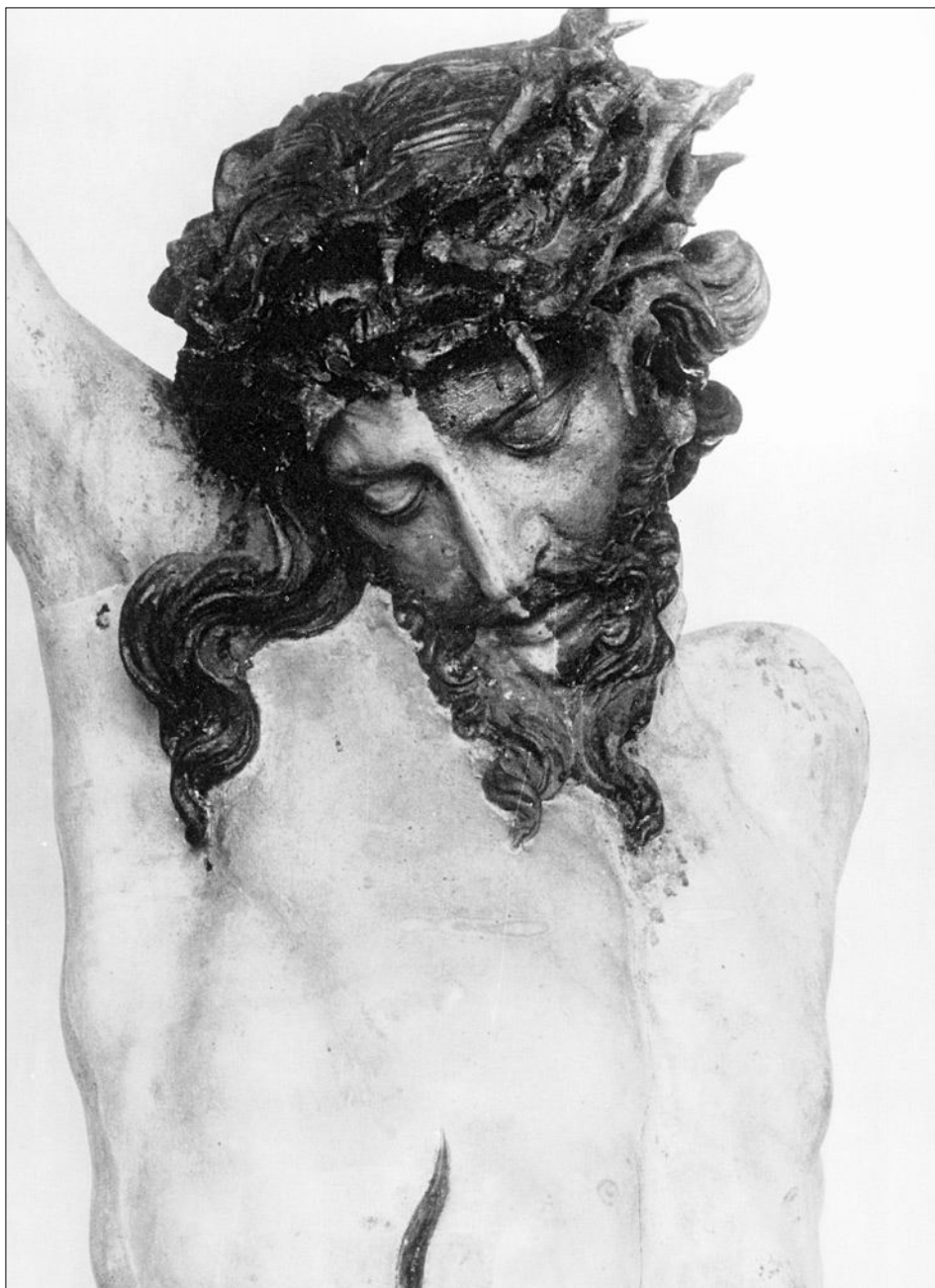


K VÝTVARNÉMU DUALISMU BAROKNÍ SOCHAŘSKÉ UMĚLECKÉ TVORBY

MILOŠ SUCHOMEL

Výtvarný proces zrodu sochařského uměleckého díla v 17. a 18. století charakterizuje střídání malířských a sochařských technik: od kresebné skici k skulpturálnímu nebo plastickému bozzettu přes modelletto k definitivní skulptuře nebo plastice v měřítku 1:1 vytvořené sochařskou dílnou až k finálnímu malířskému povrchovému vybavení sochy, které provedla štafířská dílna. Také barokní tvůrčí metoda v podstatě navazuje na známé historické výtvarné postupy. O vizuální působnosti a vztazích mezi sochařskými a malířskými pracemi během vzniku i v následné existenci sochařského originálu uvažoval ve svém precizně formulovaném a obsahově velice fundovaném syntetickém díle zabývajícím se sochařskou technikou, technologií a autorskými rukopisy Vojtěch Volavka.¹⁾

Pokud se týká otázky vzájemné nadřazenosti nebo podřazenosti sochařských prací vůči pracím malířským a naopak na jednom a totéž originálním sochařském uměleckém díle a také otázky autorského práva, vše by bylo podstatně jednodušší, kdyby šlo o sochařské a malířské výtvarné zásahy jedné a téže dílny. Jenomže to se v 17. a 18. století v procesu sochařské tvorby stávalo opravdu zřídka. Zatímco bozzetto (modelletto) a výsledný sochařský originál v stanovené velikosti byly výsadou sochařského ateliéru, do vytvoření definitivní, hotové sochařské práce malířskou povrchovou výbavou, monochromní nebo polychromní přemalbou se stávalo dodatečným úkolem většinou cizí štafířské dílny, mnohdy značně vzdálené od sídla sochařského autora.



Obr. 1: Josef Jiří Jelínek, socha Ukřižovaného Krista, 1743, detail během restaurování s průzkumovými sondami přemalbovaných vrstev, kostel sv. Barbory, Bakov nad Jizerou, okres Mladá Boleslav (foto B. Zemánek, 1970).

Z takového děleného postupu barokního sochařského tvůrčího procesu vyplývá řada zásadních problémů, vyvolávajících několik základních otázek, v první řadě otázku autorského práva, dále otázku, do jaké míry tvoří tyto dvě rozdílné výtvarné techniky homogenní, nerozborný a také trvalý a trvanlivý umělecký celek, do jaké míry je následná

1) Vojtěch Volavka, O soše (Úvod do historické technologie a teorie sochařství), spolupracovala Zdenka Volavková-Skořepová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959, s. 165–169.



Obr. 2: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Jana Evangelisty, 1715, stav po restaurování, kostel sv. Klimenta v Klementinu, Praha 1 (foto M. Suchomel, 1982).

malířská etapa skutečně prospěšná základní řezbářské či kamenosochařské práci a v neposlední řadě, jak hodnotit sochařské dílo, které zůstalo bez štafířských zásahů, je to torzo, či celistvá skulptura?

Až neuvěřitelné se nám dnes zdají některé zprávy a symptomy vyplývající ze studia pramenů a svědčící o autorské lhostejnosti některých barokních sochařů k dalšímu osudu vlastního, často obtížně pracně vznikajícího výtvarného díla, o velice laxním autorském vztahu k vlastní tvorbě, o zdánlivé absenci uměleckého sebevědomí. Jak jinak si lze vysvětlit sochařskými autory tolerované dodatečné zásahy malířů, štafírů do výtvarně, umělecky, modelačně i rukopisně absolutně dokončené sochařské práce, obsahující mnohdy detaily provedené v nízkém reliéfu zastupujícím již malířské dílo.

Jakýmkoli malířským překrytím těchto sochařsky definitivně povrchově zpracovaných kamenných či dřevěných bloků musely však evidentně vzít za své všechny autorské sochařské modelační finesy, veškerá závěrečná, s konečnou platností výtvarně vyřešená a zpracovaná rukopisná pojednání a koneckonců i samotná autorská výtvarná forma, a samozřejmě tím i autentický umělecký záměr barokního sochařského mistra. Každý, sebedokonaleji umělecky zpracovaný barevný polychromní plášť sochařského díla způsobuje totiž naprostou pohledovou, optickou proměnu jak kamenné, tak řezbářské sochařské práce, a zastírá tak značnou část charakteristických, typicky sochařských vý-



Obr. 3: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Jana Evangelisty, 1715, detail, kostel sv. Klimenta v Klementinu, Praha 1 (foto M. Suchomel, 1982).

tvarných, uměleckých prostředků, mění autorský povrchový reliéf sochy.²⁾

Vojtěch Volavka, pokud se týká dělby práce sochaře a malíře v sochařské tvorbě, odkazuje na skutečnost, že tento zdvojený pracovní postup existoval již v antice a ještě naléhavější a přirozenější byl v období gotiky.³⁾ Vyslovuje dokonce domněnku, že následně malířské práce na sochařském originálu jiného mistra nemohou být argumentem proti sochařskému autorskému právu na vlastní dílo.⁴⁾ A právě tato hypotéza se zdá být sporná, neboť ji nemůžeme považovat za všeobecně platnou, zvláště pak nikoliv v případě barokní a rokokové sochařské tvorby.

Společenské postavení mistra sochařské dílny zaznamenávalo od doby renesance značnou proměnu. Především vzrůstala jeho vážnost a úctyhodnost. Barokní sochař sice používal teamové dílenské pracovní metody, ale většinou vynikal nad své spolupracovníky, tovaryše a učedníky. Dílně dovedl vtisknout vlastní výtvarný názor, ovlivnit její tvorbu vlastní invencí, jeho autorská bozzetta byla závaznou předlohou k dílenské realizaci objednaného sochařského díla, jehož vznik nejen sledoval, ale na jeho zrodu se přímo výtvarně podílel a hotovou práci signaloval vlastním jménem. Mistr pochopitelně také sjednával kontrakty a sám je za dílnu podepisoval.

Nemůže být proto žádných pochybností o tom, že barokní sochařský mistr si svých výtvarných děl nejen vážil, ale také cenil. Matyáš Bernard Braun obdržel v roce 1710 od Evžena Tittla, opata cisterciáckého kláštera v Plasích, za vytvoření sousoší Vidění sv. Luitgardy 1 200 zl., tedy částku

2) Miloš Suchomel, Původní malířské povrchové adjustace českých barokních kamenných soch, Památky a příroda 8 (43), 2, 1983, s. 73.

3) V. Volavka, o. c. v pozn. 1, s. 165.

4) „Za argument proti sochařovu autorskému právu na dílo nelze považovat okolnost, že polychromii provádí zas někdo jiný než on sám.“ Tamtéž s. 165.

v Praze do té doby nevidanou.⁵⁾ Řád Theatinů (Kajetánů) vyplatil v roce 1709 Janu Brokoffovi částku 774 zl. 45 kr.⁶⁾

Připomínám tyto známé skutečnosti jako doklad toho, že barokní sochař si své autorské právo uvědomoval a také se k němu otevřeně hlásil (Brokoffové velkou část svých statuí signovali) a zřejmě i na něm lpěl. Jak je tedy možné, že přesto dopustil, aby mu jeho autorskou výtvarnou práci upravoval a plasticky měnil cizí štafír se svou dílnou zcela individuálně po svém s různým stupněm zdařilosti či nezdařilosti, s rozličným metamorfózním výtvarným výsledkem.

Jestliže barokní sochařský mistr byl invenčně schopným a náležitě sebevědomým autorem, pak musel mít také určitou představu o tom, jakou podobu by měla mít jeho řezbářská nebo kamenosochařská díla po uskutečnění malířských (štafířských) zásahů, po opatření povrchu soch monochromní nebo polychromní vrstvou. A tady se dostáváme k jádru věci. Ta představa autora sochařské práce na jedné a téže soše se ovšem nemusela krýt a většinou se také asi neztotožňovala s následně uskutečněnou malířskou úpravou, jak ji vytvořil štafír (malíř). Šlo přece o zcela subjektivní představu, ideu, koncepci s možným mnohoznačným, různorodým výsledkem. Přispívala k tomu nejenom výtvarná individualita jednotlivých aktérů tohoto zdvojeného tvůrčího procesu, ale také skutečnost, že sochařské práce od následných malířských dotvoření mnohdy dělila značná časová cézura. Další překážku sledování osudu vlastního díla sochařským autorem působila často vzdálenost mezi oběma ateliéry (sochařským a malířským) usazenými v různých obcích.

Časový odstup mezi odevzdaným hotovým sochařským dílem a následnými štafířskými pracemi potvrzuje totiž řada faktických údajů nalezených v archivních pramenech. Tak například za řezbářsky zdobenou kazatelnu v kostele sv. Šimona a Judy v Plazech (bývalý okres Mladá Boleslav) bylo již v roce 1757, kdy byly nepochybně dokončeny truhlářské i řezbářské práce, zapláceno 40 zl. truhláři Janu Šützovi a řezbáři Františku Práškoví, ale malíř Jan Jiří Waigert kazatelnu štafroval až po třinácti letech v roce 1770.⁷⁾

K výraznému časovému oddělení řezbářských prací od štafířských zásahů dochází i v případě hlavního oltáře v kostele sv. Petra a Pavla ve Struhách (bývalý okres Mladá Boleslav). Kosmonosští Jelínkové odevzdali hotové řezbářské dílo v roce 1773. Autorem soch byl zřejmě Martin Ignác Jelínek. Za truhlářské a řezbářské práce na hlavním oltáři bylo tehdy zapláceno 126 zl. Štafrovaní hlavního oltáře se však uskutečnilo až po deseti letech, tedy v roce 1773.⁸⁾

Také v kostele sv. Maří Magdalény v Sobotce se štafrovaní prováděné na hlavním oltáři opozdilo za truhlářskými a řezbářskými pracemi o pět let. Oltářní stavba včetně sochařské řezbářské výzdoby (opět prováděné kosmonoskými Jelínky) byla dokončena v roce 1747. K jejímu štafrovaní však došlo až v roce 1752, kdy byly dotvořeny malířsky také dvě oratoře a kazatelna za celkovou částku 1.100 zl.⁹⁾



Obr. 4: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Jeronýma, 1715, detail, kostel sv. Klimenta v Klementinu, Praha 1 (foto M. Suchomel, 1982).

Jak je patrné z těchto archivních pramenných zpráv, autoři sochařských děl (v našich případech dřevorezby) nemohli opožděné štafířské zásahy nejen sledovat, ale také výtvarně ovlivnit.

Při tak obrovském produkčním potenciálu sochařské činnosti v 18. století musíme ovšem brát v úvahu i existenci takových případů, kdy autor sochy přece jen mohl výrazně výtvarně ovlivnit výsledek malířského dotvoření řezbářsky dokončených lipových bloků. Logickou podmínkou tu ovšem byla přítomnost malíře (štafíra) v sochařské dílně. Že to nebylo tak docela absurdní záležitostí, o tom svědčí případ kosmonoské rodinné jelínkovské dílny, jejímž členem byl i malíř Josef Kalasantský Jelínek (Gelinek), který prováděl malířské práce v místech, kam dílna dodala dřevorezby.

Tak v Březně (bývalý okres Mladá Boleslav) bylo Josefu Kalasantskému zapláceno za mramorování a vyštafrovaní velkého kůru a další malířské práce v místním kostele sv. Václava 12 zl. 19 kr.¹⁰⁾ Týž kosmonoský malíř prováděl také blíže nespecifikované malířské práce v kostele Proměnění Páně na hoře Tábor v blízkosti Lomnice nad Popelkou, za něž obdržel 36 zl.¹¹⁾

Na signaturu tohoto jelínkovského malíře (I. Gelinek A 1749), nalezenou v roce 1968 restaurátorem Bohumilem Zemánkem na podkladové vrstvě polychromie sochy sv. Vác-

5) Emanuel Poche, Matyáš Bernard Braun. Praha: Odeon 1986, s. 139.

6) Oldřich J. Blažíček, Ferdinand Brokof. Praha: Odeon 1986, s. 91.

7) Miloš Suchomel – Pavel Zahradník, Spolupracovníci a následovníci kosmonoských Jelínků na Mladoboleslavsku, Průzkumy památek XI, 1, 2004, s. 81.

8) Miloš Suchomel – Pavel Zahradník, Archivní prameny o sochařských a malířských dílech kosmonoských Jelínků, Průzkumy památek IX, 1, 2002, s. 39.

9) Tamtéž, s. 46–47.

10) Tamtéž, s. 33.

11) Tamtéž, s. 48.



Obr. 5: Matyáš Bernard Braun, socha letícího anděla, 1715–1720, detail během restaurování, pod přemalbami se objevila původní vrstva (časem zčernalého) stříbra, na němž původně byla nanесena lazura žlutavého barevného tónu, kostel sv. Klimenta v Klementinu, Praha 1 (foto P. Kuthan, 1980).

lava z Okresního muzea v Mladé Boleslavi, bylo upozorněno již v roce 1972, kdy také byla vyslovena velice pravděpodobná hypotéza, že nejde o předpokládaný podpis sochaře Josefa Jiřího Jelínka, ale jeho synovce, malíře Josefa Kalasantského.¹²⁾

Nabízí se však ještě jedno významné sochařské dílo Jelínků, které polychromní vrstvou opatřil tento malířský člen rodinného ateliéru. Mám zde na mysli dřevorezbu Ukřižovaného Krista z roku 1743 od Josefa Jiřího Jelínka z hlavního oltáře kostela sv. Barbory v Bakově nad Jizerou. Krucifix z bakovského hřbitovního kostela byl Josefu Jelínkovi připisán již v roce 1930 J. V. Šimákem.¹³⁾ Korpus nepochybně patří k chef d'oeuvre kosmonoské dílny a neupoutává naši pozornost pouze svou nevšední uměleckou hodnotou, dokonalostí řezbářského projevu prozrazujícího renomovanou sochařskou dílnu, ale také technickým provedením, které je mezi polychromními vybaveními raritou. Původní polychromie tu totiž byla nanášena v subtilní vrstvě přímo na povrchový řezbářský reliéf bez křídového podkladu. Znamenalo to téměř absolutní respektování řezbářského výtvarného projevu autora sochy. Malíř Josef Kalasantský Jelínek tu dovoluje řezbě (jakoby z úcty k řezbářské práci

nevlastního strýce), aby pod tenkou vrstvou barevného nánosu zůstala čitelnější, a mohla tak vyniknout její drobnopisná, ušlechtilá výtvarná forma.¹⁴⁾ K takovému ojedinělému výsledku však může dojít pouze za uvedených předpokladů, kdy obě výtvarné techniky, sochařská i malířská jsou ruku v ruce prováděny v jedné a téže dílně (sochařské samozřejmě) a navíc s náležitou úctou k základní sochařské práci.

