

KATEŘINA ADAMCOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA UK, PRAHA

Scénografický koncept a výtvarný žert jako dva nejvýraznější aspekty herní podstaty vrcholně barokního gesamtkunstwerku

Zámek Troja, nejen samotná budova letohrádku, ale ve stejné míře i přilehlá zahrada patří právem k nejvýznamnějším areálům českého baroka, a to hned z několika důvodů. Za prvé představuje jedno z nejstarších děl přímo inspirovaných tím, co jeho objednavatel hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka mohl poznat během své kavalírské cesty,¹ která se již v dané době stala standardní součástí vzdělání mužských příslušníků šlechty.² Za druhé se zde uplatňuje nový typ reprezentativní architektury vycházející z konceptu villy suburbany. Navíc se zde u nás nejspíše poprvé objevuje ikonografický program, jehož jedním z hlavních témat je oslava panujícího rodu, čímž tento letohrádek předjímá řadu jiných obdobných realizací nejen na území Království českého, ale i v dalších částech Habsburské monarchie.³ A v neposlední řadě nabízí tento komplex celou řadu nových uměleckých témat i jejich konkrétních řešení, založených na tom, co bylo na poli architektury, malířství, sochařství, ale i uměleckého řemesla právě aktuální. Proto není divu, že trojskému areálu byly věnovány nejen obsažné stati v základních syntetických pracích mapujících dějiny českého barokního umění, ale také několik samostatných monografií, o celé plejádě dílčích studií v odborných periodících ani nemluvě.⁴

Už jen samotný přehled dosavadní literatury dokládá mimořádné postavení trojského letohrádku v dějinách českého umění. A to, co platí pro tento areál jako celek, platí ve stejné míře, soustředíte-li svou pozornost výlučně na dějiny barokního sochařství.⁵ V tomto kontextu je areál v Praze-Troji nejčastěji skloňován jako

¹ K tomu nejlépe in: Martin Krummholz, *Zámek Troja*, Praha 2017, s. 9-10. - Pavel Juřík, *Šternberkové: Panský rod v Čechách a na Moravě*, Praha 2013, s. 70. - Pavel Preiss - Mojmir Horyna - Pavel Zahradník, *Zámek Troja u Prahy*, Praha 2000, s. 16-19 a 96-110.

² K tomu například in: Zdeněk Hojda, *Český Merkur. Barokní Čechie na cestách* in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 147-149. - Michael Borovička, *Velké dějiny země Koruny české, tematická řada Cestovatelství*, Litomyšl 1710, s. 183-189.

³ Hodnocení významu této stavby v kontextu dějin české barokní architektury nejlépe in: Krummholz (pozn. 1), s. 35-36 a také 104-105. – Richard Biegel, *Architektonický předěl v díle Jeana Baptisty Matheye* in: Petr Macek – Richard Biegel - Jakub Bachtík, *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 161-163. - Mojmir Horyna, *Slohový význam trojského areálu v kontextu české barokní architektury sklonku 17. století* in: Preiss - Horyna - Zahradník (pozn. 1), s. 119-125. Její význam a svého druhu solitérní postavení nakonec dobře dokumentuje také to, že jako jeden z mála projektů období baroka získala samostatnou kapitolu v zatím poslední interpretaci dějin umění v českých zemích publikované in: Taťána Petrasová - Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800-2000*, Praha 2017, s. 514-515.

⁴ Souhrnný přehled dosavadní literatury k tématu nejlépe in: Krummholz (pozn. 1), s. 106-109. Po této zatím poslední monografii areálu vyšla ještě stať věnovaná působení Johanna Georga Heermanna v Troji: Martin Krummholz, *Schloss Troja und Johann Georg Heermann* in: Becket Bukovinská - Lubomír Konečný (edd.), *Studia Rudolphina*, Sonderheft 02, Dresden-Prag um 1600, Praha 2018, s. 231-250.

⁵ Krummholz, (pozn. 3), s. 231-250. - Krummholz (pozn. 1), s. 44-77. Jiří Sehnal, *Život a dílo vrcholně barokních sochařů Heermannů a Süßnerů v 17. a 18. století v českém a německém prostředí*, (diplomová práce) KTF UK v Praze 2009. - Pavel Preiss, *Sochařství a malířství trojského zámku* in: Preiss - Horyna - Zahradník (pozn. 1), s. 131-138. - Oldřich Jakub Blažiček, *Barokní sochařství 17. století v Čechách* in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1. Od počátku renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 303. - Ivo Kořán, *Sochařství* in: Emanuel Poche (ed.), *Praha na úsvitu nových dějin: (čtyři knihy o Praze): architektura, sochařství, malířství umělecké řemeslo*, Praha 1988, s. 458. - Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1969, s. 47 a 151-152. - Erich Bachmann, *Plastik* in: Karl Maria Swoboda ed. et al. *Barock in Böhmen*. München: Prestel, 1964, s. 138. - Siegfried Asche, *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe. Acht Meister des siebzehnten Jahrhunderts und ihre Werke in Sachsen, Böhmen und Brandenburg*, Wien - Wiesbaden 1961, s. 83-88, 121-125, 158-159. - Václav Vilém Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Praha 1959, s. 21. - Oldřich Jakub Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 92-93. - Miroslav Korecký, Jiří a Pavel Hermannové, Praha 1948.

místo, kde se nachází soubor soch reprezentujících jeden z nejstarších importů berniniovského pojetí trojrozměrného figurálního díla na našem území, kterým se navíc pomyslně, ale i reálně otevírá nová etapa dějin českého barokního sochařství, jejíž vyvrcholení reprezentuje tvorba Matyáše Bernarda Brauna a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa.⁶

Vzhledem k míře pozornosti, již se sochařské výzdobě letohrádku i přilehlé zahrady v dosavadní odborné literatuře dostalo, by se mohlo zdát, že už k tomuto souboru není co dodat. Že vše podstatné, co se týče sochařského provedení, ikonografického programu, vztahu mezi architekturou a sochařským dílem, podílu jednotlivých osobností na celkovém výrazu tohoto díla, ať už z pohledu koncepce nebo z pohledu realizované podoby tohoto náročného celku, bylo již dávno řečeno. Přesto se domnívám, že tento soubor nabízí něco, co pozornosti badatelů doposud unikalo. V následujícím příspěvku bych chtěla poukázat na nové interpretační možnosti, které se opírají o hlubší pochopení způsobu uplatnění scénografického konceptu vybraných sochařsko-architektonických děl tohoto areálu, založeného na principu výtvarné hry, zahrnující i oblast výtvarného žertu, přičemž výchozím bodem se nám stane detailní analýza zdánlivě nenápadného prvku z bohaté výzdoby tamější zahrady: dvojice kašen stojících na horní terase, v bezprostřední blízkosti letohrádku.⁷

Zmíněné kašny patří k těm částem vybavení zdejší zahrady, jež byly odbornou veřejností dosud víceméně přehlíženy.⁸ Je to poněkud paradoxní, zvláště vezmete-li v úvahu skutečnost, že se jedná o díla, na nichž se podílel stejný tým kameníků a kamenosochařů, který pod vedením Johanna Georga Heermana realizoval nedaleké dvouramenné schodiště přisazené k jižnímu průčelí letohrádku. Navíc, prohlédnete-li si pozorně jejich výtvarné provedení, pak zjistíte, že tyto kašny byly koncipovány jako přímé pokračování schodiště, a to jak ve smyslu funkčním, tak formálním a ideovým.

