

Vlasta Dvořáková

Českými badateli, jako byli Z. Wirth, V. Kramář a E. Poche, bylo již dávno seznáno, že výtvarná tvořivost druhé poloviny 18. století stála zvláště blízko přírodně a morálně filozofické tvorbě a naopak, že se slovesné a výtvarné umění někdy přímo prolínalo s filozofií. Toto zjištění se ozvalo i v několika referátech této konference. V kruzích osvícenců filozofická a přírodně kontemplující poezie postoupila vedle gotického černého románu a moralistně sentimentální prózy mezi nejčtenější druhy současných literárních žánrů. Dokonce se zdá, že výtvarné umění a hudba hledaly ekvivalentní prostředky, jak by mohly tyto druhy literatury sledovat a vyrovnat se jim myšlenkovou závažností a hlavně působivostí.

Přestože téma vývoje krajinářské zahrady 18. století na evropském kontinentě bylo již zpracováno v poměrně rozsáhlé zahraniční literatuře, nebyly zatím nijak zvláště zdůrazněny názory, že v zahradách, tvořících součást rozsáhlých zámečkových komplexů, se ohlašují nové tendence architektů, zdůrazňující také jejich zobrazující funkci. Nebyly také nijak zvláště uplatňovány závěry, že tyto zahrady možno považovat za prostředí umělecky přetvářené tak, aby jejich dispozice i vybavení mohly být nositelé významů svou dobou podstatných.^{1/} Vyšetřit, za jakých podmínek došlo k proměně struktury barokní zahrady v nový estetický systém přírodního sentimentálního parku, bude tedy úkolem tohoto příspěvku.

Snad nikdo nepoznal pronikavěji než H. F. Clark ve své studii *Eighteenth Century Elisiums* z roku 1943, zvláště pak v kapitole *The Role of Association in the Landscape Movement*,^{2/} že pro estetickou teorii druhé poloviny 18. století to byla asociace idejí, navozená pohledem na objekt, a nikoli objekt sám, jež vyvolávala působení krásy, vznešenosti, tajemnosti či naopak naivní pastorální idyličnosti apod. Proto záleželo na komponování prvků v osobitý celek, přičemž architektonické vybavení zahrady, tj. objekty, jako např. řecký chrámek či

gotická zřícenina, ani nemají hodnotu samy o sobě, nýbrž pouze asociacemi, citovými vzněty, jež navozují. Nemusí tedy ani být skutečně užitelnými objekty, ale musí je připomínat. Velký vliv na vývoj zahrad sentimentálního typu měly též teoretické spisy Henry Homea /lord Kames/ o estetických dojmech a jejich spojení s pocity a fantazií, např. jeho Elements of Criticism z roku 1762 a 1765. Vyvolávat vzpomínky, stavět pomníky a památníky... z toho jasně vyplývá, že hledat sémantiku sentimentálních zahrad není věcí interpretace ex post, ale že tento postup naopak odpovídá dobovým tendencím.

V sentimentálních zahradách tedy připadl rozhodující podíl literárnímu programu, silně prostoupenému podílem filozoficko-poetických idejí.^{3/} Pro výtvarné umění znamenalo toto zliterárnění tematiky vlastně pokračování a transformaci jeho humanistické a barokně alegorické tradice. Již v baroku přece dosahovalo schopnosti vyjádřit dobově aktuální významy rozmanitými prostředky, zejména pak mytologicky zdůrazněnou symbolikou zobrazující funkce krajinného prostředí. Mezi ostatními složkami životního prostředí aristokratů druhé poloviny 18. století však nabyla i ve střední a severní Evropě zvláštního postavení zahrada jako obytný prostor pod širým nebem,^{4/} do něhož se čím dál tím více otevírá rokokový, zejména venkovský zámek. Společenskému i individuálnímu pobytu v zahradě, prodlužovanému, čím více se blížil konec století, na řadu hodin denních, večerních i nočních, nabízely grotty, bludiště, poustevny, nejrůznější pavilóny, zelené kabinety a krytá loubí nevyčerpatelné příležitosti ke galantním hrám, stejně tak jako kamenné terasy, stříhané špalíry, dlouhé promenádní aleje a bazény s vodotrysky prostory k rozvinutí dvořanské podívané a reprezentace. Uměle stylizované zahrady ať francouzského, italského či holandského typu pracovaly s přírodními, architektonickými i sochařskými ikonografickými prvky, rozčleněnými v detailní typologii ve smyslu obecně užívaného literárně filozofického kódu. Takže jejich významy a obsahy byly návštěvníkům zahrad srozumitelné podle stupně osobního vzdělání, kultivace, archeologických a přírodovědných zájmů apod.

Tyto zprostředkované významy přírodních, architektonických i sochařských motivů mohly být sice esteticky nespécifické, ale v celkových souvislostech se stávaly tvary umělecky signifikantními. Nicméně právě tento tlak kvanta požadavků "vyjadřovat zahradními stavbami a úpravami myšlenky nezahradní a nevýtvarné, jež by sloužily citovému ladění doby" - to je citát našeho předního historika zahradního umění Z. Wirtha, jemuž také vděčí náš referát za nejsouborněji sebraný obrazový materiál ke zvolenému tématu - tedy v těchto literárně filozofických referencích kompozičních idejí projektantů sentimentálních zahrad nebyly ještě donedávna spatřovány z formálně stylového hlediska hodnoty vysloveně pozitivní. Budeme se snažit dokázat, že hromadění různých architektonických typů v zahradních areálech, jejich vybavení motivickým repertoárem, zbaveným barokní alegoričnosti, je nejen dokladem jistého sběratelského scientismu, typického pro osvěcenské diletanty a amatéry, ale současně též výrazem pokračujících kulturně společenských proměn.

