

PLASTIKA V PRAŽSKÝCH HISTORICKÝCH ZAHRADÁCH

Oldřich J. Blažíček

V oné „zvláštní plastičnosti“, na kterou V. V. Štech poukázal jako na charakteristický, obzvláště specifický rys historické Prahy, nehraje roli jen vzácná přírodní modelace jejího terénu, ale také zvláštní plastický cit jejího architektonického utváření a zejména bohatství skulpturálního plastického elementu, který po staletí žije s městem.¹ V něm zas patří závažné místo plastice pražských zahrad. Jestli však veškerá pražská skulpturální plastičnost byla navrstvena věky, „narůstala od středověku a dnes představuje strukturu více než pěti staletí“, pak hlavní doba plastiky v historických zahradách, vesměs v zahradách palácových, je vymezena jen desetiletími.² Jsou to ovšem desetiletí, která i v celém plastickém odkazu staré Prahy mají místo hlavní, jsou to decennia baroku, vyznačená budováním palácových rezidencí pro společnost bělohorských vítězů, kdy sochařské složce – v souladu s obecnými slohovými tendencemi – připadla nová důležitost. V palácových zahradách se stala účinně umocňujícím doplňkem formované přírody.

V středoevropské gotické zahradě neměla volná plastika místa ani v souvislosti kašny, motivu zároveň funkčního i okrasného, ale právě tudy, kašnou, vstupuje na jihu do zahrady renesanční a v Praze do zahrady manýristického typu. Královská zahrada na Pražském hradě, založená roku 1534 po italsku a proměněná za třicet let podle holandského vkusu, byla v této druhé etapě vybavena také tzv. Zpívající fontánou z let 1558–1568 u Letohrádku (na dnešním místě od roku 1573), v níž se jižní a severské pojetí pro Prahu charakteristicky setkala. Italská, v poměrech uměřená koncepce kašny o dvou mísách s volnou i reliéfní plastikou podle návrhu malíře a rytce Francesca Terzia byla odlita za vedení brněnského zvonáře Tomáše Jaroše. Terzio měl asi své vzory z toskánské renesance kolem roku 1500, ale desetiletí mezitím uplynulá přidala na fantastičnosti figurálnímu utváření a na důrazu povrchovému reliéfu, seversky přirostlému patrně ještě v modelech k odlítí.

Panovníkova příkladu následovala v menším či větším časovém odstupu šlechta. Nejvyšší hofmistr Kryštof Popel z Lobkovic si objednal roku 1599 pro zahradu svého někdejšího domu na Hradčanech – v místech dnešního Šternberského paláce – bronzovou plastiku Venuše s Amorem u norimberského sochaře a litce Benedikta Wurzelbauera. Přes některé nověji vyslovené pochyby byl asi Wurzelbauerovým dílem také model skupiny.³ Vyvážené, ač jen lehce spojené taneční seskupení útlé hladké figury Venuše s delfínem a Amorem bylo v Praze prvním projevem manýristické plastiky florentské



F. Terzio a T. Jaroš: Zpívající fontána v Královské zahradě, 1558–1568 (snímek A. Paul)



F. Terzio a T. Jaroš: Detail Zpívající fontány (snímek A. Paul)

orientace, zase však seversky pozměněné, jak ji zde zanedlouho – v osobitější variantě – předvede Adriaen de Vries. Wurzelbauerova Venuše nepůsobila ovšem v Praze dlouho svým křehkým manýristickým půvabem ani svými sedmi tenkými vodními praménky. Od Lobkoviců ji získal Albrecht z Valdštejna a umístil ji roku 1630 v zadní části zahrady svého pražského paláce, ale odtud byla za necelých dvacet let odvezena Švédy zároveň s množstvím další kořisti a vrátila se do Prahy – ze sbírek královny Kristiny, ze Švédska a Dánska – teprve před devadesáti lety; originál je dnes vystaven v Obrazárně Pražského hradu, kopie s původní valdštejnskou nádrží na novém místě ve Valdštejnské zahradě.⁴



