

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**

**Filozofická fakulta**

**Ústav estetiky**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**IKONOGRAFIE SOCH CTNOSTÍ A NEŘESTÍ V KUKSU**

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal

Autor práce: Marcela Vodrážková

Studijní obor : Estetika

Ročník : Třetí

**2009**

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že bakalářskou práci na téma *Ikonografie soch Ctností a Neřestí v Kuksu* jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s 47b zákona 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách.

V Českých Budějovicích, 28. dubna 2009

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Hynku Látalovi za inspirativní vedení, porozumění a cenné rady při zpracování mé bakalářské práce.

Děkuji Mgr. Renátě Burcsak za pomoc při urputném hledání Engelbrechtových rytin.

Děkuji své rodině a přátelům za podporu a nekonečnou trpělivost.

## **Anotace**

Sochy Ctností a Neřestí v areálu špitálu v Kuksu patří nejvýznamnější díla sochaře českého vrcholného baroka Matyáše Bernarda Brauna. V dosavadní literatuře se však její autoři podrobnému ikonografickému rozboru věnovali jen málo. Cílem práce Marcely Vodrážkové tedy bude nalezení co nejbližších grafických předloh, které mohly sloužit Braunovi při vytváření ojedinělého sochařského souboru.

## **Annotation**

The sculptures named “Virtues and Depravities”, situated in the hospital area in Kuks, belong to the most acknowledged works by the Czech sculptor Matyáš Bernard Braun, a representative of the Baroque era. In the literature concerning this work of art, only little information has been published on the iconography of the sculptures. The aim of the Bachelor Work by Marcela Vodrážková is to find graphics which could have served as a pattern for Braun while making his unique set of sculptures.

<b>I. Úvod.....</b>	<b>1</b>
<b>II. František Antonín Špork.....</b>	<b>2</b>
1. Původ, mládí, vzdělání.....	2
2. Soudní spory a spory s jezuitý.....	3
3. Špork a umění.....	3
<b>III. Kuks.....</b>	<b>5</b>
1. Vznik.....	5
1. 1. Lázeňská část.....	5
1. 2. Špitální část .....	5
2. Výzdoba areálu .....	6
2. 1. Výzdoba lázeňské části .....	6
2. 2. Výzdoba špitální části .....	7
3. Betlém .....	8
<b>IV. Matyáš Bernard Braun .....</b>	<b>9</b>
1. Mládí a učení .....	9
2. Dílo .....	10
<b>V. Ctnosti a Neřesti .....</b>	<b>11</b>
1. Důvod vzniku a samotný vznik .....	12
2. Podíl kameníků.....	13
3. Společné a odlišné znaky.....	14
4. Ikonografie .....	16
<b>VI. Katalog Ctností a Neřestí a jejich ikonografie .....</b>	<b>17</b>
1. Ctnosti .....	17
1. 1. Víra .....	17
1. 2. Naděje .....	18
1. 3. Láska .....	19
1. 4. Trpělivost .....	20
1. 5. Moudrost .....	20

1. 6. Statečnost .....	21
1. 7. Cudnost .....	22
1. 8. Píle .....	23
1. 9. Štědrost .....	24
1. 10. Upřímnost .....	25
1. 11. Spravedlnost .....	26
1. 12. Umírněnost (Strídmnost) .....	27
2. Neřesti .....	28
2. 1. Pýcha .....	28
2. 2. Lakomství .....	29
2. 3. Smilstvo .....	30
2. 4. Závist .....	31
2. 5. Obžerství .....	32
2. 6. Hněv .....	33
2. 7. Lenost .....	33
2. 8. Zoufalství .....	34
2. 9. Lehkomyšlnost .....	35
2. 10. Pomluva .....	35
2. 11. Lstivost .....	36
VII. Závěr .....	37
VIII. Seznam použité literatury a pramenů .....	39
IX. Obrazová příloha .....	41

## I. Úvod

Kuks. Špork. Braun. Bez tohoto významného trojlístku by české baroko bylo velmi ochuzeno. Kuks by se nestal tak unikátním místem, nebýt Šporkovy odhodlanosti a Braunova sochařského umění. František Antonín Špork by nebyl tak výraznou šlechtickou osobností bez svého velkolepého lázeňského areálu a svého dvorního umělce. Stejně tak Matyáš Bernard Braun by se nejspíš nestal tak velkým barokním tvůrcem, nebýt možnosti uplatnit svůj talent v místě, kde své fantazii mohl dát volný průběh a osobnosti, která ho v jeho práci značně podporovala.

O této význačné trojici bylo doposud napsáno mnoho knih a úvah. Velká pozornost je věnována především samotnému hraběti a Braunovu sochařskému umění. V roce 1981 vyšla kniha Pavla Preisse (1926) *Boje s dvouhlavou saní*<sup>1</sup>, ve které se věnuje životu, práci a povaze hraběte Šporka. Jedna z kapitol tohoto díla také pojednává o vzniku a podstatě Kuksu. Zaměřil se jak na celkový areál, tak na samostatnou sochařskou výzdobu špitální části, zvláště pak na řady Ctností a Neřestí. A právě zde přinesl Preiss mnoho nových poznatků hlavně po stránce ikonografické. Jeho popisy a porovnání soch s ikonografickými vzory jsou ale spíše stručnější a není jim věnována větší pozornost. Také práce Oldřicha Jakuba Blažíčka (1914-1985)<sup>2</sup> Emanuela Pocheho (1903-1987)<sup>3</sup> a Jaromíra Neumanna (1924-2001)<sup>4</sup> nejsou po ikonografické stránce natolik obsažné. Jsou zaměřeny na rozbor soch, jejich komparaci a společné znaky, ať už jde o držení postavy, gesta, mimiku apod. Ve své práci bych se proto chtěla zaměřit hlavně na detailnější analýzu ikonografických vzorů a podrobný popis jednotlivých alegorií.

---

<sup>1</sup> Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní*, Praha: Vyšehrad, 1981.

<sup>2</sup> Oldřich Jakub Blažíček, *Kuks: hospitál a Betlém*, Praha: Státní turistické nakladatelství, 1963.

<sup>3</sup> Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun: sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha: SNKLU, 1965.

<sup>4</sup> Jaromír Neumann, *Matyáš Braun – Kuks*, Praha: SNKLHU, 1959.



## II. František Antonín Špork<sup>5</sup>

### 1. Původ, mládí a vzdělání

Šlechtický rod Šporků pocházel ze severního Německa. František Antonín Špork byl synem neobyčejně nadaného generála Jana Šporka. Ten se z prostého vojáka selského původu vypracoval až na samotného generála císařského jezdeckta. Za své zásluhy byl povýšen nejprve do panského stavu a následně získal od císaře Leopolda I. dědičný titul říšských hrabat. Generál Jan Špork se díky válečným kořistím, na které měl v té době každý voják vyhraněné právo, stal velmi majetným mužem. Své statky začal zakupovat především na území Čech. Mohl se tak pyšnit panstvím Lysou nad Labem, Konojedy na Litoměřicku, Choustníkovo Hradiště, Malešov u Kutné Hory, Střeziměřice, Hořiněves, Neděliště, Světí a statkem Velký Vřešťov. Se svou druhou manželkou Eleonorou Marií, původem z meklenburského rodu von Finecken, měl Jan Špork čtyři děti, z nichž František Antonín Špork byl nejstarší. Narodil se 9. března 1662 nejspíš v Lysé nebo v Heřmanově Městci. Zde také navštěvoval městskou školu. V osmi letech byl poslán na studia k jezuitům do Kutné Hory. Ve svých třinácti letech začal studovat filozofii a práva na Karlo-Ferdinandově univerzitě. Rok po otcově smrti (1679) se vydal na kavalírskou cestu, která byla obvyklým počinem mladých šlechticů před převzetím správy statků. Jeho cesta vedla nejprve do Itálie, kde pobyl jistou chvíli v Římě. Odtud pokračovalo jeho putování přes Turín, jižní Francii a Madrid až do Paříže, která byla hlavním cílem. Poté se přes Anglii, Haag a Brusel vrátil do Čech. Pařížský dvůr musel na Šporka udělat hluboký dojem, neboť se sem ještě jednou vrátil, a to v roce 1682. Roku 1684 se po prohlášení zletilosti ujal svého zděděného majetku. Ten představovala panství Lysá nad Labem, Choustníkovo Hradiště, Malešov a Konojedy. 1. května 1686 se oženil s Františkou Apolonií (1667-1726) ze slezské linie rodu Swéertsů z Reistu, s níž měl tři potomky. Dospělosti se dožily ale pouze jeho dvě dcery Marie Eleonora Františka (1687–1717) a Anna Kateřina (1689–1754). Eleonora se rozhodla přijmout řádové roucho anunciátek a roku 1704 složila řeholní slib. Také Anna Kateřina chtěla vstoupit do kláštera. Tomu však Špork zabránil, neboť by jeho rod vymřel po přeslici. Annu Kateřinu provdal za jejího přímého bratrance Františka Karla Swéertse. Když Špork zrovna nevedl soudní spory, měl zastávat funkci komořího

---

<sup>5</sup> „František Antonín Špork, říšský hrabě ..., je nejpopulárnější postavou barokních Čech, do jejichž kultury vstoupil jako velkorysý stavebník a iniciátor mnoha uměleckých, především sochařských děl namnoze zvláštní osobité tematiky a vydavatel publikací..., jimiž chtěl pozdvihnout upadlé křesťanství.“ Pavel Preiss, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha: Paseka, 2003, str. 5

(1690), místodržitele (1691) a tajného rady (1692). O tyto úřady se nestaral zrovna zodpovědně. Šlo mu spíše o to zvýšit si svou prestiž a množství titulů. Hrabě Antonín František Špork zemřel 30. března 1738 v Lysé nad Labem.

## **2. Soudní spory a spory s jezuity**

Šporkovy vleklé spory a střety s úřady jsou velmi pověstné. Šlo mu v nich spíše o prestiž než o prospěch. Ani ne tak o zisk jako o zásady a zadostiučinění. Svou vydavatelskou a publikační činností se též dostával do problémů. Nedbal totiž přísných předpisů. Nakonec se mu jeho neshody s Žírečskými jezuity, které velmi často zesměšňoval, staly osudnými. V roce 1729 byl obviněn z kacířství a rouhačství a ještě téhož roku 26. července byly císařským dekretem zabaveny všechny knihy v Kuksu a odvezeny na přezkoumání do Hradce Králové. Šporkovi hrozilo zabavení majetku, peněžitá pokuta a velmi přísné doživotní vězení. Roku 1733 byl nakonec odsouzen jen k pokutě 25 000 zlatých a zaplacení soudních výloh. Také tištění knih se neobešlo bez trestu. Šporkovi byl vydán zákaz vydávání knih bez cenzury. Roku 1735 došlo mezi Šporkem a Žírečskými jezuity ke smíru.

## **3. Špork a umění**

František Antonín Špork se proslavil také jako neobyčejný mecenáš umění. Umění se totiž stalo pro Šporka prostředkem, jak vyjádřit své ideje, postoje, názory, svou důstojnost, nespokojenost se svými odpůrci a také způsob zajištění si nesmrtelnosti. Požadoval od děl, aby ovlivňovala soudobý život a měla hlubší význam, aby se nestala jen pouhou prázdnou dekorativní okázalostí. Tyto nové podněty umožňovaly umělcům svobodu a osobitost ve ztvárnění mnohem více než striktní církevní objednávky. Jeho zakázky byly proto jedny z nejtěžších a těžko proveditelných. Trval na naprostém ztvárnění svých myšlenek, výtvarná hodnota byla až na druhém místě.

Založil mnoho zámků, kostelů, klášterů, vesnic, obrazáren, knihoven, eremitáží. Tyto eremitáže měly daleko hlubší význam, než poustevny v té době zakládané za účelem „obnovené stylizace šlechty do nevinnosti venkovského života daleko od zkaženého

města a ještě horšího, pokryteckého a intrikánského života na panovnických dvorech.“<sup>6</sup> Šporkovy eremitáže byla především místa určená poustevníkům k hlubokému náboženskému rozjímání. Špork vlastnil také ryteckou dílnu, kde působil například Michael Jindřich Rentz (1698-1758) a Johann Daniel Montalegre (1697-1768). Pracovala pro něj elita těch nejlepších barokních umělců. Ať už to byl právě Matyáš Bernard Braun (1684-1738), malíř Petr Brandl (1668-1735) nebo architekt Giovanni Batista Alliprandi (1665-1720). Založil řád Sv. Huberta<sup>7</sup>, kterému byl velmistrem. Mnoho let podporoval operní scénu sestavenou zejména z italských hudebníků, působících jak v Kuksu tak ve Šporkově paláci v Praze. Ta měla dokonce ve svém repertoáru několik premiér Vivaldiho oper. Jeho vášní, kromě honů, se staly také knihy. Vlastnil mimořádně velkou knihovnu a v Lysé nad Labem zřídil vlastní tiskárnu. Vydal více než 150 knih, u kterých se jednalo často o překlady z francouzštiny, a které byly převážně náboženského a filozofického charakteru. Najdou se mezi nimi ale také písně a satiry.

---

<sup>6</sup> Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha: Paseka, 2003, str. 188

<sup>7</sup> F. A. Špork tento rytířský a myslivecký řád založil roku 1695 v Lysé nad Labem.

### III. Kuks

#### 1. Vznik

##### 1. 1. Lázeňská část<sup>8</sup>

Šporkovým hlavním panstvím byla z počátku Lysá nad Labem. Ale poté, co si Špork vytyčil za cíl vybudovat lázně světové úrovně, se centrum správy přemístilo do Kuksu. 18. století bylo epochou lázeňskou. Lázně nebyly jen místem k ozdravení, ale hlavně místem společenských událostí. Pro Šporka tedy výborný způsob, jak zvýšit své renomé. Roku 1694 Šporkův osobní lékař Jan František Löw z Erlsfeldu (1648-1752) potvrdil léčivé účinky zdejšího minerálního pramenu. Činnost lázní začala již roku 1695, kdy byl nad pramenem postaven provizorní lázeňský domek. Roku 1696 byl již hotový kostel Nanebevzetí Panny Marie, schodiště s kaskádami a závodíště na protějším břehu se dvěma obelisky. Roku 1702 bylo postaveno divadlo a hostinec „U zlatého slunce“. V roce 1710 byl již levý břeh Labe rozlehlým lázeňským komplexem. Z původně provizorního lázeňského domku se stala dvoupatrová budova ve stylu zámeckých staveb, v níž měl Špork své sídlo. Ve dvacátých letech 18. století se levý břeh nadále rozšiřoval. Přibýlo 14 domků pro hosty, knihovna (tzv. Filozofický dům), hospodářská stavení, domy pro služebnictvo a řemeslníky.