Zahrady představovaly kromě lesa a obory pro feudálně stavovskou společnost před Francouzskou buržoazní revolucí a vlastně ještě dlouho do první poloviny 19. století podstatnou součást jejího přírodního světa. Tehdy se ve větším měřítku necestovalo, takže se nejčastěji jezdilo v letní sezóně a v době honitby z paláce v sídelním městě do zámeckého sídla na venku. Později ovšem také pravidelně do některých mondénních lázní, jež právě pro svoji přírodně parkovou úpravu a malebné okolí se stávaly středisky aristokratického a uměleckého světa. Dosud převážně zemědělský způsob šlechtické ekonomiky způsoboval, že letní rezidence bývala jako bývalé roduvé sídlo zpravidla také středem rozsáhlého majordátního panství. Nicméně aristokrati začínali být tehdy současně podnikavými investory v počátcích manufaktur, hospodářství a kultury. Pokusíme se dále ukázat na příkladu hrabat Jana Rudolfa a zejména Karla Chotka, organizátora silniční a vední dopravy, chápacího moderně též urbanistické problémy a současně znalce a příznivce umění, společenské souvislosti přetváření krajinářských zahrad a přírodního prostředí vůbec. Vysvětlit, že změna ve výtvarném pojetí, kompozici a vybavení

zahrad znamená též rozšířenou zkušenost, vyplývající z hlubšího poznání přírodní a fyzikální skutečnosti.

Ve třetí čtvrtině 18. století byly tedy již dány předpoklady k tomu, aby po anglickém vzoru velcí latifundisté v Čechách a na Moravě dávali též postupně proměňovat rozsáhlé plochy svých pozemků v přírodní parkové areály často netušených rozměrů: někdy to byly 100 až 200 hektarové výměry! Nové zásady začaly omezovat usměrňující zásah lidské ruky a intelektu ve prospěch dominující síly a spontánnosti přírody, nahodilosti vegetace, neochráněné teritoriálně ani neznásilňované kompoziční vůlí zahradního architekta, jak soudí E. Poche.^{5/} Nové chápání zahrady jako idealizovaného výseku domácí krajiny vedlo k postupnému vytlačování umělé architektonické zahrady s její abundancí alegorické plastiky a předávkovaným formalismem přírodními složkami. První však načrtli směr těchto přeměn literáti, zejména básníci.

Bylo ukázáno v některých předchozích příspěvcích, jak nový typ literátů v Anglii, liberální publicisté, zaměřeni k estetizujícím esejím a úvahám o záležitostech architektonických a zahradnických projevují již na počátku 18. století "náklonnost k věcem přirozené povahy" a k volné přírodě, jak shledávají, že domácí pole a lesy jsou vlastně útočištěm před únavným světem povolání, veřejné činnosti a společenských závazků, buon retiro přemýšlivé samoty, což zdůrazňuje např. Nicolaus Pevsner ve svých skvělých *Studies in Art, Architecture and Design* z roku 1968.^{6/} A konečně bylo shledáno, že nový typ melancholického intelektuála třetí čtvrtiny 18. století hledá otnostnou samotu vědomě, utíká se do ní znechucen městem a bláznovstvím a pokrytectvím lidí. Pozorování přírody je u něho podníceno rousseauovským "návratem k přírodě" jako módnímu prostředí, vhodnému pro melancholickou leturu /teprve později se z nostalgie stane romantická póza!/.

Přitažlivost Rousseauova měla pro aristokratickou - nikoli revolučně laděnou buržoazní společnost - dvojí zdroj: v jeho spisech, kde hlásal "návrat k přírodě", a v jeho ostentativních útěcích z Paříže a později vůbec z Francie do Anglie a Švýcar. V izolaci od společnosti pobytem v přírodě viděli již osvícenští intelektuálové po vzoru Rousseauově symbol

ctnosti. Rousseau byl např. brán odstupujícími nebo odsunutými politiky a penzionovanými generály jako prorok ve vyhnanství, nový Demokrit. Jeho obrazy-grafika, zpodobující Rousseaua např. jako osamělého veslaře na ženevském jezeře, pronásledovaného a nenalézajícího nikde útočiště, byly velice rozšířené. V určitých aristokratických kruzích vytvořily právě ony součást obecně intelektuálního stereotypu rozchodu s dvorským ceremoniałem a jeho titěrnostmi, v důsledku toho pouti přírodou. Představa osamělého cestovatele-poutníka či poutnice do lyricky laděných zákoutí jako Měsíční ostrov nebo Ráj bardů plný pomníčků s nápisy a náhrobky, výpravy do zarostlých tajuplných končin, divokých parkových houštin plných překvapení a nástrah, na útěku od povrchní společnosti do přírodního ticha - spoluúčinkovala při vytváření preromantické a romantické zahrady a parku jako jeviště, sféry prožitků, které navozovaly nové, zdánlivě improvizované formy společenských postojů a chování.

Za těchto okolností je potom přirozené, že prvním teoretikem romantické zahrady, prostoupené sentimentem, se stal René Louis markýz de Girardin, poslední hostitel a protektor Rousseauův na zámku Ermenonville. Jeho park má již všechny znaky systému založeného na kráse přírodních forem. Navíc zde bylo shromážděno vše, čím mohla vnější krajina působit na vnitřní rozpoložení markýzova hosta: chrám filozofie, alej snů, skaliska samoty, zříceniny, chaty, stavěné z přirozených materiálů: z hrubých kvádrů, dřeva, slámy, mlýny s doškovými střechami, nápisy vyřezané na lavičky, vryté do sloupů, vyškrábané do stromů, pomníčky zasvěcené nejen různým historickým postavám, ale též abstraktním pojmům jako lásce, přátelství, věčnosti, smutku. Girardin tedy neopomíjel idealizující a historickou funkci zahrady, její úlohu memoriálu, jak ukázal např. ve svém románu Bláznova moudrost Lion Feuchtwanger.

Zvláštní význam má pak názor Girardinův, že místo památníku má být zvoleno tak, aby v sobě slučovalo všechny krásy přírody, všechno, co může být užitečné pro uchování života, tedy i k uchování živé vzpomínky. Ač motivován sentimentálním vztahem k přírodě, ukazuje se R. L. Girardin současně též ja-

ko projektant blízky konceptuálnímu pojetí umění. Před realizací v terénu totiž radí upravovateli, aby si vyzkoušel efekt jednotlivých obrazů, jež bude komponovat do krajiny, v podobě maket. To se týká nejen kompozičních prvků vegetace a architektury, ale též terénních prvků, vodních toků, cest apod. Voda v otevřené krajině - to je opět námět velice blízky zahradním architektům v Čechách a na Moravě. Ale park v Ermenonville byl zatím spíše jen výjimkou, vytvořenou nadšeným ctitelem Rousseauovým, ačkoli později, v romantickém období, našel řadu následovníků.

