

Štefan, Oldřich

K počátkům klasicismu v renesanční architektuře Čech

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1961, vol. 10, iss. F5, pp. [237]-255

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110647>

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.

OLDRICH STEFAN

K POČÁTKŮM KLASICISMU V RENESANČNÍ ARCHITEKTUŘE ČECH

Celkový obraz naší renesanční architektury není jednoduchý. Pozornějšímu zraku, přehlížejícímu všechnu renesanční produkci stavební v českých zemích, nemůže ujít, jak rozmanité čo do výtvarné podstaty jsou proudy, určující stavební dění na našem území od devadesátých let XV. století k předvečeru Bílé Hory. Od času Vladislava Jagelonského do doby Rudolfovy a Matyášovy.

Je to přirozené. Šlo o zemi, která se již v polovině XV. století vyžila z valné většiny svých pozdně gotických výrazových sil a od té doby se převážně jevila jako prostředí jen receptivní, přejímající nové, realisační schopné podněty odjinud, často trpně, jak je přinášeli cizí architekti a capomaestři, a jak si je přáli mít uskutečněné stavebníci těchto objektů, především panovník, jeho nejbližší okruh a vrstva panská.

Jen jedna větev architektonické tvorby tvořila výjimku a domohla se větší samostatnosti. To byla měšťanská architektura tak zvané české renesance, jež jediná v sebe pojala i samostatný přínos domácí — i když složitě promísený se zvyklostmi a pracovními metodami stavbyvedoucích, kameníků i zedníků italských. Jen v tomto proudu se projevila skutečná domácí tvůrčí síla a prokázala se schopnost vytvořit domácí obsah i vlastní formu v nedílné souvislosti.

Domácí živel nepohltil sice přinesené podněty immigrovaných Vlachů natolik jako třeba v Rusku, v prostředí nespoutané slovanské síly, kde i činnost a další působivost tak silné osobnosti jako byl Aristotele Fioravanti (2. polovina XV. století) se zcela rozplynula v domácí výtvarné živelnosti; ba ani natolik jako v západoevropské Francii, která rovněž dovedla vlašské podněty dokonale zasimilovat a nakonec přetvořit ve sloh značně vzdálený jejich původní povaze.

České prostředí nevyhladilo ze svého měšťanského slohu známky vlašské proveniencie, nevzdalo se jejich působivosti, zatlačilo je toliko na vymezenou dráhu a provedlo radikální výběr z rozsáhlého zásobníku prvků a prostředků, s nímž Vlaši podle svých domácích zvyklostí přicházeli na nové působiště. V českých zemích byly z nich přijímány a uplatňovány jen některé.

Tato „česká renesance“ v užším smyslu, slohové dění odehrávající se v měšťanské stavební produkci v druhé polovině XVI. století a odtud přesahující do století následujícího, probíhala současně s architekturou po potřeby dvora, pan-

stva a šlechty, jejíž povaha se s povahou „české renesance“ nekryla; nároky urozených stavebníků byly přece jen větší a požadavky po výtvarné stránce jasnější a přesnější, takže nemohlo docházet v celkové skladbě k tak volné a nezávazné kombinatorice průrůzných architektonických motivů jako v architektuře měšťanské. Kromě toho potřeba vládnoucí vrstvy byla kryta vlašskými odborníky přece jen vyššího řádu, než byli ti, kdož stavěli pro měšťské stavebníky.

První dvě desetiletí „české renesance“ probíhala souběžně s pozoruhodným proudem renesančního klasicismu, jehož protektorem a také hlavním objednatelům bylo prostředí vídeňského panovnického dvora. Tu byly umělecké požadavky nejzáměrnější a zcela uvědomělé. Vídeňský dvůr nebyl bez vztahu ke kulturnímu proudění Itálie a odlišoval se tím od všech okrajových oblastí monarchie, zejména těch, které trvaly na tradičně zakotveném, domácím životním způsobu.

Ohledy k minulosti místa kam přišel aby vládl, nepatřily právě k hlavním znakům habsburského panovníka a nebyly mu ani vštěpovány jeho nejbližším okolím. Ferdinand I. byl vychován ve Španělsku u svého děda Fernanda Katolického, zatím co jeho bratr Karel V., španělský král a císař, vedoucí mocenská osobnost habsburského rodu, prožil své mládí v nizozemském Gentu. Z písemných pramenů, jmenovitě z korespondence, se zdá, že z nuceného přechodu do střední Evropy za vladařskou povinností Ferdinand radost neměl a že by byl dal přednost mistodržitelství někde na jihu, nejradyji v Itálii. Jen z nutnosti se uvazoval do nesnadných úkolů pro zájmy habsburského rodu, které ho na novém působišti čekaly. — To byly jistě okolnosti důležité, jejichž význam ani pro pozdější politiku a kulturní zaměření Ferdinandovo není možno přehlížet.

Odtud také zájem Ferdinandův o renesanční architekturu a její soudobý vlašský výraz, zájem intenzivnější než jakým se vyznačovali jeho jagelonští předchůdci.

Na přechodu mezi XV. a XVI. stoletím italská renesanční architektura se podstatně změnila. Časná renesance přecházela ve vyspělou, těžiště vývoje se přesouvalo z Toskány do Říma. Vzrůstající vzdělanost architektů přinesla řadu nových problémů a také diferenciaci typů architektů. Mnozí z nich se namísto volné tvorby obraceli k teoretické úvaze, zaměřili pohled k minulosti a počali v ní hledat zákony dokonalosti. Touto vzornou minulostí jim byla antika. Jejím rozumovým napodobením vznikl klasicismus.

Na klasicismus XVI. věku v architektuře možno ovšem hledět ze dvou hledisek. Buď je to vážná a opravdová snaha renesančního architekta přiblížit se velkým vzorům antiky cestou prohloubeného a pročištěného navrhovacího procesu, z něhož je vyloučeno vše přebytné, dekorativní, jen smyslové, a je vykázáno z míst tektonicky aktivních na místa neutrální a nahrazeno racionálně vyvráslou vazbou tvarů a proporcí — nebo — a to mnohem častěji — je to jen povrchně formalistní snaha o „vznešený“ výraz stavby na podkladě

známých schemat: tedy jakýsi druh artismu. Ani to však neosvobozuje architekta od povinnosti vyznat se v potřebných variantách tvarových vztahů a vazeb. Sem patří především zběhlost a dostatečná pružnost v logickém rozvinování zvoleného tvarového principu a jeho soustavy, v jeho rozšiřování po délce i po výšce, ve správném rytmu i proporci, tvarově důsledné ukončování při koutech a nárožích a jejich zpevňování (duplicitou podpor, sloupů a pilastrů, zesílením pilířů), převádění tvarů přes roh (jak toho je typickým příkladem rohová hlavice ionská) a podobné požadavky.

To vše se považovalo za bezpečnou cestu k rovnováze a vyrovnanosti, k harmonizaci výsledného architektonického díla.

Mnozí architekti italské renesance dosahovali tohoto cíle osobitým postupem za plné účasti všech svých psychických tvůrčích sil. Druzí se omezovali na postup převážně jen rozumový na základě vědomostí a znalostí, získaných cestou teoretickou a důkladnou předběžnou přípravou.

Toho typu byli právě skuteční klasicisté. Klasicismus jako tendence předpokládal dokonalou znalost slohových tvarů, vztahů a systémů, jasné povědomí o dimensích a proporcích, bezpečnost v odlišování hlavního od podružného a zejména jistotu v plastickém odstupnění jednotlivých forem.

