

Horst Wächter

Sala terrena na zámku v Mikulově ve svém hermetickém významu



Pohled na město a zámek od jihu – za řadou oken v přízemí jižního průčelí zámku se nachází sala terrena. (foto Petr Macháček, Regionální muzeum v Mikulově)

Můj domov – zámek Hagenberg – je barokní stavba uprostřed Weinviertlu, vzdálená přibližně 25 km jižně od Mikulova. Jenom zřídka sem zabloudí milovníci starých hradů a zámků. Když se počátkem srpna tohoto roku objevil v naší zahradě lékař z Kumburku v severních Čechách, putující po hradech a zámcích Rakous, ukázal jsem mu naši grottu – salu terrenu.¹ Prohlásil ji za velmi romantickou. S tímto pocitem, jak grottu vnímal, poukázal nevědomky na zásadní rozdíl ve způsobu svého pohledu (obecně i většiny současníků) a pohledu někdejších stavitelů grott na význam a charakter těchto obytných místností. Neměly totiž vůbec nic společného s romantikou, nýbrž právě naopak, neboť jsou ve svém jádru „hermetické“, což je ve smyslu přísně tajných zákonů chápáno jako neotvírající se každému.² Tuto ústřední myšlenku baroka se pokusím podrobněji objasnit skrze skrytá poselství saly terreny mikulovského zámku.

Mikulov

Přijíždíme-li od jihu přes prastarou hranici mezi Mikulovskem a Falkensteinskem, zjeví se na dlouhé zvlněné krajině Weinviertlu proti skalnatému pozadí Pavlovských vrchů město a zámek Mikulov. Jen vzácně nalezneme podobné místo, jež vytváří šťastnou syntézu různých epoch a stavebních stylů, danou napětím mezi krajinou se středověkou pevností, narostlou ve stísněném prostoru v chráněné poloze vystavěného sídliště, a komponovanou krajinou novověku.³ Celé toto území na dohled města i na rakouské straně hranice bylo v minulosti zastavěno panskými zahradami, oborami a alejemi. Tak tomu bylo v době, kdy se utváření krajiny na obvodu města vědomě plánovalo podle přesného dobového protokolu. Jiný pozoruhodný prostor z této doby vyznačuje „zasvěceným“ také nejspodnější řada oken jižního průčelí mikulovského zámku, za nimiž se ukrývá mušlová grotta neboli sala terrena – průsečík mezi pevným zámkem a otevřenou zahradou, prostor přechodu a zároveň středu, který v sobě jako žádný jiný sjednocuje rozdílné aspekty barokního způsobu myšlení.

Zdejší krajina kolem roku 1700

Barokní zahrada

Přestože vesnické formy osídlení zůstaly v podstatě stejné až dodnes, radikálně se proměnil obraz krajiny v okolí panských sídel či správních center. Nejmarkantnější opěrné body země – pevnostní hrady na vyvýšeninách – se ve většině případů rozpadly a jako ruiny jsou již pouze doklady své zmlělé moci a slávy. Bývalé vodní hrady v nížinách byly přebudovány v nádherné zámky. Kde při přestavbách budov nebylo středověké zdivo zcela odstraněno, bylo probouráno tak, aby mohly být vnitřní prostory co nejvíce zality světlem, rovněž valy a vodní příkopy byly obvykle zbourány a srovnány se zemí.

Barokní zahrady u zámků vznikaly jako ohraničené a přísně geometricky uspořádané plochy, které odpovídaly určitým měřítkům, úhlům pohledu či perspektívám. Rovných ploch se dosáhlo díky terasovitému uspořádání, terasy byly obloženy „Parterres“ – koberci trávníků s ornamentální kresbou květin, orámovanými keři a řadami stromů, jejichž



Rytina zámku a barokní zámecké zahrady podle kresby Fridricha Bernarda Wernera z doby kolem roku 1740.

uspořádání odpovídalo přesným formulím. Zásadním prvkem zřizování barokní zahrady byla centrální do nekonečna ubíhající orámovaná osa pohledu, která fixovala její symetrickou strukturu. V této ose byly postaveny fontány, které vytvářely střed příčných přímk.⁴ Tyto zahrady si ovšem musíme představit jakoby oživlé, neboť byly místy radovánek a slavností, při nichž se setkávali lidé vybraní ke hrám, do nichž vstupovali či z nich vystupovali v určitém rytmu, podle předem stanoveného rituálu.⁵

Do služeb protokolu byla vtažena i okolní neživá příroda – cesty byly oživeny sochami vyprávějícími příběhy z antické mytologie a zahrada byla naplněna i vyplněna symbolikou až po okraj. Aleje mířily napříč zemí, aby byla propojena, rybníky vystavěné na vodních tocích byly olemovány mlýny a panskými špejchary.

Tyto novoty však znamenají něco víc než pouhé okrašlování, jsou znamením, že krajiny se nyní budují horizontálně, namísto dřívějších vertikál, aby tak zvěstovaly moc a prestiž majitele.

Jádro habsburských zemí

Území na obou stranách naší hranice vytváří odpradáva krajinou, kulturní a historickou jednotu. Udělením léna Liechtensteinům moravským markrabětem a pozdějším českým králem Přemyslem Otakarem II. v roce 1249 byla vytvořena nová oblast moci, relativně nezávislá na panovníckých centrech Prahy, Vídně i Brna. Morava a Rakousy byly v roce 1526 spojeny, nikoliv však válečnou cestou, nýbrž dědictvím habsburského domu. Kulturní a politický vzestup obou zemí a jejich obyvatel trval celé 17. století. Třicetiletá válka pak znamenala čas plný zmatků, avšak v místech, kde bylo klidněji, stavební činnost dále pokračovala, což byl i případ Mikulova. Konečnou změnu situace přinesl teprve rok 1683, po neúspěšném obležení Vídně Turky. Od této chvíle bojovaly císařské armády pod vedením prince Evžena Savojského hluboko na území Balkánu a staletí trvající existenční ohrožení západního světa skončilo. Díky tomuto geniálnímu rakouskému vojevůdci a díky anglické námořní převaze byla společně poražena vojska francouzského krále Ludvíka XIV., takže se zdálo, že idea nastolení míru, vzešlého z rakouské iniciativy v zájmu celé evropské rodiny národů v západní Evropě, je na dosah ruky.

Po roce 1700 panovala všude neuvěřitelná euforie, která se odrazila zejména v oblasti umění. Ze všech částí říše i z celé Evropy přicházeli do hlavního města Vídně nejen vojevůdci a politici, nýbrž také umělci, kteří s sebou přinášeli nové nápady a pracovní techniky. Města i venkov zachvátila opravdová stavební horečka. Vedla k budování paláců a zámků s přílehlými zahradami, které jsou dodnes dominantami měst. Mimořádnému politickému významu našeho území odpovídal i význam umělecký. Dodnes nás oslovuje svou krásou architektura a kompozice měst, zámků a jejich zahrad. Jádro habsburských zemí bylo tehdy středem tvořivých sil Evropy.

Svět zámků na Moravě a v Dolních Rakousích

O rozvoj moci prostředků a idejí se zasloužila především vysoká dvorská šlechta ve službách císaře. Do tohoto okruhu lze počítat šlechtice, kteří vlastnili majetek jak v Čechách, tak i na Moravě a Dolních Rakousích. Obzvlášť po obou stranách hranice, na jižní Moravě i v Dolních Rakousích, byly jejich panské usedlosti přebudovávány nebo nově vystavěny podle nejnovějšího trendu.⁶ Každý z nově postavených zámků byl samozřejmě vybaven i salou terenou v klasičtém stylu.

K těmto šlechtickým rodům patří hrabata Althanové se svými zámky Vranovem nad Dyjí a Jaroslavcem, říšská hrabata Sintzendorfové, tehdejší největší držitelé půdy v Dolních Rakousích a stavitelé výstavných zámků a parků (se zámkem v Židlochovicích a hlavním rodovým sídlem v Ernstbrunnu ve Weinviertlu),⁷ dále liechtensteinská knížata, která si vystavěla Valtice a Lednici jako zimní a letní rezidenci, mimoto vlastnila i Moravský Krumlov, Uherské Hradiště, Rabensburg a Wilfersdorf ve Weinviertlu a od roku 1750 ještě Loosdorf v sousedství Hagenbergu. Typickým představitelem a širitelem nového trendu byl i princ Evžen Savojský se svými zámky Niederwiden a Hof (proti Bratislavě), které se

nyní velkoryse restaurují. Pozdějším vlastníkem jeho zámku se stal vévoda František Štěpán Lotrinský, manžel Marie Terezie. Svoje vlastní panství si vystavěl nedaleko Holíče na Slovensku. Schönbornové zase budovali sídla a zahrady v nedalekém Gölersdorfu ve Weinviertlu a dále po celém území od Pommersfeldu u Bamberga přes biskupskou residenci Würzburg až po Bruchsal na Rýně.⁸ Ve středu všeho dění byl i knížecí rod Dietrichsteinů s jejich hlavním sídlem v Mikulově, které si začátkem 17. století přebudoval kardinál František Dietrichstein v městečko plné architektonické elegance.

Klasická sala terrena

Výraz sala terrena neznamená v italštině nic jiného než sál v přízemí – suterénu. Tu a tam se používají výrazy jako zahradní sál, jeskyně, sluj, grotta; je-li místnost vyzdobena mušlemi, lze ji označit jako mušlovou grottu.

