



ŘÍM A PAŘÍŽ V 18. STOLETÍ

JIŘÍ KROUPA

BRNO 2020



Příklad místo úvodu: Jean Baptiste Mathey (1630-1696): francouzský umělec a římský akademismus ve střední Evropě.

Tématem tohoto kurzu je vzájemný a současně rozličně proměnlivý vztah římské a francouzské stavební kultury v době barokní. V čem zjistíme odlišnost a přitom vztah obou kultur? Srovnáme realizaci dvou patronátních farních kostelů z konce 17. století: kostel v Horním Jiřetíně na valdštejnském panství od Jeana Bapt. Matheye (1694) a kostel sv. Maří Magdalény v Rousínově na slavkovském panství hrabat Kouniců od Domenika Martinelliho (1699). Co je na obou sakrálních stavbách nápadné, to je zcela zjevné redukování formálního detailu – architekti na vnějšku pracují pouze s plastickými lizénami a lizénovými rámy, jejichž stín při slunečním svitu dokresluje obrys fasád. Oba kostely vznikly z umělecké úlohy v rámci typologického okruhu „*architectura minor*“ patronátních staveb na venkově; je však třeba současně říci, že se i proslulí architekti těmito úlohami zabývali se stejnou seriózností a zájmem, jako když projektovali vznešené rezidence a velkolepé klášterní chrámy.

Pečlivý pohled na fasády obou chrámů nám přitom ukáže, že za jejich jednoduchostí se skrývá esteticky pozoruhodná, ale odlišná stylová forma: v Horním Jiřetíně jsou lizény a pilastry svázány do fasádového planimetrismu, zatímco v Rousínově je na průčelí použito lizén ve smyslu architektonického řádu („*fasce che servono come pilastri*“) a plastickým lizénovým rámem je orámován pozoruhodný „italský“ motiv: vstup v ose sledovaný dvěma obdélnými okenními otvory. Pokud bychom chtěli vysvětlit onu podobnost a současně rozdílnost detailů obou objektů, zaměříme se na charakteristiku stylu obou architektů, kteří tehdy do střední Evropy vnášejí moderní barok římského směru. Mathey pocházel z francouzského prostředí a za svého delšího pobytu v Římě se orientoval především na akademickou architekturu městského architekta Girolama Rainaldiho (akademické analýzy na něj vzpomínají jako na vynikajícího vzdělaného a laskavého učitele, který svým žákům dával názorné lekce) a jeho žáka Giovanniho Antonia Rossiho. U obou učitelů přitom zjistíme jistou návaznost na tradiční, manýristický základ práce s moderními prostředky – to bylo zjevně vítané pro francouzského architekta, který vycházel z podobně smýšlejícího francouzského prostředí. Martinelli se naproti tomu orientoval mnohem zřetelněji na klasický barokní architekturu v Římě (Pietro Berretini da Cortona, Gian Lorenzo Bernini, Mattia de' Rossi) a sám se stal rovněž akademikem. Proto inovativní směřování ve střední Evropě kolem roku 1700 směrem k barokní architektuře souviselo právě s ním (a také s dalšími římsky orientovanými, mladšími architekty) a jeho aktuálně římským pojetím architektury.

Prolog (I): Městský urbanismus Říma a Paříže do počátků baroka

1. Mapy a veduty Říma

Nejstarší zprávy o zaměřování starých římských staveb máme z výroků Leona Battisty Albertiho po polovině 15. století. Později, na počátku 16. století vytvořil Raffael projekt na zakreslování římských památek a na vytvoření prvního plánu Říma. Nic z toho není sice dodnes zachováno, nicméně první plány a veduty Říma na ně zřejmě navazovaly:

Pietro del Massaio, 1471 – spíše idealizovaný plán s vyznačením podoby antických staveb.

Tzv. „*il primo ritratto*“ (první portrét Říma), kol. 1480 (malba asi od Francesca Roselliho z Albertiho o kruhu) – známe ji z kopie 1538, dnes uložené v Mantově.

Leonardo Bufalini, plán Říma z roku 1551 – syntéza kartografie a ikonografie (na plošně zaměřených ulicích jsou zakreslovány obrázky starých římských památek (snad původní nápad Raffaelův).

Pro období druhé poloviny 16. století až do konce 18. století již můžeme pracovat s několika druhy městských plánů, díky nimž si můžeme udělat podrobnou představu o podobě Říma a jeho proměnách: jsou vypracovávány rekonstrukce starověkého Říma a skoro současně také vznikají dva modely městského plánu v raném novověku“

a) Rekonstrukce starověkého města:

Pirro Ligorio, 1561: *Effigies antiquae Romae ex vestigis aedificiorum ruinis testimonio veterum auctorum fide numismatum monumentis aeneis plumbeis saxeis tiglinisque. Collecta atque in hanc tabellam redacta atque descripta* – idea restituace antického města od předního archeologa a diletujícího architekta.

Giovanni Battista Piranesi, 1756 – Roma: několik plánů, které zachycují Piranesiho fantastickou rekonstrukcí starověkého Říma.

b) Panoramatická veduta

Antonio Tempesta, 1593 - první z řady vedut; *Giuseppe Vasi*, 1765 – jedna z nejkrásnějších městských vedut 18. století vůbec (pohled z kopce Janiculus).

c) Veduta z ptačí perspektivy:

Matteo Greuter, 1618 – *Disegno nuovo di Roma moderna con le sue strade, siti et edificii in pianta esatta*; *Giovann Battista Falda*, 1676 – *Nova pianta et alzata della citta di Roma* (ed. Giovanni Giacomo de Rossi);

Giovanni Battista Nolli, 1748 – *La Nuova Pianta di Roma*: nejzajímavější a nejdůkladnější

zpracování městského plánu, vytvořené na základě promyšleného projektu skupiny eruditů, vědců a antikvářů - technicko-vědecké pojetí, vytvořené na základě poznání prací na milánském katastru za habsburské vlády Karla VI. v Lombardii.

2. Rozdělení Říma v 18. století (Rioni do Roma)

I. Monti, II. Trevi, III. Colonna, IV. Campo Marzo, V. Ponte, VI. Parione, VII. Regola, VIII. S. Eustachio, IX. Pigna, X. Campitelli, XI. S. Angello, XII. Ripa, XIII. Trastevere, XIV. Borgo (za Sixta V.)

3. Městský urbanismus a stavitelské aktivity Sixta V.

a) Sixtus V. (Felice Peretti, 1585-1590) získal pozemky v dosud opuštěných návrších čtvrtě Rione Monti:

Villa Montalto, papežská rodinná vila - Domenico Fontana, konec 70. let,

Aqua Felice s Mojžíšovou fontánou – Domenico Fontana (nový vodovod zavedený do oblasti),

Via Felice (dnes Via Sistina): po 1585 – ústřední třída spojující kostely Trinita dei Monti a S. Maria Maggiore.

b) Santa Maria Maggiore – základ nového urbanismu v dosud neobydlené oblasti „disabitato“:

1587 – obelisk před chórem, římská imitace egyptského obelisku, v interiéru: Capella Sistina, 1587: vlastní náhrobek (+ Pius V.), kopie jeskyně narození s kolébkou (Arnoldo di Cambio), confessio. V úpravách poté pokračoval Pavel V.: Capella Paolina, 1611, architekt Flaminio Ponzio (Obraz Sněžné Panny Marie). Před průčelím 1614: Colonna della Pace, korintský sloup z Maxentiovy baziliky + Panna Maria – projekt Carlo Maderna.

c) Nový městský urbanismus zahájil Sixtus V. jako obnovu „druhého Říma“: trojzubec vstupních ulic do Říma + 1586 – mezi dubnem a zářím – přesun Vatikánského obelisku, Domenico Fontana.

4. Stručný urbanistický vývoj Paříže

Keltské osídlení na ostrově řeky Seiny, označované Římany jako *Lutetia (Parisiorum)*, bylo roku 52 př. Kr. rozšířeno o římské osídlení na levém břeh řeky (jih). Ve 4. století je zmiňováno jméno města - Civitas Parisiorum, od 508 se stalo za krále Clovise (Chlodvíka) hlavním městem Merovejců, s katedrálou St Etienne a kostelem Notre-Dame v blízkosti. Na jejich místě vyrostla později ve druhé polovině 12. století v raném a klasičtém

období gotického stylu nová katedrála Notre-Dame.

Za krále Filipa II. Augusta vznikly nové městské valy na severu roku 1190 (vymezily rozšiřující se nové středověké osídlení) a poté též kolem starší jižní části, později okrsku vyšších škol na levém říčním břehu, 1210. V západní části města je tehdy založen jako součást opevnění hrad Louvre, v jižní části Sorbonnova kolej (jádro univerzitního městečka). K dalšímu rozšíření města došlo v polovině 14. století: byly vybudovány pevnější hradby (1350 na jihu, 1370 na severu a rozšířený Louvre se tehdy stal královskou rezidencí). Město však rychle rostlo a v roce 1400 se osídlení na severu šířilo již dále za hradby.

Po náboženských válkách ve druhé polovině 16. století, které přinesly stagnaci města, vstoupil do Paříže roku 1594 nový panovník, Jindřich IV. (z linie Bourbonů) a začal od počátku 17. století s novou výstavbou a s urbanistickými úpravami města:

Pont neuf (nový most přes Seinou) a na něj navazující *Place Dauphin* (na půdorysu trojúhelníka) na ostrově, *čtvrť Marais* a *královské náměstí – Place Vosges*, projekt půlkruhového královského města jako vstupního místa na starých opuštěných templářských pozemcích – nerealizované *Francouzské náměstí*. Systém královských náměstí reguloval pařížský městský urbanismus obdobně jako systém obelisků v Římě ve stejné době. Současně byly zpřísněny také konkrétní regulace výstavby městských domů (zejména jejich výšky).

Prolog (II): Barok a klasicismus

Základní úvahy o dvou raně novověkých uměleckých kulturách v 17. a 18. století: *Victor Lucien Tapié* (1900-1974), 1957, 1961: Barok a klasicismus - rozlišení italského a střeoevropského baroka a francouzského klasicismu.

Pierre Chaunu (1923-2009), 1966: napsal syntetickou práci ve francouzštině - *La civilisation de l'Europe classique*, v německém překladu přeloženo jako *Die Europäische Kultur des Barock*.

Christian Norberg Schulz (1926-2000), 1971-1972 rozlišuje dvě období: 17. století (Baroko – doba “systémů”) na rozdíl od 18. století (Pozdní baroko a rokoko – doba “systematizace”).

1. Francouzská „klasika“

Francouzská klasika vznikla jako specifický způsob francouzské pozdní renesance, výslovně se stavící proti soudobým principům italské renesance, ovšem založená na

podobných základech: především je kladen důraz na striktní studium antické architektury *sloupových řádů* a na zdokonalení domácí tradice kamenické práce – *stereotomie*.

Philibert de l'Orme (1514-1570): první, kdo získal titul „královského architekta“ za Jindřicha II. a ve svých teoretických pracích prosazoval změnu sociálního postavení umělce (přechod stavitele od řemeslníka ke vzdělanému tvůrci-umělci).

Pierre Lescot (1515-1578): v letech 1546-1551 staví na místě gotického křídla nejstarší, tzv. Lescotovo křídlo v nádvoří Louvru (původní zadání Františka I., výstavba za Jindřicha II.).

Jacques I. Androuet du Cerceau (po 1510-1585): protestantský stavitel, architekt a především výborný kreslíř - jím vydávané grafické publikace o současné architektuře se staly inspiračním zdrojem pro řadu staveb ve Francii i ve střední Evropě, v jeho díle bývá přitom spatřován uměleckořemeslný „styl Jindřicha II.“.

Stavitelská rodina Androuetů se stala hlavními představiteli jasně rozpoznatelného „dobového“ architektonického stylu, který byl založený na působivém kontrastu červené barvy cihly a bílé barvy kamene na fasádách („**brique et pierre**“): *Baptiste Androuet du Cerceau* (po 1544-1590), *Jacques II. Androuet du Cerceau* (1550-1614) – tomu bývají připisovány nejvýznamnější objednávky krále Jindřicha IV. v Paříži. Ještě v další „barokní“ generaci se tento styl udržuje jako výrazný styl doby Ludvíka XIII.: např. *Jean Androuet du Cerceau* (1585-1649, syn Baptistův) – architekt a vydavatel grafických listů: nejvýznamnější raně barokní dílo: Hotel de Sully, 1625-1630. *Philibert Le Roy* (? – 1646, královský inženýr) – tvůrce prvního zámku ve Versailles pro Ludvíka XIII. a dokonce tento styl najdeme i v raném díle François Mansarta (zámek Balleroy, 1626-1636) či jako „nižší styl“ v předzámčí zámku Vaux le Vicomte od Louise Le Vau.

2. Římský barok

a) Doba Barberiniů:

Po utvoření hlavních principů barokní architektury po roce 1600 v díle Carla Maderny, spojujícího své zkušenosti severoitalské prostorovosti a římské, michelangelovské plastičnosti do nové syntézy (fasáda Santa Susanna, 1603), se architektonický, římský barok plně rozvinul v době papežské vlády Urbana VIII. (Barberini, 1623-1644).

Doba Barberiniů přinesla v Římě zřejmě nejzazší rozsah papežského nepotismu. Zpočátku byl v blízkosti Urbana VIII. jeho bratr Carlo – vojevůdce papežské armády (zemřel 1630). Po jeho smrti pokračovali v rodinné politice jeho synové – tři papežovi synovci: kardinál-nepot Francesco, Taddeo, kníže z Palestriny a kardinál Antonio. Hlavním umělci Barberiniů se přitom stali příslušníci nové generace vrcholného baroka: malíř Pietro Berettini

da Cortona a architekt a sochař Giovanni Lorenzo Bernini: (*kostel sv. Bibiany, baldachýn nad oltářem sv. Petra ve Vatikánu* (1624-1633) – spolu s Fr. Borrominim, úprava nového vstupu před náměstím *papežského paláce na Quirínalu*).

Nejdůležitější stavbou byl ovšem rodový **Palazzo Barberini** (1627-1638), který představuje první zámeckou stavbu barokní epochy vůbec. Přitom stále existuje problém jeho autorství: první projekt Carlo Maderno, potom dílčí projekty *Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona* (vedení stavby bylo svěřeno Berninimu, který provedl závěrečnou redakci společných projektů). Ke stavbě máme zachovány tři písemné programy (jeden od boloňského teoretika umění Giovanni Battisty Agucchiho, další dva od neznámého autora). Do formulace umělecké úlohy však vstupovali zvláště objednatelé z rodiny Barberini; Taddeo vlastnil vstupní dlouhé křídlo se slavnostními sály, Francesco protilehlé křídlo s velkou soukromou knihovnou. Různé zásahy do projektů si uvědomíme, když spatříme zřetelné nepravidelnosti v realizaci (zazděná vysoká okna v průčelí- původně otevřená arkáda v průčelí, v době stavby proměna projektu s velkým sálem, nepravidelnosti v zahradní části paláce a další řada změn). V interiéru fresky *Andrea Sacchi* (triumf božské moudrosti s odkazem na Galileův heliocentrický systém), ještě před pozdějším odsouzením Galilea - kardinál Francesco Galilea podporoval a odmítl podepsat jeho pozdější odsouzení, *Pietro Berrettini da Cortona* (Triumf božské prozřetelnosti v době vlády Urbana VIII.) – nejvýznamnější příklad nového barokního freskařského iluzionismu.

