitou se pavilon těsně váže k nedaleké **hřbitovní kapli sv. Lazara**, jejíž svěcení proběhlo 2.

10. 1762. Luragovo autorství, které opět poprvé zmiňuje Milada Vilímková, je vzhledem k jeho úloze hlavního klášterního stavitele nesporné.¹⁰⁷ Kaple je založena na půdorysu dvou přisazených čtverců s oblémi kouty, nad kterými jsou rozepjaty mohutné plackové klenby. Stejně jako u pavilonu Josefka jsou zde tašky osazeny přímo na rub klenbových kupolí, a stavba proto má výrazný plastický objem. Nad vstupním polem je vztyčena štíhlá věžka s jehlancovou střechou. Tvarosloví exteriéru je opět poměrně jednoduché. Interiér kaple je založen na principu Wandpfeilerhalle, přičemž kosé strany pilířů jsou půdorysně vyžlabeny podle půdorysu výběhů plackové klenby. V půdorysném uspořádání zde není užito příčného oválu jako u zahradního pavilonu, ale čtverce s konkávně probranými kouty.

106) M. Vilímková – P. Preiss, o. c. v pozn. 104, s. 101; M. Vilímková – M. Horyna, o. c. v pozn. 86, s. 418.

107) M. Vilímková – P. Preiss, o. c. v pozn. 104, s. 101; M. Vilímková – M. Horyna, o. c. v pozn. 86, s. 418.



Obr. 47: Praha 6 - Břevnov, kaple sv. Lazara – průčelí východního závěru (foto autor).

Vnější obrys kaple představuje obdélník s poměrně drobnými vpadlými konkávními rohy. Toto statické uspořádání však nemá vliv na celkovou plasticitu stavby, která je zvenjšku určována kupolemi kleneb a oblouky nad velkými okuly, a zevnitř pak systémem Wandpfeilerhalle, který vynáší mohutné plackové klenby. Jako drobná, avšak hluboce promyšlená architektura představuje kaple jeden z prostorotvorných vrcholů Luragovy tvorby a tím i důstojný závěr jeho díla, ve kterém se architekt překvapivě vrací k plnokrevnému a plastickému „velkému stylu“, který byl vlastní jeho učiteli a blízkému spolupracovníku Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi.

DALŠÍ STAVBY, NA NICHŽ JE PRAMENY ČI LITERATUROU UVÁDĚN LURAGŮV PODÍL

Největší akcí, které se Lurago během své stavební činnosti zúčastnil, je bezpochyby **tereziánská přestavba Pražského hradu**. Její problematika je mimořádně rozsáhlá a není v silách této práce ji v úplnosti pojmout. Klíčovou otázkou je autorství jednotlivých částí areálu, respektive autorský podíl místních stavitelů, kteří prováděli z Vídně zasláné plány dvorního architekta Nicolý Pacassiho. Bohužel, ani ten zde však nelze uspokojivě vyřešit. Dosavadní archivní průzkum¹⁰⁸ jasnou odpověď nedal a veškeré úvahy vychá-

108) Za stěžejní lze v této souvislosti označit systematický průzkum Milady Vilímkové, který prováděla v rámci pasportizace hradního areálu v SÚRPMO. Jeho výsledky týkající se tereziánské přestavby Hradu stručně shrnula s Mojmiřem Horynou ve stati o architektuře in: E. Poche (ed.): Praha na úsvitu nových dějin, Čtvero knih o Praze, díl dru-

zejí ze známého faktu, že na přestavbě Hradu spolupůsobili Anselmo Lurago, Tomáš Haffenecker a Antonín Kunz. Atribuce některých partií přímo Luragovi jako nejvýznamnějšímu z jmenovaných architektů tak vyplynuly ze slohové analýzy a zejména z tradovaného předpokladu, že vzhledem k nepřítomnosti Pacassiho na stavbě a jeho malé obeznamenosti se stávajícím stavem rozlehlého areálu musel plány z Vídně někdo přizpůsobovat konkrétním podmínkám, a tedy s největší pravděpodobností i autorsky doplnit či přepracovat.

Dosavadní literatura spojila Luragovo jméno zejména se třemi realizacemi na Pražském Hradě: s přestavbou Rožmberského paláce na Ústav šlechticů, s kaplí sv. Kříže na druhém hradním nádvoří a s portikem proti jižnímu vstupu do katedrály na nádvoří třetím. Těmto stavbám se zde proto budeme věnovat podrobněji.

Přestavba Rožmberského paláce na Ústav šlechticů byla jedním z prvních počínů v rámci velké přestavby Hradu. Původně renesanční palác s velkou zahradou obehnanou sloupovou kolonádou, kterému dali finální podobu Giovanni Fontana a Ulriko Aostali v 70. letech 16. století,¹⁰⁹ byl barokně přestavován již v roce 1723 u příležitosti korunovace Karla VI., dále v letech 1726–27, kdy byl architektem Tomáš Haffenecker, a konečně v letech 1739–40, kdy byly drobné opravy prováděny pod vedením K. I. Dientzenhofera.¹¹⁰ I přes tyto zásahy, z nichž zásadní byla hlavně Haffeneckerova přestavba, při níž byly odstraněny charakteristické věžice jižní fasády, zůstal v podstatě zachován renesanční rozvrh stavby. Ta sestávala ze čtyřkřídlého paláce, k němuž na západní straně přiléhala obdobně velký pozemek se zahradou obklopenou renesančními arkádami.

Plány přestavby areálu se dochovaly ve dvou variantách, které se od sebe liší jen v detailech.¹¹¹ Obě jsou nesignovány, avšak vzhledem k variantnímu koncepčnímu řešení je lze připsat autoru celé přestavby Hradu, tedy Nicolů Pacassimu. Další plány pocházejí z ruky Antonína Kunze, který byl pověřen jejich rozkreslováním pro potřeby prováděcího architekta Anselma Luraga.¹¹² Plány jsou datovány rokem 1754 a ukazují celkový rozvrh všech podlaží i nákresy fasád, některých nakonec neprovedených. Historii projednávání plánů dobře zachycuje archivní rešerše SHP, ze které poměrně jasně vyplývá, že autorem finální verze projektu byl Nicolo Pacassi a že Anselmo Lurago zde působil pouze jako prováděcí stavitel z titulu své funkce dvorního zednického mistra.¹¹³ Stavba sama byla realizována v letech 1754–55.

Stejně nepravděpodobné je Luragovo autorství **kaple sv. Kříže** na druhém hradním nádvoří. Kaple vznikla jako náhrada za zrušenou starou dvorní kapli v jihozápadním koutě třetího nádvoří a byla vestavěna do obvodového zdi-

hý, Panorama, Praha 1989, s. 410–414.

109) Podrobnou analýzu dějin výstavby renesančního stavu paláce včetně jeho rozboru a pokusu o rekonstrukci původního stavu provedl P. Preiss, in: Italští umělci v Praze, Panorama, Praha 1986, s. 34–38.

110) Stavební historii paláce zatím nejlépe shrnuje stavebně-historický průzkum z roku 1992 (J. Svoboda – V. Strnadová, – V. Vávrová – F. Kašička, SHP, SÚRPMO 1992) a na něj navazující heslo Uměleckých památek Prahy, (P. Vlček (ed.), o. c. v pozn. 86, zde i další literatura).

111) SÚA, sbírka plánů, sign. 1487/XIV.

112) Archiv Pražského hradu, sbírka plánů, sign. 125/48–50, 125/55–57, 125/62–64, 125/66–68.

113) J. Svoboda – V. Strnadová – V. Vávrová – F. Kašička, o. c. v pozn. 110.

va historického objektu tzv. „Staré berně“ (Die alte Pern). Stavba probíhala v letech 1755–60,¹¹⁴⁾ přičemž poslední úpravy interiéru jsou zaznamenány ještě v roce 1761.¹¹⁵⁾ V letech 1852–58 byla kaple přestavěna Karlem Brustem, který k původní obdélné stavbě připojil půlkruhový závěr a změnil členění jejich fasád. V této podobě se kaple dochovala dodnes.

Barokní podobu kaple známe jednak z historické plánové dokumentace, jednak například z Langweilova modelu Prahy z let 1827–37.¹¹⁶⁾ Podobu křídla před přestavbou na kapli nám ukazují plány pocházející z doby těsně před tereziánskou přestavbou Hradu.¹¹⁷⁾ Rozsah křídla a dvoutraktový rozvrh jeho dispozice se shodují se strukturou kaple a dokazují, že při přestavbě bylo zachováno maximální množství historického zdiva. Plánem z doby výstavby lze patrně označit nedatovaný a nesignovaný nákres hlavní západní fasády kaple, který je uložen v archivu Pražského hradu.¹¹⁸⁾ Jeho autenticitu dokládají tužkou vkreslené vázy a dvojice andlíků na atice, které byly posléze skutečně na fasádu osazeny, jak dokládá například Langweilův model. Půdorys křídla s kaplí před klasicistní přestavbou nám ukazují nedatované plány křídla po tereziánské přestavbě¹¹⁹⁾ a dále plán z roku 1836, který kromě půdorysu obsahuje řezy prostorem kaple s pohledem na západní a severní stěnu jejího interiéru.¹²⁰⁾

Se jménem Anselma Luraga spojila kapli sv. Kříže poprvé Amelie Duras.¹²¹⁾ Tento názor pak přejímá pozdější literatura včetně základních uměnovědných a encyklopedických příruček.¹²²⁾ Nesdílí jej naopak Renata Petřů¹²³⁾ a zejména Milada Vilímková, která svým archivním průzkumem značně vyjasnila postup prací a doložila přímou účast Pacassiho na počátku i v průběhu stavby kaple.¹²⁴⁾

