

TRANSFERY DVOU SOUSOŠÍ NA KARLOVĚ MOSTĚ

NOVÝ POHLED NA SOCHAŘSKOU DÍLNU JANA BROKOFFA

V DOBĚ OKOLO ROKU 1710

KATEŘINA ADAMCOVÁ

Brokoffovská sousoší na Karlově mostě patří k dílům, kterým byla v odborné literatuře věnována skutečně velká pozornost, ať již z pohledu autorského podílu jednotlivých členů působících v té době v brokoffovské dílně,¹⁾ jejich postavení v rámci českého barokního sochařství, nebo i z pohledu jejich proměny v čase jako symptomu vývoje péče o památkový fond v našich zemích.²⁾ Transfery dvou z nich, konkrétně sousoší sv. Františka Borgiáše z roku 1710 a sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa z roku 1712, jež musely být z důvodu havarijního stavu realizovány v průběhu jara roku 2012,³⁾ přinesly, i přes právě uvedené, řadu zajímavých dosud neznámých nebo nepublikovaných skutečností, které si zaslouží naši pozornost. Poskytují nám totiž hned několik zásadních zjištění, jež mohou obohatit náš dosavadní pohled na proces vzniku těchto mimořádných sochařsko-architektonických monumentů. Poznatků, které vypovídají jednak o uměleckých schopnostech jejich autora či lépe řečeno autorů, o jejich inspiračních zdro-

1) Připomeňme, že obě sousoší jsou obecně považována za mistrovská díla Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa, a to přesto, že obě jsou signována jménem jeho otce Jana. Nepochybně je, že v té době působili v tomto pražském ateliéru celkem tři sochaři: Jan Brokoff a jeho synové, starší Michal Jan Josef a mladší Ferdinand Maxmilián, který je už do dob Ehemanta považován za hlavní tvůrčí osobnost této dílny.

2) K postavení těchto sousoší v rámci českého barokního sochařství a k autorskému podílu jednotlivých osobností působících v brokoffovské dílně např. O. J. Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách*. Praha 1958, s. 122–133; V. Štech, *Die Barockskulptur*. Praha 1959, s. 93–99; Týž, *Brokoffové*, *Umění* 12, 1964, s. 631; J. Neumann, *Český barok*. Praha 1974, s. 49, 51–52, 160, 163–164; O. J. Blažiček, *Ferdinand Brokoff*. Praha 1976; Týž, *Ferdinand Maxmilián Brokoff*. Výběr řezb k 250. výročí umělcovy smrti. Praha 1981; V. Nejedlý, *Příspěvek k dílu Jana Brokoffa*, *Umění* 12, Praha 1964, s. 1; Týž, *Příspěvek k dílu bratří Michala Jana Josefa a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffů*, *Umění* 16, Praha 1968, s. 444–494; I. Kořán, *Sochařství*, in: E. Poche ed., *Praha na úsvitu nových dějin*. Praha 1988, s. 469–491; J. Novotný – E. Poche, *Karlův most*. Praha 1947; I. Kořán – M. Suchomel, *Karlův most*. Praha 1991, s. 64, 120–121; T. Hladík, *Sochařská výzdoba*, in: O. Šefců ed., *Karlův most*. Praha 2007, s. 199, 204.

K dějinám péče o sochařská díla na Karlově mostě např. V. Nejedlý, *Péče o plastickou výzdobu Karlova mostu v průběhu století*, *Památková péče* 35, Praha 1975, s. 77–108, pozn. na s. 116; M. Suchomel, *Pro měnlivá podoba statuí Karlova mostu*, (Historické doplňky, autentické nedodělky a novodobé defekty), *Zprávy památkové péče* 52, č. 1, 1992, s. 14–17; Týž, *Původní malířské povrchové adjustace českých barokních kamenných soch*, *Památky a příroda* 43, č. 8, 1983, s. 73 a 75; Týž, *Dvě úvahy o podobě původních malířských adjustací povrchu kamenných soch*, *Zprávy památkové péče* 57, č. 7–8, 1997, s. 173–182; I. Kořán – M. Suchomel, o. c. v pozn. 2, s. 136 a 140; V. Nejedlý, *Problémy restaurování a záchrany sochařských děl na Karlově mostě v Praze*, *Zprávy památkové péče* 58, č. 6, 1998, s. 165–176; Týž, *K vývoji péče o sochy na Karlově mostě v Praze*, *Zprávy památkové péče* 68, č. 1, 2008, s. 44–51; Týž, *Několik poznámek k nátěrům povrchu kamenosochařských výtvarných děl umístěných v exteriéru*, *Zprávy památkové péče* 63, č. 2, 2003, s. 110–117;



Obr. 1: Praha, Karlův most, sousoší sv. Františka Brogiáše, celkový pohled (fotobírka NPÚ, GnŘ, inv. č. F018519, okolo roku 1900) (foto je stranově obrácené!)

P. Zahradník, *Josef Max a oprava soch na Karlově mostě v letech 1853–1856*, *Zprávy památkové péče* 58, č. 6, 1998, s. 157–164; Týž, *Oprava soch na Karlově mostě po povodni z roku 1784*, *Zprávy památkové péče* 66, č. 4, 2006, s. 333–337; Týž, *Opravy a poruchy*, in: O. Šefců ed., *Karlův most*. Praha 2007, s. 283–304.

3) Impulsem pro zahájení přípravných prací pro realizaci transferu se stalo odpadnutí velké části římsy na čelní straně soklu sousoší sv. Františka Borgiáše a pravé paže hermovky v podobě dábla na soklu sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa. Následně provedený předběžný restaurátorský průzkum potvrdil havarijní stav obou sousoší, zejména jejich soklových částí. Transfery sousoší provedli restaurátoři Vojtěch Adamec, Jiří Kačer a Martin Pokorný. Restaurátorské zprávy z transferu jsou uloženy u investora (Galerie hlavního města Prahy) a v NPÚ GnŘ v Praze.



Obr. 2: Praha, Karlov most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, celkový pohled (foto J. Kačer, 2011).

jích, jednak o běžné dílenské praxi, o tom, jak obyčejný běh života zasahoval do konečné podoby i v případě takto výjimečných a vynikajících sochařských děl.⁴⁾

Nové informace o jmenovaných sousoších, které patří k mistrovským dílům nejen v rámci tvorby brokoffovské dílny jako takové, ale i v rámci celého českého barokního sochařství, přinesl jak samotný transfer, tak již před zahájením transferu uskutečněný předběžný restaurátorský průzkum.⁵⁾ Díky tomu, že se badatelům, kteří se v minulosti za-

bývali těmito díly, podařilo nashromáždit velké množství údajů o vzniku sousoší, ale také o jeho následné historii, bylo možné informace získané v průběhu předběžného restaurátorského průzkumu i samotného transferu s těmito údaji přímo konfrontovat.⁶⁾ V předkládaném příspěvku se chceme věnovat pouze skutečnostem, které nebyly v dosavadní literatuře publikovány a dále těm, které upřesňují nebo vyvracejí dosud vyslovené hypotézy.

SKUTEČNOSTI VYPOVÍDAJÍCÍ O PŮVODNÍ PODOBĚ SOUSOŠÍ

Nejstarší zprávy dokládající někdejší podobu sousoší sv. Františka Borgiáše pocházejí z doby krátce po jeho vzniku. Najdeme je ve spisu Jana Kamenického z roku 1723 pod zkráceným názvem „Eigentlicher Entwurf...“.⁷⁾ Kromě stručného popisu, který zahrnuje dataci a jméno donátora sousoší, se z nich dovídáme zajímavé údaje o někdejší podobě povrchové úpravy sousoší a o jeho nedochovaných částech. Konkrétně je zde uvedeno, že znak donátora byl silně pozlacený⁸⁾ a že zlacené byly také oba štíty nesené anděly. Dále je ve zmíněném popisu zaznamenáno, že pod šlechtickým erbem se nacházel ještě jeden štít s votivním nápisem, který v sobě skrýval chronogram.⁹⁾ Tento druhý štít, který se nedochoval, byl podle výše uvedeného popisu celý černý a písmena nápisu byla opět zlacená. Jeho umístění i přibližnou podobu zachycuje Neuräuttermova rytina z roku 1714.¹⁰⁾ Vzhledem k určitým odchylkám v modelaci oděvů jednotlivých postav a některých dalších drobných detailů od realizované podoby díla nevíme, nakolik je možné se na tento dokument spolehnout. Na rytině má štít podobu zavíjené příčně oválné kartuše a je osazen na čelní straně římsy první etáže soklu tak, že svým dolním okrajem dosahuje až ke koruně na hlavě lebky, kterou zčásti zakrývá. Zcela zakrytý by tak zůstal celý květ nacházející se dnes těsně pod spodním okrajem římsy první etáže soklu, z něhož vybíhají dva květinové festony zachycené svými druhými konci v závitnicích štíhlých volutových křídel na rozích střední části dříku první etáže soklu. Mohl snad být tento druhý štít s votivním nápisem na sokl osazen dodatečně? Po rozebrání sousoší se ukázalo, že středová rozeta stejně jako horní výběhy obou festonů od středové rozety po akan-

6) Nejstarší snímky obou sousoší uložené ve sbírkách fotoarchivu NPÚ GR v Praze nejsou sice přesně datované, ale evidentně pocházejí z doby okolo roku 1900. Oba byly publikovány v Herainově knize o Karlově mostě, srov. J. Herain, *Karlův most*. Praha 1908.

7) J. J. Kamenitzky, *Eigentlicher Entwurf und Vorbildung der vortrefflichen kostbaren und weltberühmten Prager Brücken sambt dern darauf postirten Statuen....* Praha 1723.

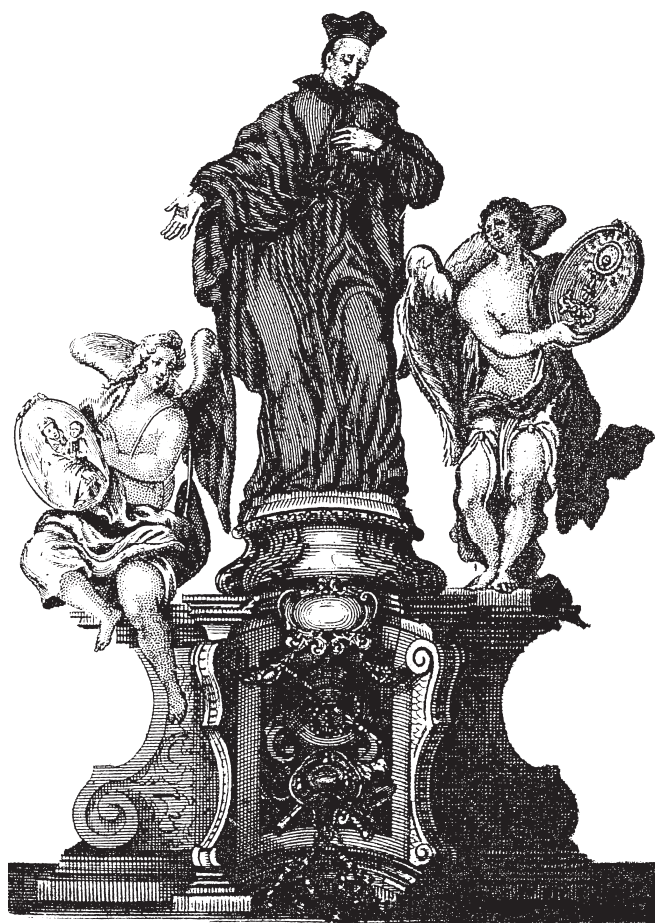
8) Znak donátora, císařského purkrabí Františka z Colletů z Vídeňského Nového Města, najdeme na čelní straně druhé etáže soklu v kruhovém medailonu obklopeném akantovými rozvilinami.

9) Text nápisu s chronogramem zní: „Divo Francisco Borgiae e Duce Gandiae, Societatis JESU III. Generali, publici Honoris hoc monumentum posuit F. C. B. N. A. In oCtobrī Die DIVO DICata.“ Znění bylo převzato z archivního průzkumu zaměřeného na historii sousoší, zpracováváno P. Zahradníkem. Viz pozn. 5.

10) A. Neuräutter, *Statue Pontis Pragensis, das ist der weit- und breit berühmten Prager Brücken von verschiedenen Wohlthätern und Verehrernder Lieben heiligen Gottes herrlich angegebene und von trefflichen Bildhauern kunstmässig aufgeführte Säulen-Bilder. Mit sonderem Fleis entworfen und in Kupferstiche herausgegeben von Augustin Neuräutter Bürgern und Kupferstechern der Königl. Alten Hauptstadt Prag*. Praha 1714. My jsme využili fotografie těchto rytin uložené ve sbírce fotoarchivu NPÚ GR v Praze, v tomto případě pod inv. č. N015696.

4) Za podklady k tomuto příspěvku, za cenné připomínky a poznámky děkuji tímto nejen výše zmíněným restaurátorům, ale také PhDr. Pavlu Zahradníkovi a PhDr. Vratislavu Nejedlymu, CSc.

5) Cílem tohoto předběžného restaurátorského průzkumu bylo především upřesnit rozsah a charakter v této chvíli zjevných poškození a rozsah a charakter všech restaurátorských zásahů a oprav provedených v minulosti, a to ve vztahu k zamýšlenému transferu. Kromě měření ultrazvukovou transmisí (Ing. Karol Bayer) byl proveden vizuální průzkum a průzkum zaměřený na nalezení starší ikonografie sousoší a shrnutí dosud známých poznatků publikovaných v odborné literatuře. Významnou součástí použitých podkladů byl i archivní průzkum P. Zahradníka dokončený v roce 2005, a to v souvislosti se zpracováním stavebněhistorického průzkumu mostu před zahájením jeho opravy.



Obr. 3: Praha, Karlův most, sousoší sv. Františka Borgiáše, foto rytiny Augustina Neuräutтера (fotobírka NPÚ, GnR, inv. č. N015696, rytina 1714, foto b. r.).

tové květy, kterými jsou květinové hrozny uvozeny, jsou mladšími doplňky vysekanými z poněkud odlišného typu jemnozrného pískovce. Z dochovaných zpráv o předchozí historii tohoto sousoší víme, že v roce 1784 byla právě při tomto sousoší na Karlově mostě postavena klenutá strážnice, která zakrývala celou dolní etáž soklu sousoší.¹¹⁾ O tom, že tato stavba byla do soklu sousoší zavázána, dnes svědčí kromě písemných zpráv také rozsáhlé cihlové zazdívky druhotně vysekaných kapes nacházejících se na obou bočních střední části dříku soklu. O tom, že při instalaci této strážní budky byly poškozeny také festony na čelní straně dříku dolní etáže soklu, zase vypovídají údaje zaznamenané ve zprávě o restaurování sousoší realizovaném sochařem Jindřichem Čapkem v roce 1881, v rámci něhož byla zmíněná strážní budka odstraněna.¹²⁾ Můžeme tedy předpokládat, že v popisu zmíněný štít s nápisem byl sejmut právě při stavbě strážní budky. Stávající řešení této části soklu s festony vyběhajícími ze středové rozety vůbec nemusí reflektovat původní podobu sousoší v těchto místech. Žádná rozeta zde totiž být nemusela, protože výběhy festonů zakrýval dolní okraj kartuše, podobně jako je tomu v případě kresby Jana Jiřího Heinsche, která je považována za ideový návrh tohoto díla.¹³⁾ O tom, že místo zakryté původně ná-

11) V. Nejedlý, Problémy restaurování, o. c. v pozn. 2; Týž, K vývoji péče, o. c. v pozn. 2; Týž, Několik poznámek, o. c. v pozn. 2; P. Zahradník, Josef Max, o. c. v pozn. 2; Týž, Oprava soch, o. c. v pozn. 2; Týž, Opravy a poruchy, o. c. v pozn. 2.