##### 1. 2. Špitální část

Špitální část tvořila symetrický protějšek zámecké budově. „Stavba špitálu, v té chvíli plánovaného jako klášter anunciátek, byla započata kostelem.“<sup>9</sup> Ten byl vybudován v letech 1707-1710 a navazující klášter vznikl postupně do roku 1716. Špitál sloužil vysloužilým a invalidním vojákům a Šporkovým poddaným. Nejvýraznějšími částmi špitální budovy jsou kostel Nejsvětější trojice a terasa, kde je možno nalézt nejzajímavější Braunovu sochařskou expozici. Právě ta zesiluje působivost celé architektury. Pod terasou se nachází podzemní zamřížovaná hrobka, kde kdysi zářilo věčné světlo<sup>10</sup>, které Špork pozoroval z oken protější zámecké budovy. Architektem kostela Nejsvětější trojice byl Giovanni Batista Alliprandi, který zároveň navrhoval

---

<sup>8</sup> „Prastará zkušenost s léčebnými účinky minerálních pramenů neupadla sice nikdy v úplné zapomnutí, avšak k novodobému rozkvětu přivedla lázně opět až renesance, navazující i v tom na příklady uctívané antiky.“ Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha: Paseka, 2003, str. 227

<sup>9</sup> *tamtéž*, str. 238.

<sup>10</sup> Svíčka na hrobu Šporkova otce.

špitální budovu a nejspíše i celkovou kompozici areálu. „Monumentalita vnější dispozice kostela odpovídá vnitřnímu utváření osmibokého, bohatě procleněného prostoru, zaklenutého českou plackou. Čistota architektonické kompozice, vzácná vyváženost a ušlechtilá uměřenost plastického členění, podtrženého zde jedinečně i krásným materiálem.“<sup>11</sup> Samotná budova špitálu je na rozdíl od kostela vcelku prostá a strohá, bez nápadných prvků. Tvar budovy byl z původně plánovaného obrysu písmene „U“ rozšířen o další budovy, které částečně uzavírají nádvoří. Celkový vzhled hlavních budov, obrácených směrem k zámecké části, se pozměnil ve druhé polovině 18. století, kdy byla přestavěna severozápadní část. Ta dnes poskytuje představu o plánované nové podobě. Jedná se o bohatý rokokový štít, který narušuje původní strohý vzhled. Terasa napodobuje svým zpracováním půdorys chrámu a také zdůrazňuje centrální osu celého areálu. Dvojitě schodiště, které k ní vede, pak poskytuje mnoho pohledů, jak na samotný chrám, tak na Braunovy sochy Blahoslavenství. Ty jsou určeny právě pouze pro tento pohled.

Za zahradou špitální budovy se nachází ještě hřbitov s méně výraznou kaplí od Pietra Antonia Netolly.

## **2. Výzdoba areálu**

### **2. 1. Výzdoba lázeňské části**

Zpočátku Šporkovo mínění o sochařské výzdobě korespondovalo se soudobými názory. Sochařská výzdoba lázeňské části se týkala především mytologických a alegorických motivů, které se objevují ve většině zámeckých zahradách a sídlech.

Dvoupatrová zámecká stavba sloužila jak hostům, tak samotnému hraběti. V přízemí po stranách hlavní síně byly umístěny kabiny s přikrytými vanami. V prvním patře byl reprezentační sál s balkónem, v druhém patře pak obytné místnosti. Kamenné schodiště, jenž si téměř zachovalo svou původní podobu do dnešní doby, bylo lemováno vodními kaskádami. Voda vytékala ze džbánů, které podpíraly sochy mořských bohů od sochaře Jana Bedřicha Kohla-Severy (1681-1736). Pod schodištěm se nacházela fontána se sochou Diany a lovcem Akteonem proměněným v jelena tryskajícího vodu. Socha Diany byla roku 1729 přemístěna k Filozofickému domu a její místo nahradila socha zpívajícího Polyféma s alegoriemi čtyř ročních období znázorněných pohanskými bohy

---

<sup>11</sup> Jaromír Neumann, *Matyáš Braun – Kuks*, Praha: SNKLHU, 1959, str. 12.

- Venuší, Cererou, Bakchem a Saturnem od neznámého autora. Na schodiště navazoval kamenný most zkrášlený sochami harlekýnů. Za ním následovalo závodíště určené k panské zábavě, které bylo na každé straně lemováno dvaceti trpaslíky vzniklými roku 1713. Tento cyklus čtyřiceti groteskních trpaslíků byl již prací Braunovy dílny a z celkového počtu se dochovalo pouze šest torz. Tyto tzv. „callotovské postavičky“ byly zrealizovány podle sbírky mědirytů Jacquese Callota (1592-1635). Ve středu závodíště se nacházely dva vysoké obelisky, jejichž vrcholy byly ozdobeny otáčivými sochami Pravdy a Spravedlnosti, které se staly Šporkovým životním mottem a cílem. Závodíště zakončovala dvě zvířecí sousoší: medvěd bránící se dvěma psům a býk bojující se psem. „Hned u závodíště stál altán se zahrádkou, fontánami a dvěma sloupy s otáčivými figurami troubících andělů. Nedaleko dal Špork postavit holubník, ..., a domek určený ke hře kulečnicku.“<sup>12</sup>

## 2. 2. Výzdoba špitální části

Právě tato část se stala počátkem ztvárnění Šporkových postojů, idejí a jeho životních, morálních a osobních pravd. Prvním Braunovým dílem, které zhotovil pro F. A. Šporka, byly patrně alegorie Blahoslavenství a výzdoba závodíště. Série osmi soch Blahoslavenství – blahoslavenství lkající, pokojné, milosrdné, chudé duchem, lačnicí po spravedlnosti, trpící pro spravedlnost, tichého srdce, čistého srdce - umístěných na terasu před kostel Nejsvětější trojice, byla dokončena roku 1715. Jejich kvalita ale neodpovídá pozdější Braunově práci. Je možné se proto domnívat, že Braun dodal své dílně pouze předlohy a samotné zpracování je dílem nezpracovaných pomocníků. „Postoje jsou ještě těžkopádné a obličejů často málo přesvědčivé, tuhé drapérie jednotvárně ovíjejí anatomicky nejisté podaná těla a nejsou ještě schopny stát se nositelem výrazu jako ve zralých dílech Braunovy dílny.“<sup>13</sup> Ti samí pomocníci nejspíše vytvářeli i anděle Šťastné a Žalostné smrti (před r. 1718), jelikož jejich drapérie jsou podobné drapériím Blahoslavenství, ale už jsou mnohem více propracovanější a výrazově se přibližují k alegorii Náboženství, která bezpochyby vládne středu terasy. Touto alegorií (1718) jsou konečně započata Braunova mistrovská díla. Právě tato socha vyniká možnostmi několika výrazných pohledů, zvláště pak pohled zezadu, který

---

<sup>12</sup> Jaromír Neumann, *op. cit.*, str. 10.

<sup>13</sup> *tamtéž.*, str. 20.

je na terase velmi důležitý. Otvory mezi křídly a tělem rozehrávají podivuhodnou hru stínů a světla, takže socha „mění“ v průběhu dne svou podobu.

Ve špitální zahradě se nachází ještě sochy Svobodných umění a tři Roční počasí z roku 1701 od sochaře Bartoloměje Zwengse.

### **3. Betlém**

Inspiraci k vytvoření monumentálních plastik v Novém lese čerpal Špork nejspíš z návštěvy Adršpašsko-teplických skal. Jeho nadšení z nádherných přírodních úkazů, připomínající různé postavy, bylo ohromné. Nápad, vytvořit plastiky, které by byly přímo spjaty se skalními útvary, nechal Špork realizovat roku 1724.

Toto lesní prostředí se později začalo nazývat podle velkého reliéfu Betlém. Přes veškeré obtíže s jezuitou se v Betlémě začalo pracovat až roku 1726, kdy vznikly sochy Jana Křtitele, sv. Jeronýma, Garina, Onufria (který byl původně jezuitou považován za sv. Pavla Poustevníka), Máří Magdaleny, a reliéf Vidění sv. Huberta (který je datován už do roku 1724). Před rokem 1729 byl Nový les doplněn ještě o Jákobovu studnu. Ještě tentýž rok byly práce zastaveny. Po uzavření smíru mezi Šporkem a jezuitou bylo možné v roce 1731 pokračovat. Právě v této druhé fázi vznikl reliéf Klanění pastýřů a králů novorozenému Kristu. Mezi vrcholná díla se mohou zařadit především poustevníci Onufrius a Garin. Jsou nejpůsobivějším dílem celé Braunovy tvorby. Jejich svaly pulsují, jejich postavy dýchají. Navíc jejich polychromie a přírodní jevy (jako slunce, světlo, stíny, rosa) musely ještě více znásobit jejich poutavost a působivost.

## IV. Matyáš Bernard Braun

### 1. Mládí a učení

Jedna z nejvýznamnějších osobností českého barokního umění se narodila 24. února 1684 v Sautensu u Innsbrucku jako páté z devíti dětí kováře Jakuba Brauna a Magdaleny Braunové, rozené Neureutrové. Výtvarné vlohy měli i Matyášův bratr Dominik, který se svým bratrem úzce spolupracoval, a synovec Antonín, který pak převzal Matyášovu pražskou dílnu.

V době Braunova dětství působil v klášteře ve Stamsu řezbář Ondřej Thamasch (1639-1697). Zda byl Braun v jeho učení ale není známo. Jistá je pouze jeho cesta do Itálie, kde se setkal s díly Michelangela Buonarrotiho a Gian Lorenza Berniniho. Evidentní je také Braunova inspirace tvorbou Michala Zürna (1654-1698)<sup>14</sup>, Michala Bernarda Mandela (1660-1711)<sup>15</sup> a Balthasara Permosera (1651-1732)<sup>16</sup>.

O jeho příchod do Čech se zapříčinili hrabě František Antonín Špork a opat cisterciáckého kláštera v Plasech Eugenius Tytl. V Čechách se pak oženil s Marií Alžbětou Miselisovou, s níž měl pět dětí, a nakonec zde zůstal až do své smrti. Od poloviny dvacátých let 18. století Braunova tvorba upadala. Nadále dostával velmi lukrativní zakázky (výzdoba kostela v Kladrubech a Vrtbovská zahrada v Praze), ovšem jejich provedení již v sobě neneslo pro Brauna tak typickou dynamičnost. 15. února 1738 zemřel Matyáš Braun na tuberkulózu. Dílnu převzal synovec Antonín, který ale postupně opouštěl Matyášovy tendence. Slavná Braunova dílna zanikla roku 1742, po Antonínově předčasné smrti. Její odkaz lze najít v pracích sochařů Jiřího Františka Pacáka, Ignáce Rohrbacha, Martina a Josefa Jiřího Jelínkových a dalších.

---

<sup>14</sup> Bavorský sochař též inspirovaný Berniniho tvorbou.

<sup>15</sup> Velmi významný a nadaný barokní sochař působící především v Salzburgu.

<sup>16</sup> Balthasar Permoser byl významným německým barokním sochařem. Působil především v Drážďanech, kde ho také M. B. Braun navštívil.



## 2. Dílo

První Braunovou prací v Čechách byla zřejmě socha Panny Marie Bolestné z Kalvárie pro klášter v Plasech z roku 1708. Tímto dílem prezentoval opatu Tyttlovi své schopnosti před zadáním sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě (1710). To se stalo Braunovým prvním velkým pražským dílem. V této době také získal zakázku od právnické fakulty pražské univerzity na sousoší sv. Iva (1711), které bývá často opomíjeno. Mezi významná Braunova pražská díla patří také výzdoba kostela sv. Klimenta v Klementinu<sup>17</sup>. Sochy a plastiky zkrášlují šest bočních oltářů, zpovědnici, kazatelnu a výklenky, v nichž je možné nalézt sochy církevních otců a evangelistů. Také portál se čtyřmi mohutnými sochami Herkulů, kašna a plastiky na římse Clam-Gallasově paláci patří mezi díla, jež nelze opomenout.<sup>18</sup>

Přesto nejvýznamnější Braunova tvorba vznikala pro hraběte Šporka, u něhož pracoval od roku 1711. Výzdoba eremitáží a zahrady v Lysé nad Labem ovšem nepatří k vrcholným dílům. Ta vznikala až ve Šporkově panství Kuks a v přilehlém Novém lese.

Koncem desátých let 18. století dostal Braun za úkol osadit obrovskou Statui Nejsvětější Trojice v Teplicích (1718-1719), postavenou jako poděkování za konec morové epidemie v letech 1713-1714. Ve dvacátých letech vytvořil překrásný náhrobek své tchyni v Jaroměři (Náhrobek paní Anny Miseliusové - 1721), vyzdobil hlavní oltář kostela ve Staré Boleslavi, zámek a zahradu v Duchcově a pro opata Tyttla vyřezal křucifixy a skupinu Zvěstování Panny Marie (1726), která svým zpracováním roucha připomíná Náhrobek paní Miseliusové.

---

<sup>17</sup> Výzdoba tohoto kostela byla vytvářena v letech 1714-1720

<sup>18</sup> Tyto sochařská výzdoba vznikala v letech 1714-1715

## V. Ctnosti a Neřesti

Přesto, že renesance byla největší érou rozkvětu umění, byly sochy, které v té době spatřovaly světlo světa, především prostředkem, jak znázornit statickou a objektivní krásu tělesnosti. Renesance idealizovala a zkrášlovala člověka. Cílem sochařského tvoření v této době bylo zachytit lidskou bytost v určité póze. Oproti tomu barokní sochařské umění mělo za úkol znázorňovat lidskou bytost, která je dynamická, v pohybu, osvobozená od prostoru. Umělci v této době mají potřebu zobrazovat život, děj, pohyb, stavy i výrazy lidského nitra. A právě znázornění duševních a povahových rysů je nejhlavnějším cílem sochařského baroka. Tělesný vzhled je pouze prostředníkem duševních nálad a povahových vlastností. Pohyb musí být viděn ve figurách, v postojích, v gestikulaci i v mimice. Důležité je zaměření na obrození náboženského citění, které je reakcí na přílišný individualismus v době renesance. A právě Braunovo dílo Ctnosti a Neřesti jsou pravým důkazem snahy, jak dosáhnout nadpozemského bytí pomocí lidské obrazotvornost.

