

IV.mezinárodní symposium o zachování a obnově historických zahrad

" Historické zahrady v současnosti "

16. - 20. září 1977

Kroměříž - Praha

Československá socialistická republika

prof.ing.arch.ANTONÍN KURIAL,DrSc.

ČSSR

" Poznámky k původu a k proměnám zámeckých zahrad "

Vztah architektury k prostředí náleží zajisté k základním teoretickým otázkám dějin stavebního umění. Nelze také pochybovat o určujícím kritériu zařizování se a bytí člověka ve světě, které zahrnuje působení veškerých materiálních a společenských podmínek, které se v průběhu dějin mění s narůstající rychlostí. I když v dalším půjde o zachycení jen některých momentů, nepostačí tu metafyzické popisování a vymezování jednotlivých strnulých jevů, ale jde především o jejich dialektiku, v níž samy o sobě a ve vzájemném působení zrcadlí určující rozpory charakteristické pro předmět v daném místě a času. Bude prospěšné vyjít od nejjednoduššího vztahu v samém původu příbytku a přírody, k domu a prostředí až k architektuře a zahradnímu umění, a to vždy tak, aby pravdivost poznatku se shodovala s předmětem a nikoli se spekulací.

Je známo, že podstatný rozdíl mezi budovou a zahradou se vidí v hmotné nehybnosti staviva proti vegetativnímu pohybu růstu. Není to však základní rozdíl, protože obě polaritty mohou přecházet jedna v druhou, např. iluzivní pohyb architektonických forem proti formální strnulosti vegetace. Také zásadnější protiklad prostoru a hmoty je dnes zcela prostupný ve zvrtné dualitě "hmota je prostor", "prostor je hmota". Stará konvence pojetí "prostoru a hmoty" byla již dávno nahrazena novou polaritou "vnějšku a vnitřku", která pravidvěji odpovídá ontologickému kritériu "bytí ve světě" a tkví v prapodstatě budování lidského života v kolísavém vztahu jedince a společnosti od prvopočátku na úsvitu dějin a platí i pro vztah stavby a přírody ve všech proměnách dodnes.

Prvobytný způsob života severských euroasijských lovců, později pastevců a válečníků, byl konstituován ve stálé proměnnosti prostředí v boreálním pásmu s neurčitým a neohrazeným horizontem v pohyblivém obydlí "vnějšku" s provizoriem místa, které vylučovalo jakoukoli stabilnější úpravu přírodního okolí. Naproti tomu v potamických - říčních agrikultu - rách v aridním - suchém pásmu starého Orientu při ustáleném způsobu života nastoupilo vědomí stálého "vnitřku" v koloběhu setby a žní. V suchém podnebí postačil k prvnímu obydlí ohrazený dvůr, "střed světa" usedlého zemědělce. Celý svět tu byl "vnitřkem" s konečným, neměnným horizontem, nad nímž se stále stejně otáčela obloha i s nebeskými tělesy putujícími po známých dráhách. V takovém prostředí zcela přirozeně vznikly první zahradní úpravy uvnitř ohrazeného dvora - "atria" - vyděleného z nevlídného suchého vnějšku. Ilustrují to přesvědčivě konkrétní příklady. Velkolepé královské zahrady obklopující symposia skéné Ptolemajců, podle Calixenových popisů, anebo příklady orientálních typů interiority, které přinesla vzdutá vlna arabské kultury Morisků do Španělska, a konečně přežívající atriový systém v celé oblasti Islamu, zevšeobecněný pod pojmem Kasba - podle jména jedné staré čtvrti Alžíru.

Naproti tomu euroasijský typ, který se vyvinul z přechodného obydlí v jeskyni, zemnici a stanu v megaronový systém, interpretovaný vrcholnou architekturou řecké antiky neměl podstatu příznivou pro rozvoj zahradního umění.

