

Richter, Václav

Zámecká kaple ve Smiřicích

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. C, Řada historická.
1955, vol. 4, iss. C2, pp. [93]-108

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102398>

Access Date: 19. 02. 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.

VÁCLAV RICHTER

ZÁMECKÁ KAPLE VE SMIŘICÍCH

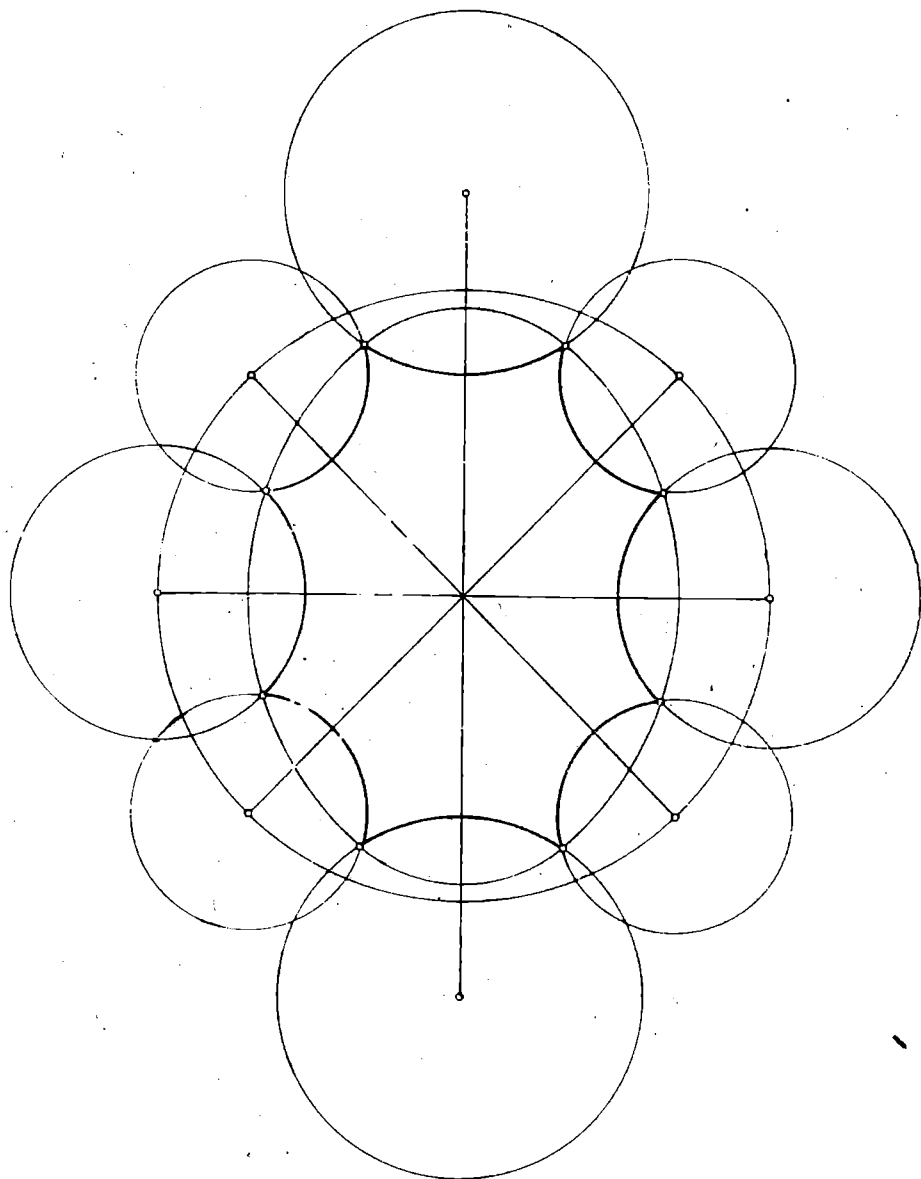
Smiřickou svatyni jako uměleckohistorický problém uvedl do literatury Oldřich Stefan.¹ Jeho zásluhou byl v této stavbě poznán člen skupiny českých radikálně barokních architektur, kterou tvoří kostel sv. Vavřince v Německém Jablonném, pavlánský kostel v Obořišti, malostranský jesuitský chrám sv. Mikuláše v Praze, benediktinský kostel sv. Markety v Břevnově, kostel sv. Kláry kláštera klarisek v Chebu a pavlánský kostel v Nové Pace. O. Stefan také zjistil, že smiřická kaple je zejména příbuzná pražskému sv. Mikuláši a břevnovské sv. Marketě.

Podle vyměření ing. arch. J. Mannsbartha,² o němž snad mohou být pochybnosti, odpovídá-li přesně skutečnému stavu stavby, provedl O. Stefan analýsu základní geometrické osnovy kaple ve Smiřicích. Její výsledek lze vyjádřit stručně takto. Primárním tvarem skladby byl válec na eliptické základně, uzavřený elipsoidní kupolovou klenbou. Tato forma jádra (centrální lodi kaple) byla ve dvou hlavních osách a v diagonálách prořata osmi válci o kruhových základnách, jež se ovšem na stavbě projevují jen dotýkajícími se konvexními segmenty (obr. 1). V příčné ose jsou tyto konvexní segmenty tvořeny plnou zdí, kdežto v ostatních směrech naznačeny pouhými hranami klenebních pasů vstupních oblouků. V podélné ose se totiž loď otvírá do přilehlého oválného presbyteria a předsíně, v diagonálách pak do bočních oltářních výklenků omezených navenek zdí konkávní. Podle tohoto schématu měl být konstruován zejména plášť prostoru lodi, po př. její půdorysný obrazec, neboť O. Stefan soudil, že základní elipsoidová kupole je nejen sečena uvedenými válci, ale zároveň jiným systémem: kupolemi nad válci opět kruhových základen, jejichž středy leží uvnitř základní elipsy. Úseky plášťů těchto druhých válců se objevily v konkávních obvodních stěnách diagonálních výklenků, zbytky jejich kupolí pak v plochách uvedených klenebních pasů. Vlastní oltářní výklenky v diagonálách lodi jsou jinak však pouze zaklenuty »doplňkovými« výsečemi valených kleneb (obr. 2).

K těmto Stefanovým názorům by snad bylo vhodné předem připojit několik upozornění.

Mezi stereometrickou osnovou pláště kaple (po př. půdorysu) a zaklenutím se jeví jistá diskrepance, daná zavedením odlišného systému proniků forem v klenbách.