Za vlády následujících papežů (Innocenc X.-Pamphilj a Alexandr VII.-Chigi) se rozvinul klasický římský barok, jehož ústřední charakteristikou byla snaha po uměleckém sjednocení architektury s malířstvím a sochařstvím do „krásného spojení“ (*bel composto*). V architektuře byli jeho hlavními představiteli v Římě **Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Pietro da Cortona a Carlo Rainaldi**.

b) Mazarin a Řím:

Jules Mazarin se roku 1642 stal Richelieuovým nástupcem jako první královský ministr ve Francii - přitom byl původně Ital. Jako Giulio Mazzarino se na narodil roku 1602 a své mládí prožil v Římě. Vstoupil do papežských služeb v době Urbana VIII., byl tehdy diplomatem a spřátelil se s Richelieuem – v Paříži vstoupil do francouzských služeb a roku 1641 byl jmenován kardinálem. Po smrti Urbana VIII. Mazarin podporoval stranu jeho synovců a protestoval proti zvolení Innocence X. (Barberiniové po volbě uprchli do Francie a zůstali zde pod Mazarinovou ochranou).

Roku 1646 se Francie s papežským státem usmířila a kardinál Mazarin nechal vystavět novou fasádu kostela, v němž jako dítě byl pokřtěn: *Ss. Vincenzo e Anastasio*, 1646-1650, architekt Martino Longhi ml.) – fasáda je pozoruhodná množstvím sloupů před průčelní stěnou a výrazným nápisem s erbem Mazarinovým (tím je stavbě dán výrazně klasicizující charakter, který byl velmi oceňován zvláště francouzských architektů za vlády Ludvíka XIV.). Současně Mazarin po celé své působení ve Francii stále podporoval kontakty římského a francouzského umění.

Mons. Elpidio Benedetti (1610-1690), přítel a „agent“ kardinála Mazarina, si nechal před branou sv. Pankráce vystavět **Villa Benedetti – il Vascello – „vila Koráb“** (1663). Projektovala ji jedna z prvních známých architektek **Plautilla Bricci** (1616-1705) spolu se svým bratrem, dekorátorem Basilio Briccim (1621-1692). Oba své umělecké řemeslo zdědili po svém otci, malíři Giovannim Bricci (zemřel 1645). V interiéru vily byly obrazy krásných žen tehdejší doby, freska Pietra da Cortony a množství symbolů, výroků a citátů starověkých autorů. Elpidio Benedetti po dokončení vydal tiskem popis a průvodce po vile a zahradě v okolí. Vila měla tvar blížící se korábu, proto její pojmenování: ve spodní části fasády motiv skalnatého podloží (inspirace a možná korekce Berniniho při realizaci projektu). Plautilla Bricci pracovala také na další francouzské zakázce v Římě: v kapli sv. Ludvíka v kostele *San Luigi dei Francesi* (architektura, štukově plastické závěsy i obraz na oltáři, 1664).

3. Barokní „klasika“ ve Francii ?

Proměny francouzské „klasické“ architektury v době Ludvíka XIII. a počínající vlády Ludvíka XIV. se odehrávaly rozvíjením domácí tradice, ale současně i za důležitých kontaktů s italským prostředím. Zájem francouzských tvůrců nebyl ovšem zaměřený na aktuální umělecké dění v Římě, ale mnohem spíše na studium pozdně renesančních staveb a na zakotvení architektury v teoretické literatuře pozdního 16. století. Tak např. *Salomon de Brosse* (1571-1626), příbuzný rodiny Androuetů, zjednodušil jejich styl příklonem k některým formám italského manýrismu a protobaroka (*Palais du Luxembourg*, 1615-1625 pro královnu-matku Marii Medicejskou: městský palác ve formě venkovského zámku byl inspirován nádvorní fasádou medicejského Palazzo Pitti - pro dějiny pařížské raně novověké architektury má podobný význam jako Palazzo Barberini pro římský barok.

Podobně *Jacques Lemercier* (cca 1585 – 1654), jenž v letech 1607-1611 pobýval v Římě u architekta Giacomu della Porta, studoval hodně michelangelovskou architekturu. V Paříži byl roku 1624 pověřen kardinálem Richelieuu doplnit v Louvru Lescotovo křídlo o další část spolu s ústředním pavilonem („Hodinový pavilon“ a navazující část západního

křídla) – zde uplatnil přitom starší Lescotovy pozdně renesanční formy. I nadále byl poté preferovaným stavitelem kardinála Richelieu: *Paříž, kolej a univerzitní kaple Sorbonny (sv. Voršily)*, 1627, 1635-1642 (s kardinálovou hrobkou); *Zámek Richelieu a nové město Richelieu*, 1627, 1631 a dále; Paříž – *Palais Cardinal* (pozdější Palais Royal), 1629.

Ústředními tvůrci pařížské barokní klasiky se zejména po roce 1650 a na počátku vlády Ludvíka XIV. staly především tři významné architektonické osobnosti:

François Mansart (1598-1666), asi vůbec nejvýznamnější představitel francouzské barokní klasiky neměl sice italskou zkušenost, ale zato vlastnil velké množství architektonických teoretických spisů, byl autorem velmi ceněných kreseb a návrhů (již dobová tradice mu připisovala invenci nového způsobu zastřešení královských staveb): *Paříž, Hôtel de la Vrillière*, 1635-1637 (objednavatel Louis Phélypeaux, seigneur de La Vrillière (1598–1681), státní sekretář Ludvíka XIII. a obdivovatel italského umění): v paláci byla galerie s obrazy nejvýznamnějších italských, soudobých malířů. *Zámek Blois* (křídlo Gastona d'Orléans), 1635-1638: rozsáhlý projekt královského zámku pro Gastona, bratra Ludvíka XIII. zůstal nedokončený, když se narodil malý Ludvík XIV. a navíc Gaston d'Orléans musel opustit dvůr.

Maisons (Maisons-Lafitte), kol. 1650-1657 (objednavatel René de Longueil, surintendant financí na počátku vlády Ludvíka XIV.): nejvýznamnější zámecká stavba „barokní klasiky“, jasně a racionálně rozvržená, typologicky představuje krok k budoucímu architektonickému zadání „maison de plaisance“.

Louis Le Vau (1612-1670), pocházel z rodiny kameníka a více méně se vzdělával samostatně (na základě četby prací Pierra Le Mueta a s podporou svého patrona a prvního objednavatele Jeana Baptisty Lamberta). Proslulým se stal svou podnikatelskou činností na pařížském ostrově sv. Ludvíka a roku 1654 byl s podporou kardinála Mazarina jmenován královským architektem. Mazarin byl zpočátku jeho hlavním příznivcem.

Paříž, Hôtel Lambert, 1642 (spolu s dalšími paláci + urbanizace ostrova sv. Ludvíka) *Vaux-le-Vicomte*, 1656-1660 (zámek surintendanta financí Nicolase Fouqueta, jenž byl Mazarinův protežé), důraz na barokní velkolepost, sál na italský způsob, rozsáhlý park, který projektoval s určitým předstihem André le Notre a podílel se na něm též Nicolas Poussin). *Paříž, Kolej des Quatre-Nations*, 1660-1680 (pro Mazarina – srov. další kapitola). *Projekty královských staveb, do roku 1660 Mazarinovy zakázky*: Vincennes (1658 křídlo královny-matky, 1661 křídlo mladého krále), Louvre (od 1654 rekonstrukce Tuileries, 1660-

1661 Apollonova galerie + Salon Carré, 1660 velký projekt s divadlem a mostem „míru v Pyreneích“), Versailles (od 1661 do 1670).

Antoine Lepautre (1621-1679), architekt Filipa I. Orléanského, mladšího bratra Ludvíka XIV. (Monsieur). Oproti Mansartovi naopak typický svým pozoruhodným vztahem k italské barokní architektuře, zjevně nejvíce invenční francouzský stavitel na počátku vlády Ludvíka XIV. Oceňoval jej rovněž Gian Lorenzo Bernini a od počátku jeho italské snahy podporoval kardinál Mazarin: Lepautre mu věnoval své grafické dílo *Recueil de dessins de plusieurs palais* (1653) s ideálními projekty staveb na italský způsob.

Paříž, Hôtel de Beauvais, 1655 (objednatelka: Kateřina Bellier, dvorní dáma královny Anny Rakouské, manželka Pierra de Beauvais): rozvržení budov kolem ústředního dvora, zakončeného půlkruhem, hlavní budova do ulice, v patře galerie s malou zahradou.

Saint-Cloud, úpravy a boční křídla zámku Filipa Orléanského (nedochováno); *ideální projekty pro zámky na venkově* (historicky důležité pro vznik typologie “maison de plaisance”).

III. Paříž versus Řím: akademie architektury a spor „systémů“

Christian Norberg-Schulz, norský architekt, teoretik, ale také výborný historik umění, vyzvedl ve svých dvou svazcích o barokní architektuře podstatnou důležitost „systémů“ pro raný novověk – ať se již jednalo o velké systémy kulturní, filozofické či sociálně politické v 17. století (*Architettura Barocca*, Milano 1971); a nebo o jejich systematizaci v 18. století (*Architettura Tardobarocca*, Milano 1972). Srov. anglická vydání v knihovně Moravské galerie - *Baroque Architecture*, Milan 1979; *Late Baroque and Rococo Architecture*, Milan 1980). Důležitým místem, kde se tyto systémy transformovaly v architektonické teorii a praxi, se staly akademické instituce se svým originálním způsobem výuky i teoretickým myšlením.

1. Accademia di San Luca v Římě – základní data

Římská akademie vznikala zpočátku postupným institucionálním vývojem od nových organizačních forem sdružení malířů a sochařů podle vzoru florentské akademie za papeže Řehoře XIII. (1577), přes darování kostela sv. Martiny a Lukáše papežem Sixtem V. (1588), až po vytvoření soukromé akademie Federica Zuccariho v jeho vlastním domě (1593). Právě na tomto místě došlo k ustavení a slavnostnímu zahájení činnosti římské akademie roku 1595.

Nové učiliště spojovalo výuku malířství a sochařství s architekturou – právě ta si po polovině 17. století získala významnou prestiž (což se projevilo ve volbě akademických představených, jímž byl „principe“). Prosazování se architektury na Accademia di San Luca v průběhu 17. století:

- projev o definici architektury v Zuccariho paláci – Giacomo della Porta (1594);
- první učitelé architektury: Ottaviano Mascherino (jeho akademický dar množství výkresů ke kopírování), Flaminio Ponzio;
- zvýraznění akademické výuky na akademii: malíř a architekt Pietro Berettini da Cortona (1634), Girolamo Rainaldi (1641);
- roku 1663 vydává Giovanni Battista Mola, *Breve racconto* (průvodce Římem s důrazem na novou, akademickou architekturu);
- personální spojení s francouzskými akademiky: 1672, 1675 „principem“ ředitel Francouzské akademie v Římě, malíř a architekt Charles Errard;
- Concorso Accademico 1677 (téma: Chiesa a pianta centrale), ocenění francouzským stipendistům: 1. Simone Chupin, 2. Augustin d'Aviler, 3. Claude Desgots;

- prosazení „berninismu“ jako stylově architektonické akademické doktríny: Carlo Rainaldi (1673), Mattia de Rossi (1681, 1690), Giovanni Battista Contini (1683), Carlo Fontana (1686, 1695), učitel kresby a scenographie Domenico Martinelli (1681).

2. Umělecké akademie v Paříži – základní data

Za regentské vlády Anny Rakouské roku 1648 založila skupina umělců kolem Charlese Le Bruna královskou akademii „Académie royale de peinture et de sculpture“ (s mottem „Libertas artibus restituta“ – znovu obnovená svoboda umění oproti cechovnímu zřízení). Během frondy roku 1649 ale proti tomuto založení vznikla akademie dosavadních cechovních mistrů pod vedením barokního malíře Simona Voueta. Dvorským příkazem byly obě instituce následně roku 1651 spojeny, přičemž významnou roli stále hrála především dvojice, spjatá s královským dvorem, Charles Le Brun – Charles Errard):

- reorganizace instituce ve smyslu absolutistického státu (1665) v čele ministr Colbert, prezidentem Charles Le Brun;
- založení francouzské akademie v Římě (1666, Académie de France);
- založení samostatné královské akademie architektury (1671, Académie royale d'Architecture), v čele ministr Colbert, prezidentem architekt města Paříže a vojenský inženýr François Blondel, sekretářem André Félibien: úkolem této akademie bylo vypracovávat teoretická stanoviska a pořádat přednášky; prvních akademiků bylo sedm, mezi nimi např.: Antoine Le Pautre, François II d'Orbay, Pierre Mignard, François Le Vau);
- teprve od roku 1694 se na akademii začíná pravidelně učit spolu s praktickou výukou a organizováním akademických soutěží.

3. Spolupráce a střet dvou architektonických systémů

Zřejmě nejdůležitějšími momenty vzájemného zájmu, ale na druhé straně i kontradikční spolupráce představitelů „římského“ a „francouzského“ vkusu se stal na jedné straně římský ateliér malíře Nicolase Poussina (1594-1665), sdružující francouzské umělce pobývající v Římě, a na druhé straně pařížský pobyt římského architekta Gian Lorenza Berniho roku 1665.

(a) Okruh Nicolase Poussina

Kolem Poussina (a rovněž do poloviny 60. let 17. století kolem krajináře Clauda Gellée – Lorraine, 1600-1682) se soustřeďoval okruh těch francouzských umělců a objednavatelů, kteří v Římě studovali. Významnou teoretickou roli v tomto okruhu hráli zejména bratři

Roland Fréart de Chambray (1606-1676) a **Paul Fréart de Chantelou** (1609-1694). První z nich, teoretik umění a architektury, přeložil do francouzštiny Palladiův traktát o architektuře a inicioval tištěné vydání traktátu o malířství Leonarda da Vinciho. Obojí mělo sloužit k upevnění francouzské klasické umělecké doktríny: Roland se ostře vymezoval proti Mazarinovi a proti jeho podpoře současných italských umělců a ve svých teoretických spisech jako zastávce přísného racionalismu rozvířil spor „mezi starými a moderními“ (odmítal „italické“ architektonické řády – toskánský a kompozitní). Jeho mladší bratr Paul, byl vojenským inženýrem a sběratelem, spolu s ním pobýval několikrát v Římě. Proslul především jako korespondent Poussinův jako autor precizně vedeného deníku o Berniniho pobytu v Římě: *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Přes stejný důraz na racionalismus a klasičnost v umění napsal svůj deník velmi objektivně (psal jej původně pro svého bratra, který nemohl být tehdy v Paříži) a neváhal přijít ani s Berniniho oceněním i ve srovnání s domácími francouzskými architekty.

Obdobný zájem o racionální objasnění staré architektury ve sporu „starých a moderních“ vedl později dalšího francouzského architekta a učenice ke studijní cestě do Říma v letech 1676-1677: **Antoine Desgodetz** (1653-1728) zakreslil a s pomocí dat různých autorů zaměřil v Římě celkem 48 antických římských staveb a své výsledky po svém návratu předložil Akademii architektury. O něco později, roku 1682, vydal výběr ze svých kreseb knižně (roku 1779 vyšlo nové vydání s upřesňujícími korekcemi). Jeho zaměřovací práce, podporovaná ministrem Colbertem, byla považována za nesmírně cenný základ pro diskusi o architektonických řádech a stala se do značné míry inspirací pro „moderní“ výklad architektonických řádů Clauda Perraulta (1683).

