

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**PŮDORYSNÝ TYP KAPLE SV. URBANA
VE SLAVKOVĚ U BRNA**

bakalářská diplomová práce

EVA ŠUGÁRKOVÁ

Vedoucí práce: doc. Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D.

Olomouc 2023

Čestné prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 11. 5. 2023

.....
Eva Šugárková

Rozsah práce: 83 732 znaků (včetně mezer)

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. Mgr. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D., za doporučení tématu této bakalářské diplomové práce, za odborné vedení a cenné rady, které mi při psaní poskytl.

Poděkování rovněž patří i Mgr. Milanu Vavru, který mi ochotně zprostředkoval užitečné materiály a informace a zpřístupnil objekt.

Velký dík náleží Mgr. Lucii Mertové, která mi poskytla podporu a motivaci.

Obsah

1	Úvod a dosavadní stav bádání	8
2	Dominik Ondřej Kounic a slavkovské panství	11
2.1	Dominik Ondřej Kounic	11
2.2	Slavkovské panství	16
3	Architekt Domenico Martinelli	19
4	Kaple sv. Urbana a centrální stavby Domenica Martinelliho	23
4.1	Historie kaple	23
4.2	Podoba kaple	25
4.3	Centrální stavby Domenica Martinelliho	28
5	Kruh proložený řeckým křížem – půdorysný typ	31
5.1	Vývoj centrální architektury	31
5.2	Symbolika propojení kříže a kruhu	35
5.3	Příklady staveb na dispozici kruhu proloženého řeckým křížem	37
5.3.1	Příklady staveb v Evropě	37
5.3.2	Příklady staveb v českých zemích	42
6	Závěr	45
	Resumé	46
	Summary	47
	Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů	48
	Seznam vyobrazení	53
	Obrazová příloha	56
	Anotace	70

1 Úvod a dosavadní stav bádání

V posledních desetiletích se badatelé intenzivněji zaměřují na dílo italského architekta Domenica Martinelliho. Příčinou tohoto zájmu je skutečnost, že se Martinelli vepsal svou tvorbou do dějin barokní architektury střední Evropy, a tedy i českých zemí. A to zejména v oblasti Moravy, kde dlouhá léta působil ve službách říšského vicekancléře Dominika Ondřeje Kounice, pro nějž dotvářel ráz krajiny jeho slavkovského panství.

Jednou ze staveb, které formují panorama města Slavkova u Brna a jejichž plány vznikly Martinelliho rukou, je kaple sv. Urbana. Tato drobná sakrální architektura se stala předmětem mého bádání. V práci si kladu za cíl podrobněji představit půdorysný tvar této stavby, zda je ojedinělý nebo má ve střední Evropě a Itálii analogie.

Nejprve „na scénu“ uvedu významného politika a mecenáše umění Dominika Ondřeje Kounice, který si za své sídlo zvolil zámek ve Slavkově u Brna. Ani tato architektura nezůstane opomenuta. Neodmyslitelnou součástí je kapitola o životě a díle architekta Domenica Martinelliho. Následně se budu věnovat historii a popisu samotné kaple, kterou se pokusím zařadit do kontextu centrálních staveb projektovaných Martinellim.

V závěrečné kapitole se soustředím na tvar půdorysu kaple – kruh prolomený řeckým křížem – jeho genezi a symboliku. Obecně nastíním vývoj centrální architektury a uvedu několik příkladů staveb, které jsou podobně dispozičně řešeny.

Dosavadní stav bádání

Archivní materiály vztahující se ke kapli sv. Urbana jsou uloženy ve Státním okresním archivu ve Slavkově u Brna. Zde se vyskytuje např. opis zakládací listiny kaple, veškeré náklady spojené s jejím vystavěním, zednické, kamenické i opravné práce, platy, dary, stvrzenky, nákresy a plány, a to z období od jejího založení až do poloviny 20. století.¹ Ve fondu *Velkostatek Slavkov u Brna*, který se nachází v Moravském zemském archivu v Brně, se vyskytují informace týkající se zrušení kaple a rozprodeje vybavení v 80. letech 18. století.² Některé další zprávy jsou uloženy ve farním archivu Římskokatolické farnosti Slavkov u Brna, např. originál zakládací listiny, opravy kaple v 19. a 20. století, a také v diecézním archivu Biskupství brněnského v Rajhradě. Z těchto materiálů lze

¹ Státní okresní archiv Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna, fond AM Slavkov.

² Moravský zemský archiv v Brně, fond Velkostatek Slavkov u Brna, značka F 11.

vyčíst, jak se podoba kaple v průběhu tří staletí měnila. Původní Martinelliho návrh je dnes uložen ve Státní knihovně v Luce, ale vyskytuje se i na fotografiích v dnešních publikacích.³

Giovanni Battista Franceschini v roce 1772 sepsal biografii věnovanou osobnosti Domenica Martinelliho.⁴ Díky Hellmutu Lorenzovi, který poskytl její přepis doplněný Lorenzovými poznámkami ve své významné publikaci o Martinellim, je možnost nahlédnout do tohoto životopisu bez překročení českých hranic.

Devatenácté století podrobnější poznatky ke kapli nepřináší. Gregor Wolny se v *Kirchliche Topographie von Mähren*⁵ zmiňuje o zbudování kaple již v roce 1699. Uvádí i jméno dárkyně, která poskytla své vinice k založení nadace na vystavění kaple. O tuto informaci se opírá i *Popis kaple* z doby kolem roku 1860 uložený v SOkA Slavkov u Brna.⁶ V žádném prameni ani v odborné literatuře jsem potvrzení této informace však nenašla.

V osmdesátých letech 19. století Karel Eichler ve své publikaci *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku* popsal v krátkosti umístění, architektonickou podobu a historii kaple včetně jejího obnovení po zničení francouzskými vojsky roku 1805. Zmíněna je i pověst a pout', která byla na „Urbánek“ vedena.⁷ Alois Hrudíčka v *Topografii diecese brněnské* se o kapli zmiňuje, nové poznatky však nedoplňuje.⁸ Alois Ličman ve *Vlastivědě moravské* připomíná osazení římsy třemi kamennými sochami – sv. Antonín, sv. Anna a sv. Karel a oltářní obraz s vyobrazením sv. Urbana a města Slavkova.⁹

³ Aurora Scotti Tosini, Le ragioni di una mostra tra Roma, Vienna e Milano, in: Aurora Scotti Tosini (ed.), *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz, i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691–1705)*, Milano 2006, s. 19.

⁴ Originální název: Giovanni Battista Franceschini, *Memorie della Vita di Domenico Martinelli, Sacerdote Lucchese e insigne Architetto*. Lucca 1772, https://books.google.cz/books?id=Lm4nE_ccBhUC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false, vyhledáno 18. 3. 2023.

⁵ Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften. Abtheilung 2, Brünnner diöcese. Band 3 (des ganzen Wertes VI. Band)*, Brünn 1860, s. 475.

⁶ Státní okresní archiv Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna, fond AM Slavkov: i. č. 817, kart. č. 91, folio 1–96, Kaple sv. Urbana – znovupostavení kaple, opravy, 1858–1944 mez.; listina č. 48–50.

⁷ Kopec Urban je místními lidově nazýván „Urbánek“. Karel Eichler, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, V Brně 1888, s. 414.

⁸ Alois Hrudíčka, *Topografie diecese brněnské: (s obrázky a mapkami)*, Brno 1908, s. 620.

⁹ Alois Ličman – Augustin Kratochvíl (ed.), *Slavkovský okres*, Brno 1921, s. 126.

Významným přínosem se v roce 1963 stala práce Václava Richtera *Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě*¹⁰, ve které určuje autorství některých barokních staveb na Moravě a připisuje je Domenicu Martinellimu. V případě kaple sv. Urbana upozorňuje na stylovou příbuznost s dalšími sakrálními stavbami regionu (farní kostel a kaple v Rousínově, kostel v Rousínovci, kostel v Letonicích atd.)¹¹

Stěžejním zdrojem této a jiných prací je publikace *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*¹² vídeňského historika umění Hellmuta Lorenze, která byla vydána v roce 1991. Text se věnuje životu, dílu a mecenášům architekta Domenica Martinelliho. Součástí je také katalog projektů doplněný autentickými návrhy a přepis již zmiňovaného Martinelliho životopisu z roku 1772. Obsahuje rovněž několik relevantních informací ke kapli sv. Urbana, jako například jméno stavebníka, či zmínku o inspiraci, ze které Martinelli čerpal nejen pro tuto sakrální stavbu.

¹⁰ Václav Richter, *Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis F 7*, Brno 1963, s. 49–88.

¹¹ *Ibidem*, s. 64.

¹² Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991.

2 Dominik Ondřej Kounic a slavkovské panství

V této kapitole představím hraběte, diplomata a mecenáše umění Dominika Ondřeje Kounice, který se zasloužil o obnovu zámku ve Slavkově u Brna. Toto místo je zde také přiblíženo, neboť se zde nachází kaple sv. Urbana.

2.1 Dominik Ondřej Kounic

Počátky rodu Kouniců sahají až do 12. století. Tento šlechtický rod žil roztroušeně v Čechách, na Moravě i ve Slezsku a v 17. století se rozdělil na dvě větve – českou (později hraběcí) a moravskou (později knížecí), což zapříčinili synové Oldřicha Kounice (1569–1617).¹³

Dva nejstarší synové, Karel (1595–1631) a Bedřich (1597–?), pocházeli z prvního manželství s Apolénou z Valdštejna. S Ludmilou z Roupova – druhou Oldřichovou manželkou, měl syna Maxmiliána (1601–1632) a Lva Viléma (1614–1655). Aby Oldřich zajistil svým synům do budoucna jistý příjem, rozdělil mezi ně své statky.

Karel získal ždánické panství, mladší Bedřich zdědil lomnické a slavkovské, které mělo později připadnout nejmladšímu z bratrů Lvu Vilémovi, tehdy ještě tříletému. Maxmilián pak obdržel Uherský Brod. Po porážce českých stavů, která se udála roku 1620, docházelo ke konfiskacím majetku osob angažovaných v povstání. Týkalo se to i nejstarších z bratrů Karla a Bedřicha. Díky rozhodnutí Oldřicha Kounice, svěřit syna Lva Viléma do výchovy ke kardinálu Františku z Dietrichštejna, který stál na straně protireformace, se slavkovské panství od roku 1624 stalo majetkem Lva Viléma. Po smrti bratra Maxmiliána získal polovinu uherskobrodského panství, druhou zdědil Bedřich. Od roku 1634 byl vlastníkem celého Uherského Brodu.¹⁴

Lev Vilém se od roku 1628 vzdělával u jezuitů v Olomouci, od roku 1635 podnikl kavalírskou cestu do Itálie, Španělska a Anglie. Jeho vliv i území rostlo a v roce 1642 byl uveden císařem Ferdinandem III. do hraběcího stavu. Díky sňatku s Marií Eleonorou z Dietrichštejna se Kounicovy sociální a politické vazby rozšiřovaly: v roce 1650 byl jmenován zemským soudcem a ve Vídni císařským komorním a tajným radou.¹⁵

¹³ Petr Mašek, *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti*, Praha 2008, s. 443.

¹⁴ Grete Klingenstein, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz Studien zur Herkunft und Bildung des Staatskanzlers Wenzel Anton*, Göttingen 1975, s. 28–30.

¹⁵ *Ibidem*, s. 35–38.

S vyšším postavením ve společnosti vzrůstala i Kounicova touha po reprezentaci svého rodu. Za sídlo si zvolil Slavkov u Brna, které chtěl náležitě zvelebit. Náklonost k umění se u něj projevila už na cestách ve třicátých letech 17. století. V Itálii např. uzavřel smlouvu na obrazy s Quidem Renim a později po svém švagrovi Ferdinandu Josefu z Dietrichštejna žádal, aby mu zajistil z Itálie umělecké předměty pro jeho kabinet a galerii. Stal se tím zakladatelem sbírky a galerie Kouniců, která tehdy čítala na 180 obrazů, a kromě toho obsahovala i řadu kuriozit, přírodnin nebo zbraní.¹⁶

Lev Vilém zemřel roku 1655, když byly jeho potomci ještě v dětském věku. Dcera Klára Rozálie měla 3 roky, syn Dominik Ondřej (1654/55–1705) jen pár měsíců. Jejich matka Marie Eleonora je získala do péče a jejich poručíkem se stal kníže Ferdinand Josef z Dietrichštejna, bratr Marie Eleonory. Díky těmto příbuzenským vztahům bylo potomkům zajištěno kvalitní vzdělání i péče.¹⁷

Od konce třicetileté války se začaly ve Vídni usazovat významné šlechtické rody s cílem získat náklonost císaře, v té době Leopolda I. To zaručovalo hodnostní postupy a vysoké posty na úradech, čímž se zvětšoval nejen politický vliv a moc, ale i bohatství aristokracie. Do tohoto kruhu společnosti patřil i Ferdinand Josef z Dietrichštejna, strýc Dominika Ondřeje Kounice. Není tudíž náhodou, že mladý Kounic dosáhl postupem času místa císařského komorního a vyslance.¹⁸

V roce 1671 započala kavalírská cesta Dominika Ondřeje (s doprovodem)¹⁹ za vzděláním a poznáním, jak to bylo zvykem u mladých šlechticů. Tři roky pobýval v Itálii: Nejprve se usadil v Sieně, odkud vycestovával do toskánských měst, poté setrval v Římě, odkud navštěvoval Neapol. Během těchto pobytů se seznámil s uměním, dostával i lekce kreslení, studoval jazyky (italštinu a francouzštinu), právo, či historii Itálie a cvičil se v šermu, tanci a jízdě na koni. Následovalo studium práv a matematiky na akademii v Besançonu a půlroční cesty po Francii. Roku 1674 se vrátil do Slavkova u Brna, kde se ujal zděděných panství.²⁰ O rok později uzavřel sňatek s Marií Eleonorou ze Šternberka (1657–1706), s níž měl 8 dětí.²¹

¹⁶ Cecílie Hálová-Jahodová, Galerie moravských Kouniců (Z dějin uměleckých zájmů jejich budovatelů), *Časopis Matice moravské* LXIII – LXIV, 1939–1940, s. 85–87.

¹⁷ Viz Klingenstein (pozn. 14), s. 39.

¹⁸ *Ibidem*, s. 40–42.

¹⁹ Na cestě po Itálii ho doprovázel kanovník Ernst Melchior Nuvolara kapituly z katedrály sv. Jana v Lutychu. *Ibidem*, s. 43.

²⁰ *Ibidem*, s. 43–44.

²¹ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 436: nad. č. 1131, ev. č. pom. 928. Inventáře a katalogy fondů MZA v Brně č.30 - Rodinný archiv Kouniců (1272) 1278–1960, 1,2. Úvod a inventář Marie Zaoralová, úvod, 1998, s. 11.

Ve službách císaře pracoval pár let po ukončení vzdělání jako císařský komoří. Od osmdesátých let působil jako vyslanec v Mnichově, Anglii a Nizozemí při vyjednávání ve válce proti Francii a Turkům, a ještě v této době byl povýšen do stavu říšského hraběte. Po návratu do Vídně se stal tajným radou a v roce 1687 získal titul rytíře Řádu zlatého rouna. Mezi lety 1694–1697 Kounic znovu pobýval v Haagu, tedy v centru spojenecké politiky a válečného plánování proti Francii.²² Díky blízkému vztahu s bavorským vládcem Maxmiliánem Emanuelem dosáhl největšího úspěchu v roce 1698, kdy byl jmenován říšským vicekancléřem.²³

Přestože Dominik Ondřej Kounic často působil jako diplomat v zahraničí, také se hodně zdržoval na svých zděděných i nově zakoupených panstvích nejen na Moravě a zveleboval je. Svůj majetek rozšiřoval i ve Vídni a jejím okolí nakupováním pozemků (městské domy, zahrady), což mu také pomohlo zvětšit svou proslulost i vliv. Byly to ale půjčky, které umožňovaly kumulovat majetek a platit vysoké výdaje spojené s neustálým stěhováním. Tímto si také zajistil doživotní dluh, který se mu do jeho smrti roku 1705 nepodařilo splatit.²⁴

Dominik Ondřej Kounic následoval svého otce v náklonnosti k umění a rozšiřoval kounicovskou sbírku nejen on sám, ale i prostřednictvím svých nejbližších. Na cestách a misích vyhledával aukce a obchodníky s uměním. Jak zjistila Cecílie Hálová-Jahodová z archivních pramenů, údaje u většiny zakoupených uměleckých předmětů zapsaných v inventářích byly pouze okrajové (udávaly vyplacenou cenu za odvoz apod.). Více informací o námětech a autorech se dochovalo u předmětů vytvořených na zakázku nebo pořízených přímo u umělce.²⁵ Ve Vídni ještě před započítím přestavby slavkovského zámku (před rokem 1692) získal díky malíři Tomáši Renatovi²⁶ obrazy s loveckými scénami nebo s náměty zvířat. V devadesátých letech při pobytu v Nizozemí si Kounic opatřil i obraz od Rembrandta, ovšem ze záznamů není jasné který, protože jeho galerie obsahovala nejméně čtyři díla od toho malíře. Dále si zde zajistil např. malby květin, zátiší, žánru. Výjimkou nejsou ani podobizny Dominika Ondřeje, jeho ženy i dětí, které vznikaly rukou dvorních malířů – portrétistů v Paříži a Rijswijku. Samozřejmostí jsou

²² Viz Klingenstein (pozn. 14), s. 44-47

²³ Jiří Kroupa, Stavitelé Martinelliho okruhu a Rousínov, in: Hellmut Lorenz – Jiří Kroupa – Radka Nokkala Miltová et al., *Domenico Martinelli – Tvář génia barokní architektury: Domenico Martinelli – Genie der Barockarchitektur*, Rousínov 2006, s.27.

