

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA TEORIE KULTURY

(KULTUROLOGIE)

Rigorózní práce

Kateřina Boháčová

Pražská a florentská neorenesanční architektura

Prague and Florence Neo-renaissance Architecture

2009

Vedoucí rigorózní práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Oponent rigorózní práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracoval/a samostatně a že jsem uvedla všechny použité
prameny a literaturu.

V Praze dne 15.1.2009

.....
Boková

OBSAH

Úvod	5
1 Evropa 19. století.....	7
1.1. Proměny společnosti	7
1.2. Evropský nacionalismus 19. století	8
1.3. 19. století v Českých zemích.....	8
1.4. Itálie v 19. století.....	9
2 Architektura 19. století – historizující slohy	14
2.1. Hra, ironie a humor v 19. století.....	17
4 Neorenesanční architektura	20
4.1. Renaissance	22
4.2. Renaissance v zaalpských zemích.....	25
4.3. Italští umělci v Praze	26
4.4. Neorenesance v Českých zemích	28
4.4.1. Proč právě neorenesance?	28
4.5. Neorenesanční architektura v Itálii	31
4.5.1. Florencie.....	33
5 Demolice hradeb a městský okruh	37
5.1. Ringstrasse	37
5.2. Neuskutečněný okruh v Praze	39
5.3. Brněnský okruh	41
5.4. Florentský okruh	42
6 Neorenesanční Praha a její architekti.....	44
7 Neorenesanční Florencie a její architekti.....	92
Závěr	114
Abstrakt	116
Abstract	117
Seznam vyobrazení.....	118
Bibliografie.....	122

Úvod

Architektura o společnosti vypovídá více, než by se na první pohled mohlo zdát. Ukazuje nám, jakým způsobem lidé v dané době mysleli, jaké vyznávali hodnoty, co pro ně bylo důležité a jak se vztahovali ke své minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Pomáhá člověku orientovat se v prostředí, ve kterém žije a identifikovat se s ním. V architektuře se odráží míra vlivu náboženství, ekonomická situace, estetické cítění, technologický pokrok a mnohé další. Je výjimečná také tím, že nám pomocí materiální kultury dává možnost nahlédnout do kultury duchovní – „To, čím je kniha pro vzdělanost, tím je architektura pro celek kultury“¹.

Návrat k architektonickým slohům minulosti v 19. století byl způsoben rozporuplností doby, která vnímala minulost jako něco dokonalého a nedostižného, ale zároveň se od toho distancovala. Architektura napomáhala tomu, aby lidé překonali jakousi propast mezi dobou před průmyslovou revolucí a po ní. Dobou, kdy se člověku změnil dosavadní způsob života. To, že měl kolem sebe z technického hlediska moderní stavby, které odkazovaly na minulost, mu mohlo dávat pocit, že žije zároveň v minulosti i přítomnosti.

V 19. století se jak Češi tak Italové snažili o vytvoření národního státu. Zatímco my neúspěšně, Italům se to v roce 1861 podařilo. Architektura tady sehrála důležitou roli - pomáhala utvářet národní vědomí. Češi měli navíc svou specifickou formu neorenesanční architektury, která vyzdvihovala pomocí maleb na fasádách budov významné historické události a osobnosti českých dějin, a tím stále připomínala oprávněnost Čechů na vznik nového národního státu. Na Apeninském poloostrově se do poloviny 19. století nacházelo mnoho menších vévodství a království, která mezi sebou často bojovala a soupeřila. Renesanční architektura vévodila v každé z těchto oblastí v jiném období a v jiném kulturním a sociálním kontextu. Získala proto všude odlišný výraz. V 19. století se Italové snažili o vytvoření neorenesančního slohu, který by spojil jednotlivá historická a kulturní centra dohromady (Florence, Řím, Benátky), a tím se vytvořil nový společný sloh odpovídající potřebám jednotného státu.

„Každý umělecký sloh je obrazem společenského uspořádání. Například v gotice se odráželo myšlení francouzských měst vedených mocnými biskupy, v renesanci naopak

¹ VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha : Academia, 2008, s. 14.

myšlení a cítění bohatých obchodníků a bankéřů“². Liberální myšlenky renesance byly velmi podobné těm, které vyznávala vzrůstající se buržoazie 19. století.

Na poli architektury skýtala neorenesance jakožto sloh, který se obrátil zpět k jedinci a bral v potaz lidské měřítko, možnost, jak nové stavby modernizovat, aby odpovídaly požadavkům doby. Pro historiky umění Zdeňka Wirtha a Antonína Matějčka byla neorenesance základem moderní architektury. Na rozdíl od jiných historizujících slohů to byl „stavební systém, jenž neznamena jen užití nových zdobných prvků, nýbrž nové důsledné a logické ustrojení budovy od podlahy po krov“³. Neorenesanční architektura tedy odpovídala estetickým, myšlenkovým i technickým ideálům doby.

Toto práce má za cíl ukázat, do jaké míry se liší pražská a florentská neorenesanční architektura a z jakých inspiračních zdrojů čerpá. Její první část nastiňuje historickou a kulturní situaci 19. století v obou zemích proto, aby bylo snazší pochopit ideové zdroje neorenesance. Představuje názory odborné veřejnosti na problematiku historismu, který byl a je vyzdvihován i zatracován. Přitom se zaměřuje na Prahu a Florencii, jako „kolébku“ renesančního umění. Snaží se odhalit důvody, proč byla právě renesance v těchto zemích tolik obdivována a stala se jedním z hlavních inspiračních zdrojů pro architekturu 19. století.

Ve druhé, obrazové části práce jsou uvedeny příklady neorenesančních staveb v Praze a ve Florencii v porovnání s renesančními budovami, jimiž se jejich tvůrci nechali inspirovat.

Z výčtu výše uvedených témat, která budou dále rozpracována, vyplývá, že tato práce nemá za cíl postihnout problematiku v celé šíři, ale chce pouze uvést čtenáře do problematiky neorenesanční architektury, které není v odborné literatuře častým tématem.

² PIJOAN, J. *Dějiny umění V*. Praha, Odeon . 1979, s. 99.

³ VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 20.

1 Evropa 19. století

1.1. Proměny společnosti

Průmyslová revoluce, která vypukla v Anglii ve druhé polovině 18. století a následně se šířila do kontinentální Evropy, změnila sociální strukturu společnosti. Před průmyslovou revolucí to byla aristokracie, kdo stál na pomyslném vrcholu společnosti. Střední vrstvu zastupovali obchodníci, duchovní a právníci a nejnižší vrstvu tvořili řemeslníci a rolníci. Během průmyslové revoluce vzrostla síla střední třídy, která začala svou mocí i silou ohrožovat aristokracii. Tato střední třída byla tvořena buržoazií - nejbohatší a nejmocnější příslušníci vrstvy, dále inteligencí a do nižší střední třídy patřili umělci, obchodníci a úředníci. V 19. století vznikla také nová sociální skupina, která byla v sociální struktuře postavena nejnižší, a to dělnictvo.

Před průmyslovou revolucí žila většina obyvatelstva na venkově. Ti, co odešli do měst za novým životem, se pak stali buď obchodníky nebo dělníky v továrnách. To způsobilo, že statisíce lidí byly vytrženy ze svého dosavadního způsobu života. Byly nuceny hledat si novou práci, nové přátele a změnit životní styl. Všechny tyto aspekty jako změna sociální struktury, koncentrace lidí ve městech, která se posléze stala centry nespokojenosti, nenaplnění národnostních aspirací, zemědělská krize a následný vzestup cen potravin, nespokojenost s politickým uspořádáním (právo volit nemělo více než 5% obyvatelstva) nakonec vedly ve Francii, Prusku, Rakousku a Itálii k výbuchu revolucí v roce 1848.

Je také nezbytné si uvědomit, že osvícenství 18. století člověka oddálilo Bohu a posílilo důraz na jeho individuální schopnosti a vzdělání. Proto se v tomto období objevuje ideál, který není vznešeného původu, ale vyniká vzděláním, dobrým vychováním, znalostí cizích jazyků, ušlechtilými zájmy a ryzím charakterem⁴. Člověk hledal novou jistotu a zakotvenost ve světě, které mu dříve poskytovala víra. Musel se však spolehnout sám na sebe. Psycholog Sigmund Freud tuto situaci vystihl následovně: „Novým panstvím nad prostorem a časem, tímto ovládnutím přírodních sil, splněním tisícileté touhy se nezvýšila míra uspokojení a slasti ... Zdá se být nesporné, že se ve své dnešní kultuře necítíme dobře“⁵.

⁴ V Anglii byl tímto „šlechticem ducha“ gentleman, v Německu „Biedermann“, v Čechách pak „šlechtník
LORENZOVÁ, H. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005, s.7.

⁵ FREUD, S. *O člověku a kultuře*, 1990, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 40.

19. století bylo tedy v Evropě nejen dobou zmatků a nespokojeností, ale také dobou hledání nových pravidel, jistot a uspořádávání společnosti závislé více na vlastních schopnostech než na původu.

1.2. Evropský nacionalismus 19. století

19. století bylo charakteristické celoevropským národním hnutím. Cíl vybudovat novou společnost rovnoprávných občanů, kteří budou sdílet vlastenecké ideje a kteří nebudou bráni a oceňováni na základě svého původu, ale podle svých kvalit a nebudou omezováni absolutistickou vládou, byl celoevropským občanským ideálem, který se více rozšířil díky Francouzské revoluci (1789).

Potlačované myšlenky nacionalismu a liberalismu, který vyzdvihoval úlohu osobní svobody, svobody myšlení, projevu a víry, významně ovlivnily politické názory mnoha lidí žijících v 19. století.

1.3. 19. století v Českých zemích

Snahy prosadit v politice nacionální a liberální názory se objevily i v rakouské monarchii, potažmo v Českých zemích. Úlohou historiků 19. století bylo legitimovat identitu mladého českého národa. Češi museli získat rysy plnoprávného národa, což bylo velmi obtížné, protože prostředky, jimiž by tohoto cíle mohli dosáhnout často chyběly. Češi neměli vlastní literární jazyk a vlastenecké umění bylo velmi chudé. I přes všechna tato úskalí, jež byla umocněna faktem, že kníže Metternich se snažil o potlačení nacionálních snah, Češi ve svém úsilí nepolevovali. Důkazem toho je, že již v roce 1792 byla na pražské univerzitě založena „stolice české řeči a literatury“, vedena F.M. Pelcem, který prohlásil, že česká inteligence pocházející z občanských vrstev by chtěla v budoucnu pečovat o rozvoj české národní kultury. Šíření českého jazyka se ujala Česká expedice M.V. Krameria, který vydával od roku 1789 své vlastní noviny. Josef Dobrovský napsal v roce 1792 Dějiny české řeči a literatury a

Josef Jungmann Česko – německý slovník (1834-1839), na němž demonstroval bohatost českého jazyka.

Díky průmyslové revoluci se do politiky dostaly silnější občanské vrstvy a spolu s nimi i ideje prosazující vznik samostatného českého státu. Bohužel s potlačenou revolucí v roce 1848 a nástupem Alexandra Bacha na post ministra vnitra ustává veškerý politický život. Mnoho českých politiků je uvězněno nebo jsou nuceni žít v exilu a české noviny, které velkým dílem přispívaly k šíření národnostních idejí, zanikají. Přestože Češi v politice neslavili v polovině 19. století velké úspěchy, český veřejný život se začal opět vzmáhat. V roce 1861 byl založen Hlahol, 1862 Sokol a 1863 Umělecká beseda. Sbor pro zřízení Národního divadla obnovil svou činnost a F.L. Riegrovi se podařilo prosadit vybudování Prozatímního divadla, ve kterém byla od roku 1864 pravidelně uváděna česká představení. V roce 1859, kdy rakouská monarchie ztrácí Lombardii, si František Josef I. uvědomuje nutnost realizace reforem, aby tím alespoň částečně předešel společenským nepokojům. Propouští Alexandra Bacha a slibuje konec absolutistické vlády, větší moc zemským sněmům a určitá práva pro všechny občany. Panovník však nedostal žádnému z těchto slibů a česká politika se proto uchyluje do pasivní opozice, ve které setrvává až do roku 1879. Snahy o uznání samostatného českého národa však nadále trvají.

Kromě politické scény bylo dalším prostředím, které mohlo významným způsobem udržovat, posilovat a rozvíjet myšlenky na vybudování samostatného českého národa umělecké prostředí, kam Češi přesunuly mnohé své snahy a nadšení. Tímto způsobem byla tedy architektura, a nejen ona, zapojena do pomyslného boje za vytvoření samostatného českého národa.

1.4. Itálie v 19. století

Ve všech zemích rakouského mocnářství se na konci 18. století zaváděly známé reformy. Mezi ty nejdůležitější, které prosadil Josef II., řadíme toleranční patent a zrušení cenzury a nevolnictví. Tyto reformy se promítly i do života obyvatel severních částí Apeninského poloostrova, které byly jeho součástí. Největších se ale Italové dočkali až s nástupem Petra Leopolda, bratra Josefa II. Ten jim umožnil volně obchodovat s obilím, zrušil cla a postaral se o správní a daňové reformy. Zemědělská reforma se mu bohužel nepodařila.

Reformní hnutí nepostihlo celou Itálie, ale jen některé její části. V osmdesátých letech 18. století bylo v Neapoli, Parmě a ve Florencii toto hnutí dokonce na ústupu. Pouze v Lombardii se Josefu II. podařilo rozvíjet tyto reformy dále.

Po Velké francouzské revoluci (1789) se pokusy o uskutečnění obdobné revoluce objevovaly i na Apeninském poloostrově. Když Francie získala italskou Korsiku, vzrostly naděje na změnu stávajících poměrů u mnoha italských osvícenců. Veliteli francouzské armády v Itálii, Napoleonu Bonapartovi, se podařilo v letech 1796-1797 obsadit celou severní Itálii a dostat se až k Vídni. Toskánsko bylo připojeno přímo k Francii a spolu s dalšími částmi Itálie se z nich staly francouzské departmenty. Napoleonova vojska byla vítána jako osvoboditelé země. Přesto neměli samotní Italové však na řízení státu téměř žádný vliv, protože Napoleon Bonaparte dosazoval na důležité posty pouze své lidi.

Přes mnohé národnostní snahy o vznik nezávislé Itálie, se nepodařilo vytvořit jednotnou a dostatečně velkou sílu, aby se mohla po vzoru Francie sjednotit. V době, kdy Itálii vládl Napoleon Bonaparte bylo realizováno mnoho užitečných reforem - byly otevřeny školy, nejen vojenské, ale i umělecké, univerzity a „francouzská“ licea. To pomohlo formovat vrstvu intelektuálů, která pak existovala bez ohledu na hranice tehdejších států v rámci poloostrova⁶. Vzniklo také mnoho sekt a tajných společností, kde se scházeli lidé různých politických názorů toužících po politické nezávislosti.

Po roce 1812, kdy Napoleon utrpěl porážku v Rusku, bylo jasné, že jeho moc je u konce. V Itálii se pak utvořily dvě síly. Tehdejší oficiální politické vedení dosazené Napoleonem se snažilo, aby se „jejich“ státy zachovaly a odpoutaly se od Bonaparta. A pak tu také byly sekty a veřejnost, které si přály nezávislost Itálie. Avšak místo toho, aby se tyto síly spojily a utvořily nový stát, došlo k návratu rakouské nadvlády. Do Neapolského království se vrátili Bourboni a do Toskánska Lotrinští. Poté, co se staré dynastie dostaly opět k moci, nebylo možné vrátit vše do původního stavu. Napoleonovy zákony byly sice zrušeny, ale v některých státech pouze formálně. Majetek rozprodaný za francouzské nadvlády se vracel původním majitelům jen částečně, zrušené feudální výsady již nebyly znovu obnoveny, a tím pádem v Itálii zůstalo společenské uspořádání vzniklé za vlády Napoleona. Naštěstí pro Itálii tím ale cesta ke sjednocení a samostatnosti neskončila, i když k jejímu cíli se Italové dostali až o čtyři desetiletí později.

⁶ Pro Italy bylo obtížné sjednotit se v jednotný stát, protože se vždy cítili být spíše občany jednotlivých států, které mezi sebou často soupeřily.

Italští intelektuálové sehráli při utváření jednotného státu podobnou úlohu jako česká inteligence. Přispěli risorgimentu⁷ mnohem větším dílem než buržoazie, která si až tolik neuvědomovala politickou budoucnost Apeninského poloostrova. Spisovatel a milánský rodák Alessandro Manzoni napsal v roce 1821 oslavnou báseň, v níž doufá v nástup Itálie „jednotné ve zbrani, v srdci a v slávě“⁸. V Miláně byl vydáván časopis „Il Conciliatore“, jehož někteří přispěvatelé byli souzeni a vězněni. Manzoni pomáhal formovat národní vědomí také svými úvahami o jazyku. Ve svých románech hledal jazyk, který by byl srozumitelný všem Italům bez ohledu na to, v jaké části poloostrova žili. To se mu podařilo v jeho díle „Snoubenci“, kde nejen použil jazyk, kterému všichni rozuměli (což bylo vzhledem k rozdílným italským nářečím dosti obtížné), ale obsahově se tato kniha věnuje jako první tématu lidu a lidové literatury⁹.

Také politik Camillo Cavour doufal ve sjednocení Itálie: „Chystá-li budoucnost Itálii šťastnější osud, je-li této krásné zemi souzeno, jak je snad dovoleno doufat, aby si jednoho dne znovu vydobyla svou národní jednotu, pak se to může stát jen v důsledku přetvoření Evropy nebo na základě jednoho z těch velkých otřesů, těch událostí v jistém smyslu seslaných Prozřetelností“¹⁰. A jak Camillo Cavour doufal, tak se také stalo, neboť risorgimento by bylo bez politických událostí roku 1830 nemožné. V červenci roku 1830 vypukla v Paříži revoluce, která nastolila občanskou monarchii Ludvíka Filipa Orleánského. Pod dojmem těchto událostí došlo k nepokojům v Německu, Belgii a Polsku. Udržení evropské stability bylo již téměř nemožné, a přestože v Rakousku panoval relativní klid, tato hospodářsky zaostalá monarchie nebyla schopna zorganizovat protirevoluční tažení. Kníže Metternich se sice na domácí půdě pokusil o napravení situace posílením vojenských posádek v severní Itálii. Tento krok nepřinesl kýžený výsledek, a navíc zatížil již téměř vyčerpanou státní pokladnu. Tato situace byla pro Apeninský poloostrov dobrým základem pro jeho národně osvobozené hnutí. V roce 1831 založil filosof a politik Giuseppe Mazzini společnost „Mladá Itálie“ s úkolem vyvolat povstání, které mělo probíhat veřejně pomocí tisku a mluveného slova. Díky tomu získala tato organizace mnohem více členů než dřívější sekty a stala se tak mezičlánkem mezi nimi a budoucí politickou stranou. Jejím programem bylo sjednocení Itálie do jednotného státu, při kterém má lid sehrát hlavní roli. Dřívější pokusy o sjednocení selhaly hlavně kvůli tomu, že do nich byla zapojena jen úzká část obyvatelstva, a to intelektuálové čekající na příznivý vývoj v cizině. Tím, že obraceli svou

⁷ Risorgimento je období snah o sjednocení Itálie.

⁸ PROCACCI, G. *Dějiny Itálie*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 2004, s.231.

⁹ Srov. tamtéž, s. 231.

¹⁰ Tamtéž, s. 235.

pozornost mimo Itálii zapomněli na obrovský potenciál lidu, který později přispěl k dosažení jejich cíle. Po mnoha nepovedených dílčích vzpourách, při kterých přišli o život mladí lidé a další museli z Itálie uprchnout, nastal pokles obliby Mladé Itálie. Do popředí se dostali umírnění politici, mezi něž patřil Vincenzo Gioberti, který napsal knihu „O mravním a civilizačním prvenství Italů“. Vyslovuje v ní myšlenku o sjednocení Itálie do unie, kde by měl hlavní slovo papežský stát. Dalším umírněným politikem byl Massimo d'Azeglio, který v roce 1847 vydal „Program italského národního smýšlení“, kde vybízel panovníky z „italské strany“, aby se sjednotili na programu reform, zasadili se o svobodu tisku, zrušení cel atd. Tím si získal i stoupence z řad buržoazie.

Jelikož Itálie byla oproti jiným státům Evropy hospodářsky zaostalejší, velmi silně se tu projevovala krize způsobená dovozem zboží z ciziny, kterému Italové nebyli schopni konkurovat. Na tuto situaci úspěšně reagovali na severu snahou o zvýšení produkce, na jihu ale docházelo k velkému vykořisťování dělníků a rolníků. Ti se pak stali vedle intelektuálů dalšími nespokojenými volajícími po změnách ve společnosti.

V roce 1846 byl zvolen Pius IX. novým papežem. V březnu 1847 uvolnil cenzuru tisku. V té samé době lotrinská vláda ve Florencii zrušila cenzuru tisku a turínská vláda vyhlásila správní reformy. Byl propuštěn ministr zahraničních věcí Solaro della Margarita, který byl znám svými prorakouskými postoji. Zdálo se, že Giobertioho plán na vytvoření konfederace států pod záštitou reformátorského papeže bude úspěšný. K vlně protihabsburských nálad přispělo i to, když Vídeň znepokojená vývojem odpověděla na tuto situaci obsazením ferrarské pevnosti¹¹.

Po zprávách o revolucích v roce 1848 v Paříži, Vídni a Budapešti, propukly vzpoury i v Itálii. Začala první válka za nezávislost Itálie, která díky rivalitě jednotlivých států a neschopnosti využít lidové nespokojenosti, skončila neúspěchem.

Po neúspěšné revoluci se do popředí dostává Camillo Cavour, který se jako ministr pokoušel v padesátých letech 19. století vyřešit italskou otázku diplomatickou cestou. Po několika neúspěších si ale uvědomuje, že jediným východiskem je ozbrojený boj proti rakouské monarchii. Poté co byl na Napoleona III. spáchán pokus o atentát Italem Felice Orsinim, který mu pak z vězení poslal dopis, v němž zdůraznil myšlenku vytvoření samostatné Itálie, setkal se Napoleon III. s Cavourem, aby s ním projednal možnosti spojení Francie s Piemontem ve válce proti Rakousku a případné budoucí rozdělení poloostrova¹². Piemont se zavázal, že v případě výhry přenechá Francii Nice a Savojsko.

¹¹ Ferrara byla v té době vévodstvím pod svrchovaností Církevního státu.

¹² Srov. PROCACCI, G. *Dějiny Itálie*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 2004, s. 251.

29. dubna 1858 byla tedy vyhlášena válka, která se začala příznivě vyvíjet právě pro francouzsko-piemontské vojsko. Kvůli nepokojům, které propukly v celé Itálii se ale Napoleon III. rozhodl s Rakouskem uzavřít příměří a Cavour podal demisi. Jednotlivé státy však požadovaly připojení k Piemontu. V roce 1860 se vrací Cavour s jediným možným řešením - připojením Emilie a Toskánska k Piemontu, Nice a Savojska k Francii. Jeho návrh byl podpořen lidovým hlasováním.

Lid ale nechtěl nechat sjednocení Itálie „v půli cesty“. Jelikož na Sicílii byly silné protibourbonské nálady, podařilo se přesvědčit italského patriota a generála Giuseppe Garibaldiho, aby této situace využil a pokusil se o svržení tamní vlády. Cavour ani Mazzini tomu nebyli příliš nakloněni, ale nakonec této výpravě „tisíci mužů“ nebránili. Cavour se snažil o to, aby Garibaldi nezískal nad Sicílií politickou moc a podařilo se mu zorganizovat lidové hlasování o připojení Sicílie k Itálii. Ta se vyslovila pro připojení.

4. března 1861 byla vyhlášena jednota Itálie. Ta se sjednotila připojováním jednotlivých států k Piemontu (mimo Benátska a Latia). Připomínala tak spíše rozšířený Piemont, než nově vzniklý politický organismus. Hlavní město bylo v Turíně, mimo střed Itálie a králem nadále zůstal Viktor Emanuel II. Nedošlo k decentralizaci moci na jednotlivé kraje a platil zde piemontský volební systém, který spočíval na majetkovém konsensu. Proto se hlavně v jižních oblastech staly volby záležitostí jen malého procenta obyvatelstva.

Záříjovou úmluvou z roku 1864 bylo rozhodnuto, že do dvou let opustí francouzská armáda Řím. Příloha této dohody říkala, že hlavní město Itálie bude přesunuto z Turína do Florencie. Tím bylo v podstatě rozhodnuto, že se z Florencie, do té doby středověkého města opevněného hradbami, stane „ze dne na den“ moderní metropole splňující všechny požadavky na ni kladené.

2 Architektura 19. století – historizující slohy

„Historismus je takový postoj, v němž je pozorování a používání dějin důležitější než objevování a vyvíjení nových systémů a nových forem vlastní doby“¹³. Kvůli tomu se historizující slohy staly předmětem velké kritiky na jedné straně, ale i snah o obhájení na straně druhé. Zastánci historismu se opírají hlavně o tradici a dokonalost minulých slohů, pomocí nichž můžeme najít pevný bod v době, kdy je člověk vykořeněn ze svého dosavadního způsobu života. „V 19. století panovalo přesvědčení, že právě tradice je základní oporou kultury, že právě s ní je neustále nutné vést dialog a že s jejím pádem by se i samotná civilizace zhroutila. Jde o drama, s jehož dozvuky se vyrovnáváme ještě dnes“¹⁴.

Německý archeolog Johann Winckelmann například tvrdil, že napodobováním starého můžeme dosáhnout nenapodobitelného a je přímo nutné používat pravidla zděděná po předcích¹⁵. Český historik Vincenc Kramář nachází v historismu svobodný a tvořivý postoj k minulosti. Podle něj nejde o kopírování již existujících staveb, ale tyto předlohy slouží pouze jako inspirace a pro samotné stavby jsou použity nové technologické postupy. „Pod slupkou historického kostýmu se skrývalo jádro novodobých „technostatických principů“¹⁶. Architekt Saturnin Ondřej Heller tvrdí, že podobnosti mezi minulou a současnou architekturou 19. století jsou pouze v detailu. V historismu jsou původní architektonické slohy modernizovány, přizpůsobovány novým požadavkům a potřebám. Také jejich vzhled se mění podle nových estetických požadavků.

Na druhé straně se objevuje celá řada kritiků historismu vyčítajících mu to, že kopíruje slohy minulosti a postrádá tvůrčí přístup. Hlavně díky nástupu moderny byl historismus vnímán jako pouhé kopírování již existujících staveb, které je způsobeno vyčerpáním umělecké vynalézavosti. Podle filosofa Fridricha Nietzscheho byl historismus trpnou závislostí na předlohách¹⁷.

Architekt Gottfried Semper, přestože mnoho svých staveb navrhl v neorenesančním slohu, kritizuje eklektismus a přebírání slohů z minulosti. Své negativní kritice podrobil hlavně

¹³ PEVSNER, N. *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus*, 1965, cit. dle BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 13.

¹⁴ ZATLOUKAL, P. *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2002, s. 14.

¹⁵ Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejí o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 85.

¹⁶ Tamtéž, s. 71.

¹⁷ Srov. tamtéž, s. 75.

neogotický sloh, „protože nová koncepce světa nemůže být vyjádřena středověkými způsoby“¹⁸. Také kritizoval způsob, jakým architekti získávají a uplatňují své znalosti. Podle Sempera „student (architektury) jezdí po světě, zaplní si svůj notes památkami a skicami všeho druhu, a vrátí se šťasten domů očekávajíc, že bude brzy požádán, aby vytvořil Walhallu jako Parthenon, baziliku jaká je v Monreale, pompejánský budoár, palác ve stylu Palazzo Pitti, byzantský kostel, a kdoví, třeba tržiště v tureckém stylu“¹⁹.

Do teorie architektury se dostávají i přírodovědné koncepce. Například již zmíněný Gottfried Semper ve svém díle z roku 1860 „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ přenáší pozitivisticko-evolucionistickou teorii (principy přirozené selekce a mizení nefunkčních forem) na pole umění. Další, kým se nechal inspirovat byl francouzský přírodovědec Georges Cuvier. Semper se po návštěvě výstavy živočišných druhů, kterou organizoval právě Cuvier, obrací k živočišné říši jako ke zdroji inspirace. „Na této velkolepé výstavě... můžeme vidět „typy“ skoro všech forem živočišné říše, vidíme přírodu ... ,její rozmanitost a bohatost, ale také střídmost ... vidíme stále ten samý skelet, který se neustále opakuje, ale má bezpočet variací uzpůsobených postupnému vývoji a podmínkám života, jimž podléhá. Podobná metoda ... aplikovaná na umění a hlavně na architekturu by mohla sloužit alespoň k utvoření jasné architektonické představy ... nebo dokonce k vytvoření základu určitého „stylu“ ...“²⁰. Dalším, kdo přicházel s přírodovědně založenými koncepcemi byl C.k. stavební rada Alfred Weber-Ebenhof. Ten představil svou koncepci na základě darwinovského modelu. „Nynější architektonická perioda zrychleně rekapituluje dosavadní poměry architektury takovým způsobem, jako embryo savce se zrychlenou dědičností prochází předchozími vývojovými stupni“²¹.

Proč se ale architekti obraceli do minulosti, když jejich cílem bylo také vytvoření nového slohu? Noví stavebníci v 19. století nebyli podle Jana Bažanta dostatečně připraveni a vzděláni, aby se mohli orientovat v nových uměleckých směrech. Tím, že neměli čas utvořit si svůj vlastní styl a vkus, díky kterému by mohli přispět ke vzniku nového architektonického slohu, byli tito stavebníci odkázáni na předlohy z minulosti²².

Velmi důležité také je uvědomit si názor dobové estetiky, který upřednostňoval sbírání a uchovávání děl před jejich tvorbou. Velký filozof, matematik a logik Bernard Bolzano

¹⁸ PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 367.

¹⁹ Tamtéž, s. 367.

²⁰ Tamtéž, s. 365.