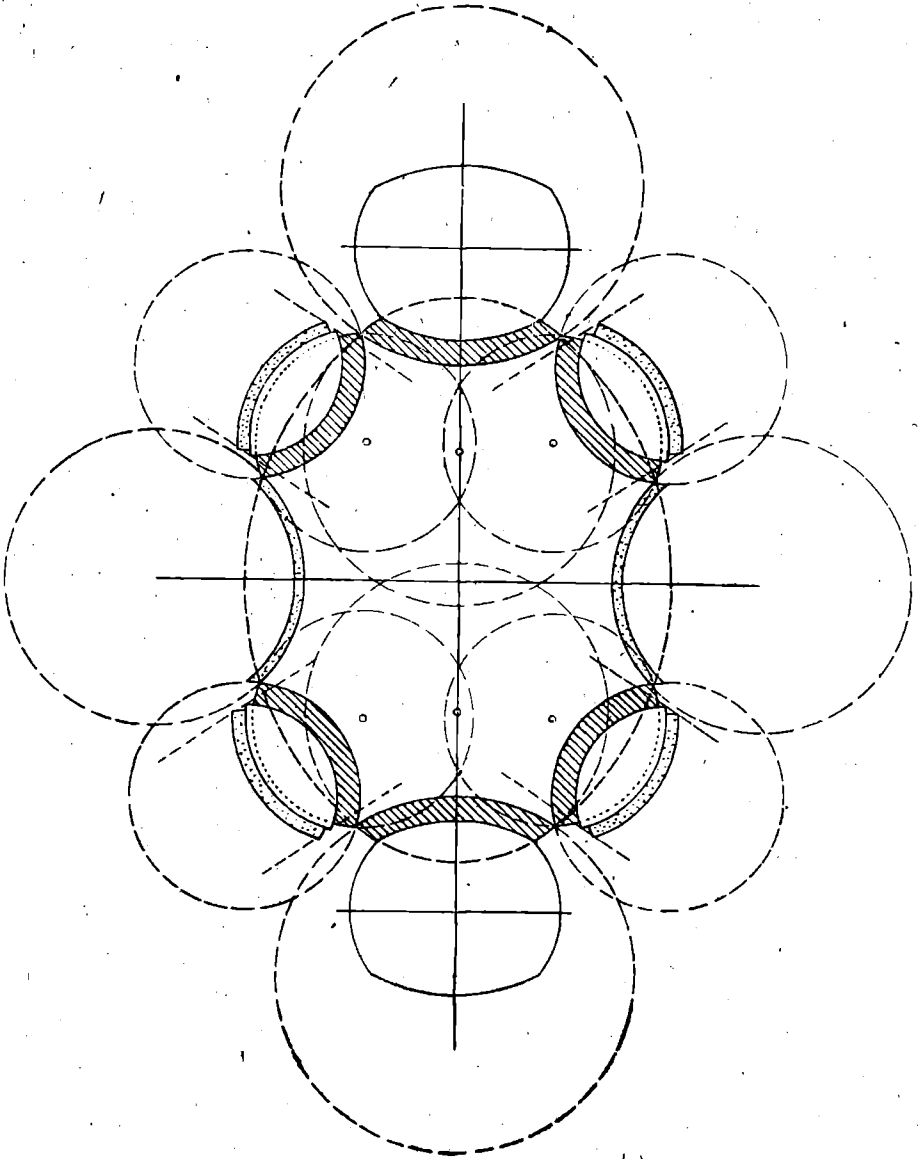
Geometrická kompozice kleneb je podle Stefanova výkladu nepochybně velmi složitá. Základní elipsoid je prořat válcovými plochami, jejichž osy leží mimo křivku půdorysné elipsy, a zároveň kupolemi. Jak uvedeno, středy kruhových základen těchto kupolí jsou umístěny dovnitř elipsy,



Obr. 1

což při principu pronikání je značně neočekávané. Kromě toho tyto kupolové základny, nehledíme-li k obvodním zdem oltářních výklenků, jsou na provedené stavbě zcela imaginární. Do klenby lodi však nadto ještě vnikají ovoidy kněžiště a předsíně a valené klenby diagonálních výklenků. Primární elipsoid byl by tedy prořat v citlivých směrech hlavních os a dia-

ZÁMECKÁ KAPLE VE SMIRČÍCH



Obr. 2

gonál nakupením trojího druhu proniků (válcových ploch, kupolí a ovidů, po př. valených kleneb).

Bikonvexní výseče z valených kleneb u diagonálních výklenků lze považovat za nelogické a nedomyšlené řešení, zejména při předpokládané existenci vzpomenuých kupolí v komposici.

Z předešlých poznámek nepochybně plyne to, že geometrickou klenební koncepci architekta smiřické kaple mohli bychom právem posoudit jako nejasnou, ba dokonce zmatenou. Připisovat tuto komplikovanost vědomé tendenci autora k iracionální »neurčitosti« je sotva možné, poněvadž v přímém názoru zaklenutí kostela ve Smiřicích tímto dojmem na diváka patrně nepůsobí. Avšak i nechtěná invenční složitost je dosti nepravděpodobná. U architekta tohoto řádu bychom spíše očekávali hlavní myšlenku mnohem jednodušší a organičtější. Proto se zdá, že východiskem z těchto obtíží by měla být změna ve výkladu struktury smiřických kleneb. Věc by se totiž na př. objevila v podstatně jiném světle, kdyby se předpokládalo, že klenební pasy vstupních oblouků (kněžiště, předsíně, bočních kaplí) jsou určeny snad v půdorysném průmětu konvexními segmenty, nikoli však stereometricky, prostorově. Připustíme-li zásadně, že architekt vůbec neuvažoval o klenebních pasech — o těchž je ostatně otázkou, jde-li o sférické plochy přímkové nebo křivkové — geometricky striktně, pak schéma zaklenutí kostela se velmi zjednoduší a koncepčně vyjasní. Smysl jeho pojetí se dokonce přesune a vstoupí do zcela jiného horizontu.

O osobě autora smiřické kaple se O. Stefan nevysslovil zcela určitě. Jelikož však pokládal celou skupinu — i se Smiřicemi — za dílo jediného architekta a jelikož u kostela v Německém Jablonném prokázal dr. Bruno Grimmschitz, že jde o projekt vídeňského J. L. Hildebrandta, byl O. Stefan značně nakloněn myšlence vidět v Hildebrandtovi navrhovatele i smiřické stavby.³

Odchylně od Stefanova výkladu chápal architekturu smiřického kostela H. G. Franz.⁴ Vytkl Stefanovi především to, že jeho rozbor vychází pouze z půdorysu, ačkoli je prý nutno vysvětlovat Smiřice jediné jako zprohýbání prostorové formy. Tato Franzova výtka je zřejmě planá, neboť O. Stefan uvažoval přece o smiřické svatyni stereometricky, jak je patrné z předešlého výkladu. Podle H. G. Franze jde u Smiřic o prostorovou představu, o prostorový útvar, jehož omezující plochy byly zasaženy jednotnou, plasticky působící silou a jí zvlněny. Východiskem byl »pravouhýlý podélný prostor« (rozuměj kvádr), k němuž přiléhaly odpovídající, t. j. rovněž »pravouhlé« prostory předsíně a kněžiště. Uvedenou plastickou silou byly prohnuty čtyři rohy konkávně, strany středu konvexně, kdežto předsíně a kněžiště změněny na příčné ovály. Přes konkávní rohy prostoru se pnou konvexní pasy, takže tam vznikají lunety, jež autor nazývá »zbytkové prostory«. Také oválná předsíně a kněžiště zasahují konvexními oblouky do lodi a jsou opět označeny jako zbytkový prostor. Vnitřní prostor lodi je proto obklopen osmi konvexními arkádami, z nichž dva oblouky souhlasí s omezující stěnou, kdežto šest pasů tvoří oblouky vstupní. Vnější stavby je zprohýbán obdobně jako vnitřek. O povaze klenby se žebrovou hvězdici⁵ se H. G. Franz nezmiňuje, zdůraznil však, že s dynamikou stěn nesouvisí a tudíž působí neharmonicky. Z tohoto stručného vyličení Franzových názorů o smiřické kapli není vlastně zcela jasné, čím se liší v podstatě jeho pojetí od O. Stefana. Ale z jiných míst jeho uvedené práce plyne, že zásadně popírá guarimiovsky matematicko-geometrický princip koncepce, předpokládaný O. Stefanem. Má naopak za to, že architekt Smiřic došel k svému vrcholně baroknímu slohu vlastní cestou ze stavitelské praxe a že pracuje spíše jako sochař. Jeho způsob tvorby je prý obdobný Braunově plastice.