12) Tamtéž.



Obr. 4: Praha, Karlův most, sousoší sv. Františka Borgiáše, foto rytiny Augustina Neuräuttera (fotobírka NPÚ, GnR, inv. č. N015703, rytina 1714, foto b. r.).

pisovou kartuší bylo pojmuto jako nepohledové, svědčí také nedosekané svrchní části původních festonů. Zde byla hmota pouze nahrubo sejmuta tak, aby nenarušovala působení modelace při pohledu z čelní strany.

V daném popisu sousoší z roku 1723 je také zmíněn charakter povrchové úpravy některých částí sousoší. V rámci předběžného restaurátorského průzkumu nebyly žádné pozůstatky povrchových úprav nalezeny, ale je třeba připustit, že se mohou ukrývat v hloubkách modelace pod vrstvou prachových nečistot a biokoroze. Již nyní však můžeme předpokládat, že případné pozůstatky povrchových úprav nalezené po očištění sousoší budou velmi malé a že nebudou obsahovat žádná velká souvrství. Navíc nalezená barevnost vůbec nemusí reprezentovat původní povrchovou úpravu soch, ale může být pozůstatkem některé z oprav sousoší. Z dochovaných zpráv o restaurování tohoto sousoší bezpečně víme, že se na něm povrchové úpravy ve formě fermezovým olejem pojených nátěrů nacházely a že byly opakovaně čištěny a v případě restaurování provedeného Jo-

13) Srov. M. Šroněk, Jan Jiří Heinsch. Praha 2006, s. 78, obr. na s. 75; Brokoffové původní ideový návrh malíře Heinsche přepracovali, co se týče samotné vrcholové skupiny, zcela zásadně. Pojetí figury světce, ale i doprovodných postav je úplně jiné. Řešení soklové části s reliéfními emblematickými obsahujícími jakousi heslovitou zkratku pozoruhodného životního osudu tohoto španělského šlechtice, stejně jako základní řešení soklu se střední částí vypínající se do prostoru a vzad ustupujícími bočními volutovými křídly včetně již zmíněných festonů zavěšených pod římsou na čelní straně soklu, to vše je konečnému provedení velmi blízké.

sefem Maxem v roce 1854 i obnoveny. Při následujícím restaurování sousoší v roce 1881 již Jindřich Čapek k obnově těchto nátěrů nepřistoupil a povrch sousoší opticky scelil metodou tupování, tedy jakési formy lokální barevné retuše, kterou předtím s úspěchem vyzkoušel při restaurování sousoší sv. Luitgardy.¹⁴⁾ Vzhled takového povrchu snad zachycuje jedna z nejstarších nalezených fotek z fotoarchivu NPÚ Generálního ředitelství v Praze z doby okolo roku 1900, na které působí povrch sousoší výrazně světleji a především celistvěji než dnes.¹⁵⁾ Kromě toho jsou na tomto snímku ještě dobře patrné pozůstatky zlacení na reliéfu s Pannou Marií Sněžnou i na reliéfu monstrance s proměněnou hostií na štítech držných anděly, o kterém ostatně hovoří ještě zpráva z dalšího restaurování sousoší, jež v roce 1911 provedl opět J. Čapek.¹⁶⁾ Pozůstatky starších povrchových úprav tak byly asi takřka beze zbytku odstraněny až při následujícím restaurování realizovaném v roce 1923 sochařem Čeněkem Vosmíkem, v jehož zprávě je důkladné očištění těchto nátěrů zmíněno.¹⁷⁾ V dochovaných restaurátorských zprávách z následujících oprav sousoší se již o starších povrchových úpravách nehovoří.¹⁸⁾ Jediným jistým podkladem pro stanovení původní „barevnosti“ sousoší tak zůstává zmíněný popis z roku 1723. Vzhledem k tomu, že pozlacení vybraných částí sousoší a černá barevnost štítu s votivním nápisem jsou v popisu výlučně uvedeny, můžeme předpokládat, že žádné další prvky na sousoší ani na soklu zlacené nebyly a že zbytek jeho povrchu byl opatřen nějakou běžnou úpravou, kterou představoval pravděpodobně několikrát obnovený nátěr fermežovým olejem pojenými pigmenty s dominantní olovnatou bělobou v barevnosti lomené bílé či světle šedé, tedy v pramenech často zmiňované tzv. „barvou na kámen“.¹⁹⁾ O. J. Blažíček sice ve své monografii o Ferdinandu Brokoffovi vyslovuje domněnku, že sousoší mohlo být polychromované.²⁰⁾ Podle něj tomu napovídá vzhled Borgiášova oděvu na Neuräutterově rytině, ovšem údaje, které jsou zaznamenány v dobových popisech



Obr. 5: Praha, Karlov most, sousoší sv. Františka Borgiáše, detail nápisu „ZELLER DELINIAVIT“ na pravé boční straně soklu (foto V. Adamec, 2012).

sousoší na Karlově mostě, tomu nenapovídají. Z archivních průzkumů zpracovaných P. Zahradníkem víme, že pokud se na celku vyskytla jiná barevnost než již zmiňovaná „barva na kámen“, bylo to v popisech soch a sousoší vždy uvedeno.²¹⁾ Na sousoší sv. Františka Borgiáše se při prohlídce z blízka našel sekaný nápis, který by mohl označovat jméno malíře, jenž toto dílo v minulosti štafiroval. Na levé boční straně centrální části dřívku soklu je, jak je všeobecně známo, vysekána signatura vedoucího sochařské dílny: „IOANNES/ BROKOFF/ FECIT“. Právě na opačné straně téže části dřívku soklu je pak vysekáno, z hlediska kamenického mnohem méně jistou rukou: „ZELLER/ DELINIAVIT“. Je možné tuto záhadnou signaturu spojit s malířem-štafirníkem z doby vzniku sousoší, nebo se jedná o pozdější nápis vztahující se k nějaké opravě povrchové úpravy sousoší? Naposledy byly povrchové úpravy obnoveny, jak už bylo řečeno, při opravě sousoší provedené sochařem Josefem Maxem a kameníkem Františkem Jedličkou. Při této opravě s nimi spolupracoval malíř Karel Behr, který bezpochyby aplikoval již zmíněné olejové nátěry.²²⁾ Toto restaurování tedy můžeme vyloučit, stejně jako všechna následující. V Tomanově slovníku československých výtvarných umělců se setkáme se jménem malíře Šebestiána Zeillera (nebo také Zeller), narozeného v roce 1683, od něž je známo jen několik málo děl, a to i proto, že se ze své tovaryšské cesty, jež ho zavedla až do Říma, do ateliéru slavného Carla Maratty, měl vrátit krátce před svou smrtí v roce 1713.²³⁾ V Praze je totiž, podle údajů publikovaných A. Podlahou, zachycen až v roce 1712, kdy předkládá malířskému cechu své mistrovské dílo.²⁴⁾ Je možné tyto dvě osoby spojit, přestože malíř Š. Zeiller je v Praze s jistotou doložen až dva roky po dokončení sousoší? Z analogií víme, že štafírování soch bývalo svěřováno specialistům malířům-štafirníkům a že bylo mnohdy realizováno s určitým časovým odstupem po vysekání a osazení daného díla na místě, proto by ani to, že se Zeil-

14) Údaje o tomto restaurování byly opět čerpány z výše uvedeného archivního průzkumu zpracovaného P. Zahradníkem, viz pozn. 5. Tato skutečnost již byla publikována: V. Nejedlý, K vývoji péče, o. c. v pozn. 2, s. 47.

15) Fotoarchiv NPÚ GR v Praze, snímek inv. č. F018519. Foto je stranově převrácené.

16) Viz pozn. 11.

17) „Dodatkem k zprávě o očištění 22 sousoší a jich opravě se podotýká, že čištění provedeno bylo svědomitě a důkladně, přece však jen potud, pokud stačily čisticí prostředky a nástroje uvedené v zadávacích podmínkách. Poněvadž nesmělo se použití chemických prostředků, nebylo možno odstraniti též starý fermežový nátěr, jímž skoro téměř všechna sousoší byla opatřena a který na některých místech, hlavně dešti vysazených, byl vypršelý a zmizel, na jiných však dosud se udržel“ (AMP, Magistrát, per. 1901–1910, sign. B 30/3, kart. H 115) – citace převzata z archivního průzkumu P. Zahradníka, viz pozn. 5.

18) Dochovaly se nám restaurátorské zprávy z let: 1964 – restauroval Miroslav Vajchr, Dušan Kříčka; 1974 – restaurovali Aloisie Viškovská, Václav Hlavatý a Josef Vitvar; 1978 – restaurovali Miroslav Vajchr a Jan Vokálek 1988.

19) K otázce povrchových úprav sousoší na Karlově mostě srov. M. Suchomel, Proměnlivá podoba, o. c. v pozn. 2; Týž, Původní malířské, o. c. v pozn. 2; Týž, Dvě úvahy, o. c. v pozn. 2; J. Macek, Archivní prameny jako materiály pro poznávání barevnosti, Zpravodaj památkové péče a ochrany přírody, Praha 1983, s. 170–175; V. Nejedlý, Problémy restaurování, o. c. v pozn. 2; Týž, Několik poznámek, o. c. v pozn. 2; Týž, K vývoji péče, o. c. v pozn. 2; I. Kořán – J. Kačer, Původní barevná úprava sousoší svatě Ludmily na Karlově mostě v Praze (K problému barevnosti mostních soch), Zprávy památkové péče 59, č. 5, 1999, s. 156–158.

20) O. J. Blažíček, Ferdinand Brokof, o. c. v pozn. 2, s. 95.

21) Názory na charakter povrchových úprav na barokních kamenosochařských dílech se velmi liší. Někteří badatelé uvažují o polychromním, někteří o převážně monochromním charakteru těchto povrchových úprav. Výpovědi pramenů v tomto směru nejsou vždy jasné, stejně jako není zcela jednoznačná ani interpretace nálezů na konkrétních sochařských dílech. Srov. pozn. 19.

22) Viz pozn. 11.

23) P. Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců. II. díl L–Ž. Praha 1950, s. 724.

24) Tamtéž.

ler z Říma navrátel až po osazení sousoší, tuto možnost zcela nevyklučovalo.

Nejstarší doklady o někdejší podobě sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa pocházejí stejně jako v případě sousoší sv. Františka Borgiáše z doby krátce po jeho vzniku. Nejzajímavější informace obsahuje rovněž Neuräutterova rytina a rukopis Jana Kamenického. Z popisu ve spise Kamenického se dovídáme, že písmena všech nápisů odkazujících k zázrakům obou světců byla silně pozlacená stejně jako svatozář nad hlavou sv. Vincence Ferrerského a křížek a berla v rukách postavy sv. Prokopa. Ještě je zde zaznamenáno, že štít s votivním nápisem, který drží andílek sedící na čelní straně římsy soklu, byl celý černý, tedy snad natřený černou barvou, a že písmena na tomto štítě byla opět pozlacená. Erb donátora, který se nacházel pod tímto štítem, byl podobně jako znak donátora na sousoší sv. Františka Borgiáše pozlacený celý a navíc jeho součásti oproti dnešnímu stavu byla opět pozlacená korunka, kterou skutečně vidíme i na Neuräutterově rytině.²⁵⁾ Kromě dnes neexistujících korunk jsou na rytině zachyceny ještě jiné části sousoší, které se nedochovaly nebo jejichž podoba se výrazně změnila. Z úst postavy Posedlého, klečícího mezi sv. Vincencem a sv. Prokopem, zde vyletuje postavička ďábla s dračími křídly na zádech. Kajícník klečící na levé straně čelní části sousoší zase drží ve své levé ruce dýtku. Oba nedochované atributy důležité pro pochopení významu jednotlivých postav byly pravděpodobně zhotoveny z kovu, ale nejspíše nebyly pozlaceny, protože nepatřily světcům. Dále si na Neuräutterově rytině můžeme všimnout, že křížek, který sv. Prokop svírá v pravé ruce, má dvě příčná břevna, tedy že má podobu patriarchálního křížku a ne křížku misijského jako nyní. Při prohlídce soch z blízka se ukázalo, že v levé ruce kajícníka je dochován kruhový otvor, jehož smyslem bylo bezpochyby držení dýtkám podobného atributu. V případě Posedlého může stopy po kotvení kovové postavičky s ďáblem zakrývat druhotně nanesený tmel, který vyplňuje celou dolní část jeho úst proto, aby zde nedocházelo k zadržování srážkové vody. Křížek na prsou sv. Prokopa je do ruky světce dodatečně vsazen, tzn. že se skutečně může jednat o doplněk z přírodního kamene pocházející z některého z absolvovaných restaurování.

Co se týče charakteru dochovaných původních povrchových úprav tohoto sousoší, je naše situace obdobná jako v případě sousoší sv. Františka Borgiáše. Ani na sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa nebyly prozatím žádné pozůstatky starších povrchových úprav nalezeny. I zde tedy musíme vycházet z kusých písemných zpráv a analogií. Vzhledem k tomu, že v popisu najdeme kromě podrobného výčtu pozlacených částí sousoší i poznámku týkající se černého nátěru na štítu s votivním nápisem, předpokládáme, že i v tomto případě, byly zbývající části sousoší opatřeny výše zmíněnou barvou na kámen. Na Neuräutterově rytině se zdá, jakoby sv. Vincenc měl tmavší barvou pojeté řádové roucho a vedle toho zde najdeme i řadu dalších zdánlivě tmavších detailů. Zdá se však pravděpodobné, že se i v tomto případě jedná spíše o licenci autora rytiny. Na podkladě dochovaných zpráv o opravách sousoší, můžeme soudit, že podobně jako v případě sousoší sv. Františka Borgiáše, byly tyto povrchové úpravy obnovovány naposledy při

25) Viz pozn. 10. My jsme opět využili fotografii této rytiny uložené ve sbírkách fotoarchivu NPÚ GR v Praze pod inv. č. N015703.



Obr. 6: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail obličeje postavy Kajícníka z čelní strany (foto K. Adamcová, 2012).

restaurování prováděném sochařem J. Maxem, kameníkem F. Jedličkou a malířem K. Behrem krátce po polovině 19. století.²⁶⁾ Při následných restaurování sousoší byly tyto nátěry s větším či menším úspěchem postupně odstraňovány.²⁷⁾ Pozůstatky zlacení na nápisích zachycuje naposledy fotografie sousoší od Josefa Eckerta z doby okolo roku 1900, dodaná dle údajů na kartě Zdeňkem Wirthem.²⁸⁾

Dochovaná starší fotodokumentace vypovídá také o proměně podoby svatozáře na hlavě sv. Vincence v průběhu času. Zmínku o její opravě najdeme ve zprávě z restaurování provedeného Jindřichem Čapkem v roce 1911. Na snímcích z této doby je patrné, že svatozář postupně přicházela o své paprsky, které mají mimochodem velmi zajímavou podobu. Starší snímky sousoší z doby okolo roku 1900 a po roce 1910 ukazují svatozář,²⁹⁾ ve for-

26) Viz pozn. 22.

27) Sousoší bylo podle dosud známých údajů restaurováno poprvé v roce 1787, a to Ignácem Platzerem stejně jako většina sousoší na Karlově mostě. Další bezpečně doložené restaurování proběhlo v roce 1854 – Josef a Emanuel Maxovi; poté v roce 1881 – Jindřich Čapek; dále po povodni v roce 1890–1895 – Karel Vlach; v roce 1911 – opět Jindřich Čapek; 1923 – Čeněk Vosmík; 1937 – Rudolf Vlach; 1964 – Miroslav Vajchr, Dušan Kříčka – nejvýznamnější zásah byla sanace trhliny v levé noze pravého stojícího anděla; v roce 1975 – Aloisie Viškovská, Václav Hlavatý a Josef Vitvar; v roce 1978 – Miroslav Vajchr a Jan Vokálek 1988; Údaje čerpány z výše uvedeného archivního průzkumu P. Zahradníka viz pozn. 5, které byly zčásti publikovány např. naposledy v článku V. Nejedlého, srov. V. Nejedlý, viz pozn. 11.