Tak vysoko ovšem architekt v našem zaalpském prostředí nikdy nedospěl, ani když šlo o přistěhovalého Itala. Úroveň tvorby ve středoevropských zemích nemohla dosáhnout úrovně autochtonní tvorby italské, jež měla přímý styk s antikou. To platilo nutně i o stavbách, jejichž alespoň vnější háv měl mít klasicistní podobu. O takovémto pouze vnějším hávu mluvíme záměrně, protože nikdo z architektů domácích, ale také ne z přistěhovalých Italů (jak známo nebyli to architekti právě prvořadí), nebyl schopen klasicistického návrhu v plném rozsahu tohoto pojmu. Nejčastěji šlo i u nich o pouhý klasicistní povrch, o průčelí, *facciate*, k níž také bylo možno nejsnadněji nalézt poučení a vzor v četných soudobých publikacích o architektuře, jejichž počet po plném uplatnění knihtisku pozoruhodně stoupal.

Známe nad jiné ilustrativní příklad. Bonifác Wohlmuth, královský stavitel na hradě Pražském, dvakrát pokud víme, pokoušeje se o stavbu klasicistního rázu, projevil hrubou neznalost příkazného slohového tvarosloví na díle, jež sám stavěl a patrně i sám navrhoval: poprvé na nové renesanční kruchtě v kostele sv. Víta, podruhé na průčelí Velké hradní míčovny v královské zahradě nad Jelením příkopem. U žádné z těchto staveb nedovedl zkonstruovat v kameni nárožní hlavici ionského řádu, jež je arci podstatně složitější než normální typ, uzpůsobený pro pohled zepředu. Wohlmuth zřejmě neznal ani vývojově pozdější typ s volutami vytočenými do diagonál, který je použitelný stejně v průčelní poloze při umístění řadovém, jako při umístění na nároží. Takovýto nedostatek ve vědění by byl u skutečného klasicisty nemyslitelný a u Wohlmutha, rodáka

z krajiny Bodamského jezera, vyučeného v pozdně gotickém kamenickém řemesle, lze si jej vysvětlit jen malými vědomostmi o renesančních zásadách.

Na první pohled je tu patrné, že o klasicistní ráz své stavby usiloval architekt jen tam, kam dosahovala jeho chápavost výtvarníka vychovaného po způsobu severském, jenž své vědomosti o obsahu i formě velké architektury renesanční získává nikoli skutečným školením, nýbrž jen z řádových tabulek v učebnicích architektury a vzornících a z kresebně zjednodušených vyobrazení starých staveb, v nich obsažených.

Poklesky toho druhu jaké seznáváme (ještě po polovině století!) u Bonifáce Wohlmutha, jenž je jinak považován za vysloveného klasicistu a přívržence či dokonce zaalpského souběžce italského palladianismu,¹ jsou v našem prostředí snadno vysvětlitelné. V Čechách nebylo dosti podmínek pro klasicismus skutečný, hlubší. Hledáme-li mezi spodními kořeny slohovými pro architekturu tohoto druhu, stěží u nás nalezneme cokoli, co by vytvářelo předpoklad pro racionalitu nebo alespoň schematicnost klasicistického myšlení. Země nepoznavší klasiku neměla ani dispozice pro klasicismus. Pokud se na domácím území něco takového objevilo, bylo to jen nepůvodní, odjinud přinesené.

Vlna českého a moravského humanismu měla výlučně literární zaměření a viditelně mýjela umění výtvarné i jeho větev architektonickou. Pro klasicismus v architektuře nebylo dosti myšlenkových podnětů. Názorově a duchovně se české země vždy pohybovaly na jiné základně než Itálie. Také mimořádně dlouho setrvaly při hlediscích pozdně středověkých, v nichž složka potřebná pro vznik klasicismu nebyla obsažena. Životní názor se obešel bez ní: Převládal faktor bezprostředního rozhodování, smyslový aspekt, citově emotivní vzruch, nevidíme tu však — nepočítáme-li v to plánovitě státnické myšlení panovníkovo a plánované nové hospodářství několika vedoucích panských rodů jako byli Pernštejnové — uváženou stavebnou rozumovost. Stav potřebný pro vznik samobytného klasicismu, se u nás nevytvořil.

Klasicismus byl ovšem k nám štěpován, a to z Vídně, z dvorského prostředí. Tam vládlo myšlení jiné, což můžeme snadno poznat z rozporů mezi Ferdinandem a českými stavy, šlechtou i měšťanstvem, potírajícími se zcela živelně, i z úspěchů, které důsledně kalkulující Ferdinand proti nim postupně hromadil. Tam se také mysli v jiné poloze kulturní. Výtěžky soudobého renesančního umění v Itálii byly plně oceňovány. Vlašská psychika v jistém smyslu tak blízká psychice španělské, pod jejímž vlivem byl Ferdinand vychováván, působila na dálku a prostřednictvím umění se životní názor, i sám způsob chápání věcí stále více odchyloval od polohy domácí, dané a určené tradičními silami.

Nakolik si Ferdinand a jeho okolí specifickou povahu klasicismu uvědomovali, a nakolik jim byl klasicistický směr jen pouhým projevem obdivovaného umění italského, nemůžeme dnes již určit. Jisto je toliko, že se klasicistické koncepty architektonické, patrně pod čerstvým vlivem vycházejících teoretických publikací

o architektuře, objevily poměrně záhy v kolektivu italsko-německé stavební huti vídeňské, vytvořivši se roku 1531 pro velký Ferdinandův podnik novostavby vídeňského hradu.

Klasicistické tendence, jež se později v praxi projevily i v činnosti pražské hradní stavební kanceláře a v tvorbě Bonifáce Wohlmuta z let padesátých a šedesátých, pokud byly přenášeny na české země, měly tedy ráz neorganického slohového tlaku a zůstaly v celém svém průběhu českému prostředí a jeho skutečnému vnitřnímu vývoji stále jen cizím přínosem.

Byla to jasně tvorba dodávaná, importovaná, prosazovaná přáním Ferdinandovým proti skutečným vnitřním dispozicím českého živlu. Nikdy před tím, od času Karla IV., nebyl pociťován v takové míře rozdíl mezi kulturním založením a východiskem panovníkovým a ustáleným, tradičním myšlením a cítěním domácím.

Zatímco však úsilí Karlovo směřovalo ve své době záměrně ke kulturnímu povznesení země v rámci jedné epochy a jednoho slohu, Ferdinand, uzavřený do sebe a svých dynastických plánů, se sotva snažil o něco podobného. Jemu šlo o úplnou záměnu domácího slohu, jenž mu byl bytostně cizí, za sloh docela jiný, jež znal odjinud a v němž měl zálibu. V tom smyslu vybíral a určoval i architektonickou tvářnost staveb, které hodlal budovat. Bylo to přerušení slohové kontinuity. Pro Čechy to bylo myšlení a jednání cizince.

Do stavebního procesu zasahoval často a mnoho. Vyžadoval si osobní referování stavitelů, jak patrně ze zachované korespondence, souhlasil nebo káral, zabýval se i myšlenkami jak stavbu zlevnit, jako tomu bylo při dostavbě pražského královského letohrádku na Hradčanech. Dával přednost Italům jako pracovníkům, a když jich neměl dostatek, dovedl o ně přímo požádat jiného stavebníka (List Ferdinandův Janovi z Pernštejna z roku 1539 se žádostí, aby mu ze svých staveb poslal mistry a kameníky — Vlachs, jimž bude zapláceno od úkolu a míry).

Za těchto okolností je zvlášť potřebné si uvědomit, která stavba v Čechách se hlásí jako první projev vysloveně klasicistické tendence.

Je to z á m e k K a c é ř o v na Plzeňsku, s jehož stavbou — lépe řečeno přestavbou z bývalé středověké tvrze — se počalo roku 1540.