Také k této Franzově analýze lze připojit některé kritické poznámky.

H. G. Franz zřejmě mlčky předpokládá, že projektant a stavitel smiřické kaple je jedna a táž osoba. I když tato možnost není úplně vyloučena, přece jen je v této době a u vynikající architektury značně nepravděpodobná.

Franzův formální rozbor stavby je obecně metodicky dojmový a neurčitý. Autor zejména v analýze dosti nerozlišuje stavební látku od architektonického prostoru. Je ovšem nepochybné, že výsledné architektonické dílo je celek. Avšak při popisu, jenž nemůže být jiný než postupný, je třeba se zabývat jednak hmotným tvarem, jednak prostorovými představami. Kromě toho není možné, aby se přenášely pojmové kategorie, zachycující hmotné útvary stavby, na určování architektonického prostoru. Proto některé užité termíny, na př. zprohýbaná prostorová forma (jakoby připomínající einsteinovský zakřivený prostor), nemají ve výtvarném umění smysl.⁶

V konkrétním případě smiřické kaple nelze říci, že by její základní schéma bylo ve Franzově výkladu zvláště jasné. Architekt přece velmi pravděpodobně nezpracoval projekt kostela jako model z hlíny, nýbrž musil provést půdorys, nárys a řezu pravítkem a kružítkem. Bylo Franzovým úkolem, aby tímto způsobem sledoval, jak vznikl na př. půdorys stavby. Po tom však není ve Franzově studii stopy. Pokud jde o Franzovu výchozí koncepční myšlenku, mám zato, že by mohl své »pravoúhlé prostory, prohnuté rohy« atd. jen s velkými obtížemi uvést v logickou souvislost s danou půdorysnou konfigurací. Odvození oválů presbyteria a předsíně z pravoúhelníků nemohl snad Franz minit vážně.

O osobě architekta Smiřic se H. G. Franz přidržel starších názorů o autorovi uvedené skupiny českých staveb, s určitou politickou příchutí. Snažil se dokázat, že architektem byl Křištof Dientzenhofer (1655—1722), o němž však analý kláštera v Teplé uvádějí, že nedovedl ani čísti, ani psát. Tuto svou thési opřel H. G. Franz hlavně o dva předpoklady. Především považoval za prokázané Dientzenhoferovo autorství u kostela sv. Markety v Břevnově, a to podle archivního materiálu, uveřejněného r. 1934 B. Menzlem. Za druhé vyložil staré zprávy v literatuře z konce XVIII. a ze začátku XIX. století o účasti Dientzenhoferově na stavbě malostranského sv. Mikuláše v Praze ve smyslu navrhovatelské účasti. V obou případech si však počínal Franz nekriticky. V Břevnově v letech 1709—1716 vedl a podpisoval stavební účty »Christoph Dientzenhofer Baumeister«. Z této skutečnosti nelyne pro otázku projektanta vůbec nic, naopak jak titul, tak funkce vedení účtů ukazuje jednoznačně na zaměstnání provádějícího stavitele. Pokud pak jde o uvedené staré údaje, odráží se v nich nepochybně tradiční názor na umění jakožto na řemeslný výkon. Není možné přenášet nehistoricky dnešní pojetí umělecké tvorby do doby XVIII. věku. Franzovým příspěvkem nebyl tedy autorský problém českých radikálně barokních staveb vyřešen s konečnou platností. U Smiřic zkomplikoval H. G. Franz tuto otázku ještě tím, že předpokládal pro klenbu kostela jiného architekta, a to Giovanniho Santiniho. Důvodem pro tuto domněnku byl jednak »gotisující« nesouhlas klenby s ostatní stavbou, jednak zmínka o práci kameníka Santiniho ve Smiřicích r. 1707.⁷ H. G. Franz zde ovšem podvrhl zednického mistra za kameníka a architekta za zednického mistra.

Na spornou věc smiřického kostela i celé skupiny příbuzných architektur

vrhá nové světlo významný nález. Zachoval se totiž šťastnou náhodou starý plán zámecké kaple ve Smiřicích, datovaný a signovaný.⁸ Poznatky, jež z něho plynou, jsou neobyčejně důležité pro dějiny české architektury na začátku XVIII. století.

Uvedený plán představuje půdorys stavby.⁹ Na zažloutlém papíru o rozměrech 261 mm × 366 mm¹⁰ jsou předkresleny částečně tužkou, částečně rydlem pomocné čáry i vlastní osnova, načež půdorys byl vyrýsován zažloutlou tuší, místy se rozplývající. Středy křivek označil architekt křížky. Síla zdíva kaple byla pak kolorována rozředěnou šedivou tuší, zdívo věže však pouze konturováno žlutou barvou. Touto žltí byla také štětcem obtažena křesha klenebních pasů v lodi, klenbové hvězdice a mimo to obvod dvou půlkruhových výklenků ve vchodu na pravé straně u věže. O technickém provedení výkresu lze vcelku poznamenat, že je dosti hrubé a málo pečlivé. Některé čáry byly kresleny zřejmě pouze rukou a kromě toho ryté předkreslení na mnoha místech nesouhlasí s rozvrhem, definitivně vytaženým tuší. Plán je opatřen vpravo nahoře měřítkem, popsáným inkoustem : (0) — 10 Prager Ellen. V kněžišti a ve dvou přilehlých bočních výklencích lodi označují větší křížky situování tří oltářů. Po straně jiné ruce, patrně dodatečně, očíslovaly list jednak »No. 191« inkoustem, jednak »N. 183« tužkou.

Kolem osmicípé hvězdice na klenbě lodi jsou ve třech kruzích rozvržena ikonografická temata malířské výzdoby, vepsaná tuší kapitálkami.

1. Ve středu: Isaias, cap. VII. — Moyses, num. XXIII. — Malachias, cap. III. — Ieremiaš, thren. III. — Micheas, cap. V. — Zacharias, cap. VI. — David, psal. XVIII. — Sophonias, cap. III.

2. V trojúhelnících nad pasy: Sambeta — Libia — Cumana — Erithrea — Cumea — Hellespontica — Tiburtina — Evropea.

3. V diagonálních výklencích: Delfica — Egypciaca — Frisia — Samia.

4. Na klenbním pasu předsíně: Panib — Panibus, simul.

Rukopis těchto malířských programů je podoben rukopisu signatury plánu, jež je u půdorysu věže: . G . T . S . 1706.

Na zadní straně listu neznámá ruka načrtala dva součty číslic, jeden inkoustem, druhý, nečitelný, tužkou. Mimo to je tu ještě tužkou poznamenáno »N. 34«.

