

Abb. 3: Vergleich der Chorabschlüsse der Klosterkirchen. a – Břevnov – gedehntes Presbyterium mit dem provisorischen Abschluss (nördlich ist ein Teil des südlichen Armes des Ambits, südlich der östliche Pfeiler der unvollendeten Mehrschiffigen Kirche eingezeichnet; b – Sázava – gotisches Presbyterium über der Krypta (laut Vermessung SÚRPMO, zugerichtet); c – Sázava – Krypta der Klosterkirche mit der schematisch rekonstruierten Krypta (laut der Dokumentation von M. Klement und der Dokumentation SÚRPMO, zugerichtet; Rekonstruktion des Gewölbes der Autor).

Abb. 4: Auswahl aus der Fotodokumentation. a – Břevnov, Kapitell des Dienstbündels, eingelagert in der Krypta; b – Sázava, Ansicht des Ansatzes der Gewölberippen in der Krypta der Klosterkirche mit merkbaren zwei Phasen; c – Strahov, Ansicht des Dienstkapitells und des Ansatzes der Gewölberippen im nördlichen Arm des Transepts der Klosterkirche (Foto der Autor).

(Übersetzung J. Kroupová)

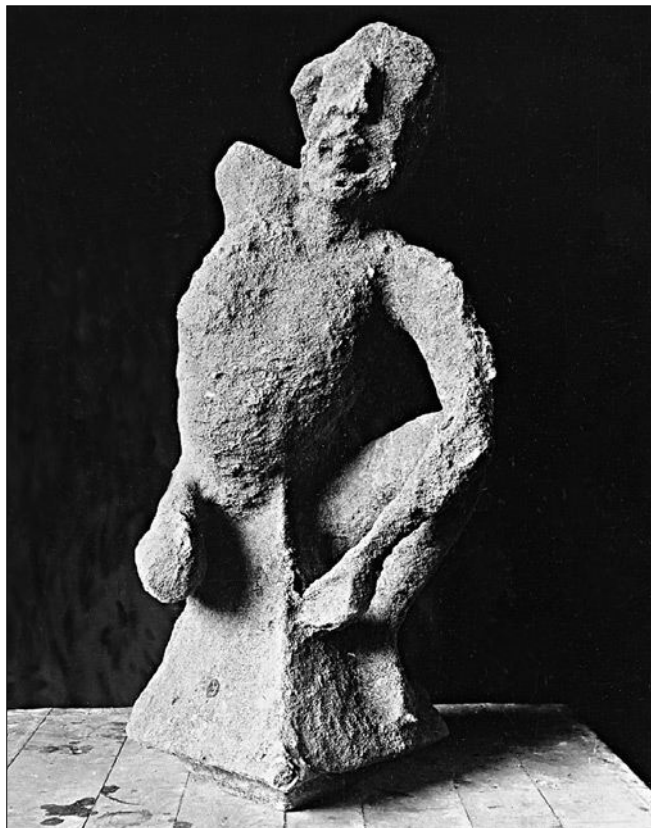
PROMĚNY KAMENOSOCHAŘSKÝCH UMĚLECKÝCH DĚL ZPŮSOBOVANÉ KLIMATICKÝMI ZÁSAHY (TEMPUS SILICES ET ADAMANTA TERIT)

MILOŠ SUCHOMEL

Při posuzování změn, které pozorujeme na kamenosochařských památkách, se setkáváme především se dvěma zásadně se od sebe odlišujícími původci: faktorem přírodním a lidským. Principiální protiklad obou činitelů spočívá v první řadě v jejich vztahu, poměru k tak zvané patině¹⁾ stáří.²⁾ Zatímco klimatické vlivy patří k činitelům, které participují na jejím vytváření, zásahy mnohých oprav ji většinou do jisté míry poškozují či dokonce ničí.³⁾ Metamorfózami sochařských památek vzniklých během oprav a restaurování se zabývaly předchozí stati.⁴⁾ Zbývá tedy věnovat ještě pozornost přírodním zásahům do dochované míry původnosti kamenosochařských originálů a v neposlední řadě i vizuálním a hmotným změnám a následkům přirozeného stárnutí výtvarného materiálu, v našem případě tedy kamenosochařských bloků.



Obr. 1: Matyáš Rejsek (?), tančící postava s bubínkem, 1490–1510, torzo (uprostřed sousoší) během reprodukování v ateliéru akad. sochaře Miloslava Smrkovského, horní balustráda ochozu kostela sv. Barbory, Kutná Hora (foto M. Smrkovský, 1969).



Obr. 2: Matyáš Rejsek (?), tančící postava, 1490–1510, torzo (vlevo od centrální figury) po transferu z horní balustrády ochozu kostela sv. Barbory v Kutné Hoře do ateliéru akad. sochaře Miloslava Smrkovského (foto M. Smrkovský, 1969).



Obr. 3: Neznámý sochař, reliéfní socha Krista (sv. Jakuba?), 1165, detail, jižní stěna kostela sv. Jakuba, Jakub u Kutné Hory (foto M. Suchomel, 1980).



Obr. 4: Neznámý sochař, reliéfní socha sv. Václava, 1165, detail, jižní stěna kostela sv. Jakuba, Jakub u Kutné Hory (foto M. Suchomel, 1980).

Přestože výsledky přírodního působení na povrchu autentických kamenných bloků statuí v exteriéru nelze jinak pozorovat než dlouhodobě (po uplynutí úctyhodné řady desetiletí), přece již dnes máme k dispozici dokumentační materiál, který nás o existenci klimatických zásahů dostatečně průkazně přesvědčuje. Povrch každé kamenné sochy se letitým pobytem v exteriéru nepochybně mění. Může vzít za své barva, měkkost, tvrdost, struktura, reliéf povrchové vrstvy kamenosochařských bloků (hrubý, zrnitý povrch je erozí vymlet, vyhlazen).

Vezmeme-li však v úvahu opakující se volání po vypracování exaktních definicí pojmů vyskytujících se během zachrany uměleckých památek, pak musíme skepticky konstatovat, že i v tomto přírodním procesu klimatické působnosti chybí a zřejmě bude i nadále chybět nejen exaktní charakteristika, vztahující se na každou kamenosochařskou památku v exteriéru, ale i přesné určení, vyčíslení rozsahu ztrát původní výtvarné hmoty (tedy kamenných bloků) a dále také exaktní definice znehodnocení autentičnosti autorského výtvarného projevu (tj. kompozice, modelace, rukopisu). Vypracování jakýchkoli exaktních definicí tu totiž znemožňuje zcela individuální projev klimatických zásahů na jednotlivých sochařských originálech. Je to pochopitelné. V každém jednotlivém případě jde o zcela jedinečné umělecké dílo, takže i povětrnostní doteky musí být u každé kamenosochařské památky jiné a odlišné. Největším klamem bývá v mnohých případech vizuální nenápadnost těchto zásahů, která vzbuzuje mylný dojem, že se s památkou stále ještě nic katastrofického neděje. Socha je pře-

ce identifikovatelná jak po stránce ikonografické, tak i kompoziční a nepozbyla dosud vlastní identitu. Ztráty původní modelace a autorského rukopisu se považují tak trochu za předpokládanou samozřejmost. Proces přirozeného stárnutí nelze jistě upřít žádnému kamenosochařskému uměleckému dílu setrvávajícímu několik staletí in situ v exteriéru. Taková historická skulptura se podobá vlastnímu prvotnímu stavu po vytvoření v dílně někdejšího sochařského mistra tak málo jako jinoch starci, jako senior sobě samému v dětství. A právě jako v případě té humánní paraboly, ani u letitých sochařských památek nemůžeme bagatelizovat nebo dokonce ignorovat skutečnost, že proces stárnutí bývá nevyzpytatelný, a nelze předem určit kulminální bod působení koroze, vznik rozpadu, po němž následuje rychlý zánik. Zkreslení povrchového reliéfu kamenosochařského originálu, které vzniklo dlouhodobým působením klimatických vlivů, můžeme pozorovat v různém rozsahu a rozličných podobách u každé sochařské umělecké památky setrvávající in situ v exteriéru. Nesmírně frapantně se působení klimatických vlivů projevuje na některých nejstarších historických kamenosochařských blocích, které absolvovaly dlouholetý pobyt na extrémně exponovaných místech architektonických památek.

Takovým klasickým příkladem drastického úbytku výtvarné hmoty, který vznikl po řadu staletí destrukční činností klimatických vlivů jsou kamenné bloky tančících figur na ochozu (horní balustrádě) kostela sv. Barbory v Kutné Hoře. Tyto sochařské karikatury jsou odbornou literaturou připisovány Matyáši (Matěji) Rejskovi.⁵⁾ Zdeněk Wirth si



Obr. 5: Neznámý sochař, reliéfní socha sv. Vojtěcha, 1165, detail, jižní stěna kostela sv. Jakuba, Jakub u Kutné Hory (foto M. Suchomel, 1980).



Obr. 6: Johan Friedrich Kohl (Severa), socha Naděje, 1710, detail, průčelí kostela Nejsvětější Trojice, Kuks (foto M. Suchomel, 1982).

tuuje jejich vznik do doby kolem roku 1490,⁶⁾ Jaromír Holmka pak do počátku 16. století.⁷⁾ O existenci přetvoření povrchového reliéfu Rejskových karikovaných postav povětrnostním působením nelze pochybovat. Ostatně na tuto skutečnost upozorňoval již v roce 1912 Zdeněk Wirth, když o tehdejšímu stavu skulptur konstatoval: „Značně deštěm vymyté.“⁸⁾ Totožně klasifikuje změnu Rejskových sochařských originálů způsobenou klimatickými zásahy i Jaromír Pečírka v roce 1931, který „opršelé“ postavy tří pitvorných mužů zmiňuje jako solitery zachované do 20. století z někdejší rejskovské sochařské výzdoby exteriéru chrámu sv. Barbory.⁹⁾

Srovnáme-li ovšem Rejskovy figurky na fotografiích z roku 1912 (případně z předchozích let) v kutnohorské monografii Zdeňka Wirtha a na snímcích pořízených v letech 1969–1970 restaurátorem akad. sochařem Miloslavem Smrkovským, zjistíme, že se za těch sedmapadesát let vizuálně příliš nezměnily. Nicméně úbytky výtvarného materiálu jsou zde i při povšechném průzkumu (jaký nám jediné umožňuje uvedená fotografická dokumentace) patrné. Drobné změny povrchového reliéfu lze sledovat na tvářích, trupu i končetinách. Navzdory těmto zanedbatelným, na první pohled málo výrazným rozdílům bizarního povrchu Rejskových postavíček pozorovaným po padesáti sedmi letech nelze pochybovat o tom, že v době osazení na horní balustrádu chrámu sv. Barbory Rejskovou dílnou se vzhled těchto kamenosochařských figurálních originálů diametrálně lišil od jejich dnešní podoby. Skulptury během své pětisetleté existence v exteriéru nepochybně pozbyly známky



Obr. 7: Johan Friedrich Kohl (Severa), socha Lásky, 1710, detail, průčelí kostela Nejsvětější Trojice, Kuks (foto M. Suchomel, 1982).

původního sochařského zpracování povrchu kamenných bloků, tatam je autorská modelace, s ní zmizel i rukopis a dávno se z bloků vytratily i čitelné známky doteků sochařských nástrojů.