Již barokním kosmografům bylo zřejmé, že krajina je část území nebo zemského povrchu, na jejíž podobě se podílejí všechny přírodní složky. Tehdy také začíná být krajina intenzivně mapována zejména z vojenských a administrativních hledisek. Ale paralelně došlo též k literárnímu mapování krajiny, a to z hlediska alegorického zeměpisu lásky, jak ukázala např. preciózka Mlle de Scudéry ve svém kdysi tak slavném románu Clélie z let 1654-1666. Na její Mapě Něžnosti jsou pro milence zakreslena města Sensibilité, Tendresse, Billet galant - tekou tam řeky Náklonnosti a Úcty, bouří moře Nepřátelství, černá se hladina jezera Lhostejnosti. A právě tento druh velmi světských, věru nereligiózních významů objektů a míst, jež možno vtěsnat na plochu zahrady-miniatury krajiny, záměrně je v ní naaranžovat, přechází pak v dobové transformaci do repertoáru sentimentálního preromantismu.

V polovině 18. století pak podstatně přispěly k dalšímu studiu historických forem, vhodných pro výzdobu zahrad, anglické sbírky předloh které obsahovaly nákresy a popisy nejen řeckých a římských chrámů, ale též např. Šalamounův chrám v Jeruzalémě, císařský palác v Pekingu, egyptské pyramidy, obelisky a sfingy, faraónovu hrobku, babylónský zikkurat, anglický Stonenghe... prostě Disneyland 18. století. Přesnost záznamů s mapami, situačními plány, pohledy a půdorysy současníky fascinovala, takže dochází k obrovsky rozsáhlé recepci anglických názorů na přírodní park v řadě evropských zemí.

Zakladatelé zahrad se nyní inspirují především představou rajské krajiny, mytologické Arkádie, architekturou nově objevených epoch a zeměpisných exotik: předklasického Řecka, Eryp-

ta, Blízkého Orientu, Číny a formulují několik odrůd přírodního parku. Z našeho hlediska jsou však nejdůležitější dobové pokusy o interpretaci funkce nových typů vyhlídkových pavilónů, "folies", "fabriques", památníků a chrámků, neboť záhy byla vypracována již také vlastní teorie zahradního umění. Není proto nic divného, že jeden z jeho hlavních teoretiků, C. C. L. Hirschfeld, autor pětisvazkové Theorie der Gartenkunst, vydané roku 1779, byl původně filozof, královský dánský justiční rada a řádný profesor filozofie a krásných věd na univerzitě v Kielu, podobně jako u nás v téže době např. F. L. Ehemant. Hirschfeld dokázal zprostředkovat zahradním amatérům takovou míru poučení, instruovat je, jak plánovat žádoucí proměnu zahrad obohacením a rozvinutím plánovací techniky a malířskými kompozičními efekty, že mu např. vděčný hrabě Chotek dal postavit ve veltruském parku kolem roku 1795 pomník. Prostě řada filozofů a básníků se nyní věnovala studiu přírody: je známo, že např. na koncepci zahrady vévodského zámku ve Výmaru měl značný podíl tajný rada J. W. Goethe.

43 Takto jsme se znovu přiblížili skromné domácí půdě. Pro naše závěry jsme pracovali pouze s některými vybranými objekty v Čechách, jako jsou Veltrusy, Kačina, Nové Dvory, Červený Dvůr, Krásný Dvůr, Chudenice, Nové Hrady, Teplice, Vlašim a zahrady Cibulka a Kanálka v Praze. A sice proto, že k poznání jejich původního stavu máme k dispozici nejvíce plánů, nákrešů a dobových vyobrazení, shromažďovaných po léta akademikem Z. Wirthem. Fotografie by totiž v mnoha případech ukázaly jenom jejich dnešní truchlivý, přímo dezolátní stav. Ten však není způsoben pouze zanedbáním požadavků památkové péče, ale primární nestabilitou a pomíjivostí těchto pavilónů, jak z hlediska použitého materiálu, tak i konstrukce stavby, jak ještě dále dovodíme. Detailní atribuce architektům, navrhujícím parkové objekty v tomto období, jak již byla zpracována např. do paspartu památek dr. L. Lancingerem, archivářem SÚRPMO v Praze, však není předmětem této studie.

Pokud se týká sociálního zařazení objednavatelů těchto zahrad na rozhraní klasicismu a empíru, jde výhradně o příslušníky aristokratické elity, která udávala společenský tón

v našich zemích. Ke každému z objektů se pojí svou dobou úctyhodné jméno osvíceného místodržitele, šlechtického amatéra v oboru botaniky, dendrologie a mineralogie, lidumilného biskupa či ostříleného dvorního diplomata s citem pro společenské novinky toho druhu, jako byly mondénní lázně, nebo dokonce filozofa, matematika a angažovaného představitele české ústavodárné šlechty, jako byl např. Auersperg. Většinu z nich spojovaly přirozeně rodinné, odborně vědecké a stavovsky společenské vztahy - o zemském feudálním patriotismu a společné podpoře nově vznikajících vědeckých a uměleckých institucí ani nemluvě.

Nový přírodně krajinný park byl proto středoevropskou šlechtou přijímán nejen jako módní směr, ale zapadá ideově i ekonomicky do poslední vývojové fáze od částečného zrušení nevolnictví roku 1781 do jeho úplné likvidace 1848.^{7/} Pro rozvoj klasicistně romantických zahrad a parků u nás jsou z těchto příbuzenských svazků nejpřesvědčivější spojitosti, jež poutají teplickou vrchnost, knížete Clary-Aldringena, jeho tchána Karla Josefa prince de Ligne, maršála Francie a experta v hortologii, a jeho zetě Jana Rudolfa Chotka, nejvyššího purkrabí a prezidenta českého gubernia, majitele Veltrus, Kačiny a Nových Dvorů.

