

KLASICIZUJÍCÍ TENDENCE A JEJICH MÍSTO V BAROKNÍ ARCHITEKTUŘE.¹⁾

PETR MACEK

Zámecký areál v Krásném Dvoře (okres Louny) náleží mezi nejvýznamnější realizace vrcholného baroka.²⁾ Tyto stavby, vytvářející samostatnou skupinu, spojuje určitá strohost výrazu a postrádají výrazný dynamismus, obecně spojovaný především s křivkovými liniemi. Zejména proto bývají takovéto stavby souhrnně zařazovány do tzv. klasicizujícího baroka, tvořícího souběžnou linii s divácky atraktivnějším dynamickým pojetím. Tento marginalizovaný směr je o to důležitější, že tzv. klasicizující stavby tvoří převážnou část naší barokní produkce.³⁾ Jedním z nejpodstatnějších poznatků, vycházejících z podrobného studia řady objektů, je, že oba směry – dynamický a klasicizující – mají mnoho společných znaků. Toto propojování a překrývání je ale pochopitelné, protože oba směry existují v rámci určujícího barokního prostředí, které je přes řadu odlišných projevů integrální. To jen náš analytický zpětný pohled striktně vymezuje dvě krajní polohy jedné velké epochy.

Hodnocení takovýchto objektů se mnohdy střetává s hluboce zakořeněným předsudkem, že baroko vyniká zejména zdobností. Autoři hodnotící barokní umění často tento typ staveb opomíjejí jako tradiční, a tedy méně hodnotný.⁴⁾ Často jsou považovány za druh tradicionalismu, který je v tomto kontextu vnímán jako zastaralý, konzervující, případně neperspektivní.

Při snaze o nejobecnější charakteristiku sledovaných „klasicizujících“ staveb je zajímavé citovat hodnocení O. J. Blažíčka: „Možno-li v úhrnu Santiniho osobitost vidět především v dramatické skladebné fantazii, pak přínos Františka Maxmiliána Kaňky (*1674 †1766), Santiniho o málo mladšího vrstevníka, je odlišný, ačkoli byl Santiniho spolupracovníkem a žákem. Kaňka, syn pražského stavitele, byl sám také především stavitelem, a přece jeho projektová činnost je pozoruhodná především důvtipem drobných řešení a na druhé straně uklidněnou vyrovnaností větších koncepcí. Vedle Santiniho i Dientzenhoferů připadá Kaňka konzervativně, ale to není neznalostí radikálních koncepcí; Kaňka stavěl dle plánů Santiniho i K. I. Dientzenhofera, ale jeho

osobní zaměření se vyhýbalo krajnostem a přizpůsoboval se spíše přáním objednavatele.“⁵⁾ Autor zde postihuje základní protikladnost ve srovnání se sochařsky tvarovaným dynamickým výrazem. Řada prvků, přesněji práce s nimi, však často zdůrazňovaný klid při bližším pohledu problematizuje. Vyrovnanost je jen zdánlivá, drama se odehrává uvnitř. Napětí je zastřené, pro nepoučeného pozorovatele možná dokonce nepřítomné. I když jsou obecná srovnání značně problematická, lze odkázat na častá porovnávání tvorby našich dvou nejvýznamnějších vrcholně barokních sochařů Brauna a Brokoffa.⁶⁾

Tato charakteristika současně naznačuje, jaké limity má určení sledovaného směru jako klasicizujícího. Jednou z rozhodujících složek klasicizující architektury je správné užívání architektonických řádů, které jsou pro 17., ale zejména 18. století zcela zásadní. Tento typ členění však není v naší skupině určující. Pokud je ale užít, pak s plným pochopením včetně detailů. Současně je však nutno uvést, že je zřejmé detailní porozumění tomuto přístupu, a to i v případech, kdy je klasicizující, pravidly definovaný výraz záměrně narušován. Je totiž měněn s porozuměním výchozí sestavě, kterou příslušný autor pak zpochybňuje vědomě, s určitým záměrem. Rozhodně se nejedná o posun ověřených a dlouhodobě užívaných prvků z neznalosti, či nezájmu o jeho umístění, proporce, vztahy a podobně. Aktivní rozkládání dosaženého systému není navíc pojímáno prvoplánově. V těchto případech porušení akademických pravidel nevychází z neznalosti, ale jejich hlubokého pochopení. Pro ocenění tohoto tvůrčího přístupu je nezbytně nutná znalost klasického tvarosloví. Je to tedy činnost výlučná, vyžadující teoretickou přípravu. Jedná se o přístup znalce.

Pokud bychom si vybrali zámek v Krásném Dvoře jako představitele klasicizujícího směru, můžeme zde sledovat několik podstatných, obecněji platných znaků. Skladba určená sestavou jednotlivých pravoúhlých bloků je v těchto případech záměrně lapidární. Při současném hledání jejich kva-

1) Stať byla zpracována v rámci řešení grantu Barokní architektura v Čechách P409/10/1099 GA ČR.

Literatura (mimo hodnocení v souborných dílech citovaných v následujících poznámkách):

Z. Wirth, František Maxmilián Kaňka. Náčrt k monografii barokového architekta, in: O. J. Blažíček – J. Květ red., Cestami umění. Praha 1949, s. 161–175; P. Macek – P. Vlček – P. Zahradník, František Maxmilián Kaňka „In regno Bohemiae aedilis famosissimus“, Umění 40, s. 180–227.