Z komparací historických a novějších fotografií rejsovkových karikatur však zjišťujeme, že ztráty autentického výtvarného materiálu způsobované klimatickými vlivy na kamenosochařských památkách mohou někdy vznikat nesmírně pomalu během řady staletí.

Nasvědčuje tomu i stav dalších kamenosochařských uměleckých děl (dokonce ještě starších) vytvořených neznámým sochařským mistrem již v roce 1165 (nebo o něco málo dříve před tímto letopočtem) a zdobících jižní průčelí kostela sv. Jakuba v Jakubu u Kutné Hory.¹⁰⁾ Povrch pískovcových bloků jakubských reliéfních skulptur narušily klimatické zásahy pohledově natolik nenápadně, že k určení těchto doteků nemůže dojít a prima facie, ale jenom velice podrobným průzkumem soch zblízka, tête-à-tête.

Tak na příklad nejdůležitější a také nejrozměrnější postava představující snad Krista nebo sv. Jakuba v arkádě nad vstupním portálem,¹¹⁾ je nenápadně poznamenána erozní činností v partii vlasů na temeni hlavy, kde povrchový reliéf je nejmarkantněji rozostřen a vyhlazen. A je to právě tato část reliéfní postavy, která nám poskytuje ještě jedno poznání a poučení. Máme zde totiž příležitost porovnat výsledky přírodních a lidských zásahů do autenticity kamenosochařského originálu a posoudit, do jaké míry se obě činnosti nepříznivě podílejí na proměně a zkreslení autorské podoby sochařské umělecké památky. Torzo Kristovy (nebo Jakubo-



Obr. 8: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Markěty, 1724, detail, atika kaple sv. Anny při kostele sv. Tří králů, Mnichovo Hradiště (foto M. Suchomel, 1970).



Obr. 9: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Antonína Paduánského, 1724, detail, atika kaple sv. Anny při kostele sv. Tří králů, Mnichovo Hradiště (foto M. Suchomel, 1970).

vy) hlavy bylo při některé z historických oprav dotvořeno do-modelováním nového nosu v tvárně směsi umělého kamene. Z jiné, zřejmě starší opravy pochází vsazená kamenná plomba s prsty pravé ruky. Klimatické zásahy pozorujeme i na další reliéfní postavě na jižním průčelí svatojakubského kostela, představující pravděpodobně českého zemského patrona sv. Václava. Dlouhodobá abrazivní činnost povětrnostních zásahů se viditelně projevuje na světcově hlavě, levé i pravé ruce (jejich prstech) a také na přilbě a štítě. A opět se zde setkáváme také s historickými restaurátorskými výtvarnými úpravami v podobě tmelů v partiích světcovy tváře (především však nosu), štítu, meče a dalších detailů figurálního sochařského díla. Podobná zkreslení originálu můžeme sledovat i na povrchovém reliéfu postavy sv. Vojtěcha, kde nás nejvíce pobouří obnažená lůžka pro osazení kamenných plomb, vytesaná při některé z historických oprav v autentickém kamenném bloku.

Podivuhodná, až neuvěřitelná zachovalost původní výtvarné hmoty svatojakubských skulptur, přetrvávajících víc jak osm set let v exteriéru, vedla k naznačení hypotézy, zda v Jakubu u Kutné Hory ve skutečnosti nejde o podstatně mladší reprodukční díla.¹²⁾

Jenomže kamenné kopie, snažící se přesně reprodukovat historický sochařský originál, začaly vznikat až na rozhraní 19. a 20. století. V předchozích starších slohových epochách by sochařští mistři s největší pravděpodobností nerespektovali a neapodobovali výtvarný projev anonymního sochaře z 12. století a neváhali by nahradit středověký sochařský originál vlastním dílem poplatným dobovým výtvarným tendencím. O případném reprodukování svatojakubských reliéfních skulptur v 19. století (či ještě dříve před tímto datem) zatím (pokud je mi známo) žádné konkrétní zprávy objeveny nebyly. Týká se to jak odborné literatury, tak i archivních pramenů. Zajímavé však je, že určitě pochybnosti o naprosté autentičnosti současné podoby sochařské výzdoby jižního průčelí kostela sv. Jakuba v Jakubu u Kutné Hory vyslovil již v roce 1931 Jaromír Pečírka.¹³⁾

Nelze se zde nezmínit ještě o jedné dosti zásadní skutečnosti, i když nepřispívá k objasnění příčin nevšední zachovalosti románských kamenosochařských bloků jižního průčelí svatojakubské kostelní lodi a naopak dává podnět k dalším rozporům a nejasnostem a otázkám. Na jižní stěně věže kostela v Jakubu se totiž do poloviny sedmdesátých let 20. století zachovaly tři kamenné bloky, na jejichž vnějších stěnách byly patrné náznaky někdejší sochařské výzdoby. Zůstal však jediný z nich, když oba boční bloky menších rozměrů vyňal pro jejich dezolátní stav ze zdiva kameník, který se v sedmdesátých letech 20. století podílel na opravě kostela. Oba bloky ze staveniště zmizely a jsou zřejmě trvale nezvěstné.¹⁴⁾

Dodnes zůstává řada otázek nabízejících se po této události bez odpovědí. Například proč také tato domnělá sochařská díla se nezachovala aspoň v totožném stavu a podobě s ostatní sochařskou výzdobou svatojakubského kostela, když měla v podstatě stejné klimatické podmínky. Co bylo příčinou tak extrémně rozdílné životnosti jednoho a téhož výtvarného materiálu v jižní stěně věže a kostelní lodi. To jsou otázky, na které zatím nebyla nalezena uspokojivá, hodnověrná, nikoliv jen hypotetická odpověď.



Obr. 10: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Františka z Assisi, 1724, detail, atika kaple sv. Anny při kostele sv. Tří králů, Mnichovo Hradiště (foto M. Suchomel, 1970).

Nejzřetelněji a také v nejčistší podobě (bez spoluúčasti ostatních destruktivních zásahů) můžeme pozorovat změny způsobované klimatickými vlivy na povrchovém reliéfu některých barokních kamenosochařských památek. Za takový pregnantní příklad tu mohou posloužit detaily alegorických skulptur Naděje a Lásky z roku 1710 od Johana Fridericha Kohla (Severy) na severní průčelní stěně kostela Nejsvětější Trojice v Kuksu.¹⁵⁾ Erozní účinky se viditelně projevují především v partiích hlav (vlasů, obnažené pokožky) obou Kohlových sochařských personifikací, nicméně úbytky původního výtvarného materiálu nacházíme i v dalších částech kamenosochařských bloků, například na pažích, prstech i draperiích).

S podobnými výsledky opracování povrchového reliéfu pískovcových skulptur klimatickými vlivy se setkáváme u sochařských památek v exteriéru na každém kroku. Připomeňme si zde ještě sochy sv. Kláry, sv. Františka Serafinského, sv. Jana Křtitele, archanděla Michaela, sv. Jana Evangelisty, sv. Antonína Paduánského a sv. Markéty z ro-



Obr. 11: Michal Jan Josef Brokoff, socha sv. Václava, 1717, detail, Rožďalovice (foto M. Suchomel, 1972).

ku 1724 od Josefa Jiřího Jelínka na atice a štítě kaple sv. Anny kostela sv. Tří králů v Mnichově Hradišti. Mnichovohradištské kamenosochařské bloky nás velice názorně informují a přesvědčují o povrchových ztrátách původního výtvarného materiálu způsobovaných klimatickými zásahy. Již při výběru pískovcových bloků byla totiž u některých kamenů tolerována přítomnost pohledově se výrazně uplatňujících přírodních „kazů“ v podobě žil z tvrdší horniny prostupujících hmotu pískovce. Týká se to soch sv. Antonína Paduánského a sv. Františka z Assisi. U první skulptury tvrdá žíla výrazně plasticky poznamenává tvářičku a pravou paži dětské postavičky a pokračuje na světcově hábitu, u druhého sochařského díla pak nápadně diagonálně člení vrcholovou část kříže v světcově levé ruce. Během jedné (dnes už můžeme říci) z historických preventivních prohlídek mnichovohradištských světeckých postav na průčelí kaple sv. Anny vyslovil restaurátor akad. sochař A. Quido Adamec pozoruhodnou hypotézu, že právě tyto žíly, vystupující nad povrchový reliéf kamenosochařských bloků, jsou dokladem a také měřítkem letitého úbytku původního výtvarného materiálu (pískovce), který bezprostředně po výtvarném zpracování autorem tvořil s tvrdými žilami plošně rovnoměrný, hloubkově se nelišící celek. Jinými slovy: Zatímco měkký pískovec byl opracován erozí, tvrdší (křemičité) žíly zůstaly působením nepohody téměř nedotčny. Otázkou ovšem zůstává, do jaké míry lze tuto hypotézu v případě zmíněných mnichovohradištských kamenosochařských děl hodnověrně a stoprocentně akceptovat.

Všechny uvedené příklady poškození sochařských originálů klimatickými vlivy na architektonických památkách v Jakubu u Kutné Hory, v Kuksu a Mnichově Hradišti mají jednoho společného jmenovatele. U žádné ze zmiňovaných skulptur nedošlo ani k absolutní ztrátě výtvarné for-

my, ani k naprosté absenci autorského uměleckého projevu (výtvarné formy díla). Ty úbytky původní výtvarné hmoty způsobené klimatickými doteky nejsou v těchto případech nijak katastrofální (zvláště pak, když vezmeme v úvahu dobu pobytu soch v exteriéru).