Prince de Ligne vycházel z teoretických projektů, nejdůležitější ilustrujících prostorovou formu zahrady, tj. z alba plánů Recueil de jardins anglo-chinois, navržených knížetem Le Rouge v letech 1776-1786. Zde byla zejména použitím čínských prvků akcentována citovost, navozovány různé nálady v parkové zahradě, získané kontrastně po sobě nastupujícími různými scénériemi. Prince de Ligne, jehož zahradní příručky se přes rozbuželou zahradnickou literaturu těšily v aristokratických kruzích velké oblibě, došel ve vybavení zahrad až k tomu, co dnes nazýváme kulturní antropologií. Uváděl všechny známé civilizace na malý počet archetypů, jimž odpovídá jistý počet architektur.^{8/} Takže zahrada má být podle něho nejen místo odдыхu, procházek a melancholických toulek, ale současně též repertoár idejí, muzeum a panteon. Tak se zrodila sice učená, ale neracionalistická, nedogmatická zahradnic-

ká metodologie, jejímiž mistry se však nakonec stanou zase Angličané, jak ukázal zejména Roland Mortier.^{9/}

Angličtí zahradní teoretikové věděli již od poloviny 18. století, že estetická hodnota krajiny se mění od místa k místu, od stanoviště ke stanovišti, že živá příroda s obrovskou rozmanitostí tvarů, barev a nevyčerpatelností mikrostruktur je ve svých změkčených, nikoli geometrických formách, ve střídání ročních období a povětrnosti, ale též zásahem živelných destrukcí vydána neustálým proměnám. Nicméně nový směr zahradní, resp. parkové úpravy sdružuje od třetí čtvrtiny 18. století tolik společných motivů, parky obsahují celé řady stavebních a přírodních objektů, k nimž se váží vyhraněné obsahy a výsnamy, že nás nutí uvažovat o příbuzných, ne-li společných pramenech jejich návrhářů. A těmi nebyly vždy jen zahradnické vzorníky typu *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten*, *Englisches Anlagen und für Besitzer von Landgütern*, vydávaného již od roku 1796 v Lipsku, právě pro schematizovanou povahu modelů, ale celé obsáhlé knižní soubory s bohatými grafickými přílohami, jako byla např. *Description de l'Égypte* z let 1808-1812, již dostal Jan Rudolf Chotek roku 1812 jako čerstvou novinku darem od rakouského císaře 45 Františka II. Právě ty podnítily příliv nových egyptizujících aspektů do dosavadní tematické struktury parku ve Veltrusích.

Během dvou-tří desetiletí pronikají do zahrad rozptýlené architektury, bibeloty velmi zvláštní v detailu i ve hmotě. Sémantické určitosti nabývají samotným názvem, označením, které určuje jejich dispozici a funkci již v původním návrhu renomovaných architektů-projektantů. Tito vůdčí angličtí a francouzští architekti totiž bývali ještě v 18. století současně nejen teoretiky, autory programů, komentářů, vysvětlujících klientům, ale též akademikům předkládané nové projekty a obsahujících hlavní filozoficko-výtvarné téze jejich koncepce, nýbrž současně též malíři. Přitom si právě na tomto druhu svého talentu velice zakládali v přesvědčení, že samy jejich architektonické kompozice, jež ve Francii nazývali "architecture-tableau" /nejspíše asi "stavěné obrazy"/, vyhovují vyšším nárokům než obrazy provedené profesionálními malíři. Hodnota architektonického projektu nezáležela podle do-

bových kritérií jenom v jeho exaktnosti, ale v tom, že představoval současně také návrh malířsky, obrazově ztvárněný. Dovodíme dále na daleko skromnějších ukázkách projektů na vybavení zámeckého parku ve Veltrusích, pocházejících od arch. J. P. Jöndla, do jaké míry bylo toto dvojí sebeoceňování architektů oprávněné. Ostatně případ Charlese Ed. Jeannereta, který začínal jako puristický malíř, než se stal už jako Le Corbusier světoznámým architektem, dosvědčuje, že zásadní tvarové, prostorové i koloristické změny orientace si někteří tvůrci předpracovávají v obrazových dimenzích, dříve než přejdou k vlastním architektonickým návrhům.

47-
50

Odborná literatura i beletrie požadovaly, aby se zahrada stala krajem iluzí, kde možno vidět ve skutečnosti to, co mohli nejlepší malíři navrhnout v divadelní dekoraci: všechny doby, všechny kraje, charakterizované vegetací, úpravami terénu a stavbami. Dobové hodnocení vybavení zahrad architekturami různých typů, slohů a věků bylo tedy spíše kvantitativní než kvalitativní. Současníci, zejména pořizovatelé, je hodnotili jako ukázky, půvabné objekty, nikoli jako solidní obytné budovy. Proto bývaly stavěny také dosti provizorně, což dnes způsobuje jejich zchátralost.

Je nápadné, jak v zahradních objektech téhož časového období se přímo sériově opakují motivy: turecký nebo maurský kabinet či minaret, grotta, poustevna, umělá zřícenina, umělý drobný středověký hrad, holandský mlýn či statek, švýcarská salaš a kravín, čínský pavilón s bažantnicí, různé chrámky a pavilóny přátelství, egyptské sfingy a pyramidy, klasicistní i novogotické památníky. To vše sice zdánlivě volně rozptýleno, leč situováno s předem uváženým účinkem do nově ztvárněných rozsáhlých areálů lužních lesů, listnatých ostrovů, celých hlubokých údolí, do terénu, členitého nejen vlastní konfigurací, ale zejména vodními toky, klikatými říčkami, potoky, sváděnými do vlnitých jezírek a umělých vodopádů. Tyto jednotlivé motivy jsou tak frekventované a kumulované, že nabývají tonické povahy a jejich použití projektantem má aluzivní a ilustrativní povahu vzhledem k zájmům uživatele. Vizualní využití architektur v terénu - kolikrát se jen opakuje motiv vyhlídkového altánu - teprve dělalo poutavou podívanou

51-
53

54-
56

57

z objektu, ale objekt sám ji poskytoval též rozhledem po okolí.

Jak dovodil např. A. M. Vogt v pozoruhodné studii Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee,^{10/} architekt se cítil velmi často malířem. Novátorský architekt Boullée, jehož činnost spadá těsně před Francouzskou buržoazní revoluci, byl přesvědčen, že architekt sjednocuje v kompoziční celek-obraz rozptýlené krásy přírody. Že je sám skladatelem, vytvářečem krásy přírody, zasazujícím architekturu do přírody jako zlatník drahokamy do šperku nebo jako scénický výtvarník, navrhuje rozmístění kulis, sufit a rekvizit do prostoru jeviště. Architektonické dílo je podle něho "vytváření obrazu", protože všechno architektonické tvoření je jenom přejímání zákonů přírody. Je ovšem otázka: jaké přírody? V duchu dobové estetiky tím byla míněna příroda, již jednou, v 17. století, zachycená krajinářstvím, zejména arkádijsko-heroického typu.