2) Viz stať v tomto čísle Průzkumů památek, na kterou tato úvaha volně navazuje J. Záhorka – P. Zahradník, Zámek v Krásném Dvoře, Průzkumy památek XIX, č. 1, s. 31–52.

3) Jedním z nejvhodnějších míst je adekvátně zpracovaný stavebněhistorický průzkum, který k tolik potřebné analýze nabízí dostatečné místo (viz kapitola „Hodnocení“).

4) O. J. Blažíček, Umění baroku v Čechách. Praha 1971, s. 86–87; J. Neumann, Český barok. Praha 1974, s. 38.

5) Blažíček, o. c. v pozn. 4, s. 86–87.

Další zobecnující hodnocení v uvedeném směru přináší Neumann, o. c. v pozn. 4, s. 38: „Zvláště zajímavou osobností mezi architekty, kteří samostatně navazovali na Santiniho monumentální barok, byl umělec českého původu, František Maxmilián Kaňka (1674–1766). Jeho výtvarný profil zaslouží bezpochyby více pozornosti, než jaké se mu dostává. Za svého dlouhého života, v němž spojoval praxi stavitele se samostatnou činností projektanta, se sice neuplatnil jako odvážný průkopník nových směrů, ale zato se významně podílel na zdomácnění a harmonickém rozvíjení monumentálního a perspektivního směru barokní architektury v Čechách. Ve svých uměřených dispozicích, vycházejících většinou z přímočarých geometrických obrazců, téžil poučeně z příkladů domácích cizích a vytvořil přitom díla velmi typická pro české prostředí.“

6) Poprvé zřejmě O. J. Blažíček, Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958. Dále např.: E. Poche, Matyáš Bernard Braun. Praha 1986.



Obr. 1: Loučeň (okres Nymburk), zámek. F. M. Kaňka doložen od roku 1720. Pohled na dvorní průčelí (všechny snímky P. Macek, 2009).

lit bývá zdůrazňována jejich racionální funkční náplň, což je ale pouze částečná pravda. Právě při komponování těchto staveb se totiž velice důsledně uplatňuje přísná osová souměrnost. Dobrým příkladem této snahy je umístění provozů tak rozdílných funkcí, jako je kaple a kuchyně. Pokud si to symetrické řešení žádá, jsou proozy umísťovány do dvojice protilehlých, tvarově zcela shodně koncipovaných a z celku zřetelně vydělených pavilonů.⁷⁾ Funkce je vtěsnána do jednotek, jejichž podobu určuje nadřazený estetický záměr. Vnější podoba je tedy určující, náplň je i tady až druhotná.

Zmíněná strohost má ale své limity. Již samotná „pavilónová“ skladba vycházející ze vztahů navozených do různých míry izolovanými jednotkami obsahuje určitý dramatický a zmalebnující prvek. Dramatičnost výrazu je tedy rovněž přítomná, i když její určité ztlumení a hravost naznačují nové směry proměny slohu.⁸⁾ Pokud bychom zde chtěli hledat malebnost, pak ji rozhodně nalézáme ve tvaru střech.⁹⁾ Působivá silueta vycházející z členitého tvaru mansardové střechy je rovněž odkazem proměňujících se estetických po-

žadavků. Tento účel je rozhodně podstatnější, než faktické využití zvětšeného podkroví, což se projevuje i odlišnou konstrukcí.¹⁰⁾ Naopak nejvýraznější dynamicky tvarované stavby se ve střešních partiích zklidňují. Například střecha záměcké kaple ve Smiřicích (okres Hradec Králové) má při korunní římsě členitý tvar, daný různě dlouhými námětky, které se v horní partii neuplatňují.¹¹⁾

Klasicizující stavby upoutávají naši pozornost i pojetím vnějšího pláště. Obecná představa spojující baroko s bohatým dekorem zde rozhodně není určující součástí výsledného výrazu. Nelze samozřejmě tvrdit, že by objekty byly zcela prosté jakékoli výzdoby. Ta je však užita velice střídme. Lze dokonce říci, že právě svým uvážlivým umístěním je celkový strohý ráz vlastně akcentován. Zvýrazněno je

minimální členění stěn, které většinou rezignuje na užití řádové architektury a spokojí se s různě modifikovanými lesenami, či lesenovými pásy, případně slepými arkádami. Vše je navíc provedeno v jen nepatrně odlišených plánech,¹²⁾ bez výraznější plastické modelace.

Jedině původní barevnost, která často odkazuje svým červeným tónem na cihelné režné zdivo a naopak světlé okrové (nažloutlé) leseny, ostění a římsy mající zbarvení vycházející z barvy kamene (pískovce), dotvářejí zásadním způsobem výsledný komplexní výraz.¹³⁾

Uměřené až skromné, ale vždy velice promyšlené a uvážlivé užití výzdobného prvku neobyčejně zesiluje jeho roli nejen v rámci celkového výrazu, ale i s ohledem na význam jednotlivých průčelí, případně jednotlivých podlaží. Rozhodně je tak v rámci celkové koncepce daleko důrazněji vyjádřen akcent vázaný na určitou kompoziční, či významovou složku.

K tomuto hodnocení přistupuje ještě další možný pohled. Řada detailů je právě u těchto staveb nečekaně neklasická.

