

Sochy v barokní krajině: panství Jezeří – Nové Sedlo

Kateřina ADAMCOVÁ

ANOTACE: Anotace: Příspěvek se věnuje souboru sochařských děl vzniklých na lobkowiczském panství Jezeří – Nové Sedlo v počátku 18. století. Sochařské vybavení zámku Jezeří i jeho blízkého okolí je zde představeno jako součást zdejší komponované barokní krajiny.



1



2

Spojení slov „socha“ a „barokní krajina“ vyvolává v našich myslích obrazy ne jednoho či dvou, ale celé plejády sochařských děl. Někomu se vybaví půvabné personifikace dvanácti měsíců ze zahrady zámku v Lysé nad Labem, do rostlé skály vysekané postavy i mnohofigurální reliéfy tajuplného Betléma, jinému zase pestrobarevná škála monumentálních mariánských a trojičních sloupů nebo takřka nepřehledná řada drobnějších sousoší, statuí, božích muk a křížů, které dodnes stráží malá návrší, rybníky, křižovatky cest i někdejší hranice lidských sídel. Spojení sochy a krajiny – specifické krajiny urbanistických celků, komponované krajiny zámeckých i palácových zahrad, stejně jako volné otevřené krajiny – to je pro české baroko natolik příznačný fenomén, že jej dokonce můžeme považovat za jeden z jeho stylových rysů. Samozřejmě je možné namítnout, že drobné sakrální objekty se sochařskou výzdobou byly do české krajiny zasazovány již od dob vrcholného středověku, a že tedy baroko v tomto směru pouze navázalo na předchozí tradici.¹ Stejně tak je možné namítnout, že řada sochařských a sochařsko-architektonických děl byla v krajině Čech a Moravy vztýčena i v průběhu následujícího období. Tedy, že

s barokem historie sochy v krajině nekončí.² To ovšem nemění nic na tom, že obě uvedené dějinné etapy se baroku nemohou rovnat ani co do četnosti, ani co do pestrosti takovýchto sochařských děl. A nejen to. Jak ukážeme na příkladu území někdejšího panství Jezeří – Nové Sedlo, role, kterou v období baroka hrála socha umístěná v krajině, byla v porovnání s předcházející i následující dobou výrazně mnohovrstevnatější a vazba mezi sochou a krajinou daleko těsnější.

Území někdejšího panství Jezeří – Nové Sedlo zaujímá drobný výsek severních Čech rozprostírající se na samém úpatí Krušných hor mezi dvěma významnými královskými městy, Chomutovem a Mostem. Součástí tohoto dominia byly kromě pozdějšího sídelního zámku Jezeří s osadou v podzámčí a Nového Sedla s panským domem a kostelem sv. Petra a Pavla městečko Ervěnice s kostelem sv. Jakuba, ves Holešice s kostelem sv. Mikuláše, vesnička Albrechtice s kostelem Věch svatých, vesnička Komořany, část Horního Jiřetína a vsi, či spíše osady Třebušice, Vrskmář, Zaječice, Pohody, Kyjice, Malé Březno, Nová Ves, Újezd, Schimberg, Ladung, Dřínov, Černice a Čtrnáct

Obr. 1. Celkový pohled na zámek Jezeří a přilehlou část panství Jezeří – Nové Sedlo směrem k Hornímu Jiřetínu – staré foto. Převzato z: <http://frontiers-of-solitude.org/vac-lav-cilek-sacred-landscape-transformation-of-matter>, vyhledáno 17. 1. 2017.

Obr. 2. 1. vojenské josefské mapování 1764–1783, výsek s územím někdejšího panství Jezeří – Nové Sedlo. Převzato z: <http://www.chartae-antiquae.cz/cs/maps/12768>, vyhledáno 15. 1. 2017.

■ Poznámky

1 Na tuto skutečnost poukázali ve své knize z roku 1939 věnované mariánským sloupům v Čechách a na Moravě již Antonín Šorm a Antonín Krajča. Antonín Šorm – Antonín Krajča, *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě*, Praha 1939, s. 73–76.

2 Poměrně značné množství sochařsko-architektonických celků vztýčených v krajině v průběhu 19. a v první polovině 20. století dokládají mimo jiné údaje zjištěné výzkumným projektem zaměřeným na soupis mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů a pilířů, který probíhá pod vedením Vratislava Nejedlého od 90. let 20. století a jehož výsledky jsou průběžně publikovány. K tomu nejlépe in: Kateřina Adamcová, *Geneze a proměny mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů a pilířů v období baroka v Čechách*, *Průzkumy památek* XXI, 2014, s. 89–110.



3

Obr. 3. Zámek Jezeří, postava pravého atlanta ze vstupního portálu hlavního průčelí zámku. Foto: Kateřina Adamcová, 2008.

Obr. 4. Zámek Jezeří, celkový pohled na vstupní osu hlavního průčelí zámku. Fotosbírka NPÚ, GnŘ v Praze, n. č. 101.183. Foto: Čestmír Štla, 1967.



4

Dvorů.³ Uvedená sídla byla navzájem spojená jednoduchou sítí cest, které současně toto území provazovaly s hlavními centry daného kraje.⁴ Rozlohou skutečně nevelké a samo o sobě nikterak zvláštní území bylo v držení tzv. jezeřské větve bílinské linie Lobkowiczů relativně krátkou dobu, od roku 1623, kdy toto panství koupil Vilém z Lobkowicz od císaře jako konfiskát po odsouzeném Mikuláši z Hochhausenu,⁵ až do vymření této větve bílinské rodové linie v roce 1722.⁶ My se zaměříme výlučně na období, kdy toto panství spravoval poslední člen této rodové větve, Oldřich Felix z Lobkowicz, a to proto, že právě v této době se zde objevilo největší množství sochařských děl.

Zámek Jezeří

Určité stavební úpravy nově získaného zámku Jezeří se uskutečnily již krátce poté, co panství získal Vilém z Lobkowicz.⁷ Zásadní přestavba tohoto objektu, která předurčila jeho stávající vzhled, byla ale podniknuta za třetího člena této rodové větve, Ferdinanda Viléma.⁸ Trvale obyvatelným se totiž Jezeří stalo teprve v roce 1697; víme totiž, že od tohoto roku nebyla již korespondence hraběte posílána z Nového Sedla, ale právě z Jezeří.⁹ Zda součástí této přestavby byla i nějaká sochařská díla za-

komponovaná do fasád zámku, určená k výzdobě jeho předpolí nebo postupně budované okrasné zahrady, bohužel není známo. Do dějin tohoto objektu totiž vstoupil dne 25. září 1713 ničivý požár takového rozsahu, že podle dobových popisů zůstaly z někdejšího výstavného panského sídla se zlateným kabinetem, malířským pokojem a místnostmi piana nobile, do nichž se vstupovalo portály s bohatě zdobenými suprafenestrami, jen holé zdi. Bezpečně víme pouze to, že již v té době si Ferdinand

ho v jazyku českém i německém, Praha 1848, s. 28–29.

⁴ Srov. 1. vojenské josefské mapování (1764–1783), <http://www.chartae-antiquae.cz/cs/maps/12768>, vyhledáno dne 25. 9. 2016.