O to, aby skulpturní proměna po uplatnění malířských barevných úprav sochařského díla byla co nejmenší (pokud se týká modelačního a rukopisného vybavení), zřejmě usilovala i dílna Matyáše Bernarda Brauna, která ve spolupráci se štafírem vytvořila po roce 1715 čtyři sochy církevních Otců a čtyři skulptury sv. evangelistů pro interiér kostela sv. Klimenta v pražském Klementinu. Štafír, malířský mistr tu opatřil bravurně tesaný povrchový reliéf kamenosochařských bloků světeckých postav tenkou vrstvou štku světle okrového zabarvení. Zjistil to během malířského restaurátorského průzkumu restaurátor akademický malíř Karel Stretti.¹⁵⁾

Připomeňme si zde pro zajímavost sled přemalbových vrstev objevených tehdy Karlem Strettem na povrchu písčivcového bloku sochy sv. Ambrože od nejmladší po nejstarší až k původnímu štafířskému vybavení: 1. povrchová nečistota; 2. zažloutlá laková vrstva; 3. slonově bílá; 4. zeleňošedá teplá; 5. zlatý okr lazurní; 6. béžová; 7. šedá studená; 8. nečistoty a okrová zrnitá štuková vrstva; 9. kámen – jemnozrnný kompaktní pískovec.¹⁶⁾

Je velice pravděpodobné, že v případě kamenných soch církevních Otců a sv. evangelistů Braunova dílna s autorem štafířské úpravy spolupracovala (pokud ji ovšem neprovedla sama). To poslední, zřejmě původní štafířské pojednání kamenosochařských bloků bylo natolik subtilní, hmotně úsporné, že ponechávalo téměř nedotčenou autorskou sochařskou modelaci a nezanikal v ní ani rukopis tvůrce soch, ani stopy kamenických nástrojů.

Mimochodem řečeno, pro skulptury Matyáše Bernarda Brauna, které tvoří sochařskou výzdobu kostela sv. Klimenta v Klementinu, je vůbec charakteristická barevně úsporná, nenápadná polychromie, neupoutávající na sebe větší pozornost než základní sochařské dílo. Zdá se, že zde braunovský ateliér zcela záměrně potírá mnohobarevnost. Pozorujeme to na každém kroku kostelní lodí. Platí to stejně o dřevorezbach zdobících zpodobnění, boční oltáře, varhany a kazatelnu jako o dvou stříbrných postavách andělů vznášejících se nad hlavním oltářem. V případě svato-klimentského kostela musíme ovšem vzít v úvahu, že Braunova dílna tu mohla ovlivňovat následné štafířské práce prováděné na jejich pouze sochařsky výtvarně zpracovaných kamenných či dřevěných skulpturních blocích. K štafířování zde totiž již docházelo v době, kdy Braunova dílna nebyla ještě se svými sochařskými pracemi zcela hotova. „...Z roku 1716 a let dalších se zachovalo několik smluv s Ondřejem Röpffem stran štafířování oltářů, varhan a kazatelny...“¹⁷⁾

14) M. Suchomel, o. c. v pozn. 12, s. 156–157.

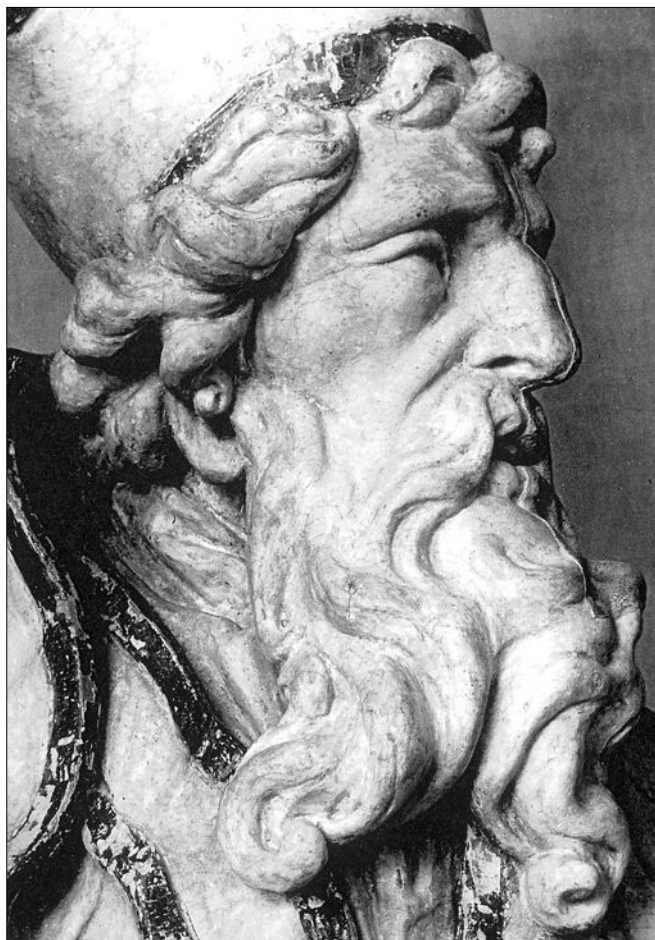
15) Karel Stretti, Restaurátorská zpráva malířského průzkumu soch církevních Otců a evangelistů Matyáše Bernarda Brauna v kostele sv. Klimenta v Klementinu v Praze 1 ze dne 6. dubna 1981.

16) Tamtéž.

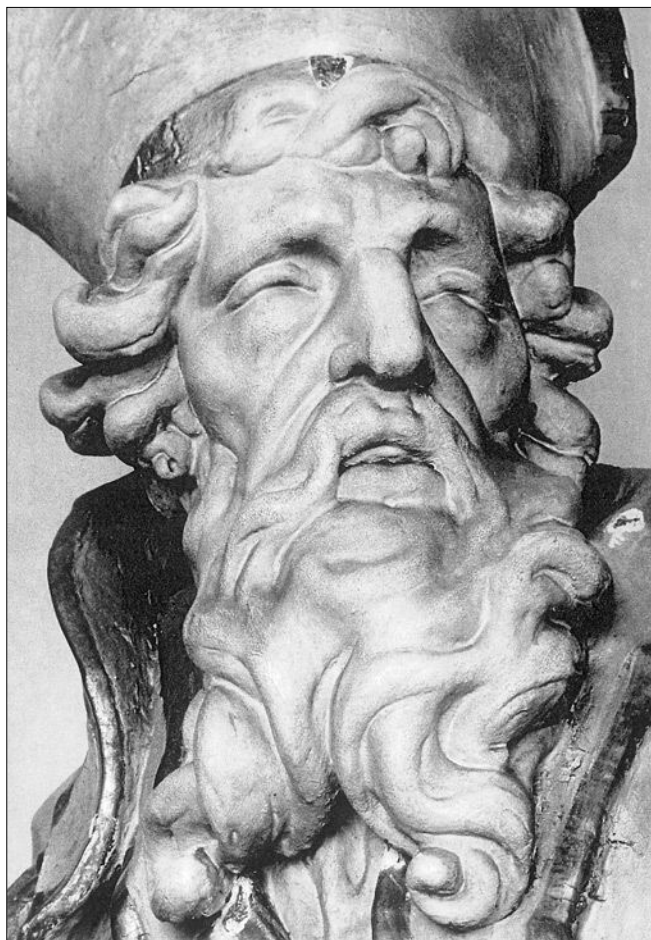
17) Věra Mixová, Archivní příspěvky k dějinám stavby a výzdoby kostela sv. Klimenta v Praze I., Umění XII, 1959, s. 68–69.

12) Miloš Suchomel, Dvě restaurované sochy Krista z rukou kosmonoských Jelínků, Památková péče 32, 3, 1972, s. 166–167.

13) J. V. Šimák, Soupis památek historických a uměleckých v okrese Mnichovohradištském, díl I. Praha: nakladem Archaeologické komise při České akademii věd a umění 1930, s. 20–22.



Obr. 7: Martin Jelínek st., socha sv. Vojtěcha, 1727, detail po sejmutí přemaleb z poloviny světcovy tváře, kostel sv. Jakuba, Mnichovo Hradiště, okres Mladá Boleslav (foto B. Zemánek, 1971).



Obr. 6: Martin Jelínek st., socha sv. Vojtěcha, 1727, detail pořízený během restaurátorského průzkumu, hlavní oltář, kostel sv. Jakuba, Mnichovo Hradiště, okres Mladá Boleslav (foto B. Zemánek, 1971).

Zcela konkrétně, archivně je však doložena spolupráce sochařské dílny Jelínků z Kosmonos s malířem a štafírem Janem Jiřím Hörtlem z Turnova, který signoval své oltářní obrazy v kapli sv. Anny v Mnichově Hradišti: Ioan: Georg Hörtl.¹⁸⁾ Máme totiž k dispozici zprávu, z níž vyplývá, že v roce 1727 turnovský malíř Jan Jiří Hörtl štafíroval hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Mnichově Hradišti, na který před tím téhož roku dodal sochařskou výzdobu Martin Jelínek st.¹⁹⁾ Zatím co sochař Jelínek obdržel za figurální dřevorezby 130 zl., malíři Hörtlovi bylo vyplaceno za štafírování 350 zl.²⁰⁾ Pro objektivnější posouzení výše těchto finančních odměn je třeba vzít v úvahu ještě další výdaj související bezprostředně s postavením oltářní stavby a to částku 120 zl. za truhlářské práce, které provedl Jakub Fleher.²¹⁾

Vezmeme-li v úvahu, že Martin Jelínek st. zde vytvořil figurální sochařská díla, konkrétně dřevorezby sv. Václava a sv. Vojtěcha (nadživotní velikosti) a postavičky čtyř andělů, Jakub Fleher architekturu oltáře a provedl její montáž a Jan Jiří Hörtl (případně jeho dílenský pomocník) opatřil stavbu mramorováním a figury monochromním nátěrem (doplňným spoře dekorativním zlacením), pak odměna Martina Jelínka st. za sochařské řezbářské dílo je vůči ostatním oce-

něním neúměrně nízká, a to nejenom z toho důvodu, že sochařská díla tu tvoří umělecký základ vyšší výtvarné hodnoty, ale také proto, že práce Martina Jelínka byla nepochybně časově náročnější. Ostatně to dokazují časové údaje čerpané z archivních pramenů. V říjnu 1727 bylo zapláceno za řezbářská figurální díla Martinu Jelínkovi st., v listopadu téhož roku obdržel odměnu za truhlářské práce Jakub Fleher a již v prosinci 1727 přejímá 350 zl. Jan Jiří Hörtl.²²⁾

S dalším příkladem nepoměru mezi finančními částkami vydanými za sochařské a naproti tomu za štafírské práce se setkáváme při stavbě nového hlavního oltáře v kostele sv. Petra a Pavla v Mělníku, kde však odměny za práce sochaře-řezbáře a truhláře jsou zahrnuty pod jedinou celkovou položkou 581 zl. 38 kr.²³⁾ I zde byli autory sochařských prací vznikajících mezi léty 1749–1751 Jelínkové, a to tentokrát Josef Jiří a jeho nevlastní synovec Martin Ignác.²⁴⁾ Štafír Maxmilián Seyffert přijal za štafírování stavby i sochařské výzdoby hlavního oltáře 565 zl.,²⁵⁾ tedy téměř tutéž hodnotu, za níž byly provedeny veškeré truhlářské práce a vytvořena všechna řezbářská díla včetně čtyř soch (blížících se nadživotní velikosti) představujících sv. Václava, sv. Lud-

18) Miloš Suchomel, *Expozice zachráněných pískovcových soch, Památky a příroda* 5 (40), 10, 1980, s. 591 a 594.

19) M. Suchomel – P. Zahradník, o. c. v pozn. 8, s. 44.

20) Miroslav Cogan, *Valdštejnský malíř Jan Jiří Hertl, Z Českého ráje a Podkrkonoší* 13, 2000, s. 71.

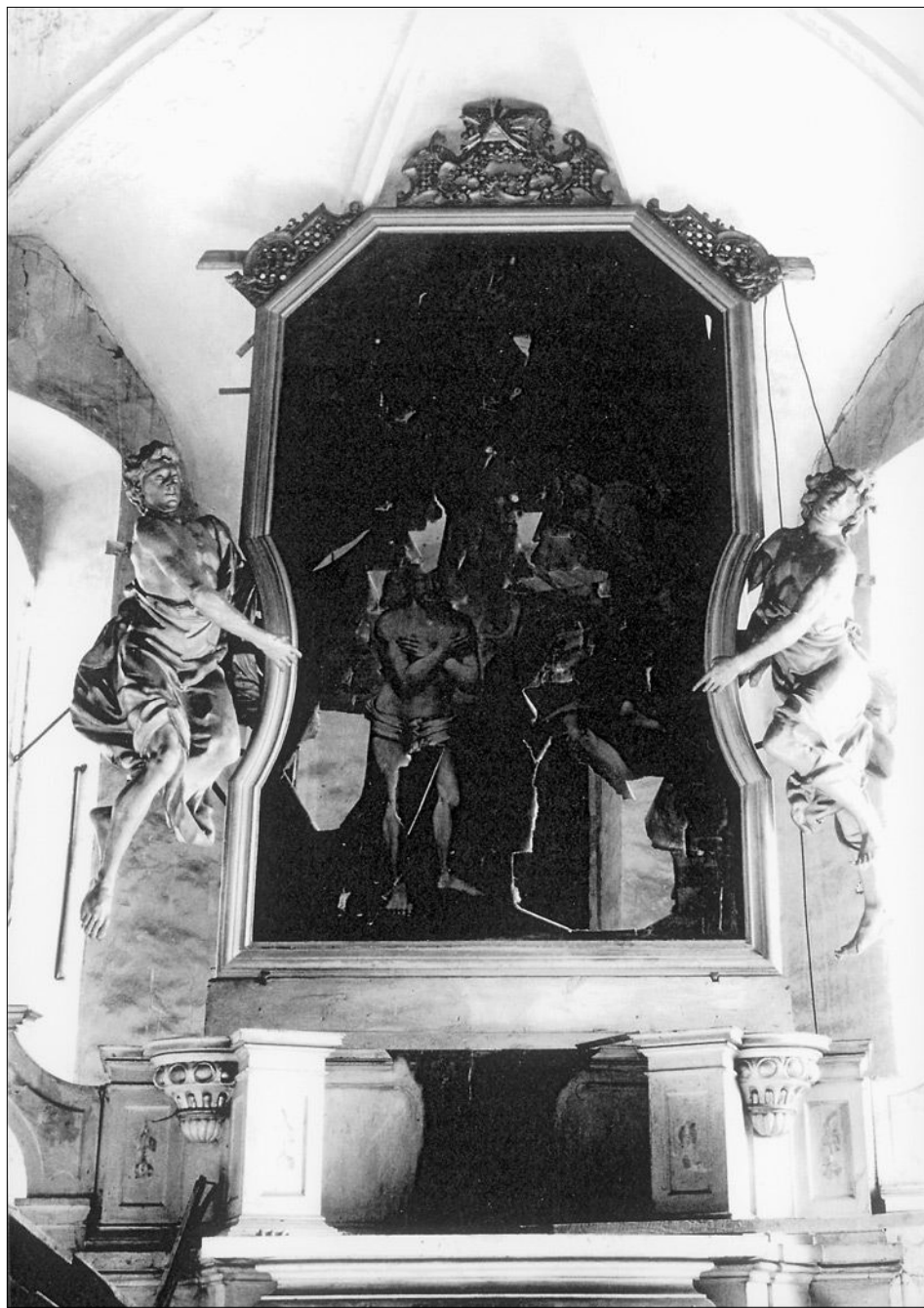
21) Miloš Suchomel – Pavel Zahradník, o. c. v pozn. 8, s. 44.

22) Tamtéž, s. 44.

23) Miloš Suchomel – Pavel Zahradník, *Ještě jeden příspěvek k sochařské umělecké tvorbě kosmonoských Jelínků, Zprávy památkové péče* 60, 6, 2000, s. 154.

24) Tamtéž, s. 155.

25) Tamtéž, s. 154.



Obr. 8: Martin Jelínek st. (?), sochy vznášejících se andělů, kolem roku 1725 (?), hlavní oltář, kostel sv. Havla, Mladá Boleslav (foto B. Zemánek, 1981).

milu, sv. Rozálii Palermskou a sv. Floriána na oltární architektuře a bočních brankách.

Jistou finanční (a lze říci i estetickou) dobovou nadřazenost štafířských zásahů prováděných na sochařských dílech potvrzují i platby vydané za vytvoření stavby hlavního oltáře a jeho řezbářské figurální i ornamentální výzdoby v kostele sv. Prokopa v Libošovicích (bývalý okres Jičín). V roce 1777 bylo z kostelních peněz zaplacen 190 zl. sochaři Janu Hájkovi z Mnichova Hradiště a truhláři Stöwrovi ze Sobotky a po dvou letech (tedy v roce 1779) 250 zl. štafířu Janu Ferdinandu Houdkovi z Prahy.²⁶⁾ Ani zde se zřejmě sochařský autor neohlížel za svou práci.

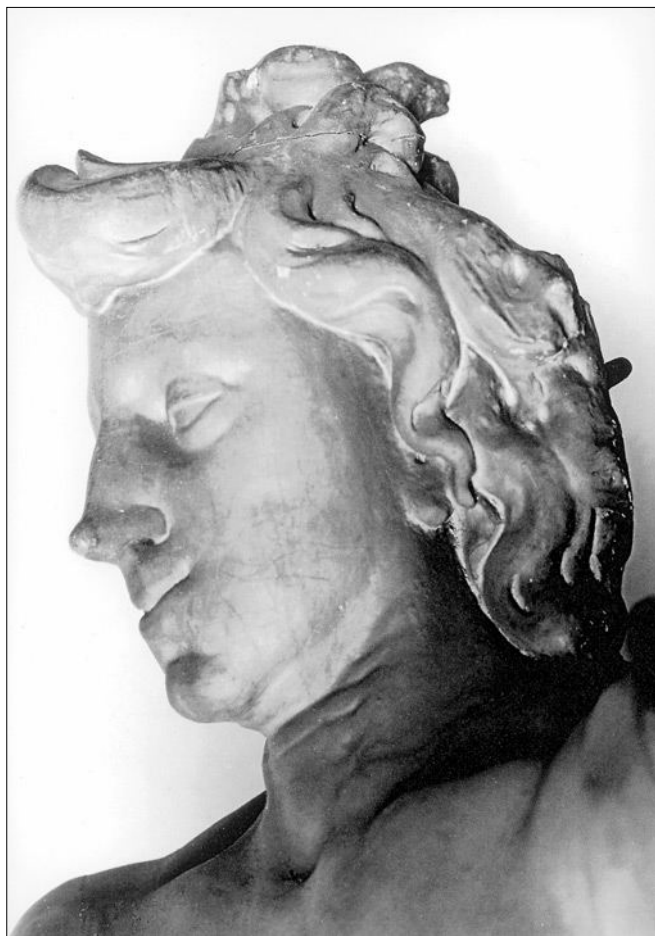
26) Miloš Suchomel – Pavel Zahradník, Archivní prameny o sochařské tvorbě Jana Hájka, *Průzkumy památek* X, 1, 2003, s. 24.

Podívejme se nyní ještě podrobněji na konkrétní dokumentaci dosvědčující optické i objemové, materiální proměny základní prvotní sochařské řezbářské výtvarné práce způsobované malířským dotvořováním prováděným ex post. Změnu povrchového reliéfu dřvořezby můžeme pozorovat a posoudit při komparaci sochařských detailů, z nichž byly restaurátorem odstraněny vrstvy nečistot a nepůvodních přemalby, s ostatními plochami řezbářského povrchu, kde nepůvodní překryty dosud zůstaly.

Názorně to ukazuje fotografická dokumentace hlavy již zmínované sochy sv. Vojtěcha z roku 1727 od Martina Jelínka st. z boční branky (na evangelijní straně) hlavního oltáře kostela sv. Jakuba v Mnichově Hradišti. Změnu povrchového reliéfu zaznamenáváme v partii úst, dolních očních víček i stařeckých vousů a vlasů. Snímek profilu téže hlavy pořízený po částečném sejmutí přemalby dokumentuje tloušťku překrytové vrstvy a její zkreslující působnost a plastický zásah do původního malířského pojednání. Pravda, doklad proměny dřvořezby je demonstrován na mladší neautorské přemalbě, nicméně tutéž proměnu s originální dřvořezbou prováděla i původní primární štafířská adjustace, kterou v našem případě tvoří leštěná běl doplněná v detailech dekorativním zlacením vytvořená ateliérem Jana Jiřího Hörtla téhož roku jako jelínkovská figurální díla.

