

GENEZE A PROMĚNY MARIÁNSKÝCH, TROJIČNÍCH A DALŠÍCH SVĚTECKÝCH SLOUPŮ A PILÍŘŮ OBDOBÍ BAROKA V ČECHÁCH

KATEŘINA ADAMCOVÁ

Období baroka je na našem území nerozlučně spjata s fenoménem vstupu takřka nesčetného množství sochařských děl do veřejného prostoru. Vedle kašen, božích muk a křížů, které mnohde osídily veřejná prostranství již před nástupem baroka, vyrůstají na náměstích, návších, ale i na dalších významných komunikačních uzlech statue, sousoší a v neposlední řadě, či spíše bychom měli říci především, mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře. Poslední jmenovaní zástupci vynikají mezi ostatními svou monumentalitou, ale také tím, že pokaždé nabízejí nejen pozoruhodnou sochařskou a architektonickou skladbu, ale i jistou formu dialogu mezi těmito dvěma obory výtvarného umění. Vzájemná vazba mezi architekturou a sochařstvím tak v některých dílech dokonce nabývá symbiotický charakter, kde existence jednoho závisí na existenci druhého, či ještě přesněji, kde neexistence jednoho znamená zásadní porušení formálních i výrazo-

vých kvalit druhého.¹⁾ Tento soubor sochařsko-architektonických monumentů nám dává mimořádnou možnost analyzovat tuto vzájemnou vazbu mezi architekturou a sochařstvím, a to s ohledem na genezi a následné proměny těchto sochařsko-architektonických děl v průběhu baroka. Díky soustavné a precizní soupisové práci, prováděné badateli v minulých více jak patnácti letech, patří totiž tato skupina sochařsko-architektonických, co se týče znalosti základních historických údajů, k souborům badatelsky velmi dobře podchyceným.²⁾ Rozsah doposud publikovaných základních údajů si již nepochybně zaslouží jisté shrnutí a zhodnocení, jež je také cílem předkládaného příspěvku.

Do skupiny památek označovaných v uměleckohistorické literatuře pojmem „sloup“ byla a jsou řazena díla z hlediska celkového rozvrhu velmi odlišná. Vedle objektů, v jejichž architektonické struktuře hraje sloup zásadní ro-

1) Srov. in: G. Duby – J.-L. Daval edd., *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day. From the Fifteenth to the Twentieth Century*. Köln 2006; I. Lavín, Fischer von Erlach, Tiepolo und die Einheit der bildende Künste, in: Institut für die Kunstgeschichte der Universität Graz. *Kunsthistorisches Jahrbuch* Graz 25, 1993, s. 251–274; Týž, Themes of Unity in Diversity, in: Acts of XXVth International Congress of the History of Art, World Art. Pennsylvania 1989; J. Montagu, Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art. New Haven – London 1992; Týž, Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture, in: P. Volk ed., Entwurf und Ausführung in der europäischen Barock. München 1985, s. 9–30; H. Bauer, Zum Illusionismus Berninis, in: H. Beck – S. Schulze edd., *Antikenrezeption im Hochbarock*. Berlin 1989, s. 129–142; W. Oeschlin – A. Buschow, Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler. Stuttgart 1984; H. A. Mayor, Architectural and Perspective Designs by Giuseppe Galli Bibiena. Dover – New York 1971.

2) Výzkumný úkol zaměřený na tento typ sochařsko-architektonických děl probíhá od roku 1996 pod vedením Vratislava Nejedlého se zásadním přispěním archivních rešeršů Pavla Zahradníka a pod záštitou Miloše Suchomela, spoluautora koncepce výzkumného úkolu s tím, že výsledky jsou průběžně publikovány. Prozatím byly podrobně zmapovány objekty nacházející se na území Jihočeského, Karlovarského, Královohradeckého, Libereckého, Pardubického a Ústeckého kraje a kraje Vysočina. Srov. in: V. Nejedlý – M. Suchomel – P. Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy na Jičínku, in: Z Českého ráje a Podkrkonoší 7, 1994, s. 131–156; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy na Semilsku, in: Z Českého ráje a Podkrkonoší 8, 1995, s. 167–194; I. Maxová – V. Nejedlý – M. Suchomel – P. Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Svitavy. Praha 1997; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy v okrese Havlíkův Brod, in: Havlíkův Brodsko 14, 1998, s. 5–49; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Ústí nad Orlicí. Praha 1998; L. Jirásek – V. Nejedlý – M. Suchomel – P. Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Trutnov, in: Ročenka Státního archivu v Trutnově 1998, Trutnov 1999, s. 67–112; I. Maxová – V. Ne-

jedlý – P. Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Rychnov nad Kněžnou. Praha 1999; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Hradec Králové. Praha 2000; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Náchod. Praha 2002a; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okresech Pardubice a Chrudim. Praha 2002 b; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v kraji Vysočina. Praha 2006; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Jihočeském kraji. Praha 2009; V. Nejedlý – P. Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Libereckém kraji. Praha 2003; Týž, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Pardubickém kraji. Praha 2008; K. Adamcová – V. Nejedlý – Z. Slížková – P. Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Karlovarském kraji. Praha 2004; K. Adamcová – Z. Gláserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Ústeckém kraji. Praha 2012.

Kromě toho se v poslední době objevila řada publikací zabývajících se jednotlivými objekty nebo soubory těchto objektů na určitém území i od jiných badatelů. Srov. D. Staňková, Mariánské, morové a trojiční sloupy v česko-saském příhraničí [= Marie-Pest und Dreifaltigkeitssäulen in böhmisch-sächsischen Grenzgebiet]. Karlovy Vary: Regionální sdružení Dialog 2012; I. Bukačová, Mariánský sloup v Úterý. Obraz vzniku památky ve světle archivních dokumentů, Zprávy památkové péče 72, č. 6, 2012, s. 511–513; J. Bradna – K. Kavička, Praha – Mariánský sloup na Staroměstském náměstí. Velehrad: Historická společnost Starý Velehrad se sídlem na Velehradě 2008; Z. Jemelková ed., Allerheiligste Dreifaltigkeitssäule Olomouc. Olomouc 2008; D. Junek, Polička: Mariánský obelisk a barokní sochy. Polička 2006; K. Círglová, Sloup Nejsvětější Trojice v Teplé, Průzkumy Památek VII, č. 1, 2000, s. 105–111; Týž, Sousoší sv. Rodiny v Českém Brodě, Památky středních Čech 14, č. 1, 2000, s. 60–63; J. Hájek, Morový sloup u Vokova na Chebsku, in: Sborník Chebského muzea 1998, Cheb 1999, s. 42–49; V. Paukert, Mariánský sloup v Jaroměři, jeho stavba a restaurování, Zprávy památkové péče 59, č. 2, 1999, s. 49–58.

li, jsou mezi mariánské, trojiční a další světecké sloupů počítána i díla, kde místo vyhrazené sloupu zaujal pilíř, obelisk, nebo dokonce i ta díla, kde žádný takový výrazně převyšovaný architektonický prvek nenajdeme. Ostatně i v dobových pramenech byly tyto objekty pojmenovávány různě, nejen slovem „sloup“, ale i slovy „obelisk“, „statue“, „kolos“ či dokonce „kaple“, a to mnohdy zcela nezávisle na jejich skutečném vzhledu.³⁾ I autoři koncepce výzkumného úkolu věnovaného těmto monumentům obtížně hledali dosti obecná, a přitom jednoznačná kritéria, podle kterých sochařsko-architektonické celky umístěné v exteriéru do této skupiny zařadit, nebo naopak nezařadit. Rozhodujícím faktorem se nakonec stala celková výška objektu v porovnání s výškou jeho figurální výzdoby, přičemž obě tyto složky musely být v určitém minimálním poměru.⁴⁾ Vzhledem ke komplikované struktuře mnohých z těchto děl jsme se rozhodli v předkládané studii používat pro všechny zde uvedené objekty pouze označení „sloup“, a to proto, že se nám jeví dostatečně jednoduché i obecné, a zároveň proto, že plně vystihuje podstatu těchto sochařsko-architektonických monumentů.⁵⁾

Počátky geneze vzniku mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů je třeba hledat v Římě na sklonku 16. a na počátku 17. století. Za nejstarší objekt tohoto typu v Evropě, je obecně považován sloup se sochou Panny Marie s Ježíškem v náručí, který byl postaven v roce 1614 na náměstí před hlavním průčelím kostela Santa Maria Maggiore v Římě podle projektu architekta Carla Maderny.⁶⁾ Tímto mariánským sloupem bylo ustanoveno základní skladebné schéma nového typu sochařsko-architektonického díla sakrální a zároveň triumfální povahy, vztyčovaného na oslavu nějaké konkrétní události, či posvátné osoby nebo jako výraz poděkování za projevenou milost. Celek se skládá z mohutného hranolového soklu osazeného na trojstupňové podnoží, sloupu s korintskou hlavicí a kanelovaným dřikem, který pochází z někdejší Maxentiovy baziliky, a postavy Madony osazené ne pří-

mo na krycí desku mohutné hlavice sloupu, ale na nízký válcový soklík, který zaručuje, že vrcholová socha bude i přes mohutný objem hlavice dobře patrná. Sokl i válcový soklík byly vysekány z mramoru, dekorativní prvky u paty sloupu odkazující na osobnost donátora, papeže Pavla V. z rodu Borghese, stejně jako socha Panny Marie s Ježíškem v náručí, které jsou dílem sochaře Guglielma Berthélota, byly odlity z bronzu.⁷⁾ Mariánský sloup na Piazza Santa Maria Maggiore však zdaleka není nejstarším dílem tohoto typu. Pavel V. zde navázal na svého předchůdce na papežském stolci Sixta V., který v průběhu svého poměrně krátkého pontifikátu nechal na významných veřejných prostranstvích Říma vztyčit hned několik obelisků, dovezených v období největší slávy římské říše z Egypta.⁸⁾ První z nich byl postaven již v roce 1586 před chrámem sv. Petra a úspěšné vztyčení a osazení obelisku na nový hranolový sokl s votivním nápisem, realizované podle projektu architekta Domenica Fontany, bylo tak význačnou událostí, že bylo dokonce publikováno.⁹⁾ Ideová transformace tohoto původně starověkého symbolu věčné vlády boha slunce v objekt hlásající obnovení Kristovy vlády nad městem byla završena umístěním triumfálního kříže, tyčícího se na vrcholu hvězdy osazené na trojici pahorků. Ve stejné době nechal Sixtus V. na vrchol někdejšího triumfálního sloupu císaře Trajána osadit novou bronzovou sochu sv. Petra a o málo později na vrchol triumfálního sloupu císaře Antonina sochu sv. Pavla.¹⁰⁾ Apoštolská knížata, ochránci papežského stolce, z jejichž krve vyrostl nový křesťanský Řím, jsou zde oslaveni jako vítězové, kteří svého triumfu dosáhli tím, že svým životem i svou mučednickou smrtí následovali Ježíše Krista. Hmotná i duchovní proměna těchto původně pohanských objektů byla v případě obelisků i sloupů se sochami apoštolských knížat stvrzena jejich vysvěcením, pochopitelně za osobní účasti papeže.¹¹⁾

Další významná etapa v dějinách těchto monumentálních sochařsko-architektonických děl probíhala ve dvou odlišných liniích, ve dvou vzdálených, i když kulturně provázaných oblastech.¹²⁾ První linie je spojena s dílem zakladatele barokního sochařství a autora mnoha novátorských koncepcí sochařsko-architektonických děl, Gianlorenza Berniniho, který jako první propojil útvar obelisku s figurálním dílem, jak to můžeme vidět na několika nerealizovaných návrzích, ale i na realizované verzi

3) Označení „sloup“ (saul, seúl, säule, columna) a statue jsou nejčastější. S označením „kaple“ (capella) se setkáme například v nápisu na pilíři se sousoším Piety z roku 1704 v obci Albrechtice (okres Ústí nad Orlicí). Na čelní straně podstavce je doslova napsáno: „HONORI/ DEIPARAE/ VIRGINIS/ HAEC CAPELLA/ NOVITER/ EX-TRVCTA FVIT/...“, srov. V. Nejedlý – P. Zahradník, 2008, o. c. v pozn. 2, s. 25. Označení „pyramida“ (pyramidis) se vyskytuje v textu smlouvy popisujícím budoucí sloup Proměnění Páně v Chrudimi. Srov. V. Nejedlý – P. Zahradník, 2008, o. c. v pozn. 2, s. 146. Slovem „kolos“ (colossus) byl například v jednom z votivních nápisů označen mariánský sloup v Poličce. Zde pod sochou sv. Václava na čelní straně sloupu totiž čteme: „COLOSSVS/ GRATITVDINIS/ GLORIAE/ MARIANNAE/ VOTIVVS.“, srov. V. Nejedlý – P. Zahradník, 2008, o. c. v pozn. 2, s. 22–423. Označení „Säulen-Bilder“ tedy „sloupové obrazy“ bylo užito v názvu knihy rytin zachycujících podobu sousoší na Karlově mostě v Praze vydané Augustinem Neuräutterm v roce 1714, která dnes nejsou obecně mezi památky tohoto typu řazena, přestože alespoň některé z nich by typologicky mezi sloupů a pilíře být zařazeny mohly. Dnes se obecně hovoří o sochách a sousoších na Karlově mostě v Praze. Srov. in: A. Neuräutter, Statuae Pontis Pragensis, Prague 1714.

4) I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2009, o. c. v pozn. 2, s. 7.

5) Cílem takto koncipovaných objektů bylo vytvořit pro dané sochařské zobrazení co nejmonumentálnější, tj. obvykle dostatečně převyšovanou architektonickou skladbu, která by v sobě odrážela skutečnost, že se jedná o dílo s apoteotickým významem.

6) Srov. např. T. Magnuson, Rome in the Age of Bernini, Upsala 1982, s. 64; A. Riccoboni, Roma nell'Arte. La scultura nell'evolutione moderna, Roma 1942, s. 140; A. Šorm – A. Krajčů, Mariánské sloupů v Čechách a na Moravě, Praha 1939, s. 77.

7) Tamtéž.

8) T. Magnuson, o. c. v pozn. 6, s. 23–26.

9) Tamtéž. Kniha „Della trasportazione dell'obelisco“ vyšla v Římě v roce 1590. Vybrané rytiny z knihy byly otištěny také in: A. Šorm – A. Krajčů, o. c. v pozn. 6, s. 82 a 83.

10) Tamtéž.

11) Tamtéž.