²⁴ Viz Klingenstein (pozn. 14), s. 55-58.

²⁵ Viz Hálová-Jahodová (pozn. 16), s. 87-89.

²⁶ Tomáš Renaty byl portrétista vídeňské a římskoněmecké šlechty. Ještě před službami Domenica Martinelliho se o sbírku Dominika Ondřeje Kounice staral Renaty. *Ibidem*, s. 88.

i sochařské busty. Ve službách Kounice pracovali i malíři, kteří obrazy jeho sbírky restaurovali, a také ti, kteří díla kopírovali, jako např. Domenico Martinelli. Byly pořizovány velké počty rytin.²⁷

Spoustu děl Dominiku Ondřejovi zprostředkovali jeho vlastní synové, když podnikali studijní cesty do ciziny. Především to byl František Karel (1676–1717), který horlivě nakupoval kvanta obrazů, protože mohl za svého studia v Římě poznat tamější bohaté sbírky šlechty.²⁸ Cecílie Hálová-Jahodová se zmiňuje i o portrétu Františka Karla, jehož autorem byl Andrea Pozzo.²⁹

Umělci okruhu Dominika Ondřeje Kounice

Barokní stavitelé rádi projevovali svůj vkus a lásku k umění prostřednictvím výstavby paláců, zahrad apod. a jejich dekorování k prezentaci své politické a společenské pozice. A tak si najímali umělce znalé nejnovějších trendů především z italského prostředí.³⁰

Enrico Zuccali (1642–1724), bavorský dvorní architekt, pocházel z oblasti grisonského údolí v Alpách, kde se soustřeďovali kameníci a zedníci. Spolu s bratrem Gasparem Zuccallim činným v Salzburgu umožnili proniknutí nejmodernější barokní architektury Říma vycházející z díla Giana Lorenze Berniniho do střední Evropy. Většina tamních aristokratů tento styl vyžadovala, a to včetně Dominika Ondřeje Kounice, který si na své slavkovské panství Enrica Zuccalliho pozval se zadáním sídlo přebudovat. Zuccalli se ale např. zabýval i jeho městským palácem ve Vídni.

Zuccalli do Slavkova u Brna vyslal svého zástupce, zednického mistra, Antonia Giuseppe Rivu, který stejně jako Zuccalliové přišel do Bavorska z grisonského údolí. Riva se věnoval více projektům včetně úprav kostela sv. Michala v Brně, na němž se již uplatňuje vrstvení lizénových rámců, a to ještě před jeho prvním setkáním s Domenicem Martinellim v Kounicově paláci ve Vídni roku 1692. Po odchodu zpět na mnichovský

²⁷ Ve Francii zvěčnil podobu Dominika Ondřeje malíř Hyacinth Rigaud, který portrétoval i Ludvíka XIV. V Nizozemí si nechal vytvořit portrét od Gottfrieda Knellera – portrétista anglické královské rodiny a François de Cocka – antverpský malíř a architekt. *Ibidem*, s. 88–93.

²⁸ *Ibidem*, s. 97.

²⁹ *Ibidem*, s. 102.

³⁰ Viz Klingenstein (pozn. 14), s. 59.

dvůr Antonio Riva vyprojektoval pro tamního³¹ kurfiřta zámek vycházející ze Zuccalliho a Martinelliho stavitelství.³²

Další osobností v uměleckém okruhu Dominika Ondřeje byl Georg Johann Bitterpfeil, stavební ředitel zaměstnaný rodem Kouniců na jejich panstvích až do roku 1732. Dohlížel na projekty a zajišťoval řemeslníky a umělce. Martinelli spolu s Bitterpfeilem pracovali zejména na sídle ve Slavkově u Brna. Byl zde také činný italský zednický mistr Pietro Giulietti, který pravděpodobně přicestoval na panství Kouniců s dalšími italskými zedníky. Je doložen i ve Valticích, kam byl povolán pro svou znalost Martinelliho díla.³³

Martinelliho detaily fasád se uplatnily i na stavbách³⁴, které vedl Václav Petruzzi (1700–1752) – stavební ředitel na kounicovských panstvích po smrti Bitterpfeila a ve službách Maxmiliána Oldřicha Kounice.³⁵

Na slavkovském panství pracoval štukatér Santino Bussi, který byl nejdříve povolán do Vídně knížetem Janem Adamem Ondřejem z Liechtenštejna (1656–1712), aby se podílel na výzdobě jeho městského paláce. Santino Bussi pocházel z Bissone v severní Itálii. Je také spoluautorem prací v zahradním paláci v Rossau ve Vídni nebo v městském paláci prince Evžena Savojského ve Vídni. Na popud prince se do Vídně dostal i malíř Andrea Lanzani s kolegou kvadraturistou Marcantoniem Chiarinim. Společně s Lanzaním pracovali na výzdobě jeho městského paláce. Ve službách Jana Adama ve Vídni i na Moravě (v Lednici) pracoval sochař Giovanni Giuliani. Na Kounice musela tvorba těchto umělců v době, když pobýval ve Vídni, zapůsobit. Následně se všichni tři spolu s Martinellim setkali při výzdobě zámku ve Slavkově u Brna, kde započali svou práci v zahradním kasinu a poté pokračovali v samotné rezidenci.³⁶

³¹ Viz Kroupa (pozn. 23), s. 24.

³² Podle Jiřího Kroupy by některé projekty (konírny v Uherském Brodě, přestavba kostela sv. Martina v Bánově) Antonia Rivy mohly navazovat na architekturu Johanna Bernharda Fischera z Erlcahu, se kterým se nepochybně setkal při práci pro Lichtenštejny ve Vídni. Ibidem, s. 25.

³³ Ibidem, s. 28–29.

³⁴ Např. kostely v Uherském Brodě a v Moravských Prusech a zámky v Lukách nad Jihlavou a v Bzenci. Ibidem, s. 32.

³⁵ Ibidem, s. 31–32.

³⁶ Radka Miltová, Italští virtuosové na Moravě kolem roku 1700, in: Hellmut Lorenz – Jiří Kroupa – Radka Nokkala Miltová et al., *Domenico Martinelli – Tvář génia barokní architektury: Domenico Martinelli – Genie der Barockarchitektur*, Rousínov 2006, s. 36–38.

2.2 Slavkovské panství

Projekt podle Domenica Martinelliho na modernizaci slavkovského zámku pro Dominika Ondřeje Kounice vznikl v období (1690–1705), kdy Martinelli pobýval ve střední Evropě a jeho kariéra byla na samém vrcholu.³⁷

V místech dnešní zámecké budovy stála již ve 13. století pevnost s kostelem, v němž sídlila komenda Řádu německých rytířů. Od 15. století se osada měnila na městské centrum a v 16. století majetek a půdu získal rod Kouniců. Renesanční zámek zde pravděpodobně vybudoval Oldřich Kounic (1569–1617) a zvolil si jej za své rodové sídlo,³⁸ které vykazovalo typické prvky renesančních staveb na Moravě – uzavřená čtyřkřídla budova s arkádovým nádvořím.³⁹ V jižním křídle se nacházel průchod ke gotickému kostelu sv. Jakuba a v severním křídle se vyskytovala středověká věž. Celou budovu obíhal po vnějším obvodu příkop. Tyto elementy měli budoucí architekti Dominika Ondřeje Kounice, a sice Enrico Zucalli a Domenico Martinelli, respektovat.⁴⁰ Než ale mohli přiložit ruku k dílu, nechal ještě Lev Vilém Kounic (1614–1655) zhotovit zahradu, další přístavby a také dal vzniknout základům kounicovské galerie, do níž si pořídil umělecké předměty z Itálie.⁴¹

První plány na modernizaci pro Dominika Ondřeje vypracoval bavorský architekt Enrico Zuccalli, s nímž se Kounic seznámil na diplomatické misi v Mnichově. V návrhu z roku 1689 Zuccalli počítal jen s přeměnou východního křídla s průčelím po vzoru fasády Palazzo Chigi-Odescalchi v Římě od architekta Giana Lorenze Berniniho. Západní část téměř nepozměnil a starší nepravidelnou strukturu sídla ponechal původní.⁴² Projekt však nakonec nebyl realizován.⁴³

Od roku 1691 měl ve svých rukou projekt Domenico Martinelli. Ten celou koncepci přetvořil a pojal ji tak, aby zámek komunikoval s okolním prostředím. Zrušil asymetrické části nedovolující vytvoření symetrického schématu. Prvotní stavbou bylo kasino na konci zahrady, díky kterému se vytvořila soustava spojovacích os se zahradou,

³⁷ Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli architetto nella Mitteleuropa, in: Aurora Scotti Tosini (ed.), *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz, i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691–1705)*, Milano 2006, s. 26.

³⁸ Jiří Kroupa, I tre castelli di Slavkov presso Brno (Austerlitz), in: *Ibidem*, s. 33–34.

³⁹ Viz Lorenz (pozn. 37), s. 26.

⁴⁰ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 153–154.

⁴¹ Viz Kroupa (pozn. 38), s. 33–34.

⁴² Viz Lorenz (pozn. 37), str 27.

⁴³ I přesto, že ve Slavkově působil v té době Zuccalliho spolupracovník Antonio Giuseppe Riva. Viz Kroupa (pozn. 38), s. 35.

kostelem, hospodářskými budovami a samotným městem. Jižní průčelí s portálem směřovalo k městu. Severní křídlo se sníženou věží, která tvořila výrazný střed, mělo směřovat ke stájím. Západní průčelí bylo orientované do zahrady, ve východním křídle měl být reprezentační sál a schodiště.⁴⁴

Stavební práce se naplno rozběhly až od roku 1694, a to díky financím z prodeje městského paláce ve Vídni knížeti Liechtenštejnovi. V této době byl správcem slavkovského zámku Johann Georg Bitterpfeil, se kterým si Martinelli dopisoval z Holandska o průběhu stavby. Zatímco Martinelli upravoval projekt v zahraničí, Bitterpfeil na základě korespondence změny realizoval. Takto přibýly v návrhu nárožní rizality. Dochovala se také série návrhů portálů a oken.⁴⁵

Poté, co byl Kounic roku 1698 povýšen na říšského vicekancléře, toužil ke své reprezentaci vytvořit ze Slavkova centrum umění a hospodářství.⁴⁶ Martinelli vypracoval nový regulovaný plán města, kde se zabýval vztahem mezi zámkem a jeho okolním prostředím. Byla tak vytvořena nová hlavní třída, která vedla od rezidence až ke kopcům směrem na sever, kde měla stát kaple zasvěcená svatému Urbanovi.⁴⁷ Martinelli vyprojektoval spolu s francouzským zahradníkem Gilbertem detailní plány zahrady (realizované jen zčásti). Na jižní straně rezidence bylo plánované fórum a monumentální kostel, který měl sloužit i jako palácová kaple. Stáje v severní části, byly upraveny tak, aby tvořily předzámčí ve tvaru exedry.⁴⁸ Většina výstaveb včetně textilní továrny po vzoru holandské architektury, východního křídla⁴⁹, reorganizace města a stavby nového kostela byla pozastavena z důvodu vysokých finančních nákladů. Pokračovalo se ale v západním křídle, kde se utvářela sala terrena a od roku 1699 pracovali na výzdobě interiéru umělci pocházející z Milána – malíř Andrea Lanzani a sochař Giovanni Giuliani.⁵⁰ Štukovou výzdobu měl na starosti Santino Bussi.⁵¹ Martinelli osobně dohlížel na provedení portálů a oken. Do roku 1704 bylo dokončeno západní křídlo a most, který tuto část spojoval se zahradou. Smrt stavebníka Dominika Ondřeje Kounice roku 1705 ukončila veškeré práce na rezidenci.⁵²

⁴⁴ Viz Lorenz (pozn. 37), str 27.

⁴⁵ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 156–158.

⁴⁶ Viz Lorenz (pozn. 37), str 27.

⁴⁷ Viz Scotti Tosini (pozn. 3), s. 19.

⁴⁸ Nejspíše jako reakce na jízdnímu v Lednici Johanna Bernharda Fischera z Erlachu. Viz Lorenz (pozn. 12), s. 160.

⁴⁹ Viz Lorenz (pozn. 37), s. 28.

⁵⁰ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 160–161.

⁵¹ Viz Lorenz (pozn. 37), s. 28.

⁵² Viz Lorenz (pozn. 12), s. 161.

Dnešní podoba zámku začala vznikat ve třicátých letech 18. století podle projektu architekta Ignazia Valmagginiho⁵³, který spolupracoval s inženýrem Václavem Petruzzim (především návrhy zahrady) pro Maxmiliána Oldřicha Kounice (1679–1746). Nový plán měl za následek odstranění východního křídla a vytvoření hlubokého čestného dvora otevřeného směrem na východ. Tím se přesunuly prostory určené ke společenskému životu do západního křídla. Změny se dotkly také zahrady, ve které bylo zbořeno kasino. Franz Anton Grimm, inženýr a architekt pracující v Brně, zvětšil a konkávním projmutím upravil konce jižní a severní části budovy.⁵⁴ Další přestavby byly prováděny kolem padesátých let 18. století, kdy zámek patřil Václavu Antonínu Kounic-Rietbergovi (1711–1794). Podle Martinelliho návrhu se zachovalo především dekorativní řešení fasády.⁵⁵

⁵³ Ignazio Valmaggini se stal později ředitelem stavebního úřadu v Schönbrunnu ve Vídni. Viz Kroupa (pozn. 38), s. 36.

⁵⁴ Ibidem, s. 36–37.

⁵⁵ Ibidem, s. 42.

3 Architekt Domenico Martinelli

O životě architekta Domenica Martinelliho se mnohé dozvídáme z biografie sepsané roku 1772 duchovním z Luccy Giovannim Battistou Franceschinim.⁵⁶

Domenico Martinelli se narodil 30. listopadu roku 1650 Paolinu Martinellimu a Chiaře Pallavicini v toskánském městě Lucca. Domenico měl dalších pět sourozenců (tři bratry, dvě sestry).⁵⁷ Nejdříve jej vzdělával jeho otec Paolino v oboru zeměměřičství. Tyto znalosti a zkušenosti s vynálezy měřících strojů poté uplatnil v prvním zaměstnání, a také ve své budoucí dráze architekta.⁵⁸

Po předčasné smrti otce a vlivem svého staršího bratra se rozhodl vydat na duchovní cestu a v roce 1673 byl vysvěcen na kněze. Svůj zájem o architekturu, matematiku a geometrii, který rozvíjel už ve svém rodném městě⁵⁹, přenesl do Říma, kam se odstěhoval na konci roku 1678. Mezi lety 1679–1690 studoval architekturu na Akademii sv. Lukáše v Římě a již roku 1679 se zúčastnil architektonické soutěže, za níž získal první cenu. Totéž se opakovalo i následující rok 1680, přestože byl jediným soutěžícím. Během studia vytvářel skici římských staveb, věnoval se malířství a bylo mu také povoleno kreslit v prostorách Vatikánského paláce.⁶⁰

V dubnu 1683 byl jmenován profesorem architektury na Akademii sv. Lukáše v Římě, o pár let později se stal kustodem a následně kaplanem kostela sv. Lukáše a sv. Martiny v Římě, který náležel akademii. Díky tomu měl možnost se seznámit s předními architekty – byli to především Mattia de Rossi, Carlo Rainaldi, Carlo Fontana a Giovanni Battista Contini, kteří formovali architektonickou a urbanistickou podobu Říma po smrti Giana Lorenze Berniniho.⁶¹ Zvláště pak Giovanni Antonio de Rossi a Carlo Fontana a jejich styl v duchu římského akademismu poznamenal dílo Martinelliho.⁶² Nejmarkantnějším architektonickým článkem Martinelliho venkovských staveb na Moravě se staly lizénové rámce a vrstvení těchto rámců (poučení

⁵⁶ Hellmut Lorenz – Jiří Kroupa – Radka Nokkala Miltová et al., *Domenico Martinelli – Tvář génia barokní architektury: Domenico Martinelli – Genie der Barockarchitektur*, Rousínov 2006, s. 8.

⁵⁷ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 129.

⁵⁸ Ibidem, s. 5.

⁵⁹ Ibidem, s. 5.

⁶⁰ Ibidem, s. 8.

⁶¹ Ibidem, s. 8–11.