Existují ovšem i takové kamenosochařské památky, u nichž rozostření někdejší autorské modelace (povrchového reliéfu), které mají na svědomí klimatické zásahy, je podstatně hlubší, a tím i závažnější. V těchto případech, jak uvidíme, vzal už za své rukopis někdejšího mistra a zčásti i jeho modelace, tvarování kamenného bloku. Do této gradační kategorie (v níž měřítkem odlišnosti je stupeň, množství, rozsah poškození vzniklého přírodní cestou) řadíme například sochy sv. Václava a sv. Jana Nepomuckého z roku 1717 od Michala Jana Josefa a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa

v Rožďalovicích. I u těchto pískovcových soch vytvořených v extrémně hrubozrnných blocích (pravděpodobně pocházejících z lomu v Kamenných Žehrovicích) navzdory tomu, že podle stupně poškození klimatickými vlivy patří zčásti ještě do předchozí skupiny kamenosochařských památek, nacházíme již zde takové detaily, v nichž poškození mistrovského originálu je zásadnější povahy. Přesvědčuje nás o tom detailní průzkum hlavy sv. Václava. Tvary nadočnicových oblouků i vlasů pozbyly vlivem klimatické působnosti onu brokoffovskou jasnou, jistou a ostrou lineární formulaci skulpturálních detailů.

Pochopitelně může zde padnout námitka přičítající určitou rozostřenost detailů již původnímu autorskému výtvarnému opracování hrubozrnných pískovcových bloků samotným autorem. Tomu je ovšem třeba oponovat poukázáním na některé detaily těchto brokoffovských mistrovských děl naopak udivující nesmírně bravurním podáním podrobností. Přesvědčivé to dokazuje drobnopisné umělecké zpracování korpusu na kříži v sousoší sv. Jana Nepomuckého.¹⁶⁾

Ostatně pro „výtvarnou“ (z určitého stanoviska, hlediska i pohledu i obdivuhodnou) činnost klimatických vlivů v partii hlavy rožďalovického sv. Václava mluví a její existenci tu potvrzuje absurdnost takového uměleckého projevu v době vzniku originálu a navíc i neschopnost lidské ruky takovou nebulózní, měkkou, rozostřenou modelaci vytvořit.

Z uvedených příkladů působnosti klimatických vlivů na konkrétní kamenosochařské památky zjišťujeme, že přírodní zásahy jak do původní hmotné podstaty, tak i do autentické výtvarné podoby skulptur se projevují u každého originálu zcela individuálně, a že tedy v žádném případě nelze v charakteristikách následků této povětrnostní činnosti příliš generalizovat. Prakticky se tak potvrdilo to, co již by-

lo naznačeno v úvodu stati.

Zcela svéráznou skupinu, pokud se týká poznamenávání povrchu kamenných bloků klimatickými zásahy, tvoří vápence, mramory. U vápencových, mramorových sochařských bloků pozorujeme celopovrchové (někdy téměř rovnoměrné) nenápadné změny, které často evokují již zmíněný mylný názor, že se kamenosochařské památky během letitého pobytu v exteriéru nic škodlivého nestalo. Zůstala relativně celistvá, nepostrádá žádný zásadní detail (hlavu, ruce, nohy atd.), nic tu nepůsobí rušivě, vše mluví pro konstatování obdivuhodně zachované práce někdejšího autora. A přece na mnohých detailech došlo k úbytku povrchu kamenosochařských bloků, a co víc, komplexně se změnil i povrchový reliéf, proměnu absolvovalo i povrchové optické zabarvení a kamenný blok kdysi vyhlazený na vysoký lesk obdržel tupě matný výraz a na omak zdrsněl.

Přestože v Čechách jsou v 17. a 18. století v kamenosochařské tvorbě převážně používány různé druhy pískovců, najdeme zde i mramorovou skulpturu, na niž je možné demostrovat všechny zmíněné defekty způsobené klimatickými vlivy. Taková skulptura existuje dokonce uprostřed Prahy na Karlově mostě. Mám zde na mysli statui sv. Filipa Benicia (Benizzi, Benozzi) z roku 1714 od salzburského sochaře Michaela Bernharda Mandela. Úbytek povrchu kamenného bloku pozorujeme především v subtilních detailech krucifixu, který světec třímá v levé ruce. Týká se to nejen korpusu a jeho detailů (hlavy, rukou, nohou), ale i bederní roušky a nápisového svitku. Pohledově nenápadnější jsou však dnes změny vzniklé v oblasti plintu, světeckých nohou a s nimi sousedících atributů. Koneckonců o zmizelých detailech a klimatickými vlivy opotřebovaném povrchovém reliéfu mramorového bloku nás dosti pregnatně přesvědčuje historická fotografická dokumentace.¹⁷⁾ Zjišťujeme z ní, že zmíněný krucifix byl v době kolem roku 1908 ještě celistvější, Kristově hlavě nechyběla trnová koruna, detaily korpusu (například nártu a chodidla) byly zachovalejší, bližší původní podobě. A také na světcově tváři, vlasech, vousech, rukou a v neposlední řadě i na květech a listech lilie (kterou sv. Filip Benozzi drží zároveň s krucifixem v levé ruce) jsou patrné povrchové zásahy klimatických vlivů. Jistou, stěží postižitelnou promě-



Obr. 12: Michal Jan Josef Brokoff, socha sv. Jana Nepomuckého, 1717, detail, Rožďalovice (foto M. Suchomel, 1972).

nu absolvoval zřejmě celý povrch figurálního mramorového bloku. Stal se obnaženějším, drsnějším a možná i matnějším a nejspíš také tmavším, znečištěnějším. Nicméně tyto proměny jsou natolik nenápadné, že je možné je postihnout pouze při velice podrobném průzkumu zblízka in situ za pomoci historické dokumentace.

Velice podobný, ale v tomto případě přece jen nápadnější a také zásadnější, razantnější zásah povětrnostního působení pozorujeme na sochách cisterciáckých světců snad z 2. čtvrtiny 18. století od neznámého českého mistra na atice východního, zahradního průčelí bývalého klášterního konventu v Sedlci - Kutné Hoře. Úbytek původního výtvarného materiálu, kamenných bloků (pocházejících pravděpodobně z lomu v Mezholezích v blízkosti Kutné Hory) je patrný u skulptury sv. Bernarda z Clairvaux (teologa, církevního otce, druhého zakladatele řádu cisterciáků) nejvíce na



Obr. 13: Michael Bernhard Mandel, socha sv. Filipa Benicia, 1714, detail, Karlův most, Praha 1 (foto M. Suchomel, 2000).



Obr. 14: Michael Bernhard Mandel, socha sv. Filipa Benicia, 1714, detail, Karlův most, Praha 1 (foto M. Suchomel, 2000).

povrchovém reliéfu hlavy, detailech tváře (na očních víčkách, na nadočnicových obloucích, obočí a na ušních boltcích) a také například na levé ruce ztrácející plastičnost (splývající s řeholním rouchem).

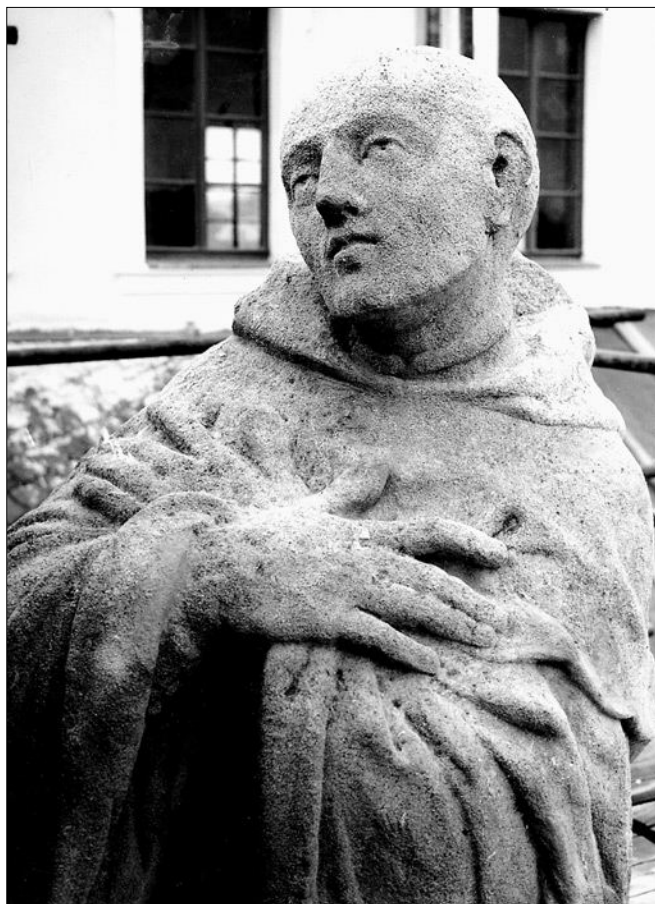
Zvláště nápadně se tyto ztráty původní modelace a autorského rukopisu projevují v partii sepjatých rukou další světecké postavy, která je sochařským protějškem zpodobení sv. Bernarda z Clairvaux, totiž na soše sv. Roberta (prvního zakladatele řádu cisterciáků).¹⁸⁾ Erozní činnost zde natolik otupila původní modelaci a devastovala autorský rukopis, že prsty ztratily zcela vlastní identitu a proměnily se v měkké, neforemné válečky těsta. O proměně sedleckých soch způsobené klimatickými zásahy se zmiňuje i akademický sochař Miloslav Smrkovský ve své restaurátorské zprávě z roku 1974: „Povrchový reliéf na vyčnívajících místech plastiky byl rozrušen a ubývá, takže vystupují tvrdé části lastur, někde i několik mm. Tímto se ztrácí rukopis po dlátu a plastika dostává pozvolna tvary ovlivněné povětrnostními vlivy.“¹⁹⁾

Ne vždycky ovšem končí zásahy povětrnostní činnosti pouhým vyhlazením, pohledovým rozostřením povrchového reliéfu kamenosochařského díla zůstávajícího v exteriéru. Poměrně často jsme totiž svědky podstatně zásadnějších, hlubších a větších ztrát původní výtvarné hmoty, a tím i dochované míry autentičnosti umělecké sochařské památky. S mnohem nápadnějším a razantnějším vyhlazením a znejasněním původní sochařské modelace se setkáváme například v případě hlavy sv. Huberta na vrcholu pomníku císaře Karla VI. z let 1724–1725 od Matyáše Ber-

narda Brauna v Hlavenci (bývalý okres Mladá Boleslav). Tady již dočista zmizely konkrétní tvary očí, nosu, úst, vousů i vlasů.