²¹ WEBER, A. Ueber die Morphologie der architektonischen Stylarten..., 1881. Cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 79.

²² Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 29.

(1781–1848) ve svém díle „Von dem besten Staate“ (O nejlepším státě) zmiňuje povinnosti státu. Těmi jsou vydávat a šířit knihy, nakupovat a vystavovat hodnotná umělecká díla, dbát na pěstování hudby a zpěvu, ale hlavně vynakládat dostatečné množství prostředků na uchování a rozšiřování děl. Naopak být umělcem z povolání si podle něj zaslouhují pouze tvůrci výjimečných děl²³. Na druhé straně si byl Bernard Bolzano velmi dobře vědom toho, že jeho doba, charakteristická mohutným nástupem techniky, byla v rozporu s tehdejší kulturou. Účelnost umění a architektury se podřídila estetickým požadavkům. To podle Bolzana platilo především v architektuře „jejíž moderní technické konstrukce zanikaly v dekorativním, historizujícím balastu“²⁴. Také italský teoretik architektury Luciano Patetta tvrdí, že zatímco se konstruktéři staveb zaměřovali na jejich praktičnost a nové technologie, byly slohy minulosti používány pouze jako dekorace²⁵. Výběr konkrétního slohu byl často sice omezen na otázku dekoru dané budovy. Ale i v těchto případech docházelo k jistým inovacím při užívání dekorativních prvků na jednotlivých stavbách, které je pak odlišovali od standardní a akademické produkce. Vznikaly „variace“ na minulé slohy - například propojení italské a německé renesance, styl „Regency“ v Anglii, „neocinquecento“²⁶ v Itálii, ale také folklórní architektura, například „švýcarský chalet“ či „tyrolský styl“ ad²⁷.

Druhá polovina 19. století je obdobím moci buržoazie, vědeckotechnického vývoje a výroby. Obdobím, ve kterém všechny tyto fenomény představují své nové vlastnosti. Předtím se v žádném jiném období tolik nepolarizoval vztah mezi nadšením, jistotami, důvěrou v pokrok mezi podnikateli a nejistotou a nespokojeností na straně intelektuálů a umělců. V architektuře nastává krize, protože není možné přepracovat její teorie stejně jasně a jednoduše jako to mohl učinit například industrialismus se svými představami o budoucím vývoji²⁸. Do dění na poli architektury se také promítly snahy o založení národních států. Architektura patřila spolu s literaturou, malířstvím a další uměleckou tvorbou k projevům, kterými se jednotlivé národy chtěly vymezit vůči ostatním a získat tak právo na svou existenci. Toto je jedním z důvodů, proč byly v 19. století tolik oblíbeny historizující slohy. Každý národ tak totiž mohl navázat na slohovou epochu, na níž byl nejvíce hrdý a během níž dosáhl největších úspěchů.

²³ Srov. LORENZOVA, H. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005, s. 140.

²⁴ Tamtéž, s. 118.

²⁵ Srov. PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 313.

²⁶ Neocinquecento je označení pro období obracející se k italské architektuře 16. století.

²⁷ Srov. tamtéž, s. 312.

²⁸ Srov. tamtéž, s. 311.

Podle nedávných kritik bylo období druhé poloviny 19. století označeno za období bohaté na inovace, sice nevytříbené, všední a lidové, ale zato plné energie. „Jestliže je pravda, ... že každý lid a každá epocha má své vlastní vnímání krásy, je stejně tak pravda že umění, které interpretuje toto vnímání, musí být blízko lidové duši²⁹“.

Z dnešního pohledu by se dalo říci, že architektura tohoto období byla důstojná, ale od minulosti se lišila tím, že jí chyběl jednotný ráz.

Jedním z cílů 19. století bylo najít a definovat „nový sloh“, který by mohl vyjadřovat atmosféru doby, její pokrok ve vědecké, politické i sociální sféře. Ten je tu v opozici s pesimismem z neschopnosti definovat linku vývoje pro vznik „nové architektury“. V žádném jiném období nebyl do takové míry vidět rozdíl mezi záměry a snahou najít nový sloh a realizací staveb používajících prvky minulých stylů. Mezi kritikou „imitace minulosti“ a tím, jak mnoho se jí nakonec v realitě využívalo, mezi zdůrazňováním negativních aspektů eklektické architektury a na druhé straně tolika zrealizovanými eklektickými stavbami³⁰.

Je patrné, že již tehdy si velcí myslitelé, umělci a další uvědomovali rozporuplnost své doby. Na jednu stranu pociťovali jakousi úctu k minulosti jako něčemu nepřekonatelnému, ale také si byli vědomi toho, že tato doba končí a společnost se musí vyvíjet dál.

2.1. Hra, ironie a humor v 19. století

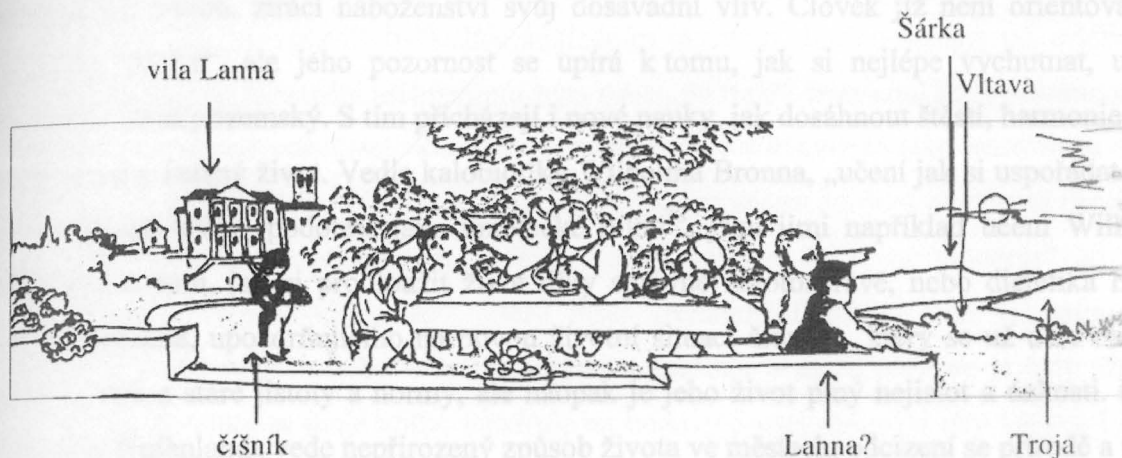
Znakem 19. století je oscilace mezi minulostí a budoucností. Mezi nostalgii po starých časech, aristokratických ideálech na jedné straně a směřováním k moderní občanské demokratické společnosti na straně druhé. Architektura této doby je charakteristická napodobováním minulých slohů. Dalo by se říci, že si hraje na minulost. Najdeme v ní i prvek humoru a ironie, který je nezbytný pro to, aby bylo zcela zřejmé, že jde pouze o hru. „...v onom „jenom hra“ je obsaženo vědomí méněcennosti, pocit „žertu“ proti tomu, co je myšleno vážně a co se zdá primární“³¹. O tom, že si alespoň někteří objednavatelé byli vědomi skutečnosti, že jde pouze o hru a ne realitu, svědčí i fakt, že si z toho dokázali dělat legraci.

²⁹ PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecllettismo .Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 311.

³⁰ Příkladem může být Charles Garnier, jako jeden z nejvýznamnějších představitelů evropského eklektismu, který ale zároveň proti němu bojoval. A byl přesvědčen, že jeho pařížská Opera je postavena v úplně novém slohu, „slohu Napoleona III.“. (Srov. PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecllettismo .Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 312).

³¹ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 15.

Tím okolí demonstrovali svůj odstup. Například Adalbert Lanna má na své vile zobrazenu hostinu putti oblečených v antikvizujících šatech. Objevuje se zde však i číšník ve fraku a sám Lanna je zobrazen s brýlemi na nose³².



1) panel se zobrazením ve vile Lanna, salón s Dionýsem

Důvod, proč si lidé hráli na minulost, mohl být způsoben tím, že se ve své době necítili příliš dobře a chyběla jim jistota. „Hra vytváří řád, hra je řád. Do nedokonalého a zmateného života vnáší dočasně omezenou dokonalost“³³. Podle historika umění Jana Bažanta je historismu a ironii společný princip napodobování. Napodobování spočívá v sebevyjádření toho, kdo napodobuje a jeho neidentifikování se s napodobovaným³⁴.

Na druhé straně historik Johan Huizinga označuje 19. století jako to, které svůj herní prvek zatlačilo do pozadí. Podle něj průmyslová revoluce, orientace na práci a výrobu a stoupající úloha racionalismu a utilitarismu vytlačily herní faktor ze života společnosti. „Jestli někdy nějaké století bralo vážně sebe i veškerou jsoucnost, pak to bylo století devatenácté“³⁵. Vymizení herního prvku demonstruje na pánské módě. Pánské šaty, do té doby plné fantazie, byly vystřídány bezbarvějšími a beztvarejšími a stále méně se měnícími obleky³⁶. Podle Huizingy si společnost 19. století „až příliš uvědomovala své zájmy a snahy. Domnívala se, že už odrostla dětským střevíčkům. Vědecky plánovitě pracovala na svém vlastním pozemském

³² Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 108.

³³ Tamtéž, s. 17.

³⁴ Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 79.

³⁵ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 174.

³⁶ Srov. tamtéž, s. 175.

blahobytu. Ideály práce, výchovy a demokracie neponechávaly dost prostoru pro věčný princip hry³⁷.

Naopak historička Helena Lorenzová vidí 18. a 19. století jako dobu, která je protknuta hrou. Ve své knize „Hra na krásný život“ upozorňuje na to, že s nástupem osvícenství a jeho důrazem na rozum, ztrácí náboženství svůj dosavadní vliv. Člověk již není orientován na „život po životě“, ale jeho pozornost se upírá k tomu, jak si nejlépe vychutnat, užít a prodloužit život pozemský. S tím přicházejí i nové nauky, jak dosáhnout štěstí, harmonie a jak prožít dlouhý krásný život. Vedle kalobotiky Wilhelma Bronna, „učení jak si uspořádat život podle zákonů krásy, podobně jako umělecké dílo“³⁸, jsou jimi například učení Wilhelma Hufelanda o tom, jak si prodloužit život díky správné životosprávě, nebo dietetika Ernsta Feuchterslebena, upozorňujícího na novou životní situaci člověka, který se už dále nemůže opírat o víru a staré jistoty a normy, ale naopak je jeho život plný nejistot a úzkosti. Podle Wilhelma Hufenlanda vede nepřirozený způsob života ve městech, odcizení se přírodě a touha po bohatství a luxusu ke vzniku duševních chorob a nárůstu počtu sebevražd³⁹. Podle výše zmíněných nauk vede člověk v průmyslové společnosti a ve městech neharmonický život. Sedavý způsob městského života by měl být kompenzován procházkami, cestováním, hrami v přírodě atp. Podle Hufenlanda by měl být kladen důraz na spontánní hravost, podporu umění a zdravý styl života⁴⁰.

Ať už je tomu jakkoli, znovu tím poukazujeme na prvek, který je pro 19. století tolik charakteristický a který můžeme vidět i v dobové architektuře – na rozpor mezi minulostí, která je tu reprezentována hrou, od níž se lidé snažili odpoutat, vědomi si pokroku a jeho vážnosti, a závislosti na minulosti, způsobené obavami z budoucnosti a nejistotou současnosti.

³⁷ HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Praha : Mladá fronta, 1971, s. 176.

³⁸ LORENZOVÁ, H. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005, s. 7.

³⁹ Srov. tamtéž, s. 154.

⁴⁰ Kolem roku 1800 vydává Johann Gottfried Grohmann album „Venkovské zábavy čili Zahradní hry spojené s tělesným pohybem, výtečné k doporučení pro osoby, jejichž povolání je příliš sedavé, a zcela podle hufenlandského systému, který udržuje zdraví skrze pohyb a veselou mysl“ (tamtéž, s. 150).

4 Neorenesanční architektura

Neorenesance nebyla jen pouhým návratem k renesanci. Nedá se přirovnat k objevení něčeho nového jako tomu bylo u orientálních slohů, ani nejde o revalvací jako u gotiky a románského slohu. Renaissance byla stále základním tématem studií a zůstala tak estetickým ideálem. Evropská renesanční architektura byla stále „po ruce“, byla konkrétní přítomností. O tom svědčí i mnoho publikací, které byly odborníkům k dispozici jako nástroje a vzory k jejich novým projektům. Například „Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome“ od Perciera a Fontaina (Paříž, 1809) nebo „Édifices de Rome moderne“ od Paula Letarouillyho z roku 1840 a 1857, který píše: „renesanční stavby jsou ... mimo jiné konstruovány pro potřeby doby velmi podobné té současné a jejich převzetí je tedy vhodné. Kvůli těmto zřetelům se moje volba zaměřuje na budovy postavené mezi lety 1400 a 1700... v Římě“⁴¹.

Po polovině 19. století se tyto knihy objevují téměř po celé Evropě. V německy mluvících zemích je to například kniha J. Burckhardta „Die Kultur der Renaissance in Italien“ (Lipsko, 1859) nebo od H. Wölfflina „Renaissance und Barock“ (Mnichov, 1888), od C. Stegmann, H. von Geymullera, A. Widmana jedenáctisvazkový „Die Architektur der Renaissance in Toskana“ (Mnichov, 1870). V Anglii „An Essay on the Present State of Architectural Study, and the Revival of the Italian Style“ W.H. Leedse (1839). V Itálii zase kniha Carla Promise „Fabbriche moderne“ (1871, Turín). Kniha k potřebám studentů architektury s náčrty upravených staveb nejvýznamnějších renesančních architektů, které jsou ale již moderní a odpovídají tak představám buržoazie 19. století.

Prvním vzorem pro anglické architekty byl Palazzo Farnese v Římě, poté například paláce od Sansovina, Peruzziho, Della Porta, Sangalla, Michelangela ad. Tedy jak římské, benátské tak i florentské vzory. Avšak pouze zřídka se architekti inspirovali italskými renesančními památkami in situ. Většina z nich využívala „pocket books“, knihy se skicami vytvořenými během návštěv Florencie, Benátek a Říma.

⁴¹ PATETTA, L: *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975, s.315.



2) Palazzo Farnese, Řím

V knize „Storia della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino“ (Paříž, 1824) byl určen Palazzo Pandolfini jako ideální model pro palác. „...od žádného jiného architekta není paláce více vznešeného, postaveného ve slohu více čistém, v řádu krásnějším, ani klidnějším ... to nejlepší dohromady s tím nejelegantnějším dekorem ve správných proporcích. Žádná jiná stavba nemá krásnější rámování oken, ani plánu s rozumnější symetrií“⁴².

K tomu abychom lépe pochopili důvody návratu k renesančnímu umění, je užitečné se na něj blíže podívat.

Renesance se zrodila již ve 14. století jako důsledek nadvlády starověkým jazykem, filozofií a literaturou. Nebyla prvoplánově snahou o obnovení antického ideálu. Italsí umělci však nacházeli inspiraci u svých mistrů vyznávajících gotiku, a tak ji byli nuceni hledat v jejích dějinných etapách. Navázání na antiku bylo symbolickým přihlášením se k jejím hodnotám svobody a individuality. Například Michelangelovo socha Davida (1501–1504) se stala symbolem svobody překonávající trasti – Goliáše, „projevem politického vzdoru nové ustavené florentské republiky“⁴³. Nadšenou reakcí bylo také podmíněno umělecky a společensky. Studium antiky bylo přístupno pouze intelektuální elitě. Tím se architektům, kteří byli do té doby valnámi pouze jako řemeslníci, dostalo jisté společenské prestiže. Teprve v renesanci byli totiž umělci zahrnováni počtami a pokládáni za intelektuály⁴⁴.

V 15. století bylo sídlo papeže přeneseno Martinem V. z Avignonu do Říma. Ten byl v té době pod nadvládou feudální šlechty, která se nechýšla vzdát svých nároků. Papeži Martinu V.

⁴² KROPAČEK, J. in MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha: Arta, 1972, s. 177.

⁴³ KROPAČEK, J. in MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha: Arta, 1972, s. 176.

⁴⁴ PATETTA, L. *L'architettura dell'Eclettismo*. Fonti, teorie, modelli 1750-1900. Milano: Gabriele Mazzotta editore, 1975, s. 317.

4.1. Renesance

Prvně bylo pojmu „renesance“ užito v polovině 18. století ve francouzské Encyklopedii a to s významem „znovuzrození zásad antického stavitelství a dále člověka, umění a literatury“⁴³. Švýcarský historik umění Jakob Burckhardt říká, že renesance je obdobím předělu v evropských dějinách a že vznikla z italského národního života, jeho zvláštních politických, hospodářských a společenských podmínek, který byl plný odkazů na antiku⁴⁴.

Renesanční umělecká tvorba se projevila především v architektuře. Hlavním měřítkem se tu stává člověk, pro něhož jsou stavby budovány. Gotická vertikálita je nahrazena horizontálním uspořádáním stavby, což je patrné na jejím vnějším plášti.

Renesanční umění se zrodilo v Itálii, která byla již od 14. století daleko bohatší než Sever. To bylo zapříčiněno jejími obchodními styky s východním světem, odkud přivážela ceněné luxusní zboží. Značná část Itálie byla sice součástí Svaté říše Římské, avšak německým císařům se ji nikdy nepodařilo zcela ovládnout. Byla také cílem vpádů panovníků okolních zemí, což způsobilo její politickou nestabilitu. Vnitřní politické rozdělení se prohlubovalo a přispělo tím k růstu obchodního soupeření. Paradoxem je, že právě tato politická nestabilita a s ní spojený hospodářský rozmach byly příčinou kulturního rozkvětu Itálie. Bohatí vzdělaní lidé byli spolu s vládnoucím dvorem totiž nejčastějšími objednateli uměleckých děl.

Renesance se zrodila již ve 14. století jako důsledek nadšení starověkým jazykem, filozofií a literaturou. Nebyla prvoplánově snahou o obnovení antického ideálu. Italští umělci však nenacházeli inspiraci u svých mistrů vyznávajících gotiku, a tak ji byli nuceni hledat v jiných dějinných etapách. Navázání na antiku bylo symbolickým přihlášením se k jejím ideálům svobody a individuality. Například Michelangelova socha Davida (1501–1504) se stala symbolem svobody překonávající tyranii – Goliáše, „projevem politického vzdoru nově zrozené florentské republiky“⁴⁵. Nadšení antikou bylo také podmíněno umělecky a společensky. Studium antiky bylo přístupno pouze intelektuální elitě. Tím se architektům, kteří byli do té doby vnímáni pouze jako řemeslníci, dostalo jisté společenské prestiže. Teprve v renesanci byli totiž umělci zahrnováni poctami a pokládáni za intelektuály⁴⁶.

V 15. století bylo sídlo papeže přeneseno Martinem V. z Avignonu do Říma. Ten byl v té době pod nadvládou feudální šlechty, která se nechtěla vzdát svých nároků. Papeži Martinu V.

⁴³ KROPÁČEK, J. in MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 177.

⁴⁴ Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 178.

⁴⁵ Tamtéž, s. 78.

⁴⁶ Srov. PIJOAN, J. *Dějiny umění V*. Praha : Odeon, 1979, s. 99.

a jeho následovníkovi, papeži Evženu IV., se sice podařilo chopit moci, ale po celé 15. století se potýkali se zdejší šlechtou, což je zcela zaměštnávalo. Tyto nepokoje, chybějící vládnoucí dynastie a nestálost dvora zapříčinily, že se v této době v Římě neusazovali téměř žádní umělci, protože tu neměli jistotu získání zakázek. Ve Florencii byla situace úplně jiná. Bohaté a mocné rody Medici, Pitti, Strozzi byly příznivci nově vznikajícího uměleckého slohu a zároveň byly umělcům jistotou při získávání zakázek. I díky tomu mohl ve Florencii vzniknout úplně nový umělecký styl.

Raná renesance, označovaná též jako florentská nebo quattrocento, se nejdříve mísila s gotikou. To je možné vidět například na kampanile florentského dómu Santa Marie del Fiore. „Je pochopitelné, že toto hybridní umění nemohlo přes svou zvláštní krásu uspokojit intelektuální elitu střední Itálie, která studovala a napodobovala řecký a římský starověk, objevovaný v dalších a dalších rukopisech“⁴⁷. Nejvýznamnějším architektem rané renesance byl Filippo Brunelleschi, který je znám stavbou kupole florentského dómu. Při její realizaci se údajně inspiroval římským Pantheonem, avšak tvar kupole florentského dómu není zcela antický, protože má zvláštní, protáhlý tvar. Navíc má kupole vnitřní a vnější klenbu, což byl způsob užívaný v románském slohu⁴⁸. V období rané renesance byly nejčastěji budovanými stavbami paláce a vily, které se staly v 19. století inspirací pro českou buržoazii.

V šestnáctém století se z důvodu politické nestability ve Florencii přesouvá centrum renesančního umění do Říma. V roce 1503 byl papežem zvolen Julius II., který je považován nejen za jednoho z nejmocnějších a nejbojovnějších papežů, ale také za velkého obdivovatele umění. Po jeho pontifikátu byly sice zvoleny dva papežové z rodu Medici, jemuž se podařilo v roce 1512 obnovit svou vládu ve Florencii, ale umělecké centrum již bylo přesunuto do Říma a usadili se tady takoví umělci jako Michelangelo nebo Rafael, kteří tu pracovali pro papežský dvůr⁴⁹. Jedním z nejvýznamnějších architektů této epochy byl Donato Bramante, který přišel do Říma v roce 1499. Je autorem Tempietta při S. Pietro in Montorio, dvora Belvedéru ve Vatikánu, Casa di Raffaello a prvního plánu celkové přestavby baziliky sv. Petra. Jeho styl se vyznačoval jasnou architektonickou skladbou a neúprosnou logikou, ale byla mu vyčítána chladnost a strohost⁵⁰. Toto období trvající zhruba do roku 1520 je nazýváno vrcholnou renesancí nebo cinquecento.

Benátky a Florencie byla jediná města v Itálii, kde po celou dobu renesance vznikala umělecká díla velmi vysoké kvality. Důvodem, proč se na přelomu 15. a 16. století začali

⁴⁷ PIJOAN, J. *Dějiny umění V*. Praha : Odeon, 1979, s. 98.

⁴⁸ Srov. tamtéž, s. 102.

⁴⁹ Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 77.

⁵⁰ Srov. tamtéž, s. 100.

italští umělci usazovat v Benátkách, byla stabilní politická situace. Na konci 15. století tu měla skutečnou moc Rada deseti, která byla podporována sítí informátorů. Ti se však zajímali pouze o věci související s možným ohrožením politiky a bezpečnosti státu. Ve všech ostatních oblastech naopak panovala svoboda a volnost, kterou bychom v Itálii 15. století jen těžko hledali. Díky obchodu, který s sebou nesl hospodářský růst a bohatství, měli umělci možnost získat velké finanční odměny. Největšími objednateli byly stát, velká náboženská bratrstva a školy. Menší roli sehráli i soukromí mecenáši⁵¹. Jako všude, byl i v Benátkách zpočátku nástup antikizujícího umění doprovázen dozrívající gotikou. O přechod k antice se v šedesátých letech 15. století nejvíce zasloužila rodina Lombardiů, kameníků pocházejících z Carony⁵². Avšak těmi, kdo nejvíce přispěli k benátské renesanční architektuře, byli Iacopo Sansovino a Veroňan Michele Sanmicheli. Do Benátek přišli po „Plenění Říma“ (1527) a díky svému pobytu v Římě byli velmi ovlivněni Bramantem. Jejich stavby se však od těch Bramantových lišily především svou dekorativností. Mezi jejich nejvýznamnější díla patří knihovna San Marco a Palazzo Corner v Benátkách. Dalším architektem, který velmi ovlivnil benátskou renesanci, byl Andrea Palladio. Léta 1540 – 1541 strávil v Římě studiem antických památek a Bramantových staveb, na nichž obdivoval především jejich souměrnost a řád. Ta se také stala důležitým prvkem jeho projektů. Je znám především stavbou vil s křídly vybíhajícími ze základního bloku⁵³, které už neměly mohutné hradební opevnění jako dříve.

Italskou renesanci můžeme rozdělit do třech etap. V každé z nich dominuje jedno z výše uvedených měst, které se stává uměleckým centrem. V poslední fázi, té benátské, se v renesančním umění začínají objevovat prvky nového slohu, který je charakteristický dynamičností a důrazem na emoce, totiž baroka. Dříve než ale renesanci opustíme, měli bychom alespoň stručně zmínit, jak se z Itálie šířila do ostatních evropských zemí.

⁵¹ Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 146.

⁵² Srov. tamtéž, s. 146.

⁵³ Srov. tamtéž, s. 152.

4.2. Renesance v zaalpských zemích

Zatímco v Itálii se renesance inspirovala snadno přístupnými antickými památkami a na počátku se mísila s uměleckými slohy středověku, „znamená přijetí renesance v zaalpských zemích, a tedy i u nás, radikální názorovou změnu. Jde vlastně o zcela novou uměleckou řeč, jazyk s neznámou „lexikografií“ (slovníkem) architektonických motivů, typů a útvarů, s nezvyklou a obtížnou „morfologií“ (tvaroslovím) a „syntaxí“ (skladbou) architektonických prvků, dispozičních typů, kompozičních a proporčních schémat a řešení“⁵⁴.

Již kolem roku 1500 žilo v Německu mnoho vzdělanců, kteří studovali v Itálii. Byl to však až Erasmus Rotterdamský, který v severní Evropě vzbudil větší zájem o studium klasického myšlení. Toho dosáhl především s pomocí svých tištěných edic, ve kterých přibližoval antické autory. V Evropě v té době panoval velký zájem o antiku, ale zároveň i obdiv k současným renesančním stavbám v Itálii. Na konci 15. století již Seveřanům nestačilo jen asimilovat jednotlivé prvky renesančního umění, ale chtěli nahradit gotické umění něčím novým a moderním. Šíření italských ideálů neprobíhalo však všude ve stejnou dobu. V některých zemích bylo násilné, náhlé a téměř vždy zprostředkované⁵⁵. Do střední Evropy pronikala renesance mezi osmdesátými lety 15. století a dvacátými lety století šestnáctého. Podle historika umění Jiřího Kropáčka k tomu nedošlo najednou a navíc se cesty, jimiž k nám renesanční umění proniklo lišily. On sám vidí tři cesty. Za prvé byli vlašští mistři povoláváni do ostatních evropských zemí tamějšími panovnickými rody. Za druhé, mnozí umělci sami podnikli cestu do severní Itálie za bližším poznáním renesančního umění. A za třetí se místní umělci a architekti inspirovali například grafickými předlohami a vzorníky, které buď pocházely přímo z Itálie nebo byly v Itálii vytvořeny těmi, kdo do této země podnikli cestu za studiem a poznáním⁵⁶.

⁵⁴ MUCHKA, I. P. *Architektura renesanční*. Praha : Správa Pražského hradu a Dada, 2001, s. 13.

⁵⁵ Srov. MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 144.

⁵⁶ Srov. KROPÁČEK, J. in MARTINDALE, A. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972, s. 180.

4.3. Italští umělci v Praze

Jak již bylo řečeno, jedním ze způsobů, kterým se renesanční architektura dostávala do zaalpských zemí, bylo povolávání umělců z Itálie. Ti pocházeli hlavně z okolí Comského a Logánského jezera v severní Itálii. Říkalo se jim proto „artisti dei laghi“ – umělci jezerní oblasti⁵⁷. Tito umělci, kteří přišli již v 15. století do Uher, Polska a dokonce i do Ruska, ochotně přizpůsobovali své představy o renesančním umění podmínkám v dotyčných zemích. V Českých zemích se renesance začala objevovat ve třicátých a čtyřicátých letech 16. století. Italizující prvky k nám nejprve přišly z Uher, z uměleckého centra na dvoře Matyáše Korvína, a to v době, kdy byl Vladislav II. Jagellonský zvolen císařem a českým králem. Zpočátku se i v Českých zemích, stejně jako v Itálii, mísilo renesanční umění s gotickým. Příklad můžeme nalézt přímo na Pražském hradě. Tam bylo prvně užito renesančního tvarosloví, a to na okenním ostění Vladislavského sálu. Tento sál byl zaklenut ve stylu pozdní gotiky a pouze v tomto detailu byl předznamenán nástup budoucího slohu.

Kolem italských umělců vyvstává mnoho nejasností. Dnes je velmi obtížné zjistit, kdo byl ve skutečnosti architektem a kdo stavbu pouze vedl, protože v té době bylo stejného označení užíváno pro oba dva. Další nejasnosti vznikají také kolem počestřování jmen architektů. Tak byl například Tommaso Rossi označován jako Tomáš Červený⁵⁸. Nejasnosti kolem jmen však způsobují problémy spíše dnešním historikům, v 16. století byly řešeny zcela jiné spory a nejasnosti. Mezi domácími a italskými zedníky panovala značná nevraživost, která vedla 13. prosince 1586 k ustanovení pražského cechovního řádu, jež říkal: „A kteří by se tovaryši pořádně vyučili, aby žádný u Vlacha nedělal, protože Vlaši drážeji platí tovaryšům po ortu...“⁵⁹. Ještě ostřejší byly stížnosti kamenické huti ve Vídni směřující císaři. „Vlaši, protože drží pospolu, odnímají domácím veškerou práci a ukrajují Němcům milý chleba od huby...“⁶⁰. Je však nutné přiznat, že podle dobových dokumentů bylo shledáno, že italští mistři a zedníci pracovali lépe a vytrvaleji než domácí a nevraživost tedy panovala nejen z důvodu ztráty zakázek ve prospěch Italů, ale také kvůli tomu, že domácím silám byly svěřeny pouze podružnější a pomocné práce⁶¹. Odhady o počtu vlašských umělců v Českých zemích se liší. Podle spisovatele a historika Zikmunda Wintera bylo z celkového počtu 476 stavitelů, zedníků a kameníků v Praze 237 domácího původu, 121 Vlachů a zbytek neurčitelné

⁵⁷ PREISS, P. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986, s. 8.