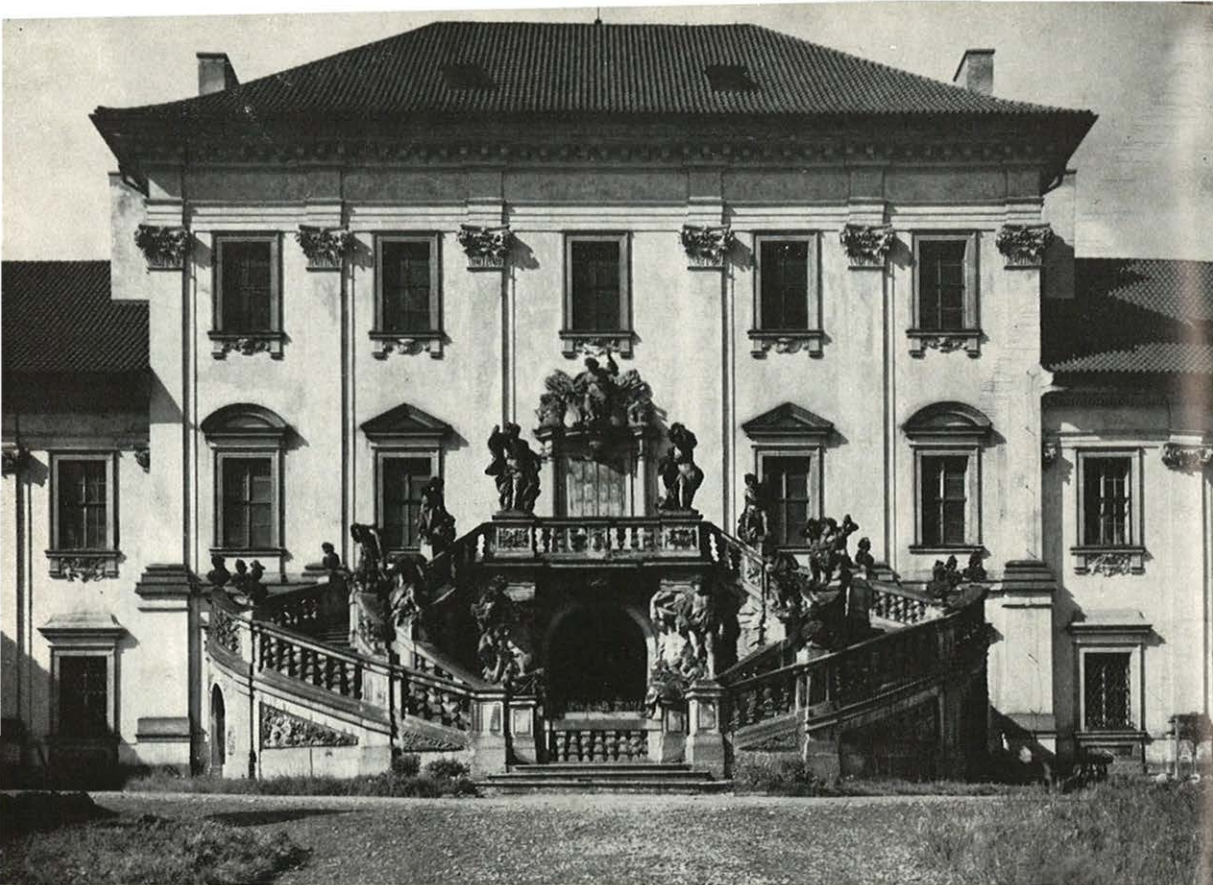
A. de Vries: Zápasníci, 1623–1627, nový odlitek plastiky ve Valdštejské zahradě (snímek A. Paul)

Postup od plastické jednotlivosti sochařsky zdobené kašny k širšímu výzdobnému seskupení se v Praze vyznačil ještě na pomezí manýrismu, právě ve velkolepě budovaném celku rezidence Valdštejnovy. Početné plastické prvky tu byly poprvé včleněny v kompozici uzavřené parkové plochy s dvěma kašnami a umělým rybníkem. Materiálem i zde ještě zůstal kov. Soubor bronzové plastiky sem dodala v letech 1623–1627 lитеcká dílna dvorního sochaře Adriaena de Vriese, jediného představitele monumentální plastiky v někdejší umělecké družině Rudolfa II. Vriesovy výkazy, dobový soupis i výkopy při nedávných úpravách naznačují situaci i zhruba útvar rozlehlé fontány, která stála v parteru poblíž saly terreny.⁵ Snad to byl Vries sám, kdo navrhl

tvár nízké široké mramorové nádrže s nymfami – Sirénami a s Tritony i vysokého středového pilíře s hlavami koní, gryfů a lvů a s bronzovou mísou, nad níž byla původně určena skupina Laokontova (1623), později nahrazená Neptunem (1626–27), který měl připomenout Valdštejnova vítězství a tituly a byl dokončen až po Vriesově

J. J. Bendl: Herkules s Kerberem na fontáně v Královské zahradě, 1670 (snímek A. Paul)





J. J. Heermann: Boj olympských bohů s Titány, schodiště zámku v Praze-Tróji, 1683–1703 (snímek A. Paul)

smrti. Z různých těch částí různými směry tryskaly a křížily se vodní proudy a praménky. Okolo v zahradním parteru byly volně umístěny další sochy mytologické tematiky – Venuše s Adonidem, Bakchus, Satyr, zápasníci, také Laokon a Apollo – snad vázané k motivaci fontány dnes už nečitelným alegorickým vztahem. – Uprostřed umělého rybníku před jízdárnou stanul posléze v siláckém rozkročení Herkules přemáhající saň, celou koncepcí nejbližší florentským bronzům slavného Giovanniho da Bologna. Všechny ty plastiky jsou příznačné pro Vriesovo pozdní dílo, pro sloh jeho stáří zdůrazňující objemy a stále malebněji uvolňující modelaci v jakémsi protobarokovém projevu, jemuž ovšem baroková expresivní síla a opravdovost zůstala ještě cizí. Ani Vriesovy bronzы neměly příležitost působit na pražské sochařství déle, poněvadž byly už před polovinou 17. století rovněž odvezeny Švédy a teprve na počátku tohoto věku nahrazeny novými odlitky, které dnes znovu oživují rekonstruovanou palácovou zahradu.