První otázka, jež se nabízí po uvedeném popisu zachovaného plánu, je nepochybně rozluštění jeho signatury G. T. S. Historikovi českého barokního stavitelství jsou iniciálky G. S. příliš známé, aby mu nevybavily jméno proslulého pražského architekta té doby — Giovanni Santini. Lze pro tuto myšlenku naléztí potvrzení? Grafické provedení smiřického půdorysu je neobyčejně příbuzné ostatním Santiniovým projektům, které znám odjinud. Proto autorství smiřického plánu se jeví zřejmě jako nesporné. Prokazuje to ostatně i souhlas mezi rukopisem malířského programu a signatury, neboť Santini byl zároveň malířem, takže mohl navrhnout obsah malířské dekorace. Jisté potíže však působí střední písmo »T«, znamenající patrně druhé křestní jméno. J. Morper¹¹ uvádí otce, kameníka Santiniho-Aichla (1652—1702) bez křestního jména, jeho syny kameníka Františka Santiniho (1680—1709) a našeho architekta Jana Santiniho (1667 až 1723) pouze s jedním křestním jménem.¹² Český slovník výtvarných umělců¹³ však nazývá otce Janem starším, syny Františkem Jakubem a Janem Blažejem. Je to založeno na jediném údaji, jímž se r. 1705 připomíná Jan

Blažej Santini-Aichl, syn Jana Santiniho.¹⁴ V českém slovníku byl považován zřejmě Jan Blažej za architekta, otec Jan za kameníka, kdežto J. Morper se tohoto ztotožnění — nikoli bez důvodů — neodvážil. Druhé křestní jméno Blažej nezdá se tedy být pro stavitele Giovanniho Santiniho zaručeno, naopak lze se domnívat, že správné druhé jméno se skrývá v uvedené iniciále »T«, jejíž plné znění není však dosud známo.

Plán smiřického kostela vyšel nepochybně z vlastní Santiniovy ruky, jde však ještě o to, má-li se v něm vidět originální projekt nebo po případě pouhá kopie, kterou si Santini pořídil z nějakého odborného zájmu podle původního cizího návrhu. I když tato druhá možnost sama o sobě je předem málo pravděpodobná, přece ji připomínám. Odpověď záleží na výsledku slohové kritiky provedené stavby. Na tomto místě není zatím vhodné se jí zabývat, ale již nyní je možné uvést, že srovnávací methodou lze prokázat příslušnost smiřické kaple k ostatnímu známému dílu Giovanniho Santiniho. Za této situace nabývá také náležitého významu zpráva z r. 1707 o platech za práci kameníkovi Santinimu.¹⁵ Zmínka se vztahuje beze sporu na bratra Giovanniho, kameníka Francesca, o němž je známo, že se příležitostně zúčastňoval kamenických prací na stávkách svého bratra architekta.¹⁶ Tak na př. se objevuje r. 1708 v Sedlci a r. 1707 tedy ve Smiřicích. Pozoruhodné je to, že před r. 1709 dodával kamenické dílo na stavbu malostranského sv. Mikuláše v Praze.

Datum signatury 1706 určuje vznik plánu a tím asi začátek stavby, přihlédneme-li k předešlé zprávě o kameníkovi Santinim z r. 1707. Tento údaj nebyl dosud znám. Ostatní písemné záznamy sebral O. Stefan.¹⁷ Kostel byl svěcen teprve r. 1713. Je nápadné, že se data rozpadají na dvě skupiny. Jedna je z let 1706—1713, druhá ze XVII. století. Tak nápis ve svatyni ujišťuje, že kaple byla zasvěcena Klanění tři králů hrabětem Janem Josefem ze Šternberka již r. 1699; místní pamětní knihy kladou začátek stavby do r. 1696, ba dokonce do r. 1682. K vysvětlení těchto rozporů by mohl snad přispět objevený Santiniův půdorys, podle jehož grafického provedení se zdá, že do novostavby kostela měla být pojata patrně starší věž. Není proto asi vyloučeno, že nynější smiřická kaple měla nebo měla mít nějakou předchůdkyni. Na to by mohly poukazovat i další okolnosti, na př. situování věže, obrácení kostela k severu a pod. Avšak bez nových literárních podrobností není zatím možno myslit si o tom více než plané domněnky.

Analýsa osnovy smiřické kaple musí vycházet ze dvou skutečností. Především z právě uvedeného faktu, že podle kresby plánu měl nepochybně projekt stavby navazovat na věž již existující, ležící nyní jihovýchodně u kostela. Mimo to je nutné při rozboru pracovat s měřítkem pražských loktů, jež je k půdorysu připojeno. Je to přirozený předpoklad, neboť autor návrhu musil myslit se zřetelem na praktické provedení architektury na číselné určení rozměrů, a to — pokud možno — v celých jednotkách.

Tato věž tvoří v půdorysu zhruba čtverec o straně v délce 10 loktů. Její západní zeď má sílu 2 a východní 3 lokte. Příčná osa věže je zároveň osou obdélníkové předsínky (s klášterní klenbou s výsečemi), jež je předložena vlastní oválné předsíni kostela. Střed této předsínky je vzdálen ode zdi věže 5 loket a tímto středem prochází hlavní podélná osa kostela.

Sledujeme-li jednotlivé délky na této hlavní ose stavby, objeví se nejprve míra 2½ lokte od středu předsínky k vnitřnímu líci obvodní zdi oválné před-

síně. Tato délka je totožná se silou protější obvodní zdi kněžiště na hlavní ose. Pak následuje rozměr příčné oválné předsíně (včetně konvexního pasu) v délce 10 loket. Od hrany pasu k středu lodi, jímž prochází příčná osa kostela, lze naměřit přesně 11 loket. Poté se uvedená délky směrem ke kněžišti opakují v obráceném pořádku. Celkové rozměry kostela na hlavní ose jsou tedy: $2\frac{1}{2} + 10 (= 9 + 1) + 11 + 11 + 9\frac{1}{2} (= 1 + 8\frac{1}{2})^{18} + 2\frac{1}{2}$ loket, na příčné ose: $3 + 9 + 9 + 3$ loket. Na tomto místě lze snad již také hned upozornit na dvě věci. Jak patrně, síla obvodní zdi kněžiště na hlavní ose je dána $2\frac{1}{2}$ lokty a podobně také předpokládaná síla obvodní zdi na jižní straně předsíně. Rovněž obvodní zdi dvou severních výklenků v diagonálách mají na symetrálách stejnou šířku ($2\frac{1}{2}$), kdežto zdi jižních dvou výklenků jsou mohutnější, jelikož v jejich síle jsou ukryty ve výši prvního patra postranní emporie nebo oratoře. Tloušťka obou konvexních zdí lodi na příčné ose činí však 3 lokte. Tyto různé rozměry obvodových stěn lze vysvětlit z různých způsobů zaklenuť. Kromě toho je možno předem připomenout, že volné klenební pasy v lodi mají šířku 1 loket, přízvední pasy v diagonálních výklencích a u konvexních zdí lodi $\frac{1}{2}$ a přízvední pasy na severní straně kněžiště a jižní straně předsíně $\frac{1}{4}$ lokte.

Předešlým zjištěním byly stanoveny obě hlavní osy kompozice, takže zůstává nyní hlavní věcí pro geometrické schema lodi to, jakým způsobem bylo sestrojeno osm základních bodů centrální lodi, jejichž zásadní důležitost je zdůrazněna také na stavbě pilastry. Ze dvou těchto bodů u kněžiště narýsoval architekt na plánu tečkované pomocné kružnice, u dalších dvou bodů na pravé polovině plánu provedl tyto kružnice o stejných poloměrech do papíru aspoň rydlem. Protilehlé kružnice na levé polovině půdorysu neexistují, jelikož autor konstruoval pouze pravou polovinu a výsledek symetricky přenášel vlevo. Těchto osm bodů je v půdoryse dáno těmito průsečíky: u podélné hlavní osy průsečíky vnější křivky segmentového pasu před kněžištěm a před předsíní s osami pasů před výklenky, kdežto u příčné hlavní osy průsečíky uvedených os pasů před výklenky s křivkou konvexní zdi lodi. Zdá se nepochybné, že těchto osm bodů bylo také zamýšleno v konstruktivním smyslu, totiž jako těžiškové body pilířů, na nichž spočívá tlak klenby. Pokud jde o vztahy mezi osmi body, lze zjistit na plánu toto:

1. Jejich přímkové spojnice jsou přibližně všechny stejné a měří zhruba 10 loket.

2. Dvojice bodů u příčné hlavní osy a průsečík této příčné osy s vnějším lícem konvexní zdi lodi leží na kružnici, jejímž středem je střed lodi. Podobně také dvojice bodů u podélné hlavní osy a přilehlé ohnisko příčné oválu kněžiště (předsíně) je na kružnici, vedené ze středu lodi.