⁵ Schaller (pozn. 3), s. 201. – August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého, díl 14., Litoměřicko a Žatecko*, Praha 1923, s. 234.

⁶ Oldřich Felix z Lobkowicz spravoval toto panství po smrti svého staršího bratra Ferdinanda Viléma, tj. od roku 1708. Srovnej in: Marie Mžýková – Petr Mašek – Stanislav Kasík, *Lobkowiczové, Dějiny a genealogie rodu*, České Budějovice 2002, s. 94–102.

⁷ Ibidem, s. 96.

⁸ Srovnej in: Mojmír Horyna – Milada Vilímková, *Stavebně historický průzkum zámku Jezeří* (nepublikovaný strojopis uložený v NPÚ, ÚOP v Ústí nad Labem), Praha 1983.

⁹ Ibidem.

■ Poznámky

³ Jaroslaus Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen*, Siebenter Theil, Saaßer Kreis, Prag und Wien 1787, s. 201–204. – František Palacký, *Popis království české-*



5

Obr. 5. Zámek Jezeří, detail horní části postavy levého atlanta ve vstupního portálu hlavního průčelí zámku. Foto: Kateřina Adamcová, 2008.

Obr. 6. Zámek Jezeří, pohled na oplocení u severní fasády zámku s antikizujícími bystami. Převzato z: <http://zamek-jezeri.cz/fotogalerie/>, vyhledáno 15. 1. 2017.



6

Vilém z Lobkowicz držel ve svých službách jako dvorního sochaře Jana Adama Dietze.¹⁰ Na základě stylové analýzy a srovnání dochovaných sochařských děl s jinými pracemi Jana Adama Dietze se však domníváme, že sochy, které v současnosti zdobí exteriér zámku a přilehlou okrasnou zahradu, pocházejí s jedinou výjimkou až z doby po tomto požáru.¹¹

Opětovné vzkříšení požárem těžce poškozeného zámku dodnes připomíná alianční erb hraběte Oldřicha Felixe z Lobkowicz a jeho manželky Marie Josefy z Bubna a Litic, který korunuje hlavní vstup do zámku. Organickou součástí kompozice této vstupní osy jsou postavy atlantů, které jsou zakomponovány do trojosé dynamicky formované skladby se zdůrazněnou střední částí. Atlanti pomáhají vynášet nakoso vytočené úseky kompletního kladí, ukončeného římsou, která je současně spodní deskou balkónu, jímž celá sestava plynule přechází do další etáže, aby vyústila právě v supraportě vstupu na balkón, nad níž je osazen zmíněný alianční erb. Figury podmračených nehezkých „Herkulů“ donucených na svých bedrech nést tak obrovské břímě zde plní nejen úlohu zástupců vertikálního architektonického článku, ale především úlohu strážců zámku, kam nesmí vstoupit nikdo, kdo má zlé úmysly a kdo není vítán.

Máme zde před sebou téma, které ve stejné době zaznělo v Praze takřka současně hned na dvou významných palácových realizacích, a to na hlavním průčelí Clam-Gallasova paláce stavěného podle projektu vídeňského

architekta Johanna Bernarda Fischera von Erlach,¹² a dále na hlavním průčelí Morzinského paláce, jenž byl přestavován podle plánu Jana Blažeje Santiniho.¹³ Vznik Braunových dvojic Herkulů portálů Clam-Gallasova paláce je kladen do let 1713–1714.¹⁴ Obrovští mouřeníní z malostranského sídla Václava hraběte z Morzinů byli Ferdinandem Maxmiliánem Brokofem signováni v roce 1714.¹⁵ Zejména druhé uvedené dílo je koncepcí hlavního vstupu do zámku Jezeří velmi blízké, a to právě organickým provázáním trojosé kompozice v přízemí s balkónem v patře a se vstupním otvorem na podestu balkónu završeným monumentálním erbem stavebníka.

V současnosti odhalené části konstrukce hlavní vstupní osy zámku napovídají, že vzniklá kompozice je konglomerátem prvků starších a prvků novějších, které byly vytvořeny už jako součást zamýšlené celkové skladby. Zatímco profilované ostění vstupu na balkón společně s kartuší s reliéfem, aliančním erbem doprovázeným párem orlů a všemi prvky, které tvoří konstrukci balkónu, odpovídají svým tvarovým řešením době přelomu druhého a třetího desetiletí 18. století,¹⁶ postavy atlantů odkazují spíše k době okolo roku 1700. Nadsazená a místy podivně deformovaná muskulatura a zejména proporce jednotlivých částí jejich těl totiž silně připomínají obdobné sochy od pražského dvorního sochaře Jeronýma Kohla,¹⁷ které byly v jeho dílně vysekány v 80. letech

¹¹ Na sochařský projev Jana Adama Dietze mělo zásadní vliv setkání s Franzem Antonem Kuenem, k němuž ovšem došlo až v roce 1712. K tomu podrobněji in: Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), zejména s. 9–14, a Adamcová, Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz... (pozn. 10), zejména s. 54–67.

¹² K tomu naposledy: Martin Krummholz, *Vídeňský orientovaná architektura kolem roku 1700 a Giovanni Battista Alliprandi*, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 227–248, zde zejména s. 230–232.

¹³ K tomu naposledy: Petr Macek, *Architektonické experimenty Jana Blažeje Santiniho-Aichela*, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 289–329, zde zejména s. 317–318.

¹⁴ Emanuel Poche, *Matthias Bernhard Braun. Monografie*, Innsbruck 2003, s. 34.

¹⁵ Oldřich Jakub Blažiček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986, s. 56–57 a s. 104–105.

¹⁶ Ostění portálu určuje měkce modelovaná profilace s dominantním motivem oblounu a stojky přecházejí po jednoduchém odsazení do překladu křivkou, která navozuje dojem stlačeného oblouku. Kartuš s reliéfem lemuje tenká přísně symetricky formovaná páska. Geometricky zalamovaná opět přísně osově tvarovaná páska je také hlavním zdobným motivem, který člení lícové strany dřívků pilířků balustrového zábradlí balkónu, společně s ověsky ze zvonicovitých květů, jež dekorují také kartuši aliančního erbu.

¹⁷ K Jeronýmu Kohlovi nejlépe in: Václav Vančura, Jeroným Kohl, *Umění XXXIX*, 1991, s. 512–532. – Oldřich Jakub Blažiček, *Barokní sochařství 17. století v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1, Od počátků renesance do závěru baroka*, Praha 1989, s. 301–302. – Ivo Kořán, *Sochařství*, in: *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988, s. 452–454. – Erich Bachmann, *Plastik*, in: Karl Maria Swoboda (ed.), *Barock in Böhmen*, München 1964, s. 135–136. – Václav Vilém Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Praha 1959, s. 18–21. Oldřich Jakub Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 76–78.

■ Poznámky

¹⁰ Srovnej in: Kateřina Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova, *Průzkumy památek XVII*, Praha 2010, s. 9. Dále: Kateřina Adamcová, Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2008. K tomu zejména s. 45–46.