Celkové řešení obou kašen je podobné, a to tak, že se sice shodují v základním rozvrhu a charakteru výzdoby, ale co se týče uplatnění a zpracování jednotlivých motivů, jsou odlišné. Rozhodně nejsou dokonale zrcadlově symetrické, naopak se zdá, že se záměrně navzájem doplňují. Obě se skládají z dolní nádoby, středového pilíře a horní nádoby, vyrůstající z horní třetiny výšky pilíře. Zajímavé je, že se nezdvihají z nějakého stupňovitě uspořádaného nízkého pódia, jak byste to u takovýchto děl očekávali, ale jsou posazeny přímo do terénu, což, jak ještě ukážu, má svůj význam. Tvar dolních nádob kašen v zásadě vychází z čtverce se zaoblenými rohy, ve skutečnosti, což je lépe patrné na vnitřní hraně nádob, sleduje jejich půdorys tvar čtyřlístu se silně stlačenými vrcholy. Středový pilíř je formován do podoby převýšeného čtyřbokého komolého jehlanu a horní nádoba působí dojmem masivního dvoustupňového válcovitého prstence jakoby navlečeného na horní třetinu pilíře.

Uvedené geometrické útvary, pomocí nichž jsem právě popsala základní skladbu kašen, však můžeme spíše tušit, protože vnější líc dolní nádoby, celého středového pilíře i horní nádoby obou kašen tvoří umělé skalní útvary, místy ještě doplněné umělými krápníky. A tady se nabízí první formální spojení obou kašen se

⁶ Ibidem.

⁷ Nedávno dokončené restaurování těchto kašen vedlo k výraznému zčistění detailů zpracování jejich povrchového reliéfu, zakrytých dřívě vrstvou nečistot, vodního kamene a biokoroze.

⁸ Více pozornosti vybavení zahrady areálu v Troji věnovali pouze Mojmir Horyna a Sylva Dobalová. Mojmir Horyna se však soustředí především na rekonstrukci a analýzu kašny, která stávala na hlavní ose zahrady v její dolní části a která byla rekonstruována v rámci celkové opravy areálu v 80. letech na základě archeologického nálezu v letech 1976-77. Srovnej in: Mojmir Horyna, Zahrada letohrádku Trója in: Preiss - Horyna - Zahradník (pozn. 1), s. 116-118. Sylva Dobalová se o existenci dvojice kašen na horním parteru pouze zmiňuje, tzn., že ani ona se nijak podrobněji nezabývá její zajímavou sochařskou výzdobou a jejím vztahem k dalšímu vybavení zahrady či k budově samotného letohrádku. Srovnej in: Sylva Dobalová, Hesperidky na zámcích a zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice Troja, Martin Mádl (ed.), *Tencalla I. Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2012, s. 220-221.

schodištěm. Princip grottové stěny a tzv. ordine rustico, architektury záměrně zarostlé do přírodního skalního útvaru, určuje totiž také základní výtvarné řešení podzemní a dolního úseku nadzemní části monumentálního schodiště. Rozdíl mezi kašnami a schodištěm spočívá v tom, že v případě konstrukce schodiště, rozvržené celkem do tří výškových úrovní, čím výše stoupáte po schodišti, tím více ubývá skalisek a krápníků a současně tím více se dominantní role ujímá klasické architektonické tvarosloví. U kašen k této metamorfóze nedochází.

Je nutné podotknout, že toto nevšední řešení architektury schodiště není jen zajímavým výtvarným motivem, ale je nedílnou součástí příběhu, který ilustruje jeho bohatá sochařská výzdoba. Na zábradlí schodiště, ale i v jeho suterénních prostorách probíhá totiž závěrečná etapa bitvy mezi Olympany a Titány (Giganty), kteří se pokusili Olympany svrhnout a získat zpět svou vládu nad světem.⁹ Zeus s Pallas-Athénou po svém boku, v doprovodu dalších bohů i polobohů, zasazují poslední údery již přemoženým obrům, z nichž dva pomalu podklesají pod tíhou obrovských skalisek, které na ně Olympští bohové shodili, a další dva se pak svíjejí na dně celé konstrukce schodiště. Suterénní prostory, ale i ty nadzemní části schodiště, na nichž převládá rostlá skála, jsou tak vlastně obrazem Tartaru,¹⁰ do něhož byli někteří z poražených Titánů svrženi. Tartar byla přitom strašlivá propast, která vznikla z počátečního chaosu a kterou obývaly nejděsivější bytosti starého světa, jako byl stohlavý obr Tyfón.¹¹ Současně to bylo místo, jež sloužilo jako vězení pro ty, již se nejvíce provinili a neomluvitelným způsobem narušili řád tohoto světa.¹² Postupná, pomalá, ale současně nezadržitelná nadvláda, kterou na schodišti získává architektonické tvarosloví nad rostlými skalními útvary, je tak součástí ikonografie celého díla, jež má ilustrovat vítězství řádu reprezentovaného novou generací bohů včele s Diem nad chaosem zastoupeným Tartarem se svrženými Titány (Giganty).

Použití ordine rustico a uplatnění umělých krápníků není to jediné, co spojuje obě kašny se schodištěm. Jak na stěnách suterénních prostor schodiště, tak i na všech částech kašen můžete spatřit množství plazících se hadů, ještěrek, žab, pavouků, štírů, ale i draků a dalších tvorů, kteří rádi obývají vlhké a temné prostory. Jedná se vesměs o stvoření, k nimž většina z nás nemá dobrý vztah a která jsou jak z pohledu mytologie, tak z pohledu křesťanské symboliky spojována s temnotou, hříchem a zlem všeho druhu.¹³ Tito tvorové zde nejsou nějakým dekorativním prvkem ani snad motivem, který by pouze dokresloval prostředí grotty. Podle mého názoru zde byly tyto výjevy vysekány právě proto, aby svou přítomností doložily, že dolní části schodiště stejně jako obě nezvykle tvarované kašny nejsou jen obrazem nějaké jeskyně či obrovské skalní pukliny, ale právě obrazem děsivého Tartaru.

Hadi, ještěrky, netopýři, zvířata skutečná i bájná však nejsou jedinými bytostmi, které najdete na stěnách trojského Tartaru. Mezi skalními útvary a krápníky kašen i schodiště je možné také objevit napůl lidské, napůl zvířecí tváře, které vypadají, jako by s tímto hrozivým místem srostly, takže už odsud ani nemohou uniknout. Představují ty obyvatele antického podsvětí, pro něž neexistuje žádná budoucnost ani žádná naděje. Jsou totiž do skalisek vysekány záměrně takovým způsobem, že vyvolávají neodbytnou představu, že se tyto jen obtížně rozeznatelné části obličejů každým okamžikem ztratí docela a promění se tak definitivně v amorfní nehybný kámen.

⁹ K interpretaci ideového programu schodiště nejlépe in: Preiss (pozn. 5).

¹⁰ Hésiodos, Theogonie, verš. 820-850.

¹¹ Hésiodos, Theogonie, verš. 820-850. Tartar byl také obehnan obrovitou bronzovou zdí, aby z ní nikdo nemohl jen tak uniknout.

¹² Jednalo se o místo tak strašné, že se Diovi takový trest pro Titány nakonec zdál být příliš přísný a později je odsud sám vysvobodil.