Malířské zobrazení těchto krajin se stalo jedním ze vzorů projektantům krajinářské zahrady. Cesta k vnímání krajiny, jejích estetických hodnot a její ztvárnění malířem je totiž vůbec velmi složitá. Ještě slavný krajinář John Constable říká kolem roku 1820, že umění vidět přírodu se získává tak velmi obtížně jako umění číst egyptské hieroglyfy. Tento vý-
46 rok necitujeme náhodou, neboť na projektu kamenných mostků ve veltruském parku architekt Jöndl skutečně pokryl hieroglyfy celé bloky.

Tak jako nastupující archeologie objevila v polovině 18. století předklasické Řecko a Egypt, cestovatelé a misiónáři Čínu, vojny Turecko a celý muslimský svět, tak zase ekonomické zájmy vyvolaly potřebu narážek na Nizozemí, mořeplavbu, šťastný život ve venkovské idyle holandského statku, přemrštěnost rokokové etikety a módy na dvorce, salaše, kravíny, mlýny apod. Ve sféře architektury byl obdobou J. J. Rousseaua abbé M. A. Laugier, jenž žádal návrat k principům stavby malé venkovské prachýše, obydlí neporušeného, šťastného divocha. Ve vynalézání nových konfigurálních celků se způsobem zcela novátorským zjevuje příroda jako nově objevená hodnota, jsou zakládány krajinné scenérie, které vytvářejí malířské perspektivy prostoru. Prání po uvolnění v prostoru společenských kon-

vencí je umělecky anticipováno v prostoru rozvolněné krajinářské zahrady.

Kdo objevil tuto malebnost, pitoresknost, jakými medií byla ztvárněna do umělecké podoby, bylo již dávno zjištěno: je to jednak přírodní deskriptivní poezie, jednak, a to platí pro koncepci krajinářské zahrady ve zvýšené míře, podněty, které vyplynuly ze znalectví a obdivu k malířské tradici krajinomalby 17. století. Zejména, jak bylo častokrát zdůrazňováno v literatuře, ze studia obrazů C. Lorraina, G. Poussina a S. Rosy, na jejichž pozadí se rýsují jako snové přeludy začarované zámky nebo ruiny, kde dlí jen ticho a samota.

Teoretikové zahradní architektury první poloviny 18. století se učili na krajinářském malířství komponovat arkadickou zahradu v hlubokých prostorových plánech, prostorevých distancích, v modech, vymezených rozestavením figur, tj. skupin dřevin a staveb,^{11/} snažili se převést obraz v přírodní skutečnost, někdy dokonce s pomocí přípravných maket.

Kde se s úvahami o tom, co je malebné, tj. s definicí pojmu "picturesque" setkáváme poprvé, jsou právě angličtí senzualističtí filozofové, sledující procesy, obsahující či založené na smyslovém vnímání skutečnosti, která je pro ně přirozeně různotvará, nikoli dogmaticky normovaná jako v předchozích akademických doktrínách, které pronikly za Ludvíka XIV. i do estetických názorů na zahradní úpravy. Vazba na empirii, zejména na senzualní vjemy, je u všech těchto filozofů zesílena, a proto zahradním teoretikům, kteří z nich vycházejí, pak tolik začíná záležet na vzájemném vztahu jednotlivých složek zahradní úpravy. Záměrů, které přitom zahradníci sledovali, bylo hned několik najednou. Hledali např. co největší přirozenost, přítomnost minulosti, evokovanou úmyslně vybranými motivy, které působí svými vizuálními hodnotami. Ať již to jsou umělé zříceniny nebo celé gotické hrady, jež mají vyvolat určitou náladu, přenést diváka ve fantazii, vázané na evokovanou realitu, do zašlých časů. Zejména drobné architektury se staly nástrojem, obohacím fáze symbolu, promítaného do současných životních situací a nálad. Zahradní teoretici vycházeli z předpokladu, že vnitřní život, vytváře-

ný imaginací a zálibami, nemá hmotné hranice, a proto je zdánlivě nemá mít ani krajinářská zahrada.

Pro osvícenskou estetiku platí, že to, co je líbivé, krásné, je sice všechno, co je příjemné smyslům a co zintenzivňuje imaginativní činnost, ale současně je spojeno s uspokojením, plynoucím z pochopení smyslu objektu a s myšlenkami, asociacemi, jež evokuje. Tedy v dílech přírody a umění, jak říká zejména R. Payne Knight, architekt, malíř, učený antikvář a autor disertace *Symbolical Language of ancient Art and Mythology* z roku 1818, na nás nepůsobí jejich vizuální kvality izolovaně, ale ve spojení s momenty estetickými a asociativními.^{12/}

Výběr všech typů zahradních architektur je koncem 18. století řízen především jejich vztahem k přírodě. Návrat k přírodě má logicky za následek také návrat k architektuře přírodě blízké. Ať už se to týká čínských pavilónů, dórských chrámků či egyptských kabinetů a obelisků, antických či středověkých ruin. Zahradní architekti používali ruin trojího druhu: antických, středověkých a z nedávné doby. Soudilo se totiž, že antické ruiny, tj. násilné zbořeniny, plní pozorovatele smutkem a sklíčeností, neboť jsou výsledkem triumfu barbarství nad civilizací. Naproti tomu ruiny středověké že jsou svědectvím vítězství času nad silou, přírody nad lidskou dovedností; budily sice melancholické nálady, nikoli však nepříjemný dojem. Pakliže byl projektován středověký, resp. neogotický objekt nedotčený, nový, třeba ve tvaru věžovitého památníku jako v Krásném Dvoře, pak proto, že již v druhé polovině 18. století platil o středověku názor, že to je doba mytických, polopohanských národů, které nejsou daleko od primitivního, přírodního života. V anglických parcích dokonce začali stavět chrámy druidům. Považovali za vhodnou ideu, věnovat zahradní stavby mudrcům Keltů, kteří v temných hlubinách dubových hájů učili tajemstvím bohoslužeb podobně jako egyptští kněží v údolí Nilu.^{13/}

Dokonce v gotice se vidělo umění, jež ještě jaksi zpola vězí v neformované přírodě, a proto také nejdokonaleji splývá s krajinným celkem, se skalami a stromy, zejména jde-li o gotiku pozdní, naturalistickou. Nakonec byla zřícenina přehod-

nocena v jakousi samostatnou bytost a začíná její překódování směrem k vlastenecko-historickému památníku, jak dovedil na rozboru složek českého národního obrození Vladimír Macura ve své znamenité studii Znamení zrodu z roku 1983.

