

plomová práce navazuje na mou bakalářskou práci obhájenou na Katedře dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci v roce 2008. Jejím prostřednictvím jsem obeznámila s architektonickým typem umělé jeskyně - grotty, jeho původem a uplatněním v evropském a na základě vybraných příkladů také ve středoevropském prostředí, se zvláštním důrazem na území někdejší habsburské monarchie, konkrétně na Moravu a Dolní Rakousy.

Jako hlavní úkol této volně navazující práce jsem si vytkla vyhledat a představit významné grotty, které vznikly v českém a moravském prostředí v časovém rozmezí od konce 16. století, kdy se zde setkáváme s prvním doloženým a dodnes zachovaným grottovým útvarem, přes nárůst obliby tohoto svébytného uměleckého odvětví a s ním spojené rozšíření během 17. století, až po jeho pozvolné doznívání kolem poloviny století 18. Zaměřila jsem se především na dochované objekty, opomenout jsem však nemohla ani některé zaniklé grotty, jež byly součástí velkolepých zahradních a rezidenčních areálů předních představitelů 1. poloviny 17. století - Albrechta z Valdštejna, Julia Heinricha vévody Sasko-Lauenburského nebo kardinála Františka Ditrichštejna.

Postup a formu mé práce předurčily výsledky předběžného průzkumu, osobní obeznámení s vybranými objekty a množství a kvalita sesbíraného materiálu. Namísto vyčerpávajícího katalogového soupisu jsem se rozhodla sestavit výběr nejvýznamnějších a charakterem různorodých grott a tyto podrobit důkladné, všestranné analýze. Po vzájemné dohodě s vedoucím práce jsem zvolila formu souvislého textu řazeného do jednotlivých kapitol, věnovaných jednomu konkrétnímu objektu. Našlo-li se

stavebníka či spřízněné skupiny grotty, seskupuji pojednání o nich do větších oddílů. Tyto kapitoly řadím za sebou v chronologickém sledu a pro jejich výstavbu jsem si stanovila jednotný klíč. Po krátkém úvodu následuje soupis odborné literatury k danému tématu, rozsahem mnohdy diametrálně odlišný. Za něj je zařazen nástin historického pozadí vzniku grotty, popis objektu, shrnutí poznatků o jeho stavební historii a krátké hodnocení. Tuto strukturu jsem se snažila důkladně dodržovat při tvorbě všech hesel, v případě nutnosti s drobnými odchylkami provedenými za účelem zachování plynulosti textu. Je možné, že některé, především formální popisy se mohou zdát čtenáři zbytečně detailní a zdlouhavé. Jejich rozsah a forma je však dána skutečností, že stav dochovaných objektů je dnes ve většině případů kritický a míra jejich devastace se rok od roku stupňuje.

Mou snahou je především komplexní pojednání vybraných objektů a jejich zařazení do širšího dobového a uměleckohistorického kontextu. Pozornost záměrně soustředím také na příslušné stavebníky, bližší poznání jejich životní zkušenosti, zázemí i kulturního a uměleckého rozhledu. Právě ty totiž podněcovaly vznik a z velké míry určovaly konkrétní podobu jednotlivých grottových objektů.

Literatury

ředestřeno v příslušné kapitole mé bakalářské práce,¹ nebyla umělým grottovým útvarům jako svébytnému uměleckému odvětví v českém dějepise umění věnována doposud žádná pozornost. Není tedy divu, že ucelená stať reflektující vznik a vývoj tohoto nezvyklého fenoménu v našem prostředí prozatím chybí. Na tomto místě nezbývá než konstatovat, že obdobné podmínky u nás panují také v případě teoretického zázemí pro bádání na poli barokního zahradního umění a s ním spojených drobných architektur.

Chceme-li se dozvědět o problematice grottových objektů více, musíme svou pozornost obrátit na cizojazyčnou literaturu. Tyto úzce zaměřené tituly jsou však v našem prostředí velmi špatně dostupné. V ideálním případě se nám podaří v nejbližších zahraničních knihovnách vyhledat pouze příslušné publikace vydané v rámci německé jazykové oblasti. V tomto ohledu můžeme považovat za titul zásadního významu dizertační práci Elisabeth Hergetové z roku 1954 s názvem *Die Sala terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur.*² Přesto, že se autorka soustředí především na osvětlení konstitučního procesu architektonického typu saly terreny, zpravuje v rámci něj také o původu a vývoji grottových objektů v antice, pozdějším oživení tvorby umělých jeskynních útvarů v italské renesanci a následném šíření tohoto nezvyklého fenoménu do Francie a Zaalpí. Jak jsem však již několikrát poukázala, nelze závěry této práce přijímat bez náležitého kritického zhodnocení.³

Obdobně je tomu v případě publikace Barbary Rietzschové.⁴ Autorka se po stručném přehledu grottových objektů v italském, francouzském a německém prostředí

jejich klasifikaci a následné vývoje a vyznění grotty jako stavebního typu se však hlouběji nezabývá a v tomto ohledu veskrze přijímá závěry Elisabeth Hergetové.

Při vyhledávání konkrétních grott v českém a moravském prostředí se jako nejúčinnější nástroj osvědčily internetové vyhledavače. Ačkoliv se většina nalezených informací ukázala jako irelevantní, pomohly mi tyto prostředky dohledat většinu dochovaných objektů a výrazně tak urychlily prvotní fázi mé práce. V tomto ohledu bohužel zcela zklamaly tradiční soupisy památek,⁵ zejména pak díly týkající se Čech, které ve své stručnosti existenci grott v téměř naprosté většině opomíjely. O něco lepší se situace ukázala v případě propracovaných hesel obou „moravských svazků“.⁶ Zde se však zmínky povětšinou omezily na konstatování, že se grotta v rámci daného objektu či areálu nachází. Nejinak tomu bylo i v případě encyklopedie českých a moravských zahrad a parků,⁷ kde však bylo možné využít četné odkazy na sekundární literaturu k zahradním areálům, v nichž se dohledané grotty nalézají. Výjimečný případ v rámci soupisové literatury tak představuje pouze důkladný soupis historických zahrad jihočeského regionu⁸ zpracovaný kolektivem autorů vedeným Marií Pavlátovou a Markem Ehrlichem. V této publikaci jsou zmínky o grottách doplněny stručnými popisy a četnými odkazy na příslušnou literaturu, dokumentaci a prameny.

Přejdeme-li na pole odborné literatury pojednávající o jednotlivých grottových objektech, můžeme s potěšením konstatovat, že se situace v poslední době zásadně zlepšila, a to především díky dvěma titulům vydaným během uplynulých tří let. V první řadě jde o statě publikované v rámci poslední monografie Albrechta z Valdštejna,⁹ konkrétně příspěvky Petra Uličného *Elementy Valdštejnova*

Valdštejnova casina u Jičína¹¹ a stat
Zatluokalová Zahrady Albrechta z Valdštejna
v Praze.¹² V druhém případě jsou to příslušné kapitoly
knihy *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*,¹³
jež také výrazně přispěly k bližšímu poznání grottových
objektů na našem území.

Ze starších titulů je třeba zmínit publikaci *Et
in Arcadia Ego - Historické zahrady Kroměříže*¹⁴ Ondřeje
Zatluokala, taktéž zmiňující v rámci monografického
zpracování kroměřížských barokních zahrad grottové
objekty zámecké sály terreny a pavilonu v Květné zahradě.
Zejména Zatluokalovy interpretace ikonografických
programů kroměřížských grott však musíme posuzovat
s jistou dávkou nadhledu, jak ostatně potvrdily i závěry
Martina Pavlíčka ve výše zmiňované nejnovější
„kroměřížské“ publikaci.¹⁵ Za autorův výrazný přínos lze
ale zcela jistě považovat četné poukazy na možné
inspirační zdroje kroměřížských grott a zahradních areálů
zprostředkované grafickými alby, jež se nacházejí
ve velkolepé knihovně biskupa Karla Lichtenštejna-
Kastelkorna. Za výrazný počin můžeme taktéž pokládat
monografické zpracování kdysi proslulé zámecké zahrady
v Ostrově nad Ohří¹⁶ pocházející z pera Lubomíra Zemana,
neboť právě jeho příspěvek představuje základní
východisko pro bližší poznání zaniklých grottových
objektů náležejících k ostrovskému zámeckému areálu.

Jak si však mohl čtenář povšimnout, vztahují se výše
zmíněné statě k objektům spojeným jistou mírou
exkluzivity. Není tedy divu, že je množství odborné
literatury pojednávající o méně známých barokních
rezidencích a zámeckých areálech diametrálně odlišné.¹⁷

V těchto případech se pak jako nejschůdnější řešení
jeví pokusit se dohledat dokumenty, především stavebně
historické průzkumy, pasporty, restaurátorské zprávy

k daným objektům na příslušných péče. Ty, vypracované fundovanými odborníky, mnohdy zprostředkovávají vyčerpávající monografická zpracování, když ne konkrétního objektu, tak alespoň širších areálů či budov, v nichž se sledovaná grotta nachází. Tyto prameny se ve většině případů opírají o průzkumy dostupného archivního materiálu, na který v hojné míře odkazují a ve většině případů taktéž přináší erudované stavební a uměleckohistorické analýzy objektů.

Během své práce jsem ovšem narazila také na grottové objekty, které, byť po stránce umělecké nesmírně cenné, zůstávají zcela stranou zájmu příslušných úřadů i odborné veřejnosti.

Ve výčtu literatury nelze opomenout ani dobová architektonická pojednání a alba grafik, jež jsou nebývale cenným, i když méně dostupným zdrojem poznání sledovaných objektů. Obeznamení se s nimi, ať již prostřednictvím osobní návštěvy knihovních fondů nebo elektronických databází, výrazně napomáhá v dohledání možných inspiračních předobrazů.

3. Vymezení pojmu grotta

Než přistoupíme k jednotlivým objektům, nesmíme opomenout přesně vymežit pojmy grotta a grottový objekt, abychom se vyhnuli případným pozdějším nedorozuměním. Grotta není dle mého soudu pouze: „*jeskyně v parku 16.-18. století, nejčastěji umělá a zdobená mušlemi, krápníky apod.*“¹⁸, tak jak to v soupisu hesel uvádějí některé výkladové slovníky.

Jako grotty nejsou označovány pouze objekty po všech stránkách věrně imitující přírodní skaliska, ale také přízemní či suterénní prostory uvnitř městských paláců a venkovských sídel, později taktéž saly terreny zdobené

...norodého charakteru, jenž v různých
...e skalnatý povrch, či přímo bohatou
krápníkovou jeskyní. Mnohdy využívá taktéž hrubě nahozený
štuk pojednaný kameny, kamennou drtí, skelnými
taveninami, případně lasturami, doplněný iluzivní malbou,
klasickým štukem i sochami. Tato výzdoba však nezřídka
přecházela i na výklenky v zahradních zdech, samostatné
grottové pavilony a zahradní prospekty.

Za svébytné grottové útvary však můžeme považovat
také zcela unikátní kaskádové terasy v zámecké zahradě
v Zákupích nebo prostor svíraný rameny monumentálního
schodiště Trojského zámku, ba dokonce i útvar
bez nejmenší známky jakéhokoliv grottového dekoru,
jenž byl ale jako grotta od počátku zamýšlen, jak nás
o tom informují četné z dochovaných písemných pramenů.

4. Přehled vybraných grottových objektů zbudovaných na území Čech a Moravy v časovém rozmezí od konce 16. století do první poloviny 18. století

4.1 Grotta císaře Rudolfa II. v areálu Císařského mlýna v Praze Bubenči

Patrně prvním, navíc do dnešní doby alespoň
v torzálním stavu dochovaným grottovým objektem na našem
území je grotta vybudovaná při letovisku císaře
Rudolfa II. v pražské Bubenči. Rudolfově grottě byla
ve 20. století věnována náležitá pozornost odborníků,
a to zejména proto, že ještě donedávna představovala
jeden z mála neporušených dokladů stavitelství éry
rudolfínského manýrismu a také architektonický typ do té
doby v našem prostředí neznámý.

První badatelkou z řad historiků umění, která se
objektem bubenečské grotty podrobněji zabývala, byla
Jarmila Krčálová. Její příspěvek v úvodních kapitolách

stavby české renesance¹⁹ představuje
autotované tématice. Poznatky obsažené
nejen zde, ale také v dalších četných statích autorky,²⁰
se staly i po více než 15 letech důležitým podkladem
pro tvůrce vyčerpávajících monografií shrnujících
uměleckou tvorbu rudolfínské epochy.²¹ Rudolfova grotta,
ač objekt pro mnohé kuriózní, nebyla opomenuta ani
v příslušné kapitole akademických *Dějin českého
výtvarného umění*.²² Vzhledem ke své umělecké hodnotě
zaznamenala taktéž náležitou pozornost ze strany
památkových institucí. Vznikla tak celá řada fotografií
a dokumentů,²³ které nejenže zachycují soudobý stav
objektu, ale i výrazně přispívají k jeho hlubšímu
poznání. Vyčerpávající pramen v tomto směru představuje
především stavebně historický průzkum vypracovaný
pod vedením Dobroslava Líbala.²⁴ Ten, vycházející
z důkladných archivních rešerší Milady Vilímkové,
do nejmenšího detailu mapuje stavební vývoj Císařského
mlýna a objektů k němu náležejících. Bohužel, v poslední
době byla k areálu upřena pozornost odborných kruhů
i veřejnosti v souvislosti s vlekoucí se kauzou devastace
a rozporuplné dostavby areálu. Závěry odborníků
fundovaných v této věci pak byly otištěny v druhém čísle
*Zpráv památkové péče*²⁵ za rok 2008.²⁶

Dějiny bubenečského areálu, známého od konce
16. století pod označením Císařský mlýn, sahají mnohem
hlouběji do historie, než by se mohlo na první pohled
zdát. Mlýn je v této lokalitě poprvé zmiňován již roku
1217, hojněji však během 13. a 14. století, kdy se
dostává do držení kláštera u sv. Jiří. Od konce
14. století prochází rukama celé řady vlastníků.
Nejvýznamnějším z nich byl ale zcela jistě hejtman
Pražského hradu Dubanský z Duban, který mlýn získal
v roce 1547 a během krátkého vlastnictví, jež netrvalo

let, objekt a jeho okolí značně vybuodoval dům, hamr, dvě pily a brusírnu. Založil zde štěpnici a rozsáhlé vinice. Pro naše bádání je však určující vývoj areálu po roce 1583. Tehdy je mlýn s přilehlými objekty zakoupen pražským purkrabstvím a darem přechází na císaře Rudolfa II. Z jeho iniciativy je areál během následujících dvaceti let přebudován na pozoruhodné císařské letovisko. Přestavba započala v roce 1589 pod vedením architekta Ulricha Aostaliho. Výrazně se na ní podílel také kameník Giovanni Antonnio Brocco. Kromě úprav samotných budov zde vznikla vyvýšená arkádová chodba či galerie o 22 obloucích, propojující sál a ukončující galerii na východě unikátním prostorem grotty vytesaným v roce 1594 ve skále kopce Pecka. V tomto období zde byla také zřízena brusírna drahokamů proslulých řezačů Petra Hýbla a Ottavia Miseroniho. V roce 1606 byla přestavba areálu dovršena vybudováním mohutné vstupní brány, provedené patrně podle projektu Giovanniho Marii Fillipiho. Právě tato brána a grotta jsou jedinými relikty, které se, z kdysi výstavného císařského letoviska, dochovaly do dnešních dnů.

V případě grotty Rudolfa II. jde ve své podstatě o válcovitý prostor vyhloubený ve skále kopce Pecka a zcela skrytý pohledu zvenčí. Grotta, původně v úrovni zvýšeného přízemí či prvního patra přilehlé arkádové galerie, je přístupná z vyvýšené předložené terasy, prolomené v úrovni okolního terénu třemi vchody do zaklenutých sklípků. Prostor grotty je přístupný kamenným portálem [1]. Půlkruhově klenutý otvor po stranách rámuje mělce předstupující pilastry vybíhající z profilovaných patek, přepásané střídavě hladkou, střídavě rýhovanou rustikou. Ploché kanelované hlavice se zavěšenými kapkami završuje krycí římsa.

utí dostředně dosedají rýhované větší ve vrcholu zdobí iniciály MA a arcivévodská koruna [2]. Na monumentální portál navazuje krátký klenutý vestibul [3]. Kamenné háklíkové zdivo protilehlých stěn člení konchou zaklenuté niky na kamenné podnoži, sevřené jednoduchým neprofilovaným ostěním, završeným hladkou římsou a půlkruhovým segmentovým záklenkem. Vlastní prostor grotty kruhového půdorysu je zaklenut kupolí [4]. Stěny jsou obdobně jako ve vestibulu pokryty kamennými obdélnými ležatými bosami s drsně opracovaným - špicovaným - povrchem. Ty mají ve spodní části grotty přibližně stejnou velikost, nad patkou klenby se pak postupně zmenšují ve snaze o optické navýšení kupole. Vladimír Heran na základě ohledání objektu při restaurátorském průzkumu původních omítek dospěl k závěru, "že zdivo interiéru grotty bylo nejprve osazeno z větších hrubě opracovaných nezkosených bloků a teprve druhotně, na místě, byla provedena bosáž a sejmutí hran".²⁷ Použitý materiál byl určen jako křemičitý limonitický pískovec.

Výrazným členicím prvkem interiéru jsou opět shodně koncipované niky situované oproti vstupu do grotty a po stranách. V těchto výklencích lze předpokládat sochařskou výzdobu, do dnešní doby ovšem nedochovanou. Dále je to dvojice říms, a to spodní neprofilovaná kamenná římsa nad 6. bosou a korunní bohatě profilovaná římsa tvořící nad 10. bosou patku vybíhající klenby. Jediný zdroj světla této prostory představuje okulus ve vrcholu klenby. Na něj dosedá tělo vysoké lucerny [5], zevnitř hladce omítané a prolomené čtyřmi kruhovými otvory, z vnějšku členěné omítkovou bosáží a pod stlačeným zaklenutím završené lunetovou římsičkou.

Ačkoliv by se mohlo zdát, že tato přísně stereometricky koncipovaná stavba nemá nic společného

... s jejich dekorativní opulencí jde o výtvor v pravém slova smyslu manýristický. Poukazuje na to zejména užití charakteristického motivu manýrismu - rustiky. Nadto byla již v době svého vzniku popisována jako „krotta“, jak je patrné z dochovaných písemných pramenů.

Grotta Rudolfa II. a ostatně celý areál Císařského mlýna patří k nemnoha objektům, jejichž stavební historie a následné osudy jsou nám známy na základě velkého množství dochovaných archivních materiálů, především záznamů České komory, uložených ve Státním ústředním archivu v Praze, ale také řady plánů z Archivu Pražského hradu. Tato skutečnost je podmíněna především osobou vlastníka a úřední praxí České stavební komory, jež si vedla podrobné záznamy o provedených stavebních podnicích i následných opravách objektů ve své správě. Proto nepřekvapí, že se z období 17. a 18. století dochovalo mnohem více průkazného materiálu než z období 19. a 20. století, kdy areál prochází rukama řady soukromých vlastníků. Při vyhledávání konkrétních informací k historii bubenečské grotty pro mě byla velkým přínosem zejména možnost vycházet z detailních archivních rešerší provedených Miladou Vilímkovou²⁸ v rámci stavebně historického průzkumu areálu z roku 1978. Následné poznatky tedy vycházejí v převážné míře právě z tohoto dokumentu, dnes uloženého na NPÚ ú.o.p. v hlavním městě Praze. Situaci v proměnách staletí pak navíc dokumentuje bohatý ikonografický materiál. Bez těchto obrazových pramenů by byla analýza objektu o mnohé ochuzena a taktéž naše představa o stavebním vývoji areálu by zůstala neúplná a mnohem méně plastická.

Kultivace Císařského mlýna Rudolfem II. byla zahájena již krátce po zakoupení areálu. Stavební záměry vlastníka plynou z oznámení České komory z počátku dubna

vebnímu písaři a správci stavebního
á, že komora v té době obdržela
memoriál shrnující císařova přání. V mlýně v Bubenči tak
měla být co nejdříve postavena zděná chodba a spolu s ní
„ein Gewölb im Preg wo der Brunn ist“, tedy jak osvětluje
Milada Vilímková *„kvelb v kopci, kde je studna, čímž měl
/císař/ zcela nepochybně na mysli známou grottu“*²⁹ a jak
dodává: *„Mistru Ulrichovi /Aostali/ bylo to všechno už
známo a se stavbou se mělo započít co nejdřív“*.³⁰ Jak však
vyplývá z přehledu prací, který Aostali předložil
k 20. 7. 1589, práce na grottě se patrně zdržely,
nebo v záznamech je v tomto roce zmiňována pouze stavba
galerie a hloubení rybníčka. Patrně další archivní
zmínkou, jež by se mohla vázat ke stavbě grotty, je
objednávka stavebního materiálu, konkrétně tzv. štukového
kamení – tedy kamenných kvádrů. Česká komora se v lednu
1592 obrací na převora špitálu při konci mostu na Starém
Městě pražském a ukládá mu, aby dal lámat a dovést
ze skály u Hloubětína 900 kusů *„štukoví“*, *„protože jeho
císařská Milost ráčí z jara při mlejně ve staré oboře
některá stavení vyhnáti“*.³¹ Účel, k jakému byl tento
materiál později použit, objasňuje patrně relace
z 29. 12. 1594 podrobně referující o práci dvorního
kamenického mistra Antonia, tedy Giovanniho Antonia
Brocca. V relaci jsou zmiňovány dvě položky. Na první
z nich, poprsní zeď u vody, použil kameník celkem 1332
kusů kvádrů. Druhá nás však zajímá mnohem více,
neboť *„Druhou prací byla z tesaných kvádrů vyklenutá
studna o obvodu 45 loktů, vysoká do římsy 5 a půl lokte
a nad římsou 7 a ¼ lokte, provedená >>polírovanou prací<<
z kusů lepotínského pískovce. Nahoře byl ponechán kruhový
otvor k osvětlení. Je to výjimečná práce, na níž se mistr
Antoni sám musel podílet. Žádá za ni 580 tolarů
a – vzhledem k její výjimečnosti – mu bylo přiznáno 500*

ký záznam v sobě nese hned několik důležitých pro bližší poznání námi sledovaného objektu a jeho významu. V první řadě nám s naprostou přesností datuje stavbu k roku 1594 a taktéž odhaluje jméno jejího tvůrce. Ba co víc, dokonce nás zpravuje o tom, že objekt byl již ve své době považován za naprostý unikát a tuto skutečnost potvrzuje nejen částkou, jakou byl oceněn,³³ ale i tím, že oproti zvyklostem zaběhnuté praxe byl do práce zapojen také kamenický mistr, který byl obvykle pověřen pouze dohledem. Ve své výpovědi je navíc také cenným dokladem autentické podoby objektu.

V té době byla tedy grotta hotova po stránce architektonické. Vnitřní vybavení však nadále chybělo. Teprve roku 1601 dodal bubenečský mlynář rozpis materiálu potřebného pro zavedení vody, či zřízení tzv. *Wasserkunstu*. Ačkoliv byla práce na díle s největší pravděpodobností zahájena ještě toho roku, bylo vše dokonáno až v roce 1603, neboť teprve v jeho závěru byli radové německé úctárny České komory vyzváni ke zhlédnutí vykonané práce a jejímu náležitému ohodnocení. Jako odborní poradci byli v této věci přizváni přísežní mlynáři, kteří rozhodli, že mlynář Petter Widtman dostane za vykonané dílo 311 tolarů.

Patrně souběžně se stavbou vodního díla v grottě probíhala výstavba zvláštní vodárny, která by grottu zásobovala vodou. Přísežným mlynářům bylo proto komorou nařízeno, aby se odebrali do Císařského mlýna, tam vše vyměřili a zvažili, jakým způsobem a jakým nákladem by zde mohla být tato vodárna postavena. Mlynáři to na místě provedli a udali komoře kalkulace pro případ vodárny provedené ve dřevě a v kameni. Komora se následně rozhodla pro zřízení levnější, dřevěné varianty, která zde byla dokončena ke konci roku 1603. V seznamech

... Dvorním stavebním úřadem je tak
vydáno za rok 1602 celkem 978 tolarů
a za rok následující 929 tolarů. Tyto částky tedy kromě
stavebních prací zahrnovaly převážně náklady na zřízení
zminěných vodních děl.

Z hlediska možných inspiračních zdrojů drobných
rudolfínských voluptuárních architektur postavených
v areálu Císařského mlýna jsou pro nás zajímavé taktéž
zmínky o zřízení tzv. Zeleného rybníčka. Na základě
přehledu vykonaných zednických prací lze usuzovat, že byl
zřízen patrně současně se stavbou galerie. Již v roce
1586 kolem něj měly být vystaveny sloupy a ve výkazu
oprav za rok 1601 se mluví o nové úpravě Zeleného
rybníčku, *„kde byla kolem dokola zed' chodby, která jde
kolem rybníčka zbořena a znovu a lépe postavena, stará
dlažba byla odstraněna a provedena nová, jakož i zed'
uvnitř rybníčka byla opravena“*.³⁴ Je tedy pravděpodobné,
že krytý koridor se neomezoval pouze na zastřešenou
galerii, ale po obvodu obklopoval také umělou nádrž
rybníčku. Tomuto řešení nasvědčuje i plán areálu
z Archivu Pražského hradu [6]. Přesto, že zmíněný plán
a pohled na Císařský mlýn nepochází z doby vzniku
objektů, ale je přibližně o 150 let mladší, můžeme se
zcela oprávněně domnívat, že zachycuje areál v původní
nebo jen nemnoho pozměněné podobě, neboť během uplynulého
půldruhého století nedoznaly objekty po stránce
architektonické zásadních změn. O tom nás ostatně taktéž
přesvědčí studium dochovaných archiválií. Nárys objektů
Císařského mlýna nad to nabízí pohled na vstupní portál
grotty a přináležející vnější kulisovou stěnu, jež byla
odkryta teprve při demolici představeného klasicistního
domu na konci osmdesátých let 20. století, jak dokládá
dobová fotografie [7]. Vratme se ale ke zmíněnému
sloupovému koridoru. Toto řešení, patrně i bez upozornění

i povšechnému znalci historie užité asociuje kryté sloupové chodby peristylů římských vil, z dochovaných areálů snad v první řadě Hadriánovy vily v Tivoli [8]. Je tedy velmi pravděpodobné, že se nejen v případě kryté chodby, ale i koncepce prostoru grotty mohl ideový tvůrce nechat z velké míry inspirovat některým z dobových architektonických traktátů zprostředkovávajících krom jiného i příklady a řešení známých antických architektur.

Vraťme se však zpět k stavebně historickému vývoji Rudolfovy grotty. Počátkem prvního desetiletí 17. století zlaté časy Císařského mlýna definitivně končí a nastává jeho pozvolný úpadek. První z četných ran zasadil areálu již v roce 1611 vpád Pasovských, jak vyplývá ze soupisu nutných oprav, jenž byl pořízen v roce 1612. Mezi položkami se mimo jiné uvádí, že „*je zapotřebí udělat bránu ke grottě a znovu vyvést zeď mimo grottu a starou špatnou zeď opravit*“.³⁶ Jako potřebné je dále uvedeno zhotovení schodů dolů k bráně, jež má být dokonale opracována. Zmiňované práce na grottě nebyly toho roku očividně dokončeny, neboť v relaci z 11. 11. 1613, podrobně popisující stavební stav celého komplexu, jsou tyto požadavky pod bodem 10 téměř všechny znovu vyjmenovány. Konkrétně se měly dokončit zdi kolem grotty a vydláždit terasa před ní, aby do prostoru při dešti nezatékalo. Dále chyběly stupně, jež měly vést od grotty (tedy patrně z terasy) směrem k bráně. Jedinou položkou, která byla v předešlém roce skutečně provedena, byla jmenovaná vrata. V průběhu 17. století patrně k žádným velkým změnám na Rudolfově grottě nedošlo. Dalším hodnotným vypovídacím pramenem je pro nás teprve inventář sestavený v roce 1707. Porovnáme-li jej s obdobným sestaveným ke konci 16. století, zjistíme, že navíc jsou uvedeny pouze dvoukřídlé dveře mezi galerií

1, a dodatečně patrně z utilitárních mříže. „V řečené >>lázní<<, v jejímž vstupu byly osazeny velké mřížové, dvoukřídlé dveře, se nahoře nacházela velká železná mříž a nad ní kříž/ zřejmě v okulu ve vrcholu klenby/ a dále byla uprostřed kamenná mísa nebo nádržka“.³⁷ V roce 1705 je grotta zanesena do seznamu objektů, u kterých je nutno provést opravy šindelových střech. Na tomto místě je nutné poznamenat, že od počátku 18. století již není grotta v pramenech uváděna jako „krotta“, případně „studna v kopci“, ale pod označením císařská lázeň, což „je nepochybně výsledkem pozdějšího mylného pochopení účelu řečeného prostoru“.³⁸ Snad právě toto označení v souvislosti s pozdějším využitím prostoru, o kterém bude ještě řeč, vedlo některé badatele k domněnce, že Rudolfova grotta již v době svého vzniku plnila funkci svého druhu lázně. Tato alternativa se však při bližším studiu jeví jako nepravděpodobná.

Další informace, vztahující se k objektu grotty, pochází až ze srpna 1724. V týdenních výkazech Dvorního stavebního úřadu se tehdy objevuje zmínka o dokončení opravy zdi pod „lázní“, tedy grottou. Následuje inventář z dubna 1763. Jeho výpověď se však v ničem neliší od předešlé, obsažené v inventáři z počátku 18. století. Tehdejší stav areálu zachycuje již výše zmiňovaný plán (viz. obr. 6). Zásadní úpravy areálu, ale především vnitřního prostoru grotty provedl teprve nový nájemce objektů, mlynář Holeček, spravující Císařský mlýn v letech 1762-83. Při obhlídce objektů v roce 1770 zaznamenal dvorní stavitel Haffenecker, že lázeň byla vybavena 10 vanami a novými dveřmi a navíc vyzdobena malbami. Vše bylo provedeno nákladem mlynáře Holečka. Pod galerií, kde se nacházely 2 staré sklepy na pivo a 1 světnice, zřídil mlynář šenk. O dalších adaptacích

vané „lázeň krále Matyáše“, nás
prav za rok 1776. Podle něj byl
v prostoru grotty osazen nákladem 501 zl. měděný kotel
a také postavena nová zeď. Mlynář Holeček byl patrně
velmi podnikavý, neboť další změny na sebe nenechaly
dlouho čekat, jak dokládá popis stavebního stavu komplexu
z roku 1779. Ve sklepech pod galerií již v té době nebyl
šenk, ale prádelna s měděným kotlem. Lázeň byla
vestavěnou stěnou a dřevěnými příčkami rozdělena
na 8 oddílů, vzadu ve skále byl vytesán nový sklep
(v místě střední niky hlavního prostoru grotty oproti
vchodu - poznámka autorky). Do předsíně byl vezděn měděný
kotel. Zásahy se dotkly i okolního areálu. Bylo započato
s adaptací arkádové chodby na obytné prostory a v místech
dřívějšího rybníčka byla nově zřízena zahrada vybavená
trelážemi a osazená vonnými stromy.

Koncem 18. století se majitelé areálu rychle
střídají. V době napoleonských válek se areál dostává
do hledáčku majetkových spekulantů. V roce 1804 bylo
na popud hraběte Chotka rozhodnuto otevřít Stromovku
včetně Císařského mlýna veřejnosti a věnovat tak oblast
„obveselení publika“. Že se tak skutečně stalo, dokládá
dobový pohled na areál od Antona Pucherny [9],
zachycující korzující Pražany. Ze zpřístupnění areálu
veřejnosti vyplývaly podmínky dalšího prodeje a správy
objektu. Podle nich měl být nový majitel mlýna povinen
mimo jiné uvolnit přístup do grotty, a to v jarních až
podzimních měsících, celkem po dobu 6 měsíců. O tehdejší
podobě grotty však mnohem více než Puchernova veduta
vypovídá dílko kreslíře Gustava [10] zachycující průčelní
stěnu grotty zdobenou nad portálem balustrami
a plastikami. Je otázkou, jakou míru autenticity lze
tomuto dokumentu přiřkládat a zda mohlo jít o prvky
původní výzdoby, která ostatně není v žádných pramenech

dobové inovace pozdějších nájemců 825 zakoupili areál bratři Šalovcové a začali jej využívat k průmyslovým účelům. Zřídili zde bělidlo, barvírnu a papírnu a celý komplex byl klasicistně přestavěn. Tento stav dokládá veduta Ferdinanda Lepié z roku 1857 [11]. Grottu zde vidíme již stísněnou mezi bloky obytných dvojpatrových budov. Po roce 1890 se mlýnská strouha zasypává a v mlýně zůstává jen hostinec. Archivní prameny reflektující stavební proměny areálu v 19. století však již nejsou tak časté, což je bezpochyby způsobeno jeho přechodem do soukromých rukou. Ve 20. století se provádí drobné úpravy ve dvacátých a třicátých letech a také po druhé světové válce. V roce 1953 se opravovala brána a dle zachovalých částí byla doplněna a opravena vrata do grotty. V sedmdesátých letech sloužily obě klasicistní budovy v sousedství grotty jako byty pro nemajetné nájemníky a kanceláře. Tehdejší vnější vzhled grotty dokládá přiložená fotografie [12]. V té době vznikly nové plány celého mlýna, byl předložen návrh na rekonstrukci a proběhla blíže nespecifikovaná sanace grotty a brány. Při této příležitosti bylo zjištěno, že objekt nebyl udržován s výjimkou zmíněné opravy grotty a brány od roku 1939. Poslední nákladnější rekonstrukce proběhla snad v roce 1921. Přesto, že byl areál již roku 1964 zapsán do seznamu nemovitých kulturních památek, nezabránil ani tento akt jeho konečné likvidaci započaté v osmdesátých letech minulého století. Tehdy začala adaptace areálu pro potřeby podniku Art centrum, jehož náplní měl být nákup, ale především vývoz sbírek československých muzeí. Za tímto účelem měly být v Císařském mlýně zbudovány depozitáře a reprezentativní objekty určené pro jednání se zahraniční klientelou. Na samém konci osmdesátých let a v průběhu roku 1990 však proběhla urychlená demolice.

až ve fázi, kdy z celého areálu v podobě zdevastované grotty, brány a zbytků klasicistní budovy vzniklé přeměnou původního objektu galerie. Odbouráním klasicistního obytného objektu přiléhajícího ke grottě od východu byla, jak již bylo zmíněno, obnažena původní kulisová fasáda grotty členěná ve dvou úrovních nad sebou nikami (viz. obr. 7). Ta však při rozsáhlých zemních pracích vzala za své, neboť terén za grottou a kolem ní byl v maximální míře odtěžen [13]. Zahlazeny byly také doposud viditelné stopy Zeleného rybníčku. V tomto neutěšeném stavu zůstal areál celkem 19 let. Zásadní zvrát nastal teprve v roce 2001, kdy převzal areál nový vlastník. Na jeho popud proběhla v letech 2005–2008 diskutabilní adaptace areálu pro bytové využití [14]. Dostavba, či spíše novostavba Císařského mlýna se začleněním původních historických prvků, byla částí laické i odborné veřejnosti přijata shovívavě jako adekvátní východisko z nouze s doslovem „budme rádi na něj“, velká část odborníků však na ni pohlíží s rozpakou, ba dokonce rozhořčením, a považuje osud Císařského mlýna za „smutnou ukázkou devastace významné kulturní památky za víceméně rezignované účasti státních orgánů“.³⁹ V rámci zmíněné dostavby areálu proběhla také rekonstrukce grotty. Tu samu o sobě lze považovat za bezproblémovou. Náležitou kritiku však sklídily v odborných periodikách⁴⁰ nevhodné stavební zásahy kolem ní. Jako problematické se jeví především navýšení úrovně podlahy terasy před grottou – do grotty se vstupuje ze schodu – a s ním spojené „utopení patek portálu“, což neodpovídá původnímu stavu a navíc snižuje proporční vyznění architektury. Tato skutečnost se navíc, nenastane-li náprava dořešením náležitého odvodu dešťové vody, může podepsat na stavu památky. Posledním problematickým bodem je pak zcela jistě reminiscence

ny, zejména pak otevření výklenků
případě Rudolfovy grotty však můžeme
hovořit ještě o štěstí, neboť alespoň interiér grotty
a ve velké míře také vstupní portál zůstaly přes všechny
prodělané peripetie do dnešních dnů dochovány s velkou
mírou autenticity.

Než opustíme unikátní bubenečskou grottu, je nutné
provést shrnutí z hlediska zařazení tohoto nevšedního
objektu do uměleckého a dobového kontextu a případně se
také pokusit o nalezení možných předobrazů a inspiračních
zdrojů. Je bezesporu, že bubenečská grotta a k ní
přiléhající objekty kryté arkádové chodby a pisciny
představovaly ve své době na našem území zcela ojedinělý
jev jak po stránce formální, tak funkční. To mimo jiné
dokazuje i nejednoznačné a do jisté míry vyhýbavé
zastřešení celého areálu pod pojmem letovisko. Jak již
avizoval Ivan Muchka, nešlo v žádném případě
o příležitostné letní sídlo typu villegiatury, stejně tak
nevyhovující jsou pojmy typu letohrádek, dvorec
či casino. Podle Muchkova názoru snad po stránce funkční
nejlépe vyhovuje ahistorické přirovnání k lázeňským
kolonádám 19. století. V tomto směru bych se však,
jak již bylo zmíněno výše, přikláněla spíše k odkazům
na antickou či antikizující architekturu zprostředkovanou
dobovou architektonickou teorií. Po stránce formální
by za zvážení zcela jistě stálo Krčálovou navrhované
prověření Palladia a jeho architektonických spisů. Osobně
bych však pozornost v první řadě zaměřila na zhodnocení
Serlia a jeho teoretického díla, ačkoliv je jisté,
že Serliův grottový pavilon koncipovaný jako lázeň
v tomto případě následován nebyl.

Z hlediska konkrétních inspiračních zdrojů
areálu Císařského mlýna je odborníky nejčastěji jmenován
letohrádek Neugebäude u Vídně [15]. Na tuto skutečnost

desátých letech Jarmila Krčálová.⁴¹ oní také Ivan Muchka. Ten mezi oběma areály spatřuje četné analogie, zejména co do situování objektů jako celku i jejich jednotlivých částí a využití prvku arkádové chodby. Tato teze se navíc jeví jako velmi pravděpodobná, vezmeme-li v úvahu, že vídeňský areál, v době výstavby bubenečské grotty ještě nedokončený, zdědil po smrti císaře Maxmiliána II. právě jeho syn Rudolf. V případě Neugebäude je taktéž poukazováno na obdobně neobvyklou prostoru se zdmi potaženými rustikou. Údajná grotta se skrývala v suterénu západního polygonálního zakončení letohrádku. Měla nepravidelný šestiboký půdorys s dlouhými výběžky výklenků. Celý prostor kryla mohutná klášterní klenba na šesti pilířích. O jeho bližším funkčním určení však panují dohady. Předkládaná teze by si však každopádně zasloužila bližší pozornost.

Jarmila Krčálová, která se Rudolfovou grottou zabývala doposud nejpodrobněji, však uvádí kromě letohrádku Neugebäude jako jeden z možných inspiračních zdrojů také římský Pantheon. Svě tvrzení odůvodňuje nejen specifickým utvářením vnitřního prostoru a užitím kruhového půdorysu, ale zejména poukazuje na monumentalitu a sakralitu, která z této stavby vyzařuje. Na základě těchto úvah, a pravděpodobně i vzhledem k všeobecně známému Rudolfovu zájmu o hermetické a alchymistické nauky, interpretuje autorka bubenečskou grottou „jako ve skále skryté tempietto“,⁴² tedy jako chrámek svého druhu. Tuto interpretaci však dle mého soudu nezbyvá než zařadit do roviny více či spíše méně pravděpodobných hypotéz.

Přesto, že nám smysl této stavby zůstane zřejmě navždy skryt, její význam je nepopiratelný, neboť „Císařská grotta v Praze je významná nejen

eporušených děl rudolfínské Prahy, lou koncepcí a jejím působivým uměleckým provedením, nýbrž také jako doklad toho, že i Čechy reagovaly na dobovou oblibu zahradních konfigurací, v nichž nesměla chybět jeskyně nebo grotta - útvar vpravdě manýristický duchem i ztvárněním -, a že na ni reagovaly nikoli otrocky závisle, nýbrž způsobem tvůrčím".⁴³

Ačkoliv doklady o dalších grottách zbudovaných Rudolfem II. v zahradách Pražského hradu či zámku v Brandýse nad Labem chybí, můžeme po právu usuzovat, že byl císař s fenoménem výstavby umělých jeskyní, včetně těch hojně zdobených „klasickým“ grottovým dekorem, velmi dobře obeznámen. Dokladem této skutečnosti je ostatně jeden z drahocenných objektů, původní akvizice Rudolfovy uměleckých sbírek, dnes uložený v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu. Jde o stůl zdobený florentskou mozaikou zachycující pohledy na různorodé grottové útvary, kupříkladu architektury oživené grottovým dekorem [16], fontány v podobě skalisek [17] nebo zcela fantaskní jeskynní prostory [18].

4.2 Grotty zbudované v rámci stavebních podniků vévody Albrechta z Valdštejna

4.2.1 Grottové objekty v areálu Valdštejnova paláce v Praze

Neméně originální grottové objekty vznikly s časovým rozdílem třiceti let v areálu malostranského paláce [19] vévody Albrechta Valdštejna⁴⁴ [20] (1583-1634) v Praze.⁴⁵ Jejich specifikum spočívá zejména v nezvyklém užití jinak běžně pro výzdobu grott užívaného dekoru - umělých krápníků. Ty zde nezdobí pouze stěny grotty [21] situované v přízemí paláce, ale jako by z ní „kypěly“ ven

é chodby [22]. Přecházejí také
eké voliéry [23] i na část zdi [24]
lemující areál přilehlé zahrady, za níž se skrývala další
z Valdštejnových grott, jež přešla v polovině 18. století
do majetku sousedního Tomášského kláštera a dnes se
nachází spolu s bývalým klášterním areálem v soukromém
vlastnictví.

Valdštejnský palác, stavba v mnoha ohledech
exkluzivní, poutal vždy pozornost četných badatelů.
Důkazem toho je celá řada dílčích statí,⁴⁶ jež se věnují
jeho historii i uměleckohistorické analýze, i dvojice
obsáhlých knih,⁴⁷ z nichž zejména Mojmiřem Horynou
editovanou publikací můžeme považovat za vyčerpávající
monografii stavby, shrnující aktuální poznatky domácích
a zahraničních badatelů. Námi sledované objekty však
ve většině publikovaných statí zůstaly zcela stranou
zájmu.

Počátky bádání o nich můžeme spojovat teprve se
stručným příspěvkem Ivana Muchky otištěným v rámci knihy
*Valdštejnský palác*⁴⁸ z roku 1996. Stejný autor o jedenáct
let později navázal na zde publikované poznatky obsáhlou
statí napsanou ve spolupráci se Sylvou Dobalovou.⁴⁹ Tato
stať představuje doposud nejobsáhlejší příspěvek
k tématice Valdštejnových pražských grottových objektů
a proto na ni budu v této kapitole často odkazovat.
V neposlední řadě nesmíme opomenout ani cenné dokumenty
vzešlé z iniciativy institucí památkové péče⁵⁰ stojící
u počátku bádání o Valdštejnském areálu a také četné
restaurátorské zprávy,⁵¹ informující o využitých
technologiích uplatněných při tvorbě grott i průběžném
stavu těchto svébytných objektů.

emí Valdštejnského paláce

á v přízemí Valdštejnského paláce (viz obr. 21) zaujímá nepravidelný půdorys, blížící se tvarem kruhu a svým rozvržením tak odpovídá prostoru audienční síně [25], situované ve stejných místech prvního patra. S tímto prostorem byla propojena točitým schodištěm, jež do ní ústilo v nároží při stupu do saly terreny. Prostor samotný tak vytvářel jakýsi mezičlánek komunikace spojující obytné prostory paláce s monumentálním zahradním sálem a přilehlou zahradou. Třetí vstup, prolomený oproti vchodu do saly terreny, pak ústil do postranní chodby s klenbou místy pokrytou shluky umělých krápníků (viz obr. 22). Potemnělý grottový prostor osvětluje jediné okno prolomené východním směrem, tedy do zahrady [26].

Samotná výzdoba grotty vytvořená z vápenného štuky představuje téměř dokonalou imitací přírodních krasových útvarů. Zatímco ze stropu visí stalaktity, směrem k podlaze přechází krápníky do kaskádových tvarů. Jak odhalily v minulosti provedené průzkumy,⁵² vyplňují jádra krápníků úlomky střešních prejzů, případně dřevěná prkénka otesaná do potřebných tvarů, která výrazně usnadňovala jejich modelaci. Podlahu grotty tvoří mozaika zhotovená z různobarevných říčních oblázků a cihlových zlomků.

Na západní straně vystupuje z krápníkové krusty oválná nádržka s bočními stěnami zdobenými kanelurou. Právě její existence vedla některé badatele k názoru, že grotta plnila funkci jistého druhu lázně. Petr Fidler pak dokonce na základě přítomnosti vodního prvku vyvozuje ikonografickou koncepci tohoto nezvyklého prostoru. *„Der mythologischen bedeutsame Kontext der Waldstein-Grotte liegt im Kult des Wasser, der reinigenden Quelle, des Quells des Leben sowie der geistigen und körperlichen*

ogický význam Valdštejnské grotty je
ultem vody, s očištným pramenem,
s pramenem života, jakož i s duchovní a tělesnou
obnovou." Ačkoliv koncepce grottového prostoru jako lázně
není ničím neobvyklým,⁵⁴ přistupovala bych k této
hypotéze, není-li podložena písemnými prameny s velkou
dávku opatrnosti. K myšlence míry a druhu zapojení
vodního prvku se ještě vrátím v závěrečném shrnutí této
kapitoly.

4.2.1.2 Voliéra v zahradě Valdštejnského paláce

Na monumentální sala terrenu a retirádu navazuje
v severozápadním koutě areálu voliéra obdélného půdorysu
[27]. Svým pojetím unikátní objekt byl poprvé hlouběji
analyzován teprve před třemi lety v rámci statě *Zahrady
Albrechta Valdštejna v Praze*⁵⁵ od badatelské dvojice
Dobalová - Muchka, ze které budeme v této kapitole
vycházet především. Cenné poznatky po stránce
technologického utváření stavby přinesl záměr a na něj
navazující zpráva o restaurování objektu⁵⁶ koncem
devadesátých let 20. století.

Oproti běžným zvyklostem⁵⁷ vytváří v případě
Valdštejnovy malostranské voliéry skelet cihlová
architektonická konstrukce. Z nízkého kamenného soklu
pojednaného hrubě nahozeným štukem vyrůstají mohutné
pilíře uzavřené půlkruhovými záklenky a vytváří tak
soustavu různě vysokých arkád. Delší stranu voliéry člení
pět arkád, jižní pak pouze jediná. Každou lichou arkádu
pak završuje maskaron tvarovaný štukovými krápníky
do bizarních forem.⁵⁸

Konstrukce je po celé své ploše zdobena opulentním
grottovým dekorem a vytváří tak mohutnou skalní podnož
pro vysoké kladí a na něj dosedající atiku. Teprve
počínaje touto zónou se tak uplatňuje klasické

sloví v podobě balustrové parapetní
avidelných rozestupech rytmizována
sloupky, na které dosedají vázy a pilony provedené
ve štuku. Ve středu delší stěny voliéry vyrůstá
nad parapet mohutný štít dekorovaný architektonickými
prvky, na střední ose prolomený otvorem ve tvaru ležícího
stlačeného oválu. Tato drobná kulisa však nemá pouze
funkci dekorativní, ale představuje funkční prvek
upevňující vyvýšenou střední část voliéry. Prostor
vymezený ze západu budovami areálu, z jihu ohradní zdi
a na severní a východní straně popsány představenými
zdmi, zastřešuje valená klenba tvořená železným rámem
vyplněným drátěným pletivem, které ptactvu zabraňovalo
opustit jemu přesně vymezený prostor. Nelze vyloučit,
že se zastřešení v průběhu doby měnilo. Jak poukazuje
Sylva Dobalová a Ivan Muchka: „na Langweilově modelu
Prahy vrcholí voliéra velkou kupolí“.⁵⁹ Objekt nadto
procházel, vzhledem ke svému charakteru, opravami poměrně
často. To dokládá ostatně několik známých
restaurátorských zásahů.

Také vnitřní stěny grotty částečně pokrývá vrstva
štukového dekoru. Po stránce funkční doplňuje interiér
oválná mramorová kašna s vodotryskem a fontána při kratší
západní zdi. Původně zde byly vysazeny také stromky,
určené pro hnízdění ptáků. Interiér grotty tak plnil
funkci pomyslných kulis výjevů z ptačí říše, které mohl
zvědavý divák sledovat okny v úrovni prvního patra, neboť
právě v těchto místech probíhala komunikace umožňující
propojení paláce s emporou kostela sv. Tomáše.