Původ grott

V užším smyslu slova znamená sala terrena poslední fázi vývoje novověkých jeskynných sálů, jejichž kořeny sahají až k přirozeným jeskyním a svojí výtvarnou výzdobou poukazuje na využití tohoto prostoru především jako kultovního místa. Sakrální je takto vázáno na místo v přízemí – suterénu. Již od časů renesance byly grotty neodmyslitelnou součástí zámeckých staveb, zpravidla pouze jako výklenky ve zdech, které podpíraly zahradní terasy. Omítky byly doplňovány střepy „skutečné přírody“, jako jsou mušle, korály, tufový kámen nebo střípky skla.

Italští renesanční umělci byli průkopníky tohoto manýristického stylu. Četné vily (paláce se zahradami) ze 16. století dodnes svědčí o obrovském vývojovém posunu, jehož tehdy dosáhla architektura grott. Přesto nedošlo v Itálii 17. století pro tehdejší omezenou stavební činnost k dalšímu vývoji grottové architektury.⁹

Francie, která udávala tón tehdejší architektuře, zřizovala rozměrné zahrady, jež byly vzorem celé Evropy. Jejich vrcholem byla bezpochyby zahrada ve Versailles. Zahradní sály s charakterem grott zde však vyšly v druhé polovině 17. století z módy. Grotty se již více nezřizovaly či setrvaly jenom jako výklenky nebo pohledové stěny v zahradách. Nejslavnější grotta z tohoto období, grotta nymfy Thétis ze zámku ve Versailles, a socha koně božského Apollóna, symbol krále Ludvíka XIV., byly umístěny jako prvek volné přírody v plenéru zahrady. Ve Francii a jí ovlivněném západu Svaté říše římské nenalezneme tudíž žádné jiné grottové sály, které by se daly srovnat s těmi v okolí vídeňského císařského dvora.¹⁰

Sala terrena v umění Svaté říše římské

Do roku 1700 se v našich zemích vyvinul zvláštní typ grott – sala terrena, kterou můžeme označit za apotheosu barokní architektury. Vývoj tohoto typu sálu je vlastní pro naši architekturu na rozdíl od vývoje grott v románských zemích na jihu a západě Evropy. Sala terrena je vrcholem a skvělým výtvozem zdejších zámeckých staveb – něčím jedinečným a elementárním v barokní zahradní tvorbě naší oblasti.¹¹ Nalézáme ji na průsečíku mezi zahradou a budovou v přízemí středního traktu. Spojením sály terreny s tělesem stavby zámku dostává architektonický moment větší váhu oproti dekorativnímu.¹² Tento prostor je interiérem a exteriérem zároveň – tvoří průchod a přechod z vnitřního dvora nebo z čestného dvora situovaného před zámek do zahrady ležící u zadních traktů budov – tam, kde vyniká ve své celistvé zákonitosti, jak je dobře patrné v případě mikulovské zámecké grotty.¹³

Zámek a jeho sluje – grotty

K dějinám stavby mikulovského zámku

Dějiny stavby zámku shrnuje Erich Hubala:¹⁴ „... hradní jádro je zřejmě středověkého původu a jeho stáří spadá patrně až do 13. století. Hrad přestavěl v obytný zámek v letech 1611–1618

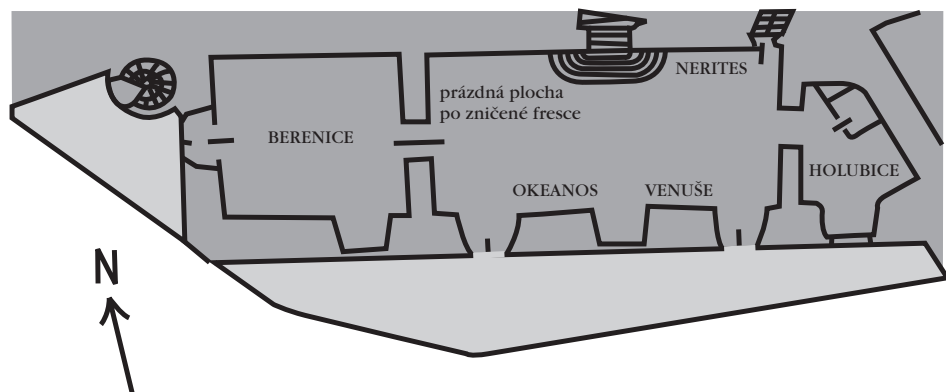
František z Dietrichsteina. Z roku 1670 se zachovaly plány na další rozšíření zámku, od roku 1682 je začal uskutečňovat kníže Ferdinand, který nechal vystavět altány. Kníže Leopold zřídil v roce 1699 oranžérii, kolem roku 1700 vybudoval divadlo. V roce 1719 poškodil zámek požár. Kníže Walter Xaver započal s okamžitou obnovou, kterou prováděl vídeňský stavitel G. Alexandr Oedtl. Ten pracoval rovněž pro Johana B. Fischera z Erlachu a byl inspirován jeho stavbami. V letech 1719–1723 pracoval na plánech přestavby zámku. V roce 1724 byla dokončena stavba jižního zámeckého traktu s místnostmi saly terreny a zřízena brána do parku. Stavební plány z let 1785, 1786 a 1805 ukazují, že stav zámku z roku 1724 zůstal v podstatném zachován.“

V Mikulově bylo realizováno v rozdílných fázích výstavby více grott. Kardinál František Dietrichstein, biskup olomoucký, převzal v roce 1611 Mikulov a usiloval o jeho pozdvížení mezi přední moravská města. Ke stavebním úpravám původního hradu na sídlo, které by odpovídalo potřebám reprezentace své doby, patřilo též založení zahradních ploch. Ty vybudoval kardinál pod zámek směrem k jihu a nechal je vybavit grottami. Ještě dnes rozeznáme pod jižním bastionem jednu ze stěn grotty, která jako pohledová stěna k ohraničení parku doplňovala zahradní úpravu zcela ve smyslu italského manýrismu, a to spolu s výstavou vodních kaskád, kašen a fontán. Podobné dodnes nalezneme na zámku Hellbrunn vystavěném Markem Sittikem z Hohenfelsu (Korutan), salzburským arcibiskupem. Po skončení třicetileté války pokračovali s budováním tohoto velkého zahradního díla při mikulovském zámku kníže Maxmilián a jeho syn Ferdinand z Dietrichsteina, hofmistr císaře Leopolda I., a po něm také oba jeho synové Leopold a Walter.

Dnešní salu terrenu postavil kníže Walter teprve po velkém požáru v roce 1719, který zničil větší část budovy i zahradního díla. Propojit zámek postavený na holé skále vysoko nad městem s geometrickou zahradou pod ním se zdálo být neřešitelné, nakonec však vzniklo technicky i umělecky pozoruhodné dílo. Kníže nechal zřídit kanonický přístup do zahrady přes klasickou salu terrenu, umístěnou v suterénu jižního průčelí zámku. Propojil ji se zahradou ležící pod ním velkým lomeným schodištěm na zděné rampě, na něž se vstupovalo ze západní místnosti grotty přes bastion v jihozápadním rohu budovy.¹⁵

Tři místnosti grotty

Dnešní sala terrena leží v jižním křídle zámku v suterénu vnitřního dvora. Je přístupná po rovném, relativně strmém schodišti, které zde tvoří jakýsi úzký tunel. Po jeho levé straně vedou dveře do řady klenutých prostor. Schodiště ústí do střední a největší ze tří místností, z nichž se sestává sala terrena. Všechny tři místnosti jsou zaklenuty valenou klenbou, do níž jsou zapuštěny lunety. V hlavní místnosti jsou na podélných stranách tři lunety, které jsou s následujícími prostory propojeny dveřmi obloženými kamenným ostěním. Dvoje dveře na příčných stranách vedou do přidružených místností.



Půdorys saly terreny na plánu přízemí mikulovského zámku z 18. století.



Klenba nad schodištěm vedoucím z vnitřního nádvoří původního hradu do sály terreny.
(foto Milada Rigasová, Regionální muzeum v Mikulově)



Vstup do východní místnosti saly terreny. (foto Milada Rigasová)

Východní ze tří místností je směrem nahoru uzavřena klenbou a vede z ní okno na jižní terasu. Ze západní místnosti vede také okno na jižní terasu a navíc dveře na západně představenou terasu. V ose všech tří místností se nachází dveře vedoucí do západního bastionu, odkud se vcházelo na schodiště do zahrady.