(b) Mazarinovo dědictví

Opačný pól v tomto vzájemném setkávání dvou systémů bychom mohli označit za vědomý zájem o italskou stavební kulturu. Na jeho počátku stála cesta mladého architekta **Françoise d'Orbay** (1634-1697) do Říma v letech 1660-1661. D'Orbay studoval u Louise Le Vau, jenž byl Mazarinovým protežé, a pracoval u něj jako kreslíř. S podporou obou se d'Orbay vydal k dalšímu studiu do Říma a zde roku 1660 vypracoval projekt na výstavbu schodiště před kostelem Ssa Trinita dei Monti (tzv. Španělské schody). O projekt se v Římě staral Elpidio Benedetti, ovšem nevstřícné stanovisko papeže a zejména Mazarinova smrt (a s ním i konec financování) zabránila v dalších jednáních o jeho možné realizaci. Mazarin ovšem před svou smrtí přemýšlel ještě o jedné své významné objednávce, o výstavbě nové univerzitní koleje v Paříži.

Collège des Quatre Nations (Kolej čtyř národů nebo též Mazarinova kolej): o stavbě nové univerzitní koleje uvažoval Mazarin již od roku 1657 a vyjednával přitom s římskými architekty (s Carlo Rainaldim a Gian Lorenzem Berninim – problémem ale bylo zatím neujasněné zadání). Teprve po uzavření Pyrenejského míru roku 1659 bylo architektonické zadání nově zpřesněno: kolej měla sloužit šlechticům, kteří pocházeli z území, nově připojených k Francii (Flandry, Lucembursko, Alsasko, příhraniční španělská území a vedle toho území Papežského státu). Konečným projektem koleje s velkým náměstím byl pověřen Louis Le Vau, jenž svůj návrh roku 1660 propojil s nově navrženou hlavní jižní fasádou Louvru zamýšleným mostem, který měl nést název „most míru“. Po kardinálově smrti, když ten odkázal nové koleji svou velkou knihovnu, došlo roku 1662 k další proměně projektu (na něm se jako kreslíř podílel zejména François d'Orbay). Centrálně stojící kolejní kostel je umístěn mezi konkávně zvlněná křídla (v jednom měla být knihovna, ve druhém akademická škola umění a architektury). K poslední proměně došlo roku 1665 při realizaci chrámové kopule na tamburu. Obě změny byly zjevně inspirovány římským příkladem (první změna snad ještě se souhlasem kardinála, druhá zjevně při Berniniho pobytu v Paříži). Mazarinova kolej je tak dodnes svědectvím o „nejvíce římské“ budově v Paříži.

4. Královský Louvre

Roku 1652 se vrátil Ludvík XIV. po potlačení šlechtické frondy do Paříže. Nevracel se však do paláce, který kardinál Richelieu odkázal králi (Palais Royale) a z něhož byl jako dítě šlechtickými povstalci odveden, ale rozhodl se obývat nedokončený královský palác v Louvru. Po smrti kardinála Mazarina (jako prvního ministra) roku 1661 oznámil Ludvík XIV., že již nebude mít prvního ministra, ale bude vládnout sám. Namísto jediného ministra, jmenoval tři státní ministry (nejmocnější z nich byl Jean-Baptiste Colbert jako ministr financí a umění).

V této době měl být Louvre podstatně rychleji dokončován. Nejprve Mazarinův architekt Louis Le Vau vypracoval celkový projekt pro jeho dokončení a začal stavět jižní křídlo proti navrhované Mazarinově koleji. Colbert však jeho další projekty odmítl a roku 1663 nabídl práci architektovi Françoisi Mansartovi – ten vytvořil šest různých řešení, ale dostal se do konfliktu s dvorskými úředníky a staviteli. Následně byla proto iniciována neformální soutěž francouzských architektů. Roku 1664 ovšem král navázal na starý Mazarinův sen (pozvat do Paříže italské umělce) a obrátil se k papežskému dvoru pro jejich zprostředkování. Do Říma byl poslán poslední Le Vauův projekt ke korekci jeho východního

– nyní zamýšleného hlavního křídla směrem k městu. Vznikly tak proslulé korespondenční projekty: jejich autory byli Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi a Gian Lorenzo Bernini.

Berniniho projekt byl nejvíce oceňovaný a architekt byl pozván k francouzskému dvoru. Zde byl Bernini v letech 1665-1666 oslavován jako kníže umělců. Když se ale vrátil domů, obdržel Colbertův dopis, v němž se píše o tom, že jeho projekt nebude realizován. Berniniho neúspěch v Paříži byl tehdy zapříčiněn několika skutečnostmi. Především králův zájem v té době přešel k nové rezidenci ve Versailles. Proti Berniniho koncepci se rovněž postavili francouzští architekti (Berniniho průvodce Paul Fréart de Chantellou psal o „*grande cabale des architectes contre le Cavalier*“) Navíc Colbert rozhodl, že Louvre by měl mnohem spíše architektonicky symbolizovat Francii (její slávu, vědění, akademii, kulturu, ale též „národní“ architekturu).

Pro realizaci tohoto plánu byl v letech 1667-1668 sestaven tým: Charles Le Brun (malíř a ředitel akademie), Louis Le Vau (architekt), Claude Perrault (teoretik, architekt – laik). Za ideového tvůrce proslulé východní kolonády s dvojicemi sloupů v průčelí a také jižní fasády, která byla představena před Le Vauovo křídlo, je považován *Claude Perrault*, pod jehož vedením projektoval François d'Orbay (Le Vauův žák) - stavba byla ale roku 1678 zastavena (kolonáda však byla v té době již postavena) za byla zcela dokončena až mnohem později. Louvre je ovšem dnes pro návštěvníka architektonicky zajímavý svými rozdílnými fasádami:

- západní vnitřní fasáda s „pavilonem hodinovým“ a jihozápadní „královský pavilon“ jsou *pozdě renesanční* (Pierre Lescot, 1546-1555, a Jacques Lemercier, kol. 1650, v témže stylu);
- severní fasáda je navenek v pojetí architektury *francouzské klasiky* (Louis Le Vau);
- jižní fasáda vznikla přístavbou k Le Vauově křídlu s *monumentálním pilastrovým řádem italizujícího charakteru* (projekt Claude Perrault, provedení v detailu François d'Orbay);
- východní, vstupní fasáda má předsazenu *Perraultovu kolonádu* se zdvojenými sloupy „francouzského řádu“.

Projekční práce francouzského týmu při výstavbě Louvru znamenaly etablování architektonické klasiky na absolutistickém dvoře panovníka – *stylu Ludvíka XIV*. Hlavním protagonistou tohoto racionálně a klasicky zaměřeného monumentálního královského stylu se stal **Jules Hardouin-Mansart** (hrabě de Sagonne, 1646-1708), jenž byl roku 1681 jmenován prvním královským architektem a později surintendantem královských staveb (něco jako ministr kultury v absolutistickém státu). Hardouin-Mansart byl vzdáleným příbuzným Fr. Mansarta (byl synem Mansartovy neteře), hlásil se k jeho dědictví a svými projekty vytvářel

něco jako vznešenou syntézu francouzské architektury 17. století (*Versailles a jeho okolí, kostel Invalidovny v Paříži, královská náměstí v Paříži* a velká řada dalších staveb). Velké množství realizací zvládal zejména díky velké řadě mladších architektů a kreslířů, kteří rozpracovávali jeho architektonické ideje v detailech.

Přezíravý postoj absolutistické klasiky vůči soudobé Itálii byl v té době zřejmý z římské cesty jeho spolupracovníků a žáků: roku 1689 cestují do Říma *Robert de Cotte a Jacques V. Gabriel*. Po jejich návratu představil na Akademii architektury Robert de Cotte svůj deník z cesty (*Le Voyage d'Italie*), v němž se nijak zvlášť nezajímá o starověkou architekturu, ignoruje veškerou starší architekturu a odmítá architekturu Berniniho a Borrominiho. Přijímá pouze užívání sloupů na fasádách Mazarinova kostela Ss. Vincenzo e Anastasio (Martino Longhi st.), případně na pracích Pietra da Cortony. Důležitější je mu tak „*esprit*“ v architektuře, než potěšení zraku z architektonických forem.

IV. Idea „krásné architektury“

Francouzská architektura následujícího 18. století je především spojena s dobou vlády krále Ludvíka XV. (1710-1774), pravnuka jeho slavného předchůdce. Z hlediska dějin francouzské architektury může být dlouhá vláda Ludvíkova absolutismu rozdělena do několika period:

- (a) Regentská vláda (Filip II. Orléanský) a „krásná architektura“, 1715-1723/1725.
- (b) Králův ministr kardinál Fleury a „rokoko“ a „rokokový klasicismus“, 1726-1743.
- (c) Mme de Pompadour a její bratr Markýz de Marigny (generální ředitel královských staveb): „vznešený styl“ (grand goût) + markýzem podporovaný „goût à la grecque“
- (d) Pozdní období Ludvíkovy vlády (60./70. léta): revoluční architektura + „style Transition“.

Když se Jean Baptiste Alexandr Le Blond (teoretik a architekt, pracující mimo jiné pro Petra Velikého v Petrohradu) jako dobový pozorovatel francouzské architektonické kultury ve své posmrtně vydané publikaci roku 1720 rozhlížel po situaci před a po smrti krále Ludvíka XIV., poznamenal, že: zatímco dřívější architektura byla „architekturou proporcí, vznešenosti a velkoleposti (le grandeur e le magnificence)“, soudobá architektura „*je krásnější a pohodlnější (plus beau e plus commode)*“. Odtud lze metaforicky použít označení architektury zejména první čtvrtiny 18. století za „krásnou“, současně to však byla architektura více rozmanitá v detailech než absolutisticky vznešená v předchozí epoše.

To bylo způsobeno mimo jiné i situací v okruhu „prvního královského architekta“. V době Julese Hardouina-Mansarta pracoval ve Versailles obrovský ateliér, sdružující tvořivě uvažující architektky, perfektní kreslíře, invenční dekoratéry a technické odborníky. První architekt řídil dění podobně absolutisticky jako jeho panovník: stanovoval základní ideu projektu, řídil diskusi o jeho řešení a určoval závěrečnou syntézu, slučující různá řešení a návrhy.

V novém století však přestaly být prováděny velké zakázky a byly jen dokončovány dosud rozpracované projekty (např. interiér zámecké kaple, peristyl Velkého Trianonu, interiéry domů na Place de Vendôme, tehdy většinou prováděné Robertem de Cotte); ty se tehdy soustředily na zdůraznění dokonalejšího detailu. Současně se zmenšujícími se dvorními zakázkami se rozvolňovala rovněž přísná struktura architektonického úřadu Hardouina-Mansarta. Nadaní architekti tohoto úřadu přestali být vázáni na monumentální klasický vkus a zejména po smrti hlavního architekta (1708) začali samostatně podnikat a projektovat.

V době úmrtí krále bylo jeho pravnučkovi pouhých pět let. Nastalo proto období regentské vlády *Filipa II. Orléanského (1674-1723)*. Dvůr se přestěhoval z Versailles do Paříže: podstatně se zmenšil, malý král sídlil v Tuileriích, regent v Palais Royale. V té době začaly vyrůstat nové šlechtické paláce v dosud neobývaných částech. Zastavovány byly zejména ulice mimo dosavadní staré městské hranice ve čtvrtích, zvaných „faubourg“ (jen tam bylo možné získat pozemky pro budování paláců v zahradách).

1. Nová stavební úloha na venkově: „maison de plaisance“

Sousloví „maison de plaisance“ bývá běžně (ale též v minulosti) překládáno jako „letohrádek“, nicméně v něm můžeme ve francouzském prostředí spatřovat ještě jeden důležitý význam: z hlediska umělecké úlohy to byla zámecká stavba na venkově (srov. rovněž synonyma „maison de la campagne“), spojená zprvu především s bohatnoucími příslušníky nové šlechty „*aristokracie talárů*“. Tato sociální vrstva byla sice sociálně odlišena od dvorské a staré vrstvy „*aristokracie meče*“, ale svými znalostmi, nadáním i právníckými a podnikatelskými schopnostmi se významně ve společnosti starého řádu na konci vlády Ludvíka XIV. začala prosazovat. V architektuře nepociťovala touhu po monumentalitě, ale spíše po příjemném a účelném bydlení (s tím byly spojené nové akcenty architektonického prostoru, ale též i nové zdravotnické účely, jako např. tekoucí voda, splachovací toalety, apod.). Nejdůležitější místo zde měla elegantní domácí sféra – proto podstatným úkolem projektantů byl důraz na „*distribution*“, tj. na vynalézavé a účelné rozvržení místností v interiérech. Přitom „maison de plaisance“ mohl být jak rezidencí, vrchnostenským zámkem, tak i nepravidelně obývaným letohrádkem. Typologický zdroj a vzor pro tuto úlohu můžeme hledat hluboko v 17. století (Mansartův *Maisons*), případně ve střízlivých formách pozdních projektů Hardouina-Mansarta (v teoretickém pojmu „*simplicité*“).

Champs-sur-Marne, 1703-1707 (objednavatel: finančník Paul Poisson de Bourvallais): jeden z prvních zámků typu maison de plaisance začal původně stavět architekt Pierre Bullet pro jiného stavebníka. Ten však zbankrotoval a po krátké přestávce stavbu realizoval stavitelův syn **Jean Baptiste Bullet de Chamblain** (1665-1726) spolu s tvůrcem zahrady Claudem Desgotsem. Dvoupodlažní zámek je umístěn v rozsáhlé zahradě, má dva oválné salony polygonálně vystupující v ose dispozice do zahrady a pravidelně rozmístěná vysoká okna, která otevírají a prosvětlují interiér ve vzájemném vztahu s okolím. Ve vstupní nádvorní části jsou po obou stranách dvě nižší, volně stojící budovy („*communes*“).

2. Nová stavební úloha ve městě: „hôtel particulier“

Francouzské sousloví „soukromý dům/palác“ označuje širší typologii městského domu, který se objevil zejména v Paříži kolem poloviny 15. století. S rozpadem absolutistického dvora Ludvíka XIV. však začíná jeho „zlatá éra“ v hlavním městě. V Paříži, zejména na zastavovaných předměstích, se staví velký počet menších paláců „*entre cour et jardin*“ (mezi nádvořím a zahradou), tvořící jakési malé zámecké stavby. Z nich se stávala centra soukromých salonních dvorů, v nichž se odehrávají společenská setkání, salonní kultura i zábava: a to již nejen pro příslušníky aristokracie, ale také pro vyšší vrstvy Pařížanů, pro literáty a umělce. S velkou řadou takových staveb se setkáme v předměstské čtvrti faubourg Saint Germain na jihozápadě Paříže (na levém břehu), na pozemcích mezi klášteřem Saint Germain a Invalidovnou Ludvíka XIV.:

Rue de Varenne: např. Hôtel de Matignon, Hôtel d'Étampes, Hôtel de Clermont, Hôtel Peyrenc de Moras - de Biron.

Rue de Grenelle: např. Hôtel d'Estrées, Hôtel de Rothelin, Hôtel de Noirmoutiers, Fontána čtyř ročních dob.

Rue Saint-Dominique: např. Hôtel Amelot, Hôtel de Brienne, Hôtel Bonnier (dnes zbořený).

Na důležitou proměnu skladby vnitřního prostoru těchto paláců (ale platí to též pro „*maisons de plaisance*“) upozornil ve svých teoretických úvahách k překladu Vignolových prací do francouzštiny Jean Baptiste Alexandre Le Blond (1710, 1720): v rámci „krásné architektury“ propagoval oddělení reprezentačních prostorů (*appartements de parade*) od soukromých prostorů (*appartements de commodités*). To se stalo skutečně hlavní zásadou nového projektování. Navenek byly namísto sloupů využívány mnohem více pilastry, bosované lizény, různě formované plochy na fasádách, lizény mající charakter řádové architektury (ve smyslu „chybějícího řádu“ – *ordre absent*, který je zmíněn v teorii Jacquese Fr. Blondela).

