

SOCHA SV. FRANTIŠKA SERAFÍNSKÉHO V LYSÉ NAD LABEM A MATYÁŠ BERNARD BRAUN

KATEŘINA ADAMCOVÁ

Restaurování kamenosochařských děl umístěných v exteriéru takřka „všem na očích“ přináší dnes jen málokdy nějaké větší překvapení. Jeden z mála takových „objevů“ týkající se autorství sochy byl zaznamenán v průběhu první etapy restaurování sochy sv. Františka Serafinského na ohradní zdi kostela sv. Jana Křtitele v Lysé nad Labem (okres Nymburk).

Doplňující restaurátorský průzkum, zahájený po postavení lešení, se nejprve zaměřil na identifikaci všech poškození, zpřesnění jejich rozsahu a charakteru a na stanovení hlavních příčin poškození sochy. Teprve až po dokončení první etapy očištění povrchu sochy od prachových nečistot a biokoroze¹⁾ se ukázal nejen přesný rozsah starších modelačních doplňků, ale také rozsah a charakter částí sochy s dochovanou původní modelací. Vzhledem k tomu, že tyto části sochy napovídaly, že máme před sebou sochařské dílo mimořádně vysokých kvalit, bylo rozhodnuto,



Obr. 1: Lysá nad Labem (okres Nymburk), socha sv. Františka Serafinského, čelní strana, stav před restaurováním (foto K. Adamcová, 2008).



Obr. 2: Lysá nad Labem, sv. František Serafinský, levý bok sochy, pohled zespodu, stav před restaurováním (foto K. Adamcová, 2008).

že oproti obvykle užívanému postupu budou částečně sejmuty i vybrané starší modelační doplňky, a to v poměrně značném rozsahu. Snímání těchto doplňků je možné v tomto případě srovnat se snímáním mladších přemalby na malbách v místech, kde byly tyto přemalby nanášeny na původní malbu.²⁾ Po očištění povrchu sochy od prachových nečistot a biokoroze bylo totiž zejména ve střední části sochy patrné, že některé starší modelační doplňky byly nanášeny i přes dochovaný původní povrch. Tento svérázný způsob zajištění hloubkově degradovaných partií sochy byl použit zejména při posledním restaurátorském zásahu realizovaném v 90. letech 20. století.

Na soše se nacházely dva základní typy modelačních doplňků. První skupina modelačních doplňků byla provedena ze světle šedo okrového materiálu mírně hrubší zrnitosti než původní kámen. Tyto doplňky nahrazovaly obě paže světce a dolní část jeho pravé nohy. Byly výrazně starší než druhá skupina doplňků, protože jejich povrch byl na plochách nejvíce vystavených účinkům dešťových srážek silně opršlý. Předpokládáme, že tyto doplňky pocházely z restaurování sochy realizovaného před rokem 1945 a že většinou nahrazovaly chybějící nebo těžce poškozené části sochy.³⁾ Jejich celková modelace byla poměrně zdařilá, ale v určitém rozporu s dochovanými originálními partiemi sochy nesla poněkud „klasicizující“ rukopis.

Druhou skupinu modelačních doplňků tvořily doplňky provedené ze sytějšího až šedo černého materiálu s výrazně hrubší zrnitostí než původní kámen. Modelační zpracování těchto doplňků bylo ledabylé, nerespektovalo ani rukopis autora, ani koncepci zpracování povrchu jednotli-



Obr. 3: Lysá nad Labem, sv. František Serafinský, levý bok sochy, stav před restaurováním (foto K. Adamcová, 2008).



Obr. 4: Lysá nad Labem, sv. František Serafinský, horní část sochy po očištění (foto V. Adamec, 2009).

vých partií. Tyto doplňky byly nanесeny místy jen v milimetrových tloušťkách a na plochách, kde došlo k jejich samovolnému odloučení od povrchu kamene, se objevoval původní povrch sochy s torzálně dochovaným rukopisem autora. Právě tato druhá skupina doplňků, která nejspíše pochází ze dvou nejmladších restaurování sochy, byla postupně částečně snímána.

Sejmutí těchto doplňků, které bylo nutné z technologického hlediska i pro další postup restaurování sochy,⁴⁾ vedlo alespoň k částečné revitalizaci původních kompozičních i modelačních hodnot sochy a zároveň k potvrzení hypotézy o osobě jejího autora.⁵⁾ Věnujme tedy nyní detailní pozornost samotné výtvarné podobě sochy.