Datum je s ohledem na hlavní skupinu (Wohlmutovu), projevující u nás klasicistické formální znaky, poměrně časně. — Ve vlasti renesance, Itálii, bylo ovšem v té době veliké dějství renesančního klasicismu již plně rozvinuto. Vlna živého zájmu o dílo Vitruviovo oživila a upevnila v širokém okruhu architektů znalost formových vztahů, avšak zřejmě též obrátila pozornost k některým starým stavebním druhům a typům. Podnítila vůbec architektovu zvědavost a obohatila jeho tematiku. Po prvním římském vydání z roku 1486 vyšlo v letech 1511—1513 velmi pečlivě připravené vydání Frá Giocondovo s novými dřevorytovými ilustracemi a následovalo je pak několik dalších převodů do

vlaštiny (Cesariani 1521, Filander 1544) ještě před tím, než došlo k pozoruhodnému novému zpracování s komentářem Barbarovým (1556). Objev Vitruviovy látky, jeho znalosti a přehlednost zpracování vzbudily v Itálii rozruch a nadšení, dokumentovatelné mimo jiné i založením Akademie Vitruviánů r. 1531 (pro niž pracoval na římském materiálu i mladý Palladio). Tento zvýšený zájem o antiku a klasickou architekturu vůbec, mocně ovlivnil další vývoj architektury a spolu-vytvořil základní rozdíl mezi tvorbou quattrocenta a cinquecenta.

Když Donato d'Angelo Bramante záhy po svém přesídlení z Lombardie do Říma se kolem roku 1500 zabýval ryze tematickou úlohou malé kruhové stavbičky v nádvoří při kostele S. Pietro in Montorio, nečinil tak jistě proto, aby jen opakoval chrámek Vestin v Tivoli nebo podobnou centrální stavbičku na Foru Boariu před kostelem S. Maria in Cosmedin. Ostatně byly zachovány ve fragmentárním stavu, bez architektonické výzbroje, jeho „Tempietto“ (i jméno je příznačné) bylo mu především mocným podnětem k architektonickému přemýšlení, tvarovým problémem, jenž si vyžadoval vyjádření ve hmotě na základě postupu do krajnosti logického. Bylo to už téma Vitruviánského rodu a Bramantův přístup k němu byl klasicistický. Žádný z obou částečně zachovaných, výše jmenovaných monopertů římské oblasti nemohl mu na jeho otázky poskytnout dostačující, úplnou odpověď. Bylo nutno tvořit nově „v duchu“ antiky, a Bramante se o to pokusil přes některé vnitřní konflikty, dané rozparem mezi antikou a renesancí (kupole, otázka „lidského“ měřítka na kuželkovém zábradlí nad ochozem aj.).

Povšimněme si při této příležitosti poznovu — i když jen mimochodem — první stavby Ferdinandovy v Praze: královského letohrádku, jenž byl později tak výmluvně přezván na „Belvedere“. Právě v roce založení Akademie Vitruviánů, společností učených a po dalších humanistických vědomostech toužících mužů, vznikla ve Vídni na podkladě ryze praktickém stavební huť královského hradu, v nichž byla mezi domácími staviteli i řada Vlachů. Nakolik měl dvůr styk ještě s jinými umělci v Itálii? Nakolik věděli vídeňští Vlaši, vychovaní zajisté v zásadách časně italské renesance, také o hlubších otázkách dobového klasicismu? — To zůstává prozatím nerozřešeno.

Nakolik zasahoval do architektury Ferdinandových zemí ještě někdo další, přímo z Itálie, jako projektant? Budova pražského královského letohrádku je pro historika umění stále ještě otázkou jen neúplně zodpověděnou. Tematicky a návrhově je dilem velkého architekta — o tom není pochyby. V původním návrhu vyhlížela jistě jinak než ji známe dnes. Altimetrický vzhled a architektonicko-dekorativní vybavení jejího přízemního ochozu je v principu ještě časně renesanční. Nezdá se navenek nijak projevovat klasicistické záměry. Avšak půdorys? Lehký sloupový ochoz na všech čtyřech stranách obíhající kolem obdélného hmotného i prostorového jádra? Nejde tu vskutku o podnětné schema antické peripterální podélné dispozice, jak si to vykládal již Mihulka,² tedy o motiv klasicisující,

nebo alespoň historisující, který buď zůstal nedomyšlen nebo byl tvarově přehodnocen v dalším průběhu navrhování a stavby? Dosud nevíme.

Královský letohrádek jako architektonická idea vznikl někdy před rokem 1534. To je nutné předpokládat, jestliže roku 1534 již vídeňský inženýr Giovanni Spazio zahajuje zemní práce na úpravě terénu pro novou královskou zahradu.

O šest let později byl připraven návrh pro zámek Kacěřov. Nebyla to tentokrát stavba pro potřebu dvora, nýbrž pro potřebu šlechtyce nevelké rodové závažnosti, zato však významného pro mimořádné osobní schopnosti a průbojnost, s níž se dovedl vypracovat k důležitým a také výnosným hodnotám a právům. Florián Gryspek z Gryspachu byl potomek havorské rodiny, která se v předcházející generaci dostala do Čech z Tyrolska. Studoval na pařížské universitě, kde získal značné vědomosti technicko-hospodářské, jak se ukazuje z jeho pozdější činnosti. Po návratu se domohl vlastními silami, spojenými s nemalou ctížádostí, vlivného místa Ferdinandova sekretáře a sekretáře Královské české komory. Roku 1538 postoupil na místo královského a komorního rady a jeho vliv se ještě zvýšil. Záhy nato, od r. 1539, počal zakupovat postupně panství Kacěřovské se starou tvrzí, která je v zápise označena jako „pustá“ a dal si nový majetek vtělit do zemských desek. Na Kacěřově si hodlal zbudovat rodinné sídlo. Použil k tomu zbytků staré stavby, obsahující i věž, dal celek opevnit a obehnat vodním příkopem. Přes příkop vedl most k hlavní bráně. Šlo tedy o stavení zpoila ještě hradní, zpoila již palácové, neboť vlastní budovu si Gryspek zřídil po novém italském způsobu.^{2a}

Výhodné úřední postavení Gryspekovo a mimořádná laskavost, kterou vůči němu projevoval Ferdinand I., umožnily mu volný úvěr z královské pokladny, zajištěný na nemovitosti. Gryspek dovedl příhodných podmínek a královy blahovůle dokonale využít. Bylo tedy jeho budování z hospodářského hlediska velmi usnadněno.

Florián Gryspek jako stavebník byl už zasažen novými představami o renesančním životě šlechticů italských i francouzských, k čemuž nemálo přispělo jeho pařížské studium za mladých let. Kacěřov nese stopy obojího tohoto poznání. Ve vlastní architektuře však převažuje vliv italský.