Ve snaze o zařazení objektu do širších
uměleckohistorických souvislostí poukázala Dobalová
s Muchkou na časté srovnání pražské voliéry s objektem
stejně funkce kdysi stávajícím při vile admirála Dorii
v Janově. Janovská voliéra „v době Valdštejnově patřila

paradigmatům⁶⁰ a již tehdejší nadšení
ánili vzájemných srovnání.⁶¹ Jediný
příbuzný rys obou voliér však představovala snad jen míra
jejich monumentality.

Daleko přesvědčivěji pak v tomto směru působí jedna
z grafik dohledaných badateli v rámci knihy Georga
Andrease Böcklera *Architectura Curiosa Nuova*. Anonymní
stavba zachycená na listu 2 [28] je s pražskou voliérou
téměř totožná. Na přípisu je však funkčně určena
jako grotta. Oba badatelé však svorně poukazují
na problematické pozdní datum vydání publikace.⁶² Vzápětí
však situaci shrnují následovně: „Böcklerova práce má
kompilační charakter a vyskytují se zde například ukázky
převzaté s Causovy publikace *Hortus Palatinus* z roku
1620, nelze vyloučit, že měl Böckler k dispozici návrh,
který mohl být znám i pražskému architektovi.“⁶³ V tomto
případě nezbývá než dodat, že takovou míru podobnosti,
jakou oba objekty vykazují, nelze pokládat za pouhou
náhodu.

4.2.1.3 Grottová ohradní zeď zahrady Valdštejnského paláce

Na východní stěnu voliéry bezprostředně navazuje
monumentální kulisa jihozápadní ohradní zdi areálu [29].
Ačkoliv tento svérázný grottový objekt zůstává v evropské
manýristické i pozdější zahradní tvorbě bez známých
analogií, nebyla mu po dlouhou dobu věnována dostatečná
pozornost odborníků. Na jeho inspirační zdroje a ideové
pozadí upozornil teprve v polovině devadesátých let
20. století Ivan Muchka na stránkách první obsáhlejší
monografie Valdštejnského paláce.⁶⁴ Již tehdy autor
odkázal na možné předobrazy publikované v grafické sérii
Giovanniho Maggiho *Fontane diverse*.⁶⁵ Tyto své teze však
detailně rozvedl až o jedenáct let později ve stati,

se Sylvou Dobalovou v rámci poslední kapitoly. Fotografie.⁶⁶ Poznámky zde obsažené představují první ucelené pojednání o Valdštejnově grottové stěně vůbec. Mé znalosti získané studiem zmíněných příspěvků vhodně doplnily závěry podrobné restaurátorské zprávy Petra Justa a Jiřího Novotného⁶⁷. Ty osvětlily zejména utváření objektu po stránce technologické.

Stěnu dlouhou 73 metrů pokrývá v plném rozsahu umělý grottový dekor, věrně imitující přírodní krápníkové útvary. Místy její povrch ožívují drobné plastiky živočichů [30], jež s umělým skaliskem barevně splývají. Tyto objekty okamžitě asociují, jak si ostatně všímají také Muchka s Dobalovou, tvorbu francouzského keramika a grottiéra Bernarda Palissyho, které jsem se podrobněji věnovala v příslušné kapitole své bakalářské práce.⁶⁸ Ačkoliv lze za vůdčího tvůrce a snad i inventora této formy výzdoby grott považovat právě Palissyho, stává se tento fenomén nedlouho po jeho vystoupení v polovině 16. století prvkem v grottové výzdobě běžným.

Materiálem využitým při tvorbě plastik Valdštejnské zdi byl však obdobně jako v případě samotné grottové matérie štuk. Použitou technologii podrobně popisují restaurátoři Petr Justa a Jiří Novotný. Ti na základě provedených průzkumů odhalili, že *„krápníková výzdoba byla původně zhotovena z vápenného štku, který byl aplikován na vyzděný podklad, jehož stavební složkou byly bloky opuky nebo cihelné zdivo. Pro usnadnění modelace krápníků bylo k jejich armování a výztužím použito střepů prejzů z pálené hlíny nebo dřevěné kůly omotané železným drátem.“*⁶⁹

Nedaleko voliéry prolamuje zeď dvojice dveřních otvorů [31]. První z vchodů umožňuje přístup do protáhlé místnosti za voliérou, druhý na točité schodiště vedoucí

při vrcholu zdi. Jak poukazuje Ivan Dobalovou, „původní situace v této části snad mohla počítat s jakousi chodbičkou za zdí, protože pod jejím vrcholem je nyní vidět pět slepých okenních výklenků (cca 2 m vysokých), s pravidelnými odstupy.“⁷⁰ Tato chodbička snad byla obdobně jako dodnes dochovaný prostor při jižní stěně voliéry součástí komunikace propojující palác s emporou kostela sv. Tomáše v přilehlém areálu někdejšího kláštera augustiniánů. Obdobná dvojice vchodů se patrně nacházela také ve střeni částí zdi, jež se ve svém průběhu třikrát zalamuje. Zde bylo při konci krápníkové stěny lokalizováno další ze schodišť vedoucí na vrcholovou terasu. Druhý, dnes zazděný vchod pak zřejmě zajišťoval přístup do monumentální grotty skryté za zdí. Tento prostor se však později stal součástí areálu sousedního kláštera a o jeho koncepci bude ještě podrobněji řeč.

Muchka s Dobalovou se jako jediní badatelé vyjadřují také k možným inspiračním zdrojům Valdštejnovy grottové stěny. Ty spatřují ve zmiňované grafické sérii Giovanniho Maggiho (viz pozn. xx)⁷¹. Autoři zde uvádějí příklady většinou velmi bizarních skalních objektů, zejména fontán, místy nabývajících podob fantaskních grottových architektur. Konkrétní předobraz však nenacházejí. Dle mého soudu by na tomto místě stála za zvážení hypotéza, zda nelze námi sledované velkolepé řešení přičítat spíše fantazii tvůrců zapojených do budování malostranského areálu. Jejich invenci jitřily vedle nezměrných nároků, jež na své stavební podniky kladl frýdlantský vévoda, snad také vzpomínky na grottové areály zbudované v jejich domovině. Nezapomeňme především na skutečnost, že původem florentský architekt Giovanni Battista Pieroni absolvoval architektonické školení

lulejších tvůrců umělých skalních
talentiho.⁷²

Originalita Valdštejnovy grottové kulisy je nesporná. Určujícím kritériem při jejím posuzování však není pouze monumentalita. Objekt je, jak výstižně konstatují Sylva Dobalová a Ivan Muchka, unikátní také po stránce formální, neboť „případů, kdy jsou například opěrné zdi zahradních teras evropského cinquecenta utvářeny jako imitace krápníkových stěn, je samozřejmě velmi mnoho a není nutné ani možné je zde vyjmenovávat. Vždy jde nicméně o útvary ohraničené, orámované určitým tektonickým systémem architektury, zatímco zeď Valdštejnské zahrady je od paty až po vrcholek >> útvarem << přírodním.“⁷³ Tento dojem zřejmě posilovala krom drobných plastik živočichů také vzrostlá zeleň původně osazená v jejím předpolí, jak je patrné na detailu Huberova plánu [32].

4.2.1.4 Grotta ukrytá za ohradní grottovou zdí Valdštejnského paláce

Z hlediska poznání nejproblematičtější objekt valdštejnského souboru představuje grotta situovaná za střední částí grottové ohradní zdi, pro rozlišení často označována jako velká grotta. Tento prostor byl v minulosti pojednán v rámci stavebně historického průzkumu areálu bývalého kláštera sv. Tomáše.⁷⁴ Dokument však v souvislosti s někdejší Valdštejnovou grottou informuje zejména o stavebních úpravách, které objekt postihly s přechodem do klášterního majetku a jeho hlubší analýzu nepřináší. Grotta tak zůstala pro badatele na dlouhá léta velkou neznámou. Zásadní poznatky o její původní podobě tak přinesl teprve nedávno dlouhodobý archeologický průzkum prováděný zde od června 2006

...čí výsledky průzkumu pak zahrnuli
...ra Dobalová a Ivan Muchka.⁷⁶

Než přistoupíme k samotnému popisu stavby, shrňme si pro přehlednost ve stručnosti její osudy. Grotta byla původně nedílnou součástí areálu Valdštejnského paláce a vznikla stejně jako ostatní grottové objekty zde během výstavby areálu ve dvacátých letech 17. století. V polovině 18. století si však na tento prostor, vzhledem k jeho lokaci za ohradní zdí, počal činit nároky konvent sousedního augustiánského kláštera sv. Tomáše. Z dokumentů je známo, že grottu tehdejší majitel Valdštejnského paláce hrabě Vincenc z Valdštejna konventu skutečně postoupil s tím, že ji může zastavět podle své vůle.⁷⁷ K tomu vzápětí skutečně došlo.

V roce 1765 se stala grotta součástí novostavby zbudované stavitelem Wirchem, jež měla sloužit jako nájemní byty a prostor samotný sloužil provozu klášterního pivovaru. Tehdy zde byly provedeny nenávratné zásahy, které zásadně změnilý charakter celého prostoru. Tím hlavním bylo rozdělení interiéru do dvou nízkých pater a snad také zazdění původního vchodu vedoucího z Valdštejnské zahrady a ústícího do centrálního prostoru grotty. Prolomení vchodu v těchto místech je zřejmé na plánu Valdštejnského areálu patrně od Anselma Luraga z roku 1753 [33]. Na tomto místě je dnes viditelné zazdění dřívějšího vchodu, pojednané výrazně odlišným hrubým dekorem.

V současnosti se prostor nachází téměř bez grottového dekoru, což vedlo některé badatele ke srovnání tohoto prostoru s interiérem Rudolfovy grotty v areálu Císařského mlýna v Praze Bubenči. Neboť jak se jeden z nich mylně domníval, *„ani v případě Císařského mlýna, ani v případě tomášské grotty nešlo o jeskyni s krápníky, ale o centrální zaklenutý prostor*

ce".⁷⁸ Tuto domněnku však výsledky
kého průzkumu vyvrátily.

Grotta, původně stavba na trojúhelníkovém půdorysu [34], přiléhá od jihu ke střední části krápníkové zahradní zdi. Do trojúhelníku vymezeného stěnami je vetknuta elipsa o rozměrech 9 x 11,5 m. Po jejím obvodě se nachází celkem šest piliřů podpírajících klenbu. Interiér původně pojednaný grottovým dekorem však ve své autentické podobě působil patrně spíše asymetrickým dojmem. Centrální síň navíc obklopují propojené postranní „chodbičkové“ útvary. Západně od ní se pak nachází trojúhelníkový prostor, kde někteří badatelé předpokládají původní vstup do grotty.⁷⁹ Funkční určení této místnosti však nebylo doposud jednoznačně prokázáno. Prostory tak v době svého vzniku zřejmě vytvářely jeden členitý celek.

Představu o jeho autentické podobě zkonkretizovaly teprve nedávné závěry náročného archeologického průzkumu. Ten přinesl, jak by se dalo ve stručnosti shrnout, čtyři zcela zásadní poznatky. Podařilo se nastínit původní členění prostoru. Zejména pak byla potvrzena teze, že dnešní klenba přízemního prostoru byla vložena teprve dodatečně, což vyvrátilo domněnku některých badatelů o dvoupatrové koncepci grotty. Podrobně byly zmapovány proměny terénní úrovně prostoru. Dokonce se podařilo určit úroveň původní barokní podlahy, která se nacházela metr pod úrovní dnešního terénu.

Při této příležitosti pak byla v úrovněovém rozdílu nalezena část původní grottové výzdoby [35]. Ta se dochovala především při obvodu zdiva a byla vytvořena prostřednictvím shodné technologie, jaká byla použita také u ostatních grottových objektů areálu. Podél stěn byly umístěny balvany, tak „aby jejich rozmístění imitovalo přirozenou scenérii“.⁸⁰ Na ně byla nanesena

omky dlaždic a prejzů, jež byly
ny vápenným štukem do podoby
přirozeného skalního povrchu. V závěrečné fázi pokryla
krustu vrstva šedého zcelujícího nátěru. Nejlépe
dochovaná zůstala výzdoba u jednoho z odhalených jezírek.
Zde byly dokonce ve „skalním povrchu“ zaznamenány
stružky, svádějící vodu dolů do jezírka. V severozápadním
podpůrném pilíři byla objevena zazděná jeskyňka
na půdorysu cca 1,2 x 1,2 m.

Průzkum také zásadním způsobem osvětlil rozsah
a způsob zapojení vodního prvku. Překvapivý byl především
nález dvou jezírek. První z nich vyplňovalo boční
jihozápadní prostor, stopy dalšího byly nalezeny
v západním trojúhelníkovém prostoru. Na tomto místě je
třeba poukázat, že právě tato skutečnost zpochybňuje
domněnku části badatelů o situování původního vchodu
do těchto míst. Kromě jezírek byla ve fragmentárně
dochované části původní podlahy u jednoho z pilířů
objevena vymodelovaná odvodová stružka, na jedné ze stěn
pak vývod keramického potrubí. Na základě těchto nálezů
se naskytá otázka, zda nebyl prostor vytvářen jako věrná
imitace přírodních krasových jeskyní. K dalším aspektům
využití vodního prvku v tomto prostoru se ještě vrátím
v následujícím shrnutí.

Na základě odhalení původní úrovně podlahy grotty
a potvrzení teze o dodatečném pořízení klenby přízemního
prostoru se archeologům podařilo určit celkovou výšku
prostoru, která v centrální části dosahuje výšky 7,7 m
a také skutečnost, že byl prostor ve své původní podobě
(tedy do roku 1765) nejméně jednou přestavěn. Grottu lze
tak srovnat, co do monumentality, s velkolepou
krápníkovou stěnou i grandiózní salou terrenou.

Nezodpovězeny tak zůstaly pouze dvě otázky. První
z nich je lokace původního vchodu do grotty, o které již

představuje způsob jejího osvětlení. a Čiháková, „porovnáme-li světelný režim s grottou u sala terreny, pak se zdá, že velká grotta měla světla podstatně méně.“⁸¹ Čtveřice proražených oken v horním patře navíc podle názoru Sylvy Dobalové a Ivana Muchky⁸² působí spíše dojmem, že byla proražena dodatečně. Nelze proto vyloučit domněnku, že mohl být prostor osvětlován otvorem shora. „V tomto případě vzniká ale otázka, jak byla grotta zastřešena a zda nešlo o podobné řešení jako u grotty Císařského mlýna s lucernou vyvedenou do střešní terasy.“⁸³ Tuto tezi by snad mohla podpořit zmínka ve stavebně historickém průzkumu z roku 1966: „nad grottou je malý dvorek, který dosud dochovává ventilační otvor do klenby, který je patrně zbytkem vrchního osvětlení někdejší jeskyně.“⁸⁴

Dobalová s Muchkou se pak na základě svého rozboru domnívají, „že velká grotta s bočními chodbičkami a kavernami na složitějším půdorysu má své předchůdce v Itálii“⁸⁵ a na stejném místě připojují konkrétní analogie. Z nich se jako nejzajímavější jeví grottové prostory zalité vodou ve vile Pavese v Janově.

4.2.1.5 Shrnutí

Pokusme se závěrem ve stručnosti shrnout základní poznatky týkající se grottových objektů zbudovaných v areálu Valdštejnova malostranského paláce. Zahrada vévodova pražského sídla vznikala souběžně s výstavbou samotných budov a postupně byly budovány také jednotlivé grottové objekty. Výzdobné práce na nich se snad uzavřely někdy před rokem 1632. Neboť jak se dozvíme v následující kapitole, příkazuje vévoda dopisem z 21. března 1632 staviteli Sebregondimu, aby již pro výzdobu jičínského zámku obstaral také štukatéry,

ře, který předtím pracoval v jeho
štukatéři do Jičina skutečně někdy
v průběhu následujících dvou let přišli a zbudovali zde
grottu, situovanou obdobně jako v pražském paláci
v přízemí zámeckých budov. Díky dochované písemné
pohledávce vztahující se k výplatě za práci na ní se pak
dozvídáme jména obou štukatérů. Jsou jimi Domenico
Canevalle a Santino Galli, kteří jsou považováni rovněž
za tvůrce štukové výzdoby pražské sály terreny a to nejen
díky dochovaným monogramům DC a SG. Na základě výše
zmiňovaných okolností tak můžeme usuzovat, že se oba
jmenovaní, snad posílení svými tovaryši, zásadním
způsobem podíleli také na výzdobě grottových objektů
areálu malostranského paláce.

Po dokončení grott byly patrně zahájeny práce,
jejichž cílem bylo zavést do obou grottových prostor,
tedy do malé grotty v přízemí paláce a velké grotty
za ohradní zdi, vodu. V tomto směru zásadní poznatky
přináší konfiskační inventář z roku 1634, kterému se
ve své stati blíže věnují také Muchka s Dobalovou.⁸⁷ Tento
inventář byl dle jejich poukazu zmiňován již v pasportu
SÚRPMO. Na ten však bohužel neodkazují. Jak oba badatelé
poukazují,⁸⁸ jsou v inventáři u údaje „*Im Garten in der
Grotten*“ uvedeny dvě položky a to: „*Bleiröhr, gross
und klein*“, tedy olověné trubky, konkrétně v počtu 15
kusů, a dále „*Item in der Grotten alte kupferne
Bräupfannen*“, tedy staré měděné pivovarské pánve. Tento
údaj však považují badatele za nejasný a zmíněné pánve
považují spíše za mísy či „*lavaba*“. Správně je však
zaujal fakt, že totožné předměty se nacházely také
v místnosti před vévodovou lázní, jež se, dle inventáře,
nacházela spolu se saunou za světnicí zahradníka,
která však nebyla doposud přesně lokalizovaná. Vysloužilé
pivovarské pánve totiž sloužily, umístěny v obslužných

lízivosti lázní, k ohřevu vody určené

Analogické zařízení se původně nacházelo také v suterénních prostorách přiléhajících ke grottám ploskovického zámku. V tomto případě se z dochovaných písemností dozvídáme, že se v roce 1727 pracovalo „v přední části suterénu, v >>sala terreně<< čili dnešních >>grottách<< na zřízení >>první kaskády<< / patrně hlavní kaskáda (jde o kaskádovou kašnu – poznámka autorky) se dvěma Herakly/ a na opravě vlhkem opadané omítky; zároveň se dozvídáme o pánvích na ohřívání vody pro lázně“.⁸⁹

Můžeme tedy na základě těchto indicií vrátit do hry myšlenku, že se v areálu Valdštejnského paláce skutečně nacházela grotta určená ke koupeli, jež ovšem nebyla situovaná oproti názoru Petra Fidlera v malé grottě v přízemí paláce, ale v doposud funkčně nedefinovaném grottovém prostoru za ohradní zdí? Této skutečnosti by snad nasvědčovalo situování prostoru do ústraní, jež se tak zdá k funkci palácové grotty jako spojovacího komunikačního článku v určitém protikladu. Také napájení fontán a jezírek horkou vodou bez praktického účelu se jeví jako málo pravděpodobné. Tyto argumenty snad alespoň částečně podpírají nastolenou hypotézu o možném funkčním využití Valdštejnovy zahradní grotty jako svého druhu lázně. Budeme se však muset smířit s tím, že jakkoliv je tato domněnka lákavá, není-li podložena písemnými prameny, setrvá v rovině pouhých hypotéz.

4.2.2 Zaniklá grotta zbudovaná v rámci někdejšího Valdštejnova dvora v Praze Bubnech

Zásadní přínos statě autorské dvojice Dobalová – Muchka⁹⁰ však bezesporu spočívá také v první ucelené reflexi zaniklé grotty zbudované v rámci obecně málo

dvora v Praze Bubnech a především o objektu do souvislosti ostatních Valdštejnových zahradně architektonických realizací. Vzhledem k naprostému nedostatku odborné literatury, jež by se dávno zaniklému areálu podrobně věnovala, jsem byla nucena vycházet pouze z tohoto příspěvku, který ostatně shrnuje všechny dostupné informace o sledované grottě a je tak pro naše potřeby vyčerpávajícím studijním materiálem.

Dnes jsou zmizelé zahrady Valdštejnů v Bubnech patrně známy jen historikům dopodrobna obeznámeným s generalissimovým osudem. Nedaleko odtud se totiž nacházela zahrada vévodova synovce Maxmiliána, Pekařem často skloňované místo „*konspiračních*“ schůzek Valdštejna a jeho druhů.⁹¹ Sylva Dobalová a Ivan Muchka situují vévodovu zahradu oproti dřívějším názorům⁹² do míst vymezených Heřmanovou ulicí a pozdější budovou Státní plánovací komise. Usuzují tak na základě nedatované fotografie Jindřicha Eckerta [36]. Badatelům se dokonce podařilo lokalizovat je na plánu Stromovky a Holešovic od Johanna Glocksperga z roku 1723 [37] a blíže tak poznat kompozici budov i přilehlé zahradní dispozice.

Jak je z plánu patrné, doléhala zahrada ke dvoru ze severu a byla koncipována na základě severojižní osy. Areál byl vymezen ohradní zdí a rozdělen kolmými cestami. Severní polovinu zabírala souvislá plocha zeleně, snad štěpnice. Jižní část, zřejmě okrasnou zahradu, dělila cestní síť na dvanáct totožných čtverců. Situaci zachycenou na plánu autoři dále rozebírají: „*Na průsečíku první příčné osy s bočními podélnými osami stojí dvě stavby; zatímco u stavby vpravo není příliš jisté, zda jde o kašnu či altán, stavbu vlevo lze identifikovat díky okolnosti, že má výrazný tvar velkého písmene >>T<< jako patrovou grottu tohoto půdorysu, kterou známe*

h fotografií".⁹³ Ty jsou nesmírně
y zaniklého objektu.

Vedle již zmiňovaného Eckertova snímku, je to historická fotografie z přelomu 19. a 20. století [38]. Grotta je na ní zachycena jako mohutná bloková dvoupatrová stavba s mělce předstupujícím středovým rizalitem. Na jeho ose se pak otvírá půlkruhově klenutým vchodem bohatě zdobeným opulentním grottovým dekorem. Ten flankují dvojice bosovaných pilastrů, s bosami pojednanými střídavě hrubším a jemnějším „grottovým“ štukem. Výzdoba plynule přechází také na krátká postranní křídla pavilonu. Na tuto hrubou skalní podnož dosedá strohá architektura prvního patra, členěná nízkými lizénovými rámci. Kompozice středního dílu je v těchto místech trojosá. Boční osy prolamují dvě jednoduchá třídílná okna, střední zaujímá obdélný rám, původně snad vyplněný nástěnnou malbou.

Co do určení časového horizontu výstavby grotty zařazují Dobalová s Muchkou objekt jednoznačně do kontextu Valdštejnových stavebních realizací. Vyvracejí tak pozdní datování grotty do druhé poloviny 17. století, tedy do období, kdy se vlastníky dvora stali Martinicové. Dle jejich názoru se „neopírá o žádné konkrétní údaje a zřejmě vzniklo bez povědomí o právě uvedené dispozici areálu. Samotné tvarosloví grotty, například lizénová úprava patra je slohově neurčité, protože se s ním můžeme setkat i na stavbách ze 16. století“.⁹⁴ Jak ostatně vzápětí doplňují, také výskyt grott v podobě samostatných grottových pavilonů byl v té době běžný.

Zatímco v propojení staveb utilitárních a odpočinkových v jednom areálu shledávají možnou reminiscenci na obdobnou koncepci nedalekého Rudolfova Císařského mlýna, v koncepci zahradního areálu pak jasně

principů vžitých při utváření
zahradních dispozic. Z nich
nejmarkantnějším je, dle jejich soudu, právě princip
zdvojených symetricky koncipovaných dominant grotty
a protějškového neznámého objektu.

4.2.3 Grotty vybudované v rámci Valdštejnova jičínského dominia

Mimo areál Valdštejnova malostranského paláce
a zahrady v Bubnech se grottové objekty nacházely také
na jeho jičínském dominiu. Zatímco existenci grotty
v areálu Libosadu nedaleko Jičína dokládají ještě dnes
patrné fragmenty tohoto objektu, grotta na zámku v Jičíně
je nám známá pouze ze skrovných archivních zmínek.

4.2.3.1 Zaniklá grotta na zámku v Jičíně

23. března 1621 získává Albrecht z Valdštejna
císařskou rezolucí do zástavy v rámci konfiskovaných
statků také kumburské panství Smiřických s městem
Jičínem, které mu o necelé dva roky později připadá
do trvalého vlastnictví. Během několika málo
následujících let pak Valdštejnova kariéra strmě stoupá
a jeden šlechtický titul následuje druhý. V roce 1623 je
povýšen do knížecího stavu, v roce 1625 se stává
frýdlantským vévodou. A právě Jičín si Valdštejn volí
za centrum svého nově budovaného dominia, za centrum
politické a hospodářské správy frýdlantského vévodství,
a přináší tak městu největší rozmach v celé jeho
historii.

Již od počátku Valdštejnovy správy je v Jičíně
doložena horečná stavební činnost srovnatelná s budováním
pražské malostranské rezidence. Výstavba se však
nevztahovala pouze na obnovu a rozšiřování jičínského
sídlu, těžce poškozeného výbuchem ještě za éry

urnovala také širší urbanistickou tváření okolní krajiny. Konkrétní informace o postupu jičínských stavebních podniků jsou nám dobře známy zásluhou podrobného bádání v oblasti Valdštejnovy stavební činnosti, která je stejně jako u jeho pražských objektů i zde spojena s jistou mírou exkluzivity. V tomto směru jmenujme především dlouhodobé bádání Petra Uličného, a to jak na poli stavebně historické analýzy, tak důkladného průzkumu archivních materiálů, zejména register baušrajberských.⁹⁵ Jeho závěry byly publikovány během posledních let v několika statích,⁹⁶ nejaktuálněji v rámci stavebně historického průzkumu jičínského zámku⁹⁷ a poslední Valdštejnovy monografie.⁹⁸ Spolu s dochovanou Valdštejnovou korespondencí tak podávají unikátně celistvý doklad o stavební činnosti na jednom z dominií jistě nejpodnikavějšího stavebníka období Třicetileté války.

O tom, že se grottový prostor analogický tomu v pražském malostranském paláci nacházel také v areálu Valdštejnovy jičínské rezidence, nás tyto dokumenty nezpravují, přesto však později přispějí k důkladnějšímu poznání jeho stavební historie. O existenci grotty na jičínském zámku nás informují až písemné prameny spojené s Valdštejnovým nástupcem v čele jičínského panství hrabětem Rudolfem z Tiefenbachu,⁹⁹ a to paradoxně v souvislosti s její likvidací. Hrabě Tiefenbach do svých služeb najímá Valdštejnova stavitele Niccola Sebregondiho a již v roce 1636 začíná s úpravou jičínských staveb k obrazu svému. Tyto aktivity jsou zmiňovány v jeho memorandu ze 7. srpna 1636,¹⁰⁰ kde mimo jiné uvádí své rozhodnutí, aby byla na jičínském zámku co nejdříve odstraněna tamější grotta. Jak uvádí Petr Uličný, „dále vyžaduje, aby dveře do kaple a druhé vedle ní byly

iny, stejně jako stávající. V jiném
téhož roku vysvítá, že grotta se již
bourala, neboť hrabě vybízí k uschování ulit a tufového
kamene (*die Schallen und die Tuffstein*) z bourané stavby
a varuje před jejím rozbitím nebo ohozením".¹⁰¹ Mimoděk
nás tak informuje o materiálu využitém na její výzdobu.
Přesně víme také to, kdy bylo dílo dokonáno,
neboť „V posledním z dopisů ze 4. prosince téhož roku
vyjadřuje uspokojení nad tím, že je grotta nejen zbořena,
ale i sut' a vybouraný materiál vyvezeny ven na náměstí,
dveře, okna a pokoje opět uzpůsobeny k užívání,
ale naopak nevoli, že tento materiál na náměstí stále
ještě leží. Nařizuje nasypání sutě s pomocí měšťanů
do jámy, s kamenem at' ale počkají, až jej Bůh znovu
přivede zpět do domu.“¹⁰²

Z těchto kusých zmínek pak Uličný vyvozuje,
kde zmiňovaná grotta stála. Správně usuzuje, že se musela
nacházet v přízemí, podle jeho názoru
ale nejpravděpodobněji v místech pod vévodovou kaplí.
Z pramenů je známo, že Valdštejn nechal v rámci svého
jičínského sídla vybudovat kapli nejen pro sebe,
ale i pro vévodkyni, a již v roce 1630 probíhala výzdoba
obou prostor. Kaple měly být situovány nad sebou,
přičemž kaple vévody v prvním a kaple vévodkyně v druhém
patře. Ani jeden prostor se však do dnešní doby
nedochoval v původní podobě a jejich lokalizace v rámci
zámeckých budov není zcela jasná. Uličný však na základě
inventářů usuzuje, že se Valdštejnova kaple nacházela
v traktu mezi arkádovými nádvořími hned vedle velkého
sálu [39], který byl situován přibližně ve středu
hlavního průčelí. V zádveří mezi oběma prostory pak
předpokládá existenci spojovacího schodiště a na základě
toho vyvozuje následující hypotézu. „Zatímco se tedy
z vévodské kaple šnekovým schodištěm mohlo směrem nahoru

le, stejným schodištěm bylo možné se pod kaplí vévodovy z Frýdlantu nacházela hledaná grotta. Koncept zde použitý je dobře známý z pražského paláce, kde z přízemí grotty situované hned vedle loggie, byla šnekovým schodištěm přístupná centrální audienční síň v patře a pravouhlá prostora ložnice ve druhém patře, takže se stejným schodištěm mohlo vystoupat až do podkroví, kde zřejmě bývala střešní vyhlídka".¹⁰³

Analogie s pražským palácem se jeví jako lákavá a právě situování grotty jako podnože osobní kaple vedlo podle badatele nového domácího pána k jejímu definitivnímu odstranění. V přijetí této hypotézy bych však byla opatrnější. V areálu pražského paláce mělo situování grotty výrazné funkční opodstatnění a navazovalo na jasně definované řazení prostor z hlediska dobového ceremonielu. Grotta zde byla součástí komunikace, která spojovala vévodovy osobní prostory se zahradou. Nebyla však jen součástí svého druhu únikové cesty, ale představovala spojovací a do jisté míry i přechodný článek architektury civilis a architektury rekreationis celého areálu. V případě Valdštejnova pražského paláce tak můžeme konstatovat, že zde výstavba grotty nepředstavovala pouze snobské a krátkozraké následování nejnovějších módních trendů, ale že zde její tvůrce plně pochopil funkci tohoto svébytného prvku zahradní architektury. Otevření grotty do arkádového nádvoří se tak na tomto místě jeví jako do jisté míry akceptovatelné, stejně jako situování do blízkosti hlavního sálu, její umístění pod kapli však již méně.

V kontextu Valdštejnovy pražské rezidence, kde je grottě některými badateli přisuzována také funkce lázně,¹⁰⁴ se naskytá otázka, zda neklást Valdštejnovu jičínskou grottu do souvislosti s jeho zdejší lázničkou,

zmapováno na základě register
zmapováno k poslednímu březnovému týdnu
roku 1630. „Tehdy bylo truhláři Guttbirovi vydáno
na děláni lázničky, ve které se J.M.k. potí, 60 jedlových
prken a 90 podlahových hřebíků“.¹⁰⁵ V případě této
lázničky však jde spíše o nějaký druh sauny a také užitý
materiál ztotožnění tohoto prostoru s grottou vylučuje.
Nabízí se spíše otázka, zda nelocalizovat grottu právě
někam do blízkosti vévodových osobních pokojů. Zde se
však opět dostáváme na tenký led hypotéz.

Zcela s přesností však můžeme určit jména autorů
výzdoby jičínské grotty. Aktuální stavebně historický
průzkum¹⁰⁶ přináší informaci, že se po Valdštejnově smrti
štukatéři Domenico Canevalli a Santini Gall domáhali
u nového majitele panství knížete Tiefenbacha pohledávek
za práci na grottě a dvou pokojích na zámku.¹⁰⁷ Tato
informace nám mnohé napoví také o době vzniku grotty.
Ačkoliv víme, že již v květnu 1630 byla postavena
v areálu zámku dřevěná bouda na pálení sádry, sloužil zde
vyrobený materiál zpočátku spíše k realizaci přípravných
a dalo by se říci hrubších štukatérských prací převážně
pro zámecké kaple než k realizaci konečné výtvarné
výzdoby. Lze tak soudit podle materiálových výkazů
a prací doložených v rámci register, které jsou podrobně
rozepisovány v rámci stavebně historického průzkumu.
Označení „štukoví“ je pak mnohdy docela matoucí. Běžně
jsou tak označovány i kamenické prvky užívané pro výzdobu
fasád, výroba kavřinců atd.

Realizace náročnější výzdoby byla z největší
pravděpodobností svěřena kvalifikovanějším umělcům.
Zřejmě z velké části těm, kteří se již osvědčili
při nákladné výzdobě Valdštejnova malostranského sídla.
Mezi ně jistě štukatéři Canevalle a Galli, kterým je
připisována, a to nejen na základě dochovaných monogramů

pražské sály terreny, určitě patřili. Je pak jeví jako mnohem podstatnější zmínka ve Valdštejnově korespondenci z roku 1632. 21. března 1632 vévoda přikazuje Sebregondimu, aby již obstaral také štukatéry, a zajímá se o malíře, který předtím pracoval v jeho pražském domě.¹⁰⁸ Z hlediska datování vzniku jičínské zámecké grotty bych se proto přiklonila k tvrzení Petra Uličného, že „zbořená grotta byla patrně jednou z posledních prací na zámku před Valdštejnovou smrtí”.¹⁰⁹ Její vznik lze klást tedy s největší pravděpodobností do let 1633 nebo 1634, neboť do jinak velmi přesných register baušrajberských za rok 1632 nebyly náklady na práce tohoto typu zaneseny. Krátký život Valdštejnovy jičínské grotty tak zřejmě netrval déle než pouhé dva nebo tři roky, tedy do roku 1636, kdy byla novým majitelem panství definitivně odstraněna. Tato skutečnost mimo jiné dokládá také fakt, že kromě náruživých obdivovatelů a stavebníků bizarních grottových objektů, jakým byl Albrecht z Valdštejna, byli i takoví, kterým tento moderní výdobytek zahradního umění nebyl zcela po chuti.

4.2.3.2 Grotta v areálu Libosadu Valdštejnova casina u Jičina

Jediným dochovaným reliktem grottové výstavby v prostředí někdejšího Valdštejnova jičínského panství je grotta (ob) v severovýchodním nároží areálu Libosadu (ob) nedaleko Jičina. Objekt kruhového půdorysu však nebyl nikdy dokončen a dnes se nachází v torzálním stavu.

Tento příspěvek je ovšem nutné brát pouze jako zmínku a velmi stručný nástin dosavadních kroků v oblasti bádání o tomto objektu. Tuto formu pouhé připomínky jsem zvolila zejména proto, že jsem neměla příležitost seznámit se osobně se stavem a mírou zachovalosti objektu na místě

mi nepodařilo prostudovat poměrně „Valdštejnské“ uměnovědné literatury i odborné dokumentace k tomuto areálu,¹¹⁰ nedovolila jsem si vzhledem k uvedenému deficitu objekt kriticky hodnotit. Důležitým podnětem pro mé rozhodnutí zmínit zde tuto grottu pouze v nástinu byla také skutečnost, že se mi nepodařilo získat nejnovější poznatky o tomto areálu, založené na odkryvech a hlubším terénním průzkumu provedeném v roce 2002.¹¹¹

Výsledky průzkumu byly sice ve stručnosti nastíněny v rámci příspěvku Petra Uličného o areálu zahrady Valdštejnova casina u Jičína. Zde publikované poznatky však nepovažuji pro své studium za dostatečné. Je však nutné se zmínit o tom, že Petr Uličný na základě tohoto průzkumu dospěl k názoru, že zahradu původně „obíhala nevysoká ohradní zeď, přerušovaná na podélných stranách v relativně pravidelných rozestupech grottami, které jako malé bastionky vystupovaly z obrysu areálu.“ Jak autor uvádí, žádná z nich nebyla nikdy dokončena a ani nenese stopy po krápníkové výzdobě. Uličný se dále domnívá, že torzálně dochovaná grotta měla v rámci celého areálu svůj protějšek zobrazený na velké pohledové mapě harrachovského panství od Antona Graupara (ob, ob).

Vzhledem k výše nastíněným tezím a posouzení jejich pravděpodobnosti se mi jeví důkladné poznání areálu a citované zprávy o nedávno provedených průzkumech jako nezbytné. Vyhledat tento dokument a zmapovat předešlou situaci si tak stanovuji jako závazek svého dalšího studia.

4.2.4 Shrnutí

Než definitivně opustíme rozsáhlý oddíl pojednávající o grottových objektech Albrechta z Valdštejna, nevyhneme se konečnému zhodnocení a vzájemným srovnáním.

Valdštejnovy grotty v Bubnech dochovaných v rámci pražského malostranského paláce, musíme konstatovat, že měl bubenský objekt výrazně odlišný charakter. Rozdíl spočíval v zapojení architektonické složky, opulence grottového dekoru je však i zde nápadná. Útvar torzálně zachovaný při Libosadu nedaleko Jičína měl být pak patrně koncipován v duchu objektů pražských, tedy jako věrná imitace přírodních skalních či krasových útvarů. Tomu ostatně nasvědčuje technika na první pohled nedbalého a chaotického zdíva, jež bývalo podkladem pro umělý krápníkový povrch. Zámecká grotta v Jičíně pak patrně následovala řešení využitě v případě grotty situované v přízemí Valdštejnského paláce. Podobnost těchto objektů mohla být ostatně podnícena také účastí totožných tvůrců, a to jak stavitelů, tak štukatérů.

Valdštejnské grotty pak jako útvary věrně imitující přírodu nepodněcují badatele k hlubším ikonografickým výkladům, ačkoliv nelze vyloučit, že do jisté míry přece jen byly ideově propojeny. Ideové pozadí Valdštejnových grott a jejich roli v dobovém společenském a uměleckém prostředí pak velmi výstižně popsali Sylva Dobalová a Ivan Muchka: „Existenci grott a jejich >>ideové úlohy<< ve Valdštejnské zahradě, v zahradě v Bubnech a konečně i grott v jičínském Libosadu můžeme jen v menší míře vztahovat ke kontextu střední Evropy, Prahy a rudolfínského dvora, který byl jinak pro vévodu velmi inspirativní. Vévodovu zálibu v grottách lze snad vysvětlit nikoliv jako potřebu soukromého útočiště, ale spíš jako výraz dobové šlechtické reprezentace, jak po ní Valdštejn toužil.“ Myslím, že právě tímto citátem můžeme naše pojednání s klidným svědomím uzavřít.

Nákladně vybavené grottové objekty byly v polovině 17. století součástí také zámecké zahrady v Mikulově. Existenci jedné ze zaniklých grott dokládala po dlouhá léta pouze jediná zmínka tradovaná odbornou literaturou, která však nebyla spojena s vznikem tohoto objektu, ale hovořila o jeho opravách provedených v roce 1698.

Tuto informaci přinesla rozsahem dosud nepřekonaná monografie města Mikulova redigovaná Václavem Richtrem.¹¹² Publikaci můžeme považovat za nejcennější zdroj poznatků k stavebním a uměleckým dějinám mikulovského zámku. Kolektiv autorů ve složení Krsek, Richter, Stehlík a Zemek v ní na základě průzkumu dochovaných archivních pramenů, především korespondence a účtů ditrichštejské dvorní a domácí pokladny, publikuje mnohé do té doby neznámé informace, které spolu s důkladnou slohovou analýzou dochovaných artefaktů přinesly nová připsání a zajímavé poznatky, z nichž většina ani po čtyřiceti letech neztrácí na platnosti. Jediný, avšak zásadní nedostatek publikace představuje absence poznámkového aparátu s odkazy na konkrétní pramenný materiál. I přesto mi však poskytla nepostradatelné faktografické zázemí nejen v případě tvorby této kapitoly, ale i při sestavování oddílu o mikulovské sale terreně v závěru této práce.

Nejpodnětnějším zdrojem poznání mikulovských grott je ovšem teprve nedávno publikovaný příspěvek Dobromily Brichtové a Jana Ivičiče.¹¹³ Ačkoliv bylo hlavním cílem této statě obeznámit s průběhem rekonstrukcí kašen dochovaných v zámeckém areálu, pokusili se autoři přispět také k dosavadním vědomostem o jejich historii, o vodním zásobování a v širších souvislostech taktéž k poznání barokní zámecké zahrady. To vše na základě důkladného

nského fondu v Moravském zemském
ý mimo jiné přinesl dosud neznámé
poznatky týkající se dávno zaniklých grott. Právě text
autorské dvojice Brichtová - Ivičič má tak pro tuto
kapitolu zásadní význam. Z poznatků v tomto textu
otištěných ostatně čerpala při psaní své disertační práce
mapující vývoj zahradních a krajinářských úprav v rámci
Mikulova a komponované krajiny v jeho okolí také Milada
Rigasová.¹¹⁴ Přesto, že byl v práci této autorky věnován
vývoji a proměnám mikulovské zámecké zahrady rozsáhlý
oddíl, nové poznatky o mikulovských grottách, nepřináší.
Pokusme se tedy rekapitulovat všechny doposud známé
informace, které o mikulovských grottách máme. Bohužel
obsáhlejší písemný materiál zachycující stavební a
umělecké podniky v areálu mikulovské zámku pochází až
z poloviny 17. století, kdy stojí v čele panství synovec
a dědic kardinála Františka Ditrichštejna kníže Maxmilián
(...-...) (ob). Právě kardinál Ditrichštejn (...-...) (ob),
jenž si Mikulov ve dvacátých letech 17. století zvolil za
své rezidenční sídlo, povznesl město i jeho okolí četnými
stavebními podniky a učinil z něj jedno z tehdejších
center Moravy. Podobu kardinálova sídla však známe pouze
prostřednictvím urbáře z roku 1629, který popisuje
*„knížecí rezidenci jako venku i vevnitř vybudovanou
s pokoji překrásně vyzdobenými a vším potřebným
zařízenými, pod zámkem park s různými vlašskými dřevinami
a fontánami (Springbrunnen)“*.¹¹⁵

Kníže Maxmilián však převzal dědictví patrně již značně
zatížené Třicetiletou válkou. Jak poukazují Dobromila
Brichtová a Jan Ivičič, z popisu panství z roku 1655
víme, že zámek byl v té době v dezolátním stavu.
Z dochovaných pramenů citovaných autory pak můžeme
odvodit, že současně s jeho obnovou probíhala také
kultivace přilehlé zahrady. Z počátku padesátých let

odání soch a váz do ní. V té době
ány také kašny, do kterých měly být
objednané sochy osazeny. Ačkoliv vodní vedení ještě
nebylo v červnu 1654 v plné míře položeno, zaváděl do
nich vodař olověné trubky. V této souvislosti se pak
dovídáme, že byla voda svedena také do grotty, jejíž
pozůstatky jsou, jak Brichtová a Ivičičem¹¹⁶ poukazují,
dodnes patrné pod arkádou východní terasy. *"Dále se
knížeti sdělovalo, že fontánami a v grottě v knížecí
Lustgarten voda protéká, kdykoliv zahradník potřebuje,
jenom Herkulova fontána ještě není zapojena"*.¹¹⁷ Celkovu
stavební činnost v zahradě pak autoři shrnují následovně:
*"do roku 1655 byly v parku postaveny dvě kašny, kašna se
sochou Baccha a kašna se sochou Herkula, a vodní nádrž
v grottě"*.¹¹⁸

Další zmínky o grottách a kašnách následují až po třiceti
letech a jsou spojeny s opravami vodovodního vedení.
Tehdy však již stojí v čele mikulovského panství
Maxmilánův syn, kníže Ferdinand (1655-1698) (ob). S jeho
jménem jsou spojeny četné stavební podniky v areálu
zámeckého sídla, ale také širšího okolí města.
Z dochované korespondence je známo, že se kníže o
budované objekty živě zajímal a některé z nich
konsultoval také se svým sousedem knížetem Lichtenštejnem
z Valtic. Právě mezi nimi byly také návrhy na *"oberen und
untern Rohrkasten beim Stall"*, tedy horní a spodní kašnu
u stájí. Ačkoliv ke zmíněné konzultaci došlo již v roce
1687, byly kašny zhotoveny snad až kolem roku 1690.
V případě spodní kašny u stájí pak Brichtová s Ivičičem
poukazují, že *"kašna byla postavena v přízemí západního
traktu zámku, v západním bastionu, kde již byla
vybudována grotta, v pramenech zmiňovaná jako
>>horní<<"*.¹¹⁹ O jaké prameny šlo, ani další podrobnosti
k tomuto grottovému objektu, však nezmiňují. Nutno dodat,

...k byla míněna, již jmenovaná grotta

V roce 1689 se stala hlavním tématem korespondence mezi hrabětem a hejtmanem opět voda. Tentokrát položení nového vodovodu, neboť dosavadní přívod vody nedostačoval k tomu, aby napájel obě křídla zámku i fontány v zahradě. V této souvislosti je pak dopodrobna popsán průběh celého potrubí a v rámci něj i přívod vody do grott.

Teprve na samém konci 17. století se pak vynořuje literaturou tradovaná zmínka, vážící se k opravám „spodní“ grotty v zahradě. Štukatér Giacomo Antonio Corbellini podle ní v roce 1698 vytvořil sochy dvou labutí a satyra do nové kašny nedaleko oranžérie, obnovil grottu a také knížecí znak.

Poslední zmínka o grottách se pak, jak poukazuje Milada Rigasová,¹²⁰ objevuje v roce 1793 v rámci Schwoyovy topografie Moravy.¹²¹ František Schwoy, který tehdy mikulovskou rezidenci spravoval jako zámecký hejtman popisuje sídlo následovně *„Přímo nad městem, a zároveň jím olemovaná a oddělená pouze branou, leží vysokou věží ozdobená a pěkný pohled poskytující zámecká rezidence knížat z Ditrichsteinu postavená na vysoké skále, pod ní okrasná zahrada založená pouze na holém skalním základu opatřeném dobrou půdou, k ní náležejícími budovami, fontánami a všelikým dílem grottou, a to všechno ale /ty k zahradě náležející budovy, fontány a všeliké dílo grotta/ před několika lety /před rokem 1793/ ustoupilo kočárové kůlně a jezdecké a vozové cestě.“*¹²² Z této zmínky je tedy patrné, že grotta v zahradě zanikla při budování nové příjezdové cesty, která probíhala zároveň s přeměnou původní formální zámecké zahrady na přírodně krajinářský park.

K nejnáročnějším stavebníkům 17. století v Čechách na poli monumentální architektury, ale především zahradního a v rámci něj i grottového umění, patřili příslušníci sasko-lauenburské dynastie. Julius Heinrich vévoda Sasko-Lauenburský¹²³ (1586-1665) [OB] získal v roce 1625 za své vojenské zásluhy v císařské armádě první české zkonfiskované panství. Po vzoru Albrechta z Valdštejna, jehož věrným přívržencem až téměř do poslední chvíle byl, začal výhodnými nákupy a sňatky rozšiřovat svůj majetek ve snaze o vytvoření souvislého západočeského dominia. Zařadil se tak po bok osobností, jakými byl právě Albrecht z Valdštejna nebo kardinál František z Ditrichštejna, kteří způsobem typickým pro pobělohorskou šlechtu nashromáždili takové množství prostředků, že si mohli i v průběhu ničivé Třicetileté války, kdy byla mnohá jejich panství zdecimována neustálou přítomností vojsk, dovolit budovat velkolepá rezidenční sídla obklopená nádhernými zahradami.

Tak začal také Julius Heinrich již v průběhu třicátých let 17. století s přestavbou ostrovského zámku a výsadbou rajské zahrady, již už současníci považovali za zahradu „krásnější než sídlo múz, kterou by býval bedlivý a upřímný dávnověk bezpochyby po právu ukazoval jako osmý div světa“.¹²⁴

Generaci otců vystřídala po čtyřiceti letech generace synů. Ti se stejnou horlivostí, s jakou ještě nedávno jejich otcové získávali rozsáhlý majetek a vysoké společenské postavení, užívali všech výhod plynoucích z lehce nabytého dědictví - začali „uskutečňovat velkolepý, honosný životní styl barokního velmože“.¹²⁵ K tomu v případě příslušníků sasko-lauenburského rodu neodmyslitelně náleželo právě budování nákladných

, oživených množstvím drobných r, grott, vodních a uměleckých děl. A tak, ačkoliv byla již na počátku šedesátých let 17. století proslulá ostrovská zahrada zničena povodní, vybudovali pokračovatelé Julia Heinricha na jejím místě ještě výstavnější areál. Nákladné zahrady zakládali i na dalších sídlech, jakými byly například Zákupy, Ploskovice nebo Toužim. Po téměř jedno století tak svými stavebními a zahradními podniky utvářeli krajinu západních a severních Čech.

4.4.1 Grottové objekty v zámecké zahradě v Ostrově

Přesto, že byla podoba ostrovské zahrady Julia Heinricha, jak již bylo řečeno, po několika letech setřena ničivou povodní a žádný z tehdy výstavných zahradních objektů se do dnešní doby nedochoval, lze si na základě bohatých archivních pramenů vytvořit konkrétní představu nejen o rozloze a utváření této velkolepé zahradní kompozice, ale také o podobě celé řady drobných zahradních architektur, jež byly její součástí, mezi nimi i nezvykle velkého množství různorodých grottových útvarů.