17. století. Máme na mysli figury čtyř antických bohů, reprezentujících čtyři elementy, které společně nesou horní nádobu tzv. Leopoldovy kašny na Druhém nádvoří Pražského hradu,¹⁸ nebo figuru Neptuna, jíž vrcholí tzv. Medvědí fontána v Praze na Smíchově.¹⁹

To, co bylo právě naznačeno, totiž že sochy Herkulů pocházejí již z doby před požárem Jezeří v roce 1713, a že tedy do stávajícího řešení byly jejich postavy zakomponovány až druhotně, nemění nic na jejich významu v celkovém účinku vstupní osy zámku. A nic to nemění ani na skutečnosti, že v tomto kraji představují jedno z nejstarších děl pracujících s výtvarným konceptem, který je založený na vevázání monumentálního scénicky komponovaného sochařského díla do struktury architektury s cílem posílit její dramatictvo a slavnostnost i její vazbu na okolí.

Další zajímavou sochařskou práci umístěnou na exteriéru zámku Jezeří najdeme u jeho severního průčelí. To je lemováno oplocením rytizovaným pilíři završenými antikizujícími bystami.²⁰ Tento typ sochařského díla se na našem území poprvé ve větší míře uplatnil při výzdobě příměstské vily Václava Vojtěcha ze Šternberka v Praze-Troji, dokončené krátce před smrtí objednavatele v roce 1708.²¹ Bysty římských císařů, které byly v Troji stejně jako na Jezeří osazeny na ohrazení zahrady, jsou součástí ideového programu tohoto areálu, jímž je oslava Habsburků jako dědiců a pokračovatelů juliánského rodu a současně jako obránců pravé víry.²² Proto se domníváme, že ani bysty na oplocení u severního průčelí zámku Jezeří nejsou pouhou dekorací, ale nositelem nějakého hlubšího významu.

Poměrně vysoká poprsí jsou komponována, stejně jako atlanti strážící vstup do zámku, tak, že aktivně navazují kontakt s okolím. Díky tomu, že nejsou pojata čistě průčelně a ani dokonale symetricky, co se týče obličejového typu i členění draperie, která je dominantním prvkem jejich dynamického promodelování, mohou svými pohledy i svým majestátním výrazem ovládat poměrně značný výsek prostoru. Jejich umístění na okraji komponované zahrady zámku je staví do pozice těch,²³ kteří nás připravují na fakt, že se nacházíme na místě, jež je nějak mimořádné. Zahrada paláce či zámku byla v baroku velmi často chápána jako nová „Arkádie“, kam nesmí bolest, strach ani smrt, nebo jako „zahrada Hesperidek“, tedy místo, které není přístupné každému, kde vládne absolutní harmonie a kde je uchováván strom, jenž nese plody nesmrtelnosti.²⁴



7

Původně striktně osově komponovaná zahrada zámku Jezeří, členěná řadou broderií, byla později nahrazena „přírodním parkem“ s nahodile uspořádanou sítí pěšin, která jako by refletovala charakter obdobné sítě cest v lese, který zámek Jezeří obklopuje.²⁵ O někdejší podobě barokní okrasné zahrady Jezeří tak dnes vypovídá pouze popis zámku z roku 1736, v němž je v první řadě vyzdvihováno velké množství vodních prvků a soch, které zde měly být umístěny:²⁶ „Stojí tam zvlášť postavená kamenná lázeň, jakož i rozmanitá vodní umělá dí-

výzdoba tohoto schodiště a pravděpodobně i vybavování přilehlé zahrady kašnami s figurální výzdobou a ohradních zdí vázami a bystami imperátorů pokračovalo nejspíše i po roce 1700. Sochařská výzdoba schodiště měla být dokončena až v roce smrti objednavatele celého díla, tj. v roce 1708, osazením dvanácti byst představujících personifikace čtyř světadílů, čtyř denních dob a čtyř živlů. Sylva Dobalová, *Hesperidky na zámcích a v zahradách: Roudnice, Lnáře, Libochovice a Troja*, in: Martin Mádl (ed.), *Tencalla I, Barokní nástěnná malba v českých zemích*, Praha 2012, s. 195–222. – Pavel Preiss – Mojmír Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Troja u Prahy*, Praha, 2000, s. 75–78 a s. 137.

²² Preiss – Horyna – Zahradník (pozn. 21), s. 183–252.

²³ Původní barokní okrasná zahrada zámku se skládala díky nezvyklé urbanistické situaci tohoto sídla ze dvou částí. Původně nejspíše menší z nich navazovala přímo na východní zahradní průčelí zámku a později byla rozšířena o část nacházející se na úpatí kopce, na němž zámek stojí. Druhá část navazovala na severní křídlo zámku s tím, že později byla proměněna v přírodně-krajinářský nebo také tzv. anglický park.

²⁴ Dobalová (pozn. 20), s. 195–222.

²⁵ Srovnej in: Císařský stabilní katastr, Čechy – 2880-1 Jezeří – původně Eisenberg – mapováno 1842, archivní mapy.cz.uk/cio/data/main/cio_query_01.html?mapno_cm=c2880-1, vyhledáno 25. 9. 2016.

²⁶ Horyna – Vilímková (pozn. 8).

■ Poznámky

¹⁸ Vančura (pozn. 17), s. 513 a 521. – Blažiček, *Barokní sochařství...* (pozn. 17), s. 302. – Kořán (pozn. 17), s. 452–453. – Bachmann (pozn. 17), s. 136. – Štech (pozn. 17), s. 19–20. – Blažiček, *Sochařství...* (pozn. 17), s. 77.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ K autorství a dataci těchto děl podrobně in: Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), s. 14, a Adamcová, Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz... (pozn. 10), s. 142–144.

²¹ Samotný zámek byl stavebně dokončen v 90. letech 17. století, jak to dokládá mimo jiné datum vysekané do portálu, jímž se vstupuje na monumentální kamenné schodiště spojující vilu s přilehlou zahradou. Sochařská



8

la s různými malými bazény, sochami i vodotrysky a krásně vyvedenou kaskádou.²⁷

Z bohatého mobiliáře zahrady se do dnešní doby na místě dochovala pouze dvě mužská sousoší, která, jak dokládá starší fotodokumentace těchto děl z konce 50. let 20. století, byla nejspíše právě součástí v popisu zahrady zmíněné vodní kaskády.²⁸ Jde o pozoruhodné sochařské práce představující muže v životní velikosti zápasící se dvěma různými podobami gryfa. Stavba těl bájných hrdinů i jejich obličejová typika odkazuje ke způsobu, jakým byli zobrazováni Herkulové, přesto se nejedná o sochy, jejichž tématem by byl některý ze slavných činů tohoto poloboha. Gryf jako bájně zvíře s částmi těla lva, orla a draka měl od starověku ambivalentní význam.²⁹ Toto původně skytské božstvo mělo chránit zlaté poklady, v mytologii a umění starého Řecka a Říma pak bylo nejčastěji spojováno se sluncem a s bohem Apollónem. V křesťanské ikonografii mohlo být jak obrazem dobra právě ve vazbě na světlo a slunce, tak i zla, a to proto, že svým vzhledem připomíná draka. Jaký byl význam těchto sousoší ani jakou roli hrála v celkovém ideovém programu zahrady zámku, s jistotou říci nedokážeme. Vzhledem k jejich výtvarné koncepci se zdá být pravděpodobné, že měla být obrazem vítězství dobra nad zlem a že i ona tak mohla plnit roli jakýchsi strážců tohoto území.