Z analýzy pramenů i z rozboru samotné stavby se Luragovo autorství jeví jako velmi problematické. Prostorová struktura kaple, jakkoli vycházela ze starších substrukcí, nijak nepřipomíná jeho doložené realizace. Stejně je tomu i v případě tvarosloví fasády objektu, které ve struktuře i detailu odpovídá ostatním fasádám tereziánské přestavby Hradu. Za jediný prvek, který by mohl poukazovat na domácí původ návrhu kaple, tak lze považovat pouze volutové uši oken kaple, jejichž první užití v české barokní ar-

chitektuře lze vystopovat u Jana Blažeje Santiniho Aichele (okna zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou) a následně Františka Maxmiliána Kaňky (např. přestavba pražského Karolina). Víme, že Lurago se u Kaňky vyučil, a nebylo by proto neodůvodněné hledat autorství právě u něj. Nicméně výklad dokládá právě jen autorství tohoto prvku fasády, který je na celé stavbě ojedinělý a nikde jinde se neopakuje a rozhodně neříká nic o autorství celé kaple. Domnívám se, že lze zcela souhlasit s Miladou Vilímkovou, která kapli připisuje jednoznačně Nicolu Pacassimu a Luraga označuje jen za prováděcího stavitele. Případným Luragovým příspěvkem by mohly být jen zmíněné volutové uši oken kaple. Nelze ovšem vyloučit, že tento motiv vnesl do projektu jiný architekt, který plány rozkresloval, nebo že jej užil sám Nicolo Pacassi. Takto minimální a navíc značně sporný podíl na realizaci kaple pak rozhodně nemůže sloužit jako doklad Luragova autorství celého projektu. Jako pouhého prováděcího stavitele lze Luraga konečně označit i u novostavby **portálu jižního křídla na třetím hradním nádvoří**, který vznikl v letech 1760–61.¹²⁵⁾ Oslabenou tektonikou, rozvolněností tvarosloví a zejména netečností k celku architektury je portál v protikladu nejen k portálu Černínského paláce, ale k obecným principům, které Luragovu tvorbu formují. Nejedná se přitom jen o rozdíly v konkrétním tvarosloví, které starší literatura přiznává, ale o odlišnou koncepci a pojetí.¹²⁶⁾ Z těchto důvodů nelze portál na 3. hradním nádvoří zařadit do kontextu díla Anselma Luraga. I přes dynamické východisko struktury portálu je dle mého názoru třeba hledat jeho autora v prostředí, které se již zřeklo přísného pojetí tektoniky i snah o prostorovou propracovanost jednotlivých prvků architektury. Těto charakteristice pak odpovídá daleko spíše okruh vídeňský než pražský, a lze se proto důvodně domnívat, že plán portálu vypracoval přímo Nicolo Pacassi nebo některý z jeho vídeňských spolupracovníků.

Poměrně vysoké dobové hodnocení, velký rozsah zakázek a zejména těsná návaznost na dílo Kiliána Ignáce Dientzenhofera vedly k mnoha dalším, více či méně oprávněným atribucím, které zde uvádím pouze ve stručném přehledu. V roce 1752 je Anselmo Lurago doložen při opravách věží **Strahovského kláštera**,¹²⁷⁾ poškozeného bombardováním v roce 1751. Jeho případný podíl na velké přestavbě po předchozím poškození po roce 1742 je zatím nevyjasněný.¹²⁸⁾ Po roce 1754 je archivně doložena jeho účast na pře-

114) Stavební historii kaple zatím nejlépe nastínila Milada Vilímková v rámci SHP z roku 1984 – in: M. Vilímková – F. Kašička, Kaple sv. Kříže, SÚRPMO, Praha 1984. Objekty, které kapli předcházely, stejně jako proměny samotné kaple pak ukazuje řada plánů uložená v Archivu Pražského hradu (viz kapitla níže).

115) Pavel Vlček (P. Vlček, o. c. v pozn. 86, s. 56) uvádí jako rok vzniku kaple datum 1753, které je prý uvedeno na plánech Anselma Luraga, bohužel bez udání pramene. V této souvislosti je bohužel nutno konstatovat, že ani SHP, ani další průzkum neodhalil žádné signované ani datované plány, které by na podobný údaj ukazovaly.

116) Viz např. dvě monografie o modelu: A. Kubiček – P. Paul, Praha 1830, SNKLÚ, Praha 1961 a K. Bečková – M. Fokt, Svědectví Langweilova modelu Prahy, Schola Ludus – Pragensia, Praha 1996, zde foto na s. 200 až 201. Bohužel, žádný záběr ve zmíněných publikacích neukazuje celek kaple.

117) APH, Stará sbírka plánů, sign. APH – 157/A1 a APH 110/3.

118) APH, Stará sbírka plánů, sign. APH 114/5.

119) APH, Stará sbírka plánů, sign. APH 157/A 13 a 14.

120) APH, Stará sbírka plánů, sign. APH 114/6.

121) A. Duras, o. c. v pozn. 3, s. 87.

122) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 62; E. Poche, o. c. v pozn. 108, s. 665–667; M. Vilímková – M. Horyna, o. c. v pozn. 86, s. 418; P. Vlček, o. c. v pozn. 86, s. 56–58 (heslo Kaple sv. Kříže);

123) R. Petřů, o. c. v pozn. 5, s. 121.

124) M. Vilímková – F. Kašička, o. c. v pozn. 114, s. 8–9.

125) Datace vyplývá ze stavebních účtů, viz: R. Petřů, o. c. v pozn. 5, s. 115–16.

126) Odlišnost od portálu Černínského paláce je zásadní i přes to, že v koncepci – střední portikus doprovázený po stranách dvojicí vypjatých balkónů – lze mezi oběma díly nalézt jistou obdobu.

127) Historii a stavební vývoj kláštera shrnul na základě systematického průzkumu poprvé Alois Kubiček s Dobroslavem Libalem v roce 1955 (A. Kubiček – D. Libal, Strahov, SNKLÚ, Praha 1955); jejich práce, která se soustředila zejména na středověký vývoj kláštera, byla výrazněji doplněna a částečně překonána až výzkumy Milady Vilímkové a Mojmíra Horyny (M. Vilímková – M. Horyna, Strahov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, stavebně-historický průzkum, strojopis, SÚRPMO, Praha 1988; M. Horyna, Strahovský klášter čp. 132–IV – dějiny objektu, strojopis, SÚRPMO, Praha 1984; M. Vilímková, Dějiny premonstrátské kanonie na Strahově, in: F. Maleček – R. Maleček, Strahov Praha, Orion, Praha, 1990, s. 102–111 – zde je v podstatě přepsána historie ze zmíněného SHP); shrnutí dosavadního bádání o vývoji kláštera přineslo heslo v Uměleckých památkách Prahy (P. Vlček (ed.), o. c. v pozn. 86, s. 348–60).

128) Rozsáhlý areál Strahovského kláštera, založeného roku 1142, má velmi složitou stavební historii. V jádru románský klášter s kostelem

stavbě mansfeldského zámku v Dobříši, kde dokončoval stavbu po zesnulém architektu Stephanu Dieudonné. Jeho autorský příspěvek se zde patrně omezil na návrh věžičky nad portikem a možná i interiéru zaniklé zámecké kaple. V ostatních částech stavby se přidržel původního návrhu zmíněného francouzského architekta, neboť Luragovi připisované partie se nijak nápadně neodlišují od zbývajících částí zámku.¹²⁹ Ivo Kořán připsal Luragovi na základě slohové analýzy novostavby **kostelů v Dubé**¹³⁰ a v **Kozojedech**.¹³¹ Pozdější bádání tyto atribuce vyloučilo. Ozvěnou Luragových kostelů s průčelní věží jsou kostely v **Mělnickém Vtelně**¹³² a **Branišově u Humpolce**,¹³³ u kterých je jeho

byl poprvé zásadně přestavěn ve 14. století, pak na počátku 17. století (1614–26), následně v jeho druhé polovině (G. D. Orsi 1671–74 a J. B. Mathey po 1682) a v první čtvrtině 18. století. Konečná podoba fasád vznikla při opravách po válečných událostech ve 40. a 50. letech 18. století. Poslední větší stavební akci pak byla přestavba středověké sýpky na klášterní knihovnu (Ignác Jan Nepomuk Palliardi, 1783–85).

Anselmo Lurago je archivně doložen při opravách věží a fasád kláštera po pruském obležení v roce 1751 (realizace 1752–53) (*M. Vilímková – M. Horyna*, o. c. v pozn. 127; *M. Vilímková*, o. c. v pozn. 127, s. 107). Na základě tohoto vztahu připsal Ivo Kořán (*I. Kořán*, o. c. v pozn. 1971, s. 61–62) Luragovi celou přestavbu kláštera po bombardování v roce 1742 – jmenovitě novostavbu kaple sv. Voršily (dle Kořána 1745), úpravu průčelí klášterního chrámu (1746), sanktusník a jižní věž (1751), severní věž (1752), mříž mezi severní věží a kaplí sv. Voršily (1755) a bránu do Pohorelce (prý rovněž snad 1755). Průběh barokních přestaveb kláštera v průběhu 18. století je i přes rozsáhlé archivní rešerše a pokusy o atribuci jednotlivých fází zatím nejasný a v rámci této práce se jej nepodařilo více upřesnit.

129) Historie i stavební vývoj zámku jsou zatím nejlépe popsány v SHP z roku 1999 – viz: *P. Macek – P. Zahradník*, Dobříš (okr. Příbram), stavebně historický průzkum, areál zámku, rkp., Praha 1999; autoři průzkumu přisuzují Luragovi na stavbě větší autorský podíl – konkrétně novostavbu východního průčelí zámku, jež podle nich má „*ostatně charakter velice blízký pražské dobové architektuře kolem poloviny 18. století, stejně jako drobné doplňky v odpovídajících západních úsecích zámeckého objektu*“, a Luraga tak lze považovat za architekta, který „*dle vlastních plánů s dodržemím starších základních myšlenek obohacených patrně o určitý detail (snad risalitové dvojsose přizdívkou ukončené segmentovými štíty při koncích severního i jižního křídla) přestavbu zámku dokončil*“. Připomínají dále konstatování Z. Wirtha, že dnes nedochovaná kaple (zničená v období 2. sv. války přestavbou křídla na apartmány) měla charakter spíše domácí než francouzsky orientované tvorby (Z. Wirth, Dobříšský zámek, Umění 11, 1938, s. 57–75).

130) Archivní průzkum jako architekta doložil Z. Hoffmanna z Lipové – viz: *P. Macek*, Barokní architektura a stavitelství v severních Čechách, in: Ústecký sborník historický, v tisku.

131) Nález signovaného plánu tuto atribuci vyvrátil a doložil, že kostel je dílem Kaňkova vyučence Františka Ignáce Prée. Plán (uložen v SÚA Praha, SM sig. S141/3/2, kart. 2241) nalezla Petra Nevimová, které tímto děkuji za jeho zpřístupnění.