⁵⁸ Srov. tamtéž, s. 14.

⁵⁹ Tamtéž, s. 10.

⁶⁰ Tamtéž, s. 10.

⁶¹ Srov. tamtéž, s. 11.

národnosti. Z jiných zdrojů zase vyplývá, že vlašských umělců byla v Praze 16. století převaha⁶².

Asi nejvýznamnější renesanční památkou na našem území je Královský letohrádek v Praze – Belvedér. U této stavby je také obtížné určit jejího autora. Stavbou byli pověřeni Paolo della Stella, Hans Tirol a dokončením Bonifác Wohlmüt. Figurální reliéfy jsou dílem Giovanniho Domenica Stelly. Prvním „capomaestro“ – vedoucím stavební družiny byl Giovanni Spazio. Na jaře roku 1538 byl do Prahy pozván Paolo della Stella, a ačkoliv se měl původně podílet pouze na kamenických pracích, zbavoval se postupně jednoho spolupracovníka za druhým. Nejdříve se zasadil o to, aby byl Giovanni Spazio propuštěn kvůli údajně příliš vysokým nákladům. Nově pak nad průběhem stavby dohlížel Giovanni (Zoan Maria) Maria Aostalli, kterého nakonec Stella v roce 1541 také vypudil. Ještě než v roce 1552 zemřel, dostal se do sporu i s Hansem Tirolem, který prosadil zvýšení Letohrádku o jedno patro. I přes veškeré nejasnosti ohledně autora letohrádku je zřejmé, že jde o krásnou a unikátní stavbu, jak říká historik Pavel Preiss ve své knize *Italští umělci v Praze*: „Pátrání po autorovi projektu Letohrádku je o to obtížnější, že jde o stavbu bez jakékoliv současné obdoby. Pro kratochvilnou budovu byl totiž zvolen antický příklad dispozice, a to v renesanci vůbec poprvé – půdorys řeckého chrámu, nejspíš Poseidónia v Paestu“⁶³. „Vcelku se v architektuře Letohrádku odráží vývojový proces od florentského quattrocenta až po soudobou architektonickou produkci benátskou s prvky pobramantovského stádia“⁶⁴.

Dalšími stavbami, které byly navrženy a provedeny italskými architekty a zedníky, byly Rožmberský palác na Pražském hradě (Giovanni Fontana, Ulrico Aostalli), Schwarzenberský palác na Hradčanském náměstí (dříve palác Jana mladšího Popela z Lobkovic) od Agostina Galli, Císařský mlýn v Bubenči od Ulrica Aostalli s grottou od Giovanni Antonia Broka, Nejvyšší purkrabství na Pražském hradě (Giovanni Ventura, Ulrico Aostalli), tzv. Stará obora s Místodržitelským letohrádkem ve Stromovce (Ulrico Aostalli), zámek v Pardubicích (Ulrico Aostalli), zámek Horšovský Týn (Agostino Galli), radnice v Plzni (Giovanni Spazio), zámek Litomyšl (Giovanni Battista Aostalli) a další.

Do Českých zemí se tedy renesanční umění dostalo s jistým zpožděním. Důvodem byla i společenská situace po období husitských válek, kdy bylo Kališníky odmítáno vše, co pocházelo z Itálie, sídla papeže. A proto tu bylo o něco déle než jinde v Evropě upřednostňováno gotické umění.

⁶² Srov. PREISS, P. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986, s. 13.

⁶³ Tamtéž, s. 26.

⁶⁴ Tamtéž, s. 26.

4.4. Neorenesance v Českých zemích

Česká společnost hledala národní styl, který by ji odlišil od stylu rakouské monarchie, a tím mohla prokázat oprávněnost svých požadavků na vytvoření svébytného národa. V této době německá architektura navazovala hlavně na gotiku, která byla považována za původní německý architektonický styl. Rakušané se na otázku vlastního národního stylu dívali zcela pragmaticky, neboť v té době měli ambice získat vedoucí postavení v ekonomice, politice a kultuře. Proto podle historika Jakoba von Falka bylo spojování stylu s národním hnutím riziko, které s sebou neslo možnost vyloučení se ze světového trhu⁶⁵. Navíc bylo Rakousko mnohonárodnostním státem, který si jednoduše nemohl dovolit upřednostňovat jeden konkrétní sloh, ale musel se hlásit k tradičním evropským hodnotám. Proto se tímto slohem stala právě italská renesance. Naopak Němci v této době navazovali hlavně na gotiku, která byla považována za původní německý architektonický styl a tolik se neinspirovali italskou renesancí. Ta pro ně totiž nebyla tím, co by mělo posílit národní vědomí a tím nepřímo vést i k oživení hospodářství. Němci zastávali názor, že křesťanství, pro něž jsou typické stavby v gotickém slohu, bylo hlavním pojítkem jednotlivých států, že „díla středověkého stavitelství vyvolávala pomyslný obraz národní minulosti jako jednotné středověké říše“⁶⁶. Jelikož tedy Němci vyzdvihovali gotické umění a doba baroka byla spojena s porážkou na Bílé hoře (1620), obrátili Češi svou pozornost na renesanci.

4.4.1. Proč právě neorenesance?

„Česká politická reprezentace usilovala o samostatnost, ale současně odmítala odtržení od rakouského mocnářství. Tato schizofrenie se projevila i v kulturní sféře, kde bylo cílem národní umění, ale současně bylo usilováno i o umění, které by drželo krok s uměním rakouským a bylo rovněž zcela konformní s dobovými evropskými trendy. Toto dilema řešilo těsné přimknutí se ke klasickým vzorům, jež byly mimo kategorie národního a

⁶⁵ Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Mílka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 40.

⁶⁶ VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 61.

kosmopolitního, neboť řecká a římská antika nepatřila nikomu, ale současně patřila všem, neboť byla minulostí všech⁶⁷.

V polovině 19. století byla renesance považována za vrcholné období civilizace a Itálie měla status země umění. Cesta do Florencie byla „brána jako iniciační obřad, jímž byl dotyčný zasvěcen do mystéria krásy“⁶⁸. Česká buržoazie dávala volbou renesančního slohu najevo, že se hlásí k měšťanské společnosti renesanční Itálie.

„Obliba novorenesance měla i své ideové motivy, pramenící z podvědomé snahy do popředí deroucí se buržoazie navázat na myšlenkový odkaz antického a renesančního světa, udušený tlakem protireformace, absolutismu a násilně udržovaných feudálních poměrů Obliba novorenesance nesouvisela jen s jejím demokratickým duchem, ale i s dispoziční a kompoziční volností, která nebyla vlastní ostatním historickým slohům ... dávala sice přednost pravidelnosti a osovosti, ale umožňovala velkou variabilitu v půdorysech staveb, hmotovém seskupení, řešení schodišť, vazbách vnitřních prostorů a ve tvarování architektonických článků“⁶⁹. Symetrie tu nebyla tak zavazující jako u klasicismu.

V 19. století, době utváření národních států, mělo umění úlohu legitimovat identitu českého národa. Dění v Čechách bylo Němci považováno za součást německé kultury. Téměř všechny osobnosti české architektury byly německé národnosti. Profesor pražské Akademie výtvarných umění Alfred Woltmann to vystihuje slovy: „Co je českého na umění v Čechách? – téměř nic“⁷⁰. Čeští historikové úmyslně upravovali dějiny tak, aby vyzdvihli úlohu českých umělců a snížili míru německého vlivu na architekturu v Českých zemích. Někdy se dokonce snažili přisoudit českým architektům projekty jejich německých kolegů. Přitom v těchto případech byli Češi pouze prováděcími architekty. Příkladem toho je kostel Sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně (1854 – 1863). Návrh vypracoval profesor vídeňské Akademie Karl Roesner a provedením stavby byl pak pověřen Ignác Ullmann. Přesto je v přehledu českého umění 19. století od Karla B. Mádl z roku 1898 označován Ullmann za toho, kdo Roesnerův návrh předělal takovým způsobem, že z jeho původní myšlenky byl zachován pouze daný sloh⁷¹. O tom, že se Češi někdy až přehnaně snažili o slohové odlišení se od německé a vídeňské architektury, svědčí fakt, že když berlínský historik umění Franz Kugler označil románský styl za byzantský, proti němuž postavil německou gotiku, začali Češi stavět

⁶⁷ BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Mílka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 37.

⁶⁸ Tamtéž, s. 75.

⁶⁹ HRŮZA, J. *Město: Praha*. Praha : Odeon, 1989, s.170-1.

⁷⁰ BETTHAUSEN, P. *Alfred Woltmann*, 1999, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 16.

⁷¹ Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 16.

v neorománském slohu a obnovovat románské památky. Když později F. Kugler změnil názor a prohlásil, že gotika je sloh, který vznikl ve Francii, bylo v časopise Lumír zveřejněno: „Gothika, v prostší své formy uvedená, hodila by se u nás soukromníkům, a není výhradně německá ... Čechové nepřijali gothiku z Němec, nýbrž hlavně z Francouz“⁷².

České umění si tedy hledalo architektonické výrazové prostředky, jimiž by se odlišilo od umění německého. Slohem, který této ideji odpovídal byla neorenesance, v polovině 19. století nejoblíbenější podoba architektury nejen v Českých zemích, ale po celé Evropě a severní Americe. Neorenesanční sloh nabízel mnoho možností, jak použít svých pravidel. V tomto slohu se dalo postavit množství staveb různorodých funkcí - obytné domy, banky, nádraží, divadla, ale i továrny a kostely. A oproti jiným slohům nebylo tak obtížné ji přizpůsobit moderním požadavkům člověka na bydlení či reprezentativnost konkrétní stavby. Neorenesanční architektura umožňovala „ulpívat“ v minulosti, ale zároveň jít kupředu. Svým vzhledem připomínala doby minulé, ale zároveň její některé stavby ve velmi čisté až minimalistické podobě byly v souladu s představami budoucích modernistických architektů. Takovým příkladem může být například Gröheho vila na pražských Vinohradech.

Neorenesance byla vnímána jako dokonalý výraz moderní doby a upřednostňována jako styl pro „státní stavby“. Pro Vídeň byla slohem, který je univerzální, a proto vhodný pro mnohonárodnostní stát⁷³. V 19. století byla hledána jakási „obecná“ antika nepatřící žádnému věku, kterou by si mohl každý stát přivlastnit a situovat do své krajiny⁷⁴. Dalším důvodem pro upřednostňování neorenesančního slohu a navázání na antiku byla jejich univerzálnost a nadčasovost. Střední Evropa tím demonstrovala svou přináležitost k vyspělé západní civilizaci. Antika byla pro Evropany symbolem navždy ztraceného ráje. Nešlo ale o navrácení „starých dobrých časů“, ale o to, aby se alespoň duch této doby přenesl do 19. století a umožnil tak člověku, jenž ztratil díky mnoha rychlým a zásadním společenským, hospodářským a jiným změnám svou jistotu, aby alespoň částečně mohl žít ve své představě dokonalého světa, který pro něj byl symbolizován právě obdobím antiky. Tato „fantastická kulisa umožnila člověku 19. století být zároveň zde i někde jinde, být plně sebou i někým jiným, obsáhnout svět v rozměru synchronním i diachronním, geografickém stejně jako historickém“⁷⁵.

⁷² VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 143.

⁷³ Tamtéž, s. 142.

⁷⁴ Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Mílka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 61.

⁷⁵ VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 39.

Češi kromě toho, že stavěli ve slohu internacionální neorenesance, vytvořili si svou vlastní, specifickou formu neorenesanční architektury, která je odlišovala od ostatních. Tyto „české neorenesanční“ stavby měly sgrafitovou výzdobu, nejčastěji s výjevy z českých dějin, které poukazovaly na bohatou českou historii a měly v lidech vzbuzovat národní vědomí. Dalším typickým prvkem bylo průčelí ukončené lunetovou římsou a vysokým stupňovitým štítem. Nejvýznamnějším představitelem české neorenesanční architektury byl Antonín Wiehl. Zpočátku se prvky české neorenesanční architektury objevovaly jen na soukromých domech, později se uplatnily i na veřejných budovách, jimiž byly především školy a radnice. Tím byl ovšem rejstřík staveb vyčerpán, protože veřejné reprezentativní budovy musely jednak vypadat monumentálně a navíc musely sloužit zároveň Němcům i Čechům. Tuto funkci však nebyla česká neorenesanční architektura schopná naplnit.

4.5. Neorenesanční architektura v Itálii

S politickým sjednocením Itálie se hledala reprezentativní architektura – jakýsi „historický model s národními obsahy“⁷⁶. Během risorgimenta se italská architektura inspirovala nejvíce gotikou a románským slohem. Naopak po politickém sjednocení země byla tímto slohem renesance. V neorenesančním slohu se stavěla většina nových budov. Její úspěch tkvěl ve třech momentech. Prvním byl fakt, že po všech snahách najít národní sloh, byla renesance „po ruce“, vyskytovala se po celém poloostrově. Za druhé renesanční architektura nejvíce odpovídala požadavkům doby na stavbu paláců a obytných domů, tedy na stavbu světové architektury. A třetím aspektem byla její obliba mimo italské hranice⁷⁷. O popularitě neorenesančního slohu svědčí i knihy mnoha autorů, které vycházely po celé Evropě a o nichž jsme se již zmínili. Architekt Viollet le Duc napsal, že gotický styl je francouzský a „architektura renesance nejsou strohá jako řecký sloh, je proto více vhodná pro naše klima a k vyjádření naší doby“⁷⁸.

Pro sjednocení lokálních podob italské architektury do jednotného národního slohu nebylo nic jednoduššího, než se obrátit do minulosti. Návrat k renesančnímu umění se projevil nejdříve v Turíně. Mezi první architektury patřil Carlo Promis, který navrhl budovy na náměstí

⁷⁶ CRESTI, C., ZANGHERI, L. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. LVI.

⁷⁷ Srov. DE FUSCO, R. *Storia dell'arte in Italia. L'architettura dell'Ottocento*. Torino : Utet, 1980, s. 137.

⁷⁸ Tamtéž, s. 137.

Carlo Felice v Turíně. Dalšími pak byli Giuseppe Mengoni (1829-1877) a jeho budova spořitelny v Boloni, Antonio Cipolla a jeho Palazzo Silvani taktéž v Boloni nebo spořitelna na náměstí Sciarra v Římě. Ve Florencii patřil k nejvýznamnějším Giuseppe Poggi, v Neapoli Errico Alvino (1810-1876), v Palermu Giovan Battista Basile (1825-1891) a Giuseppe Damiani Almeyda (1834-1901). Ale nejvíce staveb v neorenesančním slohu bylo postaveno v Římě, kde se uplatnil především architekt Gaetano Koch.

Florentský architekt Giuseppe Poggi se hlásil k toskánskému výrazu, ať už ze skromnosti či z obdivu a respektu ke starým mistrům. Na jeho stavbách můžeme nalézt znaky starých toskánských mistrů, které obdivoval a respektoval. Pro Poggiho byla renesanční architektura příkladem harmonie a slohu vhodného pro každou stavbu. Své hypotézy stavěl na detailním studiu renesančních staveb⁷⁹. Byl ovlivněn jak renesancí první poloviny 15. století, tak i přísným klasicismem (který je možné vidět v díle Pasquale Pocciantiho). Inspiroval se Bramentem, Rafaelem, Baldassarrem Peruzzim, Antoniem da Sangallo, Iacopem Sansovinem, Michele Sanmichelim, Giuliem Romanem, Galeazzem Allesim a Palladiem.

Ačkoli mu bylo vytýkáno mnoho věcí, snažil se Giuseppe Poggi o vytvoření nového slohu sjednocené Itálie. Tento styl neměl mít provinční charakter, a proto své stavby „odtoskanizoval“⁸⁰. Snažil se spojit dohromady římský sloh 1. poloviny 16. století (Bramante, Rafaelo), který byl pak rozpracován v oblasti Padana (Peruzzi, da Sangallo, Vignola) poté v Benátkách (Sansovino, Sanmicheli, Alessi a Giulio Romano) a dovršen Palladiem.

O významu architektury při utváření nového státu mluví italský historik Giuseppe Moroli ve své knize, kterou věnoval Poggimu a jeho florentským návrhům. „Klasicismus spojený s architekturou 16. století dal určitým způsobem dohromady díla hlavních italských kulturních center (Říma, Benátek a Florencie), která připravila půdu pro „nový styl“. Harmonický, přísný a upomínající na nový Národ, který se také díky Poggimu samému v této době plně zvratlů namáhavě utvářel“⁸¹.

Giuseppe Poggi si bral za vzor, podobně jako ostatní, renesanční stavby Říma a Benátek. O jejich „popularitě“ svědčí i množství odborných publikací, které přibližují práce Sansovina, Sanmicheliho a Rafaela, které realizovali ve výše zmíněných městech. Jsou mezi nimi například „Le Fabbriche.. di Michele Sanmicheli diseguate e incise“ z roku 1832 a „Le fabbriche e più cospicui monumenti di Venezia“ od Girolama Selvy nebo „Opere architettoniche di Raffaello Sanzio“ od Carla Pontaniho, dále „Sei fabbriche di Firenze

⁷⁹ Srov. MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 25.

⁸⁰ Srov. tamtéž, s. 60.

⁸¹ Tamtéž, s.76.

disegnate e incise“ z roku 1851 od Donata Cellesiho nebo „Scelta di Architetture Antiche e Moderne della Città di Firenze“ od Ferdinanda Ruggieriho z roku 1755.

V následující kapitole zmíníme, jakou roli hrály v 19. století florentské renesanční paláce a jakou roli hrála samotná Florencie v období nově vzniklého italského státu.

4.5.1. Florencie



3) Freska „Obléhání Florencie“ od Vasariho v Palazzo Vecchio, sala di Clemente VII.

Ve srovnání s městy severní Itálie byla Florencie ekonomicky a průmyslově zaostalá a její ekonomika spočívala hlavně na řemeslné výrobě. Nebyla rozvinutá ani po urbanistické stránce. Sice v té době již došlo k některým přestavbám a zlepšením v infrastruktuře, ale ty byly pro Florencii jako budoucí sídlo hlavního města zcela nedostačující. Florencie zůstala až do 19. století středověkým městem, kterému renesance vtiskla jeho nezaměnitelnou podobu. Byla autonomní, ale tím pádem i méně schopná se změnit a přijmout cizí vlivy. „Florencie byla ve svých strukturách a v obslužnosti, kterou poskytovala, městem stále velice zastaralým také proto, že se pomalu uvnitř zaplňovala bez toho, aby se otevřela“⁸². Tato izolace trvala až do 19. století.

Plán města z roku 1843 od Federiga Fantozziho byl posledním, kde je Florencie zaznamenána ještě před svou velkou přeměnou. Toto město, stále ještě opevněné hradbami a sociálně nediferencované, se skládalo z několika čtvrtí. Ulice byly rozděleny podle řemesel, která se v daném místě vykonávala. Tato struktura z dob rozkvětu politické a ekonomické

⁸² DETTI, E. (ed.). *Firenze scomparsa*. Firenze : Vallecchi editore, 1977, s.25.

moci Lorenza Nádherného nemohla dále vyhovovat novým požadavkům. Obrovský rozvoj v první polovině 19. století vedl k urychlení procesů přeměn, které předtím trvaly celá staletí⁸³. Jedním z důvodů, proč tyto procesy ve Florencii trvaly tak dlouho byl fakt, že množství jejích historických památek vždy jistým způsobem omezovalo architekty, kteří se jí snažili nějakým způsobem přetvořit a zmodernizovat. Ve Florencii v prvních desetiletích 19. století nebyl, až na výjimky, jako byla například úprava okrouhlého prostranství před palácem Pitti nebo přebudování starých klášterů k novým účelům či restaurování a částečného přestavování památek, téměř žádný stavební ruch.

Do té doby měla Florencie dva hlavní dopravní tahy. Od západu na východ podél Arna a od severu na jih přes Ponte Vecchio. Až s vybudováním nových čtvrtí Cascine a Barbano (kolem roku 1845), kde se zabydlují nejzámožnější vrstvy, se Florencie začíná strukturovat podle sociálních vrstev, které danou část města obývají. Rozvoj města ale bohužel nestačí tehdejšími potřebám. Do toho přichází společenská krize, k níž se pak přidává i krize ekonomická. Kvůli sjednocení cel ztrácí Florencie svou ekonomickou rovnováhu a je tažena ekonomikou italskou. Zvyšující se ceny a daně vedou k velké ekonomické nestabilitě a centralizace průmyslu ničí malé a střední řemeslníky, kteří tvořili podstatnou část produktivní populace.

V době, kdy Florencie řešila své společenské a ekonomické problémy se musela vyrovnávat s faktem, že se na čas stane hlavním městem Itálie. Status Florencie jako italské metropole ji zastihl ještě nepřipravenou. Když bylo v roce 1864 rozhodnuto o přemístění hlavního města z Turína do Florencie, nevzbudilo to v toskánské „metropoli“ žádné nadšení, ba naopak. Bettino Riscoli píše 14. září 1864: „Já považuji za velkou pohromu to, že Florencie byla vybrána, aby se stala dočasnou metropolí. Bojím se pomyslet na neštěstí, která se brzy přihodí mému rodnému městu“⁸⁴. Město muselo rychle vybudovat infrastrukturu a domy pro ubytování státních úředníků. Naštěstí díky množství památek z minulosti mohly být pro sídla státních institucí využity jak městské tak soukromé paláce. A tak byl například pro královské sídlo vybrán Palazzo Pitti, pro senát, sněmovnu a „Esteri“ (dnes bychom tento úřad mohli označit jako ministerstvo zahraničních věcí) Palazzo Vecchio a pro „Interni“ (ministerstvo vnitra) Palazzo Medici.

Jak se tedy s úkolem, který se zdál být nad možnosti města vypořádali jeho vedoucí činitelé? Florencie se musela připravit na náhlý příval nových obyvatel majících určité

⁸³ Srov. CRESTI, C., ZANGHERI, L. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. 26.

⁸⁴ CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 9.

nároky. Ze středověkého města se muselo vyvinout ze „dne na den“ město moderní, odpovídající požadavkům metropole 19. století se všemi jejími institucemi, dopravní dostupností, kapacitou ubytování ad. Zvětšení Florencie se proto jevílo jako jediné východisko. Prvním návrhem jak s touto přeměnou začít bylo zbourání starých hradeb, které bránily rozvoji města a propojení jeho starého centra s novými čtvrtěmi.

14. listopadu 1864 byla ustanovena zvláštní komise mající na starosti rozšíření Florencie. 22. listopadu 1864 byl architekt Giuseppe Poggi požádán o vypracování tohoto plánu. Měl tak jako první a zřejmě i poslední architekt 19. století možnost zanechat stopu na celkovém urbanistickém plánu města. Byla mu svěřena důvěra k provedení všech prací, které měly být realizovány v letech 1864-1877. V této době byl vyvlastňován soukromý i církevní majetek a Poggi mohl navrhnout, pro jaké účely ho nejlépe využít.

Proč byla tato důvěra svěřena právě Giuseppe Poggimu? Italští historikové se domnívají, že tomu tak bylo z následujících důvodů. Giuseppe Poggi byl vybrán, protože u něj nehrozilo, že by navrhl kontroverzní stavby, soudě podle staveb, jež zrealizoval ještě předtím, než se stala Florencie na čas hlavním městem Itálie. Navíc měl v komisi, která vybírala vhodného architekta k uskutečnění tohoto projektu mnoho přátel. Co si Giuseppe Poggi myslel o svém zvolení se můžeme dočíst v dopise z 12. ledna 1869, který napsal svému neznámému příteli. „Ptáš se mě, jak je možné, že jsem byl vybrán městskou Komunou, abych nastudoval a řídil projekt zvětšení města při příležitosti přesunutí metropole do Florencie. Na tuto otázku ti odpovím velmi otevřeně, bez toho, abych skrýval cokoli, co před ostatními z mnoha důvodů tajím. Jsou tři důvody, proč jsem získal od města tuto zakázku. Ten první připisuji svým bohatým pracovním zkušenostem, které jsem ve svém věku 54 let dosud získal při stavbách pro bohaté městské i venkovské rodiny. Tím jsem si vysloužil pověst přímého a čestného muže. Za druhé jsem považován za člověka se širokými obzory, buď díky tomu, co jsem již vytvořil nebo kvůli tomu, co jsem viděl při svých četných cestách... Třetím důvodem bylo, že v městské komisi, která byla pověřena dozorem nad těmito pracemi, je mnoho jedinců, s nimiž mám dobré vztahy, někteří jsou dokonce mými přáteli. Patří mezi ně inženýr Felice Francolini, Carobbi, Digny, Peruzzi... A jak znám tento svět, domnívám se, že tento poslední důvod byl tím hlavním, proč mi byla tato práce svěřena“⁸⁵.

V dalším dopise psaném jednomu z městských činitelů Carobbimu G. Poggi píše : „Je to už mnoho let, co přemýšlím a píši o zdokonalení Florencie, jen kvůli tomu, abych mohl zlepšit stav této země a kvůli své náklonnosti, kterou musí pociťovat každý, když navrhuje

⁸⁵ CRESTI, C., ZANGHERI, L. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. LIV.

dobré a užitečné věci pro své rodiště...⁸⁶. Poggi cítil jako svou povinnost „zvětšit a zkrášlit město, které mělo sloužit jako sídlo nové vlády, město, přestože bohaté na historické památky, tak ve svých rozměrech ubohé a stále spíše připomínající hlavní město malého státu“⁸⁷.

Prvním krokem na cestě k přeměně Florencie v moderní město měla být demolice městských hradeb. Debatovalo se o ní již delší dobu, ale z finančních důvodů nebyla provedena ihned. Také se váhalo, zda hradby vůbec zbourat. Nezbytnost odstranění hradebního prstence vyplývala i z běžného života, protože zásobování ze skladů, pecí a dalších budov, které nemohly stát v centru, bylo omezeno možností vjet do Florencie pouze několika branami.

Demolice hradeb byla jen jednou součástí plánu Giuseppa Poggiho na přeměnu Florencie, který vypracoval během dvou měsíců a předložil 31. ledna 1865, a který mu byl schválen necelý měsíc po jeho prezentaci. Jeho plán počítal se zvětšením města, zbořením hradeb a využitím tohoto nově vzniklého prostoru k výstavbě dopravního okruhu, vylepšením kanalizačního systému a vytvořením protipovodňových opatření vyvýšením nábrežních silnic. Všechny městské brány zachoval a konzervoval jako výtvarné a historické památky.

Poggi byl často neprávem kritizován, jako v tomto případě architektem Leonardem Benevolem: „Giuseppe Poggi... se zabývá především zvětšením města, aby tak mohlo pojmout nové obyvatele přicházející sem spolu s vládou. On sám však nevidí nové město, nýbrž Florencii teritoriálně rozšířenou, a uniká mu tak nutnost přetvořit centrum i periferii dohromady, jako to udělal Haussmann... Takto město zůstane bez jednotného charakteru, rozděleno na jednotlivé díly, které si jsou mezi sebou cizí“⁸⁸. Nutno však podotknout, že za vzhledem i plánem města stojí nejen Giuseppe Poggi, kterému je připisován, ale i místní vedoucí činitelé. Původní představa Poggiho se totiž od konečného výsledku, jak už to tak bývá, lišila.

⁸⁶ MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 35.

⁸⁷ DETTI, E. (ed.). *Firenze scomparsa*. Firenze : Vallecchi editore, 1977, s. 47.

⁸⁸ BENEVOLO, L. *Storia dell'Architettura moderna*, 1971, cit. dle MOROLLI, G. (ed.): *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 36-38.

5 Demolice hradeb a městský okruh

Než se začneme zabývat demolicí hradeb a výstavbou okruhu v Praze, Brně a Florencii, stručně nastíníme, jak se s tímto problémem vypořádali ve Vídni. Její Ringstrasse byla totiž velkou inspirací mnoha městům řešícím tuto otázku.

5.1. Ringstrasse

Ve Vídni byla otázka demolice hradeb obklopujících město diskutována již na přelomu 18. a 19. století. Ale až 20. prosince 1857 bylo císařem povoleno jejich zbourání. Na tomto místě pak vznikla okružní třída lemovaná alejemi stromů a na ní pak byly postaveny impozantní budovy škol, divadel, muzeí a kostelů. Můžeme tu také nalézt radnici, parlament, či sídlo panovníka – Hofburg. Vídeňští architekti a jejich stavby měly vliv i na architektonické umění 19. století v Českých zemích. Mezi ty nejvýznamnější vídeňské památky devatenáctého století patří například neorenesanční Opera, jejímiž architekty jsou Eduard van der Nüll a August Sicard von Sicardurg. Volkstheatru pak Ferdinand Fellmer a Hermann Helmer. Gottfried Semper a Karl von Hasenauer se pak společně podíleli na návrhu neorenesančního Burgtheatru, Kunsthistorisches a Naturhistorisches muzea. Antikizující parlament je dílem Theophila Hansena, neogotická radnice Friedricha von Schmidta a neogotický votivní kostel (Votivkirche) dílem Heinricha von Ferstela.

Vídeňská Ringstrasse byla rozdělena na tři části. Dvě ramena směřující k řece byla využita pro residenční zástavbu a hlavní trasa na jejich spojnici k výstavbě vládních a reprezentačních budov. nejdůležitější fáze výstavby se odehrály v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století. V první z nich byl postaven Votivní kostel a Opera. Ve druhé fázi byla vystavěna burza, parlament, univerzita, radnice, muzea a dvorní divadlo.