Přece však byl Vriesův Herkules v Praze napodoben ještě za několik desetiletí, a to v jiné zahradní soše, v Herkulovi s Kerberem od Jana Jiřího Bendla na malé kašně v Královské zahradě (1670). Volnou manýristickou skladbu tu nahradila hmotná raně



Detail figurální výzdoby J. J. a P. Heermannů na schodišti zámku Trója, 1683–1703 (snímek A. Paul)

baroková edikula s kašnou ve výklenku, bronzovou rozevlátou figuru siláka kompozičně sevřená, ale živá pískovcová postava po všech stránkách skromnější, a přece naznačující už nové spojení s architekturou v charakteristicky plošném, kulisovém pojetí barokové plastiky. – V tomto směru se vlastně, v renesančním svém trojvrstevném vzorci, jeví konzervativněji volná tzv. Medvědí kašna ze Slavatovské zahrady na vinici býv. kartouzy, dnes umístěná v sadech na Smíchově, vybavená (do 1685) strnulou figurou Neptuna od Jeronýma Kohla.⁶ – Nové možnosti divadelní skulpturní koncepce se uplatní vzápětí na okraji města v rovinné zahradě zámku Trója, ale hlavně v malostranských terasových zahradách prvé čtvrti 18. věku.

Trojský monumentální letohrádek Václava Vojtěcha Šternberka, vybudovaný v letech 1679–1695 burgundským, v Římě v klasicistním okruhu vyškoleným architektem Jeanem B. Matheyem, byl po roce 1689 obklopen zahradou, v níž se opět velmi šťastně spojily elementy italského a francouzského pojetí.⁷ K zahradnímu průčelí bylo především připojeno oválné dvouramenné schodiště vedoucí k zahradnímu parteru a osazeno v letech 1685–1703 početným figurálním souborem, předvádějícím – zcela jako na dobovém jevišti – boj olympských bohů s Titány. Formové bohatství, živost a hybnost tohoto seskupení velmi účinně kontrastuje se strohou Matheyho architekturou. Vítězní bohové jsou rozestaveni při vchodu a na schodištních balustrádách, svírají kruh kolem poražených obrů svržených do propasti či bránících se ještě pod balkónem. Různosměrné proudy vody zesilovaly přitom kdysi iluzi probíhajícího děje. Sochařská koncepce, teatrální a zároveň dekorativní, i opracování schodiště „alla rustica“ je dílem sochaře Jana Jiřího Heermanna z Drážďan a jeho dvou synovců, z nichž Pavel Heermann dokončil práci po strýcově smrti.⁸ Celé to kamenné divadlo vzniklo patrně – podobně jako malby zámeckého sálu – jako hold Habsburkům a devótní alegorická oslava jejich vítězství nad Turky, ale tato motivace dávno vyvanula a dodnes působí jen – zejména ze stále připraveného hlediště zámecké, zdí podepřené terasy – důmyslné spojení architektury a plastiky a v jednotlivých sochách poselství římského radikálního baroku Gianlorenza Berniniho, které v Praze Heermann tlumočil jako jeden z prvních.

K dojmu italského předměstského „casina“ přispívaly v Tróji ještě terakotové vázy na zámecké terase, bysty imperátorů na zdech kolem nakloněného parteru s velkým bazénem a také štukové reliéfní výjevy na kulisách v průhledech hvězdicové založené štěpnice.

Podobné enklávy antické minulosti byly ještě nápadnější uvnitř města, v němž jinak tvrdě vládla ikonografie církevní. Fischerův Gallasovský palác, vtěsnaný mezi úzké uličky Starého Města a proto bez zahrady, vyzdobený ve dvou etapách mezi lety 1715–1729 dílem domácích i zahraničních umělců celý na mytologická témata, byl v Praze výjimkou jak svou architektonickou koncepcí, tak i tímto výzdobným programem. A přece také paláce vznikající tehdy pod Hradem a pod Petřínem na levém břehu Vltavy, které se ve svých terénních podmínkách zahrad nevzdávaly, byly opatřovány drobnými stavbami a sochami na balustrádách do svahu stoupajících teras a v pohledových cílech ožiovány stále častěji zjevy z tematického světa antických idyl, který obecně v našem baroku zůstal v pozadí a mohl se i v těchto vyhrazených zákoutích objevit a udržet jen jako alegorie a dekorace. V Santiniho Ledeburské zahradě se dochovala pouze jediná, anonymní socha Herkulova z dvacátých let, při