¹³ Srovnej např. in: Michael J. Curley, *Physiologus*, The Chicago University Press, 2009. - Sigrid Dittrich - Lothar Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg, 2005. - Jan Royt - Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.

Přímou spojitost mezi figurálními i nefigurálními motivy pokrývajícími jednotlivé části kašen a vnitřních stěn schodiště nakonec potvrzuje přítomnost dvou erbovních znamení odkazujících na objednavatele a jeho manželku. Šternberskou hvězdu vynořující se ze sevření skalních puklin můžeme spatřit na pilíři východní kašny, vinný hrozen lze zase rozeznat mezi kameny tvořícími pilíř kašny západní. Totožné prvky se na vnitřní i vnější straně konstrukce schodiště vyskytují hned několikrát,¹⁴ přičemž svým umístěním i nezvyklým způsobem, jakým jsou včleněny mezi ostatní motivy, vybízejí alespoň v případě šternberské hvězdy k tomu, abychom jejich interpretaci posunuli ještě do další významové roviny.

Šternberská hvězda ve spodních částech vnitřní strany schodiště těsně zaklíněná mezi kameny se totiž o úroveň výše ze skalisek uvolňuje a zčásti ještě zakrytá kupami podivných par jakoby stoupá z hlubin Tartaru vzhůru směrem k nebesům.¹⁵ Takový motiv by bylo možné chápat jako symbol vítězství světla nad temnotou, jako symbol vítězství dobra nad zlem. I když se tento výklad může zdát snad až příliš odvážný, souzněl by jednak s tím, jak měla být sochařská výzdoba schodiště chápána v souvislosti s aktuálními událostmi v Evropě, tedy se slavnou porážkou tureckých vojsk u Vídně,¹⁶ a jednak s tím, jaký důraz kladli Šternberkové na původ a význam svého rodového znaku.¹⁷

Pozoruhodné výtvarné řešení dvojice kašen a jeho těsná provázanost se suterénními částmi schodiště mě vede k domněnce, že tyto kašny máme v daném kontextu vnímat jako jakýsi výron hrůzostrašné podzemní říše, vytlačený podobně jako magma na zemský povrch, a to společně s vodou, která poté, co protekla konstrukcí schodiště, proudila právě do nich. Této na první pohled poněkud bizarně znějící interpretaci odpovídá nejen charakter sochařské výzdoby obou kašen, ale také to, že, jak jsme upozornili výše, dolní nádoby kašen spočívají přímo na terénu terasy. Příběh, který předkládá sochařsko-architektonický koncept schodiště, tedy plynule pokračoval v jakémsi dozvuku v těchto vodních prvcích, umístěných v těsné blízkosti letohrádku.

V této souvislosti je třeba připomenout, že schodiště u jižního průčelí letohrádku neplní pouze roli slavnostní komunikační spojnice mezi hlavním sálem a přílehlou zahradou,¹⁸ ale že bylo také pojato jako monumentální fontána. Přestože výtvarně nesmírně velkoryse navržená architektura a sochařská výzdoba schodiště může fungovat i bez vodního živlu, teprve s ním získával celý dramatický akcent tohoto teatra pod širým nebem skutečný smysl. Až ve spojení s tryskajícími a neustále se proměňujícími proudy vody nabývala nadsazená gesta i jakoby bublající modelace povrchu tamějších soch Olympanů a Titánů (Gigantů) na přesvědčivosti.

¹⁴ Podobným způsobem jsou erbovní znamení stavebníka a jeho ženy připomenuty v architektonickém tvarosloví členícím fasádu samotného letohrádku. Na centrálním hranolovém podstavci balustrového zábradlí horní podesty schodiště je mimoto vysekán monogram stavebníka. Na nezvykle četný výskyt rodových insignií stavebníka a jeho manželky nejen na exteriéru, ale stejně tak i v interiéru stavby poukázal i Martin Krummholz. Srovnej in: Krummholz (pozn. 1), s. 36.

¹⁵ Vklíněnou a jakoby spoutanou skalisky najdeme šternberskou osmicípou hvězdu na stěně suterénních částí schodiště, tedy v Tartaru, zakrytá kupami par, z nichž se postupně více a více vymaňuje, se pak objevuje na vnitřní straně schodiště v nadzemních částech. Zcela odkrytou ji pak najdeme na vnějším líci schodiště, a to na klenáčích arkády, jejíž stěny zdobí vesměs zvláštní zátiší z atributů odkazujících k olympským bohům.

¹⁶ Podobně je interpretován motiv hvězdy na reliéfu Alegorie na turecké války od Adriena de Vriese, který vznikl pro Rudolfa II. a který oslavoval jeho roli jako hlavního ochránce křesťanství. K ideovému programu letohrádku v souvislosti s aktuálními událostmi v Evropě nejlépe in: Preiss (pozn. č. 5), s. 133 a dále 183-188.

¹⁷ Šternberkové odvozovali původ svého erbovního znamení od hvězdy betlémské, která provázela tři krále na jejich cestě za právě narozeným Mesiášem. Jejich prapředkem měl být totiž přímo jeden z těchto tří králů (mágů), Baltazar. K tomu nejlépe in: Pavel Zahradník, Václav Vojtěch ze Šternberka. Profil stavebníka, mecenáše a sběratele, in: Preiss - Horyna - Zahradník (pozn. 1), s. 32-34, podrobněji pak Tannerovy panegyrické spisy věnované šternberskému rodu uvedené v monografii zámku Trója u Prahy, viz Preiss - Horyna - Zahradník (pozn. 1), s. 335-336. S oslavou šternberského rodu včetně poukázání na původ erbovního znamení je také nedílnou součástí komplikované ikonografie jiného notoricky známého díla spojeného s Václavem Vojtěchem ze Šternberka, a to je univerzitní teze Václava Vojtěcha a Johanna Norberta ze Šternberka z roku 1661. K tomu naposledy in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Karel Škréta: 1610–1674: doba a dílo*, Praha 2010, s. 382-383.

¹⁸ Zdá se, že to vše souvisí se slavnostní přístupovou osou letohrádku, která vedla od řeky, směrem k jižnímu průčelí letohrádku s tímto monumentálním schodištěm. Inscenovaný slavnostní příjezd k této zvláštní barokní stavbě tedy nepochybně souvisel s plánovanou císařskou návštěvou, pro niž by byl přes Vltavu zbudován dřevěný most.

Teprve tehdy se pohyb všech postav nezdál být neadekvátní dané situaci a místy silně expresivně vyhraněná strukturace jejich objemů nepůsobila tolik přepjatě. Respektive právě díky všem zmíněným výrazovým prostředkům se všechny části tohoto díla dokázaly tak účinně propojit s neustálým pohybem vodního živlu a vytvořit s ním v pravém slova smyslu gesamtkunstwerk. Z tohoto úhlu pohledu lze říci, že toto dílo je, i když dnes už je bohužel nemáme možnost takto vnímat, ve stejné míře slavnostním schodištěm a grottou jako monumentální fontánou.¹⁹

V úvodu tohoto příspěvku jsem uvedla, že jedním z jeho hlavních cílů je poukázat na nové interpretační možnosti vybraných částí sochařských děl nacházejících se v trojském areálu. Současně jsem naznačila, že jedním z vodítek by mělo být hlubší pochopení scénografického konceptu daných děl, který je v tomto případě, podle mého soudu, založen na principu výtvarné hry.