12) Při sledování geneze tohoto typu sochařsko-architektonického monumentu jsme tak trochu přeskočili výrazně drobnější objekt, který byl postaven v roce 1598 nedaleko Piazza Santa Maria Maggiore nástupcem Sixta V., papežem Klementem VIII. z rodu Aldobrandini. Tento malý sloupek je z našeho pohledu zajímavý hned ze tří důvodů. Za prvé: jeho postavení bylo spojeno s ukončením válečného konfliktu, vnímaného jako vítězství právě víry nad herezí – byl totiž vztyčen na počest vítězství francouzského krále Jindřicha IV. nad hugenoty. Za druhé: právě zde je poprvé použita tradiční skladba: sokl, sloup, figurální dílo. A za třetí: na vrcholu sloupu byl umístěn kříž s korpusem Krista, na jehož zadní straně je osazena soška Madony stejného typu, jejíž monumentální provedení bude o patnáct let později umístěno na vrcholu sloupu na Piazza Santa Maria Maggiore.

instalace obelisku na Piazza Minerva.¹³⁾ V koncepci jednoho ze svých neslavnějších děl, fontáně Čtyř řek na Piazza Navona, Bernini přinesl hned několik významných motivů rozvíjených a variovaných v následujících dějinách děl námi sledovaného typu.¹⁴⁾ Obelisk, jenž je i zde ústředním prvkem celé skladby, umístil na dvouetážový sokl s tím, že dolní etáž soklu nemá architektonickou podobu, ale tvoří jej umělý skalní útvar porostlý rostlinami a obydlený zvířaty odkazujícími na čtveřici řek, které v podobě personifikací usedly na výběžky v horní části tohoto skaliska. Teprve na vrchol skalního útvaru pak Bernini osadil obvyklý hranolový sokl, z něhož se zdvíhá samotný obelisk. Spojení obelisku s fontánou, která byla vyústěním Aqua Vergine, nemělo v tomto případě pouze užitný a estetický, ale také hluboce duchovní význam. Obelisk jako symbol působení Ducha svatého po Nanebevstoupení Krista je zde zdrojem, pramenem života věčného, tryskajícího v podobě čtyř hlavních zemských řek, napájejících čtyři tehdy známé světadíly.¹⁵⁾ Kromě zmíněné fontány a obelisku na Piazza Minerva najdeme v Berniniho tvorbě i sochařsko-architektonická díla dočasné povahy, která se rovněž stala jedním z inspiračních zdrojů pro formální řešení sloupů, o němž si podrobněji povíme níže. Jedná se o funerální objekty vytvořené na počest významných osobností tehdejší doby – katafalk Muzia Mattei, který byl vztyčen v červnu roku 1668 v kostele Santa Maria Maggiore, a katafalk vévody de Beaufort instalovaný v římském kostele Santa Maria in Aracoeli v následujícím roce.¹⁶⁾ První z nich kombinuje pyramidální strukturu s diagonálně vytočenými úseky volutových křídel, před něž jsou představeny sochy, druhý pracuje s pyramidou zdvihající se z křivkově tvarovaného soklu, na jejímž vrcholu se tyčí postava zemřelého.

Druhá linie další etapy geneze tohoto významného fenoménu v dějinách českého baroka probíhala ve středoevropském prostoru, a to konkrétně postupně v Mnichově, Vídni a Praze, kde byly v krátkých časových odstupech vztyčeny tři mariánské sloupky. Všechny spolu úzce souvisejí nejen dobou a motivem svého vzniku, obdobným ikonografickým programem, ale také celkovou koncepcí. Nejstarší z nich byl postaven v roce 1638 v prostoru před radnicí v Mnichově jako výraz poděkování za skončení

okupace města švédskými vojsky.¹⁷⁾ Podoba jeho ústřední části přímo navazuje na mariánský sloup vztyčený před bazilikou Santa Maria Maggiore v Římě, jak o tom svědčí některé shodné detaily – dekorativní výzdoba patky sloupu nebo kombinace materiálů, z nichž byla vytvořena sochařská a architektonická část sloupu.¹⁸⁾ Zároveň však mnichovský sloup řešení ustanovené římským předobrazem obohacuje o řadu prvků, které předurčí další směřování tohoto typu sochařsko-architektonického díla. Sloup se sochou Madony není osazen na prostý hranolový, ale na dvouetážový sokl. Horní etáž soklové části sloupu má podobu hranolového podstavce, dolní etáž se však rozšiřuje tak, že u paty horní etáže vzniká plocha, v jejíchž rozích je umístěna čtveřice sousoší andělů bojujících se symboly prožitých útrap – válkou, morem, hladomorem a herezí. Kromě dvouetážové koncepce soklové části související s novým programem sochařské výzdoby monumentu se také v případě mnichovského sloupu poprvé setkáváme s vymezením posvátného prostoru pomocí balustrového zábradlí čtvercového půdorysu se sloupky v nárožích, na nichž jsou osazeny lucerny s věčným světlem.

Necelých deset let po vztyčení mnichovského sloupu nechal ve Vídni na náměstí Am Hof císař Ferdinand III. postavit velmi obdobný monument, přenesený později do hornorakouského města Wernstein na Innu.¹⁹⁾ Vídeňský sloup Am Hof v podstatě vychází ze sloupu mnichovského s tím rozdílem, že na jeho vrcholu nestojí socha Madony, ale jedno z nejstarších středoevropských zpodobení Panny Marie Immaculaty. Ještě zajímavější posun najdeme v uspořádání soklové části tohoto díla. Zatímco v případě mnichovského sloupu byla dolní etáž tvořena jen prostým hranolovým tvarem, zdvihající se z jednoduché patky a ukončeným profilovanou římsovou deskou, pak dolní etáž soklu vídeňského sloupu je tvořena srostlicí čtyř samostatných soklů s ústředním kvádrovým útvarem. Tento motiv vnesl do architektury sloupů výrazný rytmizující prvek, který vedl k větší provázanosti mezi dolní a horní etáží soklu, ale i mezi architektonickou a sochařskou částí sloupu. Vertikální osa je díky tomu ještě intenzivněji vnímána jako osa, na níž dochází k propojení sféry profánní se sférou sakrální, což je zde ještě akcentováno náznakem tordování dřívku sloupu a kompozicí vrcholové sochy Immaculaty, která se svým pohledem i gesty neobrací dolů, ale naopak směrem k nebi.

13) Na jednom z nerealizovaných návrhů je obelisk osazen na úsek skaliska a podpírán figurou anděla, na druhém nerealizovaném návrhu obelisk nadnáší postava starce světce nebo proroka stojícího na hranolovém soklu. Na realizované verzi nakonec obelisk spočívá na hřbetu slona. Obelisk nalezený v roce 1665 v zahradě dominikánského kláštera při kostele Santa Maria sopra Minerva byl vztyčen mezi lety 1665–1666. Srov. např. in: R. Preimesberger, Paragons and paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Carravaggio and Bernini. Los Angeles 2011; R. Wittkover, Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque. London – New York 2001, s. 287; J. Białostocki, Gian Lorenzo Bernini. Berlin 1981, s. 45; H. Kaufmann, G. L. Bernini. Die figürliche Kompositionen. Berlin 1970, s. 87–91 a 102; M. e M. Faggiolo dell'Arco, Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco. Roma 1967, kat. heslo č. 206; H. Hibbard, Bernini. Harmondsworth: Penguins Books 1965, s. 52; O. J. Blažiček, Gianlorenzo Bernini. Praha 1964, s. 22.

14) Fontána Čtyř řek na Piazza Navona byla postavena mezi lety 1648 až 1651. Srov. literaturu o. c. v pozn. 13.

15) Tamtéž.

16) Rytina od M. de Rossiho zachycující podobu katafalku publikována in: M. e M., Faggiolo dell'Arco, o. c. v pozn. 13, kat. heslo č. 223; Tato kompozice nebo nějaké jiné podobné dílo se mohly stát inspirací pro celkovou koncepci trojičního sloupu, vztyčeného ve Vídni na Graben.

17) W. F. Kalina, Die Mariensäulen in Wernstein am Inn (1645–47), Wien (1664–66), München (1637–38) und Prag (1650), Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 58, 2004, s. 43–61; E. H. Ritter, Patrona Bavariae: unter Deinen Schutz und Schirm. Regensburg 1987.

18) Architektura sloupu byla vytvořena z růžovo-červeného mramoru a sochařské a dekorativní prvky byly odlity z bronzu. Výběr vzácných a odolných materiálů byl motivován snahou vytvořit monument, který by přetrval věky a který by byl důstojnou oslavou toho, komu je věnován.

19) W. F. Kalina, o. c. v pozn. 17; Ch. Boeckl, Viennas Pestsäule. The Analysis of Seicento Plague Monument, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49, 1996, s. 41–56; A. Kolaska, Unbefleckt Empfangene-grosse Mutter Österreichs. Gedanken zur vergessenen Mariensäule am Hof. Wien 1991; G. Schikola, Das öffentliche sakrale Denkmal in Habsburgischen Ländern – Die Auswirkung der Wiener Pestsäule, in: K. Kalinowski ed., Studien zur europäischen Barock- und Rokoko-skulptur. Poznaň 1985, s. 253–271; A. Grünberg, Pestsäulen in Österreich. Wien 1960; G. Coudenhove Gerolf, Die Wiener Pestsäule. München 1958. Sloup Am Hof byl vztyčen mezi lety 1643–1647 podle návrhu sochaře Johanna Jacoba Pocha.



Obr. 1: Praha 1 - Staré Město, Jan Jiří Bendl, mariánský sloup, Staroměstské náměstí, 1649–1650, celkový pohled (fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Pražský sloup vztyčený na Staroměstském náměstí v roce 1650 můžeme považovat za vyvrcholení koncepce předznamenané mnichovským a vídeňským monumentem.²⁰⁾ (obr. 1) V řešení architektonické části navazuje pražský sloup přímo na svůj vídeňský vzor, ovšem účinek převyšené pyramidální struktury architektury zde byl v porovnání se sloupem Am Hof podtržen a zesílen mimořádně zdařilým provedením sochařské části celku.²¹⁾ Opro-

20) Sloup nechal vztyčit opět císař Ferdinand III. a to, jak hlásal nápis vysekáný na jeho soklu: „VIRGINI GENITRICI SINE OROGINIS LABE CONCEPTAE, PROPUGNATAE ET LIBERATAE URBIS ERGO CAESAR PIUS ET IUSTUS HANC STATUAM PONIT“ (tj. „Panně, Rodičce bez poskvrny prvotní počaté, za obhájení a osvobození města zbožný a spravedlivý císař tuto sochu staví.“) Latinské znění přepisu nápisu bylo převzato z publikace: A. Šorm – A. Krajčů, o. c. v pozn. 6, s. 45.

21) T. Hladík, Sochařství v době Karla Škréty, in: L. Stolárová – V. Vlnas edd., Karel Škréta: 1610–1674: doba a dílo. Katalog Národní galerie

ti vídeňskému předobrazu nebyla na dolní etáž soklu umístěna drobná sousoší andílků, ale monumentální sousoší andělů-efébů zápasících s ďáblem v různých podobách. Tato sousoší byla nadto komponována tak, že jejich gesta a pohyby směřovaly výrazněji od střední osy sloupu do okolního prostoru. Vrcholová postava Panny Marie Immaculaty zase nejen svým gestem a pohledem, ale celým svým dokonale šroubovitě se směrem vzhůru stáječícím objemem tvořila ještě plynulejší pokračování vertikály sloupu. Prostou, i když velmi účinnou architektonickou skladbu tak sochy proměnily v dokonalé barokní theatrum, které je obrazem triumfu věčnosti nad časností, dobra nad zlem. Tento sloup byl po skončení 1. světové války stržen jako údajný symbol poroby českého národa pod habsburskou nadvládou, ale ty části, jež se dochovaly, dodnes dokládají, do jaké míry může výtvarně vysoce kvalitní figurální dílo překročit hranice, jež mu byly vymezeny architekturou. Suverénní výkon Jana Jiřího Bendla, autora sochařské výzdoby sloupu, nenašel po celé 17. století žádného následovníka a i jeho vlastní díla téhož typu, mariánský sloup na náměstí v Lounech a vinařský sloup se sv. Václavem stojící dnes u kostela sv. Františka z Assisi, ani zdaleka nedosáhla téhož účinku.²²⁾

Ve starší uměleckohistorické literatuře se obvykle setkáme s konstatováním delší časové césury mezi vztyčením mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze

v Praze. Praha 2010, s. 541 a 549; J. Bradna – K. Kavička, o. c. v pozn. 2; W. F. Kalina, o. c. v pozn. 17; Ch. Boeckl, o. c. v pozn. 19; I. Kořán, Sochařství, in: E. Poche ed., Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze. Praha 1988, s. 471; O. J. Blažiček, Jan Jiří Bendl. Tři sta let od smrti zakladatele české barokové plastiky, Umění XXX, 1982, s. 97–116; Týž, Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, Umění XXVIII, 1980, s. 493–503; Týž, Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958; Týž, Jan Jiří Bendl, pražský sochař časného baroka, Památky archeologické 42, 1934–35, s. 61–94; J. Neumann, Český barok. Praha 1974; V. V. Štech, Die Barockskulptur in Böhmen. Prag 1959; A. Šorm – A. Krajčů, o. c. v pozn. 6, s. 7–56.

22) T. Hladík, o. c. v pozn. 21, s. 541; I. Kořán, o. c. v pozn. 21, s. 471; O. J. Blažiček, 1982, o. c. v pozn. 21, s. 97–116; Týž, 1980, o. c. v pozn. 21, s. 493–503; Týž, 1958, o. c. v pozn. 21; Týž, 1934–35, o. c. v pozn. 21; J. Neumann, o. c. v pozn. 21; V. V. Štech, o. c. v pozn. 21.