V Čínanech se tehdy zase viděl národ, žijící šťastným, naivně přírodním životem. A konečně v poustevnách, eremitážích budovaných z hrubých, neotesaných kamenů nebo jen z větví, rákosí a mechu, již nežili systemizovaní poustevníci jako za časů hraběte F. A. Šporka, ale jejich příbytky se podobaly nyní spíše prachýši "šťastného divocha", typu, v němž si literatura a malířství libovaly zejména od časů Paula a Virginie. Preferování divoké přírody a primitivních staveb v romantické zahradě je tedy v podstatě antitézí artisticky formované přírody klasicistů.^{14/}

Čína a Egypt bývaly v teoretických statích zahradních architektů spojovány, podobně jako bylo s Egyptem spojováno předperiklovské Řecko. V tomto případě prostřednictvím fascinující bohyně Isis. Obdiv k dórské architektuře a k Egyptu měl společného jmenovatele a tím byl rostoucí obdiv k primitivnosti, původnosti, starobylosti, věčnosti, jakou zprostředkovala představa odvěkosti pyramid. Egypt byl navíc znám jako pramen hermetických mystérií, která vzrušovala znovu preromantické období, ale to zase z jiného důvodu. Bylo tu přece spojení egyptských záhrobních kultů se zednářskými lóžemi, s jejich tajemnými obřady, odvolávajícími se ještě na domnělá tajemství středověkých stavebních hutí. A takto se znovu dostáváme z obecných úvah na domácí konkrétní historickou půdu, neboť mistrem vídeňské zednářské lóže byl v roce 1781 Ignác Born, hlavní iniciátor pražské Soukromé učené společnosti, jejíž zakládající členové byli většinou rovněž svobodní zednáři.^{15/} Born založil mj. též Journal für Freimaurer, jehož první svazek obsahoval rozsáhlou úvahu o egyptských mystériích. V témže roce se připojil k jiné zednářské lóži ve Vídni W. A. Mozart, když byl předtím Ignácem Bornem přímo zaučen. A tady jsou jasné premisy Kouzelné flétny.^{16/} Ale z těchto souvislostí je potom také přijatelný výklad, proč dal např. hrabě Clam-Gallas zřídit ve své proslulé pražské zahradě, zvané Klamovka, Chrám Noci s grottou v přízemí.

Tím se také vysvětluje, proč platil názor, že střízlivá prostota dórské plastiky či křehká členitost gotické kaple nebo vlnitá silueta čínského čajového kiosku nebo jednoduchost holandského mlýna mají svou podstatou všechny blízko k přírodě, patří do ní stejně jako rozpadávající se zřícenina. Jednoduchost, tvarová čistota stejně jako pitoresknost jsou brány jako blízké povaze přírodního světa. Nikoli historická, nikoli estetická, vůbec už ne slohová charakteristika, ale poetická imaginace dovolovala návštěvníkům těchto parků vcítit a přizpůsobit se různým formám drobných architektur, oblíbit si je, vychutnávat gurmánsky jejich odlišnost.

Jaké se těšily oblibě, dokazuje dochovaná obrazová dokumentace, grafika, vůbec nejfrekventovanější žánr celé soudobé výtvarné tvorby, o jejímž rozsahu nemáme dosud přesnější představu. Námítka, že česká dobová grafika je často zpola amatérská, mnohdy jen řemeslně rutinní a že plnila převážně salónně společenské a propagačně turistické a suvenýrové funkce, může být vznášena jen z formalisticky povýšených pozic. Ani této grafice doby osvícenství a romantismu nelze upřít její často svěží půvab. Ona právě dokládá, že existence těchto zahradních stavbiček jakoby sama bořila překonávaná pravidla deklarováných vyšších či nižších hodnot klasicismu. Všechny tyto stavby byly totiž ve své době hodnoceny jako rovnocenné ve vztahu k přírodnímu rámci a mnohé z nich, např. lázeňské kolonády a kiosky nad prameny, ukazovaly již dalekou perspektivu využití těchto typů pro mnohem širší společenské okruhy, než byla aristokratická společnost. Ostatně sám fenomén pramenů, využití léčivých účinků přírodních sil, také ukazuje na nový vztah k přírodě.

Stať nebude ze šetrnosti doprovázena fotodokumentací, protože tyto parky, na rozdíl od honosně architektonicky komponovaných a sochařsky vybavených zahrad barokních, až na malé výjimky, neúprosně zarůstají a hynou. Zda nezmizí úplně, závisí v mnoha ohledech nejen na podpoře příslušných památkových institucí, ale především na zájmu, lhostejnosti nebo dokonce na vandalství veřejnosti.

Že zahradní úprava může být v přímém vztahu k soudobým kulturně politickým tendencím, dokazuje např. zahradní kreace

pražského klasicistního romantismu, tzv. Růžové údolí knihtiskaře a novinářského redaktora Ferdinanda ze Schönfeldů, založená roku 1787 v pozdějším Karlíně. Byl to anglický přírodní ovocný sad, proměněný v mikrokosmos, v němž se slučuje geografie s historií. Byl totiž komponován, jak poukázal zejména E. Poche,^{17/} na způsob mapy Českého království, kde vegetace a voda vyznačovaly hory, řeky, rybníky, města a jednotlivé kraje Čech, vše v správných proporcích a vzdálenostech, jak se to také snažily postihnout první domácí topografické příručky. Zahrada byla sice zakrátko rozparcelována jako první oběť industrializované pražské čtvrti Karlín, ale myšlenka topografické zahrady se znovu vynořila na Národopisné výstavě v někdejší Královské oboře-Stromovce v roce 1895, o níž jsme slyšeli na minulé konferenci s tématem Umění a technika tolik zajímavého.