3. Vzdálenost ohniska oválu kněžiště od klenebního pasu na hlavní podélné ose činí 2 lokte, čili s pasem dohromady 3 lokte. Příčka, spojující dvojici sousedních bodů, protíná tuto vzdálenost v jedné třetině (1 loket od ohniska nebo od pasu). Podobně na příčné hlavní ose protíná spojnice bodů trojloktovou sílu konvexní zdi v jedné třetině.

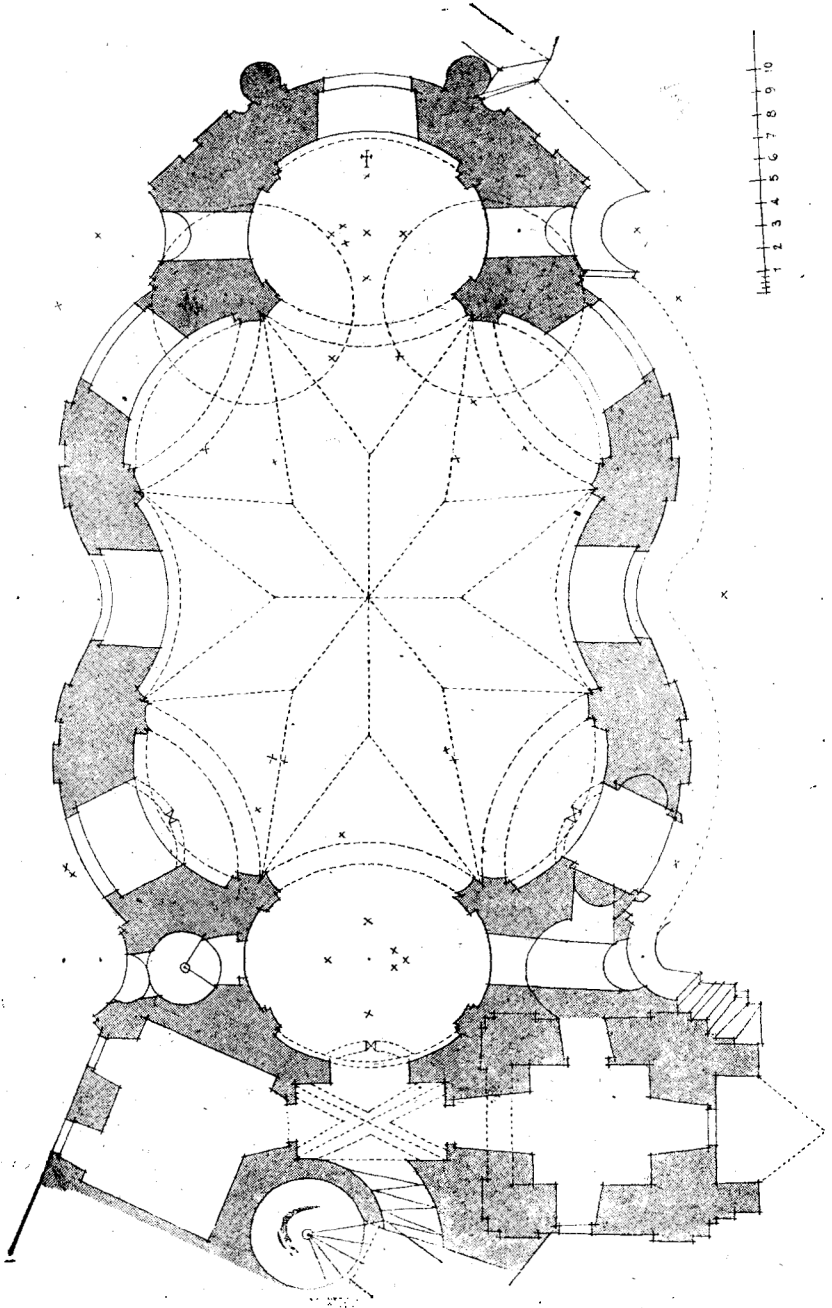
Z toho plyne, že základním schematem osnovy lodi nebyla elipsa. V plánu není ovšem stopy po její konstrukci; ostatně by bylo nečekané její použití u lodi při oválových křivkách kněžiště a předsíně. Podstatou dispozice však nemohl být ani ovál jakožto křivka složená z kružnicových úseků, neboť kružnice bodů u podélné hlavní osy a bodů u příčné osy jsou sou-

středně. Výchozí představou musil být proto přímočarý obrazec, a to stejnostranný protažený osmiúhelník o straně dlouhé 10 loket. Lze jej sestrojít jednoduše takto: narýsujeme-li ze středu lodi čtyři soustředné kružnice o poloměrech 11, 12, 13 a 14 loket, jsou strany osmiúhelníka, kolmé na hlavní podélnou osu, tečnou a zároveň tětivou třetí a čtvrté (vnější) kružnice, kdežto strany osmiúhelníka kolmé na příčnou osu jsou obdobně tečnou a tětivou první a druhé (vnitřní) kružnice (obr. 3b). To znamená, že osmiúhelník byl protažen na výšku o 2 lokte. Osmiúhelník lze pochopit také jako obdélník 11×13 loket, jehož rohy byly okoseny tak, že zbyly pravoúhlé trojúhelníky s odvěsnami 6 a 8 loket a s přeponou dlouhou 10 loket ($36 + 64 = 100$).