⁶² Martin Krummholz, Vídeňsky orientovaná architektura kolem roku 1700 a Giovanni Battista Alliprandi, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík et al. (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 227–247, cit. s. 228.

z Michelangela Buonarrotiho, Giuliana da Sangalla a Bartolomea Ammanatiho), které na fasádě vytvářely hru světla a stínů.⁶³

Za svého působení na Akademii sv. Lukáše se Martinelli dostal do kontaktu se svými budoucími objednateli. Jedním z nich byl hrabě Ferdinand Bonaventura Harrach (1636–1706), na kterého Martinelliho tvorba zapůsobila. V létě roku 1690 se tedy na Harrachův popud stěhuje do Vídně, kde se zasloužil o přestavbu jeho městského paláce.⁶⁴

Zpočátku se měl Martinelli zdržet mimo Itálii jen na chvíli. Díky úspěchu získanému stavbou pro hraběte Harracha ve Vídni se mu dostalo věhlasu a dalších zakázek, které jeho pobyt ve střední Evropě prodloužily na dlouhých patnáct let. Podobně jako u hraběte Harracha se Martinelli jako architekt a kaplan uplatnil od roku 1691 u hraběte Dominika Ondřeje Kounice, a to nejdříve ve Vídni.⁶⁵ Tam podle projektu architekta Enrica Zucallioho převzal stavbu městského paláce Kouniců (později Lichtenštejnů) pod své vedení.⁶⁶ Dále mu poskytl své služby na slavkovském panství na Moravě. Oceněn byl i samotným knížetem Janem Adamem Ondřejem z Lichtenštejna, když upřednostnil Martinelliho ve vedení stavby zahradního paláce v Rossau podle projektu Domenica Egidia Rossiho před návrhem Johanna Bernharda Fischera z Erlachu. Martinelli na jeho zakázkách pokračoval jak ve Vídni, tak na Moravě.⁶⁷

Spolu s Dominikem Ondřejem Kounicem se Martinelli dostal roku 1694 do Holandska, kam byl Kounic císařem povolán jako vyslanec, aby se zúčastnil mírových jednání. Zde měl Martinelli možnost získat nové poznatky a zkušenosti v oblasti architektury. Studoval např. větrné mlýny a hospodářské budovy, podle nichž vytvořil plán manufaktury pro Slavkov u Brna. Tento a společně s dalšími návrhy, které zhotovil pro diplomaty spřátelených zemí, především pro německá knížata⁶⁸, zůstaly pouze na papíře. Po návratu z pobytu v Holandsku s Kounicem roku 1697 přišel Martinelli kvůli přerušeným kontaktům s vídeňskou aristokracií o významné zakázky a předními architekty císařského dvora se tak stali Fischer z Erlachu, Johann Lucas von Hildebrandt

⁶³ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 13.

⁶⁴ Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli – italský barokní architekt ve střední Evropě, in: Hellmut Lorenz – Jiří Kroupa – Radka Nokkala Miltová et al., *Domenico Martinelli – Tvář génia barokní architektury: Domenico Martinelli – Genie der Barockarchitektur*, Rousínov 2006, s. 11–12.

⁶⁵ Ibidem, s. 12.

⁶⁶ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 34.

⁶⁷ Martinelli navázal na projekt výstavby stájí Fischera z Erlachu v Lednici a vytvořil návrh rezidence ve Valticích. Viz Lorenz (pozn. 64), s. 12.

⁶⁸ Např. pro kurfiřta Lothara Franze Schönborna z Mohuče navrhl zámek v Mohuči nebo pro kurfiřta Palatina Johanna Wilhelma von der Pfalz plán urbanistické reorganizace města Heidelberg. Viz Lorenz (pozn. 37), s. 25.

nebo Antonio Beduzzi. Umělecká činnost ve Vídni se pro Martinelliho až na drobné přestavby na chvíli uzavřela.⁶⁹

Projekt na přestavbu zámku ve Slavkově u Brna převzal Martinelli po Zuccallim a pracoval na plánech již mezi lety 1695–1696, kdy pobýval s Kounicem v Holandsku. Po jejich návratu roku 1698 se práce naplno rozběhly.⁷⁰

Z Martinelliho vyvrátého období v letech 1698–1700 pochází Nový zámek v Rudolticích u Lanškrouna projektovaný ještě pro knížete Lichtenštejna, ze kterého se dochoval po rozsáhlém požáru pouze věžový rizalit. Do stejné doby se datují nezrealizované projekty na rezidenci kurfiřta Johanna Wilhelma von der Pfalz v Düsseldorfu, kostel v Krakově nebo Kolowratského paláce v Praze.⁷¹

Mezi lety 1699–1700 se na krátkou dobu přesunul zpět do Itálie, kde se setkal s hrabaty Václavem Vojtěchem ze Šternberka (1643–1708) a Jiřím Adamem Martinicem (1650–1714), svými budoucími objednateli.⁷² Nějaký čas tam přednášel na Akademii sv. Lukáše v Římě. Posléze mu ale začaly přibývat zakázky ze střední Evropy, a to především od Kounice, takže byl nucen vrátit se na Moravu, kde pokračoval na výstavbě rodového sídla Kouniců ve Slavkově u Brna.⁷³ Kromě tohoto rozsáhlého projektu se mu dostávalo objednávek na jednodušší venkovské a drobnější sakrální stavby typu „architektura minor“ roztroušené po celé Moravě a v Uhrách. Přestože s touto formou zakázek nebyl Martinelli příliš spokojen, jak dokládá korespondence určená jeho bratrovi, napomohla k rozvoji místní venkovské architektury.⁷⁴

Uplatnil se i jako stavební poradce v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v roce 1701. Mezi lety 1701–1705 byl činný především na „staveništi“ ve Slavkově u Brna, ale jeho rukou vznikl i urbanistický plán pro město Uherský Brod nebo hřebčín v Nových Kounicích – oblasti získané hrabětem Kounicem.⁷⁵

Smrtí Dominika Ondřeje z Kounic v roce 1705 ztratil Martinelli svého nejdůležitějšího a v té době také jediného mecenáše. Tím byla ukončena vrcholná etapa jeho úspěšného projektování. Vrátil se do své rodné Luccy a do Říma, kde ještě několik let vyučoval na Akademii sv. Lukáše. Po mnoha sporech z ní byl Martinelli vyloučen,

⁶⁹ Viz Lorenz (pozn. 64), s. 12.

⁷⁰ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 79–80.

⁷¹ Ibidem, s. 75.

⁷² Viz Lorenz (pozn. 64), s. 14.

⁷³ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 91–93.

⁷⁴ Viz Lorenz (pozn. 37), s. 26.

⁷⁵ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 101.

čímž se stal méně žádaným a vytíženým architektem. V poslední dekádě svého života se stáhl do Luccy a 11. září 1718 zemřel v bídě a nemoci.⁷⁶

⁷⁶ Viz Lorenz (pozn. 64), str. 15

4 Kaple sv. Urbana a centrální stavby Domenica Martinelliho

4.1 Historie kaple

Na kopci Urban (361 m. n. m.) severně od města Slavkova u Brna se nachází kaple sv. Urbana. Její zasvěcení sv. Urbanovi⁷⁷ připomíná, že se v těchto místech pěstovala vinná réva.⁷⁸ Podle Gregora Wolneho v roce 1699 obyvatelka Slavkova u Brna odkázala část svého majetku k založení nadace, která měla nechat kapli vystavět.⁷⁹ Stavebníkem byl podle Hellmuta Lorenze Dominik Ondřej Kounic, nebo jeho syn Maxmilián Oldřich.⁸⁰

Domenico Martinelli vytvořil návrh kaple mezi lety 1700–1705, ale samotná kaple byla vybudována až roku 1712.⁸¹ Dochovaný opis zakládací listiny datovaný k 1. srpnu 1712 udává informace o zavázání se obce Slavkova u Brna vystavět kapli a k tomu, že v případě nedostatků financí musí obec zajistit na své náklady opravy kaple. Dále také uvádí povinnost faráře vykonávat zde jedenkrát ročně mši.⁸²

Podle účtů z roku 1716 dohlížel na zednickou a nádenickou práci na stavbě italský stavitel Antonio Pahsati. Mimo to faktury obsahují výplaty např. za kovářskou, stolařskou, kamenickou, tesařskou nebo zlatnickou práci.⁸³ V roce 1751 proběhla oprava střechy.

Po několik desetiletí kaple fungovala, a to až jejího zrušení následkem josefínských reforem roku 1784.⁸⁴ Po třech letech od zrušení se začalo jednat o vnitřním vybavení kaple, a to o jeho likvidaci nebo rozprodeji, jak dokládají zprávy uložené v Moravském zemském archívu v Brně. Část majetku se vydražila v aukcích, část se darovala určitým osobám a některé byly přeneseny do jiných kostelů, aby zde dále plnily

⁷⁷ Urban I. byl papežem v letech 222–230. Jeho svátek připadl na 25. května, tedy do období, kdy kvete vinná réva, a proto se stal patronem vinařů. Ve středověku se také stal ochráncem před bouří, dnou a opilstvím. Josef Gelmí, *Papežové: od svatého Petra po Jana Pavla II.*, Praha 1994, str. 15.

⁷⁸ Státní okresní archiv Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna, fond AM Slavkov: i. č. 568, kart. č. 28, folio 1–28, Zakládací listina kaple sv. Urbana (opis), stvrzenky za vyplacené platy, 1712, 1716, 1751; listina č. 1.

⁷⁹ Viz Wolny (pozn. 5), s. 475.

⁸⁰ Nepřesné určení stavebníka patrně souvisí se smrtí Dominika Ondřeje Kounice v roce 1705. Viz Lorenz (pozn. 12), s. 166.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Viz SOkA Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna (pozn. 78).

⁸³ V popisu kaple z roku 1858 je uvedeno jméno Antonín Pahsaty. Účty z roku 1716 však nesou jméno Antoni Pahsati či Antonio Bassati. Ibidem, listina č. 13.

⁸⁴ Viz SOkA se sídlem ve Slavkově u Brna, fond AM Slavkov (pozn. 6), listina č. 49.

svou funkci. Spisy se jmény, předměty a cenami udávají představu o výzdobě interiéru kaple. Vyskytovaly se zde např. truhly, lenošky, tyče, či oltární desky.⁸⁵ Kromě toho také obrazy Anděla strážného, sv. Šebestiána, Svaté rodiny, sv. Antonína, sv. Gotharda, Panny Marie pomocné, dva drobné starší obrazy a malý krucifix. Archivní prameny však nepodávají bližší informace o autorství, umístění nebo umělecké kvalitě těchto obrazů.

Dalšími mezníky v historii kaple bylo její poničení francouzským vojskem roku 1805 v důsledku napoleonských válek⁸⁶ a následně celkové zboření roku 1816, kdy byl materiál z kaple použit k výstavbě obecního domu ve městě.⁸⁷

Obyvatelé Slavkova u Brna toužili památku obnovit, a tak tři měšťané v roce 1858 založili sbírku na znovuvystavění kaple sv. Urbana.⁸⁸ V svolání vyzývají občany města i okolních obcí, aby poskytli dobrovolné finanční příspěvky, materiál nebo vynaložili fyzickou sílu k jejímu vybudování.⁸⁹ Získané dary by ale vystačily pouze k vytvoření drobné stavby, s čímž obyvatelé nesouhlasili. Chyběly také Martinelliho plány, ale díky terénním úpravám na pahorku byly objeveny alespoň základy původní kaple. Kvůli nátlaku ze strany obyvatelstva stavba započala, navázala na tyto základy a ještě roku 1858 stály obvodové zdi. Střecha nebyla dokončena z důvodu nedostatku financí. Zásluhou spolku singulárů, který věnoval vysoký finanční příspěvek, ale mohla být střecha i věž dokončena. Římsa střechy se nechala osadit třemi sochami – sv. Antonína, sv. Anny a sv. Karla, vrchol kupole pak kamenným křížem. Ukončení prací a vysvěcení kaple se konaly roku 1861.⁹⁰

V roce 1870 již bylo třeba opravit plechovou střechu a omítku. Na tyto renovace se musela opět založit dobrovolná sbírka. Zhodnotily se veškeré závady na budově, vytvořil se předběžný rozpočet za práci a materiál, k opravení však nedošlo.⁹¹ Až v roce 1910 se přistoupilo k jejímu obnovení, v roce 1911 pak k obnově omítky.⁹²

Poslední renovace kaple proběhla mezi lety 2011–2013, kdy byla opravena fasáda, střecha, dlažba, omítky, proběhla instalace nových mříží. V roce 2013 zde byla umístěna

⁸⁵ Moravský zemský archiv v Brně, fond Velkostatek Slavkov u Brna, značka F 11: i. č. 1365, kart. č. 84, sign. 13, Kaple sv. Urbana u Slavkova (zrušení, rozprodej), 1787–1790, listina č. 17.

⁸⁶ Alois Ličman – Augustin Kratochvíl (ed.), *Slavkovský okres*, Brno 1921, s. 126–127.

⁸⁷ Viz SOkA Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna (pozn. 6), listina 49.

⁸⁸ Byli to soudní adjunkt Alois Nekarda a měšťané Jan Koláček a Karel Spáčil. *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, listina č. 1.

⁹⁰ *Ibidem*, listina č. 50.

⁹¹ *Ibidem*, listina č. 52–70.

⁹² *Ibidem*, listina č. 71–77.

fotokopie obrazu sv. Urbana z počátku 18. století.⁹³ Od roku 2012 se započalo s návrhem a zhotovením křížové cesty, která má od sochy sv. Jana Nepomuckého (nachází se pod kopcem Urban) čtrnáct zastavení. V roce 2015 byla doplněna čtrnácti obrazy vytvořenými výtvarníkem Milivojem Husákem.⁹⁴

4.2 Podoba kaple

Původní podoba

Původní podobou je myšlen pravděpodobný vzhled kaple po roce 1712 podle Martinelliho návrhu z roku 1700–1705. Plán, který Martinelli nakreslil perem a tužkou, obsahuje nárys a řez v horní části, v dolní pak půdorys [1]. Kaple byla na počátku 19. století zničena. Nová stavba, která vznikla ve 2. polovině 19. století a stojí dodnes, navázala na základy stavby předchozí. Tudíž lze předpokládat, že se původní kaple nacházela na stejném místě jako ta současná.

Půdorys má tvar kruhu se čtyřmi výklenky do kříže. Celou dispozici symetricky rozdělují čtyři osy, a to dvě hlavní a dvě diagonální. V hlavních osách jsou orientovány pravouhle zakončené výklenky. Dolní výklenek při vertikální ose představuje vstup, v protilehlém výklenku se nachází kněžiště. Martinelli v návrhu načrtl i variantu s šestibokými předsíněmi po stranách presbytáře – tedy situované v diagonálních osách – a také uvažoval i o ukončení presbytáře apsidovitým nástavcem – toto schéma by více odpovídalo Martinelliho centrální architektuře po vzoru kostela v Monterano.⁹⁵

V nárysu stavby je hlavní průčelí tvořeno soklem a vstupním portálem, nad nímž je umístěn erb. Portál rámuje lizénový rám s volnými rohy. Bezprostředně nad ním je umístěn trojúhelný fronton. Přiléhající konvexní části – segmenty kruhu – mají hladkou fasádu. Všechny strany výklenků jsou dekorovány lizénovým rámcem.

Završení stavby není zcela dokončené. Podle mého úsudku, Martinelli zde pravděpodobně uvažoval nad kupolí, která by byla zvenčí překryta valbovou střechou. Tento motiv se objevuje i v projektu na kostel sv. Bonaventury v Monterano.

⁹³ Karel Kašpárek, Kapli nad Slavkovem zdobí nově vzácný obraz, *Vyškovský deník*, 2013, https://vyskovsky.denik.cz/zpravy_region/kapli-nad-slavkovem-zdobi-nove-vzacny-obraz-20130528.html. Vyhledáno 29. 10. 2022.

⁹⁴ Milan Vavro, Křížová cesta na Urbánek, *Slavkov-Austerlitz*, 2020, <https://www.slavkov-austerlitz.com/post/křížová-cesta-na-urbánek>. Vyhledáno 29. 10. 2022.

⁹⁵ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 166.

Interiér kaple je členěn čtyřmi nikami, mezi nimiž jsou segmentové úseky kruhu. Výklenky jsou ukončené konkávním projmutím. Špalety výklenků jsou do dvou třetin výšky rámovány zdvojeným lizénovým rámcem; nad ním se nachází římsa, na kterou navazuje další zdvojený lizénový rámeček ve zbylé výšce stěny. Konkávní projmutí stěny je ve výklenku, kde je načrtnut oltář, dekorován dvojicemi pilastrů, z nichž vybíhají do oblouku žebra. Oblouk je završen drobným klenákem. Podle půdorysu se nejspíše tento motiv opakuje ve zbylých výklencích.

Dnešní podoba

Kaple je vystavěna na základech původní stavby, která vznikla po roce 1712 a tudíž stojí na stejném místě – na kopci Urban severně od Slavkova u Brna, přibližně 2 km od slavkovského zámku. Místní obyvatelé nazývají kopec i samotnou kapli „Urbánek“. Je zde panoramatický výhled do širokého okolí, na město i zámek.

Kaple je situovaná ve směru severovýchod (hlavní oltář) – jihozápad (vstup do kaple). Má kruhový půdorys se čtyřmi pravouhle zakončenými výklenky do kříže. Centrální kruhový prostor je završen kupolí na kruhové základně. Zevně je kupole hrotitá, uvnitř má tvar polokoule. Nad výklenky je střecha plochá. Nad kněžištěm se nachází hranolová věž na čtvercovém půdorysu. Krytina je plechová.