Kuks se stal pro Brauna místem, kde zažíval největší změny nejen svého života, ale i tvorby. Zásadní změnou v tvorbě byla především změna materiálu. Braun zvyklý do té doby na dřevo a mramor, se nyní musel naučit pracovat s pískovcem, který nemohl poskytnout takovou jemnost a hladkost. Před samým vznikem soch si Braun vytvořil bozzetto (hliněnou skicu), podle které pak byly vytvořeny originály. Originály ale nebyly kopií těchto hliněných skic. Braun si chtěl bozzettem především nastínit celkový pohyb figury, postoj a drapérii. Detaily a jednotlivosti, to vše bylo provedeno až v kamenných originálech. Při své práci se Braun musel hodně spoléhat na své prostorové a objemové citění. Nevyužíval techniku tečkování, která moderním sochařům vymezuje hlavní body. Při vytváření Ctností a Neřestí měl Braun jednu okolnost usnadněnou. Jelikož se zaměřil především na čelní pohled a profily, nedbal už tolik o pohledy ostatní. Je například škoda, že je většině těchto soch je odepřen pohled zezadu. Ze všech alegorií jsou přesvědčivější a upřímnější spíše Neřesti. Jako každý herec lépe zahraje zápornou roli, tak i vyjádření negativních vlastností muselo jít Braunovi lépe od ruky. Dobré kvality u Ctností se neprezentují tak dramaticky.

## 1. Důvod vzniku a samotný vznik

Za vznikem soch Ctností a Neřestí stojí Šporkova nespokojenost s upadajícím náboženským cítěním a morálkou. „ Špork došel k názoru, že podstata křesťanství je zkreslována a zastírána neblahými lidskými vlastnostmi, nezřízenými touhami a nároky a také špatným působením rodičů, kněží i vrchnosti.“<sup>19</sup> Právě tato nevole byla důvodem, proč vznikla jedna z nejzajímavějších barokních sochařských expozičních skupin, která měla přivést člověka zpět k mravním zásadám a k řádnému a ctnostnému životu. Nápad vytvořit čtyřicet alegorií týkajících se základních lidských vlastností muselo být pro hraběte výzvou, jelikož velice obdivoval symboliku. Světská ikonografie byla v době vrcholného baroka velmi oblíbená. A to, že do obou řad původně patřilo dvanáct soch má též svoji symboliku. Dvanáctka je symbolem úplnosti a božího řádu.

Alegorické postavy jedenácti Ctností a stejného počtu Neřestí jsou umístěny před oběma křídly špitální budovy Kuks. Originály jsou dnes uloženy v lapidáriu, které je v zahradní části Kuksu, jež je součástí prohlídek. Originály i kopie jsou v celkem dobrém stavu. Do dnešní doby se nedochovaly některé atributy soch, barevná polychromie, která zaručeně dokázala zesílit divákův zážitek a alegorie dvanácté neřesti. Původně měly obě řady po dvanácti sochách. Z Ctností byla přemístěna na špitální nádvoří alegorie Umírněnosti. Důvodem mohla být stavba hospodářského stavení v roce 1754<sup>20</sup> nebo inkviziční cenzura v roce 1729<sup>21</sup>. Z Neřestí se pak nedochovala nejspíš alegorie Podvodu, která byla v roce 1883 nahrazena nepříliš zajímavým dílem Bernarda Seelinga. Sochy, které jsou vytesané v nadživotní velikosti, znázorňují v levé části špitálního křídla směrem od sochy Anděla šťastné smrti Ctnosti: Víru, Naději, Lásku, Trpělivost Moudrost, Statečnost, Cudnost, Píli, Štědrost, Upřímnost, Spravedlnost. V pravé části směrem od sochy Anděla Žalostné smrti jsou pak Neřesti: Pýcha, Lakomství, Smilstvo, Závist, Obžerství, Hněv, Lenost, Zoufalství, Lehkomyšlnost, Pomluva, Lstivost. Braunova mistrovská díla jsou datována do let 1718-1719. Přesný rok není znám, a to z toho důvodu, že na rytině ve druhém vydání Kirchmeyerovy knihy z roku 1718 sochy ještě nejsou vyobrazeny, avšak na rytině v díle Stillenau z roku 1720 se již objevují. Je tedy až neuvěřitelné, v jak rychlém časovém rozmezí bylo všech čtyřicet soch vytvořeno. Právě tato sbírka čtyřiceti (dnes dvaadvaceti) alegorií značně zvedla působivost celého Kuksu.

<sup>19</sup> Jaromír Neumann, *op. cit.*, str. 17

<sup>20</sup> Uvádí Emanuel Poche ve své knize *Matyáš Bernard Braun: sochař českého baroka a jeho dílna*.

<sup>21</sup> Uvádí Pavel Preiss v knize *F. A. Špork a barokní kultura v Čechách*.

## 1. Podíl kameníků

Mezi jednotlivými sochami, o jejichž kvalitě není pochyb, lze přesto najít jisté odlišnosti ve zpracování. Jde o slohové pojetí, které svědčí o tom, že na Ctnostech a Neřestech pracovalo více rukou. Dokonce dle historiků umění lze sochy rozdělit do několika slohových skupin. Toto rozdělení se týká především vnějškového zpracování drapérie. Jaromír Neumann například určuje pět společných výrazových prvků- mezi Pílí a Smilstvem, Cudností a Leností, Upřímností, Spravedlností, Pýchou, Závistí, Zoufalstvím a Pomluvou, mezi Láskou a Nadějí, Moudrostí a Vírou. Analogii lze najít také v gestech a postojích. Pokud sochy lépe pozorujeme, zjistíme, že se některá gesta opakují. Například Píle, Spravedlnost a Smilstvo jsou opřeny pravou rukou o svůj atribut a všechny tři svou zdviženou levou rukou drží předmět, vztahující se k jejich postavě (Postava Píle původně držela kužel<sup>22</sup>, který dnes chybí. Alegorie Spravedlnosti držela v levé ruce váhy, které se též nedochovaly). Shodné pózy lze nalézt i u alegorií Cudnosti, Lenosti a Statečnosti. Všechny jsou „položeny“ na svůj atribut, který slouží nejen k opření, ale nese celou váhu jejich těla. Zajímavé držení těla mají alegorie Hněvu, Lakomství a Lehkomyšlnosti. Všechny jsou esovitě stočeny z pohledu diváka doleva a mají do široka rozpažené ruce. U Upřímnosti a Trpělivosti je společným znakem přitisknutá ruka na hrud'. U obou tedy náznak otevřenosti a bezelstnosti. Přestože jsou známa jména kameníků, kteří na Ctnostech a Neřestech pracovali, nelze s určitostí říci, který z nich kterou sochu tesal. A pokud byly sochy vůbec tesány pouze jediným kameníkem. Je ovšem prokázáno, že hlavním spolupracovníkem v Kuksu byl sochař Jiří Pacák, který se později stal hlavním pokračovatelem Braunových děl. A právě z těchto pozdějších děl lze odvodit některé stylové prvky, které užíval již při své práci v Kuksu. Tyto prvky je možné pozorovat především u alegorie Obžerství, jejíž tvář se shoduje s tvářemi starých žen, které Pacák později tesal. Nejvíce je ale Pacákova práce znát na drapériích. Jak uvádí Emanuel Poche: „Proti dynamické vzcnosti a výrazné mluvě roucha dřívějších prací Braunových je tato drapérie konkrétní, věcná, respektuje tvar a polohu těla a údů, lne dolů, objímající údy a trupy vlnitými, nervózně se třesoucími lemy a nízkými obloučkovitými črtami a řasami“.<sup>23</sup> I přesto, že alegorie vznikaly rukama dílenských pomocníků, Braun nadále zůstává hlavním autorem těchto děl, které navrhoval dle své představivosti a fantazie.

---

<sup>22</sup> Domnívá se tak J. Neumann.

<sup>23</sup> Emanuel Poche, *op. cit.*, str. 52

### 3. Společné a odlišné znaky

Ctnosti a Neřesti již vyzařují mnohem jistější zásahy sochařských rukou. Pohyb postav je odvážnější, výraz ve tvářích je přesvědčivější, drapérie jsou mnohem složitější. Mezi alegoriemi je možné nalézt několik společných prvků. Opakuje se například nakročení a překřížení nohy, přenesení váhy na jednu nohu, esovité stočení postavy, které způsobuje vlnění sochy. U Ctností jsou tato esovitá stočení jemnější a něžnější, naproti tomu u Neřestí jsou spíše prudší. U některých soch je možné se setkat s prvkem zaklonění hlavy. Málokterá socha hledí přímo na diváka. Většina z nich se upřeně dívá buď na svůj objekt touhy či atribut, nebo kamsi do vyšších sfér. V řadě Ctností se většinou shoduje motiv opřené ruky o atribut, který soše náleží. A právě toto opření umožňuje využití tělesné spirály. Díky opření totiž socha dostává zmíněný esovitý tvar. Pro ztělesnění Ctností a Neřestí Braun zvolil jen ženské postavy. Díky tomu jsou řady sjednocené a mnohem lépe se dají srovnávat lidské vlastnosti. Ovšem to pro Brauna znamenalo větší požadavky na fantazii. Vytesat čtyřicet odlišných ženských typů tváře muselo vyžadovat výbornou představivost. Braun si dával také velmi záležet na tvarování šatu. Šat určuje celý obrys a siluetu sochy. Vymezuje, jak bude socha nakonec vypadat a proto je na něj soustředěna velká pozornost, stejně jako na tvář a atributy. Šat těchto soch je často rozevlát, přetvářen a poskládan do těch nejpodivuhodnějších a nejfantastičtějších skladů a záhybů. Dalo by se říci, že každá socha má pro svou vlastnost, kterou ztělesňuje, typickou drapérii. Například v alegorii Pýchy je velkolepě řasena, v Lakomství je šat podobně svrasklý jako obličej stařeny, v Zoufalství je šat strhán a rozdrán, ve Smilstvu je až příliš přiléhavý a odkrývající, v Závisti se divoce plazí jako sama postava. Někdy je drapérie využito pro odhalení typického motivu postavy, který by jinak nebyl vidět. U Pomluvy se drapérie pozvedá proto, aby odhalila dřevěnou nohu. Kouzelný detail šatu je možné nalézt u alegorie Trpělivosti. Jelikož její drapérie je celkově nevýrazná, je doplněna o řasení, které způsobují tři malé knoflíky. Tento detail na první pohled skoro nepozorovatelný činí postavu ještě více něžnější. Poutavý detail řasení lze najít ještě v postavě Lásky. Tady se dítě drží pevně šatu (tím způsobuje řasení) a tiskne se k matčině noze. Zajímavá je drapérie i u alegorie Cudnosti. Zde dochází ke kontrastu. Postava, která symbolizuje nevinnost a stydlivost, má na sobě šat, který sice zahaluje celé tělo i tvář, ale tím, jak lne až příliš k tělu, nám dráždivě naznačuje nepoznanou krásu a smyslnost, která se ukrývá pod šatem. I přesto, že jsou sochy zatíženy tak těžkopádnými drapériemi, působí velmi

lehce. Nejdůležitějším prvkem u Ctností a Neřestí ale nadále zůstává zpřítomnění psychických stavů. Braun musel dokonale znát fyziognomii lidského obličeje. Dokázal každé své soše přiřadit takový výraz, který přesně odpovídal danému ctnostnému či neřestnému typu. Dokázal vytesat duševní pohnutky i momenty vášně. Výraz Braunových soch je velmi pronikavý. Tváře Neřestí působí unaveně, jsou to obličeje většinou zestárlých žen. Naproti tomu obličeje Ctností jsou mladistvé a usměvavé. Některé postavy z řad Ctností a Neřestí vypadají, jako kdyby navzájem splývaly. Například Moudrost by svým postojem a hleděním do zrcátka mohla náležet spíše do řad Neřestí, pokud bychom neznali symboliku dvojí tváře. Na postavě Lehkomyslnosti zas těžko nacházíme nějakou zápornou vlastnost. Její radostná tvář se plně odlišuje od ostatních Neřestí. V takovém případě je pak třeba se zajímat o atributy, které sochám náleží. Braun si dal záležet i na těchto neméně důležitých detailech. Dokázal je zharmonizovat do stejné nálady jako samotné postavy. Proto se z nich nestala jen pouhá ozdoba. Nedá se ale říci, že by všechny sochy měly stejnou kvalitu. Občas se můžeme podívat nad tím, jak je možné, že některé sochy jsou do detailu tak propracované (v drapérii, ve výraze) a některé jsou až mdlé. Například postava Lenosti je téměř bezvýrazná. To se nedá říci o jejím atributu, který je mnohem více propracovanější než ona sama. V řadě ctností pak trochu vybočuje alegorie Štědrosti, kde může zarazit její až lhostejný výraz v obličeji.

## 4. Ikonografie

Od počátků stanovení hlavních ctností a hlavních hříchů, se zachovaly ve všeobecném povědomí jednoznačné představy o atributech náležících jednotlivým alegoriím. Někde proto ikonologie není zapotřebí. Například u tzv. teologických (Víra, Naděje, Láska) a kardinálních ctností (Moudrost, Statečnost, Spravedlnost, Umírněnost) jsou motivy a atributy dány pevně a neměně.

K vytvoření tak rozsáhlého díla využil Braun několik ikonografických vzorů. Posloužila mu *Ikonologie* Caesara Ripy (1560-1622), z které vycházelo mnoho umělců. Zásadní inspirací se staly také rytiny sedmi hlavních hříchů od Jacquese Callota (1592-1635), které vyšly roku 1620 ve Florencii pod názvem *Les Péchés capitaux*. Ripovy a Callotovy motivy byly dlouho pokládány za hlavní ikonografický vzor Ctností a Neřestí. Zvláště když předloha 40 trpasličích postaviček ze závodíště byla shledána též u Callota, jenž je pokládán za „otce barokních trpaslíků“<sup>24</sup>. Tomuto oblíbenému tématu se ale shodou okolností věnoval i Martin Engelbrecht (1684 – 1748)<sup>25</sup>. Od tohoto augsburského rytce pochází soubor dvanácti vyobrazení Ctností a stejného počtu Neřestí z let 1710-1715. Jeho rytiny obsahují též motivy z Ripovy *Ikonologie* a Callotových *Hlavních hříchů*. Lze ale také najít vzory Jana Theodora de Bry (1528-1598)<sup>26</sup> a Andrea Alciatiho (1492-1550)<sup>27</sup>. Martin Engelbrecht své alegorie doplňuje příběhy ze Starého zákona, které se vždy odehrávají v pozadí, a „citáty z Písma a dvoustrofovými, dvousloupcovými básněmi o dvanácti verších.“<sup>28</sup> Je více než zřejmé, že Engelbrechtovy rytiny měl Braun k dispozici. Shodují se nejen atributy, ale i pózy, postoje a celková úprava figur.

Nedá se ale říci, že by Braun pouze kopíroval dobové rytiny. Často upravoval sochy dle svého názoru a možností. Na rozdíl od „neživého“ mědirytu, Braunovy postavy žijí, dýchají a promlouvají k nám.