Zahradní architekti vytvářeli podle svých možností v Čechách a na Moravě něco podobného jako literatura a malířství předromantické a romantické doby. Různě stylově laděnými stavbami se snažili rozšířit a obohatit umělecký obraz zahrady často o historickou dimenzi. Právě v této jejich hravé mnohosti vidí např. N. Pevsner^{18/} první náběhy k historismu 19. století. Ovšem té komplexnosti vybavení sentimentálního parku do podoby monumentálního muzea v přírodě, jak je např. dala vybudovat koncem 18. století kněžna Izabella Czartoriská v Pullavách nad Vislou, nedosáhl žádný zahradní soubor v našich zemích. U domácí šlechty v Čechách totiž chyběl, právě pro její loajální vztah k habsburské monarchii, onen prvek spojení s národem, který neumírá s dočasnou smrtí státu, ale věří v lepší budoucnost. Bohatý různorodý soubor staveb v parku v Pullavách zahrnoval proto nejen tajemná pohanská templa římského typu s různými motty, ale sanktuária toho druhu jako orakulum Sibyly Aretinské, spojené s Římem a věšticí současně lepší budoucnost pro Polsko. Jak jsme se dohodli s profesorem Zdislavem Žygulskim, ředitelem muzea Czartoriských v Krakově, toto přírodní muzeum v Pullavách, první svého druhu vůbec, má mnoho společného s černínským parkem v Krásném Dvoře, jehož dendrologické a botanické unikáty navštěvoval při svých pobytech v Teplicích a Mariánských Lázních sám J. W. Goethe, osob-

nost tak v mnohém stimulující proces českého národního obrození.

Jgme si vědomi, že závěrem referát sklouzává do polohy ilustrující deskripcie, leč z desítky našich zachovaných parkových areálů klasicistně romantického typu lze nejvýrazněji sledovat proměny náplně a vybavení zámeckého parku ve Veltrusích. Lokalizaci zaniklých objektů, od nichž se však zachovaly aspoň původní projekty, usnadňuje plán zahradní dispozice uměle vytvořeného ostrova, nakreslený ing. I. Schmidtem roku 44 1829 a vyrytý J. Renardem ve Vídni.^{19/} Plán posloužil k základní identifikaci zahradních staveb M. Brožovskému v Průvodci po zámku Veltrusy, Praha 1973. Poznámka při signatuře plánu "reducirt von Gräfin L. Chotek" poukazuje k významu této amatérské kreslířky, jejíž náčrtník byl chován na zámku Kačina a podle jejíchž kreseb vydali akvatinty s pohledy z Veltrus Piringer a Schuman ve Vídni.^{20/} Některé z nich jsou reprodukované v příloze článku. Nejstarší návrhy, pocházející ještě 51 z období kolem roku 1785, spadají do doby Jana Rudolfa Chotka a zachycují projekty na úpravu francouzské zahrady v nejbližším okolí zámku, doplněné návrhy na dvě umělé zříceniny, oranžerie se stříhanými ploty, lačkovými pavilóny /treillage/ 52 po jejich bocích a konečně grotty s kaskádou. Ještě v polovině minulého století existovala rokoková stavbička, tzv. modrý kabinet, ale do dnešní doby zmizelo vše spolu s poustevnou, tureckou zahradou a pavilónem Bujukdere. Zpustlý a zarostlý je i celý romantický park za obnovenou francouzskou zahradou s vinutými stezkami a houštinami, ale zůstaly louky, lemované krásnými stromy, solitéry, jako byl ohromný Karlův dub. Mezi 57 nimi prosvítá dóřský monopteros chrámku přátel venkova a za 55 hrad z let 1792-1794, Laudonův pavilón nad kanálem a pavilón Marie Terezie z let 1811-1813. Ten připomíná návštěvu panovníce na prvním veletrhu tovarů Království českého, organizovaném Rudolfem Chotkem právě ve Veltrusích. Císařovnin pavilón se však již začleňuje do projektu hlavních úprav, které důmyslným regulačním zařízením se stavidly v korytu pravého ramene Vltavy proměnily zámecký park v izolovaný ostrov, svět sám pro sebe. Toto regulační zařízení se stavidly a četnými místky přes nově vzniklé ostrůvky je spojeno s iniciativou nejvyšší-

ho purkrabí Karla Chotka, jednoho z nejvýznamnějších členů tehdejší české šlechty, proslaveného všestrannou veřejnou činností, úpravou kanalizace, komunikací a vltavských průplavů.^{21/}

Egyptizující empírové formy mluví nejzřetelněji tam, kde je třeba ztvárnit nástupní prostor, vchod, průchod - tedy u schodiště, rampy, brány apod. Právě egyptizující brána dostala v umění druhé poloviny 18. století zvláštní, mnohovýznamový, přímo magický význam,^{22/} a to nejen u výtvarných umělců, ale též např. v opeře, zejména pak v Mozartově Kouzelné flétně, provedené poprvé roku 1791 a v Praze tak oblíbené.

Egyptizující architektura má rovné plochy a často monumentální měřítko. Leč v pojetí J. P. Jöndla /1782-1866/, žáka stavovské techniky v Praze a asistenta prof. G. Fischera, provádějícího též řadu staveb pro hraběte Chotka, získaly zahraniční předlohy, jichž používal, až jistou idyličnost. Pro veltruský parkový vodní kanál, regulovatelný řadou stavidel, jež nadržují a spouštějí vodu, navrhl Chotkovi několik egyptských bran a můstků, které dobře ladí s jeho variantou dórských pavilónů, neboť oba slohy se vyznačují úsporností a jednoduchostí hladkých forem. Při celkové kulturní úrovni nejvyššího purkrabí je pochopitelné, že celý technický projekt stavidel a můstků musel Jöndl řešit způsobem esteticky působivým. Také technická, mimoumělecká realita se měla stát esteticky relevantní, povznesena do vyšší, poetičtější roviny, zcela v duchu projektů domů dozorčích nad vodními stavbami architekta C. N. Ledoux, vyobrazených v Hirschfeldově knize.

Jöndl proto projektoval v letech 1813-1814 nejen Dorische Fahrbrücke, čínský vyklenutý můstek, ptačí bidlo ve tvaru pyramidy, arkády a brány stavidel, ale především egyptský můstek s plastikou sfingy, dodnes existující, a můstek s plastikou egyptského šakalího boha Anubise, jemně tónovanou kvašovou malbou s podtitulkem "Emissarius des unterirdischen Canals" /Vyslanec podzemního kanálu/. Prozaický, mělký říční kanál měl být takto nobilitován připodobněním ke kanálům řeky Nilu, které zátopami oživují Egypt. Praktické stavebně technické zařízení bylo spojeno s geograficky exotickou módní my-

tologií; technické dílo je tak současně zobrazujícími prostředky proměněno v malé dílko umělecké.