Socha sv. Františka Serafinského je umístěna v dolní části severní strany ohradní zdi kostela sv. Jana Křtitele mezi sochami sv. Jeronýma a sv. Josefa. Je součástí souboru třinácti soch, jehož jádro tvoří dvojice archandělů a čtveřice evangelistů a církevních otců. Tyto sochy doplňují postavy sv. Františka Serafinského, sv. Antonína Poustevníka a sv. Josefa. Stejně jako ostatní sochy tohoto souboru byla socha sv. Františka původně umístěna na vysokém hranolovém soklu se zvýšenou patkou a s dřikem zdobeným malovanými nápisy, který byl teprve dodatečně propojen úseky zdi s korunou klesající od soklu se sochou ke středu úseku v houpavém rytmu.⁶⁾

Celkové kompoziční řešení sochy je poměrně jednoduché. Vychází totiž z tradičního způsobu zobrazení sv. Fran-

tiška zachyceného ve chvíli extatického vytržení dosaženého v průběhu meditace nad pomíjivostí všeho pozemského včetně existence člověka. Postoj i gesta sochy sv. Františka zrcadlí jeho duševní hnutí. Celým tělem světce probíhá souvislý pohyb, který začíná ve volné noze světce zasunuté mírně dozadu tak, aby vyvážila zaklonění hlavy a hrudníku světceva těla, a ústí v prostoru nad světcovou hlavou a doslova jej propojuje s nebesy. Ponderace světceva těla je podpořena vysunutím kyčle nad pevnou nohou mírně směrem vzhůru a dopředu. Na tento základní postoj těla sv. Františka pak navazují jeho paže. Pravou rukou volně přidržuje nad svým pravým stehnem část lebky, která ho přivedla k tématu meditace. Způsob, jakým světec lebku svírá, nás vede k představě, že ještě před chvílí měl na ní upřený zrak, ale teď mu ruka klesla, protože se mu na jeho otázky dostalo odpovědi shůry. On na to reaguje tím, že svou levou ruku položil pokorně na prsa a svůj pohled obrátil směrem k nebi a pootevřel ústa snad v úžasu snad proto, že chtěl sám také něco říci.

Umělec v této soše zachytil nejen právě probíhající děj odrážející vnitřní prožitek znázorněné postavy, ale mnohem více. Znázorněný úsek skutečnosti v sobě nenese jen pouhé tady a teď, ale ukazuje nám část z toho, co mu předcházelo a indikuje i to, co můžeme v dalším okamžiku očekávat. Zachycení výseku probíhajícího děje pomocí znázornění pohybu lidského těla v prostoru je v sochařství téma, jehož počátky vyznačují sochy klasického řeckého so-



Obr. 5: Lysá nad Labem, sv. František Serafínský, dolní část sochy po očištění (foto V. Adamec, 2009).



Obr. 6: Lysá nad Labem, sv. František Serafínský, detail hrudníku a tváře po očištění (foto K. Adamcová, 2009).

charštví, jaké reprezentuje např. tolik známý Diskobolos. Autor sv. Františka z ohradní zdi farního kostela v Lysé nad Labem toto téma obohacuje o to, že nepředkládá jen jediný okamžik na časové ose, ale při prohlížení sochy máme dojem, že znázorněný děj se právě odehrává, že zdržíme-li se ještě malou chvíli, sv. Františku klesne hlava a jeho pohled se vrátí k lebce nebo se naopak obrátí přímo k nám. Tak, jak je tomu u všech mistrovských děl barokního sochařství, socha světce už není jen figurou zachycující nějaký vnitřní prožitek, nějakou konkrétní emoci znázorněnou pomocí pohybů a gest, ale je nositelem příběhu a dožaduje se naší aktivní účasti na jeho vyprávění.⁷