Pochopitelně bychom zde mohli brát v úvahu ještě jednu možnost, totiž ponechání těchto detailů v náznakovém, modelačně nedotaženém stavu již samotným autorem, případně jeho dílnou, a to z toho důvodu, že tyto drobné sochařské části rozměrného sousoší nejsou pozorovatelné ze základního terénu. S takovými nedotvořenými detaily ponechanými již samotným autorem díla bez modelačních a rukopisných podrobností jsme se v barokní kamenosochařské tvorbě několikrát setkali. Připomeňme si zde jen zběžně modelačně naznačenou odvrácenou tvář cisterciácké řeholnice, sv. Luitgardy z roku 1710 od Matyáše Bernarda Brauna, a nedodělky některých partií postav ďáblem posedlého, kajícího hříšníka a nemocného v sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa z roku 1712 od Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa na Karlově mostě v Praze.²⁰⁾

Jenomže v Hlavenci rozhodně nejde o detail, který uniká divákovu pozorování a v žádném případě to není jen nepatrný sochařský zlomek, ale celá hlava a také značná část vlající draperie, u níž také pozorujeme výrazné rozostření povrchového reliéfu. A to je jeden z dobrých důvodů pro připsání autorství této metamorfózy části sochy sv. Huberta i detailu draperie klimatickým vlivům. Svědčí pro to ostatně i skutečnost, že touto degradací, narušením původní modelace a odstraněním autorského rukopisu jsou postiženy především vrcholové části pískovcového bloku, které jsou nejvíce vystaveny působnosti eroze, zatímco ostatní



Obr. 15: Neznámý český mistr, socha sv. Bernarda z Clairvaux, 2. čtvrtina 18. století (?), detail, východní průčelí bývalého cisterciáckého konventu, Sedlec – Kutná Hora (foto M. Suchomel, 1970).



Obr. 16: Neznámý český mistr, socha sv. Roberta, 2. čtvrtina 18. století (?), detail, východní průčelí bývalého cisterciáckého konventu, Sedlec – Kutná Hora (foto M. Suchomel, 1970).

plochy povrchu bloku postavy sv. Huberta, jejichž viditelnost zdola není o nic lepší než poznatelnost přírodně opracovaných detailů, byly tak markantní změny autorského výtvarného projevu ušetřeny.

Zdaleka ne všechny kamenosochařské umělecké památky si odnášejí z letitého pobytu in situ v exteriéru ztráty původní výtvarné formy rozsahu tak zanedbatelného, jak jsme se s tím setkali u předchozích příkladů románských soch zdobících jižní průčelí kostela sv. Jakuba v Jakubu u Kutné Hory nebo barokních soch ze severní stěny Alliprandiho kostela Nejsvětější Trojice v Kuksu. Podstatně větší razanci předvedly klimatické vlivy na kamenném bloku sochy sv. Prokopa z 2. až 3. desetiletí 18. století od neznámého českého mistra v Klášterní Skalici (bývalý okres Kolín). Svatoprokopské postavě tu chybí tvář, odpadla i pravá, vsazovaná (zřejmě již nepůvodní) ruka,²¹⁾ zmizela i hlava a levá dlaň s prsty figurky ďábla u světových nohou. Ztráty původní výtvarné hmoty jsou ovšem patrné na celém povrchu figurálního kamenného bloku, zejména na kněžském rouchu, ornátu a mitře.

Podobná torza nacházíme i mezi postavami archanděla Michaela, sv. Františka Serafinského, sv. Antonína Paduánského, sv. Václava, sv. Jana Nepomuckého, sv. Josefa, archanděla Gabriela a Panny Marie na atice někdejšího kláštera voršilek v Kutné Hoře. O vzniku tohoto sochařského souboru a jeho autorovi nás informují archivní prameny, na které v roce 1970 upozornil František Lohr.²²⁾ Dovídáme se z nich, že skulptury pro klášterní atiku začal ilegálně vytvářet

snad již v roce 1738 Jan Brázda, sochař absolutně neznámý a v tehdejší době dosud nevyučený. Z archivních dokumentů dokonce vyplývá, že Jan Brázda byl před příchodem do Kutné Hory „...nevolným poddaným služebníkem? ...pana Klusáka z Kostelce nad Černými Lesy?“, bratra tehdejší představené voršilek Anny Aloisie Klusákové.²³⁾ Již v příspěvku (více jak 35 let starém) se František Lohr zmiňuje i o tehdejších stavu voršilských soch a charakterizuje jejich kamenné bloky jako „...značně porušené pokročilým zvětráváním povrchových ploch...“.²⁴⁾ O deset let později, tedy v roce 1980, z něhož pochází i fotografická dokumentace, byla torza Brázdových figur v havarijním stavu. Tak například fragmentární sousoší Zvěstování Panny Marie postrádalo již téměř všechny prvky i náznaky autorského sochařského opracování kamenných bloků. Poslední fragmenty modelace a rukopisu Jana Brázdy vzaly za své nejspíš před historickými opravami nebo zčásti během starých renovačních postupů prováděných bez úcty k originálním uměleckým dílům, bez respektování dochované míry autentičnosti těchto památek. Nepůvodní přemodelování povrchu objevujeme například v poměrně rozsáhlých plochách biblického roucha Panny Marie a v detailech obnažené pokožky postavy archanděla Gabriela. Voršilská díla Jana Brázdy zůstávají na Kutnohorské výtvarným solitérem, o jehož původní podobě, vzhledem k fragmentárnímu stavu jednotlivých soch, toho dnes víme žalostně málo.²⁵⁾

Jeden z nejpozoruhodnějších důkazů erozní abrazivní činnosti klimatických vlivů, přetvářejících povrch kamen-



Obr. 17: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Huberta, 1724–1725, detail, pomník císaře Karla VI., Hlavenec (foto M. Suchomel, 1970).



Obr. 18: Neznámý český mistr; socha sv. Prokopa, 1710–1730, Klášterní Skalice (foto M. Suchomel, 1962).

sochařských bloků, nám poskytuje soklová část postamentu statue sv. Barbory z doby kolem roku 1750 od neznámého českého mistra v Malešově (bývalý okres Kutná Hora). Povětrnostní zásahy tu odstranily svrchní kamenicky tvarovanou vrstvu zvonovnice soklového bloku statue a odkryly výtvarně působivou bizarní strukturu mezholezského kamene.²⁶⁾ Případná rekonstrukce zvonovnice a zastřešení strukturální kamenné vrstvy by bylo neodpustitelnou chybou, neboť takový zásah by paralyzoval jeden z příznaků stáří památky, totiž letitou přírodní, přirozenou patinu historického kamenosochařského díla.

Při stanovování rozsahu, charakteru a podoby zásahů způsobených na kamenných skulpturách klimatickými vlivy nesmíme zapomínat ani na ostatní, mnohdy ještě zhoubnější, destruktivnější a z estetického a umělecko-historického hlediska nepřijatelnější a nevhodnější faktory, které se projevují vedle klimatických doteků, anebo s nimi krácejí ruku v ruce. Každá statue přece absolvovala během své letité existence v exteriéru řadu konzervačních a restaurátorských zákroků a zásahů, které originál různě poznamenaly. Není snad ani třeba příliš zdůrazňovat, že převážnou většinou nepříznivě, poněvadž každý dodatečný neautorický zásah do původní výtvarné hmoty, do jejího autorského uměleckého zpracování je a navždy zůstane cizím prvkem pozměňujícím někdejší identitu, autentickou podobu a stav historického uměleckého originálu.

Potíž bývá ovšem v tom, že škody a změny způsobené na kamenosochařské umělecké památce jednotlivými činiteli, nelze mnohdy ani od sebe oddělit, ani stanovit participaci

každého z faktorů na proměnách původní výtvarné hmoty a jejího autorského výtvarného zpracování, natož pak tyto metamorfózy exaktně vymezit a vyčíslit.

Zásadní roli, pokud se týká životnosti, trvanlivosti a odolnosti kamenné sochy, hraje také druh a kvalita vybraného výtvarného materiálu. Na volbě lomu a kamenných bloků závisí příští neproblematická, zdravá existence sochařské památky, a tím i snadnost či obtížnost zasažení bloků erozí, abrazivou působností klimatických vlivů. Na zdravotní dispozici kamene záleží, jak velká znehodnocení, poškození dovoluji uskutečnit zásahům klimatických vlivů.

Nejlépe to poznáváme na dvou konkrétních příkladech. Na starém hřbitově při kostele sv. Mikuláše v Plzni stojí náhrobní pomník v podobě kříže, v jehož pískovcovém bloku vyhloubila erozní činnost bizarní soustavu jamek a žlabů, které radikálně změnily povrchový reliéf, a tím i někdejší podobu kamenosochařského díla pocházejícího zřejmě z 1. desetiletí 20. století. Zásadní změnu povrchového reliéfu tu však nemůžeme jednoznačně připisovat pouhé působnosti povětrnostních živlů. S největší pravděpodobností tu rozhodující roli sehrála právě kvalita samotného kamenného bloku, a tedy v prvé řadě jeho nevhodná volba v lomu. Koneckonců nelze a priori vyloučit ani účast ještě dalšího činitele na tomto neblahém stavu sepulkrálního kříže z plzeňského hřbitova, a to zásahy nevhodných konzervačních prostředků, neosvědčených receptur použitých během historických oprav.