Každá malířská vrstva pokrývající povrch dřvořezby působí změnu sochařské modelace i rukopisu. Pozorujeme to i na řezbářských detailech hlav soch andělů z let 1720–1730 od Martina Jelínka st. (?) z hlavního oltáře kostela sv. Havla v Mladé Boleslavi.²⁷⁾ Názorně, flagrantně to dosvědčují viditelné nánosy masy křídý v hloubkách vlasových vln. Nelze se zde při této příležitosti nezmínit ještě o jedné

27) Martin Jelínek st. (?), postava vznášejícího se anděla (na evangelijní straně hlavního oltáře) nesoucího rám s obrazem, 1720–1730, lipové dřevo, leštěná běl, barevně zdůrazněné pupily očí, výška = 251,0cm, Martin Jelínek st. (?), postava vznášejícího se anděla (na epištolní straně hlavního oltáře nad tabernáklem), 1720–1730, lipové dřevo, leštěná běl, barevně zdůrazněné pupily očí, výška = 243,5cm, v letech 1982–1983 restauroval obě dřvořezby Bohumil Zemánek (*Miloš Suchomel, Restaurování dvou domnělých sochařských pandánů, Památky a příroda* 7 (42), 1982, s. 398–399).



Obr. 9: Martin Jelínek st. (?), socha vznášejícího se anděla, 1725 (?), detail před zahájením restaurátorských prací, hlavní oltář (evangelijní strana), kostel sv. Havla, Mladá Boleslav (foto B. Zemánek, 1982).



Obr. 10: Martin Jelínek st. (?), socha vznášejícího se anděla, 1725 (?), detail po restauraci, hlavní oltář (epistolní strana), kostel sv. Havla, Mladá Boleslav (foto B. Zemánek, 1983).

pozoruhodnosti týkající se rozměrných postav vznášejících se andělů nesoucích oltářní obraz. V jejich tvářích spatříme portrétní rysy. Není to ovšem poprvé, co jsme se u jelínkovských sochařských děl s takovými portrétními náznaky setkali. Připomeňme si tu dřevorezby sv. Jana a Pavla (římských vojáků) z doby kolem roku 1725 od Martina Jelínka st. na hlavním oltáři kaple sv. Anny při klášterním kostele v Mnichově Hradišti²⁸⁾ a pískovcovou skulpturu sv. Floriána ze třetího desetiletí 18. století od Josefa Jiřího Jelínka v Hrubé Skále (bývalý okres Semily).

Bizarní reliéf vousů, vlasů a neméně roztodivný modelační povrch drapérie oděvu sochy Boha Otce z let 1751–1752 od Josefa Jiřího Jelínka v nástavci hlavního oltáře kostela Jména Ježíš v Lánech (bývalý okres Rakovník) rozhodně musely působit sochařsky sice syrověji, ale autentičtěji a rukopisně věrohodněji v prvotní, pouze řezbářské podobě bez nánosu leštěné křídly.²⁹⁾

K nápadnému vizuálnímu i hmotnému, plastickému zkreslení řezbářského výtvarného projevu došlo zřejmě i v případě postav drobného sousoší Kalvárie v kostele sv. Jiljí v Rejšicích (bývalý okres Mladá Boleslav), které lze dnes ještě dodatečně nově přiřadit k pracím provedeným pří-

slušníky kosmonoské jelínkovské dílny nebo jejími epigony a následovníky.³⁰⁾ Kompozice postav Panny Marie Bolestné a sv. Jana Evangelisty, modelace drapérií, obzvláště typické vzdušné biblického roucha na pravém boku postavy Panny Marie připomíná řadu jelínkovských sochařských prací například pohyb šatu dřevorezby sv. Barbory z let 1725–1735 od Martina Jelínka st. a jeho nevlastního bratra Josefa Jiřího v kostele sv. Jiljí v Markvarticích (bývalý okres Jičín) nebo zvířené oděvy soch sv. Ludmily, sv. Markéty a sv. Václava z roku 1749 od Josefa Jiřího Jelínka z Okresního muzea v Mladé Boleslavi. Ke komparaci s rejšickou soškou sv. Jana Evangelisty se nabízí dřevorezba téhož světce z let 1735–1750 od Josefa Jiřího Jelínka v kostele sv. Marii Magdalény v Sobotce. Také výzdoba čelních stěn soklů pod figurami Panny Marie Bolestné a sv. Jana Evangelisty nachází svůj starší vzor v ornamentální dekoraci podstavců dřevorezeb sv. Vavřince a sv. Štěpána z let 1760–1770 na bočních brankách hlavního oltáře v kostele sv. Františka Serafinského v Kováni (bývalý okres Mladá Boleslav). Podobně i soška Ukřižovaného Krista má svůj pandán v starším korpusu z let 1725–1735 od Josefa Jiří-

28) Miloš Suchomel, O polychromii řezbářských prací kosmonoských Jelínků, *Umění* XXVI, 2, 1978, s. 159.

29) Josef Jiří Jelínek, socha Boha Otce, 1750–1751, lipové dřevo, leštěná běl, v. 199,0 cm, v letech 1970–1971 restauroval akad. mal. Jiří Toroň.

30) Anonymní spolupracovník nebo následovník kosmonoských Jelínků, sousoší Kalvárie, 1770–1780 (?), lipové dřevo, nepůvodní polychromie(?), soška Panny Marie Bolestné výška = 24,0 cm, soklík výška = 7,5 cm, soška sv. Jana Evangelisty výška = 23,0 cm, soklík výška = 7,5 cm, korpus výška = 24,0 cm, kříž výška = 61,5 cm (uměleckohistorický průzkum s dokumentací a rozměry se uskutečnil dne 23. května 1968).



Obr. 11: Josef Jiří Jelínek, socha Boha Otce, 1751–1752, detail před restaurováním, nástavec hlavního oltáře, kostel Jména Ježíš, Lánský, okres Rakovník (foto J. Toroň, 1971).

ho Jelínka (?) v kosmonoské Loretě. Ovšem také v případě rejšické Kalvárie visí nad současnou podobou polychromie otázka autentičnosti, kterou by mohla zodpovědět kvalifikovaně provedená restaurace sousoší, případně již předběžný restaurátorský průzkum. Na základě současné podoby (respektive stavu v roce dokumentace) lze dílko předběžně zařadit mezi pozdní jelínkovské práce sedmdesátých až osmdesátých let 18. století a doufat v autorství Martina Ignáce Jelínka.

Musíme však vzít v úvahu, že stejně jak rejšické sousoší Kalvárie, tak také rozměrné dřevorezby andělů z hlavního oltáře mladoboleslavského hřbitovního kostela charakterizuje měkká, hladká, nevzrušená modelace, plynulý, nedělený povrchový reliéf, u něhož se potom tak markantně neprojevuje zanesení, zastření řezbářských detailů příštími podkladovými nánozy křídly jako u soch s charakteristickým dynamickým, bizarním povrchovým reliéfem.

A právě takový příklad drobnopisného, precizního reliéfu nalézáme u torza sošky sv. Jana Nepomuckého z roku 1731 od Josefa Jiřího Jelínka z obce Hoškovice (bývalý okres Mladá Boleslav).³¹⁾ Řezbářem detailně popsán, v současnosti obnažené vrapování světcovy rochetky musela pů-

31) Josef Jiří Jelínek, soška sv. Jana Nepomuckého, 1731, lipové dřevo, fragmentární původní polychromie, výška = 28,5 cm, plintus na ploše základny nese rytou fragmentární signaturu: F....(ostatní písmena se nezachovala, poněvadž plintus je v tomto místě odštípnut), 1731. Naskytuje se zde však otázka autentičnosti signatury. Nápis se totiž typově zdá být podstatně mladší než samotná dřevorezba. Co tu však bylo podkladem k přesnému vročení vzniku sošky nebylo zatím zjištěno, nicméně datování rokem 1731 se zdá být správné a velice pravděpodobné. Soška byla objevena v roce 1966 (Miloš Suchomel, *Restaurování soch Josefa a Martina Jelínka*, Památková péče 27, 10, 1967, s. 310 a 312).



Obr. 12: Martin Ignác Jelínek (?), sousoší Kalvárie, kolem roku 1780 (?), kostel sv. Jana Nepomuckého, Rejšice, okres Mladá Boleslav (foto M. Suchomel, 1968).

vodně zalévat a zakrývat pastózní malířská vrstva, takže z řezbářské modelace a rukopisu prosvítlo na povrch jen zkraslené torzo. Poznáme to při porovnání povrchového reliéfu zbaveného polychromie s povrchovým reliéfem, na němž se fragmenty původního polychromního vybavení sochy zachovaly. Týká se to především partií vlasů, almuce, rochetky a sutany leč pouze v odvrácené části postavy.

Ještě větší zástěnou původního řezbářského sochařského rukopisu bývají masivní vrstvy zlacení a stříbření. Pokud byly dřevorezby štafíry pozlacovány na vrstvu polimentu, křídly, pak vždy můžeme počítat s tím, že při tom docházelo nejenom k útlumu plastičnosti autorského řezbářského drobnopisného tvarování kvůli hmotné podkladové vrstvě drahých kovů, ale také k značné optické metamorfóze původní výtvarné hmoty kvůli kovovému lesku či matu plátkového zlacení a v neposlední řadě i ke ztrátě přírodní barevnosti. Poznááme to na dřevorezbách sv. Martina z doby kolem roku 1750 od Martina Ignáce Jelínka na oltáři v kapli kosmonoské Loretě³²⁾ a sv. Vavřince³³⁾ a sv. Štěpána³⁴⁾ z let 1760–1770 od téhož jelínkovského autora na bočních branách hlavního oltáře v kostele sv. Františka Serafinského v Kováni (bývalý okres Mladá Boleslav).³⁵⁾ Mešní roucha uve-

32) Martin Ignác Jelínek, socha sv. biskupa (sv. Martina?), po roce 1750, lipové dřevo, polychromie, výška = 168,0 cm, v roce 1966 restauroval Jiří Tesař (M. Suchomel, o. c., v pozn. 31, s. 306).

33) Martin Ignác Jelínek, socha sv. Vavřince, 1760–1770, lipové dřevo, nepůvodní zlacení, výška = 163,0 cm.

34) Martin Ignác Jelínek, socha sv. Štěpána, 1760–1770, lipové dřevo, nepůvodní zlacení, výška = 168,0 cm.



Obr. 13: Martin Jelínek st. – Josef Jiří Jelínek, socha sv. Barbory, 1725–1735, nepůvodní polychromie, kostel sv. Jiljí, Markvartice, okres Jičín (foto M. Suchomel, 1968).

dených světeckých postav z oltářů svatyní v Kosmonosech a Kování charakterizuje velice nízký dekorativní reliéf zobrazující ornamenty výšivek. O stáří reliéfní dekorace zlačených dalmatik postav sv. Vavřince a sv. Štěpána z Kování by mohl definitivně rozhodnout až restaurátorský průzkum. Nicméně současná povrchová vrstva zlačení dřevorezby zřejmě není jejich původním dekorativním dotvořením.

Jak nepředstavitelně výtvarně hluchou proměnu umělecky hodnotné originální dřevorezby dokáže způsobit následná diletantská, triviální, zrůdná malířská adjustace si můžeme ověřit na řadě exemplárních případů. Máme ovšem k tomu k dispozici nepůvodní s dřevorezbou nesoučasné polychromní vrstvy, nicméně nelze vyloučit možnost, že i v 18. století se skvělá řezbářská díla renomovaných sochařských mistrů mohla následně dostat do rukou invenčně chudých štafirů, zvláště pak, když víme z archivních pramenů o štafířských zásazích, které se o řadu let opozdily za dokončenými sochařskými (řezbářskými) pracemi.

Takovým nepůvodním řemeslně provedeným malířským dotvořením dodnes trpí řezbářsky bravurně zvládnuté sochy sv. Petra Mučedníka³⁶⁾ a sv. Isidora Madridského³⁷⁾ z roku 1738 od Josefa Jiřího Jelínka na bočních brankách

35) Uměleckohistorický průzkum s dokumentací jelínkovských sochařských děl v interiéru kostela sv. Františka Serafinského v Kování byl proveden dne 24. 6. 1968.

36) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Petra Mučedníka, 1738, lipové dřevo, nepůvodní polychromie, výška = 190,0 cm.

37) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Isidora Madridského, 1738, lipové dřevo, nepůvodní polychromie, výška = 190,0 cm.



Obr. 14: Josef Jiří Jelínek, soška sv. Jana Nepomuckého, 1731, Hoškovice, okres Mladá Boleslav (foto M. Suchomel, 1966).

hlavního oltáře kostela sv. Jana Nepomuckého v Rejšicích.

Za ještě výtvarně křiklavější příklad považujeme někdejší nepůvodní polychromní vybavení soch sv. Vojtěcha³⁸⁾ a sv. Prokopa³⁹⁾ z let 1735–1740 od Josefa Jiřího Jelínka na bočních brankách hlavního oltáře kostela sv. Václava v Bosni (bývalý okres Mladá Boleslav). Obě dřevorezby nadživotní velikosti však byly v roce 1997 restaurovány v rámci výstavy pořádané Národní galerií v Praze při příležitosti 300. výročí narození sochaře Josefa Jiřího Jelínka (narozen 10. února 1697–zemřel 23. ledna 1776) akademickými malířkami Evou Skarolkovou (socha sv. Vojtěcha) a Magdalenou Černou (socha sv. Prokopa) a v obou případech byla na povrchu autorských řezbářských bloků odkryta historická leštěná běl. Triviální, rustikální polychromie z povrchu skvělých dřevorezby zmizela a zůstalo pohledově nenápadné a sochařskou práci nedegradující monochromní malířské vybavení.⁴⁰⁾

38) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Vojtěcha, 1735–1740, lipové dřevo, leštěná běl, výška = 235,0 cm.

39) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Prokopa, 1735–1740, lipové dřevo, leštěná běl, výška = 238,0 cm.

40) Radana Hamsíková – Miloš Suchomel, Josef Jiří Jelínek (1697–1776). Barokní sochařská dílna z Kosmonos. Katalog výstavy pořádané Národní galerií v Praze ve Valdštejnské jízdárně. Praha 1997, s. 118–119.



Obr. 15: Martin Ignác Jelínek, socha sv. Martina (?), po roce 1750, celek po restauraci, Loreta, Kosmonosy, okres Mladá Boleslav (foto J. Tesar 1966).

I historická polychromie může však řezbářské dílo pohledově zkreslovat. Představoval si řezbářský mistr sošky Panny Marie Neposkvrněného početí zašlapovaného dráčka v takové malířské kreaci, jakou mu vtiskl neznámý štafir? Souhlasil by s ledajakým malířským dotvořením vlasů a inkarnátu v partii hlavy Panny Marie? To jsou otázky, které pozorovatele napadnou při prohlídce řezbářsky svěží mariánské sošky pocházející snad ze 2. čtvrtiny 18. století z rukou anonymního středočeského sochařského mistra inspirovaného radikálními dynamickými tendencemi uplatňovanými v Čechách dílnou Matyáše Bernarda Brauna a jejími následovníky.⁴¹⁾ Tento nadčasový sochařský projev se mnohdy vznáší nad realitou. Pozorujeme to také u sošky Panny Marie Neposkvrněného početí. Přes rameno Panny Marie volně přehozený beztvary modrý plášť svévolně vlaje v povětří, nikde neuchycený, rukou nepřidržený. Právě s takovými kompozičními absurditami se však setkáváme v řezbářské tvorbě kosmonoských Jelínků.

Mnohem závažnějším prohřeškem proti autorově sochařské podobě originální dřevorezby jsou masivní, plastické plentové překryty autentické modelace, autorského rukopisu, prostě veškerá nepůvodní přemodelování, zakrytí, paralyzování výtvarného projevu někdejšího sochařského mistra.

S takovou povrchovou neobvykle hmotnou plentou jsme se setkali v ateliéru manželů Kloudových u sochy sv. Rozálie z roku 1721 od Matyáše Bernarda Brauna pocházející z tumbby bočního oltáře sv. Františka Xaverského (na epištolní straně) kostela sv. Klimenta v Praze 1 v areálu Klementina.⁴²⁾ Konkrétně se zde jednalo o nepůvodní reliéfní materiální nános překrývající původně obnažený inkarnát v partii šatového výstřihu pod krkem světice. I tak cudná a v přítmí tumbby nenápadná dékolletage se zřejmě časem stala terčem pruderní kritiky a inkarnát musel neznámý štafir zakrýt masivní plentou reliéfně zobrazující drapérii šátku. Během restaurování na počátku osmdesátých let 20. století byl tento nepůvodní překryt z dřevorezby odstraněn a pod ním se objevila historická, leč pravděpodobně také nepůvodní polychromní vrstva inkarnátu.⁴³⁾

Otázkou ovšem dodnes zůstává, zda polychromní vrstvy reprezentující v současnosti malířské povrchové vybavení braunovských řezbářských sousoší Nalezení neporušeného těla sv. Rozálie (v tumbě oltáře sv. Františka Xaverského) a Smrti sv. Františka Xaverského (v tumbě oltáře Očišťování Panny Marie) jsou původním malířským dotvořením těchto sochařských prací z doby, kdy tovaryši Braunovy dílny se ještě zdržovali ve svatoklimentském kostele. Je totiž značně nepravděpodobné, že by obě sousoší tvořila v interiéru kostela koloristickou výjimku, když v archivních pramenech je zdůrazňována nutnost vybavení povrchu veškeré sochařské výzdoby oltářů bílým nátěrem.

„...Z roku 1716 a let dalších se zachovalo několik smluv s Ondřejem Röpflm stran štafírování oltářů, varhan a kazatelny. Tak 3. března 1716 zavázal se Röpfl štafírovat oltář sv. Xaveria. Za tuto práci žádal 80 zl. za zlato na pozlacení ozdob, hlavic, za zpracování zlata 60zl., za nabílení soch, andělů a ostatního 20 zl., za připravení a zhlazení architektury 100 zl. Protože zlato dodal konvent, měl Röpfl dostat za štafírování 180 zl...“⁴⁴⁾

Ostatně, jak zde bylo již zdůrazněno, veškerá řezbářská i kamenosochařská výzdoba vytvořená v kostele sv. Klimenta v Klementinu Matyášem Bernardem Braunem a jeho tovaryši příjemně překvapuje barevnou askezí. Z archivního dokumentu však můžeme čerpat ještě jedno poučení a další poznatek podnětný pro téma této stati týkající

41) Středočeský (pražský) sochařský mistr (?), socha Panny Marie Neposkvrněného početí, 2. čtvrtina 18. století (?), lipové dřevo, polychromie, výška = 32,5 cm (postava), výška = 39,0 cm (po vrchol svatozáře).

42) Akad. soch. Marta Kloudová a akad. mal. Hynek Klouda restaurovali tumbové sousoší Nalezení neporušeného těla sv. Rozálie v rámci celkové restaurace zařízení interiéru kostela sv. Klimenta v Klementinu v letech 1979–1983 (Miloš Suchomel, Několik poznámek k původním malířským adjustacím povrchu soch Matyáše Bernarda Brauna, Památky a příroda 12 (47), 1987, s. 321–330).