3. Architekti z původně královského dvorského úřadu

Regent Filip II. Orléanský si takřka symptomaticky nezvolil jako svého domácího architekta někoho z úřadu prvního královského architekta, ale využíval práce méně známého architekta z dvorského úřadu: byl jím **Jean-Sylvain Cartaud** (1675-1758), chválený zejména za „ušlechtilost a jednoduchost“ svých projektů (mimo jiné byl později také tvůrcem fasády kostela Notre-Dame des Victoires – která svou jednoduchostí inspirovala některé realizace středoevropského pozdního baroku). Interiérovou a nábytkovou rokokovou výzdobu pro

regenta navrhoval Gilles Maria Oppenordt (srov. dále). V téže době v Paříži prosluli především další originální projektanti z původního dvorského úřadu:

Pierre Cailleteau, zvaný „Lassurance“ (1655-1724), dříve kreslil a navrhoval pro Hardouina Mansarta. Vévoda Saint-Simon ve svých Pamětech dokonce tvrdí, že První architekt i de Cotte často využívali Lassurancovy tvůrčí invence. Z období kolem roku 1690 jsou známé především jeho interiérové návrhy pro Versailles a Velký Trianon. Později byl jeho styl v rámci „krásné architektury“ nejvíce konzervativní, protože spočíval stále na základech královského versailleského architektonického systému:

Paříž, Hôtel Rothelin (rue de Grenelle), 1704: oddělení soukromých apartmánů od reprezentačních jejich umístěním do prvního patra – s tím bylo spojeno zdůraznění soukromého salonu vysokým oknem v prvním patře.

Paříž, Hôtel de Roquelaure (později *Molé*), na Boulevardu St-Germain, 1722 (stavbu dokončoval po jeho smrti jeho syn Jean („Lassurance mladší“).

Lassurancovou závěrečnou a prestižní prací se měla stát výstavba dvou sousedících přízemních paláců na břehu Seiny: *Hôtel de Lassay* a *Palais Bourbon* (jeden pro Léona, markýze de Lassay, který byl rádcem a milencem ovdovělé vévodkyně Louisy Françoise de Bourbon, a druhý pro vévodkyni). Začátek prací byl svěřen neznámému italskému staviteli Lorenzu Giardinimu před rokem 1722. Ten byl ale záhy vystřídán Lassurancem, který postavil hrubou stavbu markýzova paláce a rozvrhl základy vedlejší stavby pro vévodkyni, inspirovanou tvarem Velkého Trianonu. Po architektově smrti obě stavby ale dokončil a zejména zmodernizoval do odlišného stylu v letech 1726-1730 Jean Aubert (jeho podíl je patrný zejména na Bourbonském paláci). Obě stavby se komplementárně doplňovaly (*Hôtel de Lassay* byl považován za stavbu „podle italského způsobu“ s balustrádou a rovnou střechou a Bourbonský palác naopak za typicky francouzskou stavbu) a byly považovány za dokonalé spojení reprezentace a účelné pohodlnosti v interiérech.

/NB. Dnes existuje Lassayův palác v interiéru přestavěný roku 1773 a následně roku 1834 nadstavený o další patro; Bourbonský palác byl po několika přestavbách nakonec pozměněný v letech 1827-1832 a směrem k řece má severní, sloupovou fasádu ve stylu inspirovaném „revoluční architekturou“ (1804-1807, Bernard Poyet/.

Armand Claude Mollet (1660-1742), byl především stavebním podnikatelem. Vlastnil velké pozemky při pařížských Elysejských polích nedaleko Tuilerií. Při jejich prodeji si zřejmě vymínil to, že pro ně vytvoří architektonický projekt. Tak se stal autorem ve své tvorbě ojedinělého díla – ovšem mimořádně proslulého *Elysejského paláce* (*Palais de*

l'Élysée), který byl postaven pro Louis-Henri de La Tour d'Auvergne, hraběte d'Évreux v letech 1718-1720. Roku 1753 jej získala Mme de Pompadour a nechala přestavět jeho interiéry. Jacques François Blondel, jenž byl teoretikem nového typu venkovských zámků, o něm napsal, že je to jeden z nejkrásnějších „maisons de plaisance“ v pařížském okolí. Od roku 1848, resp. od 1873 nepřetržitě je sídlem francouzských prezidentů.

Pierre-Alexis Delamair (1676-1745), architekt, známý svými pamětmi, v nichž se vymezuje zejména proti svým údajným konkurentům v architektonické tvorbě. Je ovšem především známý dvojicí sousedících paláců rodiny Soubis – Rohan:

Hôtel de Soubise, 1705-1709, roku 1700 zakoupil François Rohan, vévoda de Soubise (spolu se svou manželkou Anne Julie de Rohan-Chabot) bývalý středověký palác de Clisson z roku 1371 (zčásti později upravený na Hôtel de Guise). Poté jej nechal nákladně přestavět: Delamair změnil orientaci paláce a vybudoval velké vstupní nádvoří s kolonádou. Na různých místech přitom použil nezvyklých a invenčních řešení (teoreticky byla kritizována zejména neobvyklá superpozice korintského řádu na kompozitním na hlavní fasádě, případně umístění soch ročních období nad sloupy v přízemí). Pozoruhodná je také zalamující se enfiláda prostorů hlavního patra.

Ve stejné době dodal architekt nerealizované návrhy pro kurfiřta Maximiliana Emanuela von Bayern pro zámky v Mnichově a ve Schleißheimu. Později se rozešel se svými hlavními stavebníky (rodinou Soubise) a pro svou komplikovanou a neústupnou povahu do konce života neměl již příliš mnoho zakázek. Ve svých pamětech se ospravedlňuje, kritizuje své úspěšnější konkurenty Roberta de Cotta a Germaina Boffranda, navíc si připisuje autorství mnoha zámeckých staveb – tyto atribuce však nejsou pramenně doloženy.

Hôtel de Rohan, 1705-1708, na vedlejším pozemku si vybudoval v téže době svůj palác i syn obou manželů, kardinál Armand-Gaston de Rohan, biskup ze Strassbourgu. Oba paláce jsou propojeny dlouhým křídlem s konírnami a hospodářským zázemím.

Jean Courtonne (1679-1739), poněkud neprávem opomíjený stavební podnikatel, teoretik architektury a od roku 1730 také profesor na architektonické akademii, byl zvláště inspirujícím autorem pro středoevropské stavitelské prostředí:

Hôtel de Noirmoutier (de Sens), 1721-1724

Hôtel de Matignon, rue de Varenne (dnes rezidence a sídlo předsedy francouzské vlády), 1720-1724, stavba byla zahájena pro Christiana Louis de Montmorency-Luxembourg, knížete de Tingry. Ten ji ale ještě stále nedostavěnou prodal. Novým vlastníkem se stal roku 1723 generál Jacques Goyon de Matignon, hrabě de Thorigny. Ten dokončil větší část stavby, přičemž ponechal zpočátku Courtonna již jen jako dohlížejícího architekta. Nově jmenovaný

stavební podnikatel Courtonna odvolal a palác poté po roku 1724 dokončil Antoine Mazin, inženýr námořního vojska (přitom udělal některé změny – hlavní portál a některé stavební úpravy v interiéru, na což si Courtonne stěžoval). Interiéry byly dokončeny za dalšího vlastníka, jímž se stal roku 1725 Louis Grimaldi, následník knížecího trůnu v Monaku (v Monaku jsou zachovány plány a výkresy ke stavbě a dodnes mají knížata v Monaku v tituluře zmíněno jméno de Matignon). Palác je významný především originálním řešením dvou odlišujících se os a s tím spojené netradiční prostorové utváření interiéru (střed nádvorní fasády se nekryje se středem zahradní fasády, proto jsou vnitřní prostory decentralizovány).

Jean Courtonne byl poté zásahy do svého prestižního díla znechucen a po roce 1725 se zabýval již pouze teoretickými pracemi: *Traité de perspective, avec des remarques sur l'architecture*, 1725 (zde poukazuje mimo jiné na změny, které byly učiněny v jeho projektu); *Nouveaux essais sur l'architecture*, 1730.

Jean Aubert (1680-1741), jeden z nejdůležitějších tvůrců a kreslířů v Hardouin-Mansartově stavebním úřadu v jeho pozdním období obdržel prostřednictvím svého učitele titul královského architekta. Po jeho smrti se dostal do konfliktu s novým prvním architektem Robertem de Cotte, nicméně získal mimořádně prestižní místo v těsném okolí královského dvora – stal se architektem Louise IV. Henri de Bourbon-Condé (1692-1740). Ten se stal po smrti vévody Orléanského nakrátko prvním ministrem stále nedospělého krále (po dvou letech samostatné politiky byl však ode dvora vykázán a uchýlil se na svou luxusní vévodskou rezidenci v Chantilly):

zámek Chantilly (pokračování v projektu Hardouina Mansarta na úpravy a přestavbu zámku). *Konírny nad zámkem Chantilly* (monumentální „zámek koní“), 1719-1735.

Paříž, Palais Bourbon, 1724-1730, rozestavěný Lassurancův projekt po jeho smrti dal stavebník k nahlédnutí Jacquesi V. Gabrielovi, ale ten projekt předal Aubertovi. Ten jej přepracoval a v půdorysu obohatil o oválné salony, které vystupovaly navenek z hmoty stavby.

Paris, Hôtel Peyrenc de Moras (Biron), 1727 (dnes Rodinovo muzeum), pro zbohatlého finančníka Abraham Peyranc de Moras, jeden z nejkrásnějších pařížských paláců – projektovaný vlastně jako „maison de plaisance“ v městské zahradě. Pro architekta jsou také zde typické boční oválné salony, vystupující z hmoty stavby. Příznačná je rovněž elegantní práce z lizénovým tvaroslovím a pravidelné střídání pravoúhlých a půlkruhově zakončených oken.

V. Akademický vkus mezi Paříží, Římem a Evropou

Nejvýznamnější pozice na obou akademických institucích, na pařížské Akademii architektury i na římské Accademia di San Luca, zastávali na počátku 18. století architekti, spjatí s nejvyššími státními úřady. Udržovali zde nejen akademickou teorii, tradiční architektonické systémy, ale též barokní velkolepost forem a architektonických prostorů prostřednictvím akademických soutěží, vypisovaných na často ideální a velkorysá témata: na jedné straně to byl francouzský Robert de Cotte, na straně druhé římský Carlo Fontana.

1. Robert de Cotte (1656-1735)

V Evropě proslulý královský architekt byl mladším spolupracovníkem a současně švagrem Julese Hardouin-Mansarta. Roku 1687 se stal královským architektem a ředitelem Akademie architektury. Kolem roku 1700 de Cotte spolu s dekorátéry a kreslíři Pierrem Le Pautrem a Jeanem Bérainem vytvořili nový styl dekorace v královských interiérech (velká zrcadla a zlato-bílá dekorace) – tato dekorace předznamenala počátky stylového rokoka. Zpočátku úzce spolupracoval s Hardouinem-Mansartem, přičemž do jeho projektů vnášel některé volnější formy:

Versailles, Velký Trianon, po roce 1688 ústřední sloupový peristyl mezi nádvořím a zahradou. *Versailles, zámecký kostel*, 1698-1710; dokončování Place Vendôme; projekt na nové náměstí před Invalidovnou (v italském způsobu).

Po smrti Hardouina-Mansarta se stal prvním královským architektem (spolu s mladším Jacquesem V. Gabrielem jako svým zástupcem), nicméně po brzké královně smrti měl již mnohem méně velkých zakázek. Věnoval se proto některým menším objednávkám, radou či návrhem korektur spolupracoval s některými architekty při navrhování pařížských paláců. Především však jeho renomé královského architekta jej přivedlo ke korespondenčním projektům takřka po celé Evropě:

Hôtel d'Estrées, 1711-1713 (1727), pro Madeleine-Diane de Bautru de Vaubrun, vévodkyni d'Estrées (1668-1753) – vzorový příklad „krásné architektury se střídavě řešenou fasádou v ulici de Grenelle.

Hôtel de Toulouse, 1713, pro nemanželského syna Ludvíka XIV. vnitřní úpravu původního Mansartova paláce de la Vrillière: reprezentativní nové schodiště a dekorace „zlaté galerie“. *Rohanský arcibiskupský palác ve Strassbourgu (palais Rohan)*, 1727 projekt (pozdější dokončení místním architektem Josephem Massolem) pro kardinála Armanda-Gastona de

Rohan (1674-1749): de Cotte zde využil obdobné řešení jako krátce před tím Courtonne – dvě odlišné ústřední osy na nádvorní a vnější fasádě.

Korespondenční projekty nerealizované: zámek Schleissheim, korektury projektu Balthasara Neumanna pro Würzburg; Madrid, Palacio del Buen Retiro (dva projekty – „první“ o třech křídlech, „druhý“ o čtyřech křídlech s centrálním prostorem uprostřed).

Korespondenční projekty realizované místními architekty: Bonn – kurfiřtská rezidence, Bonn – Buonretiro u zámku (dnes sídlo dějin umění bonnské univerzity), Bonn-Pöppelsdorf (letohrádek); Frankfurt nad Mohanem, Palais Thurn-Taxis; zámek Židlochovice pro hraběte Filipa Ludvíka ze Sintzendorfu.

2. Accademia di San Luca a Klement XI. (Albani, 1700–1721)

Klement XI. se narodil v Urbinu, nicméně jeho rodina měla původní kořeny v Albánii. Za svého pontifikátu podporoval uměleckou akademii a zejména oba její hlavní představitele, kterými na přelomu století byli malíř Carlo Maratti (1625-1713) a architekt Carlo Fontana. Teoretickým základem akademické výuky byly práce a přednášky Giovanni Pietra Belloriho, tehdy ovšem již zemřelého (1613-1696). Bellori, jenž byl přítelem Nicolase Poussina a knihovníkem Kristýny Švédské, prosazoval v umělecké tvorbě barokní klasicismus (odmítal v architektuře Francesca Borrominiho, v sochařství Gian Lorenza Berniniho a v malbě Pietra da Cortonu). Ve svých teoretických úvahách prosazoval akademické pojmy „*idea*“ (racionální zdokonalení přírody), „*prudenza*“ (moudrá rozvážnost, s níž umělec řeší svá postupná rozhodnutí během své tvůrčí činnosti), „*finitio*“ („vystavěnost“ – do důsledků vedená dokončenost uměleckého díla) a přednášel jako jeden z prvních akademiků dějiny architektury – stal se tak zdrojem pro pozdější výklady světové architektury Nicodema Tessina mladšího a pro kresby „historické architektury“ Johanna Bernharda Fischera von Erlach.

3. Carlo Fontana (1638-1714)

Ze severní Itálie pocházející architekt byl původně žákem Pietra da Cortony a Carla Rainaldiho, stal se však poměrně úzkým spolupracovníkem Gian Lorenza Berniniho. V době, když Bernini pobýval v Paříži, Carlo Fontana vedl dvě jeho stavby: Palazzo Chigi a kostel Santa Maria del'Assunta v Ariccii. Tyto stavby pro něj měly značný inspirační význam, formy jeho architektonických projektů však byly přísně symetrické a racionálně rozvržené, např.: *San Marcello al Corso, fasáda*, 1682-1686 (konkávní prohnutí fasády, iluzivní otvor

nad portálem); *Capella Cibò* in S. Maria del Popolo, 1683-1687; *Santa Maria in Trastevere*, portikus v průčelí fasády; projekt na *kostel uvnitř Kolossea*, apod.