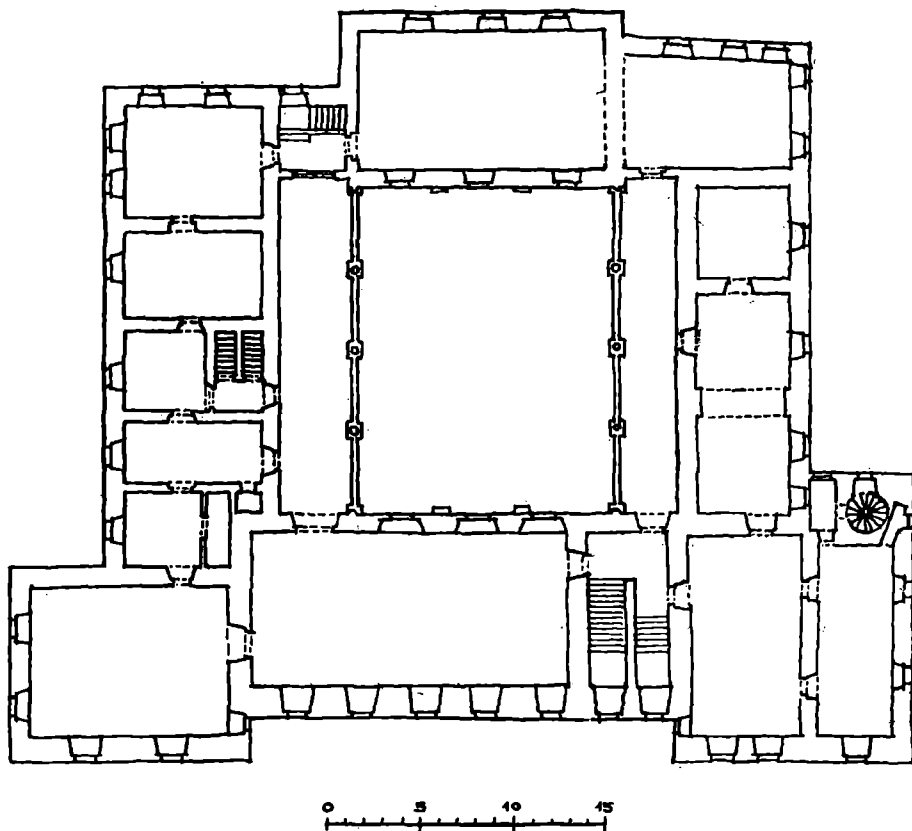
Proveďme si potřebný architektonický rozbor stavby!

Základní prostorová koncepce budovy — která je nesymetrická a nedosti pravidelná, což ukazuje, že šlo o adaptaci spíše než o novostavbu — je důležitá důrazem na prostorové jádro celého zámku, jímž je hlavní nádvoří. To je naopak pravidelný obdélník, na němž je zdvižen arkádový útvar o poměru intervalů 3 : 4. Pravidelnost jeho architektonického řešení je i v tom, že zatímco v přízemí je motiv arkády oběžný, tj. týká se všech čtyř stran, je v patře arkáda jen u dvou protilehlých stran, zatímco druhé dvě strany mají plnou zeď s okny. Už sama tato symetrie a vyrovnanost útvaru rytmicky protvářeného prozrazuje italský architektonický koncept cílevědomého a inteligentního navrhovatele.

V této formě se do Čech poprvé dostal motiv renesančního palácového nádvoří, které patřilo k prvním reprezentačním požadavkům šlechtické stavby, a byl tu uplatněn v příkladné čistotě a protvářenosti.

Pozoruhodný je architektonický rozvrh, jak jej spatřujeme na arkádě přízemí i na arkádě patra:

1. V přízemí jsou oblouky nesené pilíři s patkami a římsovou hlavicí. Ve spojení s každým pilířem stojí představený toskánský polosloup, spočívající na vlastní



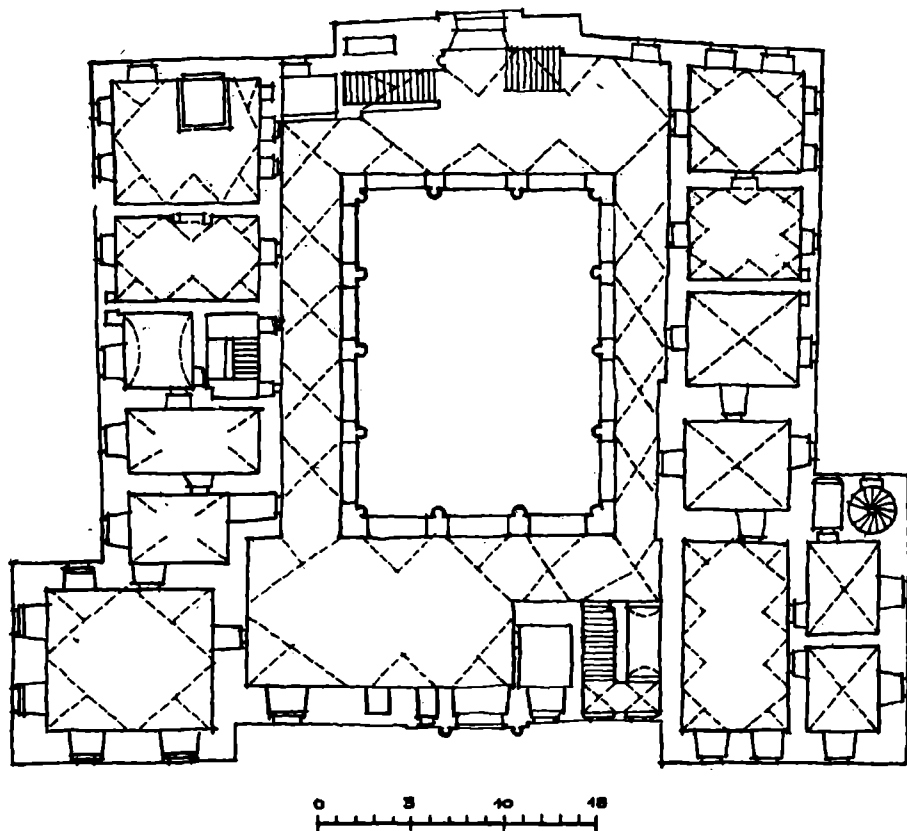
Kacěřov, 1. patro zámku. (Překresleno podle půdorysu v Soupisu památek XXXVII.)

podnoží a nosoucí kladí, tj. architráv, vlys a římsu, nad každým sloupem zalomené dopředu. Totéž kladí probíhá přitom kolem celého nádvoří a spolu se sloupy pseudotektonicky naznačuje nosnou řadovou soustavu. Skutečně nosná je však soustava první, tj. arkáda na pilířích.

Celý systém v přízemí se vyznačuje pravidelností a hlavně dokonalou logičností, jaká bývala příznačným znakem italské renesanční architektury vyššího rá-

du. Zálomkům kladí nad sloupy odpovídá s plnou důsledností i zálomek koutový. Že tu šlo o návrhatele zkušeného a dobře znalého zákonů italské architektury ve stadiu již značně vyspělé renesance XVI. věku prokazuje také ta skutečnost, že dovedl spojit patku podnože představených polosloupů s patkou nosných pilířů v jeden celek tvarově i konstruktivně, jak ukazují posud zbylé, i když značně poškozené profily, provedené pro oba účely z jednoho kusu kamene.³

2. Arkáda prvního patra je navržena jednodušeji. Oblouky bez archivolt stojí



Kacéřov, přízemí zámku. (Překresleno podle půdorysu v Soutpisu památek XXXVII.)

na jednoduchých sloupcích a jejich roztlak je ve vodorovném směru zachycen železnými táhly. Sloupy stojí na pilířcích, vystupujících před probíhající poprsník zábradlí. Jimi se zdůrazňuje slohová vazba mezi systémem přízemí a systémem patra, mnohem jednodušším. Kladí je v patře umístěno volně nad oblouky. *Patřil-li systém přízemí již ke zvyklostem XVI. století, patří systém prvního patra, jak jej na stavbě sledujeme, ještě ke kompozičním způsobům rané rene-*

sance XV. věku, jaký byl u nás, už uplatněn na ochozu královského letohrádku a jaký také nalezneme u mnohých pozdějších staveb renesančních v Čechách i na Moravě.

Z uvedeného plyne, že navrhovatel nádvoří kacérovského zámku znal dobře netoliko způsob jakým podobné úlohy řešilo italské quattrocento, že mu však nebyly neznámy ani nové, složitější systémy cinquecenta a že dovedl obojí na jediné stavbě tektonicky spojit. Že to tedy byl architekt vyspělý, který na českou půdu přenesl pokrokovou formu druhého vývojového stadia vlášské renesance hned napoprvé.