Máme to štěstí, že v případě ostrovského zámeckého areálu můžeme čerpat informace jak z obsáhlých dobových písemností uložených v Oblastním archivu Plzeň, pobočka Nepomuk¹²⁶, tak z nezvykle velkého množství dochované ikonografie. Patrně nejznámější ikonografický pramen, reflektující podobu města Ostrova, ale především sasko-lauenburské rezidence a přilehlé zahrady v době vlády Julia Heinricha, představuje známá rytina Matthäuse Meriana [OB]. Ačkoliv vyšla teprve v roce 1650 v rámci topografie českých, moravských a slezských měst a sídel,¹²⁷ prezentuje stav zahrady z počátku čtyřicátých let

edloha mohla snad Merianovi sloužit a Zachariase Lesche z roku 1642. Z jeho ruky pochází také soubor rytin z roku 1647, dokreslující náročnou uměleckou výzdobu zahrady řadou důmyslných vodních mechanismů. Unikátním archivním pramenem je však zejména konvolut malířských skic,¹²⁸ dodnes dochovaný v Oblastním archivu Plzeň, pobočce Nepomuk, zachycující stejné objekty. Ten však svým vřechením do roku 1642 umožňuje vznik těchto náročných zahradních děl posunout již k tomuto datu, či ještě před něj. Mezi dochovanými skicami se navíc nachází čtveřice objektů, které dokládají svébytné a originální použití grottového dekoru. To, že ve většině případů nešlo o pouhé návrhy, ale již stávající objekty, dokládá důkladná prohlídka zmiňované Merianovy veduty, především pak detailních pohledů Zachariase Lesche.

Výjimečnost ostrovské zahrady nadto dokládají dobové popisy nadšených návštěvníků, zejména Bohuslava Balbína¹²⁹ a karlovarského lékaře Michaela Raphaela Schmutzera, který ji ve svém spise „*De Nymphis Carolobadensibus*“ z roku 1663 (viz. pozn. XY) označil za osmý div světa. Není proto divu, že se tento bohatý a nadmíru zajímavý archivní materiál stal středem nadšeného badatelského zájmu. S konvolutem zmiňovaných malířských skic pracovala již v sedmdesátých letech 20. století Jarmila Krčálová, ve své stati o vodních dílech české a moravské renesance.¹³⁰ Důkladného monografického zpracování se však ostrovská zahrada dočkala teprve na konci 20. století zásluhou Lubomíra Zemana. Ten na základě poznatků získaných během stavebně historického průzkumu provedeného v polovině devadesátých let,¹³¹ jenž zahrnoval vedle stavebně historické analýzy a srovnávacího výzkumu také důkladné rešerše výše jmenovaného archivního materiálu, publikoval první ucelené statě věnované vývoji

no areálu jako celku¹³² a taktéž
í veřejnosti a příslušných úřadů
vedoucí k postupné rekonstrukci dlouhodobě zanedbaného
zámeckého parku.

Ostrovská lauenburská zahrada byla patrně ve své
první fázi založena na místě staršího zahradního areálu,
jenž tvořil součást ještě renesančního šlikovského zámku.
Za účelem jejího rozšíření vykoupil Julius Heinrich
v nákladu 7000 zl. celkem 60 domů, stodol a zahrad,
které nechal následně zbourat. Z dochovaných účtů je
známo, že celková suma vynaložená na zřízení zahrady se
vyšplhala na neuvěřitelných 60 000 říšských tolarů.¹³³
Jak je patrné z rytiny Matthäuse Meriana (viz. obr. XX),
byla nově vytvořená zahrada budována ještě na základě
pozdně manýristických principů - tedy postupným
narůstáním parterů. Ty byly navzájem odděleny
prostřednictvím pravoúhlé cestní sítě, která však svou
funkcí a charakterem ještě zdaleka neodpovídala
dalekosáhlým osám budoucích barokních kompozic. Nadto
byla zahrada definována také systémem kanálů,
který napájel četné nádrže a měl být také regulátorem
a ochranou při případné povodni. Vodní prvek zde navíc
oživoval vodní díla, fontány a grotty.

Ve snaze o bližší poznání grottových objektů
někdejší ostrovské zahrady vyjděme z popisů areálu
publikovaných Lubomírem Zemanem¹³⁴ a zaměříme pozornost
na detailní studium dochovaných obrazových materiálů -
v tomto případě Merianovy veduty, Leschových pohledů,
konvolutu malířských skic a grafického souboru
zachycujícího totožné zahradní objekty - a jejich
vzájemné porovnání.¹³⁵ Naši prohlídku začněme
od nejokázalejšího místa celého zahradního souboru -
terasové zahrady pod Bílým dvorem, jež je na Merianově
rytině (viz. obr. XX) zachycena v pravém dolním rohu.

části zahrady nám zprostředkovává [ob]. Areál je na severovýchodě ohraničen arkádovou chodbou či loubím porostlým zelení, s kašnou pod stříškou nesenou karyatidami uprostřed. Odtud se sestupovalo na terasy členěné květinovými partery a fontánami, z nichž mohla jedna podle tvaru nádrže odpovídat té s Herkulem uprostřed obklopeným znameními Zodiaku [ob], a po rampách níže do svažujícího se kruhového prostoru v podobě přírodního, zelení oživeného amfiteátru. V jeho středu je zachycena kašna s bazénem na půdoryse hvězdy, patrně totožná s tou, kterou nám v detailu přináší jedna z dochovaných grafik [ob]. V terasách o úroveň níž nahradily jednotlivé partery vodní plochy s vodotrysky. Pokud návštěvník při svém sestupu odbočil doleva a došel až na konec zahradní cesty, mohl se skrze průchod v loubí ocitnout při ohradní zdi, kde se mu, skryt za hustou stěnou stromů, otevřel nezvyklý pohled na trojici grott oživených vodním prvkem a sochařskou výzdobou [ob].

Další pro nás zajímavý objekt, který jsme na veduté schopni identifikovat, se nacházel na opačném severozápadním konci areálu ve středu diagonálně členěného parteru [ob]. Patrně šlo o uměle navržené skalisko ve formě fontány, jehož možnou podobu zachycují dochované obrazové prameny [ob, ob]. V té době šlo o běžný prvek zahradních areálů - původem z italského prostředí-, jak dokládají detaily o něco starší Merianovy rytiny [ob, ob] a malby Jacquese Fouquiera¹³⁶ [ob] zachycující proslulou zahradu Fridricha Falckého v Heidelbergu [ob] nebo detail drahocenného stolu Rudolfova II. (viz. zobrazení č. 17).

To jsou tedy dva grottové objekty, které jsme schopni prostřednictvím rytiny skutečně identifikovat. Umělých jeskyní či artefaktů s prvky grottového dekoru se

největší pravděpodobností nacházelo é z nich byly patrně zachyceny ve zmiňovaném albu grafik a konvolutu skic. Jmenujme především kaskádové skalisko s ležící postavou Neptuna či Poseidona na vrcholu [ob, ob], tedy opět obvyklý výzdobný motiv soudobých i pozdějších barokních zahrad, se kterým se ještě mnohokrát setkáme. V tomto případě upozorníme na možný, dodnes dochovaný předobraz v zahradě v Heidelbergu [ob]. Že se i tento objekt v ostrovské zahradě skutečně nacházel, dokládá nadšený dobový popis Bohuslava Balbína: *„řeka s řadou zátočin jako meandr protéká celým parkem a zavlažuje jej. Tu leží říční bůh, vytesaný z kamene v obrovské postavě, který drží mušli. Do ní je stěsnána celá řeka, kterou pak, opíraje se o paži, nechává s harmonický šploucháním a šumem vodopádu padat dolů,“*¹³⁷ Balbín však ve výčtu nejružnějších zahradních staveb a dílek zdaleka nekončí: *„jak krásné uspořádání ve všem, umělé výšiny, poustevna, besídka, bazény, mořské jeskyně, klenba ve tvaru želvího krunýře uprostřed vodní hladiny, pavilón podobný paláci, dům, který za špatného počasí chrání květiny, za dobrého pak může být na kolech odvezen“.*¹³⁸ Mimoděk nám tam přináší zprávu o existenci dalších umělých grott.

Na grafických listech je však zachyceno ještě několik grottových útvarů. Mezi nimi sluj, oživená postavičkami havířů tvořící podnož sousoší Hérakla s lernskou hydrou [ob, ob] a fontána v podobě páva na skalisku [ob], z jehož ocasního vějíře prýští do všech stran tenké pramínky vody. Nezvyklý objekt představuje grotta s fontánami, plastikami a reliéfy, se záhadným nápisem „SUP(B)ROSA GERMANA. FIDES. 1647.“ ve svorníku [ob].¹³⁹ Zcela unikátní jsou pak vodní dílka, inspirovaná artefakty římských zahrad. Zmíňme alespoň hříčku v podobě zrádného stolu s vodními sprškami [ob], jež má svůj původ

zahradach a ve variaci se dodnes
unnské letní rezidenci u Salcburku
[ob]. V římském prostředí, konkrétně ve vatikánských
zahradach, našla svůj předobraz [ob] také fontána
ve tvaru korábu [ob].¹⁴⁰ Tím však výčet vodních
a uměleckých děl zachycených v konvolutu malířských skic
zdaleka nekončí.¹⁴¹

3.-5. srpna 1661 postihla zámeckou zahradu v Ostrově
katastrofa v podobě velké vody. Kromě drobných
architektur, většinou ještě provedených ze dřeva, zničila
také většinu vodních děl a umělecké výzdoby. Vévoda
Julius Heinrich za svého života stihl již jen zahladit
nejvýraznější stopy této ničivé pohromy. Celkovou obnovu
zahrady provedl teprve jeho syn a nástupce, vévoda Julius
Franz¹⁴² (1641-1689) [ob]. Ten pozval do Ostrova řadu
umělců, kteří začali s postupnou obnovou areálu zřejmě
z velké části ještě v závislosti na původní koncepci.
Pozvolnou rekultivací však zahrada vykrytalizovala
do nové, již ryze barokní podoby.

Jedním z prvních větších počínů v rámci této fáze
budování ostrovské zahrady byla stavba nového letohrádku.
Ten byl postaven v letech 1673-1679 na místě původního
dřevěného pavilonu v severní části zahrady podle návrhu
pražského stavitele Abrahama Leutnera. Právě zde se
nachází grottové výklenky, které se jako jediné
z grottových útvarů ostrovského areálu dochovaly
do dnešní doby. Letohrádek [ob] v podobě centrály
na čtvercovém půdoryse v sobě skrývá monumentální
reprezentativní halu zvedající se přes dvě patra. Tento
vnitřní prostor má půdorys osmiúhelníka. Čtyři z jeho
stran pak vyplňují niky v podobě grott [ob] s nádržemi
ve spodní části. Niky jsou flankovány dekorativním
ornamentem. Nad jejich vrcholem jsou zachyceny střídavě
heraldické symboly orlů a lvů, provedené drobnými

štukem, a nápisové pásky s textem - Markgraf zu Baden - Franzisca Sibylla Augusta - Herzogin zu Sachsen/ upomínající na sňatek dcery Julia Franze a zároveň dědičky ostrovského panství. Na základě toho můžeme usuzovat, že zde byly grotty, stejně jako fresková výzdoba centrální síně, vytvořeny dodatečně, a to až po roce 1690, kdy panství po svém otci Juliovi Franzovi převzala jeho mladší dcera Francizka Sybilla Augusta (1675-1733) [ob] a její manžel Ludwig Wilhelm markrabě Bádenský¹⁴³ (1655-1707) [ob]. Tento fakt dokládá také nejnovější interpretace¹⁴⁴ nástropní fresky jako apoteózy udatného Ludwiga Wilhelma.

S největší pravděpodobností nebyly grotty součástí návrhu Abrahama Leutnera, čemuž by napovídalo i jeho strohý architektonický styl, ale spíše doplňkem jednoho z architektů či umělců, kteří do Ostrova přišli již na pozvání markraběte Bádenského a jeho ženy, snad Domenica Egidia Rossiho,¹⁴⁵ jak na to již mnohokrát upozornil Lubomír Zeman.¹⁴⁶ Po svatbě Francizky Sibylly Augusty s Ludwigem Wilhelmem Bádenským se však i ostatní práce v areálu ostrovského zámku rozběhly s nebývalou intenzitou. Příčina toho tkvěla zejména ve skutečnosti, že v letech 1688-97 bylo během války o falcké dědictví obsazeno a zničeno francouzskou armádou vévodovo sídelní Bádensko. Ludwig Wilhelm se proto rozhodl alespoň dočasně přemístit svůj dvůr do Ostrova a vybudovat zde honosnou rezidenci.

Tuto dobu lze také považovat za počátek třetí - vrcholně barokní - fáze budování ostrovské zámecké zahrady,¹⁴⁷ kdy zde vzniklo velké množství drobných architektonických staveb, jako je menažerie, oranžerie, kaskády, terasy s grottami, zahradní divadlo, bludiště nebo kuželník, vše doplněné o nespočet vodních hříček.

řady [ob] je nám známá především knížecího markrabsko-bádenského stavitele Johanna Michaela Sockha¹⁴⁸ z roku 1715. Sockhovy grafiky¹⁴⁹ nám mnohé napoví jak o celkové kompozici zahrady, tak také o drobných architekturách, ba dokonce i o podobě zdejších grottových útvarů. Snad nejlépe to demonstruje grafika zachycující tzv. Pohledovou stěnu („*Prospektmauer*“) [ob].

Tato bohatě architektonicky členěná kulisa byla postavena v severozápadní části zahrady na místě požárem zničeného šlikovského zámku. Stěna byla po stranách ukončena mohutnými věžemi s altány, jež byly vzájemně propojeny terasou a nabízely pohled na celý zahradní areál. Levá věž byla nazývána „*Věž velkého muže*“ podle sochy vodního božstva, snad ležícího Neptuna, na vrcholu kaskády před grottou [ob]. Jak ukazuje grafika, dosahovala nika v podobě grotty až do výšky prvního patra. Zde se tedy opět setkáváme s motivem fontány v podobě ležícího vodního božstva, tak, jak jsme jej zaznamenali již v rámci areálu ostrovské zahrady z doby vévody Julia Heinricha. Avšak jediným prvkem, který dnes upomíná na původní podobu grotty, je maskaron klenáku [ob] ve vrcholu zdevastované niky. Jak upozorňuje Lubomír Zeman,¹⁵⁰ původně se nacházely ve cviklech archivolt reliéfy sedících postav, pravděpodobně nymf, vylévajících vodu z vodních uren. Tyto dekorace jsou však v dnešní době již zcela setřeny. Za autora celkové úpravy monumentální kulisové fasády je považován Domenico Egidio Rossi.¹⁵¹ Byl-li však také inventorem samotné grotty a její velkolepé výzdoby, to dnes nemůžeme tvrdit s jistotou. V souvislosti se zmiňovanou fasádou upozorněme ještě na specifický výzdobný prvek, jímž jsou parapetní výplně pod jednotlivými okny oživené štukovou omítkou v podobě

7 jsou ještě dnes na mnoha místech

Dalším grafickým listem, jenž by neměl uniknout naší pozornosti, je pohled na prostranství s bazénem a budovou menażérie, tedy zvěřince, v pozadí [ob]. Tuto na první pohled mohutnou budovu se čtyřmi hrázděnými věžemi v nároží a klenutou střechou voliéry uprostřed zde vystavěl Michael Ludwig Anton Rohrer v roce 1696.¹⁵² Nás však mnohem více než samotná stavba zajímá nádrž, tzv. Želví rybník, před jejím severním průčelím. Uprostřed bazénu ve tvaru kvadrilobu se nachází okrouhlý ostrůvek s fontánou s nadživotní sochou Neptuna na vrcholu, z jehož trojzubce tryskají tři vodní praménky. Podnož sochy vytváří umělé skalisko v podobě průchozí grotty [ob].

Na tomto místě je třeba poznamenat, že fontány s podnoží ve formě umělého skaliska nejsou ničím neobvyklým. Mají svůj původ v renesanční Itálii. Hojně se však objevují především v manýristických zahradách. Mezi nejkrásnější příklady patří sousoší z roku 1571 s bronzovou sochou Neptuna na skále [ob], dnes umístěné ve středu *Neptunovy fontány* v zahradě Boboli, nebo bronzová socha božstva, respektive Apenina na skalisku [ob] vytvořená v roce 1563 Ammannatim v nedalekém Castellu. K masivnějšímu rozšíření kašen oživených zapojením umělého skaliska a k jejich průniku do městského prostředí však vedl teprve věhlas římských fontán od Gian Lorenza Berniniho, především *Fontány čtyř řek*, jak na to ve své práci poukázala Martina Kovářová.¹⁵³

Vraťme se ale k popisované ostrovské grottě. Ta je prolomena třemi klenutými otvory, z nichž prostřední je průchozí. V postranních výklencích se nacházely dvě nahé nakročené postavy, patrně součást sochařské výzdoby. Vzhledem k soše vodního božstva na vrcholu lze

tyto figury se svým významem
domněmu vodnímu prvku.

Dalším místem v zahradě, kde se můžeme setkat s grottovými objekty, jsou nově koncipované terasy, vzniknuvší na místě původní terasové úpravy z doby Julia Heinricha. K této části zahrady se vztahují hned dva grafické listy. První z nich zachycuje vodní parter u Paláce princů [ob], druhý přilehlé zahradní terasy [ob]. Jak se zdá, první časově předchází druhému, neboť v pravé části grafiky s vodním parterem můžeme vidět část terasní zdi se třemi grottovými výklenky opatřenými sochařskou výzdobou [ob]. Za třetím výklenkem se však terasní zeď zalamuje a jako by ustupovala směrem dozadu. Toto řešení se v podstatě shoduje s nárysem na dochovaném nedatovaném plánu [ob], jehož autor zůstává neznámý.¹⁵⁴ Na grafice zachycující samotné terasy však již po stranách vidíme mírně nakloněné stěny postranních oranžérií.

Co se tedy stalo s popisovanou trojicí grott? Byly snad zrušeny, nebo se staly součástí oranžerie? Lubomír Zeman na základě zmínky o zvětšování a otevírání oken a grott s prameny v oranžerii, jež se vztahuje k roku 1699, usuzuje, že byla před grotty zasazena mohutná zasklená stěna.¹⁵⁵ V místech mezi oranžériemi [ob] pak terén stoupal prostřednictvím tří teras vzhůru. Na těchto vyvýšených stupních byly, jak je vidno, v letních měsících vystavovány pěstované exoty. V prostřední části stékala po těchto stupních voda vytvářejíc velkou vodní kaskádu. V jejím vrcholu, ve výklenku terasní zdi, se nacházela grotta s fontánou. Ta mohla mít, soudě dle rýsujícího se obrysu, podobu fontány ve tvaru páva a být tak variací na téma známé již z první ostrovské zahrady (viz. obr. xx). Zajímavá je taktéž veduta od neznámého německého autora z roku 1726 [ob]. Ta v oblasti teras

ané oranžerie. V západní terasní zdi
padu však naznačuje čtyři tmavé
výklenky, které taktéž mohly plnit funkci grott.

Posledním grafickým listem, zachycujícím důmyslný
grottový útvar, je pohled na drobnou kaskádu v pohledovém
výklenku ohradní zdi [Ob]. Tato grotta se patrně
nacházela při závěru vodního parteru před průčelím Paláce
princů. Šlo o výklenek ve tvaru niky, završený maskaronem
a zasazený do zahradního prospektu zakončeného ve vrcholu
atikou s dvěma sochami na krajních sloupcích. Nika byla
pokryta grottovým dekorem, po kterém pravděpodobně
ve středu stékala v proudech voda do půlkruhově vykrojené
nádrže. Výklenek byl zřejmě oživen také drobnou
fontánkou.

Tím, zdá se, je výčet grott, tak jak jsme je schopni
identifikovat na základě dochovaných grafik, vyčerpán.
Skutečnost, že byla zahrada opravdu realizována v takové
podobě, v jaké ji známe z předkládaného Sockhova alba,
dokládá pozdější mapový materiál. Jak poukázal Lubomír
Zeman, „*důkazní hodnotu má zejména plán rozvodu vody
do prostoru zahrady Johanna Sterna z roku 1799
a perspektivní plán města a zahrady Wenzela Womaczky
z roku 1814*“.¹⁵⁶ Tento ikonografický materiál, uložený
v Oblastním archivu Plzeň, pobočce Nepomuk, zde
předkládám alespoň v nepřilíživě kvalitních reprodukcích.
Přesto, že lze Womaczkův plán [ob] považovat za potvrzení
Sockhem předkládané koncepce zahrady, bližší informace
o podobě grottových objektů z něj pro jeho schematičnost
nevyčteme. Existenci jednoho grottového útvaru plán přece
jen dokládá.

V připojené legendě je totiž pod číslem 17 zanesena
„grotta“. Popisek by měl podle všeho odpovídat členitému
letohrádku [ob], jenž se nachází pod velkým
trojúhelníkovým parterem jižně od průčelí Paláce princů.

...k patrně na další z grott, dobu nám však zmiňované grafiky nenabízejí. Neméně zajímavým materiálem je i Sternův plán vodovodních rozvodů [ob]. Autor se navíc v přípisu, jímž je náčrt opatřen tituluje jako „herrschaftliche Crodier“.¹⁵⁷ Plán dokládá, jakým způsobem byly četné vodní mechanismy ostrovské zahrady zásobovány vodou. Voda se přiváděla z městského mlýnského náhonu, a to prostřednictvím rour, patrně vyrobených ze dřeva nebo olova - jak bylo tehdy běžnou praxí. Ty byly, jak dokládá plán, kladeny místy ve čtyřech až pěti řadách vedle sebe. Detailní ohledání plánu [ob] pak potvrzuje naši domněnku, že voda byla zavedena také do budovy letohrádku (na plánu centrální čtvercová budova označená jako „Ney gebay“), a vodního prvku se tak pravděpodobně dostalo i grottovým výklenkům v nárožích ústřední síně.

Na tomto místě je třeba upozornit na účast tzv. rourníků a grottařů. Je pravděpodobné, že v době, kdy byla ve čtyřicátých letech 17. století ostrovská zahrada poprvé budována, zde tyto práce vykonávali tesaři a sochaři či štukatéři. Postupně se však péče o vodní rozvody a grotty a především jejich tvorba stala doménou dvou svébytných povolání, jež bývají v pramenech mnohdy zaměňovaná či ztotožňovaná. Jako rourníci se v Ostrově proslavili především příslušníci rodiny Rohrerů. Tesař a studnář Michael Ludwig Anton Rohrer, označovaný jako „*der alter Rohrer*“, původem z Tisové, je při práci v zámecké zahradě doložen již v roce 1692.¹⁵⁸ Rohrer po roce 1700 odchází spolu s dalšími řemeslníky do Rastattu, kde se se svou rodinou usazuje, aby se podílel na budování nové bádenské rezidence. V otcově řemesle pokračují v novém působišti také Rohrerovi synové, z nichž největších úspěchů dosáhl Johann Michael Ludwig Rohrer, od roku 1707 dvorní bádenský stavitel.

obili taktéž členové neméně známé Süssnerů, rodáci přímo z Ostrova. V osmdesátých letech 17. století zde pracoval i „známý sochař Jeremiáš Süssner, jenž se zavázal ke zhotovení 16 soch a další sochařské práce“.¹⁵⁹ V devadesátých letech je tu za sochařskou práci vyplácen spřízněný Jan Kašpar. Nás však zajímá především Mathes Süssner, titulovaný v účtech přímo jako „grottier“, tedy grottař. Ten je při ostrovské rezidenci zaznamenán k roku 1689.¹⁶⁰ Činnost rouníků a grottařů je v ostrovské zahradě doložena po celé 18. století. Poslední zmínky o jejich zaměstnání máme z roku 1806.¹⁶¹

Jak jsme již uvedli, přestěhoval se v roce 1705 celý bádenský dvůr do Rastattu, kde byla v uplynulých letech vybudována nová velkolepá rezidence. Spolu s markraběcí rodinou se sem přesunula i celá řada řemeslníků, proto, aby zde zvelebili nejen samotné sídlo, ale i přilehlou nákladně budovanou zahradu. Lze předpokládat, že i v Rastattu byla následována některá ze zaběhnutých a v ostrovské zahradě užívaných schémat a v nových variacích vybudovány četné zahradní a mezi nimi snad také grottové objekty, které po mnoho let zdobily proslulou západočeskou zahradu. Skutečnost, že tu byly opravdu budovány objekty po vzoru již stojících ostrovských staveb, dokládá především výstavba Einsiedelnské kaple, obdoby té, jež byla zbudována po roce 1709 právě v Ostrově. Zjevné podobnosti se zachovaným letohrádkem od Abrahama Leutnera vykazuje také ústřední hala zámku Favorit [ob]. Ten si nechala ve svém novém domově vybudovat markraběnka Francizska Sibylla Augusta.¹⁶² Právě ona byla po smrti svého otce hlavní iniciátorkou velkolepé obnovy ostrovské zámecké zahrady a později také budování neméně nákladné zahradní kompozice rastattské. Nevědomky se tak stala podněcovatelkou rozsáhlé

I po přestěhování dvora do vzdáleného Bádenska se však markraběnka do Ostrova často vracela, zejména k letním pobytům. Odtud po smrti svého muže osobně kontrolovala a spravovala chod západočeských panství. V té době však již patrně nebyla zdejší zahrada dále rozšiřována, ale spíše udržována v co nejlepším stavu. Tak se zřejmě dělo i v době, kdy vládu postupně převzali markraběnčini synové Ludwig Georg (1702-1761) a August Georg (1706-1771). Máme to štěstí, že jsme o správě panství v období posledních bádenských markrabat velmi dobře informováni na základě četných písemných pramenů uložených ve fondu Velkostatek Ostrov v nepomucké pobočce plzeňského oblastního archivu. Dochované písemnosti dokládají, že také markrabata Ludwig a August dbali o dobrý stav ostrovské zahrady, a to i přesto, že vynaložené výdaje již ani zdaleka nedosahovaly takových nákladů jako v době jejich rodičů. Ve fondu nalezneme mimo jiné četné zmínky o grottách a jejich údržbě, dokonce jména jednotlivých grottařů. Je známo, že ještě v letech 1733-49 byl v zahradě zaměstnáván zahradník, spolu s ním čtyři zahradní tovaryši a dva učni. Nekvalifikované práce prováděli poddaní robotníci, jejichž počty často dosahovaly desítek lidí. Dále je zde zmiňován rourník a grottař,¹⁶⁴ konkrétně Jan Kryštof Möckel, jehož hlavní náplní bylo spravovat porušené jeskyně, sochy a vodní díla.¹⁶⁵ Po jeho smrti v roce 1739 nastoupil na toto místo František Brückner - „jeskyňář v knížecím letohrádku v Ostrově“.¹⁶⁶ V této souvislosti je zde později zmiňován i jeho bratr a syn, kteří se taktéž učili „jeskyňářskému“ umění.¹⁶⁷

K roku 1754 se datuje zhotovení nového díla v zámecké grottě u „Divého muže“,¹⁶⁸ patrně tedy

7. věže Velkého muže v zakončení stejnému datu žádá grottař Georg Prückner o svolení k opravám nejmenovaných grott.¹⁶⁹ Ještě v roce 1757 je vytvořena „strunová hra“ v jedné grottě zámeckého parku.¹⁷⁰

Po smrti posledního z bádenských markrabat Augusta Georga v roce 1771 připadá ostrovské panství královské komoře.¹⁷¹ Tím začíná období rychlého úpadku. Volně přístupná zahrada pustla. Na devastaci se hojně podíleli nevitáni návštěvníci a v letech 1775 a 1785 také ničivé povodně. O grottách se dozvídáme již jen díky zmínce z roku 1787, a to v souvislosti s krádeží mosazných figur z jedné z nich.¹⁷² Poslední ránu zasadil areálu požár v roce 1792. Zchátralá vodní díla byla odstraňována, poškozené budovy se jen nejnuteněji opravovaly. *„O dalším osudu zahrady rozhodl dekret dvorské komory ze dne 20. 2. 1806. Zahrada má i nadále sloužit lázeňským hostům z Karlových Varů, ale při použití přiměřených výdajů. Vypracováním plánů přestavby zahrady podle „moderních zásad“ je pověřen zahradník Pražského hradu Franz Weppel, jenž má odstranit velké náklady na údržbu a zlepšit celkovou situaci“.*¹⁷³ Tato úprava však patrně nikdy neproběhla a kdysi velkolepá zahrada byla zcela ponechána svému vlastnímu osudu. O jejím velkém věhlasu svědčí fakt, že ještě ve třicátých letech 19. století představoval ostrovský areál cíl četných návštěvníků. Avšak *„lázeňští hosté přijíždějící navštívit zahradu odcházejí zklamáni, neboť spatří jen prořídle aleje, zhroubené gróty, trosky soch pohanských bohů, bazény bez vody a rozpadlé skleníky“.*¹⁷⁴

Kapitolu však nemůžeme uzavřít bez náležitého zhodnocení vlivů a inspiračních zdrojů uplatněných při budování této monumentální zahradní kompozice, jež ve svém časovém rozsahu obsáhlo bezmála celé století.

íněno, při zakládání zahrady v době a byly následovány ještě principy tvorby pozdně manýristických italských zahrad, zčásti snad zprostředkované ve své ryzí podobě grafickými alby a traktátovou literaturou, zčásti transformované areály významných středoevropských zahrad. Z nich byla zcela jistě konkrétním předobrazem ostrovské zahrady působivá zahrada při rezidenčním sídle Fridricha Falckého v Heidelbergu, a to jak v utváření celkové dispozice, potažmo jednotlivých kompartmentů, tak i v případě přebírání podoby konkrétních uměleckých děl, ovšem z velké části nepůvodních.

Lubomír Zeman nadto považuje za nespornou předlohu úprav ostrovského areálu soubory návrhů zahradní tvorby Vredemana de Vries, *Hortum Viridario rumque elegante set multiplici formae ad architectonicae artis normam aefahre delineata a Variarum Architecturae formae*, vydané v osmdesátých letech 16. století v Antverpách.¹⁷⁵ V tomto případě však jde o poměrně obvyklé prvky středoevropských zahradních areálů, zejména, jsou-li situované v obvyklém rovinatém prostředí. V užití těchto prvků proto dle mého soudu nelze spatřovat přímé odkazy na zmiňované traktáty, ale pouze následování obvyklých zahradních schémat, byť okořeněných vlivy rovinných nizozemských dispozic.

Obdobnou koncepci patrně následoval také vévoda Julius Franz při obnově zahrady po ničivé povodni z počátku šedesátých let 17. století. Ta, jak je známo, probíhala postupně. V první fázi byly provedeny terénní úpravy a výstavba nového monumentálního letohrádku. K vybavování zahrady prvními drobnými architekturami, vodními a uměleckými díly se patrně přistupovalo pozvolna. Zatímco do koncepce zahrady již pomalu pronikaly prvky barokního umění, nově vzniklé zahradní salety a artefakty z velké části následovaly své

poslední etapě budování ostrovské přelomu osmdesátých a devadesátých

let 17. století se sledovalo původní kompoziční schéma vytyčené vodním tokem říčky Bystřice a pravoúhlou cestní sítí.

Celková dispozice se však monumentalizovala po vzoru módních francouzských zahradních kompozic, které nový pán vévoda Ludwig Wilhelm osobně znal prostřednictvím četných návštěv nejen francouzského královského dvora, s nímž byl ostatně spřízněn, ale také rezidencí svých francouzských přátel. Zprostředkovaně se s tímto fenoménem též potkal ve vídeňském prostředí, kde v té době vznikaly první velkolepé plody této dočasné módy. Přesto, že se zahradní osy, následující soudobé podněty, prodlužovaly a partery nabývaly na rozlehlosti, byla zde neúnavně obnovována celá řada původních vodních a uměleckých dílek, jež byla součástí již proslulé zahrady vévody Julia Heinricha a která svým původem odkazovala k italskému, mnohdy ještě manýristickému prostředí. Zahradu tak nemůžeme v žádné z jejích etap považovat za ryzí příklad francouzské či italské zahradní dispozice. Byla spíše areálem, který, ačkoliv byl oživován četnými aktuálními podněty evropského zahradního umění, narůstal postupně a v závislosti na osobních zálibách a preferencích majitelů, oživených tvůrčí invencí řady výrazných uměleckých osobností. A právě v rámci těchto zálib našlo široké pole působnosti svébytné grottové umění, které po dobu bezmála jednoho století tvořilo nedílnou součást této velkolepé zámecké zahrady.

4.4.2 Grottové objekty zámecké zahrady v Zákupích

Severočeské panství Zákupy získal Julius Heinrich vévoda Sasko-Lauenburský již v roce 1632 sňatkem s Annou Magdalenou rozenou z Lobkovic, vdovou po Zbyňkovi

rat¹⁷⁶. Roku 1639 vyplenily zámek
liv vévoda ještě na sklonku svého
života zamýšlel kdysi honosné renesanční sídlo¹⁷⁷ nákladně
přebudovat, byly zde první stavební práce zahájeny teprve
za jeho syna a nástupce Julia Franze. Právě v době
velkovévody Julia (1641-1689) a jeho dcery Anny Marie
Francizsky¹⁷⁸ (1672-1741) [obr.] získal zákupský zámecký
areál svou barokní podobu, ve které se v podstatě
zachoval dodnes. V rámci těchto adaptací bylo taktéž
započato s budováním velkolepé zahrady oživené řadou
drobných zahradních architektur.

Kdy přesně přestavba začala, nevíme. První písemné
prameny reflektující vykonané stavební práce pochází
z dubna 1672. Tyto archiválie se spolu s areálem samotným
staly v 80. letech 20. století předmětem dlouholetého
studia Petra Macka a Pavla Zahradníka. Jejich poznatky
byly shrnuty v rámci stavebně historického průzkumu¹⁷⁹,
jenž je doposud v podstatě jediným závazným a navíc plně
vyčerpávajícím pramenem poznání stavebních dějin
vlastního sídla i přilehlého areálu. Měla jsem to štěstí,
že mi tento dokument s velkou laskavostí poskytl ke
studiu paní kastelánka zákupského zámku Ivana Adlerová.
Informace v něm obsažené se tak stály rozšířenou
faktografickou základnou této kapitoly. Výsledky těchto
výzkumů byly navíc ve zhuštěné podobě publikovány v roce
1996 v třetím ročníku *Průzkumů památek*¹⁸⁰ a staly se též
z velké části podkladem pro heslo Zákupy v katalogu
*Oktavián Broggio 1670-1742*¹⁸¹, z nějž jsem při psaní této
statě taktéž vycházela. Poslední využitý zdroj informací
představují restaurátorské zprávy¹⁸² archivované na zámku
v Zákupech, mapující opravy unikátních zahradních teras,
jediného dochovaného objektu, jenž nás dodnes upomíná na
zašlou slávu zdejší velkolepé vrcholně barokní zahrady.

české zahrady lze v Zákupích zcela již ke konci 16. století. Tuto skutečnost dokládá „soudis svršků“ pořizeny v roce 1608¹⁸³ po smrti Václava Berky z Dubé a Lipého. Zde je mezi ostatními položkami zmiňována také zahrada. Soustavné budování již ryze barokní zámecké zahrady však patrně probíhalo teprve v 70. letech 17. století, snad souběžně s přestavbou samotného sídla. První zmínky o zahradě a oboře pocházejí teprve z roku 1672. „*Oboru hodlá dát hejtmán celou ještě před zimou oplotit, zatímco zahradu dal podle rozkazu stavět úřední písař*“¹⁸⁴. Zabezpečeno mělo být takéž závodistiště, tzv. „Tummelplatz“¹⁸⁵. K roku 1673-1674 jsou, jak poukazují badatelé Macek a Zahradník¹⁸⁶, zaneseny v účtech zmínky o utilitárních zahradních stavbách, konkrétně zděném zahradním domě s jizbou zelináře a sušárnou zeleniny a dále patrové hrázděné menažérii. V roce 1676 byla zahrada zvětšována¹⁸⁷. Nejprve tak patrně docházelo k úpravám staršího zahradního areálu, jenž měl své jádro v renesanční berkovské zahradě, v dobách vévody Julia snad alespoň částečně kultivované, postupně pak k rozšiřování stávající dispozice. Zda tyto úpravy probíhaly dle nějakého jednotného konceptu, případně kdo byl jeho autorem, zjistíme jen stěží. Od počátku 70. let se nadto úprav zákupského zámeckého areálu účastnila celá řada předních stavitelů té doby. Výslovně je zde doložen Domenico Orsi, jenž byl snad autorem původního projektu na přestavbu sídla, dále Abraham Leutner, od roku 1674 pak ještě Giulio Broggio. Každý z nich do Zákup navíc přivádí svou družinu řemeslníků v čele s polírem a kameníky. Po stránce jednotlivých stavebních zásahů je tak situace značně nepřehledná. Počínaje rokem 1677 však práce na zahradě patrně nabyly na intenzitě. „*V účtu za období 1678-1679 jsou zmiňovány stromy do nové zahrady*

tály či mušle v zahradě. V roce 1679
fikovatelný nový altán nad šnekem
v zámku a kupoval se i rákos pro nové rákosové kvelby;
stavební práce v té době, vesměs malého rozsahu, vedl
polír Kryštof Prauss z Ostrova, a to pod dohledem
Abrahama Leutnera ...¹⁸⁸. V tomto případě jsme tak poprvé
konfrontováni s prokázanou účastí umělců, kteří se
zároveň podíleli na zvelebení ostrovského zámeckého
areálu a jemu přilehlé zahrady. Další ze jmen, které bylo
v minulosti často spojováno s výstavbou zákupského zámku,
je jméno proslulého sochaře Jeremiáše Süssnera. Ten byl
dokonce považován za stavitele zámku počátkem 80. let 17.
století. Jak poukazují Macek a Zahradník: „ Zcela
vyloučit nějakou účast Jeremiáše Süssnera pro Zákupy
(nejspíše pro právě zařizovanou zákupskou zahradu) ovšem
nemůžeme, neboť ten měl v roce 1683 za sebou zřejmě už
jakési práce vykonané pro Julia Františka...¹⁸⁹ (k této
otázce konkrétně v předešlém oddílu na straně!!!).
Jak však poukazují na stejném místě oba badatelé, mohlo
zde dojít k záměně jmen s dalším z příslušníků rozvětvené
rodiny Süssnerů, neboť ti působili v Ostrově jako
vrchnostenští úředníci, ale především výkonní umělci.
Známa a pro nás podstatnější je v tomto ohledu účast
sochaře Jana Kašpara a především grottiéra Matese na
vybavování ostrovské zahrady, zvláště víme-li, že k roku
1688 je v Zákupích poprvé zmiňován objekt grotty, v té
době patrně již dohotovený. Zmínka se vztahuje k výplatě
18 zl. „... za kamenné nové roury v dolní zahradě u
lusthauzu, kudy jde odpad z grotty...¹⁹⁰. Další zmínka
totiž, že „V nové grotě v dolní zahradě se tehdy (čimž je
myšleno 2. pololetí roku 1688 – poznámka autorky) kladly
roury na vodu¹⁹¹ nás ubezpečuje o tom, že šlo o objekt
nově zbudovaný, jenž vznikl patrně v uplynulém roce, nebo
nejpozději v první polovině roku 1688.

...sých archivních zmínek zanesených v ...
...struovat celkovou podobu tehdejší
zákupské zahrady, můžeme předpokládat, že jejím hlavním
inspiračním zdrojem byla velkolepá ostrovská zahrada
z doby vévody Julia Heinricha a na jejím místě později
nově obnovovaná zahradní dispozice. S velkou
pravděpodobností zde byly využity nebo variovány
v Ostrově zbudované zahradní prvky a drobné architektury.
To ostatně dokládají další archivní zmínky. V účetních
záznamech z roku 1689 je například zmiňován tesař „... *Jiří
Watzel, jenž dělal dubové koryto ke kaskádám v zahradě*
...“¹⁹², z účtů za 1. pololetí roku 1692 dále plyne, že
tesaři „... *dělali i loubí (Bogengänge) v zahradě* ...“¹⁹³.
Tyto práce však již probíhaly na popud nové majitelky
panství, starší dcery vévody Julia Franze Anny Mariie
Franzisky.

Kde se tehdejší zahrada přesně nacházela, zůstává
nezodpovězenou otázkou. Není jisté, zda se zahrada
prostírala v místech pozdější terasové úpravy a jí
přilehlých parterů, neboť výstavba tohoto unikátního
prvku proběhla až na přelomu 17. a 18. století. Jako
pravděpodobnější se jeví lokace do okolí zmiňovaného
závodiště. To se nacházelo při západním křídle zámku.
K roku 1697 jsou v účtech zaneseny výdaje na budování
patrně dřevěné chodby do zahrady¹⁹⁴. Nelze předpokládat,
že by tato vedla do několik desítek metrů vzdáleného
předzámčí. Skutečnost, že okolí závodiště opravdu
zušlechtily nedefinované zahradní úpravy navíc dokládá
také výplata kameníkovi Waldemu za práci „... *na zdi do
dolní malé zámecké zahrady proti závodišti*“¹⁹⁵. V té době
byla zřejmě již budována také zahrada v místech původního
příkopu před hlavním průčelím zámku. Je tedy patrné, že
se zahrada v té době sestávala z několika částí. Na

ci dále plynule navazoval areál
ntnice.

Teprve po převzetí Zákup Annou Marií Franziskou se patrně rozeběhlo vybavování nákladné zahrady v plném proudu. Přibylo zejména množství sochařských děl. „12. 11. 1699 bylo vyplaceno pražskému sochaři Oldřichu Mayerovi 104 zl. 24 kr. za to, že udělal do dvorské zahrady 2 kamenné sochy, jakož i za 4 nádoby z terra sigilata“¹⁹⁶. Jak upozorňují Macek a Zahradník¹⁹⁷, přijala velkovévodkyně v roce 1700 do svých služeb dvorního sochaře pobírajícího stálý plat ve výši 90 zl. ročně, rokem 1702 140 zl. Ten ve své funkci setrval až do roku 1746 a tři následující léta pobíral důchod ve stejné výši. Tímto sochařem byl Ondřej Dubke, který se hned po svém přijetí pustil čile do práce. Ačkoliv z jeho ruky patrně vyšlo značné množství soch¹⁹⁸, které z větší části zdobily především areál zámecké zahrady, jsou v tomto případě jednotlivé položky nedohledatelné, což je způsobeno právě skutečností, že Dubke nebyl vyplácen od sochy, ale pobíral stanovený roční plat. Téměř naprostá většina sochařských děl se navíc do dnešní doby nedochovala. I přes výše zmíněné okolnosti se však badatelská dvojice Macek a Zahradník shoduje v názoru¹⁹⁹, že je to s největší pravděpodobností právě Ondřej Dubke, komu lze připsat sochy karyatid a atlantů dodnes dochovaných monumentálních zahradních teras [obr.]. Vznik těchto nezvyklých terasových kaskád můžeme na základě citovaných průzkumů²⁰⁰ datovat právě k samému počátku 18. století, konkrétně do let 1700–1701, kdy se v Zákupěch poprvé objevuje také zmiňovaný sochař. Tehdy zde totiž byla postavena „... balustráda, schodiště, fontána v nové části vodní zahrady, kanál pro mušle grot a 40 vodních nádrží...“²⁰¹, které lze, jak poprvé poukázali právě Macek se Zahradníkem²⁰², zcela jistě ztotožnit právě s touto

ak již bylo zmíněno, právě unikátní
stavují jediný prvek zdejší vrcholně
barokní zahradní dispozice, který se bez zásadních proměn
dochoval až do dnešních dnů. Tyto terasové stupně, jak
ukazuje příložený plánec [obr.], původně oddělovaly a
zároveň propojovaly rozdílné výškové úrovně drobné
zahradní úpravy na jejich vrcholu a rovinné dolní zahrady
tvořené zcela jistě souborem symetricky koncipovaných
parterů. Terasy protíná uprostřed monumentální kamenné
schodiště po stranách vymezené zábradlím v podobě
balustrády [obr.]. Opěrné zdi jsou na každé straně
pročleněny celkem 14 mělkými nikami. Ty jsou sdruženy
symetricky ve trojicích kolem ústředních širších
výklenků. Niky jsou po stranách flankovány mořskými
bytostmi [obr.], snad nymfami a tritóny, s těly
ukončenými stáčenými ocasy, pokrytými šupinami. Po
stranách výklenku ústřední niky se pak tyto postavy
sdružují do dvojic [obr.]. Jejich těla přiléhají k mělce
předstoupeným pilastrům a v podobě karyatid a atlantů
podpírají průběžnou kamennou římsu, napodobující, obdobně
jako sokl, na kterém stojí, přírodní skalisko. Nad
jednotlivými nikami pak tuto římsu přerušují maskarony
[obr.], jejichž karikované rysy jsou dnes již téměř
setřené. Mělké niky vyplňují do tří čtvrtin výšky umělá
kamenná skaliska. Ta byla zřejmě původně završena mísami
v podobě mušlí, ze kterých spadaly proudy vody do dlouhé
odtokové nádrže uzavřené nízkým obrubníkem, u postranních
a středových nik půlkruhově předstupujícím. Že byly tyto
mísy skutečně součástí původního řešení, dokládá ostatně
i zmínka citovaná výše (viz.strana!!!!). Ačkoliv se zde
mušle nacházely ještě v 80. letech 20. století, dnes tato
místa zejí prázdnotou a na vodní prvek upomínají pouze
trubicové vývody. Jak plyne ze závěrů stavebně
historického průzkumu z poloviny 80. let 20. století²⁰³,

nádržky z tepaného plechu novodobé. Umístění bylo dále specifikována. Otázkou je, zda nemohly být původní mísy nahrazeny teprve při restaurátorských zásazích v polovině 70. let 20. století, neboť osazení blíže nepopsaných bronzových mušlí představovalo jeden z plánovaných bodů zanesených do příslušných restaurátorských zpráv²⁰⁴. Součástí původního řešení bylo taktéž pojednání stěn nik a jejich okolí umělou krápníkovou výzdobou. Zbytky této výzdoby byly zřejmě odstraněny již při nevydařené opravě teras provedené v roce 1957 K. a M. Zentnerovými. Tehdy byla tato místa omítnuta zdrsňenou omítkou. Sochařské prvky byly původně bohatě polychromovány nátěry bílé, okrové, červené, šedé a modré²⁰⁵. Dnes je částečně zastřeno taktéž původní dispoziční řešení teras a jejich okolí. Terasy v Zákupích nevznikly, jak to bylo obvyklé v případě výstavných italských zahradních areálu, využitím členitého terénu. K takovému řešení zde ostatně nebyly ani podmínky. Byly naopak vystavěny jako svébytná architektura ve zcela rovinatém prostředí. Oba terasové stupně skrývaly za svými opěrnými zdmi valeně klenuté chodby, v nichž byla umístěna rozvodná soustava [obr.] zásobující vodou jednotlivé niky. Toto důmyslné vodovodní zařízení bylo v provozu ještě v polovině 70. let 20. století, jak dokládá zkušební zpuštění vody po dokončené obnově²⁰⁶. Horní terasa byla původně propojena také s přilehlým hospodářským dvorem a to monumentálním dvouramenným schodištěm v západní ohradní zdi. Dnes je toto schodiště polozborcené a díky přebujelé vegetaci nepřístupně. Obdobně je tomu v případě horní zahradní partie, již hrozí propadnutí, a to i přesto, že obě části zahrady byly nově upraveny v 70. letech 20. století. Tehdy proběhla kultivace v duchu stylizované francouzské barokní zahrady, ovšem plně realizovaná pouze v dolní

ím středu se dnes nachází kamenná morkem na rybě. Tato nádrž však není ve své dnešní podobě původní. Její stavba je zmiňována až k roku 1768²⁰⁷. V souvislosti s výstavbou kaskádových teras nesmíme zapomenout, že nedílnou součástí tohoto díla bylo nepostradatelné technické vybavení, zabezpečující dostatečný přísun vody. Napájení zmiňovaných rozvodů uvnitř kaskád i ostatních vodních děl v zahradě a blízkém okolí zabezpečovaly dva vodní rezervoáry. Neznámý starší objekt doplnila v letech 1710-11 nově vybudovaná vodárna, která dodnes stojí při návrší severozápadně od zámku. O její výstavbě nás informuje dochovaná smlouva z 15. července 1710 uzavřena s „wasserkünstlerem“ Vavřincem Václavem Fischerem z Roudnice, jenž měl dle jejího znění mimo jiné vyvést z této vodárny vodovod „... přes dvůr do okrasné zahrady k obohacení tamějších fontán ...“²⁰⁸. Autora nezbytných technických doplňků sice známe, jméno samotného tvůrce teras nám však i nadále uniká. Ačkoliv se v citovaném stavebně historickém průzkumu badatelů Macka a Zahradníka dozvídáme, že „Celkové řešení zahrady včetně teras lze připsat Juliu Broggiovi.“²⁰⁹, je tento závěr stejnými autory nedlouho poté revidován ve prospěch pražského stavitele J. J. Klingenleitnera²¹⁰. Ať tak, či tak, nedá se předpokládat, že by toto unikátní dílo představovalo zcela originální invenci některého z domácích či aklimatizovaných stavitelů. Také poukazy na konkrétní spojitosti s ostrovskou zahradou²¹¹ můžeme vzhledem k poznatkům v předešlé kapitole zcela jistě odmítnout. Samotný objekt svým charakterem ostatně jednoznačně odkazuje na prostředí manýristických zahrad apeninského poloostrova. Jako přesvědčivá se tak jeví domněnka, že dané řešení s největší pravděpodobností vycházelo z grafických předloh, „kdy byly použity pouze ze starších

prvky²¹². V tomto ohledu by však
it se blíže zmapovat konkrétní vazby
velkovévodkyně Anny Marie na domovinu jejího druhého
manžela Gian Gastona z rodu Medici. Velkolepé vodní
kaskády sice zcela jistě představovaly nejmonumentálnější
grottový objekt zákupské zámecké zahrady, v žádném
případě však ne jediný, neboť jak vyplývá z dochovaných
důchodních účtů z let 1699-1702, „Dne 20. června 1700
byla s pražským sochařem a grotiérem Janem Reinerem
(otcem Václava Vavřince Reintera) uzavřena smlouva na
zhotovení 4 grot; do roku 1702 byly tyto grotty vskutku
postaveny a Reiner za ně dostal 800 zl“²¹³. Na základě
vyplacené částky můžeme usuzovat, že šlo o objekty
poměrně monumentální, s největší pravděpodobností
opatřené sochařskou výzdobou a oživené vodním prvkem, což
dokládá platba 275 zl. 19 kr. 3 pen. určená českolipskému
cínolijci Matěji Treschelovi za práci do těchto grott²¹⁴,
do dnešní doby ovšem nedochovaných. O jejich podobě ani
bližší lokaci se nám bohužel nedochovaly žádné zprávy.
Tyto objekty, stejně jako celý zahradní areál, patrně
utrply první rány již tři roky po smrti své stavebnice
velkovévodkyně Anny. V průběhu Slezských válek, konkrétně
v roce 1744, se ani jim nevyhnulo pustošivé drancování.
Situace se opakovala za selského povstání v roce 1775.
Jediný záblesk původního lesku přinesly zákupské zahradě
úpravy řízené architektem Janem Bělským v polovině 19.
století. Tehdy byla v rámci adaptace sídla pro
abdikujícího císaře Ferdinanda V. obnovena v duchu
druhého baroka také okrasná zahrada. V první polovině
dvacátého století však byla areálu věnována mizivá
pozornost, což mělo za následek, že se jeden z jeho
nejcennějších prvků - vrcholně barokní terasová úprava -
dostal v 50. letech do havarijního stavu. Následné úpravy
provedené v 50. a následně 70. letech nedosáhly v žádném

úrovně a v konečné fázi zůstaly ani uplynulé půlstoletí nepřineslo v tomto ohledu žádné poučení. Ba naopak. Je zarážející, že právě unikátní zákupské terasy představují jednu z nejohroženějších památek, jež se v současnosti nachází na pokraji svého zániku, a to i přesto, že jde o jednu z mála barokních zahradních architektur na našem území dochovanou v ryzí autentické podobě, navíc svou úrovní dosahující nadregionálního významu.