Bližší popis grotty je uvedený jako vzpomínka na původní stav před druhou světovou válkou, kdy zde bylo zachováno ještě více fresek. Do saly terreny vedou úzké schody ze zámeckého dvora dolů, postranní stěny kolem schodiště jsou pomalovány nepravidelnými arkádami. Sala terrena sestává ze tří místností, které jsou pouze pomalované a nejsou obohaceny štukaturami. Stěny středního sálu jsou členěny masivní malovanou architekturou a vybaveny kartušemi a architektonickými detaily s iluzorními průhledy do krásného okolí, ozdobené putty a vázami, a na to ještě balkon připomínající balustrádu vedenou přes římsu, pod níž malíř vymaloval figury a putty. Přes balustrádu se otevírá pohled na modrou oblohu s oblaky zdobenými růžemi, v nichž trůní dva olympští bohové. Obě vedlejší místnosti proměnil malíř v jakési jeskyně, které jsou opatřeny různými alegorickými atributy. Tyto malby postranních místností jsou zachovány lépe než ostatní v prostředním sále. Za autora maleb bývá často označován P. Prenner, neboť za ně dostal v roce 1723 zapláceno, ale to se patrně vztahuje na vrchní dozor u maleb na schodišti; vlastním tvůrcem zde může být také Georg Werle.¹⁶

Fresky saly terreny

Stěny i stropy na schodišti a v sálech byly původně celé pomalovány freskami, které jsou zachovány z větší části dodnes, zbytek byl silně poškozen nešetrným stavebním zásahem v osmdesátých letech 20. století. Kvadratury¹⁷ postranních stěn schodiště jsou zachovány jen málo. Malovaná architektura stropu představuje tři orámované kruhové otvory s oblohou a oblaky. Tentýž motiv s oblohou, rámovanou kameny, se nachází rovněž na stropních freskách ve všech ostatních místnostech.¹⁸

Malba v prostřední místnosti je záměrně světlá. Tři lunety na straně dvora a zahrady, stejně tak jako všechny ostatní stěny sálu, jsou symetricky uspořádané kvadraturní malbou kolem dveří a okenních nik, které jsou podobně bohatě ozdobeny. Malba hlavního sálu je členěna čtyřmi malovanými klíny mezi lunetami na straně schodiště vedoucího do sály terreny z hlavního nádvoří zámku. Výzdoba západní zdi na straně dvora se až na pár maleb nezachovala. Ostatní tři plochy představují stavební prvky zarámované prostory, jejichž pozadí sestává z křivolaké skalní stěny. Před ní byla umístěna nahá lidská postava sedící na předimenzované mušli, s neurčitým předmětem v ruce. U jejích nohou je zachycen putti, který cosi naznačuje jakoby v řeči hluchoněmých. Přitácí se k nám, odvrací se či na něco poukazuje.

Na silně poškozené ploše na straně zahrady je vymalován vousatý muž s obrovskou mušlí, který drží oběma rukama na svém levém rameni vodní urnu. Druhá mušle mu slouží za opěru zad. Klínová plocha na stěně naproti představuje ženu s jakýmsi pádlem v pravé ruce. Její hlava a pádlo přesahují přes horní stranu zdi přímo do kvadraturního orámování. Tato figura se otáčí od putti dřepícího u jejích nohou směrem k ploše naproti. Je zde také postava muže držícího v ruce pádlo, s nímž si hraje jemu podřízený putti. Mužská postava se odvrací od ženské postavy naproti, a tím i od nás. Obě příčné stěny místnosti jsou ztvárněny jako iluzorní krajina, která představuje alej se zdí či obloukem, na němž jsou postaveny vázy. Stropní fresky jsou zachovány pouze jako torzo. Výřez v balustrádě ukazuje v oblacích sedící postavu s měsíčním srpkem na hlavě, kolem ní jsou putti a lze rozeznat i postavy žen.

Západní místnost je na rozdíl od prostřední držena ve tmě. Na straně dvora je ponecháno skalní podloží hradu, takže dovnitř roste holá skála, která je uvnitř místnosti posázena mušlemi. Stěny místnosti jsou až po strop rovněž pokryty kvadraturní malbou. V lunetách stěny lze rozeznat malby hrubých zdí a kleneb antických ruin, jimiž lze opět hledět



Freska při vstupu do východní místnosti sály terreny. (foto Milada Rigasová)

do archaické krajiny. Tyto stěny jsou uzavřeny malovanou kruhovou balustrádou, nad níž převládá světlá obloha s oblaky. Půlka oblohy je prázdná, v druhé půli se mezi oblaky, hvězdami a třemi putti vznášejí ve vlajícím oděvu částečně obnažená ženská postava. Její vlasy jsou rozpuštěny a zdá se, že padají na diváka.

Východní místnost je nyní značně zmenšena zabudovanou kuchyní, její stěny byly obileny. Z kdysi bohaté freskové výzdoby zbyl jenom výřez oblohy s oblaky, na níž poletuje párek ptáků.

Venušiny příběhy

Pomalování grott freskami není náhodné, bylo zvoleno podle přísných zákonů podřízených významu věcí či figur. V případě mikulovské zámecké grotty je prostřednictvím čtyř figurálních polí prostřední místnosti tlumočeno vyprávění z řecké mytologie: muž s vodní urnou na rameni odpovídá vyobrazení říčního boha, jenž jako Okeános je původcem vod a moří.¹⁹ Z této identifikace a následující poznámky k významu vyplývá, že zde není míněn Neptun, vládce vod, nýbrž sama voda ve svém prapůvodu, neboť pro vodní božstvo je kánon rákosového věnce (latinsky neptun) ve vlasech nanejvýš zřídka. Též vodní urna nebo konev nepatří do Poseidonovy ikonografie, nýbrž pouze personifikovaným říčním bohům, kteří jsou zobrazováni zpravidla vleže, držíce jednou rukou urnu, z níž vytéká voda. Okeános je běžně vybaven býčím rohem (v mikulovské sale terreně se býčí roh mohl ztratit při restaurování fresek) anebo humřími klepety.²⁰

Figury, které sedí ve východních polích naproti sobě, lze označit za Venuši Afrodité a Nerita. Jedná se o příběh bohyně Afrodité, která před svým uvedením na Olymp žila v mořské hlubině. Zde se setkala s Neritem, jediným synem Neréovým. Byl nejkrásnější mezi lidmi i bohy. Afrodité spolu s ním prožívala nádherné milostné chvíle až do doby, než ji její otec Zeus uvedl mezi Olympany. Afrodité si přála vzít svého milence s sebou, ten však



Vstup do západní místnosti saly terreny. (foto Milada Rigasová)



Freska Afrodity (Venuše) vrhající roztoužený pohled na svého milence Nerita. (foto Milada Rigasová)

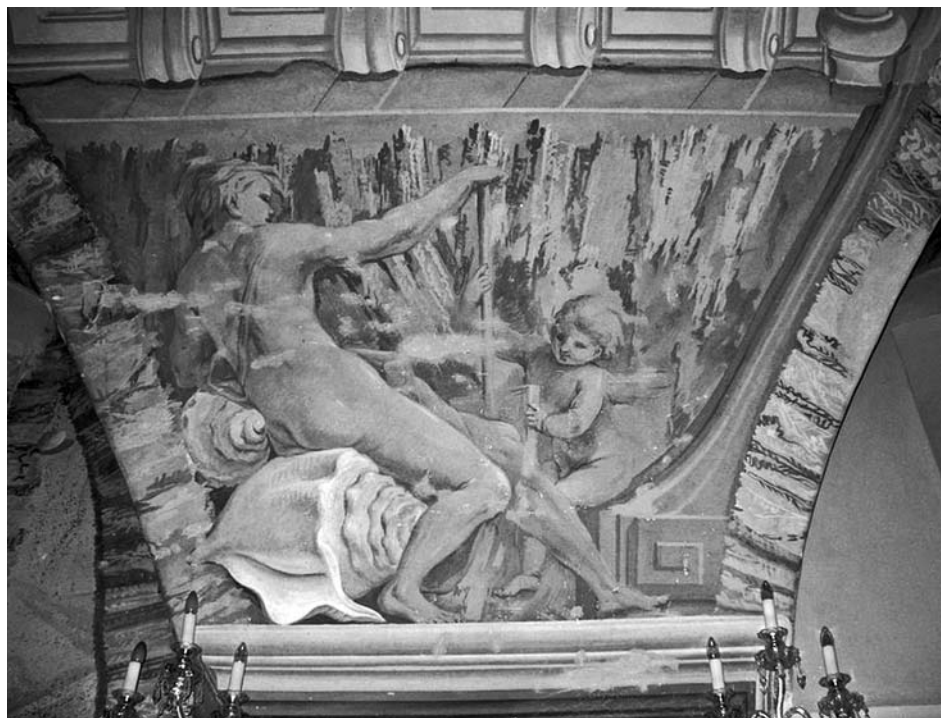
dal přednost životu v moři s rodiči a sourozenci. Přestože se Venuše k němu toužebně obrací, on setrvává ve vodních radovánkách.²¹ Afrodité mu chtěla darovat křídla, avšak on necenil ani to, takže jej bohyně proměnila v mušli a zvolila jej za průvodce a služebníka mladého boha lásky Erosa, jemuž dala křídla.²²

V západní místnosti ukazují veškeré náznaky malby na pozemský element: nad námi se otevře nebe a ústřední ženská postava, která se vznáší v oblacích obklopena třemi putty, představuje Bereniku, egyptskou královnu. Berenika, dcera krále Ptolemaia Philedepa Egyptského a jeho ženy Arsinoé, byla provdána za Ptolemaia Eurgetese, kterého velmi milovala. Když táhnul do války proti Sýrii, slíbila Berenika darovat Afrodité své vlasy, jestliže se jí manžel šťastně navrátí. Když se tak stalo, skutečně si je ustříhla a položila je do chrámu Afrodité Zephyritické. V následujících dnech vlasy zmizely a samský astronom Conon prohlásil, že jsou zasazeny do souhvězdí – Afrodité vynesla Bereničiny vlasy na nebeskou oblohu jako symbol manželské věrnosti. Najdeme je na severním nebi vedle ohonu Lva jako Vlasy Bereniky.²³

Rovněž i ptáčky na stropu východní místnosti poukazují na Afrodité – třepotají křídly jako holubice před jejím vozem, ohlašující tak její příjezd.²⁴

S poukazem na bohyni lásky Venuši jsou vymalovány všechny tři místnosti saly terreny. Stropní freska hlavního sálu existuje pouze jako torzo. Ze souvislosti však vyplývá, že zde bylo původně namalováno povolání Venuše na Olymp, kde je vítána dvěma skupinami bohů. Dle měsíční koruny lze identifikovat pouze Dianu – Artemis, bohyni lovu a ochránkyni divé zvěře. Jedná se bezesporu o poukázání na někdejší knížecí obory, které se rozkládaly na obou stranách dnešní hranice v blízkosti rybníka Šibeničnicku. K nim pohled Diany přes okna saly terreny směřoval.