Skutečnost, že v Plzni nejde o ojedinělý jev takového evidentního, frapantního přírodního přetvoření povrchu ka-



Obr. 19: Jan Brázda, socha Panny Marie (ze sousoší Zvěstování), 1738–1741, atika kláštera voršilek, Kutná Hora (foto M. Suchomel, 1980).

menosochařského bloku, nám potvrzuje další příklad statue Panny Marie s Ježíškem, jejíž původní kamenné bloky vznikly v letech 1710–1720 a byly vytvořeny neznámým sochařem v Podlesicích (bývalý okres Chomutov). Pískovcové bloky soklu a postamentu statue jsou erozí poškozeny obdobným způsobem jako plzeňský kříž. Kdysi rovná plocha čelní stěny podstavce je zvrásněna přírodním horizontálním vrapováním, blok soklu pak pohledově i materiálně rozrušuje hluboký vodorovný žlab. Příčiny destrukce bloků podlesické statue mohou být v podstatě totožné s těmi, o nichž jsme se zmiňovali v případě plzeňské hřbitovní skulptury, nicméně opět se potvrzuje již naznačená premisa, že klimatické vlivy mohou narušit kamenosochařské bloky pouze do té míry a hloubky, jakou jim povolí původní výtvarný materiál, a že poznamenání povětrnostními živly je u každé sochařské umělecké památky zcela originální.

Existují ovšem destrukce pohledově zkreslenější, disharmoničtější a podstatně zásadnější povahy než byla povrchová poškození kamenosochařských bloků, jimiž jsme se až dosud zabývali. Se skutečně závažnou devastací, na níž však také participovalo více činitelů, jsme se setkali u sochy sv. Jana Nepomuckého z let 1730–1740 od Josefa Jiřího Jelínka v Loučeni (bývalý okres Nymburk), kde jsme zaznamenali progresivní rozpad pískovce především v partii světcovy hlavy, konkrétně levé tváře a části krku. Fotografická dokumentace svatojánské postavy, pořízená v roce 1964 a o dvacet osm let později v roce 1992, nám dovoluje porovnání změny stavu sochařské památky po uplynutí téměř tří desetiletí. Výsledkem je zjištění, že za poměrně krát-



Obr. 20: Jan Brázda, socha archanděla Gabriela (ze sousoší Zvěstování), 1738–1741, atika kláštera voršilek, Kutná Hora (foto M. Suchomel, 1980).

kou dobu došlo kromě již zmíněného zásadního hloubkového poškození hlavy sv. Jana Nepomuckého také k vypadnutí a zmizení dalších částí a částíček pískovcového bloku v oblasti pravé ruky, krucifixu i kněžského roucha, mozzety, rochetty a sutany. V případě loučenské svatojánské statue je však třeba k zmiňovaným negativním činitelům (klimatickým vlivům, neblahým zásahům historických oprav a kvalitativním nedostatkům původního výtvarného materiálu) ještě připočítat nebezpečné působení blízké vegetace, rozvětvené koruny stromu.

Za určitých podmínek, spolupůsobením ostatních devastacích činitelů může narušení povrchu historických kamenosochařských bloků setrvávajících in situ v terénu přerůst v katastrofický stav. Přesvědčivě vypovídá o tomto nebezpečí fotografie, pořízená v osmdesátých letech 20. století a zobrazující detail reliéfní sochy Panny Marie s Ježíškem v mandorle z doby mezi léty 1490–1510 od neznámého pražského mistra v nice portiku mezi věžemi kostela Panny Marie pod řetězem v Praze 1 na Malé Straně.²⁷⁾ Z hlavy Panny Marie i z hlavy Ježíška zmizely již definitivně a nenávratně všechny známky sochařského uměleckého zpracování, to znamená, že vzala za své veškerá původní modelace, veškerý autorský rukopis a na jejich místě se objevila amorfni, o někdejší pozdně gotickém sochařském originálu nic nevypovídající hmota. Opět se zde setkáváme s jevem, na který již bylo upozorněno v případě sochy sv. Huberta na vrcholu pomníku Karla VI. v Hlavenci a dále též u soch sv. Roberta a sv. Bernarda z Clairvaux na budově konventu cisterciáků v Kutné Hoře–Sedlci, že totiž ty části kameno-



Obr. 21: Neznámý český mistr, socha sv. Barbory, kolem roku 1750, detail soklu statue, Malešov (foto M. Suchomel, 1967).

sochařských děl v exteriéru, které jsou více vystaveny působnosti klimatických vlivů zaznamenávají obvykle podstatně větší devastaci původního povrchového reliéfu než detaily, které jsou před zásahy nepohody do jisté míry chráněny a ukryty.

Pozorujeme to i na reliéfní soše Madony v mandorle v níce portiku před kostelem Panny Marie pod řetězem v Praze 1. Sochařské zpracování dolní poloviny kamenného blo-

ku mariánské skulptury se přece jen zachovalo (aspoň v době dokumentace) v čitelnější podobě. K havarijnímu stavu tohoto uměleckého díla je třeba dodat, že k němu mohly v tomto případě přispět (kromě již dříve zmiňovaných spolučinitelů klimatického působení) také technologicky nevhodné, zhoubné povrchové nátěry použité autory historických oprav.

Kritický stav vzácného originálu, k jehož kulminaci došlo před desetiletími, je poučením a mementem varujícím před absencí preventivní záchranné činnosti. Takové torzo, jaké zbylo z pozdně gotické reliéfní skulptury Panny Marie s Ježíškem, již nelze ani zachránit, ani výtvarně reprodukovat, neboť tady se nám z uměleckého projevu his-

torického mistra (z jeho modelace a rukopisu) již vůbec nic k reprodukci nenabízí. A pokud se pak práce na kopii nebo rekonstrukci absolutního sochařského torza přece jen uskuteční, výsledné reprodukční dílo má obvykle s původní podobou originálu pramálo společného, jak nás o tom předsvědčuje současné řešení.

Nemůže být sporu o tom, že ještě zranitelnější než volná sochařská díla (monumentální povahy) jsou a zůstanou



Obr. 22: Neznámý český kamenosochař, sepulkrální pomník, 1900–1910 (?), starý plzeňský hřbitov při kostele sv. Mikuláše (foto M. Suchomel, 1977).



Obr. 23: Neznámý sochař, statue Panny Marie s Ježíškem, původní kamenné bloky vznikly pravděpodobně v letech 1710–1720, Podlesice (foto NPÚ ÚP).



Obr. 24: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, 1730–1740, stav v roce 1964, Loučeň (foto M. Suchomel, 1964).

v ploše vytvářené (rozměry podstatně drobnější) reliéfy s figurálními výjevy. Figurální scény vytvořené na malých plochách kamenného bloku (většinou na stěnách postamentů) ať již technikou vysokého či nízkého reliéfu (provázeného mnohdy i rytou kresbou) mohou pozbyt působením klimatických vlivů vlastní identitu podstatně rychleji než k tomu dojde za týchž povětrnostních podmínek u monumentálních figur. Zatímco u volných postav došlo k úbytkům původní výtvarné hmoty, které není možné zjistit pouhým okem, figurální reliéfy za tutéž dobu a také za týchž podmínek ztratily zásadní detaily výjevů, zmizely celé postavy nebo aspoň jejich výrazné, určující části (hlavy, ruce, nohy, oděvy, atributy atd.), došlo k principiálnímu rozostření a znejasnění krajinného pozadí i architektonických kulís. Prostě reliéfy se staly nečitelnými.

Nejlepší svědectví o těchto proměnách reliéfů s jednotlivými světeckými figurami i se scénami s figurální stafáží nám poskytují opět konkrétní příklady. Tak fotografická dokumentace z roku 1982 nás informuje o tehdejšímu stavu reliéfu sv. Judy Tadeáše na podstavci statue sv. Šebestiána z roku 1714 od Matyáše Bernarda Brauna v Budňanech pod hradem Karlštejnem. Zjišťujeme z ní, že na reliéfní postavě sv. Judy Tadeáše je pouhým okem patrný úbytek původní výtvarné hmoty v partiích tváře, vlasů, vousů, rukou, nohou (především prstů) a podobné povrchové zásahy klimatických vlivů pozorujeme i v oblasti draperie. Naproti tomu změny způsobené povětrnostními zásahy na povrchovém reliéfu velké postavy sv. Šebestiána jsou pou-



Obr. 25: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, 1730–1740, stav v roce 1993, Loučeň (foto M. Suchomel, 1993).

hým okem nepostizitelné.

Zatímco skulpturu sv. Šebestiána řadí Emanuel Poche „ke klenotům české barokní plastiky“, ²⁸⁾ o reliéfech postamentu soudí, že „...ve vlastním podání, promodelování jeví nedostatek schopnosti proměnit reliéf v plastickou malbu, jako je tomu v reliéfech Gallasova paláce, a zůstává jen při kamenickém linearismu.“ ²⁹⁾ Reliéfy sv. Jana Nepomuckého, sv. Antonína Paduánského, sv. Františka Xaverského a sv. Judy Tadeáše na stěnách podstavce svatošebestiánské statue v Budňanech se skutečně nápadně liší od reliéfních heraklovských výjevů na portálech Clam-Gallasova paláce v Praze, a to nejen uměleckou hodnotou a do jisté míry i invenční chudobou, ale také stavem zachování. A tady narážíme na překážku, kterou se nám při výtvarném hodnocení uměleckého díla nepodaří ani zdolat ani obejít, pokud ovšem není k dispozici historická, ať již trojrozměrná (odlitek) nebo dvojrozměrná (fotografie) dokumentace sochařské památky představující nám ještě sochařskou památku v celistvé podobě. Neznáme-li původní stav a vzhled uměleckého díla, zůstanou veškeré naše soudy nebezpečně blízko pouhých hypotéz. Navíc v případě čtyř reliéfů statue sv. Šebestiána v Budňanech zjišťujeme, že ani zde nemáme před sebou čtyři originály téže umělecké hodnoty. Rozdíl například zaznamenáváme mezi reliéfy sv. Jana Nepomuckého a sv. Judy Tadeáše. Z komparace vychází dnes vítězně svatotadeášské zpodobení, které se přibližuje nejvíce braunovské výtvarné formě a pravděpodobně vzniklo inspirací u jiné postavy tohoto světce vyšlé též z Braunovy dílny, to-



Obr. 26: Neznámý český mistr, reliéfní socha Panny Marie s Ježíškem v mandorle, 1490–1510, detail, mezivěžní portikus, kostel Panny Marie pod řetězem, Praha 1, Malá Strana (foto M. Suchomel).



Obr. 27: Neznámý český mistr, reliéfní socha Panny Marie s Ježíškem v mandorle, 1490–1510, detail, mezivěžní portikus, kostel Panny Marie pod řetězem, Praha 1, Malá Strana (foto M. Suchomel).

tiž v odborné literatuře všeobecně vysoce ceněné dřevorezby z roku 1712 v Národní galerii v Praze.