43) Pokud se týká nepůvodních malířských pojednání povrchu sousoší sv. Rozálie, již restaurátorský průzkum avizoval komplikace a složitější rozhodování o zachování či odstranění mladších vrstev malířských překrytů, pod nimiž nebyla restaurátory nalezena nejstarší polychromní vrstva odpovídající stářím i autorstvím historické vrstvy zachované v partiích inkarnátu.

44) V. Míxová, o. c. v pozn. 17, s. 68–69.

se totiž diskutovaných finančních odměn sochaře a štafíra. Štafír Ondřej Röpfl obdržel za štafírské práce na oltáři sv. Františka Xaverského nemalou sumu 199 zl., Matyáš Bernard Braun za sousoší Nalezení neporušeného těla sv. Rozálie 45 zl.⁴⁵⁾ Opět se zde ukazuje určitý nepoměr v hodnocení sochařského a štafírského díla svědčící v neprospěch sochařů.

Zcela jiného druhu bylo ve sv. Klimentu kompletní povrchové přemodelování sošek andlíků zdobících tabernákl hlavního oltáře. Obě dětské postavičky byly historickým restaurátorem opatřeny masivní vrstvou křídý s polimentem a zlacením, pod níž zmizela nejen stará štafírská úprava z 18. století, ale i autentické řezbářské dílo. Zcela byl anulován původní sochařský projev, někdejší řezbářská modelace a rukopis autora dřevorezby. Restaurátorský průzkum prováděný na počátku osmdesátých let 20. století⁴⁶⁾ sice odhalil pod tučným překrytím původní podkladovou křídovou vrstvu pokrytou stříbrem, ale k následnému odhalení původního štafírského pojednání dřevorezby nedošlo jednak z toho důvodu, že nebylo možné zaručit kompletní zachování stříbrnění (včetně podkladové vrstvy) po celém povrchu postaviček puttů, jednak také proto, že v případě této historické výtvarné korektury zřejmě šlo o restaurátorské dílo významné pražské sochařské dílny Platzerů, která se zabývala restaurováním na rozhraní 18. a 19. století a do kostela sv. Klimenta dodala několik postaviček andlíků zdobících kruchtu za barokní braunovské originály (tehdy již nejspíš fragmentární). Měli jsme tu totiž k badatelské dispozici vzácný doklad historické restaurátorské metody.⁴⁷⁾ Platzerovský výtvarný projev dodatečně vtisknutý původním postavičkám puttů z tabernáklů hlavního oltáře je nejvíce patrný v partiích fyziognomií a vlasů.

I když v uvedených příkladech nešlo o změny sochařských originálů způsobené původními malířskými úpravami, je snad i z těchto ukázek patrné, jaké pohledové, barevné, optické i materiální proměny hrozily čistě skulpturálním pracím v štafírských dílnách.

Nejnešťastněji, nejpodstatněji a nejprevratněji zasahovaly štafírské přemalby taková sochařská díla, která řezbář vyzdobil nízkým povrchovým reliéfem zobrazujícím podrobnosti oděvů (ornamenty vzorovaných látek, spony, zdobné pásy atd.), jak to pozorujeme například na koncismu, kresebném mistrovském díle Ignáce Františka Platzera, konkrétně na dřevorezbě Vidění sv. Huberta z let 1760 až 1770 v nice domu čp. 440-I v Michalské ulici na Starém Městě pražském.⁴⁸⁾ Ozdobný pás s velkou dekorativní sponou a hrubý, drsný povrch látky pláště (charakterizovaný mělkým vrapováním) precizně Platzerem vypracované v extrémně nízkém reliéfu ne nepodobném grafickému dílu by se zcela ze sochařského díla vytratily a zanikly pod křídovým podkladem polychromie. A byla by to nejen nenahraditelná umělecká škoda, ale také zásadní faux pas proti autentickému výtvarnému záměru sochařského autora. Nízký dekorativní reliéf je charakteristickým znakem Platzerova umě-



Obr. 16: Martin Ignác Jelínek, socha sv. Štěpána, 1760–1770, nepůvodní zlacení, kostel sv. Františka Serafinského, Kovář, okres Mladá Boleslav (foto M. Suchomel, 1968).



Obr. 17: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Isidora Madridského, 1738, detail, nepůvodní polychromie, kostel sv. Jana Nepomuckého, Rejšice, okres Mladá Boleslav (foto B. Zemánek, 1968).

dění sv. Huberta akademický sochař Aleš Grim, který z povrchu skulptury odstranil pět přemalbových vrstev provedených technikou oleje. Původní malířské pojednání povrchu tohoto platzerovského díla se bohužel nedochovalo ani v minimálních fragmentech. Zbyl po něm pouze autentický podkladový tmel, který byl nanášen ve dvou vrstvách.

45) Tamtéž.

46) Sošky andlíků na tabernáklu hlavního oltáře kostela sv. Klimenta v Klementinu restaurovali v letech 1979–1983 akad. mal. Tamara Beranová a akad. soch. Petr Kuthan.

47) M. Suchomel, o. c. v pozn. 42, s. 330.

48) Ignác František Platzer, dřevorezba Vidění sv. Huberta, 1760–1770, lipové dřevo, v době fotografické dokumentace (v roce 1973) již bez polychromie, podživotní velikost. V letech 1972–1973 restauroval Vi-



Obr. 18: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Prokopa, 1735–1740, ještě s nepůvodní polychromií, hlavní oltář, kostel sv. Václava, Boreš, okres Mladá Boleslav (foto SSPPOP Středočeského kraje).

leckého vyjádření. Pokud barokní řezbář jako výtvarný prostředek používal v partiích ornamentální výzdoby oděvů (zpodobovaných postav) nízkého popisného reliéfu a často krát i ryté kresby, pak takto výtvarně vybavené dílo nemělo být podrobno následnému štafírování, neboť malířskou detailní polychromií zde nanejvýš vhodně již zastupovalo vyjádření provedené ryze sochařskými prostředky a nástroji.

Neméně pozoruhodné jsou poznatky, k nimž dospějeme při pozorování primárních uměleckých prací kamenosochařů s následnými výtvarnými projevy štafirů v oblasti kamenosochařských uměleckých památek, a to jak po stránce umělecké hodnoty a optického i hmotného, objemového ovlivnění, tak po stránce finančního ocenění obou výtvarných aktérů tohoto tvůrčího dualismu. Bohužel těch archivních pramenů v této tvůrčí sféře máme z 18. století až dosud podstatně méně k dispozici, než tomu bylo u řezbářské vý-

tvárné produkce určené většinou do interiérů kostelních staveb, kde bylo možné čerpat faktické údaje z farních záznamů o hospodaření s kostelními penězi. Navzdory této informační absenci však máme přece jen k dispozici aspoň dva prameny (zato na faktické údaje velice bohaté a nemálo poučné), které nám umožňují nahlédnout podrobněji do historické organizace práce na stavbách dvou městských mariánských statuí a seznamují nás nejenom s participací jednotlivých členů sochařských dílen, řemeslníků a dalších pomocných pracovních sil, ale také s finanční stránkou těchto významných dobových podniků. Mám zde na mysli stavby mariánských sousoší na náměstích měst Jaroměř a Sobotky.

Jaroměřské sousoší Panny Marie Neposkvrněného početí (na vrcholu konického pilíře), Víry (na patce pilíře v čele), sv. Jana Křtitele, sv. Jakuba a sv. Štěpána (na rozšířeném postamentu), tří puttů (na volutových soklech pod uvedenými světeckými postavami) a sv. Floriána, sv. Ignáce a sv. Jana Nepomuckého (na podstavcích v balustrádě, která rámuje půdorys statue), s reliéfy rakouské orlice a erbu Jaroměř, sv. Rodiny, sv. Mikuláše (na stěnách rozšířeného podstavce) a s dalšími reliéfy Obětování v chrámu, Navštívení Panny Marie a Nanebevzetí Panny Marie (na soklu konického pilíře) bylo postaveno v letech 1723–1727 početným kolektivem sochařů, řemeslníků a po-

mocných pracovních sil, v němž hlavní, uměleckou roli hráli členové sochařské dílny Matyáše Bernarda Brauna, sám mistr a jeho tovaryši.

Nesmírně cenné poznatky o stavbě jaroměřské statue přináší dobový přehled finančních výdajů zaplacených za sochařské, kamenické, malířské, truhlářské, zámečnické, přepravní a další práce související se vznikem tohoto velkolepého sochařského uměleckého díla. Podrobné záznamy totiž vedl městský radní (pozdější purkmistr) města Jaroměř, lékárník Jan Antonín Kühn, který sochaře Matyáše Bernarda Brauna zřejmě dobře znal, a to nejen z toho důvodu, že pracoval na sochařské výzdobě blízkého Šporkova Kuksu, ale také kvůli vlastním příbuzenským vztahům s pražským mistrem.⁴⁹⁾ V plné šíři publikoval Kühnův vý-

49) E. Poche, o. c. v pozn. 5, s. 126.

dajový deník v roce 1912 Vojtěch Paul⁵⁰⁾ a nedávno jej opět in extenso připomněla práce Ivany Maxové, Vratislava Nejedlého a Pavla Zahradníka.⁵¹⁾

Pro naši úvahu zabývající se výtvarným dualismem barokní sochařské tvorby jsou cenné a důležité především faktické údaje o zdejší sochařské, kamenické a malířské pracovní účasti a o honorování jak sochařských a kamenických, tak i malířských prací podílejících se na vzniku jaroměřského braunovského pomníku. Z Kühnova elaborátu vyplývá totiž pozoruhodný poznatek, týkající se barevné povrchové úpravy pomníku. Zjišťujeme, že jaroměřská statue byla během stavby dokonce třikrát natřena bílou barvou. Dne 8. října 1725 zapisuje Jan Antonín Kühn následující výdaj: „...Malíři na přetažení sloupův po druhé, bleiweissu⁵²⁾ 7 lib. – 1.24...“ (1 zl. 24 kr.).⁵³⁾ Další zápis o malířském zásahu nalézáme až v závěru finančního přehledu a je datován dnem 24. května 1727: „...od p. Kříště bleiweissu ještě na sloupy a koule přeštrejchování 10 lib. po 12 kr. – 2.0.“⁵⁴⁾

Bohužel tato sdělení nám přináší kromě faktického poznatku, že kamenné statue byly na povrchu opatřovány monochromními nátěry, také hodně nejasností. V našem případě totiž chybí jednoznačná, konkrétní informace o rozsahu tohoto monochromního překrytu kamenných bloků statue. Čeho všeho se týkal, zda pouze architektury, nebo jenom architektonických detailů, které zápis uvádí (sloupů, koulí), či absolutně celé dosavadní statue, není specifikováno. Sochařská díla Matyáše Bernarda Brauna tu (pokud se týká štafírování) nejsou vůbec zmiňována. Nedovídáme se nic ani o účelu, ani technologii bělostného zastření přírodní barevnosti pískovcových bloků.

Podobně jsme na tom s informacemi týkajícími se další barevné úpravy vzniklé pozlacením povrchu detailů vybraných kamenosochařských bloků. Konkrétní zprávy máme k dispozici pouze o pozlacení kovové glorioly sochy Panny Marie Neposkvrněného početí (Immaculaty) a zeměkoule pod touto vrcholovou skulpturou a v závěrečné části také nápisů.

Již z Kühnova zápisu ze dne 7. června 1724 se dozvídáme, že „...Panu Braunovi, co dal v Praze v ohni hvězdy pozlatit...“, bylo vyplaceno „...8.45...“ (zl.kr.).⁵⁵⁾ Výdaje za zlacení glorioly Panny Marie téhož dne ještě pokračují: „...od šroubů do kruhu, co se hvězdy přišroubovaly, také od pozlacení – 1.15.“⁵⁶⁾ a dále 12. června 1724 je zaznamenán výdaj „...za zlato na ten oblouk – 1.30.“⁵⁷⁾ Zlacení se týká i další zápis, a to ze dne 19. srpna 1724, kdy bylo vyplaceno malíři za „...5 kněh a 3 malé knížky zlata k pozlacení koule pod Panu Marii – 16. 3.“ (zl. kr.).⁵⁸⁾ Poslední adresný údaj se zmiňuje o zlacení nápisů a pochází ze dne 13. kvě-



Obr. 19: Neznámý pražský řezbář, soška Panny Marie Neposkvrněného početí, 2. čtvrtina 18. století (?), soukromý majetek (foto B. Zemánek).

na 1727: „...na pozlacení nápisův zlata – 2.36.“⁵⁹⁾ V Kühnově vyúčtování zazní však zmínka o zlacení ještě jednou. Dne 16. října 1725 zaplatil Kühn za „...13 kněh zlata k pozlacení – 39.0.“ (zl.),⁶⁰⁾ tedy až do té doby nejvyšší částku vydanou na pozlacení vybraných detailů statue. Chybí však bližší určení, k jakému účelu bylo takové množství zlata využito.

Sečteme-li vše, co jsme se konkrétního dozvěděli o malířských (štafířských) zásazích prováděných na jaroměřském mariánském konickém pilíři, obdržíme pouhý barevný dvojjzvuk bílého tónu a zlata (matného či lesklého). S takovou barevnou i technickou kombinací jsme se již setkali i v případě řezbářských sochařských děl vybavených na povrchu leštěnou bělou a zlatem (v dekorativních detailech). Poznatek jistě pozoruhodný, neznamená však, že technické, technologické postupy i výtvarné výsledky byly u kamenných skulptur v exteriéru totožné s použitými pracovními metodami a dosaženými optickými efekty u dřevorezeb v interiérech kostelů. Ostatně to dosvědčuje do jisté míry i citovaný archivní pramen, z něhož zjišťujeme, že nátěry bílou barvou byly prováděny třikrát a v určitých, časově jak se zdá nepravidelných, a od sebe značně vzdálených intervalech. Postrádáme tu ovšem jakýkoliv náznak receptury i charakteru bílého tónu, nepoznááme technické údaje o tomto monochromním nátěru a nevíme ani, do jaké

50) Vojtěch Paul, Počet aneb Pořádnost na příjem a vydání od P. P. dobrodincův na vystavení statuí ku počtění blahoslavené Panny Marie Početí, Hradecký kraj 7, 1912–1913, s. 71–79.

51) Ivana Maxová – Vratislav Nejedlý – Pavel Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Náchod. Praha: Státní ústav památkové péče 2002, s. 73–78.

52) Názvem bleiweiß je označována běloba olověná neboli kremžská alias uhličitán olovnatý.

53) I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 51, s. 77.

54) Tamtéž, s. 78.

55) Tamtéž, s. 75.

56) Tamtéž, s. 75.

57) Tamtéž, s. 75.

58) Tamtéž, s. 75.

59) Tamtéž, s. 77.

60) Tamtéž, s. 77.



Obr. 20: Matyáš Bernard Braun, sousoší sv. Rozálie, po roce 1720, detail s nepřevzatým plastickým doplňkem v podobě šátku, tumba bočního oltáře (na epištolní straně), kostel sv. Klimenta v Klementinu, Praha 1 (foto M. Suchomel, 1980).



Obr. 21: Matyáš Bernard Braun, sousoší sv. Rozálie, po roce 1720, detail s nepřevzatým plastickým doplňkem v podobě šátku, tumba bočního oltáře (na epištolní straně), kostel sv. Klimenta v Klementinu, Praha 1 (foto M. Kloudová, 1980).



Obr. 22: Matyáš Bernard Braun, sousoší sv. Rozálie, po roce 1720, detail po odstranění šátkové plenty, tumba bočního oltáře (na epištolní straně), kostel sv. Klimenta v Klementinu, Praha 1 (foto M. Kloudová, 1981).

míry byla barva ředěna, zda šlo o lazurní či pastózní nátěr, jasný či lomený tón, s matným nebo lesklým povrchem atd. Podobně o zlacení se nedozvídáme, zda bylo provedeno na lesk či mat. Nemůžeme si tedy ani dokonale, věrohodně představit původní vzhled, podobu pomníku po uskutečnění takového malířského povrchového pojednání. Přesto se domnívám, že opakované nátěry mariánské statue v Jaroměři bílou barvou nelze v žádném případě ztotožnit s masivní vrstvou křídových podkladů leštěné bělí dřevořezb.

Koneckonců při výkladu Kühnových záznamů o pracích malířů se totiž nemůžeme zaměřit pouze na dva konkrétně zmíněné zásahy tedy na nabílení a zlacení statue. Kühn totiž uvádí ještě další položky vyplacené malířům na základě vykonaných prací (bohužel však bez jakékoliv specifikace). Ad informandum si ty bezobsažné položky připomeňme. Tak dne 14. prosince 1724 Kühn zapisuje: „P. Danielovi Rýdlovi, malíři, na jeho dílo – 9.30.“ (zl.kr.),⁶¹⁾ další záznam je ze dne 5. března 1725: „P. Danielovi Rýdlovi malíři na jeho dílo – 10.0.“,⁶²⁾ a dále dne 7. června 1725 opět za-

znamenává: „P. Danielovi Rýdlovi malíři na jeho dílo – 10.0.“,⁶³⁾ a dne 25. července 1725 připisuje: „Jakubovi Pelchofroví, který s mal. Rýdlem pracoval – 10.0.“,⁶⁴⁾ ze dne 19. září 1725 je další zmínka týkající se malířských prací: „Danielovi Rýdlovi malíři s Jak. Pelchoffrem na jejich dílo dáno – 20.0.“,⁶⁵⁾ dne 27. dubna 1726: „Panu Danielovi Rýdlovi malíři – 4.0.“,⁶⁶⁾ a ještě 24. května 1727 naposled: „p. Danielovi Rýdlovi malíři s Pelchoffrem na jejich dílo zapláceno – 16.30.“⁶⁷⁾ Zdá se tedy, že kromě opakovaných bílých nátěrů a zlacení detailů prováděl Daniel Rýdl s pomocníkem Jakubem Pelchoffrem (Pelchoffrem) řadu dalších úkonů a zásahů, jejichž faktická identifikace uniká (aspoň zatím) našemu poznání.

Relativně nejvyšší finanční částku obdrželi za svou výtvarnou činnost sochaři, Matyáš Bernard Brauna a jeho tovaryši: celkem 338 zl. 45 kr. Z této částky mistr Braun přebíral osobně od Jana Antonína Kühna postupně po čás-

61) Tamtéž, s. 76.

62) Tamtéž, s. 77.

63) Tamtéž, s. 77.

64) Tamtéž, s. 77.

65) Tamtéž, s. 77.

66) Tamtéž, s. 77.

