

Horyna, Mojmír

Des Grafen Zschanisches Gebäu welches einen grossen Schloss gleichet

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 635-[646]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123983>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„DES GRAFEN ZSCHANISCHES GEBÄU WELCHES EINEN GROSSEN SCHLOSS GLEICHET“

MOJMÍR HORYNA

Monumentální stavba rodového paláce, kterou budoval od roku 1668 Humprecht Jan hrabě Černín z Chudenic v Praze na Hradčanech, byla první šlechtickou stavbou, v jejímž projektu bylo počítáno s umístěním velké obrazové sbírky a byly promyšleně koncipovány prostory obrazárny. Tím se záměrně přirovnala k Pražskému hradu, kde v době vlády Rudolfa II. poprvé na naší půdě byly budovány prostory pro uložení rozsáhlých obrazových a dalších sbírek.¹ Černínský palác dokonce sledoval i umístění nejreprezentativnějších sálů obrazárny nad rozsáhlými a luxusními konírny. Celá koncepce paláce i četné motivy jeho řešení byly určeny snahou Humprechta Jana Černína najít na poli kulturních aktivit a rodové reprezentace náhradu za neaplněné ambice politické a diplomatické po té, co jeho úspěšně započatá kariéra po několika letech již neměla pokračování.² Vzhledem k tomu, že oslavenec věnoval sběratelské činnosti Humprechta Jana Černína z Chudenic a osudům černínské rodové obrazárny několikrát svou pozornost,³ dovoluji si mu připsat těchto pár poznámek k podobě a stavebním dějinám některých prostorů Černínského paláce na Hradčanech.

Zpráva o studijní cestě, kterou z příkazu knížete biskupa Friedricha Karla von Schönborn podnikl jeho bamberský inženýr-archi-

tekt Johann Jakob Michael Küchel spolu se stavebním písařem Johanem Roppeltem ve dnech od 7. května do 23. srpna roku 1737, byla dokončena 30. října téhož roku.⁴ To, že biskup Schönborn neposlal svého architekta na studijní cestu do Itálie – kam nasměroval jeho příbuzný kurfiřt arcibiskup mohučský a biskup bamberský Lothar Franz von Schönborn Küchelova předchůdce Johanna Dientzenhofera⁵ – nýbrž především do Vídně a dalších významných středoevropských uměleckých center, je příznačné jak z hlediska dějin středoevropské architektury pozdního baroka, tak z hlediska kulturní orientace tohoto církevního velmože. Arcibiskup Friedrich Karl von Schönborn byl výrazněji angažován a zakotven v prostředí vídeňského dvora než ve Frankách, kde byl roku 1729 zvolen biskupem v Bambergu a Würzburgu.⁶ Ještě pět let po tomto datu rezidoval převážně ve Vídni, kde zastával významnou funkci říšského vicekancléře. Již od roku 1730 však inicioval vskutku intenzivní výstavbu rezidence ve Würzburgu, která byla připravována již od roku 1719 jeho předchůdcem Franzem Philippem Johanem von Schönborn.⁷ Na úpravě plánů, které v předchozím desetiletí vznikaly poměrně komplikovaně v řadě variant a za účasti několika architektů včetně Francouzů Roberta de Cotte a Germania Boffranda,⁸ se podílel i Johann Lucas von Hildebrandt, kte-

rý pro něj pracoval již v předchozích letech ve Vídni a na rakouských panstvích.⁹ Kolem roku 1730 byly plány precizovány Balthasarem Neumannem a doplňovány Johannem Lucasem von Hildebrandt, kterého znovu oslovil právě stavebník Friedrich Karl von Schönborn.¹⁰

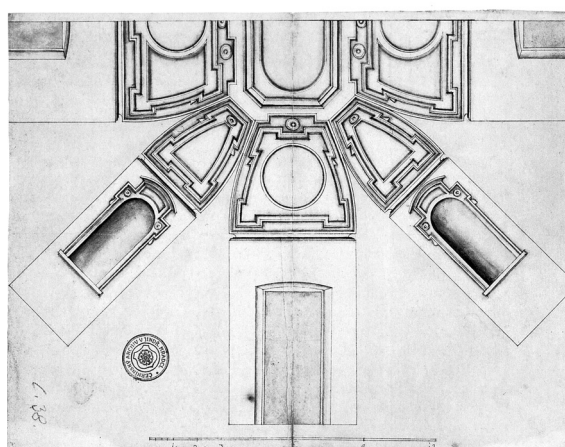
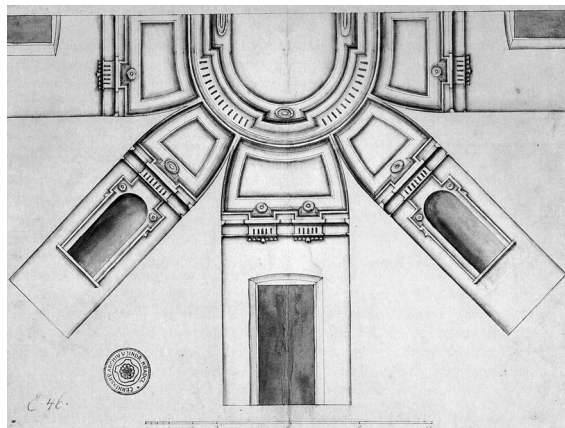
Schönbornský rodový vzestup vrcholil právě v osobnostech prozíravých politiků a skvělých diplomatů v první polovině 18. století. Za významné protisluzby byli především Lothar Franz von Schönborn a následně Friedrich Karl von Schönborn exponenty habsburské politiky v Říši.¹¹ Jejich politická a kariérní vazba k Vídni ovlivnila i jejich estetické preference. Již v roce 1711 zprostředkoval Lothar Franz podíl Johanna Lucase von Hildebrandt při projektování zámku Weissenstein v Pommersfelden, kde pracoval i architekt Lothara Franze von Schönborn Johann Dientzenhofer.¹² Zde tedy již o dvě desetiletí dříve vznikla podobná situace jako při stavbě würzburšské rezidence, když byl císařský inženýr Hildebrandt přizván jako žádaný a vysoce honorovaný expert k posouzení a korekturám projektu místního architekta.