Provázání sousoší s vodním živlem v podobě vodní kaskády tento monumentální sochařsko-architektonický celek spojuje nejen s obdobnými fontánami a dalšími vodními díly, která vznikala od dob manýrismu v Itálii, ale opět také s díly, která zdobila zahradu vily v Troji. Nedílnou součástí původní výtvarné

koncepce tamějšího monumentálního dvouramenného schodiště se sochařskou výzdobou na téma Gigantomachie byly vodní proudy prýstíc z otvorů v desce hlavní podešty, ale také z otvorů pod plinty soch Olympanů umístěných na vnitřních částech zábradlí schodiště. V Troji i na Jezeří představovala tato díla typické barokní teatrum, v němž spojením architektury a sochařské výzdoby s přírodním živlem a důmyslným technickým zařízením vzniká obraz něčeho, co zcela záměrně překračuje naši každodenní zkušenost.³⁰

Kaple sv. Jana Nepomuckého v Dřínově

Oldřich Felix z Lobkowicz proměnil pomocí soch nejen podobu svého sídla, ale řadou drobných i větších objektů také podobu okolní krajiny. Na prvním místě musíme uvést nejvýznamnější a také nejstarší projekt tohoto typu, kapli sv. Jana Nepomuckého u obce Dřínov.³¹ Dřínovská kaple bohužel patří k těm památkám, jež byly společně s celou obcí zničeny kvůli postupující povrchové těžbě hnědého uhlí. A to přesto, že se bezesporu jednalo o jednu z nejzajímavějších drobných sakrálních staveb v oblasti Podkrušnohoří.³²

Tato stavba se zdvíhala z oválného půdorysu a završena byla kopulí s lucernou. Kulisovitě představené hlavní průčelí kaple ovládal architektonický motiv připomínající serlianu, zajímavý ještě tím, že zúžené boční osy byly namísto pilastrů nebo sloupů vymezeny lizénovými rámcí.³³ Do horní části plochy střední osy průčelí, vzniklé zdvihem korunní římsy, byla vsazena kamenná deska ve tvaru lunety s votivním nápisem v latinském jazyce, který v každém řádku obsahoval chronogram s rokem dokončení

Obr. 8. Zámek Jezeří, pohled na konstrukci někdejší vodní kaskády. Fotosbírka NPÚ, GnŘ v Praze, inv. č. 84.628. Foto: Čestmír Šíla, 1959.

kaple. Přímo nad ní pak byl umístěn alianční erb donátora doprovázený stejně jako na Jezeří orlicemi a završený hraběcí korunkou. Po stranách nápisové desky byly jako vyvrcholení bočních os osazeny sochy světců – osobních patronů hraběte – vlevo sv. Oldřicha, vpravo pak sv. Felixe z Cantalice.³⁴ Celé vstupní průčelí dí-

■ Poznámky

27 Ibidem.

28 Zmíněné snímky jsou uloženy ve sbírkách fotoarchivu Národního památkového ústavu, Generálního ředitelství v Praze pod inv. č. 84. 628 (celkový pohled na někdejší vodní kaskádu) a 84.634 a 84.635 (detaily obou sousoší mužů zápasících s gryfy). Snímky jsou datovány do roku 1959 a jejich autorem je Čestmír Šíla.

29 Hans Biedermann, *Lexikon symbolů*, Praha 2008, s. 91. – Jeremy Black – Anthony Green, *Bohové, Démoni a symboly starověké Mezopotámie*, Praha 1999, s. 78–80. – Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 176. – James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 148. – Ludvík Svoboda et al., *Encyklopedie Antiky*, Praha 1973, s. 219.

30 K tomu: Mojmír Horyna, *Baroko v české krajině a historické paměti*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 249–255.

31 Autor projektu kaple v obci Dřínov (německy Barthelsdorf) není znám. Kaple byla dokončena nejspíše roku 1712, jak to dokládá trojitý chronogram v nápisu na lunetové kamenné desce na jejím hlavním průčelí. Srovnej in: Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech 1 [A–J]*, Praha 1977, s. 328. – Zdeněk Wirth (ed.), *Umělecké památky Republiky Československé*, Praha 1957, s. 160. Naposledy in: Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), s. 9–10.

32 Od památkové ochrany kaple bylo vzhledem k těžební činnosti upuštěno záměrem MK ČSR č. 8.644/76-VI/1 z 28. 4. 1976. Srovnej in: karta nemovitě kulturní památky ÚSKP, Národní památkový ústav, Generální ředitelství v Praze.

33 Podobu kaple zachycují snímky, které jsou součástí karty nemovitě kulturní památky v ÚSKP (inv. č. 22.236), uložené v NPÚ, Generálním ředitelství v Praze, a dále snímky uložené ve sbírkách fotoarchivu tamtéž (inv. č. 84.614, 84.615, 84.616, 84.617, 84.618, 84.619 a 84.620). Snímky vznikly v roce 1959 a jejich autorem je Čestmír Šíla.

34 Sochy z exteriéru kaple byly společně s kamennou deskou s nápisem a aliančním erbem před zbouřením kaple přeneseny a instalovány u boční fasády kostela archanděla Michaela v Litvínově. Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), s. 9–10.

Obr. 9. Dřínov, kaple sv. Jana Nepomuckého, celkový pohled. Fotosbírka NPÚ, GnŘ v Praze, n. č. 84.614. Foto: Čestmír Šíla, 1959.

ky zvolenému architektonickému rozvrhu, ale i povaze a rozsahu sochařské výzdoby a počtem prvků upomínajících objednavatele celé stavby vyvolávalo dojem triumfální brány. Záměrem tohoto řešení bylo nejen oslavit nově se rodícího světce, ale také učinit kapli trvalou připomínkou osobnosti, která jí dala vzniknout.³⁵

Pozoruhodné na této stavbě však nebyly jen její půdorysný rozvrh, hmotové řešení nebo podoba jejího hlavního průčelí, ale v nemenší míře i charakter jejího vnitřního vybavení.³⁶ Pravděpodobně nejen v tomto kraji jsme se zde mohli vůbec poprvé setkat s oltářem, který neměl žádný architektonicky utvářený rámec, a přitom se současně nejednalo o retábl tzv. rámového typu. Oltář totiž tvořilo pouze sousoší s apoteózou sv. Jana Nepomuckého umístěné na dvouetážový podstavec, jehož nedílnou součástí byla oltářní mensa. Figura světce klečela na kamenných oblacích a vzdávala pokornou úctu křížifixu, který mu přinášel jeden z trojice efébů, kteří ho na oltáři doprovázeli. Další dva půvabní andělé poklekli na úseky římsy dolní etáže podstavce, jehož čelní strana byla vyhrazena reliéfu s výjevem mučednické smrti sv. Jana.