Postava Venuše vystupuje i v jiné souvislosti se zahradní krajinou – Venuše působila coby ochránkyně „zahrady lásky“.



Freska Nerita odvracejícího pohled od Afrodity (Venuše). (foto Milada Rigasová)

Hermetické struktury

Hermetické, tzn. zákonité myšlení bylo rozhodujícím faktorem ve styku s přírodou a uměním. Okruh oněch vyvolených šlechtických rodů, které si kolem roku 1700 nechaly vybudovat saly terreny, se často hlásil k tajným společnostem, jež byly obyčejným smrtelníkům nepřístupné. Touto duchovní a kulturní elitou císařského dvora byli převážně hermetici.

Příroda a umění

Pochopení smyslu grott a jejich hermetických souvislostí vychází z pojetí ovládnání přírody a umění, ze vztahu k uspořádanému myšlení, které poznamenává celou dobu baroka. Hledání pořádku a jeho určení neprobíhalo podvojně – pro přírodu a pro umění, nýbrž sloučovalo obojí. Toto hledání bylo celistvé.²⁵ Pod pojmem příroda se vlastně rozumělo něco jiného než dnes.²⁶ V jednoduchém uspořádání rostlin byla objevena pravidla, která byla potřebná k porozumění řádu světa. Příroda a v ní zakotvený řád byla proto názorně předvedena s pomocí umění.²⁷ Zahradní uspořádání se konalo podle tzv. „tří přírod“. Rozlišovalo se mezi první přírodou – divokou, kulturní krajinou jakožto druhou přírodou a takzvanou třetí přírodou, v níž je vnitřní přírodní řád přeformován prostřednictvím umění. Toto vnímání pak bylo základem uspořádání v zahradách a grottách. K znázornění tohoto řádu byly použity zlomky „narostlé“, umělecky ztvárněné přírody.²⁸ Umění bylo chápáno jako lidskou rukou ztvárněná příroda, jejíž zákonitosti vedly k harmonii zobrazovaného objektu.

Architektura a řád světa

Pro příslušníky říšské šlechty, kteří oplývali prostředky i mocí uskutečnit s pomocí umělců řád světa, se stavění a architektura staly středem jejich zájmu, neboť dávaly jejich životu smysl.²⁹ Vlastním úkolem stavění bylo zrcadlit božský řád celého vesmíru. Zámek



Ríční Bůh Okeanos. (foto Milada Rigasová)

a zahrada byly přitom zobrazením řádu světa.³⁰ Myšlenka architektury baroka, která dala zřizování vnitřních prostorů zámku i zahrad svůj výraz, zde představuje fundamentální princip barokní nadřazenosti. Tím přísluší architektuře, její formě a prostoru (!), rozhodující role. Tento fakt je ve ztvárnění sály terreny v Mikulově akcentován formou iluzivní kvadratické malby. Náměty jednotlivých fresek jsou tak zde vnímány z hlediska členění prostoru jako takového.

Čtyři živly

V učení o čtyřech živlech, sahajícím zpět do antiky, jsou vyjádřeny prostorové zákonitosti, jež určují ve výstavbě světa a následně i v uspořádání místností na zámku to nejdůležitější.³² Nadzemní část budovy se slavnostním sálem zámku souvisí se spodní částí zámku, tedy s grottami. Nadzemní část je symbolizována živly světla a vzduchu, zatímco ve dvou spodních částech jsou prezentovány země a voda. Takto je jasně zviditelněn barokní prostor sály terreny jako pozemský vodní prostor.³³ Tato základní schémata byla soustředěna do jediného prostoru, sdružena a výtvarně transponována.³⁴

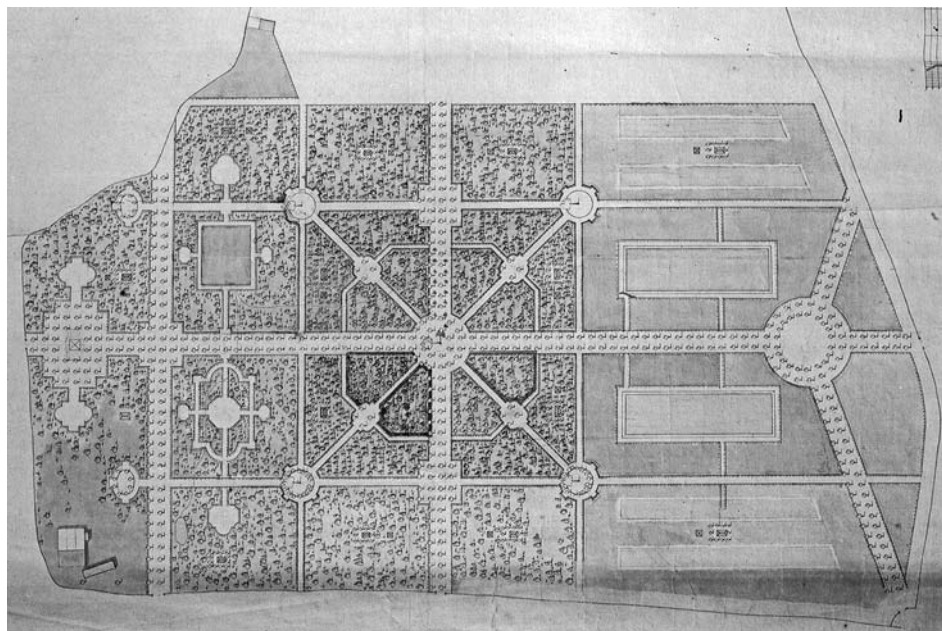
Čtyři živly jsou ztělesněny také ve figurálních zobrazeních bohů ve středním sále mikulovské sály terreny. Tito bohové-živly jsou symetricky uspořádáni. Vedle sebe leží v párech voda-vzduch a naproti oheň-země. Okeános a prázdnota vedle něj – zobrazení vzduchu či prázdnoty – představují takto pár voda-vzduch. Pár Venuše a Nerites zastupuje dva zbylé elementy: ona představují oheň lásky a on zemi, které se pevně drží coby mušle. V rozdílných velikostech otevřeného anebo otvírajícího se ústí mušle jsou naznačeny rozdílné stupně ohně lásky.³⁵



Královna Berenice a její krásné vlasy. (foto Milada Rigasová)



Stropní freska ve východní místnosti saly terreny. Dvě holubice jsou známy jako atribut Venuše. (foto Milada Rigasová)



Barokní kompozice knížecí obory na jižním okraji města z doby kolem roku 1720. K ní směřoval pohled z oken sály terreny. (foto Petr Macháček, Regionální muzeum v Mikulově)

Venuše, nejj jižnější ze všech fresek mikulovské sály terreny, se váže v relaci oheň-horko-jih na koncept čtyř světových stran. Všechny čtyři živly sály terreny vystupují navenek jako celek. Prostřední z místností přitom odpovídá vodě, na níž také upozorňují veliké mušle na freskách. Velmi zvláštní je atribut boha řeky s vodní nádobou, ze které má proudit voda, ta však není vidět. Vědro (nádob) je prázdné, neboť vyprávění o Venuši a Neritovi se odehrává pod vodní hladinou, takže celá místnost je chápána jako ponořená ve vodě. Východní místnost se dvěma holubicemi symbolizuje vzduch a tmavá západní se obrací k podsvětí. Odkaz na bohyni Venuši ve všech třech místnostech znázorňuje vše spojující sílu lásky, tedy oheň. Živly zde představují kumulování sil, které vertikálně vystupují ze suterénních grott přímo nahoru, aby se zde uspořádaly horizontálně a vplynuly do přírody ztvárněné zahradou. Tento převrat se děje v sale terreně.

Iluzivní osa pohledu

Malba prostřední místnosti upozorňuje na vyjádření nejdůležitější struktury barokní krajiny: jsou to pohledové osy, ve kterých je teprve „ten správný vhléd do krajiny“. Střetávají se ve třech prostorách a děje se tak stále znovu v zobrazeních. V sale terreně mikulovského zámku se protíná v pravém úhlu reálná pohledová osa směřující do krajiny s iluzivní osou všech tří prostor sály terreny. Malířsky ztvárněné pohledové osy zobrazují krajinu tak, jako by sestávala pouze z výhledů do nekonečného prostoru. Tyto iluzivní pohledové osy nám neustále sdělují, že barokní vnímání krajiny bylo určováno symetrickou výstavbou jejích architektonických částí. Střed prostoru byl vyplněn objektem nebo zůstal naprosto prázdný.

Sloupy, zdi, sochy či stěny slouží k tomu, aby vyznačily osu pohledu, něčím ji ohraničily, a navedly tak náš pohled na určitý objekt nebo aby ho nasměrovaly do nekonečna. Jsou prostředkem, jak upozornit na něco, co stojí v prostoru orámovaném těmito uměleckými předměty či liniemi stromů. Myšlenka prostorového „vystředění“ prostřednictvím váz a skulptur vychází z rámcové prostorové vlastnosti nik (zarámování soch či váz ve výklencích nik). I samotná sala terrena je zde vlastně průsečíkem pohledové osy, pokračující do

zahrady a dál do volné přírody, s příčnou osou vedenou třemi místnostmi saly terreny. Tímto způsobem je prostor rytmicky členěn.