Není proto divu, že mladého architekta Johanna Jakoba Michaela Küchela, kterého Friedrich Karl von Schönborn přijal v roce 1735 na místo asistenta a zástupce Balthasara Neumanna, vyslal na studijní cestu do Vídně, ale i do dalších uměleckých center střední Evropy. Do Vídně, která byla hlavním cílem, ba přímo důvodem cesty, Küchel dorazil přes Pasov, Salcburk a Melk a zdržel se tam šest týdnů mezi 12. červnem a 23. červencem. Osobně se setkal s Johannem Lucasem von Hildebrandt a rovněž s Josefem Emanuele Fischerem von Erlach.¹³ Po cestě z Vídně do Prahy strávil Küchel ještě celé čtyři dny mezi 23. a 27. červencem v Göllersdorfu, na krásném schönbornském zámku, zbudovaném dle Hildebrandtova projektu v letech 1712–1717.¹⁴ Odtud pak přes Hollabrunn, Pulkau, Langau, Slavonice, Jindři-

chův Hradec a Tábor zamířil do Prahy, kde ovšem prožil pouhé tři dny od 30. července do 1. srpna a odkud 2. srpna odcestoval do Drážďan. Vzhledem k této krátké době navštívil překvapivě velký počet významných staveb ve městě. Jejich kratší nebo delší charakteristika je jediným obsahem jeho zprávy o pražském pobytu. S žádným pražským architektem se nesetkal, což je poměrně překvapující, neboť jeho bamberský spolupracovník a vrstevník Justus Heinrich Dientzenhofer byl synovcem slavného pražského architekta Kiliána Ignáce Dientzenhofera, u kterého pobýval za účelem zdokonalení několik měsíců v roce 1728.¹⁵

Ve zprávě zmiňují Küchel a Roppelt stručně řadu hodnotných staveb. Ze středověkých objektů vysoce hodnotí svatovítskou katedrálu a Vladislavský sál. Zajímavé je, že poměrně soustředěnou pozornost věnuje zpráva některým technickým dílům, kašnám, zmiňuje i pražskou vodárnu a v popisu Valdštejnského paláce – který hodnotí povážlivě nízko – zmiňuje pouze vodovodní rezervoár na půdách pro vodotrysky v zahradě. I tak významné stavby jako malostranský kostel sv. Mikuláše odbyl jedinou větou, ve které pochválil průčelí a konstatoval, že stavba je hotova pouze z poloviny. V této souvislosti je pak pozoruhodné, že opravdu nejvíce místa v jeho zprávě zabírá popis Černínského paláce. Z textu je zřejmé, že Küchel Černínský palác vskutku navštívil. Pokračovala tak zřejmě praxe častých návštěv paláce, proslulého nádherou svých vnitřních prostorů a bohatostí jejich výbavy a výzdoby, kterou chtěl již v předchozím desetiletí omezit hrabě František Josef Černín příkazem služebnictvu, aby nedovolovalo přístup do paláce každému zájemci.¹⁶ Palác byl tehdy v Praze označován jako „pohádkový zámek“.¹⁷

Küchelův krátký popis Černínského paláce poskytuje zajímavou představu o funkčním schématu interiérů paláce a byl východiskem funkčních interpretací interiérů



Obr. 1: Francesco Caratti, *Návrhy řešení stěn a kleneb oktagonálních salonů na rozhraní severního a západního křídla Černínského paláce, 1673, Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Černínská ústřední správa – Sběrka map a plánů VII/121, VII/122.*

paláce v mladší literatuře.¹⁸ Srovnání s dalšími doloženými popisy paláce ze 17. a 18. století naznačuje, že nejenom ve výzdobě, ale i ve funkčním rozvržení vnitřních prostorů paláce docházelo k určitým změnám. Hned na počátku, zřejmě zaujat jeho rozměry, ho přirovnává k velkému zámku formulací, která je užita v názvu tohoto textu. Po konstatování dlouhé hlavní fasády o jednácti okenních osách a členěné třičtvrtěsloupy proti Loretě pokračuje Küchel popisem

interiérů v rozsahu nástupních komunikací a hlavních reprezentačních prostorů. Zmiňuje trojramenné hlavní schodiště, navazující na vestibul v přízemí a vedoucí k velkému před-sálu (Antichambre) velkého sálu, který byl stále nedokončený. Následuje popis prostorů v severní polovině piana nobile, kde vedle velkých pokojů je zmíněna i reprezentativní ložnice a následuje retiráda, vzácný obrazový kabinet a velká skvělá knihovna. Dále uvádí souhrnně dalších třicet pokojů vyzdobených obrazy, porcelánem a krásně vybavených. Je poněkud překvapující, že není uvedena kaple, nacházející se tehdy v severovýchodním nároží čelního křídla paláce, která byla krásně vybavena plastikami Ferdinanda Maxmiliána Brokofa¹⁹ a obrazem sv. Jana Nepomuckého od Petra Brandla, jak dokládá inventář paláce sepsaný po smrti hraběte Františka Josefa Černína a datovaný 10. dubna 1733.²⁰

Zajímavé jsou Küchelovy údaje týkající se prostorů severního a západního křídla paláce v podlaží piana nobile. Jako retiráda je zřejmě označena velká galerie v jižním traktu severního křídla, v sousedním severním traktu se nacházela uvedená skvělá knihovna, která vznikla v roce 1721 dle návrhu Františka Maxmiliána Kaňky na základě smlouvy z 13. prosince 1720.²¹ V původním rozvrhu interiéru byl prostor pozdější knihovny tzv. malou galerií, tedy součástí komplexu obrazárny, kterou tvořil velký sál v západním křídle, menší prostory v severozápadním nároží a sál v severním traktu severního křídla. Zde bylo pak umístěno osmdesát šest obrazů, které zdědila hraběnka Marie Josefa Černínová po svém otci Janu Jiřím Jáchymu Slavatovi, zemřelém v roce 1689.²² Knihovna byla pak vážně poškozena při válečných událostech v roce 1742 a znovu 1757, kdy patrně již nebyla v barokní podobě obnovena. Příčinou bylo zřejmě to, že tehdejší majitel, hrabě Prokop Vojtěch Černín z Chudenic, v paláci téměř nepobýval a dával přednost svým venkovským sídlům. Palác byl sice po roce 1757

včetně zahrady opraven,²³ nicméně v dalších desetiletích byla jeho údržba minimální. Když v roce 1779 navštívil stavbu císař Josef II., podívoval se tomu, že stavba není dostatečně udržována.²⁴