4.4.3 Grotty v suterénu zámku v Ploskovicích

Ploskovické panství s centrem ve stejnojmenné obci získal vévoda Julius Heinrich v roce 1663 koupí od Marie Sidonie dcery někdejšího prezidenta dvorské vojenské rady Jindřicha Šlika. Spolu s panstvím převzal i sídelní zámek, ve svém jádru renesanční stavbu²¹⁵, přebudovanou patrně za předešlé majitelky, snad někdy v 50. letech 17. století v rozvíjejícím se barokním slohu. V nezměněné podobě přešel zámek zřejmě i na vévodova nástupce Julia Franze a později s drobnými vesměs utilitárními stavebními úpravami také na jeho dceru Annu Marii Franzisku. Teprve ona nechala v těsné blízkosti starší stavby ve 20. letech 18. století vybudovat velkolepé vrcholně barokní sídlo otevřené do zušlechtěného přírodního okolí, v suterénu opatřené unikátními grottovými prostory.

Ačkoliv se v případě ploskovického panství dochoval rozsáhlý fond²¹⁶ zahrnující písemnosti z let 1663–1897, nepřinesly jeho průzkumy, provedené ve snaze o bližší poznání stavební historie zámku a v rámci ní i suterénních grottových prostor, očekávané poznatky, neboť písemnosti vztahující se k jeho výstavbě v první polovině 20. let 18. století zde bohužel zcela chybí²¹⁷. Přesto se získané informace staly důležitou faktografickou

lenější uměleckohistorické analýzy a také cenným zdrojem poznatků pro naše potřeby zásadního *Stavebně historického průzkumu grott v suterénu* od dvojice Horyna Eliáš²¹⁹, které posloužily jako hlavní zdroj informací při vytváření této kapitoly. V tomto ohledu nezbývá než konstatovat, že k nedostatkům předkládaného oddílu náleží, že jsem své závěry nekonfrontovala s výsledky nejnovějšího stavebně historického průzkumu zámku, jenž byl vyhotoven Petrem Mackem a Pavlem Zahradníkem v roce 1993²²⁰. Na svou obranu však musím poznamenat, že tento dokument nebyl v době mé návštěvy NPÚ ú.o.p. v Ústí nad Labem k dispozici. Proto jsem se snažila své závěry porovnat, alespoň s poznatky zanesenými v nejnovějším pasportu ploskovického zámku²²¹ z roku 2000, který očividně vychází ze všech výše zmíněných dokumentů, stejně jako s informacemi uveřejněnými na oficiálních internetových stránkách zámku²²².

Zámecká budova je situována na hranici terénního zlomu, upraveného do podoby nízké terasy, což způsobilo, že se fasáda stavby vzhledem k hlavnímu průčelí původně jevila jako dvoupatrová, ze strany průčelí zahradního pak ještě o patro vyšší. Toto řešení, v základním rozvrhu pravděpodobně ještě inspirované vilami italských vrcholně renesančních a manýristických zahrad, snad konkrétně medičejskou vilou v Pratolinu poblíž Florencie, umožnilo situovat do suterénních, v ohledu k zahradnímu průčelí však přízemních prostor paláce soustavu sálů upravených na způsob umělých jeskyní, nebo-li grott.

Než však přistoupíme k výkladu, musíme si uvědomit, že ploskovické grotty, stejně jako zámek samotný ve své dnešní podobě, nepodávají autentickou výpověď o vzhledu vrcholně barokního sídla tak, jak bylo vybudováno z popudu Anny Marie Franzisky ve 20. letech 18. století.

vším sídlo samo prošly od doby svého
změn. K těm nejzásadnějším došlo
v polovině 19. století, kdy si zámky v Ploskovicích a
Zákupech zvolil za své letní rezidence odstoupivší císař
Ferdinand V. Adaptace provedené v letech 1850-54
architektem Janem Bělským v duchu módního druhého rokoka
výrazně zásahly do autentické šířkové dispozice stavby,
ve svém účinku posílené bočními arkádovými chodbami.
Původně nízký dvoupatrový blok čtvercového půdorysu byl
navýšen o další patro a změněno bylo taktéž zastřešení.
Přízemní otevřený vestibul byl uzavřen a k severnímu
průčelí přibyl nový balkón. Změny postihly také suterén.
Čtveřici dosavadních grottových prostor doplnila dvojice
bočních sálů částečně zasahujících pod úroveň postranních
arkádových chodeb. Výraznou proměnu prodělala také jejich
výzdoba. Proto musíme mít při následném popisu a analýze
těchto prostor na paměti skutečnost, že *„Ze stavebního
hlediska jsou grotty výslednicí původního, vrcholně
barokního založení z počátku 18. století, několika
klasicistních úprav z konce 18. století a lokálních
zásahů při romantické druhorokokové přestavbě.“*²²³

Soustavu suterénních grott tvořily původně tři prostory
ve svém půdorysném řešení odpovídající trojdílnému
schématu přízemního vestibulu. Centrum celé dispozice
představoval oválný ústřední sál, ke kterému se po
stranách připojovaly obdélné síně a na hloubkové ose
chodbička zakončená monumentální fontánou. Na ni se při
severozápadním nároží napojovalo drobné zalamované
schodiště umožňující přístup do soustavy sklepů při
severním hlavním průčelí, ale především zajišťující
propojení s přízemním vestibulem a navazujícími obytnými
prostory. Náležité propojení grott s přilehlou dolní
zámeckou zahradou pak zajišťoval vchod prolomený na jižní
ose centrálního oválného sálu. K této původně čtyřdílné

... připojily ještě dva postranní
zasahující pod úroveň arkádových
galerií.

4.4.4 Shrnutí

4.5 Grotta na zámku ve Štěkni

Neméně zajímavou umělou jeskyní najdeme na zámku v obci Štěkeň nedaleko Strakonice. Grottový prostor je zde vložen do samotného těla čtyřkřídle dispozice zámku a stejně jako ona v sobě nese prvky raně barokního názvosloví. Ačkoliv zdejší zámek s četnými cennými uměleckými detaily, mezi kterými dominuje právě grotta a fresková výmalba hlavního sálu, představuje poměrně ucelené a slohově čisté dílo, nesoucí jasně definované stopy dvou slohotvorných epoch, nebyla mu v odborných kruzích, snad krom zmiňované Harovníkovy fresky, věnována žádná pozornost. Poprvé jsem zmínky o grottě ve Štěkni zaznamenala v soupisech historických zahrad²²⁴, kde však byla zmiňována pouze okrajově. Proto bylo v tomto případě nutné obrátit se na příslušný ústav památkové péče v Českých Budějovicích a pokusit se vyhledat zde potřebné dokumenty. Krom podrobně vypracované evidenční karty zámeckého areálu²²⁵ jsem informace čerpala především ze stavebně historického průzkumu od Františka Kašičky a kolektivu²²⁶, jež se opírá o podrobný rozbor dochovaných písemných pramenů a detailní stavebně historickou analýzu.

První zmínky o panském sídle se statkem ve Štěkni máme již z počátku 14. století. O sto let později získávají tuto pozdně středověkou tvrz Kavkové z Říčan a v jejich držbě zůstává dvě staletí. Za tu dobu se proměňuje v pozdně gotický hrádek a v polovině 16. století v renesanční zámek obklopený štěpnicí. Ten patrně

tavebních úprav až do počátku
Tehdy byl vydrancován a jako
neobydlený objekt dlouhá léta chátral. Lépe se mu vedlo
teprve na konci 30. let 17. století, kdy se dostal do
vlastnictví krumlovských Eggenberků a krátkého držení
císaře Ferdinanda II. Komora jej však obratem postoupila
jednomu z četných císařských věřitelů. A tak se již
v roce 1648 stává majitelem statků Štěkně a Cehnic Johann
Anton Losy z Losinthalu²²⁷. Nový vlastník tu patrně brzy
začal s výstavbou pohodlného sídla. Zatímco stručná taxa
z roku 1655 uvádí pouze potřebné světnice a obslužné
zázemí, další popis vyhotovený o šest let později nás
informuje o tom, že je „Zámek Štěkeň postaven celý
z kamene do čtverce s mnoha pěknými pokoji, 3 poschodí
vysoký, veselého vzhledu, položený na kopci, uvnitř je
mnoho pěkných suchých kvelbů, velká klenutá kuchyň spolu
se spižírnou, velká klenutá konírna, studna, v ní vody
více než je potřeba, střechy kryté taškami, dům poměrně
ohlídán...“²²⁸. Zatímco cena předešlého objektu dosahovala
pouze 2000 kop míšenských, byl nově vystavěný objekt
odhadnut na 2000 zlatých. Ve Štěkni tak vzniklo
čtyřkřídlé panské sídlo, po celém vnitřním obvodu
otevřené dvěma arkádovými chodbami do čtvercového dvora.
Podle informace přenášené ústní tradicí, již však
počínaje 19. století převzala veškerá mladší literatura,
byl zdejší zámek postaven v roce 1665. Je však
pravděpodobnější že stavba začala již mnohem dříve a
k tomuto datu probíhaly již jen dokončovací práce. Tomu
by snad také odpovídala volba zámecké dispozice s užitím
arkádových chodeb. Archivní podklady reflektující
výstavbu se však nedochovaly. Známo není ani jméno autora
projektu. V této souvislosti se spekuluje, zda by jím
nemohl být Carlo Lurago, autor pražského paláce Losyů.
Výsledky nejnovějších průzkumů zveřejněné v rámci již

o stavebně historického průzkumu lze štēkeňský zámek, byť vznikl na místě původního renesančního sídla, považovat za skutečnou raně barokní novostavbu, neboť prvky starší substrukce se při nové stavbě uplatnily pouze minimálně v suterénu stavby. Pro nás je však zajímavé zjištění, že ze starých zámeckých objektů zůstala, krom fragmentů v suterénu, zachována také studna v severní chodbě, která byla zakomponovaná do nově vznikající stavby a snad dala také podnět ke vzniku specifického prostoru grotty. Právě tato grotta, situovaná na ose severního traktu [obr.], představuje po stránce umělecké nejvýznamnější prostor přízemní části zámku, dochovaný v autentické, raně barokní podobě z doby výstavby. Do grotty [obr.] se vstupuje půlkruhově zaklenutým vchodem z přilehlé arkádové chodby. Samotný obdélný prostor [obr.] odpovídající svou delší stranou hloubce zámeckého křídla a kratší stranou šíři klenebního pole je zaklenut valenou klenbou. V jejím středu se nachází štukový rám nástropního zrcadla, původně snad svírající výpravnou freskovou výmalbu. Čelní stěnu oproti vstupu, podobající se svým ukončením apsidálnímu závěru, vyplňuje po celé šíři nika pokrytá umělými krápníky od vlastního prostoru oddělená mohutným odsazeným pasem na přízedních polopilířích. Tyto členicí prvky zdobí další klasická forma grottového dekoru - hrubě nahozený štuk zdrsněný kamennou drtí. Takto upravený a polychromovaný podklad byl dozdoben na dřících pilastrů motivy kandelábrů a na vrcholovém pasu maskarony, drobnými rozetkami a květinovými festony provedenými v barveném štku. Na vnitřní stěně pilířů byl pak dekorativně seskupen do soustředných kruhů a bohatě polychromován. V temných tónech byly zvýrazněny úseky říms a stejně provedeno i rámování jednotlivých ploch. Na osu niky byla na

podnož osazena rozměrná oválná kašna
dobořená po obvodu kanelurou a nad ni
upevněn chrlič ve formě drobného maskaronu [obr.].
K postranním stěnám přisazený nízký průběžný sokl
vytvořil podnož úzkých nik pevně sevřených
architektonickým edikulovým rámcem [obr.]. Ty, seskupeny
po třech na každá straně, rytmizují boční zdi. Zatímco
samotné bíle omítané výklenky zůstávají bez výzdoby,
jejich konchy završují štukové lastury. Architektonický
rámeček zdobí bohaté štukové detaily a pestrá polychromie.
Trojúhelníkové rozeklané štíty, provedené podobně jako
římsy v imitaci červeného mramoru, doplňují ve vrcholu
štukové vázy. Stavebně historický průzkum zmiňuje, že „V
nikách předního prostoru údajně stály sochy antických
osobností“²²⁹. Na základě jakého pramene je tak usuzováno,
ale neuvádí. Přesto lze sochařskou výzdobu v postranních
nikách zcela jistě předpokládat. Patrně sjednocovala celý
prostor na základě hlubšího ikonografického programu. To,
že zde byly osazeny právě sochy antických císařů, bohů či
heroů, však nelze zcela vyloučit, ba naopak. Náměty
s antickou tematikou bohatě rozvíjela nejen nástropní
freska hlavního sálu, kde se dodnes nachází ústřední
výjev apoteózy rodu Losyů obklopený medailony římských
císařů, starozákonních patriarchů a starověkých reků, ale
i nástěnné malby v přilehlých reprezentačních
pokojích jižního traktu. Tam se pro změnu objevují
epizody ze života „antického rytíře“. V tomto ohledu
nelze vyloučit, že samotná výzdoba grotty mohla tvořit
jeden z článků celkové ikonografické koncepce výzdoby
sídlu směřující k oslavě starobylosti rodu, vrcholící
jeho apoteózou, podobně, jak to ještě uvidíme v případě
výzdobných koncepcí hlavních zámeckých sálů a jim
podložených sala terren. Pokud by byly v námi sledovaném
prostoru opravdu osazeny sochy antických božstev, bylo by

píše než za grottu za specifickou Ta, nejčastěji v podobě stupňových exeder, tvořila výrazné dominanty italských a posléze i některých středoevropských zahrad²³⁰, výjimkou však nejsou ani nymfea situovaná v přízemních či suterénních částech palácových či vilových staveb, jako je tomu v případě vily ...v Římě. Při přesné identifikaci původně zamýšlené funkce tohoto prostoru nám nepomůžou ani dochované sumáře a popisy zámeckého sídla a to jak z doby výstavby, tak z dob pozdějších. V případech uváděných v rámci archivních rešerší Martina a Ivany Ebelových²³¹ není tento prostor konkrétně zmiňován ani pod označením grotta, jak tomu mnohdy v pramenech bývá, ani pod jiným specifickým pojmem z architektonické či zahradně-architektonické teorie. Zejména v pozdějších soupisech zaniká v povšechných výčtech utilitárních prostor, nebo ho lze pravděpodobně ztotožnit s označením studna, nanejvýš s pojmem „dolní sál“, uváděným v inventáři z roku 1683. V případě štěkenské grotty tak můžeme s jistotou tvrdit patrně pouze to, že tento specifický prostor vznikl v rámci raně barokní výstavby zámeckého komplexu snad někdy v 60. letech 17. století. Tuto skutečnost dokládá také původní uplatnění grotty jako specifického point de vue v celkové kompozici zámku. Před konečným zazděním arkád v roce 1796 totiž grotta tvořila koncový bod příčné osy zámku směřující od samého vchodu přes vstupní vestibul, zámecké nádvoří a středovou arkádu přízemní chodby. Dnes toto původní rozvržení asociuje pouze vchod v jednom ze zazděných oblouků [obr.]. Ač se v případě štěkeňské grotty jedná o netypické umístění ve své podstatě zahradního grottového prostoru do samotného těla zámecké stavby bez charakteristického propojení se zámeckou zahradou, nelze tuto dispozici pokládat za zcela výjimečnou. Vzpomeňme na lokalizaci Valdštejnovy zaniklé

nu lze toto „domnělé nedopatření“ nevyhraněné architektonické teorii raně barokní epochy, která dovoľovala variabilní nakládání s jednotlivými architektonickými prvky, jež se však později projevilo jako nepřijatelné? Nejen z hlediska ryze praktického se však tato skutečnost projevila jako výhoda. Jistě je příčinou toho, že se štěkeňská grotta zachovala v tak vysoké míře autenticity a můžeme ji tak zařadit k jednému z mála neporušených objektů grottového umění raně barokní epochy u nás. Nezvyklá lokalizace nadto dokládá invenci stavitele, který v rámci nově budované stavby neváhal s originálním zapojením původního vodního prvku.

4.6 Grottové objekty v areálu letohrádku v Praze Tróji

Krátce poté, co se Václav Vojtěch ze Šternberka²³² (ca 1640-1708) v roce 1664 navrátil z dvouleté kavalírské cesty, získal v rámci dědického dělení majetku mimo jiné také nevýznamný statek v Zadním Ovenci - oblasti později nazývané Trója. Patrně již v té době byl mladý šlechtic plný zážitků načerpaných na dalekých cestách odhodlán vybudovat na příhodném místě v těsné blízkosti Prahy honosné předměstské sídlo v podobě módní villy suburbany²³³, které by po všech stránkách splňovalo vysoké soudobé nároky na pohodlí a reprezentaci. Za stavební místo zvolil ne náhodou právě pozemky oveneckého statku, jež přes řeku sousedily s Královskou oborou, místem kde často pobýval císař se svým loveckým doprovodem. Samotná stavba však započala teprve v roce 1678. Podle návrhu architekta Jeana Baptista Matheye zde byl v následujících dvaceti letech postaven monumentální letohrádek, ve svých stylových východiscích reagující na progresivní podněty soudobého římského stavitelství, jež hrabě tolik obdivoval. Vznikla tak stavba obklopená rozlehlým

s řadou prvků drobné zahradní unikátních grottových objektů. Ty, obdobně jako sám architektonický celek, zůstávají v našem prostředí bez analogií

Právě vysoké umělecké kvality zajistily trojskému zámku stálou pozornost mnoha odborníků, kteří své poznatky publikovali v celé řadě dílčích statí. Pro naše potřeby však představuje nejcennější zdroj informací teprve nedávno vydaný titul Mojmíra Horyny *Zámek Trója u Prahy*²³⁴. Kniha ve stručnosti shrnuje aktuální závěry dlouholetého bádání a předkládá vyčerpávající uměleckohistorickou analýzu samotné stavby i její bohaté malířské a sochařské výzdoby, zejména pak monumentálního zahradního schodiště - jednoho z objektů našeho zájmu. Bohužel, i přesto, že v knize nechybí kapitola o přilehlé zahradě, nechává námi sledované zahradní prospekty téměř bez povšimnutí. Jako doplňující studijní materiál v tomto směru posloužila podrobná restaurátorská zpráva Jana Brabce a Václava Špaleho²³⁵, přinášející cenné informace nejen o opravě severního trojského prospektu, ale taktéž o restaurování grottových objektů obecně. Důležité poznatky ke zmíněným prospektům poskytly také starší fotografie dohledané v archivu ústředního pracoviště Národního památkového ústavu. V neposlední řadě pak nesmíme opomenout obsáhlý stavebně historický průzkum trojského souboru provedený kolektivem autorů vedeným Dobroslavem Líbalem,²³⁶ který výrazně napomohl celkovému poznání tohoto monumentálního barokního komplexu.

Práce na trojském areálu začaly počátkem stavební sezóny roku 1678. V první fázi se zaměřily především na rozsáhlé terénní úpravy, neboť samotná architektura měla přesně zapadnout do širších krajinně urbanistických souvislostí. Letohrádek byl koncipován s ohledem na severojižní osu. Ta vybíhala z hlavního, v tomto případě zahradního,

z vyvýšené terasy a procházela zahradou až k vzdálenému horizontu, kde se rýsovala nezeměná silueta Pražského hradu se svatovítskou katedrálou.

Samotné stavební práce se naplno rozeběhly patrně v roce 1679 a probíhaly s nezvyklou intenzitou až do jara roku 1680, kdy byly přerušeny morovou epidemií. V té době dosahovala hrubá stavba do výše prvního patra. Na přerušenu práci navázali zřejmě na jaře následujícího roku. Její průběh je však provázen nedostatkem písemných pramenů. Stavební účty se dochovaly teprve k roku 1685. Tehdy přišlo na řadu vybavování interiérů, zasklívání oken, omítání zdí a snad i poslední práce na monumentální architektuře dvojramenného schodiště ve středu zahradního průčelí. Tuto skutečnost dokládá letopočet vyrytý do pláště jednoho z Gigantů, podpírajících jeho horní podestu.

Velkolepé zahradní schodiště na půdoryse příčného oválu [OB] bylo zcela jistě nedílnou součástí původního architektonického návrhu stavby a lze jej považovat za jeden z nejmarkantnějších odkazů na vilovou architekturu římského prostředí, které můžeme v rámci celého areálu zaznamenat. V tomto ohledu je jako konkrétní inspirační předobraz trojského řešení nejčastěji skloňováno schodiště vily Altieri na Lateránu v Římě [OB].²³⁷ Nejde však o pouhou citaci. Ba naopak. Jak poznamenává Mojmir Horyna, *„trojské schodiště je další monumentalizací, obohacením a samostatným rozvedením onoho populárního římského motivu jak z hlediska architektonického řešení, tak množstvím plastické výzdoby“*.²³⁸ Prostor sevřený jeho rameny byl navíc koncipován originálně, jako sluj Tartaru, do níž byli svrženi přemožení Giganti. Můžeme jej proto považovat za jedno z nejinvenčnějších pojetí

jenž v našem prostředí zůstává bez

Mohutná architektura schodiště nese prvky tvarosloví nejnižšího řádu, tzv. „*ordine rustico*“, ²³⁹ což umožnilo bezkonfliktní spojení s hrubě tesanými kamennými články. Ty ve svém ztvárnění věrně imitují povrch přírodního skaliska. Skalní propast sahá až na úroveň suterénu, kde pod tíhou obrovských balvanů úpí dva ze svržených Gigantů [OB]. Jádrem schodiště obepíná dvojice klenutých chodeb otevřených mohutnými arkádami na skalnatých pilířích. Právě skrze ně může divák přihlížet tomuto dramatickému výjevu [OB], případně vyjít ze stínu přízemní chodby do zahrady, odtud vystoupat po jednom z ramen schodiště a zařadit se tak po bok Olympanů vítězně shlížejících z vnitřního schodištního parapetu. Projít otevřenou galerií soch jako pomyslným panteonem až na horní podestu, kde nad portálem do císařského sálu trůní obklopená válečnými trofejemi bohyně Niké [OB], představující ideový i faktický vrchol celé kompozice a zároveň symbol vítězství nad mocnostmi chaosu a konečného nastolení božského řádu. Zaměříme-li se pozorněji na tuto partii, nalezneme zde odkazy, jež jsou vodítkem k pochopení skrytého významu celé kompozice. Jedním z nich je jistě šternberská hvězda na mohutném klenáku, podpírajícím supraportu s vrcholovým sousoším, druhým pak habsburský znak u nohou bohyně. Mojmír Horyna pak soudí, že „*dvojice vedle sebe ležících zvířat - totiž lva a beránka - je v narážce na biblický text příslibem věčného, spravedlivého míru, nadcházejícího po dosaženém vítězství*“.²⁴⁰ Nejen vítězství Olympanů nad silami temnoty, ale také vítězství zprostředkovaného habsburským domem, neboť „*zapojení habsburského znaku do souvislosti triumfu božského řádu nad chaotickými silami zla je nepochybně narážkou na vysoce aktuální válečné děje, totiž skvělé tažení proti*

e 1683."²⁴¹ Tato velkolepá sochařská
jen reflexí aktuální situace, ale
především velkolepou oslavou císaře a spolu s ním i
habsburského domu, jehož je stavebník, jak poukazuje
heraldický znak na klenáku, pevnou oporou.

V Tróji se tak opět objevuje dobově oblíbené
ikonografické schéma oslavy barokního šlechtice, spojené
s projevem loajality císaři a vládnoucímu rodu. Tento
prvek je zde ostatně v maximální míře akcentován a dále
rozveden také ve velkolepé malířské výzdobě hlavního
sálu. Dokonce zde přerůstá v oslavu samotného císaře,
jenž osobu stavebníka bezmála zastiňuje. Ač se tedy na
první pohled zdá, že nejde o nikterak originální
výzdobnou koncepci, její rozbor nás utvrdil o pravém
opaku. To ostatně v plné míře potvrzuje forma využitá
k zhmotnění těchto idejí. Forma monumentální kulisy,
v níž došlo k harmonickému propojení architektonické a
sochařské složky a také k originálnímu zapojení
grottového prostoru, původně snad oživeného vodním
prvkem.²⁴² Vodní element hrál patrně v rámci výzdobného
programu větší roli, než by se mohlo na první pohled
zdát. Nasvědčují tomu i reliéfy zdobící vnější stěny
schodiště [ob].

Plastická výzdoba schodiště byla v první fázi dokončena
v roce 1689, jak dokládá letopočet ve vlysu pod horní
podestou. Signatura G. Heermann na plášti jednoho
z atlantů pak jasně potvrzuje autorství v Drážďanech
usazeného sochaře Georga Heermanna. Poslední sochy však
byly dokončeny a osazeny teprve po smrti tohoto
talentovaného tvůrce jeho neméně zkušeným synovcem
Paulem. Práce na schodišti se tak definitivně uzavřely
rokem 1703.

Zajímavým příspěvkem ke grottovému umění jsou také dvě
skaliskové fontány, situované nedaleko schodiště ve

terasy [ob]. Z okrouhlého bazénu
alisko podobné sloupu, pod vrcholem
stupňovitě rozšířené. Jeho povrch místy oživují drobní
vodní živočichové. Hrubě tesané krápníky kryjí také stěny
bazénu. Zda však byly kašny vytvořeny některým z dvojice
Heermannů, není doloženo.

Na samém konci osmdesátých let, konkrétně v roce 1689,
započala výsadba špalírů a stromů v přilehlé zahradě.
Původní kompozice se sestávala ze tří částí rozdílných po
stránce formální i funkční. Jádro tvořila dvouúrovňová
okrasná zahrada situovaná na terase v bezprostřední
blízkosti jižního průčelí a rozlehlý rovinný areál pod
ní. Zatímco horní partii původně zdobila mozaika
kobercově rozvržených záhonů, kompozici parterů v dolní
části určovaly cestní sítě odpovídající hranám nakoso
postaveného čtverce s vepsaným křížem a fontánou ve
středu. Ve směru západním přiléhala k areálu, ovšem
oddělena ohradní zdí, hospodářská zahrada s původní
štěpnicí. Naopak místo dnešní štěpnice ve východní části
areálu zaujímala zahrada špalírová, členěná sítí osmi
paprsčitě založených alejí, na pohledové ose ukončených
bohatě zdobenými architektonickými prospekty[OB], jež
v pravidelných rozestupech rytmizovaly hladkou ohradní
zeď. Z nich se do dnešní doby dochovaly pouze tři, ve své
výzdobě propojující iluzivní malbu, nízký štukový reliéf
a prvky grottového dekoru. Dle torzálně zachované výzdoby
můžeme soudit, že byly ikonograficky vázané na motivy
z antické mytologie.

I přes nedostatek archivních pramenů můžeme tyto vzácně
dochované zahradní prvky s jistotou považovat za
autentické části původní vrcholně barokní koncepce
velkolepé trojské zahrady. Také ony svým charakterem
odkazují na znalost italského prostředí. Podle názoru
Jana Brabce a Václava Špaleho „vznikly již kolem roku

isejí s činností malíře Carpofoora štukatéra Muttoniho na šternberských stavbách v osmdesátých letech 17. století".²⁴³ Tato teze však nemá oporu v písemných pramenech a pravděpodobně se opírá pouze o výsledky nepřesné formální analýzy, jež ji odkazují do roviny nepodložených spekulativních hypotéz. Severní [ob] a jižní prospekt [ob] jsou situovány naproti sobě [ob] jako ukončení dlouhé komunikace, původně vymezené stromovým špalírem a částečně také východní stěnou zvýšené horní terasy. Východní prospekt [ob] představuje koncový bod kolmice vybíhající z portálu do vinných sklepů ve středu zmiňované terasy. Ze zmiňované trojice je právě jeho výzdoba nejzachovalejší. Na základě srovnání dochovaných fotografií [ob] se stavem, v němž se objekt nachází dnes (viz. obr. XX), můžeme právem usuzovat, že v posledních dvaceti letech prošel důkladnou rekonstrukcí. Za přímý důkaz lze považovat snímek [ob] otištěný v rámci publikace *Zámek Trója u Prahy* v roce 2000, jež objekt zachycuje ve výborném stavu, s plně obnovenými plastickými prvky a sytou až zářivou polychromií. Dnes je však veškerá polychromie zcela setřena, a navazuje tak dojem, jako by byl objekt připraven k brzkému restaurátorskému zásahu.

Stěna tohoto prospektu (viz obr. XX) je výrazně plasticky pročleněna předstupujícími pilastry různé šířky. Pole pilastrů zdobí jednotný dekor tvořený drobnými štukovými krápníčky [ob]. Tato pole uzavírají rámy provedené v odlišné formě grottového dekoru. Jeho základ představuje lože vytvořené z hladkého šuku, do kterého se ještě za čerstva nahazuje kamenná drť, čímž je vytvořena jemnější, avšak ve své podstatě rustikální struktura. Pilastry jsou ve třech čtvrtinách své výšky přepásány průběžnou odstupňovanou římsou. Pole nad ní vyplněná grottovým dekorem doplňují dekorativní reliéfy

ízkém štuku. Zatímco dvojici úzkých zdobí pouze kamenný valoun zasazený do středu krápníkového pole, střední pětici probírají odlišně široké niky. Prostřední nejširší niku původně zdobila nástěnná malba zobrazující sloupovou antikizující architekturu, což je patrné ještě na snímku z citované publikace (viz. obr. xx). Dnes je však omítka v těchto místech opadaná bez nejmenších stop někdejší polychromie. Hrany nik akcentuje klasická omítka. Na ni dosedají jemné štukové reliéfy, v případě střední niky zjednodušené erby Václava Vojtěcha ze Šternberka a jeho ženy Kláry Bernardiny z Malzanu, zasazené do vegetabilních rozvilin [ob]. Sousední niky zdobí figurativní štukové reliéfy zachycující zápas Herkula s nemejským lvem. Zbylou dvojici výklenků vyplňují reliéfy s fontánami zasazenými do zahradního prostředí. Také stav těchto reliéfů je dnes bohužel havarijní.

Obdobně je tomu v případě jižního prospektu. Na něm jsou však ještě jasně patrné zbytky polychromie grottové výzdoby pilastrů [ob]. Při mé poslední návštěvě trojské zahrady v květnu tohoto roku byl ovšem jeho stav katastrofální [ob]. Doufejme, že představené lešení věští brzkou rekonstrukci. Při popisu prospektu se proto budu odvolávat na stav zachycený na fotografiích z roku 2003. Tyto snímky jsou součástí výše citované restaurátorské zprávy²⁴⁴, pro mou práci se mi je ovšem nepodařilo získat. Jižní prospekt je patrně vlivem předstupující konvexně vykrojené kamenné podnože, jež připomíná nízké pódium, označován jako divadlo. Zda bylo toto místo opravdu dějištěm nějakých kulturních produkcí, dnes již patrně nedohledáme. Při krajích stěny prospektu opět rytmezují dvojice předstupujících pilastrů, jež jsou stejně jako jimi sevřená pole pojednány grottovým dekorem totožným s tím, který byl aplikován při výzdobě zbylých dvou

ak v tomto případně členěn dvojicí
souborůch reliéfní štukovou výzdobu.

V horních mnohoúhelníkových zrcadlech byly ještě v roce 2003 patrné zbytky okřídlených postav, patrně puttů a náznaků vodní hladiny. Východní oválné zrcadlo v té době ještě neslo fragmenty figury hrající na hudební nástroj, snad píšťalu. Ústřední obdélné pole vyplňovala rozsáhlá nástěnná malba, podle zmínky v restaurátorské zprávě²⁴⁵ zachycující výjev s Coronou a Apollónem, situovaný na pozadí sloupové architektury. Hlavice sloupů a oblaka ve vrcholu vystupují ještě dnes z plochy stěny prostřednictvím nízkého štukového reliéfu.

V podobě pouhého torza se ještě v roce 2002 nacházel východní prospekt [ob] přiléhající k severovýchodnímu nároží původních hospodářských budov v závěru vyvýšené terasy. V následujícím roce byly dochované fragmenty restaurovány a doplnily po technické stránce velmi zdařilou rekonstrukcí původního stavu [ob], jejíž rozsah je však vzhledem k posouzení hodnot stáří a autenticity do jisté míry rozporuplný. Oprávněnost tohoto postupu částečně ospravedlňuje možnost srovnání se shodně koncipovaným řešením jižního prospektu. Nesporná je však také skutečnost, že celkový estetický účinek tohoto zahradního prvku i jeho vyznění v rámci celého areálu byl provedenými zásahy výrazně posílen.

Výzdoba severního prospektu se ve svém rozvrhu téměř shoduje s řešením použitým v případně jižního zahradního divadla. Při krajích vymezuje plochu prospektu opět dvojice předstupujících pilastrů pojednaných grottovým dekorem. Pole jimi sevřená v tomto případě člení po jednom oválném zrcadle, na které shora dosedají dekorativní kartuše s erbovními znaky stavebníka a jeho ženy. Ty po stranách přidržuje dvojice chlapců - Tritónů - s těly zakončenými šupinatými ocasy. Tyto mořské

ů na rohy zdobí taktéž pole pilastrů
a plochu pro nástěnnou malbu. Její
rám provedený kamennou drtí doplňuje ve vrcholu štukový
reliéf sestávající s listů a plodů vinné révy.

Ač by se snad mohlo na první pohled zdát, že byla při
rekonstrukci zvolena nevhodná škála jasně zářivých
barevných tónů, vychází tato volba plně ze závěrů
provedených restaurátorských analýz zbytků původní
polychromie. Zejména je pak potřeba ocenit citlivý
přístup k rekonstrukci samotného grottového dekoru. Ten
vychází nejen ze studia fragmentů výzdoby prospektů
trojské zahrady, ale také ze srovnání s dalšími
grottovými útvary na našem území. Dokonce bylo dohledáno
naleziště kalcitů, jenž byly nedílnou součástí původní
grottové výzdoby. Kameny byly v pravidelných odstupech
zasazeny do předem vytvořených lůžek a domodelovány
drobnými štukovými krápníky, obdobně, jak tomu bylo
v rámci původního řešení.

V souhrnu lze provedenou rekonstrukci považovat za
zdařilou. Doufejme, že na stejně vysoké úrovni proběhnou
také zamýšlené úpravy zbylých dvou prospektů a zdaří se
tak záchrana vzácně dochovaných autentických zahradních
prvků, pocházejících z doby výstavby trojského areálu.
Vhodnou rekonstrukcí pak získají na hodnotě nejen objekty
samé, ale i zahradní kompozice jako celek.

4.7 Grotta v bývalém dolním letohrádku v Královské oboře v Praze

Dalším z objektů, který v sobě skrývá nevšední umělou
jeskyni, je tzv. „Dolní letohrádek v Královské oboře,
dnes známý spíše jako Šlechtova restaurace [OBR.].
Královská obora - oblíbené místo lovců českých králů, vždy
vybízela k výstavbě drobných lusthauzů, jež by poskytly

ení po celodenní honitbě. Stavbě 80. letech 17. století předcházela objekt vybudovaný pro Rudolfa II. Ten však již v druhé polovině 17. století neodpovídal soudobým požadavkům na reprezentaci a pohodlí, a tak v roce 1688 projednává prezident České komory hrabě Kryštof Vratislav z Mitrovic otázku plánované novostavby ve Vídni na audienci u císaře Leopolda I.²⁴⁶. Zanedlouho poté byl zhotoven plán zamýšlené stavby „... a dne 3. VII. téhož roku vydala Česká komora dekret, jímž nařídila provedení stavby. Dle něj bylo rozhodnuto pro větší potěšení Jeho císařské milosti v Oboře postavit dole u rybníka²⁴⁷, na vyměřeném k tomu místě letohrádek s retirádami (tj. vedlejšími místnostmi), tak jak to ukazují přiložené nákresy. Do sálu měla být zavedena voda pro fontánu. Nad to měl být v rybníku nasypán oválný ostrov a na něm postavený malý letohrádek“²⁴⁸. Se stavbou se začalo neprodleně a již v roce 1689 byla plánována výzdoba objektu. Ten byl jako celek dokončen k roku 1693.

Ačkoliv stavba dolního letohrádku svou architektonickou i uměleckou hodnotou plně odpovídá významu svého stavebníka a majitele, nebyla jí v odborné literatuře věnována přílišná pozornost. Zdaleka nejdůkladněji byla pojednána v rámci posledního stavebně historického průzkumu v roce 1980²⁴⁹. Především vyčerpávající archivní rešerše vypracované Miladou Vilímkovou detailně vykreslily stavební historii budovy. Tu adekvátně doplnil architektonický průzkum, který zmíněná autorka provedla spolu s M. Heroutovou. Tento dokument tak můžeme považovat za jediný obsáhlejší a v tomto případě dokonce plně vyčerpávající zdroj informací o stavebním vývoji a podobě tohoto po stránce architektonické i historické nedoceneného objektu, jenž se dnes bohužel nachází ve zcela havarijním stavu.

...ně navržen jako dvoutraktová budova
...ve středním dílu a postranními
retirádami. Hlavní sál byl v průčelí zdůrazněn
předstoupeným rizalitem. Zatímco vnější fasáda letohrádku
doznala změn při pozdější novogotické přestavbě (OBR.),
původní vzhled hlavního sálu zůstal s drobnými změnami
vesměs zachován. Na jižní stěně sálu je na hlavní ose
oproti vstupu prolomen do zadního traktu obdélný prostor
grotty. Grotta se do hlavního sálu otevírá půlkruhově
ukončeným obloukem, sevřeným architektonicky pojednaným
rámcem. Samotný oblouk rámuje poměrně plochá profilace
členěná dvěma mělkými výžlabky zvnějšku uzavřenými
pravoúhlou lištou. Klenební pasy dosedají na zdvojený
pilastr a jejich patky jsou v místě styku zvýrazněny
plastickou římsou. Pilastry zdobené kanelurou s pištálami
završují kompozitní hlavice. Echinus je v tomto případě
zdoben nezvykle - velkou lasturou. Vlys následného kladí
zůstává oproti tomu bez výzdoby. Rámec je uzavřen
dvoudílnou zalamovanou římsou, která, v místech dosednutí
na postranní pilastry a zdvojený klenák ve vrcholu
oblouku, mohutně vystupuje do prostoru. Plochu stěny mezi
vrcholem výklenku a korunní římsou sálu vyplňuje
heraldický emblém vymodelovaný v nízkém štukovém reliéfu.
Ústřední motiv dvouhlavé říšské orlice s červenobílým
rakouským erbem na prsou je obkroužen srdčitou kartuší
z akantů a volutově stáčených ratolestí. Kartuš přidržuje
dvojice českých dvouocasých lvů. V samém středu nad
orlicí dosedá na korunní římsu velká císařská koruna. Po
stranách vstupu do grotty jsou ve stěně sálu patrné
zazdívky původních nik s volutovými konzolkami ve
vrcholu. Obdobné niky byly patrně také v krajních osách
sálu, kde se dnes nachází dvoukřídlé dveře.

Samotná grotta má obdélný půdorys. Její obvodové stěny
probírají mělké, avšak široké niky zabírající téměř celou

... je zaklenut valenou klenbou
trojúhelných lunet vybíhajících nad
postranními výklenky. Čelní stěnu ukončuje koncha. Klenba
dosedá na jednoduchou průběžnou římsu plasticky
zdůrazněnou imitací povrchu skaliska provedenou ve štuku.
Obdobný dekor kryje klenební pas středové niky, hrany
lunet a jimi sevřený věnec ve středu klenby. Kápě lunet
zdobí na východní a západní straně dvojice mořských
koníků v nízkém reliéfu. Na ploše klenby ji doplňují dvě
dvojice bájných zvířat - gryfů s těly ukončenými hadími
ocasy. Gryfové na severní straně mají hlavy lvů, gryfové
na jižní straně hlavy orlů. Zvířata jsou natřena modrou
barvou.

Iluzivní výzdoba grotty měla zřejmě v návštěvníkovi
vyvolat dojem, jako by se ocitl v sevření architektonické
konstrukce, která každou chvíli hrozí zborcením. Stěny
jednotlivých nik pokrývá štukový rámeček imitující
polozřícené zdi, místy pojednané na způsob mozaiky, s
průhledy do krajiny s drobnými sloupovými architekturami
a vodotrysky. Středové ose průčelní niky dominuje
iluzivní edikula. Pilastry předstupující v mělkém
štukovém reliéfu podpírají její bortící se konchu
vyplněnou krápníky. Po stranách edikuly se dvěma
pravoúhlými otvory naskýtá výhled do neskutečných krajin.
Prolomené ovály nad nimi rámuji průhled na malované
větvičky stromoví. Koncha ústřední niky vytváří iluzi
kupole s okulem ve vrcholu, v osách pročleněné oválnými
otvory. Nárožní odstupující pilastry jednotlivých nik
zdůrazňují bosy provedené ve štukovém reliéfu. Taktéž
stěny postranních nik zdobily iluzivně pojednané bortící
se stěny s výhledy do volné krajiny. Výzdoba západní niky
však byla nenávratně poškozena. Patrně v roce 1857
v souvislosti s úpravou prostoru grotty pro orchestr byly
v její ose prolomeny dveře. Ty vedou do prostoru

hodištěm. Schodiště bylo zřízeno při
roku 18. století. Dnes je však zcela
zřícené. Zatímco fotografie pořízené po požáru na konci
70. let zachycují grottu ještě s druhotně vloženým
dřevěným podiem orchestřiště (obr.), pozdější fotografie
ukazují prostor bez dřevěné podnože s odhalenými základy
podlahy a zbytky kamenné fontány ve středové nice (obr.).
Dá se ovšem předpokládat, že původní podlahu grotty kryla
oblázková mozaika, u podobných objektů v té době běžná.

Jak již bylo zmíněno výše, jsou dějiny výstavby dolního
letohrádku podrobně zmapovány na základě důkladných
archivních rešerší Milady Vilímkové. Podobně jako
v případě objektů Císařského mlýna jsou i dějiny této
stavby doloženy velkým množstvím dochovaných archivních
materiálů. Plánovaná stavba letohrádku je zmiňována již
při zasedání České komory v roce 1688. Po zahájení stavby
téhož roku byl zřízen příslušný partikulář, do kterého
stavební písař Pražského hradu zaznamenával týdenní či
čtrnáctidenní výdaje na práce a materiál. Také později
byla vzhledem k exkluzivitě objektu věnována jednotlivým
úpravám náležitá pozornost. Dochované prameny nám proto
poskytnou cenné informace nejen o samotné stavbě, ale
také o vzniku a proměnách zdejší grotty.

Jisté je že stavební práce od počátku vedl dvorní
zednický mistr Jakub Antonín Canevale spolu s dvorním
zednickým polírem Hansem Veselým. Otázka autorství stavby
však zůstává nezodpovězena. Podle názoru Milady Vilímkové
je nadto jen málo pravděpodobné, že by na základě studia
archivních pramenů mohla být nalezena uspokojivá odpověď.
V roce 1689 postoupila stavba tak daleko, že mohla být
střecha pokrývána háky a prejzy. V té době se již
uvažovalo o konkrétní výzdobě hlavního sálu. „ *Konečně
bude třeba provést fresku na klenbě sálu. Autor konceptu
(jenž však není blíže uváděn – poznámka autorky) však*

vedení štukové výzdoby alespoň ve 4 fontánou (tím je míněn výklenek s grottou - poznámka autorky). „Frontispic“ měl mít podobu císařského orla provázeného dvojicí lvů po stranách a měl být původně zhotoven z kamene²⁵⁰. Z přehledu vydání za roky 1690 - 1693 citovaných v rámci stavebně historického průzkumu dále vyplývá, že štukatérskou práci tehdy prováděl Johann Spaz a vyúčtování předložil J. A. Canevale. V roce 1691 uzavřela Česká komora smlouvu s malířem Janem Jakubem Steinfelsem na provedení fresky na klenbě hlavního sálu letohrádku. Podle ní měla být klenba rozdělená štukaturou do sedmi polí a vyzdobena vyobrazením 7 planet s příslušnými nebeskými náležitostmi. To vše dle navrženého nákresu. Z kusých záznamů v archivu někdejšího Dvorního stavebního úřadu dále víme, že autorem kamenického díla je mistr Pietro della Torre. K roku 1690 je v účtech zmiňován honorář, jenž mu byl vyplacen za zalévání klamrů v parapetu fontány a za její vykytování. Další konkrétní zmínka se vztahuje k osobě štukatéra Santina Bussiho. Ten pracoval v roce 1693 v Bubenči na výzdobě grotty (jak vyplývá z výše citovaného stavebně historického průzkumu, je prostor označován jako grotta již v pramenech - poznámka autorky), za což mu bylo ve třech splátkách vyplaceno celkem 115 zlatých. Dalším umělcem, konkrétně zmiňovaným v rámci výzdoby letohrádku, je Hieronymus Kohl. Ten byl honorován částkou 45 zlatých za sochařskou práci. Jak poukazuje Milada Vilímková „... šlo zřejmě o zmíněný už „frontispic“ císařského orla provázeného dvojicí českých lvů na průčelní stěně sálu nad „grottou““²⁵¹.