132) Kostel sv. Archanděla Michaela spojila s Anselmem Luragem Věra Mixová – Naňková (*V. Naňková*, Drobná zjištění k českému baroknímu umění, in: Umění XVII, 1969, s. 622–23). Podle jejích zjištění vznikl kostel před rokem 1765 a pak v letech 1766, což vysvětluje ze dvou dopisů, adresovaných Isabele Marii, hraběnce Černínové (dopisy z 5. prosince 1765 a 8. května 1766 – Státní archiv v Jindřichově Hradci, Rodový archiv Černínů, Mělník IIIK a, Vteln, citace in: *V. Naňková*, o. c. v pozn. 132, s. 627). Značná podobnost s Luragovými kostely ve Vysoké, v Jezvě a ve Veliši a skutečnost, že první jmenovaný vznikl přímo pro Černíny (pro něž Lurago dále pracoval v Praze a v Hořině) vedla autorku k úvaze o Luragově autorství vtelského kostela. I přes tyto souvislosti se domnívám, že kostel v Mělnickém Vtelně mezi Luragova díla nepatří. Zkomolení proporci jednotlivých prvků, stejně jako zastaralý systém klenutí lodí ukazují na autorství místního stavitele, který se snažil zmíněnému předobrazu co nejvíce přiblížit.

133) Branišovský kostel sv. Václava, postavený v letech 1749–51, spojil s Anselmem Luragem Ivo Kořán, když vedle kompozice průčelí, podobné Luragově skupině jednolodních kostelů s průčelní věží, publikoval i zápis z pamětní knihy branišovské fary, dle kterého byl „*první zdejší farář F. Fel. Procházka slavnostně instalován ve Větrném Jeníkově za asistence Anselma Luraga*“, který byl „*tehdy čelným, funkcionářem Vlaš-*

ského špitálu a je pravděpodobné, že navrhoval i jiné stavby na jeho panství.“ (*I. Kořán*, o. c. v pozn. 27, s. 64)

přímá účast spíše nepravděpodobná. Sporná či vyloučená je jeho účast při úpravách **Klementina**,¹³⁴ **Španělského sálu zámku v Náchodě**,¹³⁵ **paláce Millesimo – Cavriani čp. 597-I**¹³⁶ v Celetné ulici na Starém Městě v Praze a **benediktýnském klášteře v Polici nad Metují**.¹³⁷ Věž kos-

ského špitálu a je pravděpodobné, že navrhoval i jiné stavby na jeho panství.“ (*I. Kořán*, o. c. v pozn. 27, s. 64)

Kostel v Branišově skutečně vykazuje kompoziční podobnost se zmíněnými stavbami. Již Ivo Kořán však musel konstatovat značné zjednodušení vzhledu stavby, které snad oprávněně přičítá opravám po velkém požáru roku 1820. Branišovský kostel má však jeden rys, který zmíněný požár ovlivnit nemohl. Je jím měřítko stavby, které je mnohem menší než u Luragových kostelů ve Veliši, Jezvě či Vysoké. Domnívám se, že vzhledem k celkovému komornímu vyznění stavby lze již u původní podoby jeho fasád očekávat určitou redukci výzdoby. Vzhledem k archivnímu záznamu je Luragova účast na stavbě kostela značně pravděpodobná. Otázkou je, zda měla tato účast podobu přímého řízení stavby, nebo pouze zaslání plánů, které byly posléze redukovány pro potřeby místní obce farníků. Požár a následné úpravy nám bohužel dnes nedovolují tuto otázku zodpovědět. Osobně bych se vzhledem k drobnému měřítku prosté stavby přikláněl k variantě druhé.

134) Anselma Luraga dal do souvislosti s Klementínem Ivo Kořán (*I. Kořán*, o. c. v pozn. 27, s. 61–62), když mu připsal přestavbu hvězdárenské (astronomické) věže (datuje kolem r. 1748) a doplnění Vlašské kaple atikou se středním vikýřem, vrcholícím štítem. Obě tyto atribuce nemají oporu v pramenech a Kořán je dovozuje stylovou podobou s dalšími Luragovými stavbami. Historii stavby Klementinské koleje zpracovala vyčerpávajícím způsobem Petra Nevimová (*P. Nevimová*, Výstavba a výzdoba Klementina v letech 1556–1773, disertační práce, rkp., Universita Karlova, Praha 2001), která doložila, že astronomické věž byla dobudována již roku 1722. Roku 1787 je archivně doložena přestavba věže, při níž byl zrušen horní ochoz a zřízena baň s pozorovatelnou. Architektem této přestavby, která souvisela s celkovou adaptací Klementina pro potřeby universitní knihovny a generálního semináře, byl Matěj Hummel (*M. Vilímková*, Klementinum – stavebně historický průzkum, SÚRPMO, Praha 1969, s. 75–78). Rytiny z doby před přestavbou věže (doloženou i navrhovanou Kořánem) zachycují vnější členění věže v podstatě v té podobě, v jaké je dochováno dnes, a je tedy zřejmé, že podoba fasád pochází již z roku 1722. Nejednoznačná je i Luragova účast na úpravě Vlašské kaple, byť zde ji alespoň neodporují ikonografické či listinné prameny. Jeho případný podíl podporuje i skutečnost, že byl dlouhá léta čelným představitelem Vlašského špitálu, a jako architekt měl tedy k této zakázce velice blízko. Obecný charakter samotné architektury štítu nám zde nedovoluje podpořit tuto lákavou domněnku slohovou analýzou. Nelze než konstatovat, že Luragova účast na této akci je možná, nicméně nedoložená. Další autoři se k této Kořánově atribuci nijak nevslovují.

135) Luragovo autorství výzdoby Španělského sálu zámku v Náchodě navrhla na základě srovnání se štuky paláce Piccolomini Amelie Duras (*A. Duras*, o. c. v pozn. 3, s. 80). Renata Petru konstatuje, že pro takovéto tvrzení nenalezla oporu v literatuře ani v pramenech (*I. Petru*, o. c. v pozn. 5, s. 130). Vzhledem k tomu, že palác Piccolomini nemá s Luragem autorsky nic společného, nelze na základě této komparace atribuci přijmout.

136) Barokní palác, který vznikl kolem roku 1756 přestavbou dvou středověkých objektů (*M. Vilímková – E. Stach*, pasport domu čp. 597-I, strojopis, nepubl., SÚRPMO, Praha 1958; *P. Vlček* (ed.), Umělecké památky Prahy – Staré Město, Josefov, Academia, Praha 1996, s. 398–99), připsal Anselmu Luragovi poprvé Emanuel Poche (*E. Poche – P. Preiss*, Pražské paláce, Odeon, Praha 1978, s. 81). S jeho atribucí se ztotožnili Milada Vilímková a Mojmir Horyna (*M. Vilímková – M. Horyna*, o. c. v pozn. 86, s. 420), naopak odmítavě se k ní vyjádřil Pavel Preiss. Archivní průzkumy přitom žádnou souvislost s Luragem nedoložily a bývají zvažovány i jiné varianty autorství (*P. Vlček*, o. c. v pozn. 77, s. 398, zvažuje autorství Františka Ignáce Prée). Přirazení paláce Luragovi na základě stylové analýzy, jaké učinil Emanuel Poche, je dle mého soudu sporné. Palác nese v tvarosloví fasády znaky, které jsou společné mnoha architektům dané doby a na Luraga nijak přímo neukazují. Tuto atribuci zde proto nelze ani potvrdit, ani vyvrátit. Osobně se domnívám, že Luragovo autorství je spíše nepravděpodobné.

137) Polický klášter byl založen na počátku 13. století. V jeho třetí čtvrtině vznikl klášterní kostel a na počátku století 14. stál již celý konvent. Roku 1469 byl klášter vypálen a kostel sám vyhořel dále v letech 1566, 1575 a 1700. Po roce 1676 probíhala částečná přestavba konventu. Roku 1716 byl zaklenut kostel Panny Marie a v letech 1723–24 dostal i no-

tela v Dobranově,¹³⁸⁾ u níž je Lurago archivně doložen, je pouhou řemeslnou záležitostí bez vyšších výtvarných ambicí.

UMĚLECKÝ PROFIL ANSELMA LURAGA A JEHO DÍLO V KONTEXTU ČESKÉ BAROKNÍ ARCHITEKTURY

V dobové literatuře konce 18. a počátku 19. století je Anselmo Lurago představen jako architekt, který, ač ličen jako známý a významný, neměl mnoho vlastních realizací a dokončoval hlavně stavby po zesnulém Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi. Zápisná kniha pražských stavitelů¹³⁹⁾ k tomuto obrazu dodává příběh o jeho cestě do Říma, kde měl údajně měřit mnoho staveb a zejména chrám sv. Petra, což může být údaj na reálném základě stejně dobře jako dobová smyšlenka, kterou je tento architekt legitimizován jako skutečně významný. Jan Quirin Jahn¹⁴⁰⁾ nás informuje o jeho dobrých stycích s vysokou šlechtou a představuje jej jako vzdělaného stavitele paláců; je zajímavé, že jako jediný z dobových zpravodajů nespojuje Luraga s Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem. Dlabacz¹⁴¹⁾ pak přináší i již zmíněnou povahovou charakteristiku, totiž že byl veselý, družný, oblíbený, rád zpíval české písně a uměl mluvit česky. Trochu zjednodušeně lze říci, že většina autorů této dobové literatury kladla důraz na pražské stavby a zejména paláce, na služby pro vysokou šlechtu a na žánrové historky z umělcova života; měřítkem kvality pak byl většinou jeho vztah k dílu či osobě Kiliána Ignáce Dientzenhofera.

Novodobé bádání značně rozšířilo počet Luragových realizací a pochopitelně poněkud změnilo úhel pohledu na architektovo místo v kontextu dějin české barokní architektury. Pro Amelii Duras¹⁴²⁾ byl Lurago pozdně barokní architekt, který se vyznačoval hravostí a svěží dekorací svých staveb. V architektuře jej dává do souvislosti s francouzskými předlohami a s nástupem rokaje. Jako typického

představitele rokoka v architektuře viděl Luraga Oldřich Jakub Blažíček.¹⁴³⁾ Lurago mu byl jedním z důkazů, že rokoko u nás přichází již před polovinou 18. století. Renata Petřů¹⁴⁴⁾ rozdělila činnost Anselma Luraga na dvě roviny – na úlohu architekta a štukatéra. Jako architekt podle ní nepřinesl v půdorysném řešení svých staveb nic nového, nicméně shledává u něho zájem o řešení otázek prostorových, z čehož vyvozuje, že doba rokoková neznamena jen dekoraci, ale všímá si i prostoru. Dále pak u Luraga nalézá zklidňování dynamických tendencí, odlehčení a zjemnění a konstatuje, že k účinnu jeho staveb často přispívá dekor, který však nepotlačuje vlastní stavební tělo. Lurago – štukatér pak pro ni má kořeny spíše v tradici německé než v rakouské či francouzské.