Jako „*vzácný obrazový kabinet*“ je Küchelem zřejmě zmíněna veliká obrazárna v západním křídle paláce, i když termínu kabinet by zřejmě odpovídaly menší prostory, které se nacházely v severozápadní „věži“ paláce. Srovnáme-li Küchelův stručný popis paláce s těmi předchozími, je zřejmé, že situace a rozsah rodové obrazárny v paláci se proměňovaly již v barokním období. Známý popis paláce, který vypracoval švédský architekt Nicodemus Tessin ml., pobývající v Praze ve dnech 12. až 22. května 1688, není kritikou manýrismu z pozic baroka, jak se domníval Johann Joseph Morper a po něm větší část odborné literatury,²⁵ ale kritikou z pozice akademického eklekticismu, aktuálního proudu římské architektury sklonku 17. století. Suše abstraktně uvažující Tessin vytýkal stavbě určité nepravidelnosti, které vznikly díky tvaru stavební parcely, a odsuzoval i leccos z toho, co dnešní pozorovatel cení jako invenční řešení stavby ve složité terénní a urbanistické situaci. Je charakteristické, že Tessinovým průvodcem v Praze byl Jean Baptiste Mathey, který byl reprezentantem onoho římského akademismu v našem prostředí a sehrával vedoucí roli v počátku vrcholně barokní architektury u nás. Tessin byl zaujat rozměry stavby a jejich hlavních vnitřních prostorů, jak velkého sálu, tak sálu obrazárny, která v roce 1688 byla již plně vybavena obrazy („*gantz von unten biss oben mit Schjide-reijen behengt*“). Táflování pro umístění obrazů provedl tesař Hans Natter dle smlouvy z 12. listopadu 1683 a nejmenovaný kosmonoský truhlář.²⁶ V následujícím roce začala instalace obrazů umístěním prvních 288 kusů.²⁷ Toto rozvržení obrazárny zůstalo patrně beze změny až do roku 1710, kdy inventář pořízený po smrti Heřmana Jakuba Černína uvá-



Obr. 2: Detail vrcholně barokní arkády průchodu do bývalého prostoru velkého sálu obrazárny v Černínském paláci, kolem 1720.

Foto: Radovan Boček.

dí ve velké obrazárně 705 obrazů, dalších celkem 174 obrazů bylo v menších prostorech obrazárny.²⁸

V době života Františka Josefa Černína, syna a dědice Heřmana Jakuba, který se správy rodového majetku jako plnoletý ujal až v roce 1717, dosáhla rodová obrazárna největšího rozsahu,²⁹ zároveň však v souvislosti s další vlnou úprav a nového zařizování interiérů paláce došlo k některým přesunům v jejím uspořádání. Podle projektů hraběcího architekta Františka Maxmiliána Kaňky byly v letech 1717–1723 nákladně vybaveny a vyzdobovány především parádní pokoje ve východním křídle, které byly zřejmě i nově tapetovány. Nedatovaný inventář z doby kolem 1720 tapety v hraběcích i dal-

ších pokojích podrobně vypočítává a popisuje.³⁰ Na vytvoření nové, stylově aktuální a umělecky mimořádně náročné podoby reprezentačních prostorů se tehdy podíleli přední pražští umělci.

Chronologicky prvním a stavebně nejvýraznějším zásahem bylo zvýšení haly trojkřídlého královského schodiště, jejíž nedostatečnou výšku kritizoval již Nicodemus Tessin.³¹ Byl snesen neckový strop dřevěné konstrukce, jehož architektonické členění musel kdykoli Francesco Caratti zpracovat ve variantách,³² prostor byl navýšen o altánové patro na hloubkovém půdorysu s okosenými kouty a vysokým fabionovým stropem, jehož dřevěná konstrukce je propojena s krovem mansardové střechy. Plocha stropu byla pokryta monumentální freskou *Svržení Titánů*, kterou vytvořil Václav Vavřínek Reiner v časném podzimu roku 1718 a která byla honorována ohromnou částkou 1300 zlatých.³³ Kompozicí dynamické scény rozvinuté – v souladu se zpodobenou událostí – do výše iluzivního prostoru malíř znamenitě prohloubil a pointoval záměr architekta, a lze jenom litovat, že nepříznivé okolnosti následujících století deformovaly a ochudily původní podobu fresky.³⁴ Prostorotvorná souhra architektury a malířského díla je vstupem nového vrcholně barokního estetického principu do raně barokní stavby. Zatímco freska nad schodištěm zůstala zachována – byť v umělecky redukované podobě – další Reinerova freskařská díla ve velkém salonu, pěti malých, čtyřech velkých pokojích a v kapli, provedená do roku 1722, se nezachovala. Stejný osud postihl i naprostou většinu ostatních uměleckých děl pevné výbavy, pořízených při vrcholně barokních proměnách prostorů kolem roku 1720. Je pravděpodobné, že interiéry byly vyzdobeny větším počtem obrazů Petra Brandla, který v paláci i určitou dobu obýval tři pokoje, kde rovněž pracoval.³⁵ Přímo doložen je obraz sv. Jana Nepomuckého v kapli.³⁶ Zbytky náročných štukatérských dekorací, které v upravova-