Síla a přesvědčivost výrazu této sochy je především dána naprostou samozřejmostí sochaře, s jakou ovládá skladbu lidského těla. V pohybu sochy nenajdeme nic strojeného, nic tápavě hledaného, zkrátka sv. František je ve svém pohybu a gestu stejně živoucí jako my. To, co sochař nastínil v celkovém kompozičním řešení, dále rozvádí v modelačním zpracování celého povrchu sochy. Nejvýmluvněji to dokládá zejména hlava světce a obě jeho ruce, tedy partie, na kterých se takřka bez poškození zachoval sochařův původní rukopis. Asketickým životem vyhublé rysy světce obličej s vystupujícími lícními kostmi, ovládané hluboko zapadlým očima, výrazným lehce orlím nosem a ostrě řezanou bradou, jsou rámovány krátce střiženým a přece neupraveným dojmem působícím plnovousem a stejně divoce rozčuchanými přestože poměrně krátkými vlnitými vlasy s ton-

zurou na temeni. Stavba lebky světceovy hlavy prosvítá v obličej natolik, že máme dojem, jakoby je místy pokrývala jen tenká vrstva kůže. Vyhublost až vychrtlost světceova těla zbídačeného dlouhými pústy a namáhavými cestami se ukazuje také na žilnatém šlachovitém krku a na křehkých rukou světce s dlouhými prsty, výrazně vystupujícími žilami a prosvítajícími klouby.

Méně původních partií se zachovalo na modelaci oděvu světce. Najdeme je na kapuci,⁸ horní části hrudníku a místy v hloubkách záhybů horní části nohou na čelní straně sochy. Sochař zde ukazuje nepoddajnost a hrubost materiálu tkaniny použité pro oděv světce. O její nepoddajnosti svědčí záhyby oděvu s ostrými hranami, hlubokými korytkovými brázdami narážejícími jedna na druhou, aniž by došlo k nějaké další reakci okolní textilie. Hrubost materiálu naznačuje vroubkování, které je provedeno tak, že takřka cítíme, jak látka škrábe kůži svými četnými uzlíky a ostrými pichlavými výběžky vláken.

Celková skladba záhybů oděvu podporuje znázorněný pohyb a gesta světce, i když její někdejší podobu dnes zastírají četné plošné i hmotové mnohdy velmi rozsáhlé modelační doplňky z předchozích restaurátorských zásahů, které na mnoha místech byly nanášeny evidentně proti původní koncepci autora. Jak naznačuje částečné sejmutí těchto doplňků, působila socha původně nepoměrně křehčeji díky své užší a prokrajovanější siluete i díky bohatěji promodelovanému povrchu, později zjednodušeného ledabylý-

mi plastickými doplňky. Řešení drapérie původně bylo ve větším souladu s provedením obličeje a rukou světce i zpracováním lebky. Její modelace se více blíží realitě a vyvolávala dramatictější efekt.

„Naturalisticky“ předvedené, mimochodem kamenicky bravurně zvládnuté detaily nejsou na této soše samoučelné, nemají nás šokovat, ale jsou součástí výpovědi o světcích, o jeho životě, o jeho následování Krista. O tom, že jeho spojení s Bohem není nahodilé, vždyť, komu jinému by měl bůh naslouchat, než tomu, kdo se mu zcela oddá.

Je obecně známo, že soubor soch korunujících ohradní zeď farního kostela nevznikl najednou a že ne všechny sochy byly původně určeny pro toto místo. Socha sv. Jeronýma pochází z poustevny sv. Jeronýma, která stávala na místě zvaném „Na Čihadlech“, socha sv. Antonína Poustevníka zase z poustevny sv. Antonína, nacházející se nedaleko odtud.⁹⁾ Původ sochy sv. Františka Serafinského je v uměleckohistorické literatuře obvykle spojován s poustevnou sv. Františka, za-