Prostota, až jakási erární úspornost byla ostatně Jöndlovu pojetí blízká, jak dosvědčuje nejen řada projektů jednoduchých venkovských pavilónů pro veltruský park, ale též jeho výklady a nákresy ve stavitelských příručkách.^{23/} Zejména jeho *Landschaftliche Baukunst* z let 1826-1828 a *Poučení o stavitelství pozemním vůbec a zvláště vzhledem na privátní a obecní stavení ve venkovských městech, městečkách a vesnicích* z roku 1840 si vysloužily zasloužený ohlas mezi českými staviteli.

Plastika egyptského boha, posazená nad říčním můstkem, měla vyvolávat příjemné mrazení v očekávání nebezpečí, jež eventuálně hrozí těm, kdo od přístaviště na podzámeckém jezířku Spiegel vyjíždějí po loďkách na romantickou plavbu kanálem. Hladina stoky se na pokyn zvednutím stavidel mohla kdykoli zvednout, a vyvolat tak okamžitou umělou záplavu, zásah přírodního živlu, moment překvapení, kdy nebezpečná situace zvyšovala prudkost emocionálních reakcí. Zděšené komtesy byly pak statečnými zachránci-kavalíry přirozeně odnášeny temnými podzemními chodbami do bezpečí zasklených egyptských a dórských pavilónů, kde pak dvojice stěží luštily hieroglyfy, vytesané v nadpraží. Hodnota těchto Jöndlových projektů - a v tom se liší od často fádnicích plánů jeho kolegů - záleží nejen v exaktnosti nárysů, půdorysů a řezů, ale v tom, že jde současně o návrh malířsky, obrazově ztvárněný, jak rozpoznali organizátoři výstavy v Zalužanech /Umění XIX. století, II. díl, 1815-1840/, pokračující ve spolupráci Národní galerie a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze s Okresním kulturním střediskem v Příbrami.^{24/}

POZNÁMKY

- 1/ A. M. Vogt, *Auslegung von Kunstwerken, mit oder ohne historischen Rückhalt*, v: *Das Problem der Interpretation*, Mainzer Universitätsgespräche, Mainz 1964, s. 32 a n.
- 2/ *Journal of the Warburg and Court. Instit.*, T.I.4 /1943/, s. 165-189.
- 3/ L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Varšava 1972.

- 4/ Autorem řady studií o vývoji krajinářských zahrad, jenž ovšem našel tvůrčí přístup k tomuto tématu a provedl několik vynikajících moderních rekonstrukcí historických zahrad, je dr. Ing. arch. Otakar Kuša. Z jeho prací uvedme např. Člověk a přírodní prostředí, v: Karel Honzík a kol. Věci kolem nás a sociální životní sloh, Praha 1961, s. 33 a n.; Kapitoly z vývoje krajinářské architektury, v: Architektura ČSR, roč. XXIX, 1970, s. 109 a n.; Zur Entwicklung der europäischen Park- und Gartenlandschaft, Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte des Landschaftsbaus, Berlin-Charlottenburg 1974.
- 5/ E. Poche, Zaniklé pražské zahrady, v: Staletá Praha X/1981; Z. Dokoupil, P. Neumann, O. Riedl, I. Veselý, Historické zahrady v Čechách a na Moravě, Praha 1957; J. Ondřej, Zámecké parky a zahrady středních Čech, Praha 1967; M. Kruml, B. Pavelková-Hošťálková, Z historie úprav přírodních prostorů Staré Prahy, v: Staletá Praha X., s. 186 a n.
- 6/ N. Pevsner, Studies in Art, Architecture and Design, kapitola The genesis of the Picturesque, s. 77, London 1968.
- 7/ O. Kuša, Člověk a přírodní prostředí, v: l.c.
- 8/ G. Cocchiara, Storia del folklore in Europa, kap. VII.: Natura, civiltà e progresso, Torino 1971, s. 139 a n.
- 9/ R. Mortier, La poésie des ruines en France, Genève 1974.
- 10/ A. M. Vogt, Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee, Basel und Stuttgart 1969.
- 11/ C. Clark, Landscape into Art, London 1961.
- 12/ V. Kramář, Architektura v devatenáctém století, v: Památky archeologické XXVI, 1914, s. 99 a n. a 104 a n.
- 13/ H. Ost, Einsiedler, Mönche und Eremiten, München 1978.
- 14/ J. Pinkava, Souvztažnost vědy a umění, v: Estetika XXI/1985, č. 4, s. 52 a n.
- 15/ V. Dvořáková, Osvícenci a romantikové, v: Kapitoly z českého dějepisu umění I., s. 35 a n., Praha 1986.
- 16/ N. Pevsner, v: l.c. kapitola: The Egyptian revival, s. 233. Blíže k této exotické složce krajinářské zahrady viz též V. Dvořáková, Romantické umění a zahrada, v: Kompozice zahrad v dějinách umění, zájmový tisk vydaný Domem techniky ČSVTS Č. Budějovice 1987.
- 17/ E. Poche, Zaniklé pražské zahrady, v: l.c.
- 18/ N. Pevsner, H. G. Evers, M. Besset, L. Grote, Historismus und die bildende Kunst, v: Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, München 1965.
- 19/ G. Leinz, Ludwig I. von Bayern und die Gotik, v: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44/1981, s. 399.
- 20/ Zlatá Praha XXXVI/1919, s. 382 a n.
- 21/ M. Volek, Purkrabí Chotek a pražská zelen, v: Staletá Praha, roč. V, Praha 1971, s. 236 a n.
- 22/ J. Langner, Ledoux und die "fabriques", v: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 26, München 1963.
- 23/ Za laskavé upozornění na tyto Jöndlovy příručky srdečně děkuji doc. dr. Jiřímu T. Kotlíkovi.
- 24/ Zpravodajství Národní galerie v Praze, interní materiály č. 8 pro tiskovou konferenci dne 15.V.1986 v Zalužanech.