28) Dotčený snímek sousoší je uložen ve sbírkách fotoarchivu NPÚ GR v Praze, pod inv. č. F 24.409. Bohužel není datován.

29) Jedná se opět o snímky uložené ve fotoarchivu NPÚ GR v Praze pod inv.

mě kruhového okruží osazeného za krkem světce, z něhož vybíhaly střídavě stejně dlouhé paprsky v podobě šlehajících plamenů (a) a paprsky v podobě velmi štíhlého převýšeného trojúhelníka, které byly buď kratší (b) nebo delší (b_e) než zmíněné plamenovité paprsky. Rytmus těchto paprsků byl tedy a, b, a, b_e, a. Postupující korozi železa svatozáře dokládá snímek z roku 1936.³⁰⁾ Při restaurování v roce 1966 bylo torzo tohoto kovového atributu vyměněno za prosté okruží z barevného kovu.³¹⁾ Dnešní svatozář zhotovená v rámci restaurování v roce 1988 vznikla s cílem navrátit tomuto prvku původní vzhled. Porovnáme-li však tuto svatozář se starými snímky z doby okolo roku 1900, vidíme, že je jen nedokonalým odleskem řešení, které s velkou pravděpodobností pocházelo již z doby vzniku sousoší.³²⁾

Podrobnější zprávy o restaurování obou sousoší pocházejí až z oprav realizovaných v 19. a 20. století. Ne všechny zásahy, jež tato díla během času, který uplynul od jejich vzniku až do současnosti, zaznamenávají dochované písemné dokumenty. Patří mezi ně restaurování provedené v roce 1937 Rudolfem Vlachem, doložené signaturou a datací v modelačních doplňcích a určitě není jediným restaurováním, o němž písemné zprávy mlčí.³³⁾ Před transferem provedený průzkum obou děl přesto všechno jednoznačně prokázal, že všechny předchozí zásahy nezměnily nikterak zásadně podstatu původního výtvarného sdělení těchto sousoší a že dokonce zvláště v případě jejich figurálních částí se zde dochovalo, narozdíl od mnoha jiných sochařských děl vystavených tak dlouho negativnímu působení změn povětrnosti, v takřka nedotčené podobě nejen původní kompozici a modelační řešení těchto mimořádných sousoší, ale i způsob opracování jejich povrchu, který skutečně mnohé napovídá o kvalitách jejich autora či autorů, ale i o jejich pravděpodobném školení, zejména pak jeho druhé fáze v podobě tovaryšské cesty.³⁴⁾

č. F024108, F24.409 a F045454.

30) Dotčený snímek od firmy Brunner-Dvořák z roku 1936 je uložen ve sbírkách fotoarchivu NPÚ GR v Praze pod inv. č. F 4587.

31) Tuto podobu svatozáře zachycuje snímek opět uložený ve fotoarchivu NPÚ GR v Praze, a to pod inv. č. N170015.

32) O výše zmíněnou Neuräutterovu rytinu se v tomto případě opřít nemůžeme, protože na ní jsou svatozáře na obou sochách naznačeny pouze ideově, ne tak, jak byly provedeny. Střídání různých tvarů paprsků však známe z některých milostných mariánských soch umístěných ve středech oltářních retáblů, u nichž si můžeme být jisti, že jejich svatozáře pocházejí z doby vzniku tohoto oltářního celku.

33) Tyto autorské signatury označující restaurování sousoší R. Vlachem byly publikovány již M. Suchomelem in: *I. Kořán – M. Suchomel*, o. c. v pozn. 2, s. 136 a 140. V případě sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa ji najdeme v doplňku na zadní straně dřívku soklu, v případě sousoší sv. Františka Borgiáše v doplňku na levé straně plintu sochy levého sedícího anděla. Připomeňme, že Rudolf Vlach byl jedním ze skupiny restaurátorů, kteří se podíleli na restaurování sousoší již ve zmíněném roce 1923.

Rozsah těchto doplňků lze vzhledem k atypickému složení tohoto materiálu velmi dobře identifikovat. Najdeme v něm kamenivo v sytě červené a černošedé barevnosti. Ve zprávě z restaurování sousoší sv. Bernarda z roku 1935 se mimo jiné hovoří o tom, že tmely mají být probarveny černošedou struskou a sytě červeným drceným ulmským mramorem, což by barevností tmelu použitému Rudolfem Vlachem na tomto sousoší odpovídalo. Srov.: *V. Nejedlá*, *Péče o plastickou výzdobu*, o. c. v pozn. 2, s. 102.

34) V dochovaných dokumentech je pokaždé v případě obou sousoší konstatováno, že zatímco stav soklové části je havarijní, pak samotné sochy jsou v dobrém stavu. K možným příčinám tohoto stavu se vyjádříme v následující části textu.



Obr. 7: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail ryté kresby na zadním dílu římsy soklu (foto K. Adamcová, 2012).

POZNATKY VYPOVÍDAJÍCÍ O ZPŮSOBU VZNIKU SOUSOŠÍ

Rozebráním sousoší bylo zjištěno, jak poměrně komplikovanou skladačkou, připomínající trojrozměrné „puzzle“, obě díla jsou. Při popisu této skladby, která je zajímavá z hlediska technologického postupu vzniku daného sousoší a vypovídá mnohé o tehdejší dílenské praxi, budeme vždy pro větší přehlednost postupovat od shora dolů. Jako samostatný díl byla vysekána postava sv. Vincence, jejíž plintus tvoří odklopené víko rakve postavy Vzkříšeného a na něm opřená dolní část pravé paže postavy Posedlého. Samostatným dílem je i socha sv. Prokopa, a to opět bez klasického plintu, který zde tvoří pouze záhyby jeho spodního oděvu. Tyto jediné dva díly z vrcholové skupiny nestojí přímo na svrchní straně římsy soklu a také jako jediné byly osazeny na železné čepy. Socha sv. Vincence je čepem propojena s dolní částí rakve s postavou Vzkříšeného, jehož hnát se tyčí k nebi. Podnož sv. Prokopa zase tvoří skrčené tělo ďábla, do jehož zad Prokop zabodává svou opatskou berlu. Mezi tyto „podnože“ světeckých soch je vložen další samostatný díl, a tím, je postava Posedlého, v jehož dolní části probíhá střední úsek spodního dílu rakve Vzkříšeného. Tato postava byla vysekána z poměrně úzkého bloku a, jak už bylo řečeno, část její pravé paže je součástí plintu sochy sv. Vincence. Při tak komplikované vazbě mezi oběma postavami není divu, že při osazování sousoší došlo k tomu, že malý úsek horní části pravé paže je jakýmsi samostatným dílem, či „autorským filuňkem“ osazeným až po instalaci celé skupiny na římsu soklu.³⁵⁾ Široká spára vznikla na zadní straně mezi figurou Posedlého a postavou sv. Prokopa byla vyplněna zazdívkou z úlomků pískovce. Podobně je ze stejného důvodu část pravé paže Ďábla pod nohama sv. Prokopa součástí sousedního dílu, tvořeného spodní částí těla postavy Uzdraveného nemocného. Tento díl, který je vlastně celý nepohledový, protože jej z jedné strany zcela zakrývá postava Kajčnicka a ze strany druhé právě mohutné zkroucené tělo ďábla, by se mohl zdát naprosto zbytečný, stejně jako pohledově se téměř neuplatňující malý díl nacházející se za postavou sv. Prokopa, který před-

35) Z toho, jak je celek poskládaný, se dá vyvodit, že až na místě bylo možné korigovat provázání mezi některými částmi, tedy, že daná skladba nebyla zkušebně sestavena v dílně, ale že sousoší bylo celé poprvé sestaveno až na místě určení. K dalším indiciím, které by svědčily o tomto postupu, se ještě vrátíme níže.

stavuje poslední úsek dolní části rakve, na jejímž víku stojí sv. Vincenc. Tyto nepohledové části sousoší však svými objemy udržují patřičnou distanc mezi jednotlivými částmi skupiny a zachovávají logickou strukturu této komplikované skladby. Poslední díl vrcholového sousoší představuje srostlice hned tří figur, a to již zmíněného klečícího Kajčnicka, sedícího putto přidržujícího štít s votivním nápisem a dále horní část těla Uzdraveného nemocného vztahujícího ke sv. Prokopovi svou pravou ruku, která je od lokte směrem k prstům rovněž samostatným dílem.³⁶⁾ Tato skupina doprovodných postav je zajímavá rovněž tím, že jako jediná má svůj plintus, tvořený vlastně daným výsekem svrchní desky profilu římsy ukončující sokl sousoší.

Skladba soklové části sousoší je o něco jednodušší. Římsa společně s vysokým vlysem vyplněným akantem je složena z celkem čtyř dílů vysekaných a zavázaných do sebe tak, aby spáry na svrchní ploše byly pokud možno překryté sochami a zároveň tak aby spárořez navazoval na skladbu dřívku soklu. Dřík soklu je tvořen oproti očekávání půlválcovými díly, jedním na čelní straně a na zadní straně jedním vyšším a jedním nižším.³⁷⁾ K takto složenému válcovému útvaru jsou přisazeny tři hermovky, z nichž hermovka s polopostavou Žida je tvořena dvěma díly.³⁸⁾ Patka soklu se skládá opět ze čtyř částí, ovšem s tím, že ve středu patky byl vyzděn z úlomků kamene, povětšinou písčovce, a malý kvádr a jednotlivé díly patky jsou tak o to menší.

Z celkové skladby tohoto sousoší je zřejmé, že celek byl rozčleněn tak, aby s výjimkou postav světců nemusely být vylamovány příliš velké bloky, respektive, aby se daná část vešla do ideálního hranolu a sochař nemusel odebírat v některých partiích bloku příliš velké objemy kamene. Ty části kompozice, které z tohoto ideálního bloku přečnívaly, byly raději vysekány zvlášť, což platí, jak pro vrcholovou skupinu soch, tak pro jednotlivé části soklu.

Na rozdíl od sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa není celá struktura sousoší sv. Františka Borgiáše členěna jednoduše do jednotlivých horizontálních plánů. První díl celku představuje vrcholová postava sv. Františka Borgiáše, jejíž součástí je i vysoký plintus s konkávně propadlou čelní stranou a okosenými čelními rohy. Tento plintus je osazen na římsu druhé etáže soklu tvořené akantovými listy se dvěma prosekávanými do prostoru vystupujícími úponky akantu navazujícími na okosené rohy soklu. Římsa této etáže soklu představuje samostatný díl, stejně jako dřík této etáže soklu. Socha sv. Františka Borgiáše byla s římsou i dříkem soklu propojena mohutným železným čepem. Dalším dílem je na pravé straně stojící postava anděla s medailonem s reliéfním zobrazením monstrance s proměněnou hostií, a to opět i s plintem, na němž socha stojí. Potud by skladba sousoší nebyla ničím zvláštní. Ovšem samostatným dílem na opačné straně postavy sv. Františka Borgiáše je postava sedícího anděla s medailonem

s tím, že součástí tohoto dílu je také čelní úsek římsy a horní třetina čelní strany dřívku dolní etáže soklu, konkrétně jejího levého bočního volutového křídla zdobeného na čelní straně akantovou rozvilinou s vrapovanou páskou. Naopak jako samostatný díl není a nikdy nebyla vysekána levá, volně dolů visící noha anděla, jak se domnívali někteří badatelé.³⁹⁾ Další díly pak představují zbylé části římsy dolní etáže soklu. Konkrétně se jedná o drobný díl tvořící zadní část římsy levého bočního volutového křídla dolní etáže soklu, která se nachází zčásti pod sochou a zčásti za sochou levého sedícího anděla. Ve směru zleva doprava pak následuje největší díl římsy, který zakrývá ústřední část soklu, zdobenou na čelní straně emblematickými vztahujícími se k životu sv. Františka Borgiáše a na bočních stranách oválnými zrcadly. Poslední díl pak tvoří úsek římsy vložený pod pravým stojícím andělem, zčásti zasunutý i pod dřík druhé etáže soklu, který jej díky tomu zatěžuje. Dřík dolní etáže je tvořen celkem čtyřmi díly, a to jednak dvěma dřívky volutových bočních křídel, přičemž, levý boční dřík je na čelní straně probrán tak, aby do něj zapadl díl dřívku, jenž je součástí postavy sedícího anděla. Zbývající dva díly soklu představují jednak čelní díl končící za oválnými zrcadly na bocích této centrální části a jednak silná mírně obdélná takřka čtvercová deska, která tvoří zadní stranu této centrální části dřívku a ke které se pak přimykají obě boční volutová akantová křídla tak, že na zadní straně soklu vzniká souvislá rovná plocha. Poslední část skladačky představují díly patky dolní etáže soklu složené tentokrát ze dvou menších částí, jež tvoří patky bočních volutových akantových křídel a jež jsou opět zčásti zasunuty i pod dřík první etáže soklu, jako tomu bylo v případě římsových dílů. Třetí díl tvoří patku centrální části první etáže soklu, jejíž dřík, jak už bylo řečeno výše, se skládá ze dvou dílů. Na rozdíl od sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa zde není nahrazena část hmoty patky vyzdívkou.

Tento způsob sestavení obou celků umožnil vytvořit skladbu zčásti nezávislou na spojovacím materiálu, zejména kovových svorách a čepch. Kovové svory byly využity zcela minimálně, zejména pro zajištění jednotlivých dílů proti posunu v průběhu sestavování celku. Konkrétně tak byly navzájem propojeny díly patky dolní etáže soklu, římsy dolní etáže soklu a proti vyklonění i oba díly střední části dřívku soklu dolní etáže. Čepy byly v případě sousoší sv. Františka Borgiáše použity jen pro spojení obou bočních částí dřívku soklu v podobě volutových křídel k patce a dále při osazování všech tří soch. Zajímavé je v tomto ohledu porovnání s o dva roky mladším sousoším sv. Vincence a sv. Prokopa. Přestože, se jedná o sousoší monumentálnější s větším počtem dílů, spojovacích prvků zde nepříbylo, ale naopak ubylo a zmenšily se i jejich dimenze. Železnými svorami zde byly zajištěny jednotlivé díly patky soklu, dále karyatidy přisazené k válcovému jádru dřívku soklu, oba díly válcového jádra soklu a pochopitelně také i jednotlivé díly římsy soklu. Kromě toho byly svorami navzájem zajištěny také vybrané díly dolních doprovodných soch ze sousoší a v případě hermovky s polopostavou Žida i oba její díly. Vedle toho se po rozebrání objevily také dvě svory, které byly osazeny ve střední části hermovky s polopostavou Dábla, která byla vysekána z jednoho kusu kamene. Tyto svory, jak

36) Tato část paže Uzdraveného nemocného je jediným prvkem z celé kompozice výrazně přesahující objem daného kvádrů. Nejspíše proto byla vysekána samostatně.

37) V literatuře zabývající se sousoším se často mluví o kónickém tvaru soklu, ale jeho jádro je válcové a kónický tvar je určen pouze charakterem hermovek, kterými je válcové jádro obloženo.

38) Hermovka s polopostavou Žida je tvořena menším dolním dílem kónického výběhu hermovky a větším dílem s částí kónického výběhu a z něj vybíhajícími tělem.

39) M. Suchomel, *Proměnlivá podoba*, o. c. v pozn. 2, s. 17.