67) Tamtéž, s. 78.

tech pouze 185 zl., zbytek tj. 153 zl. 45 kr. byl opět postupně vyplácen Braunovým tovaryšům. Sám Braun ze všech ostatních pracovníků participujících na vzniku jaroměřského sousoší v letech 1723–1727 jednorázově obdržel nejvyšší částku, jaká byla v jediný den vyplacena jedinému člověku. Šlo zřejmě o odměnu, v níž byla započtena částka za vytvoření šesti reliéfů. Záznam nese datum 3. července 1726: „...Panu Braunovi i od pas-trlivův – 81.0.“⁶⁸⁾

I když celková částka 338 zl. 45 kr. zaplacená v Jaroměři za sochařské práce patří zde k nejvyšším odměnám poskytnutým pracovníkům jednotlivých řemesel, v poměru k jiným obnosům, které Braun se svou dílnou obdržel na řadě ostatních zakázek, se zdá tento jaroměřský finanční zdroj pro Brauna neúměrně nízký. Tak například v Litomyšli za sochy Víry a Naděje osazené na portál piaristického kostela Nalezení sv. Kříže obdržela Braunova dílna 120 zl.,⁶⁹⁾ to znamená 60 zl. za jednu alegorickou skulpturu. Pokud bychom tuto cenovou relaci uplatnili v Jaroměři, pak by Braun jenom za šest světeckých postav a jednu alegorickou postavu Víry a vrcholové sousoší Immaculaty musel přinejmenším požadovat 480 zl. Navíc je zde třeba ještě zdůraznit skutečnost, že v Jaroměři vytvořil Braun a jeho tovaryši figurální sochařská díla skutečně výjimečné umělecké nadčasové hodnoty. Tyto chef d'oeuvre Braunovy tvorby, zvláště pak exaltovaná expresivní zpodobení sv. Ignáce z Loyoly a sv. Jana Nepomuckého, později již nepřekonaná a nenalézající v žádném následujícím braunovském (koneckonců ani v jiném díle českého sochařství 18. století) odvážnější, výtvarně progresivnější, nadčasovější období.

Uvážíme-li, že za všechny práce, které se podílely na vzniku mariánské statue v Jaroměři zaplatili Jaroměřští pouhých 1321 zl. 38 kr., tedy o zanedbatelných 121 zl. 38 kr. více, než kolik obdržel Matyáš Bernard Braun za sousoší Vidění sv. Luitgardy na Kamenném mostě v Praze, nemůže nás nenapadnout myšlenka na zřejmý Braunův nevšední, snad dokonce vrcholový vztah k Jaroměři. Je to ostatně pocho-



Obr. 23: Neznámý pražský řezbář 1. poloviny 18. století (?), sošky andlíků, během restaurátorského průzkumu s patrnými sondami v masivní povrchové plentě, která pravděpodobně vznikla při historické restauraci provedené pražskou platzerovskou dílnou na počátku 19. století, hlavní oltář kostela sv. Klimenta v Klementíně, Praha 1 (foto M. Suchomel, 1980).



Obr. 24: Neznámý pražský řezbář 1. poloviny 18. století (?), socha andílka, během restaurátorského průzkumu s patrnými sondami provedenými v masivní plentě plasticky měnící původní povrchový reliéf dřevorezby, hlavní oltář kostela sv. Klimenta v Klementíně, Praha 1 (foto M. Suchomel, 1980).

pitelné. Matyáš Bernard Braun se v Jaroměři oženil dne 9. října 1719 s Marií Alžbětou Miseliusovou.⁷⁰⁾ Nelze si ovšem nepovšimnout ani úcty Jaroměřských k pražskému sochařskému mistrovi. Tak trochu to vnímáme i při čtení Kühnova vyúčtování. Z Jaroměře byli pro Brauna a jeho tovaryše posíláni do Prahy vozkové, formani, a mistrovi tak byla zajištěna na místo bezplatná doprava. A co více: město pomáhalo Braunově dílně s organizačním zabezpečením stavby mariánské statue, na jejímž vzniku se podílela kromě sochařů, kameníků a malířů celá plejáda dalších řemeslníků a pomocných pracovníků (od řezbářů, tesařů, kovářů, kolářů, formanů až po různé nádeníky, přidavače a jednotlivé posly vysílané pro modely, pro pana Brauna, pro

68) Tamtéž, s. 77. Termín „pastřliv“ je zřejmě zkomoleninou pojmu bas-relief.

69) E. Poche, o. c. v pozn. 5, s. 138.

70) Tamtéž, s. 325.



Obr. 25: Ignác František Platzer, dřevorezba Vidění sv. Huberta, 1760–1770, detail, průčelí domu čp. 440/I, „U tří tykví“, Michalská ulice č. 11, Praha 1 (foto M. Suchomel, 1973).

kameníka, pro kladky, do lomu, zda kamení jest nalámáno, či s dopisy atd.).⁷¹⁾

Z Kühnova účetního přehledu všech vydání týkajících se postavení jaroměřského mariánského sousoší vyplývá ještě jedna závažná, pro uměleckohistorické bádání nesmírně principiální skutečnost. Většinu sochařských prací zde totiž zřejmě prováděli Braunovi spolupracovníci – tovaryši. Jestliže však byli tito členové braunovské dílny spoluautoři (a zdá se dokonce, že s větším autorským podílem) i takových bravurně tesaných skulptur, jakými byly již zmiňované postavy sv. Ignáce z Loyoly a sv. Jana Nepomuckého, pak taková poznání nám dává vytušit neobyčejné invenční výtvarné schopnosti nejenom mistra dílny, ale i jeho tovaryšů. Bohužel při této teamové, kolektivní práci barokního sochařského ateliéru nelze dnes ani přibližně stanovit výtvarný, modelační, rukopisný podíl jednotlivých uměleckých aktérů, jednotlivých sochařských osobností participujících na tomto tvůrčím procesu. Že však taková barokní dílna mohla disponovat větším počtem velice invenčně schopných uměleckých individualit než pouhým mistrem, je v případě Braunova ateliéru víc než patrné, a to v podstatně větší míře než to pozorujeme u ostatních českých barokních kamenosochařských dílen Brokoffů, Jelínků a Platzerů. Výjimečnost Braunova ateliéru, pokud se týká personálního obsazení, potvrzuje, jak se domnívám, dostatečně pregnantně i Kühnův elaborát. Ten je tak cenným

svědectvím nejenom výtvarné spolupráce několika sochařských osobností inspirujících se Braunovým uměním, jeho osobitým výtvarným projevem, ale také dokladem velice zdařilého, impozantního kolektivního výtvarného výkonu, doplněného šťastnou celkovou spoluprací řady zapracovávajících řemeslníků s vybranými pomocníky.

Mimochodem řečeno při uměleckohistorickém průzkumu jaroměřských soch, především však postav sv. Ignáce z Loyoly, sv. Jana Nepomuckého, sv. Jana Křtitele a sv. Štěpána nelze si nevzpomenout na méně známou, zapomenutou skulpturu sv. Jana Nepomuckého z počátku dvacátých let 18. století v Odlochovicích (bývalý okres Benešov), která byla již před léty připsána Matyáši Bernardu Braunovi,⁷²⁾ k jehož sochařskému dílu se hlásí, jak dynamickou kompozicí, tak bravurní modelací. Kompozice a modelace totiž silně připomíná některé braunovské postavy, například dřevorezbu sv. Jana Nepomuckého z doby kolem roku 1719, která stávala na hlavním oltáři zámeckého kostela v Duchcově, byla však v roce 1945 zničena požárem (její fotografie se zachovala ve Štencově archivu). Detailní rukopisné zpracování prstů a dlaně pravé ruky odlochovicé svatojánské postavy odpovídá téměř detailu již zmiňované sochy sv. Jana Evangelisty v interiérové nise kostela sv. Klementa v Klementinu v Praze 1. Právě tuto odlochovicou sochu sv. Jana Nepomuckého můžeme ještě dodatečně přiřadit ke skupině prakticky soudobých braunovských svatojánských soch, o nichž se zmiňuje Ivo Kořán.⁷³⁾ Koneckonců i při komparaci Kořánem zmíněných braunovských sochařských uměleckých děl dojdeme k závěru, že i na této figurální svatojánské skupině je patrná výtvarná účast více autorů čin-
ných v pražském ateliéru Matyáše Bernarda Brauna.

Dost možná, že právě tato sochařská umělecká tvorba založená na spolupráci více autorů, (v našem případě Matyáše Bernarda Brauna a jeho – v Kühnově účetním dokladu nejmenovaných – tovaryšů) může být příčinou a také vysvětlením nedostatku zmiňovaného individuálního autorského sebevědomí a citění. Je také příčinou absence následné starosti autorů o příští osud jejich umělecké práce, o zachování absolutní čistoty osobitého sochařského projevu, příčinou pravděpodobného laxního postoje sochařů k dalším malířským úpravám, pod nimiž zanikají jejich autorské modelace, rukopisná pojednání a svérázné výtvarné formy, jistá lhostejnost sochařů k vytváření následných malířských clon, překrytů a zástěn, plent měnicích sochařsky dokončené bloky původního výtvarného materiálu. A právě tady dostáváme dílčí odpověď na otázky, které jsme si kladli v úvodu této stati.

Podobně jako v Jaroměři i v případě statue se sochou Panny Marie Neposkvrněného početí (na vrcholu pilíře) a sochami sv. Jana Nepomuckého, sv. Václava, sv. Vojtěcha a sv. Prokopa (na rozšířeném postamentu) a s reliéfy sv. Marie Magdalény (v čele), sv. Františka z Pauly (na pravém boku), sv. Františka Xaverského (na levém boku) a sv. Rozá-

72) Matyáš Bernard Braun, socha sv. Jana Nepomuckého, (na plintu u světových nohou dvě hlavičky andlíků), 1720–1725 (?), pískovec, výška = 233,0 cm (Miloš Suchomel, Odborná účast historika umění na procesu restaurace malířských a sochařských uměleckých děl, Památky a příroda 14 (49), 1989, s. 349). Na výjimečnou uměleckou hodnotu tohoto kamenosochařského díla bylo již upozorněno v roce 1967 (Miloš Suchomel, Kamenné barokní sochy ve středních Čechách. Praha: SSPPOP Středočeského kraje 1967, s. 44).

73) Ivo Kořán, Braunové. Praha: Akropolis 1999, s. 88.

71) I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 51, s. 73–78.



Obr. 26: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Ignáce z Loyoly, 1722–1727, detail sousoší Panny Marie Neposkvrněného početí, Jaroměř, okres Náchod (foto M. Suchomel, 1980).



Obr. 27: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Jana Nepomuckého, 1722–1727, detail, sousoší Panny Marie Neposkvrněného početí, Jaroměř, okres Náchod (foto M. Suchomel, 1980).

lie Palermské (na odvrácené stěně podstavce) z let 1742 až 1746 od Martina Jelínka st. a Martina Ignáce Jelínka na náměstí v Sobotce (bývalý okres Jičín) máme k dispozici neméně vzácný archivní pramenný doklad v podobě dobového pamětního zápisu uchovávaného v Archivu města Sobotky, jehož plné znění zaznamenal v roce 1993 Pavel Zahradník⁷⁴⁾ v rámci soupisu mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů, pilířů a obelisků postavených na území někdejšího okresu Jičín.⁷⁵⁾

I když chudé jelínkovské sobotecké sousoší nelze srovnávat s monumentálním braunovským jaroměřským pomníkem, oba pramenné archivní materiály mají co do obsahu a přínosu uměleckohistorickému bádání mnoho společného. Také ze soboteckého pamětního zápisu se dozvídáme o jmenovité účasti a finančních odměnách sochaře, kameníka, štafíra a dalších jednotlivých řemeslníků a pomocníků a také cenné podrobnosti o užitých výtvarných i nevýtvarných materiálech.

Pokud se týká figurální sochařské výzdoby soboteckého mariánského pomníku, účetní doklad jmenovitě uvádí autora: „...řezbářů kosmonoskému p. Martinovi Jelínkovi od

vyhotovení pěti figur po 15 zl.r. v sumě zaplác. 75...“ (75 zl.)⁷⁶⁾ Martin Jelínek, jak vyplývá z dalšího textu, obdržel ovšem ještě další honorář za „...udělání tu čtyř andělských hlav a jinších cirátů dáno témuž řezbáři 7.15...“ (7 zl.15 kr.)⁷⁷⁾ Kosmonoského řezbáře se týká ještě částka vyplacená mu za „...stravu tu s oučedníkem za 5 neděl 5.“ (5zl.)⁷⁸⁾

Z tohoto dobového záznamu je patrné, že práce na sochařské figurální výzdobě statue Panny Marie Neposkvrněného početí v Sobotce prováděli dva členové kosmonoské dílny. Je velice pravděpodobné, že oba, mistr i učedník, byli příslušníky početné umělecké rodiny Jelínků, že totiž zde šlo o otce se synem, tedy o Martina Jelínka st. (naroz. 1. 11. 1674 a zemřelého 25. 11. 1750) a Martina Ignáce Jelínka, u něhož známe pouze datum narození (29. 7. 1728).⁷⁹⁾ V roce 1742, kdy bylo započato se stavbou soboteckého mariánského sousoší, bylo Martinovi Ignáci 14 let, v době dokončení díla pak 18 let. Pro nespornou výtvarnou účast tohoto nejmladšího známého člena jelínkovské dílny na vytvoření sochařské výzdoby sobotecké statue však svědčí komparace zdejších světeckých postav s pozdějšími díly Martina Ignáce, najmě se sochou sv. Jana Nepomuckého z roku 1752 postavené u semtínské lípy v blízkosti obce

74) Pavel Zahradník, Sobotka, archivní prameny k historii mariánské statue v Sobotce, rukopis s. 1–15. OA Jičín, AM Sobotka, Šolcova registratura, sign. 148.

75) Vratislav Nejedlý – Miloš Suchomel – Pavel Zahradník, Mariánské a další světecké sloupky na Jičínsku, Z Českého ráje a Podkrkonoší 7, 1994, s. 143–144. (Bohužel do publikované stati se z elaborátu Pavla Zahradníka věnovaného soboteckému mariánskému sousoší dostal pouhý zlomek).

76) P. Zahradník, o. c. v pozn. 74, s. 3.

77) Tamtéž, s. 3.

78) Tamtéž, s. 3.

79) Marcela Suchomelová, Poklady z matrik: Pohled na nejstarší kosmonoské matriky (Poznámka ke třem generacím sochařské rodiny Jelínků), Středočeský sborník historický 20, 1994, s. 49–50.



Obr. 28: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Jana Nepomuckého, kolem roku 1725, celek, Odlochovice, okres Benešov (foto M. Suchomel, 1963).



Obr. 29: Matyáš Bernard Braun, socha sv. Jana Nepomuckého, kolem roku 1725, detail, Odlochovice, okres Benešov (foto M. Suchomel, 1963).

Vesec⁸⁰⁾ a se sochou téhož světce z roku 1776 v Horním Bousově.⁸¹⁾

Jak vidíme, Martin Ignác Jelínek pracoval zřejmě i v dalších letech v Sobotce a jejím nejbližším okolí.⁸²⁾ Ostatně to dokazují i archivní prameny, na něž bylo již dříve upozorněno. Zmíněná svatojánská socha v současnosti stojící v blízkosti semtínské lípy u silnice ze Sobotky ke hradu Kostí byla Martinem Ignácem Jelínkem vytvořena na náklad kopidlnického (později čechtínského) sládka Jana Dvořáka a také v tomto případě máme k dispozici účetní záznamy o celé stavební akci včetně závěrečné zmínky o zadlužení autora sochařského díla.

„...Pořádnost s Janem Dvořákem, sládkem kopidlnického, nyní ale na Moravě v Čechtíně, totiž na vyzdvíženou statui svatého Jana Nepomuckého za dvorem semtínským, jsem

na místě něj zaplatil...kameníkovi dáno 25 fl., tesařům 1 fl., řezbáři kosmanoskému, Martinovi Gelinkovi dle contractu za dílo a stafírování 32 fl. ... Roku 1752 dne 6. Octobris k jeho svatbě na jeho žádost jsem jemu v hotovosti zapůjčil 110 fl. ... činí všeho 170 fl. 41kr. naprotistojící příjem odrážeje...117 fl. 16 kr. Zůstává mně dlužen 53 fl. 25 kr.“⁸³⁾

Zastavme se však ještě na chvíli u výše finančních odměn, které Jelínkové obdrželi za sochařské práce na statuích v Sobotce a u semtínského dvora. Čím jsou pozoruhodné? Neobyčejně nízkou sumou. V Sobotce účtuje Martin Jelínek st. městu za jednu pískovcovou světeckou postavu 15 zl. a za masivní reliéfy andělských hlav, dvou festonů a dvou šátků na každé stěně robustního postamentu celkem 7 zl. 15 kr.⁸⁴⁾ Rozdíl mezi odměnami vyžadovanými Matyášem Bernardem Braunem a kosmonoskými Jelínky, srovnáme-li honoráře známé z vyúčtování statuí v Jaroměři a v Sobotce, je beze sporu propastný, a to ještě nesmíme při tom zapomínat na Braunovu výjimečnou jaroměřskou skromnost a finanční nenáročnost.

Pochopitelně při této komparaci cen musíme vzít v úvahu řadu dobových aspektů a faktorů. V prvé řadě všeobec-

80) Martin Ignác Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, 1752, pískovec, výška postavy = 155,0 cm, výška podnože = 53,0 cm, výška postamentu = 246,0 cm.

81) Martin Ignác Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, 1776, pískovec, výška postavy = 155,0 cm, výška postamentu = 217,0 cm, na plintu sochy v odvrácené části ryté litery signatury: M: G.; na vysokém středním kamenném bloku vzhodu (pod signaturou) letopočet: 1776 a pod ním: kryptogram MARIA.

82) Miloš Suchomel, K ikonografickým typům sv. Jana Nepomuckého z dílny kosmonoských Jelínků, Středočeský sborník historický 20, 1994, s. 27.

83) SOKA Jičín, AM Sobotka, sign. I.155.

84) V archivním dokumentu se zřejmě dekorativní reliéfy festonů a šátků na postamentu bezprostředně navazující na reliéfy okřídlených andělských hlaviček skrývají pod dobovou charakteristikou „...jinších círátů...“.

ně známou renomovanost, proslulost braunovské dílny. K tomu je však třeba poznamenat, že ani jelínkovská dílna nebyla ateliérem neznámým a neosvědčeným, a to navzdory tomu, že to byla dílna provinční, nikoli pražská. Jenomže v Sobotce šlo o dílo skutečně výtvarně i rozměrově méně náročné a ani umělecký projev, formální náboj se zde nevyrovná jiným jelínkovským sochařským pracím vznikajícím v téže době – například pískovcové skulptuře sv. Ignáce z Loyoly z počátku čtyřicátých let 18. století od Josefa Jiřího Jelínka, která stávala v obci Domousnice (bývalý okres Mladá Boleslav) nebo třeba dřevořezbám sv. Petra, sv. Pavla, sv. Zachariáše a sv. Alžběty z doby kolem roku 1745 od téhož autora na bočních oltářích kostela Povýšení sv. Kříže v Kosmonosech. V Sobotce se na sochařské výzdobě mariánské statue pravděpodobně poněkud projevuje nezkušenost mladého Martina Ignáce a zároveň asi i stáří a malá výtvarná úcast jeho otce. Pozoruhodné jsou ovšem reliéfy na všech stěnách postamentu zobrazující sv. Maří Magdalénu, sv. Františka z Pauly, sv. Rozálii Palermskou a sv. Františka Xaverského, z nichž britským, svižným rukopisem zvlášť nápadně vyniká čelní reliéf svatě kajčnice připomínající ostrým, svěžím rukopisem črtané kresebné skici oltářů Josefa Jiřího Jelínka a jeho nevlastního synovce Martina Ignáce. Finanční ohodnocení světeckých reliéfů se však z archivního pramene nedozvídáme, neboť byly placeny z prostředků jednotlivých měšťanů a duchovních města Sobotky, jejichž jména však zmiňovaný zápis uvádí. Dovolím si proto jeho úvodní část ocitovat:

„Památká svěcení statuje vprostřed rynku stojící.