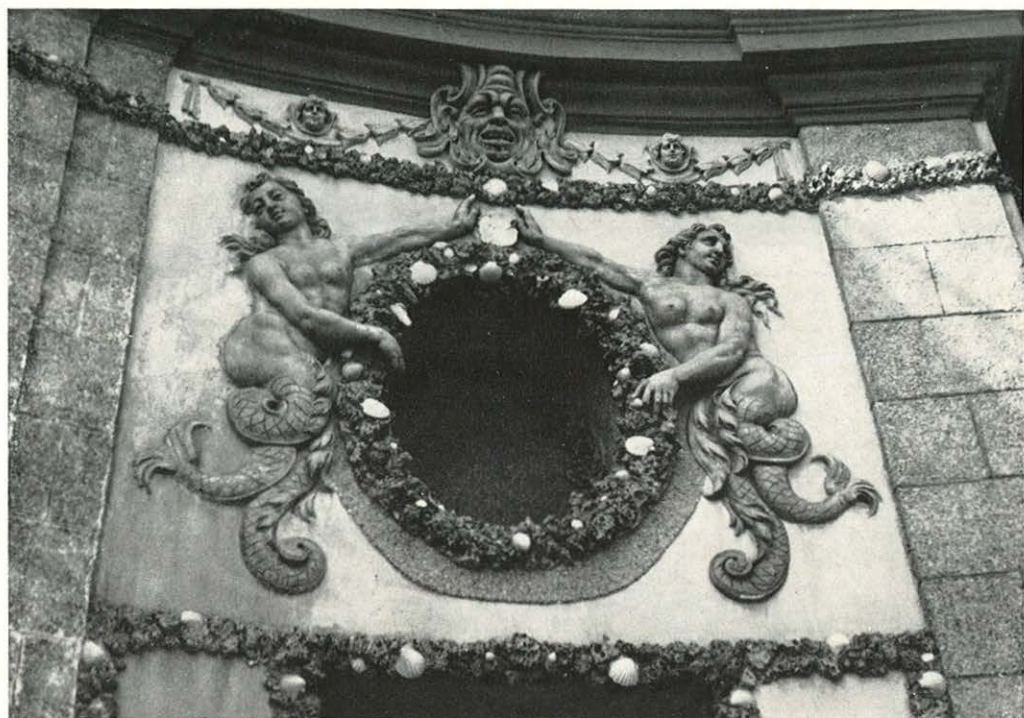
Dílno M. B. Brauna: Dekorativní váza ve Vrtbovské zahradě, kol. r. 1725 (snímek J. Janatková)

vstupu do zahrady Lobkovického paláce dvě velké mytologické dvojice postav (Herkules a Antaios, Pluto a Persefoné) italsko-vídeňské slohové orientace, k nimž se váží malé řezby v Muzeu hlavního města Prahy, ale nejbohatší soubor plastiky dodnes zdobí a oživuje Vrtbovskou zahradu v Karmelitské ulici. V ní se typ sochařsky dotvořené barokové přírodní enklávy rozvinul v Praze nejplněji.

Nejvyšší purkrabí Jan Josef z Wrtby dal po roce 1720 svou parcelu bývalé vinice na úbočí Petřína proměnit v zahradu a svěřil ten úkol velmi schopnému architektovi, jímž byl nepochybně František Maxmilián Kaňka. Sochařská výzdoba, která zde vystoupila do popředí, byla zadána Matyáši Bernardu Braunovi.⁹ Už výběr umělců, kteří se při tom uplatnili, byl tedy znamenitý. Kaňkovi se i zde podařilo, podobně jako v Klementinu nebo ve Vinoři, minimem prostředků docílit dojemového maxima. Trojím terasovým stupněm se segmentovými kontrastními čely zvládl terén od vstupní brány až k nejvyšší plošině s dekorativní štukovanou kulisou a dal nevelkému a úzkému trojúhelníkovému pozemku gradaci, pohyb i prostorovou působivost. Na bránu, do výklenků saly tereny a na balustrádu druhé terasy se dvěma rameny schodiště rozmístil pak Braunovy mytologické sochy, olympská božstva s Jupiterem a Junonou v čele a dvojici postav z řeckých bájí, dále putti a dekorativní vázy. Atlas na bráně (dnes zastoupený kopií) i dvojice postav Bakcha a Cerery v sale terreně obměňují, jak



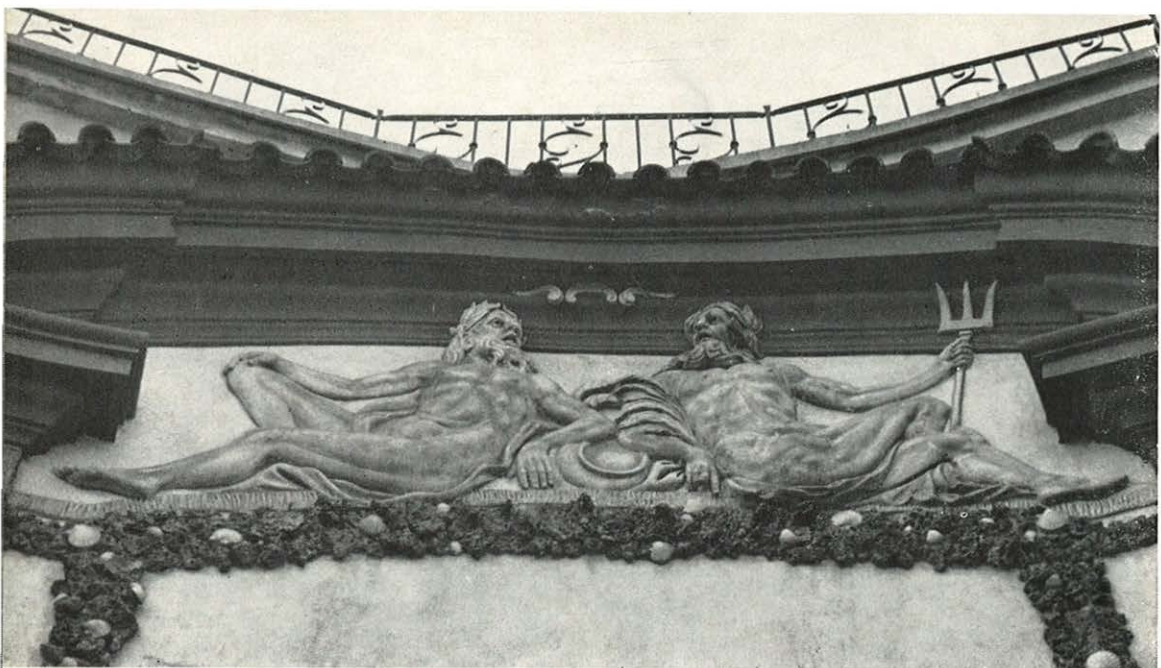
Dílno M. B. Brauna: Atlanti a dekorativní vázy ve Vrtbovské zahradě, kolem roku 1725
(snímek J. Janatková)