Všemi třemi předchozími badateli tolik zdůrazňovaný prvek rokoka v Luragově architektuře již nenalézáme v hodnocení Věry Mixové-Naňkové,¹⁴⁵⁾ která zaměřila svou pozornost na skupinu jeho jednolodních kostelů s dominantním průčelím a střední věží, ani Ivo Kořána,¹⁴⁶⁾ který na podkladě této skupiny demonstroval Luragovy ilusionistické tendence, jež označil za jeho osobitý a pozoruhodný příspěvek k pozdně barokní architektuře v Čechách. Obrat od rokokového zařazení Luragova díla dotvrzuje stať Emanuela Pocheho¹⁴⁷⁾ v akademických dějinách českého výtvarného umění, který vidí Luragovu tvorbu v oscilaci mezi hybnou architekturou dientzenhoferovskou a klasicistním směrem vídeňským, jež dle Pocheho reprezentují Alliprandi a později Kaňka. Jako vůdčí osobnost pražské architektury, která přenesla českou vrcholně barokní tradici na rozhraní baroka a klasicismu, vnímají Luraga Milada Vilímková a Mojmír Horyna.¹⁴⁸⁾ Ti rovněž zatím nejtěsněji spojili jeho tvorbu s osobností Kiliána Ignáce Dientzenhofera, kterého označují za Luragova učitele a mistra.

Během dvou staletí prošel pohled na Anselma Luraga pozoruhodnou proměnou – z pokračovatele Dientzenhoferova a stavitele paláců nejvyšší šlechty se stal typický představitel rokoka v architektuře, který kladl důraz na hravost a zjemnění všech prvků; následně je objeven jako iluzionistický mág, aby byl ve finále označen za hlavního strážce velké vrcholně barokní tradice, a tedy – opět – za nejtěsnějšího následovníka Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Je tedy na místě otázka, jak se nám jeho obraz jeví dnes.

V celém díle Anselma Luraga můžeme sledovat několik základních tendencí, které se různé prostupují. Prvním důležitým momentem je jeho zájem o prostor, který prochází jeho dílem od počátku až do konce a který lze vysledovat na většině jeho staveb. Nejedná se přitom jen o prostor vnitřní, ale i vnější, který představuje stavba v blízkém i dalekém kontextu svého okolí. Řešení prostorových otázek nalézáme jak u Luragovy skupiny jednolodních kostelů s průčelní věží, tak v hořínské kapli, u portiku Černínského paláce i v jeho pozdních drobných stavbičkách v areálu břevnovského kláštera, kde pozoruhodným způsobem oživuje stěžejní vrcholně barokní téma oválu v architektuře.

vé průčelí. Od 1733 zamýšlená přestavba kláštera se uskutečnila v letech 1753–57, tedy v době, kdy byl břevnovským stavitelem Anselmo Lurago. V letech 1767–72 vznikla zajímavá budova prelatury, jejíž průčelí v linii navazuje na průčelí kostela. Luragův podíl na stavbě kláštera je nepochybný, neboť byl v době jeho vzniku hlavním benediktýnským stavitelem. Jeho autorství projektu je nicméně otázkou, neboť jednoduchá budova nějaké konkrétnější zařazení ani neumožňuje. Skutečně zde mohl existovat starší plán, který Lurago pouze prováděl (jak předpokládá Milada Vilímková – viz M. Vilímková – P. Preiss, Ve znamení břevna a růží, Vyšehrad, Praha 1989, s. 115). Nádvoří za prelaturou je v tomto směru nejméně zajímavější a Luragova autorská účast je zde možná. Stejně tak ovšem mohly tyto úpravy respektovat starší výkresy Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Pozdní budova prelatury vykazuje rovněž tvarosloví, které lze do kontextu Kiliána Ignáce, resp. Anselma Luraga zařadit (viz zejm. okna prvního patra středního rizalitu, jež jsou velmi podobná oknům paláce Goltz-Kinských v Praze), a je proto otázkou, zda plány k prelaturě nezpracoval ještě některý ze zmíněných architektů.

138) Kostel sv. Jiří v Dobranově byl postaven v roce 1700, věž byla přistavěna v letech 1760–65. Původně spadl do majetku velkovévodkyne Toskánské, aby po její smrti připadl Klementu Františku velkovévodovi Bavorskému. Za jeho vlády došlo v letech 1760–65 k výstavbě nové věže za presbytářem kostela, která měla nahradit dožilou dřevěnou zvonici, stojící vedle kostela. Archivní průzkum doložil, že věž vystavěl v rámci své služby na velkovévodských panstvích Anselmo Lurago! Podrobnou historii přináší Renata Petřů, in: R. Petřů, o. c. v pozn. 5, s. 104–109.

139) I. Ebelová, o. c. v pozn. 2, s. 24–25.

140) J. Q. Jahn, o. c. v pozn. 2, ANG, sg.AA 1222/8.

141) J. G. Dlabacz, o. c. v pozn. 2, díl II., s. 238.

142) A. Duras, o. c. v pozn. 3, s. 72–87.

143) O. J. Blažíček, o. c. v pozn. 4, s. 26.

144) R. Petřů, o. c. v pozn. 5.

145) V. Mixová, o. c. v pozn. 25.

146) I. Kořán, o. c. v pozn. 27.

147) E. Poche, o. c. v pozn. 108, s. 665–667.

148) M. Vilímková – M. Horyna, o. c. v pozn. 86, s. 418–421.

Druhým momentem, který s prvním úzce souvisí, jsou Luragovy prostorotvorné iluze, které poprvé vystihl a výtečně charakterizoval Ivo Kořán. Nejprve se týkají pouze působivých úprav okolí staveb (Lysá nad Labem, Veliš), avšak v závěru Luragovy tvorby zasáhnou i do utváření stavby samé (Rabštejn nad Střelou).

Třetí důležitou složkou jeho architektury je práce s architektonickým tvaroslovím. Jako jeden z mála pozdně barokních architektů důsledně ctí klasické proporce i tvarosloví architektonických článků. V profilaci říms je pro něj charakteristická masivní předsazená deska s návojevitým okapníkem, prutem a vyžlabeným síma na čelní straně. Rejstřík architektonických článků, které na svých stavbách užívá, není příliš široký a ukazuje spíše zájem o precizování určitých témat (řádové kompozice, variované hlavice pilastrů, profily hlavních říms, suprafenestry s prolamovanou římsou), než snahou o přejímání nejnovějších módních trendů.

Prvkem, který již směřuje ke klasicistnímu utváření staveb, je náznak adiční skladebnosti některých Luragových architektur. Zaznamenáváme ji u jeho skupiny kostelů s průčelní věží, kde je stavba sestavena z lodi s presbytářem, k níž jsou po stranách připojeny sakristie a téměř autonomní hmoty dominantního průčelí, i u architektonické struktury průčelí paláce Goltz-Kinských, které je v určitých partiích až mechanicky sestaveno a u nějž ke sjednocení vedle dominantního balkónu výrazně přispívá plastická rokoková štukatura.

Tím se dostáváme k pátému momentu, kterým je štuková výzdoba Luragových staveb a její vztah k celkové struktuře architektury. Renata Petřů přímo hovoří o poloze Luraga – štukatéra. S tímto pojetím nelze souhlasit, neboť štuky na jeho stavbách jsou různorodé a rozhodně nesvědčí o nějakém uceleném či kontinuálním vývoji. Naopak – většina jeho staveb se štukem téměř nepočítá a případné ozdoby tohoto druhu jsou spíše dodatečným přídatkem, který sama architektura nevyžaduje. Vedle Luragova vlastního domu, který je velmi jednoduše a levně štukově upraven jako mnoho dalších domů toho času v Praze, zde jsou ovšem dvě výjimky, a to výjimky velice zásadní: kaple v Hoříně a palác Goltz-Kinských. V obou těchto případech hraje štuk klíčovou roli. Zásadní rozdíl je však ve vztahu tohoto štku k vlastní architektuře stavby. Zatímco v Hoříně tvoří štuk nedílnou součást architektonické struktury a není možno si jej od stavby odmyslit, na průčelí paláce Goltz-Kinských je architektonická struktura zcela autonomní a štku zde přísluší jen úloha dozdobení a sjednocení celku. Typově se přitom jedná o štuky zcela rozdílné, neboť v interiéru hořínské kaple nenalézáme rokaj, která je základem výzdoby paláce. Zatímco v Hoříně musel architekt štuk začlenit do kompozice stavby, na paláci Goltz-Kinských mohl jen načrtnout řešení a jeho autorský podíl na štku samém není nezbytně nutný. Snad i na přání stavebníka zde Lurago užil bohatého štku, kterému připravil půdu neutrální architekturou.

K jedinému skutečnému prolnutí architektury a štukové výzdoby dochází v hořínské kapli. V barokním Gesamtkunstwerku se zde prolíná racionální klidná kompozice architektury, Luragův prostorový zájem, klasická čistota architektonických prvků i vybavení a výzdoba celého prostoru. V tomto smyslu tvoří hořínská kaple jakýsi svorník jeho

díla a zároveň výkon, který se v českém pozdním baroku už nebude opakovat.

Posledním klíčovým rysem Luragovy tvorby je vysoký stupeň empatie, se kterou přistupuje k dotváření již existujících staveb, které nepřebíjí, nýbrž doplňuje. To je patrné zejména na portiku Černínského paláce, který se mimořádně dobře začlenil do složitěho kontextu monumentální raně barokní fasády.

Při dokončování staveb Kiliána Ignáce Dientzenhofera projevuje zjevnou pokoru vůči jeho architektuře, neboť všechny stavby vede bez změny původního projektu. Je to jistě i tato spolehlivost, která z něj spolu s vysokou řemeslnou kvalitou jeho staveb učinila po Dientzenhoferově smrti jednoho z nejznámějších a nejvytíženějších pražských architektů.

Nalézt Luragova slohová východiska není úplně snadné. V prvních letech své dráhy pracoval u Bartolommea Scottiho, podle svých vlastních slov se vyučil u Františka Maxmiliána Kaňky a v závěru tvorby přejímá většinu staveb po Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi. Rozptýl vskutku dosti široký. Jaký vztah k těmto architektům Luragova tvorba má?