Carlo Fontana jinak neměl mnoho větších objednávek, ale jeho prestižní postavení na římské akademii mu poskytovalo nabídky z evropských dvorů především jako korespondenčnímu architektovi (např. projekty pro paláce v Praze – Martinický a Šternberský, projekt pro Nové Zámky u Rudoltic). Jeho mimořádně velká pozůstalost kreseb a projektů je v královských sbírkách ve Windsoru. Na akademii s papežskou podporou zavedl pravidelně organizované “Concorsi Clementini”. V prvních desetiletí zde byla zadávána témata: 1703 - Papežský palác, 1705 - Palác na venkově pro tři osoby/Veřejná fontána, 1708 - Budova Akademie umění a věd s kostelem, 1715 - Velký chrám na oslavu vítězství.

VI. Řím (a Paříž) - druhá strana medaile 1700-1730

Metaforický obrat „druhá strana medaile“ zavedl do dějin římské architektury nejprve Anthony Blunt, později byla opakována dalšími autory (např. Elisabeth Kieven). Označovala skutečnost, že zatímco římská akademická doktrína oficiálně prosazovala barokní klasicismus a ostře se vymezovala zejména proti stylu Francesca Borrominiho, na řadě římských staveb na počátku 18. století naopak najdeme právě zjevný „borrominismus“. Přitom se tento návrat k formám perspektivního baroku objevil dokonce i na oficiální akademické půdě.

Syn Carla Fontany, **Francesco Fontana** (1668-1708), nadaný, ale předčasně zemřelý architekt. V krátkém období, kdy se stal „principem“ na Akademii, zařadil do výuky také kresby podle Borrominiovských staveb a detailů. Stal se tak jedním z tvůrců obratu směrem k radikálnímu baroku. Ovlivnil zejména tvorbu Filipa Juvarry, srov.:

Florencie, Palazzo Panciatichi, 1692-1697; Řím, Dogana Nuova, 1695 (vestavba do původního Hadrianova chrámu; Řím, Santi Apostoli – interiér 1702; Řím, San Pietro in Vincoli – interiér 1706; Řím, Santa Maria della Neve (al Colosseo) 1707 – nevelký kostel s radikálně zvlněnou fasádou.

1. Architektonické téma: perspektivně utvářené schodiště a efemérní architektura

Inspirace borrominismem se ovšem netýkala komplexní struktury architektonického díla, ale především jeho určitých dílčích složek, případně toho, jak takové dílo působilo na diváka. Novým tématem v římské architektuře se tak stalo schodiště:

Bosco Parrasio – Accademia degli Arcadi (lesík v Parhásii /v řecké Arkádii), 1725: stavbu projektoval na základě finanční podpory portugalského krále Jana V. architekt Antonio Canevari spolu se svým žákem Nicolo Salvim.

Alessandro Specchi (1668-1729), žák Carla Fontany, člen akademie a vynikající kreslíř, jenž se svými předlohami podílel na velkolepém grafickém díle, dokumentující studium na Accademia di San Luca (Domenico de Rossi, Studio dell'Architettura, 1702, 1712, 1721). Jeho práce s tématem schodiště a efemérní dekorace:

Římský přístav Ripetta, 1704: se schodištěm kolem malého náměstí před kostelem San Girolamo dei Scivoni. Projekt byl vypracován pro papeže Klementa XI.

Scalinata della Trinita dei Monti, (často nazývané Španělské schody), 1717, 1723-1725:

Po prvních projektech podporovaných zejména Elpidiem Benedettim a francouzskou stranou kolem roku 1660, došlo k definitivnímu uskutečnění myšlenky spojit Španělské

náměstí s kostelem a klášterem františkánů-minimů u Trinita dei Monti (byl to klášter francouzských řeholníků). První návrh zhotovil Sebastiano Cipriani, ze své funkce městského urbanisty a architekta římských ulic. Jeho spíše jednodušší projekt upravil roku 1717 Alessandro Specchi, přičemž v něm použil některých svých podnětů ze schodů římského přístavu. Francouzští představitelé kláštera po několika letech diskusí pověřili vypracování definitivní realizace svého klášterního architekta. Byl jím **Francesco de Sanctis**, (oproti Specchimu důraz na náměstí-podestu uprostřed dispozice a větší monumentalismus dolní části schodiště). Schodiště bylo slavnostně vysvěceno v jubilejním roce 1725 a pod podestou náměstí je umístěn memoriální nápis zdůrazňující společnou iniciativu papeže a krále Ludvíka XV.

Festa della Chinèa / Acchinèa (Specchiho projekty pro slavnost při každoročním placení peněžního tributu Neapolského království papeži), 1722-1734.

Slavnostní splácení finanční daně mělo již středověký původ, nicméně teprve v 18. století se stalo součástí organizovaných slavností v kulisách efemérní architektury na náměstí před palácem Colonna. Bylo to v době, kdy Neapol patřila habsburské monarchii a spravovali ji vicekrálové (1722: kardinál Michael Friedrich von Althann, 1728: Aloys Thomas Raymund hrabě von Harrach, 1733: Giulio Visconti, hrabě della Pieve di Brebbia). Každoroční projekty ikonograficky často spojené s alegoriemi a s oslavami habsburského císaře Karla VI. v této době vypracovával Alessandro Specchi. Každým rokem byly zveřejňovány v grafických listech. Roku 1732 postavil další z tvůrců slavnostních příležitostných architektur architekt Nicola Micchetti při paláci Colonnů „Caféhouse“, z něhož bylo možno slavnosti shlédnout.

2. Římské „rokoko“ v době papeže Benedikta XIII.

Benedikt XIII. (Orsini 1724-1730) pocházel z jižní Itálie a byl arcibiskupem v Beneventu. Zde se seznámil s architektem, kterého po svém zvolení pozval do Říma k papežskému dvoru jako hlavního architekta:

Filippo Raguzzini (1680-1771) – přestože se dožil úctyhodného věku, objednávky získával vlastně jen do roku 1730. Corsiniovský klasicizující styl jeho architekturu důrazně odmítal, takže dodnes proslul vlastně jen dvěma realizacemi

Řím, Santa Maria della Quercia, 1727-1731 (nevelký kostel s radikálně barokní fasádou), *náměstí před Sant' Ignazio*, 1727-1728, mimořádný urbanistický projekt náměstí s obytnými paláci (ty byly poměrně brzy po dostavbě klasicizujícími oponenty ironicky nazývány „canterani“ – tj. barokní nábytkové komody).

3. Francouzské rokoko na dvoře Ludvíka XV.

Rokokový dekoratérský styl se v Paříži rozvinul zejména v období let 1726-1743 (odtud pochází označení rokokového stylu jako „stylu Louis XV“). Hlavními představiteli tohoto vysoce dekoratérského stylu, potlačujícího jakoukoli snahu po symetrii byli na královském dvoře:

Gilles Marie Oppenordt (1672-1742), který pobýval v letech 1692-1699 v Římě (a studoval zde především Borrominiho architekturu). Později vstoupil do služeb regenta Filipa II. Orléanského a projektoval pro něj zejména vnitřní prostory a nábytek (např. Palais Royale, 1717).

Juste Aurele Meissonier (1693-1750), pocházel z italského Turína, nicméně byl francouzského původu. Rovněž on si v mládí všiml dekorativní motivy radikálního baroku v severní Itálii, později byl hodně zván evropskými aristokraty k práci na zhotovování dekorativních interiérů (např. Pulawy, salon knížete Augusta Czartoryského).

Oba rokokoví dekoratéri se stali proslulými po celé Evropě především svými knižně vydanými návrhy a modely rokokové výzdoby a dekorace. Ta se rychle v Evropě rozvíjela především v oblastech užitého umění a nábytkové tvorby, ale zasáhla také prostředí štukatérů, truhlářů a zedníků. Oba tvůrci se v Paříži rovněž sešli rovněž na stavbě kostela **Saint Sulpice** (L'église Saint-Sulpice de Paris):

Stavba tohoto kostela měla začít již roku 1646 (první projekty vypracovali ještě Christoph Gamard a Louis Le Vau). Poté nedošlo k pokračování stavby a znovu se objevily plány na jeho výstavbu až roku 1660: tehdy akademický architekt Daniel Gittard vytvořil půdorys kostela na „francouzský jezuitský způsob“. Jeho plány byly ovšem jen velmi pozvolna realizovány – nový impulz výstavbě dala teprve regentská vláda. Roku 1719 stavěl Gilles Marie Oppenordt chrámovou loď a následně Juste Meissonier představil roku 1732 svůj pozoruhodný, rokokový / radikálně barokní projekt na stavbu. V pařížském architektonickém prostředí byl ovšem tento návrh odmítnut.

Přednost získaly barokně klasicizující a římsky orientované projekty italského malíře, scénografa a divadelního architekta **Giovanniho Servandoniho** (1695-1766) – jeho projekty však později byly dále proměňovány postupnou proměnou architektonického vkusu po polovině 18. století (srov. později v textu o konci baroka).

VII. Rokokový klasicismus v Paříži - „Bon Goût“

Když Christian Norberg-Schulz uvažoval nad architektonickou terminologií pro 18. století, pochyboval nad možností uplatnit na ni striktně stylově kritické hledisko. Podle jeho mínění je však možné použít označení „pozdně barokní“ tam, kde z minulosti zůstává snaha po monumentalitě a vnější okázalosti, zatímco termín „rokoko“ vyznačuje důraz na interiéry, zapojení stavby do okolí a zjednodušování vnější dekorace jasně stanoveného objemu (volumenu) stavby. Při vědomí toho, že převažujícím způsobem vnější formy byl v pařížském prostředí především klasicizující modus, tak můžeme rozlišit klíčové architektonické styly 18. století: „*rokokový klasicismus*“ a „*pozdně barokní klasicismus*“. Rozdíl mezi těmito styly je zjevný na obalu našeho sylabu, kde Hôtel Peyrenc de Moras – de Biron představuje první stylový způsob, zatímco Fontana di Trevi může dobře symbolizovat druhý stylový způsob.

Stylové označení „rokokový klasicismus“ může ovšem nadto znamenat rovněž propojení dvou stylů na jedné stavbě, kdy navenek je zdůrazňována teoreticky proklamovaná jednoduchost - „simplicité“, ale interiér je vybaven často bohatou rokokovou dekorací. V architektonické teorii byly přitom ve druhé čtvrtině 18. století diskutovány nově používané architektonické pojmy, které postupně nahradily již málo přehledný systém akademických pojmů francouzské klasiky: *dobry vkus, charakter a styl*. Nejvýznamnějším příspěvkem do této diskuse a do osvícenské teorie architektury se stal spis Germaina Boffranda, *Livre d'Architecture*, (1734 Boffrandova přednáška na akademii o dobrém vkusu), 1745. Architekt Boffrand v této souvislosti podal základní vysvětlení těchto pojmů:

Bon goût – dobrý vkus: schopnost rozlišit vynikající od dobrého, tato schopnost je produktem stálé reflexe člověka (na základě jeho osvícenství a zkušenosti), z tradičních pojmů hraje v dobrém vkusu jistou roli především „convenance“ (to, co je přiměřené úkolu, tj. klasický pojem decora).

Caractère - charakter: každá stavba musí ukazovat charakter svého tvůrce, obyvatele nebo své funkce (předpoklad pozdější „architecture parlante“ – mluvicí architektury v rámci revoluční architektury).

Style - styl: v architektonické tvorbě je pojem založený na funkčním tvaru, nikoli na přidaném ornamentu (pozoruhodný náznak pozdějšího stylu u Rumohra či Sempéra).

V pařížské architektuře 30.-50. let 18. století tak můžeme zjistit tři významné osobnosti, jejichž dílo je založené na pojmech convenance, charakteru a stylu:

1. Královský architekt: Jacques Gabriel V. (1667 - 1734 - 1742)

Architekt pocházející z rodiny, v níž se stavitelské řemeslo předávalo po několika generacích. Poprvé je zmiňován François Gabriel roku 1588, v letech 1590-1608 se objevuje zakladatel celé dynastie Jacques I. Gabriel. Poté jako architekti pokračovali Maurice I. a Jacques II., posléze Maurice II. a Jacques III. Další z rodiny, *Jacques IV. Gabriel* (1636-1686) se jako královský architekt podílel pomocí na Le Vauově projektu pro Versailles a svým sňatkem se dostal do rodiny Fr. Mansarta. Spolupracoval také s mladším Hardouinem Mansartem na projektu zámku Clagny pro Mme de Montespan, sám projektoval zámek v Choisy. Zanechal po sobě rozsáhlý majetek. Jeho druhým synem byl Jacques V., jenž se stal jeho pokračovatelem v rodinné stavitelské tradici.

Jacques V. byl svým školením i stylem těsně spojen s barokní klasikou J. Hardouina-Mansarta a Roberta de Cotte (byl žákem prvního z nich a spolupracovníkem druhého z nich). Po smrti Roberta de Cotte se stal prvním královským architektem a vytvářel projekty, v nichž se snoubí tradice královského monumentalismu Ludvíka XIV. s modernějšími prvky: *Fontainebleau, zámek, křídlo Ludvíka XV.*, 1734 (v tradici červeno-bílé architektury). *La Muette u Paříže* (královský letohrádek, dnes neexistující), projekty 1737-1739: malý zámek vystavěný jako „maison de plaisance“. *Královská náměstí Ludvíka XV.*: Rennes (1728), Bordeaux (od 1729, dokončoval jeho syn Ange-Jacques Gabriel).

2. Germain Boffrand (1667-1754): experimenty a variace „krásné architektury“

Boffrand pocházel z Nantes a tam rovněž studoval na univerzitě, později patřil od roku 1685 ke spolupracovníkům Julese Hardouin-Mansarta ve Versailles a již tehdy byl dvorskými pozorovateli chválen za své architektonické invence. Některé interiéry ve Versailles jsou vytvořeny podle jeho projektů. Roku 1699 odešel ode dvora a věnoval se soukromým objednavatelům, což mu umožnilo více experimentovat s architektonickým objemem stavby i s prostorem v interiérech svých staveb. Přitom se více než jeho současníci nechal inspirovat některými prvky italské architektury (inspirací pro něj byly – v půdorysu i ve tvarové struktuře – některé soutěžní akademické projekty římské). Roku 1705 vstoupil na čas do služeb bavorského kurfiřta Maximiliána II. Emanuela, který byl tehdy generálním místodržícím Španělského Nizozemí v Bruselu (v pozdější době od roku 1715 stavěl kurfiřt v Mnichově a okolí „francouzsky“ orientované stavby, na nichž se podíleli architekti inspirovaní Boffrandovou architekturou).

V letech 1711-1729 (k prvnímu kontaktu došlo již roku 1709) působil jako první architekt vévody *Leopolda I. Josefa Lotrinského* (zámek Lunéville 1719-1734; Nancy – projekt vévodského paláce / jako „Louvre v menším měřítku“ 1714; letohrádek La Malgrange 1722 – ve dvou verzích, italské a francouzské; zámek Haroué pro markýze de Beauvau-Craon / s kruhovými věžicemi v nárožích 1711; Nancy – Hôtel de Craon / trojdílné rozvržení fasády podle Berniniho vzoru). Vysoká prestiž významného evropského architekta předurčila Boffranda i k pracím pro německé dvory, např.: Würzburg – konzultace a projekční práce zámku, 1724. Jiný z Boffrandových žáků, Jean-Nicolas Jadot se stal dvorním architektem císaře Františka Štěpána Lotrinského ve Vídni.