Obr. 2: Klášterec nad Ohří (okres Chomutov), neznámý autor, sloup se sochou Panny Marie (Madona Svatohorská), 1668, celkový pohled (foto V. Kovařík, 2012 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

a vznikem dalších památek tohoto typu.²³⁾ Ty se měly objevovat až v souvislosti s první velkou morovou ranou, která země Českého království zasáhla v roce 1680.²⁴⁾ Průzkum dochovaných děl však prokázal, že obdobné monumenty jako výraz zbožnosti a úcty k osobě, jíž byl daný objekt zasvěcen, vznikaly, a ne ojediněle, již v 60. a 70. letech 17. století.²⁵⁾ Pro všechna tato nejstarší díla, zastoupená například sloupem se sochou Panny Marie Svatohorské postaveným v roce 1668 v Klášterci nad Ohří (okr. Chomutov, obr. 2), ovšem obecně platí, že svým celkovým řešením reprezentují typ, který můžeme nazvat „základní typ“. Skládají se pouze z prostého hranolového soklu, sloupu a na jeho hlavicí osazeného sochařského díla. Tento typ, který byl vztyčován nejen po celé období baroka, ale i později v 19. a dokonce i ve 20. století, můžeme považovat buď za redukci Bendlova mariánského monumentu, nebo snad za návrat k celkovému rozvrhu mariánského sloupu na Piazza di Santa Maria Maggiore v Římě.²⁶⁾ V některých lokalitách se pak spíše může jed-

nat o návaznost na starší tradici vztyčování sloupových a pilířových božích muk.²⁷⁾

S první morovou vlnou souvisí vznik nejstarších sloupů, jež varují celkovou koncepci sloupu na Staroměstském náměstí v Praze, tedy typu, který bychom mohli podle vzoru pražského sloupu nazvat „sloup typu Am Hof“.²⁸⁾ Již v průběhu této první vlny hromadného vztyčování mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů prochází uvedený typ celkové koncepce postupnou transformací, která se pochopitelně promítá i do vztahu mezi architektonickou a sochařskou částí celku. Tyto změny nejprve zasahují soklovou etáž sloupů a souvisejí se snahou o přímějšší a plynulejší provázání architektonické skladby soklové části a její sochařské výzdoby a současně se snahou o dosažení aktivnějšího vztahu mezi sochařskou výzdobou dolní etáže a okolním prostorem. U nejstarších objektů bývají sochy umístěné na této etáži orientovány buď pouze na jedinou, tj. čelní stranu sloupu, nebo symetricky na stranu čelní a zadní. Ve druhé polovině 80. let 17. století a zvláště v době těsně před rokem 1700 jsou již sochy na římsu dolní etáže osazovány nejčastěji diagonálně, jako je tomu např. u sloupu se sochou Panny Marie na náměstí v Jihlavě (okr. Jihlava) z let 1686 až 1691, jehož autory jsou sochař Antonio Laghi a kameníci Augustin a Jakub Brascha.²⁹⁾ Tento zdánlivě drobný detail způsobuje, že sloup má sice nadále podle orientace vrcholové sochy, umístění votivních nápisů a vstupní branky v balustrádě, jednu stranu významově hlavní, ale celek se jakoby rovnoměrněji vztahuje do všech částí okolního prostoru. Tím dochází k jisté centralizaci celé skladby, ale také k tomu, že sochy jsou nuceny ve své kompozici i modelaci na tuto novou prostorovou situaci reagovat. Dalším krokem v tomto směru bývá diagonální přisazení samotných hranolových soklů k ústřednímu kvádrovému útvaru, jak to můžeme vidět na příkladu u mariánského sloupu vztyčeného v roce 1708 v obci Kravaře (okr. Česká Lípa) od neznámého autora.³⁰⁾

Pyramidální uspořádání soklové části sloupu ze Staroměstského náměstí v sobě vždy intencionálně skrývalo možnost dalšího vrstvení etáží. Proto se také celkem záhy objevují i sloupy s trojetážovým soklem, jaký má například sloup s Kristem Salvátorem postavený v roce 1687 na náměstí v Jablonném v Podještědí (okr. Česká Lípa).³¹⁾ Vrstvení etáží bylo motivováno stupňujícími se požadavky na množství soch umístěných v soklové části sloupu, vycházejícími z náročnějších ikonografických programů těchto děl. To se mnohde projevilo i tím, že sochy postupně obydly balustrové zábradlí obklopující monument, dříve vyhrazené dekorativním prvkům nebo lucernám. Mohutné těleso dolních etáží sloupu mohlo, jak je tomu i v případě sloupu v Jablonném v Podještědí, sloužit jako relikviářová schránka, o čemž dnes svědčí ve většině případů již jen hluboká nika na čelní straně sloupu.³²⁾ Obdobné niky však mívaly i jiný účel – byly do nich umísťovány milostné obrazy a sochy nebo jejich kopie, lucerny s věčným světlem ne-

23) J. Neumann, o. c. v pozn. 21, s. 42; L. Kozák, Západočeské barokní architektury a morové sloupy trinitární, in: Vlastivědný sborník Karlovarská, Plzeň 1961, s. 18; Týž, Západočeské barokní sloupy Sv. Trojice in: Historický sborník Karlovarská, Karlovy Vary 1955, s. 102; O. J. Blažíček, 1958, o. c. v pozn. 21, s. 81; A. Šorm – A. Krajča, o. c. v pozn. 6, s. 77.

24) I. Čornejová a kol., Velké dějiny zemí Koruny české, sv. VIII: 1618–1683. Litomyšl 2008; A. Šorm – A. Krajča, o. c. v pozn. 6.

25) Viz literatura citovaná v pozn. 2.

26) K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 148.

27) Tamtéž; K. Adamcová – V. Nejedlý – Z. Slížková – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2.

28) Viz pozn. 4.

29) I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2006, o. c. v pozn. 2, s. 88–98.

30) V. Nejedlý – P. Zahradník, 2003, o. c. v pozn. 2, s. 101–103.

31) Tamtéž, s. 89–95.

32) Tamtéž.



Obr. 3: Broumov (okres Náchod), Jan Brokoff s dílnou, 1706, sloup se sochou Panny Marie (Madona), socha Panny Marie 1728, celkový pohled (foto J. Lebeda, 1998 – fotoarchiv v NPÚ GnŘ).



Obr. 4: Havlíčkův Brod, Giovanni Battista Bulla, sloup se sochou Panny Marie (Immaculata), Havlíčkově náměstí, 1702–1717, celkový pohled (foto J. Lebeda, 2004 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

bo byly určeny pro další část sochařské výzdoby, nejčastěji postavu ležící sv. Rozálie. V tomto případě pak byl interiér takové niky často upraven do podoby jeskyně, což můžeme vnímat jako jeden z prvních kroků k dearchitektonizaci soklové etáže, která se bude nejintenzivněji rozvíjet právě v průběhu prvních dvou desetiletí 18. století. U některých sloupů se původně prostý výklenek v ústřední části dolní etáže soklu, takřka architektonicky nečleněný, nakonec proměnil ve výrazný prvek bezprostředně navazující na nárožní soklové útvary. Nika v takovém případě vyplnila celé hranolové jádro dolní etáže soklu a její negativní objem dokonce vyrostl nad horizont římsy ukončující tuto etáž, která je tak v těchto místech nucena vypínat se směrem vzhůru. To vedlo nejen k plynulejšímu propojení jednotlivých útvarů dolní části soklu, ale i k optickému provázání obou soklových etáží. Spolu s tím vstoupil do celé soklové části sloupu další výrazný rytmus, který je zdrojem dynamizace celé architektonické skladby.

Ne náhodou souběžně s touto proměnou zasahující architekturu sloupů dochází i k zásadním změnám v kompozičním a modelačním řešení jeho sochařské výzdoby. Mizí někdejší objemové uzavření soch, gesta i pohyby figur jsou rozvíjeny ve výrazně širším výseku prostoru. Sochy jsou cíleně naplňovány stupňující se mírou dynamiky a exprese, jejímž smyslem je upoutat pozornost diváka, zaujmout jej a strhnout. Dynamika prozatím především vybraných částí architektonické struktury celku tak v té-

to době souzní s úsilím o co nejpřesvědčivější zachycení postavy v pohybu, a to pomocí rozvrhu sochy podél dvou proti sobě jdoucích diagonál, konvexního rozepnutí jejího objemu, ale i četných realisticky či expresivně podaných částí. Kompozice a modelace sochy je také daleko těsněji svázána s charakterem jejího stanoviště – sochy umístěné na balustrovém zábradlí či na dolní etáži soklu se svými gesty i pohledem přímo obražejí k divákovi, sochy vložené do nik z nich záměrně vykračují do okolního prostoru. Architektonická skladba a sochařská výzdoba sloupu začínají navazovat skutečný dialog, který se vyznačuje snahou o harmonické propojení obou složek celku.

Tento způsob „modernizace“ architektonické skladby „sloupu typu Am Hof“ je charakteristický například pro mariánský sloup stojící na náměstí v Broumově (okr. Náchod, obr. 3), který vznikl v roce 1706 v dílně pražského sochaře Jana Brokoffa.³³⁾ S motivy posilujícími plasticitu a hybnost užitého tvarosloví se setkáme nejen v soklové etáži, ale i na ostatních částech sloupu. Hranol horní etáže soklu je přepásaný měkce tvarovanou bosou se zaoblenými hranami a sloup, který nese sochu Madony, má tordovaný dřík. Dynamizace architektonické struktury se promítla dokonce i do půdorysného rozvrhu stupňů a balustrového zábradlí tohoto sloupu, a to v podobě konkávních výkrojů v rozích čtvercového půdorysu. Jiným

33) I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2002a, o. c. v pozn. 2, s. 22–32.

zástupcem této „modernizace“ je sloup vztyčený mezi lety 1708–1716 v Českém Krumlově, na jehož podobě spolupracovali s dalším význačným pražským sochařem tohoto období, Matějem Václavem Jäckelem, kamenický mistr Johann Plantzker a malíř Michael Václav Halbax, kterému se přisuzuje zásadní podíl na celkovém konceptu díla.³⁴⁾ Míra plastického hnětení tvarů architektonické struktury je zde o něco nižší než v případě broumovského monumentu, o to více se dynamizace celku projevuje v kompozici i modelaci soch, které patří k předbraunovským variantám pražského ohlasu tvorby Gianlorenza Berniniho a jeho scénické koncepcce sochařsko-architektonických kompozic.³⁵⁾

Období krátce po roce 1700 je vůbec pro následující dějiny mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů a pilířů klíčové. Jak jsme viděli, vstupuje do tohoto typu sochařsko-architektonického díla řada nových motivů proměňujících jeho někdejší jednoduchou skladbu. Kromě výše uvedených transformací se právě v této době poprvé objevuje trojboké půdorysné řešení, které reprezentuje například sloup se sochou Panny Marie od neznámého autora vztyčený na náměstí v Libochovicích (okr. Litoměřice) v roce 1707,³⁶⁾ nebo křivkovitě formovaný půdorys soklové etáže, jenž byl uplatněn u mariánského sloupu v Havlíčkově Brodě (obr. 4) z let 1702–1717.³⁷⁾ Uvedený sloup, jenž je dílem Giovanniho Battisty Bully, dokládá další význačnou tendenci, která provází dějiny tohoto typu sochařsko-architektonického díla v prvních dvou desetiletích 18. století. V tomto období dochází totiž také k výraznějšímu začleňování různých forem volutových útvarů do struktury architektury sloupu a rovněž k tomu, že architektonické tvarosloví je překrýváno nebo dokonce nahrazováno přírodním tvarem: figurou nebo její částí, akantovými rozvilinami,



Obr. 5: Teplice, Matyáš Bernard Braun, sloup Nejsvětější Trojice, Zámecké náměstí, 1717, celkový pohled (foto J. Lebeda, 2012 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

oblaky nebo i skalisky. Jednu z krajních variant takové transformace „sloupu typu Am Hof“ představuje například sloup Nejsvětější Trojice vztyčený v roce 1714 v obci Blíževedly (okr. Česká Lípa), jehož autorem je litoměřický sochař František Dollinger.³⁸⁾ Dřík sloupu zde byl nahrazen hustými obláčky kupami protkanými andílčími hlavičkami s tím, že tento obláčný útvar se zdvihá z klasické sloupové patky, je ukončen klasickou sloupovou hlavicí a navíc si v celé výšce zachovává pro sloup charakteristický válcový tvar.

Hlavním inspiračním zdrojem většiny z uvedených změn v dosavadní podobě mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů a pilířů se kromě novinek proni-

34) Týž, 2009, o. c. v pozn. 2, s. 80–104.

35) J. Tischerová, Matěj V. Jäckel. Sochař českého baroka 1655–1738. Praha 2013, s. 243–252; O. J. Blažiček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 136; Týž, Matěj Václav Jäckel, Památky archeologické 41, 1936–38, s. 81–149.

36) K. Adamcová – Z. Gláserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 459–461.

37) I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2006, o. c. v pozn. 2, s. 27–39.

38) V. Nejedlý – P. Zahradník, 2003, o. c. v pozn. 2, s. 13–26.

kajících z tvorby oltářních retáblů a ze soudobé sakrální architektury stal monument, jehož celkové řešení dalo na území Čech vzniknout hned několika novým typům celkové koncepce těchto sochařsko-architektonických děl, které pak byly variovány až do samého závěru baroka. Jedná se o trojiční sloup vztyčený ve Vídni Am Graben jako výraz díky za ustoupení moru, který obyvatelé tohoto města sužoval v roce 1679.³⁹⁾ Donátorem sloupu, který se slavnostně vysvětil v roce 1693, byl císař Leopold I., a na jeho vzniku se tak podíleli ti nejlepší umělci, působící v té době u habsburského dvora – sochař Mathias Rauchmiller, scénograf a divadelní inženýr Ludovico Ottavio Burnacini, architekt Johann Bernard Fischer von Erlach a sochaři Joseph Frühwirth, Johann Ignaz Bendl a Paul Strudel.⁴⁰⁾ Pro celkovou koncepci amgrabenského sloupu byl rozhodující podíl tří ze jmenovaných osobností – Ludovica Ottavia Burnacinioho, jehož návrh určil vzhled horní části sloupu v podobě stoupajícího oblačného proudu osídleného anděly s trůnící Nejsvětější Trojicí na vrcholu, architekta Fischera von Erlach, který tuto oblačnou vizi zformoval okolo obeliskového jádra a osadil ji na dvouetážový trojboký sokl s konkávně proláklými stranami a okosenými hranami, a sochaře Paula Strudela, který je autorem té části sochařské výzdoby, jež patří k nejzajímavějším záalpským realizacím v duchu scénické koncepce sochařského díla v době před rokem 1700.⁴¹⁾ Trojiční sloup Am Graben představuje v prostoru střední Evropy nejen první originální transformaci obeliskových monumentů a děl efemérní povahy z tvorby Gianlorenza Berniniho, o nichž jsme se zmiňovali výše, ale také zároveň jeden z nejpozoruhodnějších ohlasů oblačné glorioly z nástavce Cathedry Petri.⁴²⁾

Amgrabenský monument se stal, jak už bylo řečeno, jedním z hlavních impulsů „modernizace“ dosavadní koncepce sloupů, především však stál v pozadí vzniku děl zcela nového typu. Pravděpodobně úplně nejstarší sloup na území Čech, inspirovaný amgrabenským monumentem, byl vztyčen již v letech 1701–1704 na náměstí ve Žluticích (okr. Karlovy Vary).⁴³⁾ Žlutický sloup Nejsvětější Trojice, který je dílem zdejšího sochaře Oswalda Josefa Wendy, je sice výrazně drobnější než jeho vídeňský předobraz, což do jisté míry vedlo ke zjednodušení půdorysného řešení to-

hoto sloupu, ale samotná vrcholová část, kde se z mračen obklopujících trojboký obelisk vynořují postavy českých zemských patronů, stejně jako sousoší trůnící na špičce obelisku, odkazují přímo k vídeňskému vzoru. Ještě věrnější citací realizované podoby sloupu Am Graben je sloup, který byl postaven v roce 1708 v Zákupcích (okr. Česká Lípa).⁴⁴⁾ Zde se setkáme nejen s velmi obdobně koncipovaným dvouetážovým soklem zdvihačím se z křivkovitého půdorysu, ale i s totožným způsobem, jakým jsou do oblak obklopujících obelisk zasazeny sochy, v tomto případě ne andělů jako ve Vídni, ale světců vybraných podle specifického ikonografického programu objednatelky sloupu. Zákupský sloup je výjimečný i tím, že je jedním z prvních, u nějž došlo na území Českého království k propojení sloupu s kašnou, a to na základě stejné ideové koncepce, která předurčila podobu Berniniho fontány na Piazza Navona. Na oživení zákupského obrazu nebes snášejícího se na oblacích téměř až k zemi, se tak podílely míhotavé odlesky slunečního světla odrážejícího se od vodních hladin trojice kašen přisazených k dolní části soklu sloupu. Nejstarší reflexe vídeňského oblakového obelisku na území Prahy nereprezentuje žádný z objektů, který by bylo možné zařadit mezi mariánské, trojiční a další světecké sloupy. Nalezneme jej kupodivu v souboru soch a sousoší, jimiž bylo postupně korunováno zábradlí Karlova mostu. Jedná se o sousoší sv. Kajetána z brokoffovské dílny, osazené na mostě v roce 1709 a sousoší Madony se sv. Dominikem a Tomášem Akvinským (1708) a sousoší Madony se sv. Bernardem z Clairvaux (1708) od M. V. Jäckela.⁴⁵⁾