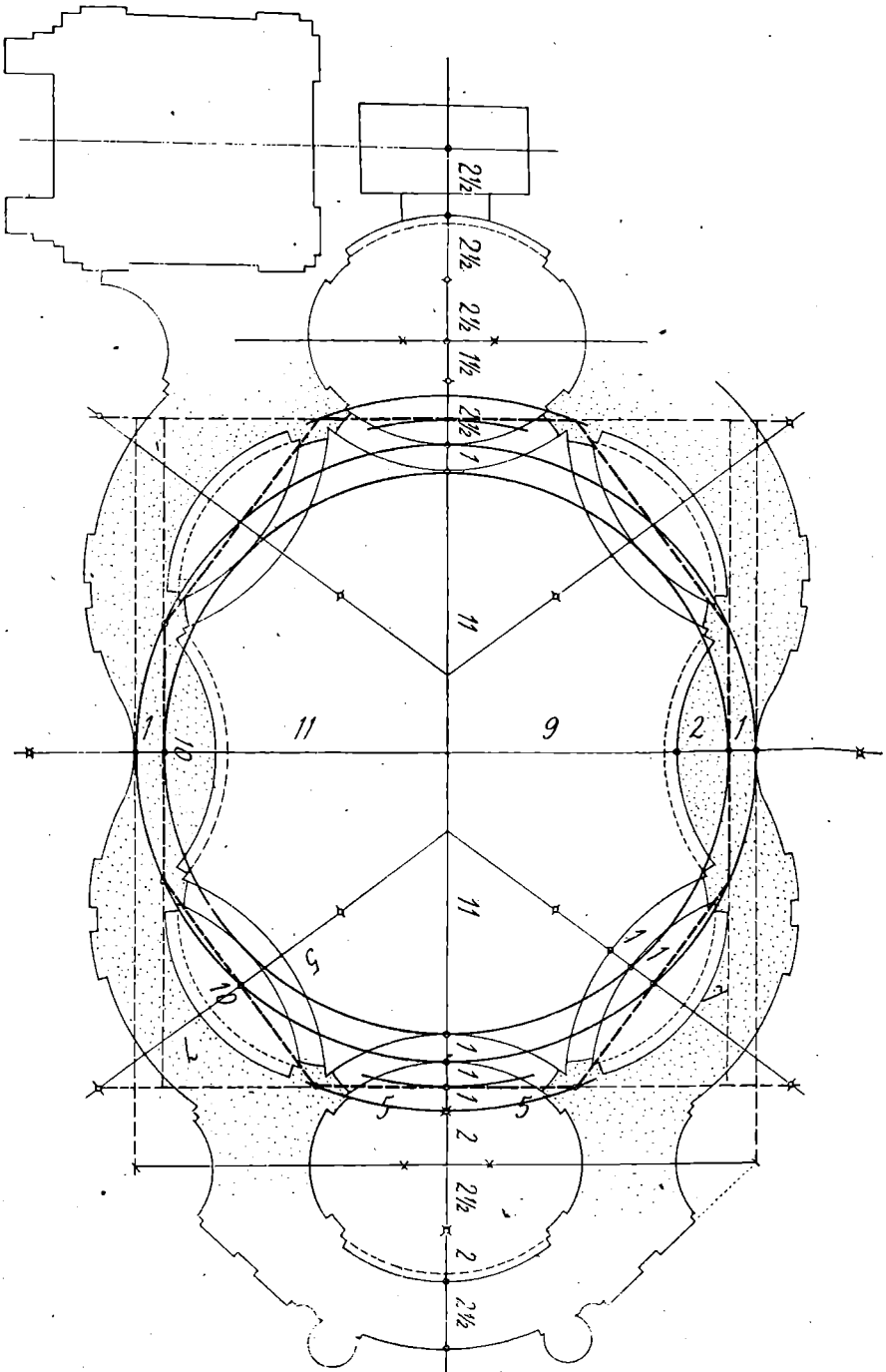
Při další genesi základní osnovy půdorysu nepostupoval projektant patrně již na základě přísné geometrické vazby. Je totiž obtížné, pokud mohu posoudit, nalézt v plánu nové nadřazené vztahy. Otázku konvexních klenebních pasů odsunují zatím na druhé místo a vrátím se k ní níže z důvodů, jež se potom osvětlí. Nyní si povšimněme ještě konkávních výklenků v diagonálách. Z plánu lze zjistit, že na sestrojené symetrále sešikmené strany základního osmiúhelníka byl zvolen střed křivosti konkávní obvodní zdi výklenku asi tímto způsobem. Poloměr oblouku vnitřního líce zdi je totožný s poloměrem vnitřního oblouku klenebního pasu u kněžiště (triumfálního oblouku) a činí $6\frac{1}{2}$ loket. Zdá se pak, že architekt hlavně hleděl k tomu, aby hloubka výklenku od strany osmiúhelníka měřila 2 lokte. Koncepční podnět k těmto výklenkům nelze jistě spatřovat v myšlence proniku základního hranolového útvaru s válcem, nýbrž nepochybně v starobylém a tradičním schematu římské stereotomní antiky, v okoseném pravoúhelníku nebo osmiúhelníku s výklenky v diagonálách.

Dosud jsme se vlastně zabývali osnovou smiřické kaple, jak se projevovala v půdorysném průmětu. K pochopení smyslu struktury této stavby však nestačí sledovat její plošný obraz, nýbrž je nutné postoupit od půdorysné abstrakce ke konkrétnějšímu plnému jevu a odtud pak se teprve vracet k zachovanému plánu. To arci učinili O. Stefan i H. G. Franz. Je však pozoruhodné, že oba — přes protikladné pojetí — analysovali architekturu v jednom určitém směru. Oba totiž pokládali Smiřice za stereometrickou veličinu, za trojrozměrné těleso. To znamená, že pozorovali tuto stavbu primárně s hlediska stavební hmoty. Architektonický prostor byl jim sekundárním útvarem, odvozeným z hmotné skladby. Přitom H. G. Franz pojal tuto skladbu iracionálně, O. Stefan racionálně a tím se nutné dostal k principu proniků. S Franzovým názorem není třeba se dále zabývat z důvodů shora uvedených. Avšak i Stefanův výklad se zdá být otřesen jednak zjištěním, že základní osnovou lodi byl stejnostranný osmiúhelník, jednak značnou imaginárností protínajících válcových ploch, daných většinou pouhou hranou konvexních klenebních pasů. Nejsou však tyto pochybnosti náznakem, že vodítkem k struktuře Smiřic nemůže být hmotná forma stavby? Pak by ovšem nezbývalo než provést rozbor primárně s hlediska prostorového útvaru.

Je možno si představit smiřickou loď původně jako osmiboký hranol, zaklenutý ovoidní plackou. Její prostor se bude jevit jednotný a omezený. Čelné oblouky klenby nad stranami osmiúhelníka by vytvářely v případě geometrické striktnosti na podélné ose optimální půlkruhy, v ostatních směrech nižší a různé segmenty. Nebo by mohly být projektantem výtvarně



Obr. 3a



Obr. 3b

sjednoceny. Když by se pak stěny hranolu v diagonálách a v podélné hlavní ose otevřely a k prostoru lodi se připojily diagonální výklenky (pod patkou klenby!) a na hlavní ose kněžiště a předsíň, celkový prostorový dojem by zůstal stejný: jednotný, omezený, s podřaděnými články, připojenými k hlavnímu prostoru jako jeho obohacení. Nanejvýš by se mohla projevit u přiřazených prostorů jistá izolující tendence. Sled předsíň — loď — kněžiště nelze pochopit jako manýristický rytmisovaný prostor s mírou $o - o$, již proto nikoli, že do kostela neexistuje nástup v podélné hlavní ose. Smiřická kaple má totiž tradiční vchod tribunových svatých u sídla v pravém boku lodi. Připojené prostory kněžiště a předsíň neruší tedy základní centrální pojetí skladby.

Popsaný, pouze myšlený prostorový útvar, jednotný a omezený, byl by ovšem na začátku XVIII. století naprosto konservativní. Předpokládejme proto, že architektovi tanula na mysli baroku adekvátní představa prostoru jednotného, avšak neomezeného, t. j. nekonečného, a že tuto prostorovou představu chtěl vyjádřit čistě architektonickými prostředky, nikoli na př. s pomocí malířské iluze a pod., t. j. prostředky jiného umění. Tento předpoklad není planý, jelikož se potvrzuje celou konečnou strukturou stavby. Pozorujeme, že základní osmiboký hranol lodi byl rozložen na osm nosných pilířů, zdůrazněných pilastry. Plochy zdí mezi těmito pilastry (u jednodlné dispozice nevyhnutelné) jsou pojaty jako neutrální, jsou zcela hladké, nečleněné, z čehož vyplynul systém »isolovaných« pilastrů s pouhými úseky kladí. Neutrální stěny jsou mimo to silně proděravěny otvory, jednak okenními, jednak dveřními. Také klenba lodi nanesením žebrové hvězdice byla rozčleněna a tím dojmově odhmotněna. Vnitřní prostor lodi je tedy nepochybně ve výsledném stavu ovládnán ideou nekonečného prostoru, kterou je právě určen smysl »baldachýnového« uspořádání. Tento »baldachýnový« princip značně upomíná na obdobné vytváření nekonečného prostoru v gotické architektuře, k níž měl Santini blízko. Je to vlastně v barokním výtvarném jazyku vyjádřené gotické klenební travée s jeho koutovými nosnými pilíři a s jeho nefunkčními odhmotněnými stěnami. Jestliže u jednodlných Smiřic tato přibuznost prostorového pojetí není snad pozorovateli na první pohled zcela patrná, je zato analogie sv. Mikuláše v Praze na př. se sv. Barborou v Kutné Hoře přímo do očí bijící.