První větší oprava letohrádku proběhla v roce 1705 pod vedením stavitele Tomáše Haffeneckera. V té době bylo patrně vyzděno nové točité schodiště s dřevěným vřetenem

místnosti v prvním patře zadního grottou²⁵². V průběhu 18. století byl ovšem objekt víceméně zanedbáván. To se změnilo teprve v roce 1792. Tehdy dospěly stavové k rozhodnutí uspořádat zde velkou lidovou slavnost u příležitosti korunovace Františka I. „Sál měl tedy být opět uveden do plného lesku, a poněvadž jeho prostory nedostačovaly, byl rozšířen na západní straně dřevěnou přízemní přístavbou“²⁵³. Plány této přístavby vypracoval Josef Koutecký, a jak zdůrazňuje Milada Vilímková, mají právě tyto plány největší vypovídací hodnotu o původní podobě sálu i fasády objektu. Úpravy proběhly v červenci a srpnu 1792. Byly položeny nové podlahy. Kazimír Renz provedl opravu fresky. V inventáři budovy z 9. 8. 1793 se mimo jiné uvádí, že „Výklenek (grotta) byl vyzdoben, stejně jako slavnostní sál modrými plátěnými čalouny ...“²⁵⁴.²⁵⁵ Další osud budovy byl spjat s osudem Královské obory. Ta podléhala správě nejvyššího lovčího. Tomu také náležely výnosy z využití objektu. A tak se stalo, že na konci 18. a začátku 19. století sloužil jako skladiště obilí a zeleniny. To trvalo až do roku 1807, kdy vystoupil pražský kavárník Steinitz s návrhem přebudovat letohrádek na kavárnu a restauraci. Tento návrh byl schválen a již v roce 1812 byly dokončeny úpravy podle plánu profesora Jiřího Fischera. Stavební práce tehdy vedl Ignác Palliardi. Není však známo, v čem přesně adaptace hlavního sálu spočívaly. V roce 1813 se stává nájemkyní budovy Anna Musilová. Při té příležitosti byl vypracován inventář. Pro nás je v něm však zajímavá pouze jediná položka, která zmiňuje, že v pozadí sálu se nachází velký výklenek s kamennou fontánou, k němuž vedou dva dřevěné stupně. V následujících letech jsou prováděny pouze nejnutnější opravy. Budova pozvolna chátrá. V roce 1845 byl objekt těžce poškozen povodní. Nákladnější

ale teprve v roce 1855 pod vedením
o inspicienta K. Brusta. 28. dubna
1856 navštívila letohrádek komise. Návštěva se týkala
plánovaných úprav sálu. Jedním z navrhovaných bodů bylo
prodloužení římsy nad obloukem grotty. To však bylo na
popud tehdejšího ředitele Akademie výtvarných umění
Engertha naštěstí zamítnuto. Architektonicky
strukturovaný portál grotty se nám tak dochoval do dnešní
doby beze změn. Fresky restauroval ak. mal. Fr. Krause,
opravu štuků provedl štukatér Zehrer, dále je zde doložen
malíř Mates Spitzer, sochař Ludvík Ziebland a pozlacovač
Karel Werner. Veškeré práce probíhaly pod dohledem
ředitele Akademie výtvarných umění Engertha a profesora
Gruebera. V roce 1882 se stává nájemcem objektu
restaurátor Václav Šlechta. Odtud později vžitý název
Šlechtova restaurace. Od té doby byly vydávány již jen
drobné náklady na údržbu. V dobrém stavu se objekt patrně
nacházel ještě před první světovou válkou. Rokem 1909
zůstáváme bez konkrétních zpráv. V druhé polovině 20.
století již restaurace nebyla v provozu a byla ponechána
bez zabezpečení. To bylo pravděpodobně příčinou dvou
požárů, které následovaly krátce po sobě v dubnu 1978 a
v lednu 1980. Ty způsobily, jak dokládají přiložené
fotografie, nenávratné škody na vnitřním vybavení. Došlo
k těžkému poškození fresek a v havarijním stavu se v té
době nacházel také výklenek grotty. Po této tragické
události nebyly provedeny ani nejnutnější záchranné
práce. Je zarážející, že ani dalších třicet let
nepřineslo žádné zásadní změny a tento architektonicky
cenný objekt nadále zůstává ponechán vlastnímu osudu.
Zajímavý poznatek k stavební historii grotty přináší
rozběr ikonografického materiálu provedený M. Heroutovou
v rámci pojednání o stavební historii objektu. Badatelka
dospěla k názoru, že „Dle zachovaných plánů, z nichž

ce pocházet z doby stavby, ostatní . století a byly nepochybně pořízeny jako kopie k účelu stavebních úprav, měla mít grotta poněkud jinou formu, což se projevovalo zejména v tom, že postranní niky byly drobnější. Zdá se tudíž, že v archivu Dvorního stavebního úřadu byla neprovedená varianta novostavby letohrádku a že plán, podle něhož se stavěl, vzal během stavby za své²⁵⁶. Z této poznámky tedy pro nás plyne, že grotta byla nedílnou součástí původního záměru na výstavbu letohrádku, byť došlo v průběhu stavebních prací k proměně její koncepce. Jak bylo uvedeno výše, jsou nám dobře známi také tvůrci a doba vzniku grotty. Kamenické dílo, tedy fontánu v grottě, zhotovil Pietro Della Torre, za což mu byl v roce 1690 řádně vyplacen plat. Pravděpodobně v roce 1693 pak byly práce na grottě definitivně dokončeny. V té době bylo zapláceno štukatérovi Santini Bussimu za výzdobu grotty a Hieronymus Kohl dokončil „frontispic“ na průčelní stěně nad ní. Skryto zůstává jen jméno autora iluzivní výmalby a tvůrce celkové výzdobné koncepce. Domnívám se, že grottová výzdoba výklenku vznikla v rámci v té době běžných intencí výzdoby zahradních sálů - sala terren s prvky grottového dekoru (k porovnání se nabízí výzdoba sala terreny ve Vrtbovské zahradě, na zámku v Libochovicích nebo v Ledeburské zahradě pod Pražským hradem - poznámka autorky). Zdali v sobě nesla hlubší obsahovou výpověď, nebo byla pouhou dekorací na základě špatně čitelných černobílých fotografií, neodhalíme. Těžko říct, zda by vzhledem k soudobému stavu objektu odhalilo ohledání grotty více. Stejně tak se nám nepodaří zodpovědět otázku, zdali byla grotta se svou výzdobou součástí složitějšího ikonografického programu celého sálu, jak se dá u objektů tohoto druhu předpokládat. Nezbyvá, než si přát, aby došlo k brzké rekonstrukci

i citlivému restaurování grotty, jež
i relikty této nevšední památky pro
budoucnost.

4.8 Grottový pavilon v zámeckém parku v Zásmukách

K nejmonumentálnějšímu a z hlediska rozsahu dochované grottové výzdoby, i přes dnešní havarijný stav, nejzachovalejším grottovým objektům na našem území patří pavilon v areálu zámeckého parku v Zásmukách. Ačkoliv se jedná o objekt v našem prostředí v mnohém unikátní, byla mu věnována mizivá pozornost fundovaných badatelů i odborníků z řad památkové péče, což bylo jistě způsobeno tím, že zásmucký zámecký areál, sloužil ve 2. polovině 20. století vojenským účelům a po dlouhá léta tak představoval komplex zcela nedostupný. Tato skutečnost se zásadně podepsala i na stavu samotného zámku, který navíc v roce 1982 utrpěl značné ztráty vinou požáru. Situace nebyla lepší ani v případě přilehlých budov. K bližšímu poznání námi sledované grotty a ostatních objektů však nedošlo ani po roce 1989, kdy se areál navrátil do rukou původního soukromého vlastníka – rodu Šternberků. Ačkoliv ten od počátku 90. let provádí komplexní obnovu objektů, nebyl zde doposud proveden ani nejnutnější stavebně historický průzkum. Důkladnějšímu poznání brání také naprostý nedostatek archivních pramenů. V případě zásmuckého grottového pavilonu lze za jediný obsáhlejší zdroj informací považovat heslo Vladimíra Rišlinka publikované v knize *Baroko na Kolínsku*²⁵⁷. Přínos této statě je nesporný, neboť jde v podstatě o jediný ucelený příspěvek, který se daným objektem zabývá. Pro nás je zajímavá především možnost blíže poznat stav objektu, se kterým se autor setkal patrně někdy v období před vydáním knihy, tedy na konci 90. let 20. století a následně jej v publikaci zaznamenal, a porovnat ho se současnou situací,

oudit na základě vlastní návštěvy
na tohoto roku. V následujícím textu
se proto budu odvolávat především na své vlastní poznatky
doplněné porovnáním a kritickým zhodnocením výše
jmenované statě.

Pokusme se však proniknout do širšího historického kontextu vzniku této nezvyklé stavby v zásmuckém zámeckém areálu. První zmínky o Zásmukách pochází z roku 1285. Již v pozdním středověku se obec stala centrem nevelkého panství. V té době zde patrně stávala gotická tvrz, která se později stala jádrem renesančního zámeckého objektu. Ten na tomto místě nechali zbudovat páni z Říčan kolem roku 1546. Jakého rozsahu však zmíněné úpravy byly a zda zde zasáhli také pozdější majitelé Vchynští z Vchynic, vlastníci zámku v letech 1616–1636, není zcela jasné. Známo ale je, že když objekt v roce 1653 připadl v rámci dědictví po otci hraběti Adolfovi Vratislavovi ze Šternberka, nacházel se ještě v renesanční podobě, navíc značně poškozen nedávnou Třicetiletou válkou. Nový majitel si i přesto zámek zvolil za svou hlavní venkovskou rezidenci a patrně již v průběhu padesátých let začal s jeho postupnou přestavbou. Jak dlouho trvala a kdo byl jejím autorem, nevíme. Úpravy však patrně následovaly ve více fázích za sebou²⁵⁸, možná v závislosti na tom, jak strmě rostlo politické a společenské postavení tehdejšího majitele²⁵⁹ a spolu s ním i nároky na komfort a náležitou reprezentaci. Výstavba se však neomezila na pouhou úpravu zámeckých budov. Naopak. Koncem 70. let 17. století proběhla přestavba blízkého farního kostela. Hrabě se taktéž pokusil, již plně v duchu principů rozvíjející se barokní epochy, o zasazení svého sídla do širšího urbanistického a krajinného kontextu. „Roku 1681 byla severně od obce vybudována kaple Narození P. Marie, kterou se zámek a

...jila dlouhá lipová alej. Na tuto
...nově založená obora, která se stala
plynulým pokračováním zámeckého parku²⁶⁰. Přesněji
formální barokní zahrady. Ta bezprostředně navazovala na
východní průčelí zámku [obr.]. Nedaleko od něj se ještě
dnes nachází nezvyklý pavilon [obr.], svou vnitřní a
původně také vnější výzdobou utvářený jako grotta. Jde o
objekt obdélné dispozice ve střední části akcentovaný
mírně předstoupeným rizalitem v nárožích konkávně
projmutým. Zatímco interiér zůstal z velké míry zachován,
i když v značně degradované podobě, původní výzdoba a
členění fasád se dochovaly pouze v případě východního
průčelí. Z popisu Vladimíra Rišlinka²⁶¹ se však dovídáme,
že patrně ještě v 90. letech bylo na základě zbytků
degradované omítky možné vytušit původní dekoraci
severního a jižního průčelí. Původní podoba západní
fasády však byla již v té době setřena zcela. Dnes jsou
tyto zbytky skryty pod jednolitou vrstvou bílé omítky,
již člení pouze kamenná ostění zabedněných oken. Zatímco
ve vrcholu severního průčelí zůstaly zčásti dochovány a
pravděpodobně byly zčásti nově domodelovány korunní římsa
a atiková balustráda, navíc doplněny o jednoduchý pilastr
v nároží, v případě jižního průčelí byla vyspravena pouze
římsa a atika nad ní získala formu holé stěny bez
jakéhokoliv náznaku balustrády, prolomené zřejmě
nepůvodním kruhovým světlíkem. Nároží zde navíc
pročlenila dvojice nízkých odstoupených pilastrů. Západní
fasáda [obr.] zůstala, krom nevhodné novodobé úpravy
střední části, bez jakéhokoliv členění. Tato polovičatá
úprava byla zřejmě pouhým východiskem z nouze, bez
sebemenších snah o náznak původního architektonického
pojednání, s cílem zabránit další degradaci narušených
omítek, místy patrně obnažených stěn. Oproti tomu zůstalo
ve velké míře dochované původní utváření stěn východního

ásleduje trojdílné a zároveň trojosé část, jak již bylo výše nastíněno, zdůrazňuje mělce předstoupený, v nárožích konkávně projmutý rizalit, na ose prolomený vchodem - původně rámovaným kamenným vstupním portálem s jednoduchým pravoúhlým ostěním - v nadpraží doplněným půlkruhovým světlíkem a ve vrcholu korunovaným šternberským erbem²⁶². Tento portál byl však, jak se dovídáme z popisu V. Rišlinka, „těžce poškozený novodobou úpravou“²⁶³. Dnes jsou na jeho místě osazena mohutná plechová vrata a nadpraží kryje obdélný plechový plát, který částečně zakrývá i spodní část zachovalého šternberského erbu [obr.]. Plochu středního rizalitu člení po stranách vchodu a v nároží zdvojené pilastry provedené v nízkém reliéfu. Ty v dolní části vybíhají z vyššího předstupujícího soklu, v horní části jsou naopak přetáté jednoduše profilovanou římsou, jež odděluje úzký průběžný pás architrávu a bohatě členěné hlavice ve vrcholu plynule přecházející v korunní římsu. Na ni dosedá atika v podobě slepé balustrády, kryjící nízkou pultovou střechu. Balustrádu rytmizují zdvojené středové pilířky, navazující ve vertikálním směru na pilastry v dolní části, a plasticky vyvedené kuželkové balustry. Stejně členění se uplatňuje také v případě postranních stěn. Ty jsou však ve středu prolomeny okenními otvory, rámovanými jednoduchým kamenným ostěním. Fasáda je po celé ploše pokryta ornamentální mozaikou. Výjimku v tomto směru patrně představoval pouze přízemní sokl, dnes obnažený na cihlu, vrcholová atika a nevelká obdélná pole mezi pilastry [obr.], jež byla dříve pokryta nástěnnými malbami, což dnes dokládají už jen zbytky původní polychromie. Mozaika byla vytvořena technologií v naší oblasti obvykle užívanou při výzdobě grott a grottově pojatých zahradních sálů 2. poloviny 17. a 1. poloviny

... do hrubě nahozeného maltového lože
... úlomky skelných tavenin, glazované
keramiky nebo prostých kamenů tak, aby ve výsledku
vytvořili určité obrazce nebo ornamenty. Ačkoliv je
s podivem, že se právě výzdoba východního průčelí
dochovala oproti zbývajícím v tak velkém rozsahu, nelze
v žádném případě souhlasit s názorem V. Rišlinka, že tato
výzdoba „ve své dnešní podobě není původní - snad pochází
až z doby klasicistních úprav v první čtvrtině 19.
století“²⁶⁴. Právě naopak. Rustikální výzdobu východní
fasády lze podle mého názoru považovat za autentický
doklad původního vzhledu zámucké grotty v podobě, jakou
objekt získal někdy během posledních vrcholně barokních
úprav zámuckého zámekového areálu kolem přelomu 17. a 18.
století. Výmluvným dokladem této skutečnosti jsou
především dochované reliкty mušlových růžic [obr.] -
typického a tradovaného prvku grottové výzdoby. Ten, svým
původem v italském prostředí, během 17. století zdomácněl
- jistě podnícen četnými vzorníky traktátové literatury
[obr.] - také v zaalpské Evropě.

Obrátme však svou pozornost k interiéru stavby. I ten ve
své vnitřní skladbě [obr.] následuje z vnějšku naznačenou
trojdílnou dispozici. Za předstoupeným středním rizalitem
se nachází oválná centrální síň klenutá plackovou klenbou
rytmizovanou trojúhelníkovými výsečemi. Ústřední prostor
[obr.] si i přes svou opulentní grottovou dekoraci
zachovává plně symetrické architektonické členění.
Západní stěně oproti vstupu dominuje široká nika. Na
severojižní ose jsou prolomeny vstupy do postranních
místností. Diagonální osy ukončují štíhlé niky uzavřené
konchou zdobenou štukovou lasturou. Stěny mezi nikami a
vchody člení nízké reliéfní rizality uprostřed dříku
zdobené štukovými květy, obdobně jak je tomu na vnější
fasádě. Po obvodu celé místnosti probíhá bohatě

vytvorící podnož vyběhající výšečí jednotlivých výšečí se nachází štukové kartuše ve tvaru trojlistu [obr.], nesoucí motivy drobných architektur. Dnes jsou na těchto místech bohužel dochovány pouhé relikty původních polychromovaných štukatur, v místech ústředního oválného zrcadla dokonce došlo k obnažení cihelné klenby. Zatímco zbylou plochu klenby původně pokrývala mohutná štuková krusta imitující povrch přírodního skaliska, stěny byly, jak je patrné z fotografií, pojednány jednolitou mozaikovou vrstvou bez konkrétní ornamentální struktury. Dominantním výzdobným prvkem byly patrně sochy v nikách, které dodávaly hlubší ikonografický význam jinak spíše dekorativně pojaté výzdobě. Obdobný dekor pokrývá taktéž stěny přilehlých čtvercových prostor ze tří stran osvětlených jednoduchými obdélnými okny. Zde jsou okenní výklenky opět pokryty mozaikou ze skelných tavenin, nároží a klenbu však i zde kryje mohutná štuková vrstva věrně imitující povrch přírodního skaliska [obr.]. Pokročilá destrukce v těchto místech navíc přiblížila použité technologie. Při tvorbě grottového povrchu zde byla využita klasická metoda na první pohled chaotického kladení střešních prejzů a cihelných úlomků, jež vytvořily ideální základ pro hrubé nahození štukové omítky.

Vraťme se však ještě krátce k nice situované naproti hlavnímu vchodu (viz. obr.úst.sál). V těchto místech se dnes nachází poměrně vysoký a na první pohled nepůvodní cihelný sokl. Ještě badatel Rišlink zde při své nedatované návštěvě našel nádrž fontány. Bližším ohledáním místa však dospěl k názoru, „že toto řešení není původní“²⁶⁵. Tato skutečnost jej pak přivedla k následující domněnce: „Na místě niky s fontánou byl původně otvor, později opatřený cihlovou zazdívkou. Můžeme předpokládat, že zde původně byl další vchod –

na východní straně - nebo okno, rekonstruovat²⁶⁶. V tomto ohledu je

třeba dát badateli za pravdu. Jak poukazuje sám autor, bylo by tak vyváženo poněkud nelogické situování objektu, který jako by se k hlavní zámecké budově otáčel zády. Zdůvodněno by tak navíc bylo také nevhodné druhotné tvarování střední části západní fasády. Na základě této hypotézy se autor kloní k názoru, že by ústřední síň mohla být průchozí. *"Nezbytná nádrž fontány by se potom nacházela v samotném středu stavby, a byla by viditelná jak z exteriéru, tak při průhledu z bočních místností s krápníkovou výzdobou"*²⁶⁷. Toto řešení se zdá logické. Dnes, kdy se objekt nachází v kontextu neudržovaného přírodně krajinářského parku, lze však jen těžko usuzovat, v jakých vzájemných souvislostech se grotta nacházela v rámci původní formální barokní zahrady, potažmo celého zámeckého areálu.

Výše uvedené poznatky, jak je patrné, bezesbýtku vychází z formálních stavebně historických analýz, neboť jak již bylo avizováno, bližší poznání znemožňuje naprostý nedostatek archivních materiálů. Z tohoto omezeného repertoáru tak budeme muset vycházet i ve snaze o zařazení objektu do širších uměleckohistorických souvislostí. Tyto okolnosti jsou příčinou toho, že v případě zasmucké grotty není možné cokoli tvrdit s naprostou jistotou. Nejpravděpodobnější tak zůstává datace objektu do posledních let vlády tehdejšího majitele panství Adolfa Vratislava hraběte Šternberka, tedy do období, kdy v Zásmukách proběhly vrcholně barokní úpravy zámeckého areálu (k těmto úpravám blíže v pozn....). Vladimír Rišlink uvádí konkrétně rozmezí let 1694 - tedy datum získání panství Častolovice, jež převzalo po Zásmukách roli hlavního venkovského sídla - až 1703, kdy hrabě Šternberk umírá. Logicky by se zdálo

nout stavbu objektu před rok 1694, a se patrně začíná zájem majitele soustřeďovat spíše na úpravy nově nabytých Častolovic. Důkladnější stylová analýza však dle mého soudu - a v tomto ohledu se shodujeme s Vladimírem Rišlinkem - posouvá datum výstavby grotty spíše k přelomu století. Dovoluji si tak usuzovat na základě využití pokročilého řešení oválného půdorysu v případě centrální síně. Tedy prvku, který si v této době získává velkou oblibu zejména ve vídeňském prostředí, odkud se šíří především vlivem Johanna Bernarda Fischera z Erlachu, ve variacích ho však můžeme zaznamenat i v řadě projektů tehdejších předních architektů také na našem území.

Méně jasná však zůstává otázka autorství. Vladimír Rišlink na základě slohové analýzy objektu doplněné o předpoklad, že by autorem pozdně barokních úprav zdejšího zámku mohl být Giovanni Battista Alliprandi, přisuzuje autorství zásmuckého grottového pavilonu právě tomuto staviteli. Badatel tak usuzuje zejména na základě srovnání s ostatními pevně připsanými objekty tohoto architekta. Dle jeho mínění *„Grotta navzdory svému drobnému měřítku vcelku dobře zapadá mezi významnější Alliprandiho realizace. Střední oválná síň je do určité míry zredukovanou obdobou vestibulu malostranského paláce Karla Přehořovského z Kvasejovic (později Lobkovického) z let 1703-1707, kde se setkáme s totožným klenebním obrazcem i motivem průběžné římsy na jednoduchých pilastrech. U jmenované pražské stavby se též v původní podobě uplatňoval motiv atikové balustrády a další typově blízké prvky“²⁶⁸*. Proto, že se nepovažuji za dostatečně kompetentní znalkyni Alliprandiho tvorby, ponechám tuto tezi bez hodnocení a radši se pokusím o nalezení možných stylových východisek. V tomto ohledu musíme ovšem taktéž brát v potaz Rišlinkův názor. Podle něj *„Zásmucká grotta*

základních typů drobných zahradních na území střední Evropy přenesen prostřednictvím návrhů Johanna Bernarda Fischera z Erlachu²⁶⁹. Nutno však dodat, že tak usuzuje jen na základě architektonické analýzy, bez snahy o zasazení stavby do širšího kontextu grottového umění, jehož ryzím produktem tento objekt zcela určitě je. Zaměřme na grottu pozornost nejprve z hlediska typologického. Máme zde co činit se samostatným, po stránce vnějškové úpravy architektonicky vyhraněným objektem. Tato skutečnost nás proto v hledání možných východisek neodkazuje na Itálii, kde se s podobnými solitérními stavbami nesečkáme, ale spíše do francouzského prostředí. Zde se grottové umění krátce po své aklimatizaci zřeklo přebujelého grottového dekoru a začalo se ubírat svou vlastní cestou tíhnoucí ke klasické architektonické formě²⁷⁰. Posoudíme-li však interiér zasmucké grotty, zjistíme, že se vzhledem k této tendenci nachází v naprostém protikladu. Zabrousíme-li, ve snaze o nalezení možných předobrazů, na pole dobové architektonické literatury, vyvstane nám okamžitě na myslí podoba Furrtenbachova grottového pavilonu [obr.] otištěná v jeho traktátu *Architectura civilis*, konkrétně v části *Architectura privata*. Ačkoliv jsou u předkládané stavby ještě jasně patrná manýristická východiska, její základní trojdílné schéma bylo mnohokrát a prokazatelně variováno v řadě grottových objektů vybudovaných v druhé polovině 17. století ve středoevropském prostoru a stalo se tak, dalo by se říct, svého druhu závazným řešením. Dle mého soudu se tak na tomto místě naskýtá otázka, zda nejde v případě zasmucké grotty právě o jednu z pokročilých variací známého třídílného grottového pavilonu, avšak okořeněnou dobovými architektonickými „trendy“. V případě zasmucké grotty bych upustila od vyhledávání konkrétních předobrazů a inspirací ve

...m či italském prostředí. Dle mého
...ekt plně vychází z technologických
principů a typologických schémat grottového umění tak,
jak se - absorbujíc nové podněty zahradní i klasické
architektury - během více než jednoho století etablovaly
v středoevropském prostředí.

4.9 Sala terrena dolního zámku v Buchlovicích

Ojedinělý příklad zahradního sálu, k jehož výzdobě bylo použito grottového dekoru, představuje sala terrena na zámku v moravských Buchlovicích. Ačkoliv je komplex zdejších zámeckých budov, zasazený do rozsáhlého anglického parku, v mnoha ohledech unikátní památkou, nebyla mu překvapivě věnována přílišná pozornost odborných kruhů. Světlou výjimkou jsou statě²⁷¹ věnované téměř beze zbytku otázce typologického a autorského určení buchlovických architektur a výzkum docentky Mžýkové týkající se výzdoby hlavního sálu dolního zámku. Objektům byla prozatím věnována mizivá pozornost taktéž ze strany památkových institucí, proto se ve snaze o hlubší poznání prostoru sala terreny nemůžeme odvolávat na závěry stavebně historických průzkumů, neboť ty čekají doposud na své vyhotovení. Také restaurátorské a adaptační zásahy nejsou v případě buchlovické sala terreny nijak dokumentovány. Veškeré níže uvedené poznatky tak vychází z osobního poznání prostoru a informací, jež mi při této příležitosti laskavě sdělila paní kastelánka Ivana Syslová. V širším stavebně historickém kontextu zámku nebylo jiné cesty, než s ohledem na nejnovější stať Jiřího Kroupy²⁷² kriticky zhodnotit dosavadní poznatky uváděné soupisovou literaturou²⁷³. Jako komplexní zdroj informací, doplňující takto nabyté znalosti, posloužily pečlivě zpracované a po stránce informační zcela důvěryhodné webové stránky

ožnily alespoň povšechně nahlédnout
xtu, v němž toto unikátní šlechtické
sídlu vznikalo a následně se vyvíjelo.

Barokní zámek v Buchlovicích byl vybudován na popud Jana Dětricha Gerharda hraběte Petřvaldského z Petřvaldu²⁷⁵, svobodného pána sídlícího na nedalekém Buchlově, patrně ve snaze o vytvoření svébytného pendantu tohoto středověkého hradu a zároveň rodového sídla v podobě módní villy suburbany, jež by splňovala dobové nároky na pohodlí a reprezentaci. Během první poloviny 18. století zde vznikl malebný letohrádek v zahradě. Za původního autora několikrát pozměněného projektu byl dlouhá léta považován Domenico Martinelli. Touto domněnkou však zásadně otřásl již Hellmunt Lorenz, který ve své habilitační práci obrátil pozornost k osobě Domenica Egidia Rossiho, a následně také Jiří Kroupa zabývající se hlubší analýzou dochovaného plánového materiálu²⁷⁶. Zmíněný autor na základě nalezené smlouvy dokumentující zisk pozemku farní zahrady taktéž posunul počátek výstavby komplexu, konkrétně budovy dolního zámku, k roku 1698, oproti vžitému datu 1707. Z tohoto hlediska se tedy jeví jako pravděpodobné, že byla sala terrena, obdobně jako hlavní sál - jehož dokončení je dle letopočtu na fresce datováno rokem 1701 - dokončena někdy na samém počátku 18. století. Podle názoru Jiřího Kroupy je totiž nasnadě, že první zbudovanou částí objektu byl právě hlavní oválný sál s podloženou sala terrenou. K tomuto jádru se teprve následně připojovaly symetricky řazené pokoje, vystavěné na základě pozdějších alternativních projektů.

Námi sledovaný prostor sala terreny se tedy, jak vyplynulo z předchozího textu, nachází ve středu trojkřídlé obytné budovy dolního zámku, která je jádrem celého zámeckého komplexu [obr.]. Její zrcadlový protipól

ý blok hospodářské budovy, později
o obytné účely a označovaný jako
zámek horní. Přízemní stavba dolního zámku spočívá na
vysokém podnoží. Zatímco se členité hlavní průčelí v
půlkruhovém oblouku rozevívá do čestného dvora a bočními
křídly jej striktně vymezuje, blokové zahradní průčelí
[obr.] vystupuje do prostoru pouze prostřednictvím
osového polygonálního rizalitu, jenž v sobě skrývá oválný
reprezentační sál situovaný v prvním patře a jemu
podloženou sala terrenu v přízemí [obr.]. V případě sala
terreny jde tudíž taktéž o monumentální prostor oválného
půdorysu přístupný z koridoru probíhajícího na příčné ose
celou budovou. Vstupuje se do něj z nevelké předsíně,
v jejímž rohu je patrný, byť novodobými úpravami značně
pozměněný, vchod na točité schodiště vedoucí do prvního
patra, tedy do předsíně hlavního zámeckého sálu, a dále
do podkroví. Také v Buchlovicích je tedy dodrženo
klasické funkčně typologické schéma variované v rámci
výstavby tehdejších reprezentativních sídel s hlavním
reprezentačním sálem piana nobile a jemu podloženou sala
terrenou propojenou komunikací schodiště, jež navzájem
spojuje tyto dva prostory a zároveň skrze zahradní sál
umožňuje pohodlný přístup do volného prostoru zahrady. Ta
byla v případě buchlovického zámku koncipována na základě
hlavní východo-západní osy dělící celý zámecký areál na
dvě symetricky shodné poloviny. Osa protínala střední
niku sala terreny opatřenou fontánou (obr.) a skrze
prostor zahradního sálu vybíhala dveřmi dál přes svažité
terasy ke konečnému point de vue. Zahrada byla původně
vytvořena v duchu italské formální kompozice, ta však
byla již před polovinou 18. století přeměněna v módním
francouzském stylu. Vraťme se ale k prostoru sala
terreny. Sál je koncipován symetricky na základě již
zmiňované hlavní osy východ-západ, tedy středová nika

zahrady. Na ni kolmou osu ukončují
původně zřejmě vybavené sochařskou
výzdobou. Po stranách ústřední niky jsou prolomeny vstupy
do zmiňované předsíně a původního prostoru přípravný
(viz. obr.), dveře do zahrady flankuje dvojice vysokých
oken (obr.). Při výzdobě sálu došlo k nevšední syntéze
klasického zdi pokrývajícího grottového dekoru ve formě
hrubě nahozeného štuk a jemně odstíněných nástropních
štukatur provedených v monochromním reliéfu. Hrubý štuk
imitující povrch porézního tufového kamene pokrývá nejen
stěny půlkruhově vykrojených nik, ale zároveň vytváří
orámování ornamentálních mozaik (obr.), jež doplňují
stěny mezi jednotlivými nikami a okenními a dveřními
otvory. V případě těchto mozaik, sestavených ze střepů
různobarevně glazované pálené hlíny, je však nutné
konstatovat, že nejde o výzdobu původní, ale osazenou na
počátku 19. století při úpravách sídla prováděných
hrabětem Leopoldem II. Berchtoldem²⁷⁷. Zůstává otázkou, do
jaké míry tato úprava navazuje na původní výzdobný
program. Je možné, že ze stejné doby pochází také
nevhodná barevná úprava grottového povrchu stěn. Další
výrazný zásah do původní výzdoby sala terreny představuje
výměna mozaikové podlahy vytvořené z drobných oblázků. Ta
se ve fragmentech dochovala pouze při krajích kamenných
dlaždic položených v 90. letech 20. století během
adaptace prostoru na slavnostní sál. V rámci původního
výzdobného programu sálu lze předpokládat, že se
v postranních nikách završených velkými štukovými
lasturami nalézala sochařská výzdoba ikonograficky
navazující na náměty nástropních štukatur. Zaplněna však
zůstala pouze středová nika, kde se dodnes nachází
kamenná fontána s nádrží ve tvaru mušle, jež spočívá na
hřbetu lva. Že došlo v sále taktéž k zapojení skutečného
vodního prvku, dokládá vodní chrlič v podobě hlavičky

stup k vodním rozvodům proražený
ru. K vodnímu živlu se ostatně
vztahuje ikonografický program bohaté štukové výzdoby na
stropě sálu.

Nástrovní štuky mají charakter nízkého jemně
odstupňovaného reliéfu, který místy přechází do kresby
rytých linií. V ústředním oválném zrcadle je zachycen
výpravný mytologický výjev [obr.]. Po vodní hladině
ujíždí na voze taženém čtveřicí mořských koní bůh vod
Poseidón doprovázený ženou, snad manželkou Amfitrité. Na
hlavě má posazenou korunu, v pravici svírá trojzubec -
svůj atribut a odznak moci. Vůz řídí putti máchající nad
hlavou bičem. Druhý putti se vynořuje z vln po boku
jednoho z koní. Pozadí výjevu vytváří silueta města či
hradu na skále nad vodní hladinou. Zatímco žena se obrací
a promlouvá k Poseidonovi, vládce vod jako by levicí
ukazoval právě k opevněnému sídlu na horizontu.
V obrysech ryté kresby rozeznáme mohutné hradby
s cimbuřím, vstupní bránu a rozmanité vrcholy věží.
Nahoře v oblacích je zachycena pětice puttů. Andílek
nalevo svírá v ruce zdobenou amforu, jeho soused předmět
podobající se rohu. Dva andělé vzrušeně gestikulují.
Poslední byl hříčkou umělce zachycen pouze do půl pasu,
kterak se noří do oblačného závoje. Hlavní motiv
obklopuje osm menších štukových zrcadel. Vždy čtyři
srdčitého tvaru se navzájem střídají s další čtveřicí ve
tvaru oválu. Zrcadla se téměř utápí v bohatství
florálního dekoru - akantových úponků, ratolestí a
květinových festonů. V oválných zrcadlech jsou zachyceny
čtyři ženské postavy. Samotný ovál je orámován řasenou
strukturou a po vnějším obvodu navíc akantovými
ratolestmi. Medailony jsou po stranách oživeny dvojicí
puttů hrajících si s výhonky. S hlediska ikonografického
je patrně nejzajímavější žena s dlouhými vlasy a

[obr.]. Postava v rouchu rozevlátém snad tancem - jako by se vznášela nad rozkvetlou loukou. V pravici drží květinu, pravděpodobně růži. Na obzoru za ní se rýsuje město oživené stromy, po její levici pak vzrostlý strom a pod ním dva kmeny či pahýly. Další z žen [obr.] je oděna v roucho odhalující ňadra. Šaty jsou sepnuté řetízkem kolem krku a drapérie se vzdouvá v dynamickém víru. V levé ruce drží větrník, nadzvednutá pravice směřuje k puttovi svírajícímu kolem krku páva. Žena v dalším z oválných medailonů [obr.] sedí na skále na břehu moře. Pravou rukou se opírá o převrženou nádobu, ze které vytéká proud vody. Levicí jako by hladila dráčka, kterého drží v dlani putti. Ten si zároveň u úst přidržuje objekt ve tvaru rohu. Z něj proudí voda spadající ženě k nohám. Ženská postava zachycená v posledním z oválných medailonů [obr.] má vlasy sepnuté čelenkou a její siluetu obestírá vzedmutý závoj. V odhalené levici svírá planoucí srdce, v pravici patrně svazek blesků. Ten podává puttovi, který se k ní otáčí. Na horizontu za ní plápolá oheň a kouř z něj stoupá do nebe. Srdčité medailony jsou vždy dva a dva proti sobě ve vrcholu zakončeny lasturou, respektive košíkem, ze kterého se vine bohatý květinový feston obklopující po celém obvodu ústřední oválné zrcadlo. Jednotlivé medailony znázorňují opět putti ujíždějící na hřbetech mořských bytostí po vodní hladině [obr.]. V zrcadlech s lasturou ve vrcholu můžeme vodní tvory identifikovat jako mořské koně, zbylí dva pak mají hlavu psa a draka. Všichni však mají tělo zakončené mohutným stáčeným ocasem porostlým šupinami. Puttové jedoucí na psu a jednom z mořských koní navíc svírají v ruce malý trojzubec. Výjevům v srdčitých medailonech nelze s největší pravděpodobností přisuzovat hlubší významy. Mají spíše charakter stafáže dokreslující a akcentující

ední motiv celé výzdoby. Oproti tomu oválných medailonech doplňujících větší zrcadla zcela jistě nositeli hlubších významů byly. Na první pohled upoutá, že mají všechny uťaté ruce, což evokuje představu soch - antických bust - běžného výzdobného prvku manýristických a barokních paláců a zahrad. Nejde však o skupinu antických heroů, božstev či vládců, jak by se dalo předpokládat, ale o osm zcela rozdílných lidských typů, které navíc nenesou žádné atributy. Na první pohled zaujme stařena s povislými prsy s podivnou grimasou ve tváři a plátnem omotaným kolem hlavy, nápadně připomínající alegorii závisti, jak ji známe například ze sochařské výzdoby morového sloupu na vídeňské třídě Am Graben. Druhá z žen zachycených v této nesourodé společnosti je naopak mladá dívka s hlavou skloněnou na stranu. Vlasy má upravené do netypického účesu svázaného v drdůlku nad čelem, což nápadně připomíná boloňskou módu preferovanou v . století. Šaty jsou sepnuté řetízkem kolem krku a uťatý pahýl ruky ovázaný stužkou. Dále zde můžeme vidět muže v honosném šatě se skládaným límcem a v klobouku s perem. Dalším výrazným typem je mužská postava, snad Turek s knírem a turbanem na hlavě. Starší generaci zastupuje muž s plnovousem v bohatě řaseném rozhaleném rouchu a vousáč v čapce s ozdobeným lemem. Šestici doplňují dva mladíci s bohatými rozevlátými kadeřemi, z nichž jeden má stuhu ve vlasech a druhý šat sepnutý řetízkem či stuhou na holé hrudi.

Zatímco ženské postavy ve velkých oválných medailonech můžeme s jistotou ztotožnit se čtveřicí živelů, polopostavy v menších medailonech zachycené bez atributů jsou identifikovatelné jen stěží. Je ale velmi pravděpodobné, že nejen ústřední motiv na stropě a srdčitá zrcadla s mořskými nestvůrami, ale patrně celý

buchlovického zahradního sálu, navíc lasturami v konchách nik a malovanými lasturami na původních okenicích, se v širším kontextu vztahoval k dominantnímu prvku vody. Tuto tezi však může potvrdit teprve důkladný průzkum zasvěcenějšího badatele a snad i v současnosti prováděné rešerše archiválií. Otázkou také zůstává, zda by bylo možné zasadit výzdobný program sala terreny do širší ikonografické koncepce výzdoby buchlovického sídla. Hledání odpovědi na vznesené otázky však již přesahuje rámec této práce. S jistotou však můžeme tvrdit, že sala terrena na zámku v Buchlovicích představuje ojedinělý příklad velkolepé grottové výzdoby zahradního sálu, navíc svázaný konkrétní ikonografickou koncepcí vztahující se k vodnímu živlu, jenž v našem prostředí zůstává v mnoha ohledech bez analogií.

4.10 Grottové objekty na panstvích Jana Adama hraběte Questenberka

4.10.1 Grottové objekty v zámeckém areálu v Jaroměřicích

Jedním z nejvýznamnějších stavebníků na poli grottového umění u nás byl bezesporu Jan Adam hrabě Questenberk. Ačkoliv se nám, spojen s jeho působností, do dnešní doby dochoval pouze jediný objekt grottového typu - grotta na zámku v Jaroměřicích, prostor později nazývaný římské lázně - archivní prameny se zmiňují o dalších třech, o čtvrtém pak panují dohady. Jan Adam Questenberk patřil ke třetí generaci šlechtického rodu Questenberků, původem kupců a měšťanů z Kolína nad Rýnem, kteří přišli v roce 1594 do Prahy, vstoupili do služeb Rudolfa II. a vlastním přičiněním dosáhli významných úřadů a roku 1613 také šlechtictví. Zejména Gerhard Questenberk, jeden ze tří bratrů a děd Jana Adama, dosáhl až na pozici tajného rady

álečné rady u dvora Ferdinanda II. v jehož
vému vzestupu mu poskytly konfiskace
po stavovské rebelii, kdy výhodně nakoupil četná česká,
moravská i rakouská panství a statky, mezi nimi panství
západočeské s centrem v Bečově, jaroměřické a bohušické
na Moravě a později také rappoltenkirchenské na úpatí
vídeňského lesa. Toto rozsáhlé dědictví pak v téměř
nezměněné podobě a se všemi svými klady i zápory přechází
na počátku 18. století na Jana Adama Questenberka. Jan
Adam Questenberk (OBR.) (1678–1752) vyrůstal po brzké
smrti rodičů v pěstounské péči Leopolda Josefa hraběte
Lamberka. Ten mu umožnil nejen studium na právnické
fakultě Karlo-Ferdinandovy univerzity v Praze a
absolvování tříleté kavalírské cesty²⁷⁸ po zemích západní
Evropy, ale také mu z pozice císařského vyslance
pravděpodobně dopomohl k povýšení do stavu říšských
hrabat. Po návratu z cest nastoupil Questenberk do
dvorské služby a ujal se nelehké správy zděděných statků.
Správa tak rozsáhlých a od sebe velmi vzdálených panství
skýtala značné komplikace a úskalí, zejména co do toku
financí. Hrabě Questenberk tento mohutný organismus
udržoval v chodu za pomoci svých hejtmanů, kterým udílel
příkazy a které kontroloval prostřednictvím četné
korespondence²⁷⁹. Ta se dochovala v poměrně celistvé
podobě a dnes představuje cenný zdroj informací nejen o
všedním životě na barokních Questenberských sídlech, ale
především nás podrobně a detailně informuje o četných
uměleckých podnicích. Tato korespondence a různorodé
písemnosti původně uložené v zámeckém archivu
v Jaroměřicích, později převedené do Moravského zemského
archivu v Brně, nám tak pomáhají vykreslit ve všech
fasetách rozporuplnou osobnost barokního šlechtice, ale
především vášnivého milovníka a iniciátora různorodého
uměleckého dění, jakým Questenberk beze sporu byl. První

Questenberského archivu proběhly již v kontextu muzikologického bádání Vladimíra Helferta²⁸⁰. Pro uměleckohistorické bádání, zejména na poli jaroměřických výtvarných podniků, je však daleko cennějším zdrojem ucelený a bezmála vyčerpávající archivní průzkum, který provedl a ve sborníku *O životě a umění* publikoval Alois Plichta²⁸¹. Tento sborník lze i přes časový odstup téměř 40 let považovat za jediný celistvý pramen ke studiu stavebních a výtvarných dějin jaroměřické rezidence i Questenberkových uměleckých podniků obecně²⁸².

Jan Adam Questenberk je dnes známý především jako iniciátor a bezmála zakladatel české barokní hudby. Mnohem menší pozornost však byla věnována jeho náročným stavebním podnikům a zakázkám na poli výtvarného umění, pro které (ve kterých?) angažoval nejlepší umělce spjaté s vídeňským císařským dvorem. Hrabě se, podnícen dojmy ze své kavalírské cesty, vrhl do několika monumentálních stavebních akcí najednou. K prvním a nejnákladnějším patřila přestavba vídeňského paláce na Johannesgasse²⁸³. Ve 30. letech pak proběhla modernizace sídel v Bohušicích a Rappoltenkirchenu. Odlehlým západočeským panstvím, kam hrabě zajížděl jednou do roka, byla v tomto směru věnována menší pozornost. Veškeré úsilí se oproti tomu soustřeďovalo na přestavbu zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, které si hrabě zvolil za své rezidenční sídlo. Úprava původně trojkřídlého renesančního zámku (OBR.), který nechal přestavět dle projektu Jana Křtitele Erny otec hraběte Jan Antonín Questenberk, trvala přes dvacet let a Jan Adam Questenberk na ni soustředil všechny své budovatelské a umělecké ambice. Výsledkem byl jeden z nejrozsáhlejších barokních zámeckých komplexů ve střední Evropě. Na přestavbě zámku se začalo pracovat v roce 1710 a práce trvaly celkem 27 let. Dnes je obecně

objekt vznikl podle plánu Jakoba ... je, že během dlouhodobé výstavby zasáhlo do původního návrhu hned několik umělců, mezi nimi například Domenico d'Angeli, provádějící stavitel Tobiáš Gravani a další. Tato otázka však není předmětem našeho zájmu. My posléze zaměříme pozornost na historii výstavby objektu ve snaze nalézt konkrétní informace o vzniku prostor později označovaných jako římské lázně, jež jsou jediným grottovým objektem vybudovaným v rámci Questenberkových stavebních podniků, který můžeme ještě dnes obdivovat v původní celistvé podobě.

Umělá jeskyně se nachází v západním zahradním křídle zámku a přiléhá k zahradnímu sálu - sala terreně (OBR). Jde o podélný, poměrně úzký prostor, téměř charakteru chodby, završený grottovou nikou na čelní stěně oproti vchodu (OBR). Místnost je klenuta valeně s lunetami. Klenební pasy dosedají na mohutné blokové pilíře. Ty zároveň pravidelně rytmizují delší stěny prostoru, střídaje se s hlubšími výklenky, jež se směrem k západu(?) otevírají do volného prostoru (zahrady?). Stěny jsou pokryty tenkou okrovou vrstvou štukovými drobnými kaménky. Výklenky jsou rámovány štukovými lisenovými rámci stejného charakteru jako je zbylá omítka, ale jemně narůžovělé barvy. Patky pilířů mají tvar jednoduchého blokového soklu a jsou pojednány hrubší tmavou štukovou vrstvou imitující povrch přírodního skaliska. Čela jednotlivých pilířů zdobí oválné, patrně sádrové, medailony s imaginárními portréty římských císařů a císařoven (OBR.), provedenými v nízkém nepolychromovaném reliéfu. Tváře jsou zachyceny z profilu. Jednotlivá zrcadla jsou zasazena do rámců vytvořených z úlomků tmavého tufového kamene. Tohoto materiálu je použito také při modelaci jednoduché římsy, která jakoby po obou stranách tvořila podpěru dosedající

y uplatněny také mušle. Ty akcentují
ale podloženy narůžovělým štukovým
pruhem zvýrazňují rytmické členění stropu prostřednictvím
vybíhajících lunet. Na jejich styku pak bylo využito
klasického dekorativního prvku umělých grott - mušlových
růžic. Bohatá mušlová výzdoba uzavírá také čelní stěnu
nad grottovým výklenkem. Na výklenek uzavřený konchou
dosedá v ploše zdi reliéfní portrét ženy, tentokrát
zasazený do rámu z mušlí. K jeho vrcholu přiléhá volutově
stáčený klenák, ze kterého vybíhají další řetězce mušlí,
dva jako festony podél portrétu, dva zbývající vykreslují
oblouk klenebního pasu. Mušlových řetězců je využito také
ve výzdobě konchy, jež dosedá na mohutnou římsu
z tufového kamene. Tu zdobí uprostřed stylizovaná
rozvilina či mušle, skrývající ve svém středu blýskavý
předmět, snad perlu. Samotný výklenek je opět rámován
narůžovělým lizénovým rámcem a jeho plochu zvrásněnou
hrubým okrovým štukem člení jemná rustika. Při patě
výklenku je do země zapuštěna nízká kamenná nádrž
evokující tvar mušle, zdobená po obvodu kanelurou. Uvnitř
výklenku pak nad její okraj vyrůstají stalagmity
z tmavého tufového kamene. Podlaha je vydlážděn
čtvercovými keramickými dlaždicemi v cihlových tónech.
Mezi druhým a třetím pilířem je pak do země zapuštěno
dřevěné vědro, sloužící snad ke koupeli. U jeho paty
tvoří dlaždice dekorativní paprsčitý kruh. Na tomto místě
neopomeňme zmínit situování grotty v rámci stavby.
Prostor umělé jeskyně a přilehlé saly terreny se nachází
pod tanečním sálem a tzv. čínským hraběcím kabinetem.
Také zde tedy vytváří spojnici mezi reprezentativními
prostory sídla a přilehlou zahradou. Samotná zahradní síň
pak ve své podobě iluzivní zahradní pergoly jakoby
vytvářela přechodný prvek obou sfér.

átrání po historii vzniku tohoto i uvědomit skutečnost, která by pro nás mohla být později matoucí. V zámeckém areálu byly vybudovány zahradní sály dva, oba situované v zahradních traktech - jeden ve východním a druhý, námi sledovaný, v západním křídle. Ta se jako stávající součást staršího zámeckého objektu přirozeně stala jádrem nově budovaného komplexu. Proto až tak nepřekvapí, že právě k úpravám těchto prostor dochází mezi prvními, dokonce již v roce zahájení přestavby celého areálu. „Dne 18. 9. 1710 píše hejtman Pürner hraběti, že po jeho odjezdu pro stále deště nemohli zedníci pracovat víc než jeden den. Dělali na sala terreně a na schodech, nikoli hlavních, a zdili u kostela, kde se stavěla zeď proti tamnímu hřbitovu. Vázlo také vyvážení v zahradě“²⁸⁴. Tato zmínka se však, jak autor dodává, vztahovala k zahradnímu sálu ve východním křídle. Z účtů a korespondence dále víme, že se v zámku začalo se zabezpečováním sklepů. Poté stavěl Gravani sallu terrenu, východní zahradní křídlo a grottu (umělou jeskyni) při salle terreně v západním křídle. Další konkrétní informace se váže k následujícímu roku. „V roce 1711 dokončili koncem října zedníci umělou jeskyni, dnešní „římské lázně“. Zpracování podlahy nechaly na jaro, a protože ani klenba nebyla vyschlá, dal ji hejtman pokrýt došky“²⁸⁵. Z této informace však není zcela patrné, zda se jednalo pouze o „hrubou stavbu“, nebo zda již proběhly také práce na výzdobě. Další zmínky, související s vybavováním zahradních sálů, přicházejí o tři roky později. „Už v roce 1714 mohl v salle terreně nastoupit štukatér. Byl jím Michael Fontana ze Znojma, kterému za tuto výzdobu důchod vyplatil 60 zlatých a 5 zlatých mu dal na sádru“²⁸⁶. V tomto případě však Plichta dodává, že šlo o výzdobu východní sala terreny. V roce 1715 práce na západním sále vážnou. Další zmínka se objevuje až k roku

osobou kameníka Václava Fuchse, „ ...
... dal do obou zahradních sálů ve
východním a západním křídle zahradním 4 mušle z dobrého
čistého kamene za ujednaných 30 zlatých“²⁸⁷. Západní
zahradní sál však nebyl patrně zcela hotov ani v roce
1720, neboť v dochovaném plánu hraběte na tento rok stále
pod bodem 7 figuruje údaj dokončit sala terrenu²⁸⁸. Není
ovšem uvedeno, o který prostor jde, i když dokončené
výzdobné práce ve východním sále nasvědčují spíše tomu,
že jde o ten západní. To však nebrání možnosti, že
prostor umělé jeskyně již mohl být v té době hotov. Navíc
je-li zmiňován v korespondenci, bývá jmenován přímo jako
grotta. Poslední poznámka týkající se západního
zahradního sálu pochází až z dubna 1736, kdy tam zedníci
(patrně již opakovaně) omítali a měl tam zatím přijít
kulečník²⁸⁹. Tato informace se však již očividně vztahuje
pouze k místnosti sala terreny. Jak je tedy patrné
poskytnou nám dochované písemnosti o vzniku tohoto
objektu pouze rámcové údaje.