Obr. 8: Praha, Karlův most, sousoší sv. Františka Borgiáše, detail mělké kapsy na svrchní straně čelní části soklu (foto K. Adamcová, 2012).

se domníváme, sloužily jako preventivní zajištění trhliny, která se v tomto bloku kamene musela objevit už v průběhu realizace sochy, možná až těsně před jejím dokončením a které sem tedy byly instalovány již členy brokoffovského ateliéru. Čepy pak byly v případě tohoto sousoší zajištěny, a to je třeba zdůraznit, pouze obě vrcholové postavy světců, tedy sv. Vincence a sv. Prokopa. Naopak všechny doprovodné postavy nebyly čepovány, ale toliko položeny na vápennou maltu. Navíc tyto čepy propojovaly monumentální silně nadživotní postavy světců jen s jejich podnožemi a ne již se soklovou částí sousoší, jako tomu bylo v případě sousoší sv. Františka Borgiáše. Vyjmuté čepy zajišťující postavy sv. Prokopa a sv. Vincence byly sice masivní, ale v porovnání s čepem, který propojoval stejně velkou postavu sv. Františka Borgiáše s akantovým soklíkem, byly oba daleko subtilnější.⁴⁰⁾ Brokoffové zde zvolili menší dimenze buď proto, že již nabyli určité zkušenosti a věděli, že pro zajištění soch těchto rozměrů stačí čepy o menším průřezu, nebo v tom svou roli sehrála i skutečnost, v jakém místě se obě sousoší nacházejí. Zatímco sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa stojí v blízkosti malostranského břehu, sousoší sv. Františka Borgiáše stojí na mostním pilíři zdvihajícím se již z koryta řeky Vltavy. Jak jsme se sami v průběhu realizace přípravných prací pro transfer mohli přesvědčit, charakter klimatických podmínek, zejména intenzity větru, se na těchto dvou místech, a to přesto, že nejsou od sebe příliš vzdálená, dosti značně liší. Zatímco sv. František Borgiáš i oba andělé jsou po většinu roku neustále doslova bičováni větrem, pak sv. Prokop se sv. Vincencem mají stanoviště podstatně klidnější.

Pro lepší stabilitu osazovaných prvků pak bylo výjimečně využito i vysekání jakýchsi mělkých kamenických zámků. V případě sousoší sv. Františka Borgiáše byla vytvořena mělká prohloubenina na čelní straně horní části střední partie dříku dolní etáže soklu. V případě sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa se tato technologie objevila na čelní části římsy soklu, kde byla vysekána poměrně mělká plocha pro osazení skupiny postav vysekané z jednoho bloku pískovce, tvořené Kajčínkem, horní částí těla Uzdrave-

40) Sochy sv. Vincence a sv. Prokopa jsou obě vysoké 260 cm, socha sv. Františka Borgiáše 262 cm.

ného nemocného a sedícím putto přidržujícím kartuši s votivním nápisem, která vyrůstá z plintu tvořeného svrchní částí římsy. Osazovací kapsa v tomto díle římsy nebyla vysekána čistě vodorovně, jak bychom předpokládali, ale prohlubuje na pravé straně a směrem ke středu, a to zhruba o 2–3 cm. V případě této úpravy nelze ovšem vyloučit, že se jedná i o zásah estetický, kterým byl upraven účinek celé kompozice. Celá skupina se tak totiž ocitla o pár centimetrů níže, snad proto, aby nezakrývala nějaké ikonograficky a esteticky významné místo v zadní části sousoší tvořené oběma titulárními světci.

To, že sochaři v období baroka koncipovali svá sochařská díla s ohledem na charakter jejich stanoviště, respektive s ohledem na budoucí stanoviště diváka, tak, aby jejich kompozice i modelace byla co nejúčinnější a jejich obsahové sdělení díky tomu co nejsrozumitelnější, je obecně známou a přijímanou skutečností. V případě dějin římského ale i středoevropského barokního sochařství máme tuto skutečnost ostatně také v nejednom případě přímo doloženu.⁴¹⁾ V Římě byly k ověřování estetického i výrazového účinku zvolené formy dokonce využívány modely sochařských děl provedené v měřítku 1:1, většinou ze štuku nebo sádry, určené pro zkušební osazení díla přímo na místě určení. Takto byla podrobena konečnému soudu kompozice Algardiho slavného reliéfu s výjevem Vyhnání vojevůdce Attily papežem Lvem Velikým, určeného pro oltář v chrámu sv. Petra,⁴²⁾ ale také například neméně slavný nový oltářní retábl od Gianlorenza Berniniho umístěný v závěru chrámu sv. Petra, zv. Cathedra Petri.⁴³⁾ Jeden z nejstarších příkladů tohoto přístupu v dějinách římského sochařství v období po tridentském koncilu představuje historie nové bronzové sochy sv. Petra určené na vrchol triumfálního Trajánova sloupu. Zkušebního osazení modelu sochy apoštolského knížete a prvního římského biskupa se osobně zúčastnil tehdy panující papež, který inicioval tuto ideovou proměnu pohan-ské památky v monument hlásající obnovení vlády křesťanů nad Římem i celým světem, Sixtus V. Podle svědectví dochovaných písemných pramenů víme, že *se měl přijít sám podívat, jaký účinek bude mít bronzová socha, až bude osazena na určeném místě*.⁴⁴⁾

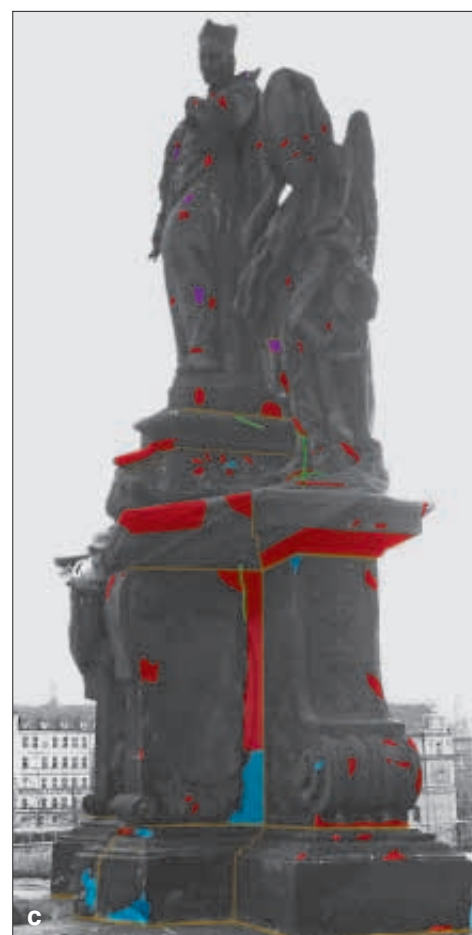
V prostředí českého barokního sochařství k něčemu takovému asi obecně nedocházelo, protože daný postup by byl příliš finančně i časově náročný. Zatímco v Římě té doby bylo běžné, že objednavatel na realizaci dané práce čekal ro-

41) Srov.: J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. New Haven – London 1992; K. Rossacher ed., *Die Metamorphose: Künstlerentwürfe des römischen Barock*. Katalog Salzburger Barockmuseum. Salzburg 1979; P. Volk ed., *Bayerische Rokokoplastik, Vom Entwurf zur Ausführung*. München 1985; M. Krapf ed., *Triumph der Phantasie: Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinariolo*. Wien 1998.

42) J. Montagu, o. c. v pozn. 41, s. 32.

43) R. Wittkower, viz pozn. 26; Týž, *Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*. New York 2001, s. 278–280.

44) J. Montagu, o. c. v pozn. 41, s. 36.



	chybějící hmota
	původní vysprávky
	trhliny
	spárořez
	kamenné vložky

Obr. 9: Praha, Karlův most, sousostí sv. Františka Borgiáše, grafické vyhodnocení míry poškození: a – čelní pohled; b – levá boční strana; c – pravá boční strana (zakreslení K. Adamcová, B. Bakule-Malá, 2012).



Obr. 10: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, původní detail zazdívký příliš široké spáry mezi postavami Posedlého ďáblem a sv. Prokopem na zadní straně (foto J. Kačer, 2012).

ky a někdy i desetiletí a za dané dílo byl ochoten zaplatit skutečně velmi vysoké částky, v našem prostředí by nic podobného možné nebylo a ani samotné honoráře za realizované práce nenasvědčují, že by součástí procesu realizace díla bylo i provedení modelu v měřítku 1:1 a ověření působení kompozice instalací tohoto modelu na daném místě. Drobná úprava osazení přední skupiny ze souboru doprovodných figur vrcholového sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa by tedy mohl být jedním z mála možných příkladů, alespoň určité korekce konečného účinku kompozice sousoší. Z tohoto pohledu se zdá dosti pravděpodobná hypotéza vyslovená M. Suchomelem, že při realizaci těchto nesmírně skladebně náročných sousoší mohli Brokoffové používat nějaké improvizované pracoviště v blízkosti místa osazení.⁴⁵⁾ Je nepochybné, že některé detaily byly sekány až

⁴⁵⁾ M. Suchomel, *Proměnlivá podoba*, o. c. v pozn. 2, s. 15.

na místě, a to i proto, že by při transferu z dílny na místo určení mohlo dojít k jejich poškození.

Při rozebírání celku se pochopitelně odkryly i rubové strany jednotlivých prvků, které vypověděly další zajímavé skutečnosti o technologii vzniku sousoší. Ukázalo se, že většina těch rubových ploch jednotlivých dílů sousoší, které dosedaly v místech, kde nevznikala výrazně se pohledově uplatňující spára, byly upraveny jen velmi nahruho, a to nevyjímaje ani okraje takovýchto ploch. Tato úprava nejen urychlovala průběh realizace celého sousoší, což, jak ještě ukážeme, hrálo zejména při provádění sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa poměrně významnou roli, ale také k takovýmto plochám daleko lépe přilnula malta, již byly dané díly spojovány. Naopak prvky s osazovací plochou orientovanou horizontálně, jako byly všechny patky a římsy, tedy s osazovací plochou, která se měla projevit na lici minimální spárou a která třeba přímo přecházela v plochu, jež se uplatňovala na pohledové straně sousoší, byly osekány pomocí dláta do roviny s tím, že tam, kde daná část plochy sloužila k osazení následujícího prvku, byla ponechána jemná struktura diagonálně vedených záseků dláta, aby i zde malta lépe přilnula.⁴⁶⁾ I mezi takovými plochami najdeme zajímavé výjimky, a to konkrétně opět na sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa. Zatímco plocha hermovky s polopostavou Ďábla je upravena pouze nahruho, horní větší díl hermovky s polopostavou Žida byl osekán „do hladka“ s charakteristickým dvoupalcovým lemem. K možné interpretaci tohoto rozdílu se ještě vrátíme.

Odkrytím těch částí, které nejsou a ani neměly být divákovi přístupné, se také objevilo několik zajímavých detailů dokládajících způsob vzniku jednotlivých dílů v brokoffovské dílně, kterou v tomto ohledu můžeme považovat za jakýsi prototyp. Jeden z takových nálezů představují ryté rozvrhy zachované na rubových nebo překrytých plochách. Rytý rozvrh, dokumentující geometrickou konstrukci daného tvaru, zajišťující mimo jiné to, že všechny díly na sebe budou dokonale dosedat, byl zachycen na svrchní straně římsy sok-



Obr. 11: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, pohled na římsu soklu po sejmutí figur sousoší, detail mělké kapsy na čelní straně pro osazení skupiny Kajičníka, Uzdraveného nemocného a putto s votivním nápisem (foto J. Kačer 2012).



Obr. 12: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, pohled na zadní stranu hermovky s polopostavou Žida, detail kresby olůvkem a charakter opracování tohoto dílu na zadní straně (foto J. Kačer, 2012).

lu sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa. Mimo jiné to dokládá, že výchozím motivem tu byl kruh, a že navazující výběžky římsy vybíhající nad hermovky byly vytyčeny pomocí kružidla v daném poměru. Podobná rytá kresba vytyčující tvar byla nalezena i na horní rubové ploše čelní části dříku soklu sousoší sv. Františka Borgiáše. Kresba olůvkem na zadní straně hermovky s polopostavou Žida zase představuje pomocnou čáru vytyčující osu symetrie, která měla dané figuře zajistit i přes asymetrickou kompozici pohybu obou paží a natočení hlavy doprava zachování určitého harmonického rozvrhu objemu figury na obě strany.

Dalším dílím poznatkem je výběr a způsob použití materiálu. Obě sousoší byla celá původně zhotovena z křídových křemenných pískovců z blízkého okolí Prahy.⁴⁷ Vzhledem k obdobným optickým vlastnostem nevylučujeme, že by mohlo jít o stejný kámen pocházející z tzv. toušeňského lomu nedaleko Brandýsa nad Labem (okres Praha-východ),

kteřý Brokoffové nedlouho poté použili pro vysekání tzv. Maltéžské statue.⁴⁸ Užití bloky pískovce pro jednotlivé části sousoší se však velmi liší co do kvality, tj. podílu železitých pigmentů, zrnitosti i slinutosti struktury. Zatímco pro sochy, zejména pak pro hlavní části figurální výzdoby, tj. v případě sousoší sv. Františka Borgiáše pro sochu titulárního světce a obě postavy andělů, v případě sousoší sv. Vincence a sv. Prokopa pro dotčené sochy světců, byly použity bloky velmi kvalitního jemnozrnného pískovce bez výrazné kresby i jakýchkoliv jiných zjevných nehomogenit, pak pro soklové části sousoší, zejména pak pro ty, jež se nacházely na zadních zcela nepohledových stranách sousoší, byly mnohdy použity bloky mnohem horší kvality, z „hrubozrnnějšího“ pískovce, často s výraznou kresbou danou větším podílem železitých pigmentů. V případě zadní části dříku centrálního dílu soklu sousoší sv. Františka Borgiáše je dokonce možné, že byl užit i nějaký zbytkový kámen, který se v té chvíli nacházel v dílně, protože proti všem zvyklostem, i díky svému tvaru – jedná se totiž vlastně o silnou desku – byl osazen tak, že jeho sedimentární vrstvy běží vertikálně namísto horizontálně.

Úspornost, maximální využití daného materiálu mohly být také jedním z faktorů, který ovlivnil i výše detailně analyzovanou nezvyklou skladbu celku. Mnohdy tak totiž opět oproti všem technologickým zvyklostem i přes evidentní snahu tomu specifickou skladbou dílů zabránit, vznikly na horizontálních plochách spáry, které byly volně přístupné postupnému pronikání vody z dešťových a sněhových srážek, což vedlo k následné rychlejší destrukci kamene právě v soklových partiích obou sousoší.⁴⁹ Ne náhodou se ve všech výše zmíněných zprávách o průběhu provedených restaurování obou sousoší opakovaně objevuje konstatace, že zatímco samotné sochy jsou v celkem dobrém stavu, míra poškození soklové části daného sousoší je velmi vysoká. Určitá „technologická nekázeň“, jako výsledek z pohledu výše nákladů pro sochařskou dílnu realizující dané dílo nesmírně ekonomického přístupu, se stala jednou z příčin postupné degradace soklových částí sousoší, jež nakonec vedla k jejich transferu. Na druhou stranu asi právě takový přístup umožňoval Janu Brokoffovi, jako tehdejšímu vedoucímu tohoto sochařského ateliéru, nabízet provedení obdobných monumentů za pro objednavatele velmi dostupnou cenu. Právě v tom je podle našeho soudu třeba vidět jeden z důvodů jeho jinak dosti nepochopitelného společenského i uměleckého úspěchu.⁵⁰

Technologicky ne zcela správný výběr kamene, způsob zpracování a osazení bloků určených pro jednotlivé části sousoší může také vypovídat o tom, jak velice se v průběhu realizace zejména v případě sousoší sv. Vincence a Prokopa v brokoffovském ateliéru spěchalo. O tom svědčí i odlišné

46) V případě profilovaných prvků obecně k takovému postupu určité rovněž vedla skutečnost, že k těmto plochám bylo třeba v průběhu sekání profilu přikládat šablony a úhelnice, což pochopitelně vyžadovalo, aby daná plocha byla rovná a víceméně hladká.