Mořské panny, z reliéfní výzdoby terasové kulisy ve Vrtbovské zahradě (snímek J. Janatková)

bylo poznáno, předlohy a typy Permoserovy, dekorativní vázy na terase byly inspirovány francouzskými předlohami Lepautreovými. Jsou tedy vrtbovské plastiky (vzniklé po roce 1720 až kolem 1725) důležité při sledování Braunovy syntézy různých slohových podnětů, ale mají své závažné místo i v proudu jeho velmi košaté produkce třetího desetiletí 18. věku, kdy dílenská práce je sice už velmi patrná, ale mistr jí stále umí dodávat rysy svého osobního projevu. Dnes nutno sice tyto vázy a sochy, jejichž pískovec zchátral, nahrazovat postupně kopiemi (postava Atalanté a některé vázy byly už takto vyměněny), ale celek vrtbovského zahradního interiéru neztrácí ještě na své dojmové účinnosti v souhře všech složek, v melodickém úhrnu velkých i drobných forem. Tento typ „barokní architektonické zahrady s plastickým charakterem“, jak to vyjádřil Z. Wirth, nestupňuje měřítko – pražské terasové zahrady se stále spokojují drobnými výměrami – ale dispoziční důmysl.¹⁰

Bohatou sochařskou výzdobu s oblíbenými skupinami únosů, mytologiemi, s alegoriemi ročních období, s bystami, lvy a dekorativními vázami měl také Braunův někdejší vlastní letohrádek se zahradou na Novém Městě, na Zderaze, asi z téže doby kolem roku 1725, který dnes poznáváme jen z grafického zobrazení.¹¹ Tento zmizelý braunovský „lusthaus“ nebyl žádnou fikcí při veškeré podivuhodné honosnosti, s níž jej „ad vivum“ zobrazila Rentzova a Montalegreho rytina, jakoby na svědectví o Braunově společenském vzestupu a panském způsobu života.¹² V katastru z let 1725–1726



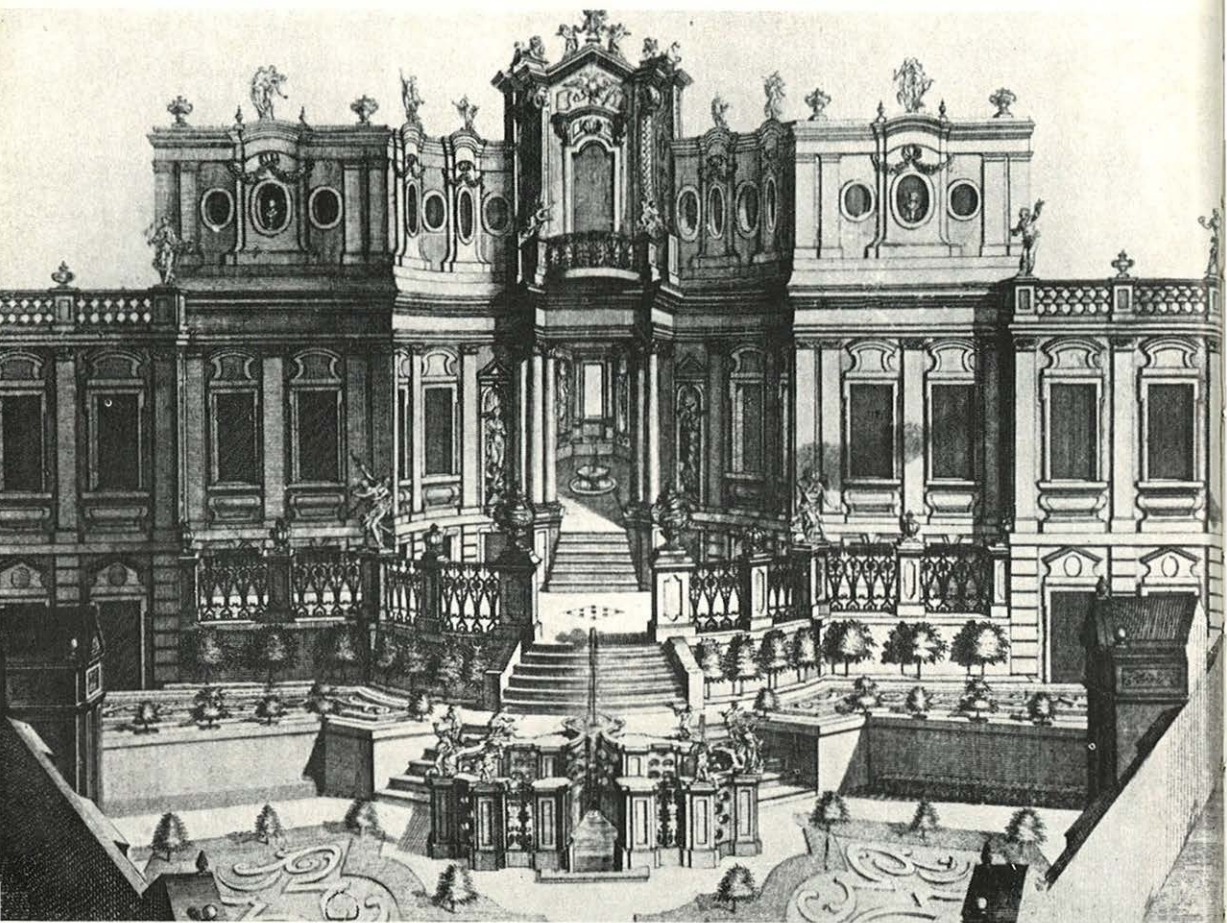
Vodní božstva, z reliéfní výzdoby terasové kulisy ve Vrtbovské zahradě (snímek J. Janatková)