Scénická koncepce figurální výzdoby oltáře, kde všechny části navzájem komunikují a vše je provázáno dějem a pohybem, byla původně podporována specifickým způsobem osvětlení prostoru. Přímo za zády světce se totiž stěna kaple otevírala oknem, v důsledku čehož byla ústřední část celé kompozice, horní polovina světcovy postavy vyjadřující úctu ke Kristově oběti na kříži, vystavena prudkému přílivu paprsků světla. Není třeba zvlášť připomínat, že toto řešení oltáře někdejší kaple sv. Jana Nepomuckého v Dřínově přímo navazuje na vynikající scénicky pojaté oltářní retábly od Gianlorenza Berniniho, v jejichž řešení také hraje hlavní roli mnohofigurální dějem provázaná kompozice a zvláštní světelný režim daného výseku prostoru.³⁷

Další významnou součástí vnitřního vybavení dřínovské kaple byly čtyři sochy světců umístěné v nikách členících stěnu tohoto prostoru. Tyto hluboké, architektonicky velmi jednoduše rámované výklenky se nacházely poměrně vysoko, těsně pod římsou, jež oddělovala klenbu a stěnu. Dvě niky doprovázely oltář, zbývající dvě se vztahovaly ke vstupu do kaple. Do výklenků po stranách sv. Jana Nepomuckého byly osazeny postavy sv. Františka z Assisi a sv. Antonína Paduánského, na opačné straně kaple pak pěstouna Ježíše Krista, sv. Josefa, a otce Panny Marie, sv. Jáchyma. Výběr tohoto světeckého



9

komparsu nebyl, stejně jako výběr světců osazených na vstupní průčelí kaple, náhodný, ale všichni zobrazení světci se nějakým způsobem vázali k osobnosti objednavatele. Lobkowiczský rod patřil k nejvýznamnějším donátorům pražské Lorety,³⁸ spravované řádem kapucínů. Ten

■ Poznámky

35 Připomeňme, že beatifikační proces sv. Jana Nepomuckého byl zahájen teprve v roce 1715 za arcibiskupa Ferdinanda hraběte Kühnburga. Srovnej in: Vít Vlnas, *Sv. Jan Nepomucký, česká legenda*, Praha 1993, s. 106.

36 Sochy z interiéru kaple byly včetně horní části oltáře přeneseny a instalovány v ambitu poutního kostela v Mariánských Radčicích. Naposledy: Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), s. 9–10.

37 Mezi jinými jmenujme alespoň oltář s Extází sv. Terezie

z Ávilu v kapli Cornaro v kostele Santa Maria della Vittoria v Římě z let 1647–1652, Cathedru Petri v chrámu sv. Petra v Římě slavnostně odhalenou v lednu roku 1666 nebo oltář v kapli Altieri v kostele San Francesco a Ripa v Římě, který vznikl v první polovině 70. let 17. století. Srovnej in: Rudolf Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 2001 (4. vydání), s. 265–268 (kaple Cornaro), s. 278–280 (Cathedra Petri), s. 294–295 (kaple Altieri). K roli inscenovaného světelného režimu v projektech Gianlorenza Berniniho nejlépe in: Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York and London 1980.

38 Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, s. 300–303. – Mžýková – Mašek – Kasík (pozn. 4), s. 45–46. Zakladatelkou areálu pražské Lorety byla Benigna Kateřina z Lobkowicz, která se roku 1626 dohodla na správě plánované stavby Svaté chýše se sousedním klášterem kapucínů.



10

Obr. 10. Dřínov, kaple sv. Jana Nepomuckého, detail desky s votivním nápisem, soch sv. Oldřicha a sv. Felixe z Cantalice a aliančního erbu. Fotobírka NPÚ, GnŘ, n. č. 84.615. Foto: Čestmír Šíla, 1959.

je zde reprezentován nejen postavou sv. Felixe z Catalice, osobního patrona Oldřicha Felixe, ale také dvěma hlavními představiteli všech řádů františkánské observance, sv. Františkem z Assisi a sv. Antonínem Paduánským.³⁹ Druhá dvojice světců pak nejspíše poukazovala k osobním patronům manželky Oldřicha Felixe, Marie Josefy z Bubna a Litic.

Nejen ikonografický program, ale i čistě sochařské kvality výzdoby této kaple jsou naprosto mimořádné. Zvláštní je už například skutečnost, že značná část této výzdoby byla zhotovena z pískovce, a ne ze dřeva,⁴⁰ jak je to v těchto zeměpisných šířkách obvyklé.⁴¹ Mimo to nám její autor namísto jednoduchého hieratického zobrazení ve formě figury přidruží atributy nabízí zobrazení daného světce v konkrétním okamžiku jeho života. Vyhrocená dynamika, jež je součástí zvoleného způsobu ztvárnění postav obou světců, pak ještě graduje v suverénním modelačním řešení těchto soch. Rozvrh základních objemů určujících každou postavu, ale i mistrné zpracování všech detailů působí více než reálně. To vše se podílí na

podivuhodné přesvědčivosti těchto zjevení. Záměrně používám slovo zjevení, protože tyto sochy musely v dané době jako zjevení působit. Sochařská výzdoba dřínovské kaple reprezentuje totiž v této oblasti nejstarší takto vyhraněnou variaci berniniovského iluzionismu, propojené navíc s konceptem komplexního díla, v jehož celkovém působení hrají stejně důležitou roli všechny obory výtvarného umění stejně jako specifická barevná a světelná režie celku.

Autorem většiny soch této sakrální stavby byl vandrující sochař původem z Bregenz, Franz Anton Kuen,⁴² umělec, jehož sochařský talent je srovnatelný s nadáním Matyáše Bernarda Brauna nebo Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa.⁴³ Co motivovalo Oldřicha Felixe z Lobkowicz k tomu, že se obrátil právě na tohoto umělce, s určitostí nevíme. Vždyť stále ve svých službách zaměstnával Jana Adama Dietze, kterého navíc později pověřil řadou dalších sochařských úkolů. Můžeme z toho ale vyvodit, že stavba kaple oslavující nového českého zemského patrona pro něj byla mimořádně důležitá, že měl o její

40 Z pískovce byly vysekaný všechny architektonické i sochařské části oltáře a kromě nich pak také sochy sv. Františka z Assisi a sv. Antonína Paduánského umístěné v nikách po stranách oltáře. Naopak sochy sv. Josefa a sv. Jáchyma v nikách u vstupu do kaple byly vyřezány ze dřeva.

41 Jednou z mála srovnatelných paralel, tj. soch umístěných do sakrálního interiéru, které byly vysekaný z pískovce, jsou jednak sochy čtyř církevních otců a čtyř evangelistů od Matyáše Bernarda Brauna z roku 1715, které najdeme v nikách lodi kostela sv. Klimenta na Starém Městě v Praze, nebo sochy z náhrobku Václava Vratislava z Mitrovic v kostele sv. Jakuba na Starém Městě, jejichž autorem je Ferdinand Maxmilián Brokoff (1716). Pískovcové postavy sv. Pavla Poustevníka a sv. Antonína Velikého byly součástí hlavního oltáře v kostele Narodenia Panny Márie v poutním areálu v Mariance na Slovensku, které vznikly v ateliéru Georga Rafaela Donnera ve 30. letech 18. století. Srovnej in: Poche (pozn. 14), s. 29. – Blažiček (pozn. 15), s. 107. – Maria Maliková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*, Bratislava 1993, s. 67–69.

42 Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), s. 9–10. K osobnosti Franze Antona Kuena nejlépe in: Oskar Sandner, *Die Kuen. Bregenzer Baumeister der Barock*, Konstanz 1962.