Nejoriginálnější transformace amgrabenského vzoru vznikají krátce po skončení druhé morové rány, která postihla země Českého království, tedy krátce po roce 1714. Sloup, který stejně jako zákupský sloup propojuje motiv obelisku s fontánou, představuje monument vztyčený v roce 1717 v Teplicích (obr. 5). Jeho autorem je Matyáš Bernard Braun, iniciátorem pak František Karel hrabě Clary Aldringen.⁴⁶⁾ Dosud jsme na výše zmíněných dílech mohli sledovat někdy méně, někdy více úspěšné pokusy o dosažení symbiózy mezi architektonickou skladbou a sochařskou výzdobou těchto monumentálních sochařsko-architektonických děl. Teplický monument nám tuto

39) Srov. in: F. Groß, Pestsäulen – Zeichen der Erinnerungen und des Denkens, Denkmalpflege in Niederösterreich 37, 2007, s. 21–22; Ch. Boeckl, o. c. v pozn. 19; M. Koller, Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie. Innsbruck 1993; M. Koller – R. Prandstetten, Die Wiener Pestsäule, Restauratorenblätter 8, 1982, s. 116–145; G. Schikola, o. c. v pozn. 19; Týž, Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, Wien 1972, s. 247–258; Týž, Wiener Plastik der Renaissance und Barock, in: Geschichte der Stadt Wien. Wien 1970, s. 112–113; H. Sedlmayr, Johann Bernard Fischer von Erlach. Wien 1976, s. 87–90; A. Grünberg, o. c. v pozn. 19, s. 25; G. Coudenhove, o. c. v pozn. 19, s. 31; F. Biach-Schiffmann, Giovanni und Lodovico Burnacini in: Theater und Fest am Wiener Hofe. Wien – Berlin 1931.

40) Tamtéž.

41) Tamtéž.

42) Srov. pozn. 13 a dále K. Rossacher ed., Die Metamorphose: Künstlerentwürfe des römischen Barock. Katalog Salzburger Barockmuseum. Salzburg 1979; K. Rossacher, Das fehlende Zielbild des Petersdomes: Berninis Gesamtprojekt zur Cathedra Petri, Alte und moderne Kunst, 12/95, 1967, s. 2–21.

43) K. Adamcová – V. Nejedlý – Z. Slížková – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 115–122.

44) V. Nejedlý – P. Zahradník, 2003, o. c. v pozn. 2, s. 140–159; Podobně jako v případě fontány Čtyř řek na Piazza Navona i zde je kašna propojená s obeliskem chápána jako „fons vitae“, tj. pramen života věčného. Jeho zdrojem není jako v případě římské fontány Duch svatý symbolizovaný holubicí na jeho vrcholu, ale celá Nejsvětější Trojice. K ideovému a ikonografickému programu fontány Čtyř řek na Piazza Navona vztyčené Innocencem X. ve výročním roce 1650 in: Athanasius Kircher, *Obeliscus Pamphilus Hoc est, Interpretatio Nova & huiusque intentata Obelisci Hieroglyphici Quam...in Agonale Forum transtulit integritati restituit*, Řím 1650.

45) O. J. Blažiček, Ferdinand Brokoff. Praha 1976, s. 91; Týž, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 124; J. Tischlerová, o. c. v pozn. 35.

46) K historii vzniku díla srov. K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 896–915; Na podkladě neuzavřených smlouv ke vzniku sloupu byl posunut vznik sloupu o rok dříve. I teplický sloup propojuje motiv oblakového obelisku s motivem fontány, jež je zde skutečně vnímána jako „fons vitae“, jak to dokládá také tematika reliéfní výzdoby první etáže soklu a předprsní obruby trojice kašen. K ikonografii reliéfní výzdoby sloupu nalezly I. Kořán, Braunová. Praha 1999, s. 80–85; K otázce vztahu mezi architekturou a sochařskou výzdobou těchto děl v době M. B. Brauna srov. J. T. Kotalík, Braunovy morové sloupy, statue a pomníky v krajině a urbanistickém rámci, in: Matyáš Bernard Braun (1684–1738). Praha: Národní galerie 1988, s. 49–64.



Obr. 6: Duchcov (okres Teplice), Michal Jan Josef Brokoff s dílnou, Mathias Kühnel, sloup Nejsvětější Trojice, 1720–1721, 1757, celkový pohled (foto V. Kovařík, 2012 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

dokonalou symbiózu nabízí. Braunovy sochy dovedou díky maximálnímu objemovému rozevření, jež je jakýmsi absolutním protikladem manýristické figury serpentiny, svými pohyby, gesty i pohledy, tedy svým příběhem vyplnit daleko větší část prostorového výseku, než je reálně možné, dokážou obklopit jakýkoliv architektonický prvek nebo vyplnit jím vymezený výsek prostoru, aniž by tím utrpěly jejich estetické kvality. Díky Braunově mistrné práci s negativními i pozitivními objemy v modelačním řešení sochy tyto postavy před našima očima doslova ožívají a naplňují okolní prostor stejně intenzivním bytím jako živý člověk. Avšak nejen proto je teplický monument skutečně se před námi právě odehrávající a zároveň nikdy nekončící, tedy věčnou oslavou Nejsvětější Trojice v doprovodu zástupů andělských zjevení a světců, následovníků i předchůdců Kristových. Obě složky výtvarného umění, použité k vytvoření tohoto nádherného zhmotnění nehmotného,

zpřítomnění nepřítomného, jsou zde v naprosté rovnováze a souznění tak, že vzniká dokonalý „Gesamtkunstwerk“. Tohoto souznění mezi architekturou a sochařstvím zde přitom bylo dosaženo i tím, že architektura tak trochu ustoupila do pozadí, podrobila se ochotně vládě sochařství a postoupila mu úlohu toho, kdo udává celku tón, aniž by přitom ztratila logickou skladbu a vyváženost všech částí.

Nedlouho po dokončení teplického monumentu, konkrétně v letech 1720–1721, vznikla v konkurenční brokoffovské dílně vedené v té době starším z obou bratrů, Michalem Janem Josefem Brokoffem, zcela odlišná, i když neméně originální transformace vídeňského trojičního sloupu, trojiční sloup vztyčený na náměstí v Duchově (okr. Teplice, obr. 6).⁴⁷⁾ Celek byl rozvržen pouze do dvou etáží a navíc se zdvíhá ze čtvercového půdorysu, což je ve spojení se zasvěcením Nejsvětější Trojice nezvyklé. A to není vše. Podobným způsobem, jaký známe z některých brokoffovských sousoší na Karlově mostě, zde došlo k dearchitektonizaci struktury soklu.⁴⁸⁾ Jediným skutečným tektoniku hmoty odrážejícím prvkem totiž v celé skladbě soklu zůstávají volutová křídla a především prolamovaná a prokrajovaná římsa. Na ni dosedá čtyřboký, projmutý, neobyčejně štíhlý a na rozích navíc ještě okosený obelisk, který na rozdíl

od teplického sloupu je obklopen obláčky a poletujícími andílky podstatně méně, a kamenná oblaka nejsou součástí nějakého kontinuálního jednosměrného proudu. Vertikální tah sloupu je dán pouze jeho velice štíhlou siluetou

47) K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 792–810; K Michalu Janu Josefu Brokoffovi srov. V. Nejedlý, Příspěvek k dílu bratrů Michala Jana Josefa, Umění XII, 1964, s. 444–494 a také O. J. Blažiček, 1976, o. c. v pozn. 45, s. 41–43; Týž, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 121–122.

48) Linie mosteckých sousoší, v nichž dochází k postupné dearchitektonizaci soklové části, začíná výše zmíněnou sochou sv. Kajetána z roku 1709, přes jezuitská sousoší zasvěcená sv. Františku Borgiášovi (1710), sv. Ignáci (1709–11), sv. Františku Xaverskému (1711), sousoší sv. Vincence a Prokopa (1712) až po sochu sv. Víta (1713–14) a sousoší trinitářských světců, sv. Jana z Mathy a Felixe z Valois, se sv. Ivanem (1714). Své přímé předchůdce přitom tato linie probíhající v rámci dílny Jana Brokoffa má především v sousoších realizovaných M. V. Jäckelem pro řád dominikánů a řád cisterciáků, srov. in: O. J. Blažiček, 1976, o. c. v pozn. 45; J. Tischerová, o. c. v pozn. 35, s. 229–237.



Obr. 7: Polička (okres Svitavy), Jiří František Pacák, sloup se sochou Panny Marie (Immaculata), 1727–1731, detail (foto K. Adamcová – fotoarchív NPÚ GnŘ).

a poměrem mezi soklovou částí a obeliskem s vrcholovým sousoším. Rezignace na využití křivkového půdorysného řešení i na výraznější kompoziční a modelační provázání soklové a obeliskové části celku, posílení svěbytně formovaných architektonických tvarů s výraznými pozdně barokními prvky a v neposlední řadě i sochařské zpracování postav Immaculaty a sv. Barbory v soklové části sloupu, to všechno jsou atributy, díky kterým byl v minulosti vznik díla dlouho kladen až do druhé poloviny 18. století.⁴⁹⁾ I přes křivkovitou deformaci vybraných prvků a taneční hybnost hlavních částí sochařské výzdoby nemá celek onu dramatickou naléhavost jako teplický obelisk, a to i proto, že jednotlivé části sochařské výzdoby zůstávají v určité izolaci nejen ve vztahu k architektonickému rámci, ale i ve vztahu jedna k druhé. Díky tomu rozhodně nemáme

49) Velmi dlouho byl vznik celého sloupu spojován s duchcovským sochařem Mathiasem Kühnelem, jenž vytvořil pouze sochy sv. Jana Nepomuckého a sv. Josefa dodatečně umístěné na balustrové zábradlí sloupu. K původní dataci nejlépe O. J. Blažiček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 218.

dojem, jako v případě teplického trojičnického sloupu, že celek před našimi očima doslova vyrůstá, že vše zde znázorněné se právě děje. Rozdílný je i vztah celku k okolnímu prostoru. Namísto takřka „mnohopohledové“ koncepce teplického protějšku, duchcovský sloup ve svém celkovém rozvrhu obnovuje význam čtyř pohledových stran – hlavní čelní, protějškové zadní a obou vedlejších bočních – což je opět něco, co bude znovu aktuální v následné etapě dějin těchto objektů. Organický řád ovládající ve stejné míře architektonickou i sochařskou část teplického monumentu zde nahradil skladebný princip, který sochaři umožnil volně nakládat s měřítkem postav umístěných ve stejné etáži, a podtrhnout tak touto svéráznou formou jejich hierarchii v ikonografickém programu celku.

Obdobný posun v úloze sochařských děl v rámci celkové skladby sloupu typu oblakového obelisku předkládá mariánský sloup v Poličce (okr. Svitavy, obr. 7) z let 1727–1731, který je dílem Jiřího Františka Pacáka.⁵⁰⁾ Architektonická struktura tohoto sloupu, jejíž nedílnou součástí je i trojice schodišť ústících u paty válcových soklů, určených pro trojici soch světců umístěných v jakýchsi mělkých nikách první etáže sloupu, je plná dynamicky formovaných tvarů a křivek, jejichž geneze odkazuje až ke skupině sakrálních staveb řazených do tzv. radikálně barokní architektury. Dané tvary a prvky však nevznikly skutečným pronikem stereometrických těles, a nejsou tak obrazem jakéhosi vnitřního napětí hmoty, výsledkem proti sobě jdoucích sil, jimiž byla materie podrobena. Tyto dynamické formy jsou zdobené a zjemnělé, pracují především s dokonalou siluetou, subtilním reliéfním vrstvením a půvabnou hrou tvarů. Vytvářejí zvláštní, svého druhu vlastně dekorativní systém, kde jednotlivé části jsou provázány překrýváním a vrstvením dokonale symetrických, harmonicky vyvážených skupin či skladebných soustav, což ve stejné míře platí i pro sochařskou výzdobu sloupu. Přestože Jiří František Pacák patří k přímým spolupracovníkům a následovníkům M. B. Brauna, jeho sochy na poličském mariánském sloupu se spíše než dramatickou expresivností vyznačují modelačním zklidněním a záměrnou líbezností tvaru.⁵¹⁾ Jednotlivé sochy také nejsou s výjimkou svého měřítka a základní orientace gest tak přímo provázány s architektonickou skladbou jako v případě Braunova teplického monumentu, kde některé z postav přímo „obrustávají“ tvarosloví architektury v daném místě. Propojení mezi sochařskou částí sloupu a architekturou je dosaženo jiným způsobem, a to podřízením obou složek stejnému, nebo ještě lépe řečeno souladnému rytmu, a to rytmu příjemně melodické zcela nedramatické povahy. Měkce modelované architektonické tvarosloví představuje dokonale vyvážený protějšek ještě stále dynamické, ovšem objemově kompaktnější figurální výzdobě sloupu.

Všechny uvedené transformace amgrabenského monumentu reprezentují typ sloupu, který můžeme označit jako „**oblakový obelisk**“ nebo „**sloup typu Am Gra-**

50) V. Nejedlý – P. Zahradník, 2008, o. c. v pozn. 2, s. 422–440; D. Junek, o. c. v pozn. 2.