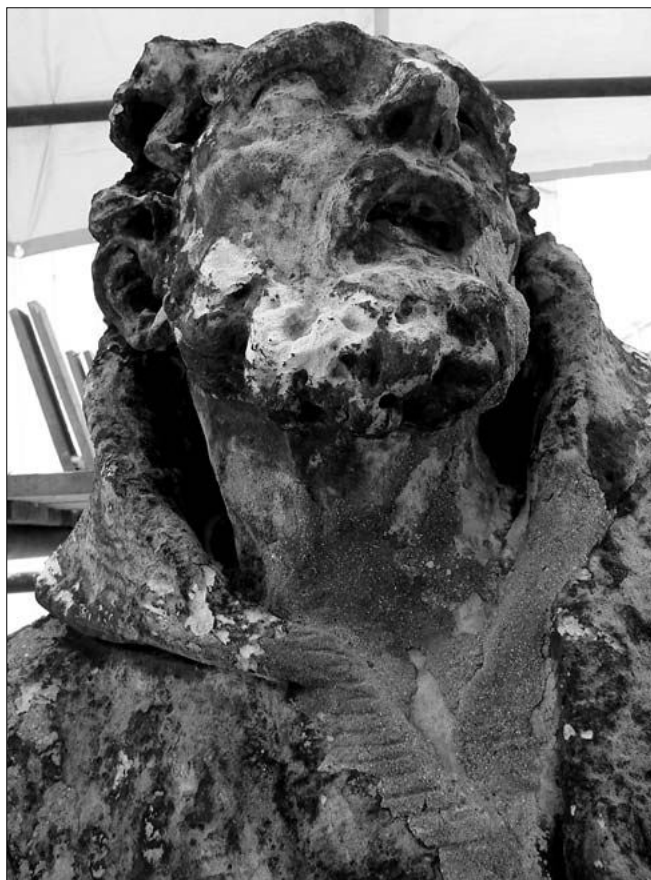


Obr. 7: Lysá nad Labem, sv. František Serafinský, detail kapuce před sejmutím doplňku (foto J. Vohradský, 2009).

loženou hrabětem Františkem Antonínem Šporkem na panství Lysá v roce 1704.¹⁰⁾ Spojení této sochy s poustevnou není doloženo žádným písemným dokladem, je však zřejmé, že podobně jako jmenované sochy sv. Antonína Poustevní-



Obr. 8: Lysá nad Labem, sv. František Serafinský, detail kapuce po sejmutí doplňků (foto K. Adamcová, 2009).



Obr. 9: Lysá nad Labem, sv. František Serafinský, detail tváře po očištění (foto K. Adamcová, 2009).



Obr. 10: Lysá nad Labem, sv. František Serafínský, detail levé ruky po očištění (foto K. Adamcová, 2009).

ka a sv. Jeronýma se od ostatních soch ohradní zdi kostela odlišuje. Socha sv. Antonína Poustevníka, na rozdíl od ostatních soch, je osazena na menší, dodatečně zkrácený hranolový sokl zdobený na třech stranách dřívku sekanými nápisy. Mimoto je tato socha výrazně menší než ostatní a její kompoziční a modelační řešení nese, jak správně postřehl E. Poche, zřetelné rysy tvorby Jana Brokoffa, v jehož dílně nejspíše vznikla.¹¹⁾ Socha sv. Jeronýma se vymyká zejména svou celkovou kompozicí. Celkové řešení soch obou Archandělů, evangelistů i církevních Otců a sv. Josefa vychází z jejich umístění na ohradní zdi a jejich kompozice je orientována do určitého prostorového výseku, z nichž mají být sochy prohlíženy. Z tohoto důvodu jsou jejich zadní strany mnohem méně výtvarně zajímavé. Socha sv. Jeronýma je naopak komponována do redukované figury serpentiny a i její zadní a obě boční strany nabízejí, co se týče ikonografické i čistě výtvarné výpovědi, plnohodnotné pohledy. Socha sv. Františka se zase odlišuje tím, že se na rozdíl od ostatních žádné její gesto ani pohled nevztahují přímo k předpokládanému divákovi pohybujícímu se v okolí ohradní zdi kostela. Zkrátka s ním kompozičně vůbec nepočítá.

Jediná ze souboru soch zdobících ohradní zeď kostela sv. Jana Křtitele, která byla vždy historiky umění řazena přímo mezi vlastní díla Matyáše Bernarda Brauna, je socha sv. Jeronýma. Její vznik je obvykle kladen do doby okolo roku 1720.¹²⁾ Nově pak byly mezi Braunova díla zařazeny ještě sochy zbývajících tří církevních otců a také socha archanděla Michaela na vrcholu pilíře, jenž je součástí vstupní brány ohradní zdi.¹³⁾