7) Takovému řešení obsahuje zámek v Hořině (okres Mělník), či zámek Karlštejn na Českomoravské vysočině. Závažnost tohoto přístupu můžeme nalézt ještě v prvotní koncepci klasicistního zámku v Kačíně (okres Kutná Hora), kde krajní blok obsahuje knihovnu a protější divadlo, které dobově příznačně nahradilo kapli.

8) O. J. Blažiček, *Rokoko a konec baroku v Čechách*. Praha 1948. I když je tento název poněkud zavádějící, postihl autor u nás poprvé výraznou proměnu směřující ke zdrobnění a hravosti. Sám uvažuje o roce 1725. My se nyní domníváme, že k proměně docházelo již ve druhém desetiletí 18. století.

9) Užití mansardových střech si vyžádá ještě samostatné studium. Jedny z nejstarších mansardových sestav – z počátku 18. století – užíval J. B. Santini-Aichl. Otázkou je rozsah jejich využití J. B. Alliprandim. Lze totiž odůvodněně předpokládat, že se tento typ střech nerozšířil do Čech přímo ze země původu – Francie, ale prostřednictvím sídelního města. Ve Vídni má pavilónové řešení i mansardovou střechu např. Hildebrandtův Dolní Belveder z let 1713–1716, který byl pro další proměny architektury velice důležitý.

10) Určitou krajností je zastřešení Fürstenberského paláce na Malé Straně z roku 1717. Valbová střecha byla upravena pouze pomocí příložených výrazných námětek. Zde šlo evidentně o vnější podobu, o malebný dojem neodpovídající základní konstrukci krovu. Viz: K. Krížová – P. Macek – M. Pernal – P. Zahradník, *Fürstenberský palác*. Velvyslanectví Polské republiky v Praze. Praha 2000.

11) Tento způsob je umožněn základní konstrukcí valbové střechy, kde členitost vytvářejí pouze různé dlouhé a odlišně šikmé námětky. Podobná je situace v kostele břevnovského benediktinského kláštera.

12) Jednotlivé vrstvy mají sílu někdy i méně než 1 cm. Toto řešení vyvolává potřebu barevného odlišení, protože při monochromním pojetí by zajímavé členění ploch nebylo téměř vůbec viditelné. Lze jen spekulovat, že jeho nenápadnost vyžadující větší soustředění, mohla být i záměrem.

13) Například pražská vila Amerika měla základní červenou plochu navíc bílými linkami rozčleněnou do podoby jednotlivých cihel. Iluzivní cihelnou skladbu lze nalézt i např. na věži kostela v Křinci. Viz: E. Vyletová, Křinec, kostel sv. Jiljí, průzkum fasád věže. Nálezořá zpráva OPD, 2002.

Je zajímavé, že dynamická tvorba, která dramaticky proměňuje samotné tělo stavby, užívá poměrně klasický detail. Dynamika zde tvoří základ řešení. Naopak klasicizující výraz často zdůrazňuje svoji strohost kontrastem ve tvarové i měřítkové proměně detailu. V přístupu k detailu užívá postupy, které klasické tvarosloví proměňují a deformují podobně, jako s ním pracuje v celkových objemech dynamické baroko. I zde se tedy obě na první pohled protichůdné cesty tvorby propojují.¹⁴⁾

K prolnutí řady rozdílných přístupů lze přistoupit i ze zcela odlišného směru, který zastupují dobové teoretické spisy. Již ty nejstarší, spojené s ustanovováním renesančního tvarosloví, vycházely z reálných, a proto individualizovaných antických staveb. Čím detailněji tedy teoretik studoval antický odkaz, tím více nalézal situaci známou z řady dalších období. Tvůrčí osobnosti totiž velice často zavedené postupy a tvary měnily v rámci svého osobního výrazu. To dokládá řada teoretických děl, která často propagují podstatně odlišné standardy.¹⁵⁾ Vasari navíc ve svých *Životopisech*¹⁶⁾ nehovořil pouze o zvládnutí antického odkazu, ale o jeho překonání. Již tehdy vysoce ceněný Michelangelo Buonarroti často zásadně proměňoval klasické tvary a jejich vazby. Tato proměna ale nebyla rozhodně považována za chybnou. Po úplném uchopení antického odkazu mohl vývoj pokračovat dále, a antiku tak překonat.¹⁷⁾

Pro jasnější představu nám může posloužit zámek v Loučeni (okres Nymburk), kde je Kaňka doložen od roku 1720.¹⁸⁾ Jednoduchá průčelí rámovaná lesenami a členěná dekorativními slepými arkádami je ve střešní rovině obohacena o řadu rozdílných zděných vikýřů. Hlavní, v ose ná-



Obr. 2: Loučeň, zámek. F. M. Kaňka doložen od roku 1720. Detail střešního štítu s provázáním klenáku a lesenového rámu (2009).

dvoří, má přímou ukončující římsu zalomenou ve střední partii do hrotu. Stěnu rámuji od nároží odsazené leseny navazující na pás sledující průběh zmíněné římsy. Centrální okno je obdélné, umístěné do mělce bosované plochy. Nenalézají se zde žádné křivky, volutová křídla a podobně. Jestliže je tvarosloví poměrně střízlivé, musí nás překvapit řešení osového klenáku, i když se pro řadu pozorovatelů bude patrně jednat o nepodstatný detail. Klenák je trojdílný, kdy střední dominantní část je lesenovému rámu předsazena; překrývá jej. Že se nejedná o náhodu, potvrzuje téměř nepostřehnutelné členění korunní římsy, která v úseku kymatu na tvar klenáku reaguje drobným zalomením. Střední prvek doprovázející boční úseky složeného klenáku je naopak pod probíhající lesenou podvlečen.