Scénografický koncept ve smyslu uplatnění divadelních efektů a propracované dramaturgie toho, jak má být dané dílo vnímáno, se ve výtvarném umění samozřejmě objevoval již dříve. Ale v období baroka byla vazba mezi divadlem a jednotlivými obory výtvarného umění nejen velmi silná, ale především měla reciproční charakter, zvláště pak při hledání nových výrazových prostředků a ověřování si jejich účinků na diváka. Jak přesvědčivě ukazuje Larry F. Normann, jeden z hlavních důvodů je třeba vidět v tom, že divadlo bylo v daném období chápáno jako zrcadlo Přírody.²⁰ Navíc právě na sklonku 16. století znovu ožívá metaforický koncept „Theatra mundi“, vycházející a opírající se samozřejmě v první řadě o Platóna či Horatia, později však rozvíjený neméně intenzivně neoplatoniky či křesťanskými autory, jako byl sv. Augustinus.²¹ Podle Normana tak veškerá tvůrčí a teoretická aktivita té doby začleňuje divadlo do svého intelektuálního a imaginativního modelu, a to pro dosažení pochopení světa ve všech jeho aspektech.²² Hraní, představení, scénáře a scénografie se v průběhu 17. století staly obecně platnými metaforami, použitelnými pro jakoukoliv oblast lidské činnosti: vědu o politice, metafyziku universa, morálku soukromého života – a v neposlední řadě také pro výtvarné umění.²³ To je totiž stejně jako divadlo této doby v první řadě „podívanou“, jejíž součástí mohou být stejně tak „obrazy“ planet sestupujících z nebes na zem jako vizualizovaný zázrak.

Blízkost výtvarného umění a divadla a poezie v období baroka i vzájemně reciproční vztah mezi nimi dokumentují v našem kulturně-politickém prostoru mimo jiné myšlenky Bohuslava Balbína, které se objevují v jeho spisu *Rukověť humanitních disciplín*.²⁴ Tak například, v části věnované básnictví nabádá Balbín své žáky, aby si hluboko do mysli vštěpovali výtvary velikých umělců, malířů, sochařů a architektů, neboť to „...podporuje fantazii a dodá jakousi schopnost představitosti, abychom se naučili měřit věci příslušnou, tj. básnickou (dnes bychom asi řekli metaforickou) formou.“²⁵ Balbín v dané kapitole dále ukazuje, kolik pozornosti je třeba vynikajícím výtvarným dílům věnovat: „Na obraze či soše,“ jak sám říká, „je třeba

¹⁹ Ostatně právě symbiotickým propojením sochařsko-architektonického celku s vodním živlem, počítajícím s efekty navozovanými neustále se proměňujícím světelným režimem, jemuž jsou jednotlivé části schodiště vystaveny, odkazuje toto dílo k tvorbě Gianlorenza Berniniho daleko bezprostředněji než samotným řešením jednotlivých sochařských děl. Srovnej např. s kompozicí fontány del Tritone na Piazza Barberini v Římě, v níž Bernini řeší vztah vodních proudů v celkovém konceptu fontány už ve fázi prvotních skic. Ještě výrazněji se pak tyto tendence projevují u fontány dei Quattro Fiumi na Piazza Navona, v němž podobně jako v Troji propojuje Bernini figurální alegorickou výzdobu s umělým skaliskem oživeným trsy rostlin, květů i stromy a obývaným živočichy a v němž úplné propojení mezi architekturou a sochařskou výzdobou zprostředkovávají právě zcela konkrétně formované a směřované proudy vody.

²⁰ Díky tomu byly v dobové teorii malba a divadlo považovány za sestry „Umění“. Srovnej in Larry F. Norman, *The theatrical Baroque*, The University of Chicago Press 2001.

²¹ Normann (pozn. 20), s. 35-36.

²² Normann (pozn. 20), s. 39-41.

²³ Ibidem.

²⁴ Bohuslav Balbín, *Rukověť humanitních disciplín*, Praha 2006. (Původně vydáno 1679 pod názvem *Verisimilia humaniorum disciplinarum* a dedikováno hraběti Lažanskému.)

²⁵ Balbín (pozn. 24), s. 221-222. I tady se samozřejmě opírá o antické autory, cituje nejen Horatiovu „Ut pictura poesis“, ale také myšlenky Aelianovy z Varii historie.

*pozorovat oděv nebo šat, atributy, barvy, účes, gesta rukou, význačný výraz ve tváři a místní přídavky, co je v okolí, at' na nebi nebo na zemi.*²⁶ Podle jeho návodu je dokonce nutné si dané dílo prohlížet tak dlouho, dokud si jej, když zavřete oči, nedokážete vybavit do všech podrobností. A jak nakonec uzavírá, takto nabyté zkušenosti, dnes bychom řekli silné vizuální vjemy, „...*nejednou sám zužitkoval při jevištních pracích i při jiném básnickém zaměstnání.*“²⁷

Teorií hry jako hlavnímu činiteli kultury se asi nejvíce věnoval Johan Huizinga.²⁸ Ten se však zároveň domníval, že výtvarné umění nemá tolik možností si hrát jako umění múzická, tj. ty druhy umění, které staří Řekové spojili s Múzami.²⁹ Jeden z hlavních důvodů spatřoval v tom, že výtvarná umění jsou pevně svázána s hmotou.³⁰ Hru z tohoto důvodu s výjimkou fenoménu tzv. uměleckých soutěží³¹ takřka vyloučil nejen ze samotného procesu vzniku výtvarného díla, ale také z jeho percepce. I tady argumentoval v první řadě tím, že každé takové dílo je zprostředkováno skrze materii, která podle Huizingy dává architektuře, soše či malbě trvalý, neměnný charakter.³² Působení takového díla proto podle jeho úvah nezávisí tak jako u hudby, divadla či literatury na jeho „předvedení“. Můžeme s tím ale v případě námi sledovaných děl, schodiště a obou kašen na horní terase trojského areálu opravdu souhlasit?

Ve stručném zhodnocení monumentálního schodiště jsem toto dílo charakterizovala jako *teatrum* pod širým nebem. Důvodem je nejen skutečnost, že je zde zobrazen příběh, ale také to, že je nám představena klíčová část daného příběhu takovou formou, že máme dojem, že se právě odehrává. Hlavními složkami tohoto díla jsou totiž: děj, proměna, změna rytmu, opakování rytmu, gradace a všechny další prvky, které zároveň patří k hlavním atributům hry v pojetí Johana Huizingy,³³ včetně toho, že hra je „*vystoupením z obvyčejného života*“ a že je možné ji zopakovat, tj. zahrát znovu.³⁴ Trojské *teatrum* pod širým nebem se totiž skutečně hraje pokaždé znovu a znovu, a to v okamžiku setkání daného diváka s tímto dílem – když přichází ke schodišti, když po něm stoupá či sestupuje, když nahlíží na dno propasti, nebo když jej obchází. A totéž platí i pro obě nedaleko od něj stojící kašny.