Avšak ve středomořské oblasti a později i v saalpské Evropě došlo k pronikání a importu orientální zahradní kultury a jejího vyznění k vrcholným výtvorům. Nejprve se to stalo v helénistickém Řecku v oblasti Egejského moře na ostrově Délu v 3. stol. př.n.l., tedy v čase Alexandrových orientálních výbojů. Tam se vedle tradičních řeckých megaronů náhle objevily vyvinuté

orientální atriové domy s uměleckou výzdobou vnitřního prostanství mozaikovou dlažbou a kašnou, jak tomu bylo u domů s motivy trojzubců a delfínů, jak je vyměřil český archeolog Pštros. Velitelé Alexandrových vojsk za dlouhým tažením do vzdálených zemí Asie si osvojili pritažlivý způsob orientálního bydlení a po návratu do vlasti uplatnili přepychový vzor při budování svého nového domu. Ještě výrazněji se orientální vliv uplatnil v architektuře římského impéria. Nejvýmluvnějším dokladem jsou Pompeje, zasypané dvacet let před n.l. náhlým výbuchem Vesuvu, v 16. století objevené Fontanou a od poloviny 18. století soustavně odkrývané. Skýtají dnes obraz plného života římského města s dvaceti tisíci obyvatel. Patricijské domy s architektonikou soustředěnou právě do atria, peristyliu a zahrady s malířským uměním v tablinu a tricliniu jsou opět přesvědčivým svědectvím plně rozvinutého orientálního vlivu. Vzory vnitřní koncentrace domů v Pompejích zrcadlí obecnou kulturu architektonického typu antického Říma a především jeho vývojovou potenci.

Podobně se prosadil maurský dispoziční systém ve španělském patiu s bohatou květinovou výzdobou až do současnosti, jako muslimský turecký vpád přes Cařihrad do stavebních způsobů jihoslovanských v Mostaru a Sarajevu a nejseverněji v bulharské Sofii. To se týká zatím profánní architektury.

Jinou světonázorovou historickou cestu nastoupil orientální typ v sakrální architektuře. Nejprve v paleocristu předsunutím rozměrného atria k vlastní chrámové dispozici latinského západu a posléze ve středověku, kdy započalo architektonické i zahradní umění v severské Evropě za Alpami, tedy i v našich zemích. Středověké umění vstupuje do prostoru božského světa, který obklopoval křesťanskou obec s knězem i všudypřítomným bohem. Takto světonázorově vymezený nekonečný svět je

chápán člověkem jako přirozený, zblízka viděný vesmír, jehož architektonická modelace byla skulptivně i opticky odhmotněna. "Uvnitř" tohoto světa se středověké bytí nacházelo jako součást stvoření. Pokud trvalo přesvědčení o Genesi, pokud trvala víra, trvalo i směřování k určitému cíli v budoucnosti - ke spáse v nadpozemském posmrtném životě. Odvrácení od světské přítomnosti k niternému příslibu věčného ráje se nejvíce zrcadlí v architektonické stylizaci přírody uvnitř klášterních ambitů. Tato negace konkrétního světa byla v souladu s pojetím prostoru, který jako "nic" a "nikde" byl zvěcněn aristotelskou kategorií "místa" jako základního určení, bez něhož nemůže být to co je, neboť všechno jsoucí je vždy "někde" na svém místě. V hierarchii míst měla obecné prvenství země, neboť "... každé těleso vrženo vzhůru se vždy vrací na své místo, tam, kde dříve bylo, kde je doma..."