43 K hodnocení tvorby F. A. Kuena na našem území nejlépe in: Oldřich Jakub Blažiček, *Sochařství vrcholného baroka v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 503–504.

■ Poznámky

39 K historii řádu kapucínů na našem území nejlépe in: Milan Buben, *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. III. díl. 1. sv., žebravé řády*, Praha 2006, s. 35–47.



11

Obr. 11. Dřínov, kaple sv. Jana Nepomuckého, interiér kaple směrem k hlavnímu oltáři. Fotosbírka NPÚ, GnŘ v Praze, n. č. 84.617. Foto: Čestmír Šíla, 1959.

Obr. 12. Původně Dřínov, kaple sv. Jana Nepomuckého, horní část hlavního oltáře, dnes ambít poutního areálu v Mariánských Radčicích. Foto: Kateřina Adamcová, 2008.

podobě poměrně jasné představy a že kladl vysoké nároky na její výtvarné provedení.

O tomtéž nakonec vypovídá i samotné umístění a orientace této stavby v krajině.⁴⁴ Kaple nebyla postavena přímo v osadě Dřínov nebo v její bezprostřední blízkosti, ale v místě křižení cest, které spojovaly Jezeří s Novým Sedlem a Ervěnicemi, dalšími dvěma významnými centry panství. Cesta na Ervěnice navíc představovala část spojnice mezi Jezeřím a Prahou.⁴⁵

Jednalo se tedy o místo opravdu významné. Na základě způsobu, jakým je zakreslena tato stavba v císařském stabilním katastru, mimoto usuzujeme, že hlavní průčelí bylo orientováno směrem na jih. To by znamenalo, že hlavní průčelí kaple s latinským votivním nápisem, dvojicí světců – osobních patronů a aliančním erbem bylo jakousi uvítací slavobránou pro všechny, kteří přijížděli na Jezeří ve směru od Prahy.

Sochy před kostelem v Holešicích

Někdy krátce po dokončení dřínovské kaple byla na podnět Oldřicha Felixe vztyčena další sochařská díla proklamativního charakteru, a to v jiném významném urbanistickém celku jeho dominia, v Holešicích. Dějiny tamějšího farního kostela sv. Mikuláše sahají až do období gotiky.⁴⁶ Původně se jednalo o opevněný kostel přístupný vysokou bránou s řadou pev-



12

nostních prvků a obehnaný podobně jako řada tvrzí v tomto kraji vodním příkopem. Pastorační význam tohoto kostela pro danou oblast je zcela nezpochybnitelný. Pod jeho správou patřil nejen filiální kostel Všechny svatých v Albrechticích, kde se konala většina křtů, pohřbů a svateb všech, kdo bydleli na Jezeří, ať už na zámku, nebo v osadě pod zámek, ale rovněž samotná zámecká kaple.⁴⁷

A právě na zábradlí kamenného mostku, který překlenoval vodní příkop a ústl u výše zmíněné brány kostela, nechal Oldřich Felix z Lobkowicz osadit dvojici soch světců.⁴⁸ Znovu se zde setkáváme s osobním patronem objednavatele a také se světcem, který se u něj těšil zvláštní oblibě, a to v době, kdy ještě nebyl ani beatifikován.⁴⁹ Na levé straně zábradlí vítal věřící přicházející na mši sv. Felix z Cantalice, doprovázený stejně jako v Dřínově letícím poslem nebes. Na pravé straně se oddával tiché meditaci nad křížem sv. Jan Nepomuc-

■ Poznámky

⁴⁴ Původní umístění kaple zachycuje nejlépe povinný otisk císařského stabilního katastru z roku 1842. Císařský stabilní katastr, Čechy – 1569-1 Dřínov – původně Bartelsdorf – mapováno 1842, archivnimapy.czuk.cz/cio/ /data/main/cio_query_01.html?mapno_cm=c1569-1, vyhledáno 25. 9. 2016.

⁴⁵ Srovnej in: 1. vojenské josefské mapování (1764–1783), <http://www.chartae-antiquae.cz/cs/maps12768>, vyhledáno 25. 9. 2016.

⁴⁶ Poche et al. (pozn. 30), s. 393.

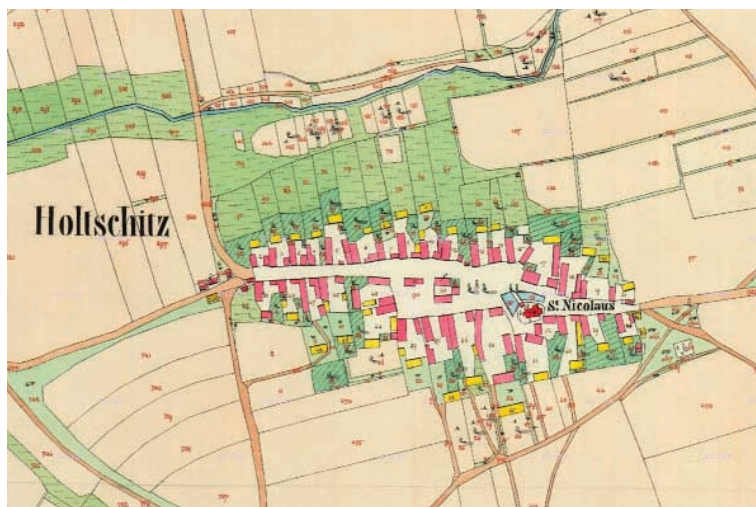
⁴⁷ Schaller (pozn. 3), s. 203.

⁴⁸ K tomu nejlépe in: Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská díla... (pozn. 10), s. 11.

⁴⁹ Viz pozn. 34.



13



15



14

Obr. 13. Holešice, kostel sv. Mikuláše, obraz od C. R. Crola z roku 1842. Sřredočeská galerie (inv. č. SG02788), reprodukce z fotobírky NPÚ, GnŘ v Praze, n. č. 121.999. Foto: Čestmír Šila, 1963.

Obr. 14. Holešice, socha sv. Felixe z Cantalice, mostek u kostela sv. Mikuláše. Fotobírka NPÚ, GnŘ v Praze, n. č. 95.244. Foto: Čestmír Šila, 1963.

Obr. 15. Holešice, pohled na obec na cisařském stabilním katastru z roku 1843. Převzato z: http://archivnimapy.cuzk.cz/coc/1958-1/1958-1-002_index.html, vyhledáno 15. 1. 2017.

ký, a to za účasti dvou malých andlíků, kteří přidržovali atributy světce a současně se obraceli na kolemjdoucí.