Nestatická povaha celé koncepce schodiště i na něj navazujících kašen na horní terase letohrádku dokonce vybízí diváka k tomu, aby se do dané hry aktivně zapojil. Ani ve chvíli, kdy se na schodišti či u kašen zastaví a prohlíží si je z jednoho místa, nemá percepce takto pojatého díla statický, ale naopak velmi dynamický charakter, neboť probíhá hned v několika vrstvách či fázích, které na sebe navazují a zároveň se vzájemně prolínají. V první fázi percepce tohoto sochařsko-architektonického souboru divák zaznamená především celkový rozvrh schodiště i obou kašen, stejně jako všechno to, co je primárně zjevné: jejich nešední architektonické řešení, skladbu sochařské výzdoby, ale i vybrané motivy provedené ve formě reliéfu. Ve druhé fázi pak začíná postupně rozkrývat a objevovat to, co je tak trochu skryté, tedy další motivy, které jsou součástí zobrazení Tartaru a o nichž jsem podrobně mluvila výše.

Popsaný způsob percepce s postupným odkrýváním jednotlivých složek díla, rozečítáním jeho významu, je, podle mého názoru, jednoznačně založený na principu hry. A to hry vědomě inscenované, s určitou předem danou dramaturgií, která je nedílnou a podstatnou součástí celkového výtvarného řešení daného díla.

²⁶ Balbín (pozn. 24), s. 222.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Johan Huizinga, *Homo Ludens. O původu kultury ve hře*, Praha 2000.

²⁹ Huizinga, (pozn. č. 28), s. 227-230.

³⁰ Huizinga, (pozn. č. 28), s. 229-230.

³¹ Huizinga, (pozn. č. 28), s. 232-237.

³² Huizinga, (pozn. č. 28), s. 229.

³³ Huizinga (pozn. č. 28), s. 16-22.

³⁴ Huizinga, (pozn. č. 28), s. 18.

Dokonce je možné říci, že princip výtvarné hry byl do tohoto díla nejen pevně zakotven v okamžiku formování jeho ideového konceptu, ale také aktivně a vědomě rozvíjen v průběhu jeho realizace. Lze si totiž jen těžko představit, že valná většina figurálních i nefigurálních motivů, které ilustrují to, že dané části sochařsko-architektonického díla (ať už schodiště, či obou kašen) jsou obrazem Tartaru, byly již součástí návrhu předloženého objednavateli. Naopak je pravděpodobné, že mnohé z nich jsou výtryskem momentální obrazotvornosti, která je dokladem nejen kreativity, ale i jisté „hravosti“ jejich autora, resp. autorů.³⁵

Johan Huizinga věnoval svou studii fenoménu hry především proto, že ji chápal jako něco, co je starší než kultura, resp. jako něco, z čeho kultura jako taková vyrostla. Hra je totiž podle Huizingy „něčím víc než fyziologickým jevem nebo psychickou reakcí určenou čistě fyziologicky.“³⁶ Ona sama „...překračuje hranice ryze biologické,“ a „...vnáší do životní činnosti smysl.“³⁷ V úvodní části svého textu, v níž Huizinga analyzuje nevhodnost dosavadních definic hry, poukazuje na to, že jedním z klíčových aspektů hry je její „intenzita“, tedy její schopnost kohokoliv „pobláznit“.³⁸ Huizinga tak velmi trefně poukazuje na to, že hra překračuje hranice prosté racionality, ale také na to, že v sobě nese neobyčejný tvůrčí potenciál. Přitom podstatnou složkou tvůrčího potenciálu hry je na jedné straně potvrzování a na straně druhé proměňování primárního významu toho, co je předmětem hry. V rámci tohoto procesu pak velmi často dochází k posouvání primárního významu mimo hranice vážného, a součástí hry, nebo dokonce jejím hlavním tématem může být neustálé oscilování na hraně mezi vážným a nevážným.³⁹ A i v tomto smyslu naplňují obě sochařsko-architektonická díla z trojského areálu, jimiž se zde tak detailně zabýváme, princip hry jako základního kulturního fenoménu v Huizingově pojetí zcela bezesbýtku. Zmíněná hra umělce s divákem totiž zdaleka nekončí odkrytím všech tak trochu skrytých či primárně nezjevných zobrazení, ale pokračuje dále a posouvá se do roviny interpretační, v níž se vážné proměňuje v nevážné a naopak.

Podíváte-li se totiž pozorně na jednotlivé reliéfní výjevy vysekané na stěnách schodiště i na obou kašních, pak vás způsob podání těchto motivů musí zarazit. Je totiž zřejmé, že štíři, hadi, žáby, pavouci, ještěrky, a dokonce i draci jsou záměrně karikováni. Zobrazení Tartaru včetně jeho obyvatel by nám ale přece mělo nahánět hrůzu. Soustředíte-li se výlučně na postavy trpících Titánů (Gigantů) nebo na některé děsivé tváře zarostlé do skalních útvarů, pak se mu to skutečně daří, ovšem podíváte-li se na jiné motivy, pak se naopak zcela bezděčně na vaší tváři objeví úsměv. A není divu. Vždyť jakou jinou reakci může vyvolat hadí tělo stočené jako lano do několika opakujících se smyček nebo zobrazení hada vyplazujícího jazyk na žabu, která stojí s drzým výrazem proti němu, jako by mu tak dávala najevo, že se ho nebojí. Jak byste se neměli alespoň pousmát, když jste svědky toho, jak had, jemuž žába tentokrát neunikla, polyká její tělo, takže z ní vidíte jen část trupu a zadní nohy, které se bezmocně míhají vzduchem. To vše a mnohé jiné působí totiž v daném kontextu absurdně, bizarně, a tím pádem směšně.

Vedle zobrazení, jejichž směšnost vyplývá především z toho, že se objevují v nepatřičném kontextu, najdete na kašních i schodišti výtvarné žerty, u nichž o jejich humorném ladění, které nemá nic společného s primární významovou vrstvou daného díla, nemůže být pochyb. Mezi ně patří například dvojice obličejů,

³⁵ Tady narážíme na skutečnost, že kašny a schodiště nejsou dílem jediného autora, ale, jak víme na základě dochovaných pramenů i signatur, které najdeme na vybraných částech sochařské výzdoby schodiště, vznikly spoluprací Johanna Georga Heermanna, jako vedoucího celého projektu, s jeho synovci Paulem a Zachariasem Heermannovými a s velkou pravděpodobností i dalšími spolupracujícími kamenosochaři a kameníky.

³⁶ Huizinga (pozn. č. 28), s. 9.

³⁷ Huizinga (pozn. č. 28), s. 10.

³⁸ Huizinga (pozn. č. 28), s. 15.

³⁹ Huizinga (pozn. č. 28), s. 66-68.

kteře byly vysekány nad jeden z arkádových oblouků suterénní části schodiště. Jedna z podivně hrbolatých mužských hlav zde s potměšilým výrazem ve tváři fouká přímo do obličeje druhého muže, který v reakci na tento nepříjemný šprým přivírá oči a krčí nos a čelo. Na jedné z kašen stejně jako na dolních částech stěn Tartaru schodiště pak objevíte výjev, který se z obvyklého pojetí zobrazení pekla, jako místa věčného utrpení, vymyká docela. Jedná se o tvář muže z profilu, který s chutí kouří dýmku a z jehož obličeje vyzařuje absolutní spokojenost. Z uvedeného lze usuzovat, že ani karikovaná zobrazení draků a zvířat nejsou dílem náhody ani snad výsledkem nějaké kamenosochařské neobratnosti, ale že se jedná o záměr. Humorná nadsázka se navíc na kašních i schodišti objevuje v takové míře, že ji není možné interpretovat jako něco, co vzniklo nahodile a mimoděk.