V Paříži Boffrand sice neměl mnoho realizací, zato však byl jeho styl oceňován a provedené práce byly uměleckohistoricky skutečně velmi významné:

Paříž, Hôtel Amelot de Gournay, (1710) 1713: palác s oválným nádvořím a velmi nekonvenčním sestavením prostorových jednotek (původně jej postavil sám jako stavební podnikatel na zakoupeném pozemku a teprve hotový jej prodal šlechtickému zájemci).

Paříž, Hôtel de Soubis – přestavba interiéru po svatbě nového vlastníka paláce, jímž byl Hercule-Mériadec de Rohan, poté co se oženil s mnohem mladší a vzdělanou dámou, Marií-Sophie de Courcillon, 1735: do nároží palácových budov byla přistavěna polygonální hmota s oválným salonem v obou patrech – v přízemí salon a ložnice pána domu, v patře salon a ložnice paní domu; v obou patrech tvoří salon hranici mezi společenskou a soukromou sférou. Interiérové uspořádání je charakteristické pro změnu životního stylu v tehdejší pařížské společnosti – oddělení společenských částí (s významným raně osvícenským salonem) od částí soukromých. Nové části jsou v obou podlažích dodnes nejkrásnějším rokokovým interiérem v Paříži.

Paříž, soutěžní a neprovedené projekty pro náměstí Ludvíka XV., 1748, 1753.

Pozoruhodně umělecký, „druhý život“ měl Germain Boffrand v lotrinském Nancy. Zde jeho žák **Emmanuel Héré de Corny** (1705-1763) projektoval a stavěl v letech 1752-1755 dvě náměstí (Place Louis XV. a Place de la Carrière) propojená triumfálním obloukem pro tehdejšího vévodu Stanislava Leszczynského (1677-1766, dvojnásobného polského exkrále a Ludvíkova tchána). Héré projektoval samozřejmě sám a originálně, nicméně v jeho tvarosloví nalezneme určitou inspiraci Boffrandovým architektonickým stylem.

3. Jacques François Blondel (1705-1774) a řešení prostoru v rámci dobrého vkusu

Blondel pocházel z Rouenu (zdá se, že nebyl nijak spřízněný s pařížským François Blondelem). Studoval mimo jiné rytectví a rokokovou dekoraci u Gillese-Maria Oppenord.

Nebyl ani tak významným architektem (jeho realizované projekty jsou hodně tradicionalistické a odvolávají se na starší styl Ludvíka XIV.), ale stal se významným učitelem a teoretikem architektury. Roku 1740 založil v Paříži soukromou školu (École des Arts), později roku 1762 se stal profesorem na Akademii. Psal články o stavitelství do osvětské Encyklopedie a byl autorem bohatě graficky upravených knih učebnicových textů: *Discours sur la maniere d'étudier l'architecture*, 1747; *Architecture française. I-IV*, 1752-1756; *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Batiments, I-VI, VII-IX*, 1771-1777.

Nejproslulejší publikací v evropském prostředí se však stala jeho dvoudílná kniha: *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 1737-1738 (o rozvrhování letohrádků a o dekoraci staveb obecně). Blondel zde představil pět typologických vzorů architektonické úlohy „maison de plaisance“: každý z nich je podle požadavků „bienséance“ a „convenance“ projektován odlišně na základě velikosti zastavěné plochy a na základě společenského významu jejich vlastníků. Zaměřil se přitom zejména na „distribution“ – to je na funkční koncipování obývaných prostorů. Kniha se stala okamžitě vzorníkem „francouzského vkusu“ v zámecké tvorbě v celé Evropě: ovlivnila podobu světské tvorby od aristokratických rezidencí na venkově až po drobné letohrádky v zahradách.

VIII. Římské návraty k Michelangelovi a k Palladiovi

Roku 1730 se stal novým papežem příslušník starobylého florentského rodu Lorenzo Corsini – jako papež měl jméno Klement XII. (1730-1740). Ten spolu se svým synovcem, umělecky a kulturně vzdělaným kardinálem Neri Corsinim, se stal objednavatelem řady uměleckých děl (Palazzo Corsini s rozsáhlou obrazárnou, nová fasáda kostela San Giovanni in Laterano, Fontana di Trevi, aj.). Spolu s těmito velkými uměleckými objednávkami však Corsiniové prosazovali především nový umělecký vkus: „pozdně barokní klasicismus“.

1. Corsiniovský pozdně barokní klasicismus

Řím Corsiniů se stal (vlastně naposledy v římských raně novověkých dějinách) střediskem vysoce kvalitní umělecké kultury a myšlení o umění. Důležitou roli zde přitom hrál především *Giovanni Gaetano Bottari* (1689-1775), erudita-bibliotékař Corsiniů a vatikánské knihovny, představitel katolického osvícenství, archeolog a historik umění: katalogizoval veřejně přístupnou corsiniovskou knihovnu v rodovém paláci, spolupodílel se na otevření prvního veřejného uměleckohistorického muzea na Kapitolu (vydal též jeho prvního průvodce a katalog) a zveřejňoval pramenné texty k dějinám umění. V Bottariho okruhu vznikaly stále znovu vydávané edice grafických listů a vedut římských památek a starožitností (Giuseppe Vasi, Giovanni Battista Nolli, Giovanni Battista Piranesi).

Doba Corsiniů byla dobou činnosti posledních velkých stavitelů římského baroka, z nichž zejména vzdělaní architekti Salvi a Vanvitelli se důkladně zabývali studiem a zaměřením Michelangelovy architektury. Určité protobarokní zaměření nejen pozdní Michelangelovy architektury, ale také Palladiův klasicizující manýrismus se tak v této době staly podstatnou inspirací pro římský pozdní barok.

Nicolo Salvi (1697-1751)

Řím, Fontana di Trevi, 1730, 1732-1762; San Eustachio, úprava interiéru a hlavní oltář, 1739; původně vítězný projekt na fasádu San Giovanni in Laterano, 1732; společné projekty s Luigi Vanvitellim.

Salvi byl byl vzdělaným architektem filozofického zaměření: byl básníkem, zajímal se o filozofii, matematiku a medicínu, byl členem různých učených akademií (např. Accademia del'Arcadia). Zpočátku byl žákem a mladším spolupracovníkem římského architekta Antonia Canevariho; když ten odešel k portugalskému dvoru do Lisabonu, převzal Salvi soukromou

akademii svého učitele. Salvi byl obdivovatelem Michelangelovým a pracoval na zakreslování a zaměřování jeho staveb (mimo jiné spolu s Vanvitellim nově vyměřili kopuli sv. Petra v Římě). Mezi lety 1735-1739 pobýval v jeho domácí akademii brněnský architekt **František Antonín Grimm** a tak máme zachován jeho způsob výuky a architektonického myšlení. Salvi byl nejvýznamnějším římským akademikem 18. století, v němž stále doznívala tradice "monumentálního" římského baroka (Michelangelo, da Cortona, Bernini, Rainaldi).

Luigi Vanvitelli (1700-1773)

Ancona, projekty pro přístav, lazaret, kostel del Gesu, Palazzo Jona-Millo, aj., od roku 1734; restaurování kopule sv. Petra ve Vatikánu, 1742; *Řím*, *Santa Maria degli Angeli*, úprava interiéru, 1748 (později projekt dokončovali jeho nástupci).

Vanvitelli pocházel původně z Neapole (jeho otcem byl holandský krajinář Gaspar van Wittel), v Římě studoval u Filippa Juvarry a hodně se zabýval scénografií a společně s otcem i kreslením vedut. Pro kardinála Albaniho pracoval na různých zakázkách v Urbinu. Podobně jako Salvi byl mimořádně vzdělaný a byl také členem Accademia degli Arcadi. Značnou prestiž jako tvůrčímu architektu mu přinesly především projekty ze soutěží na Fontanu di Trevi a San Giovanni in Laterano. V Římě vedl společný ateliér s Nicolo Salvim (ten byl v posledních letech svého života vážně nemocný), ale také se dostával do různých polemik (zejména s Ferdinandem Fugou, později s Gian Battistou Piranesim). Po Salviho smrti odešel do Neapole, kde jako dvorní architekt Karla VII. Bourbonského vypracoval řadu velkých projektů, mimo jiné i technických; jeho nejprestižnější zakázkou se zde stal rezidenční zámek Caserta u Neapole, 1751 (poslední a současně největší panovnická rezidence doby barokní). Když se stal bourbonský král králem Karlem III. Španělským a odstoupil Neapolsko svému třetímu synovi (1759), byl Vanvitelli novým režimem vytlačován ze svých pozic na úkor svého stálého oponenta Ferdinanda Fugy.

Alessandro Galilei (1691-1736)

San Giovanni in Laterano, chrámové průčelí a kaple Corsiniů v interiéru, 1732; *San Giovanni dei Fiorentini*, fasáda, 1733 (michelangelovský sloupový "vysoký řád").

Galilei pocházel z Florencie a za svých studií v Římě zaujal svými kresbami anglické šlechtice. Roku 1714 odejel spolu s anglickým vyslancem ve Florencii Johnem Molesworthem do Anglie a pobýval v Londýně do roku 1720: seznámil se s filozofem Shaftesburym (jasnost a čistota řeckého stylu) a především s neopalladiánským hnutím. Vypracoval řadu projektů (jen některé ale byly provedeny), mezi jinými také na zámek

Castletown House, Kildare v Irsku. Po svém návratu do Itálie se spřátelil s Giovannim Gaetano Bottarim a ten jej později prosazoval také u Corsiniů v Římě. Zemřel předčasně, ale jeho klasicizující tvorba se stala důležitým mezníkem na cestě k pozdějšímu italskému neoklasicismu.

Ferdinando Fuga (1699-1781)

Řím, *Palazzo Corsini*, 1732-1736 (velký palác, mimo jiné pro rozsáhlé umělecké sbírky; na boku palácového křídla zůstala zabudována ložnice Kristíny Švédské, která zde byla v předešlém paláci - Palazzo Riario); Řím, *Palazzo della Consulta*, 1732-1737 (budova na Quirinálu, určená pro papežský soudní dvůr, státní radu a kasárna papežské jezdecké gardy); *Scuderie al Quirinale*, nadstavba a úprava papežských koníren – původně architektura Alessandra Specchiho).

Práce pro následujícího papeže Benedikta XIV.: *CoffeHouse v zahradě papežského paláce na Quirinálu*, 1741; *Santa Cecilia in Trastevere*, vstup do areálu, úprava interiéru; *Santa Maria Maggiore*, chrámová fasáda.

Pozdější práce v Neapoli – zejména od roku 1759 (např. jeho poslední projekt Neapol, *kostel dei Girolamini, fasáda*, 1780).

Fugův styl byl současníky označován jako *“il buon costume romano”* (dobrý římský způsob): byl tím myšlen jeho sklon k baroknímu monumentalismu a určitý synkretický charakter jeho projektů. Svým původem pocházel z Florencie a ze zdejší stavební tradice 16. století, zejména z monumentalismu Michelangelova. Poměrně brzy se usadil v Římě a byl zde zčásti inspirován rovněž určitým borrominismem *“druhé strany medaile”* římské architektury. Po zvolení papeže Klementa XII. se jako Florentin okamžitě dostal do papežova okolí a byl pověřen stavbou rodinného Paláce Corsini; současně se stal hlavním papežským architektem a pozměnil svůj styl vstříc k barokně klasicizujícímu vkusu Corsiniů.

Za nového papeže Benedikta XIV. se znovu přiklonil spíše k římskému monumentalismu pozdního baroku, a tomuto stylu zůstal věrný celý život. Nesměřoval tedy tak jako jeho konkurenti ke klasicismu, ale spíše udržoval tradici římského baroku. Zajímavostí některých jeho projektů byla určitá „památkářská“ tendence, když do svých realizací umísťoval umělecké pozůstatky z mnohem starších dob. Od počátku 50. let 18. století působil v Neapoli, pozván a podporován byl původem florentským ministrem Bernardem Tanucci na neapolském dvoře. Když se Tanucci stal roku 1759 regentem, Fuga se stal fakticky hlavním neapolským architektem.

2. Fontana di Trevi

Fontana di Trevi je jednou z posledních monumentálních staveb římského baroku, současně však je postavena na velmi starobylém místě. Do bazénu dnešní fontány přitéká starověký vodovod „Aqua virgo“ (panenská voda). Po zániku vodovodů, které původně zásobovaly starověký Řím, je to jediný dodnes zachovaný starověký akvadukt – je to proto, že byl z větší části veden pod zemí a nebyl proto zničen jako ostatní nadpovrchové.

Akvadukt nechal roku 19 př. Kr. vybudovat Augustův zeť, Marcus Vipsanius Agrippa, aby jeho voda zásobovala nově vybudované Agrippovy thermy a celou oblast Martova pole (kolem Pantheonu). O původu názvu vody neměli jistotu ani starověcí spisovatelé (buď byla voda nazvána podle venkovské dívky, která upozornila Agrippovy vojáky na pramen čisté vody, a nebo byla voda nazývána podle své čistoty a kvality – nejlepší v tehdejší Římě). Původní vodovod není dnes již zachován v celé své délce; už ve středověku vyústoval na náměstí, na němž se křížily tři cesty (tre vie – odtud název Trevi). Postupně byly vybudovány v Římě dvě odbočky z hlavního akvaduktu: jedna ústí do malé kašny pod manýristickou vilou „Villa Giulia“, druhá přivádí vodu pro Berniniho kašnu čtyř řek na Piazza Navonna).

Hlavní vyústění vodovodu na náměstí Trevi upravil roku 1453 architekt Leon Battista Alberti, později byla vybudována nová kašna ve formě zídky (stála původně příčně v pravém úhlu od středu dnešní fontány). V pozdějších dobách čas od času vznikaly různé iniciativy na výstavbu fontány, ale teprve na počátku 18. století se stala její architektura vážnou otázkou na Accademia di San Luca. Zde proběhly po roce 1706 dvě soutěže na dvě základní možnosti její podoby:

- a) kašna se sloupem nebo obeliskem na kamenném podkladě (myšlenka Carlo Fontany);
- b) otevřený vodní letohrádek podle vzoru starověkých vodovodů (myšlenka Berniniho).

Roku 1730 vypsal papež Klement XII. oficiální soutěž na výstavbu fontány, přičemž architekti mohli využít nové křídlo paláce Poli (rezidenčního paláce knížat Conti): ze soutěže vyšli vítězně Luigi Vanvitelli a Nicola Salvi. Zajímavé řešení do soutěže přitom přinesl francouzský sochař a architekt **Edmé Bouchardon (1698-1762)**, který pobýval v letech 1723-1732 na Francouzské akademii v Římě (později postavil na základě objednávky Michela-Étienne Turgota v Paříži architektonickou kašnu na ulici de Grenelle, 1739).

Stavba byla zahájena roku 1732 a stala se celoživotním dílem Nicoly Salviho. Byla dokončena až roku 1762. Z větší části byla ovšem hotova již o málo dříve, za osvětského papeže Benedikta XIV. (Lambertini, 1740-1758). Právě za jeho panování přitom došlo k proměně ikonografie sochařské výzdoby. Zatímco původní sochařská výzdoba zdůrazňovala mytologický aspekt (Neptun a vodní božstva v bazénu) a aspekt historický (dva reliéfy

znázorňující Agrippu, jak vysílá vojáky hledat nový vodní pramen a – vojáci potkávají venkovskou dívku), nově dodané sochy na fasádě jsou personifikacemi s osvícenskou konotací: zdůrazňují význam vody pro zdraví obyvatel a jejich hospodářskou prosperitu.