se mluví o vnitřní dispozici letohrádku a na Hergetově plánu (1791) je vskutku zakreslen v západní části Braunovy zahrady, na parcele ve tvaru otupeného trojúhelníka s terasou, parterem, kašnou. Ona trojúhelníková dispozice může připomenout Vrtbovskou zahradu a navodit i zde dohad o Kaňkově autorství celé kompozice. Ani četná plastika zobrazená při letohrádku a v zahradě, jistě není fantazií. Možno dokonce vyslovit domněnku, že se z jejího souboru alespoň dvě sochy dochovaly v Lapidáriu Národního muzea a v Národní galerii: je to snad Flora, kterou E. Poche uvádí jako sochu ze zbořeného Braunova domu čp. 320 na nároží Jungmannova a Vodičkovy ulice, a socha Bakcha, označovaná nesprávně jako Satyr, Pan, Faun, či bakchant, plastika zatoulaná kdysi do zahrady vily architekta Jana Kotěry, dnes v Národní galerii, instalovaná při vstupu do Šternberského paláce.¹³ Flora, jak na to poukazuje L. Sršeň ve své připravované stati o onom Braunově zbořeném domě, odpovídá na rytině letohrádku levé krajní soše atiky. Víme-li, jak přibližně bývaly náznaky plastik na grafických zobrazeních, a právě u Rentze, je shoda sochy s detailem rytiny přesvědčivá. Znamenalo by to ovšem, že obě sochy, datované obvykle do let 1730–1735, by bylo třeba posunout zpět a znovu také uvážit, zda jejich připsání Matyášovu synovci Antonínu Braunovi za jeho činnosti v strýcově dílně bylo by pak časově možné.

Ještě pozdější braunovské plastiky se dodnes zachovaly, třeba v redukované situaci, v zahradě Michnovského letohrádku, tzv. Vily Ameriky, zejména štíhlé dvojice ročních období, plastiky téhož slohového rázu, v nichž převládá stále zřetelněji práce mladších členů dílny.¹⁴ V letech 1729–1734 přizdobila Braunova dílna ještě Královskou zahradu na Hradčanech skupinami putti se lvy a vázami, podobnými vrtbovským, ale také velkými alegoriemi Dne a Noci. Z obou se dochovala jen druhá, dnes umístěná

Brána do Vrtbovské zahrady s braunovskou sochařskou výzdobou, kolem roku 1725
(snímek J. Janatková)





Braunův letohrádek na Zderaze, rytina M. Rentze a J. D. Montalegreho, kol. 1725 (snímek J. Janatková)

poblíž Míčovny, ale sama postačí ve svém dokonalém kompozičním sepětí, v novém a u Brauna nezvyklém objemovém důrazu i citlivé modelaci k důkazu, že se braunovský ateliér zásluhou Antonínovou dovedl ještě vypnout velmi vysoko.

V brokofovské dílně se tato alegoricko-mytologická tematika nikdy příliš nevžila, a tak je možno v sledované souvislosti poukázat jen na plastiku Herkula z kašny bývalé zahrady Kolovratské na Ovocném trhu, z doby kolem roku 1710, kdy se mladý Ferdinand Brokof propracovával teprve do popředí rodinného ateliéru.¹⁵ Brokofovský Herkules zápasící s Kerberem – socha je dnes rovněž v Národní galerii, umístěna na malém dvoře Jiřského kláštera – je jen variací Bendlova Herkula z Královské zahrady, a přece tu byla předloha příznačně proměněna v proporcích a v nadsazené modelaci muskulatury. Připomeneme-li si přitom znovu, že už Bendl použil Vriesova podobného herkulovského námětu z první čtvrti předchozího století, dotýkáme se právě zde jednoho

z řetězců pražské plastické tradice, na níž Ferdinand Brokof navazoval tak bezprostředně.