Ani reliéfy loveckých scén zdobící sokl svatohubertského památníku Karla VI. z let 1724–1725 od Matyáše Bernarda Brauna a jeho spoluracovníků v Hlavenci nedosahují umělecké hodnoty heraklovských zápasů na portálech Clam-Gallasova paláce v Husově ulici na Starém Městě pražském. Proti tomuto nadčasovému uměleckému dílu jsou totiž hlavenecké reliéfy příliš popisné, narativní, zatímco bezprostřední črty zápasícího Herakla jsou líčeny (pokud se týká prostředí) s maximální obsahovou úsporností připomínající básnické *pars pro toto*. A je tu ještě jedna nemálo důležitá okolnost, která umožňuje ono snadnější, téměř neomylné hodnocení clam-gallasovských heraklovských reliéfů a kterou je ale nezbytně nutné vzít v úvahu během uměleckohistorické analýzy zmíněných braunovských reliéfních prací, totiž obdivuhodnou zachovalost pražských heraklovských reliéfů a kontrastní fragmentární podobu hlaveneckých loveckých scén. A právě tento zásadní rozdíl mezi srovnávanými uměleckými díly musíme považovat za *caput rei* hodnotícího procesu.

Emanuel Poche ve své braunovské monografii charakterizuje ikonografické náměty hlaveneckých reliéfů jako „*lovecké výjevy (lov na kance, zabítí jelena, hostinu v přírodě)*“;³⁰⁾ Ivo Kořán pak píše o „*štvání na divočáka, halali parforzního honu a pohoštění jeho účastníků*“.³¹⁾ Z reliéfů však vlivem letité působnosti vyprchal jejich narativní obsah, takže dnes lze bezpečně určit pouze scénu občerstvení během honu (nebo po jeho ukončení) v přírodě díky tomu, že se v centrální části v prvním plánu scény zachoval rozprostřený stůl, za nímž sedí účastníci lovu a v popředí zálibně na jídlo na tabuli hledí pes. Tento reliéf, který ovšem

není umístěn v čelní stěně soklu, zůstal tedy jako jediný z těch tří dodnes aspoň zčásti čitelný, srozumitelný, přesto, že i zde postrádáme již tváře postav smyté deště a nepohodou. Z obou zbývajících reliéfů (z toho v čele i z toho v levé odvrácené části pomníku) zmizely celistvé postavy účastníků lovu a vytratila se i neporušená těla zvířat, jen flora v podobě osamělých košatých stromů zastupujících les, krajinu, v níž se děj odehrává, zůstala srozumitelná.

Obdobným způsobem postihly klimatické vlivy i reliéf Smrti sv. Benedikta na podstavci benediktinského sousoší z let 1744–1745 od Karla Josefa Hiernla v Hrdlech (bývalý okres Litoměřice).³²⁾ Kompoziční předlohou se tu Hiernlemu zřejmě stal oltářní obraz Smrti sv. Benedikta z roku 1719 od Petra Brandla umístěný v lodi kostela sv. Markéty v Praze 6, Břevnově. Kompozici Brandlova obrazu se podrobně zabýval v roce 1968 Jaromír Neumann.³³⁾ Hiernle v Hrdlech použil z Brandlova díla horní část kompozice s imaginárními schody do nebe, pouze ji zrcadlově obrátil, a přizpůsobil tak nepravidelnému poli, které měl k reliéfu na podstavci k dispozici. Také seskupení, rozvrh, pozice i pohybová gesta andělských postav vycházejí v Hrdlech z Brandlovy předlohy.

O tom, jak scestná a absurdní může být snaha o pozdní záchranu srozumitelnosti zobrazovaného výjevu, svědčí porovnání dvou dokumentačních fotografií Hiernlova reliéfu Smrti sv. Benedikta pořizených v roce 1985 a o sedmáct let později v roce 2002. Fragmentární reliéf byl totiž během posledního restaurování (před rokem 2002) modelačně upraven. Dotvořeny byly tváře, ruce i nohy postav, zčásti také křídla andělů, mraky i detaily dekorativní vazy v popředí scény. Opět se zde potvrdila již dříve proklamovaná památková mementa varující před realizací neuvážených, od-

borně nezdůvodnitelných sochařských modelačních rekonstrukcí, které v každém případě budou a zůstanou subjektivní výtvarnou kreací nemající nic společného s uměleckým projevem historického autora nově dotvářeného originálu.³⁴⁾ Nemůže být tedy sporu o tom, že jakékoliv nepůvodní doplňky a rekonstrukce uplatňované na historickém sochařském torzu budou fragmentární originál výtvarně zkreslovat a upoutávat na sebe pozornost daleko větší než změny způsobované klimatickými vlivy, jejichž doteky nebijí tak tvrdošíjně, křiklavě, flagrantně do očí a nejsou tak pohledově nápadné (a nehyzdí tolik staré originální sochařské dílo) jako nevhodné a mnohdy neumělé zásahy lidské ruky. Tuto památkovou sentenci si zřejmě uvědomili restaurátoři hlaveneckého Braunova svatohubertského památníku Karla VI. a své modelační zákroky omezili na minimum.³⁵⁾

Nevhodné, z estetického a památkového hlediska nepřijatelné nové modelační zásahy do dochovaného autentického povrchového reliéfu letitého kamenosochařského díla poznamenaného klimatickými vlivy jsou nejenom prohrěškem proti autorské výtvarné práci někdejšího mistra, ale i neodpustitelným faux pas poškozujícím patinu stáří umělecké památky.

Čas od času se znovu a znovu objevuje problematika patiny stáří v polemických příspěvcích v přednáškách i odborné literatuře. Tak například Viktor Kotrba připomněl v roce 1971 teoretické památkové dílo Aloise Riegla *Der moderne Denkmalkultur, sein Wesen und Entstehung* a s ním i Rieglovy kategorie cen týkajících se uměleckých památek (ceny vzpomínkové, ceny historické, ceny umělecké, ceny novosti, ceny užité, ceny stáří, projevující se patinou věků), z nichž Riegl nejvýše staví právě onu cenu stáří.³⁶⁾ Viktor Kotrba upozornil tehdy mimo jiné také na myšlenky Rieglova předchůdce Johna Ruskina zdůrazňujícího nutnost respektování autentičnosti památky.³⁷⁾ Pojmu „patina“ analytickou pozornost věnoval v roce 1999 Vratislav Nejedly, který ve své stati vyslovuje pochybnosti o možnosti definování významu „patina stáří“.³⁸⁾

Patinu stáří sice nelze exaktně definovat, ale její činitele i charakteristické znaky známe. Přesnějším, obecněji platnému stanovení patiny stáří totiž mnohdy zabraňuje známá skutečnost, že v procesech restaurace není možné generalizovat.³⁹⁾ Pokus o jakékoli zevšeobecnění zcela zákonitě ztroskotá, neboť jde o absurdní záležitost, a to právě z toho již zmíněného důvodu, že každé umělecké dílo je naprosto ojedinělým výtvozem, individuem a každý originál bývá i různě poznamenán nejenom historickými opravami, restaurátorskými, konzervačními a očištnými zásahy z minulosti, ale také zcela osobitou patinou stá-



Obr. 28: Spolupracovník Matyáše Bernarda Brauna, reliéf sv. Judy Tadeáše, 1714, postament Braunovy skulptury sv. Šebestiána, Budňany (foto M. Suchomel, 1982).



Obr. 29: Matyáš Bernard Braun, reliéf Občerstvení účastníků honu, 1724–1725, sokl svatohubertského památníku císaře Karla VI., Hlavenec (foto M. Suchomel, 2005).



Obr. 30: Karel Josef Hiernle, Smrt sv. Benedikta, 1744–1745, reliéf na postamentu sousolí sv. Benedikta, stav v roce 1985, Hrdly (foto M. Suchomel, 1985).



Obr. 31: Karel Josef Hiernle, Smrt sv. Benedikta, 1744–1745, reliéf na postamentu sousolí sv. Benedikta (s rekonstrukcemi chybějících detailů), stav v roce 2002, Hrdly (foto M. Suchomel, 2002).

ří. Neznáme sice její exaktní definici, ale známe její původce, činitele, dovedeme popsat její charakteristické známky a znaky a víme, že je úzce spojena se stárnutím původního výtvarného materiálu a také s činností klimatických vlivů.

Ke znakům patiny stárí počítáme praskliny, pukliny a jiné defekty kamenných bloků způsobované přirozeným stárnutím, patinou stárí je i povrchový reliéf přetvořený klimatickými vlivy, za patinu stárí můžeme v některých případech považovat i některé druhy povrchových znečištění. Patina stárí ovšem může mít nescíslné množství podob a již z toho důvodu je exaktně nedefinovatelná. Jenomže v památkové péči, a zvláště pak v procesu restaurování malířských a sochařských uměleckých památek je celá řada poj-

mů blíže nedefinovatelných, neboť se týkají výtvarných zásahů a estetických aspektů, v jejichž případě nelze očekávat exaktní vyjádření.⁴⁰⁾ Nic ovšem necharakterizuje patinu stárí lépe než povrchový reliéf zvrásněný dlouhodobým působením klimatických zásahů. Je to právě patina stárí, která dělá památku památkou. Pokud patinu stárí zahubíme, památka ztrácí svůj nejcharakterističtější rys, a přijde tak o zásadní část své identity. A opět se potvrdí staré latinské rčení: TEMPUS EDAX, HOMO EDACIOR.⁴¹⁾