Na první pohled nenápadné řešení je ale nesporně inovativní, nápadité, případně hravé. Uvedenou složku doplňuje takřka nepostřehnutelný detail, kterým je zhoupnutí vnějšího obrysu vikýře nahrazující ony uvedené obvyklé voluty. Prvek je pro Kaňku velice příznačný. Jeho existenci si musíme uvědomit, musíme ji vědomě hledat. Takového detailu není možné pokládat za doplněk, či podružný zdobný detail. Ukazuje nám totiž na uvažování architekta. Pokud by byl tento prvek vypuštěn či řešen zcela konvenčně, patrně by se téměř nic nestalo. Obě řešení – klenák i rozšíření obrysu – však nesporně práci ztížila. Provádějící zedník či štukatér by takového detailu proto nejspíše vypustil, a tím si ušetřil práci navíc. Dodržení plánu tedy musel někdo požadovat. Pokud to tedy nebyla provádějící síla, musel na detailu trvat architekt. O uvedeném detailu lze ale uvažovat ještě v jiných souvislostech. Pokud si nakreslíme vikýř bez uvedeného rozšíření základny, bude působit najednou poměrně neohrabaně. Rozšířením základny totiž získává optickou stabilitu a pevnost. Právě v této činnosti lze nalézt účast špičkového tvůrce. I když si totiž uvedený detail neuvědomíme – a bude to jistě naprostá většina návštěvníků

14) Dramatické porušení klasické skladby lez nalézt například u profilaci říms. Jejich základní deformace vychází z díla F. Borrominiho. Na naše území se ale paradoxně dostává právě s klasicizujícími projekty. Jedná se například o římsy pro proměny našeho baroka zcela zásadního Fontanova hradčanského paláce, či tvorbu již zmíněného J. B. Alliprandiho. Maximálních „deformací“ dosahují profilace u J. B. Santiniho a V. Špačka, který téměř jako jediný řeší dynamicky celek i detail. Uvedenou deformaci ale nemůžeme chápat v negativní rovině. I zde se jedná o záměrnou, velice subjektivním náhledem proměněnou linii, která se tak stává architektoým jedinečným znakem. Ten můžeme v řadě případů považovat za jeho podpis.

15) Viz např.: R. Chitham, *The classical orders of architecture*. London 1985.

16) G. Vasari, *Životopisy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*. Praha 1976.

17) Určitá strnulost, se kterou je antický odkaz vnímán, vychází patrně z akademického pohledu 18. a zejména 19. století. Tehdy byla vybrána pouze jediná „správná“ linie a další byly opomenuty, přehlédnuty, či dokonce zavrženy. Je zajímavé podívat se na celkový výrazový rozsah díla patrně nejvlivnějšího architekta všech dob, Andrei Palladia, z něhož byla selektována pouze linie chladně uměřená, klidná a vyrovnaná. Pominuty byly naopak většinou objekty s volným, manýristickým přístupem k antickému dědictví.

18) Macek – Vlček – Zahradník, o. c. v pozn. 1, s. 188.

zámku – výsledný estetický vjem bude příznivější.

Takovéto nenápadné doplňky však stavbu nepochybně prodrazžovaly a někdo musel být ochoten zvýšené náklady krýt. Nelze předpokládat, že by takovýto detail apriorně požadoval stavebník. Musel být ale do té míry znalý věci, aby po vysvětlení či diskusi s architektem, s tímto náročnějším přístupem souhlasil. Řada archivních rešerší stavebněhistorických průzkumů nesporně dokládá úporné dohadování se o každý zlatý, o každou marginální položku. Například kompletně zachovaný archivní fond, který se vztahuje k výstavbě Černínského paláce, dokládá maximální zájem stavebníka, který nic neponechal náhodě. Na řadě plánů jsou zachyceny jeho osobní úpravy včetně některých zcela zásadních. Ráznými škrty byly například zamítnuty italizující střešní pavilony, které by vzhled paláce podstatně proměnily. Hrabě Černín navíc osobně kontroloval v podstatě každý návrh, od koncepce paláce až po detaily jako výplně oken, dveří či nábytek. Jeho rozmáchlý podpis pod téměř každým plánem je toho dokladem.¹⁹⁾

Dynamické stavby se silným emotivním nábojem jsou stavěny na prvotním a pokud možno okamžitým komplexním zážitku.²⁰⁾ Pokud musíme určité prvky postupně objevovat, dostáváme se na sofistikovanější pole. Tomuto požadavku ale mohla odpovídat jen nečetná společnost výše označená za skupinu znalců. Zde mohli být architektovi plnohodnotnými protějšky pouze obeznámení objednatelé s velice dobře školenými poradci.²¹⁾

19) V. Lorenz – K. Tríska, Černínský palác v Praze. Praha 1980.

20) Je však nutno připomenout, že i v prvořadě na vzbuzení emocí založené objekty bylo nutno zcela jasně a pragmaticky navrhnout, aby mohly být vytýčeny a následně vystavěny. Právě nejdynamičtěji koncipované prostory proto vycházejí ze zcela exaktních konstrukcí. Bez nich by výše uvedený prvotní silný dojem nebylo možné vyvolat. Tato „realizační“ složka je však skrytá, respektive přehlušená výsledným efektem vytvářejícím záměrně obtížné uchopitelné prostředí, v němž hrálo zásadní roli i světlo, hudba, vůně kadidla, probíhající slavnost, či obřad, apod.