V původním celkovém návrhu Kacérova bylo obsaženo slohově pokročilejší stadium vývoje než bylo u nás tou dobou, před polovinou XVI. věku, obvyklé. To prokazuje ostatně i ta okolnost, že okna prvního ani druhého patra neposadil architekt na probíhající kordonovou římsičku, jak bylo pravidlem rané renesance a jejích toskánských vzorů. Právě naopak: jediná kordonová římsa zachovaná na průčelí mezi přízemím a prvním patrem je umístěna zhruba ve výši podlahy patra, což opět svědčí pro způsob pokročilejšího renesančního stupně, na němž se architektura dopracovala k pravdivějšímu vyjádření vztahu mezi vnitřkem a vnějškem stavby, čehož dříve nebylo.

K tomu všemu nutno ještě podotknout:

Architektonický systém použitý v přízemí kacérovského dvora není autonomním přínosem renesance. Je přejat rozumovou cestou historismu z římské antiky, z níž se jako jeho vzor obvykle uvádí stavba divadla Marcellova a Kolosseum. K vývojové linii tohoto způsobu bylo by možno přidat i průčelí Tabularia a především ovšem římské vítězné brány. V kacérovském systému tedy spatřujeme typické anticko-římské spojení klenebního způsobu (oblouku na pilířích) s řecko-helenistickým způsobem řádovým (sloup s vodorovným trojdílným kladím), při čemž vlastní konstruktivně-nosnou úlohu má oblouk a zeď (pilíř), zatím co představené sloupořadí s kladím plní jen úlohu tvarově doplňující a symbolicky naznačující. — Toto spojení znamenalo počátek tvarování *pseudotektonického*, k němuž renesanční architekti měli později často sklon a jež obohatili řadou nových a antice neznámých možností.

Kacérovské řešení nelze tedy zařadit jinam než ke klasicismu. Je převzaté ze staré, osvědčené soustavy. Jeho rozbořením jsme zjistili, že jeho architektonický koncept je až akademicky přesný a důsledný.

Pomineme-li skutečnost, že první patro poněkud příliš ustupuje za přízemí, více než bývalo v takových případech zvykem (došlo k tomu patrně až při provádění stavby), sotva můžeme popřít, že architektu byly dokonale známy zákony renesanční tektoniky a její praktické normy, a to v míře u nás nejen před tím, nýbrž i dlouho potom neobvyklé. — Tento autor tedy ovládal značně vyspělým způsobem zásady italské renesanční architektury a byl schopen přistoupit ke svým úlohám vysloveně racionalisticky.

Naproti tomu nás překvapí nedostatek tektonického myšlení u jiných částí stavby. Dokladem pro to nám může být z a h r a d n í p o r t á l zámecké stavby. V jeho konceptu převažuje dekorativní malebnost. Jeho rozvrh je individualistický. Lze říci, že architektu šlo hlavně o hru světla a stínů v plastické, rustikální formě. Tektonika chybí: boční pilíře jsou provedeny jakoby samy pro sebe a část jimi sevřená rovněž. Monumentální „přímá klenba“ z mocných klínových kamenů je nesena slabým podloženým obloukem bez navázání na pilíře. Je to motiv maskující, umožněný při značně skutečné i dojemové váze a tíži jen tím, že za ním (jak patrně i z vyobrazení) byl v jádře zdíva proveden účinný odlehčující pás z cihel, jenž byl pak omítnut a tím zastřen.

Také horní části obou pilířů, jejichž výklenky jsou s dekorativností až naivní provedeny z dlouhých, zaoblených kusů kamene hůlkovitého tvaru, popírají jakoukoli tektonickou představu. — Tento architektonický motiv stěží můžeme připočítat k dílu prvního architekta stavby. Je provinciálnějšího rodu. Podle dekorativnosti schematu a příznačné atektonické skladby jej můžeme spíše přiřadit do skupiny portálů Avostalisových, z nichž jako zástupce jmenujeme h l a v n í p o r t á l z á m k u v L i t o m y š l i, ačkoli je ve tvaru kultivovanější.⁴

Stavba tedy není stejnorodá. Ani její vnitřní zařízení není té slohové povahy, jakou by bylo možno očekávat od architekta hlavního nádvoří. Také jeho kvalitativní stupeň je nižší. Platí to zejména o krbu s hermami,⁵ jenž je vytvořen bezradně a bojácně, platí to i o oknech a jejich profilaci, i o jiných součástech stavby. Zvláště upozorňuji na nepřesné sestavení kamenů na hlavním, podvojném portálu.⁶

Všechny tyto poznatky ukazují nejprve, že v konceptu stavby byly obsaženy nepopíratelné znaky druhého stadia italského slohu již značně vyspělého, logicky promyšleného, a že architekt základního návrhu byl na slušné kvalitativní výši. To při poměrně časném počátku stavby není v našich poměrech bez významu. — Na tom také nemůže nic změnit ani okolnost, že kacéřovská stavba nebyla zřejmě vlivem svých zvláštních příčin provedena a dokončena tak, jak by si byl patrně její navrhovatel přál. Již provedení jeho návrhu mělo technické nedostatky, jak ukazuje zmíněné větší ustoupení sloupů v ochozu prvního patra nádvoří za pilíře přízemí, než by bylo bývalo potřebné a také formálně správné. Takových nedostatků bylo více a přistoupilo pak k nim i podřadné provedení některých částí vnitřního zařízení.

Tuto poslední závadu lze snad vysvětlit poměrně dlouhou dobou stavby a jejího zařizování.

O počátku stavby vládl dříve názor, že je třeba jej vročit do roku 1542. Nyní se ustaluje mínění na roce 1540.⁷ Zakončení stavby kladl K. B. Mádl⁸ za r. 1554, J. Strnad za rok 1558 a A. Sedláček prodloužil dobu stavby hypoteticky dokonce k roku 1562. Podle nejvýznamnějšího pramene pro dějiny stavby, „Urbáře panství kacéřovského“ z roku 1558, na nějž upozornil J. Strnad roku 1888 a ježž

publikoval F. X. Prusík ve Věstníku Král. české společnosti nauk r. 1897, se zdá, že r. 1558 bylo stavení obydleno a vše podstatné že již bylo hotovo.

Že na zámku pracovali během jeho stavby Italové máme potvrzeno výslovně „Urbářem“, jenž přímo uvádí „zedníky-Vlachy“ jako stavitele. O tom není třeba pochybovat. Některá z částí staré tvrže jim asi sloužila za ubytovnu („... staré stavení, v němž nyní Vlaši zedníci svůj byt mají“). To však byli zřejmě Vlaši zaměstnaní pro provádění stavby. Byli s nimi v přímém styku i jejich hlavní projektant, autor prvního návrhu, nevíme. Tato otázka je už velmi sporná. Kdyby tomu tak bylo a kdyby hlavní projektant stavby měl její provádění pod dohledem, nebylo by patrně došlo k různým těm technickým nedostatkům, o nichž jsme mluvili. Jednotlivé části stavby by byly zachovaly stejný styl a nebyly by mezi nimi tak zřejmé nesouhlasnosti. Části patřící k vnitřnímu zařízení nebudily by představu různých autorů, kteří si z projekční nejistoty pomáhali předlohami.

Přicházíme tedy k domněnce, že projektant stavby, jimž byl ovšem také Vlach, jak je z architektonického konceptu patrné; nebyl totožný s jejím stavitelem, který za pracovní účasti dalších Italů-stavebních řemeslníků, stavbu prováděl.

V době, o níž jde, nebyl takový případ již vyloučen. Již budova královského letohrádku na Hradčanech nás stává před otázkou kdo byl architekt-navrhovatel této stavby mimořádně vysokého stupně uměleckého, resp. mohl-li jím být v plném rozsahu základní myšlenky Paolo della Stella. Nemůžeme vyloučit, že návrh vypracoval a dodal někdo, kdo na stavebním uskutečňování svého konceptu již ani nebyl účasten — což je způsob v Itálii té doby ne již neobvyklý.