Bartolommeo Scotti, u nějž Lurago prokazatelně deset let pracoval, je z této trojice známý nejméně.¹⁴⁹⁾ Víme o něm, že působil jako polír u Jana Blažeje Santiniho – Aichela.¹⁵⁰⁾ Rovněž je známo, že dlouho zastával funkci pražského pevnostního stavitele, což byl úřad finančně dosti výnosný a zajišťoval dostatek práce jemu i jeho pomocníkovi Anselmu Luragovi. Snad právě tato jistota byla hlavním důvodem, proč Lurago u Scottiho působil, neboť dalších jeho staveb je pomálu a jedná se pouze o městské domy s důrazem na dobové konvenční výzdobu průčelí. Nejdůležitější je z nich jistě přestavba Velkopřevorského paláce na Maltézském náměstí, která probíhala v letech 1726–28 a které se jako pomocník již musel zúčastnit Anselmo Lurago. Pro jeho tvorbu je na Velkopřevorském paláci důležitý motiv štitových vikýřů s konkávně probraným obrysem, kterým dominuje velký okulus spojený s vypjatou půlkruhovitou římsou a velkým klenákem. Tento motiv v české architektuře již dříve zdomácněl a Lurago sám jej použil jako důležitý kompoziční prvek na průčelí kláštera v Lysé, kostela v Osově a paláce Goltz-Kinských. Zdá se, že více od svého zaměstnavatele nepřevzal a naopak ve dvou případech jeho dílo přetvořil, a dlužno říci i vylepšil.

Jako velmi rozpačitý se jeví jeho vztah k tvorbě Františka Maxmiliána Kaňky.¹⁵¹⁾ Lurago jej zastihl v samém závěru jeho kariéry, kdy Kaňka utlumoval svoji činnost a zakázky postupně převáděl na Františka Ignáce Prée, aby na po-

149) Jedinou monografickou prací o Bartolommeu Scottim představuje disertace L. Karlíkové-Prunarové z roku 1952, viz: *L. Karlíková-Prunarová, Bartolommeo ... o. c. v pozn. 25; dále viz Nová encyklopedie českých výtvarných umělců, Academia, Praha 1995, s. 721.*

150) *M. Horyna, Jan Blažej Santini – Aichel, Univerzita Karlova, Praha 1998, s. 126.*

151) První monografické zpracování osobnosti stavitele Františka Maxmiliána Kaňky přinesl v roce 1949 Zdeňek Wirth (*Z. Wirth, František Maxmilián Kaňka, náčrt monografie, in: Cestami umění, Praha 1949, s. 161–75*). Výsledky novodobého archivního bádání byly shrnuty v první části zamýšleného článku Petra Macka, Pavla Vlčka a Pavla Zahradníka (*P. Macek – P. Vlček – P. Zahradník, In regno Bohemiae aedilis famosissimus, in: Umění 40, 1992, s. 180–227*); druhá část, která měla výsledky archivního bádání doplnit uměleckým rozbohem Kaňkova díla, zatím bohužel nevyšla.

čátku třicátých let přestal projektovat úplně.¹⁵²⁾ Z významnějších staveb pracoval v této době Kaňka na zámku v Horním Litvínově (od 1727), opatském kostele v Třebíči (1727–33), vystavěl sala terrena v Černínském paláci na Hradčanech (1734) a před palácem postavil dnes zaniklou kapli sv. Matouše (1727–32). Jako poslední významnější doložené dílo lze označit kostel sv. Jana Nepomuckého v Kutné Hoře (zač. 1734). Pokud se v této době Lurago u Kaňky pohyboval, mohl patrně shlédnout zejména tři posledně jmenované stavby. Ani u jedné z nich nelze vysledovat nějaký konkrétní vztah k další Luragově tvorbě, pomineme-li zajímavou skutečnost, že to pravděpodobně byl právě Lurago, který po bombardování v roce 1742 znovu vystavěl letohrádek při Černínském paláci. Do přímého kontaktu s Kaňkovým dílem se pak Lurago dostal i v případě farního kostela v Lysé, kde ovšem dvacetiletá césura a řemeslné zásahy místního stavitele stavbu proměnily natolik, že zde nelze hovořit o nějaké přímé architektonické návaznosti obou tvůrců. Emanuel Poche přičítá Kaňkovi vliv na klasicistní polohu vídeňského ražení, kterou u Luraga jako jeden z pólů spatřuje, přičemž rovněž soudí, že Lurago na Kaňku dále navázal schopností architektonicky účinně umocňovat krajinu i přírodní rámec staveb.¹⁵³⁾ Obecně snad lze s tímto závěrem souhlasit. Tato charakteristika ovšem nebyla vlastní jen Kaňkovi a v zasazování staveb do krajinného a přírodního rámce měl Lurago ještě rafinovanější předobrazy v díle Kiliána Ignáce Dientzenhofera. V Kaňkově díle nelze vysledovat ani zvláštní zájem o prostor, neboť vždy se jednalo o variace na obecně dobově oblíbená témata, ani nějakou zvláštní kázeň v aplikaci architektonického tvarosloví. Naopak – tohoto ve své době výsostně placeného architekta charakterizuje rychlé přejímání módních vzorců výzdoby, které pak aplikoval na vlastní architektonickou strukturu. Takovýto přístup byl ovšem Luragovi cizí. Lze se proto právem tázat, zda Luragem uváděné vyučení u Kaňky nemělo spíše charakter formálního školení, jehož cílem bylo získat praxi u nejlépe placeného stavitele té doby, a tím i cennou položku do „odborného životopisu“. Koneckonců fakt, že v žádosti o místo tuto skutečnost Lurago vyzdvihuje, hovoří pro takovéto pojetí jeho vztahu ke Kaňkově osobě.

Luragův vztah ke Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi je z toho všeho nejzajímavější. Nemáme jej sice doložen tak explicitně jako je tomu u architektů již jmenovaných, avšak jsou zde důkazy nad jiné přesvědčivé – přátelské vztahy k Dientzenhoferově rodině, převzetí většiny Dientzenhoferových zakázek a zejména konkrétní vztahy, které v dílech obou tvůrců lze nalézt. Byl to totiž zjevně právě Kilián Ignác Dientzenhofer, který Luraga přivedl k zájmu o prostor, a který mu tak zprostředkoval výsostné téma české vrcholné a pozdně barokní architektury. On jediný mu rovněž mohl být příkladem v klasickém citění architektonických článků i jejich proporci.

Bylo by ovšem značně zjednodušující označit Luraga pouze za dědice velkého Kiliánova odkazu.¹⁵⁴⁾ V jeho tvorbě je mnoho prvků, které jej od Dientzenhofera odlišují a ukazují na posun, který se v chápání architektury za genera-

ci, která mezi oběma tvůrci leží, udál. Nevyčerpatelné půdorysné i hmotové variace nahradilo promýšlení několika málo témat, velkolepou syntézu postupně střídá adiční skladebnost a rejstřík architektonických článků, u Dientzenhofera velmi široký, se redukuje na několik opakujících se typů, které v nezměněné podobě přecházejí z jedné stavby na druhou. Zároveň jsou však u Luraga stavby, ve kterých ožívá duch velké syntézy a které lze za jednoznačné dědictví Dientzenhofera pokládat – jedná se o Gesamtkunswerk kaple v Hoříně a o plastické prostorové variace stavbiček v zahradě břevnovského kláštera.

Za Luragův samostatný příspěvek k české pozdně barokní architektuře lze bezpochyby pokládat jeho prostorotvorné iluze. Jejich vznik by však nebyl možný bez již popsaných komponent. Takto důsledně, až divadelní iluze by nebyly uskutečnitelné bez skladebného principu architektury, který jasně určí co je „jeviště“ a odkud se na něj dívat. Teatrálnost na jedné a akcentace jednoho průčelí stavby na druhé straně je pochopitelně znak vlastní baroku samotnému. Prostorotvorné iluze v míře, v jaké je uplatnil Lurago, by však nebyly možné bez rozdělení stavby na jednotlivé komponenty. To je vlastní právě pokročilé fázi baroka, která již podléhá skladebným principům klasicismu. Bez rozdělení stavby na jednotlivé prvky by nebyla kompozice takovéto iluze možná, neboť vrcholně barokní syntéza ve svém principu svázání interiéru s exteriérem a architektury s výzdobou a mobiliářem vylučuje vymezení jasně definovaného pozadí, na kterém se iluze odehrává. Bez tohoto pozadí ztrácí iluze pevný rámec, a tedy i účinnost. Skladebnost architektury je proto základním principem pro konstruování této iluze jako takové.

Na druhé straně by iluzivnost nebyla možná bez používání klasického tvarosloví, které, podobně jako pevný rámec skladby architektury, umožní iluzi zkonstruovat a učinit přesvědčivou. Bez řádově citěné architektury by se iluze změnila v pouhou hříčku. Jinými slovy – prostorotvorné iluze Anselma Luraga mají svůj původ ve spojení klasicky citěné řádové architektonické struktury s principem skladebnosti jednotlivých částí stavby, která nahradila dřívější syntetičnost. Již Ivo Kořán ostatně konstatoval, že „*iluzi patrně konstruoval duch chladný a racionální, v podstatě vlastně již nepřilís vzdálený josefínského osvícenství*“¹⁵⁵⁾ Je proto logické, že v dílech prostoupených duchem syntézy – tedy například v hořínské kapli, portiku Černínského paláce či břevnovských stavbičkách – se iluzivní princip nijak neuplatňuje.

Nějaký kontinuální vývoj lze u Anselma Luraga popsat jen těžko. Spíše lze postřehnout tendence, které se vedle sebe v jeho díle vyskytují. Tím je ostatně poplatný své době, která se od jednoty posouvá čím dál tím víc k pluralitě, jež je příznačná i pro díla jednotlivých tvůrců. U Luraga vedle sebe paralelně existují iluzivní architektura, založená na skladebném a téměř klasicizujícím podkladě, byť sestaveném z komponent vrcholně barokních, a tendence syntetická, vlastní české architektonické tradici. Oběma je společný zájem o prostor a klasicky citěné tvarosloví a obě se nakonec vlastně částečně protínají v jeho posledním díle, v rabštejnském kostele, kde iluzivní princip prostoupí celou stavbu a změní se v prvek sjednocující, a tedy syntetický.