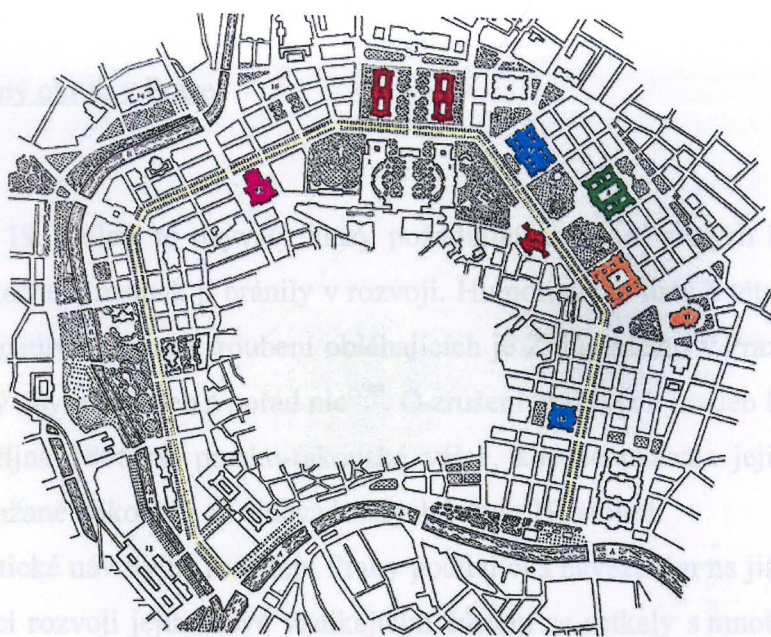


Fig. 13. Ludwig Förster: Wien, Projekt der Ringstraße, Plan von 1859

- | | | |
|---|--|--|
| A Donau-Kanal | 5 Hof-Stall-Gebäude | 11 Votivkirche H. von Ferstel |
| B Wien-Fluß | 6 Justizpalast | 12 Börse Theophil Hansen |
| 1 Hofburg | 7 Reichsrat (Parlament) Theophil Hansen | 13 Hauptzollamt |
| 2 Maria-Theresia-Denkmal | 8 Rathaus F. von Schmidt | 14 Technische Hochschule E. von der Noll & Schmidt wip. S. |
| 3 Kunsthistorisches Museum G. Semper | 9 Universität H. von Ferstel | 15 Hof-Opern-Theater |
| 4 Naturhistorisches Museum K. von Hasekauer | 10 Hofburg-Theater G. Semper, K. von Hasekauer | 16 Akademie der bildenden Künste |

4) Ringstrasse, Vídeň

Ve Vídni se tedy podařilo vyřešit problém s hradbami a na jejich místě vznikla okružní třída, která dodnes slouží jako důležitý dopravní úsek, lemovaný zelení a reprezentativními budovami.

Češi pocítovali jistou hořkost nad tím, že se tak významné stavby podařilo postavit ve Vídni a ne v Praze, proto vídeňskou architekturou pohrdali jako něčím, co nemá ducha a užívá líbivosti a nadměrného dekoru. České vlastenecké noviny zpočátku přehlížely budování vídeňského okruhu. Ale i ten byl po čase vyzdvihován jako místo, kde „skví se hlavní město říše takovými monumentálními stavbami, jakými z doby nové nemůže se žádná jiná evropská residence vykázati. Stavby ty jsou mimo to ve velmi šťastném seskupení, jež se pokládá za nejlepší a nejvelkolepější myšlenku architektonickou naší doby. Nikdo neubrání se dojmu, který činí dvorní opera, obě muzea císařská, parlament, radnice, univerzita, votivní chrám a nové divadlo“⁸⁹.

⁸⁹ In Světozor 2/1868, s. 107, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 168.

5.2. Neuskutečněný okruh v Praze

Od poloviny 19. století se ozývaly hlasy požadující zbourání starých hradeb, které již nebyly Praze užitečné a naopak jí bránily v rozvoji. Humoristické listy o této situaci napsaly: „Hradby Jericha padly na pouhé troubení obléhajících je Židů, kdežto v Praze „troubí“ se už deset let na pouhý zbytek hradeb a pořád nic“⁹⁰. O zrušení pražských hradeb bylo panovníkem rozhodnuto 29. října 1866 po prusko-rakouské válce, kdy se ukázala jejich neúčinnost. Jejich bourání Pražané dokončili až v devadesátých letech 19. století.

První urbanistické návrhy na rozšíření Prahy počítající s navázáním na již stávající ulice a mající tak pomoci rozvoji jejím nově vznikajícím částem se setkaly s mnoha výtkami, byly shledány nevyhovujícími a nakonec důkladně přepracovány. Odborné debaty se poté ujal Spolek inženýrů a architektů v Království českém. Na jaře 1873 přijala jeho valná hromada „Pamětní spis stran upravení a rozšíření královského hlavního města Prahy“, jehož původce Josef Schulz se zasazoval o to, aby Praha dále rostla už jen plánovaně a předcházelo se tak jejímu přirozenému a živelnému růstu. On sám říká, že „...zakládání ulic a domů nových náhodě se přenechatí více nesmí, kdy na místě libovůle určitá myšlenka a řád své panování počínají a nové dráhy vytýkají, jimiž se brátí nutno jest, má-li se kýženého cíle dosíci“⁹¹. Josef Schulz požadoval, aby Praha měla dostatek světla, zdrojů pitné vody, aby byl zachován poměr mezi výškou domů a šířkou jejich ulic a byly dodržovány hygienické normy. Co se týče dopravní dostupnosti, chtěl vystavět ulice, které by spojovaly okrajové čtvrti města s centrem, ale také jakýsi okruh „aby takto vozba těžkých nákladů vnitřnímu obchodu městskému se vyhnouc, jemu vůbec nepřekážela“⁹². Dále chtěl, aby Praha měla dostatek sadů, veřejných prostranství a monumentálních staveb, které by však nesměly jakýmkoli způsobem narušit ráz města. Se svými návrhy Schulz bohužel neuspěl a Praha se tak rozvíjela bez urbanistického plánu, který by bral ohled na její budoucnost.

Spolek inženýrů a architektů v Království českém se marně snažil o vybudování okruhu po vzoru vídeňské Ringstrasse, a tak byla například místa pro stavbu významných reprezentativních budov v Praze vybírána náhodou, o čemž svědčí i problémy s umístěním

⁹⁰ In Humoristické listy 25/1883, s. 207, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 161.

⁹¹ SCHULZ, J. in *Zprávy Spolku inženýrů a architektů v Království českém 8/1873*, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 163-164.

⁹² VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 164-5.

Národního divadla. Podobný osud stihl i Národní muzeum, kterému nebyl z tehdejší perspektivy dopřán významný prostor pro jeho stavbu v centru městského života. O tom svědčí i vzpomínky spisovatele Ingáta Herrmanna: „...hradby nahoře i s Koňskou branou zmizely již na sklonku let sedmdesátých. Na té straně byl obzor uzavřen vysokými domy vinohradskými ... Pozemek před touto ulicí (Škrétova, rozhraní Prahy a Vinohrad), na němž stojí dnes Národní muzeum, zůstával několik let pustý. Bylo to jámovité prostranství, neschůdné a po deštích vodou a blátem naplněné, ale vítané jako rejdiště mládeže pražské i vinohradské. V těch místech kolem roku osmdesátého rozbíjely svůj stan všelijaké podniky kočovné, zvěřince a boudy s kuriozitami... Nejživější ruch obchodní sahal po pravé straně, hledíme-li na náměstí (Václavské) zdola od Můstku k ulici Vodičkově, po levé k Jindřišské. Čím dál výše, tím byl mrtvější – vždyť tu byl konec Prahy... Ani žádná velká promenáda (tu) nebyla... kdo chtěl vidět „lidi, svět“, kdo chtěl okázat nové šaty..., mířil na Příkopy, do Ovocné, na Ferdinandovu. Tam viděl „pražský svět“ a sám byl viděn“⁹³.

Vratme se ale zpět k demolici pražských hradeb. O ní rozhodl panovník 29. října 1866. Ovšem ani tímto rozhodnutím problémy s hradbami neskončily. Pražská obec je musela od panovníka na rozdíl od Vídně odkoupit⁹⁴. To mělo za následek další průtahy s jejich bouráním. Po dlouhém dohadování o výši kupní ceny se konečně roku 1875 začalo s demolicí. Město, které bylo ukryto za hradbami, se zdálo spisovateli Serváci Hellerovi „neforemné, vesměs temně šedé, zrovna černě vypadající domy na té i oné straně ulice dolehly jako noční můry na moji mysl“⁹⁵. Se zbouráním hradeb začalo v Praze období výstavby nových, moderních domů. „Do té doby se stavělo místy, jen když některý dům vzal za své vyhořením nebo když naléhavá potřeba veřejná vyžadovala nové budovy“⁹⁶.

Přestože byl celý proces demolice hradeb a výstavby nových budov provázen mnoha problémy, podařilo se v Praze postavit alespoň několik architektonických souborů. Do prvního patří palác hraběte Prokopa Lažanského, v jehož sousedství si vybudovala Česká spořitelna své sídlo (dnešní Národní třída). Obě tyto stavby jsou dílem Ignáce Ullmanna, který byl i autorem blízkého Prozatímního divadla, k němuž bylo později přistavěno Národní divadlo architektů Josefa Zítka a Josefa Schulze. Do druhého souboru můžeme zahrnout Rudolfinum již zmíněných dvou architektů, naproti kterému měl být vybudován uměleckoprůmyslový institut, na jehož stavbu však chyběly prostředky a tak tu byla v roce

⁹³ HRŮZA, J. *Město: Praha*. Praha : Odeon, 1989, s.178.

⁹⁴ Panovník Vídně její hradby daroval v roce 1857.

⁹⁵ HELLER, S. *Z minulé doby našeho života národního, kulturního a politického. Upomínky a zápisky*. 1918 cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 162.

⁹⁶ HRŮZA, J. *Město Praha*. Praha : Odeon, 1989, s. 215.

1885 postavena Uměleckoprůmyslová škola architektů Františka Schmoranze a Jana Machytky⁹⁷. Poslední, třetí, soubor vznikl na různých místech získaných zbořením hradeb. Nejvýznamnější z těchto budov je Národní muzeum (1885–1890) Josefa Schulze. V blízkosti Národního muzea bylo postaveno v letech 1886–1887 nové německé divadlo (Ferdinand Fellner, Hermann Helmer) a poslední stavbou tohoto souboru bylo Muzeum hlavního města Prahy od Antonína Balšánka⁹⁸.

Podle architekta Bohumila Hübschmanna stál za neúspěchem o vytvoření okruhu plného zeleně a monumentálních staveb záměr obce získat co nejvíce financí z prodeje pozemků vzniklých zbouráním hradeb jako stavebních parcel. Podle Jindřicha Vybírala však příčinou, proč se v Praze nepodařilo vybudovat obdobu vídeňské Ringstrasse bylo, že tu nedošlo k zásahu silné rakouské centrální moci. „Pouze s její podporou bylo možné odstranit celý hradební prstenec, a nejenom jeho část, nabýt pevnostních pozemků bezplatně, udržet železnici v přiměřené vzdálenosti od městského obvodu ... Okružní třída jednoduše byla nad pražské poměry“⁹⁹.

5.3. Brněnský okruh

V první polovině 19. století se díky rozvoji průmyslu z Brna stává velmi důležité moravské město. Proto se tady objevuje otázka, zda Brno, opevněné hradbami, bude i nadále vhodné pro rozvíjející se průmyslovou éru.

Po mnoha dlouhých debatách započatých již ve dvacátých letech 19. století a mnoha nesnázích bylo nakonec rozhodnuto a v roce 1853 se uskutečnilo první zasedání regulační komise, která se zabývala otázkou zboření hradeb a následné nové zástavby. V roce 1855 vypracoval Josef Seifert regulační plán města. Jeho cílem bylo spojit okružní třídou 27 navržených stavebních bloků umístěných na místě hradeb a příkopů. Jeho návrh sice nebyl schválen, ale když byly 2. prosince 1859 sděleny podmínky pro regulaci Brna, byl tímto úkolem pověřen. na architekt Förster, který respektoval základní myšlenky Seifertova návrhu a dále je rozpracoval. Förster byl vybrán také proto, že již měl zkušenosti s urbanistickým projektem Vídně. V roce 1861 byl jeho plán upraven obecním inženýrem Johannem

⁹⁷ Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 166.

⁹⁸ Srov. tamtéž, s. 167.

⁹⁹ Tamtéž, s. 169.

Lorenzem, který udělal úpravy jen v detailech, avšak zachoval myšlenku komunikačního okruhu.

Přestože mělo Brno na výběr ze tří návrhů, bylo veřejným míněním donuceno vypsát další soutěž, v jejímž zadání byl požadavek zachovat veřejnou promenádu, určené plochy nechat vojenským účelům a počítat se stavbou veřejných budov, jakými byly divadlo, univerzita a knihovna. Nakonec v roce 1862 vyhrály dva projekty. První byl dílem stavitele Moritze Kellnera a zaměstnance stavebního úřadu Franze Neubauera. Druhý pak stavitele Josefa Arnolda. Technická komise se snažila zkombinovat oba tyto návrhy, avšak k překvapení Brňanů, kteří očekávali na místě hradeb veřejnou zeleň, v níž budou postaveny veřejné budovy, se dočkali v těchto prostorech zástavby činžovnými domy. Nakonec město podleho nátlaku veřejnosti a o třetinu snížilo množství zastavěné plochy ve prospěch zeleně. Projekt byl realizován v letech 1865-1867. Na brněnské okružní třídě byly postaveny jak obytné činžovní domy, navržené povětšinou místními architekty, tak reprezentativní budovy v její jihozápadní části, k jejichž tvorbě byli přizváni vídeňští architekti. Brněnská stejně jako vídeňská okružní třída používala stejné typy budov, hlavně v neorenesančním slohu. Jediný rozdíl mezi nimi byl tedy pouze ve velikosti.

5.4. Florentský okruh

Také ve Florencii bylo rozhodnuto o vytvoření okruhu na místě zbořených hradeb. Tento úkol připadl Giuseppe Poggimu. Ke své představě okružní silnice lemované zelení, se inspiroval při svých cestách po Evropě. Dále tu chtěl vytvořit parky a monumentální místa, která by připomínala historické události mladého sjednoceného státu. „V Poggiho projektu měl být jeho velký okruh jakousi svatou cestou (via Sacra), podél které se vynořují pomníky, sloupy a monumenty připomínající nejvýznamnější období národa“¹⁰⁰. To se mu také částečně splnilo. Přímo kolem bran nebo v těsné blízkosti původních hradeb bylo vytvořeno několik náměstí, která upomínají na slavnou italskou historii. Jsou jimi například Piazza Frà Girolamo Savonarola, které připomíná slávu dominikánského mnicha, italského náboženského a politického reformátora 15. století, který mocensky ovládl Florencii v letech 1494-1498 a přeměnil tuto florentskou republiku na přísně teokratický stát. Dále Piazzale Donatello, Piazza

¹⁰⁰ MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 40.

Cesare Beccaria pojmenované po italském filosofovi a politikovi 18. století, Piazza Ferrucci připomínající florentského válečníka žijícího na přelomu 15. a 16. století), Piazza Massimo D'Azeglio oslavující italského spisovatele, malíře a politika 19. století, Piazzale Michelangelo ad.

Co bylo také pro Giuseppe Poggiho důležité stejně jako tato monumentální místa? On sám tvrdil, že význam velkého města se pozná podle prostor, jako jsou náměstí a zahrady. Tento fakt byl vedle jeho přání vystavět město tak, aby upomínalo na slavné události italské historie, klíčovým momentem při jeho urbanistickém plánování. Poggi chtěl zajistit dostatek zeleni a prostoru ve městě kvůli zlepšení hygienických podmínek, ale také proto, aby v jeho parcích a na jeho náměstích mohlo místní obyvatelstvo relaxovat¹⁰¹.

¹⁰¹ Srov. MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 40.

6 Neorenesanční Praha a její architekti

Čeští architekti byli velmi ovlivněni vídeňským stavitelstvím. Vídeň byla v 19. století přes mnohé snahy nejen českých umělců, politiků a intelektuálů politickým a kulturním centrem monarchie. Proto také většina významných českých architektů a umělců té doby získala své znalosti na vídeňské Akademii. Mezi ty, jež byli vedeni Augustem Sicardem von Sicardburg a Eduardem van der Nüllem, autory vídeňské Opery, patřili čeští architekti zvučných jmen – Ignác Ullmann, Antonín Barvitiuss, Josef Zítek, Josef Schulz a Josef Hlávka.

IGNÁC ULLMANN

Syn pražského jehlaře, který se tomuto řemeslu sám vyučil. Poté vystudoval na vídeňské Akademii u profesorů Eduarda van der Nüllu a Augusta Sicarda von Sicardburg. Nebyl ovlivněn pouze vídeňskou architekturou, ale také cestou do Itálie, kde se utvrdil v oprávněnosti renesance jako nové evropské architektury. Při výběru slohu pro své stavby se řídil charakterem a účelem dané budovy. Josef Mánes o něm prohlásil: „Graecum antiquum velmi chválí, avšak renesanci raději staví“¹⁰².

Česká spořitelna

Budova České spořitelny (dnes sídlo Akademie věd) byla postavena na Národní třídě v letech 1858-1896. Ullmann pro ni našel inspiraci v benátské renesanci 16. století. Na obrázku vidíme podobnost budovy České spořitelny s benátským Pallazzo Corner od I. Sansovina. Obě stavby mají bosované přízemí, horní patra členěná arkádovými okny, do kladí pod korunní římsou jsou vsazená oválná okénka. Okna České spořitelny a Palazza Corner jsou tvarově shodná. Na pražské stavbě jsou ovšem členěna jedním dórským pilastrem, na rozdíl od dvou iónských sloupů na Sansovinově stavbě. Motiv balustrády u oken se objevuje v centrální části průčelí pražské neorenesanční budovy.

¹⁰² In Bohemia 1860, s. 171, cit. dle. VYBÍRAL, Jindřich. *Ignác Vojtěch Ullmann (1822-1897)*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 7.

V přízemí tohoto neorenesančního paláce je dnes knihovna Akademie věd, které dominují dvě karyatidy od J. V. Myslbeka. Po obvod studovny jsou arkády nesené dórskými sloupy, které protínají i ochoz v prvním patře. Hala je zakryta skleněným stropem.



5) Česká spořitelna, Národní třída, Praha

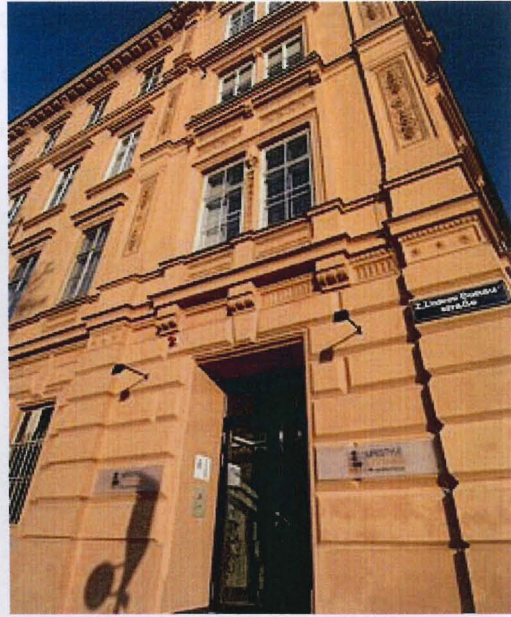


6) Knihovna Akademie věd

Palác Lažanských

Dalším Ullmanovým dílem je palác Lažanských na rohu Národní třídy a Smetanova nábřeží z let 1861-1863. K této stavbě se inspiroval průčelím tzv. Roberthofu (1855) ve Vídni od A. Sicarda. Podobnost nalezneme v bosovaném přízemí, dále na pásových římsách oddělujících první a druhé patro od přízemí a třetího patra, ale hlavně na bočních rizalitech se zdvojenými okny a reliéfní výzdobou. Rizality jsou ukončeny vysokými příkrými střechami typickými pro francouzské zámky.

Ignác Ullmann
Lažanský palác čp. 1012/I
1861-63

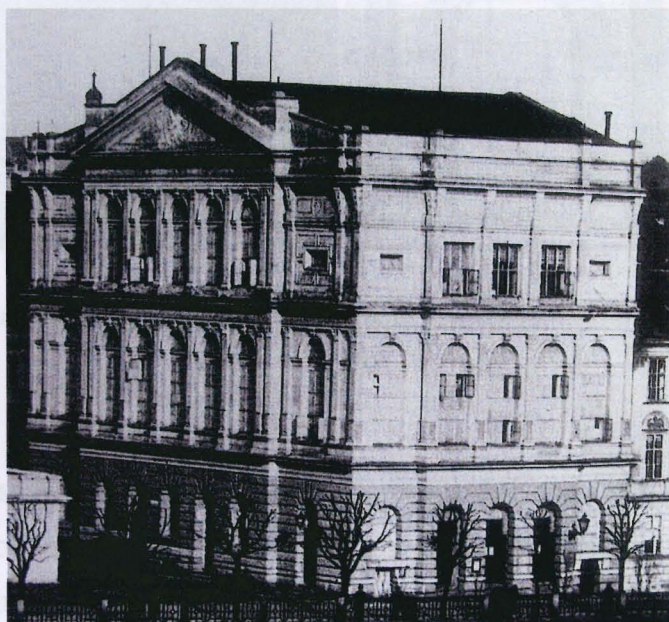
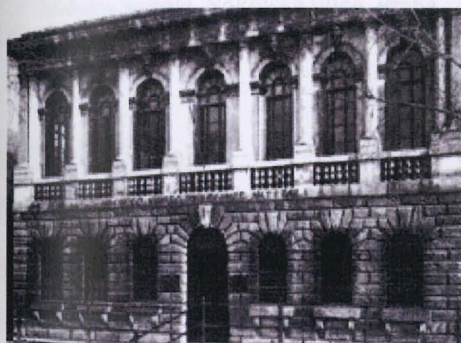


- 7) Palác Lažanských, Praha
- 8) Roberthof, Vídeň

Prozatímní divadlo

Kvůli značným průtahům a nesnázím se stavbou Národního divadla, byl Ullmann pověřen stavbou divadla dočasného. Situoval ho na kraj pozemku určeného pro budoucí Národní divadlo. Ve velmi krátkém čase, v roce 1862, tu postavil reprezentativní divadelní budovu s průčelím zdobeným pilastry a završeným trojúhelným štítem se znakem českého lva. Svými rozměry byla však budova zcela nevyhovující a v budoucnosti byla připojena k Národnímu divadlu.

Prozatímní divadlo je ve svém přízemí a prvním patře stejně členěno jako veronský Palazzo Pompei z první poloviny 16. století od Michele Sanmicheliho. Bosované přízemí je členěno arkádovým vstupem a okny. První patro, členěné okny a polosloupy působí vyšším dojmem než přízemí díky tomu, že jeho okna vyplňují celou výšku patra.



- 9) Palazzo Pompei, Verona
- 10) Prozatímní divadlo, Praha

Textová část: PhDr. Vladimír Čížek, CSc., 11.12.2007.

in Světozor, cit. dle VYBÍRAL, Hadřich, Ignác Fajtlův Ullmann (1822-1897). Praha : Národní galerie, 1994, s. 11.

in VYBÍRAL, J. Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenácté století o devatenáctém století. Praha : Argo, 2002, s. 147.

Budova Sokola

Tento jednopatrový palác po způsobu Brunelleschiho staveb, dole bosovaný, v patře s pilastry a arkádovými okny, ukončený balustrádou postavil Ignác Ullmann na Sokolské ulici v letech 1864-1865. Řešení půlkruhových nadokenních říms je inspirováno motivem na průčelí Tempio Malatestiano¹⁰³.



11) Budova Sokola, Sokolská ulice, Praha

12) detail průčelí Tempia Malatestiana, Rimini

Vyšší dívčí škola

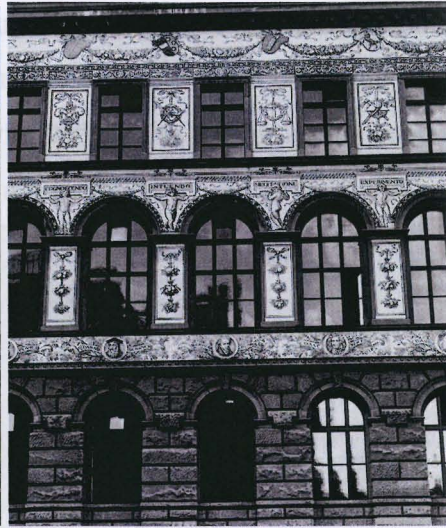
Za první architektonický pokus nesoucí prvky ryze české neorenesanční architektury je považována budova Vyšší dívčí školy z let 1866–1867 v Praze v dnešní Vodičkově ulici. Ullmann se tu nejspíše nechal inspirovat Polytechnikou v Curychu od Gottfrieda Sempera z roku 1858 a jeho studii o teorii a původu dekorativních forem v textilních technikách. Na skutečnost Ullmannových znalostí těchto teorií upozornil i český časopis Světozor, který napsal: „sgrafita jeví se být (...) napodobením koberce či umělého vyšívaní“¹⁰⁴. Vyšší dívčí škola se od ostatních neorenesančních staveb odlišuje sgrafitovou výzdobou. Nedá se tu ale ještě mluvit o specificky české podobě neorenesanční architektury. Také podle historika umění Jindřich Vybírala není první českou neorenesanční stavbou Vyšší dívčí škola, ale činžovní dům v bývalé Poštovní ulici v Praze z roku 1876, postavený Antonínem Wiehlem¹⁰⁵.

¹⁰³ Osobní sdělení PhDr. Vladimíra Czumala, CSc. 11.12. 2007.

¹⁰⁴ In Světozor, cit. dle VYBÍRAL, Jindřich. *Ignác Vojtěch Ullmann (1822-1897)*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 11.

¹⁰⁵ Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 147.

Tento dům má totiž všechny znaky typické pro českou neorenesanci¹⁰⁶, a to sgrafitovou výzdobu, nejčastěji s výjevy z českých dějin, průčelí ukončené lunetovou římsou a vysoký stupňovitý štít.



- 13) Vyšší dívčí škola, Praha
- 14) Detail Polytechniky v Curychu

15) Česká technika, Karlovo nám., Praha
16) Basilica Marciana, Benátky

¹⁰⁶ Samotné použití sgrafitové výzdoby nebylo v šedesátých letech 19. století považováno za nositele národní symboliky (srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 146).

Česká technika

Budova České techniky na Karlově náměstí z let 1872-1874 je částečně inspirována benátskými paláci 16. století od I. Sansovina. Konkrétně to můžeme vidět na řešení oken s balustrádou ve druhém patře, nad něž oba architekti umístili dvojice soch ženských postav. Ullmanovy sochy na budově České techniky zobrazují múzy, z nichž každá odkazuje na jiný předmět vyučovaný na škole – například chemie či stavitelství. Svým mohutným bosovaným přízemím odkazuje budova k rané florentské renesanční architektuře.



15) Česká technika, Karlovo nám., Praha

16) Biblioteca Marciana, Benátky



17) Česká technika, Karlovo nám., Praha

Dalšími jeho díly jsou Šebkův palác (1869-71) v ulici Politických vězňů, průčelí Trnkových mlýnů na Novotného lávce (1874), neorenesanční palác pro funkcionáře obchodní komory Jakuba Dormitzera v Panské ulici z roku 1860 nebo kostel sv. Václava na Smíchově. Spolu s Antonínem Barvitiem vypracovali návrh na Lannovu vilu v Bubenči (1870).

ANTONÍN BARVITIUS

Pracoval jako právník, malíř a nakonec architekt. Architekturu vystudoval ve Vídni. Získal stipendium do Říma, kde se mu povedlo dostat zakázku na restaurování Palazza Venezia. V Itálii strávil 12 let (1854-1866) a po návratu do Čech spolupracoval se svým švagrem Ignácem Ullmannem. Barvitius byl jistým způsobem Ullmannovým konkurentem, ale jeho díla byla prostší a slohově čistší.

Když Barvitius neuspěl se svým projektem na Rudolfinum, rozešel se s pražskou německou společností a začal se orientovat na tu českou. Ale ani u ní neměl velkých úspěchů, neboť prosazoval italskou renesanci, která v té době nebyla tolik používaná jako tzv. česká neorenesance, která se v té době právě těšila velké oblibě.

Významnou součástí jeho díla byla vilová architektura, která hrála v 19. století důležitou roli, neboť odkazovala na italskou společnost renesanční doby. Proto by bylo na místě alespoň částečně nastínit její situaci v Českých zemích 19. století. Díky ekonomickému rozvoji měst byly první vily u nás budovány v sedmdesátých letech 19. století německy mluvícími podnikateli, kteří se otevřeně nehlásili k boji za samostatnost českého národa¹⁰⁷. Stavění vil nebylo považováno za vznešenou architekturu nebo za umělecké dílo, ale pouze za snahu objednavatele dávat okázale na odiv své bohatství.

Hned na začátku je nezbytné zdůraznit, že italská renesanční vila nebyla v Českých zemích označením pro italský dům, ale jeho představou o něm. Je kombinací klasicistního městského paláce, aristokratické italské vily a italského venkovského obydlí¹⁰⁸. Svědčí o tom použití stavebních prvků, mezi něž patří například asymetricky umístěná věž, která je typická pro středověký toskánský dům.

¹⁰⁷ Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 6.

¹⁰⁸ Srov. tamtéž, s. 20.

Není pochyb o tom, že ve středoevropském prostředí nebylo nutné stavět si vilu s otevřenými terasami, arkádami a plochou střechou. Tyto stavební prvky jsou charakteristické pro italské měšťanské a venkovské vily a domy. Použitím těchto stavebních prvků dávali objednatelé najevo, že se hlásí k antickým a renesančním ideálům a ideově navazují na tehdejší společnost. Asymetričnost hrála u těchto staveb velmi důležitou roli, protože poukazovala na jejich odpočinkový charakter. Odlišovala je tím od užitkových budov a snažila se je povznést nad banalitu všedního dne¹⁰⁹. Již zmíněná asymetricky umístěná věž byla například v Itálii pozůstatkem útočištné věže středověkých toskánských domů. V 19. století však věž převzala jinou funkci. Majitel jí dával najevo svůj společenský status – pohled shora - a zároveň mu „umožnila dívat se do dálky, ne na blízka pole, ale pohlížet za obzor všedních dní, do světa kultury ztotožněné s antikou“¹¹⁰.