IX. Soumrak baroku, (a) Řím

Římský polyhistor, umělecký kritik a teoretik neoklasicismu, Francesco Milizia (1725-1798), napsal v jednom svém dopisu z konce 70. let 18. století o potížích, s nimiž se v Římě potýká mladý neoklasicistní sochař Antonio Canova a zmínil přitom tradicionalistické „obskurantisty“ – pojmenovává je jako „*micelangelisty, berninisty, posisty a marchionisty*“. Tím nám naznačuje stylistickou rozmanitost v římském architektonickém prostředí na sklonku barokní epochy. Pozice pozdně barokních stavitelů, realizujících velké zakázky, však byla v té době již vážně zpochybněna: z papežského dvora se jim nedostávalo mnoho objednávek a je charakteristické, že dva poslední z oněch jmenovaných se uplatňovali především ve službách římských aristokratických rodin a významných mecenášů umění. Hlavní částí jejich práce byla přitom mnohem více *autonomní kresba* jako medium jejich projekční originality a schopnosti:

Paolo Posi (1708-1776): začínal jako tvůrce slavnostních a efemérních projektů, později byl ve službách knížat Colonnů (projekty slavností a interiérových dekorací obnoveného svátku Chinae, vnitřní nádvoří Paláce Colonna, 1755); dalšími realizacemi byly dekorace apsidy v interiéru kostela Santa Maria del' Anima, 1750; důležitou prací bylo restaurování – vlastně přestavba starověké vnitřní atiky pod kopulí Pantheonu, 1756, aj. Posi byl za svého života ceněným kreslířem a mimo jiné byl také učitelem architektury pozdějšího státního kancléře, slavkovského knížete Václava Ant. Kaunitz-Rietberga za jeho římského pobytu.

Carlo Marchionni (1702-1786): zvítězil v Concorsi Clementini roku 1728 (v oboru architektura) a ještě jednou o dva roky později (v oboru sochařství). Pracoval především pro kardinála Alessandra Albaniho (jako sochař, tvůrce interiérové výzdoby a kreslíř), např. Villa Albani v Římě (NB! samotná vila byla projektována Giovannim Battista Nollim).

Marchionni je autorem velkého množství pozoruhodných kreseb a načrtnutých skic ke stavbám a jejich detailům. Pro papežství zhotovil především projekt a realizaci monumentální sakristie na centrálním půdorysu s malým nádvořím u sv. Petra ve Vatikánu, kterou se snažil dát do souladu s Michelangelovou fasádou baziliky (sakristie byla postavena namísto staré, zbořené raně křesťanské rotundy „*chiesa di Santa Maria della Febbre*“), 1776-1784 – neoklasicistní Francesco Milizia tuto realizaci odsoudil jako vrchol bizarnosti a směšnosti barokní architektury.

Charakteristickou pozici v architektonickém dění Říma na sklonku barokní epochy najdeme přitom především v době vlády *Klementa XIII. z rodiny Rezzonico* (1758-1769).

Nový papež pocházel z původně rodiny lombardského bankéře a obchodníka, který dosáhl v Benátkách povýšení do šlechtického stavu. Po svém příchodu do Říma se nový papež přitom obrátil na tam již žijícího Benátčana, jenž se dosud proslavil především jako kreslíř, grafik a teoretik římského starověkého umění:

(a) Giovanni Battista Piranesi (1720-1778): studoval v Benátkách stavební inženýrství, ale současně se hodně věnoval četbě antických autorů i severoitalských eruditů. Roku 1740 odcestoval do Říma, protože se chtěl seznámit se zdejší architekturou. Oceňoval tehdy především Salviho a Vanvitelliho stylovou architektonickou pozici. Velmi brzy ale zjistil, že by mohl mít větší šanci nikoli jako projektant, ale jako autor římských vedut - roku 1743 vydal své první grafické dílo: *Prima parte di Architettura e Prospettive* s výrazně barokně klasicizujícím zaměřením, které svědčilo o jeho teoretickém vzdělání.

V následujících letech se vrátil do Benátek a inspiroval se nyní Tiepolovými fantazijními “capricci”. To jej přivedlo k většímu zdůraznění fantazijních momentů namísto tradičně zaměřených a popisných vedut (srov. jeho grafiky tajuplných věznic - *Carceri d'invenzione*, které měly ještě později značný ohlas v době romantismu a surrealismu). Roku 1747 si v Římě otevřel si obchod s grafickými listy. Tehdy nově pracoval spolu s grafikem a topografem Giovannim Battistou Nollim, s nímž vydal roku 1748 proslulý plán Říma. Ten vznikl jako původně jako větší projekt skupiny eruditů, vědců a antikvářů a stal se nejproslulejším plánem evropského města v 18. století. Piranesi později vydal další grafické sbírky: *Vedute di Roma, Antichità romane* (obojí v různých vydáních).

Roku 1755 přijel do Říma Johann Joachim Winckelmann, stal se knihovníkem ve Vile Albani a vytvořil zde duchovní středisko nového internacionálního uměleckého hnutí - neoklasicismu. Na jeho počátku se v Římě sdružovali nejen neoklasicisté, ale též různí pozdně barokní umělci. Na projektu vily se podílel Piranesiho spolupracovník v grafické tvorbě Giambattista Nolli a sám Piranesi zhotovil rovněž několik kreseb pro interiérovou výzdobu vily. Postupně se však s myšlením Albaniho i Winckelmannna začal rozcházet. Důvodem bylo to, že raný neoklasicismus začal zdůrazňovat primát antického řeckého umění. V mezinárodním ohledu byl tehdy důležitým protagonistou podobného, sensualisticky založeného neoklasicistního hnutí *Pierre-Jean Mariette* (1694-1774), jenž se zajímal rovněž o současnou uměleckou situaci v Římě a sledoval poměrně důkladně Piranesiho tvorbu.

Piranesi se s Mariettem i Winckelmannem dostal do ostrého sporu a ve svých grafických publikacích začal obhajovat primát římské (ale též etruské a egyptské) architektury

oproti řeckému umění. V římské architektuře spatřoval originalitu a různorodost, která chyběla striktně klasickému umění řeckému. Do svých úvah posléze zapojil také moderní architekturu, která měla být podle něj nikoli řecky neoklasicistní, ale měla by být založena na kombinaci řeckých, etruských, egyptských, ale i římských dekorativních forem (jako vzor uznával Borrominiho originální formální invence).

(b) Piranesi a rodina Rezzonico: benátské papežská rodina Rezzoniců se stala Piranesiho nejvýznamnějšími objednateli architektonických projektů: papež *Klement XIII.* a jeho dva synovci: *Abondio Rezzonico*, jenž byl římským senátorem a významným uměleckým mecenášem, a velkopřevor maltéžského řádu, *Giovanni Battista (Giovambattista) Rezzonico*.

Ještě než se Klement XIII. stal papežem, Piranesi pro něj jako kardinála navrhl úpravu *vnitřní atiky Pantheonu*, v níž odmítl pozdně barokně klasicizující řešení Paola Posiho, ale stejně tak návrhy na její rekonstrukci v klasicky antikizujícím duchu (to byl návrh Mariettův). Piranesi vycházel ze zjištěných pozůstatků, které označil za „římské“ a přeměnil je v originálně dekorativní úpravu.

Větší možnosti mu poskytla možnost dokončit *práce v interiéru San Giovanni in Laterano*, 1762 (varianty řešení chóru, inspirované Borrominim). Velkoformátové kresby, které při této příležitosti nakreslil, byly papežem velmi obdivovány. Negativní postoj architektonické a umělecké veřejnosti v Římě však zabránil jejich realizaci (charakteristická proměna objednávky, do níž nově vstupuje pozdně osvícenské veřejné mínění). Rovněž pouze v návrzích jsou zachovány studie na *vybavení senátorského obydlí* Abondonia Rezzonica v paláci na Kapitolu. Jedinou Piranesiho realizovanou stavbou v Římě je tak dodnes úprava vily maltéžských rytířů na Aventinu spolu s kostelem *Santa Maria del Priorato*. Tyto úpravy tvoří urbanisticky strukturovaný celek: náměstí před vilou s memoriálními edikulami – zahrada vily se starými římskými památkami – kostel jako mausoleum dějin a slávy maltéžského řádu.

Ke konci svého života se Piranesi vypravil se svým synem Francescem do jižní Kampánie, kde byly nalezeny a již nějakou dobu studovány pozůstatky řeckého města se třemi velmi dobře dochovanými chrámy: Paestum - Poseidonia. Piranesi zpracoval již jen přípravné kresby a zachytil v nich starověký způsob monumentální konstrukce (grafické listy poté podle jeho kreseb vyryl a vydal jeho syn Francesco již ve více neoklasicistní formě). Zůstává tak jistým *podivuhodným paradoxem*, že Giovanni Battista Piranesi se po své smrti stal prostřednictvím těchto grafických listů symbolem zájmu o řeckou antiku a o řecký

neoklasicismus v umělecké tvorbě, proti nimž on sám ve své vlastní tvorbě naopak vždy vyhledával a vyzvedával originální etruskou a římskou architektonickou tradici.

(c) Carlo Lodoli (1690-1761)

Jedním z inspiračních zdrojů pro pozoruhodné Piranesiho architektonické myšlení představovala v Itálii ve své době ojedinělá teorie benátského františkána Carla Lodoliho. Neznáme ji z autentických spisů, ale zejména z textů jeho žáků – benátských osvícenských aristokratů:

Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'architettura* (1756) – spíše volná interpretace Lodoliho myšlení, literárně ztvárněná.

Andrea Memmo, *Elementi dell'Architettura Lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (1786, 1833) – přesnější výklad Lodoliho myšlení včetně pokusu rekonstruovat údajně připravené Lodoliho teoretické dílo.

Apologhi Immaginati, e sol estemporaneamente in voce esposti agli amici suoi / dal fu fra Carlo de' conti Lodoli, 1787 - posmrtně vydané autentické Lodoliho výroky a krátké povídky.

Carlo Lodoli studoval v Římě matematiku a teologii ve školách františkánského řádu, na čas úzce spolupracoval ve Veroně s Scipionem Maffei (znalcem domácích starožitností, eruditou a předchůdcem dějin umění), později se v Benátkách stal učitelem na františkánských školách. Lodoli přitom ve svých architektonických hodinách neučil kreslit, případně projektovat či promýšlet tektonickou konstrukci. Usiloval mnohem spíše o **filozofický - dialogický přístup** v teorii architektury, který by nahradil dosavadní běžné teorie architektonických řádů či definice tradičních pojmů.

Vychází proto z odlišně postaveného problému: co je podstatné a charakteristické pro architektonickou tvorbu. Základními se pro něj stanou v této souvislosti termíny „*reprezentace*“ a „*funkce*“, přičemž v Lodoliho pojetí jsou oba pojmy součástí vnitřního architektonického procesu: funkce je akcí, v níž je pracováno s použitými materiály podle jejich přirozenosti. Základními elementy v architektuře potom jsou „materiálová přirozenost“ (např. kámen, cihla, dřevo), „analogie“ (např. proporce, symetrie) a vztah „vnitřek-vnějšek“ (pohodlnost-ornament). Teprve na základě těchto kritérií (nikoli např. na základě proporcí architektonických řádů) můžeme hodnotit starou i novou architekturu.

/NB! Lodoliho důraz na vztah vnější reprezentace k roli funkce a pravdivosti materiálu bývá dosti často v současnosti představován ve smyslu postavit jej jako předchůdce moderního funkcionalismu – taková interpretace však není zcela přesná, jak o tom svědčí právě případ

vstřícné reakce Piranesiho na Lodoliho teorii. Spíše můžeme sledovat jistou afinitu tohoto myšlení s pozdějšími teoretickými úvahami Gottfrieda Sempera/.

X. Soumrak baroku, (b) Paříž

V pařížském prostředí, podobně jako v Římě, končí pozdní barok v rozmanitých, současně se projevujících stylech: na jedné straně vrcholí vznešený a monumentálně oficiální „dvorský styl“ v Ange-Jacques Gabrielově syntéze francouzské barokní klasiky, na straně druhé se objevuje radikální „řecký vkus“ v „dorismu“ Jacquese Germaina Soufflota. A mezi nimi tvoří své architektonické projekty v pozdně osvícenském kulturním prostředí zejména Charles de Wailly jako zvěstovatel „revoluční architektury“ spolu s protagonisty tohoto originálně nového způsobu tvůrčí práce.

1. Ange-Jacques Gabriel (1698-1782): je poslední z velkých královských architektů pozdního baroku. Byl žákem a nástupcem svého otce, Jacquese V. Gabriela v královském stavebním úřadu. Po smrti Roberta de Cotte mu otec vyžádal u krále místo architekta versailleského zámku (zde prováděl především opravy a úpravy interiérů). Kolem roku 1740 vypracoval způsob interiérové výzdoby, která se od rokoka odvracela směrem k racionálnosti bílo-zlaté dekorace (např. dnešní kabinet astronomických hodin, 1740). Po otcově smrti zprvu dokončoval některé rozpracované královské projekty, posléze však pracoval samostatně především na nových stavbách ve Versailles:

Francouzský pavilon (a zahrady Velkého Trianonu), po 1742

Pavillon du Butard (lovecký pavilon mezi Versailles a Marly), 1750-1754

Malý Trianon (pro Mme de Pompadour), 1762-64

Královská opera, 1765-1770

„*le Grand dessein*“, *křídlo Ludvíka XV.*, 1771 (z projektu, který měl modernizovat celou starší část zámku kolem „Mramorového nádvoří“ bylo realizováno pouze boční křídlo na pravé straně – teprve v 19. století bylo částečně upraveno také křídlo na levé straně do Gabrielova stylu).

Řadu realizací měl rovněž mimo Versailles:

Fontainebleau, ermitáž (pro Mme de Pompadour), 1749, 1755; *Compiègne*, nový výstavba zámku, 1751-1788; *Paříž, École militaire*, 1751, aj.

Paříž, Place de la Concorde, 1754 (původně náměstí Ludvíka XV.): dvě architektonické soutěže, první na umístění náměstí v Paříži, poté na definitivní řešení náměstí – obě Gabriel vyhrál. Náměstí je vymezeno volnou přírodou Champs d'Elysée, korytem řeky Seiny a zahradou v Tuileriích. V jeho čele jsou postaveny dvě symetricky projektované budovy: Hôtel de la Marine + Hôtel de Crillon, budova, nesoucí název podle známého a luxusního hotelu,

obsahuje několik soukromých paláců (od západu k východu: Hôtel d'Aumont=de Crillon, Hôtel Cartier, Hôtel Pastoret, Hôtel de Coislin).

2. Markýz de Marigny a „goût à la grecque“

Architektonické projekty v okolí královského dvora byly od 50. let 18. století podporovány především královnou favoritkou, **markýzou de Pompadour** (Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de Pompadour, 1721-1764). Její vkus byl původně založen především na rokokovém klasicismu (první práce pro ní zpracovával architekt Jean Cailleateau - Lassurance mladší), později však především podporovala Gabrielovu syntézu francouzské klasiky jako určitý návrat ke vznešenosti doby Ludvíka XIV. Na královském dvoře se postarala rovněž o kariéru svého nadaného bratra, **markýze de Marigny** (Abel-François Poisson de Vandières, marquis de Marigny, 1727-1781). Ten byl jmenován surintendantem královských staveb a odejel v letech 1749-1751 na studijní cestu do Říma a do Itálie spolu s lyonským architektem Jacquesem-Germainem Soufflotem a s grafikem Charlesem Nicolassem Cochinem. Tato cesta se stala důležitým momentem v dějinách počínajícího neoklasicismu (Soufflot „objevil“ v Paestu originální dórský řád bez patky). Samotný markýz de Marigny začal po svém návratu podporovat dekorativní a architektonický řecký vkus („goût à la grecque“, nebo „goût grec“), který se prosazoval především v 50. a 60. letech (styl dekorace s pravoúhlými plochami, menandrovými formami, girlandami a přísně formovanými konzolami – v některých menších stavbách jej používal i Ange-Jacques Gabriel – stal se předchůdcem stylu Ludvíka XVI.).