152) P. Macek – P. Vlček – P. Zahradník, o. c. v pozn. 151, s. 206–11.

153) E. Poche, o. c. v pozn. 108, s. 665.

154) Konstatoval již Mojmír Horyna in: M. Horyna, *Architektura baroka v Čechách*, in: V. Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie – Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Národní galerie, Praha 2001.

155) I. Kořán, o. c. v pozn. 27, s. 54–55.

Obrat k syntéze dosvědčují i Luragovy pozdní stavbičky v břevnovském klášteře, které nás na počátku 60. let 18. století překvapivě vrací do polohy vrcholného slohu. Jako privátní architektura svého tvůrce nejlépe dokládají Luragův zájem a hloubku, s jakou byl zakořeněn do domácí prostoro-rotvorné tradice. V tomto směru byl skutečně jedním z jejích posledních dědiců a strážců.

Otázka rokoka v Luragově tvorbě, která byla tak naléhavá pro badatele v polovině 20. století, je dnes již poněkud sporná. Problém začíná u samé definice rokokové architektury. Pro Oldřicha Jakuba Blažického¹⁵⁶⁾ bylo v souladu s Oldřichem Stefanem hlavním rysem přechodu k rokoku „všeobecné zdrobnění a zjemnění, projevující se v rozvrhu i v dekoraci stavby, jejíž vnitřní dynamismus ulpívá na povrchu“.¹⁵⁷⁾ Vyzdvihuje dále dekorativnost prostorových konfigurací, které již působí jen „hravými kontrasty svého seskupení, svou drobností a zjemnělostí článků“.¹⁵⁸⁾ Dále zmiňuje intimitu a obrácení pozornosti stavby do sebe samé a ve finále i autonomizaci jednotlivých prvků architektury i výzdoby. Hans Sedlmayr¹⁵⁹⁾ charakterizuje rokoko jako snahu o estetizaci protikladů, které již nespływají v barokní syntéze, ale existují volně vedle sebe. Zmiňuje napětí mezi hladkou stěnou a bohatým dekorem, záměrný nesoulad měřítek či barevné rozčlenění, které často vítězí nad architektonickou strukturou. Jako základní podmínku vzniku rokoka pak vidí klasicisující strukturu stavby, na kterou je nanášen téměř autonomní rozbujelý dekor.

Ve světle první ze zmíněných definic lze nalézt jisté tendence v Luragově iluzionismu, který skutečně formuje vnějšek stavby a až na jedinou výjimku neproniká do její podstaty. Viděli jsme však, jak bytostně je tento iluzionismus spjat s přísnou řádovou architekturou, která má daleko k deklarovanému zjemnění či hravosti. Intimita spolu s jemným dekorem je jedním z rysů hořinské kaple, která by nicméně nevznikla bez ještě bytostně barokního Gesamtkunstwerku, ve kterém ani zdaleka nedochází k osamostatnění jednotlivých složek.

Druhá definice však jeden předobraz v Luragově díle má. Je jím palác Goltz-Kinských, jehož autonomní klasicisující struktura architektury je skutečně v jistém napětí s rozbujelým rokokovým štukem. Podle tohoto přístupu by tak alespoň v tomto jediném případě bylo možno u Luraga hovořit o rokoku v architektuře. Vzhledem k výjimečnému postavení paláce v jeho tvorbě i k otázce autorství štuků fasády jej však nelze povýšit na dominantní rys jeho architektury, jak se o to pokoušeli badatelé před půl stoletím. Přesnější specifikace problému rokoka v tvorbě Anselma Luraga je ostatně možná až po vyjasnění úlohy rokoka v české architektuře 18. století. Půlstoletí staré závěry O. J. Blažického nám tak mohou sloužit jen jako odrazový můstek pro nové bádání o tomto pozoruhodném, avšak značně proměnlivém fenoménu. Rozřešení otázky však již přesahuje rámec této práce, a tak ji zatím necháváme otevřenou.

Na závěr je třeba vyslovit se k případným konkrétním inspiracím pro Luragovu tvorbu, o kterých někteří badatelé

ve svých pracích uvažovali. Za klíčovou byla považována jeho skupina jednolodních kostelů s průčelními věži. Lze souhlasit z Věrou Mixovou-Naňkovou,¹⁶⁰⁾ že se zde rozhodně nejedná o běžný typ venkovské kostelní stavby, jak usoudila Renata Petřů,¹⁶¹⁾ ale že jde o svébytný stavební typus, který reaguje na tradici domácího vývoje, stejně jako na soudobé podněty rakouské – v prvním případě zejména principem Wandpfeilerhalle (viz výše), zájmem o prostor a klasickým cítěním architektonického tvarosloví, ve druhém pak dominantní postavením věže, které je vlastní pozdním kostelům Johanna Lucase von Hildebrandt i dalším stavbám v Rakousku 20. a 30. let 18. století. Christian Norberg Schulz¹⁶²⁾ považuje tuto změnu pojetí exteriéru kostelů, kterým namísto dynamického průčelí dominuje jediná věž, za příznačný posun od vrcholného baroka k baroku pozdnímu, ve kterém otevřenost nahradila intimita a dynamický vztah k exteriéru klidná a statická vertikála signalizující spíše do sebe uzavřený prostor chrámu za sebou; jako příklady této proměny chápání architektury ve svém kontextu uvádí Hildebrandtův projekt fasády katedrály ve Würzburgu a kostely ve Zwettlu a Dürnsteinu. Právě v tomto duchu lze souhlasit s Věrou Mixovou-Naňkovou, která hledala východiska skupiny v díle Hildebrandtově. Jiné než tyto obecné vztahy zde však podle mého názoru nejsou, neboť strukturu i tvarosloví Luragových kostelů lze poměrně bezpečně dovést z tradice domácí.¹⁶³⁾

Návaznost struktury průčelí zmíněných kostelů na hradčanský kostel sv. Jana Nepomuckého byla konstatována již Renatou Petřů. Samo zpracování tohoto rozvrhu u Luraga je však odlišné: zatímco u sv. Jana Nepomuckého ovládá kompozici horizontální atika, zdůrazňující horizontální linie stavby, dominuje luragovským kostelům vypjatá věž, která je ve hmotě čitelná i v rámci průčelí. Horizontálními pásy kladí a soklů říms, které dominují zejména stavbám ve Vysoké a v Rabštejně, Lurago navázal například na Dientzenhoferův kostel Panny Marie v Nicově. Břevnovské stavbičky mají velkým okulem a celkovou plasticitou poměrně blízko k rizalitu císařského špitálu, který Kilián Ignác postavil v letech 1733–38. Jako konkrétní předstupeň břevnovských staveb se může jevit kaple sv. Michala v Kozinci u Holubic z roku 1739, která bývá rovněž připisována Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi.¹⁶⁴⁾ Shoda v utváření exteriéru kaple je taková, že se jeví velmi nepravděpodobné, že by s ní Lurago nebyl seznámen. Nabízí se rovněž láková hypotéza, zda kaple není přímo jeho raným dílem. Tyto souvislosti však může potvrdit či vyvrátit jen další výzkum.

no Filser Verlag G. M. B. H., Wien 1930, s. 29–31.

160) V. Mixová, o. c. v pozn. 25, s. 147.

161) R. Petřů, o. c. v pozn. 5, s. 133.

162) Ch. N. Schulz, *Architecture Baroque tardive et Rococo*, Gallimard – Electa, Milano 1995.

163) Dle cenné informace ing. Petra Macka představují velice zajímavé předstupy kompozici průčelí Luragovy skupiny například kostely Pietra Paola Columbianiho v Peruci (1722–24) a Horním Prysku (1718–21), či anonymní stavby kostelů v Křenově (1729) a Kokorech u Přerova (1724). Zvláště křenovský kostel má blízko k základnímu principu Luragových staveb, ve kterých je střední věž půdorysně předstoupená a lemovaná ustupujícími bočními osami průčelí. Rozdíl je zde však v dynamickém štítu nad bočními osami a celkovém pojetí článků, které celé patří ještě do vrcholně barokních souvislostí. Zajímavou variantou typu je kostel v Matějovci u Slavonic, kde se v ustupujících bočních partiích průčelí skrývají točitá schodiště.

164) Za upozornění na tuto stavbu děkuji ing. Petru Mackovi.

156) O. J. Blažický, o. c. v pozn. 4.

157) O. Stefan, *Architektura*, in: *Pražské baroko II*, katalog výstavy, Praha 1938, s. 8.

158) O. J. Blažický, o. c. v pozn. 4, s. 16–17.

159) H. Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur 1690–1740*, Dr. Ben-

Celkově lze říci, že kromě posledního případu jsou tyto i další možné inspirace většinou jen dílčí a týkají se tvarosloví, které bylo kolem poloviny 18. století již obecným vlastnictvím. Obdobné profilace říms lze nalézt v díle staršího i mladšího Dientzenhofera, suprafenestry, profilace ostění a další drobné prvky vycházejí většinou z díla Kiliána Ignáce Dientzenhofera, konzoly i balustrády balkonů jeho paláců mají konkrétní předobrazy ve vídeňských palácích Johanna Lucase von Hildebrandt.¹⁶⁵ Je však třeba znovu zopakovat, že až na poslední zmíněný prvek jsou všechny články hojně užívány i jinými architekty té doby a Luragova osobitost je spíše v jejich čistém a klasickém provedení než v případné exkluzivitě výskytu.

V rámci české pozdně barokní architektury lze rozpoznat minimálně dvě konkrétní ozvěny Luragova díla.¹⁶⁶ Jsou to kaple sv. Isidora v Dobročovicích u Českého Brodu z roku 1771, která ve vnějším uspořádání téměř doslovně cituje jeho břevnovské stavbičky, a kostel v Mníšku pod Brdy (1753–56), který ve vnější skladbě téměř doslova opakuje strukturu kostela v Osově. Archivní průzkum zde jméno architekta bohužel nepřinesl.¹⁶⁷ Účast samotného Luraga se

vzhledem k neklasickým proporcím tvarosloví vnějších fasád a ke kompozici interiéru lodi, pojaté jako centrála s křížením, jeví nepravděpodobná. Spíše lze předpokládat jiného architekta, který dostal zakázku vystavět stejný kostel jako je v Osově a jediným místem, kde mohl uplatnit svůj názor, byl interiér lodi.