A takový mohl být i případ Kacěrova.

Je v samé podstatě italské renesance a jejího uměleckého dění, že výtvarná forma, na niž se klade stále větší důraz, se oproti středověku stává samoučelnou. Je cílem svobodné výtvarné činnosti. Navrhováním staveb se zabývají umělci, kteří nikdy neprošli výukou a řemeslem, či odbornou praxí stavitelskou. Již Leone Battista Alberti jen navrhoval a jeho výkresy prováděli jiní. Také Rafael a Giulio Romano svěřovali své návrhy stavitelům. Rozdělení obou pracovních větví je časté. Je doprovázeno stoupáním sociálního významu architekta-umělce.

Vzdělaný Florián Grysppek z Gryspachu si byl jistě dobře vědom jaký význam pro stavbu má dobrý projektant s dobrým návrhem, a nepochybně se o jeho získání pokusil. Jako vlivný funkcionář pohybující se v samé blízkosti panovnického dvora měl k tomu jistě dosti možností, nehledě ani k tomu, že jeho znalost řeči a funkce tlumočnicka na královských stavbách, o níž se zmiňují zprávy, mu dávaly dostatečnou možnost výběru. — Obratný stavebník ovšem také využil svého úředního postavení a svou vlastní stavbu stavěl z úvěru, ne-li přímo v režii Královské komory. Jistě neopomněl využít všech nabízejících se výhod k svému osobnímu prospěchu. Jakými podmínkami bylo vázáno toto provádění stavby, nevíme. Také nevíme do jaké míry byl jeho stavbu provádějící stavitel se

svými lidmi schopen správně reprodukovat dodaný architektonický návrh a k jakým prodlevám a nesnázím při tom docházelo.

Architekt, jak jsme se přesvědčili, měl značné schopnosti. V nepravidelném celkovém půdorysu se snažil vytvořit velmi pravidelné panské arkádové nádvoří, jak bylo snahou všech renesančních architektů v Itálii. Vyšel z klasicisující tendence, v Itálii od počátku XVI. století obvyklé a v jeho době vlastně stále živé. Použil schématu odvozeného z antiky, ale prokázal, že s ním dovede zacházet s dostatečnou pružností a zejména s architektonickou důsledností. Nebyl, pochopitelně, inventorem samostatným, užil jen toho, čeho se v Itálii jeho doby užívalo často a s oblibou; spojení polosloupu s pilířem, později pilastru s pilířem, bychom u arkád palácových nádvoří našli již v první čtvrtině XVI. věku častokrát u staveb římských i severoitalských. Nejdůležitější a patrně i nejčasnější příklad tohoto druhu: arkádové řešení nádvořího ochozu při Benátském paláci v Římě (Palazzo di Venezia), poskytující již jasný systém, proporčně však posud nevyzrálé, nemůžeme na tomto místě ani bezpečně datovat, ani autorsky určit, protože italsí historikové umění vedou o něm po léta spor a my nemáme možnost seznámit se s posledním stadiem nazírání na tuto otázku.¹⁰ Dvoupatrová arkáda má tu, zřejmě v době renesanční poprvé, charakteristické spojení polosloupů na vysokých podstavcích s pilíři, nesoucími oblouky. Podobné řešení má dvoupatrová přední sousedního římského kostela S. Marco, jejíž přízemí bývá v literatuře datováno k roku 1465 a připisováno Giulianu da Maiano jako jeden z prvních pokusů rané renesance o složitější architektonický systém. (Bylo při tom upozorňováno i na možnou ideovou účast Leone Battisty Albertiho, jemuž by stály blíže i proporce této stavby). Toto dílo má rovněž charakteristické záložky kladí nad polosloupky, čehož Alberti použil už u průčelí kostela S. Francesco v Rimini po vzoru památek antických, na nichž se projevovaly v době jejich vzniku znaky počínajícího antického baroka.

Spojení polosloupů s arkádou na pilířích bylo od té doby živým a užívaným schématem (uveďme jen dva charakteristické případy: Palazzo Castagnoli v Bologni z doby kolem r. 1520 provinciální v proporcích, přisuzovaný Andreovi Marchesimu, řeč. Formigone,¹¹ a Palazzo Farnese v Římě, proslulou stavbu Antonia da Sangallo ml. z let 1530—46, kde systém je s velikou důvtipností rozveden do neobyčejné bohatosti profilační i vazebné, postrádá však zalamované kladí).¹²

Systém, u něž polosloup je nahrazen pilastrm je pro renesanci zjednodušením při zachování vši základní podvojnosti. Oblouky jsou nadále neseny pilířem, symbolická pseudotektonika je obstarána řádem. Pilastr pouze nahradil sloup. V této formě užíval systému s oblibou Bramante po svém příchodu do Říma, zejména na stavbách Vatikánských (nádvoří Belvedere, Cortile di S. Damaso) a v nádvoří u kostela S. Maria della Pace, vesměs kolem roku 1500.

Příklad paláce Farnese v Římě nám prokazuje jak živé a aktuální bylo ještě užívání systému v Itálii v době stavby našeho Kacéhova. Tentokrát k nám tedy přes Alpy přišel architektonický motiv v soudobé Itálii ještě užívaný, bez obvyklého značného opoždění (variantou s pilastrem na soklu si posloužil Domenico Fontana na loggii basiliky S. Giovanni in Laterano ještě v letech 1586—89). Tato skutečnost se nám zdá důležitá. Téměř bez výjimky jsou Italové v Čechách usedlí zaměřeni ještě na časnou renesanci italskou a prokazují to celou svou tvorbou. Dokládají to nejlépe palácové stavby u nás vzniklé: raně-renesanční způsob toskánský, při němž jsou okna v průčelí paláce stavěna na průběžný římsový kordon, aniž by byla navenek zdůrazněna pravá výše patra, se drží u nás až do jindřichohradeckého Nového stavení páně Adama o v a z let 1580—91, (Baltasar Maio da Vomio), zatím co v Itálii je za něj náhrada a nové způsoby řešení již celých sto let.

Takovéto opoždění architekt Kacéhova do Čech nepřinesl. Použil myšlenky ve vlastní slohu ještě neotřelé.

Architektonická kompozice kacéhovského nádvoří je tedy ještě klasicisujícího ražení a je nepochybně základním příkladem přenesení tohoto směru do Čech, jak také správně rozpoznala Olga Frejková ve své výše citované knize. Nelze ji však řadit do rámce „palladianismu“, stejně jako tam nelze řadit zámek Nelahozeves, další stavbu Floriána Gryspeka z Gryspachu. Jde tu o klasicistický směr mnohem obecnější, bez specifických znaků Palladiova slohu a bez jeho severoitalské a nad to ještě individuální osobitosti. Sám systém, v němž se spojuje oblouk na pilířích s představeným polosloupem nesoucím kladí, nestačí na to, aby mohl být označen za typicky palladiánský. K tomu by bylo třeba určité míry plasticity, zvláštního měřítka, určitého proporčního zacházení s řádem — krátce toho, co staví Palladiovu poserliovskou architekturu na její místo v období pozdního renesančního období, kdy tvarová norma se ocitla na přechodu k subjektivnímu pojetí architektury.

Smíme-li se odvážit porovnání mezi Wohlmuthovou Velkou hradní míčovnou a Palladiem, u Kacéhova tomu tak ještě není.