Hlavní průčelí kaple je obráceno směrem k městu [2]. Celý obvod kaple obíhá sokl. Vstup do kaple je tvořen jednoduchým plochým kamenným ostěním, nad kterým je s větším odsazením umístěn bohatě profilovaný trojúhelníkový fronton [3]. Tato soustava je vsazena do vpadlého pole fasády, které lemují lizénový rám doplněn po vnitřním obvodu pásovým ornamentem a volnými rohy v nároží. Na rámeček nasedá stupňovitě strukturovaná korunní římsa, která obíhá kolem obvodu celé kaple [4]. K hlavnímu průčelí přiléhají segmenty kruhu, které tvoří centrální prostor a boční výklenky (což se opakuje při pohledu na každou stranu kaple) – celá soustava tak tvoří čelní stranu fasády [2].

Lizénový rámeček prostupuje bočními fasádami výklenků a probíhá i přes segment kruhu, který je těmito bočními fasádami svírán; v nárožích se opět uplatňuje efekt volných rohů [7]. Toto schéma se mezi každými výklenky opakuje [9].

Kapli osvětlují vysoká obdélná okna s půlkruhovým záklenkem umístěna vždy po jednom ve vpadlých polích boční strany fasády [5, 6]. Pole jsou opět dekorována

lizénovým rámcem s volnými rohy a korunní římsou [8]. To stejné se objevuje na zadní části fasády (při kněžišti), ale již bez okna [9].

Čtyřboká hranolová věž [6] je umístěna ve středu hmoty výklenku, kde se nachází kněžiště. Asi v polovině je rozdělena římsou do dvou etáží. Na všech stranách spodní etáže se po bocích vyskytují jednoduché pilastry, jejichž hlavice navazují na kordonovou římsu. Na severní straně se dole mezi pilastry nachází menší půlkruhový otvor. Každá strana horní etáže je dekorována obdélným půlkruhově završeným vpadlým polem, v němž je v horní části umístěný obdélný otvor s půlkruhovým záklenkem. Věž je ukončena korunní římsou, na níž se nachází stanová střecha s dvojramenným křížem.

Interiér kaple je utvářen kruhovým prostorem, který je zaklenut kupolí bez tamburu [4]. Po celém vnitřním obvodu interiéru kaple obíhá jednoduchý, mírně předsazený sokl. K prostoru ve výšce pod úroveň korunní římsy přiléhají do kříže čtyři mírně konkávně ukončené výklenky se segmentovým záklenkem [13, 14, 15, 16]. V jihozápadním výklenku se nachází vstupní otvor, jehož výška sahá zhruba do dvou třetin výšky výklenku [16]. Boční výklenky jsou identické – přes více než polovinu výšky výklenku prostupuje obdélné okno s půlkruhovým záklenkem, situované v horní části. V severozápadním výklenku je umístěna socha sv. Karla Velikého [14], v protějším je socha sv. Antonína Paduanského [13].⁹⁶ Výklenek, v němž je umístěn oltář⁹⁷ se nachází naproti vstupu a je dekorován vpadlým polem ve tvaru oken v bočních výklencích [15]. Vnitřek hmoty stavby je dále členěn konkávně projmutými stěnami – segmenty kruhu, které se nachází mezi jednotlivými nikami [10]. Stěny jsou dekorovány lizénovými rámci. Niky a zdi jsou ukončené korunní římsou, na níž dosedá půlkruhová kupole [11, 12].

Interiér i fasáda kostela má bílou barvu. Střešní krytina je červená.

⁹⁶ Kamenné sochy z druhé poloviny 19. století byly dle sdělení Mgr. Milana Vavra původně usazené na střeše. Vzhledem k vysoké hmotnosti se přesunuly do interiéru. Na střeše ve středu hlavního průčelí se ponechala pouze socha sv. Anny.

⁹⁷ Podle slavkovského faráře pana Mgr. Milana Vavra byl sem tento neobarokní oltář druhotně umístěn ve 20. století. Původně se pravděpodobně nacházel v některém z vyškovských kostelů. Oltář obsahuje fotokopii původního oltářního obrazu sv. Urbana, na kterém je světec vyobrazen spolu s vedutou města Slavkova u Brna a i kaplí sv. Urbana. Originál obrazu se dnes nachází na slavkovském zámku.

4.3 Centrální stavby Domenica Martinelliho

Tato podkapitola si klade za cíl nastínit v jaké míře a u jakého typu architektury Martinelli ve svém díle uplatňoval centrální půdorys a také představit některé vybrané stavby založené na této dispozici.

Centrální prostor Martinelli používal v návrzích sakrální i světské architektury. Hellmut Lorenz uvádí, že Martinelliho projekty chrámů, kostelů a kaplí mají buď čistě centrální dispozici, nebo stojí na pomezí podélné a centrální stavby⁹⁸ jakožto centralizovaná síň⁹⁹, anebo stojí mimo tyto stavby jako např. na půdorysu podlouhlého osmiúhelníka.¹⁰⁰

Při projektování čistě centrálních půdorysů Martinelli používal určité typy schémat, které několikrát opakoval a pozměňoval. Jedním z nich je, jak jej pojmenoval Hellmut Lorenz, „Monterano-typ“. Jedná se o zjednodušenou variantu půdorysu kostela sv. Bonaventury v Monterano nedaleko Říma.¹⁰¹ Tento prototyp uplatnil již v roce 1687 při návrhu poutního kostela v Anagni. Stavba však podle něj nebyla vybudována.¹⁰² V projektu kostela pro Krakov v Polsku, objednaný nejspíše piaristickým řádem,¹⁰³ se uplatňuje upravená podoba „Monterano-typu“. Schéma je obohacené o motiv kruhových prostor v diagonálních osách.¹⁰⁴ Dispozici kostela v Monterano znovu opakuje v návrhu kostela klášterního komplexu pro Ferdinanda Bonaventuru hrabě Harracha kolem roku 1700. Projekt zůstal pouze na papíře a nedochovaly se ani informace o plánovaném místě a času vzniku.¹⁰⁵ Z doby okolo roku 1705 pochází návrh kaple sv. Urbana ve Slavkově u Brna, kde architekt parafrázuje kostel sv. Bonaventury.¹⁰⁶

Další „leitmotiv“, se kterým Martinelli vícekrát pracoval a uplatňoval jej při návrzích centrálních staveb, byl tvořen osmibokým hlavním prostorem, k němuž

⁹⁸ Viz Lorenz (pozn. 12), s. 263.

⁹⁹ Tento typ dispozice se objevuje u venkovských kostelů na Moravě, např. kostel sv. Máří Magdaleny v Rousínově, nebo kostel sv. Václava v Rousínovci. Ibidem, s. 147, 205–206.

¹⁰⁰ Jedná se například o oktogonální kostel, který měl vzniknout na území Moravy. Objednavatel, datace a přesná lokalita je nejistá. Základem půdorysu byl podlouhlý osmiúhelník, k němuž v hl i diagonálních osách přiléhají čtyři prostory. Ibidem, s. 263.

¹⁰¹ K historii a popisu kostela viz Kostel sv. Bonaventury v Monterano, kapitola 5.3. Ibidem, s. 147.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Martinelli byl patrně v blízkém kontaktu s řádem v 80. letech 17. století, jak dokládá další projekt piaristické koleje ve Francavilla Fontana z doby kolem 1682–1683 a pořízení kreseb v Monterano. Ibidem, s. 180.

¹⁰⁴ Typologicky a stylově se stavba přibližuje Martinelliho řešení plánů klášterního kostela zhotovený asi pro hraběte Harracha a „chiesola“ pro knížete Liechtenštejna. Ibidem, s. 185.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 261.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 166.

v hlavních nebo diagonálních osách přiléhaly čtyři místnosti. Jak Lorenz poukazuje, toto prostorové seskupení Martinelli používal jak pro sakrální, tak i světské stavby. Příkladem návrhů sakrálních staveb je skupina skic „chiesola“ z roku 1692 pro knížete Liechtenštejna (bez lokalizace). Základní schéma půdorysu tvoří oktogon, na nějž v hlavních osách navazují čtyři kaple,¹⁰⁷ v diagonálních pak šestiboké místnosti. Obdobné uspořádání lze nalézt i v projektu piaristického kostela v Krakově (viz výše). Paralelu „leitmotivu“ v projektech na světské budovy H. Lorenz shledal v návrhu zahradního paláce pro doktora Stockhamera ve Vídni z let 1692/1694¹⁰⁸ a v plánu kasina pravděpodobně pro hraběte Harracha před rokem 1694 (bez lokalizace). Obě dispozice tvoří osmiboká centrální místnost, na které jsou v hlavních osách připojeny obdélné místnosti, v diagonálních osách šestiboké.¹⁰⁹

V roce 1684 Martinelli vyprojektoval utopické plány kostela, fontány/pomníku (Brunnenmonument) a letohrádku pro polského krále Jana III. Sobieskiho (1629–1696). Jednalo se spíše o architektovu „vizitku“, která dokumentovala jeho tvůrčí schopnosti na papíře. Kostel monumentálních rozměrů je sestaven ze tří centrálních místností samostatně zaklenutých kupolemi, které spolu téměř nekomunikují. Půdorys fontány v sobě kombinuje několik mnohoúhelníků. Jádro letohrádku je složeno z osmiboké centrální budovy, na níž navazují v hlavních osách stavební bloky.¹¹⁰

Některé Martinelliho stavby na centrálním půdorysu odkazují na myšlenky Giovanni Battisty Montana (1534–1621) – italského architekta, kterého Martinelli v Římě studoval a sbíral jeho kresby. Příkladem jsou návrhy staveb „Caffeas“ z Martinelliho raného období¹¹¹ a zahradní pavilon v Uherském Brodě pro Dominika Ondřeje Kounice. Plán vznikl kolem roku 1690, ale není jasné, zda stavba byla vůbec vystavěna. Jednalo se o kruhový půdorys, k němuž v hlavních osách přiléhají kruhové kaple.¹¹²

Kolem roku 1700 byl Martinelli ovlivněn vrcholně barokními myšlenkami rakouské architektury při návrhu kupolového kostela (klient i místo neznámé).¹¹³

¹⁰⁷ Ibidem, s. 262.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 245.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 265.

¹¹⁰ Ibidem, s. 216–219.

¹¹¹ Ibidem, s. 266.

¹¹² Ibidem, s. 215

¹¹³ Ibidem, s. 263

Martinelli uplatnil centrální půdorys i při návrhu vestibulů rezidencí, např. přestavba paláce Ancienne Cour v Bruselu z roku 1696¹¹⁴ nebo projekt sídla pro kurfiřta Johanna Wilhelma von der Pfalz z roku 1698/1699.¹¹⁵

¹¹⁴ Ibidem, s. 170.

¹¹⁵ Ibidem, s. 174.

5 Kruh proložený řeckým křížem – půdorysný typ

Tato kapitola se věnuje půdorysu ve tvaru kruhu prolomeného stejnoramenným křížem. První podkapitola obecně nastíní vývoj centrální architektury do období baroka, v následující podkapitole představím symboliku znamení kříže, kruhu a jejich propojení. Třetí podkapitola uvede několik příkladů staveb na dispozici kruhu prolomeného křížem v českých zemích a za jejími hranicemi v průběhu věků. Nesoustřeďuji se tedy pouze na dobu barokní, ale sleduji výskyt takto koncipovaných staveb napříč staletími.

5.1 Vývoj centrální architektury

Protože kaple sv. Urbana je stavba s dispozicí složenou ze dvou centrálních forem, je třeba nastínit vývoj centrální architektury.

Počátky centrální dispozice v architektuře se objevují již v pravěku v podobě megalitických staveb tvořených vztyčenými balvany uspořádanými do kruhu. Tento druh měl kultovní význam nebo také sloužil jako svatyně Slunce.¹¹⁶

Ve starověkém Řecku se kruhový tvar uplatnil nejčastěji u staveb typu tholos či monopteros.¹¹⁷ V antickém Římě byl nejvýznamnější centrální Pantheon původně zasvěcený všem bohům. Jeho podoba pochází z doby vlády císaře Hadriana (117–138). K výstavbě byl použit jako materiál převážně beton, který v následujících staletích umožnil rozvoj centralizované architektury. Ze starších chrámů jmenuji Vestin chrám na Forum Romanum ze 7. století př. n. l.¹¹⁸

V období raného křesťanství a především v době vlády císaře Konstantina (306–337 n. l.), se kromě bazilik budovaly i centrální kostely s možností pojmout davy věřících.¹¹⁹ Vedle těchto chrámů to byla i baptisteria nebo mauzolea nejčastěji s kruhovou nebo mnohoúhelníkovou dispozicí.¹²⁰ Od 5. století byly po celé Evropě stavěny kostely

¹¹⁶ Bohuslav Syrový a kol., *Architektura: svědectví dob: přehled vývoje stavitelství a architektury*, Praha 1987, s. 27–29.

¹¹⁷ Ibidem, s. 85.

¹¹⁸ Michael Raeburn a kol., *Dějiny architektury*, Praha 1993, s. 72.

¹¹⁹ Dnes již nedochované kostely se nacházely v Konstantinopoli, Jeruzalémě a Antiochii. Ibidem, s. 73

¹²⁰ Starokřesťanské centrální stavby bývaly jednoduché, ochozové či pronikové. Zastropeny byly ploše, klenbou nebo završeny kupolí. Příkladem budiž Theodorichovo mauzoleum v Ravenně z 1. poloviny 6. st. n. l., jehož půdorysná dispozice je tvořena vně desetiúhelníkem a uvnitř řeckým křížem. Další významnou centrální stavbou v Ravenně je kostel San Vitale, v Miláně San Lorenzo. V architektuře východní části římské říše bylo bohaté zastoupení centrálních staveb. Především byly ochozové, na půdorysu kruhu, mnohoúhelníků, čtverce a proniků těchto tvarů (Skalní chrám v Jeruzalémě, chrám v Esře, v Bosře). Viz Syrový (pozn. 116), s. 116–119.

po vzoru Božího Hrobu v Jeruzálemě.¹²¹ Architekti v Byzantské říši například hledali nový typ chrámu, ve kterém by se odrážela symbolika víry. Propojili tedy typ podélného chrámu (baziliky) s centrální formou tak, že do středu baziliky vložili centrální jednotku završenou kupolí a vznikla podélná centrála, která se v průběhu doby proměňovala. Barokní architektura jej převzala a stala se upřednostňovaným typem sakrálních staveb této doby.¹²²

Přestože středověká architektura preferovala stavby bazilikální, měly i ty centrální v této době široké využití. Stavěla se například tzv. martyria, čili zaklenuté stavby s centrální dispozicí (často oktogonální), které se vázaly k určitému svatému místu (spojováno se životem Ježíše Krista nebo místem mučednictví), nebo baptisteria, kde probíhal křest.¹²³ Kruhová dispozice byla nejčastěji uplatněna v základnách rotund v románském období.

Období renesance v mnohem větší míře využívalo centrální dispozici – půdorysy svatyní se zakládaly na kruhu, čtverci, mnohoúhelníku a dalších obrazcích odvozených z kružnice. Tuto myšlenku rozvíjel italský architekt Leon Battista Alberti kolem roku 1450 ve svém pojednání *De re aedificatoria*. Uvádí, že příroda a vše, co je z ní odvozeno, vychází z kulatého tvaru. Definoval devět centralizovaných forem, k nimž lze symetricky přidávat další jednotky a tvořit tak složitější sestavy.¹²⁴ Je třeba připomenout i dílo Filippa Brunelleschiho, který se svými návrhy kaple Pazziů v Santa Croce a sakristie v San Lorenzo z doby kolem roku 1520 napomohl k popularizaci centrální dispozice.¹²⁵

Další generace architektů navázala na Albertiho ideje. Například Francesco di Giorgio určil tři základní typy kostelů, a to centrální, obdélný a kompozitní, jehož části jsou složením prvních dvou typů a obě tyto části se ve svém rozvržení řídí vlastními pravidly.¹²⁶

V roce 1505 Donato Bramante v návrhu chrámu sv. Petra v Římě použil v půdorysu řecký kříž s kupolí nad křížením, čímž propojil symbol křesťanství s centrální

¹²¹ Richard Krautheimer, Introduction to an „Iconography of Mediaeval Architecture“, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* V, 1942, s. 3.

¹²² Byzantskou podélnou centrálou je např. chrám sv. Sofie v Soluni nebo chrám Hagia Sofia z 6. století v tehdejší Konstantinopoli. Viz Syrový (Pozn. 116), s. 120–121.

¹²³ Viz Reaburn (pozn. 118), s. 80–81.

¹²⁴ Alberti matematicky propočítával i výšku, šířku a uspořádání jednotlivých stěn ve vztahu k jádru budovy. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York 1973, s. 3–5, 8.

¹²⁵ ¹²⁵ Viz Reaburn (pozn. 118), s. 130.