Architektonicky střídámá Lippmanova vila (1869), kterou navrhl spolu s Ignácem Ullmannem, se bohužel nedochovala.

Gröheho vila (1870-1881), Havlíčkovy sady.

Tato vila se nejtěsněji drží italských renesančních vzorů. Moric Gröbe¹¹¹ v sedmdesátých letech 19. století zakoupil pozemky, na nichž ve druhé polovině 14. století založil Karel IV. vinice. Podle plánů Antonína Barvitia na nich nechal zbudovat park (dnešní Havlíčkovy sady) a dvoupatrovou vilu s třiceti pokoji, salóny a společenskými místnostmi v renesančním stylu. Gröheho vila, jejíž stavbu prováděl v letech 1870–1881 stavitel František Havel, je inspirována florentskou renesancí. Interiéry navrhoval Josef Schulz a autorem fresek s motivy putti byl malíř Kugler, o plastickou výzdobu interiérů se pak postarali sochaři Bohuslav Schnirch a Josef Vorlíček. Vila má v přízemí obrovskou terasu, která ji dvouramenným schodištěm spojuje s vinicí sv. Kláry. Architekt Antonín Barvitijs se při projektování vily nejspíše inspiroval vilou Medici v Caianu od Giuliana da Sangallo, se kterou má Gröheho vila společný velký přesah střechy, členění dolních arkád a tvar oken¹¹².

¹⁰⁹ Srov. BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 15.

¹¹⁰ Srov. tamtéž, s. 39.

¹¹¹ Moric Gröbe získal spolu s Janem Schebkem a Adalbertem Lannou koncesi na stavbu komplexu železničních tratí v Čechách (srov. tamtéž, s. 15).

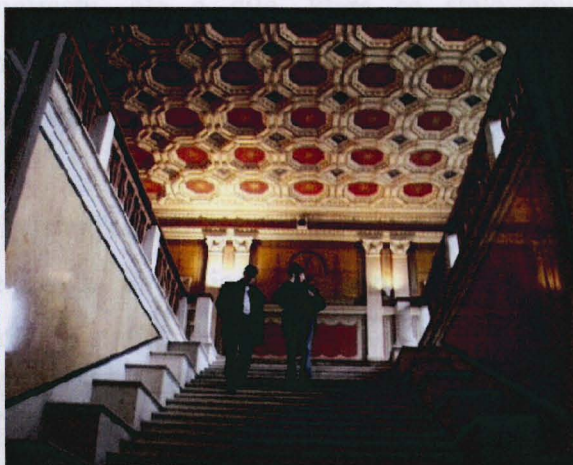
¹¹² Přednáška doc. PhDr. Pavla Vlčka, ČVUT, Fakulta architektury, Praha 28.4. 2006.

Interiér vily zdobí bohatě zdobené štukové stropy. Do prvního patra vede mramorové schodiště, nad nímž můžeme vidět kazetový strop.



18) Gröbeho vila, Praha (1870-81)

19) Villa Medici, Poggio a Caiano (po 1485)



20) Interiér Gröbeho vily, Praha

21) Interiér Gröbeho vily, Praha

Dolní arkády jsou nesené sloupky a polosloupky toskánského a ionského stylu. Ornamentální prvky zdobící vilu jsou tvořeny zubořezem a vejcovcem na kordonové římse a listovou výplní ve cviklu. Rohy budovy jsou opatřeny bosovanými kvádry. Sgrafitová výzdoba vnější fasády zobrazuje tehdy velmi oblíbený motiv putti. Ten, jako charakteristický motiv baroka a rokoka nám opět ukazuje rozporuplnost 19. století, které se snažilo distancovat od předchozích slohů, a v tom vidělo svou modernost, ale zároveň se nedokázalo s touto dobou zcela rozejít. Putto je tu však chápán jako dědictví italské renesance a antiky.¹¹³

¹¹³ Polovina 19. století je v literatuře charakteristická svým zájmem o dítě (Charles Dickens, Božena Němcová). Dítě je tu ztotožněno s pozitivními hodnotami lidství, symbolem ideálů a způsobem návratu do zlatého věku (tamtéž, s. 10-11). Putto se uplatňuje také na architektuře vil, konkrétně na jejich výtvarné výzdobě. „Dítě se stává významným vyjadřovacím prostředkem výtvarného jazyka této doby, v němž tvoří velmi důležitou složku humor, ironie a parodie. S jejich pomocí je budován most mezi skutečným světem a světem ideálů, mezi současností a antikou“ (VOLAVKOVÁ, H.: *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentů*. 1981 cit. dle BAŽANT, J. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 11).

Putti jsou tu zachyceni v antikizujícím oblečení nebo při lovu, hostině a při sklizni vína, protože, jak již bylo řečeno, vila byla postavena na vinicích. Dalšími motivy jsou rozviliny a gryfy, vybájené postavy, které jsou napůl orlem a napůl lvem. Můžeme zde také najít girlandu s monogramem MG – Moric Gröbe. V zahradě a parku obklopujícím vilu byla vybudována po italském vzoru grotta, která vznikla na základě zkušeností inženýrů vyslaných Gröbem do ciziny, aby tam studovali zahradní architekturu. Dále bazén s fontánou, skleníky zásobující vilu zeleninou a vzácnými květinami¹¹⁴. Podle Marie Benešové Gröbeho vila „předčí vše, co bylo v tomto architektonickém druhu v Praze dosud postaveno. ... V souvislosti s Gröbeho vilou nelze hovořit toliko o objektu, který svou slohovou vyvážeností, výrazovou sourodostí a jistotou byl založen na principu přísné horizontály, porušené arkádou jen tam, kde arkáda portiku či niky má ojedinelou úlohu kontrastu, ale o díle, které se stalo součástí monumentálního zahradního komplexu, dokonale komponovaného ve vztahu k místu, terénu i stylu. Znovu tu podle renesančního vzoru byla vytvořena architektonická zahrada s výbavou teras, grot a pavilonů“¹¹⁵.

O Gröbeho vile by se dalo prohlásit, že je předchůdkyní slohových stylů 20. století, které se tolik snažily rozejít s historizující architekturou. Svou jednoduchostí, čistotou linií a kubickým tvarem ji můžeme považovat za moderní stavbu.



22) Freskový obraz putti při sklizni vína. Gröbeho vila, Praha

23) Freskový obraz putti při lovu. Gröbeho vila, Praha

¹¹⁴ Srov. WENIG, J. *Co vyprávěly staré pražské domy*. Praha : Panorama, 1982, s. 165.

¹¹⁵ BENEŠOVÁ, M. cit. dle VOJTA, J. (ed.). *Staletá Praha. Památky pražského venkova*. Praha : Panorama, 1990, s. 267 -269.

Nádraží Františka Josefa I. na Dráze císaře Františka Josefa

Původní budova Hlavního nádraží z roku 1871 byla postavena jako honosná renesanční vila a později nahrazena secesní budovou od architekta Josefa Fanty. Koncepce stavby je podobná nádraží Dráhy Franze Josefa ve Vídni (1870) a vile Medici v Římě, jejíž stavbu po roce 1564 započal florentský architekt Nanni di Baccio Bigio. Všem stavbám dominují dvě věže, které jsou členěny pilastry.



24) Nádraží Františka Josefa I. na Dráze císaře Františka Josefa, Praha (1871)



25) Nádraží dráhy Franze Josefa ve Vídni (1870)



26) Villa Medici, Řím (po 1564)

Josef Zítek studoval ve Vídni na Polytechnickém institutu a na Akademii výtvarných umění u renesancistů Augusta Sicardburga a Van der Nülla. V roce 1854 se Zítek zúčastnil architektonické soutěže na Votivní kostel ve Vídni. Tento projekt na novogotický kostel byl také pravděpodobně jeho závěrečnou prací na Akademii výtvarných umění. Za tento návrh, který sice v soutěži nevyhrál, získává státní stipendium na takzvanou Římskou cestu. Vydává se tedy na čtyři roky do Itálie, aby tam poznal především antické a renesanční památky. Ovlivněn svými profesory a pobytem v Itálii, opouští Zítek ve svých návrzích novogotických sloh a začíná tvořit neorenesančně. V letech 1864-1904 byl profesorem na Zemském polytechnickém ústavu v Praze. Se svými studenty podnikal exkurze po českých zemích. Návštěvy renesančních zámků v Nelahozevsi, Jindřichově Hradci či letohrádku Hvězda jistě zanechaly v jeho studentech, mezi které patřili i Antonín Wiehl a Jan Zeyer, hluboký dojem. Když se v roce 1868 dělila pražská polytechnika na českou a německou, zasazoval se Zítek proti tomuto kroku. Vedly ho k tomu čistě rozumové důvody, které neměly nic společného s vlasteneckým cítěním. Zítkovi šlo o to, aby si studenti mohli vybírat přednášky podle kvality jednotlivých profesorů a aby nedošlo k tomu, že méně kvalitní profesori by ztratili jakoukoli konkurenci. V této vyostřené době nebyl ovšem jeho záměr správně interpretován a Josefu Zítkovi bylo znemožněno, aby přednášel na české polytechnice. Přesto si mnozí studenti zapisovali formou mimořádného studia jeho přednášky na německé části polytechniky¹¹⁶. Josef Zítek, autor návrhu Národního divadla, patří mezi nejznámější české architekty 19. století.

Národní divadlo (1868 – 1883)

V roce 1845 byly zemské stavy požádány významnými pražskými osobnostmi, v čele s Dr. Josefem Fričem o svolení k vybudování samostatné české scény. Po třech letech jim bylo toto povolení uděleno. Jelikož ale hrabě Albert Nostic navrhl, aby nová scéna sloužila jak českému tak německému publiku, začali Češi hledat provizorní řešení. Ve hře byly bývalé scény a některé zrušené kostely. Začalo se také hovořit o místě, kde by budoucí, ryze české divadlo mělo být postaveno. V roce 1850 byl založen Sbor pro zřízení českého Národního divadla, v jehož čele stanul František Palacký. Ale teprve dva roky od založení spolku byla

¹¹⁶ KSANDR, Karel. *Architekt Josef Zítek – katalog díla*. Praha : ABF, a.s. – Nakladatelství ARCH a Národní technické muzeum v Praze, 1996, s. 12.

jmenována komise, která měla najít stavební parcely a až v roce 1854 se rozhodlo o vypsání soutěže na projekt divadla. V této soutěži však nikdo nezmáhl a peníze vybrané lidem byly rozděleny mezi několik nejlepších návrhů. Tyto návrhy byly vypracovány hned v několika historizujících slozích.

Až v lednu roku 1862 rozhodl zemský výbor o vybudování prozatímní scény českého divadla. Po dohadech kde a jak bude toto divadlo postaveno, byl 18. listopadu 1862 zahájen jeho provoz. Návrh Prozatímního divadla vypracoval Ignác Ullmann. V roce 1865 se opět začalo diskutovat o výstavbě Národního divadla, k jehož realizaci se zdál být nejvhodnějším kandidátem Josef Zítka, který měl za sebou nejen studijní cestu po Itálii, ale hlavně projektování muzea ve Výmaru. Jeden z názorů na Zítkův návrh Národního divadla se můžeme dočíst v Národních listech. „Co se pak týká slohu, je umělecký výtvar významuplného skupení Zítkovy budovy divadelní proveden zcela v slohu domácím, v slohu to, který ze země umění, z Itálie totiž, na domácí, pro vše, co krásného jest vnímavou půdu naši byl přenesen a který není nic jiného než znovuzrozením čili renesancí umění stavitelského Řeků a Římanů, kteříž jediní byli, jsou a budou prazdrojem všelike krásy v architektuře. Tento sloh stavby, v kterémž nejznamenitější a největší budovy světa jsou vyvedeny, zdomácněl u nás, i máme v Praze velký počet budov a paláců, jež více méně správně a často také zvrhle v slohu tom jsou stavěny. Nejryzeji se nám tento sloh na ferdinandském zámku, Belvederu, v dolním jeho patře se sloupením okolo něho, kdežto v hořejším patře jeví se již méně ušlechtilé formy. Taktéž zbytky ve Hvězd, jakož vlaská ohniště a stropy jsou z téže skvělé doby, z kteréž Belveder pochází. Prof. Zítka pro své divadlo volil sloh náš domácí, i vidíme, že vznikl v ducha jeho a že nezpytoval jej jen v Praze, alebrž že za více let trávšího pobytu svého v Itálii, odkud onen sloh dostal k nám, studoval a osvojil si jej u samého pramene z nejznamenitějších budov světa tak, že nyní zcela samostatně ho použil při budově své divadelní... Divadlo Zítkovo s nevšedními svými rozměry a s mistrným svým skupením, jež „skurcem“ právě tak málo tratí na krásu, jako dříve již jednou námi vypočtené pomníky umění stavitelského v hlavním našem městě, bylo by v provedení svém zajisté také veledůstojným umění stavitelského pomníkem a poněvadž vyvedeno je v slohu v šťastnějších dobách u nás obvyklém, tak že provedení jeho mělo by pro nás význam přílnutí k šťastnější době domácího našeho umění, jakož i dalšího jeho rozvoje, nabízí se nám v divadle Zítkově, jež také se zvláštním ohledem na národ náš a jeho poměry je zřízeno, zajisté i pomník národní“¹¹⁷.

¹¹⁷ KSANDR, Karel. *Architekt Josef Zítka – katalog díla*. Praha : ABF, a.s. – Nakladatelství ARCH a Národní technické muzeum v Praze, 1996, s. 43.

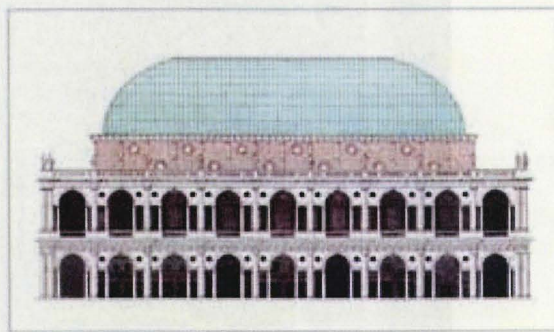
Teprve v roce 1868 byly položeny základní kameny divadla. Jeho stavba trvala celých třináct let. Po požáru divadla v roce 1881 odmítl Zítek vypracovat projekt na jeho obnovu, a tak byl v roce 1882 přestavbou pověřen Josef Schulz.

Národní divadlo, a divadla vůbec, jsou přímo výzvou k demonstraci národní myšlenky prostřednictvím literatury, architektury, malířství a sochařství. Nejinak tomu bylo u českého Národního divadla. Jeho tvůrci pro formu stavby našli inspiraci v italské renesanci. Předlohou strmé střechy se stala Palladiovo Palazzo della Ragione ve Vicenze, řešení portálu na boční straně divadla je inspirováno Michelangelovými sochami z Medicejské kaple ve Florencii, sochy umístěné nad arkádami loggie vstupního rizalitu poukazují na knihovnu Marciana v Benátkách od I. Sansovina a foyer na loggii ve vile Farnesině v Římě od Baldassara Peruzziho¹¹⁸. Celková koncepce divadla je inspirována vídeňskou Operou, jež je odstupňována do výše, rizalit hlavního průčelí je opatřen portikem a logií a je zakončena zaoblenou valbovou střechou.. Vlastenecké ideje se tu nepromítly do koncepce stavby, která vychází z italské renesance 16. století, ale pouze do malířské a sochařské výzdoby.

Zítek použil na Národním divadle renesanci mnoha měst a věků. „Pro současníky přitom Zítkovo nejvýznamnější dílo představovalo vzor stylové čistoty. Cenili je pro klasický řád a harmonii, aniž by postřehli, že jeho vypjatý patos přerůstá meze renesančních kánonů“¹¹⁹.



Josef Zítek, Josef Schulz
Národní divadlo, kolem 1880



VIPERES. BALDUSCH PALLADIANO

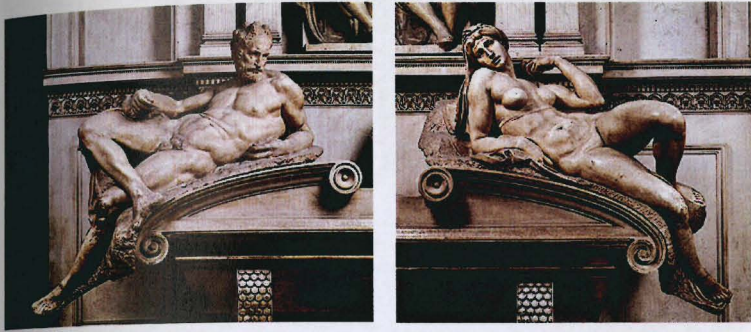
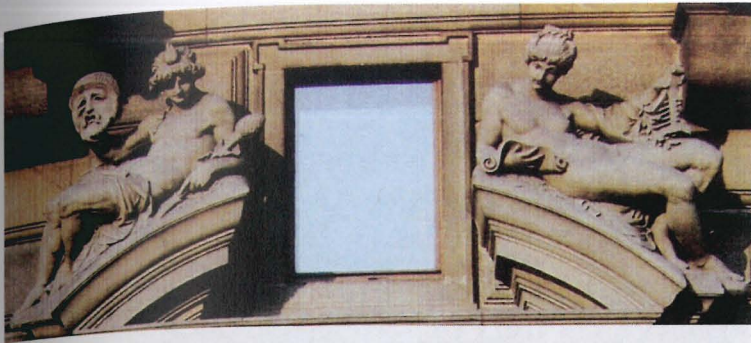
27) Národní divadlo, Praha (1868-83)

28) Palazzo della Ragione, Vicenza (po 1549)

1) Detail hlavního průčelí Národního divadla, Praha
2) Detail knihovny Marciana, Benátky

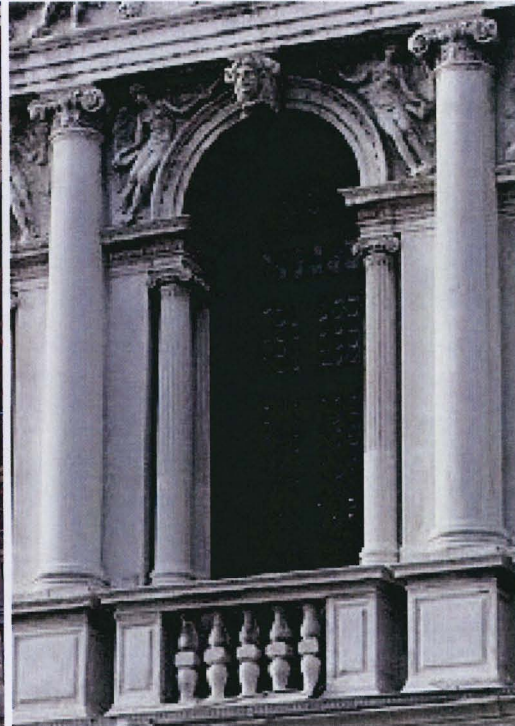
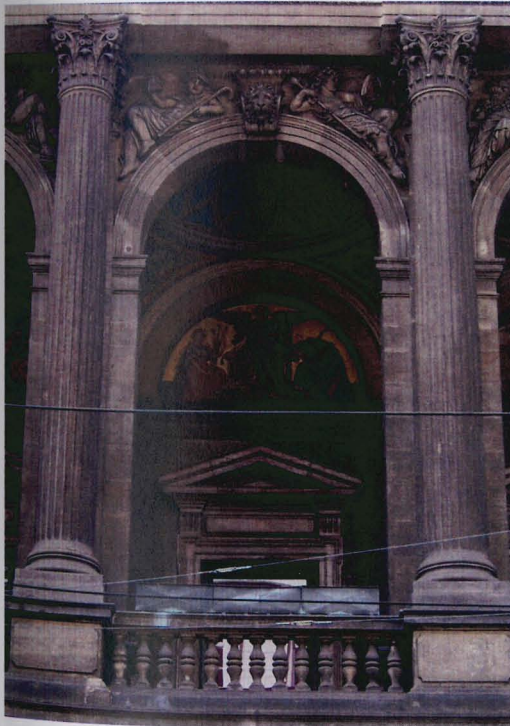
¹¹⁸ Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 77.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 77.



29) Portál na boční straně Národního divadla, Praha

30) Michelangelovy alegorické sochy Soumraku a Úsvitu, Medicejská kaple, Florencie



31) Detail hlavního průčelí Národního divadla, Praha

32) Detail knihovny Marciana, Benátky

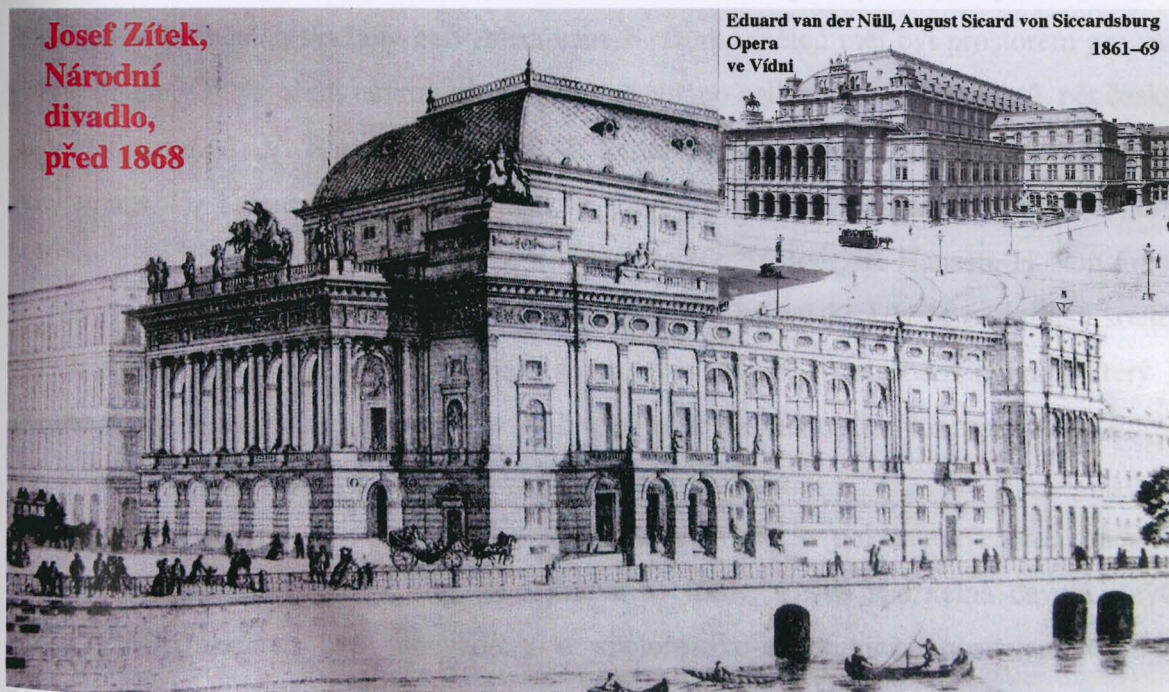


Vila Farnese
B. Peruzzi



Národní divadlo, hl. foyer

- 33) Lodžie ve vile Farnesině, Řím (1508-11)
- 34) Foyer Národního divadla, Praha (1868-83)



Josef Zítěk,
Národní
divadlo,
před 1868

Eduard van der Nüll, August Sicard von Siccardsburg
Opera
ve Vídni
1861-69

- 35) Národní divadlo v Praze a Opera ve Vídni

Dr. J. VYBÍRAL, J. Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáctá a dvadecátá století. Praha: Argo, 2002, s. 134.

Josef Schulz vystudoval pražskou polytechniku a od roku 1861 pokračoval na vídeňské Akademii výtvarných umění. U profesorů Eduarda van der Nülla a Augusta Sicarda ze Sicardburgu. V roce 1864 si ho Josef Zítka vybral za svého asistenta na pražské polytechnice. Díky svým vynikajícím výsledkům získal stipendium na šestinedělní cestu do Paříže a jednoroční cestu do Itálie, která mu byla posléze prodloužena. Stejně jako u Josefa Zítka, představovala u Josefa Schulze cesta do Itálie zlom v jeho tvorbě. Svou pozornost obrátil od romantismu k italské renesanci. Josef Schulz byl Zítkovým asistentem a kolegou. Po požáru Národního divadla byl pověřen jeho přestavbou. Soutěže o návrh Domu umělců se tito dva architekti zúčastnili společně jedním návrhem.

Rudolfinum (1878-85)

Dům umělců (Rudolfinum) byl vystavěn na objednávku České spořitelny při příležitosti jejího padesátiletého výročí založení. K tomuto účelu byla zakoupena stavební parcela od pražské obce Rejdiště na východním břehu Vltavy blízko Kaprovy ulice. Výhodná pozice pro stavbu Domu umělců se ukázala až po čase. V době zakoupení parcely nepatřilo totiž toto místo nejupravenější a Pražany nejvyhledávanější. Dům umělců měl být prostorem pro různé oblasti umění. O vytvoření návrhu stavby bylo požádáno celkem deset architektů, pět českých (I. V. Ullmann, A. V. Barvitijs, J. Zítka, J. Schulz, J. Beníšek) a pět rakouských (A. von Willems, O. Thienemann, G. Niemann, V. Luntz, Köchlin). Vybráním vítězného návrhu byli pověřeni známí architekti vídeňské Ringstrasse (G. Semper, T. Hansen, H. von Ferstel, K. von Hasenauer, F. von Schmidt). Když Josef Zítka obdržel 31.1.1874 podmínky soutěže, oslovil Josefa Schulze, zda by se spolu s ním nepodílel na společném návrhu, který byl nakonec vybrán jako vítězný. Oba čeští architekti měli možnost půl roku cestovat po Evropě, aby získali co nejvíce informací o budovách podobného účelu.

Fakt, že si stavbu objednala bankovní instituce svědčí o poklesu významu tradičních stavebníků, jimiž do té doby byly aristokracie a církve. Česká spořitelna dávala stavbou Domu umělců najevo své sebevědomí a společensko-ekonomické postavení v tehdejší Rakousko-Uherské monarchii¹²⁰.

¹²⁰ Srov. VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 134.

Dům umělců je nositelem idejí liberalismu a světoobčanství. Sochami na atice koncertního sálu jsou hudebníci mnoha národností a dob, postavy v koruně galerijního traktu zase výtvarní umělci antiky a renesance. Jeho průčelí je inspirováno Dvorním divadlem v Drážďanech, zdůrazněné partie otevřené arkádami mají svou předlohu v benátských palácích od Sansovina a Sanmichelio¹²¹.



Gottfried Semper, Opera v Drážďanech po přestavbě



36) Rudolfinum, Praha

37) Dvorní divadlo v Drážďanech po přestavbě (po 1869)

¹²¹ Srov VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století.* Praha : Argo, 2002, s. 134.



38) Detail Rudolfinu v Praze a Dvorního divadla v Drážďanech

Zatímco Národní divadlo bylo symbolem českého národa, tak Rudolfinum, pojmenované po korunním princí Rudolfovi, poukazovalo spíše na rakouské státní vlastenectví. Předmětem kritiky se stalo nejen kvůli absenci národních témat, na které by stavba tohoto charakteru mohla upozorňovat, ale také proto, že se na jeho stavbě podílelo málo českých umělců a řemeslníků¹²². Všechny tyto spory vyvrcholily, když byli na zahajovací koncert pozváni hudebníci z ciziny. „Rudolfinum se prý stalo „novou baštou pro snahy národu českému nepřátelské ... beranem proti české kultuře“. První koncert, na nějž údajně „z nepřátelské ciziny povoláni byli umělci ... k urážce naší“, nazvala česká strana provokací, ale také „sebevraždou německého muzikantství v Praze“¹²³. Tuto situaci se Česká spořitelna snažila uklidnit vypsáním soutěže na výzdobu dvorany a stavbu fontány, tu ovšem uražení čeští umělci bojkotovali. Tak zůstala tato část budovy dodnes nevyzdobena.

Rudolfinum se skládá ze dvou částí – galerie a koncertního sálu. Interiér galerijní části budovy má ve svém středu dvoranu, z níž jsou přístupné přízemní prostory. Z dvorany se do horního podlaží lze dostat po dvouramenném schodišti, které je ukončeno trojdílnou arkádou. Koncertnímu sálu zase dominují varhany, které jsou pojaty jako arkádová architektura, ukončená trojúhelným tympanonem.

¹²² Čeští autoři vytvořili jen 10 ze 32 plastik, jež ztělesňují nejvýznamnější evropské hudební skladatele a výtvarné umělce.

¹²³ Dalibor 14. února 1885 cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 138.



39) Koncertní sál, rudolfinum, Praha



40) Dvorana se schodištěm, Rudolfinum

- 1) Dvůrská Koňská brána, Praha
- 2) Národní muzeum, Praha

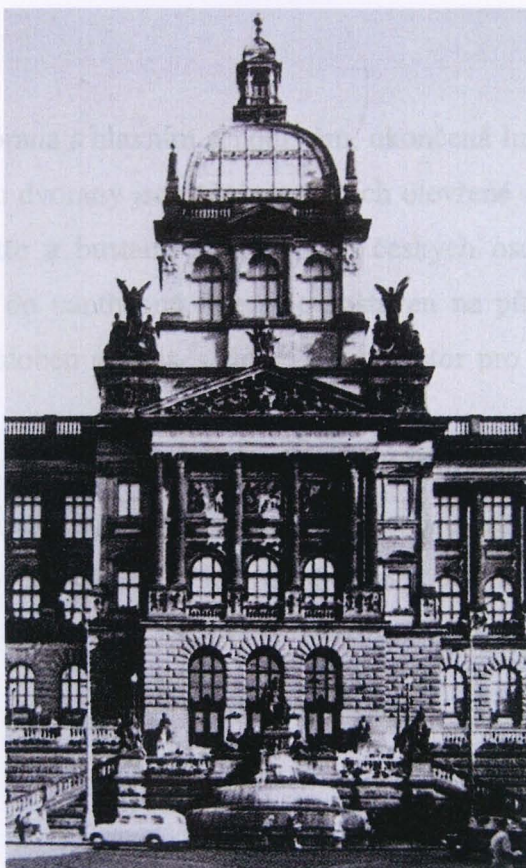
10 Srov. KSANDR, Karel, ŠKRANEC, Pavel, Národní muzeum. Architektura a výzdoba hlavní budovy. Praha : Gallery, 2001, s. 11.