Roku 1746 dne 11. septem., to jest druhou neděli měsíce září, na den Nejsvětějšího Jména Rodičky Boží Marie Panny, posvěcena a požehnána podle obyčeje Církve svatě křesťansko-katolické jest, s povolením slavné arcibiskupské pražské konsistoře, statua Neposkvrněného Početí Rodičky Boží Marie Panny a svatých milých Božích patr. českých, a to s nejslavnější všech počestných cechů s korouhví a praporci vyprovázejících procesích, v zvuku trub polních a bubnův vlašských, jako i všech zvonův zvonění, u přítomnosti ne-



Obr. 30: Martin Jelínek st. – Martin Ignác Jelínek, sousoší Panny Marie Neposkvrněného početí, 1742–1746, Sobotka, okres Jičín (foto M. Suchomel, 1966).

sčíslného počtu lidu všech okolních obyvatelův, skrze vysoce urozeného, důstojně velebného, dvojí cti hodného a vysoce učeného kněze p. p. Jana Joachima Hrobčického rozeného rytíř z Hrobčic, toho času dobře zasloužilého pana děkana města Sobotky a canovníka vratislavského ve Slezsku, se slavnou v dalmatikách asistencí dvouh pánův caplanův, totiž pana pátera Františka de Paula Kouckýho, rodiče pražského, a pana pátera Františka Xaveriusa Zacha, rodiče moravský-budějovického (kdežto jich jména svatí patronové vlastním od nich nákladem na tej statui vyobrazena jsou). Obraz svatě Maří Magdaleny nákladem pana Ondřeje Rorejčka, měštěnána ten čas a spolu radního města Sobotky. Ob-



Obr. 31: Martin Ignác Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, 1752, u komunikace ze Sobotky ke hradu Kostí, okres Jičín (foto M. Suchomel, 1980).



Obr. 32: Martin Jelínek st. – Martin Ignác Jelínek, reliéf s postavou sv. Maří Magdalény, kolem roku 1744, sousoší Panny Marie Neposkvrněného početí, Sobotka, okres Jičín (foto M. Suchomel, 1966).

raz svaté Rozárie Matěj Doškář, mistr kamenický, kterej při tej statui dle contragtu pracoval, obyvatel města Sobotky...⁸⁵⁾

Jednotlivé donátory dodnes připomínají jejich monogramy vyryté pod příslušnými reliéfy. V lištovém orámování reliéfu sv. Maří Magdalény vpravo dole čteme: A. R. (Andreas Rorejček), v orámování reliéfu sv. Františka z Pauly v témže místě nalézáme litery: P. F. K. (pater František Koucký), v rámu reliéfu sv. Františka Xaverského opět v témže místě vyryta písmena: P. F. Z. (pater František Zach) a konečně pod reliéfem sv. Rozálie Palermské nalézáme v levém dolním rohu rámu monogram dárce a kameníka provádějícího zde kamenické řemeslnické práce: M: D: (Matěj Doškář) a v pravém dolním rohu rámování signaturu autora sochařské výzdoby statue: M: G: (Martin Gelínek).

Z uvedeného historického záznamu vyplývá ještě jeden zásadní poznatek, že totiž Matěj Doškář zde není uváděn jako výtvarný spoluautor soboteckého mariánského sousoší, ale pouze jako donátor jediného reliéfu statue zobrazujícího sv. Rozálii Palermskou.

Malou glosou je třeba se vrátit k dekorativní výzdobě pod konvexní římsou postamentu. Určitou estetickou nelihost zde vyvolává rozdělení andělských hlaviček vertikální spárou do dvou pískovcových bloků. Toto přetrnutí tak zásadní tělesné části jako je hlava vertikálou, je skutečně ve-

lice nešťastným technickým řešením vyvolaným zřejmě snahou po materiální úspornosti. Celistvost vysokých reliéfů andělských hlav by si totiž vyžádala vytěžení větších kamených bloků, a tím možná i vyšších finančních nákladů.

Ostatně i poměry mezi finančními odměnami jednotlivých tvůrců stavby mariánského sousoší na soboteckém náměstí jsou dnes při nejmenším překvapující. Tak kameník Matěj Doškář obdržel za své řemeslné práce 85 zl., zatímco Martin Jelínek za kamenosochařskou výzdobu statue 82 zl. 15 kr. Opět jeden z důkazů podcenění tvůrčí činnosti v provinčních podmínkách. Nelze se proto divit jelínkovské materiální úspornosti, která se na sobotecké statui projevila dokonce i na některých neobvykle mělkých blocích světeckých figur.

Sobotecký pilíř se sochou Panny Marie Neposkvrněného početí s postavami českých světců a figurálními reliéfy byl po dokončení kamenických a sochařských prací štafírován Matějem Rostem, měšťanem, a štafirem města Jičína nad Cidlinou. Pamětní zápis o tom přináší následující rozpis vyúčtování jednotlivých maliřských a pozlacovačských prací:

„...Od štafírování statue s figurou Nepošk. Početí	
Panny Marie dáno	23
Od figury sv. Václava	6
Od figury sv. Vojtěcha	6
Od figury sv. Prokopa	6
Od figury sv. Jana Nepomuckého	

85) P. Zahradník, o. c. v pozn. 74, s. 1



Obr. 33: Josef Jirí Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, u světcových nohou sedící postavička andílka s ukazováčkem pravé ruky na rtech (naznačujícím mlčení), v levé ruce pak držící visací zámek (jeden ze svatojánských atributů), 1720–1730, ještě s nepůvodním malířským povrchovým pojednáním in situ, kostel Povýšení sv. Kříže, Loukovec, okres Mladá Boleslav (foto M. Suchomel, 1968).

patronův českých	6
Od scheinu měděných 12 hvězd a pozlacení	
Panně Marii dáno.....	6.45
Za spici a křížek sv. Václava.....	0.40
Za berlu měděn. a pozlacení sv. Vojtěcha.....	2.30
Za kříž měděný a pozlacení sv. Prokopa.....	3
Za schein a 5 hvězd měděný a pozlac. sv. Jana Nepomuckého dáno.....	2.30
	62.25... ⁸⁶⁾

Jak je patrné z uvedených archivních pramenných materiálů, i v tomto případě narážíme na jistý nepoměr mezi cenami účtovanými za základní kamenosochařské a následné štafírové (malířské) práce. Vytvoření jedné světecké postavy z pískovcového bloku bylo oceněno na 15 zl., zatímco monochromní povrchový nátěr stál téměř polovinu tohoto obnosu – totiž 6 zl. Také zde mluví účtované částky v neprospěch sochařské tvůrčí činnosti a svědčí o jistém podcenění této výtvarné práce.

Na druhé straně se tu však nabízí otázka, proč v Sobotce Jelínkové neprovedli sami i štafírování celé statue, když se při jiných zakázkách, jak víme opět z archivních pramenů, štafírováním, malířskými adjustacemi povrchu vlastní ka-



Obr. 34: Martin Ignác Jelínek st., socha sv. Víta, 1730–1745, ještě s nepůvodní polychromií, kostel Nejsvětější Trojice, Loukov, okres Mladá Boleslav (foto M. Suchomel, 1967).

menosochařských děl zabývali. A nemusíme ani chodit příliš daleko, vždyť to byl právě Martin Ignác Jelínek, který štafíroval, jak jsme se o tom již přesvědčili z předchozího textu, vlastní statui sv. Jana Nepomuckého u semtínského dvora.⁸⁷⁾

Z pramenných zpráv poznáváme, že polychromní adjustace (štafírování) byly sice relativně více ceněny (a možná se i těšily větší oblibě) než vlastní základní sochařské výtvarné práce, ale jejich životnost, trvanlivost byla časově podstatně omezenější. Malířská povrchová vybavení (včetně zlacení a stříbření) sochařská díla poměrně brzy opouštěla, stárla rychleji než sochařských výtvarných materiálů (kamenné bloky, dřevěné špalky) a musela být časem obnovována, čímž originál pozbýval dochovanou míru autentičnosti a výrazně měnil původní materiální i vizuální podobu a vzhled.

Tak třeba v soupise soch sobotecké farnosti z roku 1855 nalézáme zmínku o nátěru mariánského sousoší uprostřed náměstí fermežovou barvou skutečněném v roce 1824.⁸⁸⁾ Následky těchto pozdějších štafírových zásahů prováděných na základě nevhodných (mnohdy dokonce škodlivých) technologických receptur byly katastrofální.

Svědčí o tom například korespondence Městského úřadu v Sobotce, který se dopisem ze dne 15. května 1929 ob-

87) SOKA Jičín, AM Sobotka sign. I. 155.

88) P. Zahradník, o. c. v pozn. 74, s. 7 (OA Jičín, FÚ Sobotka, Verzeichniss der Standbilde in der Sobotkaer Seelsorge, č. 2).

86) Rozumí se 62 zl. 25 kr. (Tamtéž, s. 6).



Obr. 35: Lazar Widemann – Daniel Pilát, hlavní oltář, 1745–1750, kostel sv. Havla, Poříčí nad Sázavou, okres Benešov (foto NPÚ, ústřední pracoviště, Praha).

rací na Státní památkový úřad s žádostí o vypracování odborné expertízy týkající se odstranění nevhodného nátěru mariánské statue: „...Ve městě Sobotce jest několik dobře zachovalých soch, z nichž zejména vyniká na náměstí sousoší zvané Boží Muka...Sochy i sousoší bylo před časem natřeno jakousi mastnou barvou, která nedovoluje vyniknouti kráse tvarů, i znehodnocuje pískovcový materiál, jenž nemůže se provzdušňovati. Prosíme, aby nám bylo naznačeno, jakou cestou mohli bychom nechat odstraniti barevný nátěr tak, aby sochy měly přirozený povrch...“⁸⁹⁾

Je tu však ještě jeden zásadní aspekt, který je třeba při sledování symbiózy sochařského a malířského díla na barokních polychromovaných sochařských uměleckých dílech brát v úvahu. Týká se otázky existenční svébytnosti, samostatnosti každého jednotlivého výtvarného projevu z to-

hoto uměleckého dua. Zatímco sochařské dílo i bez polychromie, štafířské výzdoby splní své výtvarné poslání, zachová si vlastní existenci, identitu, malířské, štafířské dotvoření samo o sobě bez základní sochařské práce nemůže existovat. Naskytá se zde tedy otázka nezbytnosti polychromního vybavení sochařského díla.

Pokud se týká barokních a rokokových oltářů, jejich architektury, figurální i ornamentální výzdoby, byly základní, primární sochařské práce (a ještě více práce truhlářské) sebedokonaleji řezbářsky zvládnuté považovány bez malířského, štafířského dotvoření za nehotové, nedokončené. I tato tehdejší dobová mentalita je příznakem jistého podceňování práce kamenosochaře i řezbáře. Nemalou roli v této degradaci vlastní sochařské tvorby hrála snaha po získání efektních optických fines, maximálního koloritu a lesku, uspokojení touhy po nádhře a hlavně také lidové dychtivosti po zlidštění světeckých postav, po dokonalém popisu tělesných detailů, po zdůraznění fyziognomií a gest. A to všechno byly vizuální estetické nároky, které nemohla splnit a v plné míře uspokojit pouhá holá, strohá, barevně fadní dřevorezba, byť by byla sebedokonalejší jak po stránce technické, tak umělecké. A tak malíři (štafíři) dotvářeli detaily, které sochař nemohl vytvořit a popsat sochařskými výtvarnými prostředky, nástroji, dávali

barevnost inkarnátu, vlasům, vousům, řasám, obočí, očím nehtům a dalším tělesným částem, detailům, dramaticky krvavými skvrnami líčili zmučené tělo Krista, z mrtvého bloku lipového dřeva vykresali životem obdařenou světeckou postavu. V malířské realistické popisnosti tkvělo kouzlo působící na návštěvníky kostelních interiérů. To zřejmě byl také jeden z důvodů, který vedl farnosti k objednávkám malířských dotvoření dřevorezeb, byť by to znamenalo odklad štafířských prací na řadu let do doby, kdy budou k dispozici finanční prostředky. Samozřejmě nedělo se tak vždy a všude. Mnohdy stačilo dodat „syrovým“ sochařským dřevěným blokům lesk a zdání ušlechtilých světlých výtvarných materiálů slonové kosti, mramoru či zlata vybavením povrchu dřevorezeb leštěnou křídou, doplněnou zlacením či stříbřením. V každém případě to však znamenalo citelný zásah do původní sochařské umělecké práce. V neprospěch tmavých dřevorezeb bez polychromie mluvily ostatně i tma-

89) P. Zahradník, o. c. v pozn. 74, s. 11.

vé interiéry kostelních staveb, které přitímím, nedostatkem světla obdivuhodné řezbářsky zpracované detaily spíše ukrývaly a zatracovaly, než aby jim prospívaly.

Na vynucené výtvarné symbióze sochařských a malířských prací v jednom a tomtéž sochařském díle se ostatně dosti zásadně podílelo i dobové podceňování vizuální, estetické účinnosti a působnosti lokálního, tuzemského syrového sochařského výtvarného materiálu, za jaký byly považovány sochařské lipové špalky či pískovcové bloky prosté malířských výtvarných zásahů. Jako ušlechtilé výtvarné materiály byly oceňovány spíše různobarevné mramory, bronz, slonová kost nebo porcelán (v uměleckém řemesle) samozřejmě dekorované ještě navíc zlatem a stříbrem. Tam, kde nebyly k dispozici přírodní barevné mramory, docházelo k jejich malířskému iluzivnímu napodobení prostřednictvím probarveného umělého kamene v případě kostelních staveb a polychromie v případě staveb oltářních. Výtvarná hmota, kterou nebylo možné zajistit doma, byla napodobována, uměle reprodukována.

O dobové nezbytnosti, popularitě malířského vybavení dřevorezby svědčí ostatně skutečnost, že během malířských průzkumů barokních a rokokových skulptur prováděných ve 2. polovině 20. století se restaurátoři v převážně většině případů setkali s nejstaršími štafířskými zásahy pocházejícími právě z 18. století, ať již se jednalo o polychromní či monochromní povrchová vybavení dochovaná někdy v poměrně celistvé, jindy však ve velmi fragmentární podobě.

Připomeňme si zde aspoň některé z těchto restaurovaných sochařských děl, například drobné sousoší Kristova křtu z víka křtitelnice kostela sv. Maří Magdalény v Sobotce,⁹⁰⁾ sochu sv. Jana Nepomuckého z kostela Povýšení sv. Kříže v Loukovci,⁹¹⁾ sochu sv. Víta⁹²⁾ a sv. Ludmily⁹³⁾ z kostela Nejsvětější Trojice v Loukově, u nichž byla objevena pod nánosy nečistot a přemaleb historická leštěná běl (tedy monochromní povrchové vybavení) a dále sochu Ukřižovaného Krista z kostela sv. Jakuba v Mnichově Hradišti,⁹⁴⁾ skulptury Panny Marie Bolestné⁹⁵⁾ a sv. Jana Evangelisty⁹⁶⁾ z kostela sv. Barbory v Bakově nad Jizerou, dřevorezbu sv. Jana Nepomuckého z kostela sv. Václava v Březně⁹⁷⁾ a zde již zmínované sochy sv. Ludmily,⁹⁸⁾ sv. Markéty,⁹⁹⁾ sv. Václava¹⁰⁰⁾

90) Josef Jiří Jelínek, sousoší Kristova křtu, 1730–1740, lipové dřevo, leštěná běl, výška = 37,5 cm, v letech 1996–1997 restaurovala akad. mal. Radana Hamsíková.

91) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, u světcových nohou sedící postavička andělka s ukazovátkem pravé ruky na rtech (naznačujícím mlčení), v levé ruce pak držící visací zámeček (jedna ze svatojánských atributů), 1720–1730, lipové dřevo, leštěná běl, výška = 165,0 cm, v roce 1997 restauroval akad. mal. Radomil Klouza.

92) Martin Jelínek st. – dílenský pomocník, socha sv. Víta, 1730–1745, lipové dřevo, leštěná běl, výška = 116,0 cm, v roce 1997 restaurovala akad. mal. Hana Kohlová.

93) Martin Jelínek st. – dílenský pomocník, socha sv. Ludmily, 1730–1745, lipové dřevo, leštěná běl, výška = 119,0 cm, v roce 1997 restaurovala akademická malířka, RNDr. Milena Nečasová.

94) Martin Jelínek st. (?), Ukřižovaný Kristus, 1724–1730 (?), lipové dřevo, polychromie, zlacení, výška = 213,5 cm (korpus), v roce 1970 restauroval Bohumil Zemánek.

95) Josef Jiří Jelínek, socha Panny Marie Bolestné, 1743, lipové dřevo, polychromie, výška = 148,5 cm, v letech 1967–1968 restauroval Bohumil Zemánek.

96) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Jana Evangelisty, 1743, lipové dřevo, polychromie, výška = 153,0 cm, v letech 1967–1968 restauroval Bohumil Zemánek.

97) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Jana Nepomuckého, kolem roku 1750, lipové dřevo, polychromie, výška = 164,0 cm, v letech 1972–1973 restauroval Bohumil Zemánek.



Obr. 36: Lazar Widemann, socha sv. Františka z Assisi, 1740–1750, detail, boční oltář (na evangelijní straně presbytáře), kostel sv. Havla, Poříčí nad Sázavou, okres Benešov (foto NPU, ústřední pracoviště, Praha).

a sv. Prokopa¹⁰¹⁾ z Okresního muzea v Mladé Boleslavi, v jejichž případě se podařilo odhalit původní polychromii.

Malířské pojednání povrchu dřevorezby (obzvláště to mnohobarevné) bije na sochařském díle daleko více do očí než základní sochařská práce. Nejprve spatří divák, pozorovatel právě to malířské dílo, vlastní sochařská práce zůstává v pozadí, i když je v každém případě dílem primárním. Mnohobarevnost více „lahodí oku“ laika než grisaille. To vše mohlo vést k nekritickému přeceňování polychromního dotvoření a podcenění, bagatelizování vlastní nebarevné sochařské práce. Nesmíme zapomínat ani na skutečnost, že i v případech, kdy dřevorezby byly štafíry na povrchu vybaveny leštěnou bělí, nešlo tak docela o monochromní adjustaci, neboť leštěnou běl obvykle provázelo zlacení, případně i stříbření uplatňovaná v dekorativních částech oděvů postav a někdy dokonce i zdůraznění očních pupíl černou barvou.

98) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Ludmily, 1749, lipové dřevo, polychromie, výška = 155,0 cm, v letech 1967–1972 restauroval Bohumil Zemánek.

99) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Markéty, 1749, lipové dřevo, polychromie, výška = 146,0 cm, v roce 1967 restauroval Bohumil Zemánek.

100) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Václava, 1749, lipové dřevo, polychromie, výška = 158,0 cm, značeno vřadu za levou paží: I. Gelinek A 1749, v letech 1967–1968 restauroval Bohumil Zemánek.

101) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Prokopa, 1749, lipové dřevo, polychromie, výška = 180,0 cm, v roce 1967 restauroval Jiří Tesař.



Obr. 37: Lazar Widemann, socha sv. Jana (římského vojína), 1745–1750, detail, boční oltář (na epištolní straně presbytáře), kostel sv. Havla, Poříčí nad Sázavou, okres Benešov (foto NPÚ, ústřední pracoviště, Praha).



Obr. 38: Lazar Widemann, socha sv. Pavla (římského vojína), 1745–1750, boční oltář (na epištolní straně presbytáře), kostel sv. Havla, Poříčí nad Sázavou, okres Benešov (foto NPÚ, ústřední pracoviště, Praha).