Markýzovým blízkým spolupracovníkem se stal architekt **Jacques-Germain Soufflot (1713-1780)**. Ve svém mládí studoval přímo v Římě na Francouzské akademii a v *Lyonu* navrhl řadu staveb v přísném racionálním stylu (např. velká nemocnice, 1741; divadlo, 1756 /v 19. století zbořeno a postaveno nově/; urbanistické projekty pro čtvrť Saint-Clair, projekty pro domy a kostely ve městě, apod.). Po italské cestě, kterou na požádání Mme de Pompadour připravil pro vzdělání jejího bratra, se vrátil do Lyonu. Odtud jej pozval roku 1755 do Paříže markýz de Marigny a Soufflot se stal členem královské Akademie architektury. Začal zde pracovat na svém nejvýznamnějším díle, na projektu kostela *sv. Jenovéfy (Ste. Geneviève)* na kopci nad Latinskou čtvrtí projekt chrámu. Stavba byla zahájena 1764 (při stavbě kopule se objevily technické problémy a celou stavbu dokončil jeho žák Jean-Baptiste Rondelet až po Soufflotově smrti):

zcela nové pojetí chrámové architektury na půdorysu řeckého kříže s trojdílnou kopulí nad křížením, inspirace gotickou konstrukční strukturou převedenou do klasicistních forem, anglickou architekturou (Christophor Wren) a purismem palladianismu. Na stavbě jsou uplatněny technicky pozoruhodné klenby v interiéru a rigorózní užití antických řádů (v kryptě je užito poprvé řeckého dórského řádu na základě poznaných chrámů v Paestu). Chrám byl posléze roku 1791 přeměněn na republikánský památník - po úpravách za revoluce (zazděná vysoká okna) byl přeměněn na *Pantheon*.

3. Spor o fasádu kostela Saint Sulpice (1732-1770)

S projektem na fasádu kostela oproti rokokovým projektům překvapivě uspěl Giovanni Niccolò Servandoni (1695 – 1766), italský divadelní umělec – v té době člen akademie hudby jako malíř a divadelní dekoratér (žák italského Giovanni Battisty Panniniho). Vypracoval dvě varianty (první roku 1733 s římskou loggií v patře, druhou před rokem 1736 s velkou arkádovou loggií). Inspiroval se zřejmě londýnským chrámem sv. Pavla (od Christophora Wrena) a kostelem Santa Maria in Via Lata (od Pietra da Cortony), spolu s objednavatelem kladl důraz na římskou loggiu v patře, což ale bylo v jansenistické Paříži odmítáno jako výraz „papežské politiky“. Jiným problematickým místem přitom bylo to, že projekt počítal ještě s třetím patrem zasunutým dozadu za fasádu. Servandoni zčásti ustoupil kritice a vypracoval roku 1750 třetí projekt (přičemž za arkádu druhého patra umístil knihovnu). Podle tohoto projektu se začalo stavět – opět současně se třetím patrem, jak je to vidět na dobovém obraze požáru roku 1762 (tehdy už měly být postaveny pouze vrcholy věží).

V době Servandoniho smrti nebyla ještě fasáda zcela dokončená a tehdy trojice architektů (Patte – Maclaurin – Soufflot) prosadila důležité změny směrem k modernizaci „a la grecque“: bylo odstraněno třetí patro a rovněž v té době provizorně postavený štít. Výsledkem je raně klasicistní budova (doplněná ještě o novou severní věž od architekta Chalgrina). Servandoni původně počítal také s náměstím před kostelem, postavena byla však pouze jedna budova budoucího náměstí, v níž Servandoni žil na konci svého života.

4. Filozofie architektury

Při diskusích nad Servandoniho fasádou bylo hodně využíváno tehdy nových úvah z architektonické teorie. V Paříži a ve francouzském prostředí byla právě v 50. letech velmi podstatná originálně vypracovaná koncepce jezuitského spisovatele Marc-Antoina Laugiera – do jisté míry pendant italské Lodolihovo teoretické práce. Ve Francii bychom však našli jejího

určitého předchůdce již v díle *abbé Jeana-Louise de Cordemoy* (1655-1714): *Nouveau traité de tout l'architecture*, 1706. Cordemoy byl obdivovatelem Perraultových prací o antických řádech i jeho kolonády Louvru. Proto zdůrazňoval architekturu, která by měla pravouhlou siluetu svého tvaru, a která by pracovala se sloupy, horizontálními architrávy a pravouhlými okny (naopak odmítal arkády a půlkruhově završené okenní otvory). Všiml si rovněž jasné konstrukce gotických staveb a zajímal se o plánování měst. To vše byla témata, která bral do úvah i jezuita Laugier.

Marc-Antoine Laugier (1713-1769): jistý čas pobýval v Benátkách a není vyloučeno, že se poznal s Lodolim. Vztah obou k dosavadním teoretickým pracím a uvědomění si důležitosti nového způsobu pojednání o architektuře byl u obou podobný (oba přitom nebyli praktikujícími architekty a nezabývali se proto ani technickými problémy stavitelství). Jeho teoretická práce je nevelký spisek, který nese název *Essai sur l'architecture*. Poprvé byl vydán roku 1752 bez uvedení autora, po některých zveřejněných kritikách vydal roku 1755 knihu znovu již s uvedením svého jména, s odpovědí na kritické ohlasy a zejména s frontispisem, na němž je v grafice představena primitivní chýše jako základ architektury.

Celá práce není ani tak nějakou ucelenou teorií a praxí architektury, nelze jej srovnat s žádným starším spisem, pojednávajícím na příklad o teorii architektonických řádů, případně představující vzorové projekty. Laugierovým cílem je naopak racionální rozvaha o tom, co vlastně tvoří podstatu architektury. Základ architektury bychom podle Laugiera našli v dávné minulosti v podobě primitivní chýše, konstrukčně sestavené z dřevěných podpěr a překladů mezi nimi. Tato původní chýše umožnila rozvoj jak starověké, tak také středověké architektury, neboť ty obě jsou založeny na stejné konstrukční struktuře. Od této přirozené a racionální prazákladny se musí odvíjet každá dobrá architektura: Laugier kritizuje deriváty sloupů (jako např. pilastry při stěnách), neboť původní chýše ukazuje, že v architektuře je třeba užívat plných a zřetelně viditelných sloupů. Konstrukce přitom může být opakována v dílčích jednotkách vedle sebe, aniž by došlo k porušení onoho základního konstrukčního schématu. Kromě „jasnosti“ v architektonické konstrukci si Laugier všiml také důležitosti světla ve vnitřku stavby (v této souvislosti chválil ve svém pozdějším spisu svých „pozorováních architektury“ z roku 1765 gotickou architekturu za to, jak pracuje se „světlostí“ svých interiérů.

5. Revoluční architektura

Jako práce „revolučních architektů“ označil v meziválečném období německý a severoamerický historik umění Emil Kaufmann (1897-1953) architekturu, která má svůj počátek ještě v pozdní době vlády Ludvíka XV.:

Von Ledoux bis Le Corbusier, 1933.

The Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu, 1952.

Architecture in the Age of Reason. Baroque and Postbaroque in England, Italy and France, 1955.

Tato architektura znamená zlom ve francouzské, ale také v celé evropské architektonické tradici. Emil Kaufmann ji kladl do souvislosti s moderní architekturou 20. století; proto kladl zdůrazňoval revolučnost takové architektury – podle jeho mínění je to architektura „autonomní“, nezávislá na praktických i teoretických konstrukcích minulé doby. Její představitelé (Charles de Wailly, Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée, aj.) pracují s architektonickými tvary, založenými na racionální práci s geometrickými tělesy (koule, jehlan, válec), zkoumají vztahy mezi nimi, klasicistní sloupovou architekturou a tématy, jež mají být ve stavbách zjevovány a konečně se zajímají o světelné poměry vnějšku a vnitřku (srov. Boullée a jeho koncept „architektury stínů“). Počátky této architektury lze nalézt v novém „řeckém stylu“ kolem dvorského surintendanta staveb markýze de Marigny, inspiraci však architekti nalézali rovněž v umění Palladiově a v italském manýrismu 16. století (např. časté používání serliány). Ústředními postavami tohoto nového pojetí architektury byli:

Charles de Wailly (1730-1798): od mládí byl vynikajícím kreslířem, studoval u Blondela, u architekta divadelních dekorací Servandoniho a u Jeana-Laurenta Legeaye, učitele prvních revolučních architektů, který působil jen málo jako architekt, zato však byl výborný kreslíř a grafik v Piranesiho stylu. De Wailly dostal několik akademických ocenění a roku 1752 zvítězil v akademické soutěži s návrhem na vstupní frontu paláce (v duchu Ange J. Gabriela). V letech 1754-1756 pobýval na studijní cestě v Římě (spolu se svým pozdějším spolupracovníkem na některých projektech Marie-Josephem Peyrem). Zde studoval nejen při antických vykopávkách Hadriánovy vily v Tivoli a Caracallových lázní v Římě, ale též barokní architekturu. V Itálii byl zvolen do Akademie klementinské v Boloni roku 1755. *Zámek Montmusard u Dijonu* (pro prezidenta burgundského parlamentu, nicméně z finančních důvodů nedokončený), 1765-1768: je znám z řady kreseb a půdorysů a lze jej proto dobře srovnat se současným Malým Trianonem - na jedné straně hudební proporce

pozdně barokního klasicismu, na druhé straně přísná geometrie a „mluvící“ symbolika revoluční architektury. Zklamaný z nezdařené realizace vypracoval de Wailly variantu tohoto projektu roku 1772 pro carevnu Kateřinu II. (projekt budovy ruské Akademie věd a umění – „pavilon Minervy“).

Janov, Palazzo Spinola (dnes Palazzo Baldassarre Lomellini), úpravy paláce a „Salon slunce“ v interiéru (zveřejněný v Encyklopedii), 1773: pozdně barokně působivá hra světla a stínu, několikanásobné zrcadlení vnitřního prostoru (zničeno za 2. sv. války).

Paříž, divadlo Comédie- Française (dnes Odéon), 1779-1782: projekt vypracoval pro markýze de Marigny spolu s architektem Marie-Joseph Peyrem.

zámek Laeken (v dnešní Belgii, na předměstí Bruselu), 1782 – letní rezidence pro guvernéra Rakouského Nizozemí, pro vévodu Alberta Sasko-Těšínského a jeho manželku arcivévodkyni Marii Kristýnu.

Paříž, Saint Sulpice, kazatelna, úprava a dekorace kaple P. Marie, 1788 (stereotomie, resp. využití antických sloupů v interiéru kaple)

Charles de Wailly od roku 1771 pravidelně vystavoval své kresby na pařížských Salonech (např. návrh kašny s oslavou letu balónem). Dva jeho ruští žáci (Vasilij Baženov a Ivan Starov) se stali protagonisty nového francouzsky zaměřeného klasicismu v Rusku.. Jeho žákem byl rovněž jihonizozemský architekt Louis Montoyer, architekt, který působil později rovněž ve Vídni.

Étienne-Louis Boullée (1728-1799): žák Blondelův a Boffrandův, ale a zejména Jean-Laurenta Legeayův, jenž jej seznámil s neoklasicismem, ale též s pitoreskostí Piranesiho rytin. Jeho tvorba může být rozdělena mezi realizované projekty a velkoformátové kresby s utopickými architektonickými vizemi:

Paříž, Hôtel Alexandre, 1763: projekt vychází z inspirace Malým Trianonem.

Paříž, Hôtel de Monville, 1764; *Hôtel de Brunoy*, 1774-1779: archeologická inspirace a výrazný symbolismus těchto dnes nezachovaných paláců předznamenala architektovu následující tvorbu utopických projektů.

Utopické projekty, 1777-1792 (mezi jinými kostel de la Madeleine, Justiční palác, Museum, Národní knihovna, Národní palác, Památník k počtě Nejvyšší bytosti aj.). Projekty byly ve formě velkoformátových kreseb vystavovány na pařížských salonech.

Projekty, seřazené do typologické řady byly zveřejněny v rukopisu *Essai sur l'art*, 1794 (byly dobře známé v akademickém prostředí, ale tiskem byly vydány teprve ve 20.

století). Boullée vypracoval rovněž projekt na přestavbu a rozšíření zámku ve Versailles v duchu purismu revoluční architektury.

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806): jako ostatní revoluční architekti, také on studoval u Blondela, později patřila mezi jeho objednavatele Mme du Barry, milenka krále Ludvíka XV.: *Paříž, Hôtel d'Hallwyl*, 1766: první veřejný úspěch v architektuře – dostavba a úprava paláce postaveného na počátku 18. století (byl pronajat bankéři Jacquesovi Neckerovi a roku 1766 se zde narodila jeho dcera, pozdější spisovatelka Mme de Staël). Ledoux zde pracoval od roku 1766 pro polního maršála François Joseph d'Hallwyla: vstupní fasáda symetricky rozvržená kolem vchodu s horizontálním armováním, v interiéru úprava dekorací a v nádvoří antikizující atrium a malovaná kolonáda technikou trompe l'oeil.

Hôtel de la Guimard (Temple de Terpsichore), 1770-1773, dnes zbořený: pro Marii Magdalénu Guimard, proslulou tanečnici Opery (palác ve formě letohrádku stál za uličním průčelím, v němž bylo umístěno i soukromé divadlo).

Louveciennes, Hudební pavilon Mme du Barry, 1770-1771

Arc – Senans, královský solivar, 1774-1779: Ledoux dostal zakázku díky Mme du Barry ještě za života starého krále, nicméně stavěno bylo teprve v době Ludvíka XVI. Proporce vstupu jsou vytvořeny podle vzoru starověkého Paesta, další detaily vznikly inspirací severoitalského manýrismu (např. širokými bosami přepásané sloupy, serliány). Roku 1775 dostal nabídku od národohospodáře Turgota na zhotovení ideálního plánu pro nové město, jež mělo vzniknout jeho rozšířením: utopické město *Chaux*.

Besançon, divadlo, 1778-1784: vstupní portikus s iónskými sloupy, uvnitř hlediště s nejvyšším patrem s dórskými sloupy (podle vzoru dórského řádu v Paestu – dnes požáru přestavěné, nicméně v současnosti se objevují iniciativy na jeho rekonstrukci do původního stavu).

Paříž, Hotel de Thélusson, 1778, dnes nezachovaný, podivuhodný dům s monumentální, antikizující branou, s kruhovým salonem v průčelí a s různými divadelními efekty, inspirovaný Piranesiho rytinami.

Projekční práce pro královský celní úřad: Propyleje a celnice kolem celní oblasti Paříže, 1785

Ledoux byl asi nejtypičtějším představitelem „revoluční architektury“, svými myšlenkami se blížil zednářskému esoterismu a také pozdně osvícenské ideologii. Své přepracované a puristicky pojaté projekty z období 1769-1789 zveřejnil v rámci své publikace *Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (1804).