Souběžně s přestavbou jaroměřického zámku probíhalo
budování velkolepé zámecké zahrady. O jejím vývoji,
proměnách a inventáři si můžeme udělat konkrétnější
představu taktéž na základě dochovaných písemností,
zejména pak urgencí adresovaných jaroměřickému
hejtmanovi. Z těch je jasně patrné jak velký zájem hrabě
i hraběnka na budování své zahrady měli. Tuto skutečnost
dokládá také fakt, že vynaložili nemalé úsilí, aby pro
budování velkorysého zahradního areálu získaly ty
nejlepších zahradní architektky a umělce vídeňského dvora.
O existenci zahrady u jaroměřického sídla nás informuje
již veduta z roku 1675 (OBR.detail) zachycující stav
areálu za vlády Jana Antonína Questenberka. Jak je patrné
zahrada ještě svou nevelkou rozlohou nepřekročila břehy
říčky Rokytne. Tak se stalo až za hraběte Jana Adama,

py a záhumenky na druhém břehu a velkolepé zahradní dispozice. Již k roku 1705 zaměstnával hrabě dva zahradníky. V té době proběhly první akce. V roce 1706 byl zřízen vodotrysk a vybudována poustka, o rok později byl zahradník vyslán do Olomouce, aby si tam prohlédl oranžérii. Jak ale vyplývá z dochované korespondence, byl projekt na vypracování zahrady zadán teprve v roce 1715 a to dvornímu zahradníkovi a zahradnímu inženýrovi Jeanu Trehetovi²⁹⁰. Samotné výsadbě zahrady však předcházely rozsáhlé terénní a vodohospodářské práce, zahrnující regulaci vodního toku i budování nových nádrží. Z důvodu navýšení vodní hladiny zbudovali jez. Z hlavního řečiště Rokytné byl dokonce prokopán kanál. Ten svým korytem vymezil trojúhelníkový ostrov. Jeho vrchol byl symetricky komponován na hlavní osu zahradního průčelí. V tomto místě pak později stavitel Tobiáš Gravani, jenž již od počátku dohlížel na všechny stavební práce, vyprojektoval přírodní divadlo. Práce na kanále trvaly několik let. Odměnou byla dokonalá kulisa slavností pořádaných v duchu benátských nocí a s nimi spojených projížďek na gondolách. Dále byl postaven zvěřinec, střelnice, šatny zahradního divadla, skleníky pro pěstování exotických plodů a vystavěno a následně přebudováno divadlo kamenné.

V roce 1729 dochází ke změnám v rámci Trehetova výsadbového projektu. Tehdy do budování zahrady zasahuje Questenberkův přítel a umělecký poradce Konrád Adolf von Albrecht²⁹¹, který vypracoval plán budoucího uspořádání zahrady a podle jeho rad povolává hrabě k novému řešení Antona Zinnera, zahradního inženýra prince Evžena Savojského a inspektora císařských zahrad. Ten však do Jaroměřic přijíždí teprve v roce 1732. Do práce byl zapojen také zahradní architekt Oliva, pracující pro hraběte v Rappoltenkirchenu. Nadále se však drobnými

ady podílel von Albrecht. Ještě před portugalska v roce 1733 vyhotovil pro hraběte návrh střelnice, fontány a hudebního pavilonu - belárie. V té době je vysazována také alej - hlavní osa zahrady vybíhající ze středu zahradního průčelí až k obzoru. Práce v zahradě však ještě dlouho neustávaly. Pro nás je zajímavá zmínka z roku 1739. V té době již byla zahrada pravděpodobně dokončena a dochází jen k drobným úpravám. *„V polovině srpna 1739 kopali příkopy pro vodovod pitné vody a ke kaskádové kašně v zahradě. Zedníci pracovali tenkrát „bey den Steinfelsen im Garten“ - u uměle seskupených skal v zahradě. Byla v nich asi i jeskyně. Dnes po ní není stopy“²⁹²*. Tento objekt se tedy, patrně vlivem zahradních úprav provedených v polovině 19. století, kdy byla zahrada přebudována na anglický park, do dnešní doby nedochoval. Podobný byl však, jak se přesvědčíme později, vybudován na dalším z Questenberkových sídel, na zámku v Bohušicích. Konkrétnější informace v tomto směru nám neposkytne ani ikonografický materiál. Projektové plány pro budování jaroměřické zahrady se bohužel nedochovaly. Jediným ikonografickým pramenem, který by nám mohl podat bližší informace o rozvrhu této barokní zahradní dispozice a jejich drobných architektur je ideální prospekt zámku z roku 1729 (OBR). Ten sloužil jako předloha pro zhotovení grafických listů, jež představovaly výstavná sídla evropské šlechty. Je však otázkou zda zachycuje zahradu v té době existující, zahradu plánovanou, s níž nese mnoho shodných prvků, nebo pouze a jenom ideální kompozici. Bližšímu poznání námi sledovaných grottových objektů tak nenapomůže ani její špatně čitelný detailní výřez (OBR).

v zámecké zahradě v Bohušicích

eskyňě na dalším z Questenberkových sídel - zámku v Bohušicích - jsme taktéž zpraveni prostřednictvím písemných pramenů. Renesanční zámek v Bohušicích patřil před rokem 1621 k majetku Arnošta Stockhorna. Tomu byl však pro účast na stavovském povstání zkonfiskován a 1. 12. 1624 zakoupen Gerhardem z Questenberka. Během Questenberského vlastnictví nebyly na zámku prováděny žádné zásadnější stavební práce. Bylo by tomu tak patrně i nadále za držení Jana Adama. Ten všechno své úsilí soustředil na zvelebení nedalekých Jaroměřic a v Bohušicích nikdy fakticky nepobýval. Pro rekonstrukci bohušického zámku se rozhodl teprve v 2. polovině 30. let 18. století. Hlavním popudem byla patrně snaha modernizovat sídlo pro potřeby těžce nemocné dcery Karolíny hraběnky Kuefsteinové, která zde pobývala střídavě tři roky a přijímala tu četné návštěvy. O přestavbě bohušického zámku si můžeme učinit pouze zevrubnou představu prostřednictvím korespondence mezi hrabětem a jaroměřickým hejtmanem, jenž měl práce pod dohledem, a také dvou dochovaných vedut Josefa Štětínského z roku 1748 (OBR1,2). Ty nám podávají poměrně konkrétní, i když ve své schematicnosti do jisté míry omezenou, výpověď nejen o podobě zámeckých budov, ale i o dispozici zámecké zahrady. Stavební práce byly zahájeny v červenci 1736 a podíleli se na nich řemeslníci z jaroměřického panství. Stavbu řídil zkušený stavitel Gravani, který od počátku dohlížel na chod stavebních prací v Jaroměřicích a na mnohých se podílel také projekčně. O jistém autorském podílu lze v jeho případě uvažovat i u bohušických staveb. Jisté je, že dle jeho pokynů probíhala taktéž výsadba zahrady. K srpnu 1739 je zmiňováno hloubení kanálu. I zde tedy dochází k regulaci vodních zdrojů a výstavbě vodních nádrží. Při té

vidáme, že „ V té době pracovali před dvorem a někteří z navezených a přitesaných skal v zahradě hotovili umělou jeskyni - grottu²⁹³. O její podobě však nemáme žádnou konkrétní informaci, neboť zámek již roku 1781 vyhořel, později prošel četnými úpravami, jež vedly ke konečné devastaci objektu a celého areálu²⁹⁴. Vraťme se však ještě jednou k Štětínského vedutám. Ty nám i přes svou schematičnost dokážou posloužit jako cenný pramen poznání koncepce celého areálu. Jak je patrné na první pohled, máme před sebou přísně osově a geometricky koncipovanou barokní zahradu. Zatímco po stranách (tedy z východní a západní strany) přiléhají k zámku husté stromové porosty - snad štěpnice, jsou prostory před hlavním a zahradním průčelím, vyjma středního oddílu, koncipovány zrcadlově shodně do jednotlivých parterů s vodní nádrží/kašnou s vodotryskem ve středu. Věnujme se ale vedutám detailněji. Nejprve zaměříme svou pozornost na „Pohled na zámek od severu“ (OBR). Nebude nás ani tak zajímat fronta zahradního průčelí s válcovým altánem ve středu, jako rozvržení zahradní kompozice. Po stranách jsou již zmiňované geometricky rozvržené partery oddělené od ústřední části špalíry tvarované zeleně. Celou střední část zahrady pak zaujímá osově koncipovaná iluzivní architektura jakéhosi loubí z živé, pravděpodobně pnoucí zeleně, která se paprsčitě rozbíhá do osmi stran. Krom této pomyslné architektury zde však neshledáme žádné drobné zahradní stavby ani sochařskou dekoraci. Obráťme se proto k vedutě zachycující „Pohled na zámek od jihu“ (OBR), tedy s jeho čestným průčelím a příjezdovou komunikací. I zde jsou v rozích zrcadlově shodné partery s vodním prvkem, od střední části však oddělené ploty. Střední část vystupuje do popředí prostřednictvím konvexně vykrojené dekorativní zítky a kovaného plotu a

... plochu před hlavním průčelím, jež
... dených komunikací a tvarované zeleně
iluzi čestného dvora. Na osu vstupů je pak situována
vodní nádrž ve tvaru trojlistu napájená vodou
prostřednictvím kaskádové fontány s dvojicí soch, snad
ležících vodních božstev na vrcholu. Zde se pak naskýtá
otázka, zda by nebylo možné toto sousoší spojené s vodním
prvkem ztotožnit právě s uvedenou jeskyní nebo skaliskem.
Navíc když víme, že patrně obdobný objekt vznikl v téže
době v nedalekých Jaroměřicích. Jako analogie se v tomto
případě nabízí sousoší na vrcholu tzv. „kaskád Velkého
muže“ v Ostrově nad Ohří, nebo jeho pravděpodobná
předloha v zámecké zahradě v Heidelbergu (odkaz na obr.).
Socha ležící figury vodního božstva s nádobou, ze které
prýští voda, je v obou případech umístěna na umělé
skalisko vystupující nad vodní hladinu. Spatřovat
v uvedených příkladech konkrétní předlohy by bylo
odvážné. Ani tuto variantu však nelze zcela vyloučit. Oba
dva areály patřily mezi vrcholná a proslavená díla
zahradní tvorby. Ten ostrovský pak ležel jen nedaleko
lázeňských center, kam hrabě při pobytech na svých
západočeských panstvích, zejména v pozdější době, často
zajížděl. Stejně tak je ale nutné si uvědomit, že jde o
schéma v zahradní architektuře poměrně běžné. V pravém
dolním rohu veduty ještě nalezneme zahradu obehnanou zdí
přiléhající k jihovýchodnímu nároží hlavního zámeckého
areálu. Tu však můžeme, dle mého soudu, z našeho pátrání
vyloučit. Jistě se nespleteme, budeme-li ji v rámci
přiléhajících hospodářských budov identifikovat se
zahradou užitkovou. V tomto světle se tak jeví ztotožnění
umělé jeskyně či skaliska s kaskádou před hlavním
zámeckým průčelím jako nejpravděpodobnější řešení.

čím areálu v Rappoltenkirchen

vých držav, v rámci které máme existenci umělé jeskyně doloženou písemnými prameny, je panství na úpatí vídeňského lesa s centrem v Rappoltenkirchenu. Ačkoliv se jedná o oblast na území dolního Rakouska, která tehdy stejně jako dnes nenáležela a nenáleží k území Čech a Moravy, jevílo se autorce jako nutné, zahrnout ji do svého přehledu a pokusit se tak o ucelenější pohled na stavební aktivity Jana Adama Questenberka na poli grottového umění. Panství Rappoltenkirchen získávají Questenberkové již za Gerharda z Questenberku, jak bylo zmíněno výše. V 70. letech 17. století se zde již nacházel zámek pravidelné čtyřkřídlé dispozice, jak dokládá Vischerova rytina datovaná k roku 1676 (OBR.www). V roce 1683 byl zámek poškozen tureckými oddíly při událostech spojených s obléháním Vídně. Sám hrabě Jan Adam se rozsáhlejší přestavbou zámku zaobíral už kolem roku 1710, ale budování jaroměřické rezidence mělo i v tomto případě přednost a tak zde v té době proběhla pouze nezbytná modernizace. V té souvislosti překvapí, jak velkou pozornost věnoval hrabě budování zdejší zahrady. Již v roce 1708 zadal vypracování projektu zahradního areálu Jeanu Trehetovi. Na podzim toho roku jsou již plány dokončeny a Trehetův pobyt je zde několikrát doložen, neboť osobně řídil také zakládání zahrady. K náročnější přestavbě zámku došlo až na konci 20. let 18. století. Zpracováním projektu dle staršího plánu byl pověřen stavitel Tobiáš Gravani, který se měl při své práci inspirovat zakřiveným půdorysem zámku v Hostimi. Tato koncepce a spolu s ní i Gravaniho návrh byly nakonec asi skutečně použity, jak dokládá veduta zámku, o které bude ještě podrobně řeč. Velká přestavba byla zahájena roku 1728 a mimo jiné zahrnovala úpravu divadla, jež tu však v nějaké podobně existovalo již

k rozsáhlejší přeměně přilehlé Nový projekt vypracoval snad zahradní architekt Oliva. Jak se dočteme u Aloise Plichty, měl na zřizování zahrady opět nemalý podíl také jaroměřický Tobiáš Gravani. Ten však patrně spíše dohlížel na probíhající práce a po zkušenostech, které získal v Jaroměřicích, přispěl radou, bylo-li třeba. Je jisté, že pro hraběte vypracoval návrhy na vybudování kanálu u zámku, na výsadbu aleje stromů a snad i na zřízení zahradního divadla pod širým nebem. S návrhem barokní úpravy zahrady lze spojovat také Antona Zinnera. Jeho opětovný pobyt je v Rappoltenkirchenu doložen. V té době již do Questenberkových projektů zasahuje menší či větší radou také přítel a rádce na poli výtvarného umění Konrád Adolf Albrecht von Albrechtsburg. Patrně i s jeho drobnými zásahy, lze v tomto případě počítat. V zahradě se tedy budoval kanál a areál byl vyzdoben množstvím soch Leonhardta Christiana Probst. Ten zde měl dokonce po léta větší sochařskou dílnu. K roku 1726 je pak datována zmínka, která nás nejvíce zajímá, a to že „*Grottu či umělou jeskyni v Rappoltenkirchenu zřídil a štukami vyzdobil štukatér Pavel Steltzer*²⁹⁵, který pravděpodobně pracoval i v zámku spolu s Tomášem Eblem“²⁹⁶. Tato zmínka nám tedy poskytuje značné množství informací. Známe jméno jejího tvůrce, konkrétní dobu vzniku i charakter výzdoby. Na jejím vzhledu bylo užito štuky. Patrně se tedy nejednalo o prostor zcela imitující přírodní jeskyni prostřednictvím tufového nánosů, ale došlo zde k větší míře zapojení umělecké složky. Lokalizace se zdá nasvědčovat areálu zahrady. Mlhavou představou o podobě zdejšího zámeckého areálu v polovině 18. století si můžeme udělat jen za pomoci drobných střípků mozaiky, které představují zmínky v písemnostech, neboť z barokní fáze zámku se dodnes nic nedochovalo. Hrabě Jan Adam

usel sídlo již v roce 1738 vlivem
at svatbou dcery spřízněné rodině
Kuefsteinů. Jim panství zůstalo do roku 1814. Barokní
podoba zámku i zahrady byla definitivně setřena v 1.
polovině 70. let 19. století, kdy došlo k adaptaci areálu
v novorenesančním stylu podle plánu Theofila Hansena pro
finančnický rod Sinů/Sina. (simon georg sina)

Zajímavým ikonografickým materiálem k poznání podoby
budov a zahrady za Questenberské éry je ale bezesporu
portrét Marie Karolíny komtesy Questenberkové hrající na
spinet z doby kolem roku 1735 (OBR.-info do popisu), který
zachycuje dceru Jana Adama Questenberka s vedutou zámku
Rappoltenkirchen v pozadí. V tomto případě nám však
veduta detailní podobu zahrady a zahradních architektur
příliš neosvětlí. Zvláště, když se musíme odvolávat jen na
práci s reprodukcí. Přesto rozeznáme blok zámecké budovy
s konvexně prohnutým průčelím a před ním osově
koncipovanou francouzskou zahradu s ornamentálně
vysazenými partery bohatě dekorovanými sochařskou
výzdobou, ve středu s vodní nádrží oživenou vodotryskem.
Druhou část zahrady pak představuje štěpnice, jež se
rozbíhá od zahradního průčelí směrem do svahu na základě
soustředných kruhů. Toto řešení jsme mohli spatřit již na
ideálním prospektu zámeckého areálu v Jaroměřicích nad
Rokytnou (viz.OBR.). Předsazenou budovu v jihovýchodní
části areálu by snad bylo možné identifikovat jako
zámecké divadlo. Je otázkou, zda by námi hledaná grotta
nemohla být ztotožněna s objektem, který se na vedutě
nachází právě za touto stavbou a přiléhá k jihovýchodnímu
nároží hlavní zámecké budovy. Jde o drobnou architekturu
s tmavým výklenkem, snad vchodem, ve středu. Ten jako by
byl uzavřen rustikovým ostěním. Zde se však dostáváme do
roviny hypotéz. K jejich potvrzení nebo vyvrácení a
zároveň bližší identifikaci daného objektu by snad

obeznámění s originálním plátnem a
amenů k dané problematice, neboť na
tomto místě autorce nezbývá, než se jí věnovat pouze
okrajově.

4.10.4 Shrnutí

Jak bylo nastíněno výše, nepředstavovalo grottové umění pro hraběte Questenberka pouze nutnost vypořádat se s dočasným módním trendem. S budováním první grotty v Jaroměřicích bylo započato již v roce 1711, tedy mimo rámec celkové zahradní koncepce navržené později Jeanem Trehetem. Pokyn k budování posledního grottového objektu, o jehož existenci jsme na základě písemností zpraveni, hrabě vydává v roce 1739. Je tedy patrné, že grottové umění pro něj představovalo fenomén, který po celý život jitiřil jeho fantazii a uměleckou/budovatelskou ctižádost. Zájem o něj v počátcích zcela jistě podnítili zážitky z jeho kavalírské cesty po Evropě. Jak je známo Questenberk v rámci ní kromě návštěvy divadel a opery věnoval velkou pozornost zejména architektuře šlechtických sídel a koncepcím přilehlých zahrad. Z itineráře je známo, že ve Francii ho zaujalo královské Versailles. To navštívil celkem třikrát a pořídil si také jeho popis. Dále jsou výslovně zmiňovány zámky a zahrady v Chantilly, Tuillériích, Seanu, Choissy, Buelle a především Fontainebleau. Tyto areály ho okouzly do té míry, že vydává nemalé náklady za sbírku jejich rytin. Questenberk měl tedy možnost shlédnout nejvýstavnější zahradní areály té doby a v rámci nich obdivovat řadu proslavených umělých jeskyní. Mezi nejznámějšími zdůrazněme grottu de Pins ve Fontainebleau nebo Palissyho objekty v Tuillériích. Nejinak tomu bylo také v Itálii. Tam navštívil proslulé zahrady janovské a římské, včetně Tivoli. Na cestě z Neapole zpět do Říma se zastavil ve

...i strávil celkem 11 dnů. Obdivoval ... ale především zahrady toskánských velkovévodů. Bylo mu umožněno navštívit medičejský letohrádek (zde se bohužel neuvádí který) a při odjezdu proslavené Pratolino. Navštívil tedy všechny pro vývoj a formování grottového umění důležité areály, které stály u zrodu tohoto neobyčejného fenoménu²⁹⁷. Zde všude čerpal znalosti z oboru zahradního umění a také nesčetné podněty pro utváření vlastních zahradních areálů a s nimi spojených drobných architektur, grotty nevyjímaje. Po roce 1734 hrabě natrvalo odchází od vídeňského dvora na Moravu. Stěhuje se natrvalo do Jaroměřic a do Brna, kde působí jako předseda císařských komisařů u moravského zemského sněmu. Volné chvíli tráví na svém jaroměřickém sídle a seznamuje se s poměry na Moravě. Poznává zdejší památky. Koncem června a počátkem srpna 1736 si například prohlíží zámecké zahrady v Kroměříži a Holešově. To vše jsou, včetně hojných společenských a uměleckých styků, tedy podněty, které zásadní měrou ovlivnily jeho umělecký rozhled a jitřily jeho představivost a ctižádost, aby se následně přetavily do vlastních realizací, jež bezesporu představovaly vrcholné počiny na poli středoevropské zahradní architektury první poloviny 18. století.

4.11 Zahradní architektury zdobené grottovým dekorem v areálu Vrtbovské zahrady na Malé Straně v Praze

Zcela specifickým způsobem bylo grottového dekoru využito při výzdobě zahradních architektur pražské Vrtbovské zahrady na Malé Straně. Grottový dekor se zde uplatňuje v rámci výzdoby monumentální sala terreny, ale především na stěnách zahradního prospektu na samém vrcholu zahrady. Tento specifický zahradní salet v sobě původně skrýval grottový prostor. Ten byl však zničen v 19. století při úpravě objektu na vyhlídku. To ale nemění nic na

v první třetině 18. století vznikla v českého království Jana Josefa hraběte z Vrtby jedna z nejreprezentativnějších barokních zahrad na českém území, na jejímž utváření se podílel architekt František Maxmilián Kaňka, sochař Matyáš Bernard Braun a malíř Václav Vavřinec Reiner a která se po stránce umělecké výzdoby dochovala do dnešní doby téměř v původní podobě. Není tedy divu, že jí byla a je mezi odborníky věnována náležitá pozornost a to nejen pro její exkluzivitu a vysokou míru autenticity, ale v neposlední řadě právě pro prokázanou účast trojice předních umělců té doby. V průběhu 20. století tak vznikla celá řada dílčích statí, věnujících se jak zahradě jako celku²⁹⁸, tak právě účasti jednotlivých umělců, kteří svými pracemi i ideovým přínosem zásadně utvářely její tvář. První obsáhlejší příspěvek pokoušející se o ucelenou interpretaci této zahradní dispozice však vyšel teprve nedávno a pochází z pera Jaroslava Petru²⁹⁹. Jako faktografická základna při sestavování této kapitoly posloužila především obsáhlá hesla soupisové literatury³⁰⁰, doplněná o informace příslušných dokumentů NPU ú.o.p. v Praze³⁰¹. Ve snaze o rozšíření orientace v širším historickém a společenském kontextu a bližší proniknutí k osobě stavebníka jsem doplnila své poznatky studiem práce Tomáše Řepy *Jan Josef hrabě z Vrtby a jeho mecenát*³⁰².

První zmínky o starobylém českém rodu Vrtbů sahají k počátku 14. století. Strmý vzestup Vrtbovských však přišel teprve v závislosti na pobělohorských událostech. Konvertita Sezima z Vrtby, plně oddaný císaři Ferdinandovi II., zasedl v konfiskační komisy a této příležitosti náležitě využil k vlastnímu obohacení prostřednictvím výhodných koupí zabavených statků. Stál tak na počátku strmého ekonomického vzestupu svého rodu.

naskytla také možnost nákupu domů a
verního svahu Petřína. V roce 1627
zakoupil dům zabavený Schmidgrabnerům z Lusteneku a o
čtyři roky později sousední dům Kryštofa Haranta z Polžic
a Bezdržic. Tyto nemovitosti byly později sceleny do
jednoho objektu - malostranského sídla Vrtbů. Větší
pozornost však svému pražskému paláci věnoval vzhledem k
dosaženým pozicím teprve Sezimův vnuk Jan Josef hrabě
z Vrtby (1668-1734). Jan Josef z Vrtby patrně vystudoval
práva na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě. Následně
nastoupil do právní praxe a pokračujíc v rodové tradici,
zahájil kariéru zemského úředníka³⁰³, aby se postupem času
vypracoval až na pozici prvního muže českého království.
S dosažením funkce nejvyššího purkrabí vyvstala potřeba
náležitě společenské a politické reprezentace. Ta se
v průběhu času projevovala stále naléhavěji v souvislosti
s rozhodnutím císaře Karla VI. přijmout korunovaci za
českého krále. Z této události plynula pro hraběte Vrtbu
jako nejvyššího purkrabí nejen povinnost řídit z pozice
předsedy korunovační komise průběh celého korunovačního
procesu a doprovázet císaře v závěrečné etapě jeho
třicetidenní triumfální cesty Čechami, jejíž organizaci
měl ostatně také na starosti, ale mimo jiné i přivítat
panovníka ve svém výstavném pražském domě. Proto hrabě
Vrtba neponechal nic náhodě a již v roce 1712 začal
s přestavbou svého malostranského sídla. Ta se zaměřila
především na úpravu interiérů a následně na zušlechtění
přilehlých pozemků - bývalých vinic - na svahu
petřínského kopce. Na bedra projektanta Františka
Maxmiliána Kaňky tak padl, kromě vypracování plánů na
přestavbu vrtbovského paláce, nelehký úkol adaptace
nepravidelného pozemku s výškovým převýšením 15 metrů do
podoby reprezentativní palácové zahrady. Úpravy se
v první fázi soustředily na prostor těsně přiléhající

vním vybudovaným objektem na tomto terrena. Ta je v účetních knihách zmiňována již k roku 1716 jako nově budovaná stavba, v následném roce dokončená. V té době patrně vznikla i protějšková voliéra, do dnešní podoby upravená v období klasicismu. V letech 1717-18 jsou zmiňovány práce na kabinetu hraběte, přiléhajícímu k centrální síni sala terreny. Současně zřejmě probíhala výstavba jednotlivých teras. „V roce 1718 je doloženo kopání země a její odvážení v panském domě na staré vinici. Ve stejném roce bylo také placeno štukatérovi Rochovi Bollovi za práci do oválného prospektu v zahrádce domu³⁰⁴. Tuto práci lze snad ztotožnit právě s výzdobou vrcholového teatronu. Zemní práce v zahradě probíhaly ještě v letech 1719-20. Samotná zahrada (obr.) se rozkládá na třech výškových úrovních, propojených monumentálními dvojramennými schodišti, jež jsou vložena mezi konkávně a konvexně projmuté opěrné zdi. Areál je komponován symetricky na základě osy vybíhající ze středu spojnice mezi protějškovými objekty sala terreny a voliéry v podobě bazénku se sousoším putta s drakem a stoupá přes jednotlivé terasové stupně k drobné architektuře teatronu na vrcholu třetí terasy. I přes svou monumentalitu působí areál zahrady zcela intimním dojmem. Dispozice pozemku - jeho sevřenost a terénní převýšení - sice neumožnila náležité vyznění a rozvinutí zahradní kompozice v závislosti na architektuře paláce a obvyklé propojení těchto dvou elementů, architekt však tento zdánlivý zápor proměnil v klad a plně zapojil moment překvapení. Zahrada totiž původně nebyla z obytného traktu vůbec přístupná. Dvouramenné schodiště propojující severní přízemní část paláce s giardinetem na první terase je novodobým přídatkem z poloviny 19. století. Do zahradního areálu se původně vstupovalo výstavnou branou z prvního dvora. Nic

prošel přes nepravidelné nádvoří la terreny a vystoupal po schodišti úzkou soutěskou v severozápadním nároží dvora na první plošinu terasové zahrady. Odtud se mu, stejně jako dnes, naskytl pohled na přízemní parter v podobě intimního giardineta - obdélný prostor na severu vymezený objektem voliéry, na východě blokem paláce a na jihu sala terrenou - členěný broderiemi, symetricky komponovanými kolem středové nádrže. Skrze něj pak mohl sestoupit do stinné centrální síně sala terreny a občerstvit se pohledem na její výpravnu výzdobu (obr.). Ta jako by přichozího vtáhla do nitra polozbořeného sálu s průhledy do idylické krajiny s torzy antikizujících architektur, pojednanými vytríbenou iluzivní malbou Václava Vavřince Reibera. V případně imitace samotné architektonické konstrukce bylo náležitého efektu docíleno využitím hrubě nahozeného štku zdrsněného kamennou drtí, v úsecích říms ozvláštěného tmavými štukovými krápníky (obr.). Vše v harmonické souhře doplněno o sochy bohyně úrody Ceres a boha plodnosti Bakcha v nárožních nikách, ve své výpovědi navazujících na mytologické náměty zachycené v nástěnných zrcadlech. Dveřmi v příčné ose sálu pak mohl návštěvník vstoupit do přilehlých obdélných salónek, nebo se vrátit zpět do zahrady a po kamenném schodišti vystoupat na druhou terasu s jednoduchým kamenným bazénkem uprostřed. Odtud se otvírá pohled na divadelní kulisu druhé opěrné zdi s monumentálním dvouramenným schodištěm a galerii soch antických božstev a váz s mytologickými výjevy na středních pilířcích poprsní zídky (obr.). Za ní se pak již mírně zvedá třetí terasová plošina se specifickou zahradní architekturou ve vrcholu. Tímto teatronem (obr.) v podobě konkávně prohnuté kulisové stěny o třech polích zahrada kulminuje. Původně se v jeho útrokách skrýval prostor v podobě umělé jeskyně. Ten však kolem roku 1845

odiště zřízené při přeměně objektu su. Střední část kulisové stěny původně zdobila velká freska. Tuto skutečnost dokládají nejen fotografie z archivu NPU (obr.) a výřez z Langweilova modelu (obr.), zachycující zbytky původní výmalby, ale i písemné prameny. „K této malbě je s největší pravděpodobností vztažen dopis z 2. září 1720, kterým hrabě z Vrtby sděluje hraběti Černínovi, že toho dne dokončil V. V. Reiner malbu na „frontispiciu“ jeho domovní zahrady“³⁰⁵. Na tento stav však dnes upomíná pouze rám štukového zrcadla provedený v grottovém dekoru prostřednictvím přírodního tufového kamene, posázeného lasturami. Na vrchol zrcadla dosedá reliéf s dvojicí vodních božstev s amforou či vodní urnou ve středu (obr.). Zatímco postavu s trojzubcem v levici můžeme zcela jistě ztotožnit s nejvyšším vodním bohem Poseidónem, identifikace druhé postavy je pro absenci atributu nejistá. Šlo snad o personifikaci pramene, nebo vodního toku Vltavy? Jaroslav Petruš ve své stati³⁰⁶ považuje za nejpravděpodobnější interpretaci ztotožnění druhé postavy s Poseidonovým bratrem Plutónem či Hádem, bohem říše mrtvých. Z centrální části prospektu přechází grottový dekor prostřednictvím říms na postranní pole, kde navíc akcentuje podélné vstupní otvory a oválná okénka. Ta jsou po stranách svíraná dvojicí vodních panen, snad Néreoven či nymf, (obr.) se stáčenými ocasy pokrytými šupinami. Výzdobu doplňují maskarony protínající úseky korunní římsu. Zdá se tedy, že teatron v samém vrcholu zahrady není pouze místem, v němž vrcholí celá zahradní kompozice, ale především bodem, ke kterému se upíná a ve kterém kulminuje celková ikonografická koncepce tohoto osobitého zahradního celku. Ten nám, podle názoru Jaroslava Petruš, počínaje monumentální vstupní bránou a konče právě

svých třech částech představuje první terase ideu životní cesty od běžného fyzického pozemského žití k duševnímu osvobození ve světě umění na druhé terase, a tím nalezení cesty k nesmrtelnosti; a nakonec na třetí terase k možnosti pochopení perspektivních, ryze duchovních hodnot. Tato životní pout' je nadto završena nalezením živého a oživujícího pramene pravého poznání, které je ovšem naší nejposlednější pravdou. Do božských oblastí světa nesmrtelnosti lze nahlédnout prismatem umění, které je ve své podstatě věčné³⁰⁷. Stává se tak prostředkem k vyjádření vznešených životních devíz uměnímilovného šlechtice Jana Josefa hraběte Vrtby, jež rezonují na pozadí Herkulova příběhu o získání zlatých jablek ze zahrady Hesperidek, ve kterém se snad právě Vrtbovská zahrada stává touto rajskou zahradou a její stavebník samotným Herkulem toužícím po nesmrtelnosti. Tomáš Řepa však s touto tezí polemizuje, v samotné galerii antických božstev spatřuje spíše přihlížející Herkulovu výstupu na Olymp a jeho přijetí mezi nesmrtelné, kde se však hlavním aktérem této velkolepé oslavy spíše než hrabě Vrtba stává samotný císař Karel VI. Ať tak, či tak, zůstává v mínění obou badatelů hlavním motivem umělecké výzdoby pražské vrtbovské zahrady oslava či apoteóza barokního šlechtice, tedy výzdobný program v té době zcela běžný, ve vzletných freskách hojně zaplňujících klenby hlavních zámeckých a palácových sálů, jak jsme se s tím již setkali například na zámku ve Štěkni nebo v pražské Tróji. Pro nás je však zajímavý především fakt, že v případě vrtbovského paláce byl tento motiv pojednán v nevšedním prostředí palácové zahrady a zcela nevšedními prostředky - totiž jako dokonalá symbióza, v níž se doplňují prvky sochařského, malířského, architektonického, zahradního a spolu s ním i osobitého grottového umění.

zámku v Mikulově

grottovou výzdobu nesou prostory saly terreny na zámku v Mikulově. Zde bylo k imitaci grottového povrchu využito iluzivní výmalby. Ta vznikla během přestavby mikulovského sídla po požáru v roce 1719, kdy byla taktéž provedena nákladná výzdoba reprezentačních zámeckých interiérů. Nástěnné malby však nenávratně zanikly v dubnu 1945, kdy byl zámek při bojích o Mikulov vypálen. Obzvláště politováníhodná je ztráta fresek Vstupního sálu a Sálu předků. Relikty nástěnných maleb v sala terreně tak zůstaly jediným dokladem původní barokní výmalby zámku pořízené ve dvacátých letech 18. století.

10. srpna 1719 o půl sedmé navečer vypukl v židovské čtvrti na západním svahu Zámeckého kopce požár. Zachvátil celou židovskou čtvrt, panský dvůr, zámek a dalších třicet domů a kvůli nepřízni počasí neutichal ani v příštích třech dnech. Jak je tradováno prameny, následky byly katastrofální a ze samotného zámku zbylo v podstatě jen torzo. Propadly se krovy, stropy i podlahy. Nepřístupná byla kaple a hlavní věž hrozila zřícením. Ve zmar tak přišlo téměř vše, co bylo vybudováno při nákladné barokní přestavbě sídla, zahájené již v polovině 17. století na popud knížete Ferdinanda Josefa z Ditrichštejna (1636-1698, vládnoucí od roku 1655) a dokončené za jeho syna Leopolda Ignáce (1660-1708, vládnoucí od roku 1698), který pro své stavební podniky ve městě najímal nejlepší umělce z okruhu císařského dvora, jakými byli architekti Johann Bernard Fischer z Erlachu, Johann Lucas von Hildebrandt, nebo zahradní inženýr Jean Trehet.

Obnovovací práce po požáru začaly hned na podzim roku 1719 a trvaly zhruba do konce dvacátých let 18. století. V té době byl již vládnoucím knížetem Walter Xaver

...jina (1664–1738, vládnoucí od roku ...
...atr Leopolda Ignáce. Walter přestože
byl jako druhorozený syn určen pro duchovní dráhu a již
několik let působil jako kanovník v Olomouci a Pasově,
vystoupil po předčasné smrti svého bratra z duchovního
stavu, aby zajistil plynulé pokračování Ditrichštejnského
rodu, zaujal významné zemské funkce³⁰⁸ a převzal správu
rodových panství.

Vypracování plánů na rozsáhlou obnovu mikulovského zámku
svěřil staviteli Christianu Alexandrovi Oedtlovi. Nešlo
však pouze o opravy stávajících budov. Ty byly naopak
rozšířeny několika novými prvky a přístavbami. Snad
nejvýraznější byla uskutečněna v jižním cípu tzv.
knížecího nádvoří. Už počátkem dvacátých let 18. století
zde započalo budování monumentální jižní terasy jako
podnože nového traktu. Ten měl propojit jihozápadní a
jihovýchodní bastion. Hloubení základů ve skalnatém
podloží bylo technicky velmi náročné. Část skály se
nakonec stala součástí saly terreny, jež se nachází právě
na vrcholu mohutného monolitu jižní terasy [Ob].

Prostory saly terreny jsou přístupné strmým kamenným
schodištěm z vnitřního knížecího nádvoří [ob] a původně
byly šnekovým schodištěm propojeny s reprezentačními
prostory v prvním patře a prostřednictvím monumentálního
schodiště vedoucího ze západního cípu terasy u
jihozápadního bastionu také se zámeckou zahradou. Zatímco
zahradní schodiště bylo zbořeno v osmdesátých letech 20.
století, válec dnes již nepoužívaného šnekového schodiště
[ob] je v samém západním cípu terasy ještě dnes patrný.

Samotná sala terrena sestává ze tří propojených prostor
[ob] a koridoru přístupového schodiště. Jak již bylo
zmíněno, schodiště umožňuje přístup z druhého tzv.
knížecího nádvoří (viz obr. xx) a s prostory saly terreny
bylo významově propojeno iluzivní výmalbou, dnes

fragmentech. Při jeho vrcholu se
sta. Z ní se vchází do klenutých
prostor přízemí západní části jižního traktu. Nad vchodem
se dodnes dochovaly zbytky malby iluzivního kamenného
ostění.

Tmavý prostor koridoru schodiště [ob] navozuje iluzi,
jako bychom se octli v sevření temné polozborcené svažité
chodby. Jak můžeme rozpoznat z dochovaných fragmentů
maleb, stěny byly původně členěny iluzivními
architektonickými nikami a jejich povrch měl patrně
imitovat mramorové obložení. Členící prvky jako ostění
nik nebo pasy kleneb pak napodobují přírodní kámen.
Výzdobu doplňovaly reliéfní kartuše provedené tón v tónu.
Z těch se však dochovala jen jediná znázorňující putti
s hudebními nástroji. Klenba chodby se otvírá třemi
iluzivními kruhovými otvory k obloze [ob]. Průhledy jsou
opět rámovány iluzivní imitací přírodního kamene,
v některých místech oživenou mušlemi a korály. Vstupní
koridor ústí do saly terreny dvoukřídlými kovanými dveřmi
se skleněnými výplněmi. Přístup do hlavního prostorného
sálu zajišťuje navazující oválné schodiště o šesti
stupních [Ob].

Střední a největší sál [ob] má půdorys obdélníku. Je
osvětlován třemi otvory prolomenými v osách jižní stěny -
oknem na hlavní ose oproti vstupu na schodiště a dveřmi
vedoucími na terasu po stranách. Na příčnou osu jsou
situovány dveře do přilehlých postranních místností.

Ústřední sál je zaklenut valeně. Plochu klenby rytmizují
vždy tři a tři lunetové výseče. Podobně, jako tomu bylo
v reprezentačních sálech prvního patra, jsou i stěny
tohoto sálu členěny malovanou architektonickou dekorací,
ovšem poněkud bizarních forem. Fragменты původně bohaté
iluzivní výmalby navozující představu architektonického
prostoru - pitoreskního sálu se stěnami prolomenými

okrajiny s pozůstatky monumentálních
tímco stěny samotné jako by byly
imitací klasického mramorového obložení a štukatur,
ostění jednotlivých průhledů imitují obdobně jako na
schodišti povrch skaliska či hrubého neotesaného kamene.
Stejná dekorace zdobí taktéž hrany kápí a klenebních pasů
[ob].

Můžeme tedy říct, že zde bylo použito stejné výzdobné
schéma, s jakým se setkáme běžně u zahradních sálů tohoto
typu, jen s tím rozdílem, že štuková reliéfní dekorace je
zde nahrazena iluzivní malbou, či spíše, že iluzivní
malba zde byla využita k imitaci štukové dekorace
napodobující přírodní skalnatý povrch.

Nejnižší zónu výmalby uzavírá ve výši výběhů lunet
malovaná štuková římsa. Na ni navazující malby na klínech
mezi lunetami, jakoby nabízely průhled do hloubi jeskyně,
kde na velkých lasturách sedí nahé postavy doprovázené
putti. Výjevy jsou provedeny technikou grisaille
v pískových až cihlových tónech. Na jižní straně mezi
okny je zachycena postava mladíka [ob]. Odvrací se od
diváka zády a jako opora mu slouží hůl, kterou z druhé
strany přidržuje putti. Na protějším poli sedí na veliké
lastuře žena s holí [ob], snad pádlem v ruce. Pohledem
směřuje ven z obrazové plochy. Její průvodce jakoby se od
ní odvracel. Třetí postava znázorňuje muže s nádobou na
rameni [ob]. Jeho putti shlíží k divákovi a ve vzrušené
gestikulaci ukazuje směrem k muži. Výzdoba na posledním
klínu severní stěny se nedochovala.

Nad hlavami postav dosedá na skaliska iluzivní balkónová
architektura s balustrami [ob] zdobenými vázami s květy,
která rámuje pohled na oblačné nebe - pozadí výpravného
mytologického výjevu. Z něj se do dnešní doby dochoval
pouze fragment se skupinou postav [ob] poblíž vstupu do
východního sálu. Jde snad o olympské bohyně doprovázené

... Jsou zachyceny nahé s barevnými
kolem boků. Žena nalevo se k nám
obrací zády, žena vpravo svírá v ruce harfu. Jedinou
postavou, kterou můžeme blíže identifikovat podle srpku
měsíce ve vlasech je bohyně Diana uprostřed.

Přilehlý východní sál byl značně poškozen novodobými
stavebními zásahy. Jde o nevelký prostor nepravidelného
půdorysu osvětlovaný jediným oknem. Z výmalby se zde
dochoval jen nepatrný relikt. Při otvoru „zhroucené
klenby“ je na pozadí modrého nebe zachycena dvojice ptáků
[ob], z nichž jeden sedí při kamenném okraji porostlém
vegetací a druhý se vznáší nad ním.

Oproti tomu v sále přiléhajícím od západu [ob] se
dochovala výmalba v největším rozsahu. Sál má téměř
čtvercový půdorys s jedním okenním otvorem prolomeným k
jihů a dveřmi vedoucími na jihozápadní cíp terasy. Po
stranách vstupních dveří se otvírají průhledy do
fantaskních krajin. Protilehlou stěnu zdobí iluzivní
kamenná nika s konchou ve tvaru mušle, z níž prýští proud
vody [ob]. Nebýt fantaskní vzdušné architektury na
klenbě, mohl by návštěvník nabýt dojmu, jakoby se ocitl
uprostřed jeskyně. Tuto iluzi posiluje přírodní skalisko
vystupující ze severní stěny sálu i ohromné bloky
kyklopského zdiva provedené v iluzivní malbě [ob].
V průhledu do otevřeného nebe spočívá na růžových
oblacích obklopena třemi putti polonahá ženská postava,
která jakoby si ždímalma zmáčené dlouhé vlasy [ob].

I přes fragmentární stav dochovaných maleb je na první
pohled patrné, že v případě mikulovské sály terreny nejde
o pouhou dekoraci, ale celek utvářený na základě
promyšlené ikonografické koncepce. Je proto s podivem,
jak dlouho zůstávaly tyto nástěnné malby po stránce
ikonografické stranou zájmu badatelů.

oou interpretaci zdejších nástěnných
i teprve nedávno ve stati Horsta
Wächtera nazvané *Sala terrena na zámku v Mikulově ve svém
hermetickém významu*.³⁰⁹ Autorovi statě nelze zcela jistě
upřít snahu o hlubší pochopení významu prostor mikulovské
saly terreny i zahradních sálů období baroka obecně, a
jejich začlenění do širšího dobového a společenského
kontextu. Přesto při čtení práce narazíme na tvrzení,
která se zdají být jen těžko udržitelná.

Po několik let plynou zprávy o jakémsi mikulovském
„laboratoriu“ - 1707 byl kvůli němu vyslán z Vídně
zednický polír. (177?)

Mnohem jasnější se zdá být situace v případě určení
autorství těchto nástěnných maleb. Za jejich tvůrce byl
dlouhá léta považován Anton Joseph Prenner,³¹⁰ což bylo
podníceno zmínkou v archivních pramenech z května 1723,
kde je zaznamenán dotaz knížeti, zda Prenner dostane za
sala terrenu 100 nebo 800 zlatých.³¹¹ Tuto tezi však na
základě důkladné stylové analýzy a srovnání se zaniklými
nástěnnými malbami reprezentačních prostor podlomil již
Ivo Krsek ve své stati o mikulovském malířství 18.
Století, publikované v monografii Mikulova z roku 1971.³¹²
Autor se zde vyslovil pro připsání maleb saly terreny
Georgu Werlemu.³¹³ Podle jeho názoru „k této domněnce vede
nejen nápadná shoda některých dekorativních prvků
iluzivní architektury, ale také figurální složka, značně
blízká u obou nástěnných maleb v typech i samotném
malířském provedení (zejména postavy puttů a postava
Diany ve střední místnosti saly, takřka úplně shodná
s Dianou ve skupině kolem knížete na klenbě Vstupního
sálu)“.³¹⁴ Podle Ivo Krska tak Prenner v případě výmalby
saly terreny sehrál spíše roli ideového tvůrce výzdobného

místě je nutné dodat, že autor této výzdoby jako příliš zdařilý.

Já se naopak domnívám, že lze výmalbu mikulovské sály terreny považovat za nadmíru zajímavý a velmi hodnotný příklad výzdoby zahradních sálů první poloviny 18. století, který s sebou navíc nese četná specifika. Ivo Krsek však soudí, že ačkoliv působí výmalba opulentním dojmem, „je toto bohatství do jisté míry jen relativní“³¹⁵ a „příznačné pro uměleckou politiku Ditrichštejnů“.³¹⁶ V tomto ohledu pak poukazuje na povahové rysy stavebníka sály terreny a vládnoucího knížete Waltera Ditrichštejna, který proslul svou šetrností. V tomto ohledu je však nutné brát v potaz, že právě na jeho bedra padla obnova a přestavba zámku, kterou představovala nesmírnou finanční zátěž.

Domněnku, že zde došlo k jisté redukci výrazových prostředků, si pak dle Krskova názoru uvědomíme především srovnáním s reprezentativními prostory sály terren soudobých rezidencí, kde bylo prostřednictvím spojení techniky iluzivní malby a bohaté štukatérské práce dosaženo výrazného plastického efektu. Ačkoliv se hypotéze, že snahou tvůrce mikulovské iluzivní výmalby bylo dosáhnout obdobného účinku, ovšem za použití jediné techniky, a to nástěnné malby, zdá být lákavá, je možné namítnout, že její zvolení bylo záměrné. Tomu by snad mohla napovídat tehdejší obliba nástěnné kvadrurní malby, jež se začala ve vídeňském prostředí prosazovat vlivem pobytu malíře Andrea Pozza, a jež výrazně zasáhla také do koncepce malířské výzdoby mikulovské sály terreny.

Dále se naskýtá otázka, zda byla výzdoba sály terreny svébytným ikonografickým konceptem, jenž stojí sám o sobě, nebo zda nemohla být jedním z článků uplatněných v rámci širší ikonografické koncepce výzdoby reprezentačních sálů zámku, tak jak to bylo obvyklé u

ch sídel, kde byla výzdoba v téměř
řípadů vázána na ústřední téma
tj. apotheosu rodu, respektive panovníka. Tuto tezi by
podporovala zvolená tematika nedochovaných maleb v
hlavních reprezentačních sálech mikulovského zámku. Neboť
ve Vstupním sále byla zachycena apoteóza knížecího rodu
Ditrichštejnů, pojednaná v rovině alegorické, v Sále
předků, pak v rovině konkrétní-historické.

Vraťme se ale od hypotéz k podloženým faktům. Na základě
dochovaných archivních pramenů je možné udělat si jasnou
představu o průběhu výstavby saly terreny i přidružených
prací. Jako hlavní, ucelený zdroj informací v tomto
případě posloužily důkladné stavebně-historické rešerše
Václava Richtra publikované v příslušných kapitolách
publikace Mikulov,³¹⁷ žel bez konkrétních odkazů na
pramenný materiál.

Projekt pro sala terrenu je podle Václava Richtra
zmiňován v lednu 1720. V té době se už plány nacházely v
Mikulově. Samotné práce započaly v prvních měsících roku
a v roce 1721 byly nadále v plném proudu. Mluví se o
stavbách „altana“ - tedy teras. V tomto období dodal
krumlovský kameník balustry a schody do saly terreny.
V roce 1722 práce stále pokračovaly a ke konci roku se
rozhodovalo o podobě fasády. V lednu následujícího roku
se v sala terreně vyklízela suť. Její odklizení však
odhalilo, že se zde nacházejí velké skály. Následně mělo
dojít k vyrovnání zdí, prolomení oken a provedení
„Tabilion Gewölb“. Práci na fasádě byl pověřen opět
kameník z Krumlova M. Novotný, tentokrát již zmiňovaný
jménem. Zaklenovací práce proběhly teprve v březnu 1723.
Ještě téhož roku tak mohlo být podle názoru Václava
Richtra přistoupeno k malířské výzdobě prostor.