---

<sup>24</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 257

<sup>25</sup> *tamtéž*, str. 257

<sup>26</sup> Jan Theodor de Bry, *Proscenium vitae humanae sive Emblematum Frankfurt a. M.*, 1627

<sup>27</sup> Andrea Alciato, *Emblemata liber*, 1531

<sup>28</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 269

## VI. Katalog Ctností a Neřestí a jejich ikonografie

### 1. Ctnosti

Přestože se alegorie ctností vyskytovaly již v antickém Římě, rozmachu dosáhly až v době křesťanství. Kardinální ctnosti tvoří Spravedlnost, Moudrost, Statečnost a Umírněnost. Myšlenka tohoto ustanovení se objevuje již ve starém Řecku u Aristotela (384-322 př. n. l.). V křesťanství ji pak rozvinul sv. Tomáš Akvinský (1225-1274). Tyto kardinální ctnosti vycházejí z tzv. teologických (božských) ctností – Víra, Naděje, Láska. Koncept sedmi ctností – Pokora, Štědrost, Střídmost, Činorodost, Přejícnost, Mírumilovnost, Cudnost – se prvně objevil v díle *Psychomachia* od Aurelia Clemense Prudentia (348-okolo 410), v němž je popsán jejich boj proti hříchům.

#### 1. 1. Víra

Žena, jejíž šat je bohatě zřasen objímá kříž pravou rukou, levou přidržuje šat a samotný kříž. Její šat je prostý, tak jak se na „víru“ sluší. Živůtek se jen mírně zvedá, jako kdyby postava chtěla svou víru a spasení přijímat rovnou do duše. Hlavu má pokrytou zřaseným závojem, který už ve středověku znamenal zbožnou a cudnou ženu. Její pohled je skromný a upřený k nebi. Ústa se nepatrně usmívají. Celá její tvář vyzařuje něžnost a pevné přesvědčivé vyznání. Její šat je v půli těla bohatě našasen, jako kdyby ženu spojoval v objetí s křížem. Její postava je mírně přikrčená a na rozdíl od ostatních Ctností a Neřestí v postoji celkem rovná. Zpod šatu vykukuje hebká nožka, která také může symbolizovat skromnost a prostý život věřících nebo to, že se dotýká pevného základu víry. U nohou má tiáru, pokrývku hlavy papeže, která je zdobena třemi korunkami, což symbolizuje nejsvatější Trojici nebo tři církevní stavy: Řím, křesťanstvo a duchovní svrchovanost.

Alegorie Víry je jedinou sochou ze všech kukských plastik, k níž se dochovalo 28,5 cm vysoké bozzeto, které je dnes uloženo v Národní galerii. Tuto ctnost je možné shlédnout hned ve třech provedeních. Samotné bozzeto, které bylo zaručeně vytvořeno Braunovo rukou, již zmíněnou kukskou Víru, a Víru v Duchcově, která se mnohem více přiblížila hliněnému modelu.

Ikonografický vzor Víry je vymezen pevně a neměně. Objevuje se s křížem, obvykle knihou znázorňující Písmo svaté, popřípadě zahalenou tvář jako je tomu u Caesara Ripy. Kukská Víra je však znázorněna pouze s křížem a tiárou. Její objetí kříže



je obdobné jako u Víry od Raphaela Sadelera z roku 1590. Jak již bylo řečeno, její šat je prostý. Aurelius Prudentius Clemens ve svém díle *Psychomachia* uvádí: „Má venkovský šat, holá ramena a paže, a nestříhané vlasy.“<sup>29</sup> Barevnost této plastiky měla též svou symbolickou funkci. Lze tak předpokládat, že Víra byla oděna v bílé, symbolizující čistotu ducha, popřípadě ve světle fialové.<sup>30</sup>

## 1. 2. Naděje

Drapérie poodhalené alegorie Naděje je velmi složitá, poskládaná a rozložená do několika pásů. Levou rukou si přidržuje šat na prsou, který jí přesto spadá na nadloktí. Na rozdíl od Víry, je již esovitě zatočena a opřena o velikou kotvu, která symbolizuje naději. Na kotvu stoupá pravou nohou, ke které látka tak přiléhá, že je možné pozorovat nádherný obrys lýtka. Oproti Víře není Naděje bosá. Její pohled i hlava směřuje vzhůru. Hledí do nebe, odkud vždy přichází naděje. Její vlasy jsou vlnité, až téměř kudrnaté. Na hlavě má lasturu, která je atributem Venuše. Celá postava tak může svým způsobem připomínat krásnou a jemnou bohyni Venuši.

Stejně jako Víra, má i Naděje svůj specifický atribut<sup>31</sup> neměnný již od dob prvotního křesťanství. Tento symbol je vyvozen od sv. Pavla, který o naději napsal (Žd 6,19): „V ní jsme bezpečně a pevně zakotveni, jí pronikáme až do nitra nebeské svatyně.“<sup>32</sup> Od 16. století držíva Naděje koš květin, jenž naznačuje naději dozrávání plodů. Tento výjev lze pozorovat u Caesara Ripy. Jeho Naděje (Speranza) je korunována věncem květin. Tím se od kukské Naděje velice liší. Braunova ctnost má na hlavě mušli, která je v antice atributem Venuše, v renesanci pak atributem poutníka. Téměř identické odkrytí levého ňadra je možné nalézt u Naděje od neznámého autora. Barvu roucha lze u Naděje předpokládat zelenou. Caesar Ripa uvádí, že Naděje je mladá žena oděná do zelené. Andrea Alciato ve své emblematicce navíc dodává, že je Naděje v zeleném oděvu proto, že všechno, co tato ctnost ovládá, kvete.

---

<sup>29</sup> Aurelius Prudentius Clemens, *Prudence: Psychomachie contra symaque*, Paris: Belles lettres, 1992, str. 51

<sup>30</sup> „Nyní Víra ověčena květinami svých společnic,...a nařídila jim, aby se oděly do světlých fialových šatů.“ *tamtéž*, str. 52

<sup>31</sup> Atribut kotvy.

<sup>32</sup> James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991, str. 289

### 1. 3. Láska

Láska, společně s vírou a nadějí tvoří tři hlavní křesťanské ctnosti. Láska je zde Braunem zobrazena jako láska mateřská, tedy láska k bližnímu svému. V postavě matky můžeme vidět něhu a láskyplné zahledění na menší děťátko. Druhé dítě vede za ruku a tiskne k sobě. To se drží pevně své matky a tím tak vytváří řasení látky na matčině sukni. Celá alegorie je oděna velmi skromně. Její šat je prostý, oproti ostatním sochám se zdá jednovrstvý a dosti tenký. Proto je možné na matčině pravém prsu spatřit vystouplou bradavku. Zajímavé je, že ačkoli šat vypadá celkově tence a padá jednotvárně dolů, kolem malého batolete se látka silně zvedá, jako kdyby ho chtěla ochránit. Na prostotě dodá i nahost dětí a bosá noha matky. Ani matka ani děti nemají žádnou pokrývku hlavy.

Křesťanství vždy učilo, že láska k Bohu je i láskou k bližnímu svému.<sup>33</sup> Tuto lásku bylo i mnohem snazší znázornit. V první polovině 14. století se začal rozšiřovat typ Lásky coby ženy kojící dvě děti, nejspíše odvozený od zobrazení Virgo lactans. Později se kolem matky objevují tři až čtyři děti. Braun však nenásledoval tento typ, který například zvolil augsburský rytec Martin Engelbrecht (1684-1756). Pro Braunovu vytesanou Lásku se lépe hodila figura pouze se dvěma dětmi<sup>34</sup>. Tento typ se objevuje i u Marcantonio Raimondiho (1480-1534)<sup>35</sup>, jehož Láska je v jistých znacích velmi podobná té kukské. Společný je prostý šat, dvě nahé děti, bosé nohy, nakročená pravá noha, sepnuté vlasy, pravá ruka držící starší dítě, levá pak chovající to menší. Raimondiho Láska je k nám otočená zády, její obličej známe jen díky tomu, že se obrací na starší dítě, které je v popředí obrazu. Oproti tomu Braunova Láska je otočená přímo k nám a její pohled je věnován dítěti v náručí. Barevnost Lásky vymezil již Ripa. Červená barva jejího roucha představovala lásku k bližnímu svému. vyhovovat

---

<sup>33</sup> Láska křesťanská (latinsky Caritas).

<sup>34</sup> Tento typ mnohem lépe umožňoval vytvořit stojící figuru.

<sup>35</sup> Marcantonio Raimondi byl známý italský rytec. Stal se důležitou osobou pro rozvoj reprodukčního tisku. Byl mezi prvními umělci, kteří svým tiskem kopírovali obrazy. Také utřídil techniku rytí.

## 1. 4. Trpělivost

Socha Trpělivosti nevypadá oproti ostatním alegoriím tak upřímně. Její výraz je malátný, postava nemá téměř žádný pohyb. Mnohem více pohybu vyzařuje beránek, který se něžně tiskne k ženské postavě. Trpělivost je znázorněna jako mladá žena, která pravou rukou hladí beránka<sup>36</sup> a levou ruku si přidržuje na prsou. Celkově vypadá socha smutně. Mírný úsměv prosvětluje smutek ve tváři. Žena má pokrývku hlavy, která může znamenat zbožnost a cudnost. Její pravá noha je odkrytá, šaty jako kdyby byly vyhrnuté a ukazovaly spodní část oděvu sepnutou třemi malými barokními knoflíky. Ty dodávají jinak nevýrazné drapérii jemné řasení. U nohou je položena deska s reliéfem trpícího Joba, který je biblickým příkladem trpělivosti. Job se totiž vytrvale odmítal vzdát svého Boha.

Že se Braun nedržel Ripovy předlohy, je více než jasné. Ripova Trpělivost (Patientia) sedící na kameni je zatížena závažím a její bosé nohy se dotýkají bodláčí. I takový může být obraz vytrvalé ctnosti, která oddaně snáší neštěstí se stálostí a klidnou hlavou. V Prudentiově díle je Trpělivost popsána bojovně, stejně tak jako i všechny ostatní ctnosti. Její šat může připomínat spíše zbroj. Trpělivě zde snáší zranění způsobené kopím a vyčkává až se sám Hněv zahubí. Engelbrechtova Trpělivost sedí na kovadlině a kolem tváře se jí vine závoj, stejně tak jako u Trpělivosti kukské.

## 1. 5. Moudrost

Moudrost ztělesňuje mladá žena s dvěma obličejí, která se vzhlíží v zrcadle. Tato symbolika se dá interpretovat tak, že Moudrost vidí do minulosti<sup>37</sup> i přítomnosti a prostřednictvím zrcadla také do budoucnosti. Levou rukou, na které má obtočeného hada<sup>38</sup> se opírá o nosník. Celkový vzhled postavy se jeví velmi mladistvě. Její šat v horní části těla je o něco více zdobný, než u předešlých postav. U ramen má našasenou látku, která pak působí jako zdobné rukávky. Její poprsí je zvláště výrazně páskovitými prýmkami. Jako málokteré soše vyniká skrze šat její silueta - její dekolt, pas a štíhlost jejích nohou.

Braunova Moudrost jako kdyby povstala z Engelbrechtovy rytiny. Od něj převzal nejen námět dvou tváří a zrcadla, které je často u Moudrosti zobrazováno, ale

---

<sup>36</sup> Symbol trpělivosti, mírnosti a pokory.

<sup>37</sup> Moudrý člověk dokáže reflektovat své konání.

<sup>38</sup> V tomto případě symbol obezřetnosti a chytrosti.

rovněž motiv oděvu s rozevlátým pláštěm, který se liší pouze Braunovým dodáním živůtku. Engelbrechtova ctnost se opírá hadem ovinutou levicí o pilíř, stejně tak činí i Braunova Moudrost. Nejvýraznější podnět předlohy je ovšem hlava s dvěma obličejí. Tento motiv ale můžeme nalézt i u jiných ikonografických vzorů. Například Alciatova Moudrost znázorněna mužskými tvářemi. Zde je interpretace dvojznačná. Moudrost zná věci, které už byly, které teprve přijdou, ale také může vidět tváře lidí za sebou stejně dobře jako před sebou. Braun vytvořil oba obličejí mladistvé a totožné. Zde se ale vytrácí Ripova myšlenka. Ten svou Moudrost vyobrazil jako postavu dvou tváří, z nichž jedna má symbolizovat moudrého starce. „Moudrost se rodí ze spojení mladistvého nadšení se zkušeností věkovitosti.“<sup>39</sup> Této charakteristice se držel Engelbrecht, který zobrazil dvojici ženských obličejů, z nichž jeden představuje ženu starší a zralejší. Podobným způsobem se nejspíše řídil i Jacques de Gheyn II (1565-1629)<sup>40</sup>, který též znázornil dvojí tvář Moudrosti, jako mladou dívku a stařenu, či snad starce. Braunovo mladistvá ctnost se tak omezila pouze na jediný výklad, a to, jak již bylo řečeno, vidění dopředu i dozadu současně.

## 1. 6. Statečnost

Statečnost je vyjádřena ženou statných tvarů v antikizujícím vojenském oděvu s přilbou na hlavě. Její pohled je klidný, usměvavý, uvolněný, jako by postava věděla, že má navrch. Její tělo je oproti předešlým postavám kypřejší a silnější. Vždyť má také symbolizovat sílu, kterou byla dříve socha nazývána. Její postoj naznačuje klid, jako by ji nic nerušilo. Dá se říci, že je to jedna z nejuvolněnějších soch vůbec. Pravou rukou se opírá o rozlomený sloup, který je symbolem síly<sup>41</sup> a na němž je vytesán reliéf skal. Levou rukou drží hůl. Na první pohled je možné postavu zaměnit s mužem. Z omylu nás vyvede něžný obličej, dlouhé vlasy vyčnívající zpod přilby a náznak poprsí.

Statečnost je ve většině případech znázorňována jako bojovník prokazující ohromnou sílu a odvahu. Často je doprovázena lvem, symbolem nebojácnosti. Této kombinace využil například Caesar Ripa. Jeho Statečnost představuje urostlý muž ve zlatém rouchu s žezlem ověnceným vavřínem a se lvem po svém boku. Braunova Statečnost vychází spíše z Engelbrechtovy alegorie Síly, jen s tím rozdílem, že Engelbrechtova ctnost je zobrazena se lví přilbou a se dvěma sloupy symbolizující Sílu

---

<sup>39</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 284

<sup>40</sup> Jacques de Gheyn II. – nizozemský malíř a rytec.