Výsledkem toho všeho je, že obě díla jsou tak schopna v divákovi v takřka v jediný okamžik vyvolat strach i osvobozující a odzbrojující smích, dva pocity, které leží na opačných koncích emoční škály. A to je podle mého soudu další a asi nejzajímavější část výtvarné hry obsažené v těchto dílech, hry založené na ambivalentní možnosti vnímání a chápání celku. Je to vrstva hry, která se odehrává jaksi pod povrchem, respektive pod či za hlavní interpretační linií, jež se nese v duchu dobové aktualizace antického příběhu o vítězství Olympanů nad Titány (Giganty), na kterou upozornil Pavel Preiss.⁴⁰

Humor a vtip nebyl výtvarnému umění období novověku vůbec cizí a ani zdaleka se neomezoval jen na oblast karikatury. Humor naopak, jak to přesvědčivě a na mnoha příkladech ve své knize *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art* doložil Paul Barolsky,⁴¹ velmi často vstupoval i do vážně míněných děl výtvarného umění, sloužících k prezentaci základních myšlenek prosazovaných danou společností.⁴² Barolsky nalézal oporu pro novou interpretaci daného díla počítající s humorem, výtvarnou nadsázkou a vtipem zejména v dobové literatuře, zastoupené jak traktáty, biografiemi umělců či edicemi dochované korespondence významných umělců a objednavatelů, tak i dobovou prózou a poezií. Neméně důležitým vodítkem mu však byla také důkladná analýza daného výtvarného díla se zaměřením na prvky a motivy, které nejsou kanonickou součástí zobrazení daného tématu a které se jej snaží posunout do trochu jiné významové roviny.

V našem prostředí se můžeme, co se týče dobové pohledu na roli vtipu a humoru v oblasti umění, opřít zejména o klasické autory, jejichž dílo bylo nedílnou součástí vzdělání vyšších společenských vrstev, a dále pak o soudobou literaturu zaměřenou na řečnictví, jehož rozkvět patří v období baroka ke stejně významným fenoménům jako divadlo. Základní pohled na humor a vtip a jejich význam nejen v básnictví a dramatické tvorbě, ale i v řečnictví představil již Aristoteles. V *Rétorice* se k roli humoru a vtipu nejpodrobněji vyjadřuje v kapitole nazvané „Otázka a směšné“, v níž se zabývá tím, kdy a za jakých okolností je třeba protivníka v řeči vyvést z míry otázkou a kdy naopak je možné ve svůj prospěch využít šprým či ironii, které Aristoteles striktně rozlišuje. Zatímco šprým slouží, podle jeho názoru, pouze pro pobavení nás samých, pak ironie i pro pobavení ostatních. Z tohoto důvodu pak vtip a humor v pravém slova smyslu nemá být zesměšněním konkrétního jedince, ale má se dotýkat toho, co je obecně lidské.⁴³ V *Poetice* se Aristoteles humorem a vtipem zabývá nejvíce v části věnované vzniku komedie. Komedii, jako humornou formu divadla, pak

⁴⁰ Preiss (pozn. č. 5), s. 133 a dále 183-188.

⁴¹ Paul Barolsky, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia and London 1978.

⁴² V úvodní části uvádí Barolsky mimo jiné citát z díla jednoho ze svých učitelů, Ernsta Gombricha, v němž Gombrich s povzdechem upozorňuje na skutečnost, že máme sklon brát výtvarné umění staré doby příliš vážně, naplňovat jej pouze seriózními významy, jako by se lidé, kteří v té době žili, nejen nechtěli, ale dokonce snad ani neuměli smát. Srovnej in: Barolsky (pozn. č. 41), s. 1.

⁴³ Aristoteles, *Rétorika. Poetika*, Praha 1999, s. 242.

v souladu s tím, co uvádí v *Rétorice*, definuje jako „...*napodobení lidí sice horších, ale ne z hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom z hlediska směšnosti, a směšné je částí ošklivého. Neboť směšné jest druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhubné, jako například hned směšná maska jest něco ošklivého a zkřiveného, ale bez bolestného výrazu.*“⁴⁴.

Aristotelovy myšlenky týkající se humoru a vtipu v poezii, dramatické tvorbě i řečnictví dále rozvíjeli takoví autoři, jako byli Quintilianus⁴⁵ a Cicero⁴⁶, o jejichž práce se stejně jako o Aristotela opírala teorie řečnictví, divadla a poezie v období baroka. V našem prostředí dobové názory na úlohu humoru a vtipu v poezii a řečnictví najdeme například u již zmíněného Bohuslava Balbína. V již citované *Rukověti humanitních disciplin* ocenil v první řadě edukativní potenciál humoru a vtipu. Kromě toho, že jej doporučuje hojně uplatňovat ve výuce latinského jazyka stejně jako řečtiny a znovu zdůrazňuje jeho význam pro rozvoj řečnického umění, i on rozlišuje mezi šprýmem a ironií, tedy mezi vtípem, který slouží pouze pro naše pobavení, a vtípem, jehož smyslem je jakési mravní poučení. Konkrétně uvádí následující:

*„Žádná naše řeč by neměla být taková, aby se v ní nenašlo něco žertovně a vtípně pověděného, co by vzbudilo veselí; jenom aby to nebylo nic šaškovského. Vtípem umístěným v pravý čas, se posluchač osvěží, je řečníku nakloněn, potěšením získán a schvaluje to, co se říká; zvláště tehdy, byl-li vtípný výrok zaměřen proti těm, které posluchač zavrhuje a kteří jsou obecně pokládáni za zavrženíhodné.“*⁴⁷

Zcela v duchu závěrečné pasáže citace Balbínova textu byla v dějinách výtvarného umění karikovaná zobrazení nejčastěji používána pro zesměšnění reprezentantů zla, toho, co je zavrženíhodné. Připomeňme zde například středověké malby s Pašijovými výjevy, na nichž ti, kteří se Kristu posmívají nebo kteří jej mučí, mají tváře záměrně deformované takovým způsobem, že při pohledu na ně zažíváme současně odpor, ale stejně tak máme chuť se jim smát. Se záměrným karikováním a výtvarnou parodií, a to dokonce i u děl, jejichž hlavním cílem byla proklamace nové potridentské formy zbožnosti, se tak, a to nejednou, můžeme setkat i v českém barokním sochařství. Na prvním místě je třeba jmenovat některé sochy Neřesti z areálu hospitálu v Kuksu od Matyáše Bernarda Brauna nebo jeho neposedné, „nevhodné“ žertíky provádějící postavičky andlíků z nástavců bočních oltářů v kostele sv. Klimenta.⁴⁸

Ale vraťme se zpět ke kašnám a monumentálnímu schodišti letohrádku v Troji. Karikování obyvatel temné říše Tartaru mohlo být tedy motivováno stejnými úmysly, jaké vedly k volbě téhož způsobu zobrazení odvrácené části tohoto světa v předchozích etapách dějin evropského umění. Stejně tak bylo jedním z neméně významných motivů pro využití výtvarného žertu vytvořit dílo, které by sloužilo jak k poučení, tak také k pobavení. Kromě toho se však domnívám, že jedním z dalších a neméně významných podnětů pro žertovnost vybraných plastických výjevů na kašnách i schodišti mohlo být to, že se autoři realizující tento náročný sochařsko-architektonický projekt při sekání vybraných výše popsaných výjevů do hrubozrného pískovce daným sami bavili. To znamená, že i oni sami v průběhu realizace daného konceptu byli pohlčeni hrou, iniciovanou primární ideou daného díla i oni byli touto hrou „pobláznění“.