Zbývá otázka závěrečná: kdo byl architektem Gryspekova Kacéhova? Je zřejmé, že stavba trvala řadu let. Na jednotlivostech byli činní různí autoři, jak je patrné ze slohových rozdílů mezi nimi. Můžeme předpokládat, že se na budově zámku a jejím vnitřním zařízení uplatňovali postupně různí zaměstnanci pražské hradní huti, k nimž měl Gryspek úředně blízko (Wohlmuth, Avostalis a jiní). Nejdůležitější pro nás byl arci zatím nám neznámý architekt první, který dal základní ráz celkovému návrhu. Z domácího českého prostředí zajisté nebyl: v tom případě bychom měli staveb podobné klasicistické tendence více, a z téže doby. Přímo z Itálie si Gryspek projekt stěží mohl objednávat. Zbývá tedy jako nejpravděpodobnější možnost, že návrh vznikl kdesi v prostředí vídeňském, kde se před rokem 1540 soustřeďovalo mnoho Italů, jež královská kancelář zaměst-

návala na nové zámecké stavbě (tzv. Schweizerhof) a na hradebním opevnění města. Tam také lze nejnázne předpokládat určitější a cílevědomější slohové zaměření přistěhovalých Vlachů. Když byl v pozdějších letech přeložen z Vídně do Prahy Bonifác Wohlmuth, přišel — bývalý pozdně gotický kameník — s pracovní orientací na klasicismus. Tedy v pracovním prostředí vídeňském by bylo třeba najít osobu, od níž pochází návrh pro Gryspekův Kacéřov. To také správně odhadla Olga Frejková, která se touto otázkou zabývala před námi.

Ze jmen, která známe z Vídně, měla Frejková na mysli hlavně dvě: Jana Tscherta (Čerta), jehož činnost stavební pro královský dvůr byla zřejmě velmi rozsáhlá a jehož návštěva v Praze je prokazatelně doložena k roku 1540. Dále Pietra Ferrabosca, architekta-projektanta a současně opevňovacího inženýra, jenž byl účasten na mnohých stavbách, mimo jiné též jako projektant zámku v moravských Bučovicích. Ty jediné také nesouhlasí s jeho hypotetickým slohovým zaměřením svým příliš časně renesančním rázem. Olga Frejková vyslovila zajímavou domněnku, že to snad byl právě Ferrabosco, jenž učil Wohlmutha klasicismu.

Nemůžeme toliko souhlasit s její myšlenkou, že architektem Kacéřova mohl být i Wohlmuth, sám, dříve než přišel na pražské hradní stavby. Autorka vyšla z okolnosti, že Ferdinand, jenž při první nabídce Wohlmuthově ho do svých služeb nepřijal, slíbil mu již r. 1534 příležitost, aby mohl prokázat svou zdatnost. Je po našem soudu velmi dobře možné, že Wohlmuth svého času dostal od panovníka, jenž ho odmítl do svých služeb přijmout, podobnou konejšivou odpověď. Je však nemožné, aby kameník, později stavitel rázu Wohlmuthova, se byl mohl a dovedl zhostit s takovou suverenitou návrhu na kacéřovské arkádové nádvoří, jak jsme je poznali, ponecháváme-li již stranou vše ostatní. Wohlmuth, jenž ještě mnohem později na pražských stavbách laboroval s architektonickými články, nemůže být totožný s nesrovnatelně zkušenějším navrhovatelem pro Gryspeka.

Otázka, zřejmě důležitá nejen pro nás, nýbrž i pro rakouský dějezpýt umění, zřejmě by si vyžadovala podrobného průzkumu práce vídeňských Italů a nalezení hlubších historických souvislostí. Toto bližší zkoumání nebylo mi však pro ten čas možné. Proto nezbyvá než ponechat otázku otevřenou.

Také kacéřovská stavba sama má ještě leckterou stránku, jež by zasloužila dalšího rozvedení, resp. vysvětlení. Je to především bližší určení celkové dispozice stavby a jejího opevněného útvaru. Zjištění jejího typu. Je dosud nezodpověděno, co zůstalo a bylo použito ze starší stavby a bylo pojato do přestavby. Neřešili jsme v tomto článku vše, nýbrž právě otázku klasicismu. Ostatní zřetel čekají na novou, samostatnou studii.

P o z n á m k y

- ¹ Olga Frejková: Palladianismus v české renesanci, Praha 1941.
- ² A. Mihulka: Královský letohrádek na Hradě pražském (Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934);
týž autor: Královský letohrádek zvaný Belvedere (Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za léta 1937 a 1938).
- ^{2a} Celková úpřava patrna z vyobrazení v Soupise památek XXXVII (Politický okres Kralovický) na str. 30.
- ³ Kacéřov byl stavebně velmi poškozen požárem roku 1912.
- ⁴ J. Křivka: O stavbě litomyšlského zámku (Sborník příspěvků k dějinám Litomyšle a okolí k 700. výročí povýšení Litomyšle na město), Pardubice 1959.
- ⁵ Viz vyobrazení v Soupise památek XXXVII, str. 40.
- ⁶ Vyobrazení v Soupisu památek XXXVII, str. 33.
- ⁷ Podrobně o literatuře viz u Frejkové, str. 29—32. — O archivních pramenech na str. 71—74. — K roku 1540 klade A. Sedláček: Hrad, zámky a tvrze XIII, 1905.
- ⁸ K. B. Mádl: Zámek Kacéřov, Pam. arch. XIV, 1889, Týž: Italienische Baumeister in Pilsen, v „Mittheilungen der k. k. Central-Comission... XV. N. F. — 1889.
- ⁹ J. Strnad: Vlachové v Plzni v 16. stol. usedli (ve Sborníku dějepis. prací býv. žáků V. V. Tomka, 1888).
- ¹⁰ Palazzo di Venezia je významná renesanční stavba vzniklá v Římě na konci raně renesančního období. Vasari přisuzoval Giulianu da Maino, Venturi Bernardu Rosselinovi. Jiní upozorňovali na možnou autorství L. B. Albertiho, Na nádvořních arkádách, jež zůstaly nedostavěny, rozvedl architekt motiv Kolossea a užil i travertinu z této antické stavby. V přízemí uplatněna na arkádách řád toskánsko-dórský, v patře korintský. Často se v literatuře setkáváme s domněnkou, že autorem loggie je Giacomo da Pietrasanta ještě za kardinála Giuliana della Rovere, později papeže Julia II. (1503).
- ¹¹ Vyobrazení viz Corrado Ricci: Baukunst u. dekorative Plastik d. Hoch- und Spaetrenaissance, Stuttgart, 9, str. 181.
- ¹² Vyobrazení Ricci, tamtéž, str. 66.

К ВОПРОСУ О НАЧАЛЕ КЛАССИЦИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ ЧЕХИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ (РЕНЕССАНСА)

Определение различий между отдельными течениями, создававшими характерные черты архитектуры Чехии эпохи Возрождения, относится к числу основных проблем этой архитектуры. Идеи и формы итальянского Возрождения приходили в страну, где сила поздней готики медленно, но дефинитивно исчезала. Таким образом эта страна становилась на определенное время средой только принимающей (рецептивной). Местный элемент, отражающий особенности архитектуры страны, находит себе применение со второй половины 16-го века только в форме так называемого „чешского Ренессанса“ и проявляется в строительстве городских кварталов мещанства. При этом в течение нескольких десятилетий смешивались и скреплялись мотивы итальянской архитектуры, принесенные переселившимися в Чехию итальянцами, с отжившими элементами искусства данной страны. Таким образом возник специфический стиль национального Ренессанса.

Продукция, удовлетворяющая требования королевского двора и дворянства, воспринималась почти пассивно, что касается художественной точки зрения, и домашняя среда

не прибавляла к ней почти ничего своего. Вена уже в это время являлась важным проходным пунктом. Там при Фердинанде Первом осуществлялось строительство королевского дворца и городских укреплений и там организовалось австро-итальянское общество строителей (stavební hut). Оттуда относительно рано начали проникать в архитектуру Чехии идеи, формы и мотивы классицизма эпохи Возрождения. Усиленный интерес к классицистическому творчеству проявляется в Италии в первой половине 16-го века, после первого издания произведений Витрувия и его перевода на итальянский язык. Особого интереса заслуживает творческий путь Браманта при постройке его „Темпьетто С. Пьетро ин Монторио (Tempietto S. Pietro in Montorio) в Риме на принципе антического моноперья около 1500-го г.