Jediným zajímavým obrazovým dokumentem, který nám pomůže
blíže osvětlit původní podobu saly terreny je grafika

jižní terasu zámku [ob]. Můžeme zde
ané zahradní schodiště odstraněné
v osmdesátých letech 20. století. Schodiště bylo neseno
mohutnou rampou členěnou mělkými nikami. Po obvodu její
zdobila balustráda s ozdobnými vázami na středních
sloupcích. Niky pod horní a střední podestou oživovaly
kamenné tesané erby. V západním cípu terasy pak rozeznáme
válec točitého schodiště, jež propojovalo zahradní sál
s reprezentativními prostory v prvním patře. Stříška nad
vchodem na schodiště zajišťovala absolvování této trasy
suchou nohou i za nepříznivého počasí. K jižní stěně saly
terreny, tedy při vstupu na jižní terasu, přilehala
patrně skleněná konstrukce drobné architektury, snad
altánu. Po těchto stavbách však již dnes není ani stopy.

4.13 Grotta v areálu zámecké zahrady v Náchodě

Neméně zajímavým objektem je grotta v areálu francouzské,
tzv. Piccolominské zahrady na zámku v Náchodě (OBR.).
Zahrada (OBR.) na lichoběžníkovém půdorysu o výměře 1542
m² vznikla ve stísněných pevnostních podmínkách
trčkovského bastionu. Do zahrady se vchází vstupním
pavilonem z druhého zámeckého nádvoří. Z objektu pavilonu
vybíhá směrem k severovýchodu hlavní osa zahradní
dispozice, prochází kruhovým pískovcovým bazénem a je
završena edikulou rámuující grottový výklenek s
antikizující sochou z bílého mramoru (OBR.). Náchodskou
grottu je možné přiřadit k typu tzv. Futtermauergrrotte –
tedy grotty, v tomto případě specifického grottového
výklenku, v zahradní zdi. Architektonický edikulový rámeč
výklenku tvoří ploché toskánské pilastry, vycházející
z kamenných profilovaných patek. Na patky směrem do
středu navazuje kamenný půlkruhový bazének při horním
okraji ukončený páskem a oblounem. Z bazénku vystupuje
profilovaný pískovcový podstavec, na kterém je umístěna

ová socha (OBR.) v životní velikosti krátce střiženými vlasy je oděna do antického chitónu. Bohatě řasený oděv je přepásán a sepnut nad pravou paží. Levá paže i ňadro jsou odhalené. Zatímco pravá paže zvednutá nad hlavu jakoby snímala z levého ramene luk, směruje levá paže dolů k toulci se šípy. Za pravou nohou vystupuje jako přirozená opěrka pahýl stromu. Ten podpírá také dvojsečnou sekeru a štít. U levé lehce povykročené nohy leží přilba. Zatímco v evidenčním listu památky³¹⁸ je postava datována ke konci 18. století a identifikována jako lovkyně Diana, ve stavebně historickém průzkumu³¹⁹ je považována za bohyni Athénu. V případě odhaleného ňadra však lze spíše než na znak ženského pohlaví odkazovat na vyvinutou muskulaturu některého z antických hrdinů. Ať tak, nebo tak, přesná identifikace ikonografického motivu není v tomto případě nijak určující, neboť je zjevné, a to nejen vzhledem ke kamennému bazénku, že sem byla tato socha umístěna druhotně a nahradila zřejmě původní drobnou fontánu.³²⁰ Právě v případě fontány, a přeneseně tedy vodního živlu, by se jevilo užití grottového dekoru ve výklenku jako z ikonografického hlediska opodstatněné. Oproti tomu pro spojení boha/bohyně - bojovníka/bojovnice a jeskyně nacházíme paralely v antické mytologii obtížněji. Co do výzdoby grottového výklenku jde o nejčastěji užívaný způsob imitace skaliska prostřednictvím porézního tufového kamene. Grottovou niku lemuje ústupek s výžlabkem a uzavírá plný segment se štukovým klenákem ve vrcholu. Plocha segmentu a pilastrů je potažena pásovou rustikovou armaturou. Pilastry samotné jsou završené pískovcovými římsovými hlavicemi, na které stejně jako na klenák dosedá kladí s trojúhelníkovým štítem a jednoduchou římsou profilovanou za pomoci pásků, podvalků a desek. Střechu kryje měděný plech. Architektura je

ene a k jejímu severnímu boku zvenčí
y (nyní galerie) z roku 1744.

Při pokusu o přesnou dataci náchodské grotty však narazíme na potíže. Obecně je grotta datována do poloviny 18. století, konkrétně k roku 1851, tedy do doby, kdy došlo k vybudování tzv. piccolominské zahrady ve francouzském stylu. S tímto názorem se setkáme jak v evidenční kartě památky³²¹, tak v posledním stavebně historickém průzkumu z roku 1996, kde Ladislav Svoboda píše: „ Zřízení francouzské zahrady na tzv. Velké šanci, údajně v roce 1751, bylo provázeno výstavbou drobných stavebních objektů a pravděpodobně i opěrných pilířů, podchycujících obezdívku tohoto bastionu, tedy tarasní zdi nové zahrady. Severní konec hlavní parkové osy uzavřel kulisový pavilon s kašnou (autor míní zcela jistě grottu - poznámka autorky) a na jižním konci osy byl do masivní zdi v prodloužení východního průčelí turionu vložen obdélný pavilonek s oválným příčně položeným vnitřním prostorem, na jehož kupoli jsou štuková zrcadla podobného typu, jako na stropech kuronského traktu.“³²² Tomuto textu lze však vytknout celou řadu nepřesností. Při podrobnější analýze stavebního vývoje sídla navíc zjistíme, že tyto drobné zahradní architektury nelze datovat k polovině 18. století zcela s jistotou. Předně není jejich výstavba doložena žádnými konkrétními prameny a je nutné zdůraznit také to, že zde nebyla zahrada zřízena zcela nově, ale navázala na starší zahradní úpravu. Z pramenné dokumentace je známo pouze to, že „roku 1751 byla zřízena sýpka a zahrada na valech z roku 1658 dostala francouzskou úpravu“³²³. Zda šlo však o náročnější úpravu celé zahradní dispozice zahrnující také výstavbu dochovaných zahradních architektur, nebo pouhou úpravu zeleně, není z dosavadních průzkumů pramenů známo. Jisté je pouze to, že vznik a následný vývoj zahrady na

ně vřít do piccolominského období, let 1658 až 1751. Z rozboru pramenů je patrné, že velký pětiboký původně neobezdřený bastion, na kterém byla zahrada později zřízena, vznikl během intenzivních opevňovacích prací v letech 1632–33, kdy náchodské sídlo náleželo ještě rodu Trčků. Zahrada byla na tomto místě založena za poručnické vlády Marie Benigny Sasko-Lauenburské, vdovy po prvním majiteli panství z rodu Piccolominiů Františku Oktaviovi I., který zahájil rozsáhlou modernizaci sídla. Tu jeho ovdovělá choť dokončila. Stavebně historické průzkumy uvádí, že „roku 1658 byla navezením zeminy na nejvyšší bod hradeb zřízena malá, později po francouzském způsobu upravená zahrada.“³²⁴ O dalším vývoji této zahrady však dokumenty mlčí. Pro nás zajímavá zpráva se váže až k další modernizaci zámku prováděné již Oktáviem II. od roku 1742. V závěrečném účtu za rok 1744 je mimo jiné zmiňováno, že bylo vyplaceno „náchodskému kameníkovi 79 zl. za 4 okenní ostění 5 x 3 lokte, 24 balustry pod kamna v knížecích pokojích a také za žlábek, mušli a další neprofilované kameny do zahrady“.³²⁵ Podle mého názoru tedy nelze dřívější dataci náchodské grotty zcela vyloučit. Pro dataci do 3. třetiny 17. nebo 1. poloviny 18. století by sice hovořil obecný vývoj grottového umění, pozdější dataci by však zase napovídala vázanost objektu na osovou dispozici a tím i jednotné utváření zahrady. Nesklouzávejme však po nakloněné rovině hypotéz. Jak přiznávají autoři dosavadních textů zabývajících se stavební historií náchodského sídla, je většina jimi užívaných údajů převzata ze starší literatury a jen zčásti konfrontována s dochovanými archivními prameny, neboť většina agendy z piccolominské doby je vedena v italštině. Budeme se tedy muset smířit s tím, že nastolené otázky týkající se vzniku náchodské grotty a

ominské zahrady pomůže zodpovědět e těchto dokumentů. Pokud by se však opravdu podařilo prokázat dataci do padesátých let 18. století, patřila by náchodská grotta k pozdním dozvukům barokního grottového umění na našem území.

5. Shrnutí

První grotta na našem území vznikla na samém konci 16. století z popudu císaře Rudolfa II. v areálu Císařského mlýna v pražské Bubenči. Tento v mnoha ohledech unikátní objekt však zůstal v našem prostředí na dlouhou dobu osamoceným projevem tohoto svébytného uměleckého odvětví. Vinu na tom patrně z velké části nesly především okolnosti provázející dramatické události bělohorského a pobělohorského období. Ačkoliv by se mohlo zdát, že ani následující období Třicetileté války nebude dobou příhodnou pro jakékoliv tvůrčí projevy, natož pro zakládání zahrad a budování nákladných grottových objektů, bylo tomu právě naopak. V té době vznikla na našem území celá řada významných grott, jež oživovaly velkolepé zahradní areály budované v rámci rezidenčních sídel předních aktérů pobělohorských událostí, jakými byli generalissimus Albrecht z Valdštejna, jeho věrný druh Julius Heinrich vévoda Sasko-Lauenburský a snad i jeden z Valdštejnových rivalů kardinál František z Ditrichštejna.

Byla to však teprve doba poválečné konsolidace, která ve větší míře soustředila pozornost k budování výstavných paláců a sídel, zakládání zahradních areálu a s nimi spojených drobných architektur, včetně grott. Zájem o grottové umění podnítily vedle zpráv o proslulých zahradách také alba rytin zachycující nejvýstavnější dobová sídla s přílehlými zahradními areály a oblíbené „architektonické příručky“, mezi mnohými například

³²⁶ od Josepha Furttentbacha nebo
Nuova³²⁷ Georga Andrease Böcklera,

kteře nejenže rozšiřovaly povědomí o tomto specifickém fenoménu, ale staly se i praktickým rádcem pro jeho obdivovatele. Máme-li to štěstí a můžeme se seznámit s dochovanou knihovnou sledovaného šlechtice tak, jak je tomu například v případě biskupské knihovny v Kroměříži, stává se tato výrazným pomocníkem při hledání možných inspiračních zdrojů dochovaných grottových objektů i bližšího poznání širšího uměleckého povědomí daného stavebníka.

Významnou roli v tomto ohledu sehrály také kavalírské cesty. V jejich itinerářích nechyběly nejvýstavnější italské a francouzské zahrady s unikátními grottami a fontánami, které tak mohla řada šlechticů vidět na vlastní oči. V druhé polovině 17. století pak začínají také prostřednictvím těchto cest do našeho prostředí razantněji pronikat vedle dominantních vlivů italské zahradní tvorby také četné francouzské a v menší míře holandské podněty. Především Francie se počíná s nástupem nádheremilovného Ludvíka XIV. stále více prosazovat v oblasti zahradního umění. Triumfu v této oblasti však dosáhla teprve v tvorbě proslulého zahradního architekta Le Notra. Rytiny velkolepých zahradních dispozic, ale především monumentální zahrady ve Versailles, včetně vyobrazení nákladné Tetidiny grotty, se v té době stávají vyhledávaným suvenýrem, který si mladí kavalíři, mezi nimi například i okouzlený hrabě Questenberg, přiváží ze svých cest.

Na přelomu 17. a 18. století se o slovo počínají hlásit také tvůrčí síly soustředěné v okruhu vídeňského dvora. Převážně z jejich podnětu vzrostla obliba zahradních sálů - sala terren, na jejichž výzdobě se začíná grottový dekor taktéž hojně uplatňovat v různorodých formách. Jak

lí krápníkové výzdoby, tak
é zdi pokrývající štukové vrstvy
zdrsněné skelnými taveninami, oblázky či kamennou drtí.
Ještě před koncem 17. století se pak v našem prostředí
objevuje specifická forma výzdoby výklenků, pavilónů a
později zejména zmiňovaných zahradních sálů, v níž hlavní
roli sehrál právě rustikální štuk zachovávající ve větší
či menší míře charakter grottového dekoru, doplněný v
působivé symbióze iluzivní malbou, klasickým štukem i
monumentální sochařskou složkou. Tyto dekorace navozují
v pozorovateli dojem, jako by se ocitnul v sevření
bortícího se prostoru, nezřídka připomínajícího interiér
jeskyně. Tento typ výzdoby oživený průhledy do
neskutečných krajin s torzy antikizujících architektur
byl ve svém původu patrně inspirován italskými podněty,
snad ještě iluzivní manýristickou malbou z okruhu Giulia
Romana, tak jak ji známe například z mantovského Palazzo
del Té. Mírou svého zastoupení jej lze rozhodně považovat
za specifický fenomén, jenž by si zasloužil soustavnější
pozornost. Nelze však v žádném případě tvrdit, že by se
tento způsob výzdoby projevil v první polovině 18.
století jako převažující. Nadále vznikaly různorodé
grottové útvary v podobě samostatných grottových
pavilónů, výklenků v zahradních zdech, kaskád či
prospektů. Jejich výrazný ústup zapříčiněný pozvolným
pronikáním nových filozofických názorů můžeme zaznamenat
teprve kolem poloviny 18. století. Ani v té době však
umělé jeskyně úplně nemizí. Umělá skaliska imitující
přírodní útvary i ruiny dávno zaniklých architektur se
stávají nedílnou součástí nově utvářených sentimentálních
přírodně krajinných kompozic. Jejich formální i funkční
východiska jsou však již zcela odlišná.

ný čtenář, že mu předkládaná práce nabídne syntetizující pohled na vývoj specifického architektonického typu grotty v českém a moravském prostředí, je zcela jistě zklamán. Tento nesnadný úkol však, jak bylo avizováno, nebyl cílem předkládané práce, kterou lze snad bez předstírané skromnosti považovat za pouhý krok na cestě k tomuto vzdálenému cíli.

Mým záměrem bylo především zmapovat výskyt grottových objektů v průběhu 17. a 18. století co do míry rozšíření a různorodosti užitých forem a poukázat tak na skutečnost, že grottové útvary nebyly ve své době zdaleka tak nezvyklým a kuriózním, ba dokonce pokleslým jevem, jak by se z dnešního pohledu mohlo zdát, ale zcela běžným prvkem dobové zahradně architektonické tvorby, jenž dosáhl ve většině případů postavení svébytného uměleckého díla. Prvkem reagujícím na nejnovější podněty soudobé umělecké produkce na poli zahradního umění, ale i klasických uměleckých odvětví, ovšem ne způsobem otrocky nápodobujícím, ale invenčním a tvůrčím, jak se snad podařilo demonstrovat na pečlivě vybraných příkladech různorodých grottových útvarů z českého i moravského prostředí. V neposlední řadě snad došla alespoň malého ohlasu má snaha poukázat na význam těchto unikátních objektů, které dnes ve většině případů stojí na pokraji svého zániku.

- ... v architektuře 16. a 17. století (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2008, s. 3-6.
- ² Elisabeth Herget, *Die Sala terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur*, Frankfurt am Main 1954.
- ³ K tomuto tématu podrobněji viz. Michlovská, (pozn. ...), s. 40-43.
- ⁴ Renate Barbara Rietzsch, *Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Aussenraum und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland*, Wiesbaden 1985.
- ⁵ Samek - Čechy... Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, díl I. [A/I], Praha 1994. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, díl II. [J/N], Praha 1999.
- ⁶ Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, díl I. [A/I], Praha 1994. - Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, díl II. [J/N], Praha 1999.
- ⁷ Božena Pacáková-Hošťálková - Jaroslav Petru - Dušan Riedl - Antonín Marián Svoboda, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1999.
- ⁸ Marie Pavlátová - Marek Ehrlich a kol., *Zahrady a parky jižních Čech*, Praha 2004.
- ⁹ Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007.
- ¹⁰ Petr Uličný, *Elementy Valdštejnova Jičina*, in: Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 229-238.
- ¹¹ Petr Uličný, *Zahrady Valdštejnova casina u Jičina*, in: Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 239-244.
- ¹² Sylva Dobalová - Ivan Muchka, *Zahrady Albrechta Valdštejna v Praze*, in: Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 114-126.
- ¹³ Martin Pavlíček, *Sochařská výzdoba zámku*, in: Ladislav Daniel - Marek Perůtka - Milan Togner (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 77-98. - Lenka Křesadlová - Martin Pavlíček - Milan Togner - Ondřej Zatloukal, *Květná zahrada*, in: Ladislav Daniel - Marek Perůtka - Milan Togner (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 123-150.
- ¹⁴ Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia Ego, Historické zahrady Kroměříže*, Olomouc 2004.
- ¹⁵ Martin Pavlíček, *Sochařská výzdoba zámku*, in: Ladislav Daniel - Marek Perůtka - Milan Togner (ed.), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 77-98.
- ¹⁶ Lubomír Zeman, *Zámecký park v Ostrově*, In: *Historický sborník Karlovarska III*, Karlovy Vary 1995, s. 110-131.
- ¹⁷ Také proto jsem se rozhodla zařadit na počátek každé kapitoly krátký přehled literatury pojednávající o vybrané grottě.
- ¹⁸ Oldřich J. Blažíček, *Průvodce návštěvníka památek*, Praha 19.., s. 73.
- ¹⁹ Jarmila Krčálová, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1974.
- ²⁰ Jarmila Krčálová, *Kruh v architektuře českého manýrismu*, *Umění XX*, 1972, s. 1-. - Jarmila Krčálová, *Poznámky k Rudolfinské architektuře*, *Umění XXIII*, 1975, s. 499-523.
- ²¹ Eliška Fučíková - Beket Bukovinská - Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1991.
- ²² Jarmila Krčálová, *Architektura doby Rudolfa II.*, in: Eliška Fučíková (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění II/I*, Praha 1989, s. 160-181.

- Průzkum se zaměřením dohledání původní
o Císařského mlýna, Praha 2004. - Jan
Koška, *Restaurátorský průzkum, Císařský mlýn*, č. p. 22, Praha-
Bubeneč, Praha 2005.
- ²⁴ Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy, Praha-
Bubeneč, Císařský mlýn*, č. p. 22, SURPMO, Praha 1978.
- ²⁵ Karel Ksandr, *Císařský mlýn zachráněn v hodině dvanácté, Zprávy
památkové péče*, roč. 68, 2008, č. 2, s. 103. - Ivan Muchka, *Císařský
mlýn v Královské oboře v Praze, Zprávy památkové péče*, roč. 68, 2008,
č. 2, s. 91-95. - Kateřina Samojská, *Císařský mlýn a jeho
rekonstrukce, Zprávy památkové péče*, roč. 68, 2008, č. 2, s. 96-102.
- ²⁶ Za upozornění na tuto skutečnost děkuji paní ing. Zdeňce Mladé
z NPÚ ú.o.p. hlavního města Prahy.
- ²⁷ Kaple, Heran doplnit...s. ...
- ²⁸ Milada Vilímková, *Dějiny objektu*, in: Dobroslav Líbal a kol.,
Stavebně historický průzkum Prahy, Praha-Bubeneč, Císařský mlýn, č.
p. 22, SURPMO, Praha 1978, s. 1-36.
- ²⁹ Ibidem, s. 8.
- ³⁰ Ibidem, s. 8.
- ³¹ Ibidem, s. 9.
- ³² Ibidem, s. 10.
- ³³ Jak vyplývá z dochovaných záznamů, byl kameník Giovanni Antonio
Brocco odměněn za grottu částkou 500 tolarů. Za zbudování zmiňované
poprsní zdi u vody o délce 70 sáhů (tj. přibližně 124 metrů) a výšce
2 sáhy (tedy výšce přes 3,5 m) pak dostal částku jen o málo větší tj.
550 tolarů. Zajímavý je taktéž poznatek běžná praxe posuzování
hodnoty vykonaného díla. Sestavení relace bylo totiž patrně dílem
přísežných mistrů zednickým a kamenickým pražských cechů. Ti měli
jako odborníci posoudit a rozhodnout, zda odpovídá řemeslníkem
požadovaná částka skutečně hodnotě provedené práce.
- ³⁴ Viz. Vilímková (pozn. 6), s. 10.
- ³⁵ Ibidem, s. 10.
- ³⁶ Ibidem, s. 13.
- ³⁷ Ibidem, s. 21.
- ³⁸ Ibidem, s. 21.
- ³⁹ Kateřina Samojská, *Císařský mlýn a jeho rekonstrukce, Zprávy
památkové péče*, roč. 68, 2008, č. 2, s. 99.
- ⁴⁰ Karel Ksandr, *Císařský mlýn zachráněn v hodině dvanácté, Zprávy
památkové péče*, roč. 68, 2008, č. 2, s. 103. - Ivan Muchka, *Císařský
mlýn v Královské oboře v Praze, Zprávy památkové péče*, roč. 68, 2008,
č. 2, s. 91-95.
- ⁴¹ Na tuto skutečnost poukazuje Krčálová viz. (pozn. 36), s. 14.
- ⁴² Jarmila Krčálová, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1974, s.
17-18.
- ⁴³ Jarmila Krčálová, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1974, s.
17-18.
- ⁴⁴ Albrecht Václav Eusebius z Valdštejna (24. 9. 1583 - 25. 2. 1634)
se stal v roce 1606 plukovníkem českých a o tři roky později
moravských stavů. V roce 1619 však bojoval již na straně císaře
Fredinanda II. v čele císařského pluku a dva roky na to dosáhl funkce
velitele pražské posádky a zemského velitele v Čechách. V dubnu 1625
byl jmenován vrchním velitelem, tedy generalissimem císařské armády.
Díky pobělohorským konfiskacím nabyl závratného majetku, zejména
v severovýchodních Čechách. V roce 1627 se stal vévodou frýdlantským
a zaháňským, v letech 1628-30 meklenburským a v roce 1632 taktéž
hlohovským. Zejména na svých českých panstvích vyvíjel nákladnou
stavební činnost. Mezi nejnáročnější podniky patřilo budování
velkolepého malostranského paláce a rezidence v Jičíně. Od počátku
třicátých let 17. století však vedl intenzivní jednání se Sasy a
Švédy o spojenectví, jež mu mělo vynést titul českého krále. Na místo

Byl prohlášen za zrádce a v únoru 1634

⁴⁵ Valdštejnský palác byl vybudován na místě několika domů a zahrad pražských měšťanů. S jejich výkupem začal Albrecht z Valdštejna již v březnu 1621. Tehdy zakoupil parcelu tzv. Königovské zahrady a následně dvou Trčkovských domů, které se staly jádrem budovaného paláce. Za datum počátku stavby je považován rok 1623. V té době byl nadále sjednáván nákup dalších pozemků a objektů, na jejichž místě vznikla mimo jiné i přilehlá zahrada. Stavba probíhala velmi rychlým tempem, a tak byl během deseti let areál téměř dokončen. Bezprostředně před Valdštejnovou smrtí v roce 1634 byly vybavovány interiéry a prováděny poslední dokončovací práce.

⁴⁶ Pavel Vlček, Valdštejnský palác, in: Ester Havlová – Pavel Vlček, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 40–53. – Pavel Vlček, čp. 17/III, in: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy, díl III. Malá Strana*, Praha 1999. – Petr Fidler, Albrecht Václav Eusebius z Valdštejna – stavebník a mecenáš, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 79–87. – Eliška Fučíková, Inspirace Pražským hradem – Albrecht z Valdštejna a Valdštejnský palác, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 70–79.

⁴⁷ Ivan Muchka – Květa Křížová, *Valdštejnský palác*, Praha 1996. – Mojmir Horyna (ed.), *Das Waldstein-Palais in Prag*, Prag 2002, s. 131–190.

⁴⁸ Ivan Muchka – Květa Křížová, *Valdštejnský palác*, Praha 1996, s. 74.

⁴⁹ Sylva Dobalová – Ivan P. Muchka, Zahrady Albrechta z Valdštejna v Praze, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 114–126.

⁵⁰ Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy, Malá Strana, č. p. 33–III, blok č. 1182 mezi ulicemi Letenskou, Tomášskou a Valdštejnským náměstím*, SÚRPMO, Praha 1966. – Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy, Malá Strana, č. p. 4, 17, 18, blok č. 1182/c mezi ulicemi Letenskou, Valdštejnskou, Klárovem a Valdštejnským náměstím*, SÚRPMO, Praha 1968.

⁵¹ Petr Justa – Jiří Novotný, *Průběžná zpráva o stavu a restaurování krápníkové výzdoby zdí a voliéry ve Valdštejnské zahradě*, Praha 1998. – Petr Justa – Markéta Korečková – Jiří Živný, *Restaurátorská zpráva. Valdštejnský palác – grotta*, Praha 2000. – Petr Justa – Jiří Novotný, *Restaurátorský záměr. Zahrada Valdštejnského paláce v Praze. Objekt „voliéra“*, Praha 2001.

⁵² Petr Justa – Markéta Korečková – Jiří Živný, *Restaurátorská zpráva. Valdštejnský palác – grotta*, Praha 2000.

⁵³ Petr Fidler, *Das Waldstein – Palais in Rahmen der europäschen architektur*, in: Mojmir Horyna (ed.), *Das Waldstein-Palais in Prag*, Prag 2002, s. 174.

⁵⁴ K tomuto tématu se vyjadřuji podrobněji ve 4. kapitole své bakalářské práce. Viz Michlovská, (pozn. 1), s.

⁵⁵ Viz Dobalová – Muchka, (pozn....), s. 122–124.

⁵⁶ Petr Justa – Jiří Novotný, *Průběžná zpráva o stavu a restaurování krápníkové výzdoby zdí a voliéry ve Valdštejnské zahradě*, Praha 1998. – Petr Justa – Jiří Novotný, *Restaurátorský záměr. Zahrada Valdštejnského paláce v Praze. Objekt „voliéra“*, Praha 2001.

⁵⁷ Ve většině případů se setkáme, jak poukazují Sylva Dobalová a Ivan Muchka (viz Dobalová – Muchka, (pozn....), s. 122.) s voliérami v podobě železných konstrukcí vyplněných drátěnou sítí.

⁵⁸ Také na tyto maskarony poukazují ve své stati Sylva Dobalová a Ivan Muchka. Viz Dobalová – Muchka (pozn. XX), s. 122. Podle jejich názoru

... připomíná hlavu proslulého Apenina ...
... tulinu nedaleko Florencie. K tomuto objektu
podrobně viz Michlovská (pozn. 1), s. 15. V souvislosti s krápníkovým
maskaronem pražské voliéry dále upozorňují na jednu z grafik ve
Franciniho publikaci (Alessandro Francini, *Livre d'architecture*, rok
vydání není uveden), která zachycuje portálovou architekturu zdobenou
grottovým dekorem s obdobným klenákem ve vrcholu vchodu. Na tomto
místě je však nutné připomenout, že podobné utváření maskaronů
prostřednictvím umělých krápníků, případně i hrubě opracovaných
článků připomínajících skalisko, nebylo ničím neobvyklým. V Čechách
se s ním můžeme setkat například nad vrcholky nik kaskádové terasy
v Zákupcích (viz obr. XX). Krásnou analogii pak představují krápníkový
maskaron na vrcholovém klenáku grottového pavilonu v zahradě zámku
Neuburg am Inn. Zde jsou shodně řešeny i hlavy herm po stranách
vchodu.

⁵⁹ Viz Dobalová – Muchka, (pozn....), s. 122.

⁶⁰ Viz Dobalová – Muchka, (pozn....), s. 123.

⁶¹ Těmto srovnáním se Dobalová s Muchkou podrobně věnují Viz Dobalová
– Muchka, (pozn....), s. 123.

⁶² Ibidem, s. 124.

⁶³ Ibidem, s. 124.

⁶⁴ Ivan Muchka – Květa Křížová, *Valdštejnský palác*, Praha 1996, s. 77.

⁶⁵ Grafická album *Fontane diverse* (celým názvem: *Fontane diverse, che
si vedano nel alma citta di Roma et altre parte d'Italia. Delineate
da Giovanni Maggi noc diverse altre novamente dali i stesso inventate
et poste in luce ad istanza di Gio. Dominico Rossi alla Pace.*)
představuje jednu ze sérií vytvořených z grafických listů Giovanniho
Maggiho. Tyto série vyšly během první poloviny 17. století
několikrát. Pro jejich dataci je však určující rok 1618 zaznamenaný
na některých grafikách.

⁶⁶ Sylva Dobalová – Ivan P. Muchka, *Zahrady Albrechta z Valdštejna
v Praze*, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn:
Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 120-
121.

⁶⁷ Petr Justa – Jiří Novotný, *Průběžná zpráva o stavu a restaurování
krápníkové výzdoby zdí a voliéry ve Valdštejnské zahradě*, NPÚ Praha
(ústředí) 2003.

⁶⁸ Viz Michlovská, (pozn. 1), s. 18.

⁶⁹ Petr Justa – Jiří Novotný, *Průběžná zpráva o stavu a restaurování
krápníkové výzdoby zdí a voliéry ve Valdštejnské zahradě*, NPÚ Praha
(ústředí) 2003, s. 1.

⁷⁰ Viz Dobalová – Muchka, (pozn....), s. 120.

⁷¹ K tomuto albu podrobně viz (pozn.).

⁷² K jeho dílu podrobněji viz Michlovská, (pozn. 1), s. 48, pozn. 23.

⁷³ Sylva Dobalová – Ivan P. Muchka, *Zahrady Albrechta z Valdštejna
v Praze*, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn:
Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 120.

⁷⁴ Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy, Malá
Strana, č. p. 33-III, blok č. 1182 mezi ulicemi Letenskou, Tomášskou
a Valdštejnským náměstím*, SÚRPMO, Praha 1966.

⁷⁵ Závěry výzkumu zveřejnila Jarmila Čiháková v příspěvku
*Archeologický výzkum v budově grotty Valdštejnské zahrady na
internetových stránkách www.archeopraha.cz/index.php?cid=176.*
(vyhledáno 24. 6. 2009).

⁷⁶ Sylva Dobalová – Ivan P. Muchka, *Zahrady Albrechta z Valdštejna
v Praze*, in: Eliška Fučíková – Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn:
Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 114-
126.

- ornil již v šedesátých letech 20. Století
im vypracovaný kolektivem pod vedením
Dobroslava Líbala. Viz Líbal a kol., (pozn. ...), s. 3.
- ⁷⁸ Ivan Muchka - Květa Křížová, *Valdštejnský palác*, Praha 1996, s. 74.
- ⁷⁹ Viz Dobalová - Muchka, (pozn. xx), s. 118.
- ⁸⁰ Viz příspěvek Jarmily Čihákové na
www.archeopraha.cz/index.php?cid=176.
- ⁸¹ Ibidem.
- ⁸² Viz Dobalová - Muchka, (pozn. xx), s. 119.
- ⁸³ Ibidem, pozn. 26.
- ⁸⁴ Viz Líbal a kol., (pozn. xx), s. 10.
- ⁸⁵ Viz Dobalová - Muchka, (pozn. xx), s. 119.
- ⁸⁶ Tato stať byla publikována v rámci statě Petra Uličného, viz Petr Uličný, *Elementy Valdštejnova Jičina*, in: Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 230.
- ⁸⁷ Viz Dobalová - Muchka, (pozn....), s. 115-116, 118.
- ⁸⁸ Ibidem, s. 118.
- ⁸⁹ Otakar Votoček, *Státní zámek Ploskovice. Umělecko-historická analýza*, NPÚ Ústí nad Labem 1968, s. 3.
- ⁹⁰ Sylva Dobalová - Ivan P. Muchka, *Zahrady Albrechta z Valdštejna v Praze*, in: Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 125.
- ⁹¹ Také na tento fakt poukazuje Dobalová s Muchkou (Viz Dobalová - Muchka, (pozn. ...), s. 125) jedná se však o skutečnost obecně známou zejména prostřednictvím knih Josefa Pekaře (viz např. Josef Pekař, *Valdštejn 1630-1634. Dějiny Valdštejnského spiknutí*, Praha 2008, s. 84.)
- ⁹² Jak poukazují Sylva Dobalová a Ivan Muchka lokalizoval Josef Pekař Valdštejnův dvůr v Bubnech k mostu přes Štvanici. (viz Pekař, (pozn.), s. 84)
- ⁹³ Sylva Dobalová - Ivan P. Muchka, *Zahrady Albrechta z Valdštejna v Praze*, in: Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 125.
- ⁹⁴ Ibidem, s. 126.
- ⁹⁵ V rámci Valdštejnovy stavební kanceláře byly velmi přesně zaznamenávány všechny výdaje spojené s jeho rozsáhlými stavebními podniky. Písaři je zaznamenávali do speciálních týdenních partikulářů, které pak byly na čisto přepisovány do knih - register. Ty měly být přesným a vyčerpávajícím dokladem vynaložených výdajů za určité období. Z této úřední praxe se však do dnešní doby dochovaly pouze tři knihy: *Registra hlavní baušrajberská na příjem a vydání všelijakých materiálních vjací při stavení J.M.k. jitčinských: od 1. Januarii do posledního Decembris tj. za celý rok Léta 1630 a dále Registra hlavní na příjem a vydání všelijakých materiálních větsí při stavení J.M.k. vztahujících se ku počtu s. jánskému polouletí: nyní za rok 1632 a Registra hlavní baušrajberská na vydání peněz při stavení J.M.k. Jitčinském od 1. July až do posledního Decembris léta 1632, polouletí vánočního*. Tyto dokumenty jsou v rámci bádání na poli Valdštejnovy stavební činnosti v Jičíně známy už poměrně dlouho. Ve stručném výtahu je publikoval již v roce 1946 Jan Morávek v knize *Valdštejnův Jičín, Příspěvek k dějinám barokního stavitelství v Čechách*. Jejich podrobným průzkumem a zhodnocením se však zabýval až Petr Uličný ve statích, jež jsou citovány v následující poznámce. Příjmy a výdaje jsou v registrech řazeny do kapitol dle typu materiálu. Doba vydání, místo určení a jméno řemeslníka jsou však udávány spíše zřídka. Přesto jsou tyto dokumenty cenným pramenem poznání průběhu Valdštejnových stavebních podniků v Jičíně a běžné stavební praxe na nich.

íkům na nějaký sloupky do štítu dáno...". Rok 1633 na stavbách Albrechta z Valdštejna v registrech baušrejberských, *Z českého ráje a podkrkonoší*, 2004, č. 17, s. 35-63; Petr Uličný, „Item na lipové cestě spotřebováno...". Rok 1633 na stavbách Albrechta z Valdštejna v registrech baušrejberských, *Z českého ráje a podkrkonoší*, 2005, č. 18, s. 29-43.

⁹⁷ Barbora Klipcová - Petr Uličný - Pavel Vlček, *Jičín - zámek. Stavebně historický průzkum*, Praha 2009.

⁹⁸ Petr Uličný, *Elementy Valdštejnova Jičina*, In: Eliška Fučíková - Ladislav Čepička (ed.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?*, Praha 2007, s. 229-239.

⁹⁹ Násilná smrt Albrechta z Valdštejna 25. února 1634 v Chebu zapříčinila přerušení všech jeho realizovaných stavebních podniků. V té době byl ale zámek pravděpodobně po stavební stránce dokončen a probíhalo vybavování interiérů. V rámci následných dramatických událostí, jakými byly vpády nepřátelských vojsk a konfiskace, však vybavení jičínského sídla značně utrpělo. V roce 1635 získává panství Rudolf z Tiefenbachu.

¹⁰⁰ Obsah memoranda dokládá korespondence uložená v pozůstalosti Zdeňka Wirtha, ÚDU AV ČR, DSF, W-A-XXIII. Poznatky v ní uvedené související s dějinami jičínského zámku pak nejnověji uveřejnil Petr Uličný ve své stati v poslední Valdštejnově monografii viz. (pozn. 23), s. 230.

¹⁰¹ Viz. Uličný (pozn. 23), s. 230.

¹⁰² Ibidem, s. 230.

¹⁰³ Ibidem, s. 230.

¹⁰⁴ Viz Fidler, odkaz na lázeň..

¹⁰⁵ Barbora Klipcová - Petr Uličný - Pavel Vlček, *Jičín - zámek. Stavebně historický průzkum*, Praha 2009, s. 27.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 34.

¹⁰⁷ Tato informace však není novým přínosem posledního stavebně historického průzkumu jičínského zámku, ale jak autoři zmiňují, byla publikována již v rámci knihy Josefa Mencla, *Historická topografie města Jičina I., Jičín 1948*.

¹⁰⁸ Tuto informaci zprostředkovává poslední stavebně historický průzkum jičínského zámku viz. Klipcová - Uličný - Vlček (pozn. 29), s. 30.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 34.

¹¹⁰ Cenné informace o tomto objektu se dozvídáme především z obsáhlého stavebně historického rozboru Jiřiny Mukové (viz Jiřina Muková, *Valdštejnská loggie v Jičíně - Grotta v areálu Libosadu*, SÚRPMO Praha 1997), který je mimo jiné doplněn o návrh na obnovu grotty, ale i ze staršího příspěvku Slavíkova (viz Jiří Slavík, *Zapomenutá grotta, Zprávy památkové péče LIII*, 1993, s. 62-63., dále viz Petr Uličný, *Valdštejnovo kasino u Jičina, Průzkumy památek*, 2003, č. 1, s. 121-144. - Luboš Lancinger - Jan Muk - Jiřina Muková, *Jičín-Libosad. Stavebně historický průzkum*, Praha 1993.

¹¹¹ Ačkoliv jsem se po této zprávě pátrala v rámci své návštěvy NPÚ ú.o.p. v Josefově, pod který tento objekt přísluší, bylo mi příslušnými pracovníky sděleno, že o této práci bohužel nic neví a netuší, kde by mohla být uložena.

¹¹² Václav Richter - Ivo Krsek - Miloš Stehlík - Metoděj Zemek, *Mikulov*, Brno 1971.

¹¹³ Dobromila Brichtová - Jan Ivičič, *Obnova barokních kašen mikulovského zámku*, In: *RegioM 2007, Sborník regionálního muzea v Mikulově*, Mikulov 2007, s. 153 - 162.

¹¹⁴ Milada Rigasová, *Vývoj přírodně krajinářského celku Mikulovska s důrazem na úpravy mezi Mikulovem a Sedlecem za panování*

¹¹⁵ Viz Rigasová (pozn. xx), s. 55.

¹¹⁶ Viz Brichtová - Ivičič (pozn. xx), s. 158.

¹¹⁷ Viz Brichtová - Ivičič (pozn. xx), s. 158.

¹¹⁸ Ibidem, s. 158.

¹¹⁹ Ibidem, s. 157.

¹²⁰ Viz Rigasová (pozn. xx), s. 55.

¹²¹ František Schwoy,

¹²² Na tomto místě cituji překlad uvedený Miladou Rigasovou. Viz Rigasová (pozn. xx), s. 58. Pro srovnání zde však uvádím také text v původním znění. „Hart an der Stadt, und gleichsam im Umfange derselben, nur durch eine eigene Einfahrt abgesondert, liegt das weit läufige mit einem hohen Thurn gezierte einen schönen Anblick gewährende Residenzschloss des Grundherr Fürsten von Dietrichstein, auf einem hohen Felsen erbaut, unter welchem ein auf blossen Felsengrund nagelegter, mit gutem Erdreich angeführten Ziergarten mit darzugehörigen Gebäude, Springbrunnen, und allerley Grottenwerk angelegt war, so aber alles seit wenigen Jahren zu Reit- und Fahrbahne, und Wagenchupfen gewidmet worden ist.“ Viz Schwoy, (pozn.xx), s.)

¹²³ Julius Heinrich (1586–1665) se narodil 9. dubna 1586 jako v pořadí třetí z pěti synů vévody Sasko-Lauenburského, vládci jednoho z nejmenších říšských vévodství, a jeho choti Marii. Dostalo se mu náležité vzdělání na univerzitách v Helmstedtu a Tübingen, poté strávil tři roky ve Francii a 2 roky v Anglii. Konvertoval na katolickou víru a po neúspěšném pokusu o získání pozice biskupa v Osnabrücku nastoupil podobně jako jeho bratři vojenskou kariéru. Nejprve (v letech 1612–15) působil ve švédských službách, v roce 1616 však již jako plukovník císařských vojsk pobýval ve Vídni. Se svým pěším regimentem bojoval od roku 1618 proti českým povstalcům, zúčastnil se bitvy na Bílé hoře a byl svědkem následných exekucí, které mu přinesly značný majetkový vzestup. Mezi mnohými statky jmenujme dům v Praze na Karlově ulici, panství ostrovské a toužimské a k nim příslušející vesnice a městečka. Svě jmění dále rozšiřoval výhodnými sňatky (získal Zákup, Buštěhradu aj.) a nákupy ve snaze o vytvoření souvislého západočeského dominia. Ačkoliv patřil k nejvěrnějším spojencům Albrechta z Valdštejna, nepřinesl mu generalissimův pád výrazné majetkové ztráty, pouze konec vojenské kariéry. Od té doby se Julius Heinrich plně věnoval správě svých českých panství a budování sídel, zejména výstavné rezidence v Ostrově, jenž se stal hlavním rezidenčním městem i místem posledního odpočinku vévody.

¹²⁴ Viz. Lubomír Zeman, *Dějiny města Ostrova*, Ostrov 2001, s. 82.

Úryvek je citací z latinského spisu karlovarského lékaře a návštěvníka ostrovské zahrady Michaela Raphaela Schmutzera "De nymphis carolobadensibus" vydaného v roce 1663 v Karlových Varech.

¹²⁵ Lubomír Zeman, *Dějiny města Ostrova*, Ostrov 2001, s. 83.

¹²⁶ V Oblastním archivu v Plzni, pobožce Nepomuk se dochovaly hned čtyři rozsáhlé fondy, konkrétně: Vrchní úřad Ostrov (1516–1813), Velkostatek Ostrov (1592–1929), Bádenská tajná dvorská kancelář v Rastattu (1588–1771), Toskánská administrace statků v Praze (1808–1848), jež nám umožňují ujasnit si představu o vzniku a vývoji ostrovské zahrady v Ostrově. Pro naši potřebu, tedy sledování vývoje zahrady v období vlády příslušníku Sasko-Lauenburské dynastie bylo zvláště podnětné studium prvně jmenovaného fondu, kde se pod signaturou G1 nachází samostatný oddíl zámecký park. Tento fond je navíc opatřen přehledným průvodcem, jenž umožňuje rychlou orientaci. Viz. Jan Haubert, *Vrchní úřad Ostrov. Průvodce fondem*. SOA Plzeň, 1971. Dílčí poznatky, zejména z pozdějších období však bylo možné

Velkostatek Ostrov. Podnětnými prameny jsou
riály citované níže.

¹²⁷ Viz. Matthäus Merian, *Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae*, Frankfurt 1650.

¹²⁸ SOA Nepomuk, soubor štětcových kreseb plastik a vodních děl, 1642, VÚ Ostrov, zaskleno.

¹²⁹ Viz. Bohuslav Balbín, *Miscellanea historica Bohemiae I.*, Praha 1681, s. 101.

¹³⁰ Jarmila Krčálová, *Kašny, fontány a vodní díla české a moravské renesance*, Umění XXI/6, Praha 1973, s. 527-541.

¹³¹ Lubomír Zeman, *Stavebně historický průzkum zámeckého parku v Ostrově - I. etapa*, NPÚ Loket, 1995.

¹³² Lubomír Zeman, *Zámecký park v Ostrově*, In: *Historický sborník Karlovarska III*, Karlovy Vary 1995, s. 110-131. - Lubomír Zeman (ed.), *Dějiny města Ostrova*, Ostrov 2001. - Lubomír Zeman, *Zámecká zahrada*, Ostrov 2007.

¹³³ Tento údaj uvádí Lubomír Zeman viz. Zeman *Dějiny města Ostrov* (pozn...), s. 103. Jde však o informaci tradovanou starší literaturou.

¹³⁴ Lubomír Zeman, *Zámecký park v Ostrově*, In: *Historický sborník Karlovarska III*, Karlovy Vary 1995, s. 110-131. - Lubomír Zeman (ed.), *Dějiny města Ostrova*, Ostrov 2001. - Lubomír Zeman, *Zámecká zahrada*, Ostrov 2007.

¹³⁵ V případě studia příslušných grafik se musíme, vzhledem k jejich nedostupnosti, spokojit s kvalitními reprodukcemi otištěnými v knize Lubomíra Zemana, *Dějiny města Ostrova* (viz. předchozí poznámka).

¹³⁶ Malba Jacqueuse Fouquiera datovaná do doby kolem roku 1618 zachycuje areál zámecké zahrady v Heidelbergu téměř totožně s tím, jak jej známe z mnohem známější rytiny Matthäuse Meriana. Dnes je dílo uloženo v Kurpfälzische Museum der Stadt Heidelberg (města Heidelbergu?).

¹³⁷ Lubomír Zeman (ed.), *Dějiny města Ostrova*, Ostrov 2001, s. 105.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 106.

¹³⁹ Tento nápis interpretuje Lubomír Zeman v knize *Dějiny města Ostrova* viz. (pozn. ..., s. 107-108) následovně: „Pod růží, tj. utajená německá víra. Šlo zřejmě o „Lutherovu růži“, z níž se rozvíjí pravá víra. Vévoda Julius Heinrich využívající ve válečných letech výhod jak ze strany katolické, tak i protestantské mohl tohoto hesla použít pro případ ohrožení protestantským vojskem jako symbol utajené protestantské víry“.

¹⁴⁰ Na možný předobraz ostrovské fontány s korábem ve fontáně Carla Maderny, jež byla vytvořena na počátku 17. století pro vatikánské zahrady, poukázala již Jarmila Krčálová viz. (pozn...), s. 538.

¹⁴¹ Tento soubor zachycuje celkem 11 objektů mnohdy s přípisem o jejich výšce: 1. Vodní mechanismus s postavami Adama a Evy pod stromem poznání; 2. Socha Neptuna (vysoká 26 stop) s trojzubcem a mušlí, ze které tryská voda a vytváří vodopád, vše na pozadí umělého skaliska; 3. Prométheus držící v pravici misku s ohněm (vysoký 36 stop); 4. Atlas se zeměkoulí na ramenou (výška 36 stop); 5. Bazén ve tvaru kvadrilobu zdobený vodotrysky v podobě soch znázorňujících znamení zvěrokruhu po obvodu, s monumentální sochou Hérakla s kyjem uprostřed; 6. Hérakles zabíjející hydru na vrcholu jeskyně oživené havíři s vodotryskem v podobě draka u paty podstavce chrlicím vodu do nádrže v podobě mušle; 7. Socha Kentaura s Deianeirou umístěná na podstavci zdobeném reliéfy a vévodským znakem; 8. Grotta s plastikami a fontánami s nápisem SUB ROSA GERMANA FIDES 1642 ve vrcholu klenby; 9. Fontána v podobě korábu s vlajkami a postavami; 10. Fontána v podobě skaliska s mísami ve tvaru mušle; 11. Vodotrysk. Podle L. Zemana snad skicy patřily k vedutám zahrady z roku 1642. Viz. Lubomír

rově, In: Historický sborník Karlovarska
114.

¹⁴² Julius Franz (1641-1689), druhorozený syn Julia Heinricha a Anny Magdaleny Popelové z Lobkovic, převzal po smrti svého otce česká panství v čele s Ostrovem a již roku 1666, po smrti svého staršího bratra Franze Erdmana, také titul Sasko-Lauenbruského vévody. Záhy nastoupil kariéru v císařské armádě. V roce 1676 se stal generálem kavalérie, o šest let později plukovníkem kyrysnického regimentu. V této pozici se v roce 1683 vyznamenal při osvobození Turky obležené Vídně, za což byl odměněn hodností polního maršála. Stejně jako jeho otec však věnoval velkou pozornost rozmnožování svých četných statků, pokračoval v budování ostrovské rezidence a dvora, jenž již v 60. letech čítal na dvě stě osob. Pokračoval v úpravách zámecké zahrady i sbírání uměleckých děl. Zemřel v roce 1689 na svém panství v Zákupech.