Anselmo Lurago ve svém díle spojil domácí tradici velkého slohu s anticipací klasicismu, který ovšem prodchl iluzivními principy, a dal tak vzniknout svébytné variaci, která mohla těžko vzniknout jinde než v pozdně barokních Čechách. Zároveň byl schopen oživit syntetické principy vrcholného baroku, stejně jako nechat v jednom případě zaznít strunám čistě rokokovým. Díky této pluralitě, která se však nerozpadá do různoběžných směrů, je Anselmo Lurago ojedinělou postavou české pozdně barokní architektury, která vytvořila překlenovací oblouk mezi generacemi pozdního baroka a raného klasicismu. Lze však říci, že při vši pluralitě tendencí ve svém díle stojí ještě poměrně pevně na straně baroka. Není proto tak úplně nadnesené označit jej za možná posledního z velkých barokních tvůrců v Čechách.

165) Např. balustráda zahradního paláce Starhemberg-Schönburg nebo atika paláce Daun-Kinsky.

166) Za upozornění na obě stavby vděčím opět ing. Petru Mackovi.

167) Stavební účty kostela z let 1756–1949, SOA okr. Praha-západ, FU Mníšek pod Brdy, inv. č. 66; Liber memorabilium fary v Mníšku z let 1409–1839 (tamtéž, inv. č. 6, kn. Č. 6) a 1839–1865 (dtto, č. 7, kn. 7).

DER ARCHITEKT ANSELMO LURAGO

In der zeitgenössischen Literatur vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts wird Anselmo Lurago als ein Architekt geschildert, der, obwohl bekannt und bedeutungsvoll, nicht viele eigene Realisierungen hatte und der besonders Bauten nach dem gestorbenen Kilian Ignaz Dientzenhofer vollendete. Die neuzeitliche Forschung hat die Zahl der Luragos Realisierungen erheblich erweitert und den Gesichtswinkel der Stellung des Architekten im Kontext der Geschichte der böhmischen Barockarchitektur begreiflicherweise gewissermaßen geändert.

Während zwei Jahrhunderte hat die Auffassung Anselmo Luragos eine bemerkenswerte Verwandlung erfahren – aus dem Nachfolger von Dientzenhofer und Baumeister der Paläste des Hochadels ist ein typischer Darsteller des Rokostils in der Architektur geworden, der die Verspieltheit und Verfeinerung aller Elemente betonte; folgend wurde er als ein illusionistischer Magier entdeckt, damit er im Finale als der Hauptbewahrer der großen hochbarocken Tradition und zwar – wieder – als der dichteste Nachfolger von Kilian Ignaz Dientzenhofer bezeichnet wurde. Es erhebt sich daher eine Frage, wie uns sein Bild heutzutage erscheint.

Im ganzen Werk Anselmo Luragos können wir einige Grundtendenzen verfolgen, die unterschiedlich gegeneinander durchdringen. Der erste wichtige Moment ist sein Interesse an dem Raum, der durch sein Werk vom Anfang bis zum Ende durchgeht und den man auf der Mehrheit seiner Bauten verfolgen kann. Es handelt sich dabei nicht nur um den Innenraum, sondern auch um den Außenraum, den der Bau im na-

hen und fernen Kontext seiner Umgebung darstellt. Die Lösung der Raumfragen finden wir sowohl bei seiner Gruppe der einschiffigen Kirchen mit dem Frontalturm, als auch in der Kapelle in Hořín, bei dem Portikus des Czernin-Palais und auch in seinen späten kleinen Bauten im Bereich des Klosters in Břevnov in Prag, wo er auf eine bemerkenswerte Art und Weise das hochbarocke Grundthema des Ovals in der Architektur belebt.

Der zweite Moment, der mit dem ersten im engen Zusammenhang ist, sind die Luragos raumbildenden Illusionen, die zum erstenmal Ivo Kořán erfasst und ausgezeichnet charakterisiert hat. Sie betreffen zuerst nur die effektvollen Herrichtungen der Umgebung der Bauten (Lysá nad Labem, Veliš), aber im Abschluss des Luragos Schaffens greifen sie auch in die Gestaltung des Baus selbst ein (Rabštejn nad Střelou).

Die dritte bedeutungsvolle Komponente seiner Architektur ist die Arbeit mit dem architektonischen Formengut. Als einer von wenigen spätbarocken Architekten achtet er konsequent die klassischen Proportionen und das Formengut der Architekturglieder. In der Profilierung der Gesimse ist für ihn eine massiv vorgesetzte Platte mit der Oberschwellenabtropfleiste, dem Stab und der ausgekehrten Sima auf der Stirnseite typisch. Das Register der Architekturglieder, die er auf seinen Bauten verwendete, ist nicht besonders breit und es zeigt eher das Interesse an der Präzisierung bestimmter Themen (Ordnungskompositionen, variierte Pilasterkapitelle, Profile der Hauptgesimse, Fensterverdachungen

mit dem durchbrochenen Gesims) als das Anstreben der Übernahme der neuesten Modetrends.

Ein Element, das schon zu der klassizistischen Gestaltung der Bauten führt, ist die Andeutung der additiven Komposition einiger seiner Architekturen. Wir vermerken sie bei seiner Gruppe der Kirchen mit dem Frontalturm, wo der Bau aus dem Schiff mit dem Presbyterium besteht, an das zu beiden Seiten Sakristeien und fast autonome Substanzen der dominanten Stirnwand angeschlossen sind, auch bei der architektonischen Struktur der Fassade des Goltz-Kinský-Palais, die in bestimmten Partien fast mechanisch zusammengestellt ist und bei der zu der Vereinheitlichung neben dem dominierenden Balkon die plastische Rokokostuckatur markant beiträgt.

Damit erreichen wir den fünften Moment, und zwar die Stuckverzierung Luragos Bauten und ihre Beziehung auf die gesamte Struktur der Architektur. Neben dem eigenen Haus Luragos, das sehr einfach und billig mit Stuckatur hergerichtet wurde, wie viele andere Häuser dieser Zeit in Prag, bestehen hier allerdings zwei Ausnahmen, und zwar sehr grundsätzliche Ausnahmen: die Kapelle in Hořín und das Goltz-Kinský-Palais. In beiden diesen Fällen spielt der Stuck eine Schlüsselrolle. Ein grundsätzlicher Unterschied ist jedoch in der Beziehung dieses Stucks auf die eigene Architektur des Baus. Während in Hořín der Stuck einen unteilbaren Bestandteil der architektonischen Struktur bildet und es ist nicht möglich ihnen von dem Bau wegzudenken, an der Fassade des Goltz-Kinský-Palais ist die architektonische Struktur völlig autonom und dem Stuck gehört hier nur die Aufgabe der Verzierung und Vereinheitlichung des Ganzen. Was den Typus betrifft, handelt es sich hierbei um völlig unterschiedliche Stuckaturen, weil wir im Interieur der Kapelle in Hořín kein Rocaille finden, das ein Grund der Verzierung des Palais ist. Während in Hořín der Architekt den Stuck in die Komposition des Baus eingliedern musste, auf dem Goltz-Kinský-Palais konnte er nur eine Lösung skizzieren und sein Autorenanteil an dem Stuck selbst ist nicht unbedingt notwendig. Vielleicht auch auf den Wunsch des Bauherrn hat hier Lurago einen reichen Stuck verwendet, für den er durch die neutrale Architektur den Boden vorbereitet hat.

Zu der einzigen wirklichen Durchdringung der Architektur und der Stuckverzierung kommt in der Kapelle in Hořín. Im barocken Gesamtkunstwerk durchdringt hier die rationale ruhige Komposition der Architektur einander, das Luragos Rauminteresse, die klassische Reinheit der architektonischen Elemente und die Ausstattung und Verzierung des ganzen Raumes. In diesem Sinne bildet die Kapelle in Hořín einen bestimmten Bolzen seines Werkes und gleichfalls eine Leistung, die sich im böhmischen Spätbarock schon nie wiederholen wird.

Der letzte Schlüsselzug des Luragos Schaffens ist der hohe Grad der Emphatie, mit der er an die Vollendung der schon existierenden Bauten tritt, die er nicht übertrumpft, sondern ergänzt. Das ist besonders auf dem Portikus des Czernin-Palais sichtbar, der sich außerordentlich gut in den komplizierten Komplex der monumentalen frühbarocken Fassade eingegliedert hat.

Bei der Vollendung der Bauten von Kilian Ignaz Dientzenhofer zeigt er eine offenkundige Demut seiner Architektur gegenüber, weil er alle Bauten ohne die Änderung des ursprünglichen Projektes leitet. Es ist sicher auch diese Zuverlässigkeit, die aus ihm zusammen mit der hohen handwerklichen Qualität seiner Bauten nach dem Tod Dientzenhofers einen der bekanntesten und ausgelastesten Prager Architekten gemacht hat.

Zum Schluss ist es nötig sich über die eventuellen konkreten Inspirationen für Luragos Schaffen, die einige Forscher in ihren Arbeiten erwogen haben, auszusprechen.

Für einen Schlüsselfall wurde seine Gruppe der einschiffigen Kirchen mit dem Frontalturm gehalten. Die Angebundenheit der Struktur der Fassaden der erwähnten Kirchen an die Kirche des hl. Johannes von Nepomuk auf dem Hradschin in Prag wurde schon von Renata Petru konstatiert. Die Verarbeitung dieser Einteilung bei Lurago selbst ist wohl unterschiedlich: während bei dem hl. Johannes von Nepomuk die Komposition durch eine horizontale, die horizontalen Linien des Baus betonende Attika beherrscht wird, dominiert den Luragos Kirchen ein ausgeprägter Turm, der in der Substanz auch im Rahmen der Stirnwand merklich ist. Die horizontalen Bänder des Gebälks und der Gesimssockel, die besonders den Bauten in Vysoká und Rabštejn dominieren, hat Lurago zum Beispiel an die Dientzenhofers Kirche der Jungfrau Maria in Nicov angebunden. Die kleinen Bauten in Břevnov in Prag haben mit dem großen Okulus und der allgemeinen Plastizität verhältnismäßig nah zu dem Risalit des kaiserlichen Spitals, das Kilian Ignaz in den Jah-

ren 1733-38 erbaut hat. Als eine konkrete Vorstufe der Bauten in Břevnov kann sich die Kapelle des hl. Michaels in Koznice bei Holubice aus dem Jahre 1739 zeigen, die ebenfalls dem Kilian Ignaz Dientzenhofer zugeschrieben wird. Der Einklang in der Gestaltung des Interieurs ist solcher, dass es sich als sehr unwahrscheinlich zeigt, dass Lurago damit nicht bekannt gemacht würde. Es bietet sich gleichfalls eine lockende Hypothese an, ob die Kapelle nicht unmittelbar sein frühes Werk ist. Diese Zusammenhänge kann wohl nur eine weitere Forschung bestätigen oder widerlegen.