Na základě výše uvedených charakteristik a následného srovnání se domníváme, že na ohradní zdi kostela sv. Jana Křtitele se dochovalo sice i když v torzu další z mistrovských děl Matyáše Bernarda Brauna, a to nejspíše z raného období jeho tvorby. Porovnáme-li totiž sochu sv. Františka se sousední Braunovou sochou sv. Jeronýma, pocházející z poustevny Na Čihadle, jasně vidíme, že modelace sv. Jeronýma je v porovnání se sv. Františkem dokonce výrazově mnohem méně naléhavá. Socha sv. Jero-

nýma sice představuje velmi kvalitní dílo, jenž sochař ve svém díle zvládl v několika vynikajících obměnách, ale jeho tvůrčí suverenita se tu promítla do určitého odosobnění od daného tématu. Zato socha sv. Františka v sobě nese sochařovy touhy předvést více než sochu daného světce, ale zachytit sepětí člověka s Bohem.

Důvodů, proč tato socha nebyla v uměleckohistorické literatuře doposud nikdy dávána do souvislosti s Matyášem Bernardem Braunem, se nabízí hned několik. Jedním z nich může být to, že socha byla na ohradní zeď umístěna v jednom z jejich nejvyšších bodů, v dolní části svažujícího se terénu cesty vedoucí podél ohradní zdi ke zdejší faře. Socha mírně nadživotní velikos-

ti, která byla pravděpodobně původně vysekána pro sokl zhruba dvouloketní výšky,¹⁴⁾ tedy pro prohlížení z mírného podhledu, se najednou ocitla bezmála 5 m nad zemí. To dnes sice umožňuje vnímat její celkové kompoziční řešení, ne však už plně její extatický výraz a takřka vůbec pak její vynikající detailní modelační provedení a sochařský rukopis na dochovaných partiích sochy.



Obr. 11: Lysá nad Labem, sv. František Serafínský, detail záhybů oděvu po sejmutí doplňků (foto J. Vohradský, 2009).

Další vysvětlení lze hledat v tom, že socha již dlouhou dobu mohla vypovídat o svém autorovi pouze velmi málo. Její původní řešení překryla řada modelačních doplňků provedených z velké míry nad původní horizont modelace sochy místy až do výšky několika centimetrů. Vybrané části sochy byly nahrazeny „kopiemi“ z umělého kamene, jako například obě paže světce od ramen až po zápěstí, naprostá většina záhybů oděvu v partiích pod pasem světce na všech jeho stranách, nebo takřka celá volná noha. Tyto části sochy jsou tak jen matným odleskem původního výtvarného řešení sochy. Částečné sejmutí doplňků nanesených zejména v partii boků, břicha, obou stehen světce ukázalo, že původně celá postava světce byla objemově výrazně křehčí a její záhybový systém podobně jako v případě dřevorezby sv. Judy Tadeáše, pocházející z kostela Panny Marie Na louži, která je jako jedna z mála soch považována za vlastní dílo Braunovo,¹⁵⁾ podporoval pohyb světce těla směrem vzhůru a do určité míry jej odhmotňoval. S mistrovskou dřevorezbou sv. Judy Tadeáše spojují sochu sv. Františka i další modelační a kompoziční prvky. Na těch částech sochy, kde se dochoval původní povrch, najdeme v modelaci nahých partií těla obdobný systém prohlubní a výstupků, které nemají odůvodnění v anatomické skladbě těla, ani nesouvisejí přímo s pohybem figury. Jejich smyslem je dosáhnout dojmu, že celý povrch se proměňuje v čase, že se doslova hýbe. Tento sochařský „impresionismus“ podtrhuje celý výraz znázorněné postavy. Předvedené tvarové hýření však podléhá určité organizaci, určitému řádu, podobnému větrnému víru s několika významnými epicentry a vede nás neustále znovu a znovu k tváři světce a ke gestu jeho rukou, tzn. k jádru sdělení, jímž je postava světce naplněna. V menší míře pronikl systém drobných prohlubní i na oděv světce. Jeho skladba je však strukturována do větších objemů a hmot, a to v záměrném kontrastu ke křehkým tělesným proporcím a vyhublé tváři světce. I toto mají sochy sv. Judy Tadeáše a sv. Františka společné. Obě sochy spolu souvisí pravděpodobně i dobou svého vzniku. Předpokládáme totiž, že socha sv. Františka Serafinského byla v Braunově dílně vysekána v době okolo roku 1710.¹⁶⁾ Patřila by tak k nejstarším pracím realizovaným pro hraběte Františka Antonína Šporka.