47) Podle V. Rybářika se s výjimkou arkózy, žehrovského pískovce, který byl použit například pro sochu sv. Anny od Matěje Václava Jäckela nebo sochu sv. Judy Tadeáše od Jana Oldřicha Mayera, ostatní pískovce užití v období baroka pro zhotovení soch a sousoší velmi těžko blíže lokalizují, protože z hlediska mikroskopického jsou si velmi blízké. Srov. V. Rybářík, Kámen v historii stavby a oprav Karlova mostu v Praze, Průzkumy památek XV, č. 1, 2008, s. 143–149.

48) K typům pískovců používaných brokoffovskou dílnou pro realizaci sousoší na Karlově mostě srov. V. Rybářík, Kámen v třistaleté historii sochařské výzdoby Karlova mostu, Zprávy památkové péče 56, č. 5, 1996, s. 112–119. Jedná se o sousoší sv. Jana Křtitele na Maltéžském náměstí v Praze na Malé Straně zhotovené mezi lety 1714–1715, srov. O. J. Blažíček, Ferdinand Brokof, o. c. v pozn. 2, s. 106.

49) To se týká zejména skladby římsových dílů, které by z technologického hlediska bylo vhodnější vysekat jako jeden kus.

50) Zatímco ostatní tehdejší pražské sochařské dílny se na výzdobě Karlova mostu podíleli maximálně dvěma či třemi díly, dílna vedená Janem Brokoffem vytvořila na Karlově mostě více jak deset děl, navíc z hlediska počtu soch i celkového řešení těch nejnáročnějších a nejmonumentálnějších.



Obr. 13: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, pohled na zadní stranu hermovky s polopostavou Ďábla, detail zajištění trhlíny a charakter opracování tohoto dílu na zadní straně (foto J. Kačer, 2012).



Obr. 14: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, pohled na transfer předního dílu válcového jádra dřívku soklu (foto J. Kačer, 2012).

opracovávání nepohledových ploch sousoší zmíněné výše. Zejména nápadný je rozdíl v opracování rubové strany hermovky se Židem a hermovky s Ďáblem. Prohlídka všech částí tohoto sousoší z lešení, ale i následný transfer také ukázaly, že zejména na samotném sousoší se nachází velká řada nedodělků, i když, a to bez výjimky, na zcela nepohledových stranách dotčených částí sochařské výzdoby.⁵¹⁾ Tyto nedodělky v podobě jen nahrubo provedené modelace, tedy jen lehce, pomocí rychlých záseků dláta nahozených základních objemů se vyskytují na doprovodných figurách dokládajících četné záznaky španělského dominikána, a to nejen na zadní straně sousoší, jak bychom mohly předpokládat na základě analogií s jinými barokními sochami a sousošími.

Dolní část zad i hýždí klečící postavy Posedlého ďáblem je vysekána jen v základních objemech, jako kdyby byl daný blok jen odsekán do té míry, aby tento objem nepřecházel přes římsu zadní strany soklu a aby se tak i tato postava plynule zapojila do struktury celého sousoší. To ale není vše. Do podoby, do které v Itálii dováděli dané sochařské dílo sochaři zvaní „sbozzatore“, často specialisté na tuto zásadní

etapu realizace sochy v definitivním materiálu, je dopracována také pravá část obličeje Posedlého ďáblem, ale i vnitřní část levé ruky Kajčnicka svírající dűtky, nebo pravá část jeho tváře, což vynikne zejména, srovnáme-li ji s její opačnou polovinou. Díváme-li se na tuto tvář z čelní strany, nabízí se nám dokonalý doklad toho, jak v brokoffovské dílně takové sochy vznikaly, doklad, který jednoznačně spojuje dílenskou praxi běžnou v tomto ateliéru s praxí běžnou v ateliérech soudobých slovutných sochařů v Římě. Postup práce při realizaci těchto monumentálních sousoší byl nejspíše velmi obdobný. Vylomený blok kamene byl již v lomu upraven na podkladě nákresu nebo i trojrozměrného modelu do podoby sochařem na základě bozzetta či modella koncipovaného „abbozzo“.⁵²⁾ To usnadnilo transfer daného

51) Na některé z nich poprvé upozornila Věra Nejedlá, V. Nejedlá, viz pozn. 18, s. 75, nejvíce se jím však věnoval Miloš Suchomel, M. Suchomel, Proměnlivá podoba, o. c. v pozn. 2, s. 14.

52) J. Montagu, o. c. v pozn. 41, s. 21–30; V našem prostředí narozdíl od italského barokního sochařství nemáme prozatím tuto skutečnost archivně doloženu, ale při realizaci sekané kopie sousoší Kalvárie se sv. Máří Magdalénou z obce Dolní Břežany podle originálu od Jana Antonína Quitainera se muselo přistoupit ke stejnému postupu. Jinak totiž, vzhledem k rozměrům vylomeného bloku a jeho váze nebylo možné ani s moderní technikou tento kolos převést z lomu do ateliéru restaurátora. Blok byl tak přímo v lomu nejdříve zbaven přebytečné hmoty kamene podstatě do podoby nazývané v Itálii „abbozzo“. Srov. V. Adamec, Restaurátorská zpráva z průběhu realizace kopie sousoší Kalvárie v obci Dolní Břežany. 2004–2009, uloženo v NPÚ ÚOPSC v Praze.

bloku z lomu do ateliéru sochaře a snad stejně jako v případě carrarského mramoru i snížilo celkovou cenu za blok kamene.⁵³⁾ Po převezení bloku kamene z lomu do sochařské dílny nastoupil ten nejschopnější sochař v daném ateliéru, tzv. „sbozzatore“, aby odebral hlavní objemy a připravil celou figuru pro provedení finální modelace.⁵⁴⁾ Následně bylo přistoupeno k vysekání finální modelace včetně všech detailů a na vypjatých objemech byl povrch popřípadě ještě vybroušen tak, aby do něj mohly být vysekány kresebně pojaté detaily nebo zejména v případě reliéfu linky podtrhující a zdůrazňující objem.

Na základě výpovědi dochovaných pramenů, víme, že v barokním Římě pracovali jako „sbozzatore“, obvykle ti nejschopnější sochaři.⁵⁵⁾ Tato etapa sochařské práce je totiž nesmírně významná a náročná a vyžaduje nejen vysokou míru zručnosti a řemeslné zdatnosti, ale také velkou dávku invence, míněno prostorové a plastické představivosti. Úkolem „sbozzatore“ je totiž v pokud možno co nejkratším čase odebrat hlavní hmotu tak, aby nedošlo k odsekání kamene v místech, kde by pak při realizaci finální modelace tato hmota chyběla, a naopak nezanechat sochaři provádějícímu finální modelaci příliš velké objemy kamene k odsekávání. Daný sochař tak v duchu představ Michelangela Buonarottiho musel v daném „abbozzo“ již vlastně vidět výsledné dílo. Dovolují si zde vyslovit hypotézu, že úlohu „sbozzatore“ v ateliéru vedeném v této době ještě Janem Brokoffem bezpochyby plnil nejčastěji právě Ferdinand Maxmilián Brokoff. Způsob odebrání hmoty na nedokončených místech sousoší je neobvykle jistý, doslova suverénní. Objemy a tvary, které zůstaly na tomto sousoší ve formě hrubého sejmutí hmot, připomínají obdobné nedodělky, jež známe z dějin římského sochařství po roce 1600.⁵⁶⁾



Obr. 15: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, pohled na vyzdívkou nahrazující střední část patky soklu (foto J. Kačer, 2012).

POZNATKY VYPOVÍDAJÍCÍ O KOŘENECH SOCHAŘSKÉHO PROJEVU HLAVNÍ TVŮRČÍ OSOBNOSTI BROKOFFOVSKÉ DÍLNY

Stejná suverenita, lehkost a zároveň dokonalost vyzařuje nejen z těchto nedokončených částí sousoší, ale i z provedení finální modelace. Transfer obou sousoší nám umožnil skutečně detailní prohlídku zpracování povrchu těchto sousoší, jež se zejména na jejich vrcholových částech dochovalo v podstatě v nedotčené podobě. Na sousoší sv. Františka Borgiáše tak můžeme obdivovat sebevědomý způsob, jakým Ferdinand Maxmilián Brokoff zobrazil vlasy levého sedícího anděla hnané prudkým poryvem větru od zadní části hlavy směrem dopředu. Suverénní modelační nadsázka se zde snoubí s dokonalým řemeslným zpracováním, v němž Ferdinand využil i perforace kamene pomocí vrtáku, a to hned na dvou místech. Tento nádherný eféb, srovnatelný snad jen s půvabnými eféby na Ponte San Angelo v Římě, vydává jako jedno z nejstarších prací tohoto génia jednoznačné svědectví o jeho mramorářském školení italského stříhu, jež plně dosvědčil při realizaci sochařské výzdoby kurfiřtské kaple ve Vratislavi.⁵⁷⁾ V případě samotné sochy jezuitského světce bylo vždy a nutno přiznat, že plným právem, obdivováno portrétní vyhranění jeho obličejových rysů. Sochařská výstavba této nádherné hlavy je dokonalá. Podobně jako v případě těch nejlepších římských portrétistů, mezi něž se řadili nejen Gianlorenzo Bernini, ale také Giulio Finelli, Francois Duquesnoy, Francecso Mochi, Alessandro Algardi a z mladších sochařů pak Melchior Caffà,⁵⁸⁾ zde můžeme vidět, jak sochař buduje objem hlavy od lebky přes svalstvo a nakonec kůži, která celým objem uzavírá a která nese stopy stáří, charakteru, ale i momentálního naladění

53) Cenu za materiál neurčovaly jako dnes celkové rozměry požadovaného bloku kamene, ale jeho váha. Sochař tedy neplatil za hrubý vyložený blok, ale za váhu „abbozzo“.

54) Tento „sbozzatore“ pochopitelně danou práci neprováděl sám, ale měl k ruce pomocníka, jehož vedl v těch etapách, kdy se odebíraly velké, hrubé objemy kamene.

55) Vyhlášeným a vyhledávaným „sbozzatore“ byl ve své době například sochař původem z Malty, Melchior Caffà, který patří k nejvýznamnějším sochařům reprezentující tzv. druhou generaci žáků a následovníků Gianlorenza Berniniho v Římě, generaci, jejíž tvorba určuje charakter římského sochařství třetí čtvrtiny 17. století. Srov. R. Preimesberger, Melchior Caffà, heslo in Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 16 (1973), [www.treccani.it/enciclopedia/melchior-caffa_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/melchior-caffa_(Dizionario-Biografico)/); R. Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 to 1750, London 1973, s. 202–203.

56) J. Montagu, viz pozn. 20, s. 43–47; Suverénní práce s dlátem připomíná podobné energetické záseky, které známe například z vynikajících reliéfů od Matyáše Bernarda Brauna znázorňujících Herkulovy činy určené pro výzdobu čelní fasády Clam-Gallasova paláce v Praze na Starém Městě.

57) O. J. Blažiček, viz pozn. 22, s. 125.

58) Srov. R. Wittkower, viz pozn. 26; Týž, Bernini, o. c. v pozn. 43; E. Borea, Francesco Mochi. Milán 1966; A. Nava-Cellini, Francois Duquesnoy. Milán 1966; G. Duby – J.-L. Daval edd., Sculpture 2. From the Renaissance to the Present Day. Köln 2006.



Obr. 16: Praha, Karlův most, sousoší sv. Františka Borgiáše, detail sochy sedícího levého anděla se štítem s reliéfním obrazem Panny Marie Sněžné, detail horní části sochy (foto K. Adamcová, 2012).

portrétovaného. Mimika obličeje světce není nikterak výrazově nadsazená, ale nesmírně přesvědčivá. Díváme-li se na sv. Františka Borgiáše z blízka, pak máme velmi neodbytný dojem setkání se skutečně živoucí bytostí. Na účinku tváře světce se podílejí v nemenší míře i takové drobné modelační detaily, jako jsou mírně vystupující žíly na spáncích nebo efektní způsob znázornění několikadenního strniště na tvářích světce.

Sousoší se sv. Vincencem a sv. Prokopem je takovýchto drobných modelačních fines doslova plné, a to nejen na těch nejvýznamnějších postavách celého sousoší, ale i na figurách, jež jsou zde organickou součástí soklové etáže sousoší. Jmenovitě uvedme znázornění deformace kůže v okolí levého oka v důsledku toho, jak si plačící pokořený Ďábel toto oko rukou mne, nebo znázornění naprosté pokory Kajčnicka projevujícím se povolením svalstva na jeho hrudníku a rukou, nebo zobrazení pokrčené kůže na jeho chodidlech. Brokoff zde dokázal dojít až na samou mez možností tohoto způsobu zachycení skutečnosti, jak to dokládají slzy stékající po Kajčnickově tváři, napětí probíhající látkou nadzvedávanou hnátem kostlivce vstávajícího z mrtvých nebo půvabné obličejové rysy tváře mladého dominikána porostlé nám již známým strništěm a řada dalších. Stejnou míru schopnosti evokovat skutečnost tak intenzivně, že máme nutkání se hmatem přesvědčit, že to vše je jen vysekáno z kamene, se vyznačují díla Gianlorenza Berniniho.

Skvěle je také načrtnuta scéna s výjevem Posledního soudu na levé straně soklu s kostlivci vynořujícími se ze země, s postavami zmateně bloudícími pustou krajinou ještě jakoby ne zcela probuzenými ze spánku, který jim přinesla smrt. Snad nejzajímavější z detailů tohoto typu však najdeme na postavě sv. Prokopa. Jeho pluviál je zdoben bohatou reliéfně pojatou výšivkou s tím, že Brokoff zde nevysekal jako mnozí jeho kolegové nějaký opakovaný dekorativní motiv vegetabilního charakteru. Plášť sv. Prokopa ozdobil postavami českých zemských patronů a zástupců benediktinského řádu provedených v mělkém reliéfu a identifikovaných nápisy sekanými ne v negativu, ale opět jakoby vyšitými, tedy v pozitivu.⁵⁹⁾ Na čelní straně pluviálu

59) Nápisy sekané v pozitivu nejsou v českém barokním sochařství příliš časté, naopak. Jejich provedení je totiž daleko pracnější a vyžaduje vy-

světce na jeho levé straně najdeme zdola směrem nahoru postavu poustevníka Ivana, nad ním sv. Ludmilu přidržující cíp šály, která se stala nástrojem jejího umučení, nad ní sv. Zikmunda s královskými insigniemi a nakonec nápis uvozující postavu věrozvěsta sv. Metoděje, která je ovšem již zakryta vlasy a stuhy mitry. Na opačné pravé straně pluviálu pak zdola nahoru můžeme spatřit reliéfní obraz sv. Benedikta s kalichem a knihou v ruce a sv. Václava v rytířské zbroji s knížecí čapkou na hlavě, s praporem a štítem s orlicí. Brokoff zde jakoby vstoupil do souboje se soudobým malířstvím, kde můžeme vidět obdob-

ně suverénně zvládnuté detaily, které na jedné straně dokládají neobyčejné malířské respektive sochařské schopnosti daného umělce a na straně druhé jsou i významným ikonografickým prvkem v celkové koncepci daného díla.⁶⁰⁾ Rozdíl mezi skulptivním a malířským vyjádřením takového detailu je ovšem z hlediska jeho provedení zásadní. V sochařství něco takového může předvést pouze umělec absolutní výtvarné i řemeslné kvality.