Národní muzeum (1885-1890)

V 19. století byla v celé Evropě tendence budovat a zpřístupňovat galerijní a muzejní sbírky široké veřejnosti. Nejinak tomu bylo v Českých zemích. 15.4.1818 byla založena soukromá společnost Vlastenecké muzeum v Čechách. Této společnosti se v roce 1876 rozhodlo město věnovat stavební parcelu pro vybudování reprezentativního stánku sloužícímu muzejním účelům. Podobně jako u Národního divadla byla zahájena sbírka, do které přispěl i František Josef II., a to částkou 10 000 zlatých¹²⁴. V roce 1883 byla zemským výborem království českého vyhlášena architektonická soutěž na projekt budovy muzea. Výbor obdržel celkem 27 návrhů. Vybrán byl nakonec návrh Josefa Schulze. Ten měl již zkušenosti s projektováním Domu umělců, jehož součástí byla galerie a navíc do svého návrhu muzea zakomponoval pantheon, který měl oslavovat osobnosti, jež se zasloužili o české dějiny, vědu a kulturu. V 19. století byla v umělecké tvorbě velká volnost a záleželo většinou na objednavateli, jaký styl pro svou stavbu zvolí. Výjimkou nejsou stavby, na nichž můžeme najít prvky mnoha architektonických slohů. Eklecticismus je pro toto období charakteristický. A například

Národní muzeum, označované jako neorenesanční stavba, sice odkazuje svými architektonickými prvky k renesančnímu slohu, ale jeho kompozice s hlavním důrazem na střed stavby je spíše barokní záležitostí.

Muzeum stojí na bosovaném soklu, který se táhne podél celé budovy a jeho tři otvory ve středním rizalitu připomínají Koňskou bránu, která dříve stála na místě muzea.

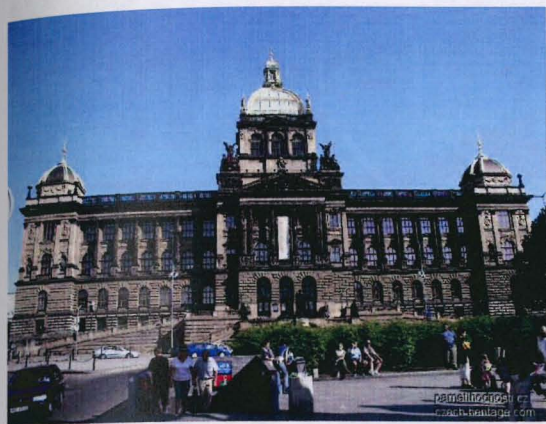


41) Bývalá Koňská brána, Praha

42) Národní muzeum, Praha

¹²⁴ Srov. KSANDR, Karel, ŠKRANC, Pavel. Národní muzeum. Architektura a výzdoba hlavní budovy. Praha : Gallery, 2001, s. 11.

Celková koncepce muzea odpovídá vídeňským dvorním muzeím. Nároží obou staveb jsou akcentována vystupujícími čtyřbokými věžemi a jejich střed je zdůrazněn monumentální věží s kupolí, po jejichž straně můžeme vidět u Národního muzea dvojici soch a u vídeňských muzeí dvojici menších věžiček.



43) Národní muzeum, Praha

44) Kunsthistorisches muzeum, Vídeň

Interiéru budovy dominuje monumentální dvorana s hlavním schodištěm, ukončená lunetami a prosvětlená proskleným stropem. Po obvodu dvorany jsou v obou patrech otevřené ochozy dělené korintskými polosloupky v prvním patře a bustami významných českých osobností v patře druhém. Z hlavní dvorany je přístup do pantheonu, který je postaven na půdorysu řeckého kříže. Pantheon je bohatě výtvarně zdoben a dodnes slouží jako prostor pro oslavy české státnosti.

Budova Národního muzea se nesečkala jen s chválou, historici umění Zdeněk Wirth a Antonín Matějček o ní napsali: „Schulzovo Národní muzeum nerovná se uměleckou cenou ani zdaleka Národnímu divadlu, jsou roztráštěné v celkovém obrysu i rozložení hmoty a jsou příliš vymyšleno a málo vytvořeno.“¹²⁵.

46) Pantheon, Národní muzeum, Praha

¹²⁵ KSANDR, Karel, ŠKRANC, Pavel. Národní muzeum. Architektura a výzdoba hlavní budovy. Praha : Gallery, 2001, s. 29.



45) Dvorana Národního muzea, Praha



46) Pantheon, Národní muzeum, Praha

Uměleckoprůmyslové muzeum

Budova muzea postaveného v letech 1897-1899 na dnešní ulici 17. listopadu je inspirována francouzskými renesančními zámky. Podobu s francouzským zámek vidíme nejen v celkové kompozici, ale především ve tvaru vysokých strmých střech, které zakončují střední a boční rizality budovy. Muzeum má bosované přízemí, dvě patra tvarově shodných a na jeho průčelí jsou reliéfy řemesel od Antonína Poppa a Bohuslava Schnircha.



47) Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha

48) Château de Maisons od Françoise Mansarta, Maisons Laffitte, Francie

Votivní sál v prvním patře Uměleckoprůmyslového muzea je vyzdoben malbami Karla V. Maška.



49) Votivní sál, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha

FRANTIŠEK SCHMORANZ a JIŘÍ MACHYTKA

František Schmoranz a Jiří Machytka jsou autory Uměleckoprůmyslové školy v Praze dokončené v roce 1885. Na jejím západním portále můžeme nalézt kopie Michelangelových alegorických soch Soumraku a Úsvitu, které se nacházejí v Medicejské kapli ve Florencii. Dalšími sochami, které na této budově můžeme vidět jsou kopie soch Venuše Medicejské, Venuše Uranijské a Tančících satyrů. Boční rizality jsou stejně jako Uměleckoprůmyslové muzeum ukončeny vysokými příkrými střechami ve francouzském stylu.



50) Uměleckoprůmyslová škola, Praha



51) Západní portál Uměleckoprůmyslové školy, Praha

52) Michelangelovy alegorické sochy Soumraku a Úsvitu, Medicejská kaple, Florencie

KOULA, J. *Dějiny architektury 4. Věchla na Václavském náměstí*. 1898, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenácté eseje o devatenáctém století*. Praha: Argo, 2002, s. 147.
Srov. tamtéž, s. 147.
Tamtéž, s. 294.

Antonín Wiehl, žák Josefa Zítka na Pražské technice, je označován za autora první ryze české neorenesanční stavby. Byl jí činžovní dům v bývalé Poštovní ulici v Praze z roku 1876. Podle architekta Jana Kouly použil A. Wiehl znaky typické pro českou neorenesanční architekturu (sgrafito, lunetovou římsu a vysoký štít) spíše náhodou, než úmyslně. „Na počátku své činnosti umělecké nepomýšlel architekt Wiehl ani na souvislé pěstování českorenaissančních forem a neměl také tehdy v tom vůbec velkého přehledu“¹²⁶. Také fakt, že na činžovním domě v Sadové ulici čp. 94, který navrhl společně s Karlem Gemperlem v roce 1882, použil sgrafitovou výzdobu a fresky podle návrhu Jakuba Schikanedera, byl spíše dílem náhody, než promyšleným aktem. Stavební úřad mu totiž zakázal jakýmkoli způsobem plasticky rozčlenit domovní štít¹²⁷.

Wiehl byl při svých stavbách inspirován motivy pocházejícími převážně z renesančního období v Českých zemích, protože podle Jana Kouly znal Wiehl především pražské a plzeňské architektonické památky¹²⁸. Zpočátku se prvky české neorenesance objevovaly jen na soukromých domech, později se uplatnily i na veřejných budovách, jimiž byly především školy a radnice.

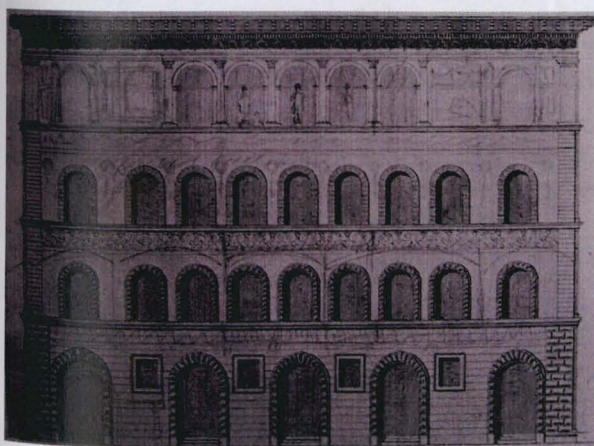
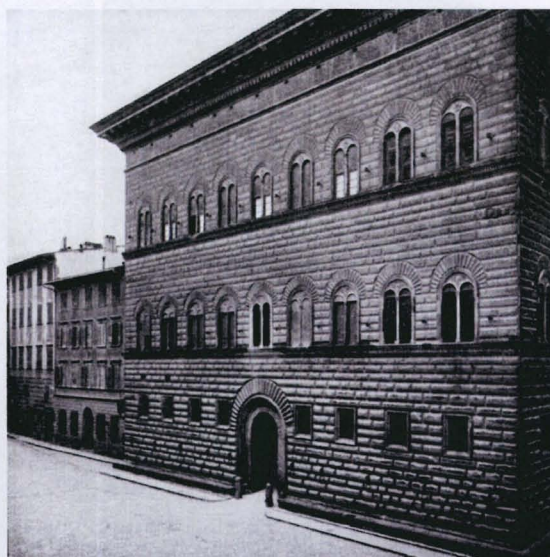
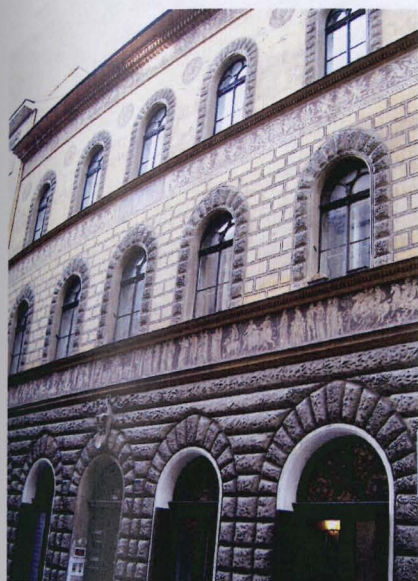
¹²⁶ KOULA, J. *Dům architekta A. Wiehla na Václavském náměstí*. 1898, cit. dle VYBÍRAL, J. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002, s. 147.

¹²⁷ Srov. tamtéž, s. 147.

¹²⁸ Tamtéž, s. 294.

Dům sochaře Bohuslava Schnircha (Mikovcova ulice)

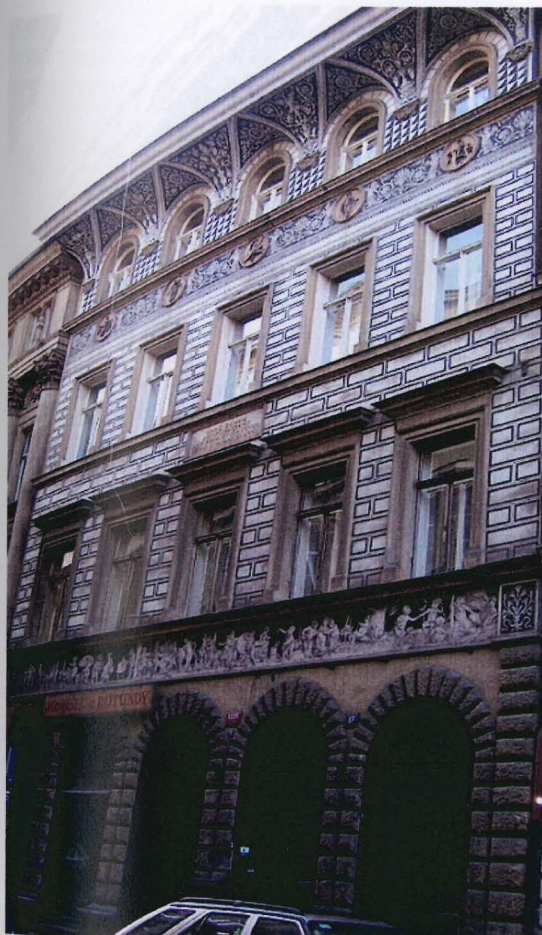
Návrh na tento dům inspirovaný florentskou renesanční architekturou, na kterém je použit i prvek typický pro českou neorenesanční architekturu, totiž sgrafito, nakonec provedl v roce 1871 architekt Jan Zeyer. Sgrafito je zde použito místo bosování horních pater budovy. Každé patro je navíc odděleno sgrafitovými figurálními motivy, což podtrhuje horizontální členění stavby stejně jako je tomu u florentských raně renesančních paláců 15. století. Původní návrh domu v Mikovcově ulici počítal ještě s loggií umstěnou v posledním patře budovy. Stejně členění, tj. přízemí se vstupem s bosovaným ostěním, stejný motiv bosovaného ostění opakující se v prvním a druhém patře u oken a poslední patro s loggií, můžeme vidět na Palazzu Guadagni ve Florencii.



- 53) Dům sochaře Bohuslava Schnircha, Mikovcova ulice, Praha
- 54) Palazzo Strozzi, Florencie
- 55) Původní návrh na dům v Mikovcově ulici, Praha, Wiehl
- 56) Palazzo Guadagni, Florencie

Činžovní dům v ulici Karolíny Světlé č.p. 1035

Tento dům navrhl společně s Janem Zeyerem v roce 1876. I tady nalezneme rysy české neorenesanční architektury. Hladkou fasádu s tzv. psaníčky a reliéfními medailóny od Josefa Myslbeka a sgrafity pokrytou lunetovou římsou od Františka Ženíška inspirovanou domem U minuty (Staroměstské náměstí).



- 57) Činžovní dům v ulici Karolíny Světlé č.p. 1035 , Praha
- 58) Dům U minuty, Staroměstské nám., Praha

- 59) Palazzo Valmarana, Viena (1556)
- 60) Dům U Vrátníků, Karolíny Světlé č.p. 317, Praha
- 61) County Fire Office, Londýn

Dům U Vratislavů, Karolíny Světlé č.p. 317.

Tento dům byl postaven v roce 1877 podle návrhu A. Wiehla a J. Zeyera v těsném sousedství domu č.p. 1035. Jeho koncepce se šesti polosloupky s korintskými hlavicemi protínajícími obě patra připomíná nejen Palazzo Valmarana ve Vicenze od A. Palladia (1556), ale také budovu County Fire Office v Londýně.



59) Palazzo Valmarana, Vicenza (1556)

60) Dům U Vratislavů, Karolíny Světlé č.p. 317, Praha

61) County Fire Office, Londýn

Fara sv. Petra

Tato neorenesanční fara v Biskupské ulici byla postavena v letech 1892-1893. Sgrafita na fasádě a lunetové římsy provedl Lád'a Novák podle návrhu Celdy Kloučka¹²⁹. U návrhu dělení oken a jejich ostění se Wiehl mohl inspirovat okny Ludvíkova křídla Starého královského paláce v Praze.



62) Fara sv. Petra, Praha

63) Okno Ludvíkova křídla Starého královského paláce, Praha

¹²⁹ Srov. SVOBODA, J.E., LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E. *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta*. Praha : Libri, 1997, s. 97.

Staroměstská vodárna v Praze

Stará městská vodárna u Karlova mostu č.p. 20. s historizujícími figurálními a ornamentálními sgrafity z roku 1883 od Františka Ženíška, Mikoláše Alše a Jana Kouly zobrazujícími boj Pražanů se Švédy, které zdobí druhé patro budovy i její štíty. Vodárna má bosované přízemí, neomítnuté cihlové zdivo v prvním patře rozdělené trojdílnou arkádou.



64) Staroměstská vodárny, Praha

66) Štít na domě na rohu ulice Na Poříčí a Havlíčkova, Praha

67) Štíty na pizeňské rezbě

Dalším Wihlovým dílem je dům na rohu ulic Na Poříčí a Havlíčkova (1885-1886). V posledním patře můžeme vidět čtyři sochy jezdců od Antonína Procházky symbolizující starý název ulice – Jezdecká. Jeho štíty jsou inspirovány štíty na radnici v Plzni od Giovanniho Statia z roku 1554, které jsou stejně členěny a spojeny konzolami téhož tvaru.



65) Dům na rohu ulic Na Poříčí a Havlíčkova, Praha

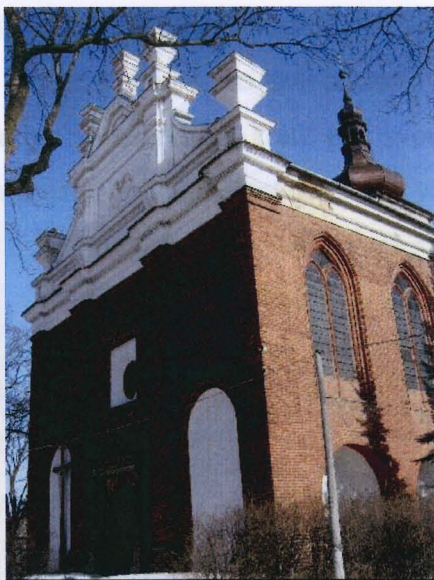


66) Štít na domě na rohu ulic Na Poříčí a Havlíčkova, Praha



67) Štíty na plzeňské radnici

Dalším znakem české neorenesanční architektury bylo neomítnuté cihlové zdivo, které Wiehl použil nejen na faře sv. Petra, ale i na činžovním domě ve Zborovské ulici č.p. 542, který navrhl spolu s Karlem Gemperlem v roce 1885. Do jeho portálu umístil Myslbekovy sochy vojáků z nere realizovaného pomníku na památku osvobození Milána (1848). Inspirací pro užití neomítnutého cihlového zdiva mu mohl být renesanční kostel v Kralovicích postavený v letech 1575-1581 Floriánem Gispekem z Griesbachu.



68) Činžovní dům ve Zborovské ulici č.p. 542, Praha
 69) Kostel v Kralovicích

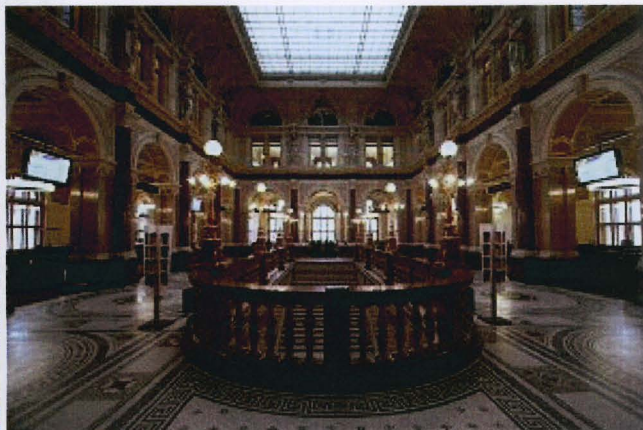
Česká spořitelna v Rytířské ulici.

Českou spořitelnu vytvořil Antonín Wiehl spolu s Osvaldem Polívkou v roce 1891 jako dvoupatrový čtyřkřídlý blok.

Tato budova byla první velkou manifestací českého městského hospodářství. Spolupracovali na ní s čeští sochaři a byl použit materiál z českých zdrojů.

Předlohou byly architektům neorenesanční peněžní ústavy a pozdní benátské renesanční paláce. Arkádová okna členěná polosloupky a plastiky evokují Ullmannovy stavby. Podobnost můžeme nalézt také s Palazzem Valmarana ve Vicenze od A. Palladia z roku 1565. Jak nad okny spořitelny, tak nad vstupem do vicenzského paláce jsou umístěny soch dvou andělů.

Do středu hlavního sálu v prvním patře ústí schodiště, které pak svou balustrádou člení jeho prostor. Hala je arkádami členěna na prostor pro zaměstnance a pro veřejnost. Pokračováním dórských polosloupů v přízemí jsou karyatidy, které člení horní ochoz.



70) Česká spořitelna, Rytířská ulice, Praha

71) Hlavní sál v prvním patře, Česká spořitelna, Rytířská ulice, Praha



72) Detail průčelí České spořitelny, Rytířská ulice, Praha

73) Detail průčelí Palazza Valmarana, Vicenza

74) Česká banka, Na Příkopě 20/858, Praha

Dalším architektem stavicími v českém neorenesančním slohu byl OSVALD POLÍVKA, který je autorem Zemské banky Na Příkopě 20/858. Její stavba byla realizována v letech 1894-1896 a výtvarně na ní spolupracovali Celda Klouček a Karel Vítězslav Mašek¹³⁰. Poslední a předposlední patra jsou od sebe oddělena malbou o reliéfními ornamenty pokrytou lunetovou římsou.



74) Zemská banka, Na Příkopě 20/858, Praha



75) Zemská banka, Na Příkopě 20/858, Praha

¹³⁰ Srov. SVOBODA, J.E., LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E. *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta*. Praha : Libri, 1997, s. 96.

Bratři RIXYOVÉ na svých stavbách také uplatňovali prvky české neorenesanční architektury. Dům U rytířů ve Školské ulici u let 1888-1889 a dům U černého orla na Malostranském náměstí z roku 1888 navrhli ve stylu „wielhlovské neorenesance“. Na obou můžeme nalézt sgrafita podle kartonů Mikoláše Alše¹³¹. Dům U rytířů je zakončenou lunetovou římsou s již zmíněnými sgrafity. Sgrafita jsou zde použita i při imitaci bosovaného zdiva. Dům U černého orla je rozdělen sgrafitovou ornamentální výzdobou a část jeho zdiva je neomítnutá. Zakončen je štíty se sgrafitovou výzdobou.



76) Dům U černého orla, Malostranské nám., Praha



77) Dům u rytířů, Školská, Praha

¹³¹ Srov. SVOBODA, J.E., LUKEŠ, Z., HAVLOVÁ, E. *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta.* Praha : Libri, 1997, s. 206.

VRATISLAV PACOVSKÝ je projektantem Stýblova domu na Václavském náměstí 30/788, jehož stavbu provedl v roce 1892 F. Kindl. Polosloupy obklopující okna v prvním patře jsou inspirována okny Palazza Thiene ve Vicenze od A. Palladia a G. Romana (1542-1554).



78) Detail okna na Stýblově domě, Václavské nám., Praha

79) Detail okna na Palazzo Thiene, Vicenza

C.k. dvorní stavitel A. TEREBA je autorem domu U Sedlerů na Karlově náměstí č.p. 288 z roku 1894 s freskami zobrazujícími české bájeslovné postavy.



80) Detail domu U Sedlerů, Karlovo nám., Praha

JAN ZEYER je autorem dvou činžovních domů nacházejících se na Janáčkově nábřeží v Praze. Jeden z nich, na rohu s Malátovou ulicí, byl postaven v roce 1890 a je ozdoben freskami zpodobňujícími slavné české krále. Druhý dům z roku 1891 zase připomíná české královny a kněžnu Libuši předpovídající Praze slavnou budoucnost. Přízemí a první patro je bosované, na dalších dvou patrech vidíme neomítnuté zdivo oddělené pásem s freskami zobrazujícími lunární znamení zvěrokruhu. Celkový dojem budov je podtržen štíty a lodžii s arkádami.



- 81) Činžovní dům na rohu Janáčkova nábřeží a Pavla Švandy ze Semčic, Praha
 82) Činžovní dům na rohu Janáčkova nábřeží a Malátovy, Praha

- 83) Detail okna na činžovním domě ve Slezské ulici, Praha
 84) Detail okna na Palazzo Medici-Riccardi, Florencie

Činžovní dům na Slezske ulici č. 36 byl dokončen v roce 1895 podle návrhu JOSEFA BLÁHY. Spojuje české a italské vzory. Bosované zdivo spodních pater a sružená půlkruhová okna, ve druhém patře opatřena bosovaným ostěním, odkazují na Palazzo Medici-Riccardi ve Florencii. Zakončení lunetovou římsou pokrytou sgrafity zase na českou neorenesanční tvorbu.



83) Činžovní dům na Slezske ulici, Praha
84) Palazzo Medici-Riccardi, Florencie

Toto sružené půlkruhové okno, nad nímž je umístěn plastický ornament a bosované ostění po vrchním obvodu je možné vidět ve třetím patře vinohradského činžovního domu a je téměř identické s oknem florentského paláce Medici-Riccardi.



85) Detail okna na činžovním domě ve Slezske ulici, Praha
86) Detail okna na Palazzo Medici-Riccardi, Florencie

Okna umístěná v posledním patře pražského činžovního domu také velmi připomínají okna již zmíněného paláce Medici-Riccardi. Jsou členěná sloupkem, nad nímž je reliéfní ornament a jsou opatřena plastickým ostěním.



87) Detail okna na činžovním domě na Slezské ulici, Praha



88) Detail okna na Palazzo Medici-Riccardi, Florencie

Rottův dům na Malém náměstí (1890), jehož sgrafita jsou navržena Mikolášem Alšem, je dílem architekta EDUARDA RECHZIEGELA.



89) Rottův dům, Malé náměstí, Praha

BEDŘICH OHMANN a RUDOLF KRIEGHAMMER jsou autory přestavby (1896-1897) původně barokního domu na Staroměstském náměstí č.p. 552 pro pražského nakladatele a knihkupce Alexandra Štorcha. Dnes nese název Štorchův dům a můžeme na něm obdivovat fresky podle kartonů Mikoláše Alše zobrazující svatého Václava na koni, nad nímž krouží pták jako symbol svobody národa.



90) Štorchův dům, Staroměstské nám., Praha

JOSEF FANTA

Hlávkovy domy ve Vodičkově ulici z let 1886-1889 nám představují charakteristický znak české neorenesanční architektury – štít. Ten je tu použit, přestože neplní svou původní funkci – zakrytí střechy. V Českých zemích se i v období renesance objevují domy mající středověký půdorys. Jsou postaveny na úzkých hlubokých parcelách a jejich štíty slouží k zakrytí střechy. Tímto způsobem se využilo starého základu, který byl pouze překryt renesančním pláštěm. V Itálii se s domy ukončenými štíty nesetkáme, protože jejich parcely byly rozvrženy jiným způsobem. V mnoha případech v 19. století bylo však štítů užíváno ryze z estetických, dekorativních důvodů.



91) Hlávkovy domy, Vodičkova ulice, Praha

Vrchnímu inženýrovi ANTONÍNU JÜNGLINGOVI byl předlohou pro řešení oken nádraží Praha - střed (1845) římský Palazzo Cancellaria. Ta jsou půlkruhově zakončena a vsazena do obdélného ostění. Konzolové římsy obou rizalitů jsou zase převzaté z florentské renesance¹³².



- 92) Palazzo Cancellaria, Řím
93) Masarykovo nádraží, Praha

¹³² Srov. POCHE, E. (ed.). *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Praha : Panorama, 1980, s. 101.

ANTONÍN TUREK

Antonín Turek je autorem návrhu Vinohradské vodárny, které byla dostavena v roce 1891. V nejvyšším patře má vyhlídkovou terasu, která sloužila jako rozhledna. Zdobena je sochami troubících andělů, na atice jsou umístěny hodiny, pod nimi v kruhových medailonech znaky Královských Vinohrad.



94) Vinohradská vodárna, Praha

Letenská vodárenská věž byla postavena v roce 1888 podle návrhu JINDŘICHA FIALKY. Věž je zakončena stanovou střechou s vikýři a sloupkovým nástavcem s hodinami. V nejvyšším patře je vyhlídkový ochoz s arkádami s toskánskými sloupy.

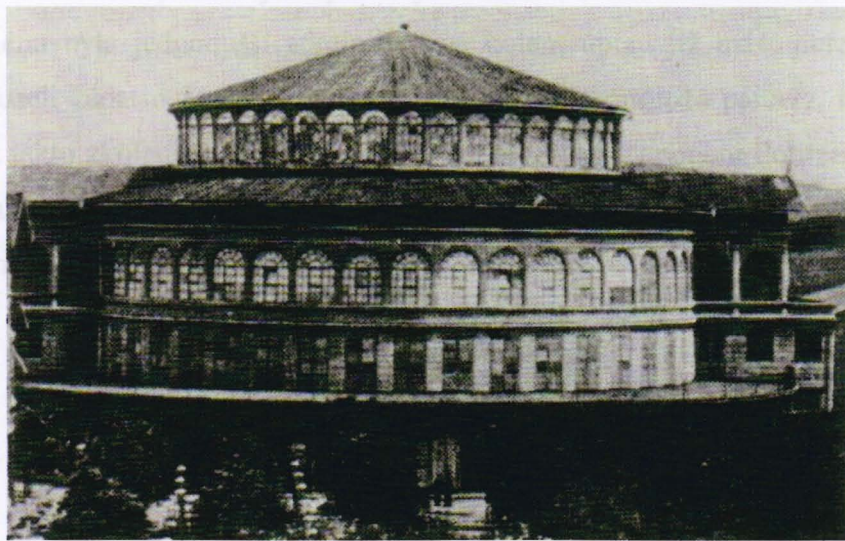


95) Letenská vodárenská věž, Praha

JOSEF NIKLAS

Novoměstské divadlo

Během 19. století se v Praze objevilo také několik divadelních scén majících podobu arény. Šlo o nekryté objekty, využívané za letního počasí, kde se divák mohl nejen dívat na hru samou, ale kochat se i okolním prostředím. Jedním z nich bylo Novoměstské divadlo v neorenesančním slohu navržené Josefem Niklasem, postavené v letech 1858–1859. Ten se zřejmě inspiroval oblým tvarem Semperovy opery v Drážďanech. Novoměstské divadlo stálo na místě dnešní Státní opery a divák zde mohl spatřit české opery i činohru. Divadlo bylo sice využíváno pouze v letních měsících, ale tím, že bylo zastřešeno, skýtalo více možností pro své využití. Letní divadla byla určena širokému obecnstvu. Celková kapacita takové arény se mohla pohybovat až kolem čtyř tisíc diváků. Architekt Niklas se stal autorem i dalších dvou arén. Jednou byla vinohradská Pštroska a druhou Aréna na hradbách (u Václavského náměstí).