¹⁴³ Ludwig Wilhelm markrabě bádenský (1655 Paříž - 1707 Rastatt) se narodil v Paříži jako syn princezny Luisy Christiny Savoyen-Carignan - jedné z dvorních dam u dvora Ludvíka XIV. - a Ferdinanda Maxmiliána markraběte bádenského. Za kmotra mu šel samotný francouzský král Ludvík XIV. Manželství rodičů skončilo ve chvíli, kdy Luisa Christina odmítla opustit královský dvůr a následovat svého manžela k jeho dvoru do Bádenska. Ludwig Wilhelm byl vychováván pouze svým otcem a jeho bratry vojenskými veliteli a diplomaty. V patnácti letech se spolu s preceptorem a hofmistrem Cosimem Medici vydal na dvouletou kavalírskou cestu po Francii a Itálii. Během ní poznal ve Florencii dvůr toskánského velkovévody Cosima III. a v Římě byl přijat papežem. V devatenácti letech započal vojenskou kariéru jako kurýr ve válkách o Nizozemí. Po předčasné smrti svého otce v roce 1678 byl císařem zplnoletněn a stal se vládnoucím markrabětem. V té době již zažíval strmý kariéerní vzestup. Jeho schopnosti se naplno projevily v roce 1683 při obléhání Vídně, tehdy vynikajícím manévrem zastavil turecký postup a výrazně se podílel na následném vytlačení Turků z Uher. Za svou udatnost si vysloužil přezdívku „Turkenluis“ a hodnost polního maršála. 1689 byl pověřen vrchním velením na jihovýchodní frontě ve válkách o falcké dědictví. Ačkoliv Ludwig Wilhelm sbíral na válečném poli jeden úspěch za druhým, jeho země Bádensko trpěla pod výpady francouzských vojsk. Situace vyvrcholila právě v letech 1688-97 během války o falcké dědictví, kdy bylo Bádensko obsazeno a zničeno francouzskou armádou. Proto se Ludwig Wilhelm, v té době již ženatý s velkovévodkyní saskou Franziskou Sibyllou Augustou, rozhodl přemístit svůj dvůr do Ostrova a vybudovat zde honosnou rezidenci. V té době zároveň zažíval vrchol své kariéry. Tím byla v roce 1691 bitva u Slankamen nedaleko Bělehradu, kde došlo pod vedením markraběte k zdrcující porážce turecké přesily, za což byl odměněn nejvyšší vojenskou hodností generálporučíka. Rok na to mu španělský král propůjčil Řád zlatého roucha. Hlavní cíl, ke kterému byl svým otcem vychováván, tedy povznesení jména rodu, byl splněn. Vysoké ambice markraběte, jeho touha po hodnosti kurfiřta a polské koruně, však prozatím ne. V té době však už markrabě zažíval postupný ústup ze slávy, z velké míry pravděpodobně způsobený jemu vlastní neústupnou povahou. Od roku 1697 soustředil svou pozornost na budování svého dvora v bádenském Rastattu, kam se jeho rodina a dvůr přesunula v roce 1705. Po dvou letech zde však, sužován následky válečných zranění, zemřel.

¹⁴⁴ Zdeňka Čepeláková, Alegorické postavy v hale ostrovského Letohrádku, in: XVI. Historický seminář Karla Nejdla, Karlovy Vary 2007, s. 37 - 45.

¹⁴⁵ Architekt italského původu Domenico Egidio Rossi (1659-1715), původem z městečka Fano, začínal jako malíř kvadratur v nedaleké Bologni, kde se patrně začal věnovat také architektuře. Od konce 80.

pracoval jako malíř a architekt pro ... a v Praze. Zde je doložen například v černínských službách. Po polovině 90. let je zaměstnán markrabětem Bádenským v západočeském Ostrově. Později získává funkci dvorního bádenského stavitele. Jeho vrcholné období však přichází teprve s výstavbou nové bádenské rezidence v Rastattu, kde se zásadním způsobem podílel nejen na výstavbě zdejšího zámku, ale také na urbanistické koncepci města. Z let 1698–1702 pochází dochované návrhy rastattského městského kostela. V tomto období taktéž pracoval pro markraběte z Durlachu. Po smrti Ludwiga Wilhelma v roce 1707 byl však z bádenských služeb propuštěn a následujícího roku odešel zpět do Itálie. Počátkem druhého desetiletí 18. století působil ve službách parmského vévody.

¹⁴⁶ Lubomír Zeman, *Zámecký park v Ostrově*, In: *Historický sborník Karlovarska III*, Karlovy Vary 1995, s. 117. – Lubomír Zeman, *Zámecká zahrada*, Ostrov 2007, s. 24.

¹⁴⁷ Co se týče členění ostrovské zahrady do jednotlivých vývojových etap, je zde následováno logické rozdělení, které zavedl Lubomír Zeman, a poprvé jej použil ve stavebně historickém průzkumu viz. Zeman (pozn.), s. 4.

¹⁴⁸ Původem bavorský stavitel Johann Michael Sockh (kol.r. 1658 v Rosenheimu v Bavorsku – 23. 2. 1722 v Rastattu) přišel do Ostrova na stavbu tzv. lauenburského zámku. Zprvu je tu činný jako polír pod vedením Abrahama Leutnera. Později se zde usadil. Od roku 1695, kdy se stává dvorním bádenským stavitelem, působí kromě Ostrova, kde se podílí na dostavbě všech významných vrchnostenských staveb, také v Rastattu na stavbě nové rezidence markraběte Ludwiga Wilhelma. Ze Sockhovi ruky pochází album rytin z roku 1715, které zachycují již pravděpodobně dokončenou zámeckou zahradu v Ostrově a představují tak ikonografický materiál vysoké dokumentační hodnoty.

¹⁴⁹ Proto, že je dnes tento grafický soubor jen těžce dostupný – nachází se v městském archivu v Karlsruhe – budeme i v tomto případě pracovat s reprodukcemi otištěnými v knize *Dějiny města Ostrova* viz. pozn. X, s. 118–125. DOPLNIT!!!

¹⁵⁰ Lubomír Zeman (ed.), *Dějiny města Ostrova*, Ostrov 2001, s. 117.

¹⁵¹ Tento názor poprvé veřejně publikuje Lubomír Zeman. Viz. Lubomír Zeman, *Zámecký park v Ostrově*, In: *Historický sborník Karlovarska III*, Karlovy Vary 1995, s. 117.

¹⁵² Ibidem, s. 117.

¹⁵³ Martina Kovářová, *Barokní kašny a fontány na Moravě a ve Slezsku* (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2009.

¹⁵⁴ Plán byl publikován v knize *Dějiny města Ostrova*, s. 126.

¹⁵⁵ Viz. odkaz na sborník, s. 119.

¹⁵⁶ Viz. odkaz na sborník, s. 121.

¹⁵⁷ SOA Nepomuk, VÚ Ostrov, M5.

¹⁵⁸ Na tuto skutečnost upozorňuje Lubomír Zeman, viz. sborník, s. 119.

¹⁵⁹ Viz. sborník, s. 118. Tuto informaci však Zeman přebírá z Gnirsovy topografie. Odkaz...

¹⁶⁰ Informace uveřejněné v sborník, s. 118.

¹⁶¹ To dokládá zpráva mapující stav ostrovské zahrady z 27. 7. 1806 pořízená zahradníkem Pražského hradu Franzem Weppeltem – SOA Plzeň, pobočka Nepomuk, sign. G 225, kart. č. 112. V přepisu této zprávy, jež publikuje ve své stati Zeman (viz. sborník, s. 123) mimochodem stojí: „Grótaře není třeba zaměstnávat, protože těch málo zbylých soch se rozdělí do vhodných míst. Rourníka doporučoval podržet kvůli panskému vodovodu, také aby otevíral a zavíral zahradu a sledoval návštěvy, aby zahradu nepoškozovaly“.

¹⁶² Franziska Sibylla Augusta (1675–1733) byla mladší dcerou Julia Franze vévody Sasko-Lauenburského a Marie Hedwigy ze Sulzbachu. Po

189 zdělila Franziska spolu se svou starší
skou všechna česká panství. Starší Marii
případly severočeská a středočeská panství v čele se Zákupy,
Ploskovicemi, Buštěhradem a taktéž většina pražských domů. Mladší
Francizka obdržela osm západočeských panství s centrem v Ostrově.
Z nich zřídila v roce 1703 fideikomis. Obě ženy, jako sirotci svěřené
do péče císaře Leopolda I. se ihned staly velmi žádanými nevěstami.
První nápadník Ludwig Wilhelm markrabě Bádenský si však místo starší
z princezen vybral její mladší sestru, což se, jak poukazuje
literatura (viz. Zeman, pozn. Dějiny města Ostrova, s. 142) patrně
vedle sporů o dědictví, stalo předmětem ochlazení vztahů obou sester
a snad i vzájemné rivality. Sňatek byl uzavřen v roce 1690.
Rezidenčním sídlem markraběcího páru se stal na 15 let právě
západočeský Ostrov. V roce 1705 se však rodina natrvalo přesunula do
nově budovaného bádenského rezidenčního města Rastatt. Zde však
vévoda o dva roky později umírá. Nejstaršímu z jejich synů bylo v té
době teprve pět let, proto se markraběnka rozhodla osobně převzít
správu nad veškerými rodovými statky. V roce 1708 započala vydáním
Bádenského zemského řádu s konsolidací panství. V rámci ní
přistoupila k úsporám u samotného dvora. O šest let později
zahájila dosídlování válkami poškozeného Bádenska mimo jiné poddanými
z Čech. Po dvaceti letech se jí tak podařilo odevzdat svým synům plně
fungující a konsolidovaná panství. Na jedné straně nádhery a
uměnilovná žena, jejíž zbožnost však přerostla v netolerantní
prosazování katolické víry na vlastních panstvích. Také osobnost,
které se podařilo nadlouho ovlivnit uměleckou produkci dvou
vzdálených středoevropských regionů.

¹⁶³ Tento fenomén by si bezesporu zasloužil větší pozornost. Jeho
důkladné zmapování by jistě přineslo nové zajímavé poznatky, jež by
snad ještě detailněji ozřejmily vývoj a podobu výjimečné ostrovské
zahrady tak, jak byla vytvořena ve své vrcholně barokní fázi.

¹⁶⁴ Zeman, sborník, s. 128.

¹⁶⁵ SOA Nepomuk, VS Ostrov, sign. IB1, kart. 5.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ SOA Nepomuk, VS Ostrov, sign. IG2, kart. 113.

¹⁶⁹ SOA Nepomuk, VS Ostrov, sign. IF3, kart. 101.

¹⁷⁰ SOA Nepomuk, VS Ostrov, sign. IG2, kart. 114.

¹⁷¹ V roce 1771 po smrti Augusta Georga přebírá veškerý majetek jeho
neteř, poslední bádenská markraběnka Elisabeth Augusta. Ta pronajímá
v roce 1783 ostrovské panství Janu ze Schwarzenberka. Po smrti
markraběnky a vypršení schwarzenberského nájmu připadlo panství
královské komoře. Ta jej v roce 1808 postoupila arcivévodovi
Ferdinandovi III. jako náhradu za ztráty utrpěné během napoleonských
válek. V držení Habsburků zůstalo ostrovské panství až do konce První
světové války, kdy přechází vyvlastněním na nově vzniklý
československý stát.

¹⁷² SOA Nepomuk, VS Ostrov, sign. IC3, kart. 54.

¹⁷³ Viz. Zeman, (pozn. sborník!!!), s. 123.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 123.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 115.

¹⁷⁶ Novohradští z Kolovrat kupují zákupské panství v roce 1612. Během
jejich krátkého vlastnictví dochází na zámku pouze k drobným
stavebním pracím, jež se vztahují na úpravu kaple a věže.

¹⁷⁷ Zákupský zámek vznikl ve své renesanční podobě na místě původní
středověké tvrze, jež je zde poprvé zmiňována v roce 1383. Stavba
byla započata v první polovině 16. století, tedy v době, kdy se
panství nacházelo ve vlastnictví Berků z Dubé a byla dokončena ještě
před polovinou 16. století. Výsledkem byl jeden z nejvýstavnějších
paláců na našem území, který svými kvalitativními vlastnostmi plně

majitele, nejvyššího sudí a hofmistra
a Berky z Dubé. V téměř nezměněné podobě
pak připadl počátkem 17. století Novohradským z Kolovrat a po nich
vévodům Sasko-Lauenburským.

¹⁷⁸ Anna Marie Franziska (1672-1741), starší dcera Julia Franze vévody
Sasko-Lauenburského a Marie Hedwigy ze Sulzbachu, se měla jako
dědička rozlehlých severočeských panství (mezi nimi Zákup, Ploskovic,
Horní Police, Buštěhradu aj.) stát nevěstou Ludwiga Wilhelma
markraběte Bádenského. Ten si však vybral za ženu její mladší sestru
Francizsku Sibyllu Augustu, což se patrně vedle sporů o dědictví
mohlo stát jedním z hlavních důvodů pozdějšího odcizení obou sester.
Anna Marie nedlouho poté odmítla nabídku prince Evžena Savojského a
v roce 1690 se provdala za Philippa Wilhelma von Pfalz-Neuburg (1668-
1693). Tři roky po smrti svého prvního manžela uzavřela sňatek
s posledním velkovévodou z proslulého florentského rodu Medici Gian
Gastonem (1671-1737). Manželství nebylo šťastné, proto žila dlouhá
léta sama převážně v Zákupích, odkud spravovala svá panství, na nichž
vyvíjela rozsáhlou stavební činnost. Pro nezbytné krátkodobé pobyty
v Praze zakoupila dům na Hradčanech, známý pod označením Toskánský
palác. Velkovévodkyně byla pohřbena v Zákupích v kostele svatého
Fabiána a Šebestiána.

¹⁷⁹ Petr Macek - Pavel Zahradník, *Zámek Zákupy. Stavebně historický
průzkum, I. etapa*, SÚRPMO 1985. - Petr Macek - Pavel Zahradník, *Zámek
Zákupy. Stavebně historický průzkum, II. etapa*, SÚRPMO 1986.

¹⁸⁰ Petr Macek - Pavel Zahradník, *Zámecký areál v Zákupích, Průzkumy
památek III*, 1996, s. 3-34.

¹⁸¹ Mojmír Horyna - Jaroslav Macek - Petr Macek - Pavel Preiss,
Oktavián Broggio 1670-1742, Litoměřice 1992.

¹⁸² Ladislav Pichl - Ladislav Šobr, *Restaurátorská zpráva o opravě
plastické výzdoby kaskád - zámek Zákupy. 1. etapa*, Praha 1974. -
Ladislav Pichl - Ladislav Šobr, *Restaurátorská zpráva o opravě
plastické výzdoby kaskád - zámek Zákupy. 2. etapa*, Praha 1975.

¹⁸³ Na tento soupis upozornili Petr Macek a Pavel Zahradník viz. Macek
- Zahradník (pozn.....), s. 7. Soupis je uložen ve Státním oblastním
archivu Třeboň viz. SOA Třeboň, Cizí rody, Registra popisu zákupského
z r. 1608.

¹⁸⁴ Viz. Macek - Zahradník (pozn.....), s. 8. Tuto informaci badatelé
čerpají z fondů Státního ústředního archivu, konkrétně: SÚA, ATS -
odd. Zákupy, sign. 101/2.

¹⁸⁵ Viz. Macek - Zahradník (pozn.....), s. 8.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 22.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 23.

¹⁸⁸ Viz. Macek - Zahradník, (pozn.....PP), s. 12.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 12.

¹⁹⁰ Viz. Macek - Zahradník (pozn.....SHP), s. 25.

¹⁹¹ Ibidem, s. 25.

¹⁹² Ibidem, s. 27.

¹⁹³ Ibidem, s. 32.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 35.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 35.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 37.

¹⁹⁷ Viz. Macek - Zahradník, (pozn.....PP), s. 22.

¹⁹⁸ Badatelé Macek a Zahradník ve své stati (Viz. Macek - Zahradník,
(pozn.....PP), s. 22) dokonce uvádí, že „Dubke a následně další sochař
Jan Pursch vytvořili pro velkovévodkyni desítky soch a řadu
monumentálních sousoší“. Jak ale dodávají, vztahovala se tato výzdoba
také na zámecký areál v Ploskovicích a jeho okolí a na rozměrné
statue v Hostivicích, Chlumíně, Mikovicích, Svádově a Horní Polici.

¹⁹⁹ Viz. Macek - Zahradník, (pozn.....PP), s. 22.

- Zahradník, Zámek Zákupy. *Stavebně historický průzkum*, II. etapa, SÚRPMO 1985. – Petr Macek – Pavel Zahradník, Zámek Zákupy. *Stavebně historický průzkum*, II. etapa, SÚRPMO 1986.
- ²⁰¹ Viz. Macek – Zahradník, (pozn.....PP), s. 22.
- ²⁰² Ibidem, s. 22.
- ²⁰³ Petr Macek – Pavel Zahradník, Zámek Zákupy. *Stavebně historický průzkum*, II. etapa, SÚRPMO 1986, s. 65.
- ²⁰⁴ Viz. Pichl – Šobr, (pozn.....), nestránkováno.
- ²⁰⁵ Tato informace byla otištěna ve stati Macka a Zahradníka (viz. Macek – Zahradník, (pozn.PP), s. 23) a vychází z nedatované fotodokumentace provedené J. Vágnerem, dnes uložené ve fotoarchivu NPÚ ú.o.p.
- ²⁰⁶ Viz. Pichl – Šobr, (pozn.....), nestránkováno.
- ²⁰⁷ Viz. Macek – Zahradník (pozn.....SHP), s. 65.
- ²⁰⁸ Viz. Macek – Zahradník, (pozn.....PP), s. 25.
- ²⁰⁹ Viz. Macek – Zahradník (pozn.....SHP), s. 65.
- ²¹⁰ Viz. Macek – Zahradník, (pozn.....PP), s. 22.
- ²¹¹ Ibidem, s. 22, pozn. 95.
- ²¹² Viz. Macek – Zahradník (pozn.....SHP), s. 67.
- ²¹³ Viz. Macek – Zahradník, (pozn.....PP), s. 22.
- ²¹⁴ Ibidem, s. 22.
- ²¹⁵ Ploskovice jsou poprvé zmiňovány v 70. letech 12. století v souvislosti s jistým Hroznatou, který toto území daroval řádu johanitů, jenž si zde vystavěl komendu. Ta se pravděpodobně stala jádrem pozdější gotické tvrze, přebudované někdy v letech 1545–75 na renesanční zámek. O této přestavbě však nevíme nic bližšího.
- ²¹⁶ Jde o fond původně uložený v archivu ústřední účtárny toskánských statků v Buštěhradě, později přesunutý do Státního ústředního archivu v Praze.
- ²¹⁷ Z doby stavby se zachovaly pouze účty a písemnosti dokumentující dokončovací práce započaté v roce 1725. Podle tradované legendy prý Anna Marie Francizska, osobně dohlížející na výstavbu nového sídla, spálila všechny účty, aby tak utajila nezměrné částky vydané na jeho výstavbu.
- ²¹⁸ Otakar Votoček, *Státní zámek Ploskovice. Umělecko-historická analýza*, NPÚ Ústí nad Labem 1968.
- ²¹⁹ Horyna Mojmir – J. Eliáš, *Ploskovice. Zámek – grotty v suterénu zámecké budovy. Stavebně historický průzkum*, NPÚ Ústí nad Labem 1975.
- ²²⁰ Petr Macek – Pavel Zahradník, *Ploskovice – zámek. Stavebně historický průzkum*, NPÚ Ústí nad Labem 1993.
- ²²¹ Bača – Brož – Marks – Nejezchlebová, *Ploskovice – zámek čp. 1,35,38. Pasport*, NPÚ Ústí nad Labem 2000.
- ²²² www.zamek-ploskovice/grotty (vyhledáno 28. 4. 2010, 13:16)
- ²²³ Viz.... (pozn.), s.....
- ²²⁴ Božena Pacáková-Hošťálková – Jaroslav Petrů – Dušan Riedl – Antonín Marián Svoboda, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1999. – Marie Pavlátová – Marek Ehrlich a kol., *Zahrady a parky jižních Čech*, Praha 2004.
- ²²⁵ Alžběta Birnbaumová, *Štěkeň – Zámek. Evidenční list nemovité památky*, NPÚ v Českých Budějovicích (nedatováno).
- ²²⁶ František Kašička – Martin Ebel – Ivana Ebelová, *Štěkeň – Zámek. Stavebně historický průzkum a architektonické vyhodnocení objektu*, Praha 2000.
- ²²⁷ Johann Anton Losy z Losinthalu původem z Tyrolska přišel do Čech teprve v roce 1647. Vzápětí však prožil strmý společenský a majetkový vzestup. Ještě téhož roku byl potvrzen v rytířském stavu a o rok později dokonce povýšen do stavu knížecího. Stal se komorním radou a nadto výběřčím důchodního, pivního a solního tácu. Štěkeň byla jeho prvním větším majetkem na našem území, který však v následujících letech značně rozšířil. Kromě výstavby štěkeňského zámku investoval

žského paláce (dnešní Lidový dům). Za
... je považován Carlo Lurago. Na výzdobě se
účastnili významní umělci jako štukatér Domenico Rossi a malíř Fabián
Václav Harovník. Tomu je ostatně také připisováno autorství nástropní
fresky z let 1669-79 zachycující Apoteózu rodu Losy v hlavním sále
zámku ve Štěkni. Po smrti Johanna Antona v roce 1682 přešlo štěkenské
panství na jeho syny. V držení rodu Losy pak zůstalo až do roku 1781,
kdy úmrtím posledního mužského člena rodu přechází do vlastnictví
spřízněných Windischgrätzů.

²²⁸ Viz. Kašička - Ebel - Ebelová (pozn.!!!!), s. 12.

²²⁹ Ibidem, s. 45.

²³⁰ Mezi mnohými příklady konkrétně zmiňme nymfeum u Palladiovy villy
.... nebo exedru v zahradě letní rezidence salcburských arcibiskupů
v Hellbrunnu nedaleko Salcburku.

²³¹ Martin Ebel - Ivana Ebelová, Dějiny zámku, in: František Kašička -
Martin Ebel - Ivana Ebelová, *Štēkeň - Zámek. Stavebně historický
průzkum a architektonické vyhodnocení objektu*, Praha 2000, s. 3-30.

²³² Václav Vojtěch ze Šternberka (...-...) se narodil v roce... jako
prvorozený? syn Františka Karla Matyáše ze Šternberka a Ludmily
Benigny rozené Kavkové z Řičan. Ta po předčasné smrti svého muže
převzala správu rodinného majetku a pro své syny zajistila náležité
vzdělání a později, prostřednictvím vlivného příbuzného Adolfa
Vratislava ze Šternberka, také tituly říšských hrabat. Poté, co
Václav Vojtěch v roce 1661 završil svá studia na pražské Karlo-
Ferdinandově univerzitě, nastoupil se svými bratry ke studiu na
univerzitě v Lovani. Odtud se po roce společně vydali na dvouletou
kavalírskou cestu, v rámci které poznali Holandsko, Anglii, Francii a
především Itálii, kde se zdrželi vůbec nejdéle. V samotném Římě
zůstali téměř rok. Během tohoto pobytu se jim naskytla možnost blíže
poznat kulturní a umělecké prostředí věčného města a mimo jiné také
velkolepé vilové areály v nedalekém Frascati. Jak je patrné
z pozdějších stavebních podniků Václava Vojtěcha, měly zde nabitě
zkušenosti na kulturní orientaci mladého šlechtice zásadní vliv.
Dokladem této skutečnosti je pak především monumentální stavba
trojského letohrádku. Po návratu do Čech přesídlil Václav Vratislav
k vídeňskému dvoru. Zde však jeho ambice nedošly naplnění a proto se
v roce 1669 vrátil natrvalo do Čech, kde nastoupil kariéru v zemských
úřadech, aby pozvolným vzestupem dosáhl funkce nejvyššího hofmistra.
Za věrné služby císařskému domu byl v roce 1699 odměněn řádem Zlatého
rouna.

²³³ Výstavba příměstských vil určených ke krátkodobým pobytům a
odpočinku se rozvíjí v italském prostředí již v období renesance.
Kulminační bod však přichází teprve s nástupem manýrismu a baroka.
Především v bezprostřední blízkosti Říma vznikají velkolepé vilové
areály, které se stávají zdrojem inspirace pro šlechtice z celé
Evropy. Počátkem se 60. a 70. let 17. století se pak móda budování
příměstských vil výrazně prosazuje v okruhu vídeňského císařského
dvora a proniká taktéž do pražského prostředí. Tato skutečnost je
všeobecně známá. Na konkrétní vlivy římského prostředí působící na
stavbu trojského letohrádku, poukázal Mojmir Horyna. Viz. Mojmir
Horyna, *Zámek Trója u Prahy. Stručná historie*, Praha - Litomyšl 2000,
s. 17-32.

²³⁴ Mojmir Horyna, *Zámek Trója u Prahy. Stručná historie*, Praha -
Litomyšl 2000.

²³⁵ Jan Brabec - Václav Špale, *Restaurování a rekonstrukce severního
prospektu v zahradě Trojského zámku*, NPÚ v hlavním městě Praze, 2005.

²³⁶ Dobroslav Líbal a kol., *Trója. Stavebně historický průzkum
souboru s dendrologickým rozbořem zeleně*, SÚRPMO, Praha 1975.

upozornil naposledy Mojmir Horyna, viz Horyna
informaci, jak sám autor deklaruje, uvádí
již starší literatura, kterou však konkrétně nezmiňuje.

²³⁸ Viz Horyna, (pozn. ...), s. 26.

²³⁹ Na tuto skutečnost upozornil Mojmir Horyna při formální analýze trojského schodiště, publikované v knize Zámek Trója u Prahy. Viz Horyna, (pozn. ...), s. 27.

²⁴⁰ Viz Horyna, (pozn. ...), s. 47.

²⁴¹ Viz Horyna, (pozn. ...), s. 48.

²⁴² Jak zmiňuje stavebně historický průzkum Viz Líbal a kol. (pozn.) s. 7), byly některé sochy upraveny jako vodní hříčky. Fontána se sochařskou výzdobou byla vkomponována také do prostoru mezi rameny schodiště vily Altieri (viz obr...), jež je považována za hlavní inspirační podnět trojského schodiště.

²⁴³ Viz Brabec - Špale, (pozn. ...), s. 1.

²⁴⁴ Viz Brabec - Špale, (pozn. ...), obrazová příloha.

²⁴⁵ Ibidem, s.

²⁴⁶ Jak uvádí Vilímková (Dobroslav Líbal - Milada Vilímková - M. Heroutová, *SHP Prahy - Praha 7, Stromovka čp. 20*, Praha 1980, s. 4) je tato skutečnost známá z pozdějšího sdělení tehdejšího písaře Pražského hradu Johanna Karla Missnera České komoře z 6. 8. 1694. (dnes uloženo v SÚA-ZČ, sign. MNO 1/23)

²⁴⁷ Jak je patrné letohrádek stál původně na samém břehu rybníka. Ten byl však postupně zmenšován. Dochází tak k ústupu vodní hladiny.

²⁴⁸ Dobroslav Líbal - Milada Vilímková - M. Heroutová, *SHP Prahy - Praha 7, Stromovka čp. 20*, Praha 1980, s. 4.

²⁴⁹ Viz. Líbal - Vilímková - Heroutová (pozn. !!!!).

²⁵⁰ Ibidem, s. 5.

²⁵¹ Ibidem, s. 8.

²⁵² Ve stejném dokumentu (viz. pozn. !!!!), v kapitole Stavební historie od M. Heroutové však nalezneme na str. 62 tento názor: „Pravděpodobně roku 1726 vznikla i nástavba patra nad grottou, do níž ústí zmíněné vřetenové schodiště“. Tento údaj se však rozchází s tvrzením M. Vilímkové, že schodiště i zmíněný prostor nad grottou vznikly již během přestavby na počátku 18. století. Teze Vilímkové se však v tomto ohledu jeví jako pravděpodobnější vzhledem k rozsahu prováděných prací.

²⁵³ Viz. Líbal - Vilímková - Heroutová (pozn. !!!!), s. 12.

²⁵⁴ Ibidem, s. 14.

²⁵⁵ Výzdobu hlavního sálu a grotty modrými čalouny zachycují ještě historické fotografie z konce 19. století publikované v obrazové příloze stavebně historického výzkumu viz. (pozn. 25). Tyto snímky, stejně jako ostatní obrazové materiály, včetně reprodukcí plánů a půdorysných náčrtů, publikované v tomto dokumentu se však autorce nepodařilo získat.

²⁵⁶ Viz. Líbal - Vilímková - Heroutová (pozn. !!!!), s. 61.

²⁵⁷ Vladimír Rišlink, Zásmuky, in: Richard Biegel (ed.), *Baroko na Kolínsku I. Společnost a kultura v letech 1650-1730*, Kolín 2001, s. 183-191.

²⁵⁸ Podle názoru Vladimíra Rišlinka (viz. předchozí poznámka!!!!, s. 184-189.) probíhala barokní přestavba zásmuckého sídla za vlády hraběte Adolfa Vratislava ze Šternberka nejméně ve třech etapách, z nichž první podle badatele začala někdy po roce 1653 - tedy po získání panství hrabětem - konkrétně snad kolem roku 1660. Tehdy došlo k adaptaci stávajících objektů na čtyřkřídlý blokový zámek, který si ve své dispozici a především pak v motivu arkádových chodeb otevřených do obdélného vnitřního dvora do jisté míry zachovává ještě pozdně renesanční charakter. Tuto skutečnost odráží také strohé utváření fasád, dodnes dochované na východním a západním průčelí, výskyt sdružených oken a funkční rozvržení interiérů. Za druhou etapu

v obdobných slohových intencích, považuje ji za dílo svého zámeckého křídla. Na základě provedené architektonické analýzy se pak domnívá, že autorem je patrně architekt domácího původu vycházející ze stavitelství 1. třetiny 17. století. Třetí a poslední stavební etapu autor datuje do let 1693 až 1703. Jejím obsahem byly pravděpodobně úpravy reprezentačních a obytných prostor v severním a východním křídla a zejména pak přefasádování hlavního zámeckého průčelí. Především na základě architektonického rozboru této fasády a analýzy uměleckého okruhu stavebníka a jeho příbuzných dospívá badatel Rišlink k názoru, že autorem zmiňovaných úprav by mohl být Giovanni Battista Alliprandi, kterému je ostatně připisována také úprava malostranského paláce hraběte Adolfa Vratislava ze Šternberka.

²⁵⁹ Adolf Vratislav ze Šternberka (1627–1703) vystudoval nejprve jezuitské gymnázium v Praze, kde byl jeho učitelem mimo jiné i Bohuslav Balbín. Po ukončení studií na filozofické fakultě pražské univerzity vstoupil do dvorských služeb císaře Leopolda I. Působil jako vyslanec ve Švédsku a některých německých státech. Již v roce 1659 byl jmenován nejvyšším zemským sudím v Čechách. O pět let později získal titul říšského hraběte. V roce 1685 pak dosáhl na nejvyšší možnou pozici v rámci Českého království – stal se nejvyšším pražským purkrabím, tedy zástupcem císaře v Čechách. Mimo to působil také jako hejtman Kouřimského kraje, císařský tajný rada a komoří. Byl oceněn řádem Zlatého rouna. Zásmucké panství zdědil po svém otci v roce 1653. Od té doby mu věnoval velkou pozornost. Ve snaze propůjčit svému hlavnímu venkovskému sídlu náležitou reprezentativní podobu nechal přestavět zámek i zušlechtit město a okolí. To obohatil také o několik církevních fundací. V roce 1694 získal Častolovice, jež převzali roli hlavního venkovského sídla. Z obou panství pak v roce 1701 vytvořil fideikomis. Hrabě Šternberk zemřel v roce 1703 a byl pochován v rodinné hrobce v areálu františkánského kostela v Zásmukách, jehož byl sám fundátorem.

²⁶⁰ Viz. Rišlink (pozn.!!!!), s. 183-4.

²⁶¹ Ibidem, s. 189.

²⁶² Informace o původní podobě portálu vychází z popisu V. Rišlinka, jak byl otištěn v příslušném hesle knihy *Baroko na Kolínsku* viz. Rišlink (pozn. !!!!), s. 189.

²⁶³ Ibidem, s. 189.

²⁶⁴ Ibidem, s. 189.

²⁶⁵ Ibidem, s. 189.

²⁶⁶ Ibidem, s. 189.

²⁶⁷ Ibidem, s. 190.

²⁶⁸ Ibidem, s. 190.

²⁶⁹ Ibidem, s. 190.

²⁷⁰ Touto problematikou jsem se podrobně zabývala ve své bakalářské práci viz. Nina Michlovská, *Grotta v architektuře 16. a 17. století* (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2008, s. 12-19.

²⁷¹ Jiří Kroupa, *Problém Buchlovce, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, F 41, 1997, s. 31-48. – Zdeněk Kudělka (ed.), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 56, 233-34.

²⁷² Jiří Kroupa, *Problém Buchlovce, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, F 41, 1997, s. 31-48.

²⁷³ Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, díl I. [A/I], Praha 1994, s. 310-318.

²⁷⁴ www.zamek-buchlovice.cz

²⁷⁵ Rytířský rod Petřvaldských z Petřvaldu původem ze Saska je na Moravě doložen již v 2. polovině 14. století. Ačkoliv jedna část rodu

...skací značně utrpěla, druhá větev naopak společenský vzestup a mimo jiné také získala rozsáhlý majetek kolem buchlovických vrchů. Přestože Jan Dětřich Gerhardt hrabě Petřvaldský z Petřvaldu (1658-1734), syn hejtmana hradištského kraje, nabyl dobré univerzitní vzdělání doplněné zkušenostmi získanými během kavalírské cesty, nezaměřil se patrně na budování kariéry v zemských úřadech, ani na dobývání náležité společenské pozice u císařského dvora, ale jako vynikající hospodář a stoupenec merkantilismu svou energii plně soustředil na povznesení rodových statků, což tomuto kultivovanému milovníku knih a uměleckých děl vyneslo dostatek prostředků taktéž pro realizaci nákladných sběratelských a stavebních aktivit. Z nich vyniká především stavba kaple v Žeravicích a zámku v Buchlovicích. Výstavbu zámku však v roce 1716 dočasně ukončila smrt Janovy manželky a následné přesídlení hraběte na panství ve Slezsku. Dílo bylo dokončeno teprve v letech 1734-38, tedy již za Janova následovníka Zikmunda Karla Gustava, který nechal celý komplex dostavět podle nového generálního projektu Mořice Grimma.

²⁷⁶ Jiří Kroupa, *Problém Buchlovice, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, F 41, 1997, s. 31-48.

²⁷⁷ Starý šlechtický rod Berchtoldů původem z Tyrolska přichází do českých zemí teprve v pobělohorském období. Berchtoldové výhodně zakupují moravské statky a již v druhé generaci jsou povýšeni do hraběcího stavu. Buchlovické panství však získávají teprve v ...letech ...století sňatkem hraběte Prospera Antonína s jednou z Petřvaldských dědiček. Příslušníci rodu věnovali nově nabytému buchlovickému majetku velkou pozornost. Ta se projevila zejména v polovině 19. století při nákupu přilehlých pozemků a jejich přeměně na v té době moderní krajinářský park. K větším úpravám zámku však dochází teprve na začátku 20. století za vlády Leopold II. hraběte Berchtolda, jednoho z čelních představitelů rakousko-uherské zahraniční politiky. Ten nechal buchlovický letohrádek přebudovat na vrchnostenský zámek podle návrhu Dominika Frey v duchu italského neobaroka.

²⁷⁸ Questenberkova kavalírská cesta po zemích západní a jižní Evropy započala v roce 1697 a trvala celkem 3 roky. Její příprava, průběh a itinerář je nám na základě dochovaných písemností velmi dobře znám. Hofmistr a průvodce mladého Questenberka Jan Jakub Waldbillich byl každé čtvrtletí povinen zasílat hraběti Lamberkovi seznam výdajů a informovat ho o průběhu cesty. Tyto informace nám později umožní udělat si konkrétní představu o možných inspiračních zdrojích hraběte na poli uměleckých podniků a to hned v několika oblastech.

²⁷⁹ Hrabě Questenberk udržoval se svými hejtmany pravidelnou korespondenci. Pomocí té si udržoval neustálý přehled o dění na svých panstvích. Zatímco v případě západočeského panství s centrem v Bečově probíhala jednou až dvakrát týdně, jaroměřický hejtman musel podávat zprávy někdy i denně. Korespondence měla specifickou formu. Na její dodržování hrabě pečlivě dbal a je známo, že nabádal hejtmany, aby nešetřili na užívání kvalitního inkoustu. Každý dopis byl na výšku přeložen na polovinu. Hejtmani psali na pravou stranu listu, hrabě pak na levé odpovídal a komentoval jednotlivé sdělení.

²⁸⁰ Vladimír Helfert, *Hudební barok na českých zámcích, Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku*, Praha 1916; Vladimír Helfert, *Hudba na jaroměřickém zámku, František Míča 1696-1745*, Praha 1925.

²⁸¹ Alois Plichta (ed.), *O životě a umění, Listy z jaroměřické kroniky 1700 - 1752*, Jaroměřice nad Rokytou 1974.

²⁸² Je zarážející, jak málo pozornosti bylo věnováno, tak monumentálnímu a, z hlediska uměleckohistorického, cennému objektu,

ých nad Rokytnou. Od doby vydání Plichtova
zniklo jen několik dílčích studií
věnovaných bezesbytku nepotvrzenému autorství Jakuba Prandtauera.
Taktéž překvapí, že nebyl doposud zpracován ani stavebně historický
průzkum celého objektu.

²⁸³ Vídeňský palác na Johannesgasse, stále nazývaný Palais Questenberg
– dnes sídlo rakouského ministerstva financí, obýval Jan Adam
Questenberk více jak 30 let, tedy po celou dobu, kdy byl vázán
službou u vídeňského císařského dvora. S jeho přestavbou a výrazným
rozšířením započal již roku 1701. Palác mimo to sloužil z velké části
dočasným nájemníkům z řad vysokých úředníků a šlechty, kteří byli
povinnostmi vázáni u císařského dvora, ale nechtěli nebo neměli
finanční prostředky na budování vlastního vídeňského sídla.

²⁸⁴ Viz. Plichta (pozn. 37), s. 164.

²⁸⁵ Viz. Plichta (pozn. 37), s. 220. V tomto případě se Plichta
odvolává v poznámce 7 na s. 228 na dopisy hejtmana Pruenera z 22. 10.
1711 a dokonce uvádí část textu v původním znění: "...sie werden mit dem
Grotta nachkombem morgen fertig werden.." a 23. 10. 1711: "... heunth
werden die Mauer mit Pflasterung der Krota fertig ...".

²⁸⁶ Viz. Plichta (pozn. 37), s. 166.

²⁸⁷ Viz. Plichta (pozn. 37), s. 247.

²⁸⁸ Tuto informaci zmiňuje Plichta viz. (pozn. 37) na straně 168.

²⁸⁹ Uvádí Plichta, viz Plichta (pozn. 37), na s. 192.

²⁹⁰ Jean Trehet zahradní inženýr a vídeňský dvorní zahradník byl
výrobcem a restaurátorem tapisérií, mimo to se zabýval projektováním
zahrad ve francouzském stylu a v tomto směru je označován za Le
Notrova následovníka. Ve Vidni navrhl například zahradu
v Schönbrunnu, v Augarten, u Tereziána, u letohrádku Favorita nebo u
schwarzenberského sídla. Pro hraběte Questenberka mimo to od roku
1708 projektoval zahradu na jeho panství v Rappoltenkirchenu.

²⁹¹ Konrád Adolf Albrecht von Albrechtsburg (1682–1751) byl uměleckým
poradcem vídeňského císařského dvora, vysoké šlechty a církevních
kruhů, pro které vytvářel stavební a výzdobné programy. Některé jeho
návrhy byly publikovány v roce 1730 v díle „Albrechtokodex“. Do jisté
míry také fungoval jako mezičlánek ve styku zadavatelů s umělci.
K okruhu jeho nejbližších spolupracovníků patřili např. Josef Emanuel
Fischer z Erlachu, Lorenzo Mattioli, Alberto Camesina nebo Daniel
Gran. Jedním z von Albrechtových klientů byl také hrabě Questenberk a
to jak, je doloženo, již od roku 1728. Od té doby se stává nejen
uměleckým poradcem Questenberkových, ale také častým hostem
v Jaroměřicích. Jak vyplývá s písemností, ovlivňoval silně výzdobu
zdejšího zámku, zahrady i kostela. S hrabětem ho pojilo blízké
přátelství podnícené zájmem o umění a obdivem k vlašské kultuře. Von
Albrecht se snad dokonce podílel i na vykopávkách v Římě. Později se
stal císařským rezidentem v Lisabonu.

²⁹² Viz. Plichta (pozn. 37), s. 227.

²⁹³ Viz. Plichta (pozn. 37), s. 193.

²⁹⁴ Po smrti hraběte Questenberka v roce 1752 přechází Bohušice do
držení spřízněných Kouniců. V roce 1781 zámek z neznámých důvodů
vyhořel a následně byl majitelem hrabětem Dominikem Ondřejem Kounicem
částečně ubourán a přestavěn na dvůr. V té době byla poškozena také
přilehlá barokní zahrada a cenná sochařská výzdoba převezena na zámek
do Jevišovic. Nový dvůr v Bohušicích pak ještě několikrát vyhořel
počátkem 19. století a později byl přestavěn na stáje JZD.

²⁹⁵ Štukatér Pavel Steltzer pracoval pro Questenberka spolu
s Giovannim Girolamem Alfierim také na rozsáhlé výzdobě obou
vídeňských paláců na Johannesgasse. To dokládají zápisy o výplatách
dochované v rámci vídeňské domácí pokladny k 14. 3. 1727, jak na to
poukazuje Plichta (viz. pozn. 37) na s. 231.

²⁹⁶ Viz. Plichta (pozn. 37), s. 157.

vého umění se autorka věnuje v úvodu své
a Michlovská, *Grotta v architektuře 16. a*
17. století (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění
Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2008. Zde také v kapitolách
5.1 a 5.2 věnuje pozornost vrcholným grottovým objektům, které v té
době vznikly v Itálii a ve Francii.

²⁹⁸ Alžběta Birnbaumová - Miroslav Volek, *Dvě nejkrásnější zahrady
severního svahu Petřína, Staletá Praha IV, 1969, s. 126-138.* -
Alžběta Birnbaumová - Miroslav Volek, *Některé zahrady na severním
svahu Petřína, Staletá Praha III, 1967, s. 176-186.*

²⁹⁹ Jaroslav Petřů, *Interpretace Vrtbovské barokní zahrady, Památky
středních Čech, 2002, č. 17/2, s. 1-15.*

³⁰⁰ Božena Pacáková-Hošťálková, Praha, Vrtbovská zahrada, in: Božena
Pacáková-Hošťálková - Jaroslav Petřů - Dušan Riedl - Antonín Marián
Svoboda, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, Praha*
1999, s. 353-356. - č.p.373/III, in: *Umělecké památky Prahy,, s.*
472-475.

³⁰¹ Dobroslav Líbal a kol., *Stavebně historický průzkum Prahy, Malá
Strana, č. p. 373-III, blok č. 1189 mezi ulicemi Karmelitskou,
Tržištěm, SURPMO, Praha 1966.*

³⁰² Tomáš Řepa, *Jan Josef hrabě z Vrtby a jeho mecenát, (postupová
práce), Katedra dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc*
2005.

³⁰³ V roce 1694 se stává Jan Josef hrabě z Vrtby členem apelačního
soudu. O 11 let později, konkrétně v roce 1705, je zvolen jeho
předsedou. Roku 1712 je jmenován císařem Karlem VI. do funkce
nejvyššího purkrabího a stává se tak fakticky prvním úředníkem
českého království, tedy zástupcem císaře v Čechách. Z pravomoce své
funkce předsedá zemskému sněmu a zemskému soudu. V roce 1721 mu císař
Karel VI. uděluje řád Zlatého rouna, tedy nejvyšší možné vyznamenání
udělované za zásluhy o rozvoj habsburské monarchie/dynastie.

³⁰⁴ č.p.373/III, in: *Umělecké památky Prahy,, s. 472.*

³⁰⁵ Jaroslav Petřů, *Interpretace Vrtbovské barokní zahrady, Památky
středních Čech, 2002, č. 17/2, s. 3.*

³⁰⁶ Ibidem, s. 8.

³⁰⁷ Ibidem, s. 10.

³⁰⁸ Walter Xaver Antonín z Ditrichštejna byl v letech 1701-1702
nejvyšším zemským sudím a v letech 1702-14 nejvyšším komorníkem
markrabství moravského. Byl taktéž zástupcem zemského hejtmána a
prezidentem řady zemských komisí. Účastnil se tureckých válek pod
vedením Evžena Savojského.

³⁰⁹ Horst Wächter, *Sala terrena na zámku v Mikulově ve svém
hermetickém významu, In: RegioM 2007, Sborník regionálního muzea
v Mikulově, Mikulov 2007, s. 163 - 185.*

³¹⁰ Anton Joseph von Prenner (1683-1761) působil jako vídeňský dvorní
malíř. V 1. polovině 20. let 18. století je taktéž doložen
v ditrichštejnských službách v Mikulově. Odborná literatura datuje
jeho první práce pro Mikulov k roku 1722. Tehdy sem totiž, jak je
známo, přichází nejmenovaný malíř, který zde kromě povolání malíře
působil i jako umělecký poradce. Funkce ideového tvůrce je v případě
Prennera archivně doložena hned u několika mikulovských uměleckých
zakázek. Mezi nejvýznamnější patří návrh na sloup Nejsvětější
Trojice, zmiňovaný k roku 1723 a patrně i koncepce výzdoby
reprezentačních sálů mikulovského zámku. Zde je mu navíc připisována
výmalba jednoho z nich, tzv. mramorového sálu (nazývaného také Sál
předků), za kterou mu byla vyplacena částka 1500 zl. a dále výzdoba
špalet v kabinetě kněžny (ani jedna z prací se nedochovala). Podle
dochovaných archiválií byl Prenner také svého druhu uměleckým
agentem. Dojednával smlouvy s umělci, případně je urgoval, pokud
práce vázla. V rámci českých zemí je Prenner uváděn také jako tvůrce

v kostele v Budišově z roku 1721 a malířské dílo jednoho z pokojů budišovského zámku (1724?), kde pracoval pro rodinu Paarů. Známé jsou také Prennerovy grafické reprodukce, zachycující významná díla z císařských uměleckých sbírek. Byly vydány pod názvem *Prodromus zu Theatrum artis pictoria*.

Spolutvůrcem byl František Stampart.

³¹¹ Informace pochází z knihy Mikulov (viz Václav Richter – Ivo Krsek – Miloš Stehlík – Metoděj Zemek, *Mikulov*, Brno 1971, s. 203), na pramen odkud byla převzata zde ovšem není uveden odkaz.

³¹² Ivo Krsek, *Mikulovské malířství 18. století*, in: Václav Richter – Ivo Krsek – Miloš Stehlík – Metoděj Zemek, *Mikulov*, Brno 1971, s. 199–220.

³¹³ Georg Werle představitel kvadraturní iluzivní malby, rozšířeně zejména ve vídeňském a v širším kontextu středoevropském prostředí vlivem příchodu italského malíře Andrea Pozza (1642–1709) k vídeňskému císařskému dvoru. Na mikulovském zámku vytvořil Werle výzdobu reprezentačních prostor Vstupního sálu (signováno a datováno 1722) a je považován také za autora výmalby zdejší sala terreny. V českém prostředí je zmiňován již jen na Schwarzenberských panstvích při výzdobě loveckého zámku Ohrada a v Hluboké nad Vltavou.

³¹⁴ *Ibidem*, s. 202–203. (citace)

³¹⁵ *Ibidem*, s. 202.

³¹⁶ *Ibidem*, s. 202.

³¹⁷ Václav Richter, *Stavební činnost v 18. století*, in: Václav Richter – Ivo Krsek – Miloš Stehlík – Metoděj Zemek, *Mikulov*, Brno 1971, s. 172–186.

³¹⁸ Radim Jakesch, Alexander Skalický, *Náchod – Grotta se sochou. Evidenční list nemovité památky*, NPÚ Josefov 2007.

³¹⁹ Luboš Lancinger, Ladislav Svoboda, *Zámek Náchod, Stavebně historický průzkum*. NPÚ Pardubice 1996, s. 74.

³²⁰ Zdeněk Wirth v *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese náchodském* (s. 114) k roku 1910 uvádí ve výklenku poprsí Jiřího Viléma, knížete ze Schaumburg-Lippe. V dané publikaci je dokonce přiřazena i fotografie této pohledové niky, ovšem dosti nečitelná, na které nelze danou sochu přesně identifikovat. Podle mého názoru se však již v této době nacházela ve výklenku pravděpodobně výše zmíněná antická postava a autor, který zřejmě zahradu ze své vlastní zkušenosti neznal, zaměnil výzdobu grottového výklenku za skutečnou bustou nebo sochu Georga Wilhelma, knížete ze Schaumburg-Lippe, která byla dříve nainstalována na podstavci, jenž završoval pravou příčnou osu zahradní dispozice.

³²¹ Radim Jakesch, Alexander Skalický, *Náchod – Grotta se sochou. Evidenční list nemovité památky*, NPÚ Josefov 2007.

³²² Luboš Lancinger, Ladislav Svoboda, *Zámek Náchod. Stavebně historický průzkum*. NPÚ Pardubice 1996, s. 104.

³²³ *Ibidem*, s. 11.

³²⁴ Luboš Lancinger, *Zámek Náchod. Stavebně historický průzkum – I. etapa*. NPÚ Pardubice 1992, s. 9.

³²⁵ *Ibidem* s. 14.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

hitectura civilis, Hildesheim 1971. Poprvé

³²⁷ Georg Andreas Böckler, *Architectura Curiosa Nuova. Das ist: Neue
Ergötzliche Sinn- und Kunstreiche auch nützliche Bau- und
Wasserkunst*, Nürnberg 1664.