Zdobení pluviálu sv. Prokopa však skrývalo ještě jedno překvapení. Na zádech světce, tedy v místech, které nebyly určeny divákovi, protože jej nemohl odnikud ze žádného stanoviště zahlédnout, je vysekán další český zemský patron, a to podle nápisu provedeného ještě v pozitivu druhý z věrozvěstů, sv. Cyril. Postava tohoto světce ovšem není vysekána ve formě mělkého reliéfu, vyznačujícího se bohatou plasticitou i četnými jemnými detaily jako v případě ostatních světců, ale formou ryté kresby. Svou grafickou podobou toto znázornění sv. Cyrila hned na první pohled evokuje středověké náhrobníky zdobené siluetou postavy zemřelého právě ve formě ryté kresby.⁶¹⁾ Nutné se tak nabízí otáz-

sokou míru kamenické zručnosti. V případě děl Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa se ale s nimi setkáme opakovaně, mimo Karlův most například na tzv. Maltézské statui se sochou sv. Jana Křtitele doprovázenou trojicí klečících andělů s medailóny vyplněnými nápisy v českém, německém a latinském jazyce. Jména světců jsou na pluviálu sv. Prokopa vysekána vždy pod postavami těchto světců, a to v jejich latinském znění, někdy z kompozičního hlediska neúplném.

60) Obrazy světců na pluviálu sv. Prokopa, opata benediktinského kláštera na Sázavě, odkazují jednak k počátkům křesťanství na území Čech (sv. Václav, sv. Ludmila, věrozvěsti), k počátkům české státnosti (sv. Václav a sv. Zikmund), ale také to, že to obě je do jisté míry spojeno, a to i s počátky dějin benediktinského řádu na našem území (sv. Benedikt jako zakladatel benediktinského řádu, poustevník Ivan ze Svatého Jana pod Skalou, kde se rovněž nacházel benediktinský klášter).

61) Soubor náhrobníků tohoto typu se nachází ve sbírkách Národního muzea v Praze, zčásti prezentovaných v prostorách Lapidária. Jedná se jednak o soubor náhrobníků z kláštera Ostrov u Davle, ale také o rytý náhrobek Přemyslovny Guty II., pocházející z někdejšího kláštera sv. Anežky na Starém Městě. Srov. J. Fajt – L. Sršeň, Lapidárium Národního muzea v Praze. Průvodce stálou expozicí českého kamenosochařství 11. a 19. století v pavilónu Lapidária na Výstavišti v Praze. Praha 1993, s. 44, obr. na s. 47, a s. 51, obr. na s. 49. Vědomou reflexí umění středověku najdeme také na soše sv. Floriána na mariánském sloupu vztyčeném mezi lety 1724–1731 na Hradčanském náměstí v Praze. Sv. Florián zde z vědra zalévá hořící architekturu v podobě části gotického chrámu. Srov. in: O. Blažiček, Ferdinand Brokof, Praha,



Obr. 17: Praha, Karlův most, sousoší sv. Františka Borgiáše, detail sochy stojícího pravého anděla se štítem s reliéfem monstrance s proměněnou hostií, detail levé boční části sochy (foto K. Adamcová, 2012).

ka, zda Ferdinand Maxmilián Brokoff v tomto svém „privatissimu“, úseku, který si sekal jenom sám pro sebe, nám nezanechal doklad o své osobní reflexi výtvarného názoru, který mu z našeho dnešního pohledu musel být neobyčejně vzdálený. Máme zde snad před očima důkaz, že nejen v architektuře, ale i v sochařství se mohlo stát středověké výtvarné umění nacházejícím se v daném prostoru zdrojem inspirace minimálně formou absolutní vědomé výtvarné distance? Jistou odpověď bychom získali pouze od autora, a to není možné. Přesto se domníváme, že tuto postavu můžeme považovat za důkaz toho, že ani středověké umění nebylo pro Brokoffa zcela „mrtvým systémem“, že dokázal vnímat jeho specifické formální vyjadřování a cítit sílu tohoto jazyka, i když on sám jím nehovořil.

V neposlední řadě právě detailní a velmi zevrubná prohlídka těchto klíčových děl v rámci tvorby brokoffovské dílny, ale i v rámci tvorby Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa nás

1976, s. 136; P. Vlček, ed., Umělecké památky Prahy, Pražský hrad a Hradčany, Praha 2000, 451–452; J. Tischlová, František Ignác Weiss, sochař českého pozdního baroka (1690–1756), Praha 2007, s. 37.



Obr. 18: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail tváře ďábla z hermovky na pravé boční straně soklu (foto K. Adamcová, 2012).

dovedla k novému zhodnocení jejich celkového kompozičního i modelačního řešení. Je třeba si uvědomit, že již starší z obou děl, sousoší se sv. Františkem Borgiášem znamená zásadní zlom v dosavadním sochařském projevu tohoto ateliéru. Poprvé je zde totiž v plné míře využito scénické koncepce celkové kompozice sousoší v té podobě a v té výtvarné kvalitě, kterou známe z římského sochařství druhé poloviny 17. století.⁶²⁾ Všechny postavy jsou zde poprvé propojeny plynulým dějem, přičemž tento děj má formu vyprávění příběhu, který se před našimi zraky právě odehrává.⁶³⁾ Dějová provázanost sousoší je podtržena jeho záměrně asymetrickým a přitom harmonicky vyváženým rozvrhem, který dokonale využívá možnosti vytyčených architektonickým, rovněž do určité míry dynamizovaným tedy „dějovým“ řešením podstavce. Účinek scénického pojetí kompozice sousoší je založen na samozřejmosti, nehle-

62) Srov. pozn. 58.

63) Velmi výstižně a velmi krásnými slovy popisuje dialog mezi postavami tohoto sousoší Ivo Kořán, srov. I. Kořán, Sochařství, in: E. Poche ed., Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988, s. 475.



Obr. 19: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail pokrčené kůže na chodidlech nohou Kajičníka (foto J. Kačer, 2012).

danosti a věrohodnosti, s jakou na nás působí gesta a pohyby všech tří postav. Sochař zde proto nenadal portrétními rysy pouze postavu sv. Františka, ale individualizoval také obličej i tělesnou typiku obou poslušů nebes. Levý sedící anděl křehkých tělesných proporci má oválnou tvář s obléjšími, drobnějšími a o něco jemnějšími rysy rámovanou nádhernými polodlouhými vlnitými, hustými vlasy, druhý stojící anděl má obličej hranatý s mužnějšími a ostřejšími rysy a jeho hlavu zdobí účes z krátkých kudrnatých vlasů. Kontrast založený v rozdílných postojích obou andělů se promítá nejen do způsobu, s jakým pozdvíhují svůj medailón, ale právě i do jejich typiky a výrazu. Oba reprezentují rozdílné povahy, rozdílné emocionální naladění v podobném kontrastu, jaký známe z Berniniho soch andělů určených původně pro výzdobu mostu Ponte San Angelo, které dnes najdeme v interiéru kostela San Andrea delle Fratte.⁶⁴⁾

Sousoší se sv. Františkem Borgiášem tedy předkládá výtvarně skutečně vyváženou podobu scénické kompozice sochařského díla, která zračí autorovo plné pochopení toho, co tato koncepce sochařskému dílu nabízí a jakým způsobem mění dosavadní vztah mezi sochařským dílem a divákem. Brokoffové nebyli v našem prostoru v tomto ohledu zdaleka první. Nejstarší pokusy o předvedení této podoby sochařského díla můžeme obecně spojit s tvorbou generace sochařů, která v Praze začíná pracovat v posledních dvou desetiletích 17. století.⁶⁵⁾ Nejstarším dílem, které však

přináší skutečnou a přímou reflexi této koncepce, reprezentovanou právě římským sochařstvím druhé poloviny 17. století, je až jiné sousoší z Karlova mostu, dílo, kterým se v Praze uvedl Matyáš Bernard Braun, tedy sousoší s blahoslavenou Luitgardou. Braunova Luitgarda byla na mostě vztyčena jen o rok dříve a bezpochyby musela tehdejší pražské publikum doslova šokovat.⁶⁶⁾ Síla, intenzita, hloubka emocí vysekaných do bloku pískovce přesahovaly vše, co bylo doposud v Praze viděno a co bylo možné srovnávat jedině s intenzitou emocionálního prožitku, která přinášela soudobá divadelní představení a náboženské hry.

Připomeňme, že před sousoším se sv. Františkem Borgiášem

ásem, realizovala brokoffovská dílna na Karlově mostě, budeme-li se zde zabývat pouze díly vzniklými po roce 1700, sousoší s Křtem Kristovým, sousoší se sv. Josefem a dále pak sousoší se sv. Barborou, Markétou a Alžbětou, sochu sv. Vojtěcha a sousoší se sv. Kajetánem.⁶⁷⁾ Ani v případě posledních dvou jmenovaných děl, v jejichž řešení se umělecký podíl F. M. Brokoffa projevuje již velmi výrazně, nemůžeme ještě mluvit o scénicky pojaté kompozici, i když doprovodné postavy v podobě malých andělů se snaží naplnit dané sochařské dílo dějem. Ani u jedné z těchto soch však ne navazují živý a přímý dialog s ústřední postavou celku. K tomu dochází poprvé až právě v případě sousoší sv. Františka Borgiáše. Scéničnost tohoto díla se neprojevuje jenom v intenzitě a charakteru provázání jednotlivých postav dějem, ale také v tom, že v oné dějovosti je zachycena stejně intenzivně jeho časovost, tedy to, že se jedná o konkrétní okamžik, v jehož podobě jakoby bylo zahrnuto to, co mu předcházelo i to, co bude následovat. Jistě ne náhodou byla v následujících dvou sousoších realizovaných na Karlově mostě, shodou okolností věnovaných dalším dvěma nejvýznamnějším osobnostem jezuitského řádu – sv. Ignáci z Loyly a sv. Františku Xaverskému, tato scéničnost celkové kompozice ještě stupňována. Scénická kompozice celku zde zasáhla již samotné podstavce těchto sousoší, které zcela pozbyly architektonickou podobu a úloha nesení vrcholové sochy či sousoší byla přenesena na figurální motivy, přírodní útvary nebo v případě sousoší sv. Ignáce na umně navršenou hromadu trofejí symbolizující triumf tohoto světce i celosvětový úspěch jezuitského řádu. V případě sousoší se sv. Františkem Xaverským pak sokl nahradil postavami

64) Jedná se o sochy anděla s trnovou korunou a anděla s nápisovou páskou INRI, které sekal podle dobových pramenů sám Bernini, a které se jejich objednavatel Giulio Rospigliosi, papež Klement IX., rozhodl neosadit na mostě – tam je nahradily kopie od Paola Naldiniho a Filippa Carcaniho – ale převést je do svého rodinného paláce. Srov. R. Wittkower, Bernini, o. c. v pozn. 43.

65) Nejvýznamnější nejstarší díla tohoto typu se k nám dostávají ve formě importů, ať již máme na mysli sochařskou výzdobu monumentálního dvouramenného schodiště zahradního průčelí letohrádku v Troji od Georga a Paula Hermannových nebo sochy Konráda Maxe Süssnera v interiéru kostela sv. Františka z Assisi, či snad sochařskou výzdobu průčelí kostela sv. Jakuba od Ottavia Mosta. Patří sem i některá z děl Matěje Václava Jäckela, konkrétně jeho sousoší na Karlově mostě

a také sochařská výzdoba realizovaná opět pro interiéry kostela sv. Františka z Assisi kláštera křížovníků s červenou hvězdou v Praze na Starém Městě. Srov. O. J. Blažíček, Sochařství, o. c. v pozn. 2.

66) Srov. O. J. Blažíček, Sochařství, o. c. v pozn. 2; E. Poche, Matyáš Bernard Braun. Praha 1965; J. Blažíček, Matyáš Bernard Braun (1684–1738): Výběr řezb k 300. výročí umělcova narození, katalog, Praha 1984; E. Poche, Matyáš Bernard Braun. Praha 1986, s. 31; I. Kořán, Braunové. Praha 1999.

67) Srov. O. J. Blažíček, Ferdinand Brokof, o. c. v pozn. 2.



Obr. 20: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail nepohledového dílu, dolní části těla Uzdraveného nemocného (foto J. Kačer, 2012).



Obr. 21: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail tváře sv. Vincence (foto K. Adamcová, 2012).

čtyř světadílů zobrazených jako čtyři skutečné bytosti, a ne pouze jako personifikace, které na svých ramenou nesou blíže nespecifikovanou desku překrytou zcela kobercem, na němž se vše odehrává. Vyvrcholením tohoto nesmírně úspěšného konceptu je pak druhé z transferovaných sousoší se sv. Vincencem a sv. Prokopem, kde F. M. Brokoff, jak bylo mnohokrát konstatováno, dokázal provázat v organicky působící celek i postavy dvou světů, jež si nebyli blízcí ani časem nebo prostorem, ve kterém žili, ani tím, co jako osobnosti reprezentovali, snad s výjimkou jejich nadmíru úspěšného boje s ďáblem v těch nejružnějších podobách.

Dosavadní pohled na sochařský projev Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa byl formován především nejvýznamnější osobností české historie umění, která se kdy zabývala českým barokním sochařstvím, O. J. Blažíčkem. Ten ve všech svých syntetických pracích, ale i v monografii tohoto sochaře odvozoval jeho nezpochybnitelnou stylovou orientaci na římské sochařství druhé poloviny 17. století od předpokládané tovaryšské cesty. Ta však Ferdinanda Maxmiliána neměla zavést až do Říma, ale pouze do Vídně, konkrétně do ateliéru Petera a Paula Strudelových, kteří v té době pro-

vozovali ve Vídni uměleckou školu.⁶⁸⁾ Další významnou osobností, která se pak podle Blažíčka měla podílet na utváření sochařského projevu F. M. Brokoffa, měl být jeho přítel malíř, architekt, dekoratér, který sám osobně v Římě pobýval, Johann Ferdinand Schor.⁶⁹⁾ Právě on měl Ferdinandovi poskytnout řadu předloh ve formě kreseb, rytin, ale možná i trojrozměrných kopií a redukcí slavných sochařských děl minulosti i současnosti, a doplňovat tak průběžně Ferdinandovo umělecké vzdělání. Vazby sochařských prací spojovaných s F. M. Brokoffem na římské sochařství druhé poloviny 17. století, reprezentované nejen závěrem tvorby Alessandra Algardiho,⁷⁰⁾ ale neméně intenzivně i vrcholnými a pozdními pracemi Gianlorenza Berniniho a především díly Algardiho a Berniniho žáků a následovníků, mezi nimiž je třeba jmenovat zejména Domenica Guidiho,

68) O. J. Blažíček, Ferdinand Brokof, o. c. v pozn. 2, s. 23. K Peterovi a Paulovi Strudelovi a jim provozované akademii srov. M. Koller; Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie. Innsbruck 1993; Co se týče případného pobytu F. M. Brokoffa v jejích akademii se Manfred Koller odvolává na údaje uvedené v publikaci O. J. Blažíček, Die Barock in Böhmen. 1967.

69) O. J. Blažíček, viz pozn. 54. Připomeňme, že J. F. Schor byl vrstevníkem F. M. Brokoffa, který své umělecké školení zakončil tovaryšskou cestou do Říma, kde pobýval v ateliéru slavného malíře Carla Maratty v letech 1705-1708. V pozdější tvorbě F. M. Brokoffa se také objevují odkazy na výtvarný projev tohoto římského malíře, respektive na tvorbu sochaře, který byl Carlem Marattou nejvíce ovlivněn a který v době po roce 1700 patřil v Římě k nejvýznamnějším a nejvýraznějším osobnostem, Camilla Rusconiho, sochaře, pod jehož vedením vznikl soubor soch dvanácti apoštolů v lodi baziliky San Giovanni in Laterano. K J. F. Schorovi srov. J. Turner, ed., The Dictionary of Art 28. Savoy to Soderini. New York 1996, s. 163.