Socha sv. Felixe patří k dalším dílům Franze Antona Kuena, zatímco její protějšek je naopak prací Jana Adama Dietze, jehož sochařský rukopis se mezitím pod Kuenovým vlivem zásadním způsobem proměnil. Obě sochařská díla byla na drobný mostek koncipována tak, že jejich gestům, pohledům, jejich silnému emocionálnímu poselství nebylo lze uniknout.⁵⁰ Věrohodnost Kuenova sv. Felixe znovu vycházela z toho, že namísto hieratického zobrazení světce přidružujícího atributy vytvořil sousoší, které zobrazuje konkrétní okamžik v životě tohoto kapucína, kdy mu letící anděl předává almužnou obtěžkaný pytel.⁵¹ Dramatický účinek pohybem naplněné sochy světce po-

sílil Kuen modelačním kontrastem mezi vyhublým tělem sv. Felixe, zahaleným do řádového oděvu z nesmírně hrubé a na mnoha místech potřhané látky, a nebeským půvabem eféba, který k němu právě před chvílí slétl. Dietz sice ve svém sv. Janu Nepomuckém nepracuje s tak dynamickým rozvrhem objemů jako Kuen, ale snahou představit nám příběh světce pomocí expresivně vyhočené modelace povrchu sochy si se svým protějškem nikterak nezádá.

Statue v Holešicích a Ervěnicích

Poslední sochařská díla, jejichž vznik můžeme s jistotou spojit s posledním zástupcem jezeřské větve bílinské pošlosti lobkowiczského rodu, přinášejí sice tradičnější, pro osobu jejich objednavatele ovšem neméně důležité ikonografické téma. Už jsme se zde zmínili o ničivém

požáru, který v roce 1713 zdevastoval náročně přestavěný a luxusně vybavený zámek. Jezeří však vyhořelo už předtím, a to v roce 1646.⁵² Vzhledem k tomu nás nepřekvapí, že další sochařská díla věnoval Oldřich Felix z Lobkowicz světcům – patronům proti ohni. V Holešicích

■ Poznámky

50 Prostorovou situaci a zčásti i účinek soch dokládá mimo jiné také snímek publikovaný v daném svazku „Uměleckých památek Čech“. Srovnej in: Poche et al. (pozn. 30), s. 393. Dnes jsou obě sochy osazeny na obdobný mostek, po němž se přichází do areálu poutního kostela v Mariánských Radčicích.

51 Připomeňme, že kapucíni patřili k žebravým řádům, tzv. františkánské observance. Buben (pozn. 39).

52 Horyna – Vilímková (pozn. 8).

byla na jeho popud vztyčena statue se sochou sv. Vavřince⁵³ a v Ervěnicích statue se sochou sv. Floriána.⁵⁴ Ochranná funkce těchto sochařských děl předurčila jejich umístění, obě byla totiž postavena v samém středu dané obce.⁵⁵

Sochařské ztvárnění postav světců na těchto dílech není ničím výjimečné. V Holešicích se sv. Vavřinec v jáhenském oděvu opíral o rožeň, nástroj svého umučení, a svou hlavu obracel k nebesům, aby se přimluvil u Boha a zajistil tak obci ochranu před ohněm.⁵⁶ V Ervěnicích sv. Florián v šatu římského vojáka zaléval hořící dům u svých nohou.⁵⁷ Mnohem zajímavější než samotné sochy, jejichž autorem je opět Jan Adam Dietz a jejichž řešení je, dá se říci, tradiční, je celková koncepce těchto statuí.

Statue, které v Čechách vznikaly v průběhu druhé poloviny 17. a z velké části ještě i na začátku 18. století, měly většinou velmi prostou podobu. Skládaly se z vrcholové sochy a hranolového podstavce uvozeného profilovanou patkou a ukončeného římsovou hlavicí. Čelní strana takto jednoduché podnože byla určena buď pro votivní nápis, případně erb donátora, nebo pro dekorativní motiv často se symbolickým významem. Výjimečně se zde objevil reliéf s podobou dalšího světce či světců. Ostatní strany podstavce byly většinou nezdobené, což souznělo s tím, že i samo sochařské dílo bylo komponováno především pro čelní pohled. Na sklonku 17. století do tohoto příběhu vstoupily monumentální sochařsko-architektonické celky v podobě mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů a pilířů.⁵⁸ Tuto skupinu děl můžeme společně se souborem soch a sousoší určených pro Karlův most v Praze vnímat jako jakousi laboratoř, v níž v průběhu poměrně krátkého času vznikla celá řada nových inspirativních řešení.⁵⁹ Proměna vztahu mezi sochou a podstavcem i mezi sochařským dílem a okolním prostorem, k níž dochází právě okolo roku 1700, se v plné míře odráží v celkovém rozvrhu obou výše uvedených statuí vztyčených na panství Jezeří – Nové Sedlo.

Socha sv. Floriána z Ervěnic stojí na vrcholu silně převýšeného dvouetážového podstavce, který se zdvíhal z půdorysu rovnostranného trojúhelníka s lehce zkosenými hranami. Výrazně převýšené proporce obou etáží podstavce vedly k monumentalizaci statue, trojboký tvar zase k výraznému oslabení dříve výlučného postavení její čelní strany. K obcházení tohoto sochařského díla však nevybízel pouze samotný tvar jeho architektonické části, ale také skutečnost, že se řada významných doprovodných prvků nacházela na obou zadních stranách statue. Votivní nápis byl sice vysekán na dolní části čelní strany podstavce, ale erby donátorského páru Oldřicha Felixe z Lob-

Obr. 16. Ervěnice, pohled na obec na císařském stabilním katastru z roku 1843. Převzato z: http://archivnimapy.czuk.cz/coc/1655-1/1655-1-005_index.html, vyhledáno 17. 1. 2017.

kowicz a Marie Josefy z Bubna a Litic ozdoby obě zadní strany horní etáže soklu.

Architektura holešické statue sv. Vavřince je ještě rafinovanější. Využívá totiž dobově velmi oblíbeného křivkovitě rozvíjeného půdorysu podstavce, v němž se v pravidelném rytmu střídají úseky konvexní s úseky příjímými a společně tak tvoří lehce nepravidelný šestiúhelník. I tento podstavec je komponován do dvou poměrně vysokých etáží, díky čemuž jsou i zde proporce architektury statue silně převýšené. Plochy dřív obou částí podstavce jsou pak ještě lépe využity pro doprovodný ideový program. Čelní stranu dolní části statue člení oblamovaný rám, v němž se původně nejspíše nacházel dnes nedochovaný malovaný votivní nápis. Zbýlé dvě strany téže etáže obsadily reliéfní postavy osobních patronů hraběte. Zadní strany horní části podstavce zaujímají stejně jako v případě sochy sv. Floriána z Ervěnic erby donátorského páru.

Zajímavým motivem obou statuí je krucifix vysekaný na čelní straně horní etáže podstavce. Jedná se o námět, s nímž se v období baroka setkáme nejčastěji na dvířkách tabernáklů, kde toto zobrazení připomíná, že tabernákl je schránka pro uchovávání Proměněné hostie. Způsob, jakým je zobrazení krucifixu na těchto statuích pojmuto, tuto souvislost přímo evokuje, jako by se jednalo o záměrný odkaz. Ostatně u řady barokních soch umístěných v exteriéru se konaly pobožnosti pod širým nebem a společné modlitby. Proto také součástí mnoha z nich, a platí to nejen pro monumentální projekty typu mariánských a trojičních sloupů, byly oltářní mensy nebo kamenná klatka.⁶⁰

Lobkowiczská barokní krajina na panství Jezeří – Nové Sedlo

Sochařská díla, která na území svého panství během necelých dvou desetiletí rozmístil Oldřich Felix z Lobkowicz, nejenže do tohoto kraje přinesla aktuální výtvarná témata vycházející z berniniovského iluzionismu, ale především zásadním způsobem proměnila tento kraj z pohledu čistě duchovního. Hlavní komunikační osa panství byla společně s dalšími významnými sídly tohoto výseku krajiny pod Krušnými horami sakralizována vztyčením děl, jejichž smyslem bylo ochraňovat toto území a manifestovat osobní úctu majitele k nově se rodícímu světcí. Samotné srdce panství, sídelní zámek Jezeří, pak získalo díky sochám instalovaným na exteriéru budovy zámku i v přilehlé zahradě podobu



16

jakéhosi mytického ideálního světa, jehož uspořádaná struktura je obrazem toho, že svět je dílem Stvořitele.