21) Samozřejmě na ně časem navázala delší řada objednatelů, kteří tyto znalosti neměli, i když o jejich absorbování mohli být hluboce přesvědčeni. Obecně lidské povaze odpovídá snaha okopírovat či napodobit – někdy dokonce předčít – určitou stavbu jako doklad svých znalostí, vzezření, či ambicí. U takových „odvozených“ objektů lze ale mnohdy objevit prvky, jejichž bizarnost byla dána neznalostí, případně napodo-



Obr. 3: Rejšice (okres Mladá Boleslav), kostel sv. Jana Nepomuckého, svěcen roku 1735. F. I. Preé, následovatel F. M. Kaňky. Racionální skladba minimálně členěných hmot (2009).

V 17. a následném 18. století řada šlechticů podnikala tzv. kavalírské cesty, které byly integrální součástí jejich výchovy.²²⁾ Obvykle z Čech směřovaly přes Vídeň do severní Itálie, kde se zastávkou v Benátkách, případně poutním Lorettu či univerzitní Bologni vedly do Říma. Po delším římském pobytu, někdy s výletem do Asissi, cesta pokračovala přes Janov, případně Turín do Francie, kde byla delší zastávka věnována pochopitelně Paříži, případně spojená s návštěvou zámku ve Versailles. Následovat mohla cesta do Holandska a spíše ojediněle přes kanál do Londýna. Návrat přes Německo pak výpravu uzavíral.²³⁾

bením vnějšího výrazu bez jeho hlubšího pochopení.

22) F. Polleross ed., Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2004.

23) Upřesnění kavalírských cest je výzvou pro historiky. Zmíněné zastávky byly sestaveny z řady itinerářů. Jedná se spíše o maximální rozsah, který nebyl často naplněn. Delší cesty již byly výjimkou.



Obr. 4: Svatobor (okres Karlovy Vary), zříceniny kostela Nanebevzetí P. Marie. F. M. Kaňka – návrh po roce 1725. Členění stěny lodi vycházející z tvarosloví 17. století (2008).

Součástí cest byla i návštěva některé z věhlasných univerzit, či akademií. Intenzita výuky nebyla patrně příliš velká, spíše se jednalo o určitý obecnější rozhled. Jednou z oblastí, ve kterých se měli cestovatelé školit, byla nesporně architektura. Barokní šlechtic byl přímo povinen zvelebovat svá panství včetně výstavby řady objektů od zcela utilitárních jako hospodářské dvory až po výlučné jako rodová sídla, případně kláštery, kde bývaly umístěny rodové hrobky. Ve vrcholném baroku byly mimo vojenskou oblast oblíbené zejména zahrady a k nim náležející stavby. Zde se odrážel vliv Ludvíka XIV., který měl dokonce sám napsat průvodce zahradami ve Versailles, kde se věnoval zejména sochařské výzdobě a jejímu symbolickému významu.²⁴⁾

Návštěva akademií tyto šlechtice seznamovala spíše s významnými objekty z dob minulých, než s nejmodernějšími uměleckými výboji. Ti pak nejspíše čerpali inspiraci v objektech, které si již vydobily obecnějšího uznání. Objekty však byly mnohdy vnímány spíše s ohledem na společenský význam, zejména pak na to, kdo je nechal postavit, či kdo je obýval. Tento úhel pohledu byl zřejmě podstatnější, než hodnocení stylové progresivity a uměleckého řešení.

S tímto zájmem se váže i vztah k římské tvorbě druhé poloviny 16. století, která je určující pro podobu architek-

tury druhé poloviny 17. století u nás. Právě toto zahledění zpět si nelze vykládat jako pouhý nedostatek informací, či absenci zájmu o soudobé trendy, ale jako příklonění se k prověřeným jistotám vyhovujícím právě významných stavebníkům. Ti se s nimi v Římě mohli setkat, v jejich zdech se odehrávaly významné podniky i dobové velice ceněné slavnosti, k nimž právě paláce a jejich zahrady připravovaly dokonalé prostředí.

Objednavatelé staveb byli jistě alespoň částečně seznámeni s římským prostředím, kde vládl velice strohý duch. Tato věta může vyvolat podiv, protože si nejdříve pochopitelně vybavíme nádherná kostelní, či palácová průčelí. Pokud bychom však srovnávali Řím se středoevropskými městy, překvapí nás právě nedostatek náročné dekorace značné části zástavby, která početně převyšuje ona obdivovaná průčelí. Nečleněná plocha stěn, často pouze se zdůrazněným nárožím a průběžnými parapetními římsami, na nichž jsou osazena okna s prostým pravouhlým ostěním, náleží většinou domů a částečně i palácům, které se odlišují měřítkem, nápadnějším portálem, či výrazněji pojednanou římsou. Rozdílnost hlavních průčelí sakrálních staveb od bočních, evidentně záměrně jednoduchých stěn, není třeba připomínat. Jednoduchost, uměřenost, civilnost. To jsou hlavní devizy této architektury, v jejímž rámci o to více vynikají nejvýznamnější, zcela odlišně pojímané stavby, či jejich akcentované části.

24) W. Hansmann, *Gartenkunst des Renesances und Barocks*. Köln 1983.