70) F. M. Brokoff je velmi často s Algardi srovnáván a dokonce se objevuje spojení F. M. Brokoff – český Algardi, M. B. Braun – český Bernini. Srov. literaturu uvedenou v pozn. 2.



Obr. 22: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail dolní části reliéfu s Posledním soudem na levé části čelní strany soklu (foto V. Adamec, 2002).



Obr. 23: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail postavy muže z dolní části reliéfu s Posledním soudem na levé části čelní strany soklu (foto K. Adamcová, 2012).

Ercole Ferratu a Antonia Raggiho jsou skutečně četné, mnohem četnější, než se dosud v literatuře uvádělo, a platí to neméně i pro sousoší na Karlově mostě. Dokonce můžeme říci, že F. M. Brokoff odkazuje ve svých dílech na tuto vrstvu římského sochařství daleko častěji a příměji než Matyáš Bernard Braun, o jehož cestě do Říma, stejně nedoložené jako v případě F. M. Brokoffa, se obecně nepochybuje.

nieri v kapli Falconieri v kostele San Giovanni dei Fiorentini, na kterých pracovali společně Ercole Ferrata, Domenico Guidi a posléze Ferratovi žáci, Francesco Aprile nebo Lazzaro Morelli.⁷¹⁾ Blízkost těchto soch i užití medailonu, které je v případě těchto náhrobků určeno pro vysekání reliéfních portrétů daných členů rodiny, skutečně vede k hypotéze, že se F. M. Brokoff tímto dílem přímo inspiroval. Znovu se s citací tohoto souboru setkáme v Brokoffově díle na Maltežské statui nebo na náhrobku rady Jiřího Wolfa v kostele sv. Alžběty ve Vratislavi, ve městě, kde najdeme jedno z nejvýznamnějších děl Domenica Guidiho náhrobek oslavující osobnost kurfiřta Fridricha Hessenského. Právě tento sochař, synovec jednoho z první generace Berniniho žáků Giulia Finelliho, sám pak společně s Ferratou a Raggiem nejtalentovanější spolupracovník Alessandra Algardiho, patřil k nejvýznamnějším sochařům uplatňujícím scénickou koncepci sochařského díla v monumentálním náhrobku,⁷²⁾ které v tvorbě F. M. Brokoffa zastupuje jak zmíněný ná-

71) Srov. R. Wittkower, o. c. v pozn. 55, s. 189–208.

72) Tamtéž.



Obr. 24: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail bloudících postav z dolní části reliéfu s Posledním soudem na levé části čelní strany soklu (foto K. Adamcová, 2012).

hrobek Jiřího Wolfa, tak především náhrobek Jana Václava Wratislava z Mitrovic v kostele sv. Jakuba v Praze, koncipovaný jiným záalpským „Římanem a berninistou“ Johannem Bernardem Fischerem z Erlachu.⁷³⁾ Podobnou postavu strašlivého okřídleného Chrona použil Guidi jak při realizaci náhrobku kardinála Lorenza Imperiali z římského kostela San Agostino, Ercole Ferrata na náhrobku Giulia del Corno v kostele Gesù e Maria, tak Giulio Finelli na náhrobku kardinála Santoro v San Giovanni in Laterano.⁷⁴⁾

Ale zpět k transferovaným sousoším. I na druhém z nich najdeme originální transformace římských sochařských děl. Nesmírná živost a přesvědčivost gesta mrtvého, jehož ostatky se již proměnily v kostru, s níž se dere vzhůru ze své rakve, je jakoby odrazem neméně čínorodých kostlivců z obou Berniniho papežských náhrobků, zejména pak toho z náhrobku Alexandra VII., který se snaží nadzdvihnout těžký koberec zakrývající dveře, jimiž provede za chvíli papežovu duši na věčnost. Koncepce reliéfu s Posledním soudem na levém čelním poli dřívku soklu je velmi blízká reliéfu na totéž téma na čelní straně rakve náhrobku Francesca Raimondi v kapli Raimondi v kostele San Pietro in Montorio realizovaného Andreou Bolgim, Francescem Barratou, Domenicem Berninim a Niccoló Sale na podkladě návrhu Gianlorenza Berniniho před rokem 1648.⁷⁵⁾

Je tedy skutečně možné přijmout Blažičkův předpoklad, že tovaryšská cesta nezavedla Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa dále než do Vídně? Záměrné citace a variace na slavná a z hlediska absolutní výtvarné úrovně skutečně vynikající díla vznikající v Římě ve třetí třetině 17. století, jež jsme na obou sousoších mohly najít, stejně jako vysoká úroveň řemeslné zdatnosti, zručnosti, která vypovídá o tom, že Brokoff získal mramorářské školení italského ražení, ale i nebo snad především statuárnost jeho soch odkazujících k vrcholným dílům antického sochařství, s nimiž se mohl nejlépe seznámit právě v Římě, to vše nás vede k vyslovení hypotézy, že Ferdinand Maxmilián Brokoff v Římě byl, a že všechna tato díla mohl studovat, že si je mohl kreslit, že je mohl pochopit. Sochařský projev F. M. Brokoffa je totiž bez důvěrného seznámení se antickým sochařstvím, bez možnosti přímo na antických originálech pochopit pevnou ponderaci těchto soch, porozumět výstavbě klasického kontrapostu jen těžko pochopitelný. Dokonce i jeho přátelství s J. F. Schorem se mohlo započít právě v Římě. Musíme si uvědomit, že O. J. Blažíček formuloval své přesvědčení v době, kdy kromě velmi stručného náčrtu dějin římského barokního sochařství od Rudolfa Wittkowera s důrazem položeným celkem pochopitelně na tvorbu Gianlorenza Berniniho byla téměř jedinou soubornou práci věnovanou baroknímu sochařství v Římě, uvádějící stručné monografie i méně významných umělců publikace Alberta Riccoboniho z roku 1942.⁷⁶⁾ V době, kdy



Obr. 25: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail výšivky s reliéfy světců na pravé straně pluviálu sv. Prokopa (foto K. Adamcová, 2012).



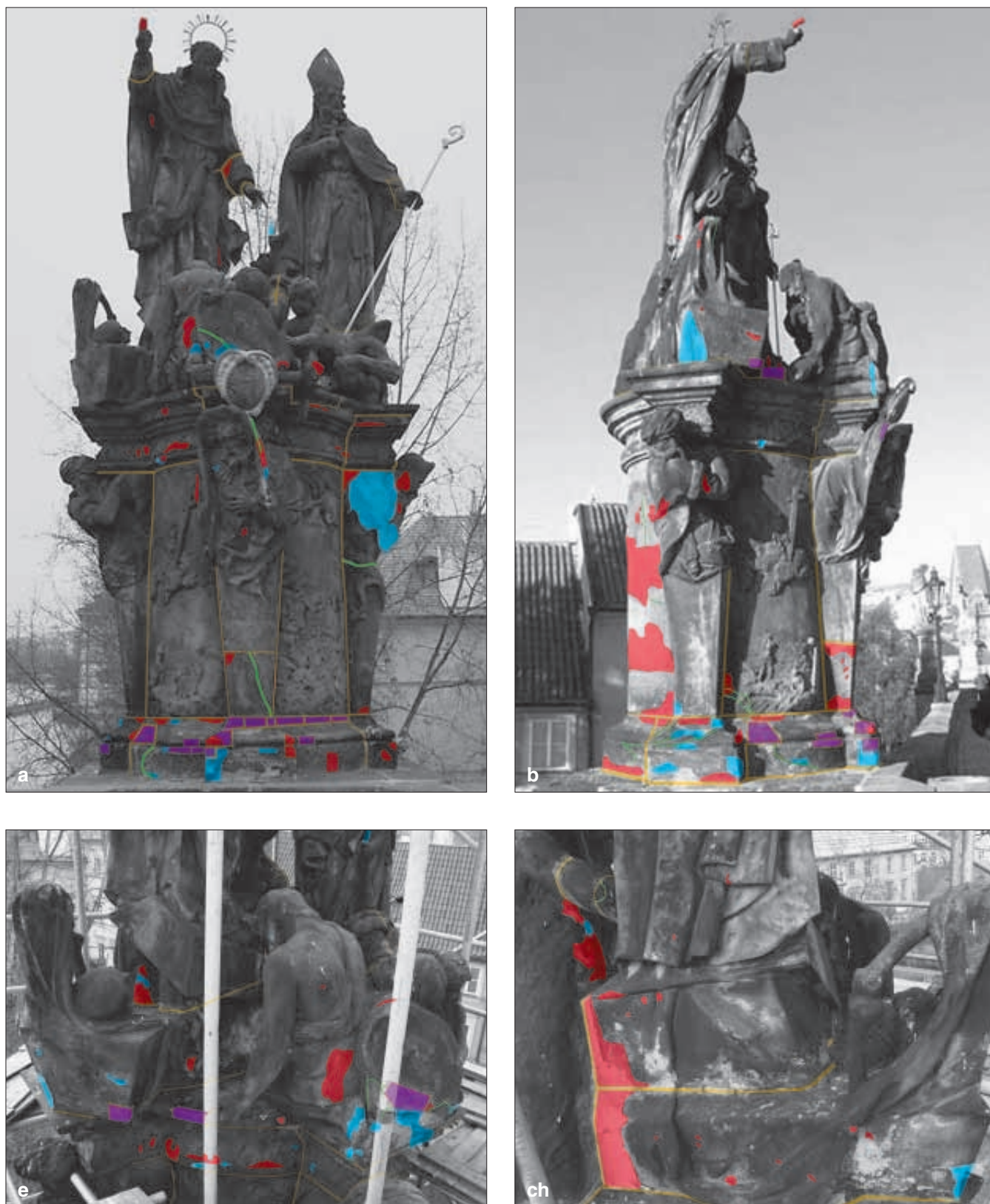
Obr. 26: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, detail ryté kresby postavy sv. Cyrila ze zadní části pluviálu sv. Prokopa (foto K. Adamcová, 2012).

73) Srov. O. J. Blažíček, Ferdinand Brokof, o. c. v pozn. 2.

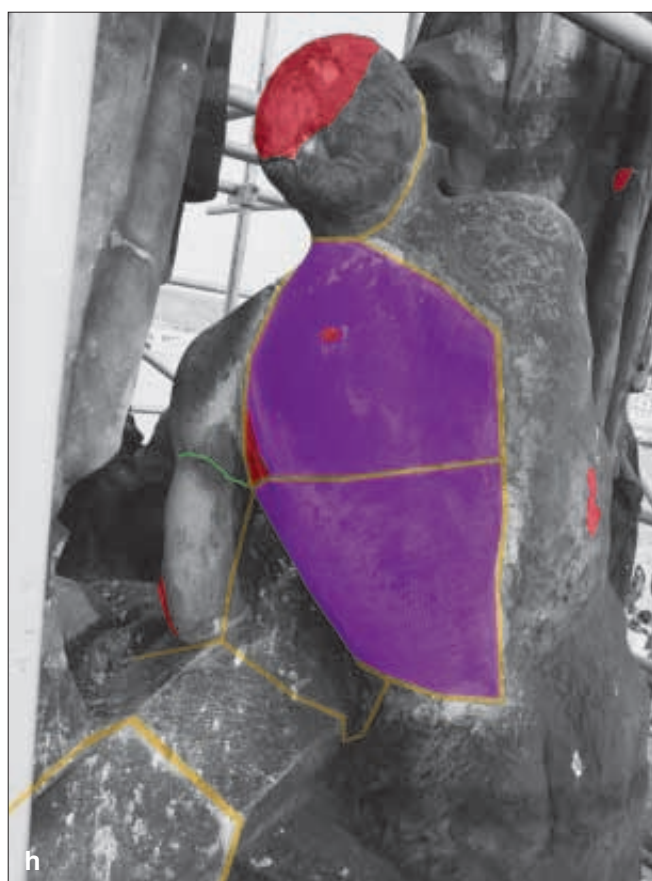
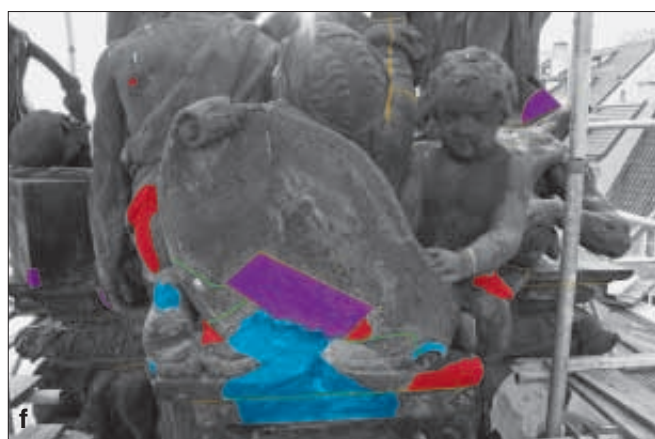
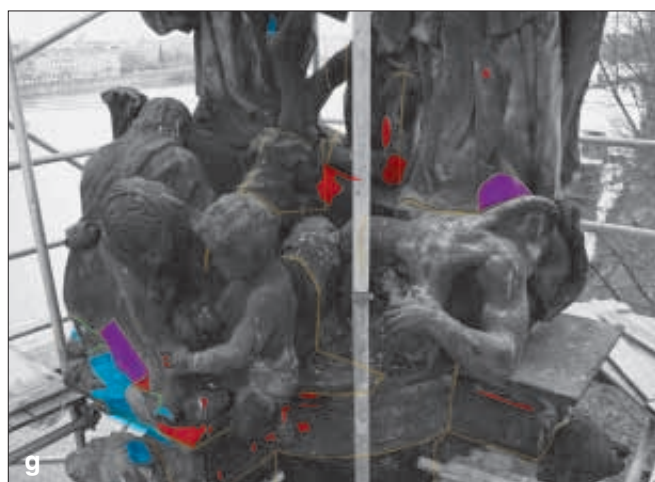
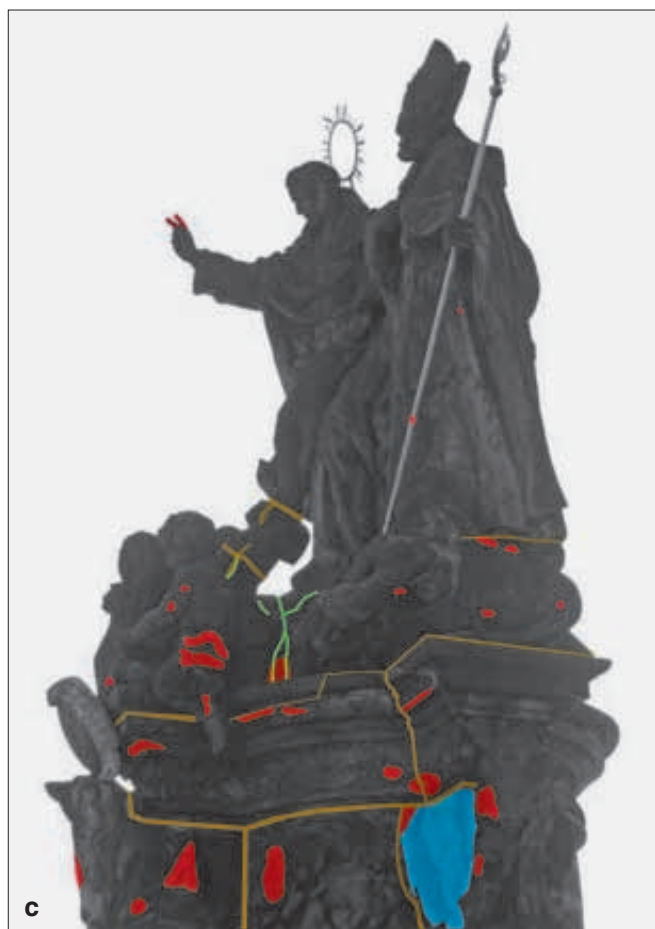
74) R. Wittkower, pozn. 58.