ných prostorech prováděl Tommaso Soldati, jsou zachovány ve špaletách oken někdejšího hraběcího bytu.³⁷ Zcela beze stopy zmizela sochařská díla provedená Matyášem Bernardem Braunem, jejichž specifikaci z roku 1719 publikoval již Johann Joseph Morper,³⁸ stejně jako menší práce, které dodali Ondřej Filip Quitainer spolu se svým synem a tehdy třináctiletým učedníkem Janem Antonínem a Karel Josef Hiernle.³⁹ Sousoší Kalvárie s Bolestnou Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou, které pro mramorový oltář – vytvořený dle Kaňkova návrhu mramorařem Domenicem Antoniem Rappou – provedl Ferdinand Maxmilián Brokof, honorovaný za dokončenou práci v roce 1723.⁴⁰ Tyto sochy včetně mramorového oltáře byly v rámci vyklizení paláce po jeho prodeji v roce 1851 převezeny do kostela sv. Vavřince při černínském zámku v Petrohradě.⁴¹ Vedle těchto největších umělců se úprav a výzdoby interiérů kolem 1720 účastnili četní menší mistři a umělečtí řemeslníci, doložení vesměs dobře prameny.⁴² Z nich tesař Baltazar Fischer do 21. května 1721 vypracoval dle Kaňkových návrhů skříňně nově zřizované knihovny, které pak zlatil a štafroval na způsob mramoru malíř Johann Christoph Pauer.⁴³

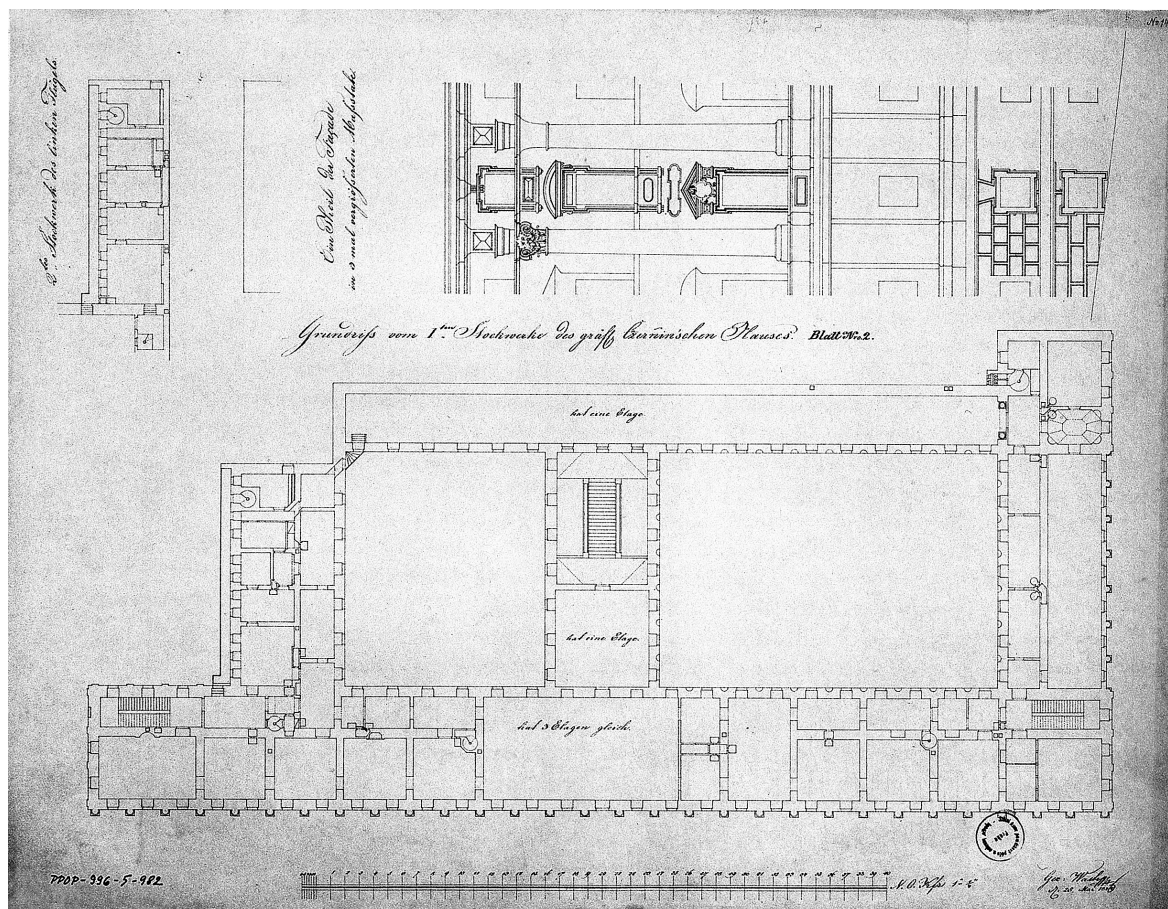
Současně s těmito změnami vnitřních prostorů paláce byla po roce 1717 velká obrazárna dílem Tommasa Soldatiho obohacena štukovou výzdobou a vybavena honosnou vstupní jednoosou arkádou.⁴⁴ Následně byla provedena i nová instalace obrazáren, při které byly některé z obrazů přemístěny do parádních pokojů, a dokonce i do nově postavených nebo koupených zámků. Některá z děl byla přemístěna na přání hraběnky Marie Isabely, neboť ji pohoršovala.⁴⁵ Další změny probíhaly v následujících letech, jak dokládá srovnání seznamu obrazů v obrazárně k roku 1724, který čítá 1132 kusů, a roku 1733 (po smrti hraběte Františka Josefa), kdy je v obrazárně uvedeno 859 děl a dalších 273 obrazů v ostatních prostorách paláce.⁴⁶