¹²⁶ S projektováním centrálních kostelů vyvstávaly i otázky týkající se umístění oltáře – ve středu jako symbol jednoty a absolutna a kde by se nacházela svátost, anebo co nejdále oproti vstupu k poukázání na nekonečnou boží vzdálenost. Viz Wittkower (pozn. 124), s. 11–12.

dispozicí, kterou renesance začala v sakrální architektuře upřednostňovat. Tento projekt se stal zdrojem inspirace pro mnoho (nejen) italských architektů.¹²⁷ Před Bramantem jako první uplatnil řecký kříž s kupolí nad křížením v dispozici kostela Santa Maria delle Carceri v Pratu Giuliano da Sangallo v osmdesátých letech 15. století.¹²⁸

Od roku 1537 byly vydávány knihy o architektuře od Sebastiana Serlia. V těchto spisech Serlio předkládá dvanáct základních forem a mezi první řadí kruh, který považuje ze všech tvarů za nejdokonalejší.¹²⁹ V páté knize popisuje Serlio míry kostela, jehož půdorys je založen na kruhu s připojenými obdélnými kaplemi do kříže.¹³⁰

Albertiho myšlenky převzal a dále rozvíjel humanistický architekt Andrea Palladio ve svém pojednání z roku 1560. Palladio taktéž považuje kruhový a čtyřúhelníkový tvar za nejvhodnější. Kruh ale vyzdvihuje nad ostatní formy a spatřuje v něm ozvěnu nebo obraz Boha. Ve stavitelství by tedy šlo o soulad obsahu a formy, čemuž se věnoval už Vitruvius nebo Platón.¹³¹ Za takový zhmotněný soulad Palladio považoval Tempietto v Římě od Donata Bramante. Sám se na konci svého života rozhodl vytvořit projekt, jenž by byl ve shodě s jeho teorií o ideálním kostele – kostel s portikem v Maser s dispozicí založenou na kruhu se čtyřmi kaplemi v hlavních osách, zaklenutý půlkruhovou kupolí, bez výmalby, ale se sochařskou výzdobou v interiéru následuje vzor římského Pantheonu.¹³²

Rozdělení evropské společnosti v období baroka na dvě skupiny, katolíky a protestanty stojící proti sobě, s sebou přineslo i velké změny v požadavcích na architekturu. Protireformace si kladla za cíl budovat stavby, jejichž forma by sloužila propagandistickým účelům. Naopak architektura v protestantských zemích se navracela k místním tradicím.¹³³

¹²⁷ Např. Sant'Eligio degli Orefici v Římě kolem roku 1515 od Raphaela Santi. Ibidem, s. 25–26.

¹²⁸ Velká část renesančních centrálních kostelů byla zasvěcena Panně Marii. Její kult narůstal v 15. století v souvislosti s Basilejským koncilem (1439), na kterém bylo podpořeno učení o neposkvrněném početí. Mariánská symbolika se začala více vztahovat ke kruhu – Královna nebes, ochránkyně vesmíru, koruna, kterou přijala apod. Architekti tyto symboly poté převedli do plánů kostelů. Po Tridentském concilu se centrální forma považovala za pohanskou a doporučovalo se k návratu latinského kříže. Ibidem, s. 20, 31.

¹²⁹ Devět z dvanácti tvarů rozvinul z tvaru kruhu a čtverce. Zbylé tři jsou formy podélné. Ibidem, s. 18.

¹³⁰ Robert Peake, *Five bookes of architecture: translated out of Italian into Dutch and out of Dutch into English*, London 1611. <https://archive.org/details/firstbookeofarch00serl/page/n7/mode/2up>. Vyhledáno: 11. 12. 2022, s. 382.

¹³¹ Přístup renesančních architektů v budování „dokonalého“ kostela sahal až k Platónově kosmologii – představa světa jako sféry, která je ve všech směrech stejně vzdálená od středu. Viz Wittkower (pozn. 124), s. 22–23

¹³² Ibidem, s. 24–25.

¹³³ Viz Reaburn (pozn. 118), s. 159–160. – Christian Norberg-Schulz, *Baroque architecture*, s. 62–64

Aby katolický kostel plnil svou funkci, musel pojmout velké množství věřících. Proto se budovaly především podélné chrámy po vzoru Il Gesù v Římě (druhá polovina 16. století) nebo byly aditivně přidány lodě k původně centrální stavbě, jak tomu bylo například u chrámu sv. Petra v Římě.

Centrální dispozice měla v architektuře baroka také své zastoupení, a to zejména u drobných staveb. Nejoblíbenějším tvarem půdorysu se stal ovál, který představoval sjednocení centrály a podélného kostela. Splňoval tak požadavky jak praktické, tak symbolické.¹³⁴

Čistě centrální kaple vycházející ze čtverce, kruhu nebo osmiúhelníku z doby raně barokní jsou Cappella Salviati (1600) v San Gregorio al Celio v Římě od Francesca da Volterry a Carla Maderny nebo Cappella Paolina (1605–1611) v Santa Maria Maggiore v Římě od Flaminia Ponzia. Plánováním centrály značně přispěl do barokní architektury Gian Lorenzo Bernini. Kostel Santa Maria Assunta v Ariccii (1662–1664), pro nějž se stal inspirací Pantheon, dodržuje jednoduchou pravidelnou kruhovou dispozici. Vně je však kostel doplněn bohatě členěným portikem a interiér zdobí plastická výzdoba. Nedaleko Ariccii v Castel Gandolfo se nachází kostel San Tomasso da Villanova, jenž stojí na půdorysu řeckého kříže, je silně vertikalizovaný a nad křížením se tyčí kupole. Bernini pracoval i s oválem – ten originálně použil při návrhu Sant'Andrea al Quirinale (1658–1670), kde se v příčné ose vyskytuje vstup a presbytář. Příkladem využití osmiúhelníkové dispozice je kostel Santa Maria della Salute (1631–1648) v Benátkách od Baldessare Longheny, k němuž je připojena svatyně s kupolí. Takovéto řešení odkazuje na osmiúhelníkové stavby pozdně antické a byzantské doby. Centrálně plánovaný kostel z francouzského prostředí, jenž vychází z Michelangelova plánu pro chrám sv. Petra, je dóm u Invalidovny v Paříži (1680–1707) od Jules Hardouin-Mansarta. K tradičnímu schématu přidal Mansart svatostánek oválného tvaru, čímž byla vytvořena podélná osa. Základní dispozice je tvořena ústředním kruhovým prostorem, k němuž do kříže přiléhají kaple. V diagonálních osách jsou pomocí užších otvorů připojeny další kaple. Zvenku pak stavba působí jako čtvercová. Pietro da Cortona rok poté, co byl zvolen ředitelem Akademie sv. Lukáše v Římě, zahájil přestavbu kostela Santi Luca e Martina (1635–1650), kde použil v dispozici typ protáhlého řeckého kříže.¹³⁵

¹³⁴ První kostel na půdorysu oválu byl Sant'Anna dei Palafrenieri (1572) v Římě od Jacopa Barozzi da Vignola, architekta Il Gesù. Christian Norberg-Schulz, *Baroque architecture*, New York 1986, s. 68.

¹³⁵ Již v roce 1598 vyprojektoval Ascanio Vitozzi kostel Santissima Trinita v Turíně, kde je kruhový půdorys rozdělen ze symbolických důvodů na tři části. Podobné symbolické plány, které se vztahují k Nejsvětější Trojici, se v baroku objevují ve střední Evropě. *Ibidem*, s. 68–76.

Výše uvedené příklady půdorysů staveb 17. století směřovaly spíše k integraci prostorů různých tvarů (nejen) za účelem vytvoření podélné osy a tím prodloužení celkového objektu. Architekt Francesco Borromini začal pracovat s prostorem jako s něčím, co lze tvarovat. Ve svých návrzích kombinuje geometrické tvary tak, že je nelze (prostor) rozložit na samostatné jednotky. Často používá konvexní a konkávní prvky.¹³⁶ Příkladem může být Sant'Ivo alla Sapienza (1642) v Římě. Dynamická složitě komponovaná dispozice založena na trojúhelníku a šestiúhelníku se tak stává inspirací a netradičním pojetím centrální architektury.¹³⁷ Borromini sice nedal vzniknout novým půdorysným typům, ale vynalezl způsob, jak zacházet s prostorem. Na tuto teorii navázal Guarino Guarini.¹³⁸ K tomuto radikálnímu směru barokní architektury Domenico Martinelli neinklinoval.

5.2 Symbolika propojení kříže a kruhu

Kříž

Kříž se řadí k jednomu z nejstarších a nejrozšířenějších symbolů.¹³⁹ Horizontální osa reprezentuje Zemi, vertikální je přiřazována Bohu. Pokud se tyto dvě osy propojí, vytvoří se kříž, který představuje harmonické sjednocení Boha a Země.¹⁴⁰ Zároveň průnik těchto ramen vyjadřuje také protiklady, a to nebe a země nebo času a prostoru. Je např. symbolem světových stran díky čtyřem bodům, které kříž definují. Rovněž obě osy představují rovnodennost a slunovrat. Může také symbolizovat rozcestí oddělující cesty živých a mrtvých.¹⁴¹

Řecký kříž (*crux immissa quadrata*), jehož ramena jsou stejně dlouhá, se hojně uplatňuje v půdorysech především byzantské a syrské sakrální architektury.¹⁴²

¹³⁶ Ibidem, s. 98.

¹³⁷ Ibidem, s. 113.

¹³⁸ Složitě komponovaný je San Lorenzo (1668) v Turíně. Ibidem, s. 122, 131.

¹³⁹ Udo Becker, *Slovník symbolů*, Praha 2007, s. 136.

¹⁴⁰ Rudolf Koch (ed.), *Kniha znamení, která obsahuje nejrůznější druhy symbolů používané primitivními národy a ranými křesťany od nejstarších dob až do středověku*, Olomouc 1997, s. 1–2.

¹⁴¹ Viz Becker (pozn. 139), s. 136.

¹⁴² Jaroslav Studený, *Křesťanské symboly*, Olomouc 1992, s. 148.

Kruh

Kruh také patří k nejběžnějším symbolům. Nemá počátek ani konec. Symbolizuje věčnost a Boha,¹⁴³ dále také jednotu, absolutno a dokonalost. Tím se také stává symbolem nebe a duchovna a stojí v protikladu k zemi a hmotnému. Jeho linie se vrací sama k sobě, je nekonečná a představuje tedy čas a nekonečnost.¹⁴⁴ Sv. Bonaventura pracoval s myšlenkou, že Bůh je kruh, jehož střed je všude a obvod nikde. Na tuto ideu navázali i další mystikové.¹⁴⁵ Ostatně i nimbus, právě většinou ve tvaru kruhu, představoval v antické kultuře božskou nebo lidskou vznešenost a nadvládu. Toto znamení převzalo i křesťanství v podobě svatozáře, která vyjadřovala svátost dané osoby.¹⁴⁶

Kruh získal i praktickou funkci v podobě nošení opasků, prstenů, obručí nebo kruhových amuletů jako ochrana před démony a zlými duchy.¹⁴⁷

Spojení kruhu a kříže

Propojení těchto dvou znamení bylo časté. Vyjadřovalo vztah mezi nebem a zemí, rovnováhu aktivity a pasivity nebo dokonalého člověka.¹⁴⁸ V době bronzové se objevuje ve formě kříže opsaného kruhem nebo kříže vepsaného do kruhu, kterému se přikládá sluneční symbolika. Tento sluneční kruh byl v Mezopotámii považován za kultovní znamení kosmogonie.¹⁴⁹ Za posvátné znamení slunce ho také pokládala např. starověká kultura na východě. Zde se objevuje kříž jako hvězdný symbol, který je vepsán do kruhu, jenž se nacházel mezi křídly bájných ptáků slunce nebo byl tento „kruhový kříž“ doplněn hvězdami a srpkem měsíce.¹⁵⁰

Jak již bylo zmíněno, svatozář/nimbus je spojován s božstvím. V antickém Řecku byly bohové světla (Hélios, Selené, Éós) zobrazováni s věncem z paprsků – světelným kruhem. Jakýsi světelný kruh se uplatňoval i při apoteóze císaře. Poté, co se králové a císařové začali ztotožňovat s bohy, byli zpodobňováni se světelným nimbem. V době

¹⁴³ Viz Koch (pozn. 140), s. 2.

¹⁴⁴ Viz Becker (pozn. 139), s. 132–133.

¹⁴⁵ Viz Studený (pozn. 142), s. 138.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 291–292.

¹⁴⁷ Viz Becker (pozn. 139), s. 132–133.

¹⁴⁸ Viz Studený (pozn. 142), s. 142.

¹⁴⁹ Wilhelm Ziehr, *Kříž: symbol, zobrazení, význam*, Kostelní Vydří 1997, s. 12.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 19.

raného křesťanství byl Kristus v katakombách zobrazován se svatozáří, ve které byl vepsán stejnoramenný kříž.¹⁵¹

V 10. století se v Irsku vyskytovaly v přírodě kamenné kříže, které sloužily jako shromaždiště věřících a které byly obohaceny o motiv kruhu připomínající nimbus kolem křížení ramen. V tomto křížení se někdy vyskytoval i reliéf s motivem ukřižování.¹⁵²

Co se týče architektury a symbolu kříže, v souvislosti s rozdělováním římské říše, se měnil i názor na funkci kříže v dispozici staveb. Západní země v církevní architektuře navázaly na starořímské baziliky, které se měnily na podélnou stavbu s půlkruhovým závěrem a později přidáním transeptu mělo za následek vytvoření formy latinského kříže. Naopak na východě (v Byzantské říši) se bazilikální typ propojil s centrální kupolovou stavbou.¹⁵³

5.3 Příklady staveb na dispozici kruhu proloženého řeckým křížem

V této kapitole představím několik staveb, jejichž dispoziční řešení se dotýká formy půdorysu kaple sv. Urbana. Tyto příklady však nejsou zcela v návaznosti na architekta, objednavatele nebo samotnou kapli, ale poukazují na rozšíření této formy v různých oblastech a obdobích.

Zařadila jsem zde i kostel sv. Bonaventury v Monterano, který se stal pro Martinelliho inspirací při návrhu kaple sv. Urbana.

5.3.1 Příklady staveb v Evropě

„Busdorfský“ kostel v Paderbornu a kostel St. Johannes v Krukenburgu u Helmarshausenu

„Busdorfský“ kostel se nachází ve městě Paderborn v severozápadním Německu, dokončen byl kolem roku 1060. Založil jej biskup Meinwerk z Paderbornu, který plánoval kostel vystavět po vzoru chrámu Božího hrobu v Jeruzalémě. Proto kolem roku

¹⁵¹ Ibidem, s. 66–68.

¹⁵² Ibidem, s. 111.

¹⁵³ Ibidem, s. 141.

1033 vyslal opata Wina z Helmarshausenu¹⁵⁴ do Jeruzaléma, kde měl vypracovat plány tamního kostela. Ten byl ale roku 1009 zničen Araby, takže opat Wino viděl pouze ruiny nebo průběh rekonstrukce stavby. Rozhodl se hledat inspiraci ve zdejší centrální sakrální architektuře (např. kostel v Nyssa v Malé Asii na půdorysu osmiúhelníku se čtyřmi pravouhle zakončenými prostory do kříže, mezi rameny kříže se nacházely půlkruhově zakončené místnosti).

Dispozice kostela [18] v Paderbornu byla tvořena oktogonem, k němuž byly ze čtyř stran do kříže připojeny obdélné místnosti. Při západním rameni se nacházel westwerk.

Město Helmarshausen je situované přibližně 70 km východně od Paderbornu. Kostel St. Johannes stál v komplexu Krukenburg, kde se setkávala církevní i světská moc. V průběhu let byl kostel obehnan hradbami. Výstavbu finančně podporoval biskup Jindřich II. z Paderbornu a dokončen byl kolem roku 1126. Zasvěcení sv. Janu, nejspíše Janu Křtiteli, odkazuje k funkci, kterou kostel měl.

Půdorys kostela St. Johannes [17] se nápadně přibližuje „busdorfskému“. Jeho centrální prostor je však tvořen kruhem, ke kterému jsou do kříže také připojeny obdélné místnosti. Při západním rameni se vyskytovala pouze věž. Rotunda, dnes již ve stavu zříceniny, byla završena kupolí a ramena kříže byla zaklenuta valenou klenbou.¹⁵⁵

Kaple zámku Anet v Centre-Val de Loire

V severní Francii se nachází zámek Anet, jehož projekt přestavby vytvořil francouzský architekt Philibert de L'Orme kolem roku 1550 pro vévodkyni z Valentinois a milenkou francouzského krále Jindřicha II. (1519–1559) Dianu de Poitiers (1500–1566).¹⁵⁶

Philibert de L'Orme byl francouzský architekt pocházející z kamenické rodiny. Během svého mládí pobýval v Itálii, zejména v Římě, kde se inspiroval klasickou architekturou. Ve Francii pracoval u královského dvoru a v roce 1567 napsal pojednání o architektuře.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Helmarshausen náležel Paderbornské diecézi. Rudolf Wesenberg, Wino von Helmarshausen und das kreuzförmige Oktogon, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XII, 1949, č. 1, s. 30.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 30–40.