75) R. Wittkower, Bernini, o. c. v pozn. 43.

76) R. Wittkower, o. c. v pozn. 55; A. Riccoboni, Roma nell'arte. Roma 1942.



Obr. 27: Praha, Karlův most, sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa, grafické vyhodnocení míry poškození: a – čelní strana, b – levá boční strana; c – pravá boční strana sousoší, d – pravá boční strana soklu; e – Vzkříšený a Kající se; f – putto s kartuší; g – putto, Nemocný a Ďábel; h – zadní strana, Posedlý ďáblem; ch – Vzkříšený z mrtvých (zakreslení K. Adamcová, B. Bakule-Malá, 2012).





Obr. 28: Řím, kaple Falconieri v kostele San Giovanni dei Fiorentini, Francesco Aprile, socha Génia s medailónem, náhrobek Lelia Falconieri (foto J. Bachtík, P. Příknerová, 2012).



Obr. 29: Řím, kaple Raimondi v kostele San Pietro in Montorio, Andrea Bologni a Niccolò Sale podle návrhu Gianlorenza Berniniho, náhrobek Francesca Raimondi (foto J. Bachtík, P. Příknerová, 2012).

Blažíček psal svou monografii o Ferdinandu Brokoffovi, nebyla ještě publikována klíčová monografie o díle Alessandra Algardiho od Jennifer Montagu. Rovněž syntézy či monografie, zachycující tvorbu těch nejvýznamnější sochařských osobností, jejichž sochařský projev určoval charakter sochařství v Římě šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let, vyšly až v nedávné době.⁷⁷⁾ Tyto práce začaly ve většině případů vycházet až po roce 2000. O. J. Blažíček rovněž nemohl využít výhod internetu, díky němuž je valná část důležitých srovnávacích obrazového materiálu dnes velmi snadno dostupná.

Skutečností je, že Brokoffův případný pobyt v této Mekkě barokního sochařství by nemohl být dlouhý a Ferdinand by jej musel podniknout jako velmi mladý. Skutečností ale také je, že jeho talent byl nesporný a musel být zřejmý již od raného dětství a jeho otec si jej musel být vědom. I když on sám nikterak kvalitní umělecké vzdělání nezískal, či snad právě proto jej mohl chtít poskytnout svému synovi. Navíc Jan Brokoff pracoval vždy pro vysoce postavené objednavatele a o jeho společenských ambicích svědčí mimo jiné i osobní účast šlechty na křtu jeho dětí. Připomeňme, že kmotrem Ferdinanda Maxmiliána byl Ferdinand Max-

milián hrabě Hrzán z Harasova, na jehož panství se sídlem na zámku Červený Hrádek v té době Jan Brokoff pobýval.⁷⁸⁾ Právě některý z těchto významných objednavatelů se mohl stát Ferdinandovým patronem a tím, kdo jeho tovaryšskou cestu financoval nebo jiným způsobem podpořil.

Transfery sousoší sv. Františka Borgiáše a sv. Vincence Ferreského a sv. Prokopa nám mimo jiné přinesly doklad o významném posunu mezi oběma pracemi vzniklými v poměrně rychlém sledu, posunu, který se projevil nejen v rovině formální, a jehož nejvýraznějším prvkem je řešení soklové části sousoší, ale v nemenší míře i v rovině čistě technologické. Poznatky získané při transferu obou sousoší nám ukázaly narůstající technickou zdatnost a řemeslnou suverenitu při řešení takto monumentálních děl. Realizace mladšího z obou sousoší v neposlední řadě vypovídá o nesmírné vytíženosti brokoffovského ateliéru v tomto období, které vedly všechny zde působící osobnosti k maximální úspoře času při realizaci tohoto úkolu, jež se pak projevila i v jisté míře improvizace, jež ostatně k umělecké tvorbě nezbytně patří.

Transfery obou sousoší nám ale kromě toho také ukázaly cosi jako dvě tváře brokoffovského ateliéru. Na jedné straně zde máme vynikajícího obchodníka, který tvrdě hlídá náklady na zhotovení díla, je schopen nabídnout nízkou

⁷⁷⁾ J. Montagu, Alessandro Algardi. New Haven – London 1984; C. Giometti, Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea. Roma 2010; K. Sciberras ed., Melchiorre Caffà: Maltese Genius of the Roman Baroque. Valletta: Univerzity of Malta 2006.

⁷⁸⁾ Srov. V. Nejedlá, Příspěvek k dílu Jana Brokoffa, o. c. v pozn. 2.

cenu i brzký termín vyhotovení zakázky, díky čemuž se mu daří získat v dané době ty nejvýznamnější a nejprestižnější zakázky. Díla vzniklá v jeho ateliéru také sebevědomě signalizuje, a to na viditelných místech. Tuto pragmatickou a ambiciózní tvář dílny bezpochyby reprezentuje zakladatel tohoto ateliéru, Jan Brokoff. Na straně druhé zde máme vynikajícího sochaře, umělce schopného tvůrčím způsobem transformovat aktuální produkci nejvýznamnějšího uměleckého centra této doby, tedy Říma. Sochaře natolik talentovaného, že kvality jeho děl nezpochybňili ani k většině soch nacházejících se na Karlově mostě velmi kritičtí bratři Maxové a že jeho díla byla schopna překročit hranice času a stát se inspirací pro další generace sochařů. Sochaře,

jehož skulptivní citění je natolik vnitřně blízké antice, že s výjimkou V. Prachnera, J. V. Myslbeka nebo J. Štursy, nemá v dějinách českého sochařství sobě rovného. Tuto tvář bezpochyby zastupují oba Janovi synové, a zvláště pak mladší Ferdinand Maximilián. Je nutné přiznat, že na úspěchu tohoto sochařského ateliéru, který ve své době patřil k nejvýznamnějším nejen v Praze, ale v celých Čechách, se osobnosti reprezentující tyto dvě tváře dílny podílely stejnou měrou.

*Príspevek byl zpracován v rámci grantu Grantové agentury České republiky č. P/409/10/1099 **Barokní architektura v Čechách.***

DER TRANSFER VON ZWEI SKULPTURENGRUPPEN AUS DER KARLSBRÜCKE IN PRAG NEUE ANSCHAUUNG AN DIE BILDHAUERWERKSTATT VON JAN BROKOFF IN DER ZEIT UM 1720

Als im Jahr 2011 ein großes Gesimsstück aus der Skulpturengruppe des hl. Franziskus Borgia und fast zugleich die rechte Hand der Herme in Gestalt eines Teufels vom Sockel der Gruppe der hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop auf der Karlsbrücke in Prag abgefallen waren, entschied man vom Transfer der Originale in einen überdeckten Raum mit der fast stabilen Temperatur und Feuchtigkeit.

Bei den Untersuchungen, die dem eigentlichen Eingriff an den Skulpturen vorhergegangen waren, und bei der nachfolgenden Demontierung beider Statuen konnte man einzigartige Einsichten in das bislang, seit der Entstehung der Werke, unzugängliche Innere – die Innenkonstruktionen und -strukturen – betrachten, beschreiben und deuten.

In der einleitenden Passage die Autorin macht den Leser mit dem bisherigen Zustand der Erkenntnis bekannt, die auf dem Studium der Literatur beruht, deren verhältnismäßig reiche Übersicht in der Fußnote angeführt wird. Im ersten Kapitel fasst sie die Tatsachen zusammen, die sich zu der ursprünglichen Gestalt der Skulpturengruppen mit Bezug auf die vorausgesetzte und im großen Ganzen bewiesene Oberflächenbehandlung der transferierten Skulpturengruppen aus der Karlsbrücke beziehen. Sie führt die ältesten Nachrichten an, die die einstige Gestalt der Skulpturengruppen der hl. Franziskus Borgia und hl. Vinzenz Ferr. mit dem hl. Prokop sowie weitere Tatsachen im Bezug zu ihnen erwähnen. Sie befasst sich dabei überwiegend mit der Oberflächengestaltung der einzelnen zu transferierenden Skulpturengruppenteile, wie sie bei den einzelnen Restaurierungseingriffen durchgeführt wurde. Immer wird dabei das Ganze der Gruppe, ihre Komposition berücksichtigt. An den Skulpturengruppen des hl. Franziskus Borgia und des hl. Vinzenz Ferr. mit dem hl. Prokop wird die Folge der Arten der Oberflächenbehandlung bis in die Gegenwart verfolgt. Die Autorin schließt diese Textpassage mit einer Zusammenfassung ab, dass die Oberflächenbehandlung der Skulpturen bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts bei den Reparaturen erneuert wurde. Fast seit dieser Zeit wurde die Oberfläche bis auf den Stein entblößt.

Die Manipulation mit beiden Skulpturengruppen zeigte auch das gewisse Doppelgesicht des Ateliers von Brokoff. An einer Seite der hervorragende Handelsmann, der die Kosten für die Ausfertigung des Werkes streng überwacht, der aber im Stande ist den niedrigen Preis sowie kurzes Termin für den Auftrag anzubieten, und dank diesem Talent gelingt es ihm die bedeutendsten und prominentesten Aufträge jener Zeit zu erwerben. Er signiert auch selbstbewusst die in seinem Atelier entstandenen Werke an den sichtbaren Stellen. Diese pragmatische und ambitiöse Seite der Werkstatt repräsentiert ohne Zweifel Jan Brokoff als ihr Gründer. An der anderen Seite steht hier der namhafte Bildhauer, ein Künstler,

der in der Lage ist auf kreative Weise die aktuelle Produktion des bedeutendsten Kunstzentrums seiner Zeit – also die aus Romstammende – zu transformieren. Der so talentierte Bildhauer, dass die Qualität seiner Werke auch die zur Mehrzahl der auf der Karlsbrücke befindlichen Werke sehr kritischen Brüder Max nicht in Frage stellten, und dessen Werke die Kraft besaßen die Zeitgrenzen zu überwinden und zur Inspiration für weitere Generationen der Bildhauer zu werden. Ein Bildhauer, dessen skulptive Empfindung in solchem Maß der Antik nahe war, dass er mit Ausnahme von W. Prachner, J. V. Myslbek oder J. Štursa in der Geschichte der Plastik in Böhmen kaum einen Gleichen finden könnte. Diese Seite Brokoffs vertreten ohne Zweifel seine zwei Söhne, besonders aber der jüngere Ferdinand Maximilian. Man muss zuerkennen, dass am Erfolg dieses Bildhauerateliers, seiner Zeit eines der bedeutendsten nicht nur in Prag, sondern im ganzen Böhmen, sich die beiden Gesichter der Werkstatt repräsentierenden Persönlichkeiten gleichmäßig beteiligten.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, Gesamtansicht (Fotoarchiv NPÚ GnŘ [Nationales Denkmalinstitut, Generaldirektion] Prag, Inv.-Nr. F018519, gegen 1900).

Abb. 2: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Gesamtansicht (Foto J. Kačer, 2011).

Abb. 3: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, Reproduktion des Stiches von Augustin Neuräutler (Fotoarchiv NPÚ GnŘ, Inv.-Nr. N015696, Stich 1714, Foto o. J.).

Abb. 4: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, Reproduktion des Stiches von Augustin Neuräutler (Fotoarchiv NPÚ GnŘ, Inv.-Nr. N015703, Stich 1714, Foto o. J.).

Abb. 5: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, Detail der Inschrift „ZELLER DELINIAVIT“ an der rechten Sockelseite (Foto V. Adamec, 2012).

Abb. 6: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail vom Gesicht des Büßers an der Stirnseite (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 7: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail der geritzten Zeichnung am Hinterteil des Sockelgesimses (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 8: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, Detail einer seichten Aushöhlung an der Oberseite der Sockelstirn (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 9: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, graphische Auswertung der Beschädigungsstufe: a – Stirnseite, b – linke Seite, e – rechte Seite.

Abb. 10: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, ursprüngliches Detail der Ausfüllung einer zu breiten Fuge zwischen den Figuren des Teufelsbesessenen und dem hl. Prokop an der Hinterseite (Foto J. Kačer, 2012).

Abb. 11: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Gesims nach Abtragen der Figuren, Detail einer seichten Aushöhlung an der Stirnseite für das Ansetzen der Gruppe des Büßers, des Genesenen Kranken und eines Puttos mit Votivinschrift (Foto J. Kačer, 2012).

Abb. 12: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Herme mit der Halbfigur eines Juden an der Rückseite, Detail von der Schreibblei-Zeichnung und Charakter der Bearbeitung dieses Glieds an seiner Rückseite (Foto J. Kačer, 2012).

Abb. 13: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Herme mit der Halbfigur des Teufels, Rückseite, Detail der Sicherung eines Risses und Charakter der Bearbeitung dieses Glieds an seiner Rückseite (Foto J. Kačer, 2012).

Abb. 14: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Transfer des Vorderteils vom zylinderförmigen Kern des Sockelschafts (Foto J. Kačer, 2012).

Abb. 15: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, gemauerte Ausfüllung, die den Mittelteil vom Sockelfuß ersetzt (Foto J. Kačer, 2012).

Abb. 16: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, Detail des links sitzenden Engels mit einem Schild mit Reliefdarstellung Maria Schnee, Detail vom Oberteil der Skulptur (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 17: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Franz Borgia, der rechts stehende Engel mit einem Schild mit Reliefdarstellung einer Monstranz mit der Eucharistie, Detail der linken Seite der Skulptur (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 18: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail des Teufelsgesichtes von der Herme an der rechten Sockelseite (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 19: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail von gefalteter Sohlenhaut an den Füßen des Büßers (Foto J.

Kačer, 2012).

Abb. 20: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail vom unsichtbaren Teil der unteren Partie des Genesenen Kranken (Foto J. Kačer, 2012).

Abb. 21: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail vom Gesicht des hl. Vinzenz (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 22: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail der unteren Partie des Reliefs des Jüngsten Gerichts, linker Teil der Sockelstirnseite (Foto V. Adamec, 2012).

Abb. 23: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail einer männlichen Figur aus dem unteren Teil des Reliefs des Jüngsten Gerichts, s. Abb. 22 (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 24: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail der irrenden Gestalten aus der unteren Partie des Reliefs des Jüngsten Gerichts, s. Abb. 22 (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 25: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail der Stickerei mit Heiligenreliefs an der rechten Seite des Pluviales vom hl. Prokop (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 26: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, Detail der geritzten Zeichnung der Figur des hl. Cyrillus am Hinter- teil des Pluviales vom hl. Prokop (Foto K. Adamcová, 2012).

Abb. 27: Prag, Karlsbrücke, Skulpturengruppe d. hl. Vinzenz Ferr. und hl. Prokop, graphische Auswertung des Beschädigungsmaßes: a – Stirnseite; b – linke Seite; c – rechte Seite; d – rechte Sockelseite; e – der Auferstandene und der Büßende; f – kleiner Engel mit einer Kartusche; g – kleiner Engel, ein Kranker und der Teufel; h – Hinterseite, der vom Teufel Besessene; ch – der Auferstandene.

Abb. 28: Rom, Kirche San Giovanni dei Fiorentini, Capella Falconieri, Grabmal von Lelio Falconieri, Francesco Aprile, Figur des Genius mit einem Medaillon (Foto J. Bachtík, P. Priknerová, 2012).

Abb. 29: Rom, Kirche San Pietro in Montorio, Capella Raimondi, Grabmal von Francesco Raimondi, Andrea Bolgi und Niccolò Sale nach Entwurf von Gianlorenzo Bernini (Foto J. Bachtík, P. Priknerová, 2012).

(Übersetzung J. Noll)