Součástí architektonických úprav kolem roku 1720 mělo být nepochybně i dokončení velkého sálu paláce, který je zcela mimořádný svými rozměry a pro přílišnou výšku byl rovněž kritizován Nicodemem Tessinem ml.⁴⁷ Sál byl Carattim koncipován jako ideální střed dispozice vnitřních prostorů obrovského paláce. Byl vyvrcholením dokonalé rezie nástupu od hlavního portálu monumentálním trojlodním vestibulem (v jehož příčné části se mohl obrátit kočár tak, aby poté, co návštěvník vystoupí, vyjel do nádvoří), reprezentativním „královským schodištěm“ a rozlehlým předsálím v prvním patře. V této skladbě prostoru se střídají rozlehlé, ale pouze jednoetážové prostory (vestibul a předsálí) s výrazně akcentovanými převýšenými prostory (hlavní schodiště zvýšené ještě Kaňkovou úpravou a hlavní sál). Monumentální, víceetážový hlavní sál je běžnou součástí náročných rezidencí italského i střeoevropského raného baroka. V Praze jsou nejčasnějšími případy takových prostorů velké sály Valdštejnského paláce a Lobkovického paláce na Pražském hradě.⁴⁸ Oba tyto sály procházejí pouze výškou dvou podlaží a jsou menší než třítetážový prostor hlavního sálu Černínského paláce. I v rozvržení tohoto prostoru je zřejmá snaha Humprechta Jana Černína po drtivé monumentalitě a impozantním účinku. Carattim původně zamýšlenou a nikdy nerealizovanou podobu věrohodně rekonstruoval Vilém Lorenc⁴⁹ na základě interpretace dvou výkresů Francesca Carattiho, které jsou rýsované, ale přesto mají charakter pouhých přípravných skic.⁵⁰ Jedním je řez prostorem paláce s pohledem k východní (tedy průčelní) stěně o sedmi okenních osách. Na výkresu je zřejmé, že sál měly obíhat konzolami vynášené balkony v úrovni druhého a třetího patra a nad výrazně profilovanou římsou měl být plochý strop. Druhý výkres zachycuje boční stěnu sálu. Nelze vyloučit, že strop měl být kazetový ve formě náročně komponovaných, řezbářsky zdobených a bohatě zlacených stropů, jakými byly na sklonku 16. a na počát-

ku 17. století vybavovány staré italské baziliky nebo reprezentační prostory světských staveb.⁵¹ Není ovšem zřejmé, zda hrabě Černín tento návrh sálu akceptoval, protože ve fondu Carattiho výkresů není zachováno definitivní provedení výše uvedených skic a ani tyto nejsou ani hrabětem signovány.⁵²

Až do smrti hraběte Humprechta Jana Černína 13. března 1683 však k realizaci členění a výzdoby hlavního sálu nedošlo. Nejpozději tehdy byla představa členění hlavního sálu, kdysi formulovaná Francescem Carattim, opuštěna. Po odchodu stavitele Giovanniho Battisty Maderny, který na stavbě paláce působil v letech 1683–1691, byl po necelé dva roky hlavním architektem paláce Jean Baptiste Mathey, který ovšem byl zaměstnán na mnoha dalších stavbách a jeho příspěvek nebyl nijak významný.⁵³ Nicméně jeho koncepce hlavního sálu šternberské vily v Troji u Prahy, ponechaného k úplnému řešení fikcionalistické architektonické malířské kompozici, kterou začínal realizovat Abraham Godyn,⁵⁴ patrně formulovala novou představu kompozice sálu Černínského paláce. Bratr tehdejšího majitele paláce Tomáš Zacheus Černín pro tento úkol doporučil malíře a architekta Dominica Egidia Rossiho. Smlouva s ním byla uzavřena 23. září 1692.⁵⁵ Jeho účast na stavbě paláce byla ovšem velmi krátká, navíc přerušena, a již v lednu 1694 odešel Rossi opět do Vídně a do Prahy se již nevrátil. Nicméně v roce 1696 vypracoval ještě návrhy výmalby stěn a stropu hlavního sálu i stropu předsálí. Jeho vysoce pozoruhodné návrhy zůstaly bohužel pouze na papíře,⁵⁶ zřejmě proto, že v Praze nebyl mistr schopný je vskutku kvalitně realizovat. Ani během šestiletého působení architekta Giovanniho Battisty Alliprandiho ve službách Heřmana Jakuba Černína z Chudenic od roku 1696 nebyl hlavní sál dokončen.

K jeho řešení se znovu vrátil až František Maxmilián Kaňka, který patrně v roce 1719 navrhl tři varianty kompozice stěn i stropu



Obr. 3: Antonín Wach, Zaměření Černínského paláce z roku 1834. Půdorys prvního patra, Národní památkový ústav, sbírka plánů. (Na půdorysu je patrný ještě prostor velkého sálu někdejší obrazárny v západním křídle, přístupný od severního křídla velkou arkádou, proti tomuto vstupu ležící „sala amandrolata“ a po jejích stranách navazující sály, které sloužily obrazárně v severním křídle na konci 17. a na počátku 18. století.)

velkého sálu.⁵⁷ Dle náročnějšího výkresu, se stropem provedeným ve dvou variantách, který je rovněž daleko podrobněji kreslířsky propracován, měly být stěny v úrovni prvního a druhého patra provázány monumentálním řádem pilastrů, vynášejícím římsu podloženou konzolkami, nad níž v úrovni třetího patra byl již nasazen fabion stropu, členěný výsečemi ve všech osách. Toto rozvržení stěn a stropu hlavního sálu s vysokým fabionem bylo kompozičně optimálním řešením a inspirovalo později i Pavla Janáka při obno-

vě prostoru v rámci rekonstrukce paláce ve třicátých letech 20. století.⁵⁸ Práce na náročné výzdobě patrně v roce 1720 vskutku započaly, jak dokládají mramorové portály, které byly roku 1851 zakoupeny z hlavního sálu Černínského paláce pro hlavní sál Valdštejnského paláce. Ten byl tehdy náročně opraven pod vedením valdštejnského hraběcího architekta Augusta Wendera.⁵⁹ Monogram tohoto architekta, který se objevuje v dokladech o převzetí uvedených portálů, mylně interpretoval Johann Joseph Morper. Ten jej

přisoudil Achillu Wolfovi, jemuž připsal přestavbu paláce pro účely vojenského eráru.⁶⁰ Forma zmíněných mramorových portálů dokládá, že úpravy hlavního sálu v Černínském paláci byly prováděny ještě dle dalšího Kaňkova návrhu, který se v archivu Černínské ústřední správy nezachoval. Jsou obměnou portálů v jednodušší verzi výkresu řešení sálu a mají zřetelně kaňkovskou podobu. Majetková krize, vyvolaná jak velkorýsy-mi vydáními na stavby a umělecká díla, tak ohromnými, v podstatě povinnými půjčkami císaři, donutila Františka Josefa Černína k úsporným opatřením, které postihlo i jeho sběratelskou a stavebnickou činnost. Od konce stavební sezony 1722 již většina prací v paláci nepokračovala a hlavní sál zůstal nedokončen.