Obr. 12: Lysá nad Labem, sv. František Serafinský, detail lebky po očištění (foto J. Vohradský, 2009).

POZNÁMKY

- 1) Povrch pokrytý biokorozí byl nejprve ošetřen pomocí prostředku obsahujícího biocidy typu Preventol, Porosan (fa AQUA Praha) a poté byl celý povrch omyt teplou vodou a především párou o regulovaném nízkém tlaku. Před zahájením čištění byly nejprve provedeny vzorky a zkoušky, na nichž byla ověřena míra čištění tak, aby zůstala zachována patina kamene i všechny případné pozůstatky starších povrchových úprav ve formě náterů.
- 2) Nanesení přemaléb v minulosti bylo vedeno jinými důvody než tím, že by na těchto místech původní malba scházela. Navíc dotčené přemal-

- by musí vykazovat mnohem nižší výtvarnou kvalitu než původní malba a musí původní dílo nějak výrazně poškozovat nebo deformovat.
- 3) To usuzujeme ze starší dochované fotodokumentace sochy. Ve fondech SOKA v Nymburce v Lysé nad Labem se nachází fotografie prostoru náměstí se starým na sklonku 19. století zbořeným kostelem sv. Jana Křtitele, na jehož levé straně je ještě zachycena dolní část ohradní zdi nově Šporkem zbudovaného farního kostela. Na snímku pocházejícího z doby před rokem 1889, kdy byl kostel zbořen, už má socha sv. Františka ulomenou celou pravou paži od ramene po zápěstí tak, jak to lépe zachycuje fotografie z pozůstatosti Dr. Z. Wirtha uložená ve fotoarchivu NPÚ ÚP v Praze z doby někdy před rokem 1945.
 - 4) Vzhledem k tomu, že původně modelační doplňky, zejména v dolních dvou třetinách sochy pokrývaly více jak tři čtvrtiny celkové plochy povrchu, bylo nutné provést částečné sejmutí modelačních doplňků i z důvodu provedení zpevnění sochy za sníženého tlaku vzduchu. Nutno přiznat, že rozsah snímání z důvodu čistě technologického by byl o něco nižší. Postup snímání byl vždy započat na rozhraní styku originálního povrchu a částečně odloučeného okraje modelačního doplňku a ukončen byl vždy ve chvíli, kdy bylo zřejmé, že pod doplňkem se už nenachází pozůstatek originálního povrchu, ale pouze destruktivní povrch kamene.
 - 5) Na potvrzení původní hypotézy se výrazně podílel svým posudkem po prohlídce sochy po sejmutí doplňků Prof. PhDr. Mojmír Horyna a tímto mu chceme velmi poděkovat za spolupráci.
 - 6) O dodatečné vyplnění úseků mezi podstavci výplňovým zdivem dnes vypovídá to, že pozůstatky malovaných nápisů se na soklech pod některými sochami dochovaly i na jejich bočních stranách, které jsou dnes zakryté takřka až po římsu soklu přílehlým zdivem. Tato úprava je spojována s dokončením stavby nového farního kostela pod vedením Anselma Suraga.
 - 7) Základy tomuto způsobu sochařského zpracování daného tématu položil mistr italského baroka a zakladatel barokního sochařství vůbec Giovanni Lorenzo Bernini.
 - 8) Právě na modelaci kapuce je dobře patrné nakolik modelační doplňky z nejmladších restaurátorských zásahů zdeformovaly původní výtvarné řešení sochy. Po odstranění doplňku v dolní části kapuce na zadní straně se objevila propadlá původní plocha kapuce, která její kompozici výrazně oživuje a dává jí daleko přesvědčivější výraz.
 - 9) Emanuel Poche – Ivo Kořán, Mathias Bernard Braun, Der Meister des böhmischen Barock und seine Werckstatt, Innsbruck 2003, s. 126, 127.
 - 10) E. Poche – I. Kořán, o. c. v pozn. 9; Sokl pod sochou sv. Antonína Poustevníka byl evidentně před instalací na ohradní zeď zkrácen, protože sekané votivní nápisy jsou neúplné, většinou nejsou dokončené.
 - 11) E. Poche – I. Kořán, o. c. v pozn. 9, s. 127.
 - 12) E. Poche – I. Kořán, o. c. v pozn. 9, s. 131 a 142, obr. 103.
 - 13) E. Poche – I. Kořán, o. c. v pozn. 9, s. 127, 130, 131 a 142, obr. 104.
 - 14) To je cca 1,3 m.
 - 15) E. Poche – I. Kořán, o. c. v pozn. 9, s. 46–47, obr. č. 024, 025.
 - 16) Socha sv. Judy Tadeáše vznikla v roce 1712. Srov. in: E. Poche – I. Kořán, o. c. v pozn. 9.