Замечательна также горизонтальная проекция пражского королевского летнего дворца Бельведер, хотя с первого взгляда черты классицизма на нем и не заметны. Это периптеральное продолговатое ядро, окруженное галерей с легкими колоннами. Действительный автор проекта по всей вероятности пока еще не известен, но предполагается, что это был никто иной как один из итальянских мастеров, пославший этот проект в Прагу. Но строительство по нему осуществлялось в Праге архитектором Паоло делла Стелла.

Замок Кацержов, строившийся начиная с 1504-го года, для Флорзиана Грисбека из Грисбаха, знатного чиновника при дворе Фердинанда и в Королевской чешской Палате, является одним из первых в архитектурной группе, классицистическая тенденция которых инспирировалась венской дворцовой средой. Главный архитектор этой постройки нам пока еще не известен. Собственник, наверное, выбрал его из группы итальянских архитекторов, работавших в это время в Вене.

При формальном анализе достройки прежде всего обратим внимание на лоджию центрального двора с арками. Это уже относится не к системе раннего Ренессанса, а к системе Ренессанса высокого. Не только колонны с аркатурой, а соединение арок на пилястрах с рядом полуколонн на переднем плане и с антаблементом, состоящим из трех частей. Эта система применяется здесь с логической последовательностью, что видно прежде всего при решении угла и что свидетельствует о таланте архитектора, овладевшего нормами классицизма. Соединение системы лоджии с галерей сделано правильно и по принципам тектоники.

Во время постройки замка Кацержов эта система в Италии еще широко использовалась. Следовательно, дело не в применении приемов раннего Ренессанса, которые в это время в Италии считались отжившими. Только в следующем строительстве, которое продолжалось сравнительно долго, в здании Кацержова появились также и архитектурные детали, представляющие собой меньшую ценность в качественном отношении и в отношении тектоники. Архитектор замка Кацержов был по всей вероятности только автором проекта, осуществлением которого занимались другие итальянцы. Он начал много классицистических построек, которыми в 50-е и 60-е годы руководил архитектор, принадлежавший к императорскому двору, Бонифац Вольмут. Исключено однако, что Вольмут мог бы быть автором замка Кацержов. Вопрос о том, кто был его автором, остается, следовательно, пока не решенным.

Перевод: Полакова

ZU DEN ANFÄNGEN DES KLASSIZISMUS IN DER RENAISSANCEARCHITEKTUR BÖHMENS

Zu den Grundproblemen der Renaissancearchitektur in Böhmen, die in verschiedene Arten gegliedert wird, gehört die Unterscheidung dieser Arten dem Stile nach. Die Gedanken und Formen der italienischen Renaissance waren in ein Land gekommen, dessen spätgotische Ausdrucksweise sich zwar langsam, aber endgiltig erschöpfte. So wurde aus dem Lande während einer bestimmten Zeit ein ausschliesslich aufnehmendes Milieu (Rezeptionsmilieu). Der selbständige Anteil des Landes äusserte sich seit der Hälfte des XVI. Jahrhunderts nur durch die sogenannte „Böhmische Renaissance“, mit welchem Namen man die Bautätigkeit für die Bedürfnisse des Bürgertums bezeichnet. Nun bestand lange Jahrzehnte hindurch ein Mischen und eine Kreuzung der italienischen Motive, die von den eingewanderten Welschen hergebracht wurden, mit den überlebenden heimischen Bräuchen und dadurch wurde der spezifische Stil der Volksrenaissance ausgebildet.

Die Produktion für den königlichen Hof und den hohen Adel wurde vom künstlerischen Standpunkt aus fast passiv übernommen und das heimische Element hat nichts dazu beigetragen. Eine wichtige Durchgangsstation war schon damals Wien. Zur Zeit Ferdinands I. wurde dort am Anfang der Dreissigerjahre auf dem Baue der königlichen Burg und auch an der Schlossbefestigung gearbeitet. Hier entstand auch die italienisch-österreichische Bauhütte. Verhältnismässig bald strahlten von dort architektonische Gedanken nach Böhmen aus, insbesondere Formenelemente und Kompositionen des Renaissanceklassizismus.

Nach den ersten Herausgaben der Vitruviuswerke und nach deren Übersetzung ins Italienische, wird die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts zur Periode des erhöhten Interesses für die klassizistische bildende Kunst in Italien. Eine besondere Aufmerksamkeit verdient der schöpferische Prozess von Bramante bei der Entstehung seines Tempietto St. Pietro in Montoria in Rom um das Jahr 1500. Diesem Bau liegt das Prinzip des antischen Monopteros zugrunde.

Auch der Grundriss des Prager königlichen Lustschlosses Belvedere ist bemerkenswert, obwohl das Gebäude auf den ersten Blick nicht klassizistisch wirkt. Es ist ein peripterales Gebilde vom länglichen Kern, welches rundherum durch eine leichte Säulengalerie umgeben ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir den tatsächlichen Autoren des Entwurfs bisher nicht kennen und wir können annehmen, dass es irgendeiner von den italienischen Meistern war, der nur das Projekt nach Prag sandte. Das Projekt wurde da von Paolo della Stella ausgeführt.

An der Spitze der Gruppe von Bauten, deren klassizistische Tendenz durch das höfische Milieu Wiens inspiriert wurde, steht der Bau des Schlosses Kacéřov, das Florian Griesbeck von Griesbach baute. Dieser Adelige war ein einflussreicher Beamter Ferdinands und Mitglied der königlichen böhmischen Kammer. Den Hauptarchitekten seines Baues kennen wir bisher nicht. Der Bauherr wählte ihn wahrscheinlich aus der Gruppe der italienischen Architekten, die in Wien angestellt waren.

Bei der formalen Analyse des Baues beachten wir vor allem das Erdgeschoss des arkadenartigen Hofraumes. Es handelt sich hier nicht mehr um eine Komposition der Frührenaissance sondern um ein System der Hochrenaissance. Nicht nur einfache Säulen mit Arkatur sondern Kombinationen von Gewölbebögen auf Säulen mit einer vorgesetzten Reihe von Halbsäulen und dreiteiligem Gebälke. Das System wird hier mit einer logischen Folgerichtigkeit angewendet, wie dies namentlich aus der Anordnung der Eckenpartien ersichtlich ist — es weist auf einen tüchtigen Architekten hin, welcher mit den Normen des Klassizismus vertraut war. Die Verbindung der Anlage des Erdgeschosses mit dem Stockwerke ist richtig durchgeführt. Sie entspricht den Gesetzen der Tektonik.

Dieses System war zur Zeit des Baues von Kacéřov auch in dem damaligen Italien noch lebendig. Es handelt sich also nicht um eine verspätet angewendete Bauweise der Frührenaissance, von der man bereits in Italien abgekommen war. Erst im späteren Verlauf des Baues, der verhältnismässig lange dauerte, erschienen in Kacéřov auch architektonische Details, die einen kleineren Wert haben und eine schlechtere Qualität aufweisen. Der Architekt von Kacéřov, der wahrscheinlich nur Projektant war, dessen Bau andere Italiener ausführten, eröffnete eine ganze Reihe von klassizistischen Bauten, welche in den fünfziger und sechziger Jahren der kaiserliche Baumeister Wohlrauth als Hauptbauleiter führte. Es ist jedoch ausgeschlossen, dass Wohlrauth auch der Autor von Kacéřov wäre. Die Frage, wer es war, bleibt deshalb bis heute offen.

Übersetzt von Eva Uhrová