<sup>41</sup> Tento atribut je převzat od biblického hrdiny Samsona.

a Velkorysost. Nicméně je možné nalézt návaznost i na Ripovu Statečnost. Tu představuje římská vojenská obuv.<sup>42</sup>

## 1. 7. Cudnost

Jedno z nejlepších Braunových děl je znázorněno mladou dívkou, jejíž krásu nikdy nepoznáme. Socha Cudnosti podněcuje naši představivost. Jaká líbeznost se asi skrývá pod šátkem, který zakrývá celý její obličej, a zpod kterého je vidět pouze brada? Její půvab nám může ještě poodhalit šat, který jí v prsou, pase a kolem nohou úzce obepíná. Její postoj vyznívá celkově velice jemně. Dokazuje nám to jemné opření pravé ruky, nebo něžné obětí dvou holubic levou rukou<sup>43</sup>. Tou je také opřena o knihu položenou na čtyřhranném soklu, na kterém je znázorněn starozákonní výjev, jak cudný Josef Egyptský prchá od necudné Putifarovy ženy. Na levé části soklu je reliéf věže, která vyjadřuje čistotu, neposkvrněnost a cudnost. „V nejedné legendě se vypráví o dceři zavřené jejím otcem ve věži, aby odradil její nápadníky. Věž jako atribut Panny Marie z Nanebevzetí a Neposkvrněného početí symbolizuje rovněž neposkvrněnost.“<sup>44</sup>

Podobné znaky v pojetí vyjádření Cudnosti se vyskytují zejména u Ripy a Engelbrechta. Caesar Ripa znázornil Cudnost (Castitas) v bílém rouchu s bičem, kterým kárá sama sebe. Ale v tomto vyobrazení se neobjevuje analogie k Braunově ctnosti. Mnohem více se jí přiblížila Ripova Stydlivost (Pudicitia). Dívka v bílém rouchu a s bílým závojem přes tvář držící v pravé ruce lilii. Závoj značí, jak sám uvedl Ripa, že ctnostná žena by měla spíš zakrývat než odhalovat svou krásu. V dálce je vidět obrys patrně katedrály s vysokou věží<sup>45</sup>. I přes tyto podobné znaky je více než zřejmé, že Braunova Cudnost je inspirována Cudností Engelbrechtovou. Shodné podání horní části šatu se zahalující rouškou, identické objetí hrdliček schovávajících se pod draperií pláště, stejné nakročení levé nohy. Jelikož Ripova Stydlivost a Engelbrechtova Cudnost drží v pravé ruce lilii, je možné předpokládat, že i kukská Cudnost třímala ve své pravé ruce tuto květinu, symbol čistoty. Braun převzal i výjev prchajícího Josefa před Putifarovou ženou, který se odehrává v pozadí Engelbrechtova vyobrazení. Oproti tomu výjev hořící svíčky ze čtyřhranného soklu nahradil reliéfem věže, který se objevuje též u Ripy.

---

<sup>42</sup> Caligae – byly pevné boty s volnou špičkou a patou. Uvazovány byly řemínky nad kotníky a výše.

<sup>43</sup> Spojení holubic a Cudnosti se začíná objevovat již v renesanci. Jsou zde symbolem věrnosti a stálosti. Hrdličky nemění svého partnera a po odloučení už jiného nepřijmou.

<sup>44</sup> James Hall, *op. cit.*, str. 480

<sup>45</sup> Symbol věže vysvětlen v předchozím odstavci.

## 1. 8. Píle

Jako jedna z mála vyzařuje radost a čilost. Je ztělesněna mladou ženou, která se pravou rukou opírá o úl – symbol píle. Úl a přesýpací hodiny<sup>46</sup> stojí na kamenné desce, na níž je znázorněn reliéf. V reliéfu je možné spatřit ruku s vavřínovým věncem<sup>47</sup>, pod níž leží několik pracovních nástrojů. U nohou na levé straně zobe kohout zrní. Kohout je symbolem východu slunce. Zakokrháním zdůrazňuje příchod nového dne a denní povinnosti. Alegorie Píle má celkem skromný oděv, jedinou výjimkou skromnosti je zdobená čelenka, kterou má na hlavě.

Píle má též své neměnné tradiční atributy, dle kterých je dozajista vždy poznána. Konkrétně je to motiv poletujících včel, přesýpacích hodin, kohouta zobajícího zrní apod. Tyto motivy se vyskytují jak u Ripy, tak také u Engelbrechta. Ripova Píle (Diligenza) je mladá žena držící ratolest tymiánu v ruce jedné a v druhé svazek mandlí a moruše. Proč drží dívka mandlovník a moruši, vysvětluje Ripa tím, že je to cesta mezi netrpělivostí a pomalostí. Květy mandlovníku se totiž rozvíjejí v brzkém jaru. V židovské kultuře byl proto mandlovník nazýván „bdělým“. Oproti tomu moruše je „podle antických autorů, zejména Plinia (Nat. hist. 16), stromem moudrosti; její květy se totiž rozvíjejí pomalu, plody však dozrávají velmi rychle“<sup>48</sup> U Engelbrechta navazujícího na Ripu se též objevuje mandlová ratolest, snítka tymiánu a kohout zobající zrní. Navíc Engelbrecht přidal přesýpací hodiny, podkovu a reliéf vytesaný ve skalce po boku Píle. Že se Braun inspiroval touto rytinou je vidět téměř na každém detailu. Stejně opření, natočení a postoj postavy, shodné nakročení poodhalené levé nohy. I roucho je obdobně řasené kolem ramen a v bocích. Stejný je též typ rukávů a téměř i účesu. Dalším rozdílem je opření kukské Píle o včelí úl, který se u Engelbrechta nenachází. Místo něj jsou totiž zobrazeny samotné včely. Engelbrechtova ctnost se tedy opírá o přesýpací hodiny. Braun převzal i motiv reliéfu vytesaného ve skalce. Umístil ho do kamenné desky u nohou Píle. Identičnost je možné najít i v pojetí výrazu a v rozpažení levé ruky. „Zda socha držela nějaký atribut, nelze již s jistotou říci.“<sup>49</sup> Přesto je možné, že něco ve své levici třímala. Jaromír Neumann ve své knize *Matyáš Braun – Kuks* uvádí, že v levé ruce svírala Píle původně kužel s předitivem, který se bohužel nedochoval.

---

<sup>46</sup> Symbol času.

<sup>47</sup> Symbol vítězství.

<sup>48</sup> Jan Royt, Hana Šedinová, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998, str. 101

<sup>49</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 284

## 1. 9. Štědrost

Štědrost je vyjádřena mladou dívkou s věncem květů a s lasturou na hlavě. Květiny jsou všeobecně symbolem jara a bohyně Flóry<sup>50</sup>, jejíž vlasy byly často zdobeny právě věncem květin. Alegorie drží roh hojnosti, který má opřený o malý sokl a který přidržuje svou levou nohou. Roh hojnosti je plný plodů, které Štědrost připravuje k darování. Drapérie této sochy není tak bohatá jako u některých jiných soch a možná právě proto vypadá postava jako něžné stvoření. Řasení levého rukávu a pláště jakoby vynahrazovalo jinak ne zcela výraznou drapérii. Pravou rukou, jejíž rukáv není tak zdobný, skromně rozdává dary. Živůtek těsně obepíná její štíhlé tělo a je zdoben též květinami. Na spodní části podstavce jsou umístěna granátová jablka<sup>51</sup>. Obličej dívky je jemný, usměvavý a smířený. U postavy Štědrosti by bylo snad lépe volit výraznější mimiku, než tvář, která zračí spíše odevzdání.

Braunova socha Štědrosti nese svým způsobem tvůrčí individualitu. Z Engelbrechtovy a Ripovy předlohy je převzat pouze roh hojnosti. Ripova Štědrost dokonce nese dva rohy. V jednom jsou květiny a ovoce, v druhém otočeném hořejškem dolů šperky a drahokamy. Dle Ripy dva rohy značí, že ušlechtilá ctnost by měla dělat dobré skutky bez chlubení se. Jistou podobnost lze najít u Jana Theodora de Bryho. V jeho vyobrazení *Venuše, Ceres a Bakchus*<sup>52</sup> je bohyně úrody v jistých aspektech podobná té kukské. Je to zejména nařasení rukávů a podobná úprava vlasů. Barvu oděvu lze opět předpokládat bílou. Dle Ripy právě bílá barva značí její počestnost a neziskuchtivost.

---

<sup>50</sup> V renesančním umění byla čtyři roční období často znázorňována antickými bohy: jaro – Flóra nebo Venuše, léto – Ceres, podzim – Bakchus, zima - Vulkán. Věncem květů a lastura na hlavě kukské Štědrosti tak mohou symbolizovat Flóru i Venuši zároveň. Lastura je totiž atributem Venuše.

<sup>51</sup> Symbol vzkříšení.

<sup>52</sup> Jan Theodor de Bry, *Emblemata secularia mira et jucunda ...*, Frankfurt, 1596, nestr.

## 1. 10. Upřímnost

Upřímnost je vyjádřena mladou dívkou s hvězdou na čele<sup>53</sup>, která se pravou rukou opírá o pilíř. Levou rukou si přidržuje závoj a srdce, které tiskne na hrud' a které symbolizuje její otevřenost. Její pohled směřuje k nebi a je přímý. V záhybu svého roucha opatruje dvě hrdličky, symbol upřímné lásky. Její šat nese jisté znaky renesančního oděvu – bohatě zdobený korzet s velmi našasenou sukni. Drapérie se kolem jejích boků z mírného vlnění mění v divoké vlny (podobně jako u Víry a Píle). Svou pravou nohou šlape po škrabošce, což symbolizuje, že Upřímnost netoleruje jakoukoli přetvářku.

Braunova Upřímnost vychází v mnohých aspektech především z Ripovy Upřímnosti (Sinceritas) a Ripovy Oddanosti (Lealtà).<sup>54</sup> Ze Sinceritas je převzat především motiv hrdličky a srdce třímající v ruce. Dle Ripy je to znamení toho, že Upřímnost není schopná přetvářky. Své srdce odhaluje všem lidem. I když se tyto atributy nacházejí též u kukské Upřímnosti, liší se jejich ztvárnění. Ripova Upřímnost má pouze jednu hrdličku, kterou navíc drží v pravé ruce. Ve své levé rozpažené třímá srdce. Braunova Upřímnost ho svou levou rukou přidržuje na hrudi na znamení, že svou pravdomluvnost myslí vážně. Pohled kukské alegorie je upřen k nebi, kdežto Ripova ctnost hledí na svou společnici hrdličku. I motiv škrabošky je realizován odlišně. Ripova Oddanost škrabošku přidržuje svou pravou ruku a odvrací se od ní. Braun nechal svou ctnost po symbolu přetvářky šlapat. Barvu róby lze předpokládat zlatou. Tak to také stanovil Ripa ve své Ikonologii.

---

<sup>53</sup> Symbol světla, který zahání tmou.

<sup>54</sup> Tyto Ripovy motivy převzal též Engelbrecht.



## 1. 11. Spravedlnost

Žena, jejíž obličej má jemné rysy dítěte. V jejím něžném úsměvu je možné spatřit dokonce dolíčky. Její oči jsou překryty šátkem, to proto, aby spravedlivě soudila podle své moudrosti a svého srdce. Její pravá ruka se opírá o meč, který symbolizuje výkon spravedlnosti. V levé zdvižené ruce držela socha ještě váhy, které se bohužel nedochovaly a které jsou symbolem soudu, užívané k vážení dobra a zla, práva a bezpráví. Meč a váhy jsou atributy Spravedlnosti již od dob starého Říma. U levé ruky můžeme zpozorovat velmi nařasenou část nejspíše pláště, který jako kdyby se zvedal se samotnou rukou vzhůru. Její silueta je zvýrazněna jen v horní části a to zdobným korzetem, který spíše připomíná antické brnění.

Braunova ctnost vychází částečně z Engelbrechta, zčásti lze najít i Ripovské motivy. Z Engelbrechtovy rytiny byl převzat postoj a atribut meče, jehož podoba i úhel byl ale pozměněn. Také provedení roucha se nadržuje své grafické předlohy. Především pak jeho nařasení a antikizující hořejší část oděvu. Braunova socha se může pyšnit šátkem přes oči, jenž také u Engelbrechta schází. Obdobné motivy se dají nalézt také u Ripovy Božské spravedlnosti (Iustitia divina), která drží v pravé ruce meč a v levé váhy a Spravedlnosti (Iustitia), jenž má pásku přes oči. Jinak se liší jak svým postojem, tak dalšími druhy atributů. Velmi podobné gesto se objevuje u alegorie Spravedlnosti od Jacques de Gheyna II. Jeho ctnost má téměř totožné zdvižení levé ruky, identické ohnutí paže, natočení zápěstí a držení prstů.

## 1. 12. Umírněnost (Střídmost)

Alegorie Umírněnosti je znázorněna mladou ženou s čelenkou na hlavě. Její obličej je jemný, jako u všech Ctností. Z pohledu je znát schopnost kontroly a sebeovládání. Její postoj je sebevědomý. Levou rukou objímá džbán s vínem, který jako by bránila před nenechavci. Pravou sebejistě nabízí číši. Drapérie sochy je nevýrazná, mdlá, téměř odbytá. Roucho Umírněnosti jako kdyby celou postavu pohlcovalo. Není zde zvýrazněna silueta sochy, ani přilnutí látky k tělu, které je pro Brauna tak příznačné. Odhalená nožka už je pouze pokusem o návaznost na ostatní alegorie. Za zajímavé detaily celkové drapérie lze tak považovat jen našasený plášť, překrývající pravou ruku, mírné vlnění roucha u levého boku a sepnutí pláště na hrudi.

Socha Umírněnosti má oproti ostatním plastikám jistě barvitější historii. „Jen k jediné soše z Ctností měl „inkviziční“ posuzovatel roku 1729 výhrady, a to u „Pravdy“, není však jasné, kterou plastiku měl na mysli. Nejspíš by přicházela v úvahu Pravdomluvnost-Upřímnost, avšak na tu lze sotva vztahovat výtku, že „namísto d'ábla jako otce lží byl vsazen Daniel“, což bylo opraveno.“<sup>55</sup> Dle Preisse se námitka mohla vztahovat právě k soše Umírněnosti, jelikož v Engelbrechtově zobrazení je uveden krátký mravoučný příběh o Danielovi, který odmítá Belsasarovy dary.

Braunova Umírněnost drží klasické atributy patřící této ctnosti – džbán a číši. Často pak bývá znázorněna, jak přelévá tekutinu do poháru – tedy jak ředí víno s vodou<sup>56</sup>. Takto ji podal například Jacques de Gheyn II. a Jacob Matham (1571-1631)<sup>57</sup>. Engelbrechtova ctnost drží navíc uzdu a udidlo.<sup>58</sup> Uzda na Engelbrechtově rytině bude nejspíš opět převzata od Ripy, který svou „Temperanzu“ zobrazil s tímto atributem. Přidal navíc motiv hodin, „symbolizujících dobře usměrněný život“<sup>59</sup>, a slona, který zde naznačuje střídmost<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 285

<sup>56</sup> Voda ve džbánu může též symbolizovat uhašení chťíce.

<sup>57</sup> Jacob Matham byl slavný nizozemský rytec.

<sup>58</sup> Udidlo, uzda a otěže značí jistá omezení, proto jsou atributy Umírněnosti.