Tato antická představa, která přetrvala tisíciletí a která odpírala prázdnému prostoru jakoukoli existenci, byla změněna trpve novou kosmologií a humanismem italské renesance. Především došlo k osamostatnění absolutního prostoru, ve všech směrech nekonečného, stejnorodého a spojitého prázdna "v němž jsou věci". Na rozdíl od negeometrické, chaotické hierarchie míst v antickém a středověkém myšlení byl v novověku objeven souřadný systémový prostor, uspořádaný abstraktní geometrickou osnovou, v níž byly věci umístěny podle distančních a dimensionálních vztahů. Tento geometrický řád, zobrazující realitu v podobě plošné perspektivy, se stává sám základní realitou. Ještě dříve, než velký vědecký čin Giordana Bruna, který novověký geometrický systém spojil s novým absolutním prostorem a s ním decentralizovaným, heliocentrickým názorem na stavbu universa, nastavují malíři a architekti quattrocenta

a cinquecenta, žasnoucímú pohledu obraz absolutního prostoru s rozdíly vpředu - vzadu, nahoře - dole, v dokonalé perspektivní iluzi objektivní skutečnosti. Toto geometricky i smyslově názorné zobrazení bylo podmíněno "odstoupením" tvůrce od předmětné reality a použitím projektivní deskriptivy vizuální pyramidy z jednoho nehybného stanoviště. Tak se zrodil singulární subjekt "já a svět" zralého humanismu, aby převzal v konečných důsledcích vládu nad světem z rukou božích do svých. Vítězství nového poznání skutečnosti, jejíž pravdivost se prosadila maximální matematizací Izáka Newtona, značila pokrok v myšlení novověku všemi směry. Nicolo Machiavelli ve svém díle "Vladař" přirozené zákony státu začal odvozovat z rozumu a zkušenosti, nikoli z teologie, na druhé straně ve jménu velkých politických cílů přehlížel morální principy a používání jakýchkoli prostředků i s ospravedlňováním krutosti a proradnosti vládců v boji o moc; geometrie předchází realitu jako základní plán i v myšlení (Bruno, Galilei, Koperník, Descartes, Henry More, Newton a Leibnitz).

Geometrie promítnutá do hmotného světa jako základní osnova jeho stavby, jako samostatný rámec veškeré skutečnosti se stala hlavní podmínkou nového pořádání prostředí vně i uvnitř architektury. V tom také tkví podstata renesančních zámeckých zahrad, rozvržených v přísné symetrické osnově jak italského, tak i francouzského typu, kterážto osnova přetrvává i v dalších slohových úpravách barokních, klasicistních a romantických až do současnosti. Geometrické abstrakce si vynutila jak v architektuře, tak i v zahradním umění racionální kompozici s pravidly symetrie, kontrastu, rytmu, proporcionality atd. Suchý rozvrh parterů byl polidštěn kontrastním oživením architektonickými motivy fontán, obelisků, žardiniér, gloriétů, grot a schodišť, jakož i sochařskými plastikami legendárních

postav antické mytologie a konečně a hlavně rostlinnou ornamentikou broderií, ve které se prosadila geometrie dekorativní stylizace živé přírody formované do stroze stříhaných stěn habrových loubí a stereometrických těles tisů a živých plotů s větřovím formovaným štěpováním do kosoúhlé mřížoviny. To je výsledek i důkaz mocnosti člověka ovládat vše živé a proměňovat mrtvé v živé jako vodu vnucenou do pohybu kaskád, stupňovitých přepadů nebo vodotrysků fontán. V protikladném smyslu se však začal projevovat stvořitelství komplex novověkého člověka evropského kulturního okruhu s počínající ztrátou pokory před přírodou vlastní orientálnímu kulturnímu světu. Je dobře znám respekt k přírodě, ze kterého vychází japonské zahradní umění, odvozené z čínského vzoru. Naproti tomu estetické formování vegetace, jak se objevilo v plné renesanci, začíná vtěsňovat volný přírodní tvar do svěřací kazajky geometrie ve smyslu krásy jako tvarové dokonalosti, která přestupuje a tím idealizuje skutečnost.