¹⁵⁶ Sara Galletti, Philibert de L'Orme's Dome in the Chapel of the Chateau d'Anet: The Role of Stereotomy, *Architectural History* LXIV, s. 253.

¹⁵⁷ Andrew Martindale, *Člověk a renesance*, Praha 1972, s. 138.

V původní dispozici se kaple nacházela za východním křídlem zámku. Kaple má kruhový půdorys se čtyřmi výklenky do kříže v hlavních osách a čtyřmi menšími místnostmi v osách diagonálních, kde jsou umístěny sakristie a schodiště [19]. Ústřední prostor je završen kupolí s lucernou a jednotlivé výklenky jsou klenuté. Vnitřek kupole je tvořen bohatým složitě komponovaným kazetováním, které architekt vytvořil na základě svých geometrických znalostí. Motiv kazetování převedl i do podlahy kaple.¹⁵⁸

Santa Maria degli Angeli e dei Martiri v Římě

Santa Maria degli Angeli e dei Martiri byl projekt vznikající od 50. let 16. století, na něhož naléhal sicilský mnich Antonio del Duca. Přál si, aby se z pohanského objektu vytvořil křesťanský kostel. Autorem projektu přestavby Diokleciánových lázní [30] byl Michelangelo Buonarrotti, který inspiroval řadu architektů obou proudů baroka, jak radikálního (Francesco Borromini), tak klasického (Gian Lorenzo Bernini).

Tamní frigidarium Michelangelo přetvořil na kostel tak, že ústřední klenutý prostor přestavěl v loď. V hlavní ose připojil chór, který se vyskytoval naproti vstupu, což dříve mělo funkci tepidaria. Postranní prostory uzavřel, čímž vytvořil kaple v příčné ose. V 18. století se podoba kostela proměnila následkem zásahů Luigiho Vanvitelli. Schéma půdorysu tepidaria zůstalo zachováno, a to ve formě kruhu se čtyřmi krátkými rameny do kříže.¹⁵⁹

Tempietto Barbaro v Maser

Tempietto Barbaro se nachází v těsné blízkosti vily Barbaro v Maser v oblasti Treviso v Itálii. Stavebníky byli prokurátor benátské republiky Marcantonio Barbaro (1518–1595) a jeho bratr Daniele, patriarcha Akvilejský.¹⁶⁰ Za stavitele si zvolil Andrea Palladia (1508–1580), italského architekta, teoretika a představitele vrcholně renesanční architektury, jenž byl ovlivněn Donato Bramantem a Michelangelem, stejně jako antickou architekturou. Jeho dílo je založeno na harmonii celku a vyváženosti proporcí.¹⁶¹

¹⁵⁸ Viz Galletti (pozn. 156), s. 259–261.

¹⁵⁹ Caroline Elam, Michelangelo: His late roman Architecture, in: *AA Files I*, 1981–1982, s. 6–7.

¹⁶⁰ Rolf Toman (ed.), *Umění italské renesance: architektura, sochařství, malířství, kresba*, Praha 1994, s. 171–173.

¹⁶¹ Rudolf Pošva – Vladislav dudák – Bořek Neškudla, *Encyklopedie světové architektury: od menhiru k dekonstruktivismu. Díl 1, A–K*, Praha 2000, s. 671.

V půdorysu Tempietta se protínají dva tvary – kruh a řecký kříž [20]. Centrální kruhový prostor je završen kupolí s lucernou. Průčelí je tvořeno vysokým portikem se štítem, který výrazně předstupuje před hmotu stavby a dosahuje ke dvěma zvonicím. Interiér je členěn zapuštěnými korintskými sloupy, které dělí stěnu na plné úseky s nikami. V nich se nachází sochy rámované edikulami. Dále je prostor členěn výklenky pro chór se dvěma kaplemi, boční výklenky a vstup. Vše je zakončeno kladím, na němž se nachází balustráda, díky níž je přechod mezi spodní částí a kupolí pozvolný.

Palladio zde odkazuje na Pantheon v Římě, jen s tím rozdílem, že spodní válcovou část (sféra pozemská) jasně odděluje od kupole (sféra nebeská) horizontálami.¹⁶²

Kostel sv. Bonaventury v Monterano

Synovec papeže Klementa X., principe Don Angelo Altieri nechal od roku 1677 budovat klášter s kostelem zasvěcenému sv. Bonaventurovi v Monterano nedaleko Říma. Stavba byla věnována Padri delle Scuole Pie, která v této oblasti šířila vzdělanost. Kromě toho se v této době do těchto míst rod Altieri přestěhoval. Architektonický komplex, dnes již ruina, projektoval architekt Gian Lorenzo Bernini a stavbu vedl Mattia de Rossi. V 18. století byl klášter vydrancován francouzskými vojsky a v 19. století zcela opuštěn kvůli nekvalitnímu ovzduší.¹⁶³

Základ půdorysu kostela sv. Bonaventury tvoří řecký kříž [22] se zkosenými vnitřními úhly. Na východě je kostel zakončený apsidou, která je zasazena společně se sakristiemi po obou stranách apsidy do hmoty konventu. V severním a jižním rameni kříže jsou umístěny kaple. Ke každé z nich kolmo přiléhá po bocích ještě dvojice menších kaplí.¹⁶⁴

Nárys interiéru představuje hlavní prostor [21], který je zaklenut dvojicí žebrových křížových kleneb. Ty navazují na pilastry rámuující zkosené úseky řeckého kříže. Sedlová střecha chránila klenbu,¹⁶⁵ která se otevírala do válcové lucerny. Ta spolu s okny zasazenými v lunetách nad bočními oltáři osvětlovala interiér kostela.¹⁶⁶

¹⁶² Manfred Wundram, *Andrea Palladio: 1508–1580: pravidla harmonie*, Praha 2009, s. 85–86.

¹⁶³ Hellmut Hager, Bernini, Mattia de Rossi and the Church of S. Bonaventura at Monterano, *Architectural History* XXI, 1978, s. 66–78, 108–117, s. 68–69.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 69

¹⁶⁵ Toto uplatnění střechy a klenby Martinelli zpracovává i na plánech kaple sv. Urbana.

¹⁶⁶ Viz Hager (pozn. 163), s. 69.

Rekonstrukce fasády zpracovaná Hellmutem Hagerem podle náčrtku Carla Fontany pravděpodobně z roku 1670 [24] zachycuje možnou podobu průčelí kostela sv. Bonavenutry, které bylo tvořeno středovým rizalitem členěný pilastry a završený štítem. Za štítem se vyskytovala atika nesoucí střechu s lucernou a pokračující v bočních věžích se zvonnicemi [23].¹⁶⁷

Původní Berniniho návrh obsahoval ještě vysoký tambur. Tento projekt z finančních důvodů Mattia de Rossi musel pozměnit a tambur odstranit.¹⁶⁸

Na Berniniho koncepci kláštera v Monterano navázal např. Filippo Juvarra při projektování baziliky Superga.¹⁶⁹

Mauzoleum Kateřiny Württemberské v obci Rotenberg

Mauzoleum se nachází na kopci Württemberg v obci Rotenberg, která je součástí města Stuttgart v Německu. Mauzoleum či pohřební kapli nechal vybudovat král Vilém I. z Württembergu roku 1820 k poslednímu odpočinku Kateřiny Württemberské na místě starého rodového hradu.

K této „příležitosti“ král Vilém I. vyhlásil architektonickou soutěž, kterou vyhrál italský architekt Giovanni Salucci. Salucci pocházející z Florencie byl dobře obeznámený s architekturou Andrea Palladia a pracoval v okruhu umělců působících na dvoře Napoleona Bonaparte.

Mauzoleum bylo vystavěno v neoklasicistním stylu na kruhovém půdorysu se čtyřmi rameny do kříže a kupolí [25]. Tři ramena představují portikus, a ve čtvrtém rameni je umístěna svatyně. V interiéru se architekt inspiroval Pantheonem, v exteriéru se přiblížil vile La Rotonda od Andrey Palladia.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ibidem, s. 70.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 71–72.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 72–73.

¹⁷⁰ Klaus Jan Philipp, Giovanni Salucci (1769–1845), Stadtlexikon Stuttgart, 2018, https://www.stadtlexikon-stuttgart.de/article/d192e85c-d7db-46a3-941f-6af0f8deefb9/1/Giovanni_Salucci_%281769-1845%29.html, vyhledáno 2. 12. 2022.

5.3.2 Příklady staveb v českých zemích

Rotunda sv. Víta v Praze

Mezi nejstarší stavby v českých zemích, ve kterých se promítá podobnost půdorysného typu kaple sv. Urbana, patří rotunda sv. Víta. Nechal ji založit kníže Václav v první třetině 10. století na Pražském hradě pro uložení ostatků sv. Víta. Někteří badatelé se v názoru, jak vypadala původní stavba, liší. Pravděpodobně měla podobu rotundy, k níž přiléhaly čtyři apsidy do kříže [26].

Tento stavební typ se často vyskytoval v oblasti středomoří. Znamení kříže, které je do stavby začleněno, symbolizovalo moc církve a křesťanství rozprostírající se do všech světových stran.¹⁷¹

Kostel sv. Jakuba v Jičíně – idea prima

Architekt Giovanni Pieronni pocházel z Florencie, byl vzdělaný i v oboru matematiky a astrologie. Pohyboval se v okruhu umělců na dvoře Medicejských. Pracoval pro Albrechta z Valdštejna (1583–1634), pro kterého mimo jiné pracoval Andrea Spezza nebo Nicolò Sebregondi.¹⁷²

Ve 20. letech 17. století se podílel projektu rozšíření a opevnění města Jičín pro Albrechta z Valdštejna, ve kterém se zabýval i návrhem proboštského kostela sv. Jakuba. Jeden z dochovaných půdorysů zhruba odpovídá dnešní dispozici kostela, a sice křížový půdorys. Další návrh je „idea prima“, ve kterém se uplatňuje propojení kruhu a řeckého kříže [27].¹⁷³

Kaple sv. Anny v Ostružně

Na Jičínsku v Čechách u obce Ostružno se nachází kaple sv. Anny, jejímž architektem byl Jean Baptiste Mathey. Tento architekt pocházející z Burgundska a původně vyučený

¹⁷¹ Anežka Merhautová – Dušan Třeštík – Miroslav Hák et al., *Románské umění v Čechách a na Moravě*, Praha 1984, s. 37–39.

¹⁷² Michaela Líčeniková, *Architektura na dvoře Albrechta z Valdštejna*, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík et al., *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 83.

¹⁷³ Petr Fidler, *Císařský architekt a pevnostní stavitel Giovanni Pieroni. „Dottore Giovanni Pieroni Architetto e Matematico“*, *Opuscula historiae atrium* LXIV, 2015, č. Supplementum, s. 19–20.

malířem několik let pobýval v Římě, kde měl možnost se setkat s architekturou Giana Lorenze Berniniho, Francesca Borrominiho nebo Pietra da Cortony. Jako malíř i architekt pracoval pro Jana Bedřicha z Valdštejna (1642–1694) nebo pro hraběte Václava Vojtěcha ze Šternberka (1643–1708) především v Praze.¹⁷⁴

Kaple sv. Anny z 90. let 17. století patří k závěrečným dílům – experimentům architekta Matheye, do kterých lze také začlenit např. kaple Nejsvětější Trojice a kapli sv. Andělů strážných. Objekty tvořily soubor poutních kaplí na panství rodu Šliků. Kaple sv. Anny sestává z kruhového půdorysu se čtyřmi výklenky do kříže [28]. V interiéru se nachází výklenky členěny dvojicemi pilastrů. V exteriéru stavby je nápadný motiv kolonády. Stavba je završena kupolí s lucernou a svým pojetím se navrácí k Tempiettu při San Pietro in Montorio od Donata Bramante. Tyto a další díla z pozdního období Matheye předjímají tvorbu Jana Blažeje Santiniho-Aichela.¹⁷⁵

Kaple sv. Benedikta při cisterciáckém klášteře v Plasech

Jan Blažej Santini-Aichel – originální architekt, který je spojován s termínem „barokní gotika“ – se ve svém díle zabýval pronikovými stavbami a při své cestě do Itálie měl možnost se setkat s tvorbou Giana Lorenze Berniniho a hlavně Francesca Borrominiho, která na Santiniho zapůsobila intenzivněji.¹⁷⁶

Santini vytvořil kolem roku 1710 projekt přestavby cisterciáckého kláštera a tamního kostela, konventu a celkového urbanistického řešení areálu v Plasech [29]. Součástí plánu byl návrh novostavby kostela, který měl být situován souběžně s jedním křídlem konventu. Tyto jednotky měly být propojeny kapitulní síní (kaplí sv. Benedikta) završenou kupolí. Dokončení kaple nastalo v roce 1740, přičemž původní Santiniho návrh byl poněkud pozměněn rukou Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Základnu tvoří ovál, který je zaklenut kupolí s lucernou, stěny jsou uvnitř rozvrženy do osmi polí, vně jsou stěny plynule dynamické.¹⁷⁷ V původním Santiniho návrhu je dispozice tvořena oválem se čtyřmi výklenky do kříže.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Richard Biegel, Architektonický předěl v díle Jena Baptisty Matheye, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík et al., *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 153, 161.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 173, 176–177.

¹⁷⁶ Petr Macek, Architektonické experimenty Jana Blažeje Santiniho-Aichela, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík et al., *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 289–290.

¹⁷⁷ Mojmír Horyna – Vladimír Uher, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 261–264, 274.

¹⁷⁸ Santini je také autorem centrálních staveb na půdorysu řeckého kříže. Je to kostel Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici s proboštvím (1710), kostel na půdorysu řeckého kříže s centrální jednotkou

Podle Martina Pavlíčka vycházel Santini při navrhování projektu kláštera v Plasech z plánu Diokleciánových lázní (298–306) v Římě [30]. Shledává řazení budov lázní obdobné jako u kláštera v Plasech. Oválné tepidarium Diokleciánových lázní zaklenuté kupolí propojovalo další lázeňské prostory, stejně jako obdobně řešená velká kapitulní síň (kaple sv. Benedikta) v Plasech propojovala konvent s kostelem.

Roku 1562 byl Michelangelo Buonarotti pověřen přestavbou částí Diokleciánových lázní na kostel Santa Maria degli Angeli e dei Martiri.¹⁷⁹

završenou kupolí a kostel Jména Panny Marie ve Křtinách součástí poutního areálu (budováno 1718–1750) dispozice řeckého kříže, kde centrální jednotka je čtvercová a zaklenutá plackovou klenbou, ramena jsou segmenty kruhu. Viz Macek (pozn. 176), s. 301–304.

¹⁷⁹ Martin Pavlíček, Diokleciánovy lázně a jejich vliv na barokní architekturu a urbanismus ve střední Evropě, in: *Sborník příspěvků z 6. konference SHP „Funkční a prostorové uspořádání budov“*, Litomyšl 2008, s. 152.

6 Závěr

Během 17. věku se shromažďovali umělci ve vídeňském prostředí, kam byli zváni tehdejší šlechtou, jenž se chtěla u císařského dvora prezentovat v tom nejlepším možném světle prostřednictvím mecenášství umění a zvelebování svých sídel. V těchto aristokratických kruzích se pohyboval i Dominik Ondřej Kounic, který dosáhl vysokého postu říšského vicekancléře. Tento diplomat si zvolil za svou rezidenci zámek ve Slavkově u Brna, rodové sídlo Kouniců. Projekt přestavby zámku a celkové reurbanizace města zhotovil Domenico Martinelli, architekt a profesor na akademii sv. Lukáše v Římě, který zprvu působil právě ve Vídni.

Součástí plánů na modernizaci kounicovského sídla byl i návrh kaple sv. Urbana. Tuto drobnou architekturu Martinelli důmyslně zakomponoval do krajiny, a díky tomu dotvářela celkové panorama města a okolí.

Cílem této práce bylo pokusit se analyzovat půdorysný tvar kaple, který je sestaven ze dvou základních forem – kříže a kruhu. Tato znamení provázela lidstvo již od nepaměti, a proto s sebou nesou bohatou symboliku. Jednotlivě i společně určovaly půdorysy staveb, a tedy i jejich funkci.

Z kapitoly věnované stavbám na půdorysu kruhu prolomeného řeckým křížem vyplývá, že užití tohoto půdorysného tvaru nebylo ojedinělé, ale má své zastoupení v době románské, renesanční, barokní i neoklasicistní, jak v Itálii, tak i ve střední Evropě.

Komplexněji jsem se zaměřila na historický kontext této „architektury minor“, ze kterého plyne, že dějiny kaple byly spletité. Původní stavba byla sice vystavěna v roce 1712 podle plánů architekta Domenica Martinelliho, zanedlouho byla ale zrušena a následkem válek zbořena. Dnešní podoba se od originální mírně liší, a to především ve vrstvení lizénových rámců na fasádě, které jsou pro Martinelliho typické. Základní schéma znovuvystavěné kaple však bylo dodrženo. Tuto dispozici Hellmut Lorenz nazval „Monterano-typ“. Během dalšího bádání jsem zjistila, že tuto formu Martinelli používal a obměňoval ve svých projektech centrální architektury.