Geometrická zahrada Eden

Nejen v baroku byla koncepce ideálních místností spojena s jedním určitým prostorem. V křesťanském západním světě měl takovéto významné postavení prostor zmiňovaný již v Bibli – ráj. Jeho utvářením na zemi se měl člověk zabývat. Ráj je v Bibli popsán jako přesně ohraničený prostor, který je hermeticky uzavřen od svého okolí. Pozemský ráj – zahrada Eden – je místem, odkud vytékají všechny čtyři řeky propojující celý svět. Její geometrická konstrukce umožnila být též pánem divokých, chaotických pozemských živlů.³⁶

Je potřeba poukázat, že idea saly terreny může mít i zcela novou dimenzi: lze prokázat, že symetricky vystavěna jsou také písemná svědectví, a tím pádem mohou být chápána geometricky. Platí to obzvláště na knihu Genesis, z níž jako příklad uvádím místo v textu o biblickém pozemském ráji – tento praobraz každé geometrické zahrady novověku. Též zde existuje „to nahore“ a „to dole“, „to venku“ a „to uvnitř“, které je opět děleno prázdnotou středu, z níž se vyvine „to potom“. Je to stejná pravidelnost vzájemně si odpovídajících a navzájem příslušejících oblastí, výpovědí, pojmů. Geometrická struktura zahrady Eden, proti té z klasických barokních zahrad, je předložena v následné tabulce (v ní jsou výpovědi vět určeny předepsaným vzorem a zjevují se současně vypsané v termínové síti). Skrze tento vzorec termínů jsou věty rozloženy a znovu psány dohromady. Protože jednotlivá pole budou „předepsaným“ způsobem spojena, vznikne symetrická výpověď, ve které se zjeví barokní zahrada či sala terrena jako řešení jednoho tajemství Starého zákona, po němž se pídily generace hermetiků. Vyplýne tak i vazebné postulování saly terreny (tohoto stavebního článku spojeného se zahradou a přírodou) a její umístění do rytmicky členěného prostoru. Propojením saly terreny s prázdňným prostorem (v němž se předvádějí dokonalí tvorové) prostřednictvím arkád otevřených do zahrady se tak stane zřetelným důraz na architektonicky členěnou zahradu a salu terrenu, jež je její základnou.

Nanejvýš důležité pro umělecký význam saly terreny je její konečné otevření přední části proti vestibulu, takže nastává neustálá prostorová kontinuita, prostřednictvím které byla opravdu geniálním způsobem opět nastolena rovnováha mezi smyslem určení saly terreny jako volného prostoru a uměleckým formulováním jejího vnitřního prostoru.

Text a schéma rajske zahrady dle knihy Genesis 2,9

I nechal Bůh na poli růst všechny stromy libé na pohled a dobré k jídlu, strom života uprostřed zahrady a strom k poznání dobrého a zlého.³⁷

Bůh	jídlu – statek	dobré	ZAHRADA – stromy	libost	vidět
	růst	poznání	strom – strom	život	střed
	pole	zlé			

Základní schéma barokní zahrady

Zámek	květinový parter	brodérie	Zahrada	bosket (stromy)	stavby
	Sala terrena	1. terasa	kašna – voda – kašna	X. terasa	pohledová osa
	pole	prázdňný prostor			

Schéma saly terreny v Mikulově

SALA TERRENA	Berenice	země	hlavní sál	vzduch	holubice
	výstup	Okeanos – prázdnota	voda – voda	Venuše – Nerites	pohledová osa
	vnitřní nádvoří zámku	terasa – zahrada	ohně – světlo		

Hermovo trojčíslicí a jeho zákony

Pro vědoucí je v Mikulově utvářen východ ze saly terreny dle principu „Tabula Smaragdina“, jež zní: „jak nahoře, tak i dole“. Třicet tři schodů lze chápat jako vchod do hermetického světa a tři kruhy nebe jsou narážkou na třikrát největšího Herma. Také tři pokoje saly terreny či dvakrát tři lunety vodní grotty jsou upozorněním na tři pořádkové parametry, které vyzvedávají trojnásobnou velikostí Herma Trismegista.

Labuť píseň osvícenství

Malebný obraz

Příchodem nových osvícenských idejí západu, které stavěly člověka a jeho uměleckou svislou osu do středu uvažování, byl rozum prohlášen za míru všech věcí. V polovině 18. století vyšlo přísně geometricky uspořádané myšlení baroka z módy. Poukazování na pravidelnost zahrad a symetrii krajiny bylo odsuzováno a chápáno jako umělý zásah do krajiny a její znásilňování.³⁸ Se změnou náhledu se však také změnilo vnímání pojmu „příroda“. Nebyly již vyhledávány struktury prostoru nebo podle nich stavěno, nýbrž „náhodně“ či prostřednictvím „uměleckého výběru“ byly uspořádány objekty, jako jsou jednotlivé stromy, budovy či drobné umělecké stavby, které ve smyslu romantismu měly podnítit v divákovi náladu nebo pocity. Myšlení ve strukturách bylo nahrazeno hledáním malebných aspektů, jež získaly převahu nad racionálním. „Přirozené“ se tím stalo pojmem vyjadřujícím postrádání jakékoli pravidelnosti. Člověk se cítil zahrán do úzkých předepsanými vzory, otevíral proto zahrady do všech stran, rušil všechna omezení, zdí a ohraničení, přírodu ponechal samu sobě – což samozřejmě bylo pro stvoření „ideální krajiny“ uskutečňováno pouze pod přísným dohledem tvůrce nebo architekta. Nejvýrazněji lze tento krok spatřit v proměně hermetického, tedy zákonitého, v „Calae terrenaе“ – ideálním obrazu krajiny – se zcela neregulovanými pohledy na louky, lesy, rostliny, památky a ruiny.³⁹ Malované pohledy na krajinu byly provedeny ve skutečnosti.

Potřeba památek a ruin jako pohledových či tón udávajících náladových obrazů byla tak velká, že jako doplněk ke skutečným a krajině dominujícím hradům byly stavěny umělé ruiny. Zjednodušeně lze říci, že s touto změnou náhledu, který prorazil díky osvícenství, se nestavěly do popředí prázdné osy pohledu, nýbrž určité stavební a krajinu formující objekty, jež odpovídaly malebně romantickému smýšlení. Člověka, který byl v barokních zahradách nejdůležitějším činitelem, můžeme nyní tušit pouze jako tvůrce památek – ruiny jsou všudy přítomné, krajina je liduprázdná.

Rozpolcenost myšlení

Nové chápání přírody představovalo základní změnu pohledu na svět a prostor jako celek. To je možno hledat i v grottách. Tyto výtvořiny plné umění vidíme v přímém spojení s vývojem přírodovědného obrazu světa. Zde uskutečněný mikroskopický obraz kosmu byl krokem symetrického zachycení „přírody věcí“ v přírodních zákonech. Dnes je již samozřejmé, že na vše, co stojí mimo přírodní vědy, lze pohlížet z uměleckého hlediska očima umělce. Takto však vznikla určitá dvojkolejnost, kde se vzájemná domluva zdá být nemožná. Pořádek přírodních zákonů a „nepořádnost“ v náhledu na přírodu jdou různými cestami, toto osudové zdvojení je samozřejmostí až pro naše myšlení a obraz našeho světa.

Dvě romantické zahrady na opačné straně hranice

Celé 19. století realizovalo nové pohledy do vývoje zahrad, které vešly do historie zahradního umění jako „anglické zahrady“. Dva nejvýraznější příklady anglických zahrad v našem okolí jsou ke zhlédnutí v Lednici a v Ernstbrunnu (50 km jihozápadně od Lednice). Kníže Johann Josef I. z Liechtensteina prodal v roce 1805 zámek Loosdorf (v blízkosti Mistelbachu) a soustředil se na Valtice a Lednici na jižní Moravě. Jeho následník, kníže Alois II., nechal v Lednici zbourat obrovský barokní zámek a místo něho postavil

budovu v anglickém tudorovském stylu. Pouze skleník, hřebčinec a grottová sluj pod zámek zůstaly zachovány.

Jihozápadně odtud, na výběžku Leiser Berge (Holé kopce, vápencový hřeben na severním předměstí Vídně náležející k Pavlovským vrchům), budoval kníže Prosper, osvícenec, fantasta a poslední ze Sinzendorfů, po celý život svůj romantický „Feensitz“ – sídlo víl (Hagenberg). V určité fázi chtěl nechat vplynout do gigantické dimenze stupňované stavební činnosti zámecký park bez ohraničení, tedy přecházející volně do okolní krajiny. Z tohoto důvodu bylo opuštěno hermetické uspořádání zámku Hagenberg, avšak k vlastní realizaci již nedošlo, vše včetně jezera s benátskými gondolami se postupně propadlo do spánku, v němž setrvává dodnes.