<sup>59</sup> James Hall, *op. cit.*, str. 277

<sup>60</sup> Ripa ve své Ikonologii uvádí, že slon nikdy nepřesáhne svůj přiděl potravy.

## 2. Neřesti

Sedmi hlavními hříchy jsou myšleny hříchy, které nejsou před Bohem ty nejzávažnější či nejsmrtelnější. Tyto hříchy – Pýcha, Lakomství, Závist, Hněv, Smilstvo, Obžerství, Lenost – vychází z lidské slabosti. Proto označení sedm smrtelných hříchů není vlastně správné. Smrtelný hřích je hříchem, který těžce odporuje Božímu zákonu.

### 2. 1. Pýcha

Pýcha je znázorněna mladou ženou, která se liší od ostatních soch především svým moderním barokním kostýmem. Její bohatě zdobené rukávky a korzet naznačují, že tato dáma má svým oděvem navrch. Oproti ostatním alegoriím stojí zpříma, jako by chtěla nad lidmi vyčnívat co nejvíce. Její bohatá krinolína se zvedá okolo boků jako vysoké vlny. Pravou rukou si přidržuje vějíř na čele, jako kdyby nechtěla dýchat stejný vzduch, co ostatní lidé a levou ruku si drží v bok na znamení, že ona je tu paní. Její obličej také působí velmi povýšeně. Přimhouřené oči si nás pohrdavě prohlíží. U nohou jí stejně pyšně přisluhuje páv, symbol neskonale pýchy a nesmrtelnosti.

„Na prvním místě od Anděla žalostné smrti se tyčí Pýcha, odpovídající Engelbrechtovu pojetí postojem, pozdviženým vějířem ke tváři (s níž jej sochař spojil těsněji z důvodů výtvarných i statických) a obvyklým atributem páva,...“<sup>61</sup> Přesto je možné spojit si tuto alegorii i s jinými grafickými předlohami. Především pak s Callotovou Pýchou (*Superbia*), která se přibližuje té kukské svým ztvárněním oděvu a zdobnou barokní parukou. Také zalomení levé ruky v bok značí jistou inspiraci Callotovými vyobrazeními *Sedmi smrtelných hříchů*. Podobně řešena je též Pýcha od Jana Theodora de Bryho. Její přímý a povýšený postoj, bohatě řasený oděv a páv po levém boku se v mnohém podobají Pýše od Engelbrechta, Callota a Brauna. U Ripy se této neřesti nejvíce přiblížila Marnivost, která se taktéž vyznačuje okázalou róbou, ale žádný jiný společný motiv se zde již nevyskytuje. Podobně je na tom Alciatova Pýcha, která se nevzhlíží jako ostatní alegorie Pýchy v zrcadle, nýbrž ve vodní hladině. Na rozdíl od ostatních se její oděv jeví až příliš skromně. V *Psychomachii* je Pýcha popisována jako nafoukaná válečnice jedoucí na koni, pyšnicí se svým vojskem. Své vlasy si spíná do výše, aby ještě zvýšila dojem své povýšenosti. Její ramena halí plášť

---

<sup>61</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 285 a 300

z jemného lnu, který má na hrudi sepnutý sponkou. Kůň, který je též její okázalou vizitkou, je zatěžkán robustní lví kožešinou. Takto povýšená nad všechny ostatní vyhlašuje Prudentiova Pýcha válku Pokoře.

## 2. 2. Lakomství

Lakomství ztělesňuje stařena, jejíž šat je velmi bohatě řasen. Její postava už není tak proporčně líbivá, jako tomu bylo u Ctností. Její svrasklý obličej se podobá stejně zmuchlané látce jejího oděvu. V levé ruce drží tři váčky s penězi a velmi zálibně si je prohlíží. V pravé ruce přidrží velkou knihu dlužních úpisů. Kolem pasu má řetěz s brašnou, na hlavě ovinitý šátek. Pravou nohou klečí na okované truhle, kde je zobrazen reliéf čerta s dvěma rohy hojnosti. Truhlu hlídá pes<sup>62</sup>, který byl v orientu považován za mrchožrouta a zloděje. Vedle truhly můžeme spatřit ještě jeden vak s penězi a dokonce i žabu, která je symbolem pomíjivosti a marnosti.

Také Lakomství se jeví, jako by ožilo z Engelbrechtovy rytiny. A právě Braunovo sochařské umění dokázalo tuto neřest probudit „z podnětů značně nižší hodnoty“<sup>63</sup>. Kukské Lakomství nepostrádá lakotnou touhu, která ze sochy přímo číší, působivost a vášeň, které Engelbrechtova grafika postrádá. Engelbrechtovo Lakomství sedí na truhle, kolem které krouží vlk. Pohled má soustředěný na levou ruku, v které drží tři vaky s penězi. V pravé pak drží knihu dlužních úpisů. Všechny tyto motivy se vyskytují i u kukského Lakomství a v téměř stejném provedení. Jediným rozdílem je, že Braunova neřest na truhle nesedí, nýbrž se o ní pouze opírá svou pravou nohou. Dalším identickým znakem je žába, detail čerta se dvěma rohy hojnosti na truhle, vak peněz opřený o truhlu a pokrývka hlavy se šátkem. Většina těchto prvků vychází již z Callota. Jeho Lakomství má ale odlišně řešenou postavu a tvář. Callotova neřest je vyzáblá a její obličej je spíše ubohý. Ripovo Lakomství jako by se vymykalo těmto třem provedením. Jeho neřest je sice znázorněna také s vlkem a s naplněným měšcem, ale její tvář nevypadá tak staře, jak ji Ripa sám popsal.

---

<sup>62</sup> Je možné se domnívat, že se jedná též o vlka, který byl v antice uctíván (zakladatelé Říma Romulus a Remus byli odkojeni vlčicí). V dobách středověku se z vlka stal symbol vychytralosti a nenasytosti, proto byl spojován s alegorií Nestřídmosti.

<sup>63</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 270

### 2. 3. Smilstvo

Sochu označovanou také někdy jako Nestoudnost znázorňuje poloobnažená mladá dívka. Její šat je velmi přiléhavý a odhalující. Její tělo není tak štíhlé jako u některých ostatních soch. Oproti nim je kypřejších tvarů, což je nejvíce poznat na jejím obličejí, u kterého je naznačen podbradek. Na hlavě má diadém zdobící vyčesané vlasy, jejichž zbylé prameny jí spadají na levé rameno. Pravou rukou objímá opici, která byla už od dob raného středověku chápána jako ztělesnění d'ábla a symbol prvotního hříchu a chlípnosti. Opice se svou rukou tiskne k ženě a upřeně se dívá na zrcadlo, které Smilstvo drží a v kterém se jí zjevuje opičí tvář, tedy její skutečná vnitřní podoba. Zrcadlo též symbolizuje „ženskou marnivost a svádívou schopnost ženy.“<sup>64</sup> Postava Smilstva šlape na měšec, z něhož se sypou mince a na dvě objemné knihy, které jsou symbolem učenosti.

Z Engelbrechtovy neřesti použil Braun pouze motiv dvou tlustých knih, po kterých Smilstvo šlape. Callotova neřest svými atributy a svou postavou též nekoresponduje s kukským zpracováním. Callotovo Smilstvo (Luxuria) je odhaleno téměř v celé své kráse. V ruce nadržuje zrcadlo, nýbrž ptáčka a po boku jí nestojí opice, ale kozel<sup>65</sup>. Ten se také objevuje u Ripovy Touhy (Lust), kde svým postojem značí lenost, která dle Ripy podporuje nestoudný chtíč. Alciatova neřest má na sobě kůži z bílé myši. Je to proto, že se věřilo, že bílá myš je symbolem rozkoše a zlého úmyslu. V Prudentiově Psychomachii je Smilstvo vylíčeno hned dvakrát. Poprvé vystupuje proti Cudnosti jako dcera Sodomy s pochodněmi z této země. Do tváře ctnosti hází borovou smolu a hořící síru, které mají symbolizovat chtíč lascivní lásky. Podruhé je spíše vylíčeno jako Smyslnost bojující proti Skromnosti svou oslnivostí a smyslným „dechem“.

---

<sup>64</sup> James Hall, *op. cit.*, str. 508

<sup>65</sup> Kozel – symbol žádostivosti a nezvladatelného chtíče.

## 2. 4. Závist

Závist ztělesňuje stará vychrtlá žena s povadlým poprsím, zuřivě hryzající srdce, které si přidržuje vyzáblými prsty. Vyhublost zvýrazňují i její prsty u nohou, které jsou až nepřirozeně dlouhé. „Obnažené svislé prsy a vyhublost drasticky naznačují, jak se lidé závistí šírají.“<sup>66</sup> Na krku, prsou, kolem pasu a levé ruky má obtočené hady, kteří jsou v tomto případě symbolem jedovatosti, lstivosti a zákeřnosti. Pod nakročenou pravou nohou se přikrčuje zuřivě štěkající pes. A jako kdyby zuřivé štěkání probouzelo ve tváři Závisti vzteklý a divoký výraz. Její šat, který klesl do pasu, stahuje Závist na dno. O to více je tento aspekt zjevnější, když si povšimneme, že šat je delší než by měl být. Je prodloužen až na zem ve změti skladů a vzdouvá se pod pravou nohu. Braunova zručnost vytesat zkažené zuby ještě více navozuje dojem šerednosti této sochy. Zvláště pak její tvář by měla odradit každého závistivého člověka.

Engelbrechtova Závist je na rozdíl od kukské znázorněna velmi mírně. Ikonografické vzory jsou převzaty opět z Callota a Ripy, kteří navíc těží z Alciatiho. Jeho neřest se stala předobrazem ostatním předlohám. Místo vlasů má hady, povislá prsa a kolem ruky obtočeného hada. Alciatova Závist navíc nese trnité kopí a žvýká zmijí maso. Tento moment se vyskytuje již u Ovidia (Met. II, 768 an.), který ji vylíčil, „jak požírá zmijí maso, má bledou tvář, hubené tělo, křivý pohled, zčernalé zuby, jazyk plný jedu.“<sup>67</sup> Více se ale Braunově Závisti přibližuje Callotova Invidia. Nápadně podobná vychrtlost a kostnatost jedovaté ženy, vyzáblé prsty a vypouklé oči, povislá prsa, had omotaný kolem ruky, mrchožravý pes i zahryznutí do srdce.

---

<sup>66</sup> Jaromír Neumann, *op. cit.*, str. 64.

<sup>67</sup> James Hall, *op. cit.*, str. 499

## 2. 5. Obžerství

Baculatá žena je asi nejtrefnějším znázorněním Obžerství. I kdyby byla znázorněna bez svých atributů, bylo by zřejmé o jakou neřest se jedná. Dalo by se říci, že tato alegorie je znázorněna jako jedno z mála velmi radostně.<sup>68</sup> Její obličej se podobá obličejí milé stařenky nebo dítěte, které má nepředstíranou radost z daru. Její oči se smějí při pohledu na mísu plnou jídla. Zkažené zuby naznačují, že postava se jídla nikdy nehodlala a nehodlá vzdát. Na hlavě má věnec vinné révy, který zde bude nejspíš symbolizovat hojnost a hodokvas. Na jejím těle je nejvíce výrazné břicho. Složením drapérie Braun docílil nádherného objemu tohoto břicha. Levou rukou se opírá o vepře, který je symbolem nenasytnosti a žádostivosti.

Také Obžerství vychází především z Engelbrechtovy předlohy. Ale „výrazová gradace je tu výhradní zásluhou Braunovou, kterou mohl Engelbrechtův list jen náznakově navodit.“<sup>69</sup> Jistou podobnost lze také najít u Callotova Obžerství. Hlavně pak ve ztvárnění oděvu a atributu vepře. Ostatní motivy se liší. Braunova neřest je korpulentní stařenka, s mísou ovoce a s věncem vinné révy na způsob antického boha Bakcha. Oproti tomu Callotovo Obžerství je znázorněno spíše mladistvě a držící v jedné ruce pohár, v druhé měch s vínem. Alciatova nenasytná neřest je vyobrazena jako muž s nateklým břichem a nataženým krkem. Tento motiv je téměř identický s Ripovou alegorií, která též disponuje charakteristickým velkým břichem, jenž se nápadně podobá Braunovo ztvárnění a dlouhým vytáhlým krkem. Ripovo Obžerství ztělesňuje žena v rezavém plášti, který symbolizuje její žravost. Jako rez požírá železo, tak obžerství pojídá své jmění.

---

<sup>68</sup> Též socha Lehkomyšlnosti.

<sup>69</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 301

## 2. 6. Hněv

Hněv je vyjádřen starší ženou v antikizujícím kostýmu a přilbě. Její výraz je zuřivý, stejně jako výraz medvěda, který se jí proplétá pod nohama. Symbol medvěda má i na přilbě a na brnění, které ji obepíná. Medvěd je od starověku považován za divoké a nebezpečné zvíře. Ruce postavy jsou prudce rozpažené. Pěsti má pevně sevřené. Její tvář, která naznačuje nahromaděný vztek, je značně napjatá a rty sevřené. Napětí se objevuje už na jejím krku, jako by měla zaťaté zuby. Plášť, který za ní vlaje a který svými pěsti přidržuje, jako kdyby chtěl naznačit, že pokud se někdo připlete této postavě do cesty, bude stržen pod její zběsilý a divoký plášť. Obdiv si zaslouží i drapérie sukně, která též prudce vlaje na pravou stranu a detaily, kterými je zkrášleno její brnění.

Engelbrechtův Hněv byl znázorněn s mnoha atributy, z nichž Braun použil pouze medvěda. Nápadně obdobné motivy se nalézají také u Callota a Ripy. Callotův Hněv má téměř shodný antikizující kostým a obuv, jenž se také vyskytují u Ripy. V pravé ruce drží meč, v levé štít a doprovázen je lvem. I když je Ripova neřest znázorněna jako muž, v mnoha ohledech se shoduje s Braunovou. Například symbol medvěda na přilbě, který je dle Ripy nakloněn hněvu, zaťaté ruce a tvář a antikizující kostým. Stejná legionářská obuv, plechové nárameníky. Odlišný je postoj postavy a volba atributů. Ripův hněv drží, stejně jako Callotův, v levé ruce meč a v pravé hořící pochodeň, kterou pravděpodobně mohla třímat i kukská neřest.

## 2. 7. Lenost

Postava již svou křivkou a držením těla vyjadřuje lhostejnost a opojné blaho. Žena líně polehává na oslovi, který byl symbolem lenosti a rozmařilosti již v dobách středověku. Oděv jí spadá až do pasu, vlasy jsou sice sepnuté, ale vypadávají z nich jednotlivé pramínky, jako kdyby byla postava líná se i obléci a upravit. Svou pravou rukou si podpírá hlavu. I toto gesto je znakem lenivosti a znuďenosti. Pravé oko má zavřené, levým dosud mžourá. Její drapérie je takřka líná jako ona sama, pouze v bocích se zprudka vlní, jako kdyby neočekávaně chtěla přimět postavu k činnosti. Alegorie Lenosti je oproti jiným bezvýrazná, téměř až mdlá. Dokonce i její atribut je více propracovanější než ona sama.