96) Již neexistující Novoměstské divadlo v Praze

Další českou scénou bylo Nové české divadlo, jež bylo zastřešeno důmyslným systémem. Vzniklo roku 1876, aby pomohlo vyřešit krizi s průtahy se stavbou Národního divadla. Autorem této dřevěné stavby s cihlovou podezdívkou byl Antonín Baum. Další pražskou scénou byla Aréna v Kravíně, postavená v roce 1868 na pražských Vinohradech.

Na konci 19. století vznikly v Praze arény i na dalších místech. Letní divadlo na Královských Vinohradech, Aréna na Smíchově, Pištěkova aréna na Vinohradech, Letní divadlo U české koruny v Holešovicích ad.

Nejen v českých zemích ovšem rostla obliba otevřených divadelních scén. V šedesátých a sedmdesátých letech 19. století se objevuje i ve Florencii tendence stavět otevřená divadla jako protiklad tradičním uzavřeným sálům. Přestože jsou sezónní a nemohou tak plně konkurovat klasickým divadlům, hrají velmi podstatnou roli. Nabízejí totiž divákům alternativu a vycházejí vstříc jejich požadavkům a přáním.

Již v roce 1818 bylo postaveno první otevřené divadlo, „Arena Goldoni“, které mělo kapacitu 1500 diváků. Postavil ho Luigi Gargani podle návrhu Antonia Corazziho. V otevřených divadlech se nehrála jen dramata. Byla zde k vidění vystoupení všeho druhu. Kouzelnické večery, akrobatická vystoupení ad.

Nová krytá divadla nebyla ve Florencii stavěna příliš často. Většinou byla zastřešena ta „stará“, již otevřená. K tomuto řešení se přistupovalo nejen z finančních důvodů, ale také kvůli udržení obecnstva, které již bylo zvyklé danou scénu navštěvovat. Další příčinou tohoto fenoménu byla jednodušší administrativa kolem úprav již existujících scén. Jejich stavitelé nemuseli žádat o povolení pro vystavení divadla, protože parcely, na nichž arény stály, byly již takto zkolaudované. Tak tomu bylo například s arénami Politeama Fiorentino, Arena Nazionale, Arena Morini, Arena Goldoni. Většina z nich funguje dodnes, avšak mají změněná jména.

7 Neorenesanční Florencie a její architekti

Nejvýznamnějším architektem stavícím ve Florencii v neorenesančním slohu byl Giuseppe Poggi. Narodil se 3. dubna 1811 ve Florencii, kde také potom v letech 1828-1835 studoval na Accademii di Belle Arti. V roce 1838 začal pracovat jako architekt a díky svému otci notáři získal bohatou klientelu. Ve čtyřicátých a šedesátých letech 19. století podnikl cesty do Francie, Anglie, Belgie a dalších zemí.

Jeho profesorem na Akademii byl Niccoló Gaspero Paoletti. Tento významný architekt 18. a 19. století čerpal inspiraci hlavně ze století šestnáctého a ovlivnil většinu architektů 19. století, ať už svým působením na Akademii krásných umění nebo přímo prostřednictvím svých děl. Paoletti hledal spojení mezi neoklasickou a toskánskou architekturou. Mezi jeho nejvýznamnější žáky patřil Pasquale Poccianti, který pak sledoval neoklasickou linii, a Giuseppe Poggi, který byl ovlivněn jak renesancí první poloviny 15. století, tak přísným klasicismem. Paoletti se inspiroval Bramentem, Rafaelem, Baldassarrem Peruzzim, Antoniem da Sangallo, Iacopem Sansovinem, Michele Sanmichelim, Giuliem Romanem, Galeazzem Allessim Palladiem a dalšími.

Ale vraťme se zpět k Giuseppe Poggimu. Jeho pojetí klasicistní architektury, která v Toskánsku navazovala spíše na osvícenský „vignolismus“ než na manýrismus, se rozplývá v neocinquecentu¹³³. Poggi sloučil toskánsko-římskou školu s padánsko-benátskou školou 16. století. Historik G. Morolli o tom píše takto: „V Poggiho mysli, ještě dlouho předtím, než dostane obrovskou příležitost rozšířit Florencii, je nové město nesoucí znaky přísného, ušlechtilého a dokonalého klasicismu a také souboru „krásných forem“ renesanční architektury...“¹³⁴.

Historik umění Emilio Lavagnino říká, že zpočátku Poggi „pokračoval v tvorbě podle Pocciantiho neoklasických a puristických názorů... ve skutečnosti ale poté, co začal tvořit v neoklasickém slohu... přejímá a po celý svůj život zachovává způsoby tvorby v podstatě „sangallovské“¹³⁵.

A i takto je definována bipolarita v Poggiho díle: „Na jedné straně neoklasické matrice, na druhé tradice neocinquecenta, to vše očištěné od klasického akademismu Paolettiho a

¹³³ Označení pro sloh inspirující se italskou architekturou 16. století.

¹³⁴ MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 28.

¹³⁵ CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 57.

Pocciantiho“¹³⁶. Poggi se inspiroval slohy minulosti i proto, že nevěřil, že by bylo možné stavět ve zcela novém a originálním slohu.

Když bylo rozhodnuto o zvětšení Florencie, která se měla dočasně stát hlavním městem nově sjednocené Itálie, byl Giuseppe Poggi ceněným architektem na vrcholu své profesionální kariéry. Absolvoval cesty po Evropě (1845-1846), kde se inspiroval zahraniční architekturou.

Nebyly to ale pouze zkušenosti ze zahraničí, které tomuto architektovi napomohly v budování jeho kariéry. Poggi měl to štěstí, že mu při jejím budování pomohl jeho bratr a že se dokázal seznámit s těmi správnými a vlivnými lidmi. V roce 1860 mu jeho bratr, senátor Enrico, pomohl získat zakázku v Turíně na přestavbu náměstí San Carlo. K její realizaci sice ve skutečnosti nakonec nedošlo, ale Poggi tím získal jméno architekta operujícího na národní úrovni. Těžil nejen ze svých známostí, ale i ze zkušeností, které nasbíral v zahraničí. Účastnil se také bitvy u Curtatone, což mu pomohlo získat kontakty u budoucí politické vrstvy, která řídila město po jeho připojení k Itálii. Měl kontakty s nejvyšším hodnostářem Florencie, Giuliem Carobbim, kterému poslal dopis, v němž se zmiňuje o svých návrzích na tržiště. Ten mu pak odpovídá 26. října 1864, že jeho díla by ve Florencii rozhodně neměla chybět¹³⁷.

Giuseppe Poggi je známý hlavně vytvořením florentské okružní ulice na místě zbořených hradeb. Jak již bylo řečeno, toto místo se mělo stát jakousi „svatou cestou“, jejíž jednotlivé části měly upomínat na významné historické osobnosti, ať už italské nebo florentské. A proto než přistoupíme k jednotlivým architektům a jejich dílům, zaměříme se na tuto okružní ulici a její náměstí.

¹³⁶ CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 60.

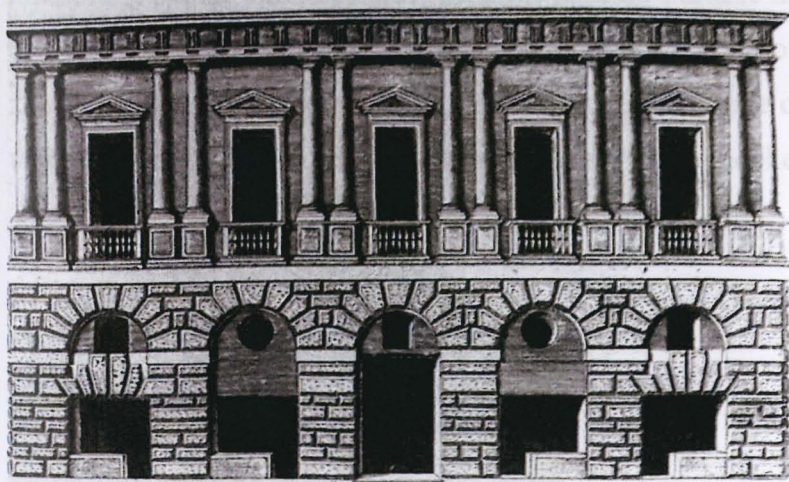
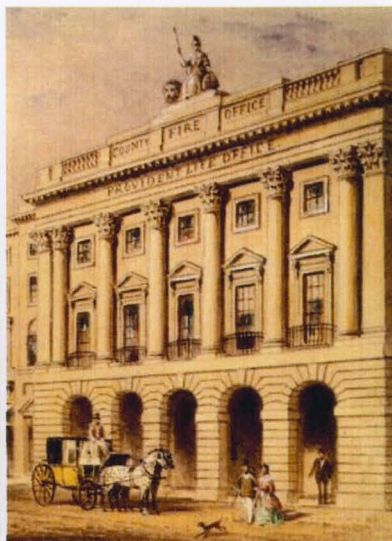
¹³⁷ Srov. tamtéž, s. 34.

Piazza Cesare Beccaria

Na sever od řeky Arno, leží kruhové náměstí, jež se nachází přímo na místě bývalých hradeb. Giuseppe Poggi je jeho autorem a vystavěno tu bylo v letech 1865-1874. Ve svém středu má jednu z bran, v tomto případě „Porta alla Croce“, kterou Poggi zachoval jako architektonickou památku.

Sedm domovních bloků jež tvoří toto náměstí jsou inspirované County Fire Office na Regent Street v Londýně. Vysoké přízemí budovy opatřené bosovaným zdívem je určené pro výklady obchodů. Nad ním můžeme vidět polosloupky v korintském stylu, které protínají dvě horní patra. Za balustrádou je pak odsazeno poslední podkrovní patro.

Kromě londýnské inspirace tady vidíme podobnost s Casa di Raffaello v Římě od Donata Bramanta.



97) Piazza Cesare Beccaria, Florencie

98) County Fire Office, Londýn

99) Casa di Raffaello, Řím

101) Piazza D'Azeglio č. 22, Turin

Piazza Massimo D'Azeglio

Toto náměstí je zasvěcené italskému spisovateli, malíři a politikovi Massimu D'Azeglio. Vyznačuje se obdélným půdorysem a najdeme zde několik neorenesančních budov. Jeho urbanistickou koncepci vypracoval po roce 1865 Luigi Del Sarto.

Tento činžovní dům č. 20 je dekorován freskovou malbou, která v prvním patře imituje trojúhelníkové frontony. Freskovou výmalbu a sgrafitovou výzdobu nalezneme na italských neorenesančních stavbách pouze výjimečně.



100) Piazza D'Azeglio č. 20, Florencie

Podobnost s tolik obdivovaným římským Palazzo Farnese můžeme vidět na rozích budovy č. 22, které jsou opatřeny zubovitě se střídajícím bosovaným zdívem, ornamentálně zdobenou korunní římsou a okny, která jsou v prvním patře opatřena trojúhelními frontony, v přízemí pak okenní edikulou na konzolách s rovnou nadokenní římsou.



101) Piazza D'Azeglio č. 22, Florencie



102) Detail korunní římsy domu na Piazza D'Azeglio č. 22, Florencie

103) Detail korunní římsy na Palazzo Farnese, Řím



104) Detail domu na Piazza D'Azeglio č. 22, Florencie

105) Detail Palazza Farnese, Řím

Piazza Frà Girolamo Savonarola

Toto náměstí se nachází v místě, které bylo v minulosti mimo opevněné centrum. Obdélníkovému náměstí vévodí socha italského mnicha a reformátora Girolama Savonaroly.

Tady, stejně jako na náměstí D'Azeglio, je patrné, že Poggi byl okouzlen Londýnem a jeho náměstími se stromy, kde se mohou setkávat lidé a kolem něhož jsou obytné domy.

107) Ospedale degli Innocenti, Florencie

¹⁰⁷ Srév. CRESTI, C. *Firenze, capitale rinascita. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*. Milano: Electa, 1995, s. 21.

Piazza delle Libertà

Na tomto obdélném náměstí, které dnes tvoří jeden z hlavních florentských dopravních uzlů, můžeme nalézt bývalou městskou bránu (Porta San Gallo), fontánu, ale také triumfální oblouk z roku 1738-1740 od Jeana N. Jadota.

Náměstí vzniklo v letech 1865-1875 podle návrhu Giuseppe Poggiho a je uzavřeno skupinou šesti budov. Na první pohled zaujmou, ve Florencii nemající obdobu, oranžové fasády neorenesančních domů s podloubím tvořeným sloupy v dórském stylu, které připomínají spíše severská města Piemontu¹³⁸. I toto náměstí je důkazem toho, že se Giuseppe Poggi snažil svou architekturu „odprovincializovat“. Podobnost můžeme najít s florentským Ospedale degli Innocenti, kde také dominuje dlouhá přízemní loggie.



106) Piazza della Libertà, Florencie

107) Ospedale degli Innocenti, Florencie

109) Piazza della Libertà, Florencie

¹³⁸ Srov. CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 21.

Piazza dell'Indipendenza

V místech, kde se opevnění stácelo opět směrem k řece, vzniklo náměstí obdélníkového tvaru lemované především neoklasicistními, ale i neorenesančními budovami. Tyto budovy jsou v přízemí opatřeny bosovaným zdivem. V horních patrech, oddělených pásy s ornamentálními motivy je pak bosáž naznačena výmalbou.



108) Piazza Indipendenza 15, Florencie



109) Piazza Indipendenza, Florencie

¹⁰⁸ CRESTI, G. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*. Milano: Electa, 1995, s. 24.

Piazzale Michelangelo

Z tohoto náměstí, jež se nachází na kopci blízko kostela San Miniato je nádherný pohled na Florencii. Carlo Cresti si o motivech vedoucích Poggiho k realizaci tohoto náměstí s jeho monumenty myslí následující: „Po pravdě řečeno je Piazzale Michelangelo především okázalým a dominantním balkónem, který Poggi vymyslel a vytvořil, aby uspokojil svou pýchu architekta italské metropole“¹³⁹.

Tímto náměstím chtěl Giuseppe Poggi vzdát hold velkému renesančnímu umělci Michelangelu Buonarrotimu. Proto do jeho středu umístil bronzovou kopii Michelangelova Davida od Giovanniho Dupré z roku 1873, kolem něž jsou umístěny kopie soch alegorie Noci a Dne, Soumraku a Úsvitu, které Michelangelo vytvořil pro florentskou Medicejskou kapli. Giuseppe Poggi zamýšlel na tomto náměstí postavit Michelangelovo muzeum. To se mu povedlo jen z části. Jemu původně určená neorenesanční budova stojí na vyvýšeném místě nad náměstím, avšak nikdy se z ní nestalo muzeum. Stejně jako v minulosti, kdy se tady scházeli florentští intelektuálové, slouží i dnes jako kavárna (Loggia-Caffè). To jí ovšem neubírá nic na její kráse. Byla postavena v letech 1870-1875 a její průčelí členěné dórskými sloupy je inspirováno Palladiovou bazilikou ve Vicenze.



110) Loggia Caffè, Piazzale Michelangelo, Florencie

111) Palazzo della Ragione, Vicenza

112) Palazzo Calcagnini, Florencie

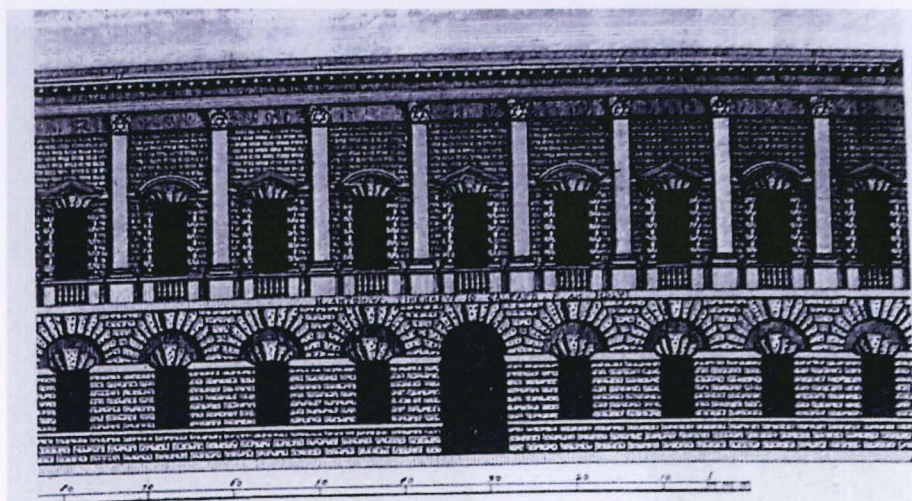
113) Palazzo Thiene, Verona

¹³⁹ CRESTI, C. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995, s. 24.

GIUSEPPE POGGI

Tento palác s arkádou obrácenou k řece Arno, terasou a okny v přízemí s dóřskými a v patře Palazzo Calgagnini je obklopen zahradou. Byl postaven podle návrhu Giuseppe Poggiho

Tento palác byl postaven v roce 1857 podle návrhu Giuseppe Poggiho na objednávku markýze Manfredi Calcagniniho. Jeho monumentální přízemí je inspirované palácem Thiene od A. Palladia ve Vicenze. Podobnost vidíme na ostění oken v přízemí. První patro je členěno iónskými sloupy. Další prvky odkazují na Rafaela, Sansovina a Sanmicheliho. Ve stavbě se propojuje klasicismus s renesancí 16. století¹⁴⁰.



112) Palazzo Calgagnini, Florencie

113) Palazzo Thiene, Vicenza

114) Palazzo Pandolfini, Florencie

115) Palazzo Chiericati, Vicenza

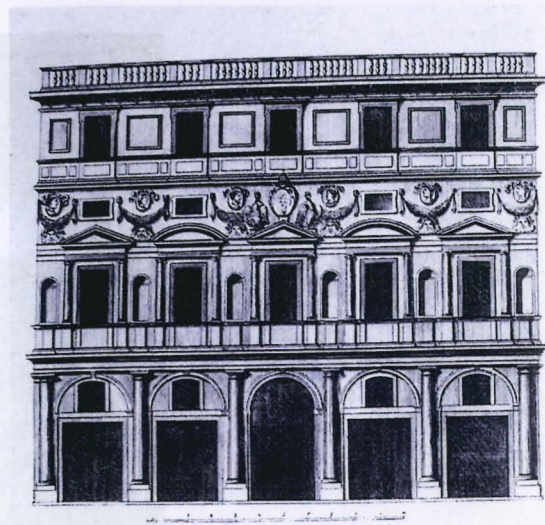
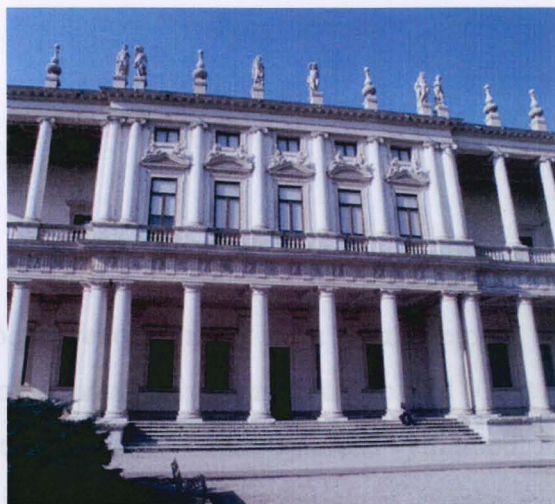
117) Palazzo Dell'Aquila, Řím

¹⁴⁰ Srov. MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 133.

Palazzo Favard

Tento palác s arkádou obrácenou k řece Arno, terasou a okny v přízemí s dórskými a v patře s iónskými sloupy, je obklopen zahradou. Byl postaven podle návrhu Giuseppa Poggiho v roce 1857 na objednávku baronky Fiorelly Favard.

Budova nese znaky klasicismu konce 18. století, ale také morfologii děl Rafaelových staveb – její okna jsou inspirována florentským Palácem Pandolfini od Rafaela. Balustráda zase Palácem Dell'Aquila v Římě, taktéž od Rafaela. Podobné řešení portiku můžeme vidět na Palazzu Chiericati ve Vicenze od A. Palladia (1550-1557). Na této stavbě se definitivně formuje Poggiho „classicismo neorinascimentale“ (neorenesanční klasicismus). Tento styl, který již není regionální, ale národní, je znakem většiny jeho významných staveb ve Florencii¹⁴¹.



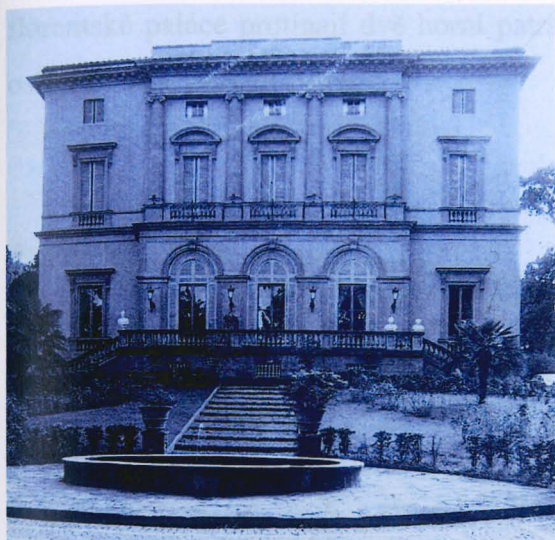
114) Palazzo Favard, Florencie
116) Palazzo Pandolfini, Florencie

115) Palazzo Chiericati, Vicenza
117) Palazzo Dell'Aquila, Řím

¹⁴¹ Srov. MOROLLI, G. (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989ž., s. 132.

Villa Oppenheim-Cora

Tato vila byla postavená v letech 1870-1871 podle návrhu Giuseppe Comparini Rossiho a Giuseppe Poggiho pro finančníka Gustava Oppenheima. Fasáda této budovy kubického tvaru je inspirována architekturou 16. století.



118) Villa Oppenheim-Cora, Florencie

Villa-Museo Stibbert

V letech 1880-1888 si nechal Federico Stibbert zrekonstruovat svou vilu. Nejprve vše konzultoval s Giuseppe Poggim, ale konečným návrhem a realizací pověřil Gaetana Fortiniho. Vila, která je umístěna ve velké zahradě, je na své fasádě opatřena výmalbou. Její okna v centrální části jsou dělena zdvojenými iónskými pilastry. Zajímavá je také svou věží, typickou pro italská venkovská sídla.



119) Villa-Museo Stibbert, Florencie

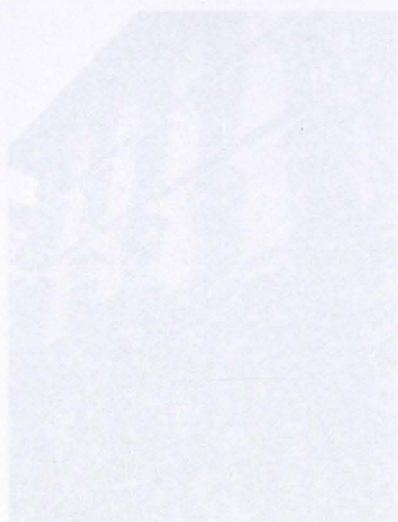
Piazza San Niccolò

Budovy na tomto náměstí byly postaveny v letech 1865-1873. Jsou inspirovány palácem Thiene ve Vicenze od A. Palladia (1542-56). Řešení ostění oken v bosovaném přízemí je téměř totožné. Dalším společným prvkem jsou výrazně bosované pilastry, které v případě florentské paláce protínají dvě horní patra a na Palazzu Thiene jsou použity jako součást ostění oken v prvním patře.



120) Dům na Piazza San Niccolò, Florencie

121) Palazzo Thiene, Vicenza



125) Dům ve Via del Lambertini, Florencie

TITO BELLINI

Palazzina Marchinesi byla postavena v roce 1878 ve Via della Mattonaia. Okna, opatřená sloupky, balustrádou a segmentovým frontonem, v prvním patře jsou inspirována florentským palácem Pandolfini od Rafaela, řešení dveří s půlkruhovým zakončením vsazených do obdélného ostění můžeme přirovnat k řešení oken na Palazzo Cencellerie v Římě.



122) Palazzina Marchinesi, Via della Mattonaia, Florencie

123) Detail okna Palazzo Pandolfini, Florencie

124) Okno na Palazzo Cancellaria, Řím

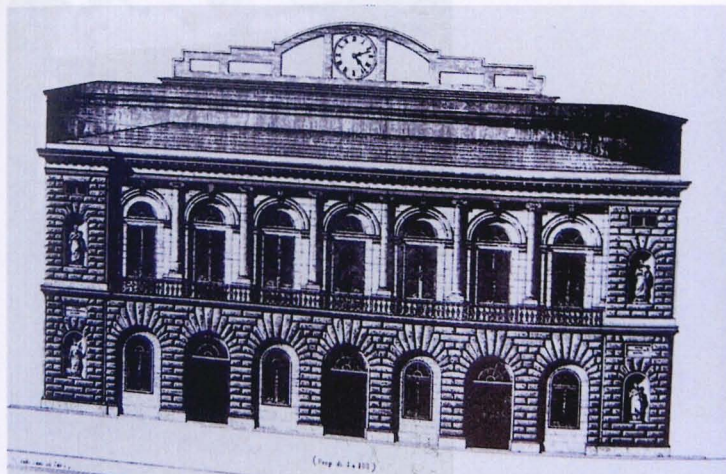
Dům ve Via dei Lamberti z roku 1899 upoutá svou výraznou bosáží v přízemí, která odkazuje na palácovou architekturu rané florentské renesance a také bosovaným ostěním oken ve vyšších patrech budovy, které kontrastuje s hladkou omítkou jejího pláště.



125) Dům ve Via dei Lamberti, Florencie

TELEMACO BUONAIUTI

Je autorem Politeama Fiorentina (později Vittorio Emanuele, dnes Teatro Comunale). Toto divadlo vzniklo v letech 1861-1863 a bylo znovuotevřeno v roce 1865 po požáru. Jeho původní vzhled se nezachoval kvůli bombardování v roce 1944. Ostění z bosovaného zdiva v přízemí divadla je v horní části elipsovité zakončeno stejným způsobem jako u Palazza Farnese v Římě.

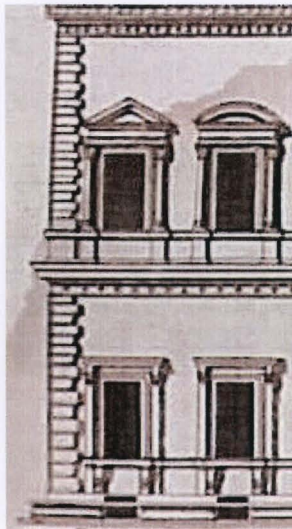


126) Politeama Fiorentina, Florencie

127) Detail Palazza Farnese, Řím

CARLO CALDERINI

Villino Palanca byla postavena v roce 1878 ve Via della Scala. Na této vilce můžeme nalézt podobnost s římským Palazzo Farnese. Konkrétně se jedná o „zubovitou“ bosáž na rozích budov a o tvar oken v přízemí a prvním patře obou staveb.



128) Villino Palanca, Via della Scala, Florencie

129) Detail Palazza Farnese, Řím

FELICE FRANCOLINI

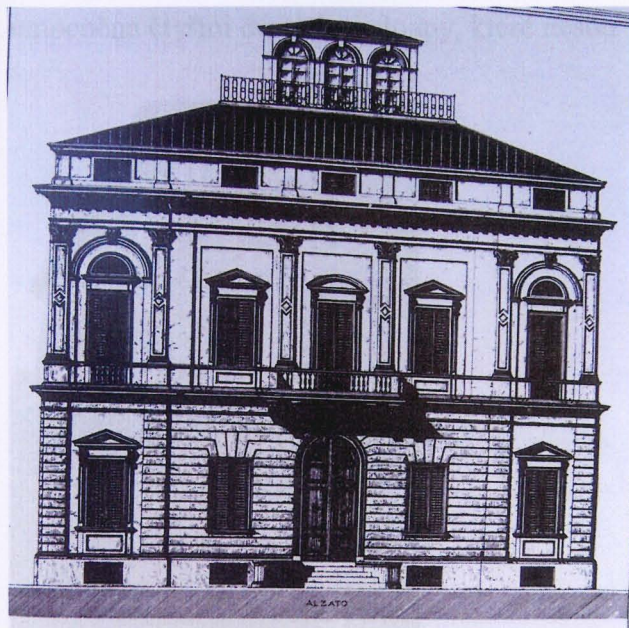
Palazzino D'Ancona na Piazza D'Azeglio z roku 1879. Výrazná bosáž v přízemí odkazuje k rané florentské renesanci. Zdvojené pilastry rozdělují obě horní patra, jejichž okna jsou v prvním patře opatřena trojúhelnými a oválnými frontony.



130) Palazzino D'Ancona, Piazza D'Azeglio, Florencie

GAETANO ROMANELLI

Villa Lazzeri na Viale Macchiaveli z roku 1883, jejíž střídající se trojúhelné a oválné frontony nad okny v prvním patře opakují motiv Palazzo Farnese v Římě.



131) Villa Lazzeri, Viale Macchiaveli, Florencie



132) Detail Palazzo Farnese, Řím

Dům kubického tvaru na Via Calimala ve Florencie má téměř celou fasádu pokrytou výmalbou. Podobné stavby v Itálii nevidíme příliš často. Jistou inspirací mohl být jeho autorovi Palazzo della Carovana v Pise, který má taktéž ornamentálně zdobenou fasádu, obdélně tvarovaná okna a střechu s velkým přesahem.