51) K. J. F. Pacákovi srov. in: I. Kořán, o. c. v pozn. 46; Týž, Raráš a Šetek aneb východočeský barok, in: Polacy – Czesi. Institut Filozoficzno-Historyczny, Wysca Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie 1999, s. 62–81; Týž, Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech, in: Matyáš Bernard Braun (1684–1738), Praha: Národní galerie 1988, s. 104–132.

ben“. Jejich celková skladba je určena architektonicky formovanou soklovou částí jedno, dvou i tří etážovou a na ni nasazeným obeliskem, jehož geometricky definovaný útvar jen zlehka prosvítá skrze hustý proud oblaků, jenž jej ovíví. Další význační zástupci tohoto typu celkové koncepce sloupu pocházejí z počátku druhé poloviny 18. století. Mezi ně patří i sloup Nejsvětější Trojice na náměstí v Kadani (okr. Chomutov, obr. 8) postavený v roce 1753,⁵²⁾ jenž však již předkládá obraz postupného rozkladu celkové skladby. Jednotlivé části sloupu jsou zde totiž utvářeny zcela volně modelovanými tvary, provázanými jednotným plastickým rytmem ne však logickou výstavbou celé struktury, jako tomu bylo v případě teplického monumentu. Nejvýrazněji se tento princip projevil v artikulaci soklové části sloupu. Volutové příložky na okosených rozích dřívku této etáže soklu, jež mají pomáhat vynášet další etáž architektury a jež na starších zástupcích tohoto typu stojí vzpřímeně a jejich tvar vyjadřuje síly, které na ně působí, se zde vyklánějí směrem od středu sloupu, jakoby byly tíží břemene, jež nesou, přemoženy. Přitom však na tento jejich zvláštní pohyb, vnášející nejistotu a nestabilitu do celé skladby, nereaguje tvar jejich závitnic ani podoba samotného dřívku této soklové etáže. I všechny další prvky, které dříve vyjadřovaly vztah mezi nesoucím a neseným a které se podílely na dramatickém a expresivním působení celé architektonické skladby gradujícím na vertikální ose, jsou použity bez tohoto „emocionálního“ náboje nebo jsou tvarovány tak, že tento svůj původní smysl ztrácejí. Dekorativní, ale i figurální prvky, které dříve často zprostředkovávaly propojení jednotlivých částí sloupu, zcela z architektonické skladby vymizely a svůj význam v reinterpretaci architektury sloupu ztratila i kamenná oblaka, která se okolo samotného obelisku ovíjejí ve zpomaleném, naprosto nedramaticky působícím tempu. Così podobného se odehrává i ve vztahu mezi architekturou sloupu a jeho sochařskou výzdobou. Sochy kadaňského sochaře Carla Lazara Waitzmanna, umístěné na sloupu, jsou charakteristické velkým silně



Obr. 8: Kadaň (okres Chomutov), Karl Lazar Waitzmann, sloup Nejsvětější Trojice, Mírové náměstí, 1753 (foto V. Kovařík, 2010 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

vertikalizovaným objemem,⁵³⁾ jednoduchým modelačním řešením a výrazovou přesvědčivostí, která vychází z autorova sochařského projevu založeného na realistickém zobrazení postavy, citu pro uplatnění smyslových kvalit naturalisticky pojatého detailu a schopnosti koncentrovat výraz postavy do velmi jednoduchého postoje a gesta. Sochy mezi sebou však již nevedou dialog, nevztahují se tak intenzivně k divákovi a dokonce ani k Bohu, pouze svou stále ještě monumentální formou jsou důstojným protějškem mohutné architektury sloupu.

52) K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedly – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 242–253.

53) K sochaři C. L. Waitzmannovi srov. T. Horák, Barokní sochaři a umělečtí truhláři v Bílině a Kadani, in: P. Hrubý – M. Hrubá edd., Barokní umění v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24.–25. května 2001. Ústí nad Labem 2003, s. 269–270; O. J. Blažíček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 258–259.



Obr. 9: Jindřichův Hradec, Matěj Strachovský, sloup Nejsvětější Trojice, 1761–1766 (foto J. Lebeda, 2006 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Ještě výrazněji k tomuto posunu v úloze sochařského díla v rámci celkového rozvrhu dochází u trojičního sloupu z let 1761–1763 se sochami Matěje či Matouše Strachovského, který najdeme na náměstí v Jindřichově Hradci (obr. 9).⁵⁴⁾ Architektonická skladba dvouetážového soklu vynášejícího oblakový obelisk je zde ještě více dearchitektonizována. Obě soklové etáže jsou určeny volně plasticky

hněteným válcovým útvarem charakteristickým konkávně-konvexně-konkávní křivkou s tím, že oba konkávní úseky jsou velmi úzké a konvexní úsek je zase z čelní strany stlačený. Trojice takto sochařsky tvarovaných úseků je propojena volutovými křídly blížícími se svou subtilitou lizénám nebo pilastrům. Tato měkká křivka neurčuje pouze objem soklových etáží, ale přechází zcela nezměněna i do následující etáže, aby určila tvar celého obelisku. Celek je tak jakýmsi plynule modelovaným, směrem vzhůru se zužujícím útvarem, rozčleněným teprve dodatečně na jednotlivé etáže přepásáním tohoto objemu subtilními římsami, které se nadto ve svém středu mírně vzdouvají směrem vzhůru, jakoby i ony podlehly měkké křivce objemu, jež obepínají. Použité architektonické prvky jsou vůbec velmi subtilní, doslova podměrečné v porovnání s mocným objemem samotného hněteného jádra architektury. Nesmírně štíhlými proporcemi se vyznačují i sochy osazené na tuto architekturu. Jejich jednoduché kompoziční řešení je určeno rozvrhem podél velmi strmé diagonály, čímž je jejich objem rozevřen tak, že sochy jsou budovány spíše jako vysoký z čelní strany navíc stlačený reliéf. Jejich povrch je sumarizován do té míry, že jednotlivé tvary se místy do sebe jakoby slévají. Na takto vzniklé hladké objemy vystupující nebo propadající je ve velmi mělkých plánech tu a tam nasazen kresebně podaný detail. Díky tomu sochy působí neobyčejně křehce a svou bohatě prokrajovanou siluetou i filigránsky pojatou modelací připomínají rokajový ornament, ovšem ne v oné organické, ale spíše v oné geometrizované formě. Sochy sice stále odkazují k ústřední části celku, ovšem ne svými gesty a pohyby, pouze organizací hlavních objemů, protože jejich hlavní charakteristikou z hlediska výrazu je záměrné uzavření se do sebe.

Jindřichohradecký sloup Nejsvětější Trojice představuje maximální možnou redukci architektonické skladby a její nahrazení volně plasticky modelovaným útvarem. V tomto směru již nebylo možné jít dále. Sloup, který charakterizuje samotný závěr cesty, již „sloup typu Am Graben“ v období baroka prošel, byl postaven v roce 1781 v Třeboni (okr. Jindřichův Hradec, obr. 10) a jeho autorem je sochař Leopold Hueber.⁵⁵⁾ Máme zde před sebou stále ještě „oblakový obelisk“, zdvihaající se z trojbokého půdorysu, tentokrát ovšem osazený pouze na jednoetážový sokl. Na jindřichohradeckém sloupu jsme viděli téměř absolutní redukci jakéhokoliv architektonického tvarosloví, a to nejen formou jeho eliminace, ale i zdobením. Do struktury architektury treboňského sloupu se naopak architektonické tvarosloví vrátilo v hojném množství a nejen to. Jedná se navíc o tvarosloví vycházející z tzv. „goût grec“,⁵⁶⁾ tedy tvarosloví přinášející první závany nového vkusu orientovaného na architektonickou tvorbu období klasického Řecka. Závitnice volutových křídel jsou hranaté, na dolní etáži soklu, ale i na dřívku obelisku najdeme dobově oblíbené festony z vavřínových listů uchycené v kruhových tercích, římsa oddělující soklovou a obeliskovou část sloupu je obohacena o klasicky formovaný zubořez atd. Uplatnění prvků nového módního jazyka v tradiční architektonické

⁵⁴⁾ K historii vzniku sloupu srov. I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2009, o. c. v pozn. 2, s. 171–196; K osobnosti Matěje (Matouše, Matyáše) Strachovského in: O. J. Blažiček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 233, 263–264, 336; Týž, *Rokoko a konec baroku v Čechách*. Praha 1948, s. 46 a 50.

⁵⁵⁾ K historii vzniku sloupu srov. I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2009, o. c. v pozn. 2, s. 219–213; K osobnosti L. Huebera srov. O. J. Blažiček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 267, 269–270, 337; Týž, 1948, o. c. v pozn. 54, s. 62.

⁵⁶⁾ R. Biegel, *Mezi barokem a klasicismem. Proměny architektury v Čechách a v Evropě druhé poloviny 18. století*. Praha 2012.



Obr. 10: Třeboň (okres Jindřichův Hradec), Leopold Hueber, Johann Hueber, sloup Panny Marie Immaculaty, 1781 (foto J. Lebeda, 2006 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

skladbě sloupu ještě zvýraznilo odcizení mezi architekturou a sochařskou výzdobou sloupu, jejíž řešení nepřináší na rozdíl od architektury nic nového. Velmi štíhlé, do sebe sevřené sochy, s obličejí bez výrazu a gesty bez vnitřního prožitku působí dojmem cizinců, kteří se ocitli



Obr. 11: Loket (okres Sokolov), sloup Nejsvětější Trojice (foto J. Lebeda, 2004 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

někde, kde být nechtěli. Při pohledu z dálky ještě sochy pointují skladbu celku svou štíhlou siluetou a zdůrazňují vertikální sloupu, ovšem při pohledu z blízka vynikne bezradnost jejich sochařského provedení, které ve srovnání s architekturou není s to nabídnout ani pozoruhodnou, i když místy bizarně působící kompozici.

Sledováním linie postupné proměny „sloupů typu Am Graben“ jsme dospěli až do samého závěru našeho příběhu. Ale vraťme se zpět do doby okolo roku 1710, tedy do doby, kdy, jak jsme uvedli výše, dochází ke vzniku hned několika nových typů celkové koncepce těchto sochařsko-architektonických děl. Kromě sloupů, které byly ovlivněny celkovým řešením amgrabenského monumentu, tedy „sloupů typu Am Graben“, vyrůstaly v období po druhé morové epidemii procházející českými zeměmi v letech 1713–1715 i sloupy a pilíře,⁵⁷⁾ jejichž celková koncepce se

57) P. Bělina ed., Velké dějiny zemí Koruny české IX (1683–1740). Praha – Litomyšl 2011.



Obr. 12: Praha 1 - Malá Strana, Malostranské náměstí, Giovanni Battista Alliprandi, Jan Oldřich Mayer, Ferdinand Geiger, sloup Nejsvětější Trojice, 1713–1715 (foto M. Micka, 2014).

inspirovala jen vybranými částmi a prvky tohoto sloupu. První skupinu představují „**sloupy obeliskového typu**“. Architektonická struktura takových objektů je tvořena rovněž soklovou částí a obeliskem, ovšem s tím, že dřív obelisku není zahalen do kamenných oblak. Příznačné pro tento typ sloupu „obeliskového typu“ také je, že velice často hlavní sochu nebo sousoší nenajdeme na vrcholu obelisku, ale naopak v jeho dolní části. Vrchol obelisku je určen buď holubici Ducha svatého, nebo pouze Božímu oku. Díky tomu pak v celkové siluetě daného díla hraje samotný motiv obelisku daleko podstatnější roli, než v případě „sloupu typu Am Graben“. (obr. 11)

Mezi nejvýznamnější a nejstarší zástupce „sloupu obeliskového typu“, který se měl dokonce na doporučení České dvorské kanceláře stát vzorem obdobných objektů, patří sloup Nejsvětější Trojice vztyčený v letech 1713–1715 na Malostranském náměstí v Praze.⁵⁸⁾ (obr. 12) Autorem architektonického návrhu sloupu byl Giovanni Battista

Alliprandi, sochařskou výzdobu vytvořili společně Jan Oldřich Mayer a Ferdinand Geiger. Na rozdíl od oblakových obelisků, pracujících s postupným sblížováním architektonické skladby sloupu a sochařské výzdoby, projevující se odspodu nahoru zvyšující se mírou dearchitektonizace architektury dané etáže, vrcholící v obeliskové etáži nadvládou plastického řádu organického původu, v případě malostranského trojičního sloupu si obě složky, architektura a sochařská výzdoba zachovávají určitou autonomii. Architektura se zde nepřizpůsobuje organickému řádu figurálního díla, ale ponechává si svou vlastní geometricko-abstraktní povahu, která záměrně kontrastuje s charakterem soch na ni umístěných. Tento kontrast i jeho záměrnost by asi byl v případě malostranského sloupu ještě „srozumitelnější“, kdyby autorem sochařské výzdoby byl sochař, jehož sochy plné exaltovaného pohybu, plné mihotajících se tvarů proměňujících se v závislosti na změně světelného režimu, by daly lépe vyniknout exaktní, racionální skladbě architektonické struktury tohoto sloupu, jež se zdá být na první pohled figurálnímu dílu tolik nehostinná. To, že tento ostrý kontrast skutečně může být jednou z podstatných kvalit celkového působení takového díla, dokládá například sloup Nejsvětější Trojice vztyčený v roce 1726 v severočeských Kralupech (okr. Chomutov) přenesený v 80. letech 20. století do Libědic (okr. Chomutov), jehož autorem je jeden z následovníků Franze Antona Kuena a Matyáše Bernarda Brauna, Jan Adam Dietz z Jezeří u Jirkova.⁵⁹⁾

Další etapu cesty tohoto typu sloupu vytyčuje trojice děl z pozdní tvorby samotného M. B. Brauna. Architektonická struktura mariánského sloupu v Jaroměři (okr. Náchod) z let 1724–1727 a sloupů zasvěcených Nejsvětější Trojici ve Valči (okr. Karlovy Vary) z roku 1730 (obr. 13) a v Cítolibech (okr. Louny) pravděpodobně ze sklonku 20. let 18. století není ani zdaleka v takové míře jako v případě trojičního sloupu v Teplicích překrývána figurami, ani prvky dekorativní povahy a oblaky.⁶⁰⁾ Samotný obelisk je navíc pročleněn několika vpadlými poli, do nichž je ještě vložen výrazný dekorativní prvek. Takový obelisk samozřejmě nelze považovat za „obraz“ světelného paprsku – stává se opět spíše dekorativně-architektonickým útvarem. Dekorativizace vybraných částí architektonické skladby těchto sloupů souzní s charakterem jejich sochařské výzdoby. Kompozice i modelace zde umístěných figur spíše k oné rytmické malebnosti, kterou jsme si charakterizovali sochařskou výzdobu mariánského sloupu v Poličce. Vztah mezi sochou a architekturou nemá u těchto pozdních Braunových prací onu symbiotickou povahu ja-

59) K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 356; K. Adamcová, Jan Adam Dietz a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova, Průzkumy památek XVII, č. 2, 2010, s. 7–36.

60) K mariánskému sloupu v Jaroměři srov. I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2000, o. c. v pozn. 2, s. 73–104; V. Paukert, o. c. v pozn. 2; I. Kořán, o. c. v pozn. 46, s. 87–88; J. T. Kotalík, o. c. v pozn. 46, s. 55–56; E. Poche, Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna. Praha 1986, s. 77–81. K trojičnímu sloupu ve Valči srov. K. Adamcová – V. Nejedlý – Z. Slížková – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 107–111; I. Kořán, o. c. v pozn. 46, s. 116; J. T. Kotalík, o. c. v pozn. 46, s. 57–58, E. Poche, o. c. v pozn. 60, s. 190–192. K trojičnímu sloupu v Cítolibech srov. K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 663–671; I. Kořán, o. c. v pozn. 46, s. 116; J. T. Kotalík, o. c. v pozn. 46, s. 53–54; E. Poche, o. c. v pozn. 60, s. 82.

58) P. Vlček a kol., Umělecké památky Praha. Malá Strana. Praha 1999, s. 624; V. Vančura, Ferdinand Geiger, Umění XXXVIII, 1990, s. 328; E. Poche, Prahou krok za krokem. Praha 1985, s. 68; O. Blažček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 104.