V této souvislosti se pak zcela samozřejmě vynořuje otázka, zda o záměrném karikování některých zobrazení, o tom, že Tartar bude na jedné straně nahánět hrůzu a na straně druhé vyvolávat smích, objednavatel

⁴⁴ Aristoteles (pozn. č. 43), s. 344-345.

⁴⁵ Zejména jeho *Základy řečnictví*.

⁴⁶ Zejména *Troje knihy O řečníkovi*.

⁴⁷ Balbín (pozn. 24), s. 132. Za upozornění na význam této knihy pro moje pátrání po nějakých dobových teoriích humoru a jeho roli v tehdejší společnosti velmi děkuji milému kolegovi Lubomíru Konečnému.

⁴⁸ Vysloveně humorně polohy těchto děl i svérázné úlohy, které na nástavcích svatoklimentských oltářů tyto malí andlíci hrají, si povšiml již Ivo Kořán. Srovnej in: Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999, s. 33.

schodiště i obou kašen věděl, či dokonce, zda takový koncept po autorovi tohoto díla přímo požadoval. Na tuto otázku lze jen těžko nalézt jednoznačnou odpověď. Žádná smlouva se sochařem, ani jeho kreslené či modelované návrhy k danému projektu se nám nedochovaly. Stejně tak nemáme v rukou žádný deník objednavatele či osobní korespondenci, v níž bychom mohli nalézt, když ne přímá vyjádření, tak alespoň nějaké důležité indicie.

Určitým vodítkem by se nám, co se týče pochopení dobového vztahu objednavatelů k humoru a vtipu v jimi iniciovaných a financovaných dílech výtvarného umění, mohly stát analogické příklady z dějin italského renesančního, manýristického a raně barokního umění, jež nabízí již zmíněná studie Paula Barolskyho. Ten totiž opakovaně a na mnoha příkladech dokládá, že humor a výtvarný žert byl vybranými objednavateli nejen vyhledáván, ale že byl mnohdy součástí jimi osobně koncipovaného ideového programu daného díla. Další oporu při hledání odpovědi na danou otázku bychom mohli hledat v tom, co o osobnosti Václava Vojtěcha ze Šternberka dosud víme.⁴⁹

Své vzdělání, tak jako valná většina mladých šlechticů té doby, získal na Karlo-Ferdinandově univerzitě, tj. pod vedením jezuitů, zvláště pak P. Jana Tannera, který na dobu, kdy byl jejich profesorem, zanechal malou vzpomínku ve svých dějinách šternberského rodu, vydaných v Olomouci v roce 1674.⁵⁰ Je víc než pravděpodobné, že se Václav Vojtěch v průběhu studia na pražské univerzitě zúčastnil některého z jimi pořádaných divadelních představení.⁵¹ Můžeme tedy předpokládat, že scénografickým prvkům uplatněným v řešení kašen i schodiště dobře rozuměl a že chápal jejich význam v celkovém působení daného díla. V rámci svého studia také absolvoval řadu rétorických cvičení, jež pak zužitkoval ve své závěrečné disputaci. Můžeme tedy také předpokládat, že se v duchu koncepce, kterou v *Rukověti humanitních disciplin* formuloval Bohuslav Balbín, učil ve svých řečnických projevech uplatňovat metafory, výrazovou nadsázku, ale i humor a vtip.⁵² A v neposlední řadě můžeme předpokládat, že mnohá z děl italského renesančního a manýristického umění, v nichž je humor jednou z podstatných složek celkového významu daného díla, mohl Václav Vojtěch ze Šternberka poznat v rámci své kavalírské cesty.

Poslední skupinu argumentů podporujících naši představu o tom, že scénografický koncept založený na principu výtvarné hry a zahrnující i rovinu výtvarného žertu souzněl s představami objednavatele o charakteru a výsledném působení tohoto díla, obsahuje dílo samo. Až dosud jsme upozorňovali na humor, jímž jsou nabity „vedlejší motivy“ schodiště. Ale výtvarný žert, a to v nemenší intenzitě, se objevuje i na hlavních částech figurální výzdoby tohoto díla. Mezi prvními je třeba poukázat na sochařské ztvárnění postavy Dionýsa, která rámuje vstup na schodiště z prostoru zahrady. Figuru lehce obtloustlého boha v leopardí kůži zde totiž doprovází postavička malého satyryka, který se příliš napil mladého vína, a tak strašlivě zvrací. Jeho tělo svíjející se v křeči u nohou olympského boha je navíc vysekáno tak, že jeho hlava se široce otevřenými ústy směřuje přímo na schodiště. Do těchto úst, jak dodnes dokládá dodatečně vložený tmel z umělého kamene, bylo původně instalováno ústí vodovodního potrubí. Tedy v okamžiku, kdy sluha spustil na daný pokyn celý vodovodní systém fontány, byli ti, co právě stáli na schodišti, postříkání vodou

⁴⁹ Srovnej in: Krummholz (pozn. 1), s. 8-15. - Juřík (pozn. 1), s. 70-73. - Zahradník (pozn. 17), s. 11-52.

⁵⁰ Zahradník (pozn. 17), s. 12-13.

⁵¹ K roli divadla v jezuitu moderovaném vzdělávání té doby např. in: Petr Polehla, *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti*, Hradec Králové 2011 - Kateřina Bobková Valentová, *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*, Praha 2006. - Ivana Čornejová, *Tovaryšstvo Ježíšovo*, Praha 2002, s. 145-162.

⁵² Ostatně osobnost Bohuslava Balbína mu nebyla neznámá, ba právě naopak. Můžeme dokonce usuzovat, že jej považoval za svého druhu autoritu. Víme totiž, že se obrátil právě na něj, aby mu vypracoval memorandum týkající se vyjadřování úcty k osobě sv. Jana Nepomuckého, jež se stalo součástí jeho sporu vedeného v této věci s tehdejší pražským arcibiskupem. K tomu nejlépe in: Vít Vlnas, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha-Litomyšl 2013, s. 124-127 a dále in: Zahradník (pozn. 17), s. 26-27 a 35.

z úst malého Satyrka. K jinému typu výtvarného žertu patří ve skupině soch Olympianů svérázné zobrazení trojhlavého psa Kerbera pod tělem vládce podsvětní říše Háda, ale třeba také zvláštní dialog mezi majestátním orlem a Diem, či motiv odhaleného hradra divoce se k poslednímu úderu rozmachující panenské bohyně Pallas-Athény.

Humor a vtip, jak jsme si právě ukázali, hraje v pojetí kašen i schodiště klíčovou roli. Proměňuje a posouvá základní význam daných zobrazení a současně vyzývá diváka k percepci tohoto díla prosyceného hrou, která záměrně nemá pevný začátek a konec a která se opravdu dotýká toho, co je obecně lidské. Humor a vtip, s nímž se zde můžeme setkat, má však ještě jednu velmi zajímavou a nečekanou vrstvu. Na obou kašnách totiž naleznete motiv, v němž je možné spatřovat dobovou formu autorova ironického pohledu na sebe sama, na svůj vlastní svět.