Při tomto studiu, pozorování a porovnávání této symbiózy dvou tak rozdílných výtvarných technik, které tvoří barokní sochařské dílo, nelze ignorovat enormní historickou pozornost, které se malířské dotvoření soch těšilo, a to nejen v laické veřejnosti, ale i u umělců samých. Vojtěch Volavka se například zmiňuje o názoru řeckého sochaře Praxitele na cizí polychromní dotvoření jeho vlastních sochařských děl: „...Na polychromii...kladli řečtí sochaři velký důraz, jak vyplývá ze známého výroku Praxitelova, který považoval za nejzdařilejší ze svého díla ty sochy, které polychromoval malíř Nikias. Barvy polychromie na mramoru byly pravděpodobně enkaustické a enkausticky byla také prováděna impregnace, která bílý mramor oteplila na onen známý, jakoby čajový tón řeckých originálů a zároveň jej konservovala i chránila před rušivými účinky vody a povětrnosti.“¹⁰²⁾ K tomu je ovšem třeba poznamenat, že Praxiteles se zřejmě s Nikiasem znal a dost možná, že tedy mohl s malířem verbálně, radou, souhlasem či nesouhlasem na malířském vybavení vlastních soch spolupracovat.

Naproti tomu, jak vyplývá z četných, zde citovaných archivních pramenů z 18. století, autoři řezbářských i kamenosochařských uměleckých děl nemohli opožděné štafířské práce nejen sledovat, ale také jakkoli výtvarně ovlivňovat. Vydávali tak svá autorská díla, svou uměleckou práci na milost a nemilost často neznámým štafířům z cizích

dílen, kteří jejich skulpturám skutečně vtiskli zcela novou tvářnost, vzhled, podobu. Zásahy štafířů byly tedy nepochybně zásadní povahy, neboť měly za následek jak optické, světelné, barevné změny, tak často i hmotné, plastické metamorfózy, a to z toho prostého důvodu, že poměrně masivní křídlové podklady polychromních vrstev dovedly radikálně plasticky přetvořit povrchový reliéf sochařského bloku daný jeho autorem. Za své tak vzaly veškeré řezbářské drobnopisné jemnosti a finesy, a pochopitelně tedy i původní modelace a autorský rukopis sochaře. Navíc detaily sochařské se nemusely krýt s dodatečně na povrchu vytvořenými detaily malířskými. A toto vše je principiální moment celého rozděleného výtvarného procesu barokní sochařské tvorby. Jak již zde bylo v úvodu naznačeno, autor sochy, základního výtvarného díla, nemohl většinou předvídat, jak s jeho autorskou výtvarnou prací naloží štafíř. Mnohdy možná ani netušil, zda štafíř zvolí monochromní či polychromní vybavení (na to mohl mít i vliv objednavatel), do jaké míry použije k výzdobě zlacení, případně stříbření dekorované ještě na povrchu barevnými lazurami atd.

O tom, že již sochařští autoři vybavovali svá skulpturální díla dokonalou, precizní výtvarnou formou a propracovávali povrchový reliéf bloku do detailů dotvořených rytou kresbou z odstupu okem nepostizitelnou, nás přesvědčuje řada dřevořezb, které buď od samého počátku zůstaly bez malířského povrchového dotvoření, anebo postupem času původní malířskou, štafířskou výbavu pozbyly.

102) V. Volavka, o. c. v pozn. 1, s. 98–99.

Jeden z nejcharakterističtějších příkladů sochařských děl ponechaných v původní řezbářské podobě nalézáme ve vnitřním zařízení kostela sv. Havla v Poříčí nad Sázavou (bývalý okres Benešov), kde truhlář Daniel Pilát a sochař Lazar Widemann vytvořili v letech 1745 až 1751 unikátní umělecké dílo ve slohu barokní gotiky – oltáře kostelního presbytáře.¹⁰³⁾ Na všech poříčských oltářních Widemannových figurálních dřevorezbách pozorujeme bez rozdílu perfektní drobnopisné vybavení detailů, které by ovšem po zakrytí křídovým podkladem polychromie neodvratně zaniklo. Platí to například o záplatách mnišského oděvu (kutny) sv. Františka Serafinského na bočním oltáři (na evangelijní straně), právě tak jako o úzkostlivém rukopisném diferencování rozličných materiálových struktur kanovníckého roucha sochy sv. Jana Nepomuckého-almužníka na brance (epistolní strany) hlavního oltáře nebo o nízkém reliéfu sítí naběhlých žil na pažích soch sv. Jana a sv. Pavla (římských vojáků) na bočním oltáři (epistolní straně) presbytáře téže svatyně.

U právě uvedené nové ikonografické identifikace soch sv. Jana a sv. Pavla (římských vojáků) je třeba se na chvíli zastavit. O obou světeckých postavách se domnívá Oldřich J. Blažíček, že jde snad o zpodobení sv. Floriána a Donáta.¹⁰⁴⁾ Naproti tomu Viktor Kovařík považuje světecké postavy v oděvech římských vojáků za sochařská zobrazení sv. Donáta a sv. Theodora.¹⁰⁵⁾ Mám však za to, že obě Widemannovy sochy představují sv. Jana a sv. Pavla (římské vojáky). Dosvědčují to jejich atributy: meč sv. Jana a bouře, blesk sv. Pavla. Bouře s bleskem je zobrazena na reliéfu za levou dolní končetinou sv. Pavla. Navíc je pravděpodobné, že právě těmito Widemannovými postavami se inspiroval Tomáš Hatlák při vytváření sousoší sv. Jana a Pavla z roku 1761 nad obcí Smilkov (bývalý okres Benešov), kde s Widemannem působil při sochařské výzdobě zdejšího zámekého parku.

Obdobně detailně sochařskými prostředky řezbářsky zpracovaný povrchový reliéf objevíme i u další Widemannovy sochařské figurální výzdoby někdejšího oltáře z vrtbovské kaple na zámku Konopišti, kde stejně jako v Poříčí nad Sá-



Obr. 39: Josef Jiří Jelínek, sochařská výzdoba kazatelny (sochy církevních Otců, sv. Jeronýma, sv. Augustína, sv. Ambrože a sv. Rehoře a reliéf Zvěstování Panny Marie), kolem roku 1720 (?), detail, ještě před restaurováním a zbavením povrchu dřevorezeb sv. Augustína a sv. Ambrože nepůvodních přemaléb, kostel sv. Václava, Břežno, okres Mladá Boleslav (foto M. Suchomel, 1966).

zavou zůstalo celé řezbářské dílo bez polychromie. Je ovšem otázkou, zda v obou případech skutečně šlo o původní Widemannův záměr, o němž se nepřímou zmiňuje Vojtěch Volavka: „...Lazar Widman nepoužívá často polychromie pro své dřevěné sochy.“¹⁰⁶⁾

Z řady zde uvedených případů doložených archivními prameny jsme se totiž přesvědčili o tom, že k štafírování řezbářsky provedených oltářů (včetně jejich sochařské výzdoby) docházelo vzhledem k momentální finanční insolventci farností a absenci donátorů také opožděně až po uplynutí řady let. Pokud se ovšem nepodařilo v nejbližších následujících letech zajistit finanční prostředky na malířská dotvoření dřevorezeb, pak se mohlo i stát, že celá náročná výtvarná akce zůstala nedokončená bez polychromie. Ať již původní záměr s polychromováním poříčských a konopišských soch počítal či nepočítal, mám za to, že Widemann by vytvářel vlastní řezbářská díla se stejným uměleckým entuziasmem, s totožným modelačním zaujetím pro sochařské zobrazení detailů i kdyby věděl, že po něm bude jeho práce ještě pretvářet štafir. Byla to totiž osobitá výtvarná forma každého sochařského mistra, které se jen tak nezbavoval a ani zbavit nedokázal, a vlastní sochařská díla tedy vytvářel vždy tak, jak to nejlépe uměl, aniž by bral v úvahu skutečnost, že jím precizně zpracované detaily v nízkém reliéfu doplňovaném místy dokonce rytou kresbou po vytvoření malířského povrchového obalu vezmou neodvratně za své.

103) Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958, s. 224–225.

104) „...Tyto figury...dvou rytířů (snad Floriána a Donáta) jsou zřetelnými projevy plastického stylismu Widmanova...“ (O. J. Blažíček, o. c. v pozn. 103, s. 225.)

105) Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann*, diplomní práce. Praha 2004, s. 43.

106) V. Volavka, o. c. v pozn. 1, s. 349.



Obr. 40: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Kateřiny Sienské, kolem roku 1760, Národní galerie v Praze (foto NG v Praze).

Koneckonců máme pro tuto hypotézu k dispozici řadu příkladů dokumentujících virtuózní sochařské zpracování dřevorezby, u nichž se evidentně s následným malířským vybavením povrchu, a tím i zastřením sochařské modelace a rukopisu, veškerých skulpturálních výtvarných fines od počátku počítalo. Dokládají to ty polychromované řezby, které časem malířská pojednání vlastního povrchového reliéfu pozbyly.

Připomeňme si zde znovu dřevorezbu Vidění sv. Huberta z let 1760–1770 od Ignáce Františka Platzera z průčelí

domu čp. 440-I v Michalské ulici v Praze I a sošku sv. Jana Nepomuckého z roku 1731 od Josefa Jiřího Jelínka z průčelí roubené chalupy čp. 19 v Hoškovcích a přiřadíme k nim ještě další řezbářská figurální díla, sochy Ukřižovaného Krista ze sousoší Kalvárie¹⁰⁷ na bočním oltáři, epištolní straně v kostele sv. Václava v Březně, dále sv. Ambrože,¹⁰⁸ sv. Augustina¹⁰⁹ na kazatelně téže svatyně a konečně skulptury sv. Anny¹¹⁰ a sv. Kateřiny Sienské¹¹¹ z Národní galerie v Praze¹¹² a rozměrné dřevorezby sv. Anny¹¹³ a sv. Jáchyma¹¹⁴ z téže sbírky. Na všech uvedených příkladech skulptur částečně či zcela zbavených původního malířského povrchového pojednání je patrný řezbářský entuziasmus pomáhající vytvořit sochařské dílo se všemi detailními podrobnostmi, dílo, které je zcela svébytné.

Zcela specifickou symbiózu s malířskými povrchovými výtvarnými zásahy absolvovaly kamenosochařské práce od samého počátku vystavené působnosti erozní klimatické činnosti. Ta odlišnost malířských dotvoření kamenných skulptur od polychromních vybavení dřevorezby nespočívala pouze v nutnosti užití jiné malířské techniky a technologie, ale také v rozdílném výtvarném projevu, který si vyžadoval značně odlišný výtvarný materiál – kámen. Jiné technologie, jiné techniky a také rozdílné prostředí a umístění kamenosochařských děl to všechno byly faktory, které byly příčinou ještě kratší životnosti malířských povrchových adjustací kamenných statuí v exteriéru, než s jakou jsme se setkali v případě historických dřevorezby zdobících kostelní oltářní stavby.

Nicméně ani štafířské zásahy uskutečňované na kamenosochařských uměleckých dílech nešetřily výtvarnou práci sochařů, ničily původní přírodní barevný povrch základního výtvarného materiálu, opticky skulptury zkreslovaly, bizarní povrchový reliéf připravovaly o plastičnost a měnily tak původní výtvarné záměry sochaře. Navíc musely být časem kvůli extrémně omezené trvanlivosti obnovovány

107) Josef Jiří Jelínek, socha Ukřižovaného Krista, kolem roku 1720 (?), lipové dřevo, původně s malířským povrchovým vybavením (?), výška = 66,5 cm, restaurovala akademická malířka Petra Nedbalová.

108) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Ambrože, kolem roku 1720 (?), lipové dřevo, původně s malířským povrchovým vybavením(?), výška = 73,0 cm, v roce 1997 restaurovala akad. mal. Radana Hamsíková.

109) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Augustina, kolem roku 1720 (?), lipové dřevo, původně s malířským vybavením (?), výška = 70,0 cm, v roce 1997 restaurovala akad. mal. Radana Hamsíková.

110) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Anny, kolem roku 1760, lipové dřevo v současné době již bez polychromie, výška = 190,0 cm, inv. P 330 (dřevorezba zakoupena v roce 1934 od Dr. J. Koudely v Praze).

111) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Kateřiny Sienské, kolem roku 1760, lipové dřevo, v současné době již bez polychromie, výška = 190,0 cm, inv. č. P 331 (dřevorezba zakoupena v roce 1934 od Dr. J. Koudely v Praze).

112) Na jelínkovskou provenienci skulptur sv. Anny a sv. Kateřiny Sienské jsem upozorňoval doc. PhDr. Oldřicha J. Blažicka již v 70. letech 20. století, když jsem žádal Národní galerii o zaslání jejich fotografií. Obě dřevorezby bývaly vystaveny v nikách u vstupního schodiště Šternberského paláce na Hradčanech (Miloš Suchomel, Nové poznatky o sochařské tvorbě kosmonoských Jelínků, Z Českého ráje a Podkrkonoší 9, 1996, s. 119 a 136, R. Hamsíková – T. Hladík – M. Suchomel, o. c. v pozn. 40, s. 26, 27, 40, 156 a 162).

113) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Anny, 1740–1745, lipové dřevo, fragmenty původního malířského povrchového vybavení, výška = 204,8 cm, inv. č. P 4262, v letech 1996–1997 restaurovala akad. mal. Věra Dědičová.

114) Josef Jiří Jelínek, socha sv. Jáchyma, 1740–1745, lipové dřevo, fragmenty původního malířského povrchového vybavení, výška = 207,7 cm, inv. č. P 4261, v letech 1973–1976 restauroval akad. soch. Jožka Antek.

a stávaly se zároveň s nevhodnými konzervačními zákroky příčinou četných poškození původního sochařského výtvarného díla i autentické výtvarné hmoty, pískovcových bloků. Doklady o těchto zhoubných následcích takových oprav opět nacházíme v četných archivních pramenech, na které bylo nejen zde, ale již v minulé odborné literatuře několikrát upozorněno.¹¹⁵⁾

Domnívám se, že z toho, co zde bylo řečeno, dosti zřetelně vyplývá skutečnost, že barokní dualistická kolektivní, teamová metoda předpokládající spolupráci sochařské dílny s dílnou štafířskou, malířskou na jednom a tomtéž sochařském díle nemusela mít právě ideální, bezproblémový charakter, postup a vývoj prospívající prvotnímu, základnímu sochařskému uměleckému originálu. Vedla totiž mnohdy již v nedaleké budoucnosti k zahájení opakovaných renovací a rekonstrukcí malířské, štafířské práce, a tím i k dalším a dalším proměnám sochařských děl, vyvolaným jednak nástupem nových výtvarných tendencí, jednak chátráním původní monochromní či polychromní vrstvy. Tak vznikaly na skulpturách, především však dřevořezbách, nové a nové, různě staré přemalbové pláště sochařských uměleckých památek, v každém případě však k dalšímu neprospěchu primární sochařské práce. Opět jedna z připomínek skutečnosti, jak málo toho víme o autentické podobě někdejšího sochařského originálu, vyzývající nás k obezřetnosti: *Nimium ne crede colori*.¹¹⁶⁾

Barokní dualistická výtvarná metoda představovala symbiózu dvou výtvarných technik, které v tomto případě nikdy nestroily v trvalý homogenní celek. Zvlášť markantně se tato různorodost projevovala v případě kamenosochařských uměleckých děl v trvale umístěných v exteriéru. Nelze se co divit. Ať chceme, či nechceme, nemůžeme zde ignorovat



Obr. 41: Josef Jiří Jelínek, socha sv. Jáchyma, 1740–1745, Národní galerie v Praze (foto Jožka Antek, 1973).

115) Věra Nejedlá, Péče o plastickou výzdobu Karlova mostu v průběhu století, *Památková péče* 35, 1975, č. 2, s. 77–108 a 116–117, *Vratislav Nejedlý*, *Notizen zu historischen Oberflächenbehandlungen von Steinbildwerken in den böhmischen Kronländern*, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Jahrgang 8, 1994, Heft 2, s. 255–276, *P. Zahradník*, o. c. v pozn. 74, s. 11–12.

116) Nevěř příliš barvě (to jest tomu, co je na povrchu).

neoddiskutovatelnou skutečnost, že v případě barokní polychromované sochy jde z hlediska výtvarné techniky o dvě diametrálně se lišící díla: sochařské a malířské (trojrozměrné a dvojrozměrné). Také většinou každé z nich vznikalo v jiné dílně. A co rozhodně není možné přehlédnout: každá z obou výtvarných technik, výtvarných hmot se chovala v průběhu let, během vlastního curriculum vitae jinak, rozdílně stárnula i odlišně pozbývala dochované míry autentičnosti a každá z těchto dvou výtvarných složek také vyžadovala a koneckonců bude i nadále vyžadovat zcela roz-

dílnou péči i diametrálně se lišící restaurátorské a konzervační zásahy.

Při sledování barokního sochařsko-malířského dualistického výtvarného postupu, pozorovaného na základě výsledků restaurátorských průzkumů se často neubráníme dojmu, jakoby prvotní, zásadní uměleckou práci sochaře ještě následně korigovala řemeslná práce štafira. Nicméně přesto z hlediska obecného pozorovatele z tohoto sochařsko ma-

lířského výtvarného dua stále vítězně vychází svrchní polychromie. Je čtivější, opticky živější a je ostatně na povrchu, je první pohledově vnímána. Sochařská forma, modelace, rukopis, osobitý projev autora zůstávají ve stínu, pod polychromií. A přece kdyby v tomto případě nebylo základního sochařského díla, nebylo by ani malířské, štafířské práce.

ZUM BILDENDEN DUALISMUS DES BAROCKEN BILDHAUERKUNSTSCHAFFENS

Den bildenden Prozess der Geburt des Bildhauerkunstwerkes im 17. und 18. Jahrhundert charakterisiert der Wechsel der Maler- und Bildhauertechniken: von der zeichnerischen Skizze zu dem skulpturalen oder plastischen Bozzetto über Modelletto zur definitiven Skulptur oder Plastik in dem Maßstab 1:1 und schließlich zu der finalen Maleroberflächenausstattung des Originals in der Staffierwerkstatt.

Die barocke schöpferische Bildhauermethode knüpft im Grunde an bekannte historische bildende Methoden der vergangenen Stilepochen. Was die Bestimmung der gegenseitigen Überordnung oder Unterordnung der Maler- oder Bildhauerwerke betrifft, beziehungsweise die Zweckmäßigkeit, die Abstimmung ihres bildenden Duets in einem und demselben Bildhauerwerk und auch das Autorrecht der Bildhauer, das gegenüber den Malern, die ihre bildende Arbeit änderten zur Geltung gebracht wurde, würde alles wesentlich einfacher, wenn Bildhauer- und Malerarbeiten auf einem und demselben Werk auch ein und dasselbe Atelier durchgeführt hätte. So etwas geschah aber im 17. und 18. Jahrhundert sehr selten. Während Bozzetto (Modelletto) und das resultierende Bildhaueroriginal in der bestimmten Größe eine Bildhauerwerkstatt geschaffen hat, die Ausstattung der definitiven, fertigen Bildhauerarbeit mit der Oberflächen-Malerajustierung wurde zur Endaufgabe einer fremden Staffierwerkstatt, manchmal von dem Heimatstandort der Bildhauerautoren wesentlich entfernt.