POZNÁMKY

- 1) O nutnosti respektování a chránění dlouholeté „patiny“ stárí během restaurování sochařských památek se zmiňuje již v roce 1916 M. Dvořák, Katechismus památkové péče, vydal Státní ústav památkové péče, Praha 1991, s. 41, přeložil Jaroslav Petří.
- 2) Pojmu „patina“ je věnován příspěvek: V. Nejedlý, Pojem „patina“ při restaurování kamenosochařských památek, Příspěvek k diskusi o zachování památek, Zprávy památkové péče 59, 1999, č. 1, s. 1–10.
- 3) M. Suchomel, Záchrana kamenných soch, díl první, Státní ústav památkové péče a ochrany přírody, Praha 1988, s. 87–90.
- 4) M. Suchomel, Faktory způsobující proměny kamenosochařských památek (1), Zprávy památkové péče 58, 1998, č. 8, s. 242–248, M. Suchomel, Faktory způsobující proměny kamenosochařských památek (2), Zprávy památkové péče 60, 2000, č. 6, s. 144–152, M. Suchomel, Faktory způsobující proměny kamenosochařských památek (3), Zprávy památkové péče 62, 2002, č. 3, s. 49–53.
- 5) Zd. Wirth, Kutná Hora, Nová Edice, Praha 1912, nestránkováno, obr. č. 24.
- 6) Tamtéž.
- 7) J. Homolka – J. Krása – V. Mencl – J. Pešina – J. Petrání, Pozdně gotické umění v Čechách, Odeon Praha 1978, s. 225.
- 8) Zd. Wirth, o. c. v pozn. 5, popis k obr. č. 24.
- 9) V. Birnbaum – J. Cibulka – A. Matějček – J. Pečírka – V. V. Štech, Dějepis výtvarného umění v Čechách, I. díl, Středověk, redigoval Zd. Wirth, nákladem SVU Mánes, Praha 1931, s. 238.
- 10) J. Homolka, Románské sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění, od počátku do konce Středověku, I, 1, Academia, Praha 1984, s. 93–94.
- 11) Ikonografická identifikace figurální sochařské výzdoby jižního průčelí lodi svatojanského kostela: viz pozn. 10.
- 12) M. Suchomel, Čtyři metody zabezpečování a záchrany kamenosochařských kulturních památek, Památky a příroda 13(48), 1988, č. 3, s. 150, 155–156, obr. s. 148.
- 13) J. Pečírka, o. c. v pozn. 9, s. 49.
- 14) M. Suchomel, o. c. v pozn. 12, s. 155–156.
- 15) Stabilní určení autorství a datování sochařské výzdoby průčelí kostela Nejsvětější Trojice v Kuksu zajistil objev signatury na klekátku

- v sousoší Zvěstování Panny Marie během restaurování, které bylo zahájeno v roce 1982 akad. sochařem Miloslavem Chlupáčem a akad. sochařkami Dagmar Štovičkovou a Jindrou Tuhou (*M. Suchomel, Sochy Jana Bedřicha Kohla v Kuksu, Umění XXXIV, 1986, č. 4, s. 373–377, V. Paukert, K činnosti Jana Bedřicha Kohla-Severy v Kuksu, tamtéž, s. 377–378.*)
- 16) *M. Suchomel, Praktické poznámky k restauraci kamenných skulptur, Památková péče 35, 1975, č. 3, s. 154 a 159.*
- 17) *J. Herain, Karlův most, Praha 1908, tab. 14.*
- 18) Restaurováním sochařské výzdoby cisterciáckého konventu v Kutné Hoře – Sedlci se zabýval v letech 1970–1974 akad. sochař Miloslav Smrkovský.
- 19) *M. Smrkovský, Závěrečná restaurátorská zpráva, Kutná Hora 1974, s. 3–4.*
- 20) *K. Neubert – I. Kořán – Miloš Suchomel, Karlův most, Praha 1991, s. 136 a 140.*
- 21) Skutečnost, že tu šlo již o rekonstrukci pravé světcovy ruky, realizované během některé z historických oprav statue, potvrzuje otvor, který v kamenném bloku zůstal po zmizelém spojovacím čepu.
- 22) *Fr. Lohr, Autor soch na bývalém klášteře voršilek v Kutné Hoře, Umění XVIII, 1970, s. 402–408.*
- 23) *Tamtéž, s. 403.*
- 24) *Tamtéž, s. 404.*
- 25) Nespornou zásluhou Lohrova příspěvku je však identifikace lomu, z něhož byly do Kutné Hory dopravovány kamenné bloky k vytvoření skulptur určených k výzdobě klášterní atiky. František Lohr se o tom zmiňuje, když se zabývá prostředím, v němž Jan Brázda vytvářel voršílský soubor: „Zde ve skrytu mohl Brázda sám a nerušeně pracovat. Klášterní vozkové mu přiváželi pískovcový materiál potřebný k opracování až ze vzdáleného lomu u Mezholez, ostatní stavební kameny pak z lomu na zahradě, patřící ke kostelu Všem svatých a na místě řečeném „Na ptáku““ (*tamtéž, s. 404*).
- 26) Na tento charakteristický příklad zvětřování povrchu kamenosochařských bloků z lomu v Mezholezech u Kutné Hory upozornila již starší stať publikovaná v roce 1971 (*M. Suchomel, Umělecké aspekty a výtvarné zásady v restaurátorských pracích, Památková péče 31, 1971, č. 4, s. 231*).
- 27) V Uměleckých památkách Prahy je toto sochařské dílo zmiňováno jako pozdně gotická socha P. Marie (*P. Vlček a kol., Umělecké památky Prahy, Malá Strana Praha 1999, s. 69*), naproti tomu Emanuel Poche uvádí ve svém výčtu pražských uměleckých památek dřevěnou sochu Madony z doby kolem roku 1500, která však údajně měla zdobit niku štítu kostela Panny Marie pod řetězem (*E. Poche, Prahou krok za krokem, Praha 1985, s. 271*). K tomu je ovšem třeba ještě poznamenat, že v případě sochařské památky, jejímž někdejší havarijním stavem se zabýváme, šlo o kamennou reliéfní skulpturu Panny Marie s Ježíškem v mandorle.
- 28) *E. Poche, Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho díla, Praha 1986, s. 70.*
- 29) *Tamtéž, s. 70–71.*
- 30) *Tamtéž, s. 151.*
- 31) *I. Kořán, Braunové, Praha 1999, s. 52.*
- 32) Z archivních pramenů se dozvídáme, že Hiernlovo sousoší sv. Benedikta v Hrdlech vznikalo již od roku 1744 (*M. Vilímková – P. Preiss, Ve znamení břevna a růží, Praha 1989, s. 208*), nicméně kamenná kartuše s opatským a konventním znakem zasazená do centrální čelní části postamentu nese letopočet 1745. Nabízí se zde tedy ještě otázka, zda tuto kartuši nelze ztotožnit s blíže neurčeným kamenným štítem, údajně dva lokty vysokým a čtyři palce širokým, za který bylo v roce 1745 zapláceno Hiernlemu 24 zl. (*tamtéž, s. 208*), přestože rozměry neodpovídají zcela skutečnosti a také cena je značně vysoká. Je však třeba uvážit, že v případě erbové kartuše došlo zřejmě k štafírování, které se zde neobešlo bez použití stříbra a zlata.
- 33) *J. Neumann, Petr Brandl 1668–1735, katalog výstavy Národní galerie v Praze (Jízdárna Pražského hradu), Praha 1968, s. 62–63. O transformaci Brandlovy kompozice obrazu Smrti sv. Benedikta se však Jaromír Neumann nezmiňuje.*
- 34) *M. Suchomel, o. c. v pozn. 3, s. 46–66 a v pozn. 4, s. 144–152.*
- 35) Braunův svatohubertský pomník císaře Karla VI. v Hlavenci restaurovali v roce 2000 akad. sochař Jiří Kačer a akad. malíř Zdeněk Fučík.
- 36) *V. Kotrba, Umělecké řemeslo a metoda památkové péče, in: O problémech ochrany památek užitého umění a uměleckého řemesla, soubor referátů, přednesených na semináři, který dne 25. srpna 1971 pořádalo Ústředí uměleckých řemesel, Praha 1971, s. 26–27.*
- 37) *Tamtéž, s. 25.*
- 38) *V. Nejedlý, o. c. v pozn. 2, s. 7.*
- 39) Jediným všeobecně platným, konstantním kritériem (památkovým



Obr. 32: Neznámý český sochařský mistr, sloup se sochou Panny Marie s Ježíškem, 1706, detail, nečitelný, zcela abstraktní (snad původně ornamentální) reliéf na postamentu sloupu, Odolena Voda (foto M. Suchomel, 1999).

mementem), které je nutné uplatňovat při každém procesu restaurace i konzervace, je totiž vyžadování absolutní nedotknutelnosti dochovaného autentického fragmentu kamenosochařského originálu a rigorózní ochrany dochované míry hodnoty, dochovaného stupně autentičnosti umělecké památky (*M. Suchomel, o. c. v pozn. 3, s. 90–93*).

40) *M. Suchomel, Proměny kamenosochařských památek způsobované čistěním a barevnými nátěry, nepublikovaný příspěvek přednesený na semináři pořádaném Státním ústavem památkové péče v Praze dne 8. dubna 1999.*

41) Čas (je) ničivý, člověk ničivější. Překlad podtitulu statí: Čas ohladí křemeny i dímanty.

VERÄNDERUNGEN DER STEINBILDHAUERISCHEN KUNSTWERKE VERURSACHT DURCH KLIMATISCHE EINGRIFFE (TEMPUS SILICES ET ADAMANTA TERIT)

Bei der Beurteilung der Änderungen, die wir auf steinbildhauerischen Denkmälern bemerken, begegnen wir vor allem zwei sich grundsätzlich voneinander unterscheidenden Urheber: dem Natur- und Menschenfaktor. Der grundsätzliche Gegensatz beider Faktoren beruht in der ersten Reihe auf ihrer Beziehung, auf ihrem Verhältnis zu der sogenannten Patina des Alters. Während die klimatischen Einflüsse zu den Faktoren gehören, die auf ihrer Gestaltung partizipieren, die Eingriffe der vielen Instandsetzungen beschädigen sie meistens bis zu einem gewissen Grade oder sie sogar vollkommen zerstören. Mit den Metamorphosen der bildhauerischen Denkmäler, die während der Instandsetzung und Restaurierung entstanden, haben sich vorherige Aufsätze des Autors beschäf-

tigt. Diese Abhandlung widmet Aufmerksamkeit den Natureingriffen in den erhaltenen Grad der Ursprünglichkeit der steinbildhauerischen Originale. Auf einer Reihe der konkreten Beispiele entdeckt sie Defekte, die durch klimatische Einflüsse verursacht wurden. Sie bringt eine Reihe kunsthistorischer Untersuchungen der einzelnen steinbildhauerischen Denkmäler, begleitet von der Fotodokumentation (mit einer Reihe von einzigartigen, historisch wertvollen Aufnahmen).