Velkolepé vzory italských terasových a později plošných holandských zahrad pronikají poznenáhlu do střední Evropy. V našich zemích již od počátku 16. století se uplatňují při arcibiskupské rezidenci a na pražském císařském dvoře. Po ce-suře třicetileté války tento proud pokračuje, avšak v novém slohu - baroku. Pro tendenci mého příspěvku je důležité, že se v první fázi těchto proměn střetl umělecký svět jižní "formy" se severským "chaosem" pozdní gotiky. Formou se tu miní statická geometrie, chaosem nikoliv smatek, ale nepostížitelná proměnnost stálého pohybu. Proti renesančnímu odsazení subjektu od vnější skutečnosti pozorované z dálky v příměru "já a svět", stojí pozdně gotické pozorování skutečnosti uvnitř světa zblízka v příměru plurálního subjektu "my a svět".

Zvlášť názornou ilustrací jsou díla vytvořená přibližně ve stejném historickém období. Jednak italských malířů z konce středověku a z rané renesance - Giotto, Masaccio, Uccello, Ghirlandaia, Botticelliho a dalších, se zřetelnou distancí umělce od líčené události a proti tomu malíře severské pozdní gotiky Jana van Eycka. Na svém obraze Giovanni Arnolfiniho a jeho ženy umístil ve středu kompozice mezi oběma postavami na zadní stěně pokoje vypouklé zrcadlo, v němž se odráží malíř se stojanem s přední částí místnosti a za zády dvojice. Nad zrcadlem na stěně je nápis "Johannes de Eyck fuit hic". Distance zde tedy odpadá, neboť malíř byl "uvnitř" zobrazeného děje, což sám zvlášť zdůraznil.

Ontologická polarita "bytí ve světě" jako dvojí konstituce individuálního a kolektivního subjektu zobrazujícího skutečnost se odehrává vždy na nové historické úrovni. Dialektika historicko-materialistického poznání vychází v oblasti umění a vědy z teorie subjektivního odrazu objektivní skutečnosti. Odraz tu má ovšem aktivní roli, protože vytváří novou skutečnost, hmotnou realitu. Celý proces je historicky proměnný, tedy i v polaritě vnější - vnitřní, která se dá zobecnit jako boj dvou protikladných výkladů světa, abstraktně racionálního a konkrétně smyslového, probíhajícího vždy na jiné, vyšší a jedinečné úrovni. Každá slohová proměna se jeví na pozadí tradice, buď jejím zdokonaleným opakováním (což se dá naučit), nebo jejím popřením a hledáním nového (což se naučit nedá). Co však je tradicí evropského umění? Tak jako pro evropské myšlení vůbec je to - antika. Po její obnově v raném středověku následovala negace v pozdní gotice a po ní druhá obnova v italské renesanci a po ní další negace v baroku, obnova v klasicismu, popření v romantismu atd.



Doznívání renesance v manýrismu neznamenal její negaci, jen dvě rovnocenné možnosti překročení nebo otřesení harmonických klasických norem formálním Palladianismem a obsahově výrazným monumentalismem Michelangela. Tato dvojznačnost se v 17. století projevila protikladem francouzské předklasiky Ludvíka XIV. a radikálního baroka Francesca Borominiho v Římě a po něm Guarina Guariniho v Turinu, na nějž navázal ve střední Evropě J.L. Hildebrandt, Baltazar Neumann a konečně v českých zemích Giovanni Santini, v jehož době došlo k syntéze guarinismu se severskou pozdně gotickou tradicí, která znamenala umělecké vyvrcholení radikálního baroka.

A nyní - k baroknímu výkladu světa. Newtonova matematická syntéza absolutního prostoru, která umožnila stanovit mechanické principy gravitace a zákony setrvačnosti, narazila na několikero opozici. Byl to především Descartes, který již před Newtonem postavil proti jeho geometrickému prázdnu, v němž jsou věci - fyzikální prostor, jímž jsou věci, naplněný hmotnou rozprostraněností světelného éteru. Prostor barokní architektury není abstraktní, nýbrž smyslově konkrétní, viditelný hmotný prostor, naplněný světelnou nebo naopak temnou atmosférou, místy ozářenou. Staví se mezi diváka a věc a jeho viditelnost clovní viditelnost věci, čímž se ruší někdejší protiklad hmoty a prostoru, protože obojí je hmotné a rozlišení je pouze stupňovité, co do hustoty - od "nejřidší" po "nejhustší" hmotu. S tím souvisí malířský šerosvit a architektonické pojetí stavební hmoty v trojí konsistenci podle energetické napjatosti.