Konec barokního Mikulova

Osud našeho území v novověku lze vidět jako názorný příklad evropských dějin. Nejen proto, že z Mikulova pocházel Josef Sonnenfels, poradce císaře Josefa II. a zapálený zástupce osvícenství, ale především proto, že právě zde přinesl události konečný rozpad starého pořádku. Jsou zaznamenány již rokem 1866 bitvou u Hradce Králové mezi Rakouskem a Pruskem a následným provizorním mikulovským mírem. Tento vývoj začal ovšem již v době osvícenství. V roce 1740 zemřel Karel VI., císař Svaté říše římské národa německého, král český a uherský a velkovévoda rakouský. S vpádem Friedricha II. do Slezska, po němž došlo k anektování této korunní země, byla citelně otřesena rovnováha sil a harmonie rakouských zemí. Země svatováclavské koruny byly roztrženy a další mocenskopolitický osud byl nejen pro naše území, nýbrž pro celou Evropu zpečetěn.

Staré časy Mikulova skončily posledním velkým požárem v roce 1784. Zničení svého milovaného města zlomilo knížeti Karlu Maxmiliánu z Dietrichsteina srdce – když uslyšel tuto zprávu, zemřel. Jeho syn tehdy přenesl správu svého panství a svoji rezidenci do Vídně a jeho žena Marie Christine, rozená hraběnka z Thunu, jíž lze označit za první esoteričku, přesídlila i se svojí knihovnou na zámek do Židlochovic. Město Mikulov se propadlo do dřímoty a stalo se pouhým stínem své bývalé slávy. Brány do města byly strženy, neboť byly shledány stísnujícími. Koncem 20. století pak bylo strženo i velké lomené schodiště umístěné na cihlovou rampu na obloucích, spojující salu terenu se zahradou. Tím byla přetata vazba mezi umělecky ztvárněným prostorem uvnitř a esteticky uspořádanou přírodou venku – duchovní koncept grotty tak byl citelně narušen. Rovněž i celistvost komponované zahradní krajiny pod městem byla již koncem 19. století necitlivými zásahy poškozena (přes protesty Huga Dietrichsteina) a v důsledku toho bylo od její idey postupně upuštěno. Konečný pád kreativity obyvatel Mikulova, tohoto města na hranici dvou zemí, pak ohlásilo násilné rozdělení jazykových etnik na konci druhé světové války.

Současná situace

Zdá se, že si lidé již po dvě století s tímto územím neví rady, že už nikoho nic tvůrčího nenapadá, že vlastně svým způsobem oslepli. Dnes lidé chodí skrze „pozemské prostory“, aniž rozumí jejich obrazům, výkladu znamení nebo jejich zákonitostem. Převrat osvícenství a vpád malebného, libovolného vedl k tomu, že už nerozumíme zobrazením samotným ani dějinám, jak jsou představovány, stejně tak ani výpovědím s nimi spojenými. Od této doby jde už jen o obrazy, které mohou být krásné či malebné, líbíci se, a nebo naopak – pouze takové, jaké je vnímá pozorovatel. Vidíme jen to, co nám vyhovuje, co se nám zdá být normální, zásluhou výchovy a zvyku. Souvislosti a vnímání prostoru jako celku už nejsou důležité. Ztratili jsme vztah k prostoru i porozumění pro jeho harmonii. Rozeznáváme pouze části, a tudíž jen ty detaily, které se nás zdánlivě týkají, ty ostatní ne, takže s tím, co máme, co vlastníme, můžeme zacházet dle libosti. To vede k tomu, že dnešní „umění“ ze zásady vylučuje každý možný řád a prostor chápe jako pouhou míru věcí v něm, a možná právě to zvyšuje chaos a nepořádek při jeho utváření. Seriozní koncepce s důrazem na estetiku utváření prostoru jako celku chybí v současnosti většině obcí a měst.

Trvalé dědictví

Znovu získané vědomí dědictví, které jsme společně převzali, nám bude prospěšné, jestliže se opět podíváme na tuto oblast jako na celek a správně rozeznáme její obrovskou sílu a jednoduitost. Neboť to, co zde vzniklo v minulosti, bylo vytvořeno lidmi, kteří chtěli stvořit něco lepšího, než bylo vybudováno kdy předtím. Mocné šlechtické rody, kterým zdejší území patřilo a kterým nechyběly prostředky, usilovaly o to, aby zde bylo vytvořeno něco jedinečného. Angažovaly nejlepší umělce a nelitovaly energie a času, aby vytvořily hodnoty, před kterými dnes můžeme stát s úctou a údivem, aby je dále rozvíjely a zvelebily.

Proč byla tolik obdařena právě naše oblast na obou stranách hranice, souvisí kromě jiného se dvěma rozdílnými jazykovými skupinami, které zde žily po staletí vedle sebe a zároveň i pospolu. Nevytvářely žádné protiklady či vzájemná omezení, spíše právě naopak, neboť pokojné soužití rozdílných jazykových skupin je vždy obohacením pro tvořivé síly země.

V této oblasti dřímají netušené možnosti, jež jsou schovány pod slupkou dvou minulých století, a dnes bychom je měli opět aktivovat. Nové porozumění pro „souvislost přírody a umění“ by mohlo a mělo opět vyjít ze zdejšího prostoru, který je již v tomto směru tak rozmanitě předznamenán, přičemž Mikulov je ohniskem těchto souvislostí. Saly terreny jižní Moravy a Dolních Rakous¹² jsou mnohem víc než uměleckými památkami baroka. Porozumění skrytým poselstvím jejich architektury, výzdoby a umístění v prostoru nás může přivést k opětovnému nastolení harmonie vědy a umění. Vždyť právě v uměleckém výrazu spoívá ona zákonitost utváření prostoru jako celku, kterou jsme již ztratili z očí.

V areálu zámku existují ještě další místnosti, kde jsou zřejmě poukazy na uspořádání tehdejšího celku v rámci souvislosti přírody a umění. Především knihovna jako experimentální laboratoř ducha, kde je stále navzdory těžkým ztrátám zachováno jádro sbírky hermetických knih. V její blízkosti se nacházela alchymistická laboratoř, v níž se po staletí pátralo po zákonných pravidlech všech věcí, jejichž ztělesněním je Hermes Trismegistos, neboli třikrát svatý či třikrát veliký. Místností specifického účelu je i vstupní prostor na východní zahradní terasu a její vyhlídkovou zaklenutou galerii velké kamenné terasy.

Jestliže se nám podaří odhalit „romantické vidění“ prostoru jako povrchní, jsme na pravé cestě. Znovuobjevení „uspořádaného vidění“ prostoru leží v hermetické reflexi saly terreny v Mikulově, kde je utajena obrovská síla, která může zcela jistě znovu rozzářit jedinečnost celé této oblasti.

Z němčiny přeložili Markéta a Franz Maxerovi, upravila Milada Rigasová.

Poznámky:

¹ Zámek Hagenberg se svým okolím byl jedním z nejzajímavějších barokních krajinářských celků v historii dějin zahradní tvorby tohoto regionu. Od konce šedesátých let 20. století je majetkem Horsta a Jacquelin Wächter. Kolem roku 1680 byl zámek se zahradou a komponovanou krajinou v okolí barokně přestavěn, tvůrci této přestavby byla hrabata ze Sinzendorfu. Věhlasné jezero (rybník) s pavilonem na malém ostrůvku uprostřed bylo vodním příkopem spojeno s grotto - salou terrenou (dosud zčásti zachovanou) v přízemí zámku. V jejích obloučích jsou medailony s freskami mytologického obsahu, zdobené rámem z pravých mušlí a krápníků. (Podobné grotty se nacházejí v Hellbrunnu u Salzburgu, v Frohsdorfu u Vídně, Schönbrunnu a na Vranově). V této době elegance provázeli po jezere společnost hostů gondoliéři povolání sem z Benátek. Všeobecně je přijímáno, že Sinzendorfové přinesli do Hagenbergu kulturu krajinářství, která v tomto suchém regionu („rakouské Podpálaví“) postavila vodu do centra zahradního umění. Rakouští odborníci se domnívají, že zdejší umělecky ztvárněné jezero z roku 1680, které bylo zrušeno teprve v posledním desetiletí 20. století, bylo předobrazem pro vytvoření systému ostrůvků Zámeckého rybníka v liechtensteinském parku v Lednici. O to zajímavější je však potom srovnání s podobně umělecky ztvárněným ostrovním areálem v rybníku Nový u Mikulova, potvrzeným již urbářem z roku 1629 (!); tento areál i s dvěma lodičkami tvaru gondoly zachytila i první mapa mikulovského panství z roku 1675 (Rigasová 2007).