Inspiraci z Engelbrechta, který u své Lenosti atributy rozhodně nešetřil, si Braun vzal pouze v námětu osla. Ripova neřest sedí na kameni a podpírá si levou rukou hlavu. Podepření hlavy je jediným společným motivem s kuskou neřestí. Ripova Lenost je totiž znázorněna starou, neobnaženou ženou v hadrech, které mají symbolizovat, že tato neřest vytváří chudobu. Proč je Lenost ztvárněna starou ženou, vysvětluje Ripa tím, že ve stáří síla a aktivita začíná slábnout. Kolem hlavy má omotanou černou látku, která má naznačovat její nesmyslné myšlenky. Její nečinné sezení na kameni má jistou paralelu s Alciatovou Leností, znázorněnou mužem hledícím na hvězdy. Callotova neřest má s kuskou Leností společný pouze jeden prvek, a tím je opření se o osla. Jinak se celá postava od Braunovy odlišuje. Ruce má položené v klíně, dřímá a je, na to, že má znázorňovat jeden z hlavních hříchů, velice slušně oděna.

## **2. 8. Zoufalství**

Jedno z nejpozoruhodnějších děl je znázorněno ženou, v jejíž tváři se zračí bolestná beznaděj. Vráží si dýku do srdce. Její vlasy jsou rozčuchané, jako by si je před chvílí zoufale rvala. Její šat naznačuje stejnou drásavost, s jakou křičí o pomoc. Sklady, které se neurvale vlní, přidávají na pocitu, že postava se sesouvá na zem. To naznačuje i levá noha, která vyčnívá ven z podstavce. K tomu, aby se postava mladé ženy nezhroutila, jí pomáhá opěra - kmen, na kterém jsou položeny provazy. Provazy jsou symbolem oběšení. Ve středověkém umění lze personifikaci Zoufalství spatřit právě jak se věší. Velmi poutavé jsou oči postavy. Panenky jsou vytáhlé až pod horní víčka. Buď se žena modlí za konec svého utrpení, nebo je to důsledkem bolesti, která je způsobená bodnutím.

Z mnohých Engelbrechtových doprovodných atributů, si pro své Zoufalství Braun zvolil pouze motiv kmene s provazy. Ripa své Zoufalství znázornil utrápeným mužem v hadrech, který oběma rukama otvírá svou hrud' a dívá se na své srdce omotané hady. Význam černých hadů Ripa vysvětluje tím, že muž je nedoceněn a zanedbán. Hadi mají symbolizovat nesnáze a trápení, která vždy hlodají srdce. Společným motivem Braunova a Ripova Zoufalství je tak pouze ztrápený výraz a pootvřená ústa ve vzdechu beznaděje.

## 2. 9. Lehkomyslnost

Lehkomyslnost symbolizuje žena, bezstarostná tanečnice pohupující se v bocích. Na hlavě má čelenku a závoj, který si jemně přidržuje levou rukou. Její šat je velmi zřasený a volánkovitý. Je stržen na pravou stranu, kde se ho snaží zachytit její druhá ručka. Jelikož mladá žena tančí, stojí pouze jednou nohou na podstavci. Pravá noha je v pohupu. Celá křivka postavy, která je v mírném posedu pak vypadá, jako by se chtěla zhoupnout a povyskočit. Její tvář je radostná, veselá, lehkovážná. Úsměv jako by naznačoval bezstarostné potěšení z pohybu.

Braunova Lehkomyslnost je osvobozená od jakýkoliv atributů, které použil pro svou lehkovážnou ctnost Engelbrecht. „Nelze ovšem vyloučit, že její uražená pravice držela některý z Engelbrechtem uvedených symbolů – kytici, větrník ( který na rytině trčí z jejího účesu) anebo snad ptáčka na vějičce.“<sup>70</sup> Jistou podobnost lze najít u Ripovy poloobnažené tančící Veselosti (Allegrezza). Ta navíc ve svých rukou drží zlatý pohár a křišťálovou sklenici s vínem. Tyto atributy symbolizují, že Veselost je vždy v dobré náladě a společnosti.

## 2. 10. Pomluva

Žena s tváří dítěte má na hlavě diadém. Její pootevřená ústa s povystrčeným jazykem naznačují nenasytnou žvanivost. Že pomluva je škodolibá naznačuje zlomyslný úsměv. V rukou drží hořící pruty. Oheň, který svou pomluvou totiž rozdmýchává, jí spaluje vlasy. Kouzelným detailem jsou škrabošky, které se objevují na jejích šatech a které symbolizují snahu zatajovat skutečnost. Oděv vlaje společným směrem a tempem jako oheň. Drapérie je velmi výrazná a zajímavě zkomponovaná. Šat úzce obepíná celé tělo a za zády se divoce bouří. Její dřevěná noha prozrazuje, že pomluva nedojde daleko. V záhybu pláště se ukrývá kavka.

Braunova klevetivá neřest je opět jednou z plastik, které jsou věrně přejaty z Engelbrechtovy předlohy. Některé detaily jsou bohužel opomenuty. Jako například motiv škrabošek, které se naopak vyskytují u Ripy. Jeho Lež (Bugia) má roucho poseté škraboškami a jazyky, které mají poukazovat na nestálost Lhaní. Inspirace Ripou je také zřejmá v užití dřevěné levé nohy a hořícího snopu slámy. Dřevěná noha zde má symbolizovat kulhavé omluvy, hořící snop odhalení. Dalším společným motivem je

---

<sup>70</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 301

povystrčený jazyk, který se objevuje u Ripovy Pomluvy (Detrazione). U Engelbrechtovy neřesti s nezajímavým výrazem bychom tento námět hledali marně.

## 2. 11. Lstivost

Lstivost je znázorněna ženou s barokním čepcem na hlavě a s maskou na tváři. Lstivý úsměv naznačuje uličnictví. Pod maškarní maskou jiskří šibalské oči. Její špičatý profil až nápadně připomíná atribut, který jí stojí u nohou: lišku. Liška je od pradávna symbolem chytrosti. Žena si levou rukou přidrží šat, který se vlní kolem celé její postavy a pravou drží dvě ryby, které jsou symbolem mlčenlivosti. Postava je v záklonu, jako by se nechtěla dívat zpřímá. Stejně tak liška odvrací hlavu. Za zády ženy se najednou rozehrává neuvěřitelná hra skladů a záhybů jejího šatu. Zpředu je šat téměř nezřasený, ale vzadu už nacházíme veliké množství látky, kterou snad postava chtěla před námi lstivě ukrýt.

Braunova Lstivost nese několik námětů převzatých od Ripy, Engelbrechta a také Jana Theodora de Bry. Motiv masky se vyskytuje již u Ripy. Jeho Lest (Fraus) je žena dvou tváří, s orlími pařáty a s ocasem škorpióna. V jedné ruce drží dvě srdce, v druhé masku, která ukazuje věci jinak než jsou. Z Ripova Klamu/Podvodu (Inganno) je přejat atribut ryby, která se vyskytuje i na Engelbrechtově rytině. Jeho Lstivost ji drží na udici. „V péru na kloboučku plastiky se obráží motiv z alegorie Podvodu od Jana Theodora de Bry.“<sup>71</sup> V Prudentiově *Psychomachii* je Lstivost označena za bojující nevěrnici již poražené strany, která ze svého úkrytu spáchá zbabělý čin – poraní ctnostnou Svornost. Nakonec je rozsápána a vydána špinavým zvířatům.

---

<sup>71</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 302

## VII. Závěr

Braun dovedl zvolit pro všechny své alegorie vhodné typy a dokázal perfektně vyjádřit mimiku a gesta jejich vlastností. Dokonale znázornil lidské pocity a pohnutky. Své sochy si musel představovat ve stavech rozkoše, touhy, pokory, a proto dokázal z kamene vytvořit živou sochu, která na nás dýchá, upřeně hledí, která nás nabádá, varuje a promlouvá k nám. A právě vytvořením této fyzické i duševní iluze životnosti v sochařském díle se v divákovi vyvolávají podobné stavy, které vidí u postav, zkrátka je stržen do stejné nálady, jakou se snažil Braun v plastice vyjádřit.

Svou originalitou ztvárnění předčil všechna ostatní barokní sochařská díla. Je samozřejmé, že se Braun kvůli časovému náporu soustředil pouze na samotné zpracování. Ke zvolení motivů, atributů, postojů a úprav postav mu proto posloužily především ikonografické předlohy, které se staly velmi důležitou pomůckou. Tyto ikonografické vzory byly velmi inspirativní, nicméně nebyly nikterak závazné.

Již v antické tradici se objevovaly motivy a atributy určující jednotlivé alegorie. Ty se ale časem měnily. „V attributech docházelo k četným posunům a vzájemným výpůjčkám, takže jednoznačné řešení není mnohdy snadné ani pro odborníka...“<sup>72</sup> Tyto časté výměny vedly ke sjednocení jednotlivých prvků u alegorií. Roku 1531 vychází *Emblemata* od Andrea Alciatiho, která se kombinací mravního a etického textu a obrazu snažila zmoralizovat člověka. Podstatnějším vzorem nejen pro soudobé umělce se ale stala rozsáhlá příručka od Caesara Ripy z roku 1593 – *Ikonologie*. Roku 1621 zaujme svým zobrazením sedmi *Hlavních hříchů* Jacques Callot a šest let na to vychází čtvrté vydání *Emblemat secularia* od Jana Theodora de Bry, v nichž jsou zahrnuty motivy Brueghelovy (1525-1569)<sup>73</sup>.

Tyto ikonografické předlohy byly zároveň inspirací Martinu Engelbrechtovi, ze kterého Braun čerpal. Proto je v Braunových Ctnostech a Neřestech možné najít vzory těchto autorů. Engelbrechtova zobrazení dvanácti Ctností a Neřestí (1710-1715) se nachází Grafické sbírce města Augsburgu. Tento soubor se nestal předlohou jen pro Braunovu dílnu. V Černém kostele v Brašově<sup>74</sup> se nachází deset vyobrazení ctností, z nichž šest je přímou napodobeninou, jak po stránce ikonografické, tak stylistické. Jedná se o alegorie Trpělivosti, Štědrosti, Lásky, Upřímnosti, Víry a Píle. Zbylé alegorie - Cudnost, Moudrost, Naděje a Skromnost se již od Engelbrechtovy předlohy mírně

---

<sup>72</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 270

<sup>73</sup> Pieter Brueghel – nizozemský malíř známý pro chaotičnost ve svých obrazech.

<sup>74</sup> Brašov – rumunské město v Sedmihradsku

odlišují. Tento nález kopií Engelbrechtových rytin v rumunském kostele svědčí nejen o oblíbenosti tématu, ale o spojitosti německých umělců se Sedmihradskem.

Objevení Engelbrechtových rytin Ctností a Neřestí tak odpovědělo na všechny otázky a domněnky týkající se ikonografický vzorů kukských alegorií. Byly tyto ikonografické předlohy Braunovi předloženy samotným Šporkem? To je jen další podnět k bádání, který by mohl posloužit k úplnosti ikonografie, kterou jsem v této práci chtěla blíže nastínit a specifikovat. Svou práci bych chtěla zakončit větou Pavla Preisse: „Myšlenka zhmotnění Ctností a Neřestí v plastických alejích je kukským specifíkem, které je – jako v Kuksu tak mnohé – zcela bez obdob.“<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Pavel Preiss, *op. cit.*, str. 270

## VIII. Seznam použité literatury a pramenů

- Blažíček, Oldřich Jakub, *Kuks: hospitál a Betlém*, Praha: Státní turistické nakladatelství, 1963
- Blažíček, Oldřich Jakub, *Sochařství baroku v Čechách: plastika 17. a 18. věku*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- Hall, James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha: Mladá fronta, 1991
- Kaše, Jiří, Kotlík, Petr, *Braunův Betlém: drama krajiny a umění v proměnách času*, Praha: Paseka, 1999
- Kořán, Ivo, *Braunové*, Praha : Akropolis, 1999
- Národní galerie, *Matyáš Bernard Braun: 1684-1738: sborník z vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984*, Praha: Národní galerie, 1988
- Neumann, Jaromír, *Matyáš Braun – Kuks*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959
- Paul, Vojtěch, *Kukské lázně: stavební perioda 1695-1725*, Jaroměř: Jaroměřské muzeum, 1924
- Poche, Emanuel, *Matyáš Bernard Braun: sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965
- Preiss, Pavel, *Boje s dvouhlavou saní*, Praha: Vyšehrad, 1981
- Preiss, Pavel, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha: Paseka, 2003
- Prošek, Josef, *Kuks*, Praha: ČTK, 1977
- Prudentius, Aurelius Clemens, *Prudence: Psychomachie contra symmaque*, Paris: Belles lettres, 1992
- Royt, Jan, Šedinová, Hana, *Slovník symbolů: kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha: Mladá fronta, 1998
- Sadoul, Georges, *Jacques Callot: zrcadlo své doby: 1592-1635*, Praha: SNKLU, 1964

## Internetové prameny

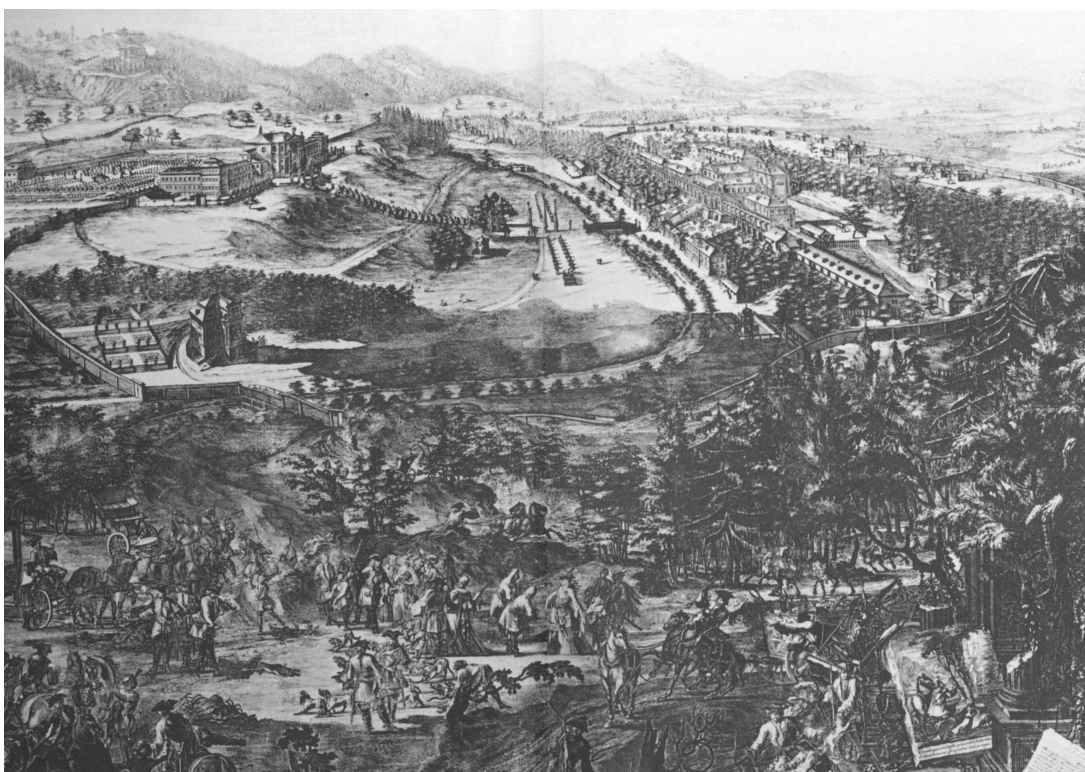
- Andrea Alciato: *Emblematum liber*. 1531. Dostupný na www: <http://www.mun.ca/alciato/comm.html> [cit. 28. 4. 2009]
- Jan Theodor de Bry: *Emblemata secularia mira et jucunda ...*, Frankfurt, 1596. Dostupný na www: <http://www.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00024751/images/> [cit. 28. 4. 2009]
- Caesar Ripa: *Iconologia*, Řím, 1593, str. 81. Dostupný na www: < <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripatoc.htm> [cit. 28. 4. 2009]