Všechny zmíněné projekty Oldřicha Felixe z Lobkowicz spojuje promyšlený ideový program, který bychom mohli s určitou nadsázkou srovnat s ideovým programem proměny pan-

■ Poznámky

53 Statue se sochou sv. Vavřince byla v Holešicích vztyčena před rokem 1722. K dějinám této statue naposledy in: Kateřina Adamcová – Zdenka Gläserová Lebedová – Viktor Kovařík et al., *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Ústeckém kraji*, Praha 2012, s. 786–788. K atribuci statue viz: Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), s. 29.

54 Statue se sochou sv. Floriána byla v Ervěnicích vztyčena v roce 1717. K dějinám této statue naposledy in: Adamcová – Gläserová Lebedová – Kovařík et al. (pozn. 53), s. 775–779. K atribuci statue viz: Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna... (pozn. 10), s. 28.

55 Srovnej in: Císařský stabilní katastr, Čechy – 1958-1 Holešice – původně Holeschitz – mapováno 1842, archivnimapy.czuk.cz/cio/data/main/cio_query_01.html?mapno_cm=c1958-1, vyhledáno 25. 9. 2016; Císařský stabilní katastr, Čechy – 1655-1 Ervěnice – původně Seestadt – mapováno 1842, archivnimapy.czuk.cz/cio/data/main/cio_query_01.html?mapno_cm=c1655-1, vyhledáno 25. 9. 2016.

56 Před likvidací obce byla statue demontována a později znovu osazena na prostranství před areálem poutního kostela v Mariánských Radčicích. Adamcová – Gläserová Lebedová – Kovařík et al. (pozn. 53), s. 775–779.

57 Před likvidací obce byla statue demontována a později znovu osazena na prostranství před kostelem v obci Malé Březno. Adamcová – Gläserová Lebedová – Kovařík et al. (pozn. 53).

58 Srovnej in: Adamcová (pozn. 2), s. 89–110.

59 Ibidem.

60 Ibidem.



17

Obr. 17. Původně Ervěnice, statue sv. Floriána, dnes Malé Březno, celkový pohled. Foto: Kateřina Adamcová, 2008.

Obr. 18. Původně Holešice, statue sv. Vavřince, dnes Mariánské Radčice, celkový pohled. Foto: Kateřina Adamcová, 2008.

ství, která vlastnil hrabě František Antonín Špork.⁶¹ Šporkova transformace krajiny panství Lysá nad Labem a Choustníkovo Hradiště je samozřejmě výlučná nejen svým rozsahem a mírou zapojení sochařských a architektonických děl, ale má také neobyčejně osobité rysy, je daleko komplikovanější a propracovanější. Přesto nám příklad obdobné iniciativy Oldřicha Felixe z Lobkowicz ukazuje, že František Antonín hrabě Špork nebo Anna Marie Františka velkovévodkyně Toskánská⁶² nebyli v tomto ohledu takovými solitéry, jak by se mohlo na základě toho, co prozatím víme, zdát.

Manifestace ideového programu majitele panství Jezeří – Nové Sedlo získala současně podobu, která tyto architektonické a sochařsko-architektonické projekty záměrně těsně provazovala s danou krajinou. Jedním z hlavních prostředků na cestě k tomuto cíli se stalo hmotové řešení těchto děl, které aktivně pracuje s okolím. Platí to jak pro kapli sv. Jana Nepomuckého v Dřínově s triumfálně koncipovanou čelní fasádou orientovanou k hlavní cestě procházející tímto územím, tak pro mnohopohledově rozvržené statue sv. Floriána v Ervěni-



18

cích a sv. Vavřince v Holešicích. Druhým neméně důležitým výtvarným prostředkem se staly samotné sochy a jejich kompoziční i modelační provázání s okolním prostorem. Namísto drobných postavíček z reliéfů na kapličkových nástavcích božích muk, která představovala nejčastější drobné sakrální dílo zasazené do této krajiny v období středověku a na počátku novověku,⁶³ sem vstoupily nesmírně živoucí obrazy světců, které se přímo obracely na kolemjdoucího a navazovaly s ním dialog.

V poslední době se rozhořela diskuse o právoplatnosti používání termínu „česká barokní krajina“, diskuse, jež mimo jiné vedla ke vzniku několika prací, které existenci tohoto fenoménu poněkud zpochybňují.⁶⁴ Je zřejmé, a příklad krajiny panství Jezeří – Nové Sedlo to jen potvrzuje, že pojem „česká barokní krajina“ bude svou platností vždy velmi těsně svázán s určitým přesně vymezeným a ne příliš velkým územím a zejména s konkrétní osobností, která proměnu daného území iniciovala a zaštiťovala nejen finančně, ale především ideově. Současně však je také na tomto příkladu zřejmé, že období baroka se u nás skutečně vyznačuje pokusem o specifický druh „inscenování“ vybraných výseků krajiny, které asi není a primárně ani nemělo být tak zjevné, když putujete touto krajinou prstem po mapě, jako když jí procházíte jako poutník.

Příspěvek vznikl jako součást vědecko-výzkumné činnosti NPÚ v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (DKRVO), financované Ministerstvem kultury ČR, jako výstup výzkumného cíle Tematické průzkumy památek.

■ Poznámky

61 K tomu nejlépe in: Jan Hendrych, Krajina bývalého nadačního panství Choustníkovo Hradiště, její příběh, proměny a souvislosti, péče o historickou krajinu světového významu, *Zprávy památkové péče* LXVIII, 2008, s. 302–308. – Pavel Preiss, *František Antonín hrabě Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha – Litomyšl 2003, s. 227–319 a 327–389.

62 K proměně krajiny panství, která se nacházela ve vlastnictví Anny Marie Františky velkovévodkyně Toskánské, nejlépe in: Petr Macek, Barokní krajinná řešení na toskánských panstvích v Čechách, in: *Kompozice zahrad*, Praha 1987, s. 74 a n.

63 K nejstarším objektům vztýčeným v tomto kraji patří právě kamenná pilířová boží muka s reliéfy na kapličkovém nástavci. Právě taková z roku 1585 stávala v Horním Jiřetíně. Srovnej in: Adamcová – Gláserová Lebedová – Kovařík et al. (pozn. 53), s. 756.

64 Kristýna Drápalová, *Torzo krajiny. Příběh barokní krajiny severních Čech* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2016. – Lucie Rychnová, *Komponovaná krajina Františka Josefa Šlika a „krajino-tvorba“ kolem roku 1700* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2016.