- ² Hermetický – neproniknutelný, těsně uzavřený, vzduchotěsný i vodotěsný, z novolatinšského příslovce hermetice, jména alchymistické moudrosti Herma Trismegista – řecky Hermes Trismegistos – třikrát veliký (Pfeifer 1989, str. 680).
- ³ Rigasová, M. 2007: Landschaft unserer Vorfahren. Mikulov.
- ⁴ Na rozdíl od renesanční zahrady, v níž převládá takzvaný labyrintický princip (oproti perspektivickým sjednocovacím tendencím), zajištěný četnými izolovaně umístěnými prostory, nemělo v barokní zahradě nic překážet výhledu pozorovatele (tzn. vládce) do geometricky chápané nekonečnosti. Perspektivický obraz barokní zahrady nebyl oproti „přeludným“ obrazům renesance již úplně statický, nýbrž plynulý a postavený na přírodě, která měla být řízena v uspořádaných mezích (Hajós 2007, str. 70).
- ⁵ Barokní zahrada je vnitřní prostor pro slavnostní společnost, upřednostňuje publikum a vše v ní je pro ně určeno. Zjevné je především zdůraznění místa pozorovatele – určený bod, z něhož divák nejlépe pochopí, tzn. v uměleckém smyslu, kompozici zahrady v jejím předpokládaném účinku... (Neubauer 1966, str. 76).
- ⁶ Majetky šlechtických rodů v Čechách vynechávám.
- ⁷ Stropní freska „Apotheosa domu Sintzendorfu“ se nachází v zámku Trpist západně od Plzně.
- ⁸ Sala terrena z Salzdhahum u Hannoveru v severním Německu, která pro Hergeta znamená první klasickou salu terrenu, by neměla být opomenuta. Představuje propojení císařského dvora skrze sňatky Leopoldových synů s brunšvickými princeznami (Herget 1954).
- ⁹ Nedostatek pracovních příležitostí v severní Itálii způsobil, že umělci a řemeslníci byli nuceni kočovat. Podíl „Vlachů“ mezi staviteli, zedníky a kamenosochaři průběhem času stále vzrůstal (König 2002, str. 48).
- ¹⁰ Móda grott byla ve francouzské umělecké tvorbě cizím prvkem. Nechali ji proto odeznít hned, jak si byli jisti svým vlastním stylem. Francouzské grotty jsou jen vnitřním prostorem či fasádou, pozadím nebo bodem výhledu bez jakéhokoli prostorového akcentu. Stejně tak zde člověk postrádá jakoukoliv obrazotvornost při zakotvení grott v celkové kompozici (E. Herget, str. 117).
- ¹¹ Vycházející z jádra habsburských zemí, Rakous, Čech a Moravy, stvořená ve svých počátcích italskými staviteli objevuje se sala terrena v celistvosti svého vývoje přese všechno nejčastěji v Itálii ovlivněných jižních a jihovýchodních oblastech Svaté říše římské (Herget 1954, str. 188).
- ¹² Hlavním faktorem barokního zušlechťování a zdomácnění grotty je vývoj saly terreny, v níž byl grottový dekor přenesen do přízemí-suterénu zámku, takže propojení jeho architektury s architekturou zahrady je dle možnosti co nejtěsnější a přechod nejplynulejší (Euler-Rolle 1989, str. 33).
- ¹³ Absolutně klasickým typem saly terreny je typ saly terreny stylizované až do nejzazších podrobností. Tento typ charakterizují situování obrysu, geometrického nákredu a komunikace v prázdné prostoře – architektura a dekor se zřeknou jakékoli narážky na spojení s přírodou, byť i umělé a přemodelované.
- ¹⁴ Hubala 1965, str. 97.
- ¹⁵ V roce 1720 bylo započato se stavbou jižní terasy, která je spojena se salou terrenou. Východ ze saly terreny do kultivovaného parku byl umožněn schodištěm v jihovýchodním bastionu. To však bylo zbouráno ve druhé polovině dvacátého století. Zřízení saly terreny bylo obtížnou záležitostí. Vykopání základů v kamenném podloží komplikovalo stavební práce. Skála se zde nakonec stala součástí prostoru dekorovaného nástěnnými malbami s romantickými zříceninami a vodními božstvy (Brichtová 2002, str. 46).
- ¹⁶ Hoffman 1987, str. 396.
- ¹⁷ Kvadraturní malba je nástěnná malba s iluzorním zvětšením vnitřního prostoru.
- ¹⁸ Spojení grotta–nebe je zdůrazněno v titulu knihy Heavenly Grottos od Naomi Miller z roku 1982.
- ¹⁹ Okeános a Thétis. V řecké mytologii je více příběhů „o počátku věcí“. Nejstarší byl možná ten, který se odkazuje na Homéra, jenž jmenuje Okeána jako původce bohů anebo počátek všeho. Okeános byl říční bůh – tok nebo řeka v jedné osobě tak jako ostatní říční bohové. Byla mu dána nevyčerpatelná plodnost stejně jak řeckým dívkám, které se koupaly v jeho vodách před svou svatbou. Okeános však nebyl jen obyčejný říční bůh, neboť jeho proud nebyl jen obyčejným proudem. Poté, co vše v něm nalezlo svůj původ, teče stále na nejzazším okraji země a proudí v kruhu zpět sám do sebe. Toky, prameny a studny, takřkajíc veškeré moře, všechno nepřetržitě pramení v jeho širokém, silném proudě. Když opanoval svět Zeus, směl Okeános zůstat na svém původním místě, neboť on sám není žádným místem, nýbrž pouze prouděním, ohraničením a oddělením od věčnosti (Kerényi 2003, str. 19). Srovnej též vyobrazení Okeánovo v sale terrené na zámku Hagenberg.
- ²⁰ Lücke 1999, str. 663
- ²¹ Z rozmlženého pohledu Venuše, jež původně vzhlížela přímo k Neritovi, lze předpokládat, že restaurátorovi fresek nebylo toto vyprávění známo.
- ²² Kerényi 2003, str. 58.

²³ Vollmer 1874

²⁴ Vzduch jimi věje, tažen spřežením holubic – odkaz na Ovidiovy Proměny.

²⁵ Lücke 1999, str. 54.

²⁶ „Přírozeně předvádí svéráznost věcí, jak dalece jsou ony v Bohem uspořádaných silách a zákonitostech deponovány...“ (Zeder 1737).

²⁷ Jacques Boycea zdůrazňoval význam třech principů zahradního uspořádání – mnohotvárnost, harmonii a symetrii. „Neboť příroda si počíná ve svých tak dokonalých tvůrech také tak! Stromy předvádějí ve svém růstu či na špičkách větví stejné proporce. Jejich listy jsou po obou stranách stejné a květy jsou složeny z jedné či více částí s takovou harmonií, že nemůžeme činit ničeho jiného, než pokusit se tuto velkou mystérii napodobit.“ (Hajós 2002, str. 62).

²⁸ Smyslem bylo přírodu a tvorbu lidských rukou spojit; přírodou inspirovaná měla se právě tato příroda stát uměním. „Naturallezza“ je motto baroka. Příroda měla být inscenovaná jako v divadle. Vše divoké, svérázné, nehotové, malebně uvolněné nemělo být náhodné, nýbrž podřízené vládnoucímu stylu a jeho uměleckým zákonům. Takto je obsaženo v architektuře grott její podvojně postavení, je přechodem zevnitř ven, z vnitřní architektury do zahrady, z postaveného do narostlého.

²⁹ To nové, krásné a cenné na barokním stavebním umění spočívá v síle syntézy, ve schopnosti stvořit nové – stvořit zámek jako encyklopedii života a umění, jako koncentricky uspořádaný, hierarchicky stupňovaný kosmos v malém. Barokní zámek je zobrazením světa, do něhož patří stejně tak nebe i země a ve své celistvosti představuje fenomén barokní architektury. Neboť v této epoše, která trvala přibližně od roku 1660 do konce 18. století, vládla architektura, která k sobě přivzala malířství, sochařství a k tomu ještě úpravu půdy a vegetaci. „Peníze mají sloužit pouze k zacházení krásných monumentů“, jak napsal kníže Karl Eusebius z Liechtensteina (Hubala 1965, str. 45).

³⁰ Přitom bylo ignorováno, že barokní zahrada neznamena pouze alegorii moci, nýbrž také i ztělesnění idealizované a zároveň rájské přírody jakožto zrcadla a smyslového obrazu božského řádu a celého kosmu. Božský řád se zjevil podle názorů racionalistů 17. století právě v zákonech rozumu. Ten byl zobrazován v architektonicky formovaných, zatím racionálně ražených strukturách geometrické zahrady (Kalusok 2003, str. 96).

³¹ Vše, co se v baroku vyjadřuje touhou po úplném, všeobjímajícím a přesahujícím všechny hranice, vychází „z vnitřního prostoru“. Vnitřní místnosti staveb začínají „kynout“. Místnosti se vyhánějí samy ze sebe a jiné se strhávají k sobě. Rozpínají se až do zahrady, která má být prožita coby obrovský interiér – nikoliv jako uklidňující do sebe uzavřený prostor, nýbrž jako prostor pro slavnosti. (Neubauer 1966, str. 83).

³² Tento centrální princip z Tabula Smaragdina, jedné z nejdůležitějších hermetických sbírek, zní: Co je dole, je jako to, co je nahoře.

³³ Do tohoto uspořádání místností barokního obytného zámku je přivzat další typ místnosti, „sala terrena“ pod hlavním sálem na zahradní straně. Sala terrena mívá obvykle stejný půdorys jako hlavní sál nad ní, ale jiný charakter: je „terresticky“ laděna, jako grotta či klenutá místnost, tmavá a studená, je podřízena elementu vody, zatímco v sále dominují světlo (oheň) a vzduch (Hubala 1965, str. 48).

³⁴ Zpodobnění vnitřních tajemství přírody a základů pramenů života dávalo možnost nahlédnout do tvůrčího díla samotného Boha. Atomizovaná příroda, roztržštěná na oblázky a šnečí ulity, se nastupujícími přírodními vědci znovu spojila v grottě, a vytvořila tím novou jednotu, přičemž byl poznat tvůrčí Boží plán. Grotta se zjevuje v zahradách, zámcích a palácích 16. až 18. století jako zápalné zrcadlo všeho, co lidský duch do přírody projektoval a co doufal, že poznal. Grotta byla hledištem pohanských a antických mýtů i bydlíštěm bohů, nymf a múz, archetypickým klíčem země, do něhož chionické moci vložily zárodek a původ všeho života. Grotta byla koncentrovaným odrazem „univerza“, v němž se zrcadlily velké struktury makrokosmu a mikrokosmu přírodních forem. Stala se sběrnou platonických praobrazů, které mohly být vtušeny v mnohovýznamných bizarních formách grott. V protikladu ke geometricky regulovaným zahradám byla grotta symbolem ryzí přírody. Jako metafora pro bytí a zánik poukazovala příroda v prapůvodním stavu grott na marnost všeho živého a stvořeného, co se opět ponoří do přírody. Grotty a ruiny se spojily (Euler-Rolle 1989, str. 33).