Také jsem si potvrdila, že umělci přicházející z Itálie do střední Evropy s sebou přinesli nejmodernější trendy v oblasti umělecké tvorby. Právě Domenico Martinelli objevil svůj zdroj inspirace ve stavbě proslulého Giana Lorenze Berniniho. A to v kostele sv. Bonaventury v Monterano nedaleko Říma.

Resumé

Předmětem této bakalářské práce je kaple sv. Urbana ve Slavkově u Brna se zaměřením na půdorysné schéma stavby. Představena je symbolika a funkce kruhu prolomeného stejnoramenným křížem a další formy tohoto tvaru na několika příkladech staveb v českém prostředí i mimo něj.

Součástí textu je obecný vývoj centrální architektury. Uveden je i život a dílo architekta kaple sv. Urbana Domenica Martinelliho, dějiny rodu Kouniců s přihlédnutím k objednavateli Dominiku Ondřeji Kounici a nástin historie zámku ve Slavkově u Brna, jež se stal od 16. století majetkem rodu.

Summary

The subject of this bachelor thesis is the Chapel of St. Urban in Slavkov u Brna with a focus on the ground plan scheme of the building. The symbolism and function of a circle broken by a greek cross and other forms of this shape are presented on several examples of buildings in the Czech environment and in other countries.

There is the general development of central architecture included in the text as well as the presentation of the life and work of the architect of the Chapel of St. Urban Domenico Martinelli, the history of the Kaunitz family with reference to Martinelli's client Dominik Andreas Kaunitz. The history of the chateau in Slavkov u Brna, which became the property of the Kaunitz family in the 16th century, is also outlined in the text.

Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů

Prameny

Moravský zemský archiv v Brně, fond G 436:

- nad. č. 1131, ev. č. pom. 928. Inventáře a katalogy fondů MZA v Brně č.30 - Rodinný archiv Kouniců (1272) 1278 – 1960, 1,2. Úvod a inventář Marie Zaoralová, úvod, 1998.

Moravský zemský archiv v Brně, fond Velkostatek Slavkov u Brna, značka F 11:

- i. č. 1365, kart. č. 84, sign. 13, Kaple sv. Urbana u Slavkova (zrušení, rozprodej), 1787–1790.

Státní okresní archiv Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna, fond AM Slavkov:

- i. č. 568, kart. č. 28, folio 1–28, Zakládací listina kaple sv. Urbana (opis), stvrzenky za vyplacené platy, 1712, 1716, 1751.
- i. č. 817, kart. č. 91, folio 1–96, Kaple sv. Urbana – znovupostavení kaple, opravy, 1858–1944 mez.

Literatura

Udo Becker, *Slovník symbolů*, Praha 2007.

Karel Eichler, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, V Brně 1888.

Caroline Elam, Michelangelo: His late roman Architecture, in: *AA Files I*, 1981–1982, s. 68–76.

Petr Fidler, Císařský architekt a pevnostní stavitel Giovanni Pieroni. „Dottore Giovanni Pieroni Architetto e Matematico“, *Opuscula historiae atrium LXIV*, 2015, č. Supplementum, s. 2–60.

Sara Galletti, Philibert de L'Orme's Dome in the Chapel of the Chateau d'Anet: The Role of Stereotomy, *Architectural History* LXIV, s. 253–284.

Josef Gelmi, *Papežové: od svatého Petra po Jana Pavla II.*, Praha 1994.

Hellmut Hager, Bernini, Mattia de Rossi and the Church of S. Bonaventura at Monterano, *Architectural History* XXI, 1978, s. 66–78, 108–117.

Cecilie Hálová-Jahodová, Galerie moravských Kouniců (Z dějin uměleckých zájmů jejich budovatelů), *Časopis Matice moravské* LXIII – LXIV, 1939–1940, s. 83–108, 315–373.

Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998.

Alois Hrudička, *Topografie diecese brněnské: (s obrázky a mapkami)*, Brno 1908.

Grete Klingenstein, *Der Aufstieg des Hauses Kaunitz Studien zur Herkunft und Bildung des Staatskanzlers Wenzel Anton*, Göttingen 1975.

Rudolf Koch (ed.), *Kniha znamení, která obsahuje nejružnější druhy symbolů používané primitivními národy a ranými křesťany od nejstarších dob až do středověku*, Olomouc 1997.

Richard Krautheimer, Introduction to an „Iconography of Mediaeval Architecture“, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* V, 1942, s. 1–33.

Alois Ličman – Augustin Kratochvíl (ed.), *Slavkovský okres*, Brno 1921.

Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991.

Hellmut Lorenz – Jiří Kroupa – Radka Nokkala Miltová et al., *Domenico Martinelli – Tvář génia barokní architektury: Domenico Martinelli – Genie der Barockarchitektur*, Rousínov 2006.

Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík et al., *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015.

Andrew Martindale, *Člověk a renesance*, Praha 1972.

Petr Mašek, *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti*, Praha 2008.

Anežka Merhautová – Dušan Třeštík – Miroslav Hák et al., *Románské umění v Čechách a na Moravě*, Praha 1984.

Christian Norberg-Schulz, *Baroque architecture*, New York 1986.

Martin Pavlíček, Diokleciánovy lázně a jejich vliv na barokní architekturu a urbanismus ve střední Evropě, in: *Sborník. Sborník příspěvků z 6. konference SHP „Funkční a prostorové uspořádání budov“*, Litomyšl 2008, s. 149–154.

Rudolf Pošva – Vladislav dudák – Bořek Neškudla, *Encyklopedie světové architektury: od menhiru k dekonstruktivismu. Díl 1, A–K*, Praha 2000.

Michael Raeburn a kol., *Dějiny architektury*, Praha 1993.

Václav Richter, Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis F 7*, Brno 1963, s. 49–88.

Aurora Scotti Tosini (ed.), *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz, i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691–1705)*, Milano 2006.

Jaroslav Studený, *Křesťanské symboly*, Olomouc 1992.

Bohuslav Syrový a kol., *Architektura: svědectví dob: přehled vývoje stavitelství a architektury*, Praha 1987.

Rolf Toman (ed.), *Umění italské renesance: architektura, sochařství, malířství, kresba*, Praha 1994.

Rudolf Wesenberg, Wino von Helmarshausen und das kreuzförmige Oktogon, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XII, 1949, č. 1, s. 30–40.

Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York 1973.

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften. Abtheilung 2, Brünnener diöcese. Band 3 (des ganzen Wertes VI. Band)*, Brünn 1860.

Manfred Wundram, *Andrea Palladio: 1508–1580: pravidla harmonie*, Praha 2009.

Wilhelm Ziehr, *Kříž: symbol, zobrazení, význam*, Kostelní Vydří 1997.

Internetové zdroje

Giovanni Battista Franceschini, *Memorie della Vita di Domenico Martinelli, Sacerdote Lucchese e insigne Architetto*. Lucca 1772, https://books.google.cz/books?id=Lm4nE_ccBhUC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false, vyhledáno 18. 3. 2023.

Karel Kašpárek, Kapli nad Slavkovem zdobí nově vzácný obraz, *Vyškovský deník*, 2013, https://vyskovsky.denik.cz/zpravy_region/kapli-nad-slavkovem-zdobi-nove-vzacny-obraz-20130528.html. Vyhledáno 29. 10. 2022.

Robert Peake, *Five bookes od architecture: translated out of Italian into Dutch and out of Dutch into English*, London 1611.

<https://archive.org/details/firstbookeofarch00serl/page/n7/mode/2up>. Vyhledáno: 11. 12. 2022.

Klaus Jan Philipp, Giovanni Salucci (1769–1845), *Stadtlexikon Stuttgart*, 2018, https://www.stadtlexikon-stuttgart.de/article/d192e85c-d7db-46a3-941f-6af0f8deefb9/1/Giovanni_Salucci_%281769-1845%29.html, vyhledáno 2. 12. 2022.

Milan Vavro, Křížová cesta na Urbánek, *Slavkov-Austerlitz*, 2020, <https://www.slavkov-austerlitz.com/post/křížová-cesta-na-urbánek>. Vyhledáno 29. 10. 2022.

Seznam vyobrazení

Pokud není uvedeno jinak, je autorem fotografií Eva Šugárková.

Obr. 1/ Domenico Martinelli, návrh kaple sv. Urbana, nárys, řez, půdorys, přesná datace neznámá – po 1700?. Převzato z: Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, s. 166.

Obr. 2/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, hlavní průčelí, 1861.

Obr. 3/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, vstup do kaple, 1861.

Obr. 4/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od jihu, 1861.

Obr. 5/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od jihovýchodu, 1861.

Obr. 6/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od severozápadu, 1861.

Obr. 7/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, detail korunní římsy a „efektu volného rohu“, 1861.

Obr. 9/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od severovýchodu, 1861.

Obr. 10/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, stěna mezi nikami, 1861.

Obr. 11/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled na korunní římsu a kupoli, 1861.

Obr. 12/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do kupole, 1861.

Obr. 13/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do jihovýchodního výklenku se sochou sv. Antonína Paduanského, 1861.

Obr. 14/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do severozápadního výklenku se sochou sv. Karla Velikého, 1861.

Obr. 15/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do severovýchodního výklenku s oltářem, 19. století.

Obr. 16/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do vstupní části, 1861.

Obr. 17/ Krukenburg bei Helmarshausen, Německo, kostel St. Johannes, půdorys, 1060. Převzato: Rudolf Wesenberg, Wino von Helmarshausen und das kreuzförmige Oktogon, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXII, 1949, č. 1, s. 31.

Obr. 18/ Paderborn, Německo, Busdorfkirche, půdorys, 1126. Převzato: Rudolf Wesenberg, Wino von Helmarshausen und das kreuzförmige Oktogon, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXII, 1949, č. 1, s. 30.

Obr. 19/ Anet, Francie, Château d'Anet, půdorys, 1552. Převzato:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001011w/f1.item>, vyhledáno 30. 4. 2023.

Obr. 20/ Andrea Palladio, Maser, Itálie, Tempietto Barbaro, rekonstrukce půdorysu od Ottavio Bertotti Scamozzi, 1783. Převzato:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tempietto_Villa_Barbaro_pianta_Bertotti_Scamozzi_1783.jpg, vyhledáno: 30. 4. 2023.

Obr. 21/ Monterano, Itálie, kostel San Bonaventura, řez, po 1677. Převzato: Hellmut Hager, Bernini, Mattia de Rossi and the Church of S. Bonaventura at Monterano, *Architectural History* XXI, 1978, s. 82.

Obr. 22/ Monterano, Itálie, kostel San Bonaventura, půdorys, po 1677. Převzato: Hellmut Hager, Bernini, Mattia de Rossi and the Church of S. Bonaventura at Monterano, *Architectural History* XXI, 1978, s. 82.

Obr. 23/ Hellmut Hager, kostel San Bonaventura, rekonstrukce fasády, asi 1670. Převzato: Hellmut Hager, Bernini, Mattia de Rossi and the Church of S. Bonaventura at Monterano, *Architectural History XXI*, 1978, s. 83.

Obr. 24/ Carlo Fontana, kostel San Bonaventura, náčrtek části průčelí (vpravo dole), asi 1670. Převzato: Hellmut Hager, Bernini, Mattia de Rossi and the Church of S. Bonaventura at Monterano, *Architectural History XXI*, 1978, s. 83.

Obr. 25/ Giovanni Salucci, Mauzoleum na Württembergu, půdorys, 1824. Převzato: <https://archiv0711.hypotheses.org/845>, vyhledáno 2. 12. 2022.

Obr. 26/ Rotunda sv. Víta, Praha, půdorys, 930. Převzato: Václav Mencl, Praha předrománská a románská, in: Václav Chaloupecký – Jan Květ – Václav Mencl, *Praha románská*, Praha 1948, s. 49.

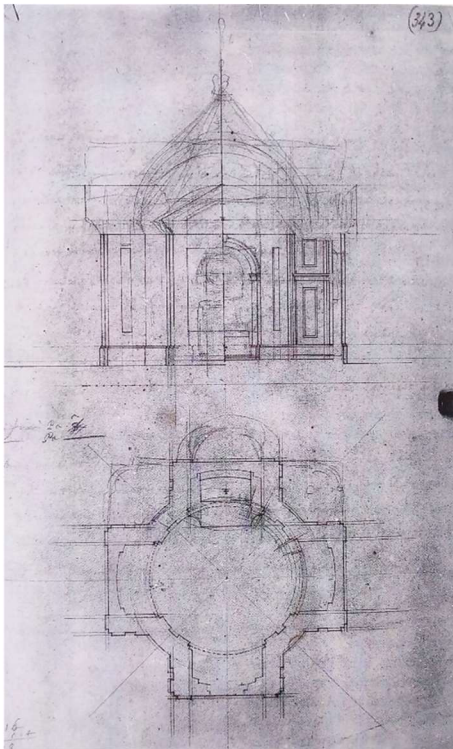
Obr. 27/ Giovanni Pieroni, „idea prima“ kostela sv. Jakuba, půdorys, 1628. Převzato: Petr Fidler, Císařský architekt a pevnostní stavitel Giovanni Pieroni. „Dottore Giovanni Pieroni Architetto e Matematico“, *Opuscula historiae atrium LXIV*, 2015, č. Supplementum, s. 20.

Obr. 28/ Jean Baptiste Mathey, kaple sv. Anny, půdorys, 90. léta 17. století. Převzato: <http://www.jicinsko.cz/landscape/mathey-sv-anna.JPG>, vyhledáno: 3. 5. 2023.

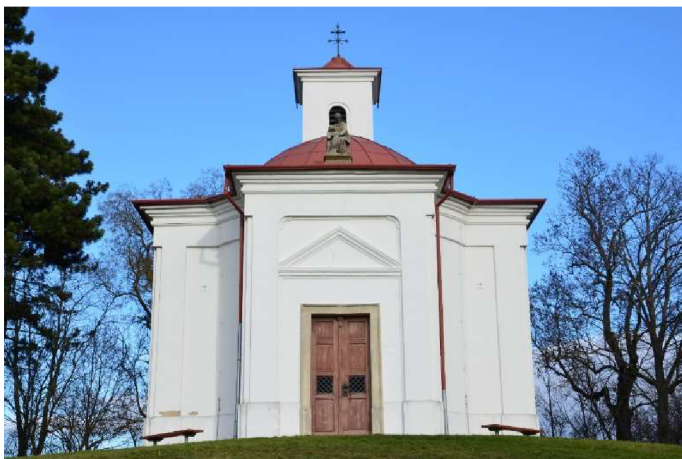
Obr. 29/ Jan Blažej Santini-Aichel, klášter v Plasech, půdorys projektu přestavby, do 1710. Převzato: Martin Pavlíček, Diokleciánovy lázně a jejich vliv na barokní architekturu a urbanismus ve střední Evropě, in: *Sborník. Sborník příspěvků z 6. konference SHP „Funkční a prostorové uspořádání budov“*, Litomyšl 2008, s. 150.

Obr. 30/ Sebastiano Serlio, Diokleciánovy lázně, rekonstrukce půdorysu, 1540. Převzato: Martin Pavlíček, Diokleciánovy lázně a jejich vliv na barokní architekturu a urbanismus ve střední Evropě, in: *Sborník. Sborník příspěvků z 6. konference SHP „Funkční a prostorové uspořádání budov“*, Litomyšl 2008, s. 150.