Aus solchem geteilten Vorgehen des barocken schöpferischen Bildhauerprozesses geht begrifflicherweise eine Reihe der grundsätzlichen Probleme hervor, die einige Grundfragen hervorrufen – in der ersten Reihe die Frage des Autorrechtes, ferner die Frage, inwieweit diese zwei bildenden Techniken einen homogenen, unzerstörbaren und auch dauernden und dauerhaften künstlerischen Komplex bilden, inwieweit diese Maleretappe tatsächlich der grundlegenden Schnitz- oder Steinbildhauerarbeit nützlich ist.

Es scheinen uns heutzutage die Nachrichten und Symptome fast unglaublich, die aus dem Studium der Quellen herausgehen und über die Gleichgültigkeit einiger barocken Bildhauer zu dem weiteren Schicksal des eigenen, inventionell einwandfreien, in jeder Hinsicht beendeten Kunstwerkes, über eine sehr lässige Autorbeziehung zum eigenen Schaffen, über die scheinbare Abwesenheit des künstlerischen Selbstbewusstseins zeugen. Wie können wir uns sonst erklären, dass die Bildhauer es zugelassen haben, damit ihre bildend, kompositionell und modellierweise fertiggestellte, vollendete Werke, den sie die Punze der eigenartigen künstlerischen Autorarbeit gegeben haben, weiterhin ansichtsweise, optisch, farbig und plastisch durch die nachfolgenden Maler- und Staffiereingriffe geändert wurden. Sie mussten doch nicht nur ahnen, sondern auch wissen, dass durch irgendwelche Malerüberdeckung oder einen Überzug der Oberfläche ihrer Holzschnitte oder Steinskulpturen alle mikrographische skulpturale Autorfinessen, eigenartige handschriftliche Behandlungen und letzten Endes auch ihre künstlerische Absicht und der eigenartige Ausdruck zugrunde gehen. Jeder, noch so tadellos künstlerisch verarbeitete polychrome Mantel des Bildhauerblocks verursacht eine absolute visuelle, optische und plastische Verwandlung sowohl des Holzschnittes, als auch der steinernen Statue.

Obwohl beide bildenden Bestandteile, der Bildhauer- und Malerbestandteil, ein unzerstörbares homogenes Werk bilden sollen, kommt es nie zu ihrer absoluten Identifikation. Es kann kein Streit darüber bestehen, welche von beiden Techniken durch diese ungleichartige bil-

dende Symbiose am Anfang betroffen wurde und welche im Laufe der Jahrhunderte mehr betroffen wird. Der Artikel demonstriert es auf der Grundlage der Archivquellen und auf Grund der Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen und Arbeiten auf einer Reihe der konkreten Beispiele. Jede von den beiden bildenden Techniken hat andere Eigenschaften, weil jede aus einer anderen, technisch und technologisch unterschiedlichen bildenden Materie entsteht. Und die unterschiedlichen bildenden Materialien machen sich dann im Laufe der Jahrhunderte bei der Alterung jede auf eine andere Art und Weise bemerkbar. Die oberen Malerbehandlungen altern schneller, gehen viel früher zu Grunde als die ursprüngliche bildende Masse der Statue, also ein Lindenklötzchen oder ein Sandsteinblock. Das hatte wohl wiederholte Instandsetzungen (Rekonstruktionen) der monochromen und polychromen Schichten, die die Schnitzwerke bedecken, zu Folge. So begannen Skulpturen zu entstehen, die dem Zustand des Originals nach der Vollendung der Bildhauer- und Malerarbeiten himmelweit entfernt waren. Es ist wieder ein von den Mementos, wie wenig wir über die ursprüngliche Gestalt des seinerzeitigen Autorbildhaueroriginals wissen die uns zur Vorsicht auffordert: *Nimium ne crede colori*. Glaube nicht zu viel der Farbe, das heißt dem, was auf der Oberfläche ist. Und noch ein Hinweis: Es beteiligte sich an den Metamorphosen des grundlegenden Bildhauerwerkes und beteiligt sich immerfort meistens gerade die obere sekundäre Malerausstattung.

Der Artikel vergleicht weiter, wieder auf Grund des Studiums der Archivquellen finanzielle Belohnung der Bildhauer- und Malerwerkstätten, die an der Schaffung der Schnitz- und Steinbildhauerkunstwerke partizipiert haben und stellt bestimmte Missverhältnisse zwischen den Honoraren der Bildhauer und Staffierer fest. Größere finanzielle Belohnung bekamen üblich zwar bekannte, renommierte Prager Bildhauerwerkstätten, aber relativ verhältnismäßig am erfolgreichsten, was die Honorare betrifft, sind oft Staffierateliers gewesen.

Wie aus faktischen Erkenntnissen, die aus Archivmaterialien und konkreten Ergebnissen der restauratorischen Untersuchungen und Arbeiten, die in den vergangenen Jahrzehnten auf Bildhauerkunstdenkmälern durchgeführt wurden, hervorgeht, besteht darüber kein Zweifel, dass die kollektive Methode, die die Zusammenarbeit der barocken Bildhauerwerkstatt mit dem Staffieratelier voraussetzte, eine ganze Reihe von Problemen und Schwierigkeiten und das gleich am Anfang und auch in der Zukunft erweckte. Es kommt letzten Endes auch heutzutage vor, dass das Ergebnis dieses barocken dualistischen schöpferischen Prozesses eher unter dem Eindruck, durch den an den Betrachter das obere Malerwerk, durchgeführt wohl nur in der monochromen oder polychromen Gestalt, wirkt. Die eigentliche ursprüngliche künstlerische Grundlage der ganzen schöpferischen Aktion, die grundsätzliche Bildhauerarbeit bleibt so im Schatten der sekundären, folgenden Staffier-, Malerarbeit, die aus diesem bildenden Prozess siegreich herausgeht. Sie kann auf sich selbst vorzugsweise aufmerksam machen, und falls es sich um eine Polychromie handelt, ist sie auch gewöhnlich mehr lesbar (sie hebt visuell die Details hervor) und dadurch auch mehr einschmeichelnd. Und diese (manchmal ein bißchen unterwürfige) Eigenschaft verdunkelt und verdeckt übrige negative Erscheinungen, die diese dualistische bildende Methode des böhmischen Bildhauerbarocks begleiten, und zwar die Tatsache, dass sämtliche Malernacharbeiten der Schnitzereien den ursprünglichen Bildhauerausdruck leider optisch und plastisch ändern,

bestreiten und verneinen und zu einem gewissen Grade auch manchmal degradieren.

Es besteht hier aber noch ein wichtiger Aspekt, den man bei der Beobachtung der dualistischen barocken bildenden Bildhauer- und Malermethode nicht übersehen kann. An dieser erzwungenen bildenden Symbiose der Bildhauer- und Malerarbeiten, die auf einem und demselben Bildhauerwerk durchgeführt wurden, hat sich nämlich grundsätzlich auch die zeitgenössische Geringschätzung der visuellen, ästhetischen Wirksamkeit und der Wirkung des lokalen inländischen rohen bildenden Bildhauermaterials beteiligt, für das die Zeitgenossen Bildhauer-Lindenklötze oder Sandsteinblöcke, frei von bildenden Malereingriffen, gehalten haben. Demgegenüber galten für veredelte bildende Materialien vor allem bunte Marmore, Bronze, Elfenbein oder Porzellan (in Kunsthandwerk), dekoriert und noch durch Gold und Silber zur Geltung gebracht. Und so dort, wo veredelte bildende Materialien nicht zur Verfügung standen, kam es zu ihrer illusionistischen Malernachbildung durch den verfärbten Kunststein (Marmor) im Falle der Kirchenbauten (ihrer Interieure) und Polychromie im Falle der Altararchitektur und ihrer Bildhauerverzierung. Die bildende Masse, die man zu Hause nicht gewinnen konnte, wurde durch ein unnatürliches Material und auf dem Malerwege nachgebildet.

Der barocke bildende Dualismus kam wie auf Grund des zeitgenössischen Geschmacks von der Überzeugung aus, dass das Bildhauerwerk allein, ohne Polychromie ein unfertiges Werk ist, das erst auf die Zustellung der bildenden Form wartet. Das bezeugen auch zitierte Quellennachrichten, von denen wir über um Jahre verspäteten, aber doch noch verwirklichten Staffierarbeiten erfahren. Und gerade diese zeitgenössische, allgemein verwendete, dualistische bildende Methode ruft eine Hypothese hervor, ob auch die Bildhauerwerke aus dem 18. Jahrhundert, die bis in die Gegenwart ohne Polychromie geblieben sind, ursprünglich auch von Malern (Staffierern) die entgültige Form nicht bekommen sollten.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Josef Jiří Jelínek, Statue des Gekreuzigten Christus, 1743, Detail während der Restaurierung mit den Untersuchungs sonden der Übermalungsschichten, Kirche der hl. Barbara, Bakov nad Jizerou, Bez. Mladá Boleslav (Foto B. Zemánek, 1970).
- Abb. 2: Matthias Bernhard Braun, Statue des hl. Johannes Evangelista, 1715, Zustand nach der Restaurierung, Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1/Prag 1 (Foto M. Suchomel, 1982).
- Abb. 3: Matthias Bernhard Braun, Statue des hl. Johannes Evangelista, 1715, Detail, Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto M. Suchomel, 1982).
- Abb. 4: Matthias Bernhard Braun, Statue des hl. Hieronymus, 1715, Detail, Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto M. Suchomel, 1982).
- Abb. 5: Matthias Bernhard Braun, Statue eines fliegenden Engels, 1715 bis 1720, Detail während der Restaurierung, unter Übermalungen hat sich die ursprüngliche Schicht vom Silber (mit der Zeit schwarz gewordenen), auf dem ursprünglich eine Lasur des gelblichen farbigen Tons aufgetragen wurde, Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto P. Kuthan, 1980).
- Abb. 6: Martin Jelínek d. Ä., Statue des hl. Adalberts, 1727, ein Detail erstellt während der restauratorischen Untersuchung, Hauptaltar, Kirche des hl. Jakobus, Mnichovo Hradiště/Münchengrätz, Bez. Mladá Boleslav (Foto B. Zemánek, 1971).
- Abb. 7: Martin Jelínek d. Ä., Statue des hl. Adalberts, 1727, Detail nach der Abnahme der Übermalungen von einer Hälfte des Gesichts des Heiligen, Kirche des hl. Jakobus, Mnichovo Hradiště, Bez. Mladá Boleslav (Foto B. Zemánek, 1971).
- Abb. 8: Martin Jelínek d. Ä. (?), Statuen schwebender Engel, um 1725 (?), Hauptaltar, Kirche des hl. Gallus, Mladá Boleslav/Jungbunzlau, Bez. Mladá Boleslav (Foto B. Zemánek, 1981).
- Abb. 9: Martin Jelínek d. Ä. (?), Statue eines schwebenden Engels, 1725 (?), Detail vor dem Anfang der restauratorischen Arbeiten, Hauptaltar (Evangelien seite), Kirche des hl. Gallus, Mladá Boleslav (Foto B. Zemánek, 1982).
- Abb. 10: Martin Jelínek d. Ä. (?), Statue eines schwebenden Engels, 1725 (?), Detail nach der Restaurierung, Hauptaltar (Epistelseite), Kirche des hl. Gallus, Mladá Boleslav (Foto B. Zemánek, 1983).
- Abb. 11: Josef Jiří Jelínek, Statue des Gottvaters, 1751-1752, Detail vor der Restaurierung, Aufsatz des Hauptaltars, Kirche Namen-Jesu, Lánský/Lana, Bez. Rakovník (Foto J. Toroš, 1971).
- Abb. 12: Martin Ignác Jelínek (?), Statuengruppe des Kalvarienberges, um 1780 (?), Kirche des hl. Johannes von Nepomuk, Rejšice, Bez. Mladá Boleslav (Foto M. Suchomel, 1968).
- Abb. 13: Martin Jelínek d. Ä. – Josef Jiří Jelínek, Statue der hl. Barbara, 1725–1735, nicht originale Polychromie, Kirche des hl. Ägidius, Markvarti-

ce, Bez. Mladá Boleslav (Foto M. Suchomel, 1968).

Abb. 14: Josef Jiří Jelínek, kleine Statue des hl. Johannes von Nepomuk, 1731, Hoškovice, Bez. Jičín (Foto M. Suchomel, 1966).

Abb. 15: Martin Ignác Jelínek, Statue des hl. Martins (?), nach 1750, Ganzes nach der Restaurierung, Loreto, Kosmonosy/Kosmanos, Bez. Mladá Boleslav (Foto J. Tesar, 1966).

Abb. 16: Martin Ignác Jelínek, Statue des hl. Stephans, 1760–1770, nicht originale Vergoldung, Kirche des hl. Franziskus Seraphinus, Kovář, Bez. Mladá Boleslav (Foto M. Suchomel, 1968).

Abb. 17: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Isidors von Madrid, 1738, Detail, nicht originale Polychromie, Kirche des hl. Johannes von Nepomuk, Rejšice, Bez. Mladá Boleslav (Foto B. Zemánek, 1968).

Abb. 18: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Prokopius, 1735–1740, noch mit der nicht originalen Polychromie, Hauptaltar, Kirche des hl. Wenzels, Bosen, Bez. Mladá Boleslav (Foto SSPOP des mittelböhmisches Bezirks).

Abb. 19: Unbekannter Prager Schnitzer, kleine Statue der Unbefleckten Empfängnis Mariä, 2. Viertel des 18. Jahrhunderts (?), Privatbesitz (Foto B. Zemánek).

Abb. 20: Matthias Bernhard Braun, Statuengruppe der hl. Rosalia, nach 1720, Detail während der Restaurierung, Tumba eines Seitenaltars (auf der Epistelseite), Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 21: Matthias Bernhard Braun, Statuengruppe der hl. Rosalia, nach 1720, Detail mit der nicht originalen plastischen Ergänzung in der Form eines Tuches, Tumba eines Seitenaltars (auf der Epistelseite), Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto M. Kloudová, 1980).

Abb. 22: Matthias Bernhard Braun, Statuengruppe der hl. Rosalia, nach 1720, Detail nach der Entfernung der Tuchblende, Tumba des Seitenaltars (auf der Epistelseite), Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto M. Kloudová, 1981).

Abb. 23: Unbekannter Prager Schnitzer der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (?), kleine Engelstatuen, während der restauratorischen Untersuchung mit sichtbaren Sonden in der massiven Oberflächenblende, die wahrscheinlich bei der historischen Restaurierung entstand, durchgeführt von der Prager Platzer-Werkstatt am Anfang des 19. Jahrhunderts, Hauptaltar der Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 24: Unbekannter Prager Schnitzer der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (?), kleine Statue eines Engels, während der restauratorischen Untersuchung mit sichtbaren Sonden in der massiven Blende, die das ursprüngliche Oberflächenrelief des Holzschnittes plastisch ändert, Hauptaltar der Kirche des hl. Klemens im Klementinum, Praha 1 (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 25: Ignác František Platzer, Holzschnitt mit der Erscheinung des hl. Hubertus, 1760–1770, Detail, Fassade des Hauses Konksr.-Nr. 440/I, „Zu den drei Kürbissen“, Michalská Gasse Nr. 11, Praha 1 (Foto M. Suchomel, 1973).

Abb. 26: Matthias Bernhard Braun, Statue des hl. Ignatius von Loyola, 1722–1727, Detail der Statuengruppe der Unbefleckten Empfängnis Mariä, Jaroměř/Jermer, Bez. Náchod (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 27: Matthias Bernhard Braun, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, 1722–1727, Detail der Statuengruppe der Unbefleckten Empfängnis Mariä, Jaroměř, Bez. Náchod (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 28: Matthias Bernhard Braun, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, um 1725, Gesamtansicht, Odlochovice, Bez. Benešov (Foto M. Suchomel, 1963).

Abb. 29: Matthias Bernhard Braun, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, um 1725, Detail, Odlochovice, Bez. Benešov (Foto M. Suchomel, 1963).

Abb. 30: Martin Jelínek d. Ä. – Martin Ignác Jelínek, Statuengruppe der Unbefleckten Empfängnis Mariä, 1742–1746, Sobotka, Bez. Jičín (Foto M. Suchomel, 1966).

Abb. 31: Martin Ignác Jelínek, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, 1752, bei der Straße von Sobotka zur Burg Kost, Bez. Jičín (Foto M. Suchomel, 1980).

Abb. 32: Martin Jelínek d. Ä. – Martin Ignác Jelínek, Relief mit dem Gestalt der hl. Maria Magdalena, um 1744, Statuengruppe der Unbefleckten Empfängnis Mariä, Sobotka, Bez. Jičín (Foto M. Suchomel, 1966).

Abb. 33: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Johannes von Nepomuk, bei den Füßen des Heiligen sitzt eine kleine Gestalt des Engels mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Lippen (das Schweigen andeutend), in der linken Hand hält er dann ein Vorhängeschloss (ein von den Attributen des hl. Johannes von Nepomuk), 1720–1730, noch mit der nicht originalen Oberflächenmalerbehandlung in situ, Kirche der Kreuzerhöhung, Loukovec, Bez. Mladá Boleslav (Foto M. Suchomel, 1968).

Abb. 34: Martin Jelínek d. Ä., Statue des hl. Veits, 1730–1745, noch mit der nicht originalen Polychromie, Kirche der Allerheiligsten Dreifaltigkeit, Loukov, Bez. Mladá Boleslav (Foto M. Suchomel, 1967).

Abb. 35: Lazar Widemann – Daniel Pilát, Hauptaltar, 1745–1750, Kirche des hl. Gallus, Poříčí nad Sázavou, Bez. Benešov (Foto NPÚ, Zentrale Arbeitsstelle, Praha).

Abb. 36: Lazar Widemann, Statue des hl. Franziskus von Assisi, 1740–1750,

Detail, Seitenaltar (auf der Evangelienseite des Presbyteriums), Kirche des hl. Gallus, Poříčí nad Sázavou, Bez. Benešov (Foto NPÚ, Zentrale Praha).
 Abb. 37: Lazar Widemann, Statue des hl. Johannes (römischen Soldaten), 1745–1750, Detail, Seitenaltar (auf der Epistelseite des Presbyteriums), Kirche des hl. Gallus, Poříčí nad Sázavou, Bez. Benešov (Foto NPÚ, Zentrale Arbeitsstelle, Praha).

Abb. 38: Lazar Widemann, Statue des hl. Paulus (römischen Soldaten), 1745–1750, Seitenaltar (auf der Epistelseite des Presbyteriums), Kirche des hl. Gallus, Poříčí nad Sázavou, Bez. Benešov (Foto NPÚ, Zentrale Arbeitsstelle, Praha).

Abb. 39: Josef Jiří Jelínek, Bildhauerverzierung der Kanzel (Statuen der Kirchenväter, hll. Hieronymus, Augustinus, Ambrosius, Gregorius und das

Relief der Verkündigung Mariä), um 1720 (?), Detail, noch vor der Restaurierung und Entfernung der nicht originalen Übermalungen von der Oberfläche der Holzschnitte der hll. Augustinus und Ambrosius, Kirche des hl. Wenzels, Březno, Bez. Benešov (Foto M. Suchomel, 1966).

Abb. 40: Josef Jiří Jelínek, Statue der hl. Katharina von Siena, um 1760, Nationalgalerie in Praha (Foto NG in Praha).

Abb. 41: Josef Jiří Jelínek, Statue des hl. Joachims, 1740–1745, Nationalgalerie in Praha (Foto Jožka Antek, 1973).

(Übersetzung J. Kroupová)