Již v druhé polovině 18. století se udržování stavby jevilo nad možností hraběcího rodu, a proto byly části paláce pronajímány pro vojenskou nemocnici, vojenskou poštovní i ubytování důstojníků. Naposledy se stal palác centrem významných společenských událostí v letech 1791 a 1792 při korunovačních slavnostech. V provizorně vyzdobeném velkém sále byla při korunovaci Leopolda I. provedena slavnostní kantáta Leopolda Koželuha.⁶¹ Ve druhé polovině 18. a v první polovině 19. století byly výbava i sbírky nacházející se v paláci převáženy na venkovské zámky nebo prodávány. Rovněž byly převáženy vzácné stromy ze zahrady, která byla později pronajata. Před polovinou 19. století bylo v užívání hraběcí rodiny v paláci již jenom 17 místností, 88 místností bylo pronajato a další místnosti (přibližně 30) jsou uváděny jako nepronajaté a prázdné.⁶² Definitivním řešením byl potom prodej paláce eráru v roce 1851.

Černínský palác je tak do jisté míry charakteristickým příkladem nikdy nedokončené velké realizace, jakých v českém baroku najdeme více. Důvodem mohou být poškození stavby nebo ztráta zájmu dědiců původ-



Obr. 4: Podoba severní poloviny sálu někdejší velké obrazárny Černínského paláce po rekonstrukci dle projektu Pavla Janáka, konec třicátých let 20. století. Repro: Johann Joseph Morper, Das Czerninpalais in Prag, Prag 1940.

ního stavebníka, jak dokládají nový zámek u Lanškrouna⁶³ nebo zámek v Týnci u Klatov.⁶⁴ Jindy byl příčinou rozpor mezi velkorýsostí záměru, koncipovaného s barokním sklonem k monumentalitě a náročnosti, a hospodářskou silou a realizační možností stavebníka a jeho následovníků. To platí nejenom pro šlechtické rodiny (jako v případě Černínského paláce), ale často i pro ekonomicky většinou silnější církevní instituce, jak dokládají nikdy nedokončené klášterní areály ve Zbraslavi nebo Plasech.⁶⁵ Dalším důvodem nedokončenosti Černínského paláce v barokní době pak byla slohová proměna na počátku 18. století, kterou sledoval ve snaze po maximální skvělosti František Josef Černín a která vedla k nové vlně

mimořádně skvostného a nákladného vybavení již před tím hotových prostorů, tedy vyvolání nákladů, se kterými původní záměr nepočítal. Posléze ještě jeden fakt vedl k hospodářské krizi, ale i zhroucení ekonomicky silných rodů a institucí od 16. až do 18. století, a tím byly povinné půjčky císaři, o jejichž výši a okamžité splatnosti nebylo možno diskutovat. Suma 300.000 zlatých, kterou v roce 1718 musel hrabě Černín císaři Karlovi VI. poskytnout a na kterou si musel sám vypůjčit,⁶⁶ stála zřejmě na samém počátku finanční krize rodu, která se rozevřela v následujícím desetiletí.

Problémy s reprezentačními prostory někdejšího paláce se objevily i při jeho rekonstrukci ve 20. století. Celá tato akce, reprezentovaná hlavním projektantem architektem Pavlem Janákem, měla od počátku tvrdého oponenta, kterým byl stavební referent ministerstva zahraničí ing. František Vodsedálek. Ten byl velmi zkušeným stavebním praktikem a mužem moderní doby, a proto odmítal myšlenku rekonstrukce paláce pro účely ministerstva a prosazoval pořízení novostavby. I později při rekonstrukčních pracích prosazoval co nejúspěšnější řešení a svůj názor dokázal odvážně hájit i proti samotnému ministru Eduardu Benešovi, který byl naopak příznivcem co nejnákladnějšího řešení a dokázal pro ně získat vskutku neomezené finanční prostředky.

V rámci přípravných projektů řešil Pavel Janák i spojení historické budovy a novostavby, navrhované západně od ní. Dlouho se zabýval myšlenkou protáhnout hlavní schodiště v ose stavby až do prvního patra západního křídla a někdejší sál obrazárny v jeho plné velikosti využít jako recepční prostor pro přicházející, přes nějž by byla přístupná jednotlivá křídla přiléhající novostavby. Obtíže se sklonem schodiště i jeho vyústěním do vstupního vestibulu, které kolidovalo s barokními klenbami, posléze donutily Janáka tuto myšlenku opustit, propojení obou budov řešit

odlišně a v návaznosti na to proměnit i podobu moderní administrativní stavby.⁶⁷ V roce 1930 prosadil myšlenku alespoň dispoziční obnovy původního trojramenného schodiště ministr Eduard Beneš. Tím byla ovšem někdejší obrazárna zbavena výrazné funkce v rámci nového využití stavby. Fotodokumentace ze čtyřicátých let 20. století zachycuje její podobu se zajímavě komponovaným stropem a vybavením pro rauty, případně recepcí.⁶⁸ V současnosti slouží převážně jako skladovací prostor, ve kterém jsou vyděleny některé administrativní pracovny.