Obr. 5: Srovnání: Horní Jiřetín (okres Most), poutní kostel Nanebevzetí P. Marie, návrh J. B. Mathey, stavba po roce 1694. Pohled z hudební kruchty (2010).

K uvedenému směřování tvorby je ale potřeba vytvořit specifické podmínky. Často tradovaná legenda o tom, jak francouzský král podal štětec Leonardu da Vinci, téměř znakově naznačuje proměnu role umělce. Ten již nemusí být řemeslníkem, zaměstnancem, či dokonce sluhou, ale někým, kdo může být významné osobnosti takřka rovnocenným protějškem. V první polovině 18. století tuto roli v našem prostředí nesporně sehrál František Maxmilián Kaňka.²⁵⁾ Ve své době nepochybně nejvýznamnější, nejuznávanější, a proto i nejlépe placený architekt byl nejen tím, kdo na zakázku dodal plány stavby, stavbu mohl osobně vést, či případně dohlédnout na její realizaci. Řada dokladů uvádí jeho užší, lze říci, že osobní vztah s řadou stavebníků včetně členů nejvýznamnějších rodů. Tato jeho výlučná úloha velice dobře koresponduje s výše uvedenou linií barokní tvorby zaměřené na ty, kdo byli schopni a ochotni zabývat se tvaroslovím podrobněji, zejména s porozuměním vycházejícím z teoretických východisek. Navíc byl mnohdy spíše důvěrným konzultantem, než pouze navrhujícím architektem.

Dokládá to jednak jeho role, kdy sám prováděl pouze práce co nejúžeji spojené s osobou významného stavebníka, a to i v případě, kdy se jednalo v podstatě o podružné práce. Přiblížení se panstvu bylo přednější. Například v rámci služeb pro Lobkovice vystupoval Kaňka nejvíce jako osobní poradce. V rámci jeho luxusné placené služby pro Filipa Hyacinta je v roce 1729 například doložen nákres „*schránky pro obraz*

Matky Boží“.²⁶⁾ Kaňka byl samozřejmě velice štědře honorován i za plány. Jeho výchozí návrh na barokně gotickou přestavbu proboštského kostela v Roudnici nad Labem (okres Litoměřice) již dopracoval a realizoval regionální architekt Oktavian Broggio, který si navíc k pomoci povolal nejspíše místního architekta a stavitele Petra Pavla Columbianiho.²⁷⁾ Podobná byla situace ve valdštejském Duchcově (okres Teplice), kde pro Jana Josefa z Valdštejna Kaňka opět řešil zakázky spojené s nejužším okolím stavebníka, kdežto méně významné byly velkoryse přenechány již zmíněnému O. Broggiovi, který je nejen stavěl, ale i kompletně projektoval.²⁸⁾ Marginálií, která však názorně prezentuje Kaňkovu roli experta, může být vztah k markraběnce bádenské. Sybila Augusta vydala pokyn, aby byl prostřednictvím stavitele „*Khanky*“ zajištěn kvalitní řemeslník, který uměl „*dělat mramorové nátěry a zlatit*.“ Kaňka jej zajistil a valdštejský lakýrník následně odcestoval v roce 1731 do Bádenska na zámek v Ettlingen.²⁹⁾

Právě v takovémto prostředí patrně bylo možno podrobněji hovořit o záměrech architekta, diskutovat o podobě zamýšlené stavby. Zde se výše uvedené rafinované kompozice mohly setkat s úspěchem. Představy movitých, zejména šlechtických zadavatelů, rovněž mohly dobře korespondovat s jasnými citacemi starších období. Příkladem může být dnes

26) Tamtéž, s. 209.

27) Tamtéž, s. 205.

28) Tamtéž, s. 189.

29) Tamtéž, s. 210.

25) Macek – Vlček – Zahradník, o. c. v pozn. 1, s. 180–227.

ve zříceninách stojící kostel Nanebevzetí P. Marie ve Svatoboru (okres Karlovy Vary).³⁰⁾ Jeho vnější plášť je členěn zcela minimálně, a to včetně průčelí, kterým prostupuje věž. Základní členění lesenovými rámy ale obsahuje detail, který je v našem prostředí ojedinělý. Rámy dělí fasádu do dvou podlaží o shodné výšce, což je prvek u nás řídký. Jeho použití je spojeno s tvorbou rakouských architektů. V interiéru s prostou valenou klenbou členěnou pasy a vstřícnými trojbokými výsečemi se ocitáme v 17. století, což nebylo v Kaňkově okruhu zřejmě chápáno jako degradující skutečnost, ale naopak jako projev kompetence. Dokládají to i zcela drobné detaily. Například kapky ukončující v koutech klenební pole opakují řešení užité na Matheyho kostele v Litvínově (okres Most). Jinak nepodstatný detail může být architektonickým osobním odkazem na dílo prvořadého staršího tvůrce. Stročnost a odkaz na předchozí dobu byl ale ve Svatoboru zvýrazněn dvojicí detailů. Byly to vstupy do bočních prostor přisazených z obou stran k mírně odsazenému závěru. Jejich štukové ostění se zejména v supraportě rozvinulo do bohatých dynamických tvarů, dokazujících, že tento typ tvorby nebyl navrhujícím architektovi neznámý. Užít byl ale střídavě, v podobě akcentu, který celek střetem dvou tendencí skrytě dynamizoval.