STATUE DES HL. FRANZISKUS SERAPHICUS IN LYSÁ NAD LABEM/LISSA AN DER ELBE UND MATHIAS BERNHARD BRAUN

Die Restaurierung der Sandsteinstatuen bringt heutzutage nur selten einige grundsätzliche Entdeckung, die die Autorschaft der Statue betrifft. Im Fall der Statue des hl. Franziskus Seraphicus von der Einfriedungsmauer der Pfarrkirche des hl. Johannes d. Täuflers in Lysá nad Labem hat keine neue Erkenntnisse über den möglichen Autor der Statue weder der Fund irgendeines schriftlichen Dokumentes, noch die Entdeckung der Signatur des Autors gebracht. Das einzige Dokument, das über die Person des Autors aussagt, ist die Statue selbst.

Die Reinigung der Oberfläche von Staubbunreinheiten und der Bio-korrosion hat nicht nur den tatsächlichen Ausmaß der Beschädigung der Statue gezeigt, es wurden aber vor allem Partien mit der erhaltenen ursprünglichen Modellierung wieder freigelegt, die andeuteten, dass wir vor uns ein Meisterwerk haben. Ältere Modellierergänzungen haben bis zwei Drittel der ursprünglichen Oberfläche der Statue eingenommen. An den Stellen, wo zu ihrer spontanen Lockerung infolge der Tiefenkorrosion des Steines gekommen ist, war es klar, dass sich stellenweise unter ihnen das ursprüngliche Relief der Statue befindet. Deshalb wurde entschieden ihre teilweise Abnahme durchzuführen.

Nach der Beendigung der Abnahme der ausgewählten Modellierergänzungen von vorherigen Restaurierungen hat sich die Voraussetzung bestätigt, dass die ursprüngliche Konzeption des Autors durch diese restauratorischen Eingriffe, was die ausführliche Modellierverarbeitung, aber auch die gesamte Komposition der Statue betrifft, grundsätzlich deformiert wurde. Das Maß der Deformation der ursprünglichen bildenden Lösung der Statue war solcher, dass es nicht nur ihr gesamtes Ausklingen getroffen hat, sondern auch ihren ikonographischen Inhalt unterdrückt hat. Wir sind durch die neue kunsthistorische Bewertung der zitternden Modellierhandschrift der naturalistisch verarbeiteten Partien und der allgemeinen expressiv abgestimmten Komposition der ganzen Figur zu der Ansicht gekommen, dass wir vor uns ein der Meisterwerke von Mathias Bernhard Braun haben, und zwar sogar aus der Zeit um 1710. Die Statue, die der Sandsteinfigur des hl. Franziskus Seraphicus aus Lysá nad Labem von dem Werk von M. B. Braun am nächsten steht, ist die hölzerne Figur des hl. Judas Thaddäus aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Lysá nad Labem/Lissa an der Elbe (Kreis Nymburk/Nimburg), Statue des hl. Franziskus Seraphicus, Stirnseite, Zustand vor der Restaurierung (Foto K. Adamcová, 2008).

Abb. 2: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, linke Seite der Statue, Blick von Unten, Zustand vor der Restaurierung (Foto K. Adamcová, 2008).

Abb. 3: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, linke Seite der Statue, Zustand vor der Restaurierung (Foto K. Adamcová, 2008).

Abb. 4: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, oberer Teil der Statue nach der Reinigung (Foto V. Adamec, 2009).

Abb. 5: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, unterer Teil der Statue nach der Reinigung (Foto V. Adamec, 2009).

Abb. 6: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, Detail des Brustkorbes und des Gesichtes nach der Reinigung (Foto K. Adamcová, 2009).