Klášterní zahrady oživovaly podle všeho plastikou zřídka a také skromněji, pohanská božstva tam neměla přístupu. Informací je tu však poskrovnu a dnešní stav zahrnuje také sochy z okolí, např. v zahradě bývalého kláštera alžbětinek nebo benediktinů v Břevnově. Platzeroevská socha sv. Jana Nepomuckého ve Vojanových sadech, bývalé zahradě malostranských karmelitek, je teprve ze druhé poloviny 18. věku, kdy obecně v pražských zahradách výzdobná činnost utichá.

Už od třetího desetiletí se sochařství obracelo z exteriéru do vnitřků architektur a projevovalo se především řezbářskou drobnou dovedností, ale ani po polovině století, s návratem velkého měřítka, nevznikaly už sochařské zahradní ansámblы jako ve chvíli barokového rozmachu. Velká Herkulova socha od Ignáce Františka Platzera, kterou bylo teprve roku 1746 ozdobeno a dokončeno zahradní průčelí Černínského paláce na

Dílna M. B. Brauna: Dvojice putti z Královské zahrady, 1729–1731 (snímek z archívu J. Štence)





M. B. a A. Braunové: Skupina Noci v Královské zahradě, před r. 1734 (snímek A. Paul)

Hradčanech, jakoby ze zeleného parteru ustupovala zpět v těsnější souvislost s architekturou. Platzer ovšem zanechal znamenitý soubor zahradní plastiky při zámku na Dobříši, ale v Praze se mu už podobná veliká příležitost nenaskytla. Jeho zahradní výzdoba při Pachtovském paláci na Anenské ulici z doby okolo roku 1770 zanikla, až na figurky putti domovního schodiště.¹⁶ Putti na gloriotech, jako v Kolovratské zahradě pod Hradem (podle architektonického rozvrhu Ignáce Pallardiho z roku 1784), porůznu dochovaní andílci a rokokové vázy jsou zbytky početnějších celků, ale svědčí přece o tom, že zahradní skulptura s barokovými programy ztrácí i svou uměleckou náročnost. Na zahrádkách měšťanských domů, které někdy napodobily zahrady paláců, dostalo se plastice jen skromnější dekorativní úlohy. Sochařskou výzdobu se sochami v parteru měl kdysi dům čp. 337 ve Vlašské ulici – podle vyobrazení v jiném malostranském domě – a dodnes se dochovala v drobném, patrně zrekonstruovaném architektonickém vzorci (dnes veřejnosti nepřístupné) zahrady domu „U tří červených růží“ čp. 355 tamtéž. Její amorety – zahradničky připomeňme tu pro jejich rokokovou úsměvnost i na doklad žánrové noty, která je z příznaků slohového závěru a konců „architektonické zahrady s plastickým charakterem“. Není náhodou, že akcentovaná plastičnost byla obecně rozeznána jako specifický rys pražského a českého baroku.

Už z toho, co bylo uvedeno, vysvítá, že z plastické zahradní výzdoby 18. století mnoho zmizelo, ale na druhé straně našly v poslední době i nová místa některé z těchto porůznu dochovaných sochařských motivů, např. v okolí Hradu rokokové vázy a v jižních zahradách Braunovy mytologické sochy předtím postavené u zámku ve Štítně, ještě dříve u Rottovy vily v Šárce a původně v neznámé pražské zahradě. Platzerův pomníček Karla Velikého z Karlova (z roku 1769), dlouho pohřešovaný a rozeznatý posléze při zámku v Tróji, vrací se, alespoň v kopii, zas do parčíku na Karlově, jako připomínka rokokového sochařského oživení v okolí tamního kláštera,

Diana v parku na Cibulce v Košířích, kol. 1820 (snímek J. Janatková)





V. Prachner: Pomníček Leopolda Thuna v parku na Cibulce, 1822 (snímek J. Janatková)

v oblasti někdejších vinic, které – jak vidět – ještě v 18. století obklopovaly Prahu na všech stranách.

Přírodní zahrada, která od sklonku 18. věku znovu objevovala a respektovala přirozený útvar terénu a neformovaný porost, zrevidovala i svůj vztah k plastické výzdobě. Sochy už nejsou nezbytnou součástí a pointou umělé kompozice parterů a teras a přicházejí znovu jen jako izolované jednotlivosti, jako romantické kuriozity a pomníčky v parkových zátiších. Tak je třeba rozumět i plastické – dnes už neúplné – výzdobě parku na Cibulce v Košířích, založeného roku 1817 bývalým pasovským biskupem Leopoldem Thunem v jiné oblasti vinic.¹⁷ V pestré směsi se tam setkaly a dodnes sousedí motivy církevní ikonografie (nehybná socha sv. Jana Nepomuckého od V. Nedomy) a mytologie (Diana pojatá v rokokové tradici) s motivy čínské exotiky a s romantikou ruin, s empírovým melancholickým památníkem zakladatele od Václava Prachnera při zámečku, s novou žánrovou notou plastiky podomka od Josefa Malínského u vchodu.