Dalšími dynamizujícími prvky byla dvojice v plánech zakreslených z povědnic. Tím se dostáváme k další charakteristice staveb tohoto výrazu. Již od 17. století byly totiž jejich často velice jednoduché interiéry přímo přehlaceny bohatou výbavou, jako jsou kožené, či malované tapety, náročná výmalba stropu i stěn obložených obrazy, nemluvě o dalším luxusním mobiliáři apod. Zejména v zámeckém prostředí tak máme jen ojedinělou možnost vytvořit si představu o působení jejich architektonicky mnohdy prostých interiérů.



Obr. 6: Srovnání: Litvínov (okres Most), kostel sv. Michaela archanděla, J. B. Mathey, stavba od roku 1685. Detail členění stěny při vítězném oblouku (2010).

Baroknímu umění se česká badatelská obec podrobně věnuje a zejména v posledních desetiletích došlo k výraznému obohacení a rozšíření našich znalostí. Přes to zde ale stále čeká na objasnění a utřídění řada zcela základních otázek. Nejedná se pouze o tolik žádoucí výzkum přinášející do současného diskurzu nejen nová fakta, ale i některé zásadní pohledy.

V baroku patřily stavby „klasifikujícího“ typu mezi nejprestižnější typy profánní architektury. Česká historie umění ale doposud z řady důvodů považovala dynamické baroko za vrchol barokního výrazu. Tento článek se snaží ukázat, že dynamickému pojetí protikladná skupina „klasifikujících“ staveb není rozhodně méně hodnotná, regresivní, či zastaralá, ale naopak vysoce kvalitní a intelektuálně náročná. Její provázání s ceněným dynamickým pojetím je navíc daleko těsnější, než je na první pohled patrné. Tuto početnou skupinu staveb daleko lépe charakterizuje označení barokní rafinovaný „minimalismus“, který bude zajímavé v našem i cizím prostředí hodnotit v dosud nezkoumaných kontextech.³¹⁾

30) P. Macek, heslo II/215 A-F. Soubor plánů kostela Nanebevzetí P. Marie ve Svatoboru, in: Sláva barokní Čechie. Umění, kultura, společnost 17. a 18. století. Praha 2001, s. 338–339.

31) V řadě průzkumů památek bude potřeba uvedený pohled na konkrétních případech detailně ověřovat, doplňovat a korigovat. Pozornost bude třeba věnovat nejen stavbě, ale i nárokům objednavatele včetně snahy získat informace o jeho rozhledu v umělecké oblasti.

KLASSISISIERENDE TENDENZEN UND IHRE STELLE IN DER BAROCKBAUKUNST

Böhmen im Barock wird wohl immer vor allem als eine Entwicklungsstelle der dynamischen Kompositionen begriffen. Da es aber unmöglich war alle zeitgenössischen Bauten unter diese Bezeichnung einzuordnen, wurde es notwendig, eine Bezeichnung für sie festzusetzen. Im Rahmen der tschechischen Forschung entstand daher die den Gegensatz zur dynamischen Auffassung bildende Bezeichnung als „klassisizierender Barock“.

Es ist interessant, dass wenn in den grundlegenden Übersichten des 20. Jahrhunderts die Bauten dieses Typs überhaupt erscheinen, kommt es nur vereinzelt vor. Eine Menge Autoren versucht diese Schaffensweise zu rechtfertigen, denn der Grundsatz des Barocks war laut ihrem Sehen ganz unterschiedlich – dynamisch – geformt. Die klassisizierenden Tendenzen beschrieb man im Rahmen dieser Ansicht als einen bestimmten, in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigenden Traditionalismus, bzw. als eine Weise des weniger ausdrucksvollen, dem Geschmack konkreter Auftraggeber sich anpassenden Schaffens. Kennzeichnend dabei ist, dass diese am Rande erwähnten Passagen manchmal von keiner Bildbeilage begleitet sind.

Nur vereinzelt erschien das Verbinden dieses Schaffens mit der zeitgenössischen französischen Baukunst, die aber nach Böhmen erst im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert gelangen war. Ihre Motive strömten in dieser Richtung mit einem Umweg vor allem mittels der Architektur kaiserlichen Wiens, von wo Architekt G. B. Alliprandi um die Wende des 17./18. Jahrhunderts nach Böhmen herkam. Er vermittelte da an seinen eigenen Varianten das Werk von J. B. Fischer v. Erlach. Es ist wichtig, dass beide Architekten sich beider Richtungen der sonst antagonistisch aufgenommenen Barockbaukunst bedienten und darüber hinaus in der Zeit wirkten, als man die frühe Stilauflassung zugunsten der bereits mit der dynamischen Modellierung verbundenen Hochbarockperiode zu verlassen pflegte. Einer der erststrangigen Architekten der „klassisizierenden“ Linie war ohne Zweifel Franz Maximilian Kaňka (*1674–†1766). Bei ihm bereits, als bei dem ausdrucksvollsten Repräsentanten dieser Linie, wird paradoxerweise die Fähigkeit dynamisch zu schaffen akzentuiert, obwohl es sich um eine integrale Komponente seiner Werke handelt.