Obr. 13: Valeč (okres Karlovy Vary), Matyáš Bernarda Braun, sloup Nejsvětější Trojice před zámeckým kostelem, 1727–1728 (foto M. Míčka, 2013).

ko v případě trojičního sloupu v Teplicích. Socha zde hraje v celkové skladbě monументu stále velmi významnou roli, ovšem již ne v její interpretaci. Tato tendence k postupné izolaci obou složek se o něco silněji projevuje na trojičních sloupech ve Valči a v Cítolibech, než na mariánském sloupu v Jaroměři.

V souboru „sloupů obeliskového typu“ najdeme díla, která ukazují krajní možnosti zmíněné dekorativizace, jež v tomto případě vstupuje ve stejné míře do obou složek daného celku. Mezi takové patří sloup se sochou Panny Marie Immaculaty, postavený v letech 1750–1753 na náměstí ve Dvoře Králové nad Labem (okr. Trutnov), jenž je dílem Josefa Procházky.⁶¹⁾ (obr. 14) Jednoetážový sokl trojbokého půdorysu s okosenými rohy velmi mírně konkávně se propadajícími stranami vynáší obelisk stejného půdorysného řešení vrcholící sochou Panny Marie Immaculaty. Tento základní prozatím nikterak překvapivý rozvrh je obohacen o šestici soch stojících na samostatných soklech rozmístěných v pravidelných intervalech okolo obelisku tak, že vytvářejí pomyslný pravidelný šestiúhelník. Toto „odstoupení“ soch od ústřední části sloupu do jakéhosi předpolí je jedním z charakteristických motivů objevujících se od 30. let 18. století, který můžeme najít nejen u těchto solitérních monументů, ale i v soudobé oltářní tvorbě. Propo-



Obr. 14: Dvůr Králové (okres Trutnov), mariánský sloup, detail (fotoarchiv NPÚ GnŘ).

61) K historii vzniku sloupu srov. L. Jirásek – V. Nejedlý – M. Suchomel – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 69–73; K osobnosti J. Procházky srov. O. J. Blažíček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 257.



Obr. 15: Počátky (okres Pelhřimov), sloup se sv. Janem Nepomuckým (foto J. Lebeda – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

jení soch dolní etáže s ústředním objektem tak není faktické, ale pouze optické, přičemž onen vztah není aktivně navozován ani ze strany architektonické skladby ani ze strany kompozice a modelace daného sochařského díla. Architektonické tvarosloví ústřední části je zde záměrně redukováno proto, aby mohlo být nahrazeno dekorativním prvkem nebo v dekorativní prvek úmyslně proměněno. Subtilní útvary volutových křídel soklové etáže sloupu nejsou již ničím jiným než efektním dekorativním prvkem, jehož svérázná obdoba lemuje i okosené rohy obelisku. Závitnice zde přitom nenajdeme pouze v dolní a horní části, ale několikrát i ve střední části obelisku a tyto zárodoky volut nenesou žádné skutečné břímě, naopak jakoby stékají po obelisku dolů nebo vybíhají směrem nahoru. Plochy mezi nimi pak zcela vyplňuje svérázný ornament vycházející z rokaje a zároveň připomínající akant, jakoby zde došlo k proniku těchto dvou dekorativních systémů, které obvykle charakterizují dvě zcela odlišná období v dějinách baroka. Ornament zde neovládl pouze architektonickou strukturu sloupu, ale i jeho sochařskou výzdobu. Velké

světecké postavy i vrcholová figura Immaculaty zaujmou svou siluetou připomínající roztržené okraje asymetricky tvarovaného rokaje. Jejich stlačený objem čerí řada drobných tvarů vymezených ostrými hranami, vytvářejících místy abstraktně-dekorativní vzorce a shluky. Ornamentalizace architektury i sochařské výzdoby přitom nespěje k vytvoření symbiotického vztahu mezi oběma složkami. Sochy se naopak v nastalém chaosu tvarů poněkud ztrácejí. Jedinou výjimku představují reliéfy na dřívku soklové etáže tohoto sloupu vložené do asymetricky tvarovaných rokajů, jež působí dojem odražených obrazů v zrcadlech v nádherně broušených rámech.

Protipól „sloupů obeliskového typu“, představují sloupy, které kombinují architektonicky tvarovanou soklovou část s částí určenou čistě přírodními tvary – oblaky, skalisky nebo figurami. Nejpozoruhodnějším zástupcem tohoto typu je nepochybně chrudimská „štáť“. ⁶²⁾ Přestože konečná podoba sloupu zasvěceného Kristu Salvátoru vznikala více jak 15 let, pravděpodobně od roku 1717, popř. 1719 do roku 1732, ⁶³⁾ a je výsledkem spolupráce skutečně početného ansámblu umělců a uměleckých řemeslníků – Giovanni Battista Bulla, Jiří Quadroni, Jan Blažej Santini, Jan Pavel Cechpauer, Ignác Rohrbach, Jiří František Pacák, František Záborský ⁶⁴⁾ – jeho celkovou koncepci v podstatě obsahuje již text smlouvy uzavřené v roce 1714 se sochařem Giovannim Battistou Bullou. ⁶⁵⁾ Ze znění smlouvy jasně vyplývá, že se celek měl skládat ze tří částí. Dolní část sloupu měla mít podobu architektonicky tvarovaného soklu, určeného pro umístění doprovodných soch světců-patronů. Tento architektonicky tvarovaný sokl měl nejprve nést skalisko, na němž měly být rozmístěny postavy tří apoštolů, kteří doprovázeli Krista při jeho Proměnění na hoře Tábor, jež je ústřední částí ikonografického programu celku. Ze skaliska pak měl směrem vzhůru vybíhat oblačný proud osazený postavkami andělů, v jehož středu se v dolní části měla tyčit postava Krista, na bočních stranách pak měli být zobrazeni proroci, kteří se po boku Krista zjeví v okamžiku jeho Proměnění, tedy Mojžíš a Eliáš. Oblačný proud měl vyústit v postavu Boha Otce sklánějícího se z oblak dolů ke Kristu a ukazujícího k němu. To vše vidíme i dnes. Kromě ojedinělého ikonografického programu tohoto sloupu je celek mimořádný i díky tomu, že konečná podoba soklové části sloupu byla předurčena návrhem jedné z nejvýznamnějších osobností z řad soudobých architektů, Janem Blažejem Santinim. ⁶⁶⁾ Válcové jádro, do něž jsou vykrojeny čtyři mělké niky určené pro první čtveřici soch soklové etáže, bylo obloženo křídly připomínající opěráky, ukončenými v horní části motivem roztrženého frontonu, který plynule navazuje na římsu uzavírající tuto etáž. Z dolní části „opěráků“ vyrůstá čtveřice soklů určených pro další sochy světců. Tyto sokly jsou s křídly spojeny krátkými krčky a vybíhají v trojúhelné útvary orientované hranou na čelní stranu křídla. Římsa, která ukončuje tyto sokly, nejenže, vybíhá v těchto místech do ostré špičky, ale na bocích plynule

62) K historii vzniku sloupu srov. V. Nejedlý – P. Zahradník, 2008, o. c. v pozn. 2, s. 144–190; I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2002 b, o. c. v pozn. 2, s. 10–43.

63) Tamtéž.

64) Tamtéž.

65) V. Nejedlý – P. Zahradník, 2008, o. c. v pozn. 2, s. 146–149.

66) Tamtéž, s. 157.

pokračuje přes krčky i na válcové jádro, kde ukončuje jeho soklovou část s tím, že v místě nik se jemně propadá směrem dolů. Je třeba jen litovat, že se tak pozoruhodné architektonické řešení nesetkalo s osobností, jež by byla na tuto koncepci schopna reagovat v kompozičním a modelačním řešení soch a v provedení vrcholové iluze zázračného výjevu, který se odehrál na hoře Tábor.

Vedle „sloupu obeliskového typu“ je dalším význačným typem, který se objevuje až v souvislosti s druhou morovou epidemií, tedy v období po roce 1713, monument, v jehož celkové skladbě nenajdeme ani sloup, ani pilíř a ani obelisk, ale který vzniká vrstvením dvou až tří soklových etází, s tím, že tyto soklové útvary jsou převýšené a že se mírně zužují, takže celkový tvar architektury se blíží útvaru připomínající převýšenou pyramidu či obelisk. Takový typ, který jsem prozatím nazvala „**sloup soklového typu**“, reprezentují např. sloup Nejsvětější Trojice vztyčený na Tržišti v Karlových Varech v roce 1716 podle návrhu a se sochami autora žlutického oblakového obelisku Oswalda Josefa Wendy,⁶⁷⁾ nebo sloup se sochou sv. Jana Nepomuckého, postavený na náměstí v Počátkách (okr. Pelhřimov, obr. 15) v roce 1720, jehož autorem je jezuitský koadjutor František Baugut.⁶⁸⁾ Oba zmíněné sochařsko-architektonické celky vycházejí z trojúhelného rozvrhu půdorysu, ale tento typ zastupují rovněž čtyřboké či osmiboké soklové útvary, jako např. mariánský sloup z let 1719–1720, postavený u kostela sv. Kříže v Liberci (okr. Liberec),⁶⁹⁾ kladený do souvislosti s tvorbou M. B. Brauna, nebo sloup se sochou Panny Marie z roku 1732, který najdeme na náměstí v Chrástavě (okr. Liberec),⁷⁰⁾ od prozatím neznámého autora. Tento typ celkové koncepce můžeme obecně opět považovat za jakousi redukci amgrabenského trojičního obelisku. Většina těch nejstarších zástupců totiž ve svém architektonickém řešení skutečně vychází právě z charakteru soklové části vídeňského monumentu, a to ať co se týče celkové hmotové skladby i užitého tvarosloví, tak i charakteru vztahu mezi architektonickou složkou sloupu a na něj umístěnými sochami. Výjimečně byl takto redukován i sloup typu „Am Hof“, jak to vidíme v případě mariánského sloupu z roku 1723 na náměstí v Doksech (okr. Česká Lípa).⁷¹⁾

Tento typ celkové koncepce na rozdíl od „sloupů obeliskového typu“ či „sloupů typu Am Graben“ přinesl možnost ambivalentního vztahu etází, které mohly být orientovány buď všechny stejně, nebo mohlo dojít k jejich pootočení, a tím i proměně významu hlavních a vedlejších os v rámci celkové skladby architektury v jednotlivých etážích. Takovou modifikaci „sloupu soklového typu“ reprezentuje například již mariánská statue v Horní Polici (okr. Česká Lípa) z let 1716–1718,⁷²⁾ která je dalším zajímavým dílem Ondřeje Dubkeho vzniklého nespíše ve spolupráci s dvorním architektem objednavatelky sloupu velkovévodkyně Toskánské, Václavem Špačkem. Původním smyslem toho-

to motivu bylo podobně jako v případě teplického sloupu dosažení prostorové pohledovosti daného objektu, která se v případě polického sloupu odrazila také v tom, že vrcholová figura milostné mariánské sochy je podobně jako některé procesní sochy oboustranná. Princip střídavého rytmu a proměny rolí jednotlivých os celku bylo ovšem v následné etapě dějin tohoto typu využito také zcela odlišným způsobem, jak to dokládá mariánská statue vztyčená v roce 1741 na Kladně podle projektu Kiliána Ignáce Dientzenhoffer.⁷³⁾ Tento architekt, který je v dějinách českého baroka autorem nejzajímavějších koncepcí propojení sochařského díla s architekturou,⁷⁴⁾ zde tento motiv využil naopak k posílení malebnosti celé kompozice. Válcový objem dolní etáže soklu rozčleněný plochými vertikálními prvky do čtyř polí obepíná ve středu dřívku pás, který se rozšiřuje v oválná pole určená pro reliéfní zobrazení poprsí světců. Jemná modelace drobnopisné pojetých ideálních portrétů zde dokonale souzní se subtilním vrstvením architektonického tvarosloví členícího dřív soklu. Stejně souznění architektonické struktury a sochařské výzdoby nenajdeme v horní etáži sloupu, kde na římse dolní etáže jsou střídavě rozmístěny postavy čtyř světců a štíhlé plamenné vázy. Objemově příliš sevřené a zároveň příliš štíhlé a křehké postavy zde nepříjemně kontrastují s objemným plně plastickým tělesem dolní etáže soklu. Tento kontrast zde není zdrojem dramatického efektu, vystupňováním expresivity zobrazeného, ale evidentní estetickou vadou. Lépe je na tom vrcholová postava Panny Marie, jejíž šroubovitě stáčený objem vyrůstající plynule ze sféry, na níž stojí, představuje dokonalé vyústění architektonické skladby subtilnější horní etáže soklu. Role sochy se na kladenské statui dosti výrazně proměnila. Sochám se dostává stejného postavení jako dekorativním vázám, které svou úlohu paradoxně plní lépe.

Modelačně skladebný princip dearchitektonizovaných architektonických struktur určuje další zajímavý „sloup soklového typu“, který vznikl v některé ze severočeských kamenosochařských dílen v době okolo poloviny 18. století a který najdeme v zámeckém parku v Teplicích.⁷⁵⁾ Teplický trojboký sloup s reliéfem bohosudovské Piety na čelní straně se skládá ze tří etází volně modelovaných etází uzavřených na hranách volutami. Sochařská výzdoba se omezuje pouze na reliéfy a i díky tomu je zde postavena na roveň ornamentu, který zde doplňuje, rámuje a po- in-tuje volně hnětených tvar, jenž je základem celku. Až na samou mez dearchitektonizace architektonické části takového sochařsko-architektonického díla došel autor sloupu se sv. Františkem Xaverským, který byl vztyčen v roce 1764 na náměstí v Krupce (okr. Teplice, obr. 16).⁷⁶⁾ I když jeho dnešní zjednodušená podoba byla, jak dokládá starší fotodokumentace památky, silně zasažena restaurátorskými zásahy, přece je zřejmé, že základem pilířového útvaru pod vrcholovou sochou sv. Františka Xaverského již není nějaký definovatelný tvar či jeho transformace.

67) K. Adamcová – V. Nejedlý – Z. Slížková – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 62–69, návrh O. J. Wendy obr. 22.

68) I. Maxová – V. Nejedlý – P. Zahradník, 2006, o. c. v pozn. 2, s. 180 až 188.

69) V. Nejedlý – P. Zahradník, 2003, o. c. v pozn. 2, s. 221–230; I. Kořán, o. c. v pozn. 46, s. 84; E. Poche, o. c. v pozn. 60, s. 65; O. J. Blažiček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 144.

70) V. Nejedlý – P. Zahradník, 2003, o. c. v pozn. 2, s. 214–220.

71) Tamtéž, s. 60–66.

72) Tamtéž, s. 80–87.

73) M. Horyna a kol., Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu. Praha, Valdštejnská jízdárna, listopad 1989 – leden 1990. Katalog Národní galerie v Praze. Praha 1989, s. 122; O. J. Blažiček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 175.

74) M. Horyna a kol., o. c. v pozn. 73.

75) K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 965–967.