Obrazová příloha



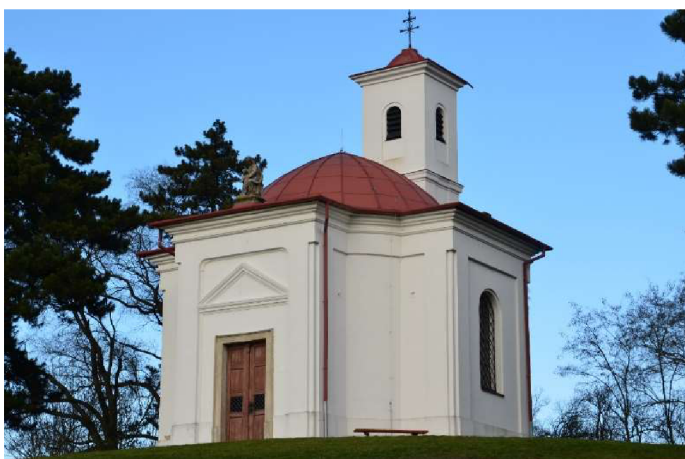
Obr. 1/ Domenico Martinelli, návrh kaple sv. Urbana, nárys, řez, půdorys



Obr. 2/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, hlavní průčelí



Obr. 3/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, vstup do kaple



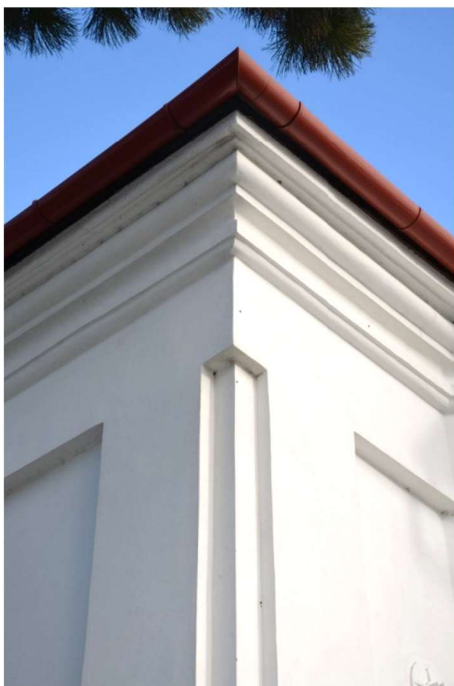
Obr. 4/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od jihu



Obr. 5/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od jihovýchodu,



Obr. 6/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od severozápadu



Obr. 7/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, detail korunní římsy a „efektu volného rohu“



Obr. 8/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, detail korunní římsy a „efektu volného rohu“



Obr. 9/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, pohled od severovýchodu



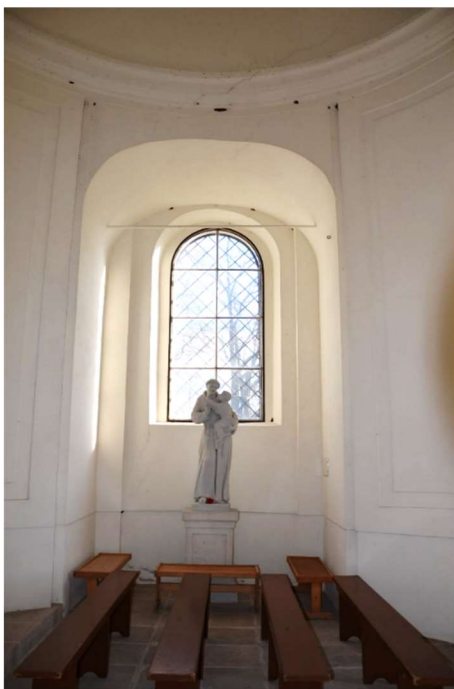
Obr. 10/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, stěna mezi nikami



Obr. 11/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled na korunní římsu a kupoli



Obr. 12/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do kupole



Obr. 13/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do jihovýchodního výklenku se sochou sv. Antonína Paduanského



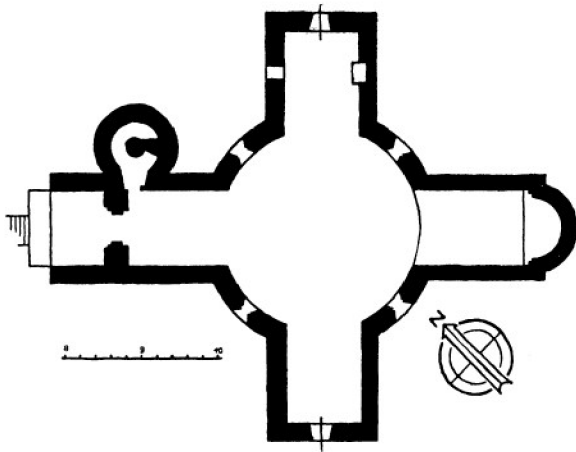
Obr. 14/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do severozápadního výklenku se sochou sv. Karla Velikého



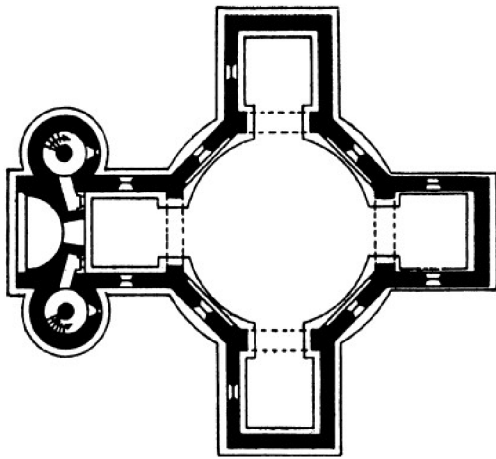
Obr. 15/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do severovýchodního výklenku s oltářem



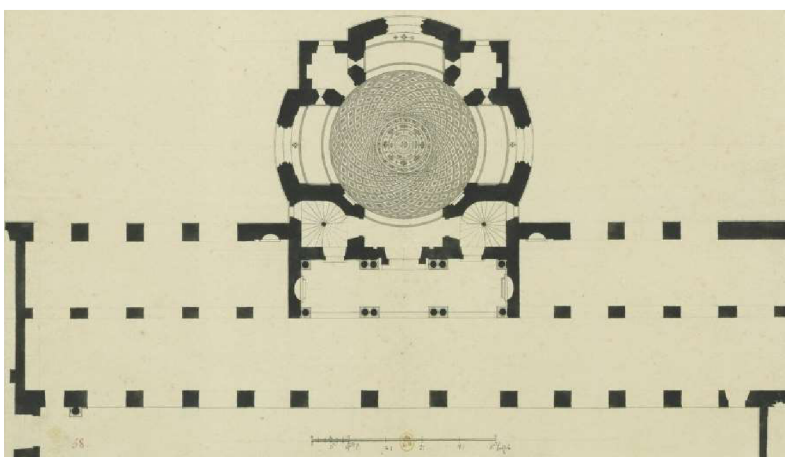
Obr. 16/ Slavkov u Brna, kaple sv. Urbana, interiér, pohled do vstupní části



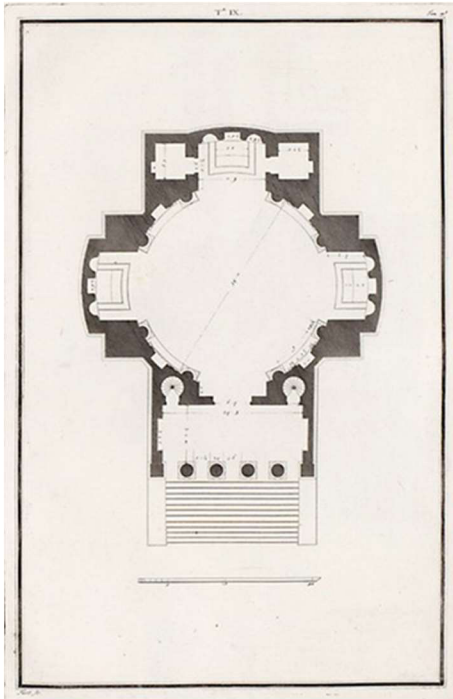
Obr. 17/ Krukenburg bei Helmarshausen, Německo, kostel St. Johannes, půdorys



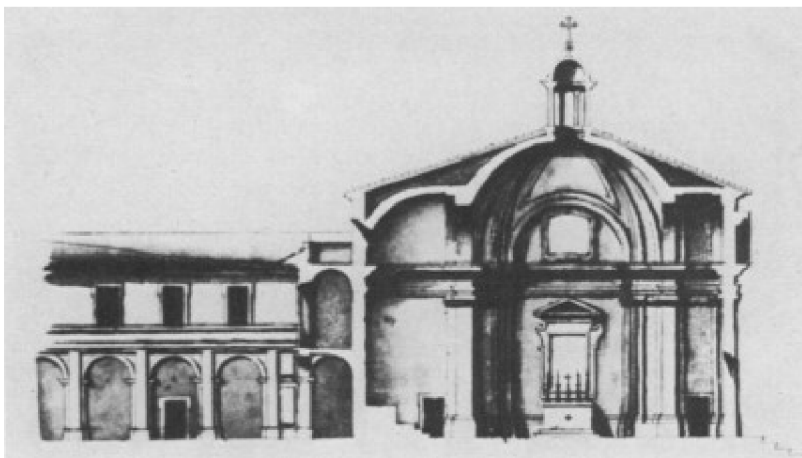
Obr. 18/ Paderborn, Německo, Busdorfkirche, půdorys



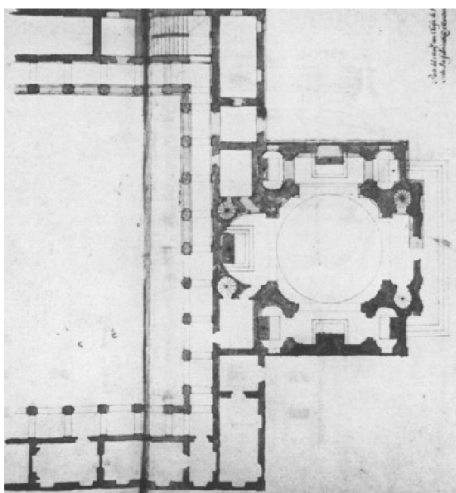
Obr. 19/ Anet, Francie, Château d'Anet, půdorys



Obr. 20/ Andrea Palladio, Maser, Itálie, Tempietto Barbaro, rekonstrukce půdorysu od Ottavio Bertotti Scamozzi



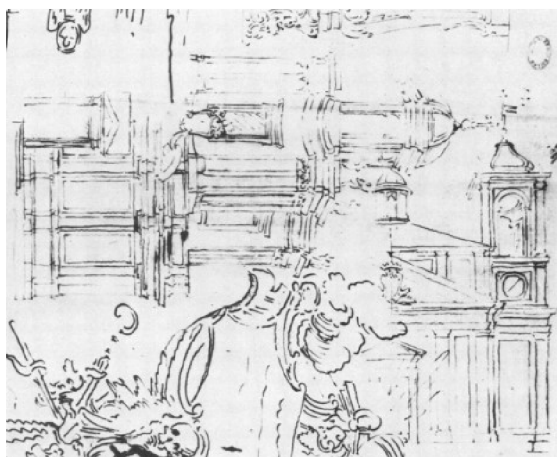
Obr. 21/ Monterano, Itálie, kostel San Bonaventura, řez



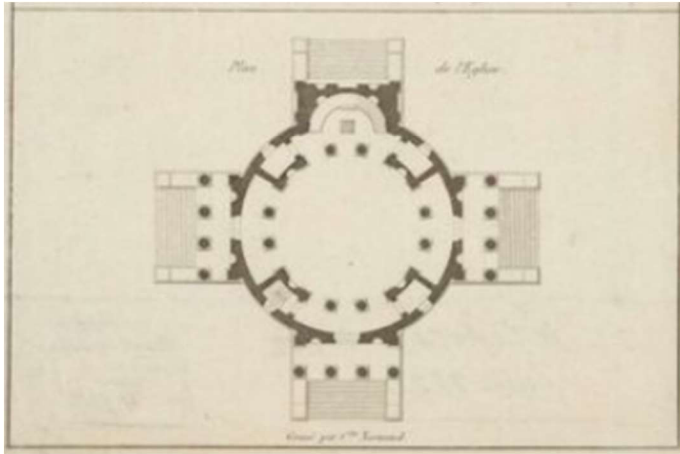
Obr. 22/ Monterano, Itálie, kostel San Bonaventura, půdorys



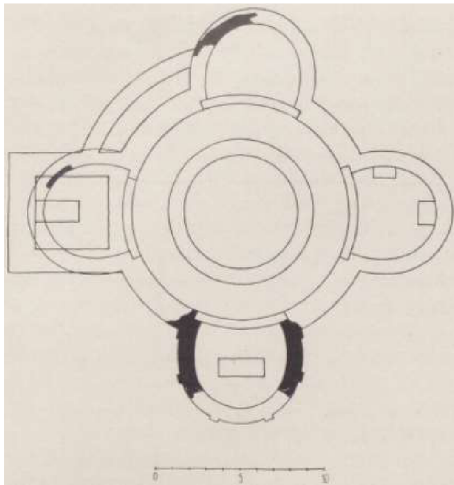
Obr. 23/ Hellmut Hager, kostel San Bonaventura, rekonstrukce fasády



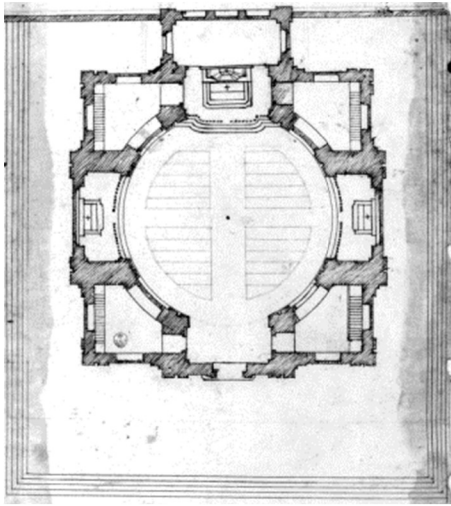
Obr. 24/ Carlo Fontana, kostel San Bonaventura, náčrtek části průčelí (vpravo dole)



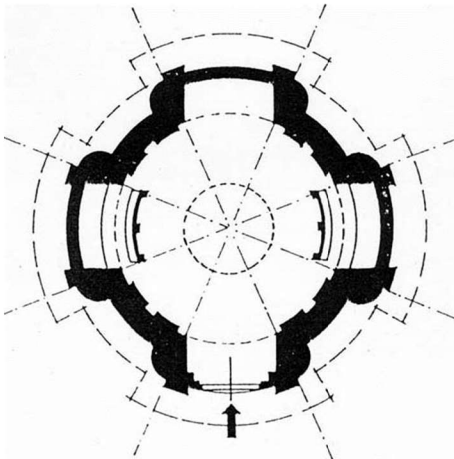
Obr. 25/ Giovanni Salucci, Mauzoleum na Württembergu, půdorys



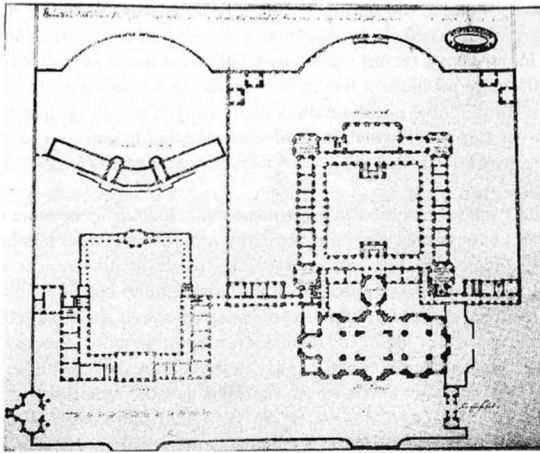
Obr. 26/ Rotunda sv. Víta, Praha, půdorys



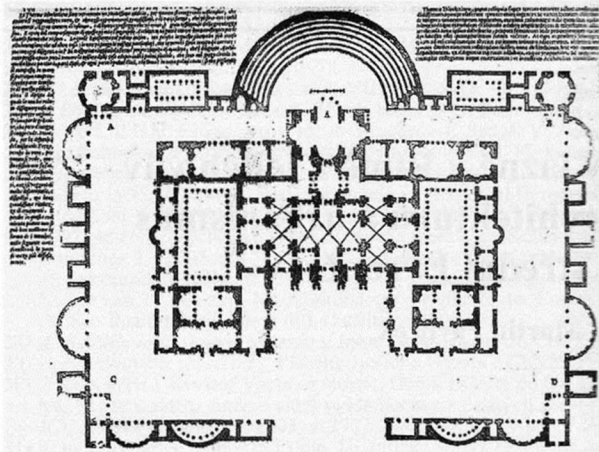
Obr. 27/ Giovanni Pieroni, „idea prima“ kostela sv. Jakuba, pŕodorys



Obr. 28/ Jean Baptiste Mathey, kaple sv. Anny, pŕodorys



Obr. 29/ Jan Blažej Santini-Aichel, klášter v Plasech, půdorys projektu přestavby



Obr. 30/ Sebastiano Serlio, Diokleciánovy lázně, rekonstrukce půdorysu

Anotace

Jméno a příjmení:	Eva Šugárková
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	doc. Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2023

Název práce:	Půdorysný typ kaple sv. Urbana ve Slavkově u Brna
Název práce v angličtině:	Ground plan scheme of Chapel of St. Urban
Anotace práce:	<p>Předmětem této bakalářské práce je kaple sv. Urbana ve Slavkově u Brna se zaměřením na půdorysné schéma stavby. Představena je symbolika a funkce kruhu prolomeného stejnoramenným křížem a další formy tohoto tvaru na několika příkladech staveb v českém prostředí i mimo něj.</p> <p>Součástí textu je obecný vývoj centrální architektury. Uveden je i život a dílo architekta kaple sv. Urbana Domenica Martinelliho, dějiny rodu Kouniců s přihlédnutím k objednavateli Dominiku Ondřeje Kounice a nástin historie zámku ve Slavkově u Brna, jež se stal od 16. století majetkem rodu.</p>
Klíčová slova:	Domenico Martinelli, architektura, kaple, kruh prolomený řeckým křížem
Anotace práce v angličtině:	<p>The subject of this bachelor thesis is the Chapel of St. Urban in Slavkov u Brna with a focus on the ground plan scheme of the building. The symbolism and function of a circle broken by a Greek cross and other forms of this shape are presented on several examples of buildings in the Czech environment and in other countries.</p> <p>There is the general development of central architecture included in the text as well as the presentation of the life and work of the architect of the Chapel of St. Urban Domenico Martinelli, the history of the Kaunitz family with reference to Martinelli's client Dominik Andreas Kaunitz. The history of the chateau in Slavkov u Brna, which became the property of the Kaunitz family in the 16th century, is also outlined in the text.</p>
Klíčová slova v angličtině:	Domenico Martinelli, architecture, chapel, circle broken by a Greek cross

Rozsah práce:	71 stran, 83 732 znaků (včetně mezer)
Jazyk práce:	Čeština