Prstencovité dvoustupňové horní nádoby obou kašen jsou vysekány záměrně tak, jako by byly sestaveny z jednotlivých bloků kamene odlámaných přímo ze skály a spojených do požadovaného tvaru pro tento účel používanými svorami, či chcete-li kramlemi. Až posud by na daném řešení nebylo nic neobvyklého. Ovšem spojovací svory nejsou na daných částech kašny zhotoveny z kovářsky zpracovaného železa, jak to bylo v dané době obvyklé, nýbrž jsou pouhou výtvarnou iluzí, protože i ony byly vysekány z hrubozrnného pískovce, a to ze stejného bloku kamene jako iluzivní kusy skaliska, což je ovšem z technologického hlediska naprosto absurdní.

A tady se musíme ptát, jaký má tento podivný detail význam? Jen těžko je možné uvažovat o tom, že by tento prvek byl nedílnou součástí ikonografie těchto kašen. Stejně tak zde tyto „kamenné“ svory nehrají žádnou důležitou úlohu v samotném formálním provedení kašen, protože horní prstencovitě uspořádané nádoby mohly být vysekány zcela bez tohoto prvku. Jedná se tedy jednoznačně o kapric autora, o schválnost, o prvek, který je tam z hlediska obvyklého pojetí takového díla naprosto nadbytečný, ba dokonce nesmyslný. Máme tu totiž co do činění s vtipem, žertem, který je ale současně určený poměrně úzkému okruhu těch, kteří jej jako žert budou schopni pochopit. Autor této hříčky si musel být dobře vědom toho, že tento kamenosochařský vtip bude mít podobně omezený dosah, jako mají některé matematické vtipy typu: „*Volané číslo je imaginární. Otočte, prosím, telefon o 90° a zkuste to znovu.*“

Vtip s „kamennými kramlemi“ byl určen výlučně těm, kteří mají podobně jako matematici v případech uvedeného vtipu velmi dobrou znalost kontextu. Mezi ně patří samozřejmě v první řadě kamenosochař či kameník, kterého nutně musí takovýto nesmysl, či ještě lépe řečeno technologický paradox, pobavit. Po něm přichází ještě v úvahu znalec, divák poučený a zároveň ochotný prohlížet si všechny významové vrstvy výtvarného díla a objevit na něm i tato jiným skrytá poselství.

Kamenosochařské provedení i důsledné uplatnění tohoto kamenicko-kamenosochařského žertu na obou kašnách napovídá, že ani on není výsledkem nějaké náhody, a i proto jej lze, podle mého soudu, spojit s hlavní osobností realizující celý projekt, sochařem Johannem Georgem Heermanem. A platí to nejen v rovině samotné invence, ale pravděpodobně i realizace daného motivu. Je totiž pravděpodobné, že Johann Georg Heermann nesekal pouze velké figury z výzdoby schodiště, jak to dokládá jeho signatura umístěná na dobře viditelném místě na postavách dvou Titánů (Gigantů) nesoucích hlavní podestu schodiště, ale také mnohé z reliéfních výjevů,⁵³ stejně jako samotné skalní útvary, které tvoří schodiště i obě kašny. Jedině tak

⁵³ O tom, že právě Johann Georg Heermann je také autorem mnoha reliéfů na schodišti, uvažoval již Siegfried Asche. Srovnej in: Asche (pozn. 5), s. 158.

se totiž mohl spolehnout, že iluze rostlých skalních útvarů i do nich umně vsazených zjevných i záměrně skrytých motivů bude dostatečně přesvědčivá a účinná.⁵⁴

Viděli jsme, že zdánlivě nenápadný prvek zahradního mobiliáře, dvojice kašen na horní terase areálu zámku v Troji, tvoří velmi důležitou a současně nesmírně zajímavou součást tohoto areálu. Představuje nejen přímé pokračování výtvarného řešení monumentálního schodiště, s nímž jej nespojuje pouze protékající voda, ale v první řadě společný výchozí ideový program a jeho specifické výtvarné zpracování. Předložené detailní zhodnocení celkové koncepce, ale i samotného provedení těchto děl ukázalo, že hlavní komponentou řešení schodiště i kašen je scénografický koncept pracující s principem výtvarné hry. Jedním z hlavních cílů zvoleného přístupu autora a snad i objednavatele bylo zaujmout diváka a strhnout jej k podrobnému prohlížení a objevování stále nových zobrazení a zajímavých kompozic. Takto determinovaný způsob percepcie díla, jež se zdá být jakoby bez konce, je tak v konečném důsledku možné chápat jako odraz nekonečné pestrosti, již nabízí tento náš svět, resp. v dobovém pojmosloví Příroda neboli „Natura“.

Detailní analýza schodiště i obou kašen dále ukázala, že i umění baroka, nejčastěji interpretované jako vážně míněný systém složitých symbolů a odkazů k dobovému výkladu univerza a postavení člověka v něm, pracovalo mnohdy záměrně s prvky primárně nevážnými, a dokonce i znevažujícími. Tedy, že i v umění vznikajícím na našem území v období po skončení třicetileté války můžeme nalézt humor, a to dokonce hned několik různých druhů humoru, které se liší jak způsobem, jakým vtip vzniká a jaký je jeho hlavní cíl, tak tím, jakému typu obecenstva je tento vtip určený.

Autor tohoto díla, sochař a architekt Johann Georg Heermann, se nám tak v tomto svém projektu představil jako daleko komplexnější a zajímavější osobnost, než jak byl dosud historiky umění interpretován. Něco podobného lze říct i o osobnosti stavebníka, a nakonec i o díle samém. Ačkoliv určité náznaky uplatnění scénografického konceptu v řešení sochařsko-architektonických děl můžeme v českém prostředí zaznamenat již v tvorbě Jana Jiřího Bendla, teprve schodiště trojského letohrádku a na něj navazující kašny na horní terase areálu, nabízejí v plné síle to, co v dané době vznikalo v Římě. Scénografický koncept výtvarného díla, který počítá s aktivní rolí diváka, jenž je vtahován do děje tak, aby se nakonec sám stal aktérem daného příběhu, a tedy do jisté míry i součástí díla samého, zde nabývá stejné intenzity jako v případě Berniniho nejslavnějších římských děl vycházejících ze stejného pojetí, jako jsou kaple Cornaro v kostele Santa Maria della Vittoria, Cathedra Petri, jezdecká socha císaře Konstantina či náhrobek papeže Alexandra VII. v chrámu sv. Petra.

⁵⁴ Podobně totiž uvažoval i cavaliere Bernini, jak nám to odkládají deníkové záznamy Paula Fréarta de Chantelou zachycující den po dni Berniniho pobyt v Paříži. Pro nové východní křídlo Louvru Bernini navrhl sokl v podobě iluzivně provedeného rostlého skalního útvaru a nejenže pro tuto část ještě v průběhu svého pobytu v Paříži vytvořil trojrozměrný hliněný model, ale také si vymíňoval na této části stavby sám pracovat. Jinak totiž nebyl s to zaručit, že skalisko bude působit dostatečně věrohodně. Srovnej in: Paul Fréart de Chantelou, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des cavaliere Bernini nach Frankreich, deutsche Bearbeitung Han Rose, München 1919, s. 28, 74, 80, 119, 248, 265 a 271.