76) Tamtéž, s. 932–934



Obr. 16: Krupka (okres Teplice), neznámý autor, sloup se sv. Františkem Xaverským, 1762 (foto J. Lebeda, 2008 – fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Neurčitý a záměrně neartikulovaný objem pilíře je tu ohraničen – neohraničen volutovými páskami zdobenými vrapováním a lemujícími jeho okosené hrany. Rozmístění kartuší s nápisy, zapojení dekoru a reliéfních zobrazení nepodléhá žádnému strukturálnímu ani poměrovému řádu a je určeno pouze svým ikonografickým i formálním významem v rámci celku.

Posledním významným architektonickým tvarem, který je svou povahou určující pro celkovou koncepci námi sledovaného typu sochařsko-architektonického díla, je pilíř. Pojmem pilíř zde míníme takový útvar, jehož dřík se na rozdíl od sloupu nezdvíhá z kruhového půdorysu, ale z půdorysu, který můžeme označit obecným pojmem mnohoúhelník, od trojúhelníka počínaje s tím, že dřík pilíře se nezužuje do podoby jehlanu či komolého jehlanu, a neblíží se tak vlastně obelisku. Nejvýznamnějším zástupcem „sloupu pilířového typu“ je mariánský sloup od Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa, vztyčený na Hradčanském náměstí v Praze mezi lety 1724–1736.⁷⁷⁾ (obr. 17) Velmi štíhlý pilíř je zde tvořen zvláštní srostlicí pilastrů

zdvíhající se z vlastního nízkého soklu a vynášejícího kompletní kladí ukončené římsou, na níž stojí na oblaky obklopené sféře Panna Marie Immaculata. Tento subtilní útvar vyrůstá z pyramidálně komponovaného dvou etážového trojbokého soklu tvořeného v obou etážích srostlicemi křivkovitě formovaného jádra s hranolovými sokly určenými pro početnou sochařskou výzdobu. Tvarosloví architektury sloupu je velmi jednoduché, omezuje se na základní tvary a prvky určující skladbu, ornament zde nenajdeme žádný. Za jediný dekorativní prvek můžeme považovat kartuši zavěšenou v horní části dolní soklové etáže na čelní straně sloupu, určenou pro městský znak. Hlavní roli v celé kompozici díky tomu jednoznačně hraje socha. Té je podřízeno vše, masivnost soklové části, která umožňuje umístit na její dolní etáž šestici monumentálních soch světců, z nichž dvě jsou dokonce pojaty jako sousoší, ale i její, řekli bychom, tvarová chudoba. To vše dává vyniknout perfektně trojrozměrně budovaným objemům realisticky pojatých figur. Zdánlivý kontrast mezi pojetím architektonické a sochařské části zde nemá dramatickou povahu jako v případě malostranského trojičního sloupu nacházejícího se nedaleko odtud. Architektura se zde také nepodřídila soše jako v případě Braunova teplického monumentu v tom smyslu, že by přijala její rytmus, její tvarový koncept, ale v tom smyslu, že záměrně redukovala své tvary, aby dala vyniknout skutečně mimořádným sochařským kvalitám figur zde rozmístěných. Scénická koncepce neurčuje ani charakter architektury sloupu, ani charakter sochařské výzdoby jako celku. Sochy i sousoší jsou koncipovány jako solitéry, ne jako plastický obraz právě se odehrávajícího výjevu, na němž se všichni zobrazení nějakým způsobem podílejí, který spoluprožívají, jako tomu je v případě sochařsko-architektonických děl, kterými F. M. Brokoff mezi lety 1710 a 1714 obohatil soubor sousoší na Karlově mostě nebo ještě i v případě statue sv. Jana Křtitele vztyčené v roce 1715 na Maltézském náměstí v Praze na Malé Straně.⁷⁸⁾

„Sloupy pilířového typu“ jsou nejčastěji zastoupeny díly podstatně jednoduššími. Zajímavějších výtvarných řešení se dočkal tento typ celkové koncepce podobně jako „sloupy soklového typu“ až v závěru baroka, kdy je jeho dřík tvořen nearchitektonickými, plynule plasticky modelovanými tvary, rámuje hrany pilíře, jaký představoval např. sloup se sochou Panny Marie, jenž stával od roku 1762 v obci Poláky (okr. Chomutov).⁷⁹⁾ Monumentální podobu tohoto konceptu reprezentuje v závěru baroka pilířový sloup se sochou Panny Marie Svatohorské na vrcholu postavený v roce 1750 na náměstí v Rakovníku (okr. Rakovník) (obr. 18), který vznikl spoluprací sochaře Kryštofa Knopfa s kameníkem Václavem Ettlem.⁸⁰⁾ Celek byl původně obklopen zábradlím, na němž byla až do roku 1829 umístěna čtveřice soch českých zemských patronů, kterou dnes najdeme v soklové části sloupu. Sokl se skládá ze dvou etáží. Dolní tvoří hranolové jádro, z jehož nárožních hran vyrůstají volutová křídla, jejichž horní závitnice se zcela odpoutávají od jádra této soklové etáže

77) J. Tischerová, František Ignác Weiss. Sochař českého pozdního baroka 1690–1756. Praha 2007, s. 37; P. Vlček a kol., Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000, s. 451–452; V. Vančura, František Ignác Weiss, Umění XXXIX, 1991, 233–258, s. 235; E. Poche, o. c. v pozn. 58, s. 300; O. J. Blažíček, 1976, o. c. v pozn. 45, s. 136.

78) Viz pozn. 48.

79) K. Adamcová – Z. Gläserová-Lebedová – V. Kovařík – P. Kuneš – V. Nejedlý – P. Zahradník, o. c. v pozn. 2, s. 332–334.

80) E. Poche ed., Umělecké památky Čech 3 (P/Š). Praha 1980, s. 215; O. J. Blažíček, 1958, o. c. v pozn. 19, s. 258.

a vytvářejí jakési samostatné výběžky ukončené úsekem jakoby od hranolového jádra odtržené římsy, na níž na malých soklících stojí sochy světců. Tyto útržky římsy se v rozích zdvihaají směrem vzhůru jakoby v pokračování pohybu volut, jež je nesou. Jádro této části soklu je rovněž ukončeno římsou, ovšem s tím, že se tato římsa ve středech zavíjí do dvojice volut, což je motiv připomínající soudobé nadokenní římsy. Na této římsě pak vyrůstá druhá etáž soklu, která je vlastním soklem pilíře. Nemá vůbec podobu hranolu, ale svým tvarem připomíná stlačenou balustru. Pilíř, který tento sokl nese, je čtverhranný, obložený pilastry s korintskými hlavicemi a jeho dřív je ozdoben několika drobnými obláčky a subtilními rokajovými rámy. Pilíř vynáší kompletní kladí, jež je završeno prolamovanou či lépe řečeno vlnící se římsou, která tvoří „plošinu“, na níž stojí socha Panny Marie svatohorské doprovázená komparem sedících a klečících andělů. Svěrázná podoba soklové části nesoucí pilíř nemá nic společného s logicky uspořádanou strukturou. Pracuje zcela volně nejen s architektonickým tvaroslovím, ale obvyklé tvary ještě navíc zcela svobodně deformuje. Celek tak připomíná spíše nějaký drobný kabinetní kus, dílo uměleckého zlatníka než monumentální objekt vytesaný z kamene.



Obr. 17: Praha 1-Hradčany, Hradčanské náměstí, mariánský sloup, detail (foto K. Adamcová, 2014).

ZÁVĚREM

Předložený výběr mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů vztyčených v období baroka na území Čech, přestože zdaleka nepředstavuje ani zlomek tohoto pozoruhodného souboru, dokládá neobyčejnou pestrost těchto komplexních děl, a to jak z pohledu jejich celkového rozvrhu, tak z pohledu řešení architektonické a sochařské části i jejich vzájemných vazeb. Hned první z nich, mariánský sloup vztyčený na Staroměstském náměstí v Praze díky mistrné koncepci sochařské výzdoby, využívající plně možností architektonické skladby celku, je dílem, které nejen svými rozměry, ale především formou dokázalo opanovat prostor, do nějž bylo umístěno. Následující tři desetiletí v dějinách těchto monumentů vyplňuje jen malé množství děl a jejich architektonická skladba má tu nejednodušší podobu. Užití tvarosloví architektury těchto

sloupů sice vychází z antických řádů, ovšem ne vždy má správný tvar a proporce. Vzájemná vazba mezi architekturou a sochou, jež prozatím jen obtížně hledá adekvátní formu, která by vyjádřila „příběh“ zobrazované osoby, se projevuje především v určení vzájemného poměru a také v prostorové orientaci celku. K žádné jiné formě vzájemného vlivu na tvarové řešení jednoho či druhého mezi nimi nedochází.

Zlom v dějinách mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů a pilířů přichází krátce po roce 1680. Teprve tehdy se objevují první nesmělé pokusy o vzájemnou interakci mezi architekturou a její sochařskou výzdobou. Architektura těchto sloupů se různými formami „dynamizuje“ – v půdorysném rozvrhu od prostého diagonálního vytočení vedlejších os až po užití křivek, větším zapojením deformovaných a křivkou určených prvků v celkové skladbě, nebo i překrýváním či úplným nahrazením vy-



Obr. 18: Rakovník, mariánský sloup, detail (fotoarchiv NPÚ GnŘ).

braných částí architektury organickými tvary, zpočátku především akantovou rozvilinou. Děj a pohyb je hlavním tématem nejen architektonické, ale i sochařské části těchto monumentů. Sochy usilují o to, stát se natolik živým „obrazem“ skutečnosti, aby dokázaly upoutat pozornost kolemjdoucích. Hlavní prostředkem i cílem zároveň je dosažení maximální iluze skutečnosti. Ke společnému cíli pak vede několik cest, z nichž ta, po které se tyto sochařsko-architektonické celky vydávají v období po roce 1700 nejčastěji, je vytvoření architektonického rámce podrobujícího se rytmu a organické povaze figurální části celku. Sama architektura se tak trochu stává tělem. Vrcholu na této cestě bylo dosaženo v dílech vznikajících krátce poté, co Čechami proběhla druhá morová epidemie, tedy ve druhé polovině druhého a v první polovině třetího desetiletí 18. století. Tento směr zastupuje nejlépe teplický sloup, v němž byly originálním způsobem transformovány principy a motivy ustanovené v tvorbě Gianlorenza Berniniho, jednoho ze zakladatelů koncepce komplexního výtvarného díla tzv. „Gesamtkunstwerku“. Druhou cestu naznačil malostranský sloup Nejsvětější Trojice. Architektura i její sochařská výzdoba si zachovávají autonomii svých výrazových prostředků, spojovacím principem je snaha o dosažení monumentality formy a její výrazové gradace. Důraz je položen na kontrast obou složek celku, což v důsledku vedlo i k absolutnímu vyloučení ornamentu, jenž se naopak v případě teplického oblakového obelisku významně spolupodílí na propojování jednotlivých částí sloupu.

Období po odeznění druhé morové epidemie představuje „boom“ ve výstavbě těchto monumentů, „boom“, který po všech stránkách předčil období po skončení první morové rány. Sloupy byly vztyčovány daleko častěji než předtím, a to nejen městy a význačnými donátory z řad šlechty nebo církevních institucí, ale i jedinci z řad měšťanstva či dokonce bohatších sedláků. Tato kvantitativní exploze s sebou, jak už to mnohdy bývá, přinesla i explozi kvalitativní. Míra invence autorů jednotlivých objektů jakoby neznala mezí. Zatímco v období první vel-

ké vlny vztyčování sloupů byla celková skladba valně většiny z nich určena jediným a navíc již více jak čtvrt století starým vzorem, jež dal vzniknout toliko dvěma celkovým koncepcím – „sloupu základního typu“ a „sloupu typu Am Hof“, v této době se rodí hned několik zcela nových koncepcí celkového rozvrhu takového monumentálního sochařsko-architektonického díla. „Sloupy typu Am Graben“, „sloupy obeliskového typu“ a „sloupy soklového typu“ jsou navíc velmi volně variovány a navzájem se prolínají. Hranice mezi jednotlivými typy sochařsko-architektonických celků – statue, sousoší, sloup – jež byly kdysi tak jednoznačné zřejmě, se nyní stírají.⁸¹⁾

Již v průběhu třetího desetiletí 18. století se vztah mezi architektonickou skladbou a sochařskou výzdobou těchto objektů znovu postupně proměňuje. Sochy ztrácejí svůj velký monumentální objem, jejich kompozice není určena snahou o maximálně přesvědčivé podání skutečnosti, naopak. Důraz je pokládán na esteticky vybroušenou, elegantní, dokonalou formu. Malebnost a zdrobnění vstupuje i do architektonické skladby. Souznění mezi oběma složkami se neztratilo, nemá ale podobu dramatického dialogu plného napětí, ale spíše jakéhosi dvojzpěvu v jediném rytmu. Náznak tohoto posunu najdeme například na zmíněném mariánském sloupu v Poličce nebo i mariánském sloupu z Hradčanského náměstí v Praze, jeho konečnou fázi pak reprezentuje kladenská mariánská statue z roku 1741. Oldřich Jakub Blažíček toto období ve své mimořádně myšlenkově podnětné studii věnované pražským sochařům pracujícím ve druhé čtvrtině 18. století označil termínem „rané rokoko“.⁸²⁾ Pojmy, pomocí nichž charakterizoval tuto náhlou formální proměnu, se z našeho pohledu dotýkají stejně silně sochařské části těchto celků, jako architektonické skladby i jejich vzájemné vazby.

I ve druhé a třetí čtvrtině 18. století, přestože žádná další morová epidemie Čechami neproběhla, vznikají nové a nové sloupy, mnohdy nadále nesmírně monumentálních rozměrů. Dearchitektonizace skladby, kterou architektura sloupů prošla v předchozím období, vytvořila prostor pro následné zaplnění takto oproštěných tvarů ornamentem, jak to dokládají sloupy postavené ve Dvoře Králové nebo v Rakovníku. Jinou možnost nabízí kadaňský kolos, pra-

81) Tato skutečnost vede dnes často k tomu, že nejsme schopni dané dílo typově zcela jednoznačně zařadit a v mnoha publikacích se tak setkáváme s terminologickou nejistotou a s tím, že daný objekt je označován hned několika různými pojmy, což mnohdy vede k dojmu, že se jedná o několik různých děl. To byl nakonec také hlavní důvod, proč jsem se v této studii rozhodla označovat všechny objekty jediným pojmem „sloup“.

82) V zahraniční odborné literatuře se toto období charakterizuje obvykle jako druhý manýrismus. Např. in: H. Bauer – H. Sedlmayr, Rokoko: Struktur und Wesen eine europäischen Epoche. Köln 1992.

cující se záměrnou polemikou monumentality architektonické struktury i její sochařské výzdoby směřující až k jakési neúmyslné karikatuře objektů typu teplického trojičního sloupu. Všechny uvedené spojuje určité odcizení mezi architekturou a sochou. Socha již nehraje v interpretaci architektonické struktury významnou roli, není hlavním nositelem sdělovaného, ale mnohem spíše začíná plnit úlohu jediného výraznějšího prvku, který buď svým tvarovým bohatstvím vyniká na záměrně oproštěném architektonickém tělese, jehož hlavní hodnotou je jeho masivní plasticita, nebo se naopak dokonale začleňuje do ornamentálního řádu celku.