Betrachtet man jedoch die Werke der „klassisizierenden“ Gruppe gründlicher, man erreicht einen unterschiedlichen Eindruck. Die Bauten nützen nicht zu viele kurvige, mit dem Dynamismus verbundene Grundrisslinien aus. Zugleich aber schon die Komposition größerer Komplexe aus selbständigen isolierten Umfängen verleugnet nicht eine dramatische Komposition. Die Gliederung wurde der Zweckbestimmung einzelner Glieder gemäß erklärt. Diese „funktionalistische“ Ausdrucksebene ist jedoch vollkommen den Grundsätzen der Symmetrie unterordnet. Auch daher lokalisierte man in die gleichen gegenüberstehenden Pavillons z. B. die Küche und die Kapelle. Die fast pflichtige Verwendung der transformierten französischen Mansardendächer steigert ebenfalls die Dramatik des Ensembles. Betrachtet man das architektonische Detail, man entdeckt da eine unerwartete Formensprache. Sollten sich die dynamischen, auf die Modellierung des ganzen Baukörpers gezielten Bauten überwiegend der klassischen Profilierung kleiner Glieder (vor allem der Gesimse) bedienen, die klassisizierenden gehen bereits in diesem Detail unerwartet dynamisch vor, die Profilierung ist individuell dramatisiert im Geiste der borrominischen Neuerungen, die in Prag mit dem Werk des „klassisizierenden“ welschen Architekten Fontana erschienen. Auch weitere Elemente sind unerwartet raffiniert, auf

den ersten Blick verborgen. Nur der konnte sie Entdecken und genießen, der wußte, welche „Fehler“ der Künstler da beabsichtigt verübte. Die innere Spannung ist hier stark, vom beruhigten Ausdruck lässt es sich schwierig sprechen.

Schon aus diesen unzähligen Teilcharakteristiken kommt es heraus, beide Linien wären viel mehr verknüpft als angeführt wird. Unterschiedlich ist freilich eher die Menge des Dekors und der allgemeinen Zierlichkeit. Um diese beabsichtigte Schlichtheit der klassisizierenden Auffassung deutlicher zu machen, wird ein bestimmtes Detail dynamisch aufgefasst, wodurch der Ausklang noch potenziert wird. Als ob der Schöpfer bemerken wollte, er sei auch dieses Ausdrucks befähigt, dessen er sich aber beabsichtigt nicht bedient. Wollten wir diesen Typ der Architektur vereinfacht charakterisieren, es bietet sich im böhmischen Milieu eher der Begriff des barocken „Minimalismus“ dar, der aber auf raffinierten, die klassische Bildung belegenden Berechnungen und Verhältnissen erbaut ist.

Die Gründe für die Verbreitung des beschriebenen und bislang nicht genug gewerteten Barockausdrucks lassen sich wohl berechtigt mit der Persönlichkeit des Bauträgers verbinden. Stellen die Sakralbauten in ihren erststrangigen Werken Domäne der dynamischen Massen- und Raummodellierung dar, die Mehrheit der Schlösser entspricht der zweiten, mehr beruhigten Linie. Dem entspricht auch die Gattung der von den berühmten Architekten gebauten Bauten. Christoph sowie Kilian Ignaz Dientzenhofer erbauten eigentlich kein Schloss, aber der erwähnte F. M. Kaňka stellte einen Protagonisten bereits dieser Bauaufgaben dar.

Es lässt sich vermuten, dass der junge Adelige, besonders im Rahmen der fast pflichtigen Kavalierreise durch die europäischen Zentren, eine Menge der schon seit längerem stehenden Schlösser und Paläste bedeutender Geschlechter kennenlernte. Hätte er auch kürzlich eine Universität oder Akademie mit der Architekturlehre besucht, konnte er auch das akademische Kunstschaffen kennenlernen. Auch ein sehr flüchtiger Kontakt mit den klassischen Grundsätzen und Regeln könnte dann seine Vorstellungen bereits in diese Richtung orientieren. Er setzte dann nicht die Gestaltung der unmittelbar unsere Emotionen angreifenden Objekte durch. Im Gegensatz er konnte das für die die feine klassisizistische Architektur schätzenden Kenner bestimmte Schaffen, das ihre Regeln befolgt, werten und erfordern.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Loučeň (Kr. Mittelböhmen, Bez. Nymburk), Schloss. F. M. Kaňka ab 1720 belegt. Hoffassade (alle Fotos P. Macek, 2009).

Abb. 2: Loučeň, Schloss. F. M. Kaňka ab 1720 belegt. Dachgiebeldetail mit der Verknüpfung vom Schlußstein und Lisenenrahmen (2009).

Abb. 3: Rejšice (Kr. Mittelböhmen, Bez. Mladá Boleslav), Kirche d. hl. Johann v. Nepomuk, geweiht 1735. Fr. Ig. Prée, Nachfolger von F. M. Kaňka. Rationelle Komposition von minimal gegliederten Massen (2009).

Abb. 4: Svatobor (Ober Zwetzbau, Kr. und Bez. Karlovy Vary [Karlsbad]), Ruine der Maria-Himmelfahrtskirche, F. M. Kaňka – Entwurf nach 1725. Wandgliederung im Schiff aus der Formensprache des 17. Jahrhunderts (2008).

Abb. 5: Zum Vergleich: Horní Jiřetín (Ober Georgenthal, Kr. Ústecký, Bez. Most [Aussiger Kr., Bez. Brück]), Wallfahrtskirche der Himmelfahrt Mariä, Entwurf J. B. Mathey, Bau nach 1694. Blick von der Musikempore (2010).

Abb. 6: Zum Vergleich: Litvínov (Ober Leutendorf, Bez. Most) Kirche d. hl. Erzengels Michael, Bau ab 1685. Detail der Wandgliederung beim Triumphbogen (2010).

(Übersetzung J. Noll)