Anselmo Lurago hat in seinem Werk die einheimische Tradition des großen Stils mit der Antizipation des Klassizismus verbunden, den er jedoch durch illusionistische Prinzipien durchglüht hat und so eine eigenständige Variation entstehen ließ, die schwer woanders als in spätbarocken Böhmen entstehen konnte. Er war gleichzeitig fähig, synthetische Prinzipien des Hochbarocks zu beleben, genauso wie er in einem Fall die rein Rokokosaiten erklingen ließ. Dank dieser Pluralität, die jedoch nicht in auseinanderlaufende Richtungen auseinanderfällt, ist Anselmo Lurago eine vereinzelt gestalt der böhmischen spätbarocken Architektur, die einen Überspannungsbogen zwischen den Generationen des Spätbarocks und Frühklassizismus geschaffen hat. Man kann jedoch sagen, dass er bei der gesamten Pluralität der Tendenzen in seinem Werk noch verhältnismäßig fest auf der Seite des Barocks steht. Es ist deshalb nicht so ganz gehoben ihn als den möglich letzten von den großen barocken Schöpfern in Böhmen zu bezeichnen.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Osov, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: Gesamtansicht (Foto M. Micka).

Abb. 2: Osov, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: Grundriss (nach: E. Poche, *Architektura pozdního baroka a rokoka v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Band II/2, Academia, Praha 1989).

Abb. 3: Osov, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: südliche Seitenfassade (Foto der Autor).

Abb. 4: Osov, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: Detail des Dachfensters der südlichen Seitenfassade (Foto M. Micka).

Abb. 5: Osov, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: die Wand des Schiffes, Blick von der Empore (Foto der Autor).

Abb. 6: Lysá nad Labem, Kloster der Augustiner Barfüßer: Plan des aufgehobenen Klosters aus dem Jahre 1813, Plan A (Ausschnitt) – Grundriss des Erdgeschosses (SÚA, Sammlung der Landkarten und Pläne, inv. Nr. 1319, Sign. A XVIII. 11).

Abb. 7: Lysá nad Labem, Kloster der Augustiner Barfüßer: Plan des aufgehobenen Klosters aus dem Jahre 1815, Plan D (Ausschnitt) – Schnitt durch die Kirche mit dem anliegenden Klosterflügel (SÚA, Sammlung der Landkarten und Pläne, inv. Nr. 1319, Sign. A XVIII. 11).

Abb. 8: Lysá nad Labem, Kloster der Augustiner Barfüßer: Philipp Graf Sweerts – Wenzel Berger: Ansicht des Schlosses mit dem Kloster in Lysá, kolorierter Kupferstich nach der Zeichnung des Grafen Sweerts aus dem Jahre 1795, herausgegeben in Prag bei F. K. Wolf im Jahre 1807 (Nationalmuseum, graphische Sammlung, inv. Nr. 129 884).

Abb. 9: Lysá nad Labem, Kloster der Augustiner Barfüßer: westliche Fassade des Konvents (Foto der Autor).

Abb. 10: Lysá nad Labem, Kloster der Augustiner Barfüßer: westliche Fassade des Konvents, Detail eines Fensters im Erdgeschoss (Foto der Autor).

Abb. 11: Lysá nad Labem, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: Grundriss der Kirche und ihrer Einfriedungsmauer (nach: Bareš, František: *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém 21, politický okres Mladá Boleslav*, Praha 1905, S. 145).

Abb. 12: Lysá nad Labem, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: südliche Fassade mit der komponierten Einfriedungsmauer (Foto der Autor).

Abb. 13: Lysá nad Labem, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: Detail des Gebälks eines Pfeilers im Schiff (Foto der Autor).

Abb. 14: Lysá nad Labem, Kirche des hl. Johannes d. Täufers: Detail des Risalits der südlichen Fassade (Foto der Autor).

Abb. 15: Hořín, Schlosskapelle des hl. Wenzels: Johann Kristian Spannbrucker, nicht realisierter Entwurf der Kapelle, Grundriss (nach: V. Lorenc, *Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10*, 1950).

Abb. 16: Hořín, Schlosskapelle des hl. Wenzels: Anselmo Lurago, realisiertes Projekt, Grundriss (nach: V. Lorenc, *Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10*, 1950).

Abb. 17: Hořín, Schlosskapelle des hl. Wenzels, Model der ersten Variante des Interieurs der Kapelle (Foto V. Lorenc, *Zámek v Hoříně, Zprávy památkové péče 10*, 1950).

Abb. 18: Hořín, Schlosskapelle des hl. Wenzels: Blick ins Interieur (Foto J. Klempfř).

Abb. 19: Hořín, Schlosskapelle des hl. Wenzels: Hauptaltar und das Gewölbe (Foto J. Klempíř).

Abb. 20: Prag 1, Hradšchin, Czernin-Palais Konstr.-Nr. 101-IV: Anselmo Lurago, erste Variante des Eingangsportikus der Hauptfassade (ČUS-SMP II/19, publiziert in: M. Horyna – P. Zahradník – P. Preiss, Černínský palác v Praze, Opus, Praha 2001, S. 171).

Abb. 21: Prag 1, Hradšchin, Czernin-Palais Konstr.-Nr. 101-IV: östliche Fassade mit dem Portikus (Foto der Autor).

Abb. 22: Prag 1, Hradšchin, Czernin-Palais Konstr.-Nr. 101-IV: mittlerer Teil des Eingangsportikus (Foto der Autor).

Abb. 23: Jezvė, Kirche des hl. Laurentius: Grundriss (nach A. Duras, Die Architektenfamilie Lurago, Dissertationsarbeit, Prag 1933, Abb. 32).

Abb. 24: Jezvė, Kirche des hl. Laurentius: Gesamtansicht von Westen (Foto der Autor).

Abb. 25: Jezvė, Kirche des hl. Laurentius: Hauptfassade (Foto der Autor).

Abb. 26: Jezvė, Kirche des hl. Laurentius: Detail des Gebäudes eines Pfeilers im Schiff (Foto der Autor).

Abb. 27: Veliš, Kirche des hl. Wenzels: das Ganze von Osten (Foto der Autor).

Abb. 28: Veliš, Kirche des hl. Wenzels: Blick von der Empore zum Hauptaltar (Foto M. Míčka).

Abb. 29: Veliš, Kirche des hl. Wenzels: Hauptfassade mit dem perspektivischen Treppenaufgang (Foto Archiv ÚDU AV ČR).

Abb. 30: Veliš, Kirche des hl. Wenzels: Wallfahrtskapelle auf der Terrasse vor der Kirchenfassade mit der Statue des Engels des Jüngsten Gerichtes auf der Dachspitze (Foto M. Míčka).

Abb. 31: Vysoká, Kirche des hl. Wenzels: südliche Seitenfassade (Foto J. Klempíř).

Abb. 32: Vysoká, Kirche des hl. Wenzels: Hauptfassade (Foto J. Klempíř).

Abb. 33: Vysoká, Kirche des hl. Wenzels: Interieur der Kirche, Blick zur Empore (Foto J. Klempíř).

Abb. 34: Rabštejn nad Střelou, Kirche der Schmerzensreichen Muttergott-Hauptfassade (Foto der Autor).

Abb. 35: Rabštejn nad Střelou, Kirche der Schmerzensreichen Muttergottes,

Grundriss (Reproduktion nach: V. Mixová, Kostely v Rabštejně a Osově a skulptura kostelních staveb Anselma Luraga, in: Umění V, 1957, S. 147).

Abb. 36: Rabštejn nad Střelou, Kirche der Schmerzensreichen Muttergottes – Interieur der Kirche, Triumphbogen und Presbyterium (Foto der Autor).

Abb. 37: Rabštejn nad Střelou, Kirche der Schmerzensreichen Muttergottes – Interieur der Kirche, Blick vom Triumphbogen zur Empore (Foto der Autor).

Abb. 38: Prag 1, Altstadt, Goltz-Kinský-Palais Konstr.-Nr. 606-I: Gesamtansicht (Foto der Autor).

Abb. 39: Prag 1, Altstadt, Goltz-Kinský-Palais Konstr.-Nr. 606-I: Detail des Portals (Foto der Autor).

Abb. 40: Prag 1, Altstadt, Goltz-Kinský-Palais Konstr.-Nr. 606-I: Attika der Hauptfassade (Foto der Autor).

Abb. 41: Prag 1, Kleinseite, Waldstein-Palais Konstr.-Nr. 17-IV: Anselmo Lurago, Grundriss des Palais mit der ersten Variante des Entwurfes der neuen Kapelle (SÚA, Sammlung der Landkarten und Pläne, inv. Nr. 1488, Sign. B X. 3).

Abb. 42: Prag 1, Kleinseite, Waldstein-Palais Konstr.-Nr. 17-IV: Anselmo Lurago, Grundriss des Palais mit der zweiten Variante des Entwurfes der neuen Kapelle (SÚA, Sammlung der Landkarten und Pläne, inv. Nr. 1488, Sign. B X. 3).

Abb. 43: Prag 6 – Břevnov, Garten des Benediktinerklosters, Pavillon „Josefka“ – Grundriss (Zeichnung J. Veselý nach: M. Vilímková – P. Vlček, Stavebně-historický průzkum břevnovského kláštera a zahrady, Maschinentchrift, nicht publiziert, SÚRPMO, Praha 1992).

Abb. 44: Prag 6 – Břevnov, Garten des Benediktinerklosters, Pavillon „Josefka“ – Ansicht von Nordwesten (Foto der Autor).

Abb. 45: Prag 6 – Břevnov, Kapelle des hl. Lazarus – Grundriss (Archiv ÚDU AV ČR, Sig. 02610 W. C. – 96).

Abb. 46: Prag 6 – Břevnov, Kapelle des hl. Lazarus – das Ganze von Nordwesten (Foto der Autor).

Abb. 47: Prag 6 – Břevnov, Kapelle des hl. Lazarus – Fassade des östlichen Abschlusses (Foto der Autor).

(Übersetzung J. Kroupová)