Epilog příběhu těchto monumentů v období baroka je odrazem skutečnosti, že zatímco architektura dokázala relativně rychle reagovat na změnu vkusu, sochařství bylo schopno toto nové zadání splnit až ve spojení se zcela novým úkolem, kterým byl „občanský“ náhrobek. To však

níc nemění na tom, že tato monumentální sochařsko-architektonická díla byla v Čechách vztyčována i po celé 19. století a že jejich koncepce symbiotického propojení architektonické struktury a mnohofigurální sochařské výzdoby stojí u zrodu moderního pomníku, tolik důležitého pro období sklonku 19. a začátku 20. století, a že představují z pohledu dějin sochařských děl osazovaných v krajině a urbanistickém rámci jakési průkopníky, díky nimž mohla socha v období baroka doslova zaplavit českou krajinu, a proměnit ji tak ve skutečnou „terra sacra“.

Tento příspěvek vznikl v rámci plnění výzkumného úkolu NPÚ: „Průzkum mariánských, trojičních a dalších světeckých sloupů Plzeňského kraje“, financovaného z prostředků NPÚ v rámci programu DKRVO zaměřeného na tematické průzkumy jednotlivých památek.

DIE GENESE UND VERWANDLUNGEN DER MARIEN-, DREIFALTIGKEITS- UND HEILIGENSÄULEN UND -PFEILER DER BAROCKPERIODE IN BÖHMEN

Die Marien-, Dreifaltigkeits- und weiteren Heiligsäulen stellen ein außerordentliches Phänomen in der Geschichte des Barocks in Böhmen dar. Die vorliegende Auswahl der in der Barockperiode in Böhmen aufgestellten Marien-, Dreifaltigkeits- und weiteren Heiligsäulen, obwohl sie keineswegs eine repräsentative Bruchzahl dieses bemerkenswerten Ensembles darstellt, belegt die ungewöhnliche Bunte dieser Komplexwerke, und zwar sowohl aus dem Blickpunkt ihrer Gesamtentwürfe als auch dem der Lösung ihrer architektonischen und bildnerischen Seite sowie ihrer gegenseitigen Verbindungen. Bereits das erste Werk unter ihnen, die Mariensäule auf dem Altstädter Ring in Prag, stellt mit seiner meisterhaften, völlig die Möglichkeiten des architektonischen Aufbaues des Ganzen ausnutzenden Konzeption ein Bildwerk dar, das nicht nur mit seinen Maßen, aber vor allem mit seiner Form den Raum, in dem es erbaut wurde, zu beherrschen geschafft hat. Die nachfolgenden drei Jahrzehnte repräsentiert nur eine geringe Zahl solcher architektonisierter Bildwerke, deren architektonische Komposition lediglich die einfachste, oder besser, die elementare Gestalt hat. Die verwendete Formensprache der Architektur dieser Säulen vom „Grundtyp“ kommt zwar aus den antiken Säulenordnungen heraus, hat aber nicht immer die adäquate Form und Proportionen inne. Das gegenseitige Verhältnis der Architektur und Skulptur, das vorübergehend nur schwerfällig eine angemessene Form dafür sucht, die „Geschichte“ der dargestellten Person auszudrücken, erscheint vor allem in Bestimmung ihrer gegenseitigen Beziehung und auch in der räumlichen Orientierung des Ganzen. Keine andere Form des gegenseitigen Beeinflussens der formalen Lösung des Einen oder des Anderen zwischen ihnen kommt zutage.

Der Umbruch in der Geschichte der Marien-, Dreifaltigkeits- und weiteren Heiligsäulen oder -pfeiler kam kurz nach 1680. Erst damals erschienen erste schüchterne Versuche um die gegenseitige Interaktion zwischen der Architektur und ihrer skulpturalen Ausschmückung. Die Architektur der Säulen wurde mittels verschiedener Formen „dynamisiert“ – in der Grundrissanordnung von der bloßen Diagonaldrehung der Nebenachsen bis zur Verwendung der Kurven, in der größeren Eingliederung der deformierten und der mittels Kurve bestimmten Glieder in der Gesamtkomposition, oder auch mit Überdecken oder bereits völligem Ersatz der Architekturglieder durch organische Formen, zunächst vor allem das Akanthus-Rankenwerk. Das

Geschehen und die Bewegung stellen das Hauptthema bereits in der bildhauerischen Seite dieser Monumente dar. Das Hauptmittel und zugleich Ziel bildet das Erreichen maximaler Illusion der Wirklichkeit. Zum gemeinsamen Ziel führen dann mehrere Wege, unter ihnen der, den solche bildhauerisch-architektonische Gesamtwerke nach 1700 am öftesten aufbrechen, nämlich das Schaffen eines architektonischen Rahmens, der sich dem Rhythmus und der organischen Natur des figuralen Teils ergibt. Allein die Architektur wird im bestimmten Maße zum „Körper“. Den Höhepunkt auf diesem Weg erreichte man in den Werken, die kurz nachdem entstanden, als Böhmen von der zweiten Pestseuche betroffen worden war, also in den Jahren kurz vor und kurz nach 1720. Diese Richtung ist am besten an der Säule in Teplice (Teplitz) vertreten, in der die Prinzipien und Motive aus der Schöpfung von Gianlorenzo Bernini, einem der Gründer der Konzeption des Gesamtkunstwerkes, auf Grund seiner szenischen Auffassung auf originale Weise transformiert wurden. Den anderen Weg deutete die Säule der Allerheiligsten Dreifaltigkeit in Prag-Kleinseite an. Die Architektur sowie ihre bildhauerische Ausschmückung erhalten die Autonomie ihrer Ausdrucksmittel, das verbindende Prinzip stellt die Bemühung um Erreichen der Monumentalität der Form und um Gradierung ihres Ausdrucks dar. Man betont den Kontrast beider Bestandteile, der zum absoluten Ausschließen des Ornaments führte, das sich hingegen an der Teplitzer Wolken-Säule auf dem Verknüpfen einzelner Säulenteile bedeutend beteiligt.

Die Periode nach dem Abklingen der zweiten Pestseuche bedeutet den „Boom“ vom Ausbau dieser Monumente, der alleits die Zeit nach der ersten Seuche überwand. Die Säulen wurden viel öfter aufgestellt als zuvor, und zwar nicht nur von den Stadtgemeinden oder bedeutenden adeligen oder kirchlichen Stiftern, sondern auch von den Mitgliedern der Bürgerschaft oder sogar von den reicheren Bauern. Diese quantitative Explosion brachte mit sich, wie es manchmal ist, auch eine Explosion im Bereich der Qualität. Das Maß an der Invention der Autoren einzelner Objekte schien keine Grenzen zu haben. Während in der ersten Welle der Säulenaufstellung die Gesamtkomposition der überwiegenden Mehrheit von ihnen durch ein einziges und darüber hinaus schon mehr als Vierteljahrhundert altes Muster bestimmt worden war, in dieser Periode kamen mehrere ganz neue Konzeptionen des Gesamtentwurfs eines solchen monumentalen bildhauerisch-

architektonischen Werkes zutage. Die Säulen vom Typ „Am Graben“ (Wien), die vom „Obelisk-Typ“ und jene vom „Sockel-Typ“ sind darüber hinaus noch sehr frei variiert, die Type durchdringen sich untereinander und nähern sich in ihrer Gestalt eher den Skulpturengruppen mit stark überhöhtem architektonischem Teil. Die Grenze zwischen einzelnen Typen der bildhauerisch-architektonischen Gruppen Bildstock – Skulpturengruppe – Säule, die einst so eindeutig ausgedrückt waren, sind allmählich verwischt.

Im Laufe des dritten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts verwandelt sich nochmals das Verhältnis zwischen der architektonischen Komposition und der bildhauerischen Ausschmückung. Die Figuren verlieren ihren monumentalen Umfang, ihre Komposition ist nicht mehr von der Bemühung um die höchst überzeugende Wiedergabe der Wirklichkeit bestimmt; im Gegenteil ist die ästhetisch geschliffene, elegante, perfekte Form betont. Das Malerische und die Verkleinerung treten auch in die architektonische Komposition ein. Der Einklang zwischen beiden Komponenten ist nicht verschwunden, hat aber nicht mehr die Gestalt eines dramatischen, spannungsvollen Dialogs, sondern eher die eines gewissen Duetts. Die Zeichen dieser Bedeutungsverschiebung findet man z. B. an der Mariensäule in Polička oder auch der auf dem Hradschiner Platz in Prag, ihre Endphase repräsentiert aber die Marienstatue in Kladno aus dem J. 1741. Oldřich J. Blažíček hat diese Periode in seiner außerordentlich inspirierenden Studie von Prager Bildhauern des zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts mit dem Termin „Frührokoko“ bezeichnet. Die Begriffe, mit deren Hilfe er diese plötzliche formale Änderung charakterisierte, berühren aus unserem Blickpunkt gleich stark die bildnerischen Teile jener Werke sowie die architektonische Komposition und ihre gegenseitigen Beziehungen.

Auch im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden in Böhmen, obwohl das Land nicht von einer weiteren Seuche besucht worden war, neue und neue Säulen, manchmal von ungeheuer monumentalen Maßen. Die Entarchitektonisierung der Komposition, die die Architektur der Säulen in der vorigen Periode überstand, bildete den Raum für das nachfolgende Ausfüllen der so vereinfachten Formen mit Ornament, wie es die Säulen in Dvůr Králové (Königinhof, Bez. Trutnov [Trautenau]) oder Rakovník (Rakonitz) belegen. Eine andere Möglichkeit zeigt der Koloss von Kadaň (Kaaßen, Bez. Chomutov [Komotau]), an dem die beabsichtigte Polemik der Monumentalität der architektonischen Struktur mit seiner bildhauerischen Ausschmückung bis zu einer unbewussten Karikatur der Objekte vom Typ der Teplitzer Dreifaltigkeitssäule führt. Alle erwähnten Werke verbindet eine bestimmte Entfremdung zwischen der Architektur und dem Bildwerk. Die Skulptur spielt in der Deutung der architektonischen Struktur eine bedeutende Rolle, aber vielmehr beginnt sie die Aufgabe eines einzigen Dekorativelements zu erfüllen, das entweder durch ihren Formenreichtum auf dem beabsichtigt aller Details enthobenen Architekturkörper hervorrage, dessen Hauptwert in seiner massiven Plastizität fußt, oder das sich vollkommen in den ornamentalen Orden des Ganzen eingliedert.

Der Epilog der Geschichte dieser Barockzeit-Monumente ist eine Widerspiegelung der Tatsache, dass während die Architektur relativ schnell auf die Geschmacksänderung zu reagieren schaffte, die Skulptur war erst im Stande ihre neue Aufgabe mit dem „bürgerlichen“ Grabmal als einem neuen Auftrag zu erfüllen. Das ändert aber nichts daran, dass die monumentalen bildhauerisch-architektonischen Werke über das ganze 19. Jahrhundert aufgestellt wurden und dass ihre

Konzeption der symbolischen Verknüpfung der architektonischen Struktur und der vielfigurigen Skulpturen-Ausschmückung beim Erscheinen des für die Zeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts so wichtigen modernen Denkmals steht, und dass sie aus dem Blickpunkt der Geschichte der in die Landschaft und den urbanistischen Rahmen aufgestellten Bildwerke gewisse Pfadfinder darstellen, dank denen die Skulptur im Barock die Landschaft Böhmens wörtlich überschwemmen und in die wirkliche „terra sacra“ umwandeln konnte.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Prag 1-Altstadt, Johann Georg Bendl, Mariensäule, Altstädter Ring, 1649-1650, Gesamtansicht (Fotoarchiv NPÚ GnŘ [Generaldirektion des Nationalinstituts für Denkmalpflege Prag]).

Abb. 2: Klášterec nad Ohří (Klosterle [an der Eger], Bez. Chomutov [Komotau]), unbekannter Autor, Mariensäule (mit Madonna vom Heiligen Berg), 1668, Gesamtansicht (Foto V. Kovařík, 2012 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 3: Broumov (Braunau, Bez. Náchod), Johannes Brokoff mit Werkstatt, 1706, Mariensäule (mit Madonna), Marienfigur 1728, Gesamtansicht (Foto J. Lebeda, 1998 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 4: Havlíčkův Brod (ursprünglich Deutsch Brod), Giovanni Battista Bulla, Mariensäule (mit Immaculata), Havlíčkově nám. (Marktplatz), 1702-1717, Gesamtansicht (Foto J. Lebeda, 2004 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 5: Teplice (Teplitz), Matthias Bernhard Braun, Dreifaltigkeitssäule, Zámecké nám. (Schlossplatz), 1717, Gesamtansicht (Foto J. Lebeda, 2012 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 6: Duchcov (Dux, Bez. Teplice), Michael Johannes Josef Brokoff mit Werkstatt, Matthias Kühnel, Dreifaltigkeitssäule, 1720-1721, 1757, Gesamtansicht (Foto V. Kovařík, 2012 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 7: Polička (Bez. Svitavy [Zwittau]), Georg Franz Pacák, Mariensäule (mit Immaculata), 1728-1731 (Foto K. Adamcová, Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 8: Kadaň (Kaaßen, Bez. Chomutov [Komotau]), Karl Lazar Waizmann, Dreifaltigkeitssäule, Mírové nám. (Marktplatz), 1753 (Foto V. Kovařík, 2010 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 9: Jindřichův Hradec (Neuhaus), Matěj Strachovský, Dreifaltigkeitssäule, 1761-1766 (Foto J. Lebeda, 2006 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 10: Třeboň (Wittingau, Bez. Jindřichův Hradec), Leopold Hueber, Johann Hueber, Mariensäule (mit Immaculata), 1781 (Foto J. Lebeda, 2006 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 11: Loket (Elbogen, Bez. Sokolov [Falkenau]), Dreifaltigkeitssäule (Foto J. Lebeda, 2004).

Abb. 12: Dvůr Králové (Königinhof, Bez. Trutnov [Trautenau]), Mariensäule (Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 13: Prag 1-Kleinseite, Kleinseitner Ring, Giovanni Battista Alliprandi, Johann Ulrich Mayer, Ferdinand Geiger, Dreifaltigkeitssäule, 1713-1715 (Foto M. Míka, 2014).

Abb. 14: Počátky (Bez. Pelhřimov [Pilgram]), Johann-Nepomuk-Säule, 1720 (Foto J. Lebeda – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 15: Valeč (Waltsch, Bez. Karlovy Vary [Karlsbad]), Matthias Bernhard Braun, Dreifaltigkeitssäule vor der Schlosskirche, 1727-1728 (Foto M. Míka, 2013).

Abb. 16: Krupka (Graupen, Bez. Teplice), unbekannter Autor, Säule mit hl. Franz Xav., 1762 (Foto J. Lebeda, 2008 – Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

Abb. 17: Prag-Hradschin, Hradschiner Platz, Mariensäule (Foto K. Adamcová, 2014).

Abb. 18: Rakovník (Rakonitz), Mariensäule (Fotoarchiv NPÚ GnŘ).

(Übersetzung J. Noll)