Téměř shodně jako v barokním období zůstával dlouho nedořešen prostor hlavního sálu. V první verzi prováděcích projektů v roce 1929 předpokládal Janák obnovu tohoto v 19. století na čtyři podlaží přepatřovaného a řadou příček předděleného prostoru pouze v rozsahu prvního a druhého patra, přičemž v úrovni horního patra hodlal realizovat řadu kanceláří. Stavební výbor složený z předních architektů a památkářů⁶⁹ prosadil dne 11. června myšlenku obnovy hlavního sálu v jeho úplném původním rozměru, tedy ve výši tří podlaží. Janák vypracoval dvě varianty řešení stropu sálu, jednak jako vynášeného velkými konzolami, jednak s vysokým fabionem a středním vpadlým polem se světelnou rampou. Druhá varianta, která – jak Janák právem upozorňoval⁷⁰ – navazovala na starší, barokní podobu stropu, odstraněného při přestavbě v 19. století, byla dokončena v roce 1934. Členění stěn zůstávalo otevřenou otázkou. V roce 1931 vyslovil Dr. Ludvík Strimpl návrh, aby stěny byly pokryty monumentálními obrazy, jejich vytvoření mělo být zadáno Maxi Švabinskému a z jeho díla měl být pro palác přímo koupen obraz *Žně*, oceněný státní cenou v roce 1928. Jednání s Maxem Švabinským se táhla až do roku 1938 a nikdy nebyla uzavřena. Již v roce 1935 však proti této koncepci vystoupil opět Ludvík Strimpl, který s podporou ministra Beneše požadoval členění stěn polo-

sloupy, či dokonce volnými sloupy předsazenými do prostoru.⁷¹ Janák pak vypracovává výkresy, které mají dokázat nesmyslnost uvedeného požadavku jak z hlediska estetiky prostoru, tak z hlediska vztahu stěn a již provedeného stropu. V zápiscích si stěžuje na to, že je nucen, aby v sále vytvářel falešně historizující falzifikát.⁷² Nakonec s odkazem na sta-

tické poměry stavby přesvědčil na zasedání 7. května 1936 stavební výbor o neuskutečnitelnosti tohoto požadavku.⁷³ Protože v následující době bylo třeba co nejrychleji dokončit novou administrativní budovu, byla otázka řešení hlavního sálu paláce načas odložena. Tato dočasnost trvá již více než sedmdesát let a prostor je vlastně nedořešen dodnes.⁷⁴

“DES GRAFEN ZSCHANISCHES GEBÄU WELCHES EINEN SCHLOSS GLEICHET” (MOJMÍR HORYNA) – SUMMARY

The only Prague palace of which interior is mentioned in the report from educational journey in 1737 by Bamberg architect and asistent Balthasar Neumann's assistant Johann Michael Küchel is the huge Černínský Palace in Hradčany. Küchel compares the palace to a big chateau. The palace was being built by Count Humprecht Jan Černín of Chudenice to present the prestige of his noble family and as a compensation for unfulfilled ambitions during his service for the emperor since 1668. That is why he intended to build a residence that could be compared to famous noble residences in contemporary Italy. The building was the first Prague's noble family palace with enough luxurious space for picture collections already included in building design project. The great hall of the picture gallery found its place upstairs right above the representational stables, as it is in Prague Castle. Works on the huge palace were led by the founder's son and grandson until the beginning of 1730s. It was his grandson, František Josef Černín, who since 1717 invested a considerable amount of money into new palace interior. Early Baroque equipment and decoration of the main halls were mostly substituted by new ones created by the most important contemporary Prague artists in the spirit of Late Baroque aesthetics. Johann Michael Küchel saw the palace right in this state reporting that some parts of the interior and the main hall still remained unfinished.

After degrading the palace when changed into army building in 1851, some works of art were moved to Černíns' country residences, some were destroyed or damaged. The second part of the study deals with the renovation works for the Ministry of Foreign Affairs of Czechoslovakia from 1920 to 1938.

- 1 Ivan Muchka, Podoba Pražského hradu v rudolfinské době z hlediska veduty, *Umění* 31, 1983, s. 447–450. – Idem, Rudolf II. als Bauherr, in: Eliška Fučíková et al., *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, Hanau 1988, s. 179–190. – Jarmila Krčálová, Architektura doby Rudolfa II., in: Jiří Dvorský (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění* II/1, Praha 1989, s. 161–163.
- 2 Mojmír Horyna – Pavel Zahradník – Pavel Preiss, *Černínský palác v Praze*, Praha-Zblov 2001, s. 13–14.
- 3 Lubomír Slavíček, *Imagines galleriae*. Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění, in: idem (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 131–143. – Idem, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 39–55.
- 4 Erich Hubala, J. J. M. Küchels Bericht aus dem Jahre 1737 über die Prager Architektur, in: *Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste. Geisteswissenschaftliche Klasse* 13, 1991, s. 151–202.
- 5 Johanes Brucker – Milada Vilímková, *Dientzenhofer, eine bayerische Baumeisterfamilie in der Barockzeit*, Rosenhaim 1989, s. 46.
- 6 Hubala (pozn. 4), s. 152.
- 7 Hanswernfried Muth (ed.), *Aus Balthasar Neumanns Baubüro. Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des Grossen Barockarchitekten*, kat. výst., Würzburg 1987, s. 169.
- 8 Muth (pozn. 7), s. 173. – Erich Hubala, *Balthasar Neumann. Seine Kunst zu bauen*, kat. výst., Wendlingen am Neckar 1987, s. 46–50. – Bernhard Schütz, *Balthasar Neumann*, Freiburg – Basel – Wien 1986, s. 49–50.
- 9 Bruno Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien – München 1959, s. 69–73, 132–143.
- 10 Schütz (pozn. 8), s. 50. – Hubala, *Balthasar Neumann* (pozn. 8), s. 44. – Wilfried Hansmann, *Balthasar Neumann*, Köln 2003, s. 61–66 ad.
- 11 Max H. von Feeden, Die Schönbornzeit. „...aus Frankens besten Tagen...“, *Mainfrankische Hefte* 80, 1983, s. 14–16.
- 12 Grimschitz (pozn. 9), s. 78–84.
- 13 Hubala, J. J. M. Küchels Bericht (pozn. 4), s. 184.
- 14 Grimschitz (pozn. 9), s. 69–72.
- 15 Brucker – Vilímková (pozn. 5), s. 69.
- 16 Vilém Lorenc – Karel Tříška, *Černínský palác v Praze*, Praha 1980, s. 126.
- 17 Johann Joseph Morper, *Das Czerninpalais in Prag*, Prag 1940, s. 83.
- 18 Morper (pozn. 17), s. 83–84. – Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 9, 44, 125.
- 19 Státní oblastní archiv (dále SOA) Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Černínská ústřední správa, fasc. 744. – Morper (pozn. 17), s. 169.
- 20 Morper (pozn. 17), s. 170.
- 21 Ibidem, s. 79.
- 22 Slavíček, *Imagines galleriae* (pozn. 3), s. 137–138. – Idem, „Sobě, umění, přátelům“ (pozn. 3), s. 47–48.
- 23 Stavební práce projektoval a vedl Anselmo Lurago se svým polírem Josefem Oertlem, který byl v roce 1760 vystřídán stavitelem Matějem Hummelem, působícím dále v černínských službách. Opravu Braunova sousolí Merkura s Andromedou a Kupidem prováděl Jan Antonín Quitainer, zatímco sochařskou výzdobu zahrady dodával Ignác František Platzer, poškozené fresky na schodišti (*Svržení Titánů* Václava Vavřince Reinera) a v jednom pokoji prováděl jinak neznámý freskař Josef Bartoloměj Cramer. Práce probíhaly poměrně pozvolna a byly dokončeny až roku 1762. Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 57.
- 24 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 62.
- 25 Morper (pozn. 17), s. 58–59.
- 26 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 27.
- 27 Morper (pozn. 17), s. 56.
- 28 Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“ (pozn. 3), s. 48.
- 29 Ibidem, s. 49.
- 30 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 40–43.
- 31 Morper (pozn. 17), s. 58. – Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 174.
- 32 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 146–147.
- 33 Ibidem, s. 189–193.
- 34 Ibidem, s. 203n, 217–218.
- 35 Ibidem, s. 43.
- 36 Morper (pozn. 17), s. 170.
- 37 Ibidem, s. 201.
- 38 Ibidem, s. 123.
- 39 Ibidem, s. 122. – Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 39–40, 160.
- 40 Morper (pozn. 17), s. 80, 169. – Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 40, 160.
- 41 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 213.
- 42 Úplný výčet těchto umělců, včetně odkazů na prameny, podal již Morper (pozn. 17), s. 74–82.
- 43 Ibidem, s. 79.
- 44 Lorenc – Tříška (pozn. 16), s. 122.
- 45 Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“ (pozn. 3), s. 50.
- 46 Slavíček, *Imagines galleriae* (pozn. 3), s. 141. – Idem, „Sobě, umění, přátelům“ (pozn. 3), s. 50.
- 47 Morper (pozn. 17), s. 58.
- 48 Vlček – Havlová (pozn. 31), s. 48, 149.
- 49 Lorenc – Tříška (pozn. 16), s. 53–55.
- 50 SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Černínská ústřední správa – Sběrka map a plánů VII/123, VII/124.
- 51 Typově tomuto řešení prostoru odpovídá i Lorencem připomenutý velký sál Whitehall v Londýně z let 1619–1620. Lorenc – Tříška (pozn. 16), s. 59.