Ještě později v minulém století, když se palácové zahrady otevřely veřejnosti a rychle rostoucí město dostalo veřejné sady nejen na Petříně a na místě hradeb, parčíky na náměstích i v nových čtvrtích, nalezl právě tam svá místa nový druh za-

hradní plastiky: pomník významných osobností, především básníků, spisovatelů a skladatelů, umístovaný v zelených snivých zákoutích, při cestách a na plošinách rozcestí.¹⁸ Tu se však ocitáme už na prahu nové kapitoly v historii veřejné plastiky v Praze. V ní vystoupí do popředí nový typ monumentálního památníku, který připomíná události a ideje. Ten však nadobro opouští tišiny parků a zahrad a zaujímá místa na živých prostranstvích a na výšinných dominantách moderního města.

Poznámky

- ¹ Štech, V. V., *Pražské sochy a pomníky, Kniha o Praze II*, Praha 1931, s. 87.
- ² Blažíček, O. J., *Historická plastika jako součást pražského životního prostředí, Památky a životní prostředí Prahy, symposium Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody*, Praha 1975, s. 277 ad. (rozmnoženo).
- ³ Srov. Larsson, O., *Adriaen de Vries v Praze, Umění XVI*, 1968, s. 293, pozn. 80.
- ⁴ Osudy plastiky nově shrnul J. Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1963, s. 232. Údaj K. Kibice (*Pražské kašny a fontány, Staletá Praha VIII*, s. 204) o původním umístění Wurzelbauerovy kašny ve Valdštejnské zahradě odporuje dobovým záznamům (srov. Larsson, na uvedeném místě, s. 282).
- ⁵ Srov. Larsson, O., na uvedeném místě, s. 255 ad. Dohad K. Kibice (na uvedeném místě, s. 204), že Vriesova fontána nebyla vůbec ve Valdštejnské zahradě uskutečněna, je překvapující, dovídáme-li se z dobových záznamů dokonce o postavení provizorních a později definitivních soklů pod jednotlivé plastiky.
- ⁶ Dataci Slavatovské kašny upřesnila archivním zjištěním V. Naňková. Srov. také sdělení V. Petrovského (*Medvědí kašna, Informace ONV 5*, Praha, květen 1976, s. 15–16).
- ⁷ Wirth, Z., *Pražské zahrady*, Praha 1943, s. 10. Srov. také: Birnbaumová, A., *K dějinám zámku „Troja“ u Prahy, Památky archeologické XXXV*, 1927, s. 405 ad.
- ⁸ O málo pozdějším, ale s původním programem výzdoby nesouvislým doplňkem jsou na schodišti alegorické bystý denních dob, žilvlů a světadílů (1706–1708), které H. Smetáčková (*Zahradní schodiště vily Tróje...*, *Umění*, 1968, s. 523–524) připsala dílně Brokofů, ale které jsou podle našeho soudu spíše prací F. Preisse (srov. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, s. 145).
- ⁹ Poche, E., *Zahrada domu Vrtbovského na Malé Straně, Umění (Štenc) X*, 1937, s. 355 ad.; též, *Matyáš Bernard Braun*, Praha 1965, s. 71; Poche, E.-Preiss, P., *Pražské paláce*, Praha 1973, s. 70. – Postava na terase, uváděná jako Diana, je spíše Atalanté a jejím protějškem Meleager. Z Braunovy dílny vyšel i putto s drakem, dnes v bazénku dolního parteru.
- ¹⁰ Srov. Wirth, Z., na uvedeném místě, s. 5 a 10.
- ¹¹ Wirth, Z., *Praha v obraze pěti století*, Praha 1932, IX, tab. 40. Zmizelá rytina ze sbírky Sachsovy v Praze byla tu datována příliš časně, kolem roku 1720.
- ¹² Srov. Poche, E., Braun, s. 131; Dvorský, J., *Letohrádek M. Brauna na Novém Městě, Pražský sborník historický*, 1966, s. 106–107.
- ¹³ Srov. Denkstein, V.-Drobná, Z.-Kybalová, J., *Lapidarium Národního muzea*, Praha 1958, s. 148, č. kat. 160; Poche na uved. místě, s. 314, tab. 159.
- ¹⁴ Poche, E., Braun, tab. 148, 149. V *Lapidáriu Národního muzea* je z vily Ameriky uložena také figurka trpaslíka i mytologické sochy jiné než braunovské proveniencie (*Lapidarium*, s. 149 a 151, č. kat. 164 a 170), vystavené dočasně v zahradě stanice metra Malostranská.
- ¹⁵ Blažíček, O. J., *Ferdinand Brokof*, Praha 1976, s. 45, 94.
- ¹⁶ Poche, E.-Preiss, P. na uvedeném místě, s. 90 a komentář k obr. 84.
- ¹⁷ Wirth, Z., *Pražské zahrady*, s. 16, tab. 46–48; Plicka, K.-Poche E., *Procházka Prahou*, 1976, s. 185 až 186, obr. 443–447.
- ¹⁸ Štech, V. V., (*Sochy v městě, Kniha o Praze*, Praha 1964, s. 178) nepovažuje sice vůbec „veřejné parky za pravá místa pro aktivní působnost soch“, ale proti tomuto paušálnímu závěru svědčí řada dobrých a znamenitých pražských pomníkových řešení ze starší i novější doby.