Barokní zahradní typ roste z geometrie renesanční terasové zahrady, zvětšuje měřítko a výraznost stavebních složek schodišť a teras s ostrou plastikou balustrových zábradlí navozujících rytmickou vazbu jednotlivých částí, ovládaných hlavní

osou loggie, ke které se upínají řady nebo skupiny soch. V barokní zahradě, která často spojuje italskou tradici s francouzskou, se zvětšuje množství plastik, jejichž výrazové gesto a drama pohybu naplňuje atmosféru překypujícím vzruchem. Ani jedna socha není v klidu - protahuje se, prohýbá, svíjí v křečí gestikulace, ze všeho číší strach, zatracení a marná naděje. Tam je klidná pohoda renesančního pořádku. Nastupuje bizarnost ornamentiky květinové výzdoby v broderiích a v pitoreskním formování stříhané vegetace.

Neuvěřitelnou atmosféru 17. věku zobrazil ve svém románu "Muž, který se směje" největší zjev francouzského romantismu Victor Hugo. Měl niterné oprávnění pravdivě pochopit tragickou náladu doby, která měla mnoho společného s dobou, kterou sám žil. Vypráví o potulném bratrstvu se jménem Comprachicos, které bylo v 17. století světoznámé - a v 18. se o nich již nevědělo. Kupovali děti a dělali z nich zrůdy pro pobavení druhých. Zrůda zaručuje zábavu, ale musí se začít vyrábět v nejútlejším dětství, trpaslíka bylo nutno formovat od malička. Tím byla dána společenská potřeba zvláštního umění přetvářet lidi, dělat z nich mrzáky, zabrzdit růst, zpitvořit obličej podle přesných pravidel, něco jako ortopedie naruby. Ostatně se předělávala i zvířata. Příroda je jenom základní materiál. Člověk vždycky chtěl nějak opravovat boha. Proto si tolik zakládá na tom, že může předělávat přírodu. Gigantomanie. Někdy na prospěch, častěji ke škodě.

Taková interpretace minulosti pomocí dneška je záslužná jako interpretace dneška pomocí minulosti. Blahodárný přínos humanismu nejen poznávat svět, ale jej i přetvářet, má svůj negativní protiklad v přetváření samotného člověka. Filosofie Friedricha Nietzscheho, která odděluje ideologii pro výchovu

v duchu pokory pracujících, s morálkou otroka, od ideologie pro výchovu kasty pánů, s morálkou panskou, pro níž požaduje neomezený individualismus "nadčlověka" s vůlí k moci, která přerostla ve filosofii nadřazené rasy s ideologií nacismu. Je ještě v dobré paměti jaké hrůzy zplodila a jaké hekatomby si vyžádala. A znovu zvedá přízrak neofašismu hlavu.

Jeden z vládců mikrokosmu, německý teoretický fyzik Werner Heisenberg, pokračovatel Plankovy kvantové mechaniky, autor definice principu neurčitosti a jednotné teorie elementárních částic, má zásadní podíl na využití neutronového záření při léčbě rakoviny. To je blahodárny humanismus, který má svůj negativní protiklad v antihumanistickém vynálezu neutronové pumy, která ničí dokonale a úplně všechno živé; nepoškozuje však stavby, tedy i památky historické architektury. Můžeme se tedy radovat. Ale kdybychom všichni, jak tu sedíme, jenom oslepli, nemělo by naše symposium žádný smysl.

Brno - 31. srpna 1977.

Antonín Kurial