133) Dům na Via Calimala, Florencie

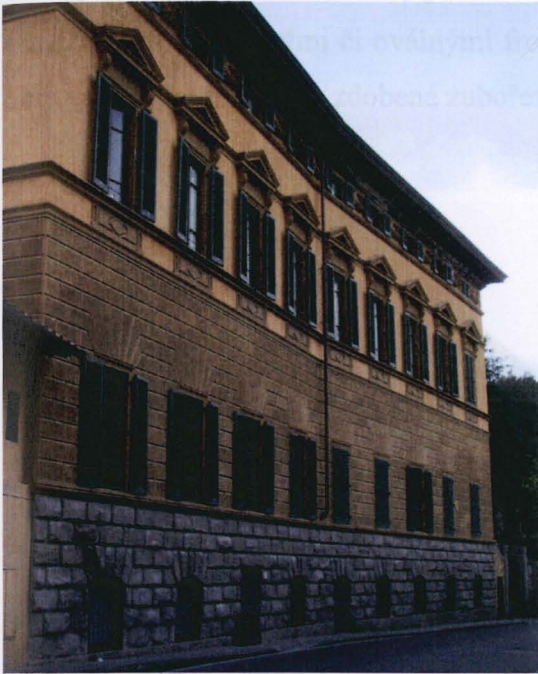
134) Palazzo della Carovana, Pisa

Palazzo della Banca se nachází ve via dell'Oriulo 37/39 a byl postaven v letech 1865-1869 podle návrhu neapolského architekta Antonia Cipolly. Přizemí je opatřeno velkými bosovanými kvádry po vzory italských raně renesančních paláců, horní patra jsou ve střední části členěna lisénami na pole, v každém z nich je jedno okno. Monumentalita vchodu je umocněna čtyřmi dórskými sloupy, které nesou balkón prvního patra.

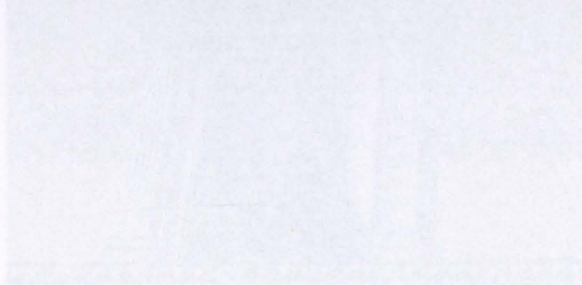


135) Palazzo della Banca, Florencie

Villa Natalia byla postavena v 19.století na jednom z pahorků na sever od Florencie. Spodní část vnější fasády je bosována a členěna jednoduchými okny. Horní patro je členěno okny s trojúhelnými frontony a pás pod korunní římsou zdobí vysoké reliéfy.



136 a 137) Villa Natalia, Florencie



139) Detail Palazzo Farnese, Via degli Speziali, Florencie

VINCENZO MICHELI

1914 v těsné blízkosti Piazza della Repubblica. Nad přízemním portikem najdeme oválné Palazzina Targioni ve Via degli Speziali, která vznikla v letech 1892-1893, má v prvních dvou patrech bosované zdivo, její okna jsou opatřena polosloupky a pilastry s korintskými hlavicemi a trojúhelnými či oválnými frontony, v posledním patře je ozdobena freskovými obrazy. Korunní římsa je zdobena zubořezem, pod níž jsou reliéfní girlandy.



138) Palazzina Targioni, Via degli Speziali, Florencie



139) Detail Palazziny Targioni, Via degli Speziali, Florencie

RODOLFO SABATINI je autorem návrhu na Palazzo delle Poste, který byl dostavěn v roce 1914 v těsné blízkosti Piazza della Repubblica. Nad přízemním portikem najdeme oválné medailony se znaky italských měst. První patro s imitací režného zdiva je členěno okny. Hlavní hala, členěná dvěma patry arkád, je zakryta skleněným stropem na železné konstrukci.



140) Palazzo delle Poste, Florencie



141) Interiér Palazza delle Poste, Florencie



142) Interiér Palazza delle Poste, Florencie

Arcone di Piazza, Portico Gambrinus

Tento palác na Piazza della Repubblica ve Florencii kompozičně odpovídá benátské knihovně (Biblioteca Nazionale Marciana) od I. Sansovina. Obě budovy jsou v přízemí členěny dórskými polosloupky. Od prvního patra, jehož okna jsou dělena jedním velkým a dvěma menšími iónskými polosloupky a která jsou opatřena balustrádou, je přízemí odděleno reliéfní páskou. Také ukončení budov je téměř totožné. Obě jsou ukončeny balustrádou dělenou dórskými sloupky, které mají u benátské knihovny navíc funkci jako podstavce pod sochy. Florentská stavba je specifická svým ve středu umístěným triumfálním obloukem, který vévodí celému florentskému náměstí. Dokončen byl v roce 1895 podle návrhu architekta Vincenza Micheliho.



143) Biblioteca Nazionale Marciana, Benátky

144) Palác na Piazza della Repubblica, Florencie



146) Arco di Trionfo, Piazza della Libertá, Florencie

147) Konstantinův oblouk, Řím

148) Palazzo Esposizioni, Řím



145) Palác s „Arcone“ na Piazza della Repubblica, Florencie

Triumfální oblouky byly v 18. a 19. století velmi oblíbené. Římské vítězné oblouky, jako symboly moci a vítězství se začaly objevovat již od poloviny 18. století. Například Arco di Trionfo ve Florencii na dnešním Piazza della Libertà od Jeana N. Jadota byl postaven v letech 1738-1740. Tento triumfální oblouk je inspirován Konstantinovým obloukem v Římě. Stal se inspirací pro oblouk na Palazzu Esposizioni v Římě z roku 1877.



146) Arco di Trionfo, Piazza della Libertà, Florencie



147) Konstantinův oblouk, Řím



148) Palazzo Esposizioni, Řím

Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2002, s. 153.

Počátkem 19. století se začínají triumfální oblouky vyskytovat i v Českých zemích a v Rakousku. Bývalý rakouský vojevůdce, kníže Jan I. Josef z Lichtensteinu si na svém lednicko-valtickém panství nechal v letech 1810–1812 vystavit Dianin chrámek¹⁴², lovecký zámek koncipovaný jako triumfální oblouk v korintském řádu. Jeho celková koncepce vychází z Titova oblouku, reliéfy pak z oblouku Septima Severa a figury z Konstantinova oblouku.



149) Dianin chrámek, Lednicko-Valtický areál
150) Titův oblouk, Řím

Další stavbou z let 1810–1817 byla kolonáda na Rajstně, která v sobě propojuje triumfální oblouk s kolonádou. Sochy zde představují stavebníka s bratry a otcem v antických řízách¹⁴³. Obě tato díla jsou prací architektů J. Hardmutha a Josefa Kornhäusela.

Po porážce Francie byl císař František I. vítán v mnoha městech, kde byly na jeho počest vztyčovány provizorní triumfální oblouky. Poprvé se tak stalo 16. června 1814 ve Vídni. Poté například v roce 1820 při příležitosti Opavského kongresu nebo v roce 1836 před Staroměstskou radnicí, když byl v Praze slavnostně korunován Ferdinand V.

Když měl panovník se svou chotí zavítat do Brna, chtělo město zakrýt Židovskou bránu kulisou triumfálního oblouku. Nakonec se však přistoupilo pouze k „vylepšení“ brány dvěma obelisky. O rok později byla brána zbořena a na jejím místě vystavěna nová Ferdinandova brána (velmi strohá). Další slavobrány byly postaveny u Jihlavy (1835), ve Znojmě a v Brně.

¹⁴² Diana byla římskou bohyní lovu. Zobrazována s lukem, jedoucí na dvoukolovém voze taženém jeleny a doprovázena psy.

¹⁴³ Srov. ZATLOUKAL, P. *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2002, s. 153.

Závěr

Tato práce měla za cíl uchopit neorenesanční architekturu v kulturně-historickém kontextu 19. století, a tak alespoň částečně odhalit její propojení s tehdejší společností, jejími myšlenkami, hodnotami, schopnostmi vyrovnávat se se změnami, ale také najít momenty vedoucí k návratu k renesančnímu období. Snažila se ukázat jak kritické tak obdivné pohledy na historizující, tedy i neorenesanční architekturu, které se až v posledních letech dostalo jisté revalvace. V její obrazové části jsme mohli vidět konkrétní příklady neorenesančních staveb v Praze a Florencii a jejich inspirační zdroje z italské renesanční architektury 15. a 16. století.

Architektura může významně ovlivnit člověka, protože je součástí jeho každodenního života. Podle filozofa Martina Heideggera potřebuje člověk k tomu, aby „bydlel“, žít ve významuplném prostředí, kterému rozumí. Nést symboly je podle něj úlohou umění. A právě toto poskytovala lidem historizující architektura, protože nesla významy, kterým rozuměli a to jim pomohlo orientovat se v prostředí, ve kterém žili a identifikovat se s ním.

Návrat k architektonickým slohům minulosti byl způsoben rozporuplností doby, pro níž byla minulost něčím dokonalým, ale zároveň něčím, od čeho bylo třeba se distancovat. Tento fakt způsoboval rozpory v názorech tehdejších architektů i teoretiků architektury. V žádném jiném období nebyl tak markantní rozdíl mezi názory prosazujícími překonání minulosti a zatracujícími historizující architekturu a tolika zrealizovanými historizující stavbami.

Architektura 19. století pomohla člověku překonat propast mezi dobou před průmyslovou revolucí a po ní – umožnila mu totiž žít zároveň v minulosti i přítomnosti. Toho dosáhla nejen tím, že renesanční prvky na svých stavbách nově používala a kombinovala, ale také tím, že pod slupkou jejich pláště byly skryty již moderní stavby.

Neorenesanční architektura také sehrála v Českých zemích a na Apeninském poloostrově důležitou roli při budování samostatných národních států. U nás připomínala slavné momenty českých dějin a v Itálii sjednocovala renesanční architekturu jednotlivých kulturních center Apeninského poloostrova dohromady.

Pro případné odsouzení jakéhokoli uměleckého díla, a tedy i toho architektonického, je nezbytné nahlédnout do historie, myšlení lidí, do kulturního a sociálního prostředí dané

doby. Pak se teprve můžeme v tomto umění naučit „číst“ a pochopit ho. Architektura je pro vhled do umění velkou příležitostí. Mohli bychom ji přirovnat k hudebnímu nástroji, který rezonuje s ostatními rovinami kultury a pomáhá jim nabýt tělesnou podobu¹⁴⁴. Neorenesanční architektura jistě patří mezi ty slohy, které nám tento vhled umožňují.

¹⁴⁴ Srov. VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha : Academia, 2008, s. 14.

Abstrakt

Návrat k architektonickým slohům minulosti byl způsoben rozporuplností doby, která vnímala minulost jako něco dokonalého a nedostižného, ale zároveň se od toho distancovala. Architektura napomohla tomu, aby lidé překonali jakousi propast mezi dobou před průmyslovou revolucí a po ní. Dobou, kdy se člověku změnil způsob jeho dosavadního života. To, že měl kolem sebe z technického hlediska moderní stavby, které odkazovaly na minulost, mu mohlo dávat pocit, že žije zároveň v minulosti i přítomnosti.

Tato práce má za cíl uchopit neorenesanční architekturu v kulturně-historickém kontextu 19. století, a tak alespoň částečně odhalit její propojení s tehdejší společností, jejími myšlenkami, hodnotami, schopnostmi vyrovnávat se se změnami, ale také najít momenty vedoucí k návratu k renesančnímu období. Snaží se ukázat jak kritické tak obdivné pohledy na historizující, tedy i neorenesanční architekturu, které se až v posledních letech dostalo jisté revalvace.

Její první část nastiňuje historickou a kulturní situaci 19. století v obou zemích proto, aby bylo snazší pochopit ideové zdroje neorenesance. Představuje názory odborné veřejnosti na problematiku historismu, který byl a je vyzdvihován i zatracován. Přitom se zaměřuje na Prahu a Florencii. Snaží se odkrýt důvody, proč byla právě renesance v těchto zemích tolik obdivována a stala se jedním z hlavních inspiračních zdrojů pro architekturu 19. století.

Ve druhé, obrazové části práce jsou uvedeny příklady neorenesančních staveb v Praze a ve Florencii s akcentem na jejich inspirační zdroje z období renesance.

Abstract

The recovery of the historicist styles was caused by the inconsistency of the period that took the past as something perfect and incomparable, but at the same time wanted to be distanced from it. Architecture helped the people to cross the chasm between the period before and after the industrial revolution. The fact that one had around him modern buildings, in technical sense, that cited the past, could give him a feeling that he lived in the past and present at the same time.

This thesis would like to present the architecture in the cultural and historical context of the 19th century and show at least a little bit of its connections with the society, ideas, preferences and abilities to face up to changes, and as well as to find the moments that led to the comeback of the renaissance period. It tries to show both critical and adoring views on historicist architecture that was appreciated in recent time.

The first part of the thesis presents the historical and cultural situation in both countries because this fact could help to understand the ideological origins of the neo-renaissance architecture. It shows the opinions of the specialists on the historicist architecture. The thesis is focused on Prague and Florence and tries to discover the reasons why the renaissance style was in these countries so admired and become one of the greatest inspirations for the architecture of the 19th century.

The second part of the thesis shows the pictures of the most important neo-renaissance buildings in Prague and Florence with the accent on the inspirational origins from the renaissance period.

Seznam vyobrazení

Archiv doc. PhDr. Pavla Vlčka:

4, 5, 7, 10, 13, 14, 15, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 29, 33, 34, 35, 37, 38, 96

Archiv autorky:

6, 11, 17, 22, 23, 31, 36, 47, 50, 51, 53, 57, 58, 60, 62, 64, 65, 66, 68, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 93, 94, 97, 100, 101, 102, 104, 106, 108, 109, 116, 119, 120, 122, 123, 125, 128, 130, 133, 138, 139, 140, 144, 145, 146

99, 114, 147, 118

Vyobrazeno v: MOROLLI, Gabriele (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989, s. 27-30.

110, 113, 117,

Vyobrazeno v: DE FUSCO, Renato. *Storia dell'arte in Italia. L'architettura dell'Ottocento*. Torino : Utet, 1980, s. 183, 128, 145.

126, 103, 131

Vyobrazeno v... CRESTI, Carlo, ZANGHERI, Luigi. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978, s. 256, 264, 297, 302, 295, 361.

1) Vyobrazeno v: BAŽANT, Jan. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994, s. 108.

2) Dostupné na

<http://www.laboratorioroma.it/Passeggiate%20romane/I%20Palazzi/I%20Palazzi.htm>, on-line: 9.12.2007.

3) Dostupné na <http://www.comune.fi.it/home.htm> on-line: 9.12.2007.

8) Dostupné na http://www.lifestyle-living.at/datei_upload/7_ap_links.jpg on-line: 11.12.2007.

9) Dostupné na http://www2.regione.veneto.it/cultura/musei/foto_musei/193.gif, on-line: 20.12.2008.

12) Dostupné na <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/grafica-marta/foto12.jpg> on-line: 11.12.2007.

16) Dostupné na <http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/Venezia/san-marcos/marcos-11.jpg>, on-line: 10.12.2007.

20) Dostupné na <http://media.novinky.cz/666/156662-original-xf2ba.jpg> on-line: 3.1.2009.

21) Dostupné na <http://www.vinobraninagrebovce.cz/fotogalerie/grobeho-vila/3.htm> on-line: 3.1.2009

28) Dostupné na (<http://www.posterspoint.com/laminas/lid/a/AP320.jpg>, on-line: 10.12.2007.

30) Dostupné na <http://cache-media.britannica.com.cdnetworks.net/eb-media/80/2580-004-190EAA0F.jpg>, on-line: 7.12.2008.

- 32) Dostupné na <http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/Venezia/san-marcos/marcos-11.jpg>, on-line: 10.12. 2007.
- 39) Vyobrazeno v: VYBÍRAL, Jindřich. *Ignác Vojtěch Ullmann (1822-1897)*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 142.
- 40) Vyobrazeno v: VYBÍRAL, Jindřich. *Ignác Vojtěch Ullmann (1822-1897)*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 143.
- 41) Dostupné na <http://www.virtualnipraha.cz/cs/stranka/7>, on-line 4.1.2009
- 42) Vyobrazeno v: NOLL, Jindřich, VYBÍRAL, Jindřich. Josef Schulz (1840-1917). Praha : Národní galerie v Praze, 1992, s. 18.
- 43) Dostupné na <http://pametihodnosti.cz/foto/objekty/3884.jpg>, on-line: 19.11.2007.
- 44) Dostupné na http://www.icom-oesterreich.at/2007/grafik/presse_khm.jpg, on-line: 19.11.2007.
- 45) Dostupné na http://www.fotografotoh.cz/Galerie_Architektura/image/77_NARODNI_MUZEUM.jpg, on-line: 5.1.2009.
- 46) Dostupné na http://www.fotografotoh.cz/Galerie_Architektura/image/79_MUZEUM_PANTEON.jpg, on-line: 5.1.2009.
- 48) Dostupné na http://housing.justlanded.com/en/France_Ile-de-France/For-Sale_Houses/Chateau-a-vendre-ou-copier, on-line 3.1.2009.
- 49) Dostupné na <http://www.upm.cz/index.php?page=114&language=cz>, on-line: 8.12.2008.
- 52) Dostupné na <http://cache-media.britannica.com.cdnetworks.net/eb-media/80/2580-004-190EAA0F.jpg>, on-line: 7.12.2008.
- 54) Dostupné na http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Palazzo_Strozzi_2.jpg, on-line: 3.1.2009
- 55) Vyobrazeno v: WIRTH, Zdeněk. Antonín Wiehl a česká renesance. Praha : Jan Štence, Zvláštní otisk ze sborníku „Umění“, 1921, s. 49
- 56) Dostupné na <http://www.panoramio.com/photo/10421463>, on-line: 3.1.2009
- 59) Dostupné na (<http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/hd/schloss/palladio.htm> , on-line: 9.12.2007.
- 61) Dostupné na Dostupné na (http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Office_buildings_in_London, on-line: 9.12. 2007.
- 63) Dostupné na http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pra%C5%BESk%C3%BD_hrad_Ludv%C3%ADkovo_k%C5%99%C3%ADdlo_02.jpg, on-line 12.11.2008
- 67) Dostupné na http://www.fotografotoh.cz/Galerie_Architektura/image/77_NARODNI_MUZEUM.jpg, on-line: 5.1.2009.

- 69) Dostupné na <http://pruvodce.turistik.cz/kostel-sv-petra-a-pavla-karlovice.htm?css=print?css=print>, on-line: 12.12.2009
- 71) Dostupné na http://imagecz.cz/media/0/13_reference/UTP_ceska_sporitelna.jpg, on-line: 10.12.2008.
- 73) Dostupné na <http://www.palazzoalmaranabraga.it/pagine/storia/facciata/index.php#>, on-line: 12.12.2008
- 79) Dostupné na <http://palladio.ashmultimedia.com/images/4.jpg>, on-line: 4.10. 2007
- 86) Dostupné na www.wikipedia.it, on-line: 8.11. 2007.
- 88) Dostupné na http://www.italiantourism.com/fotoenit/prew_2100000075591.jpg, on-line: 10.12. 2007.
- 90) Dostupné na http://www.aneris.cz/images/praha/05_stare_mesto/057.JPG, on-line: 10.12. 2007.
- 92) Dostupné na (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Parione_-_palazzo_Riario_o_Cancelleria_nuova_1628.JPG/800px-Parione_-_palazzo_Riario_o_Cancelleria_nuova_1628.JPG), on-line: 10.12.2008
- 95) Dostupné na <http://mista.unas.cz/obrazky/68/P1013017.JPG>, on-line: 10.12.2008
- 98) Dostupné na (http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Office_buildings_in_London), on-line: 9.12. 2007.
- 103) Dostupné na http://www.morelli.it/albumfoto/a_cornicione_farnese.jpg, on-line: 10.12. 2007.
- 105) Dostupné na http://gardkarlsen.com/rome_italy.htm, on-line: 10.12. 2007.
- 105) Dostupné na <http://www.wikipedia.it/>, on-line: 6.11. 2007.
- 107) Dostupné na http://www.essential-architecture.com/STYLE/Ospedale_degli_Innocenti.jpg, on-line: 10.12.2008.
- 111) Dostupné na <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/palladio/basilica.jpg>, on-line: 2.12. 2007.
- 112) Dostupné na http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Palazzo_calcagnini_dal_lungarno.JPG, on-line: 15.12.2008.
- 121) Dostupné na http://image42.webshots.com/43/3/45/34/2444345340084433037aUGsqN_fs.jpg, on-line: 6.11. 2007.
- 124) Dostupné na Dostupné na (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Parione_-_palazzo_Riario_o_Cancelleria_nuova_1628.JPG/800px-Parione_-_palazzo_Riario_o_Cancelleria_nuova_1628.JPG)
- 127) Dostupné na [http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Farnese_\(Roma\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Farnese_(Roma)), on-line: 10.12. 2007.
- 129) Dostupné na <http://www.unav.es/ha/005-PALA/palacios-ferrero/ferr-002.jpg>, on-line: 10.12. 2007.

- 132) Dostupné na http://www2.siba.fi/~kkoskim/rooma/pages/363_028B.HTM, on-line: 12.12.2008.
- 134) Dostupné na http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Pisa_Palazzo_della_Carovana.JPG, on-line: 12.12.2008.
- 135) Dostupné na [http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Banca_d%27Italia_\(Firenze\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Banca_d%27Italia_(Firenze)), on-line: 12.12.2008.
- 136) Dostupné na http://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Natalia, on-line: 15.12.2008.
- 137) Dostupné na http://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Natalia, on-line: 15.12.2008.
- 141) Dostupné na <http://web.rete.toscana.it/cultura/jsp/architettura900/foto.jsp?codFoto=100023b>, on-line: 20.12.2008.
- 142) Dostupné na http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Palazzo_delle_poste_%28Firenze%29%2C_a_trio_2.JPG, on-line: 20.12.2008.
- 143) Dostupné na <http://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/Venezia/san-marcos/marcos-11.jpg>, on-line: 10.12. 2007.
- 148) Dostupné na <http://www.panoramio.com/photo/8953575>, on-line: 15.12.2008
- 149) Dostupné na http://www.pametihodnosti.cz/pamatka/556/valtice___rendez_vous___lednicko_valticky_areal_let_ohradek.html, on-line: 18.11. 2007.
- 150) Dostupné na http://www.architetturaestile.com/immagine_02.asp, on-line: 18.11. 2007.

Bibliografie

- BAŽANT, Jan. *Pražské vily pod křídly Milka. Eseje o české renesanci druhé poloviny 19. století*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-901508-8-8
- BENEŠOVÁ, Marie. *Česká architektura v proměnách dvou století. 1780-1980*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1984
- BERANOVÁ, Věra. *Kapitoly z dějin českého estetického myšlení I. Ústí nad Labem* : Univerzita J.E. Purkyně, 2000. ISBN 80-7044-313-8
- BOLZANO, Bernard. *O nejlepším státě*. Praha : Mladá fronta, 1981
- BOROVÍČKA, Blahomír, HRŮZA, Jiří. *Praha. 1000 let stavby města*. Praha : Panorama, 1983
- BORSI, Franco (ed.). *Architettura in Toscana. Dal periodo napoleonico allo stato unitario*. Firenze : Uniedit S.p.A., 1978
- CAPELLINI, Lorenzo (ed.). *Guide di architettura. Firenze*. Torino : Umberto Allemandi, 1998. ISBN 88-422-0789-6
- CRESTI, Carlo. *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi e oggi*. Milano : Electa, 1995. ISBN 88-435-4099-8
- CRESTI, Carlo, ZANGHERI, Luigi. *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*. Firenze : Uniedit, 1978
- DAY, Christopher. *Duch & místo : uzdravování našeho prostředí: uzdravující prostředí*. Šlapanice: Era, 2004. ISBN 80-86517-95-0
- DE FUSCO, Renato. *Storia dell'arte in Italia. L'architettura dell'Ottocento*. Torino : Utet, 1980
- DETTI, Edoardo (ed.). *Firenze scomparsa*. Firenze : Vallecchi editore, 1977
- FANTOZZI - MICALI, Osanna. *La città desiderata. Firenze come avrebbe potuto essere: progetti dall'Ottocento alla seconda guerra mondiale*. Firenze : Alinea, 1992
- HÁJEK, Tomáš. *Zánik a vznik památkových péčí : filozofie památkové péče*. Praha : Epoque, 2005. ISBN 80-86328-71-6
- HEROUT, Jaroslav. *Staletí kolem nás. Přehled stavebních slohů*. Praha : Panorama, 1981

- HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura*. Praha : Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7008-087-6
- HROCH, Miroslav. *Evropská národní hnutí v 19. století. Společenské předpoklady vzniku novodobých národů*. Praha : Svoboda, 1986
- HRUBEŠ, Josef, HRUBEŠOVÁ, Eva. *Grébovka. Zelená perla Královských Vinohrad*. Praha : Milpo Media s.r.o., 2005. ISBN 80-903481-6-5
- HRŮZA, Jiří. *Město: Praha*. Praha : Odeon, 1989. ISBN 80-207-0065-X
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha : Mladá fronta, 1971
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Národ sobě*. Praha : Práce, 1983
- KRIER, Léon. *Architektura - volba nebo osud*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0012-7
- KRTILOVÁ, Eva. *Architekt Josef Zíték*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954
- KSANDR, Karel. *Architekt Josef Zíték – katalog díla*. Praha : ABF, a.s. – Nakladatelství ARCH a Národní technické muzeum v Praze, 1996. ISBN 80-901608-4-0
- KSANDR, Karel, ŠKRANC, Pavel. *Národní muzeum. Architektura a výzdoba hlavní budovy*. Praha : Gallery, 2001. ISBN 80-86010-42-2
- KUTHAN, Jiří. *Aristokratická sídla období romantismu a historismu*. Praha : Akropolis, 2001. ISBN 80-7304-003-4
- LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna : soubor statí o architektuře, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. ISBN 80-86359-06-9
- LORENZOVÁ, Helena. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760 – 1860*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 2005. ISBN 80-86791-29-7
- LORENZOVÁ, H., PETRASOVÁ, T. (eds.). *Dějiny českého výtvarného umění (III/2) 1780 – 1890*. Praha : Academia, 2001. ISBN 80-200-0069-0
- MACHOVEC, Milan. *Česká státnost*. Praha: Vyšehrad ; Karel IV., 2005. ISBN 80-7021-820-7
- MARIANO, Fabio. *L'età dell'Ecllettismo - Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*. Firenze : Nerbini, 2004
- MARTINDALE, Andrew. *Člověk a renesance*. Praha : Artia, 1972
- MASSON, Georgina. *Italian Villas and Palaces*. Thames and Hudson, 1966

- MOROLLI, Gabriele (ed.). *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Firenze : Alinea, 1989
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *Il gusto nell'estetica del Settecento*. Palermo : Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002, ISSN 0393-8522
- MUCHKA, Ivan Prokop. *Architektura renesanční*. Praha : Správa Pražského hradu a Dada, 2001. ISBN 80-86161-37-4
- NOLL, Jindřich, VYBÍRAL, Jindřich. *Josef Schulz (1840-1917)*. Praha : Národní galerie v Praze, 1992. ISBN 80-7035-036-9
- NORBERG - SCHULZ, Christian. *Genius loci*. Praha : Odeon, 1994. ISBN 80-207-0241-5
- PACOVSKÝ, Jaroslav. *Historie budovy Národního divadla*. Praha : Panorama, 1983
- PATETTA, Luciano. *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano : Gabriele Mazzotta editore, 1975. ISBN 88-251-0045-0
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění V*. Praha : Odeon, 1979
- POCHE, Emanuel (ed.). *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Praha : Panorama, 1980
- POCHE, Emanuel, PREISS, Pavel. *Pražské paláce*. Praha: Odeon, 1978
- PREISS, Pavel. *Italští umělci v Praze*. Praha : Panorama, 1986
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha : Nakladatelství lidové noviny, 2004. ISBN 80-7106-152-2
- RESTUCCI, Amerigo (ed.). *Storia dell'architettura italiana. Ottocento*. Milano : Mondadori Electa S.p.A., 2005
- RICHTER, Václav. *Památka a péče*. Praha : Státní ústav památkové péče, 1993. ISBN 80-85787-61-X
- SVOBODA, Jan E., LUKEŠ, Zdeněk, HAVLOVÁ, Ester. *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta*. Praha : Libri, 1997. ISBN 80-85983-20-6
- ŠEVČÍK, Oldřich. *Architektura - historie – umění. Kulturně-civilizační vývoj Evropy od antiky do počátku 19. století*. Praha : Grada, 2002. ISBN 80-247-0345-9
- ŠNEJDAR, Josef (ed.). *Národní divadlo*. České Budějovice : Pozemní stavby, 1987
- URBAN, Otto. *Kapitalismus a česká společnost. K otázkám formování české společnosti v 19. století*. Praha : Svoboda, 1978
- URLICH, Petr. *Dějiny 19. a 20. století : architektura - umění – filosofie – věda a technika*. Praha : ČVUT, 1997. ISBN 80-01-01705-2

- VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha : Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1647-8
- VOJTA, Jan (ed.). *Staletá Praha. Památky pražského venkova*. Praha : Panorama, 1990. ISBN 80-7038-096-9
- VOLAVKA, Vojtěch. *České malířství a sochařství 19.století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968
- VYBÍRAL, Jindřich. *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha : Argo, 2002
- VYBÍRAL, Jindřich. *Ignác Vojtěch Ullmann (1822-1897)*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994. ISBN 80-7035-069-5
- VYBÍRAL, Jindřich. *Století dědiců a zakladatelů : architektura jižních Čech v období historismu*. Praha : Argo, 1999. ISBN 80-7203-205-4
- WENIG, Jan. *Co vyprávěly staré pražské domy*. Praha : Panorama, 1982
- WIRTH, Zdeněk. *Antonín Wiehl a česká renesance*. Praha : Jan Štenc, Zvláštní otisk ze sborníku „Umění“, 1921
- ZATLOUKAL, Pavel. *Architektura 19. století*. Praha: Správa Pražského hradu. ISBN 80-86161-34-X
- ZATLOUKAL, Pavel. *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2002. ISBN 80-85227-49-5