Jak musila však nutně působit základní myšlenka nekonečného prostoru na utváření přidružených podřaděných prostorů diagonálních výklenků a kněžiště s předsíní? Předem lze očekávat, že musila být zrušena jejich podřaděnost, jelikož kategorie podřaděnosti je při pojmu nekonečného prostoru protismyslná. Čili bylo nutné, aby podřaděné prostory splynuly s prostorem lodi. Tento výtvarný požadavek se projevil jistými důsledky.

Diagonální výklenky s valenými klenbami byly zvýšeny tak, aby jejich vstupní oblouky měly větší výšku než čelní segmenty placky lodi. Následkem toho valené klenby výklenků prořaly ovoid lodi a vytvořily nakloněné konvexní pasy. Architekt dbal přitom patrně i o to, aby výklon pasu do lodi v půdorysném průmětu činil od předpokládané strany osmiúhelníka 2 lokte. Konvexní naklonění pasů neslo s sebou sešikmení nesoucích pilastrů. Oblouk pasu je větší než půlkruhový a jeho vertikální tendence, jeho »otevřenost«, je ještě zvyšována patečnými římsovými úseky, vloženými nad úseky kladí. Konvexní segmenty lodi vznikly tedy »lunetovými«

proniky valené klenby a ovoиду a podnět k tomu vyšel z představy nekonečného prostoru. V půdorysu plánu je větší oblouk pasu opsán poloměrem 9 loket. Tento poloměr se rovná poloměru oblouku vnějšího líce závěrové zdi kněžiště.

Podobně konvexní pasy před kněžištěm a předsíní je nutno pochopit jako následek proniku ovoídů kněžiště a předsíně s plackou lodi. Předpokládaný svislý čelní oblouk placky lodi, na podélné ose půlkruhový, byl zde opět převýšen konvexním nakloněním a tím se stal otevřenější. Z převýšení konvexního pasu vyplynuly některé zvláštnosti oválů a ovoidních klenb u kněžiště a předsíně. Pro půdorys oválů těchto prostorů totiž platí, že delší příčná osa není měrná, kolísá mezi $10\frac{1}{2}$ —11 lokty. Vyšla patrně zkusmo z volně určených středů příslušných úseků kružnic. Pozoruhodné dále je to, že tato osa nepředstavuje symetriálu oválu. Na hlavní podélné ose kostela jsou totiž celkové hloubky předsíně a kněžiště v délce $9(8\frac{1}{2})$ loket (bez konvexních pasů) rozděleny zhruba v poměru 5 : 4 loktům, středy úseků kružnic od středu oválu vzdáleny u kněžiště 2 a $2\frac{1}{2}$ loket, u předsíně $2\frac{1}{2}$ a $1\frac{1}{2}$ loket. Poloviny oválů přilehlé k lodi jsou tedy mělčejší, kdežto poloviny odvrácené o $\frac{1}{2}$, po př. o 1 loket vyduťejší. Uvedené deformace lze zjistit, jak podotčeno, v půdorysu. Mimo to však konstrukce klenby nad příčnými ovály je provedena tak, že ovoidy klenb jsou nasazeny podélně ve směru podélné osy. Klenby nad předsíní a nad presbyteriem představují tedy pronik podélného ovoidu s příčným oválným válcem, takže na konkávní zdi kněžiště a předsíně vzniká čelný oblouk.¹⁹ Vylíčené zvláštnosti a deformace těchto klenb v předsíní a presbyteriu lze patrně vysvětlit tím, že skladba klenb vyžadovala jednak strmější klenbu ovoídů v polovinách sousedících s lodí, jednak otevřenost klenby na zadních stranách. Smysl toho lze hledat znovu v prostorové koncepci.

Konvexnost zdí v lodi na příčné ose není podmíněna pronikem základního útvaru a válcové plochy, nýbrž vyplynula z naklonění konvexního přízedního pasu, jehož výklon je nutno chápat analogicky jako konvexitu pasů u výklenků a kněžiště s předsíní. Čili i zde opět rozumím smyslu konvexní zdi tak, že jejím předpokladem je prostorová představa a nikoli primárně utváření stavební hmoty. Pokud jde o půdorysnou křivku konvexních zdí v příčné ose, je provedena opět poloměrem $6\frac{1}{2}$ loket (zhruba), souhlasí tedy s křivkou zdi diagonálních výklenků. Křivky obvodních zdí a klenebních pasů se zřejmě vystřídávají. Konkávní oblouk závěru presbyteria (vnější) přechází na segmenty vnitřních klenebních pasů před výklenky v diagonálách (konvexní), naopak konvexní oblouk vnitřního pasu před presbyteriem se objeví v konkávní vnější zdi výklenků a v konvexních stěnách v příčné ose lodi. Všechny tyto křivky jsou sestrojeny dvěma poloměry, z nichž větší značí délku menšího, zvětšenou o $2\frac{1}{2}$ loket, t. j. o sílu obvodní zdi kněžiště. Ostatní, již nepodstatné detaily geometrické osnova a někde snad jen náhodné, jsou patrné z připojeného vyobrazení (obr. 3b).

Pokusil jsem se pochopit genesi a smysl struktury smířického kostela z představy nekonečného prostoru a odvodit z ní utváření stavební hmoty jakožto věc druhotného původu a významu. Kdo by však pozoroval vnějšek této stavby, došel by nepochybně k přesvědčení, že předešlá analýza zamířila do prázdna. Vnější forma kaple ve Smířicích se totiž jeví zřejmě plasticky, tektonicky. Nelze patrně pochybovat o tom, že tento nápadný

kontrast byl záměrným úmyslem architekta. Barokní dualismus vnitřku a vnějšku stavby dospěl však ve Smiřicích k pozoruhodným polohám. Protikladné utváření vnitřku a vnějšku je možné, jak známo, v oblasti tektonické architektury (chrámek v Baalbeku), uplatnilo se v pozdním údobí i v okruhu stereotomních staveb (San Vitale v Ravenně). Smiřická kaple však reprezentuje dualistický kontrast mnohem základnější povahy, dotýkající se polárních formálních možností umění vůbec. Vnitřek, založený na principu nekonečného prostoru, na principu v jistém smyslu (stereotomně) »malířském«, má za vnější výslednici útvar (tektonicko) »plastický«. Na jedné straně miněný pomysl, na druhé straně živé organické těleso. Povšimnutí zasluhují konečně některé klasicisující prvky vnější architektury, jež by snad dovolovaly i uvažovat o kontrastu vnitřku a vnějšku jako o chtěné polaritě obsahu a formy (formálnosti).

Bylo již naznačeno, že slohovou kritikou je možno prokázat u smiřické kaple autorství Giovannioho Santiniho. Není nutno v tom zabíhat do podrobností, stačí upozornit snad na jeden příznačný komposiční prvek. Typickým motivem Smiřic a rovněž Břevnova je na př. konvexní zeď, členěná sloupovou edikulou velkého řádu, uzavřenou rozeklaným frontonem. V Mádlově sborníku, v němž O. Stefan uveřejnil svou objevnou studii o Smiřicích, publikoval také Zd. Wirth Santiniho zámek Korunu v Chlumci nad Cidlinou. Na válcovém středním tělese tohoto Santiniova díla lze se setkat s příbuznou edikulou. Úhrnem lze proto usoudit, že na základě signatury plánu, některých náznaků v písemných zprávách a konečně v slohových analogiích se jeví účast Santiniho v Smiřicích jakožto projektanta nesporná.