Abb. 7: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, Detail der Kapuze vor der Abnahme der Ergänzung (Foto J. Vohradský, 2009).

Abb. 8: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, Detail der Kapuze nach der Abnahme der Ergänzung (Foto K. Adamcová, 2009).

Abb. 9: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, Detail des Gesichtes nach der Reinigung (Foto K. Adamcová, 2009).

Abb. 10: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, Detail der linken Hand nach der Reinigung (Foto K. Adamcová, 2009).

Abb. 11: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, Detail der Falten des Kleides nach der Abnahme der Ergänzungen (Foto J. Vohradský, 2009).

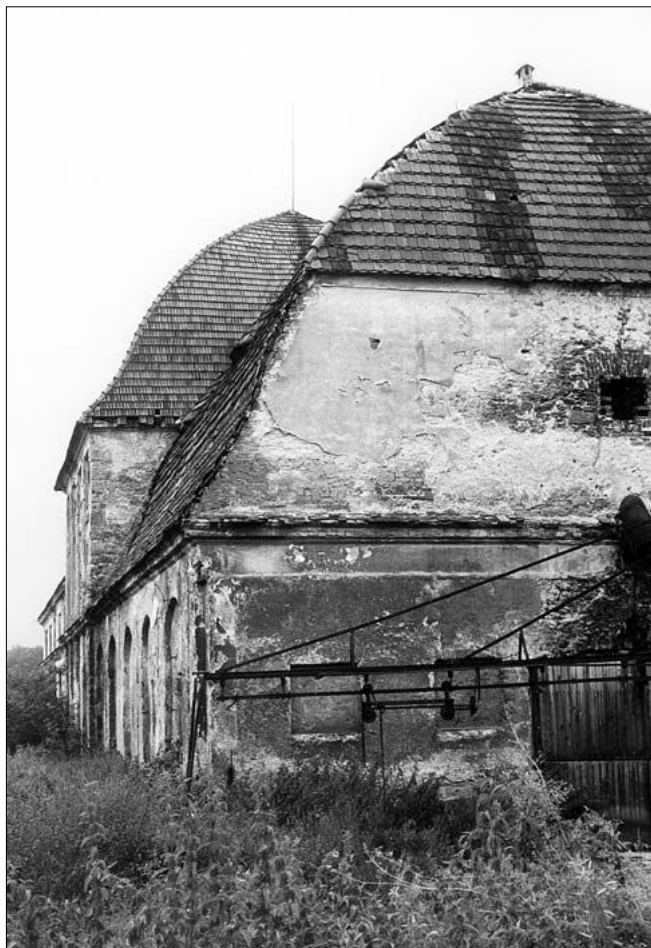
Abb. 12: Lysá nad Labem, hl. Franziskus Seraphicus, Detail des Schädels nach der Reinigung (Foto J. Vohradský, 2009).

(Übersetzung J. Kroupová)

K POUŽÍVÁNÍ SKRUŽOVÝCH KONSTRUKCÍ PRO ZASTŘEŠOVÁNÍ HOSPODÁŘSKÝCH BUDOV

JAN ŽIŽKA

Při plošném a oborovém průzkumu hospodářských dvorů, prováděném v rámci výzkumného úkolu Národního památkového ústavu, byla dokumentována různá konstrukční řešení hospodářských budov. Mezi nejpozoruhodnější i nejvzácnější náleží stavby, jejichž střechu nese skružová konstrukce, tedy krov, jehož nejvýznamnější konstrukční součástí jsou skružové segmenty.¹⁾ Na většině těchto staveb byly použity vyřezávané a sbíjené de l'Ormeho skruže.²⁾ Dosud se podařilo zjistit existenci pouze několika budov, ve kterých byla tato konstrukce uplatněna. O některých z nich již byla zmínka v článcích o hospodářských dvorech nebo historických konstrukcích.³⁾ Realizace tohoto typu konstrukce jsou dosud známé především ze středních Čech, v rámci oborového výzkumu bylo v posledních letech zachyceno několik příkladů v severních a východních Čechách. Nejde však pouze o stavby z 19. století. Jak se ukázalo, variant-



Obr. 1: Dařenice (okres Mladá Boleslav), pohled na střechy ovčína se skružovými kroky, stav v roce 1996 (všechny fotografie, pokud není uvedeno jinak, autor).