- 52 Hrabě Humprecht Jan Černín z Chudenic vyžadoval úplnou informaci o Carattiho invencích, plány s ním probíral a teprve hraběcí signatura byla schválením návrhu k realizaci.
- 53 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 30–31, 149.
- 54 Pavel Preiss – Mojmir Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy*, Praha – Litomyšl 2000, s. 72–73, 172 ad.
- 55 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 31.
- 56 SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Černínská ústřední správa – Sběrka map a plánů, VII/129–132.
- 57 SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Černínská ústřední správa – Sběrka map a plánů, VII/125–126.
- 58 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 274–275.
- 59 Mojmir Horyna, *Stavební vývoj Valdštejnského paláce*, in: idem (ed.), *Valdštejnský palác v Praze*, Praha 2002, s. 123.
- 60 Morper (pozn. 17), s. 91. Tato hypotéza ovšem neodpovídá ani životním datům významného architekta Wolfa, narozeného v roce 1834, který byl v době přestavby Černínského paláce sedmnáctiletým studentem pražské polytechniky.
- 61 Karel Tříska, *Černínský palác v Praze*, Praha 1940, s. 57–58.
- 62 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 69.
- 63 Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, s. 186–188.
- 64 Vratislav Ryšavý, *Barokní zámek v Týnci u Klatov*, in: *Sborník prací z historie a dějin umění 2*, 2002, s. 25–37. – Mojmir Horyna, *Poznámky k architektuře zámku v Týnci u Klatov*, in: *Sborník prací z historie a dějin umění 3*, 2004, s. 237–241. – Mojmir Horyna, *Die Schlösser Veltrus und Teinitz. Zwey unbekannte Bauten Giovanni Battista Alliprandis*, in: Martin Engel – Martin Poszgai – Christiane Salge (eds.), *Barock in Mitteleuropa. Werke – Phänomene – Analysen. Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag*, Wien 2007, s. 57–69.
- 65 Mojmir Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 209–212, 261–274.
- 66 Morper (pozn. 17), s. 78.
- 67 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 265.
- 68 Morper (pozn. 17), foto č. 51.
- 69 Členy tohoto stavebního výboru byli přední architekti (prof. ing. arch. Josef Gočár, ing. arch. Ludvík Lábler a prof. ing. arch. Antonín Engel), za památkovou péči Dr. Zdeněk Wirth a později i Dr. Václav Wagner, projektant Pavel Janák, za ministerstvo rada ing. František Vodseďálek a často se jeho zasedání účastnil a velmi autoritativně do něj vstupoval ministr Dr. Eduard Beneš se svým asistentem Dr. Ludvíkem Strimplem.
- 70 Národní technické muzeum Praha, Archiv architektury, fond písemnosti Pavla Janáka, rok 1935.
- 71 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 275.
- 72 Kateřina Finková, *Architekt Pavel Janák. Rekonstrukce památkových objektů* (diplomová práce FF UK), Praha 1993, s. 48 n.
- 73 Horyna – Zahradník – Preiss (pozn. 2), s. 278.
- 74 Jakýsi pokus o řešení stěn sálu, provedený v první polovině devadesátých let minulého století dle projektu architekta Alexandra Gjurice je ovšem spíše příkladem kompoziční bezradnosti a lze ho považovat za pouhé nepovedené provizorium. Obtížnost úkolu by si zřejmě zasloužila vypsání soutěže s vyzváním nejkvalitnějších architektů, schopných tvořit v souvislosti historické architektury.