Zjištění autora smiřické kaple vyjasňuje do jisté míry jeden problém české architektury vrcholného baroka na začátku XVIII. století, nikoli však úplně. Dosavadní literatura nepřistupovala k autorské otázce architektur radikálního baroka v Čechách zplna historickou cestou, nýbrž byla pod dosti značným vlivem užších morfologických hledisek a byla proto nakloněna vidět ve skupině dílo jediného architekta. Určením projektanta Smiřic je nepochybně zajištěno i autorství sv. Mikuláše v Praze a sv. Markéty v Břevnově. Kostel v Německém Jablonném byl, jak uvedeno, navržen J. L. Hildebrandtem. U zbývajících staveb této skupiny, v Obořišti, v Chebu a v Nové Pace, není však objevem smiřického plánu otázka autora na první pohled rozřešena. Santinimu bylo by možno snad ještě připsat kostel v Obořišti. O Nové Pace se však neodvažují bez podrobnějšího studia rozhodovat. Pokud pak jde o kostel klarisek v Chebu, zdá se mi účast Santiniho sporná. Teprve příští umělecko-historická práce musí proto ukázat, zda skupina radikálních architektur tvoří oeuvre jediného mistra (kromě Německého Jablonného) nebo je-li výtvozem aspoň tří architektů (s Německým Jablonným). K tomu bude ovšem nutné seznámit se podrobně s osobními slohy a vyjadřovacími prostředky jednotlivých hlavních individualit v českém barokním stavitelství.

P o z n á m k y

¹ O. Stefan, Šternberská kaple ve Smiřicích a její význam v dějinách české barokní architektury, Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádlů (Praha 1929), 128.

² E. m. Poche, *Soupis pam. hist. a uměl. v okresu Královodvorském* (Soupis atd. A. Země česká, XLVIII, 1937), 306 a násl.

³ O. Stefan, l. c., *Sborník atd.*, 130. — Srov. též O. Stefan, *Příspěvky k dějinám české barokní architektury II*, Pam. arch. XXXV, 1926—1927, 468, zvláště 521 a násl.

⁴ H. G. Franz, *Die Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer* (Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum, 5. Bd. 1942), 50 a násl.

⁵ O. Stefan poukázal na její symbolický, nikoli konstruktivní význam.

⁶ Nedávno se vyskytl v české literatuře o vrcholném baroku termín »zpohybněný prostor«. Nehledíme-li k jeho zvláštnosti po jazykové stránce, je možno vůbec mínit pohyblivý se prostor?

⁷ Srov. Alžb. Birnbaumová, *Příspěvky k dějinám umění XVII. století z archivu Šternbersko-Manderscheidského*, Pam. arch. XXXIV, 1924—1925, 493.

⁸ Státní uměleckoprůmyslové museum v Brně, grafická sbírka.

⁹ Reprodukují jednak fotografii plánu (tab. XII), jednak jeho kopii (obr. 3a), po-
něvadž fotografický snímek poněkud skreslil poměry půdorysu.

¹⁰ Vodová značka: barokně omezený erb s korunou a se znamením loveckého rohu, zavěšeného na přesmyknuté šňůře. Kromě toho písmena MP.

¹¹ Thieme-Becker, *Allg. Lexikon atd.* XXIX (1935), 447—448.

¹² Srov. k tomu také Ant. Podlaha, *Materiálie k slovníku umělců atd. v Čechách*, Pam. arch. XXVII, 1915, 161.

¹³ Pr. Toman, *Nový slovník českoslov. výt. umělců I* (3. vyd. 1947), 9; II (3. vyd. 1950), 397, 398.

¹⁴ Thieme-Becker, l. c. I (1907), 145.

¹⁵ Alžb. Birnbaumová, l. c., Pam. arch. XXXIV, 1924—1925, 493.

¹⁶ Thieme-Becker, l. c. XXIX (1935), 448.

¹⁷ O. Stefan, l. c. *Sborník atd.*, 138.

¹⁸ Ovál presbyteria je kratší zhruba o 1/2 lokte než ovál předsíně.

¹⁹ Tuto konstrukci kleneb ve Smířičích zjistil ing. arch. Jos. Hyzler.

ЧАСОВНЯ ЗАМКА СМІРЖИЦЕ

Открытие первоначального проекта костела замка Смиржице, с подписью и датой, решает долгое время спорный вопрос о проектировке радикально-барочных зданий в Чехии (Смиржице, св. Микулаш на Малой Стране в Праге, св. Маркета в Бржевнове и костелы в городах Оборжиште, Хеб и Новая Пака), способствовавших примкновению Чехии начала XVIII столетия к центру европейского художественного развития. Архитектором Смиржиц, св. Микулаша в Праге, Бржевнова и Оборжиште явился, несомненно, известный пражский зодчий Giovanni Santini (1667—1723). В. Риктер отрицает до сих пор существующее объяснение Смиржиц с точки зрения стереометрических представлений (строительные материалы), а объясняет строение сміржицького костела на основе архитектурного представления бесконечного единого пространства, создание которого очень близко представлению бесконечного пространства в архитектуре поздней готики. Готической архитектурой G. Santini владел хорошо. Внешний вид костела находится, однако, в пластическом контрасте с решением внутреннего пространства. Находит здесь проявление так называемый барочный дуализм внутреннего и внешнего решения зданий, который, однако, в Смиржицах относится к более глубокому времени, чем в других, позднейших, эпохах, стилей и касается вплоть основного отношения содержания и формы.

Перевела: З. Влашинова.

DIE SCHLOSSKAPELLE IN SMÍŘICE

Durch Auffindung des signierten und datierten Originalentwurfs der Schloßkirche in Smířice ist die seit langem strittige Frage beantwortet, wer die Gruppe radikalbarocker Bauten in Böhmen projiziert hat (Smířice, St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag, St. Margarete in Břevnov und die Kirchen in Obořiště, Cheb

und Nová Paka), die zu Beginn des 18. Jhts. Böhmen in den Mittelpunkt der künstlerischen Entwicklung Europas gerückt haben. Der Architekt von Smiřice, St. Nikolaus in Prag, Břevnov und Obořiště war zweifellos der berühmte Prager Baumeister Giovanni Santini (1667—1725). V. Richter lehnt die bisherige von dem Gesichtspunkt der stereometrischen Vorstellungen (des Baumaterials) aus unternommene Deutung von Smiřice ab und erklärt die Struktur der Kirche in Smiřice aus der architektonischen Vorstellung des unendlichen einheitlichen Raumes, dessen Gestaltung der Vorstellung des unendlichen Raumes in der spätgotischen Architektur äußerst nahesteht. Mit der gotischen Architektur war G. Santini wohl vertraut. Das Äußere der Kirche ist jedoch kontrastierend plastisch gegenüber dem räumlichen Innern. Hier tritt der sogenannte barocke Dualismus des Innen- und Außenbaues zutage, der aber bei der Kirche in Smiřice tiefgreifender ist, als dies bei anderen späten Stilphasen der Fall war, und vielleicht sogar die Grundpolarität von Inhalt und Form berührt.

Übersetzt von M. Medková.