Der Aufsatz macht weiter auf die Tatsache aufmerksam, dass die klimatischen Eingriffe auf einzelnen bildhauerischen Originalen völlig individuell und durchaus unterschiedlich zum Ausdruck kommen. Es ist verständlich. Jedes Kunstwerk ist derart ein Individuum und es widersteht dieser abrasiven Tätigkeit völlig eigenartig. Falls sich die Tätigkeit der klimatischen Einflüsse nur auf eine oberflächliche, ausdruckslose, fast unkenntliche Bearbeitung der Oberfläche des steinbildhauerischen Kunstdenkmals beschränkt, dann kann zu einer grundsätzlichen Täuschung kommen, die in uns den Anschein erweckt, dass mit dem historischen Original dauernd nichts so katastrophales geschieht. Die Statue ist doch unversehrt, identifizierbar was die ikonographische und Kompositionseite betrifft, sie hat die eigene Identität bei weitem nicht verloren, sie hat einen Kopf, einen Körper, Arme, Beine und einen Anzug. Diese Täuschung kann jedoch die rechtzeitige Sicherung des Denkmals vor der Katastrophe, der progressiven Korrosion und dem Zerfall entfernen.

Wir dürfen nämlich nicht vergessen, dass man die Wirkung der klimatischen Einflüsse von den weiteren Faktoren, die die ursprüngliche bildende Substanz, das bedeutet Steinblöcke (im unseren Fall Sandstein-) verletzen, nicht exakt absondern kann. Eine grundsätzliche Rolle, was die Lebensdauer, Haltbarkeit und Widerstandskraft betrifft, spielt hier auch die Sorte und Qualität des gewählten bildenden Materials. Von der Wahl des Steinbruches und der Auswahl der Steinblöcke hängt die künftige unproblematische, gesunde und langjährige Existenz des bildhauerischen Denkmals ab und dadurch auch die Leichtigkeit oder im Gegenteil die Beschwerlichkeit des Eingriffes der Blöcke durch die Erosion und Witterungselemente. Es hängt von der Gesundheitsdisposition des Steines ab, was er den klimatischen Einflüssen und Berührungen erlaubt oder nicht erlaubt.

Klimatische Eingriffe gehören zu den Faktoren, die sich an der Bildung der sog. Patina des Alters auf den steinbildhauerischen Denkmälern beteiligen, die in situ im Extérieur bleiben. Zu den Merkmalen der Patina des Alters rechnen wir nicht nur das von klimatischen Einflüssen umgestalteten Oberflächenrelief der Statuen, sondern auch verschiedene Risse und Spalten und farbige und strukturelle Änderungen des Oberflächenreliefs der Steinblöcke und begreiflicherweise auch weitere Defekte, die das älternde bildende Material betreffen. Für eine Patina des Alters können wir in gewählten Fällen auch einige Sorten der Verschmutzung der Oberfläche der Statuen halten. Die Patina des Alters kann eine unzählige Menge der Gestalten haben und sie ist deshalb undefinierbar. Es charakterisiert die Patina des Alters nichts besser als ein unauffälliges, oberflächliches, durch eine langjährige Wirkung der klimatischen Berührungen und Eingriffe gebildetes Relief. Und das ist die Patina des Alters, die ansichtsweise aus dem Denkmal ein Denkmal macht. Falls wir die Patina vernichten, verliert das Denkmal seinen charakteristischen Zug und einen Teil seiner Identität.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Mathias Rejsek (?), tänzende Gestalt mit einer Handtrommel, 1490-1510, Torso (inmitten der Statuengruppe) während der Reproduktion im Atelier des akad. Bildhauers Miloslav Smrkovský, obere Balustrade des Umgangs der St. Barbara Kirche, Kutná Hora/Kuttenberg (Foto M. Smrkovský, 1969).

Abb. 2: Mathias Rejsek (?), tänzende Gestalt, 1490-1510, Torso (links von der Zentralfigur) nach dem Transfer von der oberen Balustrade des Umgangs der St. Barbara Kirche in Kutná Hora in das Atelier des akad. Bildhauers Miloslav Smrkovský (Foto M. Smrkovský, 1969).

Abb. 3: Unbekannter Bildhauer, Reliefstatue Christi (hl. Jakob ?), 1165, Detail, Südwand der St. Jakobskirche, Jakub bei Kutná Hora (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 4: Unbekannter Bildhauer, Reliefstatue des hl. Wenzels, 1165, Detail, Südwand der St. Jakobskirche, Jakub bei Kutná Hora (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 5: Unbekannter Bildhauer, Reliefstatue des hl. Adalberts, 1165, Detail, Südwand der St. Jakobskirche, Jakub bei Kutná Hora (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 6: Johann Friedrich Kohl (Severa), Statue der Hoffnung, 1710, Stirn-

wand der Kirche der Allerheiligsten Dreifaltigkeit, Kuks/Kukus (Foto M. Suchomel, 1982).

Abb. 7: Johann Friedrich Kohl (Severa), Statue der Liebe, 1710, Detail, Stirnwand der Kirche der Allerheiligsten Dreifaltigkeit, Kuks (Foto M. Suchomel, 1982).

Abb. 8: Josef Jiří Jelínek, Statue der hl. Margareta, 1724, Detail, Attika der Kapelle der hl. Anna bei der Kirche der Hl. Drei Könige, Mnichovo Hradiště/Münchengrätz (Foto M. Suchomel, 1970).

Abb. 9: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Antonius von Padua, 1724, Detail, Attika der Kapelle der hl. Anna bei der Kirche der Hl. Drei Könige, Mnichovo Hradiště (Foto M. Suchomel, 1970).

Abb. 10: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Franziskus v. Assisi, 1724, Detail, Attika der Kapelle der hl. Anna bei der Kirche der Hl. Drei Könige, Mnichovo Hradiště (Foto M. Suchomel, 1970).

Abb. 11: Michael Johann Joseph Brokoff, Statue des hl. Wenzels, 1717, Detail, Rožďalovice (Foto M. Suchomel, 1972).

Abb. 12: Michael Johann Joseph Brokoff, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, 1717, Detail, Rožďalovice (Foto M. Suchomel, 1972).

Abb. 13: Michael Bernhard Mandel, Statue des hl. Philippus Benitus, 1714, Detail, Karlsbrücke, Prag 1 (Foto M. Suchomel, 2000).

Abb. 14: Michael Bernhard Mandel, Statue des hl. Philippus Benitus, 1714, Karlsbrücke, Prag 1 (Foto M. Suchomel, 2000).

Abb. 15: Unbekannter böhmischer Meister, Statue des hl. Bernhard von Clairvaux, 2. Viertel des 18. Jahrhunderts (?), Detail, östliche Stirnwand des ehemaligen Zisterzienserkonvents, Sedlec – Kutná Hora/Kuttenberg (Foto M. Suchomel, 1970).

Abb. 16: Unbekannter böhmischer Meister, Statue des hl. Roberts, 2. Viertel des 18. Jahrhunderts (?), Detail, östliche Stirnwand des ehemaligen Zisterzienserkonvents, Sedlec – Kutná Hora (Foto M. Suchomel, 1970).

Abb. 17: Mathias Bernhard Braun, Statue des hl. Hubertus, 1724-1725, Detail, Denkmal des Kaisers Karl VI., Hlavenec (Foto M. Suchomel, 1970).

Abb. 18: Unbekannter böhmischer Meister, Statue des hl. Prokopius, 1710-1730, Klášterní Skalice (Foto M. Suchomel, 1962).

Abb. 19: Jan Brázda, Statue der Jungfrau Maria (von der Statuengruppe der Verkündigung), 1738-1741, Attika des Ursulinenklosters, Kutná Hora (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 20: Jan Brázda, Statue des Erzengels Gabriel (von der Statuengruppe der Verkündigung), 1738-1741, Attika des Ursulinenklosters, Kutná Hora (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 21: Unbekannter böhmischer Meister, Statue der hl. Barbara, um 1750, Detail des Sockels der Statue, Malešov (Foto M. Suchomel, 1967).

Abb. 22: Unbekannter böhmischer Steinbildhauer, sepulkrales Denkmal, 1900-1910 (?), alter Pilsner Friedhof bei der Kirche des hl. Nikolaus (Foto M. Suchomel, 1977).

Abb. 23: Unbekannter Bildhauer, Statue der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, ursprüngliche Steinblöcke entstanden wahrscheinlich in den Jahren 1710-1720, Podlesice (Foto NPÚ, zentrale Arbeitsstätte).

Abb. 24: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, 1730-1740, Zustand im Jahre 1964, Loučeň (Foto M. Suchomel, 1964).

Abb. 25: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, 1730-1740, Zustand im Jahre 1993, Loučeň (Foto M. Suchomel, 1993).

Abb. 26: Unbekannter böhmischer Meister, Reliefstatue der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind in der Mandorla, 1490-1510, Detail, Portikus zwischen den Türmen, Kirche der Jungfrau Maria unter der Kette, Prag 1, Kleinseite (Foto M. Suchomel).

Abb. 27: Unbekannter böhmischer Meister, Reliefstatue der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind in der Mandorla, 1490-1510, Detail, Portikus zwischen den Türmen, Kirche der Jungfrau Maria unter der Kette, Prag 1, Kleinseite (Foto M. Suchomel).

Abb. 28: Mitarbeiter von Mathias Bernhard Braun, Relief des hl. Judas Thaddäus, 1714, Postament der Skulptur des hl. Sebastian von Braun, Budňany (Foto M. Suchomel, 1982).

Abb. 29: Mathias Bernhard Braun, Relief der Erfrischung der Teilnehmer einer Jagd, 1724-1725, der Sockel des St. Hubertus-Gedenkstätte des Kaisers Karl VI., Hlavenec (Foto M. Suchomel, 2005).

Abb. 30: Karel Josef Hiernle, Tod des hl. Benedikt, 1744-1745, Relief auf dem Postament der Statuengruppe des hl. Benedikt, Zustand im Jahre 1985, Hrdly (Foto M. Suchomel, 1985).

Abb. 31: Karel Josef Hiernle, Tod des hl. Benedikt, 1744-1745, Relief auf dem Postament der Statuengruppe des hl. Benedikt (mit Rekonstruktionen der fehlenden Details), Zustand im Jahre 2002, Hrdly (Foto M. Suchomel, 2002).

Abb. 32: Unbekannter böhmischer Bildhauermeister, Säule mit der Statue der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, 1706, Detail, unleserlich, völlig abstraktes (vielleicht ursprünglich ornamentales) Relief auf dem Postament der Säule, Odolena Voda (Foto M. Suchomel, 1999).

(Übersetzung J. Kroupová)