## IX. Obrazová příloha

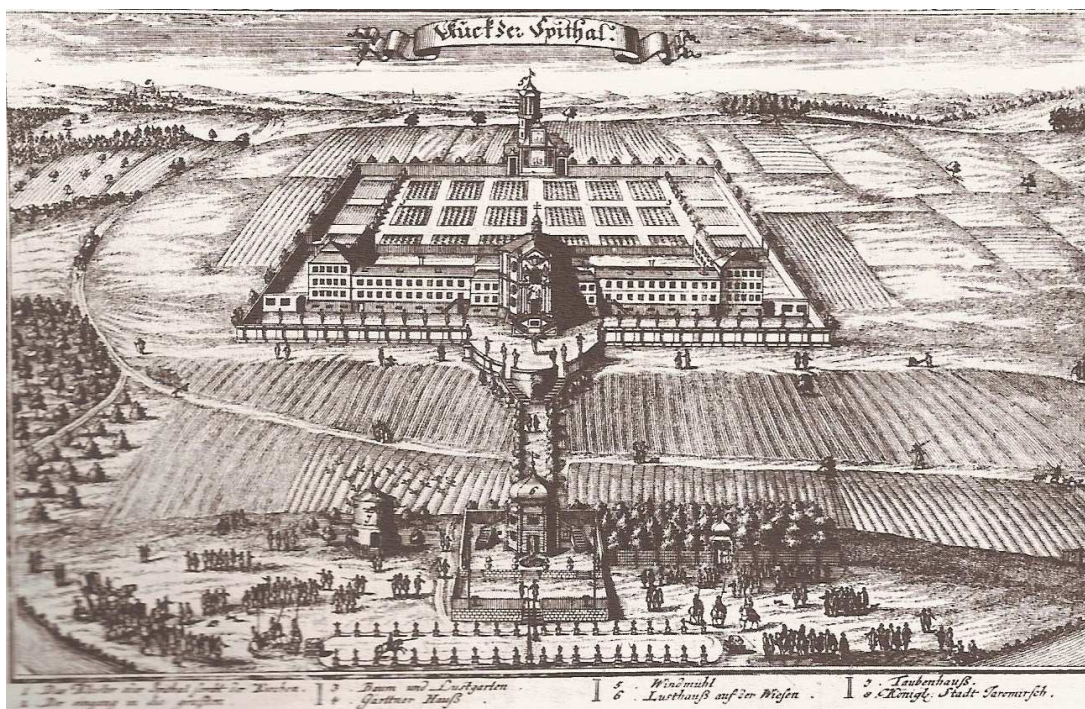


*Petr Brandl: Podobizna F. A. Šporka s návrhem sochy Křesťanského vojína. 1731. Olej na plátně, 89 x 75,5 cm. Frýdlant, státní zámek.*

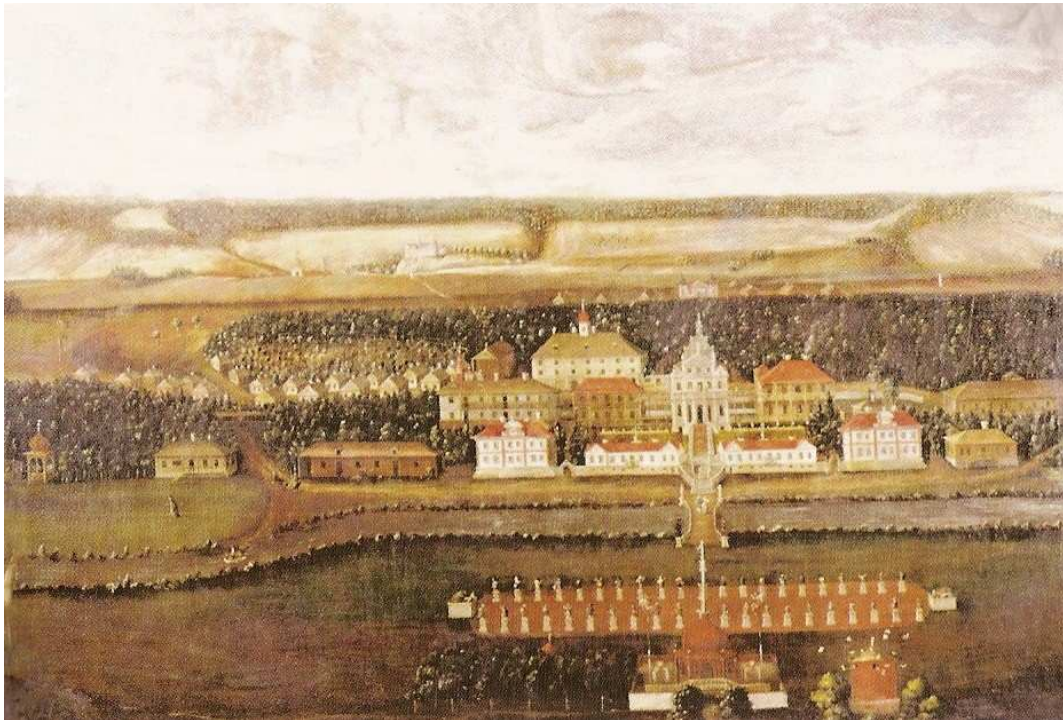




Michael Heinrich Rentz: Veduta Kuksu (velká). 1724. Mědiryt s leptem. 670 x 810 mm.



Anonym (Antonín Bickhart?): Veduta špitální partie v Kuksu s Braunovými plastikami Blahoslavenství, Ctností a Neřestí a rejdištěm lemovaným trpaslíky. Ze „Stillenaua“ (1720). 191 x 289 mm, lept s mědirytem.



*Anonym: Veduta lázeňské partie v Kuksu. Mezi lety 1720-1729. Olej na plátně, 101 x 376 cm. Kuks, památkový objekt. Snímek Zdeněk Helfert.*



*Matyáš Bernard Braun a dílna: Onufrius v Novém lese u Kuksu. Před r. 1726. Pískovcová socha v rostlé skále. Snímek Zdeněk Helfert.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Poustevník Garinus v Novém lese u Kuksu. Před r. 1726. Pískovcová socha v rostlé skále. Snímek Zdeněk Helfert.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Ctnosti před špitální budovou. Kolem r. 1719. Kuks, památkový objekt. Snímek Marcela Vodrážková*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Víry z řady Ctností. Kolem  
r. 1719. Pískovec. Kuks.*



*Raphael Sadeler: Víra. 1590. Mědiryt.  
20, 7 x 14 cm.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Naděje. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks.*



*Caesar Ripa: Speranza (Naděje). 1593.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie Lásky. Kolem r. 1719., Pískovec. Kuks.*



*Marcantonio Raimondi: Ctnost Lásky. Lept. 21, 9 x 10, 7 cm.*



*Matyáš Bernard Braun: Alegorie Trpělivosti. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks.*



*Caesar Ripa: Patienza (Trpělivost). 1593.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho  
dílna: Alegorie Moudrosti.  
Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks.*



*Martin Engelbrecht: Moudrost. 1710-1715.  
Mědiryt. Grafická sbírka města Augsburg.*



*Jacques de Gheyn II.: Moudrost. Mědiryt.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Statečnosti. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks. Snímek Marcela Vodrážková*



*Caesar Ripa: Valore (Statečnost). 1593*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie  
Cudnosti. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks  
Snímek Marcela Vodrážková*



*Martin Engelbrecht: Cudnost.  
1710-1715.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie Píle. Kolem r. 1719. Pískovec Kuks. Snímek Marcela Vodrážková*



*Martin Engelbrecht: Pile. 1710-1715.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie Píle. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks. Snímek Marcela Vodrážková*



*Caesar Ripa: Liberalita (Štědrost). 1593.*





*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Upřímnosti. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks. Snímek Marcela Vodrážková*



*Caesar Ripa: Sincerita (Upřímnost). 1593.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Spravedlnosti. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks. Snímek Marcela  
Vodrážková*



*Matyáš Bernard Braun: Detail alegorie  
Spravedlnosti. Kolem r. 1719. Pískovec.  
Kuks. Snímek.*



*Caesar Ripa: Iustitia divina (Božská Spravedlnost). 1593.*



*Caesar Ripa: Iustitia (Spravedlnost). 1593.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie Umírněnosti. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks.*



*Jacob Matham: Ctnost Umírněnost. Mědiryt. 21,9 x 14,5 cm.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Pýchy. Kolem r. 1719.  
Pískovce. Kuks.*



*Jacques Callot: Superbia (Pýcha). 1621.*



*Jan Theodor de Bry: Pýcha.  
1627.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie Lakomství. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks.*



*Martin Engelbrecht: Lakomství. 1710-1715.*



*Jacques Callot: Avaritia (Lakomství). 1621.*



*Caesar Ripa: Avaritia (Lakomství). 1593.*



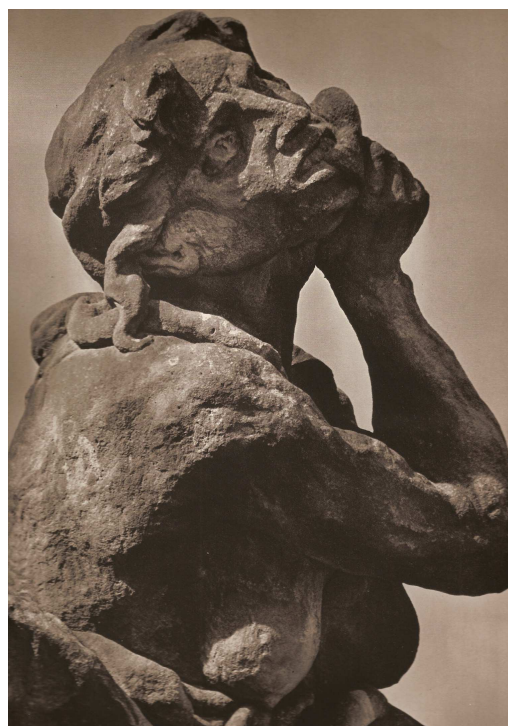
*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Smilstva. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks.*



*Jacques Callot: Luxuria (Smilstvo). 1621.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Závisti. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Detail alegorie Závisti. Kolem r. 1719  
Pískovec. Kuks.*



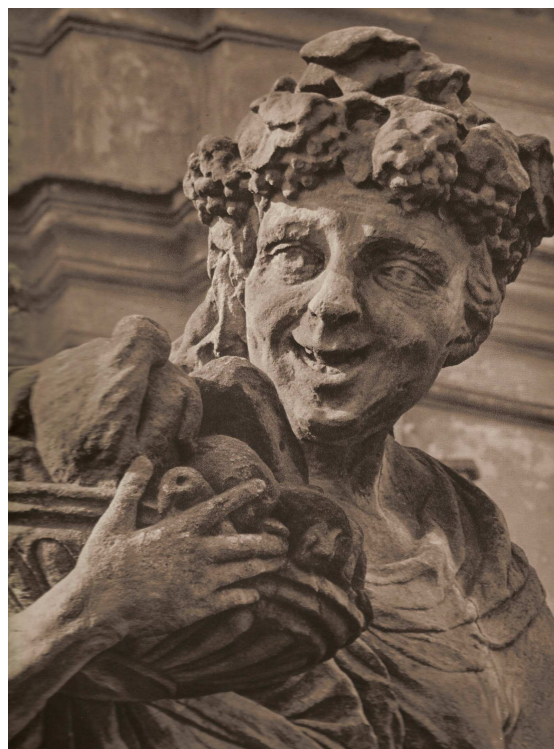
*Andrea Alciati: Závist. 1627*



*Jacques Callot: Invidia (Závist). 1621.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie Obžerství. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks. Snímek Marcela Vodrážková*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Detail alegorie Obžerství. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks.*



*Jacques Callot: Gula (Obžerství). 1621.*



*Caesar Ripa: Gola (Obžerství). 1593*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Hněvu. Kolem r. 1719. Pískovec.  
Kuks. Snímek Marcela Vodrážková*



*Jacques Callot: Ira (Hněv). 1621.*



Caesar Ripa: Ira (Hněv). 1593.



Matyáš Bernard Braun a jeho dílna: Alegorie Lenosti. Kolem r. 1719. Pískovec. Kuks. Snímek Marcela Vodrážková



Jacques Callot. Pigritia (Lenost). 1621.



Caesar Ripa: Accidia (Lenost). 1593.





*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Zoufalství. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks. Snímek Marcela  
Vodrážková*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Detail alegorie Zoufalství. Kolem r.  
1719. Pískovec. Kuks.*



*Caesare Ripa: Assanno (Zoufalství). 1593.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Lehkomyšlnosti. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks. Snímek Marcela  
Vodrážková*



*Caesare Ripa: Allegrezza (Veselost). 1593.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Pomluvy. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks. Snímek Marcela  
Vodrážková*



*Caesare Ripa: Bugia (Podvodvádění).  
1593.*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Alegorie Lstivosti. Kolem r. 1719.  
Pískovec. Kuks. Snímek Marcela  
Vodrážková*



*Matyáš Bernard Braun a jeho dílna:  
Detail alegorie Lživosti. Kolem r.  
1719. Pískovec. Kuks.*



*Caesare Ripa: Fraude (Podvod). 1593.*