³⁵ Kerényi 2003, str. 58.

³⁶ Nejvyšším stupněm zahradní úpravy bylo intaktní, jakož i „hladké“ geometrické uspořádání, které bylo symbolickým upozorněním na zobrazování ráje. Proto byly terasy, rovné plochy či rovné aleje používány jako nezbytnost každým zahradním umělcem dle principu „quincunx“ (principu skupinových stromů). Divoké jeskyně, kde bylo přírodním silám a podsvětí vykázáno mytologické místo, mohly být tedy konečně harmonicky integrovány tímto geometrickým systémem (Hajós 2007, str. 43).

³⁷ Buber 1976, str. 13.

³⁸ Neupravovaná příroda se stala v Anglii symbolem pro svobodu a nezávislost, zatímco geometrickou barokní zahradou bylo pohrááno jako smyslovým obrazem feudalismu. V pohledu na Versailles krále Slunce byla francouzská barokní zahrada s její geometrickou přesností souhrnem absolutistického vládaření (Kalusok 2003, str. 96).

- ³⁹ Na zámku v Dürenkrutu, kde jsou Johannem Berglem malované místnosti s vyobrazením zámku Schönbrunn ve Vídni a zámku Harmannsdorf am Manhartsberg, se zachovaly takovéto iluzivní krajiny, které jako by ztělesňovaly opak klasických grott.
- ⁴⁰ V popisu jedné nedokončené opuštěné zahrady z roku 1818 dochází k hojnému vyjadřování esoterických pocitů: „Klid a nadbytek“ nařizuje staroindická formule, jíž byly kdysi uzavírány slavnosti Eleusínských mysterií; „mír a společenská“ se nazývá formule staroperských hymen zasílacích knih. Klid a nadbytek jsou pojmy, které se vážou v představách všech národů odjakživa na rajske radovánky, edenickou rozkoš a nelze lépe vyjádřit charakter celého okolí, než to, co se knižně snažil obsáhnout ve svých stavbách (Hammer-Purgstall 1819, str. 28).
- ⁴¹ Podle J. C. Marduse pochází jméno Hermes ze slova „her“ (nebo cher), což se překládá jako lidský hlas, a slova „mes“, což značí Stvořitele. Hermes tedy ve skutečnosti znamená Hlas Stvořitele. Jde tudíž opravdu o Platonova Demiurga a „Slovo z evangelia“ (Bérence 1939, str. 8).
- ⁴² O dobové módě budování umělých jeskyní v pozdně renesančních a raně barokních zámeckých zahradách, k jejichž vnitřní výzdobě se často používala silně porézni hornina sintr či tuf, se zmiňuje ve své latinsky psané knize z roku 1669 „Tartaro-Mastix Moravie...“ mikulovský rodák, lékař a fyzik Jan Ferdinand Hertod z Todtenfelsu, přičemž zdůrazňuje, že „zajisté zdaleka nejkrásnější porus nebo tophus, jež se německy nazývá Toff nebo Tuffstein, se nachází blízko Mikulova v kopci přístupném mnoha klenutými chodbami (jde zjevně o krasové jeskyně na Turoidu – pozn. M. Rigasová), a proto si ho mnozí velmožové toužebně přejí a vybírají na stavbu pusteven – umělých jeskyní, které nazývají grotty.“ (Čtyroký, 1998, s. 3)

Literatura:

- Bérence, F. 1939: Lionardo da Vinci, dělník rozumu. Praha.
- Breitenbach, H. (Hg.) 2003: Ovid, Metamorphosen. Stuttgart.
- Brichtová, D. 2002: Zámek Mikulov. Mikulov.
- Buber, M. 1976: Die 5 Bücher der Weisung – Im Anfang. Heidelberg.
- Čtyroký, P. a kol. 1998: CHKO a BR Pálava – Přírodní rezervace Turoid. Mikulov
- Euler-Rolle, B. 1989: Grotten zwischen Kunst & Natur. in: barocke natur – Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung. Korneuburg.
- Frensch, M. 2007: Eine christlich-hermetische Interpretation der Smaragdtafel. [online], [cit. 2007-11-30]. Dostupný z < <http://www.thomas-koerbel.de/frensch.html> >
- Hajós, G. 2002: Die „Dritte Natur“ in: Gartenkunst. Katalog. Wien.
- Hajós, G. 2007: „Terza Natura“ Gartenkunst der Renaissance und des Manierismus & Die Gartenkunst des Barock. in: GARTENLUST – Katalog Belvedere. Wien.
- Hammer-Purgstall, J. von 1819: Briefe aus und über Ernstbrunn. in: Sartori, F. (Hg.), Oesterreichs Tibur, oder Natur- und Kunstgemälde aus dem österreichischen Kaiserthume. Wien.
- Herget, E. 1954: Die Sala terrena im deutschen Barock. Frankfurt/Main.
- Hofmann, R. A. 1987: Kunst und Kunstgewerbe in Nikolsburg in: Elsinger, R. (Hg.), Heimatbuch Nikolsburg. Melk.
- Hubala, E. 1965: Burgen & Schlösser in Mähren. Frankfurt/Main.
- Kalusok, M. 2003: Schnellkurs Gartenkunst. Köln.
- Kerényi, K. 2003: Die Mythologie der Griechen I. München.
- König, U. 2002: Das Sommerhaus. in: Grotte und Bad, Das Sommerhaus im Garten von Schloss Salaberg in Niederösterreich. Wien.
- Lücke, H.-K. und S. 1999: Antike Mythologie, Hamburg.
- Miller, N. 1982: Heavenly Grottos. New York.
- Neubauer, E. 1966: Lustgärten des Barock. Salzburg.
- Pfeifer W. (Hg.) 1989: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin.
- Rigasová, M. 2007: Die Landschaft unserer Vorfahren, Mikulov.
- Vasoli, C. L'Ermetismo a Venezia. Da Francesco Veneto ad Agostino Steuco in: Gilly, C. – Heertum C. Van (Hg.) 2002: Magia, Alchimia, Scienza dal '400 al '700 – L'influsso di Ermete Trismegisto, Ausstellungskatalog. Venedig.
- Vollmer, H. 1874: Illustriertes Lexikon der Mythologie, Stuttgart.
- Zedler, J. H. 1732–1754: Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste, Leipzig.

Horst Wächter

The Sala terrena at the chateau in Mikulov and its hermetic significance

In Italian the expression *sala terrena* means nothing more than a room on the ground floor or below it. Sometimes expressions are used like garden hall, cave, cavern, grotto; if the room is decorated with shell motifs, it is called a shell grotto.

In the narrow sense of the word *sala terrena* signifies the last phase of development in artificial grottos, which are based on natural caves, and the decoration of which is indicative of their use as cult places. From Renaissance times grottos were an inseparable part of chateaus, if only as niches in a wall supporting the garden terraces. Mixed into the stucco were fragments of „real nature“ such as seashells, coral, volcanic stone, or shards of glass. The Italians were the pioneers of this Manneristic style. Many 16th-century villas still exhibit the enormous shift that grotto architecture underwent during that time. Even so, during the 17th century grotto architecture developed further neither in Italy, nor in France.

In our countries, though, with their ties to the Imperial court in Vienna, by 1700 a special type of grotto had evolved, the *sala terrena*, which we can think of as the apotheosis of Baroque architecture. These rooms represent an original art form of this country, in deliberate contrast to developments in the Latin countries in the South and West of Europe. *Sala terrena* are the acme and splendid creation of our chateau architecture, an element unique and elementary in Baroque garden art in our region. We usually find them set onto the area between the garden and the middle part of the ground floor of the building.

This area is both an interior and exterior space – it forms the middle passage and entrance to the inner courtyard or from the ceremonial courtyard situated in front of the chateau into the garden on the rear side of the building.

This flourish of Baroque architecture that gave panache to the chateau's interior spaces and garden their, presents at its core the fundamental principle of Baroque superiority. *Sala terrena* had nothing in common with Romanticism. Quite the contrary, *sala terrena* are at heart „hermetic“. They are as if closed to all but those initiated in the secret by-laws. The select circle of noble families who around 1700 built *sala terrena* felt themselves to be elevated above the rest by virtue of reason. This was part of the appeal of secret societies, inaccessible to ordinary mortals. The special function of such structures was to reflect the divine order of the universe. For members of the imperial nobility, who held in their hands the means and the might to represent, with the help of artists, the order of the world, architecture became the center of their lives, as they gave their lives meaning. The chateau and its garden were a reflection of the order of things on earth, where architecture – its forms and its dispensation of space – played a decisive role.

Today's *sala terrena* at the Mikulov chateau was built by Prince Walter after the big fire in 1719, which destroyed the majority of the building and the garden structures. In the *sala terrena*'s design the perception of space is accented by the illusive quadratic wall painting. The context indicates that the murals